جامعة سيدي محمد بن عبد الله:
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
سايس – فاس

مركز دراسات الدكتوراه:
اللغات والتراث والتهيئة المجالية
تكوين الدكتوراه: اللغات والآداب والتواصل
محور: الدراسات العربية

بحث لنيل شهادة الدكتوراه

تحت عنوان:

تاريخ تلقي الرواية النسائية المغربية:
عام الفيل، عزوزة وأخاديد الأسوار
نماذج

من إعداد الطالبة:
رشيدة محزوم

تحت إشراف الأستاذ:
الدكتور محمد مساعدي

السنة الجامعية: 1439/1438هـ- 2017/2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح أخي الطاهرة عبد العالي

محزوم

إلى أمي الغالية التي تحولت إلى

كائنة ليلية لتؤنس طقس قراءاتي الليلية

رغم شيخوخة عمرها

كلمة شكر:

إلى الصبور والحنون والساعي إلى ترسيخي في المعرفة الجادة، أستاذي العزيز المشرف الدكتور محمد مساعدي.

إلى كل الأساتذة الأجلاء أعضاء مناقشة أطروحتي التي سيعبدون لها الطريق نحو التنوير بملاحظاتهم وتصويباتهم.

إلى أختي الرؤوم الدكتورة خديجة القشايي

إلى صديقتي المبدعة الزهرة رميج

إلى أعز أستاذين لدي:

أستاذي الغالي: الدكتور عبد الله الغواسلي المراكشي

أستاذي الغالي: الدكتور محمد زهير

مقدمة:

يتناول بحثنا في هذه الأطروحة موضوع تاريخ تلقي الرواية النسائية المغربية وذلك من خلال نماذج روائية، وهي كالتالي: "رواية عام الفيل" لليلى أبو زيد وروايتي "عزوزة" و"أخاديد الأسوار" للزهرة رميج.

وهو بحث يتعلق بكيفية قراءة القراء لهذه الروايات، لذا انصب مجال اشتغالنا على معرفة طرائق القراءة، وجاء بحثنا عبارة عن تاريخ ابستيمولوجي، يرصد بالأساس أشكال التفاعل بين النص والقارئ، الذي تؤطره قراءتنا لتاريخ تلقيات كل من رواية عام الفيل وعزوزة وأخاديد الأسوار.

إن هذه الأسئلة أفضت بنا إلى معالجة مسألة أساسية وهي كيفية تلقي القراء للرواية النسائية المغربية، خصوصا وأن المبدعة المغربية حديثة العهد بالكتابة الروائية ولمعالجة هذه المسألة، قسمنا هذه الأطروحة إلى خمسة فصول: فصلين نظريين وثلاثة فصول تطبيقية. في الفصل الأول، تطرقنا إلى المناهج التي كانت سائدة قبل نظرية التلقي، كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي ثم المنهج البنيوي، وفي الفصل الثاني ركزنا على جمالية التلقي خاصة عند ياوس، التي جاءت كبديل منهجي للنظريات النقدية السائدة آنذاك، هذا البديل الذي يقوم أساسا على مناهضة النزعة الوثوقية، ويقوم على تأريخ الأدب من زاوية التفاعل الذي يقوم بين العمل الأدبي وقارئه، وذلك من خلال الجمع بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

وقد أشرنا في هذا الفصل إلى الأصول المعرفية التي قامت عليها جمالية التلقي، من قبيل الظاهراتية والهرمينوطيقيا والماركسية والشكلانية، ثم إلى المفاهيم الإجرائية من قبيل أفق التوقع والعدول الجمالي ومنطق السؤال والجواب والدراسة التعاقبية والتزامنية.

هذه الأصول المعرفية والمفاهيم الإجرائية هي التي أسست منظورا شاملا لجمالية التلقي، فُقِدَتْ معه المسلمات التي كانت ترتكز عليها بعض النظريات النقدية الكلاسيكية، والتي كانت تؤمن بالنزعة الوثوقية التي تتناول الظاهرة الأدبية، داخل إطار مغلق يتمثل في جمالية التمثيل بالنسبة للماركسية وجمالية الإنتاج بالنسبة للشكلانية.

وهاتان المدرستان لم تعيرا اهتماما للقارئ، على خلاف جمالية التلقي التي أصبحت عنصرا مهما يساهم في إنتاج المعنى وفي صنع التاريخ.

وفي الفصل الثالث والرابع والخامس، حاولنا أن نقوم بمقاربة تطبيقية لبعض المفاهيم الإجرائية لجمالية التلقي كما نظر إليها ياوس، لأن استثمار جميع هذه المفاهيم الإجرائية لهذه النظرية مسألة صعبة في المقاربة التطبيقية وخلصنا إلى تحديد المعيار الأدبي الذي مكننا من الكشف عن الضوابط التي استقرت في ذهن القراء أثناء قراءتهم، حيث كانت المصطلحات النقدية التي واكبت الإبداع النسائي من قبيل " أدب نسائي"، و"أدب الأنثى"، و"الكتابة النسوية" وغير ذلك، حيث تشكل أفق توقع القراء في تلقياتهم لكل من عام الفيل

وعزوزة، في حين مثل تلقي أخاديد الأسوار انزياحا تاما عن هذه المصطلحات، نظرا لانفتاح هـــذه الروايـــة على ما هو إنساني.

واستنتجنا من خلال عرضنا لتاريخ تلقي هاته الروايات، أن مختلف القراءات كانت تجليات لآفـــاق متضاربة، وقد اتضح لنا من خلال تشكيل أفق القراء، أنه أفق ارتبط بالمواكبة النقدية للرواية النســـائية الـــتي أفرزت مصطلحات جديدة في النقد عموما من قبيل مصطلح الكتابة النسائية، أدب المرأة، الأدب النســـوي، الإبداع النسائي.

وهي مصطلحات تأرجحت بين المؤيدين لهذه المصطلحات وبين الرافضين. وأصبح بعض نقاد الرواية النسائية يستوعبون استقلال الإبداع النسائي عن الخلفيات الإديولوجية، في حين أكد آخـــرون الخلفيـــات الجاهزة السابقة عن أدب المرأة والتي يؤطرونها داخل إيديولوجيات الحركات النسوية.

فكل من رواية عام الفيل وعزوزة، وقعتا تحت وطأة هذين الموقفين، الشيء الذي جعلنا نستنتج مـــن هذه التلقيات أنها كانت حبيسة أفق توقع خاص بالرواية النسائية المغربية، تارة بانفصالها عن الإبداع كظاهرة فنية بحته وخندقتها في الموقف النسائي، وتارة أخرى بالتركيز على جمالية الإنتاج الأدبي فقط ...وهـــو مـــا لمسناه في تلقي أخاديد الأسوار، حيث كانت قراءتها منفتحة على ما هو كوني وليس مخندقا في قضية المرأة.

ونشير إلى أن قراءتنا لمجمل هذه التلقيات، انطلقت من جهاز مفاهيمي يؤمن بالنسبية والاختلاف، فأهم مبادئه أن النص ليس له حقيقة واحدة ثابتة، بل هو منفتح على تعدد القراءات التي تنفتح على مسار من التفاعلات بين النص وقرائه المتعاقبين وعليه، فإن دراسة تاريخ تلقي الرواية النسائية المغربية من خلال تجربة المتلقي، تكشف البعد التداولي لهذه النصوص، وقابليتها للانفتاح على احتمالات قرائيـــة متنوعـــة، وتُظْهِـــرُ كذلك حركية أفق توقع القراء وتجدد اسئلتهم بحسب اختلاف مرجعياتهم المعرفية والأدبيـــة انطلاقـــا مـــن التغيرات الأدبية والسوسيوثقافية. ومعنى هذا أن قراء عام الفيل وعزوزة وأخاديد الأسوار يُعْتَبَـــرُونَ ركنـــا أساسيا في توثيق هذه النصوص ورصد الثابت فيها والمتحول.

وأخيرا نود أن نشير إلى أن هذا البحث ما كان له أن يتحقق لولا توجيهـــات أســـتاذنا المشـــرف الدكتور محمد مساعدي، وان وُفِّقْتُ في إنجازه فالفضل راجع إلى أستاذي المشرف، وإن كان البحـــث بـــه هفوات فذلك راجع إلى ظروفي الخاصة.

الفصل الأول:

ما قبل نظرية التلقي

توطئة:

إن المنهج في الدراسات الأدبية، حصيلة مرحلة تاريخية لها خصوصيتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، والمنهج تبعا لخصوصية كل فترة يجسد تصورا معينا للأدب ووظيفته، من خلال نحته لمفاهيم نظرية، وأدوات إجرائية.

وبذلك يمكن القول إن كفاية أي منهج تظل قضية نسبية وخلافية، رغم ما قد يوفره من تماسك نظري، وقدرة إجرائية.

إن المعنى الأدبي أشبه بالجبل الثلجي الذي لا تظهر منه في البحر إلا القمة أما القاعدة العريضة، فتظل مختفية في العمق، تستعصي على الحصر والتحديد.

إن خصوصية الأدب هذه تشكل عائقا إبستمولوجيا، يحول دون تحديد موضوعه، أوحصر هدفه أوتقديم رؤياه.

لقد بُذِلَتْ جهود مضنية منذ القرن التاسع عشر من أجل تطوير النقد، وإكسابه الصرامة العلمية إسوة بمناهج العلوم التجريبية، غير أن تلك المحاولات تقطعت بها السبل قبل الوصول إلى كنه الأدب وتحديد هدفه.

ومع ذلك، فقد رأينا أن نتوقف، ولو لبرهة، عند بعضها، باعتبار ذلك واجبا معرفيا تقتضيه أعراف البحث العلمي لمعرفة مدى التحول وقيمة الإضافة.

ونحب أن نشير أول الأمر، إلى أننا لا نثق في الكفاءة الإجرائية المطلقة لمنهج دون آخر. إن كل المناهج لها جوانب من النجاعة، ولها جوانب من القصور، ولا يمكن رد ذلك إلى عيب متأصل في المنهج بقدر ما يمكن رده إلى تعقد الظاهرة الأدبية، غير أن المناهج ذات عقدة أوديبية، تتجلى في الحرص على قتل الأب لتحقق وجودها في إزاحة السابق لكي يحتل اللاحق مكانه، وهذه الخاصية وإن كانت تجسيدا لنقص، أو تعبيرا عن عدم اكتمال، فإنها من ناحية أخرى ذات وجه إيجابي كبير، إلا أن الرابح في النهاية هو النص. والنص بما هو لغة حمال أوجه، لذلك فإن انصياعه لكل مراودة تزيده نضجا، واستجابته لكل دعوة، تزيده خصوصية.

وتكاد لاتخرج مختلف المناهج عن الاهتمام بالمؤلف ونفسيته، أو السياق وظروفه، أو النص ولغته، أو القارئ وأفقه.

لذلك فإن التركيز على عنصر من هذه العناصر لا يعني بالضرورة انعدام قيمة باقي العناصر، إنما الأمر يرجع إلى الانحراف عن نموذج ثقافي مهيمن في مرحلة ما، تبعا لظهور شروط لم تكن من قبل ذات حضور أو ذات تأثير.

لقد حمل نجاح العلوم التجريبية في مواضيعها بعض نقاد الأدب على تبني مناهجها في التحليل، وقد انتهوا إلى نتائج ذات قيمة، إلا أنها لم تصل في دقتها إلى ما وصلت إليه تلك العلوم، لذلك حاول المنهج التاريخي أن ينتزع الأدب من مخالب العلوم الطبيعية بالتركيز على جملة من العلوم والمعارف التي لديها ارتباط بالمؤلف وظروفه، لتجاوز عفوية الذوق، وسذاجة الانطباع، غير أن المنهج التاريخي وقع ضحية البحث في الأسباب والعلل على حساب الأدب نفسه، فكان أن نهض المنهج النفسي بتأثير نجاحه في الحقل الطبي إلى إحكام الربط بين النص وصاحبه، إلى حد اعتبارهما يتقاسمان الخصائص والصفات، لذلك اهتم بفهم لغة النص في ضوء نفسية الشخص، انطلاقا من أن الأسلوب هو الرجل نفسه، وكل منهما يحمل أثر صاحبه.

غير أن الإعلاء من شأن المؤلف كان على حساب النص، الذي صار النص في المنهج النفسي مجرد فضاء لتحرير اللاشعور، ومجرد شاهد على حالة المؤلف الصحية، إذ يبدأ المحلل من النص لينتقل منه إلى صاحبه، مما يدل على أن التحليل النفسي ما اشتغل على الأدب إلا بقصد تطوير آلياته التحليلية.

أما المنهج الاجتماعي فقد عمل على فك ارتباط النص بصاحبه، ونظر إليه باعتباره نشاطا – يحمل إلى جانب الأنشطة الأخرى – رسالة.

وإذا كان المنهج النفسي قد نظر إلى المؤلف باعتباره رجلا مريضا، فقد نظر المنهج الاجتماعي إلى السياق باعتباره رهانا رئيسا من أجل فهم الواقع وتغييره.

صحيح أن الأدب لا يغير الواقع، لأنه لا يملك أدوات تغيير الواقع، لكنه يستطيع أن يغير الوعي بالواقع، بالكشف عن الزيف وتجاوز الفعلي للانفتاح على الممكن من خلال فكر عضوي ذي بعد جماعي.

ومع ذلك فإن هذه القيم النبيلة التي كانت تدعم المنهج الاجتماعي لم تحقق الإجماع، لأنها جعلت من الأدب مجرد بوق دعاية ناطق باسم غيره، أما صوت الأدب فقد ظل مبحوحا في زحمة الأصوات المرتفعة، لذلك تجرأت أصوات طلبة انتفاضة 1968 بفرنسا – في غفلة من الأحداث – ونادت بوجوب الاعتراف بحق الأدب في الوجود.

لقد ظل الأدب في نظر هؤلاء، مجرد أداة طيعة لخدمة هذا الغرض أو ذاك، و لم يفكر أحد في النظر إليه في ذاته باعتباره مستقلا عن غيره من الحقول المعرفية حاملا لخصوصيات إبداعية لغوية.

هؤلاء هم الشكلانيون الروس الذين رفعوا علم استقلال الأدب على أسوار لغته، ودعوا إلى وجوب الاعتراف بنظامه الداخلي وقوانينه الخاصة، وقد ترجموا آراءهم النظرية غلى أعمال تطبيقية، أصبحت مراجع في النقد الأدبي الحديث.

وخصوصا النقد البنيوي الذي يهتم بالتحليل المحايث، ولقد صادف أن واكبته هذه الموجة ثورة كوبرنيكية لغوية كان دوسوسور رائدها الأكبر، والتقى هذا الرافدان في أرض البنيوية التي هيمنت على الدرس الأدبي لزمن ليس بالقصير، بل هيمنت على معارف متنوعة أبانت فيها عن خصوبة كبيرة، تجاوزت ماكان لدى الإنسان في تاريخه من خصوبة، ولقد تمكنت في ظرف وجيز من أن تقنع من يراوده شك بوجاهة وجوب حماية النص من التبعية للعلوم الإنسانية، وهكذا ابتدأ البنيوي بترع ملكية النص من مؤلفه وقطع كل صلة له بالعالم الخارجي، وادعى اعتمادا على النموذج اللغوي القدرة على كشف نسقه الخاص وإمكاناته الذاتية، غير أن هذا النهج أدى به إلى التضييق على النص، وتكميم فمه، والحيلولة دون الدخول معه في حوار مثمر مثلما نهض بذلك القارئ فيما بعد.

لقد أيقن القارئ في نظرية التلقي بعد صمت طويل، بأن معنى النص يجب ألا يستخلص استخلاص الجوزة من قشرتها، إذ له من الدورما يجعله يدخل في علاقة تفاعل مستمر معه من اجل تحيينه أو تغيير زاوية النظر إليه.

إن القارئ أيضا مكمل بناء، وعامل صيانة، ومالك لفجوات اللاتحديد.

وبما هو كذلك فالمكتوب لن يكون البعد الانطولوجي الوحيد للنص، لأن التلقي يجعله في تجدد مستمر، ومن ثم فإن هويته تظل غير ثابتة ولا مكتملة.

صحيح أن تدخل القارئ في شؤون النص، ينجم عنه توتر بسبب تجاذب المواقع والتسارع نحو التأثير، لكن هذا التوتر إيجابي من حيث كونه يبقى على مسافة، بين الطرفين، يمكن الاحتكام إليها لتحديد جمالية الأدب واجتماعيته في آن.

ولقد آن الأوان لكتابة تاريخ للتلقي يقف على تحول المعنى، وتجدد الأجوبة تبعا لتجدد أسئلة القراء.

I- المنهج التاريخي: النص/الوثيقة:

إذا كان الأدب حتى بداية القرن العشرين " أرضا لامالك لها"[1] تتنازعه علوم وتخصصات متعددة للتدليل على صرامة مناهجها، ونجاعة مفاهيمها الإجرائية فإن الشكلانيون الروس فطنوا إلى هذا الأمر، وعملوا على استقلال الأدب ورسم حدوده، بالقدر الذي يحفظ هويته وخصوصيته المستقلة، وحصروا عمل الناقد الأدبي في البحث عن " أدبية الأدبية" أي كل ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

لقد أدى الانبهار بالنتائج التي حققتها بعض العلوم الطبيعية، والرغبة في إكساب الدرس الأدبي نفس صرامتها المنهجية، إلى حمل البعض على أن يضيفوا للأدب قوانين تماثل قوانين تلك العلوم، وكان هذا الموقف الجريء– على ماله من قيمة – يتجاهل الظاهرة الأدبية، باعتبارها ممارسة إنسانية تستعصي على التطبيقات العلمية الصارمة، وبرهنت على النتائج اليقينية.

ويمكن أن نشير من باب التمثيل لهذا المنحى إلى مقاربات ثلاث لكل من سانت بوف (1804–1865) وهيبوليت تين (1828–1993) وفرد يناند برونتيير (1849–1906).

وإذا ما بدأنا بسانت بوف، نجده قد انجدب إلى بريق العلوم الطبيعية بسبب ما تنتهي إليه من نتائج حاسمة، لقد دعا إلى "تطبيق قوانين علم النبات على تاريخ الأدب، وإخضاع دراسته لمناهجه العلمية، واصطناع أساليب علمائه حين يصنفون أنواع النباتات المختلفة إلى فصائل متميزة، تتشابه كل فصيلة منها في الدراسات الأدبية، عن طريق دراسة شخصية الأدباء من شتى جوانبها لمعرفة الخصائص التي ينفرد بها كل منهم دون سواه والصفات التي يشترك فيها مع غيره"[2].

وقد كان يهدف من ذلك إلى تصنيف الأدباء في مجموعات متجانسة، تشترك كل مجموعة منها في خصائص وصفات مميزة لها مما يسمح بمعرفة خصائص كل مدرسة أدبية على حدة.

في حين نجد هيبوليت تين دعا إلى تطبيق مناهج التاريخ الطبيعي، وما يقرره علماؤه من تأثير الجنس والزمان والمكان في الكائن الحي، فقد ذهب إلى أن "هذه العوامل هي نفسها المؤثرة في الأدب، بل في الفن

---

[1]– أنظر: نظرية " المنهج الشكلي" لبوريس إيخنباوم، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، من جمع وتقديم كزيفتان تودوروف وترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط الطبعة الأولى: 1982، ص: 35

[2]– مناهج البحث الأدبي: يوسف خليف، دار الثقافة للنشر، مصر: 1997، ص: 35

عامة، وأنها هي القوانين الثلاثة التي يخضع لها الأدباء والفنانون موضوعا حتميا لا مفر منه. فكما أن الإنسان صنع الوراثة والبيئة والزمان، فكذلك الأدب نتاج الجنس والزمان والمكان أكثر منه نتاجا فرديا خالصا"[1].

وقد طبق تين هذه النظرية على الأدب الإنجليزي، ناظرا إليه باعتباره مجموعة من التجارب والوقائع، صالحا للبرهنة والإثبات، لكنه كان "لا يتعامل مع الأدباء البارزين الذين يمكن استخلاص ملامح من أعمالهم تكون متميزة وقادرة على إظهار عناصر الشبه التباين، مما يساعد على تحديد السمات العامة والخاصة للأدب الإنجليزي، مع التركيز على المكونات النفسية للأديب وللشعب الذي ينتمي إليه"[2].

أما برونتيير فقد عمد إلى تطبيق نظرية داروين المشهورة في النشوء والارتقاء وتطور الأنواع على الأدب، وذهب إلى أن "الفنون الأدبية – كالكائنات الحية – تخضع لنفس القانون في نشوءها وتطور أشكالها وأنها – مثلها – يتولد بعضها من بعض"[3].

وقد طبق هذه النظرية على فنون الأدب الفرنسي كالمسرح والشعر الغنائي، وانتهى بعد تتبع طريقة نشأتهما وتطورهما إلى أنهما يمضيان في نفس الطريق التي تمضي فيه الكائنات الحية في نشوءها وارتقائها وتطور أنواعها، حيث " كان يسعى في محاضراته.... إلى الإقناع بأن بعض هذه الأجناس يرقى، وبعضها يضمحل، وما يضمحل منها لا يصيبه الفناء التام، وإنما هو من خلال بعض عناصره يتواصل مع الجنس الآخر الذي يندمج فيه ويكون قابلا للتطور"[4].

لقد رأيناأن نشير ولو – بشكل جزئي – إلى مايسمى بالنقد العلمي للأدب باعتباره عاملا من عوامل نشأة النقد التاريخي لا يقل قيمة عن الفلسفة الماركسية التي رسخت الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن ، فإذا كانت الماركسية تؤمن بـ " الحتمية التاريخية" والجدلية التي فرضت عليها طبقا لمنظومتها الفكرية الفلسفية أن ترى التاريخ البشري مراحل لابد أن تتوالى على النمط الذي وضعته وتنعكس في الإنتاج الفكري والأدبي، فإن النقد العلمي جسد أيضا حتمية تطور الأجناس والأشكال الأدبية بالتناظر مع حتمية كون الإنسان نتاج الوراثة والبيئة تبعا لرأي الفلسفة الداروينية.

ولقد شكل الاتجاه العلمي تحولا نوعيا في مسار النقد الأدبي، حيث نقله من دائرة الذوق والانطباع والحكم القيمي إلى دائرة الوصف الموضوعي والتعليل المادي.

---

[1]–خطاب المنهج: عباس الجراري، منشورات النادي الجراري، رقم 8، الهلال، العربية للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الثانية 1995، ص –ص: 21–22.

[2]– المرجع نفسه، ص 22.

[3]–مناهج النقد الأدبي، يوسف خليف، مرجع مذكور، ص: 36

[4]–خطاب المنهج، عباس الجراري، مرجع مذكور، ص 22.

ولعل المبالغة في ربط الأدب بالعلم بقصد الوصول إلى نتائج يقينية مماثلة تصل إلى حد القول بالقانون، كانت مثار استفزاز لمن أصروا على ضرورة استحضار خصوصية الأدب باعتباره ظاهرة تستعصي على القول بالحتمية والقانون والتفسير الأحادي.

نشير من بين هؤلاء إلى غوستاف لانسون (1854–1934) الذي شن حربا ضروسا على هذا المنحى في النقد، وبذل جهدا كبيرا في رصد تجاوزاته وانتقاد أعلامه، من ذلك قوله: " لقد كان تقدم علوم الطبيعة خلال القرن التاسع عشر سببا في محاولة استخدام مناهجها في التاريخ الأدبي غير مرة ..... ولكن التجربة قد حكمت بإخفاق تلك المحاولات.... أنا أفكر في تين وبرونتيير الذين لن آخذ مرة أخرى في نقد مذهبيهما فلقد أصبح من الواضح اليوم أن قصدهما إلى محاكاة عمليات العلوم الطبيعية والعضوية واستخدام معادلاتها، قد انتهى بها إلى مسح التاريخ الأدبي وتشويهه"[1] ولقد كان لانسون في حملته على النقد العلمي مرتكزا على قناعات، لعل أهمها وجوب فض الاشتباك والتداخل بين العلوم، انطلاقا من أن لكل علم منهجه الخاص المرتبط بموضوعه، وهو ما يجعل نجاح علم في موضوع، لا يقتضي بالضرورة نجاحه بنفس القدر في موضوع آخر، إذ "لا يمكن أن يبنى أي علم على أنموذج غيره، وإنما تتقدم العلوم المختلفة بفضل استقلال كل واحد منهما عن الآخر، استقلالا يمكنه من الخضوع لموضوعه، ولكي يكون في التاريخ الأدبي شيء من العلم، يجب عليه أن يبدأ فيحظر على نفسه محاكاة العلوم الأخرى مهما كان نوعها"[2] إن رفض لانسون للتيار العلمي في النقد، لايعني الدعوة إلى أن يزج بالنقد من جديد في أتون الانطباع العفوي، والتذوق الساذج، وإنما يعني أن نراعي الخصوصية ونستحضر الفروق، فالشيء الذي يجب أن نأخذه عن العلم، ليس "هذه الوسيلة أو تلك ....بل روحه ... ذلك لأنه يلوح لنا أن ليس هناك علم عام أو منهج عام، وإنما هناك منحى علمي عام. لقد خلط الناس لزمن طويل بين الروح العلمية في ذاتها بين منهج هذا العلم أو ذاك بسبب النتائج الدقيقة التي انتهى إليها، وبذلك أصبحت علوم العالم الخارجي الأنموذج الوحيد للعلم"[3].

والروح العلمية التي يعنيها لانسون هي مجموع صفات على الباحث أن يتحلى بها منها:

1-الموضوعية في التعامل مع مادة البحث من خلال استبعاد الأفكار المسبقة.

2-المزاوجة بين الذوق والمعرفة، أي الجمع بين النقد التأثري والنقد العلمي.

ولتحقيق هذه الروح العلمية التي رأى لانسون ضرورة تحلي المنهج التاريخي بها، ابتدأ بالعمل من خارج منطقة الأدب لتحريك جمل آليات يعتبرها قادرة على تحليل الظواهر وتجديد الخصائص، من ذلك:

---

[1]– منهج البحث في تاريخ الأدب، لانسون: ترجمة محمد مندور، ضمن كتابه: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ، ص–ص: 405–406.

[2]– مرجع مذكور، ص: 406

[3]–مرجع نفسه، ص: 408.

- ربط الحدث بالزمن والثقة في " الحقيقة التاريخية" باعتبارها الفاعلة المؤثرة.
- الاعتماد على المضمون الشفاف باعتباره العاكس للواقع المباشر والكاشف عن الحقيقة الخالصة، ولو كان ذلك على حساب المستوى الفني.[1]
- الرجوع الدائب لسيرة المؤلف، ليس باعتبارها موطن عقد تظل تتمظهر في الكتابة كما يقول التحليل النفسي ولكن باعتبارها مصدر أخبار ترقى إلى مستوى الوثيقة، ولو كان ذلك على حساب الفروق الفردية والمواهب الشخصية عند المبدعين.
- جمع كل المعلومات عن النص وتحقيقها لتلخيص الصحيح من الزائف من أجل رسم الشخصية الحقيقية وتمييز الأساليب الصحيحة بكل الشرح وتحديد المعنى العام وإبراز ما في النص من قيم عقلية وعاطفية وفنية.
- الاستعانة بترسانة من العلوم والمعارف لإيجاد مسافة بين النص والناقد تكبح جماح الحساسية الشخصية والتي قد تكون على حساب الموضوعية والحقيقة التاريخية، وتتمثل تلك الاستعانة في "استخدام العلوم المساعدة كمعرفة المخطوطات والمراجع والتواريخ وحياة الكتاب ونقد النصوص، ثم في استخدام العلوم الأخرى وبخاصة تاريخ اللغة والنحو وتاريخ الفلسفة وتاريخ العلوم وتاريخ الأخلاق"[2].

ويظهر مما سبق أن المنهج التاريخي عند لانسون كان أكبر من مجرد الوفاء لشروط الدرس الأدبي، لقد كان درسه الأدبي بنية صغرى ضمن بنية أكبر هي الحضارة الفرنسية بل الحضارة الأوروبية، ولقد عبر عن ذلك بقوله: "إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي، وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات، وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية في بلادنا، وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الآداب والحضارة الأوروبية"[3].

وإذا كان لانسون قد اشترط تحقيق الروح العلمية في المقاربة الأدبية، فقد كان ذلك من أجل هدف ابعد هو تحقيق "الروح التاريخية باعتبارها أداة سلام"[4].

لقد رأى لانسون في: " الروح التاريخية والمنهج النقدي أدوات سلام"[1].

---

[1]– للتوسع في الموضوع نحيل على مقال لانسون السابق: منهج البحث في تاريخ الأدب.

[2]– منهج البحث في تاريخ الأدب: لانسون، ترجمة: محمد مندور، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب، مرجع مذكور، ص: 409

[3]– المرجع نفسه، ص:409

[4]– المرجع نفسه، ص –ص:425–426.

إنهما يحققان مبدأ الوحدة العقلية في الإنسانية، بل يحققانها في الأمم المختلفة.

إن المسؤولية التي راهن لانسون على القيام بها على ما فيها من طموح تتجاوز في الحقيقة المجهود الشخصي، ولعل عظمة الهدف برر عنده الوسيلة، فاستهان من حيث لم يره بالنص في ذاته، وقدمه قربانا على مذبح بناء حضاري موعود، فعنده " يكفي المنهج أن يثبت ويحقق"[2]، وإذا تأتى له ذلك فقد بلغ الغاية، وحصل الانتشاء، ذلك الانتشاء الذي لم يكن يرضى أن يفكر صوت من الخلف كصوت رولان بارت، حصل هذا بين تلميذين من تلامذة لانسون وهو ر. بيكار المتخصص في راسين وبين بارت الذي "تجرأ في نظره على البحث فيه من غير أن تتوفر له نفس العدة"[3].

غير أن صراعهما في الحقيقة كان صراعا بين منهجين، بين منهج مترنح آيل للسقوط ومنهج واثق عازم على النهوض.

لقد "حارب لانسون التعصب في البحث، رافضا محاولات سابقيه الرامية إلى إيجاد تفسير مطلق وثابت للأدب في شكليه العلمي أو الذوقي، كما حارب التزمت المنهجي، داعيا إلى التراهة والموضوعية، ولكن إعجاب تلاميذه به وبمنهجه الوسطي دفعهم إلى التزمت والغلو في تطبيق اللانسونية"[4].

مما أدى إلى رد فعل معاكس "تمثل في الثورة عليها واتهامها بالتهم التي كالتها لغيرها من المناهج"[5].

لقد جعل المنهج التاريخي من النص وثيقة تشهد على الواقع، بما هو نموذج سابق، وتنكشف هذه الوثيقة في إطار شروط انبثاقها الموضوعية تبعا للتعاقب، وتحتفظ لذاتها بالمحتوى المعرفي الثابت، ولقد طبق المنهج التاريخي في العالم العربي، بما يدل على تمثل حاضر في المنهج في بعده التقليدي.

من بين النماذج المشهورة في هذا الإطار، نذكر أعمال طه حسين وشوقي ضيف وعبد المحسن طه بدر، وغيرهم، وهي في مجموعها تعتمد منطلقات لانسون المنهجي والمتمثلة في "الربط بين العمل الأدبي، والتاريخ بمعناه العام: الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية"[1] .

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 425

[2]– منهج البحث في تاريخ الأدب: لانسون، ترجمة: محمد مندور، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب، مرجع مذكور، ص: 423

[3]–نشير هنا إلى الصراع المحتدم الذي دار بين ريمون بيكار (1917–1975) ورولان بارت (1915–1980) بعد تأليف هذا الأخير كتابا عن راسين، فقد أنكر بيكار ذلك عليه بمقال له تحت عنوان:

نقد جديد أم دجل جديد؟" فكان أن رد عليه بارت باتزان ومسؤولية بمقال طويل تحت عنوان: " النقد والحقيقة" وقد ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب بمراجعة محمد برادة ونشره بالشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى: 1985.

[4]– اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث: عبد المجيد حنون، الهيئة المصرية للكتاب، 1996– ص: 94

[5]– المرجع نفسه، ص: 94

لكن كما سنرى فيما بعد، شهد المنهج التاريخي ترواحا بين الإقصاء الكلي وبين تبنيه بعض مرتكزاته مع تطويرها أو تطعيمها بأطراف التواصل الأخرى على رأسها القارئ.

وبهذا العمل أمكن الحديث عن نقد تاريخي آخر جديد " يتطلب ناقدا لايرى إمكانية إدراك حقيقية النص الأدبي في ذاته ولذاته، لأن النصوص الأدبية لايتم التعرف عليها إلا في جريان تاريخ تفاعلها مع القراء، وعليه "فحقيقتها" ليست معطاة سلفا، إنها في طور التأسيسي دائما لأنها متطورة"[2].

[1]– النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة: د. حميد لحميداني، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1939، ص: 85

[2]– النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة: د. حميد لحميداني، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1939، ص:7

خاتمة

يعتبر المنهج التاريخي الأدب ابن بيئته، لذلك اهتم بالمكان على قدر اهتمامه بالزمان انطلاقا من أن ظروف النشأة تؤثر بالضرورة في الأدب والأديب.

لذلك يحدد في خصوصيته المناطق والمواقع الجغرافية، باعتبارها فاعلة في وشم الأدب باللون الخاص، وفي وشم الأديب بالطابع المتميز كما اعتمد على البعد الزمني، في تقسيم الأدب إلى عصور، تبعا للتقسيم السياسي مع أنه لا توجد علاقة تبعية بالضرورة بين المتحول السياسي والمتغير الأدبي، وكان المنهج التاريخي يرى في الأدب شاهدا على عصر، وعلى بيئة، وعلى ذات مبدعة. لذلك كان يستنطقه باعتباره عارفا بالحقيقة وقادرا على كشفها.

ولقد حسب المنهج التاريخي أنه حصن نفسه ضد مضاعفات الانطباع، وذلك بإحلاله العلة المادية، محل الحدس، والتحليل الوصفي محل الذوق، ولكن ذلك كله ــ على ما له من قيمة ــ كان على حساب خصوصية الأدب، وعلى حساب القارئ الذي لم ينظر إليه إلا باعتباره مستهلكا لحقيقة شفافة، ولمعنى واضح.

II- المنهج النفسي: النص / المرآة.

نشأ التحليل النفسي في الحقل الطبي بقصد سبرأغوار اللاشعور خاصة، ثم كبر طموحه بسبب ما حققه من نجاح، لتطبيق مكتسباته على مجال غريب عنه، هو مجال الإنتاج الفني.

ولقد تعددت مقاربات التحليل النفسي أو تفرعت إلىتيارات منها:

الفرويدية واليونغية والإدليرية واللاكانية.

وهذه التيارات وإن كانت ترتبط في الأصول بالفرويدية، إلا أنها تختلف عنها في المنطلقات والأهداف.

كما تعددت تطبيقات التحليل النفسي على الأدب، وانتهت إلى بروز اتجاهات ابتداء من فرويد نفسه وانتهاء بجان بلمان نويل Jean Bellemin Noël ولا نريد في هذا المدخل أن نقف على حدود هذه الفروق، كما لانريد أن نقف على الخلفيات النظرية والآليات الإجرائية لكل اتجاه، فلذلك كتبه المعروفة.

هدفنا بالأخص هو التركيز على الخطوط العريضة التي تجسد علاقة التحليل النفسي في عمومه بالأدب، وعلى صورة القارئ أو المتلقي في مرآة تلك العلاقة.

لقد ركز التحليل النفسي على الحوافز غير الواعية لسيرورة الإبداع، وحاول الاعتماد على السيرورة الخاصة للمؤلف انطلاقا من أن الإبداع يولد من رحم الطفولة.

ولقد افترض التحليل النفسي وجود الاضطراب في كل شيء، ورأى الخلل أكثر مما رأى التوازن، لذلك ألح على الجانب السلبي في الشخصية، وتوجس خيفة من قدرة الأنا الأعلى على إيجاد التوازن الذي يحميها من الإنهيار والتصدع، والوقوع فريسة لأحد الأمراض النفسية والعقلية.

ولقد ساوى فرويد كثيرا بين فهمه للمرض النفسي وفهمه للإبداع الأدبي، لذلك رد كل إبداع إلى اختلال في توازن الذات، ناتج عن رغبة مكبوتة، بل عقدة جنسية خاصة تظل حبيسة اللاشعور، ولا تجد لها متنفسا لها إلا بعد تفريغ شحنتها العارمة في شكل فني.

كما اعتبر المبدع حالة مرضية، أما إبداعه فهو احد وجوه العلاج الذاتي الذي يقوم به الفرد بنفسه باعتباره أحد أشكال التعبير عن الرغبات الدفينة التي تعود إلى المراحل الأولى من حياة الطفولة، رغم أن

"الكتابة لاتشفي بل تصون (...) الكتابة هي آلية دفاع بلا ريب في أتم الكمال أكثر من غيرها، لكنها ليست أكثر فاعلية"[1].

إن الإبداع عند فرويد مجرد إشباع رمزي للرغبات والتخيلات وأحلام اليقظة، بل مجرد حل توفيقي لتحاشي الصراع المكشوف ضد قوى الكبت.

ومعنى ذلك، أن الفنان عموما، لا ينشد من فنه – تحت ضغط الأنا الأعلى –سوى صد الغريزة الجنسية، وهو إذ ينجح في ذلك، يكون قد جرده من الطاقة الجنسية، لأن الطاقة النفسية المجردة من الجنس هي أساس الفن، بل أساس كل المظاهر الحضارية في تاريخ الإنسان.

وإذا كان فرويد قد فسر الأثار الفنية بالعقد النفسية التي تتوي تحتها الرغبة الجنسية فإن أدلر Alfred Adler(1870–1938) فسرها في ضوء مركبات النقص، فقد رأى أن الإنسان يسعى دائما لإثبات وجوده عن طريق السيطرة، والفشل في هذا السعي لسبب من الأسباب، يؤدي إلى الإحساس بالنقص، ومركب النقص يدفع إلى التعويض بشكل تلقائي، وهو بذلك "يؤكد دور الأنا الشعوري أكثر مما يؤكد دور الليبدو والنزعات الجنسية، ويؤكد أهمية الأهداف أكثر مما يؤكد العوامل الطفلية"[2] باعتبار أن " كل الكائنات الحية تتميز بالحركة، وأن كل حركة لابد لها من هدف وغاية، لهذا كان لكل كائن حي غاية يسعى نحوها، وفيما يتعلقبالإنسان خاصة، يقرر انه من المحال أن نفهم سلوكه وأعماله، إلا إذا تعرفنا على الغاية التي يسعى نحوها"[3].

وباختصار فإن آلية التعويض رئيسة عند أدلر كما هو الحال بالنسبة للرغبة الجنسية والكبت عند فرويد.

وإذا كانت الرغبة الجنسية مرتبطة بالماضي عند فرويد، فإن التعويض مرتبط بالمستقبل عند أدلر[4].

أما يونج Jung (1879–1961) فقد رفض عامل الغريزة الجنسية عند فرويد، ورفض عامل غريزة التفوق والقوة عند أدلر، وقال عوضا عن ذلك بالغريزة الحيوية أو القوة الخالقة للحياة والمحافظة عليها.

---

[1]– التحليل النفسي والأدب، جان بلمان نويل، ترجمة: عبد الوهاب ترو منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى: 1996، ص:64.

[2]– الشعور واللاشعور عند فرويد وادلر ويونج، عبد العزيز جادو، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، دون تاريخ، ص : 26.

[3]–المرجع نفس ص: 27.

[4]– انظر مدارس علم النفس: فاغر عاقل دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة السادسة، 1983، ص: 211.

إن ما يولد العصاب[1] عند يونج هو الصعوبة في مواجهة المشاكل الحياتية القائمة في الحاضر، والعجز عن وجود تلاؤم مع الأوضاع الاجتماعية، وإذا كان فرويد قد شبه الإبداع بالحلم من حيث كونهما معا تلبية خيالية لرغبات اللاشعور، فإن يونج حافظ على هذا التشبيه وأيده، لكن الإبداع والحلم عنده لاينشآن عن عقد جنسية فردية، وإنما عن رواسب نفسية للتجارب الإنسانية تختزنها الطفولة، لكن ليس الطفولة الشخصية، وإنما الطفولة الإنسانية، ولقد سمى هذه الرواسب بالنماذج الأولية وتكمن عنده في لاشعور آخر، سماه: باللاشعور الجمعي.

فالفنان أو الأديب يرجع إلى الوراء بعيدا عن الحاضر الذي لا يرضيه، باحثا في اللاشعور الجمعي، عن الصور البدائية التي بها يدرأ الاختلاف الكائن في روح العصر.

إن اللاشعور الجمعي موروث، ينتقل عبر الأجيال، ويترك آثاره على المخ الإنساني ومضمونه، ويتكون من المادة المتبقية عبر التطور الإنساني.

أما المكونات الرئيسة لهذا اللاشعور الجمعي، فهي الصور أو النماذج البدائية التي هي الأفكار والصور اللاشعورية الموروثة من تراث الأسلاف وعبر الأجيال حول: الله، والشيطان، والأب، والخير والشر....

وهكذا فإن "رد سبب الإبداع الفني الممتاز وفقا لما أشار إليه " يونج" هو تغلغل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان، ويدفعه للحصول على اتزان جديد... وقد أشار «يونج" أيضا إلى أن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز"[2].

في حين نجد شارل مورون (1965–1899) قام بتطوير التحليل النفسي للأدب الذي يتدخل في مجال العمل الأدبي أكثر منه من المبدع، وقد وضع عام 1948 مصطلح النقد النفسي ليؤكد موضوع عمله واستقلال منهجه، تجلى ذلك واضحا في دراسة له تحت عنوان: (من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية) (نشرها سنة 1961)، والجديد لدى مورون هو ذهابه إلى صميم "ماهية" الصلة النفسية الأدبية، من أجل العمل على تأسيس هذه الصلة على ضوء مفاهيم النقد الأدبي وعلم النفس في وقت معا، ولقد فتح له هذا الطموح مجالا لإيلاء النص الأدبي أهمية اكبر على حساب الارتهان إلى أسرار آليات اللاشعور

---

[1]– للوقوف بتفصيل على مصطلحات التحليل النفسي ممكن الرجوع إلى: معجم مصطلحات التحليل النفسي لـ: جان بلانش وبونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 1997.

[2]– الدراسات النفسية والأدبية: شاكر عبد الحميد، مقال ضمن مجلة عالم الفكر الكويتية المجلد 23، العددان: 3 و4، يناير – مارس / أبريل – يونيو 1995 ص– ص: 218–219.

والانغلاق في دائرة الذات الكاتبة، وقد اعتمد منهج مورون على مراحل أربع، عرض لها في مقدمة كتابه، " في المرحلة الأولى تقتضي العملية الأساسية بتصنيف نصوص مختلفة لكاتب واحد، لاكتشاف شبكة استعارات متماثلة، وصور ميتولوجية، متسلسلة، ومواقف دراماتيكية متواترة، في المرحلة الثانية من العملية يتم الكشف عن "الأسطورة الشخصية" كبنية عامة للنتاج الكامل، ثم في المرحلة الثالثة يُصَار إلى تفسير نفسي للأسطورة، باعتباره " مسرحة" بواسطة الكتابة لهلوسة لا واعية في عالم المؤلف، والمرحلة الرابعة والأخيرة، تدور حول مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية في لحظاتها الكبيرة"[1].

ويظهر أن مورون كان يلح على أفضلية العودة إلى لغة النص الفنية بدل الاقتصار على قراءة أجزائه قراءة سطحية مبتذلة، ويكون بذلك قد عارض من سبقوه بأخذه عليهم تشويههم لحقيقة الأثر الأدبي، وتنكرهم للجوهر الذي ينص عليه بجعله مجرد وثيقة معرفية نفسية، في حين لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي.

أما بالنسبة لبيلمان نويل، فقد أنشأ ما سماه بـــ" التحليل النصي" واقترح في البداية البحث في " لاوعي المكتوب" رافضا مفهوم الكاتب الفرويدي والأسطورة الشخصية المورونية، بل تحدث عما سماه " لاشعور النص" في مقابل لاشعور الشخص الفرويدي، إيمانا منه باستقلال النص الكامل عن صاحبه.

فالتحليل النفسي الفرويدي للأدب تحليل بيوغرافي، والنقد النفسي المورويي ينتهي في نظره إلى ربط النص بلا شعور الفرد المبدع، ومعنى ذلك أن الممارستين معا تحتفلان بالظاهرة الإنسانية في الوقت الذي تنبغي أن يتجه الاهتمام إلى النص واللاشعور في النص عنده هو :" كل القيم الدلالية التي يخفيها النص والتي لاتطفو على السطح إلا عند كل قراءة متجددة"[2] وما ذلك إلا لأن " النص الأدبي يحتوي على فراغات بين العناصر التواصلية فيه، وهي فراغات يمكنها – حسب تعبيره – أن تصرخ بصمت، وفي ذلك تشبيه خفي لها بصراخ الغرائز من أعماق اللاشعور في حياة الإنسان"[3].

ولاشعور النص بما هو طاقة كامنة مولدة للمعنى، تظل في حالة كمون حتى يخرجها القارئ إلى الفعل، فالقارئ هو الذي يحرك صفحة النص الساكنة لتشف الانكسارات حسب قوة الرجة عما في العمق من صدف وصدف تجعل القارئ "يقرأ فيه نفسه بنفسه"[4].

---

[1]– النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا: فؤاد أبو منصور، دارا لجيل – بيروت، الطبعة الأولى: 1985، ص: 88

[2]–النقد النفسي المعاصر: حميد لحميدي، منشورات دراسات سال– مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 1991، ص: 35

[3]–المرجع نفسه، وكذا الصفحة نفسها.

[4]– لاوعي النص في روايات الطيب صالح: قراءة من منظور التحليل النفسي، تأليف: حسن المودن، تقديم محمد برادة، الطبعة الأولى 2002– ردمك، ص: 24.

وإذا كان فرويد قد اعتبر اللاشعور أرشيفا للصور والتداعيات والرموز، فإن جاك لاكـــان (1901-1981) جعله لغة قائمة في ذاتها، تشغل حيزا لا يتجزأ من اللسانيات البنيوية.

صحيح أن فرويد قد سبقه إلى اكتشاف مكر اللغة من خلال فلتات اللسان، لكن لاكان اعتـــبر أن اللاشعور مبنين كما اللغة.

ولهذا الاعتبار فقد حرص على أن "يتجاوز الدال والمدلول السوسوريين متمـــايزين ومنفصـــلين، إلى مجموعة هذه الحواجز والتغايرات التي تؤلف الخطاب .... ويعتبر أن الأحلام والهفوات والنكات والأعـــراض العصابية لغة عميقة للعقل الباطن، وتتوسل أسلوبيا شقين بيانيين: الاستعارة والمجاز المرسل"[1].

إن الأدب لم يكن عند لاكان لمجرد التوثيق والتوضيح، لقد كان ينظر إلى "النص الأدبي ذاته باعتباره ملتبسا وحميميا بصورة لا تنضب"[2].

لقد " فتنه نسيج الدال وفتنته التعرجات الرمزية واللانهائية للمعنى"[3].

وإذا كان فرويد اعتبر اللاشعور خزانا مليئا بسوائل المكبوتات التي تجمعت منذ الطفولة، وتريـــد أن تنسرب من خلال شقوق الأحلام وزلات الكلام، فان جاك لاكان يعتبر أن اللغة هي الـــتي تمـــلأ خـــزان اللاشعور الذي يبحث عن تصريفها عند ضغط الامتلاء، حيث إن "الإنسان نفسه ينغرس وهو يكتب اللغة، في نظام رمزي سابق الوجود، ومن ثم تخضع رغبته للضغوط النفسية لذلك النظام: إن الإنسان يتـــيح للغـــة وهو يتبناها أن تؤثر على طاقاته الغريزية الحرة وان تنظمها، إنه امتياز خاص بالإنسان مستخدم اللغـــة، أن يبقى غافلا وهو يصنع الأشياء بالكلمات عن المدى الذي ساهمت ومازالـــت تســـاهم بـــه الكلمـــات في صناعته"[4].

لقد اعترف لاكان للأدب بمصادره اللاشعورية أكثر مما تحفل الأشكال اللغوية الأخرى، لأنه يقـــدم للمحلل النفسي سلسلة دالة تتضاعف ذاتيا، وهو ما حققه في تحليله للرسالة المسروقة لإدجار آلانبو[5] علـــى سبيل المثال، بل إنه شبه اللاشعور في بنياته المتعددة العناصر، أي أن "الكاتب الذي يختار تناول اللاشـــعور،

---

[1]– النقد البنيوي الحديث، فؤاد أبو منصور، مرجع مذكور، ص: 100

[2]– لا كان والأدب: مالكوم بوي Malcem Bowie، مقال ضمن مؤلف جماعي تحت عنوان: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي إعداد وترجمة، عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر: 1999، ص 183

[3]– استعمالات لاكان للمعطيات اللسانية: أنيكا لومير، مقال ضمن مجلة بيت الحكمة، المغرب العدد: 8، 1988، ص: 82.

[4]–لاكان والعودة إلى فرويد: مالكوم بوي، مرجع مذكور، ص 88

[5]– أنظر نصها المترجم في: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، مرجع مذكور، ص، ص: 373-374

ويأمل في إتباع قوانينه في الكتابة، سيحتاج بالضرورة إلى أن يصبح أكثر شبها بالشاعر، ليكون أقـــرب إلى جوهر ذاته"[1].

وربما هذا ما جعل تحليلاته تتسم بالغموض، وتستعصي على كل تحديد، حتى إن المختصـــين رأوا في "كتابات لاكان شعوذة واستعراضية تغطي على أي أفكار قابلة للفهم أو حتى للمناقشة"[2].

كان يقول إن " الحذف هو الطريقة التي تميز الوظيفة الفوقية للاشعور، ومن ثم فأنـــا أتبـــع قواعـــد اللاشعور، وأقول الحقيقة حين أحذف الأجزاء الأساسية من الدليل"[3].

لذلك كان يحرص على أن يكون نصه أكبر من الأفكار والنصوص الأصلية لأن "التفكير كله تفكير آخر، لايوجد ثبات أو موضع للوقوف، آو نسق أسمى"[4].

إن حديث لاكان عن الحذف باعتباره قارئا، توسيع لهوة الحذف الذي تميـــز اللاشـــعور باعتبـــاره مقروءا.

وإذا كان بلمان نويل قد تحدث عن الفراغات أو الفجوات التي ينبعث منها فحيح المعاني الملتويـــة، فإنه كان يقول ذلك بقصد تبيان الصعوبة في محاصرة تلك الأصوات، لكنها صعوبة لم تكن تثنيه عن تجريب المعالجة وتشغيل الأدوات مهما تكن النتائج، أما لا كان فقد كان يقول: " لا يمكن أن تصـــل إلى الكهـــف اللاشعوري إلا بأن تكون داخله"[5] ما يمكن أن نشير إليه باختصار هو انشغال التحليـــل النفســـي بـــالمؤلف وإهماله لجانب التشكيل الفني والعناصر البنائية للنص.

لقد تجاهل المادة الأدبية في حد ذاتها، و لم ير في الاهتمام بها سوى فرصة لسد ثغرة مـــن شـــأنها أن تشوه البناء العام للمنهج، ثم إن النظر إلى الأدب باعتباره مجرد فضاء لتحرير لا شعور يئن تحت وطأة الرغبات الحسية، وأحلام اليقظة، يترع عن الأدب إمكانية التفسير الصادق للعالم والإدراك الواقعي لهذا العالم.

صحيح أن فرويد على سبيل المثال لفت الانتباه إلى المعنى وإلى أهمية دوره الاجتماعي مـــن حيـــث قدرته على إشباع الهفوات اللاشعورية لدى القارئ، لكن هذا القارئ الذي تحدث عنه فرويد ليس ســـوى شخص متواطئ مع الكاتب لأنه " يستمرىء اللعبة الخيالية التي تستهدف اللذة في العمـــل الأدبي ويشـــرك

---

[1]–المرجع نفسه، ص :107.

[2]–المرجع نفسه، ص: 111

[3]– لاكان والعودة إلى فرويد: مالكوم بوي، مرجع مذكور، ص: 114

[4]– المرجع نفسه، ص: 117

[5]– لاكان والعودة إلى فرويد: مالكوم بوي، مرجع مذكور، ص: 112

المبدع متعته بها، ولأن المرجع الذي يحكمها معا هو عقدة أوديب، والمكبوتات القديمة، فكلا هما يعيدان بناء الذات: هذا بالكتابة، والآخر بالقراءة"[1].

ومعنى ذلك أننا مانزال في إطار تقديم البعد المرضي لكل من المؤلف والقارئ على حساب خصائص النص.

أما مورون الذي حاول إكساب منهجه صفة الموضوعية، فقد خلط، بين مختلف أعمال المؤلف في عمل واحد وهدم الجنس الأدبي، و لم يكن في تحليلاته ينظر إلى العمل بوصفه مشروعا يتجه نحو المستقبل بحكم أنه إعادة مستمرة تتناول الموضوع الواحد، في حين نجد جان بلمان نويل وجاك لاكان وإن التفتا أكثر إلى النص، فإنهما لم يستطيعا أن يتخلصا من سلطة اللاشعور في التحليل النفسي، لذلك أنصاعا لتياره الجارف، حينها صار لا شعور النص، المقروء مرآة ينعكس عليهما لاشعور الشخص القارئ.

هذا بالإضافة إلى الاشتغال بالزاوية الواحدة من حياة المؤلف، يفسر على ضوئها العمل الأدبي كله.

وللتدليل على ذلك، نسوق شاعرا واحدا هو أبو نواس ومعالجتين اثنتين لشعره، فالعقاد حصر تفسيره النفسي للشاعر وروايته لشعره في مفهوم واحد هو "النرجسية" (عشق الذات والتمركز حولها) واعتبر مختلف الصفات التي وصف بها الشاعر من إباحي ومتهتك وماجن مجرد محاولة للظهور المتعمد والاستخفاف بالناس.[2]

والنويهي حلل شخصية أبي نواس في ضوء ماسماه " رابطة الأم" (عقدة أوديب) وقصد بعقدة " رابطة الأم" الفشل في فصل الرابطة بالأم والمتجسدة فيما يسمى بـ " التثبيت"[3].

لذلك نظر إلى الخمرة نظرة جنسية، حيث هاجت فيه شهوة المواقعة، يفسر ذلك ما أسبغه عليها من صفات لاتوصف بها إلا المرأة وفي أوضاع معينة.

ولقد نهل كل منهما من ديوان الشاعر ما يؤيد رأيه ويخدم أطروحته أما شعر الشاعر[4] فقد كان مجرد شاهد يستنطقه كل منها متى شاء وحين شاء.

---

[1]– النقد النفسي المعاصر، حميد لحميداني، مرجع مذكور، ص: 79

[2]– أبو نواس الحسن بن هانئ: عباس محمود العقاد، دار الرشاد الحديثة، دون ذكر التاريخ، ص –ص: 24–25.

[3]– نفسية أبي نواس: محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية (دون تاريخ)، ص: 55.

[4]–نشير بالمناسبة أن الآراء إذا كانت تضاربت في تحليل شخص الشاعر، فقد تضاربت أيضا في تلقي شعره، وهذا الموضوع تجند لدراسته الأستاذ الدكتور محمد مساعدي في عمله الذي نشر مؤخرا تحت عنوان: تاريخ تلقي الشعر العربي القديم، نماذج من تلقي شعر أبي نواس دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق، الطبعة الأولى: 2014.

خاتمة:

وفي الختام نرى أن نحمل ما سبق أن فصلناه في الملاحظات التالية:

حينما التجأ التحليل النفسي إلى الأدب كان يهدف إلى تدعيم طرقه العلاجية، وتجريب مفاهيمه الإجرائية ما دام الكلام قاسما مشتركا بين المحلل النفسي والأديب.

لقد افترض المنهج النفسي وجود علاقة مرآوية بين النص وصاحبه، إلى حد تقاسم كثير من الصفات، لذلك اتخذ من النص، مدخلا للانتقال إلى الشخص باعتباره الهدف والغاية، فالنص مسرح تتحرك على خشبته ما حفظه المبدع في كواليس الطفولة كذلك كان الناقد يفسر حاضر النص، بماضي الشخص. وغالبا ما يركز على زاوية أحادية من حياة الأديب، يفسر على ضوئها إنتاجه الأدبي كله وكأن المنجز الإبداعي لكل أديب ليس سوى تفريعات عن نص واحد، وغالبا ما يلجأ إلى تبسيطات وتعميمات لا تقدر عل تفسير لماذا لا يصير أي فرد كانت لديه صراعات مثل صراعات دافنشي فنانا مثله.

أما بالنسبة إلى القارئ فهو في المنهج النفسي مريض كما المبدع فالفن من حيث كونه امتدادا اجتماعيا يمكن أن يشبع الرغبات اللاشعورية لدى القارئ أيضا، حيث إن الأنا الأدبية تشكل لمبدعها كما للذين يتلذذون بقراءتها في بعد صمام الأمان ضد الضغوط المتعاظمة للغرائز المكبوتة.

غير أن شال مورون ــ كما رأينا ــ عارض النزعة الفردية المتطرفة وأخذ على فرويد تشويهه لحقيقة الأثر الأدبي.

وتنكره للجوهر الذي ينهض عليه حينما جعل منه مجرد وثيقة معرفية نفسية، لذلك أعطى أهمية أكثر للنص الأدبي عوضا عن الاهتمام بأسرار آليات اللاشعور والبحث فيه عن شبكة الصور والأنساق الاستيعابية من أجل اكتشاف "العقد من تحت ذلك.

غير أن جان بلمان نويل رأى في التحليل الفرودي والموروني تحليلا بيوغرافيا مع خرف في الدرجة ومعنى ذلك أن التحليلين معا يهتمان أساسا بالظاهرة الإنسانية في الوقت الذي ينبغي فيه الاهتمام بالنص، لذلك فإن قوله بلا شعور النص كأنه تعبيرا عن رغبة في فصل النص عن صاحبه، لذلك اهتم بالقيم الدلالية التي يخفيها النص والتي لا تطفو إلى السطح إلا عند كل قراءة متجددة. فالنص الادبي مليء بالفراغات التي تظل تصرخ بصمت، ولا يمكن أن يملأ هذه الفراغات إلا القارئ.

ولقد شكلت محاولة بلمان نويل تحولا في مسار المنهج النفسي إلا أنها مع ذلك لم تستطع أن تذلل الصعوبة التي تكمن في تحديد مكمن الذات اللاواعية للنص، بمعزل عن الذات اللاوعية للقارئ.

III- المنهج الاجتماعي: النص / الواقع

أشرنا إلى أن التيار الوضعي في النقد، توسل بمناهج العلوم الطبيعية، من أجل اكتساب الحياد الموضوعي، والوصول إلى أحكام يقينية، وقد أثار ذلك حفيظة تيار داخل المنهج التاريخي ألح على ضرورة التفريق بين منهج هذا العلم أو ذاك، وبين الروح العلمية التي يجب أن تتحقق في كل تحليل، ونشير هنا أيضا إلى ان علم الاجتماع خضع لما خضع إليه الأدب من سطوة تلك العلوم، فقد دفعت كذلك " العلماء الاجتماعيين إلى محاكاة العلماء الطبيعيين (وعلى الأخص علماء الكيمياء والطبيعة والإحياء) ولعل ذلك يفسر اندفاع العلماء الاجتماعيين نحو العلوم الطبيعية، وتطبيق نظرياتها في المجال الاجتماعي"[1]

لقد سعى رواد علم الاجتماع الأوائل إلى منح العلوم الاجتماعية معايير العلم الدقيق، فكان أن ظهرت " النزعة الإمبيريقية – في بادئ الأمر – كرد فعل للنزعة التاريخية التي ظلت تمارس تأثيرا هائلا على علم الاجتماع، ولفترة طويلة نسبيا من الزمان"[2].

ولئن ساعدت تلك العلوم على إكساب علم الاجتماع طابع المهنية، فإنها من جهة أخرى كانت وراء حرصه على التزام الحياد الأخلاقي، والتحرر من المبدأ القيمي، وهو ما أدى بالضرورة إلى انفصال علم الاجتماع عن الوعي الاجتماعي.

تنضاف إلى هذه النتيجة، نتيجة أخرى أخطر، حيث "لم يعد الأمر مقصورا على تجاهل وجود القيم الاجتماعية، بل تعدى ذلك إلى رفض أي ضرب من وجوه التباين داخل هذه القيم"[3] وهو ما أدى إلى النظر إلى المجتمع وكأنه وحدة كاملة، يؤمن أفرادها بقيم مشتركة وأهداف عامة واحدة.

إن النظر إلى المجتمع باعتباره وحدة، كانت محصلة نزعة "الكليانية" والشمول التي كانت توجه أبحاث الرواد المؤسسين على اختلاف غاياتهم وهم (أوجست كونت (1798–1857) Auguste Conteوكارل ماركس (1818–1883) Karl Marx وهربرت سبنسير (1820–1903) .Herbert Spenser ولقد أثرت في النقد البنيوي عامة، وفي النقد الاجتماعي أيضا، خاصة عند لوكاتش وغولدمان*.

---

[1]– مقدمة في علم الاجتماع: أليكس إنكلس (1920–2010) ALEX INKLELES، ترجمة: محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة: 1978، ص–ص: 10–11

[2]– المرجع نفسه، ص: 7

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

* سنفصل القول في هذه النقطة لاحقا حينما نتعرض إلى المنهج السوسيولوجي الجدلي، يكفي أن نشير هنا إلى أن مدرسة فرانكفورت خاصة في شخص أدورنو عارضت مفهوم الكلية جملة وتفصيلا لأسباب سنتطرق إليها في حينها.

