وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فارس المدية

كليا غات
قسم الـ ـربي- وآدابها

جماليات التفكيك في رواية "وصية المعتوه"

كتاب الموتى ضدّ الأحياء "لإسماعيل يبرير"

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطّالبة:
-العلجة مودود

إشراف الدّكتور:
-بلقاسم عيساني

السنة الجامعية:2014-2015.

إهداء

إلى الإثنين والعالم واحد
أمي وأبي سكناي.
إلى مسعود وحمزة أخواي.
إلى الجميلات الخمس أخواتي:
ليندة، نجية، شريفة، سامية وأسماء.مأواي.
إلى بلقيس ورؤوف، عبد الصمد عيناي.
إلى شريفة معناي.
إلى سامية، أمال، رفيقات المسار.

إليكم جميعا أهدي هذا العمل

العلجة

تحتفي الدّراسات النّقديّة المعاصرة احتفاء كبيرا بالظّاهرة الأدبيّة، بداية من لحظة تشكّلها حتّى اللّحظة التّي تكتسب فيها وجودها الفعلي، بحيث صار النّصّ الأدبيّ يشكّل جوهر اهتمام هذه الدّراسات، في محاولة جادّة منها لتفسير هذه النّصوص والنّماذج وفق معطيات ترقى عن مستوى الذّاتيّة والرّدود الانفعالية إلى مستويات أكثر عمقا ودقّة.

ولقد أصبح النّصّ الأدبي يعرف تغيّرا على مستوى الشّكل والمضمون معا، وأصبح النّص الذّي لا يثير الأسئلة نصّا يقرأ مرّة ثم ينتهي، وبذلك لم يعد هذا الأخير قابلا لأن يفسّر بطريقة واحدة، أو أن ينظر إليه من زاويّة نظر أحاديّة الرّؤية.

ولعلّ تعدّد المناهج النقدية التي تتولى النّتاج الأدبي بالدّراسة والتّحليل ما هي – في الحقيقة-إلا محاولات يقوم بها النّقّاد للبحث عن إجابات مقنعة لتلك التّساؤلات التي تطبع عمليّة تلقّي النّصوص الأدبيّة، حيث تتّخذ مسارا يبدأ أوّلا بالتّساؤل ثم بالبحث عن الإجابات، لتتبلور في النّهاية في شكل منهج له رؤية معيّنة وقوانين عامة تحكمه.

ويعدّ التّفكيك أحد هذه المناهج التّي تملك رؤية خاصّة للأدب من خلال منظّره "جاك دريدا"، بحيث حملت رؤيته بعدا مخالفا للمناهج الأخرى السّابقة له تاريخيّا، وتغيّر معه مفهوم النّص من كونه مجموعة من البنى التي تؤسّس في علاقاتها المختلفة نظاما عامّا، إلى بناء قابل للهدم والتّداعي، ليعاد تشكيله من جديد.

ولقد وقع اختيارنا على هذا المنهج لتطبيقه على الخطاب الروائي، عن طريق التّطرق لثلاثة مقولات تفكيكيّة مهمّة وهي "الإخ(ت)لاف"، "الأثر"،"اللّغة حجاب"، ويرجع السّبب لاختيار المقولات الثّلاث دون غيرها من المقولات،

لكونها تتيح للقارئ المفكّك إمكانات تحليليّة كبيرة في استنطاق النّص، مجاوزة البنى السّطحيّة لهذه النّصوص إلى البحث عن البنى العميقة، وهي مقولات إجرائيّة تتتبّع الأبعاد الخفيّة محدثة علاقة تفاعليّة بين النّص والقارئ تمكّن هذا الأخير من استلهام القيم المضمرة دون الاحتكام إلى سلطة النّص فقط.

كما اخترنا لموضوع بحثنا أن يكون تحت عنوان" جماليات التفكيك في رواية " وصية المعتوه" كتاب الموتى ضدّ الأحياء لإسماعيل يبرير".

وهناك أسباب كثيرة تقف وراء عمليّة الاختيار لهذا الموضوع بالتحديد فيما يمكن إرجاعه إلى دواعي ذاتيّة وأخرى موضوعيّة، أمّا الذّاتيّة فهيّ إعجابنا بشخصيّة "جاك دريدا" العلميّة، حيث يعدّ-في رأينا- شخصيّة تستحقّ أن تقدّم للطالب بطريقة أكثر فهما من خلال التّقرّب من مقولاته الفكريّة والنّقديّة ومحاولة استنطاقها وفق الفهم الواعي، ومن الأسباب الذّاتيّة التّي تقف وراء اختيارنا للموضوع كذلك وللرّواية تحديدا، هو الرّغبة في التّقرّب من الأدب الجزائري خاصّة فيما تعلّق منه بالجنس الرّوائي الذّي يحصد في السّنوات الأخيرة عديدا من الجوائز العربيّة والدّوليّة، والذّي مكّن الروّاية الجزائريّة من البروز ضمن الآداب العالميّة، لنساهم – على الأقل- في صنع حركة نقديّة أكاديميّة موازيّة ومواكبة للحركة الإبداعيّة ، ونلفت النّظر إلى أنّ الاهتمام بالأدب الجزائري لا ينطلق من خلفيّات

تحيّزيّة أو تعصّبيّة لأدب البلد المحليّ، بقدر ما ينطلق من رؤية تتغيّ الدراسة الجادّة والموضوعيّة للأدب الجزائري تتناسب مع مكانته كأدب فاعل ومنتج، لذلك وقع اختيارنا للنّص الرّوائي"وصيّة المعتوه كتاب الموتى ضدّ الأحياء" للرّوائي الجزائري إسماعيل يبرير، وهو نصّ تنطبق عليه معايير الدّراسة، فهو نصّ بكر حاصل على جائزة الطيّب صالح العالميّة للإبداع الكتابي عام 2013، ويعدّ

الروائي أيضا كاتبا شابا ارتأينا أن نكون حلقة وصل بينه وبين الطّلاب.

أمّا الموضوعيّة فهي خدمة البحث العلمي خاصّة بعد اطلاعنا على الدّراسات المنجزة سابقا من طرف الطّلبة في جامعتنا هذه، حيث لاحظنا ندرة المواضيع التّي أولت اهتمامها للمنهج التّفكيكي، خاصّة في جانبه التّطبيقي العملي، إلّا دراسة واحدة اهتمّت فقط بالجانب النّظري للتّفكيك حملت عنوان "التّفكيكيّة المفهوم وإشكاليّة المصطلح".

وقد حاولنا الإجابة عن إشكاليّة مفادها: كيف يشتغل التّفكيك داخل الرّواية؟ وماهي آليّاته وأدواته؟ وتتفرّع من هذا السّؤال تساؤلات أخرى هل يصمد نص الوصيّة أمام آليّات التّفكيك؟

إلى أيّ مدى يكشف التّفكيك عن البنى العميقة للنّص؟ وما مدى فاعليّة القراءة التّفكيكية للنّصوص الرّوائيّة؟.

وارتأينا أن يتّخذ البحث شكلا يعتمد على خطّة منهجيّة مقسّمة إلى فصلين اثنين الفصل الأوّل خصّص للجوانب النّظريّة المشكّلة لموضوع البحث، حيث جاء تحت عنوان "ملامح تفكيكيّة" وكان بدوره مقسّما إلى مبحثين تناولنا في المبحث الأول منه نبذة حول التّفكيك، وفي المبحث الثّاني تطرّقنا إلى التّعريف بالمقولات الثّلاث المنتقاة، هذا عن الفصل الأول أما الثّاني فقد خصّص للجانب الإجرائي وكان تحت عنوان"تجليّات التّفكيك في رواية وصيّة المعتوه دراسة تطبيقيّة"

وقسّم هو الآخر إلى مبحثين تضمّن المبحث الأول ملخّصا لرواية وصيّة المعتوه، وتضمّن المبحث الثّاني تطبيقات المقولات الثلاث وتمثلانها على الرّواية، إضافة إلى الخاتمة التّي احتوت أهم النّتائج المتوصّل إليها عن طريق البحث وتلتها قائمة المصادر والمراجع،وقد اعتمدنا على مجموعة من المراجع بغية إثراء البحث

نذكر منها: جاك دريدا و آخرون "البنوية والتّفكيك"، جاك دريدا "في علم الكتابة"، عبد الله الغذّامي "الخطيئة و التكفير".

وكان المنهج المتّبع في الدّراسة هو المنهج الوصفي التّحليلي، فنحن أمام ظاهرة أدبية مادّتها اللّغة تعتمد على عملية الوصف للإلمام بجميع جوانبها ومن خلال الوصف ننطلق في التّحليل.

وفي أثناء بحثنا واجهتنا بعض الصعوبات كانت متمثلة في صعوبة الالمام بالمادة العلميّة الخاصة بموضوع التفكيكية لصعوبة تمثّل القضايا التفكيكيّة في بيئة مغايرة للحقل الثقافي والمعرفي وصعوبة الوقوف على هذه المفاهيم وتمثّلها تمثّلا صحيحا، وكذا نقص الدراسات التّطبيقيّة الخاصة بالتّفكيك ما جعلنا نعتمد على اجتهاداتنا الشّخصيّة في استنطاق النص.

المبحث الأوّل: نبذة عن المنهج التّفكيكي:

لقد عدّ التفكيك أول ما ظهر في ستينيات القرن الماضي على يد الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" (1931-2004م) ثورة على كثير من مبادئ وأسس الفلسفة الغربية.

كما كان تحولا بارزا في مسار الفكر الفلسفي وكذلك النقدي، من مرحلة "البنوية" إلى مرحلة "ما بعد البنوية"، "بحيث "يرى البعض التفكيكية في بعض أجزائها رد فعل حذر لميل الفكر البنائي إلى استئناس تبصراته لتكون في مستوى فهم العامة "[1].

فانغلاق البنيوية وعجزها عن تطوير مقولاتها، كان سببا رئيسا في قابليتها للمناقشة من أجل البحث عن البديل.

وكانت محاولات دريدا ترمي إلى صياغة فكر فلسفي مغاير لما كان سائدا آنذاك، منذ أرسطو وأفلاطون حتى هيجل، وكان ذلك بمساءلة أكثر المقولات حضورا في هذه الفلسفة، وإخضاع العقل الأوربي للنقد باعتباره المكون الأساس الذي تنبني عليه الحضارة الأوربية " وجاء إلى الفكر الأوربي القائم على مركزية العقل وسموه وتفوقه وحاول أن يثير من حوله الشك "[2].

وهذه الأفكار احتواها البحث الأول الذي ألقاه دريدا في جامعة " جون هوبكنز" عام 1966 بعنوان " البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية "، كما ضمّتها مؤلفاته الأولى التي تبعت

[1]- كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة: صبري عبد المحسن، دار المريخ، الرياض، (ب ط)، ص 22.

[2]- عبد الملك مرتاض، أ . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، (ب ط)، ص 24.

هذا البحث حيث " أنّ التفكيكية اعتبرت منهجا في مقاربة الأفكار، أو أسلوبا في التفلسف منذ عام 1967، حينما نشرت الكتب الثلاثة الأولى لدريدا (الكلام والظواهر) والكتابة والاختلاف، وفي علم الكتابة "[1].

ثمّ تلتها مؤلّفاته الأخرى والتي كانت في أكثرها ممارسة وتطبيقا لدروس التفكيك، ويبقى التفكيك رغم انتشاره الواسع عبر العالم مفهوما إشكاليا تثار حوله العديد من الأسئلة، نظرا لغياب تعريف واضح يحدد ماهيته، وذاك راجع بالأساس إلى عزوف منظره الأوّل عن إعطاء التفكيك deconstruction التعريف اللّازم حيث " يضع دريدا – بذكاء شديد–عقبات عديدة ومتنوعة أمام أيّ محاولة لتعريف التفكيك "[2]، ونجده " يلحّ باستمرار على أنّ التفكيك عمليّة – أي نشاط قراءة – يصعب اختزالها إلى مفهوم أو منهج"[3].

ولا يكتفي دريدا بهذا القدر من عملية التّمويه التي يمارسها على هذا المصطلح، "فدريدا – على سبيل المثال – يخبرنا بأنّ التّفكيكية ليست أداة نقدية، ولا منهج، ولا عمليّة، ولا هي فعل ينجز على النّص بواسطة الذّات، بل هي، بالأحرى أو على الأصحّ مصطلح يقاوم أيّ تعريف وأيّ ترجمة "[4]

[1] –ج. هيو . سلفرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1 2002، ص 95 – 96.

[2] –جاك دريدا وآخرون ، البنوية والتفكيك مداخل نقدية ،تر : حسام نايل ، أزمنة للنّشر والتّوزيع ، ط ع 1 2007 ، ص 133.

[3] –المرجع نفسه، ص 142.

[4] –جاك دريدا ، في الرّوح هايدغر والسّؤال، تر : عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 كانون الثّاني 2013 ، ص17.

ورفض دريدا لفكرة كون التّفكيك منهجا أو حتّى شكلا من أشكال القراءة النّقديّة ، هي – في جوهرها – نفي للتّحديد وتوسيع لعمل التّفكيك بعدم حصره وكذلك اختزاله في شكل أو طريقة معيّنة " ذلك أنّنا نتوقّع أنّ نزعة دريدا المشكّكة في اعتبار التّفكيك منهجا ستقوده إلى قبول شكل من أشكال الحريّة المطلقة في عمليّة التّفسير "[1]. ، وهذا ما سيؤدّي – بالضّرورة – إلى توسعة لمفهوم التّفكيك وتعدّد تعريفاته بتعدّد زوايا النّظر إليه ، وبذلك " يتّخذ التّفكيك مظاهر عديدة مرّة يبدو موقفا فلسفيّا، وثانيّة يكون استراتيجيّة سيّاسيّة أو فكريّة، ومرّة ثالثة يبدو طريقة في القراءة "[2].

وزوايا النّظر تلك ستثري الجانب التّنظيري للتّفكيك، ما سيصعّب مهمّة الباحثين في القبض والتّمكّن من مختلف التّعريفات والمفاهيم، وتمثّلها تمثّلا علميّا صحيحا خاصّة فيما تعلّق بالدّرس النّقدي العربي.

ومن هنا يمكننا القول بأنّ التّفكيك بدأ مشروعا فلسفيّا يروم تفكيك أسس الفلسفة الغربيّة وكان ذلك بالاطلاع على معظم النّصوص الفلسفيّة المشكّلة لبنيتها، اطّلاعا يكفل لدريدا وعيا بمختلف مضامينها، ليمارس عليها فيما بعد نقدا يمسّ نقاطها الجوهريّة، ولعلّ المصطلحات التّفكيكية التي استعملها دريدا، كانت جلّها حاملة لهذا البعد الفلسفي، نذكر مثلا : مركزيّة اللوغوس ، الحضور والغيّاب، الإرجاء، الهامش، المكمّل، وغيرها ، وانتهى التّفكيك – بعد ذلك – منهجا نقديّا يشتغل

[1]- جاك دريدا وآخرون، البنويّة والتّفكيك مداخل نقديّة، ص 135.

[2]- المرجع نفسه، ص 147.

به دارسو الأدب في تطبيقاتهم على مختلف النّصوص والأعمال الأدبية " بل إنّه صار أسلوبا متّبعا في النّقد الأدبي والنّقد الثقافي ، ممّا يوحي بأنّه أصبح منهجا محدّد المعالم والخطوات "[1].

فطبيعة الأدب القائمة أساسا على التّخييل والاخفاء وكذلك التّعميّة تجعل من الظّواهر الأدبية مجالا خصبا يعمل داخله التّفكيك حيث " تقف ممارسات دريدا لتفكيك النّص الأدبي عند حدود التّأمل الفلسفي للمضامين التي تطرحها النّصوص الأدبية الكبرى، لأنّها بطبيعتها قادرة على على تقديم الحقيقة –كما يراها – التّفكيك – متعدّدة ومرجأة "[2].

وقبل أن نشرع في إيراد تعريفات تحدّد مفهوم التّفكيك أو تقترب منه، وجب التّعريج أوّلا على الأصل اللّغوي لهذا المصطلح " أنّ كلمة deconstruction فهيّ بالفرنسيّة تتكوّن من بادئة، de ومعناها النّفي بالإضافة إلى المصدر construction ومعناه البناء، ومعناها مجملا هو التّقويض "[3].

إذ يشير الأصل اللغوي لكلمة deconstruction إلى معنى واحد يتضمّن القيّام بالنّفي أو الهدم ومن ثمّ إعادة البناء، ما يجعل عمليّة التّفكيك تنبني على فعلين اثنين الهدم وإعادة البناء، وهذا هو المجال الذي تشتغل فيه التّفكيكية، لذلك " تتحرّك التّفكيكية الدريدية إلى الخط القائم بين بناء النّظام وتدميره نقديّا، بين البناء والتّقويض "[4].

[1]- جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للتّرجمة، ط 2، 2008، ص 42.
[2]- جاك دريدا، في علم الكتابة، ص 26.
[3]- المرجع نفسه، ص20.
[4]-ج هيو سلفرمان، نصيّات بين الهرمينوطيقا والتّفكيكية، ص 306.

وهي منطقة " المابين "، وبذلك تكون "مهمّة التّفكيكية هي تقديم ممارسة نظريّة لقراءة النّصوص، وفعاليّتها الرّئيسة هي فعالية القراءة، وليس التّأويل كما هو في الهرمنطيقا، وليس التّحليل كما هو في السيميولوجيا "[1].

" فالتّفكيك إذن لا يستقرئ ولا يرصد ولا يحصي، شأن الكثير من المناهج المعاصرة الأخرى، ولكنّه يفسّر "[2].

وتضعنا الأقوال هذه أمام صورة تتّضح فيها معالم التّفكيكية كمنهج نقدي يؤسّس مبادئ وقوانين تمسّ عمق النّص وجوهر تكوينه " فالتّفكيكية بهذا الفهم هي تفتيت لشفرات النّص إلى أجزائه المكوّنة لتدرك أنماطه ، ثمّ تعيد تشكيل ذلك الفتات في إبداع جديد وفق رؤية جديدة مغايرة ، وهذا الابداع أيضا هو عرضة للتّشظّي والتّفكيك "[3]، فالتّفكيكية تحطّم الأصل ولا تعترف به ، فلا حقيقة ثابتة تؤسّس للنّص ، ولا معنى يؤكّده النّص ، التّفكيكيّة إذن نقد للمسلّمات وتعطيل دورها داخل النّص " فكل وضع أو موقف مقبول أو مسلّم به لا يلبث أن يظهر على أنّه ليس أكثر من زيف"[4].

فالتّفكيكيّة تعمل ضدّ الوهم " إذ للتّفكيك قدرة هائلة على هدم (الوهم) من خلال تبيين أنّ الطّبيعة الحقيقيّة للنّصّ هي مجرّد صورة زائفة "[5]، فالتّفكيك هو كشف للتّناقض الموجود داخل النّص ذاته "

[1]-ج هيو سلفرمان، نصيّات بين الهرمينوطيقا والتّفكيكية، ص 44.

[2] -جاك دريدا، في علم الكتابة، ص 46.

[3] -بشير تاوريريت، التّفكيكية في الخطاب النّقدي المعاصر، دار ومؤسّسة رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق سوريا، ط 1 2009، ص 14.

[4]- أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائيّة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائيّة، القاهرة 1990، ص 296.

[5] - أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائيّة، ص 279-280.

وقراءة هذه النّصوص قراءة تفكيكيّة تكشف لنا عن التّقابل الذّي يقوم على إثبات الشيء ونقيضه في النّصّ الواحد أو حتّى في العبارة الواحدة " [1]

ويقرّبنا تعريف آخر من حقيقة التّفكيك رغم كونه لا يعترف بالحقيقة إلّا مؤجّلة، حيث يقول بأنّ:" التّفكيك هو تفتيش عن " السّقطات " أو نقاط العمي أو لحظات التّناقض الذّاتي حيثما يفضح النّصّ لا إراديّا التّوتّر بين بلاغته ومنطقه، بين ما يقصد قوله ظاهريّا وما يكره أن يعنيه رغما عنه "[2].

فالتفكيك وفق هذا المنظور تشكيك في قوانين النص الداخلية هو نقض لبنائه الذاتي ليدمر منطقه" ويبدأ التفكيك عندما يعين اللحظة التي ينتهك فيها النص القوانين التي بدا أنّه استنّها لنفسه وعندئذ تتمزق النصوص"[3].

وبذلك تبدأ النصوص في التداعي حينما يكشف التفكيك عن عدم الانسجام بين أجزاء النص لتنتفي بذلك كليته حيث أن: "كلية النص جسد رخوي زلق بشكل لافت"[4].

ولعل انتفاء كلية النص هو نقض لفكرة النظام التي أسست لها "البنوية" وكانت أهم مفاهيمها على الإطلاق، ومن هنا يشتغل التفكيك من داخل النصوص ليعمل على خلخلة أنظمتها الداخلية

[1]- أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، ص 296.

[2]-جاك دريدا وآخرون، البنويّة والتّفكيك، ص 134.

[3] - رامان سلدرن، النّظريّة النّقديّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة 1998، (ب ط)، ص 139.

[4]-جاك دريدا، المهماز أساليب نيتشه، تر: عزيز توما وإبراهيم محمود، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1 2010، ص20.

"وبذلك يكشف التفكيك أساسا عن عدم اكتمال الأنساق"[1].

في ظل غياب معنى مركزي يعّول عليه في التفسير، مما سيجعل عملية البحث عن المعنى هذا في تواصل مستمر يؤجل الحقيقة إلى حين، أو حتى يغيبها تماما.

