وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كلية الآداب و اللغات

قسم الأدب واللغة العربية

إنتاجية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج
مقاربة في التلقي وسيمياء التأويل

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية

- تخصص أدب حديث ومعاصر -

إعداد الطالب:

- سامي الوافي

إشراف الأستاذ الدكتور:

- عبد الرحمان تبرماسين

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01				رئيسا
02				مشرفا ومقررا
03				عضوا مناقشا
04				عضوا مناقشا
05				عضوا مناقشا
06				عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1435هـ -1436هـ

2014م -2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــــــدمة

مقدمة:

يعدُّ النصُّ الروائي من بين أكثر النصوصِ التي جذبت اهتمامَ النقادِ والباحثين المشتغلين بالحقلِ النقدي عامةً والسيميائي خاصة، كونهُ يضُمُّ مكوناتٍ سرديةٍ فاعلة لها وظائف متعدّدة، ممّا جعله يحتلُّ مكانةً أساسيةً في طليعةِ النصوصِ السردية الأخرى، وحتى بين الأجناسِ الأدبية الحديثة الأخرى كمًّا ونوعاً.

وبما أنّ الروايةَ شكلٌ وافدٌ فهذا معناهُ أن كثيرًا من قضاياها النقدية وافدةٌ أيضا، لذلك كثُرت وتباينت طُرُق تناولها تنظيرا وإجراءً، ليكونَ عنصرُ البحثِ في آلياتِ إنتاجها الذهنية / السياقية من قِبلِ المبدعِ أحدَ جزئياتِ هذه الدراسةِ، لما يُضفيه عليها من حركيةٍ وسيطرةٍ في الآن نفسهِ، لتخضعَ معهُ الدراساتُ المُرتبطة بها إلى تحولات جذرية وعميقة؛ أي من الاهتمام بها كجوهرٍ (السياقُ) إلى الاهتمام بها كبنيةٍ لغوية مغلقة لا تُحيل إلاّ لذاتها ولم توجد إلاّ لأجل ذاتها (النسقُ)، لارتباطِها المباشر بفلسفاتٍ وتوجهاتٍ مختلفة، وهو ما بدأ بشكلٍ فعلي مع اتجاهاتِ النقد السيميائي: (سيمياءُ السردِ / سمياءُ التأويلِ)، كون الإبداعية القائمة في النصوص السردية عامة والروائية خاصة لم تُستخرج كُلية كما يُفترض مع المناهج التقليدية، فكانت تبدو كالمتاهات العميقة والبعيدة كُلَّ البُعد عن الموضوعية التي لم يُكتشف منها إلاّ بعض النواحي، لتبقى النصوص معها مُنطوية على أسرارها بانتظارِ من يُحسنُ استدراجها ويكشفُ مكوناتها وآليات إنتاجيتها، ذلك أنها لا تبوحُ إلاّ لمن أحسنَ استنطاقها، لتنجح بذلك

اتجاهاتُ النقدِ السيميائي: (سيمياءُ السردِ / سيمياءُ التأويلِ) في الخروج بهذا النوعِ من الدراساتِ السردية الروائية من الإطارِ التقليدي الضيقِ إلى الإطارِ الموضوعي الأوسعِ.

لتُحيلنا معهُ عمليةُ البحثِ في آلياتِ الإنتاجِ الروائي الذهنية إلى نصوصِ واسيني الأعرج، لما منحتهُ لنا من رغبةٍ في قراءتها عبرَ وسيطِ الجمالية الكامنِ في أنساقِها الظاهرة والباطنة، التي لم تُحقّقْ لنا في الأخير سوى جمالية إنتاجيتها، ليكون معه تَحليلُنا للبُنى الإنتاجية (سيرورةُ إنتاجِ المعنى) في أربعةِ نصوصٍ روائيةٍ مختارةٍ لهُ: (جسدُ الحرائقِ: نُثار الأجسادِ المحروقةِ 1978 / مرايا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرةِ 1997/ كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ 2007 / مملكةُ الفراشةِ 2013) بمثابةِ وضعِ حدٍّ للمراحلِ الذهنيةِ الإنتاجيةِ، وبدايةً لكلِّ سيرورةٍ تلقائية، انطلاقًا من المؤولاتِ الإظهارية التجسيدية المُتصلة أساسًا بتفعيلِ نظريةِ المؤولاتِ السَننية: الثقافية / الموسوعية والسياقية والبلاغية، بصفتها نتيجة نهائية لسيروراتِ الفرضياتِ المُجسّدة للمتلقّي الباحثِ في النصّ عن العلاقة بين الواقعِ الشارطِ للإنتاج وخلفية المبدعِ: (الواقعي / الضمني)، آخذين بذلك شكل تكوُّنِ الفكرة في ذهنهِ وتحوُّلها بتحوُّلِ منطلقات تطويرها، المحكومة بشرط الجنسِ الروائي.

وأهم الإشكاليات التي طرحتها دراستنا هذه، وسعَت للإجابة عنها بتسليط الضوء على الغموض الذي اكتنف جوانبها جاءت كالآتي:

– ما الذي ميّزَ نصُوصَ واسيني الأعرج الروائية في ارتباطها المُباشرِ بالوضعِ: الاجتماعي / السياسي في الجزائرِ، بصفته مؤولا لهُ؟ وكيف تجسَّدت الآلياتُ السياقيةُ في هذه النُصوصِ الروائية؟ وكيف حقّقت انسجامها المداري الناتج عن التحويلات الذهنيةِ من قبلِ المبدع؟ وهل تحكَّمت في وعي المبدع واسيني الأعرج وفي رؤيته للعالمِ الموسوعةُ المعرفيةُ المُكتسبةُ المُعاشةُ المُتّصلة بفضاءِ الجزائرِ الإيديولوجي لحظةَ الإنتاجِ؟ وهل منعَ المبدعَ تناظرُ البُعدِ السياقي والإيديولوجي العام في نصوصهِ الروائية من خلقِ تمايُزها وتنوعِها؟ وهل تأثَّرَ وعيهُ أثناءَ فعلِ الإنتاجِ والتأليفِ بالراهنِ المتغيّرِ الذاتي للمبدعِ والسياسي / الاجتماعي للجزائر؟ وهل النموذج الذي يُبدعه القارئ للنص هو النموذج الذي يتنبأ به المبدعُ أو يقصده؟

واستجابةً لمقتضياتٍ منهجيةٍ تمَّ تقسيمُ دراستنا هذه إلى مدخلٍ وخمسة فصول فصلان نظريان وثلاثة فصول تطبيقية، إضافة إلى مقدمة وخاتمة وقائمة لمصادر ومراجع البحث وفهرس للموضوعات، وذلك على النحو الآتي:

الفصل التمهيدي: عنونتهُ بـ: المؤلّفِ ومفسروه، وضّحتُ فيه طرائق استخلاص المعنى المقصود التي سيساهم الحوارُ بين تشكلاتِ النص: (آلياته / تقنياته) وترهينات القارئ بين ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للمبدع لحظةَ خلقه وتأليفه: (جهودات قطبي مدرسة كونستانس الألمانية) في كشفه، باعتباره تمَّ في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدّد عبر

السيرورة التاريخية، لارتباطِ كلّ مبدع بغايةٍ محددة في إبداعه يسعى جاهدا لبلوغِها وتبليغها إلى متلقيه، من أجل توصيل رسالته بوضوح.

والفصل الأول نظري: عنونتهُ بـ: مدرسة باريس السيميائية، تناولت فيه بالتفصيلِ آليات ج. غريماس السيميائية، كما أقرّها ونظّر لها، مُركّزين فيه على بنية السطح وبالضبط المكون السردي وأنموذج الاشتغال العاملي كنظامٍ وإجراءٍ كونه سيساعدنا لاحقا في ضبط البنيات السردية وتشريحها أثناء عملية التطبيق على نص روائي آخذين بذلك الحالات والتحويلات التي ستميزُ ذواتها الكبري والصغرى من خلال الأدوار التي يؤدونها أثناء إجراء عملية التحويل السردي بعد ربطها ببرامجها السردية المُتبناة من قبلها، نظرًا لتعددِ وتنوع رغباتها: (علاقات التواصل = الاتصال / الصراع = الانفصال).

والفصل الثاني تطبيقي: عنونتهُ بـ: المكون السردي في رواية جسدُ الحرائقِ (نُثار الأجساد المحروقة): مقاربة سيميائية سردية، تناولت فيه بالتحليل نصًّا روائيا بُني بطريقة ذكية هدفت إلى إثارة الالتباس لدى القارئ بتأجيج نار الصراع بداخله، لدرجةٍ انتقلت فيها عدوى القلق وافتقاد الأجوبة من الخارج إلى الداخل، لتشمل عددا من شخصياتها المركزية، ليأخذنا تناول المكون السردي فيها بالتحليل إلى عملية تشريحٍ للبنيات العاملية، آخذين فيها بعين الاعتبار جملة من الحالات والتحويلات التي ميزت شخوصها، من خلال الأدوار التي أدّتها أثناء إجراء عملية التحويل السردي، وذلك بضبط وتحديد علاقة الأحداث بالشخصيات في الرواية، ما ساعدنا كثيرا على تحديد أطراف الصراع التي كشفت

عن المنطق العاملي الذي استدعى التحكُّم فيه بدقة، لضبط المكون السردي وفق إستراتيجية سردية محدّدة.

والفصل الثالث نظري: عنونته بـ: سيمياء بورس التأويلية، تناولتُ فيه بالتنظير آليات الفيلسوف الأمريكي ش. س. بورس، لارتباط طرحه السيميائي هذا بجميع مظاهر الكون، لتجسدها كأداة تُقرأُ بها كلّ مظاهر السلوك الإنساني من انفعالات وطقوسٍ اجتماعية وصولا عند الأنساقِ الإيديولوجية الكبرى لتنحصر غايتها في تأويل الأنظمة العلاماتية اللغوية وغير اللغوية، باعتبارها –أي العلامات– حاوية لكل الموجودات، والواقع لا يتجسد لنا إلاَّ في حدود مثوله أمامنا كعلامة، ما جعلَ نقطةَ انطلاقِ مشروعه السيميائي مرتبطا بالتجربة الإنسانية في كليتها، بسبب أنَّ الإنسان هو مهد العلامات، والواقع لا يُنظر إليه إلاّ بوصفه نسيجا من العلامات، كون طرحهِ هذا ليس مجردَ منهجٍ يمكنُ اختزاله في أدواتٍ إجرائية وظيفتها استخلاص نتائج تحليلية جاهزة مسبقا، بل على العكس تماما فهو عبارة عن سيرورة لإنتاج المعنى (سيميوزيس)، والعالم لا معنى له إلاَّ إذا اقترن بسيرورة لإنتاج هذا المعنى، مُتخذا بذلك شكل علامات ليتأسَّس انطلاقا منه مشروعهُ السيميائي، الذي يرى أنّ العلامة تصورٌ متكاملٌ للعالمِ.

والفصل الرابعُ تطبيقي: عنونته بـ: المدار السردي وديناميةِ التشعب: مقاربة في الإنتاج الروائي لواسيني الأعرج، مختارات من نصوصه أنموذجا، ارتبط تحليلُنا فيه بأربعة نصوصٍ روائية: جسدُ الحرائقِ (نُثار الأجسادِ المحروقةِ)

1978، مرايا الضريرِ (كولونيلُ الحروبِ الخاسرة) 1997، كتابُ الأميرِ (مسالكُ أبوابِ الحديدِ) 2007، مملكةُ الفراشةِ 2013، هدفنا من خلالها إلى كشفِ وتحديدِ جُملة الآليات التي تحكّمت في كلِّ ظاهرةٍ ملازمة لكلِّ تظهير، انطلاقا من تفعيل نظرية المؤولات السَننية الثقافية / الموسوعية والسياقية والبلاغية، التي ستكون نتيجة نهائية مُحدّدة لسيرورات الفرضيات المُجسّدة للمتلقّي الباحثِ في النصّ عن العلاقة بين الواقعِ الشارطِ للإنتاج وخلفيةُ المبدعِ (الواقعي / الضمني) آخذين شكل تكوُّنِ الفكرة في ذهنه وتحوُّلها بتحوُّلِ منطلقات تطويرها، المحكومة بشرط الجنس الروائي، مُكتفينا في مستوى التحليل بالآليات: السياقية، لقُدرتها على وصف وتحديد العمليات الذهنية المُنتجة لأغلب مظاهر التشعُّب المُحقِّقة للمدارات المحايثة المُحينة إظهاريا في هذه النصوصِ.

والفصل الخامس تطبيقي: عنونته بـ: الرواية والتاريخ والهوية السردية (رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد أنموذجا)، تناولت فيه طبيعة الرواية التاريخية لتجسُّدها كعمل سردي يطمح إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية يتداخل فيها الواقعي مع المتخيل، اعتمادا على مادة تاريخية تتشكلُ بواسطةِ السردِ، يضطلعُ من خلالها المبدعُ في ابتكارِ حُبكة للمادة التاريخية بتحويلها إلى مادة سردية، كنصّ كتاب الأمير الذي يُعتبر روايةً أطروحةً عابرة للثقافات، تدعو لحوارِ الحضارات وتحرّضُ على التعايش السلمي، مُنطلقها كان وعيُ الفكرة الاستعمارية، ووعيُ الكتابة كإستراتيجية تقويضية وتفكيكية للاستعمار، الذي تتشظّى فيه الهوية القومية وتذوب مع الهويات الإثنية لصالح الهوية السردية التي اندمج فيها السرد التاريخي بالسرد التخييلي، باعتباره إحالة

مرجعية تُحقّق مصداقية يمكن إثباتها تاريخيا، بمحاولة تسريب حقائق هي في واقع الأمر مجموعة من الأحكام الإيديولوجية والتصورات الخاصة بالهوية والزمن والماضي والحاضر، وهذا ما اتضحَ لنا جليا في النصّ عند التحليل وفق آليات علم الصورة، لقيام المبدع بخلخلة عديد القضايا الحضارية المتعايشة نقديا انطلاقا من منظور إيديولوجي وبأسلوب إبداعي، عاكسًا بذلك رؤيتهُ للعالمِ كفردٍ ينتمي إلى هذا السياق وكجزءٍ لا يتجزأُ منه، بتسليط الضوء على قضية جوهرية أصبحت الآن موضوع الساعة في الأوساط الدولية، وهي قضية التسامح أو التعايش بين الشعوب والأديان والحضارات.

والخاتمة حدّدنا فيها أهمَّ النتائج المتوصل إليها في الدراسة.

ولما كان المنهج هو الطريق والدليل في رحلة البحثِ، لكشفِ وتحديد آلياتِ الإنتاجِ الروائي في نصوص واسيني الأعرج الإبداعية، جاء اختيارنا في التنظير والتطبيق لآليتين إجرائيتين حققتا تكاملا وتناسقا، هُما: آليات مدرسة باريس السيميائية وآليات سيمياء التأويل، إضافة إلى الاستعانة بمداخل علم الصورة سعيا منَّا لكشفِ مدى وعي المبدعِ أثناءَ فعلِ الكتابةِ.

ولقد كان لاختياري هذا الموضوع عدة أسباب، منها أهمية دراسة الإنتاج الروائي للمبدع واسيني الأعرج، وطُرقُ التعامل معها وفق آلياتِ النقد السيميائي: (سيمياءُ السردِ / سيمياءُ التأويلِ) وآلياتُ علمِ الصورةِ، إضافة إلى الرغبة في التعرف على الآليةِ الإنتاجيةِ المرتبط بناؤُها بعلاقة الدليلِ التفكيري المُستحضر في ذهنِ المبدع لحظةَ الكتابةِ والتأليفِ.

كما دفعني للإقبال على الموضوع شحُّ الدراسات التطبيقية التي اهتمّت وركّزت على نصوصِ واسيني الأعرج الروائية من زاوية التعرف على الآليةِ الإنتاجيةِ، المرتبط بناؤُها بعلاقة الدليلِ التفكيري المُستحضر في ذهنِ المبدع لحظةَ الكتابةِ والتأليفِ، وثراء الدراساتِ التنظيرية التي ساهمت كثيرا في فهمِ مستغلقات هذه الدراسة، لتوخيها طُرقًا في الطرحِ والتقديم أكثرَ وضوحا، ومن بين هذه الدراسات نجد مؤلفات سعيد بنكَراد: مدخل إلى السميائيات السردية / السميائيات والتأويل / السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها / السرد الروائي وتجربة المعنى، طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النصّ الروائي: نحو تصوّر سيميائي / سيميائيات التظهير عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية / السرد والاعتراف والهوية / التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، بالإضافة إلى مجموعة من الكتب النقدية الحداثية الهامة الأخرى، سواء العربية منها أو المترجمة.

وطبعًا يظلُّ الفضل الأول في إنجاز وإتمام هذه الدراسة لله عز وجل، ثم لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عبد الرحمان تبرماسين الذي ندين له بما هو أكثر بكثير من الإشراف على هذه الرسالة، فله كل الاحترام والتقدير.

فصل تمهيدي: المؤلّفُ ومفسروه

ترتبط قضايا النص ارتباطا وثيقا بقضايا النقد، لأن إغفال الحديث عن أحدهما يعد مَساساً بالعملية الأدبية والنقدية، فقضايا النص الأدبي هي قضايا النقد، والعلاقة التي تربط بين نوعي النص (النقدي والإبداعي) هي "العلاقة التبعية؛ أي التلازم في الحضور والغياب"[1]، فالنص لا ينتج من فراغ وفي القراءة النقدية يوجد تعامل حميم، نحو وضع هذا النص الإبداعي في مهب الجماليات البالغة التنوع لدى القارئ النموذجي المفترض، بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، وعندما لا يتوقف هذا الأخير عند حدود التفسير المتوقع للنص فإنما هو يرشح نفسه لاكتشافه من شرفة تجربته الخاصة، ليكون مستعداً للتّحرُّر من التقليد النقدي[2]، واهبا نفسه إلى حريات التأويل وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع، ولأن التأويل هو ما يمنح النص طبيعته المنطوية على لا نهائيات المعنى التي تتجاوز الحدود، –على اعتبار المعنى ما هو سوى التفسير المباشر للنص–، لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدم إسقاطه ألا وهو الذات المبدعة، لسبب مرتبط بفعل القراءة، هو تحريض النصّ للقارئ الحقيقي وللقارئ النموذجي (الضمني) على ضرورة صياغة فرضيات تدور حول مقاصد المؤلف النموذجي (الضمني)، لا مقاصد المؤلف الملموس (الواقعي)، إذ "يختلف المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي في أنه فقط موجود في عمل معين، ويساويه في الامتداد"[3]، ولكي يُفهم النصُّ على القارئ أن يتعرف على قصده، كـ "مسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي ... وذلك من خلال مجموعة من

الاستراتيجيات النصية"[4]، ليكون معه المؤلف النموذجي (الضمني)، والقارئ النموذجي (الضمني)، بناءين تأويليين يشتركان في دائرية التأويل برمته.

كما أنَّ "الإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة"[5]، وهذا الفعل مرتبط بالقصدية (L'intentionnalité) التي هي مقوّم من مقوّمات النص الحاملة لـ "قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود"[6]، والمتحققة في العمل الأدبي الذي هو نتاج علاقة تفاعلية بين النص والقارئ، تحاول استخلاص المعنى المقصود بخلق حوار بين تشكلات النص الماضية وترهينات القارئ بين ذخيرة النص، والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، كل هذا يتم في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، وهذا المؤلف لا يكتب له البقاء في "تقليد التجربة الجمالية لا بالأسئلة الخالدة، ولا بالأجوبة الدائمة، وإنما بفضل التوتر المفتوح قليلا أو كثيرا بين سؤال وجواب، مُشكل وحل، يمكن أن يستدعي فهما جديدا وأن يطلق من جديد حوار الحاضر بالماضي"[7]، هذا التوتر القرائي يتحقق بفعل التركيب الذي هو المسؤول الأول عن تحرير المعاني وتوليد الإيحاءات وتنشيط القوة الاستيهامية للكتابة، قصد حياكة نسيج نصي تتشكل خيوطه وتنعقد بفعل القراءة المُتحقّقِ وفق نظام ممنهج.

كلُّ هذا لماذا؟ لأن كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها، وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاَّ إذا كان لكلامه قصد"[8]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات

غير المتوقعة، التي تشكّل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي ، لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[9]، لأن صورتي كلا من المؤلف الضمني والقارئ الضمني تتشكلان تدريجيا حينما يقرأ عمل أدبي ما !

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

وهل صحيح أنَّ عملية القراءة تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللامتناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة فيه؟

آليات الكتابة: بين فعل القراءة وأسئلة الذات وتعدد المعنى

ثلاثية المؤلف / النص / الناقد، يقابلها: (القصد / الأثر الأدبي / التفسير) والعلاقة بينهما إشكالية تطرح أسئلة مهمة مفادها: هل ينبغي في النص الإبداعي البحث عن قصد المؤلف؟ أم هل ينبغي البحث عن منطوق النص بصرف النظر عن مقاصد كاتبه؟

وهل طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف أو قصديته، وبين الإطار اللغوي (الوسيط) الذي يتم فيه التعبير لخلق النصّ، يتحكم فيها قارئ نموذجي لم يوجد بعدُ؟

1-قراءة النص: من القصدية إلى المُحصّلة

إنَّ العلاقة بين القراءة والكتابة علاقة حوارية؛ بمعنى أنها علاقة تسمح لنا بتوارد الأسئلة، وإبراز الإشكاليات وتلمُّسُ المقاصد والغايات، لتكون معه المحصلة النهائية إحراز تكامل بين القراءة والكتابة بطريقة متناغمة، والنصَّ الإبداعي عامة والروائي خاصة مُحكم بمقتضى هذه المعاني المُضمنة فيه؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه، لأن طرق استنطاقه المتعددة أثناء القراءة والتحليل قد "تُنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابل ما هو حقيقي"[10]، وهذا ما يفاجئنا كونه يحيل على أبعد من ظاهر العلامة، والعلاقات بين العلامات التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقات لا تُنتج إلاَّ ظاهر المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـ "الفضاء التفاضلي الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[11]، ومن بين هذه التأويلات الممكنة تتجسد فاعلية القارئ في صياغة فرضية عند ممارسة فعل القراءة الذي يصبح الأمر معه هنا متعلقا بشيئين اثنين، هما: الاختيار والفهم فتتبع منظومة النص الدلائلية -بعد اختياره، وفهم طرق إنتاجه كما يُقدَّم على مستوى الكتابة- مهمة القارئ، في حين يرتبط فهم النصّ هنا بمسألة إدراك أو محاولة إدراك أسسها، واستخراج تراكباتها ومعادلاتها، باستثمار قدرات القارئ الايجابي الخاصة، انطلاقا من مقصد النص المرتبطة بالمبدعين الذين "لا تنفذ حيلهم، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور، وإن تفانوا فيما بينهم في كفاءة إنتاجها، ودرجة فعاليتها الجمالية بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من خمائر الخبرة بالحياة، وركائز المعرفة بقوانينها"[12]، التي تفرضه

إستراتيجية نصية صيغت هي ذاتها لجر هذا القارئ إلى مسألة لا نهائية للأثر لتتموقع هنا الذات التي تقرأ في كتابة الذات التي تَكتُبُ، باعتبار أن "سمة الترجرج هي حركة الذات المُخلخلة [منزوعة المركز]، واستجابة إلى كون الذات مصنَّفة، فإنها تكتب نفسها في سرد يفسّر الثنائيات الآتية: طائفة / طبقة ومنزلة / موقع، وهوية / قالب"[13]، ومن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة ثمة كلمات تقف كبوابة بين القراءة والكتابة، لتَجَسُّدِها كمانح لمكان ما في حقل الكتابة العام.

يساهم كل من القارئ والكاتب، الأول في استماع محايد، والثاني في كلام محايد، يودان معا توقيفهما، ليفسحا المجال لتعبيرٍ يُفهمُ ويُسمعُ بشكل أوضح فالمبدع "يُعبّر عن نفسه ضد كلام، وبفضل كلام محدود لا ينقطع، كلام لا بداية له ولا نهاية، ضد ولع الجمهور، ضد الفضول الشارد الذي لا يقر له قرار"[14] والقارئ – كعون للتلقي يُوَجَّهُ الخطابُ المكتوبُ إليه – "مفهومٌ أساسيٌّ مستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر"[15]، ليصبح حضورهما حتمية ضرورية، فـ"لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب"[16]، والعلاقة بينهما قران منتج جدلي ومُعقَّد يسمح باستحضار عدة مستويات عند القراءة، وارتباط كل فعالية بالأخرى وثيق جدا يجعل "من مستلزمات هذا الارتباط أن يصار إلى مضاعفة القراءة والكتابة"[17]، لتحقيق الفعالية المختزنة داخل كل فعل من هذين الفعلين: فعل الكتابة / فعل القراءة، والنصُّ بوصفه مادة علائقية يَهِبُ نفسه لموقع القراءة، لأن "القراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى"[18] تُخلق من قبل القارئ بعد كل قراءة جديدة كشحنة متوهجة

و"الكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى"[19] متعددة ومتجددة بتعدد وتجدّد قرائها.

لتكون مهمةُ القارئ النموذجي (الضمني) خلقَ توافق مع قيم المؤلف النموذجي (الضمني)، هذه القيم تُحدِّدُ جوهريا معنى العمل ككل، وهذا معناه خضوع المتلقي لـ"مؤلف نموذجي، يُعِدُّ إستراتيجية [خطابية] عنها يفيض النصُّ، وإليها يستند القارئ النموذجي"[20] الذي يؤدي وظيفة مؤول مثالي للنص عند تموضعه في مكان ما من هذا التأويل، فالقارئ الضمني يختلف عن القارئ الفعلي في أن العمل هو الذي يكونه، كما أنه يؤدي بمعنى ما وظيفة مؤول مثالي للعمل، فهو "المنقوش أو المنحوت في النص"[21]، كقالب أعده المؤلف ليصُبَّ فيه القارئ، أو كما يقول هورثون: كأنه حلّة سوف يرتديها القارئ الفعلي كما أنَّ هذا الخطاب قد يرتبط ارتباطا وثيقا "بقارئ لا يُذعِنُ دائما لأهواء المؤلّف النموذجي"[22]، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهن يبحث عن معنى مودَع فيه في استقلال عن محافل التلقي، بل يرى في فعل القراءة تحيين لفعل قارئٍ ينحو في اتجاه التفردن، وسط عدة قراء محتملين تتعدد بهم دلالات النص بتعدد قراءاتهم، لتحقيق مسعى هام هو "بناء مشروعية التأويل من صلب النص والخروج به إلى آفاق رحبة تؤكد موقع المؤول في العملية التواصلية بينه وبين النص"[23]، وهذا يجعل القارئ مشاركا فاعلا، وركيزة هامة في صنع النص ومساهما في تحرير القراءة من أسر المعنى النهائي والقصدي، بفتح المجال واسعا نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعددية المعاني المحتملة واللا نهائية

ليكون إعلان ميلاد القارئ النموذجي مؤشرا صريحا على تحول مسار الممارسة النقدية.

1 -1- جهودات مدرسة كونستانس النقدية:

برزت مدرسة كونستانس (Ecole de Constance) من خلال أعمال رائديها: **ولفغانغ آيزر (W. Iser) وهانز روبرت ياوس (H. R. Jauss)** فهُمَا أتاحا للقارئ فرصة تحريره من سلطة وسطوة المؤلف، كما حرّرُوا القراءَة من أسْرِ المعنى النهائي والقصدي، وفتحوا المجال واسعا نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعددية المعاني المحتملة واللا نهائية.

حاول كل من قطبي المدرسة بناء نظرية جمالية متكاملة، تتيح للقارئ فرصة تحريره من سطوة وسلطة المؤلف، بمنحه "القدرة على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرة أخرى"[24]، لتُعيد بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر الزمن / التاريخ، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، لأنها كنظرية جمالية في التلقي تتشكل عبر صيرورة تاريخية، هي صيرورة القراءة* ذاتها.

اهتمام جمالية التلقي كنظرية انصب على القارئ كذات، بفتحه أفقا جديدا في الممارسة النقدية، باهتمامها بالعلاقة التفاعلية المبرمة بين النص والقارئ و" مدار [اهتمامها] ليس هو القارئ كذات متلقية مستقلة عن محافل الظاهرة الأدبية الأخرى، بل كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص خاصة ومنفعلة به"[25]، لأنها لا تنظر

إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة تشير في اتجاه واحد، تتم عبره عملية الاستقبال عندما يفك القارئ سَنَنَ النصّ، بل تنظر إلى عملية القراءة كفعل يسير في اتجاهين، من النصّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصّ في إطار علاقة تفاعلية.

ليكون السؤال المطروح:

كيف يسهم الجمهور المضمر في العمل في مقروئية العمل؟

وما هي الطرائق التي يُسهِمُ فيها الجمهور المضمر في مقروئية عمل ما؟

هل هي مسألة تحليلية؟ أم مسألة تأويلية؟

القراءة تؤدي دائما إلى علاقة جدلية بين إستراتيجية المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي، بوصفه صورةَ القارئ كما يتوقعها النص، والذي هو في تصور أقطاب نظرية جمالية التلقي بنية دلالية افتراضية محققة من طرف هؤلاء القراء المتعاقبين عليه، وبالنسبة لهم يمتلك النص قطبين أساسيين: القطب الفني باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية لدى الكاتب، والمرتبط بدوره بجانبين: جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذا يرتبط بـ "تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته"[26]، والقطب الجمالي الذي يحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة من قبل القارئ، وبإمكانه أن يبدأ من أي جانب شاء، مادام كل واحد من هذين الجانبين سيؤدي به إلى فهم الآخر، وكلاهما صالح كنقطة بداية لفهم النص، الذي لا

يقوم بجمع "شتات واقع ثابت[فقط]، أو يوهم به دائما"[27]، وإنما يطمح إلى تشكيل قارئه النموذجي الخاص، ومسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتق القارئ الملموس.

هذا القارئ النموذجي يرى أنَّ معنى النص ليس هو المعنى الجاهز، بل القصد هو المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النص والقارئ؛ إذ "يوجد معنى حقيقي للنص، ولا سلطة للمؤلف مهما كان الذي يريد قوله، فقد كَتَبَ ما كَتَبَ وبعد أن ينشر النص يصبح أداة يستطيع كل واحد أن يفيد منها على طريقته وعلى وفق وسائله"[28]، هذا المعنى تحتضنه قراءات النص، لتتجاوزها إلى قراءة إبداعية مغايرة هي كتابة للقراءة، تنشأُ كحواريةِ "لقاءٍ بين إرادة الكتابة التي تتضمن قوَّة وحركة محوّلة، وإرادة التلقي التي تتضمن كشفا وتنويرا وبحثا عن حقيقة النصّ"[29] المُتجلّى كنظام يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه، واستحال فهمه ولاندثر معناه وغاب حضوره، ولأصبح وجودا من غير شاهد، ومنتوجا من غير إنتاج.

يتجسد هذا " في افتراض استحالة تفسير اشتغال أي نص، بما في ذلك النص غير اللفظي، إلاَ إذا أخذ بالاعتبار –فضلا عن لحظة تكوينه– دور القارئ في فهمه وتحقيقه وتأويله، وكذا الكيفية التي يتصور بها النص صيغ المشاركة هذه"[30]، فالقارئ المعني هنا هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه، والقادر على توجيه غموض النص وانكساراته، أو ما يسمى فجوات النص، ففي الرواية مثلا "ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه، لكي يربط

بين الأجزاء غير المترابطة"[31]، وتلك الفراغات مهمتها رسم مسار للقراءة، حين "تضطر القارئ، لأن يكمل البنية [لـ] يُنتج بذلك الموضوع الجمالي"[32]، على اعتبار أنَّ القارئ الفعلي يتحكم فيه مخزونه الثقافي، في حين القارئ الضمني يخلقه النص وبه يرتهن، بصفته مؤهلا لتجريب حدوسات لا نهائية.

1-1-1- فولفغانغ آيزر (W. Iser):

له فضل كبير في تطوير نظرية التلقي، وترسيخ أسسها، منطلقهُ لم يكن فلسفيا تاريخيا كما فعل ياوس، بل ارتكز على مرجعيات متنوعة اعتمدت على مفاهيم الظاهراتية التي تُعِدُّ الذات مصدرا للفهم، وعلم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا ... والجديد الذي خرج به آيزر هو "إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، بوساطة فعل الإدراك"[33] وفعل الفهم، لأنها قادرة على إعادة إنتاج النصّ بدورها المتشكل بفعل الإدراك، الذي يعتبر "مستوى حسي يعتمد على الحواس: الشم أو البصر أو السمع أو اللمس، إدراك حسي لشيء مادي موجود في عالم الواقع"[34]، فالتعرف (الإدراك) ببساطة ينطوي على عملية ذهنية تستكنه الطبيعة السيميوطيقية لهذا الشيء، فرغم أنَّ هذا المُدْرَكَ مادي ينتمي إلى عالم الواقع، إلاَّ أنه ذو طبيعة خاصة، إنه علامة؛ أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي والعلامة تعتير شيئا ماديا مزدوج البنية له جانب مادي سمعي، بصري، لمسي وآخر معنوي هو الدلالة، وآلية الفهم كـ "محاولة فك شفرة العلامات، وهو المستوى الأوّلي للتوصل إلى الدلالة"[35]، والذي يعد مستوى صعبا يستلزم درجة تعلُّم كبيرة يقوم من خلالها القارئ بعملية الرد والتعليق وملء الفجوات، لذا قام بابتداع مفهوم إجرائي جديد يقوم بهذه المهمة، أطلق عليه: القارئ الضمني

(Lecteur Implicite)، المُستحضَرُ في ذهن المبدع أثناء فعل الكتابة، ككائن تخييلي أنتجه النصُّ، مُهمتُهُ تجسيد "التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى"[36]، فهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صِيَغِ موقِعٍ نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، ومعناه تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية، من منطلقه يُصبحُ المعنى بنية يُشيِّدُها المتلقي بتجاوز المعطى اللساني الواحد.

بطرحه هذا عوض آيزر مفهوم أفق الانتظار، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس، بمفهومه الجديد: القارئ الضمني، الذي يمنح النصَّ أبعادا جديدة قد لا تكون موجودة فيه، وإنما تُخلقُ من قبله أثناء عملية القراءة، لأنه "يتمتع بقدرات خيالية، شأنه شأن النصّ التخييلي"[37]، وهذا الذي كشفته مقاربات القارئ المتعددة، التي عكست حدا فاصلا بين داخل النص وخارج النص، فهناك قارئ مندرج في النص، وهناك قارئ ملموس ممسك بيديه الكتاب، وذاك القارئ الأول المفترض لا يعدو أن يكون دورا مرصدا للقارئ الثاني، بإمكانه قبوله أو رفضه لأنه "قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات في بنية النصّ يملأها"[38]، لذا تركيزه انصب على القارئ النموذجي الذي يختلف عن القارئ التجريبي، كون الأخير هو أنا أو أنت عند قراءة نصا ما، وباستطاعة هذا النوع من القُرَّاء أن يقرأوا النصوص بطرق مختلفة دون التقيد بقانون يحكم فعل القراءة، لأن النصّ قد يستثيرهم بالصدفة، في حين في القراءة ثمة قواعد محددة كلعبة، والقارئ النموذجي هو من يتوق إلى ممارسة هذه اللعبة، وهذا ما جعل آيزر يراهن على القارئ النموذجي، بمحاولة منحه القدرة على منح النص سمة التوافق (التلاؤم)

باعتباره بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها، لأنه "يفسر ليس وفقا لمقاصده (ها) وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراء كذلك"[39]، لغرض تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

بهذا دعَّم آيزر طرحه النقديّ، والذي ميَّز فيه بين المؤلف الفعلي المُرتهن بالواقع الذي يشير إلى شخص المؤلف الحقيقي، والآخر ضمني تمثله الذات المتحققة من ذلك المؤلف، وبالمقابل كان التمييز بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني المتحقق في فعل القراءة، والذي يتولى "الفراغات [...] التي يفترض [...] أن يملأها وهكذا، فهو يوظف نقده الخاص من أجل ملئها"[40]، فالمبدع في لحظة إبداعه يترك في نصه برنامجا يسمح للقارئ الملموس أن يستخلص منه مؤلفا ضمنيا، قد يتطابق أو يتعارض مع القارئ الضمني، الذي يُعبّرُ عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ، وجمالية النص وثراءه المعرفي تَنْظُرُ للقراءة على أساس أنها إستراتيجية كامنة في النص، فهي "تشغل فراغاته وانقطاعاته، وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته"[41]، لأنَّ النصَّ بوصفه مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقّقُ معه كـ "أشكال جمالية ذات صبغة تشيدية"[42] تَهِبُ نفسها للقارئ الضمني قصد مَوضَعتِهَا في موقع للقراءة.

يرى كذلك أنّ في النص فجوات تُملأ من قبل القارئ، باعتباره "نسيج من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائض معنى يحمله القارئ للنص"[43]، باستناده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم عند القارئ

لذا فـ "الفجوة لدى آيزر هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"[44].

ولملأ الثغرات والفجوات في النص من قبل القارئ، يقترح لنا آيزر عديد المفاهيم الإجرائية كالسجل / الإستراتيجية / مستويات المعنى / مواقع اللا تحديد.

وطرحه هذا في مفهوم فجوات اللا تحديد يتشابه كثيرا مع ما جاء به إنغاردن الذي صاغ بدوره مفهوم فجوات اللا تحديد ، والفرق بينهما أن إنغاردن رفض النصوص التي تتسم باللا تحديد، في حين آيزر دافع ببراعة وتأكيد عن هاته النصوص، خاصة الحديثة التي تتسم باللا تحديد، لأنها تساعد على برمجة القراءة، و"التحقق الذي تفرضه [فجوات اللا تحديد] على القارئ هو أن معانيه المتخيلة لا يمكنها أبدا أنْ تغطي بشكل تام إمكانات النص"[45]، في ارتباطه بالمعنى الذي يُعيد اكتماله في كل قراءة تأويلية تهدف إلى "ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات، وتقديم بنية تأويلية جديدة"[46]، لأن الحوارية المستمرة بين القارئ والنص تمنح هذا الأخير القدرة على الديمومة والخلود، وهذا لا يتحقق إلاّ بتكثير المعنى للوصول إلى لا نهائية المعنى، التي بحسب آيزر قد تكون "تحققات حقيقية، وتحققات زائفة للنص الأدبي"[47]، خاصة وأنّ الزعم بأن نصا ما لا نهاية له، لا يعني أن كل عملية تفسير تستطيع التوصل لنهاية سعيدة.

لذا فملء الفراغات وتوليد الدلالات، وتكملة ما يسمى بمواضع اللا تحديد، لا يتم إلاَّ عبر حصول ذلك، انطلاقا من وعي قرائي، لأنَّ المعنى عند آيزر

مشروط بالنص نفسه، ولكن بشكل يتيح للقارئ الضمني نفسه أن يُظهرهُ، إذ جمالية التلقي في بحثها عن المعنى انطلقت منطلقا يرى أن الفهم كعملية يضطلع بها هذا القارئ، الذي يُعدُّ بنية من بنيات النصّ، كون "الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه"[48]، والنص يحتوي على مرجعياته الخاصة به، والقارئ هو المساهم في بناءها عبر استخلاصه للمعنى كون مهمته "إعادة خلق ذلك السياق الاجتماعي والثقافي نفسه الذي أحدث المشكلات التي عُني بها النص نفسه"[49]، والذات القارئة عند آيزر لا تُعتبر فردا محددا ومتعينا تاريخيا، بل هي مفهوم إجرائي يُنمُّ عن تحول التلقي إلى بنية نصية، نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي، التي تتجاوز التاريخ وفعالياته.

1-1-2- هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss):

كان لياوس (Jauss) فضل كبير في وضع الخطوط الموجّهة نحو جمالية للتلقي، بمحاولة إعادة النظر في التاريخ الأدبي من زاوية المتلقي المرتبط أساسا بالعمل الأدبي، الذي هو نتاج علاقة تفاعلية بين النص والقارئ العادي، بخلق حوار بين تشكُّلاتِ النصّ الماضية، وترهينات القارئ بين ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، والمُتحقّق في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، لأن أساس وجود الأثر الفني هو جمهور القراء، وتاريخ الأثر هو تاريخ قراءته، وبهذا السبب صَبَّ اهتمامه، وركّز على تجربة القارئ العادي.

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

لتدعيم موقفه النقدي قدَّم لنا ياوس عدة مفاهيم، أصبحت حَجَرَ أساسِ نظريةٍ جديدةٍ في فهمِ الأدبِ، التي في الأصل مُستعارة من مناهج نقدية سابقة لطرحه حيث منحها حياة متوهجة في قُدرات التلقي، لإيمانه الكبير بأنّ "كُلَّ نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاص به"[51]، فخرج بمفهوم: أفق الانتظار(Horizon d'attente) الذي يُعَدُّ مفهوما إجرائيا يُطَبَّقُ على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما، وفضاءً تتحقَّقُ من منطلقه عملية بناء المعنى الذي تتم داخله، بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند القارئ والذي هو؛ أي فعل الفهم "تضحية بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح، الذي تقوم عليه العلاقة بين الإنتاج والتلقي"[52]، وأنظمة هذا المفهوم المرجعية ثلاثة: أولها التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص وثانيها شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يُفترض معرفتها، وثالثها التعارض بين اللغة الأدبية (الشعرية)، واللغة العملية: (التعارض بين العالم التخييلي والعالم الواقعي).[53]

مفهوم أفق الانتظار يُعَدُّ استنطاقا لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير المرتبط أساسا بمنطق السؤال والجواب، لأهميةٍ تكمُنُ في تحقيق علاقة جدلية ومتجددة بين القارئ والنص، وبطرحه هذا أراد ياوس ألاَّ يبقى بناء أفق التوقع رهينا داخل الأدب، بـ "وضع التطور خارج البنية في السلسلة التأريخية للتلقي في تصور جديد لتأريخ الأدب"[54]، وهذا يوضح مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق التوقع.

وعملية بناء المعنى على هذا النحو تتم داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل التاريخ الأدبي، والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند القارئ، وبفعل وبفضل التراكمات التأويلية (أبنية المعنى) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، لكن عند مفارقة النص لمعايير أفق التوقع أو الانتظار عند القارئ، تحصل لحظات خيبة تسمى بخيبة أفق الانتظار، مُشيّدة من قِبَلِ القارئ بقياس التغيرات والتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، كلحظة من لحظات تأسيس الأفق الجديد فـ"التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"[55] الذي سيلعب دورا مركزيا في نظرية التلقي، على اعتبار أنَّ النصَّ عند قراءته أو سماعه سيثير في القارئ أفق توقعات مرتبطة في اتصاله بنصوص سابقة، ليخضع أفق التوقع هذا مع توالي القراءات إلى التغير أو التعديل أو التصحيح أو إعادة الإنتاج، و"التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الإنتاج يُحددان حدود امتداده"[56]، وهذا ما يطلق عليه ياوس بمفهوم تغير الأفق، ليبني محله أفقا جديدا تتحرك في ضوئه الانحرافات

والانزياحات عما يألفه القارئ، فما يطرأ من تغييرات في الفهم يصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بفعل هيمنة القارئ الجديد ودوره الفاعل ليخرج معه بمفهوم إجرائي أخر اصطلح عليه اسم المسافة الجمالية Distance Esthétique، يُقاس كمفهوم بأُفقِ انتظار القارئ والنصّ، بالعودة إلى نوعية العلاقة التي تربط بينهما كالاستجابة والتغيير والخيبة، ويَقْصِدُ به ياوس "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة"[57] لأن الطبيعة الفنية لعمل أدبي ما تُحدَّدُ بالمسافة بين أفق التوقعات والعمل وخيبة هذا الأفق، وبين التجارب الجمالية المألوفة سابقا، لارتباط " النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه، التي تشكل الجنس الأدبي [و الـ] تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله"[58]، التي تفرضه وتقتضيه الاستجابة الجديدة للعمل الأدبي.

لنصل مع جهود قطبي مدرسة كونستانس الألمانية إلى نتيجة مفادها أنَّ "كل نص يُتلقى ليُؤولَ، وكل تلقٍ كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل"[59] والذي يتجلى كخبرة جمالية مُهمتها: إيقاظ النصوص من سباتها، قصد كشف وميض وقعها، ورؤية غناها، وهذا تُحقّقهُ القراءة كوعي، عندما تُقيمُ علاقة حوارية بين القارئ والنصّ، تسعى من خلاله كممارسة "تشخيص طرائق إنتاج القيم وبيان الآليات، والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي"[60]، لأن تشكل النصّ الاستراتيجي لا يتحقق إلاَّ من خلال التكثيف والإخفاء والكبت والنسيان والذي فرضته الحياة النصيّة ذات الطابع التخييلي، من جهة اشتمالها على ثلاثة أفعال وظيفية تهُمُّ الانتقاء، والتركيب، والكشف، فـ "الانتقاء بناء منمذج للأنساق

الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ... [الذي هو] ... تحويل للعناصر المرجعية، وتكثيف لها، وإشعال على حدودها وتقاطعاتها وتمفصلاتها، إضافة إلى جلوها قياسا إلى العناصر والعلاقات المطموسة والمسكوت عنها"[61]، التي يؤسس النص معها حدوده الخاصة داخل التجربة الجمالية، كممارسة حرة / مقيدة، تزاوج بين الإرادة / الرغبة، والقصد / الانتشار...

لهذا السبب فسحت المجال واسعا أمام الذات المستقبلة للدخول في فضاء القراءة والتحليل، بإعادة الاعتبار إلى القارئ كعنصر أساس في عملية التواصل بخروجها بمقاربة نقدية تختلف عن المقاربة البنيوية للمعنى، فالنصّ باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله، لأنَّ شكله اللساني يتضمن معناه بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، وهذا يعود إلى نظرتهم للنص، على أساس أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها؛ أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، في حين جمالية التلقي انطلقت منطلقا يرفض فكرة أنّ المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص، وتميل إلى اعتقاد مطلق يرى بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى كذات مُتجسدة كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص.

ليصبح المتلقي مكونا هاما من مكونات النصّ الروائي:

الكاتب ----- النص ----- القارئ

هذه الخطاطة تقدم لنا القارئ في صلته الوثيقة بالنص، ومن منطلقها استمدت نظرية التلقي رؤيتها النقدية الجديدة، بتقديمها بديلا منهجيا، حاول تأسيس أفق مختلف في مجال القراءة والتأويل ضمن حقل النقد.

الهوامش:

1)- حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1، ص17 .

2)- التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، التي وكرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا، يحيل على السمات النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

3)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1، ص21 .

4)- محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص107 .

5)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، الجزء الرابع، ص141 .

6)- بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص48 .

7)- Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978, Pp 113-114.

8)- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96 .

9)- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر:. خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، ط2، ص692 .

10)- فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79 .

11)- عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1، ص67 .

12)- صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص75 .

13)- ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1، ص ص 197 – 198 .

14)- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 61.

15)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1، ص 314 .

16)- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص 10 .

17)- المرجع نفسه، ص 05 .

18)- المرجع نفسه، ص 05 .

19)- المرجع نفسه، ص 05 .

20)- أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص12 .

21)- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص44 .

22)- المرجع نفسه، ص 12 .

23)- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص89 .

24)- المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 18 .

* صيرورة (الكتابة / القراءة) هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

25)- رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994، ص472 .

26)- نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7، ص21 .

27)- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص05 .

28)- المرجع نفسه، ص06 .

29)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 19 .

30)- محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، ص89 .

31)- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1، ص221 .

32)- المرجع نفسه، ص222 .

33)- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993، ص 48 .

34)- سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 12 .

35)- المرجع نفسه، ص 13 .

36)-فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987، ص .31

37)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص .315

38)- المرجع نفسه، ص.315

39)- أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص .80

40)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص .39

41)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص .17

42)- طائع الحداوي: في معنى القراءة: قراءات في تلقي النصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص.07

43)- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص.59

44)- نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ص .46

45)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص.40

46)- آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، ص .51

47)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص.40

48)- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 43.

49)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص41 .

50)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 314 .

51)- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص25 .

52)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 153 .

53)- ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 46 .

54)- المرجع نفسه، ص 45 .

55)- المرجع نفسه، ص 47 .

56)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

57)- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، ص 30.

58)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

59)- سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص197.

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

61)- المرجع نفسه، ص ص 26-27 .

مدرسة باريس السيميائية:

تمهيد:

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

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

وما يميز قراءة غريماس لمشروع ف. بروب الوظيفي هو ذلك التعديل الذي يسجل نوعا من التواصلية بين مشروعيهما، فمشروعه ما كان لـ "يرى النور لولا وجود العمل الجبار الذي قام به بروب"[4]، وما يميز نظريته كذلك هو شموليتها في التصور وشموليتها في التحليل؛ حيث تكمن هذه الشمولية في قدرتها على

استيعاب عناصر شتى تنتمي إلى عدة نظريات سردية سابقة كنظرية بروب الوظيفية، لأنه "يفكر في العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر في خصائص الوحدات ذاتها"[5].

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

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

والسردية كذلك عند جماعة أنترفرن Groupe d'entervernes، عبارة عن "ظاهرة لتتابع الحالات والتحويلات المسجلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج

المعنى"[10]، وبهذا الانتقال يحدث التحويل من وضع إلى آخر من خلال تسلسل منطقي للأحداث، يؤدي في النهاية إلى الإمساك بجوهر الدلالة.

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

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

والصيغة الآتية توضح ذلك:

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

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

كما تأثر غريماس كذلك بما جاء به الناقد تسنيير Tesinère، فهو حوّل مصطلح الوظيفة إلى عامل، سماه القائم بالفعل، يظمُّ الكائنات المؤنسنة والمشيئة

معا، لتشهد الدراسات النقدية التي تهتم بالسرد مع مجيء غريماس تحولا جذريا وقد نجح كثيرا في شكلنة المثال الوظائفي وتطويعه، ليصبح قابلا للتطبيق على كل الأنماط السردية، وأراد أن يكون أنموذجه العاملي "عاما وشاملا، قادرا على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني، بدءا من النصوص الأدبية وانتهاء بأبسط شكل من أشكال النشاط الإنساني"[21]، ركز في تحليل النصوص على شكلنة المضمون، باعتمادهم في تحليلاته على آليات المنهج البنيوي، من أجل الكشف عن "القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة"[22]، لنصل إلى أن غريماس قام بتعميق مفاهيم بروب، وبلورتها في تصور منطقي شامل للأجناس السردية كيفما كانت طبيعتها الدلالية، عكس بروب الذي جعل بحثه لا يخرج عن نطاق الحكاية الخرافية ومنه فغريماس في منهجه هذا ركز على"عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها"[23].

1- الانموذج العاملي كنظام:

لقد استفاد غريماس كثيرا من الدراسات الأسطورية في تحديد مفهوم العامل من الدراسات الأسطورية من تحديد مفهوم العامل، فعنده "الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله والجانب الوصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته"[24]، قام بإسقاط دراسته التي اقترنت بما هو سماوي (الإله) على ما هو واقعي (أرضي)، لأنها لا تخرج عن هذا النطاق، كما يرى عدم وجود "تعارض بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي، بل يوجد تكامل أساسي بينهما"[25]، وقد استفاد كثيرا في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل

في اللسانيات انطلاقا مما قاله تسنيير Tesiniere، حين "شبه فيها الملفوظ البسيط L'énoncé élémentaire بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة"[26]، كما بنى أنموذجه العاملي على الأضداد الثنائية، كونه "عبارة عن مجالات للحدث"[27] وهذه المجالات ما هي إلا صورة معدلة لنموذج بروب الوظيفي.

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

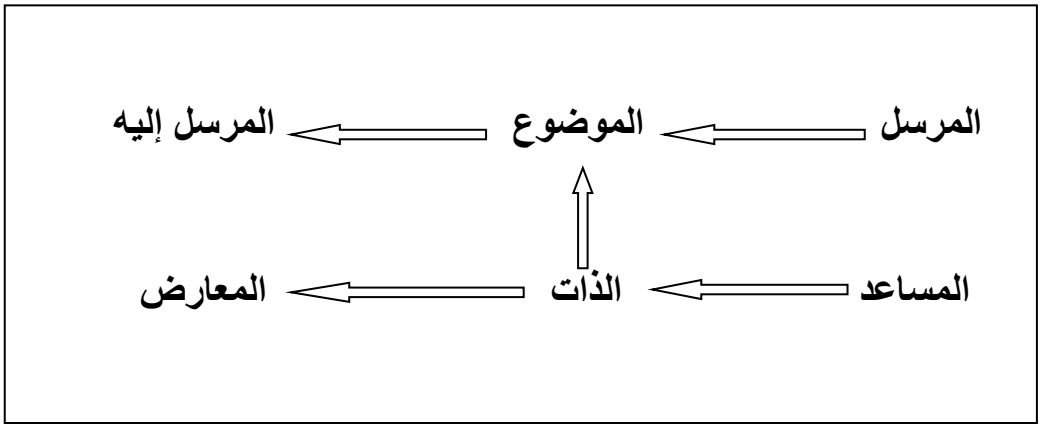
فالأنموذج العاملي عند غريماس "لا يشكل داخل الكون السردي تنظيما استبداليا لسلسلة من الأدوار التي تقوم بأدائها كائنات ما فحسب [...] إنه مرحلة محددة داخل مسار يقود من المجرد إلى المحسوس"[28]، فالكون الدلالي لا يدرك إلا من خلال تجسده داخل أدوار ووظائف أو على شكل صفات تجدد كينونة القيمة، ومعها تعد "الوظائف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

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

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

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

شكل رقم01: خطاطة الأنموذج العاملي



أ- علاقة الرغبة: Relation de désir: تجمع هذه العلاقة بين **الذات Sujet** و**الموضوع Objet**، فـ"المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة"[35]، وكل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع

يسميه غريماس **المرسل Destinateur**، وتحقيق هذه الرغبة لا يكون ذاتيا بل هو موجه إلى عامل آخر يسمى **المرسل إليه Destinataire**، وهنا تكون علاقة الرغبة، فالعامل الذات يعتبر "الفاعل المباشر الذي يتلقى **التحفيز La manipulation** من طرف المرسل، ويسعى دائما لتحقيق الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول"[36]، في حين أن الموضوع "يُشكل الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول"[37]، وبهذا نرى أن العلاقة القائمة بينهما تتموقع في **محور دلالي Un axe sémantique** يتمثل في **الرغبة Le désir**، لتعد هذه العلاقة من أهم دعائم العمل السردي، والعلاقة بينهما هي "علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات، وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر دون التطرق إلى طبيعة (وجودية) كل واحد من المصطلحين الذان لا يتحددان إلاّ من خلال علاقة أحدهما بالآخر في اقتضاء متبادل"[38]، فالذات تكون راغبة والموضوع يكون مرغوبا، وهذه العلاقة تحدد ما يسميه غريماس **ملفوظ حالة Enonce d'état**، ويكون هنا بين ملفوظات الحالة ما يسمى **بذات الحالة Sujet d'état**.