كان كونت يقول: "إن أجزاء المجتمع لا يمكن أن تفهم منفصلة عن بعضها، كما لو كان لكل منها وجود مستقل، وعلينا بدلا من هذا أن ننظر إليها على اعتبار أنه تربط بينها علاقة متبادلة وأنها تُكوِّن كيانا كليا يفرض علينا أن نتناولها في علاقتها ببعضها البعض"[1] ومرجع ذلك إلى أن كونت "كان يعتبر أن الدراسة المقارنة للمجتمعات بوصفها كيانات كلية، تمثل موضوعا رئيسيا من موضوعات التحليل السوسيولوجي"[2].

وفيما يتعلق بسبنسير فقد "أكد على التزام علم الاجتماع بدراسة علاقات التفاعل بين مختلف عناصر المجتمع أو بيان كيفية تأثير الأجزاء على الكيان الكلي وتأثره بها هو الآخر"[3].

وقد كان يرى ضرورة "اعتبار المجتمع ككل وحدة للتحليل بالنسبة لرجل الاجتماع[4]" أما كارل ماركس فقد أحدث تحولا في مسار علم الاجتماع، فلئن ساوى كونت ــ كما رأينا سالفا ــ بين المجتمع ودراسته الطبيعية، على أساس أن العلم الطبيعي هو النموذج، وما على علم الاجتماع إلا أن يواكبه ويلحق به، فإن ماركس وإن نظر إلى الوجود باعتباره وجودا واقعيا نوعيا خلاقا وأن المجتمع بكونه يسير سيرا ديناميا متغيرا، فإنه كان يوجب "على الإنسان أن يتدخل لإصلاح المسار، وتغيير وجهته وتسديدها"[5].

ومعنى ذلك أنه أوجد علاقة قطعها كونت وسبينسر بين علم الاجتماع والوعي الاجتماعي.

إن المادية التاريخية باعتبارها ثابتا في فلسفة ماركس "تمد علم المجتمع بإطاره الأساسي، وهي مسألة العلاقة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي"[6].

صحيح أنها ترى في الوجود الاجتماعي واقعا موضوعيا مستقلا عن الوعي، وترى الوعي الاجتماعي انعكاسا قد يكون أقل أو أكثر وضوحا لها، إلا أنها مع ذلك خطت خطوة إلى الأمام بجعل البنية الفوقية ومن ضمنها الأدب فاعلا أيضا في تغيير الواقع، وإعادة رسم أشكاله، وهو ما يجسد صميم عمل المنهج الاجتماعي في الأدب. ومع ذلك فإنه على العموم لم يختلف عن سابقيه في النظر إلى أن "المجتمع كل متماسك، له تاريخه المتغير المتطور"[7].

وإذا كانت سوسيولوجيات القرن التاسع عشر، تميزت بالحرص على تحقيق الوحدة والكلية على حساب خصوصيات الأجزاء التي لا قيمة لها إلا فيما تعقده فيما بينها من علاقات لخدمة الكل، فإن بعض

---

[1]– مقدمة في علم الاجتماع أليكس إنكلس، مرجع مذكور، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[3]– المرجع نفسه، ص 39.

[4]– المرجع نفسه، ص 14.

[5]– السوسيولوجيا والأدب: قصب الحسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، ص 35.

[6]– المرجع نفسه، ص 35.

[7]– المرجع نفسه، ص 36.

التحول أخذ يطرأ على هذا التطور ابتداء من إميل دوركايم Emille Durkheim (1858–1917) مرورا بماكس فيبر Maxe Weber (1864–1920) وانتهاء بمدرسة فرانكفورت.

صحيح أن دوركايم "أكد شأنه شأن كونت وسبنسير، على أهمية تحليل العلاقات بين النظم وبعضها من ناحية، وبينها وبين البيئة الموجودة فيها من ناحية أخرى"[1] إلا أنه مع ذلك كان مقتنعا بأن "علم الاجتماع لا يستطيع أن يصبح علما إلا إذا تخلى عن دعواه الأولى في الدراسة الشاملة للواقع الاجتماعي برمته، وإلا إذا ميز بين مزيد من الأجزاء والعناصر، والجوانب التي يمكن أن تتخذ موضوعات لمشكلات محددة"[2]لذلك انشغل بما سماه "الفروع الخاصة" لعلم الاجتماع، فكان بذلك ممهدا لماكس فيبر الذي أولى أهمية قصوى للفرد، إذ "لا يمكن لعلم الاجتماع القائم على الفهم أن يكون له من أساس آخر غير الفرد... ويجب علينا أن نفهم بذلك من وجهة نظر سوسيولوجية. أن الجماعي لا يؤلف واقعا قائما بذاته"[3].

وباختصار فإن "كل ما يفرض في سياق حركة علاقة دالة، يرتد إلى إرادة الفرد. فالفرد يؤلف وحدة بذاته، وعندما تغيب هذه الوحدة الأساسية يتعرض علم الاجتماع إلى الضياع"[4].

إن تركيز فيبر على الفرد، لا يعني أن مشروعه يتداخل مع علم النفس، فقد كان يحذر من ذلك كثيرا، لقد أراد أن يثبت قيمة الفرد أو الشخص الوحيد بما يسمح بحضور الموقف الأخلاقي ضدا على حياد القيم الذي كانت تنهجه سوسيولوجيات القرن التاسع عشر.

وثمة تكمن أصالة فيبر، إنه "لم يفصل البنى والمؤسسات الاجتماعية عن فعالية الإنسان المتعددة الصور الذي هو صانعها وسيد معانيها معا"[5].

لقد أرسى ما عرف ب " علم الاجتماع القائم على الفهم" وأعطى للفهم تصورا مختلفا عن مثيله دلتي Dilthey وزيميل Simmel.

لقد كان "يلوم زيميل خصوصا لأنه وصفه على أنه سيرورة خالصة على أنه منهج منطقي موجه نحو إدراك معنى فعالية ما"[1] لأن موضوع علم الاجتماعي القائم على الفهم، ليس تعدادا للتجليات والعناصر النفسية أو الطبيعية التي ترافق العلاقة الدالة للسلوك بالموضوعات.

---

[1]– مقدمة في علم الاجتماع، مرجع مذكور، ص 42.

[2]– المرجع نفسه، ص 40.

[3]– علم الاجتماع عند ماكس فيبر: جوليان فروند Julie, Freund (1921–1993)، ترجمة تيسير شيخ الأرض، منشورات وزارة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 106.

[4]– المرجع نفسه، ص 107.

[5]– المرجع نفسه، ص 84.

إن الفهم عند فيبر مرتبط لديه بنظرية التفسير إلى حد الخلط بينهمما في نظر البعض. والذي يمكن أخده عنه باطمئنان هو كون "التفسير بالفهم... لابد كي يكون صحيحا أن يتجاوز التباينات الذاتية الخالصة، وأن يخضع لمناهج عادية في البحث العلمي"[2].

ويظهر مما سبق أن علم الاجتماع الذي تأثر بالعلوم الطبيعية، أثر في كثير من المناهج النقدية، ولعل إطالتنا ـــ ربما ـــ في استعراض مختلف الآراء والتحولات كاف لتوضيح أصول كثير من المفاهيم الإجرائية النقدية من مثل: الكلية، والعلاقات، والوعي، والانعكاس، والفهم، والتفسير، والتماسك إلى غير ذلك.

وهذه المفاهيم التي افتخرت بها بعض المناهج كالبنيوية والمنهج السوسيولوجي الجدلي على الخصوص، تعكس نظرة إلى العالم خاصة، وموقفا من التاريخ متميزا، ولعل مدرسة فرانكفورت إلى جانب التفكيكية من المرجعيات الرئيسية التي عملت على تحطيم الكثير مما اعتبر أوثانا.

لقد كان مفكرو المدرسة ماركسيين مخلصين، عملوا على تجميل وجه الماركسية الذي خلف فيه الدغمائيون ندوبا، إلا أنهم كانوا متشائمين من آليات الاغتراب في ظل الرأسمالية المنغلقة والمجتمع الاستهلاكي، وشاكين في حتمية التقدم، في ظل الحداثة الأداتية* والإيديولوجية الأنوارية*.

لقد عملوا من خلال جمعهم بين الهيجيلية والماركسية، ومدارس علم الاجتماع وعلم النفس على تأكيد الحريق الذي يشب في كثير من المعتقدات المهترئة. ولعل تشخيص أدورنو لوضعية الحداثة الغربية أكثر راديكالية وسوداوية وأكثر تعبيرا عن ذروة الإدانة للمجتمع التكنولوجي الحديث[3].

لقد نقد أدرنو عقلانية الحداثة، وكشف عن أشكال السيطرة الجديدة التي ارتبطت بها، والتي أصبحت تهدد الوجود الإنساني بما تعززه من اغتراب وتشيؤ وضياع.

---

[1]– علم الاجتماع عند ماكس فيبر: جوليان فروند Julie, Freund (1921–1993)، ترجمة تيسير شيخ الأرض، منشورات وزارة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 93.

[2]– المرجع نفسه، ص 89.

*– الحداثة الأداتية: انتقدت مدرسة فرانكفورت ما يسمى بالحداثة ووصفتها بالحداثة الاداتية، وتريد بذلك أنها ليست سوى هيمنة عقلانية ونفعية، حيث حولت العقل النقدي إلى عقل أداتي، يدفع إلى السيطرة التكنولوجية وهو ما يجعله جهاز للتشيء وتعاظم البيروقراطية والسيطرة على العلاقات الاجتماعية.

**– الإديولوجية الأنوارية: من الأوهام التي تبنتها الحداثة في نظر نيتشه وهيدغر ومدرسة فرانكفورت من حيث ثقتها المطلقة في العقل، ودفعها في اتجاه هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة وإيمانها بالتقدم الخطي والتطور التاريخي الإيجابي واعتبارها ذات أساس العالم ومقياسه الوحيد.

[3]– من مقدمة محمد سبيلا للكتاب: جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، عبد العزيز معزوز، منتدى المعارف، بيروت، الطبعة الأولى: 2011، ص 10.

لذلك رأى في الفن أداة الانعتاق من العقلية الأداتية التي أحكمت قبضتها على الإنسان وهيمنت على وجوده، لأن "الفن يمثل ذلك الفكر المغاير نوعيا عن ما هو موجود في الواقع، وأفق تحقيق عالم إنساني أفضل تزول فيه تناقضات الواقع القائم"[1].

ولتحقيق ذلك أسس ما يسمى بـــ "ألجدل السلبي" و "يتمثل في تقويض الأنساق الاستيطيقية الميثالية الكانطية والهيجيلية والأنساق المادية واللوكاتشية والغلودمانية عبر إنقاد العابر والزائل، وإعادة الاعتبار للجزء والشذرة واستعادة الجميل الطبيعي"[2].

وبذلك يكون أدورنو استمرارا لفيبر في الاحتفال بالفرد من حيث كونه وحدة أو بالجزء من حيـــث كونه دالا، وإرهاصا بياوس وإيزر في الالتفات إلى الثغرات وإن اختلفا في التعامل معها، حيث إن أدرنو كان حفار قبور يوسع فوهتها، في حين كان ياوس وإيزر بناءين يعملان على ردم تلك الحفر وسد تلك الثقوب.

وبعودتنا إلى الماركسية، نشير أنها طرحت مسألة العلاقة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، وجعلت الأخير انعكاسا سابقا يقل أو يكثر للأول، ولعل الاختلاف في مدى الانعكاس. هو ما أفرز ما بـــين المركسيين من خلاف.

فمن سموا بأنصار الانعكاس كجدانوف وبليخانوف وبلنسكي، ألحوا على ضرورة عكـــس الأدب المباشر للواقع الاجتماعي، وعلى وجوب التزامه بقضية الطبقة العاملة خاصة، لذلك ركزوا علـــى جانـــب المضمون باعتبار الأدب حاملا لرسالة.

وبما هو ذلك فإن له دورفي تجسيد قيم التقدم، ونشر الوعي الحقيقي.

ويرى البعض في لعب الفن ومن ثم الأدب دور المبشر، هو مجرد مغالاة من ماركسين أرثوذ كسيين، وإلا فإن ماركس في الأصل أولى للشكل أهمية لا تقل كثيرا عن أهمية المضمون. بمعنى أن المضـــمون يحـــدد شكل العمل الأدبي، كما أن شكل العمل الأدبي يؤثر في مضمونه. وقد "استمد ماركس فكرته عن ضـــرورة التحام الشكل بالمضمون في وحدة منسجمة من الفيلسوف هيجل الذي ذهب في مبحثه "فلســـفة الفنـــون الجميلة" (1835) إلى أن كل مضمون يحدد الشكل الذي يناسبه وإن أي عيب في الشكل منشـــؤه عيـــب في المضمون"[3].

---

[1]– النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: كمال منير، الدار العربية للعلوم ناشرون ــ دار الأمان الرباط، لبيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2010، ص 70.

[2]– جماليات الحجاثة، مرجع مذكور، ص 21.

[3]– موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية: رمسيس عوض، مكتبة الأنجلو مصرية، 1984، ص– ص: 125–126.

ممن آمنوا بالماركسية كانوا عاجزين عن تحديد العلاقة بين الفن والواقع، وذلك مثل كودويل الـــذي انتهى الأمر به إلى تناقض فكري صارخ ترتب عن "عجزه عن اكتشاف نظرية جدلية في علاقة الفن بالواقع، فظل الشعر عنده توجيها فعالا للطاقات الاجتماعية، وحلما طوباويا في الوقت نفسه"[1].

لقد لفت الناقد المجري الماركسي جورج لوكاتش G. Lukacs الانتباه إلى أن "العنصر الاجتمـــاعي الحقيقي في الأدب، يكمن في شكله"[2] وقد أراد بهذه الصراحة المستفزة تجنيب الماركسيين الخطأ الذي وقع فيه أسلافهم من نقاد الانعكاس، وهو إصرارهم على التنقيب في كل عمل فني عن مضمون إيديولوجي يتصـــل بالصراع الطبقي أو بالاقتصاد. غير أن "الرأي عند لوكاتش أن الشكل يحمل الإيديولوجية في ثناياه أكثر مـــا يحملها المضمون في أحشائه"[3].

وقد عمل لوكاتش جاهدا لتدعيم هذا المسلك ـــ على فض الاشتباك القائم بين البنيتـــين التحتيـــة والفوقية، من خلال طرحه لمفهوم "رؤية العالم".

إن لوكاتش عمل جاهدا لتدعيم هذا المسلكـــ على فض الاشتباك القـــائم بـــين البنيتـــين التحتيـــة والفوقية، من خلال طرحه لمفهوم "رؤية العالم" والذي يختلف عن مفهوم الإيديولوجيا التقليـــدي. فمفهـــوم "رؤية العالم" عند لوكاتش "لا يعني نسق الأفكار مباشرة، وإنمـــا يتضـــمن أيضـــا المشـــاعر والأحاســـيس والتفصيلات"[4].

وقد أعفاه هذا المفهوم من البحث عن صورة الواقع في الأدب، كما كان الميكـــانيكيون يفعلـــون، وصار "يبحث عن تصور الكاتب للواقع من خلال رؤيته التي تمتلك خصوصية رغم جذورها الواقعية ورغـــم دلالتها على طبقته"[5].

---

[1]– الماركسية والنقد الأدبي: تيري إيجلتون، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون الدار البيضاء، الطبعة الثانية: 1982، ص 58.

[2]– موقف ماركس وانجليز من الآداب العالمية، مرجع مذكور، ص 127.

[3]– المرجع نفسه، ص 127.

[4]– علم اجتماع الأدب: سيد بحراوي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 1992، ض 27.

[5]– المرجع نفسه، ص 27.

هكذا يمكن القول بأن جمالية لوكاتش قد أسندت البنيوية التكوينية الغولدمانية بأهم ما تعتريه من مفاهيم إجرائية كمقولة "الكلية"* ومقولة "رؤية العالم"** ومقولة "البنية الدالة"[1].

ومع ذلك تبقى لغولدمان Lucien Goldman (1913-1970) شخصيته النقدية المتميزة والتي طبعت جل أعماله وفي مقدمتها (الإله الخفي)[2].

لقد عملت السوسيولوجية الجدلية ليس على الجمع بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون الوعي الأدبي، ولكن بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبنى الجمالية والشكلية التي تشكل العمل الأدبي حيث "لم يعد هذا الأخير يبدو كانعكاس للوعي الجمعي، كما أن العلاقة له تعد قائمة على المستوى المضموني وإنما على مستوى التماثل البنياني"[3].

وهذا ما دفع به إلى الجمع بين المنهج الاجتماعي في تأكيده على انفتاح النص، والمنهج البنيوي الشكلي في تأكيده على انغلاقه، مؤسسا بذلك ما سماه بالنبيوية التكوينية.

لقد لاحظ غولدمان باعتباره رائد هذا المنهج أن العلاقة بين الأثر والوعي الاجتماعي، لم تعد مرآوية انعكاسية كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، بل تركيبة معقدة، نجد مكانها في البنى الذهنية. لقد انتقد غولدمان مفهوم الانعكاس في النقد السوسيولوجي الذي يقضي بأن الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية وهو من ثم

---

*- الكلية (أو البنية الكلية) من أهم المقولات التي أخذ بها غولدمان عن أستاذه لوكاتش وتفضي بأن النص يتوفر على بنية كلية متماسكة ليس على مستوى الترابط المنطقي فحسب، وإنما أيضا على مستوى العلاقة بين الأجزاء والكل وقد عمل غولدمان في تحليلاته على البحث في النصوص عن التلائم الداخلي الذي يربط الأجزاء بالكل، من حيث تحقيقهلوظيفة على مستوى العلاقة بين الإبداع والمجموعة الاجتماعية .

**- رؤية العالم: مصطلح وظف في مجالات مختلفة، غير أن فضل استعماله في مجال النقد الأدبي يرجع إلى لوكاتش وقد حظي هذا المفهوم باهتمام غولدمان، وركز عليه في جل ما كتبه خاصة في مؤلفه " الأله الخفي" والمراد برؤية العالم مجموعة التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، ومعنى ذلك أن رؤية العالم ليست نسقا فرديا وإنما هي ذات طابع اجتماعي تاريخي وقد تنسب إلى الأفراد تجاوزا مع أنها ليست من إبداعهم الخاص إنها باختصار تلك الفلسفة أو ذاك انمط من الفكر الذي تنظر به طبقة اجتماعية إلى العالم والإنسان والقيم، وتكون مخالفا بالطبع لفلسفة أو رؤية طبقة اجتماعية أخرى.

[1]- البنية الدالة: هي مقولة أو تصور فلسفي يتحكم في مجموع العمل الأدبي وتتحدد من خلال تواتر دلالي أو تصور لبنية ملحة في النص وتستخلص البنية الدالة من كلية العمل الأدبي، وهو ما يستلزم النظر إلى العمل الأدبي بطريقة شمولية على مستوى عملية الفهم باعتبار ذلك خطوة أولى تسبق عملية التفسير.

[2]- الإله الخفي: لوسيان غلودمان: ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010.

[3]- في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 1934، ص- ص 15-16.

انعكاس حتمي، واستنساخ ميكانيكي للواقع. كما افتقد النظرة السكونية للبنية الشكلية التي تقضي لعلة النسق على الإنسان والتاريخ كما تقول بذلك البنيوية. وأسس منهجا حاول فيه تحليل النص باعتباره بنية صغرى تتحدد ضمن بنية كبرى هي الواقع.

لقد طور غولدمان المادية الجدلية في الفن والأدب، وجعلها تتجاوز وقوفها عند حد المضمون، والموقف والإيديولوجية، لتهتم بالأثر الأدبي بوصفه شكلا أيضا.

إن الأعمال السابقة لغولدمان والتي تصنف في إطار اجتماع الأدب بمفهومه التقليدي همشت الجانب الجمالي للعمل الأدبي، وهو ما دفع غولدمان إلى الاهتمام به أيضا متأثرا في ذلك بأبيه الروحي لوكاتش.

لقد رأى من الضروري قبل البحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية في الفترة التي كتبت فيها الأعمال، أن نفهم أولا دلالة هذه الأعمال بلغتها الأصلية وأن يحكم عليها جماليا باعتبارها عالما موحدا من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذي خلق هذا العالم.

وتركيز غلودمان على الجانب الشكلي أو ما سماه بضرورة فهم دلالة الأعمال بلغتها الخاصة، يمنعه من انتقاء بعض مقولات الطرح البنيوي الشكلي. فقد أخذ عليها اعتبار النص كيانا مغلقا بعبارة أخرى رفض أن تكون البنية النصية ساكنة وأن تقبل الفهم اعتمادا على علاقاتها الداخلية فحسب.

إن البنيوية التكوينية لا تعتبر البنية كيانا مغلقا، بل تعتبرها ذات وظيفة، لا يمكن عزلها مطلقا عن الذات الفاعلة والتاريخ، وربط البنية بالوظيفة يكون بهدف وصلها بمشكل بعينه خارجي يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محددة، وهذا ما جعله يبحث عن التلاؤم الداخلي الذي يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية انطلاقا من كون "الكاتب الكبير ـــ على التحديد ـــ هو الفرد الاستثنائي الذي يبدع في ميدان معين (كالأدب أو التصوير أو الفلسفة أو الموسيقى أو ينجح في خلق عالم متخيل متماسك أو قريب من التماسك. أما بالنسبة للأثر الإبداعي، فإنه يكون تافها أو مهما بقدر ابتعاد بنيته أو اقترابها من التماسك الشديد"[1].

وتعتمد البنيوية التكوينية على مفهومين إجرائيين رئيسيين في التحليل هما: الفهم والتفسير.

- الفهم عنده مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن تتناول النص حرفيا في مجمله، ولا شيء سوى النص. وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة.
- أما التفسير فمسألة تتعلق بالبحث في الذات الفردية أو الجمالية من تملكهما للبنية الذهنية المنظمة للنتاج الأدبي "وبمعنى آخر فإن فهم بنية ما هو فهم لطبيعة ودلالة عناصرها المختلفة ولصيرورتها التي

[1]– تأصيل النص: المنهج البنبوي لدى لوسيان غولدمان: محمد نديم خليفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى: 1997، ص: 64.

تجعلها ترتبط بعلاقاتها مع كل العناصر الأخرى، والصيرورات المكونة للمجموعة. أما التفسير فيكمن في البنى الشاملة التي تحلل صيرورة البنى الجزئية، أي تلك البنى التي تشكل الإطار والشامل للبنى الأدبية"[1].

هكذا فإن الفهم عملية تقتصر على النص الأدبي معزولا عن المؤشرات الخارجية التي لا شك أنها تلعب دورا تأثيريا فيه، وتتوجه أساسا إلى الكشف عن توضيح بنائه الداخلي أو "بنيته الدالة".

أما التفسير فعملية ثانية تنظر إلى العمل الأدبي في مستوى آخر خارجي، إنما تربطه ببنية أوسع وأشمل للوصول إلى تحديد رؤية الكاتب للعالم، رؤية العالم تصور معين للإنسان والطبيعية والوجود، يحضر في الأدب والفلسفة. وهذه الرؤية للعالم يعبر عنها الأديب أو الفيلسوف تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتية الشخصية والاجتماعية الخارجية.

إن مفهوم رؤية العالم في البنيوية التكوينية أداة إجرائية متينة على مستوى النظرية والتطبيق، وإذا "اقتبس غولدمان هذه المقولة من هيكل وماركس ولوكاتش"[2] فإنه بما حشد له من نصوص موضحة من خلال "أفكار" باسكال ومسرحيات راسين، صار أكثر فاعلية لتجسيد العلاقة العضوية بين الفردي والجماعي.

إن رؤية العالم هي بالتحديد مجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية اجتماعية، وتجعلهم في تعارض في المجموعات الأخرى، حيث يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة منسجمة إلى حد ما.

وقد قسم غولدمان الوعي إلى وعي فعلي ووعي ممكن. والوعي الفعلي عنده يرتبط أساسا بالمشاكل الشيء التي تعاني منها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، في حين أن الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغير الواقع المعيش، وتطرح بدائل جديدة.

وإذا كان الوجه الفعلي الحقيقي لطبقة ما، هو ما تعرفه عن واقعها في فترة معينة، وفي بلد بعينه، فإن الوعي الممكن هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها. دون أن تعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية المرتبطة بوجودها كطبقة و"دون أن تفقد طابعها الطبقي"[3].

---

[1]– في نقد المناهج المعاصرة البنيوية التكوينية، مرجع مذكور، ص 22.

[2]– في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: جمال شحيد، دار ابن رشد، بيروت، الطبعة الأولى: 1982، ص 37.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

ثم إن الوعي الفعلي يكون خاضعا للتحقق من حيث وجوده الحاضر في فترة زمنية معينة. أما الوعي الممكن فهو إمكانية مرتبطة بزمن المستقبل. لذلك نجد غولدمان ينطلق من أن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي؟ بل لوعي ممكن.

ولقد حرص غولدمان في تحليلاته على الوصول إلى تحديد "البنية الدالة". ومفهوم "البنية الدالة" عند غولدمان أساسي، وله دور مزدوج، فهو من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الأدبية ودلالتها، ومن جهة أخرى فهو المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية.

إن هذا المفهوم يمكن من فهم الأعمال الإبداعية من حيث طبيعتها، والكشف عن دلالتها التي تتضمنها، وهذا الهدف مرتبط بالفهم، أما دوره الثاني فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية.

والتركيز على البنية انطلاقا من الوظائف التي تؤديها في العمل الإبداعي يميز منهج غولدمان عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب، والتي تركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي ومضمون الوعي الجماعي، دون الاهتمام أساسا ببنية هذا العمل في ذاته، كما يميزه عن المنهج الشكلي الذي رهن نفسه في سجن اللغة، وادعى الحركة أو القدرة على الحركة داخل بنية مغلقة محدودة.

خاتمة:

إن المنهج الاجتماعي ذو خلفية ماركسية، تذهب إلى ربط الفن بالعلاقات الاجتماعية الـــتي تحكـــم المجال الاقتصادي لمجتمع ما، لكونه، تجسيدا للإيديولوجيات السائدة كنتاج تفكير طبقة معينة.

وبما هو كذلك فإن المنهج الاجتماعي رأى في الواقع أساس الجمالية المادية، لذلك ربط جمالية الأدب بمضمونه، أي بمنظور الفنان للواقع، وبإيديولوجيته، وتجربته.

غير أن المنهج الاجتماعي عرف تحولا تدريجيا إلى ما يسمى بـــ (علم المنهج الاجتماعي)، وإلى مـــا يسمى (البنيوية التكوينية) بعدما التفت إلى جانب الشكل أيضا.

لقد رفض لوكاتش ومن بعده غولدمان على سبيل المثال، أن تكون الأعمال الفنية مجرد تعبير مباشر عن القاعدة الاقتصادية لمجتمع ما، أو عن الإيديولوجيات السائدة، لذلك قالا بوجود علاقات أخرى غـــير مباشرة، تتوسط بين العوامل المادية والإيديولوجية، وبين الأعمال الأدبية، بل هناك سلســـلة معقـــدة مـــن العلاقات بين كل جزء من المجتمع، منظورا إليه بوصفه كيانا كليا، والأدب بهذا الاعتبار لا يكـــون تعبـــيرا تلقائيا عن العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، لكونه يمتلك نوعا من الاستقلال يجعله في تعبيره عن الكلـــي، يتجاوز الراهن والمباشر.

غير أن المنهج الاجتماعي رغم تأكيده على دور الأدب التنويري وقدرته على التغيير، ورغم دعوتـــه إلى ما يمكن تسميته ب" الالتزام الذاتي" إلى انه لم يلتفت إلى دور القارئ باعتباره منتجا أيضا.

لقد ابقى على دوره في مجرد البحث عن الشروط الموضوعية للتطور التاريخي الـــتي تحـــدد الشـــكل والمضمون، وفي مجرد البحث عن تأثير السياقات الاجتماعية والثقافية في كيفية تلقي الجمهور للنتاج الفني .

IV- المنهج البنيوي والنص المغلق

أشرنا إلى الجهود المضنية التي بذلت منذ القرن التاسع عشر من أجل تطوير النقد، وإكسابه الصرامة العلمية التي ميزت المناهج العلوم التجريبية، ورأينا بعد ذلك جهد المنهج التاريخي ومن بعده المنهج النفسي والاجتماعي، ضد تلك المحاولات التي تباينت هي أيضا في مدى الوفاء للموضوع. غير أن هناك منهجا آخر، أصر على إغفال ما اعتبره عرضا وثانويا في الأدب، ونظرا إلى الجوهر فيه، من خلال التركيز على ما يجعل منه أدبا، إنه المنهج البنيوي.

أما السؤال عن كيفية القول فهو التعبير الفعلي عن عقلية "الفهم" الجديدة التي تقضي عند حد الوصف استخلاص القوانين، ولن يجسد عقلية الفهم هذه، سوى منهج خلق في رحم الدرس اللغوي. ثم صار حاملا لخصائصه وإمكانياته*، إنه المنهج البنيوي.

ارتبطت البنيوية بفرنسا باعتبارها الفضاء الذي عرفت فيه أكثر، نضجها الفكري وتطبيقها العلمي، وتقويمها الأدائي الذي ظل موضع جدال، و"فرنسا بلد لاقط يحتضن المذاهب والنظريات"[1] ذلك غطت شهرتها على روسيا وتشيكوسلوفاكيا، رغم أن هذه البلدان كانت مهد أهم أفكار البنيوية، بل ظهور المصطلح نفسه[2].

كانت الماركسية طوال الاحتلال النازي لفرنسا تحوي المد اليساري وتحشد قاعدة من المثقفين الراديكاليين، وفي أعقاب التحرير، بدأ الوعي بالواقع الجهم للشيوعية يكبر والشك في نوايا الاتحاد السوفياتي ينمو، يضاف إلى ذلك "بريق وجودية سارتر الذي وصل إلى أقوى درجات الجذب إبان المقاومة الفرنسية، قد بدأ يذوي بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وضعف الدافع لتأكيد الذات، وحريتها في مواجهة القهر"[3] فكان أن عملت البنيوية على استثمار هذا الوضع، باعتبارها "حركة فكرية جديدة تتجاوز ما في الوجودية من

---

*- يقول جيرار جونيت Gerard Genette: "سيكون... كل تحليل ينزوي في عمل أدبي دون اعتمار المصادر أو الحوافز، ضمنيا، بنيويا، والمنهج البنيوي ينبغي له أن يتدخل لمنح هذه الدراسة المحايثة نوعا من عملية الفهم التي ستحل محل عقلية الشرح المتخلى عنها صحبة بحث العلل".

أنظر: البنيوية والنقد الأدبي: جيرار جونيت، ضمن كتاب، البنيوية والنقد الأدبي: ج مونان، ج جونيت، م، م، ريفاتير: ترجمة محمد لقاح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص 22.

[1]- نظرية البنائية في النقد الأدبي. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الثانية، 1980، ص 208.

[2]- بنيوية مدرسة براغ: البنيوية صعودها وتأثيرها: وبوميل دوليزل ضمن كتاب: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مؤلف جماعي، تحرير: رامان سلان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006، ص 67.

[3]- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك. عبد العزيز حمودة. مجلة عالم المعرفة، عدد 232، أبريل 1998، الكويت، ص 81.

إفراط في الذاتية، ومغالاة في الحرية الفردية"[1] وتتجاوز ما في الماركسية من اعتقاد بترابط عناصر الإيديولوجيا بالعلاقات الإنتاجية ذات الطابع الاقتصادي والاجتماعي[2].

لقد كانت فرنسا موزعة بين السارترية في تدعيمها للحرية الفردية باعتبارها المبدأ المفسر لكل شيء، والماركسية في تأكيدها على قوانين التحول التاريخي، وحتمية الصراع الطبقي فكان أن دخلت البنيوية طرفا ثالثا يتحدى تاريخية الماركسية وإنسانية الوجود، ويستثمر غضب الشارع الفرنسي عقب أحداث 1968 باعتبارها خلاص الفكر الطلائعي.

إن استحضار موقع البنيوية في الخريطة الثقافية لفرنسا إبان الخمسينيات من القرن الماضي يوصي بتوفرها على بعد فلسفي، إن لم تكن فلسفة مستقلة لها نسقها الخاص.

وتحضى البنيوية بتماسك نظري وقوة إجرائية. وبما هي كذلك، فإنها أثارت خلافا حادا حول ما إذا كانت فلسفة لها رؤيتها المعرفية الخاصة، أو منهجا له إطاره المفاهيمي المستقل، وفيما يرجع إلى البنيوية نفسها فقد أنكرت أن تكون فلسفة، واكتفت بأن تكون منهجية تبنت أطروحتها بعض العلوم وبصفة خاصة بعض العلوم المهتمة بأنساق العلامة، يرى بنيويون وعلى رأسهم كلود ليفي ستراوس أن "البنيوية ليست بأي حال من الأحوال فلسفة وإنما هي مجرد منهج للبحث العلمي"[3].

ويرى جان بياجي على الخصوص أن "البنيوية بالفعل طريقة وليس عقيدة، وبمقدار ما تصبح عقائدية. تكون محدودة بتطبيقاتها... وباعتبارها طريقة، فالبنيوية منفتحة"[4].

أما خصوم البنيويين فقد رأوا فيها فلسفة هي "نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات"[5] و"يترتب على ذلك أن البنيوية تطرح مفهوما شائعا عن الوجود، بل مفهوما تحوطه الريبة الأخلاقية... هذا المدخل يمسخ البشر في موضوعات ثابتة لا زمان لها، ولا ترتبط بغيرها من البشر أو الأشياء، إلا بمجرد روابط شكلية موضوعية لا زمان لها"[6]. لإن "النموذج البنيوي... صوري في شكله وفي

---

[1]– عصر البنيوية، من ليفي ستراوس إلى فوكو: إديت كيروزيل، ترجمة جابر عصفور، الطبعة الثانية، البيضاء 1986، ص 15.

[2]– الجذور الفلسفية للبنائية: فؤاد زكريا، حوليات كلية الآداب: الكويت، الحولية الأولى 1980، ص: 43.

[3]– مشكلة البنية، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، دون تاريخ، ص: 23.

[4]– البنيوية: جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت الطبعة الأولى، 1971، ص 16.

[5]– البنيوية فلسفة موت الإنسان: روجي غارودي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص 13.

[6]– الرأي لسارتر في مساجلة له مع ستروس، أنظر عصر البنيوية، مرجع مذكور، ص 36.

مضمونه إنه يعكس الترابط المنطقي المجرد، علاقات البنية المعطاة، دون أن يكشف عن المضمون الواقع خلفها"[1]. وباختصار يمكن القول إن البنيوية منهج تحليلي وطريقة قرائية تحولت تدريجيا إلى مذهب يقدم تفسيرات في ميادين شديدة التباين. وقد قدم هذا المذهب رؤية عن الإنسان والعالم مفعمة بروح التشاؤم والقتامة، ويطغى عليها الخوف والقلق من ضآلة الإنسان وسلبيته في العالم.

لقد اتخذت البنيوية من "البنية" مفهوما مركزيا صارما، وشكلت منها مقولة فلسفية وتصورا إيديولوجيا هيمن على النشاط الفكري المعاصر لزمن غير قصير، وما ذلك إلا لتغلغل النموذج اللغوي الذي كان معتمدها باعتبارها ثأرا من التاريخ، ومن السببية الخارجية.

إذا كان الإنجيل قال: في البدء كانت الكلمة"[2] فإن ألتوسير أصبح يقول: "في البدء كانت البنية"[3] فما البنية؟ هل هي الواقع الوحيد؟ !

يرى بياجي أن "البنية بتقدير أولي: مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل الخصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة، تتألف البنية من مميزات ثلاث: الجملة (الكلية) والتحويلات، والضبط الذاتي"[4].

والجملة أو الكلية تعني أن للبنية قوانين تخضع مختلف العناصر لتتنازل عن خصائصها المفردة، وتندمج في الكل، وتحمل تبعا لذلك خصائص المجموعة كمجموعة، وتعني التحويلات، أن البنية باعتبارها نظاما تتميز بالثبات، غير أنها تقبل تغيرات أو تحويلات، بما يتفق وحاجة العناصر الداخلية أو ضغط العلاقات، لكن سرعان ما تستقر البنية على هيأة جديدة تتميز مرة أخرى بالثبات، لأن صفة التزامنية أو اللازمنية مما يميز البنية وتجعلها شبيهة بالبنى الرياضية.

أما الضبط الذاتي فيعني أن البنية من خلال ميكانيزمها الداخلي تستطيع أن تضمن انضباطها الذاتي من غير تدخل خارجي "هذا الضبط الذاتي يؤدي إلى الحفاظ عليها وإلى نوع من الانغلاق"[5].

بمعنى أن تحويلات البنية داخلية، وبما هي كذلك فإنها تستطيع ذاتيا أن تبقى على تماسكها ووجودها المستقل بفضل نهوض قانون "الكل" لوظيفة ضبط العناصر وتصريف العلاقات.

---

[1]– من فلسفة الوجود إلى البنيوية: ت. أ ساخاروفا، ترجمة أحمد برقازي، دار دمشق، دار المسيرة لبنان، الطبعة الأولى: 1984، ص 170.

[2]– إنجيل يوحنا 1/1.

[3]– مشكلة البنية: زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص 258.

[4]– البنيوية: بياجي، مرجع مذكور، ص 8.

[5]– المرجع نفسه، ص 13.

هذه الخصائص مما أجمع عليه البنيويون على اختلاف مجالات البحث وميادين الدراسة.

ولكن هذه البنيات باعتبارها بنيات مركبة، هل هي مركبة دائما؟!

وإذا كان الأمر كذلك، فمن ركبها؟ وكيف؟ و"بتعبير آخر هل للبنات تكوين، أم أنها لا تعرف سوى سبق تكوين أزلي تقريبا"[1].

إن البنيويين لا يطرحون مثل هذه الأسئلة، إن "مسألة البنية والأصل لا يمكن لها أن تطرح، كون الأولى لا زمنية بطبيعتها[2]" ولتأكيد هذا الزعم غالبا ما كانوا يضربون بالرياضيات مثلا ليقولوا: "إن التساؤل عن المصدر الذي يأتي منه البناء هو بمعنى معين تساؤل ساذج. إذ أننا في حال القانون العلمي الرياضي، لا نتساءل عن مصدر المعادلة الرياضية أو عن المصدر الذي فرض على الطبيعة تنظيما رياضياتيا، وجعل لها قوانين ثابتة وراء مظاهرها المتغيرة"[3].

هذه القناعة جعلت البنيويين يرون أن البنية "نسق سابق على الأنظمة البشرية، بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانيا. أي أن هذا النسق قبلي"[4].

وبهذا المعنى فإن مقولة "البنية"، تعبير عن "رؤية تذهب إلى أن هناك صعوبة واحدة للعقل البشري"[5].

وهذا ما آمن به بروب[6] مرورا بستراوس[7] وانتهاء بكمال أبو ديب[8].

يقول أبو ديب من باب التمثيل لا الحصر "يؤكد المرء أن السر لا يكمن في هجرة الحكايات، أو تأثير ثقافة على أخرى، بل في كون العقل الإنساني نفسه في بنية سردية في الحكاية تتمرأى في بنيته الخاصة"[9].

---

[1]– البنيوية: بياجي، مرجع مذكور، ص 11.

[2]– البنية: مرجع مذكور، ص 11.

[3]– الجذور الفلسفية للبنائية: فؤاد زكريا، مرجع مذكور، ص 21.

[4]– المرجع السباق، ص 22.

[5]– المرجع نفسه، ص 207.

[6]– في كتابه: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقدر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى: 1989.

[7]– في كتابه: الأنتروبولوجيا البنيوية، كلود ليفي ستراوس، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977.

[8]– في كتابه: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

[9]– الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب، مرجع مذكور، ص 25.

إن الاعتقاد بوجود بنية هي على شكل أساس شامل لا زمني "يتمرأى بلغة أبو ديب" في المظاهر الخارجية للتاريخ، يجعل الأفراد مجرد مرايا عاكسة، ويجعل "الحضارات، وكذا التاريخ نفسه نواتج لنظام موضوعي لا دخل لإرادة الإنسان فيه"[1].

لقد صار البنيويون يتحدثون عن قوانين لاشعورية ولا زمانية للعقل البشري "يرجح احتمال هذا إلى بنيات الدماغ نفسه... بل إلى المادة في آخر المطاف[2]" وسيكون "الأفراد في ظل هذا الافتراض حوامل لا واعية لنظام كلي غير معروف"[3] ينجم عنه "فكر بلا مفكرين"[4] وكلام بلا متكلم و"مقال بلا ذات"[5] حتى إننا بحسب ستراوس عندما نتكلم "نتوهم" أننا نقوم بذلك تلقائيا وعن حرية، بينما نحن في الحقيقة خاضعون لبنيات وجدت قبل فكرنا ذاته وقبل فكرة ما نسميه بالمعنى le sens ف "اللغة كلها توجد بالقوة وبكيفية مسبقة وقبل أي نطق أو تعبير[6]" وقد مثلت هذه الفرضية نقطة ضعف كبير في البنيوية باعتبارها مذهبا، فقد رفض سارتر "القضاء المقدور في هذا النظام[7]" لأن المؤلف والقارئ حران.

ويجب أن يكونا ملتزمين بالحرية، لذلك فهو "يذهب في دعوته للحرية، وإلى الترحيب بحرية القارئ للمشاركة في إنتاج النص الأدبي، وهو ما يعتبر تمهيدا مبكرا لنظريات الاستقبال التي ترتكز على حرية القارئ في تحديد معنى النص[8]" لقد "حصل قهر للذات، ذات المبدع والمتلقي، وذلك بإحلال اللغة كقوة قهر جبرية جديدة محل العقل"[9].

وصار "لا يظهر وجود اللسان من أجل ذاته إلا في تواري الذات[10]" ذات المؤلف الذي قتله الناقد البنيوي وسار في جنازته علنا.

لقد أدى البحث اللغوي لدى سوسور إلى فكرة أن الواقع ومن ثم طرق استجابتنا له تمليها علينا بنية اللغة التي نتكلمها، من ثم صار النموذج اللغوي باعتباره تصورا قبليا ضاغطا يبرر أفكار الانغلاق والثبات

---

[1]– موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة للطباعة والنشر ــ بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص 16.

[2]– مرجع مذكور، ص 22 (موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص 122.

[3]– المرايا المحدبة، مرجع مذكور، ص 244.

[4]– عصر البنيوية، مرجع مذكور، ص 258.

[5]– مشكل البنية، مرجع مذكور، ص 258.

[6]– موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، مرجع مذكور، ص 113.

[7]– عصر البنيوية، مرجع مذكور، ص 36.

[8]– المرايا المحدبة، مرجع مذكور، ص 149.

[9]– المرجع نفسه، ص 296.

[10]– المرايا المحدبة، مرجع مذكور، ص 150.

ومراعاة النظام من أجل نيل حضوة "صاحبة الجلالة البنية[1]" حتى ما عاد يمكننا التفكير إلا في فراغ الإنسان المختفي عن الواقع في "استيلاب البنية وصنميتها[2]" ولسوء الحظ فإن "الإنسان هو في طريقه إلى الزوال، بينما تزداد كينونة اللغة في سمائنا لمعانا ووهجا[3]" و"سوف يندثر مثل وجه من الرمل مرسوم على حد البحر[4]" أو "ثنية حفيفة... في الرمال"[5].

أما "إبداعات الفكر البشري فلا معنى لها إلا بالنسبة إليه، وستختلط بالفوضى، ما إن يندثر[6]"

بمثل هذه اللغة الجنائزية كان البنيويون يصفون حال الإنسان ومآل، لقد قتل نيتشه الله وقتل البنيويون الإنسان في سبيل بقاء تاج البنية، لكن لم يهنأ الناقد البنيوي بالإقدام على تلك الجريمة، حين لاحظ أن موالاته للنظام اللغوي كان على حساب المشروع البنيوي وصار علنا يصرح في حركة هستيرية "علينا أن نحدد موقع المساحة الفارغة التي تركها اختفاء المؤلف، ونتتبع الثغرات والتصدعات، ونترقب الفتحات التي يعريها هذا الاختفاء"[7].

إن ما أشرنا إليه أعلاه، يثبت أن البنيوية ليست فقط منهجا، ولكنها أيضا ما يسميه كاسيرير Cassirer اتجاها عاما للفكر[8].

ولكن هذه الفلسفة أو هذه الإيديولوجيا، ما كان لها أن تدوم ف "ربما أن الإنسان تكون حين كانت اللغة محكومة بالتبعثر[9]" ولكن هل يقبل أن "يتبعثر هو الآن فيما اللغة تلملم أوصالها[10]".

---

[1]– مشكلة البنية، مرجع مذكور، ص 7.

[2]– البنيوية فلسفة موت الإنسان، مرجع مذكور، ص 28.

[3]– الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو، ترجمة جماعية، المراجعة الأخيرة لمطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص 313.

[4]– المرجع نفسه، ص 313.

[5]– الجذور الفلسفية للبنيوية، مرجع مذكور، ص: 57 وإذا كان فوكو لم يرى في الإنسان سوى ثنية من الرمل على شاطئ البحر فان غارودي لم ير فيه تبعا للإيديولوجيا البنيوية سوى "قراكوز" يتحرك على خشبة المسرح، بجبال البنى" انظر البنيوية فلسفة موت الإنسان، مرجع مذكور، ص 116.

[6]– مدارات حزينة: كلود ليفي ستراوس، ترجمة محمد صبح، تقديم: فيصل دراج، دار كنعان، دمشق، الطبعة الأولى، 2000، ص 506.

[7]– القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في الأنواع المعاصرة، مجموعة مقالات، ترجمة وتقديم، خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، مصر، الطبعة الأولى: 1991ص – ص203–204.

[8]– البنيوية والنقل الأدبي: جيرار جونيت، مرجع مذكور، ص 21.

[9]– الكلمات والأشياء، ميشيل فوكو، مرجع مذكور، ص 313.

[10]– المرجع نفسه، ص 313.

والبنيوية تدين باعتبارها منهجا نقديا إلى روافد منها:

اللسانيات السوسورية، والشكلانية الروسية وبنيوية براغ.

نقل سوسور الدراسات اللغوية من المعيارية إلى الوصفية، ومن الدياكورنية إلى السانكرونية، ونظر إلى اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها باعتبارها نظاما من الأدلة ذات أهمية أكبر، قياسا بباقي الأنظمة التعبيرية الأخرى، وفي إطار الحرص على تحديد مادة البحث اللغوي بقصد الخروج بالقانون العلمي الصارم، قسم النشاط اللغوي كما هو معروف إلى لغة ولسان وكلام، معتبرا أن اللغة تصور ذهني ومقدرة كامنة خاصة للتواصل، أما اللسان فهو تشخيص لهذا التصور، وتحقيق لهذه القدرة، في حين يكون الكلام هو الخروج باللسان من إطار الصورة البنائية إلى التنفيذ الفيزيولوجي الفعلي.

ونظر سوسور إلى اللسان باعتباره نظاما يدل على أنه "بنية" Structure وإن لم يستعمل هذا المصطلح، ومن شأن النظام أو البنية أن تحكمه العلاقات، فالعلاقات هي التي تحدد قيمة العناصر كما في لعبة الشطرنج، أما العناصر ذاتها فلا قيمة لها في ذاتها.

ولعل إهمال سوسور للكلام، أدى إلى إهمال البنيوية للمتكلم، وإهماله للمرجع، أدى إلى إهمالها للسياق. كما أن إهماله لدياكرونية اللغة، أدى إلى إهمال تاريخية النص، ببتر جذوره.

باختصار فقد كانت لسانيات سوسور ثورة كوبرنيكية، لا من حيث تحويلها لمسار الدرس اللساني فحسب، وإنما لامتزاجها. بمبالاة معرفية متعددة وكشفها عن خصوبة فيها وقدرة إنتاجية.

وليس من غرضنا أن نفصل القول في الإضافة النوعية للسانيات سوسور حسبنا أننا أشرنا منها إلى ما أسهم في إحداث طفرة نوعية في النقد الأدبي على الخصوص.

وإذا كانت البنيوية باعتبارها مذهبا فكريا تعرضت للنقد والتجريح من مثل اعتبارها إيديولوجيا "النزعة الظلامية" و"الفكر العدمي" فإن الشكلانية الروسية باعتبارها منهجا تحليليا تعرضت أيضا للاضطهاد كبير من قبل الزعماء السياسيين كتروستكي والنقاد الإيديولوجيين كلوناتشارسكي الذي وصف "الشكلانية في سنة 1930 بأنها تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية"[1].

لقد رأى النظام البلشفي في الشكلانية تدميرا ضمنيا له، خاصة في رفضها القبول بالنظرة الماركسية التي اعتنقها إيديولوجيون استخدموها للمحاكاة رأت في النص الأدبي مرآة للأحداث التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، لكننا نرى أن القرار السياسي لم يكن ليقضي على المجموعة قضاء تاما. فلقد تمتعت بالمرونة والمقاومة مما جعلها تتحول في براغ إلى بنيوية تشيكية وفي باريس إلى بنيوية فرنسية تكتسح مبادئها

[1]– نظرية المنهج الشكلي: إبراهيم الخطيب، مقدمة المترجم، في نظرية المنهج الشكلي، مرجع مذكور، ص 9.

الانتروبولوجيا (ستراوس) والفلسفة (فوكو) وعلم النفس (لاكان) والاقتصاد (التوسير) والأدب (بارت وآخرون).

ولعل هذه المرونة هي التي كانت وراء تحول الشكلانية إلى الاهتمام بشكل من الأشكال بالتاريخ خصوصا مع تينيانوف باعتباره كان مطلبا معرفيا أكثر منه استجابة لضغط خارجي يعزز ما نقوله ما ذهب إليه ياكبسون في مقال له تحت عنوان "ما الشعر" نشره سنة 1933–1934، يقول فيه :

"إننا لا ننادي، لا تينيانوف ولا موكاروفسكي، ولاشلوفسكي، ولا أنا بأن الفن يكتفي بنفسه، إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعالق مع المكونات الأخرى... إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن، وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية"[1].

[1]– ما الشعرة ياكبسون، ضمن قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ــ مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1988، ص 19.

خاتمة:

لتلخيص ما فصلناه أعلاه، نشير إلى أن البنيوية اتخذت من النموذج اللغوي سندا في وصفها المحايد، سواء في الأدب أو الأنثرولوجيا، أو علم النفس أو الفلسفة.

لقد كان مطلب البنيوية هو البحث عن الثوابت والانتظامات في الظواهر الإنسانية، انطلاقا من إيمانها بوجود نسق قبلي سابق، يجد له تعينا في تلك الظواهر، لذلك حرصت على الإمساك بالأنساق والبنيات ، وركزت على مظاهر الثبات والاستقرار، من أجل تحقيق معرفة علمية دقيقة ولو كان ذلك على حساب الإنسان والتاريخ.

لقد اتخذت البنيوية بعدا صوفيا بقولها بفلسفة الانعزال، وقبلت ان تخسر الوظيفة الخارجية مقابل التركيز على التنظيم الداخلي، بدعوى أن المعارف الخارجية تشوش على النوعيات الخاصة للمواضيع الأدبية كما تضيع الأنساق باعتبارها الاستعمال النوعي للمادة.

لقد أيدت البنيوية الشكلانية في تأميمها للأدب، وركزت على أدبيته التي ضاعت تاريخيا في زحمة البحث عن المعنى، وعملت على قطع المشيمة التي أوجدها النقد التقليدي بين النص وظروف كاتبه.

لكل مع مرور الزمن، وتكرار نماذج التحليل، تبين أن البنيوية تعاني من مشكل مفصلي، يتمثل في مأزق الوصفية، ومحدودية وانكشفت لدى البنيويين أنفسهم فضيحة النموذج اللغوي الذي كان سببا في عيشها لحظة انقسام وتمزق بين ما تعد به وما تحققه.

لقد أصبحت نتائج التحليل فيها تتطابق مهما اختلفت الحقول لاعتمادها على النموذج القبلي الموحد، والنظرة السالفة عن عملية الإبداع.

صحيح أن البنيوية نجحت في فصل العلاقة التي توطدت تاريخيا بين النص وكاتبه، إلا أنها فشلت في ربط علاقة بديلة بين النص وقارئه.

لقد حجبت البنيوية النص عن المتلقي مع أنه الذي يوجد من أجله الأثر والذي نخرجه من الكمون إلى الفعل والحركة ذلك أن غلق النص بدعوى اكتماله، وتوفره على مقومات فهمه، تنبئ عن مغالطة علمية كبيرة، لأن الاستعمال الخاص للغة الذي راهنت عليه البنيوية، ليس خرقا لمعيار لغوي، بقدر ماهو خرق لمعيار انتظار، وهو ما يوجب استحضار القارئ باعتبار الفاعل المنفصل.

استنتاجات عامة:

لقد حاولنا في هذا الفصل مقاربة بعض النظريات والمناهج النقدية التي حاولت سبر أغـــوار الـــنص الأدبي من زوايا مختلفة. والملاحظ على هذه المناهج أنها كانت تتسم أحيانا بالنزعة الوثوقية، كما كان كـــل منهج من المناهج ترتكز على جانب من النص دون آخر، انطلاقا من تصور خاص للأدب وفهـــم خـــاص لوظيفته. ويرجع سبب ذلك فضلا عن محدودية أدوات التحليل، إلى تعقد الظاهرة الأدبية نفسها. وهذا مـــا لفت انتباه الدكتور محمد مساعدي حين أشار إلى هذه المفارقة بقوله:

"لعل المتأمل في مراحل تطور النظرية الأدبية والمناهج التي تمخضت عنها، يصل إلى خلاصة مفادهـــا أن العلاقة بين الإبداع والنظرية الأدبية قائمة على التحدي والتجاوز المستمر من قبل الإبداع"[1].

ومعنى ذلك أن العلاقة المتشنجة بين الأدب المنفتح بطبعه على الاحتمال، وبـــين النظريـــة الأدبيـــة الحريصة على التجربة والاختزال، ستظل مستمرة مادام الأدب ينحو إلى ارتياد الآفاق الجديدة، وطرق المواقع البكر.

ولعل اختلاف ما استعرضناه من مناهج في تحديد مواقع الثقل، ونقط الارتكاز الدليل على أن "مسار الدراسة الأدبية يتجه صوب الوعي المتزايد بتشعب أوجه الظاهرة الأدبية وتعقدها[2]". وهو إذيحقـــق ذلـــك، يكون قد نجح مبدئيا في تعميق خبرته، وتجديد نظرته، وتحسين أدواته من أجل الوصول إلى مستوى الكشف النصي، بدل الانكشاف الوصفي.

ولعل نظرية التلقي بالتفاتها إلى دور القارئ تكون قد ساهمت في إحداث نقلة نوعية من حال فهـــم البناء، والحرص على التعليل وإيجاد الدليل إلى حال المساهمة في البناء، والسعي إلى التأويل وإن دعا الأمـــر إلى تعديل.

ولقد نهض هانس روبرت ياوس Hans Robert Yauss بهذه المهمة، من خلال شخص القارئ الـــذي أعطاه صلاحيات لم يحض بها حتى عهده، ومنحه إمكانيات لم ينعم بها حتى مجيئه، فكان أن "سحب البساط من تحت مختلف التصورات التي تسلم بوجود معنى متأصل في النص، ومقصدية مرتبطة بالذات المبدعة. وهذا الانتقال من ربط النص بمبدعه ومحاولة فهمه من خلال فهم الذات التي أبدعته إلى ربطه بمتلقيـــه[3]" والرهـــان على تأولاتهم لإدراك طبيعته الحيوية".

---

[1]– تاريخ تلقي الشعر العربي القديم، نماذج من تلقي شعر أبي نواس: د. محمد مساعدي الناشر: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ــ سورية، الطبعة: 2014، ص 37.

[2]– المرجع نفسه، ص 58.

[3]– مرجع مذكور، ص 19.

وهذا في الواقع انتقال من الرؤية الأحادية التي تغلب عليها النزعة الوثوقية إلى الرؤية الشمولية المؤمنة بالتعدد والاختلاف والمنفتحة" على الإمكان والاحتمال.

لقد لاحظ ياوس أن المناهج السابقة قد استنفدت طاقاتها واستهلكت إمكانياتها، وسقطت في رتابة التحليل وتكرار النتائج، تستوي في ذلك المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية والبنيوية.

فهذه المناهج بتركيزها على المرجع المؤلف والنص، أغفلت عنصرا آخر له دوره في كل عملية قرائية. و"حادت في نظره عن الجانب الأساسي في الأدب. وهو وضعية التاريخية وشروط تلقيه، وقد تبين له أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيس على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة"[1].

إن ياوس قد أعاد الاعتبار للمكانة التي يجب أن يختص بها المتلقي في الدرس النقدي وهو "المتلقي" الذي ظل مهمشا في المناهج النقدية التقليدية. فكان بذلك "الرائد الأول لظهور أول نظرية محكمة الصيانة تجعل التفسير التاريخي للأعمال الأدبية مرتبطا بالقراء بقدر أساسي لا يقل عن ارتباطه بالكتاب وأعمالهم الأدبية وظروفهم التاريخية"[2].

فإلى أي حد يمكن اعتبار نظرية التلقي أو جمالية التلقي بديلا منهجيا لتيارات نقدية تقليدية؟

---

[1]– تاريخ تلقي الشعر العربي القديم، مرجع مذكور، ص 165.

[2]– المرجع نفسه، ص 165.

الفصل الثاني:

جمالية التلقي بديل منهجي عند هانس روبرت ياوس

تمهيد:

تعتبر نظرية التلقي الياوسية حلا ممكنا للأزمة الأدبية. وعلى هذا الأساس، دعا ياوس إلى نظرية عميقة في منهج تاريخ الأدب كتحد لنظرية الأدب حسب قوله.

وبذلك أسس أرضية جديدة في مسار الدراسة الأدبية، حيث " رسم الخطوط العريضة لبديل نظري ومنهجي يطمح إلى إعادة الاعتبار لتاريخ الأدب"[1] الذي اعتبره ياوس فاقدا لمعناه الحقيقي، مما جعله يقوم بإدراج التاريخ داخل جبة الأدب، لما لهذا التاريخ من خاصية نحو التطور الفني والعملية الإبداعية.

لقد ركز ياوس اهتمامه على الحالة السلبية التي وصل إليها التاريخ الأدبي، حيث وجد في الأبحاث الألمانية والدولية في فترة الستينيات إهمالا للطبيعة التاريخية للأدب.

فحدد هدفه في المساهمة في إعادة التاريخ إلى مركز الدراسات الأدبية، " "لقد تبين لياوس أن تاريخ الأدب في صيغته المعهودة فقد مشروعيته اليوم، و لم يعد قادرا على الاستجابة لتطلعات القراء، لذا أصبح من الضروري، تجديده بشكل يستجيب لرهانات العصر، ويجيب عن أسئلة الحاضر"[2].

إن بادرة ياوس هاته، جاءت ضدا على التصورات السائدة التقليدية التي ظلت لمدى سنوات طويلة، ترى في تاريخ الأدب، تاريخا للمؤلفين وسيرهم الذاتية والظروف المحيطة بنجاحهم الفني، لقد رأى ياوس أن هذا " لا يحدد قيمة الأثر الأدبي، ومكانته ضمن السيرورة التاريخية للإنتاج الأدبي، لأن قيمة الأثر ومكانته تتحددان في نظر ياوس من خلال الوقع الذي ينتجه"[3]

واستنادا إلى ذلك، فقد دعت نظرية ياوس بالأساس إلى تحويل تصور البحث من جمالية النص والمؤلف إلى جمالية التلقي، أي الأثر الذي ينتجه النص الأدبي في القارئ/ المتلقي، وبذلك تتكون تاريخية الأدب، انطلاقا من العلاقة التفاعلية والحوارية بين النص ومتلقيه.

وبهذا التحول، تكون نظرية التلقي قد أعادت الاعتبار إلى القارئ بحكم انفتاحه على آفاق جديدة للبحث في قيمة الأثر الفني وجماليته، حيث إن " تفعيل تاريخ الأدب من جديد، يقتضي بالضرورة إعادة الاعتبار للقارئ باعتباره عنصرا فعالا ظل مهمشا لزمن طويل، والنظر إليه بوصفه عنصراأساسيا من العناصر

---

[1]–نحو جمالية التلقي– تاريخ الأدب – تحد لنظرية الأدب: هانس روبرت ياوس، ترجمة وتقديم :د. محمد مساعدي، مراجعة: عز العرب لحكيم بناني، الناشر: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، الطبعة الأولى : 2014، ص: 7

[2]–المرجع نفسه، ص: 7.

[3]– المرجع نفسه، ص: 7.

المشكلة للظاهر الأدبية، لا يقل أهمية عن النص ذاته، مادام النص من منظور نظرية التلقي يظـــل كامنـــا لا يكتسب تحقيقه إلا من خلال تفاعل القراء معه"[1].

وهكذا أزاح ياوس الستار عن القارئ الذي كان يطغى عليه المؤلف ونصه على حســـابه، وأصـــبح القارئ يكتسي قيمة تتجلى في أنه لولاه لما تحقق للعمل الأدبي وجوده، فلولا القارئ لظل العمـــل الأدبي في العدم، دون أن يحقق وجوده، وهذا الوجود لا يتحقق إلا من خلال القارئ.

ويتميز الجهاز المصطلحي لجمالية التلقيبـــ "الجدة وصرامة الصياغة وباتساع الحقل الفلسفي والجمالي والمناهجي الذي تمتح منه"[2].

