مدخل إلى تأويلية الخطاب الروائي الجديد (مصرع أحلام مريم الوديعة) لواسيني الأعرج نموذجا

فتحـي بوخالفـــة
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعـــــة المسيلـــة

أستلم في 2000 - قبل في 01/12/05

ملخـــص

يتناول هذا الموضوع، مقاربة أنموذج من نماذج الخطاب الروائي الجديد، في الجزائر، الناطق باللغة العربية، وتهدف هذه المقاربة إلى تحديد السمات البارزة لهذه الرواية، والمعالم المتعلقة، بهذا النوع من الخطاب الروائي، من منطلق فعاليات ثقافية جديدة، في البداية حددنا العلاقة الجدلية بين الموروث والمكتسب؛ أي بين خطاب روائي سابق وخطاب روائي آخر، يحقق عنه انزياحا نوعيا، في الأساليب والتقنيات والمرجعيات، وذلك بتحديد المنطلقات الفكرية العامة، التي لها أصول ثابتة في الواقع الاجتماعي، المحددة لأنماط التجديد.

ثم انتقلنا إلى تأويل الخصائص، وتحديد الخاصيات للأنموذج المدروس: من حديث عن تكسير عمودية السرد، وهذا من خلال وصف الملامح العامة للخطاب من الناحية السردية، ومدى مخالفته لخطاب روائي تقليدي سابق. إلى جانب معالجة مسألة التداخل الخطابي، إذ يكون التناص وسيلة إجرائية تقودنا لإنتاج معرفة نوعية بهذا الجانب.

ثم تناولنا علاقة النص الروائي بالقاريء، بالتركيز على القراءة وجماليات التلقي، وقد استعنا في ذلك ببعض مقترحات نظرية القاريء الضمني، وأثر وقع القراءة بإنتاج أفق جمالي من لدن القاريء، هذا الأفق يمثل قراءة ممكنة، تسهم في ترهين النص وإخراجه من نطاق الكمون (الوجود)، إلى إثبات الوجود. وفي هذا الصدد ربطنا بين عنصرين: إشكالية القراءة والتلقي، ونظرية الوقع الجمالي.

أما إشكالية المعنى، فترتبط ببعد تأويلي، بحكم أن المعنى لا يتحدد إلا بخاصية الاختلاف، وهنا تكون الآليات الإجرائية المنتجة، "مابعد البينوية "، أسلوبا للممارسة الموضوعية، في تقريب الفهم وتحديد الهوية المرتبطة بالمعنى.

أما الخاتمة فهي النتيجة المتوصل إليها، وهي عبارة عن آفاق الرواية الجديدة، في العالم العربي، والجزائري على الخصوص، ومدى مواكبتها لجل التغيرات الطارئة.

Initiation (Introduction) à l'interprétation du nouveau discours narratif : l'assassinat des rêves de la douce Mériem de Ouassini Laaradj

Le thème à pour sujet une approche du nouveau discours narratif en Algérie, s'exprimant en langue Arabe.

Cette approche à pour but de déterminer les traits textuels du roman et les principaux caractères de ce discours narratif à partir de plusieurs mécanismes culturels nouveaux.

Comme début on a essayé d'abord de bien préciser la relation dialectique existante entre l'hérité et l'acquis. Autrement il résulte un discours narratif et un autre ultérieur entraînant un écart qualitatif aux niveaux stylistiques des mécanismes et des référents en précisant les grands apports moraux qui ont des racines constantes et bien précises dans la vie sociale.

On s'est intéressé en suite à l'interprétation des caractères textuelles en précisant les traits qualitatifs concernant le discours narratif, en démontrant l'écart au niveau du procèdé narratif à partir de son niveau narratif, et en montrant sa distinction avec le discours narratif classique antérieur. On a essayé de traiter la problématique concernant l'interaction de plusieurs discours narratifs connus sous le thème stylistique « L'intertextualité », car celle-ci est un outil opérationnel qui nous conduit à produire une connaissance spécifique de ce discours.

On s'est branché ensuite à étudier le rapport existant entre le texte narratif et le lecteur en se concentrant sur l'acte de lecture et l'esthétique de la réception en s'appuyant sur des propositions, concernant la théorie du lecteur implicite qui aide le lecteur à produire un horizon esthétique. Cet horizon est une lecture possible qui mène à l'actualisation du texte en le sortant d'une existence potentielle à une existence concrète tout en essayant de faire la connexion entre des éléments problématiques : la problématique de la lecture et de la réception et celle de l'effet esthétique.

La problématique du sens est étroitement liée au niveau interprétatif, puisque le sens ne peut être déterminé que par un caractère différentiel et donc les mécanismes opérationnels producteurs (poste-structuralisme) peuvent être une méthode objective apte à déterminer l'identité liée au sens.

En conclusion le résultat réalisé par cette approche est de bien déterminer le futur du discours narratif dans le monde Arabe et plus précisément en Algérie ainsi que son aptitude de s'adapter aux changements survenus.

1- ارتبطت **التأويلية** (l'herméneutique) على وجه التحديد في بداياتها بالتوراة القديمة. ثم انتقلت بعد تأويلها للنصوص الدينية القديمة في القرون الوسطى إلى دراسة أهم المستويات الخطابية المتعلقة أساسا بالروايات التاريخية (le récit des faits historiques) كمستوى أول ثم إلى دراسة المستوى الثاني والمتعلق أساسا بتأويل نصوص العهد الجديد (nouveau testament dans l'ancien) ثم دراسة الجوانب الأنتروبولوجية التي ترتبط بمجموع الأنشطة الإنسانية. ويتعلق المستوى الرابع بدراسة الآثار الحضارية للممالك القديمة.

وقد ارتبطت التأويلية الحديثة بإسهامات المدرسة الرومانسية الألمانية التي قاربت بشكل متميز الدلالات التي تتضمنها النصوص والمعبرة عن المعنى (1). ارتبطت مجمل الإشكالات الكبرى المتعلقة بالتأويلية ابتداء من القرن التاسع عشر مع إسهامات ولهلم ديلداي (wilhelm dilthey) الذي حدد مفهوم التأويلية في عام 1900 بقوله « إنها الفن الذي يؤول الآثار المكتوبة » (2). هذا التأويل الذي يتأسس بعد ذلك كآلية تحدد بنية أو نمط الفهم.

وبعد ديلداي ارتبطت التأويلية بالظاهراتية بفضل إسهامات هيدجر (Heidegger) (3)، حيث صارت تحمل توجهات. متعلقة أساسا بالجانب الوجودي (existentielle)، مع ارتباطها بشكل مباشر بالموضوع الذي يقتضي التأويل.

إن الإسهامات الأدبية المرتبطة بالتأويلية كانت مع هانس جورج جادامار (hans george gadamer) الذي طور نظرة تتعلق بآفاق التلقي كما ثـمّن إيريك إيرش (Eric.d.hirsch) نظريته المتعلقة بالتأويلية الأدبية والتي صار لها بعد ذلك حضور متميز في حقل الدراسات الأدبية .

وبغض النظر عن مجمل الآراء المتعلقة بالمنهج التأويلي، ذي الجذور الفلسفية، فإن الإسهامات الموضوعية لهذا المنهج في الجانب الأدبي كانت مع مطلع الستينات. لاسيما مع إسهامات بول ريسر(Paul ricoeur). حيث نجد على امتداد أعماله جهدا نوعيا في قبول مجمل المواجهات التي تعرض لها المنهج خلال الفترة الستينية، ولم يتوانى عن تحديد المكان المنوط بهذا المنهج ضمن المقاربات والدراسات الأدبية المعاصرة.

2- ارتكزت **نظرية التلقي** منذ الثلاثينات إلى غاية الثمانينات على محور أساسي يتعلق بآفاق التوقع التي يصنعها القاريء لدى تلقيه النصوص الأدبية. حيث أن التلقي في هذه الحال يتجسد من خلال ثقافة القاريء والامكانات الفكرية والذوقية التي يمتلكها عند تلقيه النص الأدبي أو العمل الفني بصورة عامة. وهذا ما يؤكده ريتشاردز في مراحل لاحقة خلال إسهاماته العلمية حيث يشير إلى أهمية السياق ودوره في قراءة النص وتأويله.

إذ يرتبط بإسهامات القاريء المحددة لاستراتيجيات القراءة « هذه الاستراتيجيات هي التي تمكن القاريء من التعامل مع غير المعروف(النص الجديد عن طريق المعروف). لكن ذلك التغيير في تفكير ريتشاردز كان في الواقع استجابة لضغوط تيار كان قد ظهر وأثبت وجوده متوازيا مع النقد الجديد، وإن كان أقل تأثيرا في ذلك الوقت، ونعني به تيار التلقي » (4).

تعتمد نظرية التلقي عند رومان إينجاردن على الجانب الشكلي الذي يقدمه القاريء عند تلقيه النص إذ يواجه فراغات يتحطم عليه ملؤها ، وهي الفراغات التي تمثل التجسيدات(concretizations)، التي تمثل جوهر الخلاف بين النص كبنية لغوية وما يضيفه القاريء.وقد كان لإسهامات هانز جورج جادامار في تحديده لمفهوم الأفق فضلا مباشرا في إضافة إحدى مرتكزات نظرية التلقين والمعتمدة أساسا على إسهامات القاريء في تحديد التأويلات المتعلقة بالنص. إذ يؤكد على « حقيقتين أساسيتين تفسران الكثير فيما يتعلق بالتلقي والتفكيك. الأولى أنه لا يوجد أفق ثقافي مغلق أو ثابت. ثانيا هناك ربط واضح بين تكوين الأفق التاريخي والفردي ثم ينتقل جادامار إلى بيت القصيد، إلى الأفق الحاضر وعلاقته بآفاق الماضي »(5).

