



التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة تعني بقضايا الأدب والنقد



تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار/عنازة (الجزائر)

ديسمبر 2008

العدد الثالث

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة تعنى بقضايا الأدب والنقد



تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم والإنسانية

جامعة باجي مختار/عنابة (الجزائر)

إدارة المجلة:

مدير المجلة: أ.د عبد المجيد حنون

رئيس التحرير: د. محمد بلوهم

أمانة التحرير:

-د/ نظيرة الكتر

-أ. هجيرة لعور

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب

والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة،

ص ب 12. عنابة 23000/الجزائر

الهاتف والفاكس: 038-84-51-49 / 038-84-75-25

البريد الإلكتروني : ettaoussouleladabi@yahoo.fr

الترقيم الدولي الموحد للمجلات : ISSN 1112-7597

ديسمبر 2008

العدد الثالث

أعضاء الهيئة العلمية:

رئيس التحرير :

د. محمد بلواهم

الأعضاء :

1- أ. صالح ولعة

2- د. إسماعيل ابن صفية

3- د. نسيمه عيلان

4- أ. عمار رجال

5- د. علي خفيف

6- د. نظيرة الكتر

7- أ. هجيرة لعور

أعضاء الهيئة الاستشارية:

1- أ. د مختار نويوات (جامعة عنابة)

2- أ. د عبد الحميد بورايو (جامعة الجزائر)

3- أ. د الطيب بودربالة (جامعة باتنة)

4- أ. د عبد الواحد شريفي (جامعة وهران)

5- أ. د عز الدين مخزومي (جامعة وهران)

6- أ. د حبيب منسي (جامعة سيدي بلعباس)

7- أ. د عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)

8- أ. د أحمد منور (جامعة الجزائر)

شروط النشر في المجلة:

- 1- تنشر المجلة البحوث والدراسات العلمية التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، وتتسم بالعمق والجدة والأصالة.
- 2- ترسل الدراسات في نسختين وقرص مرن، ويكون حجم المقال في حدود (20) صفحة مقاسها 24×16، مع كتابة الإحالات والمراجع مرقمة في آخر المقال.
- 3- تكتب المقالات بخط (Traditional Arabic) من عيار 16، وبرنامج (Microsoft Word) أو نظام (RTF).
- 4- ينبغي أن ترفق المقالات بملخص تحدد فيه الإشكالية وأهم العناصر والأهداف المتوخاة من الدراسة.
- 5- تخضع المقالات للتحكيم العلمي من الهيئة العلمية.
- 6- تقوم هيئة التحرير بإخطار أصحاب المقالات في حالة عدم النشر لسبب من الأسباب.
- 7- المقالات لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- 8- المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن المجلة.
- 9- يتحصل أصحاب المقالات على نسخة من المجلة وخمس مستلآت من المقال.
- 10- ترسل المواد إلى رئيس تحرير مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن العنوان: كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة، ص ب 12- عنابة 23000 / الجزائر.

الهاتف والفاكس: 038-84-51-49 / 038-84-75-25

البريد الإلكتروني: ettaoussouleladabi@yahoo.fr

الفهرس

	وليد بوعديلة
07	خطاب النقد العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر.....
	عمار رجال
30	غوته والثقافة العربية.....
	راضية بوبكري
47	نظرية الأفعال اللغوية وتحليل الخطاب.....
	عائشة رماش
66	مكونات الصورة السردية وموضوعاتها في قصص الأطفال.....
	ماجدة بن عميرة
80	مدام بوفاري "رواية القرن التاسع عشر".....
	زهرة خفيف
92	واقعية الرواية الجزائرية.....
	عبد الرحيم مراشدة / عبد الباسط مراشدة
113	الأنثوي الذكوري في النص الروائي مكاتيب النارنج وذاكرة الجسد نموذجا.....
	هجرية لعور
153	الرواية والأسطورة - إبراهيم الكوني أمودجا.....
	سلوى النفزي
171	مريم أم المسيح: من النص الإنجيلي إلى النص القرآني.....
	كمال عطاب
196	تداخل الخطابات في المقامات.....
	موسى مريان
213	ابن رشيق القيرواني وشعره.....
	سامية عليوي
236	أسطورة أريان.....

الأنثوي الذكوري في النص الروائي مكاتب النارج وذاكرة الجسد نموذجا

د. عبد الرحيم مرشدة

د. عبد الباسط مرشدة

الأنثوي الذكوري في النص:

بدأ الاحتفاء بالنتاجات الإبداعية النسوية، و إعطائها سمة مميزة عن إبداع الرجل ، في الأدب خاصة، من القرن الماضي، و لعل ذلك يرتبط بمدى حركية المرأة في العالم أمام التطورات الحضارية المتسارعة و أمام المفهومات المختلفة عن المرأة تبعا للأبعاد الدينية و الإيديولوجية السائدة في العالم، و بسبب من ذلك ذهب الكثير من النقاد إلى الالتفاف للأدب النسوي لتسليط الضوء عليه، فهذا عبد الله إبراهيم يرى أن (الأسباب المباشرة التي دفعت بهذا الاهتمام إلى الواجهة الحركات النسوية المؤثرة التي جعلت من المرأة موضوعا للمنازعة بين الثقافة الذكورية التقليدية، و الحراك الاجتماعي المتجدد الذي افرز متطلبات كثيرة بحقوقها و مكانتها، و دورها كفاعل اجتماعي و ثقافي ⁽¹⁾، و لعل الاندفاع الحاصل، في العصر الحديث الذي نعيش ، باتجاه الأخذ بعين الاعتبار موقعية المرأة و حقوقها ليسهم في التفات الأديب إلى قضايا المرأة من جهة، و إلى التفكير من قبل الجنسين (الذكر و الأنثى) في البحث بآليات التعامل مع بعضهما البعض من جهة أخرى لتناسب حياة أكثر توازنا، و الأدب بوصفه انعكاسا للذات الإنسانية، يكون من الطبيعي و الحالة كذلك أن تأتي الأعمال الأدبية متأثرة بمعطيات الذات المنشأة للنصوص ⁽²⁾، و يمكن أن يضاف إلى ذلك أن الأنثى أو الذكر يث من خلال نصه ما يرتأيه من وجهات نظر، و تبعا لمرجعياته و تبعا للإيديولوجية التي ينطلق منها. صحيح إن النص الأدبي، قد لا يبين عن الفكر الإيديولوجي بالضرورة، لكنه ينطوي على قدر منها، و يصعب وجود نص بريء يخلو من البعد الأيدلوجي،

(فليس غريبا أن تتغلغل إشكالات الواقع و تموجاته في نسيج العمل الأدبي ، طالما أن العمل نتاج الإنسان الذي يعيش الواقع و يتأثر به ، و يؤثر فيه) (3) ثم (إن كل إيديولوجيا ، بما فيها الفن ، و ما يسمى بالآداب الجميلة ، إنما تعبر عن الميول والأحوال النفسية لمجتمع بعينه) (4) ، و لهذا مهما حاول منشئ النص الانفلات من تبعية الأيدلوجيا سيبقى أسيرا لمتجاتها. و من هنا يقع المتلقي تحت سلطة ما يثار من قضايا عبر النص ، لا سيما النص الروائي ، لان هذا الجنس الأدبي ينطوي ، كذلك على قدر غير يسير من السيرة الذاتية لمنشئ النص/المبدع ، فالرجل له خصوصيته ، وحركية كل منهما في الحياة محكومة بأطر نفسية و فزيولوجية ، و عليه يبدو كلام الأثنى منحازا لا شعوريا ، إلى جنسها ، و إن حاولت في بعض المراحل الكتابية و غير الكتابية ادعاء التوازن ، و مثل ذلك الرجل .

وفق هذه المفهومات ، سألقة الذكر عن الجنسين ، و علاقتهما بالنص المنتج ، يتحدد مسار الكتابة الإبداعية و النقدية إن النماذج التي نطبق عليها الآن تنتمي إلى هذه الإشكالية ، فبعض النصوص منتج من منشئ ذكر ، و الآخر من منشئ أنثى ، و الرواية هي العالم الأكثر رحابة لاستيعاب وجهات نظر الجنسين ، و المكان الأكثر امتصاصا لتوظيفاتهما النصية ، و تمثل الرواية كذلك البيئة التي يمكن من خلالها إحداث التوازن أو الاختلاف بين الجنسين ، و يتحدد البعد القيمي للعمل الروائي وفقا لمسار كل منهما في النص .

إن إحساس المرأة مثلاً بأنها مقموعة ، مستلبة الإرادة ، مظلومة ... الخ يجعل الضغط النفسي مؤثرا في عملية الكتابة لها ، و شعور الرجل بالقوامة و التسلط ... الخ يؤدي إلى نتائج مماثلة و لا غرابة ، تبعا لذلك ، أن (يرى النقد النسوي أن استبعادا جارفا جرى للمرأة وجودا و دورا و قيمة منذ وقت طويل ، و ذلك يعود إلى تضافر ثلاثة مفاهيم ، هي : البنية الأبوية للمجتمع الذي يقوم على التراتب والتفاضل و السيطرة ، و التنميط الجنسي الذي يتخطى الحقيقة البيولوجية للإنسان (Sex) إلى التنميط النوعي الثقافي له Gender فيصبح الجنس محددا لقيمة النوع (5) .

نسوق هذا الكلام للوصول إلى مدى ما يؤثره تحديد الجنس الإنساني و تبيان مدى تأثيره على صاحب العمل.

المسألة التي تلج علينا الآن في خضم مناقشة هذه المفهومات، هي أن النص له قدرة على امتصاص أفكار و إيديولوجيات و أجناس أخرى، فهو عالم ترفده منابع عدة على حد تعبير (فoster M.) إذ يقول: (الرواية كرة عvisية مخيفة و غير منظمة إطلاقا ... و بدقة نقول الرواية منطقة رطبة من مناطق الأدب، يرويهامائة جدول و تتحول أحيانا إلى مستنقع)⁽⁶⁾.

و منشئ النص عندما يمارس العمل الإبداعي و يحترفه، يكون من المتوقع أن يفرغ فيه نتاج قراءاته من نصوص متعددة و أن يضمه أبعادا عاشها اجتماعيا و نفسيا، و إذا كان منشغلا بوضعيته و مكانته في طبقة ما، أو ينحاز للانتصار إلى فكر أيديولوجي ما، فمن الطبيعي أن يذوب فكره في نصه.

الرجل عندما يكتب عن المرأة قد يتموضع في إحساسه صورة ما للمرأة، وفق تصوره المكون عنها بفعل انتماءاته و رغباته ... الخ، و كذلك المرأة عندما تكتب عن الرجل تنهل من تصور متكون عنه. و لعل الزعم بالحداية في رؤية الموضوعات و إنتاجها يبقى أمرا نسبيا، لكنه لا يتلاشى (فبقدر ما ترتبط الرؤية إلى العالم بمفهوم الذات الفاعلة أو المبدع الحقيقي، فإنها تتضح كذلك على ضوء ما يسميه (جولدمان Goldman) الوعي القائم و الوعي الممكن، على اعتبار أنه يجمع بين أفراد المجموعة أو الطبقة الاجتماعية هو إحساسهم المشترك بظرفيتهم الواحدة و بنفس المشاكل)⁽⁷⁾، فإذا كانت الطبقة أو الشريحة التي تنتمي إليها الذات الكاتبة هي الشريحة النسوية، فيمكن أن ترفد الرواية بخصوصية هذه الشريحة، و أفكارها و توجهاتها، باعتبارها البيئة التي أنتجت هذه الذات، و مثل ذلك الرجل. و هنا قد يبدو الأمر غريبا، لكنه متوقعا.

إن تشكيل البعد اللغوي الذكوري و الأنثوي، و سماته قد يظهر بالقراءة المتتالية، بحيث يتكشف تدريجيا، و القناع الذي يتلبسه الكاتب مهما حاول أن يتقنه ليمارس بوساطته لعبة الإخفاء ستهب عليه ربح التكوين الخاص، و المرجعية

الخاصة لكل من الجنسين (الذكر و الأنثى). صحيح أنهما يتكلمان بلسان واحد و إلا أن كلامهما يبدأ بالتمايز أثناء الذوبان في عالم الكتابة، حيث تفتح نوافذ اللاشعور الجمعي المتعلق مع المجتمع و مع الواقع لان الفن الإبداعي أنى كان الأمر سينقل بالضرورة صورا من الوجود و الحياة و العالم فمن حيث المضمون (ليس الفن شرحا توضيحيا لأفكار عامة، إنما المضمون إدراك في مستقل للحياة. انه يعكس الواقع في صور فنية) (8).