وذلك راجع فيما نظن لكثرة واختلاف الآليات المعرفية التي استوحى منها ياوس مفاهيم نظريته إما بانتقادها أو بتعديلها، ثم الإتيان ببديل لها، فما هي الخلفيات المعرفية لجمالية التلقي التي على أساســـها بـــنى ياوس نظريته؟ ثم ماهي الأدوات الإجرائية التي جاء بها باعتبارها بديلا للتصـــورات الكلاســـيكية لـــلأدب وتاريخه؟

---

[1]– نحو جمالية التلقي– تاريخ الأدب – تحد لنظرية الأدب: هانس روبرت ياوس، ترجمة وتقديم :د. محمد مساعدي، مراجعة: عز العرب لحكيم بناني، الناشر: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، الطبعة الأولى : 2014، ص: 8

[2]– نحو جمالية التلقي: تقديم: جان ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبرت ياوس، ترجمة: محمد العمري، كلية الآداب، فاس، مجلة الدراسات سيميائية أدبية لسانية، خريف– شتاء: 1992، المطبعة: النجاح– الجديدة، البيضاء، ص: 38.

I- الخلفيات المعرفية لنظرية التلقي عند ياوس

1- الظاهراتية:

ارتبطت جمالية التلقي بالظاهراية ارتباطا قويا، وتكمن قيمة الظاهراتية في أنها غيرت تلك النزعة الموضوعية التي كانت تستند إليها كل من الوضعية والتجريبية والعقلانية.

إذ الفكر العقلي أو التجريبي، لا يعتد بالذات في مقاربته لموضوعه، لذا حاول هوسرل رد الاعتبار للذات الإنسانية، على اعتبارها أنها فاعل أساسي في عملية إدراك الموضوع والعالم، من ثمة، فالمقوم الذاتي في بحثه عن إشكالية المعنى له صلة بالذات وليس بالموضوع. لأن المعنى عنده ناتج عن فعل الفهم، لذلك عمل على استحضار " الشعور الخالص وكذلك تأكيد الذات"[1] فالشعور الخالص عند هوسرل هو الذي " يتصف بالآنية ويتصف كذلك بأنه يندمج بالظاهرة ويدون تلك الخبرة لغويا"[2].

لقد رأى هوسرل أن معرفة الظواهر في العالم الطبيعي لا تدرك بفعل التجربة، إنما تدرك بالشعور الذي يتم من خلاله إدراك الأشياء، بمعنى أن إدراك الظاهرة يقوم على أساسيين وهما:

" إثبات وجود الظاهرة، بما ينضاف إليها من معنى عن طريق صلتها بالشعور الخالص، وإثبات وجود الذات الفاهمة عن طريق جعل الفهم ينطوي على دلالة مضاعفة [3]"

من ثم يمكن القول بأن ظاهرية هوسرل تقوم بالأساس على "البنية المباشرة والحدس"[4]، بمعنى الانطلاق من الذات نحو الظاهرة من أجل "وصف الظاهرة وصفا موضوعيا"[5].

وقد تأكد هوسرل أن الوعي بالظاهرة ينشأ على نحو قصدي، وتعني القصدية في رأيه "الخاصية التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما"[6].

فمفهوم القصدية في رأي هوسرل هو ذلك الشعور الذي لا يستحوذ على التصورات العقلية فيحولها إلى موضوعات، ولكن يتوجه الشعور نحو الأشياء أو الظواهر لكي يعرفها انطلاقا مما لدى الشعور من حركة قصدية.

---

[1]– الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، الناشر: دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن 1997، ص: 76

[2]–المرجع نفسه، ص: 77

[3]– المرجع نقسه، ص: 79

[4]–المرجع نفسهن ص: 79

[5]– المرجع نفسهن ص: 79

[6]– المرجع نفسهن ص: 79

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن قصدية هوسرل قد أصبحت أساهاما لما يعرف بعملية التفاعل الأدبي في جمالية التلقي عند ياوس. حيث اعتبر أن النص الأدبي هو أيضا ظاهرة لا يمكن أن تتضح قيمتها إلا انطلاقا من التوجه القصدي، بمعنى أن الممارسة النقدية تعتمد على توضيح المعنى من قبل المتلقي الذي بدوره يعتمد على قصدية العمل الأدبي، وهذه القصدية تختلف من متلق إلى آخر، أي فعل القصد/ الفهم لا يعرف التكرار بقدر ما يعرف المعاني الجديدة التي تنضاف إلى العمل الأدبي.

وضمن هذا الإطار الفلسفي، فإن النص الإبداعي سيعتبر تمثيلا لمظاهر العالم والواقع، في تجسدها داخل وعي المبدع، و من ثم سيجسد في معنى نصه الإبداعي في تطابقه مع " الموضوع الذهني" كما هو مثبت في عقل المبدع زمن الكتابة، وهكذا تتمظهر كل عناصر النص ومستوياته الدلالية في عقل المبدع، ولكن هذا لا يعني الرجوع إلى الأشياء التي نعرفها عن المؤلف، بل نرجع فقط إلى " تلك الأوجه من وعيه التي تتجلى في العمل الأدبي ذاته، ونستخلص "البنى العميقة" لهذا الوعي من خلال الثيمات والنماذج التخيلية المتكررة في النص، وبالتقاطنا هذه البنى نلتقط الطريقة التي يحيا بها الكاتب عالمه والعلاقات الفينومينولوجية التي تربط بينه هو نفسه كذاتوالعالم كموضوع"[1].

وإذا كان هوسرل كرس مركزية الذات الإنسانية، فإن تلميذه الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر كان " يقصي الذات الإنسانية عن موقع الهيمنة الخيالي هذا"[2] رافضا تمحور الفلسفة الغربية حول الإنسان باعتباره محور الوجود والعنصر الفاعل في المعرفة لأنها تعطي "للوجود دورا ثانويا يخضع فيه للذاتية ويستجيب لمقولاتها"[3].

إن هايدغر اختلف عن أستاذه هوسرل في كون هذا الأخير لا يؤمن بأي وجود للعالم إلا من خلال الذات أما هايدغر، فيميز تمييزا جذريا بين الموجود والوجود.

" فالموجود ليس فقط ما يدركه الإنسان وليس ما يظهر له أنه موجود، بل يتجاوزه إلى اللاموجود الذي يشكل جزءا أساسيا من ماهية الوجود ذاته"[4]

---

[1]–من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة: عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف – الجزائر – الطبعة الأولى: 2007، ص: 105.

[2]–مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ترجمة أحمد حسان، دار النوارة للترجمة والنشر الطبعة الثانية، 1997، القاهرة، ص: 118

[3]– إشكالية القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد

[4]–من فلسفات التأويل: إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي: مرجع مذكور، ص: 107.

إن الوجود في رأي هايد غرهو " حوار مستمر مع العالم، ولكن النشاط الأكثر احترامـــا في هـــذا الحوار هو الإصغاء وليس الكلام"[1] لأن العالم كما يراه هايدغر هو الذي يقوم بتكشفه أمام الإنسان ولـــيس الإنسان هو الذي يكشف الوجود و " ما على الذات إلا أن تنظر إلى الوجود أو تصغي إليه وتستســـلم لـــه ليكشف لها عن نفسه"[2].

إن الظاهراتية التي استند فيها هايدغر إلى أستاذه هوسرل تقوم في الأساس " على ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا عليها، فلسنا نحن الذين نشير إلى الأشياء أو ندركها، بـــل الأشـــياء نفسها تكشف لنا نفسها"[3]، لذا فظاهرية هايدغر تقول باستسلام الذات لقوة الشيء الذي ينكشـــف مـــن خلالها. من هنا نستشف أن الإنسان في رأي هايدغر ليس هو الذي يمنح للعالم معنى، أو يعبر عن فهمه الذاتي للأشياء، بل إن الأشياء هي التي تكشف نفسها أمامه، ولكن كيف تتكشف الأشياء عبر الذات؟

إنها تكشف نفسها من خلال اللغة، التي يعتبرها هايدغر " مسكن الكينونة"[4]

لذا فإن الأشياء هي التي تكشف نفسها، وذلك من خلال اللغة، ومن هنا يمكن القول إن الإنسان لا يفهم العالم بواسطة اللغة بل داخلها ومن خلالها، لهذا فإن هايدغر يرفض " كل أشكال التفســـير النفســـانية والذاتية التي تربط اللغة بذاتية الإنسان وبتجربته الداخليةالخاصةويرى فيها أي في اللغة محض تجـــل لحقيقـــة العالم بما هو كذلك"[5].

من خلال هذا الجرد البسيط للفلسفة الظاهراتية عند هايدغر، نستنبط تصوره للعمل الإبداعي، فهو يعتبره " الوسيط الأنسب لحمل الحقيقة الوجودية والتعبير عنها، لأنه في نظر هايدغر مثل الوجود تمامـــا، لا يكشف فقط بل ويخفي أيضا، ويمنح إمكانية التوتر والصراع بين الظاهر والخفي .... يتفتح ويتلألأ كأنه يريد أن يكشف شيئا فيكشف عن انفلات، عن سر"[6].

من هنا فإن هايدغر قد نظر إلى الأعمال الفنية بأنها أسمى أشكال التعبير عن حقيقة العالم والوجـــود فالعلم الأدبي في رأيه باعتباره " انفتاحا يخفي أو إظهارا يتستر ويصون السر، فإنه مثلاالعالم، كلما كشفناه أو بالأحرى كلما كشف لنا عن وجه من أوجهه، ظلت الأوجه الأخرى متخفية في الظلام"[7].

---

[1]– مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ترجمة أحمد حسان، مرجع مذكور، ص: 112

[2]–من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص: 109.

[3]– إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد ابو زيد، مرجع مذكور، ص 32

[4]–الإختبار التنظري التفسيري عند هايدغر، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، عدد 18–19 سنة 1982، ص: 52.

[5]– من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، مرجع مذكور، ص: 111

[6]– من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص 111.

[7]–من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص –ص: 111–112.

لذا فالعمل الأدبي في رأي هايدغر لا يبدع العالم، بل يكشفه فقط، إنه يكمل حقيقة الوجود.

من هنا لم يغفل هايدغر دور القارئ أو المشاهد اتجاه الأثر الفني أو الأدبي الذي يتم إخراجه إلى الوجود بالفعل فهو يقول:" فتماما مثلما أن العمل الفني لا يمكن أن يكون بدون أن يبدع، وإنما يكون محتاجا بالضرورة إلى مبدع، فكذلك فإن ما يبدع لا يمكن أن يأتي بذاته إلى الوجود بدون هؤلاء الذين يحفظونه... إن العمل الفني يبقى دائما مرتبطا بحافظين له، وهو يكون كذلك حتى عندما يظل فقط منتظرا لمن يحفظونه، يتوسل إليهم وينتظرهم كي يشاركوا في حقيقته"[1].

ولا يمكننا تجاهل الدور الكبير الذي قام به، رومان انغاردن، في وضع اللبنات التي ستؤثر في نظرية التلقي وفي ياوس، حيث يعد من أكبر الفلاسفة الظاهراتيين اهتماما بالعلاقة بين النص والقارئ، وهذا ماتبدى جليا في كتاباته خاصة مؤلفه الموسوم ب" الخبرة بالعمل الفني" والذي أضافه إلى كتابه الأسبق" العمل الفني الأدبي " والحقيقة أن كتابه ذلك" شكل طفرة فعلية في مجال النقد الأدبي ونظرية الأدب على السواء"[2].

إن أهم ماجاء به انغاردن هو تحديده للأساس الأنطولوجي للعمل الأدبي (بنيته وأسلوب وجوده) إضافة إلى معرفة أساسه الجمالي من خلال ما أسماه ب " الخبرة الجمالية"

وعمليات الإدراك التي يقوم بها المتلقي والتي ينتج عنها بالضرورة نشاط لن يكون خاليا من دلالة، وهذا ما تبناه ياوس، حيث أصبح لعمليات إدراك العمل الأدبي معنى لا يمكن تجاهله، وعليه فإن التلازم بين فعل الإدراك والمعنى المدرك يؤدي إلى معنى العمل الأدبي لأن" عملية التلازم هذه تنتج معنى مضافا كان العمل يفتقد إليه في المقاربات التي تراه عملا مكونا من طبقة التشكيلات كالأصوات والكلمات والجمل والتراكيب معزولة عن نشاط الإدراك والتي يرى أنه علم يفسر بمرجعيات"[3].

إن المعنى الأدبي عند إنغاردن هو خلاصة مباشرة لتلك العلاقة الشرعية بين الذات المدركة والعمل المدرك، وهو مانجده عند ياوس في نظريته جمالية التلقي التي هي عبارة عن تفاعل حواري بين النص والمتلقي.

---

[1]– الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: هيدغر سارتر – ميرلوبونتي– إنغاردن:
سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1992 م لبنان ، ص: 345.

[2]– إشكالية القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، مرجع مذكور، ص: 36

[3]– الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، مرجع مذكور، ص: 82.

2- الهيرمينوطيقا

تعتبر الهيرمينوطيقا نوعا من الفروع المعرفية التي تهتم بالتفسير والتأويل.

وهي قديمة وحديثة في نفس الوقت، ذلك أنها في الماضي كانت تهتم بالنصوص المقدسة.وفي العصر الحديث بدأت تهتم بأنواع مختلفة من النصوص.

ويعرفها فريدريك شلايمخر بأنها تعني " فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم"[1].

ويعد شلايمخر واضع اللبنة الأولى للهرمينوطيقا، وقد مكنه في ذلك إلمامه بالثقافة " الفيلولوجية وكفاءته الفلسفية المكتسبة من المدرسة المثالية، ولاسيما في أفقها الفلسفي الكانطي، من أن يمارس قراءة نقدية للهرمينوطيقا اللاهوتية التقليدية التي لم تكن سوى تجميع لقواعد في التأويل، مجردة من كل تأصيل منهجي ولافتقارها للمبادئ النظرية العامة التي بها ينتظم التأويل"[2].

وإذا عدنا إلى تعريف شلايمخر للهرومينوطيقا باعتبارها " فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم" فإننا نجده قد عدل من مهمة الهرمينوطيقا ووظيفتها حيث لم " تعد تقتصر على مجرد الكشف عن دلالة مقطع محدد من الخطاب وضبط معناه، وإنما يجب أيضا فهم نشأة ذلك المقطع وعلاقته السياقية ببقية النص وعلله وأسبابه"[3].

وبذلك فإن الفهم حسب شلا يمخر هو قراءة جديدة للنص الأدبي من أجل إعادة بنائه والإحاطة بجانبه التاريخي وسياقه، والفهم بذلك قصده الوصول إلى أقرب معنى حقيقي والغاية من ذلك هو تجنب سوء الفهم.

ويعتبر هانس جورج غادمير – واضع علم التأويل الفلسفي – أن هناك ثلاث مراحل في كل ممارسة تأويلية وهي: الفهم، والتفسير، (أو التأويل) والتطبيق. وكل هذه المراحل مترابطةفيما بينها، "فلا يمكن وجود أي تفسير دون فهم، إذ أننا نفسر أولا وأخيرا ما نكون قد فهمناه، ومن هنا يكون التشابك وثيقا بين التفسير والفهم بل إنهما في النهاية شيء واحد. والتفسير ليس إلا ذلك الشغل اللغوي (أو غير اللغوي، كتفسير لوحة بلوحة أخرى، أو إلقاء قصيدة بشكل معين، حيث يعبر هذا الإلقاء نفسه عن فهم معين لهذه

---

[1]– من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، مرجع مذكور، ص: 17

[2]– مفهوم الهرمينوطيقا: الأصول الغربية والثقافة العربية، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد: 65 خريف 2004، ص: 165.

[3]– المرجع نفسه، ص: 169.

القصيدة...) الذي يعبر عن الفهم أو يتجلى فيه الفهم، وبعبارة أخرى فإنه ليس مستقلا عن الفهم أو سابقا عليه"[1].

وهكذا فإن غادمير قد ركز على مسألة مهمة وهو تأكيده لخاصية جوهرية في الممارسة التأويلية، حيث تعتبر هذه الأخيرة تطبيقا للنص، وبالتالي سينتج عن ذلك تفاعل بين أفق النص والأفق الراهن للمفسر "وسوف يؤثر بالضرورة على ذات المفسر في مفاهيمه وفي واقعه اليومي"[2].

ولعل هرمينوطيقا غادمير شكلت أرضا خصبة لياوس لبناء نظريته جمالية التلقي، حيث استقى مجموعة من آراء غادمير، بحيث إن ياوس بدوره آمن بوحدة المراحل الثلاث السالفة الذكر وهي الفهم والتفسير والتطبيق، حيث عاب على التأويل الأدبي الكلاسيكي كونه" يخضع لسيطرة النماذج التاريخية والتفسير المحايث للعمل الأدبي وهو الخضوع الذي جعله يحصر نظريته في التفسير فقط ويهمل العلاقة الجوهرية بين التفسير والفهم وكذا مسألة التطبيق"[3] وهذا القصور فتح رؤية جديدة للتنظير الأدبي عند ياوس، حيث اعتبر التفسير هو " " الشكل الظاهر للفهم ، أي أنه يقوم في الأساس على الفهم"[4] ولهذا فإن التفسير والفهم كلاهما تطبيق للنص أثناء العملية القرائية، ولهذا فإن التطبيق يعتبر الطريق الرابط بين النص الحاضر مع ماضيه وهذا ما يسمح به" فهم تاريخ تفسيرات نص معين باعتبار هذا التقاطع المستمر بين آفاق الماضي والحاضر"[5].

وبهذا يمكننا القول أن ما أشرنا إليه أعلاه، يعتبر خلفية من الخلفيات المعرفية التي تأسست عليها جمالية التلقي عند ياوس، وذلك فيما يخص تاريخ التلقيات الأدبية المتعاقبة حيث" يصبح تاريخ فهم النصوص وتأويلها سلسلة مستمرة من التداخلات بين أفق النص الماضي وآفاق الانتظار الراهنة التي تتغير دائما"[6].

ذلك أن غادمير أخضع التاريخ (الماضي) لمعيار الفهم، وهو فهم من الذات، فتجربة التاريخ هي تجربة إنسانية، حيث لا يستطيع الإنسان أن يسلخ جلده من التاريخ، لأنه تاريخه الخاص، لذا فالفهم تاريخي

---

[1]– اللغة كوسط للتجربة التأويلية: هانس جورج غادمير، ترجمة أمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3: 1988، ص: 73

[2]–من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، مرجع مذكور، ص: 22

[3]–من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، مرجع مذكور، ص: 22

[4]– المرجع نفسه، ص: 22

[5]– نظرية التلقي: أصول... تطبيقات: د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى: 2001، ص 39

[6]– نظرية التلقي: أصول ... تطبيقات د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي: البيضاء – بيروت: الطبعة الأولى: 2000، ص: 39

لأنه يشكل من خلال الإصغاء للعالم الذي يؤسسه التاريخ، وهذا لا يعني أنه يقف عند حدود الإصغاء فقط، ولكن يدخل في حوار مع المعرفة المسبقة التي شكلها التاريخ.

وانطلاقا من هذا حاول غادمير مقاربة التاريخ بالاعتماد على الأفق التاريخي من خلال " اللقاء مع الماضي وفهم التقليد الذي يصدر عنه، ومن ثم فإن الحاضر لايمكن أن يشكل بتاتا في انقطاع عن الماضي، ولا وجود لأفق الحاضر في انفصال عن الماضي، ولا آفاق تاريخية يمكن عزلها، بل يكمن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الآفاق التي تدعي فصل بعضها عن بعض"[1] والتاريخ كما يراه غادمير هو:

" مدونة تضم الإدراكات السابقة واصوات الخبرات، فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات .... وقد تطور هذا الأفق عند ياوس الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه ب (أفق التوقع أو الانتظار) وهو لديه مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة عند كل عملية فهم"[2].

ومفهوم الأفق كما أشار إليه غادمير هو الذي استفاد منه ياوس، فهذا الأفق رهين بتطور موقف المؤول الذي لا يتوقف عن مراجعة أحكامه باستمرار.

هنا نجد أنفسنا أمام ماسماه غادمير ب: انصهار الآفاق، و" عملية الانصهار هاته تكون في تراث ما، عملية مطردة باستمرار، فيتحد القديم والجديد في شيء ذي قيمة حية من دون أن يمنحها أحدهما الصدارة من الآخر صراحة"[3].

3- الماركسية

يعتمد النقد الماركسي في تحليله للعمل الأدبي على الظروف الاجتماعية التي تم على إثرها إنتاجه، حيث يقول ماركس" إن عالم الإنتاج الخاص بالحياة المادية، يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل العكس فوجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"[4].

---

[1]–سامي إسماعيل، دار المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2002، القاهرة، ص: 40

[2]– نحو جمالية التلقي: جان ستلوروبانسكي، ضمن كتاب" نظرية الآدب في القرن العشرين " ترجمة وإعداد محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية 2004، ص: 152

[3]– الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، هانز جورج غادمير، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاتم صالح راجعة عن الألمانية: د. جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر والتنمية الطبعة الأولى طرابلس الجماهيرية العظمى ، 2007، ص: 417

[4]– حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفوبرانت فاس، الطبعة الثالثة: 2014، ص:64.

من هنا انتقد ياوس النظرية الماركسية في مفهومها الشامل الذي يقوم على مفهوم الانعكاس، بحيث تنظر إلى العمل الأدبي أنه في تبعية للمراحل الاجتماعية التي يعكسها الأدب، الشيء الذي يجعل منه يهتم بمضمون النص الأدبي ويقارنه مع الواقع على حساب جماليته فنيته.

فجيورجي بليخانوف ظل يؤكد دائما مع الماركسيين أن الأدب هو مرآة الحياة الاجتماعية، فالأدب في رأي بليخانوف تتجلى أهميته وحقيقته في مدى تأكيده على المضمون على حساب الخصائص الفنية والجمالية التي تأتي بعد المضمون.

وعليه فإن النظرية الماركسية التي ترى في الأدب تعبيرا عن الواقع والمعيش للشعب الكادح وللطبقات المسحوقة وبالتالي فإن الكاتب هو المعبر عن طبقته، ومن ثمة يغد والمضمون والفكرة أساس العمل الأدبي وليس البناء الفني والجمالي ما يدفع الماركسي إلى الإبداع .

وهي بذلك " تأبى أن يكون للأدب تاريخه الخاص، ومن ثم يستقل عن الممارسة الاجتماعية وعن البنيات الاقتصادية"[1].

لهذا فياوس يرى أنه يجب على الأدب أن يتمتع باستقلاله وأن يكون له تاريخه الخاص، الذي يتجلى في العلاقة الجدلية بين العمل القديم والعمل الجديد، عكس العلاقة التي تراها الماركسية بين البنية التحتية والبنية الفوقية.

لقد حاول ياوس بانتقاده للماركسية أن يفصل بين ما هو أدبي وما هو واقعي أو اجتماعي: فعوض العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع، اقترح ياوس علاقة أخرى تتجلى في جدلية العلاقة الحوارية بين الإنتاج والتلقي لأن في رأيه أن للأدب كيانه الخاص.

ويرى أن الارتباط بين ماهو عمل أدبي وما هو انعكاس للبنية الاقتصادية أو الواقع بشكل عام، ليس قارا، ذلك أن البنية الاقتصادية تظل كامنة على ماهي عليه دون تغيرات بين الأدب والواقع في حين يذهب الأدب إلى ابعد من ذلك باستمرار متجاوزا العلاقة الميكانيكية التي تحكم التصور الماركسي ، بل هناك بعض الأعمال الخالدة التي لم تفهم في حين إصدارها إلا بعد مرور السنوات، حيث يخلق الجمهور الذي يعيدها إلى الوجود عن طريق التلقي الجديد و " لا يمكن لنظرية الانعكاس أن تضبط هذه العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وإعادة إنتاج القديم"[2] وقد اعترف ماركس نفسه ب" التفاوت النسبي بين تطور الإنتاج المادي (...) وبين الإنتاج الفني"[3].

---

[1]– القوام الابستيمولوجي لجمالية التلقي، د. رشيد بنحدو، مرجع مذكور، ص: 380

[2]– نحو جمالية التلقي: هانس روبرت ياوس، ترجمة، د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص: 44.

[3]– المرجع نفسه، ص: 44

وهذا ما جعل ياوس يستبدل جمالية التلقي بجمالية الانعكاس، حيث يرى أن الأدب مرتبط بما هـــو جمالي وليس بما هو إديولوجي.

4- الشكلانية:

لقد كان للنظرية الشكلانية تأثير جد مهم في نظرية التلقي، انطلاقا من مفهوم التطور الأدبي، فقد اعتبر الشكلانيون مفهوم التطور في المجال الفني كنتيجة وتطبيق لمفهوم " الأداة" التي توصل إلى إدراك اللغة الشعرية من خلال اللغة العادية.

فالأدب بوصفه فنا، لا يمكن أن يتم إدراكه إلا انطلاقا من تعارض اللغة الشعرية مع اللغة العملية.... فالأثر الأدبي قد تم وصفه وتعريفه باعتباره أثرا فنيا اعتمادا على اختلافه النوعي (العدول الشعري)"[1].

وتطبيق مفهوم "الأداة" يتحدد انطلاقا من قدرته على تغريب الإدراكات، بمعنى ماهو مألوف تحدده إلى حد ما الممارسة الأدبية الراهنة، وهذا ما يجعل التغييرات في الأدب نتيجة ثورة على الأساليب الأدبية المعاصرة، انطلاقا من تتابع المبدعين أو المدارس الأدبية، فإذا كان القدماء قدماء بالنسبة للمعاصرين، فإن المعاصرين يصبحون أيضا قدماء في رأي الأجيال اللاحقة، وهكذا يتطور تاريخ الأدب " متضمنا الصراع بين المدارس المختلفة من أجل السيادة"[2].

وبهذا يكون الشكلانيون قد تطرقوا للتطور التاريخي، وذلك من خلال الأبحاث التي قاموا بها، فيما يخص المميزات والآليات التي تميز العمل الأدبي، إذ استنتجوا أن ما يسمى" بالأدبية" لا تكمن في السكون، بل هي دائمة التجدد، وهذا التطور لا يقصد به التسلسل الخطي للأدب، فهذا تينيانوف يوضح هذا التطور بقوله:

"حينما نتحدث عن التعاقب الأدبي، فإننا نتخيل بصفة عامة وجود خط مستقيم يصل خلف فرع أدبي ما بسلفه، ومع ذلك فإن الوضعية هي أكثر تعقيدا، فليس الخط المستقيم هو الذي يستطيل، بل نشاهد عملية انطلاق تنتظم بدءا من نقط معينة يتم دحضها إن كل تعاقب أدبي هو قبل كل شيء معركة تحطيم كل موجود سلفا وإقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة"[3].

وإذا كانت النظرية الشكلانية الروسية قد ساهمت في تخليص النقد الأدبي من تلك المنظورات التاريخية والاجتماعية، باعتبار الأدب يتحدد في " أدبيته" أي ما يجعل الأدب أدبا فإنها لم تنجح رغم ثوريتها في رأي ياوس، لأنها لم تهتم بالقارئ، حيث اعتبرته كذات مدركة لاغير، بحيث تكمن مهمته في تحديد

---

[1]– نحو جمالية التلقي، هانس روبرت ياوس، ترجمة: د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص: 51

[2]– نظرية التلقي، تأليف: روبرت هولب، ترجمة: د. عز الدين وإسماعيل، النادي الأدبي الثقافة بجدة، الطبعة الأولى: 1414 هـ/1994 م، ص: 70.

[3]– نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة – المغربية للناشرين، طبعة 1982، ص: 63

أدوات الاشتغال الداخلي للنص الأدبي والكشف عن أدبيته فقط، لذلك فهي بهذا قد أهملت المتلقـــي، لهـــذا فياوس جعل نظريته تدور بحمولتها حول المتلقي الذي يعتبر "في المقام الأول هو المستهدف من قبـــل الأثـــر الأدبي، لأن الناقد الذي يحاكم مؤلفا حديث الصدور، والكاتب الذي يتصور أنه ينتج أثره وفق نموذج سابق إيجابا أو سلبا ومؤرخ الأدب الذي يعيد تحديد موقع أثر ما داخل الزمن والتقاليد الذي نبع منهـــا ويؤولـــه تأويلا تاريخيا، كل هؤلاء يعدون أولا وقبل كل شيء قراء"[1]

لقد حاول ياوس إخراج الأدب من شرنقة جمالية الإنتاج (الشكلانية) المغلقة حول النص الأدبي فقط، إلى دراسة جمالية التلقي المعتمدة على التفاعل بين النص والمتلقي إذ " لا يصبح النص الأدبي سيرورة ملموسة إلا بواسطة تجربة القراء الذين يتلقونه"[2] فالمتلقي هو الذي يقوم بإخراج النص من الكمـــون إلى التحقـــق، وذلك من خلال دراسته وتأويله للعمل الأدبي فلولا المتلقي لظل النص في غياهب النسيان أو آلـــة كســـولة كما يقول إمبرتوإيكو، وبذلك أصبح المتلقي " نقطة البداية في أي منظور لفهم العمل الأدبي"[3].

لقد حاولنا في هذا الفصل الوقوف على تأسيس ياوس لنظريته، انطلاقا من بلورته للمفاهيم الفلســـفية والنظريات الأدبية التي امتاح منها أسس نظريته ناقدا حينا ومستفيدا منها حينا آخر، ليؤسس بذلك نظريـــة: جمالية التلقي، مدعومة بمفاهيم وأدوات إجرائية ممأسسة بدقة، حول التفاعل والحوارية.

---

[1]– نحو جمالية التلقي: هانس روبرت ياوس، ترجمة د محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص: 56.

[2]–القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي، د رشيد بنحدو، مرجع مذكور، ص : 381.

[3]– الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خصه، مرجع مذكور، ص: 14

II- المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي

تمهيد

حاولنا فيما سبق أن نركز على كيفية تجاوز جمالية التلقي للمناهج السائدة باقتراح بديل منهجي يراهن على مد الجسر بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، حيث انصب هدفه على تحسين الأسس التي شكلت القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب، مما نتج عن هذا تأسيسه لنظرية التلقي التي جاءت كبديل منهجي للدراسات الأدبية التقليدية كما أشرنا إليه أعلاه، وقد تمخضت مجهوداته عن ظهور "نظرية محكمة الصياغة تجعل التفسير التاريخي للأعمال الأدبية مرتبطا بالقراء بقدر أساسي لا يقل عن ارتباطه بالكتاب وأعمالهم الأدبية وظروفهم التاريخية، لقد شهد ياوس انهيار المناهج النقدية التقليدية، وخاصة التي كانت تجعل الأدب ذريعة لاستعراض كل المعارف التاريخية والاجتماعية التي كانت تكتفي برصد المؤثرات والمصادر والإحالات المرجعية دون أن نتساءل عن الجدوى من دراسة الأدب"[1].

إن الهم المنهجي الذي أطر نظرية ياوس هو هم تاريخي بالأساس.

لذا قد عمل على تصحيح المسار التاريخي للأدب ابتداء مما انتهت إليه الشكلانية.

إن هذا التصحيح كان نتيجة النظر إلى العمل الأدبي في علاقته بالتاريخ الأدبي، وكذا بالتاريخ العام، دون تجريد الأدب من خاصية الجمالية، أو جعله حبيس وظيفة الانعكاس الآلي، لذا اقترح ياوس أن يبدأ البحث الأدبي من حيث انتهت إليه جمالية التمثيل (الماركسية) وجمالية الإنتاج (الشكلانية)، إذ جردتا الأدب من الوقع الذي يقع على المتلقي، لذا فالتاريخ الذي يقترحه ياوس هو تاريخ للتلقي والوقع الجمالي في انسيابه على مدى العصور، وقد تبين لياوس "أن تقديم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة"[2].

إن تاريخية الأدب عند ياوس ليست تلك التاريخية التي تقوم على الوقائع الأدبية بل هي تلك "التجربة التي يقوم بها القراء إزاء الأعمال التي يتلقونها"[3].

---

[1]- الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف: د. حميد لحميداني، مطبعة أنفو برانت 12 شارع القادسية، الليدو، فاس، الطبعة الثالثة، 2014، ص 165.

[2]- الفكر النقدي الأدبي المعاصر، د حميد لحميداني، مرجع مذكور، ص 165.

[3]- المرجع نفسه، ص 167.

وبهذا التصور إلى تاريخ الأدب الناتج عن التعاقب الحواري بين النص الأدبي ومتلقيه، يكون ياوس قد تجاوز الجمالية التمثيلية والإنتاجية نحو ميلاد جديد لجمالية بديلة وهي جمالية التلقي، حيث يلعب فيها المتلقي الدور الأول في تعبيد الطريق لبناء السياق التاريخي للأدب.

هكذا، انحرف ياوس بتوجيه الاهتمام بالتمثيلية والإنتاجية إلى اهتمام آخر وهو الاهتمام بموضوع العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقي، فأصبح التاريخ الأدبي عنده عبارة عن "سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم عن طريق تحقيق النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ أو الناقد الذي يتأمل والكاتب الذي يضطر بدوره إلى أن ينتج[1].

وعلى هذا الأساس، بلور ياوس مجموعة من المفاهيم الإجرائية أو الأطروحات، لتأسيس تصور جديد لتاريخ الأدب يعتمد على المسار المتحرك لتلقيات القراء المتعاقبين. وسوف نحاول الوقوف عند هذه المفاهيم الإجرائية التي اعتمد عليها ياوس في بلورة تصوره لتاريخ تلقي الأدب.

[1]– نحو جمالية التقلي، تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية، هانس روبرت ياوس، ترجمة د.محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 60.

1- أفق التوقع:

يعتبر هذا المفهوم لبنة أساسية في جمالية التلقي، وهو يشير إلى نظام من المعايير ويعد مؤشرا على الخلفية المرجعية المؤطرة لعملية تلقي النقاد للعمل الإبداعي في وقت صدوره، والتي على أساسها يتم الحكم على قيمته الجمالية وقوة حجم طاقته الفنية، وقد أخذه ياوس من فلسفة غادمير حيث يقول: "استعملت اللغة الفلسفية مفهوم الأفق منذ نيتشه وهوسرل لتصف بواسطته تبعية الفكر لمحدداته المتناهية، وضرورة العمل تدريجيا على توسيع نطاق رؤيته"[1].

أما تعريف غادمير للأفق فيعني أنه "لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا ـــ بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا ـــ من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة التي فهمها معاصروه لها"[2].

وبناء على ذلك نجد ياوس يؤكد على ضرورة فهم النص ضمن سياقه التاريخي الذي أنتج فيه حيث يصبح النص من أهم الدعائم التي يعتمد عليها القارئ في أي ممارسة تأويلية، وهذا يدل على اندماج السياق التاريخي الذي أبدع فيه النص متوازيا مع قراءة المتلقي وذخيرته المرجعية، إذ يعتبر المتلقي صاحب القرار في نطاق مقول النص ومعناه. ويسمى غادمير ذلك "بانصهار الآفاق" أي انصهار "أفق النص وأفق المؤول (المتلقي)[3]" وقد حدد غادمير مفهوم "انصهار الآفاق" بقوله: "إن أفق الحاضر لا يمكنه إطلاقا أن يتشكل دون استدعاء الماضي، إذ ليس هناك أبدا أفق حاضر يمكن أن يوجد منفصلا عن الآفاق الأخرى، ولا آفاق تاريخية يمكننا عزلها، إن الفهم يكمن على الدوام في عملية اندماج هذه الآفاق التي تدعى انفصال بعضها عن بعض"[4] نفهم من هذا أنه لا يمكن تصور عمل أدبي في قطيعة كلية عن الصيرورة الأدبية في تواصلها بين الماضي والحاضر. فالأعمال الإبداعية مرتبطة فيما بينها من حيث الإحالات المرجعية التي تؤثر على القراءة وذلك يتجلى في الاستذكار ومقارنات بين العمل المقروء والأعمال السابقة عليه، انطلاقا من الخلفية المرجعية للقارئ ومدى قدرته على التكيف والتطور مع مستجدات التعبير الأدبي، ويبقى التطابق بين القراءات في اختلاف سيرورتها الزمنية مجسدا في إعادة إنتاج النص لتوقعات القارئ.

---

[1]- H.G. Gadamer, « vérité et méthode », seuil 1976, p : 143.

[2]- الشعور والتحدي: إشكالية المنهج، د. صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 38، ص 80.

[3]- الأصول المعرفية لنظرية التلقيك ناضم عودة خضر، مرجع مذكور، ص 138.

[4]- Gadamer, vérité et méthode, p : 143.

نقلا عن تلقي تاريخ الشعر العربي القديم: د. محمد مساعدي مذكور، ص 80.

إن تأثر ياوس بغادمير فيما يخص الأفق مقترنا بالانتظار جعله يستخدمه كمفهوم إجرائي في بلورة نظريته، فوصفه بأنه " نسق من الإحالات قابل للتحديد الموضوعي يسمح بقياس استعدادات القارئ لتلقي عمل جديد بعيد عن عوائق النزعة النفسية"[1].

ذلك أن المنهج النقدي التاريخي، يسمى إلى التركيز على المؤلف وحياته وعصره وعلى تحقيب النصوص والمدارس الأدبية و لم يهتم المنهج التاريخي بالأثر (الوقع) وهذا في رأي ياوس يكون نتيجة "معطيات نصية توجد في العمل الأدبي المدروس في إطار علاقة يجريها المؤرخ بين هذا العمل والأعمال السابقة عنه أو المتزامنة معه"[2].

ويعتبر مفهوم أفق التوقع مدار نظرية ياوس، لأنه الأداة المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، فبفضل هذا المفهوم تتمكن نظرية التلقي من "التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر، مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية التي عرضها من قبل وتتمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية في ضوء التلقي الخاص والمتميز الذي تعرفه عند كل لحظة تاريخية في علاقته الجدلية بالتلقيات السابقة التي أسست له أو دلت عليه"[3].

إن أفق التوقع إذن "يتكون من التجربة الأدبية التي يتوفر عليها المتلقى ومن حصيلة الأعمال السابقة التي يفترض في العمل الفني الجديد احتواؤها"[4].

والمتلقي في اللحظة التي يزاول فيها قراءته، لا يكون في حالة انعزالية عن فعل القراءة، وإنما يكون في حالة انتظار، إنه يُقبل على النص بحمولة وذخيرة مرتكزة على حالته النفسية والمعرفية والإيديولوجية، وهذا ما يجعله يدخل في حوار مع النص الذي يحدد طريقة تلقيه وكيفية الحكم عليه، والمتلقي حين يكون في مواجهة مع النص يدخل في علاقة متوترة مع هذا الأخير، حيث تتأسس العلاقة بينهما انطلاقا من استراتيجية النص، مما يجعله في حالة ترقب تتأرجح بين سرعة السرد أو إبطائه وبين تقديم عقدة النص أوتأخيرها، أو بحثه عن أجوبة لأسئلته، أو محاولته لتأثيث بياضات النص، وهذا كله يجعله يدخل في حالة تأويلية متربصا بملفوظات النص في حالة إنصات تامة إلى ما يقوله النص، بحيث يدخل مع النص إما في حالة رضى أو تخييب لأفق توقعه، باعتباره مجموعة من الخصائص الشكلية والموضوعاتية التي يكون القراء المتمرسون والمؤلفون أنفسهم على اتفاق على هذه الخصائص التي تميز جنسا أدبيا عن آخر.

---

[1]– تاريخ تلقي الشعر العربي القديم: د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 81.

[2]– الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، مرجع مذكور، ص: 27.

[3]– من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، مرجع مذكور، ص 162.

[4]– تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري، فاطمة أمجدرو، منشورات زاوية للفن والثقافة، الطبعة 2006، ص 97.

وأفق التوقع في رأي ياوس يكون نتيجة لثلاثة عوامل أساسية وهي:

"خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.
- والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي"[1].

لعل المتأمل في هذه العوامل سيجدها تنقسم إلى قسمين، قسم يهتم بالمتلقي والقسم الثاني يعود على النص، مما يدل على أن تلقي العمل الأدبي يمثل تفاعلا حيويا بين خصائص النص من جهة وأفق التوقع من جهة أخرى.

وعليه، فإن العمل الأدبي إما أن يستجيب لأفق توقع القارئ، وهنا يتمتع القارئ بالرضا حيث يحصل الاتفاق بين القطبين، قطب النص وقطب القارئ، وهذا يعني أن العمل الأدبي ليس إلا تكرارا للتقاليد السائدة لجنس أدبي معين لم يأت بجديد يصفع القارئ في أفق توقعه، بمعنى أن يقع تخييبا وخرقا للمعاييرالمعهودة. وإن حصل هذا، فإن القارئ الحادق المحايد الذي لا تتحكم فيه إيديولوجيات معينة أو مصالح معينة، يكون هو القارئ المتمكن من بلورة أفق توقع جديد، بمعنى أن "النص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه.

هذه التوقعات يمكنها مع توالي القراءات أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل"[2].

ويشير ياوس أيضا إلى ذلك الانتقال من قراءة إلى أخرى، الذي يشكل سلسلة القراءات المتعاقبة في التاريخ، وهذا ما يؤسس لتاريخ أدبي انطلاقا من اختلاف تصورات القراء.

---

[1]– نحو جمالية التلقي: تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية، هانس روبرت ياوس، ترجمة: د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 63.

[2]– المرجع نفسه، ص : 65

2- العدول الجمالي

يعد مفهوم العدول الجمالي من بين أهم المفاهيم الإجرائية التي اعتمد عليها ياوس في نظريته، ويعتبر هذا المفهوم بمثابة آلية لقياس المسافة بين قارئ حامل لمرجعيات فنية وثقافية، وبين نص مشاكس لا يستجيب بسهولة لتلك التوقعات لقارئه، هذا القارئ الذي يجد نفسه أمام نص قد يغير أفق توقعه وبذلك يكون رد فعل القارئ قياسا على مسافة العدول الجمالي الذي يعد لبنة أساسية يعتمد عليها في التاريخ للنصوص الأدبية، وقد عرف ياوس هذا المفهوم قائلا:

"إذا أطلقنا مفهوم العدول (الانزياح) الجمالي Ecart esthétique على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تغيير في الأفق، سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة، أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تشق طريقها نحو الوعي، فإن هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة فهم سريع أو متأخر يمكنه أن يصبح معايرا للتحليل التاريخي"[1].

وهكذا تتشكل معايير القيمة الجمالية للعمل الأدبي من خلال الوقوف على تلك الهوة الفاصلة بين أفق توقع القارئ وأفق النص، ذلك أنه كلما كانت درجة خيبة أفق توقعات القارئ قوية إزاء عمل أدبي ما، دل هذا على القيمة الفنية لهذا العمل، ويمكن ضبط العدول الجمالي بين الأفق السائد والعمل الجديد من خلال تحليل ردود الفعل الصادرة عن القراء المعاصرين للعمل المقروء إلى جانب الأحكام النقدية الخاصة بالعمل الأدبي "ويسمح مفهوم العدول الجمالي بالتمييز بين نمطين أساسيين من العلاقة بين أفق النص وأفق توقع قرائه".

- النمط الأول يقوم على أساس المطابقة confirmation، وفي هذه الحالة يستجيب النص لأفق توقع قرائه وينسجم مع معاييرهم الجمالية والأخلاقية.
- النمط الثاني: يقوم على أساس التخييب déception ويمكن التمييز في هذا الصدد بين نوعين أساسيين من ردود الفعل.
- فإما أن يؤدي استفزاز النص لأفق توقع الجمهور إلى نوع من التغيير في سلوكاته ومعاييره الجمالية، وفي هذه الحالة نكون أمام تغيير للأفق.

[1]– نحو جمالية التلقي وتاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية: هانس روبرت ياوس: ترجمة: د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 69.

وإما أن يؤدي هذا الاستفزاز إلى رفض الجمهور الأول لهذا العمل مثلما حدث مع كل من ستندال وفلوبير اللذين تمكنا في نهاية المطاف من تشكيل جمهورها الخاص"[1].

وعليه، فإن ما يدفع جمهور القراء إلى القيام بردود فعل مختلفة، مثل استنكار العمل ورفضه، فهذا يعني أن هذا يدل على أهميته وقيمته الجمالية، ولذلك فكلما جاء العمل مخيبا لأفق توقع جمهوره إلا وكان هذا العمل يمتلك قيمة جمالية قصوى تدخله في خانة النصوص الجيدة، أما حين يستجيب القراء للعمل، فهنا تتقلص مسافة العدول الجمالي، ويتطابق العمل الأدبي مع ما كان ينتظره القارئ، وبهذا يمكن لأفق القراء المتعاقبين أن ينفتح على عدة احتمالات قرائية، الشيء الذي يؤسس للتجربة أو الخبرة الجمالية والفكرية لدى القراء المتعاقبين حسب اختلاف قراءتهم للنص، وهذا الاختلاف يتجسد إما في الاستجابة أو التخييب أو التغيير أو غيرهما.

بمعنى أن المتلقي إذا كان متعودا على نمط معين من النصوص وقرأها و لم تحصل لديه استجابة، فإن هنا يكون التخييب الذي يجعل من القارئ الذي رغم التخييب يدخل مع هذه النصوص في قراءة تأويلية جديدة تغير مساره القرائي. وهذا النوع من النصوص الذي يخيب أفق توقع القراء يكون قد حقق قيمته الفنية، لكن يمكن أن يصادر من طرف القراء الذين لم يعتادوا على التخييب.

ومادام موضوعنا هو "تاريخ تلقي الرواية النسائية المغربية" يمكن أن نسوق مثالا على هذا وهو كالتالي: فعندما كتبت ليلى بعلبكي مجموعتها القصصية "سفينة حنان إلى القمر"، أحدثت ضجة على مستوى التخييب، الذي وقع لدى بعض قرائها العرب، حيث اتهموها بالجرأة والبذاءة والفجور، وتمت مصادرة المجموعة القصصية، وقدمت إلى المحاكمة بتاريخ 15 حزيران 1969*.

لكن هذا لا يمنع أن يتجدد أفق التوقع وأن تقرأ الرواية من قبل القراء اللاحقين، وهذا يعني التطور الذي يقع على الآفاق. الشيء الذي جعل ياوس يربط أفق التوقع بالتاريخ الأدبي لأنه يعتبره محورالاستمرارية التفاعل بين الأعمال الأدبية ومتلقيها، "هذه الاستمرارية التي يمكن تحديدها بوصفها انتقالا من الشكل القديم إلى الشكل الجديد في إطار التفاعل بين الأثر الأدبي والمتلقي (جمهورا ونقادا ومؤلفين)"[2].

---

[1]– تاريخ تلقي الشعر العربي القديم، د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 93.

*– هذه المعلومات حول محاكمة ليلى بعلبكي قضائيا مأخوذة من الهامش الرابع لمقالة رشيدة بنمسعود بعنوان: الكتابة بالجسد، ضمن مجلة علامات، عدد 7، 1997، ص 98.

[2]– نحو جمالية التلقي: تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية: هانس روبرت ياوس، ترجمة محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 63.

3- السؤال والجواب:

إذا كانت جمالية التلقي تهتم بعلاقة التفاعل بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين، فإنها تهتم كذلك برصد كيفية التفاعل بين التجربة الحاظرة والتجربة الماضية للأدب، وعليه، فإن ياوس اعتمد على جدلية السؤال والجواب باعتبارهما أسا يتمازج مع مفهوم أفق التوقع، مفهوم الأفق أداة إجرائية تمكن الأداة الهرمينوطيقية (السؤال والجواب) من الاشتغال، إذ يقول ياوس:

"إن إعادة تشكيل أفق التوقع بالصورة التي كان عليها قديما أثناء إبداع الأثر الأدبي وتلقيه، تمكن أيضا من طرح أسئلة أجاب عنها الأثر في الماضي، ومن ثمة اكتشاف الكيفية التي أمكن لقارئ ذلك العصر أن ينظر بها إليه ويفهمه"[1].

إن جمالية التلقي لعبت دورا مهما في مفهوم القراءة، حيث غيرت مجراها القديم الذي تهيمن عليه النزعة الوثوقية والمقصدية إلى الانفتاح نحو احتمالات متنوعة لفعل القراءة، وأصبحت المعاني الناتجة عن القراءة لا تستنفذ.

ومعنى هذا أن النص الأدبي ارتبطت حياته بتعدد القراءات المتنوعة المختلفة، وقد أبدى ياوس اهتماما خاصا بتلك الآداب القديمة التي أنتجت في عصور قديمة لقراء معاصرين لها. ويتساءل عن سبب استمرار الإعجاب بها من قبل القراء الذين لم يعاصروها، كالملاحم الهوميرية، رغم كونها أنتجت وكتبت لجمهور مختلف عن عصرنا، وعاش ظروفا مختلفة عن ظروفنا. وقد أشار ياوس إلى مصدر هذا الإعجاب في كون هذه النصوص مازالت تحمل في ثناياها أجوبة لأسئلة معاصرة. وذلك لأن السؤال الذي يحاول القارئ أن يجد له جوابا في النص لا يعني بالضرورة الرجوع إلى الأفق الذي يندرج ضمنه النص المقروء، من قبل القارئ، لأن الأفق مستمر في الأفق الراهن والمعاصر لقراء جدد، رغم أنهم لم يعاصروا إنتاجات نصية في عصر سابق عليهم.

إن الأفق مرتبط بالتطور الفني والثقافي الذي بإمكانه طرح أسئلة جديدة تتجاوز الأسئلة السابقة "وهكذا تمكنت جمالية التلقي من البرهنة على أن الأدب ليس مفهوما ثابتا يجب على المؤرخ تحديده، وأن الأدبية ليست سمة ملازمة لنصوص بعينها بمعزل عن تحققاتها، فالأدب يتطور على الدوام بتطور وعي الجمهور والقراء به[2]".

---

[1]– نحو جمالية التلقي: هانس روبرت ياوس، ترجمة: د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 75.

[2]– تاريخ التلقي الشعر العربي القديم، د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 96.

4- الدراسة التعاقبية

اهتم ياوس بالدراسة التعاقبية للعمل الأدبي، لمالها من أهمية بالغة في نظرية جمالية التلقي، فبالإضافة إلى أن جمالية التلقي لا تعمل على تحديد معنى العمل الأدبي وشكله، كما تم فهمه بطريقة تطوره فقط. وإنما تقوم أيضا على أن يصنف كل عمل أدبي داخل "السلسلة الأدبية" التي ينتمي إليها حتى تستطيع من تحديد مكانته التاريخية إلى جانب دوره وأهميته داخل السياق العام للتجربة الأدبية فبـــ "انتقالنا من تاريخ تلقي الآثار إلى التاريخ الحدثي للأدب، يمكننا التعرف على هذه الآثار باعتبارها سيرورة (...) تتم بشكل يصبح معه الأثر اللاحق قادرا على معالجة قضايا أخلاقية وشكلية لم يستطع الأثر السابق البث فيها، كما يطرح بدوره قضايا جديدة[1]".

ومن المفاهيم الأساسية التي أثارها ياوس في هذا السياق، مفهوم التطور الأدبي الذي جاءت به المدرسة الشكلانية "وبموجب هذا المفهوم فإن " الأثر الأدبي الجديد الذي ظهر في حلة جديدة تميزه عن آثار أخرى سابقة عنه أو متزامنة معه أو منافسة له، قادرا بفعل شكله الناجح على تحديد مستوى "قيمة" حقبة أدبية معينة، وإتاحة الفرصة مباشرة بعد إنتاجه لظهور آثار أخرى مقلدة تفتقد إلى حد ما للأصالة ولولادة جنس يظل مستعملا إلى أن يظهر بعد ذلك شكل جديد ويفرض وجوده، حينئذ ينتهي الجنس القديم ويندرج ضمن الاستهلاك العادي"[2].

إلا أن ياوس رأى أن نظرية التطور الأدبي في المدرسة الشكلانية يبقى ناقصا، ذلك أن تفسير الشكلانية للتطور الأدبي لا يصنع القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، وهكذا فإن نقط ضعف النزعة التطورية الشكلانية، جعلت ياوس يضيف إلى "نظرية الأدب الشكلانية البعد الذي ينقصها اعتمادا على جمالية التلقي، أي بعد الخبرة التاريخية دون تجاهل للوضعية التاريخية للملاحظ المعاصر ولمؤرخ الأدب"[3].

إن ما خلص إليه ياوس هو أن الجدة التي تقوم بها الشكلانية ليست كافية، بل يجب أن تضاف إليها خاصية جمالية أخرى تتجلى في الخاصية التاريخية، "ولكي يتم التمكن من تقديم تاريخ الأدب بوصفه تطورا أدبيا ويتم إدراك التقابلات الصورية أو القيم النوعية الخلافية في إطار استمرارية صيرورتها التاريخية، فإن من الضروري أن تتواصل العلاقة الحوارية بين التلقي والإنتاج الجماليتين بشكل مستمر حتى اللحظة التي يكتب فيها المؤرخ"[4].

---

[1]- تاريخ تلقي الشعر العربي القديم، د. مساعدي، مرجع مذكور، ص 95.

[2]- المرجع نفسه، ص: 84.

[3]- المرجع نفسه، ص 85-86.

[4]- المرجع نفسه، ص 85-87.

5- الدراسة التزامنية:

اعتبر ياوس الدراسة التعاقبية مهمة في دراسة تاريخ الأدب إلا أنه حسب رأيه تبقى قاصرة على الإلمام بالخطوات المقترحة من قبل جمالية التلقي، فإذا كان تاريخ التلقي يتطرق إلى تلك التحولات التي تحصل داخل التجربة الجمالية ويوضح تجسد علاقات الأعمال الأدبية أثناء سيرورتها التاريخية، فإنه من ناحية أخرى قد ركز كذلك على دراسة كل مرحلة على حدة بشكل تزامني، وذلك من أجل رصد التغيرات التي تطرأ على الشكل والمضمون حسب المحطات التاريخية وذلك بالتقطيع التزامني لهذه المحطات للكشف عن خصائص نظام كل محطة على حدة. ويؤكد ياوس أن هذا الإجراء يمكن من الوقوف على تحولات الأفق عبر التجربة الجمالية.

وقد ركز كذلك على دراسة كل مرحلة على حدة بشكل تزامني، وذلك من أجل رصد التغيرات التي تطرأ على الشكل والمضمون حسب المحطات التاريخية وذلك بالتقطيع التزامني لهذه المحطات للكشف عن خصائص نظام كل محطة على حدة، ويؤكد ياوس أن هذا الإجراء يمكن من الوقوف على تحولات الأفق عبر التجربة الجمالية.

إن الدراسة التزامنية تمكن من ضبط المسافة التاريخية للأدب للوقوف على التمفصلات التاريخية، ف" لمعرفة ما يحظى بالأهمية في نظر تاريخ جديد للأدب، يمكن أن تتلقى من الدراسة السانكرونية جوابا لم يتم الإفصاح عنه، مؤداه أن دراسة تغيير الأفق الذي يحدث داخل "مسار التطور الأدبي "ليست من الضروري تتبعه دياكرونيا عبر مختلف شبكات الأحداث والمسالك، بل يمكننا أيضا تناوله من خلال تحققنا من الكيفية التي تتغير بها حالة نسق سانكروني لأدب بعينه وكذا من خلال فحصنا لتقاطيع أخرى مستعرضة مبدئيا"[1].

وبهذا نكون قد انتهينا من عرض أهم المفاهيم التي تعتبر من الركائز الهامة التي اعتمداه ياوس في تأسيس نظريته جمالية التلقي.

كما يمكن الإشارة إلى أن هذا الجهاز المفاهيمي الذي قارب من خلاله ياوس النص الأدبي، قد ساهم في إغناء النظرية الأدبية ومكنها من الخروج من النموذج التقليدي الذي كان يتخندق في شرنقة المؤلف أو النص، إلى عالم القارئ المسؤول عن التجدد الدائم للنص.

[1]– هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة: د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص 95.

الفصل الثالث:

تاريخ تلقي رواية عام الفيل

لليلى أبوزيد

إذا أخذنا بعض النماذج التي ألفها القارئ من خلال قراءته للإبداع الروائي النسائي المغربي، وساهمت في صياغة أفق توقعه، سنجد أنها لا تخرج عن إطار يتأرجح بين خصوصية الرواية النسائية أو نفيها، أو مناقشة مصطلح الكتابة النسائية.

وقد لاحظنا بعض الإهمال من قبل النقاد للرواية النسائية المغربية في أواسط الثمانينات، لأن الاهتمام كان منصبا أكثر على الرواية المشرقية، ذكورية كانت أم نسائية، وقليلا ما يشيرون إلى الكتابة النسائية المغربية.

إلا أنه مع بداية التسعينات من القرن الماضي، بدأ يتصاعد نوع من الاهتمام بأدب المرأة المغربية ونقده، وأفرزت المواكبة النقدية مصطلحات من قبيل أدب نسوي، أدب الأنثى، أدب المرأة، أدب أنثوي، أدب نسائي.

وقد تم مناقشة هذه المصطلحات من طرف نقاد وناقدات، كحميد لحميداني ورشيدة بنمسعود وزهور كرام.

فبالنسبة لحميد الحميداني فقد ذهب في كتابه (كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار) إلى البحث عن الخصوصية في الكتابة النسائية ورأى الناقد أن طريقة توصل كل المهتمين بقضية المرأة والإبداع – إلى خصوصية الكتابة النسائية، كانت تتم " في الغالب بوسائل حدسية"[1] لذلك اعتمد على أدوات إجرائية مستمدة من حقل الأبحاث السيميائية، ورأى في زاوية الرؤية المبحث السيميائي القادر على دراسة علاقة الكاتب بعمله القصصي على حد قوله، وعن طريق هذا المبحث يتم قياس مدى الحضور الذاتي للكاتب في عالم النص، إلا أنه بعد الجرد النظري الذي قدمه الناقد حول مبحث الرؤية السردية يذهب إلى القول بأن " موافقة أي باحث على تناول هذه الخصوصية بالتحليل، يشترط مبدئيا القبول بفكرة أن المرأة قياسا إلى الرجل، تعيش وضعا هو دون الوضع الذي يمكن اعتباره مقياسا عاديا لا يستدعي بالضرورة مثل هذا التخصيص"[2] وهذا ما جعله يؤكد أن مسألة الخصوصية رهينة بزوال " الوضع اللاإنساني الذي يشرط المرأة في العالم العربي"[3].

أما الناقدة رشيدة بنمسعود، فقد سعت إلى تصحيح مفهوم الكتابة النسائية الذي توزع في رأيها بين الرفض والقبول من قبل النقاد والناقدات إلى جانب المبدعين والمبدعات، وقد لاحظت أن الغموض الذي

---

[1]– كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار: د. حميد لحميداني، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993، ص: 7

[2]– المرجع نفسه، ص: 7

[3]– المرجع نفسه، ص: 8

يلف مفهوم " الأدب النسائي" من حيث إنه يحمل دلالات مشحونة بالمفهوم " الحريمي" المشبع بدلالات احتقارية، وقد أرجعت هذا الرفض للكتابة النسائية إلى شرطين أساسيين:

1- الشرط الأول: يتمثل في غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة الأدب النسائي وتفكيكه من الداخل، أي داخل العمل النسائي.
2- الشرط الثاني: يتمثل في البحث عن أسباب وجود خصائص تميز " الأدب النسائي"[1].

في حين نجد الناقدة زهور كرام تناقش مصطلح " الكتابة النسائية" انطلاقا من تلك الدوافع التي كانت وراء ظهور مصطلح الكتابة النسائية في السياق الثقافي العربي المعاصر، وقد استنتجت أن الكتابة عند المرأة تعبير عن تحرر المرأة من الرؤية السائدة عنها، تقول :" لاشك أن التفكير في هذا الموضوع، تعتريه صعوبة كبيرة لاعتبار ارتباطه من جهة بالمرأة، والمرأة مشبعة بالأحكام المسبقة، والانطباعات الجاهزة، ومن جهة ثانية، لكون ساحة الجدال حول الموضوع تعرف نوعا من اللبس حين يختلط موضوع المرأة كإشكالية تاريخية بالنص الأدبي كإشكالية فنية، يتزامن هذا الوضع مع شبه غياب تحديد نقدي لمصطلح " الكتابة النسائية"[2] فما موقع نص عام الفيل داخل هذا الجدال الإشكالي؟ وهل تم تلقيه تحت مظلة المصطلحات المصاحبة للكتابة النسائية؟ وبالتالي هل أنتج أسئلة جديدة لدى قرائه؟ وهل تطابق أفق سؤالهم مع سؤال نص عام الفيل؟

فكيف تعامل القراء مع رواية عام الفيل؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا يمكن مقاربتها إلا من خلال قراءة منهاجية لها بعد إبستيمولوجي، وذلك لا يتأتى إلا بالتعامل مباشرة مع عينة من قراء عام الفيل ثم استخلاص الأجوبة التي تناولها تلقيهم للرواية وسوف نعتمد على أربع تلقيات:

- التلقي الأول لمايكل هول وهو تلقي ثقافي يستثمر أسئلة من نظريات ما بعد الاستعمار.
- التلقي الثاني لعبد العالي بوطيب وهو عبارة عن أسئلة سردية مستمدة من المنهج البنيوي.
- التلقي الثالث لبثينة شعبان وهو عبارة عن أسئلة سوسيولوجية وأخيرا التلقي الرابع لرشيدة بنمسعود وهو عبارة عن أسئلة موضوعاتية وسوف نحاول التطرق إلى كل تلق على حدة.

---

[1]– المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف: إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 1994، ص : 82.

[2]–السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب، زهور كرام، المكتبة المدارس، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2004، ص:7

1- تلقي مايكل هول: وهو بعنوان: عام الفيل قراءة ما بعد الاستعمار:

انطلق مايكل هول في قراءته لعام الفيل من رؤية ثقافية تستثمر المعطيات النظرية لما بعد الاستعمار واعتبر ترجمة الرواية إلى اللغة الأنجليزية سنة 1989 بعد نشرها بالعربية سنة 1984 " حدثا في تاريخ الأدب والتبادل الثقافي حيث كانت أول رواية لا مرأة مغربية تترجم إلى اللغة الانجليزية"[1].

