الجمهورية الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة

لنيل شهادة دكتوراه العلوم

التخصص:

مدارس النقد المعاصر وقضاياه

إعداد الطالبة: حنان حطاب

عنوان الأطروحة:

في فهم الخطاب السردي

مقاربة تأويلية في روايات واسيني الأعرج

المشرف. أ.د: عبد الغني بارة

جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د فتيحة كحلوش	أستاذة	جامعة سطيف 2	رئيسا
أ. د عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف 2	مشرفا ومقررا
د.عبد الناصر مباركية	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
د. صالح ملفوف	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا
د. ليلى بن عائشة	أستاذة محاضرة أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. عبد السلام يحيى	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا

السنة الجامعية: 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

"في سباق المضمار عليك أن لا تسمع إلا لداخلك ولتقطع أنفاسك و تدفع بها إلى حدودها القصوى

كل توقف هو نهاية للأنفاس اليتيمة التي تخزنها في أعماقك .كل شيء يتحدد في الأمتار الأخيرة

النجاح والفشل يرتسمان هناك. لكن أيضا كل مدار السباق تتحكم فيه لحظة البداية"

2084 العربي الأخير

واسيني

شكر وعرفان

الحمد لله الذي لولاه ما كان لهذا البحث أن يوجد

أتوجه بالشكر الجزيل لفضيلة الأستاذ الدكتور: عبد الغني بارة على جميل حضوره العلمي والمعرفي الذي جمعنا طيلة هذه السنوات ، فكان القارئ والناقد والمشرف الفعلي على هذا البحث إلى أن استقام عوده وبلغ صورته الحالية.

فجزاك الله عني خير جزاء ، وبارك الله لك في علمك وعطائك المعرفي وجعلك ذخرا للجامعة الجزائرية وللنقد العربي . وبارك الله لك في أهلك وولدك .

إلى أساتذة "محمد لمين دباغين" وعلى رأسهم عميد كلية اللغات والآداب ،الأستاذ الدكتور "صلاح الدين زرال" .

إلى أولئك الذين لا يدّخرون جهدا في النصح والتوجيه والعطاء: الدكتور اليامين بن تومي الدكتور خالد هدنة ، الدكتور خير الدين دعيش، الدكتور أحمد مرغم، الدكتور محمد البشير مسالتي ، الدكتورة ليلى بن عائشة ، الأستاذة الدكتورة محجوبي عقيلة .

إلى جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وأخص بالذكر : الدكتورة ريمة برقرق، الدكتور سليم بركان، الأستاذة فهيمة حزام.

إلى رمز التواضع والدعم والثقة الأستاذ الدكتور العراقي فلاح رحيم (مترجم وباحث مقيم بكندا)

إلى الدكتور سليمان بوراس: جامعة محمد بوضياف المسيلة .

إلى ثلاثي المحبة/العناء /الحلم /الوفاء ، الأم الحنون وبلسم الجراح الأستاذة جابي حياة، إلى روح الحياة ووجه الفرح عطوط أمينة ، إلى رمز التحدي ووهج الطموح صبرينة ذيب إلى من أرّقاني ومنحاني رعونة اللغة ووهج الحرف وسكينة الكلمات (بول ريكور،واسيني الأعرج)

إليكم جميعا شكري واحترامي ومحبتي

الإهداء

إلى أكرم من في هذا الوجود ،رمز الطيبة والشهامة

والديّ الفاضلين، أطال الله في عمريهما

إلى مملكة الحب التي دعمتني طيلة هذه الرحلة ،ومنحتني الراحة كلما أرّقتها.. أسرتي الصغيرة:

زوجي ورفيق دربي وشقيق قلبي "عنتر حديدي"

فلذتا كبدي : ريحانة عمري "أروى" و رمانة قلبي "تقوى"

إلى أجنحة السكينة التي طوّقتني بحنانها واهتمامها وصبرها.. أختاي "سليمة و وهيبة"

إلى إخوتي محبة واحتراما.. زهير، رابح، فاروق، فواز.

إلى كل أفراد عائلتي دون استثناء

إليكم دوما خالص محبتي

مـقدمـــــــــــة

تشتغل الدراسات النقدية المعاصرة في حقل معرفي يجمع بين ما هو فلسفي وما هو أدبي، تقر بزوال الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والمعرفية، وكذا اقتحام الفلسفة عوالم الأدب من أجل خلق براديغمات معرفية تفرضها تجربة الكتابة المعاصرة، وتشهد عليها مسارات الفلسفة التي اقترنت بالسرد، تاركة بذلك نمطا قرائيا مغايرا ينطلق من الخطاب الأدبي متوسلا بما للفلسفة من نظريات ومناهج ومعارف.

من على هذه الشرفة، يطالعنا هذا البحث في **فهم الخطاب السردي** للروائي الجزائري "**واسيني الأعرج**" من منظور **المقاربة التأويلية** للفيلسوف الناقد الفرنسي "**بول ريكور**". من أجل البحث عن هذه الدائرة العلائقية التي أدخلت الفلسفة ميدان الأدب عبر بوابة السرد بوصفه مصدرًا مهما من مصادر معرفة الذات والوجود. ليصبح السرد، إذ ذاك، حاجة أنطولوجيّة وسؤالاً أنثروبولوجيًا وفعلاً كتابيًا يستبطن الإنسان ليكشف عن الحياة ويقف عند مميزات الكتابة التجريبية عند **واسيني الأعرج**.

ولئن كان الدارسون يؤرخون لبدايات السرد الجزائري بتجربة "الحمار الذهبي" لأبليوس حيث ترجمها أبو "العيد دودو" من اللاتينية إلى العربية، فإن عود الكتابة الروائية لم يشتدّ إلا مطلع السبعينيات من خلال رواية "ريح الجنوب" "لابن هدوقة" وأعمال أخرى "للطاهر وطار"، وهي كتابات لم تعرف طريقها للبروز إلا بعد الاستقلال، أما مرحلة الثمانينيات فقد تميزت بالكتابة التجريبية الجريئة تأثرًا بالرواية الغربية، وهنا برزت أسماء روائية كثيرة رسّخت تقاليد جديدة في الكتابة أمثال: لحبيب السايح، جيلالي خلاص، رشيد بوجدرة... وواسيني الأعرج.

ولأن فاعلية خطابات واسيني السردية، لا تتأتّى إلا من خلال الغوص فيها قراءة وتأويلاً فستكون اللغة دليلا في مسالك التأويل، من شأنها إعطاء القارئ تأشيرة الولوج إلى هذه الروايات والكشف عن المضمر فيها، إذ **المقاربة التأويلية** تتجاوز كونها نشاطًا حيويًا بين القارئ والنص لتصبح **تعالقا حميميا قوامه الحوار و الاختلاف و المثاقفة**، قراءة منتجة لنصوص تقوم على **استحضار المغيب وملء فراغات النص**، والبحث عن **اللاّمقول** وكذا تجاوز المعنى الأحادي، **فالقراءة التأويلية** انفتاح دائم على **التعددية**، وسعي إلى تطوير طرائق ومقولات جديدة تتجاوز السطحي، وتثبت فاعلية القارئ التأويلي في **إعادة إنتاج النصوص** على نحو مغاير.

ضمن هذا الإطار، تتنزل مقاربتنا لروايات واسيني الأعرج في بحث موسوم بـ:

في فهم الخطاب السردي

مقاربة تأويلية في روايات واسيني الأعرج

وقد تشكلت مفاصل هذا العمل، انطلاقا من الإيمان بالأهمية البالغة التي تكتسبها الفلسفة في التطعيم بالنماذج الأدبية، وكذا الأهمية التي يكتسبها الأدب إذ ينظر إليه من زاوية فلسفية، ومدى التفاعل و التعالق المتبادل بينهما، وإن كان الموضوع في حد ذاته لا يخلو من مخاطرة ، إذ يجمع قطبين مختلفين هما: السرد والفلسفة.

ليزداد اقتناعنا بالموضوع بعد قراءة روايات "واسيني الأعرج" وما تثيره من أسئلة جدلية مرتبطة بمفاهيم فلسفية وقضايا وجودية وتجارب إنسانية. وقد رام البحث، من خلال مقاربتها معرفة مدى إسهام واسيني في إرساء تقاليد كتابية جديدة، ومعرفة إلى أي مدى يمكن لخطاب سردي أن يتحول من خطاب للمتعة والترفيه إلى وسيلة للكشف عن الذات وطريقة لترميم علاقتها بالآخر، وهل يمكن لخطاب السرد أيضا، أن يمنح القارئ تجربة إنسانية تساعد على فهم الذات وتفسير العالم عبر وسيط اللغة.

ومن هنا كان همّ البحث أن يطرح جملة من الأسئلة أهمها:

- ✓ ما طبيعة العلاقة بين الفلسفة والسرد، وكيف يمكن استعادة الفلسفي ضمن السردي؟
- ✓ ما مفهوم الهرمينوطيقا عند بول ريكور وما هي مقولاتها؟
- ✓ كيف نقرأ روايات واسيني الأعرج من منظور تأويلي؟
- ✓ إلى أي مدى تستجيب روايات الأعرج لهذه المقولات ؟
- ✓ إلى أي مدى يتحول خطاب السرد إلى وسيلة للكشف والمعرفة و الحوار؟
- ✓ كيف يستثمر السرد لطرح قضايا إنسانية وتجارب حياتية يكشف من خلالها عن جدلية الهوية والغيرية؟

هي ذي الأسئلة العامة التي دار حولها موضوع بحثنا. ولكثرة الروايات التي صدحت بها تجربة الكتابة عند الأعرج كان لزاما ضبط مدونة البحث في أربع روايات:

- ✓ كتاب الأمير، 2004.
- ✓ أصابع لوليتا، 2012.
- ✓ سيرة المنتهى "عشتها كما اشتهتني"، 2014.
- ✓ 2084 العربي الأخير، 2015.

وقد راعينا في اختيار هذه الروايات، المزج بين روايات مختلفة زمنيا، إذ منها ما صدر منذ أكثر من 10سنوات ودرس بشكل مكثف مثل رواية "كتاب الأمير"، و روايات جديدة لم تدرس بعد – في حدود علمنا– وأخص بالذكر "سيرة المنتهى" و2084" العربي الأخير".

ولقراءة نصوص الأعرج، اعتمدنا **المقاربة التأويلية** بوصفها ممارسة إبداعية منفتحة على **تعدد قرائي**، تمنحنا **حق ولوج عوالم النص وقراءتها بحرية وحوارية لا تخرج عما يؤطّره منطوق هذا النص ودلالاته.** ومنه جاء تقسيم البحث إلى خطة تشتمل على مقدمة وأربعة فصول يتصدرها مدخل. وهي على هذا النحو:

أما المدخل فقد جاء شاملا ضم جملة من القضايا التي تقودنا إلى المنعطف الطويل لفلسفة بول ريكور، التي لا يمكن ولوجها إلا من خلال هذه الدورة التي تشمل الفلسفي والنقدي

والمفهومي عنده. وجاء المدخل موسوما بـ: **فلسفة السرد عند بول ريكور**، حيث عرضنا فيه ثلاثة إشكالات.

وقفنا، بداية، عند الإشكال الأول الموسوم بـ: **خطاب السرد في النظرية النقدية المعاصرة**، حيث عمدنا من خلاله إلى تتبع مسارات السرد بدءا بالشعرية الكلاسيكية فالشعرية الجديدة، مرورا بمفهوم السرد مع البنيوية والسيميائية، وصولا إلى السرد عند بول ريكور.

لننتقل بعدها إلى الحديث عن: **مسارات بول ريكور المفهومية**، حيث وقفنا عند أبرز المحطات التي أسهمت في تشكيل فلسفته التفكرية: لحظة الرمز، لحظة النص، لحظة الفعل، ولحظة السرد التي يتمحور حولها بحثنا. فيما خصص ثالث إشكال لرصد هرمينوطيقا بول ريكور، وجاء موسومًا بـ: **مدخل إلى هرمينوطيقا ريكور – إشكالية الفهم**– وخصّصناه لمفهوم الهرمينوطيقا عند بول ريكور وعلاقتها بإشكالية الفهم، بعد أن تطرقنا لهذا المفهوم عند كل من شلايرماخر ودلتاي مرورا بهايدغر وغادامير.

ولئن كان المدخل رصدا لفلسفة السرد عند ريكور، فإن الفصل الأول جاء قراءة لمقولات التأويل عنده، و جاء عنوانه على هذا النحو: **مقولات المقاربة التأويلية عند بول ريكور** وتوقفنا فيه، مستهلا، عند مقولة: **هرمينوطيقا الحقيقة التاريخية والتخييل السردي** وهي تمثل الرهان الأول في فلسفة السرد عند ريكور، وتضمن هذا المبحث، بداية، مسألة: كتابة السرد والتاريخ، وناقشنا فيه علاقة السرد– بوصفه أنموذجا أدبيا– بالفلسفة بما هي نشاط عقلاني، كما تطرقنا إلى علاقة السرد بالحياة من منظور ريكور، وإلى أي مدى يمكن للسرد أن يكون انعكاسا للتجربة الإنسانية، كما تطرقنا إلى رهان السرد والتاريخ، ومدى استثمار السرد للتاريخ، وطبيعة العلاقة بينهما، ثم تعرضنا بعدها إلى حدود وأبعاد هذا السرد التاريخي من خلال: خطاب الإيديولوجيا و اليوتوبيا.

فيما جاءت المقولة الثانية بعنوان: **هرمينوطيقا الذات**، واشتمل هذا الجزء على سؤال الذات وعلاقته بالكوجيتو الديكارتي الذي أثبت فشله وعدم فاعليته، وبعدها انتقلنا للحديث عن الذات و نقد الوعي الزائف من خلال عرض مواقف فلاسفة الشك (ثلاثي التظنن: ماركس، فرويد، نيتشه)، ثم تعرضنا لإشكالية الذات وسؤال الهوية حيث أدرجنا فيها سؤال الذات، ثم مفهوم الهوية وحدودها ، حيث ميّز ريكور بين الهوية الشخصية والهوية السردية. وختمنا بجدلية الذاتية والغيرية من خلال وساطة الجسد، وغيرية الغير، والوجدان الأخلاقي.

أما المقولة الثالثة فخصّصناها لـ: **هرمينوطيقا زمان المحكي**، وتناولنا هنا مفهوم الزمان عند ريكور والروافد التي استقاه منها، من خلال تعرضنا إلى الزمان النفسي عند أوغسطين والحبكة الأرسطية وصولا إلى ثالوث المحاكاة ودوره في تفعيل الزمان، وكذا دور الزمان في تصوير التجارب الإنسانية.

أما بالنسبة للفصل الثاني: **سردية التاريخ ومنطق التضايف**، فتطرقنا من خلاله إلى تمثيل التاريخ ولعبة التخييل في الخطاب السردي للأعرج، وإن كان التركيز على رواية "كتاب الأمير" مع ذكر بعض الشواهد من باقي الروايات محل الدراسة. كما كانت لنا وقفة لامسنا فيها الرؤية الأيديولوجية لخطاب الأعرج، حدودها وأبعادها. وأثرنا فكرة المواقف التي تكتب من خلالها الرواية أو يسعى الخطاب لتمثيلها، كما قادتنا المقاربة للحديث عن الأوهام اليوتوبية التي قد يكرسها الخطاب السردي وغاياته منها.

فيما جاء الفصل الثالث: **ترميم الذات وسؤال الهوية**، كشفا عن هوية الذات داخل روايات الأعرج وتضمن المقاربات الآتي ذكرها:

- ✓ الجسد من حميمية الذات إلى التأسيس للغيرية "أصابع لوليتا".
- ✓ الهوية والغيرية في خطاب السرد "2084 العربي الأخير".
- ✓ سرد الذات ووساطة الموت "عشتها كما اشتهتني" .

الفصل الرابع: **الزمان المروي والتجربة الإنسانية**، وفي هذا الفصل تعرّضنا إلى تمثيل الزمان في روايات الأعرج، بداية بالزمان الإنساني، وتضمن مبحثين، الأول: الزمان التاريخي والزمان التخييلي، والثاني: إعادة تصوير التجربة السردية . لنخلص –ثانيا– إلى الزمان النفسي وتمدد الحاضر، وتضمن أنواع الأزمنة داخل الخطاب السردي محل الدراسة: الزمان الحدسي (لحظة الحاضر الحاضر)، الزمان التذكاري(لحظة الحاضر الماضي) فالزمان الاستشرافي (لحظة الحاضر المستقبل)، وخلص البحث إلى خاتمة ضمّت أهم ما توصل إليه من نتائج، يليها ثبت(عربي–فرنسي) بأهم المصطلحات المترجمة.

ويحسن التأكيد أن البحث استعان بجملة من المصادر والمراجع المتصلة بالموضوع فأما بالنسبة للمصادر/مدونة البحث فتمثلت في روايات واسيني الأعرج(السالفة الذكر). أما أهم المراجع التي استأنس بها البحث فنذكر كتب بول ريكور ومنها: ثلاثية الزمان والسرد، الذات عينها كآخر، صراع التأويلات، من النص إلى الفعل ..إضافة إلى جملة من الكتب العربية أهمها: الهرمينوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي) لعبد الغني بارة، موسوعة السرد لعبد الله ابراهيم، تحليل الخطاب الروائي(السرد، الزمن، التبئير) لسعيد يقطين ..كما استعان البحث ببعض المراجع باللغة الأجنبية منها:

- Paul Ricœur: Temps et Récit, t1 ,t2.
-Paul Ricœur: Du texte a l'action, « Essais d'herméneutique ».
- Housamedden Darwish: Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans l'herméneutique.

ولم يخل هذا البحث من بعض الصعوبات، منها ما تعلق بتشعب فلسفة بول ريكور وامتدادها عبر كل الفلسفات والتخصّصات، الأمر الذي صعب قراءته وفهمه في مصادره الأصلية واللجوء إلى الكتب المترجمة والمتخصصة في الكتابة عنه، زيادة على ذلك صعوبة القبض على مقولات التأويل في فلسفة ريكور، إذ لا يجدها القارئ محدّدة أو مصرحا بها إنما يتم تقصّيها عبر مشروعه الفلسفي برمته وعبر جميع كتبه. ومن جهة أخرى تشعب وطول النصوص السردية للأعرج وجدّة الروايات التي لم تدرس بعد، ماعدا بعض المقالات

الصحفية التي تفتقر للنقد الأكاديمي والدراسات المعمقة. كما أن الاشتغال على مدونتين مختلفتين (فلسفة، سرد) وبهذا الحجم الكبير لا يخلو من مخاطرة.

ويبقى أن هذا العمل المتواضع خطوة أولى في مسار البحث النقدي والفلسفي، وهو ككل عمل إنساني يحتاج إلى التصويب والإضافة ولا يدّعي اليقين. وحسبنا أننا حاولنا إعطاء قراءة تأويلية لنصوص الأعرج والوقوف عند خطاباتها المضمرة ودلالاتها الخفية.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر الله عز وجل على توفيقه وسداده، وأن أذكر بكل اعتزاز وفخر العرفان بالجميل لفضيلة **الأستاذ الدكتور المشرف عبد الغني بارة**، كما يحسن التأكيد أن هذا البحث لم يبلغ صورته النهائية إلا بتوجيهاته وملاحظاته، إذ يبقى دوما مثالا للدعم والثقة، وقد كان له الفضل في اختيار الخوض في مغامرة بول ريكور الهرمينوطيقية فله كل معاني التقدير والاحترام، على جميل صبره، وكثير دعمه وتوجيهه، وسداد رأيه، إذ لم يكن المشرف وحسب، بل كان الناقد والباحث المتعمق في الدرس التأويلي بكل تفاصيله.

فإليك أستاذي المشرف، بالغ الشكر وعظيم التقدير على حضورك العميق/ الجميل الراقي/ مشرفا وناقدا وناصحا.

كما أتقدم بجزيل الشكر لأسرة قسم اللغة والأدب العربي، وأخص بالذكر السيد رئيس القسم على دعمه وتشجيعه، كما لا يستثني شكري كل أساتذتي و زملائي وأصدقائي ممن كان لي سندا وعونا بالنصح والتوجيه والتشجيع والكلمة الطيبة. **والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم لهذا البحث وتحمّلهم مشاق النظر والمتابعة والتقييم.**

فلهم مني جميعا خالص الشكر والتقدير والعرفان.

والحمد لله رب العالمين

" ليست لي فلسفة يمكن أن تكون فلسفتي أنا والتي أبسطها من كتاب إلى كتاب كنت دائما أفكر

بصيغة المشكلات، هذه الأخيرة كانت متقطعة أحيانا بمساعدة قرائي أحاول أن أرسم خطا .

عملي قد تم ضمانه بواسطة كل بقية يتركها كتاب، أرجع إليه في كل مرة "

بول ريكور

مدخـــــل

فلسفة السرد عند بول ريكور

أولا: خطاب السرد في النظرية النقدية المعاصرة

1- الشعرية و السرد

2- البنيوية والسرد

3- السيميائية والسرد

ثانيا: مسارات بول ريكور المفهومية

1 - المسار الفلسفي

2- المسار التفكري

ثالثا: مدخل إلى هرمينوطيقا بول ريكور

إذا كانت الفلسفة سؤالا دائما عبر مسارات وآفاق الحياة وارتحالا وجوديا مستمرا يبحث عن الذات الإنسانية المرتبطة بمجموعة من النظريات والمذاهب، ويخترق كل حدود العلم والمعرفة، والثقافة الإنسانية، فإن الأدب –هو الآخر– فضاء خصب للتجارب الإنسانية. حيث وجدت نصوص فلسفية بلغة لا تخلو من شعرية أدبية، كما أن عديد النصوص الأدبية ترتكز في مرجعياتها وإجراءاتها على نظريات ومناهج فلسفية، هذا ناهيك عن لغة الأدب التي تمثل لوحدها إشكالا فلسفيا وجوديا لارتباطها بالإنسان.

وإذا كانت الفلسفة ترتبط بجميع العلوم والمعارف، وترتبط بشكل أدق بالميتافيزيقا أو بعلم ما وراء الطبيعة فإنها تمثل أيضا "الأنطولوجيا Ontologie، أي البحث عن الوجود بما هو وجود أخير كامل، أي بما هو وجود، كينونة مطلقة، وجود في حد ذاته لا يحتاج إلى وجود آخر، بل كل شيء يفسر به.."[1] إنها، أي الفلسفة، بحث إنساني يروم الكشف عن حقائق الأشياء ووجودها، بحث أركيولوجي عن اللغة، الوجود، الإله، الذات، الكون.. لتكون بذلك– أي الفلسفة– "إبداعا للمفاهيم وحفرا في أنظمة المعرفة وتأسيسا لاستراتيجية السؤال وسعيا لفهم الكائن في هذا الوجود، تبقى، دائما، وأبدا، حوارا تساؤليا بين الكائن والكينونة عبر وسيط اللغة، بما هي مسكن الكائن ووطنه في هذا الوجود"[2].

---

[1] جورج زيناتي: الفلسفة في مسارها (مدخل إلى الفلسفة)، دار الأحوال والأزمنة، ط1، 2002، ص 20.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، لبنان، ط1، 2008، ص 11.

ويكون بهذا، فعل التفلسف من منظور بول ريكور "هو ذاته فعل الحياة، وليس العائق أو المضاد لها كما يتوهم البعض، أو يوهمون، لأنه فعل يتمثل في الاستكشاف والتطور المستمرين للوجود الإنساني... Exploration".[1]

كما أن الفلسفة – حسب ما يرى إريك فايل – " لا تريد أن تقبل بخطاب فاقد للمعنى، فما يبدو أن لا معنى له لأول وهلة، يتحول إلى خطاب له معنى، بمجرد أن نسائله، ولعل هذا ما يفتح طريق الفلسفة أمامنا، وهو طريق يوصل إلى فهم معنى العالم وقوانينه"[2]، ومن هنا كان لزاما أن تهتم الفلسفة بالوجود الإنساني ممثلا في الأدب بوصفه فعلا محايثا للتجربة البشرية والوجودية، عبر وسيط اللغة بما هي عالم نسكنه ويسكننا، ويشعرنا بلذة الانزياح والتكثيف، لذة بارتية[*] Barthes (1915-1980)" شبيهة بتلك اللحظة غير الثابتة، المستحيلة، الروائية المحضة التي يتذوقها الماجن في لحظة دسيسة جسورة مقطعا الحبل الذي يشنقه في اللحظة التي يتمتع فيها"[3]، بل ربما هي لعنة اللغة التي بثها فينا هيدغر Martin[**] Heidegger (1889-1976)، ذلك أنها بيت الوجود الذي يسكنه الكائن، فهي وطنه وسكناه، "وبما أن اللغة هي شكل من أشكال هذا الوجود فإن الإنسان بها يتحول من كائنه الإنساني إلى كائنه الكلامي/الإبداعي وكذلك الأشياء، فإنها داخل عالم اللغة/ الوجود تتخلى عن

---

[1] البخاري حمانة: بول ريكور ومسؤوليات الفلسفة في القرن الحادي والعشرين، ضمن كتاب بول ريكور والفلسفة، نابي بوعلي، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط، ط1، 2014، ص 19.

[2] محمد بهاوي: الفلسفة والتفكير الفلسفي(الفلسفة والقيم، تاريخ الفلسفة، المذاهب الفلسفية) نصوص مختارة ومترجمة، ج2، افريقيا الشرق، ص7.

[*] رولان بارت: Roland Barthes (1915–1980)، لم يكن بارت فيلسوفا لكنه ساءل في نهاية حياته الفلسفة، قرأ ميشيليه وماركس، وبدأ بنشر مقالات في الصفحة الأدبية من جريدة كونيا التي كان يحررها ألبير كامو. جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2006، ص ص 135، 136.

[3] عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة عند بارت، إفريقيا الشرق، ط1، 1996، ص 43.

[**] مارتن هيدغر: Martin Heidegger. (1976– 1889) ولد في بادن، ومات في فرايبورغ، واحد من أعظم فلاسفة ألمانيا، هيدغر هو مفكر الوجود، جاء من الفينومينولوجيا الهوسرلية واستخدم منهجها . من أشهر مؤلفاته: الوجود والزمان الفلسفة، الإنسان في العصر الحديث. ينظر، جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص694.

معانيها الأولى التي كانت تحملها في عالم الأشياء لتتحول إلى كائنات لغوية لا تدل خارج هذا الوجود اللغوي، بل إنها لا تنفك وهي تبحث عن مدلولات نفسها أن تتحول إلى دوال لا تحيلك إلا على غيرها في الصيرورة".[1]

ليمتد بذاك صراع التأويلات* التي لا تنفك تبحث عن اللغة من أجل البحث عن الوجود، بل البحث عن الذات، تلك الذات الفاعلة التي سكنت بول ريكور وألفت "حكاية الذات المروية بلغة فلسفية"[2].وهذا يعني أنه لا نص من غير لغة، لا فعل من غير لغة ولا قراءة من غير لغة، فوحدها اللغة تمنح النصوص قيمتها وتمنح الذوات وجودها.

وبهذا فالفلسفة ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة، فكل شيء يحدث من خلالها وعبرها" وهذا يعني أنه لا تأويل من غير لغة، ولا يمكن التعرف على الذات أنطولوجيا أو أبستمولوجيا إلا عبر الوسيط اللغوي الذي يمكننا أن نعتبره الوسط الحيوي لعملية الفهم ومجال تحركها، ومن ذلك ينظر للفهم في انقذافه خارج الذات وفي غيريته وارتباطاته الخطابية "[3]. فنحن نقول باللغة ونكتب باللغة ونفهم باللغة ونحيا ونوجد باللغة ومن خلالها، مهما تعددت أشكالها وتباينت غاياتها.

---

[1] عبد الغني بارة: الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص 11.

* تأويلاتInterprétations، جمع تأويل على وزن تفعيل، من أول يؤول تأويلا. ومادة الكلمة (أول) قال ابن فارس: لكلمة " أول" أصلين هما: ابتداء الأمر وانتهاؤه من استعماله في الابتداء قولك: الأول وهو مبتدأ الشيء، ومن استعماله في الانتهاء قولك: الأيل وهو الذكر من الوعول وسمي أيلا لأنه يؤول إلى الجبل وينتهي إليه ليتحصن فيه. ينظر للاستزادة أحمد ابن فارس بن زكريا أبو الحسين : معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، المجلد 1، دار الفكر، 1979 ص 157-161. يفرق ريكور بين التأويل Interprétation والهرمينوطيقا Herméneutique حيث يقتصر عمل التأويل من المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن، والمجاز إلى الحقيقة، فيما تسعى الهرمينوطيقا إلى الوقوف على ما يقوم به الكائن في هذا الوجود، تأويلا لهذا الجهد، بوصفه أنطولوجيا للفهم عن طريق الإبستيمولوجيا. ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص35.

[2] الناصر عمارة: بول ريكور ومسارات التأويل، ضمن كتاب بول ريكور والفلسفة، نابي بوعلي، ص 71.

[3] الناصر عمارة : الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2014، ص22.

لتكون الفلسفة بهذا، لعبة حلزونية، تنطلق من الأسئلة ولا تصل إلا إلى أسئلة متجددة، فسؤال الفلسفة، سؤال عن اللغة وعن الذات والإنسان والمعرفة، ولهذا يتساءل بول ريكور: " أفلا تكون من مهام الفلسفة الدخول في معمعة هذه الفلسفة العظيمة للغة التي من خلالها ندرك إجمالا أن المتكلم دائما هو الإنسان ذاته"[1].

ولئن كان مرام ريكور البحث في مسارات الفلسفة والخروج من مأزقيتها التي ردحت بها قرنا من الزمن تحت شعار الوثوقية والجاهزية، فإنه اختار طريقا شاقا ومتشعبا عبر ولوج عالم الأدب ورواق السرد بوساطة اللغة.

وإذا كانت مقاربتنا للخطاب السردي عند واسيني الأعرج ستستأنس بمقولات بول ريكور فحري بنا أن نتساءل: أي فيلسوف هذا الذي لقب من قبل الباحثين بـ غول القراءة Ogre de lecture أو غول الفلسفة؟ وما حدود فسلفته وأبعادها؟"[2]عن أي واحد نتحدث – إذا كان بول ريكور Ricœur يجمع بين مجموعة من الفلاسفة داخل فيلسوف واحد – "هل نتحدث عن ريكور هيرمينوسيا الرموز؟ أم ريكور الذي استثمر وطور أفكاره في قراءاته الفاحصة والعميقة لكل من فرويد والبنيوية، أم ريكور صاحب نظرية الاستعارة والحكاية والهويةIpséité بوصفها نمط علاقة مع الذات التي تفترض آخرها ؟ وبعبارة أخرى هل ريكور التأملي أم ريكور الظاهراتي أم ريكور الهيرمينوسي".[3]

---

[1] منير بهادي: التأويلية بين التأسيس المعرفي والفهم الأنطولوجي عند بول ريكور، ضمن :أحمد عبد الحليم عطية، ريكور والهرمينوطيقا، الفكر المعاصر، سلسلة أوراق فلسفية، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2011، ص 248.

[2] الناصر عمارة: بول ريكور ومسارات التأويل، ص71.

[3] عبد الله بريمي: من فلسفة الإرادة إلى مسارات الاعتراف، تأملات في سيرة فيلسوف شاهد على العصر، ضمن موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي، من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2، من إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، تأليف مجموعة من الأكاديميين العرب، تقديم علي حرب، منشورات ضفاف، دار أو ما، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، لبنان، العراق، الجزائر، ط1، 2013، ص 1257.

أولا: خطاب السرد في النظرية النقدية المعاصرة

قبل ولوج بوابة السرد عند بول ريكور، حقيق بنا التطرق إلى عمارة السرد منذ البدايات الأولى من خلال بعض النماذج البارزة، تمثيلا لا حصرا، والتي أسهمت بشكل أو بآخر في تطور الدرس السردي الحديث، ثم بعدها إبراز المحطات التي سبقت فلسفة السرد عند ريكور وتحديد أهم ما يميزها .

1- الشعرية* والسرد:

يتشكل المحكي عبر كل الأزمنة، يتراوح بين كل الأمكنة يتعانق مع الحياة، ليتواجد بتواجدها، فالمحكي عبر تاريخي، عبر ثقافي، إنه حكاية وجودية تسرد وقائع الحياة الإنسانية إنه الحضور الدائم أبدا في كل تعرجات ومسالك الوجود، إنه حياتي غائر في أعمق و أول كتاباتنا الفلسفية والأدبية، لذلك يشهد التاريخ على أنه قديم يعود إلى كتاب الشعرية لأرسطو طاليس** (384 ق م- 322 ق م)، الكتاب الأول في الشعريات الذي يصف خصائص الأجناس الأدبية ويتحدث عن المحاكاة بما هي في معناها البسيط "تقليد للفعل أو تمثيل له من خلال وساطة اللغة الموزونة"[1]، ورغم أن الكتاب من عنوانه يوضح أنه في الشعر، إلا

---

* وسمت الشعرية في الموروث العربي القديم بالبيان تارة، وبه سمى الجاحظ كتابه البيان والتبيين، وله أسماء أخرى كالفصاحة والبلاغة وسماها الجرجاني بالنظم، وهذا الأخير هو أرقى من النظرية في دقته الفنية وأبعاده البيانية، أما الفلاسفة النقاد كالفرابي وابن سينا وابن رشد ومعهم القرطاجني فقد أخذو بمصطلح التخييل. أما عند الغرب فجاءت بمصطلح poétique وقد ترجمت إلى (الشاعرية: علم أو نظرية الأدب مع سعيد علوش /الشعرية مع الغذامي/ الإنشائية مع حسين بكار/ بويتيك مع حسين الواد/ نظرية الشعر مع علي الشرع/ فن الشعر مع يوئيل يوسف عزيز) وغيرها من الترجمات المتباينة، لكن الشعرية أكثرها تداولا، وهي لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى أو في الممكن الآخر. ومنه البحث عن الخصائص المجردة التي تصنع الحدث الأدبي وتحدد فرادته. ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص14-17.

** أرسطو طاليس: Aristo (384 ق م- 322 ق م) ولد في اسطاغيرا التي تعرف اليوم باسم ستافرو، يمكن القول عنه أنه كان من أعظم نوابغ النظر العقلي في تاريخ الفكر اليوناني، من مؤلفاته: كتاب الفلسفة، كتاب ما بعد الطبيعة (الميتافيزيقا). جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص ص52-53.

[1] Paul Ricœur : temps et récit, t1, 1 L'intrigue et le récit historique, librairie générale, France,6 rue pierre – sarrazin,75006 paris ,p70.

أنه يشمل أيضا" التراجيديا (الدرامي الرفيع)، والكوميديا (الدرامي الوضيع) والملحمة (السردي الرفيع)"[1]

يمثل كتاب الشعريات لأرسطو مرجعا أساسيا لنظرية السرد وبداياتها الأولى "ومن ناحيتي – يقول ريكور– لقد استبقيت من فن الشعر لأرسطو مفهوم بناء الحبكة[*] Emplotement المركزي، الذي هو في اليونانية "ميتوس" (Muthos) إله الأساطير[**] والمرويات، الذي يشير إلى كل من الحكاية Fable (بمعنى القصة المتخيلة) والعقدة Plot (بمعنى حبكة القصة المبنية بإتقان)، وهذا الركن الثاني من "الميتوس" عند أرسطو، هو الذي أجعله دليلا لي، وأرجو أن أستخرج من هذا المفهوم عن الحبكة جميع العناصر التي يمكن أن تساعدني –فيما بعد– في إعادة صياغة العلاقة بين الحياة والسرد".[2]

وقد صنف الكتاب على أنه كتاب في الشعرية، استنادا لقضاياه و استدلالا بمقولة أرسطو: "إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها".[3]

---

[1] بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص18.

[*] الحبكة: intrigue/plot: مصطلح سردي يحيل على ما يسميه أرسطو الميتوس، وقد أكد ريكور (..) أن الميتوس باعتباره تنظيما للأعمال المنجزة هو إدماج لها في حبكة، فالحبكة –إذن– تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهوما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية". محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 141.

[**] الأسطورة الميتوس Mythe تتصل كلمة أسطورة بمادة (س، ط، ر) والسطر هو الصف من الكتاب والنخل والشجر وهو "الخط والكتابة" (ابن منظور، لسان العرب)، ومن اللغويين من اعتبر أن "أساطير لم ترد في القرآن الكريم إلا في صيغة منتهى الجموع لأنها جمع "أسطار" وأسطار جمع سطر، وذهب بعض المستشرقين إلى أن أسطورة قريبة الصلة من قرينتها في اليونانية واللاتينية إيسطوريا Historia بمعنى الأخبار التي تؤثر عن الماضين. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 24.

[2] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ضمن كتاب ديفيد وود، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 40.

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، دط، دت، ص85.

كما عبر نورثروب فراي عن معنى الشعرية الأرسطية بقوله: "إن ما عناه أرسطو بكلمة البويطيقا* هو نظرية في النقد تنطبق مبادئها على الأدب كله، وتبرّر كل طريقة نقدية صحيحة، ويبدو أن أرسطو قد تناول الشعر تناول عالم الأحياء لأي نظام من الأحياء. فتناول أنواعه وصاغ قوانين التجربة الأدبية العامة، أي أنه باختصار كما لو أنه كان يؤمن بوجود كيان معرفي قابل للفهم يمكن استكشافه عن الشعر، ليس هو الشعر ذاته أو تجربة الشعر من قبل قارئه، بل هو البويطيقا".[1]

ومن رحم هذه الشعرية الكلاسيكية لأرسطو، تمكن الشكلانيون الروس Formalistes Russes** (1915-1930) من بعث شعرية جديدة تعلي من أدبية الأدب. وتؤكد أن السرد ليس وليد العصر الحديث إنما ظهر منذ بويطيقا أرسطو . فقد برزت الجماعة في عشرينيات القرن الماضي وضمت مجموعة من النقاد أمثال: رومان جاكبسون R.Jacobson(1896–1982) ، وبوريس إ يخمباوم (B.Eichenbaum) وتوماشوفسكي B.Tomashevsky وغيرهم، وتطورت دراساتهم منذ التحولات الكبرى والدعاوى إلى "علمية الأدب"، إذ عرف الأدب مسارات جديدة نحو علم جديد من خلال علم عام سمي بالشعرية Poétique، هذه الأخيرة تتحدد كما يرى تودروف T. Todorov (1939-2017) "على أساس

* من أبرز التعريفات التي ارتبطت بالبويطيقا ما قاله الناقد والشاعر والفيلسوف الفرنسي بول فاليري(1871–1945): "يبدو لنا اسم الشعرية ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنما في ارتباطه بالأدب عموما" بمعنى أن الشعرية ترتبط بالأدب منظوما كان أم منثورا، بل وترتبط أكثر بالأعمال النثرية. ينظر للاستزادة: تودوروف تزفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبوقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص ص 23، 24.

[1] نورثروب فراي: تشريح النقد، ت محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث، 1991، ص 16.

** الشكلانيون الروس: Formalistes Russes (1915–1930)، لم تكن الشكلانية الروسية تمهيدا لنشأة البنيوية فحسب بل كانت مسقط رأس علوم أخرى، ووثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، وتطلق تسميتها على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين هما: حلقة موسكو1915–1920، وجماعة الأبوياز. Opojaz1916. ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008، ص ص 113، 114.

اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي".[1] فهي تعنى بدراسة الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره انطلاقا من تكوينه الداخلي، حيث تهتم بدراسة المميزات النوعية التي تجعل من أي نص أدبا ومن أي عمل عملا أدبيا، و تبحث عن المكون الجوهري الذي يحقق فرادة وتميز هذا العمل عن غيره، وفي هذا الصدد يقول رومان جاكبسون: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما أدبيا".[2] فهي محاولة لاستنطاق النص والكشف عن "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[3] فتحوّله من مجرد مقولة لفظية إلى أثر فني.

حاوَل، إذن، الشكلانيون التأسيس لشعرية جديدة مخالفة للإرث الأرسطي ومتجاوزة للمقاربات التاريخية، من خلال إقامة علم مستمد من الأدب نفسه، وذلك من خلال الاهتمام "بالأنساق البنائية في العمل الحكائي انطلاقا من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي وبين الأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة، وهذا ما نعاينه بجلاء من خلال أبحاث شلوفسكي عن بناء القصة القصيرة والرواية وتوماشوفسكي في دراسته عن نظرية الأعراض".[4] بمعنى الاهتمام بكيفية تشكيل وبناء النصوص حيث أن دراستهم لا تروم تحديد المعنى وإنما معرفة القوانين العامة التي تنتظم ولادة العمل الأدبي وهذا ما جعل عملهم مختزلا ومحصورا في اللغة.

أمّا إيخمباوم (B.Eichenbaum) فأكد على علمية الأدب من خلال قوله: "لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصّيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميز كل مادة عن الأخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطي مبرّرا لاستعمالها في علوم

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال، الدار البيضاء، 1988، ص60.
[2] Roman Jakobson:Huit questions de poétique, ed .seuil-paris, 1977, p16.
[3] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص23.
[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (السرد، الزمن، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1997، ص 29.

أخرى كموضوع مساعد".[1] وهذا يعني أن موضوع الشعرية ليس الأدب في حد ذاته، إنما هو البحث– في البنية الداخلية المجردة – عن الخصائص النوعية لهذا الخطاب.

ولعل أبرز ما قامت عليه المقاربة السردية مع الشكلانيين الروس هو التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث يرى توماشوفسكي أن: " المتن هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال النص. أما المبنى الحكائي فهو الطريقة والنظام الذي تقدم به هذه الأحداث في العمل، مع ما يتبعها من معلومات وإشارات بعينها".[2]وقد ركز الشكلانيون الروس دراستهم على المبنى وجعلوه محور عملهم فيما تم إقصاء المعنى، وهذا كان السبب في تسميتهم (بالشكلانيين) من قبل خصومهم، فالشكل بالنسبة إليهم "هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الإيديولوجية والرمزية".[3]بل إن جمالية النص –حسب رأيهم– تكمن في البناء الخارجي الشكلي لا المعنى وهذا ما يتضح من خلال تحليل توماشوفسكي لرواية دونكيشوت "عندما يبرز الصفة غير المستقرة للبطل، ويصل إلى استخلاص أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي، وهكذا يقع الإلحاح على أسبقية المبنى والبناء على المادة".[4]الأمر الذي عرضهم لنقد ومعارضة ميخائيل باختينMikhaïl Bakhtine (1895-1975) حيث "رأى أن المذهب الشكلاني يهتم بجمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية، ويرى أنه ينبغي ألا يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو البناء، وإنما معمارية المؤلفات أو بنيتها التي تجدد فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون".[5] فجمالية النص تكمن في تكامل وتفاعل هذه العناصر مجتمعة.

---

[1] المرجع السابق، ص 13.

[2] عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2008، ص 123.

[3] أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، د ط، 1993، ص 44.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 29.

[5] بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص81.

غير أن تميز الشكلانيين برز بشكل أكبر من خلال المشروع المورفولوجي الذي جاء به فلاديمير بروب* V.Propp (1895- 1972)، القائم بالدرجة الأولى على الوظائف " وهو اصطلاح استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي"[1]، على أساس أن لكل عنصر داخل الجملة وظيفة نحوية معينة كذلك داخل كل حكاية أو نص سردي وظيفة أو حدث تضطلع به شخصيات النص، ومن ذلك "تتميز مورفولوجيا بروب من حيث الجوهر بأنها تمنح الأولوية للوظائف على حساب الشخصيات "[2]، وهذا في إطار ما أسماه بروب بـ "مورفولوجيا الحكاية**" الذي يؤسس لعلم يدرس أشكال الخرافة الشعبية من خلال الوظائف، إذ" في الإمكان مقارنة دراسة الحكايات الخرافية بدراسة التكوينات العضوية في الطبيعة إذ إن عالم

* فلاديمير بروب V. Propp (1895 –1972)، ولد في مدينة بترسبورغ، في عائلة تنحدر من أصول ألمانية، ركز على دراسة الفلكلور والدفاع عنه، حيث كانت موضوعه في أطروحة الدكتوراه، من أهم مؤلفاته: مورفولوجيا الحكاية الشعبية 1928، الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية 1946، الملحمة البطولية الشعبية الروسية 1963، قضايا الضحك والكوميديا. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم، أبوبكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1989، ص17.

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010 ص 52.

[2] Paul Ricœur : temps et récit, tome 2, La configuration dons le récit de fiction, Editions du Seuil novembre, 1984.p68.

** مورفولوجيا الحكاية: بلغ تأثير كتاب فلاديمير بروب مناحي مختلفة لا سيما بعد ثلاثين سنة. بعد ترجمته الأمريكية "وهو تأثير طال أولا بنيوية ليفي شتراوس Lévi-Strauss عن طريق لقائه بـ جاكبسونJakobson في الولايات المتحدة خلال الحرب. منذ سنة 1960 صرف ليفي ستروس الانتباه نحو بروب في مقال بعنوان: "البنية والشكل" أعيد نشره في كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية، كما طال التأثير أيضا تحليل الأساطير غريماس Greimas وكذلك دراسة الحكايات (بريمون Bremond، والمقاربة الأدبية بارت Barthes، تودوروف Todorov ، جينيت Genette. كما كان بروب خلال سنة 1963-1964 محور درس "علم الدلالة"، الذي كان أ. ج. غريماس يلقيه بمعهد بوابكاري. أما سنة 1964 فقد نشر: ك، بريمون مقالة حول البلاغ السردي في العدد 4 من مجلة تواصلات Communication، وفي السنة الموالية قام تودوروف بترجمة بعض نصوص الشكلانيين الروس ضمن كتابه نظرية الأدب (عن دار سوي سلسلة تيل كيل Tel Quel) وظهر سنة 1966 علم الدلالة البنيوي لغريماس الذي سيولد معه تيار السيميائية القصصية لاسيما من خلال العدد المهم الثامن من مجلة تواصلات، عن المدرسة التطبيقية للدراسات العليا L'école pratique des Hautes études والمعروف اليوم بـ Ehess مع مقالات لـ بارت وبريمون وإيكو وجينيت وغريماس وميتز Metz وتودوروف، إن هذا العدد الممتاز الذي طبع عدة مرات وأعيد نشره ضمن سلسلة Point عن دار سوي، وسم بميسم بارز ميلاد سردية ذات نفس بنيوي. جون ميشال آدم: السرد، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2015، ص ص 15-17.

الطبيعة والفولكلوري يدرسان في الأساس أصول وفروع الظاهرة نفسها. وقضية داروين Darwin حول أصل الفروع تنشأ أيضا في الفلكلور ".[1]بمعنى أن الفلكلور شبيه في تطوره بالتكوينات العضوية، ويمر بالتحولات العمرية نفسها، يولد وينمو ويتطور ويموت.

وتقوم طريقة بروب على تقسيم النص السردي أو الحكاية السردية إلى جملة من الحوادث على رأس كل حدث وظيفة معينة "فعلى إثر قراءة مائة حكاية عجيبة (الأفاناسيف)اندهش بروب –حاله حال القراء أو السامعين لهذا النمط من السرد– لعودة الأحداث والشخوص المتماثلة. يتعلق الأمر إذن، بشخص كثيرا ما يكون في البداية إما متقدما في السن أو مريضا أو في حالة من النقص الأولي المميز في كل الحالات، يتعلق الأمر إذن بمهمة يقع اقتراحها على البطل أو الأبطال للقيام بها، فحتى وإن تعلق ذلك الأمر، كل مرة، بمهمات مختلفة جدا، فإن الحدث العام يظل هو نفسه"[2]، وبهذا يمنح بروب الأهمية القصوى للوظيفة على حساب الشخصية، أي التركيز على الفعل لا الفاعل، هذا الفعل الذي ينظر إليه منفصلا عن الفاعل إذ " تعمل وظائف الشخصيات في حكاية ما بوصفها عناصر مستقرة وثابتة بمعزل عن كيفية تنفيذها ومن ينفذها إنها تشكل المكونات الأساسية لحكاية ما".[3]

تركز، إذن، مورفولوجيا بروب على الوظائف بوصفها أشكالا مجردة من الفعل، وهي عملية إحصائية فيما يخص الشخصيات والوظائف داخل الحكاية الخرافية، "إذ نجد عدد الشخصيات محدودا تماما– يختزلها بروب إلى سبع –فيما يطبق مبدأ العدد المتناهي هذا على الوظائف التي يختزلها إلى إحدى وثلاثين وظيفة".[4]

بالرغم من المجهود الواضح لمشروع بروب الذي قدّم خدمة قيمة للسرد، إلا أن المورفولوجيا بقيت في منتصف الطريق ولم تعرف تجديدا أو استمرارية أو تقدما كما تعرضت لانتقادات كثيرة، وربما الأمر راجع أولا للطبيعة المغلقة لهذا المشروع الذي يحصر دراسته

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص264.

[2] جون ميشال آدم: السرد، ص 42.

[3] Paul Ricœur : temps et récit, tome 2 , p69.

[4] Ibid., p69.

في الحكايات الخرافية الروسية، وكذا للطريقة الإحصائية والإسقاطية و الانتقائية التي تجعل الناقد يختار من نصوصه ما يتوافق مع وظائف بروب، إضافة إلى ترتيب وتحديد الوظائف وحصر عدد الشخصيات وإهمال الشخصيات الفاعلة التي تؤدي هذه الوظائف. هذه الأسباب كانت كفيلة بضرورة تخطّيها والبحث عن بدائل أخرى لقراءة النص.

ولأن التغيير والتجاوز من سنن النقد الغربي كان لزاما تجاوز الدراسات الشكلانية والولوج إلى عوالم بنية النص الداخلية حيث يستقر المعنى ويتحدد من منظور البنيويين.

2- البنيوية* والسرد:

موازاة مع البويطيقا الجديدة للشكلانيين الروس في مقابل البويطيقا الكلاسيكية الأرسطية، بدأت تظهر معالم حداثة نقدية منتصف القرن العشرين بعد ظهور المد البنيوي، وبعدما سطع نجم الدراسات اللغوية مع فردنان دو سوسير Ferdinand De- Saussure (1857-1913) بكتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" cours de linguistique générale فكان دورها محاولة تجاوز المناهج الفيلولوجية والتركيز على البنية الداخلية للنص من خلال جملة من المستويات التي حددها سوسير: الصوتي، الصرفي، التركيبي، والدلالي "في محاولة للاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات والأنثروبولوجيا ودراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف والائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات".[1]

ولم تكن جهود سوسير وحدها ما برز في إطار الألسنية البنيوية، إنما تميزت أيضا آراء زيللج هاريس Z. Harris، الذي سعى إلى تحليل الخطاب انطلاقا من تحليل الجملة، إذ

* البنيوية Structuralisme: يرى الباحث يوسف أوغليسي أن البنيوية لا تعود وحسب للنسق الذي أجمع علية النقاد، بل أيضا تشتق من البنية، حيث كلمتي البنية Structure بالرسم الفرنسي والإنجليزي الموحد أو Structura اللاتينية، والبناء Construction بالرسم الموحد أيضا مع فارق في النطق، أو Constructio اللاتينية، كلتيهما، تمتدان إلى الفعل الفرنسي Détruire، بمعنى الهدم والتقويض والتخريب، الذي يمتد إلى الفعل اللاتيني Struere بمعنى: تنضيد المواد، أو التأسيس والبناء والتشييد. والبنيوية مدينة لفرديناند دوسوسير من خلال محاضراته التي أسس فيها لظهور هذا النقد. ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص120.

[1] يوسف أنور عوض: نظرية النقد الأدبي، دار الأمير، ط1، 1994، ص 13.

عرّف الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة مغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلها تظل في مجال لساني محض"[1]، في حين يرى اللساني بنفنيست Benveniste أن الخطاب هو" الملفوظ منظورا إليه من وجهة آلية وعمليات اشتغاله في التواصل، والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ وبمعنى آخر، يحدد بنفنيست الخطاب بمعناه الأكثر اتساعا بأنه: " كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2]، كما يميز بنفنيست بين الخطاب Discours والحكي Histoire "فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة، بينما الخطاب يوظف كتابة وشفويا ، وفي الممارسة العملية للتلفظ نجدها في الآن نفسه تنتقل من أحدهما إلى الآخر".[3]

تميزت إذن جهود سوسير، وهاريس، وبنفنيست وغيرهم من الألسنيين في إطار الألسنية البنيوية للخطاب، تزامنت هذه الجهود مع الثورة النقدية العنيفة التي شهدها القرن العشرين، والمرتبطة أساسا بالرغبة في تفسير ما أنتجته الساحة الأدبية آنذاك، وكان لزاما على هذه الثورة أن تعصف بالمفاهيم والتصورات والأسس التي أرستها المناهج السياقية السابقة، فبرز كل من ميخائيل باختينM.Bakhtine وتزفيتان تودوروف Todorov، وجيرار جينتGenett، رولان بارت Barthes، ميشال فوكو M.Foucault (1926-1984)، غريماس Greimas، وغيرهم من النقاد اللذين شكلوا البداية الحقيقية للسردية الحديثة. ويكفينا دليلا تلك المقالات التي ذكرناها سابقا من مجلة تواصل في عددها الثامن، والتي تعد بحق تأطيرا لمسار السردية الحديثة. حيث تأثرت بالشكلانين الروس، وبمورفولوجيا بروب بشكل أخص، بينما تأثر تودوروف بالطرح الذي قدمه توماشفسكي حول التمييز بين المتن الحكائي والمبنى

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

الحكائي، وعبر هذا التأثر أعطى تودوروف تصورا للحكي من خلال تمييزه بين طرفي الأثر الأدبي، ليكون كل حكي أدبي متمظهرا في قصة وخطاب في آن واحد.

على غرار تودوروف اهتم جيرار جينيت Genett بالخطاب الحكائي متأثرا بالبويطيقا من جهة، وبالتوجه اللساني لبنفنيست من جهة أخرى، وانطلاقا من هذا ميز بين الحكي Récit والخطاب Discours، كما اشتغل على جملة من الأسئلة التي يطرحها تحليل الخطاب السردي من منظور الشعرية البنيوية مقدما ثلاثة أنواع (معان) للسرد والحكاية:[1]

- المعنى الأول: القصة (Histoire) وهو الملفوظ السردي منقولا عبر الخطاب الشفوي أو المكتوب والذي يضمن العلاقة بين مجموعة من الأحداث وهو المعنى الأكثر شيوعا.
- المعنى الثاني: وهو أقل انتشارا يستخدم عند المحللين ومنظري المضامين السردية وتعني فيه لفظة حكاية (Récit) تتالي مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعددة، كالتتالي أو التكرار، ومن ثم فإن تحليل الحكاية يعني دراسة مجموع الأحداث والحالات دون اعتبار للوسيط اللساني وهذا ما دعاه حكاية.
- المعنى الثالث: هو ذو بعد توصيفي لفعل الحكي، أي أنه يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القص ويدعو هذا النوع بـ السرد.

وهو بهذا يكون وقف عند ثلاثة مصطلحات للحكاية وهي:

القصة Histoire / الحكاية Récit والسرد Narration، فأما القصة فتأخذ عنده معنى المضمون السردي أو الملفوظ السردي، فيما تعني الحكاية مجموعة الأحداث الواقعية والمتخيلة وبالتالي فهي تدل على النص السردي ذاته. أما السرد فيكون تعبيرا عن فعل الحكي أو الفعل السردي. وانطلاقا من هذه العلاقات المتبادلة بين الحكاية والقصة والسرد فإن "تحليل الخطاب في نظر جيرار جينيت، يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكاية

[1] ينظر، عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 126.

والقصة من جهة، والحكاية والسرد من جهة ثانية، والقصة والسرد من جهة ثالثة، وقد أعلن جينيت عن اتفاقه الجوهري مع تودوروف في تقسيمه لمكونات الخطاب وهي : الزمن (كشف العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب)، والصيغة (نمط الخطاب الذي يستعمله السارد) والجهة (الكيفية التي يدرك بها السارد القصة)"[1].

أما فيما يخص الزمن فإن جيرار جينت Genette يقترح نظاما ثلاثي الأبعاد من أجل تسميته "إذ يتولد عن محاولة علم السرد البنيوي اشتقاق كل مقولاته من ملامح يحتويها النص نفسه"[2]، وهذا من صميم الدراسة البنيوية التي تركز على الداخل، كما يركز السرد في نظر جيرار جينيت على ترتيب زمني يطلق عليه التخالف الزمني أو المفارقة الزمنية، الذي يعتمد طريقين في السرد هما: الاسترجاع والاستباق، فأما الاسترجاع فيبرز من خلال "السرد الملحمي منذ الإلياذة لاعتماده طريقة الابتداء من منتصف الفعل ثم التحرك إلى الخلف من أجل شرح الأحداث"[3].

وهي تقنية يتبعها السارد من أجل القفز على المراحل الزمنية من خلال فعل الاستذكار وبالتالي استرجاع الماضي ضمن لحظة الحاضر، وفي مقابل هذا الإجراء قد يقفز السارد نحو الأمام وفق نظرة استشرافية مستقبلية تحاصر الأحداث الحاضرة وتسبقها، فيما يسمى بالاستباق، ومن ذلك نستنتج أن فن السرد يشتغل ضمن مسارين أولا " اللعب مع الاستباق (فعل السرد الذي يتقدم على الأحداث) والاستعادة (فعل السرد بالعودة للزمن إلى الوراء) وجعل الاستباقات تعترض الاستعادات".[4]

---

[1] عدنان علي محمد الشريم: الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص 12.
[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج 2، ص 142.
[3] المرجع نفسه، ص 145.
[4] بول ريكور: الزمان والسرد، ج2، ص 145.

وعلى غرار كل من تودوروفTodorov وجيرار جينيت Genette حاولت جماعة ليبيج* Liège تقديم مشروع حول تحليل الخطاب الأدبي، وذلك من خلال كتابها "البلاغة العامة" بمعنى أن تحليلها للخطاب كان ضمن أفق بلاغي جديد أعطت من خلاله مفهومها للسرد "إن السرد Narration أو الحكي Récit في رأي الجماعة غير قابل للوصف انطلاقا من مقولات النحو"[1]. تبرّر الجماعة رأيها بوجود عديد الأنظمة غير اللسانية التي يستعمل فيها الحكي أو السرد (الفنون التشكيلية، السينما، المسرح...) "وبما أن الحكي يشكل حقلا مهما للتعميم البلاغي، فإنهم يسعون إلى إقامة تصور متكامل في تحليل الحكي كيفما كان تجليه النظامي أو بمعنى آخر سواء تجلىّ هذا الحكي من خلال أنظمة لسانية أو غير لسانية"[2].

وبهذا يختلف مفهوم السرد عند هذه الجماعة التي لا تميز بين السرد والحكي وإنما تركز على ما تسميه العلامة أو الدليل ،"فالعلامة الحكائية تتشكل من خلال علاقة الحكي السارد بالحكي المسرود أو بمعنى آخر أكثر وضوحا بين الخطاب Discours والحكي Récit".[3]

أما رولان بارت (Barthes) فقد حاول وضع أنموذج للحكي من خلال الاعتماد على اللسانيات المعاصرة مبدأ للتحليل، مركزا على الجملة أساسا لتشكيل الخطاب "إذ لا يمكن للخطاب باعتباره مجموعة من الجمل إلا أن يدرس من هذه الزاوية، وبعد إشارته إلى إقدام العديد من اللسانيين على تحليل الخطاب مثل بنفنيست وهاريس وروفني... يرى أن إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما يزال بعيدا، غير أن ما يمكن القيام به حاليا هو إبراز العلاقة

* جماعة ليبيج Liège هي جماعة نقدية فرنسية يطلق عليها اسم "جماعة مو" ،اهتمت بقضايا البلاغة وحاولت التأسيس لمفهوم البلاغة العامة متجاوزة بذلك نظرية الصياغة ودراسة الأسلوب. تعد الخطاب شكلا للتعبير والحكي شكلا للمضمون للاستزادة ينظر: فريال كامل سماحة: في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مطبوعات نادي القسيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013، ص142.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص ص 31، 32.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب"[1]. وإذا كانت اللسانيات تقوم على أصغر وحدة وهي الجملة، فإن بارت يرى أن الخطاب قد يتجاوز حدود الجملة، وبالتالي فهو هنا يقع خارج الدراسة اللسانية. ومن هنا كان الخطاب من منظور بارت "يملك وحداته وقواعده ونحوه فيما بعد الجملة. ورغم أن الخطاب مكون فقط من جمل فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (أل مابعد) موضوعا للسانيات ثانية"[2] وهي إشارة إلى لسانيات الخطاب.

أما فيما يخص القصة، فينظر بارت لها على أنها مكون إنساني حاضر وملازم للإنسان عبر مراحل حياته وعلى مختلف الأزمنة والأمكنة، ورغم تقاطع ثقافاته، فهي مرتبطة بشكل أو بآخر بالحياة، إذ يقول في هذا الصدد: "إن القصة حاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، وإنما لتبدأ من التاريخ الإنساني نفسه، فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات ولكل المجموعات البشرية قصصها".[3]

وهو يميز ثلاثة مستويات ضمن تشكيل الحكي تتمثل في الوظائف والأحداث والسرد إذ "ليس للوظيفة معنى لكونها تأخذ مكانا ضمن الحدث العام للعامل، وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب الذي له شفرته الخاصة".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 38.

[2] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، تقديم عبد الحميد عقار ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 11.

[3] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1993، ص25.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 39.

3- السيميائية والسرد:

في مقابل سرديات الخطاب التي احتكمت للدرس البنيوي واعتمدت القراءة المحايثة ظهرت السيموطيقا السردية مع أ.ج غريماس Greimas (1917 -1992) وج. كورتيس " فمنذ **علم الدلالة البنيوي** سنة 1966. وفي **المعنى** سنة 1970 تشكلت مدرسة فعلية حول أ .ج غريماس (A.J Greimas) وفي سنة 1976 ظهرت له في الوقت نفسه، أعمال أخرى مثل **موباسان**Maupassant **وسيميائية النص والسيميائية والعلوم الاجتماعية**، وقد تعددت الأعمال الأولى إلى حين ظهور **المعجم الاستدلالي للنظرية اللغوية** سنة 1979. إن ما يسمى اليوم المدرسة السيميائية بباريس يغطي مجموعة من البحوث القصصية والقولية هي غاية في الانسجام"[1].

وقد ركزت السيميائية في دراستها على البنيات الحكائية من أجل تحصيل واستكشاف المعنى و"على خلاف سرديات الخطاب التي تركز على الفعل التلفظي تنقل السيميوطيقا السردية بؤرة التحليل إلى الملفوظ عبر تبئير* Focalisation التحليل السردي على القصة بوصفها خطاطات وبرامج للحكي ترهنها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة وتتم دراسة سردية القصة من خلال تحديد منطق الحكي** كما نجد عند كلود بريمون Claude Bremond لكشف الاحتمالات السردية للأدوار والحبكات في المحكي، ومن خلال الاهتمام

---

[1] جون ميشال آدم: السرد، ص 91.

* تبئير: Focalisation مبحث من مباحث الصيغة والصوت وهو انتقاء للمعلومة السردية أداته بؤرة واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخولها المقام (Genette 1983)... وهذا المصطلح من وضع جينيت (Genette 1972) وقد استوحاه من عبارة بروكس (Brooks)، و(وارن Warren) بؤرة السرد Focus of narration حتى يخلص المفهوم من البعد البصري الذي توحي به مصطلحاته الشائعة من قبيل "الرؤية" و"جهة النظر". محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 65.

** منطق الحكي (منطق السرد): إعادة صياغة الرسم البياني ذي الخطية الواحدة لبروب من قبل كلود بريمون، انطلاقا من فحص أطروحات بروب بدأ بريمون بتعويض الرسم البياني ذي الخطية الواحدة لـ 31 وظيفة برسم بياني آخر يحتوي مستويات مختلفة (...) ومع الحفاظ على التسلسل الزمني للوظائف يقترح بريمون تسليط الضوء على العلاقات بين بعض الوظائف وجمع عدد من المقاطع التي تتراكب وتترابط وتتشابك، وهذا هو منطق السرد حسب كلود بريمون، وقد أدرج اقتراحه ضمن كتاب يحمل عنوان منطق السرد ينظر: جون ميشيل آدم، السرد، ص 49.

بعمليات إنتاج وتمفصل المعنى، انطلاقا من البنيات السردية السطحية والعميقة كما نعثر لدى غريماس وكورتيس"[1].

يهتم هذا الاتجاه بمحتوى القصة لتحديد تمفصلاتها الدلالية من خلال الوقوف عند مستوييها: المستوى العميق (البنى العميقة) والمستوى السطحي (البنى السطحية).

فإذا كانت البنيات السطحية "تعود كما يقال إلى المجال القابل للملاحظة وتعتبر مقدّرة في الملفوظ، يلاحظ مع ذلك بأن مصطلح العمق حامل لإيحاءات إيديولوجية بفعل إحالته إلى سيكولوجية الأعماق لأن معناه يقترب دائما من معنى الأصالة".[2] فالبنى السطحية تتسم بالمباشرة والوضوح وترتبط بالملفوظ السردي ، فيما تخفي البنى العميقة مواقف ورؤى إيديولوجية خلف خطاباتها، لتدل على المستوى الثاني الذي يتوارى خلف ذلك الملفوظ ، وهو "المستوى العميق أو السيميائي ويكون سابقا على النص ومضمرا فيه ويصلح أن يكون فعالا في كل النصوص بغض النظر عن اللغة التي يقال فيها"[3].

تأثر غريماس بالمشروع المورفولوجي بعد تعديله والتركيز على القائمين بالفعل أو الفاعلين أكثر من الفعل أو الوظيفة ، كما أنه تأثر ببروب من خلال مستويين : "مستوى دوائر الحدث التي ينظر لها في شكل قالب أكثر تجريدا (الرسم البياني العاملي) ومستوى التسلسل التعاقبي للوظائف والذي ينظر له من ناحية عن طريق اختيار مجموعات من الوظائف، ومن ناحية أخرى في ضوء الانتقال من مضمون أولي إلى مضمون نهائي (يعاكس الأول) وذلك للتوصل في الأخير إلى بنية أساسية للدلالة (المربع العلامي)"[4].

---

[1] محمد بوعزة: هرمينوطيقا المحكي ،النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي ، لبنان ، ط1 ،2007، ص 30.

[2] غريماس وآخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2008، ص 07.

[3] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي ، منشورات ضفاف ، دار الأمان ، منشورات الاختلاف، لبنان المغرب، الجزائر، ط1، 2013، ص77.

[4] جون ميشال آدم: السرد، ص ص 91-92.

رغم أن السيميوطيقا السردية تختلف عن سرديات الخطاب إلا أنهما تلتقيان عند نقطة المقاربة البنيوية، والدراسة المحايثة والتقيد بالبنية إضافة إلى الاهتمام بالجملة بوصفها أصغر وحدة قادرة على إعطاء قصة مصغرة، وفي هذا يتبع غريماس اقتراح لوسيان تينيير Tesniere حيث" إن أبسط جملة هي بالفعل دراما مصغرة تنطوي على عملية وفاعلين وظروف، تؤدي هذه المكونات التركيبية الثلاثة إلى نشوء ثلاثة أصناف لغوية هي الأفعال النحوية، والأسماء، والظروف النحوية . إن هذه البنية الأساسية تجعل من الجملة مشهدا يقدمه الإنسان المتكلم عن نفسه"[1].

مع ذلك، تعرضت السيميائية السردية إلى النقد من طرف نقاد معاصرين أمثال بول ريكور، لاسيما السيمياء عند غريماس وبريمون "اللذان حولا الحكاية إلى منطقية للأفعال وكيف أنهما عندما قاما بتفريغها من الزمان وفرض المنطقية عليها، انتهكا بذلك أساس جانبها التصويري وهو حبكتها التي تتضمن زمنية ملازمة لا يمكن الاستعاضة عنها بشيء آخر".[2] فالأحداث ترتبط بزمن ما، ولا وجود لتجربة قصصية خارج إطار الزمن إذ نفيه أو إنكار وجوده مساس بحبكة العمل وتآلف أحداثه.

عرف السرد، إذن، تحولات عديدة على مستوى تعدد المصطلحات وتباين المفاهيم، وقد ظهر "علم السرد " La science de récit للدلالة على علم يختص بالسرد، بدأ في التشكل وإبراز مكونات حدوده وقواعده منذ عام 1966، في إشارة إلى العدد الخاص لمجلة تواصل الفرنسية Communication والتي أفردت عددا حول التحليل البنيوي للسرد، غير أن هذا المصطلح لم يتشكل إلا بعد حوالي ثلاث سنوات مع تزفيتان تودوروف أي عام 1969 من خلال كتابه (قواعد الديكاميرون) وعرفه بـ "علم السرد" لأن السرد هو المادة الخام التي ينطلق منها هذا العلم المختص بدراسة مظاهر الخطاب السردي بناء ودلالة وأسلوبا.

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج 2، ص 86.

[2] محمد بوعزة: هرمينوطيقا المحكي، ص 30.

ويشير علم السرد إلى "نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية لفحص بناء سردي أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات".[1]

تأسيسا على ما سلف، يضع بعض المؤرخين مصطلح "علم السرد " للدلالة على أهم اتجاهين في العصر الحديث:

– السرديات Narratologie أو كما أطلق عليها البعض السردية اللّسانية، ويعنى هذا النوع بتحليل القصة بالنظر إلى مضمونها السردي، ويمثلها كل من رولان بارت، تودوروف، جيرار جينيت. ويهتم هذا الاتجاه بدراسة العمل السردي من حيث كونه خطابا، كما تعنى السردية "باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها".[2]

وقد صاغ جيرار جنيت مصطلح السرد Narration "في قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصي سماه "صوتا ويعني الصوت السردي القائم بفعل السرد (...) فالسرد هو النشاط الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها".[3]

السرديات، إذن، علم يتناول قوانين وحدود وأصول الأدب القصصي ، وحتى وإن كان تودوروف هو من صاغه عام 1969 ليستدل على علم السرد الذي لم يكن متواجدا بعد، فإن وجوده كان فعليا منذ عقود طويلة وإن اختلفت مصطلحاته واتسعت مداركه ، فهو متجذر في حياتنا الأدبية، غائر في أساطيرنا وتمثيلاتنا ومحاكاتنا. والسرديات تهتم بشكل عام بالبحث في مكونات بنية الخطاب السردي ، ولا تفلت في عملها أحدا من الأقطاب الفاعلين في الخطاب ، كما تشتغل على المبنى والمعنى والأسلوب، فهي تهتم، إذن، بكل مكونات المنجز السردي وعناصره وكذا متلقيه.

---

[1] المرجع السابق، ص 51.

[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص23.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 243.

– أما السميائيات السردية Sémiotique narrative فبرزت مع غريماس وكلود بريمون... وقد استخدم غريماس (Greimas 1966) مصطلح السردية Narrativité " للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا"[1] وهي تعني في معناها العام " ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى، وعلى هذا النحو فإن كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي، وما القصص إلا صنف محدد يختص بأن الحالات والتحولات فيه متصلة بشخصيات مفردة Individualisés"[2].

وقد اصطلح أيضا على هذا الاتجاه بالسرديات الدلالية " فإذا كانت النظرية السيميائية العامة تهدف إلى التعريف بتمفصل الكون الدلالي وتجلّيه من حيث هو كل معنوي ثقافيا أو شخصيا، فإنه يتعين علينا أن نتصور درجة بنائية مستقلة هي محل تنظيم حصول الدلالة الكبرى، وهذه الدرجة ينبغي أن تدرج ضمن النظرية السيميائية العامة، وهي ما يمكن أن نطلق عليه اسم السردية"[3]. وقد اهتم هذا الاتجاه بالقائمين بالفعل أو الفاعلين في العملية السردية، وبذلك هناك من يضيف إلى هذا الاتجاه فلاديمير بروب الذي اشتغل على مبدأ الوظائف.

من على شرفة ما تقدم، يمكن تقسيم السردية إلى توجهين رئيسين هما:

"**السردية الدلالية** التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما المنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال ويمثل هذا التيار: بروب، بريمون غريماس. وثانيهما: **السردية اللسانية** التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويمثل هذا التيار عددا من الباحثين بارت، تودوروف، وجينيت.."[4]، وإن كان الناقد العربي سعيد يقطين ينهي هذا الجدل في إطار علاقة الجزء بالكل، حيث يقول: "تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم

[1] المرجع السابق، ص 254.

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 09.

بـ (سـردية)الخطـاب السـردي، ضـمن علـم كلـي هـو البويطيقـا التـي تعنـى بـ(أدبية) الخطـاب الأدبـي بوجـه عـام، وهـي بـذلك، تقتـرن بــ "الشـعريات" التـي تبحـث فـي شـعرية الخطـاب الشعري"[1].

فإذا كان للسرد هذه المكانة الهامة ضمن الدراسات الأدبية والنقدية فكيف تموقع بول ريكور بوصفه أحد أبرز النقاد الفلاسفة المعاصرين المهتمين بالسرد، والذي عرف بفلسفة السرد من خلال مؤلفاته الأخيرة؟.

ثانيا: مسارات بول ريكور المفهومية*

قـد يتسـاءل القـارئ عـن جـدوى الحـديث عـن بـدايات السـرد منـذ الشـعرية الكلاسـيكية وصـولا إلـى السيميائية، غيـر أن مفهـوم السـرد** عنـد بـول ريكـور يتشـكل مـن خـلال نقـده لمـا سبقه من مقولات ونظريات وصفها بالقيود على السردية، فقد حاول ريكور التصدي لدعاوى علـم السـرد البنيـوي بسـبب دراسـته النسـقية المغلقـة " كمـا رفـض فكـرة أن الآليـات البنيويـة تستطيع الإحاطة بكل جوانب النص السردي وعلى الأقل ما يسبق النص (الفهم السردي)، ومـا يعقبـه (الوظيفـة السـردية)"[2]، ومـن هنـا نـادى بضـرورة انفتـاح الـنص علـى عـوالم خارجيـة وتجارب زمنية، كما آمن بفكرة التزمن، وهو من خلال هذا يرفض الدراسة الداخلية المغلقة ، كمـا يـرفض فكـرة الزمـان التعـاقبي عنـد البنيـويين ، وكـذا إهمـالهم لمفهـوم الحبكـة وإقصـائهم للذات والهوية (موت المؤلف)، غير أن ريكور برغم العيوب التي رآها في علم السرد البنيوي الـذي سـعى إلـى غلـق الـنص وعقلنـة السـرد إلا أنـه " لـم يـرفض البنيويـة ورأى فيهـا محاولـة

---

[1] سعيد يقطين :الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص23.

* المفهومية conceptualisme: يورده أندري لالاند في موسوعته الفلسفية فيقول: هو مذهب يرى أن الكليات غير موجودة بذاتها(لا قبل الأشياء، ولا في الجواهر المكونة لهذه الأشياء) بل هي من إنشاءات الفكر ولبناته. كما أنها مذهب خاص بطبيعة الأفكار العامة بوصفها تصورات عقلية، ويرى لالاند أن هذه الأفكار هي أشكال أو عمليات إجرائية خاصة بالفكر، وأنها ليست مجرد عمليات تنطبق أيضا على عدة أفراد. أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، المجلد 1(A–G)، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات ، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، ط2 ،2001، ص 196.

** تجدر الإشارة إلى أن ريكور لم يستخدم مصطلح السرد Narration إنما المحكي Récit ، على عكس ما ورد في ترجمات كتبه التي جعلت للمصطلحين المعنى نفسه.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج2، ص13.

عقلانية تفسيرية تسعى إلى مقاربة الفعالية الإبداعية الحية، واعتبر أن في اعتمادها كشوفات علم اللغة أملا في التخفيف من الانطباعية والتخمين"[1]. بمعنى أن ريكور قدم عيوب البنيوية واعترض عليها، لكنه انطلق في مقارباته عن السرد من البنيوية ثم تجاوزها ، وهو حال الدراسات الغربية التي تتخلق في رحم الدراسات التي سبقتها لكنها تتجاوزها.

انطلاقا من هذا حاول ريكور النظر إلى السرد خارج البنية السردية أو الشكل، وهذا ما قاده إلى التأسيس لنظريته التي تجمع بين الزمانية والسردية، فالسرد عند ريكور ليس بنية جامدة بل فعل وممارسة، وفي هذا الصدد يقول: " تتمثل فرضيتي الأساسية في أن بين فعالية سرد قصة، وبين الطبيعة الزمانية للتجربة الإنسانية، تعالقا ليس بالعرضي، بل يمثل شكلا ثقافيا متبادلا من أشكال الضرورة. بحيث يصير الزمن إنسانيا، فيصاغ بصيغة سردية، ويكتنز السرد بمعناه الكامل حيث يصير شرطا للوجود"[2]، ومن هنا تعود الذات الإنسانية لتتموقع ضمن مفهوم ريكور للسرد بوصفها شرطا من شروط الوجود الزماني، بل إنها شرط من شروط وجود السرد من خلال وساطتها بين الذات وذاتها من جهة وبين الذات والعالم الخارجي من جهة أخرى، "إذ يمر فهم الذات من ناحية، عبر خفايا فهم علامات الثقافة التي فيها تتوثق الذات بالمستندات وتتشكل، ومن أخرى، أن فهم نص ما ليس هو مبتغى ذاك النص، فالفهم يتوسط علاقة ذات بذاتها، ذات لم تعثر في دائرة التأمل المباشر القصيرة، على معنى حياتها الخاصة، هكذا يجب أن نقول – كيفما كان الأمر– بأن التأمل لن يكون شيئا من دون وساطة العلامات والآثار الأدبية والفنية "[3]. لأننا كما يقول ريكور: "لا نفهم ذواتنا إلا من خلال العلامات البشرية المبثوثة في الآثار الثقافية"[4].

إن السرد عند ريكور، هو سرد لإثبات وجود الذات ضمن تجربة زمانية، ذات تتكشف وتتحدد هويتها من خلال فعل السرد بمختلف تشكلاته، مثل الأساطير والحكايات والخرافات.. فالسرد تعبير عن هوية داخل الزمن، والممارسة السردية تعبير عن وجود

---

[1] المرجع السابق، الصفحة 13.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج 1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 53.

[3] بول ريكور: من النص الى الفعل، تر: محمد برادة، حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ط1، 2011، ص177.

[4] Paul Ricœur : Du texte a l'action , Essais d'herméneutique, collection Esprit seuil ; 1986,p116

وفاعلية الذات. ليغدو، والحال كذلك، خطاب السرد " تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بتجلّياته وخفاياه، كما يصوغها بقوة وفاعلية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وانتهاج تأويله له، ومن هذا الخليط العجيب، نسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيا"[1].

تأسيسا على ما سبق يندرج موقف بول ريكور الذي لا يتموقع ضمن علم السرد المتمركز حول البنية، إنما ضمن مشروع السرديات الكبرى*master-narrative بما هي سرد للذات وسرد للحياة. يستثمر جميع مكونات الحياة الإنسانية والمعرفية من دين وأساطير وحكايات شعبية.

وللخوض في هذه السرديات عند ريكور علينا أن نرصد كل الخطوط البارزة في مسار بول ريكور، ونقصد هنا عرض كل ما يتصل به من مسار فلسفي ثم تفكري قبل ولوج هرمينوطيقاه في السرد.

---

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص ص16، 17.

* السرديات الكبرى: ظهر هذا المصطلح لأول مرة مع فرونسوا ليوتار من خلال كتابه: "حالة ما بعد الحداثة"1979، حيث عنى بها: "ذلك النمط من الخطابات التي تتمركز حول افتراضاتها المسبقة و لا تسمح بالتعددية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة، تقف تلك الخطابات خارج الزمن و لا تسمح بالشك في مصداقيتها وتصر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون ودائما ما تكون السرديات الكبرى سلطوية وقهرية ..(مثل الماركسية).."للإستزادة ينظر، معن الطائي، أماني أبو رحمة: الفضاءات القادمة، الطريق إلى ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للترجمة والدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 2011، ص04. لكن معناها اختلف عند غيره من النقاد ليكون تعبيرا عن السرديات الإنسانية التي تعبر عن مسيرة التاريخ، وهو قريب من المفهوم الذي أدرجه إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية من خلال تعريفه السابق للسرد. وهو المفهوم الذي ارتضيناه للسرديات الكبرى عند ريكور بوصفها تعبيرا عن الذات بكل تناقضاتها والحياة بكل تخومها. ليكون السرد أشبه بالمعارف الإنسانية الكبرى مثل التاريخ والفلسفة والعلوم..

1 – المسار الفلسفي:

يعد بول ريكور Ricœur * الفيلسوف الفرنسي (1913–2005) من أكثر النقاد الفلاسفة الذين أثاروا سجالاً وجدلا فكريًا ونقديًا في الفلسفة المعاصرة بسبب مشروعه الفلسفي المترامي الأطراف، الذي يمتد بشذراته الفلسفية في كل الميادين، ويدخل في حوار مع كل الجبهات لمحاورة النصوص وبث الرعب فيها بنمط قرائي مكثف.

لم تكن حياة ريكور حياة عادية خالية من الأحداث، بل إن مسيرته أثّرت في طريقة تفكيره وتوجهه الفلسفي، ذلك أن حياة المرء وسيرته جزء من هويته وكيانه " فالسيرة الذاتية

* بول ريكور (Ricœur) واحد من كبار فلاسفة العصر الحديث ولد في 27 فبراير سنة 1913 بمدينة فالنس (valence) الفرنسية، ينحدر من عائلة بروتستانتية عاش اليتم مبكرا، إذ فقد أمه بعد ولادته بستة أشهر. نعت جون باتوكا (Jon Patoka) المرحلة (1914–1945) بكونها عصر الحرب (l'Age de guerre)، حيث قتل والده سنة 1915 في الحرب العالمية الأولى. يعود شغفه بالدرس الفلسفي لامتلاك ناصية الحوار بفضل أستاذه رولان ألبيز (Roland albiez).

حصل على الإجازة في مادة الفلسفة وقام بتحضير شهادة الأهلية في موضوع (مسألة الله في لاشويبيو ولاينو le problème de dieu chez lachebier et lagneau).

وماهي إلا سنوات قليلة حتى حالفه الحظ ليدرس على يد الفيلسوف المسيحي غابريال مارسيل (1889–1973) (Gabriel Marcel) وقد كانت هذه المرحلة عنوانا لطرح الأسئلة الخاصة بالقضايا المصيرية بامتياز، والتي كانت تدور على حافة التأمل في الذات والحياة ومآسيها، ولم تثر حماسته الفلسفية سوى مجلة فكر (Esprit) الصادرة سنة 1932، وهي حماسة بروتستاني مهووس بحرية القول، وصمتها أفكاره الثورية المتشبعة بقيم الشيوعية المناهضة بقيم الحرب التي كانت عنوانا لأزمة قيم الحداثة والعقل.

– تم تجنيده عام 1939.

– نفي ريكور من المشهد الثقافي الفرنسي ما بين (1960–1970).

أخفق في الترشيح لمنصب التدريس بـ: كوليج دي فرانس عام 1969.

– اختار العزلة نحو أمريكا بداية 1972 بسبب العنف المادي والاضطهاد الجامعي وكانت تجربة لاكتشاف العالم الجديد وتطعيم قناعته السياسية.

– تأثر بواقعة انتحار ابنه أوليفي (Olivier) سنة 1986.

– رحل ريكور يوم الجمعة 20 ماي 2005 عن عمر يناهز 92 سنة.

عبد الله بريمي: من فلسفة الإرادة إلى مسارات الاعتراف، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية، ج2 ص1253.

Autobiographie تتركز حول الهوية ومنه غياب المسافة بين الشخصية الأساسية للحكاية وبين الراوي الذي هو هذه الشخصية التي تقول أنا وتكتب بضمير المخاطب".[1]

ولهذا نجد مسيرة هذا الرجل متمثلة على مدار كتاباته تكوّن جزءا كبيرا من أفكاره الفلسفية، القلقة، المتوترة، الباحثة عن ذاتها. فقد أثرت كل الأحداث والمواقف التي عاشها بول ريكور في بنائه الفكري وشكلت له " تأسيسا هاجسيا لمسألة مقلقة ومزعجة حول إشكالية الشر، الخطيئة، المعاناة، وهذا ما جعله يتبنى الشيوعية وهو شاب مراهق"[2]، وهوما انعكس – في هرمينوطيقا رمزية الشر – عنده فيما بعد.

انفتحت فلسفة ريكور على حقول معرفية كثيرة وانزاحت عن كل ما سبقها ذلك أنه حاول أن يحافظ على صرح الفلسفة الغربية من خلال ثلاث مسؤوليات يحسبها أساسا ومحورا في تشكلها وبقائها:[3]

- ✓ مسؤولياتها عن حماية التراث الذي خلّفه الفكر الإنساني عبر التاريخ وعن الاستعمال الأفضل له.
- ✓ مسؤوليتها عن الاستمرار في التفتح خاصة على العلوم الإنسانية والتجريبية، وصولا إلى مواكبة مسارها وتوجهها وجهة أكثر إنسانية بعيدا عن أي غلو علماني أو عقائدي.
- ✓ مسؤوليتها عن التوطيد المستمر والمتجدد للمسار الأخلاقي والإنساني للإنسان بعيدا عن أي تطرف ديني وأخلاقي أو مذهبي أو علمي.

بهذه الأسس بنى ريكور فلسفته التي لا تتنكر بأي حال إلى الصرح التقليدي الغربي ذلك أنها تستثمر نظرياته ومذاهبه ومقولاته وفقا لما تراه مناسبا لتوجهها، فهي تستثمر أفكار أرسطو ومحاورات أفلاطون واعترافات أوغسطين وتأملات هيغل وتأويلات شلاير ماخر

---

[1] الناصر عمارة: بول ريكور ومسارات التأويل، ص69.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] البخاري حمانة: بول ريكور ومسؤوليات الفلسفة، ص21.

ودلتاي وظاهراتية هوسرل وتأويلية هيدغر وغادامير، وارتيابية ماركس وفرويد ونيتشه وغيرهم..

كل هذا الخليط من الثقافات والفلسفات والتقاطعات المعرفية شكل هذا الفيلسوف الناقد وشكل نمطا تفكريا جديدا يعتريه الجدال والسجال، يبدأ من الظاهراتية والوجودية والهرمينوطيقية مرورا باللسانيات والسميائيات والتاريخ والأنثروبولوجيا، وعلم النفس وفلسفة الأساطير، وصولا إلى النقد الأدبي والدرس السردي، والبحث في قضايا الزمن والسرد والتخييل والحبكة.

هكذا، عرفت مسيرة ريكور الفلسفية اتجاهات متعددة، قادته في نهاية المطاف إلى ولوج موضوعات السرد. لكن ألا يطرح هذا سؤالا جوهريا يتعلق بالمحطات الفلسفية التي سبقت انخراطه في عوالم السرد، إذ كيف لفيلسوف ناقد يعالج قضايا الفينومينولوجيا والأنطولوجيا والهرمينوطيقا يخصص مشاريعه الأخيرة للكتابة في السرد والتاريخ .ألا يكون تأمله في مسارات المعرفة ومحاورة التراث الغربي ومساءلة الوجود بداية فعلية في مساره الأنطلوجي، ألا يكون هذا التأمل الارتيابي في صروح الفلسفة، وزرع الشك في الإرث الديكارتي وتقويض الكوجيتو الذي بات حسبه منتهيا تخطاه الزمن، وكذا تجاوز الفلسفات المثالية القائمة على مبدأ التعالي(فلسفات التعالي La philosophie transcendance) والساعية لبلوغ التأسيس المطلق / النهائي، ألا يكون هذا الذي سبق، بداية لفلسفة جديدة تتصدى للجاهزية والثبوتية واليقينية؟، وإذا كان ذلك كذلك، ما علاقة فلسفته بالسرد؟

هكذا، جاءت تجربة ريكور، عودا على بدأ، لتكشف عن زيف الفلسفات القديمة وضرورة الشروع في فلسفة جديدة، وهذا ما جعل ريكور يوجه النقد – مسائلا ومجادلا – إلى فلسفة الكوجيتو وتبعاتها (الأنا أفكر ديكارت، الذات المتعالية هوسرل، إرادة القوة نيتشه..) في محاولة لإسقاط أوهامها وتأكيد ما هو حقيقي فيها "فيكفي أن نحاول أن نتحقق من هذا

الطموح في مكان ولادته، أي عند ديكارت نفسه، حتى نرى أن فلسفته تشهد بأن أزمة الكوجيتو كانت متزامنة مع تأكيد الكوجيتو".[1]

ينتقد ريكور، إذن، يقينية ومطلقية الكوجيتو بسبب زيفه الذي يحبس الأنطولوجيا في الذات، ومنه يضع التأويل في مرحلة أسبق من الأنطولوجيا، إذ " يصر دائما على الابتداء من التأويلية، بغية الوصول إلى الأنطولوجيا وليس العكس، ولهذا السبب تنطلق كتبه جميعا منذ نظرية التأويل حتى الذات بوصفها آخر، من نقطة البداية التأويلية الكامنة في صلب المشروع الأنطولوجي"[2].

أما الفلسفة الظاهراتية* Phénoménologie بما هي" إدراك حسي، تعتمد على فكرة أن الخبرة الحسية لا تكون متاحة لنا بصفة مباشرة، وليست متاحة أبدا للعالم الخارجي"[3]، فقد لعب بول ريكور دورا حاسما في إدخالها إلى الفكر الفرنسي من خلال اهتمامه بما كتب هوسرل** Husserl Edmund(1859-1938)"وقد صمم على التوسع في التحليل

---

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص74.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، ج3، مقدمة الكتاب، تر: سعيد الغانمي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص2.

* الظاهراتية Phénoménologie: كان لامبرت أول من استعمل هذا اللفظ وذلك في سنة 1764، وتلاه إيمانويل كانت ثم هيغل لكنه صار يطلق في بداية القرن العشرين على مذهب من الفلسفة أسسه هوسرل Husserl ، وكان من أنصاره ماكس سيلر في ألمانيا، وجون بول سارتر في فرنسا، وتأثر به مارتن هيدغر والوجودية بعامة والفكرة العامة هي "الرجوع إلى الأشياء نفسها "أي الرجوع إلى الوقائع المحضة دون التأثر بالأحكام السابقة المتعلقة بها. عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ص61.

[3]. نيغيل واربورتون: الفلسفة، الأسس، ترجمة: محمد عثمان، مراجعة سمير كرم، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص 171.

** هوسرل: Edmund Husserl، فيلسوف ألماني (1859−1938) ولد في فرايبورغ، يعد من أبرز فلاسفة الفينومينولوجيا، حيث أراد من خلالها تحقيق معرفة متحررة جذريا من الأحكام المسبقة. من مؤلفاته: الأفكار، أزمة العلم الأوروبي، الفينومينولوجيا المتعالية. نادية بونفقة: إدموند هوسرل، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج1، ص139−142.

الفينومينولوجي لعمليات الوعي في تطبيقه على الإدراك عند هوسرل باتجاه الإرادة، فاستعار منهج هوسرل المدعو بالماهوي Eidétique لدراسة مضمونية الإرادة".[1]

من منطلق فينومينولوجي انشغل ريكور بالبحث في مسألة الشر ومدى إرادة الإنسان وحريته في القيام به، ومدى أحقية العقاب للإنسان الخطاء دون وعي وإرادة، هذه الإشكالات التي عالجها ضمن تجربة الشر ومنعرجها الرمزي من خلال فلسفة الإرادة Philosophie de La volonté التي خصها ضمن مؤلفيه، الجزء الأول الإرادي واللاإرادي Le volontaire et L'involontaire عام 1950، والجزء الثاني التناهي والعقاب Finitude Et Culpabilité ويضم بدوره قسمين، الإنسان الخطاء L' homme Faillible. وقد حاول ريكور من خلال هذا الكتاب النظر لمسألة الشّر كـ" نقطة انطلاق من أجل إقامة أنثروبولوجيا فلسفية متكاملة تتفحص الإنسان في إنجاز مشاريعه، من دون الكلام على سقوطه في عمل الشر، ثم على انتصاره الأخير، وعودته إلى نوع من البراءة الثانية تعانق البراءة الأولى التي كانت لآدم في الفردوس".[2] والجزء الثاني رمزية الشر La Symbolique Du Mal "والكتاب يبحث عن نوع من أنطولوجيا الإنسان أي عن جوهره في وجوده، عن الأمر الذي يجعله قابلا للوقوع ليس في الخطأ فحسب ولكن في الخطيئة، أي في ارتكاب الإثم".[3] ويبرر ريكور اشتغاله على موضوع الإرادة ضمن المشروع الظاهراتي فيقول: "فإن أنا تخيرت للبداية مشكل الإرادة، فقد كان ذلك بقصد إعطاء مقابل في النظام العملي، لفينومينولوجيا الإدراك* لميرلوبونتي La phénoménologie de perception"[4]

---

[1] المرجع السابق، ص154.

[2] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

* فينومينولوجيا الإدراك لميرلوبونتي La phénoménologie de perception: سعى ميرلوبونتي إلى ربط الظاهراتية بالواقع، وقد عدّها دراسة للجواهر والماهية مثل الوعي والإدراك، فهي فلسفة تعيد وضع الماهيات في الوجود. ولا ترتبط بالافتراضات المسبقة. ينظر: موريس ميرلوبونتي : ظواهرية الإدراك، ترجمة فؤاد شهين، معهد الإنماء العربي، دط، د ت، ص7.

[4] محمد محجوب: مقالات ومحاضرات في تأويلية بول ريكور، مراجعة جلال الدين سعيد، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2013، ص06.

وغير بعيد عن هذا واصل بول ريكور نشاطه الفلسفي، من خلال فلسفة التأويل التي ارتبطت عنده بتأويل النص دون ارتباط بمؤلفه، وفي الوقت نفسه، انفتحت على علم النفس حيث ارتبطت بتحليلات فرويد* Sigmond Freud (1856- 1939) فجمعت بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي، رغم أن ريكور لا يركز على تحليله النفسي بقدر ما سيركز على فلسفته، أي بوصفه فيلسوفا للشك في وعي الإنسان ومطلقيته. وميزة هذه التأويلية –بالرغم من طابعها النفسي– أنها لا تنفك ترتبط باللغة،" فزلات اللّسان والأحلام التي تشكل نقطة الانطلاق نحو الاكتشافات الكبرى في التحليل النفسي، لا معنى لها خارج اللغة".[1]

وهنا تكمن نقطة الالتقاء بين التأويلية وعلم النفس " فقد عثر على القاسم المشترك بينهما والذي يتمثل في فكرة أن الواقع الإنساني مكون، قبل أي شيء آخر، من إشارات"[2] ومن علامات ورموز وأحلام تستحق التأويل. وبرز هذا المجهود من خلال مؤلفين الأول: في التأويل، محاولة في فرويد De L'interprétation Essai sur Freud عام 1965 والثاني: صراع التأويلات Le conflit des interprétations 1969.

ولأن التأويل يرتبط بالرمزية " التي تقدم لنا العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في منطوق استعاري، دليلا مناسبا يتيح لنا أن نحدد على نحو صحيح السمات الدلالية للرمز"[3]، فإن ريكور ركز على الاستعارة التي "لا توجد في ذاتها بل في التأويل ومن خلاله"[4]. وهذا ما جعله ينشر كتابه، الاستعارة الحية La métaphore vive عام 1975.

* سيغموند فرويد Sigmund Freud: 1856–1939، طبيب نمساوي تخصص في طب الأعصاب، مؤسس علم التحليل النفسي، عرف بأبحاثه حول الأحلام، الوعي، الجنس.. نشرت مؤلفاته بعد أن نشرت بفضل جيمس ستراتشي، ضمن 24 مجلدا، ونشرت في ترجمة إنجليزية في لندن. كتب مقالات في نظرية الجنس، ماوراء علم النفس التحليلي، القلق. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ص123.

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 18.

[2] عدنان نجيب الدين: من الفينومينولوجيا إلى التأويلية، ص 154.

[3] بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2006، ص ص، 95، 96.

[4] المرجع نفسه، ص 90.

غير أن ريكور من تحليلاته الفينومينولوجية واللّسانية، عرج للبحث في موضوع السرد والزمن والذات والذاكرة والنسيان وعلاقتها بالتجربة الإنسانية، من خلال مؤلفاته الثلاثة الأخيرة والتي بدأها بكتاب الزمان والسرد Temps et Récit *بأجزائه الثلاثة عام 1983 و1985.

أما المجلد الأول فيحمل العنوان الفرعي: الحبكة والسرد التاريخي، فيما يحمل الثاني العنوان الفرعي، التصوير في السرد القصصي، والمجلد الثالث عنوانه الفرعي، الزمان المروي،" وإذا كان كتاب التاريخ يصنفه دائما ضمن القصصي أو السردي، فإن هذا السرد ليس شكلا قصصيا يشبه الأشكال القصصية الأخرى، فهو يحدثنا عن واقعنا، فالماضي يخصنا بقدر ما نحن نخصه أيضا، حيث أن فعلنا الحاضر يندرج في استمرارية الذاكرة وباختصار، فإن الهوية بالنسبة إلى الفرد كما بالنسبة إلى الشعوب، ليست شيئا معطى بل هي عملية بناء مستمرة، يشكل الزمن فيها وسيطا ممكنا"[1]. ويعد الكتاب من أهم المؤلفات الفلسفية في القرن العشرين حيث وصفه المنظر التاريخي هايدن وايت، بـ "أهم عملية تأليف بين النظرية الأدبية والنظرية التاريخية، أنتجت في قرننا هذا".[2]

وفي عام 1990 نشر كتابه الذات عينها كآخر Soi-même comme un autre والذي تضمن "تحليلا للعلم الدلالي والبراغماتي لفكرة الذات، ورسم فيه بداية لأنطولوجيا الشخص وقد وصل بينهما فجعلهما مجتمعين في خدمة علم الأخلاق L'éthique"[3].

---

*يقوم كتاب الزمان والسرد بمهمة بناء المعمار الخيالي الذي توفره اللغة لنظرية المعرفة، ولكن لا على مستوى الخطاب المتوتر الذي تنشئه الاستعارة بل على مستوى توالي الأفعال التي تصنع الحبكة وتصور الزمن. لقد قدم الجزء الأول، المهاد النظري لبحث الزمان في الفلسفة والأدب وكتابة التاريخ، وقدم في الوقت نفسه، المخطط العام لمشروعه، في الجزء الثاني من الكتاب، يعرض ريكور للنظرية السردية في الأدب والتاريخ بوصفها ألعابا مع الزمان، ثم يطبق المنهج الذي يقترحه على ثلاثة نصوص أدبية كبرى، هي السيدة دالاوي لفرجينيا وولف، والجبل السحري لتوماس مان، والبحث عن الزمن الضائع لبروست. أما الجزء الثالث من الزمان والسرد الخاص بالزمان المروي فقدم مبحثا أولا، يركز على معضلة الزمان في الفلسفة الغربية، بدءا من أرسطو حتى هيدغر، ثم الشعرية السردية مبحثا ثانيا، وينهي الكتاب بجملة من الاستنتاجات.

[1] عدنان نجيب الدين: من الفينومينولوجيا إلى التأويلية، ص155.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص09.

[3] عدنان نجيب الدين: من الفينومينولوجيا إلى التأويلية، ص156.

وفي سنة 2000 صدر كتاب ضخم، بعنوان الذاكرة، التاريخ، النسيان وقد أورد ريكور أن الكتاب تكملة لما جاء في الزمان والسرد، والذات عينها كآخر، ذلك أن الذاكرة والنسيان يتوسطان الزمان والسرد. انطلاقا من هذه الكتب التي ذكرنا أهمها، تبلورت فلسفة بول ريكور وتحدّد مساره الفكري، ناقدا وفيلسوفا وباحثا في قضايا اللغة والذات والوجود الإنساني وها هو يعترف بفلسفته الفسيفسائية بقوله: " إني أنتسب إلى واحد من الاتجاهات الفلسفية الأوربية التي ميزت نفسها بمجموعة من الأوصاف فهي فلسفة تأملية وفلسفة ظاهرتية وفلسفة هيرمينوطيقية، فالأولى (التأملية) تركز على الفعل الذي يحاول من خلاله الفكر البشري العمل على استعادة قوى التأثير والتفكير والإحساس (...) ويعد جون نابير واحدا من رموزها، أما الثانية (الظاهراتية) فتعني الطموح والتوجه نحو الأشياء ذاتها أي إلى التجلي لكل ما يظهر للتجربة العارية من كل البناءات الموروثة عن التاريخ الثقافي والفلسفي واللاهوتي (...) ويعد هوسرل بطل هذا النوع من التفكير بلا منازع، أما الثالثة فهي الهرمينوسيا الموروثة عن المنهج التأويلي المطبق أولا على النصوص الدينية (التفسير) والنصوص الأدبية الكلاسيكية (الفيلولوجيا) والنصوص القانونية (...) وإن دلتاي وهايدغر وغادامير هم سادة هذا الاتجاه الثالث".[1] وتمتد فلسفة ريكور عبر كتبه، حيث إن كل كتاب يشكل مرجعيته الفكرية وأساسه الفلسفي التفكري، ويؤكد ريكور هذا بقوله: "يبدو لي، عندما أسترجع الأمور، أن كل واحد من كتبي إنما أراد الإجابة عن سؤال فرض علي بتقاطيع واضحة التحديد، بحيث أن الكتب اللاّحقة إنما صدرت عن الأسئلة التي لم تلق حلها في الكتب التي سبقتها"[2]. فكل كتاب من كتبه يشكل مرجعيته الفكرية وأساسه الفلسفي.

[1] عبد الله بريمي: من فلسفة الإرادة إلى مسارات الاعتراف، موسوعة الأبحاث الفلسفية، ج2، ص:1257-1258.

[2] محمد محجوب: مقالات ومحاضرات في التأويلية، ص05.

2 –**المسار التفكري:**

قبل الخوض في فلسفة السرد عند بول ريكور ارتأينا الوقوف عند أبرز المحطات الفلسفية التي سبقتها وأسهمت في بلورتها وتشكيلها بوصفها المفاهيم الأولية التي وجب الإلمام بها لولوج تأويليته السردية، ومن هنا نميز في مسيرة ريكور أربع محطات تعد كل واحدة منها بمثابة مشروع مستقل يقع ضمن فلسفته التفكرية*. بدءًا بلحظة الرمز التي تعالج مشكلة الإرادة، وتروم الكشف عن الذات من خلال تجربة الشر، إلى لحظة النص التي تعالج مشكلة اللغة ضمن أفق هرمينوطيقي، مرورا بلحظة الفعل بوصفه نصا قابلا للتأويل، وصولا إلى لحظة السرد التي تؤسس لفلسفته المتفردة من خلال استعادة الحكي وزمن الحكي، والخوض في لعبة التاريخ.

تأسيسا على هذا، تطرقنا للّحظات الفلسفية البارزة في ما قبل فلسفة السرد والتي نحسبها مدخلا مشروعا قبل التطرق لتجربة السرد والتاريخ عند بول ريكور، والتي سنفرد لها مبحثا خاصا بها فيما يأتي من عمر هذا العمل.

2-1- لحظة الرمز: سؤال الذات وأنطولوجيا الشر

2-1-1- سؤال الذات:

عرف هذا الموضوع اهتماما بالغا منذ العصور القديمة** ولعلنا في هذا الصدد نرنو إلى الحديث عن تلك المخطوطات الهندية في القرن الأول قبل الميلاد والتي أدرجت مفهوم

---

* الفلسفة التفكرية: Philosophie réflexive/ التفكري مفهوم مركزي عند بول ريكور، ولا يعني التأمل النظري المحض، بل هذا المجهود المستمر الذي تقوم به الذات لفهم ذاتها، عبر اكتشاف معنى تجربتها عن طريق التساؤل عن الأسس التي تقوم عليها، لأنها غير قادرة على الاستناد إلى يقينية مطلقة. التفكرية تدعو الذات والأنا والكوجيتو إلى المرور عبر الطريق الطويلة التي تمر عبر توسط الغير، والغير هنا هو كل عالم الرموز والإشارات التي تأتي الذات الفاعلة من العلوم الأخرى. بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص67.

** جعل الأبيقوريون من الفلسفة "تمرينا دائما للاهتمام بالذات، معتبرين فعل التفلسف ضمانا لصحة الروح، وهي الصورة التي حملها (سينيك) في رسائله، كما أن (مارك أوريل) لم يتردد في "الدعوة للاهتمام بالذات"، ذلك أنه "لا القراءة ولا الكتابة ستمنعان من الاهتمام بذواتنا والعناية بها"، غير أن المعالجة الفلسفية الكبرى قد تشكلت مع (إبيكت) في محاوراته، معتبرا الاهتمام بالذات أمرا موكولا للكائن العاقل الحر. وقد شهد القرن الأول والثاني من المرحلة الإمبراطورية تصورا بالنسبة لفن

الذات بوصفه تحديدا للسلوك الإنساني ومرادفا للنفس التي تعبر عن عالم داخلي مختلف عن العالم المادي، الجسد، الطبيعة.

