الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب واللغات

قسم:اللغة والأدب العربي

رؤية العالم في رواية وصية المعتوه

- كتاب الموتى ضد الأحياء - لإسماعيل يبرير

مقاربة بنيوية تكوينية

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:أدب حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:

- ✓ بشيرة مدخل
- ✓ ملاك معوش

إشراف الدكتور:

د.أ/ يوسف العايب

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
سعيد قرفي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي	رئيسا
يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
نهيان هواوي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي	مناقشا

السنة الجـامعية:1443-1444 هـ/ 2022-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أول من يشكر ويحمد آناء الليل وأطراف النّهار، هو العلي القهار،الأول والآخر و الظاهر والباطن، الذي أغرقنا بنعمته التي لا تحصى، وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى، وأنار دروبنا،فله جزيل الحمد والشكر والثناء العظيم، هو الذي أنعم علينا إذا أرسل فينا عبده ورسوله "محمدا بن عبد الله" عليه أزكى الصلوات وأطهر التسليم، بقرآنه المبين، فعلمنا ما لم نعلم،وحثنا على طلب العلم أينما وجد.

لله الحمد كلّه والشكر كله أن وفقنا وألهمنا الصبر على المشاق التي واجهتنا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

والشكر موصول إلى كل معلّم أفادنا بعلمه، من أولى المراحل الدّراسية حتى هذه اللحظة.

كما نرفع كلمة شكر إلى الدكتور المشرف " يوسف العايب" الذي أرشدنا على إنجاز بحثنا.

كما نشكر كل من مدّ لنا يد العون من قريب أو بعيد، أختي الحبيبة "مدخل هادية" و الصديقة " حامدي شهرزاد" وأبي الغالي"جمال معوش"،ونشكر كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن ندعو الله عزّوجل أن يرزقنا السّداد، والعفاف،والغنى وأن يجعلنا هداة مهلين.

بشيرة مدخل

ملاك معوش

مقدمة

مقدمة:

تعدّ مقولة رؤية العالم من بين المقولات الأساسية في المنهج البنيوي التكويني، وهي عنصر أساسي في تشكيل البنيوية التكوينية نظريا وإجرائيا، وتسعى هذه الدراسة إلى مقاربة الرواية الجزائرية المعاصرة في ضوء البنيوية التكوينية لإضاءة جوانب عديدة متعلقة سواء بالبنية الداخلية أو السّياق الخارجي، إذ ظهر روائيون جزائريون غرفوا من ينبوع البراعة السردية المصوّرة لحال النّاس بأساليب مميزة تطفح بالإبداع وتتضح بالإمتاع وتفرّد كل روائي بأسلوبه وخطابه، ولهذا كان شغفنا كبيرا بدراسة رواية جزائرية بسيطة في لغتها عميقة في معانيها والتي تندرج تحت عنوانين: **وصية المعتوه – كتاب الموتى ضد الأحياء– للكاتب العبقري إسماعيل يبرير.**

هذه الرواية تعتبر ثورة ذهنية واقعية أكثر، لما لها من قدرة على استشراف الواقع المتخيل، وهذا ما دفعنا إلى اختيار هذه الرواية لأنها جذبتنا من خلال عنوانيها فزاد فضولنا ورغبتنا في الاطلاع والكشف عن بعض أسرارها وخفاياها، فوصية المعتوه عنوان صادم مستفز، لرواية تستبطن نفسية العربي في زمن التيه والمحن، حيث الغياب في الحضور والصراع في الخيال والألم في الخفاء، ذاك العربي الذي ضيع قضيته واستسلم لجلاده ومزقته الأفكار وتاه عن هويته، فهو يبحث عن الأنا في ذاته ولا يسعفه الحضور وسط وطن تتآكله عادات بالية واستخذاء موهن وعزلة الحياة . وسلطة قد أوهنتها الفتن فلا تقوى إلا على التفنن في أذاه .

ومن بين الأهداف التي دفعتنا إلى دراسة **وصية المعتوه** تفسير المتخيّل السردي بما يتوافق ورؤية القارئ لهذه الرواية.

– تفكيك شفرات الرواية التي احتوتها.

– تطبيق رؤية العالم في الرواية – مقاربة بنيوية تكوينية–

تلك هي الرواية الحدث للعام 2013م بنيل صاحبها جائزة الطيب صالح العالمية للرواية العربية، ولم تنل حقها من الدرس والنقد، وحري بها الدرس والتشريح وفك التشفير في بنياتها، و مدى مطابقة المنهج البنيوي التكويني عليها، ممّا جعلنا نقف أمام إشكالية ألا وهي : كيف تراءى العالم عند إسماعيل يبرير في روايته "**الموتى ضد الأحياء**"؟ وما مدى تجسد المتخيل السردي في الرواية؟و كيف نفسر فهم مضمرات الرواية؟.

وللإجابة عن هذا الإشكال، قسمنا بحثنا إلى : فصلين بحيث يتضمن الفصل الأول الذي تسبقه مباشرة مقدمة، والموسم ب: البنيوية التكوينية وأهم روّادها في الساحة النقدية العربية، تناولنا فيها مفهوم البنيوية التكوينية ونشأتها و أهم مرتكزاتها، ثم تدرجنا إلى البنيوية التكوينية عند النقاد العرب، أما الفصل الثاني الذي يمثل الجانب التطبيقي الموسم ب: رؤية العالم في رواية إسماعيل يبرير، ومن خلاله فقد أبرزنا أهم مبادئ البنيوية التكوينية في الرواية العربية المعاصرة : رؤية العالم – البنية الدالة – الواقع والمتخيل – الفهم والتفسير مع إعطاء دائرة نسبية لتحليل مجريات الرواية، ثم ختمنا بحثنا بخاتمة تلخص كل النتائج التي استنتجناها من خلال الفصلين متبعين المنهج البنيوي التكويني ذو البعد الاجتماعي والتاريخي، معتمدين على القرآن الكريم و مصدر الرواية **(وصية المعتوه –كتاب الموتى ضد الأحياء–)** ومجموعة من المراجع نذكر أهمها: محمد عزام تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، و غولدمان البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب، كذلك حميد لحميداني النقد الروائي و الأيديولوجي، وغيرهم من المراجع العديدة التي تخدم بحثنا هذا، وأردفنا بحثنا بملحق يحتوي على حياة كل من لوسيان غولدمان وصاحب الرواية إسماعيل يبرير، غير متناسين التعريف بالرواية وملخصا لأحداثها.