إن إسهامات جادامار في نظرية التلقي تنبني على إعطاء القيمة الموضوعية للمعنى الذي ينتجه القاريء لدى تلقيه للنص حيث نكون في هذه الحال إزاء نص جديد ينشأ في ظل النص السابق وهـو ما يسمى(النص الغائب) . إن التأكيـد على أهمية القاريء في إنتاج المعنى يفتح المجال لتأويلات عديدة تتعلق بترهين النص ومنحه إمكانات كثيرة للوجود إذا ما كانت القراءة الواحدة تعني إخراج النص من نطاق الكمون (الوجود) إلى الراهنية (إثبات الوجود) ، الشيء الذي يجعل النص عبارة عن نواة لدلالات متعددة ترتبط بمقاربات القراء له. « لكن جادامار يذهب أيضا إلى إقامة علاقة عضوية بين أفق الحاضر وآفاق الماضي، وهي علاقة سوف تلعب دورا في نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك »(6).

إن البدايات الحقيقية لنظرية التلقي، ارتكزت أساسا على منطلق يتعلق بالتسليم بحتمية استحالة الوصول إلى الحقيقة وهو الموقف الذي ميز طبائع الإنسان المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، لما آل إليه من هزائم وانكسارات أفقدته الثقة في محيطه وهي الحتمية التي أنتجها والميتافيزيقا « ولم يقتصر الأمر على استحالة إدراك الحقيقة بمعناها الميتافيزيقي المجرد،بل إلى إستحالة التأكد من الحقائق العلمية القائمة على التجريب ،وهو رأي عبر عنه توماس كون في دراسـة يعرفها الفلاسفة والنقاد جيـدا ، وهي بعنوان : بنيـة الثورات العلمية(1962)(the structure of scientific revolutions) (7).

وعلى الرغم مما توحي به نظرية القراءة وجماليات التلقي من تاويل لامتناهي للدال (النص) فإن مجمل هذه التأويلات تعني القاريء المثقف دون سواه، وهو القاريء الذي ينطلق من خلفيات معرفية شتى تسهم

رفقته إسهاما مباشرا في ترهين النص. هذا وقد كان لآراء جادامار الهرمنيوطيقية (التأويلية) تأثيرات مباشرة في الجيل الذي صاغ بعد ذلك نظريات التلقي أمثال (ستانلي فيش) و(ولف غونغ إيزر) و(هانز روبرت جوس) . حيث خصص (جوس) مساحات كبيرة في مقارباته النقدية لما أسماه أفق التوقع (horizon d'attente) لدى القاريء الذي تناط به مهمة ترهين النص وإخراجه إلى الواقع.

كما تحتكم آراء (فيش) إلى جعل القاريء يعيد كتابة النص في ضوء استراتيجية القراءة التي يحيلها عليه هذا الأخير، وهي الاستراتيجية المحكومة بآراء (الجماعات المفسرة) التي يعد القاريء أحد أفرادها وعلى الرغم من مقاربته، فإن تلك المقاربة تبقى مشروطة بانتمائه إلى الجماعة المفسرة مهما كانت تغييراتها من حيث الانتماء، فقد ينتمي القاريء إلى جماعة ما ويتبنى آراءها ثم ينتقل إلى جماعة أخرى ليتبنى آراء غير الآراء التي درج عليها في السابق؛ مما يجعل القاريء مقيدا بضوابط وحدود في ترهين النص مادامت الاستراتيجية ملكا للجماعة المفسرة التي ينتمي إليها.

وبالمقابل يصر وولف غونغ إيسر(Wolf gang iser) على استقلالية القارئ في قراءته للنص إذ يؤكد على حريته في التفسير والتأويل « إلا أن كتاباته تؤكد أن هذه الحرية أو الذاتية ليست مطلقة بالصورة التي يدعيها إيسر، فالقراءة عنده أيضا نشاط دياليكتيكي بين النص والقارئ، نشاط يعتمد على التفاعل المتبادل. بل إن محاولات إثبات قدرة القاريء في التأثير في النص تنتهي عادة إلى تأكيد قوة النص ورجاحة كفة تأثيره على القاريء وليس العكس » (8). لذلك ينبغي التأكيد أن حرية القراءة قد تكون مشروطة بمدى قوة النص وإمكانات حضوره الشيء الذي قد ينشيء معادلة غير متوازية بين القارئ والنص تؤول نتيجتها لصالح هذا الأخير.

3- ترتكز خصوصية الخطاب الروائي الجديد على طرح أسئلة متجددة متعلقة بالهزائم والانتكاسات التي عايشتها الأمة العربية في مختلف أزمنتها المتجددة؛ إذ تمتلك الرواية الجديدة آلية إحالة الثابت إلى متحول والمطلق إلى نسبية ، بما في ذلك تعرية عورات الواقع من خلال السعي إلى وضع إجابات متجددة للذهنية العربية خوفا من السقوط في ربقة الجاهز والمطلق الذي قد تطويه الأزمان المتعاقبة.

إن كلمة الجديد لا تتضمن حكما قيميا لصالح الرواية فحسب، بقدر ما هي تعبير عن الظروف الواقعية الجديدة، التي سادت المجتمعات العربية، في فترات لاحقة. ومن هذا المنطلق كان يتوجب الربط بين ما هو واقعي اجتماعي،

وبين ما هو فني متخيل؛ حيث يصير الجديد اعتبارا من هذا التصور إشارة إلى المعطيات الحية، التي عدت وليدة التغيرات الجديدة، والتي طبعت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية في الآونة الأخيرة، هذه التغيرات كانت لها انعكاسات في جعل الرواية تتخذ تحولا جديدا من حيث الشكل والمضمون.

إن التزام الخطاب الروائي بمجرى التحول و الإنزياح عن أشكال سابقة، يفرض مراجعة سياق ثقافي محدد للذهنية العربية ضمن ممارسات ثقافية معينة ونمط نقدي خاص. غير أن ذلك لا يعني الاجهاز على مرحلة ثقافية سابقة بكامل خصوصياتها ونصب (محاكم تفتيش) تحصي عليها مغالطاتها وتصويباتها؛ كما لا يعني الاندفاع، في تقمص نظريات الغرب وما توصل إليه من مظاهر الجدة، ضمن سياقات ثقافية تقيه بمفرده من قريب أو بعيد.

إن تطور الممارسة الثقافية في البلاد العربية ، يضع تجربة الخطاب الروائي الجديد في سياقها الزمني الذي أنيطت به، وهذا ما يسمح لنا بالإقرار، بأهمية التطور العقلي للمجتمع العربي.

إن السياقات الواقعية الجديدة، كان لها كبير أثر في صياغة رؤية مغايرة، وبلورة أسئلة جديدة عما هو معيشي، وهذا ما يُفَعّلُ دور النقد ، حيث لا يبقى يرشق بسهام النقد الإيديولوجي والأخلاقي، والوقوف على وظيفة الصيرفي الذي يميز جيد القطعة النقدية من رديئها بمعنى آخر: ينبغي على النقد في الوقت الراهن، إثارة أسئلة جديدة وقضايا ذات قيمة، حول الرواية والثقافة والمجتمع، بل حتى حول النقد نفسه، من خلال السعي لاكتساب أدوات ومناهج أخرى، تصوغ له مشروعيته الجديدة ضمن الواقع الثقافي الراهن.

أ- تحديد البدايات الأساسية:

إن التحولات الثقافية الحاصلة في المنظومة العربية، مكنت التجربة الروائية الجديدة من تحديد بداياتها الأساسية، والتي تعود إلي عصر النهضة ، أو ما يسمى بلعبة المثاقفة الحاصلة بين الشرق والغرب. غير أن المسألة كانت تسير بخطوات حلزونية وئيدة، بغض النظر عن تسجيل محاولات التقهقر في العديد من المواقف؛ في وقت استطاع فيه النص الشعري مع نهاية الأربعينيات تغيير مجراه والسير في اتجاه آخر.

والقضية لا تبدو ذات أبعاد متشابكة بقدر ما تعود إلى طرح إشكالية الأصل والتأسيس؛ ففي الوقت الذي تزخر فيه المنظومة الثقافية العربية بدواوين فطاحل الشعراء، كانت النصوص الروائية والمسرحية تسجّل غيابا كليا، في سياق الإبداع مع التحفظ ببعض ما يشابهها، كالمقامة وألف ليلة ...، وبذلك كانت الرواية العربية الأولى دائمة البحث، عما يحقق نوعيتها، والتي كان يلهيها عنها أحيانا انخراطها في الواقع الاجتماعي وهي غير مكتملة الأدوات

والتقنيات !! مع التأكيد على إمكانية استثناء بعض التجار الأصيلة، التي تؤكد طول الرحلة التي قطعتها الرواية العربية بين (محمد المويلحي) في (حديث عيسى بن هشام)، المجسدة لتعلق الخاصة بمحاكاة الأنماط الفنية الأوروبية و(نجيب محفوظ)و (يوسف إدريس) و(حنا مينة)... والمجسدة لتجارب معيشية ترتجف في قبضة المدنية الكبيرة باحثة عن قيم وتعاليم مثالية تعيد للإنسان إنسانيته بعد أن خلفتها مواصفات هجينة،
متداخلة كتداخل البنيات الاقتصادية والاجتماعية الفاقدة لمحور نموها وحركيتها.

ومن جانب آخر لم يكن النقد ، يخرج عن أسئلته الجاهزة التي تفرضها الممارسة الأدبية والمتعلقة بوظيفة الإبداع لا بطبيعته، كما أن وظيفته (النقد)، لم تكن تتجاوز التفسير والتقويم والانتقاء لذلك لم يتمكن النقد من تجاوز القوالب النصية الجاهزة في التعامل مع التجربة الروائية الجديدة؛ لأنه لم تكن له سابق تجربة في إقامة علاقة معرفية بين الكتابة والكتابة، بمعنى بين النص المكتوب وطبيعة بنائه، والخصائص البينوية لتماثل البنى التكوينية فيما بينها.