هذا وقد تكون هذه الذات في حالة اتصال (٨) أو في حالة انفصال (٧) عن الموضوع، وإذا كانت الذات في حالة انفصال نجد أن لديها الرغبة في الاتصال كما يترتب عن ملفوظات الإنجاز (الفعل) Enonces de faire، الذي يعتبر الإنجاز المحولFaire transformateur، وقد يكون هذا الإنجاز يسير في اتجاه الاتصال أو في اتجاه الانفصال، لتَكشِفَ بنية العلاقات بين الفواعل في الرواية عن سمة جوهرية تطبعها، هي التحول والرغبة التي تدور حول "موضوع

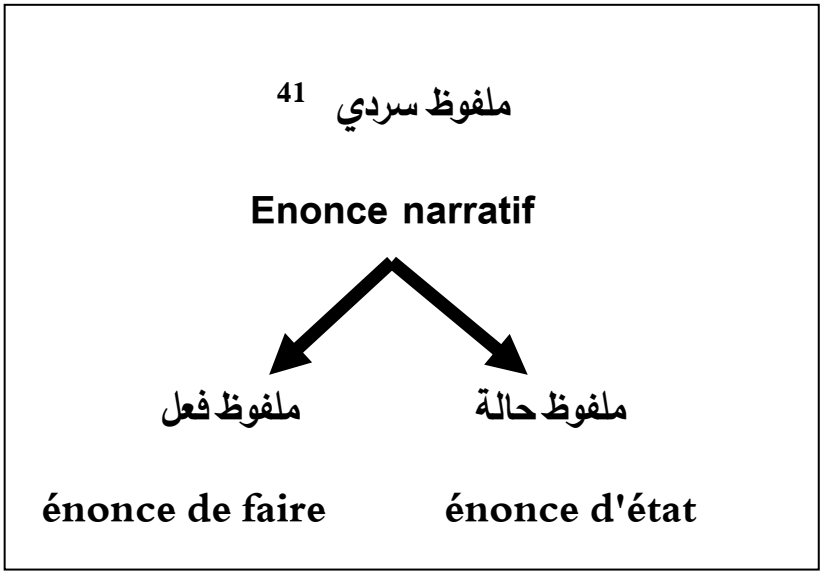
القيمة الذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه"[39]، وشخصيات الرواية تتفاعل فيما بينها وصلا أو فصلا، وهذا تتحكم فيه نوعية رغبة ذات الحالة Sujet d'état.

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

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

والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل رقم 02: شكل توضيحي للملفوظ السردي



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

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

ومن أجل تحديد ملفوظات الحالة تحديدا دقيقا، لابد من الاستعانة بعاملي الذات والموضوع، نظرا للعلاقة التكاملية الموجودة بينهما، فالموضوع عندما يدخل

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

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

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

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

(فا ٧ مو) : تدل هذه العلاقة على الانفصال الموجود بين الفاعل والموضوع وفي هذه الحالة لا تنقطع العلاقة بين الذات والموضوع، ولا يستقل أحدهما عن الآخر، بل يظل حضورهما قائما بالقوة، فالأول ينزع إلى الثاني سعيا في الاتصال به، لأن "مجرد الرغبة في تحقيق الاتصال بموضوع ما يؤهل الذات الراغبة للانتصاب فاعلا بالقوة"[57].

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

- فا = الفاعل (الذات)، ٨ = الاتصال، مو = الموضوع.

-(فا ٨ مو) : تدل هذه العلاقة على الاتصال الموجود بين الفاعل والموضوع.

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

-ف تحول (فا$_1$ ⟵ م$_1$)[58].

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

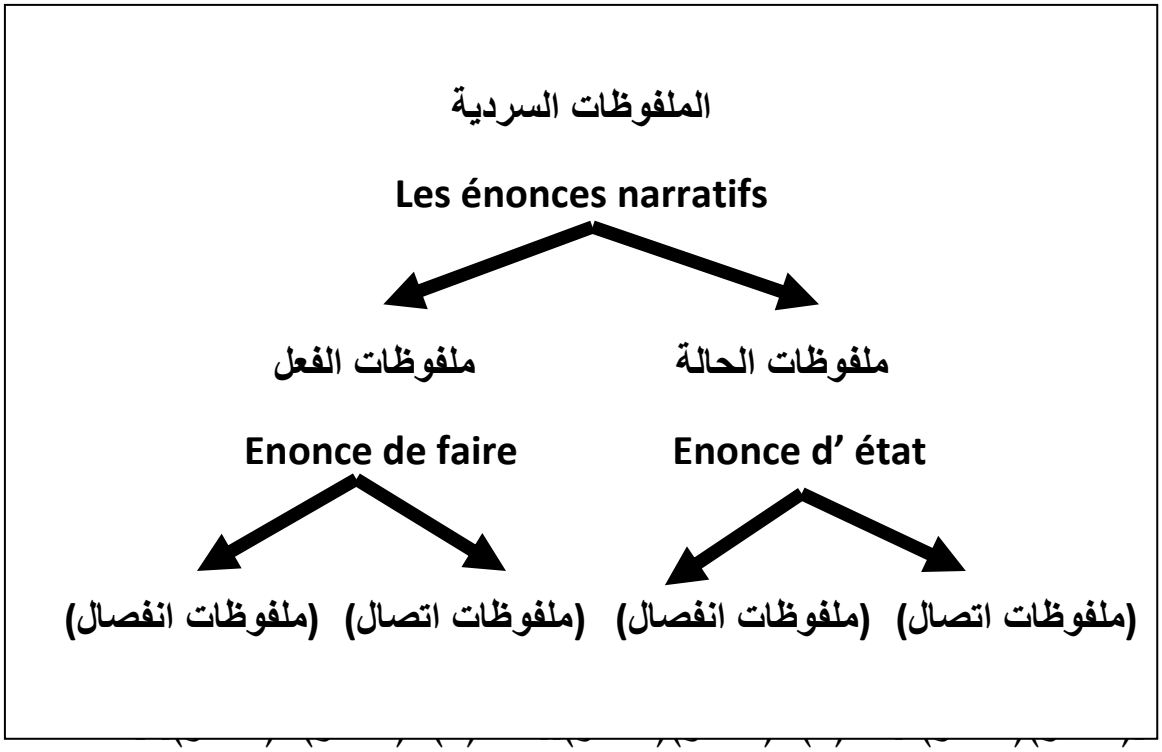
كما ينقسم هذا النوع من الملفوظات بدوره إلى صنفين:

الأول يسمى التحول الاتصالي، يشار إليه بالمخطط:

(فا ٧ مو) ⟵ (فا ٨ مو).

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

شكل رقم03: شكل توضيحي للملفوظات السردية



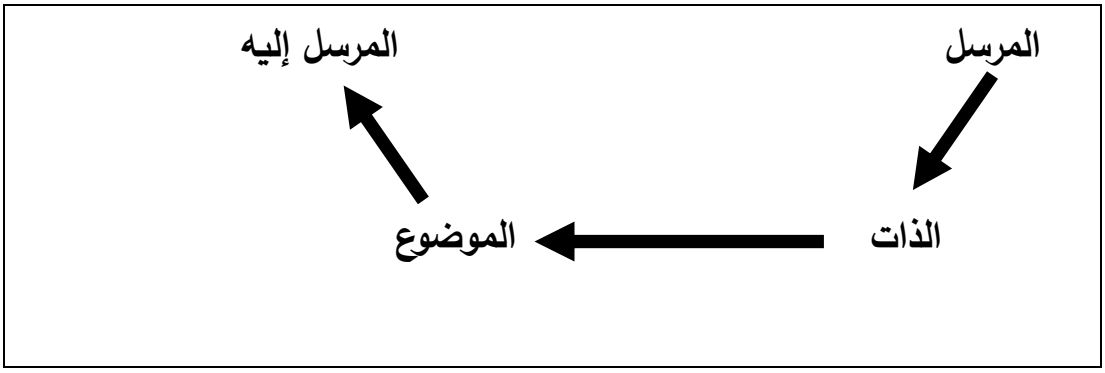
لينتجَ عن ترابط الحالات والتحولات، من خلال علاقة فاعل ما بموضوع معين، وحدة سردية أكبر يسميها غريماس البرنامج السردي Le programme narratif، سيأتي الحديث عنها لاحقا.

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

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

ب- علاقة التواصل:Relation de communication: لمعرفة علاقة التواصل داخل الحكي وفهمها لابد من معرفة "أن كل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع"[64]، يطلق عليه غريماس اسم المرسل Destinateur، و"تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة"[65]، فهو موجه إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه Destinataire، وهنا تكون علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، التي بدورها تمر عبر علاقة الرغبة من خلال علاقة الذات بالموضوع.

شكل رقم04: شكل توضيحي لعلاقة التواصل

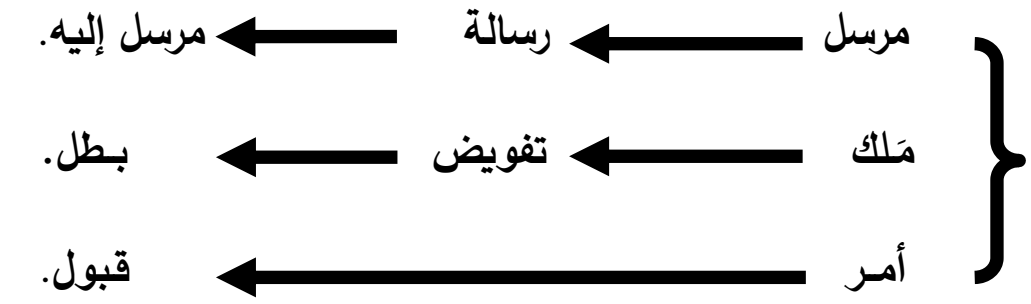


إذن فـ "المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما"[66]، ومنه فالمرسل والمرسل إليه يعدان الزوج الثاني، الذي يدخل في تشكيل النموذج العاملي والعلاقة بينهما علاقة اقتضاء في محور التواصل، الذي "يتبادلان عبره بيانا أو

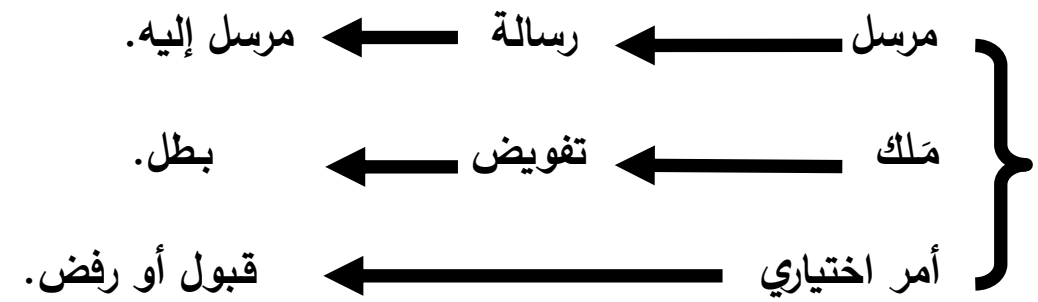
معلومات، فالمرسل يحيط المرسل إليه علما بشيء ما"[67]، وهذا المحور يسمح برؤية بُعد تواصلي في كل أنواع الخطابات، لأنها تتكون "من باعث على الفعل ومستفيد منه"[68]، هما المرسل والمرسل إليه، حيث يعقدون اتفاقا ما حول قيمة الأشياء التي يتبادلانها، ويسمي غريماس هذا الاتفاق بالعقد القولي، فالعقد Le contrat يحصل كلما وقع تحويل بين مرسل ومرسل إليه، وقد يكون هذا التحويل ذا طبيعة كلامية أو مادية.

وقد صنف غريماس عدة أشكال مختلفة للعقود هي:

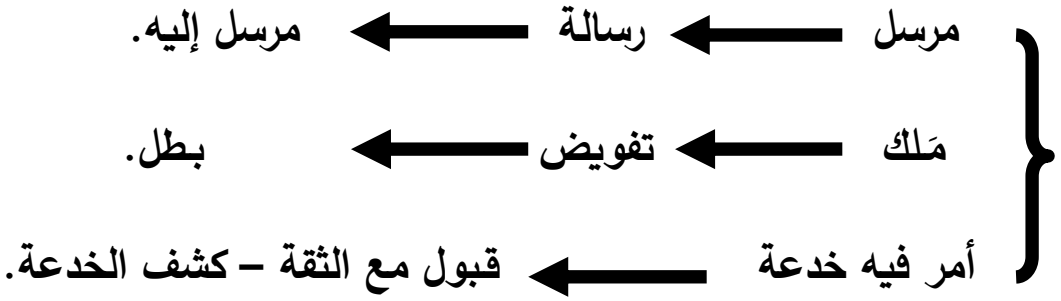
أ-**العقد الإجباري: Contrat injonctif**: وفي هذه الحالة يوجه المرسل Destinateur أمرا إلى المرسل إليه Destinataire، وفيه يرغم المُرسِلُ المُرسَلَ إليه بقَبول هذا الأمر، مثلا:



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



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



فوظيفة المرسل تتجسد "في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها"[69]، وذلك بضمان وصولها إلى المرسل إليه، وحسب غريماس فالخطاب السردي عالم مؤسس على منظومة من القيم Axiologie، ومنه تصبح علاقة المرسل بالمرسل إليه مرتكزة على سُلم تراتُبي، يستحوذ فيه المرسل مركزا أعلى وتكون علاقته بالمرسل إليه قائمة على تبعية له، باعتبارهما "جزءين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردي"[70]، وهذا الزوج يتحدد من خلال علاقته بالذات كدافع للفعل ومنفذ له، لتكون علاقتهما حسب غريماس

"موجهة من الكل إلى الجزء"[71]، ولنصبح أمام علاقة ثلاثية تربط المرسل والموضوع، لتتبنى الذات هذا الموضوع ، كبداية لرحلة البحث.

ومنه فدور المرسِل يتجسد في الوضع الأول بعمل المحرّك، وفي الوضع الثاني يتجسد دوره بعمل المقوّم، لتتمثل "وظيفته في **منظومة من القيم Système axiologique** بالحكم في الأفعال سلبا أو إيجابا، وتبليغها إلى المرسل إليه – الفاعل (Destinataire – sujet)، وكل هذا يعطينا انطباعا بأن المرسل إليه يبقى دائما في تبعية تامة مع المرسل، لأنه – أي المرسل– يحتل مكانة فوقية، وعلاقة المرسل إليه به تنتظم "من الجزء إلى الكل"[72]، ليخضع بذلك له المرسل إليه، والمرسل يُوكله "بمهمة الحفاظ على تلك القيم، وضمان استمرارها"[73]، وحسب غريماس نصل إلى نتيجة مفادها أن علاقة المرسل بالمرسل إليه "موجهة من الكل إلى الجزء"[74]، ووظيفة المرسل عنده تتمثل في "المحافظة على قيم أصلية وترسيخها وضمان استمرارها"[75]، وذلك كأن يتطابق المرسل والمرسل إليه في عامل واحد، فيصبح بذلك المرسل "قيمة مجردة كامنة في ذات الفاعل"[76]، لا يمكن الاستغناء عنها أو حذفها من أي نص سردي، لأن حضوره مهم جدا، كونه "شكل مشخص للقيم؛ أي ضمانة أساسية على وجود كون قيمي نقيس به التحولات"[77]، وعاملا ضامنا لتماسك النص ووحدته.

جـ- علاقة الصراع: Relation de lutte: ضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان: الأول يسميه غريماس **المساعد Adjuvant** والثاني **المعارض**

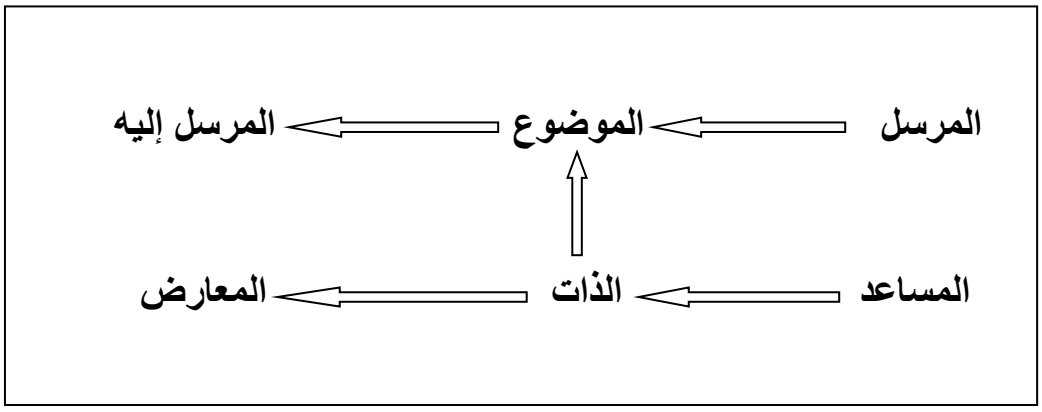
Opposant، وينتج عن هذه العلاقة منع حصول علاقة الرغبة والتواصل، أو العمل على تحقيقها.

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

في حين تتمثل وظيفة المعارض في الوقوف كحائل في وجه الذات، بغية عدم تحقيقه موضوع الرغبة، لأنه "يقوم على خلق عراقيل بمعارضته، سواء لتحقيق الرغبة أو الاتصال بالموضوع"[83]، بصفته قوة مناوئة للذات تعترض طريقه بخلق جملة من العوائق، التي بدورها تقوم بعرقلة اتصاله بموضوع القيمة، فهو حسب غريماس "يشكل صورة أكثر تعقيدا ما دام يعين في الوقت نفسه ما يسمى

حاليا بالذات المضادة"[84]، وعند غريماس يعد كل من "المساعد والمعارض مجرد إسقاطات لعمل الإرادة ولمقومات خيالية للفاعل نفسه، تعود على رغبته إما بالنفع وإما بالضرر"[85].

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



2- الأنموذج العاملي كإجراء:

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

ومن المعروف أن السرد يقوم على التحول من حالة إلى أخرى، فعلاقة الذات بالموضوع تتراوح بين الاتصال والانفصال، إذن هو عبارة عن "ربط مركبي لمتوالية من ملفوظين ترابطيين (وصلة وفصلة أو العكس)، لهما نفس الذات ومتصلين بعلاقة اقتضاء بسيطة"[89]، والانتقال من حالة إلى أخرى (من اتصال إلى انفصال والعكس) يستلزم اللجوء إلى فعل التحويل، وعملية الانطلاق من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يتم تلقائيا، بطريقة "يجب التعامل [فيها] مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية"[90]، ويتجسد هذا التحول في ما يسمى الملفوظ السردي الأساسي L'énonce narratif élémentaire، والمخطط الآتي يوضح ذلك:

1- [(فا ٨ مو) ⟵ (فا ٧ مو)].

2- [(فا ٧ مو) ⟵ (فا ٨ مو)].

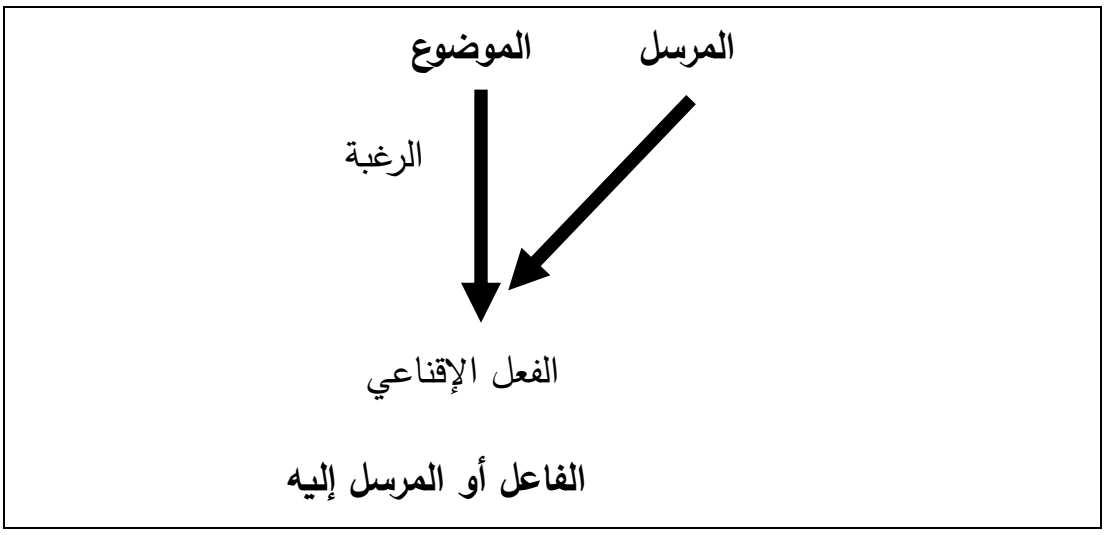
فا = الفاعل، م = الموضوع .

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

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

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

شكل رقم 05: شكل توضيحي للفعل الإقناعي



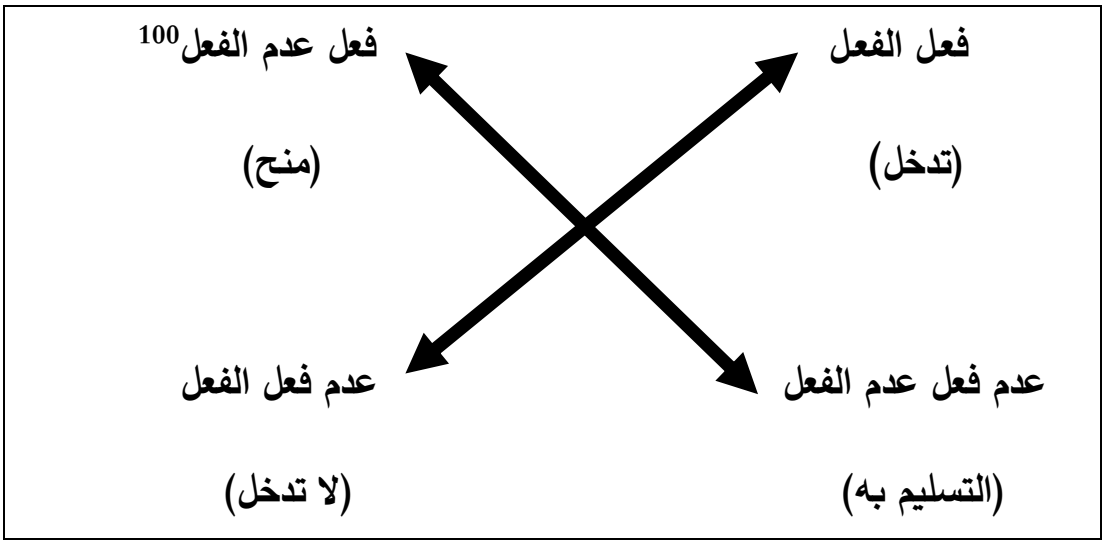
فالتحريك إذن عبارة عن تعاقد يكون بداية كل محكي بين المرسل / المحفز وفاعل الحالة أو الفاعل الإجرائي المحتمل، من خلاله يتم إقناع الفاعل بالبرنامج السردي المحتمل والعمل على تحقيقه، مهمته تتمثل في "إقامة علاقة طابعها ممارسة التأثير والاستحواذ من قبل عامل أول يسمى مُحَفزاً Manipulateur، أو مرسلا للتحفيز،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

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

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

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

شكل رقم 06: شكل توضيحي لمرحلة التحريك



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

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

ب-الأهلية: Compétence: ويطلق عليها كذلك الكفاءة، المقدرة، ومن المعروف أن الإنجاز يعد دليلا على الكفاءة التي يتمتع بها منجزه وفاعله

الإجرائي، ولتحقيق أي إنجاز لابد من توفر شرط الكفاءة في من سيتولى أمر القيام بالإنجاز، لأنها شرط ضروري يسبق الفعل المؤدي لامتلاك موضوع ما ومنه فالأهلية هي "ذلك الشيء الذي يدفع للفعل"[103]، إذ لا يمكن أبدا عزلها عن الإنجاز، ليرتبط كلاهما بدائرة فعل يحكمها بُعد تداولي وهذا معناه "أن فعل الفاعل دليل على مقدرته"[104]، فالمقدرة تكون مقطعا سرديا تركيبيا يأتي قبل الإنجاز ويشكل ركيزته الأساسية، فهو متعلق دائما بمن سيقوم بالفعل؛ أي بذات الفاعل وليس الفعل عكس الإنجاز، كما تهدف إلى إبراز كينونة الفعل، فـ "قيادة النشاط مرتبطة ببعض الحالات، ويتطلب تحقيقه شروطا"[105]؛ أي على الفاعل أن يمتلك الوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل، وهناك شروط تشكل كفاءة الفاعل المنفذ، وبدون هذه الشروط يتجمد النشاط المقيد في بداية التحريك، فهو لا يستطيع تحقيق إنجاز ما إلا إذا توفر على مؤهلات.

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

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

-(فا ٨ ب.س محين).

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

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

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

وهذه العناصر لا تكون دائما متوفرة في الفاعل الإجرائي، بل هو يسعى لاكتسابها، وهذا يفرض برامجا سردية استعمالية P. N. Modal، فالأهلية تتحدد من خلال وجود "موضوع استعمالي محدّد داخل برنامج استعمالي"[109]، وهذا يحيلنا بدوره إلى نوعين من المواضيع، الأول يسمى **الموضوع الاستعمالي L'objet modal**، والثاني **موضوع القيمة L'objet de valeur**، فالأول يرتبط به الفاعل على مستوى المقدرة، وهو عكس موضوع القيمة، كونه مجرد شرط ضروري للحصول على الإنجاز، و"يهدف الفاعل الإجرائي من ورائها الحصول على موضوعات استعمالية مؤهلة وضرورية لتنفيذ الإنجاز الرئيسي"[110]، فالأهلية تعتبر موضوع قيمة، يمكن أن يُمتَلك أو لا يُمتَلك من قبل الفاعل.

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

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

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

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

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

2- م.س = هيمنة: (ذ$_1$ ⟺ ذ$_2$).

3- م.س = منح: (ذ$_1$ ⟺ ذ$_2$).

م.س = ملفوظ سردي، ذ = ذات.

والملاحظ عن هذه الملفوظات السردية، ضرورة مطابقتها ثلاث عمليات:

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

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

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

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

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

د-الجزاء :Sanction: يعد طورا نهائيا في الرسم السردي، يهدف إلى إبراز كينونة الكينونة، وفي ارتباطه مع التحريك يقدم معالجة للبرنامج المحقق على سبيل تقويم ما تم تحويله والنظر إلى الفاعل المتبني للتحويل، ليشكل هذا الطور "عمليات التقييم، التي يمكن أن تأخذ مظهر الجزاء"[117]، بحيث يكون الجزاء إيجابيا أو سلبيا، كما يتميز كل من الجزاء والتحريك بحضور مكثف للمرسل و"لا يمكن أن يدرك إلا في علاقته بالتحريك"[118]، لأنه مقطع سردي مؤطر في النهاية، فمن أجل إنجاز البرنامج بنجاح يجب أن يكون متبوعا بمقطع سردي تتلخص مهمته في تقويم نتائج الفعل الإنجازي من طرف المرسل إليه، فهو يعد

"صورة خطابية مرتبطة بالتحريك"[119]، فبعد تغيير الأوضاع بواسطة الفاعل الإجرائي يتولى الجزاء تقويم الوضعية النهائية L'état final، فهو "الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي"[120].

فالجزاء هو الحكم على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، ومعه المرسل يعدُّ الحلقة الرابطة بين البداية والنهاية، بين التحريك والإنجاز، فهي "الأداة التي يتم عبرها تقييم الإنجاز المتحقق في فعل نهائي"[121] ففي البرنامج السردي تتميز مرحلة الجزاء بدور خاص، إنه دور المرسل للجزاء الرئيسي لتعاقد الفعل الإجرائي، ويتجسد هنا المرسل كبؤرة تتحدد "داخلها مشاريع التحريك وتتبلور البرامج السردية الهادفة إلى دفع ذوات –أصدقاء أو خصوم– لممارسة الأفعال التي ترغب فيها"[122]، لينتهي المرسل في الأخير باستعادة المعرفة المكثفة في المرحلة البدئية للأحداث، على شكل حُكم على الحالات والتحويلات للأفعال الممارسة من طرف الذوات، ومنه فالفعل الممارس من طرف المرسل في نهاية النص مزدوج، الأول يتعلق بـ "مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي"[123]، فالمرسل هو ما يقوم بالحكم على مدى مطابقة الأفعال للكينونة، أما الثاني فمرتبط "بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في التعرف، وهذه الأفعال تحيل على الجزاء"[124].

ومنه فالجزاء يتجسد كحكمة تختصر الأحداث، وتشتغل كخلاصة لها.

ومن خلال عرض المقاطع السردية للبرنامج السردي البسيط عند غريماس، نجد مدى التلاحم المنطقي القائم فيما بينهما، لأن "كل عنصر من

البرنامج السردي يستدعي منطقيا العناصر التي تسبقه أو التي تتلوه، إنه مبدأ التنظيم السنتغماتي Syntagmatique"[125] .

3-البرنامج السردي: Le programme narratif:

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

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

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

والمخطط الآتي يوضح ذلك:

-ذ ٧ م ⟸ ذ ٨ م.

-ذ ٨ م ⟸ ذ ٧ م [128].

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

2 – كما نجد طريقة تضعيف "البرامج السردية انطلاقا من تضعيف موضوعات القيمة المرغوب فيها"[129]، لتجسّده كوحدات سردية، مُستمدّة من تركيب عاملي وارد في أشكال الخطاب، و"ما وجود ملفوظات للفعل إلا دليل واضح للتحويل وتغيير مجرى ملفوظات الحالة"[130]، لتحقيق البرامج السردية، وغريماس لا يشترط أن يكون الفاعل إنسانا والموضوع شيئا جامدا، بل قد تكون أدوارا أو مفاهيم تحكمها علاقات تضايفية.

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

– فعل محول : [ذ$_1$ ⟸ (ذ$_2$ ∩ م)].[132]

– فعل محول : [ذ$_1$ ⟸ (ذ$_2$ ∪ م)].

لنصل هنا إلى أن الفاعل حسب غريماس نوعان:

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

2- فاعل متعلق بملفوظ الفعل، يسمى فاعل الفعل Sujet de faire، لأنه "العنصر الحيوي ذو النشاط الفعال، الذي يكتسب ملكة القدرة على التغيير، بأداء

يوحي بوجود مؤهلات عالية، وكفاءة مميزة"[134]، والصيغة الرمزية الآتية توضح ذلك:

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

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

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

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

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

لتصبح الحالة النهائية:

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

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

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

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

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

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

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

ولنفترض وجود ذاتين: أولى وثانية في علاقة بموضوع رغبة واحدة، هذا يؤدي بدوره إلى توسيع في أنساق العلاقات بين الذات الأولى والذات الثانية

وموضوع الرغبة، وبانتقال الموضوع من ملكية أحد الطرفين إلى الآخر تتغير العلاقة بينهما في اتجاهين:

1- (ف$_1$ ∧ م ∨ ف$_2$) ⟸ (ف$_1$ ∨ م ∧ ف$_2$).

لتتحول إلى:

2- (ف$_1$ ∨ م ∧ ف$_2$) ⟸ (ف$_1$ ∧ م ∨ ف$_2$).

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

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

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

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

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

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

وفيما يخص تعدد البرامج السردية وتثمين إحداها عن الآخر، هناك ملاحظة مفادها أن إظهار الأول على حساب الثاني، هو موقف تتوق كل ذات بوسائلها الخاصة لامتلاكها، كمتحكم حسب غريماس في صيرورة الحدث السردي من بدايته لنهايته، يسمى **(المسارات السردية Les parcours narratifs)** كل هذا يتحقق انطلاقا من **الإنجاز performance**، لأنه قلب الرحى في كل

برنامج سردي، مرورا **بالكفاءة Compétence**، ثم **التحريك Manipulation** وصولا إلى **الجزاء Sanction**.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

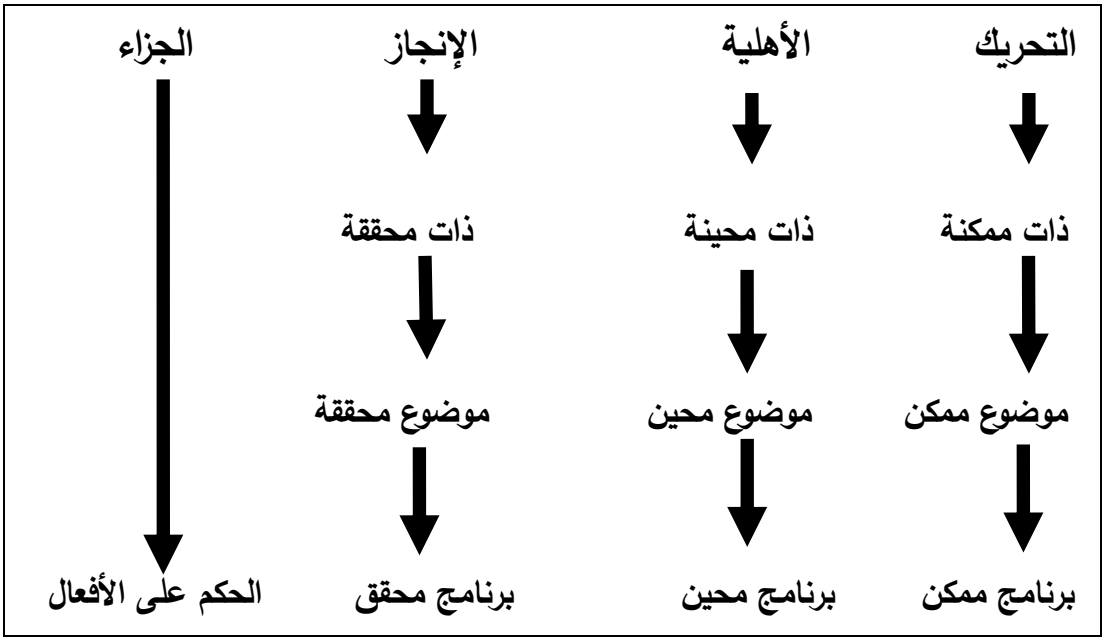
فالذات لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال علاقتها بموضوع القيمة، لتخضع هذه العلاقة لتغيرات على طول المسار السردي، فالموضوع قبل أن يصبح ذا قيمة بالنسبة للذات "يتمتع بوجود احتمالي داخل الكون الأخلاقي ومُزَكًّى عامليا من طرف المرسل"[155]، وتحيين القيمة لا يكون إلا إذا أخذت الذات على عاتقها موضوع القيمة، من خلال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

لنكون بذلك أمام ثلاثة أنماط للوجود السيميائي الخاص بالموضوعات القيمية:

موضوع ممكن ⟵ موضوع محين ⟵ موضوع محقق.

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

شكل رقم 07: شكل توضيحي لأنماط الوجود السيميائي



خلاصة:

وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الدراسات النقدية الحداثية بداية مع ما جاءت به مدرسة الشكلانيين الروس مرورا بطروحات مدرسة باريس السيميائية، قد أحدثت ثورة كبيرة في مجالي البحث الحكائي والسردي، لتعاملها مع النصوص تعاملا قريبا من العلم والموضوعية، ونقلها للقراءة النقدية من وضع الانطباع والكلام الإنشائي إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا، لأن "السيميائيات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي

مع قضايا المعنى"[157]،التي أدت إلى تشييد لغة علمية منسجمة أكثر، وصلت من خلالها إلى تحديد أنماط اشتغال العمل الأدبي وطرق التعامل معها، بتطبيق مبدأ المحايثة أثناء فعل القراءة وتجربة التحليل، كقول رولان بارت "إن النص ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات"[158]، وذلك يكون بمفصلة المضمون الشامل بصرف النظر عن الاعتبارات الخارجة عن النص، لتقتصر "السيميائية على وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص أو التمفصلات المشكلة للعالم الدلالي المصغر"[159]، من خلال خلق التفرد، وخلق الخصوصية في تحليل النصوص الأدبية، بتطبيقها للمنهج العلمي الموضوعي الدقيق على هذه النصوص.

الهوامش:

1- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص138.

2- المرجع نفسه، ص139.

3- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999، ص106.

4- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003، ص20.

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

6- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص12.

7- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص45.

8- المرجع نفسه، ص45.

9- المرجع نفسه، ص45.

10- المرجع نفسه، ص45.

11- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص12.

12- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص229.

13- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ط3، ص78.

14- جميل حمداوي: «السيميوطيقا والعنونة»، عالم الفكر، المجلد25، عدد03، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص79.

15- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص07.

16- المرجع نفسه، ص21.

17- المرجع نفسه، ص21.

18- المرجع نفسه، ص22.

19- المرجع نفسه، ص22.

20- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000، ص14.

21- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص47.

22- جميل حمداوي: «السيميوطيقا والعنونة»، عالم الفكر، المجلد25، عدد03، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص91.

23- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص28.

24- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط3، ص32.

25- المرجع نفسه، ص32.

26- المرجع نفسه، ص32.

27- إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1998، ص28.

28- سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص23.

29- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص33.

30- المرجع نفسه، ص33.

31- شريبط أحمد شريبط: (سيميائية الشخصية الروائية)، السيميائية والنص الأدبي ،17/16/15 ماي 1995، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص206.

32- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص52.

33- محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط2، ص169.

34- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص19.

35- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص34.

36- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص65.

37- المرجع نفسه، ص65.

38- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص105.

39- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص48.

40- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص108.

41- المرجع نفسه، ص108.

42- مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، 1991، ص190.

43- المرجع نفسه، ص190.

44- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص48.

45- المرجع نفسه، ص49.

46- المرجع نفسه، ص50.

47- مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ص 191،190.

48- المرجع نفسه، ص191.

49- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص109.

50- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص50.

51- المرجع نفسه، ص49.

52- سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، ص37.

53- المرجع نفسه، ص37.

54- المرجع نفسه، ص37.

55- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص40.

56- المرجع نفسه، ص40.

57- المرجع نفسه، ص 42.

58- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص110.

59- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص111.

60- المرجع نفسه، ص112.

61- المرجع نفسه، ص112.

62- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1994، ص278.

63- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص50.

64- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص35.

65- المرجع نفسه، ص35.

66- المرجع نفسه، ص36.

67- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992، ص292.

68- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص51.

69- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص42.

70- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص51.

71- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص43.

72- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص51.

73- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص43.

74- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص51.

75- المرجع نفسه، ص51.

76- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص44.

77- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص52.

78- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص ص 110،111.

79- المرجع نفسه، ص111.

80- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص36.

81- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص66.

82- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص53.

83- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ، ص66.

84- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص53.

85- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص52.

86- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1996، ص57.

87- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص54.

88- المرجع نفسه، ص55.

89- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص112.

90- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص55.

91- المرجع نفسه، ص55.

92- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، ص236.

93- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص56.

94- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص71.

95- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص119.

96- المرجع نفسه، ص ص 119،120.

97- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص303.

98- المرجع نفسه، ص57.

99- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص120.

100- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص72.

101- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص59.

102- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص46.

103- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص60.

104- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص115.

105- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، ص236.

106- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص60.

107- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص116.

108- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص60.

109- المرجع نفسه، ص60.

110- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص116.

111- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، ص236.

112- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص66.

113- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص114.

114- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص63.

115- المرجع نفسه، ص63.

116- المرجع نفسه، ص64.

117- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، ص237.

118- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص64.

119- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص73.

120- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص ص 65،66.

121- المرجع نفسه، ص66.

122- المرجع نفسه، ص66.

123- المرجع نفسه، ص66.

124- المرجع نفسه، ص66.

125- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص ص 125،126.

126- المرجع نفسه، ص112.

127- المرجع نفسه، ص112.

128- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص69.

129- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص113.

130- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص54.

131- المرجع نفسه، ص54.

132- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص69.

133- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص55.

134- المرجع نفسه، ص55.

135- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص113.

136- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص55.

137- المرجع نفسه، ص55.

138- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص70.

139- المرجع نفسه، ص70.

140- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص56.

141- المرجع نفسه، ص56.

142- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص ص 49،50.

143- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص116.

144- المرجع نفسه، ص116.

145- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص56.

146- المرجع نفسه، ص57.

147- المرجع نفسه، ص57.

148- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص38.

149- مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص196.

150- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص38.

151- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص72.

152- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص36.

153- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص73.

154- المرجع نفسه، ص73.

155- مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص197.

156- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص73.

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

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

159- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، ص230.

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

تمهيد:

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

وضبط علاقة الأحداث بالشخصيات في الرواية سيساعدنا على تحديد أطراف الصراع، فـ"الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي

تنتظم وفق إستراتيجية سردية محدّدة، ووفق نظام يستدعي التحكُّم فيه بدقة"[2] لكي نستطيع ضبط المكون السردي.

1. المكون السردي في رواية جسد الحرائق (نُثار الأجساد المحروقة):

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

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

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

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

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

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

لتأتي باقي فصول الرواية تباعاً وهي مشُحونة بأحداث متشابكة، اعتمد في استحضارها السارِدُ على الذاكرة والاسترجاع، تبدأُ بالمكان: **باريس** "**شاطني ملابري**" (**Chatenay Malabry**) عائدة إلى مسقط الرأس **مدينة وهران** "**حي بيري**" (**Cité Perret**) لما يمثله المكان بالنسبة للشخصية المركزية **كريم (كريمو)** من أهمية ودلالة رمزية، و"الشخصية الرئيسية فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه"[8]، تَجسّد في المهجرِ مفرّا ووجهةً (باريس)، لقول رشيد مُعلنا: «**فرسان الحلم قادمون لغزو المدن الزرقاء !**»[9] والسبب كان **سرقة الوطن / الحلم والطموح**، الذي ترك أثراً عميقا في نفوسهم لما حمله الوضع المتأزم من هموم، تعلقت بذكريات الماضي ورهانات

الحاضر، فهم يرون في الوطن وأحداثه "ما يتقارب والتراكمات التاريخية، التي غالبا ما تسيطر بكابوسها على فيض الذاكرة"[10] المشحونة، وبهذا بقيت الذات (كريم) بمواقفها الرافضة للواقع المتردي في ركنين اثنين من حياته: **الماضي** المرتبط بجزائر ما قبل الاستقلال (الثورة التحريرية)، و**الحاضر** المرتبط بالوطن المسلوب / المسروق من قبل ورثة الثورة (الخونة)، لما يُمثله من مراوغة وتعقيد، كقول رشيد شارحا: «**المشكلة يا خويا كريمو أنهم تقاسموا البلاد ولم يعد لنا مكان حتى في البؤس**»[11]، وقول كريم ناقما: «**لقد أغلق ورثة الثورة والدم كل الأبواب ورائهم، والله لو يعود الشهداء سيندبون حظهم ويطلبون من الله أن يعيدهم إلى الدنيا، وسيكتفون بالعيش مع أولادهم وزوجاتهم الذين يتّمُوهم بغباوة في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك**»[12] لنجد لردّه هذا دلالة واضحة على عدم رضاه عن حال الوطن المسلوب.

لتتطور الأحداث متأرجحة بين حالة التوازن واللا توازن، عامدا السارد فيها إلى إعطاء الكلمة لكافة شخصيات الرواية، بتنوعها واختلافها، كُلٌّ حسب فاعليته في الحكي، وهذا "الرهان على التعدّد في الشخصيات يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة"[13]، الرؤية الأولى ممثلة في ذوات اجتماعية مثقفة تُعاني، رغم أحلامها وطموحاتها ورهاناتها على الواقع، لتحقيق موقع لها في عالم قاسٍ **(كريم/ رشيد/ مريم)**، في حين الرؤية الثانية تمثل السلطة القهرية التي تسعى للحفاظ على مكانتها ومصالحها بكل السبل، تتجسد هنا في شخصية الحاج المكي (ميكي) مالك مراكب الصيد ومسؤول الميناء المُضطهِد للعمال البؤساء والمُستغِلّ لهم، يصفه وأمثاله السارد بقوله:

«**هم هكذا دائما ... كالقمل والصيبان عايشين بدم الريسان**»[14]، فمن خلال هاتين الرؤيتين المتعارضتين سـ"تتشكّل داخل النصّ ملامح الشخصيات وتتضح بنياتها"[15]، وانطلاقا منهما تصبحُ شخصيات الرواية فاعلة، فنجد مثلا الذوات (**كريم/ رشيد/ مريم**) شخصيات مثقّفة "مُغامرة، تتُوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منهما نصيبه من الحلم، ويتفرّد بطريقته الفردية للوصول إليه"[16] .

والملاحظ على البرنامج السردي الرئيسي في الرواية، أنّه يقدّم شخصيات مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة، باعتبارها تدور في فلك البطل **كريم (كريمو)**، وعشيقته **مريم**، وصديقه **المثقّف رشيد**، وقدور الكومينيست أحميدا الساندیكا، عبد الصمد، موكا، دومينو، الجيلالي (جيل)، عبد القادر (كادار) رفاق الشحن في الميناء، ووحدات الحديد والصلب، ووحدات السكك الحديد، وفلاحوا التعاونيات، وبعض رجال الجمارك، في حين نجد شخصيات ضدية عديدة، كشخصية الحاج المكي (ميكو)، خادمه الأعرج عكيكة، فاطمي الرفّاد (العتّال)، رئيس البلدية، عمال الوحدات المُسيّرة ذاتيا، مسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، المثليّ (الشاذّ) حليليفة، صديقته فاطمة، الطالبة خديجة، صديقتها فرماشة، لما تمثّله من ذوات صراعٍ ضد مصالح الذوات الخيّرة، (السعي وراء المنفعة وحب التسلّط)، لتُعتبر حاجزاً أمام تطلعاتهم وطموحاتهم، رغبة في إذلالهم واستغلالهم، والسيطرة عليهم خاصة بقراراتهم السلطوية الجائرة، خاصة عندما احتج عمال الميناء وعلى رأسهم رشيد (المتحدثُ باسم العمالِ)، مطالبين بحقوقهم المادية والمعنوية تحت

لواء نقابتهم العمالية، وفضّهمْ لتجمهرهم واعتصامهم باستخدام القوة، ومن ثمّ إصدار قرارات تأديبية، يقول رشيد واصفا الوضع: «**هذا الصباح لم يكن كغيره من الإصباح، الشوارع رحلت من جذورها تجرُّ وراءها صراخ الجوع والاحتجاج والغضب، فشلت المظاهرة ... اعتبرنا عمّال الوحدات المسيّرة ذاتيا، ورئيس البلدية، ومسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، بأننا من بقايا حزب فرنسا، وأننا كنا نخدم لمصلحة موسكو، وأنّ وراءنا الأممية الشيوعية، وأنّ النازية الجديدة هي التي تموّلنا، كنا كلما سمعنا ذلك نضحك، لأن أغلبنا لم يكن يعرف ما هي الأممية الشيوعية، ولم يسمع في حياته بماركس أو إنجلز، أو حتى لينين أو ماو تسي تونغ، إلاّ عرضا أو من أفواه الطلبة المتربصين في الشركات الوطنية، وفي الميناء.**

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

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

- **فصلُ قدور الكومنيست لتلاعبه بمصائر العمال، ولمواقفه المعادية للمصلحة الوطنية.**

- **ترقية فاطمي الرَّفادْ، لاستماتته في تشتيتِ صفوفِ المغرضين سيحفظ له التاريخ والوطن والدين الحنيف والشهداء، جُهدُه العظيم هذا لخدمة الأمة.**
- **بالمقابل سيتم طرد كلّ من تسبّب في الشغب، وهم يعرفون أنفسهم وعلى رأسهم رجال النقابة المزعومة.**

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

الملاحظُ على شخصية كريمو الرئيسية هنا أنها "تصْدُر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها"[18]، لأنها تُمثّلُ الخيط الرابط بين جميع أحداث الرواية وبقية شخوصها، تقول مُعبرة عن طموحها المسلوب: «**كنت أحلم أن أحكي لأولادي سِيَرَ أجدادهم الذين احترقوا من أجل هذه الأرض، أن أعطيهم كلّ حبي، وأعلّمهم ككيف يقفون كلّ صباح، وينشدون النشيد الوطني، أُحفّظهم كلّ الأناشيد الوطنية التي علّمها لي والدي، ونشيد الأممية التي حرّرت الشعوب من الطغيان والسيطرة، وأرافقهم صباح كل يوم سبت إلى حديقة الألعاب، في أجمل مدينة، نبنيها كما اشتهيناها، واشتهاها الأوّلون عليّ الآن أن أقبل بكل هذه الخسارات**»[19]، لنرى في كلامه هذا الأمل المنشودَ والعجزَ المَحسُوس، في الوطن الذي سُرق من قبل أشخاص خونة كذبوا على الشعب وعلى الله وعلى التاريخ (ورثةُ الثورة).

امتلك **كريم (كريمو)** هنا **أهلية المعرفة والعلم**، التي مكّنته من تشريح الواقع وكشف زيف المسؤولين **(ذات واعية)**، غير أنّ مَن "يمتلكُ هذه

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

إذن فـ**ذات كريم** تُمثّلُ فئة الإنسان المرتبط بأطره الاجتماعية، لبقاءه "رهين العجز والاستلاب، إن كان سينجو بجلده من الزيف واختراق الضمير"[23] إذ مع انسداد كل السُبل (البطالة واليأس)، ستنقلب حالة التوازن (الطموحُ

والحلمُ بوضعٍ أحسنٍ)، نتيجة لضغوطات قوية نفسية واجتماعية وسياسية سُلّطت عليه من قِبلِ السلطة القهرية من جهة، والمجتمع الظالم من جهة أخرى، كونهما يمثلان قوة جاءت لضرب هذا التوازن، وخلق توترات (عدم توفير منصب شغل يحفظ له كرامته كمثقفٍ)، يقولُ يائسا: «**لم تسألنِ مريم عما أفعله، كانت تعرفُ جيدا أن البطالة كانت تأكلنا، وأنّ علينا أن نجد عملا يستر خوفنا من هذه الدنيا**»[24]، ليفشل ويحلّ بذلك محلَّ الطموحِ اليأسَ وفقدان التوازن، المُعبّر عنه بالهروب من الواقع، إلى عالم اللاوعي والسُكْرِ كحلّ أوّلي، حيث يقول في حوارية شيّقة مع حبيبته مريم: «**تظنُّ أنّ الشراب سيفكّها؟**

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

ومع ظهور صديقه **رشيد** في بداية، ودعوته له بضرورة التغيير نحو الأفضل(الهجرة إلى فرنسا)، تنقلب الأحداث آخذة مجرى متأرجحا بين التوازن والاضطراب، ليعطينا النصُّ مقطعا سرديا على لسان كريم، يوضح الوضعَ: «**أنا ورشيد كُنّا على شفا حفرة من اليأس، كان مجنونا بهوسٍ كان وحده يعرف سرّه، حبّبني في باريس كمن يحبّبني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثير فيَّ أية شهية، كم من مرة شجّعني على غزو**

باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبها للغرباء»[26]، وهذا مشهد يُحْي فكرة الهجرة، في حاضر متغيّر نحو الحرَكيّة، والتطور المستمر، ليبدأ معه حوارهُما وفق نمط جدليّ، تتباين فيه وُجُهاتُ النظر بين مقتنعٍ بالهجرة إلى باريس ورافضٍ لها، كقول رشيد مخاطبا صديقة كريمو: «**مجرد خطوة يا محاينك، لا أكثر، لن تخسر إلاّ بؤسك، لقد تحصلت على الليسانس لتشتغلَ كمستخلف؟ ساعات يتيمة وجائعة، وبلا منصب؟ أغمض فقط عينيك، وأترك نفسك تنساب كمياه الوديان، وسترى كيف ستفتح لك الحياة أبوابها.**

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

ستة أجسام جائعة، اثنتا عشر عينا تترقب الذي يدخل ويخرج، ترى الصغير والكبير، اثنتا عشرة يدا ممدودة نحو الفراغ والقلق، وأمّ ليلى راكنة بالقرب

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

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

-اشتقت لمريم يا خويا رشيد .

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

فرغم كراهيته للسفر، وعدم رغبته في ترك حبيبته مريم، نجده يوافق على فكرة الانتقال إلى باريس الرمز في الأخير، خاصة بعد كلام صديقة رشيد الذي خفّف الضغط عليه قليلا: «**أفهمك جيدا، ولكن أعط لنفسك قليلا من الراحة من مريم، وفكر فيما ينتظرك من فرص الحياة من وراء البحر**»[31] لتكون **باريس (شاطني مالابري / Chtenay Malabry)** هنا نقطة مُحرّكة للأحداث، خاصة وأنّ السارد هنا ركّز على **إستراتيجية الفعل التحويلي** الآيل إلى **تحريك** الشخصيات، وفق **برنامج سردي خاص**، يعطي لكل واحد منهم دوره، لنصل بذلك إلى أنّ الرواية بدأت بحالة من **التوازن (الحلم / الأمل / الطموح)**، إلى حالة من **اللا توازن والاضطراب (الواقع / خيبة الأمل / انهيار الطموح)**، يقول السارد متحدثا عن طموح رشيد: «**لم يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُزنا دفينا، عشق باريس مثلما يعشق امرأة لا شيء في قلبها إلاّ النور ودهشة الطفولة، لم تكن مدينته، كانت وهمه الجميل وقدره القاتل ...**»[32] والسبب أن الأرض التي حلُم بها، سُرقت بانقلاب على شرعيتين: **(الحكومة المؤقتة الجزائرية، حكومة الرئيس أحمد بن بلة)**.