ومما لا شك فيه اعترضتنا بعض الصعوبات والتي تتمثل في:كثرة المراجع التي تصب في هذا الموضوع.

- الدراسة الشاملة للمنهج البنيوي التكويني قبل الشروع في تطبيقه على الرواية.

وفي هذا المقام العلمي لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للمشرف" **الدكتور يوسف العايب** " الذي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته، سائلين المولى عزّوجل أن يجعلها في ميزان حسناته، كما نثني مسبقا على اللجنة المناقشة، متمنيين أن تكون دراستنا للموضوع مثمرة.

وفي الختام نتمنى أن ينال بحثنا هذا الكثير من الإعجاب وأن يكون مرجعا مفيدا للدراسات الجامعية المقبلة و للباحث الجامعي .

الفصل الأول

البنيوية التكوينية وأهم روادها في الساحة النقدية العربية

1- مفهوم البنيوية لغة واصطلاحا

2 - مفهوم البنيوية

3- مفهوم البنيوية التكوينية

4- نشأة البنيوية التكوينية

5- مرتكزات البنيوية التكوينية

6- روّاد البنيوية التكوينية في الساحة النقدية العربية

7- إرهاصات المنهج البنيوي التكويني في الجزائر

8- هاجس رؤية العالم في الرواية الجزائرية المعاصرة

يعتبر الأدب ظاهرة اجتماعية بحكم طبيعة العلاقة بينهما، فكثيرا ما يعبّر الأدب أو الأديب عن واقعه الاجتماعي، كما يعتبر أيضا ظاهرة نفسية تعبّر عن ذات المبدع لهذا كانت المناهج السياقية هي التي تعنى بدراسة النصوص الأدبية إلى أن ظهرت البنيوية كمنهج يقصي كل ما هو خارجي ويدرس النص كبنية مغلقة، إذ أن البنيوية لا تبحث في المصادر والأصول بل تبحث عن الدّور المنوط لدارسة وكتابة النص الأدبي، فهي تعنى بالوظيفة الجمالية من خلال اللغة، لكن سرعان ما ظهرت البنيوية التكوينية لتعيد الاعتبار للمجتمع ومدى تأثيره في الأديب من خلال إبداعاته.

إذن البنيوية التكوينية محور دراستنا هذه، لكن قبل الخوض فيها لابّد أن نقدم مفهوما شاملا عن مصطلح البنيوية.

1-مفهوم البنيوية لغة واصطلاحا:

- **لغة:** «كلمة بنية" structure" مشتقة من الفعل اللاتيني" Struer" أي بنى، وهو يعني بذلك الهيأة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها[1]»، وتدّل كلمة بنية الشيء على تكوينه أو الكيفية التي شيّد على نحوها هذا البناء أوذاك.

«ولقد وصفت البنية بأنّها نظام من المعقولية وقيل أنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال أعمق منهما في آن واحد، وهو نظام رمزي وتاريخيا نجد أنّ كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها وهي كلمة الشكل[2]».

قال تعالى : ﴿ **قَالُوا ابْنُوا لَهُ بُنْيَانًا فَأَلْقُوهُ فِي الْجَحِيمِ**﴾[3]

اصطلاحا: **يعرّف** لوسيان سيف **البنية على أنّها « على أنّها نظام من العلاقات الداخلية الثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلا متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد**

[1]– عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1993، ص16.

[2]– بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية،ط1، 2006، ص 124.

[3] – سورة الصافات ، الآية 97 .

حاصل مجموع عناصره بكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها[1]» .

أمّا"**جان بياجيه**"، حدد سمات البنية في ثالث نقاط:

أ- الكلية(الشمولية)"totalit":

فخاصية الكلية تبرز أنّ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل ؛ بل هي تتكون من عناصر خارجية خاضعة للقوانين المتميزة للنسق, وليس مهم في النسق العنصر أو الكل بل العالقات القائمة بين العناصر.

ب- التحويلات: ".Transformations :

أمّا خاصية التحويلات فإنّها توضّح القانون الداخلي للتغييرات داخل البنية الدائمة التحول.

ج- الانتظام الذاتي (التحكم الذاتي) : "Autoreglage:

أمّا خاصية التحكم الذاتي فإنها تمكن البنية من تنظيم نفسها بنفسها كي تحافظ على وحدتها و استمراريتها، وذلك بخضوعها للقوانين الكل ف"**بياجيه**"يعرف البنية على أنّها «مجموعة من التحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجيّة»[2]

إذن البنية كيان متحكم يعتمد على نفسه وقوانينه الداخلية وعلاقاته، ويمكنه أن يستوعب غيره، فالبنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها، والنظام الذي تتخذه، ويضيف "**أندري لالاند**" في هذا الصدد ويقول: «إنّا

[1]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006، ص 542 .

[2]- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط 4، 1988، ص 8.

لبنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عدّاه ,ولا يمكنه أن يكون ماهو إلا بفضل علاقاته بما عدّاه »[1]

أمّا خصائص البنية حسب صالح فضل ثلاث خصائص :

-تعدد المعنى، والتوقف على السياق والمرونة.

2 - مفهوم البنيوية :

تعتبر البنيوية منهجا نقديا ظهر في منتصف الستينيات من القرن العشرين، وذلك عندما قام "**تودوروف**" بترجمة نصوص الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية في كتاب بعنوان "نظرية الأدب : نصوص الشكلانيين الروس"، « ومن المعلوم أنّ مدرسة الشكلانيين الروس ظهرت في فرنسا بين عامي 1915 و1930 ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسا للواقع واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع[2]، فقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكلانيون الروس، واستمرّت وامتدّت حتى ظهور النقد الجديد في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين الذي يرى أصحابه: « أنّ الشعر نوع من الرياضيات الفنية **(عزراباوند)**، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري **(هيوم)**، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرورانسوم)، [3] كما استمدت البنيوية مبادئها من ألسنية (دي سوسور) (1857 -1913) من خلال محاضراته "دروس في الألسنية العامة فبالرغم من أنّه لم يستعمل كلمة بنية إلا أنّ كل الاتجاهات البنيوية خرجت من ألسنيته، «وقد شدّد دي سوسور على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاما خاصا من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار »[4]، فالبنيوية الشكلية في أساسها منهج نقدي

---

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت، ص 31.

2- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 162.

[3]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط 2003، ص13.

[4]- المرجع نفسه ص 14.

ترتكز على الأدب من حيث هو لغة خاصة، وبنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى، أو حذف عنصر دون أن يختل معنى النص، إذ أنّ النص الأدبي عالم مغلق له وجوده الخاص له منطقه ونظامه له بنيته التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزائه جميعها وكلّ لفظ فيه لا يتحدّد إلا بعلاقته بغيره، وهذه البنية هي التي تجعل الأدب أدبا تجعل القصة قصة والرواية رواية والشعر شعرا وهكذا .[1]

أي أن البنيوية الشكلية دعت دعوة صريحة إلى التحرر من قيد الذات والتاريخ، وقتل المؤلف، وهذا ما أكّد عليه الناقد البنيوي الفرنسي رولان" "بارت" في كتابه "نقد وحقيقة" في مقاله "موت المؤلف": «وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار "موت المؤلف" ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدّراسة النقدية للأدب أو نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز عندهم هي من النص ذاته »[2]، إنهم يرفضون تدخل المؤلف أو تأثير حياته عل بنيان النص، وتطورت النزعة إلى إعلان موت الإنسان وموت المؤلف، كما يرى رولان" "بارت" و "ميشال فوكو".

إنّ للبنيوية منظور معرفي تجاه النص وكينونته وتجاه متلقيه؛ حيث نظر البنيويون إلى النص من زاوية هيكلية، على أنه مجموعة من الأنساق المضبوطة تتمتع باستقلالية، تجعل الدارس له تابعا لمادته ولصياغتها، فمهمة الدّارس كشف البنى الأساسية وتوضيحها وبيان العلائق القائمة بينها.

من هنا يتضح لنا أنّ «الناقد البنيوي يرتكز في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم وتحليلها يعني

[1] –وليد قصاب، مناهج النقد المعاصر (رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2007، ص 193.
[2]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1997، ص 98.

إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة».[1]

كما يقتضي على المحلل دراسة الأعمال الأدبية من منظور البنيوية، أن يدرسها بمختلف حيثياتها وتفاصيلها بكل موضوعية دون إقحام ذاتيته أو تدخل عوامل خارجية كالنفسية والتاريخية والاجتماعية أي دراسة النص ولا شيء غير النص.

«إذن البنيوية طريقة وصفية في قراءة النقد الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين: التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل ترتكز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، ويعني هذا أنّ النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات»[2]، وهو ما أشار إليه دي سوسور" في دراسته اللسانية من أنّ اللغة مجموعة من الاختلافات «ويتم التركيز لاكتشاف بنية النّص على إظهار التشابه و التناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاوز والتقابل بين المستويات النحوية و الايقاعية والأسلوبية و الحكائية[3] »

نستخلص ممّا سبق أنّ البنيوية في مجملها ترتكز في تحليلها للعمل الأدبي على مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، كما اختصرت على دراسة وتحليل النّص وحده دون الرجوع إلى سياقاته الخارجية كنفسية المبدع، والظروف الاجتماعية والتاريخية، فأتت البنيوية التكوينية لتتدارك ذلك القصور، وتكون انفتاحا على الآفات الاجتماعية والتاريخية والثقافية.

---

[1]– إبراهيم عبد العزيز السمري اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2011، ص189.

[2]– المرجع نفسه، 187.

[3]– جمال شحيّد، في البنيوية التركيبية ﴿ دراسة في منهج لوسيان غولدمان﴾، دار ابن رشد، بيروت، د ط، 1982م، ص77.

3- مفهوم البنيوية التكوينية:

إن مفهوم البنية ومفهوم التكوين هما الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية، حيث تدرس المرحلة الأولى وتفهمها وتفسر المرحلة الثانية ربط العمل الفني بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، وتدرك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي، وهذا المنهج لا ينفي تدخل اللاوعي في العملية الإبداعية، ولذلك فإن البنيوية التكوينية إذ تمد جسرا بين علم الاجتماع والبنيوية عندما تقول بضرورة تحليل بنية العمل الروائي الداخلية، فإنها تمد جسرا آخر بين علم الاجتماع وعلم النفس عندما لا تنفي تدخل عامل اللاوعي الفردي في بناء العالم الروائي والإبداعي، وإن أولى الإثباتات العامة التي يستند إليها الفكر البنيوي هي القائلة بأن كل تفكير في العلوم الإنسانية إنما يتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وبأنه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، وبذلك فهو جزء من الحياة الاجتماعية.

وقد ترجم اسم هذا المنهج النقدي الذي أطلق عليه لوسيان غولدمان (Structuralismegénétique) بعدة تسميات عند العرب حيث ترجموه إلى: البنيوية التكوينية والبنيوية التركيبية، والبنيوية التوليدية التي اعتمدها جابر عصفور حين أقرّ" أن مبدأ التولد مبدأ أساسي حاسم في منهج غولدمان كله، الأمر الذي جعلني أوثر ترجمة (البنيوية التوليدية) على الاجتهادات المقابلة في الترجمة من مثل ترجمة الهيكلية الحركية والبنيوية التكوينية والبنيوية التركيبية"[1]، ورغم الاختلافات في تسمية هذا المنهج النقدي عند العرب، إلا أن مصطلح البنيوية التكوينية هو الذي شاع استعماله عند النقاد العرب.

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص83.

