

الشعرية البصرية

في الخطاب الروائي

العزوني فتيحة*

أصبحت البنية البصرية للكثير من الخطابات الروائية المعاصرة توفر معطيات إجرائية تمدّ العون للمتلقى لفهم النص . كما تكمن أهمية هذه البنية في " توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي و الاندغام في عالم النص من بوابة العين"¹. هنا تتمظهر رواية " سوناتا لأشباح القدس " للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج"² بشكل لافت، الأمر الذي جعلنا نختبرها قصد تأويل المستويات الجمالية لبنيتها البصرية.

يرد هاجسنا هذا، ونحن نتطلع لمقاربة الشعرية البصرية في الرواية المذكورة معالجة أولا العبء الرمزي الذي تتحمّله لعبة السواد والبياض ضمن فضائية الرواية، ثانيا تأويل نص الهامش -بوصفه علامة بصرية- في هذا النص.

ماذا تلتقط العين ؟ ماذا تنتج ؟ وماذا تصوغ ؟ وهل الفضاء البصري لهذا النص فضاء محايد ؛ أم هناك تشابك دلالي وجمالي بينه وبين النص المكتوب؟

الخبرة الجمالية ومستويات إدراك المتلقي:

لإثارة هذه الإشكاليات المطروحة نستند نظريا إلى تصورات الفينومينولوجي "رومان انغاردن" (Roman Ingarden) الذي يرى أن عملية تحقيق العمل الفني تتم نتيجة ذلك التفاعل الايجابي الذي تحدده طبيعة الخبرة الجمالية (Expérience Esthétique) بين نص الكاتب ومستويات إدراك المتلقي. تسمح الخبرة الجمالية بتشكيل العمل وتركيبه، وهي في الآن نفسه تقوم بإثراء تجربة المتلقي ، ذلك أن عملية بناء الذات القارئة لذاتها تكون موازية لعملية بناء الموضوع الجمالي³.

يملك العمل الأدبي وفق تعبير "انغاردن" بنية ثابتة ومحددة، وهو بذلك مستقل عن الموضوع القصدي الذي تؤول إليه قراءة هذا العمل. و"انغاردن" بذلك يفرق بين البنية القاعدية للعمل الأدبي وبين الموضوع الجمالي الذي يحققه القارئ انطلاقا من هذه البنية.

* باحثة أكاديمية من جامعة وهران 1- أحمد بن بلة - الجزائر.

يتعلق تحقيق الموضوع الجمالي بطبقات العمل الأدبي ذاته، باعتباره القاعدة التي ينطلق منها التأويل. وهو ما يجعل القراءة تحقق إمكانات متعددة للبنية نفسها. فالموضوع الجمالي يتخذ أوجها متعددة تختلف باختلاف خبرات المتلقين المتفاوتة فيما بينها. من هنا يربط "انغاردن" بين عملية تحقيق الموضوع الجمالي وخبرة المتلقي.

يرى "انغاردن" أن قصيدية⁴ العمل الأدبي هي التي تجعله يفتقر إلى التحديد النهائي.

وتحقيق الموضوع الجمالي—من منظوره—يكون بإكمال الخطاطات النصية (Schémas textuels) التي ينطوي عليها العمل الأدبي، ثم إعادة تركيبها. وكذا ملء مواضع اللاتحديد (Lieux d' indétermination) الموجودة داخل هذه الخطاطات. وتعمل القراءة على ردم المواضع غير المتحددة، لأنها تشكل رابطا بين خطاطات النص المفكك.

يعود الفضل الأكبر إلى "انغاردن" في اعتباره العمل الفني بنية خطاطية تتخللها مواضع اللاتحديد. وكذا تمييزه للعمل الفني عن فعل التحقيق الذي ينجزه المتلقي. وبما أن الدليل اللساني ينقل شيئا أكبر من ذاته نتيجة "قدرته على إنتاج شيء غيره"⁵، فإن مساحة البياض (Le Blanc) سوف تتوسع انطلاقا من المكتوب (L écrit) الذي يحمل دلالة تفوقه، ومن اللامكتوب الذي يتولد في ذهن القارئ.

إنّ البياض ليس معطى ماديا ملموسا، "ولكنّه مشكّل ومعدّل من طرف ... التفاعلات بين النص والقارئ"⁶ ويتم بلوغ التوازن من خلال تعبئة الفراغات (Les vides) التي تعوق تدفق الجمل. إذن ما هو معروض في العمل الأدبي ينطوي دائما على فراغات، هي مواضع غير متعيّنة تحتاج إلى نوع من التعبئة

أخذ "إيزر فولفغانغ" (Wolfgang Iser) مفهوم "مواضع اللاتحديد" ثم طوره؛ بأن جعله خاضعا لعدد من الإجراءات تتوقف على مدى استحضار المتلقي لسجل النص. وعلى تفعيل خبرته في فهم النص. وهو ما بات يعرف في مشروعه النظري "بالفراغ الباني" (Le vide constitutif). يرى "إيزر" أن البياضات النصية موجودة داخل النص بين المنظورات النصية، وعلى القارئ أن يتمثل ما يقوم بين الأجزاء النصية من علاقات دلالية ويؤلف بينها، ويدمجها بعد ذلك "في وحدة دلالية متجانسة"⁷.