المحاكمة النقدية المتأنية تظهر مثل هذه الجوانب في النصوص الابداعية ، الروائية منها خاصة، و تكشف النقاب عن مدى اتكاء النص على مرجعيات اديولوجية أو غير ذلك، الأمر في الكتابة الابداعية قد لا يتفق مع مفهومات الجمهور العام عن الذكر/الأنثى، و لا يتفق بالضرورة مع توجهات صارمة لاديلوجيا محددة سلفا، و كلما اقترب النص من نار الايديولوجيا الصارمة كلما احترق و أضحي رمادا، الايديولوجيا حتى تكون منتجة، و موجهة بشكل مقبول، عليها أن تندس بخفاء في ظلال النص.

اللغة، هذا الوعاء الحاوي و الضام و المتداخل مع المضمونات النصية، كان مجالا للسجال بين الجنسين، و احتل مساحة لافتة في النقد الأدبي حيث اتخذها قسم من النقاد كوسيلة للمقارنة بين الأدب النسوي و الأدب الذكوري ، و كانت اللغة هي المعيار للتفريق بين الأديين. و قد بلغ الامر بالنقادة (Spender Dayl) داييل سبندر أن طرحت بحمل أسئلة حول هذا الأمر، و من ضمنها (هل هناك ضرورة لإيجاد لغة خاصة للنساء، و أخرى للرجال؟ هل تعمل اللغة فعلا على ايثار أحد الجنسين على الآخر، و كيف تعمل على ذلك؟ و هل التمييز الجنسي اللغوي سبب نتاج اضطهاد المرأة، و كيف يظهر هذا التمييز و على أي شكل، و ما هي نظرة الرجل الى اللغة..) (9).

مثل هذه الأسئلة يمكن أن نضيف إليها الموضوعات التي قد تشغل المرأة مقابل الرجل، و تطرح مزيدا من الأسئلة حول ذلك، هل الموضوع الذي تورقها هو الاضطهاد و الحرية؟ هل تتناول موضوعات خاصة بها تناسب و تكوينها

الجسدي؟ هل هي ناقمة على الرجل و تحاول إبراز الموضوع الذي يثير هذه الاشكالية ... الخ.

إن الاحتكام للنصوص المكتوبة روائيا هنا، من الرجل و المرأة ربما تسعف الباحث للوصول إلى الإجابة عن الأسئلة السالفة الذكر، و ربما غيرها، و عليه قام الباحث باختيار نموذجين مختلفين أحدهما كتب من رجل و الآخر من أنثى، و قد ارتأينا أن يكون النص الأول عربيا و الآخر محليا.

النموذج الأول : ذاكرة الجسد - لأحلام مستغاني

عبات النص

مند العنوان / العتبة يظهر تسلط بعد الجسد مقابل الروح ، وتبدو الرغبة الدفينة لمنشئ النص في جعل الجسد يتكلم عندما أسبع عليه ذاكرته الخاصة ، وجعله منساحا عن الروح ، و غدا علم أن العنوان هو منتج الذات الواعية ، ويكتب بعد الانتهاء من النص ، تبين مدى الإلحاحية على تقديم وجهة نظر تتمركز حول جعل الجسد لافتة و تيمة أساسية تخيم على منتجات النص.

و إذا حاولنا التعمق في مشتملات هذا العنوان الذي نزعهم قصديته و مع الاخذ بعين الاعتبار أن منشئ النص هو أنثى ، يمكن القول أن هذه الأنثى المنتجة للرواية تعطي للجسد أهمية قصوى و تجذب المتلقين للانفتاح دلاليا على أبعاد الجسد الأنثوي، و مدى ما يثيره في الذاكرة الإنسانية ، قبل الشروع في القراءة لمضمونات النص.

أحلام مستغاني. عندما تضع عنوانا لروايتها : "ذاكرة الجسد " تدرك، بالتأكيد ، فاعلية الذاكرة الإنسانية و انخراط هذه الذاكرة في الوجود و العالم من جهة ، و تدرك فاعلية الجسد و حركيته في المفهوم الإنساني ، في الماضي و الحاضر و المستقبل ، من جهة أخرى.

هذا العنوان يقدم مزيدا من الاحتمالات الدلالية، و ينتج مزيدا من الأسئلة التي تحتاج إلى إجابات ترضي شهية القارئ فلماذا جعلت الكاتبة للجسد ذاكرة؟ هل تشعر بتهميش ما، بعجز ما، لهذا الجسد أمام معطيات الوجود فتسبل عليه ذاكرة تقية المزالق، و تحتفظ و تخزن ما يجري له؟ هل الذاكرة تسرد تاريخ الجسد و لماذا؟ ! أين الروح؟ ! ما هو السبب في تعيب الروح عن الجسد؟

نقول ذلك لان للعنوان بعدا سيميائيا لافتا عندما يخترق المعنى المتداول و المؤلف، فالعنوان بهذا المعنى (يحشد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلقى ممكنة، تغري الباحث و الناقد بتتبع دلالاته، مستثمرا ما تيسر من منجزاته التأويل) (10).

ذاكرة الجسد نموذجاً

تتكىء احلام مستغانمي على مرجعيات مختلفة و متنوعة و تحاول أن توظفها في نصها الموسوم (ذاكرة الجسد) و تحاول المحافظة على سيرورة الوقائع عبر التاريخ، وتدمج هذه الوقائع مع معطيات الحاضر و الماضي مع محاولة الإبقاء على حالة التوهج القرائي، فالحرب، و زمن الحرب، و الاستعمار، كلها تيمات مركزية تشكل منطلقات موضوعية، إلى جانب موضوعة الحب، التي تحاول أن تسندها باختيارها لشخصيتين مركزيتين (هو / هي) لتصل إلى درجة تبيان اشكالية الحرية و الخلاص من المستعمر.

احلام/ الكاتبة تنتخب أحداثا و أزمنة و أمكنة بعينها فضاءات مثيرة للتأمل، و تقدم مشاهد و تجارب لطرفين يسهمان في اشتغال الفضاء النصي و هما : (خالد و حياة) وتبدو العلاقة جاز بينهما بمثابة المنجم الذي يشع بالحركة و الفاعلية، و يصبح الحب بينهما هدفا برسم التأجيل، إن جاز التعبير، ليشير هذا المنحنى شهية الملتقى على المتابعة و التلدد لان (المواقع و الاختيارات هي التي تميز قيمة أعمال القصص، و قدرتها على التأثير ورسم أبعاد المشهد، و تحديد الأشكال) (11).

الواقع المختار منه هنا ، و الحياة الاجتماعية المستثمرة في النص ، تصبح مجالا للخلق و الإبداع ، وبؤرة لميلاد التخيلات أثناء الكتابة الروائية تتجه الى كتابة ، حيث الكتابة الروائية تتجه الى كتابة الواقع و ما وراء الواقع في أن لاندماج العالم بذاكرة الكاتب . (إن القوة الكامنة في الفكرة الواقعية لقصة تولد مسارا خياليا يمنح الكاتب مسافة إضافية لحركة الحادثة ، و إشعاع الخيال يمثل مسافة مجهولة ، ماكانت لتتاح لو أن الكاتب أنهى القصة نهاية واقعية باردة)⁽¹²⁾ ، فالحرب الجزائرية و احتلال الجزائر و ما واكب ذلك من محاولات جهادية للتحرر و شكلت محلا للاشتغال الخيال و الكتابة معا .

إن موضوع الحب القلق ، غير المستقر ، كان بمثابة الانعكاس الطبيعي لقلق المكان و احتراقه بالثورة و من هذه الزاوية جاءت الشخصوس - المركزية خاصة - مصابة بحمي العاطفة المتوقدة و المتكسرة ، في الوقت نفسه ، و المرأة / الشخصية تبدوا مثالا على الأثنى الأكثر إنفتاحا على الحياة ، و الأكثر اختراقا لمنظومة الطبيعة التي تعيشها المرأة العربية المسيحية بالقوانين النابعة من القيم الاجتماعية و الدينية ، و من الأبعاد الايديولوجية غير الثابتة ، صحيح أنها كانت في بعض السياقات في الرواية تظهر أكثر جرأة و حركة من الرجل ، إلا أنها تصارع تيتها و ضياعا نفسيا واضحا ، فهي - حياة - مقتلعة من الجذور يتيمة الأب ، مغتربة ، تبحث عن استقرار نفسي ما ، فرغم قدرتها على الحركة لكنها تتكسر وتنهض و تتكسر لتعود إلى الجذور في موطنها الأصل ، ثم لتتزوج ، لكن على طريقتها ، و ليس من الحبيب الذي التقته في غربتها لشعورها بحالة نفسية خاصة اتجاهه ، رغم أنها قريبة له و يمثل رمزا للثور و الاندفاع البطولي ، و الرفيق لأبيها في الحرب .

السؤال الذي يهمننا هنا ، لماذا تظهر المرأة العربية بهذه الجرأة إلى الحد الذي يتجاوز قدرة الرجل العربي؟ ! هو الشعور بالنقص لدى الأثنى / الراوي ، أم هو انعكاس لا شعوري لنفسية منشئ النص عبر نصه و انخيازه إلى جنسه؟

و لعل هذا الشعور يتواجد عند غير كاتب، فيغدو الانقلاب و الانفلات من خلال الكتابة الإبداعية - الرواية هنا - مجالا لتحقيق التوازن مع الآخر و الوجود و العالم، و لم تكن أحلام هي الوحيدة في هذا النهج من خلال الكتابة فقد فعل ذلك غير روائية، فهذه فاطمة المرينسي مثلاً في كتاب (الحريم السياسي: النبي و النساء) حيث تأخذ حالة المرأة و دور النساء في حياة الرسول، بعيداً عن الإطار الديني، كما تناولت دور النساء عبر التاريخ العربي الإسلامي و مدى ما لحق بهن، من خلال كتابها (سلطانات منسيات).

أحلام مستغانمي تتوسل بالبعد التخيلي المتمثل في الإبداع لتقدم مفهوما للمرأة من زاويتين: ما كانت عليه أو تكون الآن و ما يمكن أن تتخطاه و تكونه مستقبلاً. إنها دعوة لتصحيح مسارات المرأة في المجتمع الإنساني، العربي الإسلامي خاصته. و دعوة للفت الانتباه لدورها المحرك و الفاعل في المجتمع عبر التاريخ و في الميادين المختلفة، لا سيما الميادين التي لها أثر في تثوير الأبعاد الحضارية، و علاقتها بالثورة و الانتصار و الحب معاً.

الرواية بهذا الاتجاه تتجاوز أن تكون وثيقة على العصر و شاهد على وقائع بعينها. من هنا يبدو توظيف المرأة و الرجل بدلالات جديدة و مختلفة في آن. و يتجلى مدى الاختراق عندما تحاول المرأة أن تتحدث بلسان الرجل، و تتقمص سلوكاته و همومه و أحلامه عبر قناع الراوي فهل نجحت أحلام في هذا التوظيف الاستراتيجي، من وجهة نظرها، عبر النص الروائي (ذاكرة الجسد)؟ ! يحاول الباحث تسليط الضوء على هذه الأسئلة و غيرها بما يخدم الدراسة.

و لنا أن نسأل إلى أي تصنيف يمكن أن نضم أحلام مستغانمي في نظرتها إلى المرأة من خلال توظيفاتها لها في نصوص الروائية، ذاكرة الجسد خاصة؟ لقد صنفت « إيلن شوالتر » الأدبيات / الكتابات عبر الزمن، وفق التطور الثقافي، إلى مراحل ثلاث:

(الطور الأنثوي، المقلد للرجل، و الطور النسوي، بالموازاة مع الرجل، والطور الأنثوي المتميز عن الرجل)⁽¹³⁾، و تبدو أحلام منحازة للصنف الثالث الذي تعيشه المرأة في العصر الحديث.