لقد أثارت قراءة مايكل هول لعام الفيل عدة قضايا تتعلق " باللغة والتحرير وهيمنة الثقافة الأوروبية"[2] وهذا النوع من القراءة يدخل في صلب ما يسمى ب" نظرية أدب ما بعد الاستعمار"[3].

قبل أن يناقش القارئ مايكل هول الموضوعات التي تخصه كقارئ غربي لرواية مغربية نسائية، نسيجها الحكائي ينتمي إلى الواقع المغربي – وهو واقع لا ينتمي إليه القارئ –

حاول أن يعطي نبذة عن حياة المؤلفة، مؤكدا على البعد الواقعي للنص، الشيء الذي جعل قراءة مايكل هول تنصب على مضمون الرواية وربطها بواقع المغرب زمن (الاستعمار والاستقلال) مبئرا قراءته على الشخصية المحورية " زهرة"، وعلاقتها بباقي شخصيات النص حيث يقول:" لذا فإن عام الفيل تاريخ شخصي للمغرب الحديث بما فيه فترتا ما قبل الاستقلال"[4]

لقد ركز مايكل هول في قراءته على ثلاث مراحل رئيسة تؤطر زاوية رؤيته القرائية لنص عام الفيل من منظور " قراءة بنظرية ما بعد الاستعمار" وهي كالتالي: محور اللغة ومحور تمجيد الكفاح ومحور ما يسمى بالقراءة الأنثوية.

أكد مايكل هول على أن اللغة العربية هي لغة تجمع عددا من الدول المسلمة العربية ومن بينها المغرب حيث يقول" والعربية هي اللغة الموحدة والشائعة بين أكثر من عشرين دولة في العالم العربي الحديث .... إن كتاب اللغة العربية الحديثين الذين لم تفصل بينهم مسافات نائية، من المغرب إلى السودان، إلى اليمن، إلى العراق... يستعملون لغة واحدة ويمتلكون موروثا أدبيا مشتركا، وهذا الدور الذي أدته اللغة

---

[1]– MAYKEL HOOL: women, cultural revieu, volum mumber 1, puplished oxford university, press ترجمة ليلى أبوزيد ص، 1: 1995

[2]– المرجع نفسه، ص: 1

[3]–المرجع نفسه، ص 1

[4]– المرجع نفسه، ص 2

العربية منذ القدم كوسيلة أدبية فيما بين هذه الدول تجعلها محط اهتمام كبير داخل نظرية " أدب مـــا بعـــد الاستعمار وما يرتبط به"[1].

من هنا، حاول القارئ الإشارة إلى نقطة مهمة تتمثل في الاستعمار الفرنسي الهمجي للمغرب، لقـــد حاول طمس هويته المتمثلة في أهم مكون لهويته وهو اللغة العربية، لطمسها واستبدالها بلغة المستعمر بعـــدما كانت " تشكل اللغة العربية للكتاب المغاربة والعرب وسيلة أدبية قومية آلت إليهم من موروث ضخم، بـــدأ منذ أكثر من 1500 سنة بالتقاليد الشعرية الجاهلية، ومع مجيء الإسلام في القرن السابع الميلادي تحولت لغـــة شبه جزيرة العرب بسرعة إلى لغة إدارة وتجارة وقانون وشريعة وعلم وفلسفة وأدب"[2]

إلا أنه مع دخول الاستعمار الفرنسي للمغرب، بدأ طمس هوية الثقافة المغربية حسب مايكل هول الذي أشار إلى أن المستعمر جعل من اللغة الفرنسية بديلا للغة العربية، وتم تحليله في كون الاستعمار الفرنسي استقطب فئة معينة إلى جانبه والموالية له على عكس أغلبية الفئات المغربية التي ظلت وفية لأصـــولها الثقافيـــة وللغتها العربية ودينها الإسلامي، ويؤكد مصداقية تحليله في وقوف " زهرة" – الشخصية المحورية – في نص عام الفيل أمام التيار الاستعماري، حيث ظلت وفية للتقاليد وللهوية المغربية مقابل زوجها الذي طلقها فتـــرة الاستقلال، لأنها لم تجاره في الحياة الجديدة بعيد الاستقلال، والذي تنصل لمبادئه وثقافته الإسلامية متباهيـــا باللغة البديلة/ الفرنسية وطريقة عيش الفرنسيين، على عكس زهرة، ويشير مايكل هول إلى أن هذا ما جعـــل من ليلى أبي زيد تكتب بالعربية رغم تمكنها من اللغة الفرنسية.

نلاحظ أن القارئ مايكل هول، رغم انتمائه إلى الغرب، فقد حاول قراءة عام الفيل بخلفية منفتحـــة على رؤية قارئ مغربي باستعماله مواضيع وتصورات الإنسان العربي عامة والمغربي خاصة.

إننا أمام قراءة غربية لنص مغربي نسائي، عالمه يتكون من شخوص مغربية تعيش مرحلة الاســـتعمار وتحلم بالاستقلال، قراءة تحاول اكتشاف عوالم عام الفيل من زاوية غربية، لكن مغلفة في مواقف عربية اتجاه الاستعمار والحفاظ على التقاليد المغربية.

لقد ارتكز مايكل هول كذلك في قراءته لعام الفيل من خلال تيمتين أساسيتين تدرســـهما: نظريـــة أدب ما بعد الاستعمار" وهما تيمة تمجيد الكفاح من أجل الاستقلال وتيمة هيمنة تأثير ثقافة أجنبيـــة علـــى حياة مجتمع ما بعد الاستعمار، وهما تيمتان وجدهما القارئ في نص عام الفيل.

---

[1]– MAYKEL HOOL: women, cultural revieu, volum mumber 1, puplished oxford university, press ترجمة ليلى أبو زيد ص، 3: 1995

[2] –MAYKEL HOOL: women, cultural revieu, volum mumber 1, puplished oxford university, press ترجمة ليلى أبو زيد ص4: 1995

لقد رأى مايكل هول في عام الفيل أنها رواية سير ذاتية، وهنا نكتشف معه روايات نسائية تتقاطع مع رواية أبي زيد في المقاومة الفعلية ضد الاحتلال والقمع، وهذا في رأيه " تحدي وإعادة تحديد الأدوار النسائية التقليدية"[1] واستدل بالكاتبة رايموندا حواء الطويل حيث رأت أن المقاومة النسائية على أرض فلسطين لا تقتصر فقط على مواجهة العدو الإسرائيلي وحسب، وإنما أيضا ضد مقاومة المواقف والتضييقات التي كانت النساء الفلسطينيات عرضة لها داخل المجتمع الفلسطيني.

يمكننا القول إن قراءة ما يكل هول لعام الفيل هي قراءة أنثوية، من خلال طرحه أسئلة على النص باحثا عن الأجوبة داخل عام الفيل، من قبيل هذه الأسئلة:

- ماهي العلاقة الموجودة بين نشاط المرأة السياسي والاقتصادي وبين استقلالها الذاتي؟
- ماذا عن علاقة المرأة بعائلتها؟
- ماهي الأحداث التي تفرض على المرأة نوعا من الوعي الجديد والرغبة في التغيير؟
- ماهو دور الدين في مثل هذا التغيير؟ هل هو قوة نحو الإصلاح أو الرجعية؟
- هل استقلال المرأة يعني مساهمة أكبر من طرفها؟ وهل هو إجراء من شأنه أن يقود إلى رفاهية العالم وسعادته؟
- وأخيرا هل يعد اختيار زهرة اختيارا أنثويا؟[2]"

حاول مايكل هول أن يخلص من هذه الأسئلة إلى جواب مفاده أن اختيار زهرة في عام الفيل هو اختيار أنثوي، وهذا الموقف لم يتطابق مع أفق توقعه فيما يخص تصوره حول مقارنته مع الاختيار الأنثوي داخل عام الفيل والاختيار الأنثوي الغربي الذي يرتكز على فكر ثوري يتنكر للدين والتقاليد والميز بين الجنسين، ففي رأيه أن عام الفيل " منتوج تاريخي مختلف"[3] عن المبادئ الأنثوية الغربية، مما أدى به إلى أن يثير مسألة الإسلام، ففي رأيه أن أدب ما بعد الاستعمار يتضمن " تفكيكا جذريا للقوانين الأوروبية وتحطيمها للخطابات الأوروبية السائدة"[4].

فنص عام الفيل يتنصل من الأنثوية الغربية ويراها منافية للإسلام – هذه هي خلاصة مايكل هول والتي يفندها في وجود ذلك الشيخ المسلم – داخل عام الفيل الذي يتصف بالدفء والمساعدة الروحانية

---

[1]– MAYKEL HOOL: women, cultural revieu, volum mumber 1, puplished oxford university, press ترجمة ليلى أبو زيد ص9: 1995

[2] –MAYKEL HOOL: women, cultural revieu, volum mumber 1, puplished oxford university, press ترجمة ليلى أبو زيد ص10–11: 1995

[3]– المرجع نفسه، ص: 11

[4]–المرجع نفسه، ص: 11

عوض أن يكون شخصية سلطوية وعدوا للنساء. إن مايكل هول كقارئ غربي يصطدم بذاك التصور الإيجابي للإسلام كما قرأه في عام الفيل، حيث النص لم يحمل مسؤولية مشاكل زهرة بعد طلاقها لنظـــرة الإســـلام للمرأة.

وهذا ما كانت ستفعله العديد من النصوص الغربية الأنثوية كما خمن ما يكل هول الذي أشـــار إلى الطريقة التي يتعامل بها الرجال بفهمهم الخاص للإسلام الذي يطوعونه لمصالحهم الخاصة.

إن قراءة مايكل هول استخرج منها مجموعة من التيمات التي كانت موجودة قبليا في ذهنه كقـــارئ من خلال الزاوية القرائية التي انطلق منها، وهي القراءة التي تدافع عن أدب ما بعد الاستعمار.

هذه التيمات التي يبحث عنها القارئ انطلاقا من مرجعية قراءته المعتمدة على نظرية أدب ما بعـــد الاستعمار، وجدها في عالم الفيل، وهو كقارئ غربي لنص عربي مترجم إلى لغته، كان يبحث عـــن أجوبـــة تخصه وهي مدى تحدي الهوية الثقافية المغربية الموجودة في عام الفيل للثقافة الأجنبية المهيمنة والمسيطرة، وقـــد وجد ضالته في التيمات المؤسسة لذخيرته المعرفية من خلال ثنائيات القوة مقابل الضـــعف، وهـــن الثقافـــة المغربية مقابل هيمنة الثقافة الأوروبية، هيمنة قوة الرجل مقابل دونية المرأة، الأنثوية المغربية مقابـــل الأنثويـــة الغربية.

إن القارئ هنا مؤطر بعدة أسئلة، فوجد في عام الفيل جوابا شاملا لكل أسئلة من منظور أنه قارىء غربي يحاول اكتشاف الإنسان المغربي بمعاناته إبان الاستعمار وفرحه إبان الاستقلال، ثم وضعية المرأة، ثم بحثه عن إسلام آخر غير الإسلام الذي تنظر إليه الثقافة الغربية كدين رجعي متخلف.

فما كان من نص عام الفيل إلا أن يحبط أفق توقعه، حيث إن النص حاول أن يجيب علـــى أســـئلة كثيرة من بينها المقاومة والدفاع عن الهوية الثقافية المغربية، وعن الدين الإسلامي ونقاوتـــه الـــذي يحـــاول الغربيون تشويهه حسب قراءة مايكل هول.

2- تلقي عبد العالي بوطيب وهو بعنوان، عام الفيل: رواية المفارقات المغربية.

حاول القارئ عبد العالي بوطيب في قراءته لعام الفيل أن لا يجتر تلك القراءات للنص النسائي المغلفة بذاك المعجم الذي دأب عليه بعض القراء للروايات النسائية من قبيل: تهميش المرأة، وقهر المرأة، ودونية المرأة، وتسلط النظرة الذكورية. واعتبره خطابا "يطبعه التذمر والحزن والإحساس بالظلم"[1] واعتبره كذلك خطابا يكاد يشكل " تراثا معرفيا شكل الملامح الكبرى لأفق انتظارنا"[2].

لكن قراءته الخاصة لعام الفيل جعلته يكسر ذاك الأفق وتلك المفاهيم التي يتم من خلالها تلقي الرواية النسائية (وقد سبق ذكرها).

هنا، يمكننا القول إن عام الفيل قد خيبت أفق توقعه من حيث ما ألفه في بعض الكتابات النسائية التي تنساق وراء" ترديد التيمات التعبيرية النسائية بشكل عشوائي، وكأنها تكتب شكاية أو مراجعة قضائية، متناسية تماما أنها تبدع نصا أدبيا له شروطه وقوانينه التي ينبغي على الأقل احترامها إن لم تطالب بخرقها وتطويرها"[3]

وهذا ما انزاحت عنه رواية عام الفيل في رأى القارئ عبد العالي بوطيب وذلك بانفتاحها على ما هو إنساني، عوض خندقة روايتها في قمقم الخطابات الأنثوية التي تسيطر على بعض الكتابات الأنثوية، هذا ما خلص إليه القارئ، حيث رأى في الرواية أنها" استطاعت أن توفق وبنجاح كبير بين طرفي المعادلة الإبداعية الصعبة المتمثلة في كيفية التعبير عن القضايا اليومية والإنسانية المطروحة دون الإخلال بالجانب الجمالي للعمل كله"[4]

نلاحظ أن رواية عام الفيل، قد غيرت ذاك التصور القبلي لدى القارئ عبد العالي بوطيب لبعض الكتابات النسائية التي ترتكز على ما هو إيديولوجي أكثر مما هو فني، ووجد جوابه لأسئلته عن فن الكتابة الروائية ووظيفتها الجمالية بالدرجة الأولى. واستند في رأيه هذا إلى مقولة هربرت ماركوز الذي يرى أن «وظيفة الفن (....) ومساهمته في النضال في سبيل التحرر، تكمن في الشكل الجمالي، والعمل الفني لا يكون

---

[1]- عبد العالي بوطيب: عام الفيل: رواية المفارقات المغربية، ضمن أعمال ندوة: المرأة والكتابة سلسلة ندوات، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس مطبعة فضالة – المحمدية – 1996، ص: 67

[2]- المرجع نفسه، ص:67

[3]- المرجع نفسه، ص:67

[4]- المرجع نفسه، ص: 67

أصيلا أو حقيقيا بحكم مضمونه – أي بحكم اشتغاله على تمثيل صحيح، للشروط الاجتماعية، ولا بحكـــم – شكله الخالص – وإنما لأن المضمون صار شكلا"[1].

أن الأسئلة التي أطرت قراءة عبد العالي مستمدة من المنهج البنيوي يقول: " وفي هذا الاتجاه حـــددت بلاغة الخطاب الروائي في ثلاث مقومات لضبط مظاهر صياغته الجمالية، وهي الرؤية السردية (le poient de vue) والصيغة السردية (le mode narratif) والزمن السردي (le temps narratif)، ونظرا لصعوبة تناول كل هذه المستويات (...) فقد اخترت الوقوف على خصوصيات استغلال المستوى الأخير في رواية – عام الفيل – لاعتبارات عدة، اكتفي هنا بذكر اثنين منها، وهما:

1- لأن الرواية كما هو معروف فن زمني بامتياز، مقابل الفنون المكانية كالرســـم والنحـــت، لا بالنظر لكثرة الأزمنة المتواجدة فيها فقط وإنما لاعتمادها شبه الكلي على الزمن أيضا.

2- اعتقادي بأن عنصر الزمن يشكل البوابة الحقيقية لولوج عالم رواية – عام الفيل – بحكم العناية الخاصة والمتميزة التي تم بها التعامل معها"[2].

وقبل أن يقرأ عبد العالي بوطيب عام الفيل انطلاقا من بنية الزمن قدم نبذة مختصرة عـــن الحكايـــة المتضمنة داخل عام الفيل، واعتبر ما لخصه بـــ " زمن الحكاية"[3] أو " زمن المتن الحكائي"[4] فوجـــد في المـــتن الحكائي أنه متماثل حكائيا (autodiégitique) ومبأر داخليا (focalisation interne).

" حسب مصطلحات جيرار جونيت G. Genette"[5] حيث خلص القارئ إلى أن السارد داخل رواية عام الفيل (وهو امرأة) يبدأ حكيه من نقط متوترة دراميا تقع وسط الحكاية تتمظهر في حادثة الطـــلاق " باعتبارها نقطة التحول الرئيسية الحاسمة"[6].

هذا ما جعل القارئ يرى في هذه المسالة أنها تقسم الحكاية إلى فترتين مختلفتين وهما فترة الاســـتعمار والاستقلال ، وربطهما بما حدث للشخصية قبل وبعد الاستعمار حيث القارئ رأى في هذا تشظيا للســـرد،

---

[1]– عبد العالي بوطيب: عام الفيل: رواية المفارقات المغربية، ضمن أعمال ندوة: المرأة والكتابة سلسلة ندوات، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس مطبعة فضالة – المحمدية – 1996، ص : 67

[2]– المرجع نفسه، ص: 69

[3]– المرجع نفسه، ص: 71

[4]– المرجع نفسه، ص: 71

[5]– المرجع نفسه، ص:71

[6]– المرجع نفسه، ص: 71

وهذا الاختيار تشتت " في اتجاهات زمنية متباينة انطلاقا من نقطة التوتر الأولى تارة نحو الماضي، وأخرى نحو الحاضر، في نظام معقد ومتداخل ، يضع الماضي بجانب الحاضر ومرحلة الزواج بجانب مرحلة الطلاق"[1]

رأى القارئ في الزمن السردي داخل عام الفيل " مليئا بالانكسارات والمفارقات، مما سمح للسارد ومن خلاله القارئ بالقيام بمقارنات ومقابلات نوعية بين خصوصية المرحلة الماضية وسمات المرحلة الحالية"[2] فخلص القارئ إلى ما سماه ب" المفارقات العجيبة والغريبة "[3] حيث رأى أن الحياة الزوجية للشخصية إبان الاستعمار كانت هادئة مليئة بالتآزر والوفاء ومليئة أيضا بالنضال والتضحيات في سبيل الاستقلال، وحين حصل المغرب على استقلاله، انقلبت حياة الشخصية – زهرة – إلى جحيم بواقعة الطلاق.

أما من حيث تميز رواية عام الفيل فيرده عبد العالي بوطيب إلى خروجها عن الصورة النمطية المتداولة في الكتابة النسائية والتي تجعل من تيمة المرأة داخل المتون الفنية مطية لركوب الخلفيات الإيديولوجية كالتحرير أو المطالبة بالمساواة وهو ما عبر عنه بقوله "كاتبة هذه الرواية لم تكن مهووسة كبعض الكاتبات الأخريات بالرغبة في التعبير عن وضعية المرأة المغربية، وإنما كانت تبحث أيضا على أنسب الطرق السردية المناسبة لتحقيق ذلك"[4].

وهذا ما يبرر الخلفية القرائية لدى المتلقي لعام الفيل كنص إبداعي منغلق على ذاته، فما يهم القارئ هو البحث عن فنية النص بالإضافة طبعا إلى المضمون، وهذا ما جعله يرى في رواية عام الفيل بكونها "جمعت إلى الرغبة في التعبير عن المضمون، العناية بالشكل، أي الهم الفكري والجمالي في وقت واحد"[5].

---

[1]– عبد العالي بوطيب: عام الفيل: رواية المفارقات المغربية، ضمن أعمال ندوة: المرأة والكتابة سلسلة ندوات، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس مطبعة فضالة – المحمدية – 1996، ص: 71

[2]– المرجع نفسه، ص: 71

[3]– المرجع نفسه، ص: 72

[4]– المرجع نفسه، ص: 73

[5]– المرجع نفسه، ص: 73

3- تلقي بثينة شعبان وهو بعنوان: سيدات المهنة

يمكن وصف قراءة بثينة شعبان لعام الفيل بأنها انطباعية نتيجة رؤية إيديولوجية تستثمر التصور الماركسي لتحرير المرأة وما يؤكد رأينا هذا هو هذا المقطع من مقاطع قراءتها وهو كالتالي: " تستخدم أبو زيد لغتها العربية الجميلة لتنسج نصا أدبيا مفعما بقلق الماضي وتعقيدات الحاضر وطموحات المستقبل، نصا مسكونا بتنهيدات وآمال الناس البسطاء (....) ويتضح أنها تملك نظرة امرأة حساسة جدا للنبض السياسي لشعبها ومستعدة لمواجهة واقع قاس"[1].

بالإضافة إلى هذا، فبثينة شعبان كقارئة توظف تصورها القبلي، فتسقطه على عام الفيل وذلك فيما يخص تصورها لمشاركة المرأة العربية عامة في النضال، لكن لم يحسب لها ذلك، نأخذ هذا المقطع التالي : " والجديد في مفهومها هو أنها تعترف بالنساء اللواتي خاطرن بحياتهن في المغرب، بينما يتحدث التاريخ الرسمي فقط عن الرجال الذين فعلوا ذلك"[2].

وهذا ما تتحدث عنه الحركات النسوية الثورية، التي تطالب بإعادة الاعتبار للنساء اللواتي قاومن إلى جانب الرجال ضد الاحتلال، تقول بثينة شعبان:" وفي هذه الرواية، نقف وجها لوجه مع امرأة قامت بكل ما يمكن من أجل بلدها، لنكشف فقط أن بلدها لم يمنحها أي حق أساسي في الوجود كذات مستقلة...لقد شاركت زهرة في كل أشكال النضال ضد الاحتلال: جمعت التبرعات وحرضت على المظاهرات، وأحرقت المستودعات مع النساء الأخريات، واكتشفت أن بعض النساء اقدر و أشجع من زوجها...."[3]

إن الذخيرة المرجعية للقارئة تنطلق من منظور نسائي خصوصا وأنها عضوة في الأخوة النسائية العالمية.

إن القارئة كامرأة تناضل من أجل قضية المرأة، قد حاولت معالجة التيمة الأساسية التي تدافع عنها الحركات النسوية، من بينها إعادة النظر في طلاق المرأة بشكل لا يمس كرامتها كإنسانة، فوجدت في عام الفيل ما يؤكد تصورها النسائي، وبالتالي فهي تبحث عن أجوبتها داخل الرواية، من خلال هذا المقطع الروائي.

---

[1]– بثينة شعبان:" الفصل الثامن: سيدات المهنة ضمن كتاب 100 عام من الرواية النسائية دار الأدب للنشر والتوزيع، لبنان – بيروت– الطبعة الأولى: 1999، ص : 187

[2]–المرجع نفسه، ص: 188

[3]– المرجع نفسه، ص: 189

" يقول زوج زهرة لها: ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون" ورقتي؟ ما أهون المرأة إذ ترد كالسلعة بورقة ما أهونها؟[1]

إن الخلفية القرائية التي تؤطر المتلقية بثينة شعبان هو كونها إمرأة تناضل ضمن الحركات النسوية العربية والعالمية، وهذا ما يجعلها تعمل على تغيير النظرة الدونية اتجاه المرأة العربية بشكل عام، لذا فهي تبحث عن البديل لهذه النظرة عبر الكتابة النسائية التي تعتبرها معبرا نحو تحقيق الذات، ذات نسائية جديدة، فتجد جوابها لسؤالها ذي الصبغة النسائية لدى تعليق الساردة على زهرة داخل عام الفيل " هذه هي المرأة الجديدة، المرأة التي تتخلى عن اقراطها وجواهرها وتعانق السلاح دفاعا عن بلدها وهوية شعبها..."[2]

لقد حاولت القارئة بثينة شعبان في قراءتها أن تسلط الضوء على عام الفيل كنص نسائي على تيمات لها الأثر الكبير في المجتمع المغربي خاصة والمجتمع العربي عامة، وهي تيمات من قبيل المقاومة والنضال وتغيير الصورة النمطية للمرأة إلى صورة بديلة – صورة المرأة المعاصرة – التي تهتم بالقضايا الكبرى كما يتناولها الرجل، وهي تتحدى بعض النقاد الذين ينظرون إلى الكتابة النسائية نظرة تشوبها بعض السخرية، تقول القارئة :"... الحقيقة أن بعض النقاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبقة، معتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، وانه يعالج موضوع الحب والزواج والأطفال أو الافتقار إليهم، ويرون أن ذلك لا علاقة له باهتمامات الجمهور، والجمهور هنا يعني الذكور طبعا، لأن اهتمامات النساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام"[3]

ولعل هذا التصور الذي بدأت به القارئة في مقدمة كتابها، احتاجت إليه في قراءتها لعام الفيل لتضحده، وكشفت كقارئة أن المبدعة العربية هي كذلك تتناول المواضيع ذات العيار الثقيل وكمثال على ذلك حسب رأيها نموذج رواية عام الفيل.

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 189

[2]– بثينة شعبان: الفصل الثامن: سيدات المهنة ضمن كتاب 100 عام من الرواية النسائية دار الأدب للنشر والتوزيع، لبنان بيروت الطبعة الأولى: 1999، ص: 189

[3]– المرجع نفسه، ص : 11

4-تلقي رشيدة بنمسعود وهو بعنوان: زمن الخيبة والحلم في عام الفيل:

أطرت القارئة رشيدة بنمسعود قراءتها داخل بنيتين أساسيتين هما:

"بنية الحلم والخيبة باعتبارهما خطين متوازيين"[1]

والحلم حسب رؤيتها القرائية يرتبط بتلك الرغبة الجماعية في التحرر من الاستعمار، أما الخيبة فقد أصابت خصوصا الشخصية المحورية – زهرة – وقت حدوث الطلاق مع زمن الاستقلال.

لقد حاولت القارئة أن تسقط هاتين البنيتين " بنية الحلم والخيبة " من خلال التعارض ما قبل وما بعد الاستقلال.

رأت القارئة أن دلالة الطلاق في النص يوحي بطلاق رمزي بين مرحلتين حاسمتين في التاريخ المغربي، يتجسدان في لحظة المقاومة الممتلئة بالأمل والحلم بلحظة الاستقلال التي استغلها البعض من أجل تحقيق أهدافهم بكل ما توصف من وصولية وانتهازية، وجعلت القارئة من شخصية زهرة تمثيلا رمزيا لهذه الفترة، والخيبة ستزداد عمقا "مع زهرة من فدائية في الماضي المجيد إلى منظفة في المركز الثقافي الفرنسي في مغرب الاستقلال الذي كان يحرك انتظاره الحماس الوطني والوحدة المغربية والآمال الشعبية العريضة "[2].

إن القارئة وجدت جوابا لسؤالها حول جعل المرأة في الظل بعد مقاومتها ونضالها إبان الاستعمار عكس الرجل الذي استفاد من فترة الاستقلال.

"... وبالمقابل نجد أن مرحلة الاستقلال عجزت عن توفير شروط إنسانية وعادلة للنساء، آخذا بالاعتبار التضحيات التي قدمتها من أجل استقلال البلاد"[3].

---

[1]– رشيدة بنمسعود: زمن الخيبة والحلم في عام الفيل، ضمن الكتابة النسائية / التخييل والتلقي (مجموعة من الكتابات والكتاب) منشورات اتحاذ كتاب المغرب، الطبعة الأولى: 2006، ص: 107

[2]– المرجع نفسه، ص: 107

[3]–المرجع نفسه، ص: 107

I- استنتاجات حول تلقيات عام الفيل

إن تلقيات عام الفيل السالفة الذكر قد اشتركت حول التيمات الأساسية التالية وهي كالآتي:

1- تيمة الطلاق

نلاحظ أن هذا المقطع الروائي التالي قد تم تناوله من قبل التلقيات الأربع، وهو كالتالي :

" ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون، ورقتي ؟ ما أهون المرأة إذ ترد كالسلعة بورقة ! ما أهونها"

لقد كانت مقاربة تلقيات هذا المقطع الروائي، متشابها إلى حد ما من قبل القراء، حيث تمت مساءلتهم للقانون المغربي في حالة الطلاق في المغرب، يقول مايكل هول:

" وحيث إن القانون لا يضمن لها سوى نفقة مائة يوم، فقد اضطرت إلى الدخول في صراع صعب، ولكن رابح في النهاية ضد وضعيتها ما بعد الاستعمار، وذلك بهدف تحقيق حياة جديدة تقوم على الاستقلال"[1].

أما القارئ عبد العالي بوطيب فيعلق على المقطع الروائي السالف الذكر كالآتي:

" ولهذا لم يكن أمام بطلتنا وهي تواجه هذه الوضعية الغابوية، حيث القوي يأكل الضعيف إلا أن ترفض هذا الوضع الجائر، وترد ما يخوله القانون لواضعي القانون، مادام لا يغني ولا يسمن من جوع، ولتشمر على ساعد الجد ولو في أرذل العمر، لتنقذ نفسها من الضياع المحقق...."[2]

استنتج القارئ من تعليقه هذا أن كاتبة عام الفيل، لم تكن مهووسة كبعض الكاتبات الأخريات حسب تعبيره بالرغبة في التعبير عن وضعية المرأة المغربية فقط " وإنما كانت تبحث أيضا عن أنسب الطرق السردية المناسبة لتحقيق ذلك....مما ينم في اعتقادي عن وعي حقيقي نادر لدى الكاتبة بمكانيزمات الكتابة الروائية، بالإضافة طبعا لإلمامها بوضعية المرأة"[3]

في حين نجد القارئة بثينة شعبان ترى أن وقع الطلاق على زهرة، جعلها تكتشف أن الاحتفاظ بغرفة خاصة بها هو أهم وأفضل قرار اتخذته زهرة في حياتها، لأن في رأي القارئة أن الزوج لا يوفر أمنا للنساء، لذا ف " الحصول على غرفة خاصة هو أفضل تأمين يمكن أن تحققه النساء"[4].

---

[1]– مايكل هول: عام الفيل – قراءتها بعد الاستعمار ن مرجع مذكور، ص: 2

[2]– عبد العالي بوطيب: عام الفيل: رواية المفارقات المغربية، مرجع مذكور، ص: 73

[3]– المرجع نفسه، ص: 77

[4]– بثينة شعبان سيدات المهنة مضمن في كتاب 100 هام في الرواية النسائية العربية، مرجع مذكور ص: 189

أما بالنسبة للقارئة رشيدة بنمسعود فترى في جملة "ستصلك ورقتك وما يخوله القانون..." أنها تمثل " الجملة المفتاح فجرت ينبوع الحكي، والحكاية في الرواية، إنها اللازمة التي تكررت بصيغ مختلفة عدة مرات (أربع عشر مرة) وهذا التكرار يجعل منها بؤرة سردية تنتظم حولها عناصر الحكي التي عادت بزهرة إلى الماضي"[1].

نلاحظ أن هذا المقطع الروائي " ستصلك ورقتك وما يخوله القانون" قد كان له وقع قوي لدى القراء، حيث تحول موضوع الطلاق من داخل الرواية إلى خارجها، أي وقعه في المجتمع بشكل عام عبر مناقشة القراء للطلاق بشكل عام في المغرب خاصة إبان فترة الاستقلال ، فكل القراء رأوا في ذلك ظلما وقهرا يقع على عاتق المرأة، وبالتالي فإن قراءتهم لعام الفيل جاءت عبارة عن قراءة تتقاذف بين مد وجزر أسئلة النص التي يطرحها والأجوبة المتضمنة في المعالجة الفنية.

[1] رشيدة بنمسعود: زمن الخيبة والحلم في عام الفيل، مرجع مذكور/ ص 105

2- تيمة المرأة / النضال:

تطرقت كل القراءات السالفة الذكر إلى مقاومة المرأة ضد الاحتلال في رواية عام الفيل، وهذا ما خلخل أفق توقعهم، فالنظرة إلى المرأة عموما، نظرة ترى فيها إما زوجة مهمتها العناية بزوجها وتربية أطفالها، أما النضال فهو خاص بالرجل فقط، لكن كاتبة عام الفيل جعلت من بطلتها زهرة تكسر هذه النظرة فجل القراءات التي تطرقت إلى تيمة المرأة وعلاقتها بالنضال تصب داخل هذا المقطع الروائي " لقد شاركت زهرة في كل أشكال النضال ضد الاحتلال: جمعت التبرعات وحرضت على المظاهرات، وأحرقت المستودعات مع النساء الأخريات، واكتشفت أن بعض النساء اقدر وأشجع من زوجها، وكان عليها القيام بمهام كثيرة، هذه هي المرأة الجديدة المرأة التي تتخلى عن أقراطها وجواهرها وتعانق السلاح دفاعا عن بلدها وهوية شعبها..."[1].

وتلتقي هذه التلقيات نحو هذه المقطع الذي يتشابه مع كل المقاطع الروائية التي اعتمدها باقي القراء، في مسألة مهمة، وهي وضعية المرأة بعدما ناضلت إلى جانب الرجل من أجل الاستقلال.

فكل القراء رأوا في الاستقلال حلم زهرة وباقي الفدائيين سيأتي لهم بغد مزدهر وواقع سليم من كل الأمراض والتروات الخبيثة إلا أن هذا الحكم سيتلاشى مع كل الاستغلاليين والوصوليين، وترى رشيدة بنمسعود في زهرة "تجسيدا رمزيا" لمستغلي مرحلة ما بعد الاستعمار.

رأى القراء السالفي الذكر جميعهم أنه رغم التضحيات الكبيرة التي قدمتها زهرة، اصطدمت بواقع مر إبان المرحلة التي كانت تتمائها مع الفدائيين وهي مرحلة الاستقلال فكل تلقيات القراء التقت جميعها حول حصول الطلاق الذي تزامن مع الاستقلال، فجاءت قراءتهم متقاربة إلى حد ما.

فكل من قراءة عبد العالي بوطيب وبثينة شعبان ورشيدة بنمسعود، أشارت إلى مسألة طلاق زهرة بأنها أخذت دلالات أخرى ترمز إلى طلاق مرحلتين أساسيتين في تاريخ المغرب، وهما مرحلة الاستعمار ومقاومته، ومرحلة الاستقلال التي استغلها بعض الرجال من أجل الوصولية والانتهازية وإمساكهم المناصب العليا كما ترى القارئة بثينة شعبان، إن الاستقلال الذي ساهمت فيه زهرة مع باقي النساء، لم يفد شيئا، لأن النساء رجعن إلى الظل، الشيء الذي جعل " التاريخ الرسمي يتحدث فقط عن الرجال"[2].

مما جعلنا نرى في كل هذه التلقيات أنها طالبت بإعطاء الحق للمرأة وإنصافها.

---

[1]– بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، مرجع مذكور، ص : 189.

[2]– المرجع نفسه، ص: 188

لعل رواية عام الفيل لصاحبتها ليلى أبي زيد، انطلاقا من تلقياتها، أعادت الاعتبار إلى المـــرأة وربمـــا نستشهد بمسألة الطلاق التعسفي الذي وقع على زهرة، قد وقعت عليه عدة تغيرات، فلم يعد طلاق النســـاء مثل طلاق زهرة.

لذا فكل القراء السالفي الذكر، تأثروا بدورهم بعام الفيل من خلال تناولهم لتيمـــات كالاســـتعمار والاستقلال ووضعية المرأة من أجل خلخلة ما كان سائدا أو مسكوتا عنه إلى التعبير والبوح عنه من خـــلال قراءتهم لهذه الرواية.

II- قراءتنا الخاصة لرواية عام الفيل

هناك سؤال أساسي نطرحه في هذا السياق وهو كالتالي:

هل استنفدت القراءات السابقة معنى رواية عام الفيل؟

لعل الجواب عن هذا السؤال، ليس سهلا، إذ يطرح صعوبة، لأنه مرتبطا بالأساس بتحديد عوامل التحول التاريخي لآفاق القراء، ذلك أن كل قراءة جديدة تكون نتيجة أسئلة جديدة وهذه الأسئلة لا تلغي طبعا الأجوبة التي توصل إليها القراء السابقون للنص، فدائرة السؤال والجواب في تاريخ التلقي تكون منشغلة بمقولات إثراء الفهم الذي لا ينتهي، مادام هناك آفاق أخرى للقراءة.

وعليه، فإن قراءتنا ليست رصدا للمعنى الواحد، أو إيجاد حقيقة ثابتة له، لأن جمالية التلقي تنفي القراءة المطلقة والثابتة وغير المنفتحة على تعدد المعاني.

لقد أخضعتنا القراءات السابقة لفعل إغوائي حافز على مواصلة مباشرة هذا النص بالقراءة وقراءتنا له تستوحي أسئلتها من علم الدلالة البنيوي كما وضعه غريماس خاصة في الجانب المسمى: علاقة الرغبة relation de désir.

تجيب رواية عام الفيل في قراءتنا الخاصة لها عن سؤال رغبة البطلة في التشبث بمبادئها وقيمها الأصيلة باعتبارها قيمة جديدة، ووقوف زوجها كعقبة لتحقيق ذلك.

وسنفعل قراءتنا هاته انطلاقا من محورين:

المحور الأول: دور الزوج في تحريك رغبة البطلة في مجاراته في حياته الجديدة أو الطلاق

يمثل حوار المرسل في الصفحة الثانية من الرواية، قطب العلاقة التواصلية الأولى مع المرسل إليه وهو حوار صفع المرسل إليه (البطلة / زهرة) وهذا الحوار كالتالي:

"... جلس وقال " ستصلك ورقتك وما يخوله القانون..."[1].

وهذا الإبلاغ يهدف إلى قيم جديدة انوجدت مع الاستقلال، فالزوج بعد نضاله وزوجته " زهرة" سويا ضد الاحتلال الفرنسي، ستتغير مبادئه، بعد ما أصبح يحتل مكانا مرموقا في الدولة فترة الاستقلال، فتغيرت بذلك نظرته إلى زوجته التي بدأ يرى فيها امرأة تقليدية لا تساير مركزه الجديد، فالبطلة حين طلبت من الخادمة أن تأتيها بكأس ماء بطريقة لطيفة وإنسانية، سخر منها زوجها، ونظر إليها بوجه ممتعض.

-" لم يبق إلا أن تقولي لوجه الله"[1]

[1]– ليلى أبو زيد، عام الفيل، دون ذكر الطبعة والتاريخ، ص: 12

فأجابته

-" ماذا أصنع، لا أستطيع مخاطبتهم من فوق، لم أتعود على ذلك"[2]

فأجابها بتهكم

-" خير لك أن تعودي إلى الكوخ"[3]

هكذا يتضح حسب غريماس أن " موضوع القيمة يشترط محركا كما يشترط ذواتا لتلقيها"[4]

فالزواج هو المحرك أو المحفز، والبطلة هي الذات المتلقية.

أما موضوع القيمة المرغوب فيه هو (أن تجاري البطلة الحياة الجديدة الوصولية بعد الاستقلال أو الطلاق).

وهذا يؤكد الفشل المتوقع لمجاراة البطلة في الحياة الجديدة مع زوجها الذي يسخر منها، والعمل على تحريك رغبة المرسل إليه (وهي زوجته) وتحفيزها على التأقلم مع الحياة الجديدة، تقول البطلة المتلقية:

-" لا يعجبك أن آكل بيدي؟ وبماذا كنا نأكل في بوشنتوف؟ هل هذا هو الاستقلال؟ ولا يعجبك أن أجلس مع الخدم؟ باسمهم حاربنا الاستعمار، وأنتم الآن تفكرون مثله"[5]

إذن فالزوج يفشل في تحريك رغبة المرسل إليه (زوجته) ومجاراته في الموضوع/ القيمة (الحياة العصرية).

هكذا يبدو أن الذات في حالة انفصال عن الموضوع المرغوب فيه (الحياة العصرية) وتطمح إلى الاتصال مع موضوع القيمة الآخر المتمثل في (الطلاق) كما يوضح الرسم التالي:

ذ U م ---- ذ Π م

فالذات الراغبة نرمز لها بحرف (ذ) وموضوع الرغبة نرمز له بحرف (م) أما السهم فيشير إلى انتقال الفعل من حالة الانفصال بين الذات والموضوع التي نرمز لها ب (U) إلى حالة الاتصال التي نرمز لها ب (Π).

---

[1]– ليلى أبو زيد، عام الفيل، دون ذكر الطبعة والتاريخ، ص: 83

[2]– المرجع نفسه، ص: 83

[3]– المرجع نفسه، ص: 83

[4]–غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ترجمة: سعيد بكراد، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) العدد : 8– 91989، ص 129.

[5]– المرجع نفسه، ص: 77

وعليه، يجب ألا نتحدث عن المرسل إلا باعتباره مشخصا للقيم الوصولية والانتهازية التي ترفضـــها زوجته، لأنها بقيت متشبعة بقيمها الأصيلة والنـــزيهة.

المحور الثاني: صمود البطلة بعد الطلاق لتحقيق الرغبة في العمل:

نستنتج أن ذات البطلة بعد الطلاق، وجدت نفسها وحيدة دون معيل ودون أبناء، و لم تستطع الانسجام مع عودتها إلى بلدتها، لأنه لم يتبق لها شيء هناك، سوى شيخ البلدة الذي يرمز بصفائه إلى نقاء القيم الإسلامية السمحة، وهكذا فإن عالم القيم الجديدة التي رسمها زوجها بعد الاستعمار، وجد رفضا من البطلة التي اختارت الطلاق والبحث عن عمل.

- العمل بوصفه مسلكا لتحقيق الرغبة:

من أجل البحث عن العمل، فكرت البطلة في العودة إلى الدار البيضاء، وفكرت في الذهاب عند صديقتها رقية، رفيقة دربها في النضال زمن الاستعمار وحينما قابلتها، أخبرتها بطلاقها.

" طلقني منذ ثلاثة أشهر، وليس في البلد ما أعيش منه، امتقعت وأنا أتكلم وبدأت تجفف دمعها، فصبرتها قائلة:

إن ذلك لا يعني نهاية الدنيا، ولكنني وجدتني أجاريها في البكاء

يجب أن أجد عملا في أقرب وقت ..."[1]

بذلت البطلة كل ما في وسعها لإيجاد عمل في بعض المعامل، لكن كانت تصطدم بعدم قبولها، وبالصدفة عرفت من امرأة أن المركز الثقافي الفرنسي يحتاج لعاملة تنظيف، وتأكدت البطلة "... من حقيقة أساسية وهي أننا لأغنى لنا عن الفرنسيين"[2].

وهكذا تحول مشروع البحث عن عمل حقيقة، وبذلك انتصرت البطلة على واقعها القاسي، وأول ما فعلته هو إيجاد غرفة والاستسلام لواقعها الجديد، وهو قدرتها على العيش في مدينة كبيرة كالدار البيضاء، وعدم يأسها.

لعل البطلة بهذا تجسد رؤية جديدة لامرأة رغم طلاقها " في أرذل العمر" إلا أنها واجهت الواقع وتحدته، ووفرت الكرامة لنفسها بإيجاد عمل وبذلك وفقت في تحقيق موضوع الرغبة وهو (العمل).

هكذا تحررنا رواية عام الفيل من تلك النظرة المستسلمة للمرأة في مجتمع خارج من الاستعمار، حيث التاريخ أنصف الرجل في حين همش المرأة.

---

[1]- غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ترجمة: سعيد بكراد، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) العدد : 8- 91989، ص: 86

[2]- المرجع نفسه، ص: 86

والرواية بهذا تعطي تصورا جديدا لامرأة رغم عدم إنصافها في مجتمع ذكوري يعطي للرجل أولوية الطلاق وقت شاء دون ضمان اي حقوق للمرأة المطلقة في أن تواجه الواقع دون سلاح سوى سلاح التحدي والمقاومة.

والملاحظ أن قراءتنا هاته، يمكن اعتبارها امتدادا للقراءات السابقة في تلقيها لتيمة الطلاق داخل الرواية، لأنها تفرض قوتها تقريبا على كل قارئ، إذ تحصل لديه صدمة قوية اتجاه بطلة عام الفيل.

ويمكننا القول إن تعدد القراءات لهذه الرواية، وانتقادها للطريقة التي تم بها طلاق زهرة واكب ربما بالصدفة أو غيرها –إعادة النظر في مدونة أحوال الشخصية وخصوصا في مسألة الطلاق حيث لم تعد كما في السابق، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على قدرة الإبداع على تغيير المجتمع، وفتح آفاق ورؤى جديدة لبناء مجتمع مغاير يجيء على أنقاض مجتمع روائي " لأن الوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتجلى بمدى سعة إمكاناتها الأصيلة إلا حين تتمكن الخبرة الأدبية للقارئ من التدخل في أفق توقع حياته اليومية، ومن توجيه رؤيته للعالم أو تغييرها، وبالتالي التأثير في سلوكه"[1].

[1]– هانس روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية، ترجمة وتقديم و د. محمد مساعدي، مرجع مذكور، ص: 97.

الفصل الرابع:

تاريخ تلقي رواية عزوزة للزهرة رميج

تمهيد

لا ينطلق قارئ الرواية النسائية من فراغ، فقراءته أسئلة تنهل مما استقر في ذخيرته من معايير رسختها نماذج روائية نسائية سابقة أو معاصرة، وهذه المعايير تتحدد عادة في موقفين:

– موقف يقرأ الرواية النسائية من خلال سؤال الخصوصية والتأكيد على مصطلح الأدب النسائي، لما تفرزه من حق الاختلاف عن الكتابة الرجالية.

– وموقف محايد يقرأ الروايات النسائية من منطلق سؤال الفنية كلبنة أساسية للقراءة.

فما موقع رواية عزوزة داخل هذين الموقفين؟ وهل تم تلقيها تحت المصطلحات المصاحبة للكتابة النسائية؟ وهل تم تلقيها أيضا في ظل الخصوصية؟ أو أحدثت هزة فنية مست أفق قراءها؟ وبالتالي أسست انزياحا عن تلك القراءات النمطية، مولدة أسئلة جديدة لدى قراءها؟ وهل تطابق أفق سؤالهم مع سؤال نص عزوزة؟

إن فعالية القراء تكمن في مدى قدرتهم واستعدادهم لتمثل التجربة الجديدة للنص النسوي، على هذا الأساس، نتساءل: ما الذي يحدث عندما يصطدم جمهور يحمل توقعات محددة بنص روائي نسائي يؤسس لتجربة جمالية جديدة، كما هو الحال مع نص عزوزة للزهرة رميج؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال يتطلب منا الكشف عن أسئلة القراء، والبحث عن أجوبة لها في ضوء قراءة تحدد الأسئلة التي انطلق منها كل قارئ.

وعليه، سنركز بالأساس على نماذج قرائية تفاعلت مع رواية عزوزة من سنة 2010 إلى سنة 2014.

1-تلقي هشام بن الشاوي بعنوان: متعة الحكي في رواية عزوزة للزهرة رميج.

يستهل القارئ هشام بن الشاوي تلقيه لرواية عزوزة بالتعبير عن مجموعة من الانطباعات القرائية الأولية والتي يمكن اعتبارها مؤشرات دالة على حدوث فعل التلقي من خلال إحساسه بالقراءة التي تطرح صعوبات على مستوى (مدة القراءة) حيث يقول: «كنت حريصا على أن انهي قراءة عزوزة في وقت قياسي[1]»

إن استهلال القراءة بالحرص على تثبيت العامل الزمني، مؤشر على تمثل القارئ بن الشاوي العامل الزمني تمثلا واعيا، وهذه مؤشرات جادة في فعل القراءة، يمكن أن تنتج عنها جماليات قرائية نستشفها في مجمل ما سطره في مقاله. من جهة أخرى نلاحظ أن بن الشاوي قفز إلى نتيجة قرائية جسدها في إعجابه بالرواية باعتبارها «أجمل ما كتبته الزهرة رميج[2]» كاستخلاص أولي قبل تفسير أسباب هذه الخلاصة ومبرراتها، وبالتالي فإن أهم إشكال نستحضره ونحن نطمح لدراسة تلقي بن الشاوي لهذا النص هو أولا: الأحكام المسبقة التي عبر عنها قبل النفاذ إلى روح الرواية، ولعل ذلك راجع إلى انبهاره بالرواية، وهذا ما يجعلنا نستشف سؤال القارئ المتمثل في سؤال الغواية الذي وجد جوابه في النص، حيث دخل مع النص في لعبة الانبهار. وهو بذلك قد وقع فيما يسمى بتخييب أفق التوقع اتجاه نص عزوزة، حيث يقول:

«فهي بخلاف تلك الروايات المملة التي يغرق أصحابها في الحشو اللغوي والإطناب السردي، ولن أبالغ إذا قلت بأنها أجمل ما كتبته الزهرة رميج على الإطلاق، مع أني أنفر –عادة– من الكتابات التي تنضوي تحت باب الأدب النسوي، حتى لا أتحسر مرة أخرى على وقت ضيعته في قراءة كتب لا تستحق الالتفات، كتب تتاجر بمعاناة المرأة، بدل أن توقظ شمعة في دربها المعتم[3]»

إن سؤال القارئ الذي يطرحه في قراءته هاته، هو عدم مصداقية مصطلح الأدب النسائي حيث في رأيه أن هذا المصطلح إشهار لمعاناة المرأة، لا غير، وبهذا فقد وجد جوابه عن كيف تكون الرواية النسائية، مستندا على رواية عزوزة، التي انزاحت في رأيه عن الكتابات النسائية التي تنضوي في خانة «الأدب النسائي» الذي ينفر منه، حيث وجد في الرواية فنية كسرت تلك النظرة السابقة لديه، التي

---

[1]– هشام بن الشاوي: متعة الحكي في رواية عزوزة للزهرة رميج، الجريدة الأولى بتاريخ 16 أبريل 2010، مضمنة في كتاب: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة للزهرة رميج، تقديم وتنسيق: د. عثماني الميلود، النايا للدراسات والنشر، سورية. دمشق، ط1: 2014، ص:299.

[2]– المرجع نفسه، ص: 299

[3]– هشام بن الشاوي: متعة الحكي في رواية عزوزة للزهرة رميج، الأولى بتاريخ 16 أبريل 2010، مضمنة في كتاب: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة للزهرة رميج، تقديم وتنسيق: د. عثماني الميلود، النايا للدراسات والنشر، سورية. دمشق، ط1: 2014، ص: 299

تكونت من خلال قراءته لنصوص نسائية حيث يمل منها، على عكس عزوزة التي حققت لديه الأشباع الفني، وقد جاءت قراءته أقرب إلى القراءات الصحفية التأثرية منها إلى التحليل النقدي الأكاديمي.

2-تلقي عبد الواحد كفيح وهو بعنوان: عزوزة تعبق برائحة الطين وتحتفي بالأجواء البدوية الأصيلة..

تجيب قراءة عبد الواحد كفيح لعزوزة عن سؤال مختزل في اللاوعي الفردي الذي صاحبه منذ طفولته التي عاشها في البادية، حيث رأى في نص عزوزة انعكاسات لواقع البادية الذي انجذب إليه، وتماهى مع النص، لأنه وجد ذاته فيه، يقول:

«غاصت الروائية (وقد تعتقت مدة اثنتي عشر عاما) في تربة بدوية مغربية أصيلة جعلتها بحرفية إبداعية عالية تشتم رائحة الأرض الطيبة، ونعيش معها لحظات الفرح والود والحزن والكراهية والوئام والعنف والهدوء[1]».

لعل سؤال القارئ عبد الواحد كفيح حول خصوصية الكتابة واختلافها عن الكتابة الرجالية، أجابت عنه رواية عزوزة في أنها رواية نسائية بامتياز، حسب تعبيره، حيث يقول: «ومن الخصوصيات الأنثوية الطاغية في الرواية، نجد أشياء خاصة لا توجد إلا في عالم النساء، لا يفقهها الرجال[2]».

من هذه الخصوصيات، يذكر القارئ الطقوس الخاصة بالمرأة، وخاصة المرأة البدوية، وسنحاول ذكرها كما جاءت في قراءة القارئ عبد الواحد كفيح، وهي كالتالي:

- ✓ الفطام.
- ✓ الحمل.
- ✓ طقوس الاغتسال من النفاس.
- ✓ وضع الفتاة المحرجة من انتصاب النهد، فم الكأس على نهديها ورميه بعيدا.
- ✓ التزيين.
- ✓ وضع الوشم على الجبين والذقن وأخمص القدمين.
- ✓ خلطة سحرية من براز الحماة وتقديمها وجبة للابن.
- ✓ الأمثال الشعبية.

---

[1]– عبد الواحد كفيح: عزوزة رواية تعبق برائحة الطين وتحتفي بالأجواء البدوية الأصيلة، المنعطف الثقافي بتاريخ 21 ماي 2011، مضمن في كتاب: اقتصاد النسيان، تقديم وتنسيق: د. عثماني الميلود، مرجع مذكور، ص: 307.

[2]– المرجع نفسه، ص: 307.

- ✓ طقوس وأهازيج عبيدات الرمى.
- ✓ أنواع تزيين المرأة.
- ✓ عدة التزيين كالحرقوس والسواك والحناء إلخ...

ولهذه التيمات ثلاثة أبعاد:

1. البعد البيولوجي ويتجلى في مظاهر: الحمل والفطام والاغتسال من النفاس.
2. البعد الجمالي ويتجلى في مظاهر: التزيين وأنواعه وعدته وآثاره.
3. وأخيرا البعد الاجتماعي ويتجلى في مظاهر: الفكر الخرافي ثم الفكر الاحتفالي.

ولعل هذه الأبعاد هي ما جعلت القارئ يشير إلى أن «الكاتبة تريد أن تجعل من المبدعة المغربية كاتبة روائة وان تؤنثها وأن لا تبقى حكرا على الرجال»[1].

إن هذه الأبعاد مجتمعة تضفي على الرواية بعدا احتجاجيا تندرج في جانب من جوانبها ضمن «الأدب التحريضي ويؤكد ذلك قوله: «رواية عزوزة صيحة في وجه واقع استبدادي من منظور نسوي في واقع اجتماعي بدوي».[2]

[1]– عبد الواحد كفيح: عزوزة رواية تعبق برائحة الطين وتحتفي بالأجواء البدوية الأصيلة، المنعطف الثقافي بتاريخ 21 ماي 2011، مضمن في كتاب: اقتصاد النسيان، تقديم وتنسيق: د. عثماني الميلود، مرجع مذكور، ص: 313

[2]– المرجع نفسه، ص: 368

3-تلقي محمد مساعدي وهو بعنوان: جمالية البناء السردي في رواية عزوزة للزهرة رميج:

تجيب قراءة محمد مساعدي لرواية عزوزة عن أسئلة اختزلها في قوله:

«التعامل مع الكتابة باعتبارها أسلوبا من أساليب العلاج النفسي التي أبرزت فعاليتها في إعادة التوازن للذات التي تعاني من اكتئاب حاد»[1].

إن مرجعية جواب هذه القراءة تكتسي طابعا نفسيا صرفا سيجعل منه مدخلا لزاوية قراءته التي تحدد في «خصوصية البناء السردي في هذه الرواية»[2] وهي رؤية قرائية قادته إلى الوقوف عند شكل البناء السردي الذي خلص من خلاله إلى ان الرواية «عبارة عن روايتين متداخلتين ومتكاملتين»[3] حيث استنتج بأن هناك مسارين في الرواية، مسار يتمحور حول حليمة، وهو مسار يشغل مساحة قصيرة بالمقارنة بالمسار الذي يتمحور حول عزوزة، بحيث أشار القارئ إلى أن مسار حليمة ينحصر في فضاء المصحة، أما مسار عزوزة فيشغل تقريبا حيز فضاء الرواية ككل.

إن قراءة مساعدي، بقدر ما تخوض في كيفية وتقنيات الكتابة داخل عزوزة، تخوض أيضا في إشكالية الغوص داخل أعماق البنت حليمة، كذات لجأت إلى فعل الإبداع هربا من الانتحار.

إن السؤال الذي يؤطر تلقي القارئ كما سلف الذكر يتمركز حول نفسية حليمة الابنة المتأزمة بعد موت أمها، الشيء الذي قاده إلى أن يستشف من إقبال حليمة على الكتابة كنوع من أنواع العلاج النفسي حيث يقول: «لقد أثارت الرواية هذه الإشكالية، وغاصت بنا في أعماق الذات المبدعة في محاولة للكشف عن التوترات التي تنتابها، هذه التوترات التي تصل أحيانا درجة تتجاوز قدرات الذات على التحمل، تقضي اللجوء إلى فعل الكتابة باعتبارها وسيلة فعالة لتفريغ الشحنة القوية وأسلوبا من أساليب إعادة التوازن للذات المنهارة»[4].

---

[1]– محمد مساعدي: جمالية البناء السردي في رواية عزوزة للزهرة رميج بتاريخ 30 أبريل 2011 مضمن في كتاب اقتصاد النسيان في رواية عزوزة للزهرة رميج، مرجع مذكور، ص: 196.

[2]– المرجع نفسه، ص: 197

[3]– المرجع نفسه، ص: 198

[4]– المرجع نفسه، ص: 197

وينهي القارئ تحليله للرواية منفتحا على موقفه من تيمتين أساسيتين في النص، وهما الذكورة والأنوثة ليستشف بأنه إذا كانت الذكورة «بؤرة الصراع في المجتمع البدوي باعتبارها معيارا تقاس به رجولة الرجل وتهدد به مكانة الأنثى في الأسرة والمجتمع»[1] فإن العكس سيحصل إذا انقلبت الأدوار الجنسانية.

فقد التفت القارئ إلى أن مهمة الرجولة انعدمت وقت مرض عزوزة وموتها وما يتبعها من إجراءات الدفن والعزاء، وانتبه إلى أن الابنة حليمة هي التي تمحورت حولها هذه المسؤوليات في غياب تام لأخيها حسن.

من هنا، اتضح للقارئ «أن الذكورة والأنوثة تعد محورا أساسيا ناظما لمحاور أخرى في الرواية في مقدمتها: التقاليد والتمرد، الحب والكراهية»[2].

وتجدر الإشارة إلى أن القارئ رغم تطرقه إلى الأنوثة المنهزمة في مجتمع ذكوري، لم يستعمل كغيره من القراء مصطلح خصوصية الأدب النسوي، الشيء الذي يجعلنا نستشف أنه انطلق في قراءته لهذا النص النسوي من منطلق التلقي المحايد دون أن يمنعه من الحفر داخل التقاليد التي تدعم السلطة الذكورية وتكرس الدونية الأنثوية.

وهذا يتجلى في قدرة القارئ على استخراج السؤال المتعلق بالذكورة والأنوثة من خلال سؤاله المتمحور حول نسقية البناء الروائي الذي خضع لهندسة محكمة، من خلال تفكيكه لاستقرائه لأرقام فصول الرواية، حيث استنتجنا من قراءته لتصفيف الأرقام داخل الرواية، بأنها ليست اعتباطية، حيث أن قراءة محمد مساعدي للأرقام، كانت حريصة على علاقة مسار تجميع معطيات المتن الحكائي المتمحور حول حليمة، وينتمي إلى الحاضر، وهو استمرار للمسار الثاني الذي يتجسد حول عزوزة وينتمي إلى الماضي، واستنتج القارئ أن المبنى الحكائي كسر خطية المتن الحكائي.

فبالنسبة لمسار حليمة والذي يحيل على زمن الحاضر موزع في الرواية على ستة أرقام والمتمثل حسب القارئ وفق الترتيب التالي 1-12-23-43-45-46.

والقارئ وجد أن الرقمين 6 و4 في الرواية، ليس اعتباطيا، بل يحيلان على شحنة دلالية، فالرقم 6 هو عدد الأرقام المخصصة لحليمة الذي يتجلى في الأرقام1-12-23-43-45-46، والرقم 4 يختزل عدد المجموعات المختصة لعزوزة، واستخلص القارئ أن مجموع الأرقام المخصصة لعزوزة هي حصيلة تأليفات بين الرقمين ستة وأربعة وهي مجموعة أرقام الرواية، كما استخلص القارئ علاقة الرقمين 6 و 4 بطبيعة

---

[1]- محمد مساعدي: جمالية البناء السردي في رواية عزوزة للزهرة رميج بتاريخ 30 أبريل 2011 مضمن في كتاب اقتصاد النسيان في رواية عزوزة للزهرة رميج، مرجع مذكور: 198

[2]- المرجع نفسه، ص: 208

الإنجاب في الرواية، حيث أشار محمد مساعدي إلى أن الرقم 6 يحيل على مجموع أبناء وبنات عزوزة والرقم 4 هو عدد بنات عزوزة.

وقد استشف القارئ من خلال ترتيب أبناء عزوزة من الأكبر إلى الأصغر، ظهور تيمة الأنوثة والذكورة، حيث الأنوثة هي المحتضنة للذكورة، ويوضح ذلك القارئ كالآتي:

① حليمة- ② نوارة- ③ حسن- ④ شمسية ونفيسة فحسن، إن الذكر حضر في الوسط بين الإناث، وقد جردته الكاتبة من أي دور الذي كانت تؤسس له الحماة المتجسد في سلطة الذكورة ولعل هذه القراءة عميقة في إظهار مواجهة نسق الذكورة اتجاه الأنوثة، حيث خلص إلى ذلك من قراءته الخطية لمسار الرواية، بل انطلاقا من استنطاق وجود الأرقام داخل الرواية الذي أكدت سؤاله المتمثل في مواجهة الأنوثة للذكورة، والذي تجسد في المسؤولية التي أسندت لحليمة في حضورها مع أمها في المستشفى، وقيامها بطقوس دفن أمها في غياب تام لأخيها حسن حيث حضر كمؤثث عابر لأحداث الرواية.