تمثل هذه المواضع شرطا لقيام التواصل بين النص ومتلقيه، حيث تظل عملية التواصل الأدبي مرهونة بملء القارئ للفراغ الموجود في النسيج النصي (Tissu textuel). وتبقى العلاقة الحوارية بين النص وقارئه خاضعة لهذا الإجراء.

إن القارئ وهو ينتقل من منظور إلى آخر أثناء القراءة يجعل هذه الأجزاء النصية تتبادل التأثير والتفاعل فيما بينها. وينتهي في كل مرة إلى تركيب دلالي متسق يجمع بين تلك الأجزاء، معنى ذلك أن البياضات بقدر ما تبدو مُفكّكة لأجزاء النص بقدر ما توفر إمكانات الربط بينها⁸

1: فضاء النص:

تقع عين المتلقي في مسحها البصري لرواية "السوناتا" على ثلاثة فصول، مرتبة على النحو التالي :

- "عطش البحرال ميت" جاء في ستة أجزاء ، مرقمة من 1 إلى 6. وذلك من ص 21 إلى ص 115.

- "مدونة الحداد" عرض من ص.117 إلى ص.415 في شكل رزنامة. تحددت بداية تاريخها بيوم : الاثنين 20 سبتمبر 1999، ونهايته بمطلع الفاتح جانفي 2000. حيث لجأت الشخصية المحورية/مي إلى تقييد تواريخ تواجدها في مستشفى "نيويورك المركزي"، من خلال كتابة مذكراتها. فأنتجت ثلاثين لوحة سردية. نشير إلى أن هذه الشخصية هي من مهجري فلسطين 1948، تعيش في أمريكا. عندما باغتها المرض بعثت تطلب -في حال وفاتها- نقل جثمانها إلى أرضها الأم، غير أن طلبها قوبل بالرفض التعسفي من قبل السلطات الإسرائيلية ، فوقعته إثر ذلك على حرق جثتها.

- "سوناتا الغياب" جاء في خمسة أجزاء ، مرقمة من 1 إلى 5، وذلك من ص.417 إلى ص.462.

بالنظر إلى الكمّ الورقي الذي ضبطناه أعلاه، سيلاحظ المتلقي معنا أن الفصل الثاني يتفوق رقميا على الفصلين الأول والثالث. تساءلنا عن الدواعي الجمالية لانفتاح الفصل الثاني في الوقت الذي ينكمش فيه الفصلين الأول والثالث. مثلما تساءلنا عن دواعي تقسيم المؤلف الضمني للفصل الثاني بصريا إلى لوحات زمنية بلغت الثلاثين، في حين اكتفى بتقييم الفصلين الأول والثالث؟

يمثل الفصل الأول مرحلة النص الجينية (Géno-texte)، حيث يقوم السارد فيه بجمع مادة السرد، وتكثيفها. بينما يمثل الفصل الثاني مرحلة انبجاس النص وذلك مع انتقال الشخصية/ مي من مرحلة الصمت إلى مرحلة الوجود الفعلي بالكتابة. حيث تقوم بنثر المادة السردية المتعلقة بذاكرتها ، والتي كان السارد قد جمعها في الفصل الأول.

بالنظر إلى التفاعلات البينية القائمة على قانون الانتقالات الممكنة من فصل إلى آخر، يبدو لنا أن الشخصية/مي انتصرت على الحصار المضروب عليها من الجانبين ، باسترسالها في كتابة الذاكرة . فجاء مكتوبها الذي يمثل الفصل الثاني أولا مركزيا، وثانيا أكثر امتدادا من الفصلين الأول والثالث. وعلى الرغم من كون هذا الفصل المركزي جاء محاصرا على المستوى البصري إلا أنه يتجلى في شكل أكثر عنفوان بتغطيته لما يقارب "285 صفحة" من الكم الورقي المكتوب المغطي للفصول الثلاثة، والمقدر بـ "418 صفحة" ؛ "92 صفحة" منها للفصل الأول. و "41 صفحة" المتبقية هي المكتوب المخصص للفصل الثالث. وإذا كانت "418 صفحة" مكتوبة تمثل 100% من الصفحات المسودة للفصول الثلاثة مجتمعة. يصبح الفصل الثاني يمثل % 68.18 من الكم الورقي الممثل للفصول الثلاثة مجتمعة ؛ هذا يعني أن النسبة المئوية لمكتوب الفصل الأول ستقارب 22% ، في حين ستقارب نسبة مكتوب الفصل الثالث 9.80% من النسبة الإجمالية من الفضاء السردية المكتوب، المقدرة بحسب النتائج الإحصائية بـ 99.98%~ 100%. بناء على هذه النتائج يتصدّر مكتوب "مدونة الحداد" مكتوب الفصلين الأول والثالث على المستويين التشكيلي والسردية.

توجد الشخصية المحورية /مي في الفصل الثاني داخل فضاء واحد، يتحدد بغرفة في مستشفى "نيويورك المركزي" بسبب مرض باغتها وانتشر في جسدها. يتقلص هذا الفضاء في النص السردي إلى حدود الموت والعدم. من هذا الفضاء أنتجت هذه الشخصية خطابها الموسوم بـ"مدونة الحداد". حيث لجأت لكتابة مذكرتها*. تزامنا مع اشتغالها على فن الرسم.