تتوسل أحلام مستغامي في ذاكرة الجسد بالأسلوب الأقرب إلى الواقعة المطابق لها، غالباً، و هو أسلوب السرد بضمير المتكلم، و هذه التقنية السردية توهم المتلقي بالانخراط في الأحداث و الحكاية، و بالتالي تمثل المشاهد المثارة، بمعنى أن المتلقي يبدو و كأنه يعيش مع الشخصيات، بل يتقمصها و يكونها أثناء القراءة. تبدو الحكاية في الرواية هنا و كأنها مضمنة في شريط سينمائي. اختيار هذا الأسلوب ليس عبثياً و إذ تبقى الدلالة وفق هذا الأسلوب السردى بعيدة عن التفكير بالرمز. كاتب النص هنا لا يريد أن يلقي بمتلقيه إلى خفايا مربكة مثيرة للجدل، حتى لا يبعده عن العيش في وقائع الأحداث و الشخوص المثارة في النص.

لغة النص:

لنبداً بالسؤال، هل لغة النص يمكن أن تميز بين الجنسين، و هل لكل منهما لغته في الكتابة؟ ! إذا كان الأمر كذلك كيف يتبادل كل منهما الدور في الكتابة على لسان الآخر؟

حاول النقد النسوي الحديث الكلام على لغة الأنثى مقابل لغة الذكر في النصوص الإبداعية، و جعل الجسد عنصراً من عناصر التمييز و الإثراء في الكتابة بينهما، فهذه (لوس ايريغاري)، ترى العلاقة حميمة بين الجسد و اللغة، و نتيجة لذلك ترى من الضروري (ربط لغة المرأة بالجسد الأنثوي و اللذة الجسدية)⁽¹⁴⁾ و يبدو أن هذا الرأي ناتج عن ثقافة مؤسسة اجتماعية لدى المرأة، بسبب شعورها الموهوم بأن الرجل يحاول أن يمارس عليها دوماً فعل الإقصاء، فتحاول أن تعارض هذا المبدأ عبر التعابير المختلفة لها من خلال الوسائل المتاحة، و من بينها بالطبع الأدب، و هذا الغدامي يؤكد على هذا الاتجاه عند الحديث عن ثقافة الوهم،

وعلاقة هذه الثقافة باللغة الأنثوية، فهي هو يذكر (في الوقت الذي تسعى فيه المرأة إلى تأسيس ميثاق أنثوي يحمي وجودها المؤث من تسلط الثقافة الذكورية، فإن ميثاقاً جسدياً آخر بعيد رأسه ليضع الجسد الأنثوي بين قوسين)⁽¹⁵⁾، هل الجسد إذاً مثير للغة الأنثوية الخاصة، هي هذه اللغة، التي تحاول تبيائها خلال النصوص الإبداعية تبدو بمثابة ردات فعل على وجود الأنثى بكيفية خاصة في المجتمع.

لا يمكن السير بهذا التفريق بين لغة الأنثى و لغة الذكر في النص الإبداعي بسهولة، و لعل الجانب النفسي هو الذي يضيء الكثير من الجوانب المعتمدة في هذه المسألة، و في هذا السياق نجد رمان سلدن (Raman selden) يقول (لقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثراً عميقاً بالتحليل النفسي و لا سيما في إعادة صياغة نظريات فرويد عند لاكان)⁽¹⁶⁾ لان لاكان (يميل إلى إنشاء خطاب نسوي مضاد للمركز حول المنطق)⁽¹⁷⁾ من خلال اللغة.

أحلام مستغانمي في مشروعها الروائي تتأثر بالأبعاد النفسية التي تعيشها، و هي تنعكس بوصفها كاتبة، في شخصيتها بطريقة أو بأخرى، إن مجرد اختيارها لشخصيتين مركزيتين في الرواية (هو/هي) و مجرد حصر نفسها بصرامة في الحد الفاصل بين كلامين، تقوم بالتمثيل نيابة عنهما و هذا من شأنه أن ييث الشك حول النية المسبقة لها في إطلاق وجهات نظر حول (الأنثى و الذكر) من خلال النص، فهي عن طريق تقمص الشخصية الذكر، و الحديث بلسانه، مقابل تقمص شخصية الأنثى / الراوي في النص، و الحديث بلسانها، لكفيل بشعور المتلقي بمنظور يؤسس له سلفاً عبر اللغة في الرواية.

الكلام يتوزع سردياً، على الأغلب، بين الشخصيتين المركزيتين (هو/هي) و هنا يلفت الانتباه أن اسم الشخصية الأنثى يتسنى إلى اسمين، (أحلام / حياة)، و لنا أن نتأمل في طبيعة الاسم الأول المطابق لاسم منشئ النص - أحلام مستغانمي - في حين الاسم الآخر للشخصية نفسها هو "حياة" و كأن اختياره هنا جاء لبث رمز معين عبره، فالحياة عكس الموت و فعلها يستدعي النقيض، وفق هذا المعطى لا يمكن أن تكون التسمية بريئة، لاسيما عندما نعلم أن (أحلام) الطفلة فقدت

والدها، استشهد أثناء إحدى المعارك ضد الاستعمار الفرنسي، فقتل الأب هنا افقد الشخصية الحياة المعنوية، و بهذا التسمية محاولة للبحث عن هذا الحياة من جديد، وتعمق هذه الدلالة في رغبة الشخصية و إلحاحها على انجاز روايتها المنتظرة (منعطف النسيان)، و هنا يتوضح البعد النفسي للذات الباحثة عن نسيان الحياة الطفولية المسلوقة الحياة بموت الأب، و فقد الحنان و الألفة و التوازن مع العالم.

أما تتبع الشخصية الأخرى (الذكر) سيقودنا إلى مرجعية اسمها الكامن في الخلود، حيث اسم الشخصية (خالد) لكنه يذكر أيضا باسم القائد العربي الشهير خالد بن الوليد و هنا يعيش المتلقين بين حالتين من الاستحضار من خلال الاسم: حالة خالد بطل الثورة و خالد الفاتح العظيم، لكن خالد جعلته منشئة النص مصابا بنقص في جسده - بتر اليد - و هذا يشير إلى نقص لافت، و لم يتوان الراوي في تقديم الشخصية بهذه الكيفية المنقوصة في جسدها، و بالقراءة المتأنية سيجد المتلقي وجود تركيز قصدي على إظهار هذا النقص في جسد (خالد) بين الفينة و الأخرى، هذا النقص المتمثل في قطع اليد بفعل المعارك ضد الاستعمار الفرنسي كذلك، حتى ليصل إلى مستوى فقد الأمل بالحبيبة (حياة)، رغم أن حياة في حالة عجزها و فقدتها للآخر تكيّفت مع واقع خالد و أظهرت له الحب، وزارته في شقته، و اتكأت عليه في أوقات عصبية، إلا أنها تحللت من كل ذلك . إنها صورة المرأة النقيض، التي تحاول التسلق على موقعية الرجل و حركته، بل و قتله، و عدم اقتناعها في أعماقها بأنها مثله تماما، من يحث وجودها الإنساني في هذا العالم. فمهما حاولت تحميل صورته، ستجد نفسها في لحظة ما أمام ضغط اللاشعور الجمعي المتكون من الثقافة الاجتماعية السائدة و في هذا الاتجاه يذكر الباحث عبد الله إبراهيم في دراسته لهذه الرواية: أن (الكتابة تمارس قتلا رمزيا للآخر)⁽¹⁸⁾.

و يرى كذلك أن حياة تكتب روايتها "منعطف النسيان" (لكي تحقق هدفا أساسيا هو "قتل الأبطال" في حياتها)⁽¹⁹⁾، و يؤكد هذا الفعل ما ينطلق على لسان الشخصية لمركزية حياة لقولها: (اننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير و

نتتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبثا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم .. و امتلأنا بهواء نظيف)، (في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. و ربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صوت) (20).

لماذا الإلحاح على فعل القتل ، وبكاتم صوت ؟ ولماذا تتم الراحة بالقتل و يتم تنظيف الذات ؟ هذه السياقات لا يمكن أن تأتي على لسان الشخصية التي يحركها الراوي في عوالمها عبثا، غنها تتم عن مدخلات دفينه و مأزومة لديها. مهما حاول المتلقي الابتعاد عن مسار السيرة الذاتية لمنشئ النص ، وانعكاسه في العمل ، إلا أن هنالك نقاط ضعف و نوافذ سياقية في النص نقوده إلى أثر الذات المنشئة للنص في النص. و لعلنا نجد تبريرات أخرى تؤيد ما نذهب إليه.

إن لغة النص حافلة بالشعرية الكثيفة، شعرية قائمة على استثمار عناصر الشعر في القص و بشكل لافت، و نضرب مثلا على ذلك السياق التالي على لسان حياة: (كل شيء.. حتى أسمك. و ربما كان اسمك الأكثر استفزازا لي ، فهو ما زال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين اسمك الذي .. لا يقرأ و إنما يسمع كموسيقى تعزف على آلة واحدة من أجل مستمع واحد... آن لك أن تكتب أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل) (21) هذا غيض من فيض، و لا حاجة بنا لتحليل الصور الشعرية الكامنة في هذا السياق و استثمار عنصر الخيال ، و العاطفة الكامنة فيه .. الخ.

هذا النمط الأسلوبى تفيض به الرواية إلى درجة تحمل المتلقي على الابتعاد عن أجواء الأحداث ، (الإستعمار و القتل الذي يمارسه على الشعوب ، و الصراع بين قوى الثورة و المحتل ، و حجم المآسي و العذابات ، هذا الأسلوب الذي يفوح بعطر الرومانسية حيناً و الشعرية الكثيفة حيناً آخر، و من خلال هذا الأسلوب يث منشئ النص - أحلام مستغانمي هنا - المزيد من أيدلوجيتها وفكرها المناهض للرجل.

إن تقمص المؤلف هنا لشخصية الرجل والحديث على لسانه جاء لينتمي هاجس الخوف بين الرجل و المرأة، ويعمق الهوية، و يبدو ذلك محاولة منها للنهوض بدور المرأة و إظهارها على السطح في حين تحاول التخفيف من إظهار الرجل بل تسعى إلى سحقه بطريقة خفية، و يبدو ذلك خلال تقديم شخصية حياة على أنها فتاة مكتزة بالجمال بكامل هيبتها، بينما تقدم خالد الحبيب و المقيم هذه الفتاة رجلا فيه عطب جسدي، لإشعاره بعقدة النقص و من هذه الزاوية يظهر (خالد) و كأنه الباحث عن إكمال عطبه في الحرب، و بإثبات رجولته من ناحية أخرى في ذاكرة الشعب، الباحث عن الحرية، حتى هذه الرؤية لم يغتر بها، يحاول منشئ النص - المؤلف هنا - أن تلبسه هذا التوازن مع المجتمع و الناس، من خلال السياق التالي على لسان (خالد): (يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال، لم يستوفقه حزني، و لا استوففته ذراعي ... فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعه أننا نغترب فقط لنغني، و أننا نهرب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا) (22)، من هذا السياق تفوح رائحة السخرية و الاستهجان، رو عدم الاحتفاء. يمثل هذه الشخصية المجاهدة، المؤلف تجعل منه لعبة يستهتر بها، هذا الانزلاق دلالة على أنها، بوصفها كاتبة أنثى، لم تتمكن من تقمص شخصية الرجل بواقعية و بكيفية تنم عن حرفية في التعامل مع الكتابة الإبداعية.

تمايز الأصوات بين الذكوري و الأنثوي

يقول العرب (لكل مقام مقال) و نقول كذلك، إضافة لهذا القول: (لكل شخصية كلامها)، التمايز بين الأصوات أمر تفرضه الطبيعة البشرية و الحياتية في الوجود، الصوت كالبصمة، تكراره نسبي، لكنه غير متطابق. أن تتقمص شخصيته أخرى، أن تقلد صوتا آخر، يعني أن تنسلخ من ذاتك، و تعيش الآخر، أو أن تحاول أن تعيشه. قد يبدو الأمر هينا بين رجل و آخر، أو أنثى و أخرى. أما أن يكون التلبس و التقمص بين الأنثى و الذكر، فهذا أمر

يحتاج إلى درية خاصة وكفاءة عالية ، و على ووجودهما عن تحقق ذلك ، و هذا مستبعد ، سيوقع في مزالق لا يحمد عقباها ، سيما في الكتابة الإبداعية.