إن الأنساق التطورية الجديدة التي هيمنت على الواقع العربي، جعلت الفكر النقدي يتجاوز الإطار التقويمي، الذي ميزته الخلفيات الإيديولوجية والأخلاقية، إلى طرح أسئلة معرفية جديدة، على الرعم من محدودية التصور السائد للأدب، وذلك راجع إلى معطيات عديدة يتداخل فيها ما هو اجتماعي، بما هو ثقافي.

وإن محاولة تجاوز المنظور الفيلولوجي (اللغوي) إلى المنظور التكويني في التعامل مع الظاهرة الأدبية، أخذت تبدو من خلال البحث في المكونات الداخلية للتجربة الإبداعية، من غير التطرق إلى السياقات الثقافية الخارجية التي صيغت ضمنها التجربة ، وهذا ما يؤكد البينوية الشكلية، أو البحث في العلاقة بين ما هو متعلق ببنية النص الداخلية والسياق الخارجي؛ وفي هذه الحال لامناص من الخوض في المفهوم القائم بين ما هو فكري إيديولوجي وبين ما هو إبداعي.

إن جملة هذه التحولات ، كان لها ما يبررها في سياق فكري اجتماعي مثقل بالهزائم والإحباطات، لتلتمس وظيفتها المشروعة في إعادة مراجعة الواقع وبناء نسق فكري جديد مناف للأنساق الفكرية التي عايشت الانتكاسات و التراجعات. وإلى حدود يونيو 1967 ، كانت المجتمعات العربية بنموها المتفاوت تبدو أشبه ما تكون في مسيرتها بالبطل التراجيدي اليوناني، السائر دائما في طريق محفوف بالمخاطر والانهيار، لكنه يأمل في انبثاق أمل غيبي يحميه من المفاجآت الموجعة. لذلك كانت الوظيفة الأساسية المنوطة بالنصوص الروائية الجديدة، متراوحة بين وصف الإنسان في علاقته بقوى القهر والحرمان والتساؤل الحامل لنبرات مشككة في هدير الكلمات وبريق الشعارات.
ولعل ظروف الواقع الجديد الذي عايشته الهزيمة في مختلف المناحي يضعنا أمام خيارات حرجة، بحيث : هل نقبل بترديد الجاهز !؟.. أم هل يستطيع وعينا

استيعاب الظروف الجديدة !؟.. ربما لو عدنا إلى قراءة بعض النصوص الروائية الجديدة لن نتمكن من قراءة واقعنا الجديد.

تحقق تجربة الخطاب الروائي الجديد انزياحا عن المألوف السردين من حيث الرؤية أو من حيث التشكيل

الجمالي للمتخيل السردي وليس من الممكن حصر خاصيات التجربة الروائية الجديدة في زمرة من النقاط،

باعتبار البحث ينبغي له أن يقوم على نماذج تطبيقية تكون بمثابة الشاهد على ما يمكن أن يسجل. غير أن صفة الانزياح التي اتصف بها الخطاب الروائي الجديد عن سابقه لا ينبغي له أن يحمل حكما معينا، من شأنه إعطاء صورة سلبية للتجربة الروائية الجديدة، إذ لا يتعدى مدلولها الوظيفي غير إحداث المفارقة بين ما هو سالف وبين ما هو طارىء.

إن تشويش المتواليات السردية أبرز ما يميز الخطاب الروائي الجديد، حيث أن الرواية الكلاسيكية تقوم على استقامة المتواليات السردية في عمود واحد، يرتبط من خلالها السابق باللاحق؛ إذ لا يمكن فهم ما يأتي إلا من خلال ما سبق ، فالمتواليات السردية المشكلة للمتن الروائي لا ينبغي لها أن تفهم، إلا ضمن بنية لغوية كلية متناسقة، تسودها علاقة الترابط بين أجزائها.

في حين لا يشتغل الخطاب الروائي الجديد، على قصة بعينها يحمكها منطق خارجي وسياق سردي واضح، وهذا ما يمكن أن نجده في رواية (مصرع أحلام مريم الوديعة) (لواسيني الأعرج)؛ التي تضعنا منذ الوهلة الأولى أمام لوحة بانورامية، تبدأ أحداثها من زمن واحد ونقطة واحدة، هذا الزمن الذي يشكل مساحة الرواية الفاصل بين مكان ارتشاف الراوي لقهوته وتلقيه لطعنة سكين باردة من لدن (سفيان الجزويتي)، ووصوله إلى صديقه الوحيد في المدينة (حميد) الذي ينصحه بالذهاب إلى أقرب مستشفى.

إن هذا الزمن هو زمن ذاكرة البطل المتحررة من عوامل القمع ومحاكم التفتيش، وزمن الوعي المتهافت الذي يسوده سفيان الجزويتي، المتسرب إلى تلافيف مخه والممارس لسلطة الرقابة على البطل؛ إلى جانب تفاصيل جسد المرأة التي أحبها وأتعبت ذاكرته المنهوكة، والذي عُـدَّ في نظر الراوي حلمه ومستقبله التاريخي، يقاوم من أجله للعودة إلى دفئه وممارسة نزقه الطفولي.

إن التشكيل البينوي لهذه الرواية، لا يكتسب مشروعية وجوده إلا من خلال التفاصيل الصغيرة التي زخرت بها ، إضافة إلى الكم الهائل من التناقضات والفضاءات المتداخلة فيما بينها، فكان الأنسب المضي إلى استخدام لغة تؤكد الذاكرة التاريخية للبطل، والميزات الأسطورية للتراث الثقافي الذي صيغ في إطاره النص.

-ب- بناء جدلية التحول بين الموروث والمكتسب:

ظهرت رواية (مصرع أحلام مريم الوديعة) (لواسيني الأعرج)(9)، في طبعتها الأولى عام 1984 عن دار الحداثة للنشر والتوزيع بيروت لبنان، وهي فترة متزامنة مع روايات أخرى ناطقة باللغة العربية، تأتي لتتبوأ مكانها ضمن محور ثقافي جديد يكون بصدد التشكيل والتكوين، من بينها: الأبله والمنسية وياسمين للميلودي شغموم، بدر زمانه لمبارك الربيع، وردة للوقت المغربي لأحمد المديني، رحيل البحر لمحمد عز الدين التازي...

ولانبتعد كثيرا عن التجربة الروائية المغربية لنعود إلى الجزائر، فنجد بوادر التحول بدأت في التأسيس منذ أواخر السبعينات على صعيد الإنتاج السردي؛ ولكن باللغة الفرنسية. فروايات رشيد بوجدرة مثل: الرعن، الإراثة، الحلزون العنيد، ألف عام من الحنين (10)؛ نراها موزعة في ظهورها بين بدايات السبعينات ثم أواسطها فأواخرها، مع أننا لو عدنا إلى أواخر الستينات نجد للمؤلف رواية من أشهر رواياته، وهي رواية الإنكار التي ظهرت باللغة الفرنسية عام 1969، ثم عادت على الظهور مترجمة إلى العربية عام 1984 بقلم صالح القرمادي، من منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.

غير أن التركيبة الذهنية التي سادت مرحلة السبعينات مال كان لها لتستوعب مفاهيم التحول التي مُنحَتْ لها مضامين إيديولوجية.وتبعا للتهشمات الحاصلة في الوعي، التي كانت نتاجا لمتغيرات سياسية واجتماعية على الساحة العربية بوجه عام؛ كان الارتباط أكيدا بين ما هو واقعي، وبين ما هو ذهني مُتَصَـوَّر؛ من حيث أن الأول يكون سببا في تطور الثاني، فنشأ خطاب روائي بات معقدا من حيث الفهم في نظر العامة من القراء، تبعا لتعدد تعقيدات الواقع وغموض معطياته. ولعل ميزة هذه الجدلية كانت مقتصرة على تحقيق المفارقة بين الموروث المتشبث بالمسبق والجاهز، والمكتسب الهادف إلى هدم ذلك المتوارث والتخلص منه، بما يحمله من دلالات جديدة تخص الرؤية والوعي والممارسة. في وقت سارت فيه الشعرية بعيدا، إذ حققت انزياحا نوعيا منذ أواخر الأربعينات في إطار تركيبات فنية، لم نتعرف عليها إلا من خلال ما سمي لاحقا بلعبة المثاقفة.

وإن كانت المسالة تقتضي منح الإنتاج الروائي الجديد ميزته المتمثلة في محاولة تجاوز السابق ونعته بخاصية التجريب، وهو المصطلح الذي استخدمه الأستاذ سعيد يقطين في كتابه: القراءة والتجربة لوصف خصائص الخطاب الروائي الجديد في المغرب. فكيفما كان تقويمنا لهذه التجربة في سياق ثقافي وفكري عام، ينطوي على مشروعية ثقافية أخرى مهما كانت مقوماتها، فإن جدلية التحول التي أقرت بالمفارقة النوعية بين الموروث والمكتسب، تجعلنا نستغني عن تأسيس قراءات جديدة لوعينا الثقافي وأنماط ممارساتنا الثقافية،

وصيغ وعينا النقدي، كيلا نجهز على حقبة ثقافية مهما كانت طبيعتها، فإنها ستكسب مشروعيتها التاريخية حتما وتساهم من قريب أو بعيد في تحديد متغيرات وعينا الثقافي.