انطلاقا من هذا الملفوظ السردي الدال على إستراتيجية **(رشيد)** في التحكم والتسيير على مستوى شؤون العمل، نصلُ إلى **أهليته (كفاءته)** المُكتملة واستعداده لتحقيق **برنامجه السردي الثاني (الرئيسي)**، بعد فشل **برنامجه السردي الأول** (الضغط على السلطات بالإضراب لتلبية حقوق عمال الميناء) لنلاحظ معه أنّ **وجوب الفعل Devoir Faire** الذي تبناه كمبدأ، يقترن

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

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

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

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

-**السي رشيد ... وليدي ... أنت خيار الناس وحبيبي، مسؤولية أولادك وزوجتك على رقبتي، قف معي، نحن من عائلة واحدة، أولاد سيدي محمد موسى، فلا تُنكر أصلك وفصلك، وحليب أجدادك، من أجل عصابة من الحفاة والعراة**»[37]، ليبدأ معه الوضع المضطرب بعد فشل مسعاه الحِيلي (عدم قبول الاتفاق)، إلى حالة اللا توازن مع رشيد، باستنفار الحاج المكي لعديد المساعدين له، وظيفتهم الوقوف كحائل في وجهه، بغية عدم تحقيق موضوع الرغبة (افتكاك المطالب والحقوق)، لقول رشيد واصفا الوضع:

«اِعْتَبَرنَا عمالُ الوحداتِ المُسيّرة ذاتيا، ورئيس البلدية، ومسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، بأننا من بقايا حزب فرنسا، وأننا كنا نخدم لمصلحة موسكو، وأنّ وراءنا الأممية الشيوعية، وأنّ النازية الجديدة هي التي تمولنا»[38]، لتقف السُلطة ضدّه (الأمن / الحزب)، مُستعملة كافة الطُرق لكسر إضرابه، مُصدراً بعدها الحاج المكّي لقرارات ألحَّ على تطبيقها فوراً، بعد أن طلب من خادمه المُطيع عكيكة قراءتها بصوت مسموع، أمام العمال: **«حفاظا على المصلحة العُليا للمدينة والعمال، ومراعاة لتنظيف البحر من الحشرات الحمراء المؤذية والهالكة للزرع والضرع، صدر ما يلي:**

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

تحيا الجزائر، والمجد والخلود لشهدائنا الأبرار»[39]، لنلاحظ بعدها مباشرة أنّ حالة رشيد النفسية (كممثل وناطق باسم عمال الميناء) قبل النكسة والفشل تميزت بالفاعلية والنشاط لإحداث التغيير (الدفاع عن حقوق العمال)، بمبدأ هو بمثابة **عقد ائتماني**، فرضه على نفسه أولاً، وعلى من حوله (عمال

الميناء) ثانيا، لوصوله إلى مرحلة أدرك فيها وجوب شلّ الميناء بإضراب لتحقيق المطالب المشروعة، وإحداث التغيير، غير أنّ سعيهُ الحثيثَ **لتحريك الفاعل الجماعي** (عمال الميناء)، وتأسُّسُهُ **كذاتٍ مُحرّكة**، مارستِ الضغطَ على **مسؤولي الميناء (الحاج المكّي) = السلطة القهرية / الاستغلالية** وحمَلتْهُمْ على تأسيس **برنامج سردي ضديد**، ينهض أساسا على تقويض الإضراب ومعاقبة المتسببين فيه، يقول رشيد مخاطبا مسؤول الميناء ومالك قوارب الصيد، وكلّهُ إصرار وطموح: «**يا سيدي الحاج المكّي، النقابة ليست ضدك ولكنها ضد من يسرق حقنا في الحياة، ويمكنها أن تحمي قواربك وحيطان مؤسستك من الهلاك الذي يحيق بها، إذا تفهّمت مطالبنا**»[40]، لكن بعد النكسة ستتغيّرُ حالته النفسية جذريا، وهذا واضح في كلامه: «**عادت من جديد حكاية الغول البشري، الذي سيأتي على الأخضر واليابس، ودخل الصقيع من جديد إلى البيوت، واستقرّ بالقلوب المتعبة، من كثرة الانتظار وانسحب الحُلم مُخلفا وراءه فراغا يشبه الفراغ الذي يُخلفه الموت في الكائنات الحية لقد استعاد الحاج ميكي كلّ قواربه، ووجد الكثير من البحارة أنفسهم مرميين على أرصفة الميناء، البعض قبل باللعبة، فأحنى رأسه وعاد إلى عمله بينما ركب البعض الآخر رأسه حتى النهاية، وبدأ في البحث عن عمل آخر عندما يُسأل العائدون، يُجيبون بصوت واحد:**

-يا خويا واش ندير؟ تحبني أنطح برأسي حيط الصم؟ معهم الدولة والحزب والبوليس ورجال المطافئ والعسكر، واش تحبوا أكثر من هذا؟»[41]، فعلى الصعيد **السردي** هنا تتّضحُ جليا **البنية الجدلية**، ممثلة في: **المجتمع /**

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

المرسل ← الرسالة ← مرسَل إليه.

الحاج المكّي ← إقناعُ ممثِّل العمال لكسرِ الإضراب ← رشيد.

أمر فيه خدعة ← كشفُ الخدعةِ، ورفضُ قَبولِ العرضِ.

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

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ مرسَل إليه.

الحاج المكي ⟵ كسر الإضراب بالقوة ⟵ رشيد.

أمْـــــــرٌ ⟵ قَبولٌ.

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

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

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

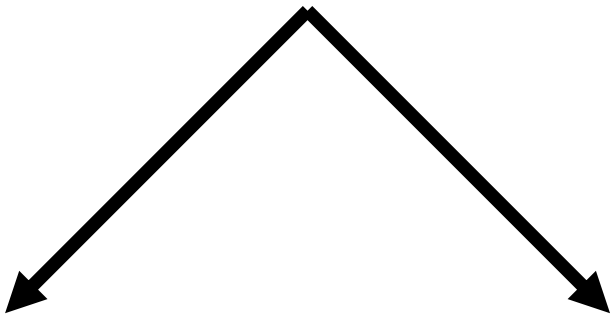
فا = الفاعل / مو = الموضوع.

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

ومنه فا**لإستراتيجية السردية** هنا، بتنوع ملفوظاتها بين **الاتصال** و**الانفصال** مع **موضوع القيمة (الرغبة)**، الذي ساهم في خلقهِ صِراعٌ دائرٌ بين ثنائيات: **المجتمع / السلطة، الفقر / الغنى، الظلم / العدل**، تستند إلى

النحو السردي La syntaxe Narrative، لنستخِلصُ معه **المكون السردي** في الخُطاطة الآتية:

البنية السردية

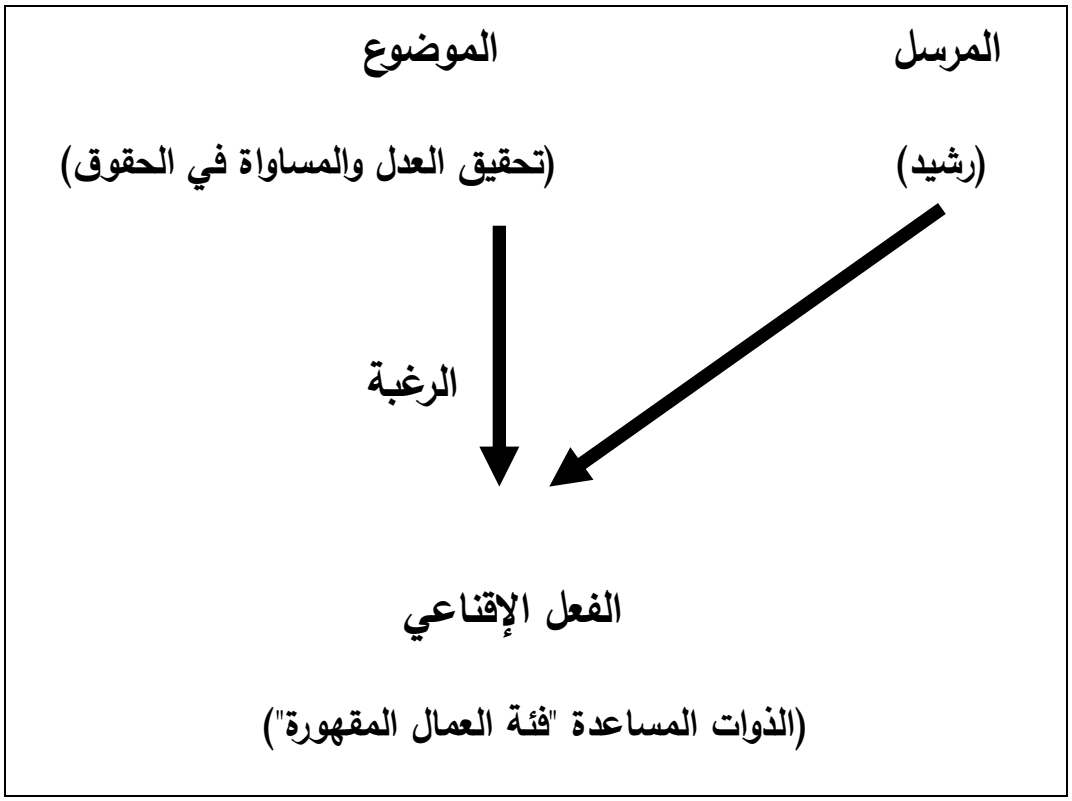


العالم المضطرب **العالم المتوازن**

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

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

شكل توضيحي للفعل الإقناعي:



لذا سيحاول **رشيد كفاعل منفذ Sujet Opérateur**، فرض سيطرته في مكان عمله الجديد بباريس (قطاع السكك الحديد)، بعد تأسيس **برنامجه السردي الثاني الخاص به**، مستفيدا من **أهليته السابقة** (امتلاكُ خبرةٍ نقابية يُدافعُ بها عن حقوق العمال)، وذلك بحشده لأكبر عدد ممكن من الذوات المساعدة لإنجاح مشروعه، رغم تحذيرات وتنبيهات **صديقه كريمو** من عواقب قراراته ومواقفه الوخيمة، خاصة مع تنامي العنصرية في باريس (اليمين المُتطرف) في ظروف الأزمة، قائلا له: «**أعرفُ أنّ قلبك حار، ولكن يجب عليك أن تحذر فرنسا نفُسها تعيشُ وضعًا خاصًا، وقد تكاثرت العنصرية ... على الأقلّ احذر أثناء المظاهرات، حفاظا عليك وعليه [يقصد**

صديقه الفرنسي جاك الشومينو]، ابتعد عن الصفوف الأولى، لأنك تضع نفسك في الواجهة ... لست مُضطرا لأن تموت أصلا، أنت هنا من أجل العمل»[43]، ليردّ عليه رشيد وكله ثقة وقناعة: «**أعرف هذا جيدا، لكن علاقتي بجاك هي علاقة أكثر من أخوية، منه تعلّمت كيف أدافع عن حقّي، أرأيت كيف يتحدثُ عن الفقراء، ثمّ إنه مثلنا في كلّ شيء**»[44]، مُستغلا بذلك **أهليته** (خبرته النقابية، وعزيمته)، لإنجاح وتحقيق **برنامجه السردي المُحيّنِ** (مُمكنُ التّحقُّقِ)، وهذا يتطلّبُ توافر صيغٍ أربعٍ: **الرغبة Vouloir** (توفير ظروف عمل كريمة)، **الوجوب Devoir** (ضرورة الضغط على السلطات المعنية وأرباب العمل، عن طريق حركة احتجاجية، وإضراب يشل القطاع تحت لواء النقابة العامة للعمال C G T، كورقة ضغط)، **الاستطاعة Pouvoir** (حشد وإقناع أكبر عددٍ ممكن من المساعدين، كعمال السكك الحديد المُنضوون تحت لواء النقابة)، **معرفة الفعل Savoir Faire** (الانطلاق من إرادة المعرفة التي تُجسّدها القناعة التامة، وإدراك العواقب وتحمُّلُ المسوؤلية).

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

تأمين ضد المخاطر وحوادث العمل)، وعدم تحرّك الدولة رغم بساطة وقانونية المطالب:

-ف (فا1) ⟵ [(فا2 ٧ مو) ⟵ (فا2 ٨ مو)].

- **فا1 = الفاعل الإجرائي** (عمالُ السكك الحديدية المُحتجين).

- **فا2 = فاعل حالة** (رشيد، جاك الشومينو، أليوشا).

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

يحوم على رأسه باستمرار، في حركات رتيبة ومخيفة، مهدّدٍ في كل اللحظات بالسقوط، في يوم من الأيام ما كان مجرد تخمين من طرفي أصبح حقيقة موصوفة، فقد سقطت على رأس الجيلالي الكتلة الحديدية التي كانت تحركها الرافعة ... فقد تمّ جمع لحمه وعظامه الملتصقة بالأرضية الصُلبة قطعة قطعة، لوضعها في التابوت، وإرسالها إلى بلدته في أقاصي الأوراس، لم يكن الجيلالي إلاّ رقما سرعان ما تمّ تعويضه بأرقام غيره، من يومها أغمضت عيني، ورحت أبحث عن مكان آخر للعمل ...»[48]، لنصل إلى أنّ **جهَة القدرةِ على الفعل** (النقابة العامة للعمال C G T) أعطت الضوء الأخضر لـ**رشيد** و**جاك الشومينو** و**أليوشا**، من أجل إتمام **المُواجهة**، واختيار اللحظة المناسبة لإعلان الحركة الاحتجاجية، لتقع عليهم عديد الملفوظات السردية وقعًا إيجابيا: «**أليوشا، نملك وسائلَ إخضاعهِم في النهاية، أن نوقف حركة النقل والسفر !**»[49] / «**المخاطر التي نتعرض لها يوميا في السكك الحديدية لا تُعدّ ولا تحصى**»[50] / «**نطالب بحقّ تحسين الحياة، لا أكثر الموت في زماننا لم يعد يخيف أحدا**»[51] / «**ألا يموتون يوميا تحت الرافعات العملاقة، وفي السكك الحديدية**»[52] / «**الكُلّ يتوعّد، وعمال السكك الحديدية يُلحون على حقهم**»[53] / «**كان الخوف شارات متربصة على ظهور الذين بدأت عيونهم تتجمّرُ وتزداد حمرة، الأحاديث المُعلنة عن الإضراب الكلي لم تتوقف منذ أكثر من شهر، ولكنها منذ أيام زادت حدّة وشيوعا**»[54] / «**الكُلّ مشبوه، يحمل على عاتقه سنين القهر والغبن، يبدو أنّ المدينة نسيت أن تغسل وجهها في هذا الصباح من الأدخنة، أو أنها قصدت ذلك لكي يرى**

الجميع شكلها الذي خسر ألقه، تحملُ في أحشائها تنينا مزركشا يتهيأ لحرق كل شيء، حتى نفسه وما يحيط به»[55]، لتستغلّ معها **الذاتُ المُنتفضةُ** (عمال السكك الحديدية) الفرصةَ **لتنفيذ مشروعها** بامتلاكها **الرغبة** في التغيير نحو الأفضل (الاحتجاج بالإضراب وشلِّ القطاع كحل وحيد وأخير يُسمعُ أصواتهم للحكومة والسلطات المعنية)، وإدراكها للشّرخِ الكبير بينها وبين السلطة.

لتُبطلَ **السلطة القهرية** (مسؤولوا السكك الحديدية / الشرطة / السيارات الكبيرة ذات الخراطيم الطويلة) الحركةَ الاحتجاجيةَ باستخدامِ القوة العمومية مُعطّلين بذلك قُدراتهم الدفاعية، لقول السارد واصفا الموقف: «**كانت المُظاهرة ضخمة، أُغلقت على إثرها المدينة التي طُوّقتْ من كل الجهات، وسُدّت المعابر الكبرى، كانت الصرخات تأتي من كلّ الجهات، الشرطة وسيارات الإسعاف والسيارات الكبيرة ذات الخراطيم الطويلة، كلها كانت تسير في ركب المظاهرة، أو تغلق عليها بعض الشوارع والممرات المؤدية إلى الأمكنة الرسمية، الاصطدام الأوّل لم يكن عنيفا، فقد حدث ليس بعيدا عن وسط المدينة ... القنابل المسيلة للدموع الأولى لم تسقط بعيدة عن المتظاهرين الأوائل، كان الجميع يصيحون بصوت واحد ... تمتم رشيد وهو يشُدُّ على ذراع جاك بقوة، على الرغم من القنابل المسيلة للدموع التي ملأت عينيه بالدموع وأحرقت صدره ...**»[56]، لينجح مدير إدارة السكك الحديدية (السلطة القهرية) في فضّ الحركة الاحتجاجية، وتشتيت صفوف المحتجين بِشلِّ قدرة الفاعل الجماعي (**رشيد، جاك الشومينو، أليوشا**) على كلّ محاولة

تهدف إلى قلب نظام قطاعه، ليكون لها أثرا فعالا في إبطال مفعول تحريك عمال السكك الحديدية المحتجين، لتبدأ معالم **برنامج سردي ضديد** في الاتضاح أكثر، بدأ **بعقد ائتماني**، حاولت من خلاله السلطة القهرية كسر الإضراب بالتفاوض، لقول جاك الشومينو: «**وحين خرج مدير إدارة السكك الحديدية، وأطلّ برأسه من الأعالي محاطا بالشرطة، قال:**

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

ردّ جاك بوصفه مُمثّلا للعمال،

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

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

-«قال صوت اخترق الضباب والصراخ وضربات العصي التي كانت تنهال على العمال ... ارتبك التماسك الذي أبداه العمال في البداية، قبل أن يتشتّت

ثمّ يبدأ كل واحد ركضه في مختلف الاتجاهات، وسط غلالة الضباب الكثيف والصراخ والدموع، عندما تفككت أدخنة القنابل كانت الجموع قد تحولت إلى مجموعات صغيرة، ولم يكن هناك لا جاك ولا أليوشا ولا رشيد ولا النقابيون الآخرون، لا شيء يُسمع وسط الفراغ الموحش إلاّ بعض الصرخات المعزولة هنا وهناك، وسيارات الإسعاف التي كانت تمرّ مسرعة كالبرق، وأضواء المدينة التي اشتعلت فبدت كبقايا ألسنة لهب متداخلة، انطفأ كل شيء بسرعة، وحلّ الصمت والخيبة»[59]، لينجح بذلك **البرنامج السردي الضديد** المؤسَّسِ على **إرادة القوة**، مُقوّضًا معه آمال وطموحات المُحتجين، اللذين أُعتُقل اغلبهم واقتيدوا إلى مخفر الشرطة، كإجراء تأديبي، يقول **رشيد** كاشفا ما جرى داخل مخفر الشرطة: **«قال لي كبيرهم الذي أدخلوني عليه، لم تكن تبدو على وجهه علامات الحقد: ((أنت تعرف أنّ وضعك حساس جدا، وعليك أن تتنبّه لهذا التفصيل، لأنه قادر أن يحرق مستقبلك بكامله)).**

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

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

-ردّ عليّ وهو على ثقة عالية:

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

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

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

هذا **التشكيل** الذي عَملَ على تجلية **المكون السردي**، قدّم لنا مشاهدا بدأت بحالة من الانغلاق والانسداد، لتتوسع تدريجيا، كونها "من ضمن التجليات النصيّة الدالة على الثبات مسألة انفجار الذوات وانزلاقها من وضع إلى آخر"[61] لنجد الحالة الأولى مرتبطة بتمزق الوشائج التي تحكم الراعي (السلطة الحاكمة في الجزائر) بالرعية (المجتمع / الشعب المغلوب على أمره، الفئة العمالية مسلوبة الحقوق) = **التحريك** (القيام بحركة احتجاجية متبوعة بإضراب) = **الأهلية** (التسلحُ بإرادة المعرفة / استثمار التجربة النقابية / الوعي بالحقوق المشروعة) = **الإنجاز** (الخروج بعد حشد العمال في مظاهرات) = **الجزاء** (فشل الإضراب / قرار الهجرة نحو فرنسا).

في حين الحالة الثانية شبيهة بالحالة الأولى، كونها باعثة على الاضطراب كذلك، لارتباطها بتمزق الوشائج التي تحكم الراعي (السلطة الحاكمة في فرنسا)

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

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

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

2. الأنموذج العاملي كإجراء:

دراستنا هنا ستُعنَى أساسا باستنباط القواعد الداخلية للملفوظات **(الحالة / التحول)**، من أجل استخراج **النظُم** التي تحكمها، وتوجّهُ شخصياتها إذ منذ البداية تبدو علاقة **(رشيد / كريم / مريم)** **كفواعل رئيسية**، و**ذوات مُهيمِنة**، بالنّظام الحاكم **(السلطة) فصلية**، لاعتبارات مُسبقة هدفت لإحداث التغيير، خاصة بعد أخذ قرار الهجرة نحو فرنسا كحلّ بديل، هروبا من الجزائر وظروفها المزرية، ولتحقيق هذه **الرغبة** يجب عليهم خلق **علاقة وصلية** بين **ذات الرغبة** (رشيد / كريم) و**الموضوع المركزي** (قرار الهجرة)، وذلك بتوفير **أهلية مزدوجة** تتطلّبُ **فعلا إقناعيا**، هدفها **تحقيق رغبتين** متقابلتين هما أولاً: **الانفصال** عن الوطن الجزائر (المسلوب من قبل ورثة الثورة) الذي يحتلُّ مكانة كبيرة في قلب كريم، كقوله: «**منذ أن أصبحت أذهب عند رشيد، لم تسألن مريم عما كنت أفعله، كانت تعرف جيدا أنّ البطالة كانت تأكلنا، وأنّ علينا أن نجد عملا يستر خوفنا من هذه الدنيا ... سنبحث عن مخرج، وسنجده ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكدون لنا كلّ صباح أنها ليست لنا ...**»[63] لتُجيبَه مريم بكل وعي: «**أوتظنُّ أنني لا أعرف صعوبة ما أنت فيه؟**

أُدرك جيدا يا كيمو حبيبي أنّ دنيانا سرقها منا ورثة الثورة المقدّسة الذين استولوا على كلّ شيء، لهم ولأولادهم، وطلبوا منا أن نصفّق لخطاباتهم الجوفاء ...»[64]، وثانيا: خلق **علاقة اتصال** مع المهجر (باريس الحُلم والطموح)، قصد الظفر بفرصة حياة أفضل، لقوله: «**أنا ورشيد كُنّا على شفا حفرة من اليأس كان مجنونا بهوس كان وحده يعرف سرّه، حبّبني في باريس كمن يحببني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثيرُ فيّ أيّة شهية، كم من مرّة شجّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبّها للغرباء ... ولأنهم غلقوا الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا، أنت تعرف أنها مدينة الغرباء ...»**[65]، إذ نُلاحظُ على هذا **الملفوظ** تحوُّلُ **كريم** بالنسبة لصديقه **رشيد** إلى **ذات قيمة**، بعد سعيهِ الحثيث لتحقيق موضوعهم المُشتركِ (الظفرُ بفرصة حياة أفضل في باريس) ليكون **الوضع البدئي** كالآتي:

- كريم ٧ الجزائر ٨ باريس.

فالجزائر الوطن (وهران الذاكرة والحلُم والطموح) يتعدى بالنسبة **لكريم** مجرّد مكان، لما يُمثّلهُ من قيم أرسى حياته كلها لتحقيقها، كما في قوله: «**كلُّ شيء يبتعدُ الآن، كنت أحلُم أن أحكي لأولادي سير أجدادهم الذين احترقوا من أجل هذه الأرض، أن أعطيهم كلَّ حبي وأعلّمهم كيف يقفون كلَّ صباح وينشدون النشيد الوطني، أحفظهم كلّ الأناشيد الوطنية التي علّمها لي**

والدي ... وأرافقهم صباح كل يوم سبت إلى حديقة الألعاب في أجمل مدينة نبنيها كما اشتهيناها واشتهاها الأولون، عليّ الآن أن أقبل بكل هذه الخسارات»[66]، لكن بحسب منظور صديقه **رشيد** الأمرُ مُختلفٌ تماما، والسببُ حالة الفقر وظُلمُ المسؤولين في وطن مسروق، ليكون مُلزمًا بضرورة اتّخاذ القرار المُناسب (ضرورة الهجرة عن قناعة)، لقوله مُخاطبا صديقة كريم: «**لا يُمكن أن تُحبّ وطنا هو في الأصل يكرهك بشكل أعمى، هل انتابك الإحساس الغريب بلا جدوى ما يحيط بك؟**»[67]، هذا **الملفوظ السردي** جاء متضمنا لعدّة حوافز، الغرضُ منها تدعيم **الموضوع** تدريجيا عن طريق **فعل إقناعي**، يجعلُ صديقهُ **كريم** مُتقبّلا لفكرة الهجرة، رغم رفضه لها في البداية فقط، رغم انفصاله بذاته عن وطنه الجزائر منذ البداية (لجوءُه إلى تعاطي الخمر هروبًا من الواقعِ المُرّ)، ليبقى **الموضوع ثابتا** من حيث **القيمة**، ويكون الوضع كالآتي:

- كريم ٨ الذات ٧ الجزائر .

انفصاله عن وطنه الجزائر (وهران)، واتصاله بذاته بلجوئه إلى السُكْرِ (الخمر) هروبا من واقعٍ مُستقبلهُ أصبح غامضا، يُنبئ عن كارثة مُدمّرة حارقة لكلّ شيء (ابن شهيد مُهمّش)، بخلقِ عالمٍ مثالي يرتاحُ فيه (عالم اللاوعي) رغم تنديد حبيبته مريم في قولها: «**تظُنُّ أنّ الشراب سيفكّها؟**

-أشربُ فقط لأنني يا مريم لا وهمَ لديّ، في قلبك جُرحك من أب تركَكِ تموتين في غابة موحشة، وفي قلبي جُرحٌ مماثلٌ لوالد ذهب وهو يظُنُّ أنه

ترك زوجته في رعاية الذين ورثوا دمهُ، كلانا يا مريم يعيش خيبته السرية بصمت دائم، وكلانا يبحثُ عن أبٍ يحاول أن يتخيّل على الأقلّ شكله ووجههُ، ولكنه في كلّ مرة يُخفِقُ»[68]، لتأتي بعدها محاولة **رشيد** لإدخال صديقه **كريم** في **برنامجه السردي الاستعمالي**، كتمهيد لاتصاله بـ**الموضوع** (الهجرة إلى باريس) بمنحه **مساندة قاعدية** أقرَّ بها في قوله مُقنِعا: «**مجرّدُ خطوة يا محاينك لا أكثر، لن تخسر إلاّ بؤسك، لقد تحصلت على الليسانس لتشتغل كمستخلف؟ ساعات يتيمة وجائعة وبلا منصب؟ أغمض فقط عينيك واترك نفسك تنساب كمياه الوديان، وسترى كيف ستفتح لك الحياة أبوابها**»[69]، ليقتنع كريم أخيراً على مضَضٍ في قولهِ مُعقِّبا: «**رشيد لم يرتح إلاّ عندما جرّني في طريق كان وحده يعرف مسالكها، أصبحت أُضمرُ حبا لمدينة كانت دائما تخيفني**»[70]، مُتّضحةً معه **ذات القيمة (كريم)** مُنسجمة مع **الموضوع المركزي (الهجرة)**، ليبدأ سهم **الرغبة** في الاتجاه نحو **التحقُّقِ** بعد الاقتناع بضرورة السفر إلى باريس الحُلم والطموح، لتكون نتيجة الوضع كالآتي:

-كريم ٨ الذات ٨ فرنسا .

ليتجسّد القانون المُنظّمُ للسرد هنا في ثلاث مراحل هي:

-**الفرضية:** رغبة رشيد في إخراج كريم من وضعه المُتأزّم، بضرورة الهجرة.

-**التحيين:** استعمال المنطق الإقناعي لإنجاح موضوع القيمة (الرغبة).

-**الغائية:** النجاح في إقناع كريم رغم تردُّده بضرورة الهجرة.

استعمال **رشيد** للمنطق **الإقناعي** كأداة ضرورية، مكّنه من **تحيين رغبته** و**تحقيق موضوع القيمة** (الرغبة).

لنلاحظ بعدها حصول تدهور كبير لحال **رشيد** و**كريم** بعد هجرتهما واستقرارهما بباريس، نتيجة **قوى** هي عبارة عن **عوامل ضديدة** وقفتْ كحائلٍ أمامَ تحقيقِ رغباتهِما (الطموحُ والحلمُ بمستقبلٍ أفضلٍ) كالعنصرية، لتكونَ نتيجةُ الفعلِ التحييني سلبيةً بالنسبة لهما، لفشلهما في الوقوف أمام هذه السلطةِ القهريةِ: (الرأسمالية، العنصرية ،أحزاب اليمين المُتطرف الفرنسي) كقول كريم وخيبة الأمل تحيطُ به: «**ثلاث سنوات ولا شيء تغيّر، اللي يجي به النهار يأكله الليل، سبحان الله هذه المدينة رُكِّبت بشكل أنها تأخذ منك باليد اليسرى ما تسلمه لك باليد اليمنى ... جاء يسعى ضيّع تسعة**»[71] وقولُ أحد العمال الفرنسيين العنصريين الرافضين للاحتجاج: «**كلّ ما تقومون به هو عمل لا معنى له، مشكلتنا ليست مع الرأسمال الفرنسي، ولكن مع الغرباء الذين يسرقون كل يوم قُوتنا وقُوتَ أولادنا، يجب أن يعودوا إلى الأرض التي جاءوا منها، هذا طلب بسيط وليس معقدا أبدا ...**»[72]، وقول رشيد واصفا حالة الانغلاق التي يعاني منها المهاجرون الأجانب بخاصة العرب: «**الأمر ليس بهذه السهولة، مورو الراسيست كان يقف دائما على رؤوسنا وينعتنا بكل الصفات السيئة: Sale arabe, Bougnioul, Ratton ماذا بقي من نعوته العنصرية؟**»[73]، لتنقلب حياتهما من حالة

التوازن (الحُلم والطموحُ) إلى حالة الاضطراب (الفشلُ والندمُ وخيبة الأمل) وهذا ناتج طبيعي عن الإخفاق الكبير والصدام الذي وقعا فيه منذ البداية مع أرباب العمل، كوصف كريم لحظة بحثة عن عمل لموقف ساخر / مأساوي: **«باريس مدينة السحر والخوف كله، عندما دخلتها أوّل مرة مع رشيد كان جيبي مثقلا بعناوين المؤسسات وأرقام لا تحصى للتليفونات، لكن البوابات التي كانت ترفض استقبالنا كانت لا تعدّ أيضا، خصوصا إذا شمّت فينا رائحة الغُربة والغرباء، لم يكن الأمر في البداية كثير التعقيد ... خرجت من البيت وذهبت نحو الموعد في إحدى مؤسسات البناء، أُستقبلتُ باحترام وطيبة سألتني السيدة الإفريقية التي لم تكن تتقن اللغة الفرنسية العديد من الأسئلة، عما أنوي فعله وعن مهاراتي، أجبتها باستقامة ... عندما انتهت من مساءلتي، قادتني نحو باب وهي تربت على كتفي:**

-برافو، سيستقبلونك أحسن منا.

-لم أفهم سيدتي.

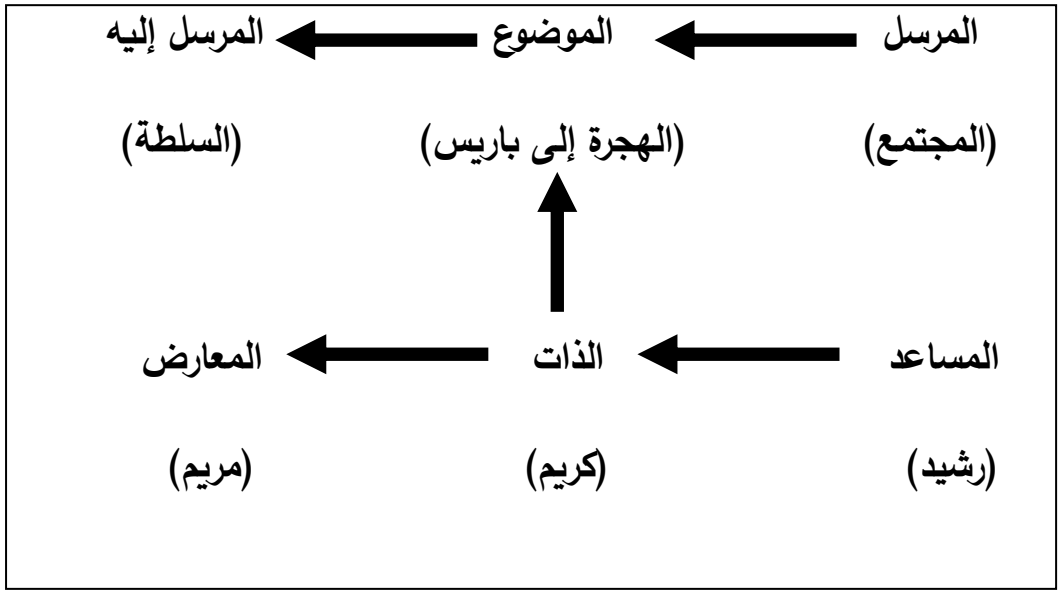
-أُعبُرُ هذا الباب، ستجدُ نفسك في بهو طويل، سر حتى النهاية، هناك ستجد من يحلّ مشكلتك، مباشرة.

-انتهت المسألة بموقف كوميدي ساخر حتى أحسست بقطع الزجاج تتكسّر في عيني، سرتُ مباشرة كما نصحتني المستخدمة الإفريقية ... بسرعة فجأة وجدتني في عمق شارع مكتظ بالناس والمارة والمتسوقين، عندما أردت أن أعود، لأنني أخطأت طريقي منذ البداية، كان كُلّ شيء مسدودا»[74]، ليؤدي

هذا الموقف البدئي إلى تصعيد التأزم، بسبب التدهور التدريجي الحاصل بين الذوات الفاعلة (كريم / رشيد) والمحيط الجديد الذي انتقلوا إليه (باريس) مُمهدا لخلق لحظات صدامية، نتيجة التعارض في الرغبات والمساعي، كما في قول كريم: «**لم يكن الأمر صعبا عليّ لأفهم سرّ اللعبة، حلمي تبخّر يومها، إذ كنت أحلم أن أقيم سهرة جميلة لكل الرفاق الذين قبلوني وآووني في أقبيتهم أياما عديدة، وانطفأ حُلم مفاجأة مريم بالخبر السار: حنونتي ... مريومتي ... لقد وجدت عملا، سننسى الخيبة وعذابات السنين، ولم أفعل شيئا سوى أنّي كلما اشتقت إلى سماع صوتك، تمددت على ركبتيك وقلتُ لكِ غني لي**»[75]، ليحدث بعدها فعل التحويل، بالانتقال من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال والعكس، وهذا التحويل لا يتمُّ عن طريق الصدفة، بحيث "يجبُ التعامل [معه] كعنصر مبرمجٍ بشكلٍ سابقٍ داخلَ خطاطة سردية"[76] لتتواترَ بعده عديد المقاطع السردية، مُحدثةً وضعًا انفصاليًا تارة واتصاليا تارة أخرى، فالوضع الاتصالي حدث مباشرة بعد اتخاذ قرار الهجرة، كقول كريم: «**باريس دخلت قلبي، فرُحتُ أُجرّبُ حظي، تخيّلتها فينوس تمدّ ذراعيها لكل الغرباء، فصمّمت أن أكتشفها**»[77]، والوضع الانفصالي تحقّقَ بعد فشل مسعى الذات (رشيد / كريم) في امتلاك موضوع الرغبة (توفير حياة مريحة)، كخيبة أملِ كريم عندما قال: «**ولكنها ليست باريس التي صنعتها ذاكرتي وأشواقي**»[78]، لنجد معها أنّ التحويلات الممكنة التي قام بها كُلّ من رشيد وكريم، كفواعل جماعية سعت إلى إحداث التغيير، عن طريق تحيينها

باستعمال الفعل الإقناعي، انتهت إلى الفشل (مُتغيّرة من الاضطراب إلى التوازن ثمّ إلى الاضطراب).

والترسيمة العاملية توضّح ذلك:



أ-ثنائية المرسل – المرسل إليه:

يعتبر الظُلم والحرمان واللاعدل المُمارسُ من قبل السلطة القهرية (الاستغلالية)، الدافعَ الأساسي الذي جعل رشيد يرغب في إقناع صديقه كريم بقرار الهجرة المُتّخذِ من قبلِه، ليتجسّدا كذات جماعية تُمثّلُ المجتمعَ (المُرسِل) وتسعى إلى التغيير، بممارسة الضغط على السلطة (المُرسَل إليه)، ممثلة في الحكومة الجزائرية اللاعادلة، لقول كريم ورشيد: «**ليس الجوع الذي يجنن ولكن الظلم**»[79] / «**لا يمكن يا كريمو أن نبني وطنا بالكذب والجهل وسوء التسيير والنهب، لا أحد في مكانه، باسم الثورة قتلوا المخالفين لهم**

وباسمها استولوا على حليب البلاد وخبزها، وباسمها أيضا سيّروها بلا شهادات ولا ذكاء، إلى متى سيستمر هذا الوضع؟ عشر سنوات؟ عشرون؟ نصف قرن؟ سنعود بشكل مفجع إلى النقطة الصفر، لأن كلّ ما بني على الغلط سيعود إلى لحظته الأولى، طال الزمن أم قصُر»[80]، لتؤدي هذه الحالة وظيفة تحويلية بالنسبة لصديقه رشيد، الذي يحتلُّ بدوره خانة المساعدِ المُوجِّهِ للرغبَة.

-الجزائر: رمز الظلم والنهب وسوء التسيير.

-فرنسا: رمز العدل والمساواة وحسن التسيير.

لتقوم هذه الثنائية **(المرسل / المرسل إليه)** بتفعيل الثنائية العاملية **(الذات / الموضوع)** وتوجيهها.

ب- ثنائية الذات – الموضوع:

يعدُّ كريم هنا ممثلا أدى دورا عامليا على مستوى خانة الذات، لتحقيق موضوع الرغبة (الانفصال عن وطنه المسروق الجزائر، والاتصال بباريس الملجأُ والمهجر)، وذلك باستعماله لإشارات دالة على أن باريس (فرنسا الحُلم والطموح) أحسن وأرحم من وهران (جزائر الظُلم واللاعدل)، كما في قوله: «**سنبحث عن مخرج وسنجده، ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكدون لنا كلّ صباح ومساء أنها ليست لنا**»[81] / «**أنا ورشيد كنّا على شفا حفرة من اليأس، كان مجنونا بهوس كان يعرف سرّهُ، حبّبني في باريس كمن**

يحببني في امرأة»[82] / **«رشيد لم يرتح إلاّ عندما جرّني في طريق كان وحده يعرف مسالكها، أصبحت أضمر حبا لمدينة كانت دائما تُخيفني»**[83] / **«صحيح باريس ليست لنا ولكننا سنعرفُ كيف نُمارسُ معها غوايتنا، أنت تعرفُ أنها مدينة الغرباء»**[84] / **«باريس تُخبئ أحلامنا ... الجوع والزّلط والبرد لا يدخلون إلى هذه المدينة»**[85]، هذه العلامات حملت دلالات مباشرة ساهمت بشكل كبير في دعم رغبتهم بضرورة الهجرة نحو باريس، خاصة بعد اقتناع الذات كريم بهذا القرارِ، لتُصبح باريس كوُجهَةِ سفرٍ قيمية، مُحفّزا لذات القيمة على الانفصال المكاني قصد التغيّر والتجدّد، بعد أن كانت مُعارضته الأولى للفكرة، لأسباب منها عدم مقدرته على مفارقة مريم (حُبُّه الخالدُ) لقوله: «**كانت باريس تنتابني من حين لآخر كعشق مبهم، لكن سرعان ما تعيدني مريم بحبها الأقوى وحنانها وعقلها إلى الأرض، فأنسى الحماقة التي كنت قد دخلتها**»[86]، لتأتي مُعارضته نسبية، كونه نفّذَ الأفعال الطلبية، خاصة بعد استعمال صديقه رشيد للفعل الإقناعي الهادف إلى تحقيق موضوع الرغبة لينصهر هذا الموضوع كُليا في الشَّكل التحييني الذي أرادته ذات الفاعل الجماعي (رشيد / كريم / مريم) بعد المُشاورة واتخاذ القرار، لتوضّح الترسيمة الآتية ذلك:

الذات **(كريم)** ⟵ الفرضية **(الانفصال عن الوطن الأم)** ⟵ التحيين **(استعمال الفعل الإقناعي)** ⟵ الغائية **(النجاح في تحقيق الموضوع)**.

ج- ثنائية المساعد – المعارض:

نجد الذات الرئيسية (كريم) قد تلقّتْ مساندة مباشرة من صديقه رشيد بإسهامه الكبير في تحقيق موضوع الرغبة (ضرورة اتخاذ قرار الهجرة)، وذلك بعد اقتراحه وإصراره وتأكيده على أنّه الحلّ الأخير والوحيد الذي سيخرجهم كمثقفين مهمشين، من حالة الضياع والفراغ المُعاش في الوطن الأم الجزائر (الحرمان، البؤس، البطالة)، ليأتي دوره الغرضي في صورة مساعدة حقيقية للذات، بتفعيله لمسعى الانتقال والتغيير، كما في قوله مخاطبا صديقه كريم: «**يا رجل حبِّسْ الفستي، واش بك؟ احمد ربك أنّ باريس تمنحنا دفئها وحبّها بلا مقابل، واش كان يصير لو لم تكن موجودة؟ باريس يا صاحبي ذاكرة المعطوبين ومرفأ الفقراء، On vient tous de la Commune de paris، المُشكل أننا أخرجنا الفرنسيين اليوم وركضنا وراءهم في اليوم الموالي**»[87]، كما يُمكنُ ضمَّ: الحرمان، البؤس، الظلم، سلبيات النظام الحاكم في الجزائر إلى خانة المساعد، كقول رشيد: «**ماذا بقي في أرض سرقها انقلاب غبي يا صاحبي وعسكر في ذاكرتها الخوف، قبل أن تُجهِزَ عليها العصابات التي تربت في حضنها؟**»[88]، باعتبارها من العناصر المُحرّكة التي سَرّعت قبول العامل الذات كريم بمقترحات العامل المساعد رشيد، انطلاقا من استعمال الفعل الإقناعي لإنجاح المهمة.

أما خانة المُعارضة ارتبطت بالعامل المضاد مريم (معارضة مؤقتة فقط) لعدم اقتناعها في البداية بقرار حبيبها كريم مغادرة أرض الوطن "وهران"

يقول كريم موضّحا الموقف لحظة فاتحها في موضوع السفر: «**لم يكن الأمر سهلا مع مريم كما تخيّلهُ رشيد، عندما فاتحتها في الموضوع بكلّ تفاصيله نفرتني وكأنها لم تعرفنِ ولم تمنحنِ قلبها وأسرارها الطفولية، قضيت ليلتين وأنا أبحث عنها في الفراش، فلا أجدُ إلاّ جسدا ميتا، لا ينصاعُ لدفء أصابعي وقلبي، في اليوم الثالث نطقت وهي تحاول جاهدة أن توقف الدموع التي انهمرت من عينيها بقوة:**

-هل فكرت فيَّ أنا؟

-وفيمن يمكنني أنْ أُفكّرَ؟ كُلها أقلّ من سنة وأسحبكِ ورائي نحو سماءٍ أخرى أرحمَ من سماءِ مدينتنا»[89]، لتوافق في الأخير وتقبل قرار حبيبها لعلمها المُسبقِ بحاله وأوضاعه غيرَ السَّارةِ، في قولِه: «**كانت مريم كلّ فرحي المُتبقي وحزني وخوفي، كانت موسيقاي وجنوني وأقاصي حماقاتي، كانت مريم نَفَسي المسروق وأشواقي الطفولية، كان بإمكانها إقناعي لو شاءت ولكنها لم تفعل، ربما كنت عدلت عن رأيي بلا تردد، لكن الخيبة كانت أكبر وباريس دخلت قلبي، فرُحتُ أُجرّبُ حظّي** ...»[90]، لتتحول الذات المعارضة إلى ذات مساعدة.

ليكون انتقال الذات كريم وصديقه رشيد إلى باريس مرحلة انتقالية، أولا باتصالهما بالمهاجرين الأجانب في **نادي المغتربين (شاطني ملابري)** كوصفه للمكان قائلا: «**يتذكّر جيدا أنّه كان ليلتها [يقصد رشيد] كبطل مهزوم في هذا البهو الفارغ الذي يُشبه محشراً ضيقا، حيث لا يُسْمَعُ إلاّ**

شخير العمال القادم من الغُرف المُجاورة للمقسمِ، يواجه صورا بلا معنى منبعثة من تلفزيون قديم ومتآكلُ الأطراف، لا يصلحُ لشيء إلاّ لأن يكون في متحف»[91]، وثانيا بنشوء علاقات صدامية مع أرباب العمل والعنصريين الفرنسيين، لتتأزّم الأوضاع وتتردى الأحوال، خاصة مع تزايد الأحقاد والاستفزازات المُتكرّرة من قِبَلِ فئة وقفت كعدو أمام المُهاجرين الأجانب خاصة الجزائريين مَسلُوبوا الحقوقِ، كقول رشيد: «**نعملُ وكأننا لا نعملُ، يوميا نطحن ولا حقوق، وإذا فتحت فمك وكنت وحيدا طارت أسنانك، لولا النقابة لأُعدتُ من حيث أتيت**»[92]، لتبدأ معه مرحلة الاضطراب بالنسبة للذات رشيد وسيكون تعاملنا مع برنامجه السردي المؤسَّسِ –الذي سندعمه بترسيمة عاملية لاحقا– مبنيا على تحديد الأدوار العاملية وانحرافها؛ إذ بعد نجاح موضوع الرغبة (الانتقال إلى باريس) ستبدأ حياته في التغيُّر جذريا، مع محاولته إنجاح برنامجه التغييري (الاحتجاج للظفر بالحقوق ورفض التفاوض)، رغم وجود معارضين له (مدير السكك الحديدية / السلطات الفرنسية / الشرطة) بفرضهم لبرنامج ضديد مُستخدمين فيه قوّة الفضّ (إرادة القوة)، يُجسّدُه هذا المقطع السردي: «**كانت المظاهرة ضخمة، أغلقت على إثرها كلّ أبواب المدينة التي طوّقت من كل الجهات، وسُدّت المعابر الكبرى، كانت الصرخات تأتي من كلّ الجهات، الشرطة وسيارات الإسعاف والسيارات الكبيرة ذات الخراطيم الطويلة كلها كانت تسير في ركب المظاهرة أو تغلقُ عليها بعض الشوارع والممرات المؤدية إلى الأمكنة الرسمية**»[93]، وتأسيسا على هذا نجد سبب نُفوره من باريس واحتجاجه ضد ظروف العمل، اكتشافهُ للوجه الحقيقي لفرنسا في قوله:

«**ولكنها ليست باريس التي صنعتها ذاكرتي وأشواقي**»[94]، لينجم عن هذا الصراع **سياقٌ تحويلي** مُؤسّسٌ على ثنائية **المجتمع / السلطة**؛ إذ يبدأ **مشروع التغيير** مع **الذات** (رشيد) في شكل مُعلنٍ، ليؤسّس نفسه فاعلا ديناميا له إرادة خالصة في رفض الظلم والفساد.

انطلاقا مما سبق، نُقدّمُ صياغة للوضع السردي كالآتي:

-فاعل الحالة ٨ موضوع الجهة.

-رشيد ٨ الرغبة في إحداث التغيير.

- ت . س [تحويل سردي] ⟵ [ف (رشيد) ٨ م . ج (الرغبة في إحداث التغيير)] ⟵ [ف ٨ م . ج].

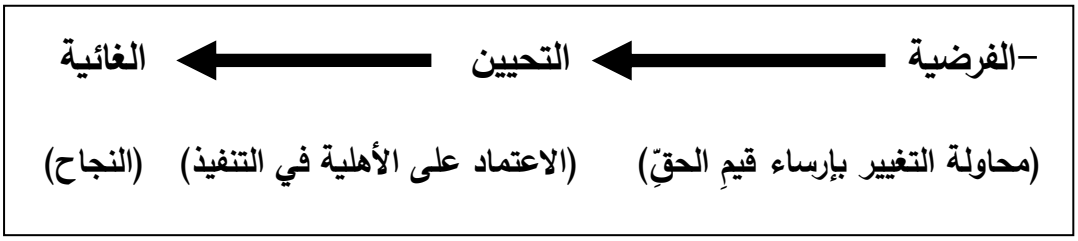
ليتحول فاعل الحالة (رشيد) من حالة الاتصال مع موضوع الجهة إلى حالة الانفصال بعد فضّ الحركة الاحتجاجية:

-فاعل الحالة ٧ موضوع الجهة.

-رشيد ٧ الرغبة في إحداث التغيير.

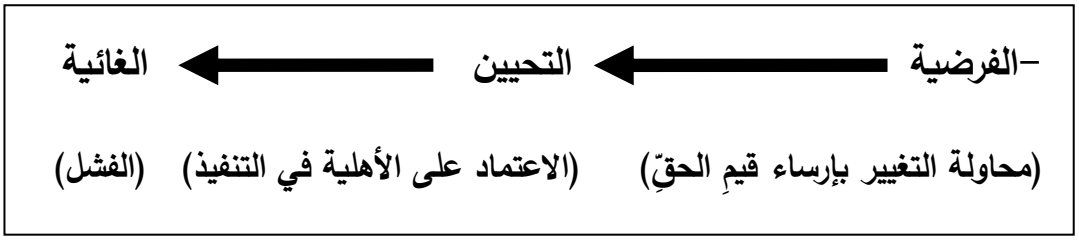
- ت . س [تحويل سردي] ⟵ [ف (رشيد) ٧ م . ج (الرغبة في إحداث التغيير)] ⟵ [ف ٧ م . ج].

الوضع الأول تميز بالاتصال:

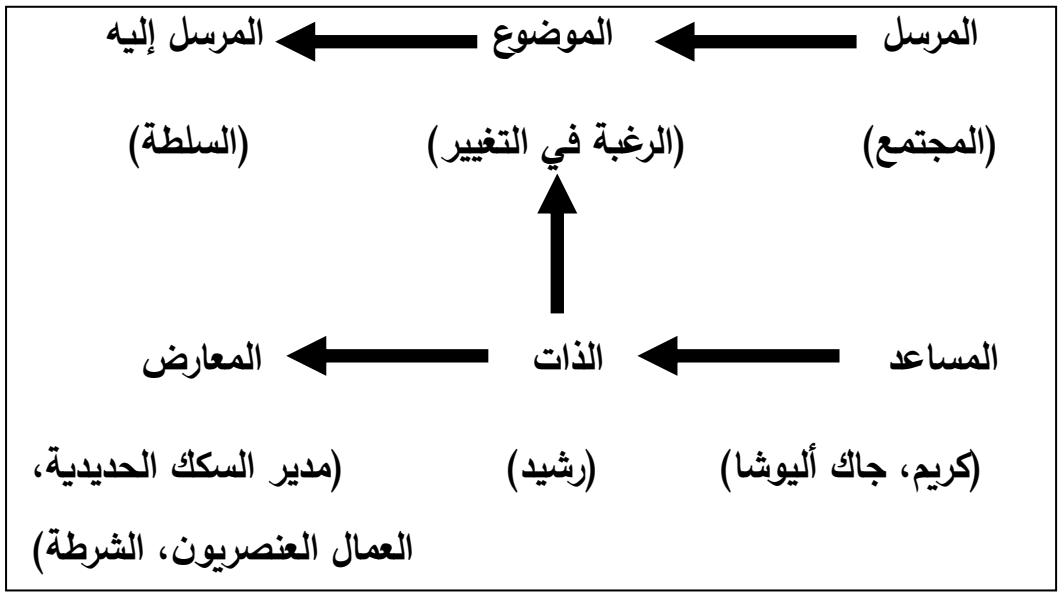


بعد فشل الذات رشيد في تحقيق رغبته حدثت عملية تحويل، بانتقال ميزان القوة للسلطة (مسؤول السكك الحديدية المباشر)، لتتشابك معه الأدوار العاملية، ويفشل الإنجاز بالنسبة للذوات التي مثّلت فئة المجتمع، لعدم امتلاكها الأدوات اللازمة لتحقيق المشروع.

الوضع الثاني تميّز بالانفصال:



والترسيمة العاملية توضّح ذلك:



تُبرزُ هذه الترسيمة كيفية انتظام الفواعل من خلال تموقُعها، لتحدث بعض الانزلاقات العاملية، بتحوّل الذات من حال إلى حال (اتصال ثم انفصال) في مشروعها التغييري.

أ-ثنائية المرسل – المرسل إليه:

ما يَشُدُّ الانتباه في هذه الترسيمة ثنائية المرسِل / المرسَل إليه؛ إذ جاءت باريس بإيجابياتها وسلبياتها مُحرّكاً وحافزاً، وجَّهَ الذات رشيد نحو ضرورة التغيير نحو الأفضل (القيام بتنظيم إضراب احتجاجي كوسيلة ضغط يفتكُّ من خلالها حقوق عمّال السكك الحديدية من السلطة)، بعد امتلاكه للخبرة النقابية (الأهلية = إرادة المعرفة)، لتحويل علاقة الانفصال بينه وبين مسؤولي قطاع عمله إلى علاقة الاتصال بالضغط عليهم لإرجاع الحقوق، وهذا يتطلّبُ

امتلاك عنصرين أساسيين هما: الرغبة في الفعل / وجوب الفعل، توافرا عند الذات رشيد.

المجتمع كمرسل تمثل في: البؤس / الفقر / الحرمان / الاستغلال (فئة عمال السكك الحديدية)، هذه العوامل القاهرة دفعت الذات ومساعديه إلى ضرورة القيام بحركة احتجاجية لإحداث التغيير نحو الأفضل، بالتخلّص من مسببات التهميش والحرمان في محيط العمل القاسي، ليكون التحريك مُحقّقا من قبلِ المساعدين (العمال المُنضَوُون تحت لواء نقابة العمال C G T).

وخانة المرسل إليه ارتبطت بمتلقٍ هام هو السلطة القهرية، بحكم أن التحريك والمواجهة التي قادها عمّالُ السكك الحديدية تجاه سياسة مدير القطاع الاستغلالية والتهميشية المؤثرة سِلبا على القطاع، وبسبب هذه السياسة الإقطاعية شنَّ أغلبُ العمال لإضراب شامل كحركة مُضادة، تميّزت بداية بالاضطراب لتنتهي بالفشل، من هنا دخلت السلطة كطرفٍ في الصراع لتُصبح ذات صبغة قيمية، لارتباط عملية المواجهة ضد مدير السكك الحديدية بهدفٍ، هو توجيه رسالة شديدة اللهجة للسلطة القهرية، بضرورة تلبية المطالب أو المواجهة.

ب- ثنائية الذات – الموضوع:

يوجد في خانة الذات ممثل واحد يؤدي هذا الدور، وباقي الذوات المُشتركة معه في تحقيق موضوع الرغبة تدخل ضمن خانة المساعدين، فذات رشيد منذ بداية ظهورها وهي مهيمنة على مسار الحدث كفاعل رئيسي، سخّرَ نفسهُ

لخدمة القيم العادلة ومبادئ الحق والمساواة، رغم تكالب عديد الفواعل ضده لردعه وإعاقته، كما في قول صديقه كريم مُحذِّرا: «**أعرف أنّ قلبك حار، ولكن يجب عليك أن تحذرَ، فرنسا نفسها تعيش وضعا خاصا وقد تكاثرت العنصرية وتنامى اليمين المتطرف في ظروف الأزمة كما هي عادته**»[95] فموضوع الذات هنا تضمّن عدّة موضوعات جزئية، شكّلت مجتمعة الموضوع المركزي (الرغبة في التغيير).

كما نلاحظ خانة الموضوع قد ارتبطت بالرغبة في التغيير، انطلاقا من كشف زيف السلطة القهرية واستغلال أرباب العمل، المُساهم في خلق الصراع بين فئتي: المجتمع / السلطة.

ج- ثنائية المساعد – المعارض:

تبنى في خانة المعارض مدير السكك الحديد برنامجا سرديا ضديدا يهدف إلى كسر الاحتجاج ومعاقبة المُتسببين فيه، باستعمال إرادة القوة (شرطة مكافحة الشغب وعدم الإنصات للمطالب المشروعة)، ليُسهم هذا الوضع الصدامي مع الذات في خلقِ شرخٍ في عملية التواصل، التي تحوّلت إلى انفصال، مُلحقا أضرارا جسيمة برشيد، نهايتها موتُه.

خانة المساعد تدعّمت بمواقف عمال السكك الحديد المُنظَمِّينَ والمؤيدين للإضراب (جاك الشومينو / أليوشا)، لإنجاح البرنامج السردي التغييري المُتبنى من قبلهم كفواعل جماعية مُنفّذة أعلنتِ المُواجهة، ليندمج ضمن برنامجهم جُلُّ العمال المنضوون تحت لواء نقابة العمال C G T، وللأسف

الشديد يفشل الإنجاز الذي بُني البرنامج السردي الرئيسي عليه، ويكون جزاء الذات (رشيد) الموت / الاغتيال.