4-تلقي فاطمة الرباعي وهو بعنوان: الصورة المختلفة للمرأة في رواية عزوزة للزهرة رميج:

تجيب قراءة المتلقية فاطمة الرباعي عن سؤال حول موقف البطلة عزوزة إزاء تمردها على سلطة أبيها، وتقاليد القبيلة بتمرغها في الرماد إعلانا عن رفضها لهذا الزواج، وترى القارئة في تمرد عزوزة عصيانا على أعراف القبيلة وأسرتها، وتذهب إلى أن هناك أنواعا أخرى من التمرد تقوم به فتيات ونساء في بعض أماكن المغرب كطلاء الوجه بالفحم أو شرب السم أو الانتحار بإلقاء أنفسهن في الوديان، وتنهل القارئة في قراءتها من ذخيرة مرجعية تنطلق منها في تصورها إلى قضية المرأة عموما، التي تكبل بالتقاليد التي تقيدها وتعتبرها مصدر عار، وهذا ما لا تراه القارئة في رؤية المجتمع إلى الرجل حيث تقول: «فإذا ما قابلنا ممارسات الرجل وممارسات المرأة، نجد وقوف كل الأنظمة والتشريعات وعملها على تقسيم الأدوار داخل الأسرة والمجتمع، فسيكون مسموحا للرجل شرعا وقانونيا بكل الممارسات البدائية، كتعدد الزوجات دون سبب، الهمجية المتمثلة في الطلاق غير المشروط، العنف المتمثل في الهجر والضرب وشراء الذمة، وفي مقابل ذلك تتخذ كل الإجراءات اللازمة وتسن كل القوانين الجائرة والصارمة لتهذيب ممارسات المرأة»[1]، وعليه فإن القارئة تتقصى أسئلة معلقة بقضية المرأة عموما، والمرأة المبدعة خصوصا، مما يكشف عن تعصبها للأدب النسوي وتصورها الأنثوي للكتابة النسائية حيث تصرح بذلك قائلة: «معنى هذا بعبارة أخرى أن الكتابة الذكورية لم تعد وحدها المهيمنة على ساحة الإبداع كما يقول الدكتور طه وادي، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن المبدعات خصوصا في المغرب أرجح من كتابات وإبداعات الرجال»[2]

---

[1]– فاطمة الرباعي: الصورة المختلفة للمرأة في رواية عزوزة، 30 أبريل 2011، مضمن في كتاب: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة، مرجع مذكور، ص: 229

[2]– المرجع نفسه، ص: 208

5-تلقي عبد الرحيم وهابي وهو بعنوان: عزوزة في مواجهة النسق الذكوري:

أجابت قراءة عبد الرحيم وهابي لرواية عزوزة عن سؤال الهيمنة الذكورية منطلقا في ذلك فيما أثبتته الكاتبة سوزان موللر في كتابها «النساء في الفكر السياسي الغربي» بأن المرأة ظلت على امتداد الفكر البشري من أفلاطون إلى اليوم، تعاني من هيمنة التصورات الذكورية، والتي تنظر إليها باعتبارها أقل نضجا وتفكيرا وقيمة من الرجل، ومن ثم كان «أول انحطاط للجنس البشري مرتبطا بظهور المرأة والعقاب الأزلي للرجل»[1].

إن سؤال القارئ عبد الرحيم وهابي المتمحور حول القضية النسائية، جعله يبحث عن جواب له في نص عزوزة التي رأى فيها الرواية القوية، لأنها واجهت المجتمع الذكوري، وأكد على أن الكتابة النسائية يجب أن تكون دفاعا عن كرامة المرأة، لذا فهو يرى أن رواية عزوزة عكست «من خلال بطلاتها أشكال المواجهة المتمردة باستعمال سلاح الجسد أو قلب الأدوار أو اتخاذ وسائل أرقى، لعل أهمها سلاح القلم لفضح المجتمع الذكوري وتعريته ومحاولة تغيير مكانة المرأة وصورتها في المجتمع»[2].

نلاحظ أن نص عزوزة أجاب على أسئلة القارئ التي أفرزتها إشكالية قضية المرأة عموما. وتطابقت ملامح أفقه المتشكل من معايير الكتابة النسائية التي لا يرى فيها تعبيرا عن المتخيل الروائي وجماليته، بقدر ما جعله يرى فيها قضية مضاعفة، وأكد على أن المبدعة العربية إذا ما أبدعت، عليها أن تثير في كتاباتها مشاكل وقضايا المرأة، ولعل رواية عزوزة مثال على هذا النوع من الكتابة النسائية حسب ما ذهب إليه، حيث يقول: « تندرج رواية «عزوزة» للروائية المغربية الزهرة رميج في هذا السياق الذي يصور أشكال مواجهة النماذج النسائية في الرواية لسطوة الرجال، حيث تشهر عزوزة سلاح الجسد لفرض ذاتها في محيط يحاصرها ويباعد بينها وبين أحلامها الطفولية، بينما تتخذ البنت حليمة سلاح القلم لهذه المواجهة، مصممة على عدم تكرار تجربة أمها، في حين تقبع باقي النماذج النسائية في الرواية في دائرة الاستسلام للعوامل الرجولية المهيمنة»[3].

---

[1]– عبد الرحيم وهابي: عزوزة في مواجهة النسق الذكوري: 30 أبريل 2011، مضمن في كتاب: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة، مرجع مذكور، ص: 245.

[2]– المرجع نفسه، ص: 245

[3]– المرجع نفسه، ص: 246

تصدر قراءة عبد الرحيم وهابي عن رؤية جاهزة تجعل من الكتابة النسائية تجليا لقضية المرأة، لذا فقد رأى حليمة ابنة عزوزة «النموذج الوحيد الرافض للنسق الذكوري»[1]، حيث جعلت من الكتابة سلاحا لمواجهة المجتمع الذكوري وأداة لتصحيح النظرة إلى المرأة.

[1]– عبد الرحيم وهابي: عزوزة في مواجهة النسق الذكوري: 30 أبريل 2011، مضمن في كتاب: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة، مرجع مذكور، ص: 247

6-تلقي يحيى بن الوليد وهو بعنوان: المرأة والاستعمار المضاعف في رواية «عزوزة» للزهرة رميج:

يشير القارئ إلى أن رواية عزوزة انكتبت على خلفية ثقافية انشغلت «بقضايا الذاكرة والهوية السردية والأمة والمنفى»[1]. لذا فقراءته مبنية على أفكار نقدية ثقافية حيث انطلقت قراءته من زاوية ما وجده في نص عزوزة من أمثال شعبية وأحكام الثقافة الشعبية وأقوالها المأثورة، مما جعل النص تحضر فيه «الثقافة كقوة كامنة»[2].

إن الخلفية المرجعية التي تأطر قراءة يحيى بن الوليد، تنطلق من «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي»، وهو الاستعمار الذي كانت تعاني منه عزوزة على صعيدين مختلفين، سماهما القارئ: الاستعمار الداخلي الذي شكل شخصية عزوزة وهو الاستعمار الثقافي الذي يسيج المرأة في قفص السلطة الذكورية، سواء تلك التي عايشتها وهي مقبلة على زواج مجبرة عليه، فتحدت بتمردها وعصيانها لينتصر رأيها في الأخير وتتزوج من أحمد الذي تحبه، مع سلطة أخرى تتمثل في سلطة الحماة والتي هي استمرار للسلطة الذكورية، ثم الاستعمار الخارجي وهو (سياسي) وخلص القارئ إلى أن الاستعمار الداخلي (الثقافي) كان «الأكثر حضورا في النص الروائي»[3]، اما الاستعمار الخارجي (السياسي) فكان «لايحضر إلا بشكل متقطع وتكميلي»[4]. وكلاهما يكمل الآخر حيث يلتقيان في «مصب التحقير والاستنـــزاف»[5].

أشار القارئ إلى انه إذا كان الاستعمار السياسي، هدفه هو استغلال الأرض، فإن الاستعمار الثقافي يكمن في استغلال الجسد وبالتالي فإن الأرض والجسد في نص عزوزة مسيجان بالاستغلال والخنوع، تطرق القارئ إلى أن مواجهة عزوزة لأذى حماتها وزوجها، هي مواجهة وراءها «ثقافة قمعية فولاذية مفترسة وسائدة، هي علامة على المجتمع التقليدي كما تنعته الأنتربولوجيا السياسية»[6].

---

[1]– يحيى بن الوليد: المرأة والاستعمار المضاعف في رواية عزوزة، مجلة الكترونية، عدد فبراير 2012 مضمنة في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 126

[2]– المرجع نفسه، ص: 126

[3]– المرجع نفسه، ص: 126

[4]– المرجع نفسه، ص: 126

[5]– المرجع نفسه، ص: 126

[6]– المرجع نفسه ، ص: 127

كما أن القارئ يقر بأنه رغم تصدي عزوزة لكرامتها بالتمرد وتمرغها في الرماد احتجاجا على زواج ترفضه، ورغم استعمال جسدها كسلاح ضد زوجها أحمد، ورغم مواجهة قساوة حماتها، فإنها «لم تتمكن من إحداث ثقب في جدار الثقافة التي كانت تحيط بها»[1].

إن هذا ما كانت تعانيه عزوزة، يقول القارئ مضيفا «وحال المرأة ككل»[2] من القمع والعنف اللذين يخندقان المرأة في قفص الرؤية الدونية والاحتقارية.

إن هذا النوع من القراءة، يجعل القارئ يتفاعل مع النص، حيث وجد فيه أجوبة كثيرة لأسئلته المنبثقة عن رؤيته للأنتربولوجيا التي لخصها في طقوس وعادات مجتمع بدوي تقليدي، وكذلك من زاوية قراءة عزوزة انطلاقا من «خطاب ما بعد الاستعمار»، وهذا يفسر انفتاح نص عزوزة على قراءات متعدد ومختلفة. والقارئ يحيى بن الوليد انفتح على قراءة عميقة تتجلى في وجود تيمة الاستعمار، والذي رأى فيه استعمارا مزدوجا أو مضاعفا كما سبق الذكر، إلا أن التركيز على الاستعمار (الثقافي) الذي سيج عزوزة كان طاغيا على الاستعمار (السياسي).

وقد استنتج القارئ أن مقاومة عزوزة لاستعمارها الداخلي كان يقابل أيضا مقاومتها للاستعمار السياسي المتمثل في استيطان ارض أجدادها، بحيث كانت رافضة لهذا الاستعمار، ووعيها هذا كان حصيلة «فظاعة الاستعمار وجرائمه»[3]. وهي أفكار استقتها عزوزة حسب قراءة يحيى بن الوليد من «المعايشة المريرة له وعلى وجه التحديد من ناحية الذكرى المؤلمة المتمثلة بقتل هؤلاء لأبيها»[4].

إن طريقة قراءة يحيى بن الوليد لنص عزوزة وما استشفه من خلال المسار الحكائي للنص من ازدواجية التعذيب الذي تعرضت إليه عزوزة، ومن مجموع العادات والتقاليد التي تحرم المرأة من العيش الكريم جعلته يتطرق إلى أن «أول ما يفرض ذاته وعلى صعيد الملاحظة النقدية وبعد استخلاص المراكز الدلالية ودورها في نص عزوزة، هو تسمية الأدبي النسائي التي يتأطر داخلها النص»[5].

---

[1]– يحيى ابن الوليد: المرأة والاستعمار المضاعف في رواية عزوزة، مجلة الكترونية، عدد فبراير 2012 مضمنة في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 128

[2]– المرجع نفسه، ص: 128

[3]– المرجع نفسه، ص: 128

[4]– المرجع نفسه، ص: 129

[5]– المرجع نفسه، ص: 133

لعل بهذا يفصح القارئ عن تشكل أفق توقعه المتفاعل مع أفق النص في اعتماده على تلك المعايير المشكلة لقراءة الأدب التي تكتبه المرأة، بحيث جعله يقر بـــ«التأكيد على التمييز»[1].

[1]– يحيى ابن الوليد: المرأة والاستعمار المضاعف في رواية عزوزة، مجلة الكترونية، عدد فبراير 2012 مضمنة في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 134

7- تلقي محمد طلعت: صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية غزوزة نموذجا.

وقع القارئ محمد طلعت وهو ناقد مصري أمام دهشة قراءته لرواية غزوزة التي في رأيه ارتقت إلى صفوة الآداب العالمية، بل اقتربت من «قامة الجيل الأول الذي أسس فن الرواية العربية حيث لا تقل رواية عزوزة المغربية عن رواية زينب المصرية»[1].

وهذا الاعتراف الكبير نتج عن قراء متفحصة للرواية، التي جعلته في أول مقالته القرائية، يخبر القارئ قبل أن يسترسل في قراءته عن تميز عزوزة، وعن مكانتها ضمن الآداب العالمية، ليس كاستنتاج بعد القراءة، وإنما في مقدمة القراءة، بل ويضعها في كف المقارنة بينها وبين أول رواية عربية والتي كتبت سنة 1914م.

في هذه القراءة، تتجلى لنا أسئلة القارئ التي تضمنتها قراءته ومدى حفره في النص لوصوله إلى أجوبة متناثرة عبر مساحة السرد الفني الجمالي للرواية ككل.

نستشف من خلال قراءته بأنها تلك القراءة الواقعية للرواية، إذ يرى القارئ أن «أي عمل روائي له ما في الحياة من عمقها عمقا أكثر تماسكا بخطوط واضحة أكثر وضوحا من الحياة التي نعيشها، لأن في زمن قراءة النص الروائي تكون الحياة أما منا «مفروشة»**بكل** تأنق عكس الحياة نفسها، لكن ثمة ترابط في زمن بين الفعل الروائي والفعل الحياتي...[2]».

إن هذه العلاقة بين العمل الروائي ومعيش الحياة، جعل القارئ يقف أمام دهشة النص ويقدره، إن كلمة-دهشة- كررت عدة مرات في قراءته، وهذا هو سؤال القارئ، لماذا هذه الدهشة وكيف استنتجها وبحث عن أجوبة لها في الرواية، ليبرر دهشته أمام نص عزوزة، وكيف تتجلى عنده؟ ويتجلى جوابه كالتالي: «عند تفكيك أسباب الدهشة بألغازها المطلسمة في سرمدية الشخصية الشرقية بكل هواجسها ومثاليتها ونواقصها وتناقضاتها بين التقوى والفجور بين الاستحياء والرغبة، سوف يخرج لنا الإنسان العربي بكل إرثه الضارب جذوره في المنطقة الممتدة بين الخليج والمحيط، وإذ تتعرض الزهرة رميج لخصوصية مشرقية عربية اسمها «المغرب» لترصد للقارئ نموذجا فريد لطبيعة مكانية وإنسانية اختلطت فيها عدة ثقافات عرقية من

---

[1]- محمد طلعت: صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية عزوزة نموذجا، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان/ مرجع مذكور، ص: 45.

[2]- المرجع نفسه، ص:45.

معتقدات وأفكار إسلامية وعربية وأمازيغية وصحراوية وجبلية وأطلسية وريفية حيث تصل إلى وقت المخاض والطلق ليخرج كائن ذو ملامح جمالية ذات خصوصية في التكوين والرؤية»[1].

إن جواب القارئ عن سبب دهشته هو انه كيف استطاعت الزهرة رميج أن ترصد هذا الكائن المغربي الذي «تسجل الزهرة رميج كل ما يصدر عنه في روايتها عزوزة، وكأنها «عتيد ورقيب» تسجيلا يجعل القارئ غير المغربي وغير العربي، مأخوذا بعالم سحري وطقس جمالي، مشدودا ومرتخيا بين عقد ألغاز شخصياتها، مبهورا بحالة من الدهشة»[2].

إن القارئ هنا يشبه الروائية بالملكين «رقيب وعتيد» في كونها هي أيضا تقوم بتسجيل كل صغيرة وكبيرة فيما يخص عالمها الروائي الذي رأى فيه القارئ عالما سحريا لا يخلو من جمالية تضع أي قارئ كيفما كان انتماءه إلى الانبهار والدهشة أمام رواية عزوزة.

يصر القارئ أن رواية عزوزة واقعا معاشا في الحياة اليومية مستندا في ذلك إلى ما قاله «ببير ماشيري» الناقد الفرنسي وعالم اجتماع الآداب في أن الرواية «ليست عملية اكتشاف أو إعادة صياغة للمعاني الكامنة أو المنسية أو المخبوءة في واقع ما، ولكن شيء ينمى بداءة، إنها إضافة إلى الواقع الذي تنطلق منه»[3] .

إن القارئ هنا، لا يحركه الاتجاه الواقعي بحرفيته في كون الرواية انعكاسا للواقع، بل هي تجعل من الواقع صورته لتضع لها بروازا جديدا يضيف للواقع أشياء متخيله، فتختلط بالمعيش اليومي، وهنا اكتمنت دهشة القارئ اتجاه رواية عزوزة.

إن سؤالا آخر جعل القارئ يرصد المتن الحكائي بحثا عن أجوبة تجلت في تناقضية شخصيات الرواية، حتى أن قراءته يتستر وراءها هم قرائي شاسع مشرعا على مساحة السرد الحكائي في كليته.

إن ما يحرك سؤال القارئ هو ثنائية التناقضات في الرواية، فهو رأى في البادية كفضاء للأحداث والواقع داخل الرواية رغم سحرها الجمالي تقسو على قبيلة الجعايدي «ليفيض البحر وتغرق القبيلة كلها»[4]. فيتحول المكان إلى بحر «ويتلاشى الرمز النقي الدال على الإيمان في طبيعة شخصية الفقيهة (العضو الطيب

---

[1]– محمد طلعت: صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية عزوزة نموذجا، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان/ مرجع مذكور، ص–ص: 45–46.

[2]– المرجع نفسه، ص:46.

[3]– المرجع نفسه، ص: 47.

[4]– المرجع نفسه، ص: 47.

والأم الروحية في الهيكل النصي) ليموت أهل عزوزة جميعا بسبب هذا الفيظان، الذي لم يترك أثرا لا لقبر ولا جثته ولا لطلل يمكن أن يلطف قلب عزوزة المحزون»[1].

نلاحظ أن القارئ ليحفر عن أجوبة لسؤاله المتجسد في التناقض، أولا التناقض الموجود في البادية كرمز للهدوء والصفا وانقلابها على فيضان جعله يرى أن هذه الثنائية التي «طغت على البادية في طبيعتها المتناقضة هي نفسها التي تطغى على الشخصية الواحدة في النص»[2] فشخصية غنو أجابت عن سؤال التناقض عند القارئ، إذ بدت هذه الشخصية في رأيه أرضا خصبة للمتناقض في الرواية، فشخصية غنو «الحماة القاسية التي تبدو وكأنها بليدة المشاعر كالبادية، قاسية في بردها وحرها، عمياء هوجاء في سيلها إلا أن طبيعة غنو طبيعة ريانة العود والمفاجأة الأكبر حين تصف الساردة، أن غنو لها مشاعر أنوثة كامنة، فهي تحب وتشتهي الحب وتعيش لحظاته كفتاة شابة، كما وصفتها الساردة في المشاهد التي جمعت غنو مع النصراني مسيوفرنسوا، والأدهى من ذلك أن غنو تشتاق إلى الجنس...[3]» يجد القارئ جوابا عن سؤال هذه التناقضية النصية في كون أن الساردة استطاعت أن تقنعه بهذه التناقضية المبررة دون افتعال في الجمع بين نقيضين لتخلق شخصية غنو، حيث رأى أن هذه الشخصية على مدار الزمن السردي لم تخرج عن هذه التنقاضية ويصف ذلك عبر هذه الترسيمة مخاطبا قارئه بدوره.

«غلظة وعنف (راقب مشهد غنو مع عزوزة)

ليونة ودقة وصفاء (راقب مشهد مع مسيو فرنسوا)

اجتماع الغلظة والرقة (راقب مشاهد غنو مع أخيها الحاج الطاهر وابنها أحمد)[4]».

إن التناقضية كسؤال يؤرق القارئ وجده تقريبا في جل شخصيات الرواية، حيث رأى في شخصية كل من احمد وعزوزة مثالا لهذه التناقضية.

---

[1]– محمد طلعت: صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية عزوزة نموذجا، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان/ مرجع مذكور، ص:48.

[2]– المرجع نفسه، ص:48.

[3]– المرجع نفسه، ص:48.

[4]– المرجع نفسه، ص:49.

فقد رأى القارئ في شخصية أحمد كما صورته ساردة الرواية بأنه فحل وزير نساء، ولا يكف عن معاشرة النساء، وصورته ذو طبيعة خاصة في معاشرة النساء «لإضفاء هالة الأسطورة الكاملة التي تحاول الساردة أن تضفيها على هذه الشخصية»[1].

وهكذا فإن القارئ يؤكد على تناقضية شخصية أحمد بأنه زير نساء، لكنه وقع في فخ حبه الوحيد لعزوزة حيث أكد على أن ساردة رواية عزوزة سجلت «عبر مشوارها السردي والزمني بأن الله وهب احمد زوجة آية في الحسن بكل المقاييس، حتى في طعم المعاشرة الجنسية التي لم يتذوقها أحمد في أجمل جميلات بيوت العاهرات»[2].

وبما أن جسد عزوزة وجمالها لا مثيل له، جعل القارئ يتساءل لماذا بدأ يتردد على دار طامو «القوادة» من أجل إشباع نزواته. وهكذا فإن أحمد في رأي القارئ شخصية تناقضية، إذ كان عليه أن يتغلب على افتعال المشاكل التي تسبب فيها أمه مع عزوزة. فتفطن القارئ إلى أن تصرف هذه الشخصية غير مبرر روائيا، وتوصل إلى أن هذه التناقضية ناتجة عن «رغبة الساردة في الوصول إلى النهاية التي تريدها هي لا التي يريدها أبطال نصها»[3]. كذلك وجد القارئ جوابه عن سؤاله المتجسد في تناقضات شخصيات الرواية، حيث رأى في شخصية عزوزة بأنها اتسمت بغرابة الحياة «في تناقضها اللذيذ المخملي والقوي الصلب، شخصية تحمل الجانب الإيجابي والسلبي معا في قالب من الجمال الذي تهواه النفس البشرية وقلما تعثر عليه»[4].

إن رواية عزوزة لم تسلم من حدة رؤية القارئ اتجاه شخصياتها غير السوية حسب رأيه، مؤاخذا الساردة على ذلك، إذ تساءل عن كيف شخصية مثل شخصية عزوزة في قوة جرأتها والتي جسدها القارئ في ثلاثة مشاهد «الأول: تتحدى أعراف القبيلة والبادية وترفض الزواج بما اختاره لها أبوها لتختار من أحبته وتتزوج منه، الثاني: إنها حرة، لا تقبل أن تشتمها حماتها إلا وترد عليها بالقوة. الثالث: وهو المشهد الأكثر اختبارا لهذه الجرأة، وجودها وطفلها الرضيع في عربة بنحمادي حين أخبرها الخادم محمدين بأن أحمد سوف يقتلها، ونصحها بالهرب، فهربت، بسيارته، ولأول مرة يجتمع الذئب مع الغزالة التي يهواها، وحين أراد

---

[1]– محمد طلعت: صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية عزوزة نموذجا، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان/ مرجع مذكور، ص: 62.

[2]– المرجع نفسه،، ص: 62.

[3]– المرجع نفسه، ص: 63.

[4]– المرجع نفسه، ص: 64.

إغواءها...رأينا عزوزة الشرسة القوية لم يبد منها أي ضعف أو استكانة، بل بكل شراسة وقوة وعزم وثبات وجرأة وتحد أخرست بنحمادي إلى بلع لعابه الشهواني المسال على جوانب فمه حسرة...»[1]

كل هذه تساؤلات تطرق إليها القارئ متفحصا مدى وقوفه على تناقضية شخصية عزوزة التي جعلته لا يستوعب رغم هذه الجرأة والقوة والتحدي-أن تخضع بكل سلبية لضرب وركلات زوجها أحمد حيث يقول: «لو أن امرأة غيرها تعرضت للضرب من زوجها كانت قتلته كرها وبغضا...لكن في المقابل نجدها مثل العبيد تستهوي هذا العنف ويزيدها اقترابا من أحمد وحباله...»[2].

يجول القارئ في شخصية عزوزة ومتناقضاتها ليجد جوابه في ثنايا نوايا الساردة الذي رأى أنها وضعت مبررا لهذا التناقض وذلك «بأن عزوزة أصبحت يتيمة بموت قبيلتها في السيل، ثم أن عزوزة لا تريد أن يعيش أبناءها بعيدا عن أبيهم...»[3]

لكن القارئ لم يقنعه هذا التبرير أو بالأحرى هذا الجواب عن سر تناقضية شخصية عزوزة، حيث رأى هذا التبرير «ظاهري غير كاف»[4].

ومع سفر القارئ في أجواء رواية عزوزة خلص على أن «عزوزة»«جعلت من صاحبتها أيقونة إبداع النص المغربي»[5].

---

[1]- محمد طلعت: صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية عزوزة نموذجا، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان/ مرجع مذكور، ص: 64.

[2]- المرجع نفسه، ص: 65.

[3]- المرجع نفسه، ص: 65.

[4]- المرجع نفسه، ص: 65.

[5]- المرجع نفسه، ص: 74.

8-تلقي سليم النجار وهو بعنوان: تجليات الأنثى وإنكشافاتها في رواية عزوزة للمغربية الزهرة رميج:

يستهل القارئ سليم النجار في تلقيه لرواية عزوزة بان المرأة المغربية تمكنت «بعد النصف الثاني من القرن الماضي من تكريس حضورها في حقل الرواية، ونجحت في وضع بصمتها إلى جانب الرجل في المجال، خاصة بتناول قضايا المرأة»[1].

لعل هذا المقطع القرائي لسليم النجار، يجعلنا عند عتبة سؤاله المضمن في أجوبته التي يستشفها من المنطوق السردي داخل عزوزة، إن سؤاله يتمحور حول «الكتابة الأنثوية في الخطاب الأدبي المعاصر الذي يظهر معنى الدفاع عن الذات الأنثوية»[2] وهو إذ يدافع عن الكتابة الأنثوية فهو يؤكد ضرورة خطاب المرأة الموصوف بالأنثوي، لأنه في رأيه يؤكد حظورها الذاتي وتميزه لما يحققه من هوية اجتماعية وإنسانية للمرأة بشكل عام.

وهذا ما حاول استجلائه من خلال قراءته لعزوزة الناتج عن المواجهة بين الأنثوي والذكوري الناتجة عن الرؤية الواعية للأنثوي لتاريخ وعي قامع ومتسلط، وليس للرجل بصفته الإنسانية حيث الروائية الزهرة رميج «لم تكتب المرأة ضد الرجل الإنسان حين تناولت في كتابتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل ما يعبر عن وعي ذكوري منحرف»[3].

لاحظ القارئ سليم النجار أن الخطاب السردي الأنثوي لرواية عزوزة لا يتناول الأنوثة والذكورة على أساس الضدية ولكن على «أساس القرين الذكر وليس الآخر العدو»[4].

إن القارئ وجد جوابا لتصوره نحو الخطاب الأنثوي في أنه ليس خطابا بمعنى الثنائية الضدية بين الأنثوي والذكوري، «وإنما هو خطاب اجتماعي وثقافي إيجابي يؤكد حضور المرأة ولا يفتعل انشقاقا»[5] ذلك أن الرواية سجلت أفقا وحد الذاتيين، وهذا الأفق هو التوجه نحو التحرر الذي لن يتحقق عبر مواجهة الآخر المتمثل في احمد بقدر ما هو تحرر تقوم به عزوزة من خلال مواجهتها لترسبات الذاكرة والماضي.

---

[1]– سليم النجار: تجليات الأنثى وانكشافاتها في رواية عزوزة للمغربية الزهرة رميج، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 75.

[2]– المرجع نفسه، ص: 75.

[3]– المرجع نفسه، ص: 76.

[4]– المرجع نفسه، ص: 76.

[5]– المرجع نفسه، ص: 77.

يرى القارئ أن هذا الوعي الذي تشكل عند عزوزة انبثق «عبر تقنية الحوار الداخلي التي انبثقت على مستوى بنية السرد في عزوزة»[1].

إن الخلفية المعرفية للقارئ اتجاه الخطاب النسائي في تأكيد حضور الذات الأنثوية داخل المجتمع، استشفه من خلال استغلال عزوزة المادي وكيفية مواجهتها لسلطة ذكورة متمثلة في حماها غنو التي تلاحقها عبر مسافة السرد داخل الرواية، والتي بالرغم من حدة هذه المواجهة لهذا النسق الثقافي المتمثل في تحقير ودونية عزوزة من قبل الحماة، الشيء الذي يجعل من عزوزة تستنجد بالآخر المتجسد في شخصية أحمد، فيحاول القارئ تبرير ما ذهبت قرائته إليها بهذا الحوار الثنائي بين عزوزة وأحمد وهو كالتالي:

«لكن ما أخشاه بالتحديد هو مشكل أمك

أية مشاكل؟

امك لا تريدني ان أربي دجاجي بنفسي

هل هي من تزوجتك؟» (ص158)[2].

يستخلص القارئ من هذا الحوار أن عزوزة تطلب الآنا الآخر الذكوري من اجل الوعي، ثم انتقال العلاقة بين الذات والآخر الذكوري، من علاقة انجذاب إلى علاقة سخرية بعد الوقوف عند سذاجة الرجل في وقوفه إلى جانب عزوزة في نفس الوقت. وهو واقع تحت سيطرة أمه التي تجسد الثقافة السلطوية، فيتوصل القارئ عبر قراءته هاته إلى رؤية عزوزة التي رأى فيها «رؤية إيديولوجية بامتياز»[3].

فكان القارئ بذلك يجد جوابا في نص عزوزة لتساؤلاته ذات النزعة النسوية، حيث يوضح رأيه حول النظرة الذكورية التي أسست العالم عبر ما قامت به عبر العصور في الفكر والحرب والسياسة والاقتصاد. والنساء فقط كن تابعات، ويرى في رواية عزوزة أنها غيرت هذه النظرية الاستعلائية «ودخلت من باب أكثر حساسية وجرأة في تشكيل رؤية إنسانية انثوية تظهر فيها صورة المرأة الإنسانية التي تعبر عن نفسها بشكل واضح، لا لبس فيه، ولا يحتمل حتى التأويل، فكانت المباشرة في الطرح بعيدا عن الطابوهات»[4].

---

[1]– سليم النجار: تجليات الأنثى وانكشافاتها في رواية عزوزة للمغربية الزهرة رميج، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور: 79.

[2]– المرجع نفسه، ص: 79.

[3]– المرجع نفسه، ص: 80.

[4]– المرجع نفسه، ص: 82.

9-تلقي نجيب العوفي وهو بعنوان: عزوزة: حفر روائي في ذاكرة مغربية موشومة.

تَبَادَرَ إلى ذهن القارئ نجيب العوفي وهو يقرأ رواية عزوزة –عنوان رواية الفقيد عبد الكبير الخطيبي– (الذاكرة الموشومة)، حيث وجده عنوانا دالا «يجلو أجواء وخبايا هذه الرواية الموشومة بالحناء المغربية والروح المغربية على امتداد صفحاتها المكتنـــزة، الموشومة بعرام من الشخوص والأحداث والأزمنة والأمكنة تقع في صميم القروي المغربي وفي صميم الهوية المغربية التقليدية»[1].

فوشم ذاكرة عبد الكبير الخطيبي خزنه القارئ في وشم عزوزة، والوشم كما رآه نجيب العوفي، وشم فيزيقي وهو وشم مادي، ثم وشم رمزي جسده القارئ العوفي في ذلك الحفر الروائي التي وشمته الزهرة رميج في ذاكرة مغربية سماها «ذاكرة مغربية موشومة».

يمكننا القول إن قراءة نجيب العوفي لعزوزة قراءة انطباعية، حيث جاءت قراءته، قراءة سردية فوق سرد الحكي داخل الرواية، بمعنى جاءت وصفية للعالم الحكائي لعزوزة بأفضيتها وأحداثها ووقائعها، ووصفها بأنها «رواية درامية وميلودرامية في آن، تكثر فيها المفاجآت والفواجع والمناورات على نحو فاقع، بما يشد القارئ شدا ويحبس أنفاسه أحيانا ويجعله رهين أفق انتظار دائم»[2].

لعل القارئ له رؤية خاصة اتجاه الأعمال الروائية التي تتميز بالجمالية الفنية عن غيرها، لذا فقد سجل ملاحظتين في رأيه الخاص إعلانا عن فنية الرواية وهما: «الأولى: هي نصوع لغة الرواية وسلاستها الأدبية وسيولتها السردية الرقراقة، الثانية: هي القدرة الفائقة على استبطان الدواخل واستغوار الدفائن»[3].

وبهذا فقد أجابت عزوزة عن سؤال القارئ الكامن في أن المرأة مسيدة الحكي، فرأيه الانطباعي هذا ناتج عن انبهاره بقوة الحكي عند رميج، حيث وجد نفسه على حد قوله «أمام رؤية نسوية ومؤنثة بامتياز»[4] بل رأى الرواية «وشما نسويا جميلا في جيد الرواية المغربية»[5].

---

[1]– نجيب العوفي: عزوزة: حفر روائي في ذاكرة مغربية موشومة: قدمت في إطار لقاء ثقافي حول الرواية بتاريخ دجنبر بخزانة المصاريف الجهوية–مديرية الثقافة– الدار البيضاء، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص:91.

[2]– المرجع نفسه، ص: 92.

[3]– المرجع نفسه، ص: 92.

[4]– المرجع نفسه، ص: 92.

[5]– المرجع نفسه، ص: 98.

10- تلقي إدريس الخضراوي: الخيال الشعبي أفقا للرواية: قراءة عزوزة للزهرة رميج

اتسمت قراءة إدريس الخضراوي بسمة أساسية أطرت مضمون القراءة، وهي نتيجة عن سؤاله المحوري المتمثل في الخيال الشعبي داخل الرواية، إلا أن القارئ لم يلتزم بعنوان قراءته، حيث يختلط المخيال الشعبي الذي يشكل مساءلته للنص من موقع ما تنهض به الكتابة من تعرية للتصورات الرمزية والطقوس والعادات الشعبية، إلى تيهانه بين حكي ثان بمثابة إعادة سرد حكاية مضمون الرواية، فقد انقسمت قراءته إلى قسمين، القسم الأول تحدث فيه عن المخيال الشعبي بشكل عام، ثم أعرج نحو ممارسة حكائية لأحداث ووقائع الرواية وتركيزه على وصف شخصية عزوزة وما عايشته من معاناة بعد زواجها من احمد الذي رغم حبه لها كان يمارس عليها أشد أنواع التعنيف المادي والمعنوي تحت ضغوط والدته التي تمارس الاضطهاد والاستبداد في مجتمع ذكوري قروي، يرضخ للخضوع والامتثال كأس للرباط الاجتماعي الذي تدور حوله جل شخصيات الرواية.

إن هذا المشهد القرائي جاء نتيجة احتفالية قرائية اتجاه نص عزوزة الحافل حسب القارئ بقوة الأحداث وسبرأغوار جل شخصيات الرواية مبأرا قراءته على عزوزة واحمد، وهذا لم يكن حسب رأيه «لولا وعي الكاتبة بمدى ارتباط الحضور بالفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات والسمات التي يتعين بها اجتماعيا وثقافيا»[1].

إلا أن القارئ رغم سرده لمضمون الرواية، فهذا لم يمنعه من سبرأغوار بحثه عن أجوبته داخل المتن السردي لعزوزة التي اختزلها في تنقيبه عن طريقة احتفال الكاتبة الزهرة رميج بالموروث الشعبي، منطلقا من خلفيته المعرفية المستمدة من تنظيرات «ميخائيل باختين» حول الرواية بشكل عام وعزوزة بشكل خاص. فانطلاقا من تصور «باختين» حول الرواية كجنس منفتح يؤسس دلالته من خلال النصوص والخطابات واللغات والتي لا يكف عن توظيفها من اجل خدمة الغرض الدلالي والجمالي وعليه فمن هذا المنطلق، وجد القارئ جوابا لسؤاله المتمحور حول انفتاحية رواية عزوزة بدورها على هذه التعددية، وهذا الانفتاح كعنصر مهيمن داخل الرواية جعلها تنتقل حسب القارئ «من كونها نصا مغلقا، على خطاب متعدد المستويات وشديد الارتباط واللغات والآثار الثقافية التي يحيل عليها»[2].

---

[1]- إدريس الخضرواي: الخيال الشعبي أفقا للرواية: قراءة في رواية عزوزة للزهرة رميج، مضمن في كتاب، اقتصاد النسيان مرجع مذكور، ص: 105.

[2]- المرجع نفسه، ص: 11.

فخلص القارئ أن بهذا ــ استطاعت الكاتبة الزهرة رميج «تخصيص الشخصيات بالطباع التي تتميز بها، وتخصيص العالم الذي تتحرك فيه بما يجعله قمينا بالمساعدة على فهم المصائر المختلفة التي تتعرض لها، ربما أن هذه الممكنات الأدبية تحيل على الثقافة الشعبية بتنوع متونها وخصوبة متخليها، فإنها تطبع الرواية بقوة على مستوى ثراء البنية الدلالية والنظرة إلى العالم »[1].

إن رؤية القارئ لرواية عزوزة التي اقتربت حسب رأيه نحو «باختين» في انفتاح الجنس الروائي على تعددية الخطابات واللغات التي تحفل بها الذاكرة الأدبية، جعل سؤاله يتمثل في مدى انفتاح رواية عزوزة على هذه التعددية والممارسات الثقافية المختلفة، فوجد جوابه بين ثنايا المثن الحكائي لعزوزة، حيث رأى أن الرواية سلكت طريقا «يخصصها في استثمار المورثات الشعبية والإلماع إلى صلتها الوثيقة بالبيئة والمحيط والعقلية ودورها الأساسي في تحديد تصورات الشخصيات ومواقفها المختلفة في الأحداث التي تتعرض لها»[2].

لذا فمن بين أولويات القارئ هو بحثه عن سؤاله المتجسد في الموروث الثقافي، فوجد في حضور فرقة عبيدات الرمى التي حضيت «بتداولية واسعة بين أفراد القبيلة كشكل فرجوي جماعي، تلقائي وعفوي، موحد وجامع»[3].

إن هذا الحضور لفرقة اعبيدات الرمى، جعل القارئ ينتقي دلالات ذات وجود قوي في بناء الرواية كإضافة تقدمها الكاتبة في مجال الموروث والمخيال الشعبي الشديد الصلة بالذاكرة المغربية العميقة كمواجهة للحياة وتجاوز تخوم الحياة اليومية المثقلة بالهموم والأعباء حسب قراءة إدريس الخضراوي.

إلى جانب الفرجة التراثية لعبيدات الرمى، لم يفت القارئ أن ينتبه برؤية حادة إلى استعمال الكاتبة الأمثال الشعبية حيث رأى في رواية عزوزة نصا سرديا استثمر الحكايات والرموز التي يولدها الإنسان الشعبي للتعبير عن مشاعره الإنسانية وعن وجوده ككل.

لقد رأى إدريس الخضراوي في حضور الأمثال الشعبية جوابا فيما يخلفه المثل الشعبي في بناء الرواية، وملئها بالنخيرة الاجتماعية التي على أساسها تنفتح الأمثال الشعبية على الذاكرة المغربية والقروية خاصة، كما خلص القارئ أن استحضار المثل الشعبي في الرواية يخزن «العادات والتقاليد والقيم الناظمة لوجود

---

[1]– إدريس الخضرواي: الخيال الشعبي أفقا للرواية: قراءة في رواية عزوزة للزهرة رميج، مضمن في كتاب، اقتصاد النسيان مرجع مذكور، ص– ص: 111–112.

[2]– المرجع نفسه، ص:112.

[3]– المرجع نفسه، ص:113.

الإنسان وما يضطلع به من دور في توجيه السلوك وبلورة الاستعدادات الايجابية إزاء المنظومة التي يتحدث انطلاقا منها صاحب المثل»[1].

يرى القارئ في انفتاح الكاتبة على الأمثال الشعبية قد أضفى جمالية على لعبة الحكي خاصة على مستوى الشكل، حيث وجد ما أراد قوله في تحقق التعدد اللغوي الموصول بالبنية الاجتماعية حيث تعدد اللغات واختلاف التصورات والمقاصد. وهذا في رأي إدريس الخضرواي تجليا «على مستوى الذات القارئة، إذ تشعر أن الرواية تقدم لنا عبر المثل، معرفة مركزة ومكثفة تمهد لها لمساءلة العوالم التي تبنتها الرواية»[2].

[1]– إدريس الخضرواي: الخيال الشعبي أفقا للرواية: قراءة في رواية عزوزة للزهرة رميج، مضمن في كتاب، اقتصاد النسيان مرجع مذكور، ص: 114.

[2]– المرجع نفسه، ص: 115.

11-تلقي احمد رزيق: تجليات الثقافي في رواية عزوزة للزهرة رميج:

إن السؤال الذي تبلور في قراءة احمد رزيق لرواية عزوزة، تمحور حول تجليات الثقافي في الرواية، كما جاء في عنوان تلقيه. وخلص إلى أن رواية عزوزة هي رواية «ثقافية» بالدرجة الأولى وذلك من حيث بما حفلت به من حضور ثقافي تجلى من بداية النص إلى آخره، فكانت تجليات الثقافي مسيطرة على الأحداث والمواقف التي تتبناها الشخصيات، والثقافي كما أسس له القارئ ذي خلفية أنتروبولوجية، التي تبحث في الإنسان بشكل عام. من حيث تواجده في مجتمع وامتثاله لمعيش الحياة في شموليتها من خلال ما تخزنه في الذاكرة الجمعية، انطلاقا من التشبث بمجموعة من العادات والتقاليد والطقوس فوجد رواية عزوزة عبارة عن خزان ذاكرة جمعية لكائنات ورقية، بدورها تحيى الثقافي المتخيل الانعكاسي للثقافي الذي يحدد الخلفية المرجعية للقارئ كما سطره كجواب لسؤال الثقافي وتبعاته، الذي أدى بالقارئ احمد رزيق بأن يقوم بعملية أركيولوجية داخل النص ليستخرج الثقافي الذي غلف الرواية من بدايتها إلى آخرها.

وقد حدد القارئ احمد رزيق هذا الثقافي الذي ارتكزت عليه الرواية من خلال تجليات ثقافية كثيرة ومتنوعة. أطرت المعيش اليومي داخل متخيل الرواية، وهذه التجليات كما تطرق إليها القارئ كالتالي:

أ-ثقافة الجسد:

1- إثبات الفحولة.
2- العجز الجنسي.
3- الجسد والحرب.
4- الوشم.
5- حماية الجسد.

ب- ثقافة التفاعل الاجتماعي:

1- الزواج.
2- دموع العروس.
3- الشرف والبكارة.
4- الوحم.
5- مداواة العقم.
6- حلاقة الأربعين.
7- الأسماء والتسميات.
8- تربية الأبناء.
9- عهد الله.

10- التحرر من الالتزام والقسم.

11- العلاقة بالضرة.

ت- ثقافة التفاعل مع المحيط غير البشري:

1- الجمال.

2- الدجاج.

3- الكلاب.

4- النجوم.

5- الجن.

د- ثقافة التعبير عن المواقف والأحوال:

1- الرفض.

2- الكراهية.

3- التطهير.

إن كل هذه التسميات المذكورة أعلاه، تشكل الثقافي داخل الرواية، إذ وجد القارئ جوابه عن محددات الثقافي في الحقل الانتربولوجي كما يراه، وبذلك تكون رواية عزوزة «قد احتفت بالثقافي بشكل لافت، انطلاقا من الإطار التاريخي والاجتماعي الذي ينسج أحداثها، ووقفت في التقاط المؤشرات والتجليات الثقافية المرتبطة بمجتمع تلك الفترة، التي كانت توجه اختيارات الناس، وتحدد سلوكاتهم ومواقفهم وأحوالهم وعلاقاتهم بمحيطهم»[1].

[1]- احمد رزيق: تجليات الثقافي في رواية» عزوز» مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 189.

12- تلقي العالية ماء العينين وهو بعنوان: عزوزة: سيرة البادية والأنثى.

تقع القارئة ماء العينين صريعة لذة القراءة، فجاءت قراءتها عاشقة لرواية عزوزة واستسلمت لمتعة القراءة دون أن تتسلح بآليات النقد العالم، بقدر ما جاءت قراءتها سؤالا شاسعا على حد قولها حول وجود سيرة البادية والأنثى، هذا السؤال الذي تناولته ليس إلا «نبضات مختزلة تفرضها طبيعة القراءة والتقديم، وقد يغفر لنا كونها قراءة عاشقة التحمت مع النص وسقطت صريعة متعته»[1] تأتي قراءة العالية ماء العينين مختزلة لسؤالين حول البادية والأنثى، انشدت إليهما من خلال اهتمامها بالفضاء الذي احتضن فصول الرواية ككل إلى جانب حضور الأنثى الطاغي على مسافة الحكي السردي، فيما يخص الفضاء تستعين القارئة بمقولة "حسن بحراوي" حول الفضاء في كونه «ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[2] وهذا ما خلصت إليه القارئة وهي تبحث عن جواب النص على سؤالها حول حضور فضاء البادية في عزوزة، حيث اعتبرته يلتف حولها «وهذا ما لا يبدو بعيدا عن «عزوزة» التي تبرز وكأنها سيرة للبادية. فالساردة تغوص في فضاء سكنها كما سكنته...قد يكون فنيا ومتخيلا وروائيا، ولكنه نابض بدفئ الحميمية التي سكنت شخوص هذه الرواية، وأعادت الاعتبار للبادية لا كجنة وخيال...ولكن كفضاء إنساني يمثل منبعا للقيم المغربية»[3].

إن البادية كفضاء لأحداث الرواية وتفاعل شخصياتها، في رأي القارئة لا تمثل الوجه البشع أو المختلف أو الفلكلوري كما هو مرسخ في ذهنية أهل المدن، بل هي «الأصل ومنبع الكرم والكرامة»[4] وهذا ما جعل القارئة ترى في حضور البادية في نص عزوزة «كمكون روائي جوهري»[5].

إن سؤال القارئة إذن هو كيف «بدت هذه البادية في «عزوزة» فضاء وشخوصا وقيما»[6].

إن البادية كانت حاضنة لملحمة سردية تحكي حيوات الشخصيات على امتداد النص، وما استرعى انتباه القارئة هو أن الكاتبة لم تحدد عن أي بادية تتحدث، فتركت الفضاء شائعا مفتوحا كما هو، مما جعلها

---

[1]- العالية ماء العينين: عزوزة سيرة البادية والأنثى، الاتحاد الاشتراكي 2012-06-22، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، ص: 268.

[2]- المرجع نفسه، ص: 268.

[3]- المرجع نفسه، ص: 268.

[4]- المرجع نفسه، ص: 268.

[5]- المرجع نفسه، ص: 268.

[6]- المرجع نفسه، ص: 268.

تستحسن هذه التقنية، لأنها اكتشفت «أن الكثير من تلك القيم والسلوكيات لا حدود لها فكانت بحق تمثيلا للمشترك والموحد في البادية المغربية رغم الاختلاف الطبيعي بين السهول والصحراوي»[1].

بالإضافة إلى أن القارئة رأت في حضور البادية داخل النص كسيرة، فقد رأت أيضا رواية عزوزة سيرة امرأة «امرأة غاصت الساردة في أعماقها وتحسست انفعالاتها، وواكبت مراحل حياتها حتى لكأننا نسترق السمع لخطى طفولة انفتحت على أنوثة مبكرة. ونبضات قلب سيعرف الحب لأول مرة، وأنثى تخطو إلى عوالم النساء، وامرأة وسط صراعات الحماة والزوج والضرة...وهي أم مكابدة وصابرة وشامخة»[2].

إن القارئة وجدت أجوبة لسؤالها حول حضور المرأة في رواية لها مالها من ميزة فنية عالية مسيجة سيرة امرأة بأكملها على امتداد مساحة الحكي. حيث نص عزوزة أشفى غليل القارئة في تكسير نمطية المرأة خاصة في البادية «والتي تجعل منها محراثا أو فأسا...أو أي شيء يكتمل به تأثيث فضاء البادية»[3]. وهذه صورة يعززها الإعلام دائما، خصوصا في التلفزيون على حد ما ذهبت إليه قراءة عالية ماء العينين، عكس رواية عزوزة التي وجدت فيها القارئة أجوبة حول كيفية التعامل مع موضوع المرأة داخل الكتابات الروائية حيث تقول: «ففي الرواية ستجد المرأة الفقيهة أو الواعية والحافظة لكتاب الله (زوجة أب عزوزة) وسنجد المرأة المتسلطة ذات الشخصية القوية (أم أحمد) قاهرة الرجال، وسنجد أيضا المرأة السلبية المستسلمة لقدرها (هنية) والمرأة المناضلة والمكافحة من أجل كرامتها وأسرتها (عزوزة)»[4].

وعزوزة بالخصوص التي تنفتح على عوالم «لا متناهية من الدهشة والمتعة»[5] منحت للقارئة قوة للغوص في خبايا عزوزة كأنوثة مبكرة وعلاقتها مع الحب والجمال والبساطة والقوة في مواجهة كل العواصف والمعاناة التي كابدتها على مسرح لغة الحكي.

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 269.

[2]– العالية ماء العينين: عزوزة سيرة البادية والأنثى، الاتحاد الاشتراكي 2012-06-22، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، ص: 271.

[3]– المرجع نفسه، ص: 272.

[4]– المرجع نفسه، ص: 272

[5]– المرجع نفسه، ص: 273

13-تلقي عثماني الميلود وهو بعنون: الرواية واقتصاد النسيان: رواية عزوزة نموذجا.

أجاب نص عزوزة على سؤال القارئ المتضمن حول كيفية تسييد النسيان وتأبيد الذاكرة، فهو من خلال تتبعه لشروط حياة عزوزة، تبين له وجود «منظومة رمزية ثقافية مغربية»[1] لا يمكن مقاومتها إلا أن النسيان طمس ما قامت عليه «الذاكرة الرسمية للمجتمع المغربي»[2]. لذا ففي رأيه أن نص عزوزة حاول الحفاظ «على جزء من الذاكرة المعيارية للمجتمع المغربي»[3].

يطرح القارئ أسئلته من بينها «كيف دبرت الزهرة رميج مفعول «التخدير الجماعي» الذي يسببه لنا اليومي؟ وكيف جعلت من حياة عادية لامرأة ممكنة الوجود قدرا يوحد قراء مختلفين وكونيين»[4].

يخلص القارئ العثماني الميلود من طرح أسئلته إلى أن نص عزوزة يطوي بين طيات صفحاته أجوبة متمثلة في إيقاظ أجدادنا المغاربة الذين ما كان أن نسمع حديثهم لو لم يكن للزهرة رميج وعي متقدم نحو «أهمية الذاكرة»[5] ذاكرة حياة ربما كانت عادية في الماضي، لكن في زمن القراءة أصبحت غير عادية.

إن القارئ وجد أجوبة متنوعة لسؤال نسيان الذاكرة باستدراجه آثار الماضي وملامحه ومنح الموتى حق التمظهر، مما جعل زمن حاضر القراءة يوطد الصلة بين زمن ماضي النص الذي اعتبره القارئ «ضربا من الحفر على صفحات المتخيل الاجتماعي بحثا عن اسم أو واقعة لحمايتها من النسيان»[6].

إن الموت الذي يسرق أحمد الجعايدي وعبد الرحيم والفقيهة وعزوزة وغيرهم، قد نفض النص الغبار عليهم وجعلهم ذاكرة انتصرت على النسيان، فالكاتبة وحدها تعطي القيمة لمثل هؤلاء الشخصيات الذين استمع القارئ لنبضات قلوبهم بالتفاعل معهم عبر القراءة، فالقارئ يسأل بحرقة عن تعفن ذاكرة العبيد

---

[1]- عثماني الميلود: الرواية واقتصاد النسيان: رواية عزوزة نموذجا 4 فبراير 2014 مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص:10.

[2]- المرجع نفسه، ص: 11.

[3]- المرجع نفسه، ص: 11.

[4]- العالية ماء العينين: عزوزة سيرة البادية والأنثى، الاتحاد الاشتراكي 2012-06-22، مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، ص: 12.

[5]- المرجع نفسه، ص: 13.

[6]- عثماني الميلود: الرواية واقتصاد النسيان: رواية عزوزة نموذجا 4 فبراير 2014 مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 14.

والأسرى والمهمشين والمنسيين والفنانين والنساء في مختلف شروط حياتهم، وفي المقابل يحتفظ التاريخ الرسمي فقط بأسماء السلاطين والأمراء والجنرالات الذين حولهم أسلافنا إلى أشباه آلهة.

لذا فرواية عزوزة أجابت على أسئلة القارئ التي تؤرقه، من بين هذه الأجوبة هي إيقاظ الموتى وإحيائهم داخل النص ليتكلموا ويعبروا عن آمالهم وفرحهم من جديد ليخطفهم الموت بعد ذلك، المهم هو أن الرواية في رأي القارئ أعطت الحق «للموتى في أن يخاطبونا على الدوام، أملا في نسج شبكة من العلائق التي تتيح لكل من ليس له صوت في أن يقيم الوقائع من خلال التخييل»[1].

إن تفاعل القارئ مع نص عزوزة حصيلة تأثره بتصوره للرواية المغربية الذي جاء نتيجة لما استقر في ذخيرته المعرفية من معايير رسختها نماذج روائية مغربية فترة أوسط الثمانيات، حيث القارئ المغربي ألف قراءة الرواية العربية المشرقية في حين لم تكن تقرأ الروايات المغربية، بما فيها النسائية وهذا ما ساهم في صياغة الأفق الأدبي لديه، والذي وجد في رواية عزوزة نوعا من التكسير لهذا النمط بالانزياح الجمالي الذي أحدثته حيث يقول القارئ:

«بعد القراءة سنكتشف أن هذه الرواية المغربية تأتي ضد التيار الغالب الذي أخذته الرواية المغربية منذ أواسط الثمانينات إلى الآن، رواية تهتم بالبلاغة الأدبية العالية...إن الساردة توظف اللغة كعامل لقيم فنية ونفسية واجتماعية»[2].

---

[1]– عثماني الميلود: الرواية واقتصاد النسيان: رواية عزوزة نموذجا 4 فبراير 2014 مضمن في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص: 14.

[2]– المرجع نفسه، ص: 15.

14- تلقي خالد العارف: عزوزة: التناص والمناقصة:

يستهل القارئ خالد العارف قراءته بكشفه عن المنهجية التي سيسلكها في قراءته وهي التناص وأشكاله انطلاقا من مرجعيته المعرفية لرواد هذه النظرية، والذي يعتبره بأنه «إحالة أو إحالات ضمنية أو صريحة بوعي أو بدونه إلى نصوص أخرى عن طريق التلميح أو التضمين أو الاقتباس أو الإشارة»[1] وقد تتخذ هذه الإحالة أو الإحالات شكلا «لغويا صريحا (حالة مجنون الحكم لبنسالم حميش على سبيل المثال لا الحصر) أو رمزيا على شكل ترابطات وصور خطابات متشابكة كما سنحاول أن نبين في حالة عزوزة»[2].

من هنا نستشف سؤال القارئ خالد العارف المتمثل في التناص داخل عزوزة ومحاولة كشفه عن جواب يحدد النقط التناصية الموجودة في الرواية. في بداية قراءته، يصرح القارئ بأن رواية عزوزة تربطها علاقات تصريحية وأخرى ضمنية مع الرواية المغربية خاصة المكتوبة باللغة الفرنسية، وقد استدل برواية حرودة ورواية طفل الرمال للطاهر بنجلون ورواية مسعودة لعبد الحق سرحان.

قام القارئ بفرش قرائي لفضائي حرودة وهما فاس وطنجة، وفضاء مسعودة وهو أزرو لينتقل إلى فضاء عزوزة المحدد في البادية، وخلص القارئ إلى أن أفضية كل من حرودة ومسعودة، تجسد بؤرة الحكي المتمحور حول المرأة وأخذ القول من قبل المذكر، أما فضاء عزوزة وهو البادية المغربية التي أنتثها الكاتبة، حيث قامت بإعلاء صوت المرأة من وجهة نظر المرأة، «التي تكاد تكون معبرة عن نوع من أخذ القول بالمعنى الفعلي وليس بالمعنى الرمزي كما هو الحال في رواية حرودة، تحاول عزوزة أن تميط اللثام عن مسألة أخذ القول»[3].

يعلن القارئ عن تناص عزوزة انطلاقا من العنوان كنص موازي للنصوص الموازية المتمثلة في العناوين المؤنثة المتمثلة في حرودة ومسعودة، وأشار القارئ إلى العلاقة الوطيدة بين كل من رواية طفل الرمال وعزوزة. ففي طفل الرمال يتذكر المؤنث حيث يريد الأب أن يحافظ على ميراثه لكي يمنع إخوانه من وراثته، وحين يأتي المولود أنثى يعمد إلى تسميته ب «أحمد» وفي عزوزة وجد القارئ نفس الحالة. فعلي الجعايدي كان ينتظر مولودا ذكرا ليسميه «عزوز» على إسم أبيه تيمنا بذكراه، وحين أتى المولود أنثى، أنث الاسم الذي لا يؤنث، وعلى هذا الأساس، أجاب نص عزوزة عن جواب القارئ الذي وجده في تلك العلاقة الوطيدة «بين عزوزة والكاتبة التي هي أخذت القول»[4].

---

[1]– خالد العارف: عزوزة: التناص والمناقضة، مجلة الكلمة، العدد: 74 يونيو 2013، ص1.

[2]– المرجع نفسه، ص: 2.

[3]– المرجع نفسه، ص: 3.

[4]– المرجع نفسه، ص: 5.

إن كل من حرودة وطفل الرمال ومسعودة، كتابات مذكرة، تحكي عن المرأة مثلما يحكي نص عزوزة عن المرأة / عزوزة، مما جعل القارئ يرى في عزوزة شبه محاكاة حرودة ومسعودة وطفل الرمال، إلا أنها محاكاة «تروم إعادة كتابة حرودة من وجهة نظر نسوية إنها أخذ الكلمة من فم/قلم الكتابة الذكورية عن المرأة»[1].

وعليه فان القارئ خلص إلى أن عزوزة محاكاة تدخل في لعبة تناصية مع المنجز الروائي لكل من حرودة ومسعودة وطفل الرمال، لكن من وجهة نظر مؤنثة وليس مذكرة.

[1]– خالد العارف: عزوزة: التناص والمناقضة، مجلة الكلمة، العدد: 74 يونيو 2013، ص: 5.

15-تلقي يوسف كرماح: دقة الوصف وبراعة سخرية الخطاب الروائي في رواية عزوزة.

وجد القارئ يوسف كرماح رواية عزوزة مختلفة من حيث الشكل والحجم والمعنى، لدا استهل قراءته بتصور انطباعي تذوقي للرواية، حيث وصفها بمثابة «كماشة من فولاذ، تشد القارئ وتجعله لا يتوانى عن خطابها دون الإحساس بأي مجانية في رسم مسار الأحداث، وتناغمها مع الإيقاع السردي الذي لا تقاوم إغراءاته الجشعة بقوة أسلوب سلس وبراعة لغوية..»[1].

إن وقوع القارئ في غواية الرواية وهيامه في سحرها العبق بأريج فضاء القرية المغربية، جعله يصرح بأن الرواية «تحقق ما يصطلح عليه "لذة النص" عند رولان بارت»[2].

وصف القارئ رواية عزوزة بأنها رواية اجتماعية «تغوص في ذاكرة المجتمع المغربي، مستعرضة تفاصيل حياة أسرة مغربية مليئة بالصراعات والثقوب في مرحلة تاريخية صعبة أفرزت تحولات ثقافية واجتماعية واقتصادية ما تزال أصداءها تتردد إلى يومنا هذا»[3].

وهو إذ يذهب إلى أن عزوزة رواية اجتماعية، وأن أحداثها تشبه إلى حد كبير مظاهر الواقع الاجتماعي المعاش. فهذا يدل على تبنيه للمنهج الاجتماعي، مادام يصرح بأن «الأدب والبيئة متلازمان لا ينفك أحدهما عن الآخر»[4] حيث رأى في رواية عزوزة انعكاسا للبيئة القروية التي تحتوي شخصيات بمعيشهم اليومي الذي أطره القارئ في سؤال السخرية كخلفية لقراءته باحثا عن جواب له في شمولية الحكي السردي، حيث في رأيه وظفت الكاتبة السخرية لتغطي مكامن الجراحات داخل النص الذي تمتزج فيه الكوميديا والتراجيديا حسبما خلص إليه االقارئ، وقد بحث القارئ عن حضور هذه السخرية في الخطاب الروائي مستدلا بمقطع روائي يشمل كل مظاهر السخرية وهو كالتالي: «يا لك من ساذجة الرجل يحب أبناءه طالما توجد معهم أمهم، لكن ما إن تغيب الأم حتى ينساهم وكأنهم لم يخرجوا من صلبه، الرجل لا يهمه سوى قضيبه، صدقيني ألا تسمعين بالرجال الأرامل الذين يختارون زوجات أخريات من بين المعزيات،....وما هو هذا العمل؟ أن تجعلي زوجك يأكل خراء أمه...ليكن في علمك أن معظم الرجال

---

[1]– يوسف كرماح: دقة الوصف وبراعة سخرية الخطاب الروائي في رواية عزوزة، جريدة العالم الملحق الثقافي 23 يناير 2014.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

[4]– المرجع نفسه.

يأكلون خراء أمهاتهم أو زوجاتهم، إنها الوصفة المفضلة في الصراع الأبدي بين الزوجات والحماوات...الرجال الذين لم يأكلوا الخراء يعدون على رؤوس الأصابع...هم أولئك المعدمون المقطوعون من شجرة»[1].

بالإضافة إلى تيمة السخرية التي استخرجها القارئ من الرواية، فقد أكد على سمة طاغية على البناء السردي للنص وهي الوصف، حيث خلص إلى أن الساردة تتوقف عن السرد في مقاطع عديدة للاستراحة مانحة «الضوء الأخضر للوصف ليكمل ما لم تستكمله الساردة و لم تجهر به الشخصيات في الحوار»[2].