4- نشأة البنيوية التكوينية:

اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النص وحده دون الرجوع إلى مراجعة النفسية لدى المبدع أو ظروفه الاجتماعية، فألغت الفرادة والخصوصية الفنية للنص الواحد، وقضت على المبدع وتميزه، وهذا ما ركز عليه المفكر الفرنسي روجي غارودي في كتابه (فلسفة موت الإنسان)، فوجدت البنيوية نفسها أمام باب مسدود بسبب هذه الانغلاقية، فجاءت البنيوية التكوينية لتعيد قيمة المبدع، حيث جمعت بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللغوي.

نشأت البنيوية التكوينية في أحضان الفكر الماركسي في ظل جهود المفكرين والنقاد الماركسيين، للتوفيق بين أطروحات الشكليين ومبادئ الفكر الماركسي الجدلي الذي ركز على التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عموما، حيث أنها "تسمح بنوع من العلاقة بين البنيوية الفوقية – الثقافة والأدب والفنون– والبنية التحتية كالاقتصاد والمجتمع وما شاكل ذلك"[1] ؛ وهذا المنهج يرتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية، ويتميز بدمج البنيوية بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والذي تعتمد بالدرجة الأولى على الجماعة الإنسانية حيث أن " الفاعل الحقيقي للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية وليس الأفراد المنعزلين"[2]،

وقد ارتبطت البنيوية التكوينية باسم (لوسيان غولدمان)، الذي يعبّر على تسميتها بالمدرسة بهدف تأسيس منهجية نظرية خاصة به، تشرح العمل الأدبي في علاقته الداخلية، وتدرج بنيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولا واتساعا "[3]

ويعدّ لوسيان غولدمان من تلامذة الفيلسوف المجري جورج لوكاتش الذي سيطر على مجمل سوسيولوجيا الأدب في القرن العشرين. وقد كان لكتابه النقدي الهام (نظرية الرواية)الأثر الهام في البنيوية التكوينية، حيث يربط بين التطور الاجتماعي والتطور الأدبي في مضامينه

[1]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص143.

[2]– صدار نور الدين: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، عالم الفكر، العدد01، المجلد 38، 2009م، ص62.

[3]– فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002م، ص37.

وأشكاله، ويعكس العلاقة بين الوعي والعالم، وبين الذات والموضوع في المجتمع الحديث البرجوازي في سياق اجتماعي، ليشكل بذلك "نقطة انعطافة في علم الاجتماع الأدبي"[1]، إذ هاجم لوكاتش المناهج الشكلية لاهتمامها "بالمعيار المنهجي وبقضايا الأسلوب الأدبي وبراعته الفنية (التكنيك)"[2].

أرسى لوسيان غولدمان أسس البنيوية التكوينية حين قدم الفرضية التي أصبحت أساس منهجه، وهي أن الأدب والفلسفة تعبيران عن(رؤية العالم)، وإن رؤية العالم ليست وقائع فردية بل هي اجتماعية، "إذ أنها ليست وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار بل هي وجهة نظر ومنظومة فكر مجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة، وتعبير الكاتب عن هذه المنظومة له دلالة كبيرة فهو يستمد منها "[3].

ويعدّ كتابه (الإله الخفي من الدراسات المهمة التي قدمها غولدمان في محاولة الكشف عن مضامين أعمال باسكال ومسرح "الجانسينية" * لدى راسين (على ضوء التحليل المادي الجدلي)[4]، وقـد أخرج بها البنيوية الشكلية من انغلاقها على النص المنقود وحده، ووسع أفق

المنهج الاجتماعي ليتجاوز حدود إيديولوجيته التي كانت لا تقيم الأدب إلا وجهة نظرها ويتجسد ذلك واضحا في مناقشة غولدمان لمسألة علاقة المؤلف بإبداعه انطلاقا من رؤيته

[1]– لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب، تر، علي الشرع، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، 1984م، ص18.

[2]– جورج لوكاتش:إيديولوجية المعاصرة، تر، يعقوب أفرام منصور، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، 1984م، ص18.

[3]– عزام محمد: تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 242.

* **الجانسينية:** مذهب مسيحي يقوم على الفكر اللاّهوتي للهولندي جانسيونس(1585–1638) أسقف إيريس الذي آمن بالجبر، وأنكر الإرادة الحرة للإنسان، للاطلاع أكثر ينظر رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة النّشر، القاهرة، مصر، 1998م، ص67.

[4]– محمد نديم خشفة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997م، ص24.

أن النص الأدبي اجترار للوعي الاجتماعي؛ إذ "لا يرى في المؤلف أكثر من مجرد عامل مساعد تمد من خلاله عملية الخلق الأدبي"[1].

لا يدعو **لوسيان غولدمان** إلى فكرة (موت المؤلف)، ولا يبالغ في تقدير أهميته، فهو يصرح أنه "لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيرا عن تجربة فردية خالصة"[2]، ويرفض نظرية **هيبوليت تين** التي تفسر "العمل الأدبي بوساطة سيرة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي عاش فيها "[3]، ويحذر من خطورة المبالغة في تقدير أهمية السيرة الذاتية، متطرقا إلى ما أثاره لوكاتش حول إمكانية حدوث تناقض بين ما يقوله المبدع في عمله الإبداعي وبين إيديولوجيته، و"قد طور غولدمان مقولة لوكاتش بعرضه لظاهرة التناقض بين الأثر الأدبي وصاحبه، وضرب لذلك مثلا **ببلزاك** الذي كان رجعيا في آرائه وتحزب للملكية، ولكن رواياته تنال من البرجوازيين"[4].

وبهذا تكون البنيوية التكوينية قد نشأت في ظل الفكر الماركسي الهيجلي من مناهج ما بعد البنيوية، جاءت لتسد ثغرات البنيوية، وتجمع ما بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللغوي، حيث أعادت للمبدع اعتباره فكانت منهجا علميا موضوعيا، يؤكد على العلاقات القائمة بين النتاج والمجموعة الاجتماعية التي ولد النتاج في أحضانها، وهذه العلاقات لا تتعلق بمضمون الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، وإنّما بالبنيات الذهنية Structures mentales التي هي ظواهر اجتماعية لا فردية، كما أنها رفضت الآراء الفردية ونظرية **هيبوليت تين** محذرة من خطورة المبالغة في تقدير أهمية السيرة الذاتية، وارتكزت على أربعة مبادئ أو مرتكزات أساسية تعتمد عليها في تحليلها للنصوص الأدبية.