النفس تمجد نفسها
ولا تعتقد أنها دنيئة
فالنفس صديقة نفسها
والنفس هي أيضا العدوة الوحيدة لنفسها
لهذا فهي تكبح نفسها بنفسها
وكذلك تصادق نفسها وما إلى ذلك
وحينما تصل فهي تقهر نفسها
وهي عدو نفسها والعدو الوحيد
فكما تهدئ النفس من نفسها فهي أيضا تخضع
وذلك لأنها تستند إلى أساس لا يتزعزع
فمن خلالها تشعر بالألم والاغتباط والبرد والحر
ومن خلالها يأتي الشرف والصنعة[1]

إن معالجة مسألة الذات تحيلنا منذ البدء إلى ارتباطها بالإنسان "عندما ينطلق بضمير المتكلم، فهو يشير بذلك إلى خصوصية ذاته للتعبير عن وعيه الشخصي بأنه يمتلك وجودا فريدا ومتميزا، فهو ليس (عيّنة) من صنف أو فئة، ومن متع الوجود الإنساني ارتباطه بذاته، فهو موجود لأن يكون ذاته ولا يستطيع أن يكون ذات إنسان آخر، أو ذات شيء آخر".[2]

الحياة في إطار "الانهمام بالذات" منظورا إليهما كعصر ذهبي داخل ثقافة الذات، علما أن هذه الظاهرة لم تكن تهم سوى فئات جد محدودة في العدد، والتي كانت تحمل ثقافة أعطت من خلال مبدأ الاهتمام بالذات معنى وواقعا، ميشال فوكو: الانهمام بالذات جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد أزويته، إفريقيا الشرق، ط1، 2015، ص 10.

[1] ولاس دلابين، بيرت جرين: مفهوم الذات، أسسه النظرية والتطبيقية تر: فوزي بهلول، إشراف، سيد خير الله، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1981، ص 07.

[2] عمر محمد منيب أدلبي: سرد الذات فعل الكتابة وسؤال الوجود دراسة في فن السيرة الذاتية، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة، 2008، ص 60.

ولأن الذات على هذا القدر من الأهمية، ترتبط من جهة بنفسيته وعالمه الداخلي كما تعبر من جهة ثانية عن وجوده وكينونته في هذا العالم، فقد استحوذت على اهتمام علماء النفس* مثل وليام جيمس وليوين (Lewin) وفرويد Freud وغيرهم، بيد أن المساءلة الأساسية لسؤال الذات، هي تلك الأبعاد الفلسفية التي أخذها مفهوم الذات، فإذا كانت بالنسبة لهيغل، شعارا للذات المتعالية مفاده: "أدخل إلى ذاتك عميقا وتعرف أولا كيف تعرف نفسك"[1] فهي عند هيدغر مرتبطة بعصر الكينونة، لذلك "صيغت ميتافيزيقا الذات مع ما يرافق ذلك من موضعة للذات باعتبارها اكتفاء ذاتيا في صميم عموم الكائن حيث تقرر في شأن ماهيته ومصيره"[2]، فقد عرفت مكانتها وبلغت ذروتها من الاهتمام ضمن مشروع "الأنا أفكر".

غير أن الذات المتعالية، العارفة، والذات الإمبريقية التجريبية والذات من منظور الكوجيتو هي فلسفات وعي زائف، تعرضت لنقد كبير من قبل فلاسفة الارتياب (نيتشه فرويد، ماركس) ومن هنا، كان لزاما البحث عن ذات المطلقية واليقينية الزائفة، حيث تبلور السؤال الجوهري لبول ريكور، إذ "كيف يجب أن أعيد التفكير بمفهوم الوعي وأعيد تأسيسه وذلك بشكل يستطيع معه اللاوعي أن يكون آخره، وكذلك بشكل يكون فيه الوعي قادرا على هذا الآخر الذي نسميه هنا اللاوعي".[3]

---

* إذا كان وليام جيمس "يعتبر الأنا وهي الإفراد كمعنى الذات"، فإن ليوين يراها "بمثابة المنطقة الروحية التي تحدد المعتقدات الحالية اتجاه النفس" أما فرويد فيرى "أن الأنا تقوم بدور وظيفي وتنفيذي اتجاه الشخصية التي تكون الاختبارات العقلية وتتمكن في العقل، وذلك بالنسبة إلى الشخص الصحيح".

ومن هذا المنظور يكون فرويد قد تجاوز المظاهر الخارجية والشعورية والواعية في النفس البشرية ليركز على الوقائع اللاشعورية والدلالات الصامتة في محاولة لاستنطاق المسكوت عنه ضمن تحليل نفسي قوامه التخلي عن الوعي للوصول إلى الفهم الأمثل للذات، ليتحول فرويد بذلك من محلل أو طبيب نفسي إلى باحث أركيولوجي يروم فهم الذات. ينظر ولاس دلابين، بيرت جرين: مفهوم الذات، ص ص 8، 9.

[1] بول ريكور: صراع التأويلات، دراسات هرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2005، ص 196.

[2] محمد مزيان: مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، منشورات صنفان، منشورات الاختلاف، دار الأمان (لبنان، الجزائر، المغرب)، ط1، 2015، ص 21.

[3] بول ريكور: صراع التأويلات، ص 138.

استنادا إلى هذا اهتم ريكور بالبحث عن الذات و تمثلاتها أمام ذاتها تجسيدا لرحلة الذات من الوجود إلى الفعل، ذلك أن الذات من منظوره تتكشف من خلال أفعالها "هذا ما يعلمنا إياه الشعور بالمسؤولية، أن هذا الفعل هو أنا Cette action c'est moi، فالذات تتقذف أمام نفسها، واضعة نفسها كوسيلة لاستكمال مباشر لمشروع ما، فأنا ألتقي مع نفسي في مشاريعي، أنا متضمن في مشروعي ومشروعي هو أنا ومن أجلي".[1]

ولكن عن أي ذات يتحدث ريكور؟ وكيف لهذه الذات تحقق وجودها وكينونتها بعيدا عن تقاليد الكوجيتو؟ وكيف تحقق هذه الذات وعيها ضمن الأنا، الآخر، العالم؟

يحاول ريكور النظر في إشكالية "الذات" في علاقتها مع ذاتها ومع آخرها من خلال بناء مفاهيم لقلب العديد من التعبيرات السابقة واختزالها، "فنحن نسأل عن الذات بالقدر الذي نهم فيه بالإجابة عن سؤال من؟ وليس عن السؤال ماذا؟ أو لماذا؟ على هذا النحو فإن مقولات القول والقائل ثم القدرة على الفعل والفاعل، ثم السرد والراوي، وأخيرا مسؤولية الأفعال والذات الحاملة المسؤولية، تخضع كلها للاستقصاء الفنولوجي".[2]

غير أن جدلية التعارض بين الذات والأنا تجد دعما لها وسط اللغات الطبيعية، بحسب الخصوصيات الصرفية والنحوية "ومن وراء الترابط الإجمالي القائم بين الكلمة الفرنسية (Soi) والكلمة الانكليزية (Self) والألمانية (Selbest) والإيطالية (**se**) والاسبانية Semismo، فإن هذه اللغات تتباعد، غير أن هذه التباعدات نفسها معبرة حين تضئ كل خاصية نحوية صرفية جزءا من المعنى الأساسي المنشود".[3]

ويبقى أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم ذاته ويفهم الآخر "دون سلوك طريق ملتوية وهي منعطف تأويل الرموز"[4] فالذات تعبر نحو ذاتها وغيرها من الذوات من خلال جملة من

---

[1] الناصر عمارة : بول ريكور مسارات المعرفة ، ص71.

[2] بول ريكور : بعد طول تأمل، السيرة الذاتية، ترجمة، فؤاد مليت، مراجعة وتقديم عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2006، ص ص 126-127.

[3] بول ريكور : الذات عينها كآخر، ص 68.

[4] بول ريكور : من الوجودية إلى فلسفة اللغة ضمن، الوجود والزمان والسرد، ص 271.

العلاقات والوسائط غير المباشرة التي تتطلب فهما وتفكيكا وتأويلا، وهذا هو الكوجيتو الجديد المناضل/القادر/ الذي يقترحه بول ريكور، وجوهره يكون من خلال " تغيير هذا المنعكس إلى وضعية فلسفية فكرية توضيحية، لماذا يجب أن تترك المباشرة مكانها للوسطية (La médiation)، وكيف يمكن أن نتجاوز المطابقة (L'adéquation)، دون أن نرجع إلى فكرة الحقيقة، وكيف يمكن كذلك أن نضع محل الوضوح فكرة الاتهام (Le soupçon) كلحظة أولى للشهادة (L'attestation) ".[1]

وهذا يعني أن تجربة ريكور تتغيا الوصول إلى كوجيتو جديد / قادر/ تأويلي / يؤمن بالوساطة سبيلا لمعرفة الذات والآخر، فالذات تعبر نحو ذاتها وغيرها من الذوات الأخرى من خلال جملة من العلاقات والوسائط غير المباشرة التي تتفاوت اختلافا وتبدّلا وتتطلب فهما وتأويلا.

2-1-2- رمزية الشر*:

في خضم صراع التأويلات وتزاحم المعارف والفلسفات ولد سؤال ريكور حول الذات؛ الذي يسعى لفهم الإنسان والولوج إلى أعماقه ووجوده وكينونته، فإذا كانت هناك فلسفات للذات والوجود والكينونة تمجد الإنسان تارة وتعلن موته تارة أخرى، مثلما هو حال الفلسفات الداعية إلى نهاية التاريخ ونهاية الفلسفة وموت الإله، فإن ريكور حاول البحث عن الملاذ المناسب الذي يخرج الذات من بؤسها ويعيد بناءها من خلال هرمينوطيقا الرموز أو هرمينوطيقا رمزية الشر، أو بمعنى آخر كيف تتخلص الذات من الشر لتنفتح على الآخر.

[1] إبراهيم أحمد وآخرون: التأويل والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير، تأليف جماعي، إشراف ابراهيم أحمد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2009، ص ص202، 203.

* الشر: Mal هو من المعاني المشتركة، أعني المتعددة الدلالات، و الصعبة التحديد..، يعرفه أندري لالاند في معجمه بالمعنى العام: الشر كل ما هو موضوع للاستهجان أو اللوم. حيث يكون للإرادة الحق في معارضته شرعيا، أما في معجم بولدون فقد ربطه بنقيضه وهو الخير، فيما يفرق أوغسطين بين نوعين من الشر هما: الشر الأخلاقي والشر الفيزيائي، فأما الأول فمن صنع الإرادة الإنسانية فيما الثاني يعكس الارادة الإلهية. عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 186-188.

دخل ريكور عالم الهرمينوطيقا من خلال تساؤلاته حول "مسألة الشر" وعلاقته بالإرادة الإنسانية في إطار تأويل الرموز، وذلك من خلال: "التصور السحري للشر بوصفه دنسا، ونموذجا لصور الانحراف والطريق المنحني والتيهان والانتهاك...".[1]

وبهذا ، نظر ريكور من خلال تأويليته إلى الشر على أنه قدر محتوم خارج عن سيطرة الإنسان، فهو أشبه بعدو يغتصب حرية إرادته وليس فعلا اختياريا "فهو هنا الموجود الذي نصارعه، بمعنى آخر ليس لنا أية علاقة صراع وضدية، الشر هو هذا الموجود الذي ما كان يجب أن يوجد، ولا نستطيع تفسير وجوده، فالشر يأتي للإنسان كما يأتي الخارج بالنسبة للحرية".[2]يحاول ريكور التركيز على إنسانية الشخص الذي لا يقصد أن يتعمد الشر، إنما يفرض عليه فرضا، وكأنه نوع من الاستلاب الخارجي ورؤيته هذه تتبع من نقطة مركزية ترى أن الإنسان "يؤلف وحدة كلية Totalité، فالإنسان كائن عارف وحاس وفاعل في الوقت نفسه. ولا يجوز أن نتناوله من زاوية واحدة، واعتبر الإنسان أيضا وجودا وماهية ولم يعط لأحد هاتين المقولتين الأسبقية كما بعض الفلاسفة من قبله، فلا الوجود يسبق الماهية ولا الماهية تسبق الوجود لذا انطلق في تفكيره من الفلسفة الظاهراتية والفلسفة الوجودية، مركزا على الإرادة التي من خلالها تناول الفكر الأخلاقي والميتافيزيقي".[3]

إذا كان ذلك كذلك، فإن الإنسان الكائن العارف، الحاس والفاعل هو كائن عاقل بالدرجة الأولى، وبامتلاكه العقل يتحمل مسؤولية أفعاله، ذلك أنه يملك كامل الإرادة، الوعي لوضع الخطط وبناء التصميمات. لكن أليس الفرد في أحايين كثيرة، يضطر للوقوع في الأخطاء والخطايا دون أن يمتلك إرادة لردعها أو وعيا لتجنبها؟

---

[1] بول ريكور: صراع التأويلات، ص340.

[2] بول ريكور: الإنسان الخطّاء، ترجمة عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2003، ص 19.

[3] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص 65.

من هنا انطلق جدل البحث عن الذات مع ريكور، جدل حول طبيعة هذه الذات المتراوحة بين الشر والخير، بين الخطأ أو الصواب، بين إنكار الخطأ والاعتراف به، وهذا ما جعل ريكور يتساءل عن معنى أن يكون الإنسان خطّاءً، ليكون سؤاله هذا، سؤالا تأويليا لفك شفرات الذات الإنسانية واستكشاف جغرافيا النفس البشرية، من خلال من يرى أن إمكانية الشر منقوشة في تكوين الإنسان بل هي جزء حتمي في تكوينه الشخصي "ويحاول ريكور تصحيح هذه المسألة، فيؤكد أن المحدودية غير كافية بحد ذاتها لينبثق منها الشر، ويطرح مسألة المحدودية النوعية الناتجة، ليس عن كون الإنسان مشاركا في العدم كونه متناهيا، بل كون الإنسان غير متطابق مع ذاته، فمفهوم اللاّتناسب بين الذات والذات هو الذي يلبي مطلب أنطولوجية الحقيقة الإنسانية لأنها تشكل درجة الوجود الإنساني وكميته من المحدودية الإنسانية مرادفا للاّعصمة".[1]

ريكور هنا لا يتفق مع المزعم الذي جعل الشر جزءا حتميا لازما في تكوين الإنسان بل العكس يرى أن المحدودية الإنسانية لا تؤكد أن الإنسان يجب أن يكون شريرا، بل هي فقط تعكس أنه غير معصوم من الخطأ، بل الأكثر من ذلك يجعل ريكور الشر قوة قاهرة خارجة عن سيطرة الإنسان تتجاوز وعيه وإرادته، لأنه كما سبق ذكره، يأتي من الخارج فهو أشبه بالعدو المغتصب لحرية وإرادة الإنسان.

لكن أليست هذه مجرد فرضية واهية، بل مجرد حجة وذريعة تشجع النفوس الشريرة على القيام بشرها بكل حرية تحت ذريعة القهر؟ أليس في موقف بول ريكور إلغاء للعقل وفاعليته بوصفه الملكة التي تضمن إرادة الإنسان؟ أليست هذه دعوة صريحة لإلغاء العقاب ما دام الإنسان مجبرا لا مخيرا على الخطأ؟

[1] بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص 10.

يفترض ريكور أن الإنسان ليس هو أصل الشر، فالإنسان قد صادفه واستأنفه فيصبح السؤال ما إذا كان اعتراف الإنسان بخطيئته يستبعد بالكامل أصل الشر في الإرادة السيئة التي يتهم بها نفسه والتي يعترف بأنه صاحبها".[1]

وكأن الاعتراف – من منظور ريكور– هو الذي قاده لإخراج الإنسان من دائرة الشر القصدي، المتعمد، أو لنقل المتجذر في ذاته، فأصبحت الخطيئة – إذ ذاك– مجرد خطأ؛ خطأ بالصدفة؛ خطأ من غير قصد.

تأسيسا على ما سبق، يغدو الشر بما هو إشكال كوني إنساني أبرز ما حدد هرمينوطيقا الرموز عند ريكور، ذلك أن "مشكلة الشر الذي يعبر عن ذلك الظلال المبهم للإرادة لا يمكن إخضاعها لموضعة مباشرة إلا انطلاقا من تأويل أو هرمينوطيقا معينة لرمزية الشر"[2]. هذا ما قام به بول ريكور محاولا انتهاج طريقة تأويل الرموز للوصول إلى ما خفي وراءها، ذلك أن الشر لا يمكن إدراكه بصورة مباشرة إنما يتجلى من خلال التفسير والتأويل وتجاوز المعنى المباشر "فالشر لا يمكن إدراكه مباشرة، بل من خلال تعبيراته ورموزه".[3]

ويخلص بول ريكور من خلال منعرجة الرمزي لتجربة الشر إلى أن الإنسان مجبر على فعل الخطأ غير متحكم في إرادته، ما يعني أن الشر تسرب إليه بسبب هشاشته وقابليته للخطأ، وبسبب اللاعصمة، ومن هنا راح يؤوّل ويحلل الدلالة الفلسفية لمفهوم الذنب في علاقته بالإيمان والعقاب من منظور معاصر، فإذا كانت الخطابات الدينية "على مر التاريخ تحاول ربط الذنب بالعقاب وتروج لفكرة أن الله يتوعد المذنبين بعقابه، فإن ريكور، على عكس ذلك، يحاول الكشف عن الجانب المتسامح في الدين، فمقابل كثرة الخطايا والذنوب،

---

[1] المرجع السابق ،الصفحة نفسها.

[2] جون غراندن: المنعرج الهرمينوطيقي، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2007، ص 143.

[3] دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة وجيه قنصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ص 152.

هناك أيضا وفرة في الغفران والصفح"[1]، وبالتالي لا يمكن للإنسان أن يحاسب على خطأ لا يملك الإرادة لرفضه أو عدم القيام به، ومن هنا كان لزاما أن يسقط في حقه العقاب لأنه كائن معرض للخطإ وليس كائنا خطاء (أي مخطئ بالصدفة لا بالقصد والتعمد).

استنادًا إلى ما سبق، نقف عند نتيجة المفارقة التي توصل إليها ريكور وهي كون الإنسان خطّاء، " لكنه في الوقت نفسه مسؤول عن اختياراته الحرة، وبالتالي تميزه بهشاشة عاطفية تجعله أضعف الكائنات الموجودة في الأرض"[2] فالشر تسرب إلى الإنسان بسبب هشاشته ولاعصمته وقابليته للخطأ، "الهشاشة التكوينية التي جعلت الشر ممكنا" [3] وهو كائن يخطئ لأنه مضطر للخطأ ولكن لا يحق فيه العقاب لأن اعترافه خير دليل على اضطراره وعلى توبته.

2-1-3- الرمز* يمنح التفكير: Le symbole donne à penser

أخذ الرمز معنًى واسعا من خلال استعمالاته المتعددة، غير أنه لم يخرج عن إطاره العام الذي يفصل بين معنيين؛ معنى ظاهر، واضح، سطحي، ومعنى ثان هو تجل خفي، باطني، يمارس لعبة التمنع والإقبال والإدبار قبل أن يتكشف للقارئ.

من خلال مسألة الرمز التي تقدم لنا العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي يشدد غوستاف يونغ "على أن الرموز ليست مجازات ودلائل لغوية تعوض شيئا معروفا، بل

---

[1] مصطفى العارف: بول ريكور، فيلسوف الترحال، ضمن عدد التاريخ والحقيقة، مجلة يتفكرون، العدد الثالث، شتاء، 2014، ص 273.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص16.

* الرمز (Symbole) مأخوذة من اليونانية (Sun-Bolon) وتعني قطعة من الخزف أو الخشب تقسم بين شخصين، بيد كل واحد منهما قسم يدل على هوية أحدهما، ويثبت صلته بالآخر، وهذان الشخصان يمكن أن يكونا ضيفين أو حاجين أو دائنا ومدينا، وبالجمع بين قسمي القطعة يعترف الطرفان بما بينهما من ضيافة أو صداقة أو دين، لذلك يتضمن تعريف الرمز معنيي الفصل والوصل، في الوقت نفسه أن السابقة (Préfixe) اليونانية (Sun) تعني دائما فعل الجمع، وهي تأتي قبل فعل (Ballein) وتدل حرفيا على: ألقى أو رمى مصادفة، وقد استعملت الرموز في اليونان القديمة باعتبارها علامات يتسنى للآباء بواسطتها العثور على أبنائهم المعروضين للبيع. بسام الجمل: من الرمز إلى الرمز الديني رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص ص18،19.

على نقيض ذلك تعبر الرموز عن وقائع أو أحداث غير معروفة من الإنسان بالقدر الكافي وربما تكون معرفته بحقيقتها معدومة تماما ولذلك فإن الرمز في أطروحة "يونغ" هو الصورة Image القادرة أكثر من غيرها على فهم طبيعة النفس Esprit الإنسانية".[1]

فيما يميز "جيلبار دوران" بين الرمز والمجاز، مؤيدا مقولة هيغل Hegel كون المجاز "رمز أصابه البرود"[2]، ودوران إذ يركز على الرمز فهو يربطه بالدلائل اللغوية، ومن ذلك يعرفه "بانتمائه الواضح إلى فئة الدليل اللغوي (Signe) لأن جل الدلائل اللغوية (Signes) مرتبطة بمدلول يمكن معاينته، والتثبت من صحته، بينما الإشارة (Signal) دالة فقط على حضور الشيء الذي تمثله".[3]

يقع اشتغال بول ريكور على مسألة الرمز ضمن فلسفته التفكرية ومشروعه الهرمينوطيقي ومن هنا ربطه بفعل التفسير، ذلك أن الرمز يحتاج إلى تفسير، "إن الرمز تعبير ألسني ذو معنى مزدوج يتطلب تفسيرا"[4]، بل يأخذ معنى شموليا كونيا يتجاوز مفهوم التفسير " فهو الواسطة الكلية للفكر بيننا وبين الواقعي، ويقصد الرمز أن يعبر قبل كل شيء عن نفي صفة المباشرة عن إدراكنا الفكري للواقع واستخدامه في الرياضات والألسنة وتاريخ الأديان"[5]، بمعنى أن الرمز هو الوسيط بين الإنسان والعالم في شتى المناحي والتوجهات العلمية واللغوية وحتى الدينية. ومن أجل هذا فالرمز عند ريكور يحمل طابع الكلية والكونية لارتباطه بفهم كل مناحي الحياة، فهو مرتبط بالنصوص الأدبية والأساطير وكل المجالات الفلسفية، وهذا ما أكده من خلال المحاضرة التي ألقاها في جامعة تكساس الأمريكية بعنوان: التأويل، الخطاب وفائض المعنى 1976، والتي نظر فيها للرموز بوصفها " الصورة الفنية الأثيرة في قصيدة معينة، أو تلك الصور التي تهيمن على أعمال مؤلف ما أو مدرسة أدبية

---

[1] المرجع السابق، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

[4] علية الخليفي: الرمز في فلسفة بول ريكور، ص 33.

[5] المرجع نفسه، ص 34 .

ما، أو أنها الأشكال والمجازات المتكررة التي تعرف فيها ثقافة بأسرها على ذاتها، أو صور النماذج البدائية التي تتغنى بها الإنسانية"[1]، كما ربط بول ريكور الرمز بالواقع ومن ذلك فهو" التوسط الكلي للروح بيننا وبين الواقع، إنه يريد التعبير قبل كل شيء عن لافورية Non immédiateté فهمنا للواقع"[2].

انطلق بول ريكور في مسألة الرمز وعلاقتها بالتفكر Réflexion فكان التفكير انطلاقا من الرمز "فالمهمة الآن هي التفكير انطلاقا من الرمزية وتبعا لعبقرية هذه الرمزية"[3].

ومن هنا، تكون مهمة ريكور هي التأسيس للهرمينوطيقا انطلاقا من التفكر في الرمز وهذا يستلزم أمرين:

الأمر الأول يتعلق بالمعنى الذي يؤدي إلى البعد الرمزي، والأمر الثاني يتعلق بالمعنى الذي يجعلنا نفكر"[4]، وبهذا يكون التفكير –انطلاقا من الرموز والوسائط –ضربا من الهرمينوطيقا التي تفسر كل العلامات والرموز الطبيعية والأساطير إلى أن تصبح محاولة أركيولوجية لفهم الإنسان ولفهم ذاته "لنستشف هنا أن فعل التفكر هو فهم رمزي لعملية تواصل الرغبة والضرورة ما بين ذات الأنا وذات الآخر، لأن رغبة الذات تفك ارتباطها بالرغبة في شيء من الأشياء، ولذلك تبحث عن نفسها في الآخر، إنما في نهاية المطاف الرغبة هي اعتراف الإنسان بالإنسان"[5]، فالذات تكشف عن ذاتها من خلال آخرها وهذا التكشف بمثابة اعتراف متبادل بالذات الإنسانية، وهذا لا يتم إلا عبر جملة من الوسائط والرموز.

---

[1] بول ريكور: نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ص 94.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص351.

[3] بول ريكور: صراع التأويلات، ص 349.

[4] المرجع نفسه، ص 340. وينظر أيضا للاستزادة: بول ريكور، الرمز يعطي الفكر، تر: محمود يونس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (162–163) مركز الإنماء القومي، 2014، ص 86.

[5] عدنان نجيب الدين: بول ريكور من الفينومينولوجية إلى التأويلية، ص 157.

2-2- لحظة النص: اللغة أفقا للتأويل

2-2-1- في فهم خطاب ريكور:

تتجلى ماهية التأويل عند ريكور بوصفه تحولا وانقلابا للرؤية البنيوية، وللّغة كبنية مغلقة من العلامات أو شبكة من العلاقات التي تستمد قيمتها من النظام، إلى رؤية انفتاحية تتملص من حدود المنهجية العلمية إلى الفعالية القرائية المبدعة، وقد اهتم ريكور من خلالها بتأويل مختلف الخطابات السياسية والدينية والنفسية والأنثروبولوجية كما اهتم بالخطاب السردي، ذلك أنه لم ينظر للغة من المنطلق البنيوي الذي يميز بين الكلام واللغة، إنما انتقد السويسري فرديناند دو سوسير في مشروعه القائم على "تمييز عميق بين اللغة بوصفها لسانا Langue واللغة بوصفها كلاما Parole، وهذا بتمييز شكل علم اللغة الحديث بقوة، اللغة Langage هي الشفرة أو مجموع الشفرات التي ينتج المتحدث استنادا إليها رسالة معينة".[1]

بدأ ريكور مشروعه من خلال استثمار الاتجاهات الحديثة من بنيوية ووجودية وماركسية وتأويلية وتفكيك وغيرها من النظريات التي رسمت طريقه نحو فهم الخطاب ونحو فلسفة اللغة، ومن أجل ردّ الاعتبار للغة حاول أن "يعيد النظر في ثنائية سوسير عن اللسان Langue والكلام Parole، ويرى أن الأولى وضع كلمة خطاب Discours بدلا من كلام Parole، لأن الكلام عند دي سوسير يمتاز بالتنافر وعدم الانضباط بينما يمتاز اللسان أو اللغة بالانسجام والتشاكل، مما يفضي إلى جعله موضوعا بعلم خاص، الكلام عند سوسير فردي/ تعاقبي/ وعارض، واللغة أو اللسان هو الاجتماعي والالتزامي والنسقي، ريكور من ناحية يضع الخطاب بدلا من الكلام ليس فقط ليؤكد على خصوصية الخطاب بل ليفرق بين الدلالة والسيمياء؛ لأن السيمياء في رأيه تدرس العلاقة، بينما علم الدلالة يدرس الخطاب أو الجملة"[2].

---

[1] بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

ولأن الخطاب متغيّر لاقترانه بالزمن، يرى ريكور أنه لا يجب النظر إليه ضمن نظام لساني مغلق أي ضمن النسق البنيوي، فالخطاب يعني حدث الكلام، ومن هنا فهو مرتبط بالواقعة المجسدة المدركة زمنيا، فهو "كله منتج بوصفه حدثا، وبحكم كونه كذلك، فإنه نظر إلى اللغة المفهومة بوصفها شفرة أو نسقا، والخطاب بما هو حدث، وجود هارب فهو يظهر ويختفي في الوقت ذاته، وها هنا تكمن المفارقة، يمكن أن يتعرف عليه بوصفه هوهو "[1].

هكذا، انخرط ريكور في التأويلية من خلال النظر للخطاب "كواقعة، شفرة تتجاوز الانغلاق البنيوي والتصور اللّساني القائم على فكرة النظام، لا يوجد بل إن له وجودا افتراضيا فقط، والرسالة وحدها التي تضفي الفعلية على اللغة، على الشفرة"[2].

إن الخطاب الذي يتحدث عنه ريكور هو خطاب مقترن بالواقعة المدركة زمنيا "فالخطاب مدرك بوصفه حدثا إلا أنه مفهوم بوصفه معنى"[3]، وهذا الجدل بين الحدث/الواقعة والمعنى يقود ريكور إلى الحديث عن إعادة خلق معنى جديد فوق المعنى السطحي المباشر من خلال المعنى الاستعاري، حيث تتخذ الاستعارة موضعا مركزيا في مشروعه الهرمينوطيقي، ويتخذ جمهور القراء دورا فاعلا في مغامرة النص المجهول.

إذا في خضم صراع التأويلات، ومع تعدد الفلسفات التي سعت إلى فهم النص/الخطاب، ومنه إلى فهم ذات الإنسان والولوج إلى أعماقه لتفسير وجوده وكينونته برزت تأويلية ريكور في محاولة منها لتخليص تلك الذات من بؤسها وغموضها، بول ريكور لم ينظر إليها إلا بوصفها نصا يقرأ ويحاور ويؤول، وانطلاقا من هذا دخل ريكور عمارة اللغة من بابها الواسع محاولا التأسيس لنظرية النص.

---

[1] بول ريكور: الاستعارة والمشكل المركزي للهرمينوطيقا، تر: طارق النعمان، مجلة الكرمل، عدد 60، 1999، ص 171.

[2] بول ريكور: الخطاب وفائض المعنى، ص 35.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-2-2- مشكلة اللغة:

اهتم بول ريكور بتأويل تجربة الشر التي اقترنت بلغة غير مباشرة رمزية، إلى درجة تماهى فيها معنى التأويل بمعنى الرمزية، دون مراعاة للبعد الواقعي، "ربما لأنني لم أشأ أن أنغمر في جسامة هذه المشكلة حاولت أن أحصر تعريف التأويلية بالمشكلة الخاصة باللغة الرمزية..."[1].

وهذا لأن اللغة الرمزية تمثل مقاربة غير مباشرة لمشكلة الإثم، فالحديث عن الإثم لا يكون إلا من خلال لغة رمزية، أو من خلال وسائط مختلفة من قبيل الاستعارات والمجازات هذا من جهة، من جهة أخرى هذه الرموز متضمنة أصلا في الأساطير والنصوص القديمة التي وصلت من خلالها تجربة الشر وبداياته، إذ عبر تلك الأساطير التي تحكي عن لعبة الشر بين الآلهة والبشر[2] عرفنا معنى أن يخطئ الإنسان ويرتكب المعاصي ويعاقب، لذلك حاول ريكور التأمل في الذات الإنسانية من خلال الرمز بوصفه تعبيرا عن المعنى المزدوج الذي ربطه بالتأويلية، ومن ثم فإن التعبيرات ذات المعاني المزدوجة تخلق مشكلة تأويلية بسبب لغتها غير المباشرة.

ولأن المراجعة سمة "يتحلى بها الفيلسوف، انتقل ريكور من فلسفة الإرادة للبحث في النص[*]، فلم يعد التأويل محصورا في اللغة الرمزية غير المباشرة بل اتسع مجاله ليكون تأويلا لكل النصوص باختلاف لغتها رمزية كانت أو صريحة (مباشرة)، ومن هنا يخرج

---

[1] المرجع السابق، ص 272، وينظر أيضا : بول ريكور، من الوجودية إلى فلسفة اللغة، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 271.

[2] ينظر بول ريكور: الإنسان الخطّاء، ص10-13.

[*] أورد بول ريكور، جملة من الأسباب التي جعلته ينخرط في مشكلة اللغة بعد أن كان يبحث في بنية الإرادة، وهي كالآتي:

أولا: التأمل في بنية نظرية التحليل النفسي.

ثانيا: التغير المهم في الحس الفلسفي حيث بدأت البنيوية تحل محل الوجودية.

ثالثا: الاهتمام المتواصل بالمشكلة التي تطرحها اللغة الظاهراتية "الكلمة" في مدرسة ما قبل بولتمان.

أخيرا: الاهتمام المتزايد بالمدرسة البريطانية والأمريكية بفلسفة اللغة المألوفة، التي رأى فيها ريكور طريقا لتجديد الظاهراتية وردّا على البنيوية. بول ريكور: من الوجودية إلى فلسفة اللغة، ضمن الوجود، الزمان، السرد، ص 272-279.

ريكور مفهوم الهرمينوطيقا من دائرته الضيّقة "الرمز" إلى مجال أرحب "النص" ذلك أن عملية القراءة، الفهم، والتفسير تكون انطلاقا من النصوص وعودا إليها.

إذن من خلال تجربة الشر، نفذ ريكور إلى معضلة اللغة وهي المشكلة التي جعلته يتساءل:

" ألا تكون من مهام الفلسفة، الدخول في مهمة هذه الفلسفة العظيمة للغة، التي من خلالها ندرك إجمالا أن المتكلم دائما هو الإنسان ذاته"[1]، لينتقل من معالجته تجارب الإثم والعبودية والشر في إطار مشكلة الإرادة إلى مشكلة اللغة التي جرّت معها عديد الإشكالات اللغوية والفلسفية لا سيما بعدما تزامنت وظهور المد البنيوي الذي أحكم قبضته على بنية النص المغلق وأقصى الذات الإنسانية.

وبهذا الصدد وقف ريكور عند الحد الفاصل بين البنيوية و الهرمينوطيقا " ليس في الهرمينوطيقا انغلاق على عالم العلامات بينما تجد الألسنة تتحرك في نطاق عالم مكثف بذاته ولا تلتقي إلا بعلاقات تبادل الدلالة، أما الهرمينوطيقا فتتميز بفتح عالم العلامات".[2]

وبذلك يجد ريكور في البنيوية إقصاء للمتلقي أو الذات القارئة من خلال موت المؤلف، ما يجعله يرفض الطرح البنيوي مثلما رفض من قبل تعالي الذات عند هوسرل، والكوجيتو الديكارتي، حيث يعيب على البنيوية انغلاقية النص وسجن النسق الذي يعد إقصاء للعملية التأويلية واقصاء للذات، وإن كان هذا التجاوز لا يعني الإلغاء الكلي للطرح البنيوي وفي هذا الصدد يقول: " وإنما لعبت الخصومة مع البنيوية دورا حاسما في توسيع المشكل الهرمينوطيقي، ماذا كان رهان هذا الصراع؟ لم يكن أقل من مصير مسألة الذات وفهم الذات. ففي حين كانت البنيوية تبدو لي مرافعة عن اشتغال مجهول الهوية في المعنى القوي للعبارة، لأنظمة العلامات، بغير انغراس ذاتي، كان بعد المعنى يبدو لي غير منفصل

---

[1] منير بهادي: التأويلية بين التأسيس المعرفي والفهم الأنطولوجي، ص 248.

[2] فريال جبوري غزول، إشكالية ثنائية المعنى، مجلة ألف، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، عدد 08، 1988، ص 140.

عن دور الوسيط الذي كانت تلعبه تلك الأنظمة في عين العلاقة بفهم الذات لا تدلال، حيث يسهم نظام آلي من العلامات في زمانية فهم الذات، أي في تاريخيتها، ومرة أخرى يكون التاريخ وبخاصة تاريخ العلامات هو الوساطة التي لا مناص منها لفهم الذات".[1]

يخرج بول ريكور النص من نسقه المغلق الذي وسمته به البنيوية، ليعطي له مفهوما آخر، "لنسم نصا كل ما ثبتته الكتابة"[2] يقول ريكور، بمعنى أن النص هو عبارة عن خطاب لكن هذا النص لا يكون نصا إلا من خلال تثبيته بفعل الكتابة، فالكتابة تمنح للنص وجوده وهويته وفاعليته، فالنص يصبح نصا من خلال تدوينه لا قوله، والتثبيت بالكتابة يحل محل الكلام.

ومن هنا يميّز ريكور بين الاستعمال الشفوي للخطاب والاستعمال الكتابي، حيث "يشير المرور من الكلام إلى الكتابة إلى أكثر من مجرد ظاهرة قيد Fixation كتابة متعلقة بخطاب كان يمكن أن يقال شفويا. يكون ثمة كتابة حقا عندما لا يكون الخطاب المنشأ قد نطق به شفويا أبدا، ولا سبيل إلى أن يكون نطق به. فالكتابة تتجلى استحالة للكلام، ومع الكتابة إنما تولد أداة جديدة للفكر وللخطاب"[3] بمعنى أن ظاهرة التقييد عبر الكتابة إنما تمنح دلالة وأهمية للمكتوب، تؤسس لوجوده وتاريخه في الخطاب والفكر بعيدا عن كاتبه.

"وتعتبر الكتابة علاوة على ذلك، بصفتها مؤسسة، تالية للكلام الذي يبدو أنها منذورة لتثبيت كل تلفظاته التي لاحت شفويا بشكل خطي موجز، ويبدو أن الاهتمام الحصري تقريبا، المعطى للكتابات الصوتية، تأكيد على أن الكتابة لا تضيف شيئا لظاهرة الكلام، إن لم يكن التثبيت الذي يسمح بصيانته، من هنا اليقين التام بأن الكتابة كلام مثبت، بأن التسجيل هو تسجيل للكلام، يضمن للكلام ديمومته بواسطة خاصية النقش الدائمة".[4]

[1] بول ريكور: مقالات ومحاضرات في التأويلية، ص14.
[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 105.
[3] بول ريكور: مقالات ومحاضرات في التأويلية، ص20.
[4] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص ص 105، 106.

فالنص من منظور ريكور يتحول بفعل الكتابة إلى خطاب مثبت يحتاج إلى قارئ يفك شفراته ويقرأ بياضاته، وهو هنا يشير إلى الانفصال الذي يحدث للنص إذ ينفصل عن كاتبه من أجل أن يلتقي في حوار مع قارئه، وهو ما يسميه ريكور عالم النص Le monde du texte " الذي يعبر عن عالم آخر للنص من خلال إحالته الثانية التي تنفصل عن الإحالة الأولى الخاصة بالمؤلف، هذه الإحالة الثانية هي مهمة القارئ الذي يستحضر ذاتيته وأحكامه المسبقة لإغناء النص .لسنا هنا أمام ذاتية منغلقة مطلقة بل أمام ذاتية منفتحة تغني النص وتستحضره في سياق القارئ وليس سياق النص التاريخي"[1].

إذن فمهمة القارئ هي فتح النص على تأويلات متعددة تمنح النص الأول حياة أخرى وفاعلية أكبر "فالنص مضغة، والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقا آخر، وما كان ليتأتى له ذلك لولا أن النص في حيائه وانغلاقه كان مفردا مبعدا فهو مفرد لأنه بنية سطحية، يقيمها نظام صوتي به يفصح النص عن نفسه، ونظام نحوي تركيبي به يكشف المكتوب عن نماذج وجوده في نصه وهو متعدد، لأنه أيضا بنية عميقة يقيمها نظام دلالي، يرسمها المحتمل والممكن ويسمح بتأويلها وإعادة صياغتها".[2]

ينظر بول ريكور إلى النص مستقلا عن صاحبه، وهذا ما يوضّحه من خلال قوله: "وأنا أفهم الاستقلال على أنه استقلال النص بالنسبة لقصد المؤلف وموقف العمل والقارئ الأصيل"[3]، وهذا النص يحتاج في المقابل إلى قارئ يعيث فيه فسادا من أجل الكشف عن المضمر و اللاّمقول فيه، ومن هنا "فالنص يتبدّى من صراع تأويلاته وتنافر دلالاته، لا يتعلق الأمر بتفاضل وتدافع أو نفي أو إلغاء، بقدر ما يتعلق بصراع مؤسس وممأسس يتبدى في القراءات المتنوعة".[4]

[1] مصطفى العارف: بول ريكور، فيلسوف الترحال، ص 275.

[2] منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998، ص 14.

[3] بول ريكور: الاستعارة والمشكل المركزي للهرمينوطيقا، ص 169.

[4] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 66.

وبهذا يعود ريكور إلى القراءة المنفتحة المتعددة وهو الأمر الذي يرومه التأويل حيث تتأسس تلك العلاقة الحتمية التي "لا تنبع من العلاقة المتبادلة الرابطة بين ذاتية المؤلف وذاتية القارئ بقدر ما تنبع من الارتباط بين خطابين خطاب النص وخطاب التأويل، وهذا الارتباط يعني أن ما يجب تأويله في نص ما، هو ما يقوله وما يتحدث عنه أي نوع العالم الذي يفتحه ويغلقه"[1].

فمهمة الهرمينوطيقا ليست التعبير عن نفسية المؤلف ومقاصده، بل مهمتها الكشف عما يطلق عليه ريكور "شيء النص اللاّمحدود"، الهارب من نسق البنية إلى آفاق التعدد واللاّمحدودية والانفتاح.

انطلاقا مما سبق يضع ريكور تعريفا للهرمينوطيقا بوصفها "نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النصوص، هكذا ستكون الفكرة الموجهة هي فكرة إنجاز الخطاب كنص".[2] فكل نص هو خطاب منجز عبر فعل الكتابة.

3-2- لحظة الفعل: الفعل بما هو نص

انتقل ريكور من لحظة النص التي يحاول من خلالها التأسيس لنظرية في النص إلى لحظة لا تقل أهمية هي لحظة الفعل، ذلك أن الفعل هو الآخر نص قابل للقراءة، إنه "حقيقة تاريخية وتجربة إنسانية يتبدى في صراع التأويلات".[3]

يفترض ريكور أن الفعل الإنساني مرتبط بفهم العالم والكشف عن حقيقته فانطلاقا من أفعالنا نسهم في تغيير الواقع من حولنا، فالإنسان كائن ناطق وكائن مفكر وفي الآن ذاته كائن فاعل، ومن هنا فإن " الفعل يعني، دائما، القيام بشيء معين في سبيل أن يحدث شيء آخر ما في العالم، ولا وجود، من جهة ثانية، لفعل دون علاقة بين المهارة (القدرة على

[1] بول ريكور: من الوجودية إلى فلسفة اللغة، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 275.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 58.

[3] محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008، ص 29.

الفعل) وما يحدثه هذا الأخير، لا نعثر على شرح سببي مطبق على جزء من تاريخ العالم، دون التعرف على قدرة تنتمي إلى قائمة قدراتنا على الفعل وتحديدها".[1]

ومن هنا فإن الفعل من منظور بول ريكور هو " القدرة على الفعل"، من أجل إحداث شيء ما، أثر ما، فالتغيير لا يكون من العدم إنما ينشأ من خلال القيام بالفعل وهو قريب مما قاله كان أنسكومب: "أعرف أنه بوسعي أن أحرك يدي، بل بمقدوري أن أفتحها، وأنه إذا فتحتها سأولّد عددا من التأثيرات، سأرطب الجو، سأطير الأوراق.."[2].

ينظر بول ريكور للفعل على أنه نص قابل للتأويل، ذلك أن الأفعال حالها حال النصوص تحتاج إلى فك شفراتها للوصول إلى دلالاتها المضمرة،" والفعل هو شبه النص، بقدر ما توفره الرموز بوصفها مؤولات تمكّن من تأويل هذا السلوك أو ذاك" [3]، ومثلما لكل نص مؤلف لكل فعل فاعل، وفي المقابل مثلما ينفصل النص عن صاحبه، ينفصل الفعل عن فاعله "فاستقلالية الفعل البشري هاته تمثل البعد الاجتماعي للفعل، الفعل ظاهرة اجتماعية ليس فقط لأنها تتيح فاعلين شتى، بحيث أن دور كل واحد منهم يمكن أن يميز عن دور الآخرين، بل كذلك لأن أفعالنا تنفلت منا لأن بها تأثيرات ما لم نقصدها".[4]

انطلاقا مما سبق أراد ريكور خلق نظرية للفعل تحاكي نظريته في النص. حيث وصف ريكور الفعل بأنه نص قابل للقراءة والتفكيك والتأويل وقد جاء ذلك من خلال مقاربته للنص والفعل، وتلمس نقاط التقاطع بينهما، ذلك أن دلالات النص تتداخل وتتشابه مع دلالات الفعل، وتبعا لذلك استنتج ريكور جملة من المعايير التي اتّسم بها الفعل ندرجها فيما يأتي:

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 134.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] Paul Ricœur : temps et récit, t1, p115.

[4] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 149.

2-3-1- دلالات الفعل النص:

أ-تثبيت الفعل:la fixation de l'action

ينظر ريكور للفعل على أنه نص مثبت قابل للتأويل ، وفي هذا الشأن يقول: "أطروحتي هي أن الفعل نفسه، الفعل الحصيف، يمكن أن يصبح موضوع علم دون أن يفقد طابع مدلوليته بواسطة نوع من الوضعنة الشبيهة بالتثبيت المعمول من طرف الكتابة، بفضل هذه الوضعنة، لم يعد الفعل تلك المعاملة التي كان خطاب الفعل ما يزال تابعا لها، فهي تشكل تشخيصا يقتضي أن يؤول بناء على ترابطاته الداخلية".[1]

بمعنى أنه مثلما يبقى الكلام حبيس أنساقه إلى أن يثبت من خلال الكتابة، الفعل هو الآخر سلوك و تعبير بشري تحتاج دلالاته للتثبيت ليغدو هو الآخر نصا – أي فعل نص- قابلا للتأويل أثناء مروره من فاعل إلى آخر، وإذا كانت الكتابة تثبت الكلام، فإن الفاعل يثبت الفعل ويمنحه وجوده الفعلي، إن هذه الوضعنة التي تحدث عنها ريكور "هي التي تقرّبها من بنية فعل الكلام، والتي تحول القيام بالفعل إلى نوع من التلفظ، ومثلما أمسى التثبيت بالكتابة ممكنا نتيجة استدلال تجسيد قصدي ملازم لفعل الخطاب نفسه، يسمح استدلال شبيه في حضن سيرورة المعاملة بأن تنفصل دلالة الفعل عن واقعة الفعل".[2]

يركز بول ريكور في حديثه عن دلالات تثبيت الفعل، على أن مفهوم التثبيت انتقل من دائرة الخطاب إلى دائرة الفعل، وهذا التثبيت متعلق بـ"توضيح أنطولوجي" لـ "مفعولات" أفعال الحركة، فبينما تتساوى علاقات بين كلمات موجودة بدورها (أو غير موجودة)، يكون لبعض أفعال الفعل فاعل نموذجي يحدد كموجود وتعود إليه الجملة ، ومفعولات غير موجودة وتلك حالة الـ"أفعال الذهنية" (اعتقد، ظن، أراد، تخيل) وغيرها".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 147.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 148.

إن الافتراض الذي قدمه ريكور لتثبيت الفعل دلالة شبيهة بفعل الكلام وقد ربط كليهما بـ "محتوى المعنى" "فواقعية الفعل إذا أمكننا نحت هذه العبارة المماثلة –مثل فعل الكلام – تطور جدلا شبيها بين وضعه الزمني، باعتبارها واقعة تظهر وتختفي، ووضعه المنطقي باعتبارها تمتلك الدلالة القابلة لتحديد هذه أو تلك، ومحتوى هذا أو ذاك".[1] بمعنى أن الفعل والنص يشتركان في مسألة التثبيت، فمثلما يثبت النص كتابة من طرف الكاتب يثبت الفعل من خلال الفاعل. كما أن الفعل شبيه بفعل الكلام، من خلال ارتباطهما بـ محتوى المعنى.

ب- استقلالية الفعل:L'autonomisation de L'action

يتحدث ريكور عن سمة أخرى من شأنها جعل القول في منزلة النص فمثلما ينفصل النص عن مؤلفه ويغدو نصا مستقلا في دلالته، ينفصل الفعل عن فاعله، "ومثلما توجد مسافة فاصلة بين مقصد المؤلف ودلالة النص، هناك مسافة أيضا فاصلة بين الفعل والفاعل".[2]وهذا ما يجعل الأفعال تختلف باختلاف الفاعلين وباختلاف تأثيراتها ومقاصدها "وهي التي تجعل من تعيين المسؤولية مشكلة نوعية فنحن لا نسأل: من الذي ابتسم الآن؟ من رفع يده؟ المؤلف حاضر في قيامه بالفعل، كما يحضر المتكلم في خطابه في حالة الأفعال البسيطة كالتي لا تتطلب أي فعل مسبق لكي يتم تطابق الدلالة (المحتوى الفكري) مع القصد (عملية التفكير) أو يتطاول أحدهما على الآخر، أما في حالة الأفعال المعقدة فتكون بعض الأجزاء بعيدة بما فيه الكفاية عن الأجزاء البسيطة الابتدائية التي يمكن أن يقول عنها بأنها تعبر عن نية الفاعل، لأن تعيين هذه الأفعال أو أجزاء الفعل تلك، يشكل مسألة يصعب حلها أكثر من تخصيص المؤلف في بعض حالات النقد الأدبي".[3]

إن استقلالية الفعل تبرز من خلال تثبيته الذي يخلق وراءه صفة و أثرا يؤكد وجوده وتفرده، كما يترك الفعل أثرا من خلال الشخصيات التي يخلّفها وهي تعكس وتوثق الفعل البشري.

---

[1] المرجع السابق: ص 149.

[2] نبيهة قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989، ص 76.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص149.

ج- المواءمة والأهمية: La pertinence et L'importance

يضيف بول ريكور رابطة أخرى لنسج مقاربته حول النص والفعل، فمثلما ينفتح النص ويتجاوز مرجعياته القديمة، نحو آفاق جديدة تبرز ملاءمته ومواءمته، يحاول الفعل الحصيف تحقيق أهمية من خلال تجاوز الظروف الاجتماعية والوقائع والتفوق عليها.

ذلك أنه "بوسعنا أن نقول بأن فعلا مهما ما، يطور الدلالات التي يمكن لها أن تصبح راهنية أو أن تتم في حالات أخرى غير الحالة التي وقع فيها الفعل، وحتى نقول الشيء نفسه بطريقة مغايرة نشير إلى أن دلالة حدث مهم تفوق، تتجاوز، وتعلو على الظروف الاجتماعية لإنتاجها، وأن بإمكانها أن تتحقق ثانية في سياقات اجتماعية جديدة، فأهميتها تكمن في موافقتها الدائمة، وفي حالات معينة، في موافقتها التي تعلو عن الزمن".[1]

د- الفعل الإنساني بما هو أثر مفتوح: L'action humaine en tant qu'œuvre ouverte

انطلاقا من المعايير الثلاثة الأولى التي أوردها ريكور (تثبيت الفعل، استقلالية الفعل، مواءمة وأهمية الفعل) تولّدت الخاصية الرابعة التي تنظر للفعل كأثر مفتوح يتضمن دلالات متعددة، وذلك من خلال فعل التأويل، فالفعل هو نص قابل للتأويل، وكما للنص قراء، فإن "دلالة الفعل البشري بدورها تتجه إلى سلسلة لا متناهية من القراء المحتملين والحكام ليسوا هم المعاصرون، إنما التاريخ نفسه"[2]، ويضيف ريكور أن طبيعة الفعل ومعناه ترتبط بالفاعل مثلما ترتبط دلالة النص بالقارئ الذي يضيف إليه من عنديّاته ويمنحه معنى ودلالة ومن هنا فإن" معاني ودلالات الفعل دوما تؤول وتتأول انطلاقا من مستويات القراء"[3].

ويربط ريكور تأويل الفعل وانفتاحية الحكي فيقول: "الأمر صحيح بالنسبة للمحكي على أيه حال، لقد أشرنا سابقا إلى ملاحظة أرسطو في كتاب الشعرية أن أسطورة التراجيديا،

---

[1] المرجع السابق، ص 151.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 152.

[3] Housamedden Darwish: Paul Ricœur la problématique de la méthode et le déplacement Herméneutique du texte à l'action et à la traduction vers une herméneutique du dialogue. l'harmattan.paris.2011,p45

أي الحكاية والحبكة في آن هي المحاكاة، المحاكاة الخلاقة للفعل البشري، ويضيف بأن الشعر يظهر الناس كفاعلين، كأنهم في طور الفعل. والانتقال من النص إلى الفعل يكف تماما من الظهور كتماثل جزئ في الحث الذي يمكن أن نبين فيه أن منطقة ما من الخطاب على الأقل، على وعي بالفعل ترجع إليه، تصفه ثانية وتعيد بناءه"[1].

يتضح، إذن، ذلك التقارب بين الفعل والحكي وبين نظرية الفعل ونظرية السرد ، وهي علاقة كما يرى ريكور تتجاوز التمثيل والمحاكاة إلى نوع من التسليم والاعتراف، " فمن جهة تسليم كل سرد بوجود ألفة مع مصطلحات من مثل الفاعل، الهدف، الوسيلة من لدن راويه وسامعه بهذا المعنى، فإن أصغر جملة سردية هي جملة فعلية بصيغة قام"[2].

من هنا، يتبدى التداخل بين الفعل والسرد، حيث يصبح الفعل موضوعا للسرد، مثلما يعمل السرد على استثمار الفعل ضمن تأليفه الحكائي، مكونا أساسيا لحبكة العمل "بوصفها تنظيما لأحداث خيالية كانت أو تاريخية، هي تنظيم لجمل الفعل في فعل كلي مكون لقصة أو رواية مسرودة".[3]

تبعا لما سبق ، تتجلى البدايات الأولى لتشكل الخطاب السردي الغربي عموما والمفاهيم الأولية لفلسفة السرد عند بول ريكور، إذ لا يدّعي البحث الإلمام والإحاطة بمفهوم السرد عند ريكور منذ البداية إنما فلسفته مترامية عبر مفاصل هذا البحث. ولئن كان همّ ريكور التأسيس لفلسفة في السرد تتجاوز عوالم التخييل الأدبي وتتحدى صرامة الفلسفة، فإنّ همّه الأكبر أيضا هو تجاوز مسألة الأجناس الأدبية والحدود الفاصلة بينها، ليتموقع في التأسيس لنظرية في السرد ترتبط بالحياة والتجربة الزمنية والمعرفة الإنسانية، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده فيما يأتي من عمر هذا البحث.

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 135.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ص 100.

[3] المرجع نفسه: ص 102.

ثالثا: مدخل إلى هرمينوطيقا* ريكور – إشكالية الفهم–

نشأت الهرمينوطيقا Herméneutique الغربية على معضلة جوهرية، وهاجس معرفي هو "الفهم"، لذلك كان لزاما البحث عن براديغمات جديدة تخضع النصوص لمنطق الاختلاف والتنافر الدلالي من أجل فتحها على قراءات متعددة تحقق انطلاقا منها "غاية الفهم".

وقد جاء مفهوم التأويل غائما، ملتبسا، متداخلا مع مفهومي "الفهم والتفسير" ما شكل حيرة معرفية وجدلا مفاهيميا لم يكن وليد الهرمينوطيقا المعاصرة، إنما جذوره ضاربة في عمق التاريخ الفلسفي** ممتدة إلى التراث الإغريقي، حيث يتماهى مفهومها مع مفهوم الترجمة Traduction والتأويلL'interprétation والوساطة Médiation الذي أخذته من أسطورة هرمس "لكن الذي تخفيه الميتافيزيقا الغربية من خلال هذه الأسطورة هو أن مهمة الترجمة أو الوساطة التي يقوم بها هرمس إنما هدفها، ليس إقرار التواصل والحوار بين عالم الآلهة وعالم البشر أو إثبات الاختلاف والتعدد على مستوى الألسن، بل الوصول إلى اللغة الأصل، الحق، الخالصة، تلك الكامنة في أعماق كل انسان، السابقة لكل شيء حتى لوجود المتكلم بها، ففي البدء كانت الكلمة كما هو معروف في القول الديني للمسيحية"[1].

ولئن كانت الهرمينوطيقا في العصر اليوناني مرتبطة بتفسير نصوص هوميروس بوصفها نصوصا مقدسة تعبر عن حياتهم وتمثل أساليب عيشهم وطرائق تواصلهم ووسائط تعبيرهم، فإن الهرمينوطيقا في العصر الوسيط تجلّت في تفسير الكتب المقدسة من خلال فك

---

*الهرمينوطيقا Herméneutique تأتي هذه الكلمة من الفعل اليوناني Hermeneuein ويعني يفسر أو يشرح أو يترجم، ويبدو أن هذا الفعل يتعلق لغويا بالإله هرمس Hermes رسول آلهة الأولمب، وظيفته ترجمة وتوضيح ونقل لغة أهل البقاء من بني الآلهة إلى أهل الفناء من بني البشر. واشتقت الهرمينوطيقا من الهرمسية لتشابه الوظيفة، فكلاهما يؤدي دورا توسطيا، هرمس يتوسط بين الآلهة وبين البشر، والهرمينوطيقا تتوسط بين معنى جلي ومعنى خفي. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير)، دار النهضة العربية، 2003، ص17.

**استعمل أفلاطون مصطلح هرمينيا Hermeneia من خلال ربطها بتأويل الشعراء بوصفهم وسطاء للآلهة، أما مع أرسطو فقد ربطها بالمعنى المنطقي ليدل على التفسير العلمي . للاستزادة ينظر: أميرة حلمي مطر، التأويل وجذوره في الفكر القديم، مجلة الفلسفة والعصر، ع10، السنة2004 ، ص132.

[1] إبراهيم أحمد : سر الترجمة وهاجس التأويل، ضمن كتاب التأويل والترجمة، ص20.

رموزها، وإيضاح ما غمض فيها من معان ، وإدراك ما استعصى منها على الفهم، بهدف الوصول إلى المعاني الحقيقية لهذه النصوص. وانطلاقا من هذا ارتبطت إشكالية الفهم بالنصوص المقدسة سيما المسيحية، حيث عمل النقاد والفلاسفة والمفكرون على تفسير النصوص الدينيةExégèse بعيدا عن أسيقة تشكلها كما ارتبط الفهم بالعقيدة والإيمان كما هو الحال مع "القديس أوغسطين" Saint Augustin * (354- 430) الذي كان يردد " افهم كي تعتقد واعتقد كي تفهم"[1]، وقد اعتمد في تأويله على مستويات ثلاثة: "المعنى الحرفي، والمغزى الأخلاقي والدلالة الرمزية، ثم التأويل الباطني Anagogique أو الروحي للنص المقدس "[2].

غير أن الفيلسوف الألماني" فريدريك شلاير ماخر".F.Schleiermacher ** (1768 -1834) حاول إخراج تأويل النصوص من دائرة اللاّهوت إلى مرحلة التفكير الفلسفي من خلال هرمينوطيقا عامة Herméneutique Générale تجعل الفهم مقبولا وتحول مفهوم الهرمينوطيقا إلى تقنية في الفهم، هذا الأخير الذي اتّخذ بعدا ذاتيا للإبداع من خلال "فهم الكاتب كما فهم نفسه أو ربما أحسن"[3] أي فهم النص انطلاقا من فهم أمثل من فهم صاحبه له، وبهذا يشترط الفهم في العملية التأويلية "أن نكون قادرين على الخروج من طريقتنا الخاصة في التفكير من

---

* القديس أوغسطين Saint Augustin أوراليوس أوغوسطينوس (354- 430) أشهر آباء الكنيسة اللاتينية ولد في طاجسطا (سوق أهراس اليوم) بنوميديا (الجزائر) 354 ومات في 430.أشهر كتبه الاعترافات، وعرف بنظريته حول الزمان النفسي. جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، (الفلاسفة المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون) ، ص ص 118-119.

[1] محمود خليف خيضر: ماورائية التأويل الغربي، الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2013، ص 91.

[2] عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص56.

** شلاير ماخر فريدريش دانييل أرنست: Schleiermacher .Friedrich Daniel Ernst(1768-1834) لاهوتي رومانسي ألماني، من أهم مؤلفاته، ترجمة آثار أفلاطون، الأخلاق الفلسفية، دروس في علم الجمال، جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، 396.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 61.

أجل الدخول في طريقة الكاتب"[1] ويكون الهدف –إذ ذاك– هو الفهم الحقيقي لمقاصد المؤلف المتوارية خلف النص.

استطاع شلاير ماخر أن يخرج التأويل من جدران الكنائس وأزقة المعابد وحرفية الكتاب المقدس وأن يرفع موضوعه إلى مستوى فلسفي من خلال تأويلية جديدة للنصوص تميز بين الهرمينوطيقا Herméneutique وتفسير النصوص المقدسة Exégèse وتتخذ مسارين لها: الأول يتسم بالموضوعية، "ينصب على اللغة وخصائص الخطاب المكتوب الخاص بالكتاب وجمهوره الأصلي ويستهدف وحدته الدلالية ويحدّد معاني الكلمات وفقا لسياقها والروابط الشكلية والعضوية في الجملة وما بين الجمل ويميز الأفكار الأساسية من غير الأساسية"[2]، وهو يشمل التعابير والأشكال اللغوية وقواعد اللغة .أما الثاني فهو التأويل التقني أو السيكولوجي "ويتجه إلى ذاتية الكتاب ويريد أن يمسك بماهية الفكر الذي أنتج الخطاب وهو يستهدف فهم أسلوب الكاتب ومدى إبداعيته وتجاوزه لسلطة العادة، ورغم أن هذين النوعين من التأويل يفترض أحدهما الآخر ويتبادلان التأثير في تحصيل الفهم وتصحيحه وترجيحه، إلا أن التقابل بينهما ثابت".[3] وإذا كان الأول محصورا في اللغة فإن التأويل النفساني يشمل الفهم من خلال تأويل عبقرية المؤلف اعتمادا على حياة المؤلف العامة وفكره، أي الاعتماد على سيرة المؤلف.

ويفضل شلايرماخر التأويل الثاني الذاتي/ النفسي، ذلك أن فهم النصوص ينطلق من الكشف عن المميزات والخصائص الفردية للمبدع الذي علينا أن نضع أنفسنا مكانه ونتكهن خصائصه الفردية، ونستبطن ذاته، ثم بعد ذلك استنباط القواعد العامة من اللغة فالعملية لا تتطلب منا إلا التكهن والتخمين. ومن خلال هذه الخطوات تتمكن الذات من تجنب الوقوع في التأويل الخاطئ، ما جعل ماخر يتعامل مع الهرمينوطيقا بوصفها "فنا للفهم "من خلال

---

[1] فتحي المسكيني: كيف صارت التأويلية فلسفة، ضمن كتاب فلسفة التأويل (المخاض، التأسيس، التحولات)، إشراف: علي عبود المحمداوي، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، الجزائر، لبنان، ط1، 2013، ص17.

[2] لزهر عقيبي: جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 59.

مبدأ "أولوية سوء الفهم Préséance de La mécompréhension"[1] فكما يقال "يوجد التأويل حيث يكون الفهم"[2] فكل قراءة تخضع لتأويل ما وفهم ما، لا يمكن أن نجزم أنه بأي حال الفهم الحقيقي، الأوحد، والأخير.

هكذا، حاول شلايرماخر أن يؤسس لأورغانون الفهم ويضعه في قلب الممارسة الهرمينوطيقية من خلال تركيزه على اللغة التي تعطي النص فرادته واختلافه، وأيضا على المؤلف بكل تراكماته الداخلية والنفسية. غير أن طابع الذاتية والرومنسية والتركيز على الجانب الداخلي للمؤلف أغرق مقاربته في المثالية، وهذا ما جعل غادامير * H،Gadamer)،1900،2002 (ينتقد هذه التأويلية الحالمة التي تدعي الكمال رغم اعترافها بالذاتية والنسبية "إن مهمة الهيرمينوطيقا؛ يقول غادامير: "هي الكشف عن معجزة الفهم لا بوصفها تواصلا عجيبا بين الأرواح بل بما أنها مشاركة في المعنى المشترك"[3]، وهو الانتقاد الذي وجد صدى عند بول ريكور الذي رفض حصر التأويل وربطه بنفسية المؤلف فيقول: "يدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي بل دلالي، نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي للمؤلف".[4]

بول ريكور –انطلاقا من موقفه هذا– يحاول أن يرسم للتأويل طريقا آخر، يرتبط بدلالة النص لا بصاحبه، وهو بهذا يلغي وجود المؤلف، ويعد هذا الارتباط في مثابة فهم أولي وجب إعادة تفسيره انطلاقا من دلالة النص، "فلا يمكن بالمستطاع حل مشكلة الفهم

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 178.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 61.

* غادامير، هانز جورج: Gadamer Hans Georg (1900، 2002) فيلسوف ألماني معاصر، درس الفلسفة في جامعات لايبزيغ، فرانكفورت، هايدلبرغ، تأثر في تكوينه الفلسفي بأزمة الكانطية المحدثة وببدايات تطور الفينومينولوجيا وباكتشافه لأهمية الفكر اليوناني، من مؤلفاته: الحقيقة والمنهج1960، أفلاطون والكتابة1934، مشكلة الوعي التاريخي1963. جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص423.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفسلفة، ص 183.

[4] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 123.

الصحيح عن طريق عودة بسيطة إلى موقف المؤلف المزعوم، ولا مصدر آخر سوى بمفهوم التضمين، لأن ترجمة المعنى إلى معنى لفظي للنص هو التخمين بعينه".[1]

وفي مقابل هذا، عرفت إشكالية التأويل منحى آخر مع الفيلسوف "فلهالم دلتاي*" Dilthey wilhelm (1833-1911)، الذي تعد فلسفته امتدادا لما جاء به شلايرماخر وتأثرا بهرمينوطيقاه العامة بطابعها الرومنسي، حيث جعل من التأويل شكلا من أشكال الفهم، فيما ربط التفسير بالمنهج العلمي وفي هذا الصدد يقول: "إننا نفسر بواسطة عمليات فكرية محضة، ولكننا نفهم بواسطة النشاط المشترك لجميع القوى الذهنية في الادراك".[2] فالتفسير يرتبط بالطبيعة فيما الفهم متعلق بالإنسان.

وتتجلى أهمية "دلتاي" في حقل الهرمينوطيقا من خلال الخروج من الدائرة النفسية الضيّقة التي رسمتها تأويلية شلاير ماخر إلى حقل العلوم الإنسانية والفكر و التاريخ، وقد قال عنه بول ريكور: "كان دلتاي قبل كل شيء مترجم هذا الميثاق بين التأويل والتاريخ . وما نسميه اليوم تاريخانية، بمعنى محقّر، إنما يعبر عن حالة ثقافية، أي عن نقل اهتمام آثار البشرية الأدبية القيّمة إلى التسلسل التاريخي الذي حملها".[3]

فقد انطلق "دلتاي" من رؤية خاصة تعتمد على النزعة التاريخية والاهتمام بالجانب المعرفي تستلزم ثنائية جديدة هي "الفهم" و"التفسير" وتشرط ضرورة الفصل بينهما، ذلك أن الفهم أو التأويل يرتبط عند دلتاي بحقل العالم الروحي أي الفكر والعلوم الإنسانية، فيما يرتبط التفسير بعلوم الطبيعة والعلوم الوضعية "فالتفسير ينصب على مجال من الوجود هو مجال الظواهر الطبيعية ويشير إلى أن حقل المعرفة، هو حقل المعرفة العلمية الموضوعية

---

[1] المرجع السابق، ص 123.

* فلهالم دلتاي: Dilthey wilhelm (1833-1911)، فيلسوف الماني، درس اللاهوت وتأثر بالوضع السائد في الفلسفة الألمانية من أبرز كتبه: تحليل الإنسان، تاريخ شباب هيغل، دراسات حول تاريخ الروح الألماني. جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص404، 405.

[2] عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص ص 97، 98.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 64.

القائمة على التقدير الكمّي والتجريبي وكشف نظام الظواهر الطبيعية بالبحث عن أسبابها وقوانينها والنظريات التي تفسرها، أما الفهم فإنه بدوره يشير إلى مجال من الوجود هو مجال الظواهر الإنسانية المختلفة، كما يشير إلى حقل من المعرفة، هو الفهم الذاتي للتجارب الفردية المعيشية الإنسانية"[1]، إذن، فهرمينوطيقا دلتاي تقع "بين شرح الطبيعة وفهم الفكر".[2]

انطلاقا من هذا تتضح مساءلة "دلتاي" للفهم من خلال الانتقال من حقل علوم الطبيعة إلى كيان الإنسان بوصفه كائنا يمارس فعل التأويل/الفهم، وهذا الفهم لا يكتمل إلا من خلال النفس البشرية والتجربة الحياتية، ففلسفة الحياة تقوم على معرفة وفهم العوالم الداخلية للذات.

غير أن دلتاي وقع هو الآخر في الرومانسية والارتباط بالعالم النفسي للمؤلف رغم أن مشروعه ارتبط بالنزعة التاريخية، لذلك وجب الخروج من هذه الدائرة المغلقة التي أثارت انتقادات بول ريكور إذ يقول:

"يجب التوقف عن ربط الهرمينوطيقا بالمقولة النفسية الصرفة، مقولة التحول إلى حياة نفسية غريبة. ونشر النص لا باتجاه مؤلفه، بل باتجاه معناه الماثل ، باتجاه نوع العالم الذي يفتحه ويكتشفه".[3] وريكور من خلال هذا ينتقد هرمينوطيقا "دلتاي" لكونها منجذبة نحو الحياة النفسية وعلم النفس وإغفالها لجوانب أخرى تفتح المعنى على آفاق متعددة ويشترك في رأيه هذا مع غادامير الذي يسلك الاتجاه ذاته، من خلال رفضه لمقاربات "دلتاي" القاصرة –حسبه– عن بلوغ الممارسة التأويلية الصحيحة، ليكون البديل هرمينوطيقا غاداميرية "تميزت بحضور صيتها وتعدد مصادر تأسيسها، فهي تعتبر أسلوبا في التفكير، متحررا من شتى النزاعات المذهبية، ومضادا لكل النزاعات التعاملية والدوغماطيقية التي تدّعي وجود الحقيقة

---

[1] لزهر عقيبي: جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور، ص 63.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 63.

[3] المرجع نفسه ، ص 67.

الموضوعية"[1]، ومفاد هذا المشروع النظر للفهم من خلال تاريخيته، انطلاقا من تصور النزعة التاريخية والنزعة الوضعية، إضافة إلى أن "غادامير" يركز على اللغة التي غفل عنها الفكر الغربي منذ أفلاطون ،لتكون اللغة أساسا لفتح النص على قراءات متعددة.

وعن نشاطه التأويلي يقول غادامير: " التأويل الذي نقوم بتطويره هنا ليس منهجا للعلوم الإنسانية ولكنه محاولة لفهم ماهية العلوم في الحقيقة عبر وعيها المنهجي بذاتها وما يربطها بتجربتها عن العالم ككل"[2]، ومن ذلك، التأسيس لهرمينوطيقا تختص بالتجربة الإنسانية بشكل عام تتحرر من كل النزعات الدوغمائية ولا تعترف بغير الحوار طريقا للفهم، تأسيسا ل"فلسفة تأويلية كوكبية Philosophie Herméneutique Universelle تعمل على إشاعة الحوار بين الثقافات والحضارات، عبر الفهم كممارسة تأويلية وجعل الإنسان يتلفت إلى ذاته وإلى العالم من حوله رغبة في الفهم".[3]

هكذا تنطلق التأويلية مع غادامير حيث تهتم بفهم وتأويل التجارب الإنسانية التي تتجاوز حدود المنهج إلى كل تفاصيل الحياة، من خلال إثارة الأسئلة وطرح الإشكالات الأنطولوجية والإبستمولوجية والانفتاح على الآخر، من خلال انصهار الآفاق كما يرى غادامير، أي أفق خطاب النص مع أفق خطاب القارئ، لتجسيد الفهم، فـ"عندما أقول لقد فهمت، فإن ذلك يوازي قولي "أستطيع" أو " لقد رأيت"، هذا مكمن الحقيقة الهرمينوطيقية".[4]

وإذا كان غادامير قد ركز على ماهية الفهم إلا أنه في المقابل تحدث عن التفسير والتأويل وإضافة عنصر ثالث تشكل في مجموعها الممارسة التأويلية وهي: "الفهم أو

---

[1] شهر زاد دراس: الفكر الهرمينوطيقي عند غادامير، ضمن كتاب، فلسفة التأويل: المخاض، والتأسيس والتحولات، ص137.

[2] لزهر عقيبي: جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور، ص 66.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 258.

[4] جون غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص 146.

التفسير، التأويل، والتطبيق"[1] وهي مراحل ضرورية لتحقق العملية التأويلية "فلا يمكن وجود أي تفسير دون فهم، فنحن نفسر أولا وأخيرا ما نكون قد فهمناه، ولهذا يكون التشابك وثيقا بين التفسير والفهم، بل إنهما في النهاية شيء واحد"[2]، أما المرحلة الثانية فتتمثل في التطبيق الذي يمثل عند "غادامير" الشكل الملموس للفعل يخلّصه من طابع الإسقاط الذاتي ويجعله عملية تفاعلية حوارية بين القارئ والنص "إن فهم ما هو رأسا، تطبيقه على أنفسنا، ومعرفة أن نص كهذا حتى ولو وجب دائما فهمه بشكل مغاير، يبقى مع ذلك هو النص نفسه الذي يظهر في كل مرة، بطريقة مختلفة".[3]

تأسيسا على هذا، يكون الفهم من منظور غادامير مزاوجة بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي انطلاقا من آنية أفق المؤجل وراهينته إضافة إلى المكونات والافتراضات القبلية/الماضية للنص، فالفهم متموقع بين راهن مؤجل وماض نصي، وفهم النص في حد ذاته بعيدا عن العناصر النفسية لصاحبه.

فأن نفهم يعني أن نعطي قراءات مختلفة للنص انطلاقا منه هو. وأن نخلق بيننا وبينه نوعا من التفاهم المشترك من خلال منطق الحوار، وضمن جدلية السؤال والجواب فالفهم إذ ذاك ارتحال مستمر لا يقر له قرار في عالم الأسئلة المعرفية الشائكة . وما يناشده هذا الفهم إنما تحقيق أنموذج أمثل للحوار وهذا ما حدا به للقول: "تغير على ما أنت عليه، كن ذاتا متسائلة لاهمّ لها إلا أن تعدّل آراءها وتغير مواقعها حتى يتأتى لها فهم الآخر والتفاهم حوارا وتواصلا، مختلفا وغيريا، وميلاد إنسان حواري Homme dialogique".[4]

---

[1] عبد العزيز بوالشعير: غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، ط1، 2011. ص31

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

[4] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص318.

والجدير بالذكر أن "غادامير" من أشد المتأثرين بأستاذه فيلسوف الوجودية "مارتن هايدغر" وقد قال عنه: "إن اللغة الاقتحامية التي عمد هيدغر إلى استخدامها، كانت ترغم المتلقي على أن يقتفي معه أسئلة عن الوجود ويجعلها قريبة".[1]

ولم يكن "هيدغر" ببعيد عن مسألة "الفهم" إذ نظر إليها من زاوية أنطولوجية أي بما هي مكون لكينونة الكائن، فالفهم الهيدغري "بما هو فهم الوجود، يتجاوز الصيغة الهوسرلية، أي قصدية الوعي، إلى قصدية الوجود الإنساني حيث يسمح للظواهر بأن تتجلى بذاتها بعيدا عن الأنا المتعالية، فالفهم الهرمينوطيقي لبنية دلالية متشابكة هو الذي يكتشف الوجود من حيث هو ظاهرة "[2]. بمعنى أن هيدغر انطلق من التفسير الوجودي في تأسيسه لهرمينوطيقا مبنية على أنطولوجيا الفهم، وذلك من خلال تقويض المركزية الغربية القائمة على إعلاء سلطة الذات، فيما عرف بالاتجاه الفينومينولوجي عند هوسرل الأول* وإرسائه لمبدأ الذات المتعالية الترنسندنتالية، فيما نظر هيدغر إلى الوجود من خلال تحريره من تلك المطلقية/الدوغمائية التي أرستها النظريات الكلاسيكية . ولهذا ولدت الهرمينوطيقا لتمثل مرحلة مراجعة وتقويض وأفول لكل تلك الفلسفات القديمة القائمة على الجاهزية والوثوقية واليقينية، وتمثل مرحلة مراجعة للمشاريع الكبرى والمفاهيم القابعة في الفكر الغربي . وتأسيسا على هذا ربط هيدغر الفهم بمفهوم جديد عنده وهو الدازاين** Dasein (أو الوجود هناك)، هذا الأخير الذي يحمل معنى:" المكان الذي يتشكل فيه الوجود، الذي هو نحن، من خلال

[1] شهر زاد دراس: الفكر الهرمينوطيقي عند غادامير، ص 136.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 209.

* بمعنى أن هوسرل عرف تحولا كبيرا في مساره الفلسفي، من المسار الأول (الظاهراتي) إلى المسار الثاني الذي يشتغل فيه على تطعيم الظاهراتية بالتأويل.

** الدازاين: Da-sein الوجود– هنا، ويعني انفتاحنا على العالم بوصفه مجموع علاماته(الألوان، الاشكال، الأحجام، الأصوات) ونكون نحن المكان، أو الانفتاحة التي تتوحد فيها هذه العلامات لكي يظهر العالم موحدا أمامنا في أشياءه، ...إن الدازاين إذن هو الوجود–في –العالم، والعالم هو نظام إحالات، تشير علاماته الى الأشياء و تأخذ بجماع الدازين نحو العالم، ولهذا يكون الدازين دوما مهموما بالعالم، أي وجود الدازين يتحدد بدء كـ "همّ" .إسماعيل مهنانة : من تحليلية الدازين الى فكر الكينونة، ضمن موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة الغربية المعاصرة، ج1، ص702.

قدرته على طرح سؤال الوجود أو معنى الوجود "[1]، ذلك أن الدازاين بمفهوم هيدغر " يجد نفسه مقيدا داخل مشاريع خاصة بالمعنى، لكن وبما أنه كذلك، أي دازاين، أو ربما كان يمكن أن يكون "هنا"، فإن في مقدوره أن يقدر إمكانات الفهم لديه حق قدرها، هذه التجلية لمسألة الفهم أو للتوقعات التي تتحكم فيه بطريقة سرية على وجه التحديد هي ما يسميه هايدغر التأويل أو التوضيح".[2]

ينتهج هيدغر طريق "الدازاين" لولوج عالم أنطولوجيا الفهم ، والتي تهتم لوجود هذا الكائن هنا وهو الفهم، فهي تنظر إلى الكائن المتناهي/الهنائي "بغية أن تجد فيه الفهم ليس بوصفه درجة للمعرفة ولكن بوصفه درجة للكينونة".[3] فأنطولوجيا الفهم أخذت على عاتقها مهمة البحث عن كائن "دازايني أو كائن الهناك في علاقته بالفهم، هذا التأسيس الأنطولوجي للفهم يدل على ظاهراتية هوسرل الأول (في بداية فلسفته الظاهراتية) الذي لم يكن يرى في الهرمينوطيقا إلا مجرد تفكير تاريخاني، وكان يشدّد على أن محور عنايته ليس التأويلات القائمة حول الظواهر ولكن الظواهر ذاتها"[4] وهنا تم " تطعيم الإشكال الهرمينوطيقي بالمنهج الظاهراتي"[5]، حيث إن نظرية هيدغر الوجودية حوّلت هوسرل (طوعا أوكرها) إلى هذه الأنطولوجيا ليصبح واحدا من المسهمين في الهرمينوطيقا.

ويبقى في محصله كل هذا أن "الفهم الذي هو نتيجة من نتائج تحليل الوجود هنا، هو ذاته الذي يفهم به ومن خلاله هذا الكائن نفسه بوصفه كائنا . الفهم هو الذي يحقق كينونة الكائن ووجوده وفاعليته، ذلك أن الكائن في محصلة كل هذا هو دازاين Dasein.[6]

---

[1] Paul Ricœur : temps et récit, tome 1, p108.

[2] جان غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص 153.

[3] بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هرمينوطيقية، ص 36.

[4] جون غراندن: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص 43.

[5] Housamedden Darwish : Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans L'herméneutique .interpréter .Comprendre et expliquer dans les théories du symbole .Du texte .De la métaphore et du récit.L'harmattan.paris.2011.p13

[6] بول ريكور: صراع التأويلات، ص 41.

عبر كل ما مر من محطات فلسفية ومعرفية عرفتها الهرمينوطيقا، تفاقم الجدل المعرفي حول "مساءلة الفهم" فمن نظرة رومنسية تغرق في مثاليتها (شلاير ماخر ودالتاي) إلى تأويل غاداميري يسعى إلى التحرر من النزاعات الدوغمائية ويفتح آفاق الحوار بين الأنا والآخر ضمن ثنائية السؤال والجواب، إلى فهم أنطولوجي هيدغري يبتكر كوجيتو أنطولوجي قوامه "أنا أكون" . عبر كل هذا تشكلت الهرمينوطيقا وتعددت مشاربها ومفاهيمها، غير أنها جميعا أجمعت على أن الفهم هو طريق الممارسة التأويلية، وأن التأويل هو فن امتلاك شروط الفهم. لتبرز إلى الوجود تجربة أخرى لبول ريكور تحاول مراجعة المشاريع السابقة وفق مساءلة نقدية جدلية، تنطلق من الشك في كل المشاريع والفلسفات السابقة وتسعى إلى التأسيس لـ هرمينوطيقا الارتياب Herméneutique du Soupçon .

ومن هنا، يطرح ريكور مسألة الفهم بوصفه أساسا لمشروعه الهرمينوطيقي، ذلك أن النشاط التأويلي "هو حالة خاصة من حالات الفهم، هو الفهم حيث يطبق على تعبيرات الحياة المكتوبة وفي نظرية للعلامات تغض الطرف عن الفرق بين الكلام والكتابة، وقبل كل شيء لا تؤكد على جدل الواقعة والمعنى. يمكن توقع أن يظهر التأويل بوصفه مجرد مقاطعة ملحقة بإمبراطورية الاستيعاب أو الفهم".[1] ذلك أنه لا يمكن فهم خطاب إلا من خلال فهم هذه الرموز التي تمثل مفاتيح ولوجه وبوابة اختراق عوالمه المبطنة، ليغدو الرمز – إذ ذاك – طريقا لانبثاق المعنى المزدوج أو المعاني المتعددة. وتغدو مهمة الهرمينوطيقا "هي إثبات أن الوجود لا يصل إلى الكلام، المعنى والتفكير، إلا بتأويل متواصل لجميع دلالات عالم الثقافة، ثم إن الوجود لا يصبح ذاتا إنسانية واعية إلا بامتلاك هذا المعنى الذي يسكن خارجا في المؤلفات والمؤسسات وآثار الثقافة".[2]

[1] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 120.

[2] الناصر عمارة : الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور ، ، ص29.

وكأن ريكور يشترط لفهم الذات وتأويلها عبورا واجتيازا لجملة من الوسائط الرمزية فالذات من هذا المنطلق، ذات تتكئ على النصوص، العلامات، الرموز، الدلالات.. ذات لا تعتمد مبدأ اليقين المطلق كما هو الحال مع الكوجيتو أو مبدأ التعالي كما هو الحال مع الذات الكانطية المفكرة أو الذات الترنسندنتالية/ المتعالية عند هوسرل. ذات تكتسب قيمتها ووجودها وفاعليتها من خلال الوسائط، ولا تكتفي بذاتها من أجل تحقيق وجودها، كما لا تستطيع أن تبتكر دلالاتها، ذلك أن الدلالات لا تتواجد معها إنما هي مبثوثة في تلك العلامات، مخبوءة وراء لغتها التي تحتاج بدورها إلى فهم وتأويل.

بهذا يسلك ريكور مسلكا مختلفا، شائكا، طويلا في مساره الهرمينوطيقي، مسار يحتفي بالنص بوصفه حاملا لدلالات متعددة، وقراءات متفاوتة تتجاوز انغلاق البنية، وتتيح للنص أن يقول ما يشاء وكيفما شاء، أن يرفض كل المزاعم، بحثا عن دلالات جديدة تخترق صمت النصوص، وتتقوّل نصوصا أخرى حسبها أن تكون فاتحة جديدة لغيرها من التأويلات المتصارعة، تأويلات لا تؤمن بالاتفاق ولا تقر بالوحدة ولا تعترف بوجود تفسيرات متساوية إنما شعارها الصراع رمز الولادة، والتنافر أساس التفاوت والتميز.

هي ذي لعبة النصوص وهي تتجاور لتتناحر، وتتداخل لتتنافر، وتتأوّل لتعلن في كل مرة عن ولادة جديدة، وتؤكد أن الوجود الإنساني لا بد له أن يؤوّل لأنه لا يمكن إلا أن يتأوّل من خلال ما يندس من رموز وعلامات تعيد تشكيل رؤيتنا للعالم وتحقق مبدأ الفهم، إذ "ليس فهم الفهم سوى ما يسمى بالهرمينوطيقا والتي ترتبط في طابعها الفلسفي بالنصوص كأنموذج تقال فيه اللغة، وترى الذات فيه نفسها وتكتشف من خلاله جوانبها الخفية وأوضاعها المختلفة"[1]، ومن هنا فإن تأويل ريكور هو "مجال الفكر الرمزي المنفتح على كل الآفاق والحدود المنهجية باستجلاء المعاني الباطنة من ثنايا التجربة المعيشة اجتماعيا وتاريخيا".[2] فتأويل النص يمنحه فرصة الانوجاد والتحرر من العدم، ويرسم له حياة جديدة بعيدة عن

---

[1] المرجع السابق، ص17.

[2] بول ريكور: بعد طول تأمل، مقدمة الكتاب، ص 08.

الرقابة والشيئية والعدمية القائمة، وهذا التأويل ينبثق من خلال جملة من هذه الرموز فهما متجاوزا منحرفا، انزياحيا، خارجا عن حدود المألوف، متفلتا من سطوة المؤلف، فتكون مهمة الهرمينوطيقا الريكورية عندها هي "البحث داخل النص ذاته، من جهة، عن الدينامية الداخلية المندسّة خلف هيكلة الأثر الأدبي، والبحث، من جهة ثانية، عن قدرة هذا الأثر على أن يلقي بنفسه خارج ذاته ويوّلد عالما يكون بحق هو "شيء" النص. إن الدينامية الداخلية والإلقاء الخارجي يشكلان ما يمكن تسميته نشاط النص، ومن مهمة الهرمينوطيقا أن تعيد بناء هذا النشاط المزدوج للنص"[1] ومن خلاله تعيد بناء الذات/العالم/الوجود.

وإذ يتحدث ريكور عن تلك الوسائط بما هي مجموعة رموز وعلامات، فإنه يعطيها أهمية بالغة تجعل لمعنى التعبيرات الرمزية تعالقا بينه وبين التأويل، كما هو الحال مع رمزية الأحلام عند فرويد .وتأسيسا على هذا " فنحن نقول : إن التأويل هو عملية الفكر الذي يتكون من ذلك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي، وإني إذ أقول هذا، فإني أحتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة، وهكذا تصبح الرموز والتأويل متصوّرين متعالقين إذ ثمة تأويل هنا حيث يوجد معنى متعدد، ذلك لأن تعددية المعنى تصبح في التأويل".[2] فمهمة التأويل ليست الوقوف عند المعنى الأحادي إنما في فتح النص على التعدد والاختلاف .

تأسيسا على ما سلف ذكره، تتكشّف هرمينوطيقا بول ريكور، التي تزاوج بين أطوار الفهم وأطوار التفسير، التي تروم الوصول إلى الذات من خلال ذاتها ومن خلال آخرها والكشف عن خبايا النصوص وتأويلها انطلاقا من جملة الرموز والعلامات والوسائط. وفي هذا الصدد يتحدث ريكور عن مفهومه الخاص للتأويل فيقول: "فالتأويل عندي، إنما يتمثل على وجه الدقة، في مداولة أطوار فهم وأطوار تفسير على مدى قوس تأويلي وحيد، فهل تجاوزت مع كل هذا الطابع المجزأ العملي التأملي، كلا على الإطلاق، لأني ما أزال أعتقد

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص ص 353، 354.

[2] بول ريكور: صراع التأويلات، دراسات هرمينوطيقية، ص 44.

أنه ينبغي في كل مرة أن ندقّق ضمن الحقل الإبستمولوجي المعتبر، الأسلوب المخصوص للمداولة بين التفسير والتأويل".[1] ولما كانت الهرمينوطيقا على هذا النحو من الأهمية في الفلسفة والحياة، فإن بول ريكور خصها بمشروع فلسفي صدحت به مؤلفاته الأخيرة، متخذا السرد أنموذجا لها في سبيل التأسيس لفلسفة السرد.

إذا، من على شرفة ما تقدم، يحاول البحث التوسل بالمقاربة التأويلية عند بول ريكور بحثا عن ما يختفي وراء لغة وخطاب الأعرج من خلال روايات مختارة[*] مع الإشارة والتمثيل لبعض النصوص الروائية الأخرى للأعرج- إذا اقتضى الأمر- في محاولة لاختراق المقول والبحث في مضمر الخطاب الذي لا يتأتى إلا من خلال ضربات التأويل المتتالية، ذلك أن الخطاب لا ينكشف إلا من خلال فعل القراءة، "فليس هناك نص جاهز، أو حقيقة ثابتة، بل يوجد نص بوجود فعل القراءة والتأويل، فهو موات والقراءة /التأويل تبعث فيه الحياة، وتعيد خلقه من بعد خلق خلقا آخر، تخرجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وهي، مع ذلك، لا تستنزفه ولا تحيط به علما إلا بما يتيحه لها من خلال شقوقه وفجواته كمداخل إغراء وغواية، فيتعدّد بها نصوصا فتتعدد به قراءة/ كتابة"[2].

وهنا تبدأ مهمة القارئ في تشكيل تصورات جديدة من أجل حمل النص على القول والبوح والتكشف، لا بهدف إخراج النص عن سياقه الأول ، إنما لبعث الحياة من خلال قراءات جديدة تبحث عن هوية للذات و تقع ضمن تجربة زمانية إنسانية، يتآلف فيها التاريخي والتخييلي في حبكة سردية واحدة.

---

[1] محمد محجوب: مقالات ومحاضرات في التأويل، ص 15.

[*] تم انتقاء أربع خطابات سردية للروائي واسيني الأعرج وهي على هذا النحو من الترتيب، حسب تاريخ طبعها:

- كتاب الأمير مسالك أبوب الحديد: رواية، منشورات بغدادي، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.
- أصابع لوليتا: رواية، دار الصدى للصحافة والنشر، دبي، ط1 2012.
- سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني: رواية سيرية، منشورات بغدادي، الجزائر، ط1، 2014.
- 2084 العربي الأخير: رواية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص22.

الفصل الأول

مقولات المقاربة التأويلية عند بول ريكور

أولا : هرمينوطيقا الحقيقة التاريخية والتخييل السردي

1 – الحياة في سيرورتها سرد

2 – رهان السرد والتاريخ

3 – تقاطعات السرد:سطوة التاريخ ولعبة التخييل

4– حدود السرد التاريخي

ثانيا : هرمينوطيقا الذات

1– الذات والكوجيتو الديكارتي

2– الذات ونقد الوعي الزائف

3– الذات وسؤال الهوية

ثالثا : هرمينوطيقا زمان المحكي

1– الزمان والتجربة الإنسانية

2– ديالكتيك السرد والزمان

3– الزمان وثالوث المحاكاة

4– وساطة السرد والتباسات الزمان

لا عجب أن نجد الفلسفة، بما هي " تأمل في الوجود وفي كل وسيلة يمكن أن يفهم بها هذا الوجود"،[1] تتطعم بالنماذج الأدبية ولا سيما الدراسات السردية لخلق معرفة تكشف عن الذات وتعري العالم والوجود انطلاقا من بوابة السرد، هذا الأخير الذي يمثل "مصدرا مهما من مصادر المعرفة والكشف عن الحقيقة بما يوفره من إمكانات استخلاص أحكام وأفكار، وبنائها انطلاقا من تجاربنا ومشاهداتنا، ومن ثمة يكاد يتماهى مع الفكر وتكاد الحدود تزول بينهما، ففي البدايات الفلسفية الغربية تواترت الألفاظ الدالة ضمنا أو صراحة عند أفلاطون وأرسطو"[*2]

ثم تطور مفهومه في العصر الحديث فعنى "بداية الفلسفة " من منظور الفيلسوف الهولندي باروخ سبينوزا (1632-1677)، هذا الأخير الذي ربطه بالصحيح والخطأ "ولهذا يبدو أن الصحة والخطأ قد أخذا معنييهما من السرد"[3]، ثم إن الأفكار عنده مجموعة من

---

[1] كيفن فانهوزر: أسلاف فلسفة ريكور في الزمان والسرد، ضمن الوجود والزمان والسرد، ص 78.

[*] استعمل أفلاطون Muthos ووردت بالفرنسية بمصطلحات متعددة: Parole-Discours-récit- Rumeur- Message-conseil- واستعمل أرسطو لفظة Diégésis ويقابلها في الفرنسية: Dans la Raconter-Décrire–Récit-Narration- résolution- fable Exposition وكلها تحيل إلى السرد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ابراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الهامش 2، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحكايات والقصص تسهم في معرفة الإنسان وتطوير معارفه فهي " ليست سوى سرود أو حكايات ذهنية للطبيعة".[1]

أما السرد عند بول ريكور فيأخذ بعدا مختلفا، ذلك أنه يهبنا رؤية عن الحياة، ومن هنا كان لزاما النظر في هذا المصطلح وعلاقته بالفلسفة، في محاولة للتقصي عن طبيعة هذه الرابطة التي تشهد ميلاد نوع جديد من الفلسفة، "فلسفة للسرد" تتجاوز إنشائية الأدب وصرامة الفلسفة وتشتغل ضمن التقاطع بينهما.

فإذا كان السرد سؤلا وجوديا، وفعلا كتابيا يستبطن الإنسان ليكشف عن الذات والعالم والوجود، فكيف استطاع بول ريكور أن يجمع بين التاريخ بوصفه فلسفة والسرد بوصفه نموذجا أدبيا؟

هل وفق ريكور في هذا الرهان؟ أم أن محاولة استكشاف وعودة السرد من جديد – بعد حديث النهايات– ضرب من المجازفة ليس إلا، وإذا كان التاريخ يرتبط بالواقع فيما يرتبط السرد بالتخييل، فما هي العناصر المشتركة بين السرد والتاريخ، أو ما مدى التداخل بينهما؟

من جهة أخرى كيف أسهمت هرمينوطيقا ريكور في حل إشكالات الذات والبحث عن هويتها وما علاقة الذات بالسرد، ثم ما طبيعة هذه التوليفة التي تجمع بين السرد في تمظهريه التاريخي والتخييلي و فهم الذات ضمن تجربة زمنية معينة؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، وجب الوقوف عند ضوابط الهرمينوطيقا الريكورية ومحدّداتها من خلال مقولاتها الكبرى .

[1] المرجع السابق، ص 22.

أولا: هرمينوطيقا الحقيقة التاريخية والتخييل السردي

1-الحياة في سيرورتها سرد:

من بوابة الحياة يطرق بول ريكور عالم السرد، متجاوزا جغرافية النص وحدود الكلمات، مؤمنا أن وظيفة الحكي ملامسة لمفهوم الحياة، وأن السرد يعكس التجربة الإنسانية ويصور حيوات الناس ضمن سيرورة زمنية معينة.

ليؤكد أن السرد تعبير عن هذه الذوات، فهو مكون جوهري محايث للطبيعة الإنسانية، إنه أدب ممتزج بالفلسفة مسكون بإشكالاتها وهواجسها وطروحاتها المعرفية المعقدة، لذلك ولج ريكور عمارة السرد من بوابة التاريخ، مؤكدا أن الحياة في سيرورتها سرد، وكأن الإنسان إنما وجد في هذا الوجود بوصفه كائنا ساردا ومسرودا في آن، فالسرد تجربة زمنية ندركها من خلال فعل الحكي و"الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزماني، كل ما نحكيه يحدث في الزمان ويستغرق زمنا ويجري زمنيا وما يحدث في الزمان يمكن أن يحكى، ولعل كل سيرورة زمنية لا يعترف لها بهذه الصفة إلا بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى".[1]

يحاول ريكور أن يجعل من السرد وسيلة لفهم الوجود، حيث يتم تأويل النص وتطهير الذات وتفسير العالم عبر وسيط اللغة، فقد أضحى الحديث عن السرد مقترنا بالحديث عن الحياة والوجود والزمان، وما عدا هذا سيكون كلاما مبتورا، فالسرد والقول لـ جوناثان ري: "هو البنية الأساسية في تجربة الزمان"[2] وهي التجربة الإنسانية العميقة.

وبهذا يقدم ريكور قراءة تأويلية للسرد من خلال ربطه بهذه التجربة الوجودية الزمانية الحياتية وهذا ما تؤكده الأبحاث الحفرية التي تجد أن السرد قديم قدم الإنسان، من خلال تلك

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 08.

[2] جوناثان ري: السرد والتجربة الفلسفية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 115.

الرسومات والنصوص الميثولوجية التي تعبر عن حضور وحياة وحكايات ومغامرات وأساطير الإنسان الأول، وكأن السرد مرتبط بنبض الإنسان على سطح الأرض يقترن بوجوده وينقرض بانعدامه، حيث "يوجد السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، إذ يبدأ من تاريخ البشرية ذاتها، فلا يوجد شعب –تماما– دون سرد. كل الطبقات والجماعات الإنسانية تمتلك محكيات وغالبا ما يتم تذوق هذه المحكيات من طرف أفراد من ثقافة مختلفة وحتى متعارضة ويسخر السرد من الأدب الجيد والرديء، إنه عالمي وعبر تاريخي وعبر ثقافي، ويوجد في كل مكان كما الحياة"[1] يسائل حاضره ويغوص في ماضيه ويستشرف مستقبله من خلال حكايات وقصص تروى، فيستكشف الزمان بأبعاده الثلاثة من أجل استكشاف الذات الإنسانية.

وعلى هذا الأساس يتساءل ريكور "أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية حين يطلق عليها الإنسان النماذج البشرية والحبكات"[2]، وهنا يحيلنا إلى ذلك التعايش بين الحياة والسرد، ذلك أن كل تصور سردي يحدث في الحياة، ضمن زمن ما، ويمنح التجربة الإنسانية نوعا من الانسجام، لا من خلال تصويرها وتمثيلها فحسب، إنما من خلال بعث الحياة فيها عن طريق إعادة إنتاجها وفتحها على تعدد دلالي أي من خلال تحويلها الذي لا يتأتى إلا عبر عملية الحبك.

وإذا كانت الحبكة تمثل داخل النص السردي "دينامية دمجية تشكل قصة موحدة وتامة من أحداث متنوعة"[3]، كما تلعب دور الوسيط بين الحدث بوصفه مكونا سرديا وبين الحكاية، فإنها أيضا تساعدنا على تشخيص تجاربنا من خلال إعادة تصوير تجارب الآخرين وسردها، فنحن نرى تجاربنا من خلال كل ما نقرؤه من تجارب أخرى، إلى درجة قد تتماهى فيها ذواتنا مع هذه التجارب والذوات الأخرى، كما تمثل الحبكة "مجموع التنسيقات التي

[1] رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 25.

[2] ج. م. بيرنشتاين: المرويات الكبرى، ضمن الوجود والزمان والسرد، ص 251.

[3] بول ريكور: الزمان والسرد، ج2، ص 28.

تتحول من خلالها الأحداث إلى الحكاية، أو –ترابط مع ذلك – هي التي تتيح استخراج حكاية من الأحداث، إن الحبكة هي الوسيط بين الحدث والحكاية".[1] فهي تعمل على تحويل الأحداث والوقائع إلى قصص تروى، وتلملم شتات النص من خلال التأليف والتركيب بين عناصره، ذلك أن السرد لا يصور الحياة بقدر ما يعيد إنتاجها من جديد لا يرسمها كما هي، إنما كما ينبغي لها أن تكون بوصفها حلما مرجوا أو طموحا مرتقبا نستعيض به عن مآسي الواقع ونطهر به أرواحنا المثقلة. فالسرد قد يصور ويحقق ماعجز الواقع عن تصويره وتحقيقه.

ومن هنا يوضح بول ريكور الترابط القوي بين الحياة والسرد وكذا التاريخ فيرتكز "في تصوّره للحياة كسرد إلى التشابه بين بناء الحبكة من خلال الأحداث المتشعبة والمتوافقة والمتضاربة والحياة نفسها، حيث إن تسلسل الأحداث الذي يؤلف الزمان بالنسبة للمتلقي في القصة المروية يجاوره زمن من نوع آخر، يمثل الصياغة التصويرية التي هي نوعية و خاصية القصة في الزمان الأول زمن التعاقب، من هنا تكون القصة كلية زمنية والفعل الشعري بأنه خلق وساطة بين الزمان كانقضاء ومرور، والزمان كدوام وبقاء، فإذا تحدثنا عن الهوية الزمانية للقصة فيجب أن نصفها بأنها شيء يبقى ويظل أمام ما يمر ويجري".[2]

يتمظهر السرد، إذن، عند ريكور من خلال تلك الشرعية التي يمنحها للإنسان من أجل التطلع، والخروج عن الحدود الضيقة التي رسمتها لنا الحياة بأحداثها المحورية والمتحركة في آن، ذلك أن "الحدث ليس مجرد شيء عابر أعني أنه أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، بل هو يسهم في مجرى عملية السرد مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها، وانطلاقا من هذا، فإن القصة المروية، هي دائما، أكثر من مجرد إحصاء وتعداد في نظام معين، سواء أكان متسلسلا أو متعاقبا للأحداث أو العوارض التي تنظمها في كل معقول"[3]، فيكون

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 09.

[2] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

السرد بذاك أشبه بمحاكاة أو تمثيلا لوقائع الحياة و تطهيرا للنفس وتأهيلا للدخول في تشابكاتها وتعقيداتها، كما أن السرد، يمنحنا القدرة على عيش تجارب الحياة ومحاولة تحدي صعابها. فالسرد حياة مصغرة عن الحياة الكبرى التي نحياها، حياة تملؤها الأحداث والعقد والمفاجآت وتتخللها المشاعر والتأثيرات.

هكذا، يبرز اهتمام ريكور بالسرد في إطار هرمينوطيقاه الجديدة التي تؤكد على العلاقة بين السرد والحياة ومنه السرد والزمان. فالحياة قصص لا تنتهي، تطالب ببقائها وديمومتها، ذلك أننا من خلال القراءة نبني لأنفسنا عوالم أخرى نستبدل بها عوالمنا الواقعية، ومن هنا، كان السرد مصدرا من مصادر معرفة الذات والعالم والكشف عن الزمان، إنه الطريقة المثلى لفهم العالم عبر تلك العلامات المبثوثة فيه ، وكأن معرفة الذات تمر من خلال إفصاح الأدب وانكشاف اللغة وتجلي العلامات ، فالذات أثناء محاولتها التكشف أمام ذاتها تتخذ وسيلة أو واسطة هي الرموز والعلامات والنصوص بما هي وسائط لغوية يتسلح بها النص من أجل أن يرسم أو يمثل لنا الوقائع والأحداث، ومن أجل أن يعيد صياغة وتأليف التجربة الإنسانية ضمن تصوير جديد وحكي مختلف .

يبقى السرد، إذن، سؤالا وجوديا وفعلا كتابيا يروم معرفة الذات وكشف العالم والوجود، ومن هذا المنطلق يصرح ريكور: "إن كون الحياة ذات صلة بالسرد أمرا كان معروفا دائما وقد تكرر قوله كثيرا، فنحن نتحدث عن قصة حياة لنصف التواشج بين الميلاد والموت".[1] فالسرد هو عملية إعادة بناء للحياة بكل تخومها وتفاصيلها وهذا البناء لا يتم إلا عبر التفاعل والتحاور والتلاقي بين عالم القارئ وعالم النص.

[1] المرجع السابق، ص 39.