لقد منح السارد لهذه الشخصية فرصة اكتشاف ذاتها بكل حرية ، بعد أن تنجى كلية مع نهاية الفصل الأول ليسجل حضوره مع بداية الفصل الثالث . تبعا لذلك يعبر السرد هذه المرحلة بأكثر بطء ممكن، ليتيح للذاكرة تكرار الحدث الماضي. لقد أصبح الآن -في حاضر النص- وبفعل انشطار "الأنا" بوسع الشخصية /مي أن تعيش طفولتها من جديد ثانيا وثالثا ... هذا الحكي التكراري (Répétitif) هو فعل تأسيسي جديد لحدث كان قد مورس من قبل. والشخصية /مي بفعلها ذلك، إنما تعمق الحركة الزمنية. مما يجلي قوة التأثير التي تمارسها الذاكرة على فعل الشخصية /مي في حاضرها بالمستشفى ، ذلك أنها تعيد تجديد أسئلة الطفولة المدفونة في باطنها.

إن عملية إدراك الذات لذاتها بالكتابة والرسم مرهونة بالخبرة الباطنية التي تعيشها هذه الشخصية ، فضلا على أن هذه الخبرة تتم بشكل مرحلي لذلك "يمعن السرد في تأجيل اكتماله وإرجائه ، إذ الاكتمال هو قرين الموت، ولهذا يكيد السرد في الفصل الثاني للاكتمال بمكائد متنوعة من طرائق متغيرة في بنية الخطاب"⁹، فاسحا المجال أكثر أمام الذات لتختبر ذاتها بشكل أعمق. وهو ما نجده ماثلا على المستوى البصري لهذا الفصل الثاني، إذ كاد يلتهم صفحات الرواية كاملة لاسيما لدى تمركز ضمير المتكلم "أنا" الأنتوي تمركزا شديدا الخصوصية حول ذاته فتحقق له الانفراد بفضاءات الحكي زمنا ومكانا وحادثة.

نشير إلى أن الذاكرة في نص "السوناتا" تشتغل على نظام ثنائي الصيغة: ذاكرة لفظية ، وذاكرة بصرية متبعدة في السرد، وبينهما روابط متداخلة. تشتغل الذاكرة اللفظية ونظرا لطبيعتها الصوتية بشكل تتابعي، "لأنه لا بد للكلمات أن تحدث سواء في الصياغة أو في التذكر بوصفها كينونات منفصلة متفردة في تتابع زمني، إما على شكل قائمة أو على شكل قول. والقول اللفظي لا يمكن أن يكون متاخلا إلى الحد الذي يجعل كلماته الكثيرة تحدث آنيا"¹⁰، أما بخصوص الذاكرة البصرية فالأمر مختلف؛ إذ "تكشف اختبارات الإدراك مثلا، عن تفوق واضح للذاكرة الصورية على الذاكرة اللفظية، لأن عناصر متعددة يمكن أن تندمج مباشرة داخل صورة واحدة".¹¹ ولما كان "السرد يؤدي بالضرورة إلى محور الزمكان للحدث اللفظي"¹²، وما يروى محدد بزمان ومكان أي أن له تاريخ، "يغدو التأليف في الكتابة ، كما هو في الرسم التخطيطي والتجربة البصرية للعالم المادي ، انعكاسا لما هو تزامني في الزمان ومندفع نحو المركز في المكان"¹³. وينبثق الفصل الثاني -مدونة الحداد- من النص السردي عن تداخل صور الماضي و مدركات الحاضر؛ أي أنه يتموضع بين بعدي الذاكرة اللفظي والبصري. مما حرر الفعل الإبداعي الذي تشتغل عليه الشخصية /مي [الكتابة والرسم] من قيود التتابعية، وأقحمه ضمن أفقي التناظر والتشابك .

إذن يعرض السرد في رواية "السوناتا" بالقلم والريشة، أسند فيه اللون هشاشة الكلمة ذلك أن الشخصية المحورية فيه فنانة تشكيلية ، استثمرت في معرضها الأخير ذاكرتها البصرية . ولأن لوحاتها التشكيلية تمثل في مجموعها عالما منظما له أبعاده، قامت بترتيبها في المعرض ترتيبا زمنيا، بعد أن صاغت في مدونتها بشكل سردي جمالي قدم من خلال ثلاثين لوحة سردية محددة بزمان متحول ومكان ثابت . إن كل حدث سردي ضمته مدونتها يأتي

ليتضاهي جمالها مع لوحة من لوحاتها التشكيلية. وتؤشر عملية الرصف البصري للوحات السردية وفق نسق زمني تراثي (من 20 سبتمبر 1999 إلى الفاتح جانفي 2000)، على العلاقة التعاقبية الزمنية المصاحبة لعملية الرسم .