خلاصة:

لنصل في ختام دراستنا إلى خلاصة مفادها أنّ السارد في رواية "**جسدُ الحرائقِ**" قدّم شخصيّاته، وحرّكها بطريقة "لا يبرزون فيها كأشياء، بل كواقع مُتحرّك قد يذوب البطل الفردي فيها، لكن هذا الذوبانَ، ذوبانٌ اجتماعي في روح الجماعة"[96]، التي مثّلها كريم ورشيد ومريم كنماذج من مجتمع مسروق، بمساهمتهم في صُنع الدلالة إسهاما فعالا، لتقوم بحركة نَجم عنها احتكاكات عديدة، قدّمت لنا نموذجا بالِغَ القسوة، مُمثلا في حال المثقفين المُهمّشين **(كريم / مريم)**، وحال العمال المُضطهدين **(رشيد)** في بلد مليء بالخيرات والكفاءات، لتُصوّرَ من خلال هذا الوضع التشوهات المادية والروحية لإنسان ما بعد الاستقلال، على الصعيد الفردي **(الحاج المكّي)**، وعلى الصعيد العام **(السلطة القهرية الظالمة ممثلة في النظام الحاكم)**، لـ"تتشكل البنية الدلالية للخطاب السردي من نسيج الرؤى التي تصدر عن الشخصيات بوصفها فواعل في بنية الخطاب"[97]، ولتضطلع آلية السرد بالدور الرئيسي في رصد تفاصيل الأحداث التي شكّلتِ السياسةُ والإيديولوجيا في المجتمع إيقاعها من اضطرابٍ وتمردٍ وعودة للتوازن، مستخدمة "كل الطاقات الفنية المُتاحة لتقوية البُعد الدرامي، وتعميق الوعي بالذات والواقع المعيش، وكذا تأكيد الهوية من خلال الانكسارات الاجتماعية والثقافية والسياسية، لواقع الشخصية

الروائية"[98]، المرتبطة في برنامجها السردي بعلاقات الطموح والمغامرة الساعية إلى تحقيقها، رغم لحظات الخيبة والفشل.

الهوامش:

1. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 35 .
2. السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 19 .
3. أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005، ص 10 .
4. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ط2، ص 127 .
5. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1996، ص 35 .
6. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، لبنان، 2010، ط1، ص 29 .
7. المصدر نفسه، ص 31 .
8. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ص 250 .
9. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 30 .
10. عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص 428 .
11. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 61 .
12. المصدر نفسه، ص 35 .

13. محمد أحمد المسعودي: «الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية»، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ج 53، مج 14، سبتمبر 2004، ص 577 .

14. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 34 .

15. محمد أحمد المسعودي: «الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية»، ص 577 .

16. المرجع نفسه، ص 577 .

17. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص ص 64 – 65 .

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

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

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

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

22. المصدر نفسه، ص 55 .

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

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

25. المصدر نفسه، ص 55 .

26. المصدر نفسه، ص ص 34-35 .

27. المصدر نفسه، ص 35 .

28. المصدر نفسه، ص 59 .

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

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

31. المصدر نفسه، ص 85 .

32. المصدر نفسه، ص 28 .

33. المصدر نفسه، ص 31 .

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

34. المصدر نفسه، ص 67 .

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

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

37. المصدر نفسه، ص 63 .

38. المصدر نفسه، ص 64 .

39. المصدر نفسه، ص 65 .

40. المصدر نفسه، ص 61 .

41. المصدر نفسه، ص 66 .

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

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

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

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

44. المصدر نفسه، ص 117 .

45. المصدر نفسه، ص 120 .

46. المصدر نفسه، ص ص132 – 133.

47. المصدر نفسه، ص 136 .

48. المصدر نفسه، ص 136 .

49. المصدر نفسه، ص 120 .

50. المصدر نفسه، ص 120 .

51. المصدر نفسه، ص 120 .

52. المصدر نفسه، ص 121 .

53. المصدر نفسه، ص 119 .

54. المصدر نفسه، ص 119 .

55. المصدر نفسه، ص 119 .

56. المصدر نفسه، ص ص 123 –125 .

57. المصدر نفسه، ص ص 125 -126 .

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

58. المصدر نفسه، ص 126.

59. المصدر نفسه، ص ص 126 -127 .

60. المصدر نفسه، ص 134 .

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

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

63. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55 .

64. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55 .

65. المصدر نفسه، ص ص 34 – 35 .

66. المصدر نفسه، ص 71 .

67. المصدر نفسه، ص 68 .

68. المصدر نفسه، ص 55 .

69. المصدر نفسه، ص 35 .

70. المصدر نفسه، ص 35 .

71. المصدر نفسه، ص 101 .

72. المصدر نفسه، ص 121 .

73. المصدر نفسه، ص 176 .

74. المصدر نفسه، ص ص 76 – 77 .

75. المصدر نفسه، ص 77.

76. سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية، ص55 .

77. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 72 .

78. المصدر نفسه، ص 133.

79. المصدر نفسه، ص 70.

80. المصدر نفسه، ص 60 .

81. المصدر نفسه، ص 55 .

82. المصدر نفسه، ص 34 .

83. المصدر نفسه، ص 35 .

84. المصدر نفسه، ص 35 .

85. المصدر نفسه، ص 35 .

86. المصدر نفسه، ص 31 .

87. المصدر نفسه، ص 29 .

88. المصدر نفسه، ص 28 .

89. المصدر نفسه، ص ص 70 – 71 .

90. المصدر نفسه، ص 72 .

91. المصدر نفسه، ص 132 .

92. المصدر نفسه، ص 134 .

93. المصدر نفسه، ص ص 122 – 123 .

94. المصدر نفسه، ص 133 .

95. المصدر نفسه، ص ص 116 – 117 .

96. عمار يزلي: «الصورة الساخرة في الرواية الجزائرية: مقاربة سوسيو بنيوية»، الاغتراب الأدبي، مؤسسة الرافد، لندن، ع 47، 2001، ص27 .

97. عبد الله إبراهيم: تحليل النصوص الأدبية (قراءة نقدية في السرد والشعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، 1998، ص 103 .

98. عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ج2، ط2، 2006، ص 111 .

سيمياء بورس التأويلية

تمهيد:

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

ليتأسَّس مشروعهُ السيميائي كعلمٍ يرى أنّ العلامة تصور متكامل للعالم.

1- مشروع ش ساندرس بورس Charles Senders Peirce السيميائي:

بإعطائه أولوية وأهمية كبيرة للفلسفة والمنطق والرياضيات والميتافيزيقا، أقام ش. س. بورس نظاما خاصا للعلم، إذ قال مُعلنا عن توجّهه الفكري والنقدي "لم يكن بوسعي أبدا أن أدرس أي شيء كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقيا ... إلاَّ بوصفه دراسة سيميوطيقية"[5]، ويلاحظ على طرحه هذا أنه وضع الرياضيات على رأس صُنافته العلمية، فهو يرى وبكل بساطة في الرياضيات مصدر كل العلوم كيف لا وهي "العلم الوحيد الذي لا يهتم بالبحث عما هي الأحداث الواقعية ولكن الذي يدرس حصر الفرضيات"[6]، على اعتبار أن وظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى السيميوطيقا إلى رصدها.

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

والتنوعات والتغيرات الرئيسية **للتدلالات Sémiosis** الممكنة"[9]، والعلم الذي اهتم بهذه الصناعة يسمى بـ**الفانروسكوبيا* Phanéroscopie**.

ويلاحظ كل مهتم بإنتاج **ش س بورس Charles Sanders Peirce** السيميائي بأنه "توسّع في دراسة العلامات انطلاقا من منشئها السيميائي إلى انفتاحها على كل الثقافات، ليتسع مفهومها للكون كله"[10]، باعتباره علامة، لهذا ارتبط مشروعه بالبعد التداولي (الذرائعي)؛ إذ هناك من يقول أن التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات، ومستعملي هذه العلامات فتصور بورس "الشمولي والدينامي للعلامة، [الذي يعتبرها] كيانا ثلاثيا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية في إطار سيرورة دائمة تسمى السيميوزيس Semiosis"[11]، جعل من العلامة أكثر تشعبا كلما أمعن القارئ في تتبع مسارها، بداية بالإرسال وصولا عند عملية التلقي، لهذا السبب ركز بورس على السيميائية عبر مراحل متعددة، بقوله "العلامة أو الماثول* شيء يعوّض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما، بأي طريقة وبأي صفة، إنه يتوجه إلى شخص لكي يخلق عنده علامة موازية، أو علامة أكثر تطورا، إنّ هذه العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا** للعلامة الأولى، إنَّ هذه العلامة تحل محلَّ شيء: موضوعها***، إنها تحل محلَّه لا من خلال كل مظاهره، بل من خلال فكرة أطلق عليها عماد الماثول"[12]، وهذا ما يؤدي إلى عملية التوليد والتأويل والمتجسد كـ"أداة تُمكّنُنا من التعرف على مناطق في ذواتنا وفي الطبيعة، لا يمكن أن يستقيم وجودها من خلال حدود مألوفة"[13]، بل داخل عالم من الممكنات في حالة متفجرة من الدلالات، مُنطلقها وجود عالم واقعي.

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

والواقع عند بورس ما هو سوى نسيج من العلامات، يُمثّل "سلسلة من الإحالات التي تضمحل لحظة استيعابها في الفعل الإنساني"[17]، وموت العلامة هنا لا يكون موتا نهائيا، بل موتا مؤقتا، و"الفعل الإنساني يولِّدُ من جديد لحظة تحققه سلسلة من العلامات التي تُدرَجُ ضمن سلسلة جديدة من الإحالات"[18] لتُشكّلَ سلسلة لا نهائية، تتحقّق أثناء عملية إرسال العلامة إلى متلقيها، وتشكلها خاضع لتفسير ومن ثم لقراءة جديدة، تُضاف لها سلسلة متولدة أخرى جديدة وهذا يجعل من العلامة علامة أخرى متحققة داخل سيرورات التدليل، التي تُحَوِّلُ

"التقنيات والمكونات إلى عناصر داخل طاحونة منتجة لدلالات، تتنوع بتنوع السياقات النصية التي تحتضنها"[19]، وهذه التقنيات الإبداعية تَعدَّ وسيطا للإمساك بسيرورات التدليل، في حين خارج هذه السيرورات تبقى التقنيات جوفاء.

2- نظرية المقولات الثلاث وأنماط الوجود:

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

2- 1- السيرورة الثلاثية:

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

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

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

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

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

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

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

مثال:

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

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

-رحيل محمد عن مدينته.

-حصول محمد على عمل قار.

-التقاءُ محمد بأعز أصدقاءه.

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

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

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

- يُقصدُ بالإمكان الوضع البدئي، الذي جاء مُجسَّدا في قول السارد.

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

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

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

2- 2- تعريف المقولات:

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

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

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

تصوُّرُ بورس هذا يجعلنا أمام تصورات: الأول يرتبط بالكينونة؛ بمعنى "التعبير عن الموجود في ذاته، وفي استقلال عن أي شيء آخر"[30]، والثاني

يجعل منه تصوّرُ بورس يُعبّرُ عن الكينونة في علاقته بشيء آخر، ويُوكلُ للثالث مهمة القيام بالتوسط الرابط بين الأول والثاني في إطار علاقة تُشيرُ إلى: **القانون/ الضرورة/ الفكر**، وبدون العنصر الثالث لا يمكننا تصورُ أي شيء وغيابه معناه الحصول على إحالة عرضية زائلة، لن تُنتج لنا معرفة.

هذه المتوالية الخطابية تمر في عملية فهمها وتغيرها بثلاث مراحل:

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

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

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

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

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

* الأول يعتبر إمكانا فقط.

* الثاني يعتبر وجودا خالصا[37].

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

2- 2-1- الأولانية: La priméité

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

فعل يتميز من خلاله هذا الحقل من الوعي أو ذاك"[44]، ففي حدّ ذاته ليس تحققا بل هو محض وجود ككيفية جزئية إيجابية في ظاهرة ما.

انطلاقا من هذا تتجسد الأولانية كمقولة للوجود الاحتمالي، واشتغالها لا يكون إلاّ على ما يحيل على الاحتمال والإمكان، فلو تجسدت في شيء آخر مثلا غير ذاتها، معناه ستُحيلنا مباشرة على شيء آخر، وهو نمط للوجود مختلف يتجاوز حدودها ومعطياتها، لذا بورس عرّفها كـ"نمط في الوجود يتحدد في كون شيء ما هو كما هو إيجابيا، دون اعتبار لشيء آخر"[45]، فعندما ينتابنا اهتمام بعنصر ما في ذاته انطلاقا من إمكانياته الخاصة به، بعزله عن أية روابط أخرى، تكون تلك هي النوعية، ذات ميزة الوحدة؛ أي كل ما يُعرضُ تحت مظهر واحدٍ، وهي في ذاتها متفردة وغير قابلة للانحلال، لأنها نوعية قبل وجود شيء تتجسد من خلاله هذه النوعية؛ بمعنى أن تأملنا في شيء ما في ذاته بعزله التام عن أي شيء آخر، سيحيلنا هذا إلى اعتباره شيء لا يشبه شيئا آخر، لارتباطها بـ "العنصر الأحادي للكون"[46]، فأي شيء مهما كان معقدا أو متنافرا يمتلك نوعيته الأصلية الخاصة به.

ومنه الأولانية عامة تتسم بالالتباس والإبهام والغموض، وحضورها في الذهن لا يكون انطلاقا من أجزائها، فهي "الأحاسيس خارج أي تجسد"[47]، كما أنها "النوعيات في انفصال عن الوقائع التي تُخبرنا عنها، وتمنحها هوية"[48]، لذا ففرضية الانقطاع، تتمثل بمقولة الأولانية، باعتبارها الصفر الذي يمثل العدم، فلا وجود لداخل وخارج وقانون، بل توجد إمكانيات غير محدودة تسمى "كينونة

الإمكان الكيفي الموجب"[49]، وتجسدها يتحقق كإحساس قبل وجود ذات تُدركُ هذا الإحساس، لأنها "مقولة البداية والجدة والحرية والإمكان واللا تحديد"[50]، على اعتبارها احتمال يشير إلى انفتاح دائم على أشكال للتحقق لا متناهية.

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

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

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

لكن بمجرد اكتشاف سبب هذه السعادة يكون هذا المرء قد تجاوز مرحلة الأولانية ليدخل إلى نظام مقولة أخرى ترتبط بالوجود الفعلي لا بالمحتمل والممكن، فأي ظاهر لا يتمظهر من خلال الأحاسيس أو النوعيات فحسب، بل يبدو من خلال مقولة ثانية محدّدة لوجود آخر تسمى الثانيانية.

2- 2- 2- الثانيانية: La secondéité

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

لذا فمقولة الثانيانية عكس الأولانية التي ميزتها الهشاشة، صلبة ومحسوسة لارتكازها على فعل العنف والفظ والقوة؛ أي قَوامُ وجُودِهَا هو "شيء يفعل في

شيء آخر"[56]، مثال ذلك قانون الطُفُو لأرخميدس أو قانون الجاذبية لنيوتن فطفوُّ قطعة خشب أو سقوط تفاحة من على شجرة ما إلى الأرض، لا يَعملُ القانون على حدوثهما في الواقع، لماذا؟ لأنه وببساطة مجرد حُكْمٍ يستطيع النُطقَ بالقانون في أي وقت، ودون وجود قوة نافذة للقانون، مُمثلة في سلطة التنفيذ والفعل، –التي تمنح القانون أثرهُ –، يبقى مجرد حبر فقط.

إذن فالثانيانية هي "مقولة وجود الوقائع الفردية، وتشير إلى تحيين وتفعيل المعطيات الموصوفة في وقائع عينية بواسطة المقولة الأولى"[57]، التي نلج بها دائرة الوجود*؛ أي "وجود الأولانية وتحققها في الزمان وفي المكان"[58]، كونها مقولة الوجود التي يتم بواسطتها الانتقال من الإمكان إلى التحقق؛ أي تحولها من الطابع الاحتمالي إلى الطابع المُتحقق، الأولانية كنمط للوجود لوحدها غير قادرة على تحديد أي شيء، لأنها مقولة البداية والجدة، تتمظهر كأول داخل السلسلة والثانيانية دورها وضع حدّ لحرية هذه السلسلة؛ أي وجود ثان معناه "تقليص للإمكان، وتحويله إلى تحقق عيني"[59]، فهي تعدُّ عالم الموضوعات والوقائع والموجودات، فالطائرة كما ذكرنا سابقا لم تكن إلاّ أصواتا داخل سلسلة منطوقة أو مكتوبة، ومع الثانيانية ستتحول إلى شيء، باعتباره موجودا، والطائرة كإمكان (أصوات، أحاسيس، نوعيات) ستتحقق كوجود.

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

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

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

2- 2- 3- الثالثانية: La tiercéité

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

الوقائع المستقبلية، كرؤية الخسوف أو الكسوف وتحققه ينتج عنه إدراك العلاقة بين كمونه وتجليه، مما يُمكّنُ الإنسان من التنبؤ به لاحقا، فهي "مقولة الوعي الذي يتدخل ليربط بين الشيء كإمكان كيفي مجرد، وبين تحققه الفعلي في عالم الموجودات والموضوعات"[66]؛ أي أن الثالثانية تستلزم أولا وثانيا لإحداث رابط علائقي بينهما (فكر * توسطي).

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

شكل رقم 1: مُخطط توضيحي لمبدأ اشتغال المقولات الثلاث:

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

ومنه تعتبر الثالثانية الوسيلة المستخدمة من قبل الإنسان للتخلص مما يسمى التجربة الفردية، وإسقاط السَّنن، كونه تكثيف لعديد التجارب الفردية، فـ"الإنسان

يوجد داخل الرمزية، إن فكره يتشكل من علامات، وبواسطة القانون (الثالثانية) يستطيع الإمساك بالواقعي (الثانيانية) وبالممكن (الأولانية)" [68].

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

كما أن فكرة العلامة بحسب بورس مبنية على سيرورة ثلاثية.

2- 3- العلامة وسيرورة الإنتاج التدليليSémiosis:

العلامة السيميائية بحسب تصور بورس تنخرط فيها سيرورة الإنتاج التدليلي وبناءها يحدده مبدأ الثلاثية المرتبط بـ: كون الإمكانات، بوصفه أولانية، وكون الموجودات، بوصفه ثانيانية، وكون الضروريات، بوصفه ثالثانية، هذه الأكوان الثلاثة هي منطلقُ كلّ تمثيل، فـ"نمط وجودها ومضمونها وموقعها داخل الممارسة الإنسانية هو التجلي المباشر للمقولات"[69] التي هي مُنطلق الإدراك الإنساني؛ بمعنى لا وجود لشيء خارج العلامة، لأنها قوة للتمثيل، والتجربة الإنسانية بدورها تشتغل كمحضنٍ للعلامات، فهو "مبدأ الامتداد الذي يجعل من التجربة الإنسانية بكل لغاتها تجربة كلية، تنتهي معه العلامة إلى الانصهار في الفعل"[70]، كالتجربة الإنسانية من بداية صراخ الطفل إلى مرحلة الاكتمال والنضوج والوعي، ما هي إلاّ امتداد لعلامات مترابطة.

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

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

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

2- 3- 1- بناء العلامة الثلاثي:

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

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

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

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

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

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

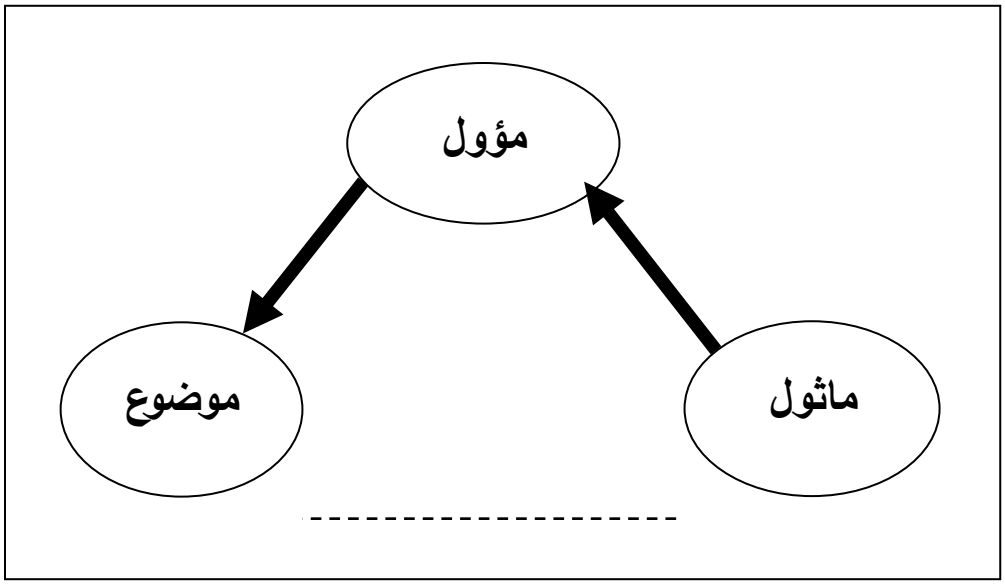
هذا النموذج هو تعريف يُمنحُ للطائرة، باعتبارها وسيلة تُستخدم للتنقل والسفر وذات محركات، تحلّقُ في الهواء باستعمال الوقود، وهذا النموذج مهمته التوسط بين كيانين، يسميه بورس **المؤول Interprétant**.

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

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

فالعلامة لا تكون علامة إلاّ إذا كانت جمعا وربطا بين عناصر ثلاثة، داخل السيرورة التي "تعمل بها العلامة بصفتها علامة"[77]، والمسماة **السيميوزيس Sémiosis**، وهذا يتطلب توافر عناصر ثلاثة: **الماثول / الموضوع / المؤول** وكل عنصر من العناصر الثلاثة داخل العلامة باستطاعته أن يشتغل كعلامة ليكون قابلا للتحول إلى ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وهكذا إلى ما لا نهاية.

شكل رقم 02: مخطط توضيحي لعناصر العلامة الثلاثة



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

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

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

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

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

- **طريقة مباشرة:** تتجسد "كانتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة"[84]، فعند تلفظنا بأي لفظ كان مفردة أو جملة، لا نُحيل فقط على القصد الذي نُريده، بل وبشكل غير مقصود وصريح قد نُحيل على معان أخرى لا تدخل في سياق الحديث المطلوب، لذا فالموضوع في هذه الحالة مطروح داخل العلامة (الماثول) كمعلومة جديدة مُضافة لمعلومات سابقة متسلسلة، ومعناه ما يتم إدراكه مباشرة.

- **طريقة غير مباشرة:** ترتبط بما هو متحقق ومُفترض داخل سياق مُحدّد ومعناها ما يتحقق "داخل دائرة إبلاغية تفترض وجود باث ومتلق"[85] مُشكلة معه حصيلة سيرورة إنتاج دلالي، إذ من خلاله يستطيع الماثول استعادة كل العناصر المنفلتة من عملية التحديد المباشر.

وطريقته المُحددة في التمثيل ميّزت بين نوعين:

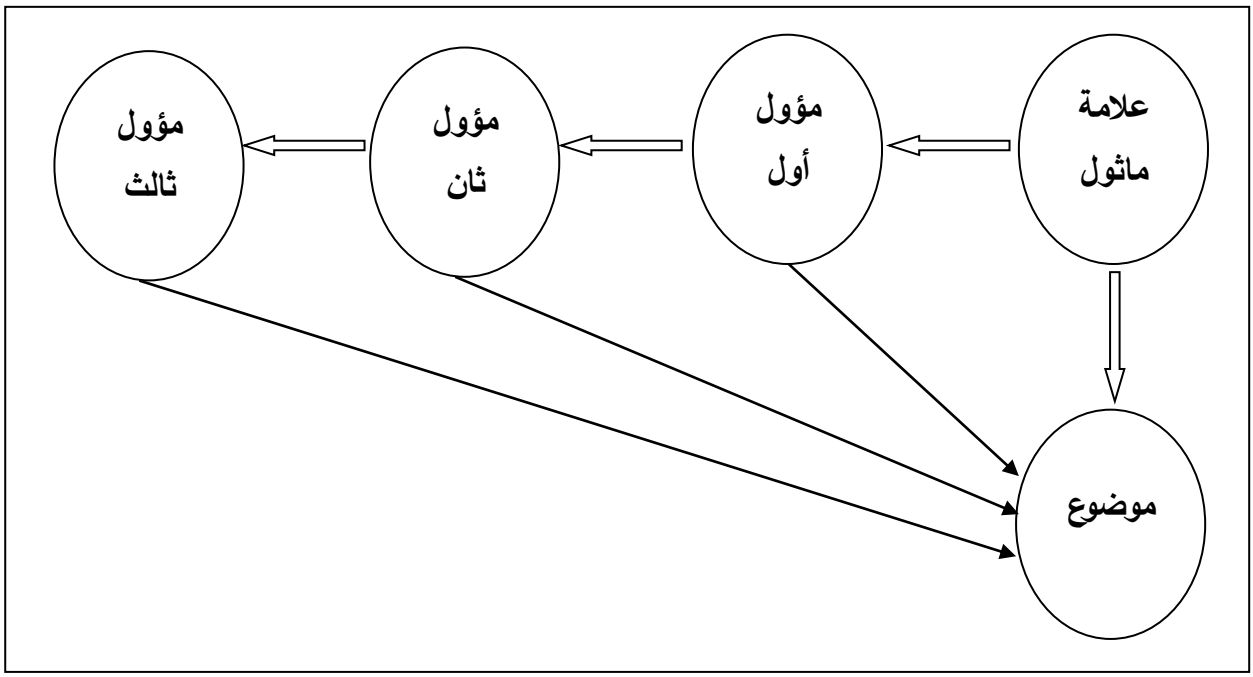
- النوع الأول هو **الموضوع المباشر**: وهو الموضوع كما يُحدّده الماثول نفسه، ويتعلق وجوده بتمثيله في الماثول، ومهمته تشكيل "معطيات النص الظاهرة"[86].

- النوع الثاني هو **الموضوع الديناميكي:** هو الواقع الذي يحمل إلى تحديد الماثول، بتمثيله بواسطة أداة ما، باعتباره "المعرفة المفترضة التي تؤسس عبر وجودها فعل التأويل"[87].

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

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

شكل رقم 03: مخطط توضيحي لسيرورة الإنتاج السيميائي



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

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

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

- **المؤول المباشر:** يرتبط هذا النوع بمعطيات الموضوع المباشر، وعناصر تأويله موجودة داخل العلامة مباشرة؛ لأنه "يُحَصِّلُ هذه الدلالة من دليل مُعطى"[94]؛ أي أنّ ما يُنتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يستند إليها الإدراك، وما يحمله الماثول (كحامل وعماد) من معنى عن موضوعه المباشر، لذا فـ"المؤول المباشر هو المؤول الذي يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها"[95]، كالمؤول المباشر المرتبط بعقد الزواج مثلا هو اجتماع شخصين في كيان واحد هو تكوين أسرة، وتجسده هنا جاء كمؤول إدراكي.

- **المؤول الديناميكي:** يتأسَّسُ هذا النوع على أنقاض المؤول المباشر ووجوده مرتبط أساسا بوجود النوع الأول، فبتخلُّص المؤول الديناميكي مما أدركه المؤول المباشر، يَنطلق نحو آفاق أرحب وجديدة، بتحديد دليل آخر للموضوع نفسه ، تتحقّق معه ديناميكية التأويل التي ستضع الدلالة داخل سيرورة اللا متناهي، فهو إذن "الأثر الواقعي الذي يُحدّده الدليلُ [الماثولُ] فعلاً، باعتباره دليلا"[96]، فالأثر المُولّدُ من قبل العلامة بشكل فعليّ في ذهن المُدرِكِ هو: المؤول الديناميكي.

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

المؤول النهائي يدخل بدوره داخل سيرورة (سلسلة من الإحالات) يتحكم فيها النسق الدلالي المحدد، فما يتحدد كدلالة نهائية، يمكن أن يتحول لنقطة انطلاق جديدة لسيرورة إحالات أخرى، لأنه "ينتج سلسلة من التسنينات التي تدرج التأويل داخل مسارات معينة"[100]، وكل مسار

(سياق) يكتسب قانونه الخاص، سواء في الإحالة أو إنتاج الدلالة، وهذا معناه تفرع المؤول بدوره لثلاثة مؤولات*:

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

2. **مؤول نهائي 2:** قضية وعادة مخصوصة، خاضعة للمراقبة العلمية، التي يمكن التحقق من صحتها بالصدق أو الكذب باعتباره "يُشكّلُ المعرفة التي يستند إليها شخص ما في تخصص ما، من أجل إصدار حكم أو إجراء تجربة"[103]، كقدرة عالم بيولوجيا ما على تصنيف كائن حيّ ما، فهو مرتبط بمعرفته وعلمه وخبرته وعاداته التي اكتسبها طوال مشوار تكوينه، ما أهّلهُ للقيام بمهمة تصنيفه هذه، بالبحث والمعاينة.

3. **مؤول نهائي 3:** مؤول نسقي مفصول عن السياق، ووجوده يتحقق "خارج أي تحديد عرضي"[104]، مهمته تنظيم المواد التي تعرضها

المؤولات السابقة، دون إحالتها على سياق خاص، يتجلى هذا المؤول في النظريات النقدية والأدبية كالبنيوية مثلا.

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

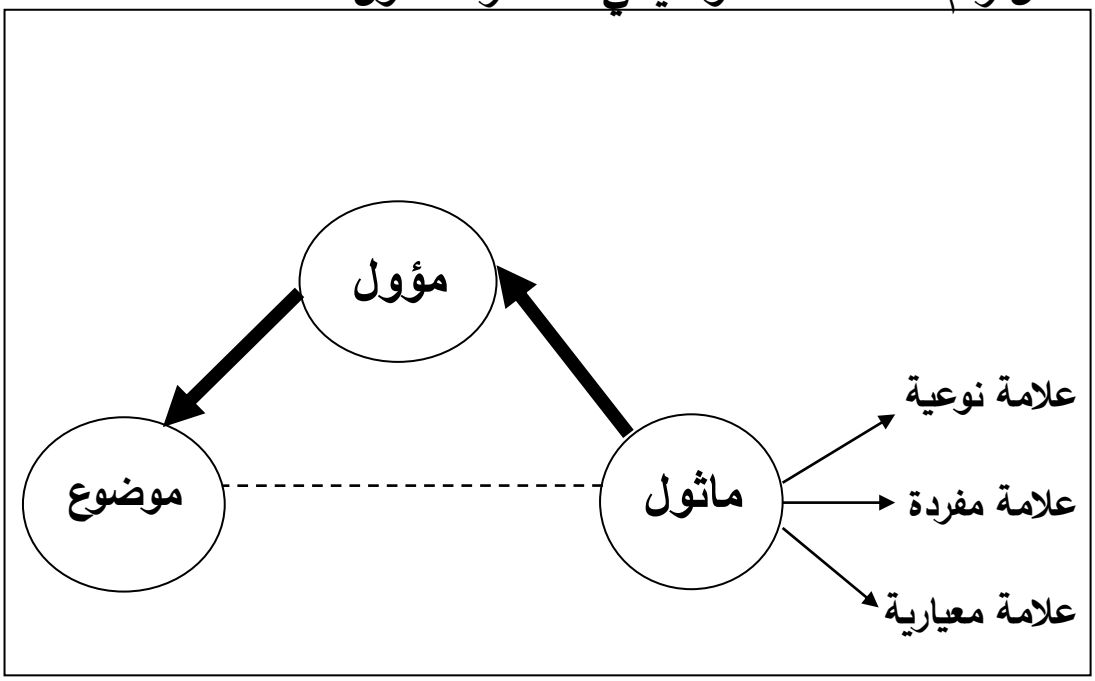
1-**المستوى التركيبي:** ينظر إلى ممثلتها (الماثول) "بصفتها علامة في حدّ ذاتها، لها ممثلتها الخاصة وموضوعتها ومؤولتها الخاصتين"[105]، ففي **علاقتها بماثولها** (ممثلها) عبارة عن **علامة نوعية Qualisigne (إحالة الماثول على نفسه من خلال الأولانية)**، فكل قوام مادي للعلامة هو نوعية إحساس عام كالصفات الحسية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

وفي **علاقتها بموضوعتها** هي **علامة مفردة Sinsigne (إحالة الماثول على نفسه من خلال الثانيانية)**، ظهرت لنا العلامة الأولى كإمكان، لكن هنا تظهر كتحقّق مُحدّد في الزمان والمكان، فهي "شيء أو حدث موجود فعلا

يشتغل كعلامة"[107]، كتشكّل كلمة ما في سطر ما في صفحة ما من كتاب مخصوصٍ، يعتبر **علامة مفردة**، ولو وُجدت آلاف النسخ من هذا الكتاب، أو عند إصدار القاضي لحكم قضائي ما، حُكمه هذا يشتغل كعلامة مفردة.

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

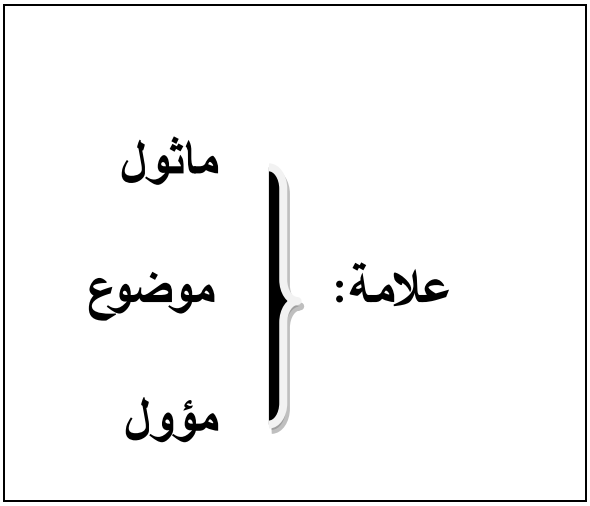
شكل رقم 04: مخطط توضيحي لعناصر الماثول



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

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

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



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

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

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

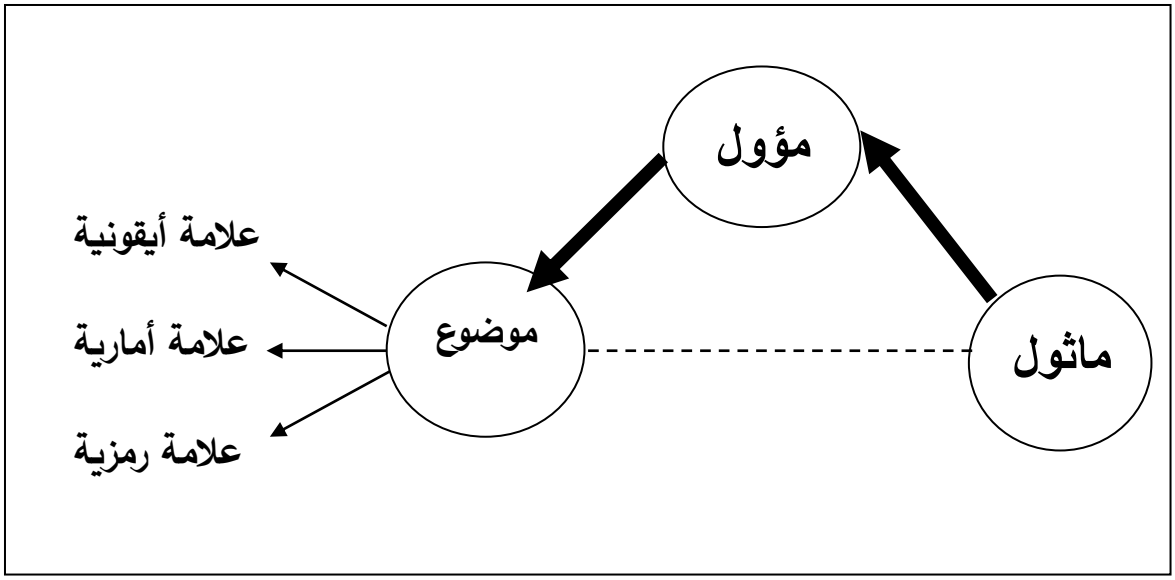
وفي علاقته بذاته يكون **أمارة (Indice)**، حيث يُحيل الماثول داخل العلامة الأمارية على موضوعه بعلاقة المجاورة، التي تتحقق كـ"رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل عليه، وهو حالة الأصبع الذي يشير إلى موضوع ما، وحالة دوارة الهواء المُحدّدة لاتجاه الريح"[116]، وبسبب هذه العلاقة المباشرة مع الموضوع أصبحت طبيعته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

تفقد الأمارة صفتها كعلامة مباشرة إذا حذف موضوعها، في حين لا تفقد صفتها كعلامة إذا غاب المؤول، لأنها "علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه، لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك، لأنه مرتبط ارتباطا ديناميا [...] مع الموضوع

الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلامة من جهة ثانية"[117]، فمن خصائصها عدم وجود تشابه بين ممثلها وموضوعها، كالدخان الذي يعد أمارة بالنسبة للنار، رغم عدم وجود تشابه بينهما كما أنها تحيل على الأفراد (وحدات فردية)، وتحققها يتم عبر التجاور، وليس عبر التشابه.

وفي علاقته بمؤولته يكون **رمزا (Symbole)**، يدل على موضوعه بمجرد الوضع، دون وجود علاقة مشابهة أو مجاورة، وطبيعته عامة ومجردة لا تتصل بموضوع معيّن، فهو لا يدلّ على فرد أو حدث متعلق بالزمان والمكان، ولا يستند إلى حدث أو أحاسيس أو نوعيات، بل يعود إلى موضوع عام، ويكتفي بالإحالة على قانون أو ضرورة، ككلمة كرسي تستعمل للدلالة على أي كرسي بالرغم من الاختلافات القائمة بين الكراسي، لهذا فـ"الرمز هو ماثول يكمن طابعه التمثيلي في كونه قاعدة تحدد مؤوله"[118]، فهو ينتمي إلى مقولة الثالثانية، وطبيعته داخل العلامة طبيعةٌ عُرفيةٌ، "بوصفه دليلا تعاقديا (عرفيا) أو متعلقا بعادة مكتسبة أو فطرية –غريزية"[119]، لارتباط الطبيعة الرمزية في نشوئها على تعدُّدِ التجارب وتنوعها في أزمنة متعاقبة، فهي من طبيعة عامة: كالشعوب التي تُسهم في خلق رموزها الخاصة انطلاقا من تجاربها، لتصبح مقوّما تُفهمُ به هذه الشعوب.

شكل رقم 05: مخطط توضيحي لعناصر الموضوع



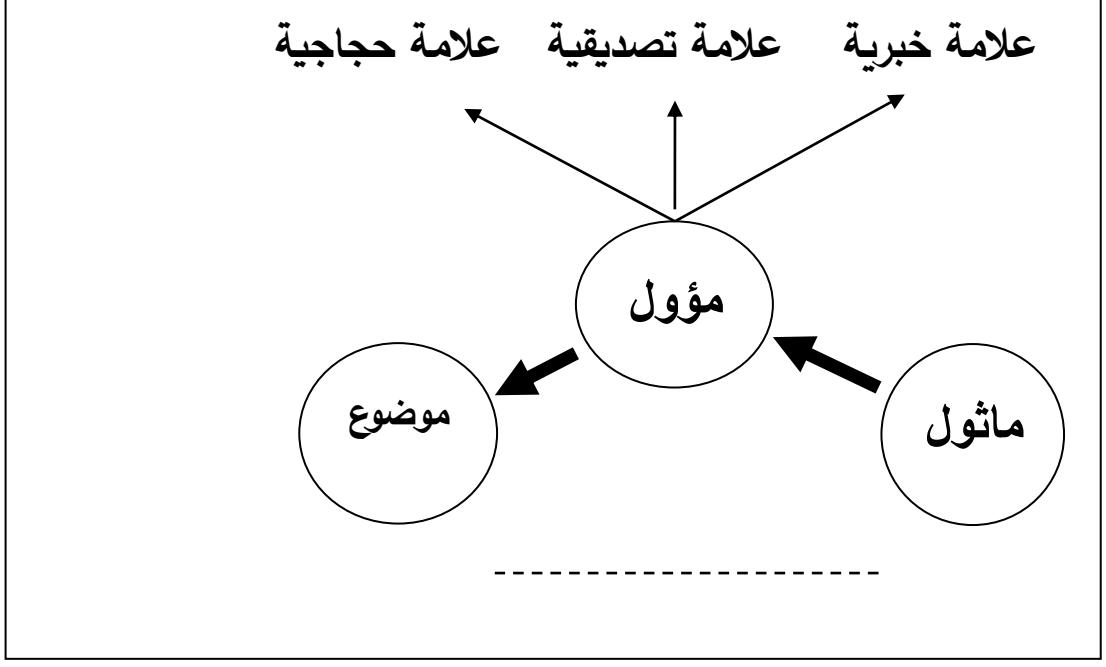
3-المستوى التداولي: يتم فيه النظر إلى **المؤول** كعلامة، يكون فيها في علاقته **بماثوله خبرا (Rhème)**، لتَجَسُّدهِ كـ"علامة تُشكّلُ في علاقتها بموضوعها علامة لإمكان نوعي، إننا نُدركها باعتبارها تمثل هذا الشيء الممكن أو ذاك فقط" [120]، وهذا يعني أن كل علامة في هذا المجال سواء مفردة أو مركبة غير صالحة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

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

شيء ما"[122]، لذا فهو علامة صالحة لأن تكون حُكمًا، يحتمل الصدق والكذب كمجال البناء مثلا نجدُ فيه نموذجا للتصديق: واجهة منزل ما باعتبارها وحدة مُغلقة يمكن أن يُحكم فيها بالسلب أو الإيجاب.

وفي علاقته **بذاته** يكون **حجاجا (Argument)**، إذ يعتبر دليل قانون[123] فدليل الحجة يتم إدراكه بوصفه ممثلا لموضوعه انطلاقا من طابعه المباشر، هي إذن "علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال طابعه كعلامة [...] إن الحجة هي ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما"[124]، وميزتها هذه العلامة دوما هي الصدق، لأنها تعتبر صحيحة، مثال ذلك قولنا: **(س)** هو **(ع)** و **(ع)** هو **(ج)** هذا معناه أنّ **(س)** هو **(ج)**، ومنه فالحجة دليل يُمثِّل بوضوح مؤولَهُ، الذي يسمى نتيجته.

شكل رقم 06: مخطط توضيحي لعناصر المؤول



وفي نهاية تحديدنا للثلاثيات الثلاث، نوثق في مخطط توضيحي العلاقات المحققة بين عناصر العلامة بتوزيعاتها الثلاثة:

شكل رقم 07: مخطط توضيحي للعلاقات المُحقّقة بين عناصر العلامة

لنصل معه لنتيجة مفادها أنَّ مداخل بورس السيميائية تأخذ بالاستدلال على التأويل في ارتباطها بالسيرورة الثلاثية في إنتاج المعنى (التدلال)، بنفيه الاكتفاء بالثنائيات المتقابلة، وببحثه عن الطرف الثالث في البنى لتوليد لا نهائية التأويل إذ وبحسب بنكراد "الاستقطاب الأحادي هو خطية في الحكي، وخطية في علاقة الأنساق بعضها ببعض، [و] النص ينغلق على نفسه حين يُدرجُ مساراته ضمن خطية، تُقسّمُ الكون إلى خانتين متقابلتين"[125]، ومن يأخذ بتوالدية الدلالات لدى بورس لرصد السيرورة السيميائية لبُنى النص، عليه العودة إلى أدوات غريماس (Greimas) السيميائية في اختبار السردية وخطاطاتها، فالسَّنن السيميائي يقتضي أهمية لدوره المهم في توضيح دور المخزون الثقافي في بناء النص وتحديد السلوك الإنساني داخله، وهذا يسمح بإنتاج تلقٍ ثقافي إيديولوجي جديد لدى القارئ، فـ"السَّنن ليس شيئا آخر سوى نموذج سلوكي مجرد يحتوي في داخله على سلسلة لا متناهية من الأشكال مجموعة كبيرة من إمكانات التحقق"[126] وتوالدية الدلالات اللامتناهية لديه ليست سوى مفاتيحَ التأويل الذي ارتقى على أكتافه النقد الثقافي السيميائي، وهذا نفس ما تمسك به أمبرتو إيكو (Umberto Echo) في طروحاته حول سيرورة الدلالات.

سيمياء التأويل تنظُر إلى البنى المجردة بوصفها سَننا مُكثفا لمجموع التحققات الممكنة للظاهرة، حيث يُمسكُ بسيرورة سلوكية تتجلى من خلال علامات، تُعدُّ ضمنها الثلاثية التأويلية التي قدمها بورس مفصلية في تأسيس رؤية نقدية سيميائية، وفي تحقيق منهج يحقق رصيدا قيّما، وقد لا يحدد الناقد أي عنصر من عناصر تَكَوّن النصّ الروائي محط إجرائه، تاركا المجال مفتوحا على

كل الاحتمالات، فعندما يفتح القارئ الكتاب يجد أن هناك ثيمات محددة في كل نصّ روائي، ستكون علامات محدّدة تُحفّزُ الناقد لملاحقتها داخل أنساق داخلية مدعمة بحركة، يفرضها تكاثف التأويل مع النقد السيميائي، بغية الوصول إلى طبقات أعمق في النص، كونه يرتكز في تحليله على النصّ ومحدّداته.

بهذا كان له فضل كبير في إعطاء العلامة كلَّ هذا القدر على التوسع بارتباطها بتفاصيل الحياة الإنسانية، لكن المُشكل الحاصل هنا يرتبط حول اختلاف تطبيقات سميائية بورس، كونه لم يقدم لنا أنموذجا تطبيقيا يُثبت لنا صحة نظريته وفعاليتها، على اعتبار أنّ ثلاثيته التأويلية قاصرة من حيث الإجراءات، ولم يتحقق هذا الإجراء إلاّ بعد ظهور النقد الثقافي الذي ساهم في إغنائها بدراسات تطبيقية.

الهوامش:

1. سعيد بنكراد: السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 16.
2. سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996، ط1، ص 29.
3. محمد الداهي: سيميائية السرد: بحث في الوجود السيميائي، رؤية، القاهرة، ط1، 2009، ص 08.
4. أرثر أيزابرجز: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، العدد 603، ص127.
5. Charles Senders Peirce ; Ecrits sur le signe, Ed Seuil , Paris, 1970, P 32.
6. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2006، ط1، ص 53.
7. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط1، ص 28.
8. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 14.
9. المرجع نفسه، ص 14.

*يعرف بورس الفانروسكوبيا Phanéroscopie، بأنها وصف الظواهر أو على الأرجح وصف المظاهر؛ أي Phanérons ومعناه: "الكلية الجمعية لكل ما هو حاضر عند الذهن، بطريقة ما وبأي معنى كان، دون اعتبار أبدا ما إذا كان هذا يناسب أمرا واقعيا أو لا يناسبه (...) وعلم الفانروسكوبيا كما طورته إلى حد الآن لا يولي الاهتمام إلا للعناصر الصورية للفانرون". طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 254

10. آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 34.

11. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 79.

* نفسها: المصورة، الممثلة: (Représentamen)

** نفسها: المفسرة: (Interprétant)

*** نفسها: الموضوعة: (Objet)

12. سعيد بنكراد: «السيميائيات: النشأة والموضوع»، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 03، المجلد 35، يناير – مارس 2007، ص ص 34 – 35.

13. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص11.

14. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص27.

15.المرجع نفسه، ص 27.

16. محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص 92.

17.سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص 27.

18. المرجع نفسه، ص 27.

19. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2008، ط1، ص36.

* Phanérons كلمة إغريقية يُقصد منها كل ما يظهر ويبدو ويتبدى، "والظاهر هو المجموع الجماعي الحاضر في الذهن بأية صفة، وبأية طريقة دون الاهتمام بتطابقه مع شيء واقعي" سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص 48.

20. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

21. المرجع نفسه، ص 80.

22. المرجع نفسه، ص 81.

23. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 256.

24. المرجع نفسه، ص 256.

25. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص42.

26. المرجع نفسه، ص 43.

27. المرجع نفسه، ص 46.

28. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، االدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 51.

29. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السيميائية، ص 11.

30. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص47.

31. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، 2009، ط1، ص168.

32. المرجع نفسه، ص 168.

33. المرجع نفسه، ص 168.

34. المرجع نفسه، ص 169.

35. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السيميائية، ص11.

36. المرجع نفسه، ص 12.

37. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص48.

38. المرجع نفسه، ص 48.

39. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، ص34.

40. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 256.

41. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

42. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص54.

43. المرجع نفسه، ص 54.

44. المرجع نفسه، ص 55.

45. المرجع نفسه، ص 54.

46. المرجع نفسه، ص 55.

47. المرجع نفسه، ص 56.

48. المرجع نفسه، ص 56.

49. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

50. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص56.

51. المرجع نفسه، ص 58.

52. Charles Senders Peirce ; Ecrits sur le signe, OP-CIT, p 73.

53. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص61.

* شرط ألاّ يكون هذا التعلق بشكل يجعل من الثاني محض عرض أو عارض للأول، وإلاّ فإن الثانية تنحل من جديد.

54. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 258.

55. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص61.

56. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 259.

57. المرجع نفسه، ص260.

* الوجود L'existence هو حال وجود ما يرتكز على التعاند مع آخر، ينظر طائع الحداوي: سيميائيات التاويل: الإنتاج ومنطلق الدلائل، ص260.

58. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

59. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص62.

60. المرجع نفسه، ص64.

61. المرجع نفسه، ص65.

62. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 261.

63. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص67.

64. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 263.

65. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص67.

66. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

* الفكر هو ما يسمح لنا بربط الطائرة كصوت، ووجود حقيقي.

67. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص67.

68. المرجع نفسه، ص ص 68-69.

69. المرجع نفسه، ص 72.

70. المرجع نفسه، ص 73.

71. المرجع نفسه، ص 73.

72. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 81.

73. المرجع نفسه، ص 81.

74. المرجع نفسه، ص 81.

75. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص75.

76. المرجع نفسه، ص 75.

77. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 83.

78. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص78.

79. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص108.

80. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص78.

81. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص109.

82. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 300.

83. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص81.

* السياق الخاص هو ما يحدد الموضوع الخاص للعلامة، فحتى نردّ الموضوع لعلامة بعينها، وليس لأي علامة وجب أن نستحضر السياق الخاص الذي يرتبط بالعلامة ويؤول ضمنه.

** الركيزة تُعدّ دالة على موضوع نصل إليه بموجب اعتماده كممثلة.

84. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص84.

85. المرجع نفسه، ص 84.

86. المرجع نفسه، ص 88.

87. المرجع نفسه، ص 88.

88. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 81.

89. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص78.

* هو الأداة التي يتم عبرها الكشف عن هذه المعطيات، لأنه زاوية النظر التي تجعل هذا القارئ يدرك هذه المعطيات في الوقت التي تغيب فيه عن قارئ آخر.

90. المرجع نفسه، ص 88.

91. المرجع نفسه، ص 89.

92. المرجع نفسه، ص90.

93. المرجع نفسه، ص93.

94. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 345.

95. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص94.

96. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 347.

97. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص101.

* لأنها ترتكز على العادة التي يمتلكها المؤول في إسناد الدلالة إلى علامة ما داخل سياق مُحدّد.

98. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 349.

99. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص101.

100. المرجع نفسه، ص 102.

* تقسيم بورس الثلاثي للعلامة متصل بالأحكام المنطقية التي يستند إليها الفكر الإنساني من أجل إنتاج معارفه.

101. المرجع نفسه، ص103.

102. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 354.

103. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص104.

104. المرجع نفسه، ص 104.

105. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 83.

106. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص111.

107. المرجع نفسه، ص 113.

108. المرجع نفسه، ص 115.

109. المرجع نفسه، ص 116.

110. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 273.

111. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص116.

112. المرجع نفسه، ص 117.

113. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 306.

114. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص117.

115. المرجع نفسه، ص 117.

116. أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ط2، ص91.

117. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص119.

118. المرجع نفسه، ص121.

119. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 319.

120. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص123.

121. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص274.

122. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص124.

123. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص274.

124. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص125.

125. سعيد بنكراد: النص السردي: نحو سميائيات للإيديولوجيا، ص100.

126. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص14.

المدار السردي وديناميةالتشعب: مقاربة في الإنتاج الروائي لواسيني الأعرج، مختارات من نصوصه أنموذجا

تمهيد:

يرتبطُ تحليلُنا لنصوصِ واسيني الأعرج الروائية المُختارة، بكشفِ وتحديدِ جُملة الآليات التي تتحكّم في كلِّ ظاهرةٍ ملازمة لكل تظهير*، وهذا بـ"الاحتكام إلى حدودِ علاقاتها بالموضوع المعرفي"[1]، المُتشكّلِ بفضل تتالي قراءات النصّ استنادا إلى فرضية يُبرّرُها وجودُ نصوصٍ تبنِي معانيها "استناداً إلى قوانين لا يُمكن الكشف عنها إلاَّ ارتكازا على تصورات تخُصُّ شروط إنتاج المعنى وشروط تداوله"[2]، بمحاولة ضبطها من خلال وصف هذه الآليات.

1- سيرورة إنتاج المعنى:

تَحليلُنا للبُنى الإظهارية في نصوصٍ مختارةٍ* له، ستكون بمثابة وضعِ حدٍّ للمراحل الذهنية الإنتاجية، وبداية لكل سيرورة تلقائية، باعتبارها "تجسيدا ماديا لتلك السيرورات بواسطة المؤولات الإظهارية التجسيدية"[3]، انطلاقا من تفعيل نظرية المؤولات السَننية الثقافية / الموسوعية والسياقية والبلاغية، التي ستكون نتيجة نهائية لسيرورات الفرضيات المُجسّدة للمتلقّي الباحثِ في النصّ عن العلاقة بين الواقع الشارطِ للإنتاج وخلفية المبدع (الواقعي / الضمني)، "ارتكازا على تصورات تخصُّ شروطَ إنتاجِ المعنى وشروط تداوله"[4]، آخذين شكل تكوُّنِ الفكرة في ذهنه وتحوُّلها بتحوُّلِ منطلقات تطويرها، المحكومة بشرط الجنس الروائي.

فالأدلة الذهنية المحايثة تتحوّلُ في مرحلة ما إلى أدلّة إظهارية، لإعطاء المدارات السردية المُتراتبة معنى دقيقا، لحرصِ المبدعِ "على الحدّ من فيضِ المؤولاتِ التجسيدية على الموضوعات الذهنية التي تؤشّرُ عليها، خاصة وأنّ ذلك الفيضَ الطبيعي غالبا ما يهدّد بطمرِ المعاني السياقية المُوجّهة"[5]، على اعتبار أنَّ الإظهارَ قد يتشعَّبُ انطلاقا من المبُدع، بصفته المسؤول المباشر عن تشكيل المراحل المحايثة الذهنية في النصّ، كأوصافِ أو نعوتِ الشخصيات مثلا، التي من غير الممكن أن يكون قد فكّر فيها مسبقا؛ بمعنى أن المُبدعَ ينجذب إلى الأبعاد الأيقونية والمؤشرية للأدلة التجسيدية* بصفتها مظهراً إنتاجيا منسجما مع باقي المؤولات الإظهارية المجسَّدة بدقةٍ محسوبةٍ للمدارات المحايثة[6].