ولعل سمات هذا التأسيس تكمن في النظرة الموضوعية لمجرى التطور، بوضع تجربة الخطاب الروائي الجديد في سياقه الخاص، قد يمثل مرحلة جديدة من مراحل ممارسة الفعل الثقافي في بلادنا، ومن جانب آخر تقدير هذه التجربة وتثمينها، بصياغة أسئلة جديدة تخص الرواية، وكل ما يتعلق بها من جوانب النقد والثقافة والمجتمع.

وفي هذا الصدد فإننا لا نستطيع أن نستثني الساحة الثقافية الجزائرية من باقي الساحات الثقافية العربية الأخرى، من تبني تجربة روائية جديدة، تؤسس جدلية التحول وتحدث المفارقة بين الموروث والمكتسب، مع التحفظ على طريقة السير الحلزونية، التي ميزت مسيرتنا الروائية. فالرواية الجزائرية بصورة عامة – ولا نستثني من ذلك الناطقة بالحرف الفرنسي–، كانت ولا تزال تبحث عن نفسها بتوأدة، مع أننا كنا نُسَـرُّ كثيرا بصدور العديد من العناوين في السبعينات والثمانينات لتتحول بعد ذلك الرواية إلى مسارها التقهقري، تبعا لفقدان وسيلة التواصل بين الفعل الثقافي والمجتمع، ثم التغيرات الاقتصادية التي غيرت موازين القوى بعد ذلك فثمنت الجاهز ورقت المستهلك، فلم يعد الأدب سوى سلعة اقتصادية خسارتها مضمونة مسبقا.

إن الرواية والمسرح في بلادنا العربية، كان يطرح بشأنهما مشكل (التأصيل) على غرار الشعر الذي تضرب جذوره في أطناب ذاكرتنا، رغم المحاولات النوعية التي لا تُتَجاهل، والساعية بجد إلى إبراز هذين الفنين في تراثنا، فغدت الرواية العربية دائمة البحث عما يحقق (نوعيتها) وإن كانت التناقضات الاجتماعية التي انغمست في تحليلها وهي غير مكتملة الأدوات والتقنيات، تلهيها عن تحقيق تلك الميزة مع التحفظ على محاولات روائية أصيلة لنجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الحميد جودة السحار، ومحمد عبد الحليم عبد الله، دون أن ننسى محمد حسين هيكل الذي تعد روايته (زينب) تأسيسا للرواية العربية بصورة عامة. « ومع أواخر الستينات وبداية السبعينات، أمكننا الحديث عن تجربة روائية جديدة لجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وحيدر حيدر، وهاني الراهب ومنيف وإيميل حبيبي وحنا مينه... وسواهم الذين كان لهم دور كبير في بلورة أسسها وتشخيص أهم مقوماتها، كلّ من جهته بأدوات جديدة ومتطورة. وتزايد الانتاج الروائي كما ونوعا كما تزايد تلقي الخطاب الروائي واستهلاكه »(11).

وعل حدود فترة زمنية ما هي باليسيرة سار النقد الروائي العربي ضمن مسار محدد يتعلق ببلورة أسئلة منوطة بوظيفة الأدب لا بطبيعته، ثم كانت مرحلة تجاوز هذه الرؤيا إلى البحث في المكونات العميقة والداخلية التي

تنظم الخطاب الأدبي بصورة عامة، إلا أن هذا التجاوز قد لا تبرره مواقف أخرى، تلك التي ترى أن فهم الدلالات لا يمكن أن يتم إلا من خلال موقعها من البنية الثقافية، التي هي فرع جزئي من البنية الاجتماعية التي تنتظمها أنساق بينوية أخرى تدخل في تركيبها العام، وهذا ما يجعل المسألة الجماعية للخطاب الروائي قيد النقاش من حيث موقعها ضمن الممارسة النقدية.

وفي ظل الانتكاسات والهزائم و التراجعات، كان لزاما على الفكر النقدي العربي أن يعمد إلى مراجعة نفسه من جديد، بغية التخلص من إسار المسبق والثابت « ببلورة النظرة الموضوعية إلى الواقع، وإلى تجاوز المنظور الانفعالي الذي حكم حقبة واسعة من تاريخنا، والذي اتخذ له لبوسات متعددة ومتلونة، تذهب من أقصى اليمين على أقصى اليسار » (12). فلم يعد النص الشعري يغطي مساحة الرأي، ولا يوفر آليات البوح، بحكم طبيعة المناخ الفكري والاجتماعي العربي، الذي صار يستوعب جملة خطابات أدبية أخرى للتعبير عن مقتضياته، إذ الواقع المثقل بأذيال الهزيمة صار يبحث عن إجابات جديدة لأسئلة جديـــدة، متعلقـــة بوعينا الثقافي، وكيفية التعامل مع الوقائع الجديدة ؟.

-ج- خاصية الخطاب الروائي الجديد (تأويل الخصائص):

تأتي رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، في سياق جدلية التحول، الهادفة إلى تحقيق مفارقة نوعية بين الموروث والمكتسب، وسنحاول من خلال هذه القراءة الإمساك ببعض العناصر البينوية التي تحقق لهذا الخطاب الروائي استقلالية عن النظم الخطابية التقليدية الأخرى، بالنظر إلى بناها التركيبية، باعتبار أن هذه الرواية تحقق انزياحا عن المألوف السردي، وليس معنى هذا أننا نسعى على تنصيب محاكمة لهذه الرواية من خلال خلفية ثقافية ميزت الخطاب السردي السابق، بقدر ما نسعى إلى البحث عن التأسيس النوعي لهذه الخاصية السردية المميزة.

- <u>تهشيم عمودية السرد:</u>

نلاحظ أن السرد يعمل على قصة بعينها، أهم ما يميزها وضوح المعنى، وتعلق الوحدات السردية بعضها ببعض، حيث تكون الوحدة الأولى تمهيدا للثانية، والثانية سببا في الأولى، وفي هذه الحال تكون آليات التلقي في منأى عن استكناه المعنى، والبحث في غياهب الخطاب عن جزئيات الدلالة.

وفي رواية (مصرع أحلام مريم الوديعة)، لا يشتغل السرد على قصة بعينها، مع أننا أمام خطاب روائي يعالج موضوعا معينا، وبتقدمنا في قراءة

الخطاب لا نستطيع الإقرار بأننا قد قرأنا قصة بعينها محكومة بمنطق خارجي.فبين الفينة والأخرى نكتشف قصة غير القصة التي سبقت قراءتها، " يتحرك في دماغي. يحسب أن الأوقات التي قضاها محجوزا بين تلافيف المخ والكريات الحمر، على رؤوس أصابعه. يتلمس الفتحة برأس مسدسه. لقد انسدت بفعل الزمن. مر على ذلك اليوم تاريخ يقاس بحد السيف وشفرة المقصلة" (13).

إنها فقرة مأخوذة من الرواية، قوامها أحرف وكلمات، وعبارات. تنتظم هذه العبارات علامات للوقف موزعة بين نقاط وفاصلة لتسهيل آليات القراءة والتلقي، إلا أننا نلمح لغة الإيقاع التصويري، التي تحقق انزياحا عن لغة الخطاب الروائي التقليدي. ولنا أن نتساءل عن مواقع هذه الكلمات من المعنى: " تلافيف المخ، الكريات الحمر، انسدت بفعل الزمن...". ونود أن نذهب بعيدا، لنتساءل عن موضع تلك الفقرة من الخطاب الذي سبقها، " مرة أخرى، أنت يا سفيانت الجزويتي. أشعر بك الآن.أراك. تضع اللاسلكي في أذنيك. تتحسس عينيك. ترفض أن تنام حتى لا يفوتك شيء من المهزلة. ثم تتخبأ وراء أكياس الرمل الجافة، تخرج القلم والكراسة الضخمة. على فكرة، خطك جميل جدا. مثل حرف المطابع تماما " (14). هذه الفقرة تسبق مباشرة في المتن الروائي الفقرة التي أوردناها آنفا. إن الفقرتين وإن اتفقتا حول موضوع واحد، فإن هذا الموضوع يقدم من منظورين مختلفين بحكم التباعد الموجود بين الإثنين، فما المعنى المراد من هذا الخطاب "يتحرك في دماغي". هل هو سفيان الجزويتي أم غيره؟... في الحقيقة للقاريء بعد ذلك أن يكمل المسكوت عنه، ليمضي الخطاب بعد ذلك ينقل معطيات محددة، تحاول ملامسة الواقع.

إن تهشيم عمودية السرد من شأنه أن ينعكس على مكونات النص الروائي، وإن كانت حركة الزمن تفسر عادة بخطية سير السرد. فإن الخطية التصاعدية للزمن لا نلمحها في النص الروائي، إذ أن الأحداث لا تتطور وفق نسق زمني محدد، أو أمام منطق روتيني يتوزع بين محاور زمنية كبرى (ماض/حاضر/مستقبل). وإن محاولة البحث في زمن الرواية، يضعنا أمام مسألة معرفية تتفاوت في التعقيد من حيث إمكانات السؤال وحدود الإجابة، وهذا ما يجعلنا أمام جملة من التفصيلات قد تحتم علينا منهجية البحث العلمي خوض غمارها. فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يمتد كبساط أخضر أيام الربيع، لا تنبني صورته على أيما تعقيد، ولا يتعثر من خلاله أفق انتظار القاريء، فإن الزمن في هذه الرواية هو زمن اللحظات الطافية على مساحة الذاكرة كالفطريات تماما. وعلى الرغم من أن رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، لا تحقق شعريتها إلا من خلال تلك اللحظات المجهرية أو التفاصيل، فإن امتزاج هذه التفاصيل مع التوظيف الأسطوري، تحاول أن تؤسس زمنا لذاكرة البطل المتحررة من محاكم التفتيش، والمستوعبة لحركية التاريخ الآخذ

في مسارات التحول، وقدرة هذه التفاصيل في حد ذاتها على بناء نظام زمني متداخل تداخل الخطاب السردي، من امتزاج زمن القص (زمن الوقائع)، مع زمن الخطاب (زمن المتخيل السردي).

إن ملاحظة الزمن في النص الروائي الجديد، يجعلنا ننبو تدريجيا عن تأسيس نظام كرونولوجي لدراسته، أو النظر إليه بالمنظار التاريخي، فالزمن إن كان متحررا من أبعاده المكانية، منطلقا في فضاء خيالات الذاكرة والحلم، تكون التفاصيل الصغيرة والأشياء غير المنسجمة، هي الوسيلة النموذجية، التي تحقق قراءة ممكنة للزمن، " يا إلهي. عيون صالح ولد لخضر التيارتي مخزية. تتبعك حتى الأماكن الحميمية. كان يجب أن نملأ البوقال بالأكسوجين، وننام حتى تمر العاصفة، أو ننتحر بطريقة الساموراي قبل أن نرشق على ظهورنا سكاكين بليدة مثل عيون أصحابها. التقينا حزينين " (15).

عيون صالح ولد لخضر التيارتي، البوقال ، العاصفة، الساموراي... وبعدهم مريم، الملك حازوق، الدونكشوت... وغيرها من الأشياء الواردة في الخطاب، تحقق للزمن شعريته المزدوجة بالأبعاد الأسطورية، مع أننا نصطدم بالإيقاعات التصويرية التي تماثل اللغة الشعرية، وإن كانت هذه الإيقاعات هي الممثلة لشعرية الزمن.

إن النص الروائي من هذا المنطلق، يتعامل مع الزمن، من حيث محاولة إدخال زمن السرد (وهو زمن خطي)، بزمن القص (المتعدد الأبعاد)، بغرض إنتاج زمن آخر يعي الأبعاد المتداولة للأزمنة الكلاسيكية الأخرى (ماضي/حاضر/مستقبل)، وهو الزمن الذي تحاول ذاكرة البطل وعيه من خلال استحضار قيود الواقع، وتوليد صورة للأزمنة الأخرى، التي تخرج هذه الذاكرة من ثباتها وتجعلها تنتظم جدلية التحول المستمر وهي تحاول استيعاب زمن الذات الشاهدة على الصراع القائم بين جدلية العدم والوجود من جانب، ومن جانب آخر على الانفصام الشبكي بين ذكريات هذا البطل النازفة أفراحا وأحزانا.

- <u>تداخل الخطابات:</u>

إن محاولة استيعاب بنيات خطابية أخرى، خارج البنية التركيبية للنص الأدبي، قد يعزيه العديد من الدارسين إلى ظاهرة التناص، من خلال وجود تنوع في البنية الخطابية. والحقيقة إن النص الروائي الجديد، من خاصياته استيعاب، تلك البنى الخطابية المتنوعة، فنجد فيه المسرحي والشعري، والديني، والتاريخي... وأحيانا نجد بعض الفاعليات الأسلوبية الأخرى كتلك المتعلقة، بدخول لغة أجنبية بألفاظها وتراكيبها في صميم اللغة الأم للنص الروائي.

إن التناص كفاعلية نصية، يأتي مندمجا ضمن البنية الكلية للنص الأصل، " بحيث يصعب على القارىء غير المكون أن يستطيع تبيين وجود التناص أحيانا، إذا غاب عنه تحديد التناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل: إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدث عن صوت الآخر (الشخصية) (16).

سأشرب الآن حتى التهلكة.
وآتيك ليلا يا مريم مثل الماء الزلال.
افتحي الباب بهدوء لليل أياد، وللبشر عيون،
ولتقبلي رماد هذا القلب الذي أحرقته شعلة عينيك.
وبعدها !!.... بعدها !!....بعدها !!
" لاشيء يستحق الندم " (17).

نستطيع أن نقول عن هذه التراكيب، إنها شعر، من خلال طريقة كتابتها التراتبية، بمعنى أنها منظمة ضمن أبيات، وأن هذه الأبيات تنسب إلى شعر التفعيلة، ومن جانب آخر طبيعة اللغة، التي هي لغة إيحائية تحقق انزياحا نوعيا عن اللغة المألوفة. وفي دراسة التناص نجدنا أمام حتمية منهجية متعلقة بإرجاع النصوص الدخيلة إلى نصوصها الأصلية، وهذا يحتم وجود خلفية معرفية سابقة بتلك القصاصات النصية، بغرض تأويلها، واستكناه الدور البنيوي، والذي يبوئها إياه العالم الروائي.

وإذا كانت رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، تعالج عالما معقدا بتعقيدات مماثلة، تتعلق بالأسلوب والتقنيات، فإن هذه الأبيات لا تأتي سوى تعبيرا عن البعد التشاؤمي، الذي تعيشه الشخصية الروائية، بعدما استنفذت جميع أساليب التقويم، بأسلوب ينبو عن أسلوب الخطاب الروائي المنفتح على أساليب أخرى. ويشكل الخطاب الروائي الجديد خصوصيته في استيعاب بنى خطابية جديدة من خلال هذا الأنموذج، " الأرض مغلقة يا حبيبي..ومع ذلك يجب أن نتفاءل..قلت لك إنهـــا ترفضنـــا وترفض تفاؤلنا..ونحن نرفض يأسها"(18).

يأتي هذا الخطاب محققا لجدلية ترتبط من حيث أساليبها برفض المطلق والجاهز، هذا المطلق الذي يحق حكما سائدا في الوجود، يتعلق بتأسيس وجود آخر، تسوده علائق القهر والحرمان، وفرض أساليب السلطة والوصاية الأبوية. وإن كان الخطاب يحقق تناقضا نوعيا فيما بينه، يرتبط بالإقرار بواقع " الأرض مغلقة يا حبيبي"، ثم رفض هذا الواقع والإقرار بأسس أخرى متعلقة بتأسيس واقع جديد " ونحن نرفض يأسها "، فهذا يأتي استجابة لمقومات المنطق الجدلي القائم على السيرورة المعادي للسكونية، فرفض أسس واقعية بعينها، معناه إتاحة ظروف واقعية جديدة لفكر متطور يحقق للحياة بعدها التاريخي ووجودها

المشروع، الحامل بين طياته عوامل التناقض. وكأن الشخصية الروائية هنا تسعى من خلال التراكيب الخطابية إلى الإقرار بتصور وجود عالم آخر منعته معطيات الواقع القائم من التحقق، فكان لزاما استيعاب متناقضات هذا الواقع، للمرور إلى واقع مثالي تأمل الذات الروائية في تحققه، وكأن البطل هنا يسعى جاهدا لتقويم واقع متعفن.

إن قدرة الخطاب الروائي الجديد، على محاورة نظم خطابية أخرى، يحقق له تأهيلا نوعيا في توظيف إمكانات تعبيرية، تكون منضبطة مع واقعية هذا الخطاب وتحديد سماته الخاصة، إذ أمكننا أن نعاين بجلاء، مراحل السقوط والانهزامية التي تعانيها الذات العربية عبر سائر مسارات التطور التاريخي.

وضمن تنوع الأصوات الفردية في الخطاب الروائي الواحد، يستوعب هذا الأخير بنيات خطابية أخرى، كتلك المتعلقة بالتوظيف الأسطوري، هذه السمات التي صارت من مقتضيات النص الروائي، بعد تواري النص الشعري. وإن تحديد شعرية الأسطورة في مصرع أحلام مريم الوديعة، لن يكون دون فهم موضوعي لطبيعة الحركة السردية الآخذة في التمازج بين الحدث والشخصية الروائية، والمستغنية عن الزمن التقليدي، متبنية زمنا تجريديا غاية في الإطلاق، حيث يتمكن الحدث من الانطلاق في جميع الاتجاهات الممكنة، " المتاحف تذكرني بميتة الساموراي التي مارسها أبوك حين سكر حتى العمى، ثم انزلق إلى داخل قنينة الشراب الأخيرة. تكوم كالجنين ثم سد على نفسه، حدث هذا قبل أن يجده أحد الزبالين على أطراف الشوارع الخلفية، ويبيعه على أساس أنه إحدى المعجزات الوطنية..." (19).

يحاول الخطاب الروائي من خلال هذا الأنموذج، الغوص في أشياء الذاكرة الجماعية، مستمدا مشروعيته من الوجدان التاريخي للذات الشعبية التي تحاول حماية مقوماته الوطنية من عوامل المسخ والاستلاب. هذه المقاومة المستبسلة ما هي إلا تواصل وئيد لحقيقة هذه الذات، التي لا ترغب عن معرفة أصالتها ونزعتها الروحية، محاولة تلمس حيطان المدينة كي تتذكر شيئا ضائعا، " من يتذكر هذا اللون الداكن الذي يدخل عبر مناخر الأنوف التي صارت تتشمم كل شيء فاسد في حيطان المدينة التي شاخت قبل غزوات الروم والقرطاجيين، والوندال، والإسبان، " (20). إن التطور المادي للحضارة الإنسانية، يجعل الإنسان يتحرر من ذاته، وقد يصل به الأمر في بعض الأحيان إلى التنكر لإنسانيته، هذه الغريزة الفطرية التي جبل عليها. والوجدان التاريخي المدمج في طيات الخرافة ذو الأبعاد الغيبية، من شأنه إعادة إنتاج صورة جديدة للذات المغربة في واقعها المعيش التي لم تعد تميز تفاصيله. إن اللون الداكن وحاسة الشم التي لم تعد تترصد غير الهواء المختمر بأنفاس الفساد، وحيطان المدينة الذاهبة في القدم... كل هذه التفاصيل ما هي إلا صورة مكتملة لواقع متردي،

وأنموذج جديد لحياة متناقضة بين جزئياتها، هذا التناقض الذي يكون مدعاة بعد ذلك للتفكير في واقع مثالي آخر.

ويواصل النص الروائي بعد ذلك تحقيق أبعاد جمالية أخرى، كتلك المتعلقة بالجانب الملحمي، " جرد سيفه، ركب البيداء فأتى على نصف القبيلة. قبل أن يخرج من الطرف الأيمن للخيام حين اختلط الدم بأمواه الأمطار التي غلفت ركاب الخيـــل. أحمر كل شيء قالوا له الدم يغطـــي الركاب كمـــا أقسمت " (21).

إن هذا الجد ذو الصبغة الملحمية، بتفاصيل هرقلية، امتداد لشخصيات أخرى من قبله، فهو الشخصية التاريخية المتوارثة عبر الأجيال، التي عبر عنها صوت الراوي المتكلم، وهو امتداد لصورة الدنكشوت التي مثلت الصراع الأبدي مع طواحين الهواء، وامتداد لأشياء أخرى هي من صميم الذاكرة الثقافية للراوي المجسد لخطابه. وفي خضم عجز الذات الفاعلة عن مواجهة الواقع أو استيعاب متناقضلته على الأقل تكون محاولة استيعاب التراث الأسطوري عملية نوعية، تعمل على تحويل الحلم إلى حقيقة ملموسة.

إن نماذج هذه البنيات الخطابية وغيرها التي لم نتعرض إليها بالتحليل، والمتوزعة في حنايا الخطاب الروائي، ليست من قبيل الحشو أو الاستطراد، والتفاصيل الجزئية الأخرى، كما أنها ليست مدعاة للسأم أو التطويل، بل إن الرواية لا تحقق شعريتها المنوطة بها، إلا من خلال عملية التداخل الخطابي التي تسهك عناصره الجزئية في تشييد بنائه الكلي.

- **القراءة وجماليات التلقي:**

إن محاولة إدراج القاريء أو المتلقي في الظاهرة الأدبية، وجعله قطبا محوريا، يعني الوصول بالفكر النقدي الأدبي إلى درجة هامة من التحليل والدراسة. والمسألة ليست على درجة من السهولة واليسر، إذا ما علمنا أن الأمور تبدو على درجة من الزئبقية إلى حد بعيد، خصوصا إن كنا نسمع أن الفكر البينوي، ومعنى البنية، واعتبار البينوية منهجا يمكن جعله وسيلة إجرائية في التحليل الأدبي... مثل هذه الأفكار والتصورات لا تبدو على درجة من الوضوح والفهم في الفكر العربي، فلا أحد يضمن حياد النص الأدبي، واعتباره علامة لغوية إن كان المتلقي يتقدم على حساب النص دون اعتبار للسياق الاجتماعي والتاريخي الذي أفرزه، وهذا يعني اقتراح برنامج عمل متكامل إن كان فعلا الأدب، " لا يتكون من نوايا، بل من نصوص. وأن النص تتركب من كلمات وليس من أشياء أو أفكار. وأن الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقاريء " (22).

إن العودة إلى طفولة الرواية الجزائرية، وخاصة منها تلك التي كتبت باللغة العربية، نجد أن المنهج البينوي يعمل عليها بطريقة آلية، فقد نتمكن من تحديد التركيبات الجزئية للسرد، أو البنى الفرعية للزمان والمكان معا وكل عنصر له علاقة بالبناء الروائي من الناحية الجمالية. بمعنى أن السرد الكلاسيكي قد يستجيب لمعايير جمالية تحدد تصور القاريء للأدب.

إن الخطاب الروائي الجديد، قد يجد مشروعيته بناء على اتساع القاعدة الثقافية للفكر من جهة، و إلى التطور الحاصل في الذهنية العربية من جهة ثانية، هذا التطور الذي صار يعي للجديد معنى، ويتمثله كشرط من شروط التطور الحضاري، وهذا يعني وجود كتابات أخرى جريئة على المعايير الأدبية المتعارف عليها، مما يجعل عوامل الصراع تستمر في إطار الشيء الواحد الذي يقال له الأدب، وبين طرفين نقيضين المؤلف والقاريء، والمسافة الجمالية، هي التي تسمح بتتبع حيثيات هذا الصراع. وإنه باستطاعتنا إنتاج مقاربة نسبية لنص مصرع أحلام مريم الوديعة، بناء على تطورات نظرية حاصلة، تتعلق بالأسس المنهجية في الدراسة الأدبية، ترتبط بالعلاقة الجدلية بين العمل والمتلقي، دون تحويل الرؤية إلى جمالية الإنتاج وعوامل التطور الاجتماعي التي تنبني عليها المقاربات الماركسية. " ووصف وتحليل تلقيات القراء المتعاقبين (وخاصة القراء النقاد) للعمل الأدبي، كل حسب أفق انتظاره الخاص، وذلك بإعادة تشكيل هذا الأفق وتعيين معايير الجمالية " (23). ثم تحديد نوعية الأثر الذي يتركه العمل في القاريء، حسب درجة القوة أو الضعف، لأن المعايير الجمالية للعمل تتحقق وفق هذه الموازين.

- <u>إشكالية المعنى:</u>

تكتسب النظرية البينوية مشروعية وجودها، من طبيعة منهجها الهادف إلى تزويد الباحث بأدوات التحليل، وفتح الطريق أمامه كي يصل إلى نتائج نظرية تمثل في النهاية مذهبا متماسكا. ورغم الاختلاف حول هوية المنهج البينوي في حد ذاته، فلا مناص من الاقرار بأن النظرية البينوية جملة من العمليات العقلية الدقيقة، لأن البينوي يتناول الواقع، يفككه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى، وصولا إلى قابلية الفهم، وحسبما يدعيه البينويون والسيميائيون على حد سواء، فإن الأشياء والظواهر لا تكتسب وظيفتها الثقافية إلا بقدر ما تشتمل عليه من معنى، حيث لا يمكن التخلي عن أسلوب البنى المشتركة والجزئية في الآن ذاته لتفكيك هذه الأشياء.

فالبنية من هذا المنظور، تتميز بطابع النسق والنظام، بتآلف عناصرها، إذا تغير أحدها أو تحول، تحولت باقي العناصر وتغيرت.

وإذا كانت قواعد " فلاديمير بروب " F.Propp في القص الخرافي تعمل بطريقة آلية إلى حد بعيد، وصارت تلك القواعد محل تنقيح وتطوير من لدن من جاء من بعده من الباحثين، فهذا تابع لطبيعة البنية التركيبية للقص الخرافي في حد ذاته، فمعالم البنية في هذا القص يمكن أن تحدد وفق نسق تراتبي،والمعنى يمكن هو الآخر أن يلتمس من حيث تناسق البنى الجزئية وتآلفها فيما بينها.

لقد اتجهت البينوية اتجاهات تهدف في بعضها إلى وضع قراءات منغلقة، وتأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات، مكونة على غرار الأنموذج اللغوي، اعتقادا منها أن الخطابات تشكل سننها الخاصة بها بعيدا عن القاريء، فجاءت السيميائية لتطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البينوية، " فالنظام اللغوي الذي يؤطر معنى، مهدد نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته، وعدم إمكانية احتوائه إلى الأبد، ولهذا كان لابد من البحث عن كيفية يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام وتحطيم مرتكزاته، والتدفق في مسارب بكر غامضة، غير خاضعة لسطوة النظام وبالخصوص النظام اللغوي " (24). وبتعبير آخر، إن هوية المعنى تتحدد ضمن الاختلاف في تعريفه، وهذا يستدعي وجود إمكانات أخرى لصياغة هويته، باعتباره يستند إلى معاني أخرى، وأزمنة أخرى والآفاق التي تظهر فضائيا في لغة النظريات التفسيرية للظاهراتية، إلى جانب الظروف الخارجية التي هي ضمن المعنى نفسه. وفي العديد من الحالات يعد النص الروائي الجديد، أكثر طواعية لما نسميه، بالقراءة وإشكالية البحث عن المعنى، " صفعوك بالحكايات التي لم تسمعي بها في حياتك. لا أعرف. لو كنت أعرف لقلت. أنت تلعبين برأسك وهذا لا يفيدك يا مدام صالح. هه. مدام صالح؟ ! إني أكرهه مذ رأيت في عينيه الصغيرتين ذلك الدم الفاسد الذي تحجر في محجريه. لا شيء يجمعنا غير تلك الورقة الوهمية. وأجبرت على أخذ حمام الدم. حاولت أن تندبي وجهك لكنك لم تستطيعي. فشلت في البكاء مثل طفلة فشلت في إنجاز مشروعها عن طريق الدمع" (25). إن هذا الأنموذج الذي يشكل نصا جزئيا ضمن نص كلي، يعد بينة لغوية، قوامها وحدات جزئية مرتبطة فيما بينها، لكن هل هذه الوحدات الجزئية تحقق بمفردها ذلك التآلف الممكن لإيصال المعنى إلى المتلقي؟ إن هذه العلامة اللغوية نتحفظ من أن نقول بأنها تفقد مفهومها الثقافي بحكم عملية تمويه المعنى. وإن كنا لا نخرج بمفهوم محدد من وراء تلك الفقرة، فهذا يعني أن أفق انتظارنا كمتلقين سيخيب، فما من قاريء لا يرغب بالتأكيد في معرفة شيء ما أو فهمه على الأقل من وراء قراءة فقرة أو نص، ساعتها نكون بصدد المواجهة مع نص ممتنع، نعمل فيه الفكر للوصول إلى شيء ما نعتقد أنه متخف وراء السطور، وليس معنى هذا أن يحملنا السأم على عدم مواجهة النص، إن كنا فعلا قراء يعتقدون أن الشعرية الحقيقية للنص الروائي

الجديد، لا تتحقق إلا في تمنعه عن إيصال المعنى، وليس في تقديمه على آنية من فضة ليكون "مروحة للكسالى النائمين"، كما قال العقاد.

إن هذا التصور لقضية المعنى أو الدلالة، قاد إلى إثراء البحث السيميائي، فبدأت بذلك مرحلة " مابعد البينوية"، أو ما يسمى بالتفكيكية، على يد جاك دريدا، وفيليب سوليرز، وجوليا كريستيفا، الذين عنوا بالبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية، بغية كشف المعنى، وهذا ما يؤكده "وليم راي" بقوله: " إن هوية المعنى ضمن الاختلاف تتمثل في تعريفه، حتى إن إمكانية معاينته في أماكن أخرى، وأزمنة أخرى، تصبح شرط هوية المعنى، والآفاق التي يستند إليها المعنى. وتظهر فضائيا في لغة النظريات التفسيرية للظاهراتية، لا بد أن يعاد التفكير فيها، وتعد جزءا من القيمة، فالظروف الخارجية إنما هي داخل المعنى: ولا يمكن وعي المعنى إلا بفضل الخارج الآخر الذي يحتويه بوصفه إمكانية القيام بوظيفته " (26).

وعودة إلى النص الروائي السابق ذكره، نرانا أمام إشكالية الحصول على المعنى، أو بالأحرى إشكالية الفهم، والسؤال الذي يطرح: ما الذي يقصد السياق خلف نلك الأسطر؟ أم إن هوية المعنى هي الاختلاف في حد ذاته؟ ومن يعرف المعنى إذن؟... وتبقى الرؤية الموضوعية في مثل هذه المواضع، الانطلاق من الشك، ولا يعني هذا الوصول إلى اليقين، مادامت صفة النص متحولة، لا تستقر على مفهوم من المفاهيم، إلا أن الشيء الواضح هو التوصل لتأسيس طرائق للبحث.

إن البحث عن المعنى أو استحضار مدلولا معينا، حقل من حقول التفكيك Déconstruction الذي هو مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراع البنى الفكرية فيما بينها، فقد لا نحتاج ونحن أمام ذلك الأنموذج من النص الروائي لتقديم براهين متماسكة، في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب من معناه.

إن طبيعة النص المتمنعة تجعلنا نبذر الشك في كل ما نقيمه من براهين، وما نحاول من خلاله الوصول إلى المعنى ما هو إلا قراءة، وهذا يعني التخصيب المستمر للمدلول، بفعل القراءات المتعددة للدال (النص الروائي). وهذا ما يسعى إليه التفكيك بدعم إنتاجية الخطاب وتخطي عتبة المؤلف، وهذا معناه الاستمرار في الكتابة حيث لا حدود ولا فواصل، ساعتها نكون إزاء بديل يستدعي العمل وفق ثنائية " الحضور # والغياب معا " فإن كان الحضور خاصية ملموسة ومرئية (الخطاب مثلا)، فالغياب هو المدلول المتسع والمنفتح على فاعلية القراءة، والداخل في حوار جدلي مع القاريء. وأمام هذه المفاهيم هل نستطيع التأسيس لقراءة نوعية لنص مصرع مريم أحلام الوديعة؟ ثم ما وقع قراءتنا التي سنقدمها إذا كانت راهنية النص لا تحقق إلا بقراءة واحدة،

وإن عملية البحث عن المعنى أو الاقتراب منه لا تؤسس لنص لم تسبق قراءته بعد.

- **نظرية الوقع الجمالي:**

ظهرت رواية (مصرع أحلام مريم الوديعة) في طبعتها الأولى سنة 1984، عن دار الحداثة بدمشق، في فترة خطت فيها الرواية العربية، بصورة عامة أشواطا لا بأس بها من التطور. أما على مستوى الشكل، فإن هذه الرواية كانت من بين الروايات العربية التي استبقت تبلور اتجاه جديد لم تتوطد أركانه في وقتنا الراهن، فغدت الحاجة ماسة إلى تشويش مسارات النقد الأدبي بغرض تأويل النصوص الأدبية، وجعل البحث في الدلالات المخيفة مادة خصبة انتعشت لها الدراسة الأدبية بوجه عام. ولم تكن الرواية العربية الجزائرية لتشذ عن قاعدة التطور، فقد اتخذت مساراتها الجديدة، كما هو شأن الرواية في الأقطار العربية الأخرى والغرب، ولكن حدة تمثل الجديد، تبقى دائما متباينة بين مختلف الأطراف، لدواعي ثقافية واجتماعية بحتة. وهذه الرغبة في التطور هي من صميم الطموحات المعاصرة من غير شك، فهي تخلق أوضاعا تطورها الضوابط الزمنية دون السيطرة عليها. وإن كانت إشكالية تأويل الأثر الأدبي موضوعا قائما بذاته، فإن المسألة تبقى مرتبطة بكيفية التعامل مع هذا الإشكال.

واستنادا إلى معايير قيمية جديدة nouveaux valeurs jugements de، حري بنا أن نبحث في الدلالة دون افتراضات مسبقة، محكومين بضوابط تاريخية عن تطورات النص الروائي، في الوقت الذي تعرف فيه النصوص الروائية الجديدة حيوية بفعل الألوان الداكنة التي تحيط بأفق انتظار المتلقي.

إن نوعية السرد الروائي، تخلق نوعا من الالتواء خاصة عندما تضعنا الرواية أمام ما يعتمل في ذهن الذات الساردة " الرجل.الذي لا يحمل اسما "، ثم تسير ذاكرته مع منحنيات العملية السردية، حيث يتداخل التاريخ بالأسطورة والواقع بالحلم، ورغبة الراوي في الوصول إلى صديقه الوحيد في المدينة " حميدو"، لتوديعه، " تتآكل في دماغي الضرورة القصوى للوصول إلى بيت صديقي الوحيد في المدينة لتوديعه ولو زحفا على اليدين " (27). ثم الأحاديث المقتضبة التي يخص بها السارد مريم الوديعة. تلك هي التيمات العامة للنص الروائي.

منذ البداية يضعنا الخطاب، أمام مشاهد السقوط الحر، التي يتعرض لها الراوي، فمع ضربة السكين الباردة، والورقة القضائية التي يضغطها بين يديه كما يضغط على قبله، لا يستطيع أن يحدد مسافات اليأس التي جعلت تختصر الزمن لتصل المدينة. وفي الوقت ذاته يبقى ينظر بعينين هجرهما حنين الأمل، ليسدي إلى مريم بجواب على درجة من اليأس، " لقد هجرتها الفرحة يا

مريم الوديعة..." (28). إن علاقة الرفض والتبني قائمة إلى حد الآن، على رفض ما هو واقعي معيش، المدينة التي صارت خيالية من الأمل والحيوية، أيام الجزويتيين، وهي الأيام التي جعلت تستحضر تفاصيلها ذاكرة الذات الساردة المتحررة من محاكم التفتيش المواجهة لزمن الوعي الزائف الذي صنعه سفيان الجزويتي. وفي حدود استيعاب آليات التأويل، وتوظيفها على المعنى المكوم داخل النص، فإن الأمر يتم على أساس افتراضات محددة، بحكم أن المؤلف يبقى محتفظا بسره، كي لا يتعرض إلى الفقدان بمجرد معرفة الدلالة الحقيقية للنص، لأن الأثر لا يمكنه تحقيق صفة الاستهلاك إلا من خلال تأويله، ووقتها يفقد النص استمراريته، لأن وظيفة التأويل ستهجره بعد سحب الدلالة منه. والأفيد أن يبقى النص متمنعا بحكم أن لذته لا تحقق معناها إلا بفضل ما تمارسه على أفق انتظار المتلقي من تخييب وإبهام، لذلك فإن المتلقي (الناقد على وجه الخصوص)، يرى أنه من الطبيعي البحث عن المعنى باعتباره مشكلة. واتباعا لمنهجية التفكيك في مقاربة الخطاب الأدبي، قد يكون الدارس يغامر وهو يتتبع المعنى، ولا يسلمه ذلك من التقصير في حين السؤال نفسه يمكن أن يطرح على هذا النص، من حيث إمكانية متابعته للواقع الأمثل لأزمنة السقوط المتداخلة فيما بينها، والذات الساردة لا تستطيع أن تشتغل خارج التفاصيل الصغيرة المشكلة لمساحة الخطاب الروائي.

إن الرواية بكل تناقضاتها، وتفاصيلها وفضاءاتها المختلفة، تحاول أن تتتبع مراحل الواقع الذي صاغه سفيان الجزويتي، وفق مقتضيات اليأس والعبث راصدة مشاهد السقوط، ومحاولات النهوض والتحرر من حين لآخر، " الأشجار سجنت ظلالها من قفر الشوارع، ولم يعد لخضرتها أي معنى، وأفراحك الآن يا مريم تتدفق كشلالات الدم في خرائب المدن الحجرية... استيقظي قبل فوات الأوان..." (29).

حتمية الاصطدام بالواقع تبقى ماثلة، والرواية من خلال تفاصيلها الصغيرة المتداخلة فيما بينها، تسعى لتجسيد هذه الحتمية، وإعطائها أنموذج الصورة الواقعية، بلغة إيجابية تقارب الشعر في العديد من الأحيان.

إن هذا الخطاب يمنحنا كمتلقين دلالة بعينها فهو يتصدر القسم السادس من الرواية ضمن مقدمة. وحيث تحول الواقع إلى صفة القفار، تقوم الذات الساردة بالكشف عن بعض جوانبه، وكأن الأشجار بسحب ظلالها ترفض احتضان الوعي الزائف الذي صنعه الجزويتيون بأساليبهم، فتسحب لترك الواقع يحقق واقعيته ضمن المكشوف، أو إن هذه الظلال لم يسعها مجال الواقع فجعلت هي الأخرى ترفضه لأنه يرفض خضرة أشجارها، ويتقاطع الحلم مع الواقع في المنحنيات نفسها، حيث لا يوجد تكامل في الوعي. إن اليقظة من الحلم يقابلها توقف تدفق أحلام مريم الوديعة، هذه الأحلام التي رأت في ربقة الواقع الزائف مرتعا لها، وبالمقابل فالأفق المرتبط بالحلم، ليس له من مبرر سوى استمرار

ذلك الواقع، والخروج منه معناه انحسار ذلك الأفق أو ربما زواله على الأرجح، لأن اليقظة تعني نبذ القائم، وتبني البديل في أوانه، وهذا ما سعت إلى إحداثه الذات الساردة.

وضمن تناقضات الواقع وتقاطعه مع الحلم المخدر، يسعى الرواي للبحث عن شيء جميل، يبدد به الظلام الدامس، "في خلوة الخوف، وداخل ظلام الحفر السوداء، كنت أبحث عن شيء جميل وغامض كالدهشة بين ركامات الأبجدية لتحويله إلى أنشودة ممطرة في هدوء عينيك يا مريم الوديعة..." (30).

إن جدل الصراع القائم، تحدده مجمل التصورات الدائرة في ذهنية الذات الساردة ومعطيات الواقع، حيث يقف كلا الاثنين على طرف النقيض، ولا يمكن أن يستقيم واقع آخر، إلا بتحديد بديل جديد في اللحظة التاريخية المناسبة، ولن تكون غير عيني مريم الوديعة الصافيتين إلا مجالا لذلك، وقت انفلات السيطرة وطغيان التناقضات حيث تستطيع هذه الذات الإبحار وسط تينك العينين لتحقيق البديل الذي يمثل الأمل الممتد فوق ضباب المدينة والدم المؤكسد متخذا هيئة الشموس، التي تعودت الاغتسال في عيني مريم الصافيتين كل صباح، وهو قلب مريم الواسع سعة السواحل، والجميل مثل الأنجم التي أجبرت على النوم في متاحف المدينة.

بذلك يحقق الحلم أفقه، في أفق الواقع الممتد في المتن الروائي، ومع أن الحلم يغري بالكثير من التفاؤل، مستغلا عوامل الرفض والثورة اللتين عرفهما التاريخ الإنساني في السابق، إلا أن الواقع يسعى بوعي الجزويتيين الزائف إلى تحقيق طموحات مغايرة بحشو ذاكرة الرجل الذي لا يحمل اسما، بصور محاكم التفتيش، وضربة السكين الباردة، والوثيقة القضائية.

ومع التفاصيل الصغيرة التي تشكل جسد هذه الرواية، إلى جانب التناقضات والفضاءات المتداخلة، التي تثير فينا جوا من الضحك الخالي من نكهته الحقيقية، وقد تخرق آفاق انتظارنا في غالبية الأحيان، لا نستطيع أن نفهم مجمل التفاصيل الأخرى، إلا من منطلق ذاكرتنا التاريخية، ووجدان موروثنا الحضاري الضارب في أعماق الذات الشعبية. كما ينبغي علينا فهم طبيعة اللغة المجنحة الجائلة في فضاءات التخييل ومتاهات الأسطورة، وجميع هذه الجزئيات هي التي تكفل للمتلقي عملية الربط بين هذه التفاصيل والتناقضات.

وإن كنا نسعى من خلال ما سبق إلى فهم أفق التاريخ، فالمسألة تبدو على درجة من التداخل مع الأسطورة والواقع في الوقت ذاته، حيث يكون التاريخ أنموذجا ميسرا لفهم الواقع، وتحليل مطوياته " منعوك ياجدي الموريسكي، من تحقيق انتصار العمر على طواحين الهواء " (31).

إن شبح الذاكرة الجماعية يقدم لنا صورة نموذجية من صور تاريخنا الحضاري، هي صورة الجد " قدور ولد رمضان"، احد السلالات الأندلسية التي غادرت غرناطة آخر الممالك العربية، ويدعونه قدور الموريسكي. هذا الجد هو

امتداد للدونكشوت الذي يخوض عبثا حربا مصيرية ضد الجزويتيين، وفي الحقيقة يصارع طواحين الهواء، وكأن الذات الساردة في هذه الحال تسعى لتقديم صورة لانتصار أسطوري ضد أعداء واقعيين يمارسون السلطة والقمع، بأساليب نضالية نظيفة، مع أن الخطاب لا يسجل إلا رفضهم فحسب. لهذا لا داعي للإقرار بأن الحرب يمكن أن تحسم، وفق ما تريده الذات الساردة، كما أنها لم تحسم في السابق لا للدونكشوت ولا للطواحين الهوائية، هذا إن كانت تلك الذات تنظر إلى مسألة الصراع على نحو سلبي. ومن جانب آخر فالموريسكي هو امتداد لبطولة الجد صاحب القوة الهرقلية الذي أقسم على أن لا يوقف القتل حتى يصل الدم إلى الركاب.

إن مسألة الترابط التاريخي تحاول الذات الساردة من خلالها، تحقيق رصيد نوعي للذاكرة الشعبية، وارتباط معرفي بين أحقاب الأجيال العقلية، حيث لا يمكن فهم الواقع ورصد متغيراته إلا بمرجعيات ثقافية محددة، لذلك فإن أفق التاريخ لا يجد ماهيته إلا من خلال ما يقدمه، من تواصل مستمر لصورة الذات الإنسانية المشاهدة لمراحل السقوط المفجع، والانتصار الخالد على امتداد الأحقاب الزمنية.

هذا وإن كانت مسألة الغموض في الرواية تعد إشكالا بعينه، فإن عملية التأويل يمكن أن تقدم إنتاجا نوعيا بين علامات النص، وفعل فهم القارىء، حيث تبقى تلك العلامات تمارس تمنعها، لتمكن النص من خلق شروطه الضرورية لإنتاج وقعه، وتلك هي التيمة (الموضوع) الحقيقية، التي ينبني عليها نص مصرع أحلام مريم الوديعة.

وحتى ولو كانت العلامات اللغوية الجزئية الكائنة في النص، الذي يعد بدوره علامة لغوية كلية، فإن المعنى الذي هو غاية المتلقي، لن يكون وقعا إلا إذا كان غموضا يمتنع عن الشرح. والواقع لن يكون كذلك، إلا من خلال تجارب المتلقي الدائبة في البحث عن المعنى، وتلك هي راهنية النص من خلال القراءات المتعاقبة.

تأتي رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، لتؤكد استمرارية الكتابة الروائية العربية الجديدة، وإن كانت هذه الرواية، تبنت التحول والتغيير في الشكل والموضوع، فهذا لطبيعة الواقع المهزوم والمتناقض في الوقت ذاته الذي صيغت في إطاره. كما أنها لم تكن لترقب مشاهد السقوط المفجع للذات الساردة، بقدر ما كانت تتساءل عن عوامل التناقض التي سادت هذا الواقع، محاولة فهم متناقضاته وتفسيرها، كما أنه لم يفتها انتقاد أنماط من العلاقات الاجتماعية السائدة، تلك التي تمثل عوامل السلطة والقهر والوصاية الأبوية.

إن الرواية الجديدة، وإن حددت معالم خصوصياتها الأولى، فإنه لا مناص من الإقرار بأنها تخوض تجربة ابتدائية متعثرة، تواجهها الخلفية النصية التقليدية، والتقاليد المعرفية السائدة للنص الروائي. وبغض النظر عن تكهنات

أخرى، فالنقد كذلك عليه أن يطلع بمهمته الجديدة، بتبني أساليب أخرى للدراسة، واستيعاب مناهج تواكب حركية الإبداع، لبلورة وعي نقدي يجعلها تجيب عن جل أسئلة الإبداع وما تنطوي عليه حناياه.انتهـــى.

الهوامش

(1) Fernand Halline et Franc Schuerewegen : De l'herméneutique. dans : Méthodes du texte (En collaboration). Ed : duculot, Paris, 1996. P : 315.

(2) ibid., p : 315.

(3) ibid., p : 315.

(4) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998. ص: 323.

(5) المرجع نفسه، ص: 325.

(6) المرجع نفسه، ص: 325.

(7) المرجع نفسه، ص: 326.

(8) المرجع نفسه، ص: 330.

(9) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة- رواية- دار الحداثة للنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط1/1984.

(10) الرعن سنة 1972، الإراثة سنة 1975، الحلزون العنيد سنة 1977، ألف عام من الحنين سنة 1979.

(11) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى (دون تاريخ).

(12) سعيد يقطين: القراءة والتجربة. ص: 290-291.

(13) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة. ص: 15.

(14) المصدر نفسه. ص: 15.

(15) المصدر نفسه. ص: 17.

(16) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص: 115.

(17) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة. ص: 10.

(18) المصدر نفسه. ص: 19-20.

(19) المصدر نفسه. ص: 22.

(20) Michael Riffaterre : La production du texte. Paris, édition du seuil, 1979, P :89.

(21) آفاق – مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب، العدد –6– سنة 1987 ، ص: 12.

(22) د. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1991. ص: 30.

(23) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة. ص: 129.

(24) وليم راي: المعنى الأدبي – من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1988.ص: 161.

(25) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة. ص: 12.

(26) المصدر نفسه. ص: 11.

(27) المصدر نفسه. ص: 97.

(28) المصدر نفسه. ص: 111.

(29) المصدر نفسه. ص: 59.

(30) المصدر نفسه. ص: 111.

(31) المصدر نفسه. ص: 59.