ونريد أن تلفت النظر هنا إلى فكرة مهمة تتعلق بجدوى الدراسة التفكيكية حيث لا يمكن أن تؤدي الأقوال بالتأجيل المستمر والإرجاء غير النهائي للمعنى إلى القول بعبثيّة الدراسة التفكيكية، وبكونها مجرد مطاردة متواصلة للمعنى تتسم باللانهائية أو هي مجرد "عملية من التداعي الحر لا شيء وراءها"[2] وهذا رأي يضع التفكيكية دائما محل التساؤل بكونها "نوع من الفلسفة الهامشيّة العجيبة"[3]

لكن التفكيك كمنهج قرائي يملك طريقته الخاصة في معالجة النصوص تتسم بالمخالفة لجميع المناهج الأخرى حيث "لا يشرح التفكيك النصوص بالمعنى التقليدي الذي يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أو التيمة، وإنما يبحث في اشتغال المتعارضات الميتافيزقية بتفنيدها"[4]

فدريدا في منهجه لا يهتم بمضمون النص أو الوحدة أو الموضوع الذي يدور من حوله النص بقدر ما يصبّ اهتمامه على مميزات النص البلاغية، والاستعارية، التي تقوم بالكشف عن التناقض داخل هذه النصوص ومنه: "فتفكيك دريدا هو ممارسة فلسفية يتم فيها تفحص الخصائص البلاغية الموجودة

[1] – جاك دريدا وآخرون، استراتيجيات التفكيك، تر: أزمنة لنشر والتوزيع، طع1، 2009 ص 187.
[2] – جاك دريدا وآخرون، البنوية والتفكيك، ص 172.
[3] – كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ص 15.
[4] – جاك دريدا وآخرون، البنيوية والتفكيك، ص 172.

في النصوص، كالحدود الدقيقة والاستعارات المستخدمة وتبيان أنها تقوّض معاني النصوص ومرجعياتها المقررة"[1].

ويبدو أن هذا الاختلاف في الرؤية الذي تبنته التفكيكية ساهم وبشكل كبير في ذيوع التفكيك بحيث لقي رواجا كبيرا عبر العالم، كما ساهم في هذا الانتشار محاولات دريدا الكثيرة ومحاضراته وأسلوبه المميز في نقد الأشياء ونظرته المشككة لكل خطاب يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة، حتى ولو كان هذا الخطاب هو الخطاب الفلسفي الغربي المنتسب إليه انتماء وثقافة.

وعرف المنهج التفكيكي أكثر ما عرف في الولايات المتحدة الأمريكية حتى ظهر اتجاه هناك عرف بـ "التفكيك الأمريكي" يتبنى الرؤية التفكيكية ويجاوزها أحيانا إلى اللعب الحر بالكلمات كما يسميه دريدا وكان من أنصاره "جيوفري هارتمان"، "بول د يمان"، "ميلر هانز"، وغيرهم من النّقاد.

كما استقبل التفكيك في النقد العربي تحت مسميات عدة تؤكد في مجملها تباين الجهود العربية في محاولة استلهام هذا المفهوم وترجمته كذلك فمن التّشريحية الذي تبناها "عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتفكير"، والذي يعد أول منتوج عربي يتعامل مع أفكار "دريدا" ،إلى التقويضية عند عبد الملك مرتاض، فالتفكيك ومنه التفكيكية، وغيرها، وهي مفاهيم عربية لمصطلح دريدي "Deconstruction واحد، ورغم ذلك استقر الحال على مصطلح التفكيكية أو التفكيك ليس لأنه الأصح والأسلم من الناحية اللغوية ولكن باعتباره الأكثر ذيوعا وتداولا، وتجاوز النقد العربي

[1] – ليونارد جاكسون، بؤس البنوية الأدب والنظرية البنوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2008، ص 33.

بذلك أزمة المصطلح إلى ترجمة أعمال دريدا الكبرى والأولى لتقريبها أكثر من قراء العربية، كما اعتمدنا نحن مصطلح التفكيكية والتفكيك في دراستنا للأسباب السّالفة الذكر.

المبحث الثاني: المقولات التفكيكية المختارة للدراسة:

المطلب الأول: الاخ(ت)لاف DIFFéRANCE:

يعد مفهوم الاخ(ت)لاف DIFFéRANCE من أهم المقولات التفكيكية التي تشرح استراتيجية دريدا في منهجه الذي اعتمده ووصفنا هذه الكلمة بـ "المفهوم" سيكون من باب المجاز وكذلك هو من باب التوضيح والتصنيف لكل المقولات التي نتعامل معها، "فدريدا" كعادته يختار المفاهيم ذات الطبيعة الهلامية والتي تنفتح على عدة احتمالات، ليجعلها فيما بعد غير قابلة للتحديد ولا للتعريف، وبذلك يمارس عملية من الاحتيال عليها ويساهم –بشكل ما– في إضفاء سمة الغموض على المفاهيم خصوصا هذا المفهوم ليبقيه مفهوما تلغيزيا حيث نجده، "قد حصّن مفهومه عن الاختلاف تحصينا كاملا"[1].

بعدم تصنيفه ضمن حقل المفاهيم ولا حقل الكلمات فالاخ(ت)لاف عنده "ليس كلمة WORD ولا مفهوما CONCEPT "[2].

ولعل هذا ما شكل صعوبات في ترجمة هذا المفهوم خصوصا فيما يتعلق بترجمته إلى اللغة العربية حيث: "تسبب كلمة Différance نوعا من الارتباك في ترجمتها إلى العربية"[3].

---

[1] – عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، الطبعة الأولى 2000، ص 74.

[2] – جاك دريدا وآخرون، استراتيجيات التفكيك، ص 36.

[3]–المرجع نفسه، ص 10

ما أنتج مجموعة من المقابلات العربية لهذا المفهوم الواحد، الإرجاء، الاخ(ت)لاف، الاخت(لا)ف، الاختلاف، المباينة، الاختلاف المرجئ وغيرها، واعتمدنا نحن كلمة الاخ(ت)لاف، وهي ترجمة اقترحها "كاظم جهاد" تمييزا لها عن الاختلاف العادي الذي يعني المفارقة والتمايز، كما أنه مصطلح يتكرر كثيرا في الثقافة العربية.

ويحدث هذا المفهوم الإشكال نفسه حتى في اللغة الفرنسية لأنه "اقتراح يقدمه دريدا من خلال الكلمة المفتاحية DIFFERANCE واللفظة Différance نفسها ليست مُستلّة من القواميس ولا توجد بهذا الهجاء في أي لسان"[1].

فهو مصطلح نحته دريدا من الكلمة الفرنسية "DIFFERENCE بتبديل حرف "E" بحرف "A" وكان هكذا في معرض نقده لمركزية الكلمة أو الكلام' وحديثه عن الكتابة وميزاتها التي لا تجعلها مجرد تجسيد للكلام أو تشويه له كما كان يعتقد في الفلسفة الغربية حيث أن "هذا الاختلاف الخطي (A بدلا من E) ،هذا الاختلاف الملحوظ بن تدوينين صوتيين واضحين بين حرفين صائتين، يظل اختلافا خطيا خالصا يقرا أو يكتب ولا يمكن أن يسمع إذ لا يمكن إدراكه أثناء الكلام"[2].

[1] – محمد أمين البنكي، دريدا عربيا قراءة في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ص 174- 175.

[2] – جاك دريدا وآخرون، استراتيجيات التفكيك، ص 32.

ويؤسس "دريدا" لهذا المفهوم بقوله: الاخ(ت)لاف Différance، مفهوم مقتصد يحدد عملية المغايرة والتأجيل أو الإرجاء في آن واحد معا"[1].

أي أن هذا المفهوم يحيل إلى الاختلاف بمعنى التمايز وكذلك التأجيل والإرجاء أي أنّه يحتوي الفعلين معا" فالمصطلح يجمع معا جميع معاني الاختلاف العادي إضافة إلى كلّ دلالات فعل التّأجيل والإرجاء"[2] ويعرّف أيضا بكونه" حركة توليد الفوارق، إنها ما يجعل حركة الدلالة غير ممكنة"[3].

بمعنى أنها تلك الاختلافات التي تعطل عملية القراءة بعدم الوصول إلى دلالة قارة أو مركزية يركن إليها القارئ المفكك، وبذلك تصير عملية الاستحواذ على المعنى غير ممكنة حيث" لا يعود معها الشيء مختلفا فحسب، بل هو يؤكد اختلافه ويخلف الموعد مع كل ما يريد أو يزعم القبض عليه وتطويعه[4].

[1] – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار وبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ص 126.

[2] –ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيّارا أو مصطلحا نقديّا معاصرا، المركز الثّقافي العربي، ط4 2005 ، ص 116

[3] – عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 78.

[4] – لقاء الرباط مع جاك دريدا، لغات وتفكيكات الثقافة العربية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ص 190.

فالاخ(ت)لاف يفتح النص على احتمالات لا نهائية من التأويل تؤجل في كل عملية قرائية المعنى المنشود لتؤخر حدوثه حتى يصير "النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية تتفتح على إمكانات مطلقة منن التأويل والتفسير"[1].

أي أنّه ذلك النص الذي يثير الأسئلة حول المعنى دون أن يمكن من الوصول إليه، وبذلك يحجب النص نفسه بنفسه، لتظل عملية الوصول إلى المعنى يحكمها التأجيل المستمر في ظل حركة الاختلافات التي لا تريد أن تنتهي "ولهذا لا يتكرر النص المقروء أي لا يشرح ولا يفسر إلا كاختلاف"[2]

وبفعل حركة الاختلافات تلك يظل النص يتعدد ويؤجل حقيقته التي لن تكون، وبذلك فهو يظل "يمعن في الخفاء أبدا"[3] ومنه نستطيع أن نصف النص بأنه، "المتعدد لحظة اعتباره واحدا"[4]، حتى إننا لا يمكننا الحديث عن نص داخل الحقل التفكيكي دون اختلاف يحكمه، "فالنص هو الاختلاف عينه، ونصيته هي اختلافه عن نفسه، أي جعل نفسه مختلفا فكل نص مختلف ومن خلال هذا الاختلاف يمارس النص الإرجاء"[5].

[1] – عبد الله محمد الغذّامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية العربية، وبحث في الشبه المختلف، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص 09.

[2] – علي حرب، النص والحقيقة ii نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1993، ص 25.

[3] – جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس 1988، (ب ط)،ص 13.

[4] – جاك دريدا، المهماز أساليب نيتشه، ص 13.

[5] – ج، هيو، سلفرمان، نصيان بين الهيرمنوطيقا والتفكيكية، ص 129.

فالاخ(ت)لاف حسب دريدا، هو اكتساب الذات هويتها من خلال حضور الآخر فيها، "إنه منح الآخر المختلف غير الموجود هوية ما"[1].

إن الاخ(ت)لاف هو الذي يحدد هوية شيء ما ليس من خلال تمايزها عنه فحسب بل من خلال وجودها المكون منه أصلا وبذلك يمكن القول بأن" الاختلاف هو صفة الهوية[2]، فلا هوية دون آخر مختلف يحددها، إذن الاختلاف "إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي "[3]، فالإخ(ت)لاف هو الذي يلغي سلطة الذات ليجعلها دائما بحاجة إلى الغيري لتحديدها والنتيجة هي "تنمية الإحساس بفراغ الذات اتجاه الحقيقة ومفاقمة الشّعور بضآلتها ونقص إمكاناتها المعرفية وينتهي ذلك لزوما إلى تقويض سلطة الذات العارفة"[4].

ورغم كل هذه التعريفات التي تحاول الوقوف على معنى الاخ(ت)لاف، يظل هذا المفهوم عصيا عن التحديد الحقيقي يصعب القبض عليه مما يعني "أن هذا البعد في اللغة يجب أن يبقى دائما غر مدرك حسيا"[5].

ومن هنا نستشف أن الاخ(ت)لاف لا يمكن تصنيفه في أي من مستويات اللغة، أو لا يمكن أن يبدو ظاهريا على سطح النص، وإنما الاخ(ت)لاف يقوم في جوهره، على مجموعة من العلاقات التي

---

[1] – عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص 17.

[2] – المرجع نفسه، ص 50.

[3] – المرجع نفسه، ص 74.

[4] – تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الطبعة الأولى، ص 157.

[5] – جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنوية على ما بعد الحداثة ترجمة: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، تشرين الأول أكتوبر 2008، ص 224.

لا تبدو بشكل جلي لكن وجودها مرتبط أصلا في المرحلة السابقة لإنتاج النص حيث أن "كل ما نعتبره حاضرا معطى يعتمد لتحديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة ولكن كون الاختلافات ليست حاضرة لا يعني أنها غائبة[1].

أي أنّ الاخ(ت)لاف يظل تحكمه حركتا الحضور والغياب، ويظل هذا المفهوم أيضا هو المسؤول عن عملية تأجيل المعنى واحتجاب الحقيقة في الفكر التفكيكي. والبحث في الاختلاف بشكل عام هو مشروع فلسفي ناقشه عديد من الفلاسفة الغربيين في معرض مساءلاتهم عن أصل الوجود "كهيجل"، و"هايد غر"، ونجد كذلك اللغوي "فردناند دوسوسير" في بحثه عن العلاقة اللغوية وهو بحث أتمه "دريدا" من خلال هذا المفهوم "LA DIFFERANCE" والذي عده وسيلة مهمة في كشف التطابقات الثنائية التي تحتويها جميع النصوص أيا كان نوعها سواء الفلسفية، النقدية، أو الأدبية.

المطلب الثاني: الأثر le trace

مقولة ثانية سنسّلط عليها الضوء في بحثنا، وتعد أيضا من أهم مقولات التفكيك، ونشير هنا إلى أن مقولات التفكيكية ومصطلحاتها ومفاهيمها كلها تقرأ جنبا إلى جنب نظرا لارتباطها الوثيق ببعضها البعض، والمقولة التي سنتناولها هي الأثر"le Trace" ، فالأثر مصطلح تفكيكي يحتل مكانة مميزة في فلسفة "دريدا" لكونه هو الدال عن هوية النصوص، وهو بمثابة تعويض أو مقابل لمفهوم العلاقة الذي أسسه "دوسوسير"، حتى ليمكننا القول" إن تفكيكية جاك دريدا، ضمن

[1] – جون ستروك، البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور ،سلسلة عالم المعرفة، ص 198.

مفاهيمها الرئيسية لتقوم على هذا المفهوم البسيط لمعنى الأثر، وإنها ليست في حقيقتها سوى التنويع على هذا المفهوم والانتقال به عبر طرقات معرفية شتى[1]"

وهذا القول يشير إشارة بالغة إلى أهمية هذا المفهوم في عملية القراءة التفكيكية فإننا نجد أنّ:"الأثر في مفهوم جاك دريدا حصرا هو ما يشير في الآن ذاته إلى امحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته"[2].

ونلمس هنا ازدواجية الوظيفة التي يقوم بها الأثر داخل النصوص فهو غياب الشيء وفي الوقت ذاته، بقاء ما يشير إلى حضوره في ذاك المكان إذن هو "المكان أو الشيء الذي يجمع بنفسه ثنائية حركتي رحيل الشيء وبقائه معا"[3].

ونلحظ هنا أن مقولات "دريدا" تكتسب جميعها أو لنقل جزءا كبيرا منها هذه الميزة وهي الضلوع بوظيفتين اثنتين قد تتميزان بالضدية أو التناقض الظاهري أحيانا" فالأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه أي ما لا كون حاضرا أبدا"[4]، فالأثر هو المسؤول عن غياب المعنى داخل النصوص وفي الوقت ذاته هو حضور لإشارات تدل عليه" فالأثر عند دريدا ليس حضورا ولكنه ظل حضورا يتصدع ويتحرك ويطرد، وليس له مكان على وجد التحديد"[5].

[1] – عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص 92.

[2] – المرجع نفسه، ص 91.

[3] – المرجع نفسه، ص 91.

[4]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 53

[5] – بشير تاوريريت، التّفكيكيّة في الخطاب النّقدي المعاصر، ص 25.

والأثر في وجوده مرتبط- أساسا- بالاخ(ت)لاف، فهو الذي يؤسس لوجود هذا الاخ(ت)لاف الذي يبقى معطى غير قابل للقبض عليه، حيث أن "الأثر الأصل هو الإمكانية التكوينية لما يعرف عادة بالاختلاف"[1] فهو ذاك الشيء الذي يشير دائما إلى وجود أي اختلاف بداخل البنى اللغوية فهو إذن" أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لإيجاد أي اختلاف أو تضاد بين المصطلحات أو المفردات"[2]، فعملية الامحاء التي يقوم بها الأثر لنفسه، هي إتاحة لأثر آخر ليحتل مكانه من جديد وعليه" فإن الأثر لا بد له أن يطبع نفسه بالنسيان والتخلي عن مكانه"[3].

لتتوالى الآثار تلوى الآثار معلنة عن سلسلة غير متناهية من هذه الآثار، حتى ليمكن القول بأن "الكتابة لدى دريدا هي إذن، شبكة آثار منتشرة"[4]

وتندرج هذه الأفكار في معرض نقده لإحدى التقابلات الثنائية وهي ثنائية الكلام الكتابة، بتفنيد الرؤية التي كانت تتبناها الفلسفة حينما كانت تمنح الأسبقية وكذا الأفضلية للأول على الثاني أي أسبقية الكلام على الكتابة، لذا فالأثر عند "دريدا" يعد ميزة كتابية وليست صوتية وبالتالي، "إن العلامة هنا أيا كان نوعها مفهومة أثرا traceلا أصل له سواه"[5]، وبذا تؤدي بنا عملية تفكيك البنى اللغوية للنصوص إلى القول بألّا "وجود كلية إلّا للاختلافات وآثار الآثار"[6]"،ليؤسس النص وجوده الفعلي على مجموعة لا نهائية من الاختلافات ومجموعة أخرى من الآثار تؤجل معها الحقيقة أو المعاني

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص 112.
[2] – المرجع نفسه، ص 112.
[3] – المرجع نفسه، ص 112.
[4] – ج، هيو، هارتمان، نصّيات بين الهرمنوطيقا والتّفكيكيّة، ص 276.
[5] – طارق النعمان، مفاهيم بين البلاغة والمجاز، دار ميريت للنّشر والمعلومات،الدار البيضاء، المغرب، ط 1 2003، ص 212.
[6] – جاك دريدا، مواقع (حوارات)، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 19، ص29

المؤدية إلى الحقيقة حقيقة النصوص،" فيلغى بذلك كل مشروع يخص الحقيقة بزوال التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خادع بين ما هو حقيقي واقعي وما هو خيالي"[1].

وبالرغم من الأهمية الكبيرة التي يكتسب ها مفهوم الأثر في فلسفة "دريدا"" نجد هذا الأخير كعادته يزيد في عملية التضليل التي يمارسها على جل مصطلحاته ومفاهيمه حينما، نجده يصف الأثر بأنه" ليس عمقا ولا أساسا ولا أصلا"[2].

تمييزا له وإبقائه دائما متحليا بسمة الغموض، والأثر يبقى "هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيّدها كل قراء الأدب"[3] فهو الدليل الذي يسير عليه المفكك أثناء ولوجه لعوالم النص الداخلية لأن "الأثر سابق على النص لأنّه مطلب له"[4]، ولأن القراءة التفكيكية تظل وفق هذا الأساس تنظر إلى النص من كونه عملية تتبّع لتلك الآثار، ومنه يكتسب النص هويته أي "بأثره وليس بمضمونه"[5].

ويبقى الأثر كمفهوم إجرائي يقوم بعمله الثنائي داخل النص ليضمن بقاءه فهو دوما "إشارة للمتبقي الحاضر من الشيء والغائب منه أيضا"[6]وبين حركتي الحضور والغياب يكون الأثر.

---

[1] – نبيهة قارّة، الفلسفة و التّأويل، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت ، لبنان، ط1 كانون الثّاني(يناير) 1998، ص 87.

[2] – جاك دريدا ، مواقع (حوارات)، ص 52.

[3] –محمد عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتّكفير من البنويّة إلى التّشريحيّة، الهيئة المصريّة العّامة للكتاب، ط4 1998، ص 55.

[4] – المرجع نفسه، ص 56.

[5] – عبد الله الغذّامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النّقد والنّظريّة، دار سعاد الصبّاح، ط2، 1993، ص 73.

[6] – عادل عبد الله، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص 91.

المطلب الثالث: مقولة اللغة حجاب:

وهذا وصف لكيفية عمل اللغة وعدم قدرتها على الإحاطة ـ إدراكا ـ على أكثر من أطر الصورة المرسومة من طرف الحرف اللغوي ، أي عجزه عن اختراق حجب التعبير الذي لا يملك سوى أن يكون ضيقا ، فاللغة معطى بشري يركز في ملفوظه ـ ضرورة ـ دلالة منطوقه دون أن تكون له القدرة على استبطان جوانب أخرى ، فالنقص البشري يتمظهر ويتجسد في اللغة ، فو قلنا مثلا : فلان أستاذ بالثانوية فإن فهمنا كله يتجه إلى وظيفته وهي التدريس ، هذا الوصف يُنسينا ضرورة جوانب الشخصية الأخرى ، ففلان هذا قد يكون أبا وأخا وله موصوفات أخرى عديدة تلغى كلها بمجرد نطق وصف ملفوظ الأستاذ ، ومن هنا فاللغة في توصيفها سمتها التعيين الأحادي للمعنى ، تفرده وحيدا دون الالتفات إلى غيره ، لتكون خلاصة المفهوم أن اللغة بتعيينها وتوضيحها فهي في ذات الوقت تخفي دون ذلك من المعاني الكثير ، فكل ملفوظ يحمل في طياته كمّا غير قليل من المسكوت عنه ، فإذ تم تعميم المفهوم أفقيا تصبح اللغة في عمومها تخفي أكثر مما تبين ، فما الذي يخفيه النص حين يُكتب ؟ وماذا أخفت الرواية التي ندرسها أو سكتت عنه؟ لذلك يُعد استنطاق النص بهذا المفهوم الإجرائي بمثابة آلية منهجية تحفر في غياهبه لاستخراج أسراره، وكأن دريدا باقتراحه لهذا المفهوم يقول "إن اللغة تخفي الحقيقة أكثر مما تكشفها"[1]

[1]- إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، رواية عن جلال الدين الرومي ، تر: خالد الجبيلي، طوى للإعلام، لندن،ط1، ص 237.

المبحث الثاني: تطبيقات المقولات التفكيكية

المطلب الأوّل: تجربة الإخ(ت)لاف

الاخ(ت)لاف مفهوم يعمل على رصد آفاق التخييل في النص، فالتخييل يمارس داخل النص كاستراتيجية تسهم في إعطاء المعنى ذلك المدى الذي يجعله دائما يجاوز المعطى اللغوي ضمن حركتي الحضور والغياب حيث تحضر البنى اللغوية معلنة عن غياب المعطيات الدلالية، والتي تقبع وسط مستويات بعيدة من التخفي يجليها التحليل.