5- مرتكزات البنيوية التكوينية:

[1]- لوسيان غولدمان:البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب، ص15.

[2]- لوسيان غولدمان:مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، تر، خيري دومة، مجلة فصول، مج12، ع2، 1993م، ص15.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

[4]- فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط1، 1978م، ص127.

حدّد لوسيان غولدمان نوعية العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، فهي علاقة جوهرية تقوم على أساس التماثل الموجود بين النص الأدبي وعلاقته بالبنيات الذهنية لطبقة أو فئة اجتماعية، فالبنيات الذهنية ليست ظواهر فردية "بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي أو بالمضمون أو النوايا الشعورية، ولا تتعلق بإيديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يري، بما يحس "[1]وقد يكون التناظر بين البنية الذهنية للمجموع والمبدع تناظرا نسبيا، وليس مطلقا وصارما، فالبنيات الذهنية التي أسست النتاج هي بنيات فردية بصورة خاصة، وقد أراد غولدمان تحقيق رؤية العالم في حديثه عن البنيات الذهنية، وهذا لا ينفي بتاتا أن هاته تتحقق بواسطة من خلال فرد معين "[2].

وبغية التأكد من هذه النقطة وضح غولدمان الفرق الجوهري بين السوسيولوجية البنيوية التي طرحها و سوسيولوجية المضامين والأشكال، فحين "ترى سوسيولوجية المضامين في النتاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن السوسيولوجية البنيوية ترى في النتاج أحد العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي، العنصر لأعضاء المجموعة بامتلاك معرفة بما يفكرون فيه، بما يحسون، أو بما يعملون دون أن يعوا الدلالة الموضوعة لأفعالهم"[3]، وإذا كانت سوسيولوجيا المضامين في الأدب انعكاسا للواقع، والبنيوية الشكلية ترفض تفسير الواقع وتعزله، فإن "البنيوية التكوينية تستهدف مبدئيا الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي معتبرة أن ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي وجوهر دراسة التاريخ"[4].

ومن هذا المنطلق نجد أن البنيوية التكوينية تعيد الاعتبار للظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية للمبدع، بحيث أنّها لا تعزل النص عن بيئته، ولا تغيب الخصوصية

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984م، ص45.

[2]– نفسه، ص45.

[3]– نعيمة بولكعبيبات: البنيوية التكوينية وآليات قراءة النّص الأدبي، مجلة منتدى الأستاذ، ع17، 2017م، ص161.

[4]– لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

الأدبية للمبدع وأدبه رغم اهتمامها بالسياقات الخارجية، وبهذا استطاعت "تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية "[1]،

ودراسة البنية داخل حدودها الزّمانية والمكانية وفي وضعها التاريخي والاجتماعي، وقد اتكأت البنيوية التكوينية أو التوليدية عند لوسيان غولدمان على خمسة معالم رئيسة في مقاربتها للنصوص الأدبية ندرجها على النحو التالي:

أ-رؤيـــــة العالـــم

يعد مفهوم (رؤية العالم) من المرتكزات الأساسية التي تبنى عليها البنيوية التكوينية كما صاغها غولدمان، وهذا المفهوم استعمله كثير من المفكرين السابقين له، فمن الناحية التاريخية نجد أن **ديلكي**"أول من استعمل مفهوم رؤية العالم، وقد أوضحه في كتابه (مدخل لدراسة العلوم الإنسانية حول الأساس الذي يمكن أن تقيم عليه دراسة المجتمع والتاريخ)، وخصه في مرحلة تالية بمؤلف هو (نظرية النظرات إلى العالم حول فلسفة الفلسفة)"[2] ؛ حيث يؤكد أن رؤية العالم "هو مفهوم إجرائي بل مكون فعال لما يعانيه الفرد ويعيشه، وبناء على ذلك فهو يبدو من اختصاص علم النفس، فإن كل كائن يرد على ما يتولد عن موقفه في المجتمع من مشاكل بواسطة نموذج يبنيه بشكل تدريجي، وحينئذ لا يبدو التحديد المجتمعي إلاّ عاملا ثانويا يضفي صيغة الوحدة على تنوع النظرات كما هي عند الأفراد"[3].

ويرى **ماكس فيبر** أن مفهوم رؤية العالم هو النموذج الذهني الذي يشترك مع النظرة إلى العالم في نقاط متعددة، هو" نموذج نواجهه بالواقع كي نقيس مدى ابتعاده عنه، ونقيمه

---

[1]- المرجع السابق، ص47.

[2]- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر :ص44.

[3]- مارتن هيندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، تر عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الآفاق، الرباط، ع10، 1982م، ص62-63.

انطلاقا من بعض العناصر التي نستقيها من الواقع، ولكي ننتقيها بدلالة السؤال الذي يطرحه الباحث"[1]، ورغم هذا التعدد في مفهوم رؤية العالم من طرف مستعمليه من الدارسين إلاّ أنّ هناك قاسما مشتركا بينهم وهو مفهوم الكلية، كما تحددت في مرجعها الهيجلي، وقد لجأ غولدمان نفسه إلى هذا المفهوم، غير أن لوكاتش وغولدمان لا ينحصر استعمالهما لها في دقته، بل في كونهما وسعا دائرة هذا الاستعمال الدقيق ليشمل بذلك زمرة من العلوم الإنسانية البعيدة عن الأدب كالفلسفة وعلم النفس والتاريخ وغيرها من العلوم[2].

وقد اتسم مفهومهما لرؤية العالم بالغموض، إلا أن جورج لوكاتش كان إيجابيا في استخدامه له إذ استعمله بكيفية دقيقة وفي مجال النقد الأدبي، ويؤكد هذا ما ذهب إليه لوسيان غولدمان حيث أشار إلى أن "المفهوم ليس من أصل جدلي واستعمله ديلكي ومدرسته بكثرة، لكن بشكل غامض فج دون أن ينجحوا في إعطائه وضعا إيجابيا صارما، وإنّ الفضل في استعماله بالدقة اللازمة لتصبح أداة عمل يرجع بالدرجة الأولى إلى جورج لوكاتش"[3].