2-رهان السرد والتاريخ*:

بعيدا عن نظرة الاحتفاء الخالصة بالفلسفة والتي كانت تنظر إليها بوصفها معرفة علمية دقيقة ونشاطا عقليا تأمليا وتحليليا يروم الوصول إلى الحقيقة وبعيدا عن الإيمان بخطاباتها الجاهزة/ الوثوقية التي اتّسمت بالتعالي والمثالية المطلقة، بعيدا عن هذه الآراء التي يبدو أنها أصبحت قديمة ومثيرة للشك يندرج موقف بول ريكور عن الفلسفة، حيث تتخذ معه معنىً آخر يرتبط بحل مشاكل الإنسان وفتح عالم حواري بين الناس من شأنه أن يطهرهم، فالفلسفة والقول لريكور: "خطاب يستظل بنور العقل من أجل توضيح المشاكل التي تعترض الإنسان في سعيه للبحث عن معنى حياته في فرادته وعيشه مع الأقربين والآخرين، وجعل هذه المشاكل تتبدى أكثر شفافية بفضل نقاش جماعي حر، لا يقتصر على نخبة معينة، لذا فليس لها أن تختبئ وراء عتبة الالتباس والتعقيد والغموض التي تخفي في الواقع الخوف من مجابهة الواقع والوقوف في حضرة الحقيقة".[1]

رغم أن ريكور أعطى مفهوما خاصا للفلسفة في علاقتها مع الإنسان إلا أن هذا لم يحد من تلك المحاولات المتكررة -لبعض الفلاسفة- للمحافظة على نسقها العلمي والعقلاني وضرورة الابتعاد عن أي صناعة أدبية أو لغة شعرية وكذا عن مختلف فنون الحكي التي قد تمس مثالية وصرامة الفلسفة، حيث صرح هيغل في كتابه "علم المنطق": "الفلسفة يجب ألا تكون ضربا من الحكي لما يطرأ، وإنما معرفة لما هو حق، وانطلاقا مما هو حق، علينا أن نفهم ما يظهر في الحكي على أنه محض حدوث عابر".[2]

---

* التاريخ سرد من نوع خاص كأن يقارب العلم في الظاهر وينزاح عنه، وذلك للتأثير الحاصل عن المسافة الزمانية الفارقة بين الحدث المقروء والذات القارئة (المؤرخة) وإن الدافع إلى هذا الاسترجاع أو القراءة وجود الماضي في الحاضر وتأثيره أيضا في القادم ومدى الحاجة إلى معرفة ما كان في ضوء ما يكون وما قد يكون ، غير أن صفة السرد الملازمة لا تعني أي سرد، بل هي الحكاية الحقيقية للأحداث. مصطفى الكيلاني: التاريخ والوجود في المتبقي والمندثر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010، ص 15.

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 64.

[2] ميلود بلعالية دومة: التواصل والتاريخ، بحث في فلسفة التاريخ عند بول ريكور، ابن النديم للنشر، دار الروافد الثقافية، الجزائر، لبنان، ط1، 2012، ص 152.

بمعنى ما هو فلسفي يبقى فلسفي، وما هو أدب يبقى أدب، وبالتالي ضرورة التخلص من كل سرد أوقص قد يشوب صرامة الفلسفة وعلميّتها، وهذا ما جعل فيلسوف الوجودية مارتن هيدغر يقول: "فلسفيا أول خطوة يجب قطعها من أجل فهم مشكلة الوجود هي ألا نحكي قصة أي بمعنى ألا نحدد الموجود من حيث هو موجود بواسطة إعادة وصله بموجود آخر كما لو كان للوجود خاصية موجود ممكن"[1] وهو هنا يفصل بين الوجود المدرك في حقيقته والوجود المدرك من خلال فعل الحكي ومن ناحية سردية يرفضه لأنه أبعد ما يكون عن الحقيقة. فالواقع الذي تصوره عوالم الحكي واقع مزيف وبعيد عن الحقيقة .

وفي مقابل هذا، تعالت أصوات فلاسفة ما بعد الحداثة التي نادت بحديث النهايات من قبيل (نهاية الإنسان، نهاية التاريخ...) ثم نهاية السرد مع فرانسوا ليوتار (Lyotard) و ولتر بنيامين (Benjamin.W) *حيث ساد الإيمان بموت خطاب السرد، وهي الدعاوى التي شخصت موت السرديات الكبرى ونهايتها جراء الافتقار لجمالية اللغة والكفاءة السردية وانتشار اللغة السطحية والمباشرة، وهنا برز بول ريكور في أعقاب قراءته لـ كتاب "الإحساس بالنهاية" لفرانك كرمود حيث حاول "إنجاز ربط بين القصص الخيالي والزمان وأنماط الكشف الرؤيوي".[2] إذ لاحظ كرمود "أن أصحاب الكشوف الرؤيوية يوفرون بتخيلهم نهاية للعالم شبيها دالا لما يحدث في كتابة القصص وقراءتها (...) إذ يضطر الأدب الرؤيوي وهو يجد تطور الأحداث لدحض توقعاته عن النهاية باستمرار إلى إعادة تكييفها لما يخدم استمرارية الحبكة التي يتمسك بها، وبالمثل ستفيد الروايات الجيدة دائما من انقلاب الحظ وتلجأ من خلاله على إعادة تكييف التوقعات التي تسم التصورات الساذجة حول الزمان".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 152.

* فرضية موت السرد التي عرفت مع كل من والتر بنيامين وفرانسوا ليوتار كانت بسبب شيوع لغة الإعلام المباشرة والبسيطة والجاهزة التي قضت على براعة السرد وكفاءة لغته. للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص152-155.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 12.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

وهذا الطرح يقترب من كلام بول ريكور، حول إشكالية أفول السرد واحتضاره و لكن بالرغم من أن ريكور يقر بتراجع الدراسات السردية وعدم انتعاشها من خلال قوله: "ربما كنا بالفعل شهود –وصناع– موت معين، هو موت فن سرد القصص والذي ينطلق منه فن السرد في كل أشكاله، ربما كانت الرواية أيضا تحتضر كشكل سردي ولا شيء في الواقع يمنعنا من استبعاد إمكانية أن التجربة التراكمية (...) تحتضر اليوم".[1]

إلا أن هذا لا يعني إقراره بموته، بل إيمانه بعودة السرد وتميزه وتألقه في الدراسات الأدبية، فما من شيء يمنع من محاولة البعث ومعاودة استكشاف فنون الحكي مرة أخرى، "ربما كان من الضروري بالرغم من كل شيء أن نثق بالنداء من أجل التوافق الذي ما زال يهيكل توقعات القراء، وأن نؤمن أن أشكالا سردية جديدة، لا نعرف بعد كيف نسميها تمر في طور ولادة. وإنها ستشهد على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول لكن تحولها لن يصل إلى حد الموت، لأننا لا نستطيع أن نتخيل ما سيؤول إليه حال الثقافة عندما لا يوجد من يعرف معنى أن تروى الأشياء".[2]والحال أن بول ريكور يرفض فكرة موت السرد أو احتضاره، كما أنه من خلال تأويليته الجديدة يروم إعادة استكشاف السرد من خلال إعادة التفكير فيه فلسفيا ضمن فلسفة التاريخ ليحاول إثبات وجوده، وإن كان التفكير في السرد بعين التاريخ لا يخلو من مخاطرة كبيرة، لما يكتنف فعل الحكي وفعل التأريخ من بون شاسع، إلا أن ريكور يحاول تقديم حجج منطقية تؤكد ضرورة استعادة السرد في حضرة التاريخ، ذلك أن "القصص والتواريخ من بين وسائل فهم الوجود البارزة".[3]

فهناك علاقة كبيرة بين السرد بوصفه فعلا للحكي وبين التاريخ بوصفه مجموعة أحداث ووقائع تحدث في فترة زمنية معينة، فالسرد قد يعتمد على أحداث وشخوص تاريخية، وفي المقابل يمكن للتاريخ أن يستثمر تقنيات السرد في حديثه وتوثيقه وتأريخه

[1] بول ريكور: الزمان والسرد،ج1، ص 60.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] كيفن فانهوزر: أسلاف فلسفة ريكور في الزمان والسرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 78.

للوقائع "لذلك أمكن الجزم بأن التاريخ سرد من نوع خاص، كأن يقارب العلم في الظاهر وينزاح عنه، وذلك للتأثير الحاصل عن المسافة الزمانية الفارقة بين الحدث المقروء والذات القارئة (المؤرخة)، وإن الدافع إلى هذا الاسترجاع أو القراءة وجود الماضي في الحاضر وتأثيره أيضا في القادم ومدى الحاجة إلى معرفة ما كان في ضوء ما يكون وما يكون في ضوء ما كان، غير أن صفة السرد الملازمة للتاريخ لا تعني أي سرد بل هي الحكاية الحقيقية للأحداث".[1]

فالتاريخ يحاول النظر إلى الإنسان، من خلال علاقته بالماضي والحاضر والمستقبل من خلال ما حدث وما يحدث وما قد يحدث، والسرد بدوره يتطرق إلى جملة الأحداث الحاصلة ضمن تجربة زمنية تدرك من خلال التمثيل عبر مراحل زمنية متفاوتة، وإن وجد ريكور في المناهج الأدبية والدراسات السردية نموذجا لاحتواء التاريخ فإنه يؤكد على أهمية الكتابة السردية للتاريخ، والتأسيس لعلاقة بينة جلية بين السرد والتاريخ، وهنا يتم إحياء نشاط فلسفي من خلال نشاط أدبي أي "استعادة Reprise اللافلسفي ضمن الفلسفة".[2]

إن السارد من خلال فعل الكتابة واستنادا إلى لغة جمالية، ينقل الأحداث من معناها التاريخي إلى معناها الفني "واستنادا إلى هذا فإن حقائق السرد ليست حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها، لأنها توجد خارج الزمان الواقعي وخارج منطق قوانينه".[3] فلا تحكمها إلا قوانين الذوق ونواميس الجمال، ولا تضبطها إلا قواعد القراءة وفاعلية التأثر والتأثير.

[1] مصطفى الكيلاني: التاريخ والوجود في المتبقي والمندثر، ص 15.

[2] ميلود بلعالية دومة: التواصل والتاريخ، ص 161.

[3] سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص 218.

3-تقاطعات السرد: سطوة التأريخ ولعبة التخييل*

أعلن ريكور منذ تبينه لرهان السرد والتاريخ تصدّيه لكل الجبهات المعارضة التي أحكمت قبضتها على التاريخ، محاولا تحريره من هيمنة الخطاب المركزي الماضوي وقراءته في ضوء هرمينوطيقا جديدة، مؤمنا بالتواشج والتلاقح مع مختلف المعارف الإنسانية والنماذج الكتابية، مقرا بفلسفة الحوار والتواصل، وملحا-في الآن نفسه- على هاجس معرفة وفهم الذات من خلال وعيها لتاريخيتها، إحقاقا لفكرة "التفلسف معا،philosopher ensemble بوصفها قاعدة أساسية لاستعادة الذات في شروطها الأنطولوجية والأبستمولوجية ، والتفلسف معا لا يعني حدوث توافق جماعي ومشاركة في معنى واحد، وإنما وجود حوار يشتغل فيه التأويل بحرية فيقود هذا التأويل -عبر الحوار- إلى معرفة الوجود المتناثر واستعادة الكوجيتو في شموليته".[1]

كما ينظر ريكور للسرد في علاقته مع التاريخ، حيث يستعيد التاريخ هويته الإنسانية وينفتح على آفاق رحبة بعيدا عن كونه مادة أرشيفية وتوثيقية جامدة. من أجل هذا، حرص على استثمار منجزات السرد، والتأكيد على سطوته وإلزامية تواجده في عوالم الفلسفة، بل يمكن القول مع جوناثان ري أنه يمثل "عصاب الحداثة والفلسفة الحديثة، كلتاهما تدعي أنها نفي للسرد الذي يشكل في حقيقة الأمر عنصرها الأساسي، فكلتاهما عرضة للإكراه السردي الذاتي، لا تستطيع السيطرة عليه ولا الاعتراف به"[2]، فالسرد أشبه ما يكون بمجازفة أدبية علينا تقبلها واستثمارها في الفلسفة كما في الأدب.

---

* التخييل: Fiction يضرب مصطلح الخيال وما اشتق منه من مصطلحات بجذوره في موروث الفكر والأدب لدى الإغريق والعرب. التخييل في العصر الحديث أخذ مفهوم القصة المبتدعة، التخييل بما هو ضرب من الكلام، التخييل من حيث هو إيهام للواقع، التخييل بوصفه مضادا للواقع. محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ص 74.

[1] الناصر عمارة: الهرمينوطيقا والحجاج، ص57.

[2] جوناثان ري: السرد والتجربة الفلسفية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 120.

لهذا جاءت رؤية ريكور للسرد مرتبطة بفهم الحياة ومعانيها، مثلما ترتبط عملية الحكي بالتاريخ، ذلك أن الأحداث والوقائع التاريخية لا تختلف عن القصص والحكايات المتناسقة وفق حبكة ما، ما يفسر أهمية الحبك بالنسبة إلى السرد التاريخي والتخييلي معا . وبهذا فإن ريكور يؤسس لهرمينوطيقا تعيد مفاهيم السرد التخييلي والتاريخي في ضوء تناسق الحبكة، وهي التي ركز من خلالها على تأويل الرموز والعلامات والنصوص بما يقتضيه خطاب فائض المعنى، "لقد صار بإمكاننا في هذه المرحلة من التحليل–يقول ريكور– أن نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأن القراءة نفسها هي أولا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول : إن القصص تروى ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل"[1] ومن ذات المنبر الهرمينوطيقي يتساءل بول ريكور:

"وهل يقدم القصص من جانبه سمات موصلة بصياغته التاريخية بالطريقة نفسها التي يدعو بها التاريخ، كما رأينا، إلى صياغة قصصية تصب في خدمة قصده في تمثيل الماضي؟ ويستطرد قائلا: سأتفحص الآن: افتراض أن السرد القصصي يحاكي بطريقة ما السرد التاريخي إذ يمكن القول، إن رواية شيء ما تعني روايته كما لوكان ماضيا، وإلى أية درجة يشكل هذا الـ "كأنما الماضي" أمرا جوهريا للمعنى السردي".[2] بمعنى إذا كان الخطاب التاريخي* ينظر في الأحداث والوقائع المحيطة بالإنسان من خلال علاقته بماضيه، حاضره، ومستقبله والقدرة على إجلاء الواقع الإنساني بكل تفاصيله، فإن السرد القصصي بما يمتلكه من قدرة على التخييل Fiction هو ارتباط للذات بالحياة عبر وسيط اللغة، وذلك من خلال إعادة تصوير الواقع الإنساني في صورة مغايرة، وإعادة خلقه ومن ثمة فهمه على نحو

[1] المرجع السابق، ص ص 48–49.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، ج3، ص 285.

*هناك فرق بين التاريخ والتاريخي، فإذا كان التاريخ يعني تأريخ وتوثيق أحداث وقعت في فترة زمنية مضت وانقضت فإن التاريخي هو ما اختير من تلك الأحداث وتوظيفه في الخطاب السردي عن طريق التخييل ومن خلال براعة الروائي .

آخر، ومن ذلك يحمل التخييل القدرة على تغيير الواقع التاريخي والفعلي للإنسان وهو الأمر الذي يطرح إشكالية التمييز بين التاريخي والتخييلي.

وإذا كان غالي Gallée يوهمنا بتطابق السرد والتاريخ ، إذ "يكون التاريخ مجرد ضرب من الحكاية "[1]، فإن بول ريكور على العكس من ذلك، لا يقر بمشكلة العلاقة بين السرد التاريخي بواقعيته والسرد القصصي بتخييله، إذ تبقى المفارقات والتباعدات موجودة لا محالة، والسرد التخييلي ليس مطالبا بمحاكاة الواقع من خلال مطابقته إنما يصوره على نحو آخر، ومن ثمة فهم الحياة الإنسانية فهما آخر[2]

إذن السرد لا يتطابق مع التاريخ إنما يتقاطع معه، ومحاكاته لا تعني أنه قادر على تصحيحه أو إعادته أو حتى التجديد فيه، ذلك أن التاريخ مادة حيادية والسرد لا يعمل إلا على النظر إليه من زاوية أخرى وبعين أخرى هي عين الجمال والإبداع، من أجل فهم الحياة بشكل مختلف يتجاوز الحرفية والتطابقية إلى شيء من الاختلاف ، شرطه الأول دخول عوالم التخييل والتكثيف الاستعاري وتحقيق مبدأ الجمال.

إذن، ميز ريكور بين السرد التاريخي والسرد القصصي الخيالي ومن خلال هذا ميز بين فعلي "التأريخ" و"التخييل"، "بين واقع التاريخ La réalité de l'histoire وبين لا واقع التخييل L'irréalité de la fiction، وذلك باقتراح الاشتغال على ما اصطلح عليه بالتقاطع بين التاريخ والقصص"[3]. رغم أن هناك اختلافا واضحا بين كتابة القصص وكتابة التاريخ، فالروائي من خلال فعل الكتابة واستنادا إلى جمالية اللغة ينقل الأحداث من معناها التاريخي إلى معناها الفني الجمالي فتتحول الوظيفة من منفعية إلى جمالية، ومن هذا المعطى، فإن حقائق السرد تختلف عن حقائق التاريخ، فتتميز وظيفة المؤرخ المعتمد على الوثائق والحقائق والأدلة والشهود، عن وظيفة الروائي الذي يعتمد على قوة التخييل وبراعة الكتابة وجمالية

[1] ميلود بلعالية دومة: التواصل والتاريخ، ص 154.

[2] Voir Paul Ricœur :Temps et Récit,tome1 ,p11.

[3] ميلود بلعالية دومة: التواصل والتاريخ، ص ص 161، 162.

اللغة وسحر التأليف والتمثيل الذي يخرج عن سيطرة القوانين وجفافها. ليتأكد لنا الاختلاف في وسائل التصوير ووسائط التعبير دون أن نغفل الاختلاف من حيث المرجعية، إذ السرد مرجعه الخيال فيما يكون الواقع مرجعا للتاريخ. ومن هذه الاختلافات تختلف بالضرورة نتيجة كل من الخطابين.

لكن مع ذلك، تحتاج الرواية إلى التاريخ الذي يمنحها تحديدا زمنيا توضع فيه، مثلما يحتاج التاريخ إلى الرواية من أجل قص أحداثه وإثبات وجودها، فيسعى كل منهما إلى رسم إشكالات الحياة من أجل فهمها ومنه فهم الذات "لأن فهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلا إياها على بقية الإشارات والعلامات والرموز، والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلا من تاريخ حياة قصة خيالية أو إذا شئنا قصة تاريخية ، شابكا أسلوب العمل التاريخي الحقيقي للسير بالأسلوب الروائي للسير الذاتية الخيالية".[1]

إن هذا التقاطع بين السرد والتاريخ عند بول ريكور ولّد نوعا من الشبه المتبادل فهناك قصص شبيه بالتاريخ لفرط تركيزه على صوغ الأحداث وترتيبها، وهناك تاريخ يشبه القصص عندما يصبح الأمر متعلقا بحضور الأحداث أمام متلقيها وفي هذا الصدد يقول ريكور: "ويكون التاريخ شبه قصصي بمجرد أن يضع شبه حضور الأحداث أمام عيون القارئ عن طريق إضافات سردية حية غير حدسيتها وحيويتها، الصفة المتملصة لماضوية الماضي التي تضيئها مفارقات التمثيل . ويكون السرد القصصي شبه تاريخي بمقدار ما تكون الأحداث غير الواقعية المروية وقائع ماضية بالنسبة للصوت السردي الذي يخاطب القارئ. وبهذا تشبه الأحداث الماضي ويشبه القصص التاريخ".[2]

إن هذا التقارب والتشابه بين ما هو قصصي تخييلي وبين ما هو تاريخي يشكل بينهما علاقة دائرية، فالسرد يمنح التاريخ بعضا من حيوية الأدب وحياته وحركيته الخالدة

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، هامش رقم 1، ص 251.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج 3، ص 287.

بخلود اللغة، فيجعل السرد من التاريخ تحفة أدبية قابعة في الذاكرة وفي مقابل هذا، يمنح التاريخ للسرد إطارا زمنيا يحتوي أحداثه ضمن حبكة منسجمة ويمنحه بعضا من الموضوعية والمصداقية والحضور الفعال.

ولئن كان ريكور يميز بين الصفة(شبه _تاريخية) للقصص، والصفه (شبه–القصصية) للماضي التاريخي أو بعبارة أخرى الطابع (شبه التخييلي للتاريخ Quasi fictif de l'histoire) والطابع (شبه التأريخي للتخييل Quasi Histoire de la fiction)، فإن هذا يؤكد علاقة التقاطع والتقارب بين التخييل والتأريخ من خلال مرجعية مشتركة تتمثل في التجربة الزمانية العميقة، أي عبر إعادة تصوير الزمان الإنساني، وإن كان السرد بما يحويه من تخييل يؤكد على الجانب الوجودي للتاريخ. "وإذا صح أن إحدى وظائف السرد ذات العلاقة بالتاريخ تتمثل في أن يطلق، استرجاعيا، بعض الإمكانيات التي لم تتحقق فعليا في الماضي التاريخي، فإن القصص نفسه قادر على آداء وظيفته التحريرية بسبب طبيعته شبه التاريخية. بهذه الطريقة يصبح شبه–الماضي في القصص وسيلة استكشاف الإمكانيات المدفونة في الماضي الفعلي. إذ يتضمن ما كان يمكن أن يحدث–أو الممكن على حد تعبير أرسطو–كلا من احتمالات الماضي الواقعي والاحتمالات غير الواقعية في السرد الخالص".[1]

وهذا ما يؤكد هذه القرابة العميقة بين ماهو تاريخي وما هو قصصي من خلال محاولة تحقيق الإمكانيات غير المتحققة في الماضي التاريخي من خلال السرد الخالص الذي يملك تأشيرة ولوج كل الأزمنة، "فوساطة السرد التخييلي هي التي "تصل" بين الماضي والتاريخي من حيث هو فضاء التجربة (Espace d'expérience) وبين الحاضر التاريخي من حيث هو أفق الانتظار، إذ في الوقت الذي تميل فيه التجربة إلى التجمع والانكفاء يميل الانتظار عبر وساطة التخييل La mediation de la fiction إلى نشر الإمكانات المستقبلية التي لم تدمج في التجربة بعد، ومن ثم يفجر المنظورات، وبفعل هذا التقاطع بين ما يمكن

[1] المرجع السابق ، ص ص 288 ،289.

أن ندعوه مع ريكور أخيلة التاريخ Fictionalisation de l'histoire وبين أرخنة التخييل Histoire de la fiction ينتقل مفهوم التاريخ ذاته من مجرد فعل تأريخ إلى نمط وجود تاريخي أي الانتقال من التاريخ "كخطاب" إلى التاريخ كعالم".[1]

تسقط، إذن كل الحدود الفاصلة بين التاريخي والتخييلي، بعد أن استوطنت الحبكة بينهما، وحولت الأحداث والوقائع الحقيقية وأدخلتها لعبة التخييل لأن "العضدية التاريخية وحدها تصير ذات تأثير تمارسه من خلال إدماجها في موضوعها المقصود "مصادر الصياغة القصصية" النابعة عن الشكل السردي للخيال، في حين لا تنتج قصصية القصص آثارها في التحري والفعل التحويلي والمعاناة إلا من خلال تبنيها بطريقة متناظرة "مصادر الصياغة التاريخية" التي تقدمها محاولات إعادة إنشاء الماضي الفعلي، من هذه التبادلات الحميمة بين إضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي وإضفاء الصفة الخيالية على السرد التاريخي يتولد ما نسميه بالزمان الإنساني الذي هو ليس سوى الزمان المروي".[2]ما يعني أن الزمان الإنساني هو حصيلة تبادل وتضايف التاريخي مع التخييلي.

في الواقع إن ريكور يؤكد على ضرورة التقارب التاريخي بالتخييلي لوجود تأثيرات مشتركة بين القصص الخيالية، والقصص الحقيقية داخل عالم النص الذي تشتغل ضمنه الحبكة، ذلك أن "الأحداث التاريخية لا تختلف في جوهرها عن الأحداث المؤطرة بواسطة حبكة ما"[3]، وبالنسبة لريكور بلغت هذه الحبكة دورا هاما في بناء نظريته السردية، إذ يقول:

"أعود مباشرة نحو نظرية الحبكة لكي أميز فيها نقطة الانطلاق لنظريتي في التأليف السردي"[4]، وتتحقق مقولة ريكور سواء كان هذا السرد تاريخيا أو تخييليا، ذلك أن الحبكة تمثل همزة وصل بين الحياة والسرد، وفي الوقت نفسه هي همزة الوصل بين السرد والتاريخ.

---

[1] ميلود بلعالية دومة: التواصل والتاريخ، ص 166.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج3، ص 149.

[3] ميلود بلعالية دومة: التواصل والتاريخ، ص 156.

[4] بول ريكور: الزمان والسرد، ج 1، ص 74.

فالتاريخ يحافظ على وجوده وكينونته وهويته من خلال سرده باستمرار "ونحن نروي القصص لأن الحياة البشرية تستحق أن تكون مروية، وتتخذ هذه الملاحظة كامل قوتها حين تشير إلى ضرورة إنقاذ تاريخ المهزومين والضائعين، فتاريخ المعاناة بأسره ينادي بطلب الثأر ويدعو إلى السرد"[1] وهذا يعني أن يتحول السرد إلى وسيلة للتصدي للنسيان من خلال التذكر، هذا التذكر الذي لا يتم إلا بفعل الحكي، والذي يهتم بمآسي الآخرين لأنه يروي تاريخهم ، وهو ميثاق ذكراهم يحافظ عليهم داخل الذاكرة. لنتأكد لنا، أخيرا، مقولة ريكور:

"أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية حينما يتم تأويلها في ضوء قصص أفلا تصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية أو الحبكات"[2].

انطلاقا مما سلف ذكره، حاول ريكور التأسيس لهرمينوطيقا سردية من خلال التفكير في العلاقة بين التاريخ والتخييل، مؤكدا أن حياكة القصص تبرز الهوية الذاتية، وكذا تعكس الهوية الجماعية، فكل قصة هي مرآة لتاريخ فرد أو جماعة، وهي تعبير عن تجربة إنسانية يتحول من خلالها الزمان الإنساني إلى زمان سردي فـ "إن الزمان يصبح زمنا إنسانيا كلما كان متصلا بصيغة سردية، وفي المقابل فإن القصة تبلغ مدى دلالتها حين ترسم سمات التجربة الإنسانية ".[3]

فالسرد يجيب عن التباسات الزمان كما يصور حيوات الناس من خلال فعل الحكي، وهو بالدرجة الأولى يجيب عن أسئلة فهم الذات. ذلك أنه يقدم مناخا دائما ومتاحا بشكل مستمر للشخصيات حتى تبني وجودها الدائم من خلال القصص التي تروى، فالذات تدرك ذاتها من خلال جملة الوسائط والعلاقات والرموز المبثوثة داخل الخطاب، فيكون السرد إذ ذاك وسيطا لمعرفة الذات ذاتها والكشف عن هويتها "من هنا يكون ما يشكل الذات تأويلا يتم بوساطته السرد الذي يستند إلى التاريخ والخيال حيث تتألف الحياة في شكل قصص

---

[1] المرجع السابق، ص 129.

[2] بول ريكور: الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 251.

[3] بول ريكور: الذات عينها كآخر.26

خيالي أو تاريخي، كما هي الشخصيات التي يحدثنا عنها السرد في التاريخ، وبما أن إشكالية الهوية تتمثل في مسألة التماسك والبقاء في الزمان، فإن السرد يقدم الخاصية الدائمة للشخصية من أجل بناء هوية بواسطة السرد، تماما مثل الهوية المتحركة التي تعطي هوية الشخصية في الحبكة، المستندة إلى التوافق المتنافر الذي يشكل الهوية السردية للشخصية."[1]

إن ريكور يؤكد من خلال أطروحاته أن العلاقة التي تجمع السرد والتاريخ هي علاقة حتمية، لا تعارض ولا تطابق فيها، إنما هي علاقة تقاطع وذلك بسبب قدرتهما على إعادة تصوير Réfiguration الزمان الإنساني، "حيث يتّحد تمثيل الماضي في التاريخ بالتنويعات الخيالية للسرد، على خلفية التباسات ظاهراتية الزمان "[2] فكلاهما – أي السرد والتاريخ– يعبر عن تجربة زمنية عميقة، وهذا ما ترومه الأنطولوجيا التأويلية الجديدة عند ريكور، من خلال التعاون بين التمثيل التاريخي والتخييل القصصي، إذ تسعى لفهم الوجود الزماني عبر وساطة السرد وذلك من خلال القدرة على إعادة تصوير الأحداث، "وهذه القدرة هي التي تجعل من حياتنا ذاتها محصلة القصص الحقيقية كلها أو التخييلية التي تحكيها عنها".[3]

إن الإيمان بعلاقة السرد بالتاريخ هي محاولة لإيجاد مرجعية مشتركة بينهما وهي التجربة الزمانية، فلا يمكن بأي حال قطع الصلة بين السرد والتاريخ ذلك أن التاريخ سيستعيد سطوته متى كان قابلا للحكي، مثلما يحصل السرد على هويته من خلال ارتباطه بتجربة تاريخية زمنية محددة، وفي المقابل فإن هذا لا يمنع ريكور من ضرورة الفصل بين فعل القص (الحكي) وبين فعل التأريخ بمختلف ضوابطه وأسسه، رغم أنه لا يلغي ولا ينفي "أثر فعل السرد في تمثيل وتصوير التجربة الإنسانية وفي إغناء معاني الزمان الإنساني، وهو

[1] أحمد عبد الحليم عطية: ريكور والهرمينوطيقا، ص256.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد،ج3، ص289.

[3] ميلود بلعالية دومة: فلسفة التأويل، ص 162.

الأمر الذي يفسر إمكان قيام تواصل تاريخي عبر وساطة فعل السرد القصصي ذاته"[1] رغم تباين واختلاف النص التاريخي عن النص السردي.

ويبقى أن التاريخ يهتم بلغز الإنسان في علاقته بالزمان من خلال الكشف عن ماض حدث وحاضر يحدث ومستقبل قد يحدث، وإذا كانت كل تجربة تاريخية تعبيرًا عن حوادث وقصص وحكايات، فإن السرد لا ينقص من قيمة التاريخ ولا يسمه بلغة الأدب الإنشائية كما لا يخرجه عن سياقه الزماني، وإنما يمنحه ثراء وخصوبة ويؤسس لتواجده ورسوخه في الذاكرة الفردية والجماعية عبر فعل الحكي، فالسرد ضمان لبقاء وديمومة التاريخ في الذاكرة الفردية والجماعية ومنه حفاظ على الهوية، وإحياء للماضي عبر وسيط اللغة، فالسرد تجذر في اللغة، إنه تأليف حبكة كما يرى جان غريش أو عملية حبك كما يرى ريكور.

4-حدود السرد التاريخي

4-1- التأويل الإيديولوجي* والوهم اليوتوبي**:

إن التوسل بمقولات التأويل عند بول ريكور يكشف في أولى محطاته عن تقاطع خطاب التاريخ مع خطاب السرد، كما يمكننا من ولوج عوالم هذه الخطابات المضمرة التي لا تخلو من مواقف إيديولوجية وحمولات خفية ومطامح يوتوبية مهما تعددت غاياتها واختلفت مبرراتها، الأمر الذي جعل بول ريكور يقف عند حدود وأبعاد هذا التقاطع بين الخطابين، ومدى إسهامه في تشكيل وبلورة خطاب سردي يستقدم التاريخ ويتطعم بأحداثه .

---

[1] المرجع السابق، ص 187.

* مبتكر هذا المصطلح هو دي ستوت دوتراسي (Destutt de Tracy) مفكر فرنسي أراد عام 1797 أن ينشئ علما جديدا هو علم الأفكار Science of ideas للتفرقة بين هذا المضمون الجديد وبين الميتافيزيقيا أو ما وراء الطبيعة . فضل الله محمد اسماعيل وعبد الرحمان خليفة: الإيديولوجيا وفلسفة الحضارة، مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط1، 2005، ص14.

** اليوتوبيا Utopie، الاسم "يوتوبيا" اسم خيالي أطلقه توماس مور Thomas More سنة 1516 على الجزيرة التي أراد أن يتصور فيها النموذج الأسمى للحكم و اللفظ مؤلف من مقطعين: U: أي: لا، أو أداة نفي / Topos: مكان. فمعناها اللاّمكان أو على حد تعبير السهر وردي: البلد الذي لا يوجد في أي مكان. عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، ص 374.

4-1-1- التأويل الإيديولوجي:

تتموضع مقاربة ريكور حول السرد التاريخي، لتزاوج بين عوالم التخييل وعوالم الحقيقة، غير أن هذا لا يلغي كون "التاريخ في الرواية لا يفلت من تشكيل متنوع عبر سجلات متنوعة، سياسية، اجتماعية، مناقبيه، فقهية، صوفية.. حتى تصبح ذات حمولات فكرية مغايرة تعكس النزوع المستمر للرواية التي تمثل تناقضات الراهن العربي"[1] لهذا تأتي النصوص حبلى بأفكار وإيديولوجيات يكرسها الكاتب أو يسعى لطرحها تصريحا وتلميحا، ليخفي وراءها نتاجا ثقافيا واجتماعيا وسياسيا لا يمكن الكشف عنه إلا عبر انعكاسه في مرايا التأويل.

وبهذا تتشكل " استطيقا* التاريخي التي تتحول إلى استطيقا المتخيل ضمن لعبة إحالية تفكك مقامات القيم والأحداث والمسكوت عنه، في ملتقى تتقاطع فيه طموحات الذات برمزية التاريخ، بآفاق المجتمع وصورة الآخر"[2].ولئن كانت الإيديولوجيا تعني جملة الأفكار والمواقف التي يتبناها كاتب ما فيطعم ويدعم بها نصوصه، إلا أنها واقعة حتمية لا يمكن لأحد التبرأ منها، ذلك أن "الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب ايديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته–هي دائما– قول إيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر إلى العالم تستدعي قيمة اجتماعية– قولا إيديولوجيا–هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية"[3].

وبهذا دأبت الرواية على تمثيل هذه الأفكار وتصويرها وتشييدها من خلال لغتها لتعاود مسألة الإيديولوجيا طرح ظلالها في كل مرة، والتساؤل عن حدودها، طبيعتها، بداياتها.. وهذا

---

[1] شعيب حليفي: مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز العتمة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،2009، ص23.

*الاستطيقا: علم الجمال، هو علم وضع أصوله الفيلسوف الألماني بومجارتن Baumgarten، وإليه يعزى الفضل في ذيوع كلمة Aesthetics، وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1981،1،صص300،301.

[2] شعيب حليفي: مرايا التأويل، ص 27.

[3] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1988،1، ص110.

ما استدعى البحث في هذا المصطلح بشكل عام، وعند ريكور بشكل خاص. حيث ظهر مصطلح الإيديولوجيا بالمعنى الايجابي لدى مدرسة فكرية في فلسفة القرن الثامن عشر، وقصد بها، أولئك الذين أطلقوا على أنفسهم تسمية Idéologues وهم دعاة نظرية في الأفكار كانت فلسفتهم دلالية. إذ ذهبوا إلى القول بأن لا علاقة للفلسفة بالأشياء والواقع وإنما علاقتها بالأفكار فقط "[1] لكن سرعان ما تلاشت هذه المجموعة التي نظر إليها كعدوة للإمبراطورية الفرنسية لا سيما من قبل نابليون بونابرت حيث أعلن إن" الإيديولوجيين، هم أولئك الذين يعارضون طموحاته، وذلك لأنهم يقدمون المبادئ المثالية على ضرورات المطلب السياسي"[2]، وهنا تطرح إشكالية هذا المصطلح الذي أخذ أبعادا متفاوتة عند النقاد والفلاسفة وحتى من المنظور السياسي، حيث ينظر إليه البعض بوصفه تلفيقا وكذبا فيما يراه البعض الآخر حقا مشروعا تكفله حرية الكتابة الإبداعية. ورغم غموض وعدم ثبات مصطلح الإيديولوجيا إلا أن" الممارسة الإيديولوجية مهمة ومركزية تبني خبرتنا بالعالم، وتشكلها في إطار ارتباطنا بهذا العالم، وكذا تبني وتشكل إحساسنا بأنفسنا "[3]، وهذا ما حذا ببول ريكور للخروج من مأزقية الإيديولوجيا وسلبيتها، والنظر إليها في بعدها الأوسع ومفهومها الأشمل ليصل إلى تقسيمها إلى ثلاثة أنواع بحسب وظيفتها:

أ- الوظيفة التحريفية الإخفائية:

تمثل المعنى السلبي للإيديولوجيا بوصفها تشويها وتحريفا، ووعيا زائفا غلب على معظم النظريات . وقد تحدث عنها هيغل – باقتضاب– من خلال كتابه فلسفة التاريخ، فيما

[1] بول ريكور: محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، تحرير وتقديم، جورج هـ، تيلور، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2002، ص50.

[2] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص120.

[3] عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010، ص65.

فصل فيها ماركس (KARL MARX)* الذي أخذه من نقد فيورباخ Ludwing.A.Feurbach ** للدين، حيث إن وظيفتها هي تزييف للواقع والحقائق .

حيث" إن الإيديولوجيا انعكاس مقلوب ومشوه وجزئي ومبتور للواقع وهي بذلك تعارض الإنساني و الحقيقي"[1]، وقد ربطها ماركس بالواقع والمجتمع ، فالأفكار مرتبطة بالوعي الاجتماعي وبالتقسيم الطبقي، ومن ثمّ فهي تمثل " العملية العامة التي بواسطتها تعمل التمثلات الخيالية للإنسان، على تشويه حياته الواقعية وممارساته الفعلية"[2]، كما أضاف ماركس مفهوما آخر ارتبط بالشق الديني الذي يعكس تبعية ورجعية الإنسان كما يفترض– موازاة مع فيور باخ – " أن الدين هو النموذج، المثال الأول والمثال البدائي لهذا الانعكاس المقلوب للواقع الذي يقلب كل شيء رأسا على عقب – مثل فيورباخ وماركس ردة فعل ضد نموذج هيغل الذي يقلب الأشياء رأسا على عقب"[3]، وبهذا جاءت نظرتهما للدين على أنه المناخ الذي تتخلق وتنمو فيه الإيديولوجيا فهو يؤثر في أفكار ومواقف وحيوات الناس، فالدين أفيون الشعوب كما يقول ماركس، حيث يعد الخطاب الديني " القادر أكثر من غيره على إشباع الطلب الديني لجماعة ما وبالتالي القادر على أن يمارس على الجماعة تأثيره الرمزي والتعبيري، وهو ذلك الخطاب الذي يقدم للجماعة شبه منظور يبرز وجودها من

---

* كارل ماركس(Karl Marx) 1818–1883، فيلسوف ألماني، سياسي ومنظر اجتماعي، قام بتأليف عديد المؤلفات أهمها ما تعلق بنظريته حول الرأسمالية، عامر عبد زيد، قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، ص66.

** لودفيج فويرباخ: فيلسوف ألماني، ناقد للمسيحية من اليسار الهيغلي، تخصص في دراسة اللاهوت البروتستنتي، لكنه كان يميل إلى دراسة العاطفة الدينية، انتهى إلى أن الإنسان إذا تخلص من الخيالات الدينية اكتشف أبعاد العالم الحقيقي، من آثاره جوهر المسيحية 1841، أصل الدين 1854، نسب الآلهة تبعا للمصادر القديمة الكلاسيكية والعبرانية والمسيحية1857.

[1] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسات سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة قسنطينة،2001، ص15.

[2] بول ريكور: الخيال الاجتماعي ومسألة الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: منصف عبد الحق، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، باريس، عدد 66–67،1989، ص 91.

[3] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا، ص 51.

حيث هي جماعة تحتل موقعا اجتماعيا محددا".[1] بمعنى أن الإيديولوجيا هنا مرتبطة بالظاهرة الدينية* مما يجعل لها متعصبين ومتطرفين في كل مكان من العالم. وهي بالنسبة للفكر الماركسي منظومة تعكس بنية النظام الاجتماعي حيث تؤثر فيه وتسهم في تأسيس مفاهيمه ومعتقداته ذلك أن "مهمة ماركس في أعماله المبكرة تتركز في تحديد ما هو الواقعي، وهذا التحديد سيؤثر في مفهوم الإيديولوجيا مادامت الإيديولوجيا هي ما ليس في الواقع، يشمل التطور في هذه الأعمال المبكرة ذلك التقدم الصعب الذي لم يكتمل إلا في الإيديولوجيا الألمانية، باتجاه المماهاة بين الواقع والممارسة البشرية" [2].

تتخذ نظرة ماركس المبكرة وجهة سلبية لا تخرج عن حدود تزييف الواقع الاجتماعي وفرض هيمنة طبقة على حساب أخرى، وقد نظر أغلب نقاد الإيديولوجيا إليها على أنها محض تزييف يعكس الأشكال البدائية للإيديولوجيا سيما في جانبها الديني. وعلى الرغم من ذلك " يعترف ريكور بضرورة ومشروعية مثل هذه التأويلية الشكية، فنحن بحاجة دائما إلى إسقاط الأقنعة الإيديولوجية، عن مضمون الدين الخيالي" [3].

انطلاقا من هذا تشكل مفهوم بول ريكور لهذا النوع من الإيديولوجيا التحريفية الإخفائية المرضية والسلبية التي لا تخدم النص بقدر ما تحمله أوهاما وتزييفا، كما أنها لغة مفارقة لما هو موجود في الواقع وفي الحياة العادية، لذلك "تبدو الإيديولوجيات كما لو كانت

---

[1] محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي: الإيديولوجيا، دار توبوقال، الدار البيضاء، ط2، ص24.

* يرى ريمون رويّه في كتابه "نقد الإيديولوجيات المعاصرة" أن الإيديولوجيات ضد الاقتصاد وضد التقنية الصناعية، بل تشكل ضررا على كافة مناحي الحياة الإنسانية، وقد ترجم المصطلح في هذا الكتاب مرادفا للعقائديات ومنه ربطه بالجانب الديني. للاستزادة أكثر ينظر: ريمون رويّه: نقد الإيديولوجيات المعاصرة، ت عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1978.

[2] بول ريكور: محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، ص71.

[3] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص122.

خطاب تشويه يتغيا قصديا نقض لغة الحياة اليومية، علما أن ما هو واقعي، في نهاية الأمر هوما تحدده المجموعة الاجتماعية وترسخه، رغم عدم إيمانها المطلق والعلمي بها" [1].

وهي محض تزييف وخيال كاذب، يرسمه المرء لنفسه وللآخرين من أجل تشويه وقلب الواقع ، ذلك أن مفهوم ماركس لا يعني بالضرورة مناهضة الدين أو محاولة تشويهه، "إن نضال ماركس لم يكن ضد الدين، إنما ضد أسباب وجوده، فحقيقة الغربة الدينية للإنسان تكمن في أصلها ومبدئها، أي في أسباب حدوثها وتطورها وبالتالي فمع القضاء على أسباب هذه الغربة يختفي الشعور الديني تلقائيا، لذلك يجب النضال ضد أسباب هذه الغربة الدينية وليس ضد الدين" [2].

هكذا إذن، يعطي بول ريكور للإيديولوجيا قراءة وتصنيفا آخر" لأن اعتبارها طريقة لإخفاء الواقع الاجتماعي تحاول تقديم عالم مزيف ومغشوش فقط، هو منظور ضيق يقتصر على الجانب السلبي، لذلك علينا إعادة التفكير في الإشكالية نفسها لإيجاد معنى مزدوج ووجهة نظر أوسع من شأنها أن تغير نظرتها السلبية للإيديولوجيا التي ورثناها عن ماركس بأن تفتح آفاقا ايجابية للإيديولوجيا أو على الأقل تثري ثقافتها حول هذا المفهوم.."[3].ومن هنا تبرز –حسب ريكور– الوظيفة الثانية للإيديولوجيا.

ب– الوظيفة التبريرية:

يقصد ريكور بهذا النوع أنها تسخر لخدمة سلطة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية.." فأينما وجدت سلطة ما، يوجد تبرير لها، وطلب دائم لذلك التبرير، وأينما وجدت ذلك التبرير يتزايد اللجوء لفن الخطابة لأجل الاقناع والتأثير"[4] إذ يعمل الكاتب أو السارد من خلال توظيف هذا النوع، على تفسير وتبرير بعض المواقف والسلوكات غير الصحيحة،

[1] عبد اللطيف محفوظ: الدلالة الإيديولوجية في الرواية، دلعون نموذجا، مهرجان العجيلي،2008، منتدى القصة العربية الإلكترونية.www.arabicstory .net /forum/index.php

[2] عامر عبد زيد: قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، ص 71..

[3] بول ريكور: محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، ص08.

[4] بول ريكور: الخيال الاجتماعي ومسألة الإيديولوجيا، ص91.

لإعطائها مصداقية ومشروعية واهية وبعيدة عن الواقع، ولكن ريكور ينظر لكلا الوظيفتين من زاوية سلبية، فإذا كانت الإيديولوجيا التحريفية تشوه الواقع من خلال إخفاء سلبياته وأمراضه، فإن الإيديولوجيا التبريرية تقف عند هذا المرض وتشخصه، لكنها تختلق له المبررات والمسوغات والأعذار وهذا ما استلزم وجود نوع ثالث –حسب ريكور– وهو أهم الأنواع وأكثرها إيجابية .

جـ– الوظيفة الإدماجية :

تتوفر هذه الوظيفة على مبدأ الاندماج في المجتمع والمحافظة على نسق التكامل والحوار داخله، من أجل تحقيق الهوية الفردية والجماعية. وفي هذا الصدد يقول ريكور : "يبدو لي أن الوظيفة الخاصة بالإيديولوجيا–داخل هذا المستوى–هي وظيفة الإدماج، وهي أساسية جدا وأكثر أهمية من وظيفة التبرير، ووظيفة التشويه"[1]

وهذه الوظيفة من شأنها أن تجمع الأفراد حول هوية واحدة ومصير مشترك ومعتقد واحد، وتؤسس لكيان مجتمعي متكامل وتكون ذاكرة جماعية مشتركة تحافظ على التاريخ الواحد فهدفها "نشر الاقتناع بأن تلك الأحداث المؤسسة هي عناصر مكونة للذاكرة الاجتماعية ومن خلالها للهوية نفسها"[2] وواضح أن ريكور ربط الظاهرة الإيديولوجية بالحدث التاريخي الذي يسهم في تشكيل الهوية الجماعية الواحدة والمصير الواحد، و في تكوين نوع من الالتحام الاجتماعي والتكامل على اختلاف الثقافة والفكر والمجتمع والدين. وقد أعطى أمثلة على ذلك من خلال الأحداث التاريخية التي تشكل في مجموعها هوية الجماعة التاريخية وتعكس ارتباطها التاريخي والعقائدي "إن هذا المثال المميز عن العلاقة بين التخليد الاحتفالي يبين الحدث التدشيني من خلال تمثيل إيديولوجي يسهل تعميقه، لأن كل جماعة يستمر تماسكها بفضل الصورة التي تعطيها عن نفسها وتغرسها في نفوس أفرادها".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص93.

[2] ينظر بول ريكور: من النص الى الفعل، ص 304.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن هنا فإن بول ريكور يعطي للإيديولوجيا معنى ايجابيا وآخر سلبيا وفقا للوظائف التي تضطلع بها داخل السرد التاريخي والتي قسمها إلى: الوظيفة التحريفية بطابعها الماركسي كما سبق وذكرنا وهي تزييف للواقع الاجتماعي، الوظيفة التبريرية وهي مشروطة بالسلطة لتبرير مواقفها وتصويغ أخطائها، والوظيفة الإدماجية بما هي إدماج اجتماعي يعبر عن هوية الفرد والمجتمع وهذا ما يرومه ريكور.

تصبح الإيديولوجيا، إذن، وسيطا رمزيا لدمج جماعة ما في هوية سردية واحدة، فعبر السرد بإمكان الجماعات أن تعيش الأحداث والذكريات داخل النصوص .فبفعل لعبة التخييل واستعارية اللغة تعزز الذات ذاكرتها وتنعش ماضيها وتحفظ هويتها، فعبر السرد يتم بناء الماضي وتحويله إلى حاضر حكائي.

4-1-2- الوهم اليوتوبي:

إذا كان هدف الإيديولوجيا تكريس شرعية النظام القائم وكذا الحفاظ على هوية الأفراد والجماعات فإن اليوتوبيا تثور ضد النظام القائم لتحقق من خلال التخييل عالما آخر يمنحها سلطة وقدرة جديدة تستعيض بها عن الواقع، إذ تمثل اليوتوبيا العالم الآخر الذي نفر إليه بخيالاتنا وأحلامنا كلما ضاق بنا هذا العالم/الوطن/الدين/العائلة، وهي "انزياح بين المتخيل والواقع يشكل تهديد الاستقراء الواقع ودوامه "[1]، وهي هروب من الواقع عبر معاودة تشكيله خياليا بما يتوافق وطموحاتنا ومواقفنا. غير أنها تطرح اشكالا جوهريا وتعارضا محوريا بين ضرورة المحافظة على الماضي، وبين الطموح والتطلع للمستقبل، ومن هنا يرى بول ريكور أن هناك ارتباطا وثيقا بين الإيديولوجيا واليوتوبيا، الأمر الذي جعله يقسمها إلى ثلاثة مستويات وفقا لوظيفة كل منها:

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص309.

أ- الوظيفة الاستفهامية:

إذا كانت الإيديولوجيا الإدماجية تحافظ على واقع الجماعة الإنسانية وتحميه من الزيف والتحريف، فإن اليوتوبيا تضع هذا الواقع موضع تساؤل واستفهام وتعكس مآلاته وآماله، فهي تعبر عن طموحات الإنسان التي تظل قابعة في داخله، صامتة و مكبوتة بسبب ضغط السلطة القائمة، وفي هذا يقول ريكور : "اليوتوبيا هي التعبير عن جميع الإمكانات المكبوتة بسبب النظام القائم، عند فئة اجتماعية"[1]، ومنه فهي تبحث عن الحل البديل، ربما النظام البديل، أو الوطن البديل، المجتمع البديل . والغاية منها هي محاولة الاندماج في المجتمع، و الحفاظ على الذاكرة الاجتماعية التي تمثل هويتها و كينونتها، وبهذا يكون هذا الضرب من اليوتوبيا العميقة هادفا إلى خلق عالم مختلف أكثر وحدة وأقل اضطرابا تجمعه ذاكرة مشتركة وهوية واحدة وتاريخ واحد، ويكون الهدف الأسمى-إذ ذاك- منقادا نحو تحقيق ايديولوجيا إدماجية بمفهوم بول ريكور.

ب- الوظيفة التخيلية:

حيث تشتغل اليوتوبيا على الخروج من صرامة الواقع نحو عالم متخيل، ليصبح الخطاب جنونيا ودمويا، إذ تشكل في هذا السياق " متغيرا من متغيرات الخيال الاجتماعي الفاعل حول سلطة ما "[2] وبهذا فإن هذا النوع من اليوتوبيا يعبر عن عالم متخيل، عالم مثالي مخالف لما هو موجود في الواقع، حيث يركز فيه الإنسان على الحلم والتطلع للأفضل، وإن كانت هذه الوظيفة "تحمل في ذاتها كل مخاطر الخطاب الجنوني المندفع بل الخطاب الجائر الدموي أحيانا"[3]. وهي بهذا تحاول تحقيق ما تسعى إليه الإيديولوجيا التبريرية.

---

[1] المرجع السابق، ص 306.

[2] بول ريكور: الخيال الاجتماعي ومسألة الإيديولوجيا، ص95.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جـ- الوظيفة التثويرية:

تجعل هذه الوظيفة من المخاطرة رهانا لها، وتمثل هروبا من الواقع، فهي ضرب من البحث في عالم المستقبل المجهول، البعيد والمتواري من أجل تحقيق واستكشاف الممكن، وهي محاولة للخروج من عتمة الموجود والكائن، والقفز نحو عالم ما ينبغي أن يكون "وعند ئذ يصير منطق اليوتوبيا هو منطق الكل أو اللاشيء"[1]. بمعنى أنها تحاول رسم مجتمع مزيف قد يتحقق وقد لا يتحقق، وتبالغ في تعنتها رافضة كل الحلول الوسطية وهي بهذا تتناسب والإيديولوجيا التشويهية من حيث التحريف والسلبية والمرضية.

تأسيسا على ما سلف، نصل إلى نتيجة مفادها أن بول ريكور حاول عبر هرمينوطيقاه النظر إلى السرد التاريخي انطلاقا من تكريسه للخيال الاجتماعي، حيث يتأرجح هذا الأخير نحو العودة إلى الماضي استذكارا واسترجاعا من خلال وظائف الإيديولوجيا، فيما يسير إلى الأمام قدما نحو المستقبل من خلال اليوتوبيا "وفيما يتعلق بمجتمع دون إيديولوجيا / يوتوبيا فهو مجتمع دون خطة بلا ريب، وبلا مسافة من الذات، ودون تمثيل ذاتي، وسوف يكون مجتمعا بلا مشروع مما يعني الوصول إلى التاريخ في صورة متشظية وأحداث متساوية بلا معنى".[2] كما أن الخطاب، أي خطاب، لا يمكن أن يتنصل من الإيديولوجيا مهما حاول ذلك، فكل محاولة للتخلص منها، هي في ذاتها نوع من الإيديولوجيا، تظهر وتتخفى وفقا لبراعة المبدع، وعلى القارئ أن يكون ذكيا في تقفيها داخل النصوص.

---

[1] بول ريكور : من النص إلى الفعل، ص 152.

[2] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص 135.

ثانيا: هرمينوطيقا الذات

من منطلق الذات ولج ريكور فلسفته في السرد بوصفها عاملا فاعلا في شحذ الطاقات الإبداعية، فهي الذات الفاعلة، المؤولة، المتخلقة والصانعة للهوية ومن هنا أصبح الاشتغال على سؤال الذات ضمن أفق فلسفي معرفي يتجاوز الدراسات الكلاسيكية من قبيل الشخصيات والأبطال والفاعلين وغيرها. غير أن هذه الفلسفة لم تتشكل إلا بعد خوض معركة قوض فيها ريكور صرح الكوجيتو الديكارتي وهدم كل المفاهيم المتعالية والمثالية التي تتوهم صروحا زائفة للذات ومن هذا المنطلق، بدأ بحثنا في معضلة الذات من النقطة التي قوض فيها بول ريكور صروح ديكارت والوعي الزائف عند فلاسفة الشك والارتياب وصولا إلى هويتها السردية.

1- الذات والكوجيتو المجروح :

تنطلق فلسفة بول ريكور من خلال التأمل في مسارات المعرفة ومحاورة التراث الغربي ومساءلته ظاهرتيا ووجوديا، هذا التأمل الارتيابي في صروح الفلسفة، يبدأ بزرع الشك في الإرث الديكارتي وتقويض الكوجيتوcogito الذي بات حسبه منتهيا تخطاه الزمان، وكذا تجاوز الفلسفات القائمة على مبدإ التعالي، والساعية لبلوغ التأسيس المطلق / النهائي.

ينتقد بول ريكور كوجيتو ديكارت، هذا الأخير الذي يعطي الذات فاعليتها ووجودها وكينونتها من خلال التفكير" أنا أفكر إذن أنا موجود"، وإن كان هذا الطرح الديكارتي مسكونا بطموح التأسيس الأخير والنهائي والذي بسببه "تبدو الأنا في الجملة "أنا أفكر" معظمة مفخخة إلى أقصى الحدود، ومرفوعة إلى رتبة الحقيقة الأولى ومنخفضة إلى منزلة الوهم الأكبر، والحقيقة هي أن الطموح في التأسيس النهائي قد تثبت بطريقة جذرية من ديكارت إلى كانط، ثم من كانط إلى فيخته، وأخيرا مع هوسرل في كتابه تأملات ديكارتية".[1]

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص74.

فلسفات حاولت الإمساك بالذات رغم تعتيمها ورمزيتها، الأمر الذي جعل ريكور يوجه النقد – مسائلا ومجادلا– إلى فلسفة الكوجيتو وتبعاتها (الأنا أفكر ديكارت، الذات المتعالية هوسرل، إرادة القوة نيتشه...)، في محاولة لإسقاط أوهامها وتأكيد ما هو حقيقي فيها، "فيكفي أن نحاول أن نتحقق من هذا الطموح في مكان ولادته، أي عند ديكارت نفسه، حتى نرى أن فلسفته تشهد بأن أزمة الكوجيتو كانت متزامنة مع تأكيد الكوجيتو".[1]

ولأن قوام الحياة هو الديالكتيك المتجدد وصراع التأويلات الذي لا ينتهي كان لزاما على ريكور ترميم تصدعات الذات التي خلفها الكوجيتو، الذي بات مجروحا ومكسورا، بسبب تعاليه وادعائه الوصول إلى الحقيقة، لقد أخطأ ديكارت لأنه " أقام وعيا مباشرا ليس بالزمان ولكن دون واسطة، الكوجيتو، الأنا أفكر الذي توصل إليه، كان بعد أن جعل الشك المنهجي يقيم ورقة بيضاء فظن أن الكوجيتو توصل إلى حقيقة يقينه، إلى بديهة لا يرقى إليها أي شك، ولكننا اليوم نعرف بأن قوى اللاوعي تتربص بمثل هذا الكوجيتو الذي بات مجروحا، فالذات ليست شفافة أمام نفسها، والتوسط عبر بقية العلوم يعني تخطي ثنائية التفسير والفهم التي أقامها دلتاي، لأن الفهم يحتاج إلى التفسير، يغذيه ويعطيه وجهة نظر لم يكن يعرفها، وبالتالي فإننا كلما ازددنا تفسيرا لأيّة ظاهرة إنسانية أو نص استطعنا أن نذهب أبعد في الفهم".[2]

في خضم هذه الانتقادات حاول ريكور رد الاعتبار للذات من خلال تأويلها، أي "فهم الذات أمام النص"،[3] فالفهم يلزم غوصا في أعماق النص، وولوجا إلى عوامله الداخلية وطبقاته السفلى، الأمر هذا يستلزم جهدا كبيرا يكشف عن مسار هذه الذات وعن بعدها الأنطولوجي والإبستمولوجي داخل النص. " إن ريكور، وعلى عكس الكوجيتو، لا يعتقد بأن الذات تعرف نفسها بالحدس المباشر، بل يتم ذلك من خلال تعرية العلامات الثاوية في

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] جورج زيناتي: الفلسفة في مسارها (مدخل إلى الفلسفة)، ص321.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص90.

النص الأدبي وكذا فهمها"[1]، وهذا من صميم نقد الذات من أجل الكشف عن وجودها وفاعليتها وتقويض نرجسيتها وادعاءاتها.

وضمن هذا العبث بالذات، مساءلة ونقدا وتأويلا، تتعرض الذات لجروح وتصدعات تدخلها عالما من التيه والعتمة، الأمر الذي يستلزم خلق مسافة ما بين الذات وذاتها، من أجل محاولة ردم هذه الفجوات وترميم التصدعات التي أحدثها صراع التأويلات، وكوسيلة للتعامل مع هذه الذات " سيختار ريكور فكرة التوسط بين الذات Soi والآخرAutre، أي إلزامية استحضار هذا الآخر والإنصات إليه لأنه وجودي وضروري في بعث ذات فاعلة تترحل في بوتقة نسق يدعى الغريزة يمكننا من خلاله أن نضمد جراح هذه الذات المجروحة، وجعلها أكبر انفتاحا على هذا العالم وعلى كل ما هو مختلف فيه، مدركة في الآن ذاته المسافات الزمانية بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها".[2]

وبهذا يتم خلق حوار بين الذات والآخر في إطار ما يسميه بول ريكور التماسف أو أخذ مسافة (Distanciation)* إنها لحظة التأرجح والاقتراب والتأثر الشفاف، أين ترى الذات نفسها بجلاء في مرآة الآخر دون التوجس من الوقوع في خطورة الاعتصام الساذج أو التماهي الأعمى بالآخر لحظة المواجهة، حيث "يجب أن أضع هنا كل أفكاري المسبقة كل ما أحمله من ذاتيتي، كي أكون قادرا على أن أتقبل ما يقوله الآخر لاكتشاف عالمه، فالنص اتصال عبر المسافة، وما يجب وضعه بين قوسين هو كذلك نية المؤلف ومرجعية اللغة العادية، بهذا التماسف الثلاثي أستطيع أن أؤول النص الشعري أو الخيالي"[3]، هكذا إذن،

---

[1] محمد الديهاجي، حسن لشقر، بوخبزة مصطفى: التلقي والتأويل (من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي)، مطبعة أميمة، المغرب، ط1، 2014، ص22.

[2] العربي ميلود: تجليات سؤال الغيرية لدى بول ريكور، ضمن كتاب، نابي بوعلي، بول ريكور والفلسفة، ص38.

* Distanciation: المصطلح مشتق من كلمة (Distance) بمعنى مسافة، يترجمه جورج زيناتي مترجم كتب بول ريكور بالتماسف ويقصد به أخذ مسافة. ويعد بول ريكور أول من استعمل هذا المصطلح في مجال التأويل، إذ نعني به أننا نستطيع أن نظل أوفياء لانتمائنا من خلال ترك مسافة بيننا وبين هذا الانتماء من جهة، وبيننا وبين الآخر من جهة أخرى. ينظر :جورج زيناتي: الفلسفة في بداية مسارها (مدخل الى الفلسفة)، ص 322.

[3] المرجع نفسه، ص 322.

ومن منطلق ريكور، يستطيع كل فرد أن يمتلك قدرة الإصغاء للآخر دون التوجس من خطر الإلغاء، فترتحل ذاته إلى عوالم أخرى وتترك مجالا للآخر لأن يسكنها ويرتحل بين عوالمها، وذلك عبر خلق مسافة بينها وبين الآخر، ليظل كل فرد على مسافة واحدة بين الماضي والمستقبل، ويحافظ على انتمائه دون أن يؤثر ذلك على انفتاحه، وهذا يعني أن يفتح نوافذه صوب الآخر دون أن يحاول اقتلاع جذوره، أن يؤمن بوجود ذاته وبفاعلية غيره ضمن هذا الوجود، فهو يمثل شرطا لفعاليته ومفتاحا للنفوذ إلى المعرفة والحقيقة. فيقترب منه دون أن يحول بينه وبين ذاته، أن لا يكون انتماؤه سببا في منفاه وغربته، بل حوارا جدليا يصغي لجميع الأصوات صوت الأنا وصوت الآخر، صوت الانتماء وصوت الانفتاح في آن واحد وعلى جميع الآفاق والتيارات العلمية. "إن التماسف وإن كان مثل كوجيتو ديكارت سيشكل اللحظة النقدية، إلا أنه يختلف عن الكوجيتو الديكارتي لأنه لا يعتقد بأن الذات قادرة على معرفة نفسها، عن طريق الحدس المباشر بل لابد لها من المرور عبر كل الإشارات التي وضعتها البشرية في أعمالها الثقافية".[1]

وهنا تتشكل هرمينوطيقا ريكور التي تعتنق طريق الرموز والإشارات والوسائط للوصول إلى عوالم النص وخبايا الذات، وتتجاوز الطريق المختصر للوجود الإنساني كما رسمه هيدغر (طريق الدازاين Dasein) إلى طريق شائك وشاق يرى فيه ريكور" أن معنى الوجود متوسط عبر عمليات لا نهائية من التأويل سواء تأويل الثقافي أو الديني والسياسي أو التاريخي أو العلمي".[2]تبرز هكذا الرؤية التأويلية الريكورية بوصفها "فن فك المعنى غير المباشر"[3] وهذا يعني ارتكازها على استجلاء ما خفي في النص وتأويله وفك شفراته والتلصص على مقاصده المغيبة وعليه فمهمة هذه الهيرمينوطيقا "لا تكون بإعطاء الأولوية لذاتية القارئ ولا لتفسير نفسية المؤلف، بل لمحاولة كشف هذا العالم الجديد الذي يدعونا إليه

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص14.

المؤلف ولكنه هو نفسه لا يعرفه، الهرمينوتيكا بهذا المعنى ترفض أنا القارئ، وأنا الكاتب، لتصل إلى عالم النص، إلى أنا النص..."[1]، إلى نص تسقط عنه كل الأقنعة، نص يقوم على الاختلاف، والتنافر الدلالي المبطن نص الصراع/ التعدد/ التأويل واللانهائية النص الذي يشكل فائضا في المعنى ويخلق خطابا آخر، خطابا ثان فوق الخطاب الأول، وكتابة ثانية تتجاوز حدود النص وتنافر دلالته، بل إن صراع التأويلات بما هو مفهوم وجودي يعم كل شيء ويتجاوز النصوص مكتوبة إلى ما يقف وراءها من مؤسسات تأويلية توجه التأويل".[2]

حاول الرهان الريكوري، إذن، إرساء مفاهيمه الخاصة حول الذات والغيرية منتقدا كل مزاعم الكوجيبتو، متخذا طريقا شائكا تتكشف فيه الذات أمام ذاتها . وهو إذ يشكك في فاعلية الكوجيتو لا يروم تقويضه وتحطيمه، بقدر ما يحاول إبعاده عن التصدع والخدش مرة أخرى، مثلما حصل مع فلاسفة الارتياب.

2 – الذات ونقد الوعي الزائف:

في ظل حداثة القرن التاسع عشر التي استمدت شرعيتها من العلم والتطور التكنولوجي وما لازمه من توسع كلونيالي وفي ظل الأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية التي تعتمد مبدأ الغلبة للأقوى، انطلقت تجربة الوجس والشك التي أراد بول ريكور من خلالها التأسيس لهرمينوطيقا الارتياب Herméneutique du soupçon لمواجهة كل الفلسفات اليقينية السابقة والجاهزة التي ادعت الكمال والثبات، ومن أجل هذا تعرض ريكور للعبة الشك التي أبدعها (ماركس، فرويد، نيتشه) وصممت من أجل غاية واحدة هي تجاوز التعالي الميتافيزيقي وتضخم "الأنا أفكر"، من خلال توجيه ضربات متتالية من النقد والشك فهي إذ ذاك تنقله من الغيبي، المثالي، المتعالي إلى ما هو أكثر قابلية للإدراك. ومن هنا برز دور فلاسفة الشك والارتياب، حيث انتقد ماركس زيف الدين والعقيدة، فيما انتقد نيتشه

[1] جورج زيناتي: الفلسفة في بداية مسارها، ص321.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص346.

زيف القيم والأخلاق، وفي المقابل، عمل فرويد على كشف زيف الحياة الباطنية. واجتمع ثلاثتهم على الشك والتظنن في يقين الذات المفكرة ومحاولة تعريتها من مطلقيتها/ مركزيتها/ بديهيتها. لهذا وصفهم ميشال فوكو "بأنهم قد غيروا في الحقيقة طبيعة الدليل وبدلوا الكيفية التي بإمكان الدليل أن يؤول بها، وأنهم أرسوا مفهوما لم يكن له أن يعرف من قبل، هو مفهوم (الإيديولوجيا) وأقاموا نظرية في التأويل تريد أن تتجاوز الميتافيزيقا وتقلب الأفلاطونية والهيغلية وتقضي على الثنائيات الميتافيزيقية".[1]

فقد حاول نيتشه وهو المناوئ الأكبر لديكارت من خلال جينالوجيا إرادة القوة *أن يودع شكوكه وانتقاداته في الادعاءات الميتافيزيقية التي حاولت امتلاك الحقيقة كما انتقد الطبيعة التي تحاول بدورها السيطرة على طبيعة الإنسان وإقصائه وتهميشه، لذلك نجده "ينتقد بشدة المفاهيم التقليدية للوعي، للذات والروح، فرفض الاختلاف المفترض بين ما هو داخلي وما هو خارجي، ليمثل لحظة أساسية في هذا النقد"[2]، بل إنه توصل إلى أن كل حقيقة هي وهم وكل ما هو حقيقي هو مجرد مظهر، إلى درجة تفقد الأشياء فيها ماهيتها "فلا توجد وقائع وإنما فقط تأويلات"[3]. وكأن هذا العالم أشبه بنص مفتوح يحتمل الكثير من القراءات والافتراضات .

كما قاده الشك لانتقاد الفلسفات المتعالية منذ سقراط مرورا بأفلاطون وصولا إلى ديكارت وكانط بسبب تعاليها وثنائياتها الميتافيزيقية وارتباطها بما هو داخلي روحي في مقابل إهمالها

---

[1] ميشال فوكو: جينالوجيا المعرفة، ترجمة عبد السلام بن عبد العال، دار توبوقال، المغرب، 1988، ص 35.

* وظف نيتشه منهجا حفريا يطال كل القيم من أخلاق ودين ومبادئ ..من أجل الكشف عن زيفها وانطلاقا من هذا ربط مفهوم الإرادة التي يفترض أنها تحمل معنى الحرية والوعي بمعنى آخر يحمل دلائلية القوة force، ليتشكل لديه مفهوم مركب بين الإرادة والقوة، حيث إرادة القوة لا تكتمل إلا في علاقتها الجدلية إلا بإرادة قوة أخرى مضادة، فالقوة تحتاج في ممارستها إلى قوة مضادة لها، والقوة المهيمنة تبسط قوتها في ظل مقابل آخر هو القوة المهيمن عليها. مثلا قوة السيد تبرز من خلال قوة مضادة هي ضعف العبد . للاستزادة ينظر إلى : فريدريك نيتشه : إرادة القوة، ترجمة محمد الناجي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2011.

[2] العربي ميلود: تجليات سؤال الغيرية لدى بول ريكور، ص 37.

[3] عامر عبد الزيد: قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، ص 91 .

للجسد، فهي من منظوره لا تعدو كونها" فلسفات زهدية Ascétique وثنائية تقوم على شطر الإنسان إلى نصفين متفاضلين بالقيمة والماهية: جسد/روح. وهي إذ توطن التفكير داخل الروح وتعتبره إحدى صفاتها وتلغي الدلالات الأنطولوجية والمعرفية للجسد، وتلقي به في خانة الزوال والأعراض وتكتفي بمنحه صفة الوعاء أو الحامل وفي أقصى حالات التهجين والإقصاء(قبر) يتعين السعي إلى مغادرته نحو الموت المحرر للروح من قبرها الأرضي"[1].

ومن هنا، يرى نيتشه أن فلسفات الوعي المتعالي هي فلسفات زائفة، زهدية غارقة في الجاهزية وبعيدة عن الادراك الحقيقي الذي يخدم الإنسان في كليته(عقل وجسد).

أما ماركس فقد انطلق من نقطة محورية تقوم على نقد الوعي الزائف من خلال الشك في المؤسسة والمنهج الفلسفي، وهو نقد طال الفلسفة كما طال الدين كما انتقد الفلاسفة لعجزهم عن تحقيق مبدإ المعرفة " كتب ماركس عن فيورباخ، إن الفلاسفة لم يفعلوا غير أن فسروا العالم بأشكال مختلفة، ولكن المهمة تتقوم في تغييره".[2]و الأمر ذاته في نقد الدين حيث يرى ماركس "أن نقد الدين يجب أن يكون من أجل معرفة حقيقية أصلية وبالتالي يكتشف الإنسان التناقض بين الإله وماهية البشر الحقيقية".[3] بمعنى أن يدرك الإنسان الفرق بين الإلهي، بما يحمله من خلود وعصمة ولانهائية وقدسية، والبشري بما يقتضيه من عدم ونهاية ولاعصمة. بين الله بما هو دلالة على اليقين/الحقيقة/الخير الأسمى، والإنسان المتناهي/الخطاء/ اللامعصوم.

أما نظرة ماركس للكوجيتو الديكارتي فلا تربط الأنا بالتفكير والفردية، إنما بالمجتمع والطبقية، " ولو افترضنا وجود مثل هذه الأنا على المنوال الديكارتي فلا يمكن أن يكون تفكيرها خارج الأطر المكانية والزمانية وحتى إن توغل في التجريد والموضوعية والشكلانية

[1] مصطفى بن تمسك : الذات المتعددة عند بول ريكور، مؤمنون بلا حدود، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص07.

[2] عامر عبد الزيد: قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، ص 71.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فإنه حتما يخفي انتماء فكريا طبقيا وإيديولوجيا معينا "[1] ذلك أن الأنا لا تتشكل إلا ضمن طبقة معينة حاملة لفكرها وإيديولوجيتها.

كما تحدث ريكور عن فرويد الذي انطلق يبدد الأوهام ويكشف خبايا الذات النفسية من خلال تحليله النفسي وتعريته للرغبة اللاواعية وتأويل الأحلام. ولعل تأثر بول ريكور بفلاسفة الارتياب واعتمادهم منطلقا فكريا وفلسفيا في توجهه وتأويليته، هو ما جعله يرفع فرويد إلى مرتبة الفلاسفة رغم أنه مؤسس التحليل النفسي، وريكور لا يركز على تحليلاته الإكلينيكية والنفسية لكنه سينظر إليها بوصفها تأويلية جديدة وينظر لفرويد بوصفه فيلسوفا للشك في وعي الإنسان ومطلقيته. وميزة هذه التأويلية –بالرغم من طابعها النفسي– أنها لا تنفك ترتبط باللغة، ولا يمكن فهمها خارج بنية اللغة " فزلات اللسان والأحلام تشكل نقطة الانطلاق نحو الاكتشافات الكبرى في التحليل النفسي لا معنى لها خارج اللغة".[2] لهذا أفرد ريكور للحديث عن فرويد وعلاقته بتأويل الرموز مؤلفين هما :عن التأويل دراسة لفرويد وكذا صراع التأويلات.

انطلقت، إذن، تحليلات "فرويد" من خلال تحليله النفسي، معتمدا على مسرحية "أوديب ملكا" لسوفكليس المؤلف التراجيدي اليوناني، وكانت تأويليته* ترى أن أوديب "رمز للرغبة" أي الرغبة في التخلص من السلطة الأبوية/ القهر المحظور/ الممنوع من أجل إشباع الرغبة المتمثلة في العودة إلى الأم، الخير الأمان.. ومن خلال هذه التحليلات الرمزية لفرويد تشكلت تأويليته، ليكون بذلك "المؤول للأركيولوجيا، أي لكل ما سبق، فكانت الأركيولوجيا هي حقل للتوصل إلى المخبإ تحت غياهب المكبوت، وهي تجد اللاوعي الذي يتبدى لنا كقدر لا نستطيع أن نهرب منه، وكضرورة تحد دوما من حريتنا، وكذلك فإن طفولتنا تلاحقنا

[1] مصطفى بن تمسك : الذات المتعددة عند بول ريكور،ص08.

[2] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 18.

* يرى فرويد أن الرمز هنا هو رغبة أوديب وبالتالي رغبة كل ولد في التخلص من والده الممثل للسلطة والقمع ومنع اشباع الرغبة، وفي العودة إلى كنف الأم، هذه العودة التي تمثل الخير الأعظم، ولكنه الخير المحظور. ينظر المرجع نفسه، ص19.

دوما ويعود كل ما كانت قد كبتته ليطفو إلى السطح، ويتحكم في حياتنا. غير أن التفسير الأركيولوجي بالعودة إلى جذور الرغبة لا ينفرد به فرويد، وهناك صلة بينه وبين هيغل في صورة الاعتراف بالآخر في جدلية السيد والعبد".[1]

ورغم أن ريكور استلهم من تجربة فرويد إلا أنه يضع تأويلا غائيا آخر لهذه المسرحية يخرج فيه أوديب من رمزية الرغبة الأصلية إلى " توق الإنسان إلى المعرفة، وبالتالي شوقه المستمر إلى الحقيقة، وأوديب يدفع ثمن معرفة الحقيقة هناك تزامن في المسرحية بين الولادة والمعرفة، السر الغامض للولادة، يترابط دوما مع دراما الحقيقة، ودراما الطفل والولد هي تراجيديا الحقيقة".[2] فمن منظور ريكور أوديب هو رمز لمعرفة الحقيقة ودفع ثمن اللاحقيقة الذي انتهى بأوديب إلى تشويه نفسه لوقوعه في المحظور.

على هذا الأساس صاغ فرويد نظريته التأويلية لما هو باطن ومخفي في الذات، ينعكس في كل ما هو لا شعوري وكل ما هو خارج عن سطوة الإرادة وسلطة الشعور/ الوعي، وهو الحال مع تأويل الأحلام*، لذلك يقول فرويد في هرمينوطيقاه الباطنية :" إن المعضلة التي تحظى باهتمامنا من الأول– معضلة دلالة الحلم– لهي ذات وجهين فمن جهة أولى نبحث عما يعنيه الحلم ومن جهة ثانية أن يعرف عن الحلم من وجهة النظر السيكولوجية وعن مكانته في منظمة الظاهرات النفسية، ونريد من الجهة الثانية أن نعرف هل الحلم قابل للتأويل، وهل ينطوي مضمون الحلم مثله مثل أي نتاج نفسي آخر قد يميل إلى مماثلته به على معنى"؟[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

* نشير هنا إلى الدراسة التحليلية التي وضعها فرويد لقصة غراديفا Gradiva للقاص الدانماركي جنسن، والتي تبحث عن مواقع الهذيان والأحلام على اعتبار أن الأحلام والرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الإبداع لتنتج الحل التوفيقي الذي يؤدي إلى التسوية النفسية وبالتالي يحدث لدى المبدع التوازن والانسجام. فالحلم هو طريقة لتحقيق الرغبات التي يعجز الواقع عن تحقيقها. ينظر عمرو عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 166–170.

[3] محمد مستقيم: هرمينوطيقا الباطن، دار النايا، دار محاكاة، ط1، 2012، ص ص 43،44.

انطلاقا من هذا تكون القراءة التأويلية تجاوزا للنصوص المكتوبة والمنطوقة والمروية إلى الحلم بوصفه نصا يؤول من خلال روايته أو حكيه لشخص آخر وفي هذا يقول بول ريكور: " ليس الحلم هو الذي يكون موضوع تأويل وإنما نص الحلم كما يروى، إن المحلل يهدف إلى أن يضع مكان هذا النص نصا آخر، ولهذا فإنه ينقل معنى إلى معنى آخر".[1] فالحلم هو مجرد نص، حكاية تراودنا من غير وعي منا، تقبع في باطننا، نحاول الكشف عنها من خلال قراءتها وتأويلها، وهذا ما يبرر وجود حلم واحد بتفسيرات وتأويلات مختلفة و مفترضة، تخضع لاختلاف المؤول ولصاحب الحلم وهذا ما يلزمه الإحاطة بجوانب مختلفة تؤهله لتفسير وتأويل ذلك الحلم. ولهذا يؤكد ريكور أن "الحلم شيء قابل للتفسير، أي قابل لاستخراج معانيه".[2]

حاول، إذن، فلاسفة الارتياب ممارسة التأويل من خلال الكشف عن الوعي الزائف، الذي يفضي إلى الكشف عن الماهية الحقيقية للنصوص والتي لا تتبدى من خلال قراءتها الأولى، إنما تحتاج إلى قراءات متصارعة حتى ينكشف أمامنا فائض المعنى، وفي هذا يقول ريكور عن هؤلاء الفلاسفة:

"يتحرر ماركس، نيتشه، فرويد من الشك في الوعي بسعيهم وراء تقصي المعاني، فانطلاقا من هؤلاء المفكرين الثلاثة أصبح الفهم تأويلا وغدا البحث عن المعاني تنقيبا عن تغيراته، لا وقوفا عند الوعي به".[3] ومن هنا يرى ريكور ضرورة ضبط هذا الوعي عبر الشك فيه و مراجعته وتأويله المستمر وكذا محاولة إخراج الذات من تعاليها الذي وسمها بالتبجح والتضخم منذ كوجيتو ديكارت، ولهذا وجب النظر للإنسان من زاوية مختلفة مثلما حددها

[1] المرجع السابق، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] عامر عبد زيد: قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، ص 91.

شارل تايلور حيث "تنتقل من تعريف الإنسان بالحيوان العاقل إلى الحيوان الذي يؤول ذاته. لأن الإنسان صنيع تأويله لذاته"[1]

على هذا النحو أسهم فلاسفة الشك في خلق هيرمينوطيقا جديدة تنطلق من تقويض الفكرة القديمة التي ترى الذات أساسا للوجود والعالم، وانطلاقا من هذا تشكل الكوجيتو الجديد مع بول ريكور، ذلك أن كوجيتو ديكارت غرق في حدسه وبديهياته ويقينياته، واتصف بالمباشرة والوضوح، فيما آمن كوجيتو ريكور بأن كل شيء قابل للشك والنقد وأن كل نص خاضع لتأويل رموزه وأساطيره وعلاماته سبيلا لفهم الذات.

لقد جاء كوجيتو ريكور التأويلي والقادر، منفتحا على آفاق معرفية وفلسفية ذلك أنه صقل على الأنثربولوجيا وعلم النفس والأساطير وجملة من الفلسفات المختلفة، وبذلك تشكل طريق الإبستيمولوجيا عند بول ريكور، طريق الدورة *Détour أو اللفة الطويلة المعبأة بالوسائط والرموز والعلامات والنصوص، الطريق نحو الذات ونحو الآخر بواسطة التأويل ومن أجل الفهم. ومن هنا يرى ريكور ضرورة ضبط هذا الوعي عبر مراجعته وتأويله المستمر وكذا محاولة إخراج الذات من علويتها التي وسمتها بالتبجح والتضخم منذ كوجيتو ديكارت، ولهذا وجب النظر للإنسان من زاوية مختلفة مثلما حددها شارل تايلور حيث "تنتقل من تعريف الإنسان بالحيوان العاقل إلى الحيوان الذي يؤول ذاته. لأن الإنسان صنيع تأويله لذاته"

تأسيسا على ما سبق، يحاول هذا البحث السير في طريق بول ريكور من أجل المسك بجوهر هيرومينوطيقا الذات، ومحور انشغالها، وأساس تماسكها وبالتالي فهو بحث ينطلق من التساؤل حول طبيعة هذه الهرمينوطيقا التي قامت على جرح الكوجيتو ونخر الذات

[1] ينظر مصطفى بن تمسك : الذات المتعددة عند بول ريكور، ص 09.

* الدورة: Détour كلمة هامة في معجم ريكور، وكثيرا ما يلجأ إليها، وهي تعبر دوما عن أن الطريقة المباشرة لم تعد ممكنة، ولابد من أجل الوصول إلى الهدف من دورة عند الآخرين، وكثيرا ما عاب ريكور على هيدغر سلوكه الطريق السريعة إلى الأنطولوجية. بول ريكور: الذات عينها كآخر، هامش1، ص69.

وتخومها من أجل الوصول إلى حقيقتها، ثم بعد ذلك السبيل إلى بلوغها فإذا كانت الهرمينوطيقا عند بول ريكور فلسفة لفهم الذات والوجود، تتم عبر تأويل الرموز والوسائط والعلامات فكيف يتم التوسل بها لولوج الخطابات السردية وتأويلها وكيف يتم الكشف عن هويتها السردية من منظور ريكور؟.

3- الذات و سؤال الهوية

3-1- سؤال الذات:

تتأسس الهرمينوطيقا على رهان كبير حول تحديد ماهية الوجود بوصفه فكرا للوجود ومن ثمة تحديد ماهية النصوص وفتحها عل تعددية قرائية، أما هرمينوطيقا الذات عند بول ريكور فرهانها الوحيد هو كشف الذات عن ذاتها وترميمها بعد ما ألحقه بها الكوجيتو الزائف، و من هذه النقطة انبثق سؤال الهوية عند ريكور الذي يجمع بين التاريخ والتخييل، ذلك أن حكاية القصص تبرز هوية الذات وكينونتها.

استنادا لهذا المعطى، نشأ الاهتمام بالذات التي بدأ التأسيس لعلاقتها مع الحقيقة منذ السؤال السقراطي القديم "اعرف نفسك بنفسك، وقبله بسؤال هيراقليطس أنا استكشف نفسي بنفسي"[1] وفكرة هيغل "أدخل إلى ذاتك عميقا وتعرف أولا كيف تعرف نفسك"[2] ثم توالت الأسئلة الفلسفية حول الذات الإنسانية من خلال سؤال رينييه ديكارت Reni Descartes: "وإذن فماذا كنت أظنني من قبل؟ كنت أظنني إنسانا بلا شك هذا يقتضي بعدئذ أن أبحث عن معنى الحيوان، وعن معنى الناطق فأنزلق بذلك من مسألة واحدة إلى الخوض دون شعور في مسائل أخرى أصعب وأكثر تعقيدا، وأنا لا أريد أن أضيع ما تبقى في أوقات الفراغ القليل في محاولة الكشف عن هذه الصعوبات"[3]، غير أن السؤال نفسه يتخذ مع

[1] زهير الخويلدي: الهوية السردية عند بول ريكور، مجلة دلتا نون الالكترونية، العدد 2، يناير 2015 .
beta-deltan.c-tpa.org/?lang=AR&node=26939

[2] بول ريكور: صراع التأويلات، ص 196.

[3] محمد بهاوي: في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، ج5، إفريقيا الشرق، 2012، ص 21.

غرامشي منعطفا آخر "فنحن إنما نريد أن نقول: ماذا يمكن أن يصير الإنسان؟ أي هل يستطيع الإنسان أن يسيطر على الخاص؟ هل يستطيع أن يصنع وأن يخلق حياته؟ لنقل إذن، إن الإنسان هو حركة أفعاله بالضبط، وإذا فكرنا في الأمر رأينا أن سؤالنا عن الإنسان ما هو؟ ليس سؤالا مجردا وموضوعيا وإنما هو سؤال متولد من تفكيرنا في ذاتنا وفي الآخرين"[1]، بمعنى أن الإنسان إنما يتميز من منظور إيمانويل كانط Kant (.I)عن غيره من الكائنات من خلال".. القدرة على النطق بـ "أنا" Je نلمس ذلك في تمثيلاته وبواسطة هذه القدرة يتمكن الإنسان من السمو على باقي الكائنات والموجودات الأخرى مما يجعله بذلك شخصا ويظل الشخص هو هو رغم كل التغيرات التي يمكن أن تطرأ عليه ومرد ذلك إلى وحدة وعيه (...) فكل إنسان شخص بالرغم من أنه لم يقوَ بعد على قول "أنا" على اعتبار أنها متضمنة في وعيه قبل أن يتلفظ بها".[2]

بدأ السؤال عن الشخص/الإنسان ومنه عن الذات، تأسيسا لهرمينوطيقا جديدة عن الذات في علاقتها بذاتها وعلاقتها بآخرها ووجودها؛ هذه الهرمينوطيقا الجديدة التي انخرط فيها بول ريكور والتي ميزت البنيوية السردية بماهي بناء هيكلي، أقصى من مجال عمله الزمان والهوية والممارسة السردية بوصفها فعلا ناتجا عن ذات واعية، يعبر عنها بول ريكور بقوله : تتمثل فرضيتي الأساسية في أن بين فعالية سرد قصة، وبين الطبيعة الزمانية للتجربة الإنسانية، تعالقا ليس بالعرضي، بل يمثل شكلا ثقافيا متبادلا من أشكال الضرورة بحيث يصير الزمان إنسانيا فيصاغ بصيغة سردية وبكثير السرد بمعناه الكامل، حتى يصير شرطا للوجود الزماني"[3].

ولعل أبرز ما يميز تجربة بول ريكور حول السرد هو التركيز على الذات الإنسانية ومركزيّتها داخل فعل السرد، حيث تتآلف الذات مع العالم الخارجي والأشياء، وتقوم بفعل

[1] المرجع السابق ، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص53.

وجودي يسهم في أنسنتها للعالم. ليغدو السرد إذ ذاك إثباتا لوجود الذات أمام ذاتها وأمام عالمها، ومنه فالسرد تأكيد للوجود والتواجد ومحاولة ضد النسيان من خلال الذاكرة، وضد الفناء من خلال سرد الحياة، وضد الانتفاء والتلاشي من خلال تأصيل الهوية، ذلك أن "ما يشكل الذات تأويل يتم بواسطته السرد الذي يستند إلى التاريخ والخيال، حيث تتألق الحياة في شكل قصص خيالي أو تاريخي، وبما أن إشكالية الهوية تتمثل في مسألة التماسك والبقاء في الزمان، فإن السرد يقدم الخاصية الدائمة للشخصية من أجل بناء هوية الشخصية في الحبكة المستندة إلى التوافق المتنافر الذي يشكل الهوية السردية الشخصية"[1].

ومن أجل الخوض في إشكالية الذات والهوية انطلق ريكور من سؤال جوهري هو بمثابة سؤال تأسيسي لفلسفته عن الذات ضمن جدلية الأنا والآخر هو سؤال"من أكون Qui suis–je"[2] الذي يؤسس من خلاله لمفهوم أنثروبولوجي جديد عبر مساءلة الذات لذاتها، مساءلتها عن " من يتكلم ؟ من يفعل؟ من يسرد؟ من هي الذات الأخلاقية المؤهلة"[3] ويؤكد ريكور هذا من خلال قوله: "فنحن نسأل عن الذات بالقدر الذي نهم فيه بالإجابة عن السؤال من؟ وليس عن السؤال ماذا ؟ أو لماذا؟ على هذا النحو فإن مقولات القول والقائل، ثم القدرة على الفعل والفاعل، ثم السرد والراوي وأخيرا مسؤولية الأفعال والذات الحاملة للمسؤولية تخضع كلها للاستقصاء الفينومينولوجي"[4]، وهذا ما جعل ريكور يفصل بين المفهومين، على الأقل في المستوى المعجمي، انطلاقا من اختلاف اللغات وتباين خصوصياتها الصرفية والنحوية، "ومن وراء الترابط الاحتمالي القائم بين الكلمة الفرنسية soi، والكلمة الإنكليزية Self والألمانيةSelbest والإيطالية Se والاسبانية Semismo فإن قواعد هذه اللغة تتباعد".[5]

---

[1] أحمد عبد الحليم عطية: الهرمينوطيقا عند بول ريكور،45.

[2] Paul Ricœur :soi-même comme un autre ,seuil,1990,p198.

[3] Ibid., p.28.

[4] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص126،127.

[5] المرجع نفسه، ص68.

ولئن بدأ ريكور في هذا الطرح من خلال نقده للكوجيتو الديكارتي المجروح كما سبق وذكرنا فإن هذه الهرمينوطيقا تؤسس لكوجيتو قادر، وتسمح بوضع تقابل بين الذات Soi وأنا Je ففيما يتعلق بـ "اللغة الفرنسية فإن كلمة Soi تحدد منذ البداية بوصفها ضميرا منفصلا يصاحب الفعل الذي يصرف مع ضمير الفاعل، والحقيقة هي أن استعماله الفلسفي الذي نقوم به طيلة كل هذه الدراسات يتجاوز خطرا يشير إليه النحاة، وهو أن كلمة soi هي ضمير منفصل يصاحب الفعل الذي تصرف مع ضمير الفاعل بصيغة الغائب (هو، هي، هم) إلا أن هذا الحظر يرفع إن نحن قاربنا التعبير soi من التعبير se الذي يتعلق بدوره بأفعال بصيغة المصدر فنقول: أن يحضر هو نفسه، أن يدعى هو نفسه"[1] وهذا يعني أن الفعل يمنح أفضل دلالاته حينما يحول إلى مصدر كأن نقول "الانهمام بالذات" بدل "أن ينهم المرء بذاته".[2]

وريكور يحاول من خلال هذا الموقف التأكيد على أن النظر للذات يختلف بتعدد اللغات كما يتعدد بسبب تطعيمها بالعلوم الحديثة، فأصبحت خارج نموذجية الفلسفات المتعالية "فطريقة ديكارت، فيخته، وهوسرل لم تفض إلا لكوجيتو فارغ"[3] كما يعطي أفضلية الدلالة للفعل المقترن بالمصدر بدل ربطه بضمائر الغائب.

وإذ يتحدث ريكور عن ترميم الذات، فهو يقصد رد الاعتبار لها بعدما "تم تمزيق الذات وخلخلة الفهم وجرح الكوجيتو، بفعل الضربات الموجهة إلى علاقة الذات بالوجود، "فما عادت الذات تلعب دورها المحوري في الكون أو ترسم نقطة انطلاق فلسفية تبني عليها حقيقة "أنا افكر، أنا موجود"، وتحصل هذه الحقيقة في لحظة تأملية شاملة"[4]، ومن ذلك جاء هذا الاشتغال بهكذا حماس على مفهوم الذات مع ريكور بوصفها ذاتا فاعلة متفاعلة، يسعى من خلالها إلى "أنطولوجيا للفعل والتصرف والممارسة لا إلى أنطولوجيا تسعى إلى الجوهر

---

[1] المرجع السابق، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] Housamedden Darwich :Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans l'herméneutique ,p16.

[4] الناصر عمارة: بول ريكور ومسارات التأويل، ص 66.

Substance"[1]. وفي الوقت نفسه متفاعلة مع الآخر، تجمعها علاقة منفعة متبادلة وإفادة مشتركة وتواصل، لذلك ناشد ريكور بإنسان التوسط الفكري من خلال كشف وفهم الذات لذاتها ومن ثمة لآخرها ."ففهم الذات هو الهدف الأساسي للفلسفة الريكورية"[2].

تعبر الذات عند ريكور عن الوجود الإنساني، بما هو وجود يحتاج إلى فك شفراته وتأويله من خلال جملة من الرموز والوسائط، ذلك أن مسعى "وهدف الفلسفة التفكرية في فهم الذات لا يتحقق إلا من خلال المنعطف الهرمينوطيقي "[3] أو الطريق الطويل (الدورة) الذي اختاره ريكور لتحقيق ذات تؤمن بالتعدد والانفتاح؛ ومن هنا، فنحن في حضرة ذات منفتحة ترفض الانغلاق، ذات مسؤولة أخلاقيا ومؤهلة قانونيا (الأهلية)، ذات عارفة معترفة بخطئها.

ومن أجل هذا المسعى، حاول ريكور إزالة اللبس عن معنى هذه الذات والتأسيس لفهم أمثل لها، فهي ذات تحقق فاعليتها وتفرض وجودها عن طريق الفعل والممارسة. بمعنى أنها تتحول من الأنا إلى الآخر من خلال فعل الحكي، الآخر الذي يقرؤها ويؤولها، وفي هذا الصدد يؤسس ريكور لـ "ذاتية تحتوي ضمنيا على الغيرية إلى درجة حميمة، حتى أنه لا يعود من الممكن التفكير في الواحدة دون الأخرى"[4].

فالذات لا يمكن بأي حال أن ترى ذاتها، لكنها تدركها من خلال الآخر؛ هذا الآخر الذي يسكنها ليحقق فاعليتها وقدرتها من خلال الفعل والممارسة، وبهذا تكشف الذات عن ذاتيتها من خلال لحظات الحرية، أي حين تدرك أنها قادرة على القيام بالفعل بكل حرية فيكون انكشاف الذات من خلال تحقيق الفعل بكل حرية كما تتكشف الذات من خلال السرد الذي يصورها عبر كل تنويعاتها.

---

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 655.

[2] Housamedden Darwich :Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans l'herméneutique ,p18.

[3] Ibid. p,16.

[4] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 72.

3-2-مفهوم الهوية Identité* وحدودها:

عرفت مسألة الهوية جدلا نقديا وفلسفيا وثقافيا كبيرا في الفلسفة الغربية والعربية على السواء، إذ عرفت معان متعددة، كما اقترنت بالذات وارتبطت –إذ ذاك – بكل قضايا الفكر والوجود والعالم،" فكل نظرية لغوية هي تابعة لتصور معين عن الذات"[1] على حد تعبير الأديبة والعالم اللسانية البلغارية جوليا كريستيفا Julia kristeva (1941-) وقد ارتبط أفهوم الهوية Ipséité بمعنى الذات soi أو الأنا أفكر cogito ليأخذ – فيما بعد– منحىً آخر مع كانط و يخرج "من لغة الأنا الديكارتية إلى لغة الهو المطابق الذي سيصبح مع هيغل عبارة اصطلاحية مستقرة، حيث يتحدث هيغل ضمن فينومينولوجيا الروح عن الهو المغترب والهو الزائل، والهو نفسه بما هو آخر، والهو الذي صار شيئا، والهو المحض للفرد وهو الشخص وهو الشعب "[2]

كل هذه الطروحات حول أفهوم "الهو" أخرجته من مفهومه الوجودي إلى معنى فينومينولوجي وأنثروبولوجي واسع، إلى درجة تشابكت فيه المصطلحات وتعددت المفاهيم، فظهر إلى جانب الهوية Ipséité لفظ آخر هو الهويةIdentité، ومن هنا فإن مصطلح هُوِية عرف انزياحات كثيرة مرتبطا بالتغيير الفلسفي ومن ذلك:" علينا أن نبصر جيدا بانزياحات عدة: من "هو" نحوي، إلى "هو" منطقي، إلى "هو هو" أنطولوجي، ومن ثمة إلى هوية أنطولوجية في الفلسفة الغربية الكلاسيكية إلى هَوِية أنثروبولوجية وثقافية في نظام الخطاب السوسيولوجي –التاريخي، اللاهوتي المعاصر"[3].

---

*يرى ريكور أنه رغم تقلب الظروف واختلاف الزمان والمكان يحافظ الإنسان على هويته الخاصة، وما يجعل هذا الأمر ممكنا هو وجود نواة منفصلة من الديمومة تشكل هويته وتحددها وتحافظ عليها، على مدى الحياة بأكملها، وبالطبع نتمكن من إثبات هذه الديمومة من خلال عد الفرد ذاتا مسؤولة أخلاقيا ومعرضة للمحاسبة والعقاب، وكل عقاب بالضرورة يفترض وجود مثل هذه الهوية أي أننا أمام الشخص عينه الذي ارتكب، في زمن سابق، عملا عليه تحمل تبعاته. المرجع نفسه ، ص 660.

[1] فتحي المسكيني: الهوية والزمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن، دار الطليعة، بيروت، ط1،2001، ص06.

[2] المرجع نفسه ، ص 08.

[3] المرجع نفسه، ص09.

أما عند بول ريكور فقد ارتبط أفهوم الهوية بالسرد، وهذا ما حدا به إلى التفريق بين نوعين من الهوية هما الهوية الشخصية والهوية السردية.

3-2-1-الهُوية الشخصية:

تحمل معنى فرادة الشخص وتميزه عن غيره، وهي تطرح السؤال عن حقيقة الأنا، وحقيقة فرادتها مع الغير، إذ" كيف نفكر في الأنا عبر الزمان؟ هل أنا الشخص نفسه منذ عشرين سنة؟ يقترح جون لوك حل مسألة الهوية الشخصية بالذاكرة إذا كنت أنا الشخص نفسه منذ عشرين سنة، فإن مرد ذلك هو أنني أحتفظ بذكرى مختلف وضعيات وعيي"[1]، في حين يعطي ريكور مفهوما للهوية الشخصية من خلال تقسيمها إلى نوعين وهما: **الهوية المماثلة** L'identité-idem **والهوية الذاتية** L'identité-ipse .

ومن خلال هذا النوع يربط ريكور أفهوم الهوية بالزمان، حيث تحيل الهوية التطابقية على الشيء هو هو نفسه لا يتغير مع الزمان "إن العينية مفهوم إضافة وإضافة إضافات على رأس الكل يأتي التطابق العددي: لو أطلقنا على شيء اسما لا يتغير في اللغة العادية، وحصل مرتين لما قلنا إنهما يشكلان شيئين مختلفين ولكن شيئا واحدا بعينه، الهوية التطابقية هنا تعني الوحدانية، والعكس هو الكثرة ويقابل هذا المكون الأول لمفهوم الهوية عملية التحقق من الهوية ويقصد به إعادة التحقق من هوية الغرض عينه وهذا يجعل من عملية التعرف على الأمر من جديد الشيء عينه مرتين أو عدة مرات"[2] ومن هذا النوع أي من الهوية التطابقية العينية تندرج عدة علاقات أو معان للهوية* بمعنى أن هذه الهوية ثابتة عبر الزمان، هوية واحدة، وهذا ما يمنحها خاصية التدفق والاستمرار عبر الزمان، فأنا سأظل أنا مادمت متميزا بجملة من الخصائص التي تميزني عن غيري، وتبقى ثابتة مهما تحرك

[1] كاترين هالبيرن وآخرون :الهوي(ات)ة، الفرد، الجماعة، المجتمع، ترجمة ابراهيم صحراوي، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2015، ص18.

[2] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص254.

*تنشأ عدة معان على مستوى الهوية المماثلة نذكر منها: الهوية بالمعنى العددي أو العددية تتميز بـ (الوحدانية، الفرادة، الاستمرارية). والهوية الكيفية: التشابه الأقصى، تتميز بالديمومة وعدم الانقطاع. ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الزمان، ليكون بهذا مفهوم الهوية المتطابقة "..هي نفس كمية الشيء في نفس كمية الزمان، مع العلم بأن استدامتها الزمانية تشكل درجتها الأقصى التي يتعارض معها المختلف بمعنى المتغير والمتقلب "[1]، ذلك أنها تحدد الجوهر الفردي في الشخص والذي يبقيه هوهو نفسه Soi –même.

أما الهوية الذاتية (L'identité-ipse (Ipséité فيربطها ريكور بالسؤال الجوهري حول تشكل الذات وهو سؤال حول طبيعة الفاعل، أي من أنا؟ من الفاعل؟ ..وفي هذا الصدد يقول ريكور: "بدت لي تتميز بصورة أفضل بذات قادرة أن تعين ذاتها بوصفها صاحبة أقوالها وأفعالها...أي المسؤولة عما يصدر عنها من قول وفعل".[2] ويربطها بول ريكور بالسؤال الجوهري حول تشكل الذات هو سؤال من؟ أي من الفاعل؟ وحتى يحدد مفهومها في علاقتها ب السؤال من؟ أخرجها من مفهومها الوجودي كما هو الحال مع هيدغر إلى المستوى الأخلاقي بوصفها هوية أخلاقية تعكس فعل الذات وترمز للذات المسؤولة والمؤهلة أخلاقيا، والملتزمة بأقوالها وأفعالها في إطار ما أسماه ريكور ب" الوعد "Promesse، إذ تتبدّى الملامح الرئيسية للهوية الذاتية من خلال الالتزام بالوعد، ذلك أن "الوفاء بالعهد والوعد، يشكل على ما يبدو تحديا للزمان ونكرانا للتغيير، على الرغم من تغيير لرأيي ولميلي فإني أبقى على العهد"[3].

ومع هذا ينتقد بول ريكور الهوية الشخصية ويقترح بديلا يسهم في تشكيل الذات دون إهمال للبعد الزماني للوجود الإنساني، من خلال "افتراضه الطريف بأن حل مسألة الهوية، من حيث إنها تتقوّم أساسا بضرب معين من الزمانية هو الاستمرارية في الزمان La permanence dans le temps يكمن في استعمال القصص Le récit ، والسرد La narration لتشكيل هوية سرديةIdentité narrative ، وذلك انطلاقا من التسليم بأن السرد

[1] المرجع السابق ، ص70.

[2] بول ريكور: بعد طول تأمل، ص 105.

[3] المرجع نفسه، ص70.

سيساعدنا على بيان أصيل لوجه تقوم "الهو" بالزمان"[1]، إذ يمثل انخراط الإنسان في عوالم السرد بمثابة الكشف عن ذاته وحياته وآخره، فالذات تعيد بناء ذاتها وتشكيل هويتها انطلاقا من مروياتها "أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عليها؟ ألا تصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقولية حيث يطبق عليها الإنسان النماذج السردية أو الحبكات المستمدة من التاريخ والتخيل".[2]

إن السبل التي تقودنا إلى فهم علاقة الذات بالسرد، مبثوثة في مشروع بول ريكور الهرمينوطيقي، إذ حاول من خلال مؤلف الذات عينها كآخر ولوج النظرية السردية بشكل مغاير "وذلك ليس من منظور علاقتها بتكوين الزمان الإنساني كما حصل في كتاب الزمان والسرد ولكن من منظور إسهامها في تكوين الذات"[3] وأكد على وساطة الذات والسرد وتفاعلهما من أجل تشكيل هوية سردية.

3-2-2- الهوية السردية:Identité narrative

إن الرهان الأكبر الذي انخرط فيه بول ريكور هو حل معضلة الذات وهويتها في علاقتها مع الزمان وفي علاقتها مع ذاتها ومع آخرها، وهذا لتشكيل "ذلك النوع من الهوية الذي يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية "[4]

غير أن بول ريكور يربط الهوية السردية بالهوية الشخصية التي لا تنفصل عن البعد الزماني للوجود الإنساني، ومن هنا فإن "الطبيعة الحقيقية للهوية السردية لا تتكشف في نظري، إلا في ديالكتيك الذاتية والعينية، وبهذا المعنى فإن هذه الأخيرة تمثل المساهمة الأكبر للنظرية السردية في تكوين الذات "[5]، بمعنى أن الهوية السردية تتموضع بين هوية ذاتية لها فرادتها وتميزها الخاص وديمومتها عبر الزمان، وهوية عينية مؤهلة أخلاقيا، تستمد شرعيتها وجوهر

---

[1] فتحي المسكيني: الهوية والزمان، ص10.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 251.

[3] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 250.

[4] بول ريكور: الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص251.

[5] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص294.

وجودها من التزامها بالعهد والوعد، وهذا الديالكتيك بينهما ينعكس من خلال وظيفة السرد التي تلج عوالم الذات بوصفها ذاتا فاعلة تقوم بفعلها عبر زمن معين ووفقا لتاريخ ما، وبهذا ففهم الذات وتأويلها يكون انطلاقا من تموضعها في تجربة الزمان ووفقا لوظيفة السرد "إن فهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلا إياها على بقية الإشارات والعلامات والرموز، والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية جاعلا من تاريخ حياة قصة خيالية إذا شئنا قصة تاريخية، شابكا أسلوب العمل التاريخي الحقيقي للسير بالأسلوب الروائي للسير الخيالية الذاتية، إن مسألة التقاطع والتشابك بين التاريخ والرواية الخيالية كانت تبعد بمعنى ما، الانتباه عن الصعوبات الجمة المتعلقة بمسألة الهوية بما هي هوية".[1]

وقد تكون هاجس الهوية السردية عند بول ريكور من خلال انصهار السرد التاريخي والتخييلي الذي يسفر عن هوية سردية قد ترتبط بالفرد كما قد ترتبط بجماعة تاريخية، ذلك أنها" مكان التقاء الحدث والخيال، الحقيقة والقصص المنسوجة حولها، ذلك أن الهوية السردية هي بالتمام عكس الهوية المجردة، وفي هذه الهوية يلتقي الزمان الكوني الخارجي مع الزمان المعاش".[2] فعبر السرد يتمكن المرء من رسم الحياة وطرح إشكالاتها وتناقضاتها، ليكون السرد هو المفر الوحيد لحل معضلة الذات وتشاكلاتها وتعقيداتها، فوحده السرد يحقق توازن الذات بفضل التطهير والتنفيس، إذ تغدو الحياة أشبه بقصة سردية تكون أحداثها متشابكة ومحبوكة على النحو الذي نجده في القصص. وتمثل الذات الفاعلة في هذه الحياة شخصيات شبيهة بتلك التي نقرأ عنها. لتتكشف الذات أمام ذاتها ثم أمام آخرها ووجودها.

وينبغي التأكيد على أن الهوية السردية تمارس دور الوساطة بين التاريخي والتخييلي وبين طرفي الهوية الشخصية (أي العينية والذاتية)، "إن مفهوم الهوية السردية هو الذي يمكن أن

[1] المرجع السابق، هامش1، ص251.

[2] المرجع نفسه، ص661.

يقيم جدلا خلاقا بين معنيي الهوية هذين، ذلك أن معرفة الذات تأويل ولا يمكن أن تتم إلا بتوسط البنيات الرمزية ومختلف صنوف السرد والحكاية"[1]

ولعل أبرز ما يؤكد عليه ريكور هو ارتباط الهوية السردية بالزمان، إذ تعيد الذات هيكلة نفسها ضمن تجربة زمنية، ما يجعلها تتسم بالديمومة وفي هذا الصدد يقول ريكور: "لا ريب أن إشكالية التماسك والبقاء في الزمان أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية توجد هناك في السرد، إذ يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما هي ما يمكن أن يسميه المرء هويته السردية ببناء نوع من الهوية الديناميكية".[2]

هكذا، إذن، تناول ريكور موضوع الهوية من عدة مناح وبين أن أزمة الهوية تزول بمجرد ضبط علاقتها مع ذاتها ومع آخرها من خلال الاعتراف بمبدأ الاختلاف ذلك أن لكل فرد أو جماعة هويتها السردية الخاصة. لكن عن أي ذات وعن أي آخر يتحدث ريكور؟

3-3- جدلية الذاتية والغيرية:

شهد سؤال الهوية منحى مغايرا من خلال انفتاحية الذات في علاقتها الحميمة مع الغير، إذ تبرز الذات من خلال الآخر، ويبرز الفرد ضمن الجماعة، وتشكل بدل الأنا قطب آخر هو قطب "النحن".

فالكشف عن الذات يكون من خلال استحضار ذوات أخرى تشاركها التجربة الإنسانية ضمن زمن ما، وتحررها من الفردانية والوحدانية والنزعة الذاتية، وتجعلها أكثر ديناميكية مع الآخرين، فالذات لا تحقق وجودها ولا تؤكد فاعليتها وكينونتها إلا مع الآخرين.

واستنادا لهذا المعطى، فإن تجربة تأويل الذات واستيعاب هويتها مرتبط بتجربة الغيرية، ذلك أن الذات لا تتكشف إلا من خلال آخرها l'autre الذي يمنحها آفاقا أكبر للانفتاح فتخرج من الشعور بالأنا إلى الشعور بالإنسانية، وتخرج من الشعور الفردي إلى الشعور بالغير والشعور بالإنسان بوصفه كائنا حيا un être vivant انطلاقا من هذا وقف

[1] حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2،1992،ص23.

[2] بول ريكور: الهوية السردية، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 260.

ريكور موقفا وسطا اتجاه الذات في علاقتها مع ذاتها ثم في علاقتها مع الغير، ليؤكد أن الذات "لم تمت ولم تستطع كل المعطيات الموضوعية أن تمحوها، ولكنها في الوقت عينه لم تعد كما كانت، لأنها قبلت أن تتطعم بكل معطيات العلوم الحديثة، الذات التي عظمها كوجيتو ديكارت وسحقتها تفكيكية نيتشه خرجت جريحة فقط، وقد تخلت عن حقيقتها المطلقة، لتقبل بتواضع حقيقتها الذاتية التي مرت عبر معمودية الغير، التوسط هو إذن قبول الفلسفة للآخر وسماع كلمته".[1] هكذا تنطلق الذات في معرفة آخرها عبر تلك المسافة بينها وبين العالم والتي تنتهي بها في نهاية المطاف إلى تأويل الذات وتحديد هويتها. ومن أجل هذا جاء البحث في فلسفة هذه الذات عبر طريق طويل يرتبط ب" السمات الرئيسة الثلاث لكل تأويلية للذات، هي الدورة (détour) أي تحول التفكير من الخط المباشر ومروره بالتحليل ثم ديالكتيك الهوية الذاتية والعينية، وبعدها ديالكتيك الذاتية والغيرية".[2]

غير أن هذا الارتباط الجدلي لا يتأسس إلا من خلال "سلبية" تفرضها وتسوغها طبيعة هذه العلاقة، بمعنى أن الغيرية تتشكل من خلال نمط السلبية الذي يعتري علاقة الذات مع الآخر، حيث "تنوع تجارب السلبية يتشابك بطرق متعددة بالتصرف البشري، فتعبير الغيرية يظل وقفا على الخطاب التأملي، في حين أن السلبية تصبح الاقرار نفسه بالغيرية".[3]

وهنا يحدد ريكور علاقة الذات بالآخر عبر وساطة الدورة(المنعطف الطويل) التي تسلكها الذات لمعرفة ذاتها، والتي لا تتأتى إلا عبر وساطة غيريتها التي تأخذ أبعادا ثلاثة فيما أسماه ريكور "الركيزة الممثلة للسلبية"، حيث يقول:" أولا السلبية كما تختصرها تجربة الجسم الخاص أو بالأحرى (..) **'الجسد'**، بما هو واسطة بين الذات وعالم مأخوذ هو نفسه بحسب الدرجات المتغيرة لسهولة سلوكه أو قابلية تحقيقه، وبالتالي بحسب غرابته /غريبيته (

---

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، كلمة المترجم، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] المرجع نفسه، ص589.

Étrangeté) ثم بعد ذلك السلبية التي تتضمنها علاقة الذات مع **'الغريب '** لامعنى الدقيق للآخر غير الذات، وبالتالي الغيرية (الآخرية)الملازمة للعلاقة البينذاتيةSubjectivité، وأخيرا السلبية الأكثر اختباء، سلبية العلاقة بين الذات والذات عينها والتي هي **'الضمير'** بمعنى الكلمة الألمانية Gewissen الوجدان الأخلاقي، لا الكلمة Bewusstsein الوعي النفسي".[1]

3-3-1- وساطة الجسد *:

تقتضي مقاربة الجسد عند بول ريكور النظر إليه بوصفه وسيطا يسهم في فهم الذات والكشف عن تكوينها الوجودي، ومن ثمة صياغة الأسئلة الجادة حول وساطة الجسد ودوره في ديالكتيك الذات والآخر. ومن هنا ضرورة تجاوز المفاهيم المادية، الميتافيزيقية، البيولوجية. "أما آن الأوان للجسد أن يحدد هدفا لنفسه باحثا لا أقول عن الإنسان الأسمى فقط، بل وعن الجسد الأسمى؟ لا أقول بجعل الإنسان مركزا للكون أو اعرف نفسك بنفسك، بل اعرف جسدك بجسدك كما يقول الفكر الجمالي اليوم".[2] وبناء على هذا، عاود تحليلاته**

---

[1] المرجع السابق ، ص590 .

*هناك فرق بين الجسد Corps،الجسدي Corporel، والجسدانية، فأما الأول فهو معطى أولي، إنه موضوع يشكل منبع الحياة والحركة والفعل والوعي، وهو مكتسب، قبلي، سابق عن كل روح.

الجسدي هو مجال التعبيرية، فيما أن الإنسان أصلا حضور جسدي في العالم، فإن فضل وجوده يكمن في قدرته على التعبير.

أما الجسدانية فقد ظلت مسألة معلقة، والحال أن الجسدانية تمثل.. الاعتبارات النظرية التي يمكن انطلاقا منها دراسة الأوضاع الجسدية والألم واللذة والوشم وغيرها...أما الجسم فهو الجسد الموضوعي الذي يتألف مع كل الأجسام سواء أكانت حيوانية أو جرمية، فيما البدن: هو الجسد اليومي الذي يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي، إنه المؤسسة الجسدية التي تشكل موضوع الديني والمقدس. فهو جسد وظيفي يخدم أهدافا خارجة عن مقوماته الشخصية. للتفصيل أكثر ينظر: فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الاسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010، ص ص 29-32.

[2] علي يطو: الجسد بصفته موضوعا جماليا، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، الجزائر، العدد 3، 2014، ص169.

** تطرق ريكور في دراسات سابقة ومناسبات عديدة لظاهرة الجسد الخاص من خلال تحليلات ستراوسن لمفهوم الشخص وكذا مناقشته دافيدسون حول تعبير الجسد عن الحدث والفعل، وثالثا من خلال مسألة الهوية الشخصية عند بارفيت. ينظر: بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص ص 591،592.

وأبحاثه حول الجسد من أجل إزالة اللبس حول مفهمة الجسد وصياغة مفهوم جديد له بوصفه قطبا فاعلا ضمن جدلية الغير، وبهذا سعى إلى "..صياغة نظرية فلسفية عن الذات سواء في التصور الديكارتي للأنا، أو في المنظور الفينومينولوجي للأنا المتعالية، أو في التحليل النفسي اللّاكاني منه بالأخص للذات"[1].

ومن هنا، فالجسد الذي يتغيا ريكور الكشف عن محدداته يتجاوز المعنى الخارجي أو الفيزيقي، كما يتجاوز القيد اللغوي، "فالتأكيد الذي يقول بأن الأشخاص هم أيضا أجساد هو مجرد قيد لغوي، حين نتكلم على الأشياء كما نفعل دوما، ونحن لم نتوان عن القول بأم الأشخاص إن كانوا أجساما كذلك فلأن كل شخص هو بالنسبة إلى ذاته جسده الخاص به"[2]. من أجل الوقوف عند حدود السلبية التي تحدث عنها ريكور، عمد إلى ربط مفهوم الجسد بالألم والتألم، حيث يرتبط الألم عضويا بفعل السرد ومنه بالهوية السردية،" وهكذا، فحين عالجنا الهوية السردية لاحظنا أن فضيلة القصة أنها تصل الفاعلين بالمتلقين للفعل في تشابك عدة قصص من قصص الحياة، غير أن علينا أن نذهب أبعد من ذلك، وأن نأخذ بعين الاعتبار أشكالا خفية للتألم، عدم القدرة على السرد، ورفض السرد، والتشديد على ما لا يرى.. "[3]ومن خلال هذه المقاربة بين الألم والجسد في ارتباطهما بالهوية.

ومن هنا، ربط ريكور مفهوم الجسد بفلسفات أخرى وهي : فلسفة مين دوبيران Maine de biran، إدموند هوسرلEdmund Husserl، ومارتن هايدغر ، حيث سعى الأول للخروج من مفهوم الكوجيتو الديكارتي للذات، إلى مفهوم متعال عن الذات المفكرة، فالجسد من منظوره وسيط بين حميمية الأنا والعالم الخارجي،وقد أعطاه بعدا أنطولوجيا" أنا موجود، يعني. أنا أريد، أنا أتحرك، أنا أفعل"[4]، أما هوسرل فنظر إليه نظرة فينومينولوجية من خلال

[1] فريد الزاهي: النص، الجسد، التأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003، ص36.

[2] بول ريكور: الذات عينها كآخر،ص591.

[3] المرجع نفسه، ص592.

[4] المرجع نفسه، ص594.

تمييزه أولا لعلاقة الذات والآخر، وكذا لتفريقه بين الجسدCorps والجسم Chair أي اللحمة. فهو ينظر إليه كبديل للغيرية "ذلك أن جسدي لا يظهر كجسم بين كل الأجسام إلا بقدر ما أنا نفسي آخر بين كل الآخرين"[1] أما هيدغر فجاءت نظرته للجسد وجودية من خلال بلورته لمفهوم الدازاين (الكائن هنا)، حيث ينظر للإنسان ككائن الكينونة، إذ لا يمكن أن يحقق وجوده خارج إطار الزمان والمكان المحددين، وقد جعل هيدغر منه كائنا زمانيا من خلال مفهوم الدازاين، لكنه لم يتطرق إليه بوصفه جسدا، ليؤسس بذلك للإنسان الزماني وليس لأنطولوجيا الجسد. وهذا ما جعل ريكور يثمن تجربة هوسرل ويراها أهم من تجربة هيدغر".[2]

استنادا لما سبق من معطيات سعى ريكور عبر مركزيته المثلثة إلى تحديد إطار عام لتشكيل الهوية السردية التي تقتضي تجربة متكاملة، ذلك أن الهوية الجسدية من شأنها أن تكشف عن هذه الوساطة بين الإنية و الغيرية "فالجسد يسبق أنطولوجيا كل تمييز بين الإرادي واللاإرادي".[3]

3-3-2- غيرية الغير(الغريب):

يتحدث ريكور عن ديالكتيك الذاتية والغيرية من خلال غيرية الغير، حيث "تعكس علاقة الذات مع الآخر غير الذات، ديالكتيكًا جديدًا للعينه وللآخر تثيره هذه التأويلية التي تقرر بطرق متعددة، بأن الآخر هنا، ليس فقط مجرد المقابل للعينه، بل إنه ينتمي إلى التكوين الحميمي لمعناه".[4]ولعل هذه الثنائية أكثر تمثيلا للعلاقة التبادلية والجدلية بين الذات والآخر ومن ثم أكثر تحقيقا للهوية. ف"هذا التبادل عينه بين الذات المتأثرة والآخر المؤثر هو الذي يحكم على الصعيد السردي تماهي قارئ القصة بالأدوار التي تقوم بها شخصيات

---

[1] المرجع السابق، ص602

[2] المرجع نفسه، ص ص595،596 .

[3] المرجع نفسه، ص،598 .

[4] المرجع نفسه، ص 606 .

مكتوبة في غالب الأحيان بصيغة الغائب، وذلك حين تدخل هذه الشخصيات في صياغة حبكة القصة، في وقت واحد، مع الأحداث المروية"[1] ويأخذ هذا الإشكال مساحة أكبر من خلال السرد التخييلي بوصفه مناخا جيدا لتخلق مثل هذه الإشكالات الفكرية . إذ " تلقي المصنفات القصصية يسهم في التكوين الخيالي والرمزي للتبادل الفعلي للكلام والعمل وهكذا فإن الكائن المتأثر على الحال القصصية يتداخل مع الكائن المتأثر للذات على الحال الحقيقية"[2].

والحال أن مسعى ريكور من خلال حديثه عن الذات في مقابل الآخر غير الذات، يؤكد أن الذات لا تحقق فاعليتها إلا بوجود الآخر طرفا ثان، فأساس هذا الجدل هو الاعتراف المتبادل، إذ تعترف الذات بوجودها ووجود الآخر شرط عدم الانصهار في ذات واحدة، فالغير"يشكل جزءًا من وعيي لذاتي بل ليس من ذات دونه، وعيب المتوحداني* Solipsiste الأكبر هو تصوره للآخر عن طريق تشبيهه–دوما–بذاتي، أي إدخاله ضمن ذاتي، وبالتالي إنكار غيريته"[3]

3-3-3- الضمير أو الوجدان الأخلاقي:

ولج ريكور طريقه الثالث من خلال ما أسماه الضمير أو الوجدان الأخلاقي الذي يبقي على ديالكتيك العينه والآخر من خلال ما يضفيه من سلبية" وهذه السلبية التي لا مثيل

---

[1] المرجع السابق ، ص 607 .

[2] المرجع نفسه، ص 610 .

* المتوحداني Solipsiste: أدّت فينومينولوجيا هوسرل إلى مثالية تامة جعلت من الأنا موضوع المعرفة الوحيد، فأصبحت نوعا من الأنانوية égologie (علم الأنا) المتعالية التي تجعل من الأنا شرط وجود كل معرفة أخرى للآخر والغير. أي أنها تشتق هذا الآخر من الأنا، وهكذا فإن هذا الإنسان العارف الذي وضع العالم الخارجي الموضوعي بين قوسين، واكتشف أعماق ذاته وماهيتها، عن طريق حدسه العقلي المباشر، يعيش في وحدة وعزلة، وتصبح حقيقته الأخيرة بعزلته ووحدانيته. المرجع نفسه، ص658، .

[3] المرجع نفسه، ص 658 .

لها تجعل من استعارة الصوت– وهو في آن معا في داخلي وأعلى مني –عارضا من عوارضها أو دليلا على وجودها"[1].

بمعنى أن ريكور يتساءل عن طبيعة هذا الصوت الداخلي، صوت الضمير الأخلاقي، هل هو صوت الذات النادمة على ارتكابها خطأ ما، أم أنه صوت للآخر غير تلك الذات؟ كيف لهذه الصرخة الداخلية أو هذا النداء الذي تبرزه استعارة الصوت أن يتماهى من خلال حواريته الداخلية مع الذات ؟ ثم كيف لهذا النداء الداخلي أن يوجه لغيرها من الذوات الأخرى الخارجية ؟ وإذا كان ذلك كذلك، هل ينتمي الضمير لقطب الذات التي يصدر عنها أم لقطب الغير الذي يوجه إليه النداء؟ هل يؤسس صوت الضمير لهوية ذاتية أم لآخرية خارج تلك الذات؟

"والحال أن هذه الآخرية، أبعد شيء عن أن تكون غريبة عن تكوين الهوية الذاتية، بل هي مرتبطة ارتباطا وثيقا بانبثاقها، بمعنى أن الذات، تحت دفع الضمير، تصبح قادرة على وعي نفسها في مواجهة عقلية صيغة المجهول أو خفاء كلمة المرء"[2].

لكن كيف لهذه الذات أن تنفصل عن نفسها وتبتعد عما بداخلها، لتكون الذات المخطئة –مثلا –مختلفة عن الذات بعد صحوة الضمير؟هل هما ذات واحدة أم أن الذات الأولى تؤسس عبر الضمير لآخرها المختلف عنها بفعل نداء الوجدان الأخلاقي؟

للإجابة عن هذه التساؤلات راح بول ريكور يقلب فلسفة هيغل من خلال كتابه" فينومينولوجيا الروح" من جهة، وكتاب "أصل الأخلاق وفصلها" أو المسمى "الخطيئة والضمير المعذب عند نيتشه. وكتاب "الوجود والزمان" لهيدغر.

حيث عمل هيغل على تأويل الضمير انطلاقا من الرؤية الأخلاقية للعالم وفي هذا الصدد يقول: "إن الضمير متضامن مع ديالكتيك أعلى حيث يتواجه الضمير الفاعل والضمير

[1] المرجع السابق، ص 628 .

[2] المرجع نفسه، ص 628 .

الحاكم: إن "الصفح " الناتج من اعتراف هذين المتنازعين أحدهما بالآخر، واعترافهما بحدود وجهة نظر كل منهما مع تخليهما وتحيزهما، يشير إلى الظاهرة الأصلية للضمير"[1].

غير أن ريكور يرى في نظرة هيغل غرقا في التجاوز وإفراطا في المثالية فمن جهة تتحدث مثاليته عما ينبغي أن يكون لا عما هو كائن وتناشد عالما مثاليا لا واقعيا، ومن جهة ثانية إلزامية القيام بالواجب تمثل إدانة للرغبة الإنسانية .ولهذا فالرؤية الأخلاقية للعالم هي محض مثاليات ترتبط بعالم الخير الأسمى الذي تبلغه الذات عبر الصفح والاعتراف والفضيلة ولهذا يقول ريكور:"لا يدوي عند هيغل بعد سوى صوت إنذار فقط، وذلك قبل أن ينفجر مع نيتشه دوي الرعد الحاسم"[2].

ومن هنا، ينتقل ريكور لنظرة نيتشه للوجدان الأخلاقي المرتبط عنده "بالضمير المعذب"، الذي يصفه نيتشه "كتأويل مزور يصف رؤيته الخاصة للبراءة الكبرى بأنها التأويل الأصيل"[3].بمعنى أن نيتشه يساوي بين الضمير والضمير المعذب أو بين الضمير وعذاب الضمير، الذي يعد تزويرا وتزييفا فهو على العكس من النظرة الأخلاقية لهيغل يبعدها عن الأخلاق، لأن الضمير المعذب هو ضمير غير مسؤول، يسيئ تقدير الإرادة القوية وهو مجرد رد فعل مبتذل عكس الضمير المرتاح الذي يمثل الضمير العادل ومن هنا، فإن تحدي نيتشه يقع تحت اسم "إزالة الصبغة الأخلاقيةDémoralisation عن الضمير"[4].

وفي مقابل هذا، يلج هيدغر موضوع الضمير ولكن بعيدا عن التفكير القيمي وثنائية الخير والشر، إنما من خلال ربطه بالدازاين، يقول هيدغر: "إن النداء لا يأتي من دون أي مجال

---

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 629 .

[2] المرجع نفسه، 631.

[3] المرجع نفسه، ص 637 .

[4] المرجع نفسه ، ص 637 .

للشك من آخر موجود في العالم معي، إن النداء يأتي مني، ومع ذلك فإنه يتخطاني، ينبثق مني ومع ذلك فهو فوقي"[1].

وهنا يمنح هيدغر للضمير نوعا من الغرابة التي تجعل الضمير منبثقا من الذات لكنه يتجاوزها ويتفوق عليها، فيصبح هذا الضمير مقترنا بالذات لكنه في المقابل مرتبط بماهو فوق هذه الذات، أي مرتبط بالوجود المرمي كما سماه هيدغر، "وماذا يمكن أن يكون أكثر غرابة بالنسبة إلى المرء، الضائع على ماهو عليه في تنوع العالم وفي انشغاله سوى الذات عينها المعزولة على ذاتها في الغريبية والملقاة في اللاّشيء "[2].

انطلاقا من هذه النماذج السالفة الذكر، ولج ريكور ظاهرة الضمير الأخلاقي الذي يجد له مقابلا ضمن الطروحات الميتابسيكولوجية الفرويدية التي تفتح أبوابا أخرى لإشكالات جديدة عن هذا الضمير، ذلك أن فرويد يرى "أن الضمير الأخلاقي هو اسم آخر للأنا الأعلى الذي يرجع إلى التماهيات (المترسبة والمنسية والمكبوتة) لصور الآباء الأجداد "[3] بمعنى هي صورة للمعتقدات الشعبية والعادات والموروثات التي تركها الأجداد وكأنها تستيقظ داخلنا لتدق ناقوس الخطر وتنبهنا إلى التراجع عن أخطائنا.

بهكذا خطاب مغاير، تحدث ريكور عن خطاب الميتا–مقولة للغيرية (الآخرية) موضحا أنها لا تتجسد إلا من خلال تجارب ثلاث هي: تجربة الجسد الخاص، تجربة الآخر (الغريب)، تجربة الضمير.

[1] المصدر السابق، ص 639 .

[2] المرجع نفسه، ص 639 .

[3] المرجع نفسه، ص 647 .

ثالثا: هرمينوطيقا زمان المحكي

1- الزمان والتجربة الإنسانية:

أعطى بول ريكور للإنسان مفهوما خاصا من خلال ارتباطه بالسرد، ذلك أن الإنسان كائن حمال لتجربة زمنية داخل دائرة السرد، فهو كائن زمني وسردي سارد ومسرود في آن.

انطلاقا من هذا، قاده هذا المشروع إلى جملة من الاشكالات الفلسفية التي فرضتها علاقات من قبيل السرد بالإنسان والإنسان بالزمان، لتتولد علاقة أخرى بين السرد والزمان يؤكدها "وجود علاقة تكييف متبادل بين السردية والزمانية".[1]

ومن هنا سعى ريكور إلى خلق براديغم جديد من شأنه الكشف عن المعرفة الإنسانية المرتبطة بالزمان، فانتشرت بذلك مجموعة أسئلة "ضاجة ومصاحبة للإنسان كلما تفكر في ذاتيته: ما الزمان؟ وما المقصود منه؟ هل أن السرد ممكن دون الزمان؟ ولكن ما السرد؟ هل الزمان المقصود في السرد هو زمن غير محسوس؟ هل الزمان السردي هو زمن إيهامي؟ ولكن هل ثمة زمن إيهامي وزمن آخر محسوس، وهل ثمة زمن للسرد وزمن للحياة".[2]

خاض ريكور في موضوع السرد والزمان من خلال تعمقه فيما اصطلح عليه بالزمان الإنساني، وبهذا يريد أن يؤكد على أن التجارب الزمانية لا تفهم إلا في ضوء المحكي، فنحن لا ندرك الزمان إلا من خلال فعل الحكي ولا نعايشه إلا عبر مروياتنا وتجاربنا. إذ عبر أنسجة السرد وغواياته يتم تمثيل الحياة وتصوير تجاربها فالحياة تجربة مدركة عبر فعل الحكي أي أنها لا تبنى إلا داخل عوالم السرد، ف "معنى الحياة الإنسانية الواقعية، سواء أكانت للأفراد أم للجماعات، هو معنى الحبكات، والحياة ذات المعنى هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حبكة ويتصور الفاعلون التاريخيون حياتهم، وهم يتطلعون إلى الأمام،

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج2، ص 10.

[2] حاتم الورفلي: الهوية والسرد، ص 06.

على أنها قصص ذات حبكات"[1]. كما أن السرد تعبير عن ذوات، حيث تتعرف الذات على ذاتها وتكشف عن هويتها من خلال مسروداتها وهذا لا يتأتى إلا عبر وجود وسائط لغوية ورمزية، إذ "يمر فهم الذات من ناحية عبر خفايا فهم علامات الثقافة، التي فيها (العلامات) تتوثق الذات بالمستندات وتتشكل ومن أخرى، أن فهم نص ما ليس هو مبتغى ذاك النص، فالفهم يوسط علاقة ذات بذاتها"[2] ووفقا لحضورها الزماني لحظة سردها. لهذا يرى ريكور " أن إعادة التصوير أو التشكيل التي يقوم بها السرد تؤكد على هذا الجانب من المعرفة الذاتية، ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها، انطلاقا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية الأولى بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي، أي من خلال انزياح العلاقات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم انتاجها استنادا إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمنها السرد، فهناك ارتباط دال بين الوظيفة السردية والتجربة الإنسانية".[3]

ووفقا لهذا التصور يوضح ريكور فرضيته وهي :"إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزماني كل ما نحكيه يحدث في الزمان، ولعل كل سيرورة زمنية لا يعترف لها بهذه الصفة إلا بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى"[4] إذ أدرك ريكور أنه لا يمكن معرفة الإنسان إلا من خلال السرد وضمن زمن ما فلا وجود لمعرفة إنسانية خارج حدود الزمان، ومن هنا كان الإنسان كائنا زمانيا، كائنا يحقق وجوده ويعيش حياته ضمن الزمان وهذا الأخير لا يفهم إلا عبر وساطة السرد، فالزمان بوصفه ذا صيغة تجريدية لا يتجسد إلا من خلال

---

[1] هيدن وايت: ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، ضمن الوجود والزمان والسرد، ص ص 192-193.

[2] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 117.

[3] عبد الله بريمي: فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هرمينوسيا الزمان والمحكي عند ريكور، ضمن كتاب فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، ص 87.

[4] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 08.

خطاب السرد ودلالاته وفي المقابل يمنحه السرد قيمة التحقق الفعلي والوجود الإنساني من خلال التمثيل والحكي "إن الزمان يصير زمنا إنسانيا ما دام ينتظم وفقا للانتظام نمط السرد، وأن السرد بدوره يكون ذا معنى ما دام يصور ملامح التجربة الزمانية".[1]

من هنا ورد التساؤل حول طبيعة هذه العلاقة بين الزمان والسرد؟ إذ كيف للزمن يأخذ صفة "الإنساني" من خلال فعل "الحكي" ؟

يطرح بول ريكور وجهة نظره حول الزمان والسرد من خلال التجربة الإنسانية التي لا تتحدد إلا من خلال فعل الحكي في زمن ما، هذا الزمان الذي يمنحنا بداية ووسطا ونهاية، فالسرد في النهاية هو من يعيد تشكيل وتصوير تجاربنا الزمانية "فبفضل بنية الحكايات التي تحكي ما في "ذلك الزمان" يتحدد اتجاه تجربتنا، أي يصبح لها امتدادا زمنيا، له بداية ونهاية، ويشحن حاضرنا بذاكرة الأمل".[2]فالحكايات هي من تعطي لحياتنا معنى وقيمة بعيدا عن المادية والنفعية.

وتأسيسا على هذا التصور يكون السرد عند ريكور عنصرا فاعلا في تشكيل تجاربنا الزمانية وهذا ما جعله يطور مفهومه للزمن بوصفه ب"الإنساني"، موضحا أن تجاربنا في الحياة والزمان لا تفهم إلا عبر حكاياتنا ومسروداتنا والعالم الذي يقتحمه السرد ويصوره هو بالضرورة عالم زماني، ومن هنا يميز ريكور بين نوعين من الزمان وذلك من خلال التوسط بين الزمان الأرسطي (زمن الكون) والزمان الأوغسطيني (زمن النفس) من أجل "الإجابة عن إحراجات فينومينولوجية الزمان"[3] وفي هذا الصدد يقول : " أتمسك بشكل ثابت بوجود قراءتين اثنتين للزمن، قراءة كوسمولوجية وقراءة سيكولوجية، زمن الكون وزمن النفس"[4]، فريكور يسائل الزمان فلسفيا من خلال أفقين متقابلين لا يلتقيان، يتعاطى الأول مع الزمان في بعده

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج3، ص ص 19- 20.

[2] عبد الله بريمي: فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ، هرمينوسيا الزمان والمحكي عند ريكور، ص 87.

[3] حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، ص 11.

[4] بول ريكور: من التحليل النفسي إلى مسألة الذات، ضمن موقع المنبر: http://members.lycos.fr/member

الموضوعي فيما ينفتح الثاني على أفق فينومينولوجي يعكس الجانب الذاتي في التعاطي مع مسألة الزمان، وعلى هذا الأساس من التمييز بين الزمانين تخلق المرويات والقصص المحبوكة التي تأخذ قيمتها من السرد بوصفه تجربة زمانية "فالسرد هو الذي يعطي لتتابع الأحداث تسلسلا دلاليا عن طريق ربط الأسباب بالوسائل والغايات داخل حبكة التاريخ المحكي، لذلك فالسرد هو السبيل الوحيد لإدراك الزمان . فالزمان لا ندركه إلا مسرودا، لأن تجاربنا في الحياة والزمان لا تفهم إلا في ضوء المسرودات".[1]

ليخلص بول ريكور من خلال طرحه هذا، إلى نتيجة مفادها "إن دائرة السردية والزمانية ليست دائرة أو حلقة مفرغة بل صحية يعزز شطراها كل منهما الآخر".[2] بمعنى أننا من خلال المرويات والسرود نلج الوجود ونعبر عن الفعل الإنساني. فوحدها القصص تكشف عن تجاربنا الإنسانية وتفضح ما تخفي ذواتنا وتطهر نفوسنا. وهي المقولة التي ركز عليها مشروع ريكور الذي يقول: "هذه هي الورقة التي لعبتها في هذا الكتاب إلى أي حد يمكننا أن نمعن في الافتراض بأن الزمان لا يصير إنسانيا إلا عندما يصير محكيا؟ وبأن المرور بالمحكي هو ارتقاء بزمن الكون إلى زمن الإنسان"[3]

إذن، من شأن السرد أن ينزع عن الزمان التباسيته، فعبر الأساطير والحكايات نستطيع النفاذ إلى استغلاق الزمان بكل أشكاله التي عبرها ريكور "فالزمان الظاهراتي في مقابل العادي، والنفسي في مقابل الكوني، والموضوعي في مقابل الخفي، وأن الهوة لا يردمها سوى السرد الذي يقدم نوعا ثالثا من الزمان يمتد كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمان المروي، وفاعل هذا الزمان المروي هو "الهوية السردية".[4] "و لا يمكن تحقيقه أو الوصول إليه إلا من خلال وساطة السرد.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 20.

[3] بول ريكور: من التحليل النفسي إلى الذات، http://members.lycos.fr/member

[4] بول ريكور: الزمان والسرد، ج3، ص 3.

2- جدلية السرد و الزمان:

قاد بحث ريكور حول السرد إلى مناقشته الوساطة القارة بين عوالم السرد وتجارب الزمان وقد تأكد هذا من خلال مشروعين ضخمين*، اهتم الأول بالقديس أوغسطين من خلال كتابه الحادي عشر "الاعترافات"، فيما اهتم الثاني بتنظير أرسطو للحبكة من خلال كتابه "فن الشعر". يقول ريكور في هذا الصدد: "ليس في مقدوري أن أحدد بالضبط اللحظة التي حصل لي فيها نوع من الإلهام، يعني حدس بوجود علاقة تواز مقلوب بين النظرية الأوغسطينية عن الزمان ومفهوم الميتوس عند أرسطو في البويطيقا، هذا النوع من التواطؤ المفاجئ بين مصير النفس في الكتاب الحادي عشر من الاعترافات، والميتوس الأرسطي لم يكن حاسما فيما سيأتي بعد ولكن تلقيحي لفكرة (...) كون الزمان مبنين على شكل حكاية".[1] وسنحاول فيما يأتي الخوض في تجربة ريكور حول الزمان من خلال أهم نموذجين هما الإرث الأوغسطيني والأرسطي، ومدى تأثيرهما في مفهوم الزمان عند ريكور .

2-1- سؤال الزمان عند أوغسطين:

يبدأ أوغسطين فكرته حول الزمان بسؤال محير إزاء الزمان:" ما الزمان إذن؟ إنني لا أعرف معرفة جيدة ما هو، بشرط أن لا يسألني أحد عنه، لكن لو سألني أحد ماهو وحاولت أن أفسره لارتبكت"[2].

---

* يقول بول ريكور:"هناك مبرر ذو شقين لاختيار هذين المؤلفين، الأول أنهما يمثلان طريقتين مستقلتين للدخول في دائرة المشكلة التي تعنينا، إحداهما من جهة مفارقات الزمان، والأخرى، من جهة التنظيم العقلاني للسرد، ولا يكمن استقلالهما في كون "اعترافات القديس أوغسطين، و"فن الشعر" لأرسطو ينتميان إلى عالمين ثقافيين مختلفين اختلافا عميقا، وتفصل بينهما قرون متعددة، وينطويان على إشكاليات ليست متطابقة. مايهم دراستي أكثر من سواه هو أن المؤلف الأول يبحث في طبيعة الزمان دون أن يهتم اهتماما واضحا بإقامة بحثه على البنية السردية للسيرة الذاتية التي طورها في الكتب التسعة الأولى من "الاعترافات". وينشئ الآخر نظريته عن الحبكة الدرامية دون أن يعير أي انتباه إلى الالتزامات الزمانية لتحليله...وبهذا المعنى يقدم كتابا "الاعترافات" و "فن الشعر" مدخلين، كلا بمعزل عن الآخر، لمشكلتنا الدائرية". بول ريكور، الزمان والسرد،ج1، ص20.

[1] بول ريكور: من التحليل النفسي إلى الذات، ضمن موقع http://members.lycos.fr/members

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 27.

ارتبط سؤال الزمان عنده بالكينونة والنفس والله والأبدية* بعيدا عن العالم الفيزيائي حيث بدأ إشكاله بوجوده ولا وجوده، "فمن جهة يميل البرهان الشكي نحو اللاوجود ومن جهة أخرى تدفعنا ثقة حذوة بالاستعمال اليومي للغة إلى القول على نحو ما لا نستطيع أن نعرف كيف نفسره بعد، إن الزمان يوجد والبرهان الشكي معروف: ليس للزمان وجود، ما دام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجودا، والحاضر لا يمكث. لكننا مع ذلك نتحدث عن الزمان بوصفه ذا وجود ونحن نقول إن الأشياء التي ستقع "ستكون، وإن الأشياء الماضية "كانت"، والأشياء الحاضرة "تمر بنا" والمرور ليس عدما".[1]

والحال أن مفارقة وجود الزمان ولا وجوده التي قضّت مضجع أوغسطين قادته إلى مفارقة ثانية حول قياس الزمان**، إذ كيف نقيس ما لا يوجد (إذا سلمنا بعدم وجوده) ثم إذا كان فعلا غير موجود كيف نفسر وصفنا له على أنه زمن قصير أو طويل يقول أوغسطين في الاعترافات: "إنني لأعرفه، لأننا نقيس الزمان فعلا ونحن لا نقيس شيئا لا يوجد"[2]، ومن هنا كانت "مفارقة القياس هي نتيجة مباشرة لوجود الزمان ولا وجوده"[3].إذ تضع المفارقة الأنطولوجية –أوغسطين– عند تناقض عسير يصعب للعالم الفيزيائي المادي تفسيره، كما

* الأبدي: هو ما لا نهاية له، في مقابل الأزلي ما لا بداية له، ويجمعهما معا السرمدي: وهو ما لا بداية ولانهاية له. ويمكن أن يكون الشيء أبديا دون أن يكون بالضرورة أزليا كما هو رأي متكلمي المسلمين ولكن لا يمكن أن يكون أزليا دون أن يكون أبديا. عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ص 10.

[1] بول ريكور: الزمان والسرد،ج1،ص26.

** تطرق القديس أوغسطين لهذه المعضلة من خلال ثلاث مراحل، فأما الأولى فكانت محاولة "قياس تردد الصوت" من بدايته إلى نهايته وقد فشلت هذه المحاولة لأن توقف الصوت أو التردد يجعله قابعا في الماضي .أما المحاولة الثانية فمحاولة "قياس الزمان" أثناء مروره، أي محاولة الجمع بين تردد الصوت وقياسه أثناء مروره، لكن هذه المحاولة فشلت لأن التردد لم ينته والمدة الزمانية المراد قياسها لم تكتمل بعد.

في محاولته الثالثة استعان القديس أوغسطين بترنيمة للقديس أمبروز (L'hymne de Saint Ambroise) تتألف من أربعة مقاطع طويلة وأربعة قصيرة، وتعذر هنا قياس مقطعين مختلفين لأنهما ليسا متزامنين إنما متعاقبين. ومن هنا استنتج أوغسطين أنه لايمكن قياس هذه المقاطع إلا من خلال آثارها في الذاكرة أو ما تتركه من بصمات في النفس بعد مرورها. ينظر المرجع نفسه، ص41–45.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

يصعب للإنسان استيعابه، وهذا ما جعله يفسر هذه المفارقة من خلال الخروج "بمفهوم الزمان من حدود التحليل العلمي الخالص حتى يؤسس لضرورة فهمه في علاقته بالنفس وحتى يشرع كذلك للحديث عن مسألة الخلود"[1]، ومنه يخرج مفهوم الزمان من شقه الفيزيائي إلى النفسي، حيث يرتبط بعالم الكينونة والله وبالأبدية بوصفها الحاضر الدائم، حاضر الماضي، حاضر الحاضر وحاضر المستقبل. وهي منطقة المابين، بين الماضي والمستقبل التي يؤكد عليها أوغسطين، ف "أينما كانت الأشياء المستقبلية والماضية ومهما كانت فإنها لا توجد إلا في كونها حاضرة "[2].

وهذا الحاضر الثلاثي الأبعاد، الموجود ضمن الماضي والمستقبل، لا يحقق حضوره ومكانته إلا داخل النفس، في إطار ما أسماه أوغسطين "انتشار الروح، "فالزمان مجرد انتشار وتمدد "[3].

تأسيسا على ما سبق، "يعد أوغسطين أول من كشف عن البنية الزمانية للنفس عبر مفهومه "تمدد النفس" فالنفس تتمدد نحو المستقبل تخيلا ونسمي ذلك إرادة أو رغبة، وتتمدد نحو الماضي بالتذكر، ونحو الحاضر بالانتباه، ونسمي ذلك إدراكا، وحده مثل هذا التمدد من شأنه أن يحفظ النفس من الفناء الذي يجره عليها دفق الزمانية الأصلية الذي ينساب في غير رجعة".[4]

إن اعترافات أوغسطين حول الزمان استدعاء للأبدية والخلود، ذلك الزمان الذي لا يمكن تحققه إلا في قرارة النفس الإنسانية متواترا بين التوقع (المستقبل) الانتباه (الحاضر)

---

[1] معز مديوني: مقدمة لقراءة فكر أوغسطينوس، جداول، ط1، 2011، ص ص 170-171.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد،ج1، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص39.

[4] اسماعيل مهنانة: نحو لاهوت بلا إلاه: المقدس والدين في هيدغر، ضمن كتاب فلسفة الدين مقول المقدس بين الإيديولوجيا واليوتوبيا وسؤال التعددية، تأليف مجموعة مؤلفين، إشراف وتحرير علي عبود المحمداوي، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2012، ص ص 239-240.

والتذكر (الماضي)، وهذا ما يجعل أوغسطين يكسر ثلاثية الزمان المعهودة بقوله: "خطأ أن نقول بوجود ثلاثة أزمنة: الماضي والحاضر، والمستقبل، وقد يكون الأصح أن نقول: في الكون أزمنة ثلاثة حاضر الماضي، وحاضر الحاضر، وحاضر المستقبل، فحاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الرؤية المباشرة، وحاضر الأشياء المستقبلية هو الترقب".[1]

2-2- الزمان في قرارة النفس:

يستثمر بول ريكور مفهوم الزمان عند أوغسطين، حيث تتلاشى فيه الحدود بين ما هو ماض وحاضر ومستقبل، ذلك أن أوغسطين ينفي وجود ثلاثة أزمنة ويؤكد وجود حاضر ثلاثي الأبعاد "حاضر الأشياء المستقبلية، وحاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة".[2]ولهذا فهو زمن يتميز بالتمدد والأبدية لارتباطه بقرارة النفس، وهو "صورة متحركة عن الخلود".[3]

فالزمان النفسي حاضر عبر كل الأزمنة وهذا المفهوم الأزلي خرج عن المفهوم الفيزيقي للزمن وربطه بالذات، إذ انتقل المفهوم من مستواه المادي والفيزيقي أو الفيزيائي* إلى كينونة الذات، ذلك أن هذه الأشكال الزمانية موجودة في عمق أفكارنا ولا يمكننا تلمسها أو رؤيتها "ومن هذا المنطلق يبدو أن تحديد الزمان يقتضي التسليم بشيئين أساسيين الأول

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 95.

[2] Paul Ricœur : Temps et Récit, T 1. p107.

[3] معز مديوني: مقدمة لقراءة فكر أوغسطين، ص 171.

* ارتبط مفهوم الزمان عند أرسطو بالعالم الفيزيائي والطبيعة حيث كان يرى أن مفهوم الزمان هو حركة الكائنات الطبيعية والأجسام، غير أنه تراجع عن رأيه هذا، فمن جهة تتعدد الأزمنة والأمكنة بتعدد الكائنات، ومن جهة ثانية تتباين سرعة حركة الزمان وسرعة حركة هذه الأجسام .الأمر الذي أكد البرهان الأرسطي الذي يرى أننا" حين ندرك الحركة فإننا ندركها والزمان معا.. وبالعكس أيضا حين نعتقد أن بعضا من الزمان انقضى، يبدو لنا أن حركة معينة أيضا قد حدثت معه" ومن هنا يؤكد أرسطو أن "الزمان يرتبط بالحركة دون أن يتماهى معها". كذلك سعى أرسطو إلى ربط الزمان "بالمقدار" من خلال "الانتقال عن طريق المماثلة من المقدار إلى الحركة ثم من الحركة إلى الزمان" وهو الأمر الذي أتاح له التمييز بين "ماهو قبل "و "ماهو بعد" في الزمان. فهذه التعاقبية هي ما منحت الطابع الكوسمولوجي للمفهوم الأرسطي للزمان. للاستزادة ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد،ج3، ص21-24.

هو الأبدية وتمثل نموذج الوعي بكينونة الزمان من حيث هي كينونة، ذلك أن الأبدية تجعلنا نتحدث عن الحاضر الأزلي بشكل يصبح الحاضر والماضي والمستقبل تعبيرات عن شيء واحد ألا وهو الحاضر الدائم، ولكن الوعي بالزمان خارج الأبدية يحيلنا على واقع فكر (الذاكرة والحدس والانتظار)، وهو وعي يعمل بشكل من الأشكال على تحويل الزمان في تقسيماته المختلفة إلى حواضر داخل النفس"[1]

وبهذا يتحرر الزمان النفسي من براديغمات الزمان الكوسمولوجي Temps cosmologique في سبيل إرساء الأزلية والأبدية، أي تجربة الخلود، فكما يقول أفلاطون* Platon " لقد ولد الزمان في نفس ميقات السماء.[2]

يقر بول ريكور بغموض والتباسية مسألة الزمان ذلك أن التأمل فيه "مراودة غير حاسمة لا تستجيب لها سوى الفعالية السردية، فالتباس الزمان لا يسقط إلا من خلال فعل السرد، ومن هنا يعطي ريكور –للزمن– مفهوما ظاهراتيا(الزمان الظاهراتي) Temps phénomologique ** تأثرا بالقديس أوغسطين الذي يسميه الزمان النفسي، هذا الزمان الذي تتلاشى فيه الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل، ليكون زمنا ممتدا لا حدود له، زمنا

---

[1] معز مديوني: مقدمة لقراءة فكر أوغسطين، ص181.

* أفلاطون: فيلسوف يوناني ولد نحو عام 427 قبل الميلاد، يعد أعظم فيلسوف في العصور القديمة، من أسرة ارستقراطية أثينية. أخذ مبادئ الفلسفة من أقراطيلس، وكان تلميذا ملازما لسقراط، وهو مؤسس الأكاديمية باعتبارها أول معهد للتعليم العالي . من أشهر محاوراته: تيماوس، الجمهورية، السياسي، القوانين. ينظر جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص 71،72.

[2] معز مديوني: مقدمة لقراءة فكر أوغسطين،ص173.

** زمن كوزمولوجي وزمن فينومينولوجي Temps cosmologique et temps phénomologique : يميز ريكور بين الزمان الكوزمولوجي الكوني، وهو مادي فيزيائي خارجي يعود بجذوره إلى ما يسميه أرسطو اللحظة التي هي الجزء الأصغر من هذا الزمان الذي يتعامل معه عالم الفيزياء. وزمن خاص بالروح على ما يقول أوغسطين، وهوزمن داخلي معاش هو الزمان الفينومينولوجي الذي يدير ظهره لكل العالم الموضوعي على ما ينادى به هوسرل فيعاش كحاضر دائم لا يتقطع، فكيف السبيل إلى الجمع بين هاتين الحقيقتين المتباعدتين؟ يرى ريكور أن الهوية السردية التي تحكي قصة حياة بكاملها تشكل الجسر الذي يربط بين هذين النوعين من الزمان، وكذلك فإن الزمان التاريخي هو الذي يردم الهوة السحيقة التي تفصل بين هذين المفهومين للزمان حيث بتسجل الزمان في يوم معاش معين أوفي مكان معاش محدد. بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص656.

حاضرا بأبعاده الثلاثة، "حاضر الأشياء الماضية هو التذكر، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الإدراك (الانتباه) وحاضر الأشياء المستقبلية هو التوقع".[1]و هو زمن يعبر عن زمن داخلي يتجاوز الزمان المعيش ليفتح النص نحو آفاق التخيل.

والحال أن ريكور استثمر المفهوم النفسي في دراساته السردية وعلاقتها بالزمان، من خلال أخذ فكرة الحاضر واستقرائه في أبعاده الثلاثة، الحاضر المتجانس مع الماضي بكل تراكماته، والحاضر الراهن بكل تخومه، والحاضر بكل استشرافاته المستقبلية. وبالرغم من أن أوغسطين لم يفلح في قياس الزمان انطلاقا من مبدأ انتشار النفس أو تمدد الروح، إلا أن ريكور استلهم أفكاره وحدد من خلالها مفهومه للزمن النفسي الذي يدخل في تركيبة الزمان التذكاري (لحظة الذكرى)، الزمان الحاضر (لحظة الحدس)، الزمان المستعاد (لحظة الانتظار). وبالشكل ذاته عرج على تجربة أرسطو المتباينة حيث استلهم مفهوم الحبكة، ولم يهمل مفهوم الزمان المرتبط بالكون والطبيعة والعالم الخارجي.

ج- الحبك* و تجربة الزمان

في مقابل حديث أوغسطين عن تجربة الزمان وعلاقتها بالنفس، يلج أرسطو تحليله للحبك الدرامي بعيدا عن تجربة الزمان النفسي، وانطلاقا من هذه الثنائية التي تبدو متعارضة يحدد ريكور مفهومه للزمن ويقدم دليلا آخر يفسر به الوساطة القارة بين عالم السرد وتجربة الزمان، وفي هذا الصدد يقول: "لقد استبقيت من فن الشعر لأرسطو مفهوم بناء الحبكة emplotment المركزي الذي هو في اليونانية ميتوس muthos إلاه الأساطير** والمرويات

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 33.

* يفضل ريكور مصطلح الحبك على الحبكة من خلال الوظيفة التوسطية التي منحها للمحاكاة 2، هذه العملية التصويرية أفضت به إلى مصطلح الحبك على الحبكة والتنظيم بدل النظام، حيث تضطلع المحاكاة 2 بوظيفة توسطية بين ما يسبق السرد وما يعقبه وهي ذات الوظيفة التي تضطلع بها الحبكة، التي تكمن حركيتها في كونها تمارس في داخل حقلها وظيفة تكاملية وبهذا المعنى وظيفة توسطية واسعة بين الفهم القبلي والفهم البعدي . ينظر، بول ريكور: الزمان والسرد،ج1، ص114.

** يجدر بنا القول: إن تأليف الحبكة عند أرسطو مرتبط "بالتطهير"، تطهير الانفعالات ومن ثم يساعد فعلا "الشفقة والخوف" على التطهير "ما دامت المتعة التي يجب على الشاعر أن يوفرها هي المتعة التي تأتي من الشفقة والخوف من

الذي يشير إلى كل من الحكاية Fable(بمعنى القصص المتخيلة) والعقدة plot (بمعنى حبكة القصة المبنية بإتقان) وهذا الركن الثاني من الميتوس عند أرسطو هو الذي أجعله دليلا لي وأرجو أن استخرج من هذا المفهوم عن الحبكة جميع العناصر التي يمكن أن تساعدني فيما بعد في إعادة صياغة العلاقة بين الحياة والسرد"[1].

لكن ماعلاقة الحبكة بالمفهوم الأرسطي بمفهوم الزمان عند ريكور؟

يعد النقاد الحبكة intrigue ضرورية في كل الأعمال السردية، ذلك أنها تسمح للمتلقي بخوض تجربة التعمق في النص والتحاور مع شخصياته والتأثر بأحداثه ومن هنا، "فالحبكة وحدة من وحدات القصص الأدبي والقراء لا يمكن أن يقفوا مطلقا على الحبكة في شكلها المجرد الخالص، إذ يتم نسجها ودمجها وتعديلها بما يتفق مع العناصر الأخرى، من هنا نشأت بشكل أو بآخر نزاعات وشقاقات بين كل من النقاد والقراء من ناحية وبين معلمي الكتابة القصصية من ناحية ثانية وانقسمت تلك النزاعات بين تأييد الحبكة ومعارضتها"[2] وإن كان معارضو الحبكة يرونها مجرد آلية تقضي على الحياة في المادة القصصية الأدبية، إلا أن هناك من يؤيد وجودها لا سيما في نسختها[3] اليونانية ميتوس Muthos بوصفها عنصرا من عناصر التراجيديا عند أرسطو*، وهو المفهوم الذي اتخذه ريكور دليلا في نظريته

خلال محاكاة فعل ما، فمن الواضح أن هذا الأثر يجب أن يتجسد في أحداث الحبكة. والتطهير إضافة للحبك والمحاكاة من المصطلحات أو المقولات الأرسطية التي سعى ريكور للنظر فيها وفقا لرؤيته الخاصة ونموذجه السردي. بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 85.

[1] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ص 40.

[2] لورانس بلوك: كتاب الرواية من الحبكة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، مصر، دط،2009 ص 06.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*حاول ريكور بناء نموذج سردي خاص انطلاقا من توسيع نموذج الميتوس الأرسطي وتحريره من القيود التي حددها كتاب فن الشعر والمتمثلة في :

–التمييز بين الدراما(الكوميديا+ التراجيديا) من جهة، والملحمة من جهة ثانية، وطبيعة الشخصيات في كل منهما، على أن تمثل الأولى الدرامي الوضيع فيما تمثل الثانية الدرامي الرفيع.

– التمييز بين الملحمة والدراما من خلال الطول، إذ الملحمة أكبر طولا لارتباطها بالحديث عن التاريخ والبطولات.

السردية، وعنصرا هاما فيها، وفي هذا الصدد يقول: "أعود مباشرة نحو نظرية الحبكة لكي أميز فيها نقطة الانطلاق لنظريتي في التأليف السردي"[1]. حيث ينطلق من مفهوم الحبكة عند أرسطو، ليصل إلى دورها في تفعيل تلك الوساطة بين الزمان والسرد.

والحال أن الحبكة بالمفهوم الأرسطي تتخذ معنى ترتيب الأحداث وتتنزل مكانة هامة بوصفها تراجيديا الروح فـ "الحبكة –إذن– هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي"[2]، كما أنه ينظر إليها "بوصفها التكملة للفعل الذي يعني يؤلف، ومن هنا يعرف فن الشعر فن تأليف الحبكات".[3]وتتسم الحبكة بنوع من التوافق والانسجام لتوفرها على عدة خصائص، تضمن لها الاكتمال والكلية والطول المناسب فمن جهة الكلية يقول ريكور:"...والحال يكون الشيء كلا حين يكون ذا بداية ووسط ونهاية"[4]، بمعنى أن ترتيب الأحداث من بدايتها إلى نهايتها لا يخضع لمراحل زمنية وإنما للحظات منطقية.

أما خاصية الطول، ف"يمكن القول إن الحد الصحيح للحبكة هو الطول الذي يسمح للبطل بأن يتغير من حال الشقاء إلى حال السعادة أو من حال السعادة إلى حال الشقاء، خلال متوالية من الأحداث الحتمية أو المحتملة".[5]فهذا الطول يعكس منطق التحول والانقلاب الذي يعرفه البطل لذلك نجد أرسطو في كتاب (الشعريات) فن الشعر يؤكد على ضرورة أن يكون للحبكة طول مناسب حيث "إن الشيء الجميل.. سواء كان كائنا حيا أو أي مؤلفا من أجزاء مختلفة، يجب أن لا تترتب أجزاؤه في انتظام وحسب، بل يجب أيضا أن

– طبيعة المحاكاة، فهي محاكاة للفعل والحياة لا محاكاة للناس. وقد عارض ريكور هذه القيود وسعى لتحرير الحبك منها، وعلى هذا الأساس جمع بين الدراما والملحمة فيما اسماه "التأليف السردي" الذي يختلف عن القص بالمعنى الأرسطي المحدود. ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد،ج1،ص ص 69–73.

[1] المرجع نفسه، ص 129.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص 98.

[3] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 66.

[4] المرجع نفسه ، ص 75.

[5] المرجع نفسه، ص 75.

يكون ذا عظم ملائم...لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم وعلى التنظيم"[1]، وأما السمة الثالثة فهي الاكتمال، الذي يشكل الوحدة الدرامية، "والكامل هو ما له بداية ووسط ونهاية، والبداية هي التي لا يسبقها شيء، ولكن يعقبها شيء والنهاية هي التي تعقب شيئا آخر هو الوسط، وهو ما يعقبه شيء ويسبقه شيء".[2]وهكذا يتم استبعاد السمات الزمانية لوجود رابطة حتمية ومنطقية داخل الحبكة تثبت أن "أرسطو لا يولي اهتماما لإنشاء زمن قابل لأن ينطوي عليه إنشاء الحبكة".[3]

انطلاقا من هذا، يجد ريكور "في مفهومه للحبكة muthos الجواب النقيض لانتشار النفس عند أوغسطين يئن تحت العبء الوجودي للتنافر. ويميز أرسطو في الفعل الشعري المتميز مثل تأليف قصيدة مأساوية، انتصار التوافق على التنافر. ويصح القول إنني، أنا قارئ أوغسطين وأرسطو من يقيم هذه العلاقة بين تجربة معيشة يبطش فيها التنافر بالتوافق، وتجربة لغوية ضمنية يطوع فيها التوافق التنافر"[4]. ولئن كانت الحبكة في ظاهرها تتسم بالتوافق فهي كذلك تنطوي على التنافر، غير أن فن التأليف وفعل السرد من شأنهما أن يجعلا هذا التنافر يبدو كأنه توافق.

بهذا المشروع حدد ريكور مفهومه الخاص عن الزمان، الذي لا يتكشف إلا من خلال فعل الحكي. مفهوم ينبني على نظريتين أساسيتين حيث "يلتقط ريكور الخيط من القديس أوغسطين، فيعطف "زمانه" المتنافر المشتت في قرارة النفس الإنسانية على حبكة أرسطو المتعالية بلا زمان، ومن ثم يجد الزمان الأوغسطيني تحققه الفعلي في السرد، فيصبح السرد هو الأرضية التي يصارع عليها التنافر التوافق، التوافق التنافر، الإبداع /التراث، الاستعاري/ الحرفي، أي أن السرد يتحول إلى ذاكرة إنسانية.[5]

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ص 108.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1،ص76.

[4] المرجع نفسه، ص63.

[5] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص 08.

ومن هنا اهتم ريكور بدور الحبكة في جعل المادة السردية حكاية من خلال مفهوم الميتوس، الذي يقول عنه أرسطو: "الحبكة هي محاكاة* (Mimesis) فعل وسوف أميز في حينه ثلاثة معان على الأقل لمصطلح محاكاة، إحالة إلى الوراء نحو فهمنا المألوف للفعل، دخول إلى مملكة التأليف الشعري، وأخيرا تصور جديد عبر إعادة التصوير الشعري هذه لنوع الفعل المفهوم مسبقا. ومن خلال هذا المعنى الأخير تنظم وظيفة "الحبكة في المحاكاة إلى المرجعية الاستعارية"، ومن هنا برز التلازم والتداخل بين تفعيل الحبكة والمحاكاة"[1]. وإذا كانت الحبكة مرتبطة بتنظيم الأحداث** بالمفهوم الأرسطي، فإن ريكور ينظر إلى أن الميتوس بوصفه "تنظيما للأعمال المنجزة، هو إدماج لها في حبكة، فالحبكة إذن تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهوما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية".[2]

إذن، اهتم بول ريكور برواية القصص لارتباطها بالحياة الإنسانية والتجربة الزمانية التي تعكس أهمية الحبكة، هذه الأخيرة التي لا تختلف عن قصص الحياة الخاضعة هي الأخرى لتنظيم الأحداث المتعددة، ومن هنا جاء مفهوم الحبكة عند ريكور بوصفه يجمع بين عناصر متنافرة تسهم جميعها في تشكيل قصة موحدة ومكتملة، تتكشف –انطلاقا منها– وظيفة الحبكة القائمة على "إيجاد قصة واحدة من أحداث متعددة أو إذا شئت، تحول الأحداث العرضية الكثيرة إلى قصة واحدة، ومن هذه الناحية فإن الحدث ليس مجرد شيء

---

* المحاكاة Mimésis: حدد أفلاطون مفهومها بأنها سعي الشاعر إلى الإيهام بكونه ليس هو الذي يتكلم، وإنما هي شخصية أخرى تتكلم والمحاكاة لديه نقيض القص أو السرد المحض، أما عند أرسطو فقال: إن المحاكاة ملكة إبداعية في الإنسان تظهر منذ الطفولة والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، فيها يكسب معارفه الأولية وفيها يجد الناس لذة". محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 374.

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 16.

** الأحداث évènement: لهذه الكلمة في الاستخدام العام مفهوم محدد، إذ تعني الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف، وهذا المعنى هو الذي نجده في عبارة الحدث التاريخي، أو الحدث السردي. محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ص 145.

[2] المرجع نفسه، ص 141.

عابر، أعني أنه أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، بل هوما يسهم في مجرى عملية السرد مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها"[1]، إذن الحبكة من هذا المنطق تجمع جملة من الأحداث متعارضة أو متوافقة في آن واحد وهوما أطلق عليه ريكور التوافق المتنافر.

وهكذا فإن الحبكة تشكل مركز الإبداع السردي، إذ تضمن للنص تكامله عبر جملة الأحداث المتوافقة المتضاربة ومن خلالها تتكون لدينا حكاية تامة تشتمل على البداية وهي تعني الانطلاق في الحكاية، ووسط يتمثل في جملة التغيرات والتحولات المفاجئة التي تطرأ على الحكاية وعلى شخوصها فتتأزم وتتعقد الحكاية ثم النهاية التي تمثل حلا لتلك العقدة فتكون بمثابة نتيجة لتلك التأزمات، وبهذا فإن وسط الحكاية يسبقه شيء هو "بداية" ويعقبه شيء آخر هو "نهاية". وهو مايضمن خاصية الاكتمال في الحبكة كما سبق ذكره.

غير أن الحبكة عند أرسطو حبكة منطقية تبعا لتسلسل الأحداث وهذا ما جعل ريكور يلجأ إلى أوغسطين Augustin مستلهما منه مفهوم الزمان النفسي، وهنا يحدث نوع من التكامل بين زمانية أوغسطين وحبكة أرسطو اللذان يشكلان مفهوم الحبكة عند ريكور بوصفها "تركيبا بين عناصر متنافرة، وظيفتها إيجاد قضية واحدة من أحداث متعددة".[2] وانطلاقا من هذا المعطى، يخلص بول ريكور لإعطاء مفهوم شامل للحبك فيقول "الحبكة مجموع التنسيقات التي تتحول من خلالها الأحداث إلى حكاية، أو بترابط مع ذلك هي التي تتيح استخراج حكاية من الأحداث. إن الحبكة هي الوسيط بين الحدث والحكاية، وهذا يعني أن لا حدث هناك إذا لم يسهم في توالي الحكاية وتقدمها ذلك أن الحدث ليس مجرد حادثة أو شيء يقع بل هو مكون سردي".[3]

يقر بول ريكور بأهمية الحبكة في الكتابة السردية في مقابل أهمية الاستعارة، إذ كلاهما يسهم في الابتكار الدلالي، بالرغم من أن "الاستعارة كانت تنتمي تقليديا إلى نظرية

---

[1] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ص 41.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 66.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 09.

الصور البلاغية بينما ينتمي السرد إلى نظرية الأجناس الأدبية"[1] .وهذه الأخيرة تختلف عن الاستعارة. إذ "بواسطة الحبكة تجتمع الأسباب والأهداف والمصادفة معا داخل الوحدة الزمانية لفعل كامل وتام، إن هذه التركيبة من التنوع هي ما يقترب بالسرد من الاستعارة، في الحالتين ينبثق الشيء الجديد اللامنطوق أو اللامكتوب بعد، في اللغة هنا استعارة حية، أي صلة اسناد جديدة، وهناك حبكة مختلفة، أي انسجام جديد في تنظيم الأحداث".[2] ومن خلال هذا التنظيم للأحداث تتم إعادة تصوير التجربة الزمانية.

3- الزمان وثالوث المحاكاة:

يلج بول ريكور إشكالية الزمان من منظور آخر، فبعد تركيزه على الوساطة médiation بين الزمان والسرد، ودور السرد في تفعيل التجربة الزمانية، ينتقل إلى سؤال آخر حول علاقة الزمان بثالوث المحاكاة "وفي بناء العلاقة بين طرائق المحاكاة الثلاث، أكون الوساطة بين الزمان والسرد، أو بعبارة أخرى لحل معضلة العلاقة بين الزمان والسرد ينبغي أن أقيم الدور التوسطي للحبك بين مرحلة التجربة العملية التي تسبقها والمرحلة التي تتبعها، بهذا المعنى يتشكل ما أذهب إليه من بناء الوساطة بين الزمان والسرد، بإظهار الدور التوسطي للحبك في عملية المحاكاة"[3]، وبهذا فإن فعالية المحاكاة من شأنها تعزيز وتفعيل الحبك، حيث تبرز أهميتها من خلال فعل المحاكاة الذي ينتج عنه تنظيم الأحداث عن طريق الحبكة وانطلاقا من هذا يعيد ريكور النظر في مفهوم المحاكاة عند أرسطو من خلال تقسيمها إلى مستويات ثلاثة: المحاكاة1، المحاكاة2، المحاكاة3،حيث يلخص فيها أطروحته قائلا: "تتمثل في أن معنى التصورات نفسها المكونة للحبكة هي نتيجة هذا الموقع التوسطي بين عمليتين أسميهما المحاكاة 1 والمحاكاة 3 اللتين تكونان وجهي المحاكاة 2، وبقولي هذا

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص ص 13-14.

[3] المرجع نفسه، ص97.

فأنا أعني أن المحاكاة 2 تستمد معقوليتها من قدرتها على الوساطة التي من شأنها أن ترشدنا من جانب النص إلى آخره بقلب أعلى إلى الأسفل من خلال قوتها على التصور".[1]

ومن خلال مستويات المحاكاة الثلاثة تتشكل أهمية الحبك في عملية المحاكاة وتبرز الوساطة بين السرد والزمان من خلال تصوير وإعادة تصوير الزمان" فنحن نتابع مصير زمن مصور سابقا يتحول إلى زمان يعاد تصويره من خلال وساطة زمن متصور"[2]، ومنه فالقارئ يجب عليه تتبع المحاكاة من 1 إلى 3 حتى يستنتج طبيعة الزمان عبر هذه المراحل من العملية التصورية: "العملية الملموسة التي يتوسط فيها التصور configuration النصي بين التصوير السابق préfiguration للحقل العملي وإعادة التصوير Refiguration من خلال تلقي العمل".[3]

3-1- التصوير السابق préfiguration(المحاكاة 1):

لا شك أن كل نص روائي هو حصيلة تراكمات سابقة وتجارب حياتية وعلاقات اجتماعية، وحكايات شعبية ومرجعيات مختلفة، ذلك أنه لا وجود لنص برئ أو نص أول، ما يعني أن كل تجربة تخضع لفهم مسبق وقراءة أولية سواء بالنسبة للكاتب أو القارئ، وهذا ما تدور حوله المحاكاة من الدرجة الأولى، والتي تعني الفهم القبلي ف"مهما كانت القوة الابتداعية للتأليف الشعري في داخل حقل تجربتنا الزمانية، فإن تأليف الحبكة يقوم على فهم قبلي لعالم الفعل وبناه ذات المعنى، ومصادره الرمزية، وطابعه الزماني"[4] .وفيما يلي سنقف عند هذه السمات المشكلة "للحبك" في مستوى ما قبل التصوير:

[1] المرجع السابق، ص 96.

[2] المرجع نفسه، ص 98.

[3] المرجع نفسه، ص 97.

[4] المرجع نفسه ، ص98

3-1-1- السمات البنيوية للفعل:

مهما كانت الكفاءة وكان الاختلاف من مبدع لآخر إلا أن تأليف الحبكة مرتبط بوجود فهم قبلي، وانطلاقا من هذا تكون قراءة أي رواية مرتبطة بفهم مسبق لأفعال الإنسان وسماتها الدلالية والرمزية والزمانية والتي تشكل في مجموعها "الشبكة المفهومية le resau conceptuel" "بغية التأكيد على حقيقة أن مصطلح الفعل، مأخوذ بالمعنى الضيق لما يقوم به شخص ما يستمد معناه المتميز من قدرته على أن يستعمل مقرونا بمصطلحات أخرى من الشبكة بكاملها"[1]وهذه الشبكة ترتبط بالفعل الإنساني، هدفه، الدافع إليه، الذات الفاعلة Agent التي تقوم بالفعل، ومنه فهي تطرح جملة من الأسئلة من قبيل ماذا، لماذا...من؟ أو كيف؟ مع من؟ أو ضد من؟، فـ "الفعل هو دائما فعل مع الآخرين، ويمكن للتفاعل أن يأخذ شكل تعاون أو تنافس أو صراع، إذا فالاحتمالات العارضة في هذا التفاعل تضم تلك التي لم نصفها من خلال طبيعتها في إعانتنا أو إعاقتنا، وأخيرا فإن محصلة فعل ما قد تكون تغييرا في الحظ نحو السعادة أو الشقاء".[2] وهنا تتشكل هذه العلاقة بين الفهم العملي والفهم السردي، حيث يؤكد ريكور من خلال هذه الثنائية على وجود علاقة بين نظرية السرد ونظرية الفعل ويؤكد وجود ألفة مع الشبكة المفهومية للفعل.

3-1-2- السمات الرمزية للفعل:

يرى ريكور أن الفعل الإنساني متوسط رمزيا "فالوجود الإنساني لا يمكن تخيله دون شبكة التوسطات الرمزية المتمثلة في التراث والتقاليد والقيم الثقافية العابرة للأجيال والمرويات التي تشكلت تحت تأثيرها تصوراتنا عن السرد".[3] ذلك أن الفعل يتضمن رمزية ما لا تأخذ معناها إلا في سياق ثقافي وطقوسي معين، ومنه فإن هذا الفعل لا يمكن أن يروى إلا من خلال وسائط رمزية، ففهم فعل طقوسي مثلا لا يتم إلا " داخل طقس من نسق عبادي، إلى

---

[1] المرجع السابق ، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

[3] بول ريكور : الزمان والسرد،ج2، ص 08.

جانب مجموعة من الأوامر والنواهي في فئة كلية من الأعراف والمعتقدات والمؤسسات التي تكون الإطار الرمزي للثقافة".[1]

3-1-3- السمات الزمانية للفعل:

رغم أن ريكور صاغ مفهومه للزمان من خلال الطرح الأوغسطيني لفكرة انتشار النفس والحاضر بأبعاده الثلاثة، إلا أنه لجأ في المقابل إلى فكرة التزمن *التي طرحها مارتن هايدغر والتي تختلف عن الزمان الخطي أو التتابعي "إذ تشترك التصورات السردية، وأوسع الصيغ الزمانية المتجاوبة معها في الأساس نفسه القائم على التزمن ".[2]وبهذا يعطي ريكور خاصية وجودية للتجربة الزمانية التي تنطوي على بنية سردية قبلية ينشأ من خلالها الحبك. فالمحاكاة 1، تعكس تصورا قبليا مسبقا وتصور التجربة الإنسانية من خلال التوسط الرمزي بطابعه الزماني .

3-2- التصوير أو التشكيل Configuration (المحاكاة 2):

هي محاكاة تتوسط المحاكاة (1) بما هي فهم أو تصور قبلي للفعل الإنساني والمحاكاة (3) بما هي فهم وتصوير بعدي يشكل آفق القارئ، حيث تعمل الحبكة على ترتيب عناصرها المختلفة بهدف تحقيق "وساطة لها سعة أكبر بين الفهم المستبق، وما يمكن اعتباره الفهم البعدي لنظام الفعل وخصائصه الزمانية"[3]وترتبط وظيفتها التوسطية ب "الطبيعة الحركية للعملية التصويرية (..) التي تكمن في كون الحبكة تمارس في حقلها النصي

---

[1] بول ريكور : الزمان والسرد،ج1،ص ص 104،103.

* حاول الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر، من خلال مؤلفه الكينونة والزمان، عام 1927 التطرق لمشكلة الكينونة بوصفها المشكلة المركزية لكل تاريخ الفلسفة، منذ الفجر البدائي للفلسفة مع اليونان (...) غير أن الشيء الذي أضافه لهذه المشكلة هو ربط الكينونة بالزمان أو "تزمن الكينونة" أي علاقة الوجود بالزمان. إسماعيل مهنانة: مارتن هيدغر، من تحليله الدازاين إلى فكر الكينونة، موسوعة الأبحاث الفلسفية، ج1،ص 701.

[2] بول ريكور :الزمان والسرد،ج1، ص 112.

[3] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 53.

وظيفة تكاملية، وبهذا المعنى وظيفة توسطية، تتيح لها أن تؤدي وراء هذا الحقل وساطة ذات نطاق واسع بين الفهم القبلي والفهم البعدي(..) لترتيب الفعل وسماته الزمانية"[1]

ومن خلال التصوير السردي(المحاكاة2) تقوم الحبكة بدور التفسير حيث يتم استخلاص حكاية لها معنى عام وكلي انطلاقا من أحداث مشتتة، فنحن نصل إلى الكل من خلال الجزء، بمعنى أن تعدد الأحداث سيكون كفيلا بإيصالنا للمعنى العام للرواية، وهذا ما يتوافق مع مفهوم الحبكة عند ريكور بوصفها "تركيب عناصر متنافرة، وظيفتها إيجاد قصة واحدة من أحداث متعددة"[2]، حيث تأخذ المحاكاة 2 دورا توسطيا يسهم في تطوير عملية الحبك من خلال استخراج صور من نتائج بسيطة، والوصول إلى قصة واحدة مكتملة من خلال جملة من أحداث متعددة وعرضية.

كما أن توسط الحبك يبرز من خلال التتابع الزماني، وتسلسل الأحداث الذي يكشف عن البعد التصويري التعاقبي المكون للقصة فهو "يكشف عن نفسه للسامع أو القارئ في قدرة القصة على أن تتابع "[3].

تأسيسا على هذا، تستمد المحاكاة 2 مشروعيتها من خلال تحويل الأحداث من عرضية هامشية غير متجانسة إلى قصة واحدة و متكاملة .وكذلك يسمح البعد التصويري التعاقبي والتتابع الزماني بتشكيل هذا المكون السردي ضمن حبك مترابط ومتسلسل ومشوق.

3-3- إعادة التصوير أو إعادة التشكيل Réfiguration (المحاكاة 3):

في هذه المرحلة تعطى السلطة الكاملة للقارئ لفتح آفاق الحوار مع النص لتأويله وقراءته وإعادة تشكيله وفق نمط خاص . من خلال نقله من المعنى الظاهري إلى المعنى العميق، ف"عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ، وبهذا

[1] بول ريكور الزمان والسرد، ج1، ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

[3] المرجع نفسه ، ص 117.

الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد ممكنا "[1]. ذلك أن التجارب السابقة والنماذج التراثية المألوفة تسهم في بناء وتشكيل توقعات وتنبؤات القارئ، كما تخلق بينه وبين النص ألفة تحفزه على سبر أغوار النص تكشفا وتأويلا. وتحقق نقطة الالتقاء بين عالم القارئ وعالم النص أو مايسمى بالمصطلح الغادامير ي "انصهار الآفاق". وبهذا المفهوم تكون المحاكاة3 (إعادة التصوير) هي ملتقى عالم القارئ(المحاكاة1) وعالم النص(المحاكاة2).

وهو ما يشير إليه ريكور في قوله : "إن المحاكاة 3 تشير إلى تقاطع عالم النص وعالم السامع أو القارئ، وبالتالي تقاطع العالم الذي تصوره القصيدة والعالم الذي يحدث فيه الفعل الواقعي وينشر زمانيته الخاصة".[2]

وبهذا، يروم ريكور النظر إلى المحاكاة 3 في علاقتها بالزمان الإنساني الذي تؤكده في النهاية وساطة الزمان، وينتج عن هذه المحاكاة أن الحبكة تجعل من السرد وسيلة لمعايشة تجارب الحياة من خلال إعادة تشكيلها عبر وسيط اللغة، إذ يجعل ريكور من السرد حبكا يسهم في التعبير عن تجارب الآخرين وتطهير* انفعالاتهم.

4- وساطة السرد و التباسات الزمان:

لا ترتبط النظرية السردية عند بول ريكور بالإرث الفلسفي الذي خلفته تحليلات أرسطو حول الحبك أو اعترافات أوغسطين حول الزمان وحسب، بل تتجه قدما نحو مفهوم الوجود الإنساني عند هيدغر وعلاقته بالزمان، كما تعتمد على أفكار كانط حول" الزمان والخيال" بوصفهما إشكاليتين لازمتين في نظريته.

فبينما يحاول هيدغر أن يبحث في الوجود الإنساني مباشرة عبر طريق مباشر ومختصر. يعتقد ريكور أن الوجود الإنساني لا يتحقق إلا بسلوك انعطاف طويل وملتو، هو طريق

---

[1] بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 46.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد،ج1، ص 123.

*يرى ريكور أن أرسطو تعرض لآثار المحاكاة 3 في معرض حديثه عن التطهير وما يخلفه من انفعالات(الشفقة والخوف) في نفسية الجمهور والمتلقين . للاستزادة ينظر المرجع نفسه، ص123.

الوساطة من خلال النصوص والعلاقات والرموز والمرويات. حيث عالج هيدغر إشكالية الوجود الإنساني في علاقته بالزمان من خلال كتابه الكينونة والزمان أين تطرق لمفهومه الذي لا يعني بالنسبة إليه "تتابعا وتلاحقا بفهم الإنسان العامي، كما هو ليس مجرد لحظات ثلاث تدرك ماضيا وحاضرا فمستقبلا، بل" هي مؤسسة على تفرقة بين الذاتي والموضوعي على نحو ميتافيزيقي، وذات اتجاه واحد هو(الزمان)، وحدة تجاذبية نقطة ابتدائها الحاضر وزمانيتها المستقبل بوصفه أفقا يزمن نفسه، ويحمل كل إمكانات الحاضر امتدادا واستغراقا وكل ذكريات الماضي أملا وانقضاء"[1]

يؤكد ريكور على ضرورة مشروع هايدغر حول الوجود الإنساني بوصفه زمانيا، محاولا تصويب ما رآه غير مناسب فيها . ففي حين يتلخص مشروع هيدغر في ثنائيتي الوجود والزمان يلج ريكور هذه الثنائية من خلال توسيطهما بالسرد، كما "تضيف أيضا نظرية ريكور السردية لوجودية هايدغر الزمانية بعدا اجتماعيا إذ يخطئ هايدغر حسب ريكور عندما يجرد الوجود من بعده الاجتماعي، أي عالم الآخرين الذين عاشوا قبلنا ويعيشون بعدنا وينقلون لنا تجاربهم بواسطة السرد".[2]

وبين استقرار الزمان في قرارة النفس وارتباط الزمان بالكون والوجود، يصرح ريكور بأهمية كل ما أضافه أوغسطين وهيدغر، فيقول "لم تظهر لي إعادة قراءة القديس أوغسطين (..) وهايدغر من زاوية الحكائي، بمثابة طعن في فلسفاتهم، لكن كتقوية لمواقفهم المتوالية في مواجهة الزمان الكوني(...) أجعل هكذا من الحكي المعيار الذي يميز بين الزمان النفسي والزمان الكوني".[3]

إذن يفضل ريكور دخول متاهات الزمان عبر بوابة السرد التي تكشف عن عمق التجربة الإنسانية، في محاولة لفهم هذا الوجود من جهة وفهم الذات من جهة ثانية، فالسرد

---

[1] حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية السردية، ص 114.

[2] سعيد الغانمي: الفلسفة التأويلية عند ريكور، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 29.

[3] بول ريكور: من التحليل النفسي إلى مسألة الذات، ضمن هذا الموقع: members.lycos.fr/members

بالنسبة له بات الوسيلة التي تمنحه الخوض في جميع الإشكالات الفلسفية بما فيها طروحات كانط حول الزمان والخيال الإبداعي؛ إذ تعدّ من الأفكار الأساسية التي استثمرها ريكور وكانت سندا لنظريته السردية، حيث جعلت بين مشروعيهما نوعا من الشبه على مستوى المنهج والمضمون. إذ ينطلق كانط من خلال إعطائه مهمتان للخيال "الوظيفة الأولى وهي وظيفة الخيال الاتباعي تكمن في إعادة انتاج "صور" الأشياء الغائبة (ويلاحظ ريكور أن التصور الشعبي عن الخيال يعاني من سوء السمعة، التي تؤخذ فيها كلمة "صورة" استنادا إلى سوء استعمالها في نظرية المعرفة التجريبية).... والشكل الثاني من الخيال لدى كانط هو الخيال الإنتاجي أو الإبداعي الذي يشكل ما يسمى عند كانط الصورة التخطيطية".[1]

وتتمثل إسهامات ريكور الفذة في إضفاء تنظيم أدبي أو لفظي على فكرة كانط عن التخطيطية، إذ يدعي ريكور أن الخطاب السردي وحده يمكنه أن يخلق أشكالا للزمان الإنساني، ومثلما ينفرد الرسم بكونه تمثيلا "بصريا" للواقع الذي يشكل "الفضاء" أو يصوره، كذلك ينفرد السرد بكونه التمثيل اللفظي للواقع الذي يشكل الزمان أو يصوره"[2] بمعنى أن السرد قادر على تصوير الواقع تصويرا لفظيا وأدبيا يعبر عن التجربة الزمانية مثلما تصور الرسومات وتمثل الواقع تمثيلا بصريا، وهذا السرد عند ريكور إنما يحاكي الواقع ويصوره وفق تنويعات لا حصر لها من خلال "الخيال" الذي يعطي صورة جديدة وخلاقة مبتكرة عن الواقع، وبهذا "يجعل ريكور كلا من الخيال الإبداعي والزمان أكثر معقولية بإظهاره من خلال السرد، فوحده السرد يعبر عن ذلك الخيال وعن تجربة الزمان ضمن النماذج الأدبية؛ إذن، "ليست قدرة الخيال على تصوير الزمان بالفن الخفي المخبوء في أعماق الروح، بل هي تعمل في عملية الصياغة التصويرية للحبكة السردية".[3]

---

[1] كيفن فانهوزر: أسلاف فلسفة ريكور، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص ص 62، 63.

[2] المرجع نفسه ، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

وعلى النقيض مما جاء عند كانط يتواجد هوسرل بمفهومه الظاهراتي للزمن فإذا كان كانط تحدث في أطروحته عن "الزمان الفيزياوي الذي أعاد تسميته بالزمان الموضوعي أي الزمان المستخدم في تعيين الموضوعات وهو زمن خفي، فإن هوسرل، في مقابل هذا، يتعرض لظهور الزمان وجلائه من خلال حديثه عن ظاهراتية الشعور الداخلي للزمان، إذ يتم فهم الشعور الداخلي من خلال معارضة أو استبعاد الشعور الموضوعي الذي تحدث عنه كانط وهذه المعارضة هي بين زمن حدسي بمفهوم هوسرل وزمن خفي بمفهوم كانط.

يعرض ريكور من خلال هذه التنويعات حول الزمان والخيال مفهومه للسرد في إطار الوساطة بين ما هو سردي وما هو زمني كما يكشف أن: "كل تأويل للزمان بحاجة إلى نقيضه، فكان الزمان النفسي عند أوغسطين بحاجة إلى الزمان الكوني عند أرسطو ليوضحه وليكشف عن مكونانته أو بالأحرى ليبين استغلاق مفهومه من خلال استغلاق المفهوم النقيض، ويصح الوصف نفسه على الزمان الحدسي عند هوسرل في مقابل الزمان الخفي عند كانط"[1]. والأمر نفسه مع هيدغر الذي نظر إليه ريكور من خلال "التأمل في الزمان الظاهراتي مقابل الزمان العادي"[2] فالزمان دائما هو جسر واصل بين زمنين، النفسي يقابل الكوني والموضوعي يقابل الخفي والزمان الظاهراتي يقابل الزمان العادي. وهذه التنويعات هي ما يحقق وساطة السرد والزمان من أجل تحقيق الرهان الفلسفي عند ريكور والذي يقوم على فتح مشروع حواري تواصلي بين مقولات الزمان والذات والتاريخ بوصفها مقولات فلسفية، والسرد بوصفه أنموذجا أدبيا من أجل الكشف عن الصورة الممكنة للحقيقة.

[1] المرجع السابق ، ص 04.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الفصل الثاني

سردية التاريخ ومنطق التضايف

أولا: الرواية التاريخية والتخييل التاريخي

ثانيا: تمثيل التاريخ ولعبة التخييل

ثالثا: من الرؤية الإيديولوجية إلى الرؤيا اليوتوبية

1- الرؤية الإيديولوجية

2- الرؤيا اليوتوبية

3- الهوية السردية -جدلية الإيديولوجيا واليوتوبيا-

عبر بوابة السرد ترتسم هواجس الناس ونزعاتهم، وتنعكس مشاكلهم وحيواتهم وتتكشف تجاربهم وتطلعاتهم، فبعد أن كانت الرواية تشخص أمراض العصر وتقلبات الزمان وتمثل صراع الخير والشر، أضحت حاملة لتاريخ شعب وفلسفة حياة وباتت لغزا معقدا ورمزا مؤسطرا تتشاكل فيه القضايا وتتعاظم فيه التعقيدات وتنحرف فيه اللغة عما وضعت له. إذ أصبحت درجة من درجات الوعي والفكر وتعبيرا عن انزياح هذا الجنس الأدبي إلى عوالم التاريخ والفلسفة، دون أن تتنكر للجمال بشكل مطلق، وبذلك انفتحت الرواية على عوالم غير أدبية، عوالم اللاّتحديد أين يعتنق النص دين اللذة بلا منازع، فينزاح عن كل الأنظمة ويتمرد ضد كل الأنساق، لينفتح على تعدد الرؤى والقراءات ويعلن أن الرواية باتت شكلا فنيا لا جنس يحتويه ولا وطن يحده ولا دين يحكمه. فرواية اليوم بكل ما تستثمره من آليات تجريبية وتقنيات معاصرة ومواضيع مختلفة هي رواية عن الذات والحياة.

ولئن كانت الرواية في أبسط تعريفاتها" تطبيقا رمزيا ولسانيا يتناسب مع مختلف مستويات الخطاب، التاريخي، الاجتماعي، الحضاري.." [1]، فإن روايات واسيني الأعرج تغوص في تاريخ الجزائر لترسم ملامحه الغائبة أو المغيبة في فترة ما قبل الثورة التحريرية وما بعدها. روايات تعيد تصوير تلك المرحلة الصعبة من حياة الجزائريين، كما تنظر في العالم العربي بكل مشاكله في علاقته مع الآخر الغربي، من أجل مد جسور الذاكرة بين القارئ وماضيه ضمن سرد يربط بين ماض حدث وحاضر يحدث ومستقبل قد يحدث، "حيث انعطف هذا الروائي على الواقع الجزائري منذ الثمانينيات يلاحق محنه وهزاته السياسية والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني، فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها ولغتها

[1] Hocine Khemri: Poétique De la Fiction, Approches sémiotique du roman algérien ,dare Elalmaia,2011,p127.

وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الروائي بقضايا وطنه، إذ نهضت ذاكرة المحنة جزءا من ذاكرة شعب يسعى واسيني الأعرج مجتهدا لتسجيلها، وهذا ما أكسب تجربته خصوصية واضحة في زحمة النصوص المنشورة داخل الجزائر وخارجها"[1] ورغم أن الرواية الجزائرية –في عمومها– لم تكن إلا استجابة " ومحاولة لتمثيل الواقع واستنساخه، كما تعد رمزا أو نظاما من العلامات التي تعكس واقعا معينا يقبض عليه القارئ بأشكال مختلفة. والاعتراف والتخوف من هذه العلامات لا يمكن أن يتم دون الرجوع إلى سياق اجتماعي وتاريخي محدد"، [2] إلا أن الرواية المعاصرة –لاسيما روايات الأعرج– سارت على خطى الرواية الغربية المعاصرة أو الرواية العالمية لترسم ملامح موسم جديد، هو موسم الهجرة إلى الرواية التجريبية، حيث بات التاريخ رهانا تستند إليه من أجل الخروج من رتابتها التي حصرتها في الموروث الحكائي القديم أو الكتابة الروائية الكلاسيكية، إلى كتابة تنطلق من أحداث واقعية ثم تقفز عليها وتعيد حبكها ضمن سياق تخييلي جديد.

إذا كان ذلك كذلك، إلى أي مدى تستثمر هذه الروايات التاريخ في حكي تفاصيلها؟ وما هي الحدود التي تتوخاها أثناء استنادها إلى المادة التاريخية؟ إلى أي مدى يتداخل هذا التاريخي مع السردي وما الهدف من هذا التضايف أو بمعنى آخر ماهي حدوده وأبعاده ومسوغاته؟

أولا: الرواية التاريخية والتخييل التاريخي

يملك السرد القدرة على تمثيل الهويات وتصوير حيوات الناس وثقافاتهم وكذا الكشف عن تجاربهم الزمنية، ومن هنا كانت كتابة الرواية تشييدًا لهوية جديدة قوامها الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة. ولئن كانت الرواية فعلا كتابيا صانعا للوجود الإنساني من خلال التمثيل وإعادة التصوير بما تمنحه من مكونات وتقنيات تجريبية تساعد في البحث عن مقولات الحياة والغوص في تجاربها وفي كل عناصر هذا الوجود، فإنها أيضا تفتح آفاق

[1] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1 ،2009 ، ص15.

[2] Hocine Khemrii: Poétique De la Fiction,p127.

الحكي على دفات التاريخ، في محاولة منها للتميز والتجديد، ليتولد هنا صراع بين ذات مبدعة خلاقة، تكسر نمطية التشكيل السردي عبر فعل التخييل، وخطاب تاريخي يناضل للحفاظ على حقيقته ومرجعيته.

من عمق هذا الصراع تولّد السؤال حول الفرق بين الرواية التاريخية والتخيل التاريخي، إذ يعرف جورج لوكاتش (Lukas Georg)الرواية التاريخية من خلال ربط الكاتب بظروفه الاجتماعية والتاريخية ومن خلال تفاعله مع سلسلة التغيرات الحاصلة والأحداث الفاعلة في مجتمعه، ذلك أن تفاعل الذات مع المجتمع هو ما يعطي هذا النوع من الروايات فاعلية أكثر ومصداقية أكبر، لذلك يؤكد لوكاتش أن "ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعوري للناس، الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم في أن يعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية، التي أدت بهم ليفكروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي".[1]ما يعني ضرورة معايشة التاريخ وتجسيده كأنه حاضر من أجل فهمه واستيعابه. فالتاريخ من منظور ريكور يسبقني ويسبق تأملي، ويسبق انتسابي إلى ذاتي[2].

والرواية التاريخية هي رواية تستند إلى التاريخ وتنطلق منه فهي " تتبني حكائيا على التاريخ وتقتات عليه وتتشكل منه وتضيف عليه وتختزل منه وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخا".[3] أنها تكتب عن التاريخ دون أن تكونه وتستند إليه دون أن تتطابق معه وترتبط به "ولكنها لا تنتسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافا جذرياعن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها"[4].

---

[1] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص46.

[2] Voir، Paul Ricœur: du texte a l'action,(Essais d'herméneutique),paris, Editions du seuil,1986, p36.

[3] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2006، ص107.

[4] عبد الله ابراهيم: التخيل التاريخي، السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011 ، ص9.

انطلاقا من هذا ظهر الجدل حول طبيعة الرواية التاريخية الذي قادنا إلى مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها، الأمر الذي حَدَا بالناقد عبد الله إبراهيم للدعوة إلى ضرورة استبداله بمصطلح التخييل التاريخي مبررا ذلك " بأنه يفكك ثنائية الرواية والتاريخ ويعيد دمجهما في هوية سردية جديدة، فلا يرهن نفسه لأي منهما كما أنه سوف يحيد أمر البحث في مقدار خضوع التحليلات السردية بمبدإ مطابقة المرجعيات التاريخية، فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ ولا تعرفها، إنما تبحث في طياتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر وعن التمثلات الرمزية فيما بينهما، فضلا عن استيحاء التأملات والمصائر والتوترات والانهيارات القيمية والتطلعات الكبرى، فتجعل منها أطرا ناظمة لأحداثها ودلالاتها، فكل تلك المسارات الكبرى التي يقترحها التخييل التاريخي تنقل الكتابة السردية من موقع جرى تقييد حدوده النوعية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر"[1]، وهو الحال مع أغلب روايات واسيني الأعرج مثل، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، والبيت الأندلسي وكتاب الأمير مسالك أبوب الحديد وأصابع لوليتا ورماد الشرق.. التي تمثل كتابات مسكونة بهواجس التاريخ وتلوينات الواقع وأصداء الذاكرة، فهي " تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميز ومخصوص لأبعاد الواقع بمستوياته المختلفة ".[2] وهذا يعني أن هذه الروايات استعارت من التاريخ مادته ليصبح الروائي من مجرد سارد لقصة إلى سيد على هذه المساحة التاريخية التي يجب أن يكون عارفا بها، فالرهان الذي يقف أمامه هو الإجابة عن طبيعة هذا الاشتغال على المادة التاريخية ثم كيف يضعها جانبا ويشتغل على التخييل وفقا لنظام قصصي ما، كيف يصبح التاريخ مادة صالحة للكتابة أو على الأقل للانطلاق في الكتابة قبل التحرر والانفتاح نحو عوالم التخييل. وهنا يتشابك العالمان، إذ يعمل التاريخ على تفعيل وقائع الماضي، فيما يفعّل السارد هذه الوقائع من خلال روايته وعلى طريقته " بهذا المعنى تستعير القصة من التاريخ بقدر ما يستعير التاريخ من القصة وهذا الافتراض

[1] المرجع السابق، ص5.

[2] عبد اللطيف محفوظ: آليات انتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، المغرب، ط1، 2006، ص14.

المتبادل هو الذي يسمح لنا بأن نطرح مشكلة الإحالة الممازجة بين التاريخ والسرد، على أن الإحالة عبر الآثار والإحالة عبر الاستعارة تتمازجان من خلال زمانية الفعل".[1]

ومن هنا فإننا أمام واقعين، واقع الرواية التي تريد استعادة الماضي وواقع ثان يكتب الرواية من خلال تأسيس قطيعة مع ذلك الماضي، ليتكشف لنا واقع آخر، الواقع الذي يكتب بالأزمنة الثلاثة ويتجاوزها أيضا، الواقع الذي ينطلق من التاريخ لكنه سرعان ما يتلاشى معانقا لحظات التخييل، إذ تتماهى الرواية /الكتابة بين أفقين : أفق التاريخ وأفق التخييل.

وهذا حال روايات الأعرج التي عادة ما تنطلق من الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر قبل وأثناء وبعد الثورة، فكانت المادة الخام التي يعيد تشكيلها وفقا لبراعته وإيديولوجيته ومواقفه، وكذا التأثر بكل ما حصل في المنطقة العربية من أحداث جسام تناوبت على الدول العربية، فلم تعد رواياته، إذ ذاك، مجرد نص موجه للقراءة، بل أضحت مرآة عاكسة لقراءة التاريخ ورواية حيوات الشعوب.

غير أن السؤال الذي ما فتئ يفرض نفسه هو مدى مصداقية ما يعرضه الروائي وما هي حدود التاريخ وحدود التخييل داخل كتاباته؟ وإلى أي مدى يسهم التاريخ في إثراء الكتابة بمادته الخام؟ ثم بعد ذلك هل يملك الروائي سلطة تغيير وتحريف التاريخ تحت ذريعة الإبداع؟

رغم اختلاف الخطاب التاريخي عن الخطاب السردي إلا أن بول ريكور يجمع بينهما "فالقصص التاريخية والقصص المتخيلة متشابهة، ومهما كانت الفروق بين مضامينهما المباشرة وهما الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة، يظل مضمونها الأخير واحدًا، ألا وهو بنية الزمن الإنساني، فصيغتهما المشتركة، أي السرد، هو وظيفة هذا المضمون المشترك".[2] فخطاب التاريخ لا يختلف كثيرا عن خطاب التخييل، ذلك أن الرواية تستلهم التاريخ دون أن

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج3، ص216.

[2] هيدن وايت: ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند بول ريكور، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، ص 203.

تتحول إلى وثيقة تاريخية وفي المقابل ينطلق الخطاب التخييلي من الواقع ثم يتجاوزه نحو أفق أرحب دون أن يبتلع أحدهما الآخر أو يطغى عليه، فكتابة الرواية تقع في منطقة المابين؛ ما بين الواقع والخيال، ما بين التاريخ والتخييل، "ما بين غواية التاريخ بما هو تسجيل موضوعي لأحداث ووقائع مضت، والوعي الإشكالي بالحاضر المعيش، الوعي بهوية الكاتب الثقافية والوجودية التي تتجلى في هوية الكتابة بما هي استعادة للتاريخ المسلوب، دون فرط حميم له، يعشق عناصره المفعمة بحيوية الذاكرة حيث تلعب الوظيفة الشعرية دور الحافز للوظيفة المرجعية وتتحول بموجب ذلك الإشارات التاريخية إلى علامات سردية يضمن الوصف فيها دور الانزياح عن كل سمة تأريخية ويحولها إلى كتابة جمالية ترشح ببلاغة التخييل لكي تتحدث عن الوجدان في التاريخ"[1]. حاول السرد الاستعانة بالتاريخ لتمثيله من جهة ولإسهامه في إثراء المادة السردية وهذا " بالاستفادة من التاريخ البعيد المتواري كوقائع وكأسباب ونتائج والذي يتخايل في الذاكرة كرؤى ورغبات وكأمجاد قديمة".[2] وتطلّ روايات واسيني على حافة التاريخ، باحثة في مادته التاريخية الحيادية لمحاولة بعث روح جديدة فيها وتشكيلها وفق صورة مختلفة تبتعد عن المواثيق والشهادات وتدخل عالما من الجمال، حيث يسعى الروائي إلى تمثيل التاريخ من خلال أزمنة مختلفة وأحداث رسختها الذاكرة الفردية والجماعية. كما لامستها الرؤى الإيديولوجية. وغير بعيد عن هذا يتموقع التخييل بوصفه شحنة مضافة تغير النص الرتيب وتجعل منه مادة جمالية تحقق أثرا ووقعا في نفسية متلقيه. الأمر الذي يرجعنا إلى لويس مينك I.Mink الذي كان نصيرا قويا لتداخل التاريخ بالسرد، إذ يقول في هذا الصدد: " إن القصص لا تعاش بل تروى، فليس في الحياة بدايات وأوساط ونهايات. بل انتقلت الصفات السردية من الفن إلى الحياة".[3] أما هايدن وايت

[1] عبد الله بريمي: ابراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للتاريخ، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني، الجزء الرابع، ص09. www.qsm.ac.il »docs »enc »enc4

[2] محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 127.

[3] ديفيد كار، تشارلز تايلور، بول ريكور: ندوة ريكور والسرد، ضمن كتاب الوجود، الزمان، والسرد، ص214.

فيؤكد على الإضافات الايجابية لتجربة التاريخ والسرد إذ يجزم" بأن القص ليس تشويها للواقع، ولا رفضا له أو هربا منه، بل هو توسيع وإثراء وتأكيد، لا تزييف فيه، لملامحه الرئيسية ".[1]

تتلاشى، إذن، الحدود الفاصلة بين السرد والحياة، وتذوب المسافات، أَفَلَيْسَت القراءة طريقة أخرى للعيش في عوالم الكتابة، أليست الكتابة سكن آخر تفر إليه الذوات متشبثة بخيوط المتخيل" لقد صار بإمكاننا–يقول ريكور– في هذه المرحلة من التحليل أن نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأن القراءة هي أصلا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي وبهذا المعنى يمكننا القول إن القصص تروى، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل".[2]

ولأن تجربة السرد لا تحقق وجودها إلا في ظل دائرة الزمن ولا تحقق كينونتها إلا من خلال عالم الواقع ثم تجاوزا له إلى عالم التخييل، كان لزاما أمامنا الوقوف عند أولى المحطات التي يشتغل ضمنها التاريخ والسرد ويتقاطعان، ففي رحم هذا التقاطع يولد التمييز بين الزمن التاريخي وزمن التخييل. " لأن فهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضّلا إياها على بقية الإشارات والعلامات والرموز، والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلا من تاريخ حياة قصة خيالية أو إذا شئنا قصة تاريخية شابكا أسلوب العمل التاريخي الحقيقي للسير بالأسلوب الروائي للسير الذاتية الخيالية".[3]

ونحن إذ نخوض في هذا الإشكال فإننا نكون قد ضممنا صوتنا لعبد الله إبراهيم الذي عدّ هذا التقاطع تجاوزا لإشكالية الأجناس الأدبية–كما ذكرنا سابقا– ضمن أفق سردي وهوية سردية هي التخييل التاريخي انطلاقا من هذا " يمكن القول بأن التخييل التاريخي هو المادة

[1] المرجع السابق، ص 216، 217.

[2] المرجع نفسه، ص ص48، 49.

[3] ينظر بول ريكور: الذات عينها كآخر، هامش رقم 1، ص 251.

التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخييل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروج لها، إنما يستوحيها بواسطة ركائز مفسرة لأحداثه. وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما".[1]

ينطلق، إذن، التخييل التاريخي من نسج علاقاته مع التاريخ من جهة والرواية من جهة أخرى، ليحول المادة التاريخية إلى مادة أدبية تدخل في إنتاج وصياغة بدائل جمالية أدبية تخييلية، وبهذا " يتنزل التخييل التاريخي في منطقة التخوم الفاصلة /الواصلة بين التاريخي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة ذابت مكوناتها بعضها في بعض، وكونت تشكيلا جديدا متنوع العناصر، وطالما نظر إلى التخيلات التاريخية على أنها منشطرة بين صيغتين كبريين من صيغ التعبير الموضوعية والذاتية، فهي نصوص أعيد حبك موادها التاريخية، ثم اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها إلى مادة سردية".[2] بمعنى أن التخييل التاريخي يقع في منطقة تقاطع التاريخي والتخييلي وللحبكة فضل الوصل بينهما بوصفها تأليفا وتركيبا بين الأحداث والأفعال.

ثانيا: تمثيل التاريخ ولعبة التخييل

تتضح مضمرات الخطاب عبر فعل التأويل الذي يلامس اللامقول في النص فالخطاب بما هو نص فلوت يؤمن بالحجب والغياب، ويحتاج إلى آليات مقاربة ينكشف من خلالها، ليبوح عن مختلف الدلالات والقراءات المتصارعة التي يخفيها قطبا السرد والتاريخ.

يفتح السرد، إذن، دفاته على التاريخ لتتزاوج الرؤية الجمالية الإبداعية بين ذات تواقة لمراقصة عوالم التخييل و خطاب تاريخي جزائري عربي عالمي بوصفه ذاكرة فرد وأمة. فخطاب الأعرج " ينصت باستمرار إلى الواقع الجزائري والعربي خاصة في لحظات التحول

[1] عبد الله ابراهيم: التخيل التاريخي، السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص06.

الحضاري وما يتعلق بتلك اللحظات من قيم ودلالات إنسانية ".[1] وفي كتاب الأمير– تمثيلا لا حصرا– يكشف منطوق الخطاب عن عكس ما يبوح به مضمر الخطاب، إذ القراءة الأولى تعبر عن شخصية وطنية ثورية محملة بقيم إنسانية وحاملة لرسالة وجودية هي حق الشعب الجزائري في الحرية والحياة، غير أن إعادة قراءة النص بعيدا عن أسيقته الخارجية والتوغل في بناءاته الخفية يكشف مقولات الخطاب المضمرة وحمولاته الإيديولوجية ليصبح النص –إذ ذاك–منبرا لتكريس خطابات جديدة وفهمها ضمن أسيقة غير معلنة قد تتعارض وسلطة الحكم أو العرف أو الدين وقد تتجاوز آراء القراء كما قد تكسر آفاق توقعاتهم، فقط لتعلي سلطة جمالية السرد وانزياحات اللغة.

من هنا، جاء البحث مسكونا بتأويل النصوص ومقاربة خطاباتها المضمرة ومن هنا، تولدت تلك الأسئلة حول علاقة السرد بالتاريخ وعن الدور الذي يلعبه التاريخ في تشكيل أو إعادة تشكيل العمل الروائي ضمن معايير ومعطيات مغايرة.

فإلى أي مدى تستثمر هذه الروايات التاريخ في حكي تفاصيلها؟ وما هي الحدود التي تتوخاها أثناء استنادها على المادة التاريخية؟ إلى أي مدى يتداخل هذا التاريخي مع السردي وما الهدف من هذا التضايف؟ أو بمعنى آخر ماهي حدوده، و أبعاده، ومسوغاته؟

يتصارع في تجربة" كتاب الأمير" قطبان وتتناحر سلطتان، سلطة التاريخ بوصفه خطابا مهيمنا ومعرفة خاصة لوقائع الأحداث ومجرياتها ومادة منجزة وسلطة العمل السردي بما يملكه من إغراءات وإرغامات تعيد تشكيل الواقع تشكيلا رمزيا له مضامينه الاستعارية وفضاءاته الانزياحية وهو مادة قيد التأسيس وخطاب لاحق لا يكرر التاريخ وإنما يقوله على نحو مختلف. وعند هذه النقطة تتصارع السلطتان حيث تلتقيان، إذ تتكشف اللحظة التاريخية بعمق حضورها وشواهدها وتوثيقيتها وتحولاتها مع لحظة السرد، بماهي لحظة التحرر والانعتاق من قيود الزمان والمكان وكذا الانفلات من قواعد اللغة الصارمة، "فالروائي بقدرته

[1] عمر حفيظ: كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمان، العدد140، شباط 2007، ص4.

على سدّ الثغور وتسليط الضوء على المفاصل الحرجة يستطيع أن يوسع من دائرة تحركاته على مساحات الرواية المحددة سلفا "[1]ليعيد الاشتغال عليها انطلاقا من زوايا نظره ووفقا للمساحات اللامحدودة التي تقدمها اللغة.

هكذا، تتكئ الرواية على التاريخ لتنتقل من النفعية التي يمنحها الاشتغال على التاريخ إلى خطاب جمالي تخييلي تمنحه انزياحات اللغة، "ولما كانا –أي التاريخ والتخييل– ينتميان إلى مملكة السرد، صارت أشكال التبادل بينهما ميسورة نسقيا، وسيبقى على سيرورة الاستيعاب المتبادل أن تعمل على تكييف سياق التلقي مع القابلية النسقية، حيث يكون بإمكان الرواية أن تستقبل موادا تاريخية لتشييد كيان سردي دال فنيا" [2] بمعنى الانتقال من عوالم السرد المستقبلة للمادة التاريخية إلى المتلقين المستقبلين لهذه المادة السردية/التاريخية باختلاف مستوياتهم و تباين درجات استيعابهم.

هكذا، كانت عوالم التخييل في "كتاب الأمير" مبنية على تاريخ الجزائر وعلى واحد من أعظم رجالاتها، قائد الثورة عبد القادر بن محي الدين الجزائري "رجل شريف من آل هاشم ومن آل البيت، أو المحتد العربي والنسب النبوي، وهو من طريقة صوفية ذاع صيتها في المغارب والمشارق منذ قرون، طريقة الشيخ عبد القادر الجيلاني، التي تكاد تستقي منها كل الطرق الصوفية الأخرى، وهو حاج البيت المعمور، وزائر قبر الشيخ المذكور، وهو المأمور من صحراء الشام بالعودة إلى وطنه لأن أمرا خطيرا كان ينتظره هناك حسب كرامة الأولياء، وهو المتعبد في مسجد القيطنة والعاكف في مكتبة الوالد: يذكر الله ويتأمل في خلقه ويقرأ كتابه، ويحفظ أشعاره وآثار الأقدمين، وهو الواقف على ما كان في الشرق من تخلف وتحول، وما كان في الغرب من تقدم وتسلط"[3]، حيث يغوص خطاب الرواية في متاهات

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص128.

[2] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010 ص ص 101،102.

[3] أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية، ج1، القسم الأول، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،1992 ، ص 173.

الماضي وعوالم التاريخ الوطني لاسترجاع مرحلة مهمة تتصل بإرهاصات بناء الدولة الجزائرية الحديثة، محاولا عبور تخوم الذاكرة والزمن، وكأنه نوع من المصالحة مع الماضي والعيش بسلام في الحاضر، فقد عمل الخطاب على استحضار المدونة التاريخية والاستعانة بملكة التخييل لتشكيل عالمه السردي، كما استثمر الخطاب جملة من الوثائق والنصوص التاريخية والرسائل المحفوظة في كتب التاريخ والاستعانة "بالمادة التي يقتبسها من التاريخ ويعيد بناءها على نحو تبدو فيه هذه الأحداث التي عاشها الأمير عبد القادر إبان الاستعمار الفرنسي، وكأنها جاءت إلى النص وهي أكثر اكتمالا "[1] بعد إخراجها من توثيقيتها أي من المستوى التوثيقي إلى المستوى السردي التخييلي.

والحال أن، " الوصول إلى تلك الصياغة الروائية تطلب تأليف مجموعة من العناصر المختلفة والمتنوعة، معظمها مستمد من الوقائع التاريخية التي وقعت ومن حياة أشخاص تاريخيين واقعيين، وقوام ذلك التأليف هي مجموعة من المصادر والوثائق المختلفة التي يمكن التأكد منها في عالم الكتابة التاريخية والوثائقية، ناهيك عن المشاكل التي تثيرها مثل هذه الوثائق في تنوعها واختلاف مصادرها الجزائرية والعربية والفرنسية والانجليزية"[2]، إذ يمثل الرجل عهدا مهما من تاريخ الجزائر "ولا غرابة في ذلك فالرجل قد فرض نفسه على التاريخ، وفرض التاريخ على الناس فأصبح حديثهم ومحل إعجابهم وتقديرهم حتى الذين حاربوا ضده أو لم يفهموه أول مرة" [3] وهي تحاول في مجملها أن تضع القارئ أمام مرآة التاريخ بكل تراكماته وأحداثه. وبهذا كان اعتماد اللغة الرمزية الاستعارية للتعبير عن هذا التاريخ والتصرف في مجرياته خوفا من محاكم التفتيش وحراس النوايا ورقابة التاريخ التي لا

[1] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج ، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار ،عنابة،ع29، ديسمبر،2011.ص76.

[2] فيصل الأحمر: كتابة التاريخ لدى واسيني الأعرج، مجلة الكاتب العربي، العدد 83، السنة 26، صيف 2011، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، القاهرة، ص138.

[3] أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية، ص172.

يمكن التملص منها إلا عبر التخييل وعبر لعبة تحريف اللغة والابتعاد ما أمكن عن المباشرة والتصريح.

يتضح تمثيل التاريخ بداية من خلال التطرق للاحتلال الفرنسي للجزائر منذ 1830 إلى 1847 وهي حقيقة يسجلها التاريخ وتشهد عليها آلام الجزائريين وعذاباتهم ولا ينكرها الاحتلال، حيث قامت الرواية بمسح لنضال الشعب الجزائري ومعاناته في ظل التدهور الاجتماعي والافتقار للسلاح والعدة العسكرية المناسبة، ثم الحديث عن القائد الأمير عبد القادر الجزائري ومحاربته للاستعمار الفرنسي، وفي المقابل الحديث عن الشخصية المحورية الثانية التي رافقت الأمير وهي مونسينيور أدولف ديبوش Monseigneur Antoine Dupuch أول قس دخل الجزائر، ومن هنا، انطلق خطاب الأعرج في حياكة روايته من خلال سرد أحداث تاريخية لها وزنها في تاريخ الجزائر ولا يمكن إنكارها، كما أثبت هذا عبر جملة من الوقائع والمعارك التي حصلت بين الجيش الفرنسي وجيش الأمير بكل انتصاراته وانكساراته، والأسفار واللقاءات والمعاهدات المؤكدة تاريخيا والتي استثمرها خطاب الرواية وفقا لمنظورات تجمع الواقعي والتخييلي والإيديولوجي وحتى الجمالي.

هكذا، اشتغل خطاب الرواية وفق رؤية جمالية خاصة، يتغلب فيها التخييلي على الواقعي، يحول من خلالها المادة التاريخية إلى مادة حيادية تصنع كونا متخيلا يصف الحاضر دون أن يتنكر للماضي بكل تخومه وثقله، فقد أدرج خطاب الرواية جملة من الوثائق التاريخية ليعبر عن ملامح تلك الحقبة بكل أحداثها، ذلك أن الوثيقة "ملفوظ تابع لملفوظ التاريخ، غير أن الرواية تمنحه سياقا جديدا يكون إدراجه فيه أكثر حيوية ودلالة من النقل التاريخي"[1] وهذا ما يؤكده توظيف وثيقة "صك البيعة" التي بويع من خلالها عبد القادر الجزائري على الإمارة من قبل أهله وقبائله*، وهذا الصك حرر في 13 رجب 1248 الموافق

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ ،190.

*تميز عبد القادر بن محي الدين عن بقية الشبان بالشجاعة الفائقة والفروسية الرائعة والإقدام المثالي. وهكذا أثبت لأبيه ولشعبه ولأنداده أنه جدير بالثقة وحقيق بالقيادة وضمين بالنصر،فبايعوه،سنة1832 ، باقتراح من أبيه، وباركه الأولياء

لـ 28 نوفمبر 1832 وهو حدث تاريخي موثق في التاريخ الجزائري، وقد ميزت الرواية نص البيعة بوضعه بين علامتي تنصيص وكتابته بخط سميك وتحديده زمنيا، و ورد ضمن الوقفة الثانية من الكتاب والمعنونة بـ" منزلة الابتلاء الكبير" وجاء في هذه الوثيقة:

" **بسم الله الرحمان الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده، إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يارجال القبائل وخاصة فرسان السيف والأعيان.. ووفقكم الله وسدد خطاكم...فإن أهل مناطق معسكر وأغريس الشرقي والغربي، ومن جاورهم واتحد بهم قد أجمعوا على مبايعتي أميرا وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم**"[1].

ورغم أن صك البيعة موثق تاريخيا إلا أن الرواية أدخلت النص إلى عوالم التخييل من خلال ربطه بحادثة تخييلية، حيث ربطت المبايعة برؤيا كان قد رآها والد الأمير في بغداد هي: "الرؤيا البغدادية" وتكررت على الرجل الصوفي (أو بالأحرى المرابط) سيدي الأعرج الذي منحه الخطاب جزءا من اسم كاتب الرواية دلالة على هذا الجانب الإيهامي التخييلي . وقد جاء على لسان سيدي الأعرج: "سيدي محي الدين كبر ولم يعد قادرا، الرؤيا التي رآها والد الأمير في بغداد ألح علي بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير، تقول الرؤيا إنه سيغير الموازين، وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله، فلا تتركوا العلامة تنطفئ.[2]

وإذا ربط "كتاب الأمير" مبايعة عبد القادر برؤيا والده ورؤيا سيدي الأعرج فحقيق بنا الرجوع إلى كتب التاريخ التي لا تذكر هذه الرؤيا، بل تؤكد رغبة المواطنين الجزائريين في قيادة محي الدين والد الأمير، حيث وجهوا له خطابا حاسما جاء فيه: "إلى متى يا محي

والأشراف والصالحون، وتجمهر الفقراء والفلاحون والجنود في سهل غريس يؤمنون على البيعة، ويدخلون في حزب الجهاد تحت راية أمير المؤمنين الجديد، وقد دخل الأمير مدينة معسكر وجعلها هي العاصمة لانطلاق المقاومة وانبعاث الدولة الجديدة. ينظر للاستزادة: أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية، ج1، ص173.

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 78، 79.

[2] المصدر نفسه، ص77.

الدين ونحن بلا قائد؟ إلى متى وأنت واقف جامد متفرج على حيرتنا، أنت يامن يكفي اسمه فقط أن يجمع كل القلوب لتشجيع القانط وردع الخبيث وتماسك القضية المشتركة؟ إن كثيرا من أشجع شجعاننا قد سقطوا ضحية الحيرة والغم.. اختر بين أن تكون سلطانا أو الموت الآن"[1]غير أن محي الدين قبل بعرضهم ثم تنازل عنه لابنه عبد القادر بعد أن وافق عليه الحاضرون، فوافق الأمير قائلا، " إن من واجبي طاعة أوامر والدي"[2]. وهنا نعرض جزءا من نص البيعة كما ورد في كتب التاريخ:

" الحمد لله وحده والصلاة على من لا نبي بعده، إلى قبيلة كذا وقبيلة كذا، وخصوصا نبلائها، وشيوخها، وأعيانها وعلمائها، هداكم الله وأرشدكم ووجهكم إلى الطريق المستقيم ونجح أعمالكم ومساعيكم، إن أهالي معسكر وشرق وغرب أغريس وجيرانهم وخلفاءهم، بني شقران والبرجين، وبني عباس واليعقوبيين وبني عامر وبني مجاهر، وغيرهم قد وافقوا بالإجماع على تعييني، وبناء عليه انتخبوني لإدارة حكومة بلادنا، وقد تعهدوا أن يطيعوني في السراء والضراء، وفي الرخاء والشدة وأن يقدموا حياتهم وحياة أبنائهم وأملاكهم فداء للقضية المقدسة، ...ولقبول هذه المسؤولية اشترطنا على كل أولئك الذين منحونا السلطات العليا أن عليهم دائما واجب الخضوع، في كل أعمالهم، إلى نصوص وتعاليم كتاب الله إلى الحكم بالعدل في مختلف مناطقهم، طبقا لسنة النبي وأن يعاملوا القوي والضعيف، النبيل والمحترم بالإنصاف ودون محاباة وقد قبلوا هذا الشرط.. [3]، وهذا النص قريب من النسخة المعروضة في كتاب الأمير، وإن كانت أكثر تفصيلا، وما عرض الرسالتين إلا بغرض التأكيد على أن كتاب الأمير لا يؤرخ الأحداث والوقائع كما هي ولكن يكتبها على نحو مختلف، انطلاقا من رؤيته وموقفه وصوره التخييلية، فهو يكتبها بروح جديدة وينفث فيها

[1] هنري تشرتشل: حياة الأمير عبد القادر، ترجمة وتقديم ،أبو القاسم سعد الله، دار الرائد، عالم المعرفة، الجزائر، طبعة خاصة، 2009، ص ص81 ،82.

[2] المرجع نفسه، ص82.

[3] المرجع نفسه، ص85،86.

حياة أخرى هي حياة اللغة بما تملك من رمزية واستعارية وبأحداث تمزج بين التاريخي الحقيقي و التخييلي اللاواقعي.

ويغرق كتاب الأمير في سرد وقائع الأحداث مشفوعة بالأدلة والوثائق ليتماهى أمام القارئ تاريخ الأمير الجزائري مع تاريخ أمير رواية الأعرج وتزول الحدود الفاصلة بينهما، سيما بتعدد الوثائق التاريخية والمراسلات والشهادات والمعاهدات التي تؤرخ للأحداث وتؤكد حقيقتها وتمنحها نوعا من المصداقية .

إذن، عبر صفحات الرواية يبرز هذا التساند بين السرد والتاريخ ليعكس نوعا من التضايف ويكشف عن استثمار الرواية لمادة التاريخ لتكون في خدمة جمالية النص وعلى هذا النحو، يواصل كتاب الأمير صوغ المستعاد التاريخي عبر تمثيله لتلك الرسالة التي بعثها الأمير عبد القادر للقس مونسينيور ديبوش بمناسبة رأس السنة والمؤرخة يوم 24صفر عام 1256ه وقد وردت في الرواية بخط سميك لتفريقها عن باقي الخطاب وهذا لايهام بحقيقتها وجاء فيها:

"**بسم الله الرحمان الرحيم**

من الخادم البسيط، لسيد الأكوان الذي لا يدخر جهدا للخير، ولمساعدة الآخرين الذي يطلب التضحية بالنفس والنفيس والذي لا ترد ودائعه، ليباركنا بمغفرته ورحمته لنا، ولكل عباده، سيدي ديبوش، السلام عليك وليسدد الله كل خطواتك وخطوات من تحب. في بداية هذه السنة نرجو من الله تعالى أن يعمم الخير وأن يرضى على كل من نحب وكل من يحبنا ويلبي دعواتنا جميعا.

نتمنى أن يلهمك الله بعض الوقت لتعودنا وتزورنا، نرجو أن لا تتأخر حضورك بيننا يمنحنا كل الرضا والسعادة كما تعلم ذلك جيدا، وإذا لم تستطع سنعلم أنها إرادة الله الذي نجله ونحبه بصدق وإليه توكل المصائر، ولكننا لا نتوقف عن تمني مجيئك إلينا، وجودك بيننا سيجعل أيامنا سعيدة. رفاقي، إخوتي

وأنا أكثر منهم جميعا، كلنا نتمنى رؤيتك قريبا ونرجوك أن تأتينا في أقرب وقت إذا سمحت لك الظروف.

وداعا ياسيدي الأعظم، من عبد القادر بن محي الدين.[1]

والرسالة من الوثائق التاريخية الموجودة فعلا والتي تؤكد على روابط الصداقة والمحبة بين الأمير عبد القادر والقس مونسينيور ديبوش رغم اختلاف الدين والمعتقدات والعادات لترسم الإنسانية في أسمى وأعقد صورها.

كما عززت الرواية خطابها بمجموعة من الرسائل والمحاورات والشهادات والمعاهدات (معاهدة دوميشال ص106 . ومعاهدة فوارول ص101) في محاولة لاقتياد القارئ إلى مساحات كبيرة من التاريخ وإيهامه بواقعية الأحداث .

كما تطرقت الرواية للعديد من الأحداث التاريخية المعروفة خاصة المعارك سواء التي شنها الأمير ضد الجيش الفرنسي أو حتى ضد القبائل المعادية له. وفيها كان الحديث عن انتصارات الأمير وانكساراته، غير أن المختلف هو تحويل هذه الأحداث إلى قطعة أدبية فنية كشفت عن براعة في الكتابة وذكاء في تطويع اللغة وهذا " لمحاولة فهم وتمثل الواقع المعقد في تمظهراته الحميمة والعميقة جدا، ومن هنا، فإننا نعتقد أن السرد الروائي عندما يصوغ حكاية تاريخية ناجحة، لا يختزل التاريخ ولكنه يجعله مرجعية لفضائه المتخيل لغرض الكشف عن مهملاته ومنسياته، وأحيانا لتبديد شكوكه، وأحيانا السقوط في المحظور التاريخي وهكذا يخرج التخييل من معقوليته التي تحرف الوقائع والأحداث التاريخية[2]، ليسهم في تجاوز حرفية التاريخ ونظرته الأحادية والوصفية والتوثيقية، إلى نظرة جمالية ورمزية تتجاوز حدود الزمان القابع في الذاكرة، وهو الأمر الذي اتضح من خلال العديد من الأحداث الواقعية التي وظفت بطريقة مختلفة و نبدأها بالوصية التي تركها القس مونسنيور من أجل دفنه في

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص ص، 53، 54.

[2] فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص83.

الجزائر والتي تمثل الحدث الذي انطلق منه السارد جون موبي في سرد رواية كتاب الأمير، تقول الوصية:

" لقد أعدت ذراع القديس أوغسطين، إلى هيبونة، آه لو يكتب لي بعد موتي أن تعاد عظامي نحو تلك الأرض، الجزائر الطيبة، مع الناس الذين اختارهم لي الله، لو أستطيع أن أنطق سأقول لمن يغمض عيني للمرة الأخيرة، Redd ossa mea meis أي افعلوا مثلي، لو فقط.." [1]وهذه الوثيقة موجودة وموثقة في أحد الكتب عن مونسينيور ديبوش المعنون بـ:

Vie de Mgr Duluch. Premier Evêque D'Alger par M.L.lioneau وقد جاءت فيه بالصيغة التالية:" J'ai apporté .écrit-il. les assements d (…)Augustin a Hippone..

Ah !si après que je me serai endormi à mon tour.je pouvait espérer que les miens retourneront vers cet terre si tendrement aimée vers ceux que le sengneur m'avait dormes !si j'osais.je dirais ici d'avance à celui qui me doit fermer mes yeux : reddeosse mea meis.[2]

وقد حاولت الرواية تجاوز الواقع عبر تحقيق الوصية التي طلبها ديبوش من خادمه ورفيق دربه والشاهد على موته جون موبي، وجعلها أمنية سهلة التحقق بالرغم من أن الواقع والتاريخ يتحدث عن حقيقة رفات القس ديبوش الذي لم يجلب للجزائر إلا بعد مجيء قس ثان، وتم هذا في غياب جون موبي، لكن الرواية تمنح من الأماني ما يفشل الواقع في تحقيقها وهي واحدة من إيجابيات عوالم التخييل التي تجعل من الأحلام حقائق مجسدة عبر صفحات النصوص.

إذا، يقف هذا الخطاب على عتبات التاريخ، لينبعث لغة مكثفة تقودنا إلى عوالم التخييل، ذلك أن إضفاء التخييل على السرد التاريخي Fictionnalisation يحول الرواية إلى تورط معرفي يحتكم إلى لحظات تاريخية وفلتات تخييلية، تبنى داخل كيان نصي واحد، " فالتخييل لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص233.

[2] فيصل الأحمر: كتابة التاريخ لدى واسيني الأعرج، ص138.

ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوقائع، ولكنه تركيب ثالث مختلف عنهما"[1]، وهكذا تغدو الكتابة، رحلة في متاهات المضمر وتورطا مربكا في مسالك اللاّمقول، ومفرا من سجن التوثيق والمرجعية التاريخية، إلى سحر الكلمة ومرجعيّتها الاستعارية، هذه اللغة التي برزت في مواضع كثيرة من الرواية لتعبر عن بلاغة في الوصف والتصوير، مثلما هو الحال في وصف الرواية لانتصار الأمير عبد القادر في سيدي إبراهيم في آخر معركة مع الفرنسيين، وهي صورة تتجاوز حدود التأريخ والتسجيل لتعبر عن براعة الأمير في ساحة المعركة:

" الكثير من الناس قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه، كان مرفقا بهالة من النور تعمي الأبصار، يرسل أتربته باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم، ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها، فسجن".[2]

حتى أن هذه الحكاية عن قوة الأمير وشجاعته، جعلته أشبه بأبطال الحكايات الأسطورية والروايات العالمية التي تتحدث عن غلبة الفارس وتحطيمه لقوى الشر فكانت هذه الحكاية تتردد في الأماكن كلها وفي المناسبات كلها لتمنح الأمير الكثير من الهيبة والخوف، مثلما تمنحه الرواية نوعا من السحر من خلال وصف حادثة عبور الأمير لوادي الملوية وما رافقه من تغيرات ومفاجآت، فقبل عبور الأمير" الشمس أشرقت من الغروب فأوحت للأمير بأن مكروها سيحدث وفي منتصف النهار بدأت البروق تشق صدر السماء بقوة، نعرف أن ما ينتظر فرسانه وعسكره كبير، كانوا قلة فتعددوا، وعدوهم كان لا يحصى فصار لا يذكر، قيل أن مطرا حميما سقط على جيوش السلطان، فأبادها وجعلها كعصف مأكول، وقيل إن الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية، فبعث الله له بملائكة مجنحة لإنقاذه وإنقاذ دائرته من هلاك مؤكد، وأن الملائكة التي أعمت بصيرة ولي العهد العقون

[1] عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص05.

[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص414.

وأخوه سليمان هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النيران في جيوشهم هكذا يقول بعض الذين سمعوا عن ذلك اليوم ولم يروه"[1]. فعبر هذا التصوير يتعانق السردي مع التخييلي ليرسم صورة عن أمير مثالي غير سنن الحياة وقلب موازين الكون ببطولاته وانتصاراته، وفي موضع آخر تحدد الرواية بداية السرد بطريقة تتجاوز مجرد التأريخ للزمن، من خلال وصف مظاهر الطبيعة وجاء الوصف على لسان السارد جون موبي في قوله:

"28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر... لا شيء إلا الصمت والتموجات الهادئة.. أضواء خافتة تقاوم سوادا كثيفا.. تخترقه بعض الهالات الذهبية التي كانت تدفن وراء الظلمة..."[2] ، وهذه الصور وغيرها تنزاح بالنص عن مرجعياته التاريخية إلى المرجعيات الاستعارية من أجل تكثيف الوصف لزيادة مساحات السرد التخييلي، وفي موضع آخر يقول السارد :"لم تغير مدينة مليانة من نظامها، لقد صارت بيضاء ناصعة تحت قوة الشمس التي تتسرب من حين لآخر من كتل الغيوم الثقيلة، اكتست الشجيرات بالنتف الكثيفة حتى صار من الصعب على فروعها تحمل أثقال الثلج، كلما هبت رياح.. انحنت ثم بهدوء تصعد لتعاود الانحناء من جديد".[3]

عمل خطاب الرواية من خلال نماذج كثيرة على تكثيف لغة الوصف وربط الأزمنة بالفصول والأحوال الجوية والمناظر الطبيعية والرومنسية التي قتل بها رتابة التاريخ وقساوته، ولكن الملفت في هذه الأمثلة وغيرها أنها تعبر عن فنيات التعبير وبراعة التصوير التي جعلت النص منحوتة أدبية طيعة لآليات التجريب السينمائي والتصوير الفيلمي الميلودرامي (المشهدي) وكأن هذه الرواية كتبت على نمط الأفلام السينمائية التاريخية، ولعل أبرز هذه التقنيات المستثمرة في هذا العمل هي التصوير الفيلمي وزيادة مساحات الوصف الدقيق

[1] المصدر السابق، ص415.

[2] المصدر نفسه، ص09.

[3] المصدر نفسه، ص255.

ونسق التناوب في الأحداث وتقنية الفلاش بيك وغيرها من الفنيات التي تختص بها الكتابة السينمائية.

والحال أن خطاب الرواية يعبر عن الجانب الوصفي والتخييلي بعيدا عن لغة التوثيق والتأريخ. وهي الحلقة الفاصلة بين خطاب السرد وخطاب التاريخ فوحدها اللغة روح التخييل، فهي تمنح السرد دقة الوصف وقوة التصوير وبراعة الانزياح عن الواقع وإعادة تشكيل واقع آخر أقل سوداوية، كما تمنح الشعوب أمل الانتصار والوجود وتحقيق ماعجز عنه الواقع.

لم تكن رواية "كتاب الأمير" الوحيدة التي استندت على الوتد التاريخي –وإن كانت أبرزها وأثراها– ففي رواية أصابع لوليتا ورد الحديث عن 19 جوان 1965 أو ما عرف بالتصحيح الثوري، وهو الانقلاب الذي قاده الكولونيل هواري بومدين ضد الرايس بابانا أحمد بن بلة وإن كان هذا الحدث التاريخي السياسي يمثل جزءا مهما في الرواية ولا يشملها، إلا أن الموقف السياسي بدا واضحا من خلال تعاطف الرواية مع الرايس بابانا. مع ذلك لا يمكن تصنيف رواية "أصابع لوليتا" على أنها تندرج ضمن الرواية التاريخية ، إنما هي رواية بوليسية انطلقت من حدث تاريخي ولكنها تجاوزته إلى أحداث أخرى أكثر راهنية . وهو الحال مع روايتي "2084 العربي الأخير " و"سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" حيث نجد مجموعة من الأحداث والوقائع التاريخية الجزائرية والعربية ولكن بشكل عرضي وجزئي، ما يفسر النمط الكتابي الجديد والبعيد عن السرد التاريخي والمرتبط أكثر بالحاضر والمستقبل على عكس الروايات الأولى للأعرج اعتمدت على تمثيل التاريخ .

إن الفرضية التي نختبرها ههنا، هي إن الرواية من خلال استنادها إلى جملة من الوقائع التاريخية باتت جنسا أدبيا يقرأ الواقع ويعيش الراهن بكل تفاصيله وتراكماته " فلم يعد الروائي الحداثي يعنى بالحدث التاريخي لما يحمله من دلالة في الواقع السياسي فقط بل

كرؤية وجودية للكاتب وحمولة نفسية تلف هذا الحدث وتجعله يبرز منارة من بين ملايين الأحداث التي تختزنها الذاكرة ويكتب لبعضها البروز والآخر يبقى دفينا مطمورا".[1]

كما أن الرواية تولد من رحم التاريخ والمجتمع والظروف التي تحيط بها، وتسهم في إنتاجها قبل أن يعمل التخييل على بلورتها ورسم معالمها وإخراجها في صورتها الإبداعية التي تتوسط الذوات وتفتح أمامهم لغة الحوار . وأهمية هذا التاريخ الذي تقدمه هذه الروايات لا تقتصر على مجرد الإخبار عن أحداث وقعت فعلا وهي موثقة بالشهادات والتسجيلات والوثائق، بل في استقصاء الضمير المغيب واستنطاق الكامن وراءها واللامقول الذي يختفي وراء خطاباتها. كما تكمن في براعة تطويع التاريخي وجعله منحوتة أدبية وفنية يتماهى فيها الواقعي و التخييلي.

ثمة، إذن، كينونة خاصة يخلقها هذا الالتقاء، الائتلاف بين السرد والتاريخ، إذ يمكن للتخييل أن يمنح الكتابة حرية التصوير والكشف، ويحرف امتدادها الخطي التتابعي التاريخي لصالح رؤيا متحررة ومنفتحة. ومن هنا وجب النظر للتخييل بوصفه قوة فاعلة تجعل السرد كسرا للتاريخ في امتلائه وخطيته ورتابة أحداثه وحينئذ يصبح القارئ أمام عالم أكثر انفتاحا وحضورا وتحررا.

إذا كان ذلك كذلك، كيف لهذه النصوص السردية المطعمة بالتاريخ أن تحافظ على وجودها وكينونتها في ظل تضارب المواقف السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية أو بمعنى آخر، كيف لهذه النصوص بوصفها خطابات جمالية أن تحافظ على خصوصيتها في ظل استقدام خطاب تاريخي نفعي لا يخلو من حمولات إيديولوجية ؟

[1] عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات ادوار الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف – الجزائر الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، ص199.

ثالثا: من الرؤية الإيديولوجية إلى الرؤيا اليوتوبية

1- الرؤية الإيديولوجية:

يتأسس فعل السرد على ما تمنحه الكتابة التاريخية من وثائق وشهادات وإثباتات غير أن التخييل بما هو اشتغال على عنصر الجمال يسهم بشكل كبير في فهم الخطاب السردي والكشف عن دلالاته من خلال فعل التأويل وانفتاح النص السردي، إذ هناك ارتباط وتعالق جدلي ضمن مشروع السرد الذي يجمع بين دفتيه الإيديولوجيا واليوتوبيا، على أن السرد يتجاوز حدود التخييل الفردي ليكون دليلا على التخييل الاجتماعي" هذه الملكة المنتجة لتمثلاتنا لدورنا في التاريخ، وذلك بالربط بين طموحاتنا المتجهة للمستقبل وتقاليدنا الموروثة من الماضي ومبادراتنا وأعمالها الراهنة".[1]

ولئن كان الخطاب التاريخي المبثوث في النص السردي يطرح إشكالا جوهريا حول طريقة اشتغاله مكونا سرديا وآلية من أقوى آليات التجريب التي يحفل بها السرد التخييلي فإن الروائي غير مطالب بكتابة التاريخ ولا التأريخ لأحداثه ، وإنما الإسهام في تشكيل هذا التضايف، من خلال "مهارته في تحويله العنصر المجاني في التاريخ، عنصرا وظيفيا في البناء الروائي"[2] .

ومع هذا، فإن هذه الروايات قادرة على تمرير رسائل مشفرة من شأنها أن تتيح خطابا للإيديولوجيا، فروايات الأعرج وهي تكتب عن شخصيات تاريخية لا تقدمها خارج الصورة المعروفة تاريخيا لكنها تتصرف في الوقائع والأحداث انطلاقا من رؤى ومواقف وإيديولوجيات تتخفى خلف تلك الخطابات. ذلك أن الروائي يخوض تجربة الكتابة انطلاقا من مرجعيتين: أولاهما الانطلاق من اللغة في إنتاج الدلالة وتشكيل منطوقات النص وهو منحى البناء اللغوي للنص وثانيهما الانطلاق من الكاتب في حد ذاته والذي يصور العالم انطلاقا من أفق

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 186.

[2] محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص112.

قراءته هو، ثم يتبنى هذه التصورات والمواقف الخاصة به داخل عوالم السرد التي نقرأها وقد نقع تحت رحمة تأثيرها ويشير هذا إلى منحى المرجعية التاريخية القابعة خلف ذلك النص. ومن هذا المنطلق، يسير النص وفقا لمنحيين متضاربين، الأمر الذي يجعل ستيفن كرينبلات أبرز نقاد التاريخانية الجديدة " يعتبر أن التاريخ نص قبل كل شيء من حيث كونه أعيدت كتابته عدة مرات، ومن ثمة فهو ليس بالشيء المقدس بحسبان أن هناك قوة تحكمت في إنتاج الوقائع التي يرصدها، وإذن يتعين اعتبار التاريخ نصا قابلا للقراءة والتأويل"[1].

إذن، ومن هذا الموقع تتحدد وظيفتنا كقراء ومتلقين نملك أحقية تأويل منطوق النص ذلك أن القارئ شريك في استنطاق علامات النص والكشف عن اللاّمقول فيه والمغيب خلف جدران اللغة، وفي هذا السياق يتم تفعيل مقاربة التأويل التي تعمل على فك شفرات النص الحامل لدلالتين، دلالة تنطقها الكتابة و دلالة تعزى إلى مرجعيات مختلفة . لذلك فالتاريخ في الرواية لا يفلت من تشكيل متنوع عبر سجلات متنوعة، سياسية، اجتماعية فقهية، صوفية.. حتى تصبح ذات حمولات فكرية مغايرة تعكس النزوع المستمر للرواية التي تمثل تناقضات الراهن العربي".[2]ومن هنا، بات النص نصا ملغما يتداخل فيه التاريخي مع التخييلي والمعقول واللامعقول ومهمتنا هي ولوج هذه العوالم والكشف عنها من أجل إنجاز خطاب معرفي مضاد للإيديولوجيا: "وعليه فالسرد وهو بؤرة الفعل ومبرره الخاص ، يقوم على تصريف حر للزمن إنه يقابل بين الماضي والحاضر ويفسر اللاحق بالسابق ويسقط السابق على اللاحق من خلال إحالات ضمنية منتشرة في جميع الاتجاهات".[3]

ولأن النص السردي محكوم بسياقات ثقافية ومرجعيات فكرية تحركه أسيقه تاريخية وتراثية من شأنها تحميل النص على تصورات إيديولوجية، فإن مهمة التأويل هي الوقوف عند علامات النص ورموزه وتحديد مرجعياته المتعددة وانشغالاته الفكرية، "ذلك أن

[1] شعيب حليفي: مرايا التأويل، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص140.

النصوص تتلون بتلون القناعات وكل نص هو حمّال للإيديولوجيا بالضرورة، إذ يكشف عن انشغالاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية وهذا ما يجعل الخطاب السردي خطابا إيديولوجيا. فالكاتب يكتب انطلاقا من ثقافته ومواقفه ومن هذا يصبح كل تحقق نصي هو عودة جديدة إلى ما يحيل على هذا التلوين الثقافي الخاص".[1]

فعبر التأويل نتمكن من رؤية عوالم النص المضمرة ودلالاته الخفية، ونكشف عن رسائله المشفرة وغاياته الدسيسة. وبعودتنا إلى مقاربة الخطاب السردي في "كتاب الأمير" نلفيه مقترنا بخطاب التاريخ ما تعاظم منه ومابدا جزئيا من غير تفصيل، ذلك أنه يصور الواقع الجزائري والعربي وحتى العالمي ضمن فترة زمنية معينة فلا يتأتى خطابه إلا وهو مكتنز بحمولة إيديولوجية لا يخلو أي خطاب منها، ففي هذه الرواية وغيرها من روايات الأعرج يتشاكل البناء اللغوي والاطار المرجعي، ليتأكد أن "كتابة الرواية لا يمكن أن تكون بريئة" .[2]

ومن هنا، لا تخلو أي رواية من قيم إيديولوجية تتخفى خلف خطاباتها وتتزيا باستعاراتها ورموزها، فالخطاب الإيديولوجي خطاب حتمي، ف "لو لم تكن الإيديولوجيات موجودة أو انتهت، سيصبح العالم بلا معنى، والحياة ستصبح بلا هدف، ولا تستحق أن تعاش" [3]. فحتى من خلال مناهضتنا ونقدنا للإيديولوجيا نحن نسعى لتجسيد إيديولوجيا أخرى، فرفض الإيديولوجيا إيديولوجيا في حد ذاته.

[1] المرجع السابق ، ص 29.

[2] عادل ضرغام: في السرد الروائي ، ص 65.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

1-1- نقد المرجعية التاريخية والدينية في "خطاب الأمير":

1-1-1-المرجعية التاريخية:

أعطت الرواية صورة جديدة للتاريخ، لا بوصفه حقيقة ثابتة أو واقعا مؤكدا، إنما بوصفه مادة جاهزة قابلة لإعادة قراءتها وتطويعها ضمن سياقات مغايرة، وفي مقابل هذا، انتهكت الرواية حرمة التاريخ متخذة التخييل سبيلا لها، واستعاضت عن اللغة المباشرة والتقريرية بلغة وصفية استعارية تشكل بلاغة التصوير الفني .

ولكن، إذا تأكد أن اهتمامنا لا يقتصر في إدراج التاريخ مكونا سرديا يتغيا الإخبار عن أشياء وقعت فعلا وهي موثقة بالشهادات والتسجيلات والوثائق وإنما في استنطاق المغيب والبحث عن المسكوت عنه داخل هذه النصوص، فإن "كتاب الأمير"* -ومنذ بداية العنوان- لم يقدم صورة مطابقة وصريحة عن شخصية الأمير عبد القادر الجزائري كما صورته كتب التاريخ -سواء التي عدته بطلا أو التي وصفته بالخيانة- بل تصرف في الوقائع والأحداث انطلاقا من رؤية خاصة يؤكدها منطق التضايف بين التاريخي والتخييلي. وتؤثث لها أحداث الرواية وشخوصها وحواراتها.

---

*رواية "كتاب الأمير. مسالك أبواب الحديد" تقدم نفسها على أنها عمل يقع خارج الرواية بمفهومها الاصطلاحي لأنها "كتاب" و أن هذا الكتاب منسوب إلى "الأمير" وبذلك تفتح هذه العتبة في وجدان القارئ العربي تداعيات الألفاظ وما يتلبَّس بها من معاني تتصل أساسا بمفهوم "الكتاب" الذي يحيل سريعا على ما يتلوه المسلم في مطلع سورة البقرة، بعد بسم الله الرحمن الرحيم (ذَلِكَ الكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ {البقرة:2} حيث يتصف الكتاب باليقين والهداية. ومن ثم يُقبل القارئ على مادة لا يأتيها الريب من بين يديها ولا من خلفها .كما أن لصفة الأمير وقع آخر في الوجدان الجزائري ارتبط بالجهاد ومحاربة العدو منذ سنوات الاحتلال الأولى. فهو رمز الرفض والمقاومة وحماية بيضة الدين والذود عن الأرض والمحارم. فاتصال اللفظين مع بعضهما البعض يفتح في النفس آفاق الترقُّب المطل على صنيع يتجاوز الرواية التي تطمح إلى التسلية والترفيه، إلى عمل يضاف إلى مآثر الأمير، فيجدد صورته في الوجدان الشعبي على غرار ما صنع التاريخ في الذاكرة الرسمية.

أما العتبة الثانية "مسالك أبواب الحديد" فقد ينصرف فيها الذهن إلى المعاناة التي كابدها الأمير في سجن "لمبواز" أسيرا، وفي سجن المنفى غريبا. غير أن الذين أقبلوا على الرواية لم يكترثوا كثيرا للعتبة الفرعية بقدر ما توقفوا عند الأولى.

ينظر: حبيب مونسي، عندما تطمح الرواية أن تكون بديلا للتاريخ، قراءة في رواية الأمير للأعرج واسيني . *www.anfasse.org*

وإذا سلمنا أن مهمة الرواية ليست قول التاريخ أو إثباته ولا تقصي الأحداث والوقائع، ألا يكون من العبث الخوض في تفاصيل التاريخ وشخصياته التاريخية التي يفترض أنها تشكل هوية فردية وجماعية ؟

ألا يفترض "أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة" [1]؟ هذا إذا افترضنا أنها تتحدث عن أمير آخر غير عبد القادر بن محي الدين الجزائري.

لكن إذا استندت الرواية إلى تاريخ الجزائر وجملة من المخطوطات والكتب والوثائق والرسائل الحقيقية لبناء هيكل شخصيتها، ألا تكون صورة الأمير كما عرضتها الرواية صورة مشروخة عن صورة البطل الجزائري وقائد الثورة الجزائرية؟ ألا تؤسس الرواية لهوية سردية جديدة في مقابل الهوية الوطنية والقومية التي ترسخت في الذاكرة الجماعية؟ ألا تزعزع خطابات السرد التخييلي يقينية القارئ وتفتح أمامه سبل الشك والتخمين لاسيما وأن الشخصية البطلة كانت محل جدل في كتب التاريخ ؟ أم أننا سنكتفي بالقول: يحق للروائي ما لا يحق للمؤرخ.

منذ قراءة العنوان، يفترض أي قارئ لرواية "كتاب الأمير" أنها تتحدث عن شخصية ثورية عظيمة جمعت لأجلها مختلف الكتب التاريخية العربية والمترجمة والمخطوطات والأدلة والشهادات والوثائق التي استغرقت أربع سنوات* من القراءة والتمحيص على حد تعبير كاتبها، الذي انطلق من التاريخ الجزائري ولكن يبدو أنه وصل إلى وجهة غير معلومة أو على الأقل تبدو معلومة لديه، فهو يقول: " كتاب الأمير في نهاية المطاف ليس حالة جزائرية إلا في شكلها، ولكنه حالة إنسانية تتعلق بمآل تجارب عربية رائدة لم تجد من ينميها ويدفع بها عميقا إلى الأمام فقتلت في المهد، الأمير كان ضالتي للحديث عن كل شيء، الكرامة، الدين، المنفى، الحب، الحوار بين الحضارات في لحظة التأزم والاختلاف الحاد، والهشاشة

[1] جورج لوكاتش: الرواية والتاريخ، ص213.

* ورد هذا في حوار أجراه كمال الرياحي مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج ، ينظر : باب الماد، مجلة الثقافات المتوسطية arabic.babelmed.net/home/218.html

الجميلة التي لا تعني الانهزام ولكن تقبل شرطية الإنسانية القاسية بالمعنى الوجودي وليس بالمعنى السياسي، المنفى منحني فرصة تأمل الحياة خارج ذاتي وربطها بأفق إنساني أكبر وأوسع"[1]. والمقصود هو أن كتاب الأمير محاولة لقراءة التجارب العربية الراهنة من خلال شخصية الأمير، في ظل عالم يروم التسامح الديني ويلح على التوافق والتصالح وضرورة احترام الآخر بشتى أشكاله.

لكن هذا لا يلغي تلك الخطابات التي تستبطنها الرواية بمختلف غاياتها وأهدافها، إذ التوغل في أحداثها وشخوصها يصيب القارئ بنوع من الصدمة التي تخلخل قناعاته الشخصية عندما تتوارى شخصية الأمير كما صورتها الذاكرة الفردية ورسختها الذاكرة الجماعية، لتعمل الرواية على زعزعة المفاهيم والتصورات السابقة التي تنقلنا من حالة اليقين إلى حالة التخمين . من خلال لعبة سردية تتوخى" إتمام مالم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه"[2].

ذلك أن الرواية، وعبر مساحات كثيرة ومواقف متعددة تمكنت من العبث بالأزمنة، والتقديم والتأخير فيها، كما اعتمدت أسطورية الأحداث واستعارية اللغة –وإن كان هذا يحسب لها فنيا–من أجل ممارسة نوع من الإقصاء المقصود لشخصية الأمير الجزائري بوصفه رجل دين وقائد ثورة وإنسانا صالحا ومتدينا متصوفا .

حيث وظفت الكثير من الحوارات المشفرة لترسيخ أفكار غير مسبوقة في الموروث الشعبي والحضاري والديني، ولعل البداية كانت من مشهد الحزن الذي انطلقت منه الرواية، وهو يؤثث لمعتقد غربي وغريب هو رمي رفاه القس ديبوش في عرض البحر، في الجزائر التي أحبها فأبى إلا أن يسكنها حيا وتسكنها روحه ميتا "..هذه الأتربة التي وطئها مونسينيور أو نام عليها للمرة الأخيرة. إنها ترابه الذي أحبه وانتهى إليه باستكانة .هكذا

[1] فاديا دالا: واسيني الأعرج الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة، مجلة نزوى الإلكترونية، العدد56. http://WWW.Nizwa.com/articles.php?id1877.

[2] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص138.

أوصاني، أن أزرع تربة رفاته مثل الذي يزرع حبوبا في فضاء واسع، ستنبت يوما خيرا وطيبة"[1]، وهي الحادثة التي تحاول على مدار صفحات كثيرة، ممارسة نوع من الابتزاز العاطفي والمساومة للقارئ الذي يجد نفسه – منذ البداية – منحازا ومتعاطفا وحتى منبهرا من شخصية ديبوش وإنسانيته ومواقفه الحكيمة وإيثاره الجزائر على بلده.

كما لا تخفي الرواية نبرة الانبهار من الآخر الغربي وتلميع صورته في مقابل الاستهانة بالأنا الجزائرية التي ارتبطت بالرجعية والتخلف، ولعل هذا التفاخر بالآخر يتضح من خلال شخصيتي الأمير والأب ديبوش، إذ شغل القس مساحة كبيرة من الرواية بوصفه رمزا للمسامحة والتعايش السلمي، وكذا التحدي من خلال مشاركاته الإنسانية الفعالة في خدمة المجتمع عامة وفي مساعدة الأمير بشكل خاص .

في مقابل هذا، تصور الرواية الأمير مقترنا ببطولة أقرب للأسطورة منها إلى الواقع * وتقرن أزمته وخسارته– حينما تخلى عنه أبناء عشيرته – بحالة نفسية مزرية وهرب واختباء في الكهوف يتبعها ركون و استسلام. وهنا تطرح التساؤلات عن الغاية من هذه المعادلة التي تحول الخطاب تاريخا وهي تصف الانكسارات فيما تتلبس بالتخييل والاستعارية عندما يرتبط الأمر بالانتصارات، كما نتساءل عن الصدفة التي تجعل القس يظهر في عز أزمة الأمير في الوقت الذي تخلى عنه أبناء جلدته. وتنظر للقس على أنه رمز للتحدي وأنه المنقذ من الضلال عكس الأمير الذي فقد عزيمته وصبره ولم يتبق أمامه غير رسالات الإعتراف أمام الأب ديبوش. أو اللجوء لفهم تعاليم دين آخر.

والتساؤل الآخر هو حول الغاية من هذا الخطاب التعايشي والدعوة للسلم والحوار الذي يغلف خطاب الرواية لكنه يزول بمجرد الانخراط فيها قراءة وتأويلا .

ومن جهة أخرى، ألم يكن من الأجدر أن تعنون الرواية بالأمير والقس ديبوش أو حتى الاكتفاء بالقس مونسنيور ديبوش لهيمنته داخل خطاب الرواية وأمارته عليها ؟ ألم يأخذ

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص9-18.

* أدرجنا بعض الأمثلة في هذا الفصل، ينظر، ص 180-181.

السارد جون موبي مساحة كبيرة تفوق المساحة التي شغلها الأمير بوصفه محور هذا الخطاب؟ أم أن خطاب الرواية نجح في إيهامنا بتاريخية الأحداث وتداخلها رغم أنه لم يقصد عبد القادر بن محي الدين الجزائري.

لكن، ولئن كان النص يقصد أميرا آخر كما لوح صاحب الرواية غير مرة، أي مجرد أمير في مخيلته. فإن هذه التساؤلات الجدلية المشروعة تأخذ موقعها ضمن جدلية النقد المعاصر وبالأخص ضمن مقاربة التأويل من جهة، و من جهة ثانية، ضمن عاطفة كل قارئ جزائري حريص على معرفة حقائق شخصية الأمير عبد القادر الجزائري ومكانته التاريخية، التي لا تجد مبررا للتناقض الذي وصفت به هذه الشخصية .

ولئن كان السرد التخييلي ينهض على أساس المادة التاريخية الحيادية التي تحول بواسطة التخييل إلى واقع جديد مختلف عن الواقع التاريخي، فخطاب "كتاب الأمير" أغفل مسألة الهوية القومية والتاريخية التي لا ينبغي العبث بها، فالرواية تبقى جنسا أدبيا لا يمكن أن تطرح نفسها كبديل عن التاريخ، ولا يمكن أن تساوم على هوية الشعوب وتاريخها تحت ذريعة حرية الفن والإبداع. وإن كان الأدب عموما يأبى أن يرزخ تحت رحمة حراس النوايا، فإنه لا محالة سقط تحت رحمة الهوية التاريخية التي تأبى التشويه.

1-1-2- المرجعية الدينية:

يبدو خطاب الرواية يقظا في انتقاء الأحداث والحوارات المبطنة التي تخلق صورة جديدة عن أمير مختلف لم تعهده الذاكرة الشعبية. ومتغافلا عن أحداث أخرى لا تخدم رؤاه ومواقفه.

ولا أدل على ذلك، من الحوار الذي جرى بين الأمير والقس ديبوش حول الالتحاق بالمسيحية، حيث يقول الأمير:" بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل. وفي فترة إقامتك بجانبي أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة. لم تتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلا

قراءة شذرات صغيرة منها هنا وهناك، ولكن هذه المرة أنا مصمم على قراءته كاملا وفهمه إن أمكن، سادتنا القدماء فعلوا مثل هذا الأمر دون أن يختل إيمانهم.

-الإيمان في القلب، وما في القلب لا يعلمه إلا الله. أنا مستعد من كل قلبي لأسئلتك - متيقن أن قلبك لن يتوقف عن فعل الخير. حدثني كأخ ولا تقلق من أخطائي فالنية الطيبة هي سيدة السؤال والمقصد.

-لك كل المحبة التي تقربنا من بعض حتى ولو اختلفنا. لتستقر روحانا داخل نفس الحقيقة الإلهية الكبيرة"[1] ليتواصل حوارهما:

"لا أدري من أين جاءني كل هذا. ولكني أحبك أكثر مما يمكن أن تتصور. لك في قلبي مكان واسع. وفي ديني متسع لا يفنى ولا يموت.

-روحك أنت غالية علي، ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها، امنحني من الوقت قليلا، لأتعرف على دينك، وإن اقتنعت به سرت نحوه..[2] ويصل الحوار إلى أبعد من هذا حينما يطلب الأمير-حسب خطاب الرواية- من القس كتبا في الدين المسيحي ورجلا مسيحيا ليشرح له تعاليم ومبادئ هذا الدين، وإن سلمنا تجاوزا أن هذا الأمر لا يعدو كونه نوعا من التثقيف وكسرا لرتابة السجن ووحشته، وجزءا من شخصية الأمير المنفتحة على ثقافة ودين الآخر فإن من حقنا أن نتساءل: ألم يكن الأولى أن تخصص أوقات الوحدة والفراغ تلك لقراءة القرآن وكتابة الأشعار والتأملات الصوفية التي يفترض أنها تعكس صورة الأمير وشخصيته الدينية، سيما وأن الأمير كان منشغلا بالجهاد وبمقاومة العدو والتنقل المستمر؟ ألا يفترض أن المحنة تزيد العبد تقربا إلى الله لا أن تفتح شهيته على تعلم دين آخر والتفكير في احتمالية الالتحاق به؟

ألم يكن الأمير رجل الجهاد والتصوف "ودولته كانت دولة عربية، سلفية، شريفة، لو انتصرت لكانت خطرا عظيما على مخططات الماسونية-الصهيونية في الشرق، ولكانت أول دولة

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص44.

توحد العرب على كلمة الجهاد كما وحدتهم عليها زمن الرسول–صلى الله عليه وسلم– وزمن الخلفاء الراشدين؟"[1] كيف إذن يحارب أعداء الله والوطن والإسلام ثم يهرع في أول فرصة لتعلم مبادئ دينهم ؟ وحتى وإن سلّمنا أن شخصية الأمير شخصية منفتحة ومتقبلة للآخر المختلف، وأن غاية الخطاب هو الكشف عن هذا الوجه الآخر من شخصية الأمير، وهو الرجل الداعي للتعايش السلمي والتعدد الثقافي واحترام الديانات وإرساء قيم الإنسانية فقد كان على حساب الهوية التاريخية لهذا الرجل.

وما يزيد الأمر التباسا هو الغبطة التي خلفها كلام الأمير في نفسية مونسنيور ديبوش الذي عبر عنه خطاب الرواية على هذا النحو: "في تلك اللحظة رأى مونسنيور ديبوش الأمير وهو يركب صحبته القطار المتجه إلى روما ليتلقى التعميد من يدي البابا الأكبر وبعطر شرقي تصعب مقاومته"[2]. وهي تعكس رغبة ديبوش في تحويل الأمير عن دينه لأن رجلا مثل الأمير مكسب للمسيحية .

إن هذه المفارقة التي يؤسس لها خطاب الرواية بما تثيره من شك كثير وجدل عميق حول شخصية الأمير لا تكشف عن حقيقة تدينه وورعه وتصوفه الذي لم يفرد له "كتاب الأمير" ما يلزم من المساحات والحقائق، بالمقارنة مع مساحات وأحداث كثيرة صورت القس مونسنيور ديبوش على أنه شخصية إنسانية ومتسامحة لا تستأذن في التأثير على القارئ، والذي يجعلنا نصنفه الأمير الحقيقي للرواية .

وإن كان البطل في الأعراف القرائية هو الشخص الخير والمنقذ من الظلامية والموت، فإن خطاب الرواية منح هذا الحق لمونسنيور ديبوش الذي كان المنقذ الوحيد الذي أوكلت إليه مهمة كسر مسالك أبواب الحديد التي أحكمت قبضتها على الأمير، والذي يبدو من خلال الرواية أنه لم يعد الأمير، لما ألحقه به الخطاب من انكسارات وهزائم وأخطاء لم تغطها نبرة التخييل المبالغ الذي صور انتصاراته وحروبه، كما لم تسعفه اعترافاته ورسائله

[1] أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية ، ج1، ص 275.

[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص45.

للقس في حفظ تلك الصورة الراسخة في أذهان الأفراد والجماعات . لكنها على الأقل حررت في حقه رسالة القس ديبوش إلى نابليون بونابرت والتي كانت منقذه من الموت المحقق.

في مقابل هذا، تكشف رواية "كتاب الأمير" عن موقف مضاد للذهنيات الجزائرية الرجعية والسلوكيات السلبية المتسترة خلف حجاب الدين، وتعبر عن الانغلاق الديني والفهم الموروث من غير وعي وتدبر، ولا أدل على ذلك، من حادثة الأطفال الجياع الذين كانوا يركضون لاصطياد الكلاب وأكلها، لكنهم رفضوا أكل الخبز من يد ضابط فرنسي إلا بعد تحقق شرطهم [1]:

"..أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز وهو في حاجة ماسة إليه؟ أعرف أنكم جميعا تتضورون جوعا.

– صحيح ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم.

– لماذا؟

– لأنكم لا تتوضّأون

– ولكننا لسنا مسلمين مثلكم وماذا يجب أن أفعل لكي يأكل أخوك الخبز؟

– أن تتوضأ. أن تغسل يديك وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك ورجليك.

طلب العسكري ماء من حراسه، ثم انحنى أمام الإناء وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه وأذنيه ورأسه ثم نزع حذاءه الخشن والجوارب التي كانت تغلفها".

وبعدما توضأ الجندي الذي أظهر صبرا وطيبة كبيرة، أكل الأطفال الخبز وواصلوا رحلة صيد الكلاب لأكلها بعد أن وعد كبيرهم بالإخبار عن الأمير في حال رؤيته.

وبهذا يكرس خطاب الرواية مفارقة الأنا والآخر .إذ تمثل هذه الحادثة قمة الرجعية والتخلف الديني، فالحوار الذي جرى بين الأطفال والجندي يفرغ الفرض والواجب الديني من محتواه الروحي والعقدي والممثل هنا في "الوضوء" إلى كونه مجرد نوع من الغسل والتنظيف

[1] المصدر السابق، ص 166–168.

لليدين وللرجلين، فهو مجرد حركة آلية أو تقليد متوارث مفرغ من قيمه ودلالاته وهذا ما يؤكده توضؤ الجندي ثم قبول الطعام من يديه بعد ذلك ،رغم عدم إيمانه أو إسلامه. ولئن كانت من جهة ترمز إلى أن الأطفال تمسكوا بمبدإ الطهارة رغم شدة جوعهم فإن ردة فعلهم بعد توضّؤ الجندي الفرنسي، تعكس إيمان السذج الذي لا يعدو كونه إيمانا متوارثا من غير وعي، وهذه الصورة لوحدها قادرة على حمل جملة من الأفكار المغلوطة التي تحاول إسقاط بعض الشعائر أو المفاهيم الدينية التي يفترض أنها مقدسة وإحلالها محل الهامش والعادي. ليغدو الوضوء مجرد سلوك تعودنا عليه –طقس– مفرغًا من القدسية الدينية والإيمانية. كذلك اختيار الأطفال لم يكن اعتباطا بل لأنهم مثال عن السذاجة والبراءة في آن، وهذا قد يكون دليلا على احتيال الآخر الفرنسي وقوته، في مقابل سذاجة العربي وطفولته التي ترمز للضعف واللاوعي وسهولة إقناعه والتلاعب به. فهذا الذي يتمسك بالوضوء من أجل تقبل طعام من يد جندي تحت ذريعة الدين وحجة التحريم، لا يجد مانعا في أكل لحم الكلاب، رغم أن الدافع والمبرر واحد وهو الجوع .

إن هذا المقطع يعكس تخلفا وتراجعا فكريا لا يعدو كونه نتيجة حتمية لعدم استقرار الوطن وتدهور أوضاعه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية... فـ "بناء الدولة يحتاج إلى حالة استقرار، ما تزال العصبية هي سيدة العلاقات، وهي التي تحرك الناس، كل واحد يظن نفسه هو سيد نفسه"[1]، وهو تفكير بدائي أدى إلى التقوقع والركود، الذي منع الشعب الجزائري –من منطلق الرواية– من فهم الدين والاكتفاء بالتركيز على فتاوى دينية خاطئة وإغفال القضايا المصيرية والأفكار البناءة للمستقبل، وكذا التعبير عن موقف خطاب الرواية من هذه الشعائر الدينية وإن عبر عنها على ألسنة الأطفال، فـ"عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين

[1] المصدر السابق، ص 146.

لتسير البلاد، كنا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، وأننا كنا نعيش عصرا انسحب وانتهى".[1]

يوظف خطاب الرواية نقدا شديد اللهجة للإيديولوجيا الدينية الخفية التي تغلغلت في الشعب الجزائري، فزادت من تقهقر الوضع وتخلف الناس تحت شعارات دينية مزيفة ومفاهيم خاطئة، كما تنتقد الغرق في اليقينيات الدينية التي تعلمها وتوارثها الشعب فكانت حائلا بينه وبين التطور والرقي . وفي مقابل هذا، تتحدث الرواية عن فرنسا بوصفها الآخر الغربي الأكثر تقدما وتنظيما، ما يستدعي ضرورة الاقتداء بها والاستفادة من تجاربها وضرورة التفكير في سبل أخرى من شأنها نقل المجتمع الجزائري إلى حياة أفضل. وهو خطاب يعتد بقوة الآخر وتميزه ويدعو–إن تصريحا أو تلميحا– لضرورة تغيير هذه الأفكار البدائية وفي هذا تقول الرواية على لسان الأمير:" ..وكنا نظن أننا سنأكلهم في ساعة وهم أحياء وأجسادهم النسائية الرخوة لن تصمد أمام سيوفنا، لكن كل يوم يؤكد لي أنه عندما كان الناس يعدون للحروب كنا نتغنى بمجد لم يعد له وجود (...) صحيح أننا نملك إيمانا مخلصا لهذه الأرض، ولكننا لا ننسى أننا نشتري أكثر من تسعين بالمئة من حاجتنا من الأسلحة من الخارج، وإذا لا قدر الله أغلقت كل الموانئ "سنختنق" [2] .وهي تعبير عن الارتباط الحتمي مع الآخر الذي يفرض وجوده وقوته وهيمنته في غياب قوتنا.

يحاول النص إبراز الهشاشة الفكرية والدينية للأوطان العربية المؤمنة باليقينيات والخطابات الجاهزة التي لم تنفعها، كما يبرز ضرورة احترام الآخر بوصفه تجربة حضارية وجب الأخذ بها. يقول الأمير:" كنا نظن أنكم تعيشون الجاهلية فاكتشفنا أن الجاهلية فينا"[3] وكثيرة مثل هذه المقاطع التي تعبر عن مرارته اتجاه الوضع الرجعي والقبلي للمجتمع الجزائري، والتي لا تجد أي غضاضة في تبيان عظمة الآخر المختلف عنا دينا، وحضارة

[1] المصدر السابق، ص521

[2] المصدر نفسه ، ص521

[3] المصدر نفسه، ص 214.

وعقلية، ففي موضع آخر يحاور الأمير صهره مصطفى بن التهامي قائلا:" الشيء الذي يجب ألا ننساه يا سي مصطفى، لم يعد اليوم الوضع كما كان سابقا، نحن سجناء وكل ما بنيناه عن فرنسا وأروبا كان في جوهره غير صحيح، كنا نظن أنفسنا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة، وأن الجنة حكر لنا وأن الله ملك للمسلم وكلما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم . العالم يا سي مصطفى تغير كثيرا، ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدى لنا على حقيقته"[1].

الرواية، إذن، لا تخلو من مواقف أيديولوجية تظهر من خلال ما تضفيه من أفكار ومقاطع . لتعكس العصبية والقبلية والرجعية والذهنية المتخلفة والفهم الخاطئ للدين، وعلاقة الشعب مع الله التي أفضت به أن يجعله حكرا على المسلمين لا ينظر إلى سواهم. وهي مواقف دينية خاطئة تنخر جسد الجزائر لتؤكد المقولة الماركسية "الدين أفيون الشعوب".

ولهذا وجه خطاب الرواية لنقدها في دعوة واضحة للتفاخر بإنجازات الآخر الغربي الأكثر تقدما وانفتاحا.

وفي موضع آخر من خطاب الرواية تحاول مختلف الحوارات أن تفتح آفاق التأويل على مصراعيه، لتطرح إشكالا آخر حول رأي الأمير في المرأة وإن كنا لا يجب أن نغفل عن الإطار الزماني الذي عاشه الأمير وطبيعة الحياة البدائية التي كانت عليها الجزائر آنذاك. إلا أن شخصية الأمير مثلت أنموذجا مختلفا عن النضوج الفكري والديني، كما أن الأمير عرف بتصوفه وكتابته الأشعار وقراءة علوم الدين والفقه واللغة، وفي هذا الاطار نستذكر الحوار الذي دار بين الأمير وامرأة فرنسية:

"..ثم التفت الأمير نحو السيدة التي كانت تحاوره، أنا هنا ونستطيع أن نواصل..

– طيب لأقلها لك دون مواربة ولا انزلاقات لغوية، لماذا تتزوجون نساء كثيرات وليس واحدة مثلما نفعل في ثقافتنا.

[1] المصدر السابق، ص520.

–سيدتي الطيبة، نقوم علانية بما تقومون به سرا، بين المرأة والرجل سحر رباني خاص وجاذبية لا تقاوم، الإنسان قد يحب امرأة من أجل عينيها، وأخرى من أجل شفتيها ثالثة لجسدها وأخرى لنور عقلها وفكرها وانفتاح قلبها، وعندما نعثر على امرأة تحمل كل هذه الصفات مثلك سنكتفي بواحدة ولن نختار غيرها.." [1]. وهذه الحكاية لا تعدو أن تكون محض تخييل، قد يقرأه البعض على أنه خطاب يكشف عن الافتتان بالنساء الأجنبيات بوصفهن يمتلكن كل مقومات الجمال الذي لا يستدعي التعدد حسب ما جاء في الرواية، كما قد يرمز لشخصية الأمير اللبقة أو حتى المغازلة والمجاملة لهذه المرأة.

لكن بالرغم من أن الأمير الجزائري مجرد رجل غير معصوم من الخطأ، ألا يكون من المبالغة ربطه بهكذا حوار واختزال ثقافته وتدينه وتصوفه– الذي لا يقدس إلا الجمال الروحي والإلهي– في جمال خارجي مادي..

ألا يفترض أن تكون آراؤه عن المرأة والزواج منطلقة من مبدإ إسلامي ومستندة إلى أحكام الشريعة لاسيما إن تعلق الأمر بتوصيل الاسلام لغير المسلمين، ألم يكن من الأقرب لشخصيته أن يذكر ما قاله أَبِو هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ عَنْ النَّبِيِّ صلى الله عليه وسلم قال:" تُنْكَحُ الْمَرْأَةُ لِأَرْبَعٍ: لِمَالِهَا، وَلِحَسَبِهَا، وَلِجَمَالِهَا، وَلِدِينِهَا، فَاظْفَرْ بِذَاتِ الدِّينِ تَرِبَتْ يَدَاك" *.

ألا يبالغ خطاب الرواية في ربط الأمير بالجمال الخارجي والمادي والتنكر لأخلاقيات رجل متصوف يؤمن بالجمال الروحي والإلهي ومتشبع بالقيم والأخلاق؟ ثم إذا سلمنا في كل مرة بالحرية التي يقدمها التخييل للروائي، ألا يكون من حقنا التساؤل عن الغرض من توظيف هذه الحادثة سيما وأن الرواية لم تذكر مطلقا جانبا من أشعاره وتأملاته الصوفية؟

[1] المصدر السابق، ص ص441،440.

* بمعنى أن مقاصد الناس في الزواج تتعدد وتختلف ، فمنهم من يبحث عن الجمال في المرأة ، ومنهم من يطلب الحسب والنسب ، ومنهم من يرغب في المال ، ومنهم من يتزوج المرأة لدينها ، وهو ما رغّب النبي "ص". رواه مسلم في صحيحه، كتاب الرضاع ، ، باب استحباب نكاح ذات الدين ، ،3621–715، ص667.

ألا تكون هذه القصة مجرد حادثة تخفي مواقف ذاتية للكاتب تتوارى خلف شخصياته إلى درجة أنه تماهى معها فألبسها أفكاره ومواقفه وآراءه بما فيها رأيه حول المرأة؟.

ألا تكون الصورة الأولى التي وظفت الأمير راغبا في تعلم المسيحية وهذه الصورة التي يعجز فيها عن تفسير أسباب تعدد الزوجات من ناحية الشريعة الإسلامية ضربة قوية لصورة أمير جعل من الإسلام قاعدة في حياته وسلوكاته وتعاملاته كما تذكر كتب التاريخ أم أنها سلطة التخييل وبراعة التصوير تمنح للخطاب ما لا يمنحه التاريخ؟

لم تخل الرواية من تبريرات وتعليلات لخطابات سياسية يتبناها الكاتب على لسان شخصياته أو عبر مواقف وتداعيات وصور وذكريات يتخفى وراءها من خلال سارد آخر(جون موبي) أو شخصيات أخرى، هربا من صداع الذاكرة الجماعية ومحاكم التفتيش وحراس النوايا، لتعلن الرواية في كل مرة أنها لم تقل ولكن الشخصيات المتخيلة قالت. وأنها لا تصور أمير الجزائر بل أمير الأعرج، حتى وإن تقاطعت التفاصيل وتلبس التاريخ بلبوس التخييل. هذا إضافة إلى تسليط الضوء على شخصية الأمير المنفتحة على تعدد الثقافات وعلى تقبل الآخر الغربي والتفاعل والتحاور معه وإرساء صداقة متينة كما حصل مع القس مونسنيور ديبوش.

إن الرواية وإن حاولت مرارا رسم صورة جلية عن خطاب الانفتاح على الآخر والتسامح الديني وحوار الثقافات رغم اختلاف الديانات، إلا أنها أخفقت في رسم هوية إنسانية وتاريخية وأخلاقية للأمير العربي كما رسخته الذاكرة الجماعية. ويبدو أن براعة الكتابة التخييلية لم تكن في مستوى براعة التملص من تأويلات القراء وحقائق التاريخ.

1-2- نقد المرجعية السياسية والدينية "خطاب لوليتا"

1-2-1-المرجعية الدينية:

تواصل الخطابات السردية إعادة موقعة التاريخي ضمن سياق تخييلي، كما تواصل تعبئتها بحمولات إيديولوجية تتعدد مراميها وتختلف غاياتها، إذ لا تخلو رواية "أصابع لوليتا"

من مواقف سياسية وأفكار إيديولوجية، فمنذ الصفحات الأولى لتوقيع يونس مارينا (بطل الرواية) روايته عرش الشيطان وما صاحبها من صخب، أبان النص عبر مراحل السرد عن مواقف وشخصيات تعكس نوعا من الفتنة والتطرف الديني، ولتكن البداية، من أحد الشباب –الذي يفترض أن يكون من معجبيه – الذي سأل مارينا باستغراب لا يخفي أصابع الاتهام: "السيد مارينا، لماذا تكتب ضد الاسلام؟ ماذا ستربح عندما تخسر ربك؟ ثم نزع السماعة اليمنى وبقي محتفظا بالثانية فقط ..

– لن أربح أي شيء من وراء شتم أي دين كان، وليس الإسلام وحده.. طيب ما الذي يزعجك في ذلك؟

– تريد الصراحة، النية المبيتة ضد الإسلام. لم أقرأ عرش الشيطان ولكني سمعت عنها الكثير وقرأت تعليقات كثيرة، في صحف ألمانية وتركية، كنت أنوي شراءها اليوم، لكن قوة ما منعتني من ذلك قبل لحظات، تذكرت كلام إمام المسجد دوسلدورف الذي أعطاها كمثال للتغريب والكفر بالقيم، وبيع النفس للشيطان الرجيم.

– بيع النفس للشيطان، أي شيطان؟ شوف يا ابني ؟ أنت حر في معتقدك. الذي أعرفه هو أننا نذهب نحو كتاب لغرضين: فضول أو شهية. إذا لم توجد فيك لا هذه ولا تلك، الأحسن أن لا تتعب نفسك.

– وإذا توفر الاثنان معا؟

– شعر يونس بهزة من الاجابة لم ينتظرها.

– أنت من يختار الأنسب في النهاية".[1]

وانتهى الحوار بينهما بإعراض الشاب عن شراء الرواية لأنها تكفيرية رغم أنه لم يقرأها ولم يقرأ للكاتب ما يجعله يتخذ منه موقفا معاديا و متطرفا وبعيدا عن المنطق، مؤسسا موقفه على ما سمعه من الآخرين من أئمة وصحفيين...

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص28.

يشير هذا الموقف إلى أزمة القارئ والمثقف العربي الجاهل بحقائق الأمور والذي يتبنى مواقفه وآراءه من خلال الأقاويل والتآويل دون أن يمنح نفسه والآخر فرصة القراءة والتمعن. كما يشير إلى موقع المثقف الذي تمارس عليه الوصاية من طرف بعض الهيئات الدينية، إذ بمجرد تصنيف "عرش الشيطان" رواية تكفيرية من قبل حراس النوايا ومحاكم التفتيش اتخذ ذلك الشاب منها موقفا عدائيا ورافضا رغم أنه لم يطلع عليها قط، وهذا ما يعكس تردي المستوى الثقافي والمعرفي الذي ينطق من أحكام جزافية وقيمية لا تستند إلى أدلة وقرائن. كما يعكس الوصاية التي تمارسها شخصيات وهيئات منحت نفسها حرية مراقبة أنفاس وألسنة الكتاب قبل كتاباتهم تحت ذريعة مكافحة التكفير والإلحاد.

وهذه العدائية ذاتها تتكرر مع إحدى شخصيات الرواية وهي الشرطية الفرنسية في دائرة الأمن "ماري" بنظرتها المتطرفة للإسلام وموقفها العنصري وتنصيبها العداء والحقد للمسلمين، إذ جاء في أحد حواراتها مع زميلها "إتيان دافيد" الذي لا يشاطرها تعصبها: "مشكلة الإسلام أنه نقل كل حروبه المدمرة وصراعاته نحو أرضنا، عددهم أصبح مخيفا لقد تكاثروا بشكل ملحوظ.. "[1]؛ وفي موضع آخر، تحمّل "ماري" المسلمين والعرب مسؤولية الارهاب في العالم، "أنا لا أفهم، لماذا كل الأقليات مرتاحة، وقبلت أن تتجاوب مع ثقافتنا وتعيش فيها بسلام إلا هم، لماذا المصائب الكبرى لا تأتي إلا من السود أو العرب أو المسلمين؟(...)هم من أوصل الإرهاب إلى أراضينا الآمنة"[2]

غير أن المواقف التضليلية المشوهة بصورتها الصارخة تتضح من خلال الجماعات الإسلماوية المتطرفة التي جعلت من مارينا هدفها الأول، إنها محاكم التفتيش التي تريد القصاص منه بسبب عرش الشيطان المناهض للإسلام ، " لكن من الذين يظنون أني قمت بسب الذات الإلهية، سدنة الدين وحراس النوايا والقتلة الصغار، جندرمة الأخلاق المشكلة

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص136.

أني لم أفعل شيئا من هذا، وأعطوني أهمية في سلم الموت، ربما لم أكن أستحقها "[1]. وهي الجماعات المتطرفة نفسها التي أرسلت الشاب المتعصب إلى معرض فرانكفورت كما سخرت "لوليتا" لتنفيذ برنامجها الانتحاري بعد أن ضللتها واستغلت جرحها النازف بسبب غدر أقرب الناس إليها.

هذه الطائفية رسمت صورة من صور الفتنة الدينية المتطرفة، والتبعية الخاطئة وتوارث المفاهيم المغلقة التي لم تعلم الإسلام الصحيح بقدر ما أورثته بطريقة خاطئة، لتخفي جهلها ويقينيتها الزائفة خلف حجاب الدين، وتتخذه ذريعة للقتل والإرهاب والعمليات الانتحارية تحت مسميات دينية أكثر جاذبية وتأثيرا من قبيل الجهاد وإغرائهم بالجنة الموعودة وكأنهم أوصياء الله في الأرض أوكلت لهم مهمة قبض أرواح كل من يعاديهم أو لا يسير على دربهم.

تتشابك أحداث "رواية لوليتا" لتغوص ضمن شطحاتها التخييلية وخطاباتها الإيديولوجية إلى موضوع آخر يشكل بناء ومؤسسة اجتماعية يقرها الدين، والمجتمع، والقانون إنها "مؤسسة الزواج " التي لا يخفي الخطاب موقفه منها. فإذا كانت الأسرة تمثل الأمان والسكينة وتمنح أفرادها عيشة هنية رضية فإنها على العكس من هذا، تبدو من خلال خطاب الرواية وكرا للخديعة والتسلط واللاأمان، وإذا كان الأب يمثل السلطة الذكورية الحامية لأفرادها لاسيما الضعفاء (النساء والأطفال)، فخطاب الرواية- كذلك- يصور الأب مغتصبا وأنانيا وعديما للرحمة . وربما هي نقطة الالتقاء بين والد لوليتا بوحشيته وتسلطه وهمبر همبر* بشذوذه ومرضه. انطلاقا من هذه الأحداث يؤثث الخطاب لسياق منفر ومشكك في دور الأسرة و مسؤولية الأب لارتباطها بالخوف والعذاب والحرمان وباغتصاب الطفولة وانتزاع براءتها، التي قد لا يعوضها أو لا يخفف حرقة غيابها إلا وجود الآخر بالنسبة لـ

[1] المصدر السابق، ص222.

*همبر همبر بطل رواية لوليتا لـ نابوكوف وهو رجل مولع بحب الصغيرات على نحو شاذ وغريب، وقد وقع في حب لوليتا ابنة زوجته. ينظر: فلاديمير نابوكوف: لوليتا، ترجمة: خالد الجبيلي، منشورات الجمل، ط2 ، 2012، بيروت، بغداد.

لوليتا "هل تدري يا مارينا أن الإحساس بالأمان هو أهم شيء بالنسبة لأي امرأة في مجتمع لم يقطع علاقته بذكورته؟ الإحساس بالفراغ و اللاجدوى مؤذيان إلى أقصى الحدود، ما يجعلنا عشاقا حقيقيين هي نشوتنا بأننا أصبحنا جزءا من ضرورات الآخر"[1]، فالآخر عبر هذا النموذج أضحى مشكلا للذات المتشظية، ووسيطا لمعرفة الذات ذاتها.

وعبر جملة من الأحداث والاخفاقات التي لازمت كل من يونس مارينا ولوليتا يتشكل موقف الرواية من مؤسسة الزواج، وهذا ما يتضح من خلال الحوار الذي يخفي خلفه مواقف شخصية قد تأخذ القارئ إلى مفاهيم ومعتقدات وسلوكيات بعيدة عن الثقافة العربية الاسلامية، ولا أدل على ذلك، من الحوار الذي جرى بين حميد السويرتي ومريم ماجداليا في ماخور عيشة الطويلة: "أنت مازلت شابا، اذهب في جنونك إلى أقصاه، ولا ترهن حياتك بزواج تافه أو امرأة تستعبدك باسم ورقة لا تساوي الحبر الذي كتبت به، الأمر لا يستحق حبيبي، الحياة قصيرة وخط جميل نحتاج أن نقدره حق قدره.. تعبت من حياة لا أحبها يقتلها التكرار والخوف"[2].

هكذا إذن تدرج الرواية مواقفها اتجاه الزواج على لسان شخصياتها ومن خلال محاوراتهم، إذ لا يعدو الزواج أن يكون ورقة لا تساوي ما كتب بها من حبر، بل هو مجرد استعباد تمارسه المرأة على الرجل لكي تحد من حريته، فالزواج قيد للحرية وخوف وتكرار، والحياة أجمل وأوسع من أن تختزل في "الزواج"، وبهذا تفرغ الرواية "الزواج" من قيمته الدينية والاجتماعية والإنسانية في حفظ النفس من الغواية وحفظ النسل من الزوال وحفظ المجتمع من الرذيلة، وحفظ الجسم من الأمراض، لأنه حسب نص لوليتا استعباد لحرية الرجل وتعكير لصفوها وخطها الجميل، وهي مواقف لها أرضيتها الغربية التي تحتضنها وتنادي بها ومرجعياتها التي تستند إليها، والتي لا يجد الخطاب حرجا في التعبير عنها والتأكيد عليها من خلال الحوار الذي جرى بين يونس مارينا ولوليتا: "جان بول سارتر الذي قرأت كل كتبه،

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا ، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

وتلك المهبولة التي اسمها سيمون دي بوفوار، عرفا في وقت مبكر أن أبخس مصيدة للبشر هي الزواج، لا توجد قوة في الدنيا نرهن من أجلها حريتنا العميقة فينا"[1].

تأسيسا على ماسبق، تتحول لوليتا بما تقدمه من إيديولوجيا ومن نقد للإيديولوجيا إلى خطاب مناهض ومواجه لكل ماهو تسلطي وديكتاتوري وإيديولوجي، وإلى كل مؤسسة (الأسرة، الدين، المجتمع، الزواج، القانون..) تمارس سلطتها وسطوتها في الحد من حرية الأفراد والمجتمعات .

ولئن كانت "أصابع لوليتا" معبأة بالمواقف والأفكار الإيديولوجية فإنها في عمومها تمثل أيقونا* يستلهمه الكتاب للتعبير عن قهر التسلط ومقاومة الاستبداد، ولذلك فهي تنتقد الإيديولوجيا من خلال إيديولوجيتها، وتنتقد السلطة القامعة وحراس النوايا وسلطة الذكورة وسلطة الأسرة والأبوة والزواج، في دعوة لمواجهتها و التحرر منها .

1-2-2- المرجعية السياسية:

في مقابل هذا، لم تخل روايات الأعرج من تبطين المواقف والتبريرات السياسية، وإن قيلت على ألسنة الشخصيات أو من خلال ذكريات وتداعيات وأحلام ورؤى، أو حتى من خلال صور فوتوغرافية[1] * أو أسماء لشخصيات تاريخية أو سياسية أو وطنية تكشف

---

[1] المصدر السابق، ص376.

* استلهم الكثير من النقاد لوليتا نابوكوف منها الروائية الإيرانية آذار نفيسي التي كتبت رواية بعنوان: " أن تقرأ لوليتا في طهران" تناولت فيها ما تعانيه المرأة في إيران من اضطهاد واستبداد حتى وإن كانت متعلمة. ينظر: آذر نفيسي: أن تقرأ لوليتا في طهران، سيرة في كتاب، ترجمة: ريم قيس كبة، رواية، منشورات الجمل، بغداد،بيروت،2011.

* في رواية نوار اللوز التي تدور أحداثها بعد الثورة التحريرية، أي في زمن التحرر والاستقلال الفكري، يتحدث الخطاب عن صورة لنابوليون بونابارت معلقة على جدار إحدى البلديات حيث علق عليها أحد عمال البلدية" هذه صورة نابليون منقوشة على الجدار منذ زمن فرنسا، لا البلدية نزعتها، ولا نحن انتبهنا إليها" والصورة ترمز لسلطة فرنسا وسطوتها وحضورها حتى بعد خروجها من الجزائر أي الحضور الفكري والذهني، الحضور بما هو نوع من الخضوع والتملك الملازم للذاكرة الفردية والجماعية والملازم للدول القابلة للاستعمار أو التي استأنست به ولاتزال تعيش تحت وقعه. ينظر: واسيني الأعرج ، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1983، ص149.

– أما في رواية ذاكرة الماء فيضع عمي إسماعيل أحد شخصيات الرواية صورة قديمة لكمال أتاتورك والرئيس هواري بومدين والرئيس محمد بوضياف ليعبر عن موقفه وتوجهه السياسي "أقسمت أني لن أضع على هذا الحائط إلا

النصوص من خلالها عن مواقفها الخاصة، إذ برز في أكثر من موضع، الموقف الرافض لهواري بومدين مثلما جاء في رواية أصابع لوليتا، حيث تحدثت الرواية عن 19 جوان 1965 – الذي عرف بالتصحيح الثوري –بوصفه الانقلاب الذي قاده العقيد بومدين ضد الرايس بابانا (أحمد بن بلة) وأثار سخط بطل الرواية من العقيد وكذا تعاطفه مع بن بلة، كما أبان رأيه السياسي من تلك الأحداث، حيث يدرج خطاب الرواية على لسان البطل قوله: ".. مع ذلك لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع للعقيد في جريمته وانقلابه العسكري ضد الرايس بابانا، كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة وأفول جزء كبير من العمر ليبحث له عن مبررات فقط ومع ذلك يشعر ببعض الشبه معه، وإن اختلفت الأسباب والظروف، هو أيضا كبر في يوم واحد يوم انقلاب 65 الذي دخل فيه في عمق لعبة لم يكن مهيأ لها، هل يعقل أن يرهن العمر على لعبة لا يتقنها؟ مجرد لعبة لم يدرك مخاطرها قبل أن تتحول إلى عقوبة عمر".[1]وهنا يكشف الخطاب عن موقف سياسي يساري يدعم من خلاله شرعية الحكم – آنذاك– ويرفض انقلاب الكولونيل على الرايس بابانا.

الرواية إذن تصوير لتجاوزات السلطة في مرحلة مابعد الكولونيالية وتداعياتها على الوطن، والمواطن والسياسي والمثقف الجزائري ممثلا في يونس مارينا الذي فتح الانقلاب أمامه رحلة الهرب والفرار إلى منفاه الباريسي، وقلب حياته وكيانه واغتصب طفولته ليحوله

العظماء كانت صورة السي مصطفى صغيرة وبعدها كبرتها، عندما توفي بومدين. قلت: هذا مكانه المناسب وعلقت صورته أحيانا كان أعمى لكنه يحب بلاده". ينظر: واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 66.

– وكذلك في رواية شرفات بحر الشمال تعبر عن جملة من المواقف السياسية حول الثورة من خلال مجموعة من الأسماء الثورية والتاريخية محمد بوضياف، ديدوش مراد، ابن بولعيد، ابن مهيدي، كريم بلقاسم خيضر محمد، رابح بطاط ...بوصفهم رموزا وطنية جمعها هدف واحد، وتفرقت بها الأسباب والأقدار.

"ثلاثة قتلوا وهم يرحلون من بلاد تحن على أبنائها، وثلاثة اغتيلوا وهم لا يصدقون أن الأصدقاء يمكن أن يتقلبوا بهذه السرعة، وآخر السبعة رابح بيطاط، قاوم بالصمت قبل أن ينسحب نهائيا حاملا غله ويأسه في قلبه". ينظر: واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، الفضاء الحر،الجزائر،ط1، 2001 ، ص 149.

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 84.

من مجرد طفل إلى فار من العدالة وصحفي منقلب على السلطة يناهضها ويعاديها ويرفض انقلابها من خلال منشوراته السياسية اليسارية. ليجد نفسه ضمن لعبة سياسية كبيرة لم يفهمها لكنه تورط فيها وطاردته إلى أن قبضت أنفاسه.

1-3- الذات والآخر في مرآة مشروخة* (خطاب العربي الأخير):

لقد بات جليا، أن استدعاء أي نص إبداعي للقراءة والتأويل لا يكون إلا من خلال إخراجه من مأزقية الغموض والإضمار إلى انفتاحية التكشف والبوح، لذلك يعمد القارئ من خلال منطوق النص إلى الانطلاق مما هو كائن فيه على مستوى اللغة، إلى عالم اللاّممكن والتجاوز حيث تقبع الدلالات وتتوارى المعاني، ورغم محاولات استفزازه واستنزاف طاقات صبره أمام إقبال النص وإدباره وتمنعه، إلا أن مقاربة النص تستلزم معاودة مراودته قرائيا. والواقع أن إعادة إنتاجه لا تتأتى إلا وفق ولوج منطوق النص والعبث فيه، وصفا وقراءة وتأويلا لخلق مسالك جديدة وطقوس قرائية داخل عوالم ذلك النص التي تكون أشبه بولوج متاهة أو شبكة دلالية وفكرية تستعصي على القارئ وتولد داخله حيرة و تساؤلا كبيرا. ولعل رواية "2084 العربي الأخير" التي تسير على خطى جورج أورويل **، واحدة من هذه النصوص التي تثير تساؤلات القارئ منذ بداية العنوان إلى آخر النص، حيث يؤسس هذا

---

* لا أقصد من خلال "المرآة المشروخة" رؤية الأنا في مرآة الآخر فحسب وإنما أيضا رؤية هذه الجدلية الثنائية (الانا-الآخر) في مرآة الرواية ، أي طبيعة تشكل هذه الثنائية عبر خطاب رواية العربي الأخير.

ورغم أن هذه الجدلية يمكن الحديث عنها ضمن ديالكتيك الذاتية والغيرية في الفصل الثالث ،إلا أنني آثرت ربطها بالخطاب الإيديولوجي لما عرفته هذه الثنائية (الأنا والآخر) من حساسية وتأزم في الزمن الراهن ، والوقوف عند الأبعاد والخلفيات التي تبرر وتسوغ هذه العلاقة ،والكيفية التي عرضت بها عبر خطاب الرواية.

**رواية 1984 لجورج أورويل: هي رواية ديستوبية نشرت عام 1949، وتشير هذه الكلمة ديستوبيا إلى المجتمع القائم على القمع والاستبداد. عكس اليوتوبيا (عالم المثل). الرواية تنبؤية لعام 1984 بحيث يتنبأ جورج أورويل بتاريخ سوداوي ومظلم حيث يصور بطريقة تنبؤية مجتمعا شموليا يخضع لدكتاتورية فئة تحكم باسم "الأخ الكبير" الذي يمثل الحزب الحاكم ، ويبنى سلطته على القمع والتعذيب وتزوير الوقائع والتاريخ ، باسم الدفاع عن الوطن والبروليتاريا . حزب يحصي على الناس أنفاسهم ويحوّل العلاقات الإنسانية والحب والزواج والعمل والأسرة إلى علاقات مراقبة تجرد الناس من أي تفرد وتخضعهم جميعا لنظام واحد ، لا ينطبق على مسؤولي الحزب. ينظر للاستزادة: https://ar.wikipedia.org/wiki

وأيضا: www.books-sea.com/2014/01/1984.htm

العنوان لأفق تأويلي للفهم يتخطى حدود العقل والتاريخ والمنطق والمكان ليغوص بشطحاته التخييلية عوالم اللاممكن، ويكشف عن خرائط مجهولة لا تبيح عنها إلا اللغة و لا ترسمها إلا مخيلة المبدع، ولا تؤكدها إلا منطوقات النص. ذلك أنها تتحدث عن زمن يبعد عنا بأكثر من خمسين سنة قادمة وتصور حياة المستقبل والمجهول انطلاقا من معطيات الأمس و اليوم .

1-3-1- نقد الأنا ونقد الآخر(الغربي/العربي):

عبر تشكيلات مختلفة ومستويات متعددة خاض خطاب الرواية في العلاقة بين الأنا والآخر، حيث تأخذ هذه الثنائية الجدلية حيزا هاما بوصفها إشكالا حضاريا ومادة خصبة لعديد الخطابات السردية. من هنا تتغيا مقاربتنا معرفة هذا الآخر وعلاقته بالأنا داخل رواية العربي الأخير. فعن أي آخر تتحدث الرواية؟، هل هو الآخر الغربي في مقابل الأنا العربي أم الآخر المختلف عقائديا وفكريا، أم الآخر الذي يشاركني الدين ويختلف عني في فهمه أم الآخر المختلف عني لغة، حضارة، لونا، عرقا، جنسا.. أم الآخر المرأة في مقابل الرجل..؟

إن تعدد حضور الآخر في روايات الأعرج يشير إلى ضرورة الوقوف عند هذا الصراع الحضاري والإشكالي، إذ " تتعدد مستويات الآخر حسب موقع الأنا، سواء الأنا الجمعية أو الفردية، فالآخر كل ما هو خارج الذات. يعد وجودا متحققا يقوم على مبدإ الغيرية الضدية(....) فلا وجود للأنا دون آخر، إنها حتمية وجودية، وعليه، فلا وجود لمركزية للذات في مقابل الآخر، فالآخر مركز في ذاته، مثلما الأنا مركز في ذاتها، فالمركزية نسبية حسب موقع الرؤية للطرف المقابل"[1]. لكن كيف نقرأ هذا الآخر في خطاب السرد ..ألا يكون هذا الآخر كشفا عن تلك الدلالات التي يتبناها الخطاب ويحاول الترويج لها ؟ وإذا كان ذلك كذلك، أيكون هذا الآخر الذي تصوره الرواية، هو الآخر كما يصوره

[1] سعد البازعي ، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002 ،ص21.

الواقع، أم الآخر كما يتخيله القارئ أم الآخر في مرآة الرواية محملا بأفكار ومواقف تعنيه هو بشكل خاص؟

ثم من زاوية أخرى أليس " الخطاب الروائي جزءا مهما في فهم آليات التفكير في الآخر و لاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون؟ إننا نتساءل ما إذا كان الروائيون أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، يؤمنون فقط بما هو منجز من الفكر الاجتماعي والديني اتجاه الآخر، بحيث لا يقبلون محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة في علاقتها بالآخر"[1]. بمعنى أن هناك من الروائيين من يتعصب في نقده لبعض الإيديولوجيات دون أن ينتبه لوقوعه في الإيديولوجيا.

والحال أن رواية "العربي الأخير" استحضرت جدل العلاقة بين الذات وآخرها وفق بناء تخييلي، فالرواية رحلة إلى عوالم الزوال والتلاشي عبر بوابة الاستبداد والطائفية والعصبية القبلية والفهم الخاطئ للإسلام، حيث تكشف الرواية عن لحظات الانفصام والتمزق بين الذات والآخر منذ أصبح " الجسد الآرابي كله حطبا لحروب لا علاقة له بها، لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف، شعارات الحركات المتطرفة من الموت وبالموت وفي الموت وإلى الموت لا حياة من ورائها . في أقل من نصف قرن مات أكثر من مائة مليون عربي بالقتل الارهابي على مستوى واسع، أو بسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا ما يحرق مدنا بكاملها في مطاردة إرهابي واحد، يتضح في النهاية أنه لم يكن هو المقصود، والباقي تقتله اليوم الصراعات القبلية والعرقية، و العطش الذي حل بالأرض كلها، حتى الأشواق التي كبر عليها في الزمن الأول انقرضت أو في طريقها إلى ذلك"[2]. من هنا كانت الرواية نصا سوداويا يعلق أسباب فشل العربي على شماعة الغربي ضمن خطاب تآمري تحريضي قابع في عمق الفكر العربي، كما تعطي –الرواية– للغربي الأهمية القصوى كقوة فاعلة وسلطة

[1] حسن النعيمي: بعض التأويل، ص 14.

[2] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص271 ،272 .

مستبدة ومسؤولة عن العالم كله. ومن ثمة، فهي تملك كامل الصلاحية في وضع حد ونهاية لكل عربي لا يحترم كيانها ولا يطبق ضوابطها.

تجعل الرواية من آدم غريب – بطل الرواية– العربي الأخير الذي صنعته أمريكا وخطت نهايته أيضا، لذرائع ترتبط بأصله العربي الذي لا يختلف عن أي أنا عربية أخرى" أنا مأزومة، غير حاضرة، جاهزة للفناء من أجل الحياة الأخروية، لا الحياة الأرضية"[1].فهي أنا مفخخة وجاهزة للفناء لأنها لا تقوى على التحدي والحياة فتختار الموت –تحت ذريعة الدين– وسيلة للقضاء على مآسيها ومشاكلها .وهو الأمر الذي زاد من حدة الصراع بين الأنا العربية والآخر الغربي.

هكذا إذن، تماهى خطاب الرواية مع خطاب الآخر وضرورة الانتقام منه، والتصدي له والتخطيط للقضاء عليه، بوصفه العدو، وهنا تبدو هيمنة الرؤية الإيديولوجية في نص العربي الأخير، ليتأكد هذا الخطاب القهري التطرفي من خلال شخصية "ليتل بروز" أو الجنرال "مالكوم بلير" الذي يمثل هذا الآخر، المتسلح، النازي، المتفوق عدة وسلاحا والآخر الذي يحمل العربي مسؤولية كل الأحداث والمشاكل ويجعلها مبررا للنازية .

الرواية تتحدث عن شعوب ضيعت ذاتها و هويتها وفقدت القدرة على استيعاب الآخر أو التواصل معه، سيما وأن وجود آدم في قلعة أميروبا يسلبه جميع الحقوق وأولها حق الرفض أو الاعتراض، ف"العربي الجيد الوحيد هو العربي الميت"[2] ويشير، بهذا، إلى عنصرية الجنرال ليتل بروز أو "الأخ الاكبر" الذي يفترض أنه يمثل دولة أمريكا القائمة على الحرية والتي لجأ إليها الملايين بحثا عن الملاذ الأخير، لكنه كان ملاذهم إلى الموت.

[1] حسن النعيمي: بعض التأويل ، ص34.

[2] هذا التصريح هو جزء من رسالة بعث بها الدبلوماسي الأمريكي باتريك سرينغ إلى المعهد العربي الأمريكي، نشرت في الشرق الأوسط نقلا عن الواشنطن بوست، اضطر بعدها إلى الاستقالة من منصبه. أخذها عنه لاحقا جوش بوزينستن، أحد المتطرفين اليهود: أعزائي اليهود، اقتلوا العرب الآن، العربي الجيد الوحيد، هو العربي الميت. واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، ص 07.

كما تصور الرواية "الإنسان العربي" بوصفه ميتا، لأنه عربي صامت وخاضع لا حركة ولا روح فيه، عربي متواطئ مع الآخر وخاضع لسلطته ضد نفسه من أجل أن يكون بعيدا عن الشبهات، أما إن كسر هذا العربي جدار صمته ودافع عن حقوقه أو طالب بها فسيكون نموذجا آخر تنطبق فيه مقولة "ليتل بروز"" كل آرابي إرهابي حتى يثبت العكس[1]. وهي المقولة التي يكررها الجنرال كلما وقع عمل إرهابي. حيث تعكس كرهه للعرب بوصفهم إرهابا منظما يسبب الدمار أينما حل، وبالتالي تعزى للعرب كل مصائب الدنيا وجرائمها حسب خطاب الرواية. لتتسع مساحات المواقف والخطابات المناهضة للعرب والمنتقصة منهم، بعد أن تحولوا من أرقى الحضارات إلى شعوب لا تستحق الاحترام، فهي شعوب آيلة للزوال، وبهذا فهي لا تستحق الشفقة، "هناك أمم لا تصبح مفيدة إلا عندما تتحول إلى رماد، نحن نمنحها فرصة الخروج من رمادها والدخول في تاريخ ظلت على حوافه، لتستمر في الحياة، على الأرض. شرطنا الأوحد أن تؤمن بشعارنا: الكل مع الواحد والواحد سيد الكل" [2] وهي واحدة من شعارات قلعة أميروبا (أمريكية –أوروبية) التي ترمز للعالم الغربي الذي يملك الحق في مراقبة أفعال وأفكار وحتى أنفاس العرب، وتفرض عليهم العيش وفقا لنظامها الخاص "ليس ممنوعا يا صديقي أن تفكر ولكن ممنوع أن تفكر بشكل مخالف فقط، الباقي أنت حر، وفي مجتمع حر، أو لنقل في مساحة لك فيها مطلق الحرية، الخطر ليس التفكير ولكن في التفكير المختلف الذي يقتل النظام".[3]

هكذا، عبر خطاب الرواية –من خلال ليتل بروز– عن النظرة الدونية والطائفية التي يحملها الآخر الغربي للإنسان للعربي بوصفه رمزا للعنف والارهاب والتخلف. الذي يلغي مبرر التعاطف معه بعد أن عصفت به رياح الزمن وحولته إلى شعب آيل للزوال لا يختلف عن الهنود الحمر "هؤلاء الذين تراهم في تيه الرمال، كانوا بؤساء حتى في عز تدفق النفط

[1] المصدر السابق، ص185.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص343.

والمال والبورصات التي صنعت أوراقا وأموالا ولم تصنع وطنا واحدا جديرا بأن يحترم"[1] فلم يبق لهم إلا البلادة والموت البطيء تحت رحمة النظام القبلي البدائي. "أحيانا لا أصدق ما أرى وما أقرأه أيضا، كيف يمكن لشعوب منحت البشرية العلم والخير والسعادة، أن تتحول إلى كائنات غير مرغوب فيها؟ شعوب على حافة الانقراض"[2].

يؤسس خطاب الرواية لعلاقة مشروخة ومعطوبة بين الذات العربية والآخر الغربي تحدوها العنصرية والطائفية والنازية والروح الانتقامية المتبادلة والخطابات التآمرية بين الطرفين. وإن كانت صورة نمطية للصراع الأزلي بين الأنا والآخر، إلا أن الغرق في السوداوية كان الأهمية الاستثنائية التي اكتسبتها رواية العربي الأخير، حيث تهيئ للقارئ – منذ البداية– مساحة مظلمة للكشف عن الدلالات التي يريد الخطاب الترويج لها. إذ ينظر للمستقبل نظرة سوداوية، مليئة بالشك والتحسر على غد آت وموت قادم.

ولئن تعددت المسالك فإن الموت واحد، فالعرب آيلون للزوال لا محالة، فإما تحت رحمة الجوع والجفاف أو تحت رحمة "قلعة أميروبا" التي تطعمهم بيد وتسرق أعضاءهم وأجسادهم باليد الأخرى، فهي ليست مجرد محتشد أو سجن، "إنها قاعدة تمس بؤساء الرمال من الآرابيين الضائعين الذين يتم اختطافهم أو قتلهم وانتزاع أعضائهم وفق عملية يشترك فيها الأطباء.. [3].

وفي مقابل هذا، يسعى العربي –من منظور الرواية –للانتقام من الآخر الغربي، من خلال تسخير الارهاب لإبادة العلماء والأطباء، ليمثل العربي رمزا للتطرف الديني للجماعات الإسلماوية المتشدقة بالدين، والتي جاءت لمحاربة الآخر الغربي الكافر والعدو، و كذا الانتقام من الآخر العربي المتواطىء أو المقصر في دينه، وهي إحالة أخرى لهذا الآخر العربي الذي يشاركني الدين والعادات والمعتقدات والحضارة والثقافة لكنه يختلف عني في

[1] المصدر السابق ، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص361

[3] المصدر نفسه، ص371

فهمه لهذا الدين، فهذا الفهم الخاطئ هو من جعله من سدنة الدين وحراس النوايا الذين يعيثون في الأرض فسادا تحت مسميات متعددة، التنظيم الإسلامي، الجبهة الاسلامية، جبهة النصرة، القاعدة، داعش...وقد مثل خطاب الرواية لهذا العربي بشخصية" الكوربو" الذي آثر تصحيح علاقته مع الآخر الغربي بطريقته الخاصة وهي السير على جثث المتآمرين والمتواطئين وكذا سفك دماء العلماء الذين سخروا العلم في خدمة الموت وصنع القنابل والمتفجرات. فكان الكوربو ومن معه يمثلون جماعة دينية متطرفة تتولى مسؤولية القصاص في الأرض وتستهدف الكفرة، وتمارس ضدهم أبشع وسائل التنكيل والتقتيل، وهي صورة أخرى للآخر العربي المتطرف في دينه وفكره والذي لا يقل سوداوية وإرهابا عن الآخر الغربي.

تصور الرواية هذه العلاقة الجدلية الملازمة لكل الخطابات السردية "جدل الأنا والآخر" ضمن تصوير جنائزي مثقل بالسوداوية ومفرغ من الإنسانية، بعدما رجعت الدول العربية لنظامها القبلي البائد، مستسلمة، ضعيفة، خاضعة، وظلت الدول الغربية وفية لظلالها وفاشيتها ونازيتها المعلنة والخفية.

2- الرؤيا اليوتوبية:

إذا كانت الإيديولوجيا ارتباطًا بالتجربة التاريخية بما هي ذاكرة فردية وجماعية راسخة، فإن اليوتوبيا هي استشراف للمستقبل وبحث في ممكناته التي لم تتحقق بعد . وإن كان بين هذه وتلك كبير ارتباط وعميق تقاطع، فإنه بوصفهما تعبيرًا عن المتخيل الاجتماعي الذي يعيد قراءة الواقعي والتاريخي من منظور الإيديولوجيا ويحاول تجاوزه وترميمه من خلال المنظور الاستشرافي لليوتوبيا، فلا يمكن تخيل مجتمع من دون إيديولوجيا أو يوتوبيا لأنه سيكون "مجتمعا دون خطة بلا ريب، وبلا مسافة مع الذات، ودون تمثيل ذاتي، وسوف يكون مجتمعا بلا مشروع مما يعني الوصول إلى التاريخ في صورة متشظية وأحداث متساوية

بلا معنى[1]. وإذا كان من محاسن الإيديولوجيا الحفاظ على هوية الأفراد والجماعات، فإن اليوتوبيا ثورة ضد السائد والنمطي والمألوف من خلال التخييل، فعندما تضيق عوالم الواقع ودوائر الحياة تفر الذوات إلى عوالم التخييل والافتراض بحثا عن ذواتها وهوياتها وتحقيقا لطموحات لفظها الواقع. إذ اليوتوبيا معاودة تشكيل الواقع خياليا. وهذا ما سنحاول الوقوف عنده عبر نماذج من الروايات قيد المقاربة.

تطالعنا خطابات الأعرج التي لم تخل من يوتوبيا، عبر تمثيلات أولى لا تعكس إلا مستواها الاستفهامي الذي تجلى-بداية- في رواية كتاب الأمير من خلال تصوير طموحات الشعب الجزائري في التحرر من قبضة المستعمر الفرنسي وطموحات الأمير عبد القادر في إطلاق سراحه وفي استقلال وطنه و بناء دولة جزائرية حديثة، وكذا في تطلعات مونسينيور ديبوش للموت في الجزائر أو الدفن فيها، تضاف إليها طموحات كل من الأمير والقس في الانفتاح على الآخر والتصالح معه من أجل بناء دولة واحدة رغم تعدد الديانات واختلاف المذاهب والثقافات .

فيما تجلت بالنسبة لرواية "أصابع لوليتا" في طموحات البطلة لوليتا في الوصول إلى قلب يونس مارينا بديلا لها عن صورة الأب المتوحش والمغتصب الذي لا يفارق مخيلتها، ورغبتها في معايشة لحظات الطفولة الهاربة التي لم تعرفها، " أعتقد حبيبي أن ما بيننا هو أكثر من الحب، عقد ووعد بأن تكون حبيبي وأبي .هل تستطيع يا عمري؟ أشتهي أن أجد فيك كل ما فقدته في هذه الدنيا، وتحول إلى خواء قاس في حياتي"[2] .

