وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 - أبو القاسم سعد الله

كليّة الآداب و اللغات الشرقية

قسم اللّغة العربية و آدابها

العنوان

بلاغة السّجال و شعرية المواجهة في روايتي "كتاب الأمير و كريماتوريوم" للروائي واسيني الأعرج دراسة تداولية

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في تحليل الخطاب

إعداد الطّالب

سعيد بومعزة

السّنةالجامعية: 2017-2018

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كليّة الآداب و اللغات الشرقية

قسم اللّغة العربية و آدابها

بلاغة السّجال و شعرية المواجهة في روايتي "كتاب الأمير وكريماتوريوم" للروائي واسيني الأعرج دراسة تداولية

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في تحليل الخطاب

لجنة المناقشة:

أ.د : مصطفى الفاسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله	رئيسا
أ.د : الطاهر روابنية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار عنابة	مشرفا و مقررا
أ.د : نورة بعيو	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنا
أ.د : السعيد بوطاجين	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	ممتحنا
د : ليلى قاسحي	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله	ممتحنا
د : عوادي محرزية	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله	ممتحنا

السنةالجامعية: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

{..... وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴿١١٤﴾

سورة طه ١١٤

صدق الله العظيم.

شكر وعرفان

أتوجّه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور: الطاهر رواينيّة على كلّ ما قدّمه لي من نصائح معرفيّة ومنهجيّة وفنيّة، وعلى صبره على قراءة الرسالة رغم ما اعتراها من أخطاء ،فقد كان خير مشرف ، وخير مؤطّر،وخير معين.

كما أتوجّه بمعاني الشكر والامتنان إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من زملائي الأساتذة ،وأخصّ بالذكر:

الدكتور محمّد الناصر العجيمي،

الدكتور جمال مقابلة، والدكتور واسيني الأعرج.

شكرا لكم جميعا

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى :

أمّي ثمّ أمّي ثمّ أمّي العزيزة الغالّية، فرضاها أقصى ما أروم

زوجتي العزيزة التي كانت لي خير عون، فلها مني فائق المودّة والتقدير

ولديّ عبد النور ومحمّد آدم فهما حياتي وقرّتا عيني

أبي الذي ما أنفكّ يشجّعني على المضيّ قدما في بناء مستقبلي

حماتي التي جعلتني أنهي رسالتي في أحسن الظروف

عائلتي الكبيرة نبيل وسفيان وسمير وعبد الوهاب وأمينة وعادل

أصدقائي المقرّبين:بلال ونبيل وسفيان وصالح وعلي

أساتذة قسم اللغة العربّية وآدابها بجامعة قالمة

كل من يعرفني أهدي عصارة جهدي ومعرفتي

شكرا لكم جميعا

مقـدّمـة

المقدّمة

يتحقّق **فعل السّجال** -باعتباره خاصيّة كونيّة- من مجموعة تقاطبات تتميّز بالضدّية والنديّة، وهي تنتظم داخل نمط من المواجهات هدفها إمّا الإقصاء والإبعاد، أو التماهي والانصهار، ولقد قدّم التاريخ بمختلف توجّهاته صوّرا متعدّدة عن طرق اشتغال هذا النمط من المواجهة، فمنها إقصاء آدم وحواء من العيش في الجنّة، بعدما أنزلهما الله إلى الأرض بسبب غواية إبليس، ومنها إقصاء قابيل لأخيه هابيل بسبب غواية امرأة، وكان السّجال قديما يحمل صفة المواجهة المباشرة التي تقوم على استخدام كل وسائل العنف المتاحة في ساحة الحرب، فقد قال أبو سفيان للرسول صلى الله عليه وسلّم في معركة أحد "الحرب بيننا سجال"، فهي تحمل معنى التّداول والتناوب على تملّك الشيء، ثمّ ما لبث أن أخرج السّجال من إطاره العسكري، وأدخل الإطار الفكري والمعرفي الذي يقوم على المواجهة المعرفية هدفها استنزاف أفكار الطرف الأوّل، وجعله رهين طروحات الطرف الثاني، وقد نلمس العديد من الالتباسات التي يشوبها التداخل بين بعض المصطلحات التي تنحى منحى واحدا،كالمناظرة و الحجاج و الجدل، وإن كان لكلّ مصطلح خصائصه وتوجّهه، فإنّها جميعها تحمل سمة المواجهة التي تفترض وجود طرفين، وبنيتين معرفيّتين متعارضتين، وبيئة مناسبة لتحرّكها، وقد أصبح السّجال اليوم يتحرّك بعدّة طرق، فأنماط تشكّله لم تعد مرهونة بحضور المتخاطبين، فقد يتجسّد بطريقة غير مباشرة، وخير دليل على ذلك الحرب الباردة التي عدّت شكلا من أشكال السّجال بين قطبي العالم -بعد الحرب العالميّة الثانيّة-، وهما

الولايات المتحّدة الأمريكيّة والاتّحاد السوفياتي، وهي مواجهة قامت على صراعات إيديولوجيّة ومعرفيّة، هدفها إخضاع الآخر بكل السبل المتاحة بعيدا عن كل مواجهة عسكريّة محتملة.

تقمصّت لفظة السّجال تاريخيّا عدّة أدوار فمن المواجهة البلاغيّة (السوسفطائيّون والرواقيّون)، إلى المواجهة العسكريّة، ثمّ المواجهة المعرفيّة، وانتهاءً بالمواجهة الإيديولوجيّة، فكانت وظيفته إظهار الوعي الممكن للمجموعات الاجتماعيّة الصاعدة، ومكامن الزّيف داخل المجموعات الاجتماعيّة الفاعلة، وهذا ما جعله يبدو أقرب لتبنّي أفكار الرواية – باعتبارها جنسا أدبيّا يعكس واقع المجتمع وممكناته –، وعند قراءتنا لبعض الروايات زاد اعتقادنا بفاعليّة هذه الوظيفة، وقد كانت أعمال الروائي الجزائري واسيني الأعرج حقلا خصبا لاشتغال السّجال؛ لما يحمله المحكي من أنماط المواجهة والصراع بين مجموعات اجتماعيّة، لا تحمل نفس التوجّه الإيديولوجي، فالمحكي من هذا المنظور بؤرة لتصاعد حدّة الصّراع، ومن خلاله يتجلّى الخطاب السّجالي كخاصيّة فنيّة وجماليّة، تعمل على هيكلة وإبراز المجموعات الاجتماعيّة الصاعدة في قالب درامي، وقد وقع اختيارنا على روايتي **"الأمير"** و**"كريماتوريوم"**، انطلاقا من تبنّينا لمشروع حضاري يجمع بين القضيّة الجزائريّة والقضيّة الفلسطينيّة، فالروايتان تقومان على بناء محكٍ يتميّز بشتى أنواع المواجهة التي تعمل على محاولة إقصاء الآخر، إمّا من خلال المواجهة المباشرة (العسكريّة) ، أو المواجهة غير المباشرة (إيديولوجيّة ومعرفيّة)، وقد جاء عنوان الرّسالة موسوما بـ " **بلاغة السّجال وشعرية المواجهة في روايتي الأمير وكريماتوريوم للروائي واسيني الأعرج دراسة تداوليّة"**، ومن خلال هذه الدراسة حاولنا الإجابة عن بعض الإشكالات التي تعدّ هاجس الرواية المعاصرة، في ردّها على راهن الصراعات الإقليميّة والدوليّة، والبحث عن رؤية توافقيّة تجمع بين التعايش والسّلام ومنها:

- هل استطاع الخطاب السّجالي داخل الروايتين أن يرسم معالم الصراع الظاهري والخفي بين مجموعتين اجتماعيتين تنتميان إلى دوائر إيديولوجيّة متصارعة، وهل انتصر السّجال لمقولة الوعي العالمي الذي يقول بالحوار الحضاري والتعايش السلمي، أم أنّه جسّد طروحات الوعي المتطرّف الذي يمارس سياسة الإقصاء، والمؤمن بمقولة البقاء للأقوى؟
- هل يمكن أن يتحوّل الخطاب السّجالي في الرواية –باعتبارها جنسا يروم الممكن، ويتجاوز المقولة الفيتيشيّة للممارسة اللغويّة– من خطاب تتعارض فيه المواقف الإيديولوجيّة إلى خطاب توافقي تنصهر بداخلة جميع الطروحات والمواقف والإيديولوجيات؟
- تختلف الرواية في بنائها وخصائصها الفنيّة عن كل ممارسة إمبريقيّة تتوخّى في دراستها الوصول إلى نتائج مقنعة، إزاء كل ظاهرة لغويّة مدروسة، انطلاقا من تموضع السّارد داخل الرواية، وتعدّد أشكال التلفّظ السّردي التي تختلف من شخصيّة حكائيّة إلى أخرى، وكذا أشكال التمثّل الزمني الذي يمكنه كسر قاعدة الخطيّة والتتابع المنطقي للأحداث في أيّ لحظة داخل المحكي، فيتحوّل إلى كينونة فنيّة تمارس سطوتها التاريخيّة على الشّخوص الحكائيّة، فمثل هذه الملاحظات – التي نعدّها دقيقة في علم السرد– يمكنها أن تنتج لنا نمطا آخر من المواجهات التي تجد معالمها خارج المحكي وتخلق لنا متخاطبين من نوع آخر، القارئ باعتباره فاعلاً مؤوِّلا، والنص باعتباره فاعلا مساجلا، فإلى أيّ مدى حقّقت الروايتان هذا الطرح، وكيف استطاع الروائي أن يكيّفه بلاغيا ومتطلّبات المخزون التاريخي والإيديولوجي؟

- هل استطاع الخطاب السّجالي في روايتي الأمير وكريماتوريوم أن يستنطق الكائن، ويطارد المضمر، بخاصّة المسكوت عنه الذي تجاوزه التاريخ أو رفض الكشف عنه، وباعتباره وثيقة يكتبها المنتصرون، وكيف كانت رؤيته للعالم خلال الثلث الثاني من القرن التاسع عشر، والنصف الثاني من القرن العشرين؟ .
- يسعى دائما الخطاب السّجالي إلى محاولة تجاوز الكائن إلى الممكن، وبناء ذات مخصوصة للفرد والمجتمع والعالم، فكيف استطاع الروائي من خلال تبنيه خطاب المواجهة في الروايتين أن يرسم معالم جديدة للعلاقات الدوليّة؟ خاصة وأنّ الروايتين تتجاوزان حدود المحليّة إلى نطاق الإقليميّة والعالميّة، معالم تقوم على تجاوز الخلافات التاريخيّة، وبناء علاقات جديدة في ظلّ التسامح العقدي والحوار الحضاري .

حاولنا تتبّع مسار تحرّك الخطاب السّجالي في الروايتين انطلاقا من إفرازات علاقات المواجهة بين المتخاطبين، سواء في جانبها البرّاني أو جانبها الجوّاني، وقد وجدنا أنّ المنهج المناسب لدراسة هذا النوع من النصوص الإبداعيّة هو المنهج التداولي؛ لأنّه يقوم على إبراز خصائص العلاقات الجليّة بين المتخاطبين، كما يهتّم بإبراز التيمات المضمرة والخفيّة التي تشكّل عصب الخطاب السّجالي، وترسم معالم خصائصه، كما يتعامل المنهج التداولي مع المحكي في جانبه المحايث بالدرجة الأولى؛ أي البحث عن السّمات اللغويّة المشكّلة للملفوظ، ثمّ الانتقال التدريجي في البحث عن الظروف السيّاقيّة المسبّبة لهذا الإنتاج.

قسمّنا دراستنا إلى خمسة فصول، بالإضافة إلى مقدّمة وخاتمة، فأمّا الفصل الأوّل فجعلناه نظريّا موسوما بـ"**من منطق الحجاج إلى بلاغة السّجال**"، وقمنا فيه بتتبّع مسارات الخطاب السّجالي ضمن ما يعرف بحقل البلاغة الجديدة، محدّدين جسر تواصل بينه وبين الحجاج، باعتباره مقصدا من مقاصد التداوليّة، ثمّ حاولنا تقصّي خطوات الاشتغال السّجالي مركّزين على مختلف بنيّاته التي شكّلت لنا مثلّث الخطاب السّجالي :الفاعل المساجل، وكفاءة الخطاب، وأخيرا الفاعل المؤوِّل، وبحثنا في خصائص كل طرف من حيث البناء والوظيفة. أمّا الفصل الثاني فوسمناه بـ"**صداميّة البنيّة الفنيّة وتمظهراتها البلاغيّة**"، ودرسنا فيه تشكّل البنى الفنيّة انطلاقا من تمظهر العتبات الفنيّة التي شكّلت حوارا صداميّا بين النص والفاعل المؤوِّل، ثمّ حاولنا استقراء هذه الصداميّة في جانبها البلاغي، مركّزين على بلاغة الإيقونة البصريّة، وبلاغة اللون، أمّا في سياق التجلّي السّجالي، فحاولنا تتبّع مسار المحكي الجوّاني للروايتين، بالوقوف على حركيّة البنية الزمنيّة التي شكّلت هاجس الكتابة عند الروائي باعتبارها بنيّة أعادت تمثّل مرحلتين تاريخيّتين حاسمتين عند الشعبين الجزائري والفلسطيني، وعند ولوجنا الفضاء المكاني رصدنا بناء صورة دالّة عن صداميّة الأمكنة في الروايتين؛ للوقوف على مظاهر الهويّة و خصوصيّة الانتماء. وفي الفصل الثالث الذي جاء موسوما بـ"**التمظهرات التيميّة وسجاليّة البنى الخطابيّة**"، ركّزنا فيه على استجلاء جدليّة الأنا والآخر، والبحث عن العلاقات التيميّة التي فجّرت هذه الجدليّة واستنطقت مظاهر صدامها، ومن ثمّة رسم مسار للتجلّي الخطابي كالحوار الحضاري والتسامح العقدي. أمّا الفصل الرابع فعنوناه بـ"**محكي المواجهة من الاشتغال النسقي إلى الممارسة السياقيّة**"، ودرسنا فيه المكيّفات التعبيريّة التي أخذت أنماطا مختلفة في الروايتين،كما استقصينا تجلّيات فن الترسّل الذي يعدّ

شكلا من أشكال المواجهة غير المباشرة، وبحثنا فيه عن مرتكزات الخطاب السجالي؛ لتوفّر عدد من المسوغات الدّالة على اختلاف الطرفين من جهة، ومكامن التوافق بينهما من جهة أخرى،كما حاولنا تتبّع مسار اشتعال الباتوس والإيتوس؛ باعتبارهما آليتين سجاليّتين تحاولان رصد الخصائص المشكّلة للفاعل المساجِل والفاعل المؤوّل، وقد جاء الفصل الخامس بعنوان **"فعل التلفّظ وتجلّيات القوّة الإنجازيّة"**، تتبّعنا فيه مسار تشكّل التّناص باعتباره مبحثا في التداولّية، محاولين استنطاق وظائفه الجماليّة والبلاغيّة،كما بحثنا في بنيات المسكوت عنه ومقاصده، فالرواية التاريخية تضمر أكثر مما تقول، واسقصينا الفضاء الميتاسردي الذي تتعالق بداخله الطروحات البرانيّة (الروائي، والتاريخ، والفن)، والطروحات الجوانيّة (السرد، والتجريب والهامش) .

استفدنا في دراستنا من بعض المراجع التي وجدناها جادّة، فيما يخصّ مساءلة الخطاب السّجالي ومنها:

كتاب اجتياز الحدود في مساءلة الخطاب السّجالي للباحث التونسي: محمّد الناصر العجيمي، وكتاب الخطاب السّجالي في الثقافات العربيّة مقاربات تأويليّة للباحثين :معجب العدواني وضياء الكعبي، وكتاب الذاتيّة في الخطاب السردي (الإدراك والسّجال والحجاج)، للباحث التونسي:محمّد نجيب العمامي، وكتاب محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، وفيما يخصّ باب المقالات فقد استفدنا من مقال الباحث حاتم عبيد الموسوم بـ"في تحليل الخطاب السّجالي"الصادر عن مجلّة النقد الأدبي فصول ، أمّا باب المراجع الخاصّة بالمنهج التداولي فاعتمدنا على المباحث التي تعنى بالجانب البلاغي، ومنها كتاب التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، للباحث الفرنسي: فيليب بلانشيه الذي ترجمه

إلى اللغة العربيّة الباحث صابر الحباشة، وكتاب عندما نتواصل نغيّر مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليات التواصل والحجاج للباحث :عبد السلام عشير، وكتاب الحجاج بين النظرية والتطبيق للباحث الفرنسي: باتريك شارودو الذي ترجمه إلى العربية الباحث التونسي: أحمد الوردني، وكتاب تداوليّة الخطاب الروائي، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ، للباحثة الجزائريّة:حياة مختار أم السعد، دون نسيان المراجع التي اهتمّت بالرواية في جانبها الفنّي والتيمي، ومنها:كتاب إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، للباحثة ماجدة حمود ، وكتاب:المتخيّل في الرواية الجزائريّة، من التماثل إلى المختلف، للباحثة الجزائريّة : آمنة بلعلى، وفيما يخصّ المقالات الخاصّة بالمدوّنة موضوع المقاربة، فقد استفدنا من مقال للدكتور أحمد يوسف الموسوم بـ"الشرط التّاريخي وإيحاءات الغيريّة في رواية الأمير لواسيني الأعرج": أما المراجع باللغة الأجنبيّة فقد استفدنا من :

- Jacques Moeschler ; argumentation et conversation ; élément pour une analyse pragmatique du discours.
- Dominique Maingueneau ; l'énonciation littéraire ii ; pragmatique pour le discours littéraire.
- Ghislaine Roland –Lozachmeur ; les mots ressorts de la polémique ; in ouvrage collective ; les mots en guerre.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni ; l'interaction verbales.

واجهنا بعض الصعوبات في إتمام رسالتنا نذكر منها:

- حداثة الموضوع إذ لم أجد – فيما أحسب – دراسات تؤرّخ للخطاب السّجالي، تجعلني أستفيد من طروحاتها الإجرائيّة في إنجاز رسالتي، وإن وجدت، فهي قليلة لا تشفي غليلي المعرفي.

- ندرة المراجع التي اهتمّت بالخطاب السّجالي، فقد وجدناها قليلة جدّا، وهذا ما صعّب الوقوف على الجانب الإجرائي للمصطلح، وقد كان لي لقاء أثناء تربّصي بتونس – في أكتوبر من سنة 2015- مع الناقد التونسي محمد الناصر العجيمي صاحب مؤلّف "**اجتياز الحدود في مساءلة الخطاب السّجالي** "، و قد أخبرني حينها بقلّة المراجع العربية التي اهتمّت بدراسة الخطاب السّجالي .

- وجدنا صعوبة في ترجمة محتوى بعض المراجع المكتوبة باللغة الأجنبيّة، إمّا لجزالة الأسلوب أو لتعدّد المصطلحات، وكلاهما ضروري لاستكمال الرسالة.

في الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بالشكر الجزيل والعفو الكثير لأستاذي الدكتور الطاهر رواينيّة الذي تشرفّت بإشرافه في مذكّرة اللسانس ورسالة الماجستير، وها أنا أتشرّف به في رسالة الدكتوراه، فقد اغترفت من نبعه المعرفي ما أعانني في رسالتي، واغتنيت من زاده المصطلحاتي ما أنار لي درب الدراسة، فله منّي جزيل الشكر والامتنان، كما أتوجّه بالشكر الجزيل للأستاذ :محمّد الناصر العجيمي الذي كان لقائي به مثمرا، فقد استفدت من طروحاته، كما استفدت من معرفته العميقة بلغة موليير، وفي هذا المقام الجلل أتوجّه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تشرفّت بقبولهم مناقشة رسالتي،كما أتشرّف بالوقوف أمامهم طالبا وباحثا عن المعرفة، فلهم مني فائق الاحترام والتبجيل، ولأنّ الجزاء من جنس العمل، فإنّني أتقدّم بخالص الشكر والعرفان إلى كل من ساهم في إنجاز هذه الرّسالة معرفيّا ومعنويّا، إلى كل هؤلاء أقدّم عصارة جهدي ومعرفتي .

الفصل الأوّل

من منطق الحجاج إلى بلاغة السّجال

- التداوليّة :الأسس والآليات.
- من منطق الحجاج إلى بلاغة السجال.
- السجال والخطاب السجالي.
- الإجراء السجالي للخطاب الروائي.

تمهيد.

يعدّ المبحث التداولي من بين المباحث النقديّة الأكثر انفتاحا على الخطابات اللغويّة، باعتبارها مجموعة ملفوظات تنزع نحو ممارسة فعل التأثير والإنجاز في المخاطَب، وهي تتحرّك بفعل مجموعة من الأدوات الإجرائيّة، نحو أفعال الكلام، والمقصدّية، ومقاصد التأثير و الإقناع، والحجاج، ويعدّ هذا الأخير آلة استدلاليّة تخضع لمعايير عقليّة ومنطقيّة، ولكنّها قد تتحوّل بفعل الممارسة البلاغيّة إلى خاصيّة سجاليّة هدفها البحث في المضامين التيميّة المشكّلة لخطاب الهيمنة والخضوع، وسنحاول في الفصل الأوّل تتبّع مسارات تشكّل بلاغة الخطاب السّجالي انطلاقا من بنية التيمات القائمة على آليّة حجاجيّة، وطرق اشتغالها بواسطة مجموعة المعطيات اللغويّة، والأسلوبيّة، والبلاغيّة التي تتحوّل في الأخير إلى خطاب سجالي، بفعل تأثير المخزون التّاريخي والإيديولوجي والمعرفي .

1- التّداولية: الأسس والآليات.

اقترن مصطلح **التّداولية Pragmatique** بإنجازات الفيلسوف الأمريكي **شارل موريس** (**CHarle Maurris**)(1903-1979) الذي يعود له فضل السبق في فتح آفاق ابستمولوجيّة للسانيّات **دوسوسير**(**Ferdinand DE Saussure**)(1857-1913)، من خلال البحث في فضاءات العلامة اللغويّة محاولا إخراجها من نسق المقاربة المحايثة، وربطها بحقلي المرجع والسياق، فهو إلى جانب تقسيمه البحث اللّساني إلى ثلاث مقاصد، تركيبي، ودلالي، وتداولي، استطاع أن يقيم علائقيّة واضحة بين هذه المقاصد وطريقة اشتغالها، معتمدا في ذلك على الحضور الثلاثي للمتكلِّم والعلامة

اللغويّة والمؤوِّل. أعاد الفيلسوف شارل موريس الاعتبار للكلام باعتباره إنجازا فرديّا يمتلك وسائل إنتاج المعنى المرتبطة بظروف تحقيقه من جهة، ووسائل التواصل والتفاعل بين المتخاطبين من جهة أخرى، يفهم من خلال بنياته اللغويّة ما يريد المتكلّم تمريره للمؤوِل، فالتّداولية مبحث يمنح اللغة ظروف إنتاج الفعل الكلامي، وإنجازه، وتحقيقه.

وجد المبحث التّداولي معينه في حقل النقديات خلال أواخر العقد الثالث من القرن الماضي، حين عرّف الفيلسوف الأمريكي شارل موريس التداولية بأنّها "**دراسة العلامات في علاقتها بمؤوليّها**"[1]، إذ حاول الفيلسوف التملّص من عقدة اللّغة الّتي ورّثها له دوسوسير، من خلال إعادة الاعتبار للكلام، باعتباره آلة للتواصل اليومي(خاصيّة شفويّة) ينتجها الفرد من خلال تواصله وتفاعله مع الآخرين(الخاصيّة الاجتماعيّة)، فخروج العلامة من حاجز نسقيّة اللغة عند دوسوسير إلى فضاءات الممكن وفضاءات التأويل، جعلها مادة ليّنة قادرة على استقصاء الدلالات المفتوحة، عبّدت الطريق فيما بعد لظهور السيميائيّات التأويليّة التي نادى بها الناقد الإيطالي **إمبرتو إيكو**(**Umberto Eco**) (1932-2016).

تحوّلت التّداوليّة إلى مصطلح متعدّد الاستعمالات•، فهو إلى جانب كونه خاصيّة لغويّة تهتم بظروف وضع الكلام – الذي أهمله فرديناند دو دوسوسير في ثنائيّاته الخمس الشهيرة – ووسائل إنجازه

[1] خواسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو حامد، دار غريب القاهرة، مصر، دط ،1991، ص232.

• تمتد التّداولية باعتبارها علما له فروع متعدّدة مع علم النفس ،وعلم الاجتماع، و العلوم التجريبية ،و حتى المعرفة التجريديّة، لبسط جناحيها على حقل النقديات المعاصرة، والقصد من ذلك البحث عن البراغماتيّة التي تمتدح التداولية في شكلها العملي. وللتداولية استعمالات قانونية، يرجى من خلالها ضبط معايير الإقناع والحجاج والمبرّرات القانونية التي تهدف إلى حل المشكلات العملية بطريقة تواصلية بحتة، فالتداولية بالنسبة للعلوم الأخرى تحوّلت إلى أجنحة اللسانيات المعاصرة.

وتحقيقه، فأخذت من الفلسفة الوضعية طرائق البحث في مكوّنات المادة اللّغوية وآليات اشتغالها داخليا وسياقيّا، واستلهمت من المدرسة الفرنسيّة خصائص التلفّظ (énonciation)، فيما يخصّ ظروف إنتاج الكلمة وحمولاتها التركيبيّة، كما تأثّرت بالمدرسة الأنجلوساكسونيّة في مجمل أعماها حول نظريّة أفعال الكلام، ونظرية القصدية، وكذا المعاني المضمرة .

إنّ تميّز المقاربة التداوليّة بطابعها الاستعمالي، جعلها محل اهتمام باحثي مدرسة أكسفورد، وعلى رأسهم الفيلسوف الإنجليزي **جون لونقشاو أوستين** (**John Langshaw Austin**) (1911–1960) الذي انكبّ على فهم العلاقة الجدليّة بين الكلمة في جانبها التركيبي (المعجمي والصوتي والدلالي) وظروف إنجازها، وتوصّل إلى أنّ تحقيق الفعل اللّغوي يستوجب "**مجموعة من الشروط المتعلّقة باستعماله، وهذه الشروط تحدّد الإطار الذي يكون فيه الفعل اللغوي ملائما للسيّاق الذي يظهر فيه**"[1]، فالتداولية تبحث في العلاقة بين المتكلّم والموؤّل والخطاب، ونقصد بالخطاب من منظور تداولي مجموعة الأبنية اللغوية القابلة للتحقيق، أو علاقتها بفعل التلفّظ والتواصل الاجتماعي والسوسيوثقافي، ويرى أوستين أنّه لا معنى للفعل اللغوي إذا لم يوضع داخل سياقه؛ لأنّ ذلك يفقده طابعه التوجيهي، وهذا ما ذهب إليه اللّغوي الفرنسي **فرنسوا ريكاناتي** (**Francois Recanati**) (1952–) عندما حدّد مجال التّداوليّة بالحيّز" **الذي يدرس استعمالات اللغة داخل الخطاب**"[2]، إذ تتحدّد مقصديّة اللّغة (البنية المتلفظ بها) انطلاقا من خصوصيّة الخطاب (عقدي واجتماعي وتاريخي،

[1] أبوبكر العزاوي: اللغة والحجاج ، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر، بيرو ، لبنان، د ط ، 2009 ،ص122.

[2] فرانسوا أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986، ص7.

وتخييلي، وتتجلّى هذه الظاهرة اللغويّة داخل عدّة استعمالات تحدّدها معطيات المقام من جهة، ومقتضيات السّياق من جهة أخرى، دون أن نغفل دور العلامة في تمرير الأثر البلاغي، وتوجيهه دلاليّا من منظور السيميائيّات التأويليّة،فالخطاب من وجهة نظر تداوليّة لا يتحقّق إلاّ من خلال الفعل الخطابي الذي حدّده الباحث **أوستين** في كتابه **Quand dire c 'est faire** في ثلاثة مقاصد كبرى:

1-1- أفعال الكلام: (acte de parole): اهتّم أوستين بإعادة قراءة موضوعيّة للسانيّات دوسوسير انطلاقا من تأملاته الفلسفيّة في علاقة اللّغة بالعالم، بوصفها نظاما واصفا للسيرورة الاجتماعيّة والتاريخيّة للعالم في مستواه الحسّي والمعنوي، رافضا أن تكون اللّغة "**مجرّد وسيلة لتمثيل الواقع أو الذهن إنّها جهاز يمكن من إنجاز أفعال من نمط معيّن:الأمر والوعد والنهي والاستفهام والنصح والشكر...والوعد والوعيد ...وغيرها من الأفعال الكلاميّة العديدة والمتنوّعة**"[1].على هذا فكل أنماط المحادثة التي يقع فيها فعل التلفّظ لا تخلو بنيّات وقوعها من أدوات الإنجاز والتحقيق، فالقول هو في نفس الوقت إنجاز له .

1-1-1- فعل الكلام التلفّظي (acte locutoire) : ركّز أوستين على ضرورة البحث في آليات التلفّظ من حيث غايتها وليس من حيث معانيها فقط، ورأى أنّ اللغة داخل الاستعمال لا تتحقّق إلاّ من خلال الابتعاد عن الدعاوي القائلة بانغلاق النسق اللغوي تحت تأثير الفلسفة العقلية، ومحاولة الاقتراب والانفتاح على الآخر ضمن بوتقة الفلسفة البراغماتيّة، ومن ثمّة فإنتاج الكلام فعل تلفّظي مرتبط بفضاءات المعنى، ومرجعيات السيّاق تحدّدها مجموعة من المستويات اللّغويّة، والصوتية، والتعبيرية،

[1] أبو بكر العزاوي: اللّغة والحجاج، ص 118

والبلاغيّة، ويعتبر أوستين أنّ هذا الإجراء يخصّ الجانب التركيبي للكلمة، بحيث يؤسّس لماهيتها عند كلّ فعل تواصلي، فأنا عندما أقول: الجوّ مشمش، ليس بالضرورة أن أكون مقبلا على إنجاز فعل باعتبار حالة الشمس، فقد يكون نوعا من الإخبار ليس هدفه الطلب، وهنا يضيق مجال الإنجاز وينفتح أمامنا مجال التلفّظ الذي يهتمّ بظروف إنتاج الكلمة في مستواه القبلي فقط، فكلّ هذه المستويات (الكلمة والسياق والمرجع) يجب أن تكون متبوعة بإدراك المتكلّم ووعيه لفعل التلفّظ، فلا يصحّ اعتبار المتوالية الجملية من منظور لغوي فعل كلام تلفظيّا، إذا لم تكن محدّدة ويقينيّة، وأشار الباحث أوستين إلى ضرورة توفّر المواضعات الوصفية والمواضعات الإشاريّة الرابطة للكلام، وضرورة انسجامها وتوافقها بمقتضيات السيّاق، ففعل الكلام التلفّظي ظاهرة لغوية ذات مقصديّة هدفها الإخبار، فقد يكون هذا الإخبار مرتبط بالأنا دون تجاوزها نحو الهو والأنت، ومن ثمّة"**يجب على المتكلّم معرفة معنى كلماته بصورة محدّدة، وعليه أن يرفع أي غموض قد يلحق بمعنى الجملة**"[1]، أو مقصديّة المتكلّم .

1-1-2- فعل الكلام الغرضي(acte illocutoire) أقرّ الباحث أوستين بوجود قوّة غرضيّة داخل الكلمة تسعى إلى تحقيق تحوّل في العلاقات التواصليّة، فهي" **فعل يتحقّق عن طريق قول**"[2]، وهنا حذّر من الوقوع داخل الانزلاقات التواضعية أو الانزلاقات السوسيوثقافية؛ مما يؤدّي إلى تعدد معاني فعل

[1] نصيرة غماري: نظرية أفعال الكلام عند أوستن، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، ع17. جانفي 2006، ص 83.

[2] J Austin ; Quand dire c'est faire traduction ; Françoise Gill land Ed ; seuil ; Paris ; 1970, p113.

الكلام التلفظّي، أو ما يعرف بالدلالات المفتوحة•، ولتحديد ذلك دعا أوستين إلى ضرورة ضبط الفعل المنجز بالقول ذاته، وتقديم صيغة إنشائية، ووجوب الخاصية السوسيولسانية، وهنا يمكن الحديث عن نظريّة الضمائر، وربطها بالفعل الإنجازي، فوظيفة الفعل عند أوستين ليس فقط الإبلاغ والإخبار- الذي يبدو في ظاهره عمليّة لسانيّة محضة – بل تتعداه إلى مستويات التحقيق والإنجاز، فيتحوّل كل رصد كلامي إلى مؤشرات قد تفيد الأمر بفعل شيء، أو النهي عن القيام به، وقد تتحوّل الإشارات الكلامية (النطقية) إلى دعائم صوتية داخل المنجز الكلامي، فأنا عندما أقول :افتح النافذة، فهذه الجملة عند أوستين تدخل في إطار المنجز الكلامي، فبمجرّد النطق بها تحوّلت إلى عمل وجب تحقيقه (أمر)، وهنا يتنوّع الجانبي الغرضي للجملة المنطوقة، فقد يكون الغاية من فتح النافذة ،إما لحدوث طارئ استوجب فتح النافذة، أو سماع صوت عند حدود النافذة .

1-1-3- فعل الكلام التأثّري (acte perlocutoire) اقترح أوستين صيغتين إجرائيتين هما: **قول كذا، وفعل قول كذا**، وذلك من أجل الوقوف على حيثيات فعل الكلام الغرضي• المفضي إلى فعل الإقناع ، فهاتان الصيغتان تبيّنان مدى تأثر الفاعل المؤوِّل بخطاب المتكلّم؛ لجعله إمّا قادرا على القيام بالفعل أو العدول عنه حسب مقتضيات السياق، وحسب مقتضيات المقصديّة التي تكون دائما مخبأة

• الدلالات المفتوحة فكرة طرحها الناقد الإيطالي أميرتو إيكو على تخوم طروحات الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (peirce charles sanders) ؛ ليؤكّد بأن المعاني تتوالد عبر فكرة التداعي، فلانهاية لها وقد عرّفها بالسيميوزيس في بعض كتبه : حدود التأويل، والأثر المفتوح، والقارئ في الحكاية.

• تتمثّل العلاقة بين فعل الكلام التأثّري وفعل الكلام الغرضي بالعلاقة التفاعلية بين الوسيلة والغاية، فبينما تبحث الوسيلة عن آليات والطرق الإجرائية ذي الخاصية التفاعلية ،والسياق، والنسق النفسي، تعمل الغاية على تثبيت هذه الوسائل ضمن إطار إقناعي ذي مقصديّة محدّدة ومضبوطة مسبقا، ولعل ما يفرقهما الخصائص الإشارية والإيمائية، ففعل الكلام التأثّري من الممكن أن يتعدّى فعل الكلام التلفّظي، من مجرد بنية فيزيقيّة ذات خصائص شكلية إلى بنية معنويّة ذات خصائص نفسية، وذهنية، وسلوكية .

داخل فعل الكلام الغرضي، وقد استطاع الباحث **جاك موشلر** (**Jacques Moeschler**) (1954)أن يقدّم بعض الطروحات انطلاقا من نظرية الأفعال الكلاميّة :

- **الأفعال الكلاميّة مرتبطة بحركيّة مستمرة تؤول إلى واقع.**
- **تحديد المقصديّة للوقوف على مدى تحقيق الفعل الكلامي .**
- **الفعل الكلامي تواضعي، إذ لابد من وجود الشروط المؤديّة إلى تحقيقه.**
- **لزوم ارتباط الفعل الكلامي بالأطر المقاميّة والمقتضيات السياقيّة"**[1].

انطلق الباحث من فرضيّة مفادها أنّ الفعل الكلامي صفة فردية للّغة، ومن ثمّة وجب عليها أن تؤدّي دورا ليس على المستوى المحايث للبنية، وإنّما أن تتحوّل إلى ممارسة واقعيّة، بحيث تقوم بالتأثير على مستوى التفاعل الحسّي والشعوري، ثم التأثير في المؤوّل وجعله مستعدّا لفعل الإنجاز، ويجب أن تكون هذه القوّة الإنجازية محمّلة ومشبّعة بمقصديّة قبليّة وبعدية، يؤطّرها عنصر التمثيل الذي يضبط مستويات ارتباط المتكلّم بفعله الكلامي، وإذا افترضنا أنّ المقصديّة في أبسط تعريفاتها هي: النيّة وتمثّل الشيء، فهذا يعني إجمالا ضرورة إدراك القول المتلفّظ به من حيث الفاعلية، وإدراك الظروف المحيطة به نحو التمثيل المكاني والتمثيل الزمني، لننتقل إلى جدليّة العلاقة بين المتكلّم والمؤوّل، فحسب موشلر على المقام اللغوي الذي يجمع بينهما ويغذّي طروحاتهما أن يكون على قدر المساواة بينهما، أو ما يعرف بالسنن عند اللّغوي الروسي **رومان جاكبسون**(**Roman Jakobson**) (1896 -1982)، فالفعل الكلامي عنده – موشلر – صيغة تواضعيّة (اجتماعيّة)، ويقوم المبحث التداولي على خصوصية الفعل من حيث

[1] Jaques Moeschler, argumentation et conversation, élément pour une analyse pragmatique du discours, Ed .Hatier, Paris, 1985, p 25/42.

الإجراء، ويعود هذا أساسا لكون جمهور المتلقين ليسوا على قدر واحد من المعرفة أو المحادثة والمناظرة، وهنا يتوجّب على المتكلّم أن يقدّم كلامه مع ما يتلاءم ومجموع الأطر الأبستمولوجية المشكّلة للمؤوّل؛ لأنّها قد تتحوّل في أي لحظة إلى بؤرة توتّر وصدام بين الطرفين ،ولهذا وجب جمع الشروط التي من شأنها تحقيق الفعل الكلامي، كالابتعاد عن المضمر والمفترض، وربط الكلمة بالمنجز أو الفعل دون الدخول في عالم الدلالات المفتوحة التي يكون دورها مرتبطا بالعوالم الممكنة (الرواية والشعر والقصة)، أو تحقيق مبدأ التعاون على حد قول اللغوي الإنجليزي **هربرت بول غرايس** (**Herbert Grise Paul**) (1913-1988)، فذلك "**كلّه يسهل تحقيق الشروط الأوّلية للاحتكاك بالأذهان والعقول**"[1]، لهذا وجب على المتكلّم أن يضبط معجمه بالأطر السياقية التي تتيح له فعل الإنجاز مع الحفاظ على مستويات فعل الكلام الغرضي، التواصل والتفاعل، ثم الإقناع، فالإنجاز .

1-2- المقصديّة (intentionnalité).

تعرّف المقصديّة بأنّها" **قدرة العقل على توجيه ذاته نحو الأشياء وتمثيلها**"[2]، فهي تحدّد ما إذا كان المتكلّم يأمل في تحقيق وتفعيل موضوعه، أو رهن العمليّة التواصليّة بأكملها، والمقصديّة في معناها العام إجراء طبيعي تجريدي تتألّف من خلاله العلاقة الوظيفيّة بين المتكلّم وموضوعه، وينجرّ عن هذه العلاقة نوع من التوليفة الدلاليّة التي تؤدي في الأخير إلى محاولة ضبط الموضوع، ومن ثمّة فالمقصديّة إجراء منظّم ومهيكل من لّدن المتكلّم لتحقيق الغاية، ويكمن الجانب القيمي للمقصديّة في كونها تقع

[1] حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصوّر نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1،2014، ص326.

[2] خليفة الميساوي: القصدية في الخطاب السّجالي، ضمن مؤلف جماعي، التداوليات وتحليل الخطاب تقديم ،حافظ إسماعيل علوي، منتصر أمين عبد الرحيم، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2013، ص 295.

في منتصف الفعل الكلامي، فهي تتحرّك نحو مستوى الإدراك الذي" **يعدّ موجّها نحو بناء أو إعادة بناء الفضاءات الممكنة، ومواقع التلفّظ، ومخطّطات المقام**"[1]؛ وتتجلّى وظيفتها في تمثّل مظاهر الوعي بمختلف تمظهراته، وتغليفه بمظاهر القبول كالتمسّك والإعجاب، أو مظاهر الرفض كالنفور والتقزّز، فهو بذلك يساعد المقصديّة في بناء عليّتها الداخلية الطبيعيّة؛ لتكون قادرة على تمثّل الظاهرة في فضائها الخارجي، باعتبارها شكلا مؤسّسا للمجتمع التداولي فيه "**يساعد محلّلي الخطاب في فهم الدقيق لمقصدية التواصل المدمج في مختلف الأبعاد**"[2]، بدءا بالتواصل الداخلي بين مستوى الإدراك والوعي بالظاهرة، وهو تواصل أحادي الطرف بين المتكلّم وموضوعه، إذ ليس بالضرورة أن يعبّر عن دواخله في هذا المستوى، ووصولا إلى التواصل الخارجي الذي يسعى إلى "**إحداث تغيّرات في العالم؛ ليجعله متطابقا مع المضمون اللغوي لفعل الكلام** " [3]، وبداخله تلتئم مظاهر الاحتكاك المعرفي بين ذاتيتين منفصلتين من حيث مستويات الوعي، والإدراك، والفهم، والتقبّل.

تعمل المقصديّة –من المنظور التّداولي– عند ولوجها ذهن المؤوِّل على تكييف هذا الأخير ومقتضى القول، والعمل معه على أساس توليفة توافقية ضمنية بين المتكلّم والمؤوِّل، بحيث يحدث نوع من الانسجام، يتمّ به إنتاج جمهور– يزيد أو ينقص – مؤيّد لهذا القول، ويتحوّل بداخله هذا المعطى إلى خطاب مؤسّس ذي طابع توجيهي؛ لأنه استطاع أن يؤثّر في مجموعة اجتماعية ذات رؤية إيديولوجية

[1] Georges vignaux, le discours acteur du monde, énonciation argumentation, et cognition ; OPHRYS. Paris, France, 1988, p14.

[2] نواري سعودي أبو زيد: المنهج التداولي في مقاربة الخطاب المفهوم والمبادئ والحدود، مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع64، 2004، ص 83.

[3] جون سيرل: القصديّة بحث في فلسفة العقل، تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، د ط، 2009، ص28.

قابلة للانخراط داخل المعتقد الجديد، وما ينطوي عليه"**من اعتقادات ورغبات و أحاسيس ومشاعر وتصوّرات يتمثّلها المتكلّم ذهنيا ويحاول أن يجد لها ما يبرّرها في الواقع**"[1]، وتتحرّك المقصديّة على أوتار المتكلّم؛ لتفعيل وتحقيق الفعل الكلامي، وتحريك المؤوّلين من أجل قبول فكرة أو القيام بعمل.

تتميّز العلاقة بين المقصديّة والفعل الكلامي بعامل النسبيّة؛ لأنّنا أمام إجراء غير محمود العواقب، وبصوره مفاجئة قد يعطّل عمل المقصديّة، ويرهن فعاليتها إلى حين، لهذا يحتاج المتكلّم –لإتمام وتحقيق موضوعه – إلى ضرورة صياغة آليات يشتغل بموجبها الكلام وفق نظام إقناعي، هدفه تحقيق أقصى قدر ممكن من التواصل، وهنا يتجلّى مبحث الحجاج كعنصر متمّم لفعل الإنجاز الكلامي .

1-3- الإنجاز الحجاجي le fait argumentative

يعدّ الإنجاز الحجاجي• من المنظور التداولي الرقعة الأكثر اتساعا وتعقيدا في حقل المقاربات التداولية لا في كونه "**من طبيعة برهانية، أي لا علاقة له في المنطق الصوري الأرسطو طاليس الذي يبنى على مقدمتين صغرى وكبرى يفضيان إلى نتيجة وفق مبدأ السببية**"[2]، ولا في كونه يأخذ معطياته من التاريخ والسياق والذاكرة، وإنّما لإمكانية تحقيق الفعل الكلامي بفعل طابعه البلاغي، فلا يهمّ ماذا يستعمل في الحجاج ، مادام الخطاب المقدّم يبدو مقنعا ومقبولا "**يتعدى في ذلك العلاقة التفاعلية إلى**

[1] خليفة الميساوي: القصديّة في الخطاب السّجالي، ص 302 .

• توظيفنا لمصطلح الإنجاز الحجاجي، جاء بناءً على ما قدّمه الناقد الفرنسي باتريك شارودو في كتابه الحجاج بين النظرية والتطبيق، عندما قدّم مصطلح الإنجاز الحجاجي للدلالة على آليات اشتغال الخطاب الحجاجي ،من خلال توفّر أدوات التواصل الإنساني، كالخبر والحكم والإقناع ،وهو أقرب للممارسة التداولية التي تركّز على فعل إنجاز الكلام .

[2] وحيد بن بوعزيز: التداولية في الخطاب العربي المعاصر، مفهوم المناظرة الأسس والمسائلات، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص جامعة الجزائر، ع17، جانفي2006، ص227.

العلاقة الإقناعيّة بين الحجج والنتائج "[1].

يقوم الإجراء الحجاجي على تحديد مواطن قوة وضعف المتكلّم، وتفعيلها بمجموعة من آليات الإقناع، تكون في مجملها إمّا حججا منطقيّة، تقلّل من فعل المحاججة عند الآخر، أو حججا بلاغيّة تعمل على تنميق الفعل الحجاجي كلاميّا من خلال أسلوب المناورة والتمويه، فالتداوليّة تقف في منتصف العلاقات المنظّمة لفعل التقاطعات الكلاميّة والخاصيّة الحجاجيّة المجسّدة لها، فهي تبحث دائما عن المعنى داخل التواصل الحجاجي، بفعل التراكمات الكلاميّة التي تتمظهر في شكل ملفوظات، أو سلوكات، أو حتّى إيماءات.

أثبت الباحثون في مدرسة أكسفورد أنّ للحجاج قوّة فاعلة في تحقيق عمليّة الفعل الكلامي، وهو على قوّته قد يكون أيضا سببا في إضعاف المخاطب وتقويض مقصديّاته، وحتّى يتحقّق الفعل الحجاجي، لابدّ من إتباع بعض الخطوات الإجرائية التي تفيد في عملية التواصل وتحقيق المقصديّة .

يمكن اعتبار الفيلسوف **شاييم بيرلمان** (**Perelman CHaim**) (1912-1984) أحد مؤسّسي مدرسة البلاغة الحديثة التي تعنى بالتأسيس المنهجي للخطاب الحجاجي، إلى جانب زميلته **لوشي البرخت تيتيكا** (**Lucie Olbrechts Teteca**)(1899-1987)، من خلال كتابيهما الموسومين **بالخطابة الجديدة وإمبراطورية البلاغة** ، وتقوم نظرية الحجاج عندهما على محاولة تجاوز الفلسفة الإغريقيّة، سواء عند فلاسفة المنطق الصوري أو عند المتكلّمين السفسطائيين(فن الإقناع)،

[1] Dominique Maingueneau ; l'énonciation littéraire ii ; pragmatique pour le discours littéraire ; Ed ; NATHAN : Paris ; 2001 ; p53.

وتجاوز الطرح التقليدي القائم على استظهار عناصر الجهاز الحجاجي للمناظرة التي تلتئم ضمن قطبي الادّعاء والاعتراض، وما يطوف حول اجتماعها من مسوغات فن الرّد والرّد المضاد، ونحو التقرير والدليل، والدحض، والنفي .

يرى الباحثان أنّ الخطاب الحجاجي لم يعد يبحث عن الحقيقة بقدر بحثه عن وسائل الإقناع والإغواء التي تسعى إلى استهداف المخاطب في أفكاره وتصوّراته وحتّى في خصوصياته، فهو يعمل على "**تكييفه والتحكّم فيه بوسائل مختلفة :الموسيقى ،الإنارة التدبير المسرحي** "[1]، حيث أصبح بإمكاننا الاعتقاد بأنّ وسائل الجهاز الحجاجي – مع ظهور البلاغة الجديدة – لم تعد مقترنة فقط بقوة الكلمة سواء في بعدها المنطقي والاستدلالي، ولا بقوة المناظرة في جانبها الإدّعائي، بل نجدها تجاوزت هذه الطروحات؛ لتنفتح أكثر على عناصر الخلق الجمالي، وهو تحوّل تاريخي في وظيفة الإنجاز الحجاجي من تقصّي بلاغة الكلمة إلى تقصّي بلاغة التيمة والصورة والمشهد"**فإذا كانت البلاغة تدّعي الهيمنة**"[2] فإنّ الحجاج في المقابل"**يدعّى الاشتراك في الكشف**"[3]، وهذا ما نقاربه في رواية كريماتوريوم عندما تتحوّل التيمات إلى عناصر حجاجيّة تشتغل بصورة بلاغيّة، هدفها إشراك الابن يوبا في مشروع أمّه مي للوصول إلى حد أقصى من الحقيقة والمتمثّلة في حق العودة.

تحوّل الإنجاز الحجاجي في حقل النقديات المعاصرة إلى آلة لغويّة هدفها تفعيل ومراقبة عناصر الفعل الكلامي، إذ يجمع في ثنايا خطابه ازدواجية المعرفة والجهل، بخاصة فيما تعلّق بعناصر الإبداع

[1] حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 327.

[2] محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012، ص217.

[3] المرجع نفسه: ص217.

الأدبي، وقد عرّفه الناقد الفرنسي (**Patrick CHaraudeau**) (1939-) بأنّه" **نشاط قولي إذا ما تأملناه من زاوية نظر الفاعل المحاجج ألفيناه يتعلّق ببحث مزدوج عن الحقيقة**" [1]، ويستدلّ الباحث بالمقاربة ذات الطابع العقلي، وهي رؤيّة مغلّفة بخاصّية سياقيّة تنبع من عمق التجربة الإنسانيّة التي تؤطّرها الحدود الزمكانية، حتّى في وجود اختلال في هذا الطابع، فإنّه يواصل عمليّة تمثّل الآخر• في مستواه الاجتماعي والثقافي، في ظل عدم قدرة الآخر على تمثّل الوضع الذي يصفه الباحث بالتفسير الكوني، ومن ثمّة يستعرض شارودو العنصر الثاني المتعلّق بالبحث ذي الطابع التأثيري، وهنا يتجلّي الإقناع كخاصّية حجاجيّة في الاستحواذ على الآخر وسلبه قناعاته، مستخدما في ذلك أرقى أنواع الإقناع، ويشير الباحث شارودو إلى وسائل الإغراء التي قد تختلف وتتنوّع بحسب أهميّة الموضوع من جهة، والخصائص المعرفيّة لكلّ مجموعة اجتماعيّة من جهة أخرى، منها وسائل الإعلام والإشهار والحملات الانتخابيّة، ونتلمّس ذلك في الرواية العربية ما بعد أحداث 09/11/ 2001، عندما تحوّل هاجس الخوف والتردّد إلى عامل إيديولوجي يهدف إلى عمليّة إعادة نمذجة على مستوى الوعي بين الطروحات العلميّة والمنجز الروائي، على غرار روايتي (الأمير وكريماتوريوم)، فقد حاول الروائي إقناع القارئ بمشروعه الحضاري القائم على السلام العالمي والتسامح الديني،كفعل إغرائي لا يقاوم، وهكذا تحوّلت الرواية إلى آليّة حجاجيّة تدفع المتلقي إلى الانخراط داخل منظومة القيم الجديدة التي ينادي بها العالم.

---

[1] باتريك شارودو: الحجاج بين النظرية والتطبيق، عن كتاب نحو المعنى والمبنى، تر أحمد الوردني،دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 14.

• يمكن رد هذا التمثّل في حاضرنا إلى حالة النفاق الإيديولوجي الذي استفحل داخل مجتمعنا ، نخصّ بالذكر الذوات الفاعلة والمهيمنة على الساحة السياسية والثقافية والاقتصادية ، أدّى هذا النفاق إلى وجود فراغ بين هذه الذوات والمجتمع تمّ ملؤه بالشعارات إما في المناسبات الكبرى، حملات انتخابية إعلانات وإشهارات وحتى الولائم الشعبيّة كالزردة .

1-4- التّناص intertextualité

يعدّ مصطلح التّناص من الأدوات الإجرائية في حقل الممارسة التّداوليّة التي تعمل ضمن الجهاز الحجاجي، فالتّناص بمفهومه المعرفي يلجأ إلى تأكيد اشتغال الفعل الحجاجي لغويّا، ودلاليّا، وبلاغيّا، ويؤكّد أنّ كل المفترضات السابقة أو اللاحقة قد ترسم ملامح دلاليّة جديدة داخل العوالم الممكنة، وهو مسحة طروسيّة يتميّز بخاصيّة التقويض؛ أي الهدم والبناء، ويسعى إلى محاولة تحرير الأثر الفني والجمالي من قيد القراءة المحايثة؛ ليعيد صياغة الممكن عن طريق السيميائيات التأويلية، وفي هذا المقام قدّم لنا الناقد الإيطالي **إمبرتو إيكو** طرحه المتعلّق بالسيميوزيس• Sémiosis الذي يتقاطع بشكل كبير مع حوارية **ميخائيل باختين**، وتناصيّة **جوليا كريستيفا**، وحتّى المتعاليات النصيّة عند **جيرار جينات**، ويعمل السيميوزيس عبر فكرة التداعي العلاماتي، وهذا انطلاقا من رفض بيرس للمنطق اللغوي الذي أسسّه دوسوسير، من خلال ثنائيّة الدال والمدلول، وانتهى إلى القول بأنّ العلامة الكونيّة، ومنها العلامة اللغوية تتميّز بطابعها التفسيري، ولو بطريقة ضمنيّة، ونقصد بالطابع التفسيري، قدرة الكلمة على التداعي الدلالي دون توقّف، وكأنّها حركة ميكانيكيّة تهدف إلى محاربة موت الكلمة دلاليّا، هذه الحركة السيميوزيّة تشبه إلى حد كبير حركة الإشعاع الحراري داخل نواة الشمس التي تقوم بتوليد طاقة حراريّة باستمرار، وهذا ما يضمن استمرار الحياة على كوكب الأرض.

يلتقي التّناص والسيميوزيس داخل بوتقة الاختراق، فكلاهما يمتلك القدرة على اجتياز حدود

• أوّل من قدّم هذا المصطلح الفيلسوف الأمريكي شارل ساندريس بيرس في محاضرته الشهيرة حول البراغماتيّة، ثم أعاد الباحث الفرنسي جيرار دولودال نشرها ،– وهو أستاذ الفلسفة بفرنسا – وهي كلمة مشتّقة من الأصل الإغريقي sémeiosis، وتعني التدليل؛ أي الانتقال من مستوى العلامة إلى مستوى آخر في حركية مستمرة ،وفق منطق التداعي العلاماتي

المعنى، مع الإبقاء على قدر ضئيل من الملاءمة الدلاليّة؛ ليضفي عليها قدرا هامّا من شعرية الخلق والقلب والتحويل، فكلمة الماء لا يمكن حصرها داخل إطار دلالي واحد مثلما حدّدته لسانيات دوسوسير (الدال والمدلول)، بل وجب ربطها بالمؤوِّل والمرجع والسياق، فيتحوّل الماء إلى نهر داخل المتخيّل، وربما إلى قنينة ماء، أو حتّى إلى دوش، وهكذا دواليك، فبينما تتحرّك الكلمة داخل مسار دلالي غير مستقر، يتحوّل المرجع إلى آلة تغذّي الكلمة وتمنحها دلالة جديدة .

يتعدّى مفهوم التّناص البعد اللّغوي والمعرفي، وحتى البعد التداولي؛ ويأخذ منحى سجاليّا باعتباره قوّة تدفع الفاعل إلى تحريك دواخله نحوى تفعيل ممارسة فعل الخرق والتحوّل والتبديل، إذ له "**أحكام أخرى تتجاوز الوعي و للكلمات منطق يخترق المنطق ويتعالى عليه**"[1]، مهمّته إخضاع رؤية المجموعات الاجتماعية وتصوّرها إزاء قضيّة في فترات زمنيّة مختلفة، وبهذا فالتّناص لم يعد موضوعا وظيفته استغراق كل المفترضات السابقة واللاحقة، بل آلة حجاجيّة وظيفتها إعادة تمثّل الكينونة الاجتماعيّ، وفق رؤية للعالم تتميّز بانعكاس الإيديولوجيّات .

2- من منطق الحجاج إلى بلاغة السّجال.

يعدّ **الفعل الحجاجي** (**acte argumentatif**) من المقولات التي لاقت رواجا كبيرا، وذلك على الصعيد السّياسي والعقدي وحتى القانوني، وكان المصطلح شديد الصّلة بحقل البلاغة حتى سمّي بفن الجدل. وقد ارتبط هذا المبحث مع التّداوليين الجدد أمثال **أوزفيلد ديكرو**(**Ducrot Oswald**)

[1] محمّد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، دار المغاربيّة لطباعة وإشهار الكتاب، صفاقس، تونس، ط1، 2010، ص209.

(1930-)، بالبحث اللغوي، والحجاج ضارب في القدم•؛ لارتباطه الوثيق بالرؤية العقدية بين جمهور المتخاصمين، فكل جمهور يحاول -عبر مجموعة من الأفكار (الحجج)- أن يفرض منطقه على الآخر من أجل بسط السيطرة وتحديد الآفاق المستقبلية، ولكنّه أخذ أبعادا بلاغية مع **بيرلمان وماييرـ** هذا الأخير الذي شدّد على فاعليّة التواصل في إرساء قواعد جديدة للبلاغة "**تلعب فيه المساءلة المتّصلة ببنية الأقوال البلاغيّة دورا تحليليّا داخل الحجاج** "[1]، من ثمّة فالخروج من المأزق المنطقي والاستدلالي للمساءلة الحجاجيّة، ونظرا لتحوّل آليات المعرفة الإستيتيقيّة بدأ مفهوم الحجاج يتماهى تدريجيّا داخل البلاغة، وينفصل شيئا فشيئا عن أدواته الإجرائيّة؛ ليخلق لنا ظاهرة نقديّة نعدّها قديمة في طرحها جديدة في تصوّراتها، وهو مصطلح السّجال الذي يعدّ "**مدوّنة من طبيعة كلاميّة**"[2]، وظيفته الاختراق والتماهي والإقصاء، أو إخضاع الآخر لتمثّل أفكاره وطروحاته .

2-1- معايير ضبط الفعل السّجالي وآليّات اشتغاله.

يفترض الفعل الحجاجي مجموعة من الآليّات ذات الطابع الاستدلالي، وعلى هذا الأساس فإنّ البحث عن الآليات والإجراءات المناسبة لمثل هذا الفعل، يفترض أيضا تحديد طبيعة المدوّنة اللغويّة التي وجب التعامل معها، فلا يكفي الفعل الحجاجي -باعتباره كينونة لغوية ذات آليات منطقية بحتة -

• يمكن تجسيد الخطاب الحجاجي ،كتمظهر تاريخي و أنثربولوجي وعقدي في الفترتين الممتدتين بين التوحيديّة والتعدديّة والفترة الثانية التي نسبت إلى بعض الكتاب المسيحيين واليهود، و تحولت إلى صراع دائم في القرن الخامس عشر ميلادي، وحتى منذ أفلاطون.

[1] عبد السلام عشير : عندما نتواصل نغيّر ، مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليات التواصل و الحجاج ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب، د ط، 2006، ص203

[2] Ghislaine Roland –Lozachmeur ; les mots ressorts de la polémique ; in ouvrage collective ; les mots en guerre .préface de Mathieu doat ; presses universitaires de rennes ; 2016.p15.

لتحقيق الأنموذج الأعلى لقضيّة محدّدة سلفا، وخاصة إذا افترضنا أنّنا أمام نص إبداعي تخييلي، وهنا تبقى فرضية ربط الفعل الحجاجي بالمستوى البلاغي واردة جدا؛ لأنها تحقّق الفعل الحجاجي من جهة باعتبار الأدوات والإجراءات، ومن جهة أخرى تراعي انسجام الوعي بين الأفراد، وهكذا نجد أنفسنا أمام ظاهرة بلاغية أخرى وهي **السّجال** (**Polémique**)•، والتفريق بين الحجاج والسّجال هو ضرب يصعب على الكثير من النقاد والباحثين، فقد ذهب الباحث الفرنسي **دومنيك مانقونو** (**Dominique Maingueneau**)(1952-) في كتابه **Sémantique de la polémique** إلى اعتبار السّجال خطابا مستغرقا دخل كل الخطابات التي تحدد الشكل الأجناسي لأيّ أثر أدبي، ويتوارى السجال خلف كل مشهد كوني، فالمسرح و الدراما و الرواية أشكال أدبيّة تصوّر أشكال الصراع الإنساني، وتخلق صورة صداميّة بين عوالم الكائن والممكن. لقد ذهب الباحث **بول ريكور (Ricoeur**

• جاءت لفظة السّجال في المعاجم العربيّة لتدلّ على مبدأ المواجهة الذي يغذّيه عنصر الصدام، فقد جاء في لسان العرب عند ابن منظور ما يلي:سِجال جمع سِجل والسجل هو الدلو الضخمة، المملوءة ماء و ساجل الرجل؛ أي باراه، وأصله في الاستقاء، وهما يساجلان؛ أي يخرج كلّ واحد منهما في سجله مثل ما يخرج، فأيّهما نكل فقد غلب، فضربته العرب مثلا للمفاخرة، والمساجلة هي المفاخرة بأن يصنع مثل صنيعه في جري أو سقي، والسّجال عنده أيضا بمقام الحرب في كلام أبي سفيان في الحرب بينه وبين الرسول، فقال: الحرب بيننا سجال، والسجال المشاركة في الفعل، فمعاني لفظة السّجال عند ابن منظور تجمع كلّها دلالة المواجهة، واستعمال أفضل الوسائل للتغلب على الخصم، أمّا السّجال عند الفيروز آبادي في قاموسه المحيط لا يختلف عن قول ابن منظور، فهو الدلو العظيمة المملوءة، والرجل الجواد والضّرع العظيمة، وقيل الحرب بينهم سجال...وهما يتساجلان يتباريان، وساجله :باراه وفاخره، فالسّجال عنده يجمع بين المواجهة واستخدام القوّة. وظّف السّجال قديما في الحروب والمناورات العسكريّة، فكان يقال الحرب سجال؛ بمعنى أنّها تتضمّن تبادلا للأدوار في الحروب بمفهوم الانتصار والهزيمة، وهي عند الإغريق كانت تقوم على فن الكلام، فقد ارتبطت بفن البلاغة، فقد مارسها السوفسطائيّون والرواقيّون، ثم انتقل مجال هذه الكلمة من المواجهة العسكرية إلى المواجهة الفكرية، مع بدايات القرن العاشر الميلادي عند المسلمين، وبدايات القرن الخامس عشر عند الأوروبيين. يرجى العودة إلى معجم لسان العرب للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي،م 11، دار صابر، بيروت، لبنان،ط3، ص325/326/327. يرجى العودة إلى القاموس المحيط للعلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تح: مكتب تحقيق التراث، محمد نعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة، ط8، 2005، ص1023.

(Paul (1913–2005) إلى القول بأنّ الخطاب السّجالي قدّم باعتباره خطابا حجاجيّا يجري على نحو يكون فيه كل طرف مشاركا مقتنعا بأنّه الحامل بمفرده للحقيقة والمعبّر عنها، ومعنى هذا أنّ محاولة التفريق بين المصطلحين فيه نوع من الإجحاف؛ فمصطلح الحجاج يقوم على آليات وإستراتيجيات التلفّظ التي سبق ذكرها، وفق منطق الفعل التلفّظي، ونقصد به انتظام المتوالية الجملية داخل نسق معرفي تحدّده معطيات قبليّة وبعديّة، فمنطقية المعارف القبلية مضبوطة على حد سواء خارج إطار النزعة التخييليّة المرتبطة بعنصر التأويل، وعلى افتراض أنّ القيمة الحجاجية المقدّمة للمؤوِّل ليست على قدر نقد المخاطبين، هنا يأتي دور السجال لتأكيد الدور الحجاجي، وجعله موضع تحقيق، فالحجاج هو الصفة المعنوية للسجال، فكل مواجهة حجاجيّة تحوي بداخلها قيمة سجالية قابلة للانفجار في أي لحظة، فبينما يقوم الفاعل المحاجِج بتقويض الخطابات وجمع الأدلّة، يكون الخطاب السّجالي قيد التحقيق، فيه يتّم تحديد الطرق التي يمكن من خلالها جعل هذه المقولات تتناهى داخل عقول المؤوّلِين، ومن ثمّ إفشال أي ردّ فعل محتمل، وعلى عكس الخطاب الحجاجي، يهمّ الخطاب السّجالي كثيرا الأدوار التي يلعبها ويكون متموقعا بداخلها، فنجده يمارس التمويه و المناورة والمغالطة التي قد تصل حدّ الكذب والتلفيق، وهنا يظهر الاختلاف الحاصل بين المصطلحين، فبينما يعمد الفاعل المحاجِج إلى جمع الحجج والبراهين والمبرّرات التي تكون في أساسها منطقية واستدلالية، واعتماد مبدأ القياس الأرسطي الذي يعمل على **"جعل العلاقة المنطقية تقوم فيه على مبدأ التداخل الذي يقضي باندراج أجزائه بعضها في بعض"**[1] يكون دور الفاعل المساجِل إيصال هذه الأفكار لا في كونها عمليّة منطقية ،وإنّما في كونها قيمة بلاغيّة،

[1] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر، مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليّات التواصل والحجاج، ص 90

وإذا ارتبط مفهوم السّجال بالنصوص التخييلية "**فكلّ الأجزاء المنطقيّة للقصص الخيالية يقابلها عالم ممكن يبنيها أو يتحقّق من خلالها**"[1].

يجتمع المصطلحان ضمن دائرة الفعل التلفّظي ويفترقان ضمن خارطة القول والإنجاز، وهذا لا يعني إنهما لا يلتقيان بل على العكس من ذلك قد نجد الكثير من الخطابات السّجاليّة ذات طابع حجاجي، مثلما ذهب إلى ذلك الباحث الفرنسي **دومنيك دوكار**(1950–) (**Dominique Ducard**)، في كتابه **Argumentation et Discours Politique** الذي اعتبر أنّ الخطاب السّجالي يتضمّن فن القول وبلاغة الإفصاح،كونهما يأخذان من بعضهما مبادئ وطرق الصدق في الكلام، وكذلك طرق المغالطة والتمويه والمناورة، فإذا تمّ ذلك تحوّل الخطاب السّجالي إلى مجرّد خطاب هدفه القضاء على الآخر واستهداف معالمه. ما يفرّق السّجال عن الحجاج ارتباط الأوّل بقيمة بلاغيّة تكون مخبّأة في شكل علامات لغويّة وسلوكيّة، فإذا كان الحجاج يبحث عن معالم الصدق والكذب داخل مقولات التلفّظ، يبحث السّجال عن طرق تقديم الحقيقة، وهي في أغلبها طرق بلاغية ملتويّة تجمع بين فن المغالطة، والمفارقة، والتمويه .

يمكن الفصل بين المصطلحين عبر مجموعة من المعايير التي تحدّد تقاطعهما وافتراقهما:

2–1–1– معيار الصّدق والكذب: يمكن اعتبار الفاعل المحاجِج كينونة مادّية تنطلق من فرضية منطقية، ألا وهي الوصول إلى الحقيقة، ويستوجب ذلك جمع أكبر عدد من الحقائق التي تبدو في جوهرها

[1] بن قندوز الهواري: بنية الخطاب السردي مقاربة تداولية، مجلة اللغة والأدب. علم النص، جامعة الجزائر، ع17، جانفي،2006، ص12.

منطقيّة، فكل محادثة منطقيّة تفترض سلفا اختيار معيار الصدق، إذ يقوم عند المحاججة على ضبط علاقات التركيب بين القضايا (المسائل المنطقيّة) .

يتميّز الخطاب الحجاجي بطابعه الاستدلالي والمنطقي، إذ يعمل على تشغيل آلة العقل؛ لمعرفة طريقة تقديم الفكرة باستخدام ملكة اللّسان التي تمتلك القدرة على التّواصل، وتجتمع بداخلها أدوات التحليل والتركيب والتخلّص؛ ولأنّ المؤوِّل يتحيّن الفرصة للانقضاض على المتكلّم، وجب مواجهته بالأدلّة الحسيّة التي لا تقبل الطعن أو الشكّ،كرؤية تجريبيّة للموضوع مع الاحتفاظ بالخاصيّة الذهنيّة التي توجّه الكلام وفق منطق التلفّظ، في حين يتميّز السّجال بنزعته البلاغيّة القائمة على التمويه، فهو عكس الحجاج يستطيع أن يمارس دجله على الآخر بالطرق اللبقة التي تتاح له دون ضرورة المرور عبر آلة العقل التي تستدعي العلاقات المنطقيّة للّغة، وبنية الاستدلال التيمي، إذ بإمكانه تجاوز مستوى المؤوِّل وتكون احتمالات الكذب والزّيف"**والتضليل قائمة ولكن حتى في هذه الحالة لا يمكن أن نغفل ما يقال وإن كان كذبا أو نتجاوزه**"[1]؛ لأنّ ذلك يضرّ بمصداقيّة الكلام، وقد ينسفه في بعض الأحيان .

2-1-2- معيار المباشرة والمناورة: يضطلع الفاعل المحاجِج بمعيار المباشرة حتى لا يضع الآخر داخل صورة مبهمة ومعقّدة، فالقيمة المنطقيّة لفعل المواجهة تفرض على الفاعل أن تكون إجابته سريعة ودقيقة ومباشرة، فكل ما كانت الإجابات مباشرة كان الفهم دقيقا، وانتفت الفضاءات المفتوحة، فهي تتحرّك وتتكلّم لغة الريّاضيّات الشبيهة بمعادلات الرموز.

يزيد معيار المباشرة لدى الفاعل المحاجِج من إمكانات الاتفاق الضمني غير المعلن بين الطرفين؛

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، ص28.

لأنّه من أقنعني في وقت قصير، فهو أحقّ بأن أنتمي إليه، وعلى النقيض من ذلك من أكتر الشواهد والاستدلالات فهو غير قادر على التحكّم في إجابته، فالاختصار المفيد هو دليل الفاعل المحاجِج في تقديم إجابته. تسير العمليّة السّجالية وفق معيار المناورة، وهذا لا يعني رفض معيار المباشرة، وإنّما هو نوع من الاحتراز، حتى تبدو العمليّة البلاغيّة أكثر توغّلا داخل الفاعل المؤوِّل، فإذا لم تصب عقله المحكوم بمبادئ المنطق أصابت عاطفته، لذا نجد أنّ الفعل السّجالي يحوز مسحة بلاغية إذ يرى الباحث **فيليب بريطان**(**Briton PHilipe**)(1961-) "**أنّ كل استعمال للغة يقوم على المناورة**"[1]، وقد تأخذ هذه المناورة أبعادا مختلفة فقد تجعل الفاعل المحاجِج ينتقل من موضوع إلى آخر؛ ليعتقد الفاعل المؤوِّل بأنّه غزير المعرفة، فيجعله يشاركه حواراته وقراراته، فتمويه العمليّة السّجالية ليس مرفوضا من الناحية التداوليّة، وإنّما يتحوّل إلى صيغة لا أخلاقيّة تتغذّى على جهل الآخر، وعدم تمكّنه من الخاصيّة التفاعليّة.

2-1-3- معيار المواجهة والتضليل: يمكن اعتبار هذا المعيار معيارا مكمّلا للمعيار السابق، فالفاعل المساجِل يعتمد دائما طريقة المواجهة لإرباك الآخر، ووضعه موضع الضعيف غير القادر على المنافسة، فلا يخاف أن يرتبك أو يضعف ما دام يحوز أدوات القوّة، ، فغاية السّجالي تكمن في الظهور على المنافس وتحقيق الغلبة، ويتعيّن لذلك -حسب **برلمان Perelman** - تقديم طروحات في شكل أحكام قد تزيد أو تنقص من شأن المتكلّم من خلال نواياه الخفيّة، وباعتباره" **المضمر الذي يتوارى**

[1] المرجع السابق:ص09.

خلف كل متجلّي سلوكي "[1]، فأهمّ ما يميّز الخاصيّة السّجاليّة عنصر الممارسة البلاغيّة التي تنبئ عن حضور جدلي بين الظاهر والمضمر، ولطالما اعتمد البلاغيون عنصر التضليل أو معيار التخلّص بلباقة، ويأخذ عنصر التضليل عدّة أشكال، كأن يقول المتكلّم على لسان شخص آخر غير موجود، ولكنّه يتمتّع بقوة وتأثير كبيرين، أو يتكلّم باسم العقيدة التي لا يجب أن يناقضها شخص آخر، كما أنّ البحث عن مكيّفات صياغة الحوار أو الإجابات، قد لا تهم كثيرا مادام للفاعل المساجِل القدرة البلاغيّة اللازمة للوصول إلى ذهن المتلقي، وله من الوسائل الإقناعية وأدوات التضليل ما يجعله قادرا على تحويل الهزيمة إلى انتصار والفشل إلى نجاح.

2-1-4- معيار الثّبات والتّغيّر: يعتمد هذا المعيار على اختيار الحقيقة المقدّمة من طرف الفاعل المحاجِج، ويمكن الاعتماد دائما على الفرضيّة التي ترى بأنّ الأبعاد المنطقية تجعلها تأخذ معيار الثبات، فهي في أيّ حال من الأحوال لا يمكنها أن تتغيّر وتتبدّل بحقائق أخرى، وإلاّ أصبحت الحقيقة في حدّ ذاتها مهدّدة بالخطر، ويمكن أن يؤثّر ذلك على جمهور المؤوّلين "**بما في العمليّة الحجاجيّة من ممارسات قائمة على التلاعب بالعلامات قلبا واستبدالا وتحويلا في اتّجاهات مختلفة**"[2]. كما أنّ الأسس التي أرساها الباحثون التداوليّون تقيّد الفعل الحجاجي بمجموعة إجراءات منطقية لا تقبل المساومة، إلاّ إذا قابلتها إجراءات منطقية تفوقها موضوعيّة.

يتميز الفعل السّجالي بتغيّر وتبدّل التيمات، فالفعل السّجالي في خصوصيّته الدلالية يقوم على

[1] Perelman chain et Olprechts Tyteca; trait de l'argumentation; la nouvelle rhétorique; Ed; l'université de bruxelles. 5 ed. 1992. P406.

[2] محمد الناصر العجيمي، اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي:ص 35.

مسحة فنيّة ذات صيغ تمويهيّة تجعله يغيّر من شكله الأسلوبي والتيمي في أكثر من مرّة ،"**فهو يبني جدله عبر الرفض الأوّلي والأبدي من حيث المبدأ**"[1]، وتسمح هذه الأخيرة للفعل السّجالي بأن يحتلّ مواقع متعدّدة داخل الخطاب الواحد، أو مجموع خطابات متعاقبة ذات نسق دلالي واحد، وانطلاقا من بنية هذه الأنساق تتجلّى حركيّة الخطاب السّجالي؛ بمعنى أن الخطاب السّجالي يستطيع أن يحقّق أهدافه عبر مجموعة من القنوات الاتصالية كما يستطيع أن يحقّق غاياته عبر تجدّده، فهو دائما يفترض أنّ الفاعل المؤوِّل مراوغ جيّد، وجب أن يقبض عليه في جميع الاتجاهات التي يسلكها، كما أنّه يفترض مسبقا بأنّ مجموع المتلقين يخططون للإطاحة به؛ لعدم اقتناعهم بجديّة حواره، ومن ثمّة يمتلك الفاعل المساجِل بدائل فنيّة أخرى قادرة على التأثير في عقول المؤوّلين، فقد يمارس إقناعا بالتهديد والتهويل، وقد يمارسه بالترغيب والتحبيب، وهذا دليل قويّ بأنّ الخطاب السّجالي مستغرق للخطاب الحجاجي؛ لأنّه لا يقف عند حدود المناظرة والمجادلة التي تلتزم بالبعد اليقيني لموضوع القيمة، بل يتعدّاه نحو عوالم غير يقينيّة، ولكنها محاطة بسيّاج بلاغي أقوى من أيّ سياج منطقي، ويتجاوزه في مسائل الإقناع والوصول إلى الحقيقة، فهو يجرّده من كل خصوصيّة شكليّة أو حتّى ضمنيّة، ويجعل من موقعه نقطة انطلاق نحو آفاق جديدة .

استنبط مفهوم السّجال داخل المقاربة التداوليّة من خلال علاقة المتخاطبين المرتبطة بفعل الكلام، حيث تأخذ المحادثة بعدا استدلاليّا قد يجعلها تتحوّل إلى مساءلة أو مناظرة أو حتّى مساجلة،

[1] معجب العدواني وضياء الكعبي: الخطاب السّجالي في الثقافة العربيّة مقاربات تأويليّة ،مؤسسة انتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1 2014 ،ص 15.

وإذ يعدّ السّجال "**بنية لغوية مركبة تنفعل بالمقامات وتتأثّر بالأسيقة**"[1]، فهو أيضا بنية مزجيّة بين العلاقات المعرفيّة، والنفسية، والاجتماعية، وحتى الأنثربولوجية؛ لأنّها تحاول أن تستثمر في هذه المقولات؛ لإدراك الفعل وتقديمه وإنجازه في شكل مسوغات موصولة بما يوسم عند **سيرل** بـ" **كفاءات السامع العامّة في العقلانيّة والاستدلال** "[2]، وهي مسوغات غير قابلة للمواجهة والمناقشة، ولكنّها قد تصطدم بفاعليّة الإضمار **l'implicité** –حسب تصوّر كل من سيرل و أوركيوني – حيث يؤدّي في الأخير "**إلى رسم حدّ فاصل بين ما تقتضيه الملفوظات دلاليّا، وما يفعله الناس الذين يتلفّظون بها تداوليّا**"[3]، فالمضمر والمفترض يقع في قلب المساءلة التداوليّة لمقاصد المتخاطبين، إذ يمكن ربطها بالكائن والممكن.

2-2- عناصر العمليّة السجاليّة .

يفترض الخطاب السّجالي وجود الفاعل المساجِل، عليه أن يقوم بسلب الآخر خصوصيّته الإدراكية، وجعله ينصهر داخل مقولاته و جعله عبدا إيديولوجيا تابعا له، انطلاقا من هذا المفترض يتعيّن على الفاعل المساجِل البحث داخل ذاكرته الحجاجيّة؛ ليقوم بتحديد آليات البرهنة والاستدلال التي نجمع عناصرها فيما يلي:

[1] على الشبعان: الحجاج والحقيقة وآفاقه التأويل، بحث في الأشكال والاستراتجيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص26.

[2] فيليب بلانشيه: التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، تر:صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة سوريا،ط1،2007،ص152

[3] المرجع نفسه :ص153.

2-2-1- الفاعل المساجِل•: تتجلّى كفاءة الفاعل المساجِل انطلاقا من عدّة معطيات تمّ توضيحها سابقا لكن بشكل ضمني، فالفاعل المساجِل عند التداوليين هو ذات فاعلة قادرة على إنجاز عملها، وهي وجهة نظر لغويّة بحتة، فالمعطى التخييلي قد قلب جميع الموازين اللّسانيّة وجرّدها من المعطى الدلالي، حيث أصبح الفاعل المساجِل داخل النصوص التخييليّة كل ذات فاعلة قادرة على تحقيق أكبر عدد ممكن من الفاعليّة السّجالية، وتختلف الذات الفاعلة من المعطى اللغوي إلى المعطى التخييل، وذلك أنّ أبسط مقولة لغويّة تجمع بين المتخاطبين وفق إطار تشخيصي، أما المعطى التخييلي فلا يميّز بين الذوات الفاعلة؛ بمعنى أنّ كل ذات فاعلة سواء كانت مشخّصة أو جامدة أو مجرّدة قد تدخل في علاقة سجالية فيما بينها وأيضا مع القارئ، وهكذا يمكن القول أنّ الفاعل المساجِل داخل النصوص التخييليّة قد يأخذ أبعادا مجرّدة أكثر منها مشخّصة، وتحتمي بذلك بالجانب التأويلي الذي حدّده التّداوليون وفق العملية التداولية، فيتحوّل العنوان والإهداء والتصدير إلى ذوات فاعلة تحقّق الفعل السّجالي، وهكذا دواليك حتى يفرغ النص التخييلي من جميع عناصره الخطابيّة، فكلّ عمليّة حجاجيّة لابدّ لها من وسيلة عبور، ينتقل فيها الخطاب الحجاجي من مجرّد قول إلى فعل تلفّظي، وينتهي إلى عمليّة واسعة الإقناع هدفها البحث عن" **أرضية مشتركة يجري التفاوض بشأنها ولكن الإيقاع بالطرف المنافس والظهور**

• وقفنا على أنّ توظيف مصطلح الفاعل الذي قدّمه الناقد باتريك شارودو في كتابه الحجاج بين النظريّة والتطبيق ور بطه بالمساجِل يقوم على استظهار فعل الإنجاز والتحقيق ،بالإضافة إلى التعبير عن فعل الكينونة ؛أي ارتباطها بالذات، فالفاعل من هذا المنظور لايغفل الجوانب الخفيّة للمساجِل، وفي نفس الوقت يظهر آثار العمليّة السّجاليّة من خلال احتكاكها بالرواسب السياقيّة .يرجى العودة إلى كتاب الحجاج بين النظرية والتطبيق ،ص 14/13.

عليه يتطلّب اختيار أنجع السبل"[1]. ولابدّ من توفّر مجموعة من المعطيات الحجاجيّة، ألا وهي:

2-2-1-1- الخاصيّة المعرفيّة: ترتسم الخاصيّة المعرفية في قدرة الفاعل المساجِل واستعداده المعرفي على المواجهة، انطلاقا ممّا ما يحوزه من معارف سابقة يجعله محل قبول لدى المخاطبين، ولتحقيق هذه الخاصيّة لابدّ من توفر الشروط المؤدية إلى إنجاحها، وهي شروط ذات صلة بالمضمون المعرفي في حد ذاته، ولن يكون الحديث هنا عن الذّات الفاعلة وعلاقتها بالفعل الإجرائي، وإنّما سيكون محدّدا بالقيمة المعرفيّة المكتسبة وخصوصيّتها الدلاليّة، وعليه وجب على الفاعل المساجِل سواء كان فردا أو مجموعة اجتماعية أن يكون مؤهلا معرفيا للقيام بالعملية الحجاجيّ ، وأيّ تقصير منه سيجعل العمليّة فاشلة، حتى وإن لوحظت منذ الوهلة الأولى ناجحة، ولكي يتأتّى لنا فهم ذلك نعطي مثالا بالإمام داخل المسجد، وهو يؤمّ مجموعة من المصلّين، ويفترض به أثناء عملية تقديم الحجج حول مسألة فقهية أن يكون المخاطبون على قدر معرفة الإمام بذلك الشيء، وانتفاء هذه المعرفة معناه أنّ العملية الفقهية بأكملها سوف تنتفي، حتى وإن خرج المصلّون وهم مقتنعون بحجج الإمام ومبرّراته من باب الاحترام والوقار، على هذا فهناك بعض الجزئيات الفقهية التي لابد على المصلين الاضطلاع بها، حتى يتبيّن لهم أسس المعرفة الحجاجية، فعلى الفاعل المساجِل أن يكون أهلا للعمليّة الحجاجيّة؛ أي أنّه مطلب جماهيري يقوم بالدفاع عن طروحاتهم وتجسيدها في أحسن الظروف، محقّقا فعل التّواصل من خلال"**إدّعاء المعرفة الكاملة أو الحقيقة الكاملة والسعي لفرضها على الآخرين**"[2]، فتتحوّل كلّ بنية

[1] محمد الناصر العجيمي :اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي: ص32.

[2] معجب العدواني وضياء الكعبي:الخطاب السّجالي في الثقافة العربيّة مقاربات تأويليّة،ص61.

معرفيّة إلى أداة تيميّة تزيد من أهليّة الفاعل في تحقيق موضوعه، وقد قسّمناها إلى :

أ- مفترض التخصّص: من الواضح أنّ الاشتغال الحجاجي أصبح أكثر مما سبق يعتمد لعبة المواجهة القائمة على تحديد القول وإثرائه وتوزيعه، وهنا نتساءل: هل يفترض بالرجل السّياسي الحديث عن المعتقد الدّيني؟ وهل يفترض بالفنّان التكلّم في الجوانب العلميّة؟ وهل من المعقول أن يحاجِج الطبيب رياضيّا...الخ، قد تحدّد مثل هذه التّساؤلات مقولة التخصّص التي نادى بها غرايس في معرض حديثه عن المحادثة في باب القول، وتستظهر قدرة الفاعل المساجِل على تحديد إطاره المعرفي، وهذا ما يمنحه فرصة لتحقيق المقصديّة بأقصر الطرق الممكنة، وفيه يحرص المتكلّم "**على إظهار أنه أكثر كفاءة منه وأجدر بتبوّء مكانة لا يطولها المنافس أو الخصم**"[1]؛ لأنّ المقدرة المعرفيّة مبنيّة بطريقة عموديّة واضحة "**بحضور مكيّفات تلفظ منها الأوامر والاستفهام والتلاعب بالضمائر**"[2].

يزيد مفترض التخصّص من الفاعليّة القوليّة، ممّا يمنح الكفاءة المعرفيّة إطارا خصبا للتواصل؛ أي قدرة إضافيّة على تحقيق خاصيّة الإقناع، وبسط النفوذ على جماعة اجتماعية ذات توجّه مخصوص ومنه تبيّن "**كيفية توظيفها والتصرف فيها على نحو يقدّر فيه العون المساجل أنّه يسهم في خدمة الغاية الأساسيّة المستهدفة من خطابه وهي تبكيت الخصم والظهور عليه**"[3]، وهنا يتّضح أنّ الخصوصية المعرفية مطلوبة عند كل فعل حجاجي، فكلّما كانت العملية التواصلية محدّدة وفق إطار معرفي ذي رافد واحد، كلّما اشتغل الفاعل المساجِل براحة وطمأنينة، وكانت طرائق الإقناع "**واضحة عن طريق ترويض**

[1] محمد الناصر العجيمي :اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي : ص66.

[2] المرجع نفسه: ص71.

[3] المرجع نفسه: ص 71.

هذا المتلقّي الخفي الحاضر في ذهنه والتلاعب في أهوائه"[1]، وبهذا تستوفي الكفاءة المعرفية شرطا من شروطها.

ب- مفترض التنوّع•: تحقيق الفشل المحتمل عند كل عملية سجاليّة قائمة على مفترض التخصّص، يدعو الفاعل المساجِل إلى ضرورة التدخّل لتقديم إجراءات أخرى؛ لإبقائها ضمن نسق التواصل، فمواجهة الفاعل المؤوِّل برافد معرفي محدّد من شأنه أن يضعف حماسته، وأن يبطل قدراته في الإقناع، لهذا نجده يلجأ إلى مخزونه السّجالي المتمثّل في مفترض التنوّع، ونعني به قدرة الفاعل المساجِل على استثمار معارفه القلبية من أجل تحقيق التأثير والإقناع، ما يتيح زعزعة الكفاءة المعرفية لدى الفاعل المؤوِّل، وجعله يتوه في روافده، ومن ثمّ ضرورة انصياعه له، فنحن هنا إزاء فاعل مساجِل يتميّز بالموسوعيّة، فهي تضعه"**في موضع المتماثل مع موضوعه عند كل مواجهة كلاميّة ،فيما يخصّ الجانب الكمّي والكيفي للموضوع والذي يتجلّى في مظهر المختلف والمتباين مع الآخر** "[2].

يتحدّد مفترض التنوّع داخل كفاءات معرفيّة مسبوقة تجعل الخيار للفاعل المساجِل مع عديد الاحتمالات؛ للاستعانة بها عند كل تدخّل حجاجي "**فالحجة تتناسب طردا وكثافة ما يسوقه من**

[1] المرجع السابق: ص93.

• تتحدّد الكفاءة المعرفية عند الفاعل المساجِل، مما يحوزه من معارف متنوعة ،إذ يمكن لهذه المعارف أن تحدد الدور المنوط بفعل الخطاب، ويؤدي التنوّع المعرفي من التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنوسة إلى تحديد الأدوار المعرفية. ويرى الناقد الفرنسي دومنيك مانقونو أنّ استدعاء النصوص القبليّة؛ للاستشهاد يكسب الخطاب قيمة حجاجيّة انطلاقا من أنّ فكرة السلطة قد تكون دينية أو علمية، وللإطّلاع أكثر يمكن الرجوع إلى كتاب دومنيك مانقونو Sémantique de la polémique

[2] Catherine Kerbat -Orecchioni ; les interactions verbales tome 01;Ed ; ARMAND COLIN. Paris; 3éd ; 2010 ; P103.

أقوال ويظهره من معرفة موسوعيّة متنوّعة"[1]، ولنقل إنّ مفترض التنوّع هو الاحتياط المعرفي للخطاب الحجاجي الذي يمنحه بعده التواصلي، فكل هذه الخصوصيّات والكفاءات قد تمنحه بعدا تصاعديّا ومنظرا متعاليا يبقيه بمأمن عن أيّ مواجهة. هكذا تتحدّد كفاءة السّجال في تجريد الموضوع من كل المعطيات التي قد تضعفه تداوليا، وربطه بسياق محدّد ومقام لغوي منظّم، وتحيّنه وفق المكيّفات التعبيريّة.

تعمل القدرة المعرفيّة –من خلال مفترضي التخصّص والتنوّع– على إبراز الجوانب السّياسيّة والدينية والاقتصادية والاجتماعية للفاعل المساجِل، والحرص على إيجاد رابطها المنطقي وتغيّراتها البلاغيّة والأسلوبيّة، وكلّها إجراءات معقّدة وقد يكون أثرها واضحا في اتّخاذها "**منحى معاكسا لهذا الضرب من التواصل من جهة أنها تكشف المستور**"[2]؛ لأنّه في الأخير سيصطدم بقراءات الفاعل المؤوِّل وانفتاحه على الخطاب الذي يفرزه الفاعل المساجِل.

2-2-2- الكفاءة القيميّة :يرتبط مفهوم القيمة (**valeur**) بكل العناصر السّجاليّة الكبرى، ويتعلّق الأمر بحضور الذات الفاعلة (الأنا)، والآخر، والمدوّنة السجالية (الموضوع)، والربط بين هذه العناصر الثلاثة لا يتأتّى إلاّ من خلال مظاهر الانسجام والاتّساق الحاصلة بينهم من الوجهة الدلالية. تولّد هذه الخاصيّة نوعا من التعالي لدى الفاعل المساجِل، يجعله محل احترام الجميع؛ فيأخذون بمقولاته ويسيرون على نهجه ويذعنون لطروحاته دون مساءلة أو استفسار، ويقصد بالكفاءة الحجاجيّة الآليّات اللغويّة التي تؤهّل المتكلّم لأن يكون فاعلا مساجِلا متمرّسا من الدرجة الأولى، والمدعومة بالمادّة البلاغيّة، وتنتفى

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي ،ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص47.

العمليّة الحجاجيّة عند انعدام هذه الخاصيّة، لما لها من قوّة الإقناع، وتتجلّى كفاءته من خلال معطيات مضمرة ومجسّدة توضّح مجموعة الآليّات الواجب توفّرها، حتى يستطيع الفاعل أن يتجلّى في شكل الشخص"**الممتلك القدرة على التكلّم من موقع الموجّه للنصيحة لمن دونه معرفة**"[1]. تعمل كفاءة الفاعل المساجِل على إخضاع الآخر؛ لأنّنا في كثير من الأحيان نشهد بعض السقطات التي تثبت عدم كفاءة الفاعل وقدرته على المواجهة، وتقوم الكفاءة القوليّة على استحداث طرق ووسائل الكلام، ثمّ عمليّة توزيع الأفعال الكلامية، وهي خاصيّة ذات قيمة تداوليّة لافتة للانتباه تشتغل حول"**وسائل الإيقاع بالآخر عن طريق إقصائه وجعله خارج نطاق المواجهة**"[2]،كالسخريّة، والتهكّم، والمماطلة في الإجابة، والاستفزاز، وقد يؤدّي انتفاؤها إلى بطلان العملية السّجاليّة بأكملها، وفق هذا المنظور فإنّ كل عمليّة قوليّة داخل مناخ خطابي محدّد، تستوجب استحداث آليات ذات كفاءة عالية منها: كفاءة المقام، وكفاءة الإسناد، وكفاءة المدوّنة ؛ لتزيد هذه الآليّات استيعابا للخطاب، وتبرز عناصر الكفاءة الكلاميّة من خلال:

2-2-2-1- كفاءة التواصل: تتلخّص كفاءة التواصل في مقدرة الفاعل المساجِل على خلق انسجام معرفي مع الآخرين، فلا تكون اعتباطية أو بشكل تدريجي، وإنّما تتحرّك داخل إطار تفاعلي بين المتخاطبين، بمعنى أنّ الكفاءة التواصليّة تضمن للمتكلّم الفاعليّة والاستمراريّة على مدار المواجهة، انطلاقا من إستراتيجيّة التموقع داخل الخطاب، ولكون الكفاءة التواصليّة قادرة على إبراز القدرات

[1] المرجع السابق: ص35

[2] Pierre Oléron; sur l'argumentation polémique ; in revue HERMES, Paris ; 1995 .p20.

الذهنية والكفاءات السلوكية لدى المتكلّم عند كل فعل تلفّظي "**ذلك أن الرغبة في إقناع المتلقين والسعي إلى استدراجهم للتخلي عن مواقفهم أو تعديلها، يستدعيان بناء صورة مخصوصة للذات**"[1].

تتشكّل بلاغة التواصل اللغوي بين المتخاطبين على درجة من الإعجاب والإبهار، بحيث يتحوّل الفاعل إلى قدوة ومثل أعلى لدى المؤوّلين، ولتفعيل هذا الدور يجب أن يبنى على مسافة الاحترام بحيث تجعله داخل مجال معرفته بالأشياء كأن يجعلهم يحاورونهم دون أن يستأثر بالكلام وحده، ويشكر الآخر على تقديمه هذه المعلومة، ويجعل الثاني موضع احترام؛ لأنّه أفاده بما كان يجهله نسبيا، وهكذا فحتّى المناورة التواصليّة قد تفيد في جعل الآخرين يسقطون داخل أفكاره، ويتماهون مع إيديولوجيّته.

2-2-2-2- كفاءة الإقناع: يعرّف الإقناع بأنّه "**شكل من أشكال الفعل الإدراكي، وهو متعلّق بمقام التلفّظ**"[2]، وقد لا تكون قدرة التواصل بين المتخاطبين على درجة كبيرة من الانسجام والاتّساق، وهذا لكون العمليّة التواصليّة موصولة بثغرات دلاليّة (استدلاليّة وبلاغيّة) أو معرفيّة، فقد يستغلّها الآخر من أجل السيطرة أو الرفض والتمرّد، وعليه فإنّ العمليّة التواصليّة لابدّ لها من وسائل الإقناع، فهي شرط وإجراء ومقولة من مقولات الكفاءة الكلامية تقوم "**على تصوير أشكال سياق الكلام الذي يساعد في تحديد القضية المعبّر عنها بما تعطيه الجملة**"[3].

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي: ص 26.

[2] حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي ، ص 22.

[3] علي بلبع: التداولية البعد الثالث في سميوطيقا موريس، مجلّة فصول، الهيئة المصرية لعمل الكتاب،مصر، ع 66، 2005، ص42.

يستقيم الإقناع عبر العلاقة التفاعليّة بين الفاعل والمدوّنة، ما يؤدي إلى إنتاج قدرة على تأثيث هذه المدوّنة، ثم إنّ عمليّة الإقناع تستوجب عددا كبيرا من الوسائل البلاغية التي يستند إليها الفاعل عند كل عمليّة؛ فمنها التقديم والتأخير والحذف والإضمار...الخ، وهي وسائل بلاغيّة ذات أطر قيميّة، ومنها أيضا وسائل التعجّب والاستفهام والإنكار...الخ، فكفاءة الإقناع ضرورية لتحقيق كفاءة التواصل من جهة، وتجسيد الكفاءة الكلاميّة من جهة أخرى، وهذا يؤكّد "**أن السّجالي محكوم بحرب مواقع، شبيه بوضع المتبارين في ساحة قتال**"[1].

اقترح الباحث **هربرت بول غرايس** (**Paul Herbert Grice**) (1913-1988) من جامعة أكسفورد- لتفعيل عملية المحادثة والبحث عن وسائل الإقناع• - عدّة إجراءات من شأنها استهداف الآخر إيديولوجيّا:

- **مبدأ الكّم**: ويقصد بها الكمّية المتلفظ بها من طرف المتكلّم، بحيث يتحوّل اللّسان إلى آلة تضخّ كميّة الكلام المناسبة لمقام المحادثة، فلا يزيد عمّا هو ضروري، وأن"**يقتصد في خطابه متجنّبا الحشو، ويكتفي بتبليغ الشركاء بقدر معلوم من الأخبار يفي بالغرض** "[2]، فمبدأ الاقتصاد الكمّي يحيل إلى تجنّب التأويل، وعدم الوقوع في فخ الفضاءات المفتوحة .

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، ص32.

• قدّم الباحث غرايس في مقاله حول المنطق والمحادثة أسس التحاور بين المتخاطبين التي تعتمد على مجموعة من القواعد الجليّة والضمنيّة؛ لتحقيق مبدأ التعاون، والهدف من المقال هو البحث عن القواعد المنطقيّة التي تحكم أي نمط محادثة تحمل مقولة الإنجاز.

[2] أحمد يوسف: السيميائيّات التداوليّة من البنيّة إلى السّياق، ضمن مؤلف جماعي، التداوليّات وتحليل الخطاب، حافظ إسماعيل علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم، 2013، ص 43

- **مبدأ الكيف**: يهتمّ بالخصوصيّة العلائقيّة للكميّة المتلفّظ بها، بحيث تبنى على أساس مبدأ التعاون بين المتخاطبين، إذ وجب أن تكون الكميّة المتلفّظ بها جادّة وواضحة ومفهومة، يستغني فيها الفاعل المؤوّل عن أضرب الخيال والتأويل.

- **مبدأ العلاقة**: يجسّد علاقة الملاءمة بين الجانب الكمّي والجانب الكيفي، وينتج عن هذه العلاقة مبدأ التأثّر، بحيث يجعل الفاعل المؤوّل ينصاع لكلام المتكلّم، ويذعن لطروحاته، فالترابط الوظيفي بين كميّة الملفوظ وكيفيّة الطرح قادر على تحقيق مبدأ التعاون.

- **مبدأ الطّريقة**: هو المبدأ الذّهني والسّلوكي لأيّ عمليّة محادثة، وتتعلّق بفاعل المحادثة الذي يقع على عاتقه الاهتمام بجوانب التّبليغ من حيث النبرة والإيماءة والبيان، والإفصاح عن المعنى الحرفي بطريقة منسجمة بعيدا عن الغموض والمبهم .

2-2-2-3- كفاءة التخلّص: تعتمد هذه المقولة على مكيّفات الانتقال من فعل كلامي إلى فعل كلامي مضاد، أو لنقل إنّ كفاءة التخلّص بمثابة المخزون الاحتياطي الموجّه للاستعمال لحظة وقوع الفاعل في خطر" **مما من شأنه سحق العون المستهدف وحرمانه من كل حق في الكلام**"[1]؛ لأنّ آليّات التحريك الإجرائي لأيّ مواجهة تستوجب مجموعة من المعطيات الأفقيّة الّتي ترصد امتلاك الفاعل المساجِل لخطة بديلة، يقوم بتنفيذها في حال فشل الخطة الأولى، وعليه فكفاءة التّخلّص قد

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة الخطاب السّجالي، ص39.

يكون لها تأثير إيجابي في الوصول إلى عمليّة إقناع أخرى، وهذا ما نجده عند السياسيّين• الذين يمتلكون دائما خططا بديلة للهروب من الأسئلة المفخخة أو الإدّعاءات.

يعتمد عنصر التخلّص على معايير معرفية في الدرجة الأولى، إذ يحاول إتمام عمليّة الإقناع الناقصة أو الفاشلة في بعض الأحيان، وبذلك فهو مبني على حجج ومبرّرات متمّمة ومكمّلة لعناصر المحادثة البلاغيّة، فكلما فشل المفترض البلاغي حل محلّه المفترض الاستدلالي، ويؤدي التعاون الإجرائي بين المقولات الكلاميّة الثلاث إلى تحقيق الانسجام الذي "**يخضع لعملية إعادة سمنطقة تقضي بنقل نص من سياق إلى سياق آخر**"[1]، وإنجاح العمليّة أو على الأقل تمرير الفعل الحجاجي من الأنا إلى الآخر؛ لإنجاح الخطاب السّجالي، وتتدخّل في ذلك مجموعة معطيات مقاميّة وسياقيّة "**فالشروط الموضوعية لأيّ حوار حقيقي بين فريقين متناظرين يتّم بموجبها تحديد الغالب والمغلوب**"[2]، وتحصين الفعل الحجاجي من كل ردّة فعل أو مواجهة محتملة.

2-2-2-4- المقدرة الاستنباطية: و هي خاصيّة ذهنيّة تحدّد العلاقة بين الفاعل المساجِل والفاعل المؤوِّل المبنيّة على أطر وتواضعات معرفيّة محدّدة سلفا، ومنظّمة داخل إطار لغوي مبنين، وتتمثّل معايير الاستنباط في طرائق التحليل والتركيب واستقراء الملفوظات "**فالوسائل اللغويّة التي يغلب وقوعها**

• على سبيل المثال ما حدث بين الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي وغريمه فرنسواه هولاند. وانطلاقا من بعض الخلفيّات والمرجعيّات السّياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة التي تمّ تحقيقها في عهدة الرئيس ساركوزي نجد أنّ فرنسواه هولاند قد استثمر مقولاته السّجاليّة ضمن هذه المرجعيّات وأسّسها لصالحه ؛لأنّ هذا الأخير سجلّه خال من أيّ تجاوز سياسي أو إعلامي أو عسكري.

[1] المرجع السابق: ص42.

[2] إبراهيم العجلوني: مقدّمة أولى في حوار الذات والآخر، مجلّة الهاشمية، الجامعة الهاشميّة، الزرقاء ، الأردن، آب، ع1 ، 2006، ص27.

بالنص الحجاجي العربي تزوده بأدوات مهمة في الإقناع والاستمالة"[1]، وقد يتعرّض الفاعل إلى محاولات لا متناهية من السخرية والمضايقات الكلامية جرّاء فشله في فك شفرة الآخر، وبذلك يعدّ هذا الإجراء خاّصا بالعلاقة الذهنيّة السلوكيّة بين المتكلّم ومقولاته، وهي إن بدت يسيرة في ظاهرها، إلاّ أنّها تبرز مدى الصعوبات التي قد يلاقيها الفاعل المساجِل أثناء العمليّة الحجاجية؛ لأنّ الفعل الحجاجي سيظهر مدى قدرة الفاعل على التعامل مع الملفوظات السابقة واللاحقة و"**فكّ الترميز اللساني**"[2]، من أجل أن تتّم العملية الحجاجيّة في أحسن الظروف، وذلك لا يكون إلّا في إطار معرفي محض أين يلعب الاستنباط "**دورا مركزيا في الاستدلال العفوي لتأويل الخطاب**"[3]، ويفتح باب الفضاءات المفتوحة.

2-2-2-5- المخزون الإيديولوجي : يرى الباحث الفرنسي **لويس ألتوسير**(**Louis Althuser**) (1918-1990) أنّ الإيديولوجيا تنقسم إلى ثلاثة أقسام: إيديولوجيا المؤلف، وإيديولوجيا المجتمع، وإيديولوجيا النص الروائي، بهذه الكيفية أمكننا تحديد خصوصية الخطاب السّجالي الذي يرتكز على "**حضور ذات فاعلة تقدّم خطاباتها بوثوق و ثبات**"[4]، وقد تخلق أفكارا مناوئة ومعارضة لإيديولوجية المتكلّم الذي يفترض به أنّه يمثّل دور القادر على تبليغ وإقناع الجمهور، والقيام بعمله المنوط به.

تعدّ هذه الخاصيّة مهمة جدّا من أجل تحقيق تقدّم واضح وملحوظ أثناء الفعل السّجالي، إذ يفترض بالمتخاطبين أنهما لا ينتميان لنفس الوعاء الإيديولوجي حتّى تكون العمليّة ذات قيمة، ويتجلّى

[1] محمد العبد: النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع60، 2002: ص62.
[2] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر ،ص109.
[3] المرجع نفسه :ص109.
[4] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي ،ص 32.

الأثر البلاغي والجمالي للخطاب السّجالي، فالاختلافات الإيديولوجيّة من شأنها أن تشحن الطرفين؛ لعدم وجود التّماثل والتّقارب الإيديولوجي، فإن وجد قلّ هذا الأثر وتراجع دور الجانب البلاغي، وكثيرا ما كانت المناظرات التلفزيونيّة بين كبار السياسيين تبدأ بسجال إيديولوجي وتنتهي بصراع جسدي نابع عن تعمدّ المتخاطبين إهمال وإسقاط رأي الآخر؛ لأنّ كل طرف يحاول تقديم ما يؤمن به وما يعتقده صحيحا من وجهة نظره هو فقط، ما يؤدّي إلى" **تعالق عنصري الفهم والتأويل**"[1] ، وعلى الأغلب فحتّى هذين العنصرين يدخلان في شبه صراع ضمني.

يعدّ المنظور الإيديولوجي وعاء العمليّة السّجالية بأكملها، فكل ما يتطلّع إليه الفاعل ذو توجّه فكري أو مذهبي – مهما كانت خصوصيّة الأنا – هو احتضان الآخر داخل هذا الوعاء، وتختلف هذه الإيديولوجيات داخل العملية السّجالية باختلاف الانتماء الفكري للفاعل المساجِل والفاعل المؤوِّل، وإن حاول بسط سيطرته على مجموعة اجتماعية محدّدة، وتحقيق أكبر عدد من التعبئة الجماهيرية، فالوعاء الإيديولوجي يجب أن يستغرق في داخله، ليس فقط في شكل الكفاءة الكلامية، والكفاءة المعرفية، وإنّما إيمان الفاعل بكل ملفوظاته، وقد يكون ذلك في شكل إيماءات وإشارات لغوية وغير لغوية، وإيمانه بمن يخاطبهم، ونجده في أكثر من مرّة" **يعدّل خطابه بحسب توجّههم الفكري والإيديولوجي**"[2]، فنجد السّياسي في الحملات الانتخابيّة على صلة وثيقة بمبادئ حزبه حتّى يستطيع تمرير الشحن الإيديولوجيّة للمجموعات الاجتماعيّة، وقد يتحسّس الآخرون من كل كلمة أو إيماء أو إشارة، فيسقطون الفاعل في

[1] Umberto Ico ; les limites de l'interprétation ; tr par Myriam Bouzaher ; Ed Grasset, Paris, 1990 ; p153.

[2] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي ،ص29.

فـخّ المهـاترات والإدعـاءات الكاذبـة؛ لانتفـاء الـوازع الأخلاقـي بداخلـه "**وبـذلك يتضـام الخطـاب الإيديولوجي والأخلاقي بمحاصرته وتضييق الخناق عليه**"[1]، ويتمّ رصد المكيّفات الإيديولوجية عن طريق استنطاق المعايير الفكرية والمذهبيّة للمجموعات الاجتماعية، وأنّ دخول هذه الإيديولوجيّات في صراع تخييلي ينجرّ عنه خطاب الهيمنة، ما يمنحها بعدها الحواري.

يتجلّى البعد الفنّي للمكيّف الإيديولوجي في قدرة الخطاب على تحويله أو تحويره أو ضمّه داخل طرفي المواجهة، إذ تتضمن بنية السّجال "**قـدرا مـن عـدم الارتيـاح وعـدم الصـفو وتـوافر عنصـر التهديد**"[2]، فهو خطاب آني يتشكّل وفق مفترضات المجموعات الاجتماعية، يتماهى بداخلهم، وينتهي بمجرد إذعانهم للقوى المتعالية والخطابات الواصفة، وقد أقرّ الباحث ميخائيل باختين (**Bakhtine Mikhail**) (1895-1975) بأنّ الحوارية ما هي إلا أصوات تتصارع من أجل الهيمنة ومنحها صوتا واحدا، وهذا مفترض مجازا "**ففي جميع الأحوال يبدو الآخر مشاركا للذات محدداً لأفقها، حتى لا إمكان لاكتسابها وعيا خارج حضوره وبمعزل عنه**"[3]، انطلاقا من هذه المقولة يمكن رصد المكيّف الحواري كأداة فاعلة لأيّ تجلّ إيديولوجي، يعمل على احتضان جميع الأصوات، فهو بمثابة بؤرة توتّر وصراع فكري، ويبيّن المكيّف الحواري مدى علائقيّة الأصوات، وتوحّدها، وانفصالها، انطلاقا من فرضيّة صمود الأصوات وانهيارها، وما الصّوت إلاّ الوجه الآخر المخفي والمضمر للفاعل المساجِل.

يتكوّن المستوى الجمالي من علائقيّة المجموعات الاجتماعيّة والإيديولوجيات، وما يمكن أن تفرزه أثناء صدامها، فالإيديولوجيّات الممكنة سلسلة من التوجّهات الفكرية المتعالية التي تحتل مكانا لرصد

[1] المرجع السابق:ص119.

[2] المرجع نفسه: ص33.

[3] المرجع نفسه :ص231.

الإيديولوجيات الزائفة، وعليه فكل توجّه إيديولوجي هو في باطنه لعبة سجالية غرضها صنع عالم ممكن من عالمين متصارعين، وتزداد جماليّة المكيّف الإيديولوجي عبر فكرة الصراع والسيطرة وحبّ التملّك، والبحث عن إمكانيّة منح الخطاب السّجالي بعده الغريزي، وهو افتراض مجازي يعمل على تهديد كيان العمليّة السّجاليّة بأكملها، فالغلبة للأقوى كما ذهب إلى ذلك **داروين**، فإذا كان الحيوان مدفوعا بغريزة البقاء، فإنّ الإنسان مدفوع بغريزة الفكرة، فالأفكار الحيّة والطموحة هي إيديولوجيات ناشئة.

2-2-2-6- المخزون التّاريخي : هو قدرة الفاعل المساجِل على استحضار التّاريخ بكل إضماراته وتشعّباته، ويظهر إلى أيّ مدى تعلّقه بذاكرته التّاريخيّة، ما يجعله يعوّل كثيرا على رسم خطوط المستقبل، وغالبا ما يكون البعد التّاريخي مصدر سياق مفعم بالأحداث والوقائع الحيّة؛ لأنّه يبحث عن ضرب الآخر في عمق أحاسيسه وعواطفه، وجعله جزءا من العمليّة التّاريخيّة، فالإنسان تاريخيّ بطبيعته ونزعته.

2-2-2-7- المخزون اللّغوي: يعدّ المخزون اللّغوي عنصرا مكمّلا للكفاءة الكلامية؛ لأنّه يحرص على تبيين مدى بلاغة وفصاحة الفاعل المساجِل "**بموجب قوانين لغويّة داخليّة وتداعي عفوي يكسب الخطاب مسحة من المنطق الداخلي**"[1]، ويفترض بالمخزون اللّغوي أن يراعي فيه الفاعل آليات التلفّظ والعمليّة التواصليّة على أساس عدّة معطيات لغويّة منها: المعطى البلاغي، والمعطى المعجمي، والمعطى الأسلوبي.

أ- **المعطى البلاغي**: تتّسم بلاغة المقولات الحجاجيّة بالقدرة على التلاعب بالآخر، ولا يتأتّى

[1] المرجع السابق: ص 65.

ذلك إلا بربط الملفوظ ببعض المعايير البلاغيّة كالمناورة القوليّة، وحسن الاقتباس، وحسن التخلّص، ولباقة الإسناد والإضمار، و"**تحريف الرسالة عن طريق دلالة تعبير بتعبير آخر**"[1]، فإيصال فكرة محدّدة إلى أذهان المتخاطبين هو في حقيقته فعل بلاغي على قدر كبير من الأهميّة، فهو يتشكّل وفق بلاغة الجمع، والتمحيص، والتدقيق، وحتى الترتيب والإيقاع، ولا يجب أن ينظر إلى البلاغة في جانبها اللغوي الفيتيشي فقط؛ أي الجمع بين الكلمات وفق منطق لغوي فائق التنوّع، وإنّما النظر إليها وفق مقتضى الحال والمآل، وما تقتضيه الضرورة الاستعاريّة من صور تعمل على "**تدوير المعنى الذي يبتغيه المؤلف في شكل تمثّلات إيديولوجيّة**"[2]، فالاستعارة قادرة على تمثّل المعطى الإيديولوجي في أكثر من صورة، ويقدّم لنا الباحث **جوزي واتوندا كاقوندیو** • (**Jose watunda kangandio**) مثالا حول صيغة التمثّلات الإيديولوجية التي تأخذ طابعا استعاريّا حول ملفوظ الدم الذي يأخذ معنى الحياة ومعنى الثورة، وكلاهما يوظّفان بطريقة متباينة، فالمعطى البلاغي (الفضاءات الأسلوبية والاستعاريّة) قد يخرق أفق توقع الآخر، بحيث يجعله ينصهر داخل أفكاره ومعتقداته وتطلعاته، بالإضافة إلى ما يتركه من انطباعات لدى جمهور المتلقّين، ويمكن تحسّس ذلك عند السياسيين المتملّقين الذين ينكبّون في البحث عن الكلمات البرّاقة التي تضمن لهم حشد أكبر عدد ممكن من المجموعات الاجتماعية، ولا يكون ذلك إلا بتوفير أدوات بلاغية قادرة على اختراق المتلقي، فالخطاب السّجالي" **خطاب إقصائي يعمل على إخضاع الآخر**

[1] محمد الناصر العجيمي:اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي: ص 65.

[2] Jose watunda kangandio : les resources du discours polémique dans le roman de pius ngandu nkashama . ed l `harmattan paris.2011 ; p259.

• يرجى العودة إلى كتاب : " les ressources du discours polémique dans le roman de pius ngandu nkashama للمؤلف: Jose watunda kangandio" ص 259.

بوسائل بلاغيّة وحجاجيّة"[1]، فكلّما زادت القدرة البلاغيّة زادت الكفاءة الحجاجيّة ، وتحقّقت المقصديّة، وهكذا دواليك.

يتشكّل الخطاب السّجالي في ثنائيّة الخطابات الواصفة والمتعالية؛ هو في حد ذاته إجراء بلاغيّ يتمّ بموجبه تصنيف المجموعات الاجتماعية بحسب انتماءاتهم وتوجيهاتهم الإيديولوجية، وفق هذا المنظور لا يمكن رصد بلاغة واحدة ومحدّدة، وإنّما مجموعة بلاغات متنوّعة، تعيش وتتعايش على تخوم الفعل السّجالي "**فليس المهم مدى وجهات حججه واقترابه من الحقيقة بقدر ما يعقد من الاهتمام بكيفية تقديمه الحجج ومدى كفاءته في الرّد على الآخر**"[2]، وهذا الاقتدار السّجالي بقدر ما يبيّن الأصوات المؤيدة والمناورة، بقدر ما يمنح المواجهة بعدها الفنّي والجمالي، ويمنحها سندا قويّا بمسوغات الحواريّة وتعدّد الأصوات.

ب- المعطى التيمي: تتموضع الإسنادات داخل النّص عبر المكيّفات التيميّة، فالإسناد لا يتمّ وفق رؤية ذاتيّة مجرّدة، وإنّما وفق رؤية إيديولوجيّة مشحونة بحمولات وتحوّلات تاريخيّة **و"انطلاقا من هذه التحوّلات يكون النص الخطابي نصا إقناعيا** "[3]، فكل إسناد يتعارض وبنية النص قد يعرّض العمليّة السجالية للفشل، على أن لا تتأثّر الرؤية الحضاريّة للبنيات التيميّة لضغوط غير معلنة، فكل إجراء سجالي يحمل بداخله رؤية حضاريّة حتّى وإن كانت ترسم مسار النص على نحو مغاير، فرواية كريماتوريوم

[1] Catherine Kerbrat-Orechioni, le discours polémique, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p07.

[2] محمّد الناصر العجيمي :اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، ص248.

[3] محمد العبد: النص الحجاجي العربي، ص45.

التي قدّمت لنا القضيّة الفلسطينيّة كشكل من أشكال المقاومة رسمت معالمها من خلال الطرح الحضاري لفكرة التعايش الإنساني، وهما موقفان متعارضان في أكثر من موضع، ولكنّهما لا يلغيان بعضهما البعض، وعلى هذا الأساس تتموضع البنية السّجاليّة وفق معطيات إسناديّة محصّنة بوعي الفعل السّجالي، وإدراكه الحضاري لمتطلّبات عصره .

يعزّز الخطاب السّجالي من مكانته من خلال طروحاته التي قد تمسّ عديد شرائح المجتمع بشقيه الخاص والعام، وهي طروحات قد تشغل الرأي العام، فتحوّله من مجرّد قضيّة اجتماعيّة بسيطة إلى قضيّة إنسانيّة كبرى، هكذا يشتغل الطرح التيمي للخطابات السجاليّة داخل النصوص التخييليّة، لهذا نجد أنّ الآداب العالميّة كثيرا ما تطرح فرضيّة الصراع البشري الأزلي والأبدي في شكل ثنائيات (الخير والشر)، (الحق والباطل)،(الجمال والقبح)، وما على الفاعل المؤوّل إلاّ التموقع داخل أحد الطرفين؛ لعديد الاعتبارات النفسيّة، والسلوكيّة، والعاطفيّة، فيجد نفسه مدفوعا بغريزة الحب والخير إلى إبراز الذات .

ج- **المعطى الأسلوبي**: يمتاز هذا المعطى بقدرته على الرفع والخفض من العملية الحجاجيّة، فكل مناورة سجاليّة تسبقها بالضرورة مناورة أسلوبيّة، وقد تتّخذ عدّة أشكال أسلوبيّة منها :التضمين، والمفارقات•، والغموض المراد به البحث عن الحقيقة، والتساؤلات التي تأخذ أشكال التعجّب والاستفهام، هكذا يبدو الفاعل المساجِل منذ الوهلة الأولى ذا سلطة متعالية باعتباره" **مؤهلا بالتكلّم**

• قد تتّخذ المفارقة عدّة أشكال أسلوبية أخرى ذات طابع حجاجي داخل النصوص الأدبية، فهي قد تلبس ثوب السخرية، عندما يكون الفاعل في حالة مطاردة خفيّة للآخر من أجل جمع أكبر عدد ممكن من نقاط ضعفه، كما قد تتخذ المفارقة صفة الخروج عن الطبيعة أو عادة الجماعة؛ وذلك من أجل تضيق الخناق عليهم، وقد تنغلق المفارقة على ذاتها داخل اللّغة، وتحوّل إلى مجرّد ادعاءات ومهاترات قد تأخذ الفاعل إلى ما لا يحمد عقباه.

من الموقع الذي يتكلّم منه، وأنّ له مشروعيّة الكلام في موضوع النزاع"[1]، وعليه فالمعطى السّجالي يشتغل حول تفاعل المعطيات والقرائن اللغويّة، والمقاميّة، والسياقيّة، وربطها بكفاءة الفاعل المساجِل، وقدرته على استخدام المعرفة واستنباط أحكامها، فيما تعلّق بخصائص المحاججة التي تنتهي في صورة خطابات دالّة،كما قد تتجلّى في شكل مكيّفات تعبيريّة تشتغل حول فن القول وفن الرّد بطرائق أسلوبيّة خاصّة كالهزل الذي يراد به الذّم، والذمّ الذي يراد به الهزل، ومبدأ التناقض المفضي إلى الحقيقة، والسخرية ، والفكاهة، فبدونها قد ينتفى هذا الإنجاز من أي خصوصيّة إقناعيّة، ويتلاءم المكيّف التعبيري ومقتضيات القول السّجالي تلاؤما افتراضيّا، فكلّما زاد المكيّف التعبيري من أدواته الإجرائيّة (الاستفهام والتعجّب والأمر)، زادت بلاغة الخطاب السّجالي من حيث هي مجموعة أدوات إقناعيّة محدّدة بمعايير لغويّة.

يرتقي المكيّف الأسلوبي إلى مستوى الخطابات السّجالية الواصفة، إذا استطاعت المكيّفات التعبيرية الولوج إلى عوالم المؤوّلين الآخرين الممكنة، وهي عوالم افتراضية يحدّدها نسق الاشتغال الحجاجي داخل النصوص، وإن بدا في ظاهره كينونة متباينة(الاختلاف المقنّع)•على حد قول الباحث معجب العدواني، فقد يحمل في باطنه اتّفاقا مضمرا –بنية المضمر في الخطابات الدالّة على المواجهات غير النزيهة والملتبسة بالمرجعيّة الإيديولوجيّة– تحرّكة القراءة الواعية لمقتضى المقام، ويغذّيه الانفتاح على السّياق.

يعمل الأثر الفنّي و الجمالي للمكيّفات التعبيرية على رصد العلاقات الدلاليّة ببعضها البعض؛

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، ص24.

• يرجى العودة إلى كتاب الخطاب السّجالي في الثقافة العربية مقاربات تأويليّة للباحثين: ضياء الكعبي ومعجب العدواني، ص106.

أي مدى فاعليّة أنماط الأسلوب في إنتاج وجهات نظر تكون مغلّفة ومسيّجة ضد أيّ محاولة اختراق، فالمكيّف التعبيري يصنع آفاقا خاصة للخطاب السّجالي، ويضعه موضع الخطاب المتعالي الذي تنتفي بداخله كل آليات الإحراج أو الفشل الإقناعي، فهو بذلك خطاب محصّن من أيّ رد فعل استفزازي.

لا تكتمل فاعليّة السّجال إلاّ بوجود المتلقّي الذي نصطلح عليه بالفاعل المؤوِّل، مهمّته الرّد على الفاعل المساجِل، إمّا بدحض طروحاته ونفيها أو قبولها والعمل بها ، ويبدو دور الفاعل المؤوِّل مهمّا وفعّالا لا سبيل إلى إقصائه أو الاستغناء عنه في العملية الحجاجية، إذ لابدّ من توضيح دوره داخل أيّ مواجهة محتملة .

2-2-3- الفاعل المؤوِّل: لا يختلف دور الفاعل المؤوِّل عن دور الفاعل المساجِل في إنجاح وتحقيق الفعل السّجالي، فهما يقعان ضمن دائرة تبادل الأدوار، ويتقمّصان نفس الوظيفة، ولكن تختلف هذه الطروحات داخل النصوص التخييليّة، باعتبار عناصر البناء الفنّي، وأخصّ بالذكر الشخوص الحكائيّة، إذ قد يقع على عاتق الشخصيّة الحكائيّة تمرير الخطاب السّجالي دون أن ننسى دور المؤوِّل، فتحيينه يسهّل من عملية التواصل بين المتخاطبين، وتقرّب الأفكار من بعضها البعض، وتجعلها متماثلة إلى حد كبير، وهنا يفترض بالجانب البلاغي أن يظهر ويتجلّى، فالعمليّة الحجاجيّة لما لها من فاعليّة التواصل والمحادثة والإقناع، فهي تضطلع بدورها البلاغي، وتقوم العمليّة الحجاجيّة على أسس لغويّة تدعمها علاقات التواصل بين الفاعل والمؤوِل وتغذيها بلاغة الرّد .لا يتجسّد حضور الفاعل المؤوِّل فقط في شكل مجموعات اجتماعية أو أفراد، وإنّما يدخل في صراع سجالي باعتباره قارئا، وعارفا، وواعيا بكل التمثّلات الخطابيّة التي تشكّل النص التخييلي سواء اللّغويّة أم المرئيّة، ومن ذلك العنوان، والصورة، والغلاف،

واللون، والإهداء، والتصدير، فهناك علاقات سجاليّة يكوّنها المعطى اللغوي، وعلاقات سجالية يكوّنها المعطى الفنّي (قراءة محايثة)، "**ومن هذا المنظور فإنّ كل أجزاء القصص الخيالية يقابلها عالم ممكن يبنيها أو يتحقّق من خلالها**"[1]، فمثلما يواجه الفاعل المساجِل الفاعل المؤوِّل، قد يواجه فاعلاً مؤوِّلًا من نوع آخر، ويشخّصه حسب انتمائه الإيديولوجي، وعلى هذا الأساس فالمعطيات السّجاليّة قد تأخذ أبعادا مختلفة داخل الرواية بالربط بين اللغوي والتخييليّ.

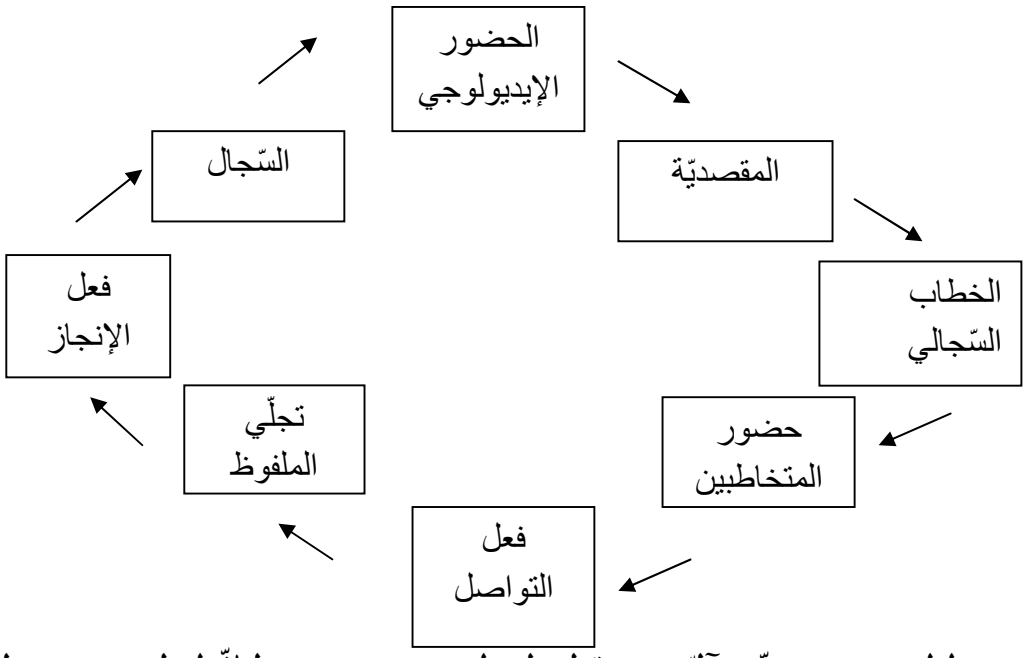
3- السّجال والخطاب السّجالي.

تتحدّد آليّات الاشتغال السّجالي داخل النص الإبداعي عبر قدرته اللامتناهية على اختراق حدود الموجود، والمفترض، والكائن إلى فضاءات الممكن•؛ لأن العمليّة تتعلّق بمجموعة اجتماعيّة مفترضة تقدّم طرحا عبر فاعل يملك من المؤهّلات ما يجعله في طليعة المساجلين، ويركّز الفاعل المساجِل على ضرورة تمرير رسالته وفق ما يقتضيه الفعل السّجالي، وهذا يتطلّب وجود مكانيزمات محدّدة، ووجود رؤية إيديولوجيّة تكون محل وفاق جماعي، هكذا يتحدّد السّجال كرؤية ضمن إطار أوسع، وهو الخطاب السّجالي، فالفعل السّجالي وحده لا يكفي لتحقيق الغاية إذا لم يتوفر فاعل السّجال كفعل أولي وإيديولوجيّة محقّقة للخطاب السّجالي، وهنا يكمن الفرق بين السّجال والخطاب السّجالي، إذ يعدّ الأوّل إجراء أو آليّة بلاغيّة يقصد من ورائه الوصول إلى أهداف وغايات عبر نسق الفعل الكلامي وقوّة

[1] بن قندوز هواري: بنية الخطاب السردي مقاربة تداولية، ص102.

• يهتمّ الخطاب السّجالي بمحاولة استجلاء الحقائق وكشفها أمام الأعيان، فهو بهذا الفعل ينطلق من حدود الموجود (الواقع الفعلي)؛ ليحاول تخطّيه أو حتى تحطيمه لبناء وعي جديد وعوالم ممكنة، ولكن تبقى هذه الإستراتيجيّة مجرّد تخمينات قابلة للتطبيق ضمن حيّز ضيق جدّا مع ما تقضيه آليّات الإجراء السّجالي داخل النّصوص التخييليّة.ينظر كتاب محمّد الناصر العجيمي : اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، القسم الثالث170/163

التلفّظ، أمّا الثاني فيمكن تمثّله كإجراء لغوي يحوز مكوّنات لغويّة، وتدعمه سياقات إيديولوجية مكمّلة لهذا المكوّن "**فالتداولية تحايث الدلالة والتراكيب النحوية التي ترتكز على المعنى الحرفي الذي تؤديه الجملة فهي تركز على المنطوق**"[1]، وهما عنصران مكمّلان لبعضهما البعض، إذ يمكن القول إنّ السّجال هو الهيكل الذي يحوز بداخله خطابات سجاليّة، فالخطابات السّجالية متعلّقة بكينونات مادية، وزمنيّة، وبشرية، تدخل في صراع مع كينونات تماثلها من حيث الموضوع والأداء والمفترض الغاية، ولضبط العلاقة بين المصطلحين يمكن الاستعانة بالمخطط الآتي:



مخطط إجرائي يوضّح آليّات انتقال الخطاب من مستوى التلفّظ إلى مستوى السجال

يبيّن هذا المخطط الإجرائي العلاقة بين السّجال كمنطلق إجرائي ذات قيمة تنظيمية، والخطاب السّجالي بحضور فعل التواصل والتفاعل بين المتخاطبين (الفاعل المساجِل والفاعل المؤوِّل)، ويختزل دورهما

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود، في مساءلة المفهوم الخطاب السّجالي، ص35.

في تحريك عجلة الأداء الكلامي بفعل اشتغال الآلة اللغويّة،كما لا يمكن إغفال التجلّي الكلامي والمتمثّل في الملفوظ في تحقيق القوّة الإنجازيّة، إذ ذاك تتحدّد هذه القوة بفعل التمظهر الإيديولوجي لمقصدية الغاية؛ لتحقيق الخطاب السّجالي، ويمكن تشبيه السّجال بالشكل لأيّ كينونة ماديّة، والخطاب السّجالي بالمحتوى؛ أي كل ما يحوزه من أشكال التعبير الممزوجة بالأثر الإيديولوجي، وهو لا يتحقّق إلا بتوفّر الآليات والأدوات الباحثة عن مكامن البلاغة "**فالسّجال في هذا السّياق يقوم على تدافع أعوان تلفّظ كثر يستكينون في تضاعيف الخطاب متى أُستقرئت القرائن السّياقية السّابقة واللاحقة**"[1].

تتميّز العلاقة بين السّجال والخطاب السّجالي بنوع من الدينماكية المتماثلة على مستوى الفعل الكلامي، فهما وجهان لعملة واحدة، يعاضد الأول الثاني، وهكذا دواليك، و يفترض السّجال كموضوع قيمة ضمنيّة أو مباشرة يقصد من ورائها ضبط معايير القبول أو حتى معايير الرفض "**عن طريق فصل خطاب عن سياقه التلفّظي الأصلي، ووضعه وتجرّده من وظيفته ومكانته الأولى ليصبح أداة في خدمة أغراض وخلفيّات غير بريئة**"[2].

يتّخذ السّجال عدّة أشكال خطابيّة داخل النص الإبداعي؛ لكونه خاصيّة بلاغيّة، فالانتقال من المستوى الإغرائي إلى المستوى الإقناعي، يضع الفاعل المساجِل في عدّة إشكالات منها :

- ما مدى العلاقة الفاصلة بين السّجال والخطاب السّجالي؟ هل هو الخطاب أم الرؤية الأبستومولوجيّة

[1] المرجع السابق: ص 40.

[2] المرجع نفسه: ص 44 .

للسّجال من وجهة نظر بلاغية؟

- هل الفصل بين السّجال والخطاب السّجالي هو الفصل بين الموضوع وأداته؟ أم هو الفصل بين المقدّمات النظرية وأدواتها الإجرائيّة؟

قد تؤدّي مثل هذه الأسئلة المعرفيّة إلى تشويه البنية التحتّية لمفهوم السّجال كمصطلح أبستومولوجي طروسي "**كون الخطاب السّجالي يحمل ذاكرة تختزن رواسب الخطابات السابقة والجارية في تلك الأرضية**"[1]، ولتحديد العلاقة الفاصلة بينهما وجب المرور عبر المدوّنة الكلامية، والبحث عن القيمة التّداوليّة للنص الإبداعي، ثمّ ربط هذه القيمة بنسيج الخطاب السّجالي، وهكذا يتجلّى في شكل مؤشّرات قابلة للتمدّد والتقلّص، فهو يمنح النص بعده التمويهي أي "**التضليل الممارس في التواصل اللفظي**"[2]؛ للهيمنة على أيّ شكل من أشكال التّواصل الإنساني.

تسمح التغيّرات الطارئة على مستوى الخطاب السّجالي، بتوضيح الرؤية إزاء ظواهر دلالية كامنة داخل الذوات الفاعلة، فتحيين السّجال فيه كثير من التعسّف، ذلك أن هذا الأخير رهين السياقات السوسيوثقافيّة والفكريّة.

4 – الإجراء السّجالي للخطاب الروائي.

يقوم الإجراء السّجالي داخل النصوص التخييليّة على استنطاق البنى اللغويّة(السرديّة) وغير

[1] المرجع السابق: ص21.

[2] حياة مختار أم السعد: تداوليّة الخطاب الروائي، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 43.

اللغويّة (الصورة واللون)، باعتبارها نصوصا ذات طبيعة تأويليّة قابلة لاحتواء الخطابات السجاليّة، وعلى هذا يفترض بالمتواليات الجمليّة أو المتوالية السّردية أن تنتظم داخل قالب وصفي تواضعي يبيّن السّمات الدلاليّة للمدوّنة السّجاليّة،كما أنّ ضبط العلاقات الحواريّة القائمة على مبدأ الازدواجيّة بين الفاعل المساجِل والفاعل المؤوّل؛ أي العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر لا تستوي معالمها إلاّ بضبط منظومة الأفعال الإنجازيّة. تبدأ العمليّة السّجالية بفعل تلفّظي صادر عن الفاعل المساجِل، وقد يكون الملفوظ في صورته المرئيّة أو المكتوبة، وعبر حقل التلفّظ يتمّ إنتاج دلالات فيزيقيّة (صوتيّة، وصرفيّة، ونحويّة)، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بحضور قناة فاعلة للعملية السّجالية التي يفهم بأنّها الجانب التواصلي المشترك بين المتخاطبين، أو ما يعرف بالتواضعات اللغويّة التي تؤسّس"**طقسا اجتماعيّا يتأسّس على مواضعات التعاون**"[1]، فأوّل ما يجمع المتخاطبين هو الحقل اللّغوي الذي يؤطّر عمليّة التواصّل، فالحقول اللغوية تختلف باختلاف الانتماء المعرفي للبشر، هذا ما جعل فريق جامعة أكسفورد يعيد طرح فرضيات الفيلسوف موريس، ويطعن في مصداقيّة طروحات دوسوسير حول اللّغة، ويكرّس أبحاثه حول الكلام، باعتباره حدثا فرديّا يتّسم بالتغيّر لطبيعته الاستعماليّة، وقد حدّدها غرايس بمبدأ التعاون القائم على علاقات المماثلة التي تفضي إلى إنجاح عمليّة المحاورة، فالتقاء فاعلين ينتميان إلى نفس الحقل المعرفي يحقّق مبدأ التعاون، ويزيد من فرص نجاح عمليّة التواصل، وفيه تنتفى شبهة اللغّة، وعلى العكس من ذلك فإنّ مخاطر فشل العمليّة التواصليّة بين الفاعلين قد تكون بسبب تباين الرافديْن المعرفيّين، فحقل التلفّظ بين المتخاطبين يجمعه تماثل البني الفكريّة ويفرّقه تباينها، لهذا نجد أنّ الخطاب السّجالي يزداد صداميّة؛

[1] فيليب بلانشيه: التداوليّة من أوستين إلى غوفمان ، ص86

لتأسّسه على بنى معرفيّة متعارضة .

تقتضي عمليّة المواجهة استثمار المقولات السّجاليّة كالمخزون المعرفي، وكفاءة التواصل الموصولة بالمقامات والسياقات القبليّة والبعديّة، وهي تحاول تفكيك أبنيّته الداخليّة؛ لأنّ"**النّص مليء بالعقد، وعليه يحتاج دائما إلى إعادة بناء سياقه وظروف تلفّظه من أجل فهمه**" [1]، فالخطاب السّجالي لا يفترض فاعلا مؤوّلا يستهدف منظومة قيمه، بل يسعى إلى تقويضها وفكّ شفراتها، وعلى هذا الأساس كلّ مساجلة تحوز بداخلها أنظمة اشتغالها التي تتوزّع بين خصوصيّة التلفّظ المرتبطة بظروف نشأتها وظروف استعمالها، وبين خصوصيّة الفاعلين، المساجِل والفاعل المؤوّل اللذين يفترض بهما تحريك العمليّة وإنجازها على تخوم البنى الصدامية والبنى المهادنة .

يسعى الإجراء السّجالي إلى إخضاع المقولات السّجالية للاختبار السردي، حيث تتوقّف مكامن بلاغة الممكن على مدى تحقيق إستراتيجية الإنجاز الحكائي، وما تقتضيه أدوات الفضاء المكاني والبناء الدرامي وحتّى تموقع السارد من شخوصه الحكائيّة، فلعبة تبادل الأدوار داخل النصوص التخييليّة تجعل من الإجراء السّجالي يتحقّق في أكثر من تمظهر فنّي، كما تجعل جمهور المؤوّلين يتغيّرون باستمرار داخل الحكاية وخارجها، بين المؤوّل الداخلي الذي يفترض أن يكون شخصيّة حكائيّة تدخل في مواجهة علنيّة ومباشرة مع شخصيّة حكائيّة أخرى، وبين المؤوّل الخارجي (النّص والقارئ) وما تفترضه هذه المواجهة من مقتضيات التأويل .

[1] حياة مختار أم السعد: تداوليّة الخطاب الروائي، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ، ص87 .

يتحرّك الخطاب السّجالي على أرضيّة حواريّة تجمع الفاعل المساجِل بمؤوِّله، أرضيّة تتّصف بدهاليز المعرفة وتعرّجات التوصيف، وتجعلنا "**إزاء خطاب مسكون بخطاب آخر متعلّق به لا تعلّق المعجب به المكتفي بترديد صداه بل الراغب في نقضه ومحوه حتّى يصبح أثرا بعد عين**"[1]، ويقوم الإجراء السّجالي على تطبيق عملي للمعطيات التداولية ومنحها بعدا تفاعليّا، اعتمادا على مقتضيات لغوية وغير لغوية، ولتحقيق ذلك لابدّ من تقسيم المعطى اللساني إلى مجموعات سردية منفصلة عن بعضها البعض، وحسب التمفصل التيمي• لها؛ لأنّ كل تمفصل تيمي هو تحيين للعمليّة السّجاليّة، ويتمّ هذا التقسيم عن طريق وعي الفاعل المساجِل بذاته، أو ما يعرف في حقل البلاغة القديمة بالإيتوس(**éthos**) •، فالخطاب السّجالي في حقيقته "**ليس سوى استرجاع إيطوس مفقود وترميم صورة مهتزّة وسعي إلى الظهور في مظهر الغالب والمتفوّق على الطّرف المنافس**"[2]، ومن أجل تحقيق هيمنته عليه بوضع خطّة تبرز مظاهر تعالي الذّات وتفرّدها، منها ما هو ذهني يعتدّ بالعقل كوسيلة للتفكير والمناورة، ومنها ما هو سلوكي كالضحك للتعبير عن الانتصار، والغضب للتعبير عن الرفض والنفور، والتأمّل لخلق القلق والتوتّر في ذهن الفاعل المؤوِّل، ومنها ما هو إيمائي وقد تحمل صفة

[1] حاتم عبيد: في تحليل الخطاب السجّالي، مجلّة النقد الأدبي فصول،الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، ع ،75، 2009 ، ص168.

• يتحدّد التمفصل التيمي داخل النصوص السردية انطلاقا من بنية التيمات، وقد تكون تيمات رئيسّية يؤسّسها تحرّك السارد والشخصيّة البطلة أو تيمات ثانويّة مرتبطة بتدخّل الشخوص الثانويّة، ولكن يجب القول بأنّ التيمات الثانويّة لها أثر واضح وجليّ في تقدّم وتطوّر التيمات الرئيسية، وعلى هذا الأساس فالخطاب السّجالي يختبر حضوره بداخلها من خلال تمفصلاتها.

• يندرج الإيتوس ضمن مقولات الخطابة القديمة، وقد عدّه أرسطو فرعا من فروع الخطابة، إلى جانب الباتوس واللوغوس، ويمثّل الإيتوس الطريقة التعبيريّة للخطيب التي تجعله في موقع المقدّس والمبجّل أمام جمهوره، وفيها يعمد إلى إظهار شيمه التي تنمّ عن سلوك طيّب، وخلق حسن، ولباقة في الحديث وحسن الإصغاء، هدفه استمالة الجمهور والظهور عليهم بمظهر المهاب.

[2] المرجع نفسه: ص 169

الإدّعاء الكاذب أو تلفيق صورة سلبيّة للفاعل المؤوِّل، وتهدف الخطّة إلى تحقيق مقصديّة الغاية، يكون بطلها أحد طرفي المواجهة، وقد تنتهي باتّفاق الطرفين على فكرة محدّدة، وهذا ما يفرّق السّجال عن الحجاج إذ في الكثير من الأحيان ترتسم ضمنيّا ملامح الإعجاب والانبهار، ومن ثمّة تتلاشي وتذوب في الآخر رغم كونها تقوم على الصراع.

يجب أن يكون رصد البنيات السّرديّة وقراءتها سجاليّا مدفوعا بقوة حجاجيّة تخضع لها معايير المواجهة والمناظرة، فليس كل نص سردي نصّا سجاليّا، إلاّ إذا كان يحوز بداخله مقوّمات المواجهة التي تعتمد مبدأ التكافؤ بين الطرفين، فالتحيين والآنيّة لهما حضور بارز في كل مواجهة تحمل صبغة سجاليّة، على عكس الأنواع الأخرى (المناظرة والجدل) التي تكون فيها المعطيات القبليّة مؤسّسة على بنى استدلاليّة ومنطقيّة، فالتحيين يقوم بتحويل هذه المواجهات بما تفترضه قوة الفاعل المساجِل وبلاغته التي يستقيها من ذاكرته، دونما الاعتماد على أيّ ربط منطقي بين القضايا والتيمات، فهي تنمّ عن رغبة جامحة في تغيير الموقف "**وإقناع المنافس بوجهة نظره والسعي إلى جعله يقبل أحد المواقف**"[1]، ففي قلب المواجهات السّجالية لا يوجد منتصر ومنهزم، بل كلاهما منتصران ؛لأنّهما استطاعا أن ينصهرا داخل بوتقة الحقيقة، وإلاّ تحولت المواجهة إلى ما يشبه الخصومة التي "**لا تحرّكها إلاّ الرغبة في الانتصار على الخصم** "[2]، ولأجل تجسيد تمظهرات الخطاب السّجالي وجب الربط بين جميع الذّوات الفاعلة داخل مكوّن خطابي واحد، فالموقف العام من الخطاب السّجالي يتحوّل في النهاية إلى موقف

[1] المرجع السابق: ص 164.

[2] المرجع نفسه :ص164.

واحد يحدّد مكانة الفاعل المساجِل بالنسبة إلى مؤوِّليه.

يتحدّد المعطى السّجالي في شكل روابط مضمرة خفيّة تجمع المقولات بعضها ببعض، وحتى يتأتّى للفاعل المساجِل تطبيق برنامجه ورصد خطّته وتقييد الآخرين واختبار ردود فعلهم، وجب اعتماد مبدأ التعاضد بين المعطى اللغوي والمعطى الإيديولوجي المفضي إلى الانسجام الدلالي ؛"**ليكسب السّجالي شكلا يستقطب الانتباه ويشد المتلقي إليه**"[1]، فالكلمات وحدها لا تكفي لتحقيق الفعل السّجالي، وإلاّ اعتبر الفاعل المساجِل صورة للمدّعي الذي يقول بما لا يؤمن به، فالفكرة لا تصمد؛ لاعتقاد الفاعل المؤوِّل بوجود شبهة متطرّفة تصّر على الاعتقاد بوجوب الانصياع لجبروت المذهب، فإذا اجتمع الشكل والمحتوى تحقّق الفعل السّجالي .

يمكن أن يتجرّد الفاعل المساجِل عند كلّ مواجهة محتملة من ذاتيّته، ويقولبها داخل إطار اجتماعي محصن بآليّات المرجعيّة السيّاقيّة، والمكيّفات التعبيريّة القابلة للمطاوعة، وما هذا التجرّد المغالط إلاّ لعبة مبطّنة تهدف إلى الظهور عكس ما يريده الفاعل المؤوِّل. يراد بالمكيّفات التعبيريّة الخصائص الأسلوبيّة التي تخضع لوسائل الإقناع المنطقية والبلاغية، إذ ينجز فعل القول التلفّظي في شكل أساليب خبرية وإنشائيّة ذات علامات متنوّعة، يراد بها الطلب والأمر والتعجّب، وتحمل بداخلها معاني القبول والرفض والترغيب والترهيب، فالمقتضيات والمضمرات تشكّل جزءا هامّا من خصائص التواصّل البشري، ومنها أشكال المواجهة التي قد يتمظهر فيها الخطاب السّجالي في شكل تركيبي منظّم، ما يجعل عنصري الفهم والتأويل قادرين على استنباط الكفاءات الذهنيّة والسلوكيّة والمعرفيّة، فتتجلّى قابليّة التماهي

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود. في مساءلة المفهوم الخطاب السجالي، ص 53

والخضوع أو الرفض والتمرّد، فهو يستعرض إيطوبيا الفرد•التي تحقّق تيمة الاختراق، وتقوّض حركيّة الفاعل المؤوّل "**بإعادة تشكيلها وتأويلها على النحو الذي يجرّدها من قوّتها الحجاجيّة**"[1]، وتتجلّى عبر هذه العمليّة كل المقولات التداوليّة التي تتمظهر بداخلها عناصر التشكيل السّجالي إذ يضمن المخزون المعرفي والمكيّفات التعبيريّة استمرارية الخطاب السّجالي، فهو مؤسّس على برنامج ضمني يتحرّك وفق مقتضيات المواجهة، ويتناسب طرديّا ومقتضيات الخطاب التخييلي، فهذا الأخير "**يتعدى حدود الإثبات والبرهان بالقانون، بل ويتمرّد عليه ليأخذه في فضاء التّناقض المتحرّك**"[2]، وهو قائم على معطيات التغيّر، إذ لا يمكن التنبؤ بخطواته، فقد ينتهي عكس ما كان متوقّعا، فيخرق أفق توقع الفاعل المؤوّل، ويعتمد الخطاب السّجالي أسلوب المفاجئة؛ بدخول مقتضيات جديدة(شخوص حكائيّة، وفضاءات مكانيّة، وبنى زمنيّة)، تكون مرتبطة بالصراع الدرامي، فهي تعمل بطرق مختلفة، قد تغيّر مسار المواجهة لصالح الآخر، وتبني إيديولوجيات ممكنة على حساب إيديولوجيات فعليّة لم تحقّق الإجماع .

يتميّز الخطاب السّجالي بعنصر المطاوعة، فهو يقوم على تقصّي حركيّة السرد ابتداء بالعتبة النصيّة، ومرورا بالعنصر الدرامي، وانتهاءً بالمشهد الانفراجي، ويتجلّى عنصر المطاوعة في قدرة السرد على تقويض البنى الخطابيّة، فهي عمليّة مرتبطة بعنصر القراءة والتأويل، وبفكرة التداعي التيمي، فبعض الروايات ذات الطابع الصدامي –حتّى لا نقول السّجالي– تشهد نوعا من الخرق على المستوى السردي،

• أخذنا هذا المصطلح من المقال الموسوم : في تحليل الخطاب السّجالي للباحث حاتم عبيد ،وقد أخذه بدوره من مقال للباحثة Dubois Caroline المعنون بـ:. le discours polémique illustré .

[1] المرجع السابق : ص170.

[2] رانيا فتحي: خطاب الشهادة في السّياق التخييلي والسّياق الوقائعي، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 67، 2005، ص186.

فهو ضرورة اقتضتها مستويات الصدام، لإنزال النص منزلة المسكوت عنه، لهذا نجد أنّ الخطاب السّجالي كثيرا ما يتحرّك داخل النصوص بطريقة ضمنيّة ومضمرة، وهي رؤية يؤسّسها البعد السوسيوثقافي، بوصاية من المؤسّسة الأدبيّة، وتحظى جميع القنوات السّجالية داخل النص التخييلي بقدر معين من التجلّي والاختفاء؛ ومردّ ذلك أنّ النوايا الإيديولوجيّة تلعب دورا مهمّا في هذه العمليّة، فهي"**قابلة للتحوّل أو التعديل على امتداد التفاعل القولي وبحسب حركيّته وما يتّخذه من مجرى ويطرأ عليه من انعطافات**"[1]، فمن المفترض أنّ العمليّة السّجالية رؤية تمتلك خاصيّة تواصليّة بين المتخاطبين الذين يتوزّعون كمؤشّرات إيديولوجيّة، فقد يكونون مناوئين ومناهضين لهذه الرؤية،كما قد يكونون مؤيّدين لها، فتتحوّل العمليّة إلى "**موطن نزاع وتفاوض لتبادلات درامية يجهل الفاعل مصدرها فتخرج من حكمه وإمكان السيطرة عليها**"[2]، لهذا فإنّ الخطاب الروائي يعتبر أرضا خصبة لصراعات خطابيّة خارج نسق السّرد، تحرص على إنتاجها مجموعات اجتماعيّة ومؤسّسات منها الأدبيّة، والثقافيّة، والدينيّة، فرصدها داخل المتخيّل الروائي– في ظل هذا الصراع الأبدي – سيصعّب من الانتساب الإيديولوجي للرواية؛ لأنّ كل خطاب سيفهم انطلاقا من وعي الفاعلين المؤوّلين؛ لطبيعة انتماءاتهم الإيديولوجيّة.

[1] محمد الناصر العجيمي، اجتياز الحدود، في مساءلة المفهوم الخطاب السّجالي: ص241.

[2] المرجع نفسه : ص240.

الفصل الثّاني

صداميّة البنيّة الفنيّة وتجلّياتها البلاغيّة

- العتبات النصيّة والتعاضد الدلالي.
- بلاغة التصدير بين فن القول والإنجاز.
- تجلّيات الزمن الروائي وأبعاده الصداميّة.
- الفضاء المكاني وازدواجيّة الرؤية.

تمهيد.

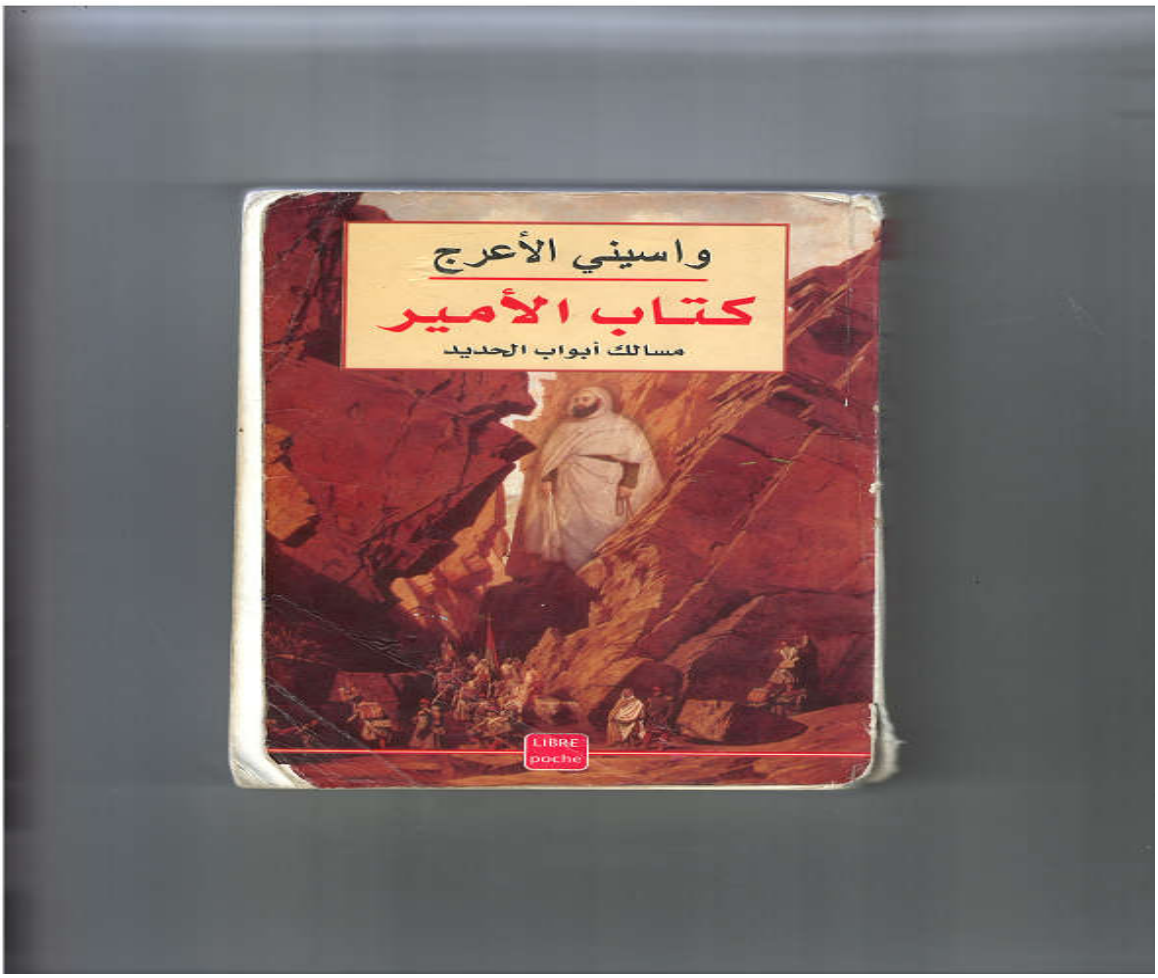
تشكّل البنيّة الفنيّة في روايتي الأمير وكريماتوريوم قيمة دلاليّة مضافة إلى مجموع القيم المهيمنة داخل المحكي، وهي تتوزّع عبر التمظهرات الجوانيّة، والمتمثّلة في مجموع البنيات الزمنيّة المشكلّة لفضاء المتخيّل، والفضاءات المكانيّة التي ترسم الحدود الجغرافيّة لتحرّك الشخوص الحكائيّة، وكذا التمظهرات البرانيّة التي تشكّل دعائمها العتبات النصيّة، فهي تهتمّ"**بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة الغلاف،كلمة الناشر...**"[1]، وقد تدخل هذه التمظهرات في مواجهات يحرّكها فاعلٌ مساجِلٌ، باعتباره محرّكا للعمليّة السجاليّة، وفاعلٌ مؤوِّلٌ باعتباره منفتحا على العوالم الممكنة، وهما يتغيّران باستمرار ما بين فضاء الإيقونة البصريّة، وسيميائيّة اللون، ودلالات العنوان والتصدير، وكذا مسارات البنيّات الزمنيّة، والتجلّي المكاني، فالغاية من هذا الفصل استنطاق الخطاب السجالي الكامن بداخلها، ورصد أهمّ الخصائص البلاغيّة المشكّلة له.

1- العتبات النصيّة و التعاضد الدلالي .

يعدّ العنوان العتبة الأولى للرواية عبره يستطيع القارئ الولوج إلى العوالم الممكنة التي ينشدها النصّ الروائي، ورصد أهم البنيّات الفنيّة والموضوعاتيّة، ويعدّ الباحث الفرنسي كلود دوشي (**Claude Duchet**) (1925-) العنوان مفتاح القراءة العارفة، وإستراتيجية فنيّة و جماليّة في البحث عن الموضوع الظاهر والمسكوت عنه، إذ يرتكز على بنية التركيب المعجمي الذي "**يصطدم في أغلب الأحيان**

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، الإدارة العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر،ط1، 2008 ،ص49.

بالتركيب الرمزي المعتم"[1]؛ ليمنح العنوان جانبه الملغز، فتتحوّل كلّ قراءة إلى ما يشبه بيت العنكبوت، فنحن إذ نبحث عن المسار الدلالي للبنيّة، نجد أنفسنا مقيّدين بمرجعيّات السيّاق و فضاءات التأويل؛ لأنّه "**يعيد شتات المعنى المتناثر في عوالم الأعيان ومكنونات الرمز، فالواقعي والرمزي عماد عرش النص، وأنّ الخيال الخلّاق قاعدة لهذا العرش**"[2]، فتشغيل ذاكرة العنوان وتحيين مرجعيّاته، هو إعادة بناء لمعماريّة النص السردي في علاقاته المعقّدة مع التاريخ والإيديولوجيا والمجموعات الاجتماعيّة.



[1]Claude Duchet ; l'élément de titrologie romanesque – la fille abandonnée et la bête humaine In revue ; la pensée. N 12 .Paris .1973.p 52.

[2] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة باجي مختار، عنابة، ع29، 2011، ص76.

1-1- عندما يتحوّل الغلاف إلى شبكة عنكبوتيّة في رواية الأمير.

يتجلّى الجانب الصدامي للعنوان في رواية الأمير من خلال عدّة معطيات وقرائن، يحدّدها التعاضد الدلالي لأشكال التواصل المرئيّة (الصورة والشكل واللون)، إلى جانب العلاقات البلاغية والأسلوبية التي تجسّدها هذه الأشكال، ولإبراز هذه الصّداميّة علينا القيام بتشريح الغلاف وتفكيكه إلى وحداته الدلالية الصغرى، ثمّ إعادة تركيبها وفق ما تقتضيه القراءة التأويلية، وقد جاء الغلاف مكوّنا من علامة لغويّة يمثّلها العنوان، وإيقونة بصريّة تجسّدها الصورة، كما جاء عنوان الرواية **كتاب الأمير** بالحجم الكبير للتأكيد بأنّه القيمة المهيمنة **(valeur dominante)**، وعليه فكل القراءات تنطلق من موجب ملفوظ الأمير، وما يحمله هذا الملفوظ من تنافر عناصر القراءة السياقيّة، وقد كتب العنوان باللون الأحمر، وهو إيقونة بصريّة تحمل صفة لونية تحيل إلى الدم والعنف وكل مظاهر المواجهة المباشرة، ويشكّل دلالتين متناقضتين، دلالة الثورة وتعني الدمار والفناء، ودلالة الحياة في عنفوانها، وبذلك فاللون يأخذ بعده الصدامي من خلال تفعيل فعل القراءة والتأويل، ويمكننا في هذا الإطار أن نتعامل مع العنوان باعتباره مؤشّرا لجنس الرواية التاريخيّة، فهو من هذا المنظور يحمل كل أشكال المواجهة ذات الطابع الدموي. وللعنوان دلالات وإيحاءات تجعلنا نتنبّأ مسبقا بأحداثها، وما يؤكّد قولنا هو تحيين الرؤية السياقيّة، فعبر عمليّة التحويل من النسق السياقي إلى المحايث، تتأسّس أحداث الرواية وتتوالد تيماتها، برصد التاريخيّ على تخوم التخييليّ، ويأخذ"**موضع الإنقاذ كي يقدّم لنا شيئا على أنّه صادق أو كاذب** "[1]، إنّها

[1] أميرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 ،ص244.

أحجيّة التاريخ في تقديم أعلامها، فالعارف بتاريخ الأمير عبد القادر الجزائري يعلم مسبقا أنّ حياته هي مجموعة علامات دالّة جليّة ومضمرة، وصراع دائم مع الذات ومع الآخر، تخفي من الحقائق ما قد يتيحه التاريخ للفاعل المؤوِّل، من هذا المنطلق نجد أنّ الرواية التاريخية تمثّل عاملا مساعدا على القراءة والتأويل كونها رسالة مشفّرة "**فالروائي يتكلّم باعتباره خطابا اجتماعيا والخطاب الاجتماعي باعتباره رواية**"[1].

تحدّد المعطيات اللغويّة المقاميّة والسياقيّة مدى انسجام العنوان مع محتوى المدوّنة؛ لأنّها قدّمت هذا المحتوى ولخّصته في بضع ملفوظات دالّة، وعبّرت بطريقة مباشرة عن المعاناة الإنسانية في شخص الأمير عبد القادر الجزائري التي ستتحوّل إلى تجربة تاريخيّة في السّلام الإنساني .

بداية علينا أن نوضّح أمرا هاما بشأن اشتغال الخطاب السّجالي داخل النصوص الإبداعية، فقد يعتقد القارئ بأنّه هو رؤية متعاليّة، وحصيلة صراع ثنائيّتين قد تتميّز بخصوصيّة الوعي الفردي (الحريّة الفرديّة)، أو بخصوصيّة الوعي الجمعي (الأعراف، والتقاليد، والنظم الاجتماعيّة) التي تنتهي غالبا بخطاب الهيمنة والخضوع، إذ يفترض بالفاعل المؤوِّل مقاربة النصّ الإبداعي عبر تفعيل أدوات القراءة التداولية في حدود الممارسات البلاغيّة، وبذلك قد تتحوّل مجمل الخصائص الفنيّة المكوّنة للنص الأدبي سواء كان روائيّا أو قصصيّا أو مسرحيّا إلى مجموعة دلالات ذات صبغة سجاليّة، ويتحوّل الصراع إلى نصّ مؤسّس بمختلف عناصره، وصدامه مع القارئ هو مسحة سجاليّة مبنيّة على مدى تقبل الآخر لمضامين النص الروائي انطلاقا من بنية العنوان .

[1] Christiane Achour – Amina Bekkat. Clés pour la lecture de récit convergence critique ii .édition du tell .Blida .Algérie .2002.p71.

يرصد عنوان الرواية بجانبيه الرئيسي كتاب الأمير والفرعي مسالك أبواب الحديد عدّة توجّهات سجاليّة، إذ يحاول منذ الوهلة الأولى القبض على نمطية الفاعل المؤوِّل، وجعله جزءا لا يتجزأ من المتن السردي، فالمتمعّن في العنوان يجده يقيم جسور تواصل اجتماعية وثقافية وتاريخية مع الفاعل المؤوِّل، من خلال علائقيّة الأيقونة البصريّة والعنوان، كما يضمن له فاعليّة التشويق والإثارة في كون الرواية التاريخيّة دائما ما تحاول ترصّد الجوانب المخفيّة والمضمرة، وتقديمه في شكل علامات لغويّة، ونجد أنّ البعد التاريخي والفني للعنوان يوسّع حدود التأويل إلى حدود المناورة الدلالية "**كي يوحي بأنه ثمة مرجعيّة موضوعية ذات صلة بالوثيقة التاريخية تحاول الرواية اعتمادها**"[1]، فالعنوان يحرّض الفاعل المؤوِّل ويجعله عنصرا ديناميكيا في عمليّة ترميم التاريخ، وإعادة قراءته من منظور إنساني، أين تتهاوى المسافات وتتماهى الإيديولوجيّات وتتوحّد الرؤى، فمثل هذه الازدواجيّة في بنية العنوان، تجعلنا نقرّ بأنّه توليفة حضاريّة وعلامة تستقّر بداخلها عناصر المسكوت عنه، بنية مسيّجة ليس وظيفتها الإجابة عن الكائن، بقدر ترصّدها للممكن "**على أنّه علامات متشظيّة قابلة لإعادة البناء والترميم وقادرة على استدعاء المسكوت عنها**"[2].

ليس بالضرورة أن تحاول الرواية رسم أبعاد توافقية بين المعطي الأفقي(بنية السرد)، والمعطى العمودي(السّياق بمرجعيّاته)، وهذا ما يجعلنا نصف حركيّة العنوان بنوع من التمويه والمناورة، إذ الغاية منه مساعدة الفاعل المؤوِّل على تخطّي عتباته، وجعله في مواجهة علنيّة مع النّص، وهنا تعمل الوظيفة

[1] ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر نماذج روائيّة عربيّة، علم المعرفة، الكويت، دط، 2013، ص215.

[2] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، ص79.

التاريخية – من منظور النقد الثقافي للعنوان – على منح العنوان خطابه الواصف، فبنية المناورة والتمويه تلقي بظلالها على أيّ قراءة ممزوجة بوعي الفاعل المؤوِّل بمدركات التاريخ، فيغدو عنوان الكتاب مماثلا لعنوان كتاب الأمير لميكيافيللي، وقد تثار في هذا السياق العديد من التساؤلات التي تصل حد التأويل والتهويل لبنية الأنا والآخر، وطبيعة الصدام الحاصل بينهما مثل:

- هل صحيح أن ثمّة علاقة جدليّة بين العنوانين قد تصل حدّ الربط بين السياقات المنتجة لبنية الهيمنة والخضوع؟
- إذا افترضنا مسبقا بأحقيّة هذه العلاقة،– الفرد دون الإنسانيّة–، فإلى أيّ مدى يمكن الوصل والفصل بينهما، وماذا أراد الروائي من خلال تتبّع مسار الروائي والطروسي للعنوان السابق؟

قد تجعل مثل هذه التساؤلات والافتراضات الفاعل المؤوِّل معلّقا داخل متاهات لا حصر لها، بأن يعود إلى الكتاب الأول ويعيد قراءته مرارا وتكرارا، ويعيد صياغة أبعاده الدلالية مع ما يتوافق والبعد الدلالي لكتاب الأمير، وقد لا يتحصّل على إجابات وافية ومقنعة بخصوص هذه الرؤية، وهذا بالتحديد يعدّ عنصرا سجاليّا، فالذاكرة السّجالية عند الفاعل المؤوِّل ومخزونه المعرفي وحتى الكفاءة القيميّة التي يتوفّر عليها باعتباره قارئا عارفا قد لا تحسم الموضوع لصالحه، فتجعله رهين الأبعاد التأويليّة.

يسمح لنا التجلّي السّجالي للعنوان بالوقوف على عدّة ظواهر دلالية تخص علاقة العنوان بما يحيط به داخل الرواية من قبيل العلاقة الفنيّة، والعلاقة الأبستمولوجيّة، والعلاقة السيريّة، حيث نجد أنّ العنوان بقطبيه الرئيسي والفرعي يزكّي هذه العلاقات؛ لأنّه يجسّد انتصارا روحيّا على كلّ توجّه ماديّ

"**بعيدا عن التعصّب معنيّا بتقارب الأديان** "[1]، فالعنوان ومن خلال المدوّنة يؤسّس لانتصار الذّات على حساب الآخر المهوس بلعنة التوسّع والهيمنة، ويدرجه داخل بنية سجاليّة تواجه عنوان كتاب الأمير لميكيافيللي الذي لطالما برّر منطق التوسّع وزكاه من منطلق **الغاية تبرر الوسيلة**، فنجد أنّ عنوان الأمير قد وظّف المعطيات التاريخيّة لصالح الحوار والتسامح والتعايش والسلام، رغم ما قد تفتحه هذه المعطيات من أبواب التأويل، ويبقى الطموح المعرفي للتاريخ مشروعا ما دامت الرواية قراءة لما يمكن أن يكون، فالتاريخ علّمنا أنّ الحضارات الداعية للسلام والداعمة له لا تفنى، حتى وإن تلاشت وزالت مع مرور الزمن.

ما يبرّر هذه السّجالية ويدعمها بنية العلاقة التماثليّة بين مكوّنات العتبة النصيّة، فالعلامة العتباتيّة ليست فقط وليدة المعطيات اللغويّة، وإنّما أيضا وليدة معطيات قد تكون إيقونيّة، وإشارية، وإيحائية، فالصورة الفنيّة باعتبارها فاعلا مساجِلا تدخل في مواجهة القارئ (فاعلا مؤوِّلا)، ما يجعلها متاحة داخل الفضاءات المفتوحة أين يتحرّك السيميوزيس بطلاقة ؛ ليعيد الاعتبار لقيمة العلامة، وهذا ما ذهب إليه الناقد **إمبرتو إيكو** عندما رأى أنّ "**جماليات العمل المفتوح تميل إلى تشجيع أعمال الحرية الواعية، ووضعه في بؤرة شبكة الارتباطات غير المحدودة**"[2].

أثبتت الدراسات السيميائيّة المعاصرة أنّ الصورة المرئية تتوفّر على معطيات ضمنية ومضمرة، قد تتأسّس من خلالها عدّة قوالب أدبيّة في شكل نصوص نثرية أو شعريّة، ومنها صورة الغلاف الخارجي

[1].ماجدة حمود : إشكاليّة الأنا والآخر ،ص 226

[2] إمبرتو إيكو، جماليات العمل المفتوح (الصناعات الإبداعية) ، ترجمة السيد سليمان الرفاعي، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع33، أفريل، 2007، ص234.

لرواية الأمير التي تمثّل لوحة زيتيّة بريشة الرسام الفرنسي أدريان دوزات يوم 18 أكتوبر 1839، بعنوان "**ممرّ بيبان الحديد في الجزائر**"، وهي صورة تمنح الأمير بعده المتعالي، بعيدا عن كل الطقوس التي كانت تمارس في الجزائر، باسم التوسّع وتقديم الحضارة، ويحاكي عنوان اللوحة الزيتية إلى حد كبير العنوان الفرعي للرواية – يمكن الفرق في الطابع الرسمي للرواية، وطابع اللهجة للّوحة الفنّية – فهما إلى جانب صدامهما الإيديولوجي، يشكّلان لحمة دلاليّة على مستوى تصوير الذات (ذات الأمير)، بكلّ توجّساتها وقلقها الوجودي، فالغلاف من هذا المنظور بنية لإعادة تشكيل الذات على تخوم الأنا والآخر، بحيث تتجسّد داخل كينونتين متعارضتين، انطلاقا من هذه المعطيات يمكن القول إنّ البعد السّجالي للغلاف الخارجي وليد العلاقة التفاعليّة أو ما يعرف بالعلائقيّة بين محتويات الغلاف الخارجي، فالمعطيات اللغويّة والإيقونيّة تحقّق هذه الفرضيّة وتؤكّدها من منطلق أنّ كل فعل سجالي لابدّ له من مبرّرات حجاجية مقنعة في صورة العنوان والغلاف والألوان التي تستطيع أن تؤثّر في الفاعل المؤوّل، وتجعله ينصهر داخل تشكيلاتها الخطابيّة، وهي علاقات مبنيّة على معطيات فنيّة بالدرجة الأولى، ثم معطيات تاريخيّة بحسب نسقيّة القراءة عند الفاعل المؤوّل، ومتطلّبات دلاليّة قائمة على مقتضيات التأويل التي تجعل من العتبة النصيّة هيكلا "**قابلا لعدّة تحوّلات بحيث يصبح قابلا لأكثر من رؤية أو منظور، ومنفتح على أكثر من تفسير أو تأويل**"[1].

يمكن رصد بعض النتائج المتعلّقة ببنية الصدام والتماثل على مستوى الغلاف الخارجي:

[1]. الطاهر رواينية: الرواية وفعاليّة القصّ، قراءة في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلّون، مجلّة التبيين، الجاحظيّة، الجزائر، ع09، 1995، ص 32 .

- حقّق العنوان فعل التشويق؛ لأنّ الرواية جسّدت شخصيّة تاريخيّة كان لها حضور في مشهد العلاقات الجزائريّة الفرنسيّة، خلال الربع الثاني من القرن التاسع عشر، وما خلّفه هذا الحضور من مظاهر عنيفة وأخرى سلميّة، جعلت حركيّة الذات على مستوى المدوّنة تدخل في سجاليّة تأخذ طابعها الواصف من خلال بنية العنوان، وما يدور في فلكه ،فالعنوان "**يمثّل هويّة النص به يسمى ،وبه يتميّز عن غيره**" [1].

- شكّل العنوان عنصر الإثارة أو شغف القراءة ؛ لأنّه يبحث عن الحقائق المخفيّة والمضمرة، فالمسكوت عنه في ملكوت التاريخ وسرادبه المقفلة، يرصد الثنائيّة المثقلة بآلام الماضي وآمال المستقبل بين الأمير وفرنسا.

- منح العنوان الفاعل المؤوّل دورا وظيفيّا في تحريك آلة القراءة، بحيث تحوّلت الرواية في فضائه إلى صدامات فكريّة، ومعرفيّة، وإيديولوجيّة بين الكائن والممكن، وأتاح له لعبة التأويل بين التاريخيّ والسيريّ والسرديّ.

[1] محمّد صابر عبيد وسوسن بياتي: المتخيّل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015 ،ص124.

واسيني الأعرج
كريماتوريوم
سوناتا لأشباح القدس
LIBRE
Poche

1-2-العنوان في رواية كريماتوريوم، من المضمر التاريخي إلى المفترض الإيديولوجي.

تتداخل قرائن المعطيات المرئيّة في رواية كريماتوريوم؛ لتشكّل لنا لوحة دلاليّة متميّزة انطلاقا من التجليّات اللغويّة إلى غاية الهندسة اللونيّة، فقد أبانت عن قدر كبير من الذوق الفني والجمالي، وتتجلّى سجاليّة الغلاف من بقايا العلاقات التركيبيّة؛ أي العصارة العلائقيّة بين المعطيين اللغوي والفنّي.

يقوم الغلاف الخارجي في رواية كريماتوريوم على قرائن لغوية ملتبسة بمعطيات تاريخيّة، تجعله رهين القراءة والتأويل، فالرواية موجّهة لقرّاء غير عاديين، قرّاء عارفين بأسئلة التاريخ، ويتمتّع الغلاف بقدر كبير من التكثيف الدلالي، انطلاقا من إيقونة الصورة التي تمثّلها لوحة زيتيّة للفنان الإيطالي ذي الأصول العراقيّة جبر علوان الموسومة بالقميص الأحمر، وتظهر هذه الصورة امرأة جالسة بألوان باهتة يغلب عليها اللون الأحمر، وهو لون القميص الذي يتماهى بشكل تدريجي مع خلفيّة المشهد، فقد غلب عليه اللونان الأسود الداكن والأصفر، فأهمّ ما يميّز اللوحة الزيتيّة عنصران اثنان هما : صورة المرأة التي توحي بمضمون الرواية، فالغلاف يؤدي وظيفة تعيينيّة، إذا ما حاولنا ربطه بالشخصيّة المهيمنة في الرواية مي، وكثيرا ما أكّد الفنان **جبر علوان** في معارضه بأنّ المرأة قضيّته الأولى، فتداعي هذه القضيّة تتحرّك بطريقة منظّمة من الغلاف إلى المدوّنة، من صاحبة القميص الأحمر في الغلاف إلى الإهداء المقدّم إلى هوجي كالان، وجمانة الحسيني، ومريم بان، وعلاء حجازي، ووصولا إلى المدوّنة مع الفنانة مي، والعنصر الثاني المتمثّل في اللون الذي وظّف بشكل ضبابي أضفى على الرواية جانبها الملغز الذي يتعدّى المستوى البصري واللغوي إلى مستويات تاريخيّة، فربط الغلاف بالسياقات التاريخية التي تفرضها القراءة التأويلية والجمالية، هو ما منح الغلاف هوّيته البصريّة، أمّا هويّة الغلاف اللغويّة فنجدها تحثّ الفاعل المؤوِّل على خلق منظومة

خاصة بالقراءة في حفريات التاريخ (العنوان الرئيسي)، والموسيقى(العنوان الفرعي)، فالعنوان باعتباره علامة لغويّة يمكن اعتباره" **التمظهر اللغوي الذي يتجلّى على محيط الغلاف بوصفه إعلانا وخطابا إشهاريّا يضفي خصوصيّة جمالية على النّص**"[1].

لا يمكن قراءة عنوان الرواية دون الربط بين قطبيه الرئيسي والفرعي، فملفوظ كريماتوريوم يتشظّى إلى عديد الوحدات الدالّة على الأنا في معاناتها، فهو يحيل إلى الغياب والضياع والاختفاء، وللعنوان الرئيسي وظيفة تعيينيّة يحدّدها الجانب المقامي للرواية، إذ يحيل إلى نهاية الفنانة مي التي قدّمت نفسها قربانا لآلة الفرن(المحرقة)؛ لتبحث عن مفهوم جديد للهويّة والانتماء،كما يشير إلى العلاقة الصداميّة بين الأنا الفلسطينيّة والآخر الإسرائيلي، وهي مواجهة تقوم على استقراء ملفوظ كريماتوريوم داخل سياقه التاريخي، فالمحرقة التاريخيّة التي تعرّض لها الشعب اليهودي على يد الجيش الألماني بقيادة الزعيم النازي هتلر، تحوّلت بفعل التخييل إلى علامة لغويّة دالة على فكرة التحوّل الإيديولوجي، وشاهدة على فعل التعدّي في حقّ الشعب الفلسطيني، فقد حوّلت المحرقة في مستواها الفنيّ مي إلى ذاكرة، وما يمكن رصده من هذه المواجهة بين التاريخيّ والتخييليّ، هو الأثر الفني الذي خلّفته المحرقة كأداة ردع وفرض الهيمنة، ووسيلة لمحاكمة الذات على أحداث وأفعال لا دخل لها في حدوثها، وتتحوّل محرقة الألمان في حق اليهود، إلى محرقة اليهود في حق الفلسطينيين، فالتاريخ يعيد نفسه، ولو بطريقة غير مباشرة، وقد حقّق ملفوظ كريماتوريوم شعريّة تبادل الأدوار بين المحرقتين .

[1] Claude Duchet ; les éléments de titrologie romanesque. La fille abandonnée et la bête humaine p 52.

انطلاقا من قراءة الأثر الفني والجمالي لملفوظ كريماتوريوم سياقيّا ومقاميّا، نجد أنّ العنوان الرئيسي يقيم علاقة حوارية بين التاريخ والقارئ "**فهو ذو واجهة مزدوجة يتحاور فيها الروائي بالإشهاري**" [1]، من خلال العنوان الفرعي سوناتا لأشباح القدس، فهي تفترض قارئا واعيا يتفاعل مع العنوان، ويفجر طاقاته الدلاليّة، ويجعل من مضامينه مجرّد عيّنة موحية بأنّ القراءة الواعية تتعدّى مثل هذه التأويلات "**لترصد أنطولوجيّة النص ومحتواه وتداوله في إطار سوسيوثقافي**"[2]، ويحيل العنوان الفرعي إلى مؤشّرات تتعدّى المعطى اللغوي؛ لتقيم طقوسها على أنقاض العنوان الرئيسي؛ وحفلة عزاء للفنانة مي بسوناتا حزينة نابعة من عمق شعور ابنها يوبا بآلام وأوجاع أمّه،كما يتعاضد العنوانان الرئيسي والفرعي في مستوى تبرير الفعل وتعليله، وهذا التعليل يبيّنه الترابط الوظيفي بين ما آمنت به الفنانة مي، وما قام به الابن يوبا، هكذا يتحوّل الغلاف بفعل تداعي العنوان، وانكماش الإيقونة البصريّة شيئا فشيئا إلى محرقة تجمع بينهما حبّات الرماد، وما التداعيّات الدلاليّة إلاّ إنجاز وتحقيق للممكن السردي، فبنية الصدام والمواجهة تحوّلت إلى بنية مماثلة وتعاضد، بفعل تحرير القراءة من قيد القراءة الفيتيشيّة، وربطها بالتحوّلات التاريخيّة والصراعات الإيديولوجيّة.

أكّد الناقد الهولندي ليو هوك (**Leo Heok**) (1945-)على دور العنوان في كشف النص وتعريّته من كل حمولة دلاليّة؛"**لتجذب جمهوره المستهدف**"[3]؛ لأنّه يأتي مشبّعا بحمولة إيديولوجيّة،

[1] عبد الحق بلعابد:فتوحات روائيّة، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدّد، ابن النديم للنشر والتوزيع الجزائر، دار الروافد الثقافيّة، بيروت، لبنان،ط1، 12015،48.

[2] محمّد صابر عبيد وسوسن بياتي: المتخيّل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص186.

[3] عبد الحق بلعابد: فتوحات روائيّة، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدّد، ص47.

قادرة على تحريك إيديولوجيّات جمهور المتلقّين؛ ليتحوّلوا إلى معادلة صعبة داخل المحكي، ويرى الناقد الفرنسي **هنري متران** (**Henri Mitterand**)(1928-) أنّ علم العنونة هو حصيلة التفاعلات اللغويّة، والإيديولوجيّة، والسوسيولوجيّة •، إذ يرى أنّ قوة العنوان تكمن في قدرته على ولوج عوالم الفاعل المؤوِّل، وتشتيت أفكاره كخطة أولى للنيل منه، والتشويش على تلك العوالم؛ لتصبح غير قادرة على مسايرة محتوى المدوّنة، فالرواية من منظور إيديولوجي قادرة على بسط منطقها ونفوذها على الفاعل المؤوِّل، ونجد أنّ العنوان الرئيسي يقدّم لنا سجاليّة نفسيّة بين مسارين متناقضتين، فأمّا المسار الأول فيمثّل الحالة المأسوية التي يسبح فيها الملفوظ بشكليه المادي والمعنوي، وأمّا المسار الثاني فيجسّد حالة الطمأنينة التي يضفيها هذا الملفوظ، إذا ما اعتبرنا أنّ المحرقة قد تشعر الإنسان بالراحة والسكينة الأبديّة، وهكذا فإنّ الطابع السّجالي ينطلق من صراع المحتوى الدلالي للعنوان، و"**تستمدّ فعاليّتها من المكانة التي يحتلّها مصدرها ،أي السلطة التي يمثّلها سواء أكانت دينيّة أو علميّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة عرفيّة**"[1].

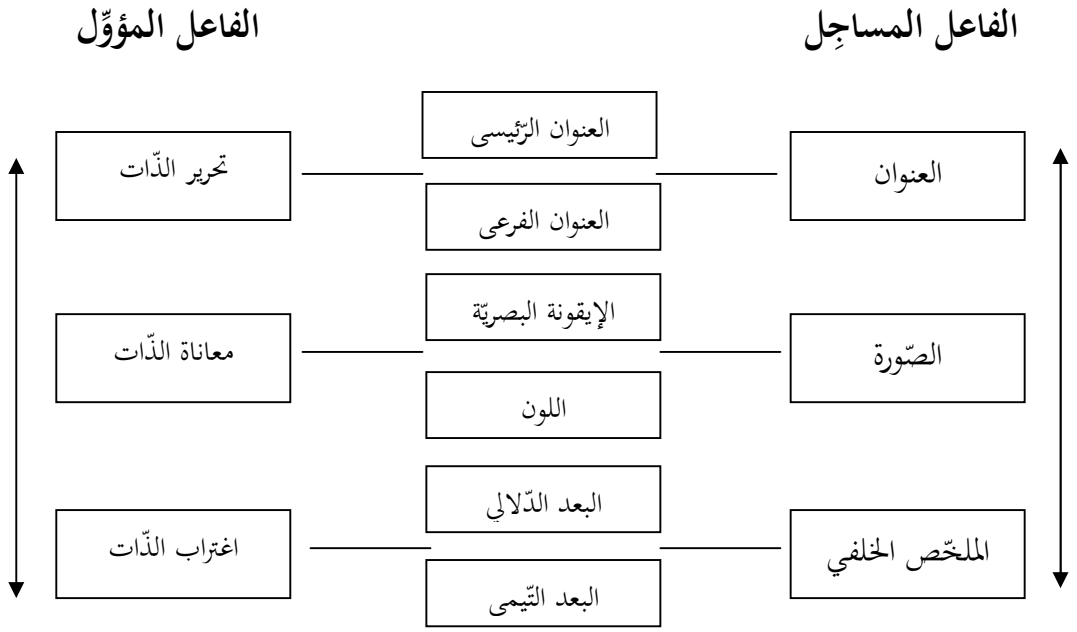
يمكن اعتبار هذا الصراع بمثابة مقدّمة حجاجيّة تصاحب الفاعل المؤوِّل داخل الرواية ،إذ يستكشف من خلال أحداث الرواية ماذا قدمت المحرقة للشخوص الحكائيّة، وهنا تتجلّى العلاقة التفاعليّة بين العنوان و المدوّنة، فلا يمكن للعنوان أن يستقيم دلاليّا إلاّ من خلال استقصاء أغوار الرواية وحيثياتها السردية، ويقوم توظيف الذاكرة السّجالية المتخامة للغلاف الخارجي للرواية على تحقيق مقصديّة

• للتعمّق أكثر في علاقة علم العنونة بالمعطى اللساني المحايث وفرضيات الإنتاج السياقي، يرجى العودة إلى مقالة التي قدّمها الناقد الفرنسي هنري متيران ضمن المؤلّف الجماعي in sociocritique والموسومة بـ les titres du remans .de guy des Cars

[1] عبد الجليل العشراوي: الحجاج في الخطابة النبويّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص37.

الانتماء والهويّة التي تقول بفاعليّة قراءة العتبات النصيّة .

يعتمد فهم الصراع السّجالي للغلاف الخارجي للرواية على فهم أبعاده التشاكليّة بين أنماط الملفوظات، فالعنوان والإيقونة البصريّة واللون دعامات دلاليّة تبقي الفاعل المؤوِّل داخل حدود القراءة الواعيّة على حدّ قول **إمبرتو إيكو**، وتمنحه أسبقيّة تيميّة عن الممكن داخل المدوّنة، هكذا تتألّف سجالية الغلاف الخارجي للعنوان من عدّة ترابطات، ولفهم ذلك نعرض المخطط التالي:



آليّات اشتغال الإجراء السّجالي في غلاف رواية كريماتوريوم

يمكّننا هذا الإجراء من فهم آليّات الاشتغال السّجالي على مستوى الغلاف الخارجي، فنسقيّة الأنماط الدلاليّة المشكّلة للعنوان والصورة جعلته مجموعة علامات لغويّة وغير لغويّة دالّة، تشتغل حول إبراز ماهيّة الذات في خصوصيّاتها النفسيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة، عن طريق فعل المعاناة والاغتراب والبحث عن الذات، وهي بحسب مدرسة السرديّات التلفّظيّة تتحرّك شيئا فشيئا نحو تحقيق الفعل

السّجالي عن طريق فعل التماهي، والانصهار الدلالي، والتّشاكل في مستوى البنيات الدّالة، وتساير الملفوظ الذي "**يحثّ على العمل بمقترحه ويفرز بعدا تفاعليّا بالضرورة**"[1]، ومع فاعليّة القراءة والتأويل والانفتاح على السّياق تتيح للفاعل المؤوِّل فرصة إنتاج النص من جديد، وجعله يرتمي في أحضان المحكي بكل أريحية وطمأنينة، فالغلاف الخارجي هدفه نصب الدعائم الدلاليّة للفاعل المؤوِّل القائمة على دعامة إيديولوجيّة، وتحديد مراكز المواجهة بين الفاعل المساجِل (العنوان والصورة)، وبين الفاعل المؤوِّل (القارئ) واستنزاف مرجعيّاته قبل ولوج عالم المحكي.

2- بلاغة التصدير بين فنّ القول و الإنجاز .

يمنحنا تقصّي مكامن الخطاب السّجالي داخل معطى التصدير أكثر من توجّه، إذ لا يعدّ مقولة ذات طابع إخباري غرضها التمجيد والترغيب أو النفي والترهيب، بل يتحدّد عبر امتلاكه القدرة على تحويل كل طرح تاريخي إلى آثار إستيتيقيّة داخل مفترضات قيميّة، فهو صادر من لدن شخصيّات حدّدت ملامح العالم بكل توجّهاته الإيديولوجيّة، والفنّية، وحتى السياسيّة.

2-1- التصدير في رواية الأمير بين العدالة والحريّة .

يجد الفاعل المؤوِّل لتصدير رواية الأمير نفسه أمام التاريخ بكل توجّساته وجبروته ،وتتجلّى المسحة السّجالية في التصدير بين رجلين يتمثّلان في شخصيّتين حكائيّتين رئيسيّتين هما: مونسيور ديبوش والأمير عبد القادر الجزائري، فهما لا يمثلّان حلقة الصراع الأبدي بين الأنا والآخر، ولكنّهما

[1] أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ،ط1 ،2011 ،ص 22 .

يحقّقان التماثل الإيديولوجي في مستواه العقدي والحضاري، ويناديان بالممكن التاريخي الذي ظلّ يصارع من أجل البقاء أمام حشد من الباحثين عن العنف والموت.

يقدّم لنا تصدير رواية الأمير الثنائيّة الإنسانيّة الباحثة عن السلام وسط عالم مليء بالأحقاد، ويقوم بتمرير رسائل مشفّرة فهو "**مصاحب نصّي من جنس خطاب الاستشهاد**"[1]، يعمل على تحرير التاريخ من قبضة المنتصر؛ ليعيد تمثّل لحظات الوعي الإنساني في كبريائه وذلّه، في جبروته وضعفه، فالتصدير من هذا المنظور يتحوّل إلى لافتة تاريخيّة غايتها البحث والتحقيق؛ لمعرفة المضمر والمخفي.

يبنى التصدير في رواية الأمير على قواعد حجاجيّة تعمل كمؤشّرات مضادّة للمدوّنة التاريخيّة، فالبحث عن الحقيقة يستوجب جمع أكبر عدد من الدلائل التاريخيّة؛ للوقوف ضدّ الأصوات الداعيّة إلى التقتيل باسم الحضارة، ويبرز التصديران اللّذان احتفت بهما الرواية حضورا لمبادئ التعاون بين الأمير عبد القادر والقسّ مونسنيور ديبوش، ويبرز مداه في قدرته على الجمع بين نقيضين؛ لمحاربة الأصوات الداعيّة إلى التوسّع، فيتحوّلان إلى صوت واحد، وهذا مبرّر تاريخي على تسامح الأديان السماويّة.

تقوم العتبة الثّانية من عتبات التصدير على استكشاف الخصائص الذهنيّة والنفسيّة للأمير، وهي خصائص تحاول تسييجها بطوق الحرّية الفرديّة" **Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté , je choisirai la liberté** [2]" ، " لو وضعوا كل كنوز الدنيا تحت قدمي، وخيّروني بينها

[1] نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1،2007،ص 58

[2] واسيني الأعرج :كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر العاصمة، ط1، 2004، ص6.

وبين الحريّة لاخترت الحريّة".

يمثّل هذا التصدير نوعا آخر من الخطابات الحجاجيّة في مستوى العتبات النصيّة، وهو يبيّن إلى حدّ كبير مدى شغف الأمير بالحرّية التي تعلّمها من أستاذه الروحي ابن عربي، فالتوثيق التاريخي جعل من هذا التصدير أيقونة تعمل على تحرير خطاب التوجيه غايته تعريف الفاعل المؤوّل بمحتوى الرواية، وهو خطاب تكميلي يكمّل عمل الغلاف الخارجي بكل تشكّلاته، فالأمير يتحدّث عن الإغراءات والمساومات التي طالته في قصر أمبواز من أجل التخلّي عن هويّته، ولكنّه فضل حريّته الممزوجة بالقيم العليا والفضيلة، ومنها الحريّة الإنسانيّة فمطالبته بالحريّة هو حق شرعي، غير أنّ الكثير من ذوي النفوذ في فرنسا أرادوا غير ذلك؛ لأنّهم بإذلالهم للأمير يمرّرون رسالة إذلال لكل الجزائريين. يمثّل تصدير الرواية حجّة بيّنة على صدق ووفاء الأمير لمبادئه وقيمه العليا، عكس المحكي الذي يصوّره على ألسنة جنرالات فرنسا همجيّا ومرتزقا، كما يحاول التصدير ردّ الاعتبار للأمير من منظور الحرّية كتوجّه وجودي يسعى إلى منحه بعده الإنساني .

أمّا التصدير الثاني فيستجلي مقولة مونسنيور ديبوش في حقّ الأمير، ويتّسم هذا التصدير بتعاليه الإنساني والأخلاقي في كشف حقيقة الأمير أمام جلّ الفرنسيين الباحثين عن الانتقام منه "**في انتظار قيام ما هو أهم أعتقد أنه صار من واجب الإنساني أن أجتهد باستماته في نصرة الحقّ تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة**"[1]، ويتماهى هذ التصدير مع خطاب الآخر، فهو استشهاد تاريخي

[1] الرواية: ص 06

مبني على تخوم المضمر والمخفي؛ لأنّه في مواجهة علنيّة مع التاريخ والرواية التاريخيّة، ما يؤهّله لأن يكون" **بمنزلة النّواة الدلاليّة التي يتكثّف فيها النّص**"[1]، فوظيفته إعادة تمثّل التاريخ وفق رؤية سياقيّة تحاول تجاوز الرؤية التاريخيّة العتيقة، وقراءته قراءة جادّة وواعيّة، وهو خطاب تبريري؛ لأنّه يروم المسكوت عنه؛ لردّ الاعتبار للأمير من التّهم الملفّقة ضدّه من طرف الجيش الفرنسي، فنجد مونسنيور ديبوش قد تجرّد من مقولات فرنسا وتحوّل إلى صديق الأمير باسم الإنسانيّة.

يستنبط المتمعّن لهذا التصدير من وجهة نظر تداوليّة مدى صدق وجدّية القس في البحث عن الحقيقة، واجتهاده لتبرئة الأمير من كل الاتّهامات بفضل تراكم بعض الأفعال الكلامية التي تحدّد إلزامية العمل على تحقيق العدالة، والدّالة على الصيرورة نحو: **صار، اجتهد**، في مواجهة أفعال كلامية يلفّها الخوف والغموض نحو: **ألصقت غلّفت**، وتؤدي هذه الأفعال الكلامية صورا لمواجهة الآخر بالآخر بين الفعل الإجرائي لمونسنيور ديبوش وخصومه بالبرلمان الفرنسي، وهو خطاب أوّلي أراد به الروائي إظهار منظومة القيّم المستلبّة داخل المحكي، إذ تمهّد لعديد المواجهات المباشرة والخفيّة بين عديد الأطراف، وكل طرف ملزم بتقديم مبرّراته،كمحاولة للتصالح مع التاريخ والآخر.

يمثّل هذا التصدير خارطة طريق نحو التأسيس للحوار الديني، فمونسيور ديبوش الذي اشتغل قسّا ومبشّرا في الجزائر، ولعب دورا كبيرا في تمسيح الجزائريين نجده لا يتوانى في الدفاع عن الأمير، فهو يجده رجل مبادئ وأخلاق، وقبل كل شيء رجل الإنسانيّة، ونلتمس في التصديرين خطاب الحرّية، فقد جعل القسّ من نفسه مرافعا من أجل إقرار العدالة في حقّ الأمير ، وهذا الأخير جعل حرّيته تطفو فوق كنوز

[1] محمّد صابر عبيد وسوسن بياتي: المتخيّل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص200.

الدنيا، وهو بذلك يتجاوز المعتقد؛ ليقيم علاقة ملازمة مع المفترض، ونقصد به الخطاب الإنساني، فهو مجسّد في شكل العدالة عند القس، وفي شكل الحرّية عند الأمير، وبهذ يتحوّل التصديران إلى علامتين دالّتين تؤسّسان للمحكي وهما : العدالة والحرّية اللّذان يعدّان وجهين لعملة واحدة، تصبّ في داخله مختلف الأطياف والمعتقدات الدينيّة، فمبادئ التسامح الإنساني أن ينصهر الأنا بالآخر، ويستوعبه ويكفله يدافع عنه.

تتأسّس قيمة الخطاب السّجالي في مستوى التصديرين على مقولتي الوعي والإدراك بالحتميّة التاريخيّة، فحتّى ينتصر القسّ للأمير عبد القادر عليه أن يحلّ العديد من الألغاز الكامنة في ثنايا الرواية، وهي ألغاز متعلّقة بحياته الاجتماعية، والعسكرية، والدبلوماسية، فالتصدير لا يجيب عن الحقيقة بل يحاول أن يبحث عنها، وهو بذلك يقوم بـ" **توسيع أفقه الثقافي بانسجام مع أفق النص**"[1].

قدّم لنا التصدير بشقيّه رؤية واضحة وجليّة عن الازدواجيّة الإيديولوجيّة التي يتنبّأ الفاعل المؤوِّل بتحرّكها داخل المحكي، وهي ازدواجيّة قائمة على جدليّة التعايش و العنف، العدالة و الظلم، والمنفى، والحرّية. تبحث شعريات المواجهة في تجلّي هذه الثنائيّات و صدامها كنوع"**من المصالحة الظاهريّة مع الواقع والرفض الضمني له**"[2]، من خلال مواقف و طروحات سنحاول تحديدها داخل المحكي لا بأسلوب المنطق والاستدلال، وإنّما بطريقة الأعراف الإنسانيّة والقيم المثلى، فالتصدير له أكثر من طريقة

[1] نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 60

[2] إعتدال عثمان: البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء، مجلّة النقد الأدبي فصول، القاهرة، مصر، م 2، ع 2، 1982،ص.94

لولوج المحكي، فهو يضطلع "**بوظائف نصيّة تنير جلّ عتمات النص وتجيد استعماله**"[1]، حتى وإن كانت واضحة، علينا أن لا نتهاون في قراءة إيديولوجيّة للنص الروائي الذي قد يتمرّد على الروائي ويبني من نصّه إيديولوجيّة معارضة، ومن ثمّة فإنّ قراءة الرواية في جانبها العتباتي قد تحيلنا إلى بعض المعطيات التاريخية والإيديولوجيّة، ولكنّها تظّل قراءة في الممكن والمفترض؛ لأنّها أجبرت القارئ على التّساؤل عن بعض الإشكالات الجوهرية التي لا يمكن القبض عليها إلاّ من خلال قراءة الرواية باعتبارها"**إجازة نصيّة تسمح لمرسل التصدير بالنهوض بمهمّة إنتاج النصوص**" [2].

كشف التصدير في رواية الأمير عن جدليّة العدالة والحرّية، وهما حقيقتان تتحرّكان بطريقة صداميّة مع عنصري الجور والمنفى، فالتصدير في مستوى المحكي له ما يبرّره في مستوى القراءة التأويلية، إذا ما افترضنا أنّ الجانب الموحش من الإنسان دائما ما يكون مخفيا ومضمرا حتى لا ينكشف ويصادر، وهكذا قد يأخذ التصدير أبعادا تأويلية قد تميل لأحد الطرفين انطلاقا من علائقيّة المواجهة بين طرفي معادلة التعايش السّلمي وحوار الأديان .

2-2- التصدير في رواية كريماتوريوم ومبدأ التعاون النصّي.

يقوم التصدير في رواية كريماتوريوم على معطيات تاريخية قبلية، كما في رواية الأمير يؤسسها مقتضى المواجهة وحيثيّات الصدام، وهو يتعدّى دائرة السّجال الداخلي في كونه مجموعة من المتواليات اللغويّة إلى سجال خارجي قائم على مدى تماسك الوحدة الدلالية الكبرى للمحكي، على هذا الأساس

[1] Gérard Genette : seuils ; ed; seuil ; paris ;1987; p 01.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة : ص 61.

يقدّم التصدير في رواية كريماتوريوم، فهو مجموعة أقوال من لدن بعض الفنّانين العالميّين وحتّى السياسيّين الذين تركوا بصمتهم في التاريخ من خلال ما قدّموه للإنسانيّة، ودائما ما يكون التصدير علامة من علامات النص الروائي أو مصاحبا له على هامش القول، كما قد يكون التيمة الأساسيّة المشكّلة له، فقد ظلّت الفنّانة الفلسطينية مي طوال حياتها تبحث عن لونها الذي لا يضاهيه لون، وهذه التيمة تماهت بصورة واضحة في بعض التصديرات، كما قد يأخذ التصدير توضيحا قد يثير علائقيّة الفاعل المؤوَّل؛"**لاكتشاف الجواهر السرديّة التي تتشكّل منها الرؤية النصيّة**" [1].

يأخذ التصدير في رواية كريماتوريوم قيمتين اثنتين:

- أولاهما :القيمة الفنيّة، ونقصد بها دور الفن في الإحساس بالإنسانية على الرغم من المآسي والآلام التي قد يصادفها الإنسان في حياته أو تشكّل عقبة في طريقه.
- وثانيهما الإحساس بالحريّة، وهو تصوّر يتجاوز الطرح العقدي؛ ليمتزج بذات الفرد في إنسانيّته، كمعتقد الانتماء، والهوية، والحرّية.
- كان لهاتين القيمتين صدى كبير داخل المحكي؛ لأنّهما يمثّلان الحقيقة التي بنت عليها مي حياتها، فبدونهما يتحوّل الإنسان إلى مجرد آلة، وظيفتها إنتاج معرفة قابلة للاستهلاك، ومجرّدة من كل إحساس بالإنسانيّة.

قدّم الروائي ثلاثة تصديرات مختلفة التوقيع متماثلة الانتماء، فهي رغم اختلافها في الزمان

[1] محمّد صابر عبيد وسوسن بياتي: المتخيّل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص198.

والمكان، إلاّ أنّها حدّدت الزمكانيّة على حدّ قول **ميخائيل باختين**، ولرصد ذلك وجب التوغّل في حيثيّات هذه التصديرات، ومحاولة العثور عن مكامن السجاليّة التي تدفع بعمليّة القراءة نحو الأمام.

2-2 -1- التصدير الأول: فانسون فان غوغ: يمثّل التصدير الأول قيمة فنيّة في حياة الفنان **فان غوغ** **(Vincent Willem.Van Gogh)** (1835-1890)، فهو إلى جانب إيمانه برسالته الفنيّة المتمثّلة في الرسم، يرى بأنّ الفن الإنساني هو أهم تجربة يمرّ بها الإنسان خلال حياته "**إن الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي هل هي كذلك في الطبيعة أم أن عيني أصبحتا مريضتين ها أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها في قلب المأساة ثمّة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها**"[1]، فرسالة الفنّان ليس فقط تصوير الواقع كما هو، وإنّما تصويره في الممكن ممزوجا بملامح التفاؤل، ولطالما جسّدت الألوان حقيقة الفنان في طبيعته الإنسانيّة وإحساسه بالحرّية الفرديّة.

يتحدّد مستوى السّجال الخاص في التصدير الأول في اللون الذي يعدّ عنصرا معبّرا عن الآلام والأمل والحزن والفرح والخوف والطمأنينة، وبما أنّ للإنسان القدرة على التعبير، فلا قوّة تجبره على التراجع؛ لأنّ الإيمان بالرّسالة الفنيّة، هو الإيمان بالرّسالة الإنسانيّة.

دائما ما يتجلّى الخطاب السّجالي في شكل صدامات بين ثنائيّات ضدّية، لكل منهما منطقه الذي يميّزه، ولكن ما يصنع الفارق هو رؤية كل منهما للمستقبل، فالأول يراه مظلما وموحشا ومليئا بالضبابية، بينما يراه الثاني مشرقا ومليئا بالحيوية والحب والتفاؤل، من خلال هذا التصوّر تشكّل التصدير

[1] واسيني الأعرج : كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس، سلسلة الجيب، الفضاء الحر الجزائر، 2008، ص09.

الأوّل؛ ليقول حقيقة اللون في صناعة الإنسانيّة.

2-2-2- التصدير الثاني: جمانة الحسيني: يمثّل التصدير الثاني لجمانة الحسيني(1932-2018) الامتداد السّجالي للتصدير الأول، ولكن يكمن الاختلاف في الزمان والمكان.

ما يثير الدهشة والاستغراب، وفي نفس الوقت الإعجاب والاحترام هو مدى التعالق الحسّي بين الفنانين فيما يخص الإحساس بدفء اللون "**إنّ اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع، بما في ذلك التعبير عن أشدّ اللّحظات مأساوية**"[1]، ويعمل التصدير الغارق في الإنسانية المجرّدة على تحويل المأساة إلى لوحات فنيّة رائعة لبناء عالم يسوده الأمل والتفاؤل والحب، ولا يتأتّى ذلك إلاّ من خلال اللون الذي يقبع بداخلنا، فهو ينتظر منّا السماح له بالخروج إلى الأفق العالي والحريّة الإنسانية، وبهذه الطريقة يتحوّل اللون إلى كينونة حيّة ومؤنسنة بمشاعر وأحاسيس، تحاول أن تمنحنا كل ما هو معنوي على حساب الماديّات والإغراءات.

يتحدّد الخطاب السّجالي في التصدير الثاني من خلال الذاكرة المعرفيّة للروائي، فهي لا تترك للفاعل المؤوّل مجالا للتخمين والتفكير، بل تجبره مباشرة على مسايرة نسق الفنانين والعظماء الذين صنعوا التاريخ، فهي خطاب دال ومركّز على قدر كبير من الأهمية؛ لأنّها استطاعت التمييز بين الكائن والممكن من جهة، وتحديد فوارق الموجود ولا المحدود من جهة أخرى، وبذلك ينتصر التصدير منذ البداية لصالح الفن الذي طالما أعاد البسمة للوجوه الحزينة، وعبّر عن آلامهم وآمالهم وصوّرهم في أحسن صورة بعيدا

[1] الرواية :ص09.

عن براغماتية العالم المادي، وسباقه نحو الغريزة الإنسانيّة المتوحّشة، وتتجلّى علاقات التفاعل بين التصديرين من خلال مبدأ الاتّفاق الحاصل بين فان غوغ والحسيني، وهو اتفاّق ضمني –بحسب السيرورة المكانيّة والزمنيّة لكليهما –يسعى إلى تحرير الفنّ من كل تبعيّة .

2-2-3-التصدير الثالث: مارتن لوثر كينغ: يمثّل التصدير الثالث للسياسي الأمريكي ذي الأصول الإفريقيّة مارتن لوثر كينغ **(Martin.Luther KING)** (1929-1968) قيمة الاستماته في الدفاع المتواصل عن القيم الإنسانيّة من أوجه العنصريّة والهيمنة المادية، فمارتن لوثر كينغ المعروف بمواقفه المناهضة للعنصريّة والتمييز العرقي يقول "**أرفض جازما أن أسلّم بفكرة أنّ الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثة في مهبّ نهر الحياة، تحوطه العواصف من كلّ الجهات كما أرفض أن أسلّم بفكرة أنّ مآل الإنسانيّة المفجع هو ليل العنصريّة المظلم والحروب، بدل نور الفجر والسلام والأخوة**"[1]. يتحدّد من خلال هذا التصدير علاقات التماثل الإنساني القائمة على فكرة التشيّؤ والاغتراب والعنصرية، وعليه فالتصدير يمثّل امتدادا سجاليّا للتصديرين السابقين، وإضافة جزئيّة خاصة بالانتماء العرقي؛ لما يحوزه من أساليب لغويّة تعمل على تكسير المرجعيّة الفكريّة السائدة في تلك الفترة؛ لأنّه يرفض مثل هذا التمييز، ليس من باب العرق والانتماء فقط، وإنّما من باب الإنسانيّة، ويؤمن بأنّ العالم منزل كبير يتّسع لجميع الأجناس بمختلف توجّهاتهم العرقيّة والعقديّة، وتجمعهم قيم إنسانيّة وأخلاقيّة، فإذا انعدمت هذه القيم تحوّل المنزل إلى وكر للعنصريّة والعنف والاضطهاد. يقوم الأثر السجالي في تصدير **مارتن لوثر كينغ** على مناهضة كل ما يهدّم العالم ويقصيه، فالأمن والسلام العالميين

[1] الرواية :ص09.

لن يتحقّقا إلاّ بمواجهة هذه النماذج البشرية في العالم .

تتحرّك الأفعال الكلامية في تصدير **مارتن لوثر كينغ** على وتر العلاقة الجدليّة بين السّلام والعنف، ومثلما ذكرنا سابقا فإنّ الإنسان مفطور بنزعة الحب والتعاون، وينطلق مارتن من هذه الفطرة؛ ليؤسّس على مقولاتها رؤية إنسانيّة غايتها إنقاذ المجموعات الاجتماعية المضطهدة، وجعلها قادرة على المواجهة العنصريّة، بفضل امتلاكها أدوات الصراع المتمثّلة في الإيمان بالمبادئ والقيم العليا، والقدرة على التضحيّة من أجل بناء عالم يسع الجميع بعيدا عن الطروحات العرقيّة المتطرّفة، فهو يستدرجهم عبر عنصر التنديد والترغيب لدخول فضاءات السّلام .

يمثّل التصدير في رواية كريماتوريوم سمفونيّتا اللون والسّلام، فالفنّ هو الطريق الوحيد للخروج من النفق المظلم، ودخول عالم تسوده الحريّة والمساواة، ولا يتأتّى ذلك إلاّ من خلال الاعتراف بحقوق الإنسان التي بموجبها يحتضن العالم كلّ المجموعات الاجتماعيّة المهمّشة والمقصاة.

يدخلنا التصدير مباشرة عالم المحكي، فالفاعل المؤوِّل لن يجتهد كثيرا في التعرّف على حيثيات الرواية **ففان غوغ** يرمز للخصوصيّة الفنيّة، و**جمانة الحسيني** فنانة فلسطينية ومقاومة للاحتلال الإسرائيلي، وكان هدف السياسي الأمريكي **مارتن لوثر كينغ** القضاء على التمييز العرقي ومساندة الأقليّات المضطهدة، إذ يستطيع الفاعل المؤوِّل– انطلاقا من هذه القرائن اللغويّة والتيميّة– أن يقدّم تأويلا بسيطا بخصوص ما يمكن أن يكون داخل الرواية، من مثل أنّ الرواية تحكي القضيّة الفلسطينية، وقد تكون ممثّلة في شخصيّة حكائيّة تتشكّل ملامحها انطلاقا من الفنّ، وإذ اعتمدنا عنصر الإهداء، فقد

تكون الشخصيّة الحكائيّة فنانة فلسطينيّة مولعة باللّون، وقد يتحوّل الفن في الرواية إلى وسيلة دفاع وغاية لإحلال السّلام، ولطالما حاربت الحسيني بفنّها جميع أشكال التفرقة والعنصرية.تمثّل تصديرات الرواية علامات لغوية وسياقيّة تحيل مباشرة على مكنونات المتن السّردي، فهي تؤسّس بوعيها فضاءات سجاليّة من منطلق أنّها تسعى لنشر الرّسالة الإنسانيّة .

3- تجلّيات الزمن الروائي وأبعاده الصداميّة.

تشتغل البنية الزمنيّة داخل الروايتين عبر ممارسات السارد الذي أضحى يقدّم رؤيتين زمنيتين رؤية تاريخيّة وأخرى تخييليّة، فنجده يتقدّم ويتأخّر ويتوقّف؛ ليفسح المجال لجميع شخوصه الحكائيّة؛ لكي تقول ما بداخلها،؛ من أجل التحقيق والتثبيت، وكله يدخل بطبيعة الحال في صميم الإنجاز السّجالي.

3-1-صدام التاريخيّ والتخييليّ في رواية الأمير.

تنتمي رواية الأمير إلى جنس الرواية التاريخية، فهي تتقصّى تاريخ شخصيّة الأمير عبد القادر الجزائري، ولكنّها لا تلغي التخييل؛ فهو مادّتها في الحكي، فعلى حدّ قول الروائي واسيني الأعرج" **الأمير رواية تلغي الحافّات حافّة التّاريخ وحافّة المتخيّل ،فهي لا تقول التّاريخ لأنّه ليس هاجسا ،ولا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها فليس ذلك من مهامها الأساسيّة ،تستند فقط إلى المادة التاريخيّة وتدفع إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله**•، تقول زمنيّتها وفق مقتضيات التاريخ

• يرجى العودة إلى الغلاف الخلفي لرواية الأمير؛ لفهم محاولات الروائي التنصّل من المسؤوليّة التاريخيّة في مساءلة المسكوت عنه داخل الرواية، فالتاريخ من مهام المؤرّخ، أمّا دور المبدع فيتجسّد في تحويل هذا التاريخيّ إلى نماذج سرديّة، يكون صداها مؤثّرا من خلال تحويل هذه العناصر إلى مكوّنات فنيّة لخدمة تيمات أخرى قد نعتبرها أيضا مسكوتا عنه .

ومسوغات الرواية التجريبيّة، ويمكن تلخيص زمنية المحكي داخل رؤيتين زمنيتين هما: زمنيّة القسّ مونسنيور ديبوش الذي أراد من خلال رسالته الدفاع عن الأمير عبد القادر، وزمنيّة الأمير عبد القادر التي تتجلّى في جانب كبير من جوانب حياته الاجتماعيّة، والعسكريّة، والديبلوماسيّة، إلى جانب حياته في المنفى (قصر أمبواز)، كما يمكن اعتبار باقي البنى الزمنيّة طروحات قدّمها الخادم الأمين لمونسنيور ديبوش جون موبي، وتهدف هذه البنى الزمنيّة إلى استعراض المواقف والتعليقات، ومحاولة كشف بعض الحقائق التي أغفلها التاريخ في حقّ الأمير عبد القادر عن طريق" **تثبيت الحدث وإبرازه و التأكيد على أهميّته لبناء معماريّة النص وتحقيق الانسجام بين أجزاء الرواية**"[1]، ولأنّ الحدث يتغذّى على الصراع تأخذ هذه البنيّة الزمنيّة في التنامي بشكل عنكبوتي، يحرّك السّارد خيوطها على ثلاث جبهات، إذ يقع على عاتقه تحديد المسار الحدثي باستعمال بعض الآليّات الزمنيّة ،كتكسير خطيّة الزمن ذهابا وإيّابا، ويلعب هذا التكسير الزّمني دور المساعد في محاولة إثبات براءة الأمير عبد القادر الجزائري، ولكنّه يصطدم بزمن آخر يحاول حرمان الأمير من حريّته، وبين هذين الزمنين تتجلّى مظاهر الصراع الإيديولوجي بين مؤيّد لحريّة الأمير ومعارض لها، وتتجلّى صداميّة البنى الزمنيّة من خلال رسالة المرافعة التي شغلت بال مونسنيور ديبوش، فقد أمضى زمنا كبيرا في كتابتها، وهو زمن يدفع إلى "**الاعتراف بخطيئة الاستعمار، والانتصار لقيم الخير ودفع قيم الشّر**"[2]، وفيه يتجلّى الموقف الإنساني للأزمنة المتوحّشة داخل الذاكرة التاريخيّة، فهي تظل تطرح أسئلة مبهمة تحتاج إلى أجوبة مقنعة ومركّزة، فكلّ فعل

[1] نصيرة لكحل: مكوّنات الخطاب السردي في رواية كتاب الأمير، مجلة دراسات وأبحاث جامعة الجلفة، الجزائر، ع6، 2012، ص131.

[2] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، ص74.

"**يجلب له أسئلة من صنيع لماذا؟ أين؟ متى؟ كيف؟ وبأيّ وسيلة؟**"[1]، ويحاول الزمن التخييلي من خلال هذه الأسئلة استنطاق الذاكرة التاريخيّة،كمحاولة لتصحيح مسار حياة الأمير، بإخراجه من دائرة الشخصيّة الملتبسة إلى دائرة الشخصيّة الإنسان، وتظل البنية الزمنيّة تسبح في فلك الإجابات المتأنّية من أول الحكي إلى آخره، وعبر نهاية الحكي يكون الصراع الزمني قد حقّق غاياته، ونجد أنّ الزمن التخييليّ يحاول إنصاف الأمير بعدما خذله الزمن التاريخيّ، وهنا يتجسّد التأويل والمسكوت عنه بديلين داخل الرواية التاريخيّة؛ وهما يؤسّسان وعي الرواية البلاغي، ويجعلانها حقلا خصبا للدّلالات المفتوحة، فالرواية "**وجدت في هذا الأخير مجالا خصبا لتشييد دلالات جديدة**"[2]، فيغدو الزمن السّردي في حقيقته زمنا بأوجه دلالية متخفّية يزيد من التشويق والإثارة، وحدّة الصراع والمواجهة.

تشتغل البنية الزمنيّة في رواية الأمير عبر مسار مفكّك من حيث هو زمن السرد، فالسارد لم يراع في ذلك خطيّة زمن الخطاب، فنجده يتحرّك في كل الاتجاهات، يريد أن يوظّف شعريّات المواجهة والصدام في أشكاله المتنوّعة، ومن ذلك مفارقات البنية الزمنية "**فلا تعود الكتابة خطا مستقيما بل مساحة نعزل فيها عددا من الخيوط والنقاط أو المجموعات المميّزة** "[3]؛ ولأنّ زمن السّرد يكتسب خصوصيّة المطاوعة، فقد وظّفه السّارد وفق منطق حجاجي، والسؤالان اللّذان يتبادران إلى ذهن الفاعل المؤوِّل هما: كيف يمكن إقحام البنية الزمنيّة داخل فعل المواجهة بين المتخاطبين؟ وكيف يمكن لهذه التقنيّة السرديّة أن تراعي الظروف المقاميّة والسياقيّة التي يجب أن تقوم على مبدأ المواجهة والصدام؟

[1] جيرار جينات:خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: معتصم عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط3 ،2003،ص83.

[2] نصيرة لكحل: مكونات الخطاب السردي في رواية كتاب الأمير، ص234.

[3] ميشال يوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص100.

قد يتحدّد الزمن –من منظور تداوليّة الخطاب الروائي– كعنصر حجاجي محدّد سلفا، فعلى حد طروحات الباحث **جيرار جينات**(**Gérard Genette**) تتغذّى جل العناصر السردية، ومنها الزمنيّة ببنية حجاجيّة تتحرّك داخل الرواية بطلاقة، فتقول ما لم تقله الشخوص الحكائية مثل: العنوان والغلاف الخارجي والتصدير، فكل هذه المعطيات اللغويّة والإيقونات البصريّة عبارة عن بنيات دلالية ذات مقصديّة، تلعب على شحن الفاعل المؤوّل حتى يستجيب لرغبة إيديولوجيّة، هي إيديولوجية النص الروائي، فتبدو البنية الزمنيّة في رواية الأمير بنية مفارقة لخطيّة الزمن، يلعب الاسترجاع والاستذكار فيها دورا مهمّا في كشف خيوط المؤامرة ضد الأمير عبد القادر،كما يكشف حرص القسّ مونسنيور ديبوش على ملازمة الأمير ومحاولة إخراجه من المأزق الذي وضع فيه.

تميزت البنية الزمنيّة في رواية الأمير ببنائها الدائري، وهو بناء يقوم على تقنية الفلاش باك أو الاستذكار الزمني، فقد لاحظنا أنّ الرواية تنطلق من طروحات الخادم الوفي للقسّ جون موبي، وقد تمثّل دوره السّردي في إحياء ذكرى مونسنيور ديبوش، من خلال وصيّته التي أوصى فيها بأن ترمى رفاته في البحر، ويمكن عدّه مدخل سردي الهدف منه محاولة خلاّقة لإحياء الماضي عن طريق خلق سند تاريخي للوصول إلى السند التيمي، وهو مدخل يبدو تقنيّا منفصلا عن المحكي الجوانيّ، أمّا نهاية الرواية التي تبدو تقنيّا متصلة بالمحكي الجوّاني، فيعيدنا السارد فيها إلى الوضع الأوّلي للمحكي، أو لنقل وضع جون موبي الأوّلي، محاولة منه لإكمال تحقيق وصيّة القس مونسنيور ديبوش، وعبر مسار البداية والنّهاية يتحرّك المحكي ليصوّر جدليّة الأنا والآخر.

ارتكزت رواية الأمير في طروحاتها على معطيات قبليّة تؤسّس لها مجموع الوثائق التاريخيّة والشهادات، فالمعطى التاريخي يعدّ سند المحكي ومرتكزه، ولاحظنا أنّ البنية الزمنيّة داخل المحكي تميّزت ببنائها الكرونولوجي، وهو زمن منطقي يتميّز بطابع السببيّة، ويسير وفق منطق العليّة، ويمكننا تلمّس ذلك من خلال تتبّع المسار الحدثي لحياة الأمير عبد القادر الجزائري، منذ تولّيه الإمارة إلى غاية استسلامه، استطاع فيه السارد الاستفادة من المرجعيات التاريخيّة، محاولا استنطاق الحقيقة بكل موضوعيّة بعيدا عن أيّ طرح ذاتي،–وهذا لا ينفي تورّط السارد في تبيين علاقة الأنا بالآخر– فالطابع الكرونولوجي للمحكي، أدّى إلى تجلّي الزمن التوثيقي، وهو زمن يحكي لغة الأرقام"**تأمّل الأمير جريدة لو كريدي عدد 16 جانفي 1849، أي يومين بعد دعوة لويس–نابليون مجلسا استثنائيّا لمناقشة وضعية الأمير، ودعي له الماريشال بوجو والجنرال شانقارنيه**"[1]، فالمعجم التالي: (تأمّل وأي يومين، ومجلسا استثنائيّا)، يمكن اعتباره مرتكزات سرديّة ذات فاعليّة بلاغيّة (اهتمام الأمير) بمحتوى جريدة لو كريدي، هدفها تفعيل البنية الزمنيّة وحمل متلقيها على تصديقها، من خلال ربطها بالزمن التوثيقي (التاريخ)، "**الخميس 28 أكتوبر 1852. هذا اليوم يجب أن يحفظ في الذاكرة**"[2]،كما عملت البنية الزمنيّة على إشراك الفاعل المؤوّل داخل المحكي، فالرواية التاريخيّة تسعى إلى مخاطبة الفاعل المؤوّل بلغة حاضرها؛ أي ماضي المتلقّي، وتحاول أن تزيح تلك الصداميّة بين زمنين متباينين، زمن النص وزمن الفاعل المؤوّل، أمّا معجم الأعلام (الجانب البيبلوغرافي) فتوافر بشكل لافت للانتباه داخل المحكي، إمّا بتقديمه سرديّا أو بيبلوغرافيّا، هدفة تطيعم السند التاريخي للمحكي من جهة، وتحريك التنامي الحدثي والدرامي للشخوص

[1] رواية الأمير:ص471 .

[2] الرواية:ص 503.

الحكائيّة، إلى جانب الأحداث التاريخيّة التي اشتغلت زمنيّا على تصوير حياة الأمير في انتصاراته وانتكاساته، بالإضافة إلى توفّر المعطى الهامشي كمعادل لبيبلوغرافيا الأعلام، فالزمن التوثيقي هدفه خلق علاقة تواصليّة مع الفاعل المؤوّل القائمة على مبدأ التصديق والتقبّل.

أنتجت زمنيّة المحكي خطابا تميّز بالحركيّة والديناميكيّة، فهو زمن الإثارة والفعل والحركة، ويتجلّى ذلك من خلال المسار الحركي للمحكي وهما: مسار مونسنيور ديبوش ومسار الأمير، ومحاولة الانتقال من وضع لآخر، عبر عامل التحفيز التيمي، القس (الوصيّة)، والأمير (الأرض والمنفى)، وعبرهما تتجسّد جدليّة الفهم والتفسير، ففهم طبيعة العلاقة بين الأمير والقس التي تجاوزت المعطى الإيديولوجي والعقدي والعسكري(الحرب)؛ جاء لتفسير طبيعة الحوار الحضاري بين الرجلين، ويمكننا العودة إلى فهرس الرواية لتبيين حركيّة المحكي إمّا من خلال لفظة الأميراليّة التي تختزل دلالة عسكرية وحربيّة، أو من خلال تواتر لفظة الوقفة اثنا عشرة مرّة، وهي تصوير لحركة الأمير منذ توليّه الإمارة إلى غاية نفيه، ووجب الانتباه إلى أنّ خطاب الحركة والإثارة والفعل لا يجب أن يفهم ضمن إطاره البناوي المحايث، وإلّا تحوّل المحكي إلى عمليّة حذف وتلخيص، فواقع المحكي –زمنيّا– بيّن أن الرواية وقفت على عنصرين زمنيّين مهمّين هما الحوار والوصف، وقد شكلاّ جزءا مهمّا من المحكي، بل وأسّسا وعيا جديدا في علاقة الأنا بالآخر، إمّا من خلال تواصل الأمير بالقس (الحوار)، أو وصف الطبيعة النفسيّة والذهنيّة والسلوكيّة والإيديولوجيّة عند كل من الأمير والقس.

يمكن دراسة البعد السّجالي للبنية الزمنية كأثر بلاغي في رواية الأمير وفق عدّة مستويات، وسنحاول خلال هذه المقاربة تقسيم هذه البنيات حسب مقتضى السياق، وحسب تمظهر الشخوص

الحكائيّة، وفيها تتجلّي تمفصلات البنيات الزمنية الكبرى والبنيات الزمنية الصغرى، وهذا لا يتحقّق إلاّ من خلال"**زمن قائم بين الماضي والحاضر، وبين المتخيّل والواقع؛ أي في التحوّل والاختلاف** "[1]، ومن خلال بنية التحوّل والاختلاف، تتحدّد معايير المواجهة، ويتمّ فيها رصد العيّنات الزمنية ذات الصّلة بالصراع السّجالي الذي يحوز ملامح التغيّر الحدثي داخل الرواية.

3-1-1- تجلّيات الذاكرة الزمنيّة : نقصد ببنية الاستذكار الزّمني في رواية الأمير قدرة التقنيّة السّردية على تفعيل التيمات، وجعلها قابلة للتفاعل مع بعضها البعض، ولئن كانت الرواية تقوم على خطين زمنيين متوازيين يتقاطعان في بعض نقاط المتن السردي، فإنّهما داخل المسار التيمي يتحرّكان وفق مبدأ التناوب الحجاجي، بحيث يتحرّك الأمير عبد القادر داخل المسار الأول، بينما يتحرّك القس مونسنيور ديبوش داخل المسار الثاني عبر كينونتين ماديتين، فهما مرتبطان بالتاريخ باعتباره مادّة قبليّة والتخيّيل مادّة بعدية، وهكذا يتحوّل السّارد داخل الرواية إلى متقصّ لتحركاتهما بحيث ينصهران داخل مقولة الحوار الحضاري التي **"تبحث عن صفحة جديدة مع الآخر بعيدا عن ميراث الكراهيّة"**[2]، فتتلاشى الغيريّة؛ ليحلّ محلّها الأنوات، وتحيل البنية الزمنيّة إلى قيميّة الدفاع عن الآخر، بحيث تتحوّل إلى أثر جمالي يحدّد القبلي (الملفوظ) والبعدي (الخطاب). رأينا سابقا أنّ الاستذكار في الرواية من حيث التفسير الزمني يمكن حوصلته في: يوم 17 جانفي 1848، ويمثّل هذا الزمن تاريخ بداية كتابة مونسنيور ديبوش لمسوّدة الدفاع عن الأمير، ويوم 15/14 مارس 1852، ويمثّل الانتهاء من مسوّدة الدفاع عن الأمير، وتاريخ

[1] يمنى العيد: في الرواية العربيّة، بين خصوصيّة الحكي وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 159.

[2] ماجدة حمّود: إشكاليّة الأنا والآخر ،ص 218.

يوم16 أكتوبر 1852 وثيقة الحرية للأمير، فالتاريخ الرابط بين بداية كتابة مسوّدة الدفاع عن الأمير وتاريخ الانتهاء من كتابتها يتجاوز الأربع سنوات، وهذا يبيّن أنّ سجن الأمير بقصر أمبواز، وترك فترة محاكمته مفتوحة ما هي إلاّ فجوة زمنيّة استغلّها السارد؛ ليمارس لعبة المماطلة السردية التي تتحرّك عبر مدار الرواية ضمن حركيّة لولبيّة تروح وتجئ عبر تقنيات المفارقات الزمنيّة، وانطلاقا من خصوصيّة البنيّة الزمنيّة نستطيع رسم المخطط التالي:

ديبوش **أربع سنوات** **كتابة الرسالة**

←

(مسوّدة الدفاع عن الأمير)

الأمير عبد القادر

←

منذ إمارته ← **استلامه**

خمسة عشر سنة

من خلال هذا المخطّط الذي يسجّل بوضوح فكرة المماطلة السردية التي طبّقها السارد من أجل تحقيق المبتغى الدلالي، ولكنّه يقدّم ضمن هذه اللعبة رؤية واضحة عن تعامله مع شخوصه الحكائيّة بحيث اختزل وجود الشخصيّة الحكائيّة ديبوش في كتابة الرّسالة، بينما قام برسم مسار أفقي واسع وممتد لحياة الأمير عبد القادر، منذ توليه الإمارة وحتّى تاريخ نفيه. خلال هذا الامتداد السّردي تقول لنا الرواية ما لم يقله التّاريخ، وتصوّر لنا الأمير بكل آماله ومآسيه، فيتحوّل التاريخ من خلاله إلى لحظة جارفة يجاري فيها الحقيقة، حقيقة المسكوت عنه في رواية الأمير أو حقيقة ما بعد الأمير عبد القادر الجزائري،

فالرواية عبر هياكلها السرديّة لم تصوّر الأمير كشخصيّة تخلّت عن مبادئها، وإنّما صوّرها شخصيّة مؤمنة بمبادئها حتى آخر لحظة، تحاول أن تعيد قراءة بعض الجوانب المغيّبة في حياة الأمير عبد القادر الجزائري، فالإشكاليّة الحاصلة على مستوى التاريخ والحقيقة هي ما تحاول الرواية أن تجيب عنه، فهي"**تستتر وراء التاريخ؛ لتكشف عنه**" [1]؛ لكونها مادة تاريخيّة تتجاوز المعطى الواقعي وتقوم بتحيينه.

ساهمت بنية الاستذكار الزمني في رواية الأمير في تحقيق مقولة شعرية البواقي؛ لأنّها استنزفت الهوامش الدلاليّة للنّص، وجعلته يتحرّك وفق مبدأ التجلّي والاختفاء، بحيث يتناسق الأمير وديبوش في عمليّتي التجلّي والاختفاء، ويلعبان دورا منتظما داخل الرواية، وذلك أشبه بعمليّة تبادل الأدوار، ولهذه التقنيّة قيمة بلاغيّة تتجاوز حدود النصّ؛ لتقيم علاقة حميميّة مع الفاعل المؤوِّل، فمبدأ التكافؤ السردي على مستوى الشخصيّتين الحكائيّتين هو تكنيك يمارس السارد فيه نوعا من "**انتهاك الحدود بين المستويات السرديّة**"[2]؛ ليمنحها ذلك التوازن على مستوى تمثيل الحكي .

يقوم الاسترجاع الزّمني في رواية الأمير على قيمة فنيّة يمارسها السارد بدقّة شديدة، وهي تقنيّة الاسترجاع المزدوج، وقد مكّنت هذه التقنية السرديّة من حفظ الأحداث التاريخية من التلاشي والزوال، إذ تقوم الشخصيّة الحكائيّة بسردها عن طريق شخصيّة حكائيّة أخرى، ويتجلّى ذلك في شخصيّة الخادم جون موبي والقسّ مونسنيور ديبوش،إذ نجد أنّ جون موبي يقوم بسرد الأحداث على خلفيّات سرد القس لها، وهي تقنية ليست صعبة ولكنها تستلزم الكثير من الملاحظة والقراءة المتأنّية للأحداث وتطوّرها

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2004،ص36.

[2] مونيكا فلودرنك : مدخل إلى علم السرد ،تر:باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة ،بيروت ،لبنان،ط1 ،2012،ص 199.

التاريخي وقدرة الفاعل المؤوِّل على الفصل بين التمفصلات التيميّة. يمكن ضبط التّمفصلات الزمنيّة لبنية الاسترجاع في رواية الأمير عبر ربطها النسقي بسياقها التّاريخي، واستجلاء مظاهر المواجهة فيها وقراءتها وفق معطيات المقام والسّياق، وذلك من خلال تقسيم الرواية إلى قسمين :الأمير قبل المنفى والأمير بعد المنفى.

نسجّل تردّد القس مونسينيور ديبوش على الماضي، وهو تردّد قصدي يتشكّل على ما تقدّمه البنية السّردية من معطيات تاريخيّة تفيد بحقيقة الأمير، وتتنوّع الذاكرة التاريخيّة داخل الرصد التاريخي، وفيه يتجلّى الشكل الموضوعي للحدث عبر رصد حياة الأمير العسكرية في تعاملاته مع حاشيته، وكذا في تعاملاته مع الآخر في شكل القس والجنرالات، ولأنّ الجانب العسكري في حياة الأمير مهمّ وعلى قدر كبير من الإستراتيجية، فقد قسّمه السّارد على لسان القس وجون موبي إلى قسمين اثنين: المعاملات العسكريّة حسب قوانين الحرب والمعاملات العسكريّة حسب القوانين الإنسانية، وركّز السارد على لسان مونسينيور ديبوش على العامل الثاني؛ ليبيّن معاملة الأمير لأسرى الحرب، وليبني على معطياته خطاب المرافعة الذي سيواجه به البرلمان الفرنسي "**الأمير رجل مدهش. هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيّدا في أوروبا. رجل زاهد في شؤون الدنيا ويظن أنه موكل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه. حلمه ليس الحصول على مجد والهدف الشخصي ليس من مهامه وحب المال لا يعنيه أبداً. ليس ملتصقا بالأرض إلا وفق ما يمليه عليه الله فهو أداته**"[1]،كما نلاحظ من خلال مسحة الذاكرة الزمنية كيف حدّدت هذه الأخيرة الأنماط السّجالية داخل الرواية، فقد استطاعت أن تقلب موازين الصراع بين

[1] الرواية :ص 130.

الأنا والآخر رأسا على عقب مشكّلة مفارقة زمنيّة بين رؤيتين"**تكون الأولى علامة على انفتاح القطعة الماضيّة والثانيّة إشارة إلى انغلاقها**"[1]، فتتحوّل رواية الأمير إلى رواية الاعترافات.

3-1-2- زمنيّة العوالم الممكنة: تتحرّر زمنية العوالم الممكنة في رواية الأمير من قبضة الموجود للبحث عن الممكن، وتتجلّى هذه التقنية أكثر في خطابات مونسينيور ديبوش؛ لأنّه كان يؤمن بالعدالة الإلهية، وباعتباره رجل دين على قدر كبير من المسؤولية والوفاء بالوعود، فقد ساعدته عقيدته في الدفاع عن الأمير عبد القادر الجزائري.

تتعدّد البنى الزمنية التي تتجاوز مونيسينور ديبوش من قراءة الحاضر الزمني إلى استشراف المستقبل في عدّة مقاطع سرديّة، إذ نجده يلمّح باستمرار عن المرجوّ من المستقبل "**لا تهتم، سيصلح كل شيء مع الوقت**(...) **ستجده اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته، لا يطلب الشيء الكثير من الدنيا ولا يشتكي أبدا ويجد الأعذار حتى لخصومه في الميدان**"[2]، ويحاول القس -انطلاقا من هذه البنية الزمنيّة -النظر إلى الأفق المستقبلي بمنظار الأمير، وكيف أنّ ماضيه سيشفع له في بناء مستقبله الذي دافع عنه، وعلى هذه الشاكلة فإنّ المعطى الزمني يحاول أن يستثمر المعطيات الزمنيّة السابقة؛ ليبني زمنيّة متحرّكة نحو الأمام، ونجد في مقطع سردي آخر إستراتيجيّة الاستشراف الزمني الذي يحدّد الأمير كمطلب قبلي وعروشي انطلاقا من علاقاته بما يحيط به من أهل عشيرته "**والهاتف الذي جاءني ألح علي بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير. كلها علامات تقودنا نحو**

[1] نفلة حسن أحمد العزي : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص49.

[2] الرواية:ص41/40.

التكاثف حول هذا الرجل الذي تقول الرؤيا إنه سيغير الموازين وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله(...) هذه هي وصيتي الوحيدة."[1]. فعبد القادر كان يُنظر إليه على أنّه أميرهم المستقبلي، وبأنّه سيقودهم إلى النصر والخير، ويحاول القس استثمار هذه المؤشّرات الزمنيّة في بناء معطيات جديدة تعمل كأدلّة ومبرّرات لنصرة الأمير في منفاه،كما حاول السّارد أيضا أن يثبت العلاقة الجدلية بين الأمير وخصومه عبر موقف القس، فهو يرى أنّ انتفاء الدراية الكاملة بشخص الأمير، جعلهم يشكّكون ربّما في أمره ويخافون من ردّة فعله "**وأظن سابقا لو أنّ كل الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم، لأنصفوه في أقرب وقت. لهذا أتصور أنه من واجبي أن أفعل شيئا في انتظار القيام بما هو أهم**..."[2]، ويكّشف القس هذا المعطى في رسائله الموجّهة إلى الأمير ومن زياراته له داخل قصر أمبواز؛ للوقوف أكثر على كل التفاصيل المحيطة بحياته ؛ ليستفيد منها في كتابة رسالته إلى نابليون بونابرت.

ليس المقصود باستجلاء البينة الزمنيّة في رواية الأمير البحث عن أزمنة متنوّعة، حتى وإن كانت مفكّكة، ولكن الغاية هو البحث عن مقصديّة هذه البنى، وكيف تحرّكت تداوليّا من أجل رصد أكبر عدد ممكن من الأدلّة والحجج التي تؤكّد براءة الأمير عبد القادر من كل التّهم الموجّهة إليه.

3-2-البنية الزمنيّة في رواية كريماتوريوم :فضاء الذاكرة والنوستالجيا .

ما يثير خصوصية الكتابة السردية في رواية كريماتوريوم قدرة السارد على استعمال فكرة الإيهام بالواقع، وقد تميّز التخصيص الزمني بعنصري التدقيق والتوصيف المتتابع، ممّا أدّى بتحوّل البنية الزمنيّة إلى

[1] الرواية: ص77.

[2] الرواية: ص20.

ما يشبه الساعة السردية التي صوّرت لنا مراحل تداعي مي في مرضها، بخاصّة في الفصل الثاني من الرواية الذي استحوذ على معظم السرد، وهو يروي معاناة مرض مي مع السرطان، وهذا ما يؤكد حسب رأينا استحواذ مي على فعل الحكي، باعتبارها شخصيّة محورية في الرواية، ونجد أنّ متواليات التخصيص الزمني تشير إلى المراحل الأخيرة في حياة الفنانة مي، وهي المرحلة التي كانت تجمعها بابنها، فتفعيل الخطاب السّجالي عند كل مواجهة مع يوبا، استحوذ هو كذلك على فعل الحكي.

يتجلّى بوضوح التّواتر الزمني في رواية كريماتوريوم –ليس بالمفهوم السّردي البنوي، وإنّما بمفهوم المواجهة–، والدليل على ذلك تموضع البنية الزمنيّة للفصول، وكأنّنا نستحضر زمنا تاريخيّا أو واقعيّا وليس زمنا تخييليّا، فاهتمام السارد بلعبة التداعي الزمني له علاقات متشعّبة بأنساق دلاليّة مختلفة، وأوّل نسق دلالي قد يتبادر إلى أذهاننا هو النسق التبريري الذي يتجسّد كتمفصل خطابي للبنية الزمنية، حتى تبدو كأنّها مسارات حقيقيّة ترسم اللوحة التيميّة العامة للمحكي، وهكذا تغدو البنية الزمنيّة داخل الرواية جزءا مقدسّا لا يجب المساس به، فهي تمثّل نوستالجيا الذاكرة عند الفنانة مي والابن يوبا المرتبطة "**برؤية زمنيّة مقيّدة مكبوحة، وهي رؤية اجتماعيّة تاريخيّة أكثر منها إبداعيّة وجماليّة**"[1].

يتحوّل كل موجود ومقروء في رواية كريماتوريوم – من هذه الرؤية– إلى أدوات محيّنة تحرّكها كيفما تشاء، واللافت للانتباه هو الانسجام الواضح بين زمن القصة وزمن السرد، حتّى أنّنا نلفي الفاعل المؤوّل يجد متعة كبيرة في استجلاء البنيات التيميّة داخل المدوّنة.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظريّة الرواية، بحث في تقنيّات السرد، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والأدب، الكويت، ديسمبر،1998، ص217 .

يعدّ الزمن في رواية كريماتوريوم معادلا سيكولوجيّا لشخصيّة مي، فهو يرسم مسارا دلاليّا داخليّا للشخصيّة الحكائيّة مي، يحاول من خلاله تقويض الذات؛ لفهم مبرّرات التهجير وحق العودة، فالرواية إلى جانب كونها رواية سيكولوجيّة تجمع بين المؤثّرات النفسيّة والسلوكيّة، محاولة ربطها بالجانب الخلاّق في شخصيّة مي وهو الإبداع، فإنّها تسعى إلى بناء صورة مخصوصة عن الذات في علاقاتها مع التغيّرات الجيوسياسيّة والفكرية، ولهذا كثيرا ما نجد مي داخل المحكي تحاول تجاوز طروحاتها بتبرير مواقفها، وهذا ما يجعلنا نقرّ بأنّ رواية كريماتوريوم رواية تبريريّة، تسعى إلى خلق توافق عرفاني بين طروحات الواقع الفعلي(المزيّف) وطروحات الذات، وقد تعامل السّارد مع الزمن السيكولوجي مع ما يتطلّبه الجانب التيمي للرواية، فنجد حضور الزمن الكرونولوجي، بخاصة في **مدوّنة الحداد** الذي يبدأ بتاريخ يوم الاثنين **02** سبتمبر **1999**، وينتهي بتاريخ ليلة الأربعاء **31** ديسمبر **1999** وفجر يوم الخميس **01** جانفي **2000**، ونلاحظ أنّ الزمن الكرونولوجي ركّز على التصوير الداخلي لمي، وهو زمن متباطئ يصوّر معاناة مي مع مرضها، وفي لحظات الألم تستحضر فلسطين والأسرة ويوسف، فالزمن انقسم عند مي إلى وعيين منفصلين داخل المكان ومتصارعين على مستوى الذات، وهذا الانقسام في مستوى الوعي له ما يبرّره، من خلال الربط بين الأنا والذاكرة والحنين، وبذلك تتحوّل مي إلى الضحيّة والجلاّد في الوقت نفسه، فهي ضحيّة تجاوز إيديولوجي وتاريخي وسياسي غير مسؤولة عنه، وجلاّد تتلذّذ بتعذيب الذات عن طريق استحضار المغيّب من تحت أنقاض التاريخ.

يجسّد استحضار الماضي عند مي تحقّق الزمن الطفولي، وهو زمن غريزي، وجدت مي نفسها منجذبة إليه بقوّة الأرض والأعراف والتقاليد، بذلك يدخل في شكل صدام مع الزمن الحقيقي، يتحدّاه

ويحاول نسفه، وتتجلّى المفارقة الزمنيّة – ليس بمفهوم جيرار جينات- في كون زمن الماضي أصبح مهيمنا أكثر من الزمن الحاضر عند مي(استيقاظ الماضي وموت الحاضر)، وهذا ما يؤكّد قولنا بأنّ زمنيّة المحكي تتجلّى في المستوى السيكولوجي لا المستوى الحسّي، يفترض معطيات قبليّة (الانتماء)؛ ليبني معطيات بعديّة(حق العودة)، وهو زمن عفوي يمثّل حصنا منيعا لمي من أي محاولة طمس الهويّة، وبوتقة ينصهر بداخلها الكائن والممكن"**يوم ولدت ولد معي جسد آخر. قالوا لي في البيت العامر بالنساء،إنّه توأمي،فانقسم جسدي لنصفين مثل الفولة الصغيرة،جزء منّي كان ملكا للمحيط والطبيعة،حبيس الأرض والقوانين القبلية**(...) **وجزء آخر كان سيّد نفسه،سافر خارج الحيطان،عبر الأحلام،لا قوّة في الدنيا استطاعت ترويضه**"[1]، تميّز الزمن في رواية كريماتوريوم بأنّه زمن زئبقي استطاع التمدّد بفعل فاعليّة الذاكرة (الجانب الجوّاني)، وفاعليّة المرض (الجانب البرّاني) إلى مستوى آخر يمكن تمثّله في شخصيّة الابن يوبا، فمحاولات الإغراء من لدن الأم مي بالأرض والنفي من لدن يوبا، تحوّل إلى هاجس بالنسبة له يحول دون التقدّم في حاضره، وهنا يتشكّل الزّمن السّيكولوجي عند يوبا، بانتقال الوعي المؤسّس عند مي إليه"**كلّما أغمضت عيني المتعبتين من مشقّة الموسيقى والعمل الدائم رأيت مي تقوم من بقايا رمادها كطائر الفينيق**"[2]، يمثّل هذا الانتقال من ذات إلى ذات أخرى، محاولة بناء وعي جديد، وبناء جسر تواصل بين الذوات في مستوى الوعي من الجّد إلى الخالة إلى مي إلى يوبا، فالبنية الزمنيّة حاولت خلق خطاب توافقي يجمع مختلف أطياف المجتمع الفلسطيني، وبناء لحمة إيديولوجيّة بين الماضي والحاضر.

[1] رواية كريماتوريوم:ص90

[2] الرواية:ص18

من مظاهر الزمن السيكولوجي في الرواية أنّه وظف الحوار الداخلي، وقد وجدنا أنّ المحكي يقوم على حوار الذات، وهو في حقيقة الأمر محاسبة الذات، لهذا نجده خطابا يمزج بين وعي الإدراك وفعل الإمكان،كمحاولة الانسلاخ من حتميّة تاريخيّة أوجدتها ظروف خارج حدود الإدراك، واستجابة لرغبة دفينة تحاول أن تتحرّر من قيد الهويّة، يتحوّل الإدراك إلى فعل الممارسة على مستوى الوعي، وما الكرّاسة النيليّة إلا تصوّر حسّي لكل مدركات مي النفسيّة، تحوّلت مع مرور الوقت إلى يقينيّات تدفع مي إلى تحقيق رغبة العودة، انتصار على فعل التهجير الإجباري غير المشروط، فالتجلّي الزمني باعتباره حركة سيكولوجيّة أنتج عديد التيمات النفسيّة المرتبطة بهاجس الذات، فمنها الذاكرة والمسؤوليّة والرغبة والحريّة، وقد عملت هذه التيمات كمعاضد دلالي ضد فعل النسيان والانسلاخ في الآخر.

تميّزت البنية الزمنيّة في رواية كريماتوريوم بالتنظيم الدلالي، مع ضرورة تقديم المزيد من الفضاءات السردية التي من شأنها إنصاف الفنانة مي وحتى الابن يوبا، وعبر هذه المسارات الزمنيّة تنكشف الحقائق، وينجلي سر الأشباح التي ظلّت تطارد الفنانة مي في آخر حياتها "**فالأيّام والشهور تفقد قيمتها المستقلّة تنتشر وتتفرّق في فراغ لا يعود للزّمن معنى ومن ثم ينعدم وجوده**"[1]،فتتحوّل البنية الزمنيّة في الرواية إلى بنية تتداعى بداخلها آهات مي وتوجّساتها، فكلّما زادت هذه الآهات بدأ الزمن بالتلاشي والاختفاء، وبمجرّد موت مي تحوّل كل شيء إلى ذاكرة في سوناتا الابن يوبا .

تنتظم البنية الزمنيّة في رواية كريماتوريوم داخل متاهات من أنسجة زمن السرد، وهذا يدلّ دلالة واضحة بأنّ زمن السّرد هو محاولة تحقيق رغبة جامحة من لدن الشّخوص الحكائيّة؛ لكي تبحث عن

[1] أ أ مندلاو :الزمن و الرواية، ترجمة : إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص158 .

أنوات مجهولة ظلّت تترصّدها، وتتابع كل كبيرة وصغيرة متعلّقة بها. تسير البنية الزمنيّة في رواية كريماتوريوم على نفس المسار الذي سلكته في رواية الأمير، ولكن مع شيء من التنظيم على مستوى زمن القصة، إذ تتجلّى في شكل ثنائيات متوازية ومتلازمة بين زمنين هما: زمن السّرد وزمن القصّة، فهي تقرّ ضمنيّا "**بوجود نوع من الدرجة صفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصّة**"[1]، فالسارد يحقّق مقولة التنظيم الزّمني في تتبّع مسار الأحداث دون أن يغفل تحدّيات زمن السرد، فنجده تارة يسقط في زمنيّة السرد، وتارة أخرى يسقط في زمنيّة القصة، غير أنّ هيمنة زمن السرد واضح من أول الرواية إلى آخرها، ونجد أنّ مي والابن يوبا يسيطران على هذه التقنية، فما يهمّ في زمنيّة السرد هو متابعة مسار السرد في شقّيه الاستذكاري والاستشرافي (الذاكرة التاريخيّة)، ورصد أكبر حمولة من الخطابات الحجاجيّة المتضمّنة داخل هذه البنى الزمنيّة.

3-2-1- ذاكرة مي: من خلال تتبّع أطوار رواية كريماتوريوم نجد أنّ الفنانة مي تستعمل الزمن- في جانب منه - كحمولة استذكاريّة تعود به إلى ماضيها، وهو ماض مليء بالذكريات، تتذكّر جدّها، وجدّتها وأمّها ومعلّمتها وحبيبها يوسف، لكن لماذا كل هذه الذكريات؟ هل ثمة ما يعكّر صفو ماضيها؟

لو نقرأ الرواية من وجهة نظر نفسيّة نجدها مليئة بالمعطيات الشعورية "**يا بيي أنا أسألك عن تاريخنا البسيط ولا أسألك عن تاريخ حكمه النهائي ليس لنا.**"[2]، فالعودة إلى الوراء ليس الهدف منه الحنين والتذكّر فقط، وإنّما محاولة استجلاء قيميّة المعطيات التواصليّة بين مي والآخرين، فمي باعتبارها

[1] جيرار جينات :خطاب الحكاية ،ص45

[2] كريماتوريوم:ص 81.

مواطنة فلسطينيّة هجّرت من أرضها، تحاول الإمساك بكل ما لهو علاقة بماضيها أو حتّى التقرّب منه "**أصبحت أخاف أن أحلم، وأن أعود إلى أرضي، وأجد كل من أعرفهم ماتوا أو أصابتهم شيخوخة قاتلة لا أتحمّلها.و يبدو أنّني سأظلّ ألوّن،**"[1]، ويمثّل الحلم مظهرا من مظاهر استكمال مسار حياة امرأة التي لم تذق طعم الطفولة، وكأنّها الحلقة المفرغة في حياة مي. تساعد البنية الزمنيّة بخصوص هذه الحلقة المفرغة في اكتشاف سجاليّتها على مستوى مساءلة الأنا، وتحقيق هذه المساءلة لا يمرّ إلا عن طريق تشظّي الماضي إلى مجموعة وحدات زمنيّة، واستنطاق الذاكرة التاريخيّة التي تحوّلت فيما بعد إلى قوّة سجاليّة زادت من هيمنة النوستالجيا في ذاكرة الفنانة مي.

تحاول مي أن تقيم حوارا ذاتيّا مع النفس، وهو مؤشّر على حركيّة البحث عن الحلقة المفقودة في حياتها، تستفزّ الماضي للبحث عن الأسباب الكامنة وراء عزلتها، وتستنطق الذاكرة؛ لإيجاد أجوبة مقنعة لكل تساؤلاتها حتى لا تكون ضحيّة حرب لا دخل لها فيها، فترصّد هذه الخطابات النفسيّة عند الفنانة مي –ولو بطريقة لا شعورية– يمنحها الحق في استخدامها متى اقتضت الضرورة التاريخيّة والأخلاقيّة .

تتحوّل هذه البنى الاستذكارية مع مرور أحداث الرواية إلى بنى أكثر صدامية ، وتغدو مجموعة أشباح تطارد مي "**أرأيت ، عاجزة عن التخلّص من فراشات القدس حتى وأنا أودع هذه الدّنيا... شيء فيّ يرفض أن يسلم أمره وسلاحه الآن، ولكنّها الدنيا...**"[2].

لا يمكن فهم تعلّق مي بأرضها من سياق السّرد فقط، بل يمكن رصده من خلال علاقة الجسد

[1] الرواية :ص154.

[2] الرواية :ص101.

بالانتماء، فهي عبر ردود أفعال مختلفة تنتجها حالات نفسيّة، تقرّر أن يرمى ببعض رمادها في مناطق مختلفة بفلسطين، فالأرض هي الذاكرة، وهي الماضي، والحاضر، والمستقبل، لا يمكن لسنوات المنفى أن تصنع من مي الفلسطينية مي أخرى، رغم تغيّرها وانصهارها في الحياة الأمريكية، ورغم تحصّلها على الجنسية الأمريكية، فقد استطاعت أن تكون متماسكة من الداخل رغم هشاشتها من الخارج "**أتحسّس الآن الموت برؤوس أصابعي وأنا أكتب.**(...) **بينما شيء ما فيّ يدفعني نحو الركض بأقصى سرعة ممكنة**(...) **بأن ترسم الفراشات بحرية تامّة.فراشات القدس**"[1]، تقاوم حدّة المنفى والفراق والبعد والمرض، إنّه القلق الوجودي، وأرق الفنان الأبدي، وأزمة الإنسان المعاصر الباحث عن الأنا داخل أغوار هذا العالم المتفسّخ، عالم يسوده العنف والكراهية والعنصريّة .

لا تتوانى الذاكرة السّجاليّة عند مي في فضح الكثير من الممارسات الإسرائيليّة التي كانت سببا في نفيها وأبيها إلى أمريكا "**الهاجاناه تعتدي على عائلة الحسيني**(...) **مقتل الزوجة الحامل والأم وحرق البيت، وسيدة مسيحية تنقذ الابنة بأعجوبة**"[2]، فسلطة العنف تحاول مسح الذاكرة لدى الوجود الفلسطيني، ومنها ذاكرة مي، وتغليفها بذاكرة مستنسخة ذاكرة مزيّفة مليئة بالإغراءات والمساومات بعيدا عن بساطة القدس وطيبة أهلها.

3-2-2- الذاكرة عند يوبا: يعدّ يوبا الشخصيّة الحكائيّة الأكثر إلغازا في رواية كريماتوريوم، لا لكونه يمثّل واقع مي، بل باعتباره واقع ما بعد مي، فجاء تحرّك البنية الزمنيّة المرتبطة بيوبا؛ لتخترق هاجس

[1] الرواية : ص159.

[2] الرواية : ص264.

الخوف والمسكوت عنه في شخصيّته، وتتجلّى أنماط هذه المواجهة في بقائه ملتزما بماضيه من أجل أمه وليس من أجله، فتقريبا الذاكرة الزمنيّة التي مارسها السّارد على لسان يوبا كانت بضغوط من الأم، كما أنّ عودته بالذاكرة إلى الوراء من أجل البحث عمّا يمكنه أن يسعد أمّه، رغم أنّ البنية الزمنيّة تفضحه في استهلاليّة الرواية، عندما قام بتنفيذ وصيّة أمّه بذهابه إلى القدس ونثر رمادها على أجزاء مخصوصة ذكرت في الوصيّة.

لا يمكن البحث عن سجالية فعّالة عند يوبا، ولكن يمكن اعتبارها جزءا مكمّلا للذاكرة عند الفنّانة مي، انطلاقا من هذه الرؤية – التي تتّسم تارة بالوضوح وتارة أخرى بالضّبابيّة – يحاول يوبا اكتشاف الجزء المتبقّي من ذاكرته، وقد لعبت أمّه دورا مهمّا في هذه العمليّة "**لم أكن أريدك أن تهزم هويتك بهويات مليئة بالأشباح والحرائق والأشواك الدفينة**"[1].

إنّ محاولة إعادة بناء الذات الضائعة غير مقترنة تماما بتصرّفات الشخوص الحكائيّة، بقدر اقترانها بالحالات النفسيّة لهذه الشخوص، تحدّثنا عن ذواتنا المنسيّة في شظايا التاريخ، فيتحوّل الزمن إلى بنية سيكولوجيّة يقوم فيها السّارد برصد " **التناقض الإنساني، واضطراب الرؤى، وتصادم الأحلام، وتناحر القيم** "[2] فيوبا يمثّل هذا النوع من الذوات؛ لأنّه كان يبحث عن نفسه من خلال أمّه، أراد صعود قمة الشهرة عبر بوّابة أمّه، واكتشف في الأخير أنّ أمّه كانت تبحث عن وطنها وأرضها من خلال ألوانها وذاكرتها التي تركتها في القدس " **ينقصك شيء من الشرق لم أعرف كيف أمنحه لك. حرمتك**

[1] الرواية:ص94 /95.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص30.

منه لأنّني كنت أخاف عليك من أن تظل معلّقا بين سماءين(...) ما زلت شابا وقد تمنحك الأقدار شرقا تشتهيه بقلبك وعقلك"[1]،إنّه تجلّ سجالي آخر عبر بوّابة يوبا، فقد استطاع أن يحقّق جزءا مهمّا من وصايا أمّهِ، وبفضلها استطاع أن يزور القدس ونهر الأردن ، إنّها العودة إلى أحضان الأم التي لم تتبرّأ يوما من أولادها، هكذا تؤكّد مقولة الاسترجاع الزمني مدى تمسّك مي بأرضها، وعلى نحو مماثل تمسّك يوبا بأمّه، وعبر علاقتي التداعي والتعدّي تنشأ جدليّة المواجهة بين مي، ويوبا، والأرض.

تمكّنت البنية الزمنيّة من فرض منطقها على الفنانة مي، فهي لم تحرّرها من أوهامها وكوابيسها وأشباحها فقط، بل جعلتها تتعايش داخل لوحاتها الفنيّة،كما يمكن رصد جانب آخر من جوانب الإجراء الزمني، وهو زمن القصّة، فالمعلوم أنّ زمن القصّة يسير بطريقة أفقيّة عكس زمن السّرد الذي يتحرّك بطريقة عموديّة، ونلاحظ أنّ زمن القصّة يتأسّس عبر الخطاب الأخير في حياة مي " **أغمض عيني لكي لا أرى الألوان التي تتداخل بقوة وتسود أكثر فأكثر(...) لا يوجد أي ألم ولكن ثقل كبيرا في جسدي ينهكني(...) فجأة يصبح كل شيء لدنا ولذيذا مثل الإغفاءة الخاطفة، بلا شكل ولا وزن(...) أحاول أن أمد رأسي وأنسى أنّني أموت**"[2] وهذا التصوير الأخير الدقيق للحظات الأخيرة مردّه فكرتان اثنتان:

- أنّ اللحظات الأخيرة في حياة مي هي المؤسّس لوعيها، فرغم مرضها وإحساسها بالضعف استطاعت أن تخرج من الواقع أجمل لوحاتها الفنية، وأن تصبغها بصبغة فنيّة تتلاءم وروح الشرق، كما

[1] الرواية: ص 95

[2] الرواية :ص415.

استطاعت عبر لوحاتها لمّ شمل الأسرة الضائعة(اجتماع معنوي) التي لم تتمكّن من الاجتماع معها منذ نكبة 1948.

- حاول السّارد أن يمارس لعبة الإيهام بالواقع، وكأنّه نوع من التوثيق التاريخي بتفاصيله وحيثيّاته، وثيقة تاريخيّة يحاول أن يضعها كما هي، فلا يزيد ولا ينقص منها؛ ليوهم الفاعل المؤوِّل بواقعيّة الرواية.

4- الفضاء المكاني وازدواجيّة الرؤيّة .

يتجلّى الفضاء المكاني داخل الروايتين في شكل فجوات مملوءة بالذكريات، فلكل شخصيّة حكائيّة ذكرياتها المفعمة بالألم والأمل، ويعدّ الفضاء المكاني رمزا للاستقرار والراحة والطمأنينة، كما قد يكون رمزا للصراع والمواجهة و"**يفجّرها من منظور حركيّتها التضاديّة لبناها المضمرة ومستكنها لطاقاتها الترميزيّة**"[1]، وبين هذا وذاك يقدّم لنا السارد شعريات الفضاء المكاني؛ ليستنطق المضمر والمسكوت عنه، راصدا مظاهر الصراع الإيديولوجي القائم على جدليّات الانتماء والتملّك والتوسّع.

4-1- صدام الأمكنة في رواية الأمير: من الوطن إلى المنفى.

يبدو حضور الفضاء المكاني في رواية الأمير لافتا للانتباه، وذلك لعدّة اعتبارات تفرضها علائقيّة الرواية والتيمة، ويؤطّرها المنطق السردي لأدلجة هذا الفضاء المكاني، وهي وإن بنيت على تخوم الذاكرة؛ فلأنّها تروم شرح هذه العلائقيّة في شكل مواجهة بين فضائين مكانيين يمثّلان عمق الصدام التاريخي، وهما الجزائر وفرنسا، وقد عملت هذه المواجهة على تضييق خناق الفعل الإيديولوجي؛ لنجد أنفسنا أمام

[1] أحمد فرشوخ :جماليّة النّص الروائي، مقارنة تحليليّة لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص 86.

صراع عسكري بين جيش الأمير والجيش الفرنسي، وتدلّ أبعاد هذه المواجهة على توغّل الفضاء المكاني داخل فعل السّرد، فيتحوّل إلى فضاءات ممسرحة (مشاهد) تعمل على تفعيل عمليّة التأويل، وتوجيه الفاعل المؤوّل نحو المقصديّة من هذا التفعيل عبر الزمالة وقصر أمبواز.

يمنح السّارد الفضاء المكاني دلالاته التيميّة والفنيّة؛ لأنّ الصراع الدائم داخل الرواية يقوم على قاعدة حق تملّك المكان، فمن جهة يحاول الأمير عبد القادر الدفاع عن أرضه بشراسة وبسالة، بينما يقوم الجيش الفرنسي بمطاردة حق هذا الامتلاك الطبيعي، ونجد أنّ الفضاء المكاني يأخذ حيّزا كبيرا في رواية الأمير "**إذ يبدأ الروائي بوصف الأماكن في إطار عام بعدها ينتقل إلى وصف عناصر وأجزاء ذلك المكان... على توضيح معالمها**"[1]، من ثّمة يصبح الدفاع عن هذه الكينونة المكانية واجبا مقدّسا، فيظهر للفاعل المؤوّل أنّ للمكان خصوصيّة صداميّة تجعله يحوز قيّما حجاجيّة باعتباره ملفوظا ذا صيغة إجرائية محدّدة بإنجاز وتحقيق فعل التملّك، ويقوم السارد بتقديم أنماط التلفّظ ضمن خطابات سرديّة يحقّق فيها الفضاء المكاني بعده السّجالي،كما أنّ الصراع الدائم حول الجزائر يتعدّى أشكال الفضاء المكاني؛ ليخلق حلبة صراع حضاري وتاريخي وعقدي، ولأجل ذلك ينتظم الخطاب السّجالي في شكل شواهد ومقاطع سردية تعبّر عن المضمر والمخفي،سنأتي على ذكرها لاحقا؛ لتؤكّد أنّ الفضاء المكاني تعرّض للانتهاك من خلال الميثاق التاريخي، ويتجلّى الفضاء المكاني في رواية الأمير كجزء منفصل عن الذاكرة الجماعية؛ لأنّ الجزائر كانت تعيش تمزّقا من الداخل والخارج، ويمكن رصد تجلّيات الفضاء المكاني في رواية الأمير عبر جزأين اثنين:

[1] نصيرة لكحل: مكوّنات الخطاب السردي في رواية كتاب الأمير، ص232.

- الفضاء المكاني باعتباره ذاكرة جماعية تجمع بين المفترض والمضمر.
- الزمالة وفكرة بناء الدولة بين الواقع الفرنسي والتحدّي الجغرافي.

4-1-1- الفضاء المكاني باعتباره ذاكرة جماعية تجمع بين المفترض والمضمر: يرتكز الفضاء المكاني في رواية الأمير على بعض المعطيات التاريخيّة والجغرافيّة التي تؤثّث الخطاب السردي وتحيّنه، فالسارد استطاع أن يقدّم صورة عن الجزائر المنهكة والممزّقة في شكل فضاءات مكانيّة شديدة الصّلة بأهلها، وتعدّ هذه الخطابات دليلا على تعرّض هذا الفضاء للانتهاك، كما استطاع أن يصوّر الجيش الفرنسي وهو يقوم بطمس هذه الفضاءات تحت ذريعة المدّ الحضاري، وهكذا استند الخطاب السّجالي حول أحقيّة تملّك الجزائر بين المعطى الطبيعي والتاريخي لهذا التملّك والمعطى الحضاري .

يقوم السّارد برصد بعض الفضاءات المكانيّة وتصويرها وفق ما يقتضيه البعد السردي والتيمي "**أيّام الجمعة والسّبت والأحد ينشغل النّاس بالسّوق في بابا علي. سوق متنوّعة، تباع فيها أشياء كثيرة. بارود ا لحرب، جذور النباتات المشتعلة الّتي تستعمل للتزيين، قشور الرّمان لتلوين الجلود باللون الأصفر واللون الآجوري،(...) توجد دكاكين الجزارين وفندقان، واحد منهما مخصص لمسافري تلمسان والمغرب، الفندق الثالث حول بعد سقوط المدينة بين أيدي المقاومة إلى ثكنة عسكرية للأحصنة وتخزين الأسلحة**"[1]،وهو تصوير فنّي يقوم على إبراز سوق بابا علي الذي لحقه التدمير من طرف الفرنسيين، بينما كانت تحمي المدن التي تدّر وثيقة الصّلة بالحركة التجارية البريّة بين الجهات الأربعة في الجزائر.

[1] رواية الأمير : ص66.

لم تحترم الجدلية القائمة بين الأنا والآخر على مستوى البنية المكانيّة، ففرنسا قامت بتدنيس قدسيّة الأرض، والدين، والشعب، والعادات، والتقاليد، فأخلفت وعدها مع الحاكم الجزائري الداي حسين، وراحت تطبّق سياسة التهجير والتقتيل والتعذيب، وسياسة الأرض المحروقة.

يبيّن السّارد في مواضع أخرى سياسة فرنسا في تدنيس قدسيّة الأرض، وجعلها مقاطعات مسيحيّة هدفها القضاء على الهويّة الجزائريّة "**ولكن يا أمير المؤمنين، هل نسلم أنفسنا للنصارى ونحن نعرف ماذا فعلوا بأرض الإسلام؟** "[1]، تمثّل بعض هذه الشواهد حقيقة العلاقة بين الأنا والآخر، فهذا الأخير اعتبر الجزائر جزءا من أراضيه؛ لغايات جليّة منها التجارية، ومنها الاقتصادية، ومضمرة تخصّ الجانب العقدي(الحروب الصليبيّة) .

يتماشى تصوير السّارد للفضاء المكاني والطبيعة الذهنيّة والسلوكيّة لأهلها، إذ استطاع تبيين أنّ الجزائر جزء لا يتجزأ من الهويّة الجزائرية، وهو يقدّم أمثلة على لسان شخوصه الحكائيّة "**أتساءل لماذا وجب أن تتعرّض بلادي لزعزعة جميع أساساتها وتحرم من جميع قواها الحيوية، بينما ألاحظ من تفحص أوضاع الدول الأخرى المجاورة أن ما من واحدة منها تعرضت لعمليات مماثلة..**"[2]، ويحيل هذا المقطع السّردي إلى إبراز حقيقة الوضع الذي تعرّضت له الجزائر، وهو وضع يستهدف جميع بنياتها التحتيّة، ويجعلها معرّضة لمحاولات اختراق دائمة، وفي نفس الوقت يتساءل حمدان خوجة على لسان الأمير عبد القادر، لماذا الجزائر دونا البلدان المجاورة؟ ليضع السّارد أمام الفاعل المؤوّل طروحات الخيانة، عندما قام الملك المغربي مولاي عبد الرحمن باستهداف الأمير للحفاظ على أرضه، بمباركة فرنسيّة.

[1] الرواية: ص406.

[2] الرواية :ص104.

يمثّل الفضاء المكاني طرحا إيديولوجيّا يعيد صياغة الكائن بكل توجّساته، وهو كائن يفترض معايير الهزيمة والاستسلام "**و ما هي الخيارات التي تركت لي في حرب أحرقت كل مدني يا مونسنيور؟ صفر. إمّا الاستسلام في وقت مبكر أو النضال حتّى النهاية** (...) **لكننا في حرب وقد أحرقت كل وسائلنا التي كنا نعتمدها ولم تترك لنا إلاّ الرماد القاسي** "[1]، فكل هذه المعطيات السّردية أو مفترضات التلفّظ دليل واضح على علاقة الانتماء بين الأنا والأرض، وبين هاتين الكينونتين علاقة وثيقة الصّلة بالمعطيات التاريخيّة إذ لا يكمن الفصل بينهما على الإطلاق.

كما يرصد لنا السّارد تفكّك الفضاءات المكانيّة، ومردّ ذلك الخيانة التي أجبرت الكثير من القادة على الانسحاب والاستسلام، أو الدخول في معركة خاسرة والاستشهاد "**لقد شاء الله أن تنتهي هذه الحرب.يجب أن نقبل بهذا القدر.قاتلنا مدة خمس عشرة سنة لإنقاذ شعبنا من غطرسة الغزاة ، فماذا يمكننا اليوم أن نفعله في هذه الأوضاع التي نحن فيها**"[2]، فالخيانة الداخليّة كانت سببا في ترجيح الكفّة لصالح الفرنسيين، بالإضافة إلى الإمكانات في العدّة والعتاد.

4-1-2- الزمالة والمشروع الحضاري لبناء الدولة •(la smala): تعدّ الزمالة كفضاء مكاني تجربة رائدة في مجال إنشاء المدينة المتنقّلة، وهو طرح حدّده الأمير وأبرز معاييره؛ لاعتقاده الوثيق بأنّ المدينة الثابتة معرضة للدمار والزّوال في أيّ لحظة، بخاصة عندما تواجه جيشا منظما كالجيش الفرنسي، فقد

[1] الرواية: ص288/289.

[2] الرواية: ص406.

• للتعمّق أكثر في موضوع الزمالة، يرجى العودة إلى كتاب l'Emir QBD-EL-KQDER face au parjure français للكاتب chamyl boutaleb el hassani، ص83/82/81، في الفصل الخاص بالزمّالة، (la smala)

كان"**الجنرال بيجو يطلق عليها اسم la capitale ambulante du royaume Arabe** "[1]، فهي من جهة تعدّ مؤسسة نظاميّة تراعى شؤون كل من يقطن بداخلها، ومن جهة أخرى تستطيع الزمالة التنقّل عبر المداخل والمخارج الضيقة بسهولة، كما يمكنها اجتياز الأنهار والوديان وعبور المناطق الصحراوية "**و كانت الزمالة تكبر كلّما شردت القبائل ودمرت مساكنهم وحقولهم. مع تباشير 1843، كانت تحتوي على ثلاثمائة وتسع و ثلاثين من الدواوير وسبعين ألف نسمة وأربعمائة حارس نظامي تحت إمرة ابن التهامي أو ابن عراش. منقولة من حيث النظام عن معسكري المكون من أربعة دوائر متساوية المسافات الفاصلة. المركز تحتله إدارتي وعائلتي**... "[(2)]، وكثيرا ما كان يخطئ الجيش الفرنسي في اقتفاء أثرها، وبفضلها استطاع جيش الأمير تطبيق خطط المناورة والمباغتة والتسلّل، وحتى التوغّل ثم الاختفاء "**تماما فيها كلّ شيء، لقد توصّلنا إلى طريقة تسمح لنا بسرعة المناورة، ضرب الخيام ونقلها كلّما كان الخطر قريبا**"[3]، ففكرة الزمالة مشروع حضاري كان الأمير عبد القادر بصدد تهيئته، فهي النّواة الأولى للدولة الجزائرية، فبفضلها أعاد الأمير التنظيم المؤسّساتي والديبلوماسي بالمفهوم المدني، والتنظيم العسكري إلى جانب إعداد الجيش، وبناء المصانع، وإقامة المدارس لتعليم القرآن الكريم، وإنشاء مجلس قضائي يفصل بين المتخاصمين.

تمّ تصوير الفضاء المكاني في رواية الأمير(الزمالة) فضاءً مستقلا، يحاول أن يكون خاضعا لمقولة

[1] chamyl boutaleb el hassani, l'Emir QBD-EL-KQDER face au parjure français, éd : DAHLEB .Hydra. Alger ; 2013, P82.

[2] الرواية :ص290.

[3] الرواية :ص290

التملّك التي تتجاوز الإرادة الإنسانيّة، حيث تحوّل إلى فضاء مواجهة مباشرة (الحروب)، ومواجهة غير مباشرة (قصر أمبواز)، وقد تمّ سحب هذه الإرادة بفعل القوّة وسياسة الإقصاء والتهميش، والأدلّة التي قدّمت سابقا، ما هي إلاّ حجج بيّنة على تحرّك الفضاء المكاني ضمن قطبي الكائن والممكن .

أدّى تمركز الفضاءات المكانيّة في رواية الأمير إلى تحقيق الأثر البلاغي من خلال :

- تحقيق علاقة الانتماء بين الفضاء المكاني والأنا، فالصور الفنيّة التي اعتمدها السارد قائمة على حقائق تاريخية، وكتب موثّقة، ومراسلات، ومعاملات إدارية، فضحت من خلالها ممارسات الجيش الفرنسي.
- تقصّي مقولة شاهد عيان عن معاناة الأمير عبد القادر، منذ تولّيه الإمارة سنة 1832، وحتّى وضعه السلاح سنة 1847، فمن معسكر إلى الزمالة إلى ساحات القتال، وانتهاءً بقصر أمبواز، اشتغل الفضاء المكاني على إنجازات الأمير، وتموقعه داخل المخيال الشعبي، باعتباره واحدا من صناع تاريخ الجزائر الحديث .
- تصوير التاريخيّ والجغرافيّ والاجتماعيّ، من خلال تتبّع حياة المجموعات الاجتماعيّة ذات الطابع القبلي في الجزائر، ورصد تفاصيل عاداتهم وتقاليدهم.
- يتعدّى التصوير المكاني في رواية الأمير خطاب المواجهة إلى الخطاب الحضاري القائم على فهم العلاقة التواصلية والتفاعلية بين الأنا والأرض، فهو بذلك يتجاوز مقولة التملّك ؛ ليقيم حوارا حضاريا مع مقولة الانتماء.

4- 2- الفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم :مي: من المنفى إلى الوطن

ساهم الفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم -بأشكاله المختلفة -في إنجاز مقولة الانتماء التي تحوّلت عبر مدارات المحكي إلى ذاكرة خاضعة لمي، لتقصّي أنماط تواصلها الحسّي والذهني والسلوكي، فالشخصيّة الحكائيّة مكوّن دلالي اشتغل على تحريض هذا الفضاء وامتصاصه "**بفعله وبمشاعره، هو الذي يبني المكان فيصبح ملك الإنسان وخاضع لإرادته**"[1].

يتحرّك الفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم عبر قطبين اثنين هما : مدينة بروكلين• باعتبارها فضاءً يحيل على الفعلي، ومدينة القدس باعتبارها فضاءً يحيل على الممكن، وهما يمثّلان مسار تحرّك الفنّانة مي التي عاشت طفولتين مختلفتين طفولة ملئية بالذكريات الفلسطينية (أصيلة)، وطفولة مليئة الذكريات الأمريكيّة (مكتسبة)، فنجدها تؤسّس لعالمين متناقضين إلى جانب عوالم وفضاءات مكانيّة أخرى تحاول القبض عليها دون التمكّن من ذلك. يحكم الفضاء المكاني منطق المفارقة، فمن عالم له خصوصيّته العقدية والاجتماعية والأعراف إلى عالم مختلف يعيش على الحرية الاجتماعية والعقدية والإيديولوجيّة، ما أدّى بتحوّل هذا الاختلاف إلى مسحة سجاليّة بين المكانين، بخاصة أنّ مي الطفلة الصغيرة أصبحت اليوم قادرة على فهم وتمييز ما يحيط بها من ذكريات وعلاقات "**ظللت أردد نفس**

[1] شاكر النابلسي:جماليّات المكان في الرواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994 ،ص 377.

• لم يكن اختيار الروائي لفضاء بروكلين من باب الصدفة، فهو شارع في مدينة نيويورك، يحوز أكبر تجمّع سكاني من الأقلّيات العرقية والدينيّة،كما أنّها تمثّل أنموذجا حضاريا لتعالق هذه الأقلّيات وتواصلها.

أسماء و أحاول جاهدة أن أنسى اسمي الحقيقي نهائيا،"[1]، ونتج عن هذا التحوّل قدرة لا متناهية في ذهنية مي للوصول إلى حقيقة المكان عبر تشغيل آليّات خطابيّة ذات معطى تيمي، وتولّد من خلال هذا التشغيل بنى حجاجيّة تعمل على ردع أي هجوم على مستوى الذاكرة، وهنا نتساءل :ماذا يمثّل الفضاء المكاني لمي؟ أنعدّه فضاءً للذكريات والطفولة الممزوجة بحب الأهل والأقارب ؟ أم حيّزا صنع من مي اسما في عالم الفن، وشهد ميلاد ابنها يوبا؟ يجسّد هذان التساؤلان جوهر المواجهة بين العلاقات العاطفيّة والمنطقيّة عند مي، وتتحوّل شيئا فشيئا داخل المحكي إلى صداميّة يصنعها الفضاء المكاني ويسيّرها، وتزداد هذه الصداميّة احتداما مع مرض مي ومعرفتها بموتها الوشيك"**مرّة أخرى يختبئ الموت من وراء ثقب الباب. هكذا تعوّد أن يفعل معي، في كل مرة يخادعني، ويأتيني من حيث لا أنتظره**"[2]، فأصبح من الصعب تقدير ما هو موجود، وما هو مفترض الوجود، فيعسر على مي تقديم القرارات المناسبة فيما يخص فكرة الانتماء، فالخطاب السّجالي يكسر هاجس الخوف عند مي من خلال المشروع الذي أعدّته ليوبا؛ لأنّه يعيد للفضاء المكاني حقّه المشروع، ويمنحه واجب الحتميّة التاريخيّة، فبموجبه يمكنها أن تتحرّر من قيد المكان.

يتوارى الفضاء المكاني على رحابته خلف عتبة التخييل، فالفضاء المجسّد في الرواية لا يتحقّق إلاّ من خلال مروره عبر الذاكرة، وقد تشكّلت وفق رؤيتين اثنتين، رؤية مكانية يجسّدها التاريخ، وأخرى يجسّدها فعل التخييل.

[1] رواية كريماتوريوم:ص188.

[2] الرواية :ص283.

4-2-1-الرؤية المكانيّة المجسّدة عن طريق التخيّل: يتحدّد ذلك من خلال البنى السرديّة الّتي تؤسس لواقعية المكان، فهي تستحضره من منطلق واقعي قائم على معطيات تاريخيّة، وذاكرة مكانيّة متخيّلة، ومي إزاء هذين المنطلقين تحاول بسط رؤيتها المليئة بالحجج والمبرّرات.

عمل رسم الفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم لمدينة فلسطين (القدس) على منحها بعدها الربّاني، فهي تتجاوز الطرح الإيديولوجي؛ لتتغلّف بالمثاليّة المجرّدة "**القدس خبز الله وماؤه. مدينة تكفي الجميع،قلبها واسع، دينها كبير،إيمانها متعدّد وأشجارها تغطي كل العرايا ،ومراياها ليست عمياء وحيطانها ليست للبيع** "[1]، وتختزل هذه الصورة الطوباوية للقدس مكنونات مي وتفجّر طاقاتها الشعوريّة من خلال خصوصيّة الوصف الذي يصل حد الكمال، فهي أشبه بالمدينة الفاضلة، ولكن ذلك لا يخفي توجسّها الذي يشوبه نوع من التعالق العاطفي الممزوج بروح التساؤل والحيرة حول تقسيم فلسطين، بتقديم المبرّرات التي تجعلها بعيدة عن هذه المنطقة " **بهيك بساطة قرّروا تقسيم فلسطين؟ قبل شهر بالضبط كنت مع خالي غسّان، في يوم 30 أكتوبر 1947 في مخزن فايز العلمي، في شارع مأمن الله، وأتذكّر حالة الحزن التي كانت تملأ الوجوه المرتعشة**"[2]، وهي صورة للمدينة التي كانت سببا في نفيها مع أبيها إلى الولايات المتحّدة الأمريكية، ومعبرا للتجرّد من الملاحظات الصغيرة التي تبني ذاكرتها المكانيّة "**فأحرقوا سينما ركس في شارع البرنسيس ماري وبعض مخازن النجارة، خلف**

[1] الرواية : ص32.

[2] الرواية : ص124.

عمارة ميخائيل مخلوف"[1]، فمثل هذه المبرّرات جعلت مي تبتعد شيئا فشيئا عن أرضها، وتقتنع بأنّ مدينة بروكلين هي الأرض التي استضافتها ومنحتها هويّة جديدة وشهرة فنيّة .

تحاول مي الاقتناع بهذه المبرّرات، ولكن بداخلها يتحرّك عالم متناقض بين الحقيقة المدركة بالمشاعر، والحقيقة المدركة بالحواس، فمي هي وليدة الصراعات الداخلية (صراع الأمكنة)، فبينما يعمل الفضاء المكاني (بروكلين) على تطهير ذاكرة مي من أيّ مرجعيّة عن طريق فعل النسيان، يكون بطريقة غير مباشرة– قد خلق الفجوة والهيولى المسماة بفلسطين، ولعلّ مي قد راودها الحنين من جديد، وأنتج هذا الفضاء عالما افتراضيّا عند مي، وهو عالم مليء بالتناقض يخلق "**شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، و واحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي ،والثاني يظل في اللاوعي** "[2]، ويختزل مستوى اللاوعي داخل الرواية ذاكرة المكان المؤنسن بعاطفة الانتماء؛ لأنها حاسّة فطرية جبل عليها الإنسان، رغم إيمانها المسبق بأنّ العالم كلّه يشكّل بيتا بالنسبة إليها، ولكن ما يقدّمه المحكي هو المكان على مستوى الوعي الجمعي، وقد تجلّى ذلك في عديد رسوماتها، وأحاديثها، وحتّى في رسائلها وذكرياتها، فهي الأرض الأم والعشيرة والحبيب والطفولة والبراءة، وهي أرض الأجداد والحضارة والتاريخ، فقد كانت مي تعود بذاكرتها إلى الوراء –كلّما عاودها الحنين–؛ لترسم تلك الملامح الطيّبة لأرض لم تشبع منها، وبقيت قابعة بداخلها "**تخيل امرأة تأتيهم وتتحدّث لهم عن فلسطين**

[1] الرواية : ص125 /126.

[2] سمير الديوب: مصطلح الثنائيات الضدّيّة، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، المجلّد41 2012،ص119.

48؟من سيصدّقها؟"[1].

لم تستطع مي أن تقدّم شيئا كثيرا لأرضها، ما عدا جسدها الذي تحوّل بفعل المحرقة، وبطلب منها إلى رماد نثر بفعل الوصيّة على أماكن متفرّقة من فلسطين ونهر الأردن، واسمها الذي أصبح يتردّد في المتاحف والمعارض العالميّة.

تعدّ العلاقة التكامليّة بين مي وفلسطين مؤشّرا على نجاح العمليّة السّجالية لصالح فلسطين، فالذّاكرة المعرفيّة والمخزون الإيديولوجي جعلا من مي فاعلا مساجلا قادرا على تملّك مقولتي الانتماء والهوّية، ولو على حساب بروكلين، فهذه الأخيرة تمثّل النجاح والشهرة، أمّا فلسطين فتمثّل النوستالجيا بكل تدفّقاتها الشعوريّة والسلوكيّة "**أريد أن أرجع نحو مدينة تمنحني الحياة وتغبطني في طفولتي الجميلة** "[(2)]، ومن ثمّة فانتصار مي للوعي الدفين بداخلها، تأسّس على الفهم الفطري والحضاري لفكرة الانتماء والهويّة.

4-2-2- فلسطين عند يوبا بين ذاكرة النسيان وقيميّة العودة :لا يمثّل الفضاء المكاني مرتكزا تيميّا عند الابن يوبا، فالأرض عنده امتداد للتواصل المعرفي والفني والحضاري، رغم أنّ الرواية تفضحه منذ البداية بتحقيق حلم أمّه بنثر رمادها فوق أرض فلسطين ونهر الأردن، وما يؤكّد هذا الطرح بداية الرواية بمقطع سردي تحوّل بفعل قوّته الدلاليّة إلى ملفوظ منجز لفعل التجاهل والنّسيان " **أنا لم أر القدس إلا**

[1] الرواية: ص 319.

[2] الرواية: ص317.

ثلاث مرّات في حياتي "[1]، ويعدّ المقطع ملفوظا دالّا على التخصيص العددي الذي قد يحيل على قيميّة التحديد، ومنه بناء جدار عازل بينه وبين فلسطين، هكذا يتبيّن أنّ الخطاب السّجالي يصنعه موقف يوبا، وهو محدّد منذ البداية إذ لا يولي أهميّة كبيرة لفكرة الانتماء والهويّة، وهذا يعزّز فكرة أنّ تجنيس الفلسطينيين في أصقاع العالم كان يبعدهم تدريجيّا عن فكرة العودة، فلم يبق من الأرض سوى مفهوم الحيّز والذاكرة، هذه الأخيرة بدأت تمحى شيئا فشيئا بداخلهم، ففعل الذاكرة عند مي يقابله فعل النسيان عند يوبا، وهنا يتحدّد الفضاء المكاني كخاصيّة فنيّة تعمل على استشراف يوبا الممكن باعتباره أنموذجا نمطيّا لآلاف الفلسطينيين الذين ولدوا خارج فلسطين، وبدؤوا يفقدون ذلك الرابط الفطري والغريزي للوطن الأمّ. على عكس مي تتحوّل القدس عند يوبا إلى هلوسات وأشكال طيفيّة تتجسّد له بين الفينة والأخرى"**كلّما أغمضت عيني المتعبتين من مشقة الموسيقى والعمل الدائم، رأيت مي تقوم من بقايا رمادها كطائر الفينيق** "[2]، وهي كفيلة بتحوّلها إلى أشباح طاردت أمّه مي، وها هي تطارد الابن يوبا وهي كلّها مبرّرات تعمل ضمنيّا على محو ذاكرة فلسطين.

تتجسّد جماليات الفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم من خلال تحوّل الفضاءات المكانيّة إلى محطات لاستقراء الوعي التاريخي(القدس) التي تحوّلت بفعل الازدواجيّة الإيديولوجيّة إلى أشكال مواجهة على مستوى الذات، وهي بعيدة كل البعد عن خطاب الهويّة النابع من إمكانية العودة إلى فلسطين، واعتبارها جزءا لا يتجزّأ من ذاكرته ومخيّلته، واشتغل عنصر التفرقة الذي عملت إسرائيل على تجسيده

[1] الرواية :ص 11.

[2] الرواية :ص18

ضد الفلسطينيين المهجّرين دورا هاما في عمليّة تشتيت الذاكرة الفلسطينيّة التي كانت تتصاعد بشكل مخيف، وتتحوّل بفعل النسيان إلى مجرد ذاكرة حزينة، وعتبة من عتبات المنسي التّاريخي.

4-2-3- صدامية الفضاء المكاني بين مي ويوبا: تتشكّل صداميّة الفضاء المكاني بين مي ويوبا من خلال مجمل الخطابات الحاصلة بينهما، فقد كانت مي مصمّمة على تمريرها له، خطاب من لدن ذاكرة تاريخية موجّه لذاكرة تستنزف الممكن وتقصيه من الحقيقة، فرغم طابع المواجهة التي حصلت بينهما، بخاصة بعد مرض مي، إلاّ أنّها لم تستطع أن تمرّر خطابها وإقناعه بضرورة العودة إلاّ عبر الوصيّة•، فمقولة الانتماء يجب أن تتجسّد عبر العلاقة الحميميّة بين يوبا وفلسطين، وأيّ انتقاص من هذه العلاقة هو محو للذاكرة الجماعيّة.

على الرغم من الحضور القوي للفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم، إلاّ أنّه كان يتحرّك بوتيرة بطيئة بسبب وعي التاريخ المثقل بجراح الذوات الفاعلة، ومرض مي الذي أجبر السّارد على تتبّع مسار زمني خطي يتميّز بالإشباع على مستوى الذاكرة، ومردّ ذلك أنّها خطابات تشتغل على ذاكرة تعيش حصارا إيديولوجيّا وأخلاقيا، وحضاريّا، تتماهى بداخلها كلّ المكوّنات النفسيّة (النوستالجيا والذاكرة والذات)، والحسيّة(اللوحات الزيتيّة).

• يمكن تصفّح مدخل رواية كريماتوريوم (16/15/14/13)؛ لقراءة وصايا مي لابنها يوبا، وهي رسائل أوصت فيها مي بنثر رمادها فوق أماكن مخصوصة من فلسطين ونهر الأردن، ويمكن اعتبار الوصيّة آليّة سجاليّة من لدن الفاعل المساجِل (مي) تهدف إلى بناء مقصديّة على مستوى الفاعل المؤوِّل(يوبا)، بحيث تلغي الفوارق الإيديولوجيّة وخصوصيّة الفضاءات المكانيّة، وتعمل على تشغيل ذاكرة الانتماء .

الفصل الثّالث

التمظهرات التيميّة وسجاليّة البنى الخطابيّة

- تمظهرات الهويّة بين حاجز الذات والانتماء
- جدليّة الأنا والآخر،و معياريّة الغالب والمغلوب
- تمظهرات الوعي الحضاري وإشكاليّة الذات
- تمظهرات السارد و التجلّي التيمي

تمهيد.

تشتغل البنى الخطابيّة-باعتبارها بنى فاعلة -في روايتي الأمير وكريماتوريوم على استنطاق مستوى التجلّي التّيمي، ونقصد بالتجلّي التيّمي الاهتمام" **بالبنيات التي تتمظهر عبر خطوط القوّة، والصوّر المكتوبة، والوقائع في العمل الأدبي والتي تكشف أحيانا عن البنيات الأساسيّة للتخييل الأدبي**"[1]، وهي تمفصلات دلاليّة تكشف مستويات المواجهة بين عدد لا منته من الخطابات منها الخطاب المتجلّي بفعل التحرّك التيمي بين ثنايا المنجز السردي ومنه ما هو مبطّن، وتشتغل هذه الخطابات بطريقة سجاليّة هدفها تحقيق تيمة أو إلغائها نحو جدليّة العلاقة التاريخيّة بين الأنا والآخر، ومستويات التقارب الحضاري بين مجموعتين اجتماعيتين مختلفتين في اللّغة والدين والعادات، وكذا مستويات الوعي بالهويّة في إطارها المحلّي والعالمي، وسنحاول تتبّع مسارات التحرّك التيمي في الروايتين من خلال رصد مجمل المواجهات البرّانيّة والجوانيّة وتفاعلها السّجالي، وصولا إلى ملامسة الأثر البلاغي والجمالي، بحسب تصوّر **إمبرتو إيكو** حول الفضاءات المفتوحة.

1- تمظهرات الهويّة بين حاجز الذات و الانتماء.

تتجلّى تيمة الهويّة كقيمة سجاليّة —من منظور تداولي- بأكثر من تمظهر تيمي، وقد تمّ تناوله في الروايتين من خلال البحث في حفريات التاريخ واستجلاء المضمر، فموضوع الهويّة شديد الارتباط بأشكال الرواية الحديثة، فهو يتلوّن بأيّ جنس روائي لطبيعته الرمزية، وترتبط الهويّة بفكرة الأنا، وهو

[1] سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1989، ص19.

حضور ثلاثي الأبعاد (الماضي والحاضر والمستقبل)، وفيه تتشكّل الشخصيّة الحكائيّة انطلاقا من تفاعل هذه الأبعاد وتصادمها؛ لتكشف لنا أنماط الهويّة الأصيلة والمستنسخة والمصطنعة .

1-1 -البحث عن الهويّة الملتزمة في رواية الأمير:

تستحضر رواية الأمير فكرة الهويّة في شكل ومضات سردية متفاوتة التأثير، ولكنّها موجّهة من الناحية التاريخيّة؛ لأنّ موضوع الهويّة مرتبط أساسا بفكرة الانتماء التي يمكن قراءته كوضع تاريخي مرتبك وعلى المحكّ وجب التطلّع لاسترجاعه، ثمّ البحث عن الهويّة المفقودة "**في مستنقع المعارف الأكاديميّة التي أسّسها الغرب عن باقي العالم ويلحّ على ثبات هذه النظرة الإيديولوجيّة** "[1]، فالأمير كان يرى في فقدان الوطن فقدانا للهويّة، وصراعا قائما على التعدّد الإثنيّ، وتصوّر لنا المدوّنة الصراع العروشي بين قبائل الأمير، وقبائل التيجاني من عين ماضي، وقد استطاعت فرنسا من خلال هذا المعطى تقسيم الجزائر إلى عدّة قبائل وعروش، ثم حاولت اللعب على وتر العصبيّة العروشيّة، وخير دليل على ذلك إقامة إمارة بالغرب الجزائري يقودها الأمير عبد القادر الجزائري، وإمارة بالشرق الجزائري يقودها أحمد باي، وإمارة بالجنوب يقودها العروشيّة، وهكذا فتفكّك الهويّة وتحوّلها إلى هويّة نكوصيّة وتفسّخها إلى هويّات وتغذيتها بأفكار أرثوذكسيّة وقبليّة أثّر سلبا على نجاح المقاومة الجزائرية، ويمكن استحضار النزوع السّجالي ضمن تيمة الهويّة، بما يتيحه هذا المصطلح من إلزاميّة توفّر آليّات تشكّل الهويّة عبر مدارات الذات والآخر.

[1] نيقولا جورنيه: الدراسات ما بعد الكولونياليّة، ضمن مؤلف، الهويّة: الفرد الجماعة المجتمع،كاترين هالبيرن، وآخرون، ترجمة: إبراهيم صحراوي، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2015، ص297.

يمكن مساءلة تيمة الهويّة في عديد المستويات حسب علاقات المواجهة بين الأمير ومختلف الأطياف المشكّلة للخطاب السردي، كما يمكن تقسيم الهويّة إلى عناصر تيميّة متشظّية دلاليّا داخل المحكي، وإنّما يراد من هذا التقسيم تبيين الأطر العامة التي تقوم عليها حياة الأمير عبد القادر، وعلاقته بكل المعتقدات التي يمكن استخدامها كأدوات بلاغيّة؛ لأنّ المفترض الذي كان يواجه الأمير هو في حقيقته المضمر الذي يسعى إلى سلبه هويّته وسحقها، فكان الأمير يخاطب مونسنيور ديبوش "**أنت تعرف يا مونسنيور أنّ الذي ينام بين أسوار الحجر، محروما من حرّيته لا تزيده مثل هذه الفجوات إلا قلقا وحزنا، أكبر عدو للصحة هو فقدان الحريّة**"[1]، فالعتبة الأولى من عتبات فقدان الهويّة عدم الإحساس بالحرّية عندما تكون في شرك الآخر، وفي المقابل فسوف نبيّن عبر هذه الدراسة كيف تشتغل ملفوظات الهويّة بطريقة منسجمة ومتعاضدة وطريقة تشكّلها، فموضوع الهويّة يشكّل جدارا صلبا يحمي الأمير من أيّ مخاطر عقدية كانت أو قبليّة.

1-1-1- الدين: يمثّل المحتوى العقدي عند الأمير خطّا أحمرا لا يجوز لأيّ كان تجاوزه، فنشأته الدينيّة وسفرياته مع أبيه محي الدين إلى الحج، وقراءاته لمحي الدين بن عربي، جعلت منه رجل دين في المقام الأول، ثمّ إنّه اختبر ذلك في معظم لقاءاته مع القس مونسنيور ديبوش، وهذا ما كان يريح القس، فهو يعلم – باعتباره رجل دين- أنّ الكتب السماويّة ليست جائرة، وقد أخذ الأمير عبد القادر عن أبيه المسائل الفقهيّة وعمل بها، ويقدّم لنا السّارد الدين كميثاق للنظام الاجتماعي عند الأمير، نحو **اللهمّ أعني على إعلاء كلمة الحق، أنت تعرف أن أحكام الله نافذة، الحكم واضح وهو حكم الله،**

[1] كتاب الأمير :ص489.

فمثل هذه البنى السّردية ما هي إلا علامات حجاجيّة يحاول السارد توظيفها داخل المتن الروائي بطريقة تبدو عادية وبنسق السّرد الوصفي، ولكنّها في الحقيقة تؤسّس لوعي عقدي واضح من لدن السّارد، فهو يحاول –عبر مسار الرواية– جمع أكبر عدد ممكن من الشواهد والحجج والبراهين التي تبيّن أنّ الأمير لم يكن استلامه خوفا أو جنبا، بل إستراتيجية حربيّة للإبقاء على ما تبقى من الزمّالة .

صوّر السارد الأمير داخل قصر أمبواز، ولم تقيّده الحياة الفرنسية عن أداء واجباته اتجاه دينه "**أتمنّى أن لا أكون قد أوقفتك عن صلاتك ،لا الفرض عندنا يمرّ قبل كل شيء، حتى قبل حياة الفرد، في الكثير من الحروب قتل أناس كثيرون وهم يصلون ولم يستطيعوا توقيف صلاتهم للدفاع عن أنفسهم**"[1]، يمثّل هذا الالتزام العقدي أولوية خطابيّة عند كل مواجهة مباشرة سواء مع مونسنيور ديبوش أو بواسوني أو نابليون بونابرت، فليس غريبا من رجل هو في أصله رجل دين، وقد استطاع الأمير أن يزرع عقيدة التمسّك بالإسلام حتى في الأطفال." **إنّه أخي الصغير يا سيدي وأخاف عليه.**

أعرف لن أكلمه أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز، وهو في حاجة ماسة إليه؟

أعرف أنكم تتضوّرون جوعا.

صحيح، لكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم.

لماذا ؟

لأنكم لا تتوضؤون.

[1] الرواية :ص464.

ولكننا لسنا مسلمين مثلكم، وماذا يجب أن أفعل لكي يأكل أخوك الصغير الخبز.

أن تتوضّأ. أن تغسل يديك وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك و رجليك"[1]، يحيل هذا المقطع السّردي إلى تمسّك الفرد الجزائري مهما كان سنّه بالعقيدة الإسلامية، فقد كانت تشكّل هويّته، وهي منطلق لتأسيس الوعي الحضاري. إنّ مثل هذا السّرد المغلّف بالخاصيّة العقديّة يجب أن يفهم على أنّه مجموعة علامات تيميّة تؤدّي دورا سجاليّا من نوع الخطابات الموجّهة بواسطة الطابع التوثيقي، ويمكنها تبيين مدى تمسّك الفرد بربّه، وهذا التمسّك يتّم عن طريق تقديس الميثاق العقدي، وتقديم طروحات عن نوايا الجيش الفرنسي المضمرة في طمس الهويّة الجزائريّة من خلال استنزاف عقيدة الأطفال، باعتبارهم يمثّلون نواة المجتمع.

1-1-2- الإمارة: لا تختلف الإمارة في خصوصيّاتها عند الفرد الجزائري كثيرا عن الدّين؛ لأنّها مستوحاة من تعاليم الدين الإسلامي، ولكن وجب أن ينظر إليها على أنّها واجب مقدّس ولا مجال للاستهتار به، وإنّما أردنا مقاربة هذه التيمة؛ لتبيّن أنّ الأمير كان محل ثقة الجميع، وهو يحظى بمكانة متميّزة في قلوبهم؛ لأنّه استطاع لمّ شملهم وتوحيد صفوفهم ضد الطغيان الفرنسي "**وبمجرّد خروجه من المسجد، تصاعدت الأصوات مهللة: الله أكبر، الله أكبر، عبد القادر سلطاننا، عبد القادر سلطاننا ، أعلن عبد القادر سلطانا وأميرا للمؤمنين وبايعه كل من حضر**"[2]، وهذا يبيّن أنّ الأمير قد نال ثقة الجميع بفضل مجموعة من المؤشّرات التي تدّل على تميّزه وتفرّده بين الجماعة، وما يؤكد هذا الطرح التفاف القوم

[1] الرواية : ص 167.

[2] الرواية: ص78.

حوله، وهم في أشدّ أزماتهم " **لن نختار غيرك، مثلما بدأنا معك سننتهي بجانبك، إذا توجّب أن نبايعك مرة أخرى، سنفعل، ولا أحد يمنعنا من فعل ذلك**" [1]، فالنزعة الإقناعيّة التي كان يتمتّع بها الأمير عبد القادر جعلته محل إعجاب الجميع، لهذا ظلّوا ملتفّين حوله من أجل إقناعه بالعدول عن قرار الانسحاب عن الإمارة؛ لأنّه لم يطلبها يوما "**يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها**"[2]، ومعه تتحدّد معايير الرجل الذي تتكوّن فيه شروط الإمارة، فمثل هذه العلامات اللغوية ما هي إلا قرائن ودلائل واضحة بأنّ الأمير كان يمتلك من الخبرة وفنون الإدارة والحرب والمعاملات مع الآخر، ما جعله أميرا في سن مبكّرة.

1-1-3- الأرض: تتحدّد تيمة الأرض في رواية الأمير انطلاقا من قدرة الأنا على المحافظة عليها، والدفاع عنها من أي خطر أجنبي، ولسخريّة القدر أنّ الصحراء – باعتبارها فضاء الكائن في الرواية- التي تغنّى بها الأمير في قصائده كانت سببا في زوال إمارته، فقد جسّدها السارد (الوصف) في "**صورة الضياع الكلّي و الوجود الإنساني الهامشي**"[3]، ولئن كان الأمير قد استسلم في نهاية المطاف، إلاّ أنّه قدّم درسا في مجال التضحية والذود عن الأرض، وقد قدّم السارد بعض القرائن اللّغوية الدّالة على تيمة الأرض، وهي تشكّل بدائل المواجهة فيما يخصّ مفهوم الهويّة " **أدرك ثقل المسؤولية والثقة، حاربنا من أجل**

[1] الرواية: ص 126.

[2] الرواية: ص 83.

[3] نورة فرج: ارتباكات الهويّة: أسئلة الهويّة والاستشراق في الرواية العربيّة– الفرانكوفونيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2007، ص76.

هذه الأرض بكل إخلاص"[1]، وتكمن القيمة الإقناعيّة داخل هذا الملفوظ في كونه يتشكّل من فعل كلامي يمثّل خاصيّة تداولية وأخرى بلاغية، فأمّا الخاصيّة التداولية فيجسّدها ملفوظ الحرب بكل توجّهاته الإيديولوجيّة؛ لأنّ معايير المواجهة المباشرة تنتفي خارج هذه الخاصيّة، وأمّا الخاصيّة البلاغية فتتمثّل في فعل التلفّظ بصيغة الجمع(**حاربنا**)، مع ما تحوزه من قرائن لغويّة من طبيعة نفسيّة (**الإخلاص والثقة والمسؤوليّة**)، وهي قرينة بلاغية تهدف إلى تمرير رسالة التّعاون والتضامن بين أفراد الشعب الواحد. يتحرّك السارد –ضمن سياق آخر– عبر مسارات تلفظيّة متنوّعة داخل الرواية، فمن أجل الدفاع عن الأرض، لابدّ من تحقيق التوحيد ولمّ شمل الجزائريين بين القبائل المتناثرة، وهذا ما أدركه الأمير عبد القادر جيّدا، فقد عمل جاهدا على توحيد صفوف المسلمين داخل راية الجهاد: "**نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أننا من أرض واحدة، ولو كنا من قبائل شتى، وأنّ مستقبلنا الكبير في تكافلنا وتعاضدنا وليس في تقاتلنا**"[2]، لقد عرف الأمير –بخبرته العسكرية– أنّ الحل الوحيد المؤدي إلى الانتصار هو توحيد صفوف الجزائريين، ومحاولة الانفلات من أيّ اختراق بفعل التعصّب والخيانة، وكثيرا ما عدّت الخيانة سببا في زعزعة صفوف المقاومة" **أفضّل أن أسلّم نفسي لعدوّ حاربته وانتصرت عليه في الكثير من المرّات وقبلت هزائمه، على أن أقدّم رأسي لمسلم خانني وقت الشدّة**"[3]. تتحرّك تيمة الهويّة في رواية الأمير بفعل اشتغال أنساقها في شكل ملفوظات ذات طابع إنجازي، وتميّز هذا الفعل الإنجازي بخاصيّة التعاون الكمّي حسب مقولات غرايس، وقد وجدنا أنّ الأمير يتخيّر كلامه بما يؤدّي مقصديّته،

[1] الرواية: ص 76.

[2] الرواية: ص 99.

[3] الرواية :ص407

فهو المتكلّم والعارف بخبايا اللغة، فالأشكال المحقّقة للهويّة تنزع نحو التداعي السردي؛ لتكشف حقيقة الذات التي ترفض الانصهار في الآخر.

1-2- الهويّة ومساءلة الذات في رواية كريماتوريوم .

تمارس تيمة الهويّة في رواية كريماتوريوم ضغطا إيديولوجيّا متزايدا على الشّخوص الحكائيّة، فهي تبني معماريّة المحكي على حلقة الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، وتعدّ تيمة العودة من بين التّيمات الكبرى المشكّلة للرواية، بخاصة عند ربط المضامين المؤسّسة لأحداث الرواية بعضها ببعض مثل تيمة الفن، والذّاكرة، والكرّاسة النيليّة .

يتميّز خطاب الهويّة بخاصيتيّ التعاون والتداعي التيمي؛ لأنّهما خاصيّتان ملازمتان لحياة الفّنانة مي ويوبا، وما دار في فلكهما من مواجهات، وتقتضي هذه الخاصيّة وسائل فضح واختراق للمنظومة اللغويّة التي تبلغ عنها بشتى الطرق، وقد قدّم لنا السارد الطرق المفضيّة لفهم العلاقة الجدلية بين مي وفلسطين، عن طريق ربط الهويّة بالمرجعيّات التاريخيّة والإيديولوجيّة والدينيّة، فالقناعة التي تشكّلت في ذهنيّة مي عبر مسارات الرواية، تفضحها بعض الممارسات التيميّة مثل اللوحات الزيتيّة التي وجدت في ذلك ضمانا للبحث عن مكامن هويّتها، فالهويّة تشكّل ميزة سرديّة تحدّدها علاقات التجلّي والاختفاء لبعض التيمات لطابعها الإنجازي، فنجدها تعبّر داخل رسومات الفنانة مي عن الذات والوطن والأهل والحبيب، بخاصة بعد إصابتها بمرض السرطان؛ لأنّ هذا الوعي الباطني والمضمر عند مي، هو في حدّ ذاته مقولة سجاليّة تؤكّد بأنّ المرأة الفلسطينيّة لازالت متمسّكة بهويّتها رغم الانطباعات التي كانت

تقدّمها خالتها لها بأنّها أمريكيّة، فهي لا تعرف عن بلدها فلسطين سوى المولد والطفولة، فالإبداع الصادر من لدن الفنّانة مي بوصلة تحدّد مساراتها عبر آليات اشتغال الذاكرة والحنين والألم، وتبرز لنا مخلّفات المواجهة المضمرة بين الذات والوعي في فهم طبيعة الهويّة التي تنزع نحو تفعيل ازدواجيّة الانتماء.

يتجلّى الخطاب السّجالي في علاقة الذات بتيمة الهويّة القائمة على تحرير الوعي من المساءلة التاريخيّة حول تيمة الأرض، وقد عملت الرواية على استظهار هذه المساءلة في شكل ومضات تربط بين ماضي مي وحاضرها، ويرسم لنا المشهد السردي للمدوّنة العلائقيّة بين الذات والأرض، إمّا مع معلّمتها طانت جانيت أو حبيبها يوسف أو حتى بعض الأماكن والأزمنة الجميلة، فالذاكرة التاريخيّة تمارس ضغطا إيديولوجيّا على مستويات الوعي والإدراك عند مي، ومن ثمّة تدفعها إلى استرداد هويّتها المنزوعة بالقوة، وهي عند مي تدخل في صنف الهويّة المبعثرة داخل ذاكرتها، عبر تفعيل الأسيقة الاجتماعيّة.

سنحاول أن نقدّم في هذا الجزء من الدراسة بعض العلاقات السّردية المشكّلة للخطاب السّجالي المرتبطة بتيمة الهويّة، وهي علاقات يؤسّسها الوعي المضمر عند الفنانة مي، وحضوره الدائم داخل المتن السردي، دون أن ننسى العلاقة الوثيقة بينها وبين السّارد، فقد اشتغل المحكي على " **تضافر وجهتي نظر الراوي والشخصيّة الحكائيّة في بناء مكوّنات العالم المتخيّل وعلى الإيهام بواقعيّته**"[1]، فهو يعمل على خلق البعد الدرامي، ومن خلاله "**تتمظهر الشخوص الحكائيّة داخل قوالب متعارضة ومتصارعة** "[2]، وفيه تتجلّى جميع المواجهات الداخليّة(صراع الوعي) و الخارجيّة (صراع مي ويوبا) التي

[1] محمد نجيب العمامي: في تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، دار المعرفة للنشر، تونس،ط 1،2009،ص76.

[2] جيرار جينات: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:معتصم عبد الجليل الأزدي، ص 53.

تحدّد مسار الحكي، وهذا يبرز مدى فاعليّة الخطاب السّجالي في قراءة تطوّر الوعي الإيديولوجي عند مي، وطريقة تحوّله إلى وعي ممكن عند يوبا، فالمدوّنة حاولت أن تحقّق إنجازها السّردي عبر المواجهة بين المتجلّي النفسي والمضمر التاريخي.

1-2-1-الأرض: تمثّل الأرض في رواية كريماتوريوم تيمة رمزية وحضارية، فهي عند مي قيمة مضاعفة من قيم الهويّة المتفسّخة، إذ لم تجد مي صعوبة في العيش في أمريكا، ولم تجد حرجا في الحصول على الجنسية الأمريكية، ولكنّها كانت مشدودة إلى سحر الشرق وقدسيّة الأرض التي ولدت على ترابها، وهي- أكثر من أي وقت مضى- تبحث عن ملاذها الأخير في تلك الأرض المقدّسة فلسطين، فبعد مرضها شدّها الحنين فجأة إلى القدس"**أكبر محرقة يعيشها المرء هي أن تسرق منه أرضه ويرمى على حواف المبهم**"[1]، ويتكوّن المقطع السّردي من مجموعات ملفوظات تبيّن العلاقة الحقيقية بين مي وتيمة الأرض، فالأرض بالنسبة لها الأصل الذي ينطلق منه الإنسان، ولابدّ أن يعود إليه إن آجلا أو عاجلا، وهي تمثّل الذاكرة الفردية والجماعية التي تؤسّس لفكرة الانتماء، فبدونها تنتفى هذه الفكرة فتتحوّل إلى سراب،كما يحيل إلى الجدليّة الأبدية بين الأنا والآخر من خلال ملفوظ السرقة، فخطاب المواجهة يفضح ممارسة الغصب والإقصاء من حق العودة .

لا تجد مي حرجا وهي تتكلّم عن الأرض في ربطها بسياقها التّاريخي والحضاري، من خلال حديثها عن يهود فلسطين داخل مناخ أخويّ قائم على الاحترام المتبادل" **كنّا عايشين مع اليهود، وكنّا نعطف عليهم، وكانوا يعطفون علينا، وكنّا نتقاسم أكلنا في الأيّام الصعبة وملحنا، حتّى حروبنا**

[1] الرواية :ص119.

الصغيرة،كنّا نحلّها بالتوافق والاسترشاد بكبار الحي، ما الذي تغيّر"[1] ، تشكّل تيمة الأرض مرحلة متقدّمة من مراحل تبلور مفهوم الوعي عند مي؛ لأنّها استطاعت أن تفرّق بين الشعب والمغتصِب، كما أنّها تدعو للتعايش السلمي والحوار الحضاري القائم على احترام الدين والعرق واللغة، ففلسطين استطاعت أن تحوي جميع الأطياف الدينية، ومكّنتهم من ممارسة طقوسهم الدينيّة وعاداتهم وأعرافهم، فالمضمر في هذا المقطع يفرض حضوره عن طريق المكيّفات التعبيريّة والمتمثّلة في إبراز العلاقة التاريخيّة بين العرب واليهود والمسيحيين التي كانت في بعض محطّاتها قائمة على مبدأ الاحترام المشترك والتكافل الاجتماعي، أمّا المحطّات الأخرى فيفرضها نسق القراءة السّياقيّة، والانفتاح على التأويل والقراءة المتأنيّة لأزمة الحوار الحضاري، وقد استطاعت مي أن تنفلت من قيود هذه الأزمة؛ لتعبّر عن رأيها دون دوغمائيّة أو فيتيشيّة.

عبّرت مي عبر أجزاء الرواية عن وجهات نظر مختلفة ومتعدّدة حول فكرة الانتماء، وهي ترى أنّ فكرة الانتماء أوسع من أن تحدّدها رقعة جغرافيّة، ولكن كل شخص فينا مجذوب بطريقة أو بأخرى إلى حنين الشيء الذي يريد امتلاكه وحده، فلا يشاركه فيه أحد، فلم تكن مي تبحث عن الأرض؛ إلاّ لكونها اختزالا لمجموع ذكريات تجمع بين ألم النفي وأمل العودة، وقد شكّلت الأرض تيمة فاعلة في بلورة شخصيّتها، كما حاولت تجاوز هذا الطرح النّكوصي عبر إضفاء المفهوم الروحي له، ودليلنا على ذلك أنّ ارتباطها بأرضها فلسطين بعد موتها كان ارتباطا روحيّا .

[1] الرواية :ص248.

1-2-2- الأهل: على مدار الرواية، هناك شيء يربط مي ويشدّها نحو الشرق، ولطالما تساءلت عن ذلك، وكانت الأجوبة تتساقط بطريقة عفوية، إنّه حب الانتماء إلى الأهل والعشيرة، ويعبّر السارد عن ذلك في أكثر من مقطع سردي؛ ليبيّن كيف أنّ الحروب تؤسّس لخطاب الفرقة والضّياع على أنقاض الارتباط الأسري والاجتماعي .

كثيرا ما كانت مي تحنّ إلى أهلها الذين فارقتهم وهي صغيرة " **يوه ... يا يوبا ... أنت توقظ فيَّ شيئاً حزينا يجرّدني من كل أسلحتي، طفولتي كم تقتل يوم مقتل أمي التي كنت أحبّها بحنون... لأنّها كانت كل شيء بالنسبة لي. كانت مقياسي في كل شيء**"[1]، وما يزيد من قناعة الاشتياق والحنين هو الإحساس المرهف عند مي لكونها فنّانة تشكيليّة، والفنان يقيس كل شيء بمقياس الإنسانيّة، فتظافر ملفوظات الهويّة والانتماء والأسرة والأرض، أنتجت العلاقة الروحيّة بين الذات الفاعلة والعلاقات المغيّبة، وهي فطرة إنسانيّة تجد لها حضورا في المخيال الاجتماعي العربي الذي يقوم على تقديس الروابط الأسريّة.

يمكن اعتبار هذه الملفوظات علامات لغويّة تعمل على تحريك الخطاب الإقناعي صوب مي باعتبارها فاعلا مساجِلا يسعى إلى ممارسة الحق الإنساني في الانتماء والهويّة، فقد كانت تقول لابنها يوبا" **أنت هويّة نفسك**"[2]، ويمثّل هذا المقطع السردي ردّ فعل مقنع و مبرّر، حاولت مي من خلاله استهداف الوعي المضمر المشكّل لإدراك يوبا باعتباره فاعلا مؤوِّلا ودحض طروحاته القبليّة، فالبنية

[1] الرواية: ص 97.

[2] الرواية: ص 98.

السّردية حاولت أن تبرز أنّ اغتراب مي الجسدي عن أهلها لم يفقدها اغترابها الروحي والمعنوي، فهو يؤسّس لوعي الانتماء، ونجد لذلك صدى واسعا عبر أجزاء الرواية، فمن الأم إلى الخالة إلى الأخت إلى الأب حسن "**والدي بابا حسن، شبحي الذي لن أشقى منه أبدا، هو طعنني في عمق القلب الهش**"[1]. يقوم السّارد عبر متواليّاته السردية بتعداد أهل مي بطريقة تكاد تكون إحصائيّة وصفيّة، فهو ينتقل من فرد لآخر، ويربطه بحقل الذكريات عند مي؛ ليبيّن كيف أنّ غيابهم شكّل حضورا مضمرا وحافزا في تشكّل مستويات الوعي عند مي، وهي تفضح كل ذلك في مدوّنة الحداد" **أشتهي فقط أن يبعثر رمادي على مياه نهر الأردن،وعلى قبر أمي وأخي وأخوالي ويوسف... ومقام جدي العظيم**"[2]، وتقول لتنجز عملا، من هذا المنظور تتحوّل مدوّنة الحداد إلى فعل كلامي يحقّق حضوره عبر فعل الإنجاز من خلال فعل المحرقة، وتعلن تحوّلها وعودتها عبر مدارات الزّمن إلى طفلة تشتهي من الدنيا أن تكون قريبة من أهلها، تعايشهم أحلامهم، وآلامهم، وآمالهم .

تعدّ تيمة الأهل في رواية كريماتوريوم من التّيمات الجادّة التي شكّلت طرحا عرفانيّا في حياة مي، فهي أحد أشباحها التي ظلّت تطاردها، وكأنّ السارد يحاول استحضار أكبر عدد ممكن من التّيمات؛ ليبيّن أنّ وعي مي يتحرّك نحو التّجسيد والإنجاز، وتحقيق فعل الانتماء.

1-2-3- الفن: تتعدّى بنية الخطاب السّردي مستوى الإقناع إلى مستوى الإثبات، فعلى مدار المحكي يقدّم لنا الخطاب السّردي علامات لغويّة دالّة بأنّ مي تحاول أن تؤسّس حياتها عن طريق مجموعة من

[1] الرواية: ص 144.

[2] الرواية: ص120.

القرائن التّيميّة، ومن ذلك تيمة الفن، فحياة مي الفنيّة بقدر ما جلبت لها الشهرة كشفت أمامها حقيقة الشرق، فالفن كسلوك إدراكيّ اشتغل بصورة آليّة حول محاولة العثور على الشيء المفقود في حياة مي التي ظلّت حتّى مماتها تتفاعل مع كل لمسة فنيّة تؤدّي إلى إحساس عميق بالانتماء" **هل تدرك يا بوبا أنّي كلّما استمعت إليك، شعرت كأنّك ضيعت مسلكا مهمّا في حياتك وأخطأت المسار بقليل، كان يفترض أن تكون شاعرا كبيرا، فضعت بين دغمائية أم كانت بجنونها الغني تريدك رساما مثلها**"[1]، فالشعور بالإحساس الفنّي جعل مي تبني كل حياتها على أسس فنّية، فقد أرادت لابنها أن يكون فنّانا وكذلك كانت خالتها، فكل شيء داخل الرواية يأخذ خصوصيّاته من شخصية مي؛ لأنّها تبدو إلى حد كبير شخصيّة مؤثّرة في الآخرين، وأكبر دليل على توغّل الفن في حياة مي، اللوحات الفنيّة والمعرض الفني، فأمّا اللوحات فهي متناثرة في أجزاء كبيرة من الرواية، استطاعت مي أن تستحضر كل تاريخها فيها، ونلاحظ من خلال هذه التوليفة تعالق الفن والأسرة والأرض، داخل لوحات فنيّة رسمت صمود مي في وجه النفي والاغتراب والإقصاء، وأمّا المعرض، فيبيّن أنّ مي كانت على قدر كبير من الاحترام وسط محيطها الفنّي " **شيء واحد بقي في ذهني، تلك الرعشة التي أحدثتها اللوحات في الناس**"[2]، ويمثّل المعرض أحد النجاحات الكبرى في حياة مي، فنجاح المرء لا يقاس بفكرة الانتماء فقط، بل بمدى إنسانيّتة وصدقه مع كل ما يحيط به. أرادت مي من خلال تجاربها أن تلغي فكرة الانتماء بالمعنى المادي وتوظّفه روحيّا، وقد استطاع السّارد تجسيد هذا المعطى عبر معطيات لغويّة دالّة عبر أجزاء المتن السّردي.

[1] الرواية: ص113.

[2] الرواية : ص 98.

حقّقت هذه التوليفة الخطابيّة-بين تعاضد المعطيات الاجتماعيّة والفنيّة والمعنويّة- مقولة الانتماء الإنساني المجرّد، فمي تمثّل أنموذجا للمثاليّة المجرّدة التي أصبحت مفقودة في زمن تتصارع فيه المصالح وتتواجه فيه الماديّات، فقد شكّلت -بشكل أو بآخر- وجها آخر لخطاب الانتماء والهويّة، ولطالما كانت مي تعتبر الذّات هويّة خاصة من خلال الغوص في أعماق الأنا.

2 – جدليّة الأنا والآخر و معياريّة الغالب والمغلوب.

تعدّ ثنائية الأنا والآخر في حقل النقديّات المعاصرة من أعقد الطروحات التي تواجه النقاد والباحثين؛ لكونها خاصيّة خطابية تنزح نحو أسلوب المواجهة و المفاضلة، ما يتيح فرضيّة وقوع صدام محتمل(مباشر وغير مباشر) بين المجموعات الاجتماعيّة، ونحن إذ نبحث عن ملامح هذا الصّدام في الروايتين، فإنّنا نحاول إبراز إفرازات مضامين المواجهة في بعدها الحضاري والتاريخي.

2-1- الأنا والآخر في رواية الأمير:من المواجهة العسكرية إلى الحوار الحضاري.

يجد الفاعل الموؤّل في رواية الأمير أنّ ثمّة ثنائيّة الأنا والآخر تتحرّك داخل البنى السّردية من بداية الرواية إلى نهايتها، وهي تستمدّ دلالاتها من علاقات الأمير بالآخر، ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

- علاقة الأمير بالقس مونسنيور ديبوش .
- علاقة الأمير بالآخر الفرنسي، ويمكن تقسيم هذه العلاقة إلى ثلاثة أقسام:
- علاقة الأمير بالآخر في مستواه العسكري.
- علاقته بالآخر في مستواه الدبلوماسي.

- علاقته بالآخر في مستواه الثقافي.

يقودنا هذا التقسيم إلى البحث عن العلاقات الثنائية ومدى قدرتها على التوغّل داخل كوامن الشّخوص الحكائيّة وتقبلّها للآخر باعتبارها أنوات فاعلة ومحفّزة،كما سيقودنا إلى معرفة أشكال المواجهة والصدام من وجهة نظر سجاليّة، نراها قادرة على استنطاق مضامين الخطابات الإيديولوجيّة للمحكي "**الذي يرسم ملامح الصراع السّجالي بين أعوان الخطاب الواحد**"[1]، وكيف تبنى هذه العلاقات على عدّة اعتبارات (مصالح وامتيازات)، سنأتي على ذكرها وتحليلها لاحقا.

تتحدّد جدليّة الأنا والآخر عن طريق ضبط المفهوم العام للعلاقات الدولية المستندة على مبدأ المصلحة والتعاون المشترك، ولكنّنا في رواية الأمير نجد أنّ هذه الثنائيّة تعمل لصالح الآخر على مدار الرواية، إذا استثنينا فقط القس مونسنيور ديبوش الذي سار ضد تيّار الحكومة الفرنسية "**وأظنّ صادقا لو أنّ الفرنسيين عرفوا الأمير عبد القادر مثلما أعرفه اليوم لأنصفوه في أقرب وقت**"[2]،كما نلمس بعض الشّخوص الحكائيّة في الرواية التي تكنّ كرها شديدا للأمير، وهي في الأغلب شخصيّات عسكريّة اعتاد على مواجهتها بكل أساليبه، وقد سبّب لها خسائر ماديّة وحرجا لفرنسا .

2-1-1- علاقة الأمير بالقس مونسينيور ديبوش :تقوم العلاقة بين الأمير عبد القادر الجزائري والقس مونسينيور ديبوش على مبدأ الاحترام والثقة المتبادلة، فهما يؤسّسان لمقولة التعايش الديني والحوار الحضاري، فرغم كونهما من عقيدتين مختلفتين؛ إلاّ أنّهما استطاعا أن ينصهرا داخل بوتقة السّلام، ونجد

[1] محمد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة الخطاب السّجالي ،ص123.

[2] كتاب الأمير :ص 20.

أنّ معظم الخطابات المشكّلة داخل الرواية تحقق هذه المقولة وأنّ فعل المواجهة بين الطرفين تميّز بالهدوء والرزانة بسبب المستوى المعرفي والإدراكي للطرفين،كما نلمس تعاضدا حضاريّا بين توجّهين مختلفين أنجز خطابا صداميّا مناهضا لخطاب البرلمان الفرنسي "**سيدي السلطان... أنت لا تعرفني ولكنّي رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما... أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم... فأنا لا أملك لا ذهب ولا فضة ولا استطيع أن أمنحك في المقابل إلا صلوات روح صادقة و اعتراف العائلة التي أكاتبكم باسمها بخيرك الكبير**"[1]. فيردّ عليه الأمير بخطاب أقرب إلى خطاب القس من حيث الصدق والثقة "**مونسنيور أنطوان أدولف ديبوش لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم. ومع ذلك اعذرني أن أسجّل ملاحظتي لك بوصفك خادم لله وصديق للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة وليس سجينا واحدا كائن من يكون، كان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم أحب لأخيك ما تحبه لنفسك**"[2]. يقوم خطاب الأمير عبد القادر على إمداد هذه الثّقة العمياء في القس، وجعلها منطلقا لكل العلاقات المؤسّسة، إذ بقي مونسنيور ديبوش بعد أسر الأمير عبد القادر صديقا وفيّا له، ومدافعا عنه داخل البرلمان الفرنسي، يزوره في قصر أمبواز بصورة منتظمة؛ ليكتشف فيه صورة المسلم الصادق المخلص والمتعاون، وكذلك كان الأمير يراسله باستمرار بشأن رسالته؛

[1] الرواية:ص49.

[2] الرواية: ص 49 / 50.

وكان يرى فيه صورة المسيحي المخلص والوفي، فكل خطاب صادر من لدن الطرفين يؤسّسه البعد الديني كمرحلة أوليّة ثمّ البعد الحضاري كضرورة حتميّة، فهو بمثابة ملفوظات تهدف إلى تحقيق فعل التواصل والتفاعل والإقناع، وتتعاضد ضمن توليفة خطابيّة غرضها جعل الآخر ينصاع لرغبة الرسالة بأسلوب الترغيب لا الترهيب، فالأمير عبد القادر الجزائري استطاع أن يتأثّر برسالة القس، ما جعله يعفو على كل الأسرى،كما أنّه تحصّل على حريّته بفضل تأثير رسالة مونسينيور ديبوش في البرنس نابليون بونابرت.

2-1-2- علاقة الأمير بالآخر في مستواه العسكري : تتأرجح علاقة الأمير بالآخر في مستواه العسكري بين المهادنة تارة، والمواجهة تارة أخرى، فأمّا مظاهر المهادنة فتتجلّى في قدرة الأمير على التواصل مع الجيوش الفرنسية، و قد تميّزت بطابعها السلمي، وأماّ مظاهر المواجهة فترسم لنا المواجهات العسكرية المباشرة التي خاضها الأمير ضد الجيش الفرنسي، وتميّزت بصدامها العنيف والدمويّ .

2-1-2-1- الهدنة: لعبت الهدنة في رواية الأمير على معرفة مدى تقبل الأمير للسلام المؤقت، فالهدنة من الناحية العسكرية، يعني أنه لا تزال هناك حلول مؤقتة للصراع الدائم، وهذا ما وقع للأمير مع بعض جنرالات فرنسا الذين أجبرتهم الحروب والصراعات على تقبّل مبدأ الهدنة "**في حدود 1833 أو ما بعدها بقليل عقد دوميشال معاهدة مع الأمير، أخطأ أم أصاب فذاك أمر يتجاوزني، في بداية مشواري العسكري المدهش، وكانت بمثابة أول هدنة وبداية سلام، ولست مخولا كما لا يخفى عليكم للحكم عليها من أي جهة من الجهات، ولكني على الأقل أملك حق سردها وحكيها**"[1]، وتشكّل الهدنة ظرفا محيّنا، تبيّن مدى قدرة الأمير على التعامل مع الجيش الفرنسي من منطلق أنّ الحروب

[1] الرواية :ص 88.

وحدها لا تكفي لحل الصراع الدائم بين الطرفين، وعليه يمكن القول إنّ الأمير لم يكن دمويا وغارقا في العدائية. تواتر ملفوظ الهدنة بشكل لافت للانتباه داخل الرواية، وهذا ما يجعلنا نعتقد بأنّ الرواية تحاول رسم مسار لخطاب يقوم على مبدأ الحوار والتعايش، ونجد أنّ حنكة الأمير في تعامله مع الجيش الفرنسي تكمن في إدراكه بالحتميّة التاريخيّة التي جعلته أكثر من مرّة يقف مفاوضا؛ لأجل إعادة تنظيم الجيش وفتح الطرقات البرية للتجارة، فمثلما وضّحنا سابقا فالهدنة عند الأمير لم تكن إلا وسيلة قائمة على المصلحة المتبادلة بينه وبين الجيش الفرنسي، ولكنّها أيضا مدعومة بالأسس الأخلاقيّة، ويتجلّى ذلك في الجانب الإنساني بطريقة أو بأخرى"**قال الأمير لبيجو:أمنيتي أن تستمرّ هذه الاتفاقية، وأن لا يكون حظها مثل حظ الاتفاقيات السابقة أن كفيل عند ملك فرنسا بضمان تطبيق الاتفاقية. وقت للحرب، ووقت للسّلام أتمنى أن يلتقي الجيشان كرمز للأخوة**"[1]. يحمل لقاء الأمير بالجنرال بيجو أكثر من قراءة تداولية، فهو دليل على أنّ الأمير كان يحظى بثقة الفرنسيين، أو على الأقل هو رجل يحفظ الوعود والمواثيق ولا يخون المعاهدات، مثلما حدث مع قبيلة عين ماضي؛ لأنّه كان مجبرا بما لديه من سلطة على التعامل مع فرنسا بما يحمي شرف كلمته، فأيّ عمليّة انسحاب تعدّ خيانة بمقتضى الأعراف السياسيّة، فكل هذه المفترضات القولية، كان حضورها قويّا داخل الرواية، مما أدّى إلى زيادة تواصلها وتفاعلها التّداولي مع جميع الأطراف والشّخوص الحكائيّة ،كالجنرال دوميشال، والجنرال بيجو، وتريزل، وكلوزيل، وأخيرا لامورسيير .

2-1-2-2-الحرب :في مستوى آخر من مستويات التعامل مع الجيش الفرنسي، يتجلّى لنا الأمير

[1] الرواية :ص 189/188

عبد القادر قوّة عسكريّة أثناء الحرب بكلّ الوسائل الحربيّة المتاحة، وهذا يوضح الجانب الآخر في شخصيّة الأمير وتفوّقه العسكري"**كانت مجموعة الأمير المكونة من 2000 من المشاة و1200 نفر من القبائل المحاربة الذين يساعدون على المقاومة، أعطى الأمير أمر الهجوم،** "[1]، فالأمير في جميع حروبه ضد الجيوش الفرنسيّة كان يتعامل بحزم شديد داخل المعركة،كما كان يبدي تعاطفا مع الأسرى، وقد ألحق هزائم معتبرة بالجيوش الفرنسيّة، ومردّ ذلك أنّه كان يأخذ التشريع في حروبه من القرآن والسّنة.

2-1-3- الأمير والآخر الدبلوماسي :نجد هذا النوع من المواجهة بعد استسلام الأمير، وإرساله إلى قصر أمبواز، فكان الأمير على قدر كبير من الدبلوماسية، ونقصد بذلك احترام أعراف الآخر، والتكلّم بمقتضى حديث الآخر، والإجابة على قدر السّؤال، ونلمح ذلك في المقابلة التاريخيّة التي وقعت بين الأمير والملك نابليون بونابرت "**سيدي البرنس – الرئيس لويس نابليون يشرفك بزيارته.**

Je suis venu vous annoncer votre Liberté"[2]

فذهاب الملك بنفسه إلى قصر أمبواز؛ لإبلاغ الأمير بقرار حريّته دليل واضح على أنّ الأمير كان يكتسب من الدبلوماسيّة وحسن المعاملة ما جعل الملك يقوم بهذا الفعل، وقد كانت العلاقة الدبلوماسيّة بين الأمير وفرنسا قائمة على الاحترام والثقة المتبادلة إلا في بعض المواضع التي خانت فيها فرنسا العهود والمواثيق.كما يعمل الخطاب على منح الأمير صفة التّعالي، فالبنيات اللغويّة المشكّلة لهذا الخطاب تقوم برسم مشهد يضع الأمير موضع العارف بخبايا السّياسة، الموقن بضرورة الراهن الذي يقع على عاتق

[1] الرواية: ص139.

[2] الرواية :ص498 .

الأمير التعامل معه بحذر شديد.

2-1-4- الأمير والآخر المثقّف :كان الأمير عبد القادر على قدر كبير من الثّقافة والمعرفة (موسوعي)، ما جعله فاعلا مؤهّلا للقيام بفعل التواصل مع الآخر الفرنسي، وتميّز هذا التواصل بشيء من الثقة والطمأنينة، فهو لا يرفضها ولكنّه يتعامل معها بحذر؛ لأنّ المعرفة الإنسانية غايته القصوى " **كنت أعرف قليلا عن الفلسفة اليونانية، سقراط، أفلاطون وخصوصا أرسطو الذي حفظه من التلف أحد أكبر مفكرينا ابن رشد عندما كان ظلام اللاتسامح ينخر أوروبا من الداخل. ولكن اكتشافي لديكارت قريني من هذه الأرض، روسو حبّب إليّ المجتمع وهو على حق فيما يتعلّق بالحرية. حزنت لقاليليو. كان يفترض أن يبقى على رأيه وأن لا يتراجع أمام القضاء وهو سيّد الحق**"[1]، فذاكرة الأمير وقدرته على التواصل مع الآخر دون عقدة جعلته ينهل من المعرفة الأوروبية، بخاصة معرفة عصر النهضة، فقد أبان لكل من في القصر بأنّه على قدر كبير من الموسوعيّة في شتى المجالات المعرفيّة، وبأنّه في مستوى مزاحمة الآخر معرفيّا، ويتجلّى ذلك في مجمل لقاءاته مع بواسوني في قصر أمبواز، فقد اندهش هذا الأخير من سعة معرفة الأمير وموسوعيّته.

قدّم الأمير من خلال الطروحات السابقة نظرة جديدة عن الإنسان الحضاري في شمال إفريقيا الذي بقي مرتسما في ذهن الأوروبي في أشكال العبوديّة واللاإنسانيّة، وحتّى الحيوانيّة لمدة طويلة من الزمن، وقد تميّز خطاب الأمير بالجرأة وحضور شخصيّة العارف المتمرّس، فهو تلميذ ابن عربي الذي لم يعايش عصره،كما قدّم طرحا جديرا بالاهتمام يخص المثاقفة مع الآخر، دون وضع اعتبار لأيّ ضرورة

[1] الرواية: ص490.

سوى الضرورة الإنسانيّة .

2-2- مي في رواية كريماتوريوم : بين مطرقة الأنا وسندان الآخر.

على عكس جدليّة الأنا والآخر في رواية الأمير، فإنّ هذه الثنائية حقّقت أصداء متناقضة في رواية كريماتوريم، بخاصة في تحديد العلاقات بين الفاعل المساجِل والفاعل المؤوِّل، فهذا الأخير لا يدري إن كانت هذه المواجهة نوعا من الانتقال الجغرافي والمعرفي والحضاري، ورغبة التأقلم مع الآخر، فالفنّانة مي تحاول أن تقيم علاقات مع الآخر تكون مبنيّة على الاحترام المتبادل، ولكن نجد أنّ هذه العلاقة في جزئيّة من جزئيّاتها تنتفي مع الآخر الفلسطيني، بخاصة اتجاه الأب بابا حسن.

تجبر المكانة المرموقة التي وصلت إليها مي وطبيعتها الإنسانية على مثل هذه العلاقات، فهي الفنانة والمثقّفة والمدركة للضرورة التاريخيّة، انطلاقا من هذه الرؤية سنحاول تتبّع المسارات الكبرى في حياة مي الفنانة وعلاقتها مع الآخر، وتسجيل بعض الخطابات التي اتّخذت منحى سجاليّا دالا، بأنّ الفنّانة مي كانت تعيش صراعا داخليّا أشبه بالصدام النفسي، ما جعلها تعيش حياة متأزّمة ومع الاعتبارات النفسيّة للفنّانة مي، فقد استطاعت أن تسقط في كثير من الهفوات الاجتماعية في حياتها.

يخترق الخطاب السّجالي في رواية كريماتوريم ثنائية الأنا والآخر، ويحاول أن يجعل منهما أحاديّة متميّزة تبحث في إعادة الروابط الاجتماعية الخاصة بالفنانة مي، فإذا افترضنا مسبقا أنّ مثل هذه الإدّعاءات الرامية إلى جعل الفنّانة مي تتقبّل كل الخيارات المتاحة لها، فهل يفترض إزاحة مسار مليء بالذكريات ومسار ذي علاقة بالوطن الأم ؟ وفي نفس الوقت تقبّل حياة جديدة فرضت عليها وانساقت

لها؟ أيفترض بالطفلة مي أن تعاقب والدها بابا حسن ظاهريا، وهي باطنيّا تكنّ له كل الحب والاحترام؟ أيفترض بها نسيان مدينة الأنبياء والانسياق وراء مدينة الأحلام والشهرة بروكلين؟ إنّ مثل هذه التساؤلات ينتظر أن تشكّل صداما قائما على خصوصيّة المواجهة بين الذات الفاعلة والآخر، فنحن ننظر إلى المواجهة كشكل من أشكال الرفض والتمرّد والعصيان .

يمكن تقسيم علاقات مي مع الآخر إلى ثلاثة أقسام:

- علاقة مي بالجانب الشرقي (فلسطين)
- علاقة مي بالجانب الغربي(بروكلين).
- علاقة مي بالجانب الإسرائيلي.

2-2-1- علاقة مي بالآخر الغربي: تسير هذه العلاقة داخل رواية كريماتوريوم بسرعة سردية ثابتة من حيث الوصف، وهي تسجّل إشارات إيجابية، فمي بعد نصف قرن من المنفى استطاعت أن تنصهر داخل الحياة الأمريكية، وقد شكّل ذلك نوعا من الحميميّة الاجتماعية، جعلها محل احترام كل الأصدقاء "**كانت مي تشبه مدينتها في زهوها وألقها**"[1]، يتجلّى خطاب القبول والتماهي، من خلال بنية الاستعارة التي أراد السارد من خلالها تقديم صورة عن مي المرأة الغربيّة التي تقبّلت بشكل لا يقبل النقاش العيش في بروكلين، وهنا تتحدّد مستويات الاعتقاد بمبدأ التعايش والحوار العالمي، ونلمس جزءا يسيرا من السّرد التّاريخي، وهو تعليق يقوم على خلق نوع من التشويش في الفاعل المؤوّل، بحيث يقوم بحصره ضمن

[1] كريماتوريوم :ص63.

قطبي القبول والرفض .

2-2-2- علاقة مي بالآخر الإسرائيلي :يمكن رصد عنصرين اثنين في هذه العلاقة:

2-2-2-1- العنصر الإنساني: نجد أنّ خطابات هذا العنصر كانت فيه مي مساندة للشعب اليهودي من خلال حقهم في العيش في فلسطين، مثلهم مثل المسلمين والمسيحيين "**كنا عايشين مع اليهود وكنا نعطف عليهم وكانوا يعطفون علينا كنا نتقاسم أكلنا في الأيام الصعبة وملحنا، وحتى حروبنا الصغيرة كنا نحلها بالتوافق وبالاسترشاد بكبار الحي ما الذي تغيّر**"[1]. يعبّر هذا الخطاب عن مدى تضامن مي مع اليهود من منطلق أنّ كل فرد له الحق في العيش في أمن وسلام، فمشكلة مي لم تكن أبدا مع اليهود، وإنّما مع الاستيطان الصهيوني.

2-2-2-2- العنصر الصهيوني: كانت مي رافضة لإقامة أيّ علاقة تواصليّة مع الآخر الصهيوني، وتحاول في كل مرّة أن تفضح سياساتهم وعمليّاتهم الإرهابيّة ضد الفلسطينيين " **وعندها أطلق أحد عساكر الهاجاناه النار، بينما صعدت زوجة الابن إلى الطابق العلوي. وعندما اقتربوا منها رمت بنفسها من الأعالي.وكانت حاملا في شهرها السابع** "[2]، ويصوّر السّارد همجيّة عساكر الهاجاناه في ممارسة فعل التقتيل ضد الشعب الفلسطيني، وفي الوقت ذاته يعبّر عن المضمر عند مي والمتمثّل في وعيها بماضيها وإدراكها بحاضرها، وقد تحوّل هذا المضمر والخفّي إلى إستراتيجيّة خطابيّة "**يساهم في تحقيق**

[1] الرواية :ص248

[2] الرواية :ص264.

القصد من خلال السّياق التواصلي"[1]،كما تسعى قصديّة الروائي إلى تحقيق التمثّلات التيميّة الراميّة إلى إنجاز مواجهة سجاليّة بين الأنا والآخر، وإدخالهما في صراعات تاريخيّة وإيديولوجيّة؛ للوصول إلى أنّ تغليب الدافع الإنساني كفيل بتحقيق فعل الانتماء، وأنّ الهويّة في معناها الحضاري تتجاوز طروحات التملّك والتوسّع والاغتصاب.

3 – تمظهرات الوعي الحضاري و إشكاليّة الذات.

يأخذنا الحديث عن موضوع الوعي الحضاري أو السّلام الدولي في الرواية العربية إلى الحديث عن الصراع العالمي بصفة عامة والصراع العربي الإسرائيلي بصفة خاصة، ونلمس مظاهر هذا الصراع من خلال استحضار التاريخ في شقيّه (القضيّة الجزائريّة في زمن الأمير عبد القادر والقضيّة الفلسطينيّة)، فأمّا القضيّة الأولى فنجد لها مكانا في رواية الأمير، وأمّا القضيّة الثانية فنجد لها حضورا في رواية كريماتوريوم، وسنحاول استظهار ملامح السّلام المفقود من خلال استنطاق بنية الروايتين وقراءة مستويات المواجهة من منظور حضاري.

3–1–الوعي الحضاري في رواية الأمير:بنية القصد والإقناع.

تتحرّك تيمة الوعي الحضاري في رواية الأمير عبر خطين متوازيين، فهما لا يلتقيان إلاّ في بعض زوايا المحكي، فالخط الأول يمثّله الأمير عبد القادر والقس مونسنيور ديبوش، وأما الخط الثاني فيمثّله الأمير عبد القادر والحكومة الفرنسية الممثّلة في الجيش الفرنسي، ويعدّ هذا التوازي الدلالي بمثابة خطاب سجالي

[1] محمود طلحة: تداوليّة الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص140.

فائق الفاعليّة، يتحرّك بطريقة ضمنيّة وتغذّيه آليات المواجهة بين الطرفين، بحيث يحاول كل طرف أن يعبّر عن طروحاته، ويحمي معتقداته فمونسنيور ديبوش بمعيّة الأمير عبد القادر الجزائري اشتغلا على إرساء خطاب التسامح الديني والحوار والحضاري على حساب خطاب العنف وسياسية الغزو والتقتيل، ومع وجود أصوات تنادي بالتوسّع والنفوذ تحوّل المشروع الحضاري عندهما إلى أفكار ومعتقدات إلى جانب ذلك يتجلّى الخطاب الحجاجي في شكل متواليات سردية تردّد باستمرار مبدأ التعاون من أجل إحلال السلام مكان الاستعباد والاضطهاد، فنجد مونسنيور ديبوش يدافع عن الجندي باسم الإنسانيّة، ويدافع عن الأمير باسم المبادئ الفرنسيّة من أجل تحقيق العدالة الإلهية، ونجد الأمير عبد القادر يفكّ قيد الأسرى الفرنسيين لبلوغ الغاية الإنسانيّة، فقد وجد رجلا يفكّر مثله بمنطق الإنسانيّة. يتشكّل الوعي الحضاري في رواية الأمير في عدّة محاور تيميّة صغرى وكبرى، تبيّن إلى حد بعيد مدى الوعي الذي كان يتمتّع به الأمير أثناء إقامته في المنفى، ويمكن وسمه بالحوار الحضاري والالتزام العقدي.

3-1-1-الحوار الحضاري:يعدّ مفهوم الحوار الحضاري من بين المفاهيم الشائكة التي تفهم دائما على نحو مغاير، فهو من المصطلحات التي تتلوّن بالمعطيات العقدية والإيديولوجيّة والمذهبية، ولهذا كثيرا ما نجد أنّها تتحرّك نحو التطرّف والتعصّب، إذا ما أسئ فهمها، ونلمس اشتغال الأمير حول ممارسة هذا التصوّر اعتقادا منه بأنّه كفيل بحل جميع المشاكل على وجه الأرض، فهو بمقتضى المواثيق و المراسلات، كان الأسبق إلى الاعتراف بالسّلام الدّولي، والانفتاح على حوار الحضارات كوسيلة وغاية لحقن الدماء الناس، والتعايش بين المتخاصمين، دون أن ننسى دوره في إخماد نار الفتنة بين المسلمين والأقليّة المسيحيّة في سوريا.

للحوار الحضاري حضور قويّ داخل الرواية، بخاصة مع الجيش الفرنسي باعتباره طرفا ثانيا في المواجهة، ونجد أنّ الأمير في منفاه حاول أن يجسّد ويطبّق هذا المفهوم، بعد أن أرغمته ظروف الحرب ومعطياتها على وضع السلاح " **أتمنى أن تصل إلى قرار تبني فرنسا كوطن لك، وتطلب من الحكومة أن تمنحك أنت وعائلتك قطعة أرض غنيّة وستكون لك حياة مساوية لحياة أي مواطن فرنسي، محترم** "[1]، تعبّر القراءة التداولية لهذا المقطع السردي عن حدود الكائن؛ لتلامس الممكن، وتضع الفاعل المؤوّل (الأمير في المقام الأوّل ثم القارئ الافتراضي في المقام الثاني) أمام الحتميّة التاريخيّة؛ ليبني طروحاته انطلاقا ممّا تقدّمه القراءة السياقيّة، ما يفتح أمام الفاعل المؤوّل إشكاليّة القراءة وحدود المقصدية أمام ثنائيّتي السلام والخيانة، فقد يقول قائل إنّ تبني فكرة السّلام هو ضرورة لقبول الإغراءات والمساومات، ولكن ربط هذا المقطع السّردي بسياقه وبمرجعيّته، وبمقتضيات الأحداث القبليّة، يحتّم على الفاعل المؤوّل تقبّل أطروحة السّلام العالمي المبني على أسس الحوار الحضاري، من هذا المنطلق يمكن قبولها كمبرّر وحجة تضاف إلى جميع الحجج السّابقة التي اشتغلت داخل حقل المقاربة التداولية لأفعال التلفّظ، والإنجاز، والتحقيق؛ لتبيين آليات تشكّل الإيتوس، وأنّ قبول أيّ فرضيّة أخرى معناه نسف عمليّة الحوار الحضاري انطلاقا مما يقدّمه المحكي.

3-1-2-الالتزام العقدي: وجب في البداية أن ننظر إلى الالتزام العقدي على أنّه ضرورة حتميّة لكل فاعل له حضور داخل مجموعته الاجتماعيّة يعمل على توجيههم، وقد امتلك الأمير عبد القادر هذه الميزة، فهي بوصلته في التعامل مع الجيش الفرنسي، ويمكن قراءة الالتزام في الرواية من منطلق المنجز

[1] كتاب الأمير :ص 473.

والمحقّق، باعتبار أنّ كل قول تلفّظي هو بالضرورة التزام مبني على مقتضيات التحقيق، وقد تحرّينا نوعين من الالتزام العقدي هما:

3-1-2-1- الالتزام بالمقاومة: تعدّ المقاومة حدثا مقدّسا في حياة الجزائريين، فهي بمثابة ملفوظ قويّ الدلالة، ومنجز من بداية الرواية إلى آخرها بين الأمير وأتباعه ، والمقاومة نوع من أنواع الالتزام العقدي؛ لأنّها مسألة دينية، تقوم على تفعيل وعي المواجهة المباشرة لدى الأنا وتحيينها **"وقد قبلت ببيعتهم وطاعتهم، كما قبلت هذا المنصب، مع عدم ميلي إليه أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين وإزالة النزاع والخصام من بينهم وتأمين السبل ومنع العمال المنافية للشريعة المطهرة وحماية البلاد من العدو الذي غزا أرضنا، وهو يهدف إلى السيطرة عليها"**[1]، فقبول الأمير الإمارة مؤسّس على مجموعة معطيات عقديّة قبليّة، إلى جانب مفترضات الراهن والمستقبل، وهو يبرز مدى اكتمال عنصر الوعي الحضاري عند الأمير، من خلال امتلاكه بعض الصفات التي تؤهّله للإمارة مثل الحنكة العسكرية، والقبول لدى الآخر ، وسرعة البديهة واللباقة في الكلام، ولا يفترض فهم الالتزام العقدي بأنّه التزام قائم على المواجهة في شتّى أشكالها، وإنّما وجب التأكيد بأنّه خاصيّة تجسّد العلاقة المتينة بين معتقدات الأمير وما يؤمن به انطلاقا من مجموعة مرجعيّات تشتغل كضوابط إيديولوجيّة.

تتحرّك مقولات الحوار الحضاري كتمظهرات سجاليّة، أراد السارد من خلالها تبنّي موقفا يقع وسط جدلية الأنا والآخر، وتتمثّل هذه التمظهرات في حضور أكثر من فاعل مساجِل على مستوى دائرة المتخاطبين مثل الأمير عبد القادر، ومونسنيور ديبوش، وجون موبي، والكابتن بواسوني، وبدرجة أقل

[1] الرواية :ص 79.

البرنس نابليون بونابرت، والجنرال بيجو، ولامورسيير ،وحضور أكثر من فاعل مؤوِّل تحدّده القراءة الداخليّة المحايثة بين لدن المتخاطبين، ثم في مستوى آخر من مستويات التلقّي يتجلّى الفاعل المؤوِّل الذي يعيد إنتاج النص وفق مقصدّية، قد لا تكون بالضبط مقصديّة السّارد أو الروائي أو التاريخيّ.

3-1-2-2- الالتزام بالعهود: تحرّكت هذه المقولة كثيرا داخل المدوّنة، فالنشأة الدينيّة والنزعة الأخلاقيّة والإنسانية عوامل حرّرت الأمير من منطق التبعيّة ومنطق العنف المبرّر، فالوفاء بالعهود سمة تبرز ذلك التعالي على مستوى الشخصيّة، فلا عجب أن يظلّ الأمير –رغم مرور أكثر من مئة وخمسين سنة –مثالا يحتذى به عند الآخر " **أجيئكم اليوم لأقسم لكم بعهد أقطعه على نفسي أمام الله، وأمام أنبيائه، بأن لا أفعل ما يهز ثقتكم بي وسأحفظ عهدي بأن لا أعود إلى الجزائر** "[1]، فليس وقوع الأمير في الأسر ثمّ فكّ أسره سببا لقبوله بترك السلاح نهائيا، وعدم رفعه في وجه فرنسا، وإنّما علاقة الثّقة المتبادلة بين المتخاطبين (الأمير والبرنس نابليون بونابرت)، هي من حدّدت مقصديّة الخطاب ووجّهته، فمثلها وفّت فرنسا بوعدها اتجاه الأمير باعتباره أسير حرب، اعتبر الأمير أنّ الرد على هذه الثّقة المتبادلة لا يكون إلا بقرار أكثر شجاعة من القرار الفرنسي.

تجلّى الوعي الحضاري عند الأمير عبد القادر وتنوّع داخل المحكي بطرق تؤسّسها إستراتيجيّات المواجهة التي تعتني بأنظمة التخاطب والتلفّظ، وتحتفي بأنساق التواصل المحايثة والسياقيّة .

[1] الرواية: ص510.

3-2- الوعي الحضاري في رواية كريماتوريوم :فنّ المقاومة بين أنامل مي.

تقوم رواية كريماتوريوم في بعض المقاطع السرديّة على تبيّن مدى الاستهتار الإسرائيلي بعمليّة السّلام مع الشعب الفلسطيني، من خلال عمليات التقتيل والتهجير والإستيطان، وحتى عمليات الاغتيالات، فهذا الصراع الدائم أدّى بمي إلى مغادرة أرضها نحو أمريكا وبالضبط بروكلين، وهكذا نتبيّن كيف أنّ انعدام الأمن أو السلام أدّى إلى عمليات التهجير الممنهج، أو ما يعرف بقضيّة اللاجئين العرب، أو عرب 1948، ويمكن مناقشة فكرة الوعي الحضاري عبر فكرتين اثنتين:

- الوعي بالأنا.
- الوعي بالآخر.

يمكن تحليل هاتين الفكرتين من خلال تيمة السّلام العالمي التي تدعو إلى التعايش في ظل ما اصطلح عليه بالحوار الحضاري، فهي السلطة التي تتحدّد بواسطتها الحرّيات الفرديّة، وعلى هذا فرواية كريماتوريوم تحاول قراءة الحوار الحضاري من منظور الأنا بعيدا عن نظرة الآخر المغيّبة، وترصد الرواية صوتا واحدا هو صوت مي، وتتجلّى صورة الآخر من خلال ممارساته، فالرواية أنموذج حيّ لحياة عرب 1948 بعيدا عن فلسطين التي تحوّلت إلى جحيم العرب من خلال حياة الخضوع وحياة النفي والاغتراب، وكيف تحوّلت هذه النكبة مع مرور الزمن إلى إستراتيجيّة تاريخيّة أعاد العرب من خلالها بناء صورة مخصوصة عن الذات (مي أنموذجا)في تماهيها مع فكرة الوطن والهويّة والانتماء، وهي أنموذج تجسّد في صورة إنسانيّة، عبّر فيها عن فكرة الحوار الحضاري بعيدا عن لغة العنف والدم، وهي لغة الفنّ .

3-2-1- الوعي بالأنا : يشكّل حضور الوعي بالأنا عند مي عنصر العمليّة السّرديّة بكاملها، فالشعور بهذا الأنا العميق بداخلنا، لا يمكن أن يصل إليه أي شخص؛ لأنّه يستوجب مواجهة الذات بكل توجّساتها وإشكالاتها، ومحاولة امتصاص الجانب الحيّ منه، ولا يتمّ ذلك إلا إذا كان الفرد مؤمنا بمبادئه وقدرته على التغيير الإيجابي للحياة، ففي أكثر الشّخوص الحكائيّة اغترابا تتجلّى مي كأكثر النماذج الفلسطينيّة قدرة على التغيير، من خلال محاولاتها المتكرّرة لبناء ذات قادرة على مواجهة العالم، وبناء صورة عن الإنسان الفلسطيني المعاصر الذي يمتلك أكثر من أداة للتّواصل الإنساني، ويقدّم لنا السّارد في رواية كريماتوريوم صورة لتحوّلات مي منذ خروجها من فلسطين هاربة، وحتّى دخولها إليها رمادا، فمي باعتبارها فنّانة تحاول أن تصنع من ذاتها فاعلا مساجِلا قادرا على مواجهة الآخر" **أمّك يا يوبا لم تكن امرأة عادية، وربّما هذا مقتلها الكبير، لم تكن ترضى بالحلول الوسطى، وإلا لكانت امرأة نائمة ولاكتفت بالحياة المتواضعة التي يعيشها أغلبية الناس**"[1]، ينجز هذا المقطع السردي مقولة بناء الذات انطلاقا من خصوصيّة الأنا، فهو مؤشّر لغوي على تجاوز الفعلي وملامسة الممكن، من خلال بناء ذات مخصوصة (الفرد التراندستالي) قادرة على مواجهة المحن؛ لإيمانها المتعالي بقدرتها على فعل ذلك، وهو مبرّر نفسي تحاول الشخصيّة الحكائيّة مي استعماله عند كل أزمة، وهذا ما جعلها امرأة غير عادية في نظر ابنها يوبا، فالوعي بالأنا يتشكّل عند مي عبر فضاءات نفسيّة، تحاول أن تتعدّى مقولة المرأة والأنثى إلى حدود الوجوب والقدرة والإمكانيّة مع القيميّة، وبذلك يتحوّل كل مستحيل عند مي إلى مساحات للإبداع، وتجلّت صورة الآخر من خلال علائقيّة الحالة النفسيّة "**يا روح يما .. انك**

[1] كريماتوريوم : ص53.

حبيبتي عند يمتلئ قلبك بالأسى إنّك عندما تصاب بنوبة سعادة شهوة المنتهى، إنّك لا تسأل لماذا خدعك ومعك، أو أجمل شفافيّة في الإنسان وهي دمعة عندما يكون صادقا، الدمع لا يكذب" [1]، وقد اشتغل هذا المقطع السّردي على تبيين خصوصيّة فعل الكلام التأثّري من خلال رسم صورة لمي تنمّ عن علاقات الأمومة، ففعل الأمومة المنجز عبر فضاءات الرواية إستراتيجيّة فطريّة حوّلتها مي إلى شكل من أشكال المواجهة الهادئة، بواسطة رسم مسار وظيفته جذب الابن يوبا نحو سحر الشرق، فشعور مي بخيبات الأمل جرّاء تصدّع مفهوم الانتماء عند يوبا عند حدود الانتماء العالمي، هو اعتقاد راسخ بأنّه متوقّف على مدى الحلول المقترحة، وهي تخاطب ابنها يوبا عن طريق فعل التلفّظي (الدموع) الذي لا يدلّ إطلاقا على الهزيمة والانكسار، وإنّما يعدّ مؤشرا قويّا على مدى تفاعل مي مع كل ما يحيط بها، فالدموع مثلما تدلّ على الحزن والفرح، فهي كذلك تدل على التأثّر بأيّ مشكلة قد تواجهنا، وانطلاقا من هذا التأثّر، فإن إمكانيّة البدء من جديد واردة جدا.

تتفاعل مي مع وعيها الكامن بداخلها بشكل إيجابي سواء من خلال حياتها مع ذاتها أو مع ذكرياتها، فهما يمنحانها الفرصة والأمل الدائمين "**ولهذا علينا أن نجد مسالكنا في النهاية لوحدنا، نمشي ننكسر نقوم ثانية،لا نستسلم لفيضانات اليأس التي تجتاحنا**"[2]، فالقدرة على التغيير تحصل من خلال فهم مي لواقعها، والتفاعل مع الكائن المزيّف لمنح الممكن صورة إنسانيّة، فمي منذ وصولها إلى بروكلين قرّرت أن تتقدّم من أجل بناء صورة جديدة للمرأة الفلسطينيّة، وتغيير الصورة النمطية عن المرأة

[1] الرواية: ص 18.

[2] الرواية: ص 99.

العربيّة، فهي لا تحفل كثيرا بالانكسارات بقدر احتفائها بإمكانية تجاوز هذه الانكسارات، فقد تعوّدت على فراق الأهل، والأحبّة، والأرض، والذكريات الجميلة؛ بتفاعلها الدائم مع الأنا ومحاكاة الواقع الفلسطيني القابع في الأنا المضمر، وقد يعتقد البعض أن مي تعيش حالة الأنا النرجسيّة، ولكن على العكس فمبادئ مي في الحياة وعدم اعترافها بكل ما يحيط بها، هو ما جعل هذا الإحساس واردا. يمنح الوعي بالأنا عند مي الإحساس بالنفوذ والتميّز والخصوصية السلوكيّة والذهنيّة، فقد تجاوزت عبر تواصلها وتفاعلها مع الأنا الكثير من الآلام، ألم الفراق، والمنفى، والمرض، فكل هذه الملفوظات شكّلت داخل النص السّردي عائقا كبيرا في التواصل مع الآخر.

لازالت مي رغم انصهارها في الحياة الأمريكية (بروكلين) محافظة على بعض خصوصيّات المرأة العربيّة التي شكّلت شخصيّتها من مجموعة دوافع أنتربولوجيّة وعرفيّة، من أجل مواجهة الواقع بكل زيفه، وتحديّاته، ومي واحدة من النساء اللواتي آمن بقدرتهن على الوصول إلى شهوة المنتهي كما كان يردّد جدّها.

3-2-2- الوعي بالرّسالة الفنيّة: يشكّل الوعي بالرّسالة الفنيّة جزءا من الوعي الحضاري، لأنّه يختبر مدى قدرة الإنسان على التفاعل مع ما يحيط به، وترجمته إلى كينونات فنيّة، ونجد في رواية كريماتوريوم أنّ مي كانت حريصة على إقامة علاقة حميميّة مع رسالتها الفنيّة(الرسم)، ففيها تجد المتعة في التواصل مع العالم، وعبرها تنفذ داخل دقائق الموجودات بلغة الرّيشة، وكانت دائما ما تحثّ ابنها يوبا على ضرورة التمسّك بالفن؛ لأنّه أفضل وسيلة تعبير عن الإنسانيّة، وأقصر طريق لحل مشكلات العالم، أو على الأقل المساهمة -بقسط يزيد أو ينقص- في حلّها "**الفن يا يوبا ، كانت مي تقول كلّما داهمتها موجة**

الأحزان المبهمة، جرح تخرج منه شلالات النور والآلام اللذيذة، ولهذا نذهب نحوه بسعادة غريبة مثل ثور الكوريدا الذي يركض نحو حتفه في الساحة... لأنّه لا يريد أن يعرف حقيقة النهايات التراجيديّة التي تنتظره"[1]، فصورة الفنّ تختلف دائما عن أي تصوّر مادي لهذه الصورة، فهي تتجاوز المادي إلى المعنوي إلى الحضاري وأخيرا الإنساني، فالفن لا يكمن في حقائق الغايات، بل يكمن في الطرق التي نسلكها للوصول إلى الغاية، فقد يكلّفنا ذلك حياتنا، ولكن أن نرسم صورة جميلة توافق إنسانيّتنا، أجمل بكثير من أيّ نهاية متوقّعة، وهذا ما حدث لمي في الرواية، ففي الأخير استطاعت أن تصنع هويّتها وانتمائها، كما أنّها وفّقت في تحقيق وعدها(العودة إلى فلسطين).

تمارس الرّسالة الفنيّة سلطتها على مي انطلاقا من مؤشّرات قوليّة داخل المحكي، فاللوحات الفنيّة، والمعارض، والفنانين اشتغلت كمجموعة مؤشّرات سجاليّة، زادت من قيميّة الرسالة الفنيّة، فهي ترى أنّ رسالتها الفنيّة تسمو بطهارتها وصفائها، ويمثّل ذلك نوعا من امتداد الوعي الفنّي من غاودي إلى بيكاسو وانتهاءً بمي، وهذا دليل واضح على امتلاك مي مرجعية فنيّة (حمولة معرفيّة) تؤهّلها؛ لأن تكون فنانة تشكيليّة، فقد كانت تعتقد بأنّ الرسالة الفنيّة قادرة على إحياء كل ما هو مدفون بداخلها، وجعله قادرا على تمثّل مستوى الهويّة والانتماء.

يصوّر السّارد مي داخل الرواية وهي في حالة انتشاء قصوى – رغم مرضها وما يسبّبه لها من آلام – فهي تمنحها الطمأنينة والأمان والإحساس بلذّة الحياة "**تستطيع يا يوبا أن تلملم كل هذا الشتات**

[1] الرواية:ص31.

وتصنع منه إما طوقا الياسمين أو حبلا تخنق به انطلاقك وحبك للدنيا؟ "[1]، فمي في الأخير اختارت رهان اللون والتشكيل؛ لتعيد وعي الرّسالة الفنيّة التي لا تؤمن بالتلاشي داخل متاهات المرض، بقدر إيمانها بما يمكن أن ترصده من قيم إنسانيّة، وبناء عالم قائم على مفترضات الحوار الحضاري الذي يتجاوز حدود التعصّب الإيديولوجي والعقدي .

4- تمظهرات السّارد والتجلّي التيمي.

تقوم البنيات السّردية في روايتي الأمير وكريماتوريوم على إستراتيجيّة تموقع السارد داخل المحكي، فهي تصّوره في أكثر من موقع سردي تارة متماهيا مع شخوصه الحكائيّة ضمن السرد الذاتي، وتارة أخرى مفارقا لها ضمن بوتقة السّرد الموضوعي، فالسارد من منظور تداولي له حضور يقوم على فعل التلفّظ مثلما ذهب إلى ذلك الباحث **محمد نجيب العمامي**• بناء على طروحات المدرسة الفرنسيّة ممثّلة في الباحث الفرنسي **لوران دانون بوالو** (**Laurent Danon-Boileau**) (1946-) ،فالسّارد توكل له مهمّة التموقع داخل المحكي، وممارسة طقوس الحكي انطلاقا من علاقاته بالمدوّنة من جهة والشخصيّة الحكائيّة من جهة أخرى؛ لأنّه يحاول بسط نفوذه من خلال استحواذه على الحكي، إمّا تعقيبا ووصفا، أو على لسان شخوصه الحكائيّة، والسّؤال المطروح:كيف تعامل السّارد مع طروحات شخوصه الحكائيّة انطلاقا من موقعه كمنجز لفعل الحكي؟ وكيف استطاع أن يحوّله إلى شكل ملفوظات

[1] الرواية :ص 99.

• يرجى العودة إلى المقال الذي قدّمه الباحث التونسي محمد نجيب العمامي حول السّرديات التلفّظيّة حيث أشار إلى جهود المدرسة الفرنسيّة في البحث عن أنساق التلفّظ داخل النصوص السرديّة ،من خلال الاهتمام بدور السارد الذي قسّمه إلى سارد غفل وسارد صريح .الرابط الالكتروني للموقع : https://www.abjjad.com

دالّة؟ وهل فضحت ملفوظات المحكي في الرّوايتين السّارد من حيث تموقعه السّردي داخل المحكي إمّا متماهيّا أو مفارقا لشخوصه الحكائيّة ؟ وما دلالاتها وآثارها البلاغيّة؟ .

4-1- حضور السّارد المفارق في رواية الأمير.

تقدّم البنية السّردية في رواية الأمير أشكال حضور السّارد وطريقة تقديمه للمحكي، فبين علاقات الحضور والغياب تنكشف حقيقة السّارد المفارق لمحكيه، وهي حقيقة تبرز موضوعيّته؛ لأنّه يعيد كتابة التاريخ وتصفّح حفريات الماضي، وقد يتجلّى في شكل اتفّاق ضمني بين السّارد والروائي خلال رسم مشهد عام لإيديولوجية النص التي تكون مرتبطة – في الغالب – بإيديولوجية المؤسّسة الأدبيّة•. عمل السارد في رواية الأمير على الوقوف داخل منطقة سردية تجعله يتوسّط شخصيّتيه الحكائيّتين، محاولا السيطرة على السرد من حيث هو عملية انتقال الحكي من حدث إلى حدث، وفيما يقوم السّارد بعمله المنوط به، تقوم شخوصه الحكائيّة بالبحث عن الحقائق التي لا تزال مقيّدة عند السّارد.

تنمو حركيّة السّارد في رواية الأمير بحسب البنى الزمنيّة التي تشكّلها، على هذا الأساس فالسّارد يمتلك الحق في التقدّم والتأخر والتوقف، وهنا يتحوّل إلى مجرد شاهد على كلام شخوصه الحكائيّة، فلا يزيد منها شيئا ولا ينقص، والسّارد حاله حال الأستاذ الذي يتولى زمام الأمور داخل قسمه فلا تلميذ يتكلّم إلا بإذنه، وهو الذي يقوم بفرض منطق الحديث بدل تلاميذه، وهو العارض بكل ما يحيط بالقسم من أكبر المعارف إلى أصغرها، دون أن يمتلك القدرة على الغوص داخل نفسيّاتهم، فبناء

• يرى الباحث الفرنسي روبير إسكاربيت أنّ المؤسسة الأدبية قد تكون شكلا من أشكال الصراع داخل الرواية؛ لأنّها تحاول أن تؤسس لإيديولوجيّة السلطة بأي طريقة، وكثيرا ما نجد أنّ بعض الروايات التي كانت على قدر كبير من الفنيّة بقيت دفينة الأدراج؛ لأنها بنت تيمتها على إيديولوجيات مناهضة لإيديولوجية السلطة.

المعماريّة الفنيّة من طرف السّارد يتطلّب مقدرة رهيبة على ربط علاقاته بشخوصه الحكائيّة "**فلكلّ شخصيّة محكيها الخاص تنعكس فيها صورة الأنا الساردة وهي تبذل جهدا كبيرا لاستجلاء واقع كل شخصية بأحلامها ومآسيها من خلال خبايا الذاكرة وتقويتها**"[1]، فبدونه تتحوّل العمليّة السّرديّة إلى مجرّد طروحات تنتفى داخل نظام سردي عبثي، فمقاربة تحوّل البنى السّرديّة من آليّات الحكي إلى واجهة سياقيّة يؤطّرها محرّك التاريخ، تغدو في الرواية بنى سجاليّة تحرّكها أدوات تيميّة فاعلة تؤسس لنحو النص السّردي، ويقوم السّارد في رواية الأمير بالسّرد التقريري، محاولا الجمع بين التاريخيّ، والتخيليّ، والسرديّ، والسيريّ.

4-1-1- استجلاء المبنى التيمي:تتناول الرواية عدّة تيمات أساسيّة و ثانوية، بفعل تحرّك الشّخوص الحكائية وتفاعلها، وهي تيمات ذات صلة بالمخيال التاريخي والثقافي.

4-1-1-1- السّجال العسكري:تصوّر الرواية حالة الحرب بين الأمير والجيوش الفرنسية، وقد أدخلت هذه الحرب الطرفين في مواجهة سجاليّة على مدار الرواية تقريبا، انطلاقا من حالات الأخذ والرّد التي يصنعها الطرفان، ونجد أنّ السارد يحرّك عمليّة السرد فيما يخص تيمة الحرب من الجانب الفرنسي، ويصوّر كيف أنّ الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال دوميشال الذي عوّض بوايبي يُغير على قبيلة الغرابة ويحرقها عن آخرها "**عندما بدأت الملامح الأولى للفجر تتضح، بدأت قوات الجنرال دوميشال تزحف نحو أهدافها ...واحتلت الخيام وأضرمت النيران في المحاصيل الزراعية بينما الأغنام كلها سحبت**

[1] سعيد بن الهاني: اختراق سلطة الخطاب الروائي، السّارد من الوصف إلى الكتابة: مجلة كتابات معاصرة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، بيروت، لبنان، ع58، مجلد 15، 2005، ص120.

نحو الجهات الخلفية قبل أن تقاد نحو المعسكر"[1]، فالرسم العام للحرب يبيّن مدى علاقة التوتّر وحالة الاحتقان بين الطرفين، وقد استطاع السّارد أن يحقّق هذا التصوير، ويقدّم نفسه كعون مساجِل مرفوق بمجموع الملفوظات الدالّة على الحرب (**القناصين، والبنادق، والسيوف**) والملفوظات الدالّة على الإنجاز (**ألسنة اللهب، و النيران**)، من أجل رصد الجانب الكمّي من الحقائق والمبرّرات التي جعلت الأمير يقاوم هذا الهجوم، ففرنسا لم تحترم الشيوخ والعجزة، وقضت على كل المحاصيل الزراعية، كما قامت بالاستيلاء على الأغنام والماشية، ويبدو أنّ السّارد يحاول عبر فعل الكلام التأثّري جذب القارئ داخل النص، وجعله فاعلا مؤوّلا لحالة المواجهة العسكريّة التي قام السارد بحكيها وكأنّه"**أمام مشاهد حربيّة سينمائيّة متقنة الصياغة والتصوير**"[2]، يحاول السّارد تصوير ردّة فعل الأمير إزاء هذه الهجمات العنيفة من طرف الجنرال دوميشال، وفق عرف الشريعة الإسلاميّة "**رفع الأمير الرّايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة كتب حولها بخط واضح" نصر من الله قريب على الساعة الثّانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغتة** "[3] تحوّل السّارد إلى سرد سجاليّة المواجهة العسكريّة بين الأمير والجنرال دوميشال، فبين حركيّة الأخذ والرّد والكرّ والفرّ، وهو سرد موضوعي تجاوز فيه السارد الطرح الذاتي، إذ ينتفى فيه التعليق والتعقيب، فقد صوّر ردود أفعال الشخوص الحكائيّة دونما تدخّل منه؛ لأنّه أمام مواجهة تاريخيّة، فالسّارد مارس التوثيق التّاريخي الذي يقع على حدود متساويّة مع الميثاق السيري. تناول السّارد تقديم المحكي- باعتباره شاهد عيان -عن مواجهة عسكريّة وقعت بين طرفين، فصوّر سجالية

[1] كتاب الأمير: ص 96.

[2] نصيرة لكحل: مكوّنات الخطاب السردي في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ص225.

[3] الرواية: ص 97.

الصراع العسكري بينهما، وترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لكي يحقّق بشأن هذه المواجهة، فالرواية عيّنات تاريخيّة تفتح لنا نوافذ الممكن، وقد اعتمد هذا التحقيق على معيار الموضوعية التاريخية التي وثّقت وأبرزت إلى حدّ كبير صورة الحروب خلال الثلث الثاني من القرن التاسع عشر.

4-1-1-2- المنفى(قصر أمبواز): صوّر السّارد حالة الأمير عبد القادر في قصر أمبواز بفرنسا، وهي حالة لم يعتد عليها الأمير في حياته الطبيعية، نجده يقدم بدقّة توثيقية رسالته إلى القس مونيسور ديبوش جاء فيها "**أما أنا أيها الحبيب الغالي، لقد سلمت أمري لله ولم يعد شيء يعنيني من الحياة سوى تلك الرغبة التي تنتاب المنفى المنكسر، الخلاص أخيرا من عزلته والسماح له باختيار موته على الأرض التي يشتهي أن ينطفئ على تربتها**"[1]، وقام السّارد بتحيين موضوع المنفى داخل الرواية؛ لأنّه مرتبط بمضمون الرّسالة التي كتبها القس للدفاع عن الأمير، فموضوع المنفى هو امتداد لسجاليّة المواجهة، ولكن على الصعيد الدبلوماسي، فالمحكي يتمّ بطريقة التداعي التيمي، فمن الإمارة إلى المقاومة إلى المحنة إلى المنفى، وهو تقنيّة سردية يجد له حضورا في الرواية التاريخيّة التي تحاول تقديم المادة التاريخيّة بأسلوب السببيّة والغائيّة، من هذا المنطلق يقدّم لنا السّارد الأمير "**أسيرا في فرنسا فكأنّه يرغب في تخليصه من أهم مكوّنات شخصيّته**"[(2)] التي تبلورت ملامحها منذ تولّي الأمير الإمارة، ويزيد السّارد من حدّة المنفى عند الأمير "**المنفى؟ الموت البطيء.. أكثر من ذلك.. التلاشي**"[3]، فمن عنفوان القيادة والإمارة إلى محنة المنفى، حاول الأمير أن يتعايش مع وضعه الجديد، فتصوير الأمير في المنفى هو صفة معنويّة لمنفى

[1] الرواية: ص 483.

[2] ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، ص231.

[3] الرواية: ص493.

كل الجزائريين، وهو تجريد معنوي لحرّية الجزائريين باعتبارهم —من وجهة نظر الفرنسيين – دون الإنسانيّة، وهكذا يتحوّل السّرد إلى ملفوظ سجالي حاول فيه السّارد تقديم ما أمكن المادة التاريخيّة (موضوعيّة الطرح) التي توثّق لحياة الأمير قبل الاستسلام وبعده.

4-1-1-3- الزمّالة والتوثيق المكاني:جسّد السارد عبر فعل السرد حضور أكبر عدد ممكن من إنجازات الأمير الدّالة على سعيه الدؤوب لبناء اللبنة الأولى للدولة الجزائرية الحديثة، ومن بين هذه الإنجازات التاريخيّة: الزمّالة التي تعدّ مشروع الأمير الحضاري، وتنتظم الزمّالة داخل دوائر تجمع بداخلها مختلف الشرائح الاجتماعية "**كانت الزمّالة تكبر كلما شرّدت القبائل ودمّرت مساكنهم وحقولهم** "[1]، تمثل البنية السّردية(بنية الوصف) تصويرا دقيقا لمكوّنات الزمّالة الماديّة، والبشريّة، والمعنويّة، وهي تعبّر عن شعريّة الانغلاق والهروب، انغلاق الحيّز المكاني داخل الممكن، والهروب من المفترض، وتلخّص الزمّالة مستوى الوعي الذي وصل إليه الأمير في إدارة شؤون دولته، فهي توفّر له شروط الحماية والتخفّي باعتبارها مدينة متنقّلة، وشروط الإدارة؛ لامتلاكها كل الوسائل البشريّة، والمدنيّة، والإداريّة.

قدّم لنا مشروع الزمّالة تطوّر الحسّ المدني عند الأمير، وكشف عن مقوّمات الدولة المتحرّكة داخل عالم هو في أصله منزوع الحريّة، وما يمنح الزمّالة الأمان " **السّريّة المطلقة وإيهام الجواسيس بالأمكنة ومنابع الماء**"[2]، وهنا تتجلى إستراتيجية الأمير في إدارة دولته وحمايتها من كل خطر خارجي.

[1] الرواية :ص 290.

[2] الرواية : ص191.

قام السّارد في رواية الأمير بتوثيق تاريخيّته انطلاقا من الأحداث التاريخيّة والشخصيّات الحكائية الواقعيّة، بالإضافة إلى الرسائل المتداولة بين الأمير والجنرالات من جهة، والأمير ومونسنيور ديبوش من جهة أخرى، وكذا مراسلات مونسنيور ديبوش مع الحكومة الفرنسية، ومن ذلك الرّسالة التي بعثها القس منسنيور ديبوش إلى الأمير والمتضمّنة إمكانية العفو عن الأسير فرنسي جاءته زوجته متوسّلة منه إنقاذ زوجها من الموت: "**سيدي السلطان... أنت لا تعرفني ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما.. أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم .. واعتراف العائلة الّتي أكاتبكم باسمها بخيرك الكبير** "[1] فيرّد عليه الأمير عبد القادر الجزائري برسالة موثّقة تاريخيّا: " **لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، كان من واجبك أن تطلب منّي إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذين حسبناهم، منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة، وليس سجينا واحدا وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحبّه لنفسك**"[2].حاول السّارد من خلال هذا السّرد التوثيقي إبراز الوجه الآخر للعلاقة الجزائرية الفرنسية من خلال خصال التسامح والعفو عند المقدرة، والحوار العقدي بين المسيحيّة والإسلام.

يتجلى الموقف السّجالي الحاصل داخل المتن الروائي من طرف أصوات سجاليّة على قدر كبير من الكفاءة القيميّة والكفاءة المعرفية، والمتمثّلة في شخص مونسنيور ديبوش الذي عاهد نفسه على الدفاع عن الأمير عبد القادر الجزائري بكل ما أوتي من قوة، فقد استطاع أن يجسّد شخصيّة "**جسّدت**

[1] الرواية : ص 49.

[2] الرواية :ص49/50.

قيم التّسامح الديني وانتصرت للحوار الحضاري. دافعت عن الجزائر وعن رجلها الكبير الأمير عبد القادر"[1]، فالسّرد التوثيقي مارس بصورة خفيّة دور الفاعل المساجِل في كثير من المقاطع السّردية المتعلقة بالأمير عبد القادر،إذ رسمه في صورة الرجل المسالم الباحث عن السلام والأمين الذي وفّى بوعوده، والعفوّ عند المقدرة، وقد استطاع السّارد عبر تموضعاته التيميّة أن يحرّر الأمير من دائرة الانغلاق التاريخي، ويدخله فضاء الدلالات المفتوحة انطلاقا من التاريخ ذاته، فالسّارد من خلال المادة التاريخيّة أعاد تصحيح صورة الأمير، ولو من قبيل المادّة التخييليّة المتمثّلة في الرّواية.

4-2- حضور السّارد المتماهي في رواية كريماتوريوم.

تقوم البنية السّرديّة في رواية كريماتوريوم على معطيات قبليّة تحدّدها بعض المقتضيات التاريخية، فالممارسة السرديّة في روية كريماتوريوم تقوم على استجلاء علاقة الأنا بالآخر، ورصد جميع التحرّكات التي من شأنها أن تفضي إلى حقائق معيّنة أو حقائق غير معلنة مسبقا.

يمتزج المحكي داخل إطار سردي محض، يحدّده السّارد باعتباره النواة الأولى المباشرة لنقل السّرد أو نشر العلاقات بين شخوصه الحكائيّة، فالسّارد في رواية كريماتوريوم عارف بكل شخوصه الحكائيّة سواء على لسانه أو لسان بعض الشخوص كالفنّانة مي والابن يوبا، فمن الواضح أنّ البنية السرديّة في رواية كريماتوريوم توظف ساردا فطنا على علم حتى بالمعطيات التاريخيّة القبليّة، فهو يقوم بتقسيم الذاكرة التاريخيّة لمي ويوبا، وفق ما تقتضيه نسقيّة السّرد بحيث تزيد من تشويق الفاعل المؤوِّل؛ لإكمال الرواية من جهة، وتزيد من حدّة تصادم أحداث الرواية، وتنامي العنصر الدرامي من جهة أخرى.

[1] نصيرة لكحل: مكوّنات الخطاب السردي في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ص 227.

تتحدّد الغاية من هذه السّجالية في تفعيل مادة السّرد ومنحه صبغة تداوليّة بعيدا عن التداوليّات اللسانيّة التي لم تلق لها مستقرا داخل النصوص الإبداعية، ثم إنّ فعل السرد كما حدّده الناقد البنوي **جيرار جينات** يفيد بالضرورة وجود لحمة متماسكة بين أطراف الرواية يحدّدها السارد ويفعّلها، وفق إيديولوجية محدّدة فمثلما للروائي إيديولوجيّته، وللمجتمع إيديولوجيّته، فحتى النص الروائي يحوز إيديولوجيّته الخاصّة التي تؤسّسه .

تفعّل إيديولوجيّة المحكي مقولات السّجال بعيدا عن فكرة المواجهة أو فكرة الثنائية؛ لأنّ الفعل السّجالي لا يفيد بالضرورة مصطلح المقابلة، وإنّما فعل بلاغي قد يصدر من أيّ بنية سرديّة كما لاحظنا سابقا، فقد يكون في ثنايا الحضور الفنّي، كما قد يكون رهين البنية السّردية، وعليه فالمقولات السّجالية هي مقولات فنيّة وتيميّة تخص فاعليّة السّرد ومقتضياته، أما السّجاليّة السرديّة فهي خاصيّة خطابيّة مجسّدة من أول السرد إلى آخره.

يتعامل السّارد مع بنية النص السّردي في رواية كريماتوريوم بنوع من الخصوصيّة على مستوى تجسيد الشّخوص الحكائيّة ،بخاصة شخصيّة مي فقد جعلها مركزا لأحداث الرواية، وكل ما له علاقة بها من فضاءات مكانيّة، وبنى زمنيّة وشخوص حكائيّة، ولكن اللافت للانتباه من الناحية التيميّة تعلّق السّارد على لسان مي ببعض الحيثيّات التي تجلّت في شكل مؤشّرات حجاجيّة مثل: الوصيّة، والألوان، والكرّاسة النيليّة، وسنحاول في هذه الدراسة إظهار مدى قدرة هذه التيمات على تغيير نظرة يوبا اتجاه فلسطين، وكذا إظهار مي في موضع المتعلّق بأرضه، رغم ما أحدثته الأيام من تحوّلات.

4-2-1-الوصيّة: يتجلّى حضور الوصيّة في رواية كريماتوريوم من خلال العلاقة التواصليّة والتفاعلية بين مي والابن يوبا، فالرواية تبدأ تقريبا من خاتمة زمن القصة والمتعلّق بعنصر الوصيّة، ونجد أنّ تيمة الوصيّة تمتلك قيمة تاريخيّة عند مي حيث جاء الفصل الأوّل من الرواية بعنوان " **وصايا أمي**" ويبيّن جزء من الوصيّة حالة الضّياع التي كانت عليها مي خاصة بعد إصابتها بمرض السرطان كآخر إستراتيجيّة معتمدة؛ لإقناع يوبا بمشروعها، وتعمّد هذه الإستراتيجيّة إلى "**الإفهام والإبلاغ والتوصيل وإشراك الآخر في حاجات النفس والنظر إليه باعتباره مشاركا ومعاونا ينبغي إخباره والتواصل معه والتأثير فيه** "[1]، فمن خلاله يقدّم لنا السّارد مجموعة من العلامات اللغويّة المحمّلة بالمرجعيّات الاجتماعيّة، والثقافيّة، والعقديّة، فهي علامات إحاليّة تبرز علاقات المواجهة والحضور والانتماء، وتعبّر عن الحنين والطمأنينة، وهكذا تستمر الوصيّة في سرد علاقاتها الجلّية والمضمرة مع يوبا، وهي علاقات تنسف الموجود؛ لتقيم علاقة حميميّة مع المفترض والممكن، فالوصيّة كانت بمثابة الحلقة المفقودة من أسرار مي الدفينة .

4-2-2- الألوان: يمكن النظر إلى اللون في رواية كريماتوريوم من عدّة زوايا، ولكن تبقى الزاوية التي قدّمها لنا السارد من أعمق الزوايا المتعلقة بمي، فاللون يتواتر ذكره من بداية الرواية إلى نهايتها، وبالتحديد من التصدير إلى غاية آخر مقطع سردي من الرواية.

أقرّت مي منذ البداية أنّها بصدد البحث عن اللون الذي ظلّ يؤرقها، فهو لون أشبه بالأسطوري " **لون جديد يضاف إلى ملايين الألوان الموجودة الذي لم يره الآخرون، ورأيته أنا فقط، بل كنت**

[1] محمّد مشبال: خطاب الأخلاق والهويّة في رسائل الجاحظ، مقاربة بلاغيّة حجاجيّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص286.

أول من يملأ عينيه به فراشات القدس"[1]، ويتحوّل اللون من وجهة نظر تداولية إلى نوع من المقولات المضادة لفعل الانكسار؛ لأنّه يبيّن مدى تعلّق مي بفلسطين (القدس)، ومدى تعلّقها باللون الأسطوري، "**ألواني كانت رفيقي الأكبر في هذه الدنيا الصعبة والقاسية، وسيلتي الجميلة لمقاومة موت لا أستطيع حياله فعل الشيء الكثير**"[2]، فيتحوّل هذا اللون الضعيف والهش إلى وسيلة مقاومة في حياة مي، فهذه العلاقة التفاعليّة بين لون القدس والفنّانة مي، ساعدتها على مقاومة المرض، والصراع النفسي المرير والدائم حول عديد الإشكالات التي واجهتها في حياتها وفي طفولتها، وحتى في أوجّ تألقها الفنّي، وهي تردّد كلماتها الأخيرة قبل أن تغفو إلى الأبد "**أحاول أن أمد رأسي وأنام.. بملايين الألوان المتداخلة التي يصعب تحديدها.. أحاول أن أمدّ رأسي وأنسى أني أموت**"[3]، وهكذا يبيّن السارد أنّ اللون كان يعايش مي في لا وعيها الذي كان يتدفق نحو الإبداع والشهرة والخلود.

تتجلى مواطن الخطاب السّجالي، في هذا المقطع السّردي في العلاقة الوظيفيّة بين مي واللون، في كون هذا الأخير أصبح – عبر مسارات الرواية – مدافعا شرسا عن مي بكل نجاحاتها وإخفاقاتها، بحلاوتها ومرارتها، وكمبرّرات التجلّي والتخفّي، فقد زاد اللون معايير القيميّة في شخصيّة مي، إذ نجدها تناضل من أجل وعيها بمتطلّبات حاضرها الذي ظلّ يحارب طلاسم الوعي الزائف الذي خلّفه المنفى، فقام بتحويره واستبدال طاقاته السلبيّة الكامنة إلى طاقات إيجابية متحرّكة فتحوّل "**المنفى أو المهجر**

[1] الرواية : ص 74.

[2] الرواية: ص 142.

[3] الرواية :ص 415.

إلى مصدرين للاغتناء الثّقافي والجمالي"[1]، وقد ارتبط اللون بالقدس، وهذا دليل وحجّة بيّنة على علاقات الترابط والتفاعل الوظيفي بين الذات والفضاء المكاني في مستوى الشعور، فالقدس باعتبارها إيقونة بصريّة تحوّلت إلى دعامة نفسيّة أعادت المشهد التاريخي والحضاري عند مي –ولو بطريقة إستعاريّة– من خلاله اكتشاف الذات والبحث عن الممكن .

4-2-3- الكرّاسة النيليّة: يتكرّر ذكر تيمة الكرّاسة النيليذة في رواية كريماتوريوم بطريقة تكاد تكون شبه اتّفاق ضمني بين السّارد والشخصيّة الحكائيّة مي، إذ لا تكاد تخلو فصول الرواية من ذكر هذه الكرّاسة، والسّؤال الذي يتبادر إلى ذهن الفاعل المؤوّل:

– ما هو السّر الكامن داخل الكرّاسة النيليّة؟ ولماذا كانت مي تتحاشى بطريقة أو بأخرى الحديث عنها؟ هل هو الخوف من استحضار الماضي بكل تفاصيله و جزئيّاته؟ أم هو الخوف من انبلاج الماضي بأسراره الدفينة؟

تعدّ الكرّاسة النيليّة الصندوق الأسود لمي، ففيها ذكريات الطفولة، بحماقاتها وبراءتها وخربشاتها، وفيها سحر الشرق بكل تفاصيله وتعرّجاته، وعلى إثر ذلك أصبحت ملازمة لمي في حياتها وفنّها، ورسوماتها، وحتى مرضها، إذ يمكن عدّها ملفوظ سجالي حاول إضفاء لمسة بلاغيّة عن علاقة الفنانة مي

[1] بن علي لونيس: الإستراتيجيات التمثيلية في السرد الروائي العربي المعاصر لقضايا الهويّة اللغة والآخر، ضمن مؤلف جماعي، السؤال عن الهويّة في التأسيس والنقد والمستقبل، إشراف: البشير ربوح منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2016، ص 293.

بماضيها وبانتمائها "**هذه هي إذن مدوّنة الحداد كرّاسة أمي السّحريّة؟**"[1]، فهي تحمل سحر الشرق الذي فقدته مي منذ طفولتها وأجبرت على تغيير طبيعتها "**كانت الكرّاسة النيليّة مستلقية لوحدها في عمق الكنبة كأميرة خرجت من الماضي العتيق بكل كبريائها وألقها**"[2]؛ لتمزج الحاضر بالماضي وتحقّق مقولة الانتماء، فالكرّاسة النيليّة تجاوزت حقل الملفوظات والذكريات؛ لتعيد صياغة التاريخ بمفهومه الحضاري والإنساني، بل أكثر من كونها صورا لشخوص ظلّت تطارد على الدوام مي كأشباح، فالكرّاسة النيليّة تحاول أن تعيد رسم مي من جديد "**فتح الكراسة النيليّة لأول مرة، شمّ رائحة الأحياء المقدسيّة وحرارة الخبّازين**"[3]، وسرعان ما فتح سحر الشرق المجال واسعا أمام الكرّاسة النيليّة؛ لتفضح ما يجول بخاطر الفنانة مي، فالعلاقة بين مي والكرّاسة أكثر من مجرّد تمسك الشّخص بخصوصيّاته وذكرياته، فهي محاولة الإبحار في هذه الفضاءات الواسعة واللامتناهية، وهي العودة بحرية مطلقة إلى حنين الماضي، ودغدغات الطفولة.

يمكن اعتبار الكرّاسة النيليّة بمثابة خلاصة تيميّة أحالت على أفاق تداوليّة بين فعلين كلاميين، فعل منطوق متجلّي ومشخّص (مي)، وفعل ضمني مجرّد (الكرّاسة النيليّة)، وقد استطاعت هذه الأخيرة أن تقدّم – من خلال مي – مرافعات سجاليّة، تؤسّس لعلاقة مي بكل ما يخصّ ماضيها الاجتماعي، والعقدي، والثقافي، والعاطفي.

[1] الرواية: ص 57.

[2] الرواية: ص85.

[3] الرواية: ص 93.

4-2-4- المحرقة: يعدّ خيار المحرقة القرار الأكثر صدقا في حياة مي؛ لأنها استطاعت بذلك أن تضمن العودة إلى مدينتها (القدس)، وأن تحقّق فعلا إنجازيّا من خلال دفع يوبا إلى زيارة موطنه الأصلي فلسطين "**أشتهي فقط أن يبعثر رمادي على مياه نهر الأردن، وفي أحياء القدس العريقة التي عجنت طفولتي وعلى قبر أمي وأخي وأخوالي، ويوسف... ومقام جدّه العظيم..**"[1]، فالمحرقة لم تعد خيارا في حياة مي بعد إصابتها بداء السرطان، بل تحوّلت إلى ضرورة حتميّة، تضمن لها معانقة الشرق الذي حلمت به، وبحثت عنه في لوحاتها الفنيّة.

تعدّ تيمة المحرقة من المقولات السّجالية المفعّلة لمنطق الحكي وانفراجه، وقد تحوّلت في الرواية إلى خطّة بديلة، ووسيلة دفاعيّة عند مي، وحقلا خصبا حاولت مي من خلاله أن ترسم مسارا جديدا لحياتها، يكون مرجعه وعي الذّات، فلا الشهرة ولا الماء ولا النفوذ سلبوا هويّة مي الأصيلة، فقط هي الذكريات الجميلة وسط الأهل والعشيرة، فاشتغال الذاكرة عمل على استئصال الجذمور• الذي يشتغل عن"**طريق التغيير والتوسيع والغزو والاستيلاء والغرز**"[2]، وحدّد مهامها بالعلاقة الشجرانيّة، فهي تسعى إلى النمو والتطوّر والإنتاج، ومعها يزداد الخطاب السّجالي قيميّة، وتتحرّك نحو تأسيس فعل التماهي والتّشاكل.

---

[1] الرواية:ص120.

• الجذمور مصطلح قدّمه المفكّر الفرنسي جيل دولوز، ويرمز إلى العلاقة الشجرانيّة التي تنشأ بين المجموعات الاجتماعيّة بفعل خطاب الهيمنة والخضوع. للاستفادة يرجى العودة إلى مقال الباحث عيّادي عبد المالك الهويّة والذاكرة أو هواجس الثقافة، مقاربات نيتشويّة، ضمن مؤلف السؤال عن الهويّة في التأسيس والنقد والمستقبل، إشراف: البشير ربوح منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2016. ص43/42/41.

[2] عيّادي عبد المالك: الهويّة والذاكرة أو هواجس الثقافة، مقاربات نيتشويّة، ضمن مؤلف جماعي، السؤال عن الهويّة في التأسيس والنقد والمستقبل :إشراف: البشير ربوح، ص 41.

تحوّل تحرّك التيمات والتمفصلات التيميّة داخل رواية كريماتوريوم من منظور تماهي السّارد مع خطابات مي إلى ما يشبه البيت العنكبوتي، ونلمس التحام هذه التّيمات (الوصيّة، والألوان، والكرّاسة النيليّة، والمحرقة)؛ لتشكل سيمفونيّة الحياة عند مي وحلم العودة إلى سحر الشرق ومهد الأنبيّاء.

الفصل الرّابع

محكي المواجهة من الاشتغال النسقي إلى الممارسة السياقيّة

- مكيّفات التعبير وآليات الاشتغال السّجالي.
- فن الترسّل من محكي المضمر إلى مدوّنة الاعتراف.
- آليات تشكّل اللوغوس واشتغاله.
- الشخوص الحكائيّة و بنية الاختلاف والائتلاف.

تمهيد.

يعدّ البحث في محكي المواجهة قراءة محايثة لاشتغال بعض المكيّفات التعبيريّة الحاملّة للخطاب السّجالي، وهي قراءة تفاعليّة تعنى بالكشف عن صدام المجموعات الاجتماعيّة، فمواطن الاشتغال السّجالي تكمن في حركيّة الخطاب السّردي نحو تفعيل التمفصلات التيميّة المهيمنة في الروايتين، والعمل على ربطها بمحتواها الإيديولوجي، ولا يستقيم ذلك إلاّ بالعودة إلى التاريخ، وجعله مرتبطا بالترهين السياقي –باعتبار رواية الأمير رواية تاريخيّة ترصد مرحلة من مراحل المقاومة الجزائريّة، وكريماتوريوم رواية تحاكي قضيّة اللاجئين الفلسطينيين(القضيّة الفلسطينيّة)، على هذا الأساس فمحكي المواجهة محكيّ مرتبط بالعلاقات التفاعليّة بين مجموع المتخاطبين التي تجسّدها المكيّفات التعبيريّة (الأسلوبيّة) في رواية الأمير، والصيغ التمويهيّة(الإيهام بالواقع) في رواية كريماتويوم، وكذا انتظامها الدّلالي داخل فن الترسّل، ومحاولات الكشف عن مواطن تشكّل الذات المساجلّة في إطارها النفسي والاجتماعي والإيديولوجي، فالمواجهة هي بحث في علاقات الائتلاف والاختلاف بين مجموعات اجتماعيّة ناشئة، وأخرى مزيّفة .

1–مكيّفات التعبير وآليّات الاشتغال السّجالي.

تتحرّك روايتا الأمير وكريماتوريوم داخل مجموعة من آليّات التّعبير الإنشائي التي تعمل على فضح حقيقة التواصل الوظيفي بين المتخاطبين، وهي تتحرّك نحو ممارسة فعل التقصّي واستكشاف المضمر والخفّي بواسطة بنيات التخاطب، وتعمل على إنتاج بنيات واصفة ومتعاليّة تلعب دور الموجّه؛ لتبني موقفا من لدن الفاعل المساجِل نحو تفعيل خطاب الأنا في رواية الأمير وخطاب الذات في رواية

كريماتوريوم، وهما خطابان يمارسان نمطا خاصّا من أساليب القوّة المزوجة بأدوات التمرّد والمواجهة والمرونة المقترنة بفاعليّة الذاكرة والنوستالجيا،كما تعدّ أساليب واصفة تعمل على محاولة إبطال كل ردّة فعل غير مرغوب فيها من طرف الفاعل المؤوّل، بحيث تدحض توجّهاته وتلغي طروحاته.

1-1- الصّيغ الاستفهامية وتداعي السّرد في رواية الأمير.

يختصّ النص السّردي في رواية الأمير بمجموع الصّيغ الإنشائية التي تتحرّك أفقيا وعموديا؛ لتعمل -في مطلق الأحوال- على تحقيق العمليّة السّجالية التي سيطرت على جل المقاطع السردية، ورأينا أنّ هذه الصّيغ تتحرّك داخل حقول دلاليّة هدفها تقديم المزيد من المبرّرات و الوسائل الإقناعية التي تأخذ مسارين متوازيين من بداية السرد إلى نهايته، كما حاولنا جمع هذه الصّيغ الإنشائية الموزّعة بطريقة لافتة للانتباه في الرواية، وقمنا بتقسيمها حسب الضرورة الدلاليّة وعلاقات المواجهة.

1-1-1- الصّيغ الدّالة على الحيرة والانكسار: تمثّل بعض الصّيغ الاستفهامية في رواية الأمير، مرجعا متعدّد الدلالات انطلاقا من خصوصيّة المتكلّم، وسوف نركّز على الصّيغ الاستفهامية الدّالة على الحيرة والانكسار من لدن الأمير، إذ يمكن أن يكون ذلك بداية النهاية أو بداية المسار من الأرض إلى المنفى، ونجد ذلك في الحديث الذي وقع بين سي قدور و الأمير عبد القادر"**لكن يا سيدي، ماذا نفعل الآن؟**" [1]، ما يميّز هذه الصّيغة حالة الحيرة والوهن التي آل إليها الأمير عبد القادر وهو على حافة الهزيمة، فهي لا تقدّم حالات الانكسار بقدر بحثها عن الحلول، والجواب يأتي سريعا عبر المقاطع السّردية "**فماذا يمكننا اليوم أن نفعله في هذه الأوضاع التي نحن فيها؟ ماذا تستطيع فعله القبائل أمام جيش قوي**

[1] رواية الأمير :ص403.

لا يتردّد أبدا في استعمال كل وسائله لهلاكها، فهي بين سيفي وسيف العدو؟" [1]، فبنية السّؤال والجواب تختزل فضاءً سرديا، يجمع أشكال الحيرة وانقطاع السبل، وهو جواب الاعتراف بقوّة فرنسا ونهاية الأمير الوشيكة، ويفهم من الجواب تماثل مستويات الوعي والإدراك بين سؤال سي قدور وجواب الأمير، فصيغة السّؤال المبنيّة على نمط الاستفهام لم يرد بها جوابا غير الذي أراده الأمير، بل بحثه عن رؤية توافقيّة بين ما يراه هو، وما يراه السي قدور، وتتمثّل الرؤية في" **نوع الجواب الذي يفترض على المخاطب انطلاقا من المقتضى المجتلب من ذلك الاستفهام**"[2] .

تحتلّ صيغة الحيرة والانكسار حيّزا يشير إلى خطاب الاستسلام داخل المتن السردي، فالأمير الذي شهد انتصارات عظيمة ضد الجيش الفرنسي، أنهكته عمليّات الخيانة الداخليّة والخارجيّة، وهذا يأخذنا إلى الحديث عن صيغة الخيانة.

1-1-2- الصّيغ الدّالة على الخيانة: تستمدّ الصّيغ الدّالة على الخيانة دلالاتها من بؤر العلاقات التواصليّة بين الأمير كمؤسسة والمجموعات الاجتماعية بوصفها أفرادا و مؤسّسات، وهي صيغ قوليّة تسعى إلى دحض طروحات الأمير، ووضعه في منحى تنازلي .

1-1-2-1-خيانة الأفراد: تمثّل الصّيغ الاستفهاميّة الدّالة على الأفراد منطلقا حجاجيّا للأمير من أجل مواصلة تحقيق فكرته، بعد أن أدرك أنّ الخيانة قد قامت بتدمير جزء كبير من دائرته الزمالة: "...**إن من هذا المحظوظ الذي جئتم به؟**" (...)

---

[1] الرواية : ص406.

[2] نور الدين أجعوط: الوظائف التداوليّة للتخاطب السياسي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص166.

مصطفى بن إسماعيل؟

أين هو؟

في شكارة الخيش هذه. لقد جئنا برأسه ويده اليمنى"[1]، ويبيّن هذا الحوار القائم على الصّيغ الاستفهامية مدى استنزاف المعلومات من دائرة الأمير لصالح الفرنسيين، فقد أدّت الخيانة إلى دحض قوى الزمّالة وانهيار عاصمته المتنقّلة، وتمثّل الصّيغة الاستفهامية مكيّفا تعبيريّا ذا وظيفة إقناعيّة تؤدّي وظيفة خطاب الاستنزاف، وتنتفى عندما" **تتعارض المصالح المشتركة والنبيلة بين المتخاطبين"**[2]، كما استهدفت الخيانة مواقع القوّة عند الأمير، ما خلق حالة من اللاستقرار، انتهى بإنهاك قوة الزمالة.

1-1-2-2- خيانة المؤسّسات: عمدت الصّيغ الاستفهامية التي تختصّ بخيانة المؤسسات في بعض فضاءات المحكي، إلى كشف المؤامرة الخارجيّة التي دبّرت ضد الأمير من طرف الملك المغربي؛ بتواطؤ مفضوح من الجيش الفرنسي،فالمحكي كشف هشاشة العلاقات الدبلوماسيّة بين الأمير وبعض المؤسّسات الخارجيّة إذ لم يكن مستهدفا من الداخل فقط (**مصطفى بن إسماعيل**)، بل من الخارج كذلك من طرف الملك المغربي بقيادة العقّون الذي قام بمحاصرة جيش الأمير من جهة الغرب والجنوب الغربي، بمساعدة الجنرال لامورسير ومحاولاته المتكرّرة لتكسير الزّمّالة: "**ماذا نفعل إذا هاجمنا العقون في هذه الليلة ؟**"[3]، تحوز هذه الصّيغة الاستفهاميّة مكوّنات الفعل الدلالي لفعل الخيانة- الهجوم من طرف الملك المغربي العقون-، وهذه حجّة على أنّ الأمير تعرّض لمؤامرة الخيانة من الخارج، وبهذا تضاف هذه الصّيغة

[1] الرواية :ص307.

[2] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر،ص103.

[3] الرواية :ص395.

الاستفهاميّة إلى مجمل الصّيغ الإنشائيّة المذكورة الّتي تبرز أنّ المحكي كان يتحرّك ضدّ مشيئة الأمير، ويعمل على إخراجه من الأرض، وترحيله نحو المنفى.

1-2- الصّيغ التمويهية وتواري السّرد في رواية كريماتوريوم.

يتشكّل الخطاب السّجالي الإقناعي في رواية كريماتوريوم من عديد التمظهرات الخطابيّة، محاولا اختراق أفق توقّع القارئ، وإجباره على التماهي داخل الرواية، إمّا عن طريق الوسائل المباشرة -وقد سجّلنا بعضا منها فيما سبق - وإما بطريقة تمويهيّة غير مباشرة، الغرض منها جعل القارئ داخل منظومة التلقّي، وقد شكّل هذا العنصر — الصّيغة التمويهيّة -داخل الرواية حيّزا لافتا للانتباه، وأوجد لنفسه خاصيّة الإحالات.•

يمثّل الجانب الإحالي في رواية كريماتوريوم نمطا من شعريات بلاغة الإقناع القائمة على بنى تتمركز بطريقة هامشيّة، سنأتي على ذكرها لاحقا، فهي تعمل على خط متساوٍ بين ملفوظ البنى التركيبيّة، وما تقرّه آليات القراءة، إذ تسمح له "**بالمرور من التقبّل الحدثي للملفوظ إلى فهم الدلالة التداوليّة**"[1]، ويتّخذ الجانب الإحالي في الرواية طابعا تمويهيّا، انطلاقا من التركيبة اللغويّة التي يزخر بها، فهي تقوم

• يمكن اعتبار الإحالة خاصيّة ميتاسرديّة تعمل على استهداف الفاعل المؤوِّل من الدرجة الثانيّة وهو القارئ ، وإدخاله في لعبة الإيهام بالواقع، فهي خاصيّة تعمل على محاولة خلق ذلك الانسجام الوظيفي بين ما هو واقعي، وما هو تخييلي، يعمل هذا الانسجام على جعل العناصر السرديّة والهامشيّة في الرواية تنصهر تدريجيّا وتتمهاهى؛ لخلق صورة ازدواجيّة لمي .

[1] فيليب بلانشيه: التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، ص .152

على"**التكافؤ والانصهار والاندماج**"[1]، إذ يقوم الروائي بالإحالة على اللوحات الفنّية التي قامت مي برسمها والتهميش لها بذكر مميّزاتها، والمتحف الموجودة فيه، والرقم التسلسلي لها.

قد تزيد مثل هذه المستويات اللغويّة المركّبة لهامش الرواية (الجانب الإحالي)، من طموح الفاعل المؤوِّل في ردّها إلى جنس الرواية الواقعيّة ،فإذا كانت وظيفة الهامش إزالة اللبس والغموض بتقديم شروحات وتعريفات تقرّب دلالة المحكي؛ لتمنح "**النص تيارا جاذبا يسعى لأن يحقّق موازنة بينهما**"[2]، فإنّ الهامش في رواية كريماتوريوم جاء ليزيد من لبس المعنى وغموضه عبر عنصر التمويه الفنّي، ويزداد هذا الغموض اتّساعا في كون الشخصيّة الحكائيّة مي الفنانة الفلسطينية القاطنة بأمريكا، شخصيّة تمتصّ الأبعاد الواقعيّة من غلاف العتبات والإهداء والتصدير، وتصنع رؤية طروسيّة مع إدوارد سعيد، فتحوّلها إلى خاصيّة سرديّة انطلاقا من الجوانب الإقناعية المتّخذة ضد الفاعل المؤوِّل؛ بتحوّل الجانب الإحالي إلى عملية سردية أو لنقل بعد سرديّة •،يقوم السارد بنسجها وإسقاطها في شكل تعليقات هامشيّة، يبحث السارد من خلالها عن أدوات إقناعيه أخرى؛ لجعل الرواية أقرب للرؤية الواقعيّة.

سنحاول –وفق هذه الرؤية– دراسة بعض المقاطع الإحالية التي تواترت بشكل لافت للانتباه داخل الرواية، وضبط الخصائص السّجالية المشكّلة لها. يقوم السارد في الجانب الإحالي للصورة الزيتية أسرار الكرّاسة النيليّة – بجذب القارئ داخل اللعبة السرديّة، وذلك عبر عمليّة تمويهية، فالقارئ في هذا

[1] محمّد صابر عبيد وسوسن البياتي: المتخيّل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص203.

[2] المرجع نفسه: ص204.

• تتخذ العمليّة البعد سرديّة من المنظومة اللغويّة ذريعة تجعلها في سياق الاشتغال، فهي تهتم بالجانب التفصيلي المشكّل للتيمة، وقد أصبحت الرواية المعاصرة تهتمّ بهذا التوجّه الذي يعنى بالفضاء الهامشي، وهو يتحوّل شيئا فشيئا عبر نسقيّة القراءة إلى علامات تخترق الرواية؛ لتقيم علاقات التماثل والتجاور مع المعطى الواقعي .

المقام يتساءل: هل هذه اللوحة حقيقيّة أم لا•، وإن كانت حقيقيّة فنحن أمام رواية تاريخيّة، ستزيد من خصوصيّة العلاقة التواصليّة بين النّص والقارئ وانجذابه إليه- خصوصيّة الموضوع - **"هي عمل تركيبي معقد، مكوّن من أجزاء فوتوغرافية(...)اللوحة موجودة اليوم بمتحف الغيتي سنتر Center Getty بلوس أنجلس تحت رقم AZ-130 في قاعة الفن الفوتوغرافي المعاصر، رقم المزاد GET.C.SEC.BOK/MAKO/881954 "**[1]. يتشكّل المستوى الإحالي من عديد التمظهرات الخطابيّة، منها ما يخصّ الجانب التعريفي (المستوى الضبطي)، ومنها ما يخصّ المعلومات القاعدية (المستوى المرجعي)، وهناك مستوى التوصيف المرتبط بالجانب المظهري للوحة (مستوى الوصف)، انطلاقا من هذا المستويات يقوم السّارد بضبط لعبته السردية (الطابع التمويهي)، فالفاعل المؤوّل للجانب الإحالي يتأكّد من وجود العلاقة الوظيفيّة بين فعل التلفّظ في مستواه اللغوي وفعل التلفّظ في مستواه الخطابي، ثمّ يمكننا الحديث عن فعل التلفّظ في مستواه التأثّري والإنجازي، وهذا يحيلنا إلى إمكانيّة ربط العلاقة بين سلطة الحكي وما يحوزه من تمظهرات لا متناهيّة لعنصر التلفّظ، وسلطة الروائي الذي يخضع لسلطة الضبط الواقعي.

تبرّر اللعبة السّرديّة الممارسة من طرف السارد مدى البعد السجالي الإقناعي للصّيغ التمويهيّة، ويزداد هذا المستوى تأثيرا عند الفاعل المؤوّل مع اتّساع مستويات الجانب الإحالي: **"اللوحة موجودة**

• أتذكّر جيّدا أثناء تربّصي بالأردن أنّني حضرت ندوة قدّمها الروائي واسيني الأعرج بخصوص روايتيه الأمير وكريماتوريوم، وأثناء الندوة وقفت سيّدة وأخبرته بأنّها سافرت إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة خصيصا لمشاهدة بعض لوحات مي، ولكنها أصيبت بخيبة أمل عندما لم تجد اللوحة الزيتية التي تحمل رقم إيداع بالمتحف، فعمليّة الإيهام بالواقع دائما ما تخرق أفق توقع الفاعل المؤوّل، وتعمل على اختبار إمكاناته القرائيّة .

[1] الرواية:ص 155.

بمتحف التسامح Musiem of Ttolerance ضدّ العنصريّة ومعاداة السامية، بلوس أنجلس. ثمّ اقتناؤها في سنة 1999 في معرض مي الأخير بنيوجرسي، موجودة تحت علامة: sk667p وتحمل توقيع مي، رقم الشراء. في مزاد غاليري و يذوات وولز.432 pas /mkon mot.jos. / "[1]، يأخذ هذا الملفوظ الإحالي طابع المثال السابق، يضاف له سنة اقتناء اللوحة ،وعنوان اللوحة :آلام يوسف الخفيّة.

إنّ التماثل الحاصل بين التمظهر الإحالي وعلاقات التركيب القائمة على مستويات المرجع الضبط والوصف له من الكفاءة اللغويّة ما يجعلنا نعتقد بالتماهي بين البنية السّردية والبنية التمثيل الهامشي، إذ يتجلّى هذا التماهي من خلال خصوصيّة التوثيق؛ أي توثيق الرواية من منظور تاريخي.

يواصل السّارد لعبته من خلال بعث المستوى التمويهي في جانبه الإحالي ذي البعد السّردي "**الغريب أنّني التقيت ذات مرة برسام جزائري كبير اسمه محمد إسياخم في غاليري(...)عندما سألته عن وجهه المكسور الذي يتلوّن في كلّ لوحاته. قال: وجه أمّي الّذي انكسر، عندما طردتني من البيت، كانت في يدي مرآة**" [2]، تمارس علاقات الربط الوظيفي بين الشّخوص الحكائية طابع التمويه والمناورة السرديّة، ما يجعلنا نعتقد بوجود لعبة سردية من لدن السارد، تحاك ضد الفاعل المؤوّل (القارئ)، إذ ليس القصد منها إرباكه، وإنّما دعوته للمشاركة في بناء عوالم ممكنة للمتن السردي، وما يميّز

[1] الرواية :ص161.

[2] الرواية: ص169.

الجانب الإحالي هو محاولة السّارد الجمع بين المستوى التخييلي والمرجعيّة الواقعية، بين مي(بنية تخييليّة)، ومحمّد إسياخم (شخصيّة تاريخيّة).

تفضح آليّات الإقناع التي قدّمها السارد على لسان الشخصيّة الحكائيّة مي مكوّناتها؛"**لأنّها تتعلّق بالشخصيّة الإنسانيّة المتكلّمة التي يتضافر في صوغها ما هو فيزيولوجي ونفسي وثقافي واجتماعي**"[1]، فعلى مستوى القراءة وتشغيل المرجعيّة، نجده يمارس نوعا من جدليّة الذهاب والإيّاب (**va et vien**)؛ أي الانتقال من المستوى النصّي المحايث إلى المستوى السياقي، ومنه الجمع بين ما هو تخييلي وما هو واقعي، وقد تواتر المستوى الإحالي في رواية كريماتوريوم ثلاثة وعشرين مرّة، وهو يختصّ باللوحات الفنيّة التي قامت مي برسمها مع ضبط اسم المتحف، وجانب الوصف ،بالإضافة إلى جوانب تخصّ اللوحة ورقم المرجعية، وقد ميّزنا جانبين فيما يخص المستوى الإحالي:

1-2-1- الجانب السّردي: يمكن عدّه بمثابة السّرد الهامشي الذي يقوّي العلاقة التواصليّة بين الفاعل المؤوِّل والنص، واللوحات التي قامت مي برسمها "**لأول مرة أرسم علامات مدام – دنيا Mamm Donya، ولم أجد أية صعوبة في تذكر وجهها المليء بالطيبة والحنان. ولأول مرة تمتزج ألوان الفرشاة بدموعي. كنت أبكي من شيء غامض كان يتجاوز الشوق والحنين لأمي ولخالتي دنيا، مامي.**"[2]، ونلمس طغيان الجانب العاطفي عند الفنانة مي، إمّا في علاقتها بخالتها التي قامت بتربيتها أو علاقتها بأبيها الذي قام بتهريبها من فلسطين إلى نيويورك عبر نهر الأردن، ولهذا الحافز

[1] حسن المؤدن: بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 117.

[2] الرواية : ص215.

العاطفي ما يبرّره على مستوى العلائقيّة المرصودة بين التاريخيّ والتخييليّ، فالرواية انعكاس فنّي وجمالي لتاريخ اللاجئين العرب، تبرز المادّة الخام للمجموعات الاجتماعيّة المقهورة والمضطهدة، استطاع السّارد عبرها تجسيد العلاقات الإنسانيّة والأسريّة، فالعاطفة التي كانت تجتاح مي من لحظة إلى أخرى، قامت بتجسيدها كلّها في لوحاتها الفنيّة، فمثل هذه الأساليب الخطابيّة تعدّ بمثابة وسائل إقناعيه غايتها حمل الفاعل المؤوّل على"**الإقناع الذي يكون بمخاطبة العاطفة الذي لا يدع مجالا لإعمال العقل**"[1]، تبيّن مدى العلاقات العاطفيّة الدفينة لمجمل الخطابات الإيديولوجيّة، والاجتماعيّة، والتاريخيّة المتفاعلة داخل مي، وترصد ذلك التماثل الحكائي بين رغبتها الجامحة وتواصلها مع كل ما هو أصيل.

1-2-2-الجانب الإحالي: يختصّ بذكر البيانات الهامشيّة للوحات، أو لنقل إنّه الجانب الموضوعي للوحات، حتى لا نهدم الطابع السردي الذي يقبع بين مستويات الإحساس والتيمة، وبين علاقة الفنانة مي باللوحة (ارتباط المرجع بالشعور والعاطفة)، وارتباط المرجع بالجوانب الهامشيّة.

فالجانب الإحالي للرواية هو جانب توضيحي تفسيري غرضه نسج منظومة مرتبطة بالمرجع، هدفها" **إحداث تأثير من البداهة و المعرفة بالنسبة إلى الفاعل المحاجِج** "[2] وخلق جسر للتواصل الخطابي، للوصول إلى حد أقصى من التأثير والإقناع و من ثمّة التماهي، ومحاولة مزج التاريخيّ بالتخييليّ.

حاولت الصّيغ التمويهيّة في رواية كريماتوريوم العثور على العلاقة التكامليّة بين الفنانة مي واللوحات الفنيّة التي جسّدتها في الواقع، فلوحاتها تقريبا موزّعة عبر أنحاء العالم، أمريكا، وإفريقيا، وآسيا،

[1] عبد القادر قادا: بلاغة الإقناع، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص160.

[2] باتريك شارودو: الحجاج بين النظرية والأسلوب، تر: أحمد الوردني، ص86.

وأوروبا، فهذا الامتداد الجغرافي لتوزيع اللوحات الفنية، يعدّ بمثابة رسالة إلى كل الشعوب المستضعفة التي عاشت ويلات الاغتراب والمنفى والاستلاب، وجرّدت من هويّاتها، فاللوحات الفنيّة هي صرخات متألّمة تحاول مي إيصال صداها لكامل أنحاء العا لم.

2- فنّ الترسّل من محكي المضمر إلى مدوّنة الاعتراف .

يحتّل فنّ الترسّل في روايتي الأمير وكريماتوريوم حيّزا دلاليّا؛ لامتلاكه أدوات الإقناع والإنجاز، فمن خصائص الرسالة قدرتها على تحقيق علاقات التواصل والتفاعل وإيصال القصد بأقلّ جهد ممكن،كما أنّها تحوز بداخلها نمطا من أنماط محكي الاعتراف، يحاول المرسل تمريره عبر أكبر عدد ممكن من أساليب الترغيب، والتحبيب، والتمجيد في حال القبول، وأساليب الترهيب، والتخويف، والتمرّد في حال الرفض، من هذا المنطلق يسعى نص الرسالة إلى رسم مشهد توافقي بين المتخاطبين انطلاقا من مرجعيّة صداميّة، مشهد يتمتّع بحدّ أقصى من شعريات الحلول والانصهار والتماهي؛ لينتهي كشكل من أشكال التوافق الإنساني.

2-1-فن الترسّل في رواية الأمير بين المضمر الإيديولوجي والاعتراف الإنساني.

سنركّز في هذا المبحث على نوع آخر من السّجالات، أين تتحوّل المزاحمة إلى ملاحمة، فالحقيقة التاريخيّة ترى بأنّ الاختلاف الديني العرقي والطائفي – ولو بدرجات تزيد وتنقص – كانت سببا في نشوب صراعات سواء كانت مباشرة(عسكريّة) أو غير مباشرة (فكريّة)، لكنّنا اليوم أمام نوع آخر من السّجالات المحقّقة والمنجزة للصّيغ القوليّة، ويؤسّس الخطاب السّجالي في الرواية وعيا عقديا يتميّز بالهدوء

والاتّزان والتروّي والرؤية الحضارية للأمور، ونجد ذلك بصفة تضمينيّة في الرسائل المتبادلة بين الشخصيّتين الحكائيّتين الأمير ومونسنيور ديبوش .

2-1-1- رسالة مونسنيور ديبوش إلى الأمير عبد القادر: قدّما لنا الأمير ومونسنيور من خلال رسائلهما رؤية واضحة عن الائتلاف الإيديولوجي الناتج عن وضع كل واحد منهما والمكانة التي يحتلّها، فكيف ينتج هذا النوع من السّجال المفضي إلى التوافق؟ وما هي آليّات اشتغاله؟ وجب أوّلا أن نبيّن أنّ فنّ الترسّل يحمل بعض خصائص التلفّظ التي أقرّها غرايس في مبادئ التعاون، ويرى المرزوقي بأنّ "**للمترسّل أمورا لابدّ من مراعاتها...أن يعلم أوقات الإسهاب والتطويل،والإيجاز والتخفيف**"[1]، ويتوافق نصّ المرزوقي في حديثه عن فن الترسّل مع ما جاء به غرايس في حدود الفعل الكلامي وإنجازه، من خلال مقولتي الكمّية والكيفيّة، ونجد أنّ الأمير قد أجاد في رسائله فعل الاقتصاد في الكلام بما يخدم المعنى ويعاضد القصد .

أنتج فن الترسّل بين الأمير ومونسنيور ديبوش نوعا من الانسجام الوظيفي من خلال الاختلاف الجوهري بينهما مثل الاختلاف الديني والاختلاف العرقي... الخ، مع محاولة كل طرف الدفاع عن أفكاره، في ظلّ وجود اتّفاق ضمني بينها، فالأمير رغم اختلافه مع مونسنيور ديبوش، في كثير من الخصائص المشكّلة للجنس(الدين،والعرق،واللغة...الخ)، إلاّ أنّهما يتّفقان حول الرؤية العامة للّحظة التاريخية والموقف الإيديولوجي، فالقسّ يحترم مواقف الأمير وسلوكاته وقدراته (التناقل الشفوي)، والأمير

[1] أبو علي أحمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ،تحقيق :غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة،مصر، ج1، ط1، 2003، ص18.

رغم اختلافه عن القسّ، إلاّ أنّه يحترم فيه المبادئ المسيحيّة التي تدعو إلى السلم والحوار (سماحة الدين الإسلامي، فالرجلان يلتقيان في بوتقتا الالتزام العقدي والحوار الحضاري .

يمثّل فن الترسّل مبدئيّا عند الرجلين تلك النقاط الفاصلة التي تعيق تقدّمهما نحو حلّ بعض المسائل الظرفية كقصّة الجندي الأسير عند الأمير عبد القادر الجزائري، فالمحكي السردي يمثّل تواصل الرجلين عبر الرسائل"**سيدي السلطان... أنت لا تعرفني، ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما(...)فأنا لا أملك ذهبا ولا فضّة ولا أستطيع أن أمنحك بالمقابل إلا صلوات روح صادقة واعتراف العائلة التي أكاتبكم باسمها، بخيرك الكبير...**"[1]. يحيل هذا المقطع السردي إلى العلائقيّة الوظيفيّة الناتجة عن حسن استغلال ديبوش لمرجعياته، وقدرته على حسن سبكها بلاغيّا في مخاطبة الأمير، فقد واجهه عقديّا عبر توظيف بعض المؤشّرات اللغويّة (البعد العقدي) (**مؤمن ،خدمة الله يباركها الله ،صلوات)**؛ للتأثير على الأمير في مرجعيّاته العقدية-رغم الاختلاف العقدي- كما واجهه إنسانيّا (**أخي، لن يخيب، ظنّي فيك صادقا، أسيرا)**، واجتماعيا **(لا أملك ذهبا ولا فضّة)**، وتؤدّي هذه المواجهات نمطا حجاجيّا يقع على عاتق الأمير في حدّ ذاته، ويبدو أنّ الفاعل المساجِل مونسنيور ديبوش يمتلك كفاءة ومعرفة بالفاعل المؤوِّل (الأمير) عبر امتلاكه لوسائل التأثير المناسبة لشخص بحجم الأمير، ومن ذلك نزعة التّسامح العقدي، والنزعة الإنسانيّة، والنزعة الصوفيّة، فمجموع الصّيغ القوليّة التي حدّدها ديبوش في رسالته الموجهة إلى الأمير تمثّل الكفاءة القيميّة التي يحتلّها، ومدى درجة وعيه بالشخص الذي يراسله .

[1] الرواية: ص49.

2-1-2- رسالة الأمير عبد القادر إلى مونسنيور ديبوش: من خصائص الخطاب السّجالي أنّه خطاب يستوعب الجميع ضمن بوتقة واحدة، فلكلّ فرد أفكاره وتوجّهاته، والخطاب لا يقصي أحد إلاّ من منطق الغلبة والتماهي، فبعد رسالة القس ديبوش يستعرض السّارد رسالة الأمير ردّا على رسالته وجاء فيها "**مونسنيور أنطوان- أدولف دبيوش... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم (...) كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسحيّين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة وليس سجينا واحدا، كائنا من يكون. وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة، لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم.أحب لأخيك ما تحبّه لنفسك...**" [1]، وهنا تتحوّل العمليّة السجاليّة من لدن القس إلى الأمير عبر خاصيّة تبادل الأدوار، فردّ الأمير على رسالة مونسنيور يؤكد صيغة السّجال الهادئ بين الرجلين، (قضيّة تبادل الأسرى)، بعيدا عن أي صدام أو خطاب استفزازي، وما يؤكد قولنا إقبال الأمير على فك أسر كل السجناء، وليس السجين الذي ذكره القسّ ديبوش في مقدّمة رسالته، وهذا يحدّد مبدأ التعاون بين الرجلين في القضايا ذات البعد الإنساني، فصورة الأمير التي حاول السّارد رصدها من خلال ذلك صورة إنسانيّة ترسم حدود" **التمايز الحاصل بين الهويّتين الشخصيّة والسرديّة على ضوء نظرتي العمل والفعل ،ومن ثمّ قراءة هاتين الهويتين على هدي الدلاليات والتداوليّات**"[2]، ووجدنا أنّها تموضعت داخل الرّسالة في زاويتين اثنتين :

[1] الرواية: ص 50/49.

[2] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيريّة في رواية الأمير لواسيني الأعرج ،ص82.

- لا يمكن لرجل دين مخاطبة رجل سياسة، فالوجهان لا يلتقيان في قضايا تخصّ الجانب العسكري، إذ قد تتزايد إمكانيّة رفض الأمير لرسالة القسّ وعدم الرد عليها، ويعامل الجندي معاملة أسير، وحكمه يرجع فقط للأمير وأتباعه، ضمن حلقات المحاكمة، وهنا يخسر القس قضيّته مع الأمير.

- كما كان بالإمكان رفض الرسالة الأولى (رسالة مونسنيور ديبوش)، وعدم الرّد عليها باعتبارهما في حالة حرب، ولكنّه فضّل الردّ الديبلوماسي على الردّ العسكري، فمثل هذا النوع من المواجهة الهادئة لا تنمّ عن صراع أو عداوة أو صدام مفضي إلى انهيار القيم وسقوط الإيديولوجيّات، وإنّما مواجهة حضاريّة تتمازج وتتفاعل عقديّا؛ لتصنع لوحة إنسانيّة راقية.

2-1-3- رسالة الملك إلى الأمير عبد القادر:يعدّ التواصل بين الأمير عبد القادر الجزائري والملك لويس نابليون —رغم قلّته- من بين أكثر المبرّرات التي تؤكد الصّيغ القوليّة ، ومدى استثمارها للمكيّفات التعبيريّة، فرسالة لويس نابليون للأمير يخبره فيها عن حرّيته، تؤكّد من جهة مدى الانسجام الفكري اتجاه قضيّة الاتّفاق بين الطرفين، ومن جهة أخرى تمثّل نجاح القسّ مونسنيور ديبوش في مساعيه الحثيثة، لإنقاذ الأمير من حبل المشنقة(نص المرافعة) "**جئت لأخبرك بحريّتك**"[1]، ويمرّر الملك عبر رسالته مجموعة ملفوظات حالة، ويتبعها بملفوظ التحوّل، وتأتي هذه الملفوظات كإجراء احترازي؛ لتبيين أنّ الأمير لم يكن مجرما أو قاطع طريق، وإنّما عسكريّا وجب التعامل معه كأسير حرب، وهو اعتراف بأحقيّة الأمير في الحريّة،كما تبيّن الصّيغ القوليّة في رسالة الملك نابليون بونابرت امتلاكه لخيارين في تعامله مع الأمير، خيار الموت من خلال مجموع الرسائل والمرافعات في الجلسة النيابيّة التي أدانت كلّها الأمير، وعدّته مجرما

[1] الرواية: ص499.

وقاطع طريق (**لقد كنت خصما عنيدا لفرنسا**)، وتفيد الصّيغة القوليّة العلاقات التضمينيّة لمؤشر علاقة الأمير بفرنسا،كما تحيل إلى مجموع الرسائل المشفّرة التي تظهر تيمة العداء اتجاه فرنسا والتمرّد على حاكمها وسياسته في الجزائر، وفي المقابل اعتراف الحاكم بشجاعة الأمير وقوّته وتواضعه، دليل بأنّه خصم جدير بالاحترام، فاشتمال الرّسالة على بنيتين متعارضتين منحاها نوعا من السجاليّة في مستواها التداولي، غير أنّ الاستهلال والإغلاق ينهيان هذه السجاليّة التضمينيّة عبر حقلين دلاليين متعاضدين (**حرية، الالتزام بتنفيذ بنود الحريّة**) ، وفي المقابل التزام الأمير ببنود الاتّفاق وعدم التمرّد على فرنسا .

قدّمت رسالة البرنس نابليون نمطا آخر من أنماط الفعل التواصلي (الصّيغة الإقناعية)، عن طريق منح الحرّية للأمير مقابل النفي وعدم الرجوع إلى الجزائر، في صيغتين دلاليتين (**سألتزم بشرف إنهاء حبسك**)، في مقابل (**وثقتي كاملة في كلمتك**)، وتتجلى جدليّة هاتين الصيغتين في قيمة التعارض، فانتفاء الأولى يؤدي إلى انتفاء الثانية، لذلك نجد أنّ قيمة رسالة نابليون تظهر من خلال علاقات التواصل الضمنيّة التي تجمع بين الرجلين، وهي قيم تتجاوز المعطى اللغوي إلى المعطى السياقي .

تزداد هذه القيم وضوحا وتجلّيا من خلال الرسالة التي أرسلها الأمير إلى نابليون بعد إعلان حرّيته "**ديني وشرفي يجبرانني اليوم على احترام تعهّدي وشجب الخيانة فأنا من الشرفاء ولا أحد يستطيع أن يتهمني بالتلاعب**"[1]، وتنتهي عمليّة المواجهة غير المباشرة(الرّسالة) بتعهّد الأمير بعدم العودة إلى الجزائر والقبول بوثيقة النفي، مستعملا في ذلك أسلوب المخاطب المقتنع بأفكاره، وقد وظّف أكثر من لفظة تعبّر عن تعهّده منها القسم، فنابليون يعلم في قرارة نفسه بأنّ العربي لا يقسم إلاّ إذا كان

[1] الرواية :ص510.

صادقا (مرجعيّة دينيّة)، ثم يزيد على ذلك –لتحقيق السبكة الإقناعية– بتكرار لفظة الشرف في آخر الرسالة (مرجعيّة اجتماعية)؛ ليقنع الملك الفرنسي بقدرته التّامة في الحفاظ على الوعد الذي قطعه .

تقدّم لنا بنية الترسّل في رواية الأمير خطابات المواجهة غير المباشرة بين المتخاطبين، ولكنّها خطابات واصفة ذات بنية هادئة اعتمدت على توظيف المرجعيات، وتقديمها في شكل صّيغ قوليّة تجمع أحيانا بنية التعارض –لطبيعة الأفراد المتخاطبين – ولكنها تنتصر باتفاق المتخاطبين، إذ يعمد كل طرف إلى إقناع الأخر بمشروعه، وهي مشاريع تلتقي كلّها في بوتقة واحدة، بوتقة الحوار وعدم ازدراء الآخر، إذ تحوّلت الرواية في هذا السياق "**من طلب معرفة الأشياء إلى إثبات قضايا وتقصّي أخرى** "[1]، وهذا ما نلمسه عند القسّ مونسنيور ديبوش، عندما انزاح من محاولات تحرير الأسير إلى إثبات براءة الأمير من التهم الموجّهة إليه، وتغيير مؤشّر العلاقة دليل على نجاح المواجهة بين الطرفين، وما يؤكّد نجاح العمليّة التواصليّة انتفاء معايير القبول والرفض والليونة في تقبّل آراء الآخر دون الدخول في جدل استفزازي عقيم، أو الدخول في دوغمائيّة حاقدة، وهذا ما منح الخطاب السّجالي بعده الحواري الهادئ .

2–2– الرّسالة باعتبارها مدوّنة اعتراف في رواية كريماتوريوم.

تتشكّل وتتنوّع الصّيغ القولية في رواية كريماتوريوم، انطلاقا من عدّة معطيات لغويّة تأخذ منحى خطابيّا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الخصوصيّة السّياقية، وقد حاولنا التركيز على إفرازات البنيات اللغويّة الخاصة بالرسائل التي تواترت بشكل لافت للانتباه، ما يدفعنا للوقوف عند تخومها لما تحوزه من صور العلاقات التفاعليّة التي تنتج لنا في الأخير علائقيّة سجاليّة تجمع بين بنية التلفّظ وغاية المقصديّة .

[1] نور الدين أجعيط:الوظائف التداوليّة للتخاطب السياسي ،ص164.

2-2-1- وصايا مي :تتحدّد بنية الصّيغ القوليّة في الرواية من خلال الرسائل المتواترة لمي، وهي تجمع بين خصوصيّة التّعالق الإنساني والإيديولوجي، ونلمس ذلك في وصايا مي لابنها، وهي عبارة عن رسالة أوصته بقراءتها بعد موتها –مرض السرطان– وتنفيذ ما جاء فيها: "**يا نهر الأردن يا صرخة الأنبياء المكتومة، الباحثين عن مأوى لهم في تدفقك الأبدي**(...)**يا نهر الأردن، كن سخيّا فقط كما تعودت عندما يعبرك الطيبون الذين لا رفيق لهم إلا خيباتهم، ومنافيهم وأفراحهم المسروقة.**"[1].

يمتلئ المقطع السردي بجملة من المسوغات اللغويّة التي تحدّد العلاقة التاريخيّة بين الفنّانة مي ونهر الأردن، وهذا في حدّ ذاته جزء من البنية السّجالية الكبرى التي تربط مي بفلسطين الأرض، فقد أرادت أن تكون مرجعيّتها ضمن بنية لغويّة بلاغيّة نحو **يا صرخة الأنبياء المكتومة** (المحرّك العقدي)، **لقد جئتك بألمي وذاكرتي** (المحرّك الاستعماري)، **يا نهر الأردن كن سخيّا فقط**(المحرّك الإنساني)، وتتجلّى لنا بعض عيّنات البنيات الخطابية المشكّلة للخطاب السّجالي على أنقاض (الدّين، والاستعمار، والإنسانية) التي وظّفت في شكل بنى لغويّة (المعطى البلاغي) المفضية إلى مواجهة المحتوم.

تبحث مي في الوصيّة التالية عن الوطن والتاريخ والأصول، وهي تنادي جدّها: "**باسمك يا جدي الذي سرقته أندلسه الغائبة، يا فاتحة الروح العالية، أتلبس الآن بالمكان الذي شيّدت عليه عوالمك...** "[2]، فتتحوّل الوصيّة إلى ما يشبه الحفريّات في ذاكرة الذات، وهي تتلبّس بالمؤشّرات الحجاجيّة الدالّة على الحضور التّاريخي عند مي، وتمثّل البنية السّجالية في جانبها السّردي شكلا من

[1] كريماتوريوم :ص13.

[2] الرواية :ص14.

أشكال التّداعي داخل الرواية، فما لم تقله الوصيّة الأولى حقّقته الوصيّة الثانية. ففكرة التمسك بالأرض عند مي، تقابلها فكرة الأصول والخصوبة الأبدية داخل تلك الأرض، ويعدّ الجد علامة إثنيّة وحضارية عند الفلسطينيين، فهو رمز للانتماء والعطاء، وقد حرصت مي على تمثّل هذا الاستحضار في وصيّتها، فنجدها تشيد بفكرة المواجهة على حساب النسيان، **أتلبّس الآن بالمكان الذي شيّدت عليه عوالمك**(فكرة المواجهة)، و**عدت إليك لأتمكّن من نسيانك**(فكرة النسيان)، وتكوّن هذه المقابلة في عمقها مقابلة ضدّية تجمع بين عوالم الذاكرة وحدود النسيان التي تجتمع داخل تمفصلات التاريخ؛ لأنّ **"تحقيق الفاعليّة النصيّة يستند في عمومه إلى تأكيد المناقضة ؛لأهميّتها الفنيّة في ثنايا النص"**[1]، وهي تؤسّس لجدليّة على مستوى التاريخ،جدليّة أبطالها اللاجئون الفلسطينيون أو عرب 1948، فمرارة الزّمن الممزوجة بآلام النفي والغربة لم يجرّداها من ماضيها وتاريخها وأرضها، ونجد مي في الوصيّة الثانية تستحضر يوسف (حبيب الطفولة وزمن البراءة) الذي لم تتزوّجه **"وأنت يا يوسف، حبيبي الصغير وروحي المجنونة، إذا كنت من سكان هذه المدينة الصامتة، التفت نحو شجرتنا الأولى، الزيتونة القديمة المليئة بالحكايات والرسومات**(...) **سنجد معلّقة عليها، أصداء أول وآخر قبلة لنا**(...) **نم حبيبي، الدنيا لم تكن عادلة معنا، ربما لأنّها لم تكن لنا أصلا"** [2]، يمرّر المقطع السردي الازدواجية النابعة من عمق تفكير مي الحضاري بحاضرها وماضيها، بكل ما له علاقة بمحتويات الهويّة؛ لأنّ يوسف صورة لتلك الديمومة العاطفيّة التي استعانت بها مي لمواجهة خطر تدنيس هويّتها وتجريدها من مكتسباتها القبليّة التي تؤسّس لوعي الانتماء، وهي بذلك تؤسّس لخطاب سجالي من بؤرة العلاقات العاطفيّة في

[1] فتحي بوخالفة: التجربة الروائيّة المغاربيّة، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن،ط1 ،2012 ،ص413.

[2] الرواية :ص16/15.

بعدها الهويّاتي، ودليل ذلك تلبّس الوصيّة بخطاب الحنين والوفاء لحبّها الأوّل رغم تداعي السنين، ويمثّل يوسف في الوصيّة الذاكرة العاطفية* التي لم تتحقّق بفعل الزمان والمكان، وهو نوع من استذكار جانب البراءة المغتصبة عند مي، فالمنفى جرّدها من نعمة الزمن، والحب، والصحة فيما بعد، وقتل بداخلها الطفولة التي تحوّلت بفعل المتغيّرات التاريخيّة والإيديولوجيّة إلى نوستالجيا ممزّقة، وهي لحظة متعالية يكون فيها الإنسان (مي) على موعد مع أنينه الصادق الذي لن يتكرّر، وتمثّل الوصيّة هذه اللحظة عند مي، وما يؤكد طرحنا الجزء المتبقّي من الوصيّة" **ألبسيني يا ميرا، يا يما ودثريني برحمك الذي لم يجف ماؤه، وحدك بقيت جليلة مثل مريم التي أحببتها بجنون وكأنّك من ذرّيتها على الرغم من ظلم العيون الهمجية** "[1]، تستدعي القراءة التداولية لنصّ الوصيّة ميكانيزمات الانسجام الوظيفي الذي يحدّد طروحات مي وغاياتها، من خلال شعريّات الذاكرة والنوستالجيا، فمي تحاول استحضار صورة أمّها بطريقة دراميّة، وتقوم بتقديم مسوغات قوليّة، نحو: **ألبسيني، دثّريني**، فهذا الاستجلاء أو التشخيص على مستوى الذاكرة عند مي يتحقّق من خلال الحوار الداخلي المشخّص، **وحدك بقيت، وكأنّك من ذريّتها، بك كنت أنا**، فالتصوير الأسري عند مي القائم على اشتغال النوستالجيا، أدّى إلى خلق معادل أسري إفتراضي، يهدف إلى ملء الفجوات العاطفيّة المختبئة بداخل ذاكرتها.

* تمثل الذاكرة العاطفيّة امتدادا لبنية الذاكرة والنوستالجيا عند مي، وهي تقوم على بنية التماثل والائتلاف بين مقتضيات الماضي ومفترضات المستشرف، وتعمل الذاكرة العاطفيّة على استنزاف طروحات مي وفضحها في سياق الاسترسال السّردي، وهذا ما ذهب إليه الناقد إمبرتو إيكو حين نبّه في كتابه **القارئ في الحكاية** إلى احتمال تشبّع النص بالمضمر والمفترض القائم على حمولات قبليّة من قبيل الذاكرة، وقد عدّ الناقد دومينيك مانقونو في كتابه **دلالة السجال** الملفوظات الدّالة على القيم الشعوريّة ملفوظات مؤسّسة للوعي السّجالي؛ لأنّها تعمل على اختزال كل المرويّات السّابقة في شكل شفرات عاطفيّة .

[1] الرواية :ص16.

يقوم الحوار الجوّاني الأحادي القطب بين مي والأم على استجلاء العلاقات الأسريّة، وهو مسرود ذاتي وفيه **"يتحدّث المتكلّم عن ما يتعلّق بماضي شخصيّته الذاتيّة"**[1] التي تعتبر جزءا من تقاليد وأعراف المجتمع الفلسطيني، فالرابط الأسري تسيّجه وظيفة الانتماء ووظيفة الأمومة على وجه الخصوص، وتبيّن الوصيّة مدى الارتباط البيولوجي المغيّب بين مي والأم، ارتباط يقوم على التّداعي الأسري والعاطفي، فهي تشكّل مواجهة الاعتراف والاعتذار، وإذ تكتمل ملامح الرابطة الأسريّة عند مي باستحضار الأم، فالوصيّة من هذا المنظور تحاول أن تقول المضمر، وتصوّر الكائن وتعانق المستشرف، ولهذا نجد السّارد يقف قرب مي؛ ليتحسّسها من الداخل والخارج، ويفتح أمام القارئ بوابّة الفضاءات المفتوحة على الذات المغتربة، ويرسم مسارا جديدا لها، وهو مسار العودة .

2-2-2- رسالة الممرّضة إيفا كراوس موهلر:تقدّم لنا رواية كريماتوريوم أنموذجا آخر عن علاقات المواجهة المثيرة للاهتمام بين الأب حسن والممرّضة الألمانية إيفا كراوس موهلر التي غيّرت اسمها إلى هيلين سميث، والملفت للانتباه أنّ وضع الرسالتين داخل المتن السردي كان مفارقا، إذ قدّمت الوصيّة في بداية الرواية بينما قدّمت رسالة الممرضة في نهايتها، فهل يمثّل هذا التموضع جانبا سرديا في سياق تشغيل الذاكرة واستنزافها؟ أم هو تمثيل لبقايا العداء الصهيوني لكل مواجهة تاريخيّة ؟ وهل هذا الأنموذج له علاقة بالحضور السّجالي في الرواية؟ إذا ما افترضنا أنّ الرسالة تحمل أكثر من مواجهة خفيّة، سواء تعلّق الأمر بالمواجهة الفلسطينية الإسرائيليّة، أو المواجهة الإسرائيليّة النازية .

[1] نفلة حسن أحمد العزّي: تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي، ص 133.

يقدّم لنا السّارد في الجانب الأول من المواجهة صوت الممرّضة في شكل ومضات عاطفيّة جرّاء البعد الحاصل بينها وبين حبيبها حسن، فرغم الاختلاف العقدي لكلا الطرفين، إلاّ أنّ الفواصل تبنى من طرف موهلر، لماذا ؟ يكمن الجواب في فرضيّة الأرض (فلسطين) أو الجرح المشترك، فموهلر عاشت في فلسطين واشتغلت ممرّضة بأحد المستشفيات، وهناك اكتشفت حقيقة الشعب الفلسطيني الذي تعرّض للظلم وأحسّ بمرارة القهر والاستعباد، وهي من هذا المنطلق تعلّقت بحسن؛ لأنّه يمثّل الجانب المغيّب في داخلها، وحسن يمثّل حرارة الفحل الذي تنجذب إليه الأوروبيات"...**و لكن ملامس أصابع يدك مازالت على صدري وعلى رأس الحلمة، التي رضعتها لأول مرة، في الزاوية المظلمة، داخل المستشفى الألماني في القدس**"[1]، كما يتقاسمان عنصر المعاناة والمنفى داخل الوطن، والهروب من آلة الموت "**عيون المخابرات لا تضيّع أي وقت في مطاردة من أسمتهم قتلة الدم اليهودي، لقد قتلوا الكثيرين ظلما حتى الآن،**"[2]، فطبيعة الصّيغ التكراريّة التي قدّمتها الممرّضة الألمانية هيلين شميت لحبيبها حسن نحو: **عزيزي، حبيبي**،... يوحي بتلك التجاذبات العاطفيّة بين الطرفين، أو لنقل فعل تجاذب أحادي الطرف (الممرضة)؛ لأنّ حسن لم يقرأ رسائل هيلين، وهذا ما يرجح فرضيّة الرغبة الجنسيّة عند حسن(نزوة عاطفية) التي تنتهي بمجرّد انتهاء العلاقة الجنسيّة،كما تتجلّى فرضيّة البديل عند شخصية الممرّضة التي وجدت في حسن خاصيّة الحضن الدافئ والحامي من الهاجاناه – فرضيّة الاحتماء العاطفي والاجتماعي – دون أن ننسى فرضيّة أخرى لها جانب كبير من الأهمية، وهي ابنته لارا –ابنة حسن– من الممرّضة إيفا، وتبدو هذه الفرضيّة الأقرب؛ لفعل الانجذاب إيفا نحو حسن.

[1] الرواية :ص430/429.

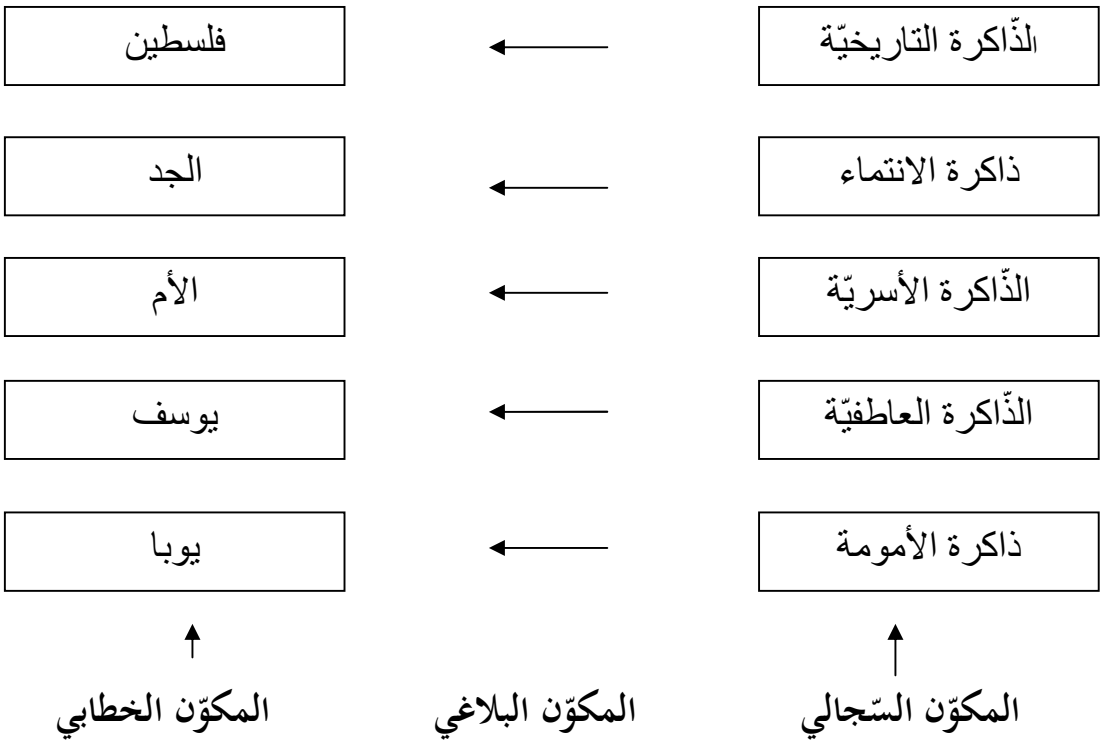
[2] الرواية:ص432.

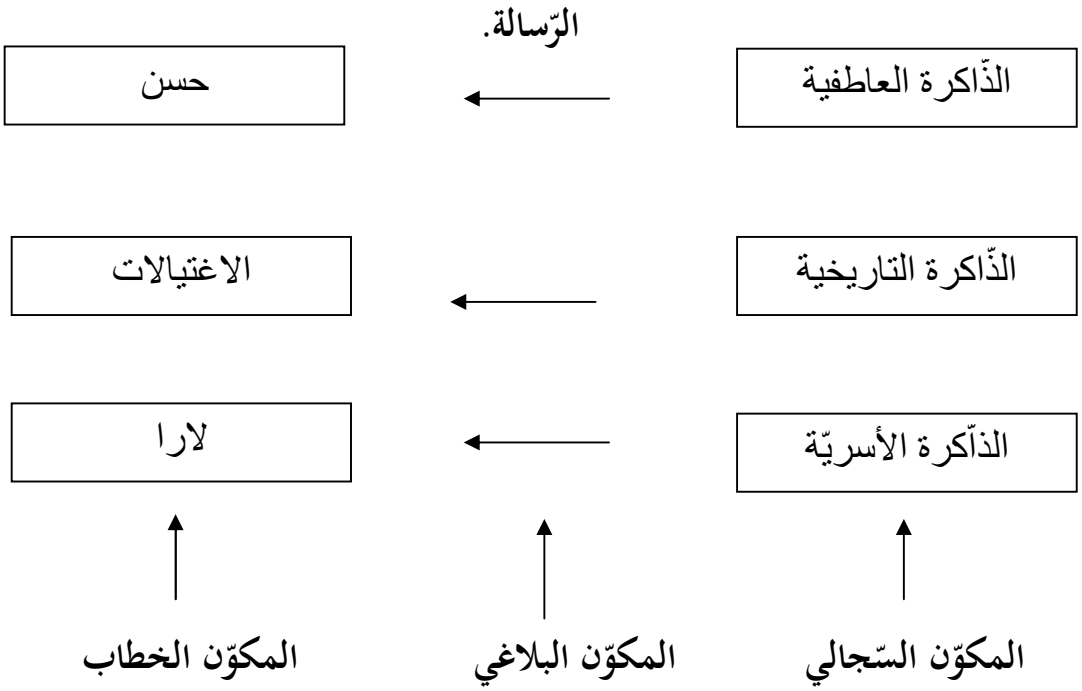
قدّمت لنا رسالة الممرضة مواجهة علنيّة من طرف واحد (الممرّضة) وهي تدافع عن حبّها إذ حاولت تقديم مبرّرات، مارست من خلالها فعلا إقناعيا، والقصد من ذلك زيارتها والتعرّف على ابنته لارا. في جانب آخر هناك مواجهة مغيّبة من طرف حسن، وحضوره داخل الرواية يتكرّر لكن بطريقة درامية مع الأسرة ومع مي ومع كوهلر، فلماذا هذا الصمت؟ يجسّد حسن في الرواية شخصيّة الفرد المنهار الذي لم يستطع الحفاظ على أسرته، ولم يعد قادرا على الدفاع عن أرضه، إنّه بمثابة الحاضر المغيّب في الرواية، فهو يحيل إلى بنية "**مشخّصة بشكل غير مباشر عبر أفعالها**"[1]، وتتميّز شخصيّة حسن بنوع من الغموض المفضي إلى التخفّي، إذ تنحصر وظيفته في القيام ببعض الأدوار المرتبطة بمي، فبمجرّد نقله مي إلى بروكلين اختفي سرديا؛ ليعيد بناء صورة عتماتيّة عن المتجلّي الأبوي في الرواية، وهي شخصيّة تعاني الكثير من الغموض الملتبس بصورة الأب عند مي، وصورة الفلسطيني الذي تجاوز القضيّة الفلسطينيّة وقضيّة عرب 1948، ونجد أنّ هذه التمظهرات على مستوى المغيّب انتقل إلى المستوى العاطفي، فالسارد صوّر حسن منزوع العاطفة – صورة للإنسان العربي – اتجاه كل من يعرفهم، بخاصة اتجاه مي، فقد تميّز في أغلب مقاطع الرواية ببرودة الأبوّة، وبدرجة تزيد وتنقص هيلين شميت التي تمثّل لحظة عابرة في حياة حسن، على هذا الأساس تقدّم الشخوص الحكائيّة في رواية كرماتوريوم في شكل يلغي التواصل العاطفي، إذ لاحظنا مستوى من مستويات المفارقة العاطفيّة القائمة على قطبي المجاورة والمجاوزة، فمستوى المجاورة تمثّله هيلين، وهو نوع من الاحتكاك العاطفي مردّه محاولة البحث عن البديل العاطفي الذي يحقّق فحولة حسن بعدما غيّبها الاحتلال الإسرائيلي، أمّا مستوى المجاوزة فتمثّله مي إذ

[1] مونيكا فلودرنك : مدخل إلى علم السرد ،تر: باسم صالح حميد، ط1، 2012، ص96.

نجده يتهرّب من مقابلة ابنته في أكثر من مناسبة، فحسن حاول ممارسة فعل النسيان وتغييب الذاكرة من بوابة ابنته مي، باعتبارها —روائيّا– مشروعا تاريخيّا وحضاريّا لفعل الانتماء، ففعل النسيان عند حسن هو نوع من معاقبة الذات نتيجة قهره وضعفه، وعدم قدرته على حماية أسرته عندما أتيحت له الفرصة، من خلال قراءتنا للرّسالتين أمكننا انجاز مخطط يبيّن العلاقة التواصلية بين المكوّن السّجالي والمكوّن الخطابي:

الوصيّة.





مخطط يوضّح العلاقة بين المكوّن الخطابي والمكوّن السجالي في المدوّنتين الوصيّة والرسالة

3 – آليّات تشكّل اللوغوس واشتغاله.

يقوم المحكي في روايتي الأمير وكريماتوريوم على مجموعة من البنى التي تفترض وجود خصائص حسيّة ونفسيّة وسلوكيّة عند الشّخوص الحكائيّة المهيمنة، ما يجعلها تمارس نوعا من الضغط على فاعليّة الحدث وتناميه، وبذلك فنحن أمام مسارات تشكّل لوحة دلاليّة للوغوس (المعرفة)، على أنقاض حضور متميّز للذات الفاعلة والذّات المتلقّية، فمنهما ينطلق البحث في آليّات الخطاب السّجالي، وفيهما تتحدّد مستويات القبول والرفض.

3-1-الإيتوس في رواية الأمير باعتباره محطّة عبور نحو الآخر.

سنحاول من خلال مضمرات النص في رواية الأمير، الوقوف على أهمّ الخلفيّات التي كانت وراء خلق صورة الأمير عبد القادر بالطريقة التي قدمها لنا السّارد، بحيث ينصهر التاريخي والتخييليّ داخل بوتقة واحدة، ومن خلال استقرائنا لشخصيّة الأمير وتمثّل الباتوس فيها، ونعني تمثّل قدرة الأمير على التأثير في الآخر (مونسنيور دبيوش)، وقد اشتغلت هذه العمليّة بطريقة تبادليّة، بحيث نجد هذه الخاصيّة تنتقل بفضل وعي الخطاب من فاعل مساجِل إلى آخر، فهي فعل إجرائي يعمل على إزالة" **الخصال السلبيّة العالقة بصورته ويعزّز في المقابل السمات الإيجابيّة التي تظهره في مظهر مغر وجذّاب**"[1]، وقد وقفنا على عديد الخلفيّات النفسيّة والمعرفيّة والسلوكيّة التي نعدّها بمثابة مضمرات النص السّردي، وهي تمثّل علاقات الغياب أو التخفّي، وحضورها يتجلّي من خلال حركيّة الشخصية الحكائيّة التي ترسم أنماطا علائقية مختلفة انطلاقا من ثنائيّة المكتسب والمطبوع، فنجد أنّ الخلفيّة النفسيّة ترسم لنا الأمير في أقصى حالات الرزانة الفكرية، فقد هيّأه السارد لدخول المحكي، فالمضمرات في هذا الإطار تلعب"**دور الموجَّه و المؤطّر من طرف فاعل خاضع لقيّم عليا تحدّده سلطة السؤال**"[2]، إذ لا يمكن تمثّل هذا الفعل إلاّ من خلال ضبط الشخصيّة التخييليّة بموضوعيّة الضبط التاريخي الذي تبرّره بعض القواعد السّياقيّة نحو إشكاليّة الزمن والمكان وحضور التوثيق التاريخي، ثمّ تشتغل بفعل سلطة النص على تشكيل الأثر الجمالي في بعده البلاغي، وهنا تتحوّل المضمرات إلى أسئلة ترسم مسارا جدليّا مع التاريخ، ويتجلّى

[1] حاتم عبيد: في تحليل الخطاب السّجالي، ص172.

[2] Catherine Kerbrat Orecchioni; les interaction verbales. p229.

دور الفاعل المساجِل في تقويض هذه المضمرات، وكشف طريقة اشتغاله داخل الرواية، فقد تأخذ منحى تفسيريّا لعديد القضايا الإيديولوجيّة والحضاريّة، وتتمظهر مستويات الوعي على تخوم المخفي السّردي الذي يتمّ بداخله الاهتمام بالشخصيّة قبل ولوجها عالم الرواية، ففي الرواية التاريخيّة لا يمكن الفصل بين الشخصيّة الحكائيّة وحضورها داخل المؤسسة الاجتماعيّة، وبين المؤسسة الأدبيّة وحقل الملفوظات الدالّة، وفي المقابل لا يتوانى السّارد في رسم شخوصه الحكائيّة التي تؤدي أدوارا سرديّة فاعلة في الرواية، على هذا النمط تتميّز الخلفية النفسيّة عند شخصيّة مونسنيور ديبوش، وهو بصدد كتابة رسالته ببعض أعراض التوتّر وعدم القدرة على التفكير"**انهمك مونسنيور ديبوش طويلا في عمق الرسائل والوثائق ولم يمنعه ضيق التنفّس وآلام الرقبة من الاندفان في أعماقها لفترات طويلة**"[1]، فالحركيّة النفسيّة عند مونسنيور ديبوش هي من ستحدّد فيما بعد ملامح نهاية الأمير عبد القادر، وقد حاول السّارد تتبّع المسار النفسي للقس من بداية الرواية إلى آخرها، وقام برصده على أساس تفاعله مع الرسالة، فالمتغيّرات النفسيّة علامات دالة على إيمان القس بواجب الدفاع عن الأمير .

تتجلّى الخلفيّة النفسية للشخوص الحكائيّة من خلال التطوّر الحدثي والتيمي للمحكي، فهي تتساوق ومعطياتها النفسيّة، فالتسرّع يعدّ قراءة لاحتمال الوقوع في الخطأ؛ والحكمة قراءة لضمان الوصول لقرارات صائبة، فالأمير كان يمتلك قراءة واعية للظروف المحيطة به، من خلال الوقوف على مسبباتها ونتائجها، فبنية التماثل بين المعطى النفسي والمعطى الحدثي جعل المحكي يأخذ مسارا موضوعيّا بعيدا عن ذاتيّة الروائي — في جانب منه –، هكذا يغدو هذا التماثل شيئا فشيئا نقطة التقاء الشّخوص

[1] كتاب الأمير: ص 53.

الحكائيّة، وفضاءً لتحرّكهم التيمي، وتتجسّد لنا الخلفيّة الإيديولوجيّة للأمير من خلال قدرة السّارد على تصويره من عدّة بؤر سرديّة يحدّدها الضمير أنا كون" **الضمير المتكلّم تستتبعه استتباعا منطقيا** "[1]، تجعله في الأخير يخضع لسلطة الحكي المستمدّة من سلطة التاريخ، وكون السارد يبدو في كثير من الأحيان موضوعيا؛ لأنّه يعيد قراءة المدوّنة التاريخيّة فنيّا .

تتحدّد الخلفيّة الإيديولوجيّة للأمير من خلال مجموعة من الضوابط النفسيّة التي تدعمها العقلانيّة والحكمة والرزانة في التفكير، وقد تجسّدت في شكل مزايا عند الأمير من خلال مرجعيتّه الدينيّة وتكوينه وقراءاته لابن عربي، ونجد أنّ معظم قراءاته تتّخذ رؤية متبصّرة وتروّ ممنهج، وهي في أغلب الأحيان رؤية مستوحاة من التصوّر الصوفي، كما نجد أنّ إنسانية الأمير تجاوزت الطرح الإيديولوجي إلى الضوابط العقدية التي جبل عليها.

نجد أنّ السّارد لم يغفل الخلفيّة الإيديولوجيّة للقس مونسنيور ديبوش التي تتقاطع إلى حد كبير والخلفية العقدية، لكن ما يميّز الخلفية الإيديولوجيّة عن الخلفية العقدية، هو محاولة بناء الذات بعيدا عن المعتقدات السامية التي تسعى الديانات السماوية إلى بنائها وفرضها، فتحرّك هذا المستوى الإيديولوجي سواء عند الأمير أو مونسنيور ديبوش جعل أجزاء الرواية تتّسم –من حيث منطق السرد– بالتوازن بحيث لا ترجّح كفّة عن الأخرى.

ندرك في هذا المستوى من مستويات القراءة نقاط تقاطع شخصيّة الأمير عبد القادر مع مونسنيور ديبوش، ذلك أنّها قدّمت لنا الرواية في شكلها الفنّي، وأعادت استنطاق المسكوت عنه من

[1] جيرار جينات: عودة إلى خطاب الحكاية، تر محمّد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص100.

منظور المدوّنة التاريخيّة التي تميّزت بطابعها الحضاري، وتتمثّل نقطة التقاطع في القيمة الإنسانيّة لكليهما التي تعدّت مقولة الحرب والعداوة إلى مقولة الحوار الحضاري والتسامح الديني، فالأمير ومونسنيور ديبوش يمكن اعتبارهما جسري تواصل بين إنسانيّة الشرق وماديّة الغرب، وهذا ما جعلهما –رغم لقاءاتهما النادرة– قادرين على خلق رؤية إنسانيّة في ذروة من الانسجام على مستوى الطرح العقدي والحضاري، فالعقيدة التي تزرع في وعاء إيديولوجي سليم قادرة على إنتاج مناخ اجتماعي سليم مزوّد بقيم عليا، وعلى النقيض من ذلك العقيدة التي تزرع في وعاء أرثوذكسي متعصّب، فمآلها خلق مجموعة اجتماعيّة متعصّبة لقيم منحطّة.

تمثّل الخلفيّة الاجتماعيّة مظهرا من مظاهر التواصل مع الآخر، وقدرة على التأثير فيه، وقد قدّم السّارد لنا الأمير بخلفيّة اجتماعية استطاعت أن تتوغّل إلى قلوب رعيّته، فلا عجب أنه استلم الإمارة وهو في سن الرابعة والعشرين، ونجد هذا التضامن الكبير عند رعيّته، ووقوفهم إلى صفّه في جلّ المعارك التي خاضوها معه، كما نجد هذه المرجعيّة متجلّية في فكر مونسنيور ديبوش، فرغم اشتغاله مبشّرا في الجزائر إلاّ أنّ إيمانه العميق بهذه الأرض الطيّبة جعله يؤمن بما آمن به الأمير عبد القادر من خلال دفاعه عنه أمام عشرات الجنرالات الفرنسيين الذين دعوا إلى إدانة الأمير "**يجب أن لا نقلّل من خطر هذا الرجل حتّى وهو في بلد آخر ،سيفكر حتما في العودة وتأجيج نيران الأحقاد بمجرد توفر فرصة الرجوع**"[1]، فقدرة السّارد على تتبّع مسار الحكي من خلال خصومات المتخاطبين، جعل الرواية تأخذ بعدا صداميّا هو الأقرب إلى التّفكير الحضاري المشوّه في مواجهة التّفكير الحضاري الإنساني. تتجسّد

[1] الرواية:ص30

الخلفيّة الثقافيّة عند الأمير عبد القادر من خلال قدرته على قراءة الآخر ليس في مستواه الكولونيالي التوسّعي فقط، وإنّما قراءته أيضا في مستواه المعرفي والثقافي والحضاري، وهي تؤسّس لذلك التماثل مع الخلفيّة الثقافية عند مونسنيور ديبوش من خلال معرفته العميقة بالمجتمع الجزائري، وإسقاط هذه المعرفة على شخصيّة الأمير عبد القادر، وقد أدّى هذا الاحتكاك إلى خلق صورة جديدة عن علاقة الجزائر بفرنسا – ولو في حيّز ضيّق– علاقة تجمع بين شخصيّتين حكائيّتين بارزتين في الرواية هما: الأمير عبد القادر الجزائري ومونسنيور ديبوش، هذه الصورة هي التي نجحت في تمرير رسالة العفو عن الأمير.

اشتغلت المرجعيات الآنفة الذكر داخل الرواية اشتغالا خفيّا وفي صورة مضمرة، بحيث عمد السّارد إلى تغييب هذه المرجعيّات وجعلها في سياق السّرد ، وترك الأحداث تكشف عنها شيئا فشيئا، وفق منطق التّاريخ، والتّقارب الحضاري والإنساني.

تقوم هندسة النص السردي في رواية الأمير على ضرورة تجاوز المعطي اللغوي إلى المعطى البلاغي الذي تقرّه القراءة التداوليّة في جانبها الحجاجي، ذلك أنّ الأقوال الإنجازيّة "**موجّهة إلى تحديد وتعيين مواقف المتكلّمين**"[1]، وهي مواقف تحمل طابع السؤال والتعجّب والاستفهام، ومن خلالها يمكن التحوّل إلى ما يعرف ببلاغة التلفّظ عند مانقونو، فتغدو الشّخوص الحكائية أنماطا حجاجيّة يستدرجها السّارد؛ لتقول حقيقتها بفضل مرجعيّاتها ؛ وتقيم حوارا بين نمطين أسلوبيين مختلفين من حيث الأرض والعقيدة، واللغة، والعادات، والتقاليد.

[1] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج ، ص118.

تتجلّى جرأة الروائي في رواية الأمير في قدرته على كتابة محنة التاريخ بكل موضوعيّة بعيدا عن الذاتية المفرطة- إلاّ في بعض المواقف-، كما في الشخصيّة الحكائيّة مونسنيور ديبوش الذي وظّفت " **بكامل ثقلها ووظيفتها ودورها في توجيه الأحداث والمصائر ،وهي شخصيّة جسّدت قيّم التسامح التي انتصرت لقيّم الحق**"[1]، ويقوم الأثر الحجاجي على تبيين علاقة الأنا بالآخر، علاقة تتجاوز التاريخ إلى ما بعد كتابته، فهي بذلك تعيد استحضاره لتتصالح معه"**حين يسيل الدمّ بغير حق، تسقط الشرعيّة.**"[2]، سنحاول في هذه المقاربة استجلاء إنجازيّة الملفوظ السردي المشكّل لشخصيّة الأمير من خلال تقسيم الرواية إلى مجموع وحدات دلالية، سنركّز فيها على وحدات الانتقال من المستوى التواصلي والتأثّري إلى المستوى الإقناعي الذي تنصهر بداخله"**صور ذاته الخطابيّة**"[3]، فالمستوى التواصلي والمتمثّل في علاقة الأمير بمونسنيور ديبوش، هي علاقة تواصلية تمّت عن طريق الصدفة -من خلال ما سمعه عنه- ثمّ انتقال هذا المستوى بفعل الرسالة إلى مستوى آخر من مستويات التواصل، ونقصد به المستوى التأثّري، وفكّ الأمير أسر جميع المساجين الفرنسيين، بفعل تأثّره بمحتوى رسالة القسّ، فمواجهة المستوى الأكثر إدراكا وهو المستوى الإقناعي الذي تجسّد من خلال إيمان أحدهما بالآخر، ويتعاظم هذا الإيمان إلى غاية إعلان حريّة الأمير، وذلك من خلال ما قدمه القسّ في رسالته من طروحات أقنعت نابليون بونابرت بضرورة الإفراج عن الأمير .

[1] نصيرة لكحل:مكوّنات الخطاب السّردي في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، ص226.

[2] الرواية:ص 362.

[3] محمّد نجيب العمامي: الذاتيّة في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمّد علي للنشر، تونس، ط1، 2011 ص163.

تتميّز رواية الأمير بقدرة الحكي على التناسل التيمي، انطلاقا من تعدّد وجهات النظر من جهة، واستعمال السّارد تقنيّة حسن التخلص من جهة أخرى، ونلمس ذلك من خلال ظهور سارد على مسافة متساويّة مع شخوصه الحكائيّة، فهو الذي يحرّك الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فنجده حاضرا في المحكي الخاص بالأمير عبد القادر الجزائري، وتحوّل السّارد في المحكي الخاص برسالة مونسنيور ديبوش إلى الخادم جون موبي.

يتحرّك السارد عبر أطوار الرواية بطريقة سلسة تشبه لعبة الشطرنج، إذ تتحرّك كل شخصيّة حكائيّة سواء أكانت فاعلة أم متمّمة وفق منطق الحكي، مهمّتها تحريك الحكي وتفعيل حسن التخلّص، ونقصد بحسن التخلّص الانتقال من وضع سردي إلى وضع سردي آخر يكون منفصلا عنه في الزمان والمكان، ونلمسها عند كتّاب الرواية التجريبية، ما تجعل روايتهم تتميز بنوع من الاستمرارية، فهي تميل دائما إلى فصل الأحداث زمنيّا، ووصلها دلاليّا، إذ نجدها تنساق بطريقة أشبه بالمدّ العنكبوتي، فرغم ما تحوزه رواية الأمير من فكرة التمفصّل السردي، إلاّ أنّ التوليفة السردية للرواية القائمة على بناء عالمين زمنيين جعلت السارد ينتقل من متن لآخر بالاعتماد على تقنيّة حسن التخلّص التي تعمل على استمالة الفاعل المؤوّل نحو سير الأحداث وتشعّبها .

اهتمّت الرواية بالقرائن السردية، وهي وسائط لغويّة دالة على محتوى المنجز للأثر الحجاجي، تعدّ بمثابة متغيّرات تعمل على إنتاج دلالي مضاعف أو توليد تيمي يحرّك العمليّة التواصليّة "**لتحديد**

مرجعيات الأفعال التكلّميّة عبر تقنيات الفهم والتأويل لإعادة إنتاج هذه الأفعال معرفيّا "[1]، ففي رواية الأمير نلمس أكثر من قرينة لغويّة وتيميّة جعلت الرواية أشبه بشبكة عنكبوتيّة، تأخذ ملامح تجلّيها انطلاقا من تفاعل هذه القرائن، فنجد على سبيل المثال الإمارة والمراسلات والمواجهة والاستسلام ثم المنفى، وهي مؤشّرات لغويّة تؤكّد على متغيّرات النص السّردي، وتعطي انطباعا أوليّا بأنّ السّرد يتوالد انطلاقا من القرائن السابقة، من خلال تمركز وحدات لغويّة ذات فاعلية حجاجيّة وسيطرتها على البنية السّردية.

تبدأ رواية الأمير بإمارته على الجزائر، وتنتهي باستلامه على يد لامورسيير، لكن قطبي البداية والنهاية جعلهما السارد في قبضة قرائن تعمل على إنتاج معاني، وتشتغل بوتيرة حجاجيّة، ذلك أنّ الإمارة تتطلّب الدخول في مواجهة العدو، واتخاذ قرارات حاسمة للحفاظ على أمن العباد والبلاد، حتى وإن استوفينا هذا التوجّه عند الأمير من خلال مواجهته المتكرّرة مع العدوّ؛ إلاّ أنّنا نقارب في الآن ذاته رؤية أخرى من لدن الأمير، تتمثّل في قدرته على محاورة الآخر و التأثير فيه واحتوائه، كما حدث له مع القسّ مونسنيور ديبوش"...**وكنت أريده مسيحيّا يخدم رسالة المسيح العالميّة**..."[2]، وهو بذلك يفتح المواجهة عبر بوابتين اثنتين:

– مواجهة علنيّة ومباشرة: عن طريق الحروب المباشرة والغزوات وحرب العصابات وحروب الكرّ والفرّ.

[1] عليوي أبا سيدي: الحجاج والتفكير النقدي، مقاربة تداوليّة منطقيّة معرفيّة نقديّة، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب،ط1 ،2014، ص180.

[2] الرواية:ص542.

– مواجهة غير مباشرة: عن طريق مراسلاته مع القس التي أبدى فيها قدرة فائقة على الحوار والتسامح والتعايش.

هاتان المواجهتان جعلتا (الآخر) ينظر إليه بمنظار العدو (جنرالات فرنسا)، ومنظار الصديق (مونسنيور ديبوش)، وعبر قطبي الآخر أنتج النص السّردي نصا موازيا انطلاقا من تفشّي الاستذكار المكرّر، وهو استذكار على مرتين، بحيث يقوم في المرة الأولى بربط السرد بمونسنيور ديبوش، ويقوم في الثانية بربط السرد بالأمير عبد القادر.

تتحكّم هذه القرائن السردية في جعل المسار السّردي يمرّ بمرحلتين:

– مصير الأمير في مواجهاته قبل الاستسلام (مصير عسكري)

– مصير الأمير في مواجهته بعد الاستلام (مصير ديبلوماسي)

تتولّد المقولات الحجاجية عبر ثنائيّة النّص والنّص المضاد في شكل صراع خفي بين قطبي المهادنة والمؤامرة، بين دعاة السلم والتعايش والحوار العقدي ودعاة الحرب والنزعة التوسّعية ، وهكذا يتحوّل السّجال من سجال تيمي إلى سجال تاريخي يفرضه **ميثاق الاختلاف"**[1]، وتدعم **"إيقاعه إمكانات الاحتمال "**[2]، فالسّجال العنيف الذي شكّله النص قابله سجال حضاري ومعرفي هادئ في الرواية .

تعدّ محاكمة الأمير –بعد استسلامه وانتظاره لحكم النفي الذي طالب به سلطات فرنسا–، رد فعل انسيابي لمقولة حوار الأديان، وقد مارس النص السّردي نوعا من الازدواجية التي تفضح السياق

[1] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيريّة في رواية الأمير لواسيني الأعرج ،ص81.

[2] المرجع نفسه :ص81.

السوسيوثقافي في تلك الفترة، إذ استطاع المحكي أن يمرّر رسالة واضحة المعالم عن مستوى الوعي الفكري الذي وصل إليه الجزائريون في تلك المرحلة الحرجة من تاريخنا، فالرواية لم تخل من مواجهات عنيفة بين الأمير وجيش فرنسا، وهو رد فعل طبيعي تحرّكه مفاهيم الوطنية والجهاد التي استقاها هو نفسه من قراءته لمحي الدين بن عربي، ولكنّها لم تخل أيضا من مواجهات حضارية تبيّن في شقها الآخر تمتّع الأمير بمقدار كاف من الإنسانية في أكثر من موقف، هكذا تحرّك المحكي التاريخي في شتى الاتجاهات، ليس فقط ليقول الحقيقة المغيّبة، ولكن ليفضح الممارسة الاستعمارية التي طبّقت سلطتها وسطوتها بقوة السلاح، فنجد أنّ الأمير رغم تكوينه العسكري وانتصاراته الكثيرة ضد الجيش الفرنسي قد أبان عن الوجه الآخر الذي نادت به الأديان السماوية"**فقد كان مسلما في قلب كل المعارك الكبرى لمصلحة الإنسان**"[1]، فالتاريخ كثيرا ما سجّل رد الفعل الإنساني المنبثق من التكوين العقدي على حساب الانجازات العسكرية المحقّقة.

وجب القول أنّ الخطاب السّجالي في تجلّيه الإقناعي يقوم على استنزاف المراكز الأساسيّة لأفعال التخاطب داخل الرواية على الرغم من كون السّرد مجموعة حقول دلاليّة متصارعة، فالفعل السّجالي داخل حيّز خطابي يتضمّن وجود شخصين على الأقل أو مجموعتين متصارعتين، يقوم بتوظيف خطابات تتحرّك عبر قطبين اثنين هما، القطب الاستدلالي والبلاغي في توجيه البعد الجدلي والحجاجي، وقد ارتأينا أن نخصّ بعض المقاطع السردية في رواية الأمير بالدراسة والتحليل فيما يخص الصّيغ القوليّة؛ حتى نتمكّن من رصد بعض المكيّفات التعبيرية التي تتلاءم ومقام التواصل الدلالي والتيمي.

[1] الرواية :ص542.

سنركّز في رواية الأمير على مقاربة ثلاثة مقاطع سرديّة؛ لفهم الصدام الحادث على مستوى المجموعات المتصارعة، نوع أوّل مؤيّد لحريّة الأمير (مونسنيور ديبوش)، ونوع ثان معارض يمثّله بعض جنرالات فرنسا في عهد إمارة الأمير عبد القادر إلى جانب بعض البرلمانيين المتعصّبين، ويبدو أن الفعل السّجالي بدأ قبل بدء المحاكمة من خلال الإيماءات السرديّة. يتجسّد الخطاب السّجالي داخل المقطع السردي الذي يمثّل افتتاح الغرفة النيابيّة لبدء محاكمة الأمير عبد القادر عبر صيغ المقولات التّي تنحى منحى تصادميّا، وتحرّك الصيغ القوليّة باتجاه تصادمي أدّى إلى تجلّي الأشكال التعبيريّة في صيغ تفيد التأييد بشأن الإفراج عن الأمير وأخرى تفيد الرفض، فالاشتغال السّجالي ينطلق من الأبعاد اللغويّة، وطريقة تمركزها عبر محاولة ربطها بسياقها، وانتهاءً بمحاولة إنتاج المكيّف التعبيري.

نقارب ذلك في افتتاحيّة السيّد بيلي لالوزوير الذي لعب دور المدافع عن الأمير عبد القادر **"سيدي الرئيس، لقد أخسرنا الصمت الشيء الكثير. فهمنا الوضعية ولكن الآن ماذا سنفعل؟هل سنبقى صامتين.فرنسا قطعت وعدها،وعليها أن تجد حلا" الأمير يتعلّق بشرف الأمة والسلطان"**[1]، ونرصد داخل هذا المقطع السّردي بوادر تشكّل الخطاب السّجالي، من خلال عيّنات لغويّة رصدها الفاعل المساجِل (الخسارة والصمت والوعد والشرف)، وتبدو الصّيغ القولية منسجمة مع المكيّفات التعبيريّة الدالّة على براءة الأمير من التهم الموجّهة إليه، ويقدّم (بيلي) أمام الحضور طرحا بإثبات الحجّة في قوله:"**هذا الرجل أعطى وعدا مكتوبا وموجود ضمن الملف الذي قدمه مونسنيور ديبوش**

[1] الرواية : ص27.

والجنرال دولاموريسيير، شخصيّتان لا يمكن القفز عليهما في هذه القضيّة" [1]، فتقديم القول ثم تدعيمه بالدليل يمثلان رؤية وإستراتيجية عند الفاعل المساجِل من أجل الفوز بمعركته داخل المحكمة وإنهاك خصومه.

تستعمل الصّيغ القوليّة في رواية الأمير بطريقة الدعم المبرّر انطلاقا من المخزون المعرفي الذي يؤهّله لخوض هذه المناظرة، وهذا ما نستشفّه من خلال مقطع جلسة النيابة العامة ردّا على جملة الانشغالات المؤيّدة للأمير عبد القادر، إذ نجد ماربو يقدّم دعما مضادا للخطاب المؤيّد لبراءة الأمير مفرزا العديد من الطروحات المناقضة؛ لإعادة التوازن للمحاكمة "**يجب ألا ننسى أبدا أن هذا الرّجل الذي تدافع عنه اليوم، ذبح أكثر من 300 شخص فرنسي في يوم واحد. إذا كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هيّنا، فأطلقوا سراحه ومرّغوا شرف هذه البلاد في الأوحال**" [2]، ويمثّل هذا المقطع خطابا مضادا يهدف إلى سلب الأمير أولويّة التقدّم بخطوات نحو الحريّة، مستدّلا بما قام به من أفعال تنافي القيم التي يستند عليها القانون الفرنسي، فماربو استند في طرحه على المرجعيّة القانونيّة في مواجهة دولاموسكوفا، وغلّفه بلاغيا بالمؤثرات القوليّة؛ لتؤثر في الحاضرين من خلال تهويل الموضوع كمّا ونوعا، وتعمل المكيّفات التعبيريّة التي قدّمها ماربو على دحض الآخر لصالحه، فمن هذا المنطلق يجب على الفاعل المساجِل تحديد الإطار العام للملفوظ والمكيّف التعبيري وفق قاعدة البيانات المتوفّرة، والقيام بتقديم حجج وبراهين تجمع بين البعد اللغوي، والمنطقي، والبلاغي، باعتبارها "**مفاوضة لتقريب المسافة، وتكثيفها حسب مقاصد**

[1] الرواية : ص27.

[2] الرواية : ص29.

المقام والسياق "[1]، وتلتئم هذه الحجج داخل بوتقة واحدة إذ يمكن عدّها خطابات مضادة ومكيّفات تعبيريّة تسعى إلى كسب تأييد وتعاطف الآخر، فأمّا الملفوظ (**عدم النسيان**)، فيشكّل بنية لغويّة ذات مرجعيّة تاريخيّة، فلم يقل يجب أن نتذكّر، وإنّما **أن لا ننسى**، فالغاية من ذلك هو تفعيل مخزون الذاكرة عند الحضور؛ لجعلهم يعيدون طرح القضيّة من جديد، ولو على المستوى الداخلي، وأمّا البعد المنطقي فيتجلّى في طرح القضيّة من منظور العدالة التي آمنت بها فرنسا، فلا يجب حسب الفاعل المساجِل منح الحرّية لرجل قام بذبح 300 شخص في يوم، فالجزاء من جنس العمل، وأمّا البعد البلاغي، فهو محاولة الفاعل المساجِل التلاعب بالمدّ الوطني عند الحضور ،(فأطلقوا سراحه ومرّغوا شرف فرنسا في الأوحال)، فتغليف الخطاب بالمادة القانونيّة، والمرجعيّة التاريخيّة، والحقول البلاغيّة، جعل تدخّله"**غير قابل للمقاطعة أو حتّى الرفض؛لاحتوائه على أشياء غير مقنعة"**[2]، فهو يسعى إلى وضع الفاعلين المؤوّلين أمام الحتميّة التاريخيّة إذا فكّروا في توقيع الاتفاقيّة مع الأمير، ونلاحظ أنّ الفاعل المساجِل لم يكتف بتشغيل الذاكرة فقط، بل حاول تقديم قراءة استشرافيّة لتداعيّات التعامل بلين مع الأمير.

3-2-مي و يوبا قطبا الذات و الباتوس في رواية كريما توريوم.

تقوم رواية كريماتوريوم على تعالق فنّي بين جميع الخلفيّات التي تضبط شخصيّة مي، فهي إلى جانب كونها تتوسّط مركز الأحداث السردية في الرواية، فقد قدّمها السّارد ضمن مستوى يخوّل لها ممارسة طقوسها وأفكارها وانفعالاتها ما يوحي عن مخزون دلالي مشبّع بمختلف المرجعيّات التي تحوزها، فالخلفيّة

[1] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر،ص205.

[2] François Martineau, le discours polémique, ed ,Quai Voltaire, ,Paris , 1994, p 95.

النفسيّة سوّقت لنا شخصيّة مي من بداية الرواية إلى نهايتها، فرواية كريماتوريوم رواية نفسيّة بامتياز ليس من منظور مرضي، وإنّما من منظور تحدّده معطيات شعورية قبلية وبعدية تحمل" **بذور التناقض، والخيبة والانتصار، الفرح والخوف، الأمل واليأس، الحياة والموت في الآن ذاته"**[1]، فمثل هذه المعطيات الشعوريّة هي بمثابة مخزون حجاجي يزيد من الكفاءة الإبداعيّة عند مي وحالات "**التفكير الذهني بفعل تحوّل مكان اللاشعور إلى وعي واقعي"**[2]، ودليل ذلك تحوّل مي إلى فنانة تشكيلية أبدعت في تصوير الأرض والأسرة عبر أنماط الوعي و طقوس الذات.

يتحرّى السارد في تقديم شخوصه الحكائيّة مبدأ التداعي الشعوري عبر فكرة الوعي الجمعي، ومن ثمة فالخلفيّة الإيديولوجية تمارس هيمنتها بطريقة يتعارض فيها الشكل مع المضمون، فمي الطفلة المضطهدة المطرودة من وطنها فلسطين بجواز سفر مزوّر، تقدّم للعالم أسمى مثال عن روح التسامح والتعايش، إنّها مثال عن جسر التواصل بين الأنا والآخر، فالمحكي ينطلق بنا من" **عالم البراءة التي تستوطن قلوب الأطفال؛ لتؤسس ثقافة الحب والتسامح"**[3]، ففي مجمل أعمالها الفنّية عبّرت مي عن مستوى آخر من مستويات التواصل الحضاري الذي يتجاوز لغة الحقد والكراهيّة.

تشكّل المرجعية الإيديولوجيّة الدعامة الصلبة لمبدأ التعاون، وهذا ما تكاد تخلو منه رواية كريماتوريوم، فاختلاف المرجعيّات، بخاصة المرجعية الإيديولوجية أدّى إلى جعل مي في موقف الفاعل

[1] طبيش حنينة: النص الموازي في الرواية الجزائريّة واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة باتنة، الجزائر، 2015، ص77.

[2] فتحي بوخالفة :التجربة الروائيّة المغاربيّة، ص306.

[3] ماجدة حمود: إشكاليّة الأنا والآخر ،ص106.

المبرّر من أجل استمالة الابن يوبا لزيارة أرض أجداده فلسطين"...**كان كل شيء قد انتهى ولم تبق إلا الوصايا القدسية التي كانت تثقل كاهلي وشوقا مبهما ظل معلقا بين حلم بعيد وحياة انسحبت بسرعة**"[1]. يظهر التصوير الضمني لخلفيّة الشخوص الحكائيّة مدى قدرة السّارد على التوغّل داخل أعماقهم، ويتجلّى ذلك من خلال عمليّات العودة إلى الماضي، والالتفات صوب ذكريات الأسرة الممزوجة تارة بالأمل والشوق والحنين، وتارة أخرى بالفاجعة والألم والحزن.

يتّم بناء المحكي من منظور تعدّد المرجعيّات- التي تخلق لنا صور الشّخوص الحكائيّة - عن طريق استحضار الماضي، ماض تجسّده مي بمختلف ذكرياتها وطفولتها، ذكريات الأرض والأسرة التي تختفي بين ثنايا المحكي؛ لتعود من جديد وترسم لنا مشهدا سرديا دالا على معاناة اللاجئين الفلسطينيين، فالرواية بذلك تحقّق مقولة الثنائيّة المرجعيّة:

- مرجعية دالّة على حنين الذكريات المتأصلة في عمق أحاسيس مي.

- مرجعية دالّة على حاضر مي البراغماتي، حاضر مليء بتناقضاته الساخرة، ولم يهتم السارد كثيرا بالخلفيّة العقدية للفنانة مي؛ ليفتح المجال واسعا أمام الانفتاح الحاصل على مستوى الخلفيّة الاجتماعيّة، بحيث صوّرها في ثوبها العربي، وهي مرجعيّة تؤكد اندماج مي داخل المجتمع الأمريكي بمختلف توجهاته وتنوّعه الطبقي، كما يعدّ اندماجا اجتماعيا وثقافيا ومعرفيا، أهّلها لأن تكون فنّانة بروكلين .

[1] رواية كريماتوريوم:ص421.

تبرز الخلفيّة النفسيّة عند مي مدى اصطدامها بفعل المحنة من بداية الرواية إلى نهايتها، محنة نفسيّة جعلتها تعاني الأمرّين، المنفى والمرض ومن خلالهما تتولّد مشاعر دفينة اتجاه الأرض فلسطين، لكن في المقابل هناك محنة الآخر التي تتجاوز طروحات مي، وهي محنة الابن يوبا.

إذا كانت مي متمسّكة بمرجعية الأرض (فلسطين)، فبأيّ مرجعيّة تمسّك يوبا؟ هذه التيمة (العقدة) التي شكّلت صدمة لمي، جعلتها عبر توالي المقاطع السّردية تعمل على ربط يوبا بأرضه فلسطين، وهنا تلعب مي على وتر الفنّ؛ باعتباره حلقة الوصل بين مي و يوبا، وتحاول خلق مرجعيّة جديدة دفينة في داخل يوبا" **مازلت شابا وقد تمنحك الأقدار شرقا تشتهيه بقلبك وعقلك"**[1]، تحسّسه فيها بعدم التخلّي عن هويّته، وما اللوحات التشكيليّة التي رسمتها الفنانة مي إلاّ انعكاس إدراكي واضح وتصور حجاجي مقنع عن محاولاتها المتكرّرة لرسم هويّة أصيلة لابنها يوبا، وما سوناتا الحداد التي ألّفها يوبا إلاّ عرفانا وتقديرا لتضحيّات مي، وهنا نجد أنفسنا أمام مرجعيّتين.

- مرجعية مبطّنة وعميقة متأصّلة في داخل أعماق فكر وإدراك الفنانة مي .

- مرجعية محيّنة وغامضة غير مستقرة في لاشعور الابن يوبا.

تدخل الشخصيّتان الحكائيّتان مي ويوبا -أمام هاتين المرجعيتين- في شبه سجال هادئ، ربما لا يبرز عنفه في الرواية، ولكن السّارد يظهر مقدرة لافتة في إبرازه عبر المقولات التيميّة التي تعيد تشكيل "**الذات بين الوجود التاريخي والبعد القيمي الأخلاقي**"[2]، وقد تفعل المرجعيّة الثقافية فعلتها مع مي

[1] الرواية:ص95.

[2] محمّد معتصم: المتخيّل المختلف، دراسات تأويليّة في الرواية العربيّة المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2014، ص227.

في احتواء الذات، وجعلها تشتغل بطريقة حضارية قريبة إلى لغة الحوار الفعال والبنّاء، رغم ما يعتري هذا الحوار من تشنّج معرفي وإيديولوجي أحيانا.

كثيرا ما يمرّ الانتقال من المضمر إلى المتجّلي عبر قرائن لغويّة وميتالغويّة، ومن خلال قراءتنا لرواية كريماتوريوم وجدنا أنّ القرائن تجسّدت في شكل متواليات تيميّة زادت من حدّة المسار الدلالي للرواية، فعلى سبيل المثال نجد أنّ باب الذكريات يزيد من تفعيل ممارسة التسلّط على مي، ويفرض منطقه الحجاجي بطريقة لا واعية، إذ نجد أنّ ذاكرتها الطفوليّة (الماضي) متجسّدة في أعمالها الإبداعية، ويمكن اعتبارها خطابا إيديولوجيّا يجمع بين قطبي التاريخيّ والاجتماعيّ في مواجهة خطاب فنيّ بحيث استطاعت مي أن تنقل هذه الصورة إلى ابنها يوبا، فالمنفي ليس بالضرورة تغييب الهويّة، وإنّما عرضها بصورة بلاغيّة تجسّد من خلالها شعريات الاعتراف التي لا تخصّ فقط الفرد، بل جماعات اجتماعيّة واسعة النطاق،ف هي تحاول العبور من دائرة الذات نحو حدود الوعي الجمعي، فقد عبّرت تيمة الاعتراف عن عمق التفكير الحضاري عند مي، وخصوصيّة التفكير الجمعي عند عرب 1948 بفكرة الانتماء والأرض، فهي نوع من مواجهة الآخر بالتوثيق التاريخي والفنّي، وقد تجسّد ذلك في الوصّيّة، والكرّاسة النيليّة، وحتى اللوحات الزيتيّة.

اعتمد السّارد في رواية كريماتوريوم عنصر التاريخ؛ لتمرير رسائله المشفّرة حول التعايش والتعصّب، وقدرة الأفراد على تجاوز المحن والمصاعب؛ ليصنعوا للبشرية أجمل الصور عن روح التضامن والتكافل الإنساني، فمي المنحدرة من أحياء فلسطين البسيطة استطاعت أن تنقل صرختها للعالم عن طريق فنّها الذي يعتبر السلاح الجديد في مواجهة التعصّب القائم على اعتبارات عقدية بالدرجة الأولى.

الانتقال من مستوى تيمي لآخر في رواية كريماتوريوم غرضه اتساع النواة الدلالية للرواية، ومنح الأثر الحجاجي المجال؛ ليقول الحقيقة على لسان مي، فغرفة الذكريات وما تضمّنته من إعادة استرجاع الماضي، ما هي إلا لعبة مبطّنة ومبرّرة تهدف إلى الانتقال من مستوى إدراكي إلى مستوى إدراكي أكثر وعيا، ويتجلّى هذا المستوى في تيمة الفن، فتمظهرات الفن في الرواية في أكثر من مقطع سردي يجعلنا نعتقد بأنّنا أمام رواية في الفن، لهذا نجد تموقع السّارد داخل الرواية بطريقة تماثليّة مع الشخوص الحكائيّة، ومنحها حريّة الاختيار، فيما تعلّق باستعراض الأفكار والقيم .

تتأرجح الرواية بين قطبي الذكريات والفن، وعبرهما يبدأ داء السرطان بمهاجمة مي وجعلها أكثر ضعفا ووهنا مما كانت عليه، لكن مواجهة الألم بالأمل جعلها تتجاوز محنة الداء، ووجدت في حاضرها ومتعة ماضيها الدواء الشافي لها" **كانت الكراسة النيليّة مستلقية لوحدها في عمق الكنبة كأميرة خرجت من الماضي العتيق بكل كبريائها وألقها"**[1]، فتتوالى مستويات الإدراك الواعي عند مي بالمضاعفة حين تجد نفسها على تخوم الموت، وابنها يوبا لا يحمل من هويّته إلاّ الاسم فقط، وهنا يمارس السارد سطوته على مي؛ لتقرّر كتابة وصيتّها التي تهدف إلى إقناع يوبا بزيارة فلسطين، وهو إقناع مضمر يتوارى خلف وصيّة مي برمي رمادها على مناطق مخصوصة في فلسطين، فيوبا يجسّد الأمل المتبقّي عند مي لاستعادة أرضها فلسطين معنويا من خلال زيارته لها.

[1] الرواية:ص85.

مارست القرائن السرديّة في رواية كريماتوريوم عنفها الدلالي، من خلال ضمور الشخوص الثانويّة، فمركزيّة الرواية تقوم على التجلّي الثنائي لمي ويوبا، ومن خلالهما تتجلّى كلّ الشخوص الحكائيّة الثانويّة، ما يجعلهما في مواجهة مباشرة مع قدرهما.

تشير القرائن السرديّة في رواية كريماتوريوم –في أشكالها المتعدّدة (الذكريات) اللوحات الفنية، والمرض، والوصيّة، والكرّاسة النيليّة– إلى قدرة مي على مطاوعتها باختزالها في شكل مؤشرات حجاجيّة، تهدف إلى إضعاف يوبا وتماهيه مع طروحات أمّه مي، وجعله في مستوى الوعي الإدراكي القادر على التمييز بين الأنا والآخر، فبين القوميّة والهويّة، مكان يجمع مي ويوبا والآخرين، فمي في مهمة تاريخيّة من أجل إنقاذ نماذج الجيل الجديد من الفلسطينيين الذين بدؤوا يندمجون بصورة شبه كليّة داخل المجتمع الأمريكي.

تتمظهر هذه المتغيّرات التيميّة داخل الرواية؛ لتقدم لنا أنموذجا عن الوعي الحضاري عند مي من خلال اجتياز ذلك البون الحاصل بين النّص والسّياق، بين الرواية باعتبارها فضاء متخيّلا وبين السّياق السوسيوثقافي التي فرضته أنظمة بعيدة عن وعيها بحاضرها، فتمزّق الهويّة عند الفلسطينيين جعل مي تنقاد وراء سيل جارف من الذكريات الحميميّة التي لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تنسلخ عنها؛ لأنّها تؤسس لشرعيّة الهوّية المرفوضة والمنبوذة عند الأخر، فالرواية مساءلة التاريخ وجرّه لقول الحقيقة التي يتخبّط فيها عرب 1948 الذين هُجّروا غصبا من أراضيهم ، وتعود الشخصيّة الحكائيّة مي بعد نصف قرن لتنادي بالهويّة المفقودة بأكثر الطرق الإنسانية تداولا واستعمالا، إنّها عودة طائر الفنيق من تحت الرماد.

4- الشّخوص الحكائيّة وبنية الاختلاف والائتلاف.

ما يميّز روايتا الأمير وكريماتوريوم اختزالهما لمجموعة من التواضعات، هي الأقرب إلى تمثّل مستويات التقارب والتقاطع الذي يأخذ عدّة أشكال في الروايتين، ويتجسّد ذلك على أنقاض المبنى التي تشكّل نقاط اختلافهما، فنحن في الروايتين أمام بنيتين متعارضتين تأخذان طابع الاختلاف الذي يتعدّد في الروايتين بين الإيديولوجي والعقدي والهويّاتي، وطابع الائتلاف الذي يحاول قدر المستطاع أن ينفي الأوّل، أو – على الأقل – يجعله متماهيّا بداخله، وهذا ما يجعلنا أمام تقاطعات عقديّة في رواية الأمير تأخذ خصوصيّاتها من بنية الاختلاف بين شخصيّتي الأمير ومونسنيور ديبوش، وتقاطعات جينيّة وراثيّة تأخذ خصوصيّاتها من بنية التشكّل الفنّي في عائلة مي .

4-1-التقاطعات العقديّة في رواية الأمير.

تتحدّى رواية الأمير مقولة شعريّة النص السّردي، فهي تحاول أن تقولها عبر مسارات الشّخوص الحكائية، فلا تقدّم لنا هذه الشّخوص في صيغ لغويّة ومشخّصة، وإنّما تتعداها إلى ما وراء هذه الصّيغ من خلال مقولة شعريات تموضع وتموقع هذه الشّخوص الحكائيّة، ويقع على عاتقها سرد "**حقائق متعلّقة بتجربتها في العالم الممكن الذي تعيش في ركن منه**"[1]، ونلمس ذلك في محاورات القسّ في الجزائر وكذا الأمير في قصر أمبواز، إذ تتجلّى شعريّة محايدة بين شخصيتين حكائيتين هما الأمير ومونسنيور ديبوش، وتجبرهما على استظهار مخزونهما اللغوي والإيديولوجي، وتتولّد شعريّة التماثل والتنافر

[1] محمّد نجيب العمامي: مقاربة النص السردي التخييلي من وجهة نظر تداوليّة، ضمن مؤلف جماعي، التداوليّات وتحليل الخطاب، الإشراف والتقديم: حافظ إسماعيل ومنتصر أمين عبد الرحيم، ص236.

عبر تداعي المسار السّردي والسّيري في الرواية، ونرى أنّ شعريات التنافر تتجلّى في جل المعطيات السياقيّة في كون الرجلين يمثّلان منطقتين متصارعتين وعلى هذا الأساس يجد الفاعل المؤوّل هذا التنافر والاختلاف في بعض أجزاء الرواية، إلاّ أنّه تنافر استدعته متطلّبات السّرد الذي يقوم على مخطّطات قبليّة، ولكنّه "**لا يغيّر الهويّة الكامنة وراء الذات**"[1].

تعبّر بنية التنافر المرتبطة بالشخصيّتين الحكائيّتين القسّ ومونسنيور ديبوش عن قراءة سياقية لمجريات الرواية، بحيث سيؤدي هذا التنافر والاختلاف حتما إلى صراع في مختلف مستوياته الفكرية والثقافية، والحضارية، وحتى العسكرية، فهي بؤرة" **العمليّات التخاطبيّة، وباعتبارها اختلافات تحكمها ضرورات ترتبط بالمعارف والخلفيات السياقيّة والثقافيّة التي يتوفّر عليها الذهن البشري**"[2]، فالمختلف في الرواية هو الذي يؤسّس لشعرية المحكي في كونه محكيّا يقوم على استنطاق مكامن الرفض والمواجهة، ولكن نجد أنّ هذا الصراع يتلاشى ويتحوّل إلى ما يعرف بشعرية التماثل التي تجمع بين الأمير ومونسنيور ديبوش وفق مبدأ التعاون، ووفق هذا المبدأ تتحوّل الاختلافات والتنافرات السابقة إلى ما يشبه اتفاقات ضمنيّة، تعمل على وضع حدّ أقصى من الانسجام بين الرجلين داخل إطار حضاري وفكري من خلال اجتماعاتهما "**صداقتك تكفيني وأنا سعيد بذلك**"[3]، فمبدأ التعاون من المبادئ الحجاجيّة التي تعمل على الوصول إلى حد معيّن من تماثل وجهات النظر، من خلال اتّفاق ضمني أو صريح بين

[1] عبد الغني بوالسك: الهويّة والاختلاف بين التواصل والصدام، ضمن مؤلف جماعي، السؤال عن الهويّة، إشراف وتنسيق، البشير ربوح، ط1، 2016، ص69.

[2] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر، ص196.

[3] رواية الأمير :ص537.

شخصيتين أو أكثر، فالأمير ومونسنيور ديبوش اللّذان تعرّفا على بعضهما البعض في فترة يسودها القلق العالمي والتوتّر الإيديولوجي والعقدي- ونحن نفترض بأنّ الحمولة الإيديولوجية لكليهما تختلف اختلافا يزيد أو ينقص- أظهرت عبر تداعي فعل السرد تلاشى هذه الحمولات الإيديولوجيّة شيئا فشيئا مع تطوّر علاقتهما، وكانت قضيّة الأسير نقطة تحوّل في علاقاتهما، وينتفى الاختلاف والتنافر في نهاية الرواية، فالرواية طرحت الحوار بديلا إيديولوجيا لأيّ رؤية نكوصيّة قد تحول دون إحلال السلام العالمي، ونجد أنّ المتن السّردي كان يعمل منذ البداية على تقريب وجهات النظر، ومحاولة الجمع بينهما داخل بوتقة واحدة، ويقضي التزامهما في حلّ القضايا من وجهة نظر واحدة، تخلي أحد الطرفين عن المكتسبات القبلية أو حتى الطروحات التي تنتج أثناء المحاورة، فالطرفان تخندقا داخل الوعاء الحضاري الذي يتجاوز المعطى الإيديولوجي أو على الأقلّ يعدّل من قوّته الإنجازيّة لصالح الإنسانيّة، فالبعد الحضاري عندهما هو أن يسمو الإنسان بأفكاره من أجل الآخر، وهذا ما تجلّى في رد فعل الأمير اتجاه رسالة ديبوش الذي وافق ليس على فكّ أسر الجندي الفرنسي بل تحرير جميع الأسرى الفرنسيين، وكذلك كان رد فعل ديبوش أنّه لم يذق طعم الراحة طيلة أربع سنوات من (1848/01/17) إلى (1852/10/28)، من أجل كتابة الرسالة التي كانت سببا في نجاة الأمير من الموت" **الخميس28 أكتوبر 1852.هذا اليوم يجب أن يحفظ في الذاكرة"**[1] .

تتجلّى المقولة الحجاجيّة من خلال شعرية التنازل، ونستجلي ذلك من خلال تحرّك الطرفين وفق مبدأ التعاون -مثلما قلنا سابقا -، فالأمير وديبوش استطاعا أن يتجاوزا مقولة الانتماء القائمة على

[1] الرواية:ص503.

التعصّب العقدي والإيديولوجي وحتى الحضاري،"**فالاختلاف في المذهب أو الدين لا يذهب بمبدأ التكافؤ** "[1]، فالأمير خاض حروبه ضد الجيش الفرنسي والقسّ اشتغل مبشّرا في الجزائر، ولكن الإنسانيّة الدفينة بداخلهما جعلتهما يتنازلان عن كل معرفة قبليّة ويؤسّسان لرؤيّة بعديّة، حيث نجد مونسنيور ديبوش تحدّى جلّ جنرالات فرنسا الذين كانت لهم علاقة عداوة مع الأمير (مواجهات عسكرية، مفاوضات)، من أجل تمرير الرسالة للملك، وفي المقابل نجد أنّ الأمير تحدى حاشيته ومقربيه في فكّ أسرى الفرنسيين في علاقة مثاليّة تبرز "**المعنى الحقيقي للحب والعدالة**"[2] .

تتحرّك شعرية التماثل والتنافر في رواية الأمير عبر مجموع البيانات التيميّة التي أدّت إلى الصراع ثم إلى الانفراج، سواء كان هذا الصراع خارجيّا أم صراعا داخليّا، كما أنّ المعاناة النفسيّة للقسّ ديبوش على مدار أربع سنوات كانت نتيجة وفائه للأمير بعد ذلك"" **أنت تعرف يا حبيبي جون، مجهودي لا قيمة له إذا لم يختتم بإطلاق سراح الأمير**"[3]، فنجد أنّ النسق السردي الخاص بالقسّ ديبوش يتمثّل في كتابة رسالة الاعتراف، بينما نجد أنّ النسق السردي الخاص بالأمير عبد القادر تحدّده التيمات المتناسلة في الرواية:

- الإمارة

- حروبه (انتصاراته و انهزاماته)

[1] توفيق الزيدي :جدليّة المصطلح والنظرية النقديّة، منشورات قرطاج، تونس، ط1، 2000، ص166/165.

[2] ماجدة حمود: إشكاليّة الأنا والآخر، ص236.

[3] الرواية :ص484.

- مفاوضات الهدنة

- حياته الاجتماعية (الزمالة)

- استسلامه

- سجنه في قصر أمبواز

- لقاءاته مع القسّ مونسنيور ديبوش

- طريقه إلى المنفى

نرى من خلال تحرّك الشخصيّتين الحكائيّتين تنافرا على المستوى السردي ،إذ يتحرّك السارد في المسار الأوّل من الرواية الخاص بمونسنيور ديبوش وفق مسار واحد، وهو مسار كتابة الرّسالة، بينما يتحرّك السّارد في المسار الثاني الخاص بالأمير عبد القادر في عدّة مسارات تيميّة مختلفة تؤرّخ لحياة الأمير، فمن خلال التعارض الحاصل في خصوصيّة السّرد، نجد أنّ المسار الأول قدّم بطريقة أفقيّة، بينما قدّم المسار الثاني بطريقة أفقيّة وعمودية ذلك أن السّارد يعرض لحياة الأمير وفق مستويين اثنين:

- نطاق الذّات: تصوّر الرواية مستوى الإدراك والمسؤوليّة التاريخيّة الملقاة على عاتق الأمير في إدارة شؤون الجزائر.

- نطاق الآخر: ترسم الرواية مستوى الإنسانيّة التي تميّز بها الأمير في علاقاته الخارجيّة، بخاصة خلال إقامته في قصر أمبواز لمدة قاربت الخمس سنوات، هذه الإقامة التي أحالت على بعض من شعريات التماثل بين الذات العربيّة والحضارة الغربيّة .

من خلال هذه التقنية –التي تبدو درامية– ينفتح المحكي على السيري في رصد أهمّ المحطات التاريخيّة في حياة الأمير، كما تتجلّى بنية التماثل في شخصيّة القس من خلال وصيّته لخادمه جون موبي بدفنه في الجزائر"**كم أحلم عندما أموت أن تخرج يا حبيبي جون وأن تزرع تربتي في البحر فجرا ، فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها**"[1] ،وهو نوع من التماهي والانصهار بين مستوى الذات والفضاء المكاني، فبنية الأفكار والمعتقد، وحضور البعد الإنساني تجلت عند ديبوش من خلال موقفه، فرغم أنه اشتغل مبشّرا أثناء الاحتلال الفرنسي، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه من الوقوف على حقيقة الشعب الجزائري التي وجدها أخيرا في شخص الأمير عبد القادر.

4–2– التقاطعات الجينيّة في رواية كريماتوريوم.

تتأكّد بنية التماثل والتنافر في رواية كريماتوريوم، بشكل جلّي من خلال الشخصيّتين الحكائيّتين مي ويوبا، ونرى أنّ شعريّة التماثل تبدو بصورة أكثر فنيّة (البعد الدرامي) منها في رواية الأمير" **أمي ورثتني أجمل الأشياء بالرغم من كل شيء**"[2]، فمي بصمت على حضورها الفنيّ من خلال لوحاتها الزيتيّة، والابن يوبا سار على خطى أمه، فأصبح موسيقيّا مشهورا، فالاتجاه الطبيعي والجيني والوراثي (جينة الفن) هو الذي يتحكّم في عائلة مي، إذ يمتلكان إحساسا مرهفا اتجاه الأشياء، ونلمس ذلك في سوناتا الحداد التي ألّفها يوبا لأجل أمّه، ونجد أنّ السوناتا تؤسّس للعنوان الفرعي للرواية"**هذه الرحلة**

[1] الرواية :ص542.

[2] رواية كريماتوريوم:ص54.

أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا. ستحمل من روحك الكثير.سأسميها:سوناتا لفراشات القدس"[1]، وقد قاربنا اشتغال المحكي في مستوى الإضمار بين هاتين الشخصيّتين الحكائيتين، فمظاهر التنافر والاختلاف يبرزان بطريقة ضمنيّة هذا التعاضد الفنّي، فالسوناتا أو مدونّة الحداد قطعة موسيقيّة صوّرت معاناة مي تمثّل اعترافا ضمنيا لمي، ووصيّتها وكرّاستها النيليّة ولوحاتها الزيتيّة وأشباحها التي تركتها في فلسطين، وفي جانب آخر فالمعرض الذي أقامته مي بنيوجرسي هو امتداد لهذا الاعتراف للابن يوبا بأنّ تاريخ أرضه وعائلته موجودان في هذا المعرض، وهكذا نلمس مدى التماثل الحاصل بين المعرضين (المعرض الفني والمعرض الموسيقي) في رسم توجّه ضمني لفكرة الانتماء والهويّة، محققين مبدأ التعاون في صورته الخطابيّة ولو بطريقة ضمنيّة، فالبعد الوراثي الجيني يتجلّى بوضوح في عائلة مي، وهذا ما جعلها تضغط على الذاكرة المكانية من أجل إقناع ابنها يوبا بالعودة إلى فلسطين، وهنا يتحوّل الحلم إلى تحدٍّ عند مي، ومن أجل إثبات هذا التحدّي عليها أن تجمع أكبر عدد ممكن من المبرّرات المقنعة ليوبا.

تتميّز البنية السّردية في رواية كريماتوريوم بأنّها بنية المبرّرات؛ لكونها تحوز العديد من المقولات السجاليّة في قالبها الإنجازي، منها ما هو مُبيّن داخل وعاء سردي تيمي، وفيه يتجلّى المظهر البلاغي، ومنها ما هو مُبّين داخل وعاء لغوي، وعبره يستنطق الفاعل المؤوّل مكنوناته الخطابيّة.

4-2-1- المبيّن داخل وعاء سردي: وهو ما تعلّق بكل ما هو سردي انطلاقا من خروج مي من أرضها صغيرة لاجئة بجواز سفر مزوّر، وحتّى لحظة عودتها إلى فلسطين رمادا بعد وفاتها، وتتميّز البنية الحجاجية داخل هذا الوعاء في كونها بنية إقناعات وتبريرات تأتي في سياق انفتاح المسار السردي، وكون

[1] الرواية :ص354.

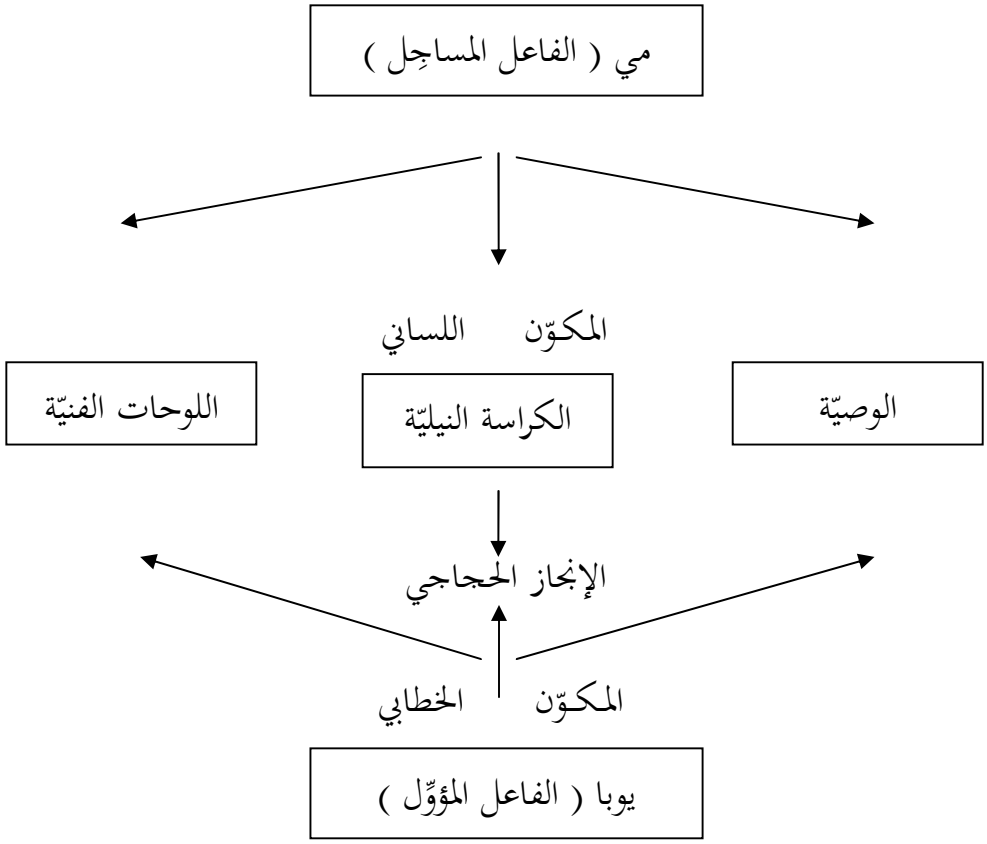
الرواية تضمر القضية الفلسطينية وتيمة الهويّة والانتماء، فهي رواية تسجيليّة تعيد بناء الماضي بواسطة تقنية الاستذكار وتيمتي الذاكرة والنوستالجيا، هذه الأخيرة يجسّدها عنصر الانتماء الذي" **ظلّ مرتحلا بينها، يوجّهه قلقه المعرفي والثقافي نحو آفاق جديدة"**[1]، ونجد السارد زمنيّا أمام مظهرين:

– العودة إلى الماضي (الاستذكار)، متعلّق بكل ما هو حميمي (الأرض، والأسرة، والحبيب).

– مجابهة الحاضر المتعلّق بالابن يوبا (بدرجة أكبر)، وبدرجة أقل الخالة (ميمي)، ومحاولة صنع ماضيها وتخليده داخل لوحاتها، والضغط على يوبا –الذي يعيش الهجنة الثقافيّة–للعودة إلى فلسطين من خلال وصيتهّا له بنثر رماد رفاتها على مناطق بفلسطين والأردن.

4–2–2– المبّين داخل وعاء لغوي: يتميّز الإجراء التقويضي لهذا الوعاء في قدرته على فكّ شفرات رواية كريماتوريوم وصولا إلى استنباط مدى فاعليّة هذه الشفرات في توجيه المتخاطبين و إقناعهم بتغيير أفكارهم و آرائهم ومخطّطاتهم، ومن ذلك أساليب التعجّب والاستفهام والأمر الدالّة على الفرح والحزن والطلب والشكّ، وتتجلّى هذه الشفرات في الكراسة النيلية، والرسالة، والألوان، والوصيّة، وكل مقولة تؤدي دورا حجاجيا معينّا في الرواية، وتقوم كلها باللعب على المشاعر المضمرة والدفين في عمق يوبا، فهو الميراث المعنوي من أمه مي، وهذا المخطّط يوضّح تشكّل هذه العلاقة.

[1] بن علي لونيس: الاستراتيجيات التمثيليّة في السرد العربي المعاصر لقضايا الهويّة واللغة والآخر،ضمن مؤلف جماعي :السؤال عن الهويّة :إشراف وتنسيق:البشير ربوح، ص292.



مخطط توضيحي يبيّن علامات انتقال المكوّن اللساني إلى مكوّن خطابي بين مي ويوبا

تشير رواية كريماتوريوم الى أن بنية التماثل تطرح بطريقة نجد فيها حضورا للروائي انطلاقا من بنية العنوان، وتقديم الإهداء، واختيار التصديرات، واختيار مرجعيّات الشخوص الحكائيّة، وانتهاء ببنية التعليقات داخل المحكي. تبدأ الرواية بفعل النفى وتنتهي بفعل العودة، فبين بنية التنافر والاختلاف اللتين تحدّدان تمفصلات الرواية (البداية والنهاية)، نجد أنّ علاقات التماثل تشتغل بطريقة خطابيّة بين مي ، وابنها يوبا، كما نجد أنّ الافتراض الخطابي القائم على الأسس اللغويّة بين بنية الملفوظات الدالّة والبنية الخطابية قد حقّقت الأثر البلاغي لبنية الخطاب السّجالي من خلال التمظهر الفنّي والتيمي للأسئلة التي

ظلّ النص يطرحها منذ البداية نحو سؤال الهوّية، والانتماء، والاختلاف، والهجنة، وما بعد الكولونياليّة، والنيوكولونيوليّة، وإشكاليّة حق العودة.

يتحرّك الأثر البلاغي في رواية كريماتوريوم مكفولا بقوة نفسيّة وقوّة إنجازيّة، تغذّيهما تيمة الأرض باعتبارها قيمة مهيمنة، فمثل هذه المرجعيّات ذات البعد العقدي أو البعد التاريخي كثيرا ما يكون حضورها ذا قيمة سياقيّة في الرواية، أو لنقل إنّها تشكّل مادّة دسمة سهّلت على الفاعل المساجِل تحرير طروحاته، وإقناع الفاعل المؤوّل أو مجموعة المؤوّلين بأحقّيّة هذه الطروحات من وجهة نظر تاريخيّة، وإيديولوجيّة، وحضاريّة، على هذا الأساس فرواية كريماتوريوم هي رواية المفترض والممكن، وهي تؤسّس لمقصديّة المحكي"**من حيث هي توسّط بين مقصديّة المؤلف التجريبي والقارئ**"[1]، فوظيفة المؤلف التجريبي الانفتاح على المرجعيات السوسيوثقافيّة، ومحاولة رصد حمولاتها داخل المحكي عبر الفضاءات المفتوحة عند الفاعل المؤوّل وطروحاته الإيديولوجيّة، من هذا المنطلق نجد أنّ الاشتغال التيمي في الرواية قد حقّق مقصديّة الشخصّية الحكائيّة مي باعتبارها نقطة تقاطع المؤلف التجريبي والقارئ الضمني .

ترسم لنا رواية كريماتوريوم ملامح واضحة في علاقة الفنانة مي بالآخر المتمثّلة في :

- الآخر في مستواه الفنّي والاجتماعي (الولايات المتّحدة الأمريكيّة).

- الآخر في مستواه الإيديولوجي (الاحتلال الإسرائيلي).

[1] إدريس مقبول ويحي رمضان: النص بين القراءة والتأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013 ،ص26.

فأمّا الملمح الأوّل فقد صوّره السارد من خلال قدرة مي على الاندماج داخل الحياة الأمريكيّة، حيث تحوّلت إلى مواطنة فاعلة داخل المجتمع وكونت العديد من العلاقات الاجتماعية في بروكلين، وهي بذلك تحاول أن تمحو من ذاكرتها فكرة مركب النقص السلبي الذي خلّفته قضيّة التهجير الإجباري للمواطنين الفلسطينيين، وكذبة الأب حسن " **يا بيي أنا أسألك عن تاريخنا البسيط ولا أسألك عن تارخ حكمه النهائي ليس لنا. لماذا كذبت عليّ، (...) الحديث عن تاريخ الأرض سهل، الحديث عن جروح الذات يبدو مستحيلا**" [1] .

أما الملمح الثاني، فقد صوّره السارد من خلال تفعيل ذاكرة مي في استجلاء مظاهر التعذيب والاغتيالات، ومحاولات قمع المقاومة من خلال عمليات التصفيّة الجسديّة، فتفعيل الذاكرة جعلها تستعرض المراحل الصعبة التي مرّت بها في طفولتها، وهي ذاكرة مليئة بالفاجعة والألم والحسرة هدفها "**تحقيق تحيين دلالي لما سيقوله النص**"[2] بين قطبي المتجلّي والمفترض.

هذان الملمحان يمثّلان بنيّة التنافر المتوالدة عند الفنانة مي، بنية إيجابية تمثّل اندماج مي، وتحوّلها إلى مواطنة أمريكية من أصول فلسطينيّة، مع ما تحمله من امتيازات اجتماعية، وبنية سلبية تمثّل تقوقع مي داخل ذاكرتها الجريحة المنبثقة من رحم الألم العميق الذي خلفّه وجع الذاكرة.

يعدّ التقاطع الجيني في الرواية علامة دالّة على ذلك الارتباط المعنوي بين مي ويوبا، فالتوريث الجيني لم يحدث فقط في مستواه الإبداعي(تيمة الفن)، وإنّما تجاوزه إلى مستوى المعطيّات الشعوريّة، حيث

[1] الرواية:ص81.

[2] إدريس مقبول ويحي رمضان: النص بين القراءة والتأويل:ص27.

نجد أنّ القلق الإنساني الذي مارسته مي بفعل حالتي الذاكرة والنوستالجيا، قد تلبّس شعور يوبا، بخاصة بعد وفاة أمّه مي، حيث نجده في فلسطين وقد اعترته تلك النوبات التي كانت تحدث لمي، حالات من التوهّم المفضي إلى الشعور بأمّه مي، وقد تجلّت له في أبهى صورها، وهي تهمس له في أذنه، فالهذيان الذي حدث لمي نتيجة النوستالجيا المتدفّقة على الشعور، جرّاء الإحساس المتزايد بكل ما يمثّل الذاكرة الفلسطينيّة، نجده قد انتقل إلى يوبا- بفعل التعلّق العاطفي – بصورة جعلته يعيد تمثّل صور أمّه التي فارقته، فمثل هذا التمثيل يجعلنا نعتقد بأنّ يوبا يحاول أن يستكمل المشروع الذي بدأته أمّه مي، والمتعلّق بموضوع العودة، وتحقيق حلم الانتماء والهويّة (فلسطين).

الفصل الخامس

فعل التلفّظ وتجلّيات القوّة الإنجازيّة

- التناص من التلفّظ إلى الإنجاز.
- المسكوت عنه باعتباره خطابا مناورًا.
- محكي المواجهة وشعرية البواقي.

تمهيد.

يتميّز الخطاب السردي في روايتي الأمير وكريماتوريوم بطغيان فعل التلفّظ في شكل إشارات لغويّة وتيميّة وسياقيّة تأخذ دلالاتها من خلال علاقات المواجهة بين المتجلّي والمضمر، والسردي والتاريخي، ونحن هنا بصدد البحث عن جماليات تشكّل الطروس – في الروايتين- انطلاقا من بنية المواجهة بين المحكي والتاريخ، وهي مواجهة قد تأخذنا إلى مواجهة المسكوت عنه بكلّ عنفوانه وسطوته وجبروته، ممّا يجعل منه فعلا سجاليّا يكشف عن صداميّة الرؤية بين ما يفترضه التاريخ وما يقوله، كما أنّها مواجهة تفضي إلى شرح التيمات الموازية في الروايتين، مثل المضامين الإيديولوجيّة في علاقات المثاقفة-وهو مبحث في النقد الكونونيالي- والمضامين الجماليّة المتمثّلة في العلاقات الميتاسرديّة، وهي علاقات صداميّة تغوص في عمق علائقيّة المحكي؛ لتكشف عن تجلّي التلفّظ في مستواه السردي والسيميائي والتداولي .

1- التّناص من التلفّظ إلى الإنجاز .

يمارس التّناص في روايتي الأمير وكريماتوريوم فعلا إنجازيّا مدفوعا بقوة النصوص الغائبة، وهي في حقيقة الأمر مستويات تلفّظيّة، تعمل على استنطاق بنى التشكيل الفنّي والتيمي باعتبارها أداة تركيب جمالي، وظيفته إعادة إنتاج النصوص السابقة وتغليفها بمكوّنات جينيّة تعمل على منح النص اللاحق بعده الجينالوجي، وتتّضح أهميّة التّناص في قدرته على الجمع والربط بين الأبعاد الفنيّة المشكّلة لوعي النص ومدركاته، وآليّات القراءة العارفة لحضور الإيديولوجي والعرفاني، فبقايا طروس النصوص الغائبة هي ما تشكّل -داخل النصوص اللاحقة- بعدها الدلالي والتداولي، وتمارس عليها ضغطا حجاجيّا يفضي إلى خلق أشكال فنيّة وتيميّة جديدة، بالإضافة إلى السوابق واللواحق التيميّة .

1-1- بين الأميرين: قراءة في أسيقة التاريخ.

تتجلّى في رواية كتاب الأمير بعض الطروس الفنيّة والتيميّة التي تجد لها منافذ عبور نحو مدارات التاريخ، وإذا تقصّينا مسارها اصطدمنا بمؤلف (**كتاب الأمير**) **نيكولا ميكيافيللي**، وتتجلّى هذه الطّروس في شكل مدوّنة معرفيّة تقدّم للقارئ خطابا مضادا، فرغم افتراق المدوّنتين زمنيّا ومكانيّا، وحتّى في المستوى الأجناسي ومستوى الإخبار، إلاّ أنّهما يلتقيان ضمن بوتقة العنوان (الأمير)، وهنا نرصد التّناص كقيمة فنيّة وجماليّة تتمظهر من خلال تفاعل النصيّن، ونحن لا نبحث في نوايا الروائي ولا في خلفيّاتها، ولكنّنا نحاول أن نمنح النص سلطة تجعله قادرا على تخطّي عتبة الروائي. يتفرّد التّناص بخاصيّة "**الانفتاح والقدرة على اختراق الزمن بكل أبعاده**"[1]، عبر مستويات التحقّق والخرق والتحويل، وهنا يتجلّى الأثر الجمالي للعنوان، حين يتجرّد من سياقه ويصنع لتركيبه الدلالي وعيّا آخر، قد يكون غير الوعي الذي حدّده له المؤلف، من هذا المنظور وجدنا أنفسنا أمام تناص متماثل من حيث العنوان، ولكنّه يتحرّك ذهابا وإيّابا داخل المتن؛ ليفضح سياسة الآخر ويسلبه بعض خطاباته المعرفية والإيديولوجيّة والسوسيوثقافيّة والعقديّة، فيتحوّل التّناص إلى أثر بلاغي يفجّر مضامين الرواية على تخوم أفكار ميكيافللية، واللافت للانتباه أنّ القاسم المشترك بين المدوّنتين هو تموقع الفكر الأوروبي (الوعي الحضاري) كحتميّة إيديولوجيّة، وتجلّيه في الرواية وفق أبعاد حضاريّة، تلخّصها المسؤوليّة التاريخيّة .

تتجلّى أشكال الصدام بين العنوانين من خلال تداعي الوظيفة المقاميّة، فإذا كان كتاب الأمير لميكيافيللي يخلو من أي تمظهر سردي، فإنّه في المقابل قدّم للإنسانية نظرية سياسيّة تؤسّس لعلاقة الأنا

[1] عبد القادر بقشي: التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،د ط،2007،ص29.

مع الآخر، وهي نظريّة قائمة على دعامة براغماتيّة مفادها: **الغاية تبرّر الوسيلة**، تنحدر من رؤية ليبراليّة تقول بالتوسّع الجغرافي الذي حصره الفيلسوف في التوسّع الحضاري، ومن ثمّة يتحوّل الغزو إلى ضرورة تاريخيّة على عاتق الدول الكبرى، هدفها إعداد أنموذج بشري يتوافق والمشروع الحضاري، ويمارس النص الميكيافيلّيّ وعيه داخل النص الواسينيّ- بحضور المؤثّرات التاريخيّة، والمسوغات الإيديولوجيّة-، من خلال مقولة التوارث الحضاري، فالإرث الحضاري الذي تركه ميكيافيللي لأحفاده الأوروبيين، وجد صداه عند الفرنسيين الذين تأمّلوا طروحاته وعدّوها مثالا يقتدى به؛ للحفاظ على الإرث الفرنسي وعوامل التوسّع داخل الآخر .

يتحوّل وعي النص في رواية الأمير إلى طروحات تتغذّى من خلال تمظهر جدليّة الغالب والمغلوب، تقودها محاولات يائسة من الفاعل المؤوِّل؛ للقبض على الحلقة المفقودة أو الفجوة الممتدّة بين القطبين، باعتبار القطب الأوّل(فرنسا) منتجا، والآخر(الجزائر) مستهلكا، فنصّ الأمير "**منطقة سرديّة ملغمة بفخ الحقيقة من جهة وبفخّ الإيديولوجيا من جهة أخرى**"[1]، وتسعى إيديولوجيا النص إلى إنتاج نص موازٍ، يعيد الاعتبار للحمولة التاريخيّة عند الآخر –ولو بخطابات غير مرئية – ، فهي تؤسّس لمقتضى التأويل الجمالي لظاهرة التّناص من خلال تمثّلها للخطاب التمجيدي عند فرنسا كجزء لا يتجزّأ من منظومة النزعة التوسّعيّة، فقد عرف عن نابليون بأنّه كان منبهرا ومعجبا بمؤلَّف الأمير لميكيافيللي، وأنّه كان يحمله معه في معاركه، كنوع من بنية التمجيد للأنا، لهذا نجد أنّ المشروع الميكيافيلّي حتّى وإن كان يحاكي في ظاهره عوامل إعداد الأمير، فإنّه يحمل في باطنه آليّات الحفاظ على هذا المشروع بطريقة مضمرة وغير

[1] أحمد وسف : الشرط التاريخي وإيحاءات الغيريّة في رواية الأمير لواسيني الأعرج، ص80.

معلنة،كما أنّه يمثّل نزعة براغماتيّة مغلّفة بقناع التودّد والتسامح "**يا سكان الجزائر، إنّ تعييني في حكومة الممتلكات الفرنسية في الشّمال الإفريقي عمل له دلالة كبيرة عن نوايا ملك الفرنسيين الطيّبة** "[1]، ويظهر هذا المقطع السّردي خطاب التمويه والمناورة الذي اتخذته فرنسا خطابا يؤسّس لوجودها في الجزائر، وإذا تتبّعنا مسار الكلمات نجد أنّها تعبّر عن خطاب متعال، وخطاب التملّك (الممتلكات الفرنسيّة)، وخطاب تمويهي (فرض السلم)، ويمكن جمعها كلّها ضمن خطاب الترغيب، فالجنرال كلوزيل يبحث عن استمالة الجزائريين، وجعلهم يندمجون ويتماهون داخل أفكاره، وقد نوّه ميكيافيللي في كتابه الأمير في الفصل العاشر (**الإمارة المدنيّة**) إلى ضرورة إشراك الشعب في خطاباتهم؛ لأنّهم يشكّلون شريحة كبيرة قادرة على إحداث التغيير في أيّ لحظة "**على كل من يصير أميرا بفضل الشعب أن يعمل على احتفاظه بصداقته، وهذا أمر سهل لكون الشعب لا يروم أكثر من عدم اضطهاده** "[2]، فتوارد الأفكار في مستوى الوعي بين دولتين تنتميان إلى نفس البيئة الجغرافيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، هو ما يصنع التماثل بين فعل القول والإنجاز، ولا يقف توارد الأفكار عند مستوى الترغيب، بل يتعدّاه إلى مستوى الترهيب القائم على استعمال القوّة والعقاب"**أمّا الخارجون عن القانون، فسنعاقبهم بشدّة مهما تكون رتبهم وأينما وجدوا**"[3]، ويمثّل هذا المقطع السّردي امتدادا حجاجيّا معاضدا لبنية الخطاب السابق، فهو لا يهدف إلى بثّ إشارات استفزازية، فليس ذلك مقامه بقدر العمل على تحقيق خطاب الترغيب وتأكيده في نفوس المتلقّين، ونجد لذلك صداه عند ميكيافيللي في الفصل

[1] رواية الأمير:ص150.

[2] نيكولا ميكيافيللي: الأمير، تر :عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية ، الجزائر، د ط، 2016، ص45

[3] المرجع نفسه: ص150.

السابع عشر المعنون بـ (**شيء من القسوة وشيء من الرحمة**)"**وإذا تحتّم عليه قتل شخص فلا يجب أن يقرّر ذلك حتّى يهيئ الأسباب الظاهرة، وحتّى يبدو هذا الفعل مبرّرا تماما**"[1]، ونجد أنّ خطاب الجنرال كلوزيل يتقاطع مع خطاب ميكيافيللي في تيمة معاملة الرعيّة التي يجب أن تجمع بين القوّة واللين، وبين الترهيب والترغيب؛ ليظلّ مهابا بين المجموعات الاجتماعيّة، والحجة في ذلك استطراد الجنرال كلوزيل في تحفيز المتلقين، وتقويض وعيهم بخطاب الطمأنينة "**وسأعمل على تشجيع كلّ الأعمال الزراعيّة والتجاريّة في أجزاء كبيرة من هذه الأرض وجلب المزارعين الأوروبيين للاستفادة من خبرتهم لخدمة هذه الأرض** "[2]، يمثّل هذا المقطع مسار تحرّك خطاب التمويه والمناورة، والتركيز على المعجم الذي يمثّل العرف والتقاليد عند الجزائريين (**الأعمال الزراعيّة والأرض**)، فالغاية من هذا الخطاب تذكير الجزائريين بما ينتظرهم من خير وفير، ولا تكتمل خصائص هذا الخطاب إلاّ من خلال البحث عنه في نفوس المتلقّين"**في أواخر المساء لم تبق في الميناء إلاّ أصداء التصفيقات التّي دوت طويلا** "[3]

وفي ذلك دلالة على اقتناع الجزائريين بفحوى خطاب الجنرال كلوزيل، فالخطاب تحقّق عبر مجموعة من الآليّات الإجرائيّة المفعّلة من طرف الفاعل المساجِل ومدى قدرته على التواصل، وما يحوزه من أدوات الترغيب والترهيب والإقناع، والوقوف على الخلفيّة الإيديولوجية والاجتماعية للجزائريين من أجل تسهيل عمليّة تمرير الخطاب، ثمّ جمهور المتلقيين (الفاعلين المؤوّلين) الذين تأثروا بفعل الخطاب وجعلوه منجزا، بفعل التصفيق والتهليل .

[1] المرجع السابق:ص78.

[2] الرواية:ص150.

[3] الرواية:ص151.

يقوم المقطع السّردي التالي على فضح الخطاب الذي قدّمه الجنرال كلوزيل، عندما سئل عما سيفعله، فردّ قائلا :"**هذه المرّة لن تكون مثل شبيهاتها في المرّات الماضيّة نملك ما لا يملكه عدوّنا،الإرادة الحضارية والآليّات الضرورية لحسم المعركة نهائيا**"[1]. يتجسّد الخطاب الفاضح في هذا المقطع من خلال تهديمه لبنية الخطاب السابق بواسطة معجم يدّل على المواجهة المعلنة (**عدوّنا والآليات ويقصد بها أدوات الحرب السلاح،المعركة**)،كما أنّ توظيف لفظة الإرادة الحضارية تجمع بين المسؤوليّة التاريخيّة وتمجيد الأفكار التوسّعية، وهنا يتجلّى الوعي الماكيافيللي بضرورة التوسّع في قوله "**إذا لم تقتنع الشعوب بالأمر، فيجب إقناعها بالقوّة**"[2].

تتلاقح في رواية الأمير بلاغة المواجهات التي تحمل طابع المواجهة الحضارية، والعسكرية، والديبلوماسيّة، وحتّى العقديّة، وقد أثبت الأمير عبد القادر الجزائري تفوّقه ضمن مبدأ : **الدّين يبرّر التسامح**، وهذا ما نقاربه في عديد المقاطع السردية التي تحمل طابعا سجاليّا، من خلال مراسلاته مع القس مونسنيور ديبوش، أو من خلال مناقشة أمور الحرب مع مستشاريه، أو حديثه مع مرافقه بواسوني في سجن أمبواز بفرنسا، ونجد أنّ المرجعية الدينيّة التي استند عليها الأمير عند كل مواجهة تحوّل الخطاب السجالي من القول إلى الإنجاز الذي يفرضه وعي النص براهن الحاضر وخصوصيّة الماضي، ومن ثمّة نجد أنفسنا بين أميرين: الأمير عبد القادر الجزائري الذي تمّ تقديمه في الرواية في صورة الإنسان المتسامح والمحاور والمدرك لآليات الحوار الحضاري، والأمير المسكوت عنه والضمني والمتخفّي وراء مدركات النّص،

[1] الرواية: ص151.

[2] نيكولا ميكيافيللي: الأمير، ص27.

الأمير الذي بحث عنه ميكيافيلّي في كتابه، وحاول تجسيده من الموجود (الحضارة) والمحتمل (التوسّع)، وبين المجسّد والمضمر، تتحوّل الرواية إلى فضاء سجالي تتعالق بداخلة كل المدركات الإيديولوجيّة، والثقافيّة، والحضارية.

يشتغل لاوعي النص في رواية الأمير على فضح أنماط التشكيل السّردي لعلاقة الأنا مع الآخر، وهي علاقة تؤسّس وفقا لجدليّة الفوقي والتحتي، وتبدأ بتصوير بؤر الاختلاف في جانبها الاجتماعي "...**المدينة التي لم تعد قادرة على تحمّل الجوع والأمراض** (...)**لقد قلت الفئران والقطط والكلاب**"[1]، ويعبّر هذا التصوير الوصفي عن حالة الضياع التي كانت تعيشها بعض المدن الجزائريّة جرّاء الحرب من جهة والتردّي الاجتماعي من جهة أخرى، حتى تحوّلت الحيوانات إلى وجبة دسمة يتقاتل من أجلها المواطنون "**بالمقابل تعطوننا الأكل ولن نضطرّ لأكل الماعز**(...) **أو الكلاب الضالة أو حتى القطط**"[2]، ويزداد التصوير الوصفي عتميّة عن حالة الجزائر في تلك الفترة، وكأنّه تحوّل إلى خطاب تبريري يفسّر ضرورة تدخّل فرنسا من أجل القضاء على الفقر والجوع والمرض، بالإضافة إلى تصويرها مدينة بلا ثقافة وبلا مدارس، مدينة تسكنها الحرب فقط. في المقابل يقدّم لنا السارد صورة عن الحياة الفرنسيّة، بخاصة بعد التحويل الإجباري للأمير إلى قصر أمبواز، صورة تتعالق بداخلها مظاهر التطوّر العمراني والاهتمام الكبير بمظاهر الفن "**تحرّكت بتثاقل حتى غطت الجزء العلوي من قلعة قارسوني Garçonnet التي كانت تستعمل كمئذنة قي قصر أمبواز، موسيقى حارة تعوّد عليها سكان**

[1] الرواية:ص 93.

[2] الرواية:ص168.

أمبواز... "[1]، ويقوم المقطع السّردي على استظهار مظاهر الرّخاء في فرنسا من التنوّع العمراني والقصر والمئذنة والجسر إلى مظاهر الفن كالموسيقى والرسم، فتتحوّل الكلمات إلى حمولات إيديولوجيّة تضفي على النص خطابا متعاليا، تبرز في ثناياه مظاهر التميّز والتفوّق العمراني والتكنولوجي"**عندما نزل البرنس – الرئيس لويس نابليون من القاطرة استقبله الكومندان بواسوني** (...)**ثم ركبا معا السيارة الرئاسيّة وسارا باتجاه القصر** "[2] ،فالتشكيل المدني للحياة الفرنسيّة المتوّج لحياة الرفاهيّة، يقابله –في بعض أجزاء الرواية– مظهر من مظاهر التشكيل القبلي في الجزائر المشبّع بمظاهر التخلّف والفقر والجوع والعوز.

يتصادم الخطابان ليعلنا عن ازدواجيّة الطرح الإيديولوجي، فيما يخصّ الأنموذج الفوقي والأنموذج التحتي، فالأنموذج الفوقي (فرنسا) يرى نفسه الأحقّ بتسيّد الأنموذج التحتي"**وذلك لعدم معرفتهم العيش أحرارا؛ ولتعوّدهم على الخنوع والطاعة**"[3]، فهو يمثّل الفرد دون الإنسانيّة، تسعى من خلاله فرنسا جاهدة إلى محاولة طمس معالمه العقدية واللغويّة وتدمير هويّته .

يتشكّل التّناص التاريخي في رواية الأمير بصورة لاواعيّة تفضح الآخر، وتنزع عنه مشروعيّة الفعل الحضاري، ويتجلّى الأثر البلاغي لهذه المحاكاة من خلال شعرية الاختراق، والخلق، والتحوّل، وتتمثّل شعريّة الاختراق في قدرة النص الميكيافيلّيّ على تجاوز المعطى الزمني والمكاني ؛ليعيد قراءة الوضع الحضاري والثقافي والمجتمعي خلال القرن التاسع عشر، وأمّا شعريّة الخلق فيظهر قدرة النص على صناعة الممكن الفرنسي من خلال إنجازه لمفهوم التوسّع، وتبرز شعريّة التحوّل صداميّة المحكي بين الفعل

[1] الرواية: ص528/527.

[2] الرواية: ص496.

[3] نيكولا ميكيافيللي: الأمير، ص24.

التوسّعي والفعل الإنساني، فالنص يمثّل بنية ملفوظ دال على القوّة الإنجازيّة في تغيير مستويات الإدراك بالحتميّة التاريخيّة بعيدا عن مقولات التوسّع والنفوذ، وقد استطاعت رواية الأمير أن تقدّم رؤية كونيّة عن السلام الإنساني رغم اصطدامها بالأفكار الميكيافيلليّة.

من خلال ما تقدّم يمكننا تمثّل إغراءات كتاب الأمير لميكيافيللي في رواية الأمير، فهي لا تتجلّى في صورها الخطابيّة المباشرة، ولكنّها تتشظّى في شكل ومضات تيميّة، وإيحاءات إيديولوجية، ومشاهد وصفيّة، وتقدّم لنا طرق إعداد الأمير في الثقافة الغربية –كما قدّمها المفكر في كتابه – القائمة على النزعة البراغماتيّة، في حين صوّرت لنا الرواية الأمير عبد القادر الجزائري داخل هيولى دلاليّة تسبح بداخلها دلالات التسامح والحوار والتواصل، وقد قدّمه السارد لنا في شكل شخصيّة تنويريّة "**تمتدّ إشعاعاتها خارج دائرتها المحليّة لتشمل الجغرافيا الإنسانيّة** "[1]، وفي مسار القراءة لا يمكننا تجاهل دور مونسنيور ديبوش في الدفاع عن الأنموذج التحتي، وازدرائه للأنموذج الفوقي بعد أن تعلّم على لسان الأمير عبد القادر مبادئ الحوار الحضاري والتسامح الديني .

أدّى تحرّك السيميوزيس داخل ملفوظ الحوار الحضاري"**بين المتحقّق والضمني، بين المعطى المباشر، وبين ما يتسرّب في عقله من كلمات، أو بتواطؤ منها؛ ليشكّل ذاكرة الخطاب، وذاكرة القارئ**"[2]، ويقدّم ازدواجيّة لرؤية العالم، رؤية تتّسم بالتعامل مع الآخر على أساس إنسانيّته، وأخرى

[1] أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيريّة، ص 78.

[2] سعيد بنكراد: السيميائيّات والتأويل، مدخل لسيميائيّات ش ش بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005، ص171

تتّسم بالتعامل مع الآخر دون الإنسانيّة، وبين هذا وذاك يحق للفاعل المؤوِّل ملء الفجوات الدلاليّة للنّص وفق مرجعيّاته وخلفيّاته الإيديولوجيّة .

وجدنا سابقا فيما يخص موضوعيّة السارد اتجاه شخوصه الحكائيّة أنّه يقف في منطقة مركزية تجعله حياديّا في تعليقاته على الشخوص الحكائيّة، وأخصّ بالذكر الشخصيّتين الحكائيّتين الأمير ومونسنيور ديبوش، وقد بدا ذلك جليّا في الرواية لطبيعة المحكي الذي ينتمي إلى جنس الرواية التاريخيّة، ولكن التعمّق أكثر في مقاصد المحكي من وجهة نظر السارد ومن ورائه الروائي، جعلنا نتوقف عند بعض الطروحات التي تخصّ المحكي في جانبه التلفّظي، فإذا اعتبرنا أنّ السّارد يمتلك سلطة الحكي، فكيف تجلّت طروحاته فيما يخصّ تبيين العلاقة بين الأنا والآخر، وكيف استطاع أن يؤسّس لعلاقة تاريخيّة بين وعي الماضي ومتطلّبات الحاضر؟

يرى اللّساني الفرنسي **إميل بنفنست** بأنّ التلفّظ هو" **توظيف اللغة عن طريق فعل الاستعمال الفردي**"[1]، وهكذا يصبح السّارد جزءا من كينونة المحكي، وقد أثار بنفنست ومن بعده ريفيرا إشكاليّة الذاتيّة كطرح يتعدّى حدود الحياديّة وموضوعيّة السّارد في الرواية، وقد عثرنا على بعض المؤشّرات السّرديّة التي تجعلنا نتأكّد بما لا يدعو للشّك بأن حضور السّارد والروائي في الرواية لا يكمن في تقديم المحكي على لسانه؛ لأنّه قد يحوّره بما يخدم مصلحة عليا سنأتي على ذكرها لاحقا.

[1] Emile Benvenist ,Probleme de luiguistuique générale .ed ,Gallimard, Paris ,1966.p77

أوّل ما يثير انتباهنا في رواية الأمير هو الحضور المكثّف للمكرّرات التجميعيّة باعتبارها- عند الناقد الفرنسي **ألان بوالو**-"**آخر الآليات التكوينّية لتمثيل الإدراكات أو الأفكار، وهو يخصّ العلاقات الدلاليّة بين الإنباء بإدراك وتحديد مظاهر هذا الإدراك**"[1]، ويتجلّى ذلك في وعي السّارد بملفوظه سواء على لسان الأمير أو مونسنيور ديبوش أو باقي الشخوص الحكائيّة الثانويّة، فملفوظ التسامح العقدي والحوار الحضاري تحوّلا إلى فعلين تلفّظيين ساعدا على تحديد مقصديّة المحكي، بعيدا عما يقوله التاريخ، ولأجل فهم هذا التصوّر سنحاول أن نقلب الطرح إلى النقيض، فقد قدّمت الباحثة **ماجدة حمود** في كتابها "**إشكاليّة الأنا والآخر**" مقالا حول رواية الأمير، وتوصّلت إلى أنّ السارد حاول تقليص استعمال ملفوظ الجهاد، إذ يكاد ينعدم في الرواية- مع أنّ الرواية تصوّر مظاهر الصراع العسكري بين الجزائر وفرنسا-، وهذا يتنافى والتركيبة الإيديولوجيّة والعقديّة والعسكريّة عند الأمير، وقد يجسّد الطرح الذي قدّمته الباحثة تصوّرا لذاتيّة السارد الذي يبدو انعكاسا ضمنيّا لذاتيّة الروائي في تطويع مظاهر السلام العالمي عن طريق تقويض مظاهر العداء خلال القرن التاسع عشر، من هذا المنطلق يبدو واضحا وجليّا أنّ ذاتيّة السارد نجحت في تمرير خطاب السّلام العالمي كمناهض لخطاب الكره(خطاب المقاومة)، ولا يتأتّى ذلك إلاّ من خلال امتصاص الملفوظات الدّالة على العداء من المحكي أو تقليصها ما أمكن، كما نجد أنّ الحقل التلفّظي الدّال على التسامح قد تواتر بشكل لافت للانتباه _ بطريقة مباشرة وغير مباشرة- في بداية الرواية على لسان الخادم جون موبي، ثم على لسان القسّ مونسنيور ديبوش، وكذلك بعض جنرالات فرنسا على رأسهم الجنرال بيجو، ووصولا إلى الملك الفرنسي نابليون بونابرت الثالث،

[1] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2011، ص30

فكل هذه الطروحات جاءت لتحل محل ملفوظ العداء وخطاب الكراهيّة، وقد تجاوز فعل الإدراك السياقات التاريخيّة محاولا خلق فعل إدراك يتجاوز التاريخ، بل ويعيد كتابته من جديد، وفي هذه النقطة بالضبط حاولت تجاوز الطرح السردي بما تفرضه اللسانيات التلفّظيّة مع **بنفنست** التي لم تتجاوز المقاربة المحايثة، والسيميائيات التلفّظيّة مع **كورتيس** التي لم تتعدى الطرح المنطقي للعلامات السردية، ووقفت عند مستوى التداوليات التلفّظيّة مع طروحات جماعة مدرسة أكسفورد الذين أكّدوا على دور السّياق في تغذية الكلام وتحقيق فعل التواصل والتأثير والتحقيق، وعلى هذا المرتكز وجدت بأنّ فعل التلفّظ السردي قد يكون نتيجة تأثير المؤسّسة الأدبيّة في توجيه الأعمال الإبداعيّة الكبرى خدمة لمصالحها —وجب عدم إغفال هذا الطرح– فالعولمة التي أصبحت تنظر إلى العالم باعتباره قرية صغيرة تحوز مختلف الطوائف الاجتماعيّة، فقد كانت تنظر باهتمام كبير إلى مدى تأثير الأعمال الأدبيّة في صنع عالم جديد، ووجدت أنّ ما لم تفعله السياسة قد حقّقته الكتابة الإبداعيّة، فمحاولة الربط بين المحكي والمؤسسة الأدبية هو بالضرورة ربط المحكي بالسياق القبلي والبعدي، وهذا قد يأخذنا إلى طرح أكثر عمق فيما يخصّ علاقة السّياق بالمحكي وتجلّي الذاتيّة سرديّا وتيميّا، وهو وجهة النظر أو ما يعرف **بالمبئّر focalisateur**، أو الرؤية بحسب تعبير الناقد الفرنسي **بوالو**، وقد وجدنا أنّ مجال الرؤية في رواية الأمير قد قدّمت من طرف الآخر(مونسنيور ديبوش وبدرجة أقل جون موبي) عن طريق فعل الاستذكار الزمني، فاستحواذ الآخر (فرنسا) على السرد جعل الأنا (الأمير ومن ورائه الجزائر) مغيّب في تفعيل الأحكام، وهذا ما يفسّر ظهور الأمير بمظهر غير مظهره التاريخي الذي اعتاده– لا نحاول الإنقاص من النزعة الإنسانيّة عند

الأمير–ولكنّ السرديات التلفّظيّة حاولت أن تطرح جدليّة الأنا والآخر من خلال رؤية السارد، وامتلاك وسائل الحكي، ووصولا إلى تدخل المؤسّسة الأدبيّة.

1–2– (خارج المكان)• باعتباره ملفوظا بين مي وإدوارد سعيد.

تتحرّك رواية كريماتوريوم عموديّا؛ لتقيم علاقة تواصل وشبه مماثلة دلاليّة بين ما هو فنّي في رواية كريماتوريوم، وما هو سياقي (مرجعي) في مدوّنة السيرة الذاتيّة **خارج المكان** لإدوارد سعيد، فالقارئ لهاتين المدوّنتين يلمس ذلك التقارب الحكائي الحاصل بينهما، إذ يعمد النص اللاحق "**على مسايرة النّص السابق ومساواته في إخراج المعنى**"[1]، فكأنّهما وجهان لفكرة واحدة، فالفنّي يتجسّد في شخصيّة مي التي يبدو توظيفها في الرواية محاكاة تخييليّة لشخصيّة إدوارد سعيد، ويتشكّل المظهر التناصّي انطلاقا من علاقات المماثلة التي تجمع بينهما داخل فضاء محاكاتي يجمع بين التاريخيّ والتخييليّ، وتنتج علاقة التحويل عبر مسارات الخرق التاريخي، وتتحوّل علاقات التماثل إلى مقصديّة موجّهة، غرضها ربط الرواية بسياقها السوسيوثقافي، وتقديم نماذج تحاكي في تصوراتها نماذج موصولة بالهويّة الفلسطينيّة، وسنحاول في دراستنا تبيين ملامح التماثل والتقارب بين هاتين الشخصيّتين، وربطها بالحقول التيميّة للمحكي.

• يعدّ مؤلَف خارج المكان سيرة ذاتيّة كتبها الباحث إدوارد سعيد، بعض اكتشاف إصابته بداء السرطان، وقد قدّم في كتابه أهم المراحل الحياتيّة التي عاشها، بدأ الاشتغال عليه سنة 1994،وأنهاه سنة 1999.

[1] عبد القادر بقشي: التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص42.

تحتفي رواية كريماتوريوم بمجموعة من العلاقات التّناصية ذات البعد التلفّظي، ويلمس القارئ لكتاب خارج المكان لإدوارد سعيد العلاقة التماثليّة بينهما، من حيث النشأة، والإقامة، والفن ...الخ ، غير أنّ هذه المقصديّة تنتفى في بعض مظاهرها، هكذا يمكّننا تتبّع مسار التحرّك الطروسي، ورصد أثره الجمالي عبر علاقات التّماثل :

1-2-1- علاقات التماثل: تبيّن المدوّنة إلى أيّ مدى استفاد الروائي من قراءته لكتاب خارج المكان•، وتحويل بعض حيثياته إلى شخصيّة تخييليّة (مي)، ومن أهمّ ملامح هذا التقاطع:

1-2-1-1- ملفوظ المسار الاجتماعي : تتقاطع مدوّنة كريماتوريوم (مي)ومدوّنة السيرة الذاتية خارج المكان (إدوارد سعيد) في بعض الخصائص المكوّنة للبعد الاجتماعي،كالتكوين الاجتماعي، فالمدوّنتان تحكيان بوضوح العلاقات الأسرية التي تمثّل المنشأ الحقيقي للشخصيّتين" **المؤكّد أنّ أمّي كانت الرفيق الأقرب إليّ والأكثر حميميّة خلال ربع قرن من حياتي"**[1]، وقد صوّر المحكي تجلّي العلاقات الأسريّة ، ومظاهر التكافل الاجتماعي،كما قاربنا تعلّق مي بأمّها في ذاكرتها ووصيّتها، وعزّزت هذه العلاقات أواصر الترابط الأسري عند مي وإدوارد سعيد، ونجد في مقطع آخر علاقة إدوارد بأبيه، وهي علاقة فجّرتها طباع الأب التي عانى منها الابن الأمرّين" **أبي كان مزيجا طاغيّا من القوّة والسلطان ومن الانضباط العقلاني والعواطف المكتومة "**[2]، أمّا الأب حسن في الرواية فنجده عقدة مي التي لم

• كنت قد طرحت قضيّة الاشتغال التناصي في رواية كريماتوريوم على الروائي واسيني الأعرج، خلال تربّصي بالأردن، وقد أكدّ بأنّه استفاد من شخصيّة إدوارد سعيد –في مجمل خصائصها– في بناء الشخصيّة الحكائيّة مي .

[1] إدوارد سعيد: خارج المكان، ترجمة: فوّاز طرابيشي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2014، ص35.

[2] المرجع نفسه:ص35.

تتخلّص منها، فعقدة الأب نجد لها حضورا في المدوّنتين، فهي عند إدوارد سعيد **"فعل كتابي يفترض التذكّر لطرد الندم وتخليص الماضي من النسيان كفعل خطابي، فالتذكّر والنسيان في السيرة الذاتيّة وجهان لعملة واحدة"**[1]، فطبيعة الرجل العربي في كبته العاطفي جعله يقف بعيدا عن ابنته التي كانت تنتظر منه زيارة في المناسبات، ويقوم التصوير التّناصّي باستجلاء أبعاد العاطفة الأسريّة عند إدوارد سعيد ومي عبر تشغيل الذاكرة وتفعيل أدواتها، فالسيرة الذاتيّة عملت على تقويّة البعد التّناصي الذي حرّك أدوات الممارسة الحجاجيّة ضدّ الحمولة التاريخيّة؛ لتقول سؤال الهويّة في الرواية انطلاقا من الشخصيّة التاريخيّة إدوارد سعيد، فالمناخ الأسري علامة تيميّة دالّة على سؤال الرفض والتمرّد، وهو بمثابة جسر تواصل بين المدركات التاريخيّة والعناصر التخييليّة، بين الانتماء الاجتماعي (الأسري)، والانتماء للوطن (الهوّية)،كما أنّ استنزاف مكوّنات إدوارد سعيد واستثمارها داخل الشخصيّة الحكائيّة مي ما هي إلاّ قراءة واعية للمشهد الفلسطيني من لدن الروائي؛ لجعل الرواية أكثر مصداقيّة من جهة، ومنبرا من منابر الدفاع عن حقوق عرب 1948 من جهة أخرى، باعتبار إدوارد سعيد شخصيّة فاعلة عانت من قانون التهجير الذي مورس ضد عائلته، وحاول بفضل انتمائه المزدوج (الغرب والشرق) **"التوسّط وإيجاد وسيط يسمح بالتلاقي"**[2]، والتماهي داخل مشروع السلام العالمي.

1-2-1-2- ملفوظ المسار التعليمي:تشتغل الذاكرة في المدوّنتين على المسار التعليمي لمي وإدوارد سعيد، وهو مسار يثير عاطفة الطفولة الممزوجة بوعي وعمق التحوّلات الحاصلة بعد ذلك، وقد حاول

[1] زهير توفيق: إدوارد سعيد في مذكّراته "خارج المكان" عقدة الأب، مجلّة فيلادلفيا الثقافيّة، عمّان ،الأردن، ع10، 2013، ص26.

[2] إسماعيل مهنانة وآخرون: إدوارد سعيد، الهجنة، السرد، والثقافة، منشورات القرن 21، حسين داي، الجزائر، دط، 2016، ص209

الروائي استنفاد كل طاقات مدونّة خارج المكان من أجل تقديم صورة واضحة المعالم عن مي، وذلك بتوظيف طفولة إدوارد سعيد في نصّه، ويتجلّى ذلك داخل الرواية في أكثر من موضع،كما تتحرّك هذه الأنماط بشكل لافت للانتباه في مدوّنة السيرة الذاتيّة، فالرواية عبر أنماط التشكيل الحكائي تحيل إلى مفهوم الواقعية، وتقوم بمنحها نوستالجيا متعاليّة، وتبرز صور الذاكرة الجماعيّة عبر أشكال التواصل التاريخيّ والتخييليّ.

1-2-1-3- ملفوظ المسار الفنّي : تتقاطع المدوّنتان تميّا عند فكرة الممارسة الفنّيّة، إذ يبدو حضوره مؤشّرا على التجلّي التّناصي، وقد أردف له إدوارد سعيد في سيرته فصلا كاملا، وبيّن فيه كيفية تعلّمه المبادئ الأولى للموسيقى، وتأثّره في ريعان شبابه بكبار الملحّنين العالميّين أمثال : بتهوفن وفاغنر وستوكوفسكي "**في المدرسة الأمريكيّة درست البيانو على يد مس شيريدجيان**"[1].

أمّا في رواية كريماتوريوم، فيقدّم لنا السّارد شخصيّة مي الفنانة التشكيليّة التي تعلّمت أبجديات الرسم وهي صغيرة "**لوني هو روحي بكلّ سخائها وجنونها**"[2]، وقدّمت العديد من المعارض في بروكلين وغيرها من المدن الأمريكيّة ، وكيف عدّت الفن التشكيلي نقطة تحوّل في حياتها العمليّة والاجتماعيّة، إلى جانب كون ابنها يوبا فنانا موسيقيّا، يقدّم مقاطع موسيقيّة في أكبر دور العرض والمسارح العالميّة، وتمثّل خاصيّة الفن في المدوّنتين امتدادا معرفيا لعلاقة الأنا بالآخر، ومواجهته بأرقى أنواع الأسلحة، إنّه سلاح الفنّ(السلاح الناعم)، فهو يمثّل بوابة الانفتاح على العالم؛ لتقديم القضيّة الفلسطينيّة في أسمى

[1] إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 133.

[2] رواية كريماتوريوم: ص422.

دلالاتها، حالة سرمديّة للتصالح مع الذات إذ نلمس عقد اتّفاق ضمني بين الشخصيّتين في محاكاة الواقع بكلّ تفاصيله، فما لم يقله إدوارد سعيد قالته مي، وتتعدّى بلاغة المحاكاة والمواجهة (عنصر الرفض والتمرّد) إلى فضاءات المسؤوليّة التاريخيّة والحرّية الإيديولوجيّة، فالمدوّنتان باعتبارهما فاعلين مساجِلين تكمن وظيفتهما في تحرير الفاعل المؤوّل من عنفوان التخييل مع مي؛ ليكتشف مرارة الواقع مع إدوارد سعيد، فهو يتحرّك وفق المنطق الحجاجي الذي تفرضه آليات القراءة البلاغيّة للمدوّنتين.

1-2-1-4- ملفوظ المسار الدرامي: يحدث نوع من التناظر بين المدوّنتين في فكرة انفجار البعد الدرامي، فمثلما كان اكتشاف مي لمرضها سببا في كتابتها لذكرياتها (الكرّاسة النيليّة)"...**هو قراري بالشروع في كتابة ذاكرتي الموشومة بالرماد والألوان والكثير من الخوف**"[1]،كان مرض إدوارد سعيد سببا في كتابة مذكّراته ضمن ما يعرف بأدب السيرة الذاتيّة "**هذا الكتاب هو سجل لعالم مفقود أو منسيّ**"[2]، ويقوم المسار الدرامي في المدوّنتين على استجداء الوطن والطفولة والأهل بكلّ آلامها وعنفوانها، لهذا نجده يربط الشخصيّتين بعديد المرجعيّات، فالعودة إلى الماضي القريب والبعيد هو بحث عن الزمن والمكان المفقودين أو اللحظات الفارقة في حياتهما التي لم تنجز، وهو فعل إدراكي واعي ممزوج بألم الفقدان، وألم اللاعودة، فالعودة محصورة في تشغيل الذاكرة، والعثور على بقايا الهويّة المفقودة .

يمثّل حضور المحاكاة الدراميّة في الرواية إستراتيجيّة فنيّة عبر السارد فيها جميع مكوّنات النص السردي من أبنية زمنيّة، وفضاءات مكانيّة، وشخوص حكائيّة، فالمحاكاة الدراميّة صوّرت قدرة النص

[1] الرواية: ص120.

[2] إدوارد سعيد: خارج المكان، ص19.

الغائب خارج المكان -باعتباره فاعلا مساجِلا-، على ولوج عوالم النص الحاضر لمحكي كريماتوريوم- باعتباره فاعلا مؤوِّلا-، ومواجهته واستنزاف جلّ دلالاته، ويعدّ ذلك مناورة سجاليّة أنجز السّارد فيها البعد التيمي الذي يعدّ نقطة تقاطع المدوّنتين، وقد تحوّلا بفعل الممارسة الثقافيّة إلى ملفوظين يرومان بلاغة الممكن، ونلمس مظاهره في أدلجة المكان، وابتكار البعد الدرامي الذي حاول نقل المسار الحدثي من عالمه الواقعي نحو المحكي التخييلي، أين يتحقّق حلم العودة.

لا تتوقّف محاكاة النصوص عند حدود التماثل الفنّي، بل يتعدّاه إلى المحاكاة التيميّة، ففي المحكي بعض الطروس الدّالة على هذه المماثلة والمطابقة نحو آلام المنفى والتهجير، وآلام المرض، وآمال العودة، وقد تشظّت في الرواية بطريقة تقوم على التماثل الزمني (تشغيل الذاكرة)، فعلى مستوى الذات ركّز السّارد في المدوّنتين على التمظهرات الخطابيّة التي شكّلت وعي الأنا بمفترضات القبلي والبعدي، وهي مفترضات تأسّست على إفرازات الحضور التاريخي، والاجتماعي، والإيديولوجي .

1-2-1-5- ملفوظ الفضاء المكاني: يمكن قراءة بعض الهوامش السّردية في رواية كريماتوريوم على أنّها أشكال أخرى من محاكاة حياة إدوارد سعيد، مثل مدينة الحارة الغربيّة بفلسطين "**يقع منزلنا العائليّ في الطالبيّة وهو حيّ من القدس الغربيّة** "[1]، وفي الجانب الآخر من المحاكاة تفصح مي عن مكان ميلادها الذي يمثّل ذروة شغفها بالأرض والانتماء "**اليوم ولدت في حارة المغاربة بالقدس**"[2]، يثير هذا التماثل المكاني في المدوّنتين سؤال الهوّيّة التي يعدّ منطلقا لكل قراءة دلاليّة، فهي تفرض نسقها

[1] المرجع السابق:ص46

[2] الرواية:ص131.

البروكسيمي وتحوّله إلى مؤشّرات إيديولوجيّة تغذّيها وحدة الأنا مع المكان، فالروائي –باعتباره منجزا لهذا الفضاء–يحيل على علاقات التعاون الضمني بين ما هو تاريخي وما هو تخييلي، فالتاريخ يقول خصوصيّته انطلاقا من مفترضات التخييل؛ لأنّه يعيد طرح القضايا التي عجز التاريخ عن قولها بسبب الآخر، ويمثّل الفضاء المكاني السنن السّردي الذي يعبّد طريق مي نحو فلسطين، ولا يتوقّف الهامش السّردي عند حدود الممكن الذي يعني سحر الشرق بل يتعداه إلى الفعلي، فنجد مدينة نيويورك ملجأ مي وإدوارد، وهي فضاء ينفتح على كل ما هو مادّي، وفيه ينتقل الفضاء"**من بعده المادي إلى ما يشكّل جوهره العلامي؛ أي بؤرة الدلالات المتنوّعة**"[1]، ولعلّ محاكاة هذا الفضاء المكاني هو محاولة إقامة مقارنة بين ما يحمله الشرق من معان روحيّة عجز الغرب عن فهمها، وفي نفس الوقت تصوير براغماتيّة الغرب، فهذه الإيحاءات المكانيّة وجدت مستقرّا لها في المدوّنتين، وهو يمثّل أحد البدائل السردية في الرواية المشبّعة بفيض من سيمياء الأهواء،كما أنّها تشكّل عاطفة الانتماء الطبيعي واللامشروط لفكرة الأرض والهويّة.

1–2–1–6– ملفوظ مسار الذاكرة: تقوم المدوّنتين على تتبّع مسار الأنا من خلال تشغيل الذاكرة، وهي عمليّة ذهنيّة تعمل على استنزاف الداخل في شكل ومضات تاريخيّة، إذ نجد إدوارد سعيد في مذكّراته ينسلخ من حاضره؛ ليتاخم حدود الماضي ويقيم حوارا مع الأنا، وتتجلّى مظاهر هذا الحوار في اكتشاف الذات ومساءلة الضمير، وفي الجانب الآخر من المحاكاة تتخلّى مي عن كل ما يحيط بها في بروكلين؛ لتعبر عبر ذاتها (مراحل طفولتها)، وتكتشف سر العائلة الدّفين في قبر جدّها الكبير، والرحلة

[1] سعيد بنكراد: السيميائيّات والتأويل، مدخل لسيميائيّات ش ش بورس، ص170.

نوع من المناجاة تبحث عن المضمر والخفي اللذين يشكّلان هاجس المعرفة والشّك، فالمدوّنتان تبحثان عبر مسار الذاكرة في حفريّات التاريخ، وتستنطقان مكامن الهويّة التي تشكّل سؤال الانتماء.

يجد القارئ لرواية كريماتوريوم بأنّ السّارد حاول تمرير خطاب السلام، وهو بذلك يحاول تجاوز معتقدات مي ومرجعيّاتها، ونحن لا نقلّل من فاعليّة السلام في إنهاء الحروب وتصفيّة المستعمرات، ولكن النص من منظور السرديات التلفّظيّة يحاول أن يصنع قدرا جديدا لعرب 1948، بعيدا عن بعض الطروحات الوطنيّة التي اعتاد الفلسطينيّون تداولها مثل فعل المقاومة، وأجد أنّ هذا الملفوظ يكاد يغيّب داخل المحكي، فهل هو فعل إدراك بوعي جديد بدأ يتأسّس عند الفلسطينيّين بعيدا عن لغة المواجهة والمقاومة؟ عن طريق البحث عن سبل أخرى للمواجهة والمتمثّلة في الفن بمختلف أشكاله، أم هو فعل مقصود حاول من خلاله السّارد ومن ورائه الروائي تقويض جهود الفلسطينيين المهجّرين من أراضيهم في تحقيق حلم العودة. انطلاقا من المحكي وجدنا أن ملفوظ المحكي يطرح الرّسالة الفنيّة(الرسم والموسيقى) بديلا لفعل المقاومة، ويمكن تسميّته بالمقاومة الناعمة، ولذلك نجد أنّ السارد حاول تغييب فعل المقاومة الفلسطينيّة كحق مشروع لمواجهة الاحتلال الإسرائيلي، والمحكي من بدايته إلى نهايته يرصد لنا مسار هذا الفعل الحدثي، وهنا نرصد دور المؤسّسة الأدبية في كشف الإيديولوجيّات وتوجيهها بم يخدم مصالحها.

ترسم الرواية مسارا واحدا للفلسطينيين في غياب الطرف الآخر، ونقصد به الاحتلال الإسرائيلي– لقد جاء ذكر بعض الأعمال التي قام بها الصهاينة في بداية الرواية —ما جعل المحكي يأخذ طابع المواجهة غير المباشرة، حضور فلسطيني في شخصيّة مي، وغياب الآخر ولو في بعده الدرامي، ولهذا نعتقد بأنّ رواية كريماتوريوم اشتغلت بطريقة سيكولوجيّة، فحضور طرف(مي ويوبا) في غياب الطرف

الآخر (الإسرائيلي)، جعل سرد الأنا يقع على عاتق مي والابن يوبا، وهي أنا ممتلئة مدفوعة بسرد الذات والأرض والتاريخ.

2- المسكوت عنه باعتباره خطابا مناورا.

يتحرّك المضمر في روايتي الأمير وكريماتوريوم؛ ليحاول الكشف عن المسكوت عنه وفضحه أمام القارئ، وهو هنا يفترض قارئا واعيا وحذقا بالخلفيّات التاريخيّة والإيديولوجيّة، فمحكي الروايتين يعيد تمثّل لحظات تاريخيّة أين يتقاطع التاريخيّ والتخييليّ، وهي لحظات فاصلة قد تكشف عن شخصيّة حكائيّة أو مجموعة اجتماعيّة،كما قد تكشف الستار عن بعض الممارسات التي غيّبها التاريخ بفعل التضليل الممنهج، فالمسكوت عنه باعتباره فاعلا مساجلا في الروايتين يضع القارئ باعتباره فاعلا مؤوّلا داخل مفترق طرق التاريخ بكل تمفصلاته وتعرّجاته؛ ليمتحنه من خلال الممكن والمفترض .

2-1- من بناء المضمر إلى سؤال الشبهة في رواية الأمير.

إذا كانت رواية الأمير مدوّنة لمجموعة من الخطابات الحضارية، والسياسيّة، والثقافيّة، فإنّها تستحوّذ في جانبها المضمر على حيّز لا يستهان به من المسكوت عنه (**non dit**)، ووجدنا أنّه يتحرّك داخل الرواية بإيعاز من الذاكرة التاريخيّة، فيتحوّل داخل المحكي إلى قلعة دلاليّة ترفض مرور أيّ علامة إيديولوجيّة، فالنّص من هذا المنظور يتحوّل إلى مدوّنة ملغزة، تجعل القارئ يتحرّك خارج حدود فضائه؛ ليقبض على الهوامش التيميّة، وما الهوامش التيميّة إلاّ حدود المسكوت عنه الذي يرفض الظهور؛

ليستجيب للعبة المضمر معلنا عن خطاب الاختلاف بين التاريخيّ والتخييليّ، وبنية التأويل الجمالي، هكذا يصبح تاريخ الأمير على حافّة الانزلاق لعدّة اعتبارات :

2-1-1-قضيّة الاستسلام: يؤثّثها الاعتبار التاريخي وقدرته على تأويل المنجز الروائي من لّدن المنتصر، فالتاريخ يكتبه المنتصرون على حدّ قول المفكر الألماني **بنيامين والتر**، ونجد له صدى في رواية الأمير"**أنت تعرف يا سيّدي، المنتصر هو الذي يحدّد دائما شكل الأشياء**"[1]؛ لتفتح آفاق التأويل فيما يخّص قضيّة استسلام الأمير عبد الجزائري بعد أن تمّت محاصرته من طرف الجيوش الفرنسية من جهة الشرق، وجيوش الملك المغربي من جهة الغرب، وقد أكّد الأمير في مذكّراته على حقيقة وضع سلاحه في باب مجلس الشورى؛ لإنهاء المقاومة.

يدرك المتمعّن لرواية الأمير حرص السّارد على تقديم بعض الإشارات فيما يخصّ قضيّة استسلام الأمير – تبدو في ظاهرها موضوعيّة – مرجعا السبب إلى محاولاته الحفاظ على ما تبقى من الزمالة، بعد أن ضاقت به المسالك وانقطعت عنه السبل "**ولكنّ أمّي؟ النساءّ؟ أطفال هؤلاء الناس الطيّبين المتفانين في الخدمة،؟ المشايخ والعدد الكبير للجرحى الذين يرافقوننا والذين بين أيديهم؟ ما هو مصيرهم؟**"[2]، يستقرئ هذا المقطع السردي حالة الضياع والتيهان النفسي عند الأمير، وقد قدّم في شكل متواليات استفهاميّة غرضه تمرير الخطاب الموضوعي؛ لتبيين حالة الزمّالة بعد استهدافها وضربها من طرف القائد لامورسيير وتدمير الجزء الأكبر منها، وتغليفه أسلوبيّا لإثارة المتلقي(قدور بن علال)في مشاعره، بما

[1] رواية الأمير:ص514.

[2] الرواية:ص410.

أنّ مصير جيش الأمير الانهزام، ومصير الزمّالة الإبادة، وقد حاول السارد الابتعاد قدر الإمكان عن توظيف لفظة الاستسلام، ولكن القرائن السردية تفرض نسقها على وضعية الأمير ،وتحرّكه من خلال إهداء سيفه للقائد لامورسيير، فالسيف يمثّل عرض وشرف الأرض "...**قدّم له الأمير آخر سيوفه كهديّة وعربون اعتراف له**"[1]، وإهداء حصانه الأسود للحاكم العام للجزائر الدوق دومال الذي يمثّل شرف صاحبه" **أهديك أعزّ شيء لدّي الآن و آخر ما ملكت يداي ، هذا آخر حصان ركبته ولي تجاهه عاطفة خاصّة**"[2]، فالخطاب السردي الذي تميّز بالموضوعيّة التاريخيّة، قدّم لنا أحد رموز الجزائر ومؤسس الدولة الجزائريّة الحديثة مجرّدا من كبريائه، فقانون الحرب اعتبره أسير حرب، فحوّلت سفينته المتّجهة نحو المشرق إلى فرنسا، وتمّ وضعه تحت الإقامة الجبرية بقصر أمبواز لمدّة خمس سنوات، فالشروط التي وضعها الأمير لم يتم احترامها، فكلّ هذه القرائن السردية جعلت سيرة الأمير تاريخيّا على المحكّ. حاول الروائي تجريد الرواية من الذاتيّة التي تتميّز بها رواية السيرة، ووضع الأمير تحت مجهر القراءة الموضوعية بإشراك الآخر داخل العمليّة، وترك القارئ –باعتباره منتجا ثان للرواية– يقدّم طروحاته بخصوص قضيّة استسلام الأمير، وقد قاربنا تأويلين هما :

- مواجهة + شهادة = شرف
- مواجهة + استسلام = جبن

[1] الرواية:426.

[2] الرواية:426.

2-1-2- قضيّة عروش الشرق الجزائري :وتتمثّل في النظام الاجتماعي الذي كان سائدا في الجزائر خلال العصر العثماني القائم على المدّ القبلي أو العروشي، وما أحدثه من صراعات داخليّة أرهقت كاهل المقاومة، وكانت سببا في تراجع المقاومة لصالح الاحتلال الفرنسي. حاولت المدوّنة أن ترسم لنا مسارا آخر للمسكوت عنه، وهو مسار يطرح أكثر من علامة استفهام، فيما يخصّ الوحدة الوطنية التي بدأت تنهار وتتلاشى شيئا فشيئا؛ بفعل علاقات التوتّر بين بعض القبائل المتناحرة، وقد قدّم السارد مظهرا من مظاهر التوتّر القبلي والعروشي، والمتمثّل في الصراع بين الأمير وقبيلة عين ماضي، ويبدو السّجال واضحا وجليّا بداية بالمواجهة غير المباشرة (فن الترسّل)، وانتهاءً بالمواجهة المباشرة (المواجهة العسكريّة) "**قولوا لأميركم لست لا عدوّا له ولا رجلا منتفضا ضد سلطانه وأنا مستعدّ، ومعي سكان عين ماضي والقبائل الموالية للاعتراف بسلطانه** (...)،**ولكن إذا أصرّ الأمير على رؤيتي بهذا الشكل العدواني،عليه أولا باختراق أسوار عين ماضي واختراق صدور أتباعي وخدمي**"[1]، يمرّر هذا المقطع السردي خطاب استنزاف الأنا، ومنح الفرصة للآخر لاستجماع قوّته، وتتوزّع رسالة محمد الصغير التيجاني في جانبها التواصلي عبر خطابين اثنين هما: خطاب الولاء للسلطان وخطاب التمرّد عليه،كما يبرز الخطاب شكل الهوّة وانعدام الحوار بين أفراد القبائل المتناحرة، إذ تميّزت الرسالة بطابعها العدائي، وقد ربطها السّارد بالدوافع والمبرّرات التّي حوّلته من رعيّة إلى متمرّد .

2-1-3- قضيّة المعاهدات : يتوزّع الاعتبار الديبلوماسي في الرواية الأمير في شكل المعاهدات التي أبرمها الأمير مع جنرالات الجيش الفرنسي، فكانت سببا في كثير من التحوّلات التاريخيّة، وسنحاول

[1] الرواية:ص225.

التركيز على معاهدة تافنة الموقّعة بين الأمير والجنرال بيجو التي بدأت في ماي 1837 وانتهت بنقضها من طرف الملك لويس فيليب في نوفمبر1837 بعد احتلاله مدينة قسنطينة، وينصّ مضمون المعاهدة على وقف أي عمليّة عسكريّة بين الطرفين إلى أجل غير معلوم، وما يهمّنا في قضيّة معاهدة تافنة تداعيّاتها على جميع المستويات السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، حيث عرفت الفترة ما بين شهريّ ماي ونوفمبر أكبر عمليّة تطهير قبلي في الجزائر، وفيها تمّ الاستيلاء على مدينة قسنطينة، بالإضافة إلى القضاء على معظم القبائل التي كانت على خلاف مع الأمير عبد القادر الجزائري (عروش الجنوب الشرقي)، وقد وضع الأمير نفسه –إزاء هذه المعاهدات – رهن المساءلة التاريخيّة، وتحوّلت من نعمة على الجزائريين إلى نقمة، وتبرز معاهدة تافنة علاقات التوافق الإيديولوجي وتماهي الأفكار والرؤى بين الأمير عبد القادر وبيجو،" **لم يخب ظنّي فيك** .

وقت للحرب ووقت للسلام. و ظنّي في أخلاقكم العسكرية العالية كبير.

أتمنى أن يلتقي الجيشان كرمز للأخوّة "[1]. فرغم ما تخفيه معاهدة تافنة من مضمرات بين الطرفين، مثل إعادة إعداد الجيش، وبناء مصانع البارود، وجمع الأتاوات، والتفرّغ لحالة التمرّد عند بعض القرى، إلاّ أنّها حدّدت لنا مسارات الظاهر والمضمر، والمؤتلف والمختلف، فمن خلال تمثّل هذه المسارات استطعنا رصد خصائص الخطاب التواصّلي بين الأمير والجنرال بيجو :

[1] الرواية:ص189.

- **خطاب انفعالي**: اعتمد فيه المتخاطبان بنيّة تلفّظيّة دالّة على مستويات متماثلة من الوعي العسكري عند الرجلين، وهي مستويات ذات معطى شعوري، نحو(**لم يخب**)، (**أخلاقكم**)، (**أتمنّى**)، كما تميّز الخطاب الانفعالي بربط كل التصوّرات القبليّة باللحظة الآنيّة، فالجنرال بيجو في حضرة الأمير، وكان بالإمكان الإيقاع به، لهذا وجّه خطابه بطريقة فيها الكثير من الخبرة العسكريّة .

- **خطاب تفاعلي**: إذ ارتكز الخطاب على بنية التماثل التلفّظي بين المتخاطبين،كأن يقدّم الأوّل التحيّة ويردّ الآخر بالمثل،"**وعد من رجل وضع كلمته وحياته في الميزان، لم يخب ظنّي فيك**"[1]

- **خطاب تمويهي (ضمني)**: وهو خطاب المضمر، فرغم تلفّظهما بكلمات دالّة على الاحترام؛ إلاّ أنّهما كانا يعلمان بأنّ المعاهدة تعني إعادة تنظيم الأمور العالقة فقط دون التعرّض إلى هجومات .

يأخذنا الحديث عن المتجلّي الشكلي في صورته الخطابيّة إلى البحث عن المضمر في جانبه التأويلي، فلاحق الرواية يكشف السابق، ويرهن الفاعل المؤوّل داخل متاهات الدلالة، والمعاهدة لم توضع إلاّ لتصفيّة حسابات داخليّة سواء تعلّق الأمر بالأمير أو بالجيش الفرنسي، وشخصيّة الأمير – من هذا المنظور– يشوبها نوع من الغموض في تعاملها مع الجيش الفرنسي، إذ كيف يسمح له سلطانه بإبادة قبائل بأكملها من أجل أن يسمح للجيش الفرنسي بدخول قسنطينة والسيطرة عليها، وإخراج أحمد باي؛ أو بمعنى أدق القضاء على المقاومة في الشرق الجزائري، ألم يكن من الحنكة العسكرية لمّ شتات صفوف الجزائريين، والاستفادة من العنصر البشري، والجغرافي ،وحتّى المادي .

[1] الرواية:ص189.

2-1-4- قضيّة المثاقفة : نستقرئ من خلال إقامة الأمير في منفاه بقصر أمبواز بفرنسا والتقائه ببعض المفكرين ورجال الدين، وحتّى إطّلاعه على ما تحوزه مكتباتهم من معرفة، اتهامه بشبهة اعتناقه المذهب الماسونيّ وتجرّده من هويّته لصالح الفرنسيين، فقد رأى البعض• انبهار الأمير بالحضارة الغربيّة أثناء إقامته بقصر أمبواز إذ" **كان يفكّر أنّ الغرب لديه التكنولوجيا والشرق لديه الروحانيّة ،إذن كانت الكنيسة الكاثوليكيّة مع الموسيو ديبوش أحد هذه العناصر الممكنة لهذا التبادل الذي يقوم على الحوار بين المسيحيين والمسلمين: هذه هي الماسونيّة"**[1]. ومن مظاهر المسكوت عنه في رواية الأمير – وإن بدا غير مكتمل – علاقة الأمير بالآخر الفرنسي القائمة على التبادل الثقافي، وقد رسم لنا السّارد عبر مدارات الرواية مظاهر هذا التبادل، بخاصّة بين الأمير والقس مونسنيور ديبوش، وجعل من هذا التماثل الإيديولوجي بوتقة تمرّ عبرها جميع الاحتمالات، وهنا يصادر التأويليّ التاريخيّ ويحاكمه على صمته، مادام هذا الأخير يقف شاهدا على سيرة رجل دون أن ينصفه، فالمضمر الدلالي تحوّل إلى آلة حجاجيّة أكثر فتكا من أيّ متجلّ سردي آخر في الرواية "**كنت أريده مسيحيّا يخدم رسالة المسيح العالية وكنت مستعّدا أن أرحل بصحبته إلى البابا لتعميده ليصير واحدا منّا...**"[2]، ويمثّل هذا المقطع السردي فضاء آخر في علاقة الأمير بفرنسا، يتجاوز فيه المعطى الحضاري؛ ليقيم حوارا إشكاليّا حول حقيقة الأمير في علاقته مع الآخر، فرسم صورة الأمير بهذا التوافق جعله يقع في المحظور التاريخي

• عندما سئل أستاذ فرنسي اسمه برونو إيتيان عن شبهة علاقة الأمير بالماسونيّة،كان ردّه بالإيجاب، ولمح إلى وجود الدليل في الأرشيف الفرنسي.

[1] إبراهيم مياسي: روح الأمير عبد القادر عبر المقاومة الجزائريّة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،بوزريعة، الجزائر، ط1، 2016، ص179.

[2] الرواية: ص542.

والتخييليّ، وهنا أشرك الفاعل المؤوّل كضرورة تقتضيها أغوار القراءة، وتستند عليها مقتضيات التأويل، فكون الخطاب الجواني أسّس دعامته السرديّة على أساس البراني، نجد أنفسنا مضطرّين إلى ملامسة البراني من جديد للبحث عن طرق صناعة الشخصيّة وتأويل مدركاتها، وعلى هذا فالأمير في الرواية نلفيه مدركا بالآخر لدرجة أنّه تحوّل من عدوّ(المقاومة) إلى صديق حميم (استسلام الأمير)، رغم أنّ المقاومة لم تتوقّف **"جئت إليكم لشكركم على حسن صنيعكم تجاهي وأسعدتم روحي بحضوركم فأنتم بهذا، أغلى من أيّ صديق "**[1]، وربّما تجاوز الأمير في طرحه الثقافي حتّى أضحى انتماؤه العقدي على المحّك، وتحوّل إلى صورة للآخر،**"قل لكل من تلقاه من القديسين النصرانيين،أن يدعوا لي لكي يغمرني الله بنوره ويفكّ كربتي وأسري"**[2]، ويتأسّس الخطاب السّجالي من خلال المواجهة غير المباشرة والمضمرة بين صورة الأمير كما قدّمه السارد وصورته كما قدّمها التاريخ، فالنص يدخل في شبه صدام معرفي وحضاري بين صورتين للأمير مازالتا حتّى الآن تصنعان الحدث على مستوى التاريخ .

2-2- تجلّيات نظريّة المؤامرة في رواية كريماتوريوم.

تتضمّن رواية كريماتوريوم مجموعة خطابات مضمرة ومغلّفة بسيّاج التخييل، يؤسس لها المسكوت عنه ويحجز لها مكانا ضمن حقل التلفّظ؛ لكونها تسرد في شكل إشارات وإيماءات دلاليّة، ويجسّد المسكوت عنه عمق الهوّة بين الفنانة مي وذاكرتها المريضة بمرجعيّاتها، ويمكن عدّه بنى صداميّة تستغلّ الهامش السردي؛ لتقول ما لم يقله التاريخ، فهي تتحرّك على هامش الوعي؛ لتقدّم المحكي وتستنطق

[1] الرواية :ص509.

[2] الرواية: ص45.

التاريخ، من هذا المنظور يتحوّل المسكوت عنه إلى آلة تستنزف الذاكرة وتحيّنها، وتمارس قراءة سياقيّة لمعطيات قبليّة، غايتها تخليص مي من عقدة الوطن ووهم الهوّية .

يتجسّد المسكوت عنه في فضح الممارسات ذات الطابع الإجرامي التي تقوم على التصفية الجسديّة وسلسلة الاغتيالات والتهجير، وتقّدم لنا الرواية ظاهرة التهجير الإجباري الممارس من طرف الإسرائيليّين في حق الشعب الفلسطيني وهم عرب 1948، وتشتغل هذه التيمة عن طريق خطاب التداعي في الرواية الذي نتلمّسه دون أن نقبض عليه، فمي التي ولدت في فلسطين تجد نفسها مجبرة على ترك أرضها لصالح الإسرائيليّين، وتلخصّ الرواية فكرة الوعي الجمعي وانعكاسه داخل وعي مي، فهي تحاول أن تفتح ملّف اللاجئين العرب – ولو بطريقة تخييليّة – وإيصال صوتهم بطريقة حضارية بعيدة عن لغة العنف والتهديد "**بلادنا ضاقت يا مي، ولم يعد بوسعنا البقاء فيها .جزء منها أخذ منا بالقوّة.والجزء الآخر سيؤخذ بالسياسة والتقسيمات، وسيشرّد السكان في المعمورة هيك مصيرنا يا بنتي**"[1]، يحلّل هذا المقطع السردي حال الفلسطينيّين مع الاحتلال الإسرائيلي، وأهم ما نقاربه في المقطع خطاب القلب وتبادل الأدوار الإيديولوجيّة والتاريخيّة، عندما تحوّل الفلسطينيون إلى مشرّدين في بقاع العالم ، وأصبح للإسرائليين وطن يأويهم، فخطاب القلب والتحويل لا يكتفي برسم صورة عامة وشاملة عن المسكوت عنه في الرواية، بل نجده يبحث عن الوسائل والغايات، وبذلك فالرواية من منظور بلاغي تؤسّس لوعي الرواية بأسئلة التاريخ الذي تمثّل دور الهاجاناه والموساد في عمليات اختطاف وتصفيّة كل من يقف ضد المشروع الإسرائيلي، وكل من له علاقة بإبادتهم من طرف النظام النازي، ويؤكّد السارد

[1] كريماتوريوم: ص177.

على تفعيل هذا الدور"**لقد باعنا الإنجليز للهاجاناه يا بوي(...)سيأكلون الأخضر والأبيض**"[1]، تعكس كلمة باعنا نظرية المؤامرة التي مورست ضد فلسطين من طرف الإنجليز بمعيّة الجيش الإسرائيلي الهاجاناه، فهذه الكلمة أسّست لتداعي الرواية من أوّلها إلى آخرها، فالبيع أدّى إلى التهجير، والتهجير أدى إلى المنفى، وهذا الأخير خلق حالة من الاغتراب الروحي، ومعه ولد حلم العودة إلى الوطن، فالرواية تصوّر لنا رحلة الخروج ورغبة العودة ضمن حركة دائريّة، تعبّر عن عمق الشعور بالاغتراب، وحالة الاستلاب عند مي .

يؤدّي المسكوت عنه في الرواية دورين وظيفيّين يتمثّلان في: الخلفيّة التاريخيّة التي كانت وراء ما وقع لمي، وهي خلفيّة ذات طابع سلوكي وأخلاقي ونفسي، والخلفية السردية وتتمثّل في توسيع رقعة المسكوت عنه تيميّا داخل الرواية (تتجلّى التيمة في عنصري العنف الإيديولوجي والتطرفّ الديني)، إمّا عن طرق تأكيد فعل الاستشهاد أو الانتقال إلى عنصر تيمي آخر"**كانت قوّات الهاجاناه والإرغون واشتيرن تشنّ هجوما عنيفا على أربعة محاور**"[2]، يمثّل هذا المشهد الوصفي خطاب التأكيد على همجيّة الهاجاناه في تعاملها مع العرب والأحياء العربية، ويزيد على ذلك " **الهاجاناه تعتدي على عائلة الحسيني**(...)**القدس حارة المغاربة** "[3]، كما يمثّل المسكوت عنه في رواية كريماتوريوم خطاب العنف، وخطاب التزييف، والصراعات الإيديولوجيّة، وهو خطاب يشتغل بطريقة قبلية وبعدية، ونلمح ذلك في الرواية عندما عثر يوبا في كرّاسة أمّه على جريدة توضّح خبر مقتل الممرّضة حبيبة حسن "**الموساد تغتال**

[1] الرواية:ص127.

[2] الرواية:ص261.

[3] الرواية:ص264.

امرأة نازيّة "[1]إشارة إلى هيلين شميت، فالخطاب القبلي ينتقم لمحرقة اليهود الذين أبيدوا على يد هتلر، وهيلين شميت ضحيّة هذا العداء الإسرائيلي الألماني، والخطاب البعدي يؤسّس لدولة اليهود على أرض فلسطين، وهكذا تتوسّع رقعة الوعي الإنساني عند مي عبر محاولة تبرير خروجها من فلسطين، إلى محاولة كشف حقيقة الكيان الإسرائيلي وإيديولوجيّاته المتطرّفة وطريقة تغلغله في العالم .

أراد السارد من خلال توثيقه السردي لعمليات التطرّف سواء من طرف الهاجاناه والموساد، إبراز أنّ العنف لا وطن له، وتتمثّل مهمّته في استئصال الأصوات التي تنادي بالحرّية، وتندّد بالإمبرياليّة الجديدة. أوليس هذا تصدير السياسي مارتن لوثر كينغ الذي كان يدعو العالم إلى الحرّية رافضا الحروب التي أدخلته مستنقع العنف ما أدّى إلى تصفيّته.

لا يتوقّف المسكوت عنه عند حدود الممارسات الإسرائيليّة بل يتجاوزه؛ ليكون شاهدا على تطرّف من نوع آخر، وهو التطرّف العقدي، ويتمثّل في أحداث 11 سبتمبر 2001 ، فعند مي الكره يولّد الكره والعنف يؤدّي إلى المزيد من العنف، في ذلك اليوم جعلها القدر سببا في نجاة ابنها يوبا، بعد أن نسي أن يضع زهورا بيضاء على قبر أمّه"**حتّى وأنت ميّتة لأتفادى مقتلة المجانين**"[2]، تتغيّر الأدوار ولكن العنف يبقى واحدا في العالم. يقدّم لنا السارد مجزرة 11 سبتمبر 2001 ضمن خطاب تقريري يشكّله منطق الأعداد"**كان يمكن أن أكون واحدا من 2986 ضحيّة التي اندثرت في ساعات قليلة، 1366 في البرج الشمالي الذي تهاوى على الساعة العاشرة وتسع وعشرين دقيقة بعد أن**

[1] الرواية: ص445.

[2] الرواية: ص458.

صدمته الطائرة AA11، على الساعة الثامنة وست وأربعين دقيقة بالتوقيت المحلّي، أو من بين 600 ضحيّة في البرج الجنوبي الذي سقط على الساعة التاسعة وخمسين دقيقة، أي سبع وأربعين دقيقة من الاصطدام بطائرة UA175،.أو ...كان يمكن أن أكون من بين 293 الذين اكتشفت أجسادهم كاملة، أو حتّى من البقيّة، أي من الـ 20000 من الأشلاء وقطع العظام التي تمّ تحديد هوياتها بصعوبة. أي أن أكون من بين 1151 الذين لم يعثر لهم على أي أثر"[1]،

يتموضع هذا المقطع السردي؛ ليقدّم لنا رؤيتين متباينتين: رؤية تيميّة تصوّر حجم الكارثة التي حلّت بالأمريكيين بعد تنفيذ عمليّة إسقاط البرجين، ممّا أدّى إلى سقوط ضحايا من جميع الأجناس، ورؤية فنيّة تتمثّل في انفتاح المحكي على سائر المعارف ومنها الإعلام، إذ يتفرّد المقطع بخاصيّة السبق الصحفي الذي يتميّز بأنّه:

2-2-1- خطاب إحصائي: إذ نجد أنّ مدونّة الانفجار يطغى عليها الطابع الإحصائي الدّال على قرائن حسيّة نحو الجثث والمفقودين والناجين، ويتميّز الخطاب الإحصائي بطابعه اليقيني، إذ يسعى إلى استقراء الظاهرة باستخدام الرياضيات الكميّة، وقد أدّى هذا الخطاب إلى تحديد الملامح العامة للانفجار من حيث الخسائر الماديّة والبشريّة،كما أدّى إلى تحديد ملابسات الحادثة .

2-2-2- خطاب تفسيري: يميل هذا الخطاب نحو ربط الأحداث ببعضها البعض، ومنحها جانبها المتداعي، فالحادثة عبارة عن مجموعة من المتواليات السببيّة، نحو فعل الارتطام، وفعل الانفجار، وفعل

[1] الرواية:ص459/458.

تهاوي المباني، وصولا إلى سقوط الضحايا، فالخطاب التفسيري خطاب شارح يقوم بربط الأحداث ومنحها بعدها الدلالي .

2-2-3- خطاب كرونولوجي :يتميّز نص الحادثة بخاصيّته الزمنيّة، فنجد السارد مهتمّا كثيرا بالتفاصيل الزمنيّة، نحو زمن وقوع الحادثة، وزمن الارتطام، وتميّز النص -من منظور زمني- بالغوص في التفاصيل الزمنيّة، وإن كان ذلك بفعل التحرّي والضبط، فإنّه بيّن مدى تأثّر يوبا بالحادثة، ومدى اشتغالها في ذهنه.

يمثّل نص الحادثة شاهد عيان وظّفه السارد لكونه مؤشّرا قيميّا يتضمّن صيغا كمّية "**يخضع لمعايير تقتضيها الشروط المقاميّة التي نجد لها صدى شعوريا وعاطفيا لدى المخاطب** "[1]،باعتبار هذا الأخير فاعلا مؤوّلا تحكمه ضوابط داخلية، تتأثّر بفعل المقام والمرجعيّة، فوظيفة الشاهد من منظور تداولي تكمن في العمل على منح المدوّنة بعدها الدعائي؛ لفضح مظاهر التطرّف في العالم، وتفكيك توجهّه الإيديولوجي، فالفعل الإنساني تصوّر ينسلخ من أيّ انتماء، ويتحوّل إلى مناهض لأيّ شكل راديكالي يهدّد حياة الفرد بعيدا عن هويّته العقدية والإيديولوجيّة، وقد تعرّضت الرواية للمسكوت عنه بطريقة تراتبيّة، انطلاقا من ممارسات الهاجاناه المحسوبة على الاحتلال الإسرائيلي والموساد، ووصولا إلى التطرّف الديني .

تطرّقت رواية كريماتوريوم لنظرية المؤامرة تاريخيّا، وحاولت إخراجها من عالم المسكوت عنه، ونقصد بنظرية المؤامرة الأسباب الخفيّة لقيام دولة إسرائيل، وتستعرض الرواية قيام الإنجليز بفعل الانتداب

[1] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر ،ص97.

للأراضي الفلسطينيّة تمهيدا لتقديمها فيما بعد لإسرائيل ضمن ما يعرف بوعد بلفور "**وجاءت فجيعة أخرى صباح 15 مارس 1948 لتختم الكل، عندما أعلن الإنجليز انتهاء الانتداب بعدما سلّموا كلّ شيء لجنود الهاجاناه والإرجون والشيترن**"[1]، فالمقطع يفضح نظرية المؤامرة التي وقعت ضد الفلسطينيين بتواطؤ إنجليزي إسرائيلي، ويزداد فعل التواطؤ تجليّا "**الوحيد الذي احمرّ وجهه غضبا وضرب كفا بكف(...) هو خالي غسّان. قال بحزن: على الدنيا السلام. هذه صفقة...** "[2]. يتجرّد السارد من ذاتيّة الحكي ويمنح الرواية بعدها التوثيقي من خلال مقاربة تاريخية لنظرية المؤامرة، فما يهمّ السارد ليس استعراض الظواهر التاريخيّة، بقدر اهتمامه بتفعيل هذه الظواهر خدمة للتداعي التيمي.

غيّب فعل المقاومة في الرواية؛ ليحلّ محلّه فعل السّلام الإنساني، وهنا نطرح التساؤل التالي: أليس فعل المقاومة خيار الفلسطينيين للرجوع إلى الأرض؟ ثمّ ما هو البديل الذي قدّمه السارد للخروج من الورطة التاريخيّة؟ حاول السارد تفعيل السّلام العالمي كبديل لفعل المقاومة، فالرواية تبدو في معظمها حلقة للذكريات الجميلة عند مي عن أهلها وأرضها، وفي جانب آخر تستعرض هذه الحلقة عند يوبا عن أمّه، فالرواية تقدّم مي في صورتها المسالمة والباحثة عن الطمأنينة الداخليّة من خلال الرابط الروحي مع الأرض والأهل، وقد اختزلت الرواية فلسطين عند مي إلى عالمين :

- **عالم النوستالجيا**: ونجد له حضورا في الرواية إذ اشتغل على استنطاق المكنونات الداخليّة عند مي،كما أدّى دور المحفّز على استثمار الطاقة الإبداعيّة لديها وتفجيرها .

[1] الرواية: ص126.

[2] الرواية: ص127/126.

- **عالم الفنّ**: يعمل عالم الذاكرة على تفعيل عالم الفن وجعله ممكنا، وقد قدّمته مي في صورته العالميّة الداعيّة إلى السلام والأمن والحرّية مع حق الحفاظ على المرجعيات العقديّة والتاريخيّة .

3- محكي المواجهة وشعرية البواقي .

اشتغل محكي المواجهة في روايتي الأمير وكريماتوريوم على رصد مجموعة من التيمات ذات البعد الدلالي والجمالي اللذين يحققان ما يعرف بشعرية البواقي، فهي تستنطق المحكي في علاقته بما يطوف حوله من عناصر فنيّة وتيميّة،كما تستنطق عوالمه في حدّ ذاتها، فالمحكي لا يقول فقط ما ترصده علائقيّة التفاعل الوظيفي للشخوص الحكائيّة -كما في رواية الأمير- حين يشتغل على تحقيق مبدأ الإنجاز، ونقصد بالإنجاز تحقيق مستوى التفاعل الحدثي المفضي إلى تغيير في مسار المحكي وتحرّكه، ولكنّه (فعل الكلام) في رواية كريماتوريوم يدخلنا في حركيّة داخليّة ذاتيّة تجعل النص يحاكي نفسه؛ لينقل للفاعل المؤوّل هاجسه الجمالي، وقلقه الأجناسي.

3-1- تجلّيات فعل المثاقفة في رواية الأمير .

تتحرّك أحداث رواية الأمير بين قطبي التاريخيّ والتخيليّ، ويمنحها هذا التدوير السردي بعدها الصدامي، وعبرهما يتشكّل خطاب الوعي، وعي على مستوى الكتابة السردية، ووعي على مستوى الشخصيّة الحكائيّة، وتتجلّى إفرازات الخطاب السّجالي في مظاهر خطاب الالتزام المستمّد من علائقية الحدث السردي، علائقيّة تبرز وعي الأمير بالظروف التاريخيّة، بدءا بتجلّي خطاب الوعي بالمسؤولية التاريخية التي تخوّل له تسيير الإمارة وتنظيمها، وما تتطلبّه من خصائص حسيّة، وذهنيّة، وسلوكيّة،"**فأوّل**

شيء ابتدأ به النظر في أمر القضاة، وأخبار العدل لها في كل موطن، والسؤال عن المؤتمنين في كل قبيل"[1]، ويتجلّى خطاب الذات عند الأمير في امتلاكه القوة الذهنيّة لإدارة الإمارة، فهو يمثّل المرحلة الانتقاليّة في الجزائر في تلك الفترة، فامتلاك الأمير أدوات الإدارة والتسيير جعله يقدم على بناء دولته المتحرّكة (الزمالة)، وبناء جيشه بطريقة نظاميّة "**انتهينا من القسم الأوّل الذي ذكرنا فيه العساكر المكوّنة لجيش السلطان، المشاة، والمسماة العسكر المحمّدي**(...) **الفرقة مكوّنة من مئة رجل**(...) **وتنقسم الفرقة إلى ثلاثة أفواج، وكلّ فوج تحت إمرة رئيس الصف"**[2]. جمع الأمير بين الإدارة السياسية والإدارة العسكرية، وهذا ما جعله قادرا على مواجهة الآخر. قدّمنا هذا التمهيد حول قدرات الأمير في مجال السياسة والإدارة العسكرية؛ للوقوف على مدى جاهزيّته لمواجهة الآخر، ومن إفرازات خطاب الوعي بالمسؤوليّة يتجلّى لنا خطاب الوعي بالالتزام الذي يظهر قدرة الأمير في تعامله مع الفرنسيّين، فإذا استثنينا الجانب العسكري، وما تقتضيه ظروف الحرب والمواجهات العسكرية، ألفينا الأمير على قدر كبير من الانفتاح على الآخر، ويتجلّى هذا الانفتاح في عنصر المثاقفة، ومدى تفاعله مع منجزاتهم الحضارية والمدنيّة مدّة إقامته الإجبارية في قصر أمبواز، فمدّة خمس سنوات كانت كافية للأمير للوقوف على الآخر في بعده الثقافي، ولعلّ ذلك ترك انطباعا لدى الأمير بالأسباب والظروف التي جعلته يخسر معهم الحرب، وهنا تتجلّى جدليّة الأنا والآخر في مستوى الإدراك والتفاعل الثقافي، فالمحكي يطرح

[1] الأمير عبد القادر: مذكّرات الأمير عبد القادر، تحقيق: محمّد الصغير بناني ومحفوظ سماتي ومحمّد الصالح ألجون، شركة دار الأمّة، برج الكيفان، الجزائر، ط7، 2010، ص143.

[2] رواية الأمير :ص250.

إشكاليّة" **إدراك الذات وإدراك الآخر ،إدراك الأنا وإدراك العالم الذي تتحرّك داخله هذه الأنا"**[1]، وقد استطاع الأمير أن يستثمر مكتسباته القبليّة والبعديّة لمعرفة الآخر، فقارئ ابن رشد لا يمكنه التنكّر لمنجزات روني ديكارت، والمطّلع على أعمال ابن عربي لا يمكنه تجاوز طروحات روسو، والمهتم لتجارب ابن الهيثم لا يمكنه تجاهل معرفة قاليلي. حاول الأمير أن يقارب قوّة فرنسا؛ للوقوف على سر تفوّقها الحضاري والعسكري، ووجد أنّ اهتمامهم بالفن والفلسفة ساهم في تفوّقهم .

يعدّ فن الرّد وحسن التخلّص من أهم أساليب الأمير في أيّ محاورة، وقد تعدّ من منظور النقد الثقافي آلية حجاجيّة تعمل على عدم التورّط في أيّ تأويل، كما قد تكون سببا في إخراج المحاورة من حدود المساءلة إلى دائرة الاستفزاز، وهذا ينّم عن وعي الأمير وإدراكه بمقتضيات الآخر من وجهة نظر تواصليّة، فنمط الوعي عند الأمير يتميّز بقدرته على الاندماج والتكيّف مع مختلف الوضعيات، ونجده يردّ على امرأة فرنسيّة أرادت استفزازه بسؤال متعلّق بالنكاح، حيث قامت بربطه بحكم الشرع "**لماذا تتزوّجون نساء كثيرات وليس واحدة فقط مثلما نفعل في ثقافتنا"**[2]، يقوم خطاب المرأة الفرنسية على مظهر الاستفزاز الديني – ولو بطريقة ضمنيّة – من خلال ربطها بين الزواج وفعل الكثرة، وهنا يتجلّى أكثر من طرح على مستوى منظومة الإدراك عند الفاعل المساجِل، فإذا كانت تعلم أنّ الدين الإسلامي شرّع للرجل نكاح أربع نساء، لماذا وظّفت كلمة كثيرات، وكان بإمكانها ذكر العدد مباشرة؟ ثم لماذا ربطت فعل الزواج بعنصر الثقافة بدل ربطه بمرجعيّة الدين. يقوم الفاعل المساجِل على تفعيل آليّة

[1] سعيد بنكراد: السيميائيّات والتأويل، مدخل لسيميائيّات ش ش بورس، ص72.

[2] الرواية: ص441.

حجاجيّة قوامها استفزاز الآخر لإثارته، فهي تعلم مسبقا بأنّ الإنسان العربي لا يمكن مسّه في دينه، على هذا الأساس قدّمنا فرضيّة منذ البداية تقول بأنّ المرأة الفرنسيّة استعملت في خطابها كلمات مشحونة بدلالات تثير غضب الفاعل المؤوّل؛ لإخراجه من العمليّة الحجاجيّة بمظهر الخائب، فكان ردّ الأمير ممزوجا بوعي المتكلّم والمجادل دون التعرّض لخصوصيّة من يحاوره في دينه وثقافته "**سيّدتي الطيّبة نقوم علانيّة بما تقومون به سرّيا بين المرأة والرجل، سحر رباني خاص، وجاذبيّة لا تقاوم. الإنسان قد يحبّ امرأة من أجل عينيها، وأخرى من أجل شفتيها، ثالثة لجسدها، وأخرى لنور علمها وفكرها وانفتاح قلبها، عندما نعثر على امرأة تحمل كلّ هذه الصفات مثلك، سنكتفي بواحدة، ولن نختار غيرها، ونقبل أن نموت في أحضانها** "[1]، يتشكّل ردّ الأمير من مجموعة خطابات هدفها إقناع الآخر بالموضوع المثار، فبدأ بالترحيب مع الثناء على المرأة(**سيّدتي الطيّبة**)، ثم قدّم خطابا تلميحيّا للممارسات الجنسيّة الممارسة في فرنسا، وأردف لذلك وجه الاختلاف (**العلانيّة والسرّ**)، وشرح فكرة النكاح عند المسلمين بلغة يفهمها الآخر بعيدة عن التعصّب العقدي؛ لغة أقرب للثقافة الفرنسيّة من جهة، وأقرب لقلب المرأة من جهة أخرى، لغة تعادل ثقافة المرأة وتستوعبها مستخدما المرجعيّة الدينيّة .

امتاز ردّ الأمير بفنّ التأدّب الخالي من الشوائب اللغويّة التي قد تؤوّل دينيّا في باب السّجال العقدي، وهو ردّ أقنع المرأة الفرنسيّة وجعلها تتماهى مع طروحاته "**شكرا يا سيّدي، يكفي لهذا اليوم. كلامك طيّب ومقنع** "[2] ، إذا كان ردّ الأمير يتضمّن مسألة دينيّة، فإنّه في المقابل أبرز تأثّر الأمير بثقافة

[1] الرواية: ص441.

[2] الرواية: ص442.

الآخر (الفرنسي)، وانصهاره في جانبها المشرق، ويزداد هذا الطرح امتدادا في حواره مع القبطان بواسوني عن مصيره الذي يشبه مصير نابليون بونابرت"**أرأيت؟ قرار الجنرال لا موريسير بعدم تعليمي الفرنسيّة وتاريخ فرنسا كلّه لم يفده كثيرا، لقد تعلّمت الشيء الكثير، لا أحد يستطيع أن يحجب النور مهما أوتي من قوّة** "[1]، ويبرز تأثّر الأمير بتاريخ فرنسا مؤشّرا قويّا على تقبّله لطروحاتها، فيما ارتبط بمفهوم الحضارة والفن والثقافة، ومنه تقبّله الضمني لطروحاتها فيما يخصّ القوّة والتوسّع والنفوذ، فالأمير استطاع أن يتعرّف على الوجه الحقيقي لفرنسا بعيدا عن الصورة التي شكّلها عنها في الجزائر، وقدّم السارد الأمير في صورة المنبهر والمعجب بحضارة فرنسا ومدنيّتها، بخاصة سنوات مكوثه في قصر أمبواز .

لا تقف صورة المثاقفة عند مستوى الأمير، بل يعمل السارد على تحيينها عند القس مونسنيور ديبوش أثناء إقامته بالجزائر واشتغاله مبشّرا للمسيحيّة، وتتجلّى صورة المثاقفة في علاقة التأثّر بالآخر (الجزائر)"**ثلاث مدن تتشابه في جمالها ومواقعها و بشرها، مرسيليا من هذا العلو، بونة من أعالي كاتدرائيّة القدّيس أوغستين، والجزائر من أعالي السيدة الإفريقية** "[2]، ويعمل هذا المقطع على تبيين حميميّة المكان عند القّس وإيحاءاته النفسيّة والشعوريّة،كما يمثّل الجانب النفسي قيمة ثابتة في حياة القسّ، وهو الذي أوصى خادمه جون موبي بأن يدفن في الجزائر بعد موته ،"**فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها. وأنت تعرف جوع المحب لا يشفيه إلاّ الموت أو اللقاء المستحيل**"[3]. تتحوّل علاقة القس بالجزائر إلى علاقة صوفيّة روحانيّة يتداخل فيها الحسّي والمعنوي انبهارا بغنى الأرض وبساطة

[1] الرواية: ص445.

[2] الرواية: ص542.

[3] الرواية: ص542.

شعبها في عاداتهم وثقافتهم التي تحيل على كلّ ما هو روحاني، فعنصر المثاقفة بين الرجلين أبرز صدام ثقافتين متباينتين، ثقافة ماديّة أثرت في الأمير، فنظر إليها من زاوية التفوّق الحضاري والعسكري، وثقافة روحيّة أثّرت في مونسنيور ديبوش، فنظر إليها من زاوية التفوّق الإنساني والأخلاقي .

لعلّ ما يميّز ظاهرة المثاقفة عند القسّ خاصيّة التدوير الزمني، فالمحكي يبدأ بإبراز علاقات التفاعل مع الجزائر على لسان مونسنيور ديبوش وهو ينثر رماده في البحر، وتنتهي بنفس المشهد الذي بدأت به "**عظامه ستجد أخيرا مأواها الطبيعي على هذه الأرض التي أحبها...**"[1]، تأخذنا الرواية في بعض تمفصلاتها بعيدا عن لغة الحرب؛ لتقدّم مشهدا دراماتيكيا لعلاقات الانصهار والتماهي بين الأنا المثقلة بأوجاع التاريخ ونوستالجيا المكان، بين منجزات فرنسا الاستعمارية وفضاءات الجزائر الحميميّة، وتصل المثاقفة ذروتها حين تتفاعل الشخوص الحكائيّة، وتصنع لنفسها مكانا مقدّسا عند الآخر، فيتحوّل الأمير إلى أيقونة مونسنيور ديبوش في كلامه وتصرّفاته ومعاملاته إلى درجة الرغبة في تنصيره "**كنت أريده مسيحيّا يخدم رسالة المسيح العالية، وكنت مستعدّا أن أرحل بصحبته إلى البابا لتعميده ليصير واحدا منا** "[2]، فانتصار الأمير في أحد أكبر معاركه على الإطلاق لم تكن في ساحات الحروب، وإنّما على مستوى مدّونة الاعتراف التي قدّمها القسّ، فالأمير الإنسان تغلّب على الأمير القائد والمحارب، وقد احتفظ التاريخ بلقب الإمارة عند عبد القادر نظير معاركه وحروبه ضد الجيش الفرنسي، ولكنّه لم يذكر

[1] الرواية: ص12.

[2] الرواية: ص542.

الأمير الإنسان إلاّ في حيّز ضيّق، فجاءت الرواية لتقدّم الطرح الأخير ضمن ما يعرف بالتقارب الحضاري وحوار الأديان.

قدّمت رواية الأمير عبر عنصر المثاقفة تشكّل وعي جديد على مستوى الذات، إنّه وعي الأنا المسالمة التي تنبذ خطاب العنف والكراهية، وتزدري الطروحات القائلة بتراتبيّة الجنس البشري .

3-2- الميتاسرد في رواية كريماتوريوم: مي من مساءلة الذات إلى مساءلة المحكي

سنحاول في مقاربتنا لتجليّات الخطاب الميتاسردي في رواية كريماتوريوم الوقوف على أهمّ ملامح الطروحات المعرفيّة التي تؤسّس لوعي الكتابة السردية القائمة على تخوم فعل التواصل الإنساني، فرواية كريماتوريوم فعل تخييلي يعيد بناء مؤسّسة اجتماعيّة بأكملها انطلاقا من حضور الذّوات، ومرورا بالتجلّي الحدثي والتيمي، وانتهاء ببناء فضاءات بلاغيّة لجسر التواصل الإنساني، وقد وقفنا على تجلّي خطاب الوعي المؤسّس بمرجعيات تاريخيّة (القضيّة الفلسطينيّة)لا تقبل المساومة، وعبرها قدّم السارد للقارئ – باعتباره فاعلاً مؤوّلا حسب تداوليات بيرس– الشخصيّة الحكائيّة مي وتداعيات ذاكرتها لحظة خروجها من فلسطين في شكل هويّة مزيّفة حتّى دخولها فلسطين رمادا، وتميّز خطاب الوعي بمحاولات مي تجاوز المعطى التاريخي الذي تبلور نتيجة صدام بين إلزاميّة فعل النفي ووعي فعل العودة، ومن خلال فعل التطويق الذي مورس ضد مي، ونقصد بفعل التطويق مجموع الخطابات الرافضة لرجوع مي إلى فلسطين التي تؤسّسها دلالات التهجير والنفي والبين ،فكلّ هذه المؤشّرات السردية جعلت مي تعيش نوعا من

الاغتراب الروحي الذي يماثله السرد الداخلي "**ليلتها، لم أنم شعرت بنفسي وحيدة** "[1]، ويعبّر الوعي بالاغتراب عن مستوى من مستويات الألم النفسي (الوحدة)، والألم الحسّي (المرض)، فتتحوّل الرواية من هذا المنظور إلى مجموعة علاقات سببيّة، تتّخذ سياسة الفقد وسيلة لإرهاق الذات بهاجس الذاكرة والأسئلة، ففقدان الوطن والأهل والحبيب، جعل الرواية تأخذ منحى تصاعديّا في تشكيل وعي مي، فتيمتا النفي والفقد تقابلهما تيمتا الهوّية والإبداع، ويرصد لنا الخطاب السّجالي أشكال التحوّل في خطاب مي من مستوى الإدراك بالمعطيات التاريخيّة إلى مستوى الوعي والإبداع .

تتماثل بنى الفقدان والبين والضياع؛ لتختبر مي داخل بوتقة الهويّة والانتماء، وتشكّل بؤر حصار مضاعفة باختبار المرض، وهنا تتلاشى الفرص وتتضاءل الممكنات، ويتحوّل الأمل وهما، فتتجلّى فسيفساء الحياة عند مي، من خلال تجاوزها خطاب الذات إلى خطاب الآخر، ويتجسّد هذا الطرح من خلال محاولة نقل خطاب الوعي بالانتماء إلى ابنها يوبا، ويشتغل خطاب الوعي عند مي عبر اصطدام وعيين متناقضين، الوعي بالماضي وهو مؤشر إيجابي تغذّيه طروحات الأهل والأرض والهوّية، والوعي بالحاضر وتفرضه مستويات الشّك والخوف والحذر من ضياع الممكن، وتتحوّل الموجودات والممكنات إلى مواجهة علنيّة في حياة مي بين الشيء وضدّه "**يملأ الفرح عينيها الواسعتين من جديد(...) على الرغم من آلامها التي كانت تحرقها من الداخل** "[2]، ويحيل هذا المقطع السردي إلى علاقة شبه جدلية بين الذات والآخر، بحيث يغدوان فضاءً لتبادل الأدوار عبر تيمتي الحزن والفرح:

[1] رواية كريماتوريوم: ص293.

[2] الرواية: ص454.

- ذات حزينة يقابلها ⟵ تيمة النفي ⟵ الآخر مغيّب
- ذات حزينة يقابلها ⟵ تيمة الفن ⟵ الآخر حاضر
- ذات سعيدة يقابلها ⟵ تيمة الأمومة ⟵ الآخر مغيّب
- ذات سعيدة يقابلها ⟵ تيمة العودة ⟵ الآخر حاضر

تنشأ هذه العلاقات من خلال تمركز السرد حول حالات التفاعل بين الذات والآخر، بحيث تنتج العناصر التيميّة الأربع: النفي والفن والأهل والعودة كخلاصة مواجهات مي مع ظروفها الاجتماعيّة والتاريخيّة، فنجد أنّ تيمة النفي تتشكّل من تفاعل الطفلة مي مع الآخر الإيديولوجي المفكّك، فينتج عنه ذات حزينة مستلبّة ومغتربة، وتتفاعل تيمة الفن مع ذات مي الفنانة المشبعة بآلام الذاكرة؛ لتمنحه واقعا ممكنا، حيث تتحرّك الذاكرة على إيقاع اللوحات الزيتيّة، أمّا تيمة الأمومة فتمارسها مي انطلاقا من واقعها الإيديولوجي، كونها خسرت كلّ أهلها (الماضي بين القريب والحبيب)، ولم يتبقّ لها سوى ابنها يوبا الذي جعلت منه نقطة تحوّل نحو الممكن، فتتفاعل الذات مع التيمة؛ لتشكّل واقع مي المفعم بالحياة، ويتحدّد الشكل الأخير بين صدام الذات وحق العودة (عودة رمزيّة)، فيصبح الآخر حاضرا عن طريق تفعيل الوصيّة وتمكين رماد مي من الوصول إلى فلسطين (شجرة القبلة الأولى مع يوسف وقبر الأم ميرا).

يتشكّل الخطاب الإقناعي في الرواية من خلال مساءلة الذات التي تجسّدت عبر مؤشّرين بلاغيين هما : مؤشّر الرفض ومؤشّر القبول، ووقفنا على بعض الملامح السردية لمؤشّر الرفض عند مي كخطاب تبريري للهروب من واقعها، ممّا أدّى إلى خلق عالم مواز، حاولت مي التحكّم فيه وتوجيهه (عالم الفن)، وترسم القرائن السردية مسار دخول مي في مواجهة علنيّة ضد فكرة التهجير والإقصاء والنسيان، ووصولا

إلى تيمة المرض، فترتسم في الرواية إيحاءات دلاليّة تشتغل حول الخطاب الإقناعي، من خلال تجاوز السرد المعطى اللغوي، ولكون العلامات الدالة في الرواية علامات ذات حمولة تيميّة،كالكرّاسة النيليّة والفن والوصيّة والمحرقة، وتحوّلها إلى أيقونة دلاليّة عبر علاقات التواصل والتفاعل والتأثير.

احتفت الرواية بفضائها الميتاسردي•؛ لاشتغالها حول فضاءات المعرفة بشتّى أنواعها، فالفضاء الميتاسردي خطاب واصف يهتمّ "**برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية** "[1]، وقد حاولت النزعة التجريبيّة في الرواية تقليص دور السرد في تفعيل الدلالة، والاهتمام بفضاء العوالم المحايثة كسلطة الهامش وسلطة التخييل .

3-2-1- الاشتغال الفنّي: يتجلّى هذا الاشتغال في تطويع السرد بالمادة الموسيقيّة، ليس كتيمة بل وسيلة سردية تتماهى داخل المحكي، وقد أصبحت الأشكال الفنيّة تزاحم السرد وتفرض عليه نسقها فالقارئ لم يعد ذلك الأنموذج التقليدي الذي يتحرّى في المحكي الأشكال اللغويّة، وإنّما مساءلة السارد الذي لم تعد وظيفته في "**قيمة ما يرويه بل أصبحت تتحدّد قيمته بما يتلفّظ به**"[2]، وأضحى الفاعل

• Métarécit مصطلح أطلقه الناقد موريتز كولدشتاين (Moritz Goldstein) سنة 1906م في دراسة نقدية حول الميتاسرد ، حيث اشتغل على فاعليّة السرد داخل السرد في حكايات"**ألف ليلة وليلة**"، ويقصد بالميتاسرد اشتغال السرد على المحكي في حد ذاته، فيتحوّل هذا الأخير إلى غاية السرد ووسيلته ،ويمكن وسمه بالحكاية داخل الحكاية، وقد أطلق على الخطاب الميتاسردي مجموعة من المصطلحات الدالّة على فعل التعالق منها: الميتاسرد (Métarécit)، والميتاقص، والميتاتخييل (Métafiction)، والحكايات المتضمنة (Histoires intercalées)، أو المحكي المؤطر (récit encadré)، والقصّة داخل القصة (le récit dans le récit)، وميتاخطاب (métadiscours)، أو الأدب النرجسي(narcissisme littéraire).

[1] جميل الحمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، للعودة إلى المقالة يرجى زيارة الموقع الإلكتروني *www.almothaqaf.com/qadaya2009/63766.html* .

[2] آمنة بلعلى: المتخيّل في الرواية الجزائريّة، من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، الجزائر، دط، 2006، ص162.

المؤوِّل متطلّبا؛ لتراكم الفنون وتفاعلها وقدرة الرواية على امتصاصها، فالروائي لم يعد يكتب لفئة معيّنة من القراء بل توزّع جمهوره بين الفنون الأخرى كالموسيقي والرسم والنحت والرياضة، هكذا قدّم السارد المحكي الموسيقى وشرح السوناتا بمخطط توضيحي، ثم عرّج على السلّم الموسيقي؛ للحديث عن سوناتا **لافو يفي** التي تشبه إلى حدّ كبير حركات سيباستيان باخ الموسيقيّة، فقام بشرحها ضمن مادّتها "**لاحظ يوبا أنّ الفاصل الأوّل للموضوع كان عبارة عن خماسيّة نازلة (مي–لا) بينما حدث في الفاصل تحول إلى رباعية نازلة(لا–مي)**"[1]، فالميتاسرد فضح المناورة السياقيّة لثقافة الروائي الموسيقيّة من جهة، ووطّد التماهي المقامي بين المحكي وباقي أشكال المعرفة الفنيّة من جهة أخرى، فهي"**وسيلة مناسبة لتجميع الناس معا من أجل تحقيق هدف اجتماعي أو وطني أو ثقافي معيّن**"[2]،كما مارس الميتاسرد فعله الحجاجي انطلاقا من كون المحكي الموسيقي فضاء للإنسانيّة التي تتجاوز الدين والعرق واللغة.

يتحرّك الاشتغال الفنّي في الرواية بالانتقال من الفن الرابع (الموسيقى) إلى الفن الثاني(الرسم) تصوّر – تصوّر ايتيان سوريو للفن–، حيث اعتمد السارد تقديم حيّز سردي في شرح اللوحات الفنّية التي قدّمتها مي، بذكر خصوصيّة الألوان والخطوط، والاهتمام بالتفاصيل في التحضير لرسم لوحة زيتيّة إلى جانب ذلك فقد خرق النص أفق توقّع الفاعل المؤوِّل عن طريق إدخاله اللعبة السرديّة، وتضليله بفعل التمويه والإيهام بالواقع، فالسرد يحاكي السّياق بتفعيل الإيحاءات الواقعيّة،كأسماء الأعلام (بيكاسو ومحمّد إسياخم)، والمتاحف العالميّة (متحف القدس الخاص متحف سان فرانسيسكو للفنون الحديثة

[1] الرواية: ص43.

[2] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيّة التذوّق الفنّي، عالم المعرفة، الكويت د ط،2001، ص288.

ومتحف نيوجرسي للفنون البصريّة)، كما تميّز الفضاء الميتاسردي في رواية كريماتوريوم بطابعه الفسيفسائي الذي يحمل في تعرّجاته التكعيبيّة وتغيّرات ألوانه ذلك الانسجام الفنّي الحاصل بين توليفة الفن (الموسيقى والرسم) وتوليفة السرد، فالميتاسرد" **يثير أسئلة المرجعيّة والوظيفة والأداة** "[1]، إذ عمل على تفعيل عملية الانسجام الوظيفي بين الأدب وباقي الفنون الأخرى، ونجد أنّ الفن عاضد السرد على إظهار الطابع الإنساني والحضاري للرواية ومنحه بعده التواصلي(الفعل والإنجاز) .

3-2-2- الاشتغال التعريفي: تقوم الرواية على تفعيل الخطاب الإشهاري ضمن ما يعرف بالإحالة الوصفيّة، يراعي فيه السارد ذكر الشيء مع تقديم تعريف يتضمّن الجانب التاريخي، أو الجانب الوصفي، أو الجانب الوظيفي، ويتنّوع هذا الأنموذج في الرواية كمّا وكيفا، فيذكر تمثال الحريّة ويردف له تعريفا تاريخيا موجزا "**في 1865 التقى إدوار روني لوفيبر أحد عشاق أفكار طوفكيل الجمهوريّة، وصديقه النحات الألزاسي أوغست بارتولدي في عشاء** (...)**لم يجدوا أفضل من إهداء تمثالا إلى أمريكا بمناسبة احتفالها بالمئويّة الأولى لاستقلالها** (...)**في 1871 زار بارتولدي نيويورك لإقناع الأمريكيين بضرورة المساهمة في إنجاز المشروع**(...)**لم يجد بارتولدي أحسن من صديقة غوستاف لتحقيق الهيكل الحديدي للتمثال (46.5م علوا)** (...).**انتهى من عمل الورشات الباريسيّة في شارع شازيل في سنة 1884** (...) **وتمّ تدشينه في احتفالات ضخمة في 28 أكتوبر 1886**"[2]. يمثّل الشاهد إحالة وصفيّة لتمثال الحرية، فهو يسعى بلاغيّا إلى الإعداد البعدي للمحكي

[1] المرجع السابق:ص162.

[2] الرواية:ص185/186.

عن طريق تقديم مقدّمات تاريخيّة لتفعيل عمليّة الحكي، وقد عمد فيه السارد إلى ذكر أسباب تشييد التمثال ومصممّه وتاريخ تدشينه، ويعدّ الشاهد مادة تاريخيّة تتميّز بطابعها الإحالي، يسعى إلى وضع المحكي ضمن دائرة واقعيّة الحدث، فالمحكي من هذا المنظور وثيقة تاريخيّة يمكن لقارئ التاريخ أن يعود إليها، فضاءات يتحرّك بداخلها التاريخيّ والتخييليّ. يتنوّع الشاهد في الرواية تبعا للتنوّع التيمي، فالانتقال من تيمة إلى أخرى يتضمّن بالضرورة إرفاقه بشاهد يمكن عدّه عتبة قراءة للبعدي "**هو أهمّ مدخل إلى نيويورك، فقد فتح في سنة 1855** (...)،**فقد كان يعبر من خلاله حوالي 5000 شخص يوميّا، ففتح مركز الهجرة إليس آيلند في 1892، والذي جعل من نيويورك أهمّ مركز لاستقبال المهاجرين ،مكوّن من 33 بناية متجاورة ومتداخلة** "[1]، ويصنع الشاهد خطابا توجيهيّا للقارئ ذا طابع تفسيري، فهو بمثابة دليله لولوج المحكي، دون الخوف من الوقوع في متاهات الأمكنة، فمدينة نيويورك تحتلّ حيّزا سرديا بارزا في الرواية، ويحتاج هذا الحيّز إلى الاشتغال التاريخي حتّى يستطيع القارئ الربط بين الأسباب والمبرّرات التاريخية لفعل التهجير، هناك روابط منطقيّة خفيّة بين الشاهد والمحكي، بين مي ونيويورك وفعل التهجير. وقد اشتغل الشاهد بطريقة دراميّة داخل المحكي، هدفه تحفيز الجانب الشعوري للقارئ كما حدث مع تيمة المحرقة "**يوضع الميّت في تابوت، بعد أن يؤنق**(...)، **الذي يسمّى في لغتنا الكريماتوريوم Crématoruim، الذي يعمل على درجة 850 مئويّة** (...)**الفرن الجديد مجهّز بكلّ وسائل الحرق، والضغط في لحظة التشغيل، قد تصل إلى 1700درجة مئويّة، يحدث ضغط مهول في عمق الفرن يصل إلى 6000كيلوبار. بهذه العمليّة**

[1] الرواية: ص191.

المعقّدة يمكن أن نصل إلى صفاء الكربون من شوائب الرماد البشري إلى حدّ كبير. هذه التقنيّة تسمّى تقنيّة HPHT والتي تعتمد على تقنية الضغط الأقصى."[1]، استطرد السارد في تقديم الشاهد حول عمل المحرقة رابطا بين درجة حرارتها عند الاشتغال ونسبة صفاء العظام بعد حرقها، فالشاهد **"جعل من التعريف دليلا حجاجيّا في الإقناع ووسيلة ناجعة في بناء القول وتزكيّة الأطروحة"**[2] ، فتحوّلت المحرقة –رغم الطابع العلمي للعمليّة– إلى ممارسة بلاغيّة، سعى السارد من خلالها إلى تبيين جدليّة الوطن والمنفى، وكيف يمكن أن تتحوّل داخل الرواية إلى عوالم متصارعة، تحدث أثرا نفسيّا عميقا، ينتهي باتخاذ قرارات جريئة، وهذا ما حدث لمي، عندما قرّرت العودة إلى الوطن بعد موتها، فلا يهمّ الصورة التي ستكون عليها، فما يهمّها معانقة الأرض التي ولدت فيها، من خلال فعل المحرقة الذي حوّلها إلى ذاكرة اختزلها وعي ابنها يوبا في الوصيّة، والكرّاسة النيليّة، واللوحات الزيتيّة، فمي تحوّلت بعد موتها إلى علامات دالّة على الانتماء والهوّية والوطن، وحقّقت لها المحرقة فرصة تاريخيّة للعودة إلى فلسطين، فمي لم تختر بدايتها، ولكنّها استطاعت أن تختار نهايتها، ومكان دفنها بعد موتها، كما اشتغل شاهد المحرقة على تشييد معمارية العنوان الذي جاء مماثلا للشاهد، فهو يلغي فضاءات تأويل هذه العتبة النصيّة إلاّ في جانبها الجمالي، فعنوان الرواية كريماتوريوم كما قدّمه الشاهد حصر الشخصيّة الحكائيّة بين قطبي الموت والبعث، الموت الذي تصنعه المحرقة، والبعث الذي يصنعه الوطن، هذه العلاقة الجدليّة أسّست لها العوالم الميتاسرديّة من خلال الترابط الوظيفي بين ما هو سردي وتاريخي، ومعرفي، وأمبريقي، وتحريرها فنيّا وجماليّا.

[1] الرواية: ص138/137.

[2] عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر:ص141.

الخاتمة

الخاتمة

خلق اللّه الكون وأنشأ نظامه من خلال عدد لا متناه من **التّقاطبات الكونيّة**، وتتجلّى هذه الأخيرة في شكل مواجهات بين الشيء ونقيضه، فالنهار يقابله الليل، والخير يقابله الشر، والقوّة يقابلها الضعف، وهكذا دواليك حتّى ينتظم الكون في سيرورة ربانيّة عجيبة، تصنع حدود المواجهة وتخلق أطرها؛ لتبقي على ديناميكيّة الحياة.

تمثّل هذه الدراسة إستراتيجيّات الاشتغال السّجالي في روايتي الأمير وكريماتوريوم، وهي تهدف إلى تقديم تصوّر عن **العلاقات الدوليّة** في ظلّ ما يعرف بمنطق الهيمنة، وكيفيّة بناء تصوّر عالمي قوامه **التّعايش الحضاري والتّسامح العقدي**، بعيدا عن منظومة مفاهيميّة أصابها العطب، مثل حدود الانتماء، وفكرة الهويّة، وقد أفضت دراستنا إلى النتائج التاليّة:

- يعدّ مفهوم السّجال طرحا قديما أعيد بناؤه انطلاقا من مجموعة تصوّرات خاضعة لأسس معرفيّة وبلاغيّة، فأمّا الأسس المعرفيّة فتأخذ أدواتها من التحليل التداولي الذي يبرز مدى العلاقة التخاطبيّة بين **الفاعل المساجِل** و**الفاعل المؤوِل** التي تقوم على مجموعة من الأدوات مثل الأفعال الكلاميّة، والمقصديّة، والاشتغال التّناصي، وتخضع لمعايير لغويّة وإيديولوجيّة وتارخيّة، وأمّا الأسس البلاغيّة فتجد لها مسارا من خلال تخطّي المقولات اللغويّة التي تؤمن بنحو الجملة إلى محاولة بناء منظومة المتخيّل، باستثمار كل خصائصها الفنيّة والتيميّة، فتتحوّل إيقونات الغلاف الخارجي إلى فواعل سجاليّة تدخل في علاقة شبه صداميّة مع القارئ،كما تتحوّل العتبات النصيّة (التصدير) إلى نماذج لغويّة دالّة تحرّكها آليات

الاشتغال التداولي **كمبدأ التعاون والمبادئ الاستعاريّة** وغيرها، فالخطاب السّجالي من هذا المنظور تحوّل إلى أداة مطواعة تعمل على تجسيد خطاب المواجهة وتوجيهه، وفق منظومة من **المكيّفات التعبيريّة** التي تقوم على مبدأ **المناورة والمغالطة**، وتأخذ من البلاغة الجديدة —حسب تصوّر بيرلمان وتيتيكا – آليات التخاطب الّتي تقوم على الإقناع والإغواء بدل تقديم الحقيقة .

– خضعت روايتا الأمير وكريماتوريوم إلى مساءلة الجوانب البرّانيّة عن طريق مساءلة جلّ تمظهرات الغلاف الخارجي كالعنوان، والإيقونة البصريّة والألوان، ووجدنا أنّ أشكال المواجهة تخضع لنظام التأويل عند الفاعل المؤوِّل القائم على البحث في المخزون التاريخي والإيديولوجي، ما قد يجعله أمام صداميّة معرفيّة من جهة، وأخرى فنيّة، وهنا يتجسّد السّجال كشكل من أشكال المواجهة التي تأخذ طابعا متباينا ومفارقا بين العتبة النصيّة باعتبارها **فاعلا مساجِلا** والقارئ باعتباره **فاعلا مؤوِّلا**، فوجدنا في رواية الأمير شبه تماثل دلالي بين مكوّنات الغلاف الخارجي، ولكنّها في المقابل حاولت خرق أفق توقّع الفاعل المؤوِّل من خلال صداميّة الصورة البصريّة والعنوان؛ لتدخله عوالم **الممكن والمفترض والمضمر**، أمّا في رواية كريماتوريوم فالعنوان يعدّ غفلا؛ لأنّه ينتج نسيجا متعدّد الدلالات بين الملفوظ وعوالمه الدالّة، كما يدخل بفرعيه الرّئيسي والفرعي في شبه علاقة سجاليّة بين الكائن والممكن، بين البداية والنهاية. وقد قام التصدير في الروايتين على **مبدأ التعاون**، وهو مبدأ يعارض المحكي في الروايتين في طروحاته وإيديولوجيّته، ويقيم علائقيّة دلاليّة من الانسجام بينه وبين **مقصديّة المحكي** من خلال خلق تصوّر حضاري للعلاقات الإنسانيّة، أمّا التقنيّات السرديّة والمتمثّلة في البنيّة الزمنيّة، فوجدنا أنّها تتحرّك ضمن خطين متوازيين :خط يرصد التيمات الداخليّة، وآخر يرصد التيمات الخارجيّة (السياقيّة)،وبين هذين الخطين

يتحرّك الخطاب السّجالي؛ ليعلن عن **صداميّة التاريخيّ والتخييليّ**، ويقوم بتقويضها لرصد عوالم ممكنة، فإذا كانت البنية الزمنيّة في رواية الأمير تجسّدت كرونولوجيّا ضمن سرد الحركة والفعل والإثارة، فإنّها في رواية كريماتوريوم أنتجت وفق منظومة نفسيّة شديدة التعقيد، يؤطّرها السرد الذاتي الذي تميّز بالبطء، وإذا عرّجنا على الفضاء المكاني وجدناه فضاءً متعدّد الإيديولوجيّات أوجده السارد؛ ليقيم حوار **الانتماء والهويّة** مع الأنا، وقد أبان في رواية الأمير عن هويّة ملتزمة ومدركة وواعيّة بظروفها التاريخيّة، وفي رواية كريماتوريوم فالفضاء المكاني يعيد تمثّل تيمة الأرض(فلسطين) والانتماء، عن طريق تشغيل عنصري الذاكرة والتخييل؛ ليرسم لنا مواجهة تتجسّد في جدليّة على مستوى الذات بين فضائين مختلفين هما بروكلين الأمريكيّة والقدس الفلسطينيّة، ورصدنا مواجهة نفسيّة تدخل في شبه علائقيّة تاريخيّة، ممّا أدّى إلى إنتاج هويّة ممزّقة تسعى بكل الطرق إلى إثبات وجودها **الهويّاتي** .

- صوّرت روايتا الأمير وكريماتوريوم طروحات جادّة عن الحقول التيميّة التي تؤسّس لوعي النص، كتيمة الهويّة، وتيمة الانتماء، وتيمة الحوار الحضاري، وقد اشتغلت هذه التيمات في الروايتين بطرق متعارضة، تجسّدها إيديولوجيّات متصارعة، ففي رواية الأمير يتحقّق نوع من الصراع بين تيمة الانتماء وتيمة التوسّع، وقد أنتجت هاتان التّيمتان تحوّلا على مستوى المحكي، فمن قلب التيمتين المتعارضتين، تجلّت تيمة التوافق بين الأمير والقسّ مونسنيور ديبوش، وقد تجسّد الخطاب السّجالي ضمن خطاب **التماهي والانصهار** إذ استطاع أن يبني خطابا إنسانيّا متعاليّا، أمّا في رواية كريماتوريوم فالخطاب السّجالي تجلّى في مستوى **الذاكرة الفرديّة** التي تغذّيها **النوستالجيا**، بمختلف أنواعها كنوستالجيا الأرض، والأسرة، والتاريخ، فهما ضمن هذا الإطار يشكّلان ما يعرف في حقل النقديات بالرواية الأطروحة.

- استطاعت رواية الأمير إعادة **بناء صورة مخصوصة عن الأنا**، من خلال مواجهة **المسكوت عنه**، فالتاريخ دخل في مواجهة أرشيفه، وعبّر عن طروحات المنتصر الذي صوّر الأمير همجيّا وقاطع طريق ومتمرّد، وقد قدّمت الرواية الأمير عبد القادر في أرقى صوّره الإنسانيّة، وهي جدليّة كشفت حقيقة العلاقة بين الأنا والآخر، بين الأمير و مونسنيور ديبوش في قطبه الأوّل، والقارئ والتاريخ في قطبه الثاني؛ لأنّها تبحث عن إمكانيّة التصالح مع الذات، ومع الآخر، ومع التاريخ ضمن ما يعرف بالحوار **الحضاري والتسامح العقدي**، حاولت رواية كريماتوريوم استنطاق بنية المحكي عبر تشغيل الذاكرة لرسم صورة عن الوضع المجتمعي في العالم إزاء تزايد عمليات العنف، والتقتيل، والتهجير القصري، وقد قدّمت نماذج عن **أعمال الهاجاناه الإسرائيليّة** في ترهيب الفلسطينيين وتصفيّتهم،كما قدّم المحكي صورة عن سوداويّة الوضع في القرن العشرين جرّاء تزايد حالة الاحتقان العقدي في العالم، من خلال تصويره لحادثة سقوط البرجين بالولايات المتّحدة الأمريكيّة بتاريخ **2001/11/11**، وقد جسّد هذا التمثّل بنية الصراع الإيديولوجي الرافض لكل محاولة تفضي إلى استعمال العنف لتبرير الغاية، ونجد أنّ مي حاولت تجاوز محنة النكبة وإعادة بناء تصوّر جديد للمقاومة بعيدا عن العنف الذي أنهك العالم، و أصبح يقدّم **صورة دراماتيكيّة** عن المجتمع العربي والإسلامي، وقد وجد الروائي في الفن أرقى لغة للتواصل وأفتك سلاح للقضاء على الآخر أو على الأقلّ إخضاعه، وهو سلاح الفن، ويمكن تسميّته **بالمقاومة الناعمة**، وتعجّ رواية كريماتوريوم بهذه التمثّلات، فمي فنّانة تشكيليّة قاومت بلوحاتها ألم الفراق والبين، فتحوّلت اللوحات إلى سلاح واجهت مي به أعداء الإنسانيّة وصنّاع الدمار في العالم،كما نجد الابن يوبا بنوتاته الموسيقيّة قد سار على درب أمّه في صناعة الأمل، وهذا ما كانت تهدف إليه مي ،فرغم أنّ الظاهر كان

يبدي نوعا من **التنافر** بين طروحات مي والابن يوبا، إلاّ أنّ ذكاء السارد في تقديم المحكي واستثمار البنيّة الزمنيّة، قد خلق نوعا من **التوافق** والانسجام بينهما، وهنا نقول إنّ الخطاب السّجالي في الرواية لا يتبنّى **مواقف متعصّبة** من لدن الفواعل المساجلة، بل قدّم خطابات توافقيّة غلّفها السّارد بطروحات عقديّة وتاريخيّة وإنسانيّة، حتّى وإن اختلفت المواقف الإيدولوجيّة .

- عبّر فن الترسّل في الروايتين عن رؤية متعاليّة وواصفة بين المتخاطبين، ففي رواية الأمير جسّد فن الترسّل رؤيتين مختلفتين، **رؤية توافقيّة** بين الأمير ومونسنيور ديبوش من خلال قضيّة الأسير ورسالة الدفاع عن الأمير التي خطّها القسّ، و**رؤية عدائيّة** في المراسلات التي وقعت بين الأمير و التيجاني شيخ قبيلة عين ماضي، وقد بيّن فن الترسّل مسارات الأمير المتعرّجة في بناء الدولة، فبينما كان يلقى الثناء من الخارج واجه موجة التمرّد من الداخل، أمّا في رواية كريماتوريوم فقد عدّ فنّ الترسّل بمثابة **الحلقة المفقودة** في بناء العلاقات الإنسانيّة سواء بين مي ويوبا، أو بين إيفا كوهلر وحسن، كما ساعد فنّ الترسّل على تقويّة **البعد الدرامي** الذي اشتغل بتحريك عمليّات المواجهة وتصعيدها .

- اشتغلت المكيّفات التعبيريّة في رواية الأمير على رصد الحالات النفسيّة للشخوص الحكائيّة الّتي يمكن اعتبارها مدخلا لكل مواجهة **علنيّة أومضمرة**،كما كانت سببا في تبيين حالات القوّة والضعف، سواء عند الأمير أو مونسنيور ديبوش، فهي بمثابة بوصلة الشخوص الحكائيّة .

- قامت **المكيّفات التمويهيّة** في رواية كريماتوريوم برصد العوالم الهامشيّة التي أعادت الاعتبار لسلطة الهامش (الإحالة)، فجعلت السرد في مواجهة نفسه، كما أنتجت **محكيّا داخل محكيّ**،من

خلال بناء عوالم ممكنة غرضها إيهام الفاعل المؤوّل بواقعية فضاء المتخيّل (السردي، والزمني، والمكاني، والشّخوصي).

- عملت **العوالم التناصيّة** في الروايتين على تمثّل التاريخ والوعي الحضاري من خلال ربط مكوّنات المحكي **بالمادّة التاريخيّة**، فنجد في رواية الأمير مواجهة عنيفة بين وعيين أفضت إلى ما يشبه السّجال الحضاري، فرصدنا في كتاب الأمير استجلاء للعلاقات الإنسانيّة التي مهّدت **للحوار الحضاري** بين الأمير عبد القادر والقسّ مونسنيور ديبوش، وفي المقابل يقدّم كتاب الأمير لميكيافيلّي عوامل نجاح الأمير(الأوروبي) في تأسيس إمارته القائمة على التوسّع الجغرافي ولو بالقوّة، وهنا نرصد جدليّة المواجهة بين التسامح والتوسّع" **حين يسيل الدّم تسقط الشرعيّة**" في مواجهة "**الغاية تبرّر الوسيلة**"، وقد استنطقنا المحكي للعثور على طروس ميكيافيلي، فوجدناها متمثّلة في خطاب التوسّع عند دوميشال، وخطاب العنف عند تريزل، وخطاب الترغيب والترهيب عند بيجو، فالخطابات المرصودة في كتاب الأمير لميكيافيلي نجد لها صدى في ممارسات وسلوكات الجيش الفرنسي، ويمكن عدّها جينة وراثية عن المشروع الأوروبي الذي كان ميكيافيلّي بصدد تحضيره لغزو إفريقيا فيما بعد.

- تحقّق **الفضاء التّناصي** في رواية كريماتوريوم من خلال إعادة تمثّل الشخصيّة الفلسطينيّة إدوارد سعيد داخل الشخصيّة الحكائيّة مي، وقد وقفنا على مجموعة من التماثلات الدلاليّة بين الشخصيّتين، منها حضور الفن، والفضاء المكاني (نيويورك)، والتهجير القصري، ومعاناتهما من مرض السرطان، فالتّناص من هذا المنظور اشتغل كأداة حجاجيّة غرضها تبيين تجلّيات **فعل الرفض** والتمرّد والمقاومة عند الفلسطينيين في أرقى أشكال المواجهة المتمثّلة في **الوعي والمعرفة بالذات والتاريخ والحضارة**،كما

وقفنا على **العوالم الميتاسرديّة** في رواية كريماتوريوم، وهي عوالم تسعى إلى إخضاع الفاعل المؤوِّل لفضاءاته، عن طريق **خرق أفق توقّعه**،كما رصدنا علاقات التماثل في الروايتين، فوجدنا في رواية الأمير أنّ **الرابط العقدي** هو ما يجمع بين الأمير و مونسنيور ديبوش، وفي المقابل وجدنا أنّ **الرابط الجيني** (الوراثي) هو ما يجمع بين مي و يوبا.

في الأخير، وجدت نفسي أسير في درب المعرفة، محاولا منح رسالتي الجهد المطلوب؛ لتقديمها في أبهى حلّة شكلا، ومنهجا، ومضمونا، سواء تعلّق الأمر بالجانب النظري أو التطبيقي، مركّزين في ذلك على البعدين النصّاني والبلاغي –في تقصّي بعض الأدوات الإجرائيّة للخطاب السجالي، وتطبيقها على مدوّنتي الأمير وكريماتوريوم، في هذا الأطار حاولنا تقديم قراءة –نعدّها جادّة– عبر عديد القراءات المتاحة والفضاءات المفتوحة، آملين أن نكون قد قدّمنا القدر الكافي والشافي الذي يجعل من بحثنا قيمة معرفيّة جادّة، ولم لا التوسّع فيه مستقبلا إن شاء اللّه .

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أوّلاّ : قائمة المصادر.

1- واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، سلسلة الجيب، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2004.

2- واسيني الأعرج: كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس، سلسلة الجيب، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2008.

ثانيّا :قائمة المراجع باللغة العربية

1- إبراهيم مياسي: روح الأمير عبد القادر عبر المقاومة الجزائريّة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط1، 2016.

2- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2009

3- أبو علي أحمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة،ج1، مصر، ط1، 2003.

4- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .

5- أحمد فرشوخ :جماليّة النّص الروائي، مقارنة تحليليّة لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1،1996 .

6- إدريس مقبول ويحي رمضان: النص بين القراءة والتأويل، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2013 .

7- إسماعيل مهنانة وآخرون: إدوارد سعيد، الهجنة، السرد، والثقافة، منشورات القرن 21، حسين داي، الجزائر، دط، 2016.

8- آمنة بلعلى: المتخيّل في الرواية الجزائريّة، من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، الجزائر،د ط، 2006.

9- أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011 .

10- الأمير عبد القادر الجزائري: مذكّرات الأمير عبد القادر، تحقيق: محمّد الصغير بناني ومحفوظ سماتي ومحمّد الصالح أجلون، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، ط7، 2010.

11- البشير ربوح: السؤال عن الهويّة في التأسيس والنقد والمستقبل: ضمن مؤلف جماعي، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2016.

12- بنّور الدين أجعوط:الوظائف التداوليّة للتخاطب السياسي،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016.

13- توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النقديّة، منشورات قرطاج، تونس،ط1، 2000.

14- حافظ إسماعيل ومنتصر أمين عبد الرحيم: التداوليّات وتحليل الخطاب:ضمن مؤلف جماعي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

15- حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصوّر نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة العلميّة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

16- حياة مختار أم السعد: تداوليّة الخطاب الروائي، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفّظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015 .

17- سعيد بنكراد: السيميائيّات والتأويل، مدخل لسيميائيّات ش ش بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

18- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1989.

19- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيّة التذوّق الفنّي، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 2001.

20- شاكر النابلسي: جماليّات المكان في الرواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

21- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، الإدارة العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

22- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائيّة، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدّد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الرافدين الثقافيّة، بيروت، لبنان،ط1، 2015.

23- عبد الجليل العشراوي: الحجاج في الخطابة النبويّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

24- عبد السّلام عشير: مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليّات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2006.

25- عبد القادر بقشي:التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دار إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، د ط،2007.

26- عبد القادر قادا: بلاغة الإقناع، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

27- عبد المالك مرتاض: في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والأدب، الكويت، 1998.

28- على الشبعان:الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، بحث في الأشكال والاستراتجيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

29- عليوي أبا سيدي:الحجاج والتفكير النقدي، مقاربة تداوليّة منطقيّة معرفيّة نقديّة، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2014.

30- فتحي بوخالفة: التجربة الروائيّة المغاربيّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

31- ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر نماذج روائيّة عربيّة، علم المعرفة، الكويت، دط، 2013.

32- محمّد الناصر العجيمي: اجتياز الحدود في مساءلة مفهوم الخطاب السّجالي، دار المغاربية لطباعة وإشهار الكتاب، تونس، ط1، 2010.

33- محمّد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط2 ،2012.

34- محمّد صابر عبيد وسوسن البياتي: المتخيّل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015.

35- محمّد مشبال:خطاب الأخلاق والهويّة في رسائل الجاحظ،مقاربة بلاغيّة حجاجيّة دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

36- محمّد معتصم: المتخيّل المختلف، دراسات تأويليّة في الرواية العربيّة المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2014.

37- محمد نجيب العمامي: في تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، دار المعرفة للنشر، تونس،ط 1، 2009 .

38- محمّد نجيب العمامي: الذاتيّة في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمّد علي للنشر،تونس،ط1، 2011.

39- محمود طلحة: تداوليّة الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

40- معجب العدواني وضياء الكعبي: الخطاب السّجالي في الثقافة العربيّة مقاربات تأويليّة، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

41- نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،2007.

42- نفلة حسن أحمد العزّي: تقنيات السرد وآليّات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

43- نورة فرج:ارتباكات الهويّة،أسئلة الهويّة والاستشراق في الرواية العربيّة الفرانكوفونيّة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 .

44- يمنى العيد: في الرواية العربيّة، بين خصوصيّة الحكي وتميّز الخطاب، دار الآداب بيروت، لبنان، ط1، 1998.

ثالثا :قائمة المراجع المترجمة إلى اللغة العربيّة .

1- أ.أ.مندلاو: الزمن ووالرواية، تر: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

2- إدوارد سعيد: خارج المكان، تر: فوّاز طرابيشي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2014

3- إمبرتو ايكو: جماليات العمل المفتوح (الصناعات الإبداعية)، تر:السيد سليمان الرفاعي، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع33، 2007.

4- إمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

5- باتريك شارودو: الحجاج بين النظرية والتطبيق، عن كتاب نحو المعنى والمبنى، تر:أحمد الوردني، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

6- جون سيرل: القصديّة بحث في فلسفة العقل، تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان، د ط، 2009.

7- جيرار جينات: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم ا لمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000.

8- جيرار جينات: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: معتصم عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3 ، 2003.

9- خواسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبيّة، تر: حامد أبو حامد، درا غريب، القاهرة، مصر، د ط، 1991.

10- فرانسوا أرمينكو: المقاربة التداولية تر:سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

11- فيليب بلانشيه: التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، تر:صابر الحباشة، دار الحوار للنشر، والتوزيع، اللاذقيّة، سوريا، ط1، 2007.

12- كاترين هالبيرن: الهوية:الفرد. الجماعة. المجتمع، تر: إبراهيم صحراوي ،دار التنوير، الجزائر، ط1، 2015.

13- مونيكا فلودرنك : مدخل إلى علم السرد،تر:باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

14- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1،1971.

15- نيكولا ميكيافيللي: الأمير، تر:عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د ط، 2016.

رابعا :قائمة المراجع الأجنبيّة.

1- Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'interaction verbale, Ed Armand Colin, Paris, T01 ,2010 .

2- Catherine Kerbrat Orecchioni, le discours polémique, Presses Universitaires de Lyon, 1980 .

3- CHamyl Boutaleb EL Hassani, l'Emir ABD -EL-KADER face au Parjure Français, Ed : DAHLEB .Hydra .Alger, 2013

4- Christiane Achour -Amina Bekkat, clefs pour la lecture de récits convergence critique ii, Ed, du tell, Blida, Algérie, 2002.

5- Dominique Maingueneau, l'énonciation littéraire ii, pragmatique pour le discours littéraire, Ed ; NATHAN, Paris ,2001 .

6- Emile Benveniste, Problème de la linguistique générale, Ed, GUALIMARD .Paris ,1966.

7- François Martineau, le discours polémique, Ed, quai Voltaire, édima, Paris, 1994 .

8- Gérard Genette, seuils, Ed, seuil, paris ,1987 .

9- Georges vigneaux, le discours acteur du monde, énonciation argumentation, et cognition, OPHRYS, Paris, France, 1988.

10- Ghislaine Roland–Lozachmeur, les mots en guerre, Les discours polémiques, Aspects sémantiques, Stylistiques énonciatifs, et argumentatifs, préface de Mathieu doat, presses universitaires de rennes, 2016.

11- J. Austin, Quand dire c'est faire traduction, Françoise Gill land Ed, seuil, Paris, 1970.

12- Jaques Moeschler, argumentation et conversation, élément pour une analyse pragmatique du discours ; Ed .hâtier .paris.1985 .

13- Jose watunda kangandio, les ressources du discours polémique dans le roman de pius ngandu nkashama, Ed, l `harmattan, Paris, 2011.

14- Perlman Chaïm et Olbracht Tyteca, traité de l'argumentation la nouvelle rhétorique, Ed, l'université de Bruxelles, 5 Ed, 1992.

15- Umberto Ico, les limites de l'interprétation, tr par Myriam Bouzaher, Ed Grasset, 1990.

خامسا :قائمة المجلّات والدوريات.

1- مجلّة التبيين، الجاحظيّة، الجزائر، العدد 09، 1995.

2- مجلة التواصل في اللّغات والثقافة والأدب، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد29، 2011.

3- مجلّة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد 6، 2012.

4- مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1، المجلّد41، 2012.

5- مجلّة اللغة والأدب، علم النص، جامعة الجزائر العدد17، جانفي، 2006.

6- مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، م 2، 2، 1982.

7- مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد60، 2002.

8- مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد64. 2004.

9- مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة الكتاب،ا لقاهرة، مصر، العدد 66، 2005

10- مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 67، 2005.

11- مجلّة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 75، 2009

12- مجلّة فيلادلفيا الثقافيّة، جامعة فيلادلفيا،عمّان ،الأردن،العدد 10 ،2013.

13- مجلّة كتابات معاصرة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانية، يبروت، لبنان،ع58، مجلد 15، 2005.

14- مجلّة الهاشمية، الجامعة الهاشميّة ،الزرقاء ،الأردن، آب ، ع1. 2006.

سادسا:قائمة المجلات باللغة الأجنبيّة.

1- Claude Duchet, les éléments de titrologie, romanesque, la fille abandonnée et la bête humaine ,in revue, la pensée, n12, paris ,1973

2- Pierre Oléron, sur l'argumentation polémique, in revue hermès, 1995

سابعا: رسائل جامعيّة.

1- طبيش حنينة: النص الموازي في الرواية الجزائريّة واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة باتنة، الجزائر، 2015.

ثامنا :المواقع الإلكترونيّة .

1- جميل الحمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، الموقع الإلكتروني

. www.almothaqaf.com/qadaya2009/63766.html

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

سورة قرآنيّة	
شكر وعرفان	
الإهداء	
المقدّمة	أ-ح
الفصل الأوّل: من منطق الحجاج إلى بلاغة السجال	55/02
1- التداوليّة:الأسس والآليّات	02
1-1- أفعال الكلام	05
1-1-1-فعل الكلام التلفّظي	05
1-1-2-فعل الكلام الغرضي	06
1-1-3-فعل الكلام التأثّري	07
1-2- المقصديّة	09
1-3-الإنجاز الحجاجي	11
1-4-التناص	15
2- من منطق الحجاج إلى بلاغة السجال	16
2-1-معايير اشتغال الفعل السجالي	17
2-1-1-معيار الصدق والكذب	20
2-1-2-معيار المباشرة والمناورة	21

2-1-3-معيار المواجهة والتضليل	22
2-1-4-معيار الثبات و التغيّر	23
2-2- عناصر العمليّة السجاليّة	25
2-2-1-**الفاعل المساجِل**	26
2-2-1-1-الخاصيّة المعرفيّة	27
2-2-2- الكفاءة القيميّة	30
2-2-2-1-كفاءة التواصل	31
2-2-2-2-كفاءة الإقناع	32
2-2-2-3-كفاءة التخلّص	34
2-2-2-4-المقدرة الاستنباطيّة	35
2-2-2-5-المخزون الإيديولوجي	36
2-2-2-6-المخزون التاريخي	39
2-2-2-6-المخزون اللغوي	39
2- 2-3-الفاعل المؤوِّل	44
3- السجال والخطاب السجالي	45
4- الإجراء السجالي للخطاب الروائي	48
الفصل الثاني :صداميّة البنيّة الفنيّة وتجلّياتها البلاغيّة	117/57
1- العتبات النصيّة والتعاضد الدلالي	57
1-1- عندما يتحوّل الغلاف إلى شبكة عنكبوتيّة في رواية الأمير	59

2-1- العنوان في رواية كريماتوريوم:من المضمر التاريخي إلى المفترض الإيديولوجي	67
2-بلاغة التصدير بين فن القول والإنجاز	72
2-1-التصدير في رواية الأمير بين العدالة والحرّية	72
2-2-التصدير في رواية كريماتوريوم ومبدأ التعاون النصّي	77
2-2-1-التصدير الأوّل: فانسون فان غوغ	79
2-2-2-التصدير الثاني: جمانة الحسيني	80
2-2-3-التصدير الثالث:مارتن لوثر كينغ	81
3-تجلّيات الزمن الروائي وأبعاده الصداميّة	83
3-1-صدام التاريخيّ والتخييليّ في رواية الأمير	83
3-1-1- تجلّيات الذاكرة الزمنيّة	89
3-1-2-زمنيّة العوالم الممكنة	93
3-2- البنية الزمنيّة في رواية كريماتوريوم :فضاء الذاكرة و النوستالجيّا	94
3-2-1-ذاكرة مي	99
3-2-2- الذاكرة عند مي	101
4-الفضاء المكاني و ازدواجيّة الرؤية	104
4-1- صدام الأمكنة في رواية الأمير من الوطن إلى المنفى	104
4-1-1-الفضاء المكاني باعتباره ذاكرة جماعيّة تجمع بين المفترض والمضمر	106
4-1-2-الزمّالة والمشروع الحضاري لبناء الدولة	108

4-2- الفضاء المكاني في رواية كريماتوريوم: مي من المنفى إلى الوطن	111
4-2-1-الرؤية المكانيّة المجسّدة عن طريق التخييل	113
4-2-2-فلسطين عند يوبا بين ذاكرة النسيان وقيميّة العودة	115
4-2-3-صداميّة الفضاء المكاني بين مي ويوبا	117
الفصل الثالث :التمظهرات التيمّية وسجاليّة البنى الخطابيّة	167/119
1 – تمظهرات الهويّة بين حاجز الذات والانتماء	119
1-1- البحث عن الهويّة الملتزمة في رواية الأمير	120
1-1-1-الدين	121
1-1-2-الإمارة	123
1-1-3-الأرض	124
1-2-الهويّة ومساءلة الذات في رواية كريماتوريوم	126
1-2-1-الأرض	128
1-2-2-الأهل	130
1-2-3-الفن	131
2-جدليّة الأنا والآخر،ومعياريّة الغالب والمغلوب	133
2-1الأنا و الآخر في رواية الأمير من المواجهة العسكرية إلى الحوار الحضاري	133
2-1-1-علاقة الأمير بالقس مونسنيور ديبوش	134
2-1-2-علاقة الأمير بالآخر في مستواه العسكري	136
2-1-2-1-الهدنة	136

2-1-2-2-الحرب	137
2-1-3-الأمير والآخر الديبلوماسي	138
2-1-4-الأمير والآخر المثقف	139
2-2-مي في رواية كريماتوريوم بين مطرقة الأنا وسندان الآخر	140
2-2-1-علاقة مي بالآخر الغربي	141
2-2-2-علاقة مي بالآخر اليهودي	142
2-2-2-1-العنصر الإنساني	142
2-2-2-2-العنصر الصهيوني	142
3 -تمظهرات الوعي الحضاري وإشكاليّة الذات	143
3-1-الوعي الحضاري في رواية الأمير :بنية القصد والإقناع	143
3-1-1-الوعي الحضاري	144
3-1-2-الالتزام العقدي	145
3-1-2-1- الالتزام بالمقاومة	146
3-1-2-1--الالتزام بالعهود	147
3-2-الوعي الحضاري في رواية كرماتوريوم :فن المقاومة بين أنامل مي	148
3-2-1-الوعي بالأنا	149
3-2-2-الوعي بالرسالة الفنيّة	151
4-تمظهرات السارد والتجلّي التيمي	153
4-1-حضور السارد المفارق في رواية الأمير	154

4-1-1-استجلاء المبنى التيمي	155
4-1-1-1-السجال العسكري	155
4-1-1-2-المنفى (قصر أمبواز)	157
4-1-1-3-الزمّالة والتوثيق المكاني	158
4-2-حضور السارد المتماهي في رواية كريماتوريوم	160
4-2-1-الوصيّة	162
4-2-2-الألوان	162
4-2-3-الكرّاسة النيليّة	164
4-2-4-المحرقة	166
الفصل الرابع: محكي المواجهة من الاشتغال النسقي إلى الممارسة السيّاقيّة	224/169
1-مكيّفات التعبير وآليات الاشتغال السجالي	169
1-1-الصيّغ الاستفهاميّة وتداعي السرد في رواية الأمير	170
1-1-1-الصيغ الدالة على الحيرة والانكسار	170
1-1-2-الصيغ الدالة على الخيانة	171
1-1-2-1-خيانة الأفراد	171
1-1-2-2-خيانة المؤسسات	172
1-2-الصيّغ التمويهيّة وتواري السرد في رواية كريماتوريوم	173
1-2-1-الجانب السردي	177

الجانب الإحالي	178
2-فنّ الترسّل من محكي المضمر إلى مدوّنة الاعتراف	179
2-1-فن الترسّل في رواية الأمير بين المضمر الإيديولوجي والاعتراف الإنساني	179
2-1-1-رسالة مونسنيور ديبوش إلى الأمير عبد القادر	180
2-1-2-رسالة الأمير إلى مونسنيور ديبوش	182
2-1-3-رسالة الملك إلى الأمير عبد القادر	183
2-2-الرسالة باعتبارها مدوّنة اعتراف في رواية كريماتوريوم	185
2-2-1-وصايا مي	186
2-2-2-رسالة الممرّضة إيفا كراوس موهلر	189
3-آليات تشكّل اللوغوس واشتغاله	193
3-1-الإيتوس في رواية الأمير، باعتباره محطّة عبور نحو الآخر	194
3-2-مي ويوبا قطبا الذات والباتوس في رواية كريماتوريوم	206
4-الشخوص الحكائيّة،وبنية الاختلاف والائتلاف	213
4-1-التقاطعات العقديّة في رواية الأمير	213
4-2-التقاطعات الجينيّة في رواية كريماتوريوم	218
4-2-1-المبيّن داخل وعاء سردي	219
4-2-2-المبيّن داخل وعاء لغوي	220
الفصل الخامس:فعل التلفّظ وتجلّيات القوة الإنجازيّة	273/226
1-التناص من التلفّظ إلى الإنجاز.	226

1-1-بين الأميرين ،قراءة في أسيقة التاريخ	227
1-2-خارج المكان باعتباره ملفوظا بين مي وإدوارد سعيد	238
1-2-1-علاقات التماثل	239
1-2-1-1-ملفوظ المسار الاجتماعي	239
1-2-1-2-ملفوظ المسار التعليمي	240
1-2-1-3-ملفوظ المسار الفنّي	241
1-2-1-4-ملفوظ المسار الدرامي	242
1-2-1-5-ملفوظ المسار المكاني	243
1-2-1-6-ملفوظ مسار الذاكرة	244
2-المسكوت عنه باعتباره خطابا مناورًا	246
2-1-من بناء المضمر إلى سؤال الشبهة في رواية الأمير	246
2-1-1-قضيّة الاستسلام	247
2-1-2-قضيّة عروش الشرق الجزائري	249
2-1-3-قضيّة المعاهدات	249
2-1-4-قضّية المثاقفة	252
2-2-تجلّيات نظريّة المؤامرة في رواية كريماتوريوم	253
2-2-1-خطاب إحصائي	257
2-2-2-خطاب تفسيري	257
2-2-3-خطاب كرونولوجي	258

3- محكي المواجهة وشعرية البواقي	260
3-1-تجلّيات فعل المثاقفة في رواية الأمير	260
3-2- الميتاسرد في رواية كريماتوريوم:من مساءلة الذات إلى مساءلة المحكي	266
3-2-1-الاشتغال الفنّي	269
3-2-2-الاشتغال التعريفي	271
الخاتمة	281/275
قائمة المصادر والمراجع	294/283
فهرس الموضوعات	304/296
الملخّص	

1- الملخّص (اللغة العربيّة)

تعتمد المقاربة التّداولية للروايتين البحث عن الاشتغال السجالي داخل الخصائص الفنيّة والتداعي التيمي، وطريقة اشتغاله بلاغيّا، وقراءة مظاهر الصدام بين القارئ والنص من جهة، والشّخوص الحكائيّة فيما بينها من جهة أخرى.

تمثّل رواية كريماتوريوم للروائي واسيني الأعرج أنموذجا خصبا لتمظهرات الخطاب السّجالي الذي يتأسّس على مستوى الوعي عند الشخصيّة الحكائيّة مي الفنانة الفلسطينيّة التي هجّرت من أرضها فلسطين واستقرت في بروكلين. تبدأ مي بإعداد مخطط من أجل إجبار ابنها يوبا على العودة إلى فلسطين، بخاصة بعد إصابتها بمرض السرطان، ولأجل تحقيق هذه المقصديّة، تقوم بمجموعة من الإجراءات منها، الوصيّة، والكرّاسة النيلية، والفن، والمحرقة .

تعدّ رواية الأمير رسالة عالمية في الحوار الحضاري والتّسامح الديني، ويتجلّى ذلك في الشخصيّتين الحكائيّتين الأمير عبر القادر والقسّ مونسنيور ديبوش، فقد كشفت الرواية عن الجانب المضمر في حياة الأمير،كما كشفت عن التّقارب الحضاري بينهما، ويشتغل الخطاب السجالي من خلال علاقات المواجهة التي ميّزت الطرف الجزائري في شخص الأمير، والجانب الفرنسي في طرفي القسّ وجنرالات فرنسا، وعلى هذا الأساس فقد تميّز خطاب المواجهة بالهدوء والتعصّب، فالرواية- في الأخير- تمثّل رؤية للعالم تجمع بين الإنسانيّة وروح التكافل في ظل سماحة الأديان السماويّة .

2- الملخّص (اللغة الفرنسيّة)

L'approche pragmatique de ces deux romans se base sur la recherche de la présence polémique à l'intérieur des caractéristiques artistiques les conséquences thématique, la méthode de fonctionnent rhétorique et la Compréhension des thèmes de la confrontation entre le lecteur et le texte d'une part, et les personnages narratifs entre eux d'autre part.

Le roman de **Crématorium** d'el **Wasyni El Aarag** représente un model fertile des aspects du discours polémique, sur lequel se fonde sur la base de la conscience du personnage narratif My, l'artiste Palestinienne qui a quitté son pays d'origine la Palestine vers Brookline.

Sur cette base, **My** prépare un plan pour obliger son fils **Yoba** à revenir au pays natal, particulièrement après avoir été touché par un concert. pour réaliser son intionnalité, elle envisage plusieurs actions comme **le testament**, **cahier bleu**, **l'art**, **et Crématorium**.

Le romans de **l'Emir** est considéré comme un message universel dans **le dialogue civilisé** et **la tolérance religieuse**, et se manifeste notamment, dans les deux personnages narratifs, EL Emir

Abdelkader et le prêtre Monseigneur Dupuch. le roman a démontré le coté implicite de la vie d'El **Emir** ainsi que la convergence culturelle entre les deux hommes.

Le discours polémique fonctionne a travers les relations de confrontation qui spécifie le coté algérien à travers EL Emir, et le coté français représenté par le prêtre, et les généraux. Sur cette base le discours de confrontation se distingue par la **l'apaisement** et **l'intorélence**. Enfin, représente une vision du monde qui regroupant **l'humanité** et **l'esprit de la solidarité**, au sein de **la tolérance des religions monothéiste**.