1-1- المدارُ السياقي في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية:

المُلاحظ على نصوص واسيني الأعرج الروائية خُضوعَها لبناءٍ مُجسَّدٍ على نظام المقاطعِ أو الفصول، المتحقّقِ بواسطة توظيفِ آلياته الذهنية المحايثة كنصّ: **جسدُ الحرائقِ (نُثار الأجسادِ المحروقةِ) 1978، مرايا الضريرِ (كولونيلُ الحروبِ الخاسرة) 1997، كتابُ الأميرِ (مسالكُ أبوابِ الحديدِ) 2007، مملكةُ الفراشةِ 2013**؛ إذ تبدو مقاطعُ كلِّ نصٍّ غيرَ قابلةٍ لأن تستقلَّ بذاتها وبدلالتها الكاملة، كنصّ: **مرايا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة** المُرتبط بجنون السلطةِ وفرضِ القراراتِ الباطلة، وميول أصحابِها لنزواتهم الشبقية في خضوعِهم غير الطبيعي للنساءِ، ليُشكِّل معهُ هذا وضعًا سياقيًا ديناميا يُشرّحُ / يكشفُ فشلَ أشكالِ الحُكمِ القائمةِ على التعسُّفِ والخضوعِ الإلزامي لقوى المجتمع المُسيطرة، ليُصبحَ دليلاً متّصلاً / مُمتلكاً لدليلٍ تفكيري ومدارٍ سياقي خاصٍ به، ناتجٍ عن مقصدِ المبدعِ، فمقطعُ **العَود الأبديُّ** الأولِ

المُشكّل للنصّ يرتبط في مستوى الإظهار بالحكاية الإطارِ، انطلاقا من عدّة عناصر زمنية ومكانية متضافرة كسياقات جزئية لموضوعٍ دينامي إطارٍ: (تعاقبُ السلطةِ وفَقْدها)، فضلاً عن ترابطِ أهمّ الفواعلِ فيها بـ**الذات المركزية الكولونيل أمير زوالي**، هذا الترابط الإظهاري انعكاسٌ تلقائي للانسجامِ الحاصلِ في مراحلِ التفكيرِ الذهني الإنتاجي، فالفصولُ الخمسةُ باتصالها المُترابطِ كوَّنت صورةً واحدةً، هي: طبيعةُ الحُكمِ الاستبدادي لصالح أطماعِ قوى الضغطِ السياسي / الاقتصادي (مافيا السياسة ومافيا المال).

لتُحقّقَ هذه العلاقةُ العميقة انسجامَ فصولِ / مقاطعِ بقية الرواية، فالترابطُ المُعطى إظهاريا يتصل في النصّ بثباتِ وجود ذات فاعلة (كولونيل أمير زوالي) في علاقتها بتطور الأحداث مع فواعلٍ أخرى تربطُها بها صلة التجاورِ أو القرابة / التماثل، وهذا ليسَ إلاَّ نِتاجا للانسجامِ المفروضِ من قِبلِ الدليلِ التفكيري ومداره السياقي الموجودِ / المُستحضرِ للتأشيرِ على سياقاته الدليلية (أنظمة الحُكم: الاشتراكية / الإقطاعية / الرأسمالية)، ذلك أنّ السؤال المطروح في نصُوصهِ هو: هل المسؤولُ عن التخلّفِ طبيعةُ الأنظمةِ السياسيةِ والاقتصاديةِ في الجزائر؟

هذا المدارُ السياقي يقتضي لاستيعابه وجودَ انسجامٍ مفروضٍ من قبلِ الدليلِ التفكيري والمدارات المحلية الخمسة الكبرى المُعنونة بـ: **1- العَودُ الأبدي 2- إرادةُ القوةِ 3- خفَّةُ الكائنِ 4- من أعلى القمةِ 5- ما وراءَ الخيرِ والشّرِ** ونفسُ الطرحِ يصدُقُ على نصوص أخرى له، لذا لتقريب الفكرة أكثر سنكتفي بثلاثة نصوص تطبيقية: **مرايا الضرير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة / جسدُ الحرائقُ: نُثارُ الأجسادِ المحروقة / مملكةُ الفراشةِ**، لتماسُكِ إظهاراتها

بانسجامِها واتِّساقِها مع المدارِ السياقي* الذي وجدَ لكي تُؤشِّرَ عليهِ: (مُتَّصِلةٌ بآلياتِ الانسجامِ الكبرى الإظهارية).

ومقاربتُنا للنصوصِ الروائية الثلاثةِ في اتصالِها بآلياتِ الإظهار الكبرى وانسجامها، ستُحيلنا بدورها إلى مقاربة آليات الانسجام الصُغرى الإظهارية انطلاقا من توضيح حدود مسؤولية العملية الإنتاجية المُحايثة**، التي تحضُر في ذهنِ المُبدعِ بصيغةٍ تكثيفية عامة، تتطلَّبُ التَخلُّصَ مِن كثافتِها وعموميتِها بتجسُّدها في سياقاتٍ دينامية، عبرَ مؤولات تجسيدية إظهارية***، فهو [أي المبدع] يُفكّرُ في الأدلةِ اللغويةِ مُركَّبةً لا معزولةً أثناء الإظهارِ، لأنّ "التركيب وحده قادر على إنشاءِ السياقات المُحدّدة المُؤشرة على الدليل المحايث"[7]، لذا فكُلّ دليل يُحدَّثُ (يُحيَّنُ) إظهاريًا يُولِّدُ في ذهنِ المبدعِ موضوعهُ الدينامي، ما يساهمُ في انجذابهِ إلى تحيين بعض سياقاته الدينامية أو تحيينها ككلّ، ليأتي دورُ المتلقي المُدركِ لآليات الانسجام الصغرى المُحيَّنة إظهاريا لحظة إنتاجه عن طريق استنتاجها، ليكون مستوى التحليل مكتفيا بالآليات: السياقية، لقُدرتها على وصف وتحديد العمليات الذهنية المُنتجة لأغلب مظاهر التشعُّب المُحقِّقة للمدارات المحايثة المُحينة إظهاريا.

1-1-2- آليات الإظهار السياقية:

سينصب تركيزنا في هذا المستوى التحليلي على تصوّرِ حياة الذوات الرئيسية الفاعلة في النصوصِ الثلاثة: **(جسدُ الحرائقِ / مرايا الضرير / مملكةُ الفراشةِ)** وعلاقةُ تصورِ **المبدع واسيني الأعرج** الذي تتحكمُ فيه ثقافته وذاكرته ومخيالُه بمقاصدِ هذه الذوات المُتبلورة داخلها كأحكامٍ لا تُدركُ إلاّ وفقَ ما تقتضيه

السياقاتُ الثقافية المخصوصة بوضعٍ: سياسي / اجتماعي متدهور، ليكون حُضورُها انعكاسًا لتصوّرِ الكاتبِ لثقافتِها الموسوعية، كشرطٍ إلزامي "لإنتاجِ معرفةٍ قابلةٍ للتجريدِ والاستهلاكِ والتداولِ"[8]، تُؤسّسُ لسيرورةِ التدلالِ في علاقتها بآلياتِ الإظهارِ النحوية المسؤولة على تجسيدِ الموضوعات الدينامية وخلق انسجامِ النصوص الثلاثةِ وتحديد سياقاتها المدارية المُحايثة، ولتوضيحِ دورها في منحِ الإظهارِ انسجامهُ واتساقهُ، سنحاولُ انتقاءَ نماذج مُظهّرة من روايةِ **جسدُ الحرائقِ**.

سيكونُ الأنموذجُ الأوّلُ المختارُ متّصلاً بتحيينِ المؤولاتِ التجسيدية الإظهارية لمدارٍ فرعي في الروايةِ، يتحدّدُ في قضية هامة عانت منها الذات المثقّفة (رشيد / كريم / مريم): التهميش الاجتماعي وعدم تكافؤ الفرصِ في ظلّ نظامٍ سياسي فاسدٍ، كنواة تُستنبطُ من النصّ نفسهِ اعتمادا على مؤشرات عدّة متفرقة، دالة فيه على قرارِ هجرةِ الأنا: رشيد / كريم إلى فرنسا من أجل التحصيل وتحسين المستوى المعيشي، مُجسّدة في عديد الملفوظات النصيّة: «**المشكلة يا خويا كريمو أنهم تقاسموا البلاد ولم يعُد لنا مكان حتى في البؤس**»[9] / «**لقد أغلق ورثة الثورة والدّم كل الأبواب ورائهم، والله لو يعود الشهداء سيندبون حظهم ويطلبون من الله أن يعيدهم إلى الدنيا، وسيكتفون بالعيش مع أولادهم وزوجاتهم الذين يتّمُوهم بغباوة في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك**»[10] / «**الأرض التي حلمنا بها سُرقت بانقلابينِ، الأول على الحكومة المؤقتة، خاطرهم ضيق، لم يتحملوا أن يحكمنا مدنيون لسنة واحدة، قلنا وقتها إخوة، لم يتعلموا كيف يديرون كفة وطن، سامحناهم وكان يجب أن نحاربهم بقوة، لأن كل شيء تأسّس لحظتها، سرقوا منا أوّل حكومة مدنية وعوضوها**

بشيء لا ملامح له مطلقا»[11] / **«... ألم يقولوا إنّ البلاد في حاجة إلى الإطارات المُعرّبة، ها قد اخترنا العربية وأحببناها ومن بعد؟ لم نجد أمامنا إلاّ الفراغ، كوّنونا ليرمونا في حديقة الحيوانات طعما لجوعها، ماذا تفعل بشهادة ليسانس في اللغة العربية؟ أعتقد لا شيء، حتى إمكانية التعليم سحبت من تحت أرجلنا»**[12]، تُعدُّ هذه الملفوظاتُ مركزيةً، لتضمنها داخل بنيتها ما يتطلبُ حضورَ ملفوظين آخرين يدعمانِ الأثرَ الدَّالَ للملفوظِ النصّي المركزي على التحولِ بالانتقال من وضعِ المُستقرّ إلى وضع المرتحلِ (الهجرةُ نحو باريس) بما يتضمّنه ذلك من انفصالٍ عن الوطنِ الأمّ (الجزائر)، وتحيينُ الاتصالِ بعالمٍ آخر مُغاير (فرنسا)، فالوضعُ الأوَّل مُحدَّدٌ على أنه مجالُ تَولُّدِ علاقة إرادة الذات باستعمالِ موضوعها (اتخاذُ قرارِ الهجرةِ) في مرحلته الأولى (مرحلةُ الاقتراحِ ومحاولةُ الاقتناعِ)، من خلال الجهدِ الوسيطِ (الصديق رشيد) على مستوى تحقيق الحُلم والطُموح، باعتباره دالاً على ما هو غيرَ مُتحقّقٍ (مُحيّن) يتطلبُ التحقيقَ: «**سنبحثُ عن مخرج، وسنجدهُ، ليفرحُوا بهذه الأرض التي يؤكّدون لنا كلّ صباح ومساء أنها ليست لنا، والله لو يعود والدي من دمه سأوقفه عند شجرة الزيتون التي استشهد تحتها، وأصرخ في وجهه: ماذا دهاك؟ ألم يكن من الأحسنِ لكَ أن تهتم بأولادك وزوجتك التي رمّلتها في سن الثلاثين؟ تركتها لمن؟ لقد استولوا على كلّ شيء يا أبي، وها نحن كما ترى، لا شيء سوى سطوة الفراغ والخوف من مستقبل أصبح غامضا، وسيزداد غموضا إلى أن ينقلب إلى كارثة مدمرة، وحارقة لكل شيء**»[13] / «**كنا ما نزال في البلاد غطاؤنا سماء زرقاء، وفراشنا أرض مليئة بالأحلام والنوار، جاءني رشيد يومها يلهث في غرفتي الضيقة في حي بيري Cité Perret، في بناية عملاقة**

أصبحت بلا مصاعد منذ السنة الأولى من خروج المعمرين ... سألته وأنا أرى ملامحه الطيّبَةَ قد انزلقت نحو الرمادي: هوّن على نفسك، خذ نفسا قبل أن تختنق العالم ليس بكل هذا الانغلاق! قال وهو يشرب كأس الماء: يا حبيبي عالمنا بدأ يمشي بالمقلوب، كارثة، الهجرة التي كانت مفتوحة على مصراعيها وكنّا نأمل فيها كثيرا، أصبحت تُعطى بالقطرة، بل أصبحت شبه معدومة»[14] / «منذ أن أصبحت أذهب عند رشيد، لم تسألن مريم عما كنت أفعله، كانت تعرف جيدا أنّ البطالة كانت تأكلنا، وأنّ علينا أن نجد عملا يستر خوفنا من هذه الدنيا ... سنبحث عن مخرج، وسنجده ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكدون لنا كلّ صباح أنها ليست لنا ...»[15] / «أوتظنُّ أنني لا أعرف صعوبة ما أنت فيه؟ أُدرك جيدا يا كيمو حبيبي أنّ دنيانا سرقها منا ورثة الثورة المقدّسة الذين استولوا على كلّ شيء، لهم ولأولادهم، وطلبوا منا أن نصفّق لخطاباتهم الجوفاء ...»[16] / «أنا ورشيد كُنّا على شفا حفرة من اليأس كان مجنونا بهوس كان وحده يعرف سرّه، حبّبني في باريس كمن يحببني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثيرُ فيّ أيّة شهية، كم من مرّة شجّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبّها للغرباء ... ولأنهم غلقوا الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا، أنت تعرف أنها مدينة الغرباء ...»[17] / «يرحم والديك، خلينا نهمل أرض الله واسعة، القانون الجديد صعب ومقلق جدا، لكنه لا يغلق باب الهجرة نهائيا، أردت أن أخبرك بضرورة التحرك السريع قبل أن تُسدّ الأبواب وتذهب أحلامنا أدراج الرياح، هذا إذا كنتَ ما تزال وفيا لجنونك»[18] / «ولأنهم غلقوا

الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا أنت تعرف أنها مدينة الغرباء ...»[19]، هذا الملفوظُ النصيّ المُحدّد للوضعِ الأوَّلي يرتبطُ من حيث هو مؤشّر على نواة سرديةٍ أولى بالملفوظِ المركزي على مستوى الانتقال من وضع المستقرّ إلى وضعِ المُرتحلِ المُهاجرِ، المُتمثل في محاولة إحداثِ قطيعةٍ مع الحاضرِ المأزومِ (الجزائر)، بوصفهِ إطاراً من الممارساتِ السياسيةِ السيئة داخلَ حيّزٍ اجتماعيٍ غيرَ مُلائمٍ لتطلُّعاتِ الذاتِ: **رشيد / كريم / مريم**، لتتضمّن الملفوظاتُ النصيةُ السابقة ما يُدعّمُ هذا المعنى فالعبءُ والثقلُ والبطالةُ عناصرٌ تشيرُ إلى محتوى العلاقة المتوترة بين الذاتِ والحاضر المأزوم، والهروب من الواقع واتخاذ قرار الهجرة يُعدُّ موضوعًا يتخذ من السفرِ جُهدًا وسيطًا لتحقيقِ المُبتغى، ليتحوّلَ هذا الجهدُ الوسيطُ (محاولةُ رشيد إقناعَ صديقهِ كريم بضرورة الهجرة) إلى جزءٍ من الجهدِ الأساسي المرتبطِ بالموضوعِ المركزي: (الانفلاتُ من الحاضرِ المأزومِ لتحقيقِ الحُلم والطموحِ).

والوضعُ الثاني محدَّدٌ على أنّه حدثٌ متحقّقٌ، قبلَ أن كان مجرّدَ تصورٍ على صعيدِ الفكرِ بوصفه موضوعاً وسيطًا: «**يا رجل افرح شوية، إنْسَ الهم ينساك تذكّره يركبك، هذا اليوم يوم عرس وحياة جديدة [يقصد الهجرة نحو باريس] ... يا سيدي أنت لن تذهب إلى الحرب، كلها أيام قلائل وينتهي الزمن الصعب وتعود منتصرا نحو مريم وتتزوجان، تذكر فقط قسوة الحياة والخيبات المتتالية وستعرف أنك لم تخطئ في خيارك...**»[20] / «**كان الرحيل قاسيا، لم أكن أفهم الإحساس الغريب الذي كان ينتابني: أشتمُّ أرضا خانت حليبها وناسها وشهداءها، وألعن ربَّ ساكنيها الذين لا يعرفون إلاّ الركض وراء الأشياء**

الصغيرة، لكني عندما وضعت رجلي اليمنى على مدرج الطائرة تذكّرت فجأة كم كنت مخطئا، وكم كنت متعلقا بتلك الأرض، شعرتُ كأن جرحا قد ارتسم على جسدي وختمه القدر المجنون بنار يصعبُ بعدها رتقها»[21]؛ إذ يتحدَّدُ الملفوظُ النصّي الثاني كعنصرٍ أساسي لتدعيمِ نشوءِ النواةِ السردية الثانية (اللجوءُ إلى الهجرةِ).

فهذا الأثرُ دالٌ على تحويل ما كان في عِدادِ المُستحيلِ (رفضُ كريم لمُقترح صديقه رشيد الهادفِ إلى ضرورة اتخاذ قرار الهجرة من أجل التغيير)، إلى ممكن في طور التحقّق (موافقة كريم أخيرا على الهجرة نحو باريس)، لدرجة لا تصدّقُ الذات فعلا أنها في حالة سفر، وما جعلهُ يكتسبُ هذه الصِّفة هو: تأشيرةُ وقَبولُه واقتناعُه بضرورة الهجرة، على أساس تحوّلٍ ماثلٍ في نقلِ الذات: (رشيد / كريم / مريم) من وضعٍ غيرَ مُستساغٍ في حاضرِ وطنٍ أُمٍّ هو: الجزائر (البطالة التهميش واللاعدل)، إلى آخرٍ مُتطلّع إليه في مستقبل أفضل في فرنسا الملجأُ البديلُ، ليصبح مكونًا من مكوناتها.

يتمثل هذا الأثرُ في التحولِ من هيئةِ الحالِم الطامحِ إلى هيئةِ من يعيشُ خيبةَ الأملِ وفشل تحقيق الطموح، ومعناه انتقالُ علاقةِ الإرادة بالسفرِ من مجال الفكر والخيالِ، إلى مجالِ التحقّقِ والواقعِ المُتمفصِل بين حالتين: إمّا القطيعة أو الاستمرارَ مع ما كان صعبَ الحدوثِ إلى ما صار مُمكنَ الحدوثِ، وبالتالي يعتبر محقّقا للتحوُّلِ الأوّلِ المحدّد في الهجرة، ومُمهِّدا للثاني الذي يتخذُ هيئةَ توقُّعٍ غير متّضحِ المعالمِ.

ينتمي الملفوظُ السردي / النواةُ المركزية: (الهجرةُ إلى فرنسا) إلى مدارٍ سردي نفعِيٍّ، يرتبطُ بعلاقةِ إرادةِ الذاتِ: (كريم / رشيد / مريم) باستعمال الموضوع

الهادفِ إلى تحويل الوضع من حالٍ إلى آخرٍ، ليكونَ مدارُ الجُهدِ حولَ الكينونةِ لا التملُّكِ؛ أي التحوّلُ من وضعِ المستقرّ إلى وضعِ المهاجرِ الذي لم يتحقَّق طُموحه: «**أمشي يُعاودني الحزن الغامض مصحوبا بأزيز الطائرة الذي أصبح يصمّ الأذنين، أشواق سفرتنا الأولى عندما أظلمت الدنيا في عيوننا المتعبة، كنا في الأعالي أنا ورشيد، ولم تعد وهران وجبل سيدي عبد القادر وسانتا كروز إلاّ مساحات ملساء ممتدة على مرمى النظر، تحيطها في الجوانب الشمالية زرقة واسعة ظلت تمتد بهدوء حتى التهمت كل شيء ولم تبق إلاّ هي**»[22]، هذا المقطعُ الإظهاري يُشكِّلُ مدارا سياقيًّا فرعيًّا انفتحت عليه الروايةُ، وهو: تذبذبُ وضعِ الذات الاجتماعي في مجرى التحولات السياسية ويرتبط هذا المدار بالذات: رشيد وكريم ومريم، التي تبدو مستفيدةً في بدايةِ السردِ من قرارِ الهجرة، والسببُ القهري هو ما جعلهم يغادرون أرضَ الوطنِ: (الاختيارُ / الاضطرارُ)، فالهجرةُ تكون إمّا اختيارا أو اضطرارا، ومع رشيد وكريم كانت بفعلِ إرغامٍ صَدرَ عن جهةٍ قهريةٍ: (وضعٌ اجتماعي سلبي نجمَ عنه: بطالةٌ تهميشٌ ظلمٌ، ضغوطاتٌ نفسية...).

فتكوينُ الملفوظ النصيّ المركزي: (الهجرةُ إلى باريس من أجلِ التغيير) يتميزُ بنوعٍ من التركيبِ: فمن جهةٍ يُحيّنُ الذات رشيد موضوعَ الهجرة لصديقهِ كريم لوجودِ ما يُرغمُ الذاتَ على السفرِ (الاختيارُ)، لتنشأ العلاقة بموضوعِ الهجرةِ انطلاقًا من الذات التي تصدرُ عنها، ومن جهةٍ أخرى يُحقّقُ كريم (الطرفُ الثاني) موضوعَ الهجرةِ لصديقه رشيد (الطرفُ الأوّل)، لوجودِ ما يُرغم الذاتَ على السفرِ (الاضطرارُ)، فالتحقّق هنا مرهونٌ بالوجودِ هناك (باريس / فرنسا) في مقابلِ الوجودِ هنا (وهران / الجزائر).

الجهدُ الوسيطُ (الإقتناع بالهجرة) في علاقته بالموضوع الأساسي (الهجرةُ إلى باريس)، يقتضي بالنسبة للذات: كريم / رشيد عدمَ العودةِ إلى الجزائرِ من دون تحقيقِ الأهداف المرجوة: «**لن يهزم حلمي سأعود محملا بحقائب الشوق والحب والأمل، ستنظر إليّ مريم بعيون عاشقة، بدهشة من يكتشف وجه معشوقة للمرة الأولى وستكون فخورة بي**»[23] / «**هكذا نحن دائما في الجنوب المتعب نُشيّدُ مُدنا من اللذة والنور وعندما ندخلها تُدمّرُ نفسها بنفسها، وتنهار الصور القديمة ولا تبقى إلاّ رمال هشّة ومحروقة يصعب جمعها من جديد ... ومع ذلك يصعب علي أن أستسلم لهذه السهولة التي تجعل كلّ شيء رماديا وربما أسود**»[24] / «**كل يوم تضيق الدنيا قليلا، ظروف العمل أصبحت لا تطاق، لكني متأكد من أنّ الصبر والمثابرة يهزمان اليأس**»[25] / «**لو تدري يا صاحبي المسافة الفاصلة بين الحُلم والذاكرة لأدركت بحاستك الحية قوة الأشياء ومخابئها، باريس هي كأية مدينة عظيمة وكبيرة تمنحك الحياة وتمنحك الموت أيضا وليست في النهاية معنية بأي واحد إلاّ بنفسها، بنفسها فقط**»[26] .

لتنتهي الروايةُ بالموتِ (اغتيالُ رشيد)، مُنافيةً بذلكَ ما هو مُقتضى من قِبل الصيرورةِ السردية: (إصرارُ الذاتِ على تحقيقِ الطموحِ والحُلمِ)، التي يتضمنُ مسارُهَا تحقيقَ الموضوعِ الأساسِ (اتّخاذُ قرارِ الهجرةِ وقَبولهِ): «**كالعادة أوجُهُ أولادنا تباع بالرخيص، يذهبون مليئين بالأحلام والأشواق ويعودون في توابيت مقفلة**»[27] / «**لم يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُزنا دفينا، عشق باريس مثلما يعشق امرأة لا شيء في قلبها إلاّ النور ودهشة الطفولة، لم تكن مدينته، كانت وهمُهُ الجميلُ وقدره القاتل...**»[28] / «**الدنيا بنت كلب، ليست عادلة أبدا، شيء فيها ظالم بقوة وإلاّ كيف نفهم**

موت رجل طيب في ليلة عودته؟ ماذا كان يضيرها لو أمهلته يوما آخر أسبوعا أو حتى سنة أخرى؟ لم يبقَ إلاّ يوم أو يومان لتكون روعة التتويج...»[29] / **«كنت مهزوما إلى أعمق نقطة فيّ، دم رشيد كان يغلي في قلبي، أُحسُّ بأنّ شيئا قد انطفأ ومات، وفي دورة الساعات المُتتالية كانت الحرائق تنشب في ما تبقى من حياتي، فجأة شعرت كأني خسرت كلّ شيء حتى الرغبة في مدينة عشقتها وأحببتها بجنون، أحسّ بالاحتراق، كانت الأجساد الحيّة تُشوى على عقارب الوقت، تحملُ في عذاباتها أنين اللحظة وحبّ الوطن الغائب لا شيء يُنبئ بالخير»**[30] / **«هذا هو عالم باريس الخفي عالم تشوى فيه الأجساد البشرية وتوشم بالنار والحديد المحمر، فيه تختم الوجوه بتشوهات أبدية لا شيء يبرّرها إلاّ الرغبة المستديمة في الحياة، عندما تكون غريبا عليك أن تعرف أن عالمك محاط بحدود قد تكون السبب الأول في هلاكك»**[31].

1-1-2-1- المؤولُ الفيزيونومي* (منطقُ الأساريرِ):

يؤشّرُ هذا المؤولُ على موضوعٍ دينامي مُتَّصل بالعالم الداخلي للذات كريم (كما يتصورهُ المبدعُ)، انطلاقا من تحديدِ الفوارق الاجتماعية: الجسديةِ / الأخلاقيةِ التي انتقاها بدقةٍ بدايةً بالاسمِ؛ إذ يُلاحظُ أن المبدعَ قد وصفَ حالَ كريم في الطائرةِ مباشرةً بعد انتقاءِ الاسمِ: **«من حليليفة؟ من غيرهُ؟ الرجلُ السمين الذي يلوي السيجار في فمه»**[32] / **«نظرت إلى الشخص الذي كان ينام بجانبي، كان يشبهُ خنزيرا صغيرًا بمنخاريه المفتوحتين وحنكيه المنتفختين حاولت أن أنام ولكني لم أستطع ... بدأت أشعر فعلا بالملل من المفردات التي كان يختم بها جمله: حنوني، حبوبي، عمري ... لا أدري إذا كان يسخر مني أم**

كان جادا، طريقةُ كلامه لم ترحنِ، حتى الساعة الذهبية الخشنة في معصمه والسلسلة في رقبته، البودرة الناعمة على وجهه، حاجباه المُكحلان والمرتبان باستقامة، حركة يديه المشحونة بالدعوات الخبيئة، وكثرة الخواتم التي تملأ أصابعه لم ترحن أبدا»[33] / **«سألني وهو يحرك مؤخرته وصدره بنوع من الدلعِ: هاي عمري ... لم أتشرف بعد بمعرفة اسمك؟ محسوبك فتحي، فتح الله عليك أبوب الخير، يناديني الأقرباء إلى القلب Faty وبعضهم يضيف حرف الـ A إلى اسمي، فيناديني Fatia»**[34] / **«حليليفة عطاي، وإذا تحب تهذبها قل زامل حاب تفهم أكثر؟ تريد تفصيلا أكثر؟»**[35]، فلكي نستطيعَ تبيينَ إستراتيجية المُبدع في تنويعِ الأوصافِ المُنتقاة بدقةٍ في هذا المستوى الإنتاجي، يجبُ علينا القيامَ بتجزئتها إلى أوصافٍ للحالات النفسيةِ المتصلة بشعور كريم بالتذمر من تصرفات وسلوكات حليليفة المُنحرفة: بدأتُ أشعرُ فعلاً بالملِ / طردهُ من الكرسي بالقربِ مني / إدخال السيجار في عمقِ حلقهِ / حملُهُ بكل ثقله ورميه من الطائرة / تحويلُ الطائرة وإخراج أسراره / دفنُ السيجار في مؤخرته والتلذُّذ لصراخهِ المحموم من كثرة الألمِ / نظرتُ إليه من جديد، تمتمت بانزعاجٍ: خلاص أصبحتُ نانسي ؟! / بدأت تتوالد لدي كراهية غريبة كانت مزيجا من الرفض والحقد، وصولا عند أوصاف حالات الوعي المتصلة بالإحساس بالأشياء: الساعة الذهبية الخشنة في معصمه / السلسلة في رقبته / البودرة الناعمة على وجهه حاجباه المُكحَّلان والمُرتبان باستقامة / كُثرةُ الخواتمِ التي تملأُ أصابعه، حيث ترتبطُ هذه الدلائلُ الإظهاريةُ الجزئية بالدليلِ الإظهاري الكُلّي: الفسادُ السياسي / المالي: **«يا لطيف [يقصد حليليفة] قد يكون واحدًا من الورثةِ القتلة مسافرا في مهمَّةِ بيعِ ما تبقى من نَفَسِ البلادِ وأسرارِها»**[36]، لتوقُّفِ مُستقبَلِ الذاتين: كريم /

رشيد على النتائج السياسية / الاجتماعية السلبية للوضعِ الراهنِ في جزائر ما بعد الاستقلال، وما نجمَ عنه من غموضٍ.

انتقى المبدعُ من بين فُسحِ مكان الالتقاءِ فضاءَ الطائرةِ المُغلقِ الذي يؤشّرُ في ظاهرهِ على: السفرِ / الهجرةِ / الانتقالِ، ما يؤكدُ أن إنتاج واسيني الأعرج لدليلِ الفضاءِ المكاني قد خضعَ هنا لمؤولٍ ما فوق تسنيني / بلاغي هو: **السخريةُ** لأن المدارَ الفرعي في النصّ جعل الذاتَ كريم لا تُعيرُ انتباهًا للموقفِ المُعاشِ في الطائرة، لانشغالِ ذهنه بالتفكير في حبيبته مريم التي فارقها كهروبٍ من الموقفِ الذي وقع فيه: «**في تلك اللحظات المرتبكة، كان الخوفُ من شيء غامضٍ يعتريني، حاولتُ أن أتسلى بالصمت والعزلة، وأن لا أرى شيئا آخر إلاّ وجه مريم حتى في عبثها وسخريتها ولكن حليليفة حرمني من ذلك بتكرار سؤاله** ...»[37]، فهذا الإضمار المُتجسّدُ كشعورٍ غامض بالوضع السلبي: السياسي / الاجتماعي يصفُ حالةَ الذاتِ كريم: (الإحساسُ بحالةِ خوفٍ اتَّصلتْ بأدلّةٍ ذهنيةٍ حَفّزها الشعورُ بثقلِ الحاضرِ الغامضِ وتأزُمِهِ، وهي استذكار مريم).

لنصلَ أنَّ المبدعَ التزمَ في إنتاجه للمؤولات التجسيدية لهذا المدار الفرعي بجعل السارِدِ ينقلُ لنا بصوت الذات كريم حالته الذهنية من حركاتٍ وأقوالٍ: (التذمرُ / السخريةُ / التأسفُ / الندمُ / الحيرةُ / الحزنُ / الشرودُ الذهني) دالة على الانهيار الأخلاقي من جهة وعلى الفوارق الاجتماعية من جهة أخرى لتتجسَّد معهُ كمؤولاتٍ سياقيةٍ لحالاتٍ / أدلةٍ ذهنيةٍ، أظهرهَا السَننُ البلاغي المُعتمدُ في الملفوظاتِ النصيةِ أعلاه.

المُلاحظ أنَّ الأدلةَ التفكيرية في نصّ: **جسدُ الحرائقِ (ثُثارُ الأجسادِ المحروقةِ)** تفاعلت مع الواقعِ الجزائري (مرحلةُ ما بعدَ الاستقلالِ: الأحادية

الحزبية / الاشتراكية / فترة حُكم هواري بومدين)، خاصة فيما يتصلُ بالتحولاتِ السلبية التي قوّضتْ أغلبَ آمالِ الشعبِ، وعرّتْ زيفَ الإيديولوجياتِ الرسميةِ (التجربةُ الاشتراكيةُ) التي فرضَها الواقعُ السياسي / الاجتماعي، لهذا السببِ توجّهَ الدليلُ التفكيري نحو فكرة الدعوةِ إلى تأملٍ عميقٍ لحدودِ المُعادلة: الاجتماعية / السياسية، وإلى تأملٍ عميقٍ: تاريخي / نفسي / فكري؛ إذْ سادت هذه الأدلةُ التفكيرية في ذهنِ المبدعِ بشكلٍ خاصّ بعد انقلابِ هواري بومدين على شرعيةِ الرئيس المنتخبِ أحمد بن بلة (ما يُعرفُ بالتصحيحِ الثوري)، وتوليهِ مقاليدَ الحُكمِ، وما أعقبَ الوضعَ من تغيُّراتٍ سياسية / اجتماعية / اقتصادية / ثقافية.

كتبَ واسيني الأعرج كذلك نصّهُ الروائي: **مرايَا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة** شتاءَ 1997 (الجزائر/ باريس)، في فترة العشرية السوداء، مُنطلِقًا من واقعٍ مُظهَّرٍ: (وضْعُ الجزائرِ في مرحلةِ ما بعدَ الاستقلالِ)، ما ساعدهُ كثيرًا على استخلاصِ الدليلِ التفكيري المُندرجِ خلفَ شكلِ إنتاجهِ الروائي؛ إذ من خلال استقراءِ النصّ يتبيّنُ لنَا جليًا أنَّ الدليلَ المُؤسِّسَ للمدارِ السياقي، المُتمثلِ في إدراكِ المُبدعِ لسببِ الخللِ الرئيسي الذي يُعرقلُ سُبلَ التطورَ والازدهارَ المجتمعي في الجزائرِ: (مرحلةُ ما بعدَ الاستقلالِ: تمردُ جماعة شعباني 1963 / انقلابُ هواري بومدين على الرئيس أحمد بن بلة 1965 والتوتراتُ السياسية التي أعقبتها / محاولةُ انقلابِ العقيد طاهر الزبيري الفاشلة على هواري بومدين 1967 / الحربُ الجزائرية المغربية بداية سبعينيات القرن الماضي / انتفاضةُ أكتوبر 1988 / العشريةُ السوداء)، يكمنُ في عدمِ امتلاكِ الحُكام لزمامِ التسييرِ الصحيح، وعدم امتلاكِ الشعبِ لزمامِ أمرِه: «**أمير زوالي! أيها الكولونيل العظيم في الأزمنة الضائعة والحروبُ الكبيرة التي أعطت عِرقا مبتورا وبلا تاريخٍ، بدلاً**

من أن تعطي عِرقا خالدًا! كلُّ شيء تافه، هذا هو الانحطاطُ بعينه، صعودُ الرعاعِ الذي يعني مرّة أخرى صعودَ القيم الميتة، يا لها من خديعة! يا لها من كذبة كبرى! إنّ ذهنية القطيع هي التي تسودُ على كلّ ما يمكنه أن يكون استثنائيا في هذا البلد ... كلُّ شيء ينهار، يا إلهي، ما هذه التفاهة! ما هذا الاضطراب»[38]، مِن ثمّةَ كان سؤالُ المدارِ الجوهري: كيف نتطوّرُ؟ كيف نتحرّرُ؟

فرضَ نصُّهُ هذا عديدَ الإجاباتِ المُتّصلةِ بنُظُمِ الحُكمِ الديكتاتورية، وبأساليبِ التحرُّر المُمكنةِ منها، لارتباط الأدلة التفكيرية فيه ببنى فكرية خالصة للمبدع تفاعلت مع الواقع الجزائري بكل أبعادهِ، خاصة ما اتصل منه بالتحولات السلبية التي خيّبت آمال الشعب، وعرّت زيف الإيديولوجيات الرسمية التي فرضتها على النوايا الطيبة والخبيثة، لذا اتجه الدليل التفكيري نحو الدعوة إلى تأمل تاريخي / اجتماعي للإيديولوجيات السياسية والنفسيات، مُجسِّدًا معه إيديولوجية: مُحايثة / مُزامنة لفِعلي: الإدراكِ والإنتاجِ، التي استلهمتْ حكايةَ **الكولونيل أمير زوالي المُخضرم** –الأداةُ الطيّعة بيدِ النظامِ العسكري الحاكمِ، المُستخدَمةُ لتحقيقِ أغراضها ومخططاتها– بطريقة انتقادية سلبية ارتبطت بسلوكات انفعالية مرضيةٍ / ساديةٍ، خلقَها الفكرُ المرتبطُ بالإيديولوجيا السياسية وبأشكال الحُكم المُترتبة عنه، مُدِينًا معهُ النزعةَ الانطوائيةَ للشخصيةِ البطلة المُتجسدة في الاكتفاءِ بالتعظيمِ الزائفِ للذاتِ المتحصّنة بأوهامها الخاصة، انطلاقًا من بُعدٍ رمزي يُشَرّحُ مجموعَ القيمِ الخاصةِ المُتبناة من قِبلِها: «**إبان الحرب العالمية الثانية قاتلَ [يقصد الكولونيل أمير زوالي] إلى جانب الحلفاء ... وفي أثناء الثورة الوطنية بعد أن هرب من الجيش الفرنسي ووُضعَ تحت الإدارة المباشرة لسي الحواس لكي يفعل مثله السيرةَ نفسها مع الميصاليين، ثم الـ MNA أعداء الـ FLN**

اللدودين، لقد عاش مع كلّ المغامرات الممكنة والمتخيّلة في منطقة بسكرة عندما كان مع الـ MNA ثم ثار ضد عصابات بلونيس»[39] / **«ساعدَ [يقصد الكولونيل أمير زوالي] جميع الرؤساءِ الذين عرفتهم البلاد وأحبّهم جميعا وعمليا، حتى لو حاول كُلٌّ منهم أن يمحو الآخر، لم يكن هذا ليزعجهُ أبدا»**[40] / **«خلال انقلاب عام 1965 استدعي من الجنوب [يقصد الكولونيل أمير زوالي] لكي يتحالف مع بومدين ضد بن بيلا، فعل ذلك بلا تردّد وأُرسل إلى عنابة حيث كان التمرّد قويا جدا، ففعل ما لم يجرؤ أحدٌ على القيام به، لقد أباد وسجن جميع المعارضين الشباب الذين كانوا ما يزالون مؤمنين بأسطورة رئيس خارج من الثورة العظيمة»**[41]، هنا شكّلَ المدارُ المحلّي المسؤول عن هذا المقطعِ الإظهاري جزءًا من سياقِ المدارِ الفرعي الذي انفتحتْ عليه الروايةُ، وهو تذبذبُ وضعية المُتسلّطِ العسكري المسؤول / الحاكم في مجرى التحولات الجيو سياسية (تعظيمُ الذات / نُكران الذات)، ويرتبطُ هذا المدارُ بالشخصيةِ البطلة التي تبدو مع بدايةِ الرواية مستفيدةً من انتماءاتها وولاءاتها النفعية / المصلحية، لذا ولتمرير ناتجِ هذا الدليلِ التفكيري قام المبدعُ بانتقاءِ مداراتٍ سياقيةٍ منسجمةٍ مع الإيديولوجيا المُحايثة للدليلِ، والمتصلة بمهامِ وسلوكياتِ الكولونيل السابق في الجيشِ الجزائري أمير زوالي القذرة، المُستفيد من كلّ الامتيازاتِ والخيراتِ والإمكاناتِ: السلطةُ / المالُ: **«ذات صباح جميل وجد الكولونيل نفسه بلا شيء، وكأنه ولد للتو في صحراء بلا تخوم، لقد جمع ثروة لا مثيل لها، أولا من أبيه الذي كان أفضل أبناء مرشدٍ روحي يُديرُ زاوية للدرقاوة، وكان أحد أكبر القناصة الجزائريين الملقّبين الـ تركو المُنتمين إلى الجيش الفرنسي ... ثمَّ كانت هناك حُروب لا يحتفظ منها إلاّ بذكرى الرواتب التي كان يُجبيها كل ثلاثة**

أشهر»[42] / **«انزلق بهدوء على كرسيّه وهو يثبت نظره على وجه سارة بريسكي ... وعلى الصور القديمة لمصانعه ومشاريعه تلك التي أثمرت وتلك التي بقيت في الحالة الجنينية ... نظر بإمعان مشروعا تلو الآخر، من مصنع بالونات الأطفال حتى معمل الرخام الجنائزي، لأن الموت غدا الثابت الوطني الوحيد»**[43] الشيء الذي جعلها تُؤشّرُ رمزيًا انطلاقا من آليةِ التمثيلِ على النِظامِ العسكري الحاكمِ السُلطوي المُستبدِّ في الجزائرِ (فترةُ حُكمِ هُواري بُومِدين وما بعدهُ) ونتائجهُ الدمويةُ، بكشفِ حقيقةِ فشلِ مخططاتِه السياسية المُتعاقبة في تحقيقِ أهدافِها (الاشتراكية / الرأسمالية)، لمَا أسفرت عنهُ من تدهورٍ في القيمِ.

فالدليلُ المُلقى من قبل المُبدعِ / السارِدِ يُدينُ بطريقةٍ مباشرةٍ الكولونيل أمير زوالي كمفردٍ بصيغةِ الجمعِ، بتفجيرهِ دليلاً تفكيريًا نوعيًا لمظاهرِ الفسادِ: السياسي / المالي / الأخلاقي، تجسّدَ في ذهنهِ من خلالِ لحظةِ إنتاجِ النصّ الذهني ليُظهِرَ بعدها الصِّراعَ النفسي الذي تعانيهِ الشخصيةُ البطلةُ المُتسلطةُ / المُتأزمةُ: **«كان مُتعبًا جدًا وبالغَ الانزعاجِ وآسفًا على أنه لم يتخذ قرارهُ بتحويلهم إلى رمادٍ أو غبار في الوقت الذي كان يمتلك السلطة لفعل ذلك، فهذا سيعلّمهم كيف يقدّرون كولونيلا وهب حياته كلها للوطن بلا تردّدٍ»**[44] / **«لم أكن أملك ما أقدّمه لهم سوى زجاجة ويسكي، كان أحدهم قد قدّمها لي وكان يريد أن يُمرّرَ حليب لحظة إلى المغرب ...»**[45] / **«كان طعم حلمة نهدها كطعم السكر الممضوغ والمغطّسِ في ماء البحر ... إنّ سارة هي التي جعلتني أكتشفُ الذي ما كنتُ لأكتشفه أبدًا بمفردي، ملذات الجسد، لقد كان رأسها خلوًا من الممنوع ومليئا بالنور، إنها لا تشبه أختها في شيء، أختها التي أنسى اسمها كلما كُنتُ مع سارة أو رازحا تحت وطأة حبها»**[46] / **«كان الانهيار قويا جدا، لذلك**

اتّخذ قراره بأن ينهي حياته مرةً واحدة وإلى الأبد لأنها لن تكون إلاّ كريهة من دون سلطة، لم يخطر بباله إلاّ فكرة واحدة هي الانتحار ... مكث طويلا يُفكّر بما ينبغي له أن يفعل، ثم قرّر أن يخيب آمال القتلة الذين كانوا يريدون أن يروه متأرجحا في طرف حبل لكي يتحرّروا من شبحه كما كانوا يريدون، بكل بساطة قرّر أن يبقى على قيد الحياة»[47]، فالآليةُ الإنتاجيةُ هنا ارتبطَ بناؤُها بعلاقة الدليلِ التفكيري المُستحضر في ذهنِ الذاتِ البطلة: **الكولونيل أمير زوالي** بتصورِ المبدعِ لما يجري بالعالمِ الداخلي المتصل بها: لحظةُ التوازنِ / لحظةُ الاضطرابِ، ليتَّصلَ معه المدارُ السياقي ببُعدٍ إيديولوجي سياسي / حزبي / اجتماعي، حاول من خلاله المبدع تفعيلَ الروحِ الجزائرية بمختلفِ شرائحِها: (سلبياتها وإيجابياتها)، بتحويلها إلى أنموذجٍ عام يُشرّحُ واقعَ الإيديولوجياتِ / الانتماءاتِ الحزبية المتناحرة فيما بينها: مرحلةُ الثورةِ التحريرية / مرحلةُ ما بعدَ الاستقلالِ.

غير أنَّ تناظرَ البُعدِ السياقي / الإيديولوجي العام في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية لم يمنعهُ من خلقِ تمايُزها وتنوعِها، بسببِ تأثُّرِ وعيهِ أثناءَ فعلِ الإنتاجِ / التأليفِ بالراهنِ المتغيّرِ: الذاتي للمبدعِ / السياسي / الاجتماعي للجزائر، وهذا نجدُهُ في عدّةِ نصوصٍ روائية أخرى لاحقة لهُ أظهرتْ نفسَ الدليلِ التفكيري أهمُها نصُّ: **مملكةُ الفراشةِ 2013**، لارتكازِهِ المباشرِ على قوةٍ إنتاجيةٍ رمزيةٍ / أيقونيةٍ / اتّصلتْ بمرحلةٍ هامةٍ في تاريخِ الجزائرِ، تجسدت كرؤى ثابتة: **(مرحلةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء / الحربُ الصامتَةُ وتبعات الفساد والتعصُّب الديني / فوضى ثورات الربيع العربي في ظلّ الدكتاتوريات الطاحنة)** أُستُحضرت انطلاقًا من بعدٍ تخييلي / واقعي، مزجَ بين لغةِ الحُلم والطموحِ من

جهةٍ: **(الشخصية البطلة: ياما / فاوست / زوربا /فيرجي / كوزيت / رايان)** وشاعرية الكتابة / اللغة التي تتصلُ بالذاكرةِ: الفردية / الجماعية من جهةٍ ثانية: **(المبدع واسيني الأعرج)**، مُتتبعًا بذلك معها خيوطَ المشاعرِ والجراحاتِ والأحلامِ والإحباطاتِ والانكسارات: الفردية / الجماعية التي تشعرُ بها الذاتُ وتعيشُها أمامَ تأزمِ العلاقاتِ الإنسانية وقسوةِ الواقعِ وتغيّراتِ الزمنِ، مُمهدةً لنهايةٍ غامضةٍ.

الملاحظُ في النَّص أنَّ الحوارَ والذاكرةَ المُتشظية هما المسارانِ الأساسيانِ اللذانِ ارتكزتْ عليهما الشخصياتُ، راسمةً معهُ ملامحَ هويةٍ ميزتُها التشظّي والهروبُ إلى بقايا الأحلامِ المسلوبةِ والآمالِ المُغلَّفة بالانطوائيةِ القاتلة / العزلةِ الافتراضية: **(عالمُ الفيبسبوك: مملكةُ زوكيربيرغ الزرقاء / عزفُ موسيقى الجاز / عالم الكُتب)** الفردية / الجماعية المُحطِّمةُ للذاتِ، كونها لا تعيشُ في عالمِها بل العالمُ هو الذي يعيشُ في ذهنِها: «**يحدثُ أن أغرقَ في أحلامي وهبلي ... أحاولُ أن أنسى كلّ شيء، وأَعبُرَ مثلَ فراشة فوق ألسنةِ النار، أن أنام وسط ألوان يخلقها قلبي ويؤثثها جنوني الخفي**»[48] / «**نزعتُ من على ظهري الكلارينات، أحملها دائما بغمدها الجلدي الصلب وكأنها بندقية صيد، وجودها يمنحني بعض الألفة مع الأشياء التي فقدتها في المدينة وبعض الأمان**»[49] «**أتخفى في عمق الفيسبوك، بحيث أرى كلّ شيء وأتابع الجميع ولا يراني أحد جميل أن تتحول إلى إلهٍ صغير، ترى أعمال كلّ الخلق ولا يراك أحد**»[50] / «**أنا حيث تركتني حبيبي في المرة الأخيرة، لا أتحرك إلاّ قليلا في دائرتي القلقة، لم أتقدّم خطوة واحدة ولم أتراجع خطوة واحدة أيضا، في مملكة زوكيربيرغ الزرقاء ...**»[51] / «**أنا لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خرفي ووحدتي إلاّ هذه المملكة الزرقاء التي تسمى الفيسبوك**»[52] / «**أكتبُ وأشتاقُ وأشيّدُ أوهامي**

الجليلة على أرض من ماءٍ، أنامُ فيها وأستيقظ فيها وأحنُّ إلى شوقٍ خفي هو من نواياي غير الصريحة»[53] / **«أنا امرأة من لحم ودم وكثير من الهبل الذي قتلته الحرب الصامتة، بعد أن فكّكته الحربُ الأهلية»**[54] / **«لا شيء سوى الليل والسكينة وانطفاء أيّ نجم في السماء، هل هناك سماوات خاصة بالحروب الصامتة وأدخنة الموت اليومي؟ أعتقد ذلك، لأن بها رائحة الحرائق وطعم الرماذ، سماؤنا القلقة لا تشبه أيّ سماء أخرى، جوفاء مثل لعبة أُنتزعت عيناها، خوفٌ غريب يعتريني ...»**[55] / **«الحياة الافتراضية يا بابا ليست سيئة أمام حياة معطرة بالموت والدم والأشلاء، ومعطوبة في الصميم، جميلة لأنها تُشعرني بأننا مازلنا على قيد الحياة، وأنّ قابليتنا للحلم لم تمت، الكثير من الحيوات يا بابا تمرّ بالضرورة عبر القراءة وعبر هذه العوالم السهلة والجميلة»**[56].

الملاحظُ هنا على هذا النمطِ المُتسارعِ من الأحداثِ –انطلاقا من الملفوظات النصية أعلاه– اتصالهُ الكلّي بهروبِ **الشخصية البطلة ياما** من أسئلةِ الذات المُلحّةِ التي راودتها، لتجسُّدها كاعترافاتٍ مُبطّنةٍ بـ: **الهزيمةِ / القلقِ / الخيبةِ / الطموحِ / الأملِ**؛ إذ مُنطلقها كان شبكة العلاقاتِ التي حاكتها الشخصيةُ البطلةُ مع ذاتِها من جهةٍ: **(التذكرُ / الاسترجاعُ)**، ومع باقي الشخوص من جهة ثانية: **(الحوارُ)**، فهي فضلتِ الهروبَ من الواقعِ وإغراءاته الزائفةِ بخلقِ عالمٍ موازٍ لهُ ما منحَها حقَّ الانتماءِ / اللجوءِ إلى ممكلةِ الفراشة الزرقاء: مملكةُ الحُلمِ والهشاشةِ: (عالمُ الفيسبوك الخفي)، والسببُ سقوطُ جميعِ من أحبتهم وتعلّقت بهم كأوراقِ الخريفِ اليابسة: موتُ صديقِها داوود (ديف) بطريقة مأساوية: **«نسمي المكان الذي تتدرّبُ فيه فرقةُ الجازِ المخزنَ، لأنه في الأصل كان مكانا غير**

مستعمل ومهملاً، فأعطيناه روحا جديدة نحن السبعة مهابل، قبل أن يقتل داوود، ديف كما أسميته، عازف الهارمونيكا والقيثارة الكهربائية في ظروف غامضة ... منذ مقتله لم أعد إلى الفرقة إلاّ في الآونة الأخيرة ... كنت منكسرة من فقدان ديف الذي فضّل صداقتي على حبّي، واختار جنونه قبل مقتله»[57] / موتُ والدِها زوبير (زوربا) بطريقة مأساوية وفي ظروف غامضة والسببُ مافيا المال المُتحكمة في سوق الأدوية التي حاولت ضرب مجمع صيدال قصد إفلاسهِ: «**عندما قتل بابا زوربا أمام عيني، أصبحت أُفكّرُ في الحياة بشكل آخر، وتصلّب قلبي قليلا، أخطر شيء في الحروب الصامتة أن يخسر الإنسان الألوان التي في أعماقه وقلبه الحيّ، ويتحولُ إلى مجرد دودة قاتلة وناخرة بسرّية لأكثر العظام قوة وصلابة»**[58] / عُزلة الأم فريجة (فيرجي) نحو الموت والجنون بين الكتب: «**أمّي فريجة التي أصبحت في تسمياتي فرجينيا ثم فيرجي اختصارا، كانت قد بدأت تدخل في عزلتها التي ستحولها إلى كائن غريب وكأنه ليس من هذه الأرض ... أمي كانت أكثرنا هشاشة وتضرّرا ... اتّخذت قرارا نهائيا بأن لا تخرج من البيت، لا تقف عند العتبة التي سقط عندها أبي، لا تحادث أحدا، لا تزور أحدا، ولا تخرج حتى للساحة المكشوفة خوفا من الظلال التي كانت تراها على الأسطح من حين لآخر ... ماتت فيرجي في السكينة التي اشتهتها، وانتهى كل شيء، وسقط الجسر الثاني في مدينة قلبي»**[59] / مغادرةُ أختها ماريّا (كوزيت) البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية مُختارة المنفى بعد اصطدامها العنيف مع أخيها رايان: «**أختي كوزيت لم تعُد تسأل عني من كندا، منذ أن سافرت للمرة الأخيرة وبشكل عاجل، لم يعد هناك شيء يربطها بهذه الأرض، قصّة كوزيت أعقد، وغيرتها من علاقتي بوالدي**

ضخّمت أناها، ولكني سعيدة أنها بخير»[60] / إدمانُ أخوها رايان للمخدرات بإرادته ودخوله السجن بسبب جريمة قتل: «**رايان كان في وضع أقسى، وكان يحتاج إلى بعض النوم وإلاّ كان سيغرق في الجنون، فكانت المُسكّنات هي الوسيلة الوحيدة، المحيط وحرب الموت هما من دمّرا رايان وجيله أيضا»**[61] بُعدُ حبيبها الكاتب المسرحي فاوست (فادي) عليها، وتجسُّدُه كحبيبٍ افتراضي: «**حبيبي فاوست عوضني عن هذا الغياب، كلُّ حبي ذهب نحوه، فقد كان أبي وأخي وسرّي الجميل والأبهى والأشهى الذي لن يحسّ به أحدٌ غيري ... صمّمَ فاوست أن يضلَّ افتراضيا إلى آخر لحظة، مجرّد صورة أو علامة خضراء في الزاوية اليمنى من الصفحة، تأتي ثمّ تنطفئ حتى في الشهوة، كانت اللغة هي جنوني الحرّ، مارسنا لذّتنا ذهنيا عن بعد، كان خيالي هو منقذي الثاني لدرجة المرض، لأنه لولاه لاحترق كلّ شيء فيّ، ولذبلت كلّ حواسي الحيّة، الجنس الافتراضي باللغة، ربما كان ابتكارًا عصريًا خطيرًا!»**[62]، لتكونَ النتيجةُ تشكّل ملامح هويّة مُتشظية، تعكسُ انشطارَ الذاتِ ياما في خضمِّ علاقاتِها الوهمية وسطَ كلّ: المشاكلِ / الأوجاعِ / المآسي / ضجيج الحياة.