تقول ذلك لان قضية الكتابة الإبداعية ليست مجرد تمثيل لسلوك على الورق ، و ليست رسم بالكلمات لأشكال و مجسمات واضحة يمكن مقارنتها ، الصياغة الحوارية تتطلب بعدا متعالقا مع الذات المفكرة ، فكل نص سياقي خصوصيته (له صياغته الدقيقة و مسارب خاصة لشكل كتابته ، هذه الصياغة ذات الطابع المتاهي أحيانا - كثيرا ما تفتح نفسها على نفسها و تجعل من قضية الصياغة مسألة كتابة و مسألة فكر ووجود)⁽²³⁾ . ثم لأنه لا يمكن فصل المعطي الداخلي للإنسان عن المعطي الخارجي ، ما تفكر به أنت غير ما فكر به أنا ، حتى لو كان الموضوع نفسه، التعبير مختلف فمن (المستحيل اختزال أثر المغايرة المتمثل في نية التقابل البسيط بين الداخل و الخارج ، و كذا اختزال أثر اللغة الذي يدفعها الى أن تتمثل نفسها كإعادة تمثيل تعبيره وضاطعة أو كثر حجة في الخارج لما يتكون في الداخل)⁽²⁴⁾ . فكيف إذا يمكن إلغاء الداخل الإنساني وتمثله في شكل الآخر ، لقد حاول الروائيون حل هذه المعضلة و كذلك النقاد الحداثيون عند ابتكارهم تقنية المنولوج الداخلي ، لكن استيطان الشخصية و إظهار عوالمها الداخلية يبقى أمرا صعبا ، و إن حاول كثير من المبدعين إجراء محاولات عن طريق توظيف شخوص معينة في الروايات و القصص و السعي إلى تقديم عوالمهم الداخلية ، ستبقى هذه القضية في مدى إنجازها نسبية ، و يزداد الأمر صعوبة عندما يتمثل الرجل عالم المرأة الداخلي أو العكس.

عن الإخفاق الذي حصل عند أحلام مستغانمي تسري من هذه الزاوية ، عندما حاولت استيطان شخصية (خالد) و التمرکز في عوالمها الجوانية و تمثيلها ، فجاءت السياقات قاصرة عن تسجيل البعد النفسي ، و إن عاجلت بعض المواضيع المتعاقلة بين الشخصية و الوقائع بالتركيز على بعد الجسد / الشكل الخارجي ، كانت أحلام مستغانمي بتقمصها ورسمها لهذه الشخصية يندرج تحت علمه التوصيفات

والسلوكات الخارجية من و جهة نظر أنثى عواطفها لا يمكن أن تعبر تماما عن عواطف الآخر / الرجل.

ولهذا تم الانزلاق في تقديم صورة عامة للرجل بعد قراءة العمل برمته ، على انه غير جدير بالحكاية / موضوعة النص المنطوية على الرجل المخلص و المرأة المخلصة للمجتمع و بالتالي لم يرقى النص لمستوى تقدم إنسان يقود إلى الحرية التي كان النص يلهث لتجسيدها ، فجاءت العلاقة بين المرأة والرجل لتقتل هذه الإستراتيجية في النص الروائي.

في الشكل :

يقول صاحب صنعة الرواية (لوبوك) : (من المتفق عليه أن لكل كتاب شكله الخاص . أما ما هو شكل كتاب معين ؟ و هل انه جيد أو رديء و فيما إذا كان ينضوي على أهمية.. كل ذلك نقاط تثير الجدل.. إلا ان من متفقون بأن هناك شكلا يلف الكتاب) ⁽²⁵⁾ فما هو شكل الكتاب المرسوم (مكاتب النارج)؟

لقد ارتأى منشئ النص أن يضع كلمة رواية على كتابه ، فهل القارئ إزاء عمل روائي هنا ؟ ان كل كتاب أو نص يحدد جنسه من داخله، و من المعلوم أن الاتجاه الجشطالتي يرى: (دمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي كما في تأويل العالم البيولوجي و الذهني، و يؤسس قرابة بين الواقع التي فصلت بينها التصورات التقليدية ، بانيا على هذا التقارب فلسفة واحديه "Momiste" للطبيعة) ⁽²⁶⁾ . من هنا يمكن إدراك أهمية الشكل بوصفه مقولة إسنادية للموضوع، و العكس ، سيما و أن كل جنس يحدد إجناسيته من داخله. عتبات النص :

يواجه المتلقي أول ما يواجهه النص المكتوب بصريا ، و تأخذ العين الباصرة طريقها في استكناه النص و العبور فيه ، و من ثم يأتي دور التأمل ، بمعنى أن الشكل في هذا الاتجاه يسبق إظهارية النص موضوعا، و إذا كان الشكل بكيفياته التنفيذية يخفي حزما دلالية فسيكون أكثر تحفزا للتلقي و أكثر جذبا .

إن إقصاء حاسة البصر، بوصفها أداة لعبور النص، عندما يكون النص مستثمرا لعنصر الشكل و موظفا له يعني خسارة الكثير من مساحة أفق التلقي، (عن المجتمع الإنساني قد اختار أنظمتها الرمزية الشائعة من مجال السمع و البصر على وجه الخصوص) (27) - حسب صلاح فضل ، و لأنه (الخلق عن طريق القص المباشر في مجال لوني ، يظهر بديلا لتلك الهندسية في الفئة التي غالبا ما يفترض وجودها المشاهد و القارئ) (28) - فهناك تعالقات نصية و قرائية بين فن الرسم و التصوير ، و الكلام الإبداعي الغلاف يشتمل على الرسم و التصوير معا بوصفه لوحة مختارة و من هنا يصبح الغلاف مجالا لاشتغال قرائي ، و تعينه على التحليل ، و هذا عبد الفتاح كيليطو يرى أن صورة الغلاف (نوع من الشرح ، و انما ككل شرح تضيف شيئا إلى النص و قد تعرض بعض التفاصيل التي لا توجد في النص) (29) _____ و هذا ما نراه في مكاتيب النارج.

إن محاولة قراءة عتبة الغلاف الأولى للنص تقود إلى أنه يشي بأبعاد تتفتح عنها دلالات عدة . البعد الذكوري يأتي منذ الكتابة الأولى ، منذ العنونة للغلاف ، فتلفت الانتباه بوصفها نافذة على النص. يشير جيران جينيت G.GENETTE في كتابه "عتاب" إلى أن النص نادرا ما يقدم دون تدعيمه بمجموعة من الإنتاجيات "اسم المؤلف، العنوان، المقدمة..." وكلها تعيينات تحيط بالنص وتمدده، وبالضبط لكي تقدمه ... أي لضمان حضوره في العالم و لضمان تلقيه واستهلاكه على شكل كتاب (30) _____

هذا العنوان الذي يتمحور، موضوعا ، حول (المكاتيب) الصادرة عن النارج (الأنثى) المكتز بالأنوثة ، هل يعني بهذا الشكل الكتابي الأولى فوقية الذكوري على الأنثوي طبيا ؟ هل جاء صدفويا و لا شعوريا ، حيث ترتيبات يأتي المسمى الذكوري فوق المسميات الأنثوية (المكاتيب و النارج) ؟ ! ماذا لو كانت الكاتبة أنثى ؟ ! هل يكون الترتيب بهذه الكيفية، هل يأتي العنوان أنثوي ؟ ! وهل تمكن الرجل من اختراق المساحة المغلقة بالنسبة للأنثى، التي تعتبرها مساحة مكتظة بالألغاز و الأسرار، على حد تعبير الباحث صلاح صالح (31) _____

قضية أخرى تلفت الانتباه لدى الملتقي البصري و الأولى حيث نرى صورة (لصنارة صيد) تتدلى من أعلى إلى أسفل ، و بالتحديد من نهاية الاسم الذكوري باتجاه العنوان الأنثوي، وتخترقه إلى أسفل ضمن فضاء أخضر غامق و لا تحوم في فراغ ، غنها تمسك الصيد (سمكة) ، و هي تجسد البعد الأنثوي أيضا، حيث تتعلق بهذه الصنارة التي يجهزها الرجل ، فهي إذا (الضحية) ، و هذه السمكة تبدو معالمها في التشكل في هذا الظلام القائم ، على الصفحة / الغلاف، الذي يقود إلى الموت بعد أن كانت في فضاء آخر يظهر في أسفل الغلاف أبيض ، لكنه ليس بشكل سمكة ، أنه ثمرة (نصف) ثمرة نارنج ، ويبدأ تحول النصف هذا إلى سمكة بعد الخروج من الأبيض، فهو انتقال من عالم الحياة المثمرة إلى عالم الموت الذي تمسك به الرجل ، الأنثى في الغلاف تتحرك من عالم الحياة الناصع الجميل إلى عالم الظلام / الموت المخيف، و تحريكها كان بخديعة حيث أوقع بهذه الضحية الأنثى (السمكة) الرجل يصبح الرجل مصدرا للخديعة ، للتحول السليبي تجاه الآخر / الأنثى.

الغلاف بهذه الكيفية ليس صدفويا ، و لا عبثيا إنه مرسوم بعناية ، يدعم هذا الذي يذهب إليه منشئ النص ، هو في الأساس فنان تشكيلي ، و له حضور في ساحة الفن التشكيلي في الأردن، و اختياره للتعبير باللون و الصورة هنا يشكل إضافة قصديه إلى الكلمة، مهما حاول منشئ النص أن يخفي ذلك ، إلا انه كثيرا ما يمزج بين توظيف اللوحة/ الصورة و النص، و ينفلت ذلك على لسان الشخصية المركزية لدية ، حين تبدو هذه الشخصية قبل تناميها في بداية الرواية مقتربة من شخصيته و كأنها سيرة ذاتية له. و عندما يصحو على إغراته بهذا الاتجاه ينفلت منه ليعود السرد الروائي الأكثر ابتعادا عن الذات.

نجد مثال هذا التوجه عبر السياق التالي على لسان الراوي : (اللوحات احتلت غرفته و جدرانها احتلالا عسكريا غاشما ، و أغلقت المعابر و حولت المكان إلى ترسانة فنية فتاكة ، و تمرتست فيه باستثناء مساحة ضيقة.....)⁽³²⁾!!؟ حتى انه ينطلق في رسم سمات و شكل الشخصية المرأة بدءا من لوحة

(صورة) معلقة في غرفة الشخصية: (يثبت نظريته إلى صورتها و يطلق عبارته الشهيرة برشفة العرق..... يا أيتها المرأة الأهم !! كانت الصورة تتغير تماما بعد العبارة وتدب فيها الحياة و تتحول من مجرد صورة صماء التقطتها عدسة في لحظة ، أن تعود و تتكرر ، لأمرأة من لحم و دم لا تخفي اهتماماته به...) (33)

_____ ثم لتبدأ هذه الشخصية رحلتها الاغترابية / الوهمية القاتلة باتجاه الموت ، على يد هذا الرجل الشرقي المميت تماما، كي تتحرك من الفضاء الأبيض المشتعل إلى فضاء القتامة و الموت في الغلاف. هنا يحكي لغة ما فوق اللغة.

المتلقي هنا أمام نصين متداخلين / نص يطرحه ، يتمظهر عبر اللوحة / الغلاف ، عبر اللون و أدوات الرسم ، و آخر عبر السياقات الكلامية في نص الرواية ، إضافة إلى النص الكلامي المضاف على الغلاف . النصان يذوبان معا لإنتاج نص مشترك، على المتلقي أن يبحر في فضاءه الأرحب ليقع على صيد الدلالات الثمينة .

هذا التعامل النصي و بهذه الكيفية ، مثير لمستويات الترميز، فالتصوير على اختزاله المكاني هنا مثير مع الكلام ، و يفتح مزيدا من الأسئلة ، لا سيما عندما يصبح الموضوع مذابا في نصين (اللوحة التشكيلية و الكلام النصي) ، و إذا كان (تحت كل موضوع ترقد حقائق ذات قوة تعبير غير اعتيادية وذات شمولية (34)) - فكيف الأمر عندما يكون الموضوع متضمنا بين نصين ؟ ! .

ثم إن القارئ أثناء اشتغاله القرائي يتمثل الأشياء، و يتصورها ، حيث (أن القراءة ميكانزم -إدلية- تستدعي استحضار الذهن و البصر ، أكثر مما هي تمرين بصري) (35).