لقد لاحظ القارئ قوة حضور الوصف داخل الرواية، حيث تم التطرق إلى أدق التفاصيل، بشكل مسهب، من شخوص وطقوس وعادات وأمكنة، حيث أحس القارئ «أن الروائية تقوم بسرد متزامن أو تصور مشاهد مباشرة من الواقع بعدسة كاميرا واحدة»[3].

---

[1]– يوسف كرماح: دقة الوصف وبراعة سخرية الخطاب الروائي في رواية عزوزة، جريدة العالم الملحق الثقافي 23 يناير 2014.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

❖ استنتاجات حول تلقيات عزوزة:

يلاحظ متتبع تلقيات رواية عزوزة بأنها التقت جميعها حول مسألة مهمة، وهي أنها كانت أمام نص فني بامتياز، فكل قارئ تفاعل مع النص من زوايا قراءته الخاصة، نعم كانت هناك اختلافات في تلقياتهم، وهذا ناتج عن انفتاح النص على الاحتمالات القرائية المتعددة والمختلفة، إلا أنهم اتفقوا على أن نص عزوزة حقق طفرة في مسار الكتابة المغربية بشكل عام والكتابة النسائية بشكل خاص.

وقد انقسم القراء إلى قسمين:

قسم انحاز إلى قراءة النص من الخلفية المعرفية التي شكلت قراءة الكتابة عند المرأة، من خلال مصطلح أدب نسائي والتأكيد عليه لما ينطوي عليه من مفاهيم أسست معايير أفق بعض قراء الأدب النسائي، الذي يضع وضعية المرأة وما يرافقها من معجم قرائي خاص بالكتابة عند المرأة، من قبيل: وضعية المرأة وقضية المرأة وقمعها والنظرة الدونية إليها والسلطة الذكورية مع سلطة التقاليد والأعراف في مجتمع مغربي، وهنا نستدل بقراءة عبد الواحد كفيح الذي دعا إلى تأنيث الكتابة التي تعد حكرا على الرجل. وبالتالي وجد في نص عزوزة ما يؤكد تصوره الذي أكد أن الرواية «صيحة في وجه واقع استبدادي من منظور نسوي في واقع اجتماعي بدوي»[1].

كما أن القارئ خالد العارف ذهب إلى القول بأن الروائية الزهرة رميج أخذت فم القلم من الكتابة المذكرة لتؤنثها. كما نجد القارئة فاطمة الرباعي وجدت رواية عزوزة تجيب على سؤال الأدب النسائي الذي أكدت عليه القارئة من خلال حضور قوة تيمة التمرد و العصيان الذي أعلنته عزوزة ضد التقاليد التي تسجن المرأة في النظر إليها ككائن ناقص يحتاج إلى من يروضه، وذهبت القارئة إلى ذلك السجال المجاني حول من يكتب كتابة جيدة، المرأة أم الرجل، مما كشف تعصبها لتصورها النسواني الذي أطر قراءتها، وصرحت في آخر قراءتها بأن: «الكتابة الذكورية لم تعد هي وحدها المهيمنة على ساحة الإبداع (...) بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن أعمال المبدعات العربية خصوصا المغربيات أرجح من كتابات وإبداعات الرجال»[2].

يمكن أن نضع القارئ عبد الرحيم وهابي في نفس الخانة، خانة قراءة الكتابة النسائية المغربية انطلاقا من تشكل معايير القراءة الأنثوية التي تتطرق إلى وضعية المرأة بشكل عام، وما تعانيه من تهميش وتحقير من أقدم العصور حسب رأيه، لذا فقد وجد في نص عزوزة أجوبة لأسئلة المتمحورة حول الأدب النسائي بشكل عام، حيث رأى في شخصية عزوزة رمزا للمرأة المناضلة والمقاومة لكل أنواع التسلط، وخلص إلى أن مواجهة المرأة داخل النص تتباين بين الأم عزوزة وابنتها حليمة.

---

[1]– قراءة عبد الواحد كفيح، مضمنة في كتاب اقتصاد النسيان، مرجع مذكور، ص:308.

[2]– قراءة فاطمة الرباعي مضمنة في كتاب اقتصاد النسيان، ص:244.

أما القسم الثاني من القراء، فقد جاءت قراءتهم كاستجابة لغواية النص وبالتالي فإن قراءتهم كانت حيادية تحاول أن تسلط أضواء أخرى على النص من خلال التفاعل معه عبر قراءة تستهل من الانتربولوجيا لما يزخر به النص من تقاليد وعادات وثقافة تتوزع بين طرق الأكل والالتفات إلى الأمثال الشعبية وطرق تزيين المرأة وطلاء الحناء واستعمال السحر إلخ...مثل قراءة أحمد رزيق وإدريس الخضراوي.

كما نجد قراءة سليم النجار تمحورت حول الكتابة النسائية أيضا التي تدافع عن الذات الانثوية، لكن دون أن تقع في فخ الضدية، بقدر ما جاءت قراءته لعزوزة بأنها مواجهة لنسق القمع والاستبداد الذي يقع الرجل بدوره تحت سلطته، ولا تخرج عن هذا النطاق قراءة محمد مساعدي، الذي رغم تطرقه لثنائية الأنوثة والذكورة إلا أنه هو أيضا لم يقع في فخ تأكيد الكتابة النسائية وخصوصيتها التي تستدعي الضدية والمواجهة العنيفة للرجل بدل مواجهة النسق الذكوري كثقافة يقع تحت وطأتها الرجل والمرأة على السواء، في حين نجد قراءة العوفي للرواية بأنها «وشما نسويا في جيد الرواية المغربية»[1]. دون أن يدخل هو كذلك في جدال الكتابة النسوية كضدية للذكورة، يمكننا القول إن نص عزوزة قد انفتح على عدة احتمالات قرائية، ويمكن أن نشبهه بالدمى الروسية فكلما فتحنا على دمية بانت دمية أخرى، لذا فكل قارئ وجد جوابه الذي يخصه كقارئ. من حيث تشبع ذخيرته المرجعية من معارف خاصة به، فهذا القارئ يحيى بن الوليد أثاره نص عزوزة بحضور تيمة الاستعمار الفرنسي للمغرب، لكنه ذهب بعيدا في رؤيته اتجاه الاستعمار إذ ربط الاستعمار الفرنسي للمغرب باستعمار جسد عزوزة.

إن نص عزوزة هو نداء على قراءات لا تنتهي، كل قراءة تنهل منه حسب ما يجيب على أسئلتها، ولا عجب أن تكون قراءة عثماني الميلود أشارت إلى النسيان الذي نفضت الغبار عنه عزوزة.

إنها نبشت في الذاكرة المغربية وخاصة الذاكرة القروية. لذا فالقارئ عثماني الميلود قد نوه بنص عزوزة التي «سيدت النسيان» لإيقاض الذاكرة من جديد، ذاكرة الماضي الذي حينته القراءة الحاضرة لرواية عزوزة، ولا غرابة أن ينوه القارئ برواية عزوزة لصاحبتها الزهرة رميج، إذ جمع جل التلقيات لها والمنشورة في أغلب الجرائد الوطنية وعلى بعض المواقع الالكترونية في كتاب عنونه ب: اقتصاد النسيان: رواية عزوزة نموذجا للزهرة رميج.

[1]– قراءة نجيب العوفي مضمنة في كتاب اقتصاد النسيان.

❖ قراءتنا الخاصة لرواية عزوزة للزهرة رميج:

تيمة الجسد في رواية عزوزة:

تجدر الإشارة إلى أن نص عزوزة كان منفتحا على سؤال كل متلق على حدة، حيث يمكن القول إن النص ظاهرة أدبية متميزة لكثرة الاحتمالات القرائية التي نتجت عن فعل تلقيه ومن أجل ذلك، فإن قراءتنا بدورها انفتحت على سؤال آخر، سؤال يجد جوابه في نص عزوزة وهو سؤال حول حضور تيمة الجسد في الرواية، ومن خلاله سنعزز موقفنا الذي ننطلق منه أولا وهو اختلاف الرواية النسائية عن الرواية الرجالية انطلاقا من جسدها كمحدد بيولوجي أولا، وثانيا كمحدد لثقافتها المغايرة للثقافة السائدة كما حددتها المنظومة الذكورية.

إن الجسد عموما اعتبر كإحدى المقومات الرئيسة في موضوعات الرواية النسائية عند المبدعات العربيات، وكثيرا ما ذهب نقاد الأدب النسوي إلى أن الجسد الأنثوي والاحتفاء به، وهو بمثابة تعرية لنتوءاته في ظل ثقافة ذكورية قامعة لحريته، جعلت من الجسد الأنثوي تيمة مشبعة بمتمثلات سردية متنوعة، تتأرجح بين الثقافة الذكورية التقليدية وثورات الحركات النسائية التي انبثق عنها وعي بحقوق المرأة ودورها ككائن إنساني له دوره الاجتماعي والثقافي في المجتمع «كان الجسد جزء من المنظومة المترابطة لقضية المرأة»[1] ويمكن القول إن النقد النسوي هو بمثابة إفراز للحركات النسوية حول الجسد الأنثوي، وذلك من أجل تأكيد خصوصية الكتابة النسائية لتجسيد لعالم المرأة. وقد بين النقد النسوي أن هذه الخصوصية «استمدت شرعيتها من خصوصية النوع الإنساني للمرأة ومن التنميط الثقافي، ومن طبيعة جسدها، لأنها تنتظم في علاقات ثقافية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكرهات التي مارستها الثقافة الذكورية أصبحت مشوهة، لأن المرأة اختزلت إلى مكون هامشي وصار جسدها موضوعا لتنازع ديني واجتماعي واقتصادي وثقافي»[2].

لذا فجل المبدعات العربيات، جعلن من نصوصهن الروائية مدونة سردية، محورها الجسد، تتمحور حوله الأحداث والوقائع والرؤية الثقافية التي تحدد تيمة الجسد، فتارة يكون مؤسسا للهوية الأنثوية، وثارة أخرى موضوعا للذة والرغبة، وبهذا ارتبط «الأدب النسوي بالجسد الأنثوي»[3] وهذا إن دل على شيء إنما يدل على انتفاضة نسوية تزعمتها بعض المبدعات في أخذهن الكلمة للتعبير عن هذا الترابط الأنثوي الذي لا

---

[1]– السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية، الأنثوية والجسد: د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، الطبعة الأولى: 2011، ص: 215.

[2] – المرجع نفسه، ص: 215.

[3]– المرجع نفسه، ص: 223.

ينطق هويته بنفسه، وإنما كان منطوقا عنه، وبهذا فهذا الترابط بين الجسد والتعبير عنه روائيا «يؤكد على أن بداية الكتابة النسوية قامت في الأصل على فكرة استحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها»[1]. وبهذا يمكننا القول إن الجسد الأنثوي قد مثل أحد التيمات الرئيسة في الكتابة النسائية عامة والمغربية خاصة، وقد اختلف التركيز عليه من كاتبة إلى أخرى، إذ لاحظنا أن بعض المبدعات لم تعطن للجسد قيمته في متونهن ونظرن إليه بتعال أو إلغاءه، في حين احتفت به مبدعات أخر ومنحنه حقه في التعبير مع رسم تفاصيله ونداءاته، وعليه، يمكننا القول إن نص عزوزة للزهرة رميج احتفاء بجسد المرأة بكل كينونته، وما يعزز قولنا هو التطابق بين الجسد والنص النسوي لدى H.Cixous التي اخترعت مصطلحا جديدا في النقد النسوي وهو sexte أي «التعبير الجسدي داخل التعبير الثقافي»[2] حتى تقوم المبدعة نيابة عن بنات جنسها بثورة جنسية لتهديم وقمع « السلطة الجنسية التي امتلكها الرجل طيلة عقود من الزمن»[3].

إن الكتابة في رأي H.cixous كتابة مجنسنة «كالحمل والمخاض»[4] فالمرأة تحمل وتلد، وهذه معطيات نسائية وظفتها الروائية الزهرة رميج في منتجوها الأدبي، وبمقولة H.cixous بأن «الكتابة عند المرأة هي كتابة بالجسد»[5] نرجح معادلة بين الجسد والكلمة الإبداعية، حيث تعمل الكتابة على إعطاء الجسد الكلمة وإعطاء الكلمة للجسد، ويمكننا القول إن الجسد في العالم «خارج نصي» يعتبر «كينونة مرتبطة بكون ما»[6] أي كينونة منغلقة على ذاتها ككيان، تؤسس علاقاتها أولا مع ذاتها وفي نفس الوقت كيانا منفتحا على باقي الأجساد الأخرى (خارجة عنه) بمعنى كيانا مُدْرِكا ومُدْرَكا، هنا نتساءل: ألا يمكننا القول بأن الجسد داخل عزوزة هو أيضا كينونة مرتبطة بكون ما؟ كينونة ورقية تتشكل كدال منفتح بذاته وقادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات تتوزع أنماطها وأشكالها حسب طبيعتها المؤسسة داخل النص ككل.

انطلاقا من هذا السؤال يتولد سؤالا آخر، ألا يمكن اعتبار اللغة الإبداعية المشكلة لنص عزوزة تتكلم جسدها؟ سؤال جسدانية الكلمات في خطيتها، أو باعتبارها المكون الأساسي للجسد الروائي، حيث تغدو اللغة الإبداعية لساردة نص عزوزة انعكاسا لانفعالات الجسد أو إيقاعه الداخلية والخارجية.

---

[1]– كتابة الفوضى والفعل المتغير، ضمن دراسات في القصة القصيرة: محمد برادة، مؤسسة الابحاث العربية بيروت 1986، ص: 17.

[2]–H.sixous : la jeunenée, V.G.f 10/8, 1975, P :25.

[3]– Ibid, P : 27 .

[4]–Ibid, P : 29.

[5]–Ibid, P: 29.

[6]–Merlai .pounty : phénomologie de la perception, ed, Paris, Gallimerd : 1945, P : 193

يمكننا القول إن نص عزوزة احتفاء بجسد المرأة بكل نتوءاته وكينونته، ولعل ذلك يتجلى لنا من خلال بداية الحكي، حيث تصف حليمة ابنة عزوزة أمها وهي بالمستشفى استعدادا لعملية جراحة القلب، تقول الساردة.

«تسللت حليمة في الصباح الباكر إلى المصحة، وجدت عزوزة مستيقظة تغير ملابس النوم، اندهشت كعادتها كلما رأتها عارية من صمود هذا الجسد، كأن كل النيران التي اكتوى بها عبر مسيرته الطويلة كانت تنـــزل عليه بردا وسلاما، كأن الزمن نفسه وقع في غوايته، فمنحه إكسير الشباب ليظل ناسكا متعبدا في محراب جماله وطراوته، كأن ذلك البطن لم يحمل نصف ذزينة من الأطفال ولا ذينيك الثديين أرضعا حتى التخمة تلك الأفواه النهمة»[1].

إن وصف الساردة في هذا المقطع الروائي لجسد عزوزة، وصف منبهر بهذا الجسد، لأن الساردة في أول الحكي تدرك معنى هذا الانبهار الذي سيتجلى ضمن سيرورة الحكي، سيرورة تبين جيدا ماذا تلقى هذا الجسد من تعنيف مادي ورمزي، لكن صاحبته كانت تحوله إلى سلاح ولعل اندهاش الابنة أمام صمود أمها، ناتج عن استغربها لما عاناه جسد عزوزة، لكن رغم ذلك ظل صامدا وطريا.

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البضاء، الطبعة الأولى: 2010.

1.الاحتفاء بالجسد:

إن الجسد في نص عزوزة، ينكتب بلغة خاصة، وهي لغة الأنثى العالمة بتحولات الجسد، فتدخل ساردة عزوزة داخل لغة سيميائية لدلالة الجسد الأنثوي وامتداداته داخل سيرورة الحكي، وتصف ذلك الشعور التي تحس به الطفلة وقت التغيرات التي تطرأ على جسدها، وذلك بانتقالها من صبية إلى ولوجها عالم الأنوثة. تقول الساردة:

«لقد بدأت تشعر بأحاسيس مبهمة وبتغيرات غريبة في جسدها معلنة عن أنوثة متفجرة قبل الأوان...استدارة نهديها وتصلبهما الذي يؤلمها كلما لامستهما...امتلاء جسدها، استدارة مؤخرتها، نظرات الرجال الملتهبة التي تكاد تلتهمها، تشعر أنها لم تعد طفلة، وأن معاملة هؤلاء الرجال تغيرت، تنصب نظراتهم على صدرها النافر، فتلتهب وجناتها... تحس وهي تتجول في الحقول بنظراتهم تطاردها، نظرات تحرجها، غير أنها تحس بالاعتزاز والكبرياء»[1].

هنا وبكل دقة تصف الساردة تلك التغيرات التي تطرأ على جسد الطفلة لتدخل عالم النساء، وقد أشارت الساردة إلى ذلك الألم الذي يختلط باللذة، حيث أحست عزوزة بأنوثتها، رغم الألم الذي تحس به، كالألم الذي تحس به بعد نضج نهديها وإحساسها الغريب بتغير نظرات رجال الدوار إليها وما يسبب لها ذلك من إزعاج إلا أنها لم تتنصل من جسدها، بل أحست باعتزاز وكبرياء.

إن الساردة وهي تصف التحولات التي وقعت على جسد عزوزة قد أشارت بذلك إلى مسألة مهمة وهي اعتزاز عزوزة بجسدها والاحتفاء به، عكس نساء القبيلة، ولعل هذا المقطع السردي يبين احتفال عزوزة بجسدها، تقول الساردة:

«لم تلجأ كسائر الصبيات في سنها إلى تلك الطريقة المتوارثة أما عن جدة، في إخفاء معالم الأنوثة، لم تضغط على نهديها بمنديل تلفه عليهما وتعقده خلف ظهرها بقوة مرغمة صدرها على الاستواء... لم تضغط الكأس على النهد في بداية ظهوره واستدارته وترميه في مكان بعيد لا يمكنه أن تراه ثانية حتى لا يتجاوز النهد مقدار فم الكأس»[2].

لعل هذا الوصف الدقيق في تفاصيل تحول الجسد الأنوثي، وما يسببه للصبيات من ألم ولذة في نفس الوقت وهن يلجن عالم النساء، قد أعطى للرواية احتفالية خاصة بجسد عزوزة واعتزازها بالتحولات التي

---

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البضاء، الطبعة الأولى: 2010 ص: 9.

[2]– المرجع نفسه، ص: 9.

طرأت عليه، بل «أطلقت العنان لنهديها ينموان ويرتفعان في حرية، مخالفة بذلك أعراف القبيلة، نهدان يستفزان النساء والرجال على حد سواء»[1].

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010 ص: 9.

2. الجسد الثائر:

إن الاحتفاء بالجسد والفرح الأنثوي الذي أحست به عزوزة، ستحوله إلى جسد ثائر، جسد رافض لعادات رجال القبيلة الذين يزوجون بناتهم لرجال أكبر منهن سنا. ذلك حين قبل أبوها بتزويجها من رجل أكبر منها سنا ولا تحبه، حولت جسدها إلى سلاح تعبيرا عن رفضا لهذا الزواج، حيث جعلت جسدها يتمرغ في الرماد كحالة عصيان.

هنا، الجسد تكلم لغة الرفض والثورة على التقاليد، وهي بذلك تحول دلالة تمرغ النساء في الرماد إلى انفتاح على دلالة أخرى، وهي دلالة الرفض، إذ التمرغ في الرماد من طرف نساء القبيلة يكون تعبيرا عن فقدان عزيز. لكن عزوزة غيرت دلالة التمرغ في الرماد كعادة عند نساء القبيلة إلى دلالة الرفض، ذلك أن«التمرغ في الرماد تلجأ إليه النساء في المآتم تعبيرا عن شدة الحزن عندما يموت عزيز، يتمرغن في الرماد إذا كان الجو صحوا، وفي الوحل إذا كان الجو ممطرا»[1].

إذا كانت عزوزة لم تستطع المواجهة والرفض عبر الكلمة والقول والحوار، لأنها تنتمي إلى ثقافة ذكورية تلجم فم الأنثى عن التعبير والبوح، فقد التفتت إلى جسدها فحولته إلى لوحة راقصة وسط التمرغ في الوحل كإعلان عن مصيبة، وعن عصيان، وعن رفض. وكأنها بذلك تعطي لجسدها قوة النطق لتقول «لا» لا للأعراف والتقاليد المكبلة لحرية المرأة وحقها في العيش دون ضغوط العادات البالية. رغم أنها تعرف عقوبة تصرفها. رغم ذلك تعرف نتيجة تمرغ جسدها في الوحل ومدى قوة وقعه لدى رجال ونساء القبيلة على حد سواء. بل الصدمة التي تلقاها أبوها التي أدت به إلى جلد عزوزة حتى الموت، وهذا يدل على أن المرأة ممنوع عليها قول«لا» إن على مستوى الكلمة أو على مستوى التعبير الجسدي، يقول أبوها: «هيا...هات السوط وهات الكلبة لأجلدها أمام الملأ حتى تزهق روحها وأتخلص منها إلى الأبد يمين الله لن تفلت من عقابي...»[2].

إن جسد عزوزة التي حولته على كلمة ثورية، أصبح رمزا للرفض ورمزا للثورة على تقاليد وعادات القبيلة وفرض ذاتها وإرادتها وتفوق جسدها الأنثوي داخل نص عزوزة، بأن يزعزع ثوابت رجال القبيلة، وجعلت من جسدها متحرك نحو الحرية والبوح بما يريده هو فكانت عزوزة تريد الزواج بأحمد الذي أحبته، وكان لها ذلك بالتحدي عبر كلمة جسدها المغلف ب «لا» و «نعم» لمنطوق جسدها.

---

[1] – عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010ص:31.

[2] – المرجع السابق ص: 9.

3- الجسد الأنثوي وتبعات قدره

أ- البكارة.

إن للجسد في الرواية دلالات لا تنتهي إلا بانتهاء الحكي، الجسد المحتفى به عند صاحبته والرامز للرفض، ثم الجسد الذي يحمل معه قدره –قدر البكارة– التي على أساسها ستصل عزوزة إلى شط السلامة، من أذى الرجل الذي دخل بها والسلامة من سلاطة لسان حماتها والقبيلة بكليتها.

للبكارة دور مهم في هندسة الجسد الأنثوي، ففض البكارة خارج مؤسسة الزواج فضيحة كبرى ينتج عنها القتل أحيانا، لذا فكل أنثى أول درس تتلقاه هو الحفاظ على بكارتها وتسليمها جاهزة لزوجها حتى تسلم من الفضيحة، وهذا ما أشارت إليه الساردة من حيث تأكيدها على المكانة القوية للجسد الأنثوي الذي إذا فضت بكارته دون زواج، ومدى فضول النساء والرجال على حد سواء لرؤية ما سمته ب «السروال» أي مشاهدة دم البكارة. وهذا ما يوضح تعليق الحماة على تأخير «السروال» «أهذه هي الفتاة الشريفة التي فضلتها على جميع النساء كيف تقبل بها بعدما عبث الرعاة ببكارتها»[1].

هكذا تنطق الساردة الجسد داخل الرواية، الجسد الأنثوي الحامل لبكارة غير سليمة، لكن بكارة عزوزة سليمة، إلا أنها تحت وطأة معاناة فضها من قبل زوجها أحمد. معاناة ممزوجة باللذة والألم في آن، تقول الساردة:

«غير أن هذه الشهوة سرعان ما بدأت تمتزج بالألم، كلما حاول أحمد التوغل أكثر داخل جسدها، تذكرت نصائح كل من أمها والفقيهة، لفت مند يلا صغيرا في فمها لتكتم به صوتها وتحول دون سماع صراخها...الجسدان يتصببان عرقا، أحمد يحاول اختراق الجدار الاسمنتي، لكن صيحات الألم المكتومة تجعله يرفق بحبيبته، سمع الصوت الاجش يصيح، «متى تخرج السروال» لقد تعب الناس من الانتظار»[2].

إن تبعات جسد عزوزة يحمل قدر البكارة التي ينتظرها أهلها والقبيلة وخاصة حماتها غنو والتي يجب أن تفظ تحت وطأة الضغظ، فما يسمى؛ «السروال» يجب أن يراه ويتأكد منه الكبير والصغير وسط القبيلة، إلا أن بكارة عزوزة مستعصية على الفض، وأحمد يرفق بها، لكن الحماة كالشرطي واقفة بانتظار رؤية «السروال» الذي سيضمن لعزوزة شرفها. وحين غضب أحمد من تصرف أمه صاح فيها قائلا:

«ألا تستطعين الصبر حتى تمر هذه الليلة بسلام؟ ماذا تريدين؟ الدم؟ حاضر»[3].

---

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010ص:31.

[2]– المرجع نفسه، ص:51.

[3]– المرجع نفسه، ص:52.

لقد ضرب أحمد كأس بكأس حتى تطايرت شضايا زجاج، فأخذ شضية حادة جرح بها إبهامه وترك الدم يسيل فوق سروال العروس حيث ارتسمت بقعة حمراء كبيرة فوق بياض السروال ثم حمله ورماه في وجه أمه قائلا:

«هاهو الدم، العقيه لعله يريح العفاريت التي تسكنك»[1].

نلاحظ أن الجسد الأنثوي برمته، شرفه يكمن في تلك البقعة الصغيرة من الدم، وحين رأت عزوزة أصبع أحمد ملفوفا في قطعة قماش ملوثة بالدم، أصرت أن يفظ بكارتها لتؤكد سلامة بكارتها لأهلها ولأمه، مفضلة ألم جسدها على مما ستسمعه قائلة له:

«أريد أن يصل خبر شرفي إلى والدي قبل إهانة أمك لي»[2].

وهكذا فإن عزوزة ضمنت حق شرفها بفض بكارتها لتسلم من سلاطة لسان حماتها غنو وإدخال السروال لعائلتها خاصة أبيها.

إن جسد المرأة يحمل قدرها طيلة حياتها، من حيث التحولات البيولوجية التي طرأت على جسد عزوزة وهي صبية، ثم الزواج وما يتبعه من فض البكارة إلى الحمل ثم الولادة.

ب- الحمل والولادة:

إن الساردة ظلت وفية في وصف ما طرأ على جسد عزوزة من لحظة بلوغها إلى ليلة الدخلة، ثم في وصف الحمل والولادة ولأن عزوزة لم تتعرف بعد على هندسة جسدها لصغرها، فإن للحمل علامات عايشتها كالشعور بالغثيان ورغبة شديدة في النوم-لكنها لم تعرف مؤشرات الحمل، إلى أن أخبرتها خالتها رقية بأنها حامل فأصابتها الدهشة، دهشة أمام جسد صغير يحمل في أحشاءه جنينا سيصير مولودا.

إن جسد عزوزة رهينة في يد القدر الذي يلاحق الأنثى، جسد رغم معاناته وهي معاناة بين مطرقة الألم وسنديان اللذة، يصارع جبروت العادات كسلامة البكارة وألم الحمل ثم مخاض الولادة. مخاض أدى بجسد عزوزة إلى الانهيار خاصة في ولادتها الأولى تصف الساردة ذلك بقولها:

«مرت ساعة من الزمن وعزوزة تسندها الفقيهة إلى صدرها، تصيح وتتصبب عرقا، استمرت القابلة في تشجيعها قائلة:

- هيا اضغطي بقوة، كما لو كنت مصابة بالإمساك.

- اخشى لا قدر الله أن يصعد الجنين إلى أعلى، وهذا فيه خطورة على حياتها.

---

[1]- عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010ص:52.

[2]- المرجع نفسه، ص:53.

– هل أضغط على بطنها لمساعدة الجنين على الخروج؟ سألت رقية.

– لننتظر قليلا، سيكون الضغط على البطن آخر حل نلجأ إليه.

– لن نلجأ إليه بإذن الله! هيا ابنتي تشجعي، ساعدي جنينك، قالت الفقيهة»[1].

يتمحور السرد هنا حول ألم الولادة، ويظهر الجسد منهكا، تعالجه نسوة بطقوسهن الخاصة وعزوزة تقاوم إلى أن سقط الجنين في حضن القابلة.

قام السرد بتمثيل مأساوي جسد نوعا من المفارقة بين ولادة عزوزة للبنت وبين رفض الحماة لهذا المولود، لأنها تريد أن يكون المولود ولدا، وفرضت، على ابنها سلطتها لكي تلد عزوزة ولدا.

لم تبالغ الساردة في وصف جسد عزوزة كآلة للإنجاب وخاصة إنجاب الأولاد عوض البنات فيتبأر الحكي حول الإنجاب على مساحة السرد فكشفت لا وعي أحمد في تمنيه لإنجاب الولد الذي لا تكتمل رجولة الرجل إلا به، ودفعت عزوزة إلى الهامش في الثقافة الأبوية، ليقع ككائن خلق للإنجاب وبالخصوص إنجاب الأولاد وليس البنات، ويعيد التمثيل السردي تركيب المهيمنات الثقافية حول موضوع الجسد الأنثوي، وما كان على عزوزة إلا أن تنجب مرة أخرى آملة في مولود ولد لترضي احمد لإرضاء امه التي تعيد إنتاج الشرط الأبيسي في تفضيل إنجاب الأولاد على البنات، فيعترض جسد عزوزة للحمل مرة ثانية فيختلط بألم الولادة، تقول الساردة:

«كانت الولادة عسيرة لدرجة أن الفقيهة رابطت عند رأسها تقرأ القرآن وتدعو الله أن يفرج كربتها، أخيرا جاء الخلاص وخرج المولود، لم يكن ذكرا كما كان الجميع يأمل وإنما طفلة أخرى. ما أن أطلقت الفقيهة زغرودة حتى أوقفتها الحماة قائلة:

–علام تزغردين؟ هل تريدين فضحنا أمام الناس...»[2].

لقد احتل الجسد الأنثوي في نص عزوزة موقعا مركزيا، بل استأثر بمكانة رئيسة، وجاءت وظيفته محفزا للأحداث، وتيمة للحبكة التي تستقطب إليها سائر عناصر البنية السردية. وقد توزع الجسد بين قطبين متناقضين، فمن جهة يخضع لرغبة شهوة أحمد فينتج عنه حمل، لكن نتيجة الحمل تدحض حميمية اللذة التي يستلهمها من جسد عزوزة الذي يتحول بعد إنجاب البنات إلى نقمة، نقمة ولادة البنات التي تعد فضيحة.

---

[1]–عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010ص:68.

[2]– المرجع نفسه، ص:73.

ج- الفطام:

يتدخل السرد المبأر على جسد عزوزة الذي تباشره ساردة عالمة، فوضحت ألم الولادة مما يظهر جسد عزوزة كآلة للإنجاب فقط وما يترتب عليه من ألم مضاعف، ألم الولادة وألم رفض إنجاب البنات وألم الفطام الذي مثل صدمة لعزوزة حين أمرتها حماتها بأن تفطم ابنتها رغم أن الحليب يتدفق من ثدييها، توضح ذلك الألم الساردة الذي أحسسته عزوزة التي لم تستطع أن تحرم صغيرتها حليب ثدييها، تقول الساردة:

«ما إن تجاوزت الطفلة نصف السنة بقليل، حتى قالت الحماة ذات مساء لعزوزة بلهجة آمرة.

- ✓ عليك أن تفطمي ابنتك!
- ✓ ولماذا؟ ردت عزوزة باستغراب إنها لاتزال صغيرة والحليب يتدفق من ثديي.
- ✓ لا تعرفين لماذا؟ لإنجاب الولد الذي سيحمل اسم ابني ويرفع رأسه عاليا!
- ✓ ولكن، كيف ستتغدى هذه الطفلة؟ إنها لم تنبت الأسنان بعد
- ✓ تأكل مما نأكله، وحليب البقر موجود بوفرة.
- ✓ ولكن هذا حرام! الم تري الأطفال يرضعون حليب أمهاتهم سنتين، فكيف أحرم ابنتي من حقها قبل الأوان.
- ✓ حرمت عليك عيشتك! ألم تري الذين يرضعون أكثر من شهرين، لأن أرحام أمهاتهم ساخنة، سرعان ما تمتلئ من جديد؟ هل تعتقدين أن كل الأرحام مثلجة كرحمك؟» [1].

حاولت الساردة أن تلف نسيج المتن الحكائي بسلسلة من التجارب الجسدية التي تتناسل من خلال طقوس جسدية عايشتها عزوزة، من خلال اكتشافها المبكر لأنوثتها ووعيها المغاير لعادات قبيلتها في منح جسدها للرجل الذي أحبته، إلى الألم الذي أحسسته واحمد يفض بكارتها إلى حملها بابنتها وعسر الولادة إلى ذلك الفرح الأمومي وهي ترضع صغيرتها التي استطاعت الحماة بشرها أن تقطع تلك العلاقة الجسدية الفطرية بينها وبين رضيعتها. وهو نوع من التعبير حول جسد عزوزة وأسراره التي تتأرجح بين المتعة والألم فالنص يحتشد بإشارات لا نهائية حول هذه الفرضية بوصفها المؤشر المعبر عن مصير جسد عزوزة.

إذ فطام عزوزة لرضيعتها كان قاسيا عليها حد البكاء، حيث «ضمت عزوزة الطفلة إلى صدرها وأجهشت بالبكاء»[2].

إن جسد عزوزة مأزوم بكمية الألم فإرضاعها لصغيرتها، يعطيها اطمئنانا وفرحا بالتصاق ثديها بفم رضيعتها، وعند الفطام أحست بثدييها يؤلمانها بالإضافة إلى بكاء الصغيرة التي تحتاج إلى حليب أمها، فتتحول

---

[1]-عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010ص: 70.71.

[2]- المرجع نفسه، ص:71.

عزوزة إلى كتلة من الخوف الذي يغلف جسدها وما يعايشه من تجارب طقوسية، إذ أعدت «أقراص الخبز الصغيرة المثقوبة من الوسط التي ستعلقها في عنق الطفلة المفطومة كي تضعها في فمها كلما أحست بالجوع أو بالرغبة في الثدي»[1].

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010. ص:72.

4- الجسد بين الغواية والتحدي:

إن السرد في نص عزوزة يتمحور حول متعة الجسد بأشكالها المختلفة، فيتبوأ الجسد مكانة رئيسة في الرواية، فأنطقت الساردة الجسد الأنوثي، وأخرجته من المسكوت عنه إلى البوح عنه. ويتجلى هذا من خلال البراعة الوصفية حول انجذاب عزوزة لأحمد قبل أن يتزوجها، ونستنشف هذا من خلال إنطاق الساردة نداء الجسد عند عزوزة، تقول الساردة:

«كانت وهي تسكب الماء فوق يديه، تحس بنظراته تخترق جسدها، لم تتجرأ على رفع عينيها إلى وجهه، لكنها ظلت تتابع حركات يديه وهو يغسلهما في أناة مشبكا أصابعه الطويلة ذات الأظافر المقلمة بعناية فائقة...ومعها تتابع عبر شريط الذاكرة، ملامح وجهه المشرب بحمرة الشمس: لحيته المرسومة بدقة، جدعه المنتصب في جلسته، أكثافه العريضة رزته المقببة لم تشهد لها مثيلا، جلبابه الناصع البياض، سلهامه الحريري، كل شيء فيه ينبض أناقة وجمالا! أخرجها من غيبوبتها صوته الهامس: الفوطة! نظرت إليه مشدوهة... بريق عينيه العسليتين الواسعتين وطريقة زم شفتيه الرفيعتين، كلاهما يوحي بمقاومته، ضحكة تكاد تنفجر، كان الماء لا يزال يتدفق فوق يديه رغم انتهائه من غسلها! مالت قليلا بكتفها نحوه ليأخذ الفوطة، غمرتها رائحة المسك والعنبر فاحت من ثناياه، سرت في أعماقها فأحست بنشوة عارمة»[1].

إن هذا الوصف رسم إطار للغواية المتبادلة بين عزوزة واحمد، متجاوزا الثقافة النمطية التي تصادر نداء الجسد كل من المرأة والرجل. فالساردة العالمة بأحاسيس كل من عزوزة وأحمد، نجدها قد استعملت كل المؤشرات الجسدية لتمثيل غواية كل منهما، فانكتبت أيقونة كل جسد على حدة، أيقونة بوح وحب ولد في لحظة عابرة جسدت ملحقات الجسد باختراق نظرات بعضهما البعض، تَتَبُّع كل منهما لحركات للآخر، غواية بعضهما البعض كل حسب طريقته غواية أنثى لذكر، وغواية ذكر لأنثى ترتب عن هذا الاحتفاء الجسدي بالنشوة العارمة التي أحستها عزوزة وعندما تزوجها أصبحت «تجسد في نظره المرأة المثلى لدرجة أنه أحس بعزوف غريب عن النساء لم يألفه من قبل، لم يتصور يوما ما، أنه سيكون رهين امرأة واحدة مهما يكن جمالها، ومع ذلك قضى الأشهر العشرة الأولى من الزواج في سعادة تكاد تكون تامة. لولا تدخل أمه التي كانت تنغص عليه الحياة من حين لآخر وإن كان لا يولي الأمر كثير الاهتمام إذ ينسى المشاكل بمجرد ارتماءه في أحضان زوجته الصغيرة الفاتنة وينهل من عذريتها حتى الثمالة، يستهويه جسدها برشاقته ونعومته وشعرها الحريري الذي يفك ظفائره كل ليلة ويلفه حول عنقه ويتشمم رائحته الزكية، صورتها لم تكن تفارق خياله حتى وهو في عمله، يجد نفسه يحلم باللحظة الحميمية التي ستجمعه بها»[2].

---

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010 ص:17.

[2]– المرجع نفسه، ص:83.

يظهر المحفز السردي على امتداد مساحة الرواية في سباق بين هواجس الجسد، وإن لم نقل إيديولوجيته. فإذا كانت الساردة أطلقت عنان الرغبات الجسدية المتبادلة بين عزوزة وأحمد، فإنها انحرفت به نحو وجهة مضادة. وجهة التحدي الذي استعملته عزوزة اتجاه مقاومة شهوة أحمد إزاءها لما تعرضت إليه من تعنيف مادي ومعنوي الذي مارسه عليها أحمد وخاصة عندا تزوج عليها. فقد حولت جسدها إلى سلاح يحمل إيديولوجية الأنثى المتمثلة في التمنع للدفاع عن كرامتها، فجعلت جسدها تحديا من نوع آخر، عبر الاعتناء به وجعله غواية. غواية ملفوفة في مكر جميل، مكر، يغري زوجها لتدخل معه في لعبة حرمانه من جسدها والتمتع به، كأنها تنتقم منه مقابل ما مارسه عليها من عنف وضرب واعتداء على جسدها بالركلات واللكمات، فكان منها إلا أن تحول جسدها للتعبير عن الرفض والتحدي. فتواجه بذلك إيديولوجية الثقافة الذكورية التي تمثلها الحماة غنو وابنها أحمد، حيث الحماة حرضت ابنها بالزواج على عزوزة بالحمرية، وهي ثقافة تحمل نمطا من النظرة الاحتقارية لكرامة عزوزة، لكن هذا جعل من عزوزة أن تواجه هذا النمط الثقافي، بثقافة أخرى، ثقافة الأنثى التي تخفي ضعفها باستعمال الجسد كسلاح وكمواجهة لهذا النسق من التفكير نعبر عن هذا الموقف الساردة بتعليقها التالي:

«كان مزاجها رائقا للغاية! تملؤها الثقة بالنفس والإحساس بالتفوق سايرت أحمد في مغازلته لها بتلك الطريقة انتابتها حالة انتشاء وهي ترى مقاومته تنهار ورايته البيضاء ترتفع على مرأى من عدويتها اللدودتين، غمرتها السعادة، وهي ترى مزاجهما يتعكر أكثر فأكثر، بقدر ما كان لون ضرتها يزداد امتقاعا ووجه حماتها عبوس كانت أساريرها تنفرج ووجهها يتألق»[1].

جاءت الرغبات الجسدية بين عزوزة واحمد أشبه بومضات سريعة تفضح رغبة أحمد اتجاهها ومقاومتها وتحديها له، لتمنح هوية أخرى لجسدها، هوية الأنثى غير المستسلمة والضعيفة «لم ينتظر أحمد طويلا، ما إن أغلقت باب غرفتها وأوت الحمرية الفراش منهكة القوى، حتى تسلل إلى غرفة عزوزة، لم تنتبه إليه عندما دفع الباب، كانت مولية ظهرها تعلق التكشيطة في المسمار المدقوق في الجدار، لم تشعر إلا وذراعان تلتفان حول خصرها وقبلة تطبع فوق عنقها، ابتسمت ابتسامة النصر، لكنها افتعلت الغضب وهي تلتف نحوه مقطبة الجبينين:

- ✓ هل جننت؟ ماذا تفعل في غرفتي؟
- ✓ وماذا تفعلين في بيتي؟
- ✓ أربي أولادي ولا أريد حرمانهم من والدهم!
- ✓ وأنا أهتم بأم أولادي ولا أريد حرمانها من واجباتها علي
- ✓ هل نعيد نفس الكلام؟ أنا هنا أم أبنائك فحسب!

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010ص:276.

- ✓ ولمن تتزينين إذن؟ للعفاريت؟
- ✓ لنفسي؟ أم تريدني أن أحزن عليك!
- ✓ أكل هذه الزينة لتزفي نفسك لنفسك؟ هل تعتقدين أني بليد لا أفهم؟ أنا أعلم منك بك! إنك تربية يدي... ألم تقولي ذلك بنفسك فبل قليل! أعرف أن رغبتك متأججة ونيرانها تحرقك حرقا... لكن لا تستطيعين قول ذلك صراحة... وإنما بطريقة الإغراء !»[1].

وإذا كان قد ظهر لنا أن عزوزة انشغلت بإغراء زوجها دون أن تمنحه جسدها في متوالية تكرارية بين كر وفر الغواية وما يتبعها من تمنع وتحد. فهي بذلك كانت تريد أن تحفظ كرامتها، حيث إذا ما طلب منها أحد أن تتحلى بالصبر والخضوع لحماتها وزوجها رددت لازمتها قائلة:

«هل يمكن لبنت الجعايدي الشجاع المقدام الذي لم يكن يخشى حتى النصارى أن تستسلم للظلم والهوان؟ لن يحدث ذلك ولو قطعوا جسدي إربا ووشووه وأطعموني إياي»[2].

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص:277–278.

[2]– المرجع نفسه، ص:63.

5-الجسد الانوثي وتبعاته التجميلية

أ- التزيين.

تحتفل ساردة عزوزة بالجمال الأنثوي من خلال تزيين عزوزة لنفسها، حيث يتوقف السرد والحوارات بين شخصيات عالم الرواية، ليتم التركيز على وصف مشاهد تزيين عزوزة لجسدها، فيتسرب للقارئ رائحة العطر وفرجة على طقس التجميل والتزيين، ولعل هذا المقطع الروائي يقحمنا في خلوة عزوزة وهي تحتفل بجمال جسدها «وضعت التكشيطة البنفسجية التي تحبها جانبا...، أخرجت أدوات الزينة والمرآة المستطيلة ذات الإطار البلاستيكي الأحمر المشبك، وضعت قطعة سواك في فمها، وبدأت تكحل عينيها في انتظار أن أمسكت المرود بيدها اليمنى وممررته عدة مرات، كررت نفس العملية... مع العين الثانية...أخذت بعد ذلك قطعة ثوب أبيض، لفته حول سبابتها اليمنى، أخرجت لسانها قليلا، ووضعت السبابة فوقه حتى تبلل الثوب، ثم مسحت به زائد الكحل المحيط بعينيها، أخرجت قطعة السواك اللزجة من فمها لتنظف بها أسنانها عادت تمضغها من جديد، قبل أن تضعها فوق الشفة السفلى لتشتد حمرتها...اخرجت علبة «العكر الفاسي» وضعت أصبعها فوق مسحوقه وراحت تنشره فوق خدها الأيمن فالأيسر، بحركات دائرية إلى أن صارت حمرتها منسجمة. في إناء الطين المزجج، وضعت مسحوق «النفقة» الناعم، الذي يتكون من القرنفل والورد والريحان والزعفران ومزجته بقليل من الماء. أخذت ترسم بالخيط قوسين متوازنين ومتشابهين ينطلقان من أعلى منتصف الحاجبين ويتوقفان قبل حدود الذقن بقليل... فتحت قارورة «الحرقوس» الصغيرة التي فاحت رائحتها العطرة، وأدخلت في مادتها اللزجة عودا رسمت به خط (**أسود**) وسط الشفة السفلى أبرز بشكل صارخ حمرتها المثيرة... وبنفس العود صبغت حاجبيها المقوسين متبعة حدودهما الطبيعية. فختمت عملية التزيين بوضع ثلاث نقط شامات صغيرة على شكل مثلث فوق كل خد»[1].

إن عملية الوصف الدقيق لأبسط التفاصيل في عملية تزيين عزوزة لجسدها، يجعلنا كأننا أمام بطلة فيلم تتبعها الكاميرا لتلتقط كل مشهد تجميلي على حدة بالطريقة البطيئة، ولعل هذا الوصف ليس مبالغا فيه إذ ا ما طلعنا على مغزى عزوزة من كل هذا التجميل والتزيين لجسدها، مغزى نستنشقه من خلال ما تكابده من معاناة وقساوة من قبل حماتها وزوجها وضرتها مما جعلها تجد في جسدها آخر سلاح تشهره في وجه القساوة والاستبداد بعدما فقدت عائلتها، فلم يبق لها من تحتمي به، ولكي لا تنهزم فقد احتفلت بجسدها عبر تجميله وتزيينه كسند لها في الحفاظ على شموخها وكرامتها، مما يجعل حماتها رغم كرهها لها أن اعترفت بجمال جسد عزوزة قائلة:

---

[1]– عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص:274.

«ابني معذور، كان الله في عونه، من لا يبهره جمال ابنة على الجعايدي وأناقتها، حتى جلستها فيها عزة نفس وكبرياء»[1].

ب- **الوشم:**

يقول الفقيد عبد الكريم الخطيبي «إن الوشم عند المرأة تعبير عن رغبة في الخلود»[2] فإذا كان الرجل يخلد ذاته عبر إنتاج الفكر والفلسفة والأدب قديما، فإن المرأة كانت تضمن الخلود لنفسها عن طريق فن الوشم على جسدها، وهكذا إذا كان فعل الكتابة عند الرجل ينجلى في الورق المكتوب، فهذا امتداد «ينطبع على جسد أنثوي بالغ الشاعرية والإغراء»[3].

يأتي الحديث عن الوشم في رواية عزوزة في الحوار الذي دار بين عزوزة ومرجانة وهو كالتالي:

«- يلزمك حرز يحميك من العين.

- ✓ يحميني من عين من؟ لا احد يراني غير أهلي.
- ✓ ألا تعرفين أن عين المحبة أشد وقعا من عين الكراهية.
- ✓ الفقيهة –زوجة أبي- تقول بأن الله وحده القادر على حماية الإنسان.
- ✓ ولكن الحرز لا يوجد فيه سوى كلام الله، أرى أيضا أنك لا تضعين وشما على ذراعيك ولا فوق عرقوبيك... كما أن وشم المركب والسياله خفيفين للغاية.
- ✓ ذلك أن الفقيهة تقول بأن الوشم حرام، لقد حاولت منع أمي من وشم وجهي، لكن عادتنا تقتضي بأن تشم الفتاة بمجرد خطوبتها لكي لا تجلب النحس لأهل العريس، ولكي توفق أمي بين رغبة الفقيهة وعادتنا اكتفت بخطين متقاطعين بين الحاجبين (المركب) وخط واحد في الذقن (السيالة[4].

إن مغزى هذا الحوار يدل على أن الزهرة رميج عارفة بالموروث الثقافي حول الوشم، بأنه من الناحية الدينية حرام، في حين من ناحية أخرى له مميزات في الموروث الثقافي، حيث الوشم في المعتقد الشعبي عموما يقي من شر العين، لهذا طلبت مرجانة من عزوزة أن تشتم جسدها، ووشم الجسم له دلائله السيميائية الخاصة به داخل الرواية، فوشم الصبية دليل خطوبتها «دفعا للنحس على أهل العريس»[5] كما أن وشم

---

[1]- عزوزة: الزهرة الرميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص:275.

[2]- عبد الكريم الخطيبي: الجسد بين الصورة والدليل، مجلة الحياة الثقافية التونسية ع:66، 1993، ص:64.

[3]- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة: الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق: 1988، ص: 31.

[4]- المرجع نفسه، ص: 126.

[5]- المرجع نفسه، ص: 127.

الرسغين «يساعد المرضعة على كفكفة الحليب المتدفق من ثدييها»[1] أما وشم العرقوب «فيحمي النفساء ويشهد غدا يوم القيامة أمام الله على معاناتها أثناء الولادة»[2] كما يحافظ على الصحة وجلب الحيوية والحظ وهذا ما أرادت مرجانة إيصاله إلى عزوزة قائلة لها:

- أنظري إلى حماتك... إنها خير دليل على ما أقول.

✓ كيف؟

✓ ألا ترين جسدها موشوما كله؟ لم تترك مكانا منه إلا وزينته، المركب ممتلئ الخط يتوسط أرنبة الأنف، السيالة ثلاثة خطوط زرقاء ناصعة تبدأ من وسط الشفة بدل أسفلها. يداها وذراعاها كلها مزركشة وعنقها أيضا... هذا الوشم هو الذي يجعلها تحتفظ بكامل الصحة والحيوية رغم كبر سنها... من الواضح أن العين لا تقترب منها رغم جمالها.

✓ معك حق ! والله يا خالتي، ما رأيتها مريضة قط ! صحتها كالبغلة ! لو وطأت الصخر لفتته ! الوشم لا يغطي عنقها فحسب، وإنما يصل حتى منبت ثدييها !.

هكذا يمكننا اعتبار حضور وشم الجسد داخل عزوزة، كتابة من نوع آخر، كتابة زخرفة وتزيين على الجسد رغم ما يسببه للجسد الأنوثي الموشوم من ألم، وذلك ليوضع الجسد الأنوثي داخل لعبة الغواية والإغراء، إغراء يحتم التضحية، فلكي يبدوالجسد الأنوثي في قمة جماله، عليه أن يتحمل الألم من أجل تجميله وتخليد دلائل الوشم على الجسد.

---

[1]– محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة: الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق: 1988، ص:127.

[2]– المرجع نفسه، ص:127.

6- الوعي بالجسد الأنوثي:

اعتمدت الزهرة الرميج في روايتها عزوزة على علاقة متوازية بين الجسد والسرد، وأبرمت بينهما عقدا أمكن السرد من إعادة تشكيل الوعي بالجسد الأنوثي.

لعل رواية عزوزة تصلح أن تكون مثالا على المقصود بالجسد الأنوثي، حينما تنفض عنه غبار الثقافة الأبوية التي تنمط النظرة التقليدية للمرأة وتجعل منها جزءا معطلا وتابعا للرجل، بل يسلب منها الإحساس بالرغبة الجنسية لأنها لا تتوفر على قضيب.

إن الساردة شرحت الجسد الانوثي في الرواية وأفصحت عن المسكوت عنه عما تحتويه الثقافة الذكورية اتجاه المرأة، فلخصت رؤيتها من خلال حوار سردي يعكس الحوارات اليومية العادية في المعيش اليومي المغربي، وغلفته بقناع التخيل السردي، يقول احمد لعزوزة:

«...أريدك أن تتعافي بسرعة... لقد اشتقت إليك كثيرا

- ✓ الأمر ليس بيدي ! وعلى كل حال، لقد مر الكثير و لم يبق إلا القليل..
- ✓ وكم هذا القليل بإذن الله؟
- ✓ لا أعتقد أنه سيتجاوز عشرة أيام.
- ✓ هل هذه مدة قصيرة؟ وهل من السهل علي انتظارها؟
- ✓ وهل تعتقد أنه علي أيضا؟
- ✓ وما دخلك أنت؟
- ✓ كيف ما دخلي؟ ألا أشتاق إليك؟
- ✓ بلى... ولكن الأمر مختلف، لست رجلا ! ليس إحساس المرأة كإحساس الرجل.
- ✓ لا أرى الفرق. أنا أيضا أحس بالرغبة.
- ✓ وهل لديك قضيب ينتصب ويتشنج كلما أحسست بها، فيجعلك تتلوين من شدة الألم.»[1].

[1]– محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة: الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق: 1988، ص: 140–141.

إن الساردة عالمة بلعبة الحكي المغلف بالرؤية الذكورية التي تسلب المرأة حقها بالمتعة والرغبة الجنسية ويترع عنها حقها في الإحساس لمجرد أنها لا تتوفر مثل الرجل على قضيب فتختار الساردة اللغة الإبداعية لتمرر بوح المرأة بأنها أيضا لها أحاسيس، بوح تقذفه عزوزة في وجه زوجها حين عبرت هي أيضا عن رغبتها واشتياقها له، لكن يصفعها بمقولة أن الرجل يحس أكثر من المرأة، سالبا مشاعرها لكونها امرأة، والمرأة تختلف عن الرجل.

إن الساردة تمرر بحيلها أن زمن سكوت المرأة انتهى، رغم أن هذه المرأة بدوية وأمية، لكن جسدها ليس أميا، بل واعيا وعالما بنداءاته وإيحاءاته وإيماءاته، يتضح لنا هذا جليا من خلال هذا الحوار الذي دار بين عزوزة ومرجانة حين اشتكت لها غياب احمد عن البيت وعن شكوكها في أنه يعرف امرأة عليها غير أن مرجانة بدأت تطمئنها قائلة:

«- اسمعيني جيدا يا ابنتي، الرجل ملك للمرأة داخل بيتها فقط، لكن بمجرد ما يتجاوز عتبة البيت، يصبح ملكا لغيرها، ضعي هذا الأمر نصب عينيك لتعيشي بسلام وتأكدي أن الزوج مهما انساق لتزواته، فإنه في نهاية المطاف يعود إلى بيته، عمر التزوات يا ابنتي قصير، صديقني !

- ✓ هل تطلبين مني أن أتقبل خيانته دون أن أحرك ساكنا؟
- ✓ ومن قال إنه يخونك؟ الله وحده أعلم به.
- ✓ لكني أنا أيضا أعلم...
- ✓ إن الشك من وسواس الشيطان فكوني عاقلة يا ابنتي ولا تخربي بيتك بنفسك.
- ✓ لا، ليس شكا بل حقيقة ! أعرف زوجي جيدا، لا يطيق صبرا على المرأة.
- ✓ لكن الرجال هكذا !
- ✓ والنساء !
- ✓ ما بهن !
- ✓ أليست لهن رغبات ؟
- ✓ ما هذا يا عزوزة؟ لا يصح للمرأة أن تتحدث عن هذه الأمور.
- ✓ ولماذا؟
- ✓ لان رغباتها هي رغبات زوجها.
- ✓ من قال ذلك؟
- ✓ الدنيا كلها، خلقها الله هكذا عندما أخرج أمنا حواء من ضلع سيدنا آدم، فهل ستكون لها رغبة خارج رغبته؟
- ✓ غير صحيح ! لم يخلقها الله هكذا؟

- ✓ ماذا تقولين؟
- ✓ الحقيقة...الحقيقة ! وكيف عرفت هذه الحقيقة أيضا؟
- ✓ عرفتها من نفسي...ألم يخلقني الله؟ فلماذا أشعر بالرغبة إذن؟

لم تبالغ الساردة في انتفاظة عزوزة وتأكيدها على أن المرأة هي أيضا لها رغبتها الجسدية كما للرجل، ولعل هذا مغامرة من عزوزة في هذا الإفصاح الجريئ الذي أكسبها الشرعية للتعبير عن هويتها الأنوثية التي تعارض الثقافة التقليدية التي ترى آراء عزوزة شذوذا عن السائد. لذلك فالساردة حاولت على امتداد مساحة الرواية القصاص الرمزي للرهان على أن عزوزة رغم بساطتها تعرف حقوقها، فعزوزة بطلة رواية عزوزة، رغم اختلافها عن بطلات الروايات النسائية الأخرى التي غالبا ما يمكن قد أخذن قسطا من المعرفة والثقافة لتدافع عن حقهن عبر فعل الكتابة، فإن عزوزة رغم بساطتها تعرف حققها منذ أن اكتشفت أنوثتها ودخلت قبيلة النساء، فإنها واجهت بصمود منظومة الثقافة الذكورية التقليدية دون أن تستعمل الكلمة بل جسدها، لأن الجسد بدوره لغة، صامتة نعم، لكن الروائية الزهرة رميج، وظفت الساردة لتنسج الكلمات التي أنطقت جسد عزوزة وجعلته يتمرد ويرغب ويغوي ويتحدى ويرفض ليواجه منظومة ذكورية من أول الحكي إلى آخره. ولعل لغة جسد عزوزة هي لغة كل امرأة مازلت تصارع الثقافة الذكورية التي تجعل من المرأة، مجرد آلة إنجاب ومحط نزوات ورغبات الرجل واداة طيعة للمدونة الثقافية التي تكبل المرأة في عادات وتقاليد بالية لا أساس لها من الصحة في الشرط الإنساني السليم.

الفصل الخامس:

تاريخ تلقي أخاديد الأسوار للزهرة رميج:

تمهيد.

نشير قبل عرضنا لهذا الفصل، أن رواية أخاديد الأسوار كانت قبل صدور رواية عزوزة، وقد فرضت علينا إستراتيجية البحث أن نقدم تلقيات عزوزة قبل أخاديد الأسوار، بحكم رواية عزوزة تراكم سيرة حياة شخصية نسائية جعلت منها الكاتبة الزهرة رميج مرآة لامرأة تعيش في واقع ذكوري، عايشت فيه المهانة والذل والظلم. وكنا واعيين بتلقيات عزوزة بأنها ستنصب على قراءة سميناها بالقراءة الأنثوية كما سلف الذكر، حيث هذه القراءة انصبت على واقع المرأة بالإضافة إلى نقطة الالتقاء مع تلقيات رواية عام الفيل لليلى أبو زيد، في كون تلقيات هذه الرواية بدورها انصبت على القراءة الأنثوية لما تطرحه بدورها من معيش المرأة في واقع ذكوري لم ينصفها، وهذا ما جعلنا نؤخر تلقيات أخاديد الأسوار، لكون عالمها المتخيل مختلف تماما عن أجواء التخييل في كل من عام الفيل وعزوزة، إذ أن أخاديد الأسوار انفتحت على مخيال إنساني، بحيث لا تطرح حياة نساء بقدر ما أفرزت من عوالم كونية ومصائر شخصيات، همها بالأساس الحلم بواقع يحترم قضية الإنسان دون التركيز على المرأة فقط. إذ أن أخاديد الأسوار كما ستصورها لنا تلقياتها أنها هم إنساني يهدف إلى التركيز على حقوق الإنسان بشكل عام في نظام سنوات "الجمر والرصاص" كما سنرى في جل تلقيات أخاديد الأسوار.

إذا كانت رواية "عزوزة" قد أكدت على حضور المرأة باعتبارها ذاتا فاعلة، يمكننا أن نحكم على هذه الرواية بأنها كانت قادرة «على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش»[1] وعليه فإن نص عزوزة قد استند إلى علاقته مع الأنثوي في أشكاله وتجلياته المختلفة، ودلالات تلاحم النص مع الرؤية المعرفية والوجودية للمرأة، فكان النص بذلك يمتلك علاماته الخاصة في مقارباته لما هو نصي، جمالي وفكري، يعبر عن رؤية المرأة لذاتها ووجودها وإلى العالم المحيط بها وعلاقاتها معه. وأنتجت بذلك الزهرة رميج نصا واعيا بقيمة الرفض والتمرد في ظل ثقافة ذكورية، أدى بها إلى الانخراط في صميم ظاهرة الكتابة النسوية، فجاء نصها متميزا في ظل رؤية خاصة بها تختلف عن كتابة المرأة في الماضي «التي هيمنت فيها جمالية الكتابة الذكورية ووعي ثقافتها بالكتابة، بحيث عاشت المرأة تقليدا تحت سقف سلطة الرجل الثقافية، فلم يتجاوز خطابها الإبداعي تقليد

1 – نسائي ام نسوي: شرين أبو النجا، مكتبة الأسرة الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2002، ص: 8.

الخطاب الذكوري، مما دفن صوت المرأة، وقزم ذاتيتها، ومن ثم فرض عليها ألا تظهر إلا موضوعا لكتاباته وليست ذاتا»[1]

ومن هنا يمكننا القول إن الكاتبة الزهرة رميج بروايتها عزوزة قد أسهمت في بلورة الفكر العربي عموما والمغربي خصوصا بطرحها موضوعات مختلفة من وجهة نظرها وإن كانت سائدة، لكن أضفت عليها طابع الجدة من منظور أنثوي لقضايا عدة منها الاجتماعية والحقوقية وكذا السياسية. وهذا ما يدحض ما ذهبت إليه الناقدة بثينة شعبان لما قالت «لا تحمل عبارة "امرأة كاتبة" وقعا مشجعا في العالم العربي... والحقيقة أن بعض النقاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبقة معتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، وأنه يعالج موضوع الحب والزواج والأطفال أو الافتقار إليهم، ولذلك فإن ذلك لا علاقة له باهتمام الجمهور، والجمهور هنا يعني الذكور طبعا»[2].

وهذا ما لم ينطبق على رواية عزوزة التي بالرغم من أنها راكمت سيرة امرأة في وجودها الانطولوجي مع ذاتها ومع الرجل والأبناء والحماة في شبكة نسيج نصي متمحورا حول علاقات كل شخصيات النص برؤية فنية ذات طابع فكري وثقافي، قد جذبت الكثير من القراء، وإذا كانت الناقدة بثنيه شعبان تقصد قلة تلقي الروايات النسائية على اعتبار أنها لا تحكي عن المواضيع ذات النصاب الأوفر من حيث ما يتعلق بالسياسة وهموم المثقفين اتجاه أوطانهم وأنظمتهم، وغالبا ما تكون هذه المواضيع تتعلق بالكتابة الرجالية، فإن مبدعة القرن الواحد والعشرين قد تطرقت بدورها إلى هذا المسكوت عنه في السياسي العربي عامة والمغربي خاصة.

