وهي أن لغة العيون لا تحتاج إلى قاموس بل هي مفهومة في جميع أنحاء العالم.[20] وعندما نتتبع لفظة العين في الرواية فهي تحمل دلالات عديدة منها:

أ – تعبير عن ما يختلج في نفسية الفرد من عواطف وأحاسيس أو ما يخفيه من مشاعر سلبية أو إيجابية اتجاه الآخرين ومن أمثلة ذلك ما ورد في الرواية على لسان شخصياتها:

. تتسع ابتسامة قمرة وهي تستمع لمديح صديقاتها وترى الغيرة المخبأة في أعينهن.

. خرجت من الحمام في تلك الليلة لتجده نائماً ! ومع أنها تكاد تجزم بأنه تظاهر بالنوم بعد أن التقت عيناهما للحظة خاطفة

. التقت العيون في لحظة رهيبة ! كانت عيناها مليئتين بالخوف والذهول، وكانت عيناه مليئتين بغضب لم تر مثله من قبل

. وفي عيني كل مهما سؤال تحاول إخفاءه

. وترى الغيرة المخبأة في أعينهن

. وتجتهد سديم وليميس في الرقص حولها بينما تتفحصهما وميشيل أعين الخاطبات بتمعن

. ويرتفع صوت راشد الذي تحول إلى كتلة من غضب وصارت عيناه جمرتين حمراوين مشتعلتين.

. فراحت تبحث في عينيه عن ردة فعل.

. نظرة سوداء من عيني أمه أصابته بالرعب وعقدت لسانه.

ب . العين تمثل الذات والجوهر والحقيقة واليقين وتمثل الجمال كما في المقاطع التالية:

. من أجلها دُبجت هذه القصيدة، صاحبة العينين البراقتين هي مشرقة التعبير

. إدوارد صاحب العينين الزرقاوين والشعر الأسود الذي يصل إلى ما أسفل أذنيه بقليل.

. العينان اللتان تشعان بهجة

ج . الوجه: الوجه أبرز ما في الإنسان وهو مرآته وهويته وعنوانه لذا كني به في العربية عن الذات وعن القصد والغاية وهو يسفر عن حال صاحبه من خير أو شر، لذا عبر به عن النعمة والخصب، وعن الفقر والبؤس، وعبر به عن العطاء والمنع، وعن الكرم واللؤم، وعن الصدق والكذب، وعن الإقدام والإحجام، وعن الرضا والغضب، وعن الحب والكره، وعن الجمال والقبح....إلخ[21] فلون الوجه تعبير عن مشاعر معينة وفي هذا المجال تستخدم الألوان التالية لتعبير عن ذلك: اللون الأحمر والأبيض والأسود والأصفر ومثال ذلك قول الكاتبة:

. وصلت قمرة محمرة الوجه والجسم بعد الحمام المغربي وفتلة الوجه والحلاوة.

. جاء والدها مصفر الوجه.

. واحمر وجه أم قمرة.

. وطأطأت هي رأسها وقد احمر وجهها بشدة.

الشعر:

ارتبط استخدام لفظة الشعر في الرواية بعالم الجمال والتجميل وإبراز مفاتن الجسد كقول الكاتبة:

. ومساحيق التجميل والشعر الطويل.

. بعد أن قضت ساعات طوال تحت يدي مصففة الشعر.

. إدوارد صاحب العينين الزرقاوين والشعر الأسود الذي يصل إلى ما أسفل أذنيه بقليل.

. وانتهاءً بصبغ الشعر وقصه على أيد أمهر المزينين في لبنان.

. نفس الطول والجسم وتسريحة الشعر.

. بينما كان يدا مصففة الشعر تعملان في شعرها.

الموضة لغة الجسد:

ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو اهتمام الكاتبة بعالم الموضة فهي بالإضافة إلى كونها عملية استهلاكية فهي لغة الجسد لأن الموضة تعبر عن الداخل وتلامس الجسد مباشرة لأنه حاملها، إن الموضة تحجب الجسد أو تفضحه لذا أعطاها رولان بارت صفة الإنسانية، فمن المجتمعات البدائية وحتى العصر الحالي يبقى الفرد مشدودا لكل تحولات الجسد، ويساهم في تغيير صورة جسده، فظاهرة الوشم وحفر الأشكال على الجلد ودهن الجسد وتلوينه، كلها طرق استعملتها الشعوب البدائية وكذلك إبراز مفاتن الجسد عن طريق التبرج واستخدام أحمر الشفاه والخدود وتلوين الشعر وطرق تسريحه كلها وسائل في تغيير صورة الجسد.[22]