عن هذا العمل الذي يحمل عنوانا له : " مكاتيب النارنج " موزع على لوحات لا تسميات لها ، و إنما هي مرقمة ، ثم إن غالبية هذه اللوحات تشي بشكل الرسالة أو جزء من رسالة ، ورافق هذه اللوحات (التصدير) ، بوصفة نصا موازيا يضاف إلى العنوان ، و الذي يتعالق نصيا مع عوالم ألف ليلة و ليلة ، يأتي العنوان ليشتي بتسمية مبطنة للكتاب ، لكن العنوان لم تكتف بذلك ، و إنما أضاف منشئ

النص كلمة (النارنج) لماذا النارنج ؟ أكان ذلك ليعطي صفة الملكية للمكاتيب؟ و إذا عرفنا أن (النارنج) يمثل الشخصية الفاعلة ، و التي تنامي وهما إلى جوار الشخصية المركزية ، و أن كلمة (المكاتيب) لها مرجعية في ذاكرة البيئة الشعبية فيكون العنوان دالة سيميائية لافتة . لأنها تمثل جسرا لقبول القارئ ، و له أن يفتح الدلالة باتجاه المزيد من الاحتمالات إن وجدت ، (فالمعنونات في حقل النشر ، سواء كان علميا أم أدبيا تبدو أكثر إخلاصا إلى الإحالة و التعيين ، و أقل رغبة في المراوغة و التكتّم)⁽³⁶⁾

ويرى برناد فاليط ان الرواية تعرض (منذ مطلعها بل و منذ عنوانها ، عددا من العلامات التي يستطيع المتلقي بانطلاق منها تقليص التباس النص الذي بين يديه)⁽³⁷⁾ .

إن القول بأن هذا العمل رواية يبقى مشوبا بالحذر ، لا نقول ذلك لوجود أسلوب الرسائل الذي له جذور ضاربة في تاريخ الكتابات الإبداعية ، لكن هذا الأسلوب هو الأكثر تسلطا على العمل النصي هنا ، و هذا يمزق نسق (الرواية) المتعارف عليه ، على الرغم من ان الرواية ، بوصفها نصا ، لها قابلية لاحتضان أجناس أدبية أخرى في داخلها . يذكر شليغل : (إن الرواية هي نتاج امتزاج الأنواع جميعها التي وجدت من قبل)⁽³⁸⁾ و من هنا يصعب وضع حد معين لتعريف و ضبط مفهوم الرواية ، لأن (النقطة الجوهرية هي أن الرواية على النقيض من الأنواع الأخرى ، لا تمتلك أي معيار يمكن قياسها به) . إذا أي نوع من الكتابة تقرأ في هذا النص ؟ ! للإجابة على هذا السؤال، نطرح سؤالا إشكاليا آخر: هل تخرج من الرسائل بوصفها جنسا أدبيا، رواية ؟ ! . لعل هذا العمل يضعنا أمام تجريب معين، و علينا نحن القراء عبء اكتشافه.

أنا لا انفي وجود سمات روائية في هذا العمل لكن البعدين ، القيمي والقرائي ، ينطلقان من الوصف العام لطبيعة اللغة و السرود المثارة في النص . تشير اللوحات الأولى من (1-5) و بدءا من الصفحة (32) إلى بداية تشي بوجود حكاية / سرد ينطوي على قص.. هذا القص تتحقق فيه عناصر

الكتابات القصصية أو أغلبها على الأقل : (المكان ، الزمان ، الحدث ، الحبكة ، الشخص (حتى ان هذه اللوحات بموضوعاتها و شكلها تتحرك وفق منطقية التسلسل ؛ إذا نبدأ القص باستدكار الشخصية المركزية لحدث اللقاء الأولى الذي (كان) ، و يحاول الإمساك به عبر شريط الذاكرة ، عبر تقنية تيار الوعي : (بالأمس . كأنه الأمس ، الآن قبل آلاف السنين بات من جديد الصمت يغلق علي ، بخطفة يفصلنا ، يأخذه يتركني و يغير مجراه كنهري على غير عادة الأهمار ، فما أشد حزني اليوم و ما أصعب مهجتي و ما أقسى ريقى كان الدنيا بعده حطب...)⁽³⁹⁾

وتستدعي هذه الشخصية الأمكنة التي تتحرك من خلالها أم قيس ، يوم كانت الرحلة مع مجموعة سياحية قادمة من الغرب ، و يستحضر لقاء آخر ثم يرسم ، و بعودة حليلة ، فضاء غرفتها التي كان يعيش فيها ، غرفة فنان تشكيلي حوله القطع الفنية ، ثم تلتقي الشخصية المركزية في أم قيس مع الفتاة الحبيبة / الحلم / (تفحصت أعضاء الوفود الموفودة من أصقاع المعمورة فردا فردا رأيت غير عينيها تحت العدسات الزجاجية . لم تر غيرهما كأن الوفود بلا عيون)⁽⁴⁰⁾ ، ويفتن بها بعد تكرارية الجلسات بينه و بينهما إلى أن تسافر إلى وطنها يبدو أنها فتاة غريبة لكنها من أصول شرقية ، و مع السفر ينقطع اللقاء الفعلي ليتحول إلى لقاء و همي عبر الهواتف (الأسلاك) و المكاتيب - الرسائل - بدءا من اللوحة السادسة يتمزق المعمار الروائي لتنال علينا أساليب الرسائل التي تعج بكلام ، غالبا ما ينحرف عن مضموناته المعروفة تقليديا ، حيث يفترض كلاما بين الشخصيتين (هو / هي) عن العلاقة القائمة بينهما عن الحجب مثلا.

لكن الواقع يشير إلى خلاف ذلك فبعد الرسالة الأولى يبدأ فيض من الكلام يصب في اتجاه تأسيس فكر (إيديولوجي ، ثقافي ، علمي الخ) ، و تبدو الشخصية المركزية من هذه الناحية موسوعية المعرفة ، في حين تبدو الشخصية المقابلة (هي) مستشعر حتى في صوتهما القادم من خلال تعابير و لغة الشخصية المركزية ، و لا يستشعر المتلقي فرقا لافتا في لغة الشخصيتين لكن اللافت هنا هو

حجم السياقات الخطابية لكل منهما ، إذ يبدو حضور السياقات النصية لها قليلة جدا قياسا مع تسوية الشخصية المركزية من كلام.

يستمر هذا الأسلوب حتى نهايات النص ليعود أسلوب السرد القصصي ليكمل ما بدأت به الشخصية - بمعنى أن استمرارية اللقاء و الأحداث الأولى تظهر منذ اللوحة التاسعة و الثلاثين، و تشغل الصفحات (166-216) المتعلقة بفضاء السجن، و هنا يمكن القول : إن الصفحات التي تتضمن أسلوب الرواية تحديدا هي (1-5)+اللوحة (39-50) أي أن الأوراق التي يمكن أن تنتمي إجناسيا إلى الرواية هي (50) صفحة من أصل (217).

هذا الاختراق الأسلوبي يحسب لمنشئ النص ، في إلحاحيته علي فعل التجريب، ليخرج من أسلوب الرسائل رواية من وجهة نظره أو عملنا يحدد إجناسيته المتلقي.

الروائي حطم بهذا الفعل التركيبية التقليدية للأحداث، و هو ليس الاول في ذلك، فقد حاول أصحاب مدرسة الرواية الجديدة ذلك (ألن روب غريبيو و ساروت ... الخ) و قد أفاد هنا من عملية تفكيك الحكبة كذلك، و نھج الى استثمار مفهوم الشكلايين الروس الذين يرون أن الحكبة في مثل هذه الأعمال هي (الوسائل المستعملة لقطع الحكبي و تأخيرہ).

فالاستطراد، و الألعاب الطباعية، و استبدال أجزاء الكتاب ببعضها و التقديم، و الإهداء ... الخ كلها حيل و وسائل لجعلنا نولي أهمية لشكل الرواية، و بمعنى ما فإن الحكبة، في هذه الحالة، هي بحق انتهاك طرق النظم الشكلية المتوقعة للأحداث و عن طريق تخيب نظم الحكبة المؤلف⁽⁴¹⁾. هذا الشكل يفرض حساسية خاصة في القراءة، فالتغيير و التشتيب و تمزيق المعمار الروائي التقليدي، يحتاج الى إستراتيجية كتابية معينة، و الى آلية تناول مختلفة، فلا يمكن قراءة كتابات جيمس جويس بالآلية نفسها التي نقرأ بها نجيب محفوظ، بشكل أدق، قراءة (الغثيان لسارتر)، و وجودية بطلها (روكتان)، و حريته في السرد لا يمكن مقارنتها بحرية "مصطفى سعيد" في (موسم الهجرة الى الشمال)، لأن (مهمة الاستراتيجيات -

القراءة بالإضافة الى ذلك تنسيق و لحم أجزاء النص، و هي توفير تلك "الإجراءات المقبولة" التي تساعد على قيام التواصل، و من ثم تقاطع التنظيم الأفقي للنص مع عمودية التواصل و المعرفة، أي إبراز ما هو جديد و ما يستحق ان يبرز "كعنصر غير مرتقب وسط ما هو مألوف"⁽⁴²⁾. وفق هذه المفهومات كيف نقرأ هذا العمل الإبداعي.

يقترح الدارس الحالي، ما دام الشكل يلفت الانتباه و بهذه الكثافة - أن يبدأ بالتصنيف، و من ثم إيجاد العلاقات الكامنة خلف الشكل و من ثم دراسة التعالقات الموضوعية و الشكلية وصولا الى تفكيك النص، و الوقوف على احتمالاته المعنوية المثارة.

1- لقد ذكرنا سابقا أن هناك (نصا قصصيا يتمثل في اللوحات (1-5) واللوحات (39-50)، و هذه النسبة قاصرة على إضفاء مفهوم متكامل بشكل منفصل.

2- هناك رسائل من الشخصية المركزية (هو) يذكرها و لا يحاول إرسالها أو الرد بواسطتها، مثالها رسائل تصل منها، و رسائل استحضارية لسيرته معها ينسجها الخيال، و يمكن تصنيفها كالآتي:

أ- اللوحات

(6 و 12 و 13 و 14 و 16 و 18 و 22 و 23 و 26 و 30 و 33 و 40 و 43 و 44 و 46).

هي عبارة عن رسائل -15- خمسة عشر رسالة يفوح منها التوجع والعتاب و استرشاع المرارة. و هذا يبدو من الجمل الافتتاحية المكثفة رو منها (من الأحاديث التي لا تتوقف عن الترفي النارج الى الوهم الاكبر) و (من نارنج المراهقة في ارض الديار الى العاشق المستقل) و (من نارنج المدماه الى القاتل الثلجي)، و(الى موقد النار)، و (من نارنج المعجونة بمرارة الملح الى حارس النبع) ... الخ.

ب. الرسائل التي تشير أنما من الشخصية، لكن يغلب عليها الابهام و الحلم، و عدم الرد على الإطلاق، و قد بلغت (سبع) رسائل تمثلت في اللوحات (11 و 15 و 25 و 41 و 43 و 44)، حتى هذه الرسالة بعد الافتتاحيات البسيطة ،

تفوح منها رائحة الخيانة و النكوص ، وتصبح بعد ذلك مكثفة و لا تتجاوز سطرين على الأكثر لكل رسالة منها ، و تأتي على لسان الشخصية المركزية كذلك . و من هذه الافتتاحيات مثلاً

(من حارس الشرق الخائن .. الحراث الى نارنج) و (من حارس الشرق الخائن الماموتي الى النارنج النبيل في أيام التحاريق) .

لعل هذه الخيانة المتكررة ناجمة عن كثافة نفسية هائلة متولدة من نقمة الشرق على الغرب ، وفشل التواصل ما بين الحضارتين ، أو بسبب التصاق الشرق بالعرب و الانهيار به وعدم العودة الى جذوره .. لكن يبقى القول أن هذه المقولة لم تشكل محورا أساسيا في النص ، و لم يصل حد الانتقام الى الإنفلات ، أو التعبير عنه بحدث محوري في النص ، كما فعل بطل (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ، و كما فعلت الشخصية المركزية (مصطفى سعيد) في "موسم الهجرة الى الشمال" عندما قتلت جين موريس .