وسنبحث هنا في شطط التخييل الذي احتواه نص رواية (وصية المعتوه)، وهو نص مفتوح يحتفي بالفعل التخييلي ضمن أبعاده الفنية، فالوصية نص يحاول أن يجاوز الواقع اللغوي، وإذا كان الانطلاق منه أولا، ولذ لك سيكون بحثنا منصبا على مجموعة من المقولات والعبارات التي احتوت أبعادا مجازية واستعارية، والتي تجعل الحقيقة غير ممكنة، والعبارات المختارة ذات بعد تخييلي بحت، تجانب المعنى الصريح إلى الأنساق المضمرة، وهذه العبارات كالتالي:

-"غادرت وقد غمرني إفراط دفء الغضب وحرارة المخبزة جعلتني حارقا"[1]

فكلمة دفئ التي تفضي في معناها إلى نوع من السّكون الشّعوري، فالشعور بالدفء هو شعور يعبر عن الارتياح سواء الروحي والجسدي، ويفضي إلى نوع من التقارب والتمازج بين الروح والجسد لكن وصف الغضب بالدفء هو وصف تحويلي تحويري، ينقل المعنى المتوقع ويوسعه ليجعله ذلك البعد

[1] - إسماعيل يبرير، وصيّة المعتوه كتاب الموتى ضدّ الأحياء، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط 1 2013، ص 7.

اللاواقعي، بوصف (شعور الغضب) بشعور مناقض له هو (شعور الدفء)، والغضب يحمل دلالات التشنج والتوتر، والفوضى التي تؤدي دائما إلى لا استقراريه الذات، إذن فالغضب الدافئ كما يحيل عليه النص هو غضب يسكنه الهدوء.

فالغضب صار شعورا حميما عند سكان ديار الشمس يعاش برضا وسكينة دون أن يثور، الغضب يتحول إلى عادة يومية وجميلة يمارسها الجميع في ديار الشمس، وهكذا يتحول (الغضب) من شعور بالسوء إلى عزاء وسلوى.

-"نزلت عبر يساري عبر شارع يلتزم الصمت ولا يبدي أي موقف منذ الأبد"[1]

فالشارع هو دلالة الحياة وحركيتها هو الفضاء اليومي الذي يحتوي الإنسان، فالشارع في حي (ديار الشمس) شكل المحيط العام الذي يمتلكه جميع السكان يجتمعون فيه للتدليل على أنهم موجودون فعلا.

وحينما يلتزم الشارع الصمت فإنه يخترق المألوف ليصير الصمت التزاما يتقيد به معتديا بذلك على نظامه التكويني، فالتزام الصمت كفعل إلزامي هو انتهاك لحق الإنسان في البوح والاعتراض، كما وأن النص يحمل إدانة خفية لسلبية الموقف الذي يحترفه الفرد ضمن محيط الحي، ولعل صيغة (لا يبدي) تذهب بعيدا في فعل الإدانة، لتفرغ الشارع تماما من محتواه، وتكرس الإدانة فقط.

فلقد كان (حي ديار الشمس) متطرفا في احترافه للصمت كبديل عن البوح. وبذلك عبرت تجاربهم حكمة الصمت إلى حكمة الموت.

1-الرواية، ص 08.

-"كانت زقزقة العصافير الكثيرة تتحول إلى صراخ وعويل في الشجر المحيط بالمقبرة"[1]، فالعبارة في بعدها التخييلي تصنع جوا جنائزيا يعبر عن قتامة الموق، والنص يشيع هذا الجو حينما يصف زقزقة العصافير (بالصراخ والعويل)،وهما لفظتان تتداخلان أساسا مع أجواء الحزن الذي رصد لها النص بنياته اللغوية وحشدها، فهذا التحول الفارق من الوظيفة الغنائية الترنيمية (لزقزقة العصافير)إلى الوظيفة التّشييعية الجنائزية، ما هو في الأساس إلا تعبير عن افتقاد الأشياء معانيها، فكل شيء في (ديار الشمس) يصطبغ بلون السواد في دلالاته المختلفة، لتصير -الطبيعة في هذا الموقف – تجاري الإنسان في حي ديار الشمس وتسعفه نحو رحلته الى الموت المحتوم، وبذلك يذهب النص بعيدا حد المغالاة، في استبعاده للطرف الأول المشكل لثنائية الفرح والحزن حدّ التغييب، وبهذا المعنى يكون الاختلاف منتج لمفهوم المغايرة التي تصنع التضاد بين المحسوس والمعقول، وبين الحدس والدلالة، فيصبح النص بنية اختلافية فنجري وراء المعنى رغم أنه يتوارى، فالفعل الاختلافي هو اشتباك بين مكونات الفضاء الروائي كما لمسناه هنا.

-"والجدار الثالث يحمل رسما مركبا لثلاثة وجوه خلف بعض، كأنها في صف نحو الجحيم"[2].

في هذه العبارة نلاحظ الصورة التشبيهية التي تورد الوجوه الثلاث التي تتصاف كأنها تتخذ طريقا نحو الجحيم. ولفظة الجحيم هنا رغم البعد الأخروي الذي تتخذه والحامل للطابع العقابي الجزائي ، إلا أن اللفظة ترصد لنا جحيما من نوع آخر، هو الجحيم الذي يستعر فيه سكان حي ديار الشمس .هذا الفضاء الذي تنتهي فيه حياة الإنسان لحظة الولادة بسبب من العجز والفقر واللاجدوى ، وبذلك

[1]-الرواية، ص09.
[2]- الرواية، ص12.

تتلبس لفظة الجحيم بكل أبعادها الحارقة صفة الدنيوي وتتخلى عن صفة الأخروي، وتوسع صيغة في صف ذلك المعنى حينما تجعل مبدأ الاستسلام للعقاب بانتظار الأدوار و التصاف ،خضوعا قدريا لعذابات الحياة برضا تام، فالجحيم في بعده المادي نار واحتراق مثل الوجوه التي تنتظر ولوج الجحيم حسب ما توضحه العبارة، فالوجه هو علامة من علامات الوجود، لذا فإن هذا التعاطي الدلالي بين الوجوه الثلاث والجحيم يوشك أن يلغي صفة الوجود من على الوجوه تاركا فقط أمارات الاحتراق . والاحتراق هو طمس لمعالم الوجه ولمعالم الذات، لذا فإن الصورة ترصد لنا في أفقها البعيد احتراقات أصحاب الوجوه الثلاث، إدريس، فطيمة، السعدي وجميع سكان الحي بجحيم الحياة هناك.

-"وأقبل على مقبرة النصارى بشغف أكبر من قبل "[1].

البنى اللغوية المرصودة هنا في هذه العبارة ترمز إلى ثنائية كانت حاضرة بكثرة داخل النص وهي ثنائية الحياة والموت، فلفظة أقبل التي تشير إلى الجد(جد إدريس)الذي كتب وصية وحفر قبره بعشرين سنة قبلا، هذا الحارس القائم على مقبرة النصارى الشاهد فقط على رائحة المقابر منذ زمن طويل، فلفظة بشغف ستمس هذه الثنائية بإنتاجها لهذه الميزة التعالقية بين الحياة والموت، فهذا الجد الذي يعيش الموت وينتظره منذ كتب وصيته ويعيش وسط الموتى موتاه المسيحيين سيقبل على الحياة هذه الحياة التي يمنحها الموت في بعدها الأزلي وبذلك فلفظتا أقبل وشغف هما لفظتان تعيدان للحياة انتصاراتها لغم كل مظاهر الموت .هي الحياة إذن تحكم قبضتها على محيط ديار الشمس.

-" فتدخل حفار القبور يعدل ما أفسده أبي بشراهة وهم يتمتم بما لا أسمعه"[2].

[1] - الرواية، ص 14.
- الرواية، ص16.[2]

تفضي لفظة بشراهة إلى نوع من النهم في الإقبال على الموت لدى قاطني حي ديار الشمس. فحفار القبور شخصية ترمز الى الموت في بعدها الدلالي، وهذه الشراهة التي يمتاز بها حفار القبور جملة وإن كانت تدلل على الإتجار في الموت، إلا أنها من جهة أخرى تحمل بين ثناياها فكرة رافضة لذلك التلذذ الذي يصاحب الموتى. فكأن الموت صار حدثا لذيذا يستمتع به سكان الحي. فالنص ينفي على هؤلاء احتفائهم الكبير بالموت سواء كان الموت ماديا أم معنويا.

"لكن رؤيته ليقطينة حزينة تطفو على سطح الماء أجج داخله تلك الرغبة "[1].

تشيع لفظة حزينة تلك المعاني التي تسهم في استبعاد الفرح، و اليقطينة حينما توصف بصفة حزينة فإنما لتقاسم ساكني حي ديار الشمس مآسيهم و أحزانهم، فالأشياء هناك في ذاك المكان الآهل بالألم تغدو جميعها لونا واحدا، وتتوحد لتحدث ذلك التناغم الأزلي بين الطبيعة والانسان .لكن صورة اليقطينة حينما تتناص هنا مع قصة سيدنا يونس عليه السلام تحدث صورة مخالفة ،فاليقطينة حينما يبصرها الجد من بعيد طافية على سطح "وادي ملاح" محاولا إنقاذها هي في بعدها الترميزي سر الحياة وطوق النجاة الذي ينشده الجد وإدريس وأخوه وأمه وكل الحي. اليقطينة هي ديمومة البحث الانساني عن شيء يتشبث به الانسان لأجل أن يحي اليقطينة هي الرغبة في الحياة، هي حب الحياة، هي استعادة الحياة ونشدانها ضمن حيز مليء بالنكسات والانكسارات.

الصورة الفنية في وسم اليقطينة بالحزينة ترسم في بعدها التخييلي ذلك التعلق السرمدي بالحياة وحتى إن كانت هذه الأخيرة لا تحتفي بالإنسان دوما. ومن هنا فقد كان سعي الجد لإنقاذ اليقطينة من الغرق هو في الحقيقة سعي لإنقاذ الروح الانسانية انتصارا لغريزة البقاء.

[1]-الرواية، ص21.

-"ببساطة لأني فوق الغياب"[1].

تظهر لفظة "فوق" تعاليا للذات المتكلمة والذي هو "إدريس " بطل الرواية، وهي حالة تخلقها الشخصية البطلة لترسيم كينونتها الفعلية وسط وجود منتهك من طرف الغير والانتقال بهذه الكينونة من حالة الدونية إلى الحالة التي تفضي إليها كلمة "فوق". لكن" فوق" تكسر أفق التوقع حينما ترد مقرونة مع لفظة الغياب، فالشخصية تنطلق هنا من ثنائية الحضور والغياب لتعطل عملها داخل النص فيتساوى بذلك الحضور والغياب وإن كانا يقومان على مبدإ التناقض الكلي. فالشخصية المتكلمة هنا تخلق مساحة أخرى للوجود لاهي حضور ولا هي غياب. كما أنها جعلت نفسها فوق الغياب فهي كذلك فوق الحضور، وهي خلخلة لعملهما معا. "ومنطقة الفوق" التي أسست لها اللفظة تتحدى منطق البشر في رؤيتهم لوجودهم ضمن هذين الحيزين، ومنطقة "الفوق" التي خلقتها الشخصية المتكلمة متموضعة فيها شكلت مساحة شديدة الخصوصية بهذه الذات، وبالتالي فإن هذا البعد الماورائي للوجود الذي يكتسي طابعا صوفيا وهو افتراض الوجود قبل الوجود حقا كان تعاليا ذاتيا أخرج هذه الشخصية من منطقة الظل الذي حصره فيها الغير ضمن حدود التغييب الدائم إلى منطقة أكثر اتساعا إلى وجود لا محدود كفلته لها "تجربة الجنون "التي تلبّسته فكأن حالة الجنون كانت عروجا نحو اللاتحديد أين تكتسب الذات الحرية فتنتقل من المقيد إلى المطلق .

-"الآن لا آمل في فراغي من كل أسباب الصحو أو النوم مسنودا من كل الجهات بإغمائة أو انجذاب يليق بتعبي الأعظم"[2]،

[1]- الرواية، ص20.
[2]- الرواية، ص23.

تحضر التعابير والألفاظ ذات البعد الصوفي في هذه الفقرة معلنة عن تلبس تجربة الجنون التي يمر بها "إدريس " أمارات التجربة الصوفية العروجية والفنائية. فالفراغ من كل أسباب الصّحو أو النوم يلغي فكرة تنفي عن الذات صفتها الانسانية وتحول كينونتها من الذات إلى العدم، حيث أن الصّحو والنوم صفتان تخصان فقط الكائن الحي مما يتيح لثنائية الحياة والموت ذات البعد الصوفي التواجد في تجربة إدريس، وذلك الوجود المنتفي تعززه لفظة "تعبي" الموصوفة بلفظة الأعظم، والتعب الأعظم هو ذلك الحيرة الداخلية التي تطبع التجربة الصوفية حول قضايا الوجود الانساني والله، فالإنسان وفقا لذلك يعجز أمام تلك القضايا الميتافيزيقية التي تغيب حولها الأجوبة فيتيه وسطها خالقا حالة من التعب الوجودي، وبذلك تفسير حالة الجنون التي عاشها إدريس على أنها تجربة عرفانية أكثر منها تجربة مرضية تبحث عن جوهر الإنسان المفقود، لذلك كان التحلل من البشرية بالتخلي عن العقل لدى إدريس يدلل على فشل العقل البشري في إيجاد أجوبة مقنعة.

لذلك قد جاوزت تجربة إدريس الجنونية كل المعقول والمنطق، والعبارة تمنح ادريس لقب العارف أو الشيخ أو الدرويش وتنفي عنه لقب المجنون، والمعتوه الموصوف بهما في العالم البشري.

-"ويرتدي الأبيض الدنيوي"[1].

تغوص عبارة الأبيض الدنيوي في عالم الألوان، لكن لا لتشيع هذا اللون ودلالاته كما هو في الواقع ولكن لتقوم بعملية تحوير لمعانيه الكاملة، فلفظة الدنيوي تجعل ذلك البياض المتحدث عنه خاصا بالدنيا فقط في مقابل ذلك فإن العبارة تحمل بين طياتها إشارة إلى بياض آخر يكتسب صفة الأخروي انطلاقا من

[1]- الرواية، ص 24.

الأبيض الدنيوي، فافتراض وجود أبيض دنيوي يخفي في أبعاده المتوارية وجود أبيض يتصف بملمح الأخروي اعتمادا على مبدأ المخالفة والتقابل.

فوصف الأبيض بالدنيوي يزيح عن البياض صفاته المعهودة، فالبياض هو اللون الحامل لدلالات الطهر والنقاء، الصفاء والسلام، وارتباطه بالدنيا يدنس دلالاته كلها ويسحبه إلى أن يكون متلونا بالسواد والقتامة، لون الدنيا كما يراها إدريس في حالته العروجية تلك التي أهلته لتمييز الأشياء على نحو مختلف.

فالعبارة تضع عالمين مختلفين في المواجهة عالم البياض الدنيوي الذي يمثله حي ديار الشمس بكل مكوناته الدنيوية السفلى، وعالم البياض الأخروي الذي يمثله إدريس بكل أبعاده النورانية العليا، ونشير هنا إلى أن وصف اللون الأبيض بالدنيوي يوحي بانفصال الشخصية الراوية عن عالمها الطبيعي والذي تختفي فيه حقيقة الأشياء وتغيب.

-"منذ عدت الى ديار الشمس، لم ألتق بي "[1].

ذاك النفي الموجود في عبارة "لم ألتق بي" يخلق مساحة من التخيل تجاوز كل المعقول فعبارة "لم ألتق بي" تقيم علاقة ضدية بين الذات والذات توحي بدلالات الانفصام والتهتك على الصعيد النفسي والروحي و الوجداني للشخصية ،أو انشطارا يكفل للشخصية إمكانية التعدد ، فالفعل عدت ينفيه الفعل "لم ألتق"، هذا التعارض بين الفعلين يضعنا أمام حالتين من الحضور : العودة التي تعني الوجود الكينوني للذات وفي الوقت ذاته عدم الالتقاء بهذا الوجود الذي هو انتفاء له ،وبذلك يرصد لنا أفق التخييل في هذه العبارة تلك الهوة السحيقة الحاضرة في كوامن إدريس التي تخلق مساحة تعمل على فعل الإبعاد بين الذات والذات، حتى لا

[1]- الرواية، ص 23.

تصير الذات هذه آخرا ثانيا مجهولا ساعد على تعميق الشعور بالاغتراب عن الروح وعن الجسد .

وهذه العودة وعدم العودة كما تصورها الأفعال اللغوية هو فعل ناجم عن انسلاخ عن الذات وفناء عنها، ونأي بها عن انتماء الى مكان كحي ديار الشمس كمكان لا يحتفي بالغرباء.

-"لا أبصر إلا الفراغ ولعل الفراغ هو الذي يتأملني، هل أدهشه في وضعي هذا؟"

هذا التركيب اللغوي في أغلبه هو تركيب انزياحي قائم على خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول، فالراوي هنا لا يبصر إلا الفراغ فكيف يبصر الفراغ وهو فراغ؟ إن أبصر لا يصير فراغا، ولعل لفظة أبصر إضافة الى العبارة التالية لها" إلا الفراغ " تخلق عالما موازيا للعالم الحقيقي حيث أن هذا الأخير انتفى وجوده لدى إدريس في حالته تلك وصار لابد له من عالم ثان فكان الفراغ بديلا عن عالم لم يحتف به.

لكن العبارة تواصل انزياحاتها بالصيغة التالية لها "لعل الفراغ هو الذي يتأملني " حيث تحدث هذا التبادل الموقعي بين المبصر و المبصر إليه، فبينما يكون الفراغ في العبارة الأولى هو المتأمل فيه، وإدريس المتأمل تنقلب الصورة تماما ليصير الفراغ متأملا لإدريس مبصرا له، والصورة تحدث انسجاما بين إدريس و الفراغ فكأن إدريس في حالة الانسحاق تلك كان أكبر من الفراغ في تجسيداته المختلفة، ما أحدث هذا التفكر الذي كفلته عملية التأمل، ويزيد السؤال المطروح من طرفه من دلالات الضياع والتشتت حيث يقول: "هل أدهشه في وضعي هذا؟ فحالة الإدهاش

التي نسبها للفراغ تضع الراوي إدريس في مرتبة تتعالى على كل احتمالات الفراغ.

فالشخصية هنا تعرف نفسها على أساس من كونها مجموعة لا متناهية من الفراغات. تفضي الى خلوّ الذات من كل مسببات الوجود.

-"لكن القدرة على اقتراف الحقيقة صعبة"[1]

توحي لفظة اقتراف التي احتوتها العبارة صورة فنيّة غاية في الدقة، ونوضح كلامنا بسؤال هل تقترف الحقيقة وكيف؟ وعبارة "القدرة على اقتراف الحقيقة " تكتسب بعدا جماليّا باقتران المعنوي والمادي، فإن اقتران الحقيقة يجعل الحقيقة فعلا ماديا يقترف فكأن الحقيقة هنا تتلبس طابع الجريمة أو الخطيئة التي تستوجب العقاب. مما يؤدي الى تكوين صورة عن الحقيقة كقيمة معنوية غائبة في المجتمع. وقولها يشكل هاجسا مقرونا دوما بالصعوبة، كما أن البعد التخييلي الخالق لهذه الصورة يجعل من صفتي الكذب والزيف صفتان تتخذان موضع المحتفى به وسط المجتمع، وهي إدانة خفية تصرح بها اقتراف الحقيقة.

-"لكن وجه السعدي كان يزرعني بتاريخ الحي الذي كتبناه معا، أنا والسعدي وفطيمة"[2].

توحي لفظة "يزرعني" إلى تلك العلاقة الوشائجية بين الانسان وبين المكان الذي يحتضن ولادته، فإدريس كان يعيد زرع نفسه داخل محيطه بعد عودته من مكان غربته، لكن الانزياح يحدث حينما يصبح "وجه السعدي" راعيا لعملية الزرع تلك، فيصير ذلك الوجه بمثابة المزارع وإدريس بمثابة البذرة، فيكتسب الوجه بعيدا عن بعده التشخيصي بعدا آخر بالنسبة لإدريس حيث شّكل الأرض

[1]-الرواية، ص25.
[2]- الرواية، ص 26.

شكّل الهوية ،شكل التاريخ ،شكل الانتماء، فوجه السعدي علامة دالة على جغرافية المكان الذي احتضن تجربتهما معا، كما أن ذلك الوجه حينما يكون قائما على عملية الزرع فإن ذلك يوحى بأن إدريس صنيعة السعدي، بأن إدريس خطيئة السعدي الكبرى .

-"طفولته كثيفة لدرجة سبرت معها في سني المبكرة أنه سيقلع عنها فجأة "[1].

تضع كلمة "كثيفة" التي وصفت بها طفولة السعدي من طرف الراوي القارئ أمام تصور عام لتلك المرحلة الزمنية الموصوفة، فالطفولة الكثيفة تعني أنها كانت مرحلة مستوفية جميع معطياتها لتسمى طفولة، أي أنها كانت مليئة بالأحداث والمواقف التي تسهم في صنع التاريخ الطفولي للسعدي، الراوي هنا يركز على إطلاق وصف الكثافة على طفولة السعدي فقط وينفيها عنه رغم أن هذه المرحلة الزمنية كانت عاملا مشتركا لكليهما معا وهنا يقصي وصف الكثافة عن طفولة وكأنها لم تكتسب هذه الميزة مطلقا ما يوحي بطفولة ضحلة أو منقوصة اتصفت بها تلك المرحلة العمرية المبكرة .

وينتقل الراوي من الوصف الى تعبير آخر يتعلق بكيفية تعاطي السعدي مع طفولته، فلفظة "سيقلع" توحي برغبة في تجاوز تلك المرحلة كونها مرحلة عمرية ساذجة وغير ناضجة لذا فحينما يوظف الراوي صيغة "سيقلع" فإن ذلك سيكسب الطفولة صفة العادة السيئة، أوالآفة والتي تستوجب الإقلاع عنها، ولعل هذا التعبير يجاوز الظاهر إلى بعد خفي يدلل على بعد اجتماعي يحضر في الوعي العربي ككل وهو وضع الطفل الذكر ووضع اتهام لكونه أكبر من ذلك التوصيف

[1]- الرواية، ص 28.

"طفل" الذي يمنحه الانتماء الى عالم ساذج وسطحي، لذلك نجد محاولات الانعتاق المبكر للطفل الذكر من الطفولة متخليا عن لقب الطفل ومتحليا بلقب الرجل.

-"وهي تظهر وتختفي معلنة عن موت الثواني"[1].