ولهذا راحت الكاتبة تبرز أجساد بطلاتها عن طريق الموضة في مجتمع محافظ ومتدين ويعتبر كل من يتبع الموضة كمن يترك نفسه للملذات السفيهة، فالكاتبة حاولت خلخلت الساكن والمسكوت عنه فحيثما يوجد المحرم فالرغبة موجودة " إنها موجودة في اللاوعي ولا يعترف بها الوعي، لأن المعايير والقوانين الاجتماعية ترفضها. فالمجتمع هو الذي يملي علينا تصرفاتنا (الممنوع والمسموح) بشكل غير مباشر من خلال الأهل أحيانا وخاصة عندما نكبر بواسطة الأنا الأعلى الذي تكوَّن منذ الطفولة من الممنوعات. ولا تعتبر الموضة إذن من التوابع الخارجية في الوجود، صالحة للتجميل أو التقبيح لكنها على العكس تكوّن عنصرا أساسيا للتعبير عن طبقات المجتمع "[23] فالكاتبة تروي قصص فتيات ينتمين إلى طبقة غنية تمارس تقاليد المجتمع الاستهلاكي من جهة ولكنه من جهة أخرى مجتمع متدين ويمارس طقوس الدين وشعائره ويفرض على المرأة قيود معينة تحاول هي عن طريق الموضة كسر ذلك الجبروت الذكوري وإغرائه وإغوائه إنها تريد بالموضة أن تُرى وتريد من الرجل أن يَرى وهي كما تصورها الكاتبة موضة غربية وفدت إلينا من الخارج من عالم صناعي متحضر وحملتها إلينا الطبقة الغنية التي تصورها الكاتبة هذه الطبقة هي المستهلكة الأولى للموضة.

ومن أمثلة ذلك قول الكاتبة " كانت سديم ترتدي تنورة بنية من الشامواه تصل إلى الركبة مع قميس حريري بلون الزهر الفاتح بلا أكمام، وفي قدميها التي تتزين إحداهما بخلخال فضي كانت ترتدي كعبين زهريين يكشفان عن أصابع لتبدو أظافرها المقصوصة بعناية والمصبوغة أطرافها على طريقة

الفرينش مانيكير، بينما ارتدى هو شماغاً مع الثوب وهو الذي لا يرتدي الشماغ إلا في الأعياد، وفاحت منه رائحة البخور الطيبة. شيء واحد لم يتغير، لم ينس طارق أن يجلب لها معه وجبة "البرجر كنج" التي تحبها. راحا يتناولان عشاءهما في غرفة الضيوف بصمت، وكل منهما غارق في أفكاره."

وفي مكان آخر تقول: "كانت ترتدي عند خروجها معطفاً طويلاً فوق ثيابها مع حجاب أسود أو رمادي. حتى لباسها هذا أصبح بعد فترة مصدر إزعاج لراشد.ليش ما تلبسين ملابس عادية مثل باقي الحريم ؟"

كأنك تتعمدين تحرجيني قدام أصدقائي بهذه الملابس المبهذلة ! وتسأليني ليش ما أطلع معك !"

وتقول أيضا: " قبل هبوط الطائرة في مطار هيثرو، توجهت سديم نحو حمام الطائرة وقامت بنزع عباءتها وغطاء شعرها لتكشف عن جسم متناسق يلفانه الجينز والتي شيرت الضيقان، ووجه بريء التقاطيع تزينه حمرة الخدود الخفيفة (البلاشر) وقليل من الماسكارا ومسحة من ملمع (لب قلوس) للشفاه."

الموسيقى والجسد:

في " بنات الرياض " الجسد يخرج من النص ويتماهى مع الموسيقى، تخاطب الموسيقى الجسد كما تخاطب الروح لهذا نجد للموسيقى والغناء حضورا قويا في هذا المتن، بطلات الرواية ترددن الأغاني والموسيقى فتكرر أسماء المغنين بشكل لافت كأم كلثوم، وراشد الماجد، وعبد الحليم، ومحمد عبده، وطلال مداح، وميادة الحناوي، وهاني شاكر، ومصطفى أحمد، وعبد الكريم عبد القادر، وأسماء أخرى. فالغناء والموسيقى حاضران يتردد نوعهما وشكلهما وإيقاعهما بتنوع المعاناة والألم والحزن، كما أن الموسيقى ترافق الجسد الأنثوي في تماهيه مع الطرف الآخر كقول الكاتبة: " الورد الأحمر الذي نثرته على الأريكة، والشموع المنتشرة هنا وهناك،والموسيقى الخافتة التي تنبعث من جهاز التسجيل المخفي، كلها أمور لم تثر انتباه وليد كما أثاره القميص الأسود الذي يكشف من جسمها أكثر مما يخفي، وبما أن سديم كانت قد نذرت نفسها تلك الليلة لاسترضاء حبيبها وليد فقد سمحت له بالتمادي معها حتى تزيل ما قلبه من ضيق تجاه تأجيلها لزفافهما."