بحكم المواد الجامدة للفن التشكيلي فهو ثابت في المكان، لذا تقصدت الشخصية /مي إدخال الحركة عليه، فاستندت إلى التسلسل الزمني في رزنامتها من خلال تقييد زمن إرسال السرد بتاريخ معلوم. وهي فكرة ستوحي بالزمن عن طريق الحركة الزمنية الممتدة في اللوحة التشكيلية الجامدة. وهذا كفيل بتحرير اللوحات من السكون ، تماشيا مع خصوصية السرد الزمنية.

هذه الإستراتيجية السردية أعطت للوحات التشكيلية المرصوفة في المعرض إيقاعا داخليا يوحي بحركة زمنية تناغمية لمتلق السرد. الأمر نفسه تلتقطه عين المتلقي في مسحها البصري للرواية، حيث تقف عين القارئ على ثلاثين لوحة سردية في المدونة المذكورة في شكل حلقات زمنية مضغوطة ، مشكلة جدارية سردية متشابكة مع الجدارية التشكيلية*.

ولكون النص يمد دوما جسور التواصل مع بعض آليات الفن التشكيلي، وسعت آليات الفراغ البصري دائرة السؤال لدينا بخصوص فضاءات الفراغ المتوالدة. إذن يضاعف الفراغ من شعرية النص عندما تبدأ عين القارئ في التحرك عبر فضاءات نص سردي ملفوف في البياض، مثله مثل "مدونة الحداد" التي بقيت دهرا مكفنة هي الأخرى في البياض، مغمورة داخل صندوق خشبي بعيدا عن الأيدي والأعين، محتفظة بسرّها داخلها. تنتظر قارئنا يفتك شفرات حروفها المترابطة تارة والمتناثرة تارة أخرى. والنص من منظورنا لا يختلف كثيرا عن المدونة، طالما أن هذه الأخيرة اكتسحته وصارت مركزا له. لذا نلقي المؤلف الضمني قد اشتغل على البياض في النص، بأن جعل منه أحد أهم أركان إستراتيجيته السردية. مستفزا عين المتلقي التي تحضر في النص لتأويل بياضاته ورتق فراغاته . والخطاطة التالية تكشف لنا فضاءات الفراغ المادي في النص.

- الفصل الأول:

ورد كل جزء من أجزائه الستة ملفوفا في البياض من الجانبين. باستثناء الجزء الخامس الذي ألحق بصفحة خصص جزء يسير منها (خمسة أسطر) للكتابة . في حين استغرق البياض باقي الصفحة. (ست صفحات بياض).

- الفصل الثاني:

يضم (ثلاث عشرة صفحة) بياض بياضا تاما تتقدم تواريخ الرزنامة المتعلقة بأيام تواجد الشخصية /مي في المستشفى . حيث كانت تبتدئ بتقييد التاريخ اليومي، كلما عكفت على الخط بقلمها على "مدونة الحداد".

- الفصل الثالث:

ورد كل جزء من أجزائه الخمسة ملفوفا في البياض من الجانبين. باستثناء الجزء الأخير الذي أُتبع بمحتويات النص .(خمس صفحات بياض).

في ضوء المعطيات البصرية السابقة يصبح لدينا "أربع وعشرون صفحة" بيضاء بياضا تاما. إذن في إطار لعبة السواد والبياض يستغل "المؤلف الضمني" المداخل البصرية لغرض جذب عين المتلقي. من هنا يلتفت القارئ إلى البياض الذي تعوم فيه الفصول الثلاثة محاولا اختراقه لأنه استراتيجيا يمثل مكان إقامته. لكن ماهي قراءتنا لهذه البنية البصرية؟

ينبثق خطاب الشخصية/مي من اللحظة الحاضرة التي تعيشها داخل نسق دورة الموت في المستشفى، و يركز النمط السردى للرواية، على صمت الصوت، وهو صوت داخلي ينهض بين الذات الساردة وذاتها، وبين الذات وذوات أخرى. صمتها نوع من أنواع المواجهة، وهو يشير في النص إلى غير المقول؛ أي إلى المكبوت؛ إنه نص يبطن الغائب، ويتبدد لدى محاولتنا له.

كما أن تدمير هذه الشخصية من المحسوس جعلها تستعيز عنه باللامرئي. لذلك تبدأ في الإنصات إلى صوتها خارج حدود الواقع. متخذة من الصمت لغة للفقدان، فانكشفت لها الحجب بين الأحياء والأموات، حيث يوظف النص شخصيات لامرئية لها حضور متعالي على العالم الموضوعي. "مما يؤكد طبيعة اللبس التي تسم النص"¹⁴. إنها كمائن فنية تضيف على النص غموضا مضاعفا وتزيد في ألغامه، مما يجعله طافحا بارتياح متناهي، الأمر الذي يعمق من متاهات الفراغ في النص ويزيدها غورا.

تفكير الشخصية/مي يتم بواسطة الأشباح. والشبح المقصود في النص، هو في الحقيقة مرئي من قبلها. غير أنه يتوارى تاركا مكانه للفراغ المحاط بهالة من الممكّنات. ويصبح البياض على رأي الرسام "فاسيلي كاندينسكي" Wassily Kandinsky هو رمز عالم بعيد فوقنا، رمز الصمت، ليس الصمت الميت بل إنه فراغ يؤكد البداية التي لم تولد بعد....