وهذا ما ينطبق على الزهرة رميج، فقد صفعت القراء بروايتها أخاديد الأسوار بنبشها في ذاكرة حساسة وهي ذاكرة (الجمر والرصاص) في المغرب، وكان لهذه الرواية ما كان لرواية عزوزة التي جمعت جل تلقياتها في كتاب واحد وهو «اقتصاد النسيان» في رواية عزوزة للزهرة رميج من إعداد وتنسيق الدكتور عثماني الميلود. الشيء نفسه نجده مع رواية أخاديد الأسوار التي تم جمع تلقياتها في كتاب واحد أيضا بعنوان « ضد الصمت والنسيان–قراءات في رواية أخاديد الأسوار – للزهرة رميج من تنسيق إدريس الخضراوي. فما هي خصوصيات تلقيات رواية أخاديد الأسوار ? هذا ما سنحاول التطرق إليه من خلال وقوفنا على نماذج من قراء هذه الرواية، فكيف تم تناول هده التلقيات لأخاديد الأسوار? وما مدى انفتاح تعددها على أخاديد الأسوار? كنص نسوي ينعرج هذه المرة عن هموم قضية المرأة في الوسط الاجتماعي (الورقي) إلى قضايا أخرى وهي علاقة المرأة بالنضال أو بالأحرى معاناة امرأة مناضلة مع زوج مناضل ينتهي به المطاف

[1] – نقد الخطاب المفارق: السرد النسوي بين النظرية والتطبيق: هويدا صالح، رؤية للنشر والتوزيع الطبعة الأولى: 2014، ص: 117.

[2] – 100 عام من الرواية النسائية العربية، بثينة شعبان، مرجع مذكور، ص: 11.

إلى الموت، وتكمن فعالية قراء أخاديد الأسوار في استعدادهم لتمثل تجربة جديدة، وهي فعالية تحققت في طابع الجدة الذي طرحته رواية أخاديد الأسوار التي جعلت من قراء الرواية النسائية ينفصلون عن تجاربهم القرائية للإبداع النسائي الذي كما أسلفنا الذكر يؤطر القراءات له داخل معجم الخصوصية والقضية النسائية بشكل عام، لتنفتح التجربة القرائية لأخاديد الأسوار على جهاز قرائي تطبعه الرؤية الجديدة، رؤية تنظر إلى قراءة منفتحة على ما هو كوني وعلى تجارب إنسانية عميقة بشكل عام.

على هذا الأساس، نتساءل، ما الذي يحدث حين يصطدم قراء الرواية النسائية الذين يحملون توقعات محددة وجاهزة للإنتاج الإبداعي النسوي بنص روائي نسائي يؤسس لتجربة إبداعية جديدة مثل أخاديد الأسوار؟.

إن الجواب عن هذا السؤال يقتضي منا الانتقال نحو قراءة تاريخ تلقي هذه الرواية، وسنحاول تقريب ذلك من خلال الكشف عن إجاباتهم وتفعيلها في ضوء قراءة منهجية شمولية، وسنركز بالأساس على ثمانية نماذج من التلقيات النقدية كما جاءت في كتاب ضد الصمت والنسيان وهي كالتالي:

1. تلقي محمد أقضاض بعنوان: ترميم الكينونة المغتالة في رواية «أخاديد الأسوار» للزهرة رميج:

يسعى القارئ محمد أقضاض في قراءته لرواية أخاديد الأسوار للإجابة عن مجموعة من القضايا من خلال تركيزه على المتن الحكائي باعتباره المادة المحكية الموجودة في النص مع الاستناد إلى زمن وقائعها وترتيب أحداثها. ثم المبنى الحكائي الذي يتجلى في الكيفية التي عرضت بها الساردة تلك الأحداث. وقد قسم قراءته إلى ثلاث وحدات وهي:

أ- الحدث.

ب- الشخصيات.

ت- الفضاءات.

فيما يخص الحدث في الرواية، تساءل القارئ عن إمكانية «أن نتحدث عن الحدث في هذا النص»[1] يجيب القارئ عن سؤاله قائلا: « يبدو أننا أمام رواية لا تهتم بالحدث الذي ينمو ويكبر ويتعقد وينتهي، إلا أننا نصادف فيها واقعة بسيطة هي "تقديم التعويض عن الاعتقال السياسي خلال سنوات الرصاص" وعبر اهيال التساؤلات وتشعبات الاستطراد ينكشف الحدث الرئيسي، وهو "الاعتقال السياسي»[2] والملاحظ أن هذه الإجابة تؤطرها مرجعية تؤكد على انعدام أي تلميح إلى وجود الحدث بشكله الكلاسيكي، ولعل خرق النص لهذه – القاعدة العامة المتعارف عليها في الرواية الكلاسيكية – قد شكل لديه رد فعل في بحثه عن حضور الحدث داخل الرواية فصادفه في صفحتي 21 و22، حيث وجد الحدث يذوب «في جزيئات الوقائع الصغرى وتيمات استطرادية كثيرة: نقد المجتمع، التنازل عن المبادئ، الدمار، الغضب، الحرية، الطفولة، الرغبة الجنسية، العجز الجنسي المنتشر، غربة الناس، شدة الفقر، التهريب الصراع الطبقي، هيمنة الكذب في النظام العالمي، الجديد، الخضوع والاستكانة، المسخ المركب، العنف والإرهاب، الفشل والزيف السياسيين، الانسحابات الحزبية، محاسبة المسؤولين، عطالة الشباب، تدني أجور الموظفين، غضب الطبيعة وغضب الإنسان، الأمراض الاجتماعية المزمنة، الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، احتلال العراق، الفساد، البشاعة

---

[1] – محمد أقضاض: ترميم الكينونة المغتالة في رواية «أخاديد الأسوار » للزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان– قراءات في رواية اخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضرواي، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص: 19.

[2] – المرجع نفسه، ص: 20.

ازدواج الخطاب، حرب التحرير، الحب، الشخصية الإنسانية، فلسفة الوجود، الموت، الانتصار، تناسخ الأفكار السياسة والأخلاق...»[1].

هكذا يتضح للقارئ تشتت الحدث عبر هذه التيمات، حيث يتكون في مؤسسة (السجن)، ويتغلغل في خلايا ذوات الشخصيتين الوحيدتين في الرواية، الساردة وزوجها (المخاطب) حتى أصبحا ذاتا واحدة، «بل أضحت لهما طاقة خاصة للتحكم في أعماق الشخصيتين، يحددان رؤياهما للعالم، هي رؤيات سجينة، فيتحدد سلوك وفكر الشخصيتين»[2]. كما أثار القارئ محمد أقضاض في قراءاته بعض القضايا الفنية الأخرى التي يطرحها النص، حيث وجد أخاديد الأسوار تخرج عن طبيعة الرواية الكلاسيكية وأيضا عن الرواية الجديدة التي تزخر بالشخصيات الرئيسة والثانوية والمؤثثة وذلك باعتماد الساردة على شخصية واحدة «تتكثف فيها كل الأصوات والرؤيات الممكنة، شخصية الساردة بضمير المتكلم، شخصية لا تحمل اسم علم يعينها، وتنبثق من الصفحة الأولى ناضجة كاملة النمو الفسيولوجي والاجتماعي والسيكولوجي والفكري وواسعة الثقافة والإدراك وحادة الجرأة، هي الشخصية الوحيدة الحاضرة في النص والمخاطبة للمتلقي...»[3] كما أشار القارئ إلى شخصية الزوج المفقود، وهي شخصية لا اسم لها أيضا، « هي بطل مثقف عضوي تعرض للاعتقال والسجن فعانى من أخاديد أسواره العميقة في النفس، بذلك يرتبط عنوان الرواية بهذا البطل الفقيد»[4].

يتطرق القارئ أيضا لقضية خصائص البطل الإشكالي في الرواية وتكمن إجابته عن هذا البطل الإشكالي في كونه معارض للمجتمع رغم أنه موجود داخله، وباعتباره مثقفا عضويا يشكل خطرا على بنية النظام، فقد تم اعتقاله، ورأى فيه بطلا « يسود ويهيمن في رواية تقع بين تراجيديا وقصيدة غنائية، بين ملحمة وحكاية مونولوجية، يبني شكلها الداخلي بمسيرته نحو فرديته الإشكالية ومعرفة أناه معرفة صافية»[5] والملاحظ أن سؤال القارئ حول شخصية المناضل وجد جوابه فيما أكدته له الرواية كما هو مخزن في ذخيرته المعرفية المتجسدة في مرجعية البطل الإشكالي كما حددته نظرية الرواية اللوكاتشية فهو بطل « سكنه ظلام السجن إلى حد التخمة، فميز مسار شخصيته ونفسيته، ومن سكن ذلك الظلام كيان الساردة، يرتبط بهذا البطل كل شيء في النص، ورغم أنه من إنتاج الذات الساردة، فقد أصبح متحكما في مسارها نفسها وكأنه

---

[1] – محمد أقضاض: ترميم الكينونة المغتالة في رواية «أخاديد الأسوار » للزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان– قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضرواي، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص: 20.

[2] – المرجع نفسه، ص: 21.

[3] – المرجع نفسه، ص: 21.

[4] – المرجع نفسه، ص – ص: 21–22.

5 – المرجع نفسه، ص: 22.

هو الذي أنتجها وليس الكاتبة، ومن خلاله تنظر الساردة إلى نفسها، وترى العالم من حولها، هو العالم من حولها، هو عدستها في دواخلها وهو محيطها وهو محرك وعيها إلى الوجود»[1]. كما تنبنى قراءة محمد أقضاض على مفهوم آخر للسيرة الذاتية، فمن خلال مخزونه المعرفي المتجسد في النظرية الروائية، وجد نفسه أمام طريقة خاصة في تجنيس النص، ورأى أن سرد الرواية تمت في دواخل الشخصية التي هي الساردة «هي جهاز كاميرا مثبت في كل دواخل هذا الأنا المتكلم، لذلك لا يمكن أن نقول إنها سيرة الكاتبة نفسها ولو أنها مؤشرات على ذلك»[2] لذا فقد وسم أخاديد الأسوار بالتخييل الذاتي الذي أخذه عن serge Dubrovsky حيث الشخصية تكتب سيرتها الذاتية الخاصة وتكون غير مرتبطة بالضرورة بسيرة الكاتبة ولو أنها تنهل من سيرة الكاتبة، وتصبح الرواية في رأى القارئ «شكلا من أشكال أدب الأنا» [3].

من المسائل الأخرى التي تجيب عنها قراءة محمد أقضاض مسألة الفضاء، حيث يقول: «أما الفضاء فله ضرورة خاصة متميزة أيضا في هذه الرواية، ومعروف أن الفضاء يكتسي في العمل الروائي أهمية عميقة ومحددة. أما أهميته في هذه الرواية فأكثر عمقا، يحتاج هنا إلى دراسة خاصة به، هو هنا فضاء مزدوج: فضاء مرجعي واقعي يؤدي الوظيفة الضرورية في العمل السردي، فهو مجال لتحرك الشخصيات وممارسة الأفعال وحدوث الوقائع، وفضاء متخيل يحيل على الأنا، بل ويتحرك في ذات الانا»[4] ورأى القارئ أن الساردة كما انبثقت عن أناها شخصية الزوج وكان المخاطب في الرواية، فكذلك انبثق الفضاء المتخيل عن أناها ومن كيانها «فهو امتداد للأنا وملحق بوعيها، هو فضاءات عامة ومفصلة في نفس الوقت، فضاءات تنغمس في وعي عواطف وكوابيس وأحلام وألام الذات الساردة ورؤاها»[5] وقد اختزل القارئ الفضاء في ثلاث أفضية رئيسة تتحدد برؤية الساردة وهي:

1- **فضاء السجن والمقبرة:** وهذين الفضاءين يحيلان على الظلمة و العتمة، كلاهما مرتبط بالآخر، وتؤكد له ذلك الساردة بقراءتها في أحد الكتب التاريخية القديمة «أن السلاطين كانوا كلما بنوا سجنا بنوا إلى جانبه مقبرة»[6] فضاء السجن إذن، الخارج منه، داخل إلى سجن آخر وهو المقبرة بل إن السجين ميت كما يؤكد ذلك الزواج المفقود.

---

1 – محمد أقضاض: ترميم الكينونة المغتالة في رواية «أخاديد الأسوار » للزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان– قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضرواي، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص: 22.

2– المرجع نفسه، ص: 23.

3– المرجع نفسه، ص:24.

4– المرجع نفسه، ص– ص: 26– 27.

5– المرجع نفسه، ص:27.

6– المرجع نفسه، ص:27.

يجد القارئ أجوبته الخاصة بسؤاله عن تنظيم فضاء السجن ودهاليزه التي تحرك ذات الساردة، باعتباره فضاء للمعتقلين السياسيين، إن القارئ يعكس رؤية المثقف العضوي (السجين) من حيث إشارته إلى أن هذا المعتقل يحمل منظومة بديلة للسائد السياسي والحكومي المنحور، ولأنه طالب بالتغيير عبر النضال فقد كان فضاء السجن المعتم ينتظره لينتقل بعد خروجه منه إلى فضاء آخر هو فضاء العتمة /فضاء القبر الذي بجانب السجن، رمزت إليه الساردة بالجزيرة السوداء /العدم.

2- **فضاء الحرية والحياة:** ويتمثل حسب القارئ في الجبل والبحر كفضاءين للحرية، رمز إليها القارئ بالثورة والمقاومة. وقد استقى هذا الرمز من خلال المقطع الروائي:

«قدماك تضربان الأرض بتلك الطريقة التي تثير شغبي الطفولي... يتداخل صوتها بأصوات أقدام المقاومين وهم يتسلقون جبال الريف ويختفون في تضاريسها الوعرة تتربص نظراتهم الحادة بالعدو في كل مكان... تلك الجبال التي طفت- وطفنا معك..هذه الجبال كلها ساحات الجهاد المقدس»[1] وينبش القارئ فيما خلفه شموخ البحر الذي يجسد الأحلام والمبادئ والقيم في نفسية الساردة وزوجها الذي كان يكره الأمكنة المنغلقة والمعتمة، فلم يتحمل السجن« فضاء الانغلاق فرض عليه فدمر ذاته»[2] ويذهب القارئ إلى أن بين فضاء السجن وفضاء الجبل صراعا حادا نخر نفسية الزوج فكان النصر لصالح فضاء السجن فالمقبرة، ثم ينعرج القارئ نحو فضاء آخر أرحب وأوسع وهو البحر كرمز للحرية والذي يزرع الحياة في الإنسان، والقارئ حين يجزأ الأفضية الطبيعية، لا ينطلق من كونها كأفضية وإنما لما ترمز إليه من تحريض على التحرر، فقمة الجبل وعمق البحر «وجهان لعملة واحدة»[3] الحرية والانعتاق من حياة الذل والقهر، وقد استخلص القارئ من هذين الفضاءين مفارقة مدهشة وهي «أن السجن أيضا كان بجوار البحر»[4] ويؤكد رؤيته هاته هذا المقطع الروائي: «كيف كنت تستقبل هدير الأمواج ونسيم البحر ورائحته الزكية وأنت حبيس غرفة ضيقة مظلمة؟ أحس السهام كانت تخترق روحك وأنت تتطلع إلى عالم الحرية الفسيح»[5].

إن أخاديد الأسوار، انساقت في انسيابيه قراءة محمد أقضاض لأفضيتها التي كانت في محك الصراع بين الحرية وفضاء السجن وبين الحياة وفضاء المقبرة، فكان الحسم للسجن والمقبرة.

3- **فضاء الحب والقداسة:** ويربط القارئ هذا الفضاء بالغرفة الخاصة بالزوجين، الساردة والبطل المفقود الذي تحضره على طول مسافة السرد من الجزيرة السوداء/ العدم، إلى الفضاء الذي كان يضمهما ويسميه القارئ بفضاء المتعة وفضاء النوم الجميل، أوحى له بذلك، مناجاة الساردة حبيبها وزوجها قائلة؟ «فلأطفئ هذا النور ولأغص في سريرنا، محرابنا حيث تبحث قدماي الملتهبتان عن قدميك المثلجتين لتلفهما بالدفئ وتدغدغ باطنيهما إلى أن تستسلم للنوم...» [6]

---

[1] – محمد أقضاض: ترميم الكينونة المغتالة في رواية «أخاديد الأسوار » للزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان- قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضرواي، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010، ص: 30.

[2] – المرجع نفسه، ص: 31.

[3] – المرجع نفسه، ص: 32.

[4] – المرجع نفسه، ص: 32.

[5] – المرجع نفسه، ص: 32.

[6] – المرجع نفسه، ص: 33.

يسترسل القارئ في عمليته القرائية عن جمالية هذا الفضاء وسيرته وحميميته المقدسة، كأنه بدوره سارد يقوم بتزكية بوح الساردة، فيجد جوابا لسؤاله عن صقيع فضاء السجن والمقبرة، جواب يستشفه كقارئ من وتيرة قراءته لعذابات الساردة المنبثق عن أناها/ بطلها (الزوج) الذي تلفه الآلام ذاكرته، فوجد القارئ في فضاء الغرفة متنفسا له ليرتاح قليلا من سرد مأساة الزوج (المعتقل) مرتكزا على مناجاة الساردة لزوجها «فضلت البقاء في محرابنا المقدس، في سريرنا الذي تختزن ذاكرته مسيرته ربع قرن من حياتنا بكل تفاصيلها وجزئياتها الصغيرة، بكل مسراتها وأحزانها، في هذا المحراب الذي كنا نصلي فيه بكل إيمان وخشوع للحب في أبهى تجلياته، في هذا الفضاء الضيق والشاسع في الوقت نفسه...» [1] إن أخاديد الأسوار أجابت عن سؤال الفنية التي أحدثت في شعوره لذة القراءة لكونه وجدها «متميزة في تقنيات بنيتها وفي تعقيدها...رواية تقع في طليعة تيار الكتابة الروائية الجديد بالمغرب سواء في شعريتها وجماليتها أو في جرأتها وصداميتها» [2] .

[1] – محمد أقضاض: ترميم الكينونة المغتالة في رواية «أخاديد الأسوار » للزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان– قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضرواي، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 2010،ص: 32.

[2] – المرجع نفسه، ص: 34.

2- تلقي محمد الداهي بعنوان: لَأْمُ جروح الأيام السوداء في رواية «أخاديد الأسوار» للزهرة رميج.

يصدر القارئ محمد الداهي حكمه مسبقا على الكاتبة الزهرة رميج بأنها أجلت مغامرة نشر روايتها أخاديد الأسوار بعد اقتناعها التام بنضج الكتابة وقدرتها على خلق حوار وتفاعل إيجابيين مع القراء المفترضين. فأطلقت العنان حسب رأيه بخيالها واستيهاماتها لمساءلة الوقائع المحكية متحررة «من الرقابة الذاتية لخلق مسافة نقدية اتجاه تجارب الذات ومحاوراتها بحثا عن حقائق منغلقة وهاربة، وعلى تجريب كتابة "ملتبسة" بإمكانها أن تستوعب ما عاشته وما توهمته، وما حدث وما كان يجب أن يحدث»[1].

إن أول ما واجه القارئ قبل النفاذ إلى روح الرواية هو العنوان "أخاديد الأسوار" كنص موازي بدوره منفتحا على القراءة. فخلص إلى أن العنوان استثمر التعبير «عن معان إيجابية تستمد نبضها من أحوال نفسية وشعورية»[2].

ويستهل القارئ ذخيرته المعرفية معتمدا على معجم "لسان العرب" لابن منظور في شرح الأخدود وهو «أثار السياط على الظهر وما شقت منه»[3] مستنتجا أن هذا ما ينطبق إلى حد ما «مع سياقات النص التي تبرز ما تركه الجلادون بسياطهم من أثار التعديب على جسد المسرود له لانتزاع اعترافاته كرها وقسرا»[4].

بعد قراءة دلالاتها وامتدادها داخل روح أخاديد الأسوار، يدخل القارئ في حوار معه من سؤال: إلى أي حد يمكن تحديد أخاديد الأسوار في خانة الجنس الروائي كما صنفتها الكاتبة؟ وهو إذ يجاريها مؤقتا حسب تعبيره في هذا التصنيف، إلا أنه ينتابه التردد قائلا: هي...ليست هي»[5] فالجواب الذي يبحث عنه حول سؤاله المتجسد في تصنيف أخاديد الأسوار وجده في كونه يتوهم « أحيانا بأن ما تحكيه هو جزء من ماضيها الشخصي الذي تقاسمته مع المسرود له، وتتسع الهوة أحيانا أخرى بين الحقيقة والخيال، أو بين الواقع والحلم، وهذا ما يعلل نسبيا وسم مؤلفتها بالرواية»[6] لكن يجد جوابه الخاص في كون المؤشرات النصية تجعله

---

[1] – محمد الداهي: لأم جروح الأيام السوداء في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، مضمن في كتاب ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 36.

[2] – المرجع نفسه، ص: 36.

[3] – المرجع نفسه، ص: 37.

[4] – المرجع نفسه، ص: 37.

[5] – المرجع نفسه، ص: 37.

[6] – المرجع نفسه، ص: 37.

يدرج الرواية «ضمن التخييل الذاتي»[1]معتمدا على ذخيرته المعرفية حول التخييل الذاتي كما حدده Claude Amand في كتابه L'aventure de l'autofiction فخلص القارئ إلى أن الكاتبة أنتجت الحقيقة ولكنها حقيقة سردية «تنفصل عن ذاتها محاولة سبر أغوارها»[2] وتوصل إلى أن الكاتبة ليس همها هو الجلوس على كرسي الاعتراف لقول الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة «وإنما تسعى إلى التحرر من الرقابة الذاتية لتقول ما يحلو لها وتعيد تأمل أيام قاسية وجميلة لفهم ملابساتها وأبعادها وامتداداتها ومحاكاة مرحلة مجحفة لا يستطيع "التعويض المالي" أن يطمس ما خلفته من آثار وخيمة وجراح غائرة في نفوس المعتقلين وذويهم على حد سواء»[3].

من القضايا الأخرى التي تجيب عنها قراءة محمد الداهي، قضية الزمن السردي، حيث يقول: «تسترجع الساردة شريط ربع قرن من العشرة التي جمعتها بالمسرود له، وفي هذا الصدد تعتمد على الدعامات والجزئيات التي يمكن أن تسعفها على استرجاع ماضيها المشترك في عنفوانه ونظراته وإشراقاته رغم ما تخللته من هزات ورجات عنيفة... »[4] كما تتبنى قراءة الداهي على الثنائية الصوتية حيث جعلت من المسرود له، زوج الساردة كطيف يلازمها في حياتها وتفاصيلها الصغيرة والكبيرة، هو معها في نومها وغفوتها ويقظتها إلى حد أنها «تتوهم من شدة الهذيان...أنه زارها ليتفقد أحوالها ومشاطرتها غربتها وقلقها الوجوديين»[5] فتناجيه وتتحدث إليه وتنصت إلى خطابه المنقول عن فلسفته في الحياة «إما أن نكون أولا نكون» ويذهب القارئ إلى أنه، إلى جانب هذه الثنائية الصوتية، تطفو بين الفينة والأخرى شخصيات عابرة يمكن الاستغناء عنها دون أن يحدث خلل في تركيبة نسيج الرواية، فيوضح القارئ هذه الشخصيات في «الابن/الأولاد،الصديق/ السلاطين/ العاطلون عن العمل/ سائق سيارة الأجرة/ السجناء/ الناجون/ الوجوه السبعينية السوداء»[6] ويثير القارئ مسألة رئيسة في كون حضور هذه الشخصيات في الرواية باهتا، حيث الساردة في رأيه لا يهمها «إدراجها للتدقيق في هويتها ومواصفتها ورصد أدوارها وإنما بيان وقعها وتأثيرها النفسي على مجرى حياتها الشخصية من جهة، والسعي إلى خلق الانطباع بالواقع من جهة ثانية»[7].

---

[1] – محمد الداهي: لأم جروح الأيام السوداء في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، مضمن في كتاب ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي، مرجع مذكور،ص: 38.

[2] – المرجع نفسه، ص: 39.

[3] – المرجع نفسه، ص: 39.

[4] – المرجع نفسه، ص: 40.

[5] – المرجع نفسه، ص: 40.

[6] – المرجع نفسه، ص: 40.

[7] – المرجع نفسه، ص: 47.

إن القارئ محمد الداهي لا يؤرقه سؤال متن الرواية بقدر ما يبحث عن أجوبة لسؤال الجمالية والفنية، فوجدهما أيضا متدفقين في أخاديد الأسوار، حيث يرى أن الزهرة رميج تجمع في روايتها «بين التصوير الشعري والتخييل الروائي»[1] وهذا ما جعل عملها في رأيه يقترب من عوالم شعرية أنتجت ما يسمى: «الشعر السردي»[2] وهذا هو الإبداع الحقيقي الذي وجده في أخاديد الأسوار، مرتكزا على ذخيرته المعرفية التي تستمد منها رؤيته للعمل الفني، حيث يجد في رؤية محمود عباس العقاد ما يعزز تصوره من خلال كتابه "ساعات بين الكتب" الذي يقول فيه إن المبدع الحقيقي «ليس من يصف الحوادث السياسية، وإنما من يقدر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات»[3] لكن ينتبه القارئ إلى فضاعة الواقع الذي عايشته الزهرة رميج والتي جعلت من ساردة روايتها أن لا تحافظ على البذخ الشعري على مساحة السرد ككل، بل وجد القارئ في بعض المتتاليات السردية، أسلوبا تقريريا مباشرا مثل: «غزو الأمريكان للعراق، تورط جنود أمريكيين في فضائح سجن أبو غريب، الأحداث الارهابية بالدار البيضاء في 16 ماي 2013، تعويض ضحايا الانتهاكات الجسدية لطي صفحة سنوات الجمر والرصاص، تنامي ظاهرة التطرف الديني بالمغرب...»[4]

لكن في نفس الوقت تجيب أخاديد الأسوار على سؤال القارئ فيما يخص القيمة الفنية والتدفق الشعري الذي أضفى على الرواية جمالية خاصة بالانزياح الذي اشتغلت عليه الزهرة رميج، فرأى القارئ في لغة الكاتبة تعبيرا مرهفا عن أحاسيسها لدرجة أنها وقعت أسيرة الهذيان الشعري والصور الإيحائية والاستيعارية فيذكر على سبيل المثال: «أحمل جراحي بداخلي/ أنتعل أحذية الجن/ زحفت الدواخل الهشة مدرجة في دمائها/ كان الجرح مفتوحا على آخره/ أنا ألبس طاقية الإخفاء وأجنحة البراق/ كنت كطائر الفينيق الذي فقد ذاكرته/ شعرهن الملون بألوان الفضة والنحاس...إلخ»[5]

إن القارئ محمد الداهي يجد جوابه داخل أخاديد الأسوار في كونها أثارت مسكوتا عنه في السجل السياسي بالمغرب وهو سنوات الجمر والرصاص، وهو جواب يؤكد تصوره لبعض الرويات التي نبشت عن أثار هذه السنوات، إلا أن تجربة الزهرة رميج حسب رأيه كانت تجربة استثنائية تقاسمتها «مع المسرود له بطريقة فنية يمتزج فيها الخيال بالواقع، وتتقاطع فيها الأبعاد الصوفية والرومانسية والثورية والرمزية، فهي لم تتوخ من مشروعها الحكائي أن تقول الحقيقة وتبوح بأسرارها وتفاصيل حياتها وإنما سعت إلى الارتقاء به إلى

---

[1] – محمد الداهي: لأم جروح الأيام السوداء في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، مضمن في كتاب ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 44.

[2] – المرجع نفسه، ص: 45.

[3] – المرجع نفسه، ص: 46.

[4] – المرجع نفسه، ص: 47.

[5] – المرجع نفسه، ص: 46.

مستوى «المثالية الرمزية» لتشخص من خلال ذاتها، آلام من اكتوى بحرقة التجربة نفسها ومعاودة مساءلة لحظات هاربة من الماضي لعلها تمسك بتلابيب "حميميتها المفتقدة" وتهتدي إلى "الطمأنينة المثلى" وتجد أعذارا وتعليلات لإخراس "الضجيج" الذي يسكن دواخلها»[1].

[1] – محمد الداهي: لأم جروح الأيام السوداء في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، مضمن في كتاب ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 48.

3- تلقي عثماني الميلود بعنوان: "أخاديد الأسوار" أو انبعاث الفنيق: الأسئلة الأنطولوجية والأجناسية.

إن التفاعل القرائي لعثماني الميلود مع رواية أخاديد الأسوار محمل بعدة أسئلة، يبحث عن أجوبة لها عبر مساحتة القرائية. فأول ما استرعى انتباه القارئ هو مدى صحة الانتماء الأجناسي لهذا العمل. وقد خمن أن انتماء هذا النص لجنس الرواية ربما هو اتفاق بين المؤلفة والناشر، وهنا يطرح مجموعة من الأسئلة وهي كالتالي: «هل صحيح أن "أخاديد الأسوار" رواية؟ أم أوطبيوغرافيا؟ أم هي مجرد تخييل ذاتي في حالة تخف قصوى»[1].

من خلال طرح القارئ هذه الأسئلة، يمنحه نص أخاديد الأسوار بعد أن سبر أغواره جوابا محسوما، وهو أن أخاديد الأسوار ليست رواية، مبررا موقفه من خلال علتين اثنتين:

-غموض الحدث.

-أحادية الشخصية.

ويعلل رأيه هذا كالتالي: « من الأمور المألوفة في الرويات الكلاسيكية أو الجديدة وجود حدث معين، على منواله تتبلور الوقائع السردية، ممثلة بذلك تعليلا لفعل الكتابة الروائية، وهذا الحدث يتم الإفصاح عنه، غالبا في الاستهلال، بالإضافة إلى المعطيات الزمانية والمكانية والشخصية، لكننا في أخاديد الأسوار، لا نكتشف الحدث الأساس إلا في الفصل رقم 5 حيث يقرآ: لقد ذهبت ذلك اليوم إلى العاصمة – لا لأحظر لك الدواء كما عهدت – بل لأقلب صفحات الماضي، ذلك الماضي المؤلم الذي كنت تريد نسيانه بأي ثمن»[2].

من خلال هذه الاستطرادات القرائية، استشف القارئ أن اكتشاف الحدث، ظهر في الصفحة 21 من الرواية وعناصره قسمها إلى فعل الذهاب إلى مدينة الرباط وحافزه هو تقليب صفحات الماضي، ثم يستمر في التنقيب عن حضور الحدث في أخاديد الأسوار بوصول زمنه القرائي إلى الصفحة 31 ليكشف الحدث التالي: «وعندما أردت أن أنتقم لك بتقديمي ذلك الطلب – المهين كما كنت تسميه – لم أكن أدري أني سأفتح أبواب الجراح كلها لتنـــزف دمعة واحدة؟ كان أول باب فتحته عندما ذهبت إلى السجن – هل تذكره؟ (...) طلب مني إحضار الإثبات الذي يؤكد أنك من التزلاء المحظوظين في الفضاء المأساوي»[3].

---

[1] – عثماني الميلود "أخاديد الأسوار" أو انبعاث الفنيق: الأسئلة الأنطولوجية والأجناسية مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج: مرجع مذكور، ص:50.

[2] – المرجع نفسه، ص: 50.

[3] – المرجع نفسه، ص: 51.

يفسر القارئ هذا المقطع الروائي في كون المريض مناضلا ألقي به في غياهب السجن جراء آرائه السياسة، وحين فتح ملف تعويضات سجناء الرأي لما ألحق بهم من أضرار معنوية ومادية – هيأت له رفيقته ملفا كي يتم تعويضه لكنه لم يوافق.

إلى جانب هذه المعطيات. تمكن القارئ من تشخيص الحدث الرئيس و المتمثل في " فعل الاعتقال" وحيث «سيرورة الحدث تتكون من جملة متغيرات زمانية ومكانية، اعتقال الزوج بسجن لعلو، خروجه من السجن بعد مدة – الاصابة بمرض خبيث – موت الزوج – الحصول على تعويضات من جهة رسمية مقابل معاناة الزوج – قدرة الزوجة على التحرر النسبي من ذكريات الماضي وشقها لطريقها لوحدها...» [1].

لكن كل هذه المعطيات لم تقنع القارئ فيما يخص سؤال حضور الحدث في الرواية إذ ظل وجوده « ضعيفا جدا»[2].

أما فيما يخص وجود الشخصية في أخاديد الأسوار، فقد وجد القارئ أن شخصية المؤلفة الساردة هي المهيمنة على النص بأكمله، بحيث جعلت منه حسب ما ذهب إليه إلى أن الساردة / الشخصية المهيمنة، حولت فضاء النص لتدبير قدراتها الفنية واللغوية والسردية والوصفية والتفسيرية... الخ، وخلص القارئ إلى أن أخاديد الأسوار « مملكة الأنا وجنة الذات»[3]، هذه الذات، التي تستحضر الزوج (المسرود له)، كـــــــــــــ« مرآة تضاعف من صورة الذات، ذات المؤلفة والساردة في آن واحد»[4] يستخلص القارئ إلى أن تمركز الحكي حول شخصية واحدة مكتملة منذ البداية مع غياب تنامي الشخصيات المجاور لها، يجعل أخاديد الأسوار «تخضع لوعي الكاتبة الحالي»[5]. وهذا ما جعل القارئ يقر بعدم تنامي الشخصيات المجاورة للشخصية المحورية وبالتالي عدم تنامي تاريخية الحدث، وهذا إن دل على شيء إنما يدل في رأي القارئ أن أخاديد الأسوار ليست رواية، لينقلنا إلى نفي آخر يتمثل في ما يسمى بالأوطوبيوغرافيا أو السيرة الذاتية، ومن خلال تعريف القارئ للسيرة الذاتية باعتبارها « تعبيرا عن حصيلة وتصويغا وشرحا لتلك الحصيلة، محكيا استعاديا قائم على ترتيب مختلف حياة صاحبتها...بما في ذلك النظام الزمني الذي يعتبر الضامن الوحيد لفهم منطقها»[6]. وهذا ما لم يجده القارئ في أخاديد الأسوار، حيث حسب رأيه في كون أن معنى البداية يتم

---

[1] – عثماني الميلود "أخاديد الأسوار" أو انبعاث الفنيق: الأسئلة الأنطولوجية والأجناسية مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج: مرجع مذكور،ص: 52.

[2] – المرجع نفسه، ص: 52.

[3] – المرجع نفسه، ص: 53.

[4] – المرجع نفسه، ص: 53.

[5] – المرجع نفسه، ص: 53.

[6] – المرجع نفسه، ص: 53.

مع النهاية بالإضافة إلى أن قول الحقيقة والصدق لا معنى لهما في أخاديد الأسوار « على الرغم من وجود وقائع متفق عليها "سنوات الرصاص – اعتراف الدولة بأخطائها – جبر خاطر المتضررين...»[1].

إلا أن ما يهمن على هذا النص حسب ما يذهب إليه القارئ هو التركيز الشديد على وعي المؤلفة وعواطفها وأحاسيسها ومواقفها الذاتية «من خلال سلسة من الانفعالات كالتذكر، والحلم، والتأنيب، والخوف، والتردد، والبوح، والرخص، والإدانة، والأمل، والتطلع»[2] إن القارئ وهو يترع الانتماء الأجناسي عن أخاديد الأسوار بأنها لا رواية ولا سيرة ذاتية ينتهي إلى تفكيك مقول هذا المنتج الإبداعي ليجد جوابه المتمحور حول تأطيره داخل خانة "التخييل الذاتي".

هكذا يمنح النص الجواب للقارئ في أن تصنيفه الأجناسي مؤطر داخل خانة التخييل الذاتي، وينهل من ذخيرته المعرفية في تعريفه للتخييل الذاتي من الأب الروحي الذي قعد للتخييل الذاتي وهو سيرج دو بروفسكي في مؤلفه «الإبن» fils حيث أخذ عنه القارئ عثماني الميلود قوله وهو كالتالي: «عملي التخييلي ليس رواية أبدا، فوجودي الشخصي منتوج تخييلي »[3] وبذلك فإن أخاديد الأسوار تنتمي إلى جنس التخييل الذاتي، حيث أن التخييل الذاتي، في كونه أوطوبيوغرافيا مضادة فعلا وقولا «لكنه يلتقي معها في جعل الذات البؤرة والموضوع، كما أن التخييل الذاتي يقدم لنا كتابيا وكأن الكتابة هي التعبير الصريح عن ذات تتحيز في الزمان والفضاء» [4]

وإذا كانت الذاكرة لب البرنامج الأوطوبيوغرافي، فإنها في التخييل الذاتي موجودة وغير موجودة، أي تذكر ونسيان/ حضور وغياب «مما يعني أن مقصدية المؤلفة لا تتمثل في تذكر ما حصل (رغم الحضور الطاغي للذاكرة) وحتى ذاكرتها لا تحس ولا تشعر، تذكر الحاضر فقط تصوغ هويتها في كامل أناقتها وتألقها وشعورها أنها جميلة»[5] ويوقف القارئ زمن قراءاته للرواية ليستحضر لنا جواب الكاتبة نفسها وهي الزهرة رميج وهو كالتالي: «أنا أكتب ما أحسست به، ما أحس به، ما شعرت به، ما أشعر به، ما أشعر به هنا والآن، فأنا أكتب معناه أني موجودة هنا والآن. ووجودي، والتعريف به هو ما وددت كتابته» [6]

---

[1]– عثماني الميلود "أخاديد الأسوار" أو انبعاث الفنيق: الأسئلة الأنطولوجية والأجناسية مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج: مرجع مذكور،ص: 54.

[2] – المرجع نفسه، ص: 54.

[3] – المرجع نفسه، ص: 56.

[4] – المرجع نفسه، ص: 57.

[5] – المرجع نفسه، ص: 57.

[6] – المرجع نفسه، ص: 57.

ثم يعود بنا القارئ إلى استرسال القراءة معه، بعد نقله لما قالته الكاتبة عن كينونتها مع الكتابة، فيبني تصوره حول برنامج الإطوبيوغرافيا الذي يقوم على ما يلي: «أنا أكتب حياتي»[1] ثم ينتقل للتعريف ببرنامج التخييل الذاتي وهو كالتالي: «أنا أحيا كتابتي»[2] ولعل هذا القلب في رأي القارئ هو ما يضفي على كتابة التخييل الذاتي « طابعا إنجازيا بمعنى كتابته ملتزمة ومنخرطة في الوقائع وقادرة على تغييره»[3].

إن القارئ ليمهد طريقه نحو جوابه فيما يخص تجلي التخييل الذاتي بطريقة عميقة في أخاديد الأسوار، ينطلق من أن «لا أحد يكتب دونما إستراتيجية محددة، ولا شخص يكتب إلا وفي نيته الإفصاح، مباشرة أو غير مباشرة عن جملة في المواقف والأفكار والأحاسيس »[4] ثم يبدي تصوره حول الثقافة العربية التي لم تول الذات ما تستحقه من التأمل والفحص والدراسة ولو بظهور أولى السير الذاتية العربية لكل من طه حسين وتوفيق الحكيم وجورجي زيدان وعباس محمود العقاد وسلامة موسى وميخائيل نعيمة ففي رأي القارئ « عدد السير الذاتية في الأدب العربي بعامة والمغربي بخاصة ضعيف جدا»[5] لكن ما يهم القارئ هو ظهور نمط جديد من الكتابة عن الذات هو (التخييل الذاتي) «وإذا كان هذا الجنس الأدبي قد ظهر في فرنسا وإسبانيا منذ 1975، فإن التخييل الذاتي لم يظهر عندنا في المغرب إلا منذ نهاية التسعينات» [6]

ويستدل القارئ بـــ(دليل العنفوان) لعبد القادر الشاوي و(صيف لن يتكرر) لمحمد برادة، و (وجوه) لمحمد شكري، بالإضافة إلى مجموعة من نصوص أخرى تعرف تحت اسم عام هو (كتابة سنوات الرصاص)، ويشير القارئ إلى أن جل هؤلاء الكتاب كتبوا التخييل الذاتي جاعلين موضوعاتهم تنهل من تجاربهم الشخصية ومخزونهم الثقافي وتقديرهم لذواتهم والقيم التي آمنوا بها ودافعوا عنها و «في هذا الإطار السوسيو – سياسي والثقافي كتبت أخاديد الأسوار»[7]

هكذا فإن أخاديد الأسوار أجابت عن سؤال جنس أدبي معاصر وهو التخييل الذاتي الذي «يستثمر كل عناصر الرومانيسك قصد إعادة ترميم الذاكرة من خلال جعل الذات منطلقا للتعبير وغاية له »[8]

---

[1] – عثماني الميلود "أخاديد الأسوار" أو انبعاث الفنيق: الأسئلة الأنطولوجية والأجناسية مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج: مرجع مذكور، ص: 55.

[2] – المرجع نفسه، ص: 55.

[3] – المرجع نفسه، ص: 55.

[4] – المرجع نفسه، ص: 57.

[5] – المرجع نفسه، ص: 58.

[6] – المرجع نفسه، ص: 58

[7] – المرجع نفسه، ص: 59.

[8] – المرجع نفسه، ص: 60.

وهذا ما سماه القارئ بالتذويت الذي يستوعب الماضي والحاضر، ويؤسس عالما من القيم الجمالية والإديولوجية، وذلك بإعادة بناء هوية المؤلفة من خلال الإجابة عن سؤال من أكون؟

ويخلص القارئ في نهاية قراءته إلى أن أخاديد الأسوار «نص يضاف إلى أسماء التخييل الذاتي المغربي والعربي، مسهما بذلك في تمتيع التعبير الأدبي الذاتي بأقصى درجات التجنس في تربة الأدب المغربي المعاصر»[1].

[1] – عثماني الميلود "أخاديد الأسوار" أو انبعاث الفنيق: الأسئلة الأنطولوجية والأجناسية مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان: قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج: مرجع مذكور، ص: 60.

4- تلقي سعيد جبار بعنوان: "أخاديد الأسوار" ذاكرة بين اللذة والألم:

إن القارئ سعيد جبار، قبل أن يغوص في قراءته، يتحدث عما يسمى بـــ «لذة القراءة» الذي يعكس نفس معنى "لذة النص" التي أشار إليها بارت. فهو كمتلق، يعرف لعبة قراءة نص إبداعي ما، وما يتبعها من إحساسات وتماه مع الأحداث وتعاطف مع شخصيات ومعاداة شخصيات أخرى، كما أنه يعي تقنيات التلقي التي ينتج عنها تعدد الرؤى التأويلية، وانطلاقا من هذه الخلفية أقبل القارئ سعيد جبار على قراءة أخاديد الأسوار التي تمثل في رأيه « إضافة معنوية مهمة بالنسبة للرواية المغربية التي أصبحت ترسم لنفسها مسارا متميزا خلال العقدين الأخيرين»[1] وبهذا فهو يصدر حكمه على الرواية مسبقا – ربما – كدعاية للرواية التي وقع في شغفها بما أحدثته في نفسيته من مشاعر وهو يقرأ سطرا بعد سطر بلهفة ولذة حسب تعبيره.

إن أخاديد الأسوار، شكلت للقارئ انزياحا عما قرأه من نصوص عديدة حيث يقول:

«يختلف هذا النص "أخاديد الأسوار" عن العديد من النصوص الروائية بالغياب التام للحدث المتنامي في الزمن، وغياب الشخصيات الفاعلة المساهمة في تطور هذه الأحداث. فالشخصيات هي شخصيات ذاكرة، والأفعال السردية هي الأخرى أفعال ذاكرة تستحضر من ماض تتصارعه الأفراد والأحزان، دون أن تختط هذه الذاكرة لنفسها مسارا تطوريا ينطلق من نقطة زمنية معينة لنرى نموها وتطورها وهي تقدم هذه الأحداث – الذكريات»[2]

تجيب قراءة سعيد جبار عن سؤال الذاكرة وطرق اشتغالها في رسم أخاديد الأسوار، وخلص إلى أن الذاكرة في أخاديد الأسوار« تشتغل في شبه ذهاب وإياب خلال فترة زمنية أشارت إليها الساردة في البداية ب"ربع قرن" من خلال قولها: "هل أستطيع إلغاء ماض بشساعة ربع قرن من الذاكرة»[3].

---

[1] – سعيد جبار: أخاديد الأسوار ذاكرة بين اللذة والألم، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص:: 73.

[2] – المرجع نفسه، ص: 74

[3] – المرجع نفسه، ص: 74.

قبل أن يغوص القارئ سعيد جبار في سؤال الذاكرة وجوابه داخل أخاديد الأسوار، يطرح سؤالين وهو يتابع الذاكرة السردية في هذا النص، وهما:

«أ- لماذا هذا الاحتفاء الهستيري بالذاكرة؟

ب- ما الغاية من استحضار هذا الماضي؟»[1]

إن الذاكرة في رأي القارئ ما تزال حتى الآن «موضوع دراسات فلسفية ونفسية واجتماعية، يحاول كل اتجاه من جهته، أن يحدد خصوصيات هذه الملكة في علاقتها بالفكر الإنساني بصفة عامة، وبالتالي فإن تعدد التخصصات المهتمة بالذاكرة جعل مجالها يتسع كثيرا حتى أصبح من المستحيل الإلمام بكل جوانبها»[2] إلا أن ما يهم القارئ فيما يخص الذاكرة، هي تلك العلاقة التي تربط الذاكرة بالسرد، وبالضبط ذاكرة الساردة التي تقوم بفعل التذكر، بطرحها عدة أسئلة ك: لماذا التذكر؟ هل الساردة تتذكر كل شيء؟ ثم سؤاله حول كيفية غربلة الوعي الذاتي لهذه الذكريات، ولكي يحصل القارئ عن جواب لسؤال الذاكرة داخل أخاديد الأسوار، ينهل من ذخيرته المعرفية فيستدل بأقوال بيير جاني p.jannet عن الذاكرة، حيث يقول هذا الأخير:

- «الذاكرة هي قاعدة الذات في هذا العالم، وقاعدة الخلود في العالم، وقاعدة الخلود في العالم الآخر، فهي العمق الأساسي الذي تتأسس عليه القدرة الإبداعية للفكر»

-«إذا امتلك الإنسان في وعيه كل ماضيه، فإنه سيصبح ضائعا في حلم لامتناه، غير قادر على النسيان، غير قادر على الاختيار، والمسلك الصحيح هو أن تعرف كيف تتذكر وأن تعرف كيف تنسى»[3]

بهاتين القولتين، وجد القارئ سعيد جبار جوابه في عمق الرواية، فانطلاقا من القولة الأولى، تكون الذاكرة داخل أخاديد الأسوار "حيزا للذهاب والإياب بين عالمين»[4]

وهو الفعل الذي كانت تقوم به أنا الساردة في عالمها الورقي مخاطبة «الأنت» المسرود له الموجود في العالم الآخر / الجزيرة السوداء كما سمتها الساردة، أما القولة الثانية فقد قادت القارئ إلى تصور يشكل اشتغال الذاكرة في الكيان الإنساني بشكل عام، إذ تدفع الذاكرة كل شيء دفعة واحدة وبالتالي «يصبح هذا

---

[1] – سعيد جبار: أخاديد الأسوار ذاكرة بين اللذة والألم، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 75.

[2] – المرجع نفسه، ص: 75.

[3] – المرجع نفسه، ص: 76.

[4] – المرجع نفسه، ص: 76.

المتذكر بين موقعين، إما في موقع حلم لامتناه فيكون في وضعية ضياع تام حيث يصعب الاختيار، ويصعب النسيان، وإما أن يسلك المسلك الصحيح "أن يعرف كيف يتذكر وأن يعرف كيف ينسى" وبهذا السلوك يمكنه أن يوجه الذاكرة التوجه الصحيح»[1] إذن فما موقع الساردة من هذين الموضعين وهي تتذكر حيث تقول: « إني في وضعية ضياع أم في وضعية ترشيد الذاكرة»[2]

وجد القارئ سعيد جبار جوابه في كون أن الساردة تعيد «إنتاج أفعال وأحداث وقعت في الماضي، كلها تقريبا ترتبط بحياتها الخاصة، في علاقتها بهذا الأنت، في فترات زمنية متلاحقة»[3]

يرى القارئ أن الساردة عملت على تأثيث الذاكرة، و لم تكن تائهة بين ذكرياتها «بل خطت طريقا واعيا محكما تربط من خلاله بين هذه الأحداث والوقائع المختلفة وهي تضع هدفا نصب عينيها»[4] وخلص القارئ إلى أن الذاكرة في أخاديد الأسوار كانت مجالا لمحاكمة الواقع مستحضرة "الأنت" المسرود له لأنه هو المكتوي أشد اكتواء بمرارة هذا الواقع، فتستحضره الساردة عبر الذاكرة لتلملم «جراح الذات وجراح الذاكرة لتنفجر دفعة واحدة وتبوح بهذا الركام من القضايا التي يتعلق حاضرها بماضيها... فالحاضر هو استمرار للماضي، وبيادق الرقعة يتبادلون المواقع لتستمر اللعبة على حالها وبصورتها المتعددة الأبعاد»[5] من هنا يستشف القارئ أن الذاكرة تستحضر المحاكاة والتي هي النواة المركزية للفعل السردي في الرواية حسب قراءة سعيد جبار، وهي محاكمة هذا الواقع الموبوء الذي أسال دماء جراح ماضي الساردة وماضي مأساة الزوج الذي تناجيه الانا الساردة والتي لا تتوقف عن طرح أسئلة عن أسباب معاناة الزوج المعتقل، سوى أنه كان مناضلا حرا وشريفا فسيلان الذاكرة لا يتوقف عن علامات الاستفهام والأسئلة المتعاقبة «هي أسئلة لا ترتبط بذات جاهلة تبحث عن معرفة في مكان ما أو من شخص ما، ولكنها أسئلة العارف العالم الذي يهدف من ورائها إبراز مواقع الخلل في الوقائع التي استحضرتها الذاكرة وأججت نيران وجدان أنا الساردة"»[6] ويدعم القارئ ما ذهب إليه بأمثلة من نص أخاديد الأسوار:

تذكر طبعا ضحايا الأيام السوداء...ضحايا السجون والمعتقلات السرية. ألست واحدا منهم؟ ص:22

---

[1] – سعيد جبار: أخاديد الأسوار ذاكرة بين اللذة والألم، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 77.

[2] – المرجع نفسه، ص: 77.

[3] – المرجع نفسه، ص: 78.

[4] – المرجع نفسه، ص: 78.

[5] – المرجع نفسه، ص: 80.

[6] – المرجع نفسه، ص: 81.

- ✓ هل يمكن تعويض مافات؟ وبأي مقياس تقاس الآلام والمعاناة؟ ص: 22
- ✓ ألا تجد نفسك غريبا في وطنك وأهلك وعشيرتك لانك لا تتقن لغة أخرى غير لغة بلادك؟ ص: 67.
- ✓ الأحلام التي صارعنا من أجلها، هل كانت تستحق كل تلك الآلام والمعاناة؟ ص: 75.
- ✓ والذين كانوا يلهبون حماسنا بخطبهم الرنانة هل كانوا فعلا مؤمنين بما يقولون أم أنهم فقط كانوا يستثمرون موهبة يتوفرون عليها ويستمتعون بقدراتهم البلاغية المؤثرة. ص:79 »[1].

من هنا يرى القارئ سعيد جبار أن الساردة «أطلقت العنان للذاكرة تستحضر الذكريات... رفقة هذا "الأنت" الذي يساعدها على التذكر»[2].

[1] – سعيد جبار: أخاديد الأسوار ذاكرة بين اللذة والألم، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 81.

[2] – المرجع نفسه، ص: 86

5- تلقي يحيى بن الوليد بعنوان: أخاديد الأسوار حفريات في ذاكرة مرحلة:

يعتبر القارئ يحيى بن الوليد أن رواية أخاديد الأسوار تدخل في إطار ما يسمى ب "الكتابة السجنية" أو "ما بعد السجنية " أو هي كتابة جاءت كغيرها من النصوص الروائية والسيرة الذاتية والشعرية واليوميات والمحكيات التي ظهرت «على مدار الفترة الأخيرة نتيجة شبه "انفراج سياسي"»[1] لذلك تمحورت الكتابة في نص أخاديد الأسوار حول موضوع السجن، وهذه هي القضية الجوهرية التي أجابت عنها قراءة يحيى بن الوليد، قراءة تؤكد على انزياح الكتابة السجنية عند الزهرة رميج عن تلك الكتابات التي تشبه«الشهادة الزاعقة»[2] أو «المنشورالسياسي»[3] ورأى أن نص أخاديد الأسوار يتراوح بين «التحقيق والتخييل»[4] بعيدا عن التخشب اللغوي و الاديولوجي حسب تعبيره.ولكي يزكي جوابه المتمحور حول السجن و الاعتقال فترة السبعينات، أقحم المعلومات البيبيوغرافية للكاتبة التي عاشت في قلب المعترك حيث حصلت على الإجازة عام 1973 في كلية الآداب بفاس إذ كان الطلبة يحلمون بالشعر والثقافة والثورة والتغيير. لهذا جاء نص أخاديد الأسوار ليفكك تاريخ هذه المرحلة التي كانت تعج بالاعتقالات، فما كان من الكاتبة الزهرة رميج إلا أن توثق هذه المرحلة عبر كتابة شفافة رغم لغم الموضوع الذي يجسده اعتقال زوجها. من هنا ركز القارئ على حرقة السجن التي اكتوت بها المؤلفة قبل أن يكتوي بها زوجها الذي فرقهما الموت بعد خروجه من السجن.

إن القارئ محملا بمعرفة الفترة السبعينية التي كانت تغلي بالأفكار الثورية وشيوع التيار الماركسي المشبع بالتغيير والثورة والمطالبة بمجتمع تسوده العدالة والحرية والمساواة والديمقراطية، إلا أن يد النظام كانت تطارد المناضلين، والقارئ وهو يبحث عن جوابه المتمحور حول السجن والمعتقلين، يجد نفسه أمام رواية تزكي حنينه بدوره إلى تلك الفترة، فيركز على سيكولوجية الإنسان المقهور الذي يستنبطه من الرواية ، حين دخل الزوج في نقاش مع ابنه الذي كان يعد إنشاء في موضوع الفلسفة عن الإنسان المقهور، وعلى الرغم من أن مكتبته غاصة بالكتب الفلسفية كان جوابه:« الإنسان المقهور أمامك، انظر إلي يا بني واكتب موضوعك! ص54 »[5] إن القارئ ملم بنفسية المعتقل السياسي الذي يصيبه الانهيار بعد خروجه من السجن حيث قطع الصلة مع أي تنظيم حزبي، واحتفظ فقط بالرمز (المهدي بن بركة) الذي اغتيل واعتبرها السجين أبشع الجرائم السياسية.

---

[1]– يحيى بن الوليد: أخاديد الأسوار، حفريات في ذاكرة مرحلة، مضمن في كتاب ضد الصمت والنسيان قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي ، مرجع مذكور، ص: 88.

[2] – المرجع نفسه، ص: 89.

[3] – المرجع نفسه، ص: 89.

[4] – المرجع نفسه، ص: 89.

[5] – المرجع نفسه، ص: 92.

إن جواب القارئ عن الاعتقالات السياسية في السبعينات، قد وجده في ثنايا أخاديد الأسوار التي أزاحت الستار عن مسكوت هذه الفترة، إلا أنه يراها «تظل من المواضيع الخلافية في التاريخ السياسي والثقافي للمغرب المعاصر»[1] وإذا كان القارئ يختلف بأن السبعينات تحولت إلى «عقيدة» كما عند البعض، فهو يرى على الأقل أنها كشفت عن «تقاطع الثقافي والسياسي بتورط المثقفين على مستوى الإسهام في قلب "الأسئلة الحارقة" بحثا عن "أجوبة معينة" »[2] وفي خاتمة قراءته، يشير القارئ إلى أنه بالرغم أن نص أخاديد الأسوار كشف مستور سجناء الرأي، فهو «لا يعدو أن يكون بذرة لتناسل مراكز دلالية أخرى، الغاية منها محاولة رسم "أفق" للمغرب في انفجاره الثقافي وفي تململه القيمي وفي خوائه السياسي الموازي»[3] ويثير القارئ مسألة مهمة في كون بعض مسوقي "الاعتقال السياسي" وإشهار فترة الانفراج مع ما يسمى بالإنصاف والمصالحة قد ضيعت فعلا النضال، وهذا ما لم يحصل في رواية الزهرة رميج التي شددت «على الجوهر الإنساني»[4] دون أن تسقط في الدرامية والسوداوية التي عادة ما يفرضها موضوع في حجم السجن في « الرواية تسعى إلى تعميق الأمل، بل وتجدد الولادة، ومن ثم يمكن فهم النهاية الرومانسية الجبرانية الحالمة بولادة "غابة النخيل" و "البستان الجميل" و"البحر العميق" و"الفجر المضيء»[5].

---

[1] – يحيى بن الوليد: أخاديد الأسوار، حفريات في ذاكرة مرحلة، مضمن في كتاب ضد الصمت والنسيان قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي ، مرجع مذكور،ص: 92.

[2] – المرجع نفسه، ص: 99.

[3] – المرجع نفسه، ص: 99.

[4] – المرجع نفسه، ص: 100

[5] – المرجع نفسه، ص: 100.

6- تلقي عبد الحق ميفراني بعنوان: كي يهدأ العصف:

يموقع القارئ عبد الحق ميفراني رواية أخاديد الأسوار ضمن الطفرة النوعية التي حققتها الرواية المغربية بشكل عام في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، حيث يقول «وقد عرف المشهد الروائي طفرة في الإصدارات التي تعالج مرحلة الاعتقال»[1].

وإذا كانت رواية أخاديد الأسوار هي بمثابة بوح لا ينتهي ومناجاة إنسانية موجهة إلى "الأنت" والمسرود له وهو الزوج، فيمككنا القول إن قراءة عبد الحق ميفراني بدورها قراءة بوحية، إذ وقع في شغف الرواية وتماهى مع أحداثها، وطغت عليه أحاسيسه قبل أن تطغى عليه أية رؤية نقدية، فجواب مرحلة السبعينات، فترة المظاهرات والأفكار الثورية وما تبعها من اعتقال المناضلين، جعله ينساب في قراءته لأخاديد الأسوار، حتى يمكننا القول إن قراءته بمثابة نص إبداعي ثان، ينتقل من الحديث عن الخيبات والانكسارات فترة السبعينات ليصل إلى الفترة الراهنة حيث يسود الإرهاب والغطرسة من العراق إلى المغرب إلى فلسطين، وهو ما سطرته فنيا الكاتبة في نصها.

إن القارئ يعيد بوح الساردة في إطار قراءته التي بدورها تسعى إلى التطهير كما استشفه القارئ في حكي الزهرة رميج، حيث يقول: «النص أخاديد الأسوار يحكي عن تلك الأخاديد التي وشمت جسد الساردة في بناء شبه بالأوطوبيوغرافي، حكي أشبه بطقس روحي للتطهير»[2].

---

[1] – عبد الحق مفراني: كي يهدأ العصف، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان: تنسيق، إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 102.

[2] – المرجع نفسه، ص: 102.

7- تلقي محمد البوزيدي: البوح بالأسرار في "أخاديد الأسوار للروائية الزهرة رميج:

استهل القارئ محمد البوزيدي قراءته لأخاديد الأسوار، لما بين سطور إهداء الكاتبة الزهرة رميج روايتها إلى زوجها ورفيقيها عبد القادر الشاوي وعبد السلام الباهي والمناضلين الذي لم يبتغوا من نضالهم جزاءا ولا شكورا، مما فتح أمامه باب معرفة انتماء الكتابة نفسها لخط إيديولوجي معين وهو «التيار التقدمي الذي قدم شهداء عديدين طوال السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، دفاعا عن قيم ومبادئ خاصة»[1] ليبني على استخلاصه هذا قراءته التي تضمنت جوابه الذي استنتجه من خلال سؤال البوح عن الجراحات المضمنة في روح ثنايا أخاديد الأسوار واختزل هذه الجراحات في:

أ- جرح الكتابة.
ب- جرح الزوج.
ج- جرح الوطن.
د- جرح المجتمع

إن القارئ محمد البوزيدي الذي أرقه سؤال الجرح، يستنبط جوابه من الكتابة ذاتها، كرسالة إلى الزوج المناضل الراحل، حيث تعمق في نفسية الكاتبة التي ترفض الانصهار في المجتمع بعدما أدركت ميوعته، خاصة وذكرى الراحل ما زالت تسكن كينونتها سيما وأنها مازالت «محافضة على المبادئ التي ناضل من أجلها الشرفاء الذين أهدت إليهم الرواية، لكن عوض قطف الزهور وثمار مرحلة التضحيات، تكتشف أن الواقع أصبح شيئا آخر، غير ما كان يطمح إليه الراحل ورفاقه، بل إن هذا الوطن الذي ناضلوا من أجله، أصبح يبتعد كواحة سراب عنها حين تحاول هي أن تقترب منه»[2] فيخلص القارئ إلى أن هذه الصدمة أججت في الكتابة جرح الحزن الذي تستشعره، ويدعم جوابه المضمن في الجرح بأمثلة من بوح الكاتبة وهي كالتالي:

«أصبحت في حيرة من أمري21، شربت الحزن حتى الثمالة لدرجة لم أعد أطيق معها أحدا 15، ينتابني غضب أسود 116، أرى الحزن 9، أحمل جرحي بداخلي وأمضي 10، قلبي منتفخ 116، الندم ينهش نفسي 55، الإحساس بالشفاء والتعاسة43، ومع كل يوم جديد يزداد التريف حدة 15،ورغم مرور

[1] – محمد البوزيدي: البوح بالاسرار في "أخاديد الأسوار" للروائية الزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص:107.

[2] – المرجع نفسه، ص: 112.

الزمن فالجرح لا يزال مفتوحا عن آخره 18، من يداوي جرحي11 ، يوقف نزيفي 15، أصبحت زاهدة في كل شيء70 »[1].

ثم ينعرج القارئ نحو جرح الزوج الراحل الذي ضحى من أجل الوطن ليعيش معاناة الاعتقال داخل السجن، فيخلص القارئ إلى أن هذا الاعتقال نقش جرحا داخل نفسية الراحل، وذلك بسبب الخيبة وانكسار الآمال المعلقة، فيتساءل القارئ إذا أحب الأبناء الوطن هل أحب الوطن أبناءه بنفس المودة؟

إن جواب القارئ عن هذا السؤال يستنبطه من صرخة الكاتبة داخل أخاديد الأسوار، مدعما صرختها من خلال الأمثلة التالية:

«أقتفي أثاره... أقترب... يبتعد 38، وطننا لا يمجد سوى الأموات، ولا يدرك فيه الأفراد إلا بعد فقدانهم إذا كانوا محظوظين 53، خاصة أن هناك رجالا ونساء ضحوا بالغالي والنفيس في سبيل الوطن، لن يذكرهم التاريخ أبدا، لن نطلق عليهم صفة مقاوم، لن يستفيدوا...لن تعرف هوياتهم... لن تزار قبورهم »[2]

إن القارئ لا يتوقف عن نبشه في ثنايا الأخاديد، ليجد جوابه الدائم الناتج عن طرحه للسؤال الجوهري وهو ذلك الجرح الذي ينهش الورق الإبداعي للروائية الزهرة رميج، حيث يرى أن الوطن بدوره يئن تحت وطأة الجرح المتمثل في «الفساد وعدم القيام بالواجب»[3] ويستدل بقول الكاتبة وهو: « لا يمكن قضاء أي أمر مهما كان بسيطا دون اللجوء إلى المعارف والوسائط والرشاوي 126»[4] كما أن الكاتبة تؤجج غوص القارئ داخل نتوءات أخاديد الأسوار ليستخرج جرح الشعب الذي يئن بدوره تحت وطأة تهاون أعضاء البرلمان ورجال التعليم ويستدل على ذلك بمقاطع سردية داخل الرواية، تقول الكاتبة: « فممثلو الشعب في البرلمان لا يتورعون عن التمثيل والبهرجة في قاعة الجلسات وافتعال صراعات شكلية، بل وصل مستواهم إلى تبادل الشتائم الذي يندى لها الجبين106...أما فئة رجال التعليم فتتعمد التقصير في واجبها حيث استفحلت ظاهرة الغياب في صفوف التعليم 107»[5].

---

[1] – محمد البوزيدي: البوح بالاسرار في "أخاديد الأسوار" للروائية الزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 118.

[2] – المرجع نفسه، ص: 115.

[3] – المرجع نفسه، ص: 115.

[4] – المرجع نفسه، ص: 116.

[5] – المرجع نفسه ، ص: 116.

أما سؤال جرح المجتمع فجوابه جليا لديه من خلال محاولة الكاتبة النبش فيه عبر عدة جبهات «فالوضع غير صحي وغير سوي مما يحيل إلى وجود خلل ما في النسق المجتمعي العام: سياسيا واقتصاديا واجتماعيا... خلل طالما ناضل الزوج لإصلاحه»[1].

إن الجراح التي أحسها القارئ وهو يقرأ رواية أخاديد الأسوار، وجد آثارها بادية في كل ثنايا الفضاء المجتمعي الخاص والعام كما هي بادية للعيان في الواقع المادي، وهذا ما جعله يذهب إلى القول بأن: « الزهرة رميج حين تحكي لنا، لا تنطلق من فراغ، بل تروي شبه سيرة ذاتية كان الزوج أحد أبطالها، حيث، عانى الأمرين من رفاقه الذين من المفروض أن يتقاسموا معه نفس القناعات لتحقيق أهداف نبيلة تتمثل في وطن جميل يعم فيه الرخاء، وتتحقق فيه أحلام المقاومين الذين ضحوا بالغالي والنفيس في سبيل حرية واستقلال بلادهم »[2] إن قراءة محمد البوزيدي، بدورها جاءت ملفوفة في جراحات، عكست جراحات أخاديد الأسوار، والملاحظ وهو يقرأ هذه الجراحات كتابة وسردا عن المؤلفة، لم يستعمل مصطلح ساردة أو راوية، إنما كان يسمى من قامت بفعل السرد باسمها الحقيقي وهو "الزهرة رميج" والفرق بين المصطلحين، لا يخلو من رؤية نقدية في كون مصطلح الساردة يضعنا أمام استعمال مسافة بين الكاتبة ومن تقوم بفعل السرد وعوض أن يضع أخاديد الأسوار في خانة التجنيس الروائي كما جاء مكتوبا في عنوان المؤلف، وضعها في خانة سيرة ذاتية، مما جعله يطابق بين حياة المؤلفة مع ما كتبته، وهذا تصور لا يمكننا أن نقول إنه تصورا كلاسيكيا للعمل الأدبي بقدر ما نذهب إلى القول بأن الرواية أثرت في أحاسيس القارئ إلى درجة التماهي الروحاني.

---

[1] – محمد البوزيدي: البوح بالاسرار في "أخاديد الأسوار" للروائية الزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار للزهرة رميج، تنسيق: إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 117.

[2] – المرجع نفسه، ص: 118.

8- تلقي إدريس الخضراوي بعنوان: الكتابة الاستعادية وثقافة المقاومة: قراءة في رواية "أخاديد الأسوار" للكاتبة الزهرة رميج:

إن قضية الاعتقال إلى جانب الكولونيالية وجدوى الكتابة هي ما تشكل سؤال القارئ حيث اعتبر رواية أخاديد الأسوار احتلت« موقعا خاصا ومتميزا بين الأعمال السردية الجديدة، خاصة تلك التي تنهض بتحقيق تمثيل سردي وثقافي لتجربة الاعتقال»[1] فحاول القارئ النبش في هذه القضايا، ليجدها المحور الذي بأرت الكاتبة عليها مصفاة سردها. عبر استحضار الذاكرة كفضاء يجمع الساردة و«الأنت» المخاطب المتمثل في الزوج المناضل السياسي الراحل وهي: «ذاكرة أبعد ما تكون عن الهوس بالنفس الذي يمكن أن تجده في أجناس أخرى، تستعيد الماضي مثل السيرة الذاتية أو اليوميات»[2] ليخلص إلى أن العلاقة التي تربط بين ضمير المتكلم الساردة والكاتبة الواقعية، يجعل من الصعب، إحداث المسافة المطلوبة بينهما ومن ثم يؤكد على التصنيف الأجناسي للرواية داخل ما يسمى ب «التخييل الذاتي » هذا التخييل الذاتي الذي يكشف « عن التشابه الملتبس الذي يوجد بين السيرة الذاتية والرواية بضمير المتكلم، وللتخييل الذاتي وجهان إما أن يكون صحيحا أو غير صحيح، وتوكيدا صريحا أو صحيح، فهو يجمع بين الرواية (التزام يتم تصنعه) والسيرة الذاتية (التزام صريح)»[3] حيث يخلص القارئ إلى أن كل كتابة لها من المشروعية ما يمكن أن توصف بسيرة للذات. ومن هنا في رأي القارئ تبقى الحدود بين الأجناس حدودا «اصطنعها التفكير في الأدب»[4] وهي لا يمكن أن تقطع حبل السرة بين الكاتب وإبداعه. وهو ما ينطبق على الزهرة رميج مع ما أبدعته. فاسترسال ذاكرتها وندوبها التي تخزن معاناة اعتقال زوجها لمجرد آرائه السياسية وحبه للوطن وإيمانه بالتغيير، يجعل القارئ يقع في التماهي مع جراحات هذا المناضل الذي مات حسرة على انهيار المبادئ وغطرسة النظام. فقضية الاعتقال هو ما تحاول قراءة إدريس الخضراوي الإجابة عنها، فعبر استحضاره الكتابة لماضي زوجها، تكتب معاناة هذا الزوج المناضل الذي ضاق المرارة والجراحات بسبب الاعتقال، ومن زاوية قراءة القارئ يؤكد منظور الناقد الأمريكي بيل أسكرفت في كتابه "الرد بالكتابة" بمعنى الرد على الكولونيالية في آداب المستعمرات القديمة من هذا المنطلق، فإن استحضار لمقولة بيل اسكرفت، يصل إلى غايته التي تسعفه على قراءة أخاديد الأسوار من حيث أنها قراءة لكتابة "المقاومة" «مقاومة تتوجه إلى الآخر القريب، وتجادل على

---

[1] – إدريس الخضراوي: الكتابة الاستعادية وثقافة المقاومة: قراءة في رواية "أخاديد الأسوار" للكاتبة الزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار" للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص:129 .

[2] – المرجع نفسه، ص– ص: 130–131.

[3] – المرجع نفسه، ص: 131.

[4] – المرجع نفسه، ص: 132.

ادعاءاته بصدد المصالحة والتوافق وطي صفحة الماضي»[1] وهنا يكمن جواب من أجوبة القارئ فيما يخص جدوى الكتابة التي تخوض في «تشييد ما تعتبره أشكال تشويه وتحريف للحقائق» مستندا لما تروم إليه الكاتبة الزهرة رميج نفسها لمنظورها الخاص حول الكتابة التي «لا تمتلك مبرراتها إذ لم يكن هاجسها تمثيل جوهر الانسان»[2].

[1] – إدريس الخضراوي: الكتابة الاستعادية وثقافة المقاومة: قراءة في رواية "أخاديد الأسوار" للكاتبة الزهرة رميج، مضمن في كتاب: ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار" للزهرة رميج، تنسيق إدريس الخضراوي، مرجع مذكور، ص: 132.

[2] – المرجع نفسه، ص: 313.

استنتاجات حول تلقيات أخاديد الأسوار:

إن استنتاجاتنا حول تلقيات كل من روايتي عام الفيل لليلى أبو زيد وعزوزة للزهرة رميج، جعلتنا نقسم التلقي للرواية النسائية المغربية إلى نوعين من التلقي، تلقي أنثوي وتلقي محايد، وكما أسلفنا الذكر، فإن التلقي الأنثوي هو الذي يعتمد على معجم المصطلحات التي تندرج فيما يسمى بقضية المرأة وواقع المرأة ودونية المرأة وكتابة الأنثى،وخلصنا إلى أن هذا التلقي كان مهيمنا على التلقي المحايد في قراءة عام الفيل وعزوزة، وقصدنا بالتلقي المحايد ذاك الذي يقرأ الإبداع النسائي في حياد تام عن استعمال معجم المصطلحات السالفة الذكر في القراءة، مع الإشارة إلى استعمال الكتابة النسائية.

أما في ما يخص استنتاجاتنا حول تلقيات رواية أخاديد الأسوار، فقد وجدنا أنفسنا فيما يسمى بتخييب الأفق إذ كقارئة لهذه التلقيات، وجدت نص أخاديد الأسوار انزاح تماما عن التلقيات التقليدية للكتابة النسائية، فلم تواجهنا مصطلحات من قبيل دونية المرأة أو واقع المرأة أو القضية النسائية أو خصوصية الكتابة النسائية، إنما كنت أمام تلق منفتح على ما هو إنساني وكوني بالدرجة الأولى. وهنا نتساءل، هل تحققت نبوءة الدكتور الناقد حميد لحميداني في أن التأكيد على خصوصية الكتابة النسائية رهين « بزوال الوضع الإنساني الذي يشرط المرأة في العالم العربي»[1].

هل هذا يبشر بتغيير الشرط النسائي في الألفية الثالثة، لكي تخرج لنا الروائية الزهرة رميج بمولود روائي كأخاديد الأسوار، قضيتها الأساسية هي قضية النضال والاعتقال والإيمان بالأفكار الكبيرة كالثورة على النظام والواقع، التي تزامن إصداره في إطار تلك الموجة من الكتابات حول «سنوات الجمر والرصاص» وهذا ما اتفقت عليه كل التلقيات تقريبا، في المقابل انفتحت على أسئلتها ودلالاتها الخاصة بها، لأن رواية أخاديد الأسوار تنادي على التعددية القرائية لما طرحته أولا لمسألة التصنيف الأجناسي، فجل القراء اتفقوا على أن أخاديد الأسوار ليست رواية بقدر ما هي تصنيف في جنس «التخييل الذاتي».

فهذا القارئ محمد اقضاض يذهب إلى أن أخاديد الأسوار تدخل في إطار « التخييل الذاتي» حيث في رأيه: « الشخصية تكتب سيرتها الذاتية الخاصة وتكون غير مرتبطة بالضرورة بسيرة الكاتبة ولو أنها تحمل معطيات بديهية من هذه السيرة»[2] لذا فتصور محمد أقضاض للرواية يتمثل في كون أخاديد الأسوار « شكل من أشكال أدب الأنا»[3].

---

[1] – كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار: د.حميد لحميداني، مرجع مذكور، ص: 7.

[2] – قراءة محمد أقضاض مضمنة كتاب ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 24.

[3] – المرجع نفسه، ص: 24.

أما القارئ محمد الداهي فيختلف مع المؤلفة الزهرة رميج في تصنيف اخاديد الأسوار داخل خانة الرواية، ويدرجها بدورها في جنس « التخييل الذاتي»، إذ الروائية في رأيه أنتجت الحقيقة ولكن « حقيقة سردية تنفصل عن ذاتها محاولة سبر أغوارها»[1]، وهي كتابة تسعى إلى التحرر من الرقابة الذاتية، لتقول أناها كما تحسها وكما عايشتها ولتقول ما تريد دون قيد.

في حين نجد القارئ عثماني الميلود يذهب إلى أن الرواية ليست بأوطوبيوغرافية وليست برواية، إنما «هي تخييل ذاتي» وذلك في رأيه لغياب الحدث وأحادية الشخصية، وعليه فإن أخاديد الأسوار في رأي القارئ عثماني الميلود « تمثل جنس أدبي معاصر وهو التخييل الأدبي الذي يستثمر كل عناصر الرومانيسك قصد إعادة ترميم الذاكرة من خلال جعل الذات منطلقا للتعبير وغاية له»[2]، وبذلك يذهب القارئ إلى أن أخاديد الأسوار نص يضاف إلى رأسمال التخييل الذاتي المغربي والعربي مسهما في ذلك في تمتيع التعبير الأدبي الذاتي بأقصى درجات التجنيس في تربة الأدب المغربي المعاصر.

كما نجد القارئ سعيد جبار يشير في قراءته إلى أن نص أخاديد الأسوار شكل انزياحا عن العديد من النصوص الروائية بالغياب التام للحدث المتنامي في الزمن وغياب الشخصيات الفاعلة والمساهمة في تطور هذه الأحداث ف « الشخصيات هي شخصيات ذاكرة والأفعال السردية هي الأخرى أفعال ذاكرة تستحضر ماض تتصارعه الأفراح والأحزان دون أن تختط هذه الذاكرة لنفسها مسارا تطوريا ينطلق من نقطة زمنية معينة لنرى نموها وتطورها وهي تقدم هذه الأحداث- الذكريات»[3].

بالمقابل يذهب القارئ يحيى بن الوليد في كون أخاديد الأسوار تنتمي إلى « الكتابة السجنية» والتي جاءت في إطار تلك « النصوص الروائية والسير ذاتية والشعرية واليوميات والمحكيات التي ظهرت على مدار الفترة الأخيرة نتيجة شبه انفراج سياسي»[4].

كذلك يرى القارئ عبد الحق ميفراني أن أخاديد الأسوار جاءت نتيجة الطفرة النوعية التي حققتها الرواية المغربية بشكل عام في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، حيث عرف «المشهد الروائي في المغرب طفرة في الإصدارات التي تعالج مرحلة الاعتقال»[5].

---

[1] – قراءة محمد الداهي، مضمنة في كتاب ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 37.

[2] – قراءة عثماني ميلود، مضمنة في كتاب ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 69.

[3] – قراءة سعيد جبار، مضمنة في كتاب ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 74.

[4] – المرجع نفسه، ص: 75.

[5] – قراءة عبد الحق مفراني: مضمنة في كتاب: ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 192.

أما بالنسبة للقارئ محمد البوزيدي، فيرى أن أخاديد الأسوار سيرة ذاتية أكثر منها رواية، بعكسها لسيرة الكاتبة، وأنها كتبت ما عاشته عبر مسيرتها الحياتية إذ يقول بأن: « الزهرة رميج حين تحكي لنا لا تنطلق من فراغ، بل تروي سيرة ذاتية، كان الزوج أحد أبطالها حيث عانى الأمرين من رفاقه الذين من المفروض أن يتقاسموا معه نفس القناعات، وأن تجمعهم أهداف نبيلة تتمثل في وطن جميل يعم فيه الرخاء وتتحقق فيه أحلام المقاومين الذين ضحوا بالغالي والنفيس في سبيل حرية واستقلال بلادهم»[1].

أما القارئ إدريس الخضراوي بدوره فيذهب إلى القول أيضا بأن أخاديد الأسوار احتلت موقعا خاصا ومتميزا بين الأعمال السردية الجديدة «خاصة تلك التي تنهض بتحقيق تمثيل سردي وثقافي لتجربة الاعتقال»[2] وكذلك نجده يؤكد على التصنيف الأجناسي لأخاديد الأسوار داخل خانة « التخييل الذاتي» « الذي يكشف عن التشابه الملتبس الذي يوجد بين السيرة الذاتية والرواية وضمير المتكلم، وللتخييل الذاتي وجهان، أن يكون حيا أو غير فج، وتأكيدا صريحا أو غير صحيح، فهو يجمع بين الرواية (التزام يتم تصنعه) والسيرة الذاتية (التزام صريح)»[3] ويقول القارئ بإمكانية المشروعية لكل كتابة في وصفها سيرة مستدلا بتصريح الروائية الزهرة رميج حول الكتابة التي «اصطنعها التفكير في الأدب»[4] مستدلا بتصريح الروائية الزهرة رميج حول الكتابة التي «لا تملك مبرراتها إذ لم تكن هاجسها الأول تمثيل جوهر الإنسان».

إن نص أخاديد الأسوار هو نداء على قراءات لا تنتهي وتتوقف جميعها عند جراحاتها، حسب ما تنهل كل قراءة منها من حيث ما تجيبها على أسئلتها، أسئلة تتقاطع حول الحضور الطاغي لأحادية الشخصية في مناجاتها « للأنت» المسرود له/ الزوج والرفيق، عبر استيهامات الذاكرة، وحول فضح المسكوت السياسي في فترة السبعينات حيث اعتقالات المناضلين المتشبتين بالتغيير وبناء وطن يسود فيه العدل والمساواة وحرية التعبير.

إن كل القراء اتفقوا أن أخاديد الأسوار ما هي إلا صورة انعكاسية لما عايشته الروائية مع زوجها ورفيقها في النضال، وما تبع هذا من اعتقال الزوج وخروجه من السجن إلى الدخول إلى سجن آخر هو دخوله إلى المقبرة (الموت).

---

[1] – قراءة عبد الحق مفراني: مضمنة في كتاب: ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 103.

[2] – قراءة إدريس الخضراوي: مضمنة في كتاب: ضد الصمت والنسيان، مرجع مذكور، ص: 129.

[3] – المرجع نفسه، ص: 129.

[4] – المرجع نفسه، ص: 131.

يمكننا القول إن كل القراء وقعوا في شغف أخاديد الأسوار، لأنها جواب عن جراحات السبعينات التي ظلت في العتمة حتى الانفراج السياسي الذي أعقبه إصدار كتابات حول هذه المرحلة المعروفة، بمرحلة سنوات «الجمر والرصاص» ومن بين هذه الإصدارات رواية أخاديد الأسوار للروائية الزهرة رميج.

قراءاتنا الخاصة لرواية أخاديد الأسوار:

أخاديد الأسوار بين السيرة والمناجاة:

تعد الزهرة رميج بين الكاتبات اللواتي كتبن حيواتهن إبداعا. ورغم أن أخاديد الأسوار حسمت كاتبتها تجنيسها في خانة الرواية، إلا أن هذا يجعلنا نتريث –قليلا– أمام روح هذا النص لنحسم بدورنا كقراء التصنيف الأجناسي لهذا النص، ونؤكد على أن نص أخاديد الأسوار، ليس رواية وإنما ينتمي لجنس السيرة الذاتية، وإذا كانت المبدعة العربية المشرقية قد خاضت في كتابة هذا الجنس الأدبي كما نجد هذا مع لطيفة الزيات في «حملة تفتيش... أوراق شخصية» و«يوميات مسترجلة» لسعاد زهير، و«مذكرات طبيبة لنوال السعداوي و «رحلة جبلية..رحلة صعبة لفدوى طوقان، فإن الزهرة رميج، تصدر بدورها إبداعا، ينتمي لجنس السيرة الذاتية أيضا، رغم كتابة رواية في الغلاف، إذ حين نقرأ متن هذا المؤلف، نجده يؤشر على جنس إبداعي آخر، وهو جنس السيرة الذاتية.

وقد وضع فيليب لوجون Phelippe lejeune في كتابه "الميثاق الاوتوبيوغرافي" سنة 1975، التعاقد بين الكاتب والقارئ على أساس الصدق الأدبي عبر ما يسمى بالتطابق بين المؤلف والشخصية، ف «إن التطابق ينفي عالم التخييل ويتم التعامل مع العمل على أساس انه حقيقة الكاتب، والقارئ وفق ذلك ينبغي أن يصدق ما يقوله الكاتب، فمن خلال الميثاق، هناك تعاقد، ذلك أن مصطلح السيرة الذاتية يطرح إشكالا لشدة تشابهه مع الأجناس الأخرى، فهو قريب من السيرة الذاتية وقريب من الرواية »[1] ولذلك اقترح فيليب لوجون رواية السيرة الذاتية وأطلقها على كل النصوص التخييلية «التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد انطلاقا من التشابهات التي اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق وعلى الأقل اختار أن لا يؤكده»[2]

وربما حسب تخميننا فإن الروائية الزهرة رميج احتاطت من تأكيد هذا التطابق ووضعت أخاديد الأسوار في جنس الرواية عوض السيرة الذاتية، ولعل الإبداع النسائي في حاجة ماسة لهذا النوع الاجناسي المتمثل في السيرة الذاتية، لأنه ينفتح على تجارب حياتية تؤكد من خلالها المبدعة مسارها الحياتي وما يحصل من تجارب إلى حد التغلغل في الذات الأنثوية بشكل أعمق إذ «السيرة الذاتية النسائية تكشف لنا كيف

---

[1] – (لوجون) فيليب: السيرة الذاتية والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي –البيضاء– الطبعة الأولى: 1994، ص: 44.

[2] – المرجع نفسه، ص: 37.

تكتب النساء عن ذواتهن الخاصة، وعن الغرف الداخلية التي ينـــزوين داخلها وأيضا معرفة الأشياء التي يصمتن عنها، وتأريخهن لمرحلة معينة انطلاقا من منظورهن وإحساسهن بالأشياء بشكل مختلف»[1]

وهذا ما لامسناه في أخاديد الأسوار كسيرة ذاتية للمؤلفة، إذ كل ما في ثنايا هذا النص مطابق لواقع المؤلفة المادي، ولسنا هنا أمام تحقيق أو إسقاط أخاديد الأسوار داخل صنف السيرة الذاتية للزهرة رميج. ولكن انفجار الإبداع لديها المتمحور حول نضال زوجها واعتقاله، وكشف المستور عن سنوات الجمر والرصاص، وما عانته من مكابدة مأساة زوجها في السجن عقب اعتقاله ثم موته بعد خروجه من السجن، مطابق للمعيش الملموس خارج نصي الزهرة رميج، كإنسانة صنعها واقع السبعينات الذي كان يعج بالتيارات الثورية والتوق إلى الحرية ونشر العدل والمساواة والحلم بوطن بديل. سيما وهي ابنة الساحة الجامعية بفاس التي كانت تشكل في فترة السبعينات بؤرة للمناضلين الأوفياء لمبادئهم وقناعتهم التي تطالب بالتغيير.

لعل ديباجتنا هاته حول سيرة المؤلفة خارج نصها أخاديد الأسوار، هو ما لمسناه في مؤلفها. مقتنعين أننا لم نضع أنفسنا في أي إسقاط. ونحن هنا لا نستنطق منتوجها الإبداعي، بقدر تقديرنا لكتابة مثل كتابة أخاديد الأسوار للزهرة رميج كسيرة ذاتية وما ينتج عنها من جرأة أكثر. وبوح مشرع على مصراعيه عبر استحضار الذاكرة. فأخاديد الأسوار يمكن اعتبارها مناجاة الشخصية «للأنت» المسرود له وهو الزوج الراحل. حيث تخلو من الأحداث ومن حضور الشخصيات سواء كانت رئيسية أو ثانوية. فأخاديد الأسوار تركز على أحادية الشخصية التي تعكس «أنا» المؤلفة، ثم المسرود له (الزوج) من خلال ارتكازها على الذاكرة والبوح، فرحيل زوجها عنها إلى ما سمته بالجزيرة السوداء وتعني بها (العدم/ القبر) جعلها في انهيار تام تقاومه عبر الحديث إليه رغم الغياب. حديث يهون المأساة ملفوفا في كتابة إبداعية لا تخلو من فنية ورهافة الإحساس الذي يدل على وفاء هذه الشخصية. وهذا الاستحضار للذاكرة التي من خلالها يوجه الخطاب والحديث والبوح من طرف الشخصية إلى «الأنت» هو ما يؤكد بنية أخاديد الأسوار كتابة، الهدف منها التطهير، وما اعتماد الشخصية على مناجاة زوجها إلا تطهير أيضا، وسنحاول أن نستدل بهذه المقاطع البوحية من أخاديد الأسوار:

أ- «أشعر بدفء يدك، وهي تداعب وجهي... تتحسس ملامحه، كأنما تخشى أن لا تكون عادلة أو تتعرض لحرقة العتاب. أشم رائحة السيجارة تنبعث قوية وأنت تمرر بتلك القدسية المعهودة، أصابعك على شفتي. رائحة سيجارتك تثير في شعور لا يعلمه سواك، تهتز أغصان الشجيرات الخضراء اللامعة وكأنها تتشبث بآخر خيوط الشمس المائلة نحو الغروب. أحس بقشعريرة المساء، تمتد ذراعك

[1] – (لبصير) لطيفة سيرهن الذاتية –الجنس الملتبس– الناشر: النايا: سورية– دمشق، الطبعة الأولى:2013، ص: 19

لتلف بحرارتها كتفي العاريتين، تضمني إلى صدرك، تسكرني رائحة الطيب المنبعث من أنفاسك...فأتلاشى بين أحضانك»[1]

ب- «سأحدثك عما وقع هذا اليوم. كعادتي التي أدمنتها معك- والتي كنت تتذمر منها أحيانا- أن أعطيك تقريرا مفصلا عن كل ما أقوم منه. حاول وعيي الشقي أن يلتزم بقانون المسافات البعيدة، واحترام الحدود الفاصلة. لكن العادة لها سلطتها، وها أنا أجد نفسي أنساق رغم أنفي، لسطوتها، لقد كنت أمارسها بتلقائية وبحرية مطلقة، وليس لأنك شخص متسلط، متلصص، تريد معرفة الشاذة والفاذة، لا. أبدا. إذ لو كان الأمر كذلك لما فعلتها على الإطلاق، ألا تعرفني؟! لا أرضخ أبدا للظلم أو الشك أو التلصص البوليسي. لدي حساسية مفرطة اتجاه هذه الأمور كما تعلم، كنت أفعل ذلك عن طيب خاطر، كصديقة مع صديق، تجد متعة في أن تتحدث إليه أن تخبره، بكل ما يتعلق بحياتها. أن تكشف نفسها أمامه صفحة واضحة الخط، لا لبس، لا غموض، وأقوم بذلك كفعل تلقائي يضمن انسجامي الذاتي الذي لا أرضى عنه بديلا، وكوسيلة لتقريب المسافات وتجاوز الهفوات، وتنقية الطريق للعربة حتى تواصل طريقها دونما مخاطر» [2]

ج- «لقد زرعت لك الورود في الشرفة، لا هي كانت مزروعة من قبل، لكني أضفت إليها أنواعا أخرى، أصبحت أعتني بها عنايتي بأطفالي الصغار، أغذيها بالفيتامينات الخاصة، وأسمعها مقطوعات موسيقية لتنمو بسرعة. وتتألق فتدخل البهجة إلى نفسك وأنت تجلس على كرسيك الخاص في ركنك المفضل حيث كنت دائما تدخن سيجارتك...»[3]

إن هذه المقاطع (البوحية) تؤكد على الإحساس الرهيف لهذه الشخصية داخل أخاديد الأسوار، فهي تواجه مأساة رحيل زوجها عنها بالكتابة التي هي عبارة عن مناجاة بوحية تستحضره عبر الذاكرة، وكأنه جالس قبالتها. تنتزعه من الموت (الجزيرة السوداء) وتلبسه لباس الحياة، فيختلط عليها الخيال بالواقع. واقع أثر رحيل الزوج/ المأساة، ومواجهته عبر فعل التخييل في الحديث إليه، إنه انتصار الحلم- الاستيهامات- استحضار الذاكرة في مواجهة الغياب- (غياب الزوج)، إذ نشعر اتجاه هذا البوح بطوباوية هذه الشخصية لهذا البدخ من الوفاء والإخلاص لزوج غائب/ ميت.

إن الشخصية في بوحها عبر مناجاتها لزوجها الراحل قد نخر نفسيتها، و لم يلتئم جرحها وهو جرح زوجها الذي تعرض إلى الاعتقال بسبب نضاله. وفي فترة الانفراج السياسي ومحاولة النظام طي صفحة سنوات الجمر والرصاص الذي كان الزوج ضحيتها. حيث أصدر ما يسمى بالإنصاف والمصالحة وفي هذا

---

[1] – رواية أخاديد الأسوار: الزهرة رميج، دار فضاءات، عمان: الطبعة الأولى: 2015، ص:09.

[2] – المرجع نفسه، ص: 22.

[3] – المرجع نفسه، ص: 23.

الخضم. حاولت الشخصية جاهدة أن ترد الاعتبار لزوجها، لكن كان يرفض ذلك في حياته. وعند مماته أقدمت على هذه المحاولة وهي تحس بتأنيب ضميرها لأنها كانت تعرف مسبقا وجهة نظر الزوج الراحل في كون أموال العالم لا تعوض قسوة حيطان السجن ومعاناة الاعتقال. لذا فهي تخلو مع نفسها في طقس الكتابة/ الحديث/ المناجاة البوح إلى زوجها، بإخباره، حيث في مماته لا تخفي عنه ما تفعله: تقول في هذه المقاطع السردية:

أ- «ها أنا أراوغ مرة أخرى! ها أنا ألف وأدور، ولا أستطيع التوجه مباشرة إلى ذالك الأمر، لكنني سأستجمع كل قواي من جديد، لقد صممت العزم على إخبارك، وأنا أتكبد مشقة اختطافك من تلك الجزيرة السوداء ولن أترك مجهودي يذهب سدى، ولن أتركك غافلا عما يحدث، خاصة وأنه يعنيك بالدرجة الأولى، لهذا لن يمر هذا اللقاء ودون أن أبيض بيضتي وأنهي اللعبة علني أستريح»[1].

ب- «قبل فترة -اتصل بي بعض أصدقائنا طلبوا مني- ما طلبوه منك من قبل- أن أفعل ما لم ترد فعله. فالإنصاف فتح أبوابه مرة أخرى، وعلى الذين لم "يعوظوا". أن يطالبوا بحقوقهم، حاولت تلك الليلة، اقتحام الباخرة الرابطة على مشارف الجزيرة السوداء، لكني لم أتمكن كان الحراس الأشداء منتبهين، كانوا كثيري العدد لعلهم لا حظوا ظاهرة تسلل الغرباء وتهريب السجناء حاولت أن أهمس إليك، لعل النسيم يحمل همسي، لعله يوصله إليك في غفلة منهم، لكن همسي كان يرتد إلي باستمرار»[2].

ج- «ألا تعتبر موافقتنا خيانة لك؟ متاجرة بآلامك وجراحك. وبالتالي قبولا بتعويض رخيص لغيابك الأبدي؟ بقيت الأسئلة معلقة، وبقينا نجتر آلامنا وأحزاننا... تجددت حرقة الفراق، وانفتحت أبواب الجراح، نزفت من جديد، بكثافة نزفت، لكن الثورة والغضب ومنطق ما-هو بالتأكيد منطق صوري في نظرك- اجتمعوا ليحسموا الأمر. فكان القبول بتقديم الطلب. تصور! نحن الذين نطلب! حتى والحديث يدور نحو الإنصاف، تظل الإهانة قائمة... أرجوك لا تغضب مني. لقد دست على كرامتي وذهبت حبا فيك وانتقاما لك... أعرف أن أموال الدنيا لن تعوض ما فات. لن تعوض غيابك، لكني أريد أن أثقل ذاكرتهم بإضافة اسمك الذي أسقطوه منها كما أسقطوا مئات الآخرين. أريد أن أملأ سجلهم التاريخي، أن آخد ولو بالترر اليسير من ثأرك»[3]

إن بوح الشخصية في انسياب استرسالي لا يتوقف، ممزوجا بأحاسيس الحزن والكآبة بسبب الفراق. إذ تحدثه مناجية إياه: «منذ أبحرت في غفلة منا إلى تلك الجزيرة السوداء، وهذه الأجواء الكئيبة

---

[1] – رواية أخاديد الأسوار: الزهرة رميج، دار فضاءات، عمان: الطبعة الأولى: 2015، ص: 27.

[2] – المرجع نفسه، ص: 28.

[3] – المرجع نفسه، ص- ص: 28-29.

تحاصرني من كل جانب، حتى والجو صاف، والشمس ضاحكة، أحس بالتعاسة. فتنقلب سعادة الكون إلى إحساس فظيع بالعدم واللاجدوى، نعم اللاجدوى الذي كنت تتحدث عنه دوما، والذي كان يؤرقك، فهل انتقلت إلي عدواك؟ أنا التي كنت أحارب فيك هذا الإحساس بكل ما أملك من وسائل مهما كانت بسيطة»[1].

وسرعان ما تنتبه الشخصية إلى مذكرة زوجها وتفتحها لعلها تطفئ جمرة الحزن والفراق، ولكي تغوص في أعماقه أكثر من خلال ما كان بدونه، وتندهش لتلك الحرقة التي كان يحسها الراحل حيث تدخل في حديث مع نفسها قائلة:

«كم كانت مفاجأتي كبيرة عندما فتحت الكتاب، لم يكن كتابا وإنما مذكرة ذات غلاف سميك! تصفحتها فإذا هي أقوال وأفكار ومتنوعة لمفكرين وفلاسفة، بدأت أقرأ، فكرة من هنا وفكرة من هناك. اتوقف الآن عند بعضها:

«الاغتراب والضياع أن يفقد الإنسان حريته، واستقلاله الذاتي ويصبح ملكا لغيره تتصرف السلطات الحاكمة فيه تصرفها في السلع التجارية».

ماركس

«الحدس هو المعرفة الحاصلة في الذهن دفعة واحدة من غير نظرا و استدلال عقلي»

شوبنهاور.

« اللذة هي الشعور بالكمال، والالم هو الشعور بالنقص»

ديكارت.

[1] – رواية أخاديد الأسوار: الزهرة رميج، دار فضاءات، عمان: الطبعة الأولى: 2015، ص: 73.

«الإنسان الحقيقي هو الذي يسير في الطريق، أي يحاول دائما ترك حالته السابقة ليتوجه إلى حالة تعلو عليها. أما الذي يقف حيث هو، ولا يسير في الطريق، ولا يمارس الشعور بالخطر، فلم تتحقق إنسانيته بعد، وهو الذي يسميه نيتشه بالإنسان الأخير»

«هذه بعض الأفكار الكثيرة والمتنوعة التي فهمت واستعصى علي بعضها الآخر ولكن ما فهمته أضاء لي الكثير من تصرفاتك الغامضة. فمثلا إرهاب الحبس جعلني أربط بين زنازين السجن المظلمة والحالة النفسية التي كنت تعاني منها في الأماكن المظلمة، لقد كنت حريصا كل الحرص على ترك مساحة يتسرب منها النور من نافذة غرفة النوم»[1].

إن هذا التماهي بين شخصية أخاديد الأسوار في مناجاتها لزوجها، جعلها تذوب في حرقة زوجها وهي حرقة النضال، حرقة استقراء عبثية الواقع الإنساني، الذي تتآكله المعاناة من جميع الجوانب. فهي بدورها مناضلة بثورتها على الواقع، إذ تناجيه قائلة:

أ- « إن ما عشته وأعيشه ويعيشه العالم، يجعلني أغبطك على رحيلك! نعم صرت أغبطك! وأخاطبك وأنا أنظر في عينيك! هل كنت تقوى على رؤية ما أراه ويراه كل ذي نفس حساسة دون أن يحفر خنادق أخرى بداخلك؟ كم علبة سجائر كانت ستحرق رئتيك يوميا وأنت تتابع على قناة "الجزيرة" التدمير الهمجي للعراق؟ كم سموما كانت ستغزوك وأنت تشاهد سقوط بغداد أم الحضارة»[2].

إن أخاديد الأسوار للروائية الزهرة رميج تعكس سيرة ذاتية بامتياز... من منظور أنثوي، يكتب عبر مناجاة المسرود له وهو الزوج والرفيق الراحل تفاصيل علاقة مناضلة بمناضل، كلاهما يحمل هم وطن بأكمله فترة السبعينات، منظور يعكس أيضا صورة المرأة الجديدة، التي تتبنى قضايا أعمق منفتحة على تبني الأفكار والمواقف الكبرى.

لعل شخصية أخاديد الأسوار في وفائها لزوجها المناضل ووقوفها إلى جانبه وهو في السجن بانتظاره، يحيلنا على شخصية روائية على سبيل المثال لعبد الرحمان منيف وهي شخصية "هدى" التي كان يحبها "رجب" بطل شرق المتوسط التي كانت بالنسبة إليه« أقوى الآمال»[3] والتي كانت تشد رجب إلى عالم الحرية، لكن هل وفت بوعدها على غرار شخصية أخاديد الأسوار.

---

[1] – رواية أخاديد الأسوار: الزهرة رميج، دار فضاءات، عمان: الطبعة الأولى: 2015، ص –ص: 97–98.

[2] – المرجع نفسه، ص: 62.

[3] – عبد الرحمان منيف: الشرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت– المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع– البيضاء– الطبعة الخامسة عشر: 2006، ص: 39.

من منظور سردي رجولي جعل من هدى شخصية سطحية، لا علاقة لها بحرقة النضال والثورة. إذ يقول رجب:

« ضاعت هدى، لأني كنت سجينا، لو كنت حرا، لما انتظرت كل هذه السنين كان باستطاعتي أن أقول لها: «الآن يمكن أن نتزوج يا هدى» ونتزوج فعلا.

لو كنت طليقا لما استطاع أحد من أهلها أن يحتج وأن يقول كلمة واحدة، لكن ماذا تستطيع أن تقول لهم وأنا محكوم وراء جدران السجن لمدة إحدى عشر سنة؟ هل يوافق أحد على الانتظار هذه المدة، هل يقتنع أهلها؟ كانت أمها تعرف علاقتنا، مثل كل الأمهات تريد لابنتها حياة لا يمكن للسجين أن يوفرها...»[1].

نتساءل هل هذه المقارنة تعسفية إلى حد ما؟ أم أن زاوية قراءتنا من حيث انتماؤنا للنقد النسوي، يجعلنا نؤكد أن استهلاك المبدعين الرجال للشخصيات الروائية النسائية في إطار حضورهن كذوات يلغي عنهن فرصة التعبير عن أنفسهن. بالمقابل حين تأخذ المبدعة الكلمة وتجعل من شخصياتها النسائية موضوعا يتحدث عن ذاته بذاته. يضعنا في محك المنظور الأنثوي برؤية جديدة، رؤية الذات الأنثوية التي تحكي حقيقتها في ظل ثقافة أنثوية جديدة وبديلة لثقافة أنثوية جديدة وبديلة لثقافة أنثوية كانت سائدة في فترات الإيديولوجية الذكوية.

ولهذا نختم قراءتنا، بأن أخاديد الأسوار سيرة شخصية نسوية تحمل وعيا مغايرا ورافضا ومتمردا متماهيا مع رفيقها المناضل الراحل عنها، لكن ظلت وفية لسيرة حياتها عبر المناجاة والبوح من خلال استحضار سيرة الذاكرة، سيرة نضال وآمال نحو التغيير والثورة، حلم لم يتوقف برحيل زوجها بل أرخته وضمنت له الخلود عبر الكتابة التي ستخلد بدورها عبر التفاعل القرائي.

[1] – رواية أخاديد الأسوار: الزهرة رميج، دار فضاءات، عمان: الطبعة الأولى: 2015، ص –ص: 40–41.

خاتمة:

هكذا إذن نلاحظ أن القارئ التاريخي لكل من رواية عام الفيل وروايتي عزوزة وأخاديد الأسوار، قد قاربها من زوايا نظر مختلفة ومتعددة وبأبعاد إيديولوجية وفنية، ووجهات نظر متشابهة أحيانا، وأحيانا أخرى متضاربة، خاض القارئ خلالها في وجهات نظر حول الكتابة النسائية، ووجهات نظر أطرت التلقي لكل من روايتي عام الفيل وعزوزة في موقعين قرائيين:

الموقف الأول يتموقع فيه تلقي الكتابة النسائية فيما نسميه بالتلقي المحايد، وهو عبارة عن تلق ينتج عن رؤية منفتحة على النص النسائي بكونية الفعل الإبداعي، حيث يبتعد عن استعمال ما أسميناه ب (معجم التلقي الأنثوي) الذي يتضمن المصطلحات التالية: أدب نسوي- كتابة نسائية- إبداع الأنثى... ثم موقف التلقي الأنثوي والذي ينطلق من خلفية فكرية وجودية مسبقة، تجعل من كتابة المرأة «صرخة ناطقة» بعدما ظلت في الهامش طيلة عهود سيادة المجتمعات الأبيسية، فيتحول التلقي بذلك إلى صوت نضالي، يجعل من نص المرأة خطابا ينتج خطابا فوقه، من حيث مفردات تنتمي لمعجم (الخطاب التحرري النسائي) كواقع المرأة والقهر التاريخي لها، ووضعية المرأة القاصة، ووضعية المرأة الإنسانة، وهو تلق متمرد، مغلف بهذه المفردات التي على أساسها ثم تلقي كل من عام الفيل وعزوزة.

وهكذا انتهي قراء عام الفيل وعزوزة إلى قراءة تحلى فيها القراء بالنظرة الكونية والجمالية من جهة، ومن جهة أخرى تحلى فيها قراء آخرون بالنظرة المنفتحة على ما يسمى بخصوصية الكتابة النسائية، وحق تحويل المبدعة قلمها إلى مواجهة النسق الذكوري، وهما قراءتان اكتسبهما القراء من تعودهم على قراءة الرواية النسائية، وحصولهم على أفق توقع مواز لأفق توقع الكتابة النسائية، مع ما واكب هذه القراءات من انفتاح على الخصائص الفنية للرواتين أو انفتاح على الخلفية الإيديولوجية التي على أساسها تمت قراءة هاتين الروايتين، هكذا إذن، قدم كل قارئ فعلي مساهمته في تحقيق معنى كل من عام الفيل وعزوزة، الشيء الذي كان يجعل من كل قراءة تنفتح على دلالات جديدة تنضاف إلى أخرى سابقة.

أما فيما يخص رواية أخاديد الأسوار فقد انزاحت عن نمطية القراءة للإبداع النسائي، إذ طرحت الرواية واقعا إبداعيا بعيدا عن واقع الكتابة النسائية، كما عايشناها مع عام الفيل وعزوزة اللتين ركزتا على طيمة القضية النسائية بشكل قوي، بالمقابل وجدنا تلقيات أخاديد الأسوار تتواجه مع نص يثير قضايا إنسانية ووجودية منفتحة على ما هو سياسي، ومنفتحة كذلك على موضوع كان يعد مسكوتا عنه وهو موضوع سنوات الجمر والرصاص، فكشفت عنه اللثام عبر كتابة إبداعية شفافة وشاعرية من خلال استحضارها للذاكرة التي تجمعها وزوجها المناضل الراحل عنها، وبالتالي جاءت التلقيات بعيدة عن التطرق إلى خصوصية الكتابة النسائية أو استعمال المعجم النسوي المتمثل في التطرق إلى قضية المرأة ودونيتها أو مواجهتها للسلطة

الذكورية، فنص أخاديد الأسوار خلق أفقا آخر للقراء إذ انفتحوا على مواضيع إنسانية ذات حساسية خطيرة كالنضال والاعتقال والتغيير والحلم بالوطن البديل ومعاناة المعتقلين في السجون برؤية امرأة مناضلة، منحت للقراء رؤية ثانية لمعنى النضال ومكابدة مأساة الاعتقال من أجل التغيير والمطالبة بالحرية والعدالة ونظام يعترف بحقوق الإنسان وهي مواضيع كان يركز عليها المبدع الرجل أكثر من المبدعة المرأة، لكن مع أخاديد الأسوار نجد المتلقي نفسه أمام نص ذي حمولة وجودية ذات حس إنساني يحص المرأة كما يـــخص الرجل.

لكن السؤال الذي يؤرقني كقارئة أيضا لتلقي كل من عام الفيل وروايتي عزوزة وأخاديد الأسوار، هو أن النص الأول لم يحظ بتلقيات كثيرة لتضمن وجوده وخلوده ضمن سيرورات الكتابة الروائية، وقد اشتكت من ذلك صاحبة عام الفيل في مقدمة روايتها في طبعتها الرابعة «بأن المختصين المغاربة مروا عليها مرور الكرام»[1] وذلك لأسباب متعددة ذكرتها الروائية ليلى أبوزيد وهي كالتالي:

1- «أنها تدخل في خانة الرواية المغربية التي كانت ماتزال تتلمس طريقها.
2- إن النقد المغربي كان يتمظهر في جيل الرواد من أساتذة الأدب العربي الحديث الذين جاءوا بشهاداتهم من القاهرة، وبدؤوا يطبقونها فيما أحد ثوه من دروس وأبحاث عن الرواية العربية الحديثة، مقتصرين على الرواية المشرقية التي كان طريقها ممهدا تاركين مؤونة الرواية المغربية للجامعة الأمريكية التي حازت قصب السبق فيها بامتياز، ولما كانت القراءات المتداولة في الجامعة المغربية فرنسية ومشرقية بالخصوص ولما لم تنطبق هذه القراءات على الرواية المغربية قضوا بأنها جملة وما أكثر ما سمعت ذلك في المجالس الخاصة طبعا «ماشي حتى لتما» أي "مش ولابد"»[2].

إن الروائية ليلى أبوزيد بتصورها هذا نحو روايتها عام الفيل التي لم تحظ بتلق كاف، ترجعه إلى ما كانت عليه الرواية المغربية عامة في أوائل الثمانينيات، حيث كانت الرواية المشرقية هي التي تحظى بالتلقيات الكثيرة، حيث تقول: «ولما كانت عام الفيل رواية مغربية أخرى جرى عليها ما جرى على أخواتها»[3]

وهذا لم يحصل مع روايتي عزوزة وأخاديد الأسوار للزهرة رميج، إذ منذ صدورهما انهالت عليهما مجموعة من التلقيات، بل خصص لهما كتابان يضمان جل تلقيات عزوزة وأخاديد الأسوار، وهما كتاب بعنوان: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة للزهرة رميج، تقديم وتنسيق د. عثماني الميلود وكتاب ضد الصمت والنسيان لإدريس الخضراوي. وهنا يحق طرح السؤال التالي: هل راجع هذا إلى انتباه النقاد المغاربة للإبداع المغربي بشكل عام منذ أوائل التسعينات إلى الألفية الثالثة؟ أم الروائية الزهرة الرميج جاءت مواكبة للاهتمام بالأدب النسائي الناتج عن وعي الحركات النسوية واهتمام الجمعيات النسائية بإبداع المرأة خصوصا، إلى

[1]– ليلى أبو زيد، مقدمة رواية عام الفيل، ص: 6.

[2]– ليلى أبو زيد، مقدمة رواية عام الفيل، ص:7.

[3]– المصدر نفسه، ص:7.

جانب غزو الكتابات النسائية الأسواق الثقافية؟ أم هذا راجع إلى فرض الوجود الإبداع المغربي ذاته في الوطن العربي ككل، وبالتالي تم الالتفات بعد إيمان النقاد بقيمة الإبداع المغربي الذي كان مهمشا إلى حد ما في أوائل الثمانينات.

أسئلة كثيرة تفرض نفسها على هذه المفارقة النقدية لكل من عام الفيل التي صدرت في أوائل الثمانينات وعزوزة وأخاديد الأسوار اللتين صدرتا في الألفية الثالثة.

لعل الاهتمام النقدي المكثف الذي انكب على هاتين الروايتين له قسط من الموضوعية النقدية التي واكبتهما. فهما صدرتا في القرن الواحد والعشرين، حيث عرف هذا القرن تحولات ومنعطفات على جميع الأصعدة الاجتماعية منها والسياسية والاقتصادية والثقافية.

وأخيرا وليس آخرا نختم بحثنا هذا بملحوظة وهي أن جمالية التلقي تدحض تلك الأفكار المسبقة عند بعض النقاد والناقدات، في أن الإبداع النسائي لا يحظى بأهمية النقاد كما تذهب إلى ذلك الناقدة بثنية شعبان حيث تقول:

«لا تحمل عبارة «امرأة عربية كاتبة» وقعا مشجعا في العالم العربي»[1].

وقد لاحظنا أن نصوص عام الفيل وعزوزة وأخاديد الأسوار قد حظيت باهتمام النقاد، ولكن نشير إلى مسألة مهمة، وهي أن تفاعل القارئ مع الرواية النسائية يخضع في أغلب الأحيان إلى مناسبات معينة، كانعقاد ندوات حول الكتابة النسائية ومستجداتها، وغالبا ما تكون منحصرة في مدرجات الجامعات أو بتنظيم من الجمعيات الثقافية، بخلاف الروايات الرجالية التي يمكن أن يخصص لها تلقيات مبثوثة في كتب نقدية، وتكون منفتحة على قراءات ذات منهج تحليلي ينهل من التيارات النقدية في شموليتها.

[1]– بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، مرجع مذكور، ص: 11.

لائحة المصادر

1- رواية عام الفيل ليلى أبو زيد، الطبعة الرابعة، دون ذكر التاريخ ودار النشر.
2- رواية عزوزة للزهرة رميج، الطبعة الأولى: 1435هـ-2010م، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
3- رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، الطبعة الأولى: 2015، عمان: دار فضاءات.

لائحة المراجع:

- إبراهيم (زكرياء): مشكلة البنية، مكتبة مصر القاهرة، دون تاريخ.
- إبراهيم (عبد الله): السرد النسوي: الثقافة الأبوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الأرض- الطبعة الأولى: 2011.
- أبو النجا، شرين نسائي ام نسوي، مكتبة الأسرة الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2002.
- أبو ديب (كمال): الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دارسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب: 1986.
- أبو منصور (فؤاد): النقد البنيوي بين لبنان واروبا- دار الجيل- بيرويت، الطبعة الأولى.
- إسماعيل (سامي): جمالية التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفجانغ إيزر، دار المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى: 2002.
- أفاية (نور الدين): الهوية والاختلاف في المرأة: الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق 1988.
- امجدور (فاطمة): تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري، منشورات زاوية الفن والثقافة الطبعة 2006.
- إنكلس (ألكيس): مقدمة في علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، مصر: الطبعة الثالثة: 1978.
- إيجلتون (تيري): الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون الدار البيضاء، الطبعة الثانية: 1982.
- إيجلتون (تيري): مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، دار النواة للترجمة والنشر، الطبعة الثانية: 1997- القاهرة.
- بارت (رولان): لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 1988.
- بحراوي (سيد): علم اجتماع الأدب، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى: 1992.
- برادة (محمد): كتابة الفوضى والفعل المتغير، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت: 1986.
- بروب (فلاديمر): مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى: 1989.

- بلمان نويل (جان): التحليل النفسي، ترجمة عبد الوهاب كرو، منشورات عويدات بيروت، الطبعة الأولى: 1996.
- بوي (مالكوم): لا كان والآداب، إعداد وترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1999.
- بياجيه (جان): البنيوية، ترجمة منيمنة وبشير اوبري، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات- بيروت- الطبعة الأولى: 1971.
- توفيق (سعيد): هايدغر- سارتر- ميرلوبونتي- إنغاردن: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى: 1992.
- جادو (عبد العزيز): الشعور واللاشعور عند فرويد وأدلر يونج، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، دون تاريخ.
- الجراري (عباس): خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري، رقم 8، الهلال، الهلال للطباعة والنشر- الرباط- الطبعة الثانية، 1995.
- الحسين (قصي): السوسيولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت: الطبعة الأولى: 1993.
- حنون (عبد الحميد): اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب 1996.
- خشفة (محمد نديم): تأصيل النص: المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري- حلب- الطبعة الأولى: 1997.
- خضر (ناظم عودة): الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الناشر: دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن- 1997.
- خليف (يوسف): مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة للنشر، مصر، 1977.
- الداوي (عبد الرزاق): موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى: 1992.
- دوبوا (جاك): نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة البشير قمري، مؤسسة الابحاث والنشر، بيروت، الطبعة الثانية: 1986.
- ستراوس (كلود ليفي): الانتروبولجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: 1977.
- ستراوس (كلود ليفي): مدارات حزينة، ترجمة: محمد صبحي، تقديم فيصل دارج، دار كنعان- دمشق- الطبعة الأولى: 2000.
- شحيد (جمال): في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، الطبعة الأولى: 1982.

- شرفي (عبد الكريم): من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر: الطبعة الأولى: 2007.
- صالح (هويدا)، نقد الخطاب المفارق: السرد النسوي بين النظرية والتطبيق: رؤية للنشر والتوزيع الطبعة الأولى: 2014.
- عاقل (فاغر): مدارس علم النفس، دار العلم للملايين-بيروت- الطبعة السادسة: 1983.
- العقاد (محمود عباس): أبو الحسن بن هانئ، دار النشر الحديثة، دون ذكر التاريخ.
- عوض (رمسيس): موقف ماركس وإنجلز من الآداب العالمية، مكتبة الأنجلو مصرية: 1984.
- غادمير (هانز جورج): الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاتم صالح، راجعه عن الألمانية: د.جورج كتورة. دار أويا للطباعة والنشر والتنمية، طرابلس- الجماهيرية العظمى، الطبعة الأولى: 2007.
- غارودي (روجي): البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي دار الطليعة – بيروت- الطبعة الثانية: 1981.
- غولدمان (لوسيان): الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010.
- فروند (جوليان): علم الاجتماع عند ماكس فيبر، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، منشورات: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1976.
- فضل (صلاح): نظرية البنائية في النقد الدبي، مكتبة الانجلو مصرية، الطبعة الثانية: 1980.
- فوكو (ميشيل): الكلمات والأشياء: ترجمة جماعية، المراجعة الأخيرة مطاع صفدي مركز الإنماء القومي، بيروت، الطبعة الأولى: 1990.
- كيروزييل (إديث): عصر البنيوية من ليفي ستروس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور البيضاء الطبعة الثانية: 1986.
- لانسون (غوستاف): منهج البحث في تاريخ الأدب: ترجمة: محمد مندور، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة: دون تاريخ.
- لحميداني (حميد): الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الثالثة: 2014.
- لحميداني (حميد): النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر: 1939.
- لحميداني (حميد): النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 1999.

- مساعدي (محمد): تاريخ تلقي الشعر العربي القديم- نماذج من شعر أبي نواس، الناشر: النايا للدارسات والنشر والتوزيع، دمشق- سورية- الطبعة الأولى 2014.
- معزوز (عبدالعزيز): جمالية الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكورت، بيروت، الطبعة الأولى:2011.
- منير (كمال): النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم، ناشرون، دار الأمان: الرباط/ بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر الطبعة الأولى: 2011.
- المودن (حسن): لا وعي النص في روايات الطيب صالح: قراءة من منظور التحليل النفسي تقديم: محمد برادة، الطبعة الأولى: 2002.
- موسى صالح (بشرى): نظرية التلقي: أصول... تطبيقات، المركز الثقافي العربي البيضاء- بيروت، الطبعة الأولى: 2001.
- النويهي (محمد): نفسية أبي نواس، دار الفكر- بيروت- الطبعة الثانية: دون ذكر التاريخ.
- هولب (روبرت): نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى: 1994.
- ياوس (هانس روبرت): نحو جمالية التلقي، تحد لنظرية الأدب- ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، مراجعة، عز العرب لحكيم بناني، الناشر: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق- الطبعة الأولى: 2014.

- Helene Sixous, La jeune néé, V.G.F éd, Galimard, Paris 1975.
- Merlai .Pounty : Phénomologie de la Perception, ed, Galimard, Paris, 1945.

لائحة الدرويات:

1- شاكر عبد الحميد: الدراسات النفسية، مجلة الفكر الكويتية، المجلد: 23، العدادان 3و4- يناير –مارس- أبريل- يونيو: 1995.

2- انيكا لومير: استعملات لا كان للمعطيات اللسيانية، مجلة بيت الحكمة العدد8، المغرب: 1988.

3- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة عدد: 232، الكويت، 1998.

4- فؤاد زكرياء: الجذور الفلسفية للبنائية: حوليات كلية الآداب الكويت، الجولية الأولى: 1980.

5- رشيد بنحدو: القوام الابستمولوجي، مجلة علامات في النقد، المجلد 9: الجزء 36، 2000.

6- عبد الكبير الخطيبي: الجسد بين الصورة والدليل، مجلة اللحياة الثقافية التونسية ع: 66: 1993.

الفهرس:

مقدمة: 04

الفصل الأول:

ما قبل نظرية التلقي

توطئه.....07

I. المنهج التاريخي: النص/ الوثيقة.....09

خاتمة.....16

II. المنهج النفسي: النص/ المرآة.....17

خاتمة.....24

III. المنهج الاجتماعي: النص/ الواقع.....25

خاتمة.....35

IV. المنهج البنيوي: النص المغلق.....36

خاتمة.....44

استنتاجات عامة.....45

الفصل الثاني:

جمالية المتلقي بديل منهجي عند هانس روربرت ياوس

تمهيد.....47

I. الخلفيات المعرفية لنظرية التلقي عند ياوس.....50

1- الظاهراتية.....50

2- الهيرمينو طيقا.....54

3- الماركسية.....56

4- الشكلانية.....59

II. المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي.....61

تمهيد.....61

1- أفق التوقع.....63

2- العدول الجمالي.....66

3- السؤال والجواب.....68

4- الدراسة التعاقبية.....69

5- الدراسة التزامنية.....70

الفصل الثالث:

تاريخ تلقي رواية الفيل ليلى أبو زيد.

I. التلقيات.....74
1- تلقي مايكل هول.....74
2- تلقي عبد العالي بوطيب.....78
3- تلقي بثبنة شعبان.....81
4- تلقي رشيدة بنمسعود.....83
5- استنتاجات حول تلقيات عام الفيل.....84
II. قراءتنا الخاصة لرواية عام الفيل لليلى أبو زيد.....88

الفصل الرابع:

تاريخ تلقي رواية عزوزة للزهرة رميج.

I. التلقيات
1- تلقي هشام بن الشاوي.....95
2- تلقي عبد الواحد كفيح.....97
3- تلقي محمد مساعدي.....99
4- تلقي فاطمة الرباعي.....102
5- تلقي عبد الرحيم وهابي.....103

6- تلقي يحيى بن الوليد.....105
7- تلقي محمد طلعت.....108
8- تلقي سليم النجار.....113
9- تلقي نجيب العوفي.....115
10-تلقي إدريس الخضرواي.....116
11-تلقي أحمد رزيق.....119
12-تلقي العالية ماء العينين.....121
13-تلقي عثماني الميلود.....123
14-تلقي خالد العارف.....125
15-تلقي يوسف كرماح.....127
16-استنتاجات حول تلقيات عزوزة.....129
II. قراءتنا الخاصة لرواية عزوزة للزهرة رميج.....131
1. الاحتفاء بالجسد.....134
2. الجسد الثائر.....136
3. الجسد الأنثوي وتبعات قدره.....137
4. الجسد بين الغواية والتحدي.....142
5. الجسد الأنثوي وتبعاته التجميلية.....145
6. الوعي بالجسد الأنثوي.....148

الفصل الخامس:

تلقيات أخاديد الأسوار للزهرة رميج

التلقيات:

1- تلقي محمد أقضاض.....155

2- تلقي محمد الداهي.....161

3- تلقي عثماني الميلود.....165

4- تلقي سعيد جبار.....170

5- تلقي يحيى بن الوليد.....174

6- تلقي عبد الحق مفراني.....176

7- تلقي محمد البوزيدي.....177

8- تلقي إدريس الخضراوي.....180

استنتاجات حول تلقيات أخاديد الأسوار.....182

قراءتنا الخاصة لرواية أخاديد الأسوار.....186

أخاديد الأسوار بين السيرة والمناجات.....186

خاتمة.....193

لائحة المصادر.....196

لائحة المراجع.....197

لائحة الدوريات.....201