الرقص لغة الجسد:

الرقص لغة الجسد وهو فن موجود منذ زمن بعيد، تعبير إيمائي يقوم على تشكيل جسماني حركي يشترك في تشكيله جميع أعضاء الجسد الإنساني، إن الرقص لغة للجسد، من الظاهر الفيزيائي بطبيعة الحال، إلا أن الرقص في الأساس إنما هو لغة للروح عبر إمكانات الجسد الكامنة والمغيبة، في مقام تواصلي شفاف، ينبعث من نقاط بعيدة داخل الذات التي تحاول الإفلات من قيودها، في حالة تجاذب وتواؤم بين الشعور الواعي واللاواعي، لتشكل خطاباً سحرياً ينفذ إلى أعماق النظّارة فالمعاناة وعدم القدرة على التعبير باللغة أو الإفصاح عن مكبوتات الواقع تدفع بطلات الرواية أن تستثمرن المناسبات المختلفة لتمارسن الرقص كلغة أخرى للجسد الذي يملك طرقا متعددة للتعبير والتنفيس، ولهذا وردت لفظة (الرقص) ومشتقاتها في الرواية أكثر من ثلاثين مرة مما يدل على أن هذه الرواية رواية جسد

بامتياز، فالرقص تعبير عن جماليات الجسد كما في هذه المقاطع: "تتباهى لميس بطولها الفارع وجسمها الرشيق وهي ترقص بعيداً عن سديم التي حذرتها مسبقاً من الرقص بجانبها حتى لا يلاحظ الجميع قصر قامتها وعودها الريان الذي تتمنى لو تستطيع شفط بعض الدهون من أماكن معينة منه حتى تصل إلى مستوى رشاقة لميس أو ميشيل."

أو في قولها: "وأبدعت في الرقص الراقي كعادتها وخاصة على عزف حديث لأغنية أم كلثوم (ألف ليلة وليلة) لم تكن تشاركها الرقص أي من البنات الموجودات، وذلك لأسباب وجيهة، أولها أنه يستحيل على أي من الفتيات مجاراة لميس في رقصها المتقن، وثانيها أن الجميع يحببن مشاهدة لوحاتها الراقصة، حتى أن البعض أطلقن أسماء على كل حركة من حركاتها، فهناك حركة فرامة الملوخية وحركة عصارة البرتقال وحركة ورايا ورايا. تؤدي لميس هذه الحركات باستمرار نزولاً عند طلبات الجماهير، أما ثالث الأسباب فهو أن لميس ترفض الاستمرار في الرقص ما لم تلاقي التشجيع والتصفير والتصفيق والهتافات التي تليق بمقامها أثناء أداء (النمرة بتاعتها)."

كما يغدو الرقص تعبيرا عن معاناة الجسد وكشفا عن أعماق النفس المقموعة كما في قول الكاتبة: " تحتل صورة فراس عقلها وتشعر بانفصالها عن كل ما حولها وهي ترقص رقصة المذبوح على تلك الكلمات: أحبك كلمة معناها حياتي وروحي في يدّك يهون عليك تنساها وأنا صابر على غلبك ؟"

والرقص أيضا تعبير عن الفرح والمسرة كما في قول الكاتبة: "رأت صديقات لميس في عينيها السعادة الكاملة وهي ترقص مع نزار بعد الزفة، وسط حلقة من قريباتها وقريباته" وكما أن اللغة تعبير عن انتماء معين للمكان والزمان فإن الرقص تعبير عن المعاني نفسها كما في هذا المقطع من الرواية: " وجدت نفسها تتجه إلى الممر الطويل لترقص، كانت المرة الأولى التي ترقص فيها رقصاً خليجياً، رقصت في يوم زفاف حبيبها الأول على عروس غيرها. لم يكن الأمر بالصعوبة التي تخيلتها. شعرت بأنها قد عاشت هذه اللحظات في خيالها مراراً وتكراراً، شيء أشبه بالديجافو. بدت منطلقة وسعيدة ! رقصت وغنت في تلك الليلة وكأنها الوحيدة في تلك القاعة."