لكن يظل هذا البياض مشبعا بـ"الكلمات المسكوت عنها المستترة في الضمير السردى، وهو ما يجسد بحسبنا فعالية الغياب وشعرية أدائه في فضائية هذا النص.

وعليه فإن فضاء البياض الذي تتشكل ضمنه الفصول الثلاثة فإنها ترد في الغالب من اشتغال الناشر؛ إلا أننا نتصور أن بنيته البصرية تدخل في انسجام تام مع أبعاد النص الدلالية، بل ويشكل معها بنية دالة مضاعفة لا يمكن بالتالي فصلهما. ليتحول المعطى البصري وفق هذا التصور إلى أفق المعنى المحتمل، وذلك بعد أن يدخل في انتلاف مع المعطى السردى.

وعليه، ترتب عملية إعادة خلق القارئ للبياض في النص بإعادة خلقه للمنتوج الروائي. ويتوقف ذلك على إخصاب ملكة التلقي لدى القارئ الذي سيشارك في فك عزلة الأجزاء النصية المعلقة في الفراغ، ولملمة شتاتها من خلال بنائه لمعاني ممكنة. وإذا اعتبرنا أن مشكلة الشخصية/مي الأساسية هي مع البياض -بياض صفحات المدونة، وبياض فضاء اللوحة التشكيلية- نلفي القارئ يواجه المشكلة نفسها. ذلك أن مشكلة القارئ الأساسية ليست سوى مع هذا البياض.

2. مقصدية الدلالة لفضاء الهامش:

ما هي الدلالات التي يتحمل الهامش عبء إيصالها للعين؟ وماهي الدواعي الجمالية لحضوره بهذه الكثافة في الرواية التي نختبرها؟

وقصد تأسيس سؤالنا و ما يترتب عنه نستند أساسا إلى مستويين:

أولهما: ضبط تمظهرات الهامش مع اقتراح قراءة إحصائية له.

ثانيهما: مقارنة حضوره بوصفه علامة أيقونية-في ضوء تعالقاته بالنص الروائي.

يتشكل حضور الهامش في رواية "السوناتا" بصريا في "موقع منعزل ومعزول"¹⁵، ليحرر العين نحو اتجاهات جديدة، الأمر الذي يضطر القارئ إلى "قراءة النص مرتين؛ مرة بمواصلة الجملة مباشرة، ومرة أخرى بإجراء انعطاف على المدونة"¹⁶ إنه تحوّل على مستوى البصر، لأنه يحدث توزيعا للرؤية لتلقي نصين -بشكل متداخل- في فضاءين مختلفين¹⁷. وقد توزعت الهوامش في النص وفق الخطاطة التالية:

- الفصل الأول: "42 هامشا". ورد لـ:

ضبط أسماء الأعلام، الشخصيات الروائية، تحديد أسماء الأماكن والمدن في اللغة الأجنبية.

- الفصل الثاني: "59 هامشا". ورد لـ:

1- ضبط أسماء المراكز الصحية، الأحياء، الشوارع، واسم المعرض التشكيلي في اللغة الأجنبية.

2- ضبط عناوين أزيد من عشرين لوحة تشكيلية، مع تحديد مرجعياتها.

- الفصل الثالث: "7 هوامش". وردت لـ:

ضبط أسماء الشوارع والمدن في اللغة الأجنبية.

تجلي هذه الأرقام-والتي تتحدد بـ "108 هامش"- حجم النص الهامشي المرافق للنص الروائي. ومن جملة الملاحظات التي قد ترصدها عين المتلقي بخصوص هذه الهوامش، أنها تتصل أغلبها ببيانات جغرافية لأسماء أحياء وممرات في "نيويورك" مكان إقامة الشخصية/ مي وابنها "يوبا"، ضبطت في لغتها الأصلية، أي في اللغة الأجنبية¹⁸.

تأسيسا على ما سبق يرد الهامش لإثراء سجل النص الروائي بشدّه إلى الواقع، حيث يتحوّل إلى دليل لغوي يكشف ضمنيا عن أفق التلقي الضيق لمتلقي النص -الذي يفترض فيه عدم معرفة أبعاد الفضاء الجغرافي الذي يحتضن الحدث السردي - مثلما يتوقعه المؤلف الضمني. لذا ينهض هذا الأخير بمهمة الشرح والإبانة لقارئه.

يذهب السارد في قوله: "لا ترافياتا" ...

أغمض عينيه مرة أخرى. حاول أن ينسى كل شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها المضيء وعينها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئاً.¹⁹

(كتب في هامش رقم: 5): "لاترافياتا" -

"La Traviata: أوبرا للموسيقي الإيطالي غوسي فردي، وأدت دورها الأساسي (فيوليتا السوبرانو ماريا كالاس)²⁰ .

ترك الكلمة الأولى متلقها عندما تخيّب وقع انتظاره (La Déception d'attente) بمرجعية مغايرة للنموذج الروائي الكلاسيكي الذي تعود عليه. مما قد يعثر عملية التلقي ذاتها. فضلا عن الفراغ المطلق (vide absolu) الذي يمتد إلى غاية العودة إلى السطر الموالي. والسارد هنا إنما يربك استرسال المتلقي الخطي في القراءة ويوزع أبعاد رؤيته البصرية. كأن تراجع القارئ خبرته الجمالية صوب كلمة "ترافياتا". أو أن يباشر في المقابل أدبية تشكل الهامش الذي خصص لشرح الكلمة الموسيقية. والهامش على النحو الذي يبدو لعين المتلقي، إنما جاء مبدئياً ليعقد أواصر الاتصال بين النص وبين الرؤية البصرية للقارئ، الذي يفترض أنه شحذ حاسة البصر بداية من عتبة النص القائمة على اللون والنور.

وعبر قراءة أوسع يقتضي أننا نتخطى مستوى أفقية النص، حيث يبدو لنا أن شرح المؤلف الضمني للكلمة في الهامش أو ضبطها في لغتها الأصلية، ينطوي ضمناً على أفق توقعاته هو من النص. بعبارة أخرى إن الهامش فضاء يحتوي موقف المؤلف الضمني ورؤيته - ومن خلفه الكاتب- به يتوخى إيهام المتلقي بواقعية النص، عندما يضبط له أسماء الأعلام، الشوارع والمستشفيات... ويدقق في مرجعية اللوحات التشكيلية، وكذا المتاحف التي اقتنتها. نيقنا منه أن "احتمال صحة التفاصيل وسيلة للتضليل"²¹. هنا يسقط المتلقي في شباك الوهم الذي يقوم عليه النص التخيلي. إنها الحيلة الفنية التي تحيط القارئ بشباك اللعبة*.

إن الهامش آلية من آليات التشكل البصري ضمن مدونة الرواية تم استثماره نظراً لقدرته على تفعيل نشاط القارئ وتحفيزه بإنعاش الميثاق التواصل بينه وبين النص. هذه العلامة البصرية بمجرد أن تلاقها عين القارئ تتوقف مباشرة عن متابعة الخيط السرد، فيتوقف لمدة تساوي زمن قراءة الهامش مما يعد خروجاً على ذلك التعاقد.

وتخصيباً لهذه المقاربة نذهب إلى أن النص الهامشي في العمل الروائي والذي نشغل عليه، يفقد براءته من حيث التشكل نظراً لما يمارسه من نفوذ على متلقيه. من خلال توجيه دلالات الجمل التي ترتبط بالهامش توجهها يستدعي حضور المتلقي. وعلى الرغم من تموقع هذه الإحالات في الهامش، إلا أنها تشكل بؤرة للاهتمام، باستقطابها لرؤية القراء البصرية قصد تغيير عاداتهم في القراءة، بدءاً من تعويدهم على عدم إقصاء الهامش أو عزله أثناء عملية القراءة. ويجزئنا هذا التحليل إلى إثارة سؤال جوهري يتصل بحدود التعالق بين الهامش والنص السردى ؟

ينخرط التهميش ضمن تلقي الذات العربية "في أتون اللا تاريخ ويعطل دورها التاريخي"²². وشعور هذه الذات بالتهميش أدى إلى فقدانها الإحساس بالتواصل مع الزمان والمكان. وفي ظل "إقصاء الهامش العربي"²³ لاسيما بعد هزيمة 1967، يأتي النص الروائي ليعيد الاعتبار للهامش على مستوى الكتابة السردية، بإقحامه من جديد

ضمن دائرة الضوء. والكشف عن أهميته بالنسبة للبؤرة النصية. من هنا لا يمكن فهم التوتر لدى الشخصية /مي، إلا في علاقته بالتهميش، ذلك أن سؤال الهامش هو سؤال "أنا الشخصية" المتموقعة أصلاً ما بين الهامش والمركز.

إن عملية التفكير في الهامش ضمن مدونة النص الروائي، يقود القارئ إلى التفكير في إمكانية فهم أسباب تدهور "أنا الشخصية" المهزومة تاريخياً. ولأنها تعي جيداً أن الإقامة في الهامش (العالم العربي) صعبة من حيث كونها "منفى ممنهج فيما هي نفي لحق الحرية والإبداع، بل حق الكلام"²⁴، انزاحت عنه باتجاه المركز (أمريكا)، دون أن تلغي حضورها فيه، من حيث كونه واقعاً نصياً.

وعليه، نحسب أن تقييد المؤلف الضمني لمواقع إقامة الشخصية /مي، هي وابنها "يوبا" في "نيويورك". وتحديدده لجمعية مرجعيات اللوحات التشكيلية التي اشتغلت عليها في المستشفى وفي بيتها بـ"بروكلين" في الهامش، جاء من قبيل تخصيص حضور هذا الفضاء الملغى عادة، بأن حوله المؤلف الضمني إلى مكان إقامة مستديمة للشخصية ولفنها.

و مما يلاحظه المتلقي أن جميع أسماء الأحياء، الشوارع والمدن سواء تلك الموجودة في "نيويورك"، أو تلك التي زارتها الشخصية/مي في أماكن أخرى، والتي ورد تحديدها في الهامش في لغتها الأصلية، تنتمي إلى فضاء المنفى الجغرافي الذي تعيش فيه الشخصية المحورية. هنا نجد مسوغاً يجعلنا نقول إن فسحة الهامش تلتقي مع فضاء المنفى الذي فُرض على الشخصية /مي منذ طفولتها. وانتهى بها المطاف إلى القبول به والتعايش معه.

إذن تنتفي هذه في الشخصية في هذا الفضاء جغرافياً، مثلما تنتفي في ألوان لوحاتها. مجسدة حضورها المعنوي في مجموع هذه اللوحات التي يتعرف المتلقي على معطياتها من الهامش.

تذهب الشخصية/مي في قولها: "الأول مرة أرسم علامات مام -دنيا Mamm Donya -" رقم الهامش 58 كتب فيه بخصوص اللوحة:

"اللوحة محفوظة في متحف نيويورك للفنون الحديثة ضمت إلى معرض متنقل بين الكثير من المتاحف العالمية، حول موضوع: الأم الأخرى ورقمها: MOMA-MAY-AE453666 كتب على الورقة في أسفل اللوحة: لم تكن مام دنيا أمي، ولكنها كانت ذاكرتي المنسية وهويتي وحنيني إلى النبع الأول الذي اسمه: حليب الأم. رقم الشراء MOMA. Mamm Dony/MKON/00987&234"²⁵

ترد الشخصية/مي تارة في مركز النص وتارة أخرى في هامشه، لكن يبدو على المستوى البصري للهامش أن هذه الأخيرة تقبل بعزلتها فيه، لأن الإقامة فيه تمثل حريتها الأولى. إنها "عزلة من لا يهادن ولا يستسلم، عزلة من ينتهي للتاريخ لا للحظة"²⁶. خاصة لدى تحويل المؤلف الضمني لفضاء الهامش إلى مركز لإنتاج خطاب الفن. بمعنى آخر إن الهامش ينحرف عن دلالاته الأولى من حيث كونه مؤشراً على الغياب، إلى إمكانية تلمح إلى تجلي وحضور الذات الشرقية المغيبة والمهمشة التي تصنع من هامشها بؤرة مولدة لقيم جديدة للتجلي. وتتحول هذه القيم بالنسبة للمتلقى إلى مرجعية يستند إليها في تأويله للنص.

على مستوى آخر تلتقط عين المتلقي في مسجها البصري للمكتوب، الصراع القائم بين المركز والهامش. وإن كانت الغلبة لمكتوب المركز، فإن ذلك لا يلغي انتصار مكتوب الهامش الذي تغلب على سيطرة المركز، لدى التهامه

جزءاً من فضائه قصد إثبات وجوده. غير مبال بالخط الأسود الفاصل بين المركز والهامش، ليقف شامخاً يتفرّج على الذاكرة المشتتة على فضاء المركز النصي.

زحزحة الهامش لمركزه منحت النص الروائي هندسة مغايرة، حيث جعل لنفسه في حدود تعالقه بالنص الروائي معنى ممكناً. "عملية الخلقة هذه تمر عبر مسار ضروري هو تشكل الحكاية من المرئي والمتخيل في آن واحد"²⁷؛ إذ بين الهامش والمركز يتموقع الصوت الذي غيّبته الهزائم زمناً من الدهر. غير أنه لم يستكن، بل حضر ممثلاً في صوت امرأة - ذلك الكائن الذي يجمع الكثير على ضعفه - ليصارع الفناء والعدم بتمظهر مختلف.

من هنا تصبح قراءة الهامش فعلاً "ينسجم وواقع الذات المغيبة والمهمشة والتابعة"²⁸ التي ظهرت في النص الروائي - فيما نراه - بوجه مختلف. "حقيقتها توجد في اللا مركز والهامشي المعبر عن التناقض."²⁹

في ضوء قراءتنا للهامش عبر المستويين اللذين حددناهما آنفاً، نرى أن الكتابة في هذا النص تبحث لها عن منافذ لمنظورات إبداعية جديدة. وتصنع هندستها بشكل يتوافق مع مقصدية النص. فعلى الرغم من الاستقلال البصري الذي يتمتع به الهامش، إلا أن فهمه بصرياً لا يكتمل إلا من خلال المقابلة بينه وبين نسيج النص. ذلك أن النص ينهض على رصيد تشكيلي ومكتوب سردي في الآن نفسه. حيث "يقف متلقيه على إطارين دلاليين أحدهما مرئي والآخر مقروء."³⁰

الهوامش:

- 1-الصفراي(محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، (ط.1)، الرياض /النادي الأدبي، الدار البيضاء/المغرب، المركز الثقافي العربي، 2008، ص.130.
- 2 -الأعرج (واسيني) ، سوناتا لأشباح القدس، دار الفضاء الحر، 2008.
- 3 Voir : Iser (Wolfgang) , l'acte de lecture- théorie de l'effet esthétique, trd : Sznycer (Evelyne) , Bruxelles, ed. Pierre Mardaga, 1976, p.173, et suite.
- 4- ظهر مفهوم القصيدة (l' intentionnalité) عند عالم النفس الألماني (Franz) Brentano (1838 – 1917). وقد أعاد "هوسرل" تأسيسه تأسيسا فينومينولوجيا. وهو يتعلق بذلك التوتر الذي " ينبثق من الذات باتجاه المعنى." ينظر : غراندان (جان) ، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة : مهيبل (عمر) ، (ط.1)، الجزائر/ منشورات الاختلاف، 2007 ، ص. 58- ص.59. وقد أوضحت القصيدة فيما بعد مرتكزا أساسيا لما بات يعرف بعملية التفاعل الأدبي في اتجاه "جمالية التلقي".
- 5 Iser (Wolfgang) , l'acte de lecture. p.60.
- 6- إيزر (فولفغانغ) ، فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم : لحمداني (حميد) ، الكدية (الجلالي) ، فاس /مكتبة المناهل، 1994، ص. 98 .
- 7 Iser, l'acte de lecture, p.323.
- 8 - Voir, Iser, l'acte de lecture, p.340- 8.
- * - المذكرات "هي نصوص لا تلتزم التوثيق بالمعنى الحرفي للكلمة، تُعقَى بتسجيل الحياة العامة على حساب الحياة الشخصية. وذلك بإيراد ذكريات متفرقة بأسلوب استعاري، بحيث تركز على الحوادث والشخصيات الهامة، والأماكن والمشاهدات، دون إعطاء الأفكار والحالات الشعورية والوجدانية مساحة كبيرة". وتتميز اليوميات الحميمية "بكونها غير ذات بنية فنية عالية المستوى، ويظهر فيها احترام التسلسل الزمني. و لا يتم فيها انتقاء أحداث بعينها والتركيز عليها، بينما تبدو قريبة من الحدث زمنيا ونفسيا وعقليا". راجع بهذا الخصوص : إدلي (عمر منيب) ، سرد الذات –فن السيرة الذاتية، (ط.1) ، الشارقة/ إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، 2008، ص.21-ص.22.
- 9- حسين حسين (خالد) ، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2007، ص. 301.
- 10- ر. روجرز (فرانكلين) ، الشعر والرسم، ترجمة: مظفر (مي) ، (ط. 1) ، بغداد ، دار المأمون ، 1990، ص.202.
- 11- م س ، ص.202.
- 12- م س ، ص.122.
- 13- م س ، ص.123.
- * - "الرسوم الجدارية نتاج لعملية التقاط بصري قام بها إنسان ما قبل التاريخ لكل المشاهد التي عاشها... لقد استعاد الإنسان البدائي المشاهد الحياتية الواقعية فجعلها المنبع الأساسي لفعله التصويري". ينظر، نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، (ط.1)، الانتشار العربي، 2009، ص.25.
- 14 (Eco- Umberto (Traduit de l' , l) œuvre ouverte : de Bezieux (italien par : Roux) avec le concours de : André(Boucourechliev .) , Paris, Editions du Seuil, 1965.p.p..9-10 .

- 15 - بنيس (محمد) ، حداثا السؤال بخصوص الحداثا العربية في الشعر والثقافة، (ط.2)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، 1988 ، ص.219.
- 16 - Michel (Butor) (Essai sur Le roman, France ,Gallimard, Collection idées,1969,p146.)
- 17 - Michel (Butor: Voir) (Essai sur Le roman) , p. 147.
- 18 - ينظر: الأعرج (واسيني) ، السوناتا ، ص.221.
- * - "لا ترافياتا" عرض أوبرالي عالمي من تأليف الفرنسي "دوماس ألكسندر". وألف موسيقاها الأوبرالي الإيطالي الشهير "فيردي غويوسي". تدور أحداث "لا ترافياتا" عام 1840 في مدينة باريس، تحكي قصة سيدة "فيوليتا فيردي" التي تصاب بملل من الحياة بسبب مرضها الدائم وإحساسها أنه ليس هناك شيء تعيش من أجله. ولذلك تنقلب في عواطفها وتعيش حياتها دون تعقل بين أفراح دائمة وأحزان إلى نهاية الأحداث...راجع الموقع الإلكتروني <http://3arfah.blogspot.com>:
- 19 - الأعرج (واسيني) ، السوناتا ، ص.21.
- 20 - م س ، ص.21.
- 21 - ويلك (رنييه) ، وارين (أوستن) ، نظرية الأدب، (ط.2)، ترجمة: صبيح (محي الدين) ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص.222.
- * - راجع بهذا الخصوص الصفحات التالية من النص الروائي، ص. 155- ص. 161- ص. 169- ص. 170- ص. 183- ص. 215.
- 22 - الدوهو (محمد) ، حفريات في الرواية العربية- (الكتابة والمجال)، (ط.1)، سعد الورداني للنشر، 2005، ص.15.
- 23 - م س ، ص.10.
- 24 - بنيس (محمد) ، حداثا السؤال ، ص.219.
- 25 - الأعرج (واسيني) ، السوناتا ، ص.215.
- 26 - بنيس (محمد) ، حداثا السؤال ، ص.219.
- 27 - الزاهي (فريد) ، الحكاية والمتخيل - دراسات في السرد الروائي والقصص، (ط.1)، المغرب أفريقيا الشرق ، 1991، ص.22.
- ²⁸ - كرام (زهور) ، السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع المدارس، (ط.1)، 2004، ، ص. 167.
- 29 - الدوهو (محمد) ، حفريات في الرواية العربية، ص.27.
- 30 - الصفراني (محمد) ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص.73.