ما يزال حقل الموت يحضر بكثرة في التّركيبات اللّغويّة التّي احتواها نص وصيّة المعتوه سواء كان ذلك باللّفظ الصّريح "الموت" كما في هذه العبارة، أو بحضور معنى من معانيه، وموت الثّواني صيغة ترسّخ هذه الفكرة، فكما أسلفنا سابقا فإنّ كل العالم في حي ديّار الشّمس يعيش الموت ويتنفّسه وينتظره، والثّواني هيّ دال زمني مفرده ثانيّة، والثّواني كلفظة تعلن عن مرور الوقت باقترانها بلفظة "موت"، لكنّ الرّاوي هنا يستعمل لفظة الثّواني وليس الدّقائق ولا السّاعات، فالثّواني أصغر وحدة قيّاسيّة لقيّاس الزّمن العادي، فكأنّه يشير إلى قيمة الوقت الضّائعة، فالنّاس في ديّار الشّمس لا تحتفي بالوقت ولا تقيم له وزنا لكونه زمنا مكرّرا يضيع فيه وجود الإنسان فقط .

وعبارة موت الثّواني هي استشراف للنّهاية، فمرور الوقت هو بقاؤه واحدا، لكنّ موت الزّمن – هو في بعده الخفي-موت الإنسان بما أنّه كائن زمنيّ.

- "لم أصل بعد إلى البيت فالتهمني وجه القتيل "[2].

الرّاوي هنا متوهّما – يتحدّث عن قيّامه بجريمة قتل، قتل السّعد، لذلك فإنّه يستخدم كلمة "التهمني " مشيّعا –بواسطة ذلك الفعل – تلك الحالة الشّعوريّة من الخوف والوخز الضّميري لذلك فإنّ فعل الالتهام الذّي يمارسه وجه القتيل على القاتل، هو فعل يفني القاتل ويسحبه إلى عالم المقتول، ما يجعل وجه "السّعدي " يعمل كشبح يحضر في كلّ مكان.

[1] - الرواية، ص 29.
[2] - الرواية، ص 29.

والعبارة تتتبّع تلك العلاقة القائمة بين "السّعدي" و"إدريس"، لتؤكّد على الانتصار المادّي والمعنوي للسّعدي على الرّاوي "إدريس" في جميع حالاته الوجوديّة، وهي تقلب بذلك الصّراع، لتقضي بتصيير القتيل قاتلا، والقاتل مقتولا، نافيّة للعلاقة التّلازميّة الطّبيعية بين القاتل والمقتول منذ الجريمة الأولى.

- "ويمتدّ الشّارع كأنّه أمد"[1].

يتّجه التّشبيه في هذه العبارة نحو تجسيد صورة فنيّة، تخلق علاقة شبه بين الشّارع كفضاء مادّي ، وبين " الأبد" كمعطى مجرّد، وهي صورة تجمع بين "المنتهي" و"اللامنتهي"، بين "المحدود" و"اللّامحدود"، فحينما يتّخذ الشّارع هذه الصّفة "الأبديّة"، وينتقل من مكان يملك نهاية ما، إلى مكان مفتوح، فإنّ ذلك ينتقل به من كونه فضاء مفتوحا وشفّافا، تتّضح فيه معالم الحياة وتظهر، إلى فضاء مبهم يخفي معالم الحياة وثقلها أكثر ممّا يبديها، يخفي الغموض القادم، وبذلك يشترك المكان والزّمان في خلق معاناة إنسانيّة تتلبّس بصفة "الأبد"، بإحالة الإنسان – دوما- على المبهم واللّامتوقّع

- "ملامحي وشهيقي الجافّين، كانا مبلّلين هذه المرّة "[2].

يصنع الوصف في هذه العبارة مقارنة بين معنيين مختلفين بتوظيفه للفظتين المتضادّتين "الجافّين"، " مبللين"، النّص يصف ملامح وشهيق الموصوف بأن جعلهما "جافّين"، وحينما توصف الملامح والشّهيق، وهما علامتان دالّتان على اكتساب الإنسان صفة "حي" بالجفاف فذلك انزياح دلالي، لأن

الجفاف سيحوّلهما ملمحين ميّتين، فالجفاف في دلالاته – حالة من حالات "الموت"، فالجفاف هو انعدام الماء، هوّ الرّحيل، هو النّهاية، هو معاني الموت

[1]- الرواية، ص 29.
[2]- الرواية، ص 31.

مجتمعة، إذن فالموت كان فضاء إدريس الطّبيعي، كما كان صفة لازمة شكّلت عنوان تجربة تبدأ بملامح فقيرة إلى الحياة، فالموت الملامحي – كحالة سابقة – يحيل –حتما-إلى الموت الطّبيعي –كحالة ناتجة عنه.

وحينما تكتسب الملامح صفتي "البلل" فذلك لإحداث التّحوّل من الانعدام الوجودي إلى الحياة الأبديّة، التي كفلتها تجربة " الجنون"، لأنّ "البلل" يعني الماء، يعني العودة إلى الحياة من جديد.

-" كنت أقف بوزري وبلا ملامح ...مطفأ منذ البداية "[1].

تتفتّح عبارة "بلا ملامح " على وجود يعتريه العدم والشّك، و"بلا ملامح " تركيب لغويّ يعمل على طمس معالم الهويّة، والملامح هي واجهة أو مرآة الهويّة، فالنّص هنا يعرب عن تغييب متعمّد للملامح يمارسه الرّاوي، لأنّ الملامح تكتسب صفة "الأوزار" – هي الأخرى –فجريمة القتل (قتل السّعدي) لا تشكّل وزرا ولا خطيئة، بقدر ما تنطبق هذه الصّفة على الملامح الباهتة، والطّابع التّغييبي للملامح والذّي جسّدته اللّغة يحمل رغبة ملحّة لدى الرّاوي للتّخلّص من ذلك الوجه الوزر.

وتتبع هذه العبارة عبارة أخرى تآزر المعنى السّابق، فاستعمال لفظة "مطفأ" –كوصف يصف به الرّاوي نفسه – هو استكماله لجميع صفات الاحتراق والموت، فالشّخصيّة تستعين باللّغة لتبيّن بأنّ وجودها لم يكن، حيث نلمس ذلك التّضادّ في عبارة "مطفأ منذ البداية"، فالبداية تعني الحياة، تعني الولادة ، ومطفأ صفة تعبّر عن معنى "النّار"-كمعنى مستحضر - والانطفاء يكون خاتمة النّار، لذلك فإنّ الشّخصيّة - هنا – تلغي كينونتها على أساس من أنّها كائن منتهيّ منذ الولادة، إذن، فالنّهاية كانت تؤطّر حياة "إدريس " لتحتفي به كائنا عدميّا .

[1] - الرواية، ص 31.

" وظلّي يركع في الاتّجاه المعاكس"[1].

تدلّ لفظة "يركع" وهو فعل يحمل الطّابع التّعبّدي الشّعائري، ويخفي وراءه معنى يصنعه التّركيب ككلّ، حيث نلمح مقارنة خفيّة بين "إدريس" وبين الآخرين، فظلّه الذّي يستعيره لينوب عنه، يمارس الرّكوع عكس البشر، ولعلّ التّركيب يؤسّس للإنسان المختلف الذّي كانه "إدريس"، ويؤسّس –أيضا-للحالة الغرائبيّة التّي ارتبطت بوجوده، وكأنّه يضع نفسه مقابل العالم ككلّ، في علاقة تعارضيّة، تجعل العالم الفردي والعالم الجماعي يرتبطان بعلاقة عكسيّة رغم أنّ أصل العلاقة، هي علاقة الجزء بالكلّ، فلفظة "يركع" تشيع ذاك المعنى بالتّوجّه إلى غير القبلة حينما تنضاف إلى فاعل مختلف، في رؤية تعيد بناء العالم وفق منطق الذّات .

- "هذا هو اسمي يأتي من العالم الذّي يحتجز النّاس "[2].

ينطلق التّركيب اللّغوي- من خلال استخدامه للفعل "يحتجز" – من رؤية مزدوجة للعالم، فالرّاوي –هنا- ينطلق من العالم اللاّمنطقي و اللاّمعقول الذّي يتوّج تجربة حياته، ليعقد مقارنة خلافيّة بين عالمه وعالم النّاس، معلنا انسحابه الصّريح منه، وانتماءه إلى العالم المختلف الذّي احتفى به، واضعا قيّم العالمين ضمن علاقة تنافريّة: الحقيقة مقابل الكذب، الحرّيّة مقابل الاستعباد، لذلك فإنّ رفض الانتماء لسجن النّاس، سجن الحياة، هو- في جوهره – رؤية نقديّة لأنظمة النّاس وعاداتهم الاجتماعية والتيّ يخلقونها لأنفسهم بأمر من سلطة العقل والمنطق، هي دعوة غير معلنة للتّحرّر من جميع السّلط .

-"ونواصل تدحرجنا عبر شوارع الحيّ دون مبالاة "[1].

[1] -الرواية، ص30.

[2] -الرواية، ص34.

تقيم لفظة "تدحرجنا" –حينما ترتبط بفاعلها (الرّاوي) – علاقة شبه بين الإنسان والجماد، ففعل التّدحرج حينما ينسب للإنسان، فإنّ ذلك يقرن بين صفة الماديّة الموجودة في الجماد ليصبغها الوجود الإنساني، فحينما يتدحرج إدريس والسّعدي أطفالا دون مبالاة، فذلك إشارة إلى انتفاء قيمة الإنسان في حيّ كديّار الشّمس الضّائع وسط متاهة تخلقها الحياة هناك، حتّى ليفقد الإنسان –كبعد وجودي أساسي-صفته الرّوحيّة، ويكتسب الطّابع المادّي الجمادي، ويتماهى وجودا غير مستقلّ.

- "انخرطتّ في الكذب "[2].

نلاحظ على هذه العبارة انزيّاحا على مستوى الفعل "انخرطتّ" حينما يتمّ ربطه بذلك البعد المعنوي الذّي يجسّده الكذب، كفعل يمارس بطريقة منظّمة وإيجابيّة، رغم كونه حاملا لصفة "السّلبي" دائما، فالكذب –هنا-يتّخذ شكل المؤسّسة أو التّنظيم، والتّي يتمّ الولوج إليها عن طريق الانخراط، فالانخراط في فعل الكذب يكسبه صفة "الشّرعي" المسموح به، وينفي عنه صفة "المرفوض" المستهجن، وهذا الفعل الانخراطي في "المدان" اجتماعيّا وعقديّا، يتمّ تفسيره على أساس رؤية ناقدة لسلّم متبنّى وسط طبقات المجتمع.

ولا يخفى علينا الحمولات السّيّاسيّة لفعل "انخرط"، فهو تعبير يشيع استخدامه للدّلالة على الانضمام إلى حركة أو حزب سيّاسي، ولعلّ هذا الرّبط بين "الانخراط" و"الكذب" الذّي يركّز عليه النّص، هو-في بعده الدّلالي-إحداث علاقة بين الكذب وبين الفعل السيّاسي، كممارسة تفتقد للحقيقة كفعل مواز للكذب.

-"ويدوّن اسمه كأحد أبطال الفراغ"[1].

---

[1]-الرواية، ص38.

[2]-الرواية، ص45.

توغل عبارة "أحد أبطال الفراغ" في صنع نموذج إنساني يفتقد لصفات الإنسان الطّبيعي، فهذا التّلاعب بالألفاظ متمثّلا في جعل "الفراغ" كتعبير يوحي باللاّشيئ والانعدام تعبيرا يدلّ على الإحراز والوصول، وهذه الدّلالات تسهم-بدورها-في إيجاد نموذج بطولي زائف مستوحى من الفراغ –كمعنى بياضي-وذلك ما جسدته شخصيّة "صالح بطاطا" المعنيّة بالوصف.

وعبارة "أحد أبطال الفراغ" توسّع هذه البطولة المزيّفة، لتعمّمها على جميع من يسكن الحي، كما نلفت النّظر إلى أنّ العبارة إشارة خفيّة لذلك البعد التحويري الذّي يمارسه "حي ديّار الشّمس" كفضاء يغيّب جميع القيّم، فالبطولة –كقيمة- تضيع في "الفراغ" والصّدق يضيع في الكذب، ومجموع القيّم الغائبة تؤسّس لوجود إنساني مغيّب –هو الآخر.

-"سأظلّ أتأمّل ملامحها وهي تخرج من نقاب السّنوات"[2].

تتّجه عبارة "تخرج من نقاب السّنوات" –في بعدها التّخييلي-نحو تجسيد صورة فنّيّة تجمع بين المادّي والمعنوي في تمازج دلالي بينهما، فلفظة "نقاب" – رغم حمولاتها المتركّزة في المخيّلة العربيّة – حينما تنسب للسّنوات فإنّها تصير صفة زمنيّة، ليصبح الزّمن والنّقاب يضطلعان بالوظيفة ذاتها، وهي تغييب ملامح الأنثى، والقيّام بعمليّة تغطيّة واستيلاء سلطويّين على الجمال الأنثوي، فالزّمن يستولي على هذا الجمال ويحوّله إلى ظلال، والنّقاب يتحوّل بديلا عن الملامح الأنثويّة المغطّاة.

---

[1]-الرواية، ص63.

[2]-الرواية، ص 64.

وتذهب كلمة "نقاب" في-دلالاتها بعيدا-حينما تصير دالّا على الوجود الأنثوي المغيّب وسط المجتمعات العربيّة، فالمرأة – كعنصر مقابل للرّجل-يعيش حالة متجذّرة من الإقصاء على الصّعيدين المادّي والمعنوي، والنّقاب يمثّل رمزا للحالتين معا – بغضّ النّظر عن وظيفته الاجتماعية-فثنائيّة "الرّجل والمرأة" تتأسّس -في مجتمعات كالمجتمع العربي – على سلطة منسوبة للرّجل، وعلى هذه السّلطة الماديّة والمعنويّة تقوم العلاقة بين الطّرفين.

وتزيد لفظة "تخرج" في تعميق هذه الفكرة، ففعل الخروج الذّي ينسب إلى الملامح، والملامح التّي تعدّ بعدا ترميزيّا للمرأة، تؤكّد على وجود رغبة في الثّورة على الوضع السائد، خروجا من سلطة "النّقاب" بكلّ ما يحمل من بعد إيحائي.

- "سأبقى أتملّى طريقتها في الحديث وهيّ تستعيد لسانها بعد سنوات من البّكم" [1]

تجاري هذه العبارة – في بعدها الإنزيّاحي – تلك الفكرة المتحدّث عنها سابقا، والمتعلّقة بحالة المرأة كوجود مغيّب في المحيط العربي، وتؤكّد العبارة" تستعيد لسانها بعد سنوات من البكم" هذا المعنى، حيث يضعنا الفعل "تستعيد " أمام وضع مخالف وجديد صنعته "فطيمة" هذه المرأة الثّائرة على النّظم الاجتماعية التّي شرّعت لاحتجاز هذا الكائن وسجنه ضمن عادات وأعراف اتّخذت شكل "المقدّس"، ففطيمة –كرمز- حينما تثور فإنّها تعيد حقّا منهوبا ومضاعا وسط نمط اجتماعيّ بال، كما وأنّ صيغة "تستعيد لسانها"، تخلق مقارنة بين حالتين مختلفتين تعرّف المرأة كوجود مقموع في الحالة الأولى، ووجود محتفى به في الحالة الثّانيّة، ووجود يعتريه الصّمت في الحالة الأولى، إلى وجود كاسر لحواجز الصّمت في الحالة الثّانيّة، وهذا التّحوّل من البكم إلى الكلام ومن الغيّاب إلى

[1]-الرواية، ص64.

الحضور يستعيضه النّص باستخدام لغويّ محرّض ومنزاح عن استعماله المعجمي.

-"كأنّ السّنوات الجميلة تتساقط تباعا"[1].

تكتسب "السّنوات" كلفظة تنتمي إلى حقل الزّمن بعدا مخالفا لوضعها المعجميّ الأوّل حينما تقوم بفعل التّساقط –حسب المركّب اللّغوي- فالنّص يقوم بفعل تشبيهي بين السّنوات الجميلة التّي تتساقط وبين أيّ شيء مادّي يتساقط كأوراق الشّجر أو المطر مثلا وفعل التّساقط الزّمني والمتتالي للسّنوات الجميلة يبدو مشفوعا –في حالته تلك- بالتّسارع الذّي يفضي إلى نهاية عكسيّة، فالسّنوات الجميلة تنتهي بسرعة تاركة المجال للزّمن المأساوي للسّيطرة على مجريات الأحداث، ويبدو أنّ التّركيب اللّغوي – بدوّالّه المختلفة- يقيم تقابلا قائما على مبدأ "اللاّعدل" بين "السّنوات الجميلة" كبعد زمنيّ مفقود ، وبين النّقيض كزمن طاغ ومهيمن .

-"العقل مسألة فيها شكّ، والقلب، بقايا رماد"[2]

في معرض المقارنة التّي تجريها الدّوالّ – في هذه العبارة- بين العقل والقلب نلاحظ أنّه تعبير واصف لحالة مستعصيّة تتخبّط فيها الشّخصيّة البطلة، وهي حالة من إنقطاع الصّلة بين الذّات وبين عنصري الوجود (العقل والقلب)، فالتّعبير يلغي دور العقل كمكوّن فاعل ورئيسي في بناء الشّخصيّة حينما يثير من حوله الأسئلة ليصيّره عنصرا عاجزا عن الإيصال الواعي، وذلك ما دلّلت عليه عبارة"مسألة فيها شكّ"، ليبقى "القلب"- كعنصر بديل- يستعيض العقل، لكنّ الإنزياح الحاصل في العبارة الموالية "القلب بقايا رماد " تخلق صورة مخالفة للموجود حينما يوصف "القلب" بلفظة "بقايا" ثمّ تتبعها بلفظة "رماد" ، والرّماد بقايا النّار ليتحوّل

[1]-الرواية، ص68.
[2]-الرواية، ص82.

القلب من بقايا إلى بقايا البقايا، وهي صورة تخرق القوانين اللّغويّة المعروفة، وتتّجه نحو إعطاء الموصوف وهو "القلب" صفة اللّاموجود وصفة الأصل المحترق، والمتخيّل هنا يآلف بين العقل والقلب في معناهما المغيّب، رغم بعدهما التّصادمي.

-"لقد غادر نفسه"[1].

تحمل العبارة المختارة وصفا صادما لقوانين الواقع، فالفعل "غادر" يقوم بفعل فصل النّفس عن النّفس، لتضعنا العبارة أمام تساؤل مفاده: كيف يغادر المرء نفسه؟ لننطلق منه في معالجة القيّم التّحويريّة للدّوال، حيث نلحظ أنّ الصّيغة التّعبيريّة "لقد غادر نفسه " تقوم بعمليّة تثنيّة الواحد لتصيّر منه وجودين اثنين جاعلة فعل المغادرة ينطلق من الذّات نحو هجرة الذّات نفسها، وهي صورة خليقة بأن تحيلنا على عمليّة تأمّليّة لذلك الفعل ولذلك القائم بالفعل، فالصّيغة ذات حمولات دلاليّة تحمل وصفا خفيّا للضّمير الغائب وهو هنا شخصيّة "السّعدي" والذي غادر نفسه حينما فقد آخر قيمه، وهي عبارة استعارية تلغي بعدها الظّاهري لتكتسب وظيفتها البلاغيّة في بعدها الأنزيّاحي فقط والذي تضطلع به الدّوالّ اللّغويّة .

-"ثوان معدودات غامقة اللّون"[2].

الوصف الذّي احتوته العبارة للثّوان – كإشارة زمنيّة-موصوفة بلون معيّن، فلفظة "المعدودات" تحجّم هذا المضمون الزّمني القليل جدّا وهو "الثّواني" وتقزّم وجوده، لكنّ الوصف اللّغوي "غامقة اللّون" يجعل هذه المساحة الزّمنيّة المتسارعة تكتسب اللّون الغامق، فتخلق علاقة تضادّيّة بين الصّفة والموصوف

[1]-الرواية، ص89.
[2]-الرواية، ص91.

لتصير الصيغة اللّغويّة إشارة على ثقل اللّحظات الحزينة حتّى وإن كانت مجرّد ثوان، وهو تعبير يضخّم من الزّمن ككيان سلطوي قاهر للوجود الإنساني، والوصف "غامقة اللّون" يعطي الموصوف صفة الدّكانة ممّا يحيل على مأساويّة "اللّحظة" التيّ كانت تضع شخصيّة إدريس قاب قوسين من تجربة الجنون، لينتقل بنا من مأساويّة اللّحظة إلى مأساويّة الموقف إلى مأساويّة التّجربة ككل.

-"فكّرت أن أصيح به فيصاب بالجنون من صوت يأتيه من المقبرة الأكثر سلاما في العالم"[1].

تذهب صيغة الوصف التّي نسبت إلى المقبرة والمتمثّلة في عبارة" الأكثر سلاما في العالم" إلى تعميق صورة المقبرة كفضاء معاكس ومقابل لكل الفضاءات، يحتفي بالهدوء والسّلام والسّكينة، وصيغة التّفضيل "الأكثر" التي اختصّت بالمقبرة تكاد تنفي مظاهر السّلام عن الأمكنة الأخرى في العالم، وهو توصيف يجعل "المقابر" أماكن ترمز إلى الأمان بديلا يحتضن الوجود الإنساني هربا من مظاهر الحروب والتّنازع كما حسّدتها شخصيّة إدريس هذه الشّخصيّة الفارّة من الحياة وجميع مظاهرها.

والنّص يطلعنا –من جهة أخرى-على أنّ "المقبرة" كانت مقبرة "اليهود" المحاذّيّة لحيّ ديّار الشّمس ما يجعل الوصف ب "الأكثر سلاما في العالم" يقوم بخرق الصورة النّمطيّة عن "اليهودي"، والمترسّخة في المخيّلة العربيّة كصورة تقدّم "الآخر" المختلف عقديّا موصوفا بعلامات تمييزيّة من قبيل الشّر والقتل والحروب، وبغضّ النّظر عمّا تخفيه العبارة، فإنّ ذلك الوصف يؤصّل مبدأ

[1]-الرواية، ص95.

التّساوي بين البشر أمام سلطة الموت، كما وأنّها نزوع إنساني نحو السّلام ونبذ لمظاهر العنف والحروب.

-"سمعت صوتي وأنا أتحطّم"[1].