وتحاول الكاتبة أن تبرز الجسد في جزئه وكله في حسنه وقبحه في اللحظة التي يمارس فيها طقوسه ويختلط كل ذلك مع ما يتداخل فيه الجسد مع موضوعات أخرى وثيقة الصلة به كقول الكاتبة: " كانت سديم ترقص في مكانها مغمضة عينيها وهي تطقطق بإصبعيها الإبهام والوسطى مع أنغام الأغنية، مع هزة من كتفيها بين الحين والآخر، بينما تحرك قمرة ذراعيها وساقيها باستمرار دون توافق مع اللحن، وعيناها شاخصتان إلى الأعلى، أما لميس فتهز وسطها وردفيها وكأنها ترقص رقصاً مصرياً وتردد مع الطقاقة كلمات الأغنية، بعكس قمرة التي لا تحفظ أياً من الأغاني وسديم التي تعتبر الغناء وإظهار الانسجام الزائد أثناء الرقص سلوكاً مبالغاً فيه ودليلاً على الخفة. بانتظار الرقصة التالية، انزوت لميس مع إحدى العروسات الجدد من صديقات المدرسة القدامى التقتها صدفة في تلك الليلة، لتسألها عن تجربة الزواج وعن ليلة الدخلة وعن وسائل منع الحمل التي جربتها وغيرها من الأمور المتعلقة بزواجها الذي حدد موعده في عطلة نصف السنة. قامت سديم مع قمرة للرقص على

أغنية طلال مداح التي تعشقها: أحبك لو تكون حاضر، أحبك لو تكون هاجر ومهما الهجر يحرقني، راح أمشي معاك للآخر أحبك لو تحب غيري وتنساني وتبقى بعيد عشان قلبي بيتمنى يشوفك كل لحظة سعيد تصل الكلمات الرقيقة واللحن الشجي إلى قلب سديم مباشرة."

وخلاصة القول فإن رواية " بنات الرياض" هي رواية جسد فالكاتبة عبر مقاطع متعددة صورت غضبها وانفعالاتها وثورتها ولكن عن طريق الجسد الذي حولته إلى فضاء واسع يستوعب آمالها وهواجسها وآمالها ولهذا تعددت وظائف الرواية من البوح والاعتراف إلى الانتقاد والسخرية من أعراف المجتمع وقيمه مما حول الجسد إلى قطب مهم لمعرفة الواقع السعودي بأبعاده ومقاصده وأصل ومصدر لكل معنى ودلالة.وعن طريقه تطرقت للمسكوت عنه فالجسد مصدر للذة ويبدو ذلك في المقاطع التالية: "وصلت قمرة محمرة الوجه والجسم بعد الحمام المغربي وفتلة الوجه والحلاوة. كان الاجتماع في منزل ميشيل التي ارتدت بنطالاً فضفاضاً فيه الكثير من الجيوب مع سترة ضخمة لتخفي معالم الأنوثة منها، "وطاقية بندانة" خبأت تحتها شعرها، ونظارة شمسية ملونة لتبدو كمراهق أفلت من رقابة والديه. وارتدت لميس ثوباً أبيض رجالياً مع شماغ وعقال. فبدت لطولها وجسمها الرياضي شاباً وسيماً ناعماً بعض الشيء. أما بقية الفتيات فارتدين العباءات المخصرة والمطرزة مع لثمات تغطي ما بين الأنف والنحر، وتبرز جمال أعينهن المكحلة وعدساتهن الملونة ونظاراتهن الغريبة".وأيضا في قولها:" قمرة على طرف السرير، في غرفتها بفندق جورجونية في فينيسيا. تمسح فخذيها وقدميها بمزيج مبيض من الغليسرين والليمون أعدته لها والدتها، وقاعدتها الذهبية تملأ ذهنها: "لا تصيري سهلة...". التمنع هو السر لإثارة شهوة الرجل".

الهوامش والإحالات:

[1] – ينظر جوزيف شريم " الاتجاهات النقدية والنفسانية " مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد19/18 السنة 1984.

[2]– أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 328.

[3] – رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، لبنان، ص234.

[4] – المصدر نفسه، ص268.

[5] – المصدر نفسه، ص278.

[6] – المصدر نفسه، ص306.

[7] – المصدر نفسه، ص149.

[8] – ينظر المصدر نفسه، ص161.

[9] – المصدر نفسه، ص36.

[10] – رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص 35.

[11] – المرجع نفسه.

[12] – محمود ميري، الجسد نصوص من التراث، مجلة علامات، العدد 04 السنة 1995، ينظر الرابط التالي: www.saidbengrad.com.

[13] – المرجع نفسه، والرابط نفسه.

[14] – ينظر فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 28.

[15] – ينظر هويدا صالح على الرابط التالي: http://www.doroob.com/?p=23527.

[16] – محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 14، 15.

[17] – محمد محمد داود، جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية (دراسة دلالية ومعجم)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص07.

[18] – دوجلاس براون، أسس تعلم اللغة وتعلمها، ترجمة: عبده الراجحي وعلي أحمد شعبان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص257.

[19] – آلن بيز، لغة الجسد، تعريب: سمير شيخاني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1997، ص99.

[20] – مدحت محمد أبو النصر، لغة الجسم، مجموعة النيل العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص94.

[21] – محمد محمد داود، المرجع السابق، ص33.

[22] – ينظر هشام الحاجي، الجسد، منشورات نقوش عربية، تونس، (د.ت)، ص11.

[23] – المرجع نفسه، ص 12.

مضمرات الخطاب الروائي
تسيير المعلومة الروائية وفهم النص

أ.د لبوخ بوجملين

جامعة باتنة

لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن نغفل المكون الأساسي في أي عمل إبداعي مكتوب أو ملفوظ، وهو البنية النصية بعناصرها ومكوناتها كافة، ابتداء باللغة وعبورا إلى المكوّنات الفنية الأخرى من تصوير ونظم وامتداد دلالة وانحيازها، وانتهاء بقدرات فنية خاصة يتميز بها كل فن، بل كل نوع عن الآخر [1]، ومن هنا تنشأ إشكالية انفتاح النص عن التأويلات المختلفة والقراءات المتعددة، ليفسح مجال البحث في مضمراته النصية والخطابية. ولعل هذا هو السبب الذي دعا **أمبرتو-إيكو** لأن يعلن صراحة عن هذه المفارقة التي يطرحها العمل الفني بقوله: «عندما كتبت "***Opera aperta***" بين 1958و1962 [...] كانت لدي رغبة جامحة في فهم كيف لعمل فني أن يسمح بتدخل المتلقي مانحا إياه حرية التأويل، من جهة، ومن جهة أخرى يعرِض خصائص وصفية بنيوية توجّه المتلقي وتعطّل نظام تأويلاته الممكنة، كما أنني عرفت فيما بعد، أنني كنت أطبّق تداولية النص دون أن أعلم، أو على الأقل ما يسمى اليوم بتداولية النص أو جمالية التلقي القائمة على التعاون المشترك الذي لا يحمل المتلقي على استخراج ما لم يقله النص فحسب، ولكن ما يفترضه، ويعد به، ويرمي إليه، من خلال ملء الفضاءات، وربط هذا النص بما سبق وهو التناص الذي عنه يتمخض وعليه يتأسس»[2]، إنها سلطة النص المطلقة في توجيه القارئ من خلال ما يفرضه من خصائص وصفية بنيوية موجهة لفعل التأويل، وهو ما نعده من صميم العملية التواصلية.

يمكن لنا أن نعد النص الروائي على أنه حقل تصريحي (***Assertif***) واسع منبثق عن مؤلف منخرط، وموجَّه إلى قارئ منخرط، وعليه سيكون هذا الجزء من الدراسة تفنيدا لهذا الطرح، من خلال دراسة «المحتوى الافتراضي» لهذا الفعل اللغوي الواسع، وموازاة مع ذلك ندرس المعلومة الروائية في بعديها: الحكائي، والإيديولوجي، وكيف يتم تسريبها إلى القارئ.

وسينبني هذا الجزء من الدراسة، أساسا، على قناعةِ بأن المعلومة في الخيال السردي تنتظم في اتجاهين: المعطيات السردية الخالصة والهادفة إلى تشكيل عالم من المتخيل، والمعطيات الإيديولوجية التي تختصر نظرة الروائي إلى العالم.

ويبدو أن "شترن **Stern**"، قد أكد وجهة النظر هذه، بقوله: «إنني بما أرويه عن حياتي وعن أفكاري، أفسح لكم المجال لتعرفوني وتعرفوا غيري...»[3]، لقد أعلن هذا النص عن مقاصده المبرمجة دفعة واحدة، فهو رواية سيرة ذاتية خيالية. فمنذ البداية يؤكد النص على هويته الأدبية المزدوجة، عندما يعلن أنه "سيرة ذاتية روائية"، تمتزج فيه شروط السيرة الذاتية من خلال خطابه المتضمّن للاعترافات، وانطوائه على شيء من الوثائقية في تعامله مع الأحداث والتواريخ، وانطلاقه من التماثل

بين صوت السارد وصوت الكاتب إلى حد التوحد، وشروط الكتابة الروائية التي يلعب فيها السرد والتخييل دورا أساسيا في انتقاء الأحداث وصياغتها، وتشكيل فضاءات المكان والزمان ورسم الشخوص في علاقتها بالسارد الكاتب[4]، وتقديم معلومات ذات طبيعة إيديولوجية. فمن خلال الاهتمام بهذه الحقيقة المضاعفة، يكون الاهتمام بالمحاور التالية: المحور الأول يعالج إدارة وتسيير المعلومة الروائية، والثاني يدرس القوالب، وهي ظاهرة تعكس التمازج بامتياز، لأنها تتعلق في بعض جوانبها بإدارة المعلومة السردية وكذا بالمعلومة الإيديولوجية، في كونها تداخل خطابات، فإنها تعد شاهدا على طبيعة عالم المؤلف المنخرط، وطبيعة المعرفة المفترضة لدى القارئ، أما المحور الثالث، فقد كرسته للدور الذي تلعبه الرواية في نقل القناعات الإيديولوجية للكاتب باتجاه القارئ.

ومما سبق، وقبل الولوج في الدراسة الفعلية للمحتوى الافتراضي لفعل الكتابة، فإنه حري بنا أن نشير إلى أن هذا التواصل بين المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط، يقوم على ميثاق تناوله الكثير من المنظرين، تحت تسميات مختلفة، فهو ميثاق يتكون من حقائق مختلفة، إذا ما ركّزنا على الفعالية الباثة أوالمستقبِلة، إلا أنها حقائق متماثلة من حيث طبيعتها[5]، وهو ما نسميه «الميثاق الروائي» لأنه كما نرى ميثاق «قراءة/إنتاج»، وهوالميثاق الذي يقتضي من القارئ الفعلي أن «يهَب ثقته» للمؤلف المنخرط وأن يعلّق «حكمه على جدية ما يُروى له». ومن منظور أدبي، فإنه يقتضي حتمية التعاون، وهي حتمية تعاقدية بين الفعاليتين المنخرطتين في النص (المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط) على رأي "فيليب لوجان"[6] .

إن المؤلف المنخرط مُلزم بإكمال روايته في الاتجاه الطبيعي، وإعطاء القارئ كل المعلومات الضرورية لقراءة الرواية؛ بمعنى أن يعطي معلومات متناسبة والقدْر المسطّر للشخصيات الرئيسية، وأن يتجه إلى النهاية المبرمجة والموضحة بمؤشرات الاختتام (المشابهة لشعائر الاختتام في المحادثات العادية)، أو المطابقة لمخطط مسبق يسمح للقارئ بتوقع النهاية، كأن تكون وفاة البطل مثلا، وهو ما يذهب بنا إلى إدراج فعل الخيال السردي تحت فعل لغوي مضاعف: فالمؤلف المنخرط «يُخبر»، ولكنه أيضا ينجز فعلا تعهديا* (مصطلح سيرل)، يتعهد بمقتضاه للقارئ بإكمال فعل الإخبار إلى النهاية، دون تناقض مع الخط المتبنى. وعليه فإن المؤلف المنخرط يعقِد مع قارئه ما يسميه منغينيو «العقد الأدبي» الذي يدير المعلومة بشكلين مختلفين: «باعتباره خطابا، فإن الأدب لا يمكنه أن يتموقع خارج حتمية "مبدأ التعاون" أو خارج "قانون النوع"، كما أنه خاضع لمنطق اقتصادي خاص، بما يقيمه كل عمل أو نمط من العمل من علاقات مع الاستعمالات الخطابية غير الأدبية.»[7]

يربط منغينيو إذن، وبشكل واضح، الخطاب الأدبي بـ «الضوابط المحادثية ***Maximes Conversationnelles***» لغرايس التي أعاد صياغتها ديكرو وكربرات-أوركيوني تحت تسمية «قوانين الخطاب»، في إشارة إلى خصوصية الخطاب الأدبي، لذا فإنني لا أبتعد عن فرضية منغينيو، علما أن إدارة المعلومة الأدبية تقوم على الضوابط المحادثية في ضوء خصوصية الخطاب الأدبي. وقد أسس غرايس أيضا «مبدأ التعاون» كمبدأ كلي تندرج تحته كل القواعد، إلا أنه من البديهي أن هذه

الحتمية التعاقدية لا تُلزم المؤلف الفعلي الذي يستطيع في أي لحظة أن يتوقف عن إكمال رواية قد بدأها، بعكس القارئ المنخرط، فهو مُلزم بمبدأ التعاون هذا، ما دام الافتراض قائما بأنه سيكمل قراءة الرواية لتحصيل كمية من المعلومات تسمح له بفهم النص.