ويعرّف **لوسيان غولدمان** رؤية العالم بقوله: "إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، إنها بلا شك خطاطة تعميمية للمؤرخ ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية منسجمة إلى حد ما "[4]، ويعني أنها رؤية جماعية لا فردية، بحيث تكون منظومة لفكر مجموعة من البشر الذين يعيشون في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة"[5].

---

[1]– نفسه، ص 63.

[2]– بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر :ص44.

[3]– لوسيان غولدمان:الإله الخفي، تر زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010 م، ص42.

[4]– نفسه، ص46.

[5]– فوزية لعيوس غازي الجابري:التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 137.

ويؤكد غولدمان أن رؤية العالم ليست واقعة فردية، ويعلل ذلك بكون الفرد المبدع لا يخلق بنية فكرية منسجمة من تلقاء نفسه، وإنّما يبلورها بشكل واضح، ويرتقي بتلك البنية إلى درجة عالية من الانسجام، حتى ترقى إلى مستوى الإبداع الخيالي، ومن خلال الواقعة الاجتماعية التي تنتمي إلى مجموعة وإلى طبقة معينة يعبر المبدع عن أفكار ومشاعر هذه الجماعة، وهذا التعبير لا يتسنى للأفراد العاديين، وإنّما كبار الأدباء والمنظرين هم الذين يستطيعون فعل ذلك، ولكن ليس كل ما يعبر عنه المبدع ناتجا عن نواياه ومعتقداته، فقد تتحقق "الدلالة الموضوعية التي اكتسبها النتاج بمعزل عن رغبة مبدعه وأحيانا ضد رغبته"[1].

لقد طبق لوسيان غولدمان هذا المفهوم النظري في دراساته لأعمال باسكال ومسرح الجانسييه لراسين، حيث يؤكد غولدمان كباقي البنيويين "على أهمية اللغة، ويرى أن الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النص كلغة، إنّها النّواة فيه تتجلى فيما يحكم بنيته من قوانين، وتبرز منطقا تتبين به عناصر النص"[2]، وللكشف عن هيكلة النص والوصول إلى جوهر الرؤية التي تتسم بالشمولية والانسجام وجب التركيز على تحليل لغة النصوص، التي تحوي ماضي النص وحاضره" ومستقبله، فلا يهمنا ما يعكسه النص الأدبي عن صاحبه بقدر ما يهمنا ما يعكسه النص من خلال تفسير تلك الرؤية وكشفها عن المجتمع، وعن صراع طبقاته وتحولاته وعن التغيير الاجتماعي، وذلك ما يجعل النص متسما بالعبقرية والتقدمية"[3].

و يظهر مما سبق أن رؤية العالم عند غولدمان تتميز بميزتين هما: الشمولية والانسجام أو التماسك، وقد أعطى **جمال شحيد** مثالا على مبدأ الشمولية والكلية بالعلاقة الوطيدة بين التفاحة والشجرة، "فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، ولكنها تصبح أهم وأشمل إن لم تنفصل

[1] لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية، ص23.

[2] – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر :ص45.

[3] المرجع السابق، ص 45.

عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه"[1]، فلا يمكن فهم الجزء إلا في إطار الكل، ويعرّف غولدمان الشمولية بمثال استوحاه من دراسته لخواطر باسكال حيث قال: "إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال وجب علينا الرّجوع إلى جميع خواطره وفهمها، ولكن ينبغي أن أشرح نشأتها، وعندها أضطر على الرجوع إلى الحركة الجانسينية"[2].

كما أن للتماسك والانسجام أهمية بالغة في مفهوم رؤية العالم عند لوسيان غولدمان، وهذا ما أكده **روجي غارودي** حيث قال: "إن البنية الداخلية للأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى صادرة عن كون هاته الأعمال تعبر في مستوى يتمتع بانسجام كبير عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر والعلاقات بين هؤلاء وبين الطبيعة"[3]، وقد أكدّ غولدمان أن رؤية العالم هي وجهة نظر متماسكة وموحدة، وهذا التماسك والانسجام يجعل رؤية العالم لا تتجاوز حدود الوعي الجمعي؛ ومن كل هذا يجلى لنا أن مفهوم رؤية العالم بدأت كالضوء الخافت عند **لوكاتش وديلكي وكارل مانهايم وماكس فايبر**، ليزداد إشعاعا ونورا عند **لوسيان غولدمان** الذي حدد مفهومه بدقة وأرسى قواعده.

ب- الفهم والتفسير:

[1]- نفسه، ص 45.

[2]- عباس محمد رضا البياتي: عتبات البنيوية التكوينية ونقاط انطلاقها، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم، جامعة بابل، ع25، ص469.

[3]- روجي غارودي: البنيوية (فلسفة موت المؤلف)، تر جورش طرابيسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط3، 1985م، ص 17.

يقوم مبدأ الفهم والتفسير على التكامل بين داخل النص الإبداعي والواقع الاجتماعي التاريخي، ويعتمد هذا المبدأ على إنشاء بنيات دالة تنتمي إليها المجموعة أو الطبقة التي يمثلها هذا السلوك في صوره، فيغدو هذا النتاج أو الأثر ذا دلالة حقيقية تنبع من اندماجه في النسق العام الدال على بنية الواقع الذي يحكمه، ويصوره في ظل مقولات فكرية وقيم؛ ويتجلى هذا الاندماج من خلال مبدأ الفهم والتفسير للعمل الإبداعي، فهما عمليتان تهدفان إلى وضع النص ضمن إطار من الدراسة.

يهتم الفهم بتتبع بنية النص ودراسته دراسة محايثة، بينما يهتم التفسير بوضع هذه البنية ضمن البنية الشاملة للمجتمع، فإذا كان" الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايثة في الموضوع المدروس [...] فإن الشرح إدماج هذه البنية في بنية شاملة، تغدو البنية الأدبية عنصـرا تكـوينيا من عناصرها"[1] ؛ ويرتكز الفهم عند المحلل على البنى الداخلية، وهو عملية سابقة للتفسير يبحث في الجوانب الخارجية، في حين ينظر التفسير إلى العمل من منطلق الإبانة عن تولد هذه البنية الأدبية، حيث إنّها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها"[2]، يعني أنّها تعمل على ربطه ببنية أوسع وأشمل.