جـ. رسائل مبهمة مجرد استرجاع و تهويمات ، و نقل تاريخ الشخصية وهي (17 و19 و20 و21 و27 و28 و29 و31 و34 و32 و35 و36 و37 و38 و42 و45 و47 و48 و49 و50) مع العلم أن اللوحات الأولى في الرواية واللوحات (39-50) هي التي تشكل جسم القص الفاعل .

هذه اللوحات الطويلة يمكن أن تضاف الى اللوحات الرسائل من الشخصية المركزية و بالتالي يبقى حضور كلام النارنجة اقل بكثير ، بمعنى انه مهمش ، إضافة الى أن غالبية هذه اللوحات أقرب ما تكون مادتها الى السرد على لسان الراوي بضمير المتكلم .

الأنثى / الذكر موضوعا للنص

أية أنثى نريد ، أي ذكر نريد؟ ! لكل ظاهرة إنسانية مرجعيتها و مفهوماتها لدى الإنسان ، إذا هل يمكن أن تتشكل ظاهرة من فراغ؟ لنا أن نفوس ابتداء أن (الأنثى / الذكر) الذي ينصب السجال حولهما في هذا النص الإبداعي هما شخوص ورقية خيالية ، لكن هذا لا ينفي إمكانية إحداث مقارنة لهما مع الواقع ، لان الكتابة هي (تجربة للبحث عن الذات ، فردية أو جماعية ، و هي تتحرك في الواقع) (43) .

الواقع يصبح منجما للأفكار و الموضوعات المثارة عبر النصوص الأدبية، و لعل النصوص الروائية، أو التي تقترب من النص الروائي كالتى بين أيدينا الآن ، و هي الأكثر تمثيلا لمشتملات الواقع و علاقته بالذات الإنسانية ، لأن منشئ النص من خلال هذا النمط الأجناسي يمتلك مساحة اكبر لحرية التعبير و كيفياته المثارة ، تقول " أحلام مستغانمي " معبرة عن تجربتها الكتابية في عالم الرواية :

(لم أجد أكثر من الرواية رحابة و إمكانيات لحرية التعبير، فما يدور داخل الشخوص لا تمتلك التعبير عنه كاميرا، ولذا يتحقق المشهد في الرواية بلا تحجيم و تنطلق الخيالات و اللغة ف (تنسجم لحما جديدا يفوق و يتجاوز الواقع نفسه) (44) .

وهذه الحرية التعبيرية التي تتيحها هكذا نصوص ، تحمل منشئ النص على تفرغ محمولاته الخيالية و النفسية الخ ، عبر شخوصه و لغته و أساليبه، ومدى الإمكانية هنا أن نلتقط ، بوصفنا متلقين ، ما ترمى إليه دلالات النصوص و مرموزاتها عن عوالم الذات المنتجة للنص من جهة ، و عن عوالم الشخوص في النص ، و لاسيما عندما يرد الكلام بتقنيات المنولوج الداخلي ، من جهة أخرى. السياقات النصية في هذا العمل، و في بعض الأجزاء إلى وجهات نظر يمكن تجميعها، كالتى تتمحور حول علاقة (الأنثى بالرجل) أو العكس، من وجهة نظر كل شخصية مثارة.

الشخصية المحورية في النص هي (الذكر)مقابل الشخصية ملازمة للمحورية، وتكتسب وجودها من وجوده و تبرر تناميها من تحركات الشخصية المحورية و هي (الأنثى) ثم أن الشخصيتين ينتميان إلى مجتمع شرقي ، و عن بد للوهلة الأولى أن شخصية (الأنثى) انسلخت عن شرقيتها ، لكنها حاولت العودة الى الشرق (الجذور) إلا أن سبب إقصائها عن شرقيتها هو الرجل أي عندما حاولت العودة الى التوازن و الاستناد إلى ما كانت عليه (فشلت) و هنا يقوم السؤال لدى المتلقين لماذا؟! .

يزرر السبب الأول وهم التسلط الذكوري على الأنثوي من منظور (تراثي، اجتماعي ، قبلي ...) بحكم البيئة و الوسط ، الأساس الذي تعيش عليه الشخصية المحورية، الذكر، و يقال هذا السبب و م الانسحاق الأنثوي مقابل (الذكر) ، حيث وجد من المنظور السابق ، و لهذا نجد أسلوب الاستجداء في النص، واللهات من قبل الأنثى تجاه الذكر.

(النارنجة) عبر كلامها النصي ، من بداية النص الى نهايته ، في موقف ضعيف رسمه الراوي حتى أنه يصادر عليها الحديث و يتحدث بلسانها ، غنها محاولة لقمع و تغييب الصوت الأنثوي حيثما يحاول الوجود ، و مثال ذلك : (من الأخاديد ألتقي لا تتوقف عن التز في النارنج الى الوهم الاكبر يا انت ... مرحبامرحبا من جديد التي يفترض أن تكون رسالة الوداع إذا لم يأت ردك عليها ... لا أجد التهديد بل التنهيد ، ولا الوعيد بل انتظار تحقيق الوعود ، اكتب هذه المرة لأقول لك مدى ألمي لاستمرار تعلقي فيما يصبح سرايا ...) (45).

هذا النص يقبل انسحاق الانثى و لهاثها خلف الرجل / السراب . الكلمات التي تنفلت على لسان هذه الشخصية متأثرة مليئة بالتوجع و الألم و الاستجداء و طلب الرحمة إنها تسعى خلفوهم و سرايا؟! !! من الذي رسم هذه الصورة السلبية القاحلة في نفسية الشخصية (الرجل هنا)؟ ماهو تصور الانثى / الشخصية في النص من جهة ، وتصوره الأنثى المتلقية لهذا النص أو الرجل

المتلقي من جهة أخرى؟ ! غنه تكريس لمفهوم سيطرة الذكوري بامتياز وهو نتاج ثقافات متصلة و عالقة في ذهنية الإنسان الشرقي ، تشرها من جيل الى جيل. الكاتب ، في إثباته لهذه السياقات ، يشكل مشروعا يكرس من خلاله هذه السلطة ، رغم انه يعيش في بداية القرن ، من افتراض وجود صراع غرب / شرق ، على اعتبار أن الشخصية بهذه الكيفيات الأسلوبية على مدار النص تسعى لإقناع الآخرين بغياب سلطة الذكوري على الأنثوي بشكل لافت.

وهذا التوجه يظهر كثيرا في (المجتمعات المغلولة الى أصفاد الوعي البطريركي ، الذي يسلب هذه المرأة عن سابق إصرار ، إنسانيتها وحقها في ممارسة وجودها على النحو اللائق بها)⁽⁴⁶⁾ ، فمهما حاول الكاتب من وجهة نظر ذكورية أن يدعى الحيادية أو الاقتراب منها فإن هنالك ما يدفعه الى خلاف ذلك ، لا شعوريا على الأقل.

إن منشئ النص من خلال الزوائي ، عندما يبتكر شخصية ما لموضوع النص ، يتمثلها / يعيشها لكنه مع ذلك يتحرك من خلال مرجعيات ضاغطة على ذهنية تنذبذب ظهورا ، صعودا أو نزولا ، تبعا لحركية الأحداث و القضايا المثارة في النص ، إضافة الى تسلط وجهة نظره ما يكتب ، فهو أثناء الكتابة هو وشئ آخر يضاف إليه ، و قد التفت لهذه المسألة ، و إن بقليل من التفصيل " الغذامي" الذي يتحدث في كتابه " الأنوثة بلغة الذكورية " ويراه من أهم عناصر كتابة المرسوم: " المرأة و اللغة " لاسيما عندما جعل الكتابة فعلا ذكوريا مما قاد الى مسألة إحكام السيطرة على الفعل الثقافي و التاريخ الإنساني ، و لم يكتف بذلك بل يرى أن قمة الإبداع تصبح منوطة بفعل الفحولة.⁽⁴⁷⁾

مكاتيب النارج بتسلط كاتبها على لغة النص ، وحجب كلام الشخصية الانثى فيها بتدخلات الشخصية المركزية (الذكر) ، تصلح ، تصلح نموذجا لما ذهب إليه " الغذامي " ، إنه الرجل المتعطش للفعل الفحولي حتى أن الشخصية المركزية التي تمارس فعل الإقصاء على الحبيب ترى نفسها بوصفها (ذكرا) في عطش شديد، و تصنف حالها بالجمال، حتى أن هذا الوصف جاء باختيار المؤلف،

و لأن كان على لسان الشخصية، ليكون نصا على الغلاف الأخير حيث نجد السياق: (عطش أنا يركب هودج العطش في القافلة المتهالكة، جمل ينام في وحشة الرجل) (48)

منشئ النص بين الذكوري و الانثوي :

الكتابة عن الانثى إبداعيا ، ليست سهلة أنها اشتباك مع علاقات متخيلة ، على الأغلب ، عن الآخر . تقمص هذه العلاقات يحتاج التي وعي خاص وحساسية تقوم على مرجعيات كافية ، الكتابة بهذه الكيفية تحتاج منشأ نصيا يدرك لعبة اللغة /الكلام و فن تمثلات الحيل الكتابية ، لان النص في (حال ظهوره من خلال سطحه أو تحليله اللساني يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه) . (49)

هذا الكلام يستدعي رصد الكتابة من الجنسين، فكما للمرأة حكايتها يمكن القول للرجل حكايته، لكن اللافت ان حكايات المرأة أو حكايات الثقافة الحاضنة لكيفيات كتابة المرأة لا تسير في خط واحد إذ (كلما صنعت الأنثى حكاية تظهر فيها بطولة الأنوثة، تدخلت الثقافة في إعادة صياغة الحكاية لتغيير مسار السرد و تحويله و صرفه عن الأنوثة، إلى بطولة ذكورية) (50) في حين أن العكس لا يكون. فالأنوثة و الذكورة في النص، سواء أكانت محل اشتغال للنص و تشكيل مقولته، أم كانت منتجة له، تخضع لاعتبارات مختلفة تبعا لمرجعيات الأنثى والذكر، إضافة إلى الأشكال التي تحتوي الموضوعات.

كثيرا هي النصوص، و الروايات التي جعلت الشخصية المركزية أنثى، أو العكس و تمثلته. "عادة السمان" مثلا تمثل النموذج الأوضح لإظهار الأنثى شخصية مركزية بامتياز، مقارنة مع غيرها من الكتابات، و لا بد هنا من الأخذ بعين الاعتبار حركة العصر و البيئة و المعتقد في إفراز كتابات لها نكهة خاصة ، (فالرجال الذين يكتبون عن المرأة أو يكرسون أقلامهم لتصوير عوالمها و مواضعها، يجدون أنفسهم في موقع القبول المسبق بشروط النعومة و الرقة و اللين، التي تسمى أنوثة، في نط

تمثلائهم عن المرأة (51). و بالمقابل يمكن القول إن الأنثى تجد نفسها في موقع الافتراض المسبق بشرط الخشونة و القسوة، و الفحولة، و القدرة المالية والاقتصادية.. التي تسمى رجولة في نمط التمثلات عن الرجل.

إن ضغط هذه المسألة أوصل منشئ النص في رواية "مكاتيب النارج" إلى نقل توصيفات أنثوية متخيلة عن الجسد الأنثوي، و لم يكتف بذلك بل تجاوز الأمر إلى التلاعب بالجسد لتحقيق المتعة، و قد تجلّى الوصف الخارجي من خلال الحوار التالي (52)، عند لقاء الشخصية المركزية مع الوفد، و تم التعرف على الشخصية المصاحبة (الأنثى):

- قلت: من أي عائلة أنت.
- ردت من ارض الديار.
- قلت لا تؤاخذي... كأنك شجرة نارنج من نارنج الشام. قالت مزهوة بتواضعها، كيف أكون شجرة و أنا بشر مثلك و مثل الآخرين...
- اسمك حلو.
- عمر صوتها الشامي ثقثك في الوصول إلى اللب، و شجعك البريق الأمن في عينها فبادرت مباغتاً:
- تيجي آخذك إلى أم قيس...
- خذي قالت...
- قالتها فأخذتني معها قبل أن آخذها معي).

و في مكان آخر لا يكتف بوصف جزء من الجسد الأنثوي بل يتعدى ذلك إلى إقامة علاقة غير شرعية (مدت أصابعها، قضبان غسل، قالت هنا رماد و هنا في الزاوية رماد. هنا على حفاف العمر و هنا على الكتف الأيسر حطت رأسها أول مرة، قرص شهد طلّت بحلاوته، قصديره العمر ... هنا جمر ... هنا الحياة) (53) و في غير مكان يكرر قصة الاغتسال معها (54).