في الشّقّ الثّاني من العبارة يذهب التّخييل مداه، حينما تضعنا الصّيغة التّعبيريّة عند حالة من الشّهود الحوّاسّي لتحطّم النّفس، فهذا الصّوت الدّاخلي وذلك الحطام الدّاخلي من خلال الفعل "سمعت" و الفعل اتحطم فضمير الانا شاهد على عماية التحطم الذاتي و القائم بعملية السماع ايضا يفضي الى ذلك تداخل البيني بين السماع و التحطم لكنه ينزع نحو تصوير عذاب داخلي يجعل الذات تعيش حالة من العجز بأن تكون شاهدة على عمليّة التّحطّم والانشطار دون امتلاك القدرة على منع ذلك، ما يخلق حالة من المعاناة مزدوجة، لذلك فإنّ البعد التّخييلي عن طريق البنى اللّغويّة تخلق ذلك التّمازج بين المادّي والمعنوي في علاقة تبادليّة .

-"نزلت ملامحي شظايا"[2]

تنزاح الدّوالّ في هذه العبارة متخلّية عن معناها الأصلي، ففعل النّزول للملامح –كما يصوّره التّعبير-في شكل شظايا يخلق ذلك التّقاطع بين المرآة والوجه وجه إدريس في مشهد تلاحمي، حيث يفنى الوجه في معالم المرآة وتفنى شظاياها فيه من جهة أخرى فيكونان بذلك وجه غريب يبحث عن معنى خارج غربته.

-"وأنّي الآن مساحة دهشة لا غير"[3].

1- الرواية، ص99.
2- الرواية، ص110.
3- الرواية، ص111.

الانزياح الموجود على مستوى صيغة "مساحة دهشة" الواصفة للذّات هنا، ترصد حالة معاشة توّجت نهاية الشّخصيّة، فوصف "الأنا" بوصف "مساحة دهشة" هو وصف إلغائي للوجود المعنوي لذلك الكائن المسمّى "إدريس"، فالدّهشة هي فراغ، هي علامة استفهام، هيّ تساؤل، الدّهشة هي الحيرة، الدّهشة حينما يكونها "إدريس" هي لحظة الخروج من الوجود إل اللاّوجود.

المطلب الثّاني: البحث عن الأثر

أ-الأثر الجمالي: تجلّيات العناصر السّرديّة

تشكّل العناصر السّرديّة مجتمعة الهيكل العام الذّي ينبني عليه أي عمل روائي، والنّص الذّي بين أيدينا يقيم خصائصه الجماليّة وفق تشكّلات هذه المكوّنات الأساسيّة للسّرد، وسنخصّص بحثنا عن الأثر برواية "وصيّة المعتوه" لكل مكوّن على حدى، لأنّ كلّ عنصر تجلّى بطريقة معيّنة، خالقة بذلك أثرا جماليّا كوّن ملمحا عامّا لفنّية الرّواية.

وسنبتدئ بحثنا أوّلا بالحديث عن الفضاء، فرواية "وصية المعتوه تعد نصا مكانيا نظرا للحضور المكثف لهذا العنصر داخل الرواية، وأثره في تفعيل الحركة السردية وبناء الأحداث، ولقد حدد الفضاء المقترح في الرواية جغرافية المكان الذي تتفاعل فيه الشخصيات، وتجلى حضور هذا العنصر بنوعيه الفضاء المفتوح والفضاء المغلق ما شكل تناغما فنيا ظهرت معالمه ببنية العمل الروائي.

والراوي يؤسس للفضاء انطلاقا من ارتباط هذا الأخير بالتجربة الحياتية للشخصية البطلة والتي هي نفسها شخصية الراوي، فالراوي يقدم نفسه انطلاقا من علاقة الانتماء المكاني، حيث يقول "وأني بن حي يسمى ديار الشمس وفق اللافتة

التي علقت في إحدى أركانه، ويضمه الناس إلى حي أكبر لا يمكن لأي أن يفصل بينهما هو صون ميزون أو مائة دار"[1].

ثم يواصل السرد واصفا جغرافية الحي "دعونا نضفي على الحكاية بعض البهاء، فيصير حيي هذا محاطا بثلاث مقابر، مقبرة للنصارى، وأخرى لليهود، وكبرى للمسلمين، وبين المقابر الثلاث حصن يدعى الحبس وهو سجن لم يحدث أن دخله أحد سكان الحي"[2].

ويضعنا ذلك الوصف الحدودي للمكان أمام صورة متخيلة تجعل من الحي فضاء منغلقا رغم كونه فضاء مفتوحا في طبيعته الأصلية، مكتسبا صفات المقابر الثلاث ويتحول مقبرة أخرى تحتضن الأحياء بدل الأموات، أو سجنا ثان يحصر الأحياء بدل تحريرهم، فلقد "كان سكان صون ميزان ينتمون إلى المقابر"[3].

وتعمق الرؤية السردية من سوداوية الموقف لتضيف معلما آخر لجغرافية الحي، وهو وادي ملاح الذي يقسم مدينة الجلفة إلى قسمين، حيث يصفه فيقول: "وسوف أصدمكم وأعترف أنه مصدر للروائح الكريهة أحيانا، ومأوى للأطفال المشردين أحيانا، وطوفانا يأتي على المدينة في كل عام ليأخذ القرابين، من أطفال وخرفان وفقراء "[4].

نلاحظ بعد استكمال الوصف لطبيعة المنطقة المحيطة بحي ديار الشمس أنّ الوصف يذهب نحو إفراغ الحي من جميع مظاهره الحياتية ليجعله متناصا مع مظاهر الموت التي تشيعها الفضاء القريبة منه

كونها فضاءات مغلقة تحصر حرية الإنسان.

---

[1]-الرواية، ص19-20.
[2]-الرواية، ص 20.
[3]- الرّواية، ص 78.
[4]-الرواية، ص 20.

ولعلنا نلمس ذلك التناقض الظاهري بين الاسم والمسمى، فحي ديار الشمس تغيب عنه الشمس في معناها الحامل لدلالات النور، والسطوع، والبدو، كما أن النص يصرح بذلك المعنى حينما يتطرق إلى معنى التسمية "لا أعرف، ولكن الحياة في صون ميزون أقرب إلى العبثية، الرفاق غيروا التسمية مع الوقت لتصبح: دون منزل sans maison كأنه العراء "[1]، والتشبيه في عبارة "كأنه العراء" يعطي الحي صفة اللامكان ملغيا لوجوده الحقيقي.

ونعود إلى دلالات المقابر الثلاث كفضاءات تفتقد إلى الحياة لكنها لا تفتقد إلى الاهتمام والعناية وهما صفتان يعوزهما سكان الحي حيث يقول الراوي مشيرا إلى جده: "لماذا اعتنى جدك بتلك المقبرة أكثر من بيته؟"[2].

وهو تساؤل يضعنا أمام إشكالية التّعاطي مع الحياة والموت وتقديس الموت، رغم أنه معنى يختزل الوجود، وتوصف مقبرة اليهود أيضا "فهي لاستقبل موتى ولا زوارا، ولا يفتح بابها ولا يغلق، إضافة إلى أن البلدية تقوم بحراستها وتنظيفها بشكل جيد "[3].

وذلك الوصف يجعلنا نكوّن صورة عن المقابر في تحولها من سلبية الموت، إلى ايجابية الحياة، وهذه المظاهر الايجابية التي يفتقدها "حي ديار الشمس "كفضاء دال على الفقر والمرض، والموت، حيث يقول الراوي "كنا ننتمي إلى حي لا يعترف بالألوان ويتطرف في حزنه حتى في الأفراح"[4].

ونشير إلى أن الأثر الجمالي يغيب أثناء العملية الوصفية حينما يحيد الراوي عن اللغة الأدبية مستعملا أسلوبا تقريريا أقرب إلى لغة الجرائد، ومن ذلك مثلا قوله:

---

[1]-الرواية، ص92.
[2]-الرواية، ص09.
[3]-الرواية، ص95.96.
[4]- الرواية، ص78.

"في حين يشكو كل سكان ديار الشمس من العوز المزمن والفقر المدقع "[1]. وهو أسلوب يهدف إلى الدفاع عن قضية اجتماعية بطريقة تقريريّة جاعلا الحي مساحة تتفتح على دلالات الثالوث الأسود.

ويواصل فعل السرد عملية إخلاء المكان من صفاته الطبيعية ويجرده من جميع أبعاده المادية، حيث يقول: "مسح بي التراب الذي كان يملأ المكان في غياب الأرصفة والطرق المعبدة في حينا "[2].

كما أن توصيف المكان يتواصل حاملا لرؤية ناقدة ومعارضة "لم يكن هناك مشفى أو مستوصف ولا بناء يأوي إليه الناس إلا المسجد والمدرسة في السفح والسجن الذي يتعوذون منه أو المقابر الثلاث"[3]، ويذهب الوصف حد التطرف أحيانا حينما يستطرد الراوي فيقول: "كنت مهووسا بالأشجار في حيك الفارغ من كل الأشجار"[4]، ويتابع الوصف جاعلا الحي منطقة مغلقة متّصفة بالتّخلّف والرّجعيّة" كان تجمّعا خارج العولمة والحداثة والتكنولوجيا"[5].

ومن خلال تتبّع الحضور المكاني المتخلّل للرّواية، نلحظ تفعيل حركة السّرد بفضاءات أخرى تتعلّق بالشّخصيّة البطلة، وأمكنة تواجدها خلال مختلف مراحلها العمريّة فنجد: المدرسة، الجامع، غرفة إدريس، بيت الجد، بيت مالك الحزين، الحلاق، الشّارع، وجميعها فضاءات ساهمت في خلق سيرورة لفعل الأحداث وفق منطق الذّات الرّاويّة، لكنّها لم تنتج مسارا آخرا تتّجه فيها نحو خلق صورة محسّنة عن الوضع القائم، أكثر من قيامها بتكريسه كما هو وفق ما تتيحه المقابر الثّلاث.

---

[1]-الرواية، ص75.
[2]-الرواية، ص74.
[3]-الرواية، ص 92.
[4]-الرواية، ص70.
[5]-الرواية، ص51.

ويمكننا النّظر للفضاء من خلال بعده الرّامز إلى "الوطن" كون الحيّ "ديّار الشّمس" يشكّل جزئيّة من ذلك المحيط الأوسع "الجزائر" ورمزيّة الفضاء هي فعل إدانة خفيّ لذلك الوطن الأكبر الذّي يلفظ أبناءه، وتظهر اللّغة رمزيّة المكان في تساؤل استنكاري "ولكن هل نحن حقّا في الجزائر؟"[1] .وهو سؤال تشريحي يغوص في علاقة الفرد المنتمي إلى ذلك الحيّز الجغرافي ليعيد تأسيسها لا على أساس من كونها علاقة اتصال بل بكونها مبنيّة على أساس الانفصال.

-بعد انتهائنا من رصد العنصر السردي المتمثل في الفضاء نلج إلى عنصر ثان ممثلا في الشخصيات، حيث يلعب التشخيص في رواية وصية المعتوه دورا رئيسا في خلق أثر جمالي يحتكم إليه النص لصنع آلياته وأدواته الفنية، وتتيح شخوص الرواية بجوانبها النفسية والمادية لهذا الأثر الحضور ضمن بنية الأحداث وتسلسلها بداخل النص، فالخصائص التوصيفية لشخصيات الرواية تدلل على وجود تواطؤ معلن بين البنى اللغوية التي تشكل منها النص، وبين هذه الخصائص الحاملة لصفات تتآلف مع ما يريد النص أن يقره.

ويحضر العنصر التّشخيصي بشكل لافت في بنية النّص خصوصا فيما يتعلّق بالشّخصيّة البطلة، فشخصيّة إدريس تجتمع فيها جميع الخصائص النفسّية والماديّة والاجتماعية، والتي تسعى لخلق نموذج غير مطابق للنماذج البشريّة الأخرى، حيث تعد هذه الشّخصيّة بمختلف مكوّناتها رمزيّة للزّوايا المقموعة الكامنة في اللاوعي.

يركز النّص ضمن بنياته اللّغويّة على البطل متحدّثا و واصفا لمميّزات هذه الشّخصية بداية من مظهرها الخارجي إلى الوصف الدّقيق للجوانب النفسيّة والوجدانيّة، موظّفا مجموعة من الدّوال اللّغويّة التي تمنح لهذه الخصائص

[1] - الرّواية، ص36.

الحضور لا كخصائص متغيّرة بل كخصائص قارّة، فالنّص يركّز حديثه عن الجانب المظهري للبطل جاعلا منه شخصيّة مشوّهة حيث يقول: "تأمّلت ذلك الوجه المشوّه المخيف"[1]، وفي تدليل آخر يقول: "الوجه الوحيد الذّي تتحالف تقاسيمه مع واللاجدوى والاحتقار وحتى الذّل والخزي هو وجهي"[2]، ويحدث النّص بتوظيفاته اللّغويّة بعدا تصويريّا يجاوز المعقول فيقول: "سحبت المرآة من تحت السّرير وألقيت على وجهي ألف لعنة"[3]، ويورد النّص في مقام آخر "أكنت سببا في إرهاب أحبّتي القليلين جدّا"[4]، ويبدو جليّا من خلال هذه النّماذج التّمثيلية البعد التّصويري الذي يمارس إقصاء متعمّدا للملامح الإيجابية للشّخصيّة ، ليكون داعما أساسيّا للشّخصيّة النّفسانيّة والتّي تتماثل مع تقاسيم الوجه، ليكتمل فعل التشويه جسديّا ونفسيّا، والذّي يحيل إلى الجانب الاجتماعي للبطل ، كشخصيّة مقصاة اجتماعيا إقصاء ذاتيّا وإقصاء غيريّا والذي يضع إدريس موضع الفشل والغيّاب ، كما أن المستوى الثقافي للبطل يتأسّس من هذا المنطلق فالإخفاق الدّراسي قرينة أخرى تنضاف إلى الخصائص المكوّن للشّخصيةّ، بالرّغم من أنّ الّنص يتجاوز المستوى الدّراسي الضّحل لها حينما تقوم بفعل السّرد، فالاستعمالات اللّغويّة تكشف عن مستوى معرفي وثقافي بارز، ما يخلق فجوة بين خصائص الشّخصيّة البطلة وخصائص الشّخصيّة السّاردة رغم كونهما واحدا.

وتوازيا مع الشّخصيّة البطلة نجد أنّ النّص يركّز بنياته على شخصيّتين أخريتين تتماشيان مع الرّؤية الخاصّة حول الذّات وهما شخصيّتا "السّعدي" و"فطيمة"، حيث يجعل النّص لغته تعمل ضدّ المميّزات العامة لإدريس البطل، فالسّعدي نموذج جمالي يهدم مقومات إدريس المظهريّة ويلغيها تماما، أما فطيمة فهي

[1]- الرّواية، ص110.
[2]-الرواية، ص109.
[3]-الرواية، ص109.
[4]-الرّواية، ص110.

النّموذج الأنثوي الأكمل الذّي يصاحب تجربة الرّجلين معا، وتضعنا علاقة البطل بهذين النّموذجين أمام صراع خفي يزعزع مبدأ الصّداقة محوّلا إيّاها إلى عداوة أبديّة، ولعلّ طبيعة العلاقة بين البطل وبين المرأة الرّمز تكشف لنا عن علاقة مبهمة تتسم بالغموض والإبهام أحيانا ويرد في النّص ما يشير إلى ذلك" ولكنّي لم أحبّ يوما فطيمة ، أقصد أنّها لم تكن بالنّسبة لي حلما بهذا الشّكل "[1]، ليستطرد قائلا: "ولم أفكّر يوما أن تكون شقيقتي، ولا أن تكون حبيبتي، أو زوجة لي، لم أفكّر في فطيمة إلاّ كما هي بنت الحاج بورقيبة"[2]، ثم يقول مرّة أخرى: "فطيمة كانت التّفصيل الذّي يعقّد الحكاية والعقدة التي تشدّنا"[3]، ليعبّر هذا التّناقض عن رؤية تتسم بالتّأرجح حول المرأة كموضوع ملهم.

ونشير في هذا الجانب إلى أنّ المميّزات العامة لشخوص الرّواية جاءت خدمة لدلالات الفقر والفشل والموت، فجميع الشّخصيّات تكتسب نفس الخصائص الاجتماعية والماديّة والثّقافيّة كون حي ديار الشّمس فضاء ملغ للطّبقيّة والفوارق الاجتماعية، ويدلّل النّص على ذلك فيقول "ليس بينهم كبير وصغير، ليس في تاريخهم وجيه وحقير، بدوا جميعا على كف التّساوي "[4]، لكنّ النّص يتناقض أحيانا مع الفكرة المشار إليها فيورد ما يعاكسها "لا أذكر أنّ وادي ملاّح أخذ أحدا من وجهاء القوم"[5]، وهي رؤية تتبنى الشيء ونقيضه في الوقت ذاته، حيث تهدم العبارة الأخيرة ما تقرّه العبارة الأولى وبذلك يهدم النّص نفسه بنفسه.

وأسماء الشّخصيات هي الأخرى لعبت دورا يتناسب والمستوى الاجتماعي الكائن رغم بعدها المحلي المشير إلى ثقافة المنطقة، إدريس، السّعدي، فطيمة، التّاقية،

---

1. -الرواية، ص61.
2. -الرواية، ص61.
3. -الرّواية، ص 90.
4. -الرواية، ص62.
5. -الرواية، ص 20.

العيد، السي المصفى، النّخلة، لخضر، الزهرة، عيشوش، عيسى القاوري، العمة كلثوم، صالح بطاطا، وغيرها، قاموس اسمي متوارث يربط الماضي بالحاضر يخلو من دلالات التقدّم الثقافي والحضاري.

وختاما لهذا العنصر المدروس نلاحظ أنّ ورود التّشخيص وفقا لهذا التّشكّل ينطلق من رؤية واقعيّة ماديّة تصوّر الواقع كما هو ولا تغيّره، فشخصيّات الرّواية شخصيّات انهزاميّة سكونيّة قدريّة، تبحث عن الخلاص لكنّها لا تسير إليه، فلقد كان على البطل مجاوزة عقده الداخلية وصنع نموذج للنّجاح وليس التقوقع و الانكفاء على الذّات، كما وأنّ الرؤية السّوداويّة تنتشر على محيط النّص خالقة موقفا تشاؤميّا مبالغا فيه" كان أغلب شباب الحي لا يملكون إلا بطاقات الهويّة، لا شهادات حياة ولا شهادات وفاة ولا موقفا من الحياة، لا يملك أهمّهم حسابا بنكيّا، بل لا أحد سمحت له الحياة وفرصها التّي تتكاثر أن يلج بنكا"[1].

- ثالث مكوّن سردي هو الزّمن ، فالزّمن في الوصيّة هو زمن استحضاري أكثر من كونه زمنا آنيّا، خاصّة في الأجزاء التّي يتولى فيها إدريس حركة السّرد، فلقد شكّلت العودة إلى مرحلة الطّفولة لدى الرّاوي إدريس أثرا اشتغل عليه النّص لتأسيس علاقة بين الشّخصيّة وبين هذا البعد الزّمني، فالطفولة كمحطّة زمنيّة أولى للوجود تتعالق مع الذّاكرة الفرديّة للشّخصيّة البطلة محدثة ذلك الرّجوع المشفوع بالحنين إلى أحداث الماضي حيث يقول :"أتذكّر جلوسنا على حافّة الوادي في السّادسة من العمر"[2]، وفعل التّذكّر هو فعل يعمل عملا نفسيّا على الشّخصيّة في ارتباطها المتواصل بهويتها الذّاكراتيّة، ويتواصل فعل التّذكر "تذكّرت الوادي الذّي جلسنا إليه، كنت أنا والسّعدي طفلي الوادي والمقابر[3]"، والطّفولة تستحضر

[1]-الرواية، ص51.
[2]-الرواية، ص26.
[3]-الرواية، ص 30.

في كل مرّة كفاعل للأحداث في الزّمنين الحاضر والمستقبل، فالطّفولة مرحلة زمنيّة منتجة وخالقة للحظة المشكّلة للوعي الآني للشّخصيّة، وهي مرحلة تقرن الأحداث بعضها ببعض بالرّغم من أنّ العودة إلى سرد الأحداث الماضيّة تحدث فراغات في عمليّة الحكي ،فبين الآن والأمس يحدث ذاك التّفاعل الفنّي بين الأزمنة مع هيمنة الزّمن الماضي المتمثّل في الطفولة، فالشخصيّة البطلة تؤسّس الحاضر انطلاقا من الماضي وفقط، ونلاحظ أنّ البطل ما يزال قابعا في تلك المرحلة السّابقة ما يرسّم وجوده الآني ضمن حقل الغياب، لأنّ الطفولة تمثل للبطل الحريّة، النّواة الأولى لاكتشاف الحياة ، لذلك فإنّ ذكريات الطفولة تعيد للبطل الحضور عن طريق إثباتات حدثية ما زالت تحتفظ بها الذّاكرة لتتواصل حوادث تلك المرحلة في تسيير الزّمن الفعلي بداخل النّص ولتحيل على التّغيّر الجاري على مستوى علاقة البطل بالأبطال الفاعلين كالسّعدي وفطيمة ،وإحداث مقارنة بين العلاقتين في الماضي والحاضر، تتيحها الاسترجاعات المستحضرة من الماضي فيقول:"كنا أنا والسّعدي وفطيمة في السّنّ نفسها، درسنا معا ونشأنا معا، ثلاثتنا اقترّنا ببعض ، فلا يأتي ذكر واحد منّا إلّا تبعه الاثنان، في الخير والشّر، في السّرّاء الضّراء"[1]، لتنتفيّ هذه العلاقة بواسطة الاستحضار الزّمني "كنّا ثلاثة والآن نحن اثنان معا وواحد وحيد"[2].

ومعاودة الحنين إلى الطّفولة بقطع الحاضر والارتداد إلى الماضي يخفي جنوحا لدى البطل في العيش طفلا إلى الأبد انسلاخا من إدريس الرّجل أو الهاجس. كما أنّ الشّخصيّة باستحضارها الدّائم للماضي تكون قد أكّدت وجودها فعلا وكتبت تاريخها الخاص، من تاريخها الطّفولي إلى تاريخها الجنوني.

[1]-الرواية، ص37.
[2]- الرواية، ص119.

ونورد ملاحظة مهمة في هذا السّياق وهي أنّ الزّمن الفعلي الذي تدور فيه الأحداث والذي قام بروايته السارد الآخر وهو الأخ الأصغر للبطل يتمثل في مدة زمنيّة لا تتجاوز اليوم، وهي سبعة عشرة ساعة ونصف وضمّت الحديث عن الجد وعن الجو الجنائزي وتخلّلها حدث القراءة للوصايا المكتوبة، ونلمس أنّ الرّؤية الزّمنيّة تختلف اختلافا كليّا عن الرّؤية الزّمنيّة بالنسبة للشّخصيّة البطلة كونها تنطلق من الحاضر لتؤسّس للمستقبل وتحدث القطيعة مع الماضي، فنجد أنّ الأخ ينقل الأحداث مؤرّخا لها بتاريخ ولادته حيث يقول: "الآن أنا أتجاوز العشرين بأسبوع وساعتين، فأنا مولود قبل عشرين سنة في الرّابعة صباحا ونحن الآن في السّادسة وثلاث دقائق"[1]، ويستعمل ما يدلّ على الزّمن الحاضر مثل لفظة "الآن"، ويقول أيضا: "الواحدة صباحا من يوم جديد، وأنا أدخل الأسبوع الثّاني من سنتي الأولى بعد العشرين"[2]، وهي نظرة تتّهم الماضي وتركّز على المستقبل الآتي بحثا عن غد أفضل.

-والأحداث بدورها تشكّلت وفق منطق جمالي ساهم في خلق ذلك الأثر المبحوث عنه حيث أمدّت النّص هويّة فنيّة قويّة ، فالأحداث في الرّواية خرقت النّظام التّقليدي باتّباعها لمبدإ التّداخل والتّقديم والتّأخير جاعلة تسلسل الأحداث خاصيّة مفقودة تصعّب عمل القارئ في الرّبط بينها ونورد أمثلة توضيحيّة في هذا السّياق ، حيث يبدأ السّارد في التّعريف بنفسه وبالرّائي الذي سكنه وبذلك التّجاذب القولي بينهما ، ليكسر فجأة سير الأحداث بقوله: "أصابني ذلك الكابوس بالرّعب، أصبحت أخشى التّمدّد في فراشي"[3]، متحدّثا عن كابوس قتل السّعدي بتفصيلاته، ثم يحدث ثغرة في سير الأحداث قائلا: "كان نيوتن وسيما بشعر طويل مسدول

[1]-الرواية، ص 08.
[2]- الرواية، ص 129.
[3]- الرواية، ص 22.

على كتفيه"[1]، ليسرد تفاصيلا عن الجريمة وعن نيوتن، ليورد حدثا مختلفا فيقول: "منذ عدت إلى ديار الشّمس لم ألتق بي"[2]، وهي طريقة تخلخل النّظام العام لسيرورة الأحداث توحي بالانفصام والتّقهقر على مستوى الوعي الدّاخلي و الذّهني للشّخصيّة السّاردة، ليس هذا فحسب و إنّما هو فعل يقلب المنطقي ويصوغ العالم وفق مبدإ التّجزّؤ والانفصال، ويكرّس النّص ذلك على كامل المساحة الرّوائيّة، فعن حديثه عن العودة إلى الحي يواصل وصف حالته النّفسيّة، ليقطع الحدث بفعل النّداء "إدريس ...إدريس"[3]، ويتطرّق بعدها إلى أصل التّسميّة ثم يعود إلى استيعاب عمليّة النّداء ، لتتدخل بعدها مباشرة أحداث الطّفولة ، ويعود إلى ذكر سائق التّاكسي المسمى السّعدي ، ثم يقول: "أنعطف يمينا أقترب الآن من بيته بعد أزيد من شهر على اقتراف الجريمة"[4]، وبعدها يعاود الرّجوع إلى النّداء ، ثم العودة إلى الماضي مجدّدا بأحداثه ليعاود سرد الحدث الحاصل فعلا "أمط الخطى مسرعا نحو بيت السّعدي"[5]، ويتحدّث بعدها عن أحداث من الطفولة ليرجع فيقول: "لم أصل بعد إلى البيت فالتهمني وجه القتيل"[6].

و لاشكّ أنّ هذا النّموذج التّمثيلي الذّي يقترحه النّص يوضّح تلك التّعرّجات والتّداخلات في بنية الأحداث والتي تحتكم إلى منطق الذّات المتكلّمة، فهي شخصيّة تعايش تجربة جنون أحالتها على اعتماد منطق المخالفة لكلّ شيء، ونضرب مثالا آخرا والذّي ورد في الجزء المعنون ب" مأدبة القّديس" حيث يتحدث البطل عن الجلوس مجدّدا إلى السّعدي الذّي توهّم بقتله، ثم يتحدّث مجدّدا عن الكابوس وعن أستاذ الفيزياء الذّي ظلّ يعيد نظريّة نيوتن عن الجاذبيّة، ثم يعود إلى الحاضر

[1]- الرواية، ص22.
[2]-الرواية، ص 23.
[3]- الرواية، ص 24.
[4]-الرواية، ص 26.
[5]- الرواية، ص 29.
[6]- الرواية، ص29.

ليتحدّث عن السّعدي وفطيمة وعن المأدبة، ويغادرها إلى أحداث الطّفولة من جديد، ويعود مرّة أخرى إلى المأدبة فيقول مثلا: "في مأدبتي التّي دعاني إليها أحبّ شخصين عرفتهما بعيدا عن العائلة وصلة القرابة، كنت أستعدّ لآكل للمرّة الأولى بتلذّذ ، أعجبني شكل الإجاص ... "[1]، ثم يسهب في الحديث عن الإجاص فاكهته المفضّلة وعن نيوتن وعن التّفاح ليصف بعدها أجواء المأدبة، ثم يعود إلى تفاصيل الجريمة ليكون هذه المرّة قتيلا لا مقتولا، ويعود إلى فعل النّداء رابطا السابق باالّلاحق ليتواصل الفعل الحدثي بين أحداث الطّفولة وبين جريمة القتل وبين تدخّلات الرّائي، وعن حالة الجنون وعن عوالمه الخفيّة، وعن الكابوس الذّي يكون فيه هذه بداية الحكاية بنهايتها، وبعد صفحات من الأحداث المتداخلة يقول: "صوت ما قال لي: لكنّ نيوتن لم يمت بعد، لهذا تذكّرت الاجاصة التّي لم ألتهمها "[2] .

ونقول في هذا المقام أنّ ذلك التّداخل والاضطراب الكائن على مستوى الأفعال الحدثيّة في الرّواية شكّل في اعتقادنا أثرا فنيّا قويّا، جعل عنصر الأحداث يتموقع من حيث جماليّته في المرتبة الأولى من بين العناصر الأخرى، وأسّس لبعد فنّي عميق قائم على تداخل العوالم المرئي واللامرئي وتمازج الحقيقي مع الخيالي في رؤية توحيديّة للعالم.

-العنصر الأخير في العناصر السّرديّة هو عنصر السّرد حيث سنقف على الطّريقة التي نهجها السّارد في هندسة نصّه، ولقد اعتمد السّارد في بناء نصّه الرّؤية من الخلف لأنّ النّص يمكن اعتباره سيرة ذاتيّة تؤرّخ لحياة هذا البطل حيث يتولّى فيها تسيير الأحداث وفق ما تقتضيه الرّؤية الخاصّة ، فالسّارد يبدو عالما وملمّا بكل حيثيات الفعل السّردي فنجده يحرّك الشّخصّيات والأحداث بطريقة تسلّطيّة تعتمد على مبدإ التّعالي في التّعاطي مع هذا الفعل، فالسّارد يتحكّم

[1]. الرواية، ص 120.
[2]. -الرواية، ص 128.

مثلا في تسيير الشّخوص ويتدخل مباشرة في طريقة حياتها وعاداتها اليوميّة وهذا عن طريق تولي للفعل الوصفي الذي يفصّل في الخصائص المتعدّدة لهذه الشّخصيّات ولا يمنح الحرّية لأي من هذه الشخوص من أجل التّعبير عن نفسها بنفسها فمثلا يقول واصفا السّعدي: "كانت عيناه خضراوين، وشعره أحمر، وبشرته بيضاء مرقّشة، تلك صفات مختلفة عن النّموذج البشري الذّي اعتدت أن ألاعبه وأعرفه"[1]، ويواصل السّارد وصف شخصيّاته "كان بورقيبة آخرا بالنّسبة للجميع"[2]، وفي وصف فطيمة" كانت فطيمة قويّة منذ صغرها، لكنّها امتلكت ذعرا غير مبرّر من والدها"[3]، ويضيف "عندما كان والد فطيمة يزّف البنات تباعا كانت تتألّق هي عرسا إثر عرس، راقصة ماهرة تتقن التّمايل والتّمايح"[4]، ونلاحظ من خلال هذه الدلائل النّصيّة ، أنّ السّارد يهندس مكوّنات نصّه انطلاقا من هذه الرّؤية التّي تعدم وجود الآخر ضمن حالته الحضوريّة ، فاستعمال الفعل الماضي "كان" في صيّغه المختلفة يعدّ تكريسا لهذه الرّؤية التّي تعمق الحضور للذّات السّاردة ، وهذه الفكرة تتجسد أكثر في تلك الشّخصيّة السّاردة الإضافيّة والمنبثقة من شخصيّة السّارد الرئيسي والتّي تم خلقها ضمانا لحضور مزدوج للراوي ، وهو الوحيد الذّي منحه حريّة القول بعبارة "يقول الرآئي"، وهي عبارة في جوهرها هي حديث النّفس هو الحوار الدّاخلي، هو محاورة الذّات للذّات، ولعلّ هذا المنطلق الذّاتي المهيمن على فعل السّرد يقوّي الإحساس بالمشاهد الحضوريّة لهذا السارد كشخصيّة مقموعة، وهذه الرّؤية المتبنّاة شكّلت ميزة أساسّية لمعماريّة الرّواية سواء في عملية سرد الأحداث، أو في خلق الشّخصيّات، أو في اللّغة المستخدمة التي تخدم المنطق الذاتي ، كالتأرجح بين الماضي والحاضر ، والتّقطّعات في فعل

[1] الرواية، ص 28.
[2] الرواية، ص 59.
[3] -الرواية، ص 61.
[4] الرواية، ص 61.

السّرد، واعتماد مبدأ الإبعاد بين الأحداث يؤسس لأثر فنيّ أعطى للرواية الهويّة الجماليّة المتوخاة.

ب: الأثر النفسي عقدة الطفولة:

بعد استعراضنا للأثر الجمالي المكون من جميع العناصر السردية وتتبع تشكلاتها المختلفة عبر هذا النص الروائي، نستعرض لأثر ثان صنعه النص لنفسه ضمن الحديث عن الشخصية البطلة الذي هو "إدريس" في مرحلة الطفولة، وينبني هذا العامل أساسا على رؤية مزدوجة للذات من خلال الذات أولا ورؤية الذات من خلال الآخر ثانيا أو حضور الأنا في الوعي الداخلي وحضورها كذلك في الوعي الخارجي، وأثر ذلك في صنع تجربة البطل، وما صاحب ذلك من تغيرات نفسية ساهمت في مرحلة تالية في صنع ذلك النموذج المسمى "إدريس".

الطفولة بالنسبة لإدريس هي مرحلة تتزاحم فيها العوامل النفسية والاجتماعية لتحدث ذلك الصراع الداخلي الذي طبع تجربة "إدريس" والذي احتفى النص بتصويره احتفاء كبيرا كما أن النص يتتبع المعالم النفسية المكونة للشخصية هذه الشخصية التي تقيم علاقاتها مع الآخرين على أساس من نكران كلي للذات.

فإدريس " الطّفل" تنطلق معاناته النّفسيّة من حدث يذكره بولادة الأخ الأصغر حيث شكّل هذا الحدث رغم كونه حدثا اعتيّاديّا – بداية التّردّي في الحالة النّفسيّة لإدريس ، فجميع الأسر تعرف في حياتها حالات مشابهة تتمثّل في ولادة أطفال تتفاوت أعمارهم، وتنشغل الأمّ عن الابن الأكبر، لكنّ الحدث عند إدريس كان الحدث الأصعب والأقصى، فيقول " أبي اقتنى لي السّاعة لأنسى قليلا أمّي التي لم أتوقّف عن السّؤال عنها، أذكر كم كنت غريبا بالنّسبة لطفل ، الدّموع الحبيسة

ونظرات العتاب للجميع لم تتوقّف "[1] ، حيث شكّل له بداية الشّعور بالاغتراب الحقيقي، في ظلّ غياب الأم واستحواذ الوافد الجديد على العائلة على الجانب العاطفي والمشاعري للوالدين، لذلك كان ذلك بداية الابتعاد والانزواء عن العائلة وعن النّاس وعن الجميع .

ونلمس هنا التّأزم في الحالة النّفسيّة لإدريس حينما يقول في الرّواية " وكنت أجلس أمام الباب وحيدا، أفكّر في الفراغ الذي خلّفته أمّي"[2]، فبالتركيز على لفظتي "وحيدا " و" الفراغ" نستطيع أن نؤسّس من خلالهما سؤالا: ماذا يمكن أن تعنيه الوحدة والفراغ في وعي طفل لا يجاوز السادسة من العمر؟ حيث أنّ لفظتي وحيدا والفراغ هما حالة تشريحيّة واصفة لنفسيّة طفل صغير خاضع – حسبه – لهذا العقاب الاجتماعي المتعمّد، الفراغ والوحدة سيأزّمان الوضع النّفسي للطفل، ممّا سيوّسّع من حجم الحيرة الدّاخليّة والتي تبحث لها عن إجابات مقنعة.

العبارة بقدر ما تصف حالة من التّعقيد النّفسي الذي يشوب الشّعور الدّاخلي لطفل تركته أمّه انشغالا بولادة طفل ثان، بقدر ما تفكّك هذه الأنظمة الاجتماعيّة التي تحتفي بالإنسان لحظة الولادة وفقط، النّظام الاجتماعي الذي يؤسّس علاقاته على مبدإ من التّسلّط ينتفي فيه الوجود الحقيقي للإنسان.

كما أنّنا نستطيع أن نجاوز بصفتي الوحدة والفراغ المستوى الفردي إلى المستوى الجماعي بكونها متعلّقة أساسا بالطّفولة ككل، والتي تخضع لنظام اجتماعي جائر يسيّره الكبار وفق منطلقات عرفيّة توارثيّة.

ولعلّ هذا الإبعاد العاطفي المبكّر " لإدريس الطّفل " من محيط العائلة سيعمّق الشّعور بالفراغ العاطفي الموّسّع، في ظلّ علاقات القرب والبعد، وسيصنع حالة

---

[1]-الرواية، ص28.

[2]- الرواية، ص28.

شعوريّة تطبع تجربة إدريس الطّفل عنوانها الحرمان، سيكفل فيما بعد لإدريس الشّاب الانحصار والتّقوقع ضمن محيط ضيّق ينكفئ عن الذات وفقط، ليجاوزها إلى الغيّاب، الغيّاب الكلّي.

ولعلّ هذا الحدث المتمثّل في ولادة الأخ الأصغر لإدريس وما صاحبه من آثار نفسيّة على شخصيّة إدريس الطّفل، سيكون له أثر نفسي مهم تنبني عليه الشّخصيّة وهذا الأثر هو: " عقدة الآخر"، "الآخر الذّي يشكّل عند إدريس منطلقا لتحديد الهويّة، فنجده يقول " أخي ولد ضعيفا، لكنّه الآن مارد، أما أنا فولدت قويّا لكنّ الحياة لم تحتف بقوّتي كثيرا "[1].

فهذه المقارنة التّي تعقدها الشّخصيّة البطلة بينها وبين الأخ كما توضّحه العبارة، هيّ مقارنة تنقص دائما من قيمة الذّات في المقابل من هذا تعلي من شأن الآخر مهما كانت هويّته، وتتوالى هذه المقارنات وتعزّز حضورها بشكل أقوى داخل النّص محدثة فجوة نفسيّة عميقة ، خصوصا حينما يكون ذلك الآخر الصّديق المقرّب " السّعدي"، حيث نلمس لدى إدريس هذا الشّعور بالضّآلة والدّونيّة أمام هذا الآخر الذي يحتل المكانة الأفضل على الدّوام، فيقول مرة أخرى: " أبوك أكثر تنسيقا من أبيه، وأنت أقلّ تنسيقا منه"[2]، فدوما نجد إدريس يضع "الذّات" مقابل " الآخر"، و يغوص في هذه الثّنائيات التي تعمّق الشّعور بالنّقص والشّعور بالعدميّة، فمرة نجده يضع إدريس مقابل أخيه الأصغر، ومرّة إدريس مقابل السّعدي صديقه وغريمه في آن، ولا نجد لثنائيّة إدريس مقابل إدريس أو إدريس وحده ، والسّعدي يجمع بين الصّداقة والعداوة مقرونتين ، فكيف لشخص واحد أن يمثّل الصّداقة والعداوة مجتمعتين .

[1]-الرواية، ص 29.
[2]- الرواية، ص 55.

ونريد أن نشير في هذا المقام أنّ نص وصيّة المعتوه، يفكّك مجموعة من الثّنائيّات المزدوجة، ويحتفي بها خارج منطقها التّركيبي، من قبيل ثنائيّة الصّداقة والعداوة فإننا نلمس ذلك الحضور المزدوج لمعاني الصّداقة والعداوة في شخصيّة السّعدي، في وعي إدريس فالسّعدي نموذج تتحقّق فيه كل تلك المعاني، فهو الصّديق المقرّب وهو أيضا العدوّ اللدود، بذلك يتأسّس ذلك التّبادل الدّلالي بين هذين المدلولين ليحلّ أحدهما محل الآخر.

وهذه الضّدّيّة والتّناقض الواضح، هي الملامح التي كانت تصنع حياة إدريس وتحدّد أطرها، فلا وجود مطلقا لشخصيّة اسمها إدريس دون هذا الأخر الذي يقوم على أساس من الاختلاف والتّمايز، إدريس الذي يكتسب وجوده منه، فدونه تلغي الذّات وجودها الفعلي.

لذلك كان الآخر بالنّسبة لإدريس يمثّل " معضلة نفسية " لم يستطع مجاوزتها إلّا على حساب نكران كلّي للذّات، هذه الذّات التي أمعنت في الخفاء حدّ التّلاشي.

سواء كان ذلك عن وعي أو عن غير وعي مقصود، لكنّ هذا الغيّاب والتّلاشي صار يحكمه مبدأ الاستمراريّة في مرحلة ما بعد الطّفولة، ففي موقع آخر يقول: " كبرنا وكبر حقد شيخ الكتّاب علينا ، لكنّه في لحظة ما خشيّ بطش السّعدي، بعد سنوات أصبح يبادله التّحيّة بينما يعبس كلّما راني "[1]، فمازالت المقارنة تبنى على أساس أفضليّة طرف على طرف ، ففي عبارة " يبادله التّحيّة" توضع مقابل عبارة " يعبس كلّما رآني "، عبارتان تقومان في جوهرهما على مبدإ الاختلاف الكلّي، فالأنا تقابل العبوس والآخر يقابل التّحيّة والسّلام، من هذا كان الأمر صار الآخر يشكّل هاجسا بالنّسبة لإدريس ، فحضور شخصيّته مرتبطة في أية مقابلة ثنائيّة يعطي الأولويّة للطّرف الثّاني ليكون أوّلا، في حين ينزوي هو كطرف ثان في

[1]- الرواية، ص 31.

المرتبة الدّنيا، وهذا ينطلق أساسا من نظرة الشّخصيّة لذاتها القائمة على التّحقير كميزة لصيقة بالذات.

هذه المقارنات الكثيرة التي يجلّيها النّص، تؤكّد على حجم المعاناة النّفسيّة التي ترزح تحتها الذات البطلة بسبب من حضور الآخر حضورا مكثّفا، ومخلّفات هذا الحضور المنتج لذلك العذاب النّفسي المؤرق والذي كان مصاحبا للوجود الآخري داخل المحيط الخاص للذات، وكان ذلك العذاب النّفسي حافزا جعل شخصيّة إدريس تكافح للبحث عن الخلاص من أجل الانسحاب من العالم الموازي عالم الغير.

وكما أشرنا سابقا فانّ النّص الذي بين أيدينا يواصل تفكيكه الثّنائيّات المتعارضة، فالنّص هنا يعيد تشكيل ثنائيّة "الأنا والأخر"، أو يمنح القارئ ممارسة هذه الخاصّيّة، باقتراح ترتيب مغاير ومختلف يمسّ موقع كل طرف، حيث يكون الآخر منطلقا في تحديد الطّرف الثّاني الذي هو الأنا وليس العكس، حيث تلغى كلّيّة سلطة الأنا، لكون الأنا كعنصر أوّل وليس ثان يمارس سلطة معنويّة على الطرف الآخر محاولة لاستجلابه ضمن محيطه الخاص، ليكون تابعا وفقط، لكن استحواذ الآخر على الأنا يمنح الأفضليّة له لتغيب الأنا غيابا كليّا في الآخرية .

وصنعت شخصيّة إدريس التّشكيل الجديد للثّنائيّة وجسّدته من خلال السّماح لشخصيّة السّعدي، وأخيه الأصغر، وفطيمة، وأبيه، وجدّه الحقّ في التّوسّع على حساب الذات، كما نجد استمرار الشّخصيّة البطلة والسّارد الرئيسي إدريس في

تكريس هذه الفكرة بقوله " الفرق الوحيد أنّه فاشل بالإيجاب، أمّا أنا ففاشل محبط، وغريب عن المدينة والحيّ والبيت، وعن غرفتي وجسدي أيضا "[1]

حيث نلمس استمراريّة الرّؤية للذات من خلال الآخر، مازال السّعدي يرسم تفاصيل صديقه إدريس حتّى في حالات الفشل، فمازال فشل السّعدي أقوى وأحسن من فشل إدريس، رغم أنّ الفشل واحد دوما.

يدعونا كل ذلك للتّساؤل: هل يعي البطل بأنّه المسؤول عن الفشل و الإحباط الذين أسّسا حياته ما دعاه لخلق هذا النّموذج المقابل ليعلّق عليه جميع إخفاقاته، هل الآخر هو معضلة إدريس، أم أنّ إشكالية إدريس تنبع من ذاته أوّلا، لذا لا يمكننا القول إجابة على هذه الأسئلة سوى أنّ معضلة إدريس هي في الأساس تجربة داخليّة نفسيّة أكثر منها تجربة خارجي، تؤسّس في تجلّياتها المختلفة ، إخفاقات فرديّة متعلّقة بمعرفة الذّات أوّلا ، ومعرفة الآخر ثانيا ، دون الانحياز لأي طرف ، فالأزمة النّفسيّة المتجذّرة الذي يسلّطها الآخر عن وعي أو عن غير وعي على كاهل إدريس هي متعلّقة أساسا بالفشل في معرفة وتقدير الذّات .

من جهة أخرى يتيح لنا النّص الكشف عن أثر نفسي آخر يكتسي أهمّيّة قصوى ، حيث تركّز عليه الشّخصيّة الساردة اهتمامها ، ولعلّه يمثّل مكوّنا رئيسيّا وعنصرا فعّالا نسترشد به في توصيف الخصائص النّفسيّة لهذه الشّخصيّة ، هذا العنصر هو " قلّة الوسامة " ، وهو عنصر يتعلّق بالمشكلة النّفسيّة الأولى وهي عدم القدرة على الإحاطة بكل جوانب الذّات ، يقول إدريس في صّفحة من الرّواية متحدّثا عن نفسه " طالما اعتقدتّ أنّ قلّة وسامتك تلك غير مبرّرة فأبوك وأمّك وأخوك وجدّك وعمّتك وكلّ أهلك أكثر وسامة منك "[2] ، ويبدو أنّ هذا العنصر الذي يعدّ جانبا فيزيولوجيا بحتا والذي يشكّل المظهر المادي للشّخصيّة البشريّة ،

[1] - الرواية، ص 33.
[2] - الرواية، ص33.

كان له التّأثير الأكبر على رسم تلك الصّورة الخارجيّة والتي حدّدت معالم شخصيّة إدريس وعته وجنونه وغيابه وانسحابه عن الحياة ، كما وأنّها خلقت كلّ التّفصيلات التي انبنت عليها تجربته الذّاتيّة ، لأنّ كلّ مشاكل إدريس ومعضلاته النّفسيّة والاجتماعيّة والحياتيّة ، أسّست لها هذه الحالة الشّعوريّة المنبثقة من رؤية تشويهيّة للملامح الخارجيّة ، ما سيولّد انشطارا روحيّا ونفسيّا يصاحبه عذاب داخلي مزدوج : انعدام الرّضا عن الذات من جهة ، واستحالة الحصول على مظهر ملمحي مقبول من جهة أخرى .

لذا فإنّ الوضعيّة الدّاخليّة تتأزّم بشكل متنامي، لتتحوّل إلى عقدة نفسية شديدة الحساسيّة والتّأثير على شخصيّة إدريس.

وحتى الوصف اللّغوي ورد بصيغة " قلّة الوسامة " يذهب في الاتّجاه نفسه، حيث أنّ لفظة القلّة التي تعني الحدّ الأدنى الذي كان يجب أن يكون من الشيء المتحدّث عنه، لذلك كان التّقليل من حجم ما هو كائن هو – في حدّ ذاته – نفي له في الوقت نفسه، أكثر من كونه إثباتاُ وإقرارا بوجوده فعلا، ما يعني أنّ وصف الوسامة بالقلّة هو إقرار بعدم وجودها أصلا.

واختيار ذلك التّعبير دون غيره، يدعو الشّخصيّة إلى استكمال جميع إخفاقاتها الممكنة، سواء على المستوى النّفسي أم الاجتماعي أم المظهري الشّكلي.

وعقدة الشّكل سترافق إدريس طيلة مراحل حياته حتّى رحلته الأبديّة ، إذ نجده يمعن في استحضار هذا المعنى ، حينما يسأل فطيمة عن رأيها في مقوّماته الجمالية فيقول " فقد سألتها مرّة في السّرّ وماذا عنيّ ، وأجابتك في العلن: أنت والسّعدي زينين مش كيما وجوه الصّاشي"[1]، الفقرة تحمل تعبيراً بالغ الأهمية وهي "في السّر" فلكم تحمل البنية اللغوية "في السّر" ذلك الخوف الكبير المسكون

[1]-الرواية، ص33.

بالتوجس من وقع صورة الأنا على الآخرين خاصة إذا كان هذا الآخر بالنسبة لإدريس هو "أنثى" تملك كل مقومات الجمال والأنوثة، لذا نلمس حجم السرية والتكتم التي تحملها عبارة "في السر" والخوف من وقع الجواب، فحتى طبيعة السؤال في حدّ ذاته نابع عن إحساس عميق بالافتقاد للشكل المطلوب وبحث عن إجابات قد تحمل العزاء لروح يعصيها الجسد، وهذا ما تشير إليه العبارة التالية "وضعتك طفلتك في المقام الجمالي ذاته، مع السعدي الوسيم"[1]، فالعبارة تحمل فرحاً حسياً بحمولات الإجابة والتي أهلته لأن يعتلي مكانة مميزة جنبا لجنب مع صديقه السعدي، حيث أنّ الأخير ما يزال يمثّل الإنسان المختلف الذي لم يكنه إدريس ولن يكون بإمكانه أن يكونه.

مازالت شخصية السعدي بكل أبعادها النفسية والجمالية نقطة ضعف كبرى احتوت تجربة إدريس، انعكس ذلك في علاقته بنفسه بالتمادي في تحقير الذات واستصغارها من خلال التركيز الكبير على الجمال المفقود.

وتكبر عقدة النقص وتتكاثر لتنتج صورة مهزوزة عن الذات فيقول: "ولعله تلا القرآن كلما رأى وجهي باهت الملامح"[2]، ما يشير إلى انفصام العلاقة بين الروح والجسد ضمن قطيعة أبدية تضمن لسلطة الجسد ديمومة تنتهي برحلة جنون.

ورحلة الجنون في أبعادها النفسية هي انسحاب من سلطة إلى سلطة الروح لتحقق الذات الحية العبقرية المنشودة جراء خيبات الجسد.

وتمثل عقدة الشكل لدى إدريس زاوية النظر الوحيدة لدى الآخرين لتكوين صورة نمطية عن طبيعة شخصيته لا تختلف عن صورته هو أمام نفسه، وكل ردود الأفعال حوله تستقي شرعيتها من عقدة النقص تلك والتي لا تحمل سوى

[1]- الرواية، ص 33.
[2]- الرواية، ص31.

الازدراء والسخرية فيقول: "ربما أفعل لأني لم أعد بينكم ففي بعدي هذا لن أتحمل نظرات الازدراء منكم، ولا تعليقاتكم القاسية، ولست مجبراً لتصور أحاديثكم وأحكامكم عني في غيابي"[1]، وهكذا تفشل الملامح في خلق نموذج بشري يلاقي الترحيب والقبول اللازمين وسط المحيط العائلي وكذلك الاجتماعي، ويضمن للذات حضوراً فاعلاً يقابل بالاحترام كما يحظى بهما السعدي الحامل لكل صفات الوسامة والتي تضمن له تقدير الناس في حين كان وجه إدريس مأساته الكبرى وحظه العاثر وسوء طالعه لذلك تتجذر هذه الحالة وتتوغل داخل الروح خالقة حالة من الرفض لهذا الوجه والملامح وكل الجسد، تحكمها علاقة عداوة مطلقة، إذ يقول: "طالما كنت مصدر سخريّة بسبب نحافتي ووجهي الطّويل"[2]، فالبنية اللّغويّة تحفّز هذا الجانب وتجعله أقوى ففي الصّفحة نفسها نجد قولا مشابها "كان وجهي عقدة لأمّي"[3] معمّما تلك المعضلة ، ويواصل الراوي في الصّفحة نفسها أيضا "تمنّيت لو أنّ أمي أو أبي أو أيّ كائن من حيّنا المطحون ، أو من أقاربي المستسلمين أخذ لي صورة وخبّأها "[4].

و يزيد السارد من حجم هذه المعاناة لدرجة المبالغة أحيانا ففيما يقول "في المدرسة منحني أحد الإداريين صورة من ملفي القديم، خبأتها لأنه منحنيها بكثير من التهكم"[5]، فالصورة هي تجسيد بطريقة ما للصورة الخارجية للإنسان لذلك تصير معاناة إدريس من وجهه و ملامحه معاناة مزدوجة تنبع من رفضين، رفضه هو لنفسه و رفض المجتمع له بسبب هذه المعضلة، و هربا من هذا الرفض المحتوم يلجأ إلى خلق فضاء يحتفي به دونما سخرية و لا حتى تهكم و هذا الفضاء

1- الرواية، ص 20.
2- الرواية، ص 108.
3- الرواية، ص 108.
4- الرواية، ص 108.
5- الرواية، ص 108.

هو "المرآة" و تلك العلاقة الحميمة مع مرآته، فالمرآة بالنسبة لإدريس تمثل التعويض عن خيباته في وجهه و ملامحه مرآته التي يقابل بها الناس. فالمرآة هي انعكاس لملامحه حقيقة دون مساءلة ولا محاكمة ولا تعليق، هو فضاء يهرب إليه إدريس فرارا من نظرات المجتمع لذلك فإن الشيء الكبير الذي أحبه كان المرايا إذ نجده يقول: "لم أكن على قدر من العقل فقبلتني وعانقت المرآة التي تصورت دائما أنها تحفظ وجهي رغم فراغاتها"[1] فتتحول المرآة إثر ذلك إلى امرأة عاشقة ومعشوقة تحتوي الرجل بجميع تقاسيمه وتضاريسه. فالمرآة هي تلك الحبيبة التي تحتفي به في الحضور والغياب هي أنثاه التي تعيد تشكيل تضاريس وجهه على أساس من نفي لثنائية القبح والجمال، فالجمال هو ما نعتقد أننا نراه والقبح هو ما لا نرى أو عجزنا أن نرى، فإدريس رجل والمرآة امرأته التي لم تحضر في حياته وإن حضرت لذلك هو يقول: «أتساءل كيف أمكن للبشر أن يعيشوا دون مرايا"[2]، ولفظة "دون مرايا" تغوص في عمق النفس البشرية، فالبشر دائما يبحثون عن ذواتهم خارج ذواتهم لكن المرايا هي من تحمل الحقائق حقائق البشر كما هي لا كما كان عليها أن تكون.

والنص في ما ورائياته حينما يركز جهده في العلاقة التي تربط الإنسان بوجوده المادي الملامحي فإنه يعري و يفضح هذه العلاقة للمجتمع بالكشف عن زيفه و تناقضاته و طريقة رؤيته للأشياء و التي تتسم غالبيتها بالسطحية في حين أن الحقائق دائما تسكن الأعماق و ذلك يدعونا للتساؤل هل ما نراه جميلا هو حقا حامل لهذه الصفة أم أنه لا يعدوا أن يكون مجرد سراب؟ ففي إحدى أمنيات إدريس التي لم تتحقق يقول فيها: "كنت تتمنى لو أن الناس تنظر إلى داخلك وليس إلى

[1]- الرواية، ص 109.
[2]- الرواية، ص 114.

وجهك المشدوه والمشدود على الدوام مثل علامة استفهام"[1]، هذه هي إذن المعضلة التي يناقشها النص. كان على البطل أن يتجاوز مشاكله النفسية والانطلاق نحو بناء الذات لكن تأزم الوضع أدى إلى انشطار كلي للذات. وبذلك يكرس النص في أبعاده المختلفة نظرة مادية للأشياء وللكون.

المطلب الثّالث: المخفى والمعلن تطبيقات اللّغة حجاب:

سنتناول في هذا الجانب مقولة "اللّغة حجاب" وتطبيقاتها على الرّواية، فالخطاب وفق هذه المقولة يخفي وراءه العديد من الاحتمالات التّي كان من الممكن أن يجيئ الخطاب فيها، أو يتجسّد بطريقة ما غير الطّريقة التّي حدثت وفق التّسلسل الذّي وردت به الدّوالّ وشكّلت رواية "وصيّة المعتوه".

سنحاول الحفر في طبقات النّص لنستخرج ليس المسكوت عنه فقط، ولكن ما كان حاضرا في وعي الكاتب قبل كتابة النّص ولم يحضر، سواء بوعي أو بغير وعي، أو ما حاول هو طمسه بالسّيطرة الكلّيّة على عناصر الخطاب كي لا تتكشّف مختفياته.

وليس الهدف هو كشف الغطاء عن ما ورائيّة الخطاب الرّوائي الذّي بين أيدينا فقط لمجرّد زعزعة قوانينه الدّاخليّة فحسب، وإنّما سيكون المنطلق هو النّص والمنتهى هو النّص، فالنّص هو الذّي يمنحنا هذه الإمكانيّة للبحث عن كلّ ما أخفاه طوعا أو كرها، لنجيب عن سؤال مفاده: إلى أيّ مدى كان المتن الماصدق لما يخفيه الخطاب؟

ومحاولة للإجابة على السّؤال المطروح سيتركز بحثنا على العناوين الفرعيّة التّي احتوتها الرّواية، هذه العناوين جاءت مرتّبة وفق تسلسل الأحداث داخل

[1]- الرواية، ص 107.

الرّواية ووفق تغيّر الأصوات السّرديّة من جهة أخرى، ففي العنوان الأوّل "صاحب الوصيّة يموت أخيرا" والعنوان الأخير" لا تسخر أبدا من وصيّة معتوه" كان فعل السّرد يتمّ على لسان "أخ إدريس الأصغر" فهو مكتشف الوصايا وهو قارئها الوحيد والشّاهد على تنفيذ ما جاء فيها، حتّى أنّ هذين العنوانين جاءا مرقّمين على التّسلسل الآتي: 1-2 -3، ثمّ في آخر الرّواية في العنوان الأخير "لا تسخر أبدا من وصيّة معتوه" يتمّ إكمال العدّ من 4-5 إلى غاية الرّقم 6 ، ممّا يوحي بتواصل الأحداث.

والمساحة السّرديّة التّي وردت بينهما والتّي تمثّل معظم حجم الرّواية، جاءت كلّها على لسان سارد وحيد وهو "إدريس" حاملة وصاياه تحت عنوان رئيسي "بين المقابر الثّلاث ...وبمحاذاة الوادي" من الصفحة 19 حتّى تكتمل في الصّفحة 117، وحملت بين ثناياها عناوين أخرى مرقّمة من 1 إلى 8، فالسّارد الأخ كان له البدء والختام بينما شغل "إدريس "مجمل المساحة السّرديّة، ومن خلال هذا التّوصيف المساحات للعناوين سننطلق في استخراج البنى المتخفيّة.

ونشير إلى أنّ المساحة المخصّصة لإدريس السّارد الرّئيسي مقابل الشّخصيّات الفاعلة الأخرى، تخفي وراءها مساحة كبرى من الّصمت كانت عنوانا لتجربته، مساحة الإقصاء، عالمه المخفي الذّي لا يعرفه أحد، لذلك فإنّها مساحة للمعتوه ليقول كلّ شيء، كما وأنّ حصر إدريس في منطقة الوسط في عمليّة سرد الأحداث يوحي بذلك الحضور القمعي لإدريس كونه معتوها وفقط، وحينما تمّت له إمكانيّة البوح لم يتأكّد حضوره إلّا من خلال الآخر نائبا عنه، نائبا عن وجوده.

العنوان الأوّل "صاحب الوصيّة يموت أخيرا" يحمل إمكانيّات الإخفاء من خلال دواله المكوّنة له، فصاحب الوصيّة أخفت اسمه وصفاته، وصاحب أخفت مبدأ

العداوة، يموت أخفت مبدأ الحياة، وأخيرا أخفت مبدأ الأوّل، فالدّوال أخفت إمكانيّات قائمة على مبدإ الاختلاف، ولعلّ إخفاء اسم صاحب الوصيّة هو طمس للهويّة كون الاسم أحد دعائم الهويّة، وما ذاك إلاّ لتغييب هذه الذّات المتحدّث عنها تغييبا ماديّا ومعنويّا، لأنّ إسقاط الاسم عن "الجدّ" هو دلالة على عدم الاحتفاء بحياته، دلالة على حياة بلا منجزات ، فالجد لم يكن يملك اسما فأسقط من قائمة الأسماء، الموت بالنّسبة للجدّ "صاحب الوصيّة" كالحياة كلاهما بلا هويّة، وحتّى لفظة "صاحب" التّي أخفت مبدأ العداوة تشيع علاقة التّعادي بين الحياة وبين الجد الذّي ينوب عن الجيل الأول في افتقاره لمعنى الوجود الحق، وأخيرا تخفي استعجال الموت وانتظاره منذ زمن بعيد، منذ كتابة الوصيّة، كما تخفي وراءها أيضا تفكّك للرّوابط العائليّة و الاجتماعية، يغذّيها صراع أبدي متواصل بين الأجيال، في علاقات تواصليّة منفصمة، تخفي استعجالا لأخذ الأدوار وغيّاب كلّي للحوار.

العنوان يجرّنا إلى عنوان آخر يجمل حكاية هذا الجدّ "صاحب الوصيّة غير المحتفى به من القبور وإلى القبور"، فلا عنوان لا هويّة لا اسم لإنسان تساوت عنده ثنائيّة الحياة والموت لترسم بذلك أزمة وجود.

كما وأنّ إمكانيّة الخفاء التي تجسّدت بواسطة البنى اللّغويّة المشكّلة للعنوان تذهب بعيدا بكشفها عن حقائق جوهريّة تخصّ البنى الاجتماعية والعلاقات الإنسانية المكوّنة لهذه البنى، حيث نلمس تفتيتا لثنائيّة "الحياة والموت" ليصير الموت هو الأصل للحياة، وهو الأوّل والآخر، لتنتفي الحياة معلنة عن ثنائيّة أخرى : الموت مقابل الموت الحقيقي، الموت ضمن الحياة، الموت الذّي يجسّد حياة الجدّ ثم الأب فالحفيد ،الموت الذّي يطارد الذّات الحيّة جيلا بعد جيل، ليغذّي الشّعور

العام بالإحباط والفشل والتّوجّس من الآخر، ليظلّ انتظاره هاجسا قويّا لسكّان الحيّ.

لفظتا أخيرا وأوّلا ثنائيّة زمنيّة تخفي وراءها ضياع الإنسان وسط الزّمن، وهيمنة هذا الأخير على الحياة بكلّ أطوارها، العنوان يخفي كذلك عنوانا كبيرا: صراع الإنسان ضدّ مجهولين الحياة، الزّمن، فحينما يصير انتظار الموت والذّهاب إليه سعيا غاية مرجوّة، فذلك انشطار كلّي للحياة.

ونذهب إلى العنوان الأخير من الوصيّة بحسب الحركة السّرديّة "لا تسخر أبدا من وصيّة معتوه" ، الفعل "لا تسخر" يخفي وراءه مبدأ الاحتفاء والتّقدير، وصيّة معتوه" تخفي فئة أصحاب العقول، فبين السّخريّة والتّقدير عالمان متصارعان، النّص خلف هذه الدّوال لا يقرّ ولكنّه يسائل العالم الأوّل، يسائل العقلاء عن زيفهم، عن إقصائهم للآخرين المختلفين، ولذلك فهي إدانة لتلك الفئة العاقلة المتسلّطة بسلطة العقل، النّص يستنطق المسلّمات ليعيد بناءها من جديد، ويمكننا تدعيما لهذه الفكرة أن نطرح سؤالا يمليه النّص في حدّ ذاته: هل العقلاء فعلا على صواب أم أنّهم لا يعدون أن يكونوا متلبّسين بلباس العقل وفقط؟

العبارة تغوص في عالم الحقوق والواجبات فهي تخفي حقّا ضائعا ومهضوما، وهو حقّ المجانين في الحياة، في التّعبير، هو اعتراف ضمني للفئات الأضعف للفئات الهامشيّة بالحياة دون إقصاء.

والعنوان تفكيك أيضا لثنائيّة "العاقل/ المجنون"، على أساس من إخضاع العقل للمساءلة، باعتباره معطى تكوينيّا أساسيّا يبنى عليه وجود الإنسان، ويظهر ذلك في نسبة الوصيّة إلى "المعتوه" وإخفاء "العاقل" بالرّغم أنّ شرط الوصيّة تمام

العقل وهو اتهام لوظيفة العقل في حدّ ذاتها، كما أن العبارة تخفي سؤالا ضخما: هل العقل هو الموصل الوحيد إلى الحقيقة؟ أم أنّ التّحرّر منه هو الحقيقة ذاتها؟

والعبارة في أبعادها الخفيّة تمارس نقدا لاذعا للممارسات التّي تطغى على المنظومة الاجتماعية والفكريّة المترسّخة على مرّ الأزمنة ويتجلّى ذلك في "إقصاء الآخر" المختلف وإبعاده إبعادا قهريّا عن الحضور الفاعل، ويشير إلى تلك الأزمة التّواصليّة بين طبقات مجتمعيّة متعدّدة.

العنوان باعتباره صيغة لغويّة يمارس فعل الإخفاء بطريقة قصديّة، فصيغة النّهي "لا تسخر" جعلت المخاطب بفعل النّهي الذّي يتضمّن أمرا مضمرا تقديره "أنت" أو أنت أيّها العاقل، وركزت على إظهار لفظة "المعتوه" دون إضمار، وهذه العمليّة القواعديّة تقضي باستعادة حقّ منتهك في التّواجد على مستوى المحيط الاجتماعي للشّخصيّة، ليس هذا فحسب وإنّما ينقلب فعل السّخريّة ليعمل عملا عكسيّا ضدّ المخاطب المضمر(العاقل)، في عمليّة لتبادل الأدوار بين متناقضين: العاقل/ المجنون ترمي إلى نزع صفات العاقل ومنحها للمجنون، خصوصا إذا كان الرّاوي في النّص هو الطّرف الثّاني المكوّن للثّنائيّة.

ويبدو أنّ العنوان يستحضر عن طريق لعبة الإظهار والإضمار مقولة تواتريّة هي" خذ الحكمة من أفواه المجانين"، والتّي تتناصّ مع هذه الرّؤية المخفاة.

نواصل عمليّة الاشتغال على مقولة "اللّغة حجاب" لننتقل إلى عناوين الحركة السّرديّة الثّانيّة كما وردت مرتّبة في الرّواية، حيث أنّ صيغة العناوين جاءت على شكل عنوان كبير احتوى عناوين فرعيّة شكّلت "سيرة ذاتيّة" لحياة الرّاوي إدريس، والعنوان هو" بين المقابر الثّلاث ...وبمحاذاة الوادي"، ففعل الحصر بلفظة "بين" أخفى الشيء المحصور، و"المقابر الثّلاث" أخفت فضاءات أخرى

غير المقابر، والوصف العدديّ بلفظة "الثّلاث" أخفى وصفا عدديّا آخرا كالأربع أو الخمس أو السّبع مثلا، و"بمحاذاة" أخفت البعد عن الوادي، و"الوادي" أخفت اسمه وموقعه وخصائصه، فحينما نفكّك العنوان استخراجا للمخفى فإنّنا نلمس قيّما كثيرة مضمرة، إخفاء الشيء المحصور وهو إدريس كوجود فيزيقي ومعنوي، أو حتّى الحياة المتعلّقة بذلك الوجود، فإنّ ذلك ينبئ بأنّ المقابر الثّلاث كفضاء سلطوي يحاصر ذلك الوجود ويحصره ضمن مساحة محدودة جدّا، و"إدريس" هنا كشخصيّة مضمرة يتماهى في فعل القبر الذّي تفرضه المقابر.

والمقابر التّي ألغت الفضاءات الأخرى هو إخفاء لمعالم الحياة بمختلف فضاءاتها، فلو اقترحنا صيّاغة بديلة للعنوان على شاكلة: بين الأسواق الثّلاث، أو بين المدارس الثّلاث، أو بين المدن الثّلاث، لكان الفعل الإخفائي يقصي قيّم الموت ويحتفي بقيم الحياة لأنّها فضاءات حيّة تحفل بالحياة التّي يواريها العنوان خلف تصريحه بعبارة "المقابر الثّلاثّ" كعبارة دالّة على فضاء ميّت يحاصر الأحياء، لذا فإنّ القيم المغيّبة هي قيم مبحوث عنها، هي قيم تؤسّس لوجود إنساني طبيعي، لا وجودا عارضا يسيطر عليه الموت كقيمة ثابتة.

ولفظة "الثّلاث" التّي تخفي تعدادا مختلفا، تركّز على التّعديد بالثّلاث دون الأعداد الأخرى، فإنّ ذلك إشارة إلى البعد الرّمزي الذّي يحمله العدد "ثلاثة" داخل الرّواية كعدد حضوري وفاعل في صنع الأحداث، فالشّخصيّة البطلة تقدّم نفسها كونها "طرفا ثالثا" بين الشّخصيّتين الأخريتين: السّعدي وفطيمة، كما أنّ فضاء الأحداث لا يجاوز محيط المقابر الثّلاث، لذلك فإنّ التّثليث يخفي أيضا إضمارا للواحد (إدريس)،ولفظة "الثّلاث" التّي وردت معرّفة تخفي مبدأ التّنكير والتّنكير يحيل على العموم أما التّعريف فيحيل على التّخصيص، ما يجعل اللّفظة تمارس إخفاء على صفات معيّنة تنسب للمقابر الثّلاث، فلو أنّ العبارة جاءت بصيغة "بين

مقابر ثلاث" لكان الفضاء المتحدّث عنه فضاء اعتياديا لا يكتسب أيّة أهمّية في مجرى الأحداث، وعبارة "المقابر الثّلاث" إضافة إلى مبدإ التّخصيص الذّي اعتمدت عليه، فإنّها تخفي هويّة المقابر وأسماءها وموقعها الجغرافي، وذلك ينطلق من رؤية توحيديّة تنظر إلى المقابر الثّلاث على أساس من كونها فضاء واحدا يساوي بين البشر، بالرّغم من أنّها تقوم على الاختلاف، باعتبار أنّ الأولى للمسلمين، والثّانيّة للنّصارى، والثّالثة لليهود، والجمع بين الفضاءات رغم اختلافاتها في عبارة واحدة تخفي وراءها مبدأ إنسانيّا تؤسّس له البنى اللّغويّة المرصودة و هو مبدأ "حوار الأديان".

ولفظة محاذاة التّي أسّست للارتباط الوثيق بين الوادي كفضاء وبين إدريس كإنسان، ومبدأ البعد الذّي تخفيه وفقا لمبدإ الاختلاف تنفي حصول أيّ انفصال بين الوادي وبين إدريس وتلغي حدوثها ، وتخفي كذلك علاقة الإنسان بالطّبيعة التّي تقوم على التّقارب الحتمي، ولفظة "الوادي" التّي أخفت اسمه وصفاته تمارس فعل الإخفاء على معاني "الوادي" كفضاء واهب للحياة منذ الأزل وتحوّله في حيّ ديار الشّمس إلى فضاء يفعل فعل المقابر الثّلاث.

-"لماذا نقتل" صيغة السّؤال التّي طرح بها العنوان تخفي وراءها مبدأ وهب الحياة أو الإبقاء عليها، لنعيد تأسيس السّؤال على النّحو الآتي: لماذا لا نبقي على الحياة بدل أن نقتل؟ ، فالضّمير المستتر الذي تقديره "نحن" يخفي هويّة القتلة، وهو سؤال تاريخي يبحث في أصول الجريمة الأولى منذ قابيل حتىّ اليوم، وهي صيغة تخفي إدانة لفعل القتل كونها صيغة لم تفصّل في طبيعة الضّمير "نحن"، كما أنّه يخفي رؤية إنسانيّة للوجود بدليل أنّ مبدأ الإبقاء على الحياة المخالف للقتل ينطلق من تلك النّوازع الإنسانيّة الباحثة عن قيم التّسامح والسّلام، وفعل الإظهار للقتل والإخفاء لمبدإ الحياة يخفي ذلك الجنوح الغريزي للقتل لدى البشر، وفعل

الإخفاء يعمل عمله أكثر حينما يحمل سخريّة مبيّتة من فعل القتل تحت سؤال نقترحه: لماذا نقتل إذا كان ليس بإمكاننا أن نهب الحياة؟ ولماذا نقتل إذا كانت الحياة والموت متساويّتان؟ حسب رؤية السّارد المتخلّلة في الرّواية.

-الكباش النّموذجيّة: صيغة العنوان المكوّنة من لفظتين تحمل صفة وموصوفا، فلفظة "الكباش "تخفي مبدأ الإطلاق كونها وردت معرّفة، وصفة "النّموذجيّة "تخفي صفة "السّلبيّة، و المخفى هنا ينطلق من تأسيس علاقة بينه وبين المظهر، فمبدأ الإطلاق المخفى هو تركيز على نوع فريد من الكباش وهو كباش الجلفة بما أنّها مدينة "تحتفي بالكبش"[1]، وتقصي كباش المدن الأخرى كونها لا تحمل صفة "النّموذجيّة"، كما أنّنا نستطيع أن نجاوز بالمخفى بعدا آخرا كون الكباش لفظة تدلّ على نوع حيواني، ما يخفي علاقة الإنسان منذ القدم بهذا الكائن وتواصلها خاصّة في المخيال العربي كحيوان قرباني مقدّس، يحمل صورة شعائريّة ترمز إلى "الذّبح العظيم"، والعبارة تخفي أيضا تلك الرّابطة المحفورة في ذهنيّة المجتمع العربي والتّي تجمع بين "الكبش" وبينّ "الرّجل" في صفات القوّة والفحولة، ولعلّها صفات مبحوث عنها لدى "الذّكر" لتجعل منه "الرّجل النّموذجي" لتجاوز نموذج "الرّجل السّلبي" والذّي تريد العبارة أن تخفيّه تماما.

- فطيمة التّي تخصي السّباع: العنوان يبتدئ باسم علم دالّ على اسم أنثويّ، ففطيمة اسم يغيّب صفات هذه المرأة وعمرها وملامحها، وعبارة "تخصي السّباع" تقصر فعل الإخصاء على "السّباع" دون الأنواع الأخرى من الحيوان، ولعلّ اسم العلم فطيمة حينما يذكر وحده دون ذكر الطّبيعة الفيزيولوجيّة أو الاجتماعية "لحامل الاسم" فإنّ ذلك يخفي رمزيّته كاسم دالّ على المرأة الجزائريّة كنموذج ينتقل من حالة الخفاء إلى حالة التّجلّي، عن طريق خلق حالة من النّديّة

[1]- الرواية، ص 39.

بينها وبين الرّجل، والعبارة التّاليّة التّي جاءت كجواب عن سؤال: من هي فطيمة؟ فكان الجواب: التّي تخصي السّباع، وهي إخفاء لعلاقة الرّجل بالمرأة المحكومة بأعراف ومعتقدات معيّنة تنطلق من خصوصيّات المنطقة العربية، فالعبارة تخفي ديمومة التّصارع بين الطّرفين المفضي إلى مبدإ الانهزام أو الغلبة.

ولفظة "السّباع" تخفي تلك العلاقة التّلازميّة بين السّبع وبين الرّجل، وهي امتداد للفكرة المشار إليها سابقا المرتبطة بالذّهنيّة العربيّة والمتعلّقة بإلصاق صفة السّبع والفحل على الرّجل دلالة على القوّة والكمال.

والعبارة في مجملها تعالج علاقة الرّجل والمرأة في جميع أبعادها الاجتماعية والنّفسانيّة، وتطرح قضيّة الذّكورة والأنوثة لتعيد صيّاغتها على نحو مختلف، ففطيمة التيّ تخصي السّباع هي التي تهزم منطق الرجل لتؤنّث العالم.

-شجرة النّبق المباركة: تخفي لفظة شجرة، أنواعا أخرى من الموجودات، والتي ترتبط مع الشّجر في علاقة تضاد واختلاف، كالحجر مثلا فكلاهما جمادين لكنّ الشّجر يمتاز بالحياة والعطاء والنّبق تخفي أنواعا أخرى من الشّجر كالزّيتون والعنب مثلا، ولفظة المباركة تخفي مبدأ اللّعنة، فعمليّة الإخفاء تشير إلى رمزيّة الشّجرة منذ آدم حتّى اليوم كشيء متعلّق به، وذكر شجرة النّبق دون غيره يخفي بين طيّاته رغبة في امتلاك شجرة مختلفة تتيح لإدريس ذلك المجنون خلق عالمه الخاص تحرّرا من العالم المختلف الذي يملك هو الآخر شجره المبارك، وتحرّرا كذلك من الانتماء لشجرة عائلة تورّث الجذب و الفقر والجنون ، ولعلّها رغبة في النّظر إلى الانسان من خلال أنّه إنسان وفقط، لا من خلال انتمائه العرقي أو القومي أو اللّوني.

هي رؤية تعكس الواقع وتحوّله وفق منطق الجنون إلى واقع يخلو من صفات البركة، ما يجعل العالم متّصفا بصفة الدّنس.

-"في جبّانة اليهود": لفظة "جبّانة" تخفي فضاء غيرها، و"اليهود" تخفي حسب البعد العقدي جنسا آخرا وهما المسلمين والنّصارى، والجبّانة كلفظ يخفي الفضاءات الأخرى كالسّوق أو الشّارع مثلا، فإنّ ذلك يحصر الوجود اليهودي داخل مدينة الجلفة في محيط ضيّق لا يجاوز المقابر، وجبّانة تخفي وراءها طابعا عامّيّا شعبيّا، فهي لفظة تتداول في العّامّية الجزائريّة دلالة على المقبرة ، واستعمالها يخفي قيمة اجتماعية تتمثّل في تلوّن الفضاءات بطابع المدينة، حيث أنّ جبّانة اليهود كمكان يضم الآخر المختلف تصير جزءا من معالم الجلفة وجغرافيّتها ما يجعل من الجلفة مدينة تاريّخيّة عريقة.

ولفظة اليهود التي أخفت بدورها الحديث عن ديانتي الإسلام والمسيحية تشير إلى خلو هذّين المكانين من الهدوء والسكينة المبحوث عنهما من طرف إدريس، ذلك أن مقبرة المسلمين تعج بالموتى كل يوم ،ومقبرة النصارى مكان يديره جده فلم تبق إلا جبانة اليهود بصفتها "الأكثر سلاما في العالم"[1] ،كما أن اتخاذ جبانة اليهود مأوى يخفي شعورا بالاغتراب الوجودي، فإدريس كمجنون يأخذ صفة الغريب ويشابه بذلك اليهود الغرباء رغم كونه ابن الحي والمنطقة ، فاليهود يفتقدون إلى الوجود الفاعل بمدينة الجلفة ،لكنهم يملكون مقبرة وإدريس غريب مثلهم يملك قبرا فقط.

-دع عنك لومي: يبتدئ العنوان بصيغة الأمر الفعل (دع) والصيغة تخفي الضمير المخاطب وتقديره أنت كما أن لفظة (لومي) تخفي مبدأ الشكر لعل العبارة تمارس الإخفاء على المخاطب كونه يحتل في الرواية صفة الند بالنسبة

[1] - الرواية، ص 95.

للراوي وهو صديقه السعدي، والعبارة إضافة إلى إخفائها المخاطب تخفي كذلك المخاطب أو القائم بفعل الأمر وهي إحالة إلى تلازمية العلاقة بينهما. كقاتل ومقتول وموت أحدهما يعني موت الآخر سواء أكان موتا ماديا أم أخلاقيا.

-التطهير: تخفي الكلمة الوحيدة المكونة للعنوان وراءها مبدأ الخطيئة، فالتطهير هو فعل يتبع الخطأ، والعنوان هنا يتناص مع مبدأ التطهير الموجود في الديانة المسيحية، ويبدو أن التطهير كفعل تنشده الذات المتكلمة يخفي حالة شعورية يعيشها القاتل إدريس بعد قيامه بفعل القتل الخطيئة الكبرى، وهي إشارة خفية تبحث عن النقاء وعن الخلاص والعنوان يجاوز بالتطهير المستوى الذاتي إلى المستوى الجماعي، هي دعوة إلى تطهير العالم، هي رؤية باحثة عن السمو بالإنسان تجاوزا للبعد الأرضي.

-مأدبة القديس :مأدبة تخفي طبيعة الفرح كون المأدبة ترمز إلى المناسبات السعيدة، فلفظة القديس تخفي وراءها لفظة المذنب ،والإنسان القديس هو العارف بالله، هو الولي وهي لفظة تستحضر الرموز المسيحية فالقديس رتبة كنسية يتمتع حاملها بالاحترام والتبجيل لذلك فإنّ عمليّة الإخفاء للبنى اللّغويّة المغيّبة، ترمز إلى فعل تتويجي بمرتبة القداسة وتضع القدّيس إدريس في منزلة الولاية متّصفا بصفات الطهر والنّقاء والسمو، ويهيل على مضيفيه السّعدي وفطيمة الصّفات المعاكسة، إنّه يعيدنا إلى ثنائيّة المقدّس والمدنّس، فالعالم الذي يمثّله المجنون هو عالم الجمال والحقيقة والمثل عالم البياض، أما عالم أصحاب المأدبة فهو العالم الذي يخلو من هذه الصفات مجتمعة، وهي مقارنة بين العوالم: (الأرضي، السّماوي)، (الرّوحي ، الجسدي)، (السّفلي، العلوي)، و (المادّي ، المعنوي) ضمن تموقعات الانسان بينها منذ الأبد.

بعد استكمال جميع مراحل البحث وفق الخطّة المتبعة، نصل ختاما إلى استخلاص بعض النّتائج المهمة والتّي تخص المعطيات العامة للموضوع المبحوث فيه، وهذه النّتائج كالتّالي:

- التفكيك فعل قرائي يمارس على مختلف الخطابات التي تكتسب في فلسفة دريدا صفة الكتابة كالخطاب السياسي والديني إلى الخطابات الفلسفيّة والأدبية والنّقديّة .
- تحديد ماهيّة التّفكيك منوط أساسا بفهم دقيق وواع لمقولات دريدا، وللبيئة الثقافيّة والفكريّة والفلسفيّة المنتجة لأفكار دريدا، ولعلّها مهمة صعبة تعرقل عمل الباحث خصوصا الباحثين العرب وما يتعلّق بمشكلات التّرجمة والتّي تحول دون التّمثّل العلمي والموضوعي للفكر التّفكيكي، وذلك ما أدّى إلى إطلاق الأحكام القيميّة على هذه الفلسفة المعاصرة.
- مفاهيم التّفكيكيّة مفاهيم إشكاليّة كونها تعتمد على مبدإ التّحديد و اللّاتحديد في الوقت ذاته ، وهي صفة تزيد من قلق المصطلح النّقدي.
- التّفكيك في الدّرس النّقدي العربي محكوم ب"سوء القراءة" نظرا لغياب مشروع نقدي عربي يتبنى فعل التّرجمة وتحديد المفاهيم، كما أنّ التّفكيك العربي يؤسّس لجهود فرديّة تحيد أحيانا عن العلميّة و الموضوعيّة.
- تقوم المعالجة التّفكيكيّة للنّصوص على تفعيل القراءة بإحداث علاقة تبادليّة بين القارئ و النّص حيث يهدف الفعل القرائي التّفكيكي إلى خلق قراءة إبداعيّة موازيّة للعمليّة الكتابية عن طريق الهدم وإعادة الإنتاج ، وهي مهمّة تلغي دور المؤلّف و تستبدله بالقارئ الواعي.
- رواية وصيّة المعتوه هي نصّ مفتوح والذي يمد القارئ بإمكانيات للتّحليل تتجاوز المعنى الواحد إلى معاني لا نهائيّة.

- التّفكيك أبان لنا عن البنى الخفيّة و التّي شكّلت في الرواية العمق النّصي ضمن مستوياته المتعدّدة .
- اشتغال التّفكيك في رواية وصية المعتوه أدى للكشف عن أدبيّة النّص من خلال الوقوف على الآثار الجماليّة التّي تأسّس وفقها .
- التّفكيك فعّل العمليّة القرائيّة من خلال الغوص في الأبعاد الورائيّة للنّص وعدم الاكتفاء بحصر النّص في معنى واحد ومركزي يعطّل عمليّة القراءة ويحدّها.

وختاما يمكنا القول بأن بحثنا هذا يعدّ بمثابة جزئيّة صغيرة تحاول تسليط الضوء على المناهج النّقديّة المعاصرة في محاولة لفهمها فهما علميّا، كما أنّه دعوة علميّة لمواصلة الاهتمام بمباحث النّظريّة النّقديّة.

المصادر والمراجع:

المصادر:

-اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، كتاب الموتى ضد الأحياء، دار ميم للنشر، ط1 2013.

المراجع بالعربية:

1 -أحمد أبو زيد، المدخل الى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1990، (ب ط).

2 -بشير تاوريريت، التّفكيكيّة في الخطاب النقدي المعاصر، دار ومؤسّسة رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق سوريا، ط1 2009.

3 -طارق النّعمان، مفاهيم المجاز بين البلاغة والتّفكيك، دار ميريت للنّشر والمعلومات، ط1 2003.

4 -عادل عبد الله التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا دمشق ط1 2000.

5 -عبد السّلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991.

6 -عبد الله الغذّامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النّقد والنّظريّة، دار سعاد الصّبّاح، ط2 1993.

7 عبد الله محمّد الغذّامي، الخطيئة والتكفير من البنويّة إلى التّشريحيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط4 1998.

8 -عبد الله محمّد الغذّامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النّظريّة العربيّة وبحث في الشّبه المختلف، المركز الثّقافي العربي بيروت لبنان، ط1 1994.

9 عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "اين ليلاي"، محمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، (ب ط).

10 -علي حرب، النّصّ والحقيقة نقد الحقيقة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 1993.

11 -ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيّارا أو مصطلحا نقديّا معاصرا، المركز الثّقافي العر بي، ط4 2005.

12 -نبيهة قارّة، الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط1 كانون الثّاني(يناير) 1998.

–المراجع المترجمة:

1 -ج.هيو. سلفر مان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1 2002.

2 -جاك دريدا وآخرون استراتيجيات التفكيك، ترجمة حسام نايل، أزمنة للنسر والتوزيع طع1 2009.

3 -جاك دريدا وآخرون، البنوية والتفكيك مداخل نقدية، ترجمة حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع طع1 2007.

4 -جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد بلال سيناصر، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء المغرب، ط2 2000.

5 -جاك دريدا، المهماز أساليب نيتشه، ترجمة عزيز تومة وابراهيم محمود، بدار الحوار للنشر والتوزيع ط1 2010.

6 -جاك دريدا، صيدليّة أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنّشر، تونس 1988 (ب ط).

7 -جاك دريدا، في الروح هايدغر والسؤال ترجمة عماد نبيل، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1 كانون الثاني 2013.

8 -جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للتّرجمة، ط2 2008.

9 -جاك دريدا، مواقع (حوارات)، ترجمة وتقديم فريد الزاّهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 19

10-جون ستروك، البنويّة وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة

11-جون ليتشه، خمسون مفكّرا أساسيّا من البنويّة إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مراجعة محمّد بدوي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1تشرين الأوّل أكتوبر2008.

12-رامان سلدرن، النظرية النقدية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998 (ب ط).

13كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة ترجمة صبري عبد المنعم، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (ب ط).

14-لقاء الرّباط مع جاك دريدا، لغات وتفكيكات في الثّقافة العربيّة، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1 1998.

15-ليونارد جاكسون، بؤس البنويّة الأدب والنّظريّة البنويّة، ترجمة، ثائر ديب، دار المعرفة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط2 2008.

16–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، رواية عن جلال الدين الرومي، ترجمة: خالد الجبيلي، طوى للإعلام، لندن ط1، 2012.

فهرس الموضوعات

شكر

الإهداء

مقدمة.....(أ-ب)

الفصل الأول: ملامح تفكيكية.....06

المبحث الأول: نبذة عن المنهج

التفكيكي.....06

المبحث الثاني: المقولات التفكيكية المختارة

للدراسة.....15

المطلب الأول:

الاخ(تلا)ف.....15

المطلب الثاني:

الأثر.....21

المطلب الثالث: مقولة اللّغة

حجاب.....24

الفصل الثاني: تجليات التفكيك في رواية "وصية المعتوه" دراسة تطبيقية.....26

المبحث الأول: ملخص

الرواية.....26

المبحث الثاني: تطبيقات المقولات

التفكيكية.....30

المطلب الأول: تجربة

الاخ(ت)لاف.....30

المطلب الثاني: البحث عن
الأثر.....54
أ-الأثر الجمالي: تجليات العناصر
السردية.....54
ب-الأثر النفسي: عقدة
الطفولة.....68
المطلب الثالث: المخفى والمعلن تطبيقات اللّغة
حجاب.....79
خاتمة.....
92
قائمة المصادر
والمراجع.....95
فهرس
الموضوعات.....100