ولا يطغى الفهم على البنية الداخلية للنصوص، كما لا يقتصر التفسير على ما هو خارجي عنها، إذ "ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن الفهم ليس وحده المحايث دائما في النصوص المدرسية، في حين يظل التفسير خارجا عنها، بل إنّ كل ربط من النّص بالواقع الموجود الخارجي سواء تعلق الأمر بفئة اجتماعية أم بنفسية الكاتب"[3]، وتقتصر مهمة الفهم على إضاءة البنية الفنية التي تتهيكل ضمنها البنية الدالة المحايثة للأثر الإبداعي والامتناع عن إضافة عناصر أو دلالات أدبية؛ وتظهر بذلك وظيفة عملية التفسير في جعل هذه البنية الدلالية موصولة إلى بنية أسفل بإدخالها في بنية أوسع تكون جزءً منها،

[1]– المرجع السابق، ص 130.

[2]– جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 129.

[3]– – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر :ص48.

أي "إنارة النص بعناصر خارجة عليه بغية الوصول إلى إدراك مقوماته"[1]، فهي تقيم علاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الخارجي.

ومن هنا يتجلى لنا أن مقولة الفهم والتفسير جعلت البنيوية التكوينية تضفي صفة التكوين للنص الإبداعي في وظيفته اتجاه الجماعة رافضة بذلك صفة الانعكاس التي يفضل عليها لوسيان غولدمان تعبير الوظيفة في مقاربة النص، حين يؤكد أن "وظيفته هي التي تصنع بنيته، وتكسبه دلالته التي لا تفهم خارج إطار هذه البنية الأشمل"[2]، فالفهم عند غولدمان هو التركيز على النص ككل دون إضافة أي شيء من تأويلنا أو شرحنا، والتفسير هو الذي يسمح بفهم البنية بطريقة أكثر انسجاما مع مجموعة النصوص المدروسة، ويستلزم التفسير من وجهة نظره استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدالة.

ت- البنية الدالة:

تعد مقولة البنية الدالة من أهم مبادئ لوسيان غولدمان، وقد استقاها من أستاذه جورج لوكاتش حيث "يشكل كتابه (تاريخ الوعي الطبقي) بداية حقيقية وقوية لأحداث القطيعة مع مفهوم الانعكاس في الأدب، فقد ركز غولدمان على بنية النص دون المضمون الاجتماعي، وهذا لا يعني أنه أقصى هذا الأخير، إنّما دلالة البنيات يجب أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفجره بنية النص [...]، وكلما استطاعت هذه البنيات التعبير عن هذه المضامين الاجتماعية، وصفت بأنها دالة"[3].

ويحدد **لوسيان غولدمان** مفهوم البنية الدالة في كتابه (أبحاث جدلية) بقوله: "إن مقولة البنى الدلالية تدل معا على الواقع والقاعدة، لأنها تتحدّد في أن المحرك الحقيقي (الواقع) والهدف الذي تصبو إليه هذه الشمولية التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يشترك فيها

[1]- جمال شحيّد، في البنيوية التركيبية، ص 85.

[2]- جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 122.

[3]- نفسه، ص51.

مع العمل الذي يجب دراسته، والباحث الذي يقوم بهذه الدراسة "[1]، وبهذا نجد أن غولدمان قد وضع إطار الشمولية قاسما مشتركا يجمع بين العمل المدروس والباحث، فالبنية لا تكون دالة إلا إذا كانت شاملة.

ومن خلال هذا المفهوم يتضح لنا كذلك أنّ النّاقد لا يمكنه عزل جزء من النص ودراسته بمعزل عن سياقه ومجمله، "فكل حقيقة جزئية لا تكتسي دلالتها الحقيقية إلا بمكانتها داخل المجموعة، كذلك لا تستوضح المجموعة إلا بالتقدم في معرفة الحقائق الجزئية، وهكذا تبدو سيرة المعرفة ترجع دائما بين الأجزاء والكل التي يوضح بعضها بعضا"[2]، كما أن البنية الدالة عند غولدمان تهتم بتحقيق فهم كلي في إطار جمالية التماسك، اقتداءً بأستاذه لوكاتش الذي دعا إلى تماسك النّص، فالبنية الدالة لدى غولدمان"تشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة"[3]، فمفهوم البنية الدلالية يفترض أنها رؤية دينامية تتابع تشكل البنيات، وبهذا يكون العمل الفني موحدا ومتماسكا.

ث- الوعي القائم والوعي الممكن:

إن مفهوم الوعي القائم والوعي الممكن نجده مشتركا بين لوكاتش وغولدمان، غير أنّ الناقد الثاني يقر بصعوبة تدقيق معناه في قوله : "موضوعة الوعي هي بالذات من بين الكلمات الأساسية المستعصية على التحديد الدقيق"[4]، وترجع هذه الصعوبة للطّابع الانعكاسي الموجود في تأكيدنا على الوعي، ليكون الذات والموضوع في الخطاب، إلا أن غولدمان اقترح تعريفا يملك ازدواجية في توضيح الصلة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية، ويبين في الوقت نفسه بعض المعضلات المنهجية.

---

[1]- جمال شحيّد، في البنيوية التركيبية، ص81.

[2]- محمد نديم خفشة:تأصيل المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ص 25-26.

[3]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص، 46.

[4]- نفسه، ص33.

ويستشف من تعريفه هذا أن التدقيق للوعي هو واقعة أو مظهر معين يستدعي وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة أي إنّ الوعي القائم هو إدراك فئة اجتماعية ما لوضعها الراهن، والوعي يكتفي أن يصف دون أن يعمل على التغيير، "فمجموعة التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي سواء في علاقتها مع الطّبيعة [أم] مع الجماعات الأخرى"[1]، ومن سمات هذه التصورات الثبات والرّسوخ، كما أنه مرتبط بالزمن الحاضر.

وفيما يخص الوعي الممكن فقد ناقشه غولدمان في كتابه (الفلسفة والعلوم الإنسانية)، وعدّه من اختصاص الفرد الاستثنائي الذي يستطيع أن يعبّر عن رؤية العالم، على عكس الوعي القائم الذي تُرك للكُتّاب الصغار والمتوسطين، يوضح غولدمان هذا الطرح في قوله: "إن الوعي الممكن الأقصى لطبقة اجتماعية يشكل دائما رؤية للعالم متماسكة سيكولوجيا وتستطيع أن تعبّر عن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني"[2] ؛ فالوعي الممكن مرتبط بزمن المستقبل، "فهو أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها"[3]، كما أن هذا القول يوضح العلاقة بين الوعي الممكن ورؤية العالم عند لوسيان غولدمان بشرط أن يظل متماسكا داخليا.

وبهذا نجد أن الوعي الممكن يتجسد في ظل جملة من التّصورات المنسجمة للطبقة، فهو يرتبط بما تسعى إليه الطّبقة، وما يحكم نظرتها وسياق وجودها من تزاوج يعمل على إنجاب تصور يقوي حبل التواصل بين أفرادها، كما يرفع درجة التوازن مع متطلبات، واقعها، وهو مجسد في الأعمال الفكرية والأدبية، حيث أنّ "الفرد يبدع كونا متخيلا يعبر به عن رؤية فئة

[1]– حميد لحمداني:النقد الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 69.

[2]– لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطاكي، مراجعة محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة 1996م، ص 116.

[3]– بحري محمد الأمين: رؤية العالم في ذاكرة الجسد، مخطوط مذكرة ماجستير، فسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005م، ص59.

اجتماعية تمتلك وعيا تريد أن تكونه عن الوضعية التي تطمح إلى الوصول إليها "[1]، ومنه فالوعي لا يستحيل ممكنا إلاّ إذا كان فعليا قبل ذلك، فالوعي الممكن يستند على الوعي القائم ليتجاوزه ويكون تصوّرا جديدا مستقبليا.

ح- التماثل (التناظر):

جاءت البنيوية التكوينية بمفهوم التماثل من أجل إبراز العلاقة بين العمل الأدبي والبنية الدالة، فالتماثل يصف العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي، حيث إنّ الصلة بين هذين الطرفين قائمة على أساس من التماثل الذي ينشأ عن توافق الفرد مع وعي الجماعة في ظل قانون جدلي، ما يجعل تعريف التماثل يبتعد عن الانعكاس الآلي، الذي ينظر للأدب على أنه انعكاس للواقع الاجتماعي.

أكدّ **لوسيان غولدمان** على الطابع الاجتماعي للإبداع، وقدّم تبريرات على مشروعية التماثل، مؤكدا حقيقة أن العلاقة بين الحياة الاجتماعية والعمل الإبداعي جوهرية، فهي "لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية [...] وليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي أو بالمضمون أو بالنوايا الشعورية، ولا تتعلق بإيديولوجيا المبدع، بل تتعلق أيضا بما يرى ويحس"[2] ويستنتج مما سبق أن البنيات الذهنية ليست شعورية، ولا بنيات لا شعورية بالمعنى الفرويدي للكلمة، بل هي "بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها في معنى من المعاني بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السّمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا"[3].

ومن خلال هذه التبريرات نجد أنّ هناك بنيات ومقولات ذهنية تعكس السلوك الاجتماعي للجماعات وفكرها، ولا يكون فهمها إلّا من خلال التحليل المحايث بعيدا عن الأمور

[1]- لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ص16.

[2]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص، 45.

[3]- المرجع السابق، ص45.

الخارجية المحيطة بالعمل الإبداعي، ومما يستحق الذكر كذلك هو أن التماثل عند غولدمان له مرجعية فلسفية أرسطية وخاصة في مفهوم المحاكاة، الذي يُعد الأصل الذي يرجع الفنون إلى نشأتها، حيث يرى غولدمان أن المحاكاة غريزة في الإنسان، وهي لا تعني التطابق الحرفي بالضرورة مع بنية الإبداع الأدبي والحقائق التاريخية والاجتماعية، كما يرى كذلك أن العمل الأدبي يتناظر مع البنيات الاجتماعية.

6- روّاد البنيوية التكوينية في الساحة النقدية العربية:

شهدت الساحة النقدية العربية موجه من المناهج النقدية العربية التي شغلت فكر النقاد العرب ونالت اهتمامهم فقد حظيت البنيوية التكوينية بشكل خاص رواجا كبيرا لدى النقاد العرب المعاصرين وتتجلى الإسهامات الفكرية العربية في التطبيقات النقدية الجادّة في المغرب فقد حاول النقاد العرب من خلال تطبيق هذا المنهج استحداث آفاق جديدة للنقد العربي وذلك للخروج بالدراسات العربية إلى صورة حديثة معاصرة بعيدا عن المناهج النقدية التقليدية مهد طائفة من النقاد للمنهج البنيوية التكويني تنظيرا وتطبيقا منهم:" **محمد بنيس**"، "**جمال شحيد**"، **يمنى العيد**"، "**حميد الحميداني**"، "**سعيدعلوش**"و"**إدريس بلمليح**"، ولعل من أوائل النقاد المبكرين في الدراسة التطبيقية للبنيوية التكوينية الناقد المغربي " **محمد بنيس**" من خلال كتابه "**ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب – دراسة بنيوية تكوينية**-" الذي صدر عام1979م، حيث يعد أول دراسة مبكرة في رحاب البنيوية التكوينية[1].

قسم "**محمد بنيس**" مؤلفه إلى ثلاث أبواب وهي:[2]

الباب الأوّل:خصصه للقراءة الداخلية للمتن، وهو ينقسم إلى فصلين.

[1]- بشير تاوريريت:" رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين، مفاهيم وإشكالات"، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5، مار 2006م، ص 275.

[2]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985م، ص11.

الفصل الأول : خاص بقراءة تجليات البنية السطحية للمتن.أما الفصل الثاني: فقد خصصه لقراءة البنية العميقة للنص.

الباب الثاني: هو ارