القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي
مع قراءة في فاتحة رواية ضمير الغائب

الطاهر روابنية -جامعة عنابة

شكلت نزعة الابتكار والاضافة هاجس نزوع في المعرفة الانسانية عبر التاريخ، وكان لموت التجريبية في العلوم، وإفلاس الفلسفات والايديولوجيات ذات الصبغة المادية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، أثره العميق في غزو الخيال للعلم، وتشجيع الابتكار الحر والفريد؛ والفكر الخلاق. في هذا المناخ دعا غاستون باشلار (G. Bachelard) إلى تكريس القطيعة مع المعرفة المشتركة، لأنها لا تفكر وإنما تنقل حاجاتها إلى معارف.(1)

هذا التوجه الذي مارسه غاستون باشلار من خلال استقصاءاته لمعرفية المعرفة، وادراك العلم، وملاحقة فينومينولوجيا الأشياء والكلمات، هو الذي بنى عليه النقد الموضوعاتي؛ الذي كان رائدا له ضمن حركية جديد النقد

الجديد في الستينيات، حيث كان النقد حينئذ منشغلا باهتمامات ذات طبيعة موضوعاتية، منها ما هو فينومينولوجي (ظاهراتي) ويمثله كل من غاستون باشلار وجورج بولي (G. Poulet) ، ومنها ما هو سايكولوجي ويمثله شارل مورون (Ch. Mauron) وما هو سوسيولوجي ويمثله لوسيان غولدمان (L. Goldmann) .

ولما كان هذا التوجه الموضوعاتي «تصنيفا مقولاتيا لا يخضع لنظام منطقي»(2) ولا يؤطره تراكم معرفي نظري، لذلك ما أن بدأ يتبلور مع جون بيار رشار (J. P. Richard) كأنمع وريث لباشلار، حتى ترك الساحة للسيميوطيقا، التي أصبح معها الكلام عن جديد النقد الجديد ممكنا وفعالا.

غير أننا يمكن ألا نترك هذا الأمر يمر دون أن نتساءل عن الانشغال المنهجي الذي استطاعت السيميوطيقا أن تثيره حولها، وأن تهمش الكثير من القضايا الموضوعاتية؟، والأجوبة عن هذا التساؤل كثيرة ومتعددة، من بينها أن باشلار كان راغبا عن أن يقيد نفسه بمنهج نقدي واحد، حيث نستطيع أن نجد اسهاماته موزعة عبر ثمانية مناهج أدبية وفكرية متقاربة - متباعدة، تصب كلها عبر معانقتها للخيال والحلم في مشروع للنقد الذاتي والموضوعاتي(3)، يضاف إلى ذلك أن المناقشات، التي أثيرت في فرنسا حول جديد النقد الجديد، لم تحصر الجدل في شكل مواجهة بين الموضوعاتية والسيميوطيقا، وإنما بين النقد القديم (اللنسوني) ذي الصبغة الأكاديمية ويمثله ريمون بيار بكتابه «نقد جديد أم دجل جديد»، وبين ممثلَ النقد الجديد وعلى رأسهم رولان بارث (R. Barthes) بكتابه النقد والحقيقة، الذي فتح من خلاله «المجال واسعا أمام تأمل نظري في وظيفة النقد ذاتها»(4)، وقد اعتبر الكثير من النقاد هذا الجدل تعبيرا عن أزمة التعليم الجامعي؛ وحتى الذين استجابوا لهذا الجدل من الموضوعاتيين، لم يكونوا أقطابا وإنما كانوا

شبابا من أمثال سرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky)، وجون بول ويبر (J. P. Weber) وهذا الموقف بدوره يدعونا إلى التساؤل عن مسوغات سكون رواد الموضوعاتية، أمثال باشلار، وجورج بولي، وجون بيار ريشار؛ لكننا سرعان ما نجد الجواب مرتسما في مقدمة «شعريات الفضاء» لباشلار من خلال جملة تدعونا أن نتخلى عن بعض عاداتنا الثقافية حينما نتعامل مع الصور الشعرية، لأن المنهج المدعوم بالاحتراس والحصافة العلمية لا يفي كمنطلق لتأسيس ميتافيزيقا الخيال(5)، وكأنه بهذا يقول: إن الجدل لم يكن من عاداتنا ونحن نقرأ الشعر، وفي هذا تمييز للنقد الأدبي، الذي يمارسه باشلار وأتباعه الموضوعاتيون عن أي نزوع شكلاني، وهو ما حدا بهم إلى رفض الدخول كطرف في الجدل الذي أعلن بين اللانسونية وجديد النقد الجديد، ذي التوجه الشكلاني، بالإضافة إلى أن الموضوعاتية والسيميوطيقا قالبان للمعرفة، لا يتأسسان أو يتمفصلان بنفس الطريقة؛ ولهذا يمكننا أن نقول إن المعركة الموضوعاتية لم تقم بعد، لعدم وجود نظرية موضوعاتية متكاملة، يمكن أن يدافع عنها؛ وربما أن هذا الغياب تفرضه طبيعة النقد الموضوعاتي، وهو ما يجلوه باشلار من خلال كتابيه: شعريات الفضاء، وشعريات أحلام اليقظة. حيث نجده يمارس التأمل الابستمولوجي الميتا نظري (Méta - théorique)، ويجهد نفسه من أجل جعل الصورة الشعرية الميدان الذي ليس فيه للنظرية مجرى، ويرى أن ذلك ممكن وضروري لأن الصورة الشعرية حدث نفسي (Evènement psychique) يقع في وعي فردي، «وحتى نحدد وجود الصورة، علينا أن نعيش ذبذباتها بأسلوب ظاهراتية منكوفسكي»(6). وكأن باشلار بهذا يقول: ليس مهما معرفة الوعي المتميز بالصورة، ولكن الوعي بالأحداث المتفردة، التي يثيرها إدراكنا للصورة في كل مرة، وبهذا تصبح فضاء متفردا، ومعنى في حالة كامنة، تثير عبر إدراكها تجارب هي أيضا متفردة، ولذلك

فالصورة الشعرية عند باشلار لا تولد وحدها، ولكنها تتواجد بصفة خارقة في بعدها العالمي، ويرى أن ثمة وظيفتين للصورة الشعرية: أن تعني شيئا آخر وأن تثير طاقة الحلم بصورة مختلفة، وأن الخيال هو الذي يتكلم فينا، كما تتكلم الأفكار والأحلام. وعندما يصبح هذا الكلام شاعرا بذاته يتوق النشاط الانساني عندئذ إلى الكتابة أي إلى تنظيم الأحلام والأفكار.(7)

وهنا يجدر أن نتسائل: وفق أي رؤية أو منظور، حتى لا نقول وفق أي منهج، لأن ذلك يتعارض ولا يتلاءم مع النقد الذي يرغب فيه أو يمارسه كل من باشلار وجورج بولي، ويجيبنا باشلار بأن المهم ليس التغني بالصورة أو الدفاع عنها، ولكن دراستها وفق منظور فينومينولوجي، وهذا يعني بالنسبة إليه ممارسة النسيان المنهج، نسيان ما تعلمناه، والتخلي عن عاداتنا الثقافية، لأنه في مجال الخيال الشعري لا أهمية للماضي الثقافي، وإنما المهم أن نجيد تلقي الصورة بمجرد أن تظهر(8)؛ ولهذا نجده لا يهتم بادماج الصورة في بنية ما، لأنه يرى أن مثل هذا الادماج يتميز بابستمولوجية علمية. وهو ما يريد أن يتجنبه أثناء القراءة الأدبية، لأن الفينومينولوجيا عنده، وإن تميزت بصرامة اليقين الفلسفي، فإنها تتحرّر منه كليا خلال تجربة القراءة الأدبية، وبذلك يصبح رهان فينومينولوجيا الصورة الشعرية، أنها تسمح بفهم فعل القراءة، دون أن تجعل من الصورة موضوعا ساكنا (objet statique)، لوصف نظري، وبهذا يصبح من الصعب تفريق أو تحديد الموضوعاتية الباشلاردية إلا في شكل دعوة يوجهها إلينا باشلار لممارسة شعريات أحلام اليقظة، التي تمنحنا في شكل تخيل زمني: الصورة وهي تتمظهر في اللحظة وبالأحرى طاقتها وجدتها، التي لا تتأسس إلا عبر تجربة القراءة.

وحتى لا نحصر الموضوعاتية في خصوصيات النقد الباشلاردي. نجد أنفسنا نقف أمام نص لجورج بولي، بعنوان الوعي النقدي، يركز فيه على فعل القراءة، وعلى تجربة من يكون منهمكا في القراءة(9)، حيث نراه يسائل النصوص الأدبية لكل من بالزاك وبروست، كفيلسوف ذي توجه ميتافيزيقي، متأثرا بمفهوم برغسون عن الزمن، وادراك الإنسان له كديمومة خالصة، ولذلك نجده في جل دراساته الأدبية «يحلل مختلف مظاهر الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة»(10)، وقد لاحظ في دراسة له عن بلزاك تواتر الكثير من التيمات (les thèmes) التي تشير دلالاتها إلى الحركة الفيزيائية إلى الأمام، كالطيران والسباحة والارتحال والاسقاط والاندفاع ... الخ، وانتهى من خلال دراستها وتأويلها، أنها تتوفر على قصدية ترمز إلى الحركة نحو المستقبل(11)، أما في دراسته للفضاء البروستي فقد كان مشغولا بالبحث عن حس الديمومة في علاقة الوعي الأدبي بالزمن والفضاء المنظم للخطاب والأماكن في رواية البحث عن الزمن المفقود.

وعلى الرغم من علاقته الطويلة بباشلار، والتي تعود إلى الثلاثينيات من هذا القرن، كما يصرح هو بذلك، إلا أنه لم يبد في دراساته الأدبية متأثرا به، وهو على عكس باشلار لا يولي كبير اهتمام للصورة الأدبية، بل نجده يصب كل اهتمامه على مجموع الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي(12)، كموضوعات ذات قصدية، لكنه في كل دراساته ينطلق كباشلار من معيار فينومينولوجي وجودي، ولذلك فإن كتابه «الوعي النقدي» حتى وإن بدا لنا أنه مثقل بالنتائج الفلسفية، فإنه يبتعد عن كل مشروع نظري خالص.

أما جون بيار ريشار فإنه ينطلق من الإرث الباشلاردي محاولا الجمع بين الموضوعاتية والبنيوية، ومنفتحا على الاسهامات النقدية التي سبقته أو عاصرته،

كالتحليل النفسي والشكلانية والبارتية، خصوصا في توجهاتها الذاتية(13)، وقد تميزت اسهاماته النقدية باكتفائها بالتحليل النصي، الذي يتموضع حول العمل الأدبي، في حد ذاته، منطلقا في ذلك من عملية جرد لتيماته الصغرى ذات الصبغة المجازية محاولا من خلالها الكشف عن الفضاءات الأساسية التي يكتشف عبرها المعنى: وهو في دراساته النقدية يراوح بين صرامة المنهج ودقته المعيارية في استنطاق النصوص، عبر «ألفاظها وتراكيبها الأكثر كلاسكية وهامشية، وفق مبدأ التقدم والارتداد... واضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي، أو العكس»(14)؛ وبين رغبة الموضوعاتي في التحرر والانفلات من القيود النظرية، منطلقا في ذلك من قناعته بأن كل قراءة هي اختبار لنظام شخصي من العلامات، وهو حتى حينما يتحدث عن البنية، فإنه يراها عبارة عن وحدة محدودة في النص، تشبه الخلية الرحمية، وهو فهم ذاتي لدلالة البنية، يقوم على أن مبدأ وحدة الموضوعات ذاتي،، وأن الوعي هو الذي يصنع هذا التجمع، ويمنحه نوعا من الهوية، مهما كانت التمزقات والتناقضات التي تميزها، ولذلك نراه يقر بحرية الناقد الموضوعاتي، وبحساسيته المتميزة في رصد الحقول الدلالية الممكنة، والأصول الموضوعاتية في خضوعها لوعي يظهر على مستوى الحساسية والعواطف والأحلام؛ وعي لا يكتفي بمباغتة المعاني والتيمات لحساسية الناقد، وإنما يجوس في أغوار النص عبر تداعيات اللغة، وهو ما فعله من خلال دراسته للعالم التخييلي لمالارميه، حيث تتحول عنده كل قصيدة من قصائد مالارميه إلى رمز، ومن مجموع الرموز التي يوفرها العالم التخييلي لمالارميه يؤلف جان بيار ريشار «متحفا من الصور والموضوعات والأنوار والايقاعات»(15)، معتبرا إياها تشكل «أسس التعبير الأولي للحركة التي يبتدع مالارميه نفسه بواسطتها»(16).

وفي رده على انتقاد جان ريكاردو(17) (J. Ricardou) لباشلار والموضوعاتية اعتبر ريشار أن الخلاف بينهما يكمن في تضاد عالميهما، فحين ينغمس ريكاردو في تصوره الشكلاني، ويقيد نفسه بأدوات اجرائية نظرية، يتحلل باشلار من كل عاداته الثقافية في دراسته للخيال الشعري، وبناء عليه نستطيع أن ننهي حديثنا عن جان بيار ريشار بقولنا: إن ريشار من خلال جمعه بين الموضوعاتية والبنوية والتجارب الذاتية في النقد المعاصر يحاول أن يقيم بلاغة جديدة للقراءة، تقوم على إعادة تركيب الأعمال الأدبية بطريقة مغايرة لكتابتها، مما يسمح للقراء باعدة اكتشاف تجربة الكتابة عبر تجربة القراءة .

المقاربة الموضوعاتية والنص الروائي:

إذا كان الشعر قد شكل روح المقاربة الموضوعاتية عند باشلار، فإن ورثته: جورج بولي وجان بيان ريشار وجان ستاروبنسكي، وغيرهم قد وجدوا في الرواية مستودعا لشتى الأفكار والتيمات، التي تتشكل منها التجربة الابداعية، وقد حصرها جان بيار ريشار في مجموع التيمات، التي تتناول مظاهر الوعي الممكنة(18)، وإن المتصفح للدراسات التي أنجزها ريشار حول أعمال روائية لستاندال وفلوبير وبروست، يجد أنه قد تقصى موضوعات الوعي عند هؤلاء الروائيين كالمشاعر العاطفية، والحياء، والحزن والفرح عند ستاندال، والرغبة، والنشوة والقسوة، والحياء عند فلوبير، أما عند بروست فقد ركز على موضوع الرغبة باعتبارها مفتاحا أساسيا لفهم أعماله الروائية.(19)

ولم يقف عند حدود موضوعات الوعي والحساسية، بل تجاوزهما إلى ما هو ساذج وضمني، وما يختبئ وراء اللاشعور من أجل الكشف عن القضايا، التي تقبع في أعماق الشخصية.

أما جورج بولي فإنه من خلال بحثه عن الدلالات الضمنية في الأعمال الروائية، يبدو منشغلا إلى حد الحيرة رغبة في الفهم الذي يراه طريقا للولوج إلى وعي آخر، وكشف موضوعاته القصدية، ولذلك نجده يولي اهتماما كبيرا للعبة الكلمات، التي تبدو في الظاهر لا قيمة لها، ولكنها حين تؤول رمزيا تستطيع أن تكشف عما يتوارى في الأعماق، ويتأبى على الفهم، وهو ما فعله من خلال دراسته لكل من بلزاك وبروست.

أما حين نصل إلي جان ستاروبنسكي، فإننا نجده في نقده الموضوعاتي لأعمال رسو القصصية قد تجاوز القراءة الباشلاردية، واهتم بتحليل بنية النصوص مستخدما كما يقول: «قراءة تعمل ببساطة على كشف النظام أو الفوضى الداخليين للنصوص التي تسائلها، كما تعمل على كشف الرموز والأفكار التي ينتظم وفقها تفكير الكاتب».(20)

بهذا الموقف ندرك أن الموضوعاتية أصبحت في حاجة إلى تجديد في الرؤى والأدوات، أي أن تتحول إلي موضوعاتية توليدية، تسهم في بناء نظرية حديثة للموضوعات (التيمات) الأدبية، ولهذا كان من الضروري أن يلج هذا الميدان السيميائيون والسردانيون من أجل تجاوز القراءات الذاتية للأعمال الأدبية، والتي دأب عليها الموضوعاتيون عند باشلار، وطرح اشكالية منهج موضوعاتي يهتم بالبنية الداخلية للنصوص وبالعناصر المكونة للموضوعاتية.

وكاستجابة لهذه الرغبة عقد في باريس في جوان 1984 ملتقى (من أجل الموضوعاتية)(21) pour une thématique، دعت إليه مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية أعلام النظرية الأدبية الحديثة من السردانيين والسيميوطيقيين أمثال كلود بريمون (C. Brémond)، وجيرالد برانيس (G.

(Prince)، وفيليب هامون (Ph. Hamon) وغيرهم، وقد استطاعوا من خلال تنوع اسهاماتهم النظرية والاجرائية، أن يفتحوا آفاقا متنوعة في هذا المجال.

وإذا كان رواد الموضوعاتية لم يهتموا بتحديد مصطلحاتهم الاجرائية لأن ذلك يتعارض مع طبيعة القراءة الموضوعاتية للنصوص، فإن الموضوعاتيين الجدد من السردانيين والسيميوطيقيين قد حاولوا رسم تضاريس الموضوعاتية، انطلاقا من تحديدهم لمصطلح الموضوع أو التيمة وطرائق تمفصله داخل النص، حيث نجد جيرالد برانيس يحصر التيمية داخل النص في ثلاثة تنوعيات دلالية، المفهوم (الموت، الحب) وركام المفاهيم (الابن المسرف، البنت والموت) وأحكام القيمة (الحياة حلم، لا توجد سعادة في الحب)، حيث يصل من خلال هذه التعريفات إلى أن القيمة بالنسبة للعقدة كالمعنى بالنسبة للشكل(22)، في حين يرى فيليب هامون أن التيمة تعرف بنظامها المتذبذب بين الدليل أو العلامة (le signe)، والاشارة (le signal)، والمستودع أو المخزون (le consigne)، والعرض أو التمظهر (le symptome) والرمز (le symbole)(23). وبهذا تصبح التيمة عند هامون مكان تأسيس وتشكيل، ومركز جاذبية في النص؛ ذات سلطة ومعنى وقيمة، ومن خلالها يمكن تحديد خصوصيات النص المدروس.(24)

وبعد تحديده لمفهوم التيمة كمكان استقطاب للقراءة، تحقق فيه أو من خلاله الكتابة المعنى، يعود فيشك في مدى فعالية الموضوعاتية في الدراسات النقدية المعاصرة، وتقوي شكه المشاكل التي يطرحها الولوج - إذا كان ذلك ممكنا - إلي بعض النصوص الحديثة منذ تجربة رامبو السوريالية، وإلى ما بعد الرواية الجديدة، وتعضده أيضا في موقفه هذا بعض الآراء النقدية المعاصرة، التي لا ترى جدوى من هذه العملية؛ وفي مثل هذا الموقف يقول ر. بارث: إن ما دوّن قد

دوّن. ولهذا فإن الموضوعاتية لا تكون فعالة في رأي هامون إلا في دراسة الخطاب الواقعي(26)، لكونه يتميز بهيمنة الوظيفة المرجعية، التي تسمح بادراك العالم المتخيل كمجموعة من التواصلات المتجانسة، التي لا يمكن الانتقال عبرها بيسر من موضوع إلى آخر، أو كتعدد للأصوات المتعادلة والمحيّدة، الممثلة لمجموعة منتخبة من التيمات، وإن كان الكاتب الواقعي يحاول جاهدا ألاّ ينتخب أو يختار أو ينتقي. وعبر تحليلنا للخطاب الواقعي موضوعاتيا نستطيع أن نميز بعض الآثار النصية، التي يبدو أنها دخلت العمل الفني في شكل تيمات، لأن التيمة الواقعية وحدها القادرة على التجسيد الحسي للمدلول؛ وهذا انطلاقا من كون النص الواقعي ليس أكثر من تنويعات من الخطابات الموظفة لإيهام القارئ الغائب وجعله يعتقد :

أ - أن مرجع الخطاب موجود أو وجد أو يمكن أن يوجد.

ب - أن المرجع مطابق للحقيقة.

حـ - أن المحيل (le référenciateur) يتوفر على سلطة وأمانة (أي بعيدا عن المغالطة)، وكفاءة تسمح بانجاز وتأمين الاحالة المرجعية.(27)

وعلى الرغم من أننا لا نتفق مع نزعة الحصر والاقصاء، التي يحاول هامون أن يمارسها ضد الموضوعاتية إلا أننا لا نستطيع أن نخفي اعجابنا برصانته وحصافته المنهجية، لقناعتنا بأن الموضوعاتية، من خلال انفتاحها على مختلف المناهج النقدية، تستطيع أن تجني تصورها النظري الخاص، وهنا انطلاقا من كون أن النقد الموضوعاتي - كما يقول جون بيار ريشار - «تجوال في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغة موقف»(28)، وهو ما يؤكده جيرالد برانيس عبر اقتراحه لقراءة موضوعاتية تقوم على تنوع التأويلات الموضوعاتية للعمل الأدبي

الواحد. وبعد قراءة النص انطلاقا من تيمة بعينها، نقوم بوضع سلم (statut) موضوعاتي للواحدات المكونة لهذا النص وعلاقاتها بعدد من السنن (codes) الخاصة بالسلوك الفردي، أو الثقافي ونعينها كممثلة لتيمة ما، ويمكن أن تتنوع طبيعة أو أبعاد الوحدات والسنن من موضوعاتي إلى آخر، ومن حيز نصي لآخر، ويمكن أن تتكون الوحدة من كلمة أو جملة، أو عبارة، أو سلسلة من العبارات، وهذا بحسب خصوصيات الوحدة وعلاقاتها النصية، مع الملاحظة أنه تبقى دائما هناك وحدات غير مرصودة لسبب من الأسباب الخاصة بتأويل النص وبالموضوعاتي، الذي يقوم بعملية التأويل في حد ذاته، وبالاطار الذي يتبناه والوحدات المختارة والعمليات المكملة، لأن الموضوعاتية - كما يرى برانيس - لا تكون ميدانا خاصا بالدراسات الأدبية فقط، ولكنها تنتمي أيضا إلى حقل التأويل والمعرفة الادراكية.(29)

وفي نهاية حديثنا عن الموضوعاتية، نستطيع أن نلخص المراحل التي يقوم عليها التصور الجديد للتحليل الموضوعاتي للنصوص الأدبية كما يلي:

1 - حصر التضاريس الموضوعاتية للنص موضوع الدراسة، والكشف عن الموقع المهيمن، الذي تحتله بعض التيمات، التي تشكل مفتاحا لفهم النص، والولوج إلى عالمه الخاص.

2 - تحديد البنية الداخلية للموضوعاتية، من خلال حصر عناصرها المكونة عبر مستوياتها التركيبية.

3 - الكشف عن التنظيم النصي وعن الدعامة الموضوعاتية، التي تسنده وتمنحه خصوصيته وتفرده.

4 - تحديد العلاقة التي تقيمها الموضوعاتية عبر النص المدروس مع التاريخ

الثقافي، ومحاولة تحديد العلاقات بين المراحل التاريخية والتيمات وفق الوظيفة التمييزية (pertinence) والتوليدية الموضوعاتية الأدبية.

القارئ والنص:

تحقق القراءة الموضوعاتية فعلها عبر الحيرة التي يثيرها لقاء النص بالقارئ، وبالبهجة التي تتلو الفهم أو تتعانق معه، وفيما بين الحيرة والبهجة يقيم الوعي القارئ علاقة قصدية فعالة بالعالم المتخيل الذي يشيده النص، حيث يصبح كل ما يهم القارئ في هذه اللحظة الخارقة، أن يعيش نوعا من الاندماج الكلي بالنص. وهذا على الرغم من ادراكه بأن الموضوعات التي تملأ فضاء النص، هي ملك لذات أخرى، إلا أنه يشعر أثناء عملية القراءة بنوع من الحميمية تجاهها، تجعل منها ملكا مشاعا له، وبهذا التفاعل بين النص ووعي القارئ تتحول القراءة إلى عملية مستمرة لاستنساخ الذات، ويصبح وجود النص متوقفا على اللغة وعبرها، وعلى القراءة ومن خلالها.

داخل هذه الطقوس التي يتحقق بواسطتها فعل القراءة عبر حركة دافعة تنتصب رواية «ضمير الغائب» لواسيني الأعرج، مثيرة للدهشة بما يباغتنا به عنوانها من مجازية تقوي لدينا حس الانتظار والتوقع، توقع ما يمكن أن يوحي به هذا العنوان المركب من عنوانين، أصلي «ضمير الغائب» وفرعي «الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر»، من دلالات قصدية، حيث يوفر العنوان الأصلي تيمة مركبة، تنتظم في شكل ثنائية موضوعاتية تشير إلى حقلين دلاليين ينتميان إلى عالمين مختلفين، عالم اللسانيات (أو علم الصرف) وعالم الأخلاق والقيم، حيث نتوقع من ضمير الغائب كمقولة صرفية وكعنوان يتقدم النص، أن يثير فينا

الاحساس بموضوعية ما يطرحه النص من رؤى وأفكار، كما يمكن أيضا أن نتوقع من ضمير الغائب كقيمة أخلاقية وكعنوان يؤطر النص أن يوجه النص كي يقول شيئا ما، أو ينجز قصدا إيديولوجيا بعينه. أما العنوان الفرعي: «الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر»، فإنه يرد في صيغة حكم، يتيح لنا الغوص في أعماق النص لاستكشاف رؤاه الداخلية أو تيماته وجوهره المخبوء وراء لعبة الكلمات وركام المفاهيم، وبهذا يصبح العنوان ليس سوى نص يخاتل من أجل أن يمارس شهادة مجازية.

أما ما يثيره ما بين العنوانين من تكامل دلالي وتجاور سياقي، يضفي على هذا العنوان قيمة جمالية في حد ذاته، لما يتميز به من جدة تجعله متعارضا - على الأقل ولو شكليا - مع ما دأبت أن تظهر به الأعمال الروائية العربية من عناوين. كما يمكن أن يعبر بناء العنوان بهذا الشكل عن موضوعاتية يعيد النص بناءها، ويلخصها العنوان في ثلاث تيمات أساسية مهيمنة، هي الشهادة، الاغتيال، المدينة.

النص الشاهد وتداعياته الموضوعاتية:

يتميز النص الشاهد بكونه نص أطروحة، تمثل اللغة فيه غاية ووسيلة ابلاغ وتواصل، وبكونه أيضا نصا مفتوحا على ما قبل تجربة الكتابة وما بعد تجربة القراءة، أي أنه تعبير عن واقع خفي، لكنه ممكن لمن يطلب حضوره ويرغب فيه؟ تتقاطع عبره المعطيات البيوغرافيّة بالاخبار والأحداث والأحكام، فتجعل منه دالا مركبا من مجموعة السنن والمداليل الموضوعاتية، وشاهد على ما جرى ويجري وسيجري، بواسطته يصبح السرد ممكنا ومحينا وقابلا للتحليل.

وأول شهادة ينجزها هذا النص تتخذ من ما بعد القراءة موضوعا لها يتصدر النص كفاتحة، لكنها فاتحة الراوي وليست فاتحة النص، أي فاتحة الذات وليست فاتحة الموضوع، يدفعنا من خلالها واسيني الأعرج إلى التفكير والتأمل؛ التفكير فيما سنقوله بعد الذي قاله، والتأمل فيما قاله ويقوله النص.

وتعد هذه الفاتحة حسب المنطق القصصي من السوابق النصية المهاجرة من فضاء حر، هو فضاء ما بعد القراءة، إلى فضاء تقيده الكتابة وتملأه بطقوسها وابلاغاتها، وتؤسس فيه مركز جاذبية ذات سلطة ومعنى، تتجسد سلطتها في الشهادة التي يمارسها الكلام على الكلام، وفي اقصاء الراوي من داخل النص إلى خارجه، واستبدال وظيفته من الرواية والتلفظ والاحالة على ما يقوله المؤلف، إلى الشهادة على ما يقوله النص وبذلك يصبح القارئ الأول للنص والمتلقي له والمعلق عليه، تاركا وظيفة تأطير النص سرديا إلى رواة متماثلين سرديا مع ما يفعلون ويقولون، رواة هم عينهم شخصيات النص الأساسية، من أمثال الحسين ابن المهدي، والمهدي بن محمد، وغيرهم من الشخصيات الحاضرة داخل النص، والشاهدة على ما جرى، وبالتالي المؤطرة لبعض التوسعات السردية، التي تدور حول ما جرى.

وعبر هذه اللعبة الكتابية ينوب الراوي عن القارئ، وينقل وجهة نظره حول ما جرى وموقف الرعية منه، وبهذا يتحول الراوي من موقع المبلغ للخطاب إلى موقع المعلق والمفسر والمؤول له. وهو ما تنص عليه فاتحة الراوي من خلال استعراضها لآراء قراء الطالع، الذين ليسوا سوى القراء محترفي مهنة قراءة الكف، وفك شفرات الرموز والطلاسم والمتبصرين بالغيب، ومفسري الأحلام والألغاز ووشم الكتابة، والذين هم جزء من الرعية المتلقية للخبر والشاهدة على ما جرى من اغتيالات واقصاء وتشويه.

ويبدو هنا أن واسيني الأعرج قد باغتنا بهذه اللعبة الكتابية لعلمه أن الكتابة لا تفعل شيئا سوى أنها تقيّد النص وتحفظه، وأن النص نسخة صامتة خرساء وغارقة في اللامبالاة.(30) وهو يريده أن يكون شاهدا على ما جرى، وشهادته لا تتحقق إلا عبر قراءته، والقراءة في هذه الأيام أصبحت صعبة المنال، ولا تتحقق إلا من خلال تحفيز يخاطب العين يراود حاسة القراءة، وقد جاءت فاتحة الراوي في شكل إعلان اشهاري للنص، تلعب فيه الكلمات الدور الذي تلعبه الصور من حيث الاثارة والتشويق والترغيب، ذلك أن عبارة «ماذا نقول بعد الذي جرى!!؟؟» المتبوعة بعلامتي تعجب وعلامتي استفهام، والتي تصدرت الفاتحة وتكررت مرتين، حيث جاءت في كل مرة متصدرة أيضا مقطعا نصيا جاء ملخصا ومجملا لما ورد في متن النص مفصلا من موضوعاتية مجازية، توقظ لدينا حس التوقع من جديد؛ وتعمل على نقلنا إلى العالم الواقعي من خلال العالم التخييلي؛ فنرى ونسمع، ثم نشهد على ما جرى للحسين بن المهدي الصحفي، وصاحب زاوية «شيء من الأرشيف». ومن خلاله، أو من خلال أحلام اليقظة ما جرى للمهدي بن محمد شهيد الرأي والاختلاف، وهذا حسب ما يعمل النص الشاهد على ترسيخه في الوعي القارئ.

وعبر هذه الفاتحة لا يكتفي النص الشاهد بممارسة التحريض المؤدلج، ولكنه يحاول أن يزج بنا في حيّز عجائبي محاصر بكل مظاهر الرعب والمسخ، تختنق فيه اللذة اللفظية ويتشوه المعنى، إنه مسخ منظم تؤطره تعابير مزعجة، تدفع بالوعي نحو فضاء ماسخ ومرعب، أين تتجمع ملايير الزواحف الدموية في قلب المدينة. حيث تبدأ عملية المسخ بعد أن تمت عملية الغزو والمحاصرة، ويبدو أن الراوي هنا فضل أن يبقى خارج هذا الفضاء، وأن يكتفي بالفعل، تاركا عملية تأثيث هذا الفضاء المأساوي المرعب، للذين عاشوا أهوال هذه الحادثة، وعجزوا

عن التصدي لها أو مقاومتها، وأصبحوا اليوم أيضا عاجزين عن الشهادة بعد أن زمت أفواههم، وحضرت وجوههم، وقضمت أوراق الجرائد، التي يمكن أن تنقل خبرا - ولو كان عابرا - عما جرى، تبنته الكتابة وتحوله إلى شاهد إثبات، يستعين به الحسين بن المهدي في تحقيقاته عن الشهداء، الذين امتصت دماءهم هذه الزواحف وغزت قبورهم الأعشاب الضارة.

تنتحل فاتحة الراوي هذه العجائبية من أجل تحميل وعي القراءة عبر الرسالة السردية رسالة ايديولوجية، وموقفا تعلن من خلاله الذات الحرب ضد تشوهات الحاضر، وضد عمليات المسخ الموجهة، التي يمارسها الراهن المتسلط ضد المرجعيات التاريخية. وبالتالي فإن فاتحة الرواي من زاوية منظور وعي القراءة تتجاوز وظيفة التقديم والتحفيز، لتنجز خطابا خاصا ذا حمولة ايديولوجية موجهة نحو قصد ينزع من خلاله واسيني الأعرج أن يقدم أطروحة تعري من خلال خيبة أمل الذات واحباطات الراهن والتاريخ، سلطة القمع، وتكشف عن نزعة المسخ وتجعلهما كالحين فاضحين.

وإذا كانت فاتحة الراوي قد حاولت من خلال الاثارة تارة، والانزعاج أخرى أن ترسخ في وعي القراءة الاحساس بعمق المأساة، وسلبية الذات الجماعية تجاه تزييف الراهن المتسلط للذاكرة التاريخية ولامبالاة الناس بما يحدث، وكأن الأمر لا يعنيهم «الناس لم يعلقوا على الخبر لكنهم كانوا يعرفون البقية جيدا»(31) وبهذا الموقف السالب يشترك الجميع في تكريس سلطة الاقصاء والمسخ، وممارسة الغياب طوعا أو كرها، والقبول بكل ما يحدث وما يمكن أن يحدث، حتى وإن كان فعلا عجائبيا خارقا في مستوى البحث العجائبي، الذي جاء متماهيا ضمن تواترات خطاب الفاتحة، ومسيجا له بعجائبية تتجاوزه، وتغمره بفضاء

مرعب لا يمكن أن يتصوره، أو يفك شفراته، سوى قراء الطالع والمتبصرون بالعجائب، والقادرون على جعلها تظهر إلى الوجود أمامنا وكأنها حدثت بالفعل. إن مثل هذا التداخل بين ما هو واقعي وما هو عجائبي من خلال الحركة السردية لمتن الفاتحة يعضده التصدير الشعري، الذي يتلو الفاتحة مباشرة ويفصلها عن باقي السياق النصي، من حيث الشكل، ويصلها به من حيث المضمون والأبعاد الدلالية، يسهم بدوره في تعميق الاحساس بالاقصاء من ناحية، ويعمل من ناحية أخرى على انتاج فعل أو موضوع روائي آخر يتعانق مع فعل الاقصاء، ويعمق قصديته في وعي القارئ، يتمثل في اثارة الشعور بالافتقاد، حيث يتم من خلال عملية الفصل والوصل نقل عدوى الافتقاد إلى مجرى وعي القراء، والالحاح على ترسيخه وتعميقه تدريجيا، من خلال إيقاع شجي لموال شعبي ذي نغمة بكائية، يمثل وقفة شاعرية غنائية تتعارض اسلوبيا والطبيعة السردية، التي تهيمن على كافة الوحدات المكونة للنص الروائي، وعنصر تنويع شكلي يتصدر بداية الرواية ليحبل تجربة القراءة بمشاعر الافتقاد، التي منها ما يمكن تعويضه، كفقد الذهب يعوضه الحصول عليه، وفقد المحب تعوضه الأيام بالنسيان، أما ما لا يمكن تعويضه، فيأتي على رأسه الوطن، إذا أن فقد الوطن يعني فقد الهوية، وفقد الهوية يعني فقد الحماية، وهو أقصى أنواع الفقد، إذ يورث صاحبه وعيا حادا بإمكانية الانمحاء والموت.

الهوامش:

(1) - عمر الشاروني، المفهوم في موضعه، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 9 .

(2) - د. حميد لحيداني، المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 4 فاس، 1990، ص 29 .

(3) - د. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل، بيروت ط1، 1985، ص 95 . عن François Dagagnet, Bachelard, PU. F, 1972, p. 23, 25.

(4) رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 6 .

(5) - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة عالب هلساز كتاب الأقلام، بغداد 1980، ص 21 .

(6) - المرجع نفسه، ص 20، يوجين منكوفسكي ظاهراتي تبنى فكرة بيرغسون عن كون الدافع الحيوي هو الدينامية الأصلية للحياة الانسانية، ويرى أن جوهر الحياة ليس الإحساس بالوجود بل هو الاحسان بالانخراط في تدفق بجد تصبرا في الزمان، وفي المكان بشكل ثانوي.

(7) - د. فؤاد أبو منصور، النقد البنوي الحديث بين لبنان وأوربا، ص 96 .

(8) - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 18 .

(9) - Georges poulet, la conscience critique, Paris corti, 1971, p. 278.

(10) - د. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، بابل للطباعة والنشر، الرباط، 1989، ص 26 .

(11) - د. حميد لحميداني، المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، ص 40 .

(12) - د. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 27 .

(13) - د. فؤاد أبو منصور، النقد البنوي بين لبنان وأوربا، ص 180 .

(14) - المرجع نفسه، ص 181 .

(15) - د. فؤاد أبو منصور، النقد البنوي الحديث بين لبنان وأوربا، ص 182 .

(16) - المرجع نفسه، ص 182 .

(17) - Jean Ricardou, les chemins de la critique, Paris, Plon, 1966.

(19) - د. حميد لحميداني، المنهج الموضوعاتي في النقد الأبي، أصوله واتجاهاته، ص 39 .

(20) - المرجع السابق، ص 41 .

(21) - Revue Poêtique N 64, Paris seuil, 1985.

(22) - Gerald Prince, thématiser, poêtique, N 64, p. 495.

(23) - Ibid, p. 495.

(24) - Ibid. p. 496.

(25) - Ibid, p. 495.

(26) - Ibid, p. 497.

(27) - Gerald Prince, thématiser, poêtique, N 64, p. 502.

(28) - د. فؤاد أبو منصور، النقد البنوي بين لبنان وأوربا، 194 .

(29) - Gerald Prince, thématiser, poêtique N 64, pp. 431-433.

(30) - عبد الفتاح كيلطو، الغائب، توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 68 .

(31) - الرواية، ص 5 .