إن الاتجاه إلى الرسائل (المكاتيب) يحقق لدى منشئ النص أهدافا منها: تشكيل مقولة النص بما يتناسب مع الشخص المثار، و هنا تتركز التفاعلات حول (هو و هي على الأغلب)، و الرسائل تصلح آلية لبث مكنونات النفس الذكورية و الأنثوية، إنها حركة يمكن أن تنضاف إلى حركية الأسلوب المتمثلة باستنطاق الشخص و استنباط عواملهم الجوانية، عن طريق (المونولوج الداخلي)، حيث تصلح الرسائل تبريرا لدخول هذه العوامل.

الروائي هنا يفيد من معطيات الرسائل و منتجتها عبر الذاكرة الجماعية، وقد عرفت الرسائل منذ القدم على مستويات عدة، حتى انبثق منها جنس أدبي كما نجد في (الديوانيات- كتابات عبد الحميد الكاتب مثلا- و الرسائل الأدبية: مثل رسالة ابن شهيد في "التوابع و الزوابع" و رسالة الغفران و رسائل الجاحظ... الخ) و لم نعرف أن الرسائل (كبعد مفهومي) يتحول إلى رواية، أو على الأصح يتداخل مع الرواية بشكل لافت، و يتسلط على اجناسيته، إلا في العصر الحديث. فهل يمكن القول مثلا بوجود (رسالة روائية؟) الأمر ليس بهذه السهولة و للتجريب مداه. هذه المسألة أيضا تستند إلى مرجعيات تراثية في انثيال الرسائل و قدرتها على التسرب إلى أجناس أدبية أخرى، فلم تعد الرسائل، كما أوضحنا بين الأصدقاء والأحياء و العشاق، فقد تداخلت و تعالقت مع الشعر، و قد احتفى الشعراء العرب، القدماء و المحدثون و الحداثيون بأهمية الرسائل، فهذا المتنبي يصرح في إحدى قصائده بقوله: (55)

ما لنا كلنا يا رسول أنا أهوى و قلبك المتبول.

و هذا كتاب طوق الحمامة (56) يرصد حالة المحبين و قصصهم و رسائلهم حتى أن بعض النقاد اعتبر أن الشعر رسائل معقودة الخ. (57)

لكن السؤال الذي ينبثق الآن: إلى أي مدى تكون الكتابة مجدية بهذه الكيفية، إذا نقلنا مضمونات الرسائل و كشفنا أسرارها بين المحبين على سطوح ورقية لتلثم لتكون رواية؟ !

القضايا المثارة في الرسائل إذا نقلت بكيفيتها التخيلية التي تحيل إلى الواقع أو تقترب منه كثيرا تصبح تسجيلا إخباريا، وبذا تتصرف المعايير المفترضة في نص إبداعي، وهذا الاتجاه من مهام المؤرخ و كاتب المقالة... الخ. الأمر يختلف تبعا لمدى الاختلاف و الانزياح عن هذا الواقع، عندما تصبح الرسالة هي و شيئا آخر غير الرسالة معا، و عندما يتمحور حول معطيات مبتكرة تنتجها كيفيات سياقية فنية، لها علاقة (بالشعرية) في النشر، و تثير مادة للتعلاقات النصية -التناس- لتتحرك فاعلية النص، يصبح النص أكثر اكتنازا بالمعنى و الدلالة، و هذا ما يثير شهية القارئ للوصول إلى لذة النص حسب بارت.

محمود عيسى موسى "الروائي"، عندما يكتب بوصفه رجلا عن عالم روائي، و يقيمه على شخوص يتقدمها (هو و هي)، فإنما يتحرك في حقل دلالي يؤسس لاشتغالات مثيرة للجدل، و تصح (الأنثى) في نصه مقولة النص. هو ينطلق، كما سلف، من الاستثمار (للسرائل) و ما لها من دلالة عند القارئ، حتى انه اخذ الكلمة الشعبية (المكاتيب) لما فيها من شحنة مؤسسية في الذاكرة الاجتماعية و الثقافية السائدة في مجتمعات ما، كل ذلك ليضع المتلقي أمام حلقات كلامية متنامية/متوالدة ... حلقات تقود إلى قصة و تنفتح على قصة أخرى أو سرد يفتح على سرد. فهل نحن إذا أمام (القصة الإطار)؟ لا يبدو الأمر بهذه الكيفية، بشكل واضح، و ذلك لافتقار الترابط المنطقي بين الرسائل المثارة للوهلة الأولى على الأقل. حتى الراوي في النص المحرك لدينامية الأفعال و الأحداث هو (الذكر) مقابل الأنثى، و فاعليته تبدو أكثر إظهارية في عالم النص.

الكتابة عن الأنثى /بلسان الذكر ليست مهمة سهلة، إنها اشتباك مع الآخر كما سبق، القارئ يريد وفق هذه النمطية الأسلوبية من راويه أن يتطابق مع صورة الشخصية المتحدث عنها، فكيف الأمر عندما يتحدث الراوي الذكر بلسان الأنثى في النص؟ هل المطلوبة أن يتطابق الراوي مع صورة المرأة المرغوبة/المطلوب، هل يتمكن من تكوينها (يتمثلها) لينتج تعابير تتناسب و كيانها؟ . هل تتحول المرأة (المتحدث عنها) إلى مجرد متعة، و مثار للجمال الجسدي فقط؟ ليغيب دور

الاشتغال الفكري و دور توظيفات الأبعاد الاديولوجية و السياسية و الاجتماعية ... الخ. هذه الأسئلة تفرض كاتباً مختلفاً واعياً للحساسية الفكرية للمنتج الأنثوي. الروائي حاول تحقيق هذه المسائل عن طريق لعبة الكلام و استثمار عناصر اللغة البنائية المختلفة، لبناء معمار ما اسماء رواية. يتضح من توصيفاته للسياقات سيطرة (الأنثى) بمفهومها الذكوري على الأنثوي، و بالتالي بدت الأنثى مستلبة /مقموعة/ لا تحظى بالاهتمام الندي للرجل، و من هنا كان إهمالها قصدياً، و إن حاول أن يبرر من سياقاته أنها أصبحت وهما فقط، و أنها أصبحت غريبة بعيدة عن جذورها و لهذا فهو يصف نفسه في غير مكان (بالخائن). هذا استشعار داخلي لعقدة الذنب تجاه الآخر (الأنثى هنا).

ثم انه عندما حاول توظيف الأبعاد السياسية و الفكرية و الإيديولوجية جعل الأنثى، غالباً، على حيد، فكانت الطروحات الساخنة و الناقدة على لسانه بوصفه راوياً، كان حضور أم قيس (التراث، الوطن، النقطة الإستراتيجية تشكل الإطالة على الوطن السليب ...) حضوراً فردياً فالشخصية (الأنثى) لم تشترك مع الشخصية المركزية بهذا الحضور المكاني في صياغته للوسائل أو الانفعال فيه، حتى أن الوفود اكتفوا بالتعقيبات الشاجبة فقط و بكوا و عبر عن وجهة نظرها (الانثى) بالبكاء (الضعف) فقط، لكنه لم يشحن مشاعرها بدلالة موظفة توظيفاً فكرياً، (58) حتى أن الشركة التي اتصلت به لتأمين الطرد (الرسالة) من النارنجة يوظفها الكاتب توظيفاً اشارياً ينسجم و مشاعر الشخصية المركزية اتجاه الاحتلال و الهزائم و لهذا جاء الرقم (19481967) (59) شاملاً لهزيمتين .

يقوم السؤال هنا، أين حضور الشخصية الأنثى في هذه اللوحة في حين ان، فاعلية التدمير تأتي من اسم الشركة (TNT) و وهم ما يحمله الصندوق، إذ لا ينوي الروائي لهذه الشخصية أن تنخرط في تأسيس وجهة نظر داخل النص، كما فعل نجيب محفوظ، مثلاً، في روايته (ثرثرة فوق النيل)، حيث أسهمت الشخصيات في رسم ملامح الأبعاد الفكرية و الإيديولوجية من خلال الحوارات المكثفة و المكتنزة بالدلالة، لاتصالها بشرائح اجتماعية . و يتجاوز الروائي الحدود عندما

يجعل من الـ (TNT) مقابلا للأنثى بالتالي تصبح الأنثى فعلا سلبيا تدميريا ، أمام الرجل؟! !!

بقيت الأنوثة هي الأساس (روحا و جسدا) ، لا سيما الجسد الذي يبعث على المتعة أكثر مما يبعث على الانخراط في مشكلات الحياة. و قد يشفع للروائي هذا التوجه أن (النارنجة) هي الشخصية المقابلة لشخصية الشرقي، و التي تعيش في الغرب و تتأثر به، قبل أن تأتي لبلاد الشرق تحقيقا لرغبة عرضية و لم تتوج العلاقة بينهما بزواج أو اكتمال من نوع ما بسبب الغياب، حتى الاكتمال الجنسي جاء اكتمالا للذة لا تحقيقا لمفهومات و دلالات أخرى.

المرأة (الأنثى) شكلت في النص تجسيدا لخطاب الانوثة بشكل عام لانخراطها بتسجيل رسائل متتالية راحت تبث من خلالها عوالمها الجوانية تجاه رجل توهمت انه يحبها. كانت هذه الشخصية متتالية راحت تبث من خلالها عوالمها الجوانية تجاه رجل توهمت انه يحبها. كانت هذه الشخصية (النارنجة) منغلقة على نفسها، مهمشة من الآخر، لم تصل الى مستوى الندية تجاه الرجل، رغم ان منتجات الحضارة و التقدم تفرض شخوصا أكثر وعيا بحيث تقف المرأة ندا للرجل، لا ان تكون دائما مصابة بحمى اللهاث و التبعية للآخر/الرجل.

فضاء اللغة - فضاء ذكوري.

للغة أهمية قصوى في توجيه وجهات النظر في النص الأدبي، و في الانفتاح على عوالم مختلفة من الدوال. و من هنا تأتي أهمية التركيبات و كیفياتها في تأسيس نص روائي ما، يقول برتراندرسل: (قبل النظر في معنى الكلمات، لنتفحصها أولا، على أنها أحداث في عالم محسوس) (60). فكل تعبير في اللغة، هو كيفية تعبير عن العالم.

أقول ذلك، لأن ما يلفت الانتباه في هذا العمل الروائي، لغة تتسم بنكهة مختلفة، لما تثيره من احتمالات دلالية لدى المتلقي، و من هنا يمكن القول: إن لغة النص الادائي بهذه الكيفية تصبح الأساس لمقولة النقد. يزداد العبي على الناقد كلما

ازداد تحريف اللغة للواقع، فتغدو الحالة هذه حاضنة لمكونات تبحث عن كاشف لها، و لا تظهر هذه المكونات إلا لقراءة فاعلة، و من قراء لهم تجربتهم الخاصة في هذا المجال. تصبح اللغة بكيفياتها المنجزة حافزا للتساؤل و التأمل، و تبحث في الوقت نفسه على اللذة المتحصلة بنتيجة استمرارية الكشف للمعطيات الكامنة فيها(61).

السرد من خلال هذه الكيفية التعبيرية تصبح (افقيا يسكنه هاجس الترحال إلى أفاق من التشكيل لا تحد من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ و الاساليب و الدلالات إلى الممكن في توقعها إلى اختراق طاقات الكامن فيها) (51). هنالك مسألة أخرى يمكن الالتفات إليها و هي ملاحظة أنماط اللغة المثارة في النص، من حيث هي منتج لغوي معين يشكل عالما أو مرجعية معينة، فهناك نمط اللغة الفصحى و العامية ، و الصوفية، و التراثية ... حيث مثل هذه الأنماط و عند استعمالها في النص الروائي تحيل إلى فضاءات بعينها ... قد تكون نفسية، سياسية، فلسفية، فكرية... الخ، و يمكن لها إن تشكل مفاصل لمقاربة النص.

1. إن مكاتيب النارج، أول ما تحيل إلى لغة اختزالية مكثفة مستمرة لعنصر الخيال ... و هذه الاشتغالات التي تنتجها هذه الأساليب اللغوية المثارة تحيل إلى ما يعرف بشعرية النص حيث يتداخل الشعري بالثري. منذ العنوان ، الذي يشكل دالة سيميائية مشحونة باحتمالات معنوية، يقف المتلقي إزاء جمل مشحونة بكثافة شعرية، لما تستند إليه من تكثيف أولا، و من انحراف استعاري ثانيا و تبين الجملة (العنوان) إنها تشي بمعنى عميق كامن في باطنها ، و لا يصل هذا المعنى بطريقة مباشرة، بل يحتاج الى مساحة من التأمل - و هذا من سمات الشعرية - ثم إن كيفية التعبير تشير إلى كسر أفق التوقع و الانتظار حسب (نظرية التلقي)، فالمكاتيب لغة تحيل إلى أسلوب المراسلة بين شخصيتين، و تنتمي إلى حقل دلالي يتعلق بأسلوب الرسائل المرتكز في ذهنية المتلقي، و لهما مرجعية مسبقة معلومة عما تنطوي عليه، فهي تفترض علاقة ما بين اثنين(هو/هي) و الأصح ذكر و انثى هنا قد تكون (صداقة ، حب، عمل) لكن عند الصاق هذا الكلمة بـ كلمة (النارج) تفتح

أسئلة تدعو المتلقي للتأمل (ما هذا النارج ؟ ! ما هي العلاقة الكامنة بين المكاتب و النارج ... الخ) و بعد المضي بقراءة العمل تبدأ الدلالات بالفتح لنجد أن النارج هي إشارة إلى شخصية محددة في النص هي (الشخصية الانثى) بل و تحمل اسم النارجة، و من حيث الأسلوب يمكن للدارس الحالي أن يقع على أنماط لغوية تنطوي على أساليب تفيد من الأجناس الأدبية الأخرى ، بحيث تتعالق معها نصيا

أ- الأسلوب الشعري، حيث يتداخل أسلوب القص بأسلوب الشعر و مثال ذلك:

أنا نارجتک
فجر انھاري إنھا النارج في
دعھا تجري متدفقة مرة و مرة على مهل
أنار نجتک
اعصرني ... انا عصيرک الصباحي وشاي الضحی
وخررة المساء
.....

شد عظامي كي لا نفيق
ثم ناجني
بل فمک بريق اللوز كي لا نفيق
غطني بك وكن طريا كعود الحب
خفف على خوفي منك و عليك
لا تجرح اشتياقي إلى سطوتک
و لو على سيطرتک.

هذه اللغة هي أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة النثر العادي أو القص، لما فيها من استعارات و تشبيهات و خيال و كثافة... و كل ذلك من سمات شعرية

النص أن السطور كتبت سياقيا بشكل شعري . كنت و أنا أقرأ هذه السياقات
أتمثل أسلوب المزامير المشحون بالعاطفة و الإيقاع.

2. ويتعلق هذا النص ، في المكاتيب ، مع النصوص الغنائية التي تقترب أيضا من
الشعرية ، فالقارئ للرواية سيقع على كثير من العلاقات النصية - تناس - التي
تحيل إلى أغاني بيعنها تستدعي استرجاعها حتى أن حجم المقبوسات الغنائية في
هذا النص بدا و كأنه يتجاوز للحد الفني و يلفت الانتباه كثيرا.*

إن التناس/ التعالق قد يكون استثماره لأمرين / إما تكرارية النص بذاته و غما
بإجراء تحويرات عليه ، و الغالب في هذه الرواية استخدام الأغاني المختلفة (
الشعبية و غير الشعبية) بكيفيتها المرجعية دون تعديل أو تحوير ، إلا في القليل
الأقل الذي لا يبين عند القراءة.

هذا الاستثمار و بهذه الكيفية قد يؤدي إلى مزالق ، و تبدو الأبعاد
الدلالية المنوي إثارتها في هذه الرواية و كأنها مضغوطة في قالب محدد سلفا ، لا
يشفع لها سوى النص السابق و اللاحق عليها ، حيث تبدو و كأنها مكعب
فسيفسائي أضيف إلى معمار مـ . و تبقى وظيفته بالتالي محدودة، و هذا
العمل لا يحيل القارئ إلى مزيد من التأمل و التفكير، بل يجعله أكثر تمركزا في واقع
النص و الواقع الذي يقترب منه أو يتذكره على الأقل ، و مثال ذلك عندما تجمع
السائحون في مكان ما أثناء الرحلة و توجهوا الى أم قيس و عنت الشخصية الفرعية
(أبو فارس) لعبد الوهاب ، و غنى الجمع (ليه يا بنفسج بتهج و أنت زهر
حزين) (62).

صحيح أن سياق الحديث كان عن الوحدة العربية و هو موضوع يثير
الحزن و يبعث على التساؤل لكن وظيفة الأغنية هنا جاءت مباشرة دون انحراف
دلالي عميق.

يبقى هذا النص مجالا للسجال ، ولا سيما فيما يتعلق بخروجاته على
الشكل و محاولة كاتبه اختراق الأخبار الأدبية المعروفة ، او المرور من خلالها
الابتداع أسلوب جديد في الكتابة الروائية ، شأنه شأن كثيرين حاولوا الإسهام في

تدعيم النصوص الروائية العربية ورردها بتحريقاتهم و إبتكاراتهم على الملتقيين عبء تقدير نسبة النجاح الذي تلقاه مثل هذا النصوص التحريبية .

الهوامش:

(1) إبراهيم (عبد الله) موسوعة السرد العربي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات ، 2005 ص 639.

(2) مضية (محمد سعيد) البيولوجي و الاجتماعي في الإبداع و الفن ، عمان ، دار أبن رشد، 1986، ص 45.

(3) مراشدة (عبد الرحيم الفضاء الروائي ، عمان ، منشورات وزارة الثقافة ، 2002، ص 89.

(4) بيخانوف (جورج)، الفن و التصوير المادي للتاريخ ، ترجمة جورج طراييشي ، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص 8.

(5) إبراهيم (عبد الله) ، موسوعة الشعر العربي ، ص 640.

(6) فوستر (إدوارد مورغن) ، أركان الرواية ، ترجمة موسى عاصي ، طرابلس/لبنان ، دار جروسيرس، 1994، ص 8

(7) خرماش (محمد) اشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر - البنيوية التكوينية ، فاس ، مطبعة أنوبرانت ، 2001، ص 39.

(8) المصدر السابق ص 39.

(9) مطبعة (سعيد) البيولوجي و الاجتماعي ، ص 103/102.

(10) قطوس (بسام) ، سيمياء العنوان ، اربد ، مطبعة كتابة ، 2001، ص 6.

(11) خضير (محمد) الحكاية الجديدة ، عمان ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، دار أزمنا للنشر ، 195، ص 28.

(12) المصدر نفسه، ص 28.

(13) حاميل ، النسوية و ما بعد النسوية ، ترجمة احمد الشامي ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافات ، 2002، ص 199.

- (14) المانع (سعاد) ، النقد النسوي و إنعكاساته في النقد العربي المعاصرة ، المجلة العربية للثقافة ، تونس ، 32 ، 1997، ص85.
- (15) الغنامي (عبد الله)، المرأة واللغة ، بيروت المركز الثقافي العربي ، 1996 ، ص 7.
- (16) سلدن (رامان)، النظرية الأدبية ، ترجمة سعيد الغامي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات 1996 ، ص 203.
- (17) المصدر نفسه ، ص 207.
- (18) ابراهيم (عبد الله) ، موسوعة السرد العربي، ص 647.
- (19) إبراهيم (عبد الله) ، موسوعة السرد العربي ، ص 647.
- (20) المصدر السابق، ص 18.
- (21) مستغامي (أحلام) ، ذاكرة الجسد ، ص 21.
- (22) مستغامي (أحلام) ، ذاكرة الجسد ، ص 404.
- (23) دريدا(جاك) ، مواقع/ حوارات ، ترجمة فريد الزاهم ، الدار البيضاء ، دار توبقال، 1992، ص7، ق مقدمة لمترجم فريد الزاهي على كتاب مواقع.
- (24) دريدا(جاك) ، مواقع/ حوارات ، ص 34
- (25) دريدا (بيرس)، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة 1981، ص 25.
- (26) الماكري(محمد)، الشكل و الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 18.
- (27) قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، اربد، مطبعة البهجة، 2001، ص 117.
- (28) فاليط (برنار) النص الروائي، تقنيات و مناهج ترجمة رشيد بنحدو، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة 1999، ص 70.
- (29) كليطو (عبد الفتاح)، الغائب، دراسات في مقدمات الحريري، الدار البيضاء، دار توبقال، 1987، نص 91.

- (30) نقلا عن: علام (عبد الرحيم) الخطاب المقدماي، مجلة علامات المغربية، ع(8) 1997، ص17.
- (31) صالح (صلاح)، سرد الآخر، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي، 2003، ص136.
- (32) موسى (محمود عيسى) مكاتيب النارج ص8.
- (33) المصدر السابق ص 98.
- (34) لويس (سي دي)، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي، بغداد، وزارة الاعلام.
- (35) كالفيو (ايطالو)، المكتوب و اللامكتوب، هندسة العالم في كلمات، ترجمة مبارك الشنتوفي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع92، 1985، ص 24.
- (36) قطوس (بسام) سيمياء العنوان، إربد، مطبعة البهجة، 2001، ص117.
- (37) فاليط (برنار)، النص الروائي تقنيات و مناهج، ترجمة رشيد بنحدد، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص70.
- (38) تودوروف (تزفتيان)، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، عمان، دار الفارس، ط2، 1996، ص163.
- (39) موسى (محمود عيسى) ، مكاتب النارج ، ص 7.
- (40) المصدر السابق ص 11.
- (41) سلندن (رامان) ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 24.
- (42) طليمان (عبد العزيز) الواقع الجمالي و آليات انتاج الواقع عند فولفغانغ آيرز، مجلة دراسات سيميائية ، أدبية لسانية ، ع1992، ص 62.
- (43) يقطين (سعيد) فراق طنجة أو لقاء مع الكتابة ، مجلة علامات المغربية ، ع8، 1997، ص 8.
- (44) مستغانمي (أحلام) ، أرض الأحلام و الصراع ، صفحة أخبار الأدب المصرية ، 22 فبراير، 1998، ص9.

- (45) موسى (محمود عيسى) مكاتيب النارنج ، ص 62.
- (46) الصالح (نضال) ، صورة المرأة في القصة القطرية الحديثة ، مجلة علامات السعودية ، ع 47، مجلد 2003، 12، ص 508.
- (47) الغدامي (عبد الله)، المرأة و اللغة ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1996، ص 7 و ص 27 مثلاً.
- (48) موسى (محمود عيسى) ، مكاتيب النارنج ، الغلاف .
- (49) إيكو (إمبرتو) ، القارئ في الحكاية ، ترجمة ،انطوان أبو زيد ، الدار البيضاء ، 2000، ص 119.
- (50) الغدامي (عبد الله) المرأة و اللغة ، ص 119.
- (51) المحسن (فاطمة) ، الأنوثة و الرومانس ، مجلة نزوى ، ع 33 ، 2003 ص 20.
- (52) موسى (محمود عيسى) مكاتب النارنج ، ص 12.
- (53) المصدر السابق ، ص 60.
- (54) المصدر السابق ، ص 108.
- (55) المتني (احمد بت الحسين) الديوان ، الديوان ، شرح العكبري ، تحقيق مصطفى السقا و آخريين ، بيروت ، دار المعرفة ، 1978.
- (56) الأندلسي (ابن حزم) ، طوق الحمامة في الألفة و الآلاف ، تحقيق حسن كامل الصيرفي و إبراهيم الأبياري ، القاهرة ، مطبعة الاستقامة ، د.ت.
- (57) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) ، عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الساتر ، بيروت ، دار الكتب ، 1982، ص 12 و ما بعدها.
- (58) موسى (محمود عيسى) مكاتيب النارنج ، ص 30.
- (59) المصدر السابق، ص 41.
- (60) لايتز (جون) اللغة و المعنى و السياق ترجمة عباس صادق، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ص 41.

(61) ابن جمعة (بوشوشة) ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغربي

المطبعة المغربية للطباعة ، 2003 ، ص 8

(62) موسى (محمود عيسى) مكاتيب النارج ، ص 29.