فالذاتُ ياما امرأة غير عادية، مخلوقةُ كلامٍ تحاولُ ممارسةَ سلطة الجذب على حبيبها الفايسبوكي الافتراضي فاوست الذي تعشقُه، رغم ما عانتهُ من قلقٍ وجودي، جسّدتهُ بالاغترابِ عن الواقع المعيشِ: الأحلامُ / الخيالُ / الذكرياتُ: حلوها ومرّها، جاعلةً من الجسدِ سجين زاوية مظلمةٍ في مكان مغلقٍ: **العالمُ الواقعي (غرفةُ البيتِ: يمثلُ لحظة التذكر والصفاءِ / مقر فرقة ديبو جاز: يمثلُ فضاءَ البحثِ عن التكاملِ والارتواءِ الإنساني) / العالمُ الافتراضي (غرفةُ الدردشةِ في الفيسبوك)**، لأن الرابطَ الذي حَكَمَ علاقاتَ الذواتِ بعضها ببعضٍ

هنا هو: **الذاكرةُ المُهيمنةُ / المُتشظيةُ**، التي جعلتِ الأحداثَ والوقائعَ المُعاشة: ماضيها / حاضرها تتجسّدُ كأحلامٍ عابرةٍ وطموحاتٍ منشودةٍ، اصطبغت بلحظاتِ الرحيلِ والتيهِ ثمّ الحُبّ والنسيان والخوف الذي أصابَ: الأشخاصَ / الأمكنةَ وحتى الأشياءَ، لتندمج الشخصياتُ مع بعضٍ في وحدة وجودية، عكست مشاعرَ: المحبّة / الكره، الصدق / الكذب، التحرّر / الاستعباد، الدفء / الجفاء الفرح / الحزن، الأمان / الخوف، النظام / الفوضى، وهذا ما عرّى مواقفهم في علاقتهم بالمكان المغلقِ كفضاءٍ فاتنٍ إيجابي: (البيتُ / مخرنُ فرقةِ ديبو جاز / عالمُ الفيسبوك/ الكتبُ / المسرحُ)، وبالمكان المفتوحِ كفضاءٍ مؤذٍ سلبي: (المحيطُ / العالمُ الخارجي)، عاكسًا بذلك هذا التقابل بين الأماكنِ قيمَ: المحبةِ والحريةِ في مقابلِ الكرهِ والفوضى: «**أُحبُّ الفيسبوك، لأنه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، وأخافه أيضا لأني التصقت به في كلّ الأوقات، لدرجة أني أدمنته بكثرة ... تعبتُ كثيرا عندما يتكاتف علينا الصمت والعزلة والخيبة**»[63] «**في الأيام الصعبة كنت أقول في خاطري من المستحيل أن تستسلم هذه المدينة للقتلة، في أيام الحرب الصامتة لم أعد أعرف هذه المدينة ولا أعرف بالضبط ماذا تريد؟ ألم تنته الحربُ الأهلية؟ أتساءل بحسرة**»[64] / «**أصبحت مسافاتي محدودة ومسالكي واضحة، الجامعة، ديبو جاز والبيت، كنت سعيدة أنّ الكهرباء لم تنقطع لمدّة طويلة طوال أيّام الحرب الأهليّة، هي من كان يمنحني فرصة التخفّي في جنّتي الزرقاء والكتب**»[65] / «**كلما تأزمت الدنيا في وجهي شعرت بانشداد كبير لأصدقائي في ديبو جاز! كانوا مآلي الجميل، أشعر معهم بسعادة غريبة بالخصوص مع سليني بأناقتها في عزفها على الهارمونيكا ... وماشاهو بصوته الجميل ... أشعُر بأن الآمال التي في دواخلهم كبيرة جدا**»[66] / «**عندما نفقد من نحب نتحوّل إلى ناس ناقصين من شيء، هناك**

فراغ ينضاف من تلقاء نفسه إلى سلسلة الفراغات التي تملأنا بسبب الغيابات التي لا سلطان لنا عليها، فقدت أبي ثم أمي، ضيّعت أخي رايان في المبهم وأكلت الأنانيات الصغيرة التي لا أتحمّلها أختي كوزيت، كم أصبحت بعيدة اليوم عن تلك الطفلة المُدللة التي كانت ترتسم أمامها آفاق مستقبلية واسعة ... ونست فجأة أنّ النور المعطّر الذي كانت تراه وتستحم كلّ فجر فيه، لم يكن إلاّ برقا خفيفا تجلّت وراءه ظلمة كانت تنام في كلّ شيء كقنبلة موقوتة، قبل أن يتحوّل الكلّ إلى سراب كان يتّسع كلّما مشت طويلا، حتى المدينة أصبحت جافّة مثل أهاليها، ولا شيء فيها يوقظنا من دوار الخوف، ليس عبثا أن يسمّي هذا المكان المحاذي للجسر الكبير الحافّة، لأنّ بعدها لا شيء مضمون»[67] / «عندك حقّ، المدينة أصبحت غابة متوحشة»[68] / «ماذا أقول حبيبتي ياما؟ ألومك أم ألوم نفسي، أنت في تلك البلاد أعلم مني بكلّ الظروف الأمنية التي تتجاوزني، أنت لم تفهميني يا قلبي، أعرف أنّك لم تكوني في يومك، الحرب الصامتة، موت أمّك، خبر حريق المستشفى والثكنة حرّكوا فيك كلّ المخاوف»[69].

الدليلُ التفكيري المؤسّسُ للروايةِ هنا ارتبطَ بحقبتين مختلفتين مرّت بهما الجزائرُ: **(العُشريةُ السوداءُ: الحربُ الأهليةُ / ما بعدَ العُشريةِ السوداء: الحربُ الصامتةُ)**، خاصةً في علاقتِها بالحُكمِ اللا ديمقراطي المُتجسّدِ عبر مجموعةٍ من الصورِ: صراعُ الخيرِ والشرّ / استبدادُ السُلطةِ والمالِ / فوضى التطرف والتعصّب الديني، حاملاً معهُ رسالةً مبطّنةً تدعو إلى متانةِ الروابطِ التاريخيةِ والأخوية والدينية بين المسيحية واليهودية والإسلام: التسامحُ الديني / التسامحُ العرقي / التسامحُ اللغوي، رغم الظروفِ القاهرةِ التي مرّت بها الجزائرُ، نتيجةَ

الفسادِ السياسي /المالي والتطرف الديني القاتل، الذي عرّضَ قاطنيها للذوبان والاندثارِ، وهذا ما جعلَ من نصّ مملكةِ الفراشة عملاً روائيا متميزًا، مُشكّلاً بذلك إضافة جديدةً في الحقلِ الإبداعي.

ما ميّزَ نصُوصَ واسيني الأعرج الروائية ارتباطها المُباشر بالوضعِ: الاجتماعي / السياسي في الجزائرِ، بصفتِه مُؤولاً لهُ، لأن شكلَ وعيهِ ورؤيته للعالمِ اتصَلت ببُنى فوقية تحكَّمتْ فيها الموسوعةُ المعرفيةُ المُكتسبةُ / المُعاشةُ التي ساعدتهُ على التعبيرِ المباشرِ عن قضَايا محليةٍ / كونيةٍ اتّصلتْ بفضاءِ الجزائرِ الإيديولوجي لحظةَ الإنتاجِ.

فالآلياتُ السياقيةُ في هذه النُصوصِ تجسَّدت كمُسنداتٍ خاصةٍ: ماديةٍ / معنويةٍ، تشكّلتْ بصفتِها مُساهِمة في انتشارِ الإظهارِ وتحقيقِ انسجامهِ المداري الناتجِ عن التحويلاتِ الذهنيةِ اللاحقة بالنوعياتِ الحِملية الكامنة في جوهرِ الأدلةِ إلى أدلةٍ مُؤشريةٍ، ومن بين أهمّ التحولاتِ الكُبرى التي أثّرت فيه نجدُ: السياسية / الاجتماعية، التي لخَّصها في حروبٍ ثلاثٍ: (***الحربُ المُعلنة***: الثورةُ التحريرية / ***الحربُ الأهلية***: العُشريةُ السوداءُ / ***الحربُ الصامتة***: مرحلةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء).

لنصلَ إلى أنَّ المدارات السياقية الروائية هنا مُتغيّرة بتغيُّر أشكالِ وعي المبدعِ واسيني الأعرج بالعالمِ ورؤيته لهُ، خاصةً عند اتخاذِ قرارِ القيام بفعلِ الكتابةِ، النابعِ عن تغيُّر نمطِ وعيهِ بالعالمِ (الواقعُ / المُحيطُ)، انطلاقًا من تحوّلاتِه: المعرفيةِ / الفكريةِ*.

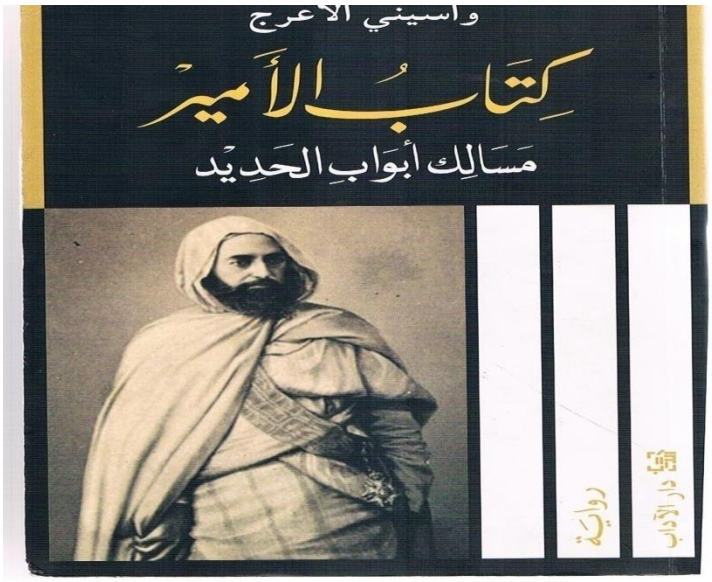
فكلُّ الأشكالِ المسؤولة عن التغييرِ مُتجلّيةٌ في نصوصهِ الروائية، والسببُ هو انتظامُ وتيرةِ إنتاجهِ المُتغيّرِ نتيجةَ تحوُّلهِ الجوهري، الذي سيعطيها شكلاً ومضموناً مُختلفاً، خاصةً عندما يمتلكُ الكاتبُ ثقةً كبيرةً في ذاتهِ كمبدعٍ وإمكانياتٍ هائلة تُعينُه على استبطانِ العالمِ الخارجي انطلاقًا من رؤيتِه** الشخصية، ورغبته في امتلاك تاريخه وتاريخ الواقع من حوله للتحرّر منه؛ إذ من بين أهمِّ التحولاتِ الجذرية التي أثّرت في وعي الروائي واسيني الأعرج وعلى مواقفه نجد: السياسة والمجتمع، خاصة تلك الأوضاع والتغيرات التي صاحبت الجزائر في مرحلة ما بعد الثورة التحريرية (الحربُ المُعلنة) والعشرية السوداء (الحربُ الأهليةُ) ومرحلة ما بعد العشرية السوداء (الحرب الصامتة) وهي مدةٌ زمنية كافية لتشكيلِ دليلٍ فكريٍّ يتلاءمُ ومقتضَى الحالِ **(الراهنُ المُتغيّرُ / المُتأزّمُ)**، بدءًا بأوّلِ نص روائي لهُ: **(جسدُ الحرائقِ: نُثارُ الأجسادِ المحروقةِ*** 1978)**، والمُتّصِل بسلبياتِ ونقائصِ نظَامِ الحكمِ في جزائرِ مرحلة ما بعدَ الاستقلالِ: "التجربةُ الاشتراكية / التجربةُ الرأسمالية = (نسبيةُ إنجازاتها ومحدوديةُ مصداقيتها وسوءُ نيّتها والحُكمُ عليها)، وصولاً عند آخرِ نصّ له: **(مملكةُ الفراشةِ 2013)**، والمتَّصِل بدورهِ بسلبياتِ ونقائصِ نظام الحكُم السُلطوي والفسادِ في جزائرِ مرحلةِ الحرب الأهلية / مرحلة ما بعدَ الحربِ الأهلية (الحربُ الصامتةُ / فوضى الفساد المالي والسياسي)، فالتحولاتُ الجزئية المُلاحظة من خلال تطور أشكالِ الدليلِ التفكيري ظاهرةٌ في رحلتهِ الإبداعية هذه، التي يستثيرُ فيها مخزونَ ذاكرتهِ بمكرٍ ودهاءٍ؛ إذ ما يُدهشنا في صفحاتِ الرواية الأولى قدرتُه الكبيرة على استحضارِ الواقعِ المتأزمِ، لدرجةٍ أصبحتْ بعدهَا كُلُّ تجاربهِ على قدرٍ كبيرٍ من المصداقيةِ والشفافيةِ التي لا تخرجُ عن تمظهُرِ

دقيقٍ وتراتُبية محسوبةٍ، عبر مداراتٍ سياقيةٍ صاعدةٍ نحو اكتمالِ الفكرةِ المُنتجة إبداعيا.

1-1-3- النسقُ المُتشابكُ في كتابِ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ:

ألّفَ واسيني الأعرج نصّهُ الروائي هذا مُعتمدًا على السردِ التاريخي المُتشابكِ، الميَّالِ إلى قولِ الحقيقةِ وسردِ الأحداثِ التي بإمكاننا التحقُّق من مصداقيتها ومطابقتها للوقائعِ؛ إذ تعاملَ مع المادةِ التاريخيةِ إبداعيًا بطريقةٍ مختلفة بناءً على تحديدِ مواقفٍ تبناهَا انطلاقًا من حقبٍ زمنية معينة، وبطريقة يستشعرُ معها القارئ الإحساسَ نفسهُ حين يرى المسافةَ الزمانية المُجسَّدة بين زمنِ القصّةِ في الروايةِ والعصرِ الذي يعيشُ فيه المبدعُ، ليُصبحَ معهُ منتوجًا إبداعيًا تحقّقَ مصيرهُ التأويلي كجزءٍ من آليتهِ التكوينيةِ.

1-1-3-1- العنوانُ كمؤشرٍ دليليّ:



يرتبطُ عنوانُ روايةِ: **كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ** بمدارٍ سياقي يحتاجُ إلى تأويلٍ، موضوعهُ المباشرُ: **الأمير عبد القادر بن مُحي الدين الجزائري الحسني** = الثائرُ المُكافحُ ضدَّ الغزو الفرنسي للجزائر (منطقة الغرب) / الأسيرِ لدى السلطات الفرنسية، كما يضطلعُ النصُّ بمهمةٍ دبلوماسية هي المحاولاتُ الحثيثة لتحريره من أسره، التي سيقومُ بها أُسقفُ الجزائرِ الأسبقِ: **القسُّ مونسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch**، باعتباره مؤشّرًا في العنوان على الموضوعِ الذي يحيلُ عليه: **(مسالكُ أبوابِ الحديدِ)**.

ومن حيث تأليفِ الدلائل اللسانية نجدُ أنّ العنوانين: **(الرئيسي: كتابُ الأميرِ والفرعي: مسالكُ أبوابِ الحديدِ)** يستثمران التركيب الاسمي المُقتصدَ، باستبعادِ

أيَّ ذكرٍ للمُركّبِ الفعلي، فانتقاءُ الأدواتِ التأشيرية في العنوانين دعَمَ منحاهما الموضوعاتي كثيرا بمعنيين:

- **المعنى الظرفي:** *كتابُ الأميرِ* "**رواية عن الأمير عبد القادر لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط على المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيعُ**"[70].

- **المعنى التعليلي:** *مسالكُ أبوابِ الحديدِ* "**تستمعُ [الرواية] إلى أنين الناس وأفراحهم وانكساراتهم، إلى وقعِ خطى مونسينيور ديبوش قسّ الجزائر الكبير، وهو يركض باستماتة بين غرفة الشعب بباريس وبيته للدفاع عن الأمير السجين بأمبواز**"[71].

والتقاءُ العنوانينِ معًا حول وحدةٍ تركيبيةٍ هي: **كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ**، تتَّخِذُ صورةَ دليلٍ حملي مُؤَشِّري يُركّزُ الانتباه على موضوع واحدٍ يحتملُ شروطَ التوسعِ الدلالي: **مقاومةُ الأميرِ / استسلامُه / أسْرُهُ.**

1-1-3-2- المهمةُ الدبلوماسيةُ كمؤشّرٍ:

يبدأ مع الافتتاحِ السردي في الروايةِ صوغ عديدِ المُعطياتِ التأشيرية (ملفوظاتٌ نصيّةٌ)، لتشتغلَ بوظيفةِ المُهمّةِ الدبلوماسية (الدفاعُ عن الأميرِ الأسيرِ من قِبلِ القسّ ديبوش)، التي تُؤشِّر على: منفاه (باريس) / سِجنه (قلعة أمبواز)، كما يحضُرُ في النصّ ذِكْرُ مُؤشِّراتٍ أخرى متعاونة فيما بينها لتدعيمِ وتخصيصِ هذه الوظيفة الدبلوماسية:

1- «في انتظار القيام بما هو أهمّ أعتقد أنّه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحقّ تُجاه هذا الرجل[يقصد الأمير عبد القادر]، وتبرئته من تهم خطيرة أُلصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدة طويلة»[72]. *القس: مونسينيور ديبوش*

2-«Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s´il m´était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté»[73]. *L´Emir Abdelkader*

3- «أعود للتو من قصر أمبواز، قضيت أيامًا عديدة تحت سقفه المضياف، في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر، أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر وأستطيع اليوم أن أشهد بالحقّ من يكون هذا الرجل، للأسف أثناء عودتي إلى بوردو صادفت أناسا كثيرين أهلا لكل ثقة، لديهم فكرة غير دقيقة وناقصة عن هذا الرجل مما سيتسبّب حتما في تأخير تجلي الحقيقة إلى يوم غير معلوم، وأضنُّ صادقا لو أنّ كل الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم لأنصفوه في أقرب وقت، لهذا أتصوّر أنه من واجبي الإنساني أن أفعل شيئا في انتظار القيام بما هو أهم ...»[74].

القس: مونسينيور ديبوش

4- «عبد القادر في قصر أمبواز.

مهدي إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية.

بقلم مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق.

ثُمَّ في أسفل الصفحة كلمة بوردو مكتوبة بخط بارز وتحتها:

الطبع والليتوغرافيا ل: ح. فاي شارع سان كاترين، 139 أفريل 1849»[75]. *الخادم: جون موبي*

5- «تَذكَّرَ مونسينيور أنَّ زيارته الأخيرة لقصر هنري الرابع في بو PAU لم تزدهُ إلاّ يقينا أنَّ الأمير مظلوم ومخذول بعمق، ومع ذلك فقد ظلَّ متزنا، لم يكن يبدو عليه أي قلق عندما حادثه عن الحرب والهدنة وبنودها، كانت المسافة بين ما كان يرويه وما كان يعيشهُ تزداد اتساعا، الذي أدهش مونسينيور وهو يتابع حركات الأمير وهو يتكلّم هو أنّ بريق عينيه ظلَّ مُتَّقدًا بقوة ومليئا بالحياة»[76].

الخادم: جون موبي

6- «كُلُّ المحيط مغشوش أو خائف على مصالحه، ولم يبق أمامي إلاّ الرئيس، وكل الذين سألتهم أكّدوا لي أن نابليون يعرف جيدا ما معنى أن يعيش الإنسان منفيا ويدرك بعمق آلام الإنسان وهو يواجه الكذبة القاسية ... ولهذا يجب أن أكاتب نابليون ليطلق سراح الأمير وأن أضع الحقيقة بين يديه مجردة من أي كذب أو زيف»[77].

القس: مونسينيور ديبوش

7- «السنة الجديدة جاءت كما تجيء الأيام العادية لا تحمل أيَّ جديد حاملة في أثرها كلّ الارتباكات التي لا تفضي إلاّ إلى مزيد من الخوف والخيبة، لا شيء في الأفق، وما كان يبدو مجرد سوء تفاهم صار حقيقة ثابتة، وتيقن الأمير أنّ الزمن الفاصل بينه وبين حريته زاد اتساعًا وقسوة، لا شيء أمامه إلاّ التأمل والتفكير في مراسلة الذين وعدوه خيرا بمناسبة حلول السنة الجديدة»[78]. *السارد*

8- «أرأيت ماذا فعل هذا الرجلُ [يقصد الأمير] من أجل الجميع؟ يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المفرغ من كل حياة، لقد وعدوه وما عليهم إلاّ أن يفوا بوعودهم، الأمر لا يتعلق بشرف الأفراد ولكن بشرف أمّة بكاملها»[79]. *القس: مونسينيور ديبوش*

9- «عندما وجد مونسينيور ديبوش نفسه في الشارع، كان المطر قد توقف نهائيا وبدأ الليل يهبط على المدينة ... شعرَ ببعض المرارة ولكنّه حاول أن يطمئن نفسه، صحيح أنّ الشيء الكثير لم يُقل أو بقي عالقا، ولكن على الأقل الحديث وصل إلى غرفة المنتخبين، وتم فتح ملف الأمير الذي ظلّ يخيف الغرفة والحكام وضباط الجيش الذين لم يغفروا للأمير صمته على سجناء سيدي إبراهيم وعين تموشنت»[80]. *السارد*

10- «ومع ذلك فأنا أسعد مخلوق في الدنيا بكسر حاجز الصمت على الأمير»[81]. *القس: مونسينيور ديبوش*

يُحدّدُ الملفوظُ النصّي الأوّلُ الإطارَ العامَ الذي تندرجُ فيه مهمةُ القسّ مونسينيور ديبوش بالسعي الحثيثِ والسَّفرِ المستمرّ لتحقيق هدف واحدٍ كرَّس له كلّ اهتمامه، وهو تحرير الأمير عبد القادر من أسره ومنفاه في قلعة: بو / أمبواز، لأن هذا العمل واجبٌ إنسانيٌّ، ليُوسّعَ الملفوظُ النصّيُ الثاني والثالث والخامس من محيط دائرة هذا الإطار، ليشمل الأمير عبد القادر الأسيرَ المنفيَّ المظلوم، والعلاقة الوطيدة التي ستجمعهُ بالقسّ الذي سيقومُ بهذه الوظيفة التحريرية، وهي مهمة اختصَّ بها، لتُصبحَ ملازمةً لهُ، ومُجَسَّدةً في الملفوظ النصّي الرابع، باعتباره رسالة نصيّة مُرسلة إلى لويس نابليون بونابرت الثالث إمبراطور الجمهورية الفرنسية تترجاه العفو عن الأمير، أما باقي الملفوظات: الخامس، السادس، السابع، الثامن، التاسع، العاشر تُتَمِّمُ الملفوظات السابقة من حيث تحديد المهمة، ومن يقوم بها ومن يحاول تقويضها، والمؤشّرُ الوصفي الخامس يتصلُ بموضوعهِ، بوصفه فردا موجودا قائمَ الذات: الأمير عبد القادر الجزائري.

- **<u>صفاتُ المؤشراتِ:</u>** الأول والثاني والثالث والسادس والعاشر: نجد ضمير المتكلم المُوظّفِ فيها، الذي يُحيلُ إلى موضوعٍ مزدوجٍ: أسْرُ الأميرِ / السَّعي إلى تحريرِ الأميرِ.

- **<u>خصائصُ المؤشراتِ الطابعية:</u>**

- **الأميرُ عبد القادر بن محي الدين الحسني الجزائري:** مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة / رجلُ دين / مقاومٌ وسياسي / ثارَ ضدَّ المُستعمر الفرنسي وكافحهُ، تمّتْ مُبايعته كخليفة للمؤمنين في: **20 نوفمبر 1832**، يقول الكابتن دو سانت هيبوليت عنه: «**الأمير رجل مدهشٌ، هو في وضعية أخلاقية لا**

نعرفها جيّدًا في أوروبا، رجل زاهد في شؤون الدنيا ويظنُّ أنّه موكَّلٌ من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على مجد والهدف الشخصي ليس من مهامه وحبُّ المال لا يعنيه أبدا، ليس ملتصقا بالأرض إلاّ وفق ما يُمليه عليه الله، فهو أدَاتُه»[82].

- **القس أنطوان أدولف ديبوش:** أُسقُفُ الجزائرِ الأسبقِ، مثّلَ هنا في النصّ أنموذجَ الآخرِ الخَيّرِ، يقول عنه خادمه: «**مونسينيور ديبوش كان يحبّ الماء والصفاء والنور والسكينة، على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحهُ إلاّ المنفى والجري وراء سعادة الآخرين، حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا، ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة، ويُحسّسه بوجوده»** [83].

- **الخادم جون موبي:** رفيق القسّ مونسينيور ديبوش وخادمُهُ ومستودع سرّهِ وسارد الأحداث والوقائع.

- **شارل لويس نابليون بونابرت الثالث:** رئيسُ الجمهوريةِ الفرنسيةِ (1848 – 1852)، إمبراطورُ فرنسا (1852 – 1870)، يُؤشّرُ كحاكمٍ فردٍ على سلطةٍ سياسية ومعرفية.

- **الجزائر:** حين عقدَ الأميرُ عبد القادرِ هدنةً مع السلطةِ الفرنسيةِ **(اتفاقية سلام مع القائد العسكري الفرنسي دوميشال في: 24 فيفري 1834 قبل أن تُقوَّض، ثم معاهدة تافنة مع الجنرال بيجو في: 30 ماي 1837)**، اعترفت فرنسا بدولته وسيادته، لينْصَبَّ معهُ اهتمامهُ على محاولة

تنظيم أحوالِ البلادِ ومراعاة شؤونها بتعميرها وتطويرها، لينجح كثيرا في مسعاه التنموي رغم العراقيل التي اعترضته.

- **فرنسا:** سلطةٌ استعمارية ذاتُ نظامٍ جمهوري بعد الإطاحةِ بالملكية، احتلّتِ الجزائرَ عام 1830، ميزتها أنها: «**دولة قوية ... جيشها نظامي ومنضبط جدّا ويملك وسائل تدميرية كبيرة**»[84].

هذه المميّزات الذاتية عبارة عن خواصٍ مُقوِّمة لهذه المؤشرات التي تساعد على معرفة الموضوعات التي تُحيلُ إليها، لأنّ كلَّ مؤشّرٍ يمثّلُ كيانَهُ الدليلي بدقّةٍ، ويعملُ على إحداثِ الاتصالِ بين الأفراد: (الأمير / القس / السلطة العسكرية والسياسية الفرنسية)، موضوعها: حالةُ الأسْرِ / العملُ على فكِّ الأسْرِ.

فالأسر يُؤشّر على حالة فردية (نفي الأمير عبد القادر وسجنه) وجماعية (الأسرى الجزائريين لدى الجيش الفرنسي)، من صفاتها: سلبُ حُريةِ الإنسانِ لتتحدّد أدوار هذه المؤشرات على مسرح الأحداث تباعا عند الانتقال من الكيفية (حالة الأسرى الجزائريين في السجون الفرنسية / حالة الأسرى الفرنسيين لدى الأمير)، وصولا إلى تعيين وقائع الدلائلِ: «... **ثُمّ رآه وهو يُقاوم دمعته المنكسرة، ويكتب باستماتة رسالته إلى الأمير يُناشده فيها إطلاق سراح زوج المرأة التي جاءته في ليلة عاصفة تطلب منه أن يتدخل لإنقاذ زوجها**»[85] / «**ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حراميا، ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجينا لديه، الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية**»[86]، ليتحقّقَ صِدقُ عملية تحويلِ عالمِ الأسْرِ ومواصفاته وأفراده من حال الكيف إلى حال الحدث الفعلي، عبر توسُّطِ الفعلِ الإقناعي التحويلي (توسُّطُ قوانين تعاقدية / إقناعية): «**سيدي السلطان ... أنت**

لا تعرفني، ولكني رجلٌ مؤمنٌ متفان في خدمة الله مثلك تماما ... وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ضني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ... »[87] / **«مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيّين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك ...»**[88] / **«امتلأت عيناه بالدموع [يقصد القس]، رأى سجن قلعة القصبة الذي امتلأ بالسجناء العرب المكدسين رجالا ونساء، شبه عراة، تتسلق على صدورهم كائنات صغيرة مثل الدود المرتخي ...»**[89]، لتتحدّد أدوارُ هذه المؤشرات على مسرح الأحداث عند الانتقال من الكيفية (حالةُ الأسرِ)، إلى تعيين وقائع الدلائل وصيرورة التجربة.

نلحظ هنا توظيفا غزيرًا لدلائلِ وصفيةٍ داخلَ الأمكنةِ والوضعياتِ التي شهدتْ عمليةَ التحويلِ: إقرارُ حالةٍ / مُثيرٌ واستجابةٌ / عمليةُ التحامٍ بالتجربةِ مباشرةً / أفعالٌ وردودُ أفعالٍ / تفاوضٌ وأقوالٌ.

هذه الدلائلُ الوصفية تتحدّدُ كتجربة فعلية داخل سياقٍ دينامي مُمهّدٍ للسياقاتِ المحلية الأساسيةِ:

– **عزلُ الأميرِ عبد القادر**: تتصلُ كيفية العزلِ بمعيار البُعدِ (النفي من الجزائر والسجن في: قلعة بو، قصر أمبواز / باريس)، لأن طبيعة المكان: **(تولون / بو**

/ **قلعة أمبواز)** المُحصّنة والمنيعة تُعتبرُ المكانَ الأمثلَ لسَجنِ كبارِ الأسْرى المقاومين كالأمير، تجنبًا لوقوعِ فعلِ الهروبِ: «**عند مدخل قصر هنري الرابع في بو Pau أو القلعة كما يسميها الأمير وبعض أصدقائه، رأى مونسينيور ديبوش الكولونيل أوجين دوما Le colonel Eugène Daumas باستقامته المعهودة ... عندما تجاوز العتبة رأى صفاء خاصًا يشبه صفاء الإنسان المقهور والمنكسر، انتابه إحساس يشبه الإحساس الذي يخترق صمت الميت وهو يرتعش في مواجهة شيء حتمي لا سلطان له عليه [السجن والنفي]**»[90].

فعلى صعيدِ التعبير الأولِ: نجدُه يستعيرُ عديدَ الدلائلِ الأيقونية الواصفة لحالة السجن وظروفه (قصر أمبواز): «**شعرَ مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيّق المؤدّي إلى الحُجرات التي يُحتجزُ فيها الأمير وعائلته، الحجرات مليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تُخلّفها الفئران عندما تَعبُر مكانا، تاركةً وراءها شعرها ورائحةَ بولها القوية التي تجرحُ خياشيم الأنفِ بحدّة**»[91]، فتوالي كيفيات: الامتعاضِ / الحجزِ / الرطوبةِ / العفنِ، تُعبّرُ عن حالةِ الأسرِ.

1-1-3-3- الأسرُ كمؤشّرٍ كيفي:

عمليةُ الالتحام بالتجربةِ الفعليةِ في صيغتها المباشرة، تمَّتْ بالانتقالِ من وضعِ الاعتقادِ والشكِّ، بمحاولة التوسُّط لدى الأمير، بعدما جاءته زوجةُ الضابط الفرنسي ماسو Massot الأسير، تترجاه التدخل لتحريره: «**نعم يا مونسينيور أنا زوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري الذي سجن بالقرب من الدويرة إنّي خائفة على حياته من عناد بوجو Bugeaud الذي رفض أي حوار مع عبد القادر، فهو سجين لدى العرب، وأخشى أن يُقتَلَ زوجي وهو لم ير ابنته**

التي وُلدت بعده، زوجي لم يكن محاربا، فهو مجرد متصرّف مالي، جئتُ نحو الله، لأنّ كلّ سبل البشر انسدت في وجهي»[92]، ليُراسلَهُ القسُّ برسالة مطلعُهَا: «**سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني، ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما ... وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ضني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ...»**[93]، ليأتيه الردُّ سريعًا: «**مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيّين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك ...»**[94]، وصولا عند وضعِ القناعةِ واليقينِ (تسخير ما بقي من حياته للدفاع عن الأمير عبد القادر): «**أرأيت ماذا فعل هذا الرجلُ من أجل الجميع؟ يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المُفرغ من كلّ حياة»**[95].

على صعيد التعبيرات النصّية السابقة التي جسّدها التواصل التداولي، نجد القول قد استعار عديد الدلائل الواصفة لحالة الأسر: سجين لدى العرب / يخرج من هذا السجن / هذا القصر المُفرغِ من كلّ حياة / إطلاق سراح كُلّ المساجين المسيحيّين / حبسناهم منذ عودة الحرب / فسخ معاهدة التافنة / ليس سجينا واحدًا / السجناءُ المُسلمون الذين ينطفئون في سجونكُمْ.

1-1-3-4- تنازعُ التمثيلِ الدبلوماسي (بينَ الشكّ والاعتقادِ):

يُشارُ في هذا النصّ إلى تداخُلٍ تأويلي، ارتبط بلحظات شكّ واعتقاد يُمكن صياغتها في تنازع التمثيل الدبلوماسي وتبايُنه: «**منذ يومين ورسول الماريشال فالي، دو صال De Salles ينتظرُ ملاقاة الأمير للمرة الثانية لتدارس وثيقة معاهدة تافنة، وتزكية توقيع خليفته ابن عراش الذي فتح أمام الفرنسيين الطريق نحو قسنطينة بدون استشارة الأمير**»[96] *السارد* / «**أنا وقّعتُ على اتفاقية ولن أقبل بالتوقيع على الحواشي التي تعطي للفرنسيين حقّ العبور نحو قسنطينة**»[97] *الأمير* / «**يبدو أنّ الأمر ليس بسيطا، فقد تدخل أناس كثيرون في الوثيقة والآراء متضاربة، ويرفضون من الأمير أن يوقّع، ويفضّلون سيوفَ الحربِ، بينما هو كما تعرفه يجنحُ دائما نحو السِّلم**»[98] *الميلود بن عرّاش* / «**ما تريدهُ فرنسا بسيط، الموافقة النهائية على ملحق المعاهدة الذي يُدقّقُ الاتفاقية، لتفادي التأويلات وبالتالي تفادي الحروب المجانية**»[99] *المبعوث الفرنسي دو صال*، وما زاد في تقوية هذا الشكِّ إصرارُ السلطاتِ الفرنسية (الماريشال فالي) على ضرورة قَبولِ الوثيقة المرفقة للهدنة المُوقّعة دون علمِ الأمير.

1-1-3-4-1- صيغةُ إرادةِ المعرفة والحيلة:

تحملُ هذه الصيغةُ عديدَ المعاني النفعية (Pragmatique)، خاصة بعدما تيقّن الأمير عبدُ القادر أن السلطات الفرنسية (العسكرية / السياسية) تُضمرُ نوايا خبيثة، ما أدى بهذه الوضعية إلى نقض بنود الهدنة المُبرمة بينهما: «**نقبلُ بالهدنة، ولكن أيّة هدنةٍ؟ إلى متى سنظلّ نتحمّلُ شتائم النصرانيين واستفزازاتهم؟ لقد أعطونا كلّ الأدلة التي تثبت عدم احترامهم للعهود التي**

قطعوها على أنفسهم ... لا نقبل بالتهديدات كيفما كانت، واضحة أو مبطّنة ولو كان الفرنسيّون يريدون حقيقة سلما لما اخترقوا ما وافقوا عليه»[100] /الأمير وهذا الاستقراء الاستنباطي الظاهر للوقائع، بمُخالفتها الصريحةِ من قِبلِ السلطات الفرنسية بخرقِ بنودها وشروطِها، ما جعلَ فرضيةَ استدلالِ الأميرِ عبد القادر المعرفية صحيحةً (خرقُ الهدنةِ وإعلانُ الجهادِ).

ومنه فصور الاستدلال هنا تأسَّستْ على: مقولةِ تنازعِ التمثيلِ الدبلوماسي وعلى صيغة إرادة المعرفة والحيلة، مُشكّلةً في مجموعها لبعدٍ تأويلي لبِنْيتي: الشّك والاعتقاد.

1-1-3-4-2- العقدُ كسَننٍ دلالي:

سنحاولُ تحليلَ صيغة العقدِ (المعاهدةُ / الاتفاقيةُ) في نصّ: كتابُ الأميرِ انطلاقا من المفاهيم الآتية:

- **السياق الإبستيمولوجي:** يُعنى به جُملةُ المعلومات والإرشادات والتعليمات المتصلة ببنودِ إبرام عقدِ الهدنة، المُعبّرِ عن دلائلٍ: قانونية / عُرفية والمُؤسّس على تفاوضٍ يتّصلُ بمسائلٍ عامة أو جزئية بين كيانين: جزائريٍّ مُمثّلاً في الأمير عبد القادر، وفرنسيٍّ ممثَّلاً في السلطات العسكرية والهيئة السياسية الفرنسية، فالعقدُ قانُونًا: "اتفاقٌ يلتزمُ بمقتضاه شخصٌ أو عدّة أشخاصٍ تجاه شخصٍ أو عدّة أشخاصٍ بتقديم شيء ما، بالقيام أو بعدم القيام بشيء ما"[101]، أمّا العقدُ فلسفيا على نحو خاصٍّ "يُقالُ: عقدَ على ما يكونُ ثنائي الطرفِ أو مُتعدّدَ الطرفِ؛ أي ما يتضمن التزامات أو تعهّدات مُتبادلة"[102].

- **الأهلية اللسانية الدبلوماسية:** يُقصدُ بها جُملةُ القُدراتِ اللسانية الإقناعية المُتصلة بالمُشاركين في العملية التعاقدية: (الاتفاقُ على بنودِ الهدنة المُوقّعة بين الطرفين)؛ إذ على أساسها يتمُّ إدراكُ الوضعِ واستيعابه: «**عرف دو صال النتيجة من وجه الأمير وهو بين رجلين مهمين: يهود بن دوران وعمر ليون روش، فقد علاه سواد ودكنة غريبة لم يستطع أن يقاومها، كان مرتبكا في كلامة ولكن رزينًا في مخارج الحروف، يتكلّمُ بهدوءٍ كبيرٍ**»[103].

- **المُحتوى السيمي:** يُقصدُ به جُملة المعلومات الإجرائية الدالة على الحقل السيمي المُتّصل بظروفِ وشروطِ العقدِ.

الملاحظُ على المفاهيمِ الثلاثةِ: **(السياق الإبستيمولوجي / الأهلية اللسانية الدبلوماسية / المُحتوى السيمي)** أنها ليست مفاهيما جامدة، بل هي متحولة تتحكّم في تشكُّلها الظروف والشروطُ المحيطة بالعقدِ: (الاشتغالُ بالوظيفةِ الإقناعية)، لأنه ينُصُّ على عقدِ: **الصُلحِ / الهُدنة** ، فـ"الصُلحُ عقد بمقتضاه يحسم الطرفان نزاعا قائما أو يتوقعان قيامهُ، وذلك بتنازل كلّ منهما للآخر عن جزء مما يدّعيه لنفسه"[104]، كذلك "الصُلح عند أربابِ السياسة رفعُ الحربِ على شروطٍ معيّنة تُعرفُ بشروطِ الصُلحِ"[105]، ومصطلحُ: صُلْحٍ مُشتقّ من المصالحة بمعنى السِّلم، وشرعا: عقدٌ يُقصدُ به رفعُ النزاعِ، في حين الهُدنةُ "عند أربابِ السياسة توقيفُ الحربِ إلى حينٍ بأمرِ الولاةِ، لأجْلِ عقدِ شروطِ الصُلحِ أو مقصدٍ آخرٍ"[106]، لذا فالصلحُ والهدنةُ ينضويانِ تحت صيغةِ العقدِ، بما يضمنُ ذلكَ مِن توثيقِ الأحكامِ وضبطِ الكلامِ (الدبلوماسيةُ والتحكّمُ في الأعصابِ) عند إبرامِ العقدِ (اتفاقية الهدنة) بين الأفرادِ، شرطَ توافرِ الروابطِ المادية من: إيجابٍ وقبولٍ يضمنُ نجاحَ العقدِ، لتحقيقِ الفعلِ الدلاليِّ النَّاجمِ عن الوضعِ التعاقدي:

- **عقدُ الأمير لاتفاقية هدنة مع الجنرال دوميشال:**

- **«في حدود 1833 أو بعدها بقليل عقد دوميشال معاهدة مع الأمير أخطأ أم أصاب فذاك أمر يتجاوزني، في بداية مشواره العسكري المدهش، وكانت بمثابة أوّل هدنة وبداية سلام، ولست مخولا كما لا يخفى عليكم للحكم عليها من أي جهة من الجهات ... »[107]** *القس ديبوش* **/ «وقعنا على معاهدة وسنحترمها، المهم أنّ دوميشال ما يزال على عهده، وأعتقد أنها رجولة كبيرة من طرفه»[108]** *الأمير* **/ «القادة الحقيقيّون يُعرفون في الأزمات الكبرى وليس في حالات السلم ودوميشال قائد كبير، أحرق المحاصيل وسجن سكان الغرابة ولكنّه لم يخن أخلاق القائد منذ أن وقّعَ الاتفاقية معنا»[109]** *السي مصطفى بن التهامي مستشار الأمير والمكلف بالعلاقات الدبلوماسية* **/ «المعاهدة خطوة نحو البناء، ويجب أن نلتزم بها، لقد أقنعت الفرنسيين بضرورة الاستماتة في الدفاع عن الاتفاقية بكل الوسائل، ويجبُ أن نقوم بالشيء نفسه»[110]** *الأمير* **/ «يجب أن ندافع عن اتفاق الهدنة بكل الوسائل، من مصلحة بلادنا وتجارتنا، الاتفاق يعطينا حقّ السيادة على جزء كبير من البايلك الوهراني، وحقّ الإشراف على حركة السفن والتجارة في مرسى آرزيو، رجالنا يتحكّمون في حركة تجارة القمح وغيرها، نحن من يُموّنُ أسواق وهران وإلاّ سيموت سكان المدينة جوعا أرسلنا باخرة L´Assomption مملوءة بالقمح من آرزيو إلى جبل طارق في 21 أفريل لصالح اعمر وشركائه، ورجعت مدججة بالبنادق والبارود الرفيع و600 كيس من الكبريت، أعتقد أنّ كُلّ شيء يسير**

على ما يرام»[111] *ابن دوران* / «الناس بأفعالهم، يبدو أنّ الجنرال دوميشال صادق في معاهدته، فقد أطلق سراح محبوسيه كما وعدنا أعاد مسجد الباشا إلى المسلمين، سرّحَ سجناء بواييي بمرسى الكبير وسكان الغرابة الذين غزاهم في نومهم وردّ بعض أموالهم وأغنامهم أليست هذه دلائل كافية للثقة فيه»[112] *الأمير* / «أؤكّد لك اليوم أنّه لا توجد إلاّ نسخة واحدة هي تلك التي وقّعنا عليها جميعا وعملت على تطبيقها حرفيا، ولم أخرج أبدا عما تمّ الاتفاق عليه، أعرف أنّ الجنرال دوميشال كانت له ظرفه الخاصة ولكنها تخُصّه ولا تخُصُّني، الاتفاقية محفوظة ويمكن الاطلاع عليها وموقّعة من الطرفين»[113] *الأمير*.

- **عقد الأمير عبد القادر لاتفاقية هدنة مع الجنرال بيجو:**

«أعتقد أنّنا في حاجة إلى لغة أخرى في مجال السياسة [غير لغة الحرب]»[114] *الأمير* / «الكثير من الضحايا كان يمكن أن يسلموا من موت الحروب الخاسرة لو قُبلت الهدنة مع بيجو منذ البداية، فقد التقى مع ابن دوران واقترح عليه بدأ المفاوضات في رسالتك المُوجّهة له»[115] *الأمير* / «إنسانيتي تجاه العرب وتجاه جنودي تُحتّمُ عليّ أن أقترح عليكم السلم قبل الحرب، السياسة تجبرني على فعل ذلك، مثلها مثل الإنسانية لأنك إذا رفضت السلم الذي أمنحه لك ستتحمل مسؤولية الحرب ونتائجها المدمرة، هذا تهديد غير مقبول أبدا، ثمّ إنّ الاتفاقية تراجعت حتى على ما حققناه مع دوميشال الذي وقعته فرنسا ونكثته بنفسها، مقترحات بيجو الأولى التي بعثها في 15 أفريل كانت ضعيفة، وكان عليه أن يغيّر نقاطه فيستقرّ على النقاط السبع التي بعث بها إلى وزير الحرب والتي يطالبه

فيها بالموافقة عليها بسرعة»[116] *الأمير* / «الحرب تدبير، ومن هنا أفهم بيجو جيّدا، فقد كانت تسيطر عليه عقلية المزارع أكثر من عقلية العسكري، كان يريد ما يشتهي وهذا ليس معاهدة، المعاهدة طرفان وأخذ وعطاء، هذه هي السياسة، كان يريد أن يحسم كل شيء قبل بدء الحرب»[117] *الأمير* / «بعد نقاش دام برهة من الزمن، بدأت مراسم التوقيع، سأل الأمير بيجو:

-أُمنيتي أن تستمرّ هذه الاتفاقية وأن لا يكون حظها مثل حظّ الاتفاقيات السابقة. [الأمير عبد القادر]

-أنا كفيل عند ملك فرنسا بضمان تطبيق الاتفاقية.[الجنرال بيجو]

-وأنا ديني يحتّمُ عليّ احترام وعودي، القبائلُ التي تحت وصايتي مجبرة على اتّباعي. [الأمير عبد القادر]

-تزكية الملك لا تتجاوز الثلاثة الثلاثة أسابيع، ولهذا فهي صالحة وأستطيع باسمها أن نختم هذا الاتفاق بشكل نهائي، ولهذا أسألك إذا كنت قد فتحت ممرات العاصمة وضواحيها كما ورد في الاتفاق. [الجنرال بيجو]

-تُفتحُ عندما تعيدون إليَّ تلمسان، هذا كذلك جزء من الاتفاق، كُلّها ترتيبات تأتي لاحقا ولا تكلّفنا إلاّ أوامر نصدرها للخلفاء الذين ينتظرون بفارغ الصبر تحقيق هذا الاتفاق. [الأمير عبد القادر]

-يُستحسنُ إذن أن ندقّق البنود بندًا بندًا، ونضع الخواتم ونسعى بعدها لتزكيتها من طرف ملك فرنسا، لتصبح سارية المفعول على الكُل [الجنرال بيجو]»[118] *الأمير عبد القادر والجنرال بيجو*.

ينبغي أن نُشيرَ إلى أنَّ الأميرَ عبد القادر قد قامَ بعقدِ هُدنتين: الأولى مع الجنرال دوميشال والثانية مع الجنرال بيجو (إبرامُ عقدِ الهُدنة / فشلُ / إفشالُ عقدِ الهُدنة / تجديدُ عقدِ الهُدنة / فشلُ / إفشالُ عقدِ الهُدنةِ، ثمّ توقيعُ معاهدةِ الاستسلامِ).

فالأمير عبد القادر أوْلَى كفاءةً دبلوماسية / لسانية حين اختار ممثّليه: يهود بن دوران / الآغا خليفة بن محمود / السي مصطفى بن التهامي / عمر ليون روش عند عقد اتفاقيتي الهدنة (معاهدة دوميشال / معاهدة تافنة)، وطريقةُ صوغِها وقوةُ التأثيرِ فيها (قوةُ الفعلِ الكلامي)، فعند توقيع بنودِ اتفاقيةِ الهدنة مع الجنرال دوميشال، تمَّ تجاهُلُ وثيقة مُرفقة أساسية من قبل السلطات الفرنسية التي أنكرت بدورها وجودها أو توقيعها أصلاً، والسببُ: محاولةُ تقويضِ الهدنةِ المُبرمة مع الأمير أو دفعهُ لتقويضِها: «**أحيانا أشعر أنّ دوميشال كان ضحية لعبة أكبر منه ومني، دوميشال أكّد بنفسه أنّهُ في 20 فبراير تعمّق مليًّا في الوثيقة الملحقة بعد أن قدّم له بن عراش كلّ وثائق الاتفاق الأصلية، وكان ذلك بحضور المترجم السوري وابن دوران وكيلي في الجزائر ومساعده الكابتن لاقوندي Lagondie والسو ليوتنان آليقرو Le sous-Lieutenant Allegro ووضع عليها ختمهُ، هذه الوثيقة الملحقة تم تدميرها أو ضاعت الله أعلم**»[119] *الأمير*، ما جعل بنود الهدنة قابلة للتأويلِ والاحتمالِ المادّي وهو ما حصلَ بالفعلِ: «**يقولون إنّك اخترقت القواعد المُتفق عليها، خرجت عن**

حدود القطاع الوهراني، وسرت باتجاه حدود التيطري، وهذا يقع خارج حدود الاتفاق، نكثت المعاهدة، بشكل أكثر اختصارا»[120] *القس* / **«الأمر بسيط جدا اطّلعوا على التقسيمات التي قامت بها فرنسا وسترون أنّ هذه المنطقة تابعة للقطاع الوهراني، لم أتجاوز أبدا حدودي، العسكريون كانوا على علم بكلّ تحركاتي، ومرسى آرزيو لنا حقّ الاتجار فيه بمقتضى المعاهدة، ولي ممثلون في المرسى كما لدوميشال كذلك، لكنّ رجالات الحرب والتوسع كانوا الأقوى وذاك قدَرُ اللهِ عزّ وجلّ، ماذا تستطيع أن تقول عندما تكون كلمة البارود هي المسموعة»**[121] *الأمير* / **«هذه الأخبار بقدرِ ما أفرحت الأمير أكّدت له أنّ المعاهدة انتهت وأنّ الحرب بدأت تلوح في الأفق»**[122] *السارد*، هذا الإنكارُ مسَّ بنودَ الاتفاقيةِ وأخرجهُ إلى وجهٍ تأويلي مُخالفٍ للوجهِ التأويلي الذي وُضعَ لهُ أصلاً، مع تعيين الجنرال تريزيل عام 1835 مكان الجنرال دوميشال المعزول (الحكومة الفرنسية لم يعجبها أمر الاتفاقية المُبرمة واعتبرتها عملاً شخصيا معزولاً)، ومُواجهته لعديد الثورات الداخلية: ثورة موسى بن الحسين الذي قام بالهجوم على مدينة المدية قبلَ أن يتصدى له الأمير عبد القادر ويُحرّرها وإعلانُ بعضِ المناطقِ كالزمالة التمرُّدَ، مُنفصلةً عن إمارته ومُعلنةً ولائها للفرنسيين، ما فجّر غضبَ الأمير بصفته جنحَ إلى السِّلمِ ونَبذَ الحربَ، مُعتبرا إياها نقضا للمعاهدة: **«يا السي مصطفى، الحرب مع تريزل كسرت القشة التي ارتبطت بها للحفاظ على السلم، الناس لا يعرفون شيئا آخر غير الحربِ والغنائمِ»**[123] *الأمير*، وهكذا يكون التنكُّر لبنود الاتفاقية وصياغة العقود قد أثَّر سلبًا على الأمير عبد القادر –رغم أنها تُعتبر أوّلَ نصرٍ له على الصعيدين: الدبلوماسي والعسكري، كون بنودها تعترفُ بسيادته ومكانتُه الدولية كقائد عسكري– مُمتدا هذا التأثير إلى الوجود الفردي للشخص (الأمير عبد القادر

بصفته الطرف الأساس في المعاهدة) وإلى مكانته في السلطة التي يمثلها (خليفةٌ للمؤمنين مُبايَعٌ)، ما دفع به إلى إعلان الجهادِ وبداية الحربِ: «**أعرفُ أنّ الحرب ستطحنُنا جميعا ولكنها ستأكل أعزَّ أبنائهم وخيرة قادتهم هم كذلك، مع ذلك لا أريد أن يقال عنّي بأنّي تركت ناسي يموتون ونجوت بجلدي أو أنّي لم أقاوم حتى النهاية، ما يزال هناك مُتّسعٌ للمقاومة والقتال الذي فُرض علينا ولم نذهب نحوه**»[124] /الأمير، فهذا السياق المعرفي لعقد الصلح والمهادنة وتجديده يمُدّنا بمعلومات عن وقائعٍ مباشرة، على أساسها أصبحَ التفكيرُ في فسخ بنودها جِدِّيًا لا رجعة فيه: «**كانت الحرب قد بدأت ولا أحد كان يعرف كيف ستكون النهاية ... كان الأمير قد اختار مرتفعات بني صالح لتسيير هذه الحرب التي ناصرتها القبائلُ وانصاع لها الجميع**»[125].

- **وقائعُ الحربِ:**

تتلخّصُ هذه الوقائعُ في:

-نقضِ بنود اتفاقيةِ الهدنةِ، بعد رفضِ مُلحق اتفاقية 04 جويلية المُمضَى من قبلِ الميلود بن عراش خليفة الأمير دون إعلامه: «**أشعر بالمرارة والخيبة، أنت تعرف ماذا تعني الكلمة بالنسبة لي [يقصدُ خليفته ابن عراش]، أنا وقّعتُ على اتفاقية ولن أقبلَ بالتوقيع على الحواشي التي تُعطي للفرنسيين حقّ العبور نحو قسنطينة، أرفض هذا الممرّ الذي يجعلنا باستمرار تحت رحمتهم بعد أن لم يكن أمامهم ووراءهم إلاّ البحر وجبال الأطلس، هذا ما نسميه لوي الذراع عندنا**»[126] /الأمير / «**اتفاقية التافنة؟ قال الأمير، لا أتصوّرُ أنّ عمرها سيطولُ، حبذا لو طال لكن ما تتمناه النفس غير ما تراه العين ويحسه القلبُ**»[127]/الأمير.

-التشكيك في نوايا السلطات الفرنسية التي جنحت للحربِ على حسابِ السِّلمِ: **«من قال لك إنّهم سيتركون لنا الوقت لبناء دولتنا، كلّ شيء يوحي بأننا نتّجهُ نحو حرب شاملة، المُتغيّرات في باريس ليست في صالح السّلم»**[128] /الأمير.

-اجتماعُ مجلس شُورى الأعيان، وإعلانُ الجهادِ: «**ليكن، تريدون الجهاد ولا شيء غيره، ما دامت هذه هي إرادتكم أنحني أمام القرارات التي اتخذتموها جماعيّا، ولا يمكن أن أشُذَّ عن الجماعة، ولكن يجبُ أن تعرفوا قسوة هذا الخيار والصعوبات التي سنعانيها والخسارات التي ستدفعكم إلى النكران أدعوكم أن تعاهدوني أمام الله وأن تقسموا على الكتاب بأنّكم لن تخدعوني ولن تتركوا الجهاد، وكلّ من تركه أعتُبر في عداد الكافرين»**[129]/الأمير.

-بيانُ إعلانِ الحربِ: « ... **لقد كنت وفيّا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي، وأخبرتكم بكل التحولات وها أنذا أفعل صادقا، أعيدو قنصلي في وهران لعائلته واستعدوا للجهاد المُعلن ضدكم؛ إذ لا يمكنكم من الآن اتهامي بالخديعة وخيانة العهد»**[130] /الأمير.

كُلّ هذه الوقائع تُدخلنا مباشرة في الإشكالِ المطروحِ سابقا، كونها تطرحُ بطريقة ضمنية / صريحة عديدَ الأسئلة: عن معنى العقد؟ ومعنى الصلح؟ ومعنى الهدنة؟ وشروطها، هذه العناصر الثلاثة هنا تُمثّلُ سريانَ التواصلِ الفعليّ للأشياءِ، المرتبط بكيانين سياسيين: جزائري (الأميرُ عبد القادر) / فرنسي (السلطةُ العسكرية والسياسية).

فمؤشراتُ الملفوظاتِ النصّية أعلاه كأقوالٍ واضحةٌ وجليةٌ، سواءٌ في جانبِ: الاتفاقِ على عقدِ بنودِ الهُدنة (شروطُه)، أو في جانبِ: نقضِ بنود اتفاقية الهُدنة

(أسبابُه)، ليُثبتَ السياقُ السيمي محتوى بنود الاتفاقية وبعض شروطه والمكان الذي أُبرمت فيه، والأحداثُ المُترتبة عليه بعد نقضهِ، كونها ستكون قضية شرطيّةً محلّ نزاعٍ تأويلي: طرفٌ يُقرُّ بوجودِها / طرفٌ يُنكرُ وجُودَها (كقضية الوثيقة المُرفقة التي أنكرها الأميرُ وأكّدتها السلطاتُ الفرنسية)، لتصبح سيرورة الواقعةِ معه تميلُ إلى تأكيدِ التأويلِ، برغبةٍ ثنائيةٍ ظاهريا مشتركة، وضمنيا مُتباينة، لإنهاء الواقعة الخِلافية، وإتمام الاتفاقية وفق الشروط الفرنسية المُضافة لتحقيق محتوى الشروط على الأرض: (مُلحق الاتفاقية يُقيّدُ الأميرَ ويعطي الطرفَ الفرنسي صلاحيات أكثر).

فالتنازُع في التأويلِ هُنا مردُّه التساؤلُ عن وجودِ / عدمُ وجودِ وثيقة مرفقة لاتفاقيةِ الهُدنة المُبرمة، ومردُّه كذلك سوءُ النوايا من قبلِ السلطات العسكرية / السياسية الفرنسية، وغيابُ التنسيقِ المُحكمِ بين الأمير عبد القادر وخليفته الميلود بن عراش الذي اتّخذَ قراراتٍ فردية كانت نتائجُها وخيمة على عقدِ الاتفاقية ما صعّبَ عملية الفهمَ بينهما: (كان يمكنُ أن يتيسّر الفهم بين الأمير والسلطات الفرنسية لو كان السَننُ بعيدا عن كُلّ أحوال اللُّبسِ والغموضِ المؤدي إلى سوءِ التأويل: حُسنُ النيّةِ في إحداثِ القصدِ = الأميرُ عبد القادر / الميلود بن عراش وسوءُ النيةِ في إحداثِ القصدِ = الماريشال ڤالي / الكومندون دو صال).

ليُدرجَ في هذا التأويلِ الشرطي جوابُ الدعوةِ من قبلِ الأمير بالرفضِ القاطع لأيّ شرطٍ يقتضيه التأويل الفرنسي، بما في ذلك الاطلاع والاكتفاء بالعقد الأساسي (معاهدة تافنة).

ومنه فترتيبُ الملفوظاتِ النّصية (الأقوالُ) السابقة يتّخذُ شكلَ مقدّماتٍ أدّتْ إلى نتيجة منطقية واحدة، عَبَّرَ عنها التمظهرُ اللّساني "**تقويضُ الهدنةِ**" بين

الطرفين: الجزائري / الفرنسي، المُتشاركين في التنازع التأويلي، مما فرضَ إلزاميةَ إيجادِ حلٍّ لهذا الإشكالِ التأويلي، المُتطلِّبِ لتفكيرٍ عميقٍ في الوضعية المطروحة، بمحاولة العمل على قلبِها إلى وضعية معاكسة لها، لإقصاءِ المحتوى السيمي لملفوظِ النتيجةِ المنطقيةِ: (تصحيحُ الخطأ الذي وقعَ فيه ابن عراش وهدّدَ بنسفِ الهدنةِ) / (رفضُ مُلحقِ عقد الهدنة / فشلُ الهدنةِ / إعلانُ الحربِ).

لنصلَ إلى خلاصةٍ مفادها أنّ كلّ عقدٍ مُبرمٍ هو عبارة عن تأليفٍ واستدلال قضويين، بوصفه يقينا أو شكًّا يقبلُ التأويلَ في سيرورتهِ المنطقية، استنادا إلى السياقات: المعرفية / السيمية وإلى مضمر وظاهر الكفاءة اللسانية الدبلوماسية في ظلّ الغيابِ شبه المطلقِ للاتفاق بين الطرفين: الجزائري / الفرنسي بصفتهما مدار الحديثِ الواصفِ، ما افترضَ حملَ الكلامِ على عديد المؤولات الدينامية ومنطقية أثارتها الدلائلُ المؤصّلةُ لأفعال التعاقُدِ في سيرورتها التدلالية، بالعودةِ إلى فحصِ الأُصولِ الإبرامية لهذه الأفعالِ التعاقدية.

الهوامش:

* الإظهار: هو "المُعطى المادي للدليل النصّي، مُتشاركا من حيث بُعدِه العام مع كلّ الأدلة المُركّبة ... [و] ... شكلُ المادة التي يُجسّدها (إنتاجا) ويُؤشّرُ عليها (تلقائيا) هو الذي يعطيه صفة كونه إظهاراً روائيا، ومن هنا لا بد من تمييز المادة وشكلها، ومن أجل تمييزهما لابد من افتراض مرحلتين تُشكّلان مكانا ذهنيا لتحقُّق الدليلين المُحدّدين لتراكبهما: وهما الحكاية والسردية (أو الحبكة الروائية)" عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النصّ الروائي: نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 218 .

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

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

* النصوصُ الروائية المعنية بالدراسة والتحليل هنا هي: جسدُ الحرائقِ (نُثار الأجساد المحروقة) / كتابُ الأميرِ: مسالك أبواب الحديد / مرايا الضرير: كولونيل الحروب الخاسرة / مملكةُ الفراشةِ.

3. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التظهير، ص 16.

4. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 07.

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

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

6. المرجع نفسه، ص 18.

* المدار السياقي "صيغة لسؤال مسؤول عن شكلِ الموضوع المُظهرِ، إنه حالةُ عالمٍ فكريةٍ مُستنتجة من المتبدي الواقعي، ولأنه كذلك فهو مرحلي، وخاضع ومجسد لشكلِ الوعي بذلك العالم"

عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج: مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

** من الصعبِ اختزال مظاهر الإظهار المنسجمة في مستوى المُحايثة فقط، والسبب أنّ المبدع أثناء عملية التحديد لا يُفكِّرُ بها إلاَّ عند الإظهار نفسه بوصفه تجسيدا تأويليا للأدلَّة الذهنية المُترابطة مع أدلّة الجنس الروائي.

*** يحتاجُ الدليل الإظهاري تحديث عديد الأدلة اللغوية بطريقة مُركّبة لتشكيلِ مؤولات دينامية للدليل المحايث.

7. المرجع نفسه، ص 29 .

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

9. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 61 .

10. المصدر نفسه، ص 35 .

11. المصدر نفسه، ص 29 .

12. المصدر نفسه، ص 55 .

13. المصدر نفسه، ص 55 .

14. المصدر نفسه، ص 31 .

15. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55 .

16. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55 .

17. المصدر نفسه، ص ص 34 – 35 .

18. المصدر نفسه، ص 32 .

19. المصدر نفسه، ص 35 .

20. المصدر نفسه، ص 85 .

21. المصدر نفسه، ص ص 85 – 86 .

22. المصدر نفسه، ص ص 84 – 85 .

23. المصدر نفسه، ص 78 .

24. المصدر نفسه، ص 133 .

25. المصدر نفسه، ص 133 .

26. المصدر نفسه، ص 133 .

27. المصدر نفسه، ص 179 .

28. المصدر نفسه، ص 28 .

29. المصدر نفسه، ص 28 .

30. المصدر نفسه، ص 177 .

31. المصدر نفسه، ص 135 .

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

32. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 88 .

33. المصدر نفسه، ص 90 .

34. المصدر نفسه، ص 90 .

35. المصدر نفسه، ص 93 .

36. المصدر نفسه، ص 89.

37. المصدر نفسه، ص 91 .

38. واسيني الأعرج: مرايا الضرير : كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص13.

39. المصدر نفسه، ص ص 38 – 39.

40. المصدر نفسه، ص 44.

41. المصدر نفسه، ص 41.

42. المصدر نفسه، ص 51.

43. المصدر نفسه، ص 49.

44. المصدر نفسه، ص 59.

45. المصدر نفسه، ص 69.

46. المصدر نفسه، ص 72.

47. المصدر نفسه، ص ص 57 – 58.

48. واسيني الأعرج: مملكةُ الفراشة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 28.

49. المصدر نفسه، ص ص 233 – 234.

50. المصدر نفسه، ص 46.

51. المصدر نفسه، ص 40.

52. المصدر نفسه، ص 20.

53. المصدر نفسه، ص 46.

54. المصدر نفسه، ص 22.

55. المصدر نفسه، ص 33.

56. المصدر نفسه، ص 101.

57. المصدر نفسه، ص ص 11 – 321.

58. المصدر نفسه، ص 81.

59. المصدر نفسه، ص ص 78 – 107 – 183.

60. المصدر نفسه، ص 219.

61. المصدر نفسه، ص 134.

62. المصدر نفسه، ص ص 76 – 336.

63. المصدر نفسه، ص 36.

64. المصدر نفسه، ص 96.

65. المصدر نفسه، ص 314.

66. المصدر نفسه، ص ص 287 – 288.

67. المصدر نفسه، ص ص 288 – 289.

68. المصدر نفسه، ص 294.

69. المصدر نفسه، ص 302.

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

** قد يمتلك المُبدعُ شجاعة البوح بضمير المُتكلّم والمخاطب، الذي سيحاول القارئ فيما بعد إسقاطهُ عليه.

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

70. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، 2008، ط2، صفحة الغلاف الأخيرة.

71. المصدر نفسه، صفحة الغلاف الأخيرة.

72. المصدر نفسه، ص 05 .

73. المصدر نفسه، ص 05.

74. المصدر نفسه، ص 21.

75. المصدر نفسه، ص 20.

76. المصدر نفسه، ص 104.

77. المصدر نفسه، ص ص 62 – 63.

78. المصدر نفسه، ص 60.

79. المصدر نفسه، ص 58.

80. المصدر نفسه، ص 40.

81. المصدر نفسه، ص 40.

82. المصدر نفسه، ص 150.

83. المصدر نفسه، ص 12.

84. المصدر نفسه، ص 294.

85. المصدر نفسه، ص 16.

86. المصدر نفسه، ص 54.

87. المصدر نفسه، ص 55.

88. المصدر نفسه، ص 56.

89. المصدر نفسه، ص 56.

90. المصدر نفسه، ص ص 45 – 46 – 47.

91. المصدر نفسه، ص 47.

92. المصدر نفسه، ص 54.

93. المصدر نفسه، ص 55.

94. المصدر نفسه، ص 56.

95. المصدر نفسه، ص 58.

96. المصدر نفسه، ص 291.

97. المصدر نفسه، ص 292.

98. المصدر نفسه، ص 293.

99. المصدر نفسه، ص 294.

100. المصدر نفسه، ص 295.

101. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ،2001، ص 224.

102.المرجع نفسه، ص 224.

103. واسيني الأعرج: كتاب الأمير : مسالك أبواب الحديد، ص 297.

104. بداوي حجاج محمد: صياغة العقود وفق قانون الالتزامات والعقود، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ج01، ط3، 2001، ص 07.

105. بطرس البستاني: محيط المحيط: قاموس مطوّل للغة العربية مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1987، ص 515.

106. المرجع نفسه، ص 933.

107.واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 102.

108.المصدر نفسه، ص 117.

109.المصدر نفسه، ص 118.

110.المصدر نفسه، ص 122.

111.المصدر نفسه، ص ص 124 – 125.

112.المصدر نفسه، ص 129.

113.المصدر نفسه، ص 150.

114.المصدر نفسه، ص 206.

115.المصدر نفسه، ص 206.

116.المصدر نفسه، ص 207.

117.المصدر نفسه، ص 207.

118.المصدر نفسه، ص 215.

119.المصدر نفسه، ص 151.

120.المصدر نفسه، ص 152.

121.المصدر نفسه، ص 152.

122.المصدر نفسه، ص 166.

123.المصدر نفسه، ص 167.

124.المصدر نفسه، ص ص 299 – 300.

125.المصدر نفسه، ص ص 300 – 301.

126.المصدر نفسه، ص 292.

127.المصدر نفسه، ص 282.

128.المصدر نفسه، ص 292.

129.المصدر نفسه، ص ص 296 – 297.

130.المصدر نفسه، ص 300.

الرواية والتاريخ والهوية السردية:

الرواية لم توجد للتسلية، لأن "النصَّ غير برئ!"[1]

سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص96

تعدُّ الرواية التاريخية عملا سرديا، يطمح إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية، يتداخل فيها الواقعي مع المتخيل، اعتمادا على مادة تاريخية تتشكل بواسطة السرد، و" تُقدَّمُ وفقَ قواعدِ الخطابِ الروائي، القائم على البعدِ التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا"[2] لكن القارئ قد يحتج على المبدع، عندما يُصرّحُ هذا الأخير بأنّ ما يكتبه مجرد خيال!

هنا يأتي دورُ الساردِ في ابتكار حُبكة للمادة التاريخية بتحويلها إلى مادة سردية، لا يُحيل معها التخيل التاريخي على "حقائق الماضي، ولا يقرّرها ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، [الذي] هو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المُدعّم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما"[3]، هذا النمطُ من الكتابة هدفه الالتصاق بالحقيقة لذا فهو يـ"تميز بالاستعمال المتواتر للعلامات التي نستطيع أن نقول عنها إنها مرجعية أكثر منها واقعية"[4] فمشروع الكتابة هذا يرتبط في جوهره بالرغبة في قول الحقيقة عن الذات بالاعتماد على وسيط سردي، يُعاد به ترتيب العلاقة بما يوافق العالم المُتخيل، المُستلهَم من العالم الواقعي. وهذا ما يفكك ثنائية: **الرواية*** / **التاريخ****، بإعادة دمجهما في هوية سردية جديدة، تُظهرُ هذا التواطؤ والتكامل

بين الرواية والتاريخ، الذي صار يُكتب ليس من وجهة نظر المُستَعمِر، بل من وجهة نظر الضحايا أيضا، مما أعاد النظر في تحيزات التاريخ، وتغيّرات النظرة إلى الآخر[5]، كنص **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد للروائي واسيني الأعرج** الذي يُعتبر **رواية أطروحة** عابرة للثقافات، تدعو لحوار الحضارات، وتحرّضُ على التعايش السلمي، مُنطلقها كان "وعيُ الفكرة الاستعمارية، ووعيُ الكتابة كإستراتيجية تقويضية وتفكيكية للاستعمار"[6]، الذي تتشظّى فيه الهوية القومية وتذوب مع الهويات الإثنية لصالح الهوية السردية، التي اندمج فيها السرد التاريخي بالسرد التخييلي، حيث تعامل الروائي في نصه هذا مع مادته التاريخية إبداعيا بطريقة مختلفة، بناءً على تحديد مواقف تبناها انطلاقا من حقب زمنية معينة، "لكنها لا تستنسخه، بل تُجري عليه ضروبا من التحويل، حتى تُخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها"[7]، حتى القارئ قد يستشعر الإحساس نفسه حين يرى المسافة الزمانية المجسدة بين زمن القصة في الرواية، والعصر الذي يعيش فيه أكثر بعدا، فـ"التباين بين الماضي (التاريخ) والحاضر (الواقع) أساسيٌ للتمييز بين الزمانين، وبموجبه يمكننا إقامة المسافة بين واقعين مختلفين على مستوى المادة الحكائية والخطاب معا"[8]، لتُخلق بفضل هذا حُبكةُ النصّ، كاستنباط مُركّز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدّد المعالم، تكون مادته قد نُسجت بدينامية دمجية، ستشَكّلُ لنا قصة موحدة من أحداث متنوعة.

وعليه من الصعب الحديث عن مطابقة حَرفيّة بين وقائع تاريخية تتّصلُ بوقائع فنية، مرتبطة في أساسها بسيرة شخصية تاريخية رئيسية ما في نص

روائي ما، فـ"المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد حتى يعاد إنتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني"[9]، فالتاريخ لا يصبح تاريخا إلاّ عندما يكون في حقله الذي وُجد من أجله، لكن ما إن يدخل في إطار الكتابة السردية حتى تزول حقيقته الأولى، ليصبح مشروطا بنظام السرد، الذي تكون معه الرواية صناعة لمسارات حيوية، يتم فيها إدراج "الوقائع التاريخية ضمن متخيل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعية التي ليست مهمة، إلاّ من حيث هي تعبير عميق عن لحظة متحركة في التاريخ"[10]، كنصّ كتابِ الأميرِ، الذي تجسد كإطار ناظم لمادة مستعارة من المدونات والشهادات التاريخية والإخبارية، وهذا انقسام واضح بين إطار متخيّل ومتن تاريخي، أو مزاوجة سردية بينهما تقوم على مبدأ التناوب، الذي تذوب فيه الهويات في النص، لتُشكّل هوية واحدة تسمى **بالهوية السردية**، باعتبارها "البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج والتقاطع والتشابك بين التاريخ والخيال بوساطة السرد، فينتج عن ذلك تشكيل جديد، يكون قادرا على التعبير عن حياة الإنسان بأفضل مما يُعَبّرُ عنه التاريخ وحده، أو السرد الأدبي بذاته"[11]، فلكي يمتلك النصُّ هويةً بديلةً عن هويته المُتشظّية على المبدع اللجوء إلى التقنية السردية التي تعتمد على تقابل البُنى التاريخية السردية (قديمها وحديثها)، لإظهار المفارقة بينهما، ولمنح النص هوية بديلة، هي **الهوية السردية**.

والسؤال المطروح هو: ما هي العناصر التي تُقدّم هوية النص السردية؟

الإجابة ببساطة وجود: عناصر ثلاثة مسؤولة على تقديم **الهوية السردية**، هي: **الخيال / التاريخ / السيرة**، إذ تعوّض **الهوية المُتشظية** عن ذاتها بهذه الهوية السردية في النصّ، الذي ترتبط علاقة الهوية فيه بمفهومين اثنين هما: **المطابقة / الذاتية**، فهذان المفهومان شكّلتهما الرؤية التاريخية الاستعمارية، وما يتبعها من حضور قوي للذات والآخر.

أمّا مفهوم **المطابقة** التاريخية فيقترن كثيرا بمفهوم الزمن المرتبط بالسرد التاريخي الذي ميزته الميل إلى الحقيقة، وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها ومطابقتها للوقائع، ومنه فالمطابقة حدثان اثنان لشيء واحد، بحيث لا يُشكّلان شيئين مختلفين[12]، كاستعادة تاريخ حياة شخصية الأمير عبد القادر الجزائري التي خضعت لشروط زمن الاسْتِعادةِ، ووعي المُسْتعيدِ ووجهَةُ نظَرِه ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر ممّا خضعت لشروط المسار التاريخي لتلك الحياة فهويته السردية التي تشكّلت اتخذت موقعها المنشود للانصهار بين السرد التاريخي والسرد الخيالي، وعلى القارئ "تعقّبُ تشابك التاريخي [سعيا] لاكتشاف المعنى من خلال ذلك التشابك"[13]، الذي سيحيله إلى أن التاريخي يتأسس على مبدأ المطابقة بين الرواية والواقع، هذه المطابقة تحقق إيهاما بتاريخية الرواية التي تقدّم الواقع كما حدث فعلا، في حين **الذاتية** تقوم على مبدأ الثبات مع الزمن؛ لأن "**الذات** هي الكيان الحامل لأعباء التجربة الإنسانية ولكلّ وقائع الكون"[14]، والواقعي يستند إلى مبدأ **المشابهة** أو **التمثيل** بين الرواية والتاريخ؛ إذ يكون "في هذه المشابهة إيهام بواقعية الرواية التي تقدم ليس الواقع ولكن المحتمل"[15]، وهذا معناه وجود فرق واضح بين **السرد التاريخي** و**الرواية**

التاريخية، فالتاريخ لا يكون تاريخا إلاّ عندما يكون في حقله ونظامه الذي وجد من أجله، خاضعا لقوانينه الصارمة[16]، لكن ما إن يدخل في إطار الكتابة السردية ، حتى تزول حقيقته الأولى ليتحوّل إلى نظام السرد المشروط.

لنصل إلى أنّ الإستراتيجية المُتبناة في رواية: **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد،** استمدَّ المُؤلّفُ **واسيني الأعرج** مصداقيتَها من **السَّردِ التاريخِيّ،** باعتبارها إحالة مرجعية يمكن إثباتها تاريخيا، بمحاولة تسريب حقائق هي في واقع الأمر مجموعة من الأحكام الإيديولوجية، والتصورات الخاصة بالهوية والزمن والماضي والحاضر، ففي "أغلب الحالات يتم بناء الهوية على مستوى المتخيل، لا على مستوى الواقع، فالمتخيل وحده قادر على التحايل على الزمن الفيزيقي، وتحويله إلى كميات، يُشكّلها السارد وفق هواه"[17]، كون الرواية التاريخية منطلقها هو الخطاب التاريخي، لكنها لا تنسخه بل تُجري عليه تحويلا، حتى تستنبط منه خطابا جديدا، ورسالة مختلفة تماما عن تلك التي جاء التاريخ حاملا لها، والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من الخيال، وهذا ما تحتاجه الهوية السردية التي تستحضر الماضي كذاكرة بمضمون زمني قيمي، متصل بالحاضر، وممتد نحو الماضي.

1- صورة الأنا في مرآة تمثلات الآخر: كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ أنموذجا

ليست الرواية فن تسلية فحسب، بل أكثر من هذا بكثير، إذ باستطاعتها أن تُحقّق لنا حوارا حضاريا متنوعا، باعتبارها أفقا ديمقراطيا بامتياز، فهي "حاملة قيم، وممرّ إيديولوجيا، ومحرضة جماهير، وناشرة للوعي الجَمعي، ومُنتقدَة لوضع سائدٍ"[18]، والمجتمعات تعترف "بدور كتابة الرواية في تمهيد سبل التطور، وتمرير قيم السلوك الحضاري"[19]، لعدم تجانس بنية المجتمعات هذه، التي قد تحفلُ بالاختلاف والتناقض.

كل هذا لماذا؟

لأن:

- "الرواية في المجتمع الأوروبي حققت ما لم يستطع داروين ولا لينين ولا ماركس تحقيقه، من أجل كسب رهان التحرر والانعتاق والتطور"[20].
- الرواية "إنجاز، إلى جانب كونها نتاج وعي بحركية الإنسان الوجودية وبأبعاد حركة المجتمع التاريخية"[21].
- "الرواية لا تحاكي الواقع، ولكنها تخلقه"[22].

وهذا ما يتضحُ لنا جليا في نصّ **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد للروائي واسيني الأعرج**، الذي عمد إلى خلخلة عديد القضايا الحضارية المتعايشة نقديا وفق منظور إيديولوجي وبأسلوب إبداعي، عاكسا بذلك رؤيته للعالم، كفرد ينتمي

إلى هذا السياق، وجزءاً لا يتجزأ منه، بتسليط الضوء على قضية جوهرية أصبحت الآن موضوع الساعة في الأوساط الدولية، وهي **قضية التسامح** أو **التعايش** بين الشعوب والأديان والحضارات، وضرورة احترام الآخر، وتقبل اختياراته دون إقصاء أو تهميش أو إلغاء، ونصُّهُ هذا يُعزّز هذا الطرح، ويدافع عنه ويدعّمه، وكأنه يقول ضمنا أن هذا الإنسان ضحية التهافت السياسي والمادي الذي أعمته المصالح الخاصة، وهذا ينفي ما هو إنساني متدينا كان أو ملحدا، مسلما أو مسيحيا، وسط هذا المعترك من المفارقات والعصبيات التي تدمر صرح القيم الإنسانية.

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

1-2-الوعي التاريخي وتشكيل صورة الآخر:

هيمنت الذاكرة الجَمعية على رؤية المبدع، بتقديمهِ صورةً للآخرِ جاءت محكومةً في الغالبِ بالتاريخ وبالذاكرةِ، لتُعبّر عن صراع مُعلن، تؤكده اللغةُ التي

كُتبَ بها النَّص، فهناك مواجهة وتوتر بين الأنا والآخر، وفي علاقة الذات بالوعي التاريخي أنتجَ لنا المبدع صورتين متعارضتين عن الآخر وفق جدلية: المرئي والمروي، الذي يدخل التاريخ معه ضمن خانة الشروط القبلية المحددة للوضع البشري، فهو يجعلُ الإنسان محكوما بالزمن، ومشروطا به، كونه الكائن الوحيد المنفرد بالوعي بالزمن، لذا يستحيل عليه التخلي عن ماضيه والعيش دونه، فلماذا؟

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

فنظرتنا إلى التاريخ كعبء ثقيل يتركه السلف للخلف؛ أي كعائق، أو كإرث نافع لابتداع أساليب جديدة في مواجهة مشكلات الحاضر؛ أي كحافز، سيكون كـ"مقوّم لنا من مقومات الشخصية، وعنصرا مؤثرا في نظرة كل جماعة إلى ذاتها وإلى العالم والآخر"[23]، فهذا هو الوعي التاريخي بالحاضر الذي يُحدّد توجهنا إما إلى الماضي أو المستقبل، والإنسان بطبعه يحرص بشكل واعٍ أو غير واع على الانجذاب إلى الماضي التاريخي، للاحتماء به، أو كما يقول علي حرب "التاريخ هو مفتاح ذواتنا، وكلما استغلق الحاضر على الفهم، واستعصت مشكلاته على الحل كانت العودة إلى الماضي أمرا لا غنى عنه لعقل الحاضر وتدبره"[24]، لكن التاريخ يصبح عبئا إذا أثر فينا وقبض علينا، بشدّنا إلى أجوائه وعوالمه، وهذا ما لُمسَ في نصِّ: **كتاب الأمير لواسيني الأعرج.**

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

إذن التوقف عند نصِّ **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**، سيسمح لنا بتأمل **صورة الأنا في مرآة تمثلات الآخر**، المجَسّدِ أصلا في صورة المُستَعمِرِ، عبر لسان سارد هو خادم ومرافق **القس ديبوش**، المسمى **جون موبي** الذي استحضر ذاكرته لسرد وقائع وأحداث بين شخصيتين تاريخيتين هما: **المونسينيور أنطوان ديبوش (Monseigneur Antoine Dupuch)** و**الأمير عبد القادر**، اللذان "مثّلا فيها الوجه والقفا للعملة النادرة ونظام القيم المثلى الذي عُدَّ أنموذجا لحياة الإنسان"[25]، لذا فهو كنصٍّ يُشغِلُ القارئ على المتن التاريخي، الذي قُدّت مادته السردية الحكائية من الذاكرة، التي تُعَدُّ هنا **تيمة Thème** أساسية فيه.

تبدو لنا **الذاكرة Mémoire** خزانا لمادة الحكي في استرجاع عديد المواقف واللحظات التاريخية، فمنها استمد الراوي الأساسي **(جون موبي)** مادته الحكائية وهي مادة في أغلبها مفككة لا تخضع لمنطق التسلسل والتتابع، لارتكازها على السرد الطبقي، الذي يحيط بمحطات تاريخية متنوعة ارتبطت بمواقف وحياة شخصيتين تاريخيتين: **القس ديبوش / الأمير عبد القادر**، والملاحظ أن اختيار

الذاكرة كخزان تمَّ بشكل طوعي وموقفي من قبل المبدع، وهذا أتاح له إمكانية الانطلاق الحرّ غير المقيد في ممارسة كتابة سيرية تاريخية، نهضت في تشكلها كعقدة على شكل سؤال، استحضر الماضي، كذاكرة بمضمون زمني قيمي متصل بالحاضر، وممتد نحو الماضي، لخلق توليفة بديعة بين الأنا والآخر.

في بنائه يتكون متنُ نصّ **كتاب الأمير** من ثلاثة أبواب: الباب الأول عنون **بباب المِحن الأولى**، والباب الثاني **باب أقواس الحكمة**، والباب الثالث **باب المسالك والمهالك**، لكل باب وقفات تصلُ في مجملها لاثنتي عشرة وقفة، تتصل بمكان واحد هو مكان التذكر والاسترجاع، سمي **بالأميرالية**، لتنتهي الرواية بإشارة من المؤلف، كتنبيه للقراء ينفي عن النص صفة الجانب التوثيقي التاريخي في قوله: «**كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، هو أول رواية عن الأمير عبد القادر، لا تقول التاريخ، لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصي الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط على المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله** ...»، هذا التصريح يجعلنا أمام نص روائي تاريخي ينتفي فيه التأويل الأحادي، فاتحا أفقا رحبًا للقارئ حتى يستخلص المعاني المتوخاة من قبل المبدع، فلا يوجد "تلق بدون تأويل، وكل تلقٍ كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل"[26].

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

وهذا ما سعى إليه الروائي واسيني الأعرج، الذي أتتْ كتابته "كممارسة تختلف عن السائد، وهي تبني اختلافها انطلاقا من موقفها من السرد (القصة) ومن طريقة تعامل خطاب الرواية مع الواقع"[27]، الذي استدعى عدّة عناصر من لحظات تاريخية مهمة في حياة الأمير الثائر، تمّ توظيفها بشكل منسجم مع سياق خطابي وردت فيه، ومن خلال هذا التوظيف قُدّمت دلالات عميقة أسهمت في بلورة الخطاب، بإعطائه أبعادا متميزة.

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

1-2- صورة الأنا ومنطلقات رؤية الآخر:

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

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

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

كل هذا أُستُحضرَ في النصّ عبر ذات السارد: **جون موبي**، الذي نحت لنا الأحداث من ذاكرته، باسترجاع عديد المواقف والمحطات الهامة، التي عاشها وعاصرها أيام كان خادما ومرافقا **للقس مونسينيور ديبوش** أسقف الجزائر سابقا هذا الأخير مثّلَ هنا أنموذج الآخر الخَيّر، يقول عنه خادمه: «**مونسينيور ديبوش كان يحبّ الماء والصفاء والنور والسكينة، على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحهُ إلاّ المنفى والجري وراء سعادة الآخرين، حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا، ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة، ويُحسّسه بوجوده**»[28].

عبر هذه الشخصية الدينية المرموقة، وعلى لسانها سنستخلص العبر من **صورة الأمير عبد القادر**، كما يُمثلها بشخصيته القيادية ومواقفه البطولية وقراراته السيادية الحكيمة، انطلاقا من مشاهد قبلية أصلية عابرة للتاريخ، بُنيتْ على أساس براديجم السماع / العيان، وبالاعتماد على تأثير شخصِ الأمير الإنسان في نفسيته ونظرته، ومواقفه الدفاعية عنه، الساعية لفكّ سجنه، يقول الراوي متحدثا عن محاولاته الجادة لتحريره من سجنه، وفك عزلته: «**ارتبط بهذه الأرض، فدافع عنها باستماتة، ودافع عن رجلها الكبير الأمير، مثل الذي يدافع عن كتاب مقدس**»[29].

ومنه فمعرفة الأنا وهويّتها داخل النصّ ، لا تكونُ إلاّ من خلال مرآة الآخر لأنه كنصّ أعلن عن "مَقصِدية سياقه المرجعي الواقعي، باعتباره خطابا من الذاكرة / العين، إلى الأذن / الخيال؛ [أي] من عين مشاهدة، إلى أذن تتخيل"[30] والملاحظ في كلام القس مونسينيور ديبوش، أُسقف الجزائر السابق، التأثر الكبير والترابط الروحي العميق، الذي حدث بينه وبين الأمير عبد القادر، حتى قبل أن يراه أو يتحدث معه وجها لوجه، والسبب كان عفو الأمير، وسماحته، يقول **جون موبي** مُستذكرا الموقف الذي حصل بينهما: «**... ثُمّ رآه وهو يُقاوم دمعته المنكسرة، ويكتب باستماتة رسالته إلى الأمير يُناشده فيها إطلاق سراح زوج المرأة التي جاءته في ليلة عاصفة تطلب منه أن يتدخل لإنقاذ زوجها**»[31]، هذا الموقف والرد الحكيم للأمير غيّر صورته عند القس، التي كانت نمطية جاهزة بل ومن مواقفه، خاصة بعد أن أخبرته زوجة الضابط الأسير لدى الأمير بأن العرب الجزائريين همج يقتلون الأسرى للحصول على مكافآة مالية، كقطع آذانهم أو رقابهم وإرسالها لقوادهم، ليُطمئنها القس برد حكيم: «**ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حراميا، ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجينا لديه، الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية**»[32]، هذه الحادثة ستكون بداية الانفتاح على الأنا عبر رسالة وجّهها للأمير يُفاوضه فيها، طالبا منه فكّ أسر الضابط الفرنسي زوج المرأة التي ترجّتهُ التوسط عنده، يقول فيها: «**سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني، ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما ... وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ضني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ...** »[33]، ليكون رد الأمير السريع والحكيم ذا وقع قوي على القس الذي لم

يكن يتوقعه: «**مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيّين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك ...**»[34]، هذا الرد شكّل بالنسبة للقس تأكيدا على سماحة وحكمة ووعي الأمير، ليعطي لنفسه عهدا بالسعي لتحرير السجناء الجزائريين المكدسين داخل سجن قلعة القصبة، يقول: «**لن أنزل من هذه الهضبة إلاّ إذا تأكدت بضمان إطلاق سراحهم**»[35].

ليكون **منطلق الرؤية** الأوّل **إنساني**، يُؤصّلُ لكثير من الصور الإيجابية للأمير (**الحكمة / التسامح**)، كقول القس متحدثا عن مواقفة البطولية وأخلاقه: «**ما قام به تجاه الآخرين لا يمكن أن يقوم به إلاّ رجل عظيم ... ما سمعته من الأمير جعله يكبر في عيني أكثر**»[36]، وقوله كذلك: «**ليس من السهل أن تتحدث عن عدوّك بتسامح واحترام، يبدو أنّ الأمير من صنف آخر**»[37]، وقول "الكولونيل أوجين دوماس"، واصفا حال الأمير في سجنه (قصر أمبواز) للقس: «**ستجدهُ ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسبّبوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أم مسيحيّين، ويعزو كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات، بزيارتكم لهذا الرجل النبيل والاستثنائي الشخصيّة ستضيفون عملا إنسانيا جديدا إلى ما زخرت به حياتكم**»[38]، نجد كذلك صورة

أخرى من صور الأمير الإيجابية ينقلها لنا "جون موبي" خادم القس، الذي يصف الترابط الروحي السامي الحاصل بينهما: «**الأمير كان وسيلته للوصول إلى المحبة العُليا**»[39]، وقوله كذلك: «**كل الذين اقتربوا منه يقولون نفس الكلام**»[40] وصورة إيجابية أخرى ذُكرت على لسان "الكابتن دو سانت هيبوليت": «**الأمير رجل مدهش، هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيّدا في أوروبا، رجل زاهد في شؤون الدنيا، ويظنّ أنه موكل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على مجد، والهدف الشخصي ليس من مهامه، وحب المال لا يعنيه أبدا، ليس ملتصقا بالأرض إلاّ وفق ما يمليه عليه الله فهو أداته**»[41]، ولتأكيد صورة الأمير الحسنة في مرآة تمثلات الآخر، وجب التركيز على صورة الأمير لدى الأنا كذلك (المجتمع الجزائري)، فالأحكام الإيجابية التي سرّعت مبايعته كخليفة للمؤمنين أكّدتها التجربة، وجعلت منه مختارا بالإجماع، اعتمادا على كفاءته وشخصيته وحكمته وشجاعته، ومن المشاهد المُستحضرة هنا عند مرحلة التمهيد لمبايعته، بداية الترويج لتصديق رؤية الشيخ الأعرج صاحب الكرامات والرؤى الصادقة، القائل: «**رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض، أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك أغمضتهما، وعندما فتحتهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله، ثمّ مدّ يده نحو سهل غريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر، ووضعه وصيّا على العرش**»[42]، ليكمل الشيخ كلامه، مؤكدا أن المعني بالرؤية والخلافة هو الشاب عبد القادر: «**والهاتف الذي جاءني ألحّ عليّ بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير**»[43]، ليؤكد الشيخ ضرورة الوقوف مع الأمير المنقذ في قوله: «**كلها**

علامات تقودنا نحو التكاتف حول هذا الرجل، الذي تقول الرؤيا إنه سيغير الموازين، وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله، فلا تتركوا العلامة تنطفئ ... لا تتركوا العلامة تنطفئ»[44]، إذن كل الصور الإيجابية للأمير عبد القادر جعلت منه مثالا يُحتذى به، ساهم في خلق صور إيجابية عنه لدى الآخر.

1-2-1- الآخر بين الرفض والقَبول:

منطلقات **رؤية الأنا للآخر** ارتبطت بعاملين هامين، هما: **التاريخي / الديني السياسي، فالتاريخ** أدى دورا أساسيا في تشكيل صورة الآخر وصورة الأنا كما لاحظنا سابقا، و**الدين** و**السياسة** كذلك لم ينفصل حضُورهما عن حضور التاريخ في تشييد صورة الآخر، بوصفهما من الأنساق الرمزية المُوجِّهة للأحداث التاريخية، المؤسِّسة للرؤية الكونية للمؤمنين به، فهو يصوغ تصوراتهم عن ذواتهم وعن الآخرين المختلفين عنهم، لدوره الهام في تشكيل الصورة، التي تتجلى بالنسبة للمجتمع الجزائري في حضور الصور النمطية الثابتة عنه، باعتباره كافرا لا يأتي منه الخير، فهناك عديد الخصوصيات الثقافية للآخر، التي جاءت رؤيتها ملتبسة بالتصورات القبلية، حيث تم التعبير عنها في مواقف الرفض والإدانة، كاستنكار ما يفعله، يقول السارد: «**رفع الأمير الرايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة، كتب حولها بخطّ واضح: نصر من الله قريب**»[45]، نجد كذلك قول الإمام الحاقد على الغزاة الفرنسيين، والمصرّ على مبايعة الأمير: «**اليوم ستَتمُّ مبايعة هذا السلطان، الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد، والكُفّار والمرتدين في السهول حتى حدود وهران، سنذهب كُلّنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله**»[46]، وموقفُ ممثلِ قبيلة

لِغْرَابَة المستنكرِ الرافضِ لممارسات الآخر الفرنسي المستعمِرْ، التي لا تتوافق في أغلب الأحوال مع قيم ومعتقدات المجتمع الجزائري، إذ يقول مخاطبا الأمير عبد القادر: «**يا أمير المؤمنين كيف لنا أن نصدق روميّا جاء يحاربنا؟ حرق زرعنا ونهب أموالنا، وسبى نساءنا، واليوم يقترح علينا سِلمًا خسرنا فيه أكثر مما ربحنا**»[47]، يتجسد موقف الرفض المتكرر كذلك في كلام أحد الحاضرين الداعمين للأمير، والقائل علنا: «**ثقتنا فيك كبيرة، لأنك من ذرية الحسن والحسين، وسنقضي عليهم ببركة الله والأولياء الصالحين، سيدي عبد القادر سيجعلهم كعصف مأكول، في يسار سيدي النار، وفي يمناه السلام، ولهم أن يختاروا**»[48]، فالآخر الفرنسي هنا يَحضر انطلاقا من الضمير "هم" الذي يخفي مواجهة وتصادما مع الأنا (المجتمع الجزائري)، وهكذا لم تكن صورته السلبية مسبقة، بل انطلقت من التركيز على أفعاله للحكم عليه.

وما يُقوّي المفارقة هو أن الآخر كذلك رافض للحرب، ولوضع العرب في السجون الفرنسية، وهذا الموقف المضاد يُؤصّلُ لنا في النصّ لصورة مختلفة للآخر إيجابية، تتحكّم فيها عديد الخلفيات (الإنسانية، الدينية، السياسية) كوصف الراوي لرد فعل القس ديبوش، وهو يتذكر حال المساجين العرب في سجن قلعة القصبة: «**امتلأت عيناه بالدموع، رأى سجن قلعة القصبة الذي امتلأ بالسجناء العرب المكدسين رجالا ونساء، شبه عراة، تتسلق على صدورهم كائنات صغيرة مثل الدود المرتخي ...**»[49]، ومنه فصورة الآخر ليست واحدة وغير قابلة للحصر داخل قالب جاهز، فالفرنسي ليس واحدا، رغم سياسته القمعية تجاه الشعب الجزائري، لأننا قد نلتمس فيه الخير والسعي لخدمة وسعادة

الآخرين كالقس، الذي يقول الراوي موجّها له الكلام: «**أنت لا تسعى إلاّ للخير والله لا يحب إلاّ سعادة البشر ... لو كان كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغيّر وجه العالم البئيس، لكن** ...»[50]، بالإضافة إلى ما قاله الأمير عن القس: «**متيقن أنّ قلبك لن يتوقف عن فعل الخير**»[51]، هذه الشهادات أتاحت لنا الفرصة لاكتشاف: الآخر في مرآة تمثلات الآخر، والآخر في مرآة تمثلات الأنا لتكسير الثابت في نظرتنا إليه، ما سيساهم في خلق صورة إيجابية يحدِّدُها صراع الماضي، اعتمادا على مشاهدٍ ماثلة في ذهن الآخر (جون موبي، القس ديبوش الكولونيل أوجين دوماس)، وفي ذهن الأنا (الأمير)، انطلاقا من صورة مقارنة "تتشكل وتُكتب بالاعتماد على مخططات وإجراءات، توجد قبلها ضمن الثقافة الناظرة"[52] للأنا وللآخر، مكونة بذلك خليطا من المشاعر والانفعالات والأحكام التي يُغذّيها الجانب المنطقي / الإنساني / السياسي / العقائدي، المُتجلّي أصلا في حضور التاريخ، لدوره في تأصيل مزايا الآخر.

كذلك المبدع حاول بعثَ صورة للأمير انطلاقا من الوعي التاريخي الملتبس هنا بطريقة ضمنية أو صريحة بالتمركز العقدي: الإسلامي / المسيحي / اليهودي المهيمن: (التدين، الإيمان، التسامح والمغفرة)، بجعله منفتحا على الآخر المسيحي (القس ديبوش)، واليهودي (مستشاره ابن دوران)، عبر الخروج من ذاته لفهم الآخر في اختلافه، فالإمكانية الوحيدة ليتعرف على ذاته تتحقق عبر نظرة الآخر له، ونظرته للآخر، كل هذا تمّ بالحوار الذي فتح إمكانات كثيرة لقبول الآخر المختلف عَقَديًا، كالمرويات والمركزيات العقدية / السياسية المهيمنة في أماكن عدة على تقديم المبدع للآخر، التي جاءت تقريبا صورة غيّرت من

نمطيتها وثباتها، مُكذّبة مزاعم التصادي المطلق والانغلاق، (الصراع الحضاري بين الإسلام "الأنا" والنصرانية واليهودية "الآخر")، كانفتاح الأمير المطلق على الدين المسيحي، بمحاولة فهمه، في قوله مخاطبا القس: «**روحك أنت غالية عليّ، ومستعدّ أن أمنح دمي لإنقاذها، امنحني من وقتك لأتعرّف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه**»[53]، ليندهش القس كثيرا من كلامه، وسبب الاندهاش كان شُعوره بشيء ما يعتمل داخل هذا الرجل، خاصة بعد أن «**طلب من مونسينيور أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين، وإلى كاهن معرّب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائها الأول**»[54]، ليأتي رد القس الصريح المنفتح بدوره على الآخر المسلم: «**لا أدري من أين جاءني كل هذا ولكني أحبك أكثر مما يمكنك أن تتصور، لك في قلبي مكان واسع، وفي ديني متسع لا يفنى ولا يموت**»[55]، نلتمس كذلك عديد المقاطع السردية الأخرى للأمير في النص تصبُّ في خانة حوار الأديان، كقوله مخاطبا القسَّ: «**بدأت أقرأُ كتابكم الإنجيل، وفي فترة إقامتك بجانبي أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة، لم تُتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلاّ قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك، ولكني هذه المرة مصمّم على قراءته كاملا، وفهمه إن أمكن، ساداتنا القدماء فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يختل إيمانه**»[56]، هذا معناه أن الأنا (الأمير) يحمل في ذهنه مجموعة من الصور عن الآخر (المسيحي)، محاولا التأكد منها على مستوى الواقع المعاش.

نجد كذلك انفتاح الأمير الديني، جعله يُعيّن ابن دوران اليهودي كمستشار خاص به لكفاءته، فلم يراعِ في انتقاءه الانتماء العقدي، مُقدّما لنا صورة حسنة له

في قوله مادحًا: «**أنت يا ابن دوران أصيل، وملاحظاتك تنور كل الالتباسات أنت وكيل يستحق كل التقدير والاحترام، لقد ورثت عن عائلتك اليهودية حرفة التجارة والشطارة، أنت اليوم بيننا وبين الفرنسيين، ولم نر منك إلاّ الخير، هذه الأرض أرضك، وأنت سيدها مثلي ومثل أي واحد هنا في البايلك الوهراني**»[57] وهذا ما أتاح للأمير الفرصة لاكتشاف ذاتها، وإعادة النظر في تمثّلها للآخر وعالمه وعقيدته، بتكسير الثابت في نظرتها إلى العالم والأشياء كمختلفٍ.

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

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

1-2-2- نقدُ الذاتِ وتمجيدُ الآخرِ:

مسألة المؤثرات الأجنبية من المسائل الهامة جدا، كونها تفرض الحديث عن منجزات الآخر وتفوقه، لتوافرها على أبعاد متعددة على مستويات عدة، والحديث عنها يعني الحديث عن ظاهرة التأثر والتأثير، وهي ظاهرة تفرض شروطا، أهمها الاحتكاك الحضاري، والاتصال بمنجزات الآخر، هذا الاتصال إرادي وغير إرادي؛ بمعنى أننا لا نستطيع رفضه أو منعه، وإلاّ أصبحنا خارج العصر الذي نعيش فيه.

وكما هو معلوم فأوّل لقاءٍ لنا مع الآخر يطبعهُ الاندهاش والانبهار، بحكم بُعدِه عنا، لما يتميز به من تباعدٍ ثقافيٍ وحضاري، وقد يزول هذا الانبهار، أو تخف حدته حين نقترب منه، إما عبر الاحتكاك به، أو معرفته والاطلاع على السر الكامن وراء إبهاره لنا بمنجزه الحضاري، وهو ما يفرض علينا الاحتكاك به والانفتاح عليه ولو بشكل جزئي، بغية استيعاب ما يجعله مبهرا ومتفوقا، وذلك بالتسلح بإرادة المعرفة، التي تساعدنا ليس على فهم السر الذي يجعله مبعث إبهار وإدهاش فقط، بل وبمُجاراته كذلك.

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

ولمعرفة الجواب، وجب أن نعرف طبيعة هذا التفاعل المُتحقّق باللقاء الاستعماري / الحضاري، فقد دخل الآخر الفرنسي مُستَعمِرا، ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية، وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانيا نحو الماضي مُركِّزةً في خطابها على الآخر، انطلاقا من قيمة ديداكتيكية (تعليمية)، تنطلق من هدف إستراتيجي وضعه الأمير عبد القادر، وهو ضرورة الاحتذاء بالآخر والاستفادة من منجزه المتطور، لحرصه الشديد على تنمية المجتمع الجزائري تنمية مستدامة، بتطويره حضاريا وعسكريا وثقافيا، لهذا السبب جاءت صورته محكومة بنسق سياسي مؤسّسٌ لإرادة المعرفة، ساهم في خلق صورة إيجابية

للآخر (الفرنسي)، تُبرز تقدمه وتفوقه التقني والسياسي والعسكري والاقتصادي والعلمي، صورةٌ أساسها الوعي من خلال ما تدركه الذاتُ.

فصورة الآخر تشكلت على أساس أنه متمكن من المعرفة والنظام، وهذا ما كانت تفتقر إليه الذات؛ أي العلم والمعرفة التي تُمكّن مجتمعه من مواكبة الركب الحضاري، وهو ما يوليه أهمية، ليترجم لنا الأمير هذه الصورة في استغرابه من تخلّف المجتمع الجزائري، ومن تقدّم المجتمع الفرنسي السريع، وفي ذلك تصريح مباشر أو تلميح إلى الوعي بتأخر الأنا مقابل تقدم الآخر، كقوله لوالده محي الدين مُنذِّدا: «**يا أبي وشيخي قُلْ لأعمامي أن يُقلّلوا من مظاهر البذخ، وأن يرتدوا ألبسة أكثر ملائمة للمعركة، الغُزاة يملكون الآلات التي لا نملك، ونملك حيلة أبناء الأرض التي تنقص من قوتهم وجبروتهم، إذا عرفنا كيف نستغلها تنظيم البلاد يحتاج إلى وقت وإلى تفكير كبير، لا نملك اليوم لا هذا ولا ذاك ولكن بالإرادة والنظام نستطيع أن نقاوم ونتحرّر**»[58]، فبالنسبة له أُعتبرَ الآخر محفزا لتشكيل صورة الذات أو استحضارها، وعلى محاولة فهم السر وراء تقدمه مقابل تخلف الأنا، وهذا ما دفعه ليكون حريصا على الابتعاد عن الصور النمطية، التي تكون عادة عائقا أمام تحقيق غايته (بناء دولة قوية)، رهانه الأساسي في ذلك وعيه التام بأسباب تقدم الفرنسيين، وهو ما جعل من كلامه الموجّه لوالده خطابا نقديا يَجلِدُ الذات، يقول: «**يا شيخي كلامك كبير، ولكن الزمن تبدّل ومعه تبدلت السبل والوسائل، نحن على حوافي قرن صعب، إنهم يصنعون المدافع والبنادق والسيوف الحادة، ونحن ما زلنا نراوح في أمكنتنا ونزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل أغريس**»[59]، لكن هناك صعوبات شتى

ستواجهه عند محاولته التغيير نحو الأفضل، كقول السارد متسائلا: «**كيف ينظم مجتمعا وقبائل لا ترى أكثر من سلطان رئيس القبيلة، ولا حياة لها إلاّ في الغنائم ... وإلاّ تأكل رأس من يحكمها**»[60]، ليكون منطلقه فكرة مؤداها أن معرفة الأنا لا تتأتى إلاّ بحضور أو استحضار الآخر، ليقودها إلى معرفة ذاتها.

ميزة الأمير كذلك هي المُنطلق الدفاعي المقاوم، بسعيه الجادّ لتحسين صورة مجتمعه، انطلاقا من ترميمٍ يُقدّم صورةً للأنا موسومة بالنقد، تتصل اتصالا وثيقا بصورة الآخر، لأن: «الغير طريق إلى الوعي بالذات، بقدر ما يوقظ الذات على حقيقتها»[61]، بالسعي الحثيث للكشف عن أسباب هذا التأخر وهي موجّهة بإرادة المعرفة، كل هذا سيتعلق بصورة المجتمع القبلي الجزائري المفكّك والمتخلف التي يرفضها الأمير، كل هذا سيتعلق بالرجة التي تركها التقدم الفرنسي العسكري المنظم في نفسه، حيث جعله يعيد النظر في الأنا المتفككة بطريقة تصل إلى حدّ النقد اللاذع والتأنيب، كنوع من الجلد للذات، كوصف الآغا المكلّف بمراقبة تحرك جيش "الجنرال تريزل" (Treizel) لقوّته ونظامه: «**عددهم يتجاوز الثلاثة آلاف عسكري، مدجّجين بالأسلحة، فيلق الفرقة 66، فيلق المدفعية الإفريقية فيلقان من اللفيف الأجنبي، الفيلق الثاني للرماة الأفارقة على الخيول، مدفعان متحركان وأربعة من النوع الصغير السريع الحركة، وأكثر من أربعين عربة، لا نعتقد أنّه جاء للعب أو فقط للتأديب**»[62]، ليعقد انطلاقا من الوضع السلبي الذي يعانيه اتفاقية هدنة مع السلطات العسكرية الفرنسية (القائد دوميشال)، محاولا الاستفادة من حالة الاستقرار والهدوء الحذر، لإعادة ترتيب بيته ومراجعة حساباته، خاصة أن السلطات الفرنسية لم يعجبها لاحقا الأمر، بمحاولتها

التراجع عن قراراتها، يقول الأمير: «**ترتيب الدولة يحتاج إلى قليل من الاستقرار**»[63]، لينتهز بذكاء وحكمة حالة الهدوء الذي فرضته بنود اتفاقية الهدنة وثقته في القائد العسكري الفرنسي دوميشال، قائلا: «**الأمور بدأت تتغير المعاهدة خطوة نحو البناء، ويجب أن نلتزم بها**»[64]، قبل أن تُفسَخَ من قِبل السلطات العسكرية والحكومة الفرنسية، لأنهم «**بدأوا هم كذلك يدركون أنّ الاتفاقية لم تكن في صالحهم ... حتى موقف وزير الحربية الماريشال موريتي ليس أحسن من ممثليه في الجزائر، فقد بعث برسالة ساخنة لحاكم الجزائر يفتح أمامه السبل لاختراق اتفاقية الهدنة المُوقّع عليها بالتراضي**»[65]، خاصة الجنرال "تريزل" (Treizel) المُصرِّ على الحرب وإلغاء اتفاقية الهدنة المُبرمة بوثيقة رسمية بين الأمير والجنرال "دوميشال"، الذي عُزل وعُيِّن مكانه الجنرال "تريزل"، لأنه «**في كل الحروب هناك من يجنح نحو السلم بحثا عن أرقى السبل للحفاظ على قدر من الكرامة والمال والعباد [كالأمير والجنرال دوميشال وحاكم الجزائر دروي ديرلون]، وهناك من يذهب إلى أقصى درجات التطرف [كالجنرال تريزل، ووزير الداخلية، والحاكم الفرنسي الجديد ل لجزائر كلوزيل] ... وراء الأمير كانت القبائل التي تعودت على الغزوات والغنائم، ووراء دوميشال كانت هناك آلة مرئية تبحث كيف تستفيد من الحروب ومكاسبها في الاشتعال الدائم، وهي لا تدري أنها تنسج أحقادا جديدة لا توقف الحرب، بل تقويها وتعطيها كل مبررات الاستمرار**»[66]، ليكون سببُ تمسُّك الأمير بالهدنة ضعف تسلحه وتشتّتُ القبائل وعصيانها له، يقول السارد واصفا ضعف قوة وتسلح الأمير: «**عند الساعة الثانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغتة، كان يتقدم القوات مدفع محدود المدى، وآخر جبلي تمّ تصليحة قبل بدأ الهجوم بقليل، بعد**

مجهود كبير وقذائف عديدة ذهبت في الفراغ أُصيبت تحصينات القلعة بقذيفة واحدة، لم تُحدِث أي شيء في الحائط، باستثناء ثقب صغير لا يكاد يظهر، رد الفعل كان عنيفا، فقد وُوجِهَتْ قوات الأمير بوابل قوي من النيران من على أطراف التحصينات»[67]، ليتأكد الأمير أن لا حلّ له سوى التراجع، والتفكير في حلّ يكتسب به قوة، يقول السارد: «**في الصباح عندما أشرقت الشمس، كان الأمير قد اتخذ قرار العودة إلى معسكر بعدما تأكد أن أسلحته لم تكن قوية بالشكل الذي يجعله يواجه القوات الفرنسية»**[68]، خاصة عندما «**تأمّلَ قليلا المدفع الصغير والمدفع الجبلي الذي انفلق إثر ثالث رمية، فكّر أن يترك كل شيء في مكانه، ولكنه سرعان ما غيّر رأيه، فأمر باش طبجي بتهيئ حصانين لجرهما إلى مركز التصليح، لإعادة استخدامهما»**[69]، متخذا بذلك قرارا حكيما بضرورة التفكير فيما هو أهم من مجرد التصليح، لعلمه المطلق «**أنّ الحرب التي يخوضها تحتاج إلى وسائل أخرى، الزمن تغيّر ...»**[70]، والحل يكون أولا: باحترام بنود المعاهدة، يقول «**وقعنا على معاهدة وسنحترمها، المهم أن دوميشال ما يزال على عهده، واعتقد أنها رجولة كبيرة من طرفه»**[71]، وثانيا: بتنظيم المجتمع القَبَلي الجزائري، الذي يعاني الفوضى واللامسؤولية والجهل والخيانة، سعيه هذا جعله يُقرّرُ منع الإغارات على القبائل وفرض الخَراج (الضرائب) على القبائل المنضوية تحت لواء خلافته، رغم صعوبة المهمة التي سيضطلعُ بها، يقول السارد واصفا الوضع: «**كان الأمير ما يزال متعبا من الجراحات التي تلقاها وكادت تودي بحياته في موقعة الحنايا الأخيرة، هو يعرف جيدا أن المشكلة ليست في توقيع معاهدة أو اتفاقية، ولكن في كيفية إقناع الناس بالمحافظة عليها ودفع الضرائب»**[72]، لماذا؟ لأنه سيدرك لاحقا أنه أخطأ

عندما أعطى الثقة في أشخاص لم يخلصوا له، ولم يتخلصوا من ذهنية أسيادهم الأتراك، ومن ذهنية الإغارة والسطو على القبائل المجاورة (حرب الغنائم)، فهم سوف لن يفهموا جيدا مغزى عقد الأمير للهدنة، ففَهمُهمْ كان سطحيا يلقي بظلال الاتهام عليه، يقول السارد: «**الكثير من القبائل لم تفهم فحوى الاتفاقية واعتبرتها خيانة من الأمير، ودفاعا عن مصالحه التجارية**»[73]، وبهذا السبب احتج ورفض الكثير من زعماء وأسياد القبائل الانصياع لأوامره، الداعية إلى ضرورة ووجوب وقف الإغارات ودفع الضرائب، لأسباب واهية غير منطقية، تُنمُّ عن نيات مبطنة غير صافية، ترى أنّ الخراج (الضرائب) تخصُّ الجهادَ، والجهادُ ضد النصارى أوقفه الأمير (معاهدة الهدنة)، فوجدوها فرصة للتمرد والعودة إلى حروب الغنائم الفوضوية (الطمع)، هذا الوضع أربك الأمير وأخلط حساباته يقول مُتحسّرا: «**بعدما وجدنا سلما مع النصارى، صرنا نتقاتل فيما بيننا، نحتاج إلى وقت كبير لكي لا نخطئ في أنفسنا، وفي الآخرين**»[74]، ليكون الحل الأول بالنسبة إليه إقناع القبائل الرافضة لدفع الضرائب، أو قتالها كحل أخير لإنقاذ اتفاقية الهدنة، يقول «**علينا أن نقنع القبائل التي تنتظر في المسجد، وإلاّ على الدنيا السلام، فلا يمكن أن نعيش بالكلام، الدولة تحتاج إلى الضرائب**»[75] ليستغل فرصة صلاة الجمعة، ليؤمَّ الناس ويقول لهم محاولا إقناعهم: «**كيف لحكومة تستمر بدون ضرائب؟ كيف يمكن أن تصمد دون تفاهم مخلص ودعم من الجميع؟ هل تعتقدون أن أي جزء مهما صغُر من الضريبة التي أطالب بها مُخصّصٌ لنفقاتي الشخصية أو لنفقات عائلتي؟ إنّ ما أطالب به يمثّلُ ما يُلزمكم به شرعُ النبيّ، وما يجب عليكم تقديمه كمسلمين صالحين، وهو بين يدي أمانة مقدّسة لنصرة الإيمان والحقّ**»[76]، هنا نجد إصرار الأمير الذي لا

رجعة فيه على ضرورة التغيير نحو الأفضل، وهذا لا يتحقّق إلاّ بالنظام والعلم واستغلال حالة السلم (الهدنة)، يقول مُصرّحا: «**أتمنى أن يرزقنا الله وقتا لتغيير كل شيء، أعرف أن الزمن الذي عشناه مع أوليائنا وأجدادنا قد ولىّ نهائيا وعلينا أن نقنع أنفسنا بأنه ذهب وإلى الأبد، وحلّ محله زمن آخر، أسلحتهم فتاكة وأسلحتنا لم تعد كافية للدفاع**»[77]، هذا معناه أن الأمير سيستفيد من حالة السّلم سواء طالت أو لم تطلْ، على الأقل إن عاد إلى قتال الجيوش الفرنسية يكون قد طوّر من قدراته العسكرية، وأعاد النظر في بعض حساباته بتجهيز جيشه وتطويره باستغلال حالة الهدوء الحذر (الهدنة)، كل هذا سيتم بتمزيق الصور النمطية المأخوذة عن الآخر، التي كانت تراه جبانا وسهل الهزيمة كقوله: «**كنا نظنّ أننا سنأكلهم في ساعة، أو أنهم جبناء، وأجسادهم النسائية الرخوة لن تصمد أمام سيوفنا، لكن كل يوم يؤكد لي أنه عندما كان الناس يُعدّون للحرب، كنا نتغنى بمجد لم يعد له أي وجود**»[78]، لتستفيق الذات من أوهامها على واقع صعبٍ القويُّ فيه يأكلُ الضعيفَ، والحل لمجاراته هو التغيير والنظام، ليقول السارد كاشفا هدف الأمير وغايته، من زاوية نظر كاتبه الخاص "قدور برويلة": «**يعرف بحسّه أن الأمير كان مقدما على تغييرات جذرية في الحياة والمحيط والتسيير ... أكد لبعض المقربين أن الوظائف نفسها ستتغير بعد مجيء بعض الأجانب والأتراك الصنائعيين واليهود الذين يستعدون لتسيير مصانع البارود والجلود وتربية الخيل، والأسلحة والمدافع وطرق التموين ويفكر في تحويل مصانع تصليح الأسلحة إلى مصانع حقيقية للأسلحة وسيوقف مصانع إنتاج البارود الأخضر الذي لم يعد نافعا، وقد دخل ممثلوه في الجزائر وجبل طارق في حوارات مع مختصين للمجيء إلى معسكر من أجل**

بناء المصانع والتعليم»[79] لأن المواجهات اليومية والغارات كشفت أن الفرنسيين مجهّزون لحرب طويلة سيّدها الأسلحة الحديثة والعربات التي تفتقدها الذات.

ليتقوّض مشروعه بسرعة، لسببين:

الأول: يتصل بالبيئة والذهنية القبلية الجزائرية، التي ميّزتها الأنانية والطمع المتفشي في المجتمع الذي ينتمي إليه الأمير، ويتجلى في التصرف وفق المصلحة الشخصية، دون إعارة أي اعتبار لباقي الناس الذين تجمعهم به الحياة اليومية، يقول الأمير واصفا الواقع المرير الذي يتخبط فيه مجتمعه القبلي: «... **لكن مصطفى كعادة أجداده الأتراك، عاد وغزا كل من ليس معه، الغنيمة والطمع»**[80]، واللا انضباط وهو واحد من العيوب المستشرية في المجتمع القبلي يقول الأمير: «**تربية شعب تعوّد على الغزو والنهب والتفكير في الحصول على مال جاره، ليس أمرا هينا ... هذا النمط متأصل في النفس كما يقول ابن خلدون، ويحتاج للانتفاء إلى تدمير أسسه الأساسية: الطمع، والجشع، وغياب الاستقرار»**[81]، والجهل والإيمان بالخرافات، كذكره لحال الناس الذين تنكّروا له واتّبعوا رجلا مجنونا خرق بنود الهدنة وخان الأمير وتعامل مع النصارى وأغار على القبائل الأخرى المجاورة، هذا الرجل هو موسى الدرقاني خرّيج مدرسة محمد علي العسكرية، كان مسيطرا على ملیانة قبل أن يطرد منها بسبب تعاملاته مع النصرانيين، ليستقرّ بعد طرده بالأغواط، ليعمل مؤذنا يدّعي على الناس أنه مول الساعة (المهدي المنتظر)، الذي سيرمي الكفار في البحر، ليؤمن به وبخُرافاته أناسٌ كُثر، ليُصبحَ له أتباع مهمتهم نشرُ أفكاره وإشاعتها، يقول الأمير: «**كلما سمعت أن مجنونا احتلّ عقليات الناس، أشعُرُ بهول المسافة التي ما زالت**

تفصلنا عن أعدائنا الذين تسيّرهم المصلحة والعقل»[82]، لكنه سيدرك لاحقا أن تغيير الذهنيات أمر صعب، لقولِ خليفته مصطفى بن التهامي مخاطبا: «**ألم تقل حجارة الصوان أهون لي من عقل متحجر يعوم في الخرافة»**[83]، لأنه بعد المبايعة لم تكن عديدُ القبائلِ راضيةً بها، إذ بدأت تتصرف بطرق لا تخدم الأمير، ولا تصب في مصلحة قراراته ومخططاته التطويرية، كقوله مشرّحا لأخيه مصطفى بن محي الدين حال القبائل: «**هل تعرف ماذا فعلت هذه المبايعة في الناس؟ ما راك عارف والو، الحاج مصطفى بن باي عثمان حفيد محمد الكبير يطالب القبائل الغربية بالولاء للفرنسيين، الغماري شيخ أنكاد يحاول جرّ أولاد سيّد الشيخ من ورائه، والصحراويين لتعيين سلطان آخر معتمدا على قدور بن المخفي، وقبائل الشلف ومصطفى بن إسماعيل الذي ثار ضدّه سكان تلمسان يتهمنا نحن بالخيانة والأنانية وسرقة السلطان منه، الجيوش الفرنسية على الأبواب، تُهدّد بتدمير معسكر، وحليفنا الكبير قبائل غرابة ضُربت فجرا من طرف دوميشال، وأخذ مالها وهتكت أعراضها، وسبيت نساؤها، ونهبت أموالها ومواشيها، لأول مرة يتذوق الغزاة في وهران طعم اللحم، وأنتم هنا تتحدثون عن اقتسام الغنائم، يبدو أن الدرس لم يحفظ جيدا»**[84]، وللأسف الشديد وضع المجتمع الجزائري القَبَلي الفوضوي والأناني جعل الأمير يشعر بالهزيمة، لدرجة أنه لا يجد حرجا في تقديم صورة مهزومة عن الذات بحسّ نقدي، مع تطلعه دوما إلى التغيير (تطوير الجيش والتسلح)، ومن ثمّ الانتصار في معاركه ضد الغزاة، معيدا بذلك للأنا ولو جزءا من كرامتها.

الثاني: يتصل بالآخر الفرنسي الذي بدا مُصِرّا على إلغاء اتفاقية الهدنة، رغم ثقة الأمير في دوميشال، وأمله الكبير في بقاءها، يقول متحدثا عن تباين آراء ساسة وضباط فرنسا: «**فإذا كان دوميشال قد وافق على الهدنة، فقواده وحاكم الجزائر وبعض الضباط ليسوا على الرأي نفسه**»[85]، ليقدم له الأمير الأعذار، ومع ذلك يبقى مسؤولا عن قراراته، لقوله: «**أنا أفهم تردّده، ولكنه لا يستطيع أن يتنكر لما قام به أمام قادته، نحن نتعامل مع دولة وليس مع أفراد، وإلاّ لن يكون الأمر جديا، كدت أموت بسبب هذه المعاهدة، عليه [يقصد دوميشال] إذن أن يتحمل قليلا خياراته**"[86]، ليردّ عليه مستشاره ابن دوران بالقول: «**لقد كدت تخسر عمرك لحماية هذا الاتفاق، وعليهم أن يبذلوا الجهد نفسه من طرفهم، هناك صراعات كبيرة في الجزائر، ولكني على يقين أن جناح السلم سينتصر**»[87]، وسبب إصرار السلطات الفرنسية على تقويض اتفاقية الهدنة هو صراع المصالح في الجزائر وعلمها أنها ليست في صالحها، بل في صالح الأمير، فهو كان «**في حاجة إلى المعاهدة لبناء سلطان المسلمين في تلك المنطقة**»[88]، ولم تكن لديه أهداف أخرى، لكنه سيرضخ في الأخير لصوت العقل، وللظرف الراهن، في قوله: «**كان في نيتي أن أحرّر بلادا تحت نير استعمار قاس على البلاد والعباد، ولكني استرحت للحقيقة القاسية التي لم أكن متحكما فيها، فانصعت لأقدار الله ارتباك السلطات الفرنسية نفسها في ذلك الوقت لم يسهل المهمة أبدا، فقد كانت بين احتلال السواحل لاتقاء شرّ القراصنة وتسهيل مرور تجارتها والاستيطان الكلّي**»[89]، خاصة بعد أن قوّضت السلطات الفرنسية بنود الهدنة التي أوقفت طبول الحرب، لتبدأ الحرب الفعلية، ولتدخل «**المراكب الكثيرة لاستقبال الركاب وعتادهم، أربعة فيالق من المشاة والمدفعية، وفرق الخيّالة**

الضرورية والخيام، وكل الأدوات اللازمة لنصبها، والمستشفى الجديد»[90] وعزمها على احتلال وهران وضواحيها، بتنحية قائد الأركان "دوميشال" (المقتنعُ ببنودِ الهدنةِ) وتعويضهُ بالجنرالِ "تريزل" (ضدَّ اتفاقية الهدنة)، وتنحية الحاكم العام للجزائر "دروويي ديرلون" (المقتنع ببنود الهدنة) وتعويضه بالحاكم الجديد "كلوزيل" (ضد اتفاقية الهدنة)، لنلحظ هنا تضاربا في آراء ومواقف السلطات العسكرية والسياسية الفرنسية، حول اتفاقية الهدنة المبرمة مع الأمير، كقول حاكم الجزائر المعزول "ديرلون" متذمّرا: «**الأمير ظلّ ملتزما بقرار الهدنة، وكان يجب أن نواصل في الخط نفسه، وأنْ لا نفرضَ عليه الحربَ**»[91]، لكن لا جدوى من التذمُّر، فالسلطة العسكرية الفرنسية عزمت على تأجيج الحرب، لقول حاكم الجزائر الجديد المفروض من قبل وزير الداخلية: «**هذه المرة لن تكون مثل شبيهاتها في المرات الماضية، نملك ما لا يملكه عدونا، الإرادة الحضارية والآليات الضرورية لحسم المعركة نهائيا**»[92]، لتبدأ معه معاناة الأمير المزدوجة برضوخه واستسلامه للأمر الواقع، بعد أن كان مُصِرًّا على التغيير، وهو متسلح بإرادة **المعرفة (العلم والنظام)**، كوصف السارد لإرادة معرفته: «**صلى ثم انزوى وبدأ يورّق كتاب المقدمة، حيث تركه في المرة الأخيرة في المنتصف تماما والمؤلفات العسكرية القديمة، والخرائط التي جلبها والده من الحج ومصر وبغداد** ...»[93]، والسبب هو قِدمُ مصادره ومراجعه العسكرية، التي لم تعد تتلاءم ومقتضى الحال، ونقضُ معاهدة الهدنة من قبل السلطات الفرنسية (السياسية والعسكرية).

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

غير أنّ الأمير عند محاولات التغيير اصطدم بعديد الخصوصيات الثقافية المختلفة للأنا وللآخر، المُلتبسة رؤيتها بتصورات قبلية تمَّ التعبير عنها في مواقف كثيرة بالرفض والإدانة، جاعلة المعيار الموجِّه للأحكام على ثقافة الأنا / الآخر، يتراوح بين الاستحسان والاستقباح، المؤدّي إلى تمزيق الصورة.

1-2-3- تمزيق الصورة:

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

تلك التمثلات تعود في أساسها إلى الثقافة والإيديولوجيا، المُبطنة في وعي / لاوعي الأنا والآخر، الظاهر أثناء اللقاء المُشيّدِ في الغالب لـ"صورةِ الآخر

انطلاقا من أنماط أصلية عابرة للتاريخ ... تؤسّس المخيال التاريخي"[94]، المُوجَّهُ هنا بمركزية ثقافية، تجلّت في إصدار أحكام قاسية على سلوكات الآخر وقيمه متجاوزة بذلك الاختلاف الثقافي.

نازعت نظرة الذات إلى الآخر رؤيتان:

- **الأولى:** تُمثّلُ الإعجاب والانبهار بمنجزاته، كالتقدم العلمي والتقني العسكري.
- **الثانية:** تكمنُ في رفض الآخر، كمُستعمِر ومختلف ثقافيا، هذا التنازع نابع من صراع: داخلي / خارجي تولّد لدى الأنا، وأصبح يُشكّلُ لُبْسًا.

هناك شعور كبير بالمفارقة، ناتجٌ بالأساس عن مركزية دينية وسياسية لدى الأنا، ترى أن أي تقدم مرهون بتغيير الذهنيات.

بناءً عليه تشكّلت في هذا النص صورتان مفارقتان للآخر الفرنسي، صورة واعية بعدية نابعة من الملاحظة والاطلاع على منجزات الآخر وسبب قوته (إيجابية)، وصورة قبلية لا واعية في ذهن الأنا شكلتها ثقافته (سلبية)، كـ"تَمَثُّلٍ لواقع أجنبي، يتمكن من خلاله الفرد أو الجماعة –التي كونته أو تقاسمته أو نشرته– من كشف وترجمة الفضاء الإيديولوجي الذي تتموضع فيه"[95]، لتتجلى هذه الصورة في ردود أفعال الذات أمام ما تراه ماثلا أمامها من إنجازات لدى الآخر، فهي لا تتكلم إلاّ انطلاقا من معرفتها بالعالم، هذه المعرفة قائمة أساسا على تمثلاته المُؤسّسة في الغالب على ثقافته، وهذا ما يطبع نظرته للآخر بالذاتية أو الدناءة أو الاستغلال مثلا، لتُنتج صورة الفرنسي السلبي: أخلاقيا

وقيميا (معتقده الشّركي بصفته كافرا، الأفعال المُستنكرة التي يرتكبها في حق الجزائريين المرفوضة).

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

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

وهكذا نكون قد رصدنا في تطبيقنا هذا صورا عديدة للأنا والآخر، تبعا للمواقف المتخذة منهما، المُتراوحة بين جلد الذات، والانبهار والرفض، كما تراوحت الصور بين الثبات والتغيّر، كتبايُنِ صور الذات بين التمجيد والاعتزاز والحنين والنقد، وذلك في ارتباط وثيق بالسياقات الزمنية والتاريخية والثقافية التي أطّرت النصّ.

خلاصة:

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

فهو نصٌّ جمعته هوية سردية، وشظَّته إثنيات / إيديولوجيات متعدّدة قامت بدور أدوات تُحرّكها رؤية استعمارية، لذا تمّ مقاربته بأحد مداخل علم الصورة، لكشفِ وعي عملية الكتابة، بوصفها إستراتيجية تفكيكية للاستعمار، لأن

خصوصيته الثقافية صاغتها التجربة الاستعمارية، وفق إطار سردي ارتبط بعديد الأهداف:

- الكتابة من منطلق الرؤية الاستعمارية، والرؤية المقاومة لها (رؤية مقاومة لتشظّي الهوية القومية).
- تفعيل الذاكرة الثقافية، المشحونة تاريخيا **ضد الآخر / مع الآخر** باستنهاض الرموز التاريخية (صراع الحضارات / حوار الحضارات).
- استحضار رموز وشخصيات تاريخية.
- جسّد لنا النصُّ أزمة الذات، بنمط متجاور البُنى: التاريخية / الواقعية / الخيالية.

لنستخلص أن نص كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد انفتح على كتابة لا تحمِلُ وقائع التاريخ، وتُعرّفها فقط، وإنّما تبحث في طيّاتها عبر العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التماثلات الرمزية فيما بينها، وهذا يدفع بسؤال الهوية التاريخية / السردية، ليُحقّق بذلك المركّب الإيديولوجي لقطبي: المُستعمِر / المُستعمَرُ، ورصد حالات التحول الفكري، إثر التحول في الفضاء: الماضي / الحاضر، وهذا جعله مرتبطا بعقد سردي مُبرمٍ مع القارئ المتمتع بحضور ثقافي متصل بمقاصد المؤلف، ليُفهم معه أن التاريخ يعيد نفسه، ليكون كتابا مفتوحا أمام التساؤلات والتأمل.

الهوامش:

1. سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014، ص96.
2. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ص227.
3. عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2011، ط1، ص 05.
4. توماس كليرك: الكتابة الذاتية: إشكالية المفهوم والتاريخ، تر: محمود عبد الغني، منشورات الموجة، الرباط، المغرب، 2003، ص 30.

* الرواية: "خطاب جمالي تُقدّمُ فيه الوظيفة الإنشائية، على الوظيفة المرجعية" ينظر: محمد القاضي: الرواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص 23.

** التاريخ: "خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المُتحكمة في تتابع الوقائع" ينظر: محمد القاضي: الرواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، ص 23.

5. ينظر: بيل أشكروفت، جاريث جريفيثيز، هيلين تيفين: الإمبراطورية ترد بالكتابة، تر: خيري دومة، دار أزمنة، عمان، الأردن، (د ت)، ط1، ص 60.
6. شهلا العُجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011، ط1، ص 230.
7. محمد القاضي: الرواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، ص 87.
8. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، ص 232.

9. عبد الله إبراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2011، ط1، ص 174.

10. عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، ص 12.

11. المرجع نفسه، ص 07.

12. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999، ط1، ص 254.

13. عبد الهادي أحمد الفرطوسي: سيميائية النص السردي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العراق، 2007، ص 122.

14. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2009، ص 168.

15. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، ص 238.

16. عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، ص 11.

17. سعيد بنكراد: مسالك المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2006، ط1، ص 134.

18. إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي: الجسد، الهوية، الآخر: مقاربة سردية أنثروبولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2003، ط1، ص 188.

19. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة: السرد وتشكيل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ط1، ص 339.

20. كولن ولسن: فن الرواية، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص 28.

21. مجموعة مؤلفين: التقنية الروائية والتأويل المعرفي: دراسات في القصة والرواية، أدب الروائي علي خيون، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ص ص 19 – 20.

22. جان ستاروبنسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو: في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، 2000، ط1، ص 113.

23. علي حرب: التأويل والحقيقة: قراءات تأويلية في الثقافة العربية، منشورات دار التنوير، بيروت، 2007، (د ط)، ص 161.

24. المرجع نفسه، ص 144.

25. أحمد الجوة: «تفاعل التاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج»، قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، عدد 03، ديسمبر 2011، ص 261.

26. سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص 197.

27. سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص 138.

28. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، 2008، ط2، ص 12 .

29. المصدر نفسه، ص 14 .

30. شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي: التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ط1، ص 214 .

31. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 16 .

32. المصدر نفسه، ص 54 .

33. المصدر نفسه، ص 55 .

34. المصدر نفسه، ص 56 .

35. المصدر نفسه، ص 56 .

36. المصدر نفسه، ص ص 46 – 103 .

37. المصدر نفسه، ص 103 .

38. المصدر نفسه، ص 47 .

39. المصدر نفسه، ص 14 .

40. المصدر نفسه، ص 103.

41. المصدر نفسه، ص 150.

42. المصدر نفسه، ص 86.

43. المصدر نفسه، ص 88.

44. المصدر نفسه، ص 88.

45. المصدر نفسه، ص 112.

46. المصدر نفسه، ص 82 .

47. المصدر نفسه، ص 128 .

48. المصدر نفسه، ص 131 .

49. المصدر نفسه، ص 56 .

50. المصدر نفسه، ص ص 40 – 41 .

51. المصدر نفسه، ص 49 .

52. دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 92.

53. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 51 .

54. المصدر نفسه، ص 51 .

55. المصدر نفسه، ص 50 .

56. المصدر نفسه، ص 49 .

57. المصدر نفسه، ص 123 .

58. المصدر نفسه، ص 96 .

59. المصدر نفسه، ص 95 .

60. المصدر نفسه، ص 96 .

61. علي حرب: التأويل والحقيقة: قراءات في الثقافة العربية، ص 56 .

62. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 158 .

63. المصدر نفسه، ص 120 .

64. المصدر نفسه، ص 122 .

65. المصدر نفسه، ص ص 125- 118 .

66. المصدر نفسه، ص 106 .

67. المصدر نفسه، ص 112 .

68. المصدر نفسه، ص 112 .

69. المصدر نفسه، ص 112 .

70. المصدر نفسه، ص 113 .

71. المصدر نفسه، ص 117 .

72. المصدر نفسه، ص 121 .

73. المصدر نفسه، ص 121 .

74. المصدر نفسه، ص 123 .

75. المصدر نفسه، ص 125

76. المصدر نفسه، ص 127 .

77. المصدر نفسه، ص 127 .

78. المصدر نفسه، ص 128 .

79. المصدر نفسه، ص 130 .

80. المصدر نفسه، ص 123 .

81. المصدر نفسه، ص 117 .

82. المصدر نفسه، ص 137 .

83. المصدر نفسه، ص 137 .

84. المصدر نفسه، ص ص 94 – 95 .

85. المصدر نفسه، ص ص 123 – 124 .

86. المصدر نفسه، ص 125.

87. المصدر نفسه، ص 123.

88. المصدر نفسه، ص 152.

89. المصدر نفسه، ص 152.

90. المصدر نفسه، ص 152.

91. المصدر نفسه، ص 171.

92. المصدر نفسه، ص 172.

93. المصدر نفسه، ص 96.

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

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

94. بياتريكس أسماء العريف: «الآخر أو الجانب الملعون»، كتاب جماعي، صورة الآخر العربي: ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص90 .

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

الخاتمة:

في خاتمةِ بحثنا هذا يمكنُنا إجمالُ أهمّ النتائجِ المُتوصلِ إليها في دراستنا التحليلية لمختاراتٍ أربعة من نصوصِ واسيني الأعرج الروائية فيما يلي:

– ما ميّزَ نصُوصَ واسيني الأعرج الروائية ارتباطها المُباشر بالوضعِ العام: الاجتماعي / السياسي في الجزائرِ، بصفتِه مُؤولاً لهُ، لاتصال شكلَ وعيهِ ورؤيته للعالمِ ببُنى فوقية تحكَّمتْ فيها الموسوعةُ المعرفيةُ المُكتسبةُ / المُعاشةُ التي ساعدتهُ على التعبيرِ المباشرِ عن قضَايا محلية / كونية اتّصلتْ بفضاءِ الجزائرِ الإيديولوجي لحظةَ الإنتاجِ.

– كلُّ الأشكالِ المسؤولة عن التغييرِ مُتجلّيةٌ في نصوصهِ الروائية، والسببُ هو انتظامُ وتيرةِ إنتاجهِ المُتغيّرِ نتيجةَ تحوُّلهِ الجوهري، الذي سيعطيها شكلاً ومضموناً مُختلفاً، خاصةً عندما يمتلكُ الكاتبُ ثقةً كبيرةً في ذاتهِ كمبدعٍ وإمكانياتٍ هائلة تُعينُه على استبطانِ العالمِ الخارج، انطلاقًا من رؤيتِه الشخصية ورغبته في امتلاك تاريخه، وتاريخ الواقع من حوله للتحرّر منه؛ إذ من بين أهمّ التحولاتِ الجذرية التي أثّرت في وعي الروائي واسيني الأعرج وعلى مواقفه نجد: السياسة والمجتمع، خاصة تلك الأوضاع والتغيرات التي صاحبت الجزائر في مرحلة ما بعد الثورة التحريرية (الحربُ المُعلنة) والعشرية السوداء (الحربُ الأهليةُ) ومرحلة ما بعد العشرية السوداء (الحرب الصامتة)، وهي مدةٌ زمنية كافية لتشكيلِ دليلٍ فكريٍّ يتلاءمُ ومقتضَى الحالِ: **(الراهنُ المُتغيّرُ / المُتأزّمُ)**، بدءًا بأوّلِ نص روائي لهُ: **(جسدُ الحرائقِ: نُثارُ الأجسادِ المحروقةِ**

1978)، والمُتّصِل بسلبياتِ ونقائصِ نظَامِ الحكمِ في جزائرِ مرحلة ما بعدَ الاستقلالِ: "التجربةُ الاشتراكية / التجربةُ الرأسمالية = (نسبيةُ إنجازاتها ومحدوديةُ مصداقيتها وسوءُ نيّتها والحُكمُ عليها)، وصولاً عند آخرِ نصّ له: (**مملكةُ الفراشةِ 2013)**، والمتَّصِل بدورهِ بسلبياتِ ونقائصِ نظامِ الحكُم السُلطوي والفسادِ في جزائرِ مرحلةِ الحرب الأهلية / مرحلة ما بعدَ الحربِ الأهلية، فالتحولاتُ الجزئيةُ المُلاحظةُ من خلالِ تطورِ أشكالِ الدليلِ التفكيري ظاهرةٌ في رحلتهِ الإبداعية هذه، التي يستثيرُ فيها مخزونَ ذاكرتهِ بمكرٍ ودهاءٍ إذ ما يُدهشنَا في صفحاتِ الرواية الأولى قدرتُه الكبيرة على استحضارِ الواقعِ المتأزمِ، لدرجةٍ أصبحتْ بعدهَا كُلُّ تجاربهِ على قدرٍ كبيرٍ من المصداقيةِ والشفافيةِ التي لا تخرجُ عن تمظهُرِ دقيقٍ وتراتُبية محسوبةٍ، عبر مداراتٍ سياقيةٍ صاعدةٍ نحو اكتمالِ الفكرةِ المُنتجة إبداعيا، لنصلَ إلى أنَّ المدارات السياقية الروائية هنا مُتغيّرة بتغيُّر أشكالِ وعي المبدعِ واسيني الأعرج بالعالمِ ورؤيته لهُ خاصةً عند اتخاذِ قرارِ القيام بفعلِ الكتابةِ النابعِ عن تغيُّر نمطِ وعيهِ بالعالمِ (الواقعُ / المُحيطُ)، انطلاقًا من تحوّلاتِه: المعرفيةِ / الفكريةِ.

– تجسُّد الآلياتِ السياقيةِ في هذه النُصوصِ الروائية كمُسنداتٍ خاصةٍ: ماديةٍ / معنويةٍ، تشكّلتْ بصفتِها مُساهِمة في انتشارِ الإظهارِ وتحقيقِ انسجامهِ المداري الناتجِ عن التحويلات الذهنيةِ اللاحقة بالنوعياتِ الحِملية الكامنةُ في جوهرِ الأدلةِ إلى أدلةٍ مُؤشريةٍ، ومن بين أهمّ التحولاتِ الكُبرى في الجزائر التي أثّرت فيه نجدُ: السياسية / الاجتماعية، التي لخَّصها في حروبٍ ثلاثٍ: (***الحربُ المُعلنة***: الثورةُ

التحريرية / ***الحربُ الأهلية***: العُشريةُ السوداءُ / ***الحربُ الصامتة***: مرحلةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء).

– فرضَ نصُّهُ الروائي: **مرايا الضرير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرةِ** عديدَ الإجاباتِ المُتّصلةِ بنُظُمِ الحُكمِ الديكتاتورية الفاشلة، وبأساليبِ التحرُّر المُمكنةِ منها، لارتباط الأدلة التفكيرية فيها ببنى فكرية خالصة للمبدعِ تفاعلت مع الواقعِ الجزائري بكلِّ أبعادهِ، خاصة ما اتصل منه بالتحولات السلبية التي خيّبت آمال الشعب، وعرّت زيفَ الإيديولوجيات الرسمية التي فرضتها على النوايا الطيبة والخبيثة (جزائر ما بعد الاستقلال)، لذا اتجه الدليلُ التفكيري فيها نحو الدعوة إلى تأمل تاريخي / اجتماعي للإيديولوجيات السياسية والنفسيات، مُجسِّدًا معه إيديولوجية: مُحايثة / مُزامنة لفِعلي: الإدراكِ والإنتاجِ.

– ألّفَ واسيني الأعرج نصّهُ الروائي **كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ للروائي واسيني الأعرج** –الذي يُعتبر **روايةً أطروحةً** عابرة للثقافات، تدعو لحوار الحضارات، وتحرّضُ على التعايش السلمي– مُعتمدًا على السردِ التاريخي المُتشابكِ، الميَّالِ إلى قولِ الحقيقةِ وسردِ الأحداثِ التي بإمكانِنا التحقُّقُ من مصداقيتها ومطابقتها للوقائعِ؛ إذ تعاملَ مع المادةِ التاريخيةِ إبداعيًا بطريقةٍ مختلفة بناءً على تحديدِ مواقفٍ تبناهَا انطلاقًا من حقبٍ زمنية معينة، وبطريقة يستشعرُ معها القارئ الإحساسَ نفسهُ حين يرى المسافةَ الزمانية المُجسَّدة بين زمنِ القصّةِ في الروايةِ والعصر الذي يعيشُ فيه المبدعُ، ليُصبحَ معهُ منتوجًا إبداعيًا تحقّقَ مصيرهُ التأويلي كجزءٍ من آليتهِ التكوينيةِ.

الخاتمة

– قيام الروائي **واسيني الأعرج** بحفرِ نصّه **كتابُ الأميرِ** على مستوى **السردِ** في مناطق مظلمة من أسئلةِ الإنسان، المرتبطة أساسا بقضايا متشابكة تهم انشغالاته الباطنية والخفية، وذلك بطَرْقِهِ بحكمةٍ على قُبّة **المتراكم التاريخي**، الداعية وبشكل صريح إلى ضرورة اتخاذ القيم مرجعا سلوكيا للنهوض بالمستوى الحضاري لتُشكّل روايته انعطافا حقيقيا في مجال **المتراكم الإبداعي**، بما تحفل به من مادة تاريخية، وبما تنتهجه من رؤية فنية يستعرضها، تحمل بين طياتها تلميحا ثقافيا يفرض على القارئ وجوب استنطاق مضامينه **الحضارية**، المُعبِّرة عن هَمٍّ ومَطمحٍ جَمعي، مشحون بعديد القيم: الوطنية / الثقافية، المتصلة بالهوية، لأنه نصٌّ أطروحة، عبر حضارية تدعو للتسامح والتعايش.

– نصّ **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد للروائي واسيني الأعرج**، عمدَ إلى خلخلةِ عديد القضايا الحضارية المُتعايشة نقديا وفق منظور إيديولوجي وبأسلوب إبداعي، عاكسًا بذلك رؤيتهُ للعالمِ، كفردٍ ينتمي إلى هذا السياق، وكجزءٍ لا يتجزأُ منه، بتسليط الضوء على قضية جوهرية أصبحت الآن موضوع الساعة في الأوساط الدولية، وهي **قضية التسامح** أو **التعايش** بين الشعوب والأديان والحضارات، وضرورة احترام الآخر، وتقبل اختياراته دون إقصاء أو تهميش أو إلغاء، ونصُّهُ هذا يُعزّز هذا الطرح ويدافع عنه ويدعّمه، وكأنه يقول ضمنا أن هذا الإنسانَ ضحيةُ التهافتِ السياسي والمادي الذي أعمته المصالح الخاصة وهذا ينفي ما هو إنساني متدينا كان أو ملحدا، مسلما أو مسيحيا، وسط هذا المعترك من المفارقات والعصبيات التي تدمر صرح القيم الإنسانية، فهو نصٌّ جمعته هوية سردية، وشظَّته إثنيات / إيديولوجيات متعدّدة قامت بدور أدوات

تُحرّكها رؤية استعمارية، لذا تمّ مقاربتُه بأحدِ مداخل علم الصورة، لكشفِ وعي عملية الكتابة، بوصفها إستراتيجية تفكيكية للاستعمار، لأن خصوصيته الثقافية صاغتها التجربة الاستعمارية، وفق إطارٍ سردي ارتبطَ بعديد الأهداف:

- الكتابة من منطلق الرؤية الاستعمارية، والرؤية المقاومة لها (رؤية مقاومة لتشظّي الهوية القومية).
- تفعيل الذاكرة الثقافية، المشحونة تاريخيا **ضد الآخر / مع الآخر** باستنهاض الرموز التاريخية: (صراعُ الحضاراتِ / حوارُ الحضاراتِ).
- استحضارُ رموز وشخصيات تاريخية.
- جسّد لنا النصُّ أزمةَ الذاتِ، بنمطٍ متجاور البُنى: التاريخية / الواقعية / الخيالية.

لنستخلص معه أن نصَّ **كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ** انفتح على كتابة لا تحمِلُ وقائعَ التاريخِ وتُعرِّفُها فقط، وإنّما تبحث في طيّاتها عبر العِبَر المُتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التماثُلات الرمزية فيما بينها، وهذا يدفعُ بسؤالِ الهوية: التاريخية / السردية، ليُحقّق بذلك المركّب الإيديولوجي لقطبي: المُستعمِر / المُستعمَرُ، ورصد حالاتِ التحولِ الفكري، إثر التحولِ في الفضاءِ: الماضي / الحاضر، وهذا جعلهُ مرتبطًا بعقدٍ سردي مُبرم مع القارئ المتمتعِ بحضورٍ ثقافي متصل بمقاصدِ المؤلف، ليُفهمَ معهُ أنَّ التاريخَ يعيدُ نفسهُ، ليكونَ كتابًا مفتوحًا أمامَ التساؤلاتِ والتأملِ.

الخاتمة

– كمحصلة عامة نُلاحظُ جليا أنَّ تناظرَ البُعدِ السياقي / الإيديولوجي العام في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية لم يمنعهُ من خلقِ تمايُزها وتنوعِها، بسببِ تأثُّرِ وعيهِ أثناءَ فعلِ الإنتاجِ / التأليفِ بالراهنِ المتغيّرِ: الذاتي للمبدعِ / السياسي / الاجتماعي للجزائر، وهذا ما وجدناه في عدّةِ نصوصٍ روائية أخرى لاحقة لهُ أظهرتْ لنا نفسَ الدليلِ التفكيري أهمُها نصُّ: **مملكةُ الفراشةِ 2013**، لارتكازهِ المباشرِ على قوةٍ إنتاجيةٍ رمزيةٍ / أيقونيةٍ اتّصلتْ بمرحلةٍ هامة في تاريخ الجزائر (مرحلةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء / الحربُ الصامتَةُ وأثارها المُدمرة).

وفي الأخير لسنا ندّعي أن هذه النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا الجهد المتواضع هي نتائج نهائية، بل إن موضوع البحث في آليات إنتاج الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج وطرقُ تعامل المناهج النقدية الحداثية معه لا يزال محل بحث وتطوير مستمر، وعليه لا أرى هذا الجهد إلاّ محاولة لاستثارة الأعماق ودعوة إلى بذل المزيد من الجهود، من أجل إثراء المكتبة النقدية وإيلائها عناية خاصة.

وعلى العموم فإن أصبت فمن الله وإن أخطئت فمن نفسي

والحمد لله

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المدونات التطبيقية:

1) واسيني الأعرج: مملكةُ الفراشةِ، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 2013.

2) واسيني الأعرج: مرايا الضرير: كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1 2011.

3) واسيني الأعرج: جسدُ الحرائقِ (نثارُ الأجسادِ المحروقة) منشورات الجمل، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

4) واسيني الأعرج: كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ، دار الآداب بيروت، لبنان، ط2، 2008.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

5) إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة: السرد وتشكيل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

6) إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي: الجسد، الهوية، الآخر: مقاربة سردية أنثروبولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 2003.

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

8) أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005 .

9) أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، 2007.

10) أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب 1993.

11) أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

12) آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

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

14) بداوي حجاج محمد: صياغة العقود وفق قانون الالتزامات والعقود مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ج01، ط3، 2001.

15) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

16) بوهرور حبيب: عتبات القول: دراسات في النقد ونظرية الأدب عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

17) حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

18) حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

19) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م.

20) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1990.

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

22) سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

23) سعد البازعي: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

24) سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

25) سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ط1، 2005.

26) سعيد بنكراد: السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

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

28) سعيد بنكراد: النص السردي: نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

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

30) سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السميائيات منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

31) سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003.

32) سعيد بنكراد: مسالكُ المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2006.

33) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف الجزائر، 2000.

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

35) سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2012.

36) سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014.

37) سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010.

38) سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، 2004.

39) سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 2002.

40) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي: التجنيس، آليات الكتابة خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

41) شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث قسنطينة، الجزائر، (د ط)، 1984.

42) شهلا العُجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، ،2011.

43) صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1996.

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

45) صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002 .

46) طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 2006.

47) طائع الحداوي: في معنى القراءة: قراءات في تلقي النصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

48) عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم سطيف، الجزائر، ج2، ط2، 2006.

49) عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2005.

50) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999.

51) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب الكويت 1998.

52) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب الكويت 2001.

53) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

54) عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج: مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

55) عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النصّ الروائي: نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

56) عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التظهير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

57) عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2011.

58) عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 2005.

59) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

60) عبد الله إبراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

61) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003 .

62) عبد الله إبراهيم: تحليل النصوص الأدبية (قراءة نقدية في السرد والشعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، 1998 .

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

64) عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2006.

65) عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ت).

66) عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، منشورات الزمن، المغرب أكتوبر 2014.

67) عبد الهادي أحمد الفرطوسي: سيميائية النص السردي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العراق، 2007.

68) عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

69) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت ط2، 1996.

70) فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أولية منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

71) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

72) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، 1985.

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

74) مجموعة مؤلفين: التقنية الروائية والتأويل المعرفي: دراسات في القصة والرواية، أدب الروائي علي خيون، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، (د ت).

75) محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

76) محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007.

77) محمد الداهي: سيميائية السرد: بحث في الوجود السيميائي، رؤية القاهرة، ط1، 2009.

78) محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

79) محمد القاضي: الرواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008.

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

81) محمد بن عبد الكريم الجزائري: لغة كل أمة روح ثقافتها، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1989.

82) محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، ط1، 2009.

83) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج 4، ط2، 2001.

84) محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

85) محمد عابد الجابري: الإسلام والغرب (الأنا والآخر)، الكتاب الأول، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر بيروت، 2009.

86) محمد عابد الجابري: العولمة وأزمة الليبرالية الجديدة، الكتاب الثاني، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت 2009.

87) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1996 .

88) محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

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

90) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

91) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة القاهرة، 1989.

92) المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1 2011.

93) منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

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

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

96) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط7، 2005.

ب- المراجع المترجمة

97) أرثر أيزابرجز: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ع603، ط1، 2003.

98) أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010.

99) أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

100) أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 2005.

101) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ط1، 1999.

102) بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

103) بيل أشكروفت، جاريث جريفيثيز، هيلين تيفين: الإمبراطورية ترد بالكتابة، تر: خيري دومة، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط1، (د ت).

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

105) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

106) توماس كليرك: الكتابة الذاتية: إشكالية المفهوم والتاريخ، تر: محمود عبد الغني، منشورات الموجة، الرباط، المغرب، 2003.

107) ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

108) جان ستاروبنسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو: في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000.

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

110) جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

111) دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

112) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

113) روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1994.

114) رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992.

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

116) سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة بيروت، لبنان، ط1، 2007.

117) فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

118) كولن ولسن: فن الرواية، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د ت).

119) موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2004.

120) نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، (د ت).

121) ولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987.

ج- المراجع الأجنبية:

122) Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978.

123) Charles Senders Peirce ; Ecrits sur le signe, Ed Seuil , Paris, 1970.

ثالثا: المعاجم والموسوعات:

124) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير و آخرون دار المعارف، القاهرة، 1981.

125) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ،2001.

126) بطرس البستاني: محيط المحيط: قاموس مطوّل للغة العربية مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1987.

127) عبد النور جبور: معجم عبد النور المفصل (فرنسي–عربي) ، دار العلم للملايين، بيروت، 1995.

128) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، االدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

129) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط1، 2010.

130) المرتضي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الفتاح الحلو، راجعه مصطفى حجازي، مطبعة الكويت، 1986.

131) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

132) منير بعلبكي: قاموس المورد (إنجليزي-عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، 1994.

133) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

134) Le Robert: Dictionnaire de Français, Ed Sejer, Paris, 2005.

135) Petit Larousse, Compact, Imprimerie Casterman, Imprimé en Belgique, Mai 1995.

رابعا: المجلات والدوريات:

136) الاغتراب الأدبي، مؤسسة الرافد، لندن، ع 47، 2001 .

137) أيس، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، العدد 02، السداسي الأول 2007.

138) عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت المجلد 35، العدد 03، يناير – مارس 2007.

139) عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت المجلد25، عدد03، مارس 1997.

140) عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت المجلد 23، عدد 1–2، سبتمبر / أكتوبر 1994.

141) علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ج53، مج 14، سبتمبر 2004.

142) قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، عدد 03 ديسمبر 2011.

143) ملتقى السيميائية والنص الأدبي: 17/16/15 ماي 1995، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

فهرس المحتويات

العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	**أ – ط**
فصل تمهيدي: المؤلف ومفسروه	**11 – 33**
تمهيد	11
آليات الكتابة: بين فعل القراءة وأسئلة الذات وتعدد المعنى	13
1– قراءة النص: من القصدية إلى المُحصّلة	14
1–1– جهودات رواد مدرسة كونستانس النقدية	17
1–1–1– فولفغانغ آيزر (W. Iser)	20
1–1–2– هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss)	24
الفصل الأول: مدرسة باريس السيميائية	**35 – 80**
تمهيد	35
1– الأنموذج العاملي كنظام	39
أ– علاقة الرغبة: Relation de désir	41
ب– علاقة التواصل: Relation de communication	49

جـ- علاقة الصراع: Relation de lutte	52
2- الأنموذج العاملي كإجراء	54
أ- التحريك: Manipulation	56
ب- الأهلية: Compétence	58
جـ- الإنجاز: Performance	61
د- الجزاء: Sanction	62
3- البرنامج السردي: Le programme narratif	64
4- أنماط الوجود السيميائي	70
خلاصة	72
الفصل الثاني: المكون السردي في رواية جسدُ الحرائقِ (نُثار الأجساد المحروقة): مقاربة سيميائية سردية	**139 - 82**
تمهيد	82
1- المكون السردي في رواية جسد الحرائق (نُثار الأجساد المحروقة)	83
2- الأنموذج العاملي كإجراء في رواية جسد الحرائق (نُثار الأجساد المحروقة)	113

خلاصة	131
الفصل الثالث: سيمياء بورس التأويلية	**191 - 141**
تمهيد	141
1- مشروع ش ساندرس بورس Charles Senders Peirce السيميائي	142
2- نظرية المقولات الثلاث وأنماط الوجود	145
2- 1- السيرورة الثلاثية	146
2- 2- تعريف المقولات	150
2- 2-1- الأولانية: La primeité	153
2- 2- 2- الثانيانية: La secondéité	156
2- 2- 3- الثالثانية: La tiercéité	158
2- 3- العلامة وسيرورة الإنتاج التدليلي Sémiosis	160
2- 3- 1- بناء العلامة الثلاثي	161
خلاصة	181
الفصل الرابع: المدار السردي وديناميةالتشعب مقاربة في الإنتاج الروائي لواسيني الأعرج مختارات من نصوصه أنموذجا	**252 - 193**

تمهيد	193
1- سيرورة إنتاج المعنى	193
1-1- المدارُ السياقي في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية	194
1-1-2- آليات الإظهار السياقية	196
1-1-2-1- المؤولُ الفيزيونومي (منطقُ الأساريرِ)	204
1-1-3- النسقُ المُتشابكُ في كتابِ الأميرِ	220
1-1-3-1- العنوانُ كمؤشرٍ دليليّ	221
1-1-3-2- المهمةُ الدبلوماسيةُ كمؤشّرٍ	222
1-1-3-3- الأسرُ كمؤشّرٍ كيفي	230
1-1-3-4- تنازعُ التمثيلِ الدبلوماسي: الشكّ والاعتقادِ	232
1-1-3-4-1- صيغةُ إرادةِ المعرفة والحيلة	232
1-1-3-4-2- العقدُ كسَننٍ دلالي	233
الفصل الخامس: الرواية والتاريخ والهوية السردية (كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد أنموذجا)	**277 - 235**
تمهيد	235
1- صورة الأنا في مرآة تمثلات الآخر: كتاب الأمير:	240

مسالك أبواب الحديد أنموذجا	
1-1- الوعي التاريخي وتشكيل صورة الآخر	241
1-2- صورة الأنا ومنطلقات رؤية الآخر	245
1-2-1- الآخر بين الرفض والقَبول	250
1-2-2- نقدُ الذات وتمجيدُ الآخر	254
1-2-3- تمزيقُ الصورة	266
خلاصة	269
الخاتمة	**276 - 271**
قائمة المصادر والمراجع	**295 - 278**
فهرس المحتويات	**302 - 297**
ملخص باللغة العربية	**305 - 304**
ملخص باللغة الإنجليزية	**308 - 306**

ملخص البحث:

يعدُّ النصُّ السردي من بين أكثر النصوصِ التي جذبتْ اهتمامَ النقادِ والباحثين المُشتغلين بالحقلِ النقدي عامةً والسيميائي خاصة، كونهُ يضُمُّ مكوناتٍ سرديةٍ فاعلة لها وظائف متعدّدة، مُحتلّة بذلك الروايةُ مكانتها الأساسيةَ ضمنَ هذه النصوص وحتى بين الأجناسِ الأدبية الحديثة الأخرى كمًّا ونوعاً.

وبما أنّ الروايةَ شكلٌ وافدٌ فهذا معناه أن كثيرًا من قضاياها النقدية وافدةٌ أيضا، لذلك كثُرت وتباينت طُرُق تناولها تنظيرا وإجراءً، ليكونَ عنصرُ البحثِ في آلياتِ إنتاجها الذهنية من قِبلِ المبدعِ أحدَ الجزئياتِ الهامة في هذه الدراسةِ، لما يُضفيه عليها من حركيةٍ وسيطرةٍ في الآن نفسهِ، لتخضعَ معهُ الدراساتُ المُرتبطة بها إلى تحولات جذرية وعميقة؛ أي من الاهتمام بها كجوهر (السياقُ) إلى الاهتمام بها كبنية لغوية مغلقة لا تُحيل إلاّ لذاتها ولم توجد إلاّ لأجل ذاتها (النسقُ)، لارتباطِها المباشر بفلسفاتٍ وتوجهاتٍ مختلفة، وهو ما بدأ بشكلٍ فعلي مع اتجاهاتِ النقد السيميائي: (سيمياءُ السردِ / سيمياءُ التأويلِ) كون الإبداعية القائمة في النصوص السردية عامة والروائية خاصة لم تُستخرج كُلية كما يُفترض مع المناهج التقليدية، فكانت تبدو كالمتاهات العميقة والبعيدة كُلَّ البُعد عن الموضوعية التي لم يُكتشف منها إلاّ بعض النواحي، لتبقى النصوص معها مُنطوية على أسرارها بانتظار من يُحسنُ استدراجها ويكشفُ مكوناتها وآليات إنتاجيتها، ذلك أنها لا تبوحُ إلاّ لمن أحسن استنطاقها، لتنجح بذلك اتجاهات النقد السيميائي: (سيمياءُ السردِ / سيمياءُ التأويلِ) في الخروج بهذا

النوعِ من الدراساتِ السردية الروائية من الإطارِ التقليدي الضيقِ إلى الإطارِ الموضوعي الأوسعِ.

لتُحيلنا معهُ عمليةُ البحثِ في آلياتِ الإنتاجِ الروائي الذهنية مباشرة إلى نصوصِ واسيني الأعرج، لما منحتهُ لنا من رغبةٍ في قراءتها عبرَ وسيطِ الجمالية الكامنِ في أنساقِها الظاهرة والباطنة، التي لم تُحقّقْ لنا في الأخير سوى جماليةَ إنتاجيتِها، ليكون معه تَحليلُنا للبُنى الإنتاجية (سيرورةُ إنتاجِ المعنى) في أربعةِ نصوصٍ روائيةٍ مختارةٍ لهُ: (جسدُ الحرائقِ: نُثار الأجسادِ المحروقةِ 1978 / مرايا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرةِ 1997 / كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ 2007 / مملكةُ الفراشةِ 2013) بمثابةِ وضعِ حدٍّ للمراحلِ الذهنيةِ الإنتاجيةِ، وبدايةً لكلِّ سيرورةٍ تلقائية، انطلاقًا من المؤولاتِ الإظهارية التجسيدية المُتصلة أساسًا بتفعيلِ نظريةِ المؤولاتِ السَننية: الثقافية / الموسوعية والسياقية والبلاغية، بصفتها نتيجة نهائية لسيروراتِ الفرضياتِ المُجسّدة للمتلقّي الباحثِ في النصّ عن العلاقة بين الواقعِ الشارطِ للإنتاج وخلفية المبدعِ: (الواقعي / الضمني)، آخذين بذلك شكلَ تكوُّنِ الفكرة في ذهنهِ وتحوُّلها بتحوُّلِ منطلقاتِ تطويرها، والمحكومة بشرط الجنسِ الروائي.

Summary of the Research

The narrative text is considered one of the more types of texts that have attracted the attention of critics and researchers who engaged in the critical field in general and in semiotics in specific, since it includes narrative active components that have multiple functions, this is why the novel occupied the basic position within these texts and even among other modern literary genres in quantity and quality.

As the novel is a new form, this means that many of its critical issues are also new, this is why the ways how it is addressed are widely varied in theory and in practice, therefore the research in the mental mechanisms used by the creator in producing it is one of the most important elements of the present study, for what it imparts on it from movement and control at the same time, thus the related studies undergo into radical and profound transformations, that is, from interesting by it as an essence (the context) to considering it as a closed linguistic structure which does not refer to anything but to itself, and does not exist for anything but for itself (Layout), because of its direct connection to different philosophies and orientations, and this is actually began with the semiotic critics trends: (narrative semiotics/ interpretative semiotics) due to the fact that the creativity that existed in

the narrative texts in general and in the fictional texts in particular is never extracted as it is presumed with the traditional approaches, so that it appears like deep mazes so far from objectivity which is not totally discovered but only in some ways, so as the texts which also remain introverted on its secrets waiting for competent and skilled ones who can reveal its components and mechanisms of its production, because it does not disclose only to those who best interrogate it, consequently, the semiotic critics trends (narrative semiotics/ interpretative semiotics) succeed in taking out this kind of narrative fictional studies from a narrow traditional framework to a wider objective one.

The research in the mental mechanism of the novel production takes us directly to the texts of Waciny Laaredj which give us the desire to read through an aesthetic intermediary which is inherent in its apparent and interior layout, this ascertain us its aesthetic production. Our analysis of the productive structures (the process of the production of meaning), of four selected fictional texts : (*Jasadu Elharaek: Nuthar el-ajssed elmahruka,1978 / Maraya Edharir: Colonel Elhorob Elkhasira, The Mirrors of the Blind Man, 1997 / Kiteb El-emir:Maselik Abweb Elhadid; The Prince's Book: The Paths of the Wooden Gates*, 2007 / *Memlakatu Elfaracha,2013*) can be considered as an end to the mental productive stages and the beginning of any spontaneous process

starting from incarnation interpretation which is basically related to the activation of the systematic theory: cultural / encyclopedic and contextual and rhetorical, as a final result of the hypotheses which are embodied to the recipient researcher in the text about the relation between the conditioned reality of the production and the creator's background: (realistic/ implicit), thus, taking the form of the idea in his mind and its transformation according the transformations of the starting points of its development which are conditioned by its fictional type.