فطموحات لوليتا لم تكن إلا هربا من طفولة مغتصبة تكبر ويكبر معها جرحها النازف. وبحثا عن حضن دافئ يلملم شتات لوليتا ويمنحها حب الرجل وحماية الأب ودفء الوطن في شخص يونس مارينا، فيعوض جسدها بعضا من ألقه وبراءته ويمنع روحها من وحشة الغربة وقساوتها. لكن خطاب الرواية جعل من مطلب لوليتا عزيز المنال بل مستحيلا من

[1] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص135.

[2] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص365.

خلال توريطها مع جماعة متطرفة أوكلت إليها مهمة تفجير نفسها مع يونس مارينا وإلا الموت. وفي المقابل، تتحدث الرواية عن طموح مارينا إلى السكينة الداخلية والهدوء العاطفي والأمان بين يدي لوليتا، هربا من محاكم التفتيش وتهديدات ذئاب العقيد وتعويضا عن غربة الأهل والأحبة.

وقد مثلت هذه الآمال والأفكار الطامحة بدائل مناسبة لعالم أفضل ترتضيه وترسمه النصوص بعد أن عجز الواقع عن تجسيدها. فكانت انزياحا عن المكبوتات والمعوقات التي تعانيها الذات بسبب سلطة اجتماعية أو سياسية..، وهي من خلال هذه التساؤلات التي تطرحها عبر أحداثها وشخوصها، إنما، تروم البحث عن البديل الأفضل كما تتخيله، وتتغيا من ورائه الاندماج في المجتمع والتواصل والتحاور مع الآخر بشتى أشكاله، فقد طرحت الروايات – محل مقاربتنا– جملة من التساؤلات حول مآلات الوطن والشعب والحرية والتاريخ في ظل الاستعمار الغاشم والخيانة الداخلية (كتاب الأمير) . ومآل السياسي والمثقف والمرأة في ظل التواطؤ السياسي والشذوذ الأخلاقي والجنسي ووصاية محاكم التفتيش وحراس النوايا(أصابع لوليتا)، كما تطرقت لطموحات العرب والمسلمين ولاسيما العلماء في ظل ثورة نووية وحرب طائفية ونزاعات تطرفية واستبداد إرهابي خارجي وداخلي (2084 العربي الاخير) بالإضافة لإشكالات الموت وما بعده وكيفية التواصل مع الذات ومع الآخر عبر وساطة الموت(سيرة المنتهى) .

وتصل اليوتوبيا ضربا من التخييل المكثف من خلال رواية" 2084 العربي الأخير" فقد كانت التجسيد الأمثل والفعلي لهذه اليوتوبيا من خلال ارتباطها "باللاّزمان" أو بزمن غير حقيقي(2084) "..كانت الأرقام أمامه على الشاشة الصغيرة الملتصقة بالحائط القديم، ثم تنزل بالهدوء نفسه في وتيرة انزلاقية منتظمة رأى يوم الجمعة ينزل بنعومة، ويحل محلة بشكل نصفي يوم السبت، ثم رأى رقم31 ينسحب بهدوء مع شهر ديسمبر ويحل محلها بشكل مرتجف 1 يناير ثم سنة2083 التي لمعت قليلا محتضرة للحظات، قبل أن يرى رقم

3 ينزلق من عدد2083 وينزل للمرة الأخيرة راسما مكانه العدد4، ليكتمل العدد الجديد من السنة الجديدة التي جاءت بثقلها كأنها ولادة عسيرة2084 "[1]. وهو زمن يبعد عنا بأكثر من ستين سنة قادمة، يستشرف فيها "خطاب العربي الأخير" المستقبل البعيد المجهول ويتنبأ بمآل عرب ما بعد الثروة والمال والنفط . ويصور عام 2084 بكل سوداوية وجنائزية، ولعل من أبرز ما يميز هذا الزمان البعدي الذي أصبح من منظور الرواية راهنا، هو ظهور ما يسمى بإنسان الشريحة "..نهاية زمن وبداية آخر..L'Homme à puce، الذي يمر عبر كل المسالك، ولا حاجة له في إظهار أوراقه(...)شريحة صغيرة توضع تحت الجلد تحمل كل شيء عن الإنسان، نزواته جنونه، وأفكاره..."[2] وهي صورة عن إنسان 2084 الفاقد لحريته وخصوصيته والخاضع للمراقبة و الجوسسة الدائمة.

كما تحاول رواية "العربي الأخير" تجسيد اليوتوبيا من خلال اللامكان وهي قلعة أميروبا التي تشبه منفى خارج أي مكان وزمان، وتشهد على الأحداث كلها والصراعات الداخلية التي يعيشها "آدم غريب" وتصور مدينة العقاب الذي يسلب الإنسان حرية الارادة، وحرية الكلام والتفكير أو حتى المشاعر..، إضافة إلى سكان أرابيا الذين يعيشون خارج أسوار قلعة أميروبا يطحنهم الجوع والتقتيل "شيء ينبئ كأن هذه القلعة تقع خارج الزمن البشري وهي أقرب إلى أسطورة تنحت قوتها في فراغ مهول اسمه الصمت"[3]، تستهد سكان آرابيا وتحضر لهم مشروع الموت "البوكيت بومب" التي اخترعها آدم من أجل إحلال السلام ومحاربة أعدائه وتسخيرها لأغراض سلمية لكنها كانت نهاية لكل الآرابيين .

كما اختار آدم غريب في رواية 2084 العربي الأخير، الدخول في محاورات وتخيلات مع الذئب رماد قرينه الذي يصنع هو الآخر عالما يوتوبيا خارج الواقع والمألوف، يهرب إليه آدم كلما غلبه الحنين إلى حياته العادية، رماد الذي مثل صوت الضمير وصوت الأمل لكنه في

[1] واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير،ص54.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] المصدر نفسه، ص65.

آخر الرواية كان منقذ آدم من الموت[1]، وهو عالم التخييل اليوتوبي الذي اختاره السارد تعبيرا عن واقع لا يملؤه إلا الجور والدم والجنون.

غير أن هذه الآمال قد تتحول إلى نزعات جنونية دموية –في أصابع لوليتا– تفر إليها الذوات هربا من قسوة الحياة، ولعل خير مثال عنها تلك النهاية المأساوية التي اختارتها لوليتا هربا من الواقع السائد وهربا من جسدها الذي لا تملكه، حين اختارت موتها عبر التلاشي والتشظي لتحيا لأول مرة مالكة لجسدها، ولتولد من جديد عبر تلك الشظايا المتطايرة، ورغم ما يحمله هذا الموقف من جنون ودموية إلا أنه بالنسبة للوليتا يمثل طريقة للتحرر من الواقع السائد و الصادم الذي لا يحمل لها إلا الذكريات السيئة.. فاختارت الموت تفجرا وتلاشيا وانمحاء من أجل أن تحيا ذاتا وروحا وعشقا.

وهذا النوع من اليوتوبيا التخييلية يرفض الواقع و يستعيض عنه باللجوء إلى عالم الكتابة والانغلاق الذاتي داخل حلم ترتسم عليه علامات الخلود. وهو حال آدم غريب الذي هرب من منفى قلعة أميروبا ووحشتها من خلال عالمه الجديد وهو الكتابة وتسجيل كل يومياته وطموحاته وذكرياته على مسجلة ترافقه أينما حل، كما استعمل الرياضة والركض تحت الأمطار الغزيرة وسيلة لتبديد مخاوفه وآلامه وتعويضا عن حلم الماضي في أن يكون متسابقا محترفا. حيث يظهر خطاب "العربي الأخير" آمال وطموحات العربي في استعادة مكانته وهيبته على أنها ضرب من اليوتوبيا العزيزة المنال إن لم تكن ضربا من الوهم المستحيل. فهي شعوب منقرضة آيلة للزوال .

أما خطاب "سيرة المنتهى " فقد بلغ ضربا من اليوتوبيا تجاوز فيه عوالم الأحياء ليرتحل عبر رحلة صوفية معراجية إلى عوالم ما بعد الموت، تشبه عوالم التكوين الروحي، ولم يكتف بهذا، فقد دعا كل أولئك الأموات الذين أسهموا في تكوين شخصيته الإنسانية والثقافية والأدبية إلى عشاء الصفح الأخير، فكانت سيرة المنتهى نوعا من اللاحقيقة التي

[1] المصدر السابق، ص458–460.

يفر إليها الأعرج مع عائلته وكتبه لتحقيق ماعجز عنه في الحياة، وتزداد الرحلة غرابة حينما تجمع بين النقيضين، بين عالم صوفي متعال ومقدس وعالم الغواية الدنيوي المدنس.

وبهذا تهدف هذه الرؤى اليوتوبية إلى تذويب الواقع لصالح طموحات قد تتحقق وقد لا تتحقق، فإما أن أحقق كل شيء وإما أن لا أحقق شيئا. فسيرة المنتهى تتجاوز كونها مقاما للبوح والاعتراف وطلب الصفح على الطريقة المسيحية، لتصبح وسيلة للحياة عبر سرد الموت. فعبر وساطة التخييل يلتقي الأعرج بكل أفراد عائلته ويحقق ذاته من خلال الآخر، وعبر وساطة الكتابة عن الموت يكتب الأعرج سيرته ويحقق حياته، ومن هنا فتأويل الذات كان من خلال تأويل الرموز والوسائط من جهة ومن خلال علاقة هذه الذات بذاتها وبآخرها من جهة أخرى.

وقد تتخذ اليوتوبيا منحىً مختلفا من خلال رسم عالم مزيف يستبطن مواقف وأفكار مضمرة، كما حصل في تصوير انتصارات الأمير في صورة أسطورية تمنحه قوة خارقة تخر لها أعناق المستعمرين خوفا وهلعا، وتتبدل معها مدارات الكون فتغرب الشمس من الشرق وتشرق من الغرب، فعلى لسان القوال تصف الرواية حضور الأمير وسطوة بطولاته: "الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني والأولياء الصالحين، عوده مثل البراق ويطير حصانه للسماء، عندما يحاصروه الأعداء سيفه بتار يطفئ البرق من حدة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسو ما خون أبدا، ناره ما تروح في الفراغ، في موقعة وهران خلاص له البارود، رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي عيني، ونوشن صوب عدو وفتح يده، فتت العدو اللي كان قبالته "[1] وإن كان ربط الأمير بهذه القوة اللاّمنطقية واللاّواقعية المستحيلة من شأنه أن يشرّع الباب أمام تحريف صورة الأمير وواقعية بطولاته وانتصاراته. التي تنزع عنه صفة التعظيم وتمنحه هالة الخرافة واللاّمنطق.

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص69.

ولعل أهم ما يميز هذه اليوتوبيا ارتباطها بالمخاطرة والرهان تحت شعار الكل أو لا شيء، ولا أدل على ذلك، من رهان آدم سميث في "العربي الأخير" في صنع البوكيت بومب" التي راهنت على أمرين: إما السلام الدائم وهذا ماكان آدم يتطلع إليه، وإما موت محقق وانقراض للعرب و هي النتيجة الحتمية والنهائية لمخاطرة آدم.

انطلاقا مما سبق، أبان السرد التاريخي عن أبعاده الإيديولوجية واليوتوبية الملازمة والحتمية في كل خطاب، ليسفر عن تشكل هوية سردية ترسم حضور الذات ووجودها من خلال السرد التخييلي دون أن تتنكر للآخر بوصفه شريكا فاعلا في هذه العلاقة التوسطية.

3- الهوية السردية (جدلية الإيديولوجيا واليوتوبيا):

تستعيد الخطابات الأحداث التاريخية والوقائع وفقا لمواقف ووجهات نظر في السياسة والفكر والدين، وهي مبثوثة في مواقف الشخصيات والأبطال وردود أفعالهم وتوجهاتهم وأحداثهم، فالإيديولوجيا ملازمة لفكر الإنسان، وحتمية في حياته، "لو لم تكن الإيديولوجيا موجودة أو انتهت، سيصبح العالم بلا معنى، والحياة ستصبح بلا هدف، ولا تستحق أن تعاش"[1]، ذلك أنها تمثل "منظومة الأفكار والقيم والمبادئ التي تسعى إلى تحقيقها جماعة ما، أو جملة المواقف التي تدعو إليها وتدافع عنها، أو مجموعة الوسائل الكلامية(أساليب الحجاج) والعملية (أساليب التنظيم) التي تستخدمها من أجل تحقيق أغراضها".[2]

غير أن المواقف المبثوثة في هذه الخطابات محل مقاربتنا، لا يمكن تصنيفها على أنها محض تزييف وتحريف للواقع أو مجرد تعبير عن مواقف سياسية مشفرة، و إن كنا مارسنا في بعض من المراحل نوعا من المحاكمة والمحاججة لبعض المواقف، إلا أن هذا لا يلغي كون هذه الروايات تطرح جملة من الأفكار الإيجابية التي من شأنها تكوين هوية سردية للجماعة التاريخية، حيث تؤكد رواية "كتاب الأمير" –من خلال تصويرها لبطلها على

[1] عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص18.

[2] علي حرب: التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، شركة دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ،1995، ص171.

نحو مغاير وخاص– وجود أمير واحد بوصفه مكونا لتاريخ أمة ومؤسسا لهوية جماعية ووحدة واحدة ومصير مشترك، فالحديث عن أمير آخر داخل "كتاب الأمير" يؤكد على وجود أمير واحد في تاريخ الجزائر، بعيد عن كل الصور الأخرى التي يطرحها خطاب التخييل، فهو بطريقة أو بأخرى تأكيد على أن عبد القادر بن محي الدين الجزائري هو رمز للذاكرة الجماعية التي حدثت مرة واحدة ولا يمكن أن تتكرر إلا من خلال السرد وعبر بوابة التخييل دون أن تتطابق معها، فالأمير رمز من رموز التاريخ الذي حاولت الرواية ترسيخه في الذاكرة الفردية والجماعية العربية والعالمية، حتى وإن نأت بنفسها عن صرامة التاريخ ودخلت عوالم التخييل والإبداع بما ترتضيه فنيات السرد ولعبة التخييل للأمير الجديد المختلف والمشابه في آن للأمير عبد القادر الجزائري لكنه لا يطابقه. وهي وإن فشلت في تحديد هوية تاريخية إلا أنها حققت هوية سردية .

ومن هنا، تشكلت ذات الأمير وهويته انطلاقا من تضايف التاريخي مع التخييلي، فالصورة التي عرضها "كتاب الأمير" وفق نمط تخييلي ممزوج بالتاريخ، شرعت الباب أمام القارئ ليقارن بين الشخصية التاريخية بثقلها وعظمتها والشخصية القصصية، لتتأكد لنا مقولة الهوية السردية –عبر تداخل التاريخي والتخييلي – من خلال ما تمنحه الحبكة السردية من توافق متنافر، وهكذا، " يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية. وجدوى هذا الالتفاف من خلال الحبكة، هي كونه يقدم نموذج التوافق المتضارب الذي يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية. ولا تتقابل الهوية السردية للشخصية إلا مع التوافق المتضارب في القصة نفسها[1]، بمعنى أن هوية الأمير تشكلت انطلاقا من المستوى التخييلي لا الواقعي، وتحققت من خلال هذا الآخر عبر وساطة السرد إذ ما يشكل الذات هو فعل التأويل الذي يتم من خلال السرد مكونا هوية سردية " فالهوية

[1] بول ريكور: الهوية السردية، ضمن الوجود والزمان والسرد، ص260.

إذن، من هذه الزاوية تأخذ مشروعيتها التاريخية وأبعادها المرجعية ضمن عوالم المتخيل حيث تكتسب أبعادها الرمزية، وهي الأبعاد التي بها تعيش ومن خلالها تتخلص من الزمن، وبها تقاوم وتحمي الذات من الذوبان أيضا"[2]، فوحده التخييل قادر على منح الشخوص حياة جديدة عبر إيهام القارئ والتحايل على دورة الزمن ليمنح السرد قوة الانفتاح على القضايا الإنسانية والتاريخية والوجودية .

فيكون خطاب السرد، انطلاقا من هذا، منبرا للحديث عن فتنة التطرف الديني ومحاكم التفتيش التي تصادر آراء الكتاب والمثقفين وتحد من إبداعاتهم تحت ذريعة الدين بل وتحاول توجيههم بما يخدم مصالحها. ومسلكا لمناقشة قضايا وجودية والتطرق لطابوهات قد لا تجد مساحة أرحب من الرواية لطرحها ومناقشتها (الزواج، الاغتصاب، الحب، الخيانة، الشذوذ، الانتحار، الارهاب، التطرف الديني، علاقة العرب بالغرب..).

كما قد يتحول خطاب السرد إلى منبر لمخاطبة الضمير العربي للنظر في عواقب أفعاله، ومحاكمته تاريخيا وأخلاقيا، من أجل تحقيق هوية عربية واحدة لا تقبل التلاشي والزوال. مثلما هو الحال مع رواية " 2084 العربي الأخير" التي رفعت حالة الطوارئ من أجل لفت انتباه القارئ إلى خطورة ماهو آت وضرورة الاستعداد له.

يبقى أن نقول: إن التاريخ السردي لا يخلو من الإيديولوجيا كما لا يتنكر للوهم ولليوتوبيا. بل لا يسلم من سطوتهما مهما حاول ذلك، فكل سرد هو تعبير عن مشروع لم يكتمل وطموح لم يتحقق بعد، وتمثيل لوجود خاص يحمل وراءه موقفا ما يتحول إلى معتقد إيديولوجي أو وهم يوتوبي ويترسخ ويستمر مع الزمن، بل يتماهى مع النص ليأخذ شكله وملامحه، فتلتبس على القارئ المواقف والأفكار من النظرة الأولية، ولا تتكشف الخطابات المضمرة إلا عبر ضربات التأويل المتأنية والمتتالية.

[2] عبد الله بريمي: فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هرمينوسيا الزمن والمحكي عند بول ريكور، ص 97.

مع ذلك، لا يجوز النظر لهذ الإيديولوجيات واليوتوبيات على أنها سلبية في المطلق إذ " الإيديولوجيا واليوتوبيا وجهان للخيال الذي يعيد إنتاج شيء ما ...وكل شيء يمر كما لو أن المتخيل الاجتماعي لا يستطيع ممارسة وظيفته الغريبة الأطوار إلا من خلال اليوتوبيا ووظيفته في تكرار الواقع ومضاعفته إلا من خلال الإيديولوجيا "[1]وإن كان هذا التقاطع لا يلغي ضرورة الوعي والحذر مما قد تستبطنه خطاباتها من جهة، استيعاب مدى فاعلية جزء منها في الحفاظ على هوية الفرد والمجتمع وحفظ الذاكرة والتاريخ من جهة ثانية. كما لا ينظر للخطابات اليوتوبية على أنها محض وهم وتزييف وهروب من الواقع بل بوصفها مشاريع تغيير وآفاق أمل أرحب ومحاولة للتعايش مع الأزمات عبر توقع حدوثها والتأهب لها.

في مقابل هذا، لا يخفى على قارئ هذه النصوص مالها من أبعاد جمالية تستبطن هذه الإيديولوجيا أو تغلفها، وهي تعبر عن براعة فنية وقوة تخييل ،إذ جمالية النص تكمن في إفراغه من إديولوجيته واستجلاء مكامن يوتوبيته، وتأويله على نحو يستنفذ كل طاقاته الكامنة وهو الدور الموكل للقارئ، وإن كانت مواقف القارئ هي الأخرى تضمر إيديولوجيا معينة.

وبهذا فالسرد لا يكتب التاريخ إنما يعيد تصويره على نحو مختلف لا يخلو من بعد إيديولوجي ويوتوبي وجمالي. يؤسس لرهان الكتابة المعاصرة التي لا تخص النص وحسب بل تجعله رهانا للقارئ الذي لا ينبغي أن يكون مجرد متلق سلبي لمواد ملغمة، بقدر ماعليه أن يكون قارئا عارفا وملما بالكثير من الحقائق التاريخية والدينية والثقافية، التي تمنع عنه خطأ الوقوع في المحاذير وورطة الشك لمجرد الشك. ومن أجل هذا، فروايات الأعرج ليست روايات للمتعة يتصفحها أي قارئ، بل هي روايات للنخبة التي تتعمق في دلالات النصوص وما وراءها، روايات تستلزم عدة معرفية ورصيدا تاريخيا قبل ولوج عوالم النص.

[1] المرجع السابق، ص99.

في الختام يمكن القول، إن هدف التخييل السردي وهو يعبث بالتاريخ يتجاوز تحريفه أو تصحيحه ذلك أن منطلقه جمالي لا نفعي. فالكتابة السردية تنطلق من مادة التاريخ ثم تعيد قراءته وصياغته وتشكيله في ضوء الراهن، كما تعيد دمج الماضي بوصفه أحداثا مضت وانقضت مع لحظة الكتابة وهنا يصبح للماضي شكل جمالي جديد ويغدو كأنه حاضر معاش، فتذوب الأزمنة وتتقاطع مثلما تلتحم الشخصيات وتتداخل. ذلك "أننا نجرب بإسقاطنا أفقا تاريخيا، في توتر مع أفق الحاضر، أثر الماضي فينا، وأثر التاريخ فينا، شيء لا يؤتي أكله بدوننا، وانصهار الآفاق هو ما نسعى إليه. وهنا يتضافر سعي المؤرخ وسعي التاريخ ويتعاونان "[1]، ومن خلال هذه العملية لا تروم الكتابة السردية ابتكار آلة أو مسجلة تحفظ أحداث التاريخ، إنما تروم إعادة تصويره على نحو مختلف ولهذا ينبغي أن يكون عملها سجلا للحياة لا مسجلا لها. كما ينبغي أن تراعي كيفية تشكل الهوية السردية التي تجمع بين دفتيها تجربة التاريخ – كما ترسخ في الذاكرة الجماعية –وأفق توقع قارئ هذه التجربة بعد أن أعيد تشكيلها.

ولهذا كان السرد تعبيرا عن تجربة زمنية و إنسانية. " وإذا صح أن الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التي نرويها، إذن فالحياة المبتلاة بالعناء بمعنى الكلمة الذي استعرناه من سقراط، هي حياة تروى".[2]، فالسرد ليس مجرد انعكاس لمواقفنا الإيديولوجية وتبريراتنا السياسية وأفكارنا المستترة، وليس مجرد تعبير عن طموحاتنا وثوراتنا وأوهامنا اليوتوبية، بل إن السرد وسيط رمزي لتحقيق طموحات لم تكتمل بعد ومشاريع قيد التأسيس، " أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية أو الحبكات المستمدة من التاريخ والخيال.."[3].

[1] ريتشارد كيرني: بين التراث واليوتوبيا، مشكلة التأويل النقدي للأسطورة، ضمن الوجود والزمان والسرد، ص ص94 ،95.

[2] ريتشارد كيرني: دوائر الهرمينوطيقا عند بول ريكور، ص ص 52، 53.

[3] بول ريكور: الهوية السردية، ضمن الوجود والزمان والسرد، ص251.

إن السرد حاجة أنطولوجية تساعدنا على ترميم ذواتنا والكشف عن هويتنا والكشف عن العالم والوجود. إنه طريقة جديدة لاستيعاب معضلات العالم والتعايش معها والتفاعل ضمن مساراتها. فالسرد لا يقل أهمية من أي معرفة إنسانية أخرى.

الفصل الثالث

ترميم الذات وسؤال الهوية

أولا: الجسد من حميمية الذات إلى التأسيس للغيرية

1-وساطة الجسد

2- الجسد ولحظة تشكل الهوية

3- موت الجسد وانتفاء الذات

ثانيا: الهوية والغيرية في خطاب السرد

1- بداية تلاشي الهوية (أرابيا قدما نحو الزوال)

2- بداية تشكل الهوية(العربي إرهابي حتى يثبت العكس)

3- إعادة تشكل الهوية

4- نداء الذات /صوت الضمير

ثالثا: سرد الذات و وساطة الموت: عشتها كما اشتهيتها

1- كتابة التخييل الذاتي

2- الموت بما هو وسيط الذات والآخر

3-هوية الذات من خلال الآخر (عشتها كما اشتهتني)

4-غواية الذات مع الآخر(عشتها منذ اشتهيتها)

5- كوجيتو الحكي ..أنا أسرد إذا أنا أحيا

لا يبلغ الخطاب حد المكاشفة إلا عبر أسيقة السرد التي تمنحه فاعلية وحضورا، ذلك أن الخطاب يرتسم فعلا كتابيا عبر لحظات السرد وأبعاده المختلفة، كما أن الخطاب مضمر لا تتضح معالمه ولا تتكشف مسالكه إلا عبر التأويل الذي يلامس اللاّممكن والمستحيل ويرتحل به إلى عوالم المجهول.

ومن ثم، ينطلق القارئ في محاولة تبني تأويلات مغايرة لمنطوقات النص "فعالم النص الروائي، إذن، هو مرجع الخيال، ومرتكز القوس التأويلي، وموئل شتى الإمكانات والتجارب والاحتمالات الضامرة في الوجود، الحاملة لتصوير جديد في الإدراك والتدبر والعيش"[1] .

ضمن هذا الفهم، تتموضع الكتابة عند الأعرج بوصفها رحلة بحث عن الذات والهوية، وهي من أجل هذا، تطرق سبلا مختلفة وترتحل عبر ممرات متشعبة تصل- في النهاية- من خلالها إلى عوالم جديدة في الكتابة التجريبية، مستغلة بذاك مختلف التقنيات الكتابية ومستثمرة التاريخ الأدبي العربي والعالمي، و تمتد طويلا عبر مئات الصفحات وعديد الأحداث والشخصيات من أجل أن تحقق الاختلاف. فإذا كانت الكتابة من منظور واسيني الأعرج"... هي الحاسة التي توقظ أشياءنا الدفينة الرائعة، وربما تذكرنا أيضا بوحشيتنا المقيتة، وبأدفأ نقطة فينا أيضا" [2]، فحري بنا أن نتساءل عن الكيفية التي تقربنا من حميمية نصوصه، فكيف، إذن، نقارب سحر اللغة وفتنة الكتابة، كيف نلج مضمر الخطاب ومخبأ القصد، كيف نقارب اللاممكن في النص ونضيع في أبعاده اللامتناهية، توصيفا، قراءة،

---

[1] أحمد فرشوخ : تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، مطبعة النجاح ،الدار البيضاء، ط1، 2006 ، ص92.

[2] واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص52.

وتأويلا.. كيف نسكن النص لنتجاوز الممكن ونبلغ المستحيل، كيف نقارب اللغة ونغوص في متاهاتها ومسالكها فتستحيل كائنا ناطقا وذاتا فاعلة.

من هنا يصبح سؤال الذات في مسالك التأويل وتعرجات خطاب السرد عند الأعرج كشفا عن المنطقة المظلمة فيها، وبحثا في مناطق السواد وتكحيلها ببياض البوح وزرقة السؤال الدائم، من هنا تغدو الكتابة سحرا لمن لا سحر له، وفعلا وجوديا يضمن توازن الذات/النص وتجددها واستمراريتها، فلا تكف مساءلة الذات لذاتها عن مداعبة وعينا في محاولة للانوجاد، فالبحث عن الذات رحلة وجودية ترتحل عبر مفاصل الحياة الإنسانية " فتنطلق أل "الأنا" متحدثة عن رغباتها وأهوائها وتمثيلاتها الغريزية، وما تفتقده في الواقع، وتتحول الكتابة من مجرد سواد إلى بياض إلى نوع من الفلسفة في الحياة، ويتحول فعل الكتابة رغبة في بلورة الأسئلة التي تمنح للوجود معنًى حقيقيا، معنًى يحرر المبدع ويحرر معه القارئ والمتهم من احتمال التحول إلى مجرد قطيع.. فالذات حين تشعر بثقل العالم فوق كاهلها، تلجأ للكتابة، فيصير فعل الكتابة معادلا للنجاة، والمخرج الوحيد المضمون للانفلات من ثقل الروح المتعبة، فالكتابة تمكننا من مساءلة المجتمع وتسعى لخلخلة قيم استشرت بعنف فيه"[1].

ثمة إذن، ذات، كتابة تتخفى وراءها الخطابات، وتتغيا المكاشفة والبروز، ذلك أن الذات تحولت من كونها مجرد تعبير عن أدوار وأفعال وأصوات لشخصيات فاعلة وأبطال كما هو الحال مع مورفولوجيا الحكاية مع بروب وسيمياء غريماس وجينيت إلى ذات اشكالية في علاقاتها المتعددة، إذ "تصبح الذات في البعد التأويلي، حوارا، وتصبح الحقيقة مشاركة، ويثبت وضع الذات بقدر ما تفتح من حوارات مع الآخر، لأن اللغة تتبني على حوار وتفرضه في سياق الفهم، بوصفه انقذافا دائما، وبهذا يكون فن التأويل الوساطة الشاملة، من

[1] عمر محمد منيب أدلبي: سرد الذات فعل الكتابة وسؤال الوجود ، ص 64.

خلال الطابع البلاغي للغة، بين الذات ونفسها، الذات والآخر، الذات واللغة، وبين اللغة والأشياء"[1]. فعبر أي وساطة تكشفت الذات في مختلف الخطابات السردية للأعرج؟

أولا: الجسد من حميمية الذات إلى التأسيس للغيرية

1- وساطة الجسد:

عبر هذه المسالك في فهم الذات وصولا إلى النص، وفهم النص وصولا إلى الذات نلج رواية "أصابع لوليتا" للكشف عن عوالمها المضمرة، واستجلاء دلالاتها الخفية ومقاصدها الملغمة. إذ منذ الصفحات الأولى من رواية " أصابع لوليتا" تبدأ أولى تشكلات حضور "لوليتا" – بادية بوضوح –من خلال عطرها القاتل والأخاذ وجسدها الملفت، راسمة، بذاك، معالم نص يحتفي بالجسد، بوصفه أيقونة حب وحياة، وعطر رغبة واشتهاء، ومصدر إلهاء وتشويش واستفزاز لحواس الكاتب يونس "مارينا" بطل الرواية، وهو يعكف على توقيع إصداره الجديد، حيث "شعر فجأة بالدوار اللذيذ، التفت يميناً وشمالاً وراءه، فتح حاسة الشم عن آخرها مرة أخرى ضاعت منه التفاصيل، تأكد فقط أنه ليس عطر إيفا"[2] مرافقته ومترجمة كتبه. ولأن" النص مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل"[3]، فقد اهتمت الرواية منذ البداية بجسد لوليتا، حيث تبدأ أولى علامات سطوتها من خلال عطرها الأخاذ ثم أصابعها، ثم جسدها الملفت بوصفه "كينونة رمزية وإيحائية وإشارية وأيقونية تضاف إلى الأجسام من خلال تمثيل الإنسان لها، لتحقيق وجوده المرئي الذي يمكن أن يكون هنا أو هناك"[4] .

---

[1] الناصر عمارة: الهرمينوطيقا والحجاج، ص42.

[2] واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص 14.

[3] فريد الزاهي : الجسد، النص، التأويل، ص 25.

[4] رسول محمد رسول: الجسد المتخيل في السرد الروائي، الناي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت . ط 1 ، 2014. ص 20.

عطر قاتل تسرب إلى معرض فرانكفورت أين يوقع مارينا كتابه " عرش الشيطان"، عطر هارب ومتسلل بين حشود المعجبين يوقع أثراً في نفسية مارينا ويقلب كيانه، يخفي وراءه جسداً يلفه السحر ويسكنه الجمال " ترى المرأة في ذلك منحة إلهية لها و رأسمال هائل لتجسيد جماليات جسدها على نحو فاتن وأمام أنظار الرجال"[1]، عرفها مارينا رغم أنه رآها لأول مرة " عرفتها ... عرفتها ... واووووو... هي لوليتا... هي لا أحد غيرها.... لوليتا (...) أليس غريباً أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة والتصق بذاكرتك كعقرب الصخور البحرية؟، تقف أمامك خارجة من رحم اللغة رامية عرض الحائط بكل الأغلفة والأغطية التي كانت تحبسها وراء قوقعة صلبة وتتحول إلى كائن بشري من لحم ودم. هي لوليتا بعدما خرجت من مراهقتها بسلسلة من الصدف المجنونة".[2]

بالإمكان، استنادا إلى ممكنات النص، المباشرة منها والضمنية، أن نحدد سطوة ثيمة الجسد في هذا الخطاب بوصفه المدخل الأول للسقوط في الغواية، وكأن الرواية تحاول منذ البداية أن تبحث عن مبررات مقنعة للصدف التالية التي يحملها خطاب النص، سواء ما تعلق منها بحياة لوليتا أو ما يخص علاقتها بمارينا. فالجسد كان نقطة الإثارة وهمزة الالتقاء بين بطلي الرواية، والجسد أيضا كان محددا لهذه العلاقة.

النص لم يقف عند هذا الحد من وصف جسد لوليتا، إنما راح يربطها بواحدة من أبرز الشخصيات الروائية مشبها إياها ب لوليتا "نابوكوف"، لكن ما همزة الوصل بينهما؟ ما الشبه الغامض بينهما " عطرها المجنون الذي دوخه حتى قبل أن تدخل؟ فوضاها الطفولية؟ سحرها الغريب؟، نظراتها الصافية الخجولة والشيطانية في الآن نفسه؟ أحدثت فيه فجوة لا يعرف إن كانت للسعادة أم للألم (...) حاول أن يمحوها من مخيلته، أن يطردها كما يفعل كاهن مع جسد سكنه الشر، لكنه لم يفلح كأنه دخل في كماشة كانت أكبر منه".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 52.

[2] واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص ص 46-47.

[3] المصدر نفسه، ص 50

حضور باذخ وسطوة عجيبة لهذه المرأة(لوليتا، لالو، نوة) على يونس مارينا، كل هذا الألق العجيب دفعة واحدة منذ حضور عطرها الأخاذ، إلى أن تماهت أمامه ملاًكا مدهشاً "من أين خرجت؟ أي وجه؟. ملامح خطت بنعومة مدهشة، وكأنها خرجت من لوحة استشراقية بألوان زيتية متهادية نحو النعومة والسكينة، عيناها تغرسان بسرعة الأشياء التي تحيط بها كأن زاوية نظرها مفتوحة على اتساع 180 درجة؟ أحس بأنه رآها قبل هذه اللحظة أين؟ تساءل مثل قطة لا تستقر على مكان كلما سمعت صوتاً متأتياً من زاوية ما كأنها معنية به تلتفت بسرعة قبل أن تعود لوضعها مع حركة آلية شعرها الذي ينسدل على وجهها فتسحبه قليلاً إلى الوراء . ضحكت، كان مندهشاً من غرابتها أو من الطفل المتخفي في عينيها"[1].

هكذا، إذن، " يتدخل الجسد بشكل مباشر في عملية انتاج النص وكتابته، ويشكل المخزون الذاتي للذات المؤلفة التي تثوي بشكل أو بآخر، وراء النص، وينقل اللغة من التواصل الشفوي إلى صورتها المكتوبة ".[2] فحضور هذا الجسد كأنه هارب من فيلم سينمائي أو من صفحات لمجلة تخص مشاهير عارضات الأزياء، يشير إلى امرأة جريئة ومثيرة عصفت بمشاعر يونس مارينا وألقته في عشق همبر همبر القاسي. امرأة تجمع بين العفوية والتلقائية والمرح الطفولي الذي لا يخلو من الهبل، إنها لوليتا المرأة التي سكنته مثل الصاعقة وخدرت مشاعره وأحاسيسه لتلتقي به في عوالم سعادة ومرح كبيرين، امرأة أنسته في لحظة واحدة قائمة النساء اللواتي مررن في شريط ذاكرته، لتتربع على عرش اللذة والإغراء القصوى "لوليتا حياتي يا ناراً تضطرم في أحشائي يا معصيتي ... يا روحي لو– لي– تا طرف اللسان ينطلق في رحلة تتكون من ثلاث مراحل حتى يصل إلى الحلق، وفي المرحلة الثالثة، ينقر على الأسنان وينبعث اسم : لو– لي– تا".[3]

[1] المصدر السابق، ص 33.

[2] فريد الزاهي : النص ،الجسد ،التأويل، ص25.

[3] فلاديمير نابوكوف: لوليتا، ترجمة: خالد الجبيلي، ص 13.

اهتم هذا النص السردي بمتاهات الجسد منذ منفتح الرواية، فأول ما لفت انتباه يونس مارينا هو عطرها ثم بعد ذاك أصابع* يديها التي أثارت تساؤله: "أصابع ناعمة وطويلة ...عازفة بيانو؟

-غير محترفة، أعزف لنفسي ولمن أحب. كل رواياتك قرأتها لكني أشعر نحو هذه بالذات بجاذبية خاصة، ربما لأن بطلتها امرأة قتلها حبها للحياة، ربما لأني مثلها ضحية القتلة الجدد (....) لم تسحب يدها وكأنها صديقة قديمة. شعر بإرباك شديد وبنعومة أصابعها الطفولية. الأصابع لغة قبل الكلام".[1]

احتلت الأصابع الجزء الجميل من جسد لوليتا منذ عنوان الرواية، ثم تناثرت عبر كامل جسد الرواية، وهذا ما يتضح من خلال أصابع "مريم ماجدالينا" التي لم يكن "حميد سويرتي" يرى من جسدها غير أصابع يديها التي كانت تقدم بها الطعام خلف الباب في ماخور عيشة الطويلة، كما أن الأصابع شكلت جزءا مهما من لوحتي دولاتور المتجاورتين التي تظهر" امرأة جالسة على طاولة، تضغط برأسها على يدها اليمنى، وبيدها اليسرى تداعب جمجمة مقابل مرآة. المرأة غارقة في تفكيرها، المشهد كله غارق في الظلمة ".[2] إذ تؤثث اللوحتين إلى مشهد الزوال والهشاشة التي تعكس صورة مريم المجدلية ومعاناتها وترسم لحظات الظلمة التي قد يعيشها أي فرد.

---

*يقول الروائي واسيني الأعرج في أحد حواراته التي سئل فيها عن عنوان روايته وسبب اختيار الأصابع بالذات : « المسألة ليست جديدة، هناك نصوص عربية وعالمية أخرى سبقتني إلى ذلك مثلاً ، الأصابع الحمراء لمارك فيلار Les Doit de Rouge : Marks Villard وهي رواية بوليسية صغيرة وممتازة أو قصة الحب التي كتبها جون أنجلاد ANGELADE JEAN أصابع المطر الزرقاء Pluies de la bleue doit أو رواية العيون المنكسرة Les yeux baissés للطاهر بن جلون وغيرها اختيار الأصابع في رواية في الجانب الواعي على الأقل يتعلق بالحواس الأساسية الموجودة فينا. حواس الحب الأولى هي الأصابع ودليل الجريمة هي الأصابع أيضاً....» ينظر: سليمة عذاوري: أصابع لوليتا بين الفن والحياة والتاريخ ، ضمن كتاب : قاب قوسين أو أدنى حورات في الرواية والكتابة والحياة (2004- 2014) جمع وتقديم سهام شراد، منشورات بغدادي، الجزائر، ص109.

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا ، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 397.

كل هذه العلامات للاحتفاء بالجسد كانت بداية قصة حب بين مارينا ولوليتا أو نوه اسمها الحقيقي، والتي لا يمكن تحققها بعيداً عن ممكنات جسدها المغري الذي جعل "مارينا" يردد "مليون جسد يحبك ويشتهيك أنت جميلة إلى الحد المخيف، مدهشة وذكية، الذي يحبك لابد أن يصاب بحالة ارتباك في اللحظة الأولى، لا يمكنه أن يصدق بسهولة أن كل هذا النور أصبح بين يديه".[1]

هكذا، يصور النص "لوليتا" رمزاً للحب والجسد، ليتماهى أمام القارئ منذ القراءة الأولى أن الرواية لا تعدو كونها احتفاء بجسد وعاطفة، ربما كرواية "نابوكوف" في تصويرها لأيقونة الجسد أو حتى " روميو وجولييت" كقصة حب عالمية. لكن الجسد "هو ما يحدد وجود الإنسان في العالم وأعضاء الجسم الكوني هي الأشياء الكثيرة التي تقود للوحدة، مثلما تقود الجسد الإنساني للتعبير عن توحده الأنطولوجي، وكتابة سيرة الجسد/ الكون، يجعل الشاعر (أو الكاتب) يحول الجسد إلى قيمة أنطولوجية لها أبعاد معرفية وأنثرولوجية وفلسفية وصوفية".[2] إن مفهوم الجسد يتجاوز بعده الفيزيقي ليشكل أبعادا تكوينية تسهم في تكوينه ومن هنا تتشكل علاقة النص والجسد، حيث يشكل الجسد نصا قابلا للتأويل، يسهم في رسم مسارات تخييلية وآفاق قرائية جديدة داخل ذلك النص، "الجسد، إذا، موضوع النص ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقيه في الآن نفسه، إنه يشد النص إلى مسألة الوجود، كي يصغي لها وينتجها تخييليا، في الوقت ذاته الذي يختزن مجمل المعطيات المتخيلة التي تتغذى منها الكتابة الحكائية بشكل شعوري ولا شعوري".[3]

نص "أصابع لوليتا" كغيره من النصوص يمارس نوعاً من الإقبال والإدبار على قرائه إذ يمنح شيئاً ويغيّب أشياء كثيرة، يقول شيئاً ويقصد أشياء أخرى "فلا يكون النص نصاً إن

---

[1] المصدر السابق، ص 204.

[2] عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة: قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، ط1، 2005، ص 68.

[3] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص ص 19،20.

لم يخف على النظرة الأولى وعلى القادم الأول قانون تأليفه وقاعدة لعبه، ثم إن نصاً ليظل يمعن في الإخفاء أبداً وليس يعني هذا أن قاعدته وقانونه يحتمان في امتناع السر المطوي بل إنهما وببساطة لا يسلمان أبداً نفسيهما في الحاضر لأي شيء مما يمكن دعوته بكامل الدقة إدراكاً"[1]، وهو الأمر الذي يستدعي فتح آفاق القراءة والتأويل التي تتجاوز الخطاب السطحي وتغوص في محطات الذات وعتباتها من أجل استعادة الذات ومعرفة علاقتها بذاتها ثم علاقتها بآخرها من خلال النص السردي، فالنص في عرف الهرمينوطيقا "عتبة نقديه لأنه يضع الذات في حوار مع نفسها من خلال الرموز والآخر".[2]

2- الجسد/ لحظة تشكل الهوية:

تقتضي مقاربة الجسد داخل الرواية إزاحة اللبس عنه واستجلاء معانيه، عبر التوغل في الرواية قراءة و شرحا وتوصيفا وتأويلا، أفليس "التأكيد الذي يقول بأن الأشخاص هم أيضا أجساد، هو مجرد قيد لغوي حين نتكلم عن الأشياء كما نفعل دوما، ونحن لم نتوان عن القول بأن الأشخاص إن كانوا أجساما كذلك، فلأن لكل شخص بالنسبة إلى ذاته جسده الخاص" .[3] بمعنى أن قراءة جسد "لوليتا" يتجاوز مظهره الفيزيقي بوصفه أيقون جمال وسحر، كما يتجاوز قيده اللغوي ليكون إمكانية فينومينولوجية تسهم –أولا– في فهم الذات والكشف عن تكوينها الوجودي والفعلي، ومن جهة أخرى تنقل مجال البحث من الحميمية الأنوية إلى التأسيس للغيرية، "وحينئذ، يفلت التأويل من الوقوع في دائرة لا فجوات بها، فيفارق الوثوق والجمود ليتحول بدوره إلى نص قابل للتأويل المبدع المؤمن بنسبية الحقيقة، وبالمسافة الضرورية بين الرمز ومقابله التأويلي، حيث الرمز يظل محتفظا بإشعاعه وانفتاحه مخافة التحول إلى سلطة جديدة أو أسطورة دوغمائية.[4]

---

[1] الناصر عمارة: الهرمينوطيقا والحجاج. ص 134 .

[2] المرجع نفسه، ص 137.

[3] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 591.

[4] أحمد فرشوخ : تأويل النص الروائي، ص ص91،92.

إن هذا الجسد المشاع على صفحات المجلات وعروض الأزياء، والمختنق تحت أشهر وأبهى الألبسة، المباح لكل الفئات المترصدة، يحمل وراءه جروحاً نازفة ومفتوحة لم تتجح السنوات ولا المسافات في التئامها.

فلوليتا أيقونة الجمال، ما هي إلا جسد مدنس بخطيئة اغتصاب والدها "طفلة بدأت في عمق الغواية وهي على يقين أن الغواية نفسها تسحبها نحو قبر مجنون"[1]، وتحولها من رمز للبراءة إلى رمز للغواية، إلى امرأة "تحمل موتها في أناقة الجسد نفسه"[2]، فخلف عالم الموضة والأزياء والألوان وخلف بهرجة الألبسة والقامات الممشوقة، تتخفى أجساد ميتة وأخرى مغتصبة، أرواح مكسورة وذليلة امتهنت لعبة الجسد فوقعت تحت رحمته. فلوليتا كانت ضحية جسدها الجميل جسد خلف امرأة الموت، امرأة على حافة الهاوية، وربما هي الهاوية. ذلك أن حادثة الاغتصاب تركت فيها حروقاً عميقة وتشوهات لا تشفى، جعلتها لا تنظر إلى جسدها إلا بوصفة جثة . يقول يونس مارينا مواسياً لها: "لك جسد جميل عمري وليس جثة. فترد لوليتا:

"بوووف... خليك. أنت طيب، مجرد ركام من العظام والجلود التي تحولت إلى بلاستيك وكأن الاغتصاب كون لي حقداً ضد نفسي. ستجمع يوماً في كيس بلاستيكي أسود وتنتفي علاقتي بالأرض نهائياً، علاقة كان علي أن أصوّبها لأستطيع العيش، لكنك أربكت كل شيء في، كنت مرتاحة أن هذا العالم كاذب مجرد غواية جميلة مفرغة من المعنى".[3]

وبهذا تكون حادثة الاغتصاب الأمر الذي شكل عقدة لوليتا اتجاه ذاتها واتجاه جسدها ومنه اتجاه الآخرين، ذلك أنها دخلت في حالة انفصام داخلي ترفض من خلالها هذا الجسد المدنس المعبأ بالعقد والجروح والذكريات السيئة، الجسد الذي عرى طفولتها وألبسها لباس

---

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 432.

[2] المصدر نفسه، ص 231.

[3] المصدر نفسه، ص ص 429، 430.

العار والهزيمة "والدي كسرني ولكني قمت من الرماد القاسي إلى ما هو أقسى منه"[1]، إلى عالم الغواية، حيث أصبح جسدها المدنس مباحاً مشاعاً للجميع، جسد اغتصب طفولتها وسكينتها وأفقدها قيمتها ووجودها، فلم يعد إلا مجرد عظام وجلود مفرغة من الروح والكيان والاحساس، ولهذا السبب، تنتفي صلتها بجسدها الخاص، وتتشوه علاقة ذاتها بذاتها التي يفترض أن تكون عاملا رئيسا ووسيطا حاسما في علاقة الإنية والغيرية.

وإذ يتحدث خطاب الرواية عن موت هذه الوساطة من خلال موت جسد "لوليتا" اغتصابا، فإنه يسير إلى موت قيمته الانسانية، وضياع هوية "لوليتا" التي اغتصبت مع جسدها، هذه الهوية التي لا تبتعد في مفهومها ومكوناتها عن مفهوم الأصل والجوهر المرتبط أساسا بمؤسسة العائلة ممثلة في دعامتها الأولى "الأب"، فكيف لهذا الأب يتحول إلى سالب لهويتها وقاتل لبراءة جسدها؟ كيف للأب وهو رمز السكينة والأمان والحضن الدافئ والحماية القصوى أن يتحول جنونا ورعونة ووحشية لا تأبى بغير لذاتها وشهواتها التي دفعت بلوليتا إلى عالم التيه والظلام.

إن خطاب الرواية يصور وقوع الذات تحت وطأة الجسد، وتلاشي الهويات تحت رحمة الشهوة، بما هي انعكاس لقلق وجودي وحياة عبثية وسجن إنساني يعيشه الانسان الذي "يعري أشد اللحظات الشهوانية في الجسد ويفشي وهم الشر فيه".[2]دون أن يأبه بالعلاقات الانسانية أو الأسرية ودون أن يهتم بالقيم والأخلاق. لكن أليس الجسد كغيره من الرموز والعلامات أشبه بلعبة دلالية يختفي وراءها الخطاب لإيصال رسالة محددة حتى يعبر بالجسد عما يفوق الجسد؟ وإذا كان ذلك كذلك، أي رمزية يخفيها جسد لوليتا، و أي مكاشفة تتغياها مقاربتنا ؟

يتضح عبر سبر أغوار منطوق النص، أن الحديث عن جسد "لوليتا" يتجاوز بنيته الفيزيقية إلى وجود فعلي يخفي وراءه رمزيات ودلالات مختلفة ومتنوعة بتنوع الخطابات

---

[1] المصدر السابق، ص 430

[2] عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص90 .

السردية وتعدد أهدافها وغاياتها، "فقد يكون مجازاً إيديولوجياً يمكن الفرد من التعبير أو النفي لعدد الممارسات الاقتصادية والاجتماعية التي يعيش منها الجسد، إنه يرتبط بالضغوط وعوامل الضغط الاجتماعي والإحباط والحرمان الكثيرة التي يحياها المرء"[1]، وتحياها "لوليتا" منذ اغتصب جسدها الطفولي وتحول إلى جسد عارضة أزياء تمتلكه دور الإعلانات وصفحات المجلات.

إذ يسعى خطاب الرواية ليرسم ملامح الذوات العربية الحائرة والأجساد المتمردة، ويصور الجسد العربي الذي استبيح للجميع فاغتصبوه دون رحمة؛ جسد شبيه بجسد "لوليتا"، عار من الأمان ومن الطفولة ومن الحقيقة . الجسد العربي الذي ضاع على أيدي أبنائه وإخوانه تحت ذريعة الاختلاف الطائفي والعرقي واللغوي، وتحت مسميات براقة تخير المواطن بين ربيع عربي عنوانه الدم أو بين مرارة حياة ألوانها الصمت والهزيمة، حيث يتحول المواطن والابن إلى مجرد متواطئ وعميل ومغتصب لوطنه. والنتيجة وطن من زجاج لا يعكس وراء شفافية لونه إلا مرض النفوس ووجع السياسة المزمن وغياب المسؤولية وتدهور الثقافة وتلاشي الهوية وموت الذوات.

من هنا، إذن، تتعدد تعبيرات الجسد وتختلف داخل خطاب الرواية، إذ قد تعبر كذلك عن " الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد العقائدي الرجعي بعد أن اختفى الفضاء السياسي الممكن لتجسيد روح المقاومة "[2]، وهو حال "يونس مارينا" الذي ضاق به الوطن ففر إلى خارجه، وفاض به الواقع – بسبب ذئاب العقيد – ففر إلى عالم الكتابة والرواية، ولما ضاق به عالم الكتابة – وسلطت عليه محاكم التفتيش وحراس النوايا وسدنة الدين والعقيدة – فر إلى عالم الجسد، حيث لا توجد غير وسوسات الشيطان وإغراءات النساء المومسات:" كلما حاصرني حب الوطن بنيرانه وأسهم حقده وحاول قتلي هربت منه

---

[1] شاكر عبد الحميد: حلم عابر وجسد مقيم، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996، ص 216.

[2] كمال أبوديب: اللحظة الراهنة، فصول المجلد 15،العدد 3 خريف 1996. ص24.

تحت جلد النساء حتى أضمد جراحي"[1]، ف"مارينا" وجد الحل في الهرب من الحياة بالكتابة حيناً والارتماء في أجساد جميلة تنسيه مرارة الواقع في أحايين أخرى، أما "لوليتا "فقد كانت جرحه النازف الذي يذكره بأخطاء الماضي وبذكريات الوطن، لكنه سرعان ما يغرق في عالم النسيان الجميل، عالم تفوح منه رائحة البنفسج التي لا تختلف كثيراً عن الطفولة المغتصبة، المنفى، الغربة...

3- موت الجسد و انتفاء الذات:

لم يستحضر خطاب الرواية تيمة الموت اعتباطا ولا مجانا، بل حاول أن يرسم وجودا خاصا للجسد في علاقته بالموت، هذا الكائن الهلامي المرعب الذي يماثل الفناء، لكنه من منظور الرواية قد يكون حلا للكثير من الأوجاع ونهاية لمأساة جسد هارب نحو السكينة والهدوء.

لهذا جاء الموت في خطاب لوليتا بوجه مختلف ورائحة مختلفة بوصفه الخلاص الوحيد والملاذ المتبقي لجسد لفظه الوجود ورفضه الواقع. فإذا كان ذلك كذلك، كيف صورت الرواية علاقة الموت بالجسد وما أبعادها؟

لقد قيل قديماً" ومن الحب ما قتل" ، وهو الحال مع جسد "لوليتا" المليء بالحياة والأناقة لكنه أصبح مجرد قنبلة موقوتة تستهدف يونس مارينا. ليتحول جسدها من واهب للحب والحياة إلى جسد واهب للموت. وما الموت؟ إنه "ذلك الأصل الذي خرجت منه الحياة أول مرة، لتعود إليه آخر المطاف".[2] وإن كان الموت من الناحية الفيزيائية والبيولوجية هو التوقف عن التنفس أو توقف دقات القلب وتلف الخلايا الدماغية، فإن للموت بعدا آخر يتجاوز حدود وجود جثة. فهو يعني موت الذات وولوجها مساحات المجهول والعدم،" إن الموت لا يمثل الآن أبدا وعلى هذا، فعندما يكون الموت هنا، ليس لأني عدم،

---

[1] السيد حافظ: قهوة سادة، (رواية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2012 ، ص37.

[2] عبد العزيز العيادي: إتيقا الموت والسعادة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005 ، ص44.

ولكن لأني لست جديرا بالاستحواذ، بيد أن هيمنتي، وفحولتي وبطولتي الذاتية لا يمكنها أن تكون بطولة ولا فحولة إزاء الموت "[1]،فأمام الموت تصغر النفوس وتغيب الفحولة وتتبدد السطوة والهيمنة.

هكذا، إذن، يعني الموت تلاشي حبال الود بين المرء وحياته. فيخال نفسه مجرد شظايا يلفظها الوجود معلناً عن رفضها، نافياً وجودها، راسما إلغاءها عبر جملة من الانفعالات والضغوطات والأزمات التي تخرجه من الحياة وتدخله دوامة اليأس والإحباط والرغبة في الموت ليس حباً فيه و إنما هرباً منه إليه. إذ الذات بوصفها وجوداً تصبح مجرد رماد ينشد الموت ويرتضيه في كل لحظة، ليعبر عن آخر شهقة فيه، شهقة اليائسين والمحطمين على شرفات الحياة. وهذا هو حال لوليتا التي تحول جسدها من رمز للحب والحياة إلى مجرد شظايا، ليتأكد للقارئ أن حضور لوليتا في معرض فرانكفورت لم يكن بمحض الصدفة، بل كان جزءا من مخطط إرهابي، وبرنامج سري يستهدفه من طرف الجماعات الإسلاماوية المتطرفة والإرهابية بسبب رواية "عرش الشيطان" التي قيل أنها تمس بالذات الإلهية، يقول مارينا: "كل هذا يذكرني أحياناً بفرانكوفيشي موسوليني وفي أحيان أخرى يقذف بي بعيداً عن محاكم التفتيش المقدس حيث كان الناس يرمون في المحارق بسبب دينهم أو حتى لأسباب تافهة".[2]

"لوليتا" لم تكن إلا مجرد طعم يحاول أن يمارس حقه ولأول مرة في امتلاك جسد، عبر تنفيذ عملية انتحارية تستهدف مارينا، قيل أنها في خدمة الإسلام، لتتحقق بهذا نبوءة إيفا في أول لقاء بين "يونس" و" لوليتا" : "أخاف عليك من لوليتا.. تفاداها حبيبي، أنت لا تعرف هذا النوع من النساء يمكن أن تكون امرأة الأقدار القاتلة The fatal Women ".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 45.

[2] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 263، 264.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

ف"لوليتا" في الحقيقة، ليست إلا جزءاً من خلية إرهابية، نجحت في إغراء "مارينا" دون أن تثير أي شك؛ إرهاب يأخذ شرعيته من التأويل الخاطئ للنصوص الدينية ويجد مبررا لخيبات أمله، ويرى عزاءه في موت الآخرين" إنه ضرب من الدمار الذي يصرفه رهط من الناس بالدولة الوسيطة، إنه ليس عنفا ولا فتنة بل هو "ممارسة" –من نوع جديد –تحارب الدولة الحديثة ولكن على أرضيتها التاريخية عينها".[1]

وهذا الإرهاب هو من ضلل "لوليتا" مستغلاً ضعفها وغربتها وجرحها وألمها النازف فدربها على منح الحب والموت في آن، لقد منحت مارينا السلام والسكينة كما منحته ذكريات جميلة وعودة إلى الطفولة الضائعة والخائفة التي فرت من ذئاب العقيد، كما منحته جسداً مفعماً بالحب والحياة . جسد جميل لكنه مفخخ، وأصابع جميلة لكن في النهاية هي أصابع للموت" حواس الحب الجميلة هي الأصابع ودليل الجريمة هي الأصابع أيضاً فهي الأصابع التي أخذت الكتاب من يونس مارينا، وهي الأصابع التي تمارس الحب معه وتعزف له أيضاً. وهي أصابع الموت أيضاً".[2]

هكذا، إذن، تتكشف من خلال "أصابع لوليتا" متاهة الجسد الذي يلعب دورين متناقضين بما هو الحياة والموت في آن . جسد واحد بوجهين متناقضين، يظهر الجمال والحياة حينا ويخفي آلاماً دفينة وتشوهات غائرة في عمق الذات حينا آخر، ليرمز إلى مسألة الهوية الضائعة...هوية يونس مارينا الهارب من وطنه والمغترب عن أهله بسبب لم يدركه ولم يختره، خوفا من ذئاب السياسة ورجال الدين . رواية هوية مسلوبة ومتشظية لملمتها شوارع باريس الجميلة، وأجساد النساء المومسات ليبعثرها مرة أخرى جسد لوليتا. هذه الأخيرة التي تبحث عن هويتها المغتصبة بين تفاصيل جسدها الذي فقد هويته وكيانه منذ اغتصاب طفولتها. لكن لوليتا اختارت علاجاً مختلفاً لآلامها، علاج الألم بالموت، علاج الموت بالموت، فقد وجدت حلاً لجرحها النازف والمفتوح، وجدت ملاذا لجسدها الجميل/

[1] فتحي المسكيني: الهوية والزمان، ص76.

[2] سليمة عذاوري: أصابع لوليتا بين الفن والحياة والتاريخ، ضمن كتاب، قاب قوسين أو أدنى، ص 109.

المشوه من خلال الشخص الذي أرادت قتله وانتهت طوعاً أو كرهاً لحبه. فتلك التي أريد لها أن تفجر نفسها مع "يونس مارينا"، تستيقظ قوتها الداخلية والإنسانية، وترفض أن تتحول نحو العدمية لتقتل شخصاً لم يعطها إلا الحب والإصغاء، وفتح أمامها آفاق الحياة والأمل." لأول مرة أصادف رجلاً لا يأمرني بأي شيء يحبني مثلما أنا. لا أحلم إلا أن أسافر معك على متن غيمة لا قوة في الدنيا توقفها، أحيي المطر والعصافير الهاربة وألعب مع الفراشات وأقطف الزهور ونوار البنفسج البري، وأكون بها طوقاً من الياسمين أضعه في عنقي، وأعلن لك حبي"[1]. فلوليتا وجدت هويتها وحققت ذاتها من خلال حب يونس مارينا الذي عوضها حب الرجل والأب والأسرة، كما أنها أدركت قيمة جسدها الذي لطالما احتقرته، لذلك اختارت أن تكون سيدة جسدها ولو لآخر مرة، أرادت في يوم ميلادها وفي أجمل شوارع باريس أن تحتفي بجسدها الذي وجدته بعد ضياع دام سنوات عديدة وأن تجعله هبة للرجل الذي منحها هويتها وهوية جسدها.

"لوليتا" ذات الحب عشقاً، بل ذات العشق موتا، اختارت الحياة موتاً ليستحيل الموت حياة، ويتحول إلى آلة تحفظ هذه الحياة من الدنس والخطيئة والإثم " إنقاذا للحياة من ذاتها الماكرة التي ترفض الموت، فيتماوت الكائن حفاظاً على الحياة ليكون الموت هو النموذج الذي تعمل الحياة على حفظ ذاتها".[2] غير أن جسد لوليتا لم يعرف وجوده ولم يحقق إدراكه إلا من خلال مارينا، " فالجسد الشخصي ليس معزولا عن الآخر، إن كل وجوده متجه إليه، فعلاقته بالآخر علاقة وجودية، لذا لا بد من الانتقال حتما من الجسد في ذاته إلى الجسد من أجل الآخر، جسد قائم من أجله، أو أن دلالة الجسد لا تتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه ويسعى هو إليها، عبر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم".[3]

---

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 437.

[2] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 242.

[3] فريد الزاهي : النص الجسد التأويل، ص 27.

هكذا استحالت ذات لوليتا، ذات الحب والعشق موتاً وانتفاء، ليس الموت بما هو فجيعة وفناء، إنما الموت بوصفه خلاصاً ونجاة وحياة ثانية، الموت بوصفه احتفاء بالحياة فلوليتا تحيا حياتها من خلال موتها، وتولد من جديد في عز تلاشيها، "لا تقلق حبيبي سنحتفل بأجمل عيد ميلاد في حياتي، وبرأس السنة. سأخرج حبيبي، وسأعود لك بعد قليل نوراً منفلتاً شظايا نجمة هاربة في عرس من الألوان المعميّة".[1]

هكذا، إذن، بعد كل ذلك الحب الذي جمع بين البطلين يصدم القارئ بنهاية مأسوية للمرأة الحدث "لوليتا" الضائعة، التي اهتدت إلى ذاتها وإلى الخلاص من كل جروحها النازفة فاختارت الطريقة البوعزيزية لتنهي علاقتها بالحياة، غير آبهة بالمال والشهرة والجمال... اختارت الراحة الأبدية التي تصنع منها أنواراً تتطاير في السماء " لست متعبة، اليوم تخلصت من أثقال كبيرة لم يبق منها إلا القليل، ليس مهماً، بعد قليل لم يبق أي أثر للألم ويسكن كل شيء نهائياً وأصبح أخف من فجرً ساحلي "[2]. ذلك الجسد الذي كان سبب آلامها ومصائبها وغربتها عن ذاتها وعن الآخرين سيكون سبباً لراحتها، اختارت أن تهديه للرجل الوحيد الذي منحها الحب والسكينة " لوليتا عين على كتاب ويد على زر الموت"[3] اختارت الموت من أجل أن يحيا "مارينا" فخرجت لترمم ذاتها المشتتة وذاكرتها المعطوبة وتؤكد هويتها القابعة بين خفايا جسدها، لوليتا ضحية جمالها، جسدها، أصابعها اختارت لنفسها هذه النهاية التراجيدية غير المتوقعة، لكنها أبت أن يدفن هذا الجسد تحت الثرى بل آثرت أن يتمزق شظايا في السماء تشهد على تلاشيها وتشظيها ومن ثمة ولادتها من جديد، ولادتها كتابة عبر هذه الرواية، ولادة جديدة تجد صدى داخل كل النفوس الضعيفة الميتة، الفاقدة للأمل، ولادتها في كل جسد يحترق ظلما، اغتصابا، انتهاكا لحرمته وقدسيته ولادة يرفضها المنطق والعقل والدين وإن احتفت بها رواية لوليتا. "فتحت يديها بشكل صليبي

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 442.

[2] المصدر نفسه، ص 441.

[3] المصدر نفسه، ص 462.

إلى آخرهما ثم جمعتهما، ومددت كفيها نحو النافذة التي كان يونس مارينا معلقاً فيها ثم نفخت بشفتيها وبعثت بقبلة هاربة نحوه، تدحرجت القبلة في فراغات الثلج كالعصفور الجريح. وما كادت ترفع رأسها من جديد نحوه وتعيد الحركة نفسها بقبلة أخرى حتى لمع برق معمي البصر انفجرت بكلها فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه مشكلا حرائق صغيرة ظلت مشتعلة في مكانها على كتل الثلج تبعتها لحظة بياض تجمد فيها كل شيء... انسحب وجه لوليتا الطفولي نهائياً من المشهد وحل محله فراغ شديد البياض مثل ضباب حليبي نزل فجأة على ساحل مهجور".[1]

يندهش القارئ أمام هذه النهاية المفجعة الصادمة التي اختارها خطاب الرواية. لكن الأصعب هو ما يخبئه القدر "ليونس مارينا"، فقدر يونس لم يكن أحسن من قدرها، لم يمنحه حتى الوقت الكافي للبكاء على ذلك الحب، أو التحسر على تلاشيه . لم يمنحه حتى الوقت الكافي لتوديع لوليتا أو متابعة شظاياها المتطايرة في السماء . فإذا كانت لوليتا هي من اختارت قدرها/موتها وآثرت أن تكون لآخر مرة وميضا من برق وشعاعا من نور وشعلة من نار، فإن الموت هو من اختار يونس مارينا، اختار أن يمحو وجوده تحت رحمة ذئاب السياسة وحراس الدين وأوصياؤه في الأرض. غريبة هي الصدف مع مارينا قتله عطر الحب عشقا، ثم قتله عطر الموت هذه المرة وإلى الأبد.

"افتح الباب يا حميد سوريتي

علته رجفة أخيرة وحمى باردة

لأول مرة يقتنع بأن للموت رائحة" رائحة ليست ككل الروائح".[2]

إن قراءتنا التأويلية للنص، تبدي لنا عمق القضية التي تعالجها الرواية وتتخفى وراءها في زمن تداخلت فيه المفاهيم وتشابكت في ظل الصراعات الإيديولوجية والسياسة، فلوليتا ليست مجرد قصة حب نبتت في الأرض وتوهجت روحها إلى السماء، ولا مجرد انتحار

[1] المصدر السابق، ص 450.

[2] المصدر نفسه، ص 463.

لعاشقة ظلت السبيل أو مومس سئمت الحياة، ذلك أن انتحار لوليتا هو رمز لكل هؤلاء المنتحرين الجدد والمنتحرين الدواعش وغيرهم من آلاف الشباب الذين اختاروا الموت حلاً لأزماتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية، أو تبريراً عقيماً لطقوسهم الدينية وأفكارهم الرجعية في ظل عالم يسوده القتل والاغتصاب وزنا المحارم وكل الموبقات، التي تعكس رذالة الأخلاق وتراجعها كما ترمز أيضا للأنظمة الدكتاتورية التي اغتصبت حقوق الشعوب واستباحت دماءها. لوليتا رمز لكل مواطن عانى القهر والظلم ولكنه عجز عن التمرد والثورة والبحث عن أحسن السبل فآثر أن يموت ظنا منه أنه الحل الوحيد، والملاذ الأخير، لوليتا جسد عاش تحت الأضواء وعبر عدسات التصوير وأبى إلا أن يرحل وهو الأضواء ذاتها.

أما يونس مارينا فهو صورة عن المواطن المتورط في متاهات السياسة، دون أن يعي نتائجها وصورة مثالية للمثقف العربي الذي تتربص به محاكم التفتيش وحراس النوايا لتحرس أنفاسه وتخنقها متى ظلت السبيل أو تمردت عليه.

إن هذا النص لا يحتفي بالجسد إلا ليبلغ منتهاه وغايته القصوى، أي البحث عن الذات وعن هويتها الضائعة. "فالجسد أحد المكونات الرئيسة لذات النص وهويته، إن لم نقل المجاز الضروري لتمثيله "[1]،فيونس مارينا فقد طفولته وهويته وبراءة جسده منذ دخل ماخور عيشة الطويلة هرباً من ذئاب العقيد، فقدها حينما فر هارباً من ذاته، وطنه، أهله إلى بلاد الغربة حيث اغتربت روحه مع جسده. ولوليتا فقدت براءتها وبراءة جسدها على يد والدها فغدت جسداً مباحاً وملكاً مشاعاً لكل الرجال، المجلات، القنوات، الإيديولوجيات حتى الأصولية الطائفية منها.

غياب الهوية لدى يونس مارينا جعله يفر إلى عالم الكتابة، فيما تشظي ذات لوليتا لم يفتح أمامها إلا أبواب الذعر من الآخر، الذي يطمس معالم هويتها كلما اشتهى جسدها فاشتهت هي الأخرى الانتقام من والدها الجاني الأول ومن كل الرجال، الانتقام منهم جميعاً

[1] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 25.

في شخص يونس مارينا. لكن سطوة الحب أقوى من الحقد، لهذا اختارت الحياة موتاً من أجل تحقيق ذاتها والكشف عن هويتها بعيدا عن جسدها ومن خلاله في آن. وهكذا، يكون الجسد شرطا لوجود الذات ووسيطا في تحقق هويتها وعلاقتها مع الآخر.

هكذا إذن يكشف التأويل" عن محطات وعتبات أساسية في مسارات الذات نحو تحقيق نفسها وتحقيق مشروعها المحايث لرغبة الوجود في وجود الرغبة وعندما يشارف التأويل عتبة النص فإنه يكون قد قارب الواجهة التي تطل على الحقيقة حيث هي رابضة تنتظر في جسد الكتاب بوصفها حياة حقيقية ..."[1] و هكذا تتكشف الذات أمام ذاتها من خلا ل انكشافها داخل النص ضمن علامات ورموز ووسائط كما تتكشف من خلال آخرها ذلك أن هرمينوطيقا الذات "تنتج عن التماسف وتعليق الانتماء. بروز الآخر كعامل نقدي من خلاله ترى الذات عيوبها وتقرأ تصاعداتها بوضوح، لأن الرؤية والقراءة متعذرتان عندما تواجه الذات نفسها بنفسها".[2]وهذا هدف مقارباتنا التأويلية لرواية لوليتا، والتي تروم فهم الذات لذاتها من حيث كينونتها ووجودها في العالم، ذلك أنها تتناول معضلة قراءة وفهم النص، وكذا احتواء الذات واستيعاب علاقتها مع الآخر عبر وسيط الجسد.

ثانيا: الهوية والغيرية في خطاب السرد

1- بداية تلاشي الهوية/ أرابيا قدما نحو الزوال:

إن الخطاب السردي، بما هو انعكاس لتجربة انسانية ضمن لعبة اللغة ووفق تكثيفات التخييل، لا يشكل -وحسب- طريقة في فهم العالم أو على الأقل محاولة فهمه واستيعابه، إنه أكثر من ذلك، طريقة لعيش اللاممكن واستشراف المستقبل، إنه في الأساس-أي الخطاب السردي- سرد للحياة وخوض في كل إشكالاتها وتعقيداتها دون التوجس من نهاياتها اللا مألوفة أو الممنوعة .

---

[1] الناصر عمارة : الهرمينوطيقا والحجاج، ص 135.

[2] المرجع نفسه، ص 137.

لذلك جاءت رواية "2084 العربي الأخير" لتكسر خطية الزمن وتضرب عرض الحائط تراتبيته وانتظامه، وتكسر معه كل أفق قرائي لمتلقيها، ذلك أنها تخوض في أحداث وتجارب لا ترتبط بالماضي والحاضر وحسب، بل إنها تستشرف المستقبل وترسم حدوده بكل سوداوية وجرأة .

تستحضر الرواية، حكاية عالم نووي أمريكي المنشأ عربي الأصول هو "آدم غريب" الذي درس في الولايات المتحدة الأمريكية، وتخصص في مجال الفيزياء النووية، حيث مارس نشاطه ضمن مخبر نووي في بلسنفانيا. وعمل على تطوير قنبلة نووية صغيرة (البوكيت بومب)لأغراض ردعية سلمية، وهذا ما جعله يتعرض للخطف في مطار رواسي الدولي بباريس من قبل مجموعة مجهولة إلى قلعة أميروبا(أمريكية– أوروبية) في أقاصي الربع الخالي، حيث يبدأ هناك حياة جديدة مع الجنرال مالكوم المدعو "ليتل بروز" هذا الرجل الدكتاتور المتسلط الذي "يرى الكل ولا أحد يراه لا أحد يعرف وجهه إلا الصورة الوحيدة التي نشرها صحفي فرنسي كلفه غاليا"[1] .

تبدو حياة آدم مألوفة إلى أن يحتجز في هذه القلعة المعزولة والموحشة " بلونها الآجري مثل قصر صحراوي متوغل في الرمال والخوف. أقرب إلى البدائية منه إلى الحضارة كأنها نزلت هكذا. منذ بدء الخليقة على هذه الأرض الفارغة التي تشبه صمت الربع الخالي"[2]، قلعة غرقت في تيه الرمال لتكون ملجأ الأرابيين الجياع / العراة الذين طحنهم الجوع والجفاف والفتن. وتفوح منهم رائحة الفتنة المتعفنة، شعب آرابي آيل للزوال والانقراض شأنه شأن الهنود الحمر. ذلك أنهم "أصبحوا داخل تيه شديد القسوة. خسروا كل شيء حتى النظام الأدبي الذي كونوه على مدى قرون، يفتقرون لهدوء وسكينة، لم يعودوا سادة

[1]واسيني الأعرج: 2084العربي الأخير ، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

مصائرهم، كل شيء يتمزق حول السد وفي الخلاء (...) تفكك أرابيا دمر كل التوازن المجتمعي في المنطقة".[1]

كل بلدان أرابيا تمزقت واندثرت بسبب الحروب الطائفية والنزاعات العرقية التي طغت على حضارتها ودينها وثقافتها فأبادتها،".. كيف يمكن لشعوب منحت البشرية العلم والخير والسعادة أن تتحول إلى كائنات لشعوب غير مرغوب فيها، شعوب على حافة الانقراض".[2] تتحول الرواية –عبر الحديث عن العالم النووي آدم– إلى خطاب إشكالي مسكون بالتساؤلات المنطقية عن هذه المفارقة العجيبة والانفصام الغريب الذي يعيشه العرب، فبعد أن صنعوا مجدا وحضارة إسلامية ورقيا عظيما، ضيعوه بسبب النزاع والتناحر لأجل المال والمناصب ولهذا تتنبأ الرواية لمآل عرب ما بعد المال والنفط، عرب ما بعد العلم والأخلاق، عرب النزاعات الطائفية والصراعات العرقية والفتاوى الدينية، وعرب ما بعد الربيع العربي. فالرواية؛ إذن تتحدث عن شعوب ضيعت ذاتها وفقدت هوياتها بسبب منطق البلادة أولا، والتناحر والعصبية القبلية ثانيا. ناسية أو متناسية أن "الهوية ليست اختيارا فرديا يتخذه المرء لنفسه ويتسمى به، وإنما هي لبوس ثقافي يزود الشخصية بتعريف موصوف".[3]تتشارك فيه الأفراد مجتمعة ومحافظة على ثقافتها، غير أن العربي ضيعها في أول اختبار له مع ذاته ومع الآخر. ضاربا عرض الحائط تلك الحضارات والثقافات والعلوم التي تركها الأولون واستبدلها بقطرات ماء تضمن له الحياة ولو إلى حين.

وهنا تبرز هذه العلاقة المشروخة بين الذات العربية والآخر، بين طرف يملك السلطة وطرف يعيش تحت وطأتها، فإذا كان "وجودي بالنسبة لي هو تشكل الذات في رأي الآخر

---

[1] المصدر السابق، ص 232.

[2] المصدر نفسه، ص 361.

[3] عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص 293.

الذي يجسدها"[1]. وإذا كنت أبحث عن وجودي في ذلك الآخر، فكيف هي صورة عربي 2084 في عيون الآخر، الغربي والآزاري (إسرائيل) في ظل انعدام تكافؤ القوى و الجوع والتقتيل وعدم الاستقرار. يقول الكولونيل صامويل لوكوك لـ "إيفا" واصفا حال الآرابيين:

"مساكين حقيقة تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات، أنظري عظامهم تكاد تتكسر وتخرج من تحت الجلد من شدة الجوع والتعب والخوف، تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا وتكشف عن بقايا أجسامهم المتهالكة، يتقاتلون على لا شيء، ولكني مستغرب كيف لا يأكلون بعضهم البعض، ويفضلون الموت والتحول إلى غبار على المقابر.. مع ذلك الجائع لا يؤتمن.[2]

يطالعنا خطاب "العربي الأخير" محملا بالسوداوية والجنائزية التي يلج من خلالها العوالم الاستشرافية المجهولة، في محاولة لمعرفة أسباب انقراض العرب وزوالهم، إذ يروم الخطاب "ترميم شرخ الذات العربية وتشخيص الوهن الذي ينخرها، والضعف الذي يسكن عمق جذورها الأنطولوجية وأصولها التاريخية التكوينية"[3]، فمن خلال تشخيص مرض هذه الذوات يتم ترميمها وتقويم انكساراتها .

والحال أن الخطاب نفسه، لا يقدم من خلال لفتته السردية صورة للعربي في نماذجه النمطية المتخفية وراء عقد التفوق التي خلفتها الحضارات القديمة والمفاخر البائدة، ولا صورة للعربي صاحب عقدة القصور أمام الآخر. بل يمنح "الرجل العربي" صورة جديدة مرعبة وغير مألوفة لارتباطها بالمجهول/المستقبل، الذي خلف بقايا بشر، بلا تاريخ ولا هوية ولا ذاكرة والأسواء بلا مستقبل، لهذا يخوض النص في هذا الصدع الذي أصاب الهوية العربية من خلال نموذج "آدم غريب"، الذي كان يأمل في تحرير العالم من ظلامية الأسلحة

[1] الناصر عمارة: اللغة والتأويل (مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف، دار الفارابي العربية للعلوم الجزائر. بيروت، ط 1، 2007، ص 60.

[2] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص 70.

[3] الناصر عمارة: الهرمينوطيقا والحجاج، ص 138.

النووية من خلال قنبلته السلمية الردعية، ليجد نفسه أمام معادلة صعبة ورهان خطير "كنت ضد النووي ولم أفكر فيه إلا لأنبه لمخاطر كارثة بشرية تذهب نحو فنائها وهي لا تدري. نشأت فكرة قنبلة الجيب من العدم، من فكرة صغيرة، ماذا لو وضع الإنسان قنبلة صغيرة واستعملها عند الضرورات القصوى في مكان محدد، بدل قتل الناس جميعا في مدينة مثل هيروشيما التي في ثوان خسرت نصف سكانها 200 ألف ثم ارتفع العدد بشكل متواتر".[1] وفي مقابل هذا الرأي تتحدث الرواية عن رأي زوجته اليابانية "أمايا" التي رفضت رفضا مطلقا هذه القنبلة مهما كانت غاياتها مرددة : "النووي سلاح الجريمة بامتياز. قنبلتك أيضا عمياء كما كل قنابل الدنيا، لن تشذ عن القاعدة. عندما تنزل من السماء لن تسأل عمن هم على الأرض".[2]

هذا الرهان لازم آدم طيلة احتجازه في قلعة أميروبا لكنه في آخر الأمر وبتضليل من "ليتل بروز" وافق على صنعها، على أن يتم تعديلها لتخفيف مخاطرها على الإنسان والحيوانات وحتى النبات، لم يكن يعلم أنه بقراره هذا يوقع وثيقة نهاية أرابيا لكنه أيضا لم يكن مخيرا.

عبر هذه المعادلة يطرق النص موضوع النووي من خلال رأي آدم ووجهة نظره وتبريراته السلمية في مقابل رأي زوجته أمايا التي تعده سلاحا ضد الانسانية مهما تعددت أغراضه واختلفت نواياه .وهي معادلة معقدة تجيب عنها الرواية بكل بساطة من خلال النهاية المأساوية التي وصل إليها العربي الأخير سيرا على خطى الهنود الحمر .

---

[1] واسيني الأعرج: العربي الأخير، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

2- بداية تشكل الهوية /العربي إرهابي حتى يثبت العكس:

عبر أنسجة السرد تتحول الرواية من خطاب للحكي إلى بؤر مسكونة بالتكثيف الرمزي والتدليل الاستعاري الحمال للهواجس والرؤى، وعبر كل الأفكار والمواقف والأحداث، تتشكل هوية النص مثلما تتشكل هوية العربي من منظور هذا النص أيضا . إذ تتشكل الهوية وتتحدد معالمها من خلال الحديث عن الممنوع والمقموع الذي يمثل في هذا الخطاب موضوع "الإرهاب". ومن هنا، تتساءل الرواية عن طبيعته وأسباب وجوده "من خلقه ؟ من موله؟ من دربه؟ من وجهه لقتل العلماء وتحطيم أجمل ما شيدته الحضارة الانسانية على أرضه، من استفاد منه في النهاية"[1].

تتشكل المعالم الأولى لهذا الارهاب من خلال تلك الشعارات النازية التي كتبت على بوابات قلعة "أميروبا" محملة بالحقد والعنصرية للإنسان العربي حتى وإن كان عالما معروفا، يروج لها ليتل بروز عبر مختلف الشاشات الحائطية والهوائية والمائية، "امش أو مت، كثرة التفكير تضر بالفكر، من ليس معنا فهو ضدنا، أخطر الأحلام تلك التي لم نسمح بها، عدونا الأساسي هو تحالف إيروشينا(إيران–الصين)"[2]... وغيرها من الشعارات المتطرفة المناهضة للعرب والمسلمين. وبهذا تقدم الرواية محددا لهوية العربي في مرآة الآخر من خلال "الهوية الإرهابية"، إذ كل عربي إرهابي بالضرورة وبالطبيعة وبالمنطق إلى أن تشذ القاعدة – لسبب أو لآخر– وتثبت العكس، وهذا ما حاول الجنرال "ليتل بروز" تأكيده وتذكيره من خلال شعاراته النازية المعادية للعرب. والأكيد، إن الرواية من خلال هذه المواقف ترسم الصورة السوداوية التي يحملها الآخر الغربي للعربي والمسلم بوصفه إرهابيا، مهما كان مستواه العلمي. وهذا ما تؤكده صورة آدم المسجون والبعيد عن أهله، والذي لم يحترم كإنسان أو كعالم لأنه من أصول عربية وحامل للجينات الوراثية للإرهاب. وهو التصنيف الذي لم

---

[1] واسيني الأعرج، العربي الأخير ، ص270.

[2] المصدر نفسه ، ص239.

يقبله آدم الذي انتفض قائلا: "لا طلب لي إلا الاعتراف بوضعي كعالم أمريكي قادم من أرابيا مثل اللاتينو والأفارقة والأوروبيين الذين يشكلون المجتمع الأمريكي، لست سارقا أو إرهابيا أو قاتلا"[1] لكنه لم يكن يسمع إلا جوابا واحدا "العالم لا هوية ولا وطن، فهو ملك للبشرية جمعاء" [2] وبهذا تحول آدم من عالم إلى مجرد سجين أو مقيم تفرض عليه حدود وضوابط كثيرة تتطلب منه الرضوخ والاستسلام والصمت. ومع صنع آدم لقنبلته التي يفترض أنها سلمية، أثبت عن غير قصد منه أنه حامل لجينات الارهاب لاسيما وأن القنبلة كانت سلاحا مدمرا ضد سكان أرابيا.

غير أن خطاب الرواية حاول التخفيف من حدة النزعة العنصرية والنازية من خلال عرض صورة أخرى عن هذا الآخر الغربي ممثلا في مواقف إنسانية لشخصيات غربية مثل منظمة "ليدرافيك" للدفاع عن الشعوب الآيلة للزوال وعلى رأسها السيدة "إيفا" التي "تركت رفاه الحياة السهلة وجاءت لتكون بجانب أناس خسروا كل شيء حتى شرطهم الإنساني الأدنى الذي يجعل من الإنسان إنسانا".[3] فقد رهنت حياتها لتكون ناشطة من أجل حقوق الشعوب التي لا تملك حتى حق انتظار المستقبل أو تخيل حياة أفضل.

تأسيسا على هذه الصورة السردية تستحضر الرواية النموذج العربي الفاقد للهوية من خلال "آدم" العالم المشهور الذي اختزلت حياته وعلمه وهويته وعائلته وأصدقائه في مجرد شريحة في معصمه، تحوي كل معلوماته الخاصة والسرية والتي من خلالها يتم ترقبه وتحديد مكانه بدقة. وعلى هذه الشاكلة كانت هويات كل سكان آرابيا 2084 تضبط عبر هذه الشرائح. فلم يعد هناك خوف من تضيع الوثائق وهرب الأشخاص، لأن الشريحة الملازمة لمعصم كل فرد مراقبة وتعوض كل الوثائق كما تعزز عمل العساكر والحراس.

---

[1] المصدر السابق، ص96 .

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص427.

يحاول آدم مواجهة هذه العبثية التي حولته من عالم مشهور إلى مقيم في قلعة أشبه بسجن غوانتانمو، حيث يراقب ليتل بروز أفكاره وكلماته وتحركاته وحتى أنفاسه، فيولد في داخله الشعور بالنهاية والانقراض. ففي النهاية هو مجرد آرابي آيل للزوال.

لقد "تعود آدم على كل شيء إلا أن يكون ليس هو ليستمر في العيش، تبدو هذه المسألة معقدة قليلا، أن تكون لست أنت، عليك أن تموت نهائيا ويمحي خبر وجودك وتعيش ثانية مجردا من كل شيء إلا من ذاكرة عليك أن تضعها في الفريغو، وهذا أمر مستحيل طبعا".[1] فقلعة أميروبا طمست هوية آدم، ماضيه حاضره ومستقبله، فلم يبق منه إلا بقايا ذاكرة ترفض النسيان، وترفض أن تكون عينة من سكان أرابيا الذين فقدوا كل مؤهلات الحياة الكريمة، واستسلموا للموت القادم والإحباط والعدمية، يتساءل آدم وقد بدأ يفكر كأي آرابي لامس قلبه اليأس: "لمن ينتمي الذي أصبح بلا هوية؟ أنا اليوم لا هوية لي سوى أني أعرف أني عربي بلا أرض محددة. ينتظر أن يوضع مثل الهنود الحمر في محتشد عام مساحته فيه محسوبة".[2]

آدم من سلالة شاء لها القدر أن تنقرض كغيرها من السلالات المنقرضة "أنا آدم، القليل منكم يعرفني أو يسمع بي، اخترت كل شيء في مسار اسمي ..، حملت رماد الجنة وحطام امرأة لم أعرفها إلا قليلا، وغادرت المكان بخطى حثيثة، يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي أراده منذ بدء الخليقة، لم أكن في حاجة لأن أطرد، فقد طردت نفسي ورميتني منذ الأعالي وتركتني أهوي كورقة جففها الزمن وأثقلتها قطرات المطر وحيد في فراغ كون لم يجد من يريده..."[3].

هكذا يسخّر خطاب الرواية للحديث عن هوية جديدة "لآدم" ومنه لكل آرابي بوصفه إرهابا هذه الهوية الارهابية التي لم تكن إلا نتيجة حتمية لما يصنعه العربي بنفسه وبآخره

[1] المصدر السابق، ص 94.

[2] المصدر نفسه، ص 343.

[3] المصدر نفسه ، ص57.

العربي أيضا تحت ذريعة الطائفية والعرقية... وهكذا تلقي "رواية العربي الأخير" بضلالها على مسألة الهوية العربية المفقودة بسبب الفساد في أيام عزها وثروتها النفطية، وبسبب الصراعات القبلية والطائفية والدينية بعدما جف المال وجف النفط، فلم يجد العربي ملاذا إلا أن يسارع بشوق وحنين إلى أيام البداوة والرجعية والنظام القبلي وكذا الانضمام إلى جماعات الموت.

3- إعادة تشكل الهوية:

يسحبنا خطاب العربي الأخير نحو نهاية تراجيدية للبطل آدم غريب الذي يحيل على حالة اليأس والضياع والتلاشي التي يعيشها هذا العربي، لكنه في المقابل يلفت انتباهنا إلى هذه الثنائية المقصودة بين اسم آدم الذي يحيل إلى البداية، أي إلى بدء الخليقة مع آدم عليه السلام من جهة، ومن جهة أخرى إلى آدم غريب وبداية معاناته وآلامه التي تصل عبر مراحل السرد إلى النهاية. ومن هنا، تصبح نقطة النهاية كامنة ومتواجدة في البداية، وهذا ما يعزز القصدية في الربط بين الشخصيتين سيما من خلال خطيئة تفاحة آدم عليه السلام التي يعاد تواترها في كل مرة عبر نصوص السرد، حتى كأنها ملازمة للبشرية، وهذا في مقابل خطيئة آدم غريب حينما صنع قنبلة " البوكيت بومب" التي لم تكن إلا وهما سلميا يخفي وراءه سلاحا فتاكا يقضي على كل الكائنات الحية. فإذا كانت خطيئة التفاحة سببا في طرد آدم عليه السلام من الجنة، فخطيئة آدم غريب أسهمت في زوال آرابيا وتلاشيها من الوجود.

ورغم أن الخطاب كشف عن هوية إرهابية للعرب، إلا أن ولوج مخبوء النص يكشف عن الهوية الحقيقية للعرب التي يعاد تشكيلها انطلاقا من اللغة العربية، فمع أن آدم مواطن أمريكي ترعرع ودرس في أمريكا، إلا أنه ظل وفيا لأصوله العربية المتجذرة. وإن كان الرجوع إلى الأصل فضيلة، فإن فضيلة آدم أنه في عز القهر والألم وفي عتمة الليالي ووحشتها لم

ينس لغته العربية، حيث كان يوثق بها ملفاته ورسائله ويسجل بها ذكرياته، فوسط هذا الفقدان للهوية كان آدم يناضل ويتشبث بأصوله .

وغير بعيد عن مسألة اللغة بوصفها مقوما من مقومات الهوية الجماعية، يطالعنا خطاب الرواية بتنبؤاته عن لغة الأورولينغوا التي كشفت عن موت اللغات الأوروبية وإحلال اللغات الأمريكية مكانها، ما يعكس انهيار الشخصية الأوروبية و يشير إلى عدوى التمزق والانفصال والتمرد الذي بات جزءا من أوروبا بعد أن كان وصمة عار عربية. ولعل محاولات انفصال بريطانيا هذه الأيام عن التحالف الأوروبي والاعتداءات المتكررة في فرنسا وهجومات شارل إيبدو وكذا الانتخابات الأمريكية ونتائجها المفاجئة وتبعاتها لاسيما ما تعلق بمنع دخول المسلمين إلى أمريكا، يضاف إليه مد الجدار بين أمريكا والمكسيك و انقلابات تركيا- كل هذا- يحقق أولى تنبؤات الرواية بربيع الموت القادم(الربيع الغربي) الذي ينطلق من فرنسا ليعيث فسادا في أوروبا وينتقل بعدها إلى أمريكا، وفي هذا الصدد تقول الرواية على لسان آدم:" أخشى بعد كل هذا الغياب أن لا نجد أوطانا تركناها وراءنا قائمة، الاتحاد الأوروبي تمزق على فيديراليات داخلية محكومة بالأنانيات الوطنية والعرقية أكثر منها الانسانية، ألمانيا تحولت إلى كيان جرماني يشمل ألمانيا وكل البلدان المحيطة بها، جزء من إيطاليا تمدد نحو سويسرا، كندا انقسمت ديمقراطيا كما شاءت دائما، أوربا الشمالية عادت إلى عهد الفايكينغ، روسيا استعادت كل أراضي القياصرة ومنطقة الكريمبي، وجزءا من أوكرانيا تسير منطقة البحر القزويني، وبين كل بلد وبلد حائط.. وبين كل سياج وسياج حائط غير مرئي، كل شيء تفكك"[1]

وبهذا ترسم الرواية ملامح عالم جديد ..تزول فيه أمم وتولد أخرى، ويختل توازن القوى الذي عهدناه منذ قرون، ليتشكل عالم آخر بمعطيات جديدة وهوية جديدة وخريطة جديدة قد لا نعثر فيها على أرابيا.

[1] واسيني الأعرج: العربي الأخير، ص274 .

4- نداء الذات/صوت الضمير:

تواصل رواية العربي الأخير البحث في جدلية الذاتية والغيرية، لتكشف عنها ضمن نسق جديد هو الصوت الداخلي بما هو صوت للذات ذاتها وصوت للآخر غير الذات.

والحال إن الرواية مثلت هذا النّداء الداخلي وفق صوتين مختلفين جاء الأول ممثلا في صديقة آدم ومؤنسة وحشته" "السلحفاة التي حملت أسراره ونجواه وشاركته حواراته الداخلية، وكانت شاهدا على مرارة قلبه وأوجاعه وحنينه لابنته وزوجته وعالمه وقد مثلت السلحفاة صوت آدم الحزين، الخائف المتخاذل وضميره المستكين الذي يفضح أوجاع الذات وضعفها وفي مقابل هذا، يبرز الذئب "رماد" الذي كان انعكاسا للذات والآخر في آن واحد.

إذ حاول خطاب الرواية أن يخفف من رعب المستقبل الذي رسمه لنا، فمن أجل تتبع مصير آدم جعل له قرينا يحاكيه ويعيش معه لحظات الوحدة والحيرة وهو الذئب رماد الذي يتراءى عبر النداءات الداخلية التي تقبع في ذات آدم وتشاركه المرارة والحزن والشقاء وتمنحه طريقة للتكلم عن جراحاته".. فجأة ودون سابق إنذار، وصله نداء داخلي يأتي من بعيد، عواء الذئب رماد الذي لا يعرف أسكن القفر وحل به يوم نزل هو فيه، أم أنه ينام في داخله منذ أن جاء إلى هذه الدنيا وأفهمته جدته أن رماد هو جدهم الأول. يقف على رأس السلالة، يموت الجميع ويظل هو حارسا شرسا على الهضبة العليا"، رماد الذي كان حاضرا في كل حالة نفسية يعيشها آدم ليمثل من خلال صوته ونداءاته صوت الأمل والقوة والهوية الصامدة المتبقية عند آدم. مثّل في أحايين أخرى عزلة خزينةً وصوتا جافا وعواء مخنوقا يعبر عن آلامه ووحدته ويكون في مثابة علامة صادقة لآدم: "كلما مددت بصرك بعيدا، رأيته يركض بلا توقف وكلما جن الليل سمعت عواءه وهو يخط حدود المكان. وكلما أغمضت عينيك شعرت أنه يسكن فيك".[1] إنه صوت داخلي لا يبتعد عن الذات، بل إنه جزء مكون لها، إذ

[1] المصدر السابق، ص90.

"النداء لا يتأتى من دون أي مجال للشك من آخر موجود في العالم معي، إن النداء يأتي مني ومع ذلك فإنه يتخطاني، ينبثق مني ومع ذلك فهو فوقي".[1]

كما يمثل هذا الصوت، صوت الندم على ماحل من دمار شمل أرابيا نتيجة قنبلة "البوكيت بومب"، ولكن رغم أن النص يصور موت العربي وانقراضه ممثلا في كل سكان آرابيا وفي شخص آدم غريب، إلا أنه يحاول إعطاءه فرصة أخيرة للحياة والتغيير، من خلال نور الأمل –رغم سوداوية الآتي/المنتظر – الذي يرسمه بعيون رماد وتكهناته، ففي آخر الرواية يمد القارئ بنوع من الراحة والتأمل في غد أفضل بعد رحلة مريرة في عالم المجهول، الذي بدا مستقبلا قريبا ومحتملا جدا، لكن الصوت الداخلي كان أقوى من صوت "البوكيت بومب" لأنه صوت الرغبة الداخلية التي ترفض فكرة الانقراض والزوال، بل وتتاضل من أجل خيط الأمل الذي عبر عنه النص، من خلال إبقائه لآدم حيا رغم وابل الرصاص وشدة البرد التي تعرض لها. ليرسم لوحة غريبة ومتعالية وخارقة تثبت أن عوالم التخييل تصنع ما تعجز عنه الأقدار. "لا بد أن نحمله الآن، إنه حي لكنه ينزف وبدأت أعضاؤه تتجمد بسرعة، لا وقت لدينا، قبل أن تكبر العاصفة ويدركنا غبار الانفجار الثقيل"[2]، إنه صوت الأمل على الرغم من هشاشته في مواجهة شعاع البوكيت بومب، لكنه أفضل بكثير من لعنة الزوال والانقراض.

هكذا إذن، تحاول الرواية عبر مسارها السردي، لفت القارئ إلى مخاطر السلاح النووي ليس بوصفه موتا للجسد وحسب، بل موتا للروح، للكيان، للوجود وللهوية العربية . موت سلالة لم تفعل إلا أن انحدرت وبخطى حثيثة نحو البدائية والرجعية، سلالة عربية توقعت الرواية نهايتها القادمة من خلال نزاعات طائفية وحروب عبثية وصراعات قبلية جعلتها مجرد بقايا أنظمة، بقايا بشر فاقدة لمقوماتها اللغوية والدينية والثقافية وحتى

---

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص639.

[2] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص 464.

الإنسانية. فتحولت إلى قبائل تحت رحمة صحراء الجفاف والجوع والإرهاب. ولكن "أية صحراء هذه، من مد للخير إلى مأوى للموت".[1]

شعوب فقدت مكانتها، هيبتها، أموالها، تاريخها، هويتها وكتبت نهايتها بدمائها "فهؤلاء الذين تراهم في تيه الرمال، كانوا بؤساء حتى في عز تدفق النفط والمال والبورصات التي صنعت أوراقا وأموالا ولم تصنع وطنا واحدا جديرا بأن يحترم".[2]

هكذا، إذن، يؤسس نص "العربي الأخير" أفقا تأويليا للفهم يتخطى حدود الحاضر والواقع لينطلق إلى عوالم المجهول الذي عرته اللغة فجعلته حاضرا معروفا ومخيفا. في مقابل هذا، يؤسس النص لمعرفة الذات العربية والهوية الإنسانية والكينونة، كما يسهم في حفظ الذاكرة الاجتماعية من النسيان والتلاشي ويؤسس لمعرفة وجودية من شأنها خلق مصالحة مع الذات ومع الآخر، لتحقق الرواية بذلك حاجة وجودية وفعلا إبستمولوجيا ومسؤولية أخلاقية، إذ "الرواية التي لا تكشف جزءا من الوجود لا يزال مجهولا، هي رواية لا أخلاقية، إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة".[3]

تبدو الرواية، إذن، رواية استشرافية، تنبؤية لما آلت العرب بعد غرقهم في تيه الحروب والصراعات في زمن الموت والكراهية والعنصرية وتلاشي التاريخ والهوية، كما تحاول تصوير معضلة ضياع الذات العربية وتلاشيها وانقراضها وترسم طريقها –مستقبلا– نحو الزوال والانقراض بخطى ثابتة "نفس الغبار، نفس الضجيج، نفس العويل ونفس الموت"[4] محاولة –أي الرواية– تلمس الأسباب وراء هذه العبثية والسلبية التي غرقت فيها آرابيا، " فعندما قام العرب بثورتهم كبقية الشعوب قتلوا أنفسهم أولا، ثم أكلوا رؤوس بلدانهم وبعدها خلقوا فراغا ظنوه الديمقراطية، ويوم استيقظوا وجدوا أنفسهم مجموعات يقتلها العطش

---

[1] المصدر السابق، ص 72

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الدين عروكي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 15-16، 1991، ص08.

[4] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص 56.

والصحاري والثعابين. كالعمران الذي شيد على الرمال، وفي ثانية واحدة انهار كل شيء .في المرة الماضية عندما أرادت أن تغلق حنفيات الماء على بقايا الآرابيين، فعلت، فمات الآلاف عطشا بفقدان الماء والرفس والتدافع. ماذا بقي اليوم من عمران الأوهام القديمة؟" لا شيء"[1] لا شيء سوى صرخات رجل عربي نازف ينتظر موته القادم وصرخات رواية تنبؤية تحاول أن تخوض معركتها المعرفية في إيقاظ الهمم ورفع راية الخطر بعد ثورات الربيع العربي؛ لتؤكد أن السرد حاجة أنطولوجية؛ إذ من شأنه أن ينبه للإشكالات الحاسمة في الوجود الإنساني؛ "إن أي تمثيل سردي للأحداث الإنسانية هو مشروع فلسفي عميق بل يمكن القول إنه مشروع أنثروبولوجي أصيل، ولا يهم إذا كانت هذه الأحداث التي تحيل إلى مراجع مباشرة للسرد واقعية أو متخيلة، المهم هل يمكن اعتبارها أحداثا إنسانية نموذجية"[2].

يمارس نص العربي الأخير نوعا من القهر والتسلط على قارئه من أجل بث الرعب فيه وزعزعة استقراره الداخلي، عبر تقديم صورة مرعبة عن الموت القادم والأكيد وفقا لمعطيات الواقع، واقع العربي وواقع الرواية.

لكن، هل يشكل هذا الخطاب نوعا من الحيرة بسبب ما يعتريه من نبرة تأزمية سوداوية مقصودة، توهم القارئ بالهزيمة الآتية والفشل المنتظر وتؤكد عقدة القصور الملازمة للأنا العربية ...أم أنها مجرد لفتة تقليدية تتنبأ بتدهور الأوضاع وتقلب الموازين الذي أثبته الزمن وتأكد على أرض الواقع مثلما حصل بعد سنوات من صدور رواية جورج أورويل.

إن مقاربة هذا النص والعيش داخل عوالمه المتباينة، تجعل القارئ يخضع لنوع من القلق و التشتت، إذ أسفرت القراءات الأولى عن حالة من الضياع والاحباط والخوف من هذا المستقبل الذي ترسمه الرواية، غير أن المقاربات التأويلية المتتالية تلغي هذه الفوبيا من المستقبل، لتجعل من الرواية طريقة جديدة لعلاج الأزمات، عبر دق ناقوس الخطر ورفع حالات الطوارئ واللعب على أكثر المناطق حساسية في ذات الانسان من خلال الترهيب

[1] المصدر السابق ، ص 343.

[2] محمد بوعزة : هرمينوطيقا المحكي، ص 45.

والتخويف، إنه العلاج بالصدمة، لا للقضاء على هذا العربي وإنما لتحفيز آلياته الدفاعية للخروج من الأزمة بدل انتظارها، ومحاولة التغيير بدل الترقب، ورسم خطط وحلول بدل البكاء والعويل.

من هنا، تروم رواية العربي الأخير – بما هي خطاب أخير قبل وقوع الكارثة – الخروج من المأزق من خلال جس نبض القارئ، والحديث عما هو آت من دمار لخلق استراتيجية احتياطية تقينا شر الانقراض والزوال. وإن كان هذا الخطاب، قد لا يجد صدى عند بعض القراء ممن ينظر للنص بوصفه تهويلا واستشرافا للبؤس والشر والانغلاق والسوداوية، كما قد يكون ضربة موجعة لمن لا يملك استعدادا أو قابلية للموت في انتظار الموت. إلا أنه في المقابل، يقودنا للنظر إلى "العربي الأخير" من زاوية إيجابية، إذ تحاول الرواية مخاطبة الضمير العربي واستوقافه للنظر في عواقب أفعاله، كما تحث العرب على التخطيط لغد أفضل، من أجل تحقيق هوية عربية واحدة لا تقبل التلاشي والزوال .

ثالثا: سرد الذات ووساطة الموت

1- كتابة التخييل الذاتي:

ينطلق القارئ في سبر أغوار" سيرة المنتهى " منذ بداية العنوان الذي يحرك فيه حواس التساؤل، فالعنوان في عرف الكتابة هو بوابة التلاقي بين النص والقارئ، وهو "مادة لغوية ترتبط بموضوعها الكلي الذي تعنونه وتعمل على تلخيص المقاصد الكبرى والرئيسة فيه، تسهيلا لعملية الاطلاع والبحث، فالمرسل يتأوّل عمله ويحدد مقاصده وعلى ضوء تلك المقاصد يضع عنوانا له، مع الحرص على الاقتصاد والتركيز اللغوي ما أمكن"[1]، ومن هنا كان العنوان في مثابة محدد للنص، فمن خلاله تبرز هويته وجنسه ويخلق فضاء للتفاعل بين القارئ والنص ويفتح أمامه آفاق التأويل، ليكون العنوان بذاك "مجموعة من العلامات

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ص19.

اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته"[1]. غير أننا نخوض في العنوان من أجل تحديد طبيعة وجنس نص سيرة المنتهى خطوة مبدئية قبل ولوج عوالمها المضمرة.

يحيل العنوان –" سيرة المنتهى" –على ثنائية لفظية، تشير الأولى "سيرة" إلى جنس هذه الكتابة، وهي السيرة التي تشتمل عادة على أحداث وذكريات وتاريخ شخص ما، ثم تليها لفظة "المنتهى" التي تستدعي بشكل آلي المقابل الديني سدرة المنتهى*، وبهذا يكون هذا العنوان حمالا لقيم دينية ترتبط بالإنسان المسلم وبثقافته، ولاشك أن اختيار هذا العنوان لم يكن اعتباطا وهذا ما تؤكده أحداث النص التي تقودنا إلى رحلة معراجية **يرتحل عبرها الأعرج ويقتبس محطاتها من الرحلة المعراجية للرسول الأعظم.

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012 ، ص15.

*سدرة المنتهى: هي شجرة عظيمة تقع في الجنة في السماء السابعة. لكن جذورها في السماء السادسة. وبها من الحسن من لا يمكن وصفه. يقول الرسول الكريم "ص": « أعددت لعبادي الصالحين مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر» رواه مسلم في صحيحه ،كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها ،باب صفة الجنة،7063–2824 ، ص1277.

**رحلة الإسراء والمعراج: تعد في العقيدة الإسلامية حدثا ضخما سبقته البعثة وجاءت بعده الهجرة. حادثة جرت في منتصف فترة الرسالة الإسلامية ما بين السنة الحادية عشر إلى السنة الثانية عشر.

يعد الاسراء الرحلة التي أرسل الله بها نبيه محمد "ص" على البراق مع جبريل ليلا من بلده مكة –المسجد الحرام– إلى بيت المقدس في فلسطين ، وهي رحلة استهجنت قبيلة قريش حدوثها ولكن النبي أصر على تأكيدها وأنه انتقل إلى أبعد من القدس في رحلة سماوية بصحبته جبريل على دابة تسمى البراق أو حسب التعبير الإسلامي عرج به إلى الملأ الأعلى عند سدرة المنتهى أي إلى أقصى مكان يمكن الوصول إليه في السماء وعاد بعد ذلك في نفس الليلة.

الإسراء: هي تلك الرحلة الأرضية ، وذلك الانتقال العجيب بالقياس إلى مألوف البشر. الذي تم بقدرة الله من المسجد الأقصى والوصول إليه في سرعة تتجاوز الخيال.

قال تعالى في سورة الإسراء: ﴿ سُبْحَٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ ﴿١﴾﴾المعراج: الرحلة السماوية، وهي الارتفاع والارتقاء من عالم الأرض إلى عالم السماء، حيث سدرة المنتهى، ثم الرجوع بعد ذلك إلى المسجد الحرام. يقول تعالى في سورة النجم: ﴿ وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾ إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ ﴿١٦﴾ مَا زَاغَ ٱلْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ ﴿١٧﴾ لَقَدْ رَأَىٰ مِنْ ءَايَٰتِ رَبِّهِ ٱلْكُبْرَىٰٓ ﴿١٨﴾ ﴾

تسحبنا، إذن، سيرة المنتهى نحو رحلة صوفية إلى عوالم التكوين الروحي، حيث تتوالى شخصيات أدبية وتاريخية اختيرت قصدا لتمنح الرحلة طابعها التخييلي العجائبي، وتربط بينها وبين عوالم الأدب من أجل تشييد نص روائي، سيري، يعلن منذ بداية العنوان ارتباطه وتماسكه ب "سدرة المنتهى"، ومعراج الشيخ الأكبر، ورسالة الغفران للمعري والكوميديا الإلهية لدانتي، ودونكيشوت لسرفانتس... وغيرها من المعابر الأدبية والمسالك الصوفية التي عرجت به إلى عوالم سماوية روحية لا تخلو من هاجس أدبي يحتفي باللغة والفكرة والصياغة.

غير أن هذا الخطاب يحمل إشكالا آخر حول طبيعة وجنس هذا العمل الأدبي، فإذا افترضنا أن هذا النص هو سيرة ذاتية، وهذه الأخيرة تنطلق من الواقع والحقيقة ويفترض أنها تتحدث عن أحداث وقعت فعلا وعن شخوص وتواريخ حقيقية تسرد بضمير المتكلم، فكيف نفسر منحى السرد التخييلي داخل هذا الخطاب، كيف نفسر الرحلة المعراجية التي انطلقت منها سيرة المنتهى إلى عوالم الأموات، حيث لم نسمع فيها يوما عن شخص مات ورجع يسرد عن تلك العوالم المجهولة /المتعالية...وإذا كان هذا العمل يستثمر الوقائع والذكريات في كتابة السيرة الذاتية، أفلا يعد انتهاج السيرة لخط التخييل من خلال توظيف المتخيل الرمزي واللغة الاستعارية تزييفا لهذا الواقع وإيهاما للقارئ. ثم من جهة أخرى، أليس المزج بين السيرة والرواية كسرا لحدود الأجناس الأدبية وخصوصياتها ونوعا من المغامرة والمجازفة.

تتخذ السيرة الذاتية Autobiographie* أهمية بالغة ضمن المنظومة السردية (رواية، قصة، مسرحية..)، ذلك أنها تعد نوعا كتابيا جديدا خط لنفسه مسارا وتوجها واحدا ذاع صيته عند الروائيين ممن تلهف للكتابة عن ذاته وذكرياته بطريقة تختلف عن الكتابة الروائية، فهي من أبرز أشكال الكتابة عن الأنا المتكلمة التي تربطها علاقة قوية مع السرد،

* Autobiographie: وصف graphie ، لحياة شخص bio ،بواسطة الشخص نفسه Auto ، صالح معيض الغامدي: كتابة الذات ، ص12.

ومن هنا حدد لوجون تعريفا للسيرة الذاتية بوصفها "قصة ارتدادية نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص مركزا حديثه في حياته الفردية وبوجه خاص في تاريخ شخصيته"[1]. فالشرط الذي تتوخاه السيرة الذاتية من هذا المنطلق هو الحديث عن أنا المتكلم . ورغم أن تكشّف السيرة الذاتية منوط بـ"الشكل النحوي لاستعمال الضمير "أنا" إلا أنه يمكن كشفها بواسطة الشخص الثاني أو الثالث"[2] بمعنى يمكن الكشف عن الأنا من خلال الآخر، أي من خلال الشخصيات الأخرى التي قد تضيء مساحات الأنا من خلال وصفها وتصويرها والحديث عنها وحتى من خلال تعدد علاقاتها.

وانطلاقا من هذا وضع فيليب لوجون Philippe Lejeune جملة من المعايير التي تسمح بتحديد علاقة مقدم البلاغ(المؤلف) بالهيئات الأخرى داخل الرواية، ومن هنا تتحدد هوية السيرة من ثلاثة فصول: المؤلف، السارد، والشخصيات، السارد والشخصيات يمثلان الصوت الداخلي للنص، و الاعلان أو الموضوع يمثل على حافة النص باسم صاحب البلاغ (المؤلف)، وقد أشار إلى هذا المرجع في الميثاق السير ذاتي[3] .

استنادا لما سبق، تكون السيرة الذاتية مقاما للبوح والاعتراف، وتصريحا صادقا بحقائق تخص حياة المؤلف وترتبط به ارتباطا وثيقا، ومن هنا كانت الكتابة السيرية، ذلك اللون الذي" ينهض من حيث المرجعية على" أنا" بعينها، لها وجودها المشخص وكيانها الحي وهويتها المميزة، ومنجزها المعروف، وهذه "الأنا" تحكي تاريخها الشخصي في خضم تاريخ جمعي تتحرك في إطاره وتتشكل ضمن إيقاعه ونبضه"[4].

ورغم أن سيرة المنتهى جاءت مروية بضمير المتكلم لتكشف عن هويته، إلا أن أولى محددات جنس الكتابة كما ضبطها العنوان تصرح بكونها رواية وبعنوان فرعي رواية سيرية،

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات ،ص260.

[2] Hocine KHemri: Le Roman Arabe et la Modernité, Structures temporelles romanesque, alalmaia, 2011, p99.

[3] ibid., p100.

[4] خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2004 ، ص09.

ولكن السير الذاتية في منطلقها ترتكز على فعل التذكر وفعالية الذاكرة، فتقبع في الماضي لتنقل منه شتى الذكريات والحكايات التي وقعت، إذ الذاكرة تمثل "المنجم الذي يقدم للسيرة مادتها الأولية، تتدخل في صياغة هذه المادة وتشكيلها، إذ إنها تعتمد على إتلاف معلومات معينة وتسليط إضاءة غير اعتيادية على معلومات أخرى بما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة الذاتية"[1]، إذا كان ذلك كذلك، كيف، إذن، لسيرة المنتهى أن تستشرف المستقبل وتربطه بذوات مضت وتتحدث عن موت حتمي قادم وكأنه كائن وحاضر.

استنادا لما أسلف ذكره، نقف عند جملة من الاختلافات بين السيرة التي ترتبط بالواقع وتستند على الذاكرة وبين الرواية التي تعتمد على الوتد التخييلي وتتجاوز الماضي والحاضر لتجنح نحو المستقبل . والحال إن " هناك من النقاد من لا يفرقون (أولا يرغبون في التفريق) بين السيرة الذاتية المصوغة صياغة روائية (السيرة الذاتية الروائية) والرواية المصوغة بتقنيات السيرة الذاتية (الرواية السير ذاتية)، فالأولى سيرة ذاتية من حيث الجنس الأدبي ورواية من حيث الصيغة، فالأولى في حالة تأكد عقدها القرائي السير ذاتي هي بلا شك سيرة ذاتية، أما الأخرى فهي رواية، الأولى تحيل إلى عالم حقيقي أو على الأقل توهم بالإحالة إليه، على الرغم من أنها تتوسل إلى ذلك بتوظيف كثير من الأساليب الروائية بما في ذلك الخيال، أما الأخرى فتحيل على عالم متخيل حتى وإن استثمرت بعض جوانب حياة كاتبها، وبدت في بعض الأحيان أشد واقعية من الواقع ذاته"[2].

تسحبنا سيرة المنتهى نحو طبيعة تخييلية دعمتها تقنيات الكتابة الروائية وعززتها اللغة الاستعارية والتمثيلات، لكن مايلفت انتباهنا هيمنة الصوت السردي الواحد والحديث عن ذات السارد بصيغة المتكلم، إذ السيرة تمثل "الرواية القائمة على الصوت المنفرد، أي تلك

---

[1] محمد صابر عبيد : السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد دار جدارا للكتاب العالمي، عمان ، ط2 ، 2010، ص03.

[2] صالح معيض الغامدي: كتابة الذات ، ص 148.

التي تستعمل ضمير المتكلم في السرد"[1]، لكن سيرة المنتهى تفرض واقعا آخر، يختلف عما عرفناه، مع ما يسمى الميثاق السير ذاتي 1975[2] لـ فيليب لوجون الذي يسمح بإمكانية إدخال عنصر الخيال ضمن السيرة الذاتية، وما يؤكد كونها سيرة ذاتية هو ميثاق أو عقد يبرمه الكاتب مع قارئه حيث يعلن عبره –تصريحا أو تلميحا– أن ما يكتبه هو سيرة ذاتية وهذا ما حصل مع سيرة المنتهى[*]حيث يبرر الكاتب لقرائه مسوغات كتابة هذه السيرة وأسبابها ودوافعها بوصفها مقاما للتصريحات والاعترافات والتلميحات التي تؤكد تورط المتكلم في عديد الأخطاء والمشاكل التي تميز ماضيه.

لكن، هل نحن ملزمون بقراءة سيرة المنتهى على أنها سيرة ذاتية لهيمنة الصوت السردي الواحد، أم أننا أمام افتراض حاسم لا تقره إلا مقاربتنا التأويلية في فهم النص على نحو مختلف عما صرح به الكاتب وعما كشف عنه غلاف النص؟.

يطالعنا خطاب "سيرة المنتهى" الذي يمزج بين سيرة ذاتية وسرد تخييلي، حيث تستجيب السيرة لخطاب الأنا وواقعها وحياتها، فيما يستثمر السرد التخييلي آليات الكتابة السردية وفنيات التخييل والتكثيف الدلالي. ولئن كانت "عشتها كما اشتهتني" متكئة على جملة من الشخوص الذين أسهموا في تشكيل هوية الأعرج، فإن هذا يكشف عن غيرية كامنة في ذاتية السيرة ، من خلال رصد حياة الكاتب وواقعه وحياته وعائلته وأبطال كتبه :

---

[1] محمد صابر عبيد: الذات الساردة، ص23.

[2] ينظر صالح معيض الغامدي: كتابة الذات ، ص 148.

[*] يقول الأعرج عن سيرته: «هي محطة عمر أريد أن أتقاسمها مع قرائي الذين ظلوا أوفياء معي طوال رحلة الأربعين سنة من الكتابة قرائي من فئات عمرية مختلفة من 16 سنة حتى 80 سنة. وكلهم كانوا حاضرين كلما صدر لي كتاب جديد وإن كانت لكل فئة انشغالاتها لكنهم يلتقون كلهم تحت خيمة الرواية ، يريدون أن يعرفوا أوجها أخرى لهذا الكاتب الذي ملأ بعض أوقات فراغهم وكان معهم. منحهم أحيانا بعض الحب وبعض الفرح . وأيضا كما أي كاتب منحهم بعض القلق والخوف واللحظات الحزينة» حوار فاطمة سلام (المغرب): السيرة هي مجرد محاولة للقفز في الفراغ بلا مظلة ضمن كتاب : قاب قوسين أو أدنى، مرجع مذكور سابقا، ص 23.

(الجد الروخو والجدة والأخ عزيز والحبيبة مينا وابن عربي وسرفانتس وغيرهم. ف" عندما يشرع صاحب السيرة الذاتية بالكتابة عن الذات، فإنه لابد أن يلحظ أن مجموعة من الذوات تبرز في ذاكرته، وهذه الذوات تنتمي إلى مراحل عمرية مختلفة، وتصدر عن رؤى وتجارب بينها الكثير من الاختلافات والتغيرات والتناقضات والانشطارات، ولاشك أن المؤلف يسعى إلى توحيد تلك الذوات في أنا واحدة تنمو وتتغير وتصنع حكاياتها وتاريخها[1] وبهذا تكون سيرة المنتهى نصا كتابيا بين السيرة الذاتية والرواية فلا هو بهذه ولا هو بتلك، وهذا ما يجعلنا نصنفه، انطلاقا مما وضعه "سيرج ديبروفسكي" على أنه خاصية أجناسية جديدة تدعى "التخييل الذاتي"[*]، حيث يظل هذا الأخير جنسا أدبيا مختلفا يحفل بالتكثيف والترميز إن لم نقل بالتقنع والتزييف، إذ عبر مساحات التخييل الذاتي يتلازم المرجعي الواقعي بالتخييلي الرمزي، انطلاقا من المساحات التي تخلقها الوسائط الفنية والأدبية والثقافية وحتى الميثولوجية.

غير أن التخييل الذاتي يشترط –حسب دوبروفسكي –لغة عجائبية مغرقة في التخييل والايقاع والتجانس الصوتي، فإذا" أردنا تخييلا ذاتيا نعهد لغة لمغامرة اللغة، خارج كل منطق وخارج ترتيب الرواية التقليدية أو الحديثة، لقاء خيوط من كلمات، مجانسة صوتية، تقفية الأصوات، كتابة هي قبل الأدب أو بعده، مجردة، مثلما نقول موسيقية أو هي اختلاق ذاتي" [2] وهو الأمر الذي حاولت سيرة المنتهى تحقيقه، من خلال الاتكاء على خطاب الاعتراف والجرأة ضمن نمط استشرافي محمل بالتخييل ومبطن بالغيبية، عبر لغة استعارية وتكثيف دلالي يعرج بالقارئ صوب مسالك التيه ووهج النور المعمي للأبصار إذ تأسرنا سيرة المنتهى بعوالم السرد التخييلي الذي يصنع توليفة غريبة تنطلق من ارتحال الذات إلى عوالم مابعد

[1] خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، ص23.

[*] أصدر الناقد الجامعي والروائي الفرنسي دوبروفسكي سنة 1977 نصا ملتبسا في لغته الفرنسية ، بعنوان "ابن" أو "خيوط" لكنه أضاف إشارة أجناسية تفيد أن كتابه ينتمي إلى جنس التخييل الذاتي أي أنه ليس رواية ولا سيرة .

[2] ينظر شكري المبخوت: التخييل الذاتي ، مابعد الحداثة في السيرة الذاتية، العربي الجديد، ضفة ثالثة، منبر ثقافي إلكتروني،:www.alaraby.co.uk/diffah/opinions/2016/11/12 .

الموت الغيبية من خلال شخصيات قابعة في الذاكرة، في محاولة للاقتراب من هذه الذات عبر وساطة الموت.

2- الموت بما هو وسيط الذات والآخر:

تعول معظم الخطابات السردية على ثيمات معينة تمنحها قوة التعبير والتمييز للانطلاق في عوالم السرد، غير أن سيرة المنتهى -ومنذ البداية- تضعنا أمام مفارقة غريبة، إذ تحفل ضمن خطابها بالموت*بوصفه ثيمة ملازمة للإنسان، لهذا جاءت الرواية مثمنة للموت وما بعده، من خلال التركيز على بعده الفلسفي والوجودي والعجائبي، إذ أضحى الموت هو "ذلك الأصل الذي خرجت منه الحياة خلقا أول مرة لتعود إليه آخر المطاف"[1]، فإذا كان الموت يرمز إلى نهاية علاقة الجسد بالروح وانتفاء الذات وتلاشيها، فإنه يعني أيضا حقيقة حتمية وجودية لا يمكن إنكارها أو تجنبها، فهو قابع داخل ذواتنا. وفي هذا الصدد يقول ريكور "لأن علاقتي بالموت غير منتهية الصلاحية بعد، هي علاقة محتجبة، مطموسة، مضعفة باستباق ومبطنة سؤال مصير الأموات الذين هم موتى قبلا، إنه ميت الغد، المستقبل القريب بشكل ما، الذي أتخيله، وصورة الميت هذه التي سأكونها بالنسبة للآخرين التي تريد أن تحتل كل المكان. مع مجموعة من الأسئلة: من هم، أين هم، كيف هم الأموات".[2] كيف يتقبل الانسان الموت، وكيف يتقبل الآخرون موت ذوات طالما كانت سندا ودعما لهم؟، حيث يكتسب الانسان وسيلة لمقاومة الموت من خلال معايشته والتمسك بالحياة والتأمل في كل تفاصيله، فمن خلاله يدرك الانسان قيمة حياته فيسعى للحفاظ عليها

---

* الموت في مفهومه البيولوجي هو موت بنية ، وهو موت شامل تعبر عنه الجثة ، وهو ناتج عن التعقد التركيبي للكائن الحي ، طبيا كانت دلائل الموت هي التوقف عن النفس أو توقف دقات القلب ، لكن بالإمكان اليوم التغلب في بعض الحالات على السكتة القلبية أو على التوقف عن التنفس ، وهو ما حول الموت -طبيا -إلى تلف الخلايا العصبية نتيجة الأنوكسيا (Anoxie) إذ تكفي ثلاث دقائق من انعدام الأوكسجين للإضرار كليا بالخلايا العصبية والدماغية ، وتلف هذه الخلايا هو المحدد لظاهرة الموت بشكل عام" ينظر، عبد العزيز العيادي : إيتيقا الموت ، ص81.

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 240.

[2] ناصر عمارة : اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية.

وتصحيح مسارها عبر حركة داخلية،" فإن الذي يقاوم ضد الموت ليس شيئا من داخل الحياة، ولكن اقتران الحي، بما هو فرد ميت بالآخر الميت، هذا ما يطلق عليه فرويد Freud الإيروس، ففي إطار العلاقة بالآخر الميت يقاوم الحي على الدوام الموت ضد موته الذي يتابعه منفردا ومنعزلا، ففي الحي وحده لا شيء يوجد غير الموت".[1]

من هنا يكتسب الإنسان وسيلة لمقاومة الموت من خلال معايشته والتمسك بالحياة والتأمل في كل تفاصيله. وهذا ما عالجته سيرة المنتهى وهي تسرد الذات موتا، فكل تفكير في الموت مضاد له وكل إقرار بالموت تأسيس واحتفاء بالحياة.

هكذا، يكون كل تفكير في الموت مضادا له وتأسيسا واحتفاءً بالحياة، وتكون كل تجربة يعيشها الإنسان هي تجربة لسانية وسردية في آن، وكل كتابة للذات هي ارتحال عبر مطبّات الحياة، وتعرج عبر سكناتها، نبضاتها، لملمة لأشلاء الحزن والغضب والندم والعبث داخل الذوات وتعرج عبر مساراتها القصيرة أو الطويلة وصولا إلى الموت . وهي هكذا "عشتها كما اشتهتني" رحلة عمر أثقلته النوازع، وسرد لذات قد لا تملك الوقت الكافي للبوح والاعتراف بأخطاء وذكريات الماضي ، وتصوير انتقالها إلى عالم الأموات بكل ما فيه من رهبة ورعشة وخوف وتمرد ووحشة، والكشف عن حقيقة هذا العالم الملتبس /الغامض /المجهول، الذي يقبع في عمق الذاكرة الفردية والجماعية لا سيما إذا تقدم السن، ففي هذه المرحلة" يضاف رنين خاص يرتبط بحدثين يمثلان الحدان الأساسيان للحياة الإنسانية : الولادة والموت، فيفلت الحدث الأول من ذاكراتي (يقول ريكور)، بينما يأتي الحدث الثاني عائقا مانعا أمام مشاريعي، غير أن الحدثين كانا محل اهتمام بالنسبة إلى المقربين مني أو أنهما سيكونان محل اهتمام في المستقبل سيحزن بعضهم لموتى، ولكن بعضهم كان قد فرح

[1] عبد العزيز العيادي: ايتيقا الموت ، ص 113.

لولادتي سابقا، واختلفوا بتلك المناسبة، المعجزة، بإعطائي اسما أشير به إلى نفسي ما حييت".[1]

من هنا، وعبر فلسفة تسرد الموت لتحتفي بالحياة تشكلت سيرة المنتهى التي تقوم على رهان كبير يجمع بين سيرة رجل –بدءا بالطفولة مرورا بالشباب وصولا إلى الكهولة–تحكي تفاصيل هذا العمر وتخومه وذكرياته وأخطائه من جهة، وتربط هذه السيرة بعوالم الأدب والفانتازيا والتخييل من جهة ثانية. ومن هنا تنطلق الرواية في تصوير لحظات الرحيل الأولى عن عالم الدنيا والدخول في عوالم معراجية تجمع بين التيه والضبابية حينا والصدق والشفافية حينا آخر.. لتتوالى الأحداث وتتعدد الشخوص، فتكون هذه الرحلة لقاء بين كل أولئك الذين تركوا أثرا بالغا في حياته.

لكن ما الداعي لجمع كل هؤلاء على مائدة عشاء أخير؟ هل هو الشوق لرؤية الأحبة...أم الندم على بعض الأخطاء والمواقف الماضية ومحاولة إيجاد فرصة للصفح وللاعتذار... أم هو الخوف والتوجس من اللحاق بهم والتواجه معهم؟.. بل ربما الإحساس بالنهاية وبالعد التنازلي من خط ملامح هذه السيرة التي جاءت بعد معاناة مع المرض ورغبة صريحة في التشبث بالحياة إلى آخر نقطة منها. ومن أجل هذا، كتب خطاب "سيرة المنتهى" الغارق في الفانتازيا والتخييل مستعينا بكل ما يرتبط بعوالم الأموات المجهول، وكذا ما يبقيه نصا سيريا لا يقطع صلته بالأدب وهو الرهان الأكبر أمامه.

تبدأ الرواية من مشهد مهيب للإغماضة الأخيرة للأعرج، وهو يعانق كتاب الشيخ الأكبر ابن عربي* في صمت وسكينة، قبل أن يدخل مشهد التلاشي ورعشة الفناء التي

[1] الناصر عمارة: اللغة وتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية، ص 60.

* الشيخ الأكبر ابن عربي: أبوبكر محمد بن علي محي الدين الملقب ب "الشيخ الأكبر" منصوف عربي ولد في 28 تموز 1165 (17 رمضان 560) في مرسية (إسبانيا) وتوفي في 16 تشرين الثاني 1240 (28 ربيع الثاني 638) في

اعترت أعماقه وقلبت كيانه دون أن تغير في العالم شيئا، "..لم يكن ذلك اليوم الذي سلمت فيه أمري للتربة والأعشاب والماء والهواء، لا مشهودا ولا استثناء، كان أكثر من العادي. لم يحدث أي شيء غريب في الكون كل شيء سار وفق نظامه المعتاد، لم أكن حدثا أو أي شيء غريب في الكون، نفس الوتيرة الاعتيادية بلا قلق ولا خوف ولا أسئلة كثيرة، لقد واصلت الحياة دورتها وكأن شيئا لم يكن".[1]

ينفرد خطاب النص بسرد لعبة الفناء والتلاشي التي تفصل جسد الأعرج عن روحه وتدخله عوالم ما ورائيه لا يسمع فيها إلا صوت النشيد والنحيب. أحداث متشابكة وشخصيات تنسج الواقع والخيال لتعبر عن وهج التيه والضياع حيث يفقد الإنسان الإحساس بالحياة، ولا يتذكر إلا شيئا واحدًا، أنه يمضي وحيدا في هدوء داخل أسوار جديدة، نحو مملكة الموت والهدوء والفراغ الغريب،" أفتح عيني من جديد نحو ما يحيط بي، ولكن لا شيء إلا البياض المعمي للأبصار، لا سماء، لا أرض لا جرأة لا خوف، لا فرح، لا موت لا حياة، لا أنا".[2]

هكذا، تنقلنا سيرة المنتهى إلى عوالم غيبية ميتافيزيقية تصور لحظات الموت الأولى بما هو انفصال للروح عن الجسد، وانتقال إلى مرحلة التلاشي في عوالم الغيب "أغمضت عيني، تشبثت بغيمة التماهي، ثم شققت أرض المستحيل، ومشيت داخل مسالك النور وحيدا. بلا ظل ولا خوف كان الزمن الذي تحدثت عنه جدتي قد حان، لم أسبقه بدقيقة ولم أتخلف عنه بثانية".[3]

دمشق (سوريا)، ينادونه ب " محي الدين" . وكان غرير الإنتاج من مؤلفاته: ترك لنا من شعره ديوانا وشرحا صوفيا لأشعاره في الحب بعنوان : ترجمان الأشواق. كتاب الفتوحات الملكية رسالة القدس.

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى" عشتها كما اشتهتني" ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

من أجل أن تنفتح سيرة المنتهى على مساحات لا محدودة من التخييل تمكن الأعرج من الالتقاء بكل من صنعوا الحدث في حياته وشكلوا هويته، لهذا جاء هذا اللقاء في عالم الأموات مع من كانوا أبطال حياة الأعرج وأصبحوا الآن أبطال روايته السيرية: الجد الأندلسي الموريسكي (علي برمضان إلكوخو دي ألميريا المسمى بالروخو*)، الجدة (حنا فاطنة) المعلم الأول. الوالدة (ميما أميزار)**رمز الصبر والتحدي. الحبيبة (مينا) رمز الغواية. الأخ (عزيز) طعنة الموت في عز الصبا .(الوالد) الذي لم يشبع من حبه ووجهه ولم يعرف قبره. الأخت (زوليخا) وجع الطفولة في وقت مبكر.. وغيرهم من الأموات الأحياء في عوالم الأعرج.

لكن، إذا كانت هذه الكتابة تجمع بين السيرة الذاتية والرواية الأدبية، وإذا كانت تقوم في أهم ضوابطها وأقدس أسسها على الحديث عن "أنا المتكلم" لتصف ذكرياته ومشاكله وماضيه..، كيف، إذن، لهذه السيرة تستدعي كل هؤلاء الأموات/الأحياء لمأدبة عشاء واحد وتتحدث عن تفاصيل حياتهم وذكرياتهم وماضيهم .أليس الموت يعني التلاشي والعدم والزوال.. كيف لهذا الموت يتصير –في عالم هذه الرواية– جمعا ولما للشمل والعائلة، كيف للموت وهو فاطر القلوب ومشتت النفوس أن يخلق هذا الارتباط بين الذات والآخر عجزت الحياة عن خلقه. كيف لهذه الذات التي يفترض أن لها كيانها الخاص وهويتها المحددة أن يرتبط تشكلها بالآخر –الموت – الذي يمنحها فرادتها وقوتها ووجودها، فيغدو الموت نوعا من الحياة وإن كانت حياة محبوسة داخل الذاكرة، ف"عندما يشرع صاحب السيرة الذاتية بالكتابة عن الذات، فإنه لابد أن يلحظ أن مجموعة من الذوات تبرز في ذاكرته، وهذه الذوات تبرز في مراحل عمرية مختلفة، وتصدر عن رؤى وتجارب بينها الكثير من الاختلافات والتغيرات والتناقضات والانشطارات، ولا شك أن المؤلف يسعى إلى توحيد تلك

* الروخو: تعني أحمر الوجه والشعر واللحية.

** أميزار: تعني في اللغة الأمازيغية، إله المطر أو قوس قزح.

الذوات في أنا واحدة تنمو وتتغير وتصنع حكايتها وتاريخها.."[1]وهذا ما جاء ضمن سيرة المنتهى التي استندت على حيوات متعددة من أجل سرد حياة/موت الأعرج . عبر مساءلة التاريخ إشكاليا وجدليا من خلال مكاشفات صوفية، ورحلات معراجية ومقامات للبوح والتعري أمام الذات في حياة برزخية مجهولة، استدعت مجموعة من الشخوص والعلامات والرموز والمسالك التي تشكل معالم هذه السيرة التي لا تصنعها الأنا ولكن "النحن".

ومن هنا، فنحن أمام نوع آخر من الكتابة التي تتجاوز الذاتية إلى الغيرية، وتتجاوز" الأنا" لتغرق في " النحن". وتتجاوز الموت بما هو فناء إلى الحياة داخل عوالم الأدب التخييلي. فتتشكل أمامنا -في نهاية المطاف- هذه السيرة التي تكتب عن الأنا من خلال الآخر، وتحيا حياتها من خلال سرد موتها.

3- هوية الذات من خلال الآخر(عشتها كما اشتهتني):

يتحدد حضور الآخر في كتابة الذات من خلال كل الشخوص الذين عرفهم الأعرج وأسهموا بشكل أو بآخر في تحديد مواقفه وطباعه وعواطفه، ومن أجل هذا، انطلقت "عشتها كما اشتهتني" من "الجد الروخو"، الجد الأندلسي الموريسكي الذي ينام في مرقده في جبل النار ويمثل هذا الجد منارة الصعود إلى الرحلة المعراجية، وهي الوصية التي تلقاها الأعرج من جدته "حنا فاطنة" بضرورة التواصل مع جده في عالم الأموات لأنه يدرك مسالك النجاة "كل شيء فيك يقربك من جدك، أنا أحمل وصيته من والدي الله يرحمه، أنت موكول لكتابة سيرته والسير على هدي خطاه سيكون أول من يلقاك عندما يمر زمن طويل وتشبع من الحياة، لا تقلق جدك اخترق قرنا بضجيجه وحنينه وستعيش سنه وربما تتجاوزه بقليل".[2]

---

[1] خليل الشيخ: السرد والمتخيل ، ص10.

[2] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 18.

وإذ تكتب السيرة عن الجد الروخو، فلأجل أن تعرض عذاباته وآلامه التي شكلت هويته من خلال سقوط غرناطة، الجرح الأندلسي النازف واللامنسي، و الحرب الخاسرة التي استحقت كل عناء ومكابدة، لذلك حاولت السيرة أن تتحدث عن تاريخ الأعرج وتاريخ أجداده الأندلسيين، وأن تتعرف على إنسانيته من خلال إنسانية الروخو، الرمح الذي لا ينحني وتصور غرناطة الجرح الأزلي الذي تفوح منه رائحة الحزن والرماد" لم تكن بطلاً خارقاً يا جدي كما صورتك حنا بعنفوان حبها وطيبتها، لكنك عندما رأيت الظلم يرتسم في الساحات وعيون الناس، ويخط جراحه على أجسادهم، لم تسأل إلا قلبك وركبت رأسك، ورميت بنفسك في وادي الظلام، أي ظلام يا جدي سكن دمك وبقيت واقفا كرمح ولم تنحن؟ لو فقط يا جدي تسمح لي أن أقبل كل حرقة في جسدك، وكل لسعة بارود أو ضربة سوط، لو تسمح يا جدي أن أقبل آخر سلاح حملته بين ذراعيك ووضعته على صخرة وحاولت أن تتساه هناك آخر صرخة ملأت قلبك؟ أقبل يا جدي باطن رجليك اللتين تشققتا بفعل الصخور المسننة التي وطأتها وأنت تتجه نحو موتك في الحرب كنت سيد العارفين أنها خاسرة لكنك لم تلتفت وراءك ".[1]

تحدثت السيرة عن الجد الروخو وعن عذابه بعد سقوط غرناطة آخر معاقل المسلمين وهو الألم الأكبر في حياة الروخو، الذي عاشه ولازمه في رحلته المعراجية المحملة بتاريخ حزين ودمع ثقيل وخسارة كبيرة لا تمحوها الدموع ولا يعوضها شيء، إنها غرناطة رماد التاريخ "المدينة التي سرقت منها الشهادة، هناك مدن محظوظة تمنح ناسها الذين كستهم وغطّتهم وأمنتهم من خوف فرصة أن يدافعوا عنها باستماتة ويحموا أسوارها وعرضها وناسها وحيطانها، وهناك مدن يسرق منها كل شيء وتقدم مجردة من أي شرف كسبية، ربما كان المقاتل في من يحدثك (....) كانت حربنا الأخيرة حرب اليائسين ولكننا خضناها لأنه لم يكن لنا أي خيار آخر، لقد سرقوا منا أرضاً حفرناها من الرماد وبنيناها كما تشتهي العين

[1] المصدر السابق ، ص 52.

والقلب والأذن".[1]وبهذا فسيرة المنتهى– انطلاقا من نموذج الجد– ليست سوى استجابة لأقنوم التاريخ، وتكريسا للشق المرجعي أو التوثيقي الذي يجدد معه تساؤلات الايديولوجيا.

و إذ تسرد السيرة تاريخ سقوط غرناطة من خلال حكايات الجد والأحداث التي عاشها قبل وأثناء وبعد السقوط، لترتحل عبر القرن السابع عشر محملة بخيبة الجد. فمن أجل أن تصور تاريخ الأندلس وتميط اللثام عن تاريخ الأجداد الموريسكيين ومنه التاريخ العربي، فهي تبحث في هذه الرحلة المعراجية عن هوية الأعرج التاريخية التي تشكل هويته الشخصية من خلال فعل السرد وعبر محاورة الروخو بوصفه شاهداً معايشا للحدث.

فالجد الروخو يلقي بالذاكرة التاريخية بكل ثقلها وبحمولتها المعرفية والمعلوماتية بين أحضان الأعرج ليكشف له عن هويته الأندلسية المسلوبة، ويكشف عن هويته المتجردة في عمق ذات الروخو وتتماهى ذاته مع ذات الجد؛ إذ هي سرد للذات وكتابة لها من خلال الآخر الذي يسكنها ولا يبرح داخلها، فهي" ذاتية تحتوي ضمنيا على الغيرية إلى درجة حميمة. حتى أنه لا يعود من الممكن التفكير في الواحد دون الأخرى"[2].

هكذا، إذن، تتماهى ذات الأعرج مع ذات جده فتغدو ذاتا واحدة، "سأظل فيك كما كنت معك عندما تشتاق لي، ضعني فقط في قلبك وأغمض عينيك واملأ قلبك بيقينك وشكوكك أيضاً، ستجدني في أنفاسك كلما احتجتني، لا تتردد أبدا، لأن أي تردد هو خسارة للحظة لا تستدرك مهما ركضت وراءها".[3] وكلام الروخو تعبير عن حالة الانتماء والتماهي القصوى بينهما. فالجد يرمز للتاريخ وللأصل وللمعدن، والأعرج ممتلئ بالجد وحكاياتاه التي ورثها عن جدته . وبهذه النزعة من الفخر بالأصل الأندلسي لا يتوانى الأعرج عن تذكير القارئ بهذا الأصل العريق وإن كان بقايا رماد مسروق وخيبة أمل كبرى. لكنه كذلك يشكل مكوناً

---

[1] المصدر السابق، ص ص 34، 35.

[2] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص 72.

[3] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 66.

هاماً في شخصيته وهويته، لهذا لا يتنكر لها بل يلح على أندلسيته الغائرة في أعماقه ويحتفي بتاريخ الأجداد ليمثل عبره هويته، وهو بهذا لا يكتب تاريخه الخاص بنفسه إنما يكتبه من خلال جده الروخو:

" سأكتبك بالشكل الذي ينقلني نحوك بلا وسيط سيغضب مني الكثيرون من سلالات اليقين والجريمة سيقولون عني أني وليت وجهي نحو غيب أكبر مني وأني وطئته بلا إذن من كهنة اليقين وسيلعنني الأئمة وحراس النوايا في كل صلواتهم وتنفرني القبيلة، ليس مهماً، لن ألتفت صوب أي منهم، إليك أنتمي يا جدي ونحوك أوجه بصري".[1]

وهنا يتضح لنا أن "عشتها كما اشتهتني" تجاوزت حدود سرد الذات لتتحدث عن الآخر وتجاوزت الهوية الذاتية إلى الهوية القومية والتاريخية، وهي ميزة أخذتها من السيرة الذاتية التي تعد" من أكثر أجناس الأدب الحديث انشغالا بقضايا الهوية والموقع، فانشغالها بالهوية لا يقتصر على تناوله للهوية الفردية التي ينطلق منها المشروع السير الذاتي نفسه، ولكنه يتجاوزها إلى الهوية القومية أو الوطنية العامة. كما أن اهتمامها بالموقع لا يقتصر على المكان الذي تعيش الذات فيه وتتعامل معه. ولا على الفضاء الأوسع وهو الوطن أو الأشمل وهو العالم الذي قد تتحرك فيه الذات وتتجول في فيافيه".[2]

بعد هذا انطلقت السيرة في الحديث عن الجدة "حنا فاطنة " التي كانت تسرد لحفيدها الحكايات وتنقل له صور الجد ومواقفه وأوجاعه فكانت الوسيط الأمثل بينه وبين الروخو وهي تمثل المعلم الأول في حياة الأعرج إذ يدين لها بجينات السرد التي أخذها عنها من خلال سردها المتكرر لقصص حقيقية وأخرى خيالية كثيراً ما تفنن ذلك الطفل في إعادة صياغة نهاياتها.

---

[1] المصدر السابق، ص 11.

[2] عمر محمد منيب إدلبي: الذات (فعل الكتابة وسؤال الوجود).ص66.

مثلت "حنا" الوسيط الأمثل بينه وبين عوالم السرد من خلال قصصها الغائرة في عمق الذاكرة والتي شكلت دفقا لمخيلته، كما كانت الوسيط الأنبل لنقل صورة الجد وحياته بشكل ينغرس في ذاته وذاكرته ويشكل أساساته، لتنصهر المسافات التي تزيد عن قرنين، وتذوب العواطف في شخص رجل لم يدركه ولم يعرفه قط، لكن ملامحه وصفاته وصلته من خلال "حنا" التي مثلت مرآته الأمينة لكثير من الأمور. لم تكن حنا فيلسوفه، لكنها كانت حكيمة بالفطرة والخبرة وقد مثلت المرشد له والعارفة بعمق شقاوته " كبرت بسرعة يا ابني، وضاعت ملامحك الشقية وحلت محلها ملامح أكثر اتزانا، لكني لا أعتقد أن الشقي الذي فيك مات".[1]

ولئن كان الجد "الروخو" يمثل أقنوم التاريخ في حياة الأعرج وخطابه، فإن الجدة "حنا "تنحو بالخطاب منحًى آخر، هو الخطاب الديني بما هو أقنوم الصوفية، وهذا بدءا بالرحلة المعراجية الصوفية التي نقلت الأعرج من عالم الأرض إلى عالم السماء تحت توصيات حنا لحفيدها: "امش في خط مستقيم فقط وسترى فجوة النور التي توصلك إلى مبتغاك، لا تغير ماخط لك وإلا ستسقط في بحر التيه الذي لن تستطيع عبوره أبدا".[2]

كما تعد "حنا" السبب الأول في لقاء الأعرج باللغة العربية، في ظروف وفي زمن الاستعمار التي لا تؤهله إلا ليكون مفرنسا بامتياز، غير أنها أدخلته الجامع لحفظ القرآن وتعلم اللغة العربية، فقادته من حيث لا تدري إلى عوالم أثبتت شخصيته الإبداعية وجمعته في لقاء نادر وسحري مع أهم كتاب في حياته " ألف ليلة وليلة" الذي غير دواخله وسحره بسحر اللغة وفتح أمامه آفاقا جديدة، وهو الكتاب الذي ظلت حنا طيلة حياتها تعتقد أنه القرآن. لم تكن تدري أن الكتاب اختار روح حفيدها ليتلبّسها ويملأها بهواجس اللغة وجنون الكلمات "إن الحرف مثل الكتاب الذي سكنك قبل أن تسكنه، حقيقة وقناع، رمز وصورة،

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 117.

[2] المصدر نفسه، ص21.

يعيش فيك ويلاعبك ويقودك نحو اكتشاف الباطن الخفي. لعبته مشوهة نحو تيه النفس، ليس من السهل إدراك مراميها ولا الوقوف على حد لها".[1]

هكذا، تلبست روح الأعرج بحب اللغة وتيه الكتب التي أصبحت جزءا من ذاته، تشكل أفكاره ومواقفه وإيديولوجيته وتصنع عوالمه الداخلية، ولعل كتب الشيخ الأكبر ابن عربي أهمها، ومن هنا جاءت فكرة لقائه بالشيخ الأكبر في رحلته المعراجية أين سكنته روح ابن عربي، وملأته بهواجس الحروف وسحر ألغازها ودلالاتها، مثلما سحره كتاب الغواية- ألف ليلة وليلة- بغوايته،" فطوبي لتلك اليد التي أخرجتني من جنات اليقين، ورمت بي في عمق نار السؤال، طوبى للصدفة المصنوعة بيد حكيمة، طوبي لها فقد شكلت كل صور الأسفار والرحيل، طوبي لها أيضاً أنها طوحت بي عميقاً في عرش الأبجدية والنجوم من شيخي الأكبر/ ولم تمنحني أي سلاح للحماية سوى نور صغير كان دليلي في الليالي الحالكات... طوبى لتلك اليد السخية التي لم أعرفها أبداً في حياتي وقد لا ألقاها في تيه الخلد، التي منحتني ما لم يمنحه لي أحد أبداً، سلطان الحرف".[2]

لقد كان للجدة "حنا فاطنة" كبير الفضل في تشكيل هوية الأعرج، إذ فتحت له آفاق اللغة وعلمته أبجديات الكتابة ولاقته بكل أولئك الذين عبّدوا طريقه إلى عوالم الحرف، إنها الجدة "حنا" التي صنعت منه كاتباً وسارداً، وصنعت الصدفة التي لاقته بكتاب الغواية بين رفوف مكتبة الجامع وسحرته بعوالم ابن عربي، كل هذا أسهم في تكوينه العلمي والأدبي الذي لا ينفصل عن تكوين ذاته وتشكيل هويته.

في مقابل هذا، تتحدث السيرة عن المرأة التي منحته روحها، تعبها صحتها وسنين عمرها فقط ليتعلم ويقاوم الحياة وقهرها. إنها "ميما أميزار" التي تحولت بعد استشهاد زوجها الذي لم يعرف له قبر " من سيدة بيت عامر إلى تيه بلا اسم في دوامة حياة لم تكن تعرفها

[1] المصدر السابق، ص 124.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

أبداً ولا حتى مستعدة لها"[1]. رغم ذلك رفعت التحدي من أجل تحقيق وصية زوجها حول ضرورة تعليم الأولاد قبل أن يغرقوا في تيه الجهل والاستعمار" فجأة تحولت العائلة كلها إلى خلية حيه لمواجهة قسوة الحياة، رجلها الأوحد "أمي" التي كانت تخرج فجراً وتعود مع غياهب الشمس إلى البيت متعبة، ومنهكة الأطراف (...) قسوة الحياة علمت أمي أن تتشبث بكل ما يدفعها إلى الأمام".[2] وهو الدرس الذي تعلمه الأعرج جيداً في هذه الحياة وشكل جزءًا من شخصيته الصامدة وروحه المتعطشة دوماً للحياة والتمسك بها إلى آخر رمق. ولكن كما تقول "ميما": "باب واحدة ظلت مشرعة أمامي، تلك التي تؤدي إلى درب الله".[3]ف "ميما" التي كانت رمز العطاء والصبر غادرت هي الأخرى حياة الأعرج وآثرت أن تسهم في كتابة سيرته، بعد أن خلفت جرحا كبيرا في حياة الأعرج وهو يناجي روح والدته :"..نظن أن الذين نحبهم فوق سلطان النهايات لن يموتوا أبدا، وننسى أن هشاشتهم كل يوم تحتل فيهم زاوية للموت...لا أعرف كيف مضى عليك ذلك اليوم، سوى أني شعرت بيتم غريب ينزل علي وبآلام حادة، عرفت في فجر اليوم الموالي أنها كانت آلام قطع الحبل السري نهائيا، إذ وجدتني فجأة في فراغات السماوات القاسية بلا مرفأ ولا صدر ولا قبلة الوداع في عنقي، ولا دفء ضمة اللقاء، كل شيء تغير فجأة.[4]

يؤثث خطاب السيرة حضوره على كل الشخصيات والأحداث الفاعلة في حياة بطلها فجاءت هذه الرحلة إلى العوالم العلوية تجربة ميتافزيقية تجمعه مع الأحباب /الأموات الذين صنعوا جزءًا جميلاً في داخله وخلفوا جرحاً بليغاً ونزيفا مفتوحاً لا يبرأ، شخصيات ميتة تتقد حياة في روح واسيني وتجتمع على طاولة عشاء أخير تمناه الأعرج في الواقع، لكن صدف الحياة ورعونة الأقدار أبت ذلك، فاستعاض بعالم الأموات وبرحلة قيامية في عالم الغيب

---

[1] المصدر السابق، ص 107.

[2] المصدر نفسه، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص78 .

[4] المصدر نفسه، ص78.

تحقق ما لم تقدر عليه الحياة، شخصيات غيبها الموت حاول استعادتها محملة بالحياة والذكريات، متحررة ومنطلقة وصريحة. ليقف أمامها وقد عرته أشواقه من المتاعب والأحزان والخوف. وكأنها لحظة اعتراف أوغسطيني بين يدي الرب، أو جلسة تطهير للنفس من كل ما يأسرها، لتظهر بكل شفافية وتتطهر من كل الأحقاد والضغائن والمساوئ " أمام الموت يصغر كل شيء حتى الأحقاد والضغائن كما يقول جدي".[1]

ذكريات حارقة يتحدث عنها خطاب سيرة المنتهى ليصف موت الأخ عزيز والأخت زوليخا في عز الصبا، واستشهاد الوالد في ظروف غامضة و قبر مجهول لليوم، ثم خسارة الأم دون توديعها، تضاف إليها كل ذكريات الحب والصبا التي لاتنسى، كل هذه الأسباب كانت كفيلة وضرورية وحاسمة في وجود هذا العشاء العائلي الأخير، عشاء الاعتراف الذي يجمعهم على طعام واحد، وذكرى واحدة، "هذا عشاؤك حبيبي..عشاؤك الأول والأخير الذي يمكن أن يمنحه لنا قدر الموت، كل. نحن في رفقتك التي انتقلت إلى هذا المكان، كل. ماتزال أمامك مسافات ومسارات عليك أن تقطعها"[2] .

هكذا، يغدو الموت بما هو انفصال الروح عن الجسد منبراً للبوح ومقاماً للاعتراف والبكاء في رحلة غيبية سيستعيض بها عن مآسي الحياة، ويعوض فيها بعضاً من حنين القلب ولوعة الفراق. وتغدو كتابة الموت نوعاً من الحياة، بل وجودا فعليا تفرضه الظروف وتؤثثه عوالم التخييل، وتبرره حتمية الموت ومنطقيتها "لأن الأموات الذين سبقونا، يسمعون قلوبنا وحواسنا، ولهم أيضا أصوات يريدون إسماعها للآتين الجدد، لكي يعرفوا كم في القلوب التي رحلت من أسرار وفرح وخوف"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص 106.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص79.

"عشتها كما أشتهي "رحلة داخل عالم غيبي وجودي بما يحمله من التباس وخوف وترقب مرعب للمجهول، رحلة قيامية في عالم الغيب تمتزج بروح الأعرج وبذاتيته المغرقة في الخوف والتأمل وبعشقه الغائر في ثنايا الروح، تتشكل بعواطفه وتمتزج بهواجسه، ولا تخفي أخطاءه ونزواته وهذه كلها أسهمت بشكل كبير في تكوين الأعرج الطفل / الرجل/ الكاتب والإنسان.

4- غواية الذات مع الآخر (عشتها منذ اشتهيتها):

تطالعنا" سيرة المنتهى" عبر تشكلات مختلفة لهذا الآخر المسخر لكتابة الذات في لحظات فرحها و حزنها وشقاوتها، وتذهب بنا بعيدا في رحلة صوفية يتراقص فيها الأموات على أنغام الأناشيد الدينية والتهليلات المسيحية، لكن الرحلة المعراجية إلى سدرة المنتهى، سرعان ما تحولت إلى صخرة الغواية التي تعري الإنسان لتتأكد مقولة الجدة حنا "...لكني لا أعتقد أن الشقي الذي فيك مات"[1] وهذا بدخول شخصية غيرت مجرى السيرة المعراجية بعد أن حركت دواخله وهيجت مشاعره، إنها ذات الشعر الأحمر التي رافقت الأعرج إلى عالم ما بعد الموت، إنها "مينا" :" قصة طويلة، لم تظلم فقط ولكنها قتلت في عز بهائها ونورها. كنت أشعر دائما أنه حب مسروق ومظلوم في الوقت نفسه".[2]

إذ تمثل "مينا" المرأة الحدث في حياة الأعرج، فهي أول حب وأول تجربة جنسية في حياته حيث شكلت عالمه الداخلي إلى درجة أن تماهت مع روحه فكانت في رحلته الملاك الذي قاده في كل منعرجاته وأخرجه من مسالك التيه" حاولت أن ألمسها، لكني لم أشعر مطلقاً بوجودها إلا من أصابعها مع أني أحسست بدفء كبير وكأني حقيقة كنت ألمسها.."[3]

[1] المصدر السابق، ص 117.

[2] المصدر نفسه، ص 167.

[3] المصدر نفسه، ص 68.

يصور الخطاب "مينا" بوصفها المؤنس الوحيد والحاضر الأول في ذاكرة الأعرج وكيانه وكتاباته، إلى درجة تلتبس فيها مينا بالملاك، ويغرق واسيني في التماهي الجنوني بينهما، " أرى الآن في عينيك أول امرأة عرفتها في حياتي، أول امرأة أخرجتني من ظلمات الحيوان، ومنحتني صفاءً لم أبحث عنه لأني لم أعرفه قبلها، أو ربما كان في وكنت بحاجة لمن يحركه كل إنسان جميل وسوي يطمح إلى أن يخرج من حيوانيته، يحتاج إلى صدفة عاطفية كبيرة لها ثقل الصدمة التي ترجعه إلى صغره الخفي وقوته أيضاً...كانت سيدة القلب والروح وخيبات الدنيا، من النوع الذي لا يعرف أنصاف الأشياء و لا يؤمن بها".[1]

وتبدأ "سيرة المنتهى" في سرد القصة المأساوية "لمينا" ضحية اغتصاب ابن عمها وتخليه عنها، وضحية أهلها المطالبين بالثأر لشرفهم وضحية ماخور عيشة الطويلة الذي كان ملجأها الوحيد، ومكان اللقاء مع واسيني الذي يسهب في الحديث عنها والتعاطف معها وسرد مشهد قتلها بكل وحشية من طرف إخوتها. وقد تأثر بمأساتها لدرجة تشبيهها بقصة مريم المجدلية وسيدنا المسيح، إذ تشترك معها في المعاناة والظلم، "كانت مريم، في كل خطوة من خطواتها، تتماهى مع مينا التي لا أعرف ماذا فعل بها قتلة القلب، مريم لم تجد يسوعا يخفيها في بيته بعيدا عن ظلمتهم القاسية، بسبب الحرقة التي كبرت فجأة في.."[2]

هكذا شكل حضور "مينا" في سيرة الأعرج الجزء الأهم من هويته وكيانه "... من بين الذين عبروا طفولتي بقيت مينا فوق الكل هالة من النور".[3] وهو الأمر الذي جعلها ملاكاً في رحلته القيامية التي تحولت من رحلة مغرقة في الصوفية إلى رحلة استيقظت فيها المشاعر والذكريات التي أنست واسيني عذابات الموت وأناشيد الوداع، فاختلطت صورة "مينا" مع الملاك ذات" الشعر الأحمر" التي قادته في مسالك الرحلة: "لم أعرف كم كان من وقت لكني

---

[1] المصدر السابق، ص 177.

[2] المصدر نفسه، ص180.

[3] المصدر نفسه، ص 180.

دخلت في هواجس وحده الله كان يعلم بفداحتها، اشتهيتها؟ هل يعقل؟ آدمي أو بقايا إنسان يشتهي ملاكاً؟ وإلا كيف أفسر اشتغال حواس اللذة كلها فجأة؟ ما معنى أن أنسى كل ما يحيط بي، الألوان، الماء، النباتات، العطور، إلا ذات الشعر الأحمر، وأتمدد على النبتة الرخوة التي كنت أطؤها وتشبع فراشا ناعماً و أتركني هنا عمراً كاملاً لا أفعل شيئاً...".[1]

شغلت "مينا" مساحة كبيرة من العوالم الداخلية العاطفية لواسيني وازدادت سطوتها لتأخذ مساحة أكبر في سيرته المعراجية وفي سيرته الكتابية، فكانت أيقونا معبراً عن واسيني الإنسان بقوة عاطفته وهشاشة أحلامه، وواسيني الرجل بكل ما يحمل من عشق واشتهاء ولذة. لينحرف بهذا خطاب السيرة من رحلة معراجية صوفية إلى رحلة للغواية، أفقدت الخطاب تعاليه وجعلته دنيويا.

لم يدرك واسيني أنه بسقوطه في طريق الغواية وأكله للتفاحة وهو في عالم القيامة يكتب خطيئة آدم مجدداً، فينسى في غمرة اللذة والعشق والحنين، أن "مينا" وإن كانت ضحية الآخر –العائلة وابن عمها والمجتمع وعيشة الطويلة– إلا أنها أيضا ضحية ذاتها. "مينا" لم ولن تكون أبداً قديسة لأن روحها الجميلة وطفولتها البريئة أينعت في ماخور عيشة الطويلة.

فلم يكن وجود مينا الشبيهة بمنحوتة رودن، إلا استجابة لنداء القلب وشهوة الجسد التي لم ينسها الأعرج وهو في غمرة هبله وشقاوته، معلقا بين الأرض والسماء، بعد أن غابت عنه ملامح الموت ورمته في عمق اللذة:" شددتها كما اشتهت، ثم تركتني ألملم أجزائي الضائعة، وأجزاء مينا بلا تردد ولا كلل، لم أكن فقط في أراضيها البكر، في عطرها، في عرقها ولكني كنت أيضا في صلب لغتها التي كانت تقربني في كل ثانية منها أكثر"[2]

[1] المصدر السابق، ص 171.

[2] المصدر نفسه، ص 178.

يغرق الأعرج في سرد تفاصيله الجنسية التي أخرجته من سدرة المنتهى وطوحت به بعيدا إلى صخرة الغواية، لتتحول رحلته من رحلة في عالم التكوين الروحي المقدس إلى عوالم دنيوية يستحق فيها أن يطرد على الطريقة الأفلاطونية. وعلى هذا النحو الغارق في التراجيديات والفانتازيا، تتخذ سيرة المنتهى من غياب أفراد عائلة الأعرج حضوراً ومن مأساة "مينا" وموتها وجودا راسخا في سيرته و حياته، يحاول من خلالها البحث عن ذاته المتشظية والكشف عن هويته "ذلك أن معرفة الذات تأويل، ولا يمكن أن يتم إلا بتوسط البنيات الرمزية ومختلف صنوف السرد والحكاية".[1]

فقد اتخذ واسيني من هذه الشخوص وسائط للكشف عن ذاته، ذلك أنها أسهمت في تشكيلها بشكل أو بآخر. ولم يكتف بأفراد عائلته وبمن أحب والذين ارتبطوا بحياته الواقعية بل استعان بشخصيات التقاها من خلال كتب قرأها وتأثر بها، فكونت جوانبه اللغوية والثقافية والإنسانية وفتحت مدارات التخييل عنده. وهي الشخصيات التي منحت رحلته طابعا تخيليا لا واقعيا، مثل الشيخ الأكبر ابن عربي، وسرفانتس[*]، ليلتبس الواقع مع المتخيل وينفتح النص على أسئلة لا نهائية حول شخصية واسيني وحياته واقعه وحتى تخيلاته، وتنفتح معه تأويلاتنا حول طبيعة هذه الكتابة التي تأخذ من الواقع بالقدر الذي تغرق فيه في التخييل وتعيش عالم الموت بالقدر الذي تؤسس فيه للحياة.

---

[1] حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، ص 23.

[*] ميغيل دي سيرفنيتس: كاتب إسباني (1547-1616) عرف برائعته دون كيشوت. وهي رواية تدور حول صاحب أرض ريفي في أوسط العمر، يتخيل نفسه فارسا مدرّعا يخرج إلى العالم ليناهض فيه الظلم والشر. كتب عملا أدبيا نثريا مطولا بعنوان الغلاتيا عام 1585، وكتب عديد المسرحيات. ذاع صيته في أعقاب نشره الجزء الأول من دون كيشوت عام 1605.

5- كوجيتو الحكي/أنا أسرد إذا أنا أحيا:

تكتب سيرة المنتهى رحلة الأعرج نحو عالم الموت، وعالم الفناء والتلاشي التي يقف فيها عند مقام البوح والاعتراف، حيث يتيح للذات إدراك حضورها وتواجدها " في مواجهة الوعي الماضي بكل ما يختزنه من مواقف وأحداث. أو لنسمّها حالة من الوعي بالوعي، تقدم فيها الذات تأكيدا على قدرة إدراكها، وعلى استعادة التوازن اتجاه قضايا الماضي وأحداثه ووقائعه التي درجت فيها ومعها وأثناءها تلك الذات(...) بل يمتد ليطال الحاضر مؤكدا قدرة الذات على المساءلة المستمرة لكل شيء، وبالتالي حضورها الفاعل الذي يضع العالم دائما موضع المساءلة والتأمل الدقيق".[1]

وإذا كان الموت يعني التلاشي والزوال والإمّحاء النهائي والفناء، فإن الكتابة على النقيض تؤسس للكينونة والوجود، ذلك أنها تعبير وجودي عن وجود الذات الإنسانية المناهضة للنسيان، فهي تأسيس للذاكرة الحية والديمومة إن لم نقل الأبدية. إذ يموت صاحبها ولا تموت "فالكتابة والموت ترتبطان ارتباطا ضدّيا على أساس أن المكتوب قادر قادر على مقاومة الزمن. وعبور الحقب والعصور وإدراك نوع من الخلود وبالتالي مقاومة الموت".[2]والذات عبر فعل السرد تتكتب وسرد لا بما هي هوية شخصية تعبر عن الاعرج "هوهو" عبر مر الزمن، ولا تسرد الهوية الذاتية التي تطرح السؤال عن الفاعل لكل الأحداث، بل إنها ذات سردية تسرد موتها قبل وقوعه وتعيش تجربة مختلفة، هي تجربة الممكن والمستحيل في آن، إنها هوية جديدة تكتب موت الأعرج وتحياه لغة وكتابة.

هكذا كانت سيرة المنتهى وهي تحفر عميقا في عمق الذات وتخوض في الماضي الدفين، لتعبث بكل شخوصه ولحظاته وأمواته لا لتبكيه وتتحسر عليه، إنما لتعيشه على نحو

---

[1] عمر محمد منيب إدلبي: سرد الذات (فعل الكتابة وسؤال الوجود)، ص 66.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

آخر. لتحيا موتها فتصيّره حياة ثانية من خلال فعل الكتابة، فتغدو الكتابة عن الموت سردا للذات وتفعيلا للحياة، وكأن واسيني يردد قول الجد الروخو الذي كان يرفض أن يخير بين الموت والحياة: "واحد مثلي في قمة هبله بالحياة، يجب أن يخير بين الحياة والحياة فأنا لا أعرف الموت لأختاره لكني أعرف شيئا عن الحياة"[1]، وبهذا ف "سيرة المنتهى" تتغيا الخلود والأبدية عبر فعل الكتابة، في مواجهة النسيان والعدمية، وكأن "الحياة والموت هما مجرد مسافات وهمية لشيء خالد هو الأبدية. نأتي عراة ونعود عراة، نخرج بصرخة ولادة ونعود مكتومي الأنفاس بعدما تأكدنا من صغرنا، محملين بأسئلة معقدة، كنا نظن أننا وجدنا لها إجابات، ولكننا كلما اقتربنا انسحبت الإجابات مخلفة تحتها فيضا من الأسئلة"[2]، وكأن فعل الحكي يمنحنا صفة الأبدية والخلود، فوحده السرد قادر على تحقيق منتهى الحياة ومنتهى الشهوة التي ابتغاها الأعرج من سيرته.

إن كتابة التخييل الذاتي، لم تكن إلا توقيعا آخر للحضور والتواجد الذي تؤكده الذات وتحاول فرضه بشتى الطرق، كما تحاول الاندماج من خلال كل الشخصيات التي أسهمت في تكوين الذات، بما هي دعائم ووسائط أثرت تجربته الكتابية وصنعت هويته وكيانه. ما جعل "واسيني" يوقف عجلة الزمن قليلا ربما ردا للجميل لكل تلك الذوات الغائبة فيزيقيا الحاضرة كتابيا، ثم من أجل كتابة ذاته خوفا عليها من التلاشي والزوال، ذاته لا كإنسان وحسب بل كمبدع وكاتب. فالكتابة بما هي حاجة أنطولوجية وتعبير عن كينونة الكائن وبقائه تقبع في الذاكرة لتؤسس الأبدية والخلود وهذا ما يناشده واسيني، فمن الموت تصنع الحياة وعبر السرد تحتفي الذات بموتها بعد أن احتفت بحياتها ووجودها، ومن التأمل في الموت وعبر لحظات الاحتضار وشهقته الأخيرة تكتب الحياة . أي من خلال" تأمل الموت عبر الاحتضار والبقاء على قيد الحياة حتى اللحظة الأخيرة التي تنهي ذاكرة الذات ولكنها لا

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 65.

[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 543.

تنهي ذاكرة الأقربين. ذاكرة الجماعة التي يتمفصل فيها زمن الكتابة مع زمن الحياة إلى أن يصل لحظة الاختيار بين الكتابة أو الموت"[1] لتتحول هذه السيرة إلى مقام للبوح والاعتراف لا تروم شيئا آخر غير التواصل مع الخلود والأبدية عبر الكتابة والسرد. فذات الأعرج تتكتب وتتسرد عبر وساطة سرد الموت، وعيش تجربته إلى أقصاها، فالأعرج يكتب الاعرج ويسرد ذاته موتا.

وإن أراد الخطاب منذ الوهلة الأولى إيهامنا بأن الموت مجرد موت عادي لا أكثر من خلال قوله: "لم يكن ذلك اليوم الذي سلمت فيه أمري للتربة والأعشاب والماء والهواء. لا مشهودا ولا استثناءً كان أكثر من العادي. لم يحدث أي شيء غريب في الكون، كل شيء سار وفق نظامه المعتاد. لم أكن حدثا غريبا في الكون".[2] إلا أنه يكشف عن رفض هذا الموت ومقاومته، ليحيا موته عبر كل محطاته ورحلاته المعراجية المثقلة بالغرابة والتيه والفراغ، من أجل أن تكون سيرة المنتهى " تفعيلا" حيويا للموت عبر الكتابة عنه. وكأن الأعرج إنما كتب موته من أجل أن يموت موتا مختلفا، هذا الموت الذي يتحول عبر الكتابة إلى حياة وخلود وأبدية، ف" يبدو فعل الكتابة أشد التصاقا بقضية الدفاع عن الذات في مواجهة الزوال والتلاشي. ولهذا السبب نزعم أننا نلحظ في هذا الحقل الأدبي أبلغ حالات الدوران في دائرة الأنا وجعل الذات موضوعا للشكل السردي. وما هذا إلا ليعيش الإنسان المبدع مرتين!! بل مرات عديدة".[3]

هكذا إذن، يكتب خطاب التخييل الذاتي عن الذات من خلال الآخر : الجد الروخو، الجدة "حنا"، الوالد والوالدة والحبيبة مينا، عزيز، زوليخا، فهو كائن يحيا مع الآخر un être avec لا ليؤرخ لمحطاته معهم؛ بل ليكتب ذاته وسيرته ويحقق كيانه وهويته من خلالهم ويؤكد أن

[1] الناصر عمارة: اللغة والتأويل، ص 60.

[2] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 15.

[3] عمر محمد إدلبي: سرد الذات، ص 70.

وجوده لم يكن عاديا، "لم أكن استثناء عظيما في هذه الدنيا، ولم أكن إلها صغيرا. لكني لم أمر على هذه الحياة كغيمة جافة".[1]

وعلى الرغم من أن الخطاب يبين مساحة الحرية التي تمتع بها لزعر الحمصي(واسيني) في طفولته ولازمته في كتاباته حد الشقاوة والعبث، إلا أن هذه الشخصيات التي مرت في حياته كانت فاعلة وفعالة فلم يعش حياته كما اشتهاها بألقها، هبلها وعبثها، بل عاشها كما اشتهته هي بسطوتها ورعونتها وحزنها وفرحها أيضا. واسيني الذي أراد كتابة سيرة ذاتية تحفر في عمق الذات، يكتشف أن الكتابة هي من تكتبه حرفا وكلِمًا وأن السرد هو من يحققه وجودا وفعلا.

فالسرد هو من يكتبني ويسردني ويحكيني، السرد هو من يؤسس لوجودي ويحقق كياني ويثبت عبر سرد موتي حياتي، فأنا أحيا من خلال موتي، بل أحيا من خلال سرد موتي...

" كأن الدنيا لم تكن، كأني لم أكن

كأن الأرض لم تخلق، وكأن السماء لم تثبت في مدار معلوم

كأن البحر لم يعل .. وكأن الريح لم تعصف

وكأن الشيء الذي كان .. لم يكن

كل شيء انتهى الآن، بما في ذلك جاذبية الخوف

أصبحت فجأة ملكية كون أوسع

مجرد ذرة نور في مدار منفلت قليلا، محملة بذاكرة ستين سنة وبعض عمر

ماذا بقي الآن؟ سؤال الرعشة الأخيرة

لا شيء أبدا .. لا شيء يا ميترا

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 29.

ستون سنة فقط ... وشيء من غبار الوقت

ستون سنة والكثير من الألم والحب وجوع بدون حدود الحياة

وإصرارا بلا قيامة من أجل استحقاقها[1].

ولئن خاف الأعرج أن يموت موتة عادية، إلا أنه استطاع من خلال هذه الكتابة أن يحيا موته على نحو مختلف، وأن يكتبه نصا خالدا لا يموت، فقد عاشها كما اشتهاها، فإذا كان الموت على كل إنسان حق، فإن الكتابة بالخلود أحق. فعبر الكتابة استطاع الولوج إلى كل الذوات التي غيبها عنه الموت، وعبر سرد الموت كشف عن ذاته، هذه الذات التي مافتئت تحاول الخروج من انغلاقها نحو عالم التكشف والبوح عن اللامعبر عنه، فلا تجد سبيلا لها غير هداية الكتابة، ولذة القراءة، والانطلاق في كشف عوالم الخطابات السردية، لتغدو الكتابة طوقا للنجاة وحبلا للخلاص الذي يقود الذات إلى ذاتها ثم إلى آخرها.

ذات فاعلة، بها نكتب ونقرأ و نتأوّل، وبها نكون ونحيا ونتواجد داخل عوالم النص...، لتخلق هاهنا، تلك الوساطة بين الذات والنص والكتابة،" إن هذه الوساطة التي يمنحها النص تؤطرها الكتابة، بماهي ردة على ميتافيزيقا الحضور، وتأسيس لاستقلالية النص وتقاليد التأويل كإجراء يتجلى من خلاله فهم الذات لحقيقتها كذات مؤولة تقف أمام النص ليكشف زيف أحكامها، ويعدل آفاقها، حتى كأنها ذات مختلفة عن تلك التي أقبلت على النص أولا"[1].

من هنا، إذن، يغدو الموت فعلا كتابيا تحفه الأسئلة المتجددة، وكأن الكتابة إعادة خلق شيء من شيء آخر، أو بعث للروح بعد أن جفت الأجساد مواتا لا ذوات فيها. ويغدو التأويل دعوة للحضور والمكاشفة واستدعاء لمخبوءات النص ودلالاته الخفية.

---

[1] المصدر السابق، ص 319.

[1]عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص351.

الفصل الرابـع

الزمان المروي والتجربة الإنسانية

أولا: الزمان الإنساني(المروي)

1- الزمان التاريخي والزمان التخييلي

2- إعادة تصوير التجربة السردية

ثانيا : الزمان النفسي و تمدد الحاضر

1- الزمان الحدسي(لحظة الحاضر الحاضر)

2- الزمان التذكاري(لحظة الحاضر الماضي)

3- الزمان الاستشرافي(لحظة الحاضر المستقبل)

ترتبط التجربة الزمنية بالسرد ، ذلك أننا لا ندرك الزمن إلا عبر فعل الحكي، ولا نلامسه إلا من خلال تجاربنا القصصية ومروياتنا ، ومن هنا، فتجربة الحياة – هي الأخرى– مدركة عبر فعل الحكي ، تبنى داخل عوالمه وتتحدد عبر أحداثه وشخصياته، وتتصور من خلال حبكته فـ" السرد هو الذي يعطي لتتابع الأحداث تسلسلا دلاليا عن طريق ربط الأسباب بالوسائل والغايات داخل حبكة التاريخ المحكي، لذلك فالسرد هو السبيل الوحيد لإدراك الزمان، فالزمان لا ندركه إلا مسرودا، لأن تجاربنا في الحياة والزمان لا تفهم إلا في ضوء المسرودات".[1]

تبعا لذلك، يتجلى الزمان داخل الخطاب السردي وفق منظورات متعددة ، منها ما يعود للتاريخ ، يستلهم أحداثه ووقائعه ليوثق فترة مهمة ، ومنها ما يجعل التخييل سندا ومرجعا.

أولا: الزمان الإنساني(المروي)

1-الزمان التاريخي والزمان التخييلي:

لأن الزمان في طبيعته تجريدي، ارتبط بالسرد الذي يمنحه التحقق الفعلي والوجود الإنساني عبر التمثيل والحكي ،"إن الزمان يصير إنسانيا مادام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد، وأن السرد بدوره يكون ذا معنى مادام يصور ملامح التجربة الزمنية".[2] فنحن لم نعش تجربة الأمير عبد القادر لاختلاف الزمان وبعده عنا، لكننا أدركناه من خلال تجربة السرد، التي تجعل من الماضي البعيد حاضرا، ومن المستقبل المجهول محتملا ووشيكا، ومن التاريخ الحقيقي تخييلا.

---

[1] بول ريكور: من التحليل النفسي إلى مسألة الذات ، ينظر الموقع :http://members.lycos.fr/member

[2] بول ريكور: الزمان والسرد،ج1، ص ص 19،20.

فالزمان من شأنه أن يقرب الأزمنة البعيدة عبر فعل التخييل الذي يلامس الذاكرة حينا ويستشرف الآتي حينا آخر. والحال كذلك، مع أحداث انقلاب 65 التي صورتها تجربة السرد في رواية "أصابع لوليتا" ومن ثم الانطلاق في سرد أحداث أخرى. وفي مقابل هذا، فإن عوالم السرد داخل رواية"2084 العربي الأخير" ، صورت لنا مفارقتين عجيبتين هما: تجربة عيش زمن قادم ومستقبل جنائزي آت ، وكذلك تجربة سرد الموت والارتحال إليه والالتقاء بكل من فارق الحياة واستقر في الذاكرة من خلال "سيرة المنتهى "عشتها كما اشتهتني .

ومن هنا، كانت التجربة السردية تجربة زمنية ، وكان كل ما نحكيه مرتبطا بالزمن ويحدث من خلال الزمان ، وكانت عوالم السرد شبيهة بتجاربنا الإنسانية، فهي تمنحنا (بداية، ووسطا، ونهاية) وتعيد تشكيل تجاربنا الزمنية من خلال حبكة تضم جملة من الأحداث التي تشكل في تنوّعها وتعددّها الخطاب السردي الشبيه والمحاكي لحياتنا الواقعية، فالسرد يجد في الحبكة طريقة للتعبير عن الحياة، وطريقة لإعادة كتابة التاريخ على نحو مختلف، فـ "معنى الحياة الإنسانية الواقعية ، سواء كانت للأفراد أم للجماعات ، هو معنى الحبكات ، والحياة ذات المعنى هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حبكة ويتصور الفاعلون التاريخيون حياتهم وهم يتطلعون إلى الأمام، على أنها قصص ذات حبكات"[1].

وقد اشتغل الخطاب السردي –قيد المقاربة– على حبك الأحداث من خلال الاستعانة بمساحات واسعة من التاريخ ووقائعه وحيثياته عبر استدعاء الذاكرة التاريخية بتوثيقيتها ثم الانتقال عبر وساطة الزمان من الخطاب التاريخي إلى الخطاب التخييلي، ومن الزمان الحقيقي إلى زمان يصنعه الخطاب، فرواية "كتاب الأمير " تعرض أحداثا ووقائعا موثقة في

[1] هيدن وايت : ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة ريكور، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد ،ص ص192 .193

التاريخ الجزائري والعالمي ، فهي تصور زمنا تاريخيا حقيقيا يؤكده الاحتلال الفرنسي للجزائر منذ 1830 إلى 1847، كما تؤكده الوثائق والشهادات والمعاهدات : مثل صك البيعة (13 رجب 1248 الموافق لـ 28 نوفمبر 1832) الذي بويع من خلاله عبد القادر، و الرسالة التي بعثها الأمير للقس مونسينيور ديبوش بمناسبة رأس السنة والمؤرخة يوم 24 صفر عام 1256هـ، ومعاهدة دوميشال ومعاهدة فوارول ..، وكذا ذكر جملة من الأحداث التاريخية المعروفة والمرتبطة بالمعارك سواء التي شنّها الأمير ضد الجيش الفرنسي أو حتى ضد القبائل المعادية له. وجاء فيها الحديث عن انتصاراته وانكساراته. لكن السرد أضفى على الخطاب صورته التخييلية من خلال التوسل باللغة الاستعارية والتصرف في الأحداث والتغيير فيها لتتحول إلى واقع زماني. ومن هنا، فإن "التخييل يملك القدرة على إعادة صنع الواقع العملي ، في الحدود التي يستهدف فيها أفقا جديدا للواقع أسميناه عالما"[1]

وبهذا ، كان السرد التخييلي مكمّلا للسرد التاريخي فكلاهما تعبير عن تجربة زمنية "فالقصص التاريخية والقصص الخيالية متشابهة ، و مهما كانت الفروقات يظل مضمونها الأخير واحدًا ،ألا وهو بنية الزمان الإنساني ، فصيغتهما المشتركة ،أي السرد، هو وظيفة هذا المضمون المشترك"[2]

وكذلك في رواية "أصابع لوليتا" ، حيث ورد الحديث عن 19 جوان 1965 أو ما عرف بالتصحيح الثوري، لينقل لنا زمنا تاريخيا هو فترة ما بعد الاستقلال ، بتخومها السياسية وتأثيراتها الشعبية والثقافية. وكذلك رواية "العربي الأخير" التي استنطقت الواقع لتتجاوزه إلى زمن مستقبلي محتمل ، صنعته ظروف الحاضر وأكدته عوالم التخييل، ولا تبتعد "سيرة

1 Paul Ricœur : Du texte a l'action, Essais d'herméneutique),paris, Editions du seuil,1986.p23.

[2] بول ريكور: والزمان والسرد،ج1 ، ص203

المنتهى "عن هذا الاتجاه حيث يختلف زمن الواقع الذي يشهد حياة الأعرج عن زمن الرواية الذي يحتفي بسيرته ويسرد موته.

ولئن كانت هذه الأحداث جزءا من الزمان الحقيقي والتاريخي ، إلا أن واقع الرواية عرضها وفقا لزمان السرد الخاص ، فقد أفرغها من حمولتها التاريخية عبر فعل التخييل من خلال ربطها بالحاضر والمستقبل، متوسلا بلغة استعارية وتكثيف دلالي "..ومن هذه التبادلات الحميمة بين إضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي وإضفاء الصفة الخيالية على السرد التاريخي يتولد ما نسميه الزمان الإنساني الذي هو ليس سوى الزمان المروي".[1] بمعنى أن تضايف السرد التاريخي مع التخييل السردي يولد الزمان الإنساني ، الذي يسرد تجربة الزمان وإن كانت بعيدة عن الحاضر، ويعيد تشكيلها وفقا لممكنات السرد التي تتجاوز ممكنات الواقع والتاريخ والحياة.

تبعا لذلك، يتجلى الزمان الإنساني للخطابات السردية من خلال تعبيرها عن الحياة بمختلف أشكالها وتناقضاتها وقضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ..وهذا ما سردته الأحداث والقصص التي عالجتها روايات الأعرج من قضايا(الحب والحرب والارهاب، والاغتصاب ،السلطة ، التدخل الخارجي ، الحرية ، المثقف...) ومن خلال القضايا الفلسفية والوجودية التي أثثت لها(الوجود، الذات ،الآخر ،الهوية ،الجسد..) للتعبير عن جملة من التجارب الإنسانية التي يحياها القارئ داخل عوالم السرد . ليكون السرد إذ ذاك ، تعبيرا عن التجارب البشرية والمعارف الإنسانية.

[1] بول ريكور: الزمان والسرد،ج3، ص149.

2- إعادة تصوير التجربة السردية:

تطالعنا، إذن، خطابات الأعرج، التي تستند في تصويرها السردي على الواقع والتاريخ ورغم أننا ندخل النص محملين بأفكار قبلية توهمنا بدلالات محددة ،لاسيما وأن النصوص استندت إلى المادة التاريخية في نقل الأحداث والوقائع ، إلا أن هذا يستلزم تجاوز الفهم المسبق وتجاوز مرحلة تفسيرها إلى إعادة تصويرها وتأويلها ضمن سياقات مغايرة . ذلك أن هذه الخطابات تقفز على الزمان العادي التعاقبي التسلسلي لتمنحنا زمانا آخر هو زمان التخييل ، زمان يتجاوز محدودية الساعات والأيام والأشهر والسنوات والقرون .. ليحول الزمان الحقيقي الكوسمولوجي (زمن الكون) إلى زمن أنطولوجي مستقل عن الزمن المعيش، وهو الزمان الإنساني .

وبهذا ، أسفرت قراءتنا لتجربة "كتاب الأمير" عن تقاطع بين التخييل والواقع، وتداخل بين الرواية والتاريخ ، لأن الرواية تمتلك البنية ذاتها التي تملكها الأحداث التاريخية، وهي بنية الحبك الذي يجعل لهما(بداية ووسطا ونهاية) لاسيما وأنها تصور شخصية معروفة لها ما يقابلها في الواقع والتاريخ، وتستند لجملة من الوقائع والشهادات والوثائق من أجل تمثيل الأحداث التاريخية أبلغ تمثيل، وإن كان خطاب الرواية لا يخلو من تمثيلاته التخيلية ومواقفه الإيديولوجية – وهذا من صميم الحرية التي يمنحها العمل الإبداعي– حيث لا يكتفي بالوصف المباشر إنما يعيد تصوير العالم على نحو مختلف.

إن كفاءة الخطاب السردي تكمن في إعادة تصوير تجاربنا الإنسانية المرتبطة بزمن ما ، فنحن نحيا الحياة من خلال الأشكال القصصية، ونترقب مساراتها عبر كل المسرودات والمرويات، فعبر "كتاب الأمير"، ولجنا التاريخ بكل أحداثه وتخومه بحثا عن الذاكرة الحية التي تكشف عن هويتنا الفردية والجماعية وتصور قيم التسامح الديني، وإحلال القيم والمبادئ الإنسانية الممثلة في كل من "الأمير" بكل إنسانيته وأخلاقه، و"القس ديبوش" رجل الإصلاح

ورمز السلام، كما يكشف الخطاب عن حقبة هامة في تاريخ الجزائر ونضالها ضد المستعمر الغاشم ، إذ تمنح الرواية للتاريخ فرصة أن يعاش داخل القصص ومنه داخل الذاكرة ، بل إن الخطاب عبر تداخل التاريخي والتخييلي أسهم في تشكيل هوية سردية جديدة للأمير، ورسم صورة أخرى وإن كانت مختلفة عن الهوية التاريخية الراسخة في الذاكرة الفردية والجماعية .

أما رواية "لوليتا" فهي رحلة البحث عن الذات من خلال ترميم علاقتها بالأنا وبالجسد، ففي هوية الجسد تتشكل وحدة الذات ، وفي ضياع الجسد تحيا عقده وانكساراته فالجسد عبر هذه الرواية جسد متشظي يتجاوز كونه أيقونا للذة والجنس، ليصبح علامة فارقة، جسد للحب، للوجود، للموت، بل جسد يمنح الحياة و الفناء في آن واحد.

"أصابع لوليتا" رواية عن كل تجربة ترسم صرخة أنثى وانكسار ذات إنسانية تحاول ترميم ما تبقى من ذاتها ووئد جروحها النازفة التي وقعت أبديتها على جسدها، "طفلة بدأت في عمق الغواية، وهي على يقين أن الغواية نفسها تسحبها نحو قبر مجنون"[1]. الرواية تكتب عن كل إمراة تحيا القهر، تنهض على بؤسها وتتوسد أوجاعها وتموت كل يوم صدمة جسدها المغتصب، وهي لا تعبر عن تجربة شخصية بقدر ما تعبر عن انكسار ذات وموت جسد و شقهة قلب، وتعبر عن كل ذات تبحث عن هويتها وعن هوية جسدها المغتصب، وفي المقابل تتحدث –من خلال شخصية يونس مارينا– عن تجربة المثقف العربي وترصد حراس النوايا ومحاكم التفتيش تحت ذريعة الدين وحماية الإسلام.

الرواية، إذن، تحاول تمثيل تجربة حياتية لاستخلاص العبر وتطهير النفس واختيار الحل ، ويبدو أن لوليتا اختارت أن تداوي جرحها بألم أكبر، ليحمل جسدها رائحة الحب والموت في آن، لوليتا أرادت أن تعيد صياغة الأسئلة الوجودية الكبرى على طريقتها الخاصة الحب، الحياة، الموت، الذات، الآخر، الجسد، الحرية. فاختارت الإجابة عن كل الأسئلة

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 432.

المتداخلة والمستعصية بالموت، والتشظي نورا في السماء، اختارت الموت حبا ليونس مارينا اختارت لوليتا أن تموت هي ويحيا يونس "أعتقد أني أحببتك، وما زالت قادرة على الموت لحمايتك من نفسك ومن الآخرين، القتلة في البلاد كثر، وهوياتهم تعددت"[1]، لكنها بهذا الاختيار تفتح آفاق الدهشة ،إذ لا يجد القارئ في موتها الطريقة الأنسب لحل مشاكلها وتطهير ذاتها. أما يونس فقد اختار الغربة والكتابة هربا من ذئاب العقيد واختار النساء هربا من محاكم التفتيش ،قبل أن يختار له القدر نهاية مميتة.

أما "العربي الأخير" فهي رواية لاستشراف المستقبل العربي من خلال السوداوية القاتلة التي يرسمها الخطاب للواقع المزري وما يتبعه من أفق مسدود . يشل القارئ ويدخله في متاهات الحيرة واللاّجدوى "كل بلدان آرابيا التي كانت قائمة اندثرت نهائيا حتى بعضها الذي كانت له قيمة بنفطه وماله وتربته، لم يعد موجودا، أو لنقل تمزق قطعا صغيرة تديرها قبائل ومجموعات مشتركة وأقليات طائفية ولغوية وعرقية؟ لمن ينتمي الذي أصبح بلا هوية؟ أنا اليوم لا هوية لي؟ سوى أني أعرف أني عربي بلا أرض محددة ينتظر أن يوضع مثل الهنود الحمر في محتشد عام مساحاته فيه محسوبة".[2]

يقدم العربي الأخير خطابا سرديا استشرافيا ، يتنبأ بالموت القادم والحقيقة المنتظرة التي لا نجاهر بها، والتي تؤكدها كل المؤشرات من حولنا. رواية سوداوية جريئة تتحسس موضع الألم وتغرس فيه سكاكين الحقيقة لا لتعميق جراحاته النازفة، إنما لتظهره على نحو يفضح بؤسنا المحقق وجهلنا المؤسس وبلادتنا اللامتناهية.

تحاول رواية "2084 العربي الأخير" ،أن تضع القارئ العربي أمام مستقبل لم يعد مجهولا لأن سواده يلوح في الأفق، إنها طريقة "الاستشراف" التي تعتمد على العلاج

---

[1] المصدر السابق، ص 439.

[2] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص 343.

بالصدمة، احتفاء بالموت والعنف والدم ورقص على أجناب الجثث والقتلى يخفي وراءه مستقبلا مرعبا. وهي رسالة تحذيرية من أيام جنائزية وقيامية تعصف بمستقبل الوطن العربي المتجه نحو البدائية الأولى، الحيوانية المقيتة، الجوع، العطش، الجفاف... الانقراض.

أما "سيرة المنتهى" فهي سيرة للاعتراف، اعتراف بالذات، اعتراف بالآخر، واعتراف بالذات من خلال الآخر، كما أنها رحلة معراجية تستشرف الذات في عوالم ما بعد الموت وتصف تعرجاتها عبر مسالك المجهول.

" سيرة المنتهى" كتابة للذات وسرد لتجاربها. يقول جورج ماي عن السيرة الذاتية: "هي حاجة المرء إلى العثور على معنى لحياته المنقضية أو إعطائها شكلا مخصوصا".[1]والأعرج من خلال سيرته وقف عند أخطائه أمام مرآة الذات وأمام مرآة الآخرين، و اعترف بأفضال كل الذين صنعوا ذاته وأسهموا في تشكيلها، لتكون "عشتها كما اشتهتني" سيرة اعترافية وتكريمية متحررة من وجع الضمير والندم .حيث جاء خطاب السيرة جريئا دون قيود أو حدود، يؤسس الأعرج من خلاله لهويته وهوية الكتابة عنده حتى بعد موته، إذ يقترن الاعتراف بالهوية من خلال علاقة الذات بذاتها وكذا علاقة الذات بآخرها .

على هذه الوتيرة تقوم إعادة تصوير التجربة الإنسانية للفرد من خلال فعل السرد "وبهذا يكون معنى الحياة الإنسانية، سواء كانت حياة فرد أو حياة جماعة، هو معنى الحبكات التي تمنح أحداث تلك الحياة مظهر قصص تمتلك بداية ووسطا ونهاية".[2]

تأسيسا على ما سبق، يتجلى ارتباط السرد بالتجربة الزمنية، ف" كل تصوير سردي يتضمن بالضرورة إعادة تشكيل لتجاربنا الزمنية".[3] إذ مهمته هي الكشف عن الذات الإنسانية وعن الوجود من خلال تأويل الرموز والعلامات والوسائط ، فالسرد تجربة إنسانية وزمنية في آن.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج 2، ص 539.

[2] هيدن وايت: ميتافيزيقا السردية، الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور، ص 92.

[3] Paul Ricœur :Temps et Recit,T1,p07.

أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية حينما تدرك وتحاك على شكل قصص ومرويات كما يقول ريكور. إن الإنسان عبر تجارب الآخرين يعيش تجاربه ويتمثلها ويتطهر من مآسيها، فهي –أي القصص والمرويات– مصدر من مصادر المعرفة والحياة.

ثانيا: الزمان النفسي و تمدد الحاضر

يتجلى الزمان بطابعه الإنساني الذي لا يختلف عن تجربة الحياة ، من خلال استحضاره الحتمي كمقولة وجودية ملازمة لكل الخطابات السردية "، إذ "مقولة الزمان مقولة متعددة المظاهر، مختلفة الوظائف استنزفت كثيرا من الجهود في سبيل التعرف إلى ماهيته وإدراكه".[1]

ومن هنا، تطالعنا الخطابات السردية لواسيني الأعرج بوصفها تعبيرا عن الذات وتصويرا لتجارب زمنية ، فهي تجل لأحداث تاريخية وأخرى تخييلية تصنع في التحامها وتضايفها تجربة زمانية تسرد وجود الإنسان وحياته وتاريخه ، ومن هنا فالسرد هو الزمان متدفقا ، فأنا أعيشني عبر الزمن، وأسردني زمنيا ، فالزمن يستغرقني ذاتا من خلال سردي. فالزمان ،إذن، تجل للسرد. و السرد تجل لتجربة الحياة.

ومن الزمان النفسي الممتد الذي يستقر في قرارة النفس(أوغسطينوس) بأبعاده وحواضره الثلاثة "حاضر الماضي، حاضر الحاضر، وحاضر المستقبل " والذي كان المسعى إلى الخلود والأبدية ، انتقل هذا المفهوم النفسي إلى السرد مرتبطا بالحبكة الأرسطية بوصفها "محاكاة فعل ما"[2] تهدف إلى تنظيم الأحداث المتعددة وترتيبها. ومن ثم تشكل مفهوم الزمان النفسي ببعده الإنساني من خلال تجربة السرد بما تحمله بين دفتيها من تاريخ وتخييل فلا

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ، ص 151.

[2] Paul Ricœur: Temps et Récit, t1, p70.

وجود لمعرفة إنسانية خارج الزمان ، فالإنسان كائن زماني وزمانه لا يتكشف إلا عبر وساطة السرد .

ومن هنا، تعدد تشكل الزمن عبر مختلف الخطابات ، وفق لعبة سردية تكسر خطية الزمان وتلغي التراتبية والمنطقية والتسلسل، فقد يتراجع الزمان الحاضر إلى الوراء ممتدا إلى أزمنة مضت مشكلا زمانا تذكاريا(لحظة الذكرى)، كما قد يتقدم الزمان الحاضر نحو الأمام باتجاه المستقبل المتوقع ، فذلك زمان استباقي استشرافي يمثل (لحظة الانتظار) ، وقد يستقر الحاضر في الزمان الحاضر ليمثل (لحظة الحدس المباشر). ويعد تصوير الزمان النفسي بتمدده وتعدد حواضره كسرا للنمطية والرتابة الزمانية والمنحى التاريخي.

1- الزمان الحدسي(لحظة الحاضر الحاضر):

والحال أن التخييل يمنح الخطاب السردي وسيلة القفز على الأزمنة ، ذلك أن التخييل يجعل للروائيين قدرات خاصة ، فإذا كان " البشر يعيشون طبقا لزمانهم الخاص، فلابد للروائيين أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمان نفسه، ولذلك تركوا معالم الزمان الخارجي والتفتوا إلى الزمان النفسي"[1]،هذا الزمان الذي يستقرئ الحاضر في أبعاده الثلاثة من أجل تحقيق بعد جمالي وفني.

تحدد رواية "كتاب الأمير" منذ منفتح الخطاب ، تصورا قبليا حول مضمونها ودلالاتها وتضع إطارا زمنيا لأحداثها ،إذ تسرد بطولات الأمير عبد القادر بن محي الدين، الذي يشكل جزءا من الذاكرة الجماعية والهوية الوطنية للكاتب والقارئ معا، "فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي تشكله ، ذلك أن أدبه يقوم بمهمة تمثيل تلك الأسئلة الشخصية والجماعية وتبادل الاستشفاقات بينهما، وفي جميع الأحوال، فالكاتب منبثق من

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص45.

سياق ثقافي، وتجد كافة الإشكالات المثارة في مجتمعه درجة من الحضور في مدونته السردية "[1]

رواية" كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"، رواية تسمح بمعاينة الواقع الجزائري بكل مساحاته المعتمة من تدهور اجتماعي وتسلط سياسي وضعف يرتسم على وجوه شخصياتها ..ليعكس أزمنة ما قبل الثورة التحريرية ، حيث تتناول حقبة تاريخية مرت بها الجزائر تعود إلى الربع الثاني من القرن التاسع عشر ، لترسم صورة عن مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1807-1883)، وتسرد تفاصيل مبايعته وأمارته ، وكذا بطولاته ومعاناته من أجل مقاومة الاستعمار. فالرواية احتفاء بالزمان التاريخي الذي شهدته الجزائر في تلك الفترة (1830-1847)

استطاع الخطاب السردي أن يصنع من ذاك الزمان التاريخي الماضي لحظة حاضرة يمكن تلمسها داخل خطاب الرواية وكأنها وقعت في الزمن الحاضر، وهذا عبر وساطة التخييل ورمزية اللغة التي قفزت على الأزمنة وخلقت مستوى آخر بوصفه زمنا حاضرا حدسيا ومباشرا مرتبطا بالخطاب. ولعل الزمان الحدسي يتبدى منذ منفتح الرواية ، حيث تسند مهمة السرد للخادم "جون موبي" الذي أوكلت له وصية القس مونسنيور ديبوش بنقل رفاته إلى الجزائر ودفنه فيها، ، فينطلق موبي في رحلة في عرض البحر رفقة الصياد المالطي لرمي رفاة القس ديبوش ، ليبدأ السرد عبر ثلاثة أبواب وأربع أميراليات* واثنى عشرة وقفة ، تنقل قصة الأمير عبد القادر وصديقه القس ديبوش وكفاحهما ومعاناتهما.

[1] عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد،ج2 ، ص 22.

*جاءت طريقة تقسيم الرواية قريبة من كتب التاريخ ، التي توزع مادتها التاريخية على أبواب ومباحث ووقفات، وهذا لإيهام القارئ بحقيقة المادة التاريخية التي تعرضها الرواية.

يتجلى السرد بوصفه حاضرا منذ مطلع الرواية، حيث انطلقت لحظة السرد بتحديده ليوم 28 جويلية 1864 فجرا، على الساعة الخامسة ، عندما خرج "جون موبي" ورأى " زورق الصياد المالطي يقترب من حافة الأميرالية ، لوح له بالقنديل الزيتي الذي كان بيده مرات عديدة، قبل أن يطفئه ويضعه بمحاذاة الحائط القديم الذي يفصل البحر عن اليابسة "[1] ، وأثناء هذه الرحلة يسرد "جون موبي" حكاية القس "ديبوش" و"الأمير عبد القادر" للصياد "المالطي "محددا للقارئ –منذ البداية– الإطار الزماني والمكاني الذي انطلقت منه لحظة السرد بقوله : "28 جويلية 1864، فجرا، الرطوبة الثقيلة، والحرارة التي تبدأ من وقت مبكر، الساعة تحادي الخامسة ،لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية..."[2]

يوقع السارد حضوره من خلال تحديد الزمان الحاضر عبر ضبطه باليوم والشهر والسنة والساعة ، مع وصف الطبيعة، وأجواء الحر من أجل وضع القارئ في صورة تخييلية وتقريبية للحدث الذي يستحضره وكأنه يحدث الآن تزامنا مع سرده، وهو زمن تحقيق وصية ديبوش بدفنه في الجزائر".. أقسى شيء في المنفى أن تموت على أرض ليست لك ولست لها... المنفى يهون عندما تمنحنا الدنيا فرصة السفر الأخير ولو في شكل رماد نحو ترابنا الذي أحببناه" وقد امتد حاضر الرواية الذي يسرد وجود موبي والمالطي في البحر من الصفحة (7-20). ولعل أبرز ما يميز هذا التاريخ (28–جويلية1864) أنه يشكل محور الحاضر السردي، منه ينطلق وإليه يعود ضمن سرد دائري يتراجع إلى الوراء ليسرد عبر أبواب ووقفات حياة الأمير، معاناته، كفاحه، صداقته، حواراته مع ديبوش، لكنه يعود مرة أخرى لنقطة الانطلاق 28 جويلية 1864.

---

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص 09.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

كما تتجسد لحظة الحاضر من خلال حدثين أو قصتين متوازينين، الأولى سردت حياة الأمير ومبايعته وسجنه و نضال مونسينيور ديبوش لإنقاذه(1848-1853) ، والقصة الثانية تسرد كفاح الأمير ومقاومته للاستعمار الفرنسي (1832-1847) وعلى رأس كل قصة منهما يوجد حاضر سردي . فالوقفة الأولى" مرايا الأوهام الضائعة"، وهي اللحظة التي يسرد فيها موبي تدوين رسالة القس ديبوش في 17-جانفي 1848. تمثل الحاضر السردي لقصة الأمير، وقد امتد هذا الحاضر طيلة الصفحات(21-38) . تسرد كفاح ديبوش وتنقلاته بين مجالس البرلمان والهيئات الفرنسية لاطلاق سراحه ، وعبر سرد هذا الكفاح يسرد موبي مقاومة الأمير من أجل وطنه، لكنه في كل مرة يعود إلى زمن الخطاب حيث انطلقت لحظة السرد28 جويلية1864 حيث ينتظر موبي والصياد المالطي وصول جثمان القس ديبوش. على هذه الشاكلة، كان السارد يغرق في سرد قصة الرجلين عبر وقفات وأبواب متعددة، ثم يقطع تسلسلها بالرجوع إلى نقطة البداية .

ولئن انطلق الحاضر السردي من حديث جون موبي مع المالطي فجرا وبدا ممتدا وحاضرا عبر كامل صفحات الرواية بشكل متذبذب ومتواتر، فإنه انتهى في مساء ذلك اليوم حيث " لم ير شيئا إلا بقايا النوارس التي ضيعت حركة الميناء أعشاشها، وهي تذهب جماعات جماعات باتجاه مباني شارع البحرية التي تدخل في عمق البحر حتى رأس البنيون حيث لا شيء إلا الماء والصفاء البدائي الأول، حيث لا أثر لأقدام البشر الحفاة أو العراة أو الذين ينتعلون الأحذية الخشنة ، وذاكرة ماتزال حبيسة لا تتكلم إلا قليلا ، وعندما يخونها لسانها وتنزل أكتافها تعوي مثل الذئب الجائع وتأتي على حافة البحر وهناك تنتحر جوعا وعطشا "[1] .

[1] المصدر السابق ، ص552.

ففي آخر الرواية يصف لنا السارد جون موبي وصول رفات القس مونسنيور ديبوش وكان من بين المنتظرين تلك المرأة التي كانت سببا في التقائه بالأمير ومعها ابنتها وقد صارت شابة، ثم يصل وفد كبير ينحني أمام ديبوش شكرا وامتنانا وتوديعا للروح الطيبة. وفي هذه اللحظة يكتفي جون موبي بلمسة للتابوت والقيام بإشارة الصليب مودعا القس، بعد أن أشعل سبع شمعات لإنارة المكان المظلم ، وهو يردد تمتماته: "هذه الشمعات لك وللرجل الطيب الذي قضيت معه العمر كله تدافع عنه باستماتة واضعا على ظهرك حقد الكثيرين أملا أن يمنحه الله ما منحك إياه، فرصة العودة إلى التربة الأولى التي عجنت لحمك وعطفك أعرف أنك ستكون سعيدا عندما تسمع أنه هو كذلك عاد إلى تربته الأولى، هكذا البشر مثل الطيور لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي عجنت أحلامهم وطفولاتهم "[1]

الرواية إذن تلخص حياة الأمير، ورحلة المحن التي عاشها ومقاومته للاستعمار كما تتحدث عن القس مونسنيور ديبوش الذي كان منقذا للأمير من قبضة السجن، و تصور علاقته مع الأمير عبد القادر، ودعوتهما إلى الانفتاح والتفاعل الحضاري والتسامح الديني والصداقة التي تتجاوز الأوطان والأديان.

رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد "، تنطلق من مرجعية واقعية تعكس ما آل إليه المجتمع الجزائري في ظل الرجعية القبلية والصراع الفكري والعقدي والتخبط السياسي والاقتصادي ، وتصوره كأنه حاضر معاش ، إنه خطاب المحن ،خطاب الأزمة الذي يؤثث له كتاب الأمير ..ولهذا" لا تبحث الرواية عن المنطق ، بل تجعل من ضياعه موضوعا لها

[1] المصدر السابق ، ص 551.

، فهي من الإنسان المغترب تأتي، وإلى الإنسان الغريب تعود مترجمة ضعف الإنسان في وجود لم يأت إليه طائعا"[1].

أما رواية "أصابع لوليتا" فيتحدد حاضرها السردي بما هو لحظة حدسية مباشرة ، من خلال تواجد مارينا في معرض فرانكفورت لتوقيع كتابه الجديد "عرش الشيطان" وهو الزمن الذي تنطلق منه لحظة السرد من خلال حضور لوليتا جسدا وعطرا ، ومن خلال حضورها في حياة مارينا وحضورها في خطاب الرواية. قبل أن يتراجع الزمان الحاضر بفعل الذاكرة إلى الوراء .

وفي مقابل هذا، تحاول رواية "2084 العربي الأخير" إعادة تصوير الواقع من خلال إعادة صياغة الأفكار والقيم ضمن نسق غريب ومغاير، ينطلق من الحاضر ولكنه يتجاوزه ، حيث تنطلق الرواية من الراهن العربي لتتجاوزه إلى المستقبل، وتنطلق من حادثة اختطاف "آدم غريب" في مطار رواسي الدولي ، لتمثل –فيما بعد –الرجل العربي و تصور حروبه وأزماته وصراعاته الداخلية والقبلية والعرقية، تضاف إليها الأزمات الاقتصادية وجفاف الماء والنفط .

ومن هنا، يغلب على الرواية الزمان الحاضر الذي ينقل الواقع كما هو، دون أن يغفل عن رسم صورة تقريبية لمستقبل حتمي أسود انطلاقا من معطيات الحاضر وقد جاء هذا الحاضر– كما تصوره الرواية –ممتدا حد التماهي مع عام 2084 ليتوهم القارئ أنه يعيش في هذا الزمان، غير أن هذا الزمان وإن بدا زمنا حاضرا في خطاب الرواية إلا أنه ممتد نحو الماضي من خلال الذاكرة ، وممتد صعودا نحو المستقبل المجهول من خلال التنبؤ والانتظار.

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص262.

تصور، إذن، الرواية الحاضر بكل تخومه وتفاصيله وأزماته وحروبه، وكذا سذاجة الفكر حين يتحول العدو إلى صديق حميم و يتحول الموت ربيعا مزهرا في نظر العرب، في إحالة للربيع العربي ، وما تعيشه الدول العربية اليوم من تمزق في سوريا وليبيا..، فيما يكون هذا الموت نفسه تهديدا وعدوى بالنسبة للآخر الذي لا يرى فيه ربيعا بقدر ما يراه دمارا شاملا وكارثة إنسانية (الهجمات المتكررة في باريس والولايات المتحدة الأمريكية وتبعات الانتخابات الأخيرة، والانقلابات العسكرية في تركيا..) ، تضاف إليها التمزقات الدينية وصيحات التطرف " ففي أرابيا أيضا حروب طاحنة مزقتها وقتلتها ، بدأت بتمزق محدود إثني، أو قبلي أو عرقي أو لغوي.. قبل أن يتحول إلى حرب عبثية بلا نهاية داخل هيكل آرابيا، هناك آرابيات، شيعة وسنة ، دروز وأرمن وأكراد وأمازيغ ، لم يعترف لهم بأي حق، الباقي يقفون على أرض هشة "[1].

وهي الحروب الطائفية والعرقية والقبلية التي تؤكد تأصل العصبية القبلية عند العرب مهما امتدت السنون وتغيرت المعطيات. وإذ تسرد الرواية جزءا من هذا الحاضر فهذا لتؤكد على وجوده وحقيقته من جهة ، وتؤثث وتستشرف الزمان المحتمل والدمار الوشيك من جهة ثانية . أما "سيرة المنتهى" فيبدو الحاضر أكثر غموضا وتشظيا ، وبالرغم من أن البداية انطلقت من موت الأعرج وصعود روحه ، إلا أن هذا الحاضر يمتد إلى الوراء من خلال تذكر كل من فارق حياته بعد أن أسهم في كل مرحلة من مراحلها (من براءة الطفولة والصبا إلى شقاوة الشباب وجنونه مرورا بكل لحظات العمر وصولا إلى رعشة الفناء ..) كما ارتبطت بالمستقبل لاستشرافه المجهول والحديث عن ما بعد الموت. فالرواية عبر براعة التخييل تلبس الحاضر ما لا يمكن تحققه إلا في المستقبل وتصوره على أنه راهن وواقع.

[1] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص148.

2- الزمن التذكاري (لحظة الحاضر الماضي):

يتأرجح الزمان في روايات واسيني الأعرج، تذكرا واسترجاعا إلى زمن الماضي، حيث "يتحايل الروائي من خلاله على تسلسل الزمن السردي، عندما يقطع زمن السرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السردي فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيج الزمن السردي"[1].

وقد جاءت رواية "كتاب الأمير" لتقرأ الماضي الجزائري وتسقطه على الراهن، الذي لا يختلف كثيرا عن الواقع العربي الأكثر سوءا ، في محاولة لرسم واقع الرجل الجزائري والعربي الغارق في المأساوية والرجعية والاستعمارية.

ينطلق زمان الاسترجاع – في هذا الخطاب– من خلال تذكر السارد "جون موبي" قصة "الأمير عبد القادر" و"القس منسنيور ديبوش"، والتي تقوده طيلة سرده إلى كل التفاصيل في حياة وشخصية ومعاناة كل منهما. حيث تعمل الرواية على استجلاب المخزون الذاكراتي وتجسيده في النص الروائي عبر وساطة الذاكرة، بوصفها آلية مهمة في دفع الزمن إلى الوراء لتحقيق فعل التذكر، ولكن:"..، ما الذي يعنيه التذكر، إنه يعني أن نملك صورة عن الماضي، كيف يمكن ذلك؟ لأن هذه الصورة هي الانطباع الذي تركته الأحداث، الانطباع الذي يظل عالقا في الذهن".[2]

من بين المشاهد الراسخة في ذاكرة "موبي" والتي امتدت من زمن الحاضر (28 جويلية 1864) إلى الزمن الماضي، القصة الحدث التي كانت سببا في لقاء وصداقة الرجلين، والتي كثيرا ما كانت تراود ذاكرة ديبوش، وتحقق نوعا من العاطفة والغبطة التي لا ترافق مخيلته ، ف"الاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية

---

[1] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 28.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 32.

ويصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقا عاطفيا "[1] وهذا ما تكشفه ذكرى المرأة المستغيثة: "في البيت لم ير شيئا إلا وجه الأمير وهو يرتعش تحت أشعة الشمعة اليتيمة (...) فجأة شعر ببرودة تعبر جسده بقوة، ذكرته ببرودة تنام بين تجاويف الذاكرة"[2]، حيث رجع بذاكرته للوراء ليستعيد حكاية المرأة التي جاءت تستغيث القس من أجل إفراج الأمير عن زوجها الأسير "بانت له ليلة 21 ماي 1841 أكثر قربا من كأس الماء التي حاول أن يصرف بها جفاف حلقه، إمراة لم تكن كسائر النساء، وكأنها خرجت من مغارة بدائية، كانت ترتعش كالورقة الضائعة تحاول جاهدة أن توقف الدمعات التي تلألأت تحت ضوء القنديل الزيتي الباهت..."[3]، وتعددت الاسترجاعات التي تنطلق من الحاضر نحو الماضي مشكلة "ذاكرة النص أو مفكرة السرد"[4]، فقد حاول السارد من خلال شخصية الأمير الرجوع إلى الماضي لتذكر أيام الشباب والصبا، ولعل أبرز مثال هو ما تعلق "بالرؤيا البغدادية" ، وإن كانت تحمل وجهين للزمن (التذكاري و المستعاد في آن)، حيث يعود الشيخ محي الدين والد الأمير بذاكرته إلى الوراء، ويحفر عميقا في ذاكرة الأمير الذي ترسخت في ذهنه ذكريات الطفولة والترحال ، ليسرد عليه ما كان قد رآه أثناء سفره للبقاع المقدسة "هل تتذكر الرؤيا ، رؤيا البغدادية".[5]

ليؤكد الأمير تذكره لها، و للأماكن التي زارها : "نعم تحدثنا فيها كثيرا، أتذكرها جيدا، وبغداد ما تزال ماثلة في ذهني ، منذ زيارتي لها في تلك الأيام التي صارت اليوم بعيدة، بمساجدها وزواياها وساحاتها الواسعة".[6]وهي لحظات تبين امتداد ذكرى بغداد وبقائها في

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية، ص43.

[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص 47.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ،ص157.

[5] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 73.

[6] المصدر نفسه، ص 733.

ذاكرة الأمير رغم مرور سنوات عديدة عليها. فزمن السفر إلى بغداد مضى وولى ولكن الذكرى بقيت ماثلة راسخة في نفسية الأمير و والده.

ولعل الذكرى اتخذت مستوى آخر من خلال ارتباط الأحداث بالطبيعة التي تستفز ذاكرة "موبي" وتوقظ حواسه الدفينة ، فبمجرد رؤية لون البحر انسابت الذكريات مسترسلة إلى مخيلته ، فتذكر أول زيارة للجزائر جمعته والقس ديبوش ، وكان هذا البحر شاهدا عليها "..عندما وضع يده على جبهته لكي يقي عينيه من حدة النور ، رأى البحر، وقد مال لونه نحو خضرة زيتية باردة ، هي نفسها التي رآها عندما دخل هذه الأرض لأول مرة بصحبة مونسينيور ديبوش سنة1838 وأثار وقتها انتباه ديبوش".[1]

عبر جملة من الذكريات والأحداث التي يمكن تمييزها ضمن الزمان التاريخي واصل السارد "جون موبي" على لسانه أو على ألسنة شخصيات الرواية، التقدم نحو الماضي وقد كانت معظم الاسترجاعات تذكرا لأزمنة تاريخية تمت فيها مراعاة التوثيق التاريخي ،الذي يؤكد أن كتاب الأمير اهتم "بالقدرات الخلاقة للسرد في إعادة تشكيل جسد المعنى المنفرط وإعادة تجميع ما تشظى من مدارج التاريخ ".[2] إذ يسترجع السارد حادثة مبايعة الأمير وتوثيقها زمنيا عبر "صك البيعة" 1832، وربطها بما يسمى "عام الجراد الأصفر"[3] ، بالإضافة إلى الحديث عن سجن الأمير عبد القادر في فرنسا (1847-1853) قبل ترحيله إلى تركيا، كما تحدث عن الفترة التي عين فيها القس مونسينيور ديبوش أول أسقف للكنيسة في الجزائر في الفترة الممتدة بين (1838-1846) ومواقفه الإنسانية من جهة ومن جهة ثانية معاناته ومشاكله مع الدائنين له ممن اعتبره خائنا وسارقا.

---

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] أحمد يوسف : الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية،ص75.

[3] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص57.

هكذا، انطلق خطاب الرواية يسرد زمنا حاضرا ممتدا نحو الماضي عبر فعل التذكر ووساطة التخييل ، وقد برز هذا بشكل جلي من خلال وقفات الخطاب ، إذ تحدد كل وقفة بمؤشر زمني يحيل على واقعة تاريخية محددة تؤثث لما يأتي من سرد مثلا (الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير. نوفمبر1848) التي تحدثت عن معاناة الأمير بسبب سجنه ومساعي الأب ديبوش لإنقاذه.

وعلى لسان الأمير عبد القادر تذكر السارد جزءا من تاريخ المقاومة الجزائرية، حيث استعاد مرحلة صعبة من تاريخ سقوط الزمالة في ماي 1843، وقد مرت في شريط ذاكرته بألم دفين "..تمتم الأمير وهو يحاول أن يفتح عينيه بصعوبة كبيرة ، ويتفادى ذلك اليوم الذي صار بعيدا، ولكنه قريب دوما كالجرح 10مايو 1843".[1]

هكذا، وعبر جملة من الأمثلة استطاع خطاب الرواية أن يجمع لحظة السرد التي يسردها جون موبي ، مع ذكريات الماضي الذي يمتد فيصير حاضرا على ألسنة الشخصيات. متوسلا بالتخييل الذي يختصر المسافات والسنوات والقرون ويتجاوز التاريخ، فتبدو الأحداث وكأنها حدثت في الزمان الحاضر.

أما رواية "2084 العربي الأخير" فقد حاولت إعادة تصوير الواقع من خلال إعادة صياغة الأفكار والقيم ضمن نسق غريب ومغاير، ينطلق من الحاضر ويستشرف المستقبل دون أن يتنكر للماضي القائم على تخليد الحضارات والانتصارات القديمة، إذ "مشكلة العربي أنك أينما وضعته سيمكث في ظله الأول"[2]، وهو عالم تحاول الرواية من خلاله أن تشير للعربي الذي يجتر صور ماضيه البائد دون أن يتجاوزه لحاضر أفضل أو غد أمثل، وهي نظرة احتقار لهذا المسجون في ذاكرة الماضي ونجاحات التاريخ دون أن يقدم شيئا لحاضره ،

[1] المصدر السابق، ص 292.

[2] واسيني الأعرج : العربي الأخير، ص 23.

فالعربي " كائن غريب متعلق حتى الموت بفضلات التاريخ، ولا أعرف ماذا يجني وراء ذلك ، هو يقتل نفسه بنفسه بحشرها في الموت"[1] .

يقترن الزمان في هذه الرواية بالأحداث المأساوية والقتل والحروب ، لقد كان " الزمان هنا باردا وثقيلا كجثة ميت، لا علاقة له بالزمن الطبيعي الذي يمضي جميلا لدرجة أن نتساءل : كيف خرج من أعمارنا وحواسنا وانسحب؟ نحن هنا مثل الحيوانات التي تحيط بنا، نشغل كل حواسنا لنتمكن من تجاوز ما لا نحسب حسابه"[2]، ولأن الزمن في قلعة أميروبا بهذه الرتابة وعلى هذا النحو من البرودة والثقل يستعيض "آدم غريب" بأحلامه وغفواته وذكرياته التي تسحبه بعيدا نحو الماضي الجميل لأنه العزاء الوحيد، "كم هو متناقض أن يبحث المرء في الواقع عن صور خزنها في ذاكرته، التي لا مفر من أن تخسر ذلك السحر الذي تضفيه عليها الذاكرة نفسها، كونها لا تدرك بالحواس "[3]، من أجل هذا يغرق آدم في ذكرياته التي قضاها في الجامعة مع "أمايا" قبل زواجهما وبعده، وأثناء عمله في مخبر بلسنفانيا قاطعا لحظات السرد بمجموعة من الذكريات، الأحلام. حيث يسرد الخطاب حياة العالم آدم الذي تحول إلى مجرد سجين، لكنه أخيرا، منح القليل من الحرية –من خلال– ممارسة حقه في الرياضة داخل قلعة أميروبا باستخدام المدرج القديم "شعر بسعادة غامرة جاءته أصوات الجماهير الطلابية من أصدقائه في جامعة بنسلفانيا فملأت دماغه فجأة... أركض يا آدم... هكذا كانوا ينادونه، أركض... لا تتركهم يتجاوزونك، لا تتوقف يا آدم... أنت البطل... أنت البطل".[4] إذ استطاع من خلال ممارسته للرياضة أن يسترجع حلمه القديم في أن يكون سباقا محترفا، لولا الإصابة التي تعرض لها في رجله فحولت أحلامه من

---

[1] المصدر السابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

[4] المصدر نفسه، ص 115.

ساحات الرياضة والملاعب وتصفيقات الجمهور إلى مخابر السلاح النووي ثم إلى سجن أميروبا.

وكذلك في تذكره المتكرر لأمايا التي تعارضه فكرة صنع قنبلة "البوكيت بومب" لأنها تدرك أن لا وجود لقنبلة سلمية لا تقتل الأبرياء، فأصبحت بذاك هاجسا يؤرق آدم ويصعب من خياراته . وقد تجلت لحظة الحاضر الماضي عبر استرجاعه لحواراته مع زوجته أمايا: "فجأة... داهمه صوت أمايا ناعما وخفيا وهادئا وحزينا أيضا.

كان قد بدأ العمل في المخبر النووي في بنسلفانيا...

–أريد أن أعرف ما بك يا أمايا

خياراتك تخفيني

–نفس خياراتك

الطب النووي، وعلاجات الإشعاعات النووية، ماذا أفعل غير إنقاذ بشر تقتلهم أنت"[1]

وتتكرر الأمثلة والشواهد التي تسترجع زمان الماضي لتؤنس آدم في وحشته داخل قلعة أميروبا ، حيث تتجاوز لحظة الحاضر لحظة الماضي لتشمل أحيانا الأزمنة الثلاثة داخل انطباع واحد "يكون المستقبل الذي يتوقع، يمر من خلال الحاضر الذي ينتبه له، نحو الماضي الذي يتذكره"[2] كما هو واضح من خلال هذا المقطع: "رن التليفون... شعر برغبة في الاستمرار في الفراش... كلما حضرت أربكته... هل كانت هنا أم مجرد ظلها انتابه على حين غرة، منذ اللقاء الأخير حتى ولوكان افتراضيا ولم يلمسها وهي تدور ولا تخرج منه إلا

[1] المصدر السابق، ص 84.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج 1، ص 45.

ليعود له ثانية، أمايا كانت إمراة أخرى في حياته، حتى إن كان لا يتفق مع تحليلاتها وتصوراتها تظل المقياس الذي يحدد من خلاله صواب الأشياء أو أخطاءها".[1]

هكذا ، تعبر روايات الأعرج تخوم الذاكرة من خلال جملة من الذكريات والأحلام والمواقف الهاربة نحو الماضي، دون أن تتجاوز الحاضر أو تمحيه تماما، فهو حاضر ملازم وممتد عبر ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل ، "فبينما يدفع السرد إلى الأمام بفعل كل ما يحدث –مهما صغر– في الزمن المروي، فإنه في الوقت ذاته يسحب إلى الخلف أو لنقل يؤخر عبر وفرة من الرحلات القصيرة إلى الماضي، تشكل الكثير من الأحداث في الفكر وتقحم في متواليات طويلة، بين التدفقات القصيرة للفعل"[2]، حيث تتراجع الأحداث إلى الوراء معلنة عن سطوة ذكرياتها التي تمنحها التواجد في زمنين منفصلين غير متطابقين، هما زمن الحاضر بوصفه (لحظة الحدس) وزمن الماضي بما هو(لحظة التذكر).

والحال أن رواية "أصابع لوليتا" لا تختلف كثيرا عن سابقتها، إذ يحيل زمنها السردي إلى أواخر فصل الخريف وبداية سنة جديدة مثقلة بالآلام والذكريات الراسخة لكل من "مارينا" و"لوليتا"، حيث ينطلق البطل من زمن الحاضر نحو الماضي ليتذكر حياته قبل هربه إلى فرنسا خوفا من ذئاب العقيد ، وهو الحدث الذي قلب حياته وأبعده عن وطنه وأهله: "مدد كرسيه قليلا على كامل عموده الفقري ليجد الوضعية المناسبة، يشعر بهذا الألم منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستة أشهر في مكان مغلق في ماخور عيشة الطويلة، من أجل فعل كان بمثابة جريمة لم يقدّر مخاطرها، كاد يسجن لولا الكتاب الذي وضعه أحد الرفاق بين

[1] واسيني الأعرج: 2084 العربي الأخير، ص 277.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج2، ص 176.

يديه، "الظلمة في عز النهار" لكاتبها آرثر كوستلر"[1]، حيث تمكن خطاب الرواية من العودة إلى الوراء من أجل أن يضيء بعضا من جوانب شخصية "مارينا "وأسباب هربه إلى فرنسا.

وهنا تنطلق الذاكرة في سرد تفاصيلها العالقة في ذهن "مارينا" ، حيث انطلقت من ماخور عيشة الطويلة الذي شكل جزءا مهما من ذاكرته بسبب صغر سنه آنذاك، ولا سيما من خلال لقائه بأول إمراة "مريم ماجدالينا" التي حفرت عميقا في ذاته "لوكنت فقط أكبر قليلا، كنت ما خليتكش تروح طفل صافي عند أمك، للأسف أنت وديعة عندي والوديعة يجب أن تحفظ".[2]

يعود مارينا بشكل متواتر إلى مرحلة شبابه وإلى زمنه الماضي ليتحدث عن موقفه من الانقلاب العسكري عام 1965 الذي دق أبواب الجزائر، فكان حدثا تاريخيا بارزا، شكل جزءا مهما من مواقفه السياسية الرافضة للانقلاب، كما أسهم في بناء رؤيته للعالم ، وكأن "مارينا" فتح دفة الباب على تاريخه الشخصي وحياته الماضية لأنها المعبر الوحيد والأول لمعرفة حقيقة "حميد السويرتي" الذي غيرته الظروف وغيرت اسمه ليصبح الكاتب المشهور "يونس مارينا" . وجاء هذا الاستدعاء لكل حيثيات الماضي حيث "المقارنة بين الحاضر والماضي تدفع الشخصية إلى استحضار الماضي ورؤيته من منظور جديد"[3]، وبهذا فكل ذكرى يتمسك بها "يونس مارينا" تعبر عن موقف أو حادثة أسهمت بشكل أو بآخر في تشكيل شخصيته. ولعل ما حصل له أثناء توقيع كتابه "عرش الشيطان" من أهم المواقف التي ترسخت في ذاكرته وقبعت في داخله .." تذكرت حادثة بسيطة، ولا أرى إن كانت لها أهمية تذكر سوى كونها تعبيرا خاصا عن رأي... أثناء حفلة التوقيع جاءني شاب كان يريد أن يشتري رواية "عرش الشيطان" ثم تراجع وهو يستمع أغانيه، طبعا لامني على موقفي من

---

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

[3] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية الغربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص 202.

الإسلام ..." وهذه الحادثة ملازمة لذاكرة مارينا إذ تعكس تلك الضغوطات الممارسة ضده وضد المثقفين من طرف محاكم التفتيش وحراس النوايا الذين استباحوا دمه وصنفوه كافرا و عدوا للإسلام.

تتسع مساحة الذكرى بشكل أكبر مع لوليتا، التي تعود في كل مرة إلى تذكر أهم حدث زلزل حياتها وكسر قلبها وهز كيانها، حادثة اغتصاب والدها التي كانت قابعة في ماضيها وملازمة لحاضرها ، وقد عبرت هذه الحداثة عن أهم جزء من شخصية ونفسية لوليتا في انكسارها وهشاشتها وضعفها "والدي كسرني...".[1]ويتضح هذا من خلال حوار جرى بينها ويونس مارينا:

–"يكاد هذا الجسد أن يكون بلا ذاكرة؟ مجرد ظلال عابرة سرقت بعضا من ألقه ثم انسحبت.

لا يحمل ذاكرة؟ ولكنه يحمل جرحا يمنعه من هذه الذاكرة .. يااه لوكنت تدري؟ واش عرفك يا عمري؟ ما أدراك بجراح الروح؟ الجراح التي تنزف تحت الجلد أبديا، أو تلك التي غطتها الأيام بغلاف شفاف لا يراه إلا من في قلبه جروح مشابهة؟ هل تبدو جروحك للعيان؟ الله وحده يعلم معاناتك وتيهك وتشردك ومنافيك"[2]

ويبدو أن حادثة الاغتصاب التي بعثرتها خلفت أثرا بالغا في علاقتها مع كل الرجال بمن فيهم زوجها السابق "جيروم" الذي لازم –هو الآخر– ذاكرتها وترسخ فيها بعد انتحاره كل هذا الوجع دفعه واحدة كان كفيلا بمسح آثار الحاضر وجعلها ضحية الماضي الذي يصنع هشاشتها ويفضح عجزها ويشتت هويتها التي ضاعت بضياع براءة جسدها وعنفوان طفولتها، وهنا تكمن قيمة الزمن بوصفه حاملا لهوية ما، ومؤسسا لذات فاعلة، فالزمان يسهم

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 430.

[2] المصدر نفسه ، ص 227.

في تشكل هوية الذات ، ولهذا كان" العبور من هوية مفقودة إلى زمن مفقود يمثل ندوبا دالة على اعتقاد محطم"[1] .

كل هذه الذكريات الحمالة لأزمنة ماضية متفاوتة امتدت إلى الحاضر، ثم قطعت تسلسل السرد إلى الوراء من خلال تقنية الفلاش باك* Flash-back التي تسترجع الماضي وتستعيده لتستحيل حاضرا ماثلا وهو ما جاء في سيرة المنتهى "عشتها كما اشتهتني"، حيث السيرة الذاتية "تسجيل استعادي صادق لعمر –أو على الأقل لعدد معتبر من سنينه– من الخبرات والتفاعلات وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص"[2]، والأعرج من خلال سيرته كسر هذه النمطية في الكتابة ليجعل منها رحلة استثنائية تغوص مرة في عمق الذاكرة وتتحاور مع شخصياتها، ثم لا تلبث تقفز نحو المستقبل البعيد بما هو عالم للمجهول، عالم الأموات أو ما بعد الموت حيث تتشكل محطاته المعراجية التي تقوده نحو مسالك مجهولة.

هذه الثنائية العجائبية التي صنعتها لغة التخييل الذاتي، تنهل من الماضي بالقدر الذي تقفز عليه نحو المستقبل ، وإن كانت الوسائط المستعملة من كتب وشخوص تقبع في الماضي لتضيء سيرته، إلا أن مجرد الحديث عن لحظة رحيله عن عوالم الدنيا، والدخول في رحلة معراجية إلى عالم الموت يعد لحظة استشرافية يفاجئ بها الأعرج الموت قبل أن يفاجئه هو، فيتنبأ بموته، كما يتنبأ بالمسالك التي يعبرها –أو تعبرها روحه– بما فيها من ضباب وتيه وخوف، سرعان ما يتبدى ليتحول إلى سكينة في حضرة "الجد الروخو" يتبعها عبث وجنون في سدرة الغواية حيث يلتقي بالمرأة الحدث في حياته "مينا".

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج 1، ص 222.

* الفلاش باك Flash–Back: أي الاستحضار والاسترجاع وتعني انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم، لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية تلقى الضوء على مواقف من المواقف أو تعلق عليه.

[2] صالح معيض الغامدي: كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)، ص 15.

الرواية ،إذن، تنطلق من لحظة السرد التي يعتريها الصمت والخوف ، لحظة التلاشي ورعشة الفناء عندما "انطفأ كل شيء وسادت السكينة كما في بدء الخليقة... تغيرت الأشياء ولم يتغير شيء، سوى تلك الرعشة القلقة التي لم يكن يراها أحد غيري، لمحته قبل أن أغمض عيني للمرة الأخيرة (...) شيخي محي الدين ابن عربي الذي اقتحم سدرة المنتهى..."[1] لتبدأ هنا لحظات التماهي بين الحياة والموت ينطلق الأعرج بعدها إلى سكينة التيه بلا هدي ولا نجم.

استحضر الخطاب –من خلال الذاكرة– كل الشخصيات التي أسهمت في تشكيل هوية الأعرج وعلمته أسرار الحياة، فقد تذكر الجد الموريسكي الأندلسي(المنارة التي كانت تضيء دربه في مسالكه المعراجية في عالم الأموات، حامل التاريخ الأندلسي والذاكرة المخزنة للجرح الأسمى في حياته، سقوط غرناطة أولى معاقل المسلمين) وكذا "الجدة حنا" (الوسيط الأمثل بين واسيني وعالم السرد، والوسيط الأنبل بين واسيني والروخو) إضافة إلى ميما أميزار (إمرأة التحدي ضد قسوة الحياة التي منحته صبرا وصمودا وتعطشا للحياة) كما تذكر أيضا ، موت الأخ "عزيز" والأخت "زليخة"(صفعة الحياة التي لم ترحم البراءة في عز ريعانها) وأخيرا تذكر لقاءه بالمرأة الحدث، مينا التي خطفها منه الموت، لكنه كان رحيما بأن منحه الوقت الكافي والفرصة الملائمة للتعويض عن حب حياته و أول تجربة جنسية ،والالتقاء بها في سدرة الغواية ، فرسم لها صورة جديدة هي "مينا الملاك"، التي اختار لها حياة أفضل في عوالم ما بعد الموت، وكأنها حظيت برحمة واسعة من الله تمحو أخطاءها وتتجاوز عنها خطاياها في ماخور عيشة الطويلة، لأنها كانت طفلة بريئة ضحية لابن عمها ولعائلتها ولعيشة الطويلة وللمجتمع.

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 15.

وإن اتخذت الرواية من كل من أحب الأعرج وسيطا في رحلته المعراجية إلا أنها انطلقت من الذاكرة مرورا بالحاضر وصولا إلى المستقبل لتستشرف بها حياة أخرى ، حياة ما بعد الموت. فرغم أن الموت نهاية وفناء، إلا أنها تمثل من منظور الرواية حياة أخرى حياة ثانية لصاحب النص .

لتبقى سيرة المنتهى "فرصة قد تتاح مرة واحدة في العمر، للانتصار لهذه الذات التي مرت عبر تجارب حياتية فيها من الجمال والمخاطر ما يستدعي تدوينها، لكنها لا تشكل أبدا درسا نموذجيا للآخرين لأنه لكل فرد مساره، الذي قد يكون أبهى مما رويت، وأجرأ مما أسررت وأنبل مما حكيت. هي مجرد محاولة انتساب للحرية والحب والنور"[1].

وإذ ترتحل الرواية السيرية إلى الماضي الذي كان حافلا بأشخاص فاعلين ومعلمين لأسرار الحياة، من أجل أن تؤكد أن هذا الماضي ،أي ماضي الأعرج هو من صنع حاضره ويمتد ليستمر في المستقبل، فالجد الروخو، الجدة حنا ، ميما أميزار، مينا كل هؤلاء صنعوا ذات الأعرج وكيانه "لذلك يتألف فن القصص هنا في جمع عالم الفعل وعالم الاستبطان في نسيج واحد ، ومن مزج الإحساس باليومية بالإحساس بالذات الداخلية"[2]

هكذا إذن ، تكون استعادة الزمان الماضي ضمن (لحظة الحاضر) كشفا عن هويات الأشخاص وذواتهم وعن عوالمهم الداخلية الدفينة داخل صدورهم، غير أن السرد يمنحهم فرصة التعبير عن عالم عميق يصعب الغوص في أغواره لحساسيته وغموضه "إن اشتباك الحاضر المروي مع الماضي المستعاد يضفي من خلال منحه السرد عمقا زمنيا، عمقا سيكولوجيا على الشخصيات دون أن يعطيها برغم ذلك هوية مستقرة، إلى هذا الحد من

[1] المصدر السابق، ص 336.

[2] بول ريكور، الزمان والسرد، ج2، ص 177.

التنافر هي اللحمات التي تحملها الشخصيات عن بعضها البعض الآخر وعن نفسها، ويترك القارئ ممسكا بأجزاء متناثرة من لعبة كبيرة هي لعبة التعرف على الشخصيات...".[1]

إن الزمن التذكاري بسطوة ذكرياته ، هو الزمن الذي دفع لوليتا إلى الانتحار، فهي ضحية ذكرى جسدها الموغل في الدنس والرذيلة، ولكن هذا الزمن –في المقابل– وبكل ما يحمله من ذكريات ، هو من دفع "آدم غريب" في رواية "العربي الأخير" للتحدي والصمود والصلابة، فذكرياته كانت العزاء الوحيد وسط ظلمة "أميروبا" ووحشة "أرابيا" وقسوة "ليتل بروز" التي زادته تحد وعمقت رغبته في الاستمرار والحياة. والزمان التذكاري هو من رسم صورة الأمير وصداقته من القس ونقل عواطفه وهواجسه ومخاوفه، كما أعاد صورة الأمير عبد القادر بن محي الدين إلى خطاب الرواية من أجل إعادة كتابته وتشكيل هوية سردية جديدة، وفق نمط قصصي يرسخ في الذاكرة الفردية والجماعية ، والأمر نفسه مع "سيرة المنتهى" التي لملمت شتات الأعرج حول مأدبة عشاء واحد ، عشاء الاعتراف الأخير وصنعت من تخوم الذاكرة أمارات للمستقبل والمجهول.

ومن هنا، فقسوة الزمن داخل النص السردي لا تعالج على نحو واحد بل إن لحظة الذكرى تتخذ أشكالا وتعبيرات وأهدافا متعددة، فـ "وحده القصص على وجه الحصر يملك القدرة على الاستكشاف والتعبير اللغوي عن هذا الانفصال بين رؤى العالم أو منظوراتها غير المتطابقة إلى الزمان، وهو انفصال يدمر الزمن العام".[2] من هنا ، يتغيّا الخطاب السردي استحضار الماضي ضمن لحظة الحاضر من أجل كسر رتابة الزمن الخطي وتحقيق نوع من التوازن بين الماضي والحاضر والتأسيس للاستمرار والديمومة والتمدد.

---

[1] المرجع السابق، ص 177.

[2] المرجع نفسه، ص 182.

3- الزمن الاستشرافي (لحظة الحاضر المستقبل):

تتشكل تجارب الرواية عبر مختلف التنويعات الزمنية التي تحذوها الخطابات ، إذ عبر التلاعب بخطية الزمان تتلاشى صرامة الكتابة وتنفتح على عوالم التخييل والتصوير لتصنع هالة من الأحداث والمواقف التي تجمع بين الواقعية واللاواقعية "فالتاريخ لا ينزلق إلى اللاواقعية إلا من أجل أن يشخص فيه على نحو أفضل ما هو ضروري".[1]

فمن لحظات الاسترجاع العابرة لتخوم الذاكرة وصولا إلى الحاضر بما هو لحظة راهنة، يستشرف الخطاب السردي المستقبل عبر جملة من المواقف والشخصيات والأحلام والرؤى التي تعمل على استحضار الزمان المستقبل ضمن لحظة الحاضر، من خلال الاستباق بوصفه "فعل السرد الذي تقدم على الحدث"[2] والذي يمثل تقنية سردية تقوى على القفز على الحاضر نحو المستقبل. حيث يعرفه جيرالد برانس على أنه "مفارقة زمنية تحدث في المستقبل قياسا إلى اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف الوصف الزمني لمساق معين ليفسح النطاق للتوقع".[3]

ورغم أن الاسترجاع كان من أهم الوسائط التي استثمرتها هذه الخطابات السردية، إلا أن هذا لم يمنع استثمارها الواسع لتقنية الاستباق سيما في روايتي "2084 العربي الأخير"، "وسيرة المنتهى".

والحال أن الاستشراف هو لحظة فارقة داخل الخطاب السردي، لاعتماد الراوي على أحداث لاحقة، تحمل القارئ إلى مسارات جديدة تحتكم للتوقع والانتظار، وتتبني داخل

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 289.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، ج2، ص 145.

[3] جيرالد برانس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، ط1، 2003، ص 26.

الخطاب انطلاقا من جملة التلميحات والمؤشرات والتوطئات التي يعمل القارئ على تأويلها وقراءتها والمرتبطة عادة بأفعال مضارعة تدل على المستقبل وتوجهه نحو أفق منتظر.

تبعا لهذا المعطى، تشكلت رؤيتنا للأزمنة الاستشرافية في الخطاب السردي الذي نبدأه من "كتاب الأمير"، فرغم أن النص غائر في الماضي التاريخي إذ يستمد طاقاته التعبيرية والفكرية من التاريخ والواقع الجزائري ، إلا أنه لم يخل من نظرات استشرافية امتدت عبر الأحداث أو التصقت ببعض الشخصيات، حيث اعتمد النص على جملة من الوسائط التعبيرية أهمها الأحلام والرؤى والتنبؤات لوضع القارئ أمام أفق التوقع. ونستهلها بجملة الأحلام والرؤى التي تجسدت في كتاب الأمير، إذ تعد الرؤيا في عرف المسلمين مصدرا معرفيا رفيعا "ومن لم يؤمن بالرؤيا الصالحة لم يؤمن بالله واليوم الآخر- كما كان يروي القدامى- حيث لم يبق من النبوة إلا المبشرات. قيل الرؤيا الصالحة يراها المسلم أو ترى له".[1]

فقد كان للرؤيا منزلة كبيرة عند القدامى، تستوجب الإيمان بها والسعي لتحقيقها، لأنها جزء من المخطط الإلهي الاستشرافي الذي يتكشف عبر رؤى صالحة لأناس صالحين، وهو الأمر الذي لمسناه في "الرؤيا البغدادية" التي رآها الشيخ محي الدين أثناء سفره للبقاع المقدسة وتكررت عليه بشكل أشعره بوجوب تحقيقها وإلا دخل في معصية الله، "لقد عاودتني **نفس الرؤيا** من جديد بشكل ضاغط، عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط عليه: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك، الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها"[2]، ولم تكن هذه الرؤيا الوحيدة التي حققت ما آل إليه عبد القادر، وجعلته أميرا للناحية الغربية، فقد تحدث الخطاب عن رؤيا "سيدي الأعرج" الذي

[1] صالح معيض الغامدي: كتابة الذات، ص 93.

[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 74.

كان رجلا من سهل أغريس عرف بتكهناته وتنبؤاته، وقد ذكر للشيخ محي الدين الرؤيا التي رآها عن عبد القادر وألح على تحقيقها ، بل إنه رواها على مسامع الناس لأجل أن يقتنعوا بضرورة مبايعة عبد القادر:

"يا خويا يا محي الدين شفت منامة

-خير وسلامة، أجاب الشيخ محي الدين آليا.

لقد رأيت حلما يشبه ذلك الذي رأيتك فيه تقطع الفيافي للحج.

-كلامك يا الشيخ الأعرج لا ينزل الأرض

رأيت مولاي عبد القادر الجيلالي 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 ثم مد يده نحو سهل أغريس وجاء بشاب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش"[1]. وبهذا تنبأ كل من "الشيخ محي الدين" و"سيدي الأعرج" بتولي "عبد القادر" العرش، وهو الحدث الذي تحقق بالفعل، فالخطاب إذن استعمل التنبؤ للقفز على الزمن التسلسلي بما يحمله من خطية وتراتبية من أجل أن يستشرق لنا مستقبل الأمير، ولا تنتهي التنبؤات في هذه الرواية، وذلك من خلال حادثة سجن الأمير عبد القادر ودخوله حالة نفسية مزرية، لكن هذا الحزن تخللته أمارات البشرى وتنبؤات بالأفضل ارتبطت بزيارة نابليون بونابرت، وغيرت من حالة الأمير الذي توقع إطلاق سراحه: "ياه؟ منذ زمن لم أشم هذه الرائحة وهذا النوع من القهوة (...) عندما تحسس برأس لسانه الرشفة الأولى شعر بلذة استثنائية تعبر كامل جسده وتمنحه حرارة كبيرة... رأى نفسه يعبر شوارع بروسة متوجها إلى أكبر مساجدها ومنتدياتها الثقافية ، رأى نفسه في الجامع الأموي بدمشق يمتشق كتابا ضخما أو مخطوطة من مخطوطات المعلم الأكبر محي الدين ابن

[1] المصدر السابق ، ص 75.

عربي، ويحاول أن يفك أسرار الحروف الصغيرة التي تجر وراءها ثقلا لا يدركه إلا اللذين تجاوزا القوس الأول في بحر العلوم"[1] ، وهذا التنبؤ سرعان ما تحقق بعد زيارته إلى قصر أمبواز، والتي كانت نتيجة رسالة مونسينور ديبوش لنابليون بونابرت ، يحثه فيها على ضرورة إطلاق سراح الأمير لدواع أخلاقية وإنسانية وتاريخية تشهد بعظمة ونبل هذا الرجل.

وتتوالى الاستباقات داخل هذا الخطاب السردي من أجل الخروج من انغلاقية التاريخ التي قد تصنف الرواية على أنها تاريخية، ويتحول خطابها من خطاب تاريخي يأخذ كل معطياته من الشهادات والوثائق التاريخية إلى خطاب "يستنجد أحيانا بحدسه لاستشراف أشياء لم تقع".[2]

وهو الأمر الذي حصل مع الأمير ، إذ تميز بقوة بصيرته وحدسه الذي جعله يفكر بتخوف في مستقبل هذا التاريخ واحتمال اندثاره وتغييب حقائقه، الأمر الذي استدعى منه كتابة مذكراته ضمن سيرته الذاتية، وفي هذا الصدد يقول "تكتب حياتنا مثلما عشناها دون زيادة أو نقصان أفضل من أن يرويها غيرنا عنا بوسائله التي ليست دائما طيبة، ليس أفضل من امرئ يقول تاريخه وينير الطريق للناس الذين قاسموه نفس الأسواق والآلام، الآخرون الذين يشتهون تأويل التاريخ كما تقول لهم رؤوسهم، لا يسألون أحدا عندما يريدون الإساءة..."[3]، ومن خلال هذا الحديث حاول خطاب الرواية التركيز على نقطة الكتابة كضمان وحيد لتأريخ الحقائق والحفاظ عليها مستقبلا، خوفا من تزييفها أو التشكيك في وطنية الأمير ومبادئه، ولهذا أفرد "كتاب الامير" لموضوع الكتابة الوقفة الخامسة الموسومة بـ: منزلة التدوين، وتتعلق بالسيرة الذاتية وبأهمية الكتابة في حفظ تاريخ الأفراد والشعوب وقد

---

[1] المصدر السابق، ص ص 532-533.

[2] صالح ابراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 90.

[3] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص ص 174-175.

قسم "كتاب الأمير" إلى وقفات معنونة، يستشرف القارئ من خلال كل عنوان ما ينتظره من أحداث ومواقف، وهي طريقة لإشراك القارئ في العمل الفني من خلال القراءة والتأويل والتوقع.

تتنوع، إذن الأمثلة التي سيتشرف فيها السارد الأحداث، حيث ينقل "جون موبي " وصية القس مونسينيور ديبوش قبل موته بأن يدفن في الجزائر، وهو التنبؤ الذي جعل جون موبي يرجع إلى الجزائر في 28 جويلية 1864– لرمي رفاته .وفي هذا الصدد يقول موبي : "مونسنيور كان يعرف جيدا ما معنى أن يفقد الإنسان حريته، شعر بنفس العطش نحو هذه الأرض، قال ذات مرة وهو طريح الفراش، أتمنى أن يمدني الله بعمر آخر لأخدم هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر... سأعطيها رفاة الجسد إذا كان رماد تربتي يسكن الأحقاد ويوقظ حواس النور والحب في قلوب الناس، لم يكن مونسينيور يدري أنه كان يقطع وعدا سيكتبه حتى موته".[1] وفي مقابل هذا، تمنى الأمير أن يدفن في وطنه رفقة القس:

" أتمنى إذا لم تسبقني تربة مكة إليها أن أعود إلى نفس الأرض ولو ينفتح قلب البشر قليلا نحو النور أتمنى أن يوضع قبرانا جنب بعضهما ، قد يبدو ما أقوله لك مجرد حلم ، وربما احتجنا لزمن آخر أقل حقدا.. ولكن هذا ما أحس به"[2] وبهذا لم يخل "كتاب الأمير" من أزمنة استشرافية تتجلى في تنبؤات الأمير وأحلامه، فقد " برمج للرجلين لقاء أبديا في زمن وفضاء لا يخضعان للحد والعد، هما زمان الأبدية وفضاؤها، ومن خلال هذه القفزة الزمنية المتجاوزة لزمن تاريخي سابق والمدشنة لزمن لاحق تنفتح المدونة الروائية على زمن الكتابة وعلى زمن القراءة لتقيم حوارا بين السيرورة التاريخية والأفق الأدبي الذي يرسمه النص وتحققه القراءة "[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص ص 215،216.

[3] الطاهر روابنية : الروائي والتاريخي في كتاب الأمير، تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، ط1 ،2011 ،ص23.

وبهذا تتعدد الأزمنة الاستباقية من خلال فعل السرد الذي يسبق الأحداث والمواقف التي استعملت فيها الرواية مختلف الوسائط والتعابير من رؤى وتنبؤات بالأحسن والأسواء فقد كان الناس يتطيرون لرؤية الغربان التي يتحسسون من خلالها سوء الظروف والأحوال "كلما حامت في غير أوقاتها تطير منها الناس وشعروا كأن شيئا ما يتهيأ في الأفق .."[1]

وفي موقف آخر تصور الرواية الغربان وهي تحوم فوق رؤوس خيالة الأمير الذي كان يتشاءم من رؤيتها "..تحسس الأمير منها فهو يعرف أنها لا تظهر إلا عندما تكون الجثث في مرمى بصرها أو حاسة شمها ، ولكنه كتم أحاسيسه. الله يجيبها في الصواب، أتطير من هذه الكواسر"[2]. كما تنبأ الأمير بأيام صعبة وبزمان قاس ومرعب "..الزمان القادم سيكون عنيفا وسنكون فيه بعيدين ، الشقة بيننا وبينهم صارت هوة. لقد طاروا وانكسرت أجنحتنا الصغيرة".[3]

وتتعد الأمثلة في "كتاب الأمير"، من خلال وصف السارد جون موبي احتمالية وصول السفينة التي تنقل جثمان ديبوش، وهو يترقب سعادته حتى وهو في تابوته، وهذا من خلال قوله: "السفينة التي تقل مونسينيور ستصل بعد الظهر، أنا متأكد اليوم أن مونسينيور ديبوش سيكون أسعد إنسان حتى في تابوته.. "[4] وبهذا فقد انتقل موبي من المحتمل(وصول السفينة) إلى الممكن(سعادة القس) عبر فعل الاستشراف والانتظار.

إن الهدف من توظيف الأزمنة الاستشرافية هو كسر رتابة الزمن التسلسلي، وتحقيق براعة السرد الذي يقفز على الأزمنة كلها ضمن لعبة سردية تجريبية تروم كتابة نص خارج منطقية الزمن، وهو الأمر الذي التزم به خطاب "أصابع لوليتا" حيث تبدأ أولى لحظات الاستشراف

---

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، ص151.

[2] المصدر نفسه ، ص319.

[3] المصدر نفسه ، ص98.

[4] المصدر نفسه ، ص12.

والتنبؤ من رائح العطر الأخاذ المتسرب في معرض فرانكفورت والتي تنبئ بحضور باذخ وجميل طارد يونس مارينا وشتت تفكيره بين جموع المعجبين "شعر فجأة بالدوار اللذيذ..."[1]، ليعطي السارد منذ الوهلة الأولى لانبعاث هذا العطر معنىً إيجابيا يسوق معه الكثير من الراحة لمارينا، "منحه عطرها الهادئ الذي تسرب إلى أنفه نوعا من الراحة والطمأنينة..."[2]، ويتخذ هذا العطر بعدا أكبر مع تقدم الأحداث ليكون أيقون لذة وجمال وحضور، حضور الجسد بما هو رمز للجنس. غير أن خطاب الرواية يكسر أفق توقع القارئ، عندما يغير رمزية العطر من عطر يحقق اللذة والإحساس الجميل إلى عطر يقبض الأنفاس، "لأول مرة يقتنع بأن للموت رائحة، رائحة ليست ككل الروائح" فكان هذا العطر رمزا ينبئ بنهاية حتمية وبلذة هاربة تحل محلها إغماضة أخيرة وحمى ورعشة جسد، هي إغماضة الموت المدبّر "لحميد سويرتي".

ولا يتوقف الخطاب عند هذا الحد من استشراف المستقبل وانتظار الآتي، وتجاوز لحظة الحاضر إلى المستقبل ، إذ يظهر هذا من خلال لقاء "إيفا" مع "لوليتا" في معرض فرانكفورت ، ، حيث استشعرت "إيفا" بفطرة المرأة وغيرتها وحاستها سوء نية "لوليتا" : "هي لم تسألك –قاطعه صوت إيفا بحزن وهو منكسر على بياض حائط المعرفة– لم تسألك لكنها كانت تعرف جيدا أنك علقت بها بقوة، منذ تلك اللحظة الغامضة التي ضيعك فيها عطرها (...) لوليتا ليست عادية، مثل الذئبة، قد تأكلك يوما بلا أدنى تردد، وتأكل نفسها بعدك، أدركت ذلك من عينيها، بحواس إمراة تشم الخطر من بعيد".[3]

إذ تحاول إيفا من خلال هذا المقطع تحذير" يونس" من خطر "لوليتا" وتتنبأ بسوء نيتها، بل شبهتها بالذئبة التي لن ترحمه إذا سنحت لها الفرصة، وواصلت حديثها محاولة

---

[1] واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 58.

التأثير عليه وإقناعه بضرورة تفاديها ،لأن نهايته ستكون من خلالها "أنا مثل أية إمراة عادية، تعرف بحكم التجربة وحاسة شمها من يريد سرقة مساحتها الخاصة، أخاف عليك من لوليتا، تفاداها حبيبي، أنت لا تعرف هذا النوع من النساء، يمكن أن تكون إمراة الأقدار القاتلة the fatal women"[1].

أعلنت "إيفا" منذ اللحظة الأولى تخوفها من "لوليتا" ومما يخفيه سحرها وجمالها، بخبرتها وحاسة شمها وفراسة الأنثى التي لا تخطئ ، فألحت على خطورتها وسوء نيتها "... الصدفة أحيانا تكون قاسية، ربما قاتلة؟ (...) ويمكن أن تتحول في أية لحظة إلى قاتل عندما يخسر رهانه".[2]

بمرور الأحداث يغرق القارئ في مساحات حب تجمع يونس ولوليتا، لتتبدى أمامه شكوك إيفا على أنها مجرد أوهام إمراة غيورة سرقت منها مساحتها الخاصة، ليفاجأ ويصدم القارئ في نهاية الرواية بتحقق نبوءة إيفا ويظهر الوجه الآخر للوليتا "عين على كتاب الحياة ويد على زر الموت، الجمجمة"[3] إمرأة الصدف القاسية والأقدار القاتلة التي جرت نفسها وجرت مارينا إلى موت محقق.

أما رواية "2084 العربي الأخير"، فهي رواية استشرافية بامتياز، إذ يتضح تمدد الحاضر نحو المستقبل من خلال العنوان الذي يستشرف أكثر من ستين سنة مقبلة، يستقرئ فيها مآلات العرب وسط ثورة التكنولوجيا وتطور الأسلحة النووية، ونفاذ الثورة النفطية، والتي تتشعب أحداثها وتتأزم بمجيء عام جديد هو2084:" رأى يوم الجمعة ينزل بنعومة، ويحل محله بشكل نصفي يوم السبت، ثم رأى رقم31 ينسحب بهدوء مع شهر ديسمبر ويحل محلها بشكل مرتجف،1 يناير، ثم سنة2083، التي لمعت قليلا، محتضرة للحظات، قبل أن يرى رقم

---

[1] المصدر السابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] المصدر نفسه، ص 462.

3، ينزلق من العدد2083 وينزل للمرة الأخيرة راسما في مكانه العدد4، ليكتمل العدد الجديد من السنة الجديدة، التي جاءت بثقل كأنها ولادة عسيرة 2084"[1] هكذا يودع "آدم غريب" سنة 2083 ببؤسها ورتابتها، ويستقبل سنة جديدة تبدو أكثر إثارة، لا ملمح لها إلا ملامح السواد والرعب والموت الآتي.

يحاول خطاب الرواية أن يستشرف مستقبل العرب بوصفهم شعبا آيلا للزوال مثل الهنود الحمر، وذلك بسبب تدهور الأوضاع الاقتصادية (بسبب جفاف الماء والنفط) وتدهور الأوضاع السياسية (الحروب الطائفية، الصراعات العرقية، التدخل الخارجي، الربيع العربي، التنظيمات الإرهابية وكذلك تراجع النظام الأدبي والحضاري "سكان أرابيا كانوا مع بداية الحرب قرابة 400 مليون نسمة" كم بقي منهم اليوم؟ لا أحد يعرف لقد تمزقوا، وأكثر من نصفهم التهمته الحرب، والباقي يأتي عليه العطش والأمراض، كل سنة يموت الملايين، هم ودوابهم عطشا، مياه النيل تكاد تجف، من السودان ومصر، امتصها كلها سد النهضة".[2]

تمنح رواية "2048 العربي الأخير" للرجل العربي، صورة جديدة تختلف عن الصورة النمطية القديمة، ذلك أنها أكثر رعبا وشقاء لارتباطها بمستقبل جنائزي أسود وموت محقق للروح والكيان والهوية، قبل فناء الجسد، هذا "الجسد الآرابي كله أصبح حطبا لحروب لا علاقة له بها، لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف، شعارات الحركات المتطرفة من الموت وبالموت وفي الموت وإلى الموت، لا حياة من ورائها".[3]

وتستغرق الرواية في الوصف والتدقيق لهذا المستقبل المظلم المتجه نحو مسالك التيه من خلال الرجوع إلى البدائية والجاهلية الأولى حيث يفقد العربي بوصلته في هذا الزمان والمكان ليعود إلى نظامه القبلي القديم، وبهذا فهي تمارس لعبة القفز على الأزمنة الثلاثة.

---

[1] واسيني الأعرج : العربي الأخير، ص ص 55 ، 56.

[2] المصدر نفسه، ص ص177 ،178.

[3] المصدر نفسه، ص 271.

تصور الرواية حتمية انقراض العرب وزوالهم مثل الهنود الحمر، وترسم هذا المستقبل كأنه حاضر أكيد وحتمي لا مفر منه، "يا رماد لا تلتفت وراءك، لا قدر لنا يا رماد، إلا أن نركض، تتبعنا أناشيد الهنود الحمر الذين أصبحنا اليوم نقترب منهم بخطى حثيثة، لزاميراندیان ، الأباش، ليشين، السيبو"[1]. وهو عالم متجهم ترسم من خلاله الرواية النهاية الأكيدة لجنس العرب وانقراضهم كما حصل مع الهنود الحمر.

تأسيسا على ما سبق، تصنف الرواية ضمن أكثر رواية استشرافية للمستقبل . حيث يقفز الخطاب على الزمن العادي والخطي، ليخلق لعوالمه زمنا آخر "2084" يتوقع فيه دول عربية جديدة، بل دولا عربية على حافة الانقراض، يستبقها الخطاب كتحصيل حاصل ونتيجة حتمية لهذا الحاضر الغارق في التخلف والأحقاد العرقية، والصراعات الطائفية والفهم الخاطئ للدين والرجعيات البائدة والتدخل الخارجي ..ولعل المفارقة في هذا النص هو اسم هذا العربي الأخير "آدم" حيث يرمز الاسم لبدء الخليقة بالرجوع لآدم عليه السلام، فيما يرتبط اسم "آدم غريب" بالنهاية نهاية آرابيا، نهاية السلام، نهاية الحياة...لتصبح نقطة البداية كامنة في النهاية.

ولا يختلف الأمر كثيرا مع "سيرة المنتهى" التي تبدأ أولى تنبؤاتها من فرضية وفاة الأعرج وانفصال روحه عن جسده في يوم عادي، وكأن تلك الشهرة بكل ألقها ونجوميتها وكثرة القراء من كل بقاع الأرض لم تتأثر بموته ورحيله.. لم يكن يوما مهيبا يبكيه الناس ويجزعون عليه بل كان يوما عاديا "..لم يكن ذلك اليوم الذي سلمت فيه أمري للتربة والأعشاب والماء والهواء لا مشهودا ولا استثناء ، كان أكثر من العادي لم يحدث أي شيء غريب في الكون، كل شيء سار وفق نظامه المعتاد... لم أكن حدثا غريبا في الكون"[2]

---

[1] المصدر السابق ، ص 226 .

[2] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 15.

.والكلام عن هذا اليوم العادي يخفي نوعا من القلق الذي يحمله الأعرج حيث تتخلله رغبة جامحة وخفية في أن يكون يوم رحيله استثنائيا ولا مشهودا يعكس عطاءه وشهرته ومعجبيه، فهو تلميح ممزوج بالخوف، وهو يترقب ذلك اليوم المجهول الذي يصوره على أنه حاضر، لكنه في مقابل هذا يؤكد على وجوده الفعلي وحضوره كتابة طيلة حياته "لم أكن استثناء عظيما في هذه الدنيا، ولم أكن إلها صغيرا، لكني لم أمر على هذه الحياة كغيمة جافة"[1]، وهي إشارة لعطاءاته وإبداعاته الكتابية التي لا تستحق أن يكون رحيله بهذه الطريقة العادية، فالرواية تستشرف موته وتعيش ما بعدها وسط تقبل عادي وبسيط قد لا يرضي شغف رجل عاش بين الناس والجماهير طيلة حياته، رجل ينبذ الوحدة إلى درجة أن استحضر كل محبيه وأفراد عائلته في عوالمه المعراجية التي يفترض أنها مساحات خاصة يسلكها المرء لوحده. مستعينا بما تمنحه الفانتازيا من خروقات و لاواقعية.

هكذا، تشكل الزمان عبر روايات الأعرج ، انفلاتا من المنطق ، وكسرا للرتابة والخطية يروم عبر تجليه وقفزاته تصوير التجربة الإنسانية الماضية في الراهن وإعادة موقعتها وفقا لمعطيات الحاضر والواقع ، ومن جهة ثانية استشراف المستقبل/المجهول من خلال وساطة السرد . وإذ تلج خطابات السرد قضايا الحياة والوجود والفلسفة والذات ..، فإنما تسعى للكشف عن الذات الإنسانية من خلال تأويل الرموز والوسائط (الموت، الجسد، الآخر...).

جماع القول مما سبق ، إن السرد تجربة إنسانية مرتبطة بالزمان الذي يمثل بدوره مكونا فاعلا وملازما في تشكيل الخطابات السردية، إذ لا يمكن تصور سرد منفصل عن الزمان، كما لا يمكن التفكير في الزمان بمنأى عن السرد، ومن هنا كان فهم الوجود والكشف عن الذات الإنسانية والهوية مرتبطا بوجود السرد ضمن زمن ما.

[1] المصدر السابق، ص 29.

خـــاتـــــــمة

أسفرت حتمية التلاقح الفكري والتداخل المعرفي بين الأجناس الأدبية و الأنساق العلمية عن تداخل الفلسفة مع الخطاب السردي، فإذا كانت الفلسفة سؤالا وجوديا يروم الوصول إلى الحقيقة. فإن السرد فضاء حي "للتجارب الحياتية" والقراءات التأويلية، ومن هنا تشكلت هذه العلاقة الوطيدة بين السرد والفلسفة ، والتي تجلت في هذا البحث من خلال الاستئناس **بالمقاربة التأويلية عند بول ريكور** في قراءة وفهم **الخطاب السردي عند واسيني الأعرج.**

وصفوة القول مما سلف، إن هذه المقاربة التأويلية سعت عبر مفاصل هذا البحث إلى ولوج عوالم الخطابات السردية لواسيني الأعرج وقراءتها من أجل الكشف عن جملة من **القراءات المتصارعة والدلالات المضمرة التي لا تكشف عنها القراءة المباشرة.**

غير أن ما ينبغي أن نبقى على ذكر منه، هو أن هذه المقاربة لا تدّعي الوصول إلى دلالات نهائية، فحسبها أنها **بداية لقراءات مفتوحة وتأويلات مغايرة** ومشاريع بحث أخرى وحسب الباحث أنه حاول **ولوج هذه النصوص وقراءتها وتأويلها دون الخروج عن منطوق النص أو عما تفرضه مقولات التأويل .**

وقد أفضى الاستئناس بهرمينوطيقا ريكور والتوسل بمقولاتها إلى جملة من النتائج ، وحتى يسهم الباحث في رفع المشقة على القارئ صنف هذه النتائج إلى قسمين، منها ما اختص بهرمينوطيقا السرد عند ريكور (نتائج نظرية) ومنها ما ارتبط بقراءة وتأويل خطابات واسيني الأعرج (نتائج المقاربة):

أولا: نتائج نظرية

1- هرمينوطيقا ريكور مثلت مرحلة حاسمة، بوصفها مراجعة وتقويضا وأفولا للفلسفات القائمة على الوثوقية والجاهزية، كما مثلت مساءلة نقدية جدلية للفلسفات القائمة على مبدإ التعالي، وهي دعوة لتأويلات مختلفة، تتعدد مشاربها وتتباين آفاقها وتختلف سبلها، وهي جملة **من التأويلات المتصارعة التي يخوضها ريكور في فلسفته التفكرية الطويلة.**

2- التأويل من منظور ريكور **طريقة لتأويل العالم والعيش فيه على نحو مختلف** وقد انطلق ريكور في مشروعه الهرمينوطيقي من خلال **السرد** لا بوصفه أنموذجا أدبيا يلجأ إليه الأفراد للقراءة والمتعة، بل إنه **فلسفة حياة ، ومعرفة إنسانية تضاهي المعارف الكبرى**(التاريخ، الفلسفة، العلوم..)، **إن السرد تعبير عن الذات وتصوير للحياة، فهو مكون جوهري محايث للطبيعة الإنسانية، إنه أدب ممزوج بالفلسفة، مسكون بإشكالاتها وهواجسها وطروحاتها المعرفية. فالسرد إذن مصدر من مصادر معرفة العالم والوجود والكشف عن الذوات.**

3- **السرد سؤال وجودي وفعل كتابي وحاجة أنطولوجية** ، يروم معرفة الذات ويتغيا الكشف عن الوجود، وهو عملية بناء للحياة ، لا تتأتى إلا عبر **التحاور بين عالم القارئ وعالم النص.**

4- السرد **مساءلة للحاضر واستعادة للماضي واستشراف للمستقبل** من خلال القصص والحكايات، فبين السرد والحياة نوع من **التعايش،** فكل تصور سردي **يحدث في الحياة**

ضمن زمن ما ، يعيد إنتاج تجارب الحياة ويعيد تصويرها لا كما هي ، إنما كما ينبغي لها أن تكون. إذن، يأخذ السرد أهميته من خلال الشرعية التي يمنحها للإنسان من أجل أن يعيش تجاربه داخل السرد **فالحياة قصص تروى، الحياة في سيرورتها سرد.**

من هنا ، **فالإنسان كائن سارد ومسرود في آن ، والسرد وسيلته في فهم الوجود حيث يتم من خلاله تأويل النص وتطهير الذات عبر وسيط اللغة.**

5-إستعادة السرد في حضرة التاريخ، فالقصص والتاريخ من بين وسائل **فهم الوجود،** فمثلما يستند السرد إلى أحداث وشخصيات تاريخية، يستثمر التاريخ -في المقابل- تقنيات السرد في حديثه وتوثيقه للوقائع. ومن هنا ، **جاءت أهمية الكتابة السردية للتاريخ من خلال استعادة السردي ضمن الفلسفي.**

6- السرد لا يتطابق مع التاريخ، **إنما يتقاطع معه،** فالتاريخ **مادة حيادية نفعية** والسرد **تجربة جمالية** ، فالأول مادته الوثائق والحقائق والأدلة والشهود، فيما **يعتمد السرد على قوة التخييل وبراعة الكتابة وجمالية اللغة وسحر التأليف والتمثيل.** ومع ذلك فبينهما صلة وثيقة ، إذ تحتاج الرواية إلى التاريخ الذي يمنحها **تحديداً زمنياً،** وفي المقابل يحتاج التاريخ إلى الرواية من أجل سرد أحداثه، و**كلاهما يسعى إلى تمثيل إشكالات الحياة.** وإذا كانت الرواية تعتمد على التخيل فيما يعتمد التاريخ على التوثيق إلا أنهما يشتركان في مرجعية واحدة تتمثل في التجربة الزمنية العميقة، أي **إعادة تصوير الزمان الإنساني.** ومن خلال هذا التقاطع بين السرد والتاريخ تشكّل هذا الشبه المتبادل فهناك قصص شبيه بالتاريخ لفرط تركيزه على صوغ الأحداث التاريخية والوقائع وترتيبها ، وهناك تاريخ شبيه بالقصص لتوسله بالكتابة السردية، فالتاريخ يحافظ على وجوده وكينونته من خلال **سرده باستمرار** ويجيب عن التباسات الزمان و **تصوير حيوات الناس من خلال فعل الحكي .**

7- الارتباط **بين الحياة السرد والتاريخ من خلال التشابه في بناء الحبكة**، فالسرد حياة مصغرة مليئة بالأحداث المشابهة لما يحدث في الحياة الكبرى، وحبكة القصة تبرز الهوية الذاتية والجماعية .

8- تقاطع خطاب السرد مع خطاب التاريخ لا يخلو من **أبعاد إيديولوجية وأوهام يوتوبية** وحمولات خفية ، مهما اختلفت غاياتها وتعددت مبرّراتها وتباينت وظائفها ، فعبر هذه الوسائط –معلنة كانت أم خفية- تتحول **استطيقا التاريخي إلى استطيقا المتخيل من أجل الكشف عن المضمر والبحث عن المسكوت عنه.**

9- محاولة رد الاعتبار للذات من خلال تأويلها وفهمها أمام النص، **فالذات لا تعرف ذاتها بالحدس المباشر(مثل الكوجيتو) بل من خلال تعرية العلامات والرموز والوسائط الثاوية في النصوص الأدبية.** من أجل هذا، جاءت فكرة التوسط بين الذات soi والآخر Autre، فالآخر ضروري في بعث ذات فاعلة وهذا يتم عبر خلق حوار بين الذات والآخر في إطار ما يسمى التماسف (أخذ مسافة)، ومن هنا، **تتشكل هرمينوطيقا الذات من خلال الرموز والوسائط للوصول إلى عوالم النص وخبايا الذات (المنعطف الطويل).**

10- أهمية تجربة السرد تبرز من خلال التركيز على الذات الإنسانية ومركزيتها داخل فعل السرد ، **فالسرد إثبات لوجود الذات أمام ذاتها وأمام عالمها.** ومن هنا، فالسرد وجود ضد النسيان من خلال الذاكرة ، وضد الفناء من خلال سرد الحياة وضد الانتفاء والتلاشي من خلال سرد الهوية.

11- **الذات لا ترى ذاتها ،إنما تدركها من خلال الآخر**، هذا الآخر الذي يسكنها ليحقق فاعليتها وقدرتها عبر الفعل والممارسة.

12- ارتباط الهوية بالسرد، من خلال التمييز بين **الهوية الشخصية** بما هي :(هوية متطابقة أو مماثلة أي: الشيء "هوهو" لا يتغير عبر الزمان+ هوية ذاتية : طبيعة الفاعل، أي من أنا ، من أكون، من الفاعل) **والهوية السردية** . وارتباط الهوية بالزمان أو

الاستمرارية في الزمان من خلال السرد أو القصص لتشكيل **هوية سردية**. ولا تتشكل هوية الذات إلا انطلاقا من مروياتها ، أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس(كما علّمنا ريكور)

13- الهوية السردية لا تتكشّف إلا في ديالكتيك (الذاتية والعينية) أي الهوية الشخصية، فهي تتموضع بين ذاتية لها فرادتها وتميزها الخاص وديمومتها عبر الزمان، وهوية عينية مؤهلة أخلاقيا (الالتزام بالوعد)، وهذا الديالكتيك ينعكس من خلال وظيفة السرد.

14- تكون هاجس الهوية السردية من **خلال انصهار السرد التاريخي والتخييلي** الذي يسفر عن **هوية سردية** قد ترتبط بالفرد كما ترتبط بجماعة تاريخية.

15- سؤال الهوية مرتبط بانفتاح الذات في علاقة حميمية مع الغير ، إذ تتكشف الذات من خلال الآخر، ويبرز الفرد ضمن الجماعة، ويتشكل بدل "الأنا" قطب آخر هو" النحن". ومن هنا، تتحرر الذات من الفردانية والوحدانية والنزعة الذاتية وتصبح أكثر دينامية مع الآخرين. وتبعا لهذا، **تكون تجربة تأويل الذات واستيعاب هويتها مرتبطة بتجربة الغيرية التي تحول الشعور "بالأنا" إلى الشعور بالإنسانية.**

16- تشكل الذات لا يتم إلا عبر **وساطة غيريّتها** التي تأخذ ثلاثة أبعاد:

الجسد ، **الغريب**(الآخر غير الذات) ، **الضمير**(الوجدان الأخلاقي أو النداء الداخلي).

17_ السرد مكون فاعل في تجاربنا الزمانية، ومن هنا تطور مفهوم الزمان بوصفه "**بالإنساني**" فتجاربنا في الزمان والحياة لا تفهم إلا عبر حكاياتنا ومسروداتنا، والعالم الذي يصوّره السرد هو عالم زماني، كما أننا **من خلال المسرودات والمرويات نعبر عن الفعل الإنساني** ، فوحدها القصص تكشف عن تجاربنا الإنسانية وتفضح ما تخفي ذواتنا.

18- استثمار مفهوم الزمان النفسي في الدراسات السردية من خلال أخذ مفهوم الزمان الحاضر واستقرائه في أبعاده الثلاثة، **الحاضر المتجانس مع الماضي بكل تراكماته، والحاضر الراهن بكل تخومه، والحاضر المستشرف للمستقبل بكل توقعاته.**

ثانيا: نتائج المقاربة التأويلية

1- اعتماد الرواية على الوتد التاريخي لا يعني صرامة التوثيق والتحقيق، إنما هي قراءة جديدة للتاريخ في زمن الراهن، **قراءة تتمسك بعرى التخييل من أجل الانفتاح على عوالم جديدة لا تحدها الوقائع التاريخية.** ف "كتاب الأمير" إذ يتكئ على التاريخ لا يدّعي قول الحقيقة بل تصوير التاريخ على نحو آخر. والتأسيس لحاضر جديد أقل تأزماً. ذلك أن الرواية وإن كانت تاريخية فهي كتابة تنفلت من الزمن ومن الحقيقة لتنفتح على **حرية التخييل.**

2- خطاب السرد لا يدرس التاريخ ولا يقدم بديلا عنه ، إنما يقرأه ثم يعيد تخيله على النحو الذي يريد، **فمن سلطة التاريخ تولد سطوة جديدة هي سطوة التخييل** ، حيث تمكنت رواية "كتاب الأمير" من احتواء التاريخ وتحويل مادته إلى لغة سردية **تبتعد عن الخطاب النفعي إلى الخطاب الجمالي.**

3- "كتاب الأمير" ليس تاريخا لحياة القائد البطل الأمير عبد القادر الجزائري **إنما إعادة صياغة لمرحلة من مراحل التاريخ الجزائري وفقاً لرؤية الرواية التي لا تحدها صرامة التاريخ.**

4- تمثيل التاريخ عبر الخطاب السردي والاستئناس بمادته (وثائق، شهادات، معاهدات معارك وحروب...) يتغيا إعادة كتابة التاريخ الجزائري، ورسم صورة مغايرة لما يوثّقه التاريخ وما تألفه الذاكرة الفردية والجماعية . ومن هنا **فمهمة الخطابات السردية ليست كتابة التاريخ، فهي ليست بديلا عنه ،إنما مهمتها مساءلة اليومي ، ومكاشفة الحاضر، من خلال وسائط تاريخية. إنها مساءلة للتاريخ الجزائري وإعادة ترهينه وقراءته ومكاشفة المضمور /المتخفي وراء تفاصيله. وهذا التضايف بين التاريخي والتخييلي من شأنه أن يخلق هوية سردية للنص تختلف عن الهوية التاريخية أو الوطنية،** وإن كانت هذه الكتابة الجديدة للتاريخ لا تخلو من مواقف إيديولوجية.

5- عوالم السرد شبيهة بتجارب الحياة الإنسانية ، **إذ تعيد تشكيل التجربة الزمنية من خلال حبكة ما تضم (بداية ووسطا ونهاية)**، وهذا ما كشفت عنه "تجربة الأمير" التي نقلت الزمان التاريخي الذي يبعد عنّا بقرون (1830-1847) ، **وأعادت تصويره زمانا حاضرا وواقعا راهنا.**

6- الرواية **تصوير لجدل الأنا والآخر** ، ممثلا في علاقة الصراع بين الجزائر /فرنسا من جهة ومن جهة ثانية علاقة الانفتاح والحوار بين شخصيتي الأمير والأب ديبوش ، حيث تقدم **صورة عن التسامح الفكري والتصالح الديني ، والرغبة في وئد تلك العادات والسلوكيات الرجعية الموروثة التي وقفت عائقاً في وجه التثاقف والتحاور مع الآخر.**

7- رواية "أصابع لوليتا" تقدم عبر **وساطة الجسد حلا لمعضلة الذات مع ذاتها** ، ومع آخرها، **إذ يتدخل الجسد في عملية إنتاج نص "لوليتا" ويشكل مخزونها الذاتي الذي يحدد علاقتها بالآخر/الغريب/الحبيب/الأب..** ، غير أن مفهوم الجسد ينأى عن بعده الميتافيزيقي بوصفه أيقون لذة وجمال وجنس ، ليتحول إلى نص قابل للتأويل يسهم في رسم مسارات تخييلية وآفاق قرائية داخل النص، **ويتصيّر إمكانية فينومينولوجية تسهم في فهم الذات والكشف عن تكوينها الوجودي والفعلي .**

8- رمزية الجسد داخل خطاب "أصابع لوليتا"، تنقل مجال البحث **من الحميمية الأنوية إلى التأسيس للغيرية.** فجسد لوليتا الذي تعرض للاغتصاب من طرف والدها، أدخلها حالة من الرفض والتنكر لهذا الجسد المعبأ بالعقد والمدنس بالخطيئة وبالذكريات السيئة.

هذا الجسد الذي عرّى طفولتها وألبسها لباس العار والهزيمة ، يخفي وراءه موتا للقيم الإنسانية وتلاش للذات وللهوية. ولهذا فقد مثّل **الجسد وسيطا رمزيا يكشف العلاقة المشروخة لهذه الذات مع ذاتها ومن ثم مع آخرها.**

9- خطاب "أصابع لوليتا" يرسم وجودا خاصا للجسد في علاقته بالموت، حيث يصبح الموت-بما هو انتفاء للروح وفناء للجسد - خلاصا ومفرا، **بل إن الموت يتحول إلى كينونة خاصة، إلى نوع من الوجود الفعلي للذات،** فهذا الجسد المغتصب الذي **كان رمزا للموت**

الروحي والجسدي والنفسي، حقّق وجوده من خلال فعل الحرية أي الحرية في اختيار الموت حلا نهائيا لمأساة "لوليتا" التي أرادت أن تكون لأول وآخر مرة سيدة جسدها. **فلوليتا ذات الحب عشقا، اختارت الحياة موتا ليستحيل الموت حياة، ويتحول إلى آلة تحفظ** "**مارينا**" **وتحفظ حبها /ذاتها من التلاشي.** هكذا إذن ، لعب الجسد دورين متناقضين بما هو **الحياة والموت في آن.**" لوليتا عين على الحياة وأصابع على زر الموت" .

10- "رواية 2084العربي الأخير" محاولة لتجسيد الهوية العربية في مرآة الآخر /الغربي وهذا من خلال "**الهوية الإرهابية**" ،**إذ كل عربي إرهابي حتى يثبت العكس** ، وهي صورة لعلاقة الصراع الدائم بين العربي والغربي ولو بعد ستين سنة قادمة .

11- ديالكتيك الذاتية والغيرية يتجاوز وساطة الجسد و الآخر (الغريب) ، ليتجلى من خلال الصوت الداخلي الذي تمثله الرواية "الذئب رماد"، هذا النداء الداخلي الذي يمثل قرينا لآدم، موجودا داخل الذات، يكوّنها لكنه أيضا يتجاوزها ويتخطاها ويفوقها، فهو صوت الضمير الأخلاقي الذي يؤنّبه بسبب قنبلة "البوكيت بومب" ، وهو صوت الوجدان الذي يبرّر نواياه السلمية ، كما أنه نداء الأمل الذي أوصله إلى بر الأمان رغم وابل الرصاص.

12- "سيرة المنتهى "مقام للبوح والاعتراف ، وتصريح بحقائق ترتبط بحياة صاحبها، كما أنها **محاولة لاستشراف المستقبل والحديث عن الموت وما بعده كأنه موت واقعي. يسرده الأعرج كما اشتهاه بسطوته وهبله** ،لأنه أراد أن يحيا موته كما يشاء، أن يحياه على نحو مختلف .

13- سيرة المنتهى **سرد للموت وما بعده وتفعيل للخلود والأبدية داخل عوالم الكتابة، فهي تسرد الموت احتفاءً بالحياة.** وهنا يتشكل **كوجيتو الحكي** ،**فأنا أسرد إذا أنا موجود** ووجودي ينبعث من خلال **قدرتي على الحكي** ، فوحده السرد قادر على تحقيق منتهى الحياة/الوجود. من هنا، **كانت ذات واسيني تنكتب وتنسرد عبر وساطة سرد الموت، وعيش هذه تجربة إلى أقصاها .**

14- سيرة المنتهى، خطاب يستدعي من السيرة **خطاب** "**الأنا**" ، ومن الرواية **براعة التخييل ورمزية اللغة،** ومن هنا ارتبطت بعوالم المجهول والفانتازيا التي تصور الرحلة المعراجية الصوفية، وعوالم الأدب والتخييل.

15- كتابة الذات عبر خطاب "عشتها كما اشتهتني" جاءت عبر وساطة جملة من الطرائق الفنية والأدبية التي تسهم في تحديد هويتها وتشكل ملامحها، وهذا ما جعل لمقاربة السيرة مداخل مختلفة، لعل أبرزها الانطلاق في حل إشكالية تجنيسها(رواية، سيرة ذاتية ،رواية سيرية...) والتي أفضت إلى تصنيفها ضربا من **التخييل الذاتي.**

16- سيرة المنتهى كتابة **للذات من خلال الغير/الأموات الذين يقبعون في الذاكرة** ، فذات الأعرج تشكلت من خلال آخرها، فهي تتجاوز الحديث عن "**الأنا**" **لتؤسس لـ**" **النحن**" .

حيث اتخذ الأعرج من أفراد عائلته ومعلّميه (الجد الروخو، الجدة حنا ، مينا ، زوليخا ، ابن عربي ، الأخ عزيز ، سرفانتس..)وسائط للكشف عن ذاته الإنسانية وهويته الشخصية والأدبية والثقافية..

17- **الموت وسيط رمزي يجمع الذات بذاتها والذات بآخرها داخل عوالم الأدب التخييلي** المستند إلى التخييل الأدبي والعجائبية.

18- "سيرة المنتهى" استجابة **لأقنوم التاريخ** وتكريس للمرجعية والتوثيقية التي تحدّد معها تساؤلات الإيديولوجيا ، من خلال الجد الموريسكي(الروخو) وسقوط غرناطة، كما أنها تكريس **للأقنوم الديني** من خلال توظيف الرحلة المعراجية للرسول الأعظم والرحلة الصوفية لابن عربي .

19- سيرة المنتهى تتحول من رحلة صوفية معراجية ومن مقام للبوح والندم والبكاء على أخطاء الماضي، إلى صخرة للغواية ومكان للجنون والخطيئة، من خلال حضور مينا /الملاك/الحبيبة. ولهذا فهي **سيرة تعرّي الذات وتصورها في أشد لحظاتها جنونا وضعفا وشقاوة.**

20- إذا كان الموت نهاية وفناء، فإن "**سرد الموت**" **تأسيس للكينونة** ، ذلك **أنها تعبير وجودي عن الذات الإنسانية المتعلقة بالحياة، والرافضة للنسيان، فهي تفعيل للذاكرة الحية وتأسيس للأبدية والخلود . يموت الإنسان وتبقى الكتابة خالدة شاهدة عليه.**

ومن هنا تكون **الكتابة عن الموت سردا للذات في علاقتها بذاتها وبآخرها، وتفعيلا للحياة وتوقيعا للحضور والوجود.**

21- لئن رام الأعرج عبر سيرة المنتهى كتابة سيرة تحفر في عمق الذات ، فإن سطوة الكتابة كانت الأقوى ، فالكتابة هي من كتبته وحققت وجوده الفعلي ، فمن خلال سرد الموت تشكلت هذه الكتابة الفانتازية المختلفة التي صورت لنا واسيني آخر مختلف عن واسيني الكاتب ،إنه واسيني بوصفه شخصية ورقية عجائبية داخل خطاب سردي تخييلي.

22- خروج الزمان -عبر روايات الأعرج - عن مساره الطبيعي (ماض ،حاضر، مستقبل) ليكون زمانا خاصا بالخطاب وحده .

وإذ ينفلت من المنطق، ويكسر الرتابة والخطّية فإنه يروم تصوير **التجربة الإنسانية الماضية ضمن الحاضر** الممتد (كتاب الأمير مثلا) من خلال **الترهين وإعادة موقعة الأحداث الماضية وفقا لمعطيات الحاضر والواقع**، ومن جهة ثانية يروم **استشراف المستقبل وولوج عوالم المجهول والمنتظر** (العربي الأخير، سيرة المنتهى) **من خلال وساطة السرد ولعبة التخييل .**

ضمن هذا المسار الطويل في خطابات واسيني الأعرج، تكشّفت التجربة الإنسانية بمختلف إشكالاتها وتناقضاتها، من أجل أن **تقرأ تجارب الماضي ضمن نسق الحاضر وتستشرف الآتي المجهول.** وتدخل عميقا في **الذات الإنسانية لترسم هويتها وترمم أوجاعها وتحدد علاقاتها مع هذا الآخر** بمختلف أشكاله (المرأة /الرجل / الجسد / الغربي / العربي / المسلم /المسيحي..) ضمن تجربة زمنية ما، لتؤكد لنا جميعا أن **السرد فعل كتابي وحاجة أنطولوجية ومعرفة إنسانية وتعبير عن حياة.** فالحياة في سيرورتها سرد.

خاتمـــة

أخيرا يبقى هذا البحث مقدمة أولية لمشروع نقدي أكبر ومقاربات تأويلية أوسع تشمل السرد العربي، وتفتح آفاق القراءة أمام خطابات سردية أخرى لواسيني الأعرج وغيره من الروائيين الجزائريين. في محاولة لرسم صورة جليّة عن الخطاب السردي الجزائري الذي يبدو أنه بدأ يشكل هويته الجديدة ويحدد موقعه البارز ضمن الأدب العربي والعالمي.

أجدّد شكري للمشرف "الأستاذ الدكتور عبد الغني بارة" الذي حباني بإشرافه وتوجيهه ورافق هذا البحث مذ كان فكرة تراودني إلى أن اكتمل على هذه الشاكلة. فالشكر له على جميل صبره وكثير عطائه.

والحمد لله في البدء والمنتهى على توفيقه وسداده وكثير نعمه

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**
- **صحيح مسلم** : الإمام الحافظ مسلم بن الحجاج النيسابوري تحقيق وتخريج الشيخ خليل مأمون شيحا ، دار المعرفة، لبنان ، ط3 ، 2010.

- **أولا : المصادر:**

- الأعرج واسيني:

1. كتاب الأمير مسالك أبوب الحديد، رواية، منشورات بغدادي، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004 .

2. أصابع لوليتا، رواية، دار الصدى، دبي، ط1، 2012.

3. سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، رواية سيرية، منشورات بغدادي، الجزائر، ط1، 2014.

4. 2084 العربي الأخير، رواية، موفم للنشر، الجزائر، ط1،2015.

- **ثانيا: المراجع**

1- الكتب

أ – العربية

5. إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

6.إبراهيم عبد الله: التخيل التاريخي، السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

7.أحمد إبراهيم وآخرون: التأويل والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير، تأليف جماعي، إشراف أحمد إبراهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2009.

8.أحمد فرشوخ: تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص92.

9.أدلبي عمر محمد منيب: سرد الذات فعل الكتابة وسؤال الوجود دراسة في فن السيرة الذاتية، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة، 2008.

10. أشهبون عبد المالك: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف – الجزائر. الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، دت.

11. أقلمون عبد السلام: الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010 .

12. أوكان عمر: لذة النص أو مغامرة الكتابة عند بارت، إفريقيا الشرق، ط1، 1996.

13. بارة عبد الغني: الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، لبنان، ط1، 2008.

14. البازعي سعد، الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص21.

15. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1990.

16. بنكراد سعيد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008.

17. بوالشعير عبد العزيز، غادامير من فهم الوجود على فهم الفهم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، ط1، 2011.

18. بوعزة محمد: هرمينوطيقا الحكي ،النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي ، لبنان ، ط1 ،2007.

19. بوعلي نابي: بول ريكور والفلسفة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط ، ط1، 2014.

20. الجمل بسام: من الرمز إلى الرمز الديني رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011،

21. حافظ السيد: قهوة سادة، رواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2012 .

22. حرب علي: التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، شركة دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1995.

23. حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 1992.

24. حليفي شعيب: مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز العتمة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2009.

25. خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010.

26. خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

27. خيضر محمود خليف: ماورائية التأويل الغربي، الأصول، المناهج، التأليف، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط، ط1، 2013.

28. دراج فيصل: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004.

29. دومة ميلود بلعايبة: التواصل والتاريخ، بحث في فلسفة التاريخ عند بول ريكور، ابن النديم للنشر، دار الروافد الثقافية، الجزائر، لبنان، ط1، 2012.

30. الديهاجي محمد، لشقر حسن، بوخبزة مصطفى: التلقي والتأويل (من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي)، مطبعة أميمة، المغرب، ط2014،1.

31. رسول محمد رسول: الجسد المتخيل في السرد الروائي، الناي للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط 1، 2014.

32. الرياحي كمال: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، المغاربية للطباعة والنشر، تونس.ط1، 2009 .

33. الزاهي فريد: النص، الجسد، التأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003.

34. ـــــــــــ: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010.

35. الزموري محمد: الشعرية والسرديات،، مطبعة آنفوبرانت، المغرب، ط1، 2010.

36. زيناتي جورج: الفلسفة في مسارها (مدخل إلى الفلسفة)، دار الأحوال والأزمنة، ط1، 2002.

37. سبيلا محمد وبنعد العالي عبد السلام: الإيديولوجيا، دار توبوقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، دت.

38. سعد الله أبو القاسم: الحركة الوطنية الجزائرية،ج1،القسم الأول، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1992.

39. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (السرد، الزمن، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.

40. ـــــــــــ: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط1 ،1997 .

41. سماحة كامل فريال: في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مطبوعات نادي القسيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013 .

42. السيد حافظ: قهوة سادة، (رواية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2012

43. الشريم عدنان علي محمد: الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

44. الشمالي نضال: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2006.

45. شوقي محمد الزين: الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008.

46. ـــــــــــ: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

47. صالح عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

48. الطائي معن، أبو رحمة أماني: الفضاءات القادمة: الطريق إلى ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للترجمة والدراسات والنشر،القاهرة،ط1، 2011.

49. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا(نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير)، دار النهضة العربية،2003.

50. عبد العزيز العيادي: إتيقا الموت والسعادة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005.

51. عبد زيد عامر: قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، بان النديم، دار الروافد، الجزائر، لبنان، ط1، 2012.

52. عطية أحمد عبد الحليم: ريكور والهرمينوطيقا، سلسلة أوراق فلسفة، دار الفارابي، ط1، 2011.

53. عمارة الناصر: الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2014 .

54. ـــــــــ: اللغة والتأويل ، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف ، دار الفارابي العربية للعلوم الجزائر. بيروت، ط 1، 2007.

55. عياشي منذر: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998.

56. عيلان عمرو: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسات سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة قسنطينة،2001.

57. ـــــــــ: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2008.

58. الغامدي صالح معيض: كتابة الذات، دراسة في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط21، 2013.

59. غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.

60. فليح محمد الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي ،منشورات ضفاف ، دار الأمان ،منشورات الاختلاف، لبنان ،المغرب،الجزائر،ط1، 2013.

61. قارة نبيهة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1989.

62. قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1982.

63. القاضي محمد: الرواية والتاريخ، دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

64. القصراوي مها حسن: الزمن في الرواية الغربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004.

65. قطوس بسام: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 2004 .

66. الكيلاني مصطفى: التاريخ والوجود في المتبقي والمندثر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1.

67. مجموعة مؤلفين: فلسفة التأويل، المخاض والتأسيس والتحولات، إشراف علي عبود المحمداوي ، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، الجزائر، لبنان، ط1، 2013.

68. مجموعة مؤلفين: فلسفة الدين، مقول المقدس بين الإيديولوجيا واليوتوبيا وسؤال التعددية، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2012.

69. مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، إشراف وتنسيق اليامين بن تومي ، الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية، منشورات دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، المغرب، الجزائر، لبنان، ط1 ،2014.

70. مجموعة مؤلفين: قاب قوسين أو أدنى ، حورات في الرواية والحياة (2004-2014) جمع وتقديم سهام شراد. منشورات بغدادي، الجزائر، ط1 ،2014.

71. محفوظ عبد اللطيف: آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، المغرب، ط1، 2006.

72. محمد إسماعيل فضل الله و خليفة عبد الرحمان: الايديولوجيا وفلسفة الحضارة، مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط1، 2005،

73. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص15.

74. محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2010.

75. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998 ، ص19.

76. مديوني معز: مقدمة لقراءة فكر أوغسطينوس، جداول، ط1، 2011.

77. مزيان محمد: مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، منشورات صنفان، منشورات الاختلاف، دار الأمان (لبنان، الجزائر، المغرب)، ط1، 2015.

78. المسكيني فتحي: الهوية والزمان، تأويلات فينوميولوجية لمسألة النحن، دار الطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 2001.

79. ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

80. هلال عبد الناصر: خطاب الجسد في شعر الحداثة: قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.

81. وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008.

82. اليبوري أحمد: دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، د ط، 1993.

83. يوسف أنور عوض: نظرية النقد الأدبي، دار الأمير، ط1، 1994.

ب- المترجمة:

84. أرسطو: فن الشعر، ترجمة: وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، دط، دت.

85. باختين ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1988

86. بارت رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1993.

87. بول ريكور: الإنسان الخطاء، ترجمة: عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 2003

88. ـــــــــ: بعد طول تأمل، السيرة الذاتية، ترجمة:، فؤاد مليت، مراجعة وتقديم عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2006

89. ـــــــــ: الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005

90. ـــــــــ: الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، ج 1، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط2006،1 .

91. ـــــــــ: الزمان والسرد: ج2، التصوير في السرد القصصي، ترجمة: فلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2006

92. ـــــــــ: الزمان والسرد: ج3: الزمان المروي، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

93. ـــــــــ: صراع التأويلات: دراسات هرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2005.

94. ـــــــــ: محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت / لبنان، ط1، 2002

95. ـــــــــ: من النص الى الفعل، ترجمة: محمد برادة، حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2011

96. ـــــــــ: نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2006

97. برانس جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003

98. بروب فلاديمير: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: وتقديم، أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1989.

99. بلوك لورانس: كتاب الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ترجمة: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، مصر، دط، 2009 .

100.بهاوي محمد: الفلسفة والتفكير الفلسفي(الفلسفة والقيم، تاريخ الفلسفة، المذاهب الفلسفية) نصوص مختارة ومترجمة،ج2، إفريقيا الشرق.

101.ـــــــــ: في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، ج5، إفريقيا الشرق، 2012 ..

102.تشرتشل هنري: حياة الأمير عبد القادر، ترجمة وتقديم، أبو القاسم سعد الله، دار الرائد، عالم المعرفة، الجزائر، طبعة خاصة، 2009.

103.تودوروف تزفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

104.جاسبر دافيد: مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قنصو، الدار العربية للعلون ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر

105.جاكبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال، الدار البيضاء،1988.

106.دلابين ولاس، بيرت جرين: مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية ترجمة: فوزي بهلول، إشراف، سيد خير الله، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1981.

107.رويه ريمون: نقد الإيديولوجيات المعاصرة، ت عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1978.

108.سعيد إدوارد: الثقافة والامبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004.

109.شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

110.غراندن جون: المنعرج الهرمينوطيقي، ترجمة: وتقديم عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2007.

111.غريماس وآخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2008.

112.فراي نورثروب: تشريح النقد، ت محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث، 1991.

113.فوكو ميشال: جينالوجيا المعرفة، ترجمة عبد السلام بن عبد العال، دار توبوقال، المغرب، 1988.

114.ـــــــــــ: الانهمام بالذات جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد أزويته، إفريقيا الشرق، ط1، 2015.

115.لوكاتش جورج: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978

116.مانفريد يان: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، ط1، 2011.

117.مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط، ط1، 1992.

118.ميرلوبونتي موريس: ظواهرية الإدراك، ترجمة فؤاد شهين، معهد الإنماء العربي، دط، دت.

119.ميشال آدم جون: السرد، ترجمة: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2015.

120.نابوكوف فلاديمير: لوليتا: ترجمة: خالد الجبيلي منشورات الجمل، بيروت، ط2، 2012.

121.نفيسي آذر: أن تقرأ لوليتا في طهران، سيرة في كتاب، ترجمة: ريم قيس كبة، رواية، منشورات الجمل، بغداد، بيروت،2011.

122.نيتشه فريديريك: إرادة القوة، ترجمة محمد الناجي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2011.

123.هالبيرن كاترين وآخرون: الهوية(ات)ة، الفرد، الجماعة، المجتمع، ترجمة ابراهيم صحراوي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2015.

124.واربورتون نيغيل: الفلسفة، الأسس، ترجمة: محمد عثمان، مراجعة سمير كرم، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009.

125.وود ديفيد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

2- المعاجم والموسوعات

126.إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

127.ـــــــــــ: موسوعة السرد، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

128.أحمد ابن فارس بن زكريا أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، المجلد 1، دار الفكر، 1979.

129.أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل ،إشراف أحمد عويدات ، المجلد 1،A–G ، منشورات عويدات ، بيروت، باريس ، ط2، 2001.

130.بدوي عبد الرحمان: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

131.ـــــــــــ: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

132. ـــــــــــ: موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1984،1.

133.طرابيشي جورج: معجم الفلاسفة، درا الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 2006.

134.القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010.

135. مجموعة من الأكاديميين العرب : موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي، ج1 ،إشراف وتحرير :علي عبود المحمداوي ، تقديم علي حرب، منشورات ضفاف، دار أو ما، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، لبنان، العراق، الجزائر، ط1، 2013..

136.ـــــــــــ، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي، ج2، إشراف وتحرير :علي عبود المحمداوي تقديم علي حرب، منشورات ضفاف، دار أوما، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، لبنان، العراق، الجزائر، ط1، 2013.

3- المجلات والدوريات:

137.الأحمر فيصل: كتابة التاريخ لدى واسيني الأعرج، مجلة الكاتب العربي، العدد 83، السنة 26، صيف 2011، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، القاهرة.

138.بن تمسك مصطفى: الذات المتعددة عند بول ريكور، مؤمنون بلا حدود، الدار البيضاء، المغرب، 2016 .

139.جبوري غزول فريال، إشكالية ثنائية المعنى، مجلة ألف، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، عدد 08، 1988،

140.حفيظ عمر: كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمان، العدد140، شباط2007.

141.حلمي مطر أميرة، التأويل وجذوره في الفكر القديم، مجلة الفلسفة والعصر،ع10، السنة2004 .

142.روابنية الطاهر: الروائي والتاريخي في كتاب الأمير، تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، ط1 ، 2011.

143.ريكور بول: الاستعارة والمشكل المركزي للهرمينوطيقا، ترجمة: طارق النعمان، مجلة الكرمل، عدد 60.

144.ريكور بول: الخيال الاجتماعي ومسألة الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: منصف عبد الحق، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، باريس، عدد 66-67، 1989.

145.ريكور بول: الرمز يعطي الفكر، ترجمة: محمود يونس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (162-163) مركز الإنماء القومي، 2014.

146.شاكر عبد الحميد: حلم عابر وجسد مقيم، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996.

147.العارف مصطفى: بول ريكور، فيلسوف الترحال، ضمن عدد التاريخ والحقيقة، مجلة يتفكرون، العدد الثالث، شتاء، 2014،

148. كمال أبوديب: اللحظة الراهنة، فصول المجلد 15،العدد 3 خريف 1996.

149. ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الدين عروكي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 15-16، 1991.

150. يطو علي: الجسد بصفته موضوعا جماليا، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، الجزائر، العدد 3، 2014.

151. يوسف أحمد: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة،ع29، ديسمبر،2011.

4- المواقع الإلكترونية:

152. شكري المبخوت: التخييل الذاتي، مابعد الحداثة في السيرة الذاتية، العربي الجديد، ضفة ثالثة، منبر ثقافي إلكتروني:
www.alaraby.co.uk/diffah/opinions/2016/11/12.

153. عبد اللطيف محفوظ: الدلالة الإيديولوجية في الرواية، دلعون أنموذجا، مهرجان العجيلي،2008، منتدى القصة العربية الالكترونية.www.arabicstory .net /forum/index.php .

154. زهير الخويلدي: الهوية السردية عند بول ريكور، مجلة دلتا نون الالكترونية، العدد 2، يناير 2015: *beta-deltan.c-tpa.org/?lang=AR&node=26939* .

155. بول ريكور: من التحليل النفسي إلى مسألة الذات، ضمن موقع المنبر: http://members.lycos.fr/member

156. حبيب مونسي، عندما تطمح الرواية أن تكون بديلا للتاريخ، قراءة في رواية الأمير للأعرج واسيني : *www.anfasse.org* .

157. كمال الرياحي: حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، باب الماد، مجلة الثقافات المتوسطية . *arabic.babelmed.net/home/218.html*

158. فاديا دالا: واسيني الأعرج الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة، مجلة نزوى الإلكترونية، العدد56.http://WWW.Nizwa.com/articles.php?id1877

159. رواية جورج أورويل: https://ar.wikipedia.org/wiki

160. عبد الله بريمي: ابراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة للتاريخ، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني، الجزء الرابع:
www.qsm.ac.il »docs »enc »enc4

ثالثا: المراجع الأجنبية

161. Hocine KHemri: Le Roman Arabe et la Modernité, Structures temporelles romanesque ,dare alalmaia, 2011.

162. ————————-: Poétique De la Fiction, Approches sémiotique du roman algérien ,dare Elalmaia,2011.

163. Housamedden Darwish: Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans l'herméneutique .interpréter .comprendre et expliquer dans les théories du symbole .du texte.de la métaphore et du récit.l'harmattan.paris.2011.

164. ————————: Paul Ricœur la problématique de la méthode et le déplacement herméneutique du texte à l'action et à la traduction vers une herméneutique du dialogue. L'harmattan.paris.2011.

165. -Paul Ricœur: du texte a l'action,(Essais d'herméneutique),paris, Editions du seuil,1986.

166. ————————: temps et récit, t1 , 1 L'intrigue et le récit historique , librairie générale ,France,6 rue pierre sarrazin,75006 paris.

167. ————————: temps et récit, tome 2, La configuration dons le récit de fiction, Editions du Seuil novembre,1984.

168. ————————soi-même comme un autre, édition du seuil ,1990.

169. _Roman Jakobson:Huit questions de poétique, ed .seuil-paris, 1977.

ثبت المصطلحات

المصطلح العربي	المقابل الفرنسي
أثر جمالي	Effet esthétique
الآخر	L'Autre
أخيلة التاريخ	Fictionalisation de l’histoire
أدبي	Littéraire
أدبية	Littérarité
إرادة شريرة	Mauvaise volonté
إرادي	Volontaire
أرخنة التخييل	Historisation de la fiction
أرخنة السرد التخييلي	l’historisation de la fiction
ازدواج المعنى	Ambivalence
استرجاع	Récupération
استعادة	Reprise
استعارة	Métaphore
أسطورة	Mythe
إعادة بناء	Reconstruction
إعادة تصوير	Refiguration
إعادة خلق	Récréation
ألسني	linguistique
إنساني	Humain

أنطولوجيا	Ontologie
الأنطولوجية التخييلية	Une ontologie de la fiction
أنموذج	Paradigme
الوسيط	Médiateur
بنية	Structure
بنيوية	Structuralisme
تاريخ	Histoire
تاريخي	Historique
تاريخية	Historicité
تأويل	Interprétation
هرمينوطيقا	herméneutique
تجربة	Expérience
تذكر	Rétention
تسلسل زمني	Chronologie
تصوير	Configuration
التصوير القبلي	Préfiguration
التعالي	Transcendance
تفسير النصوص الدينية	Exégèse
تفكير	Réflexion
تعدد المعاني	Polysémie

Analogie	تماثل
Configuration temporaire	التمظهر الزمني
Médiation	توسط
Dialectique	جدلية
Intrigue	حبكة
L’intrigue narrative	الحبكة السردية
Fait	حدث / واقعة
Présence	حضور
Dialogique	حوارية
Discours	خطاب
Signification	دلالة
Mémoire	ذاكرة
Narrateur	الراوي/السارد
Symbole	رمز
Le symbole donne à penser	الرمز يعطي الفكر
La symbolique du mal	رمزية الشر
Roman	رواية
Temps	زمان
Temporalité	الزمانية
Narration	سرد

Récit historique	محكي تاريخي
Récit de la fiction	محكي تخييلي
Narratif	سردي
Narratologie	سردية
Sémiologie	سيميائي
Explication	شرح
Poétique	شعرية
Formaliste	شكلاني
Lecteur Implicite	قارئ ضمني
Monde du lecteur	عالم القارئ
Le monde du texte	عالم النص
Signe	علامة
Phénoménologie	فينومينولوجيا
Mise en intrigue	عملية الحبك
Espace d’expérience	فضاء التجربة
Efficience	فعالية
Déchiffrement	فك الرموز
Philosophe réflexive	فلسفة تأملية
Compréhension/ Comprendre	فهم
Compréhension narrative	فهم سردي

الغيرية	Altérité
الكائن	Etre
الكائن هنا(ك)	Dasein
كتابة	Ecriture
كشف	Détection
الكوجيتو المجروح	Cogito blessé
لا إرادي	Involontaire
لا واقع التخيل	L’irréalité de la fiction
لغة	Langage
المتخيل أو التخييل	L’imaginaire ou fiction
مثالية	Idéalisme
محاكاة	Mimésis
محكي الأحداث	Récit d’évènement
هرمينوطيقا الارتياب	L'herméneutique du soupçon
مرجعية	Référentialité
مسافة	Distance
معاودة التفكر	Réflexion
معنى	Sens
المعنى الأحادي	Sens littéral
مفارقة	Contraste

Ouvert	مفتوح
Exégète	المفسر
Concept / Conceptuel	مفهوم/ مفهومي
Approche	مقاربة
Catégories	مقولات
Enoncé	ملفوظ
Praxis	ممارسة
Tournant	منعرج
Méthode	منهج
Etant	الموجود
Auteur	مؤلف
Interprétant	مؤول
Méta-texte	الميتانص
Historicisme	نزعة تاريخية
Les formes traditionnels du récit	نماذج الحكي التقليدية
Identité	هوية
Identité narrative	هوية سردية
Identité personnelle	هوية شخصية
La réalité de l’histoire	واقع التاريخ
Réaliste	واقعي

وجود	Existence
وساطة التخييل	La médiation de la fiction
الوظيفة السردية	Fonction narrative
يوتوبيا	Utopie
المسكوت عنه	Le non-dit

فـهرس المحتويـات

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل: فلسفة السرد عند بول ريكور	
أولا: خطاب السرد في النظرية النقدية المعاصرة	13
الشعرية و السرد	13
البنيوية والسرد	20
السيميائية والسرد	26
ثانيا: مسارات بول ريكور المفهومية	31
المسار الفلسفي	34
المسار التفكري	42
لحظة الرمز: سؤال الذات وأنطولوجيا الشر	42
سؤال الذات	42
رمزية الشر	46
الرمز يمنح التفكير	50
لحظة النص: اللغة أفقا للتأويل	53
في فهم خطاب ريكور	53
مشكلة اللغة	55
لحظة الفعل: نحو الفعل بما هو نص	59
دلالات الفعل النص	61
تثبيت الفعل	61
استقلالية الفعل	62

المواءمة والأهمية	63
الفعل الإنساني بما هو أثر مفتوح	63
ثالثا: مدخل إلى هرمينوطيقا ريكور – إشكالية الفهم–	65
الفصل الأول: مقولات المقاربة التأويلية عند بول ريكور	
أولا: هرمينوطيقا الحقيقة التاريخية والتخييل السردي	82
1–الحياة في سيرورتها سرد	82
2–رهان السرد والتاريخ	86
3–تقاطعات السرد..سطوة التأريخ ولعبة التخييل	90
4–حدود السرد التاريخي	98
4–1–التأويل الإيديولوجي	99
–أ–الوظيفة التحريفية الإخفائية	100
–ب–الوظيفة التبريرية	103
–ج–الوظيفة الإدماجية	104
الوهم اليوتوبي	105
–أ– الوظيفة الاستفهامية	106
–ب– الوظيفة التخييلية	106
–ج– الوظيفة التثويرية	107
ثانيا: هرمينوطيقا الذات	108
–1–الذات والكوجيتو المجروح	108
–2–الذات ونقد الوعي الزائف	112
–3–الذات وسؤال الهوية	119
–3–1–سؤال الذات	119
–3–2–مفهوم الهوية	124
–3–2–1–الهوية الشخصية	125
–3–2–2–الهوية السردية	127

-3-3-جدلية الذاتية والغيرية	129
-3-3-1- وساطة الجسد	131
-3-3-2-غيرية الغير/الغريب	133
-3-3-3-الضمير أو الوجدان الأخلاقي	134
ثالثا: هرمينوطيقا زمان المحكي	138
-1-الزمان والتجربة الإنسانية	138
-2- جدلية السرد والزمان	142
-2-1-سؤال الزمان عند أوغسطين	142
-2-2-الزمان في قرارة النفس	145
-ج-الحبك وتجربة الزمان	147
-3-الزمان وثالوث المحاكاة	153
-3-1-التصوير السابق(المحاكاة1)	154
-3-1-1السمات البنيوية للفعل	155
-3-1-2-السمات الرمزية للفعل	155
-3-1-3-السمات الزمنية للفعل	156
-3-2-التصوير أو التشكيل (المحاكاة2)	156
-3-3-إعادة التصوير(المحاكاة 3)	157
-4-وساطة السرد والتباسات الزمان	158
الفصل الثاني: سردية التاريخ ومنطق التضايف	
أولا: الرواية التاريخية والتخييل التاريخي	164
ثانيا: تمثيل التاريخ ولعبة التخييل	170
ثالثا: من الرؤية الإيديولوجية إلى الرؤيا اليوتوبية	184
-1-الرؤية الإيديولوجية	184
-1-1-نقد المرجعية التاريخية والدينية في خطاب الأمير	187
-1-1-1المرجعية التاريخية	187
-1-1-2المرجعية الدينية	191

1-2- نقد المرجعية السياسية والدينية في خطاب لوليتا	199
1-2-1-المرجعية الدينية	199
1--1-2-1المرجعية السياسية	204
1-3-الذات و الآخر في مرآة مشروخة في خطاب العربي الأخير	206
1-3-1نقد الأنا ونقد الآخر (العربي/الغربي)	207
2- الرؤيا اليوتوبية	212
3-الهوية السردية(ديالكتيك الإيديولوجيا واليوتوبيا)	218
الفصل الثالث: ترميم الذات وسؤال الهوية	
أولا: الجسد من حميمية الذات إلى التأسيس للغيرية	227
1-وساطة الجسد	227
2-الجسد/ لحظة تشكل الهوية	232
3-موت الجسد وانتفاء الذات	236
ثانيا: الهوية والغيرية في خطاب السرد	243
1-بداية تلاشي الهوية (أرابيا قدما نحو الزوال)	243
2-بداية تشكل الهوية(العربي إرهابي حتى يثبت العكس)	248
3-إعادة تشكل الهوية	251
4-نداء الذات (صوت الضمير)	253
ثالثا: سرد الذات ووساطة الموت	257
1-كتابة التخييل الذاتي	257
2-الموت بماهو وسيط الذات والآخر	264
3-هوية الذات من خلال الآخر	269
4-غواية الذات مع الآخر	277
5- كوجيتو الحكي: أنا أسرد إذا أنا أحيا	281
الفصل الرابع: الزمان المروي والتجربة الإنسانية	
أولا: الزمان الإنساني (المروي)	287
1-الزمان التاريخي والزمان التخييلي	287

2-إعادة تصوير التجربة السردية	291
ثانيا: الزمان النفسي وتمدد الحاضر	295
1-الزمان الحدسي (لحظة الحاضر الحاضر)	296
2-الزمان التذكاري(لحظة الحاضر الماضي)	303
3-الزمان الاستشرافي(لحظة الحاضر المستقبل)	316
خاتمة	327
قائمة المصادر والمراجع	339
ثبت المصطلحات	354
فهرس المحتويات	

ملخص:

تتغيا هذه المقاربة التأويلية قراءة وفهم الخطاب السردي للروائي الجزائري واسيني الأعرج، وذلك من خلال أهم مقولات التأويل عند فيلسوف الهرمينوطيقا الناقد الفرنسي بول ريكور.

حيث تمت مقاربة أربع روايات لواسيني الأعرج من أجل تجاوز دلالاتها المغيبة وهذا انطلاقا من هرمينوطيقا تروم ترميم الذات والإجابة عن سؤال الهوية، وكذا تقاطع الخطاب التاريخي والتخييلي، وثالثا الوقوف عند هرمينوطيقا زمان المحكي .

كما تحاول هذه المقاربة الكشف عن العلاقة بين السرد بوصفه أنموذجا أدبيا والحياة بوصفها تجربة إنسانية مماثلة للقصص والحكايات.

Résumé:

Cette approche interprétative vise la lecture et la compréhension du discours narrative du romancier algérien Ouassini EL Arredj et ce à travers les plus importantes citations du philosophe de l'herméneutique le critique français Paul Ricœur.

Il a été élaboré l'approche de quatre romans de Ouassini EL Arredj afin de dépasser leurs significations absentes et ce à partir d'une herméneutique qui vise la restauration du soi et la réponse à la question de l'identité, ainsi que la jonction entre le discours historique et fictif et troisièmement observer l'herméneutique du temps de narration .

Cette approche tente aussi de à déceler la relation entre la narration en le décrivant comme modèle littéraire et décrire la vie comme expérimentation humaine semblable aux contes et récits.