إن من الصعوبات التي تواجه الروائي هي مقدرته على افتراض درجة ونوعية المعلومات التي تكون عند قارئه، وقد وضحت كربرات–أوركيوني هذه الصعوبة بالنسبة للروائي في تحديد موسوعية القارئ، لأننا، كما تقول: «أمام نخبة من المتلقين غير المتجانسين»[8]، وعليه، فبالنسبة للنص الروائي، فإنه ملزم بالتمييز بين القدرات الموسوعية المتنوعة للقراء الفعليين، لأن هذه القدرات المتنوعة تساعدنا على تحديد ووصف القارئ المنخرط.

وإن كان أمبرتو إيكو قد نسب إرادة التعاون إلى القارئ الفعلي، فإن ***Lector in Fabula*** في مجمله، قد برمج هذا المبدأ في النص، ومنح القارئَ الفعليَّ حرية الاختيار في التعاون أو عدمه. وبداهة فإن القارئ الفعلي ليس ملزما بهذا الميثاق، في حال أن هذا القارئ أو ذاك لا يمتلك المعارف التي يفترضها العمل مسبقا، ولا يمكنه استنباط السمات المميزة للنص، كما أنه قد يهجر الرواية التي يقرأها في أية لحظة، ومع ذلك، فإن طريقة عرض النص قد تفرض على القارئ المنخرط إكمال قراءة الرواية إلى النهاية، وأن يقوم بفك شفرته بواسطة الاستدلالات أو التأويلات بهدف التوصل إلى قصدية المؤلف المنخرط، الذي يستطيع أن يوجه العملية التأويلية»[9].

ويمكن سرد هذا المثال، من رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، بغرض الكشف عن نوع من الاستدلال المتوقع من القارئ:

> كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكّر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم![10]

فضمير المخاطَب (أنتِ) يدل على "حياة"، وفعل الإغراء هنا لم يكن أكثر من طريقة في التعبير عن علاقة الحب التي بدأت نيرانها تتأجج وسط تمنّع المرأة، لذلك كان مثال حواء، تعبيرا عن الإغراء والتمنّع، ليصبح المُحِبُّ "آدم" في انسياقه لدعوة الفطرة.

إن النص الأدبي إذن، يفترض تعاونا مزدوجا، تعاون المؤلف، وتعاون القارئ المنخرط المرتبطان بميثاق حقيقي، ثم إن خارج ميثاق التعاون المرتبط أساسا بالمعلومة، فإن هناك الميثاق الروائي الأدبي الذي يضم أيضا ميثاقا جماليا، والذي لن نعيره اهتماما لأن ذلك من مهام النقاد والأسلوبيين، وإن كان وجوده موجّها لكيفية عمل القواعد المتحكمة في تسيير المعلومة، وعليه، فإن القول بأننا نكتب رواية، يعني بأننا نسعى لتحقيق أدبية ما، وهي أدبية لن تتحقق إلاّ داخل النص نفسه، والقارئ يتصدى للكشف عنها، «فدورنا تجاه الأعمال الأدبية يفترض التزاما جماليا دون تنصل...وهو ما يحدد وضع الملفوظ الأدبي»[11] .

إن هذا الميثاق الجمالي يحتوي في ذاته على مبدأ الأدبية، ويقر أو ينفي قصدية الروائي الفعلي الذي يخضع بدوره إلى التقييم من طرف المهتمين بالحقل الأدبي من (ناشرين، ونقاد، وروائيين آخرين...). وعليه ننفذ إلى "ميثاق النشر" الذي يتحكم في العلاقة بين الناشر وزبائنه القراء. وبوضوح هذا الميثاق تتضح المؤشرات التي تمكّننا من تصنيف الرواية كعمل أدبي، أو إنتاج تجاري.

وبناءا عليه، فإن التواصل الأدبي في مجمله، يُدار بميثاق ثلاثي موجود على مستوى الفعاليات الحقيقية حينا، وعلى مستوى الفعاليات المنخرطة حينا آخر، والذي يؤثر، بطريقة أو بأخرى، على إدارة المعلومة.

2.2.المعلومة الروائية:

لقد تناول السيميائيون ودارسوا الشعرية إشكالية المعلومة الروائية، ف "**بارث**" في «الدرجة الصفر للكتابة» قد وضع نظرية للتأويل الأدبي تقوم على ما أسماه بـ«الشفرة التأويلية»، و"**تودوروف**" في «الشعرية» قد وضع خمسة قنوات للولوج إلى المشكلة وفهمها، اختصر، "**فيليب لان**"، ثلاثة منها تهمنا في هذه الدراسة:

-الأولى، تتعلق بنوعية المعلومة وطبيعتها، (وهنا نقابل النصوص ذات الاتجاه الموضوعي والنصوص ذات الاتجاه الذاتي).

-الثانية، تتعلق بكمية المعلومة، وهنا نقوم بقياس اتساع النص (كمية المعلومات التي يقدمها النص)، وخاصة أعماقه (هل يطلعنا النص عن العوالم الداخلية للشخصيات؟).

-الثالثة، تتعلق بواحدية وتعددية مصادر المعلومة، وصيغ المتغيرات المحتملة لوجهة النظر السردية[12].

أما القناتان الأخريان فتتعلقان بالصلة التي تربطها هذه المعلومات بالحقيقة و"تقدير الأحداث التي تحتويها وتثمينها"، وهو ما نصنّفه تحت مفهوم المعايير. وبالموازاة مع ما جاء به تودوروف، فإن جينت في ***figure///***، قد ركز دراسته على النقطة الثانية، في تناوله لمسألة التبئير الشائكة، التي صنّفها وفق المعرفة السردية[13]. إلا أنه من المهم لدينا أن نعالج مسألتي نوعية المعلومة وكميتها مقارنة بـ«الأحكام المحادثية» لغرايس بخاصة، وبـ«القوانين المحادثية»، عند ديكرو وكربرات-أوركيوني بعامة.

لقد بيّن "**شتيرن Stern**" التوازي الموجود بين فعل الوصف والمحادثة، ووضّح في حاشية كتابه (**Vie et opinions de Tristram Shandy**) الصلة بين كتابة الرواية وتسيير المعلومة، موضحا بأنه لا يمكن للمؤلف المنخرط أن يقول كل شيء، بل عليه أن يترك فرصة للقارئ لينتج نصيبا من المعلومات.

إلا أن القضية الأكثر غرابة، هي أن يضع إشكالية تسيير المعلومة في حقل "التأدّب" مقترحا "قانونا لليّاقة أو الحشمة" «**loi de décence**» يقضي بأن ليس كل شيء يقال، وبالتالي فإن المعلومة الروائية تأخذ مكانها في قلب مجموعة القوانين التي تسيّر المحادثة[14].

وحسب "لان–مارسييه"، فإن "برات **Pratt**" هو من طور فكرة ربط الرواية بالمحادثة، واختبر فعاليتها مقارنة بـ«الأحكام المحادثية» سنة**1977** في كتابه المعنون (***Toward a speech act theory of litterary discourse***)، ويأتي بعد ذلك منغينيوعام**1990**، ليقول: «لقد استعملنا قوانين الخطاب لتوضيح الحوار، لكن الأعمال الأدبية في ذاتها تشكّل فعلا ملفوظيا: إذا كان لمفهوم قانون الخطاب بعض الشرعية، فإنه من الضروري تطبيقه في هذا المستوى، حتى وإن كان مؤلف العمل وشريكه المتلفظ لا يتحادثان، أو كان القارئ لا يستطيع أن يتدخل في النص بعد انتهائه»[15].

الهوامش والإحالات:

[1] . سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ص: 5.

[2] . Eco (U), Lector in fabula, Paris : Grasset & Fasquelle [trad. Fçse M. Bouzaher 1ere éd. 1979] ; 1985, p. 5.

[3] .STERNE (L), Vie et opinions de Tristram Shandy, Paris, Flammarion, 1982, 33

[4] . د.بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1 1999، ص: 149.

[5] . إيكو تكلم عن "ميثاق الشراكة"، وجيرفي تكلم عن "ميثاق القراءة"، ومنغينيو عن "العقد الأدبي"، وآدم عن "العقد السردي"، أما لجان فقد أكد على وجود "عقد السيرة الذاتية" وأكمله في نفس السياق ب"العقد المرجعي

[6] .LEJEUNE (P), Le pacte autobiographique, p. 86

[7] .MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire, 121

[8] .KERBRAT–ORECCHIONI (C), L'implicite, Paris, A. Colin, 1986, p. 210

[9] .ECO (U) , Lector in fabula, 49

[10] . أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 12.

[11] .LANE–MERCIER (G), Pour une analyse du dialogue romanesque, Poétique 81, 1990, p. 344

[12] .LEJEUNE (P), Le pacte autobiographique, p. 82

[13] .GENETTE (G), Figure ///, Paris, Seuil, 1972, p. 33

[14] . STERNE (L), Vie et opinions de Tristram Shandy. P. 112.

[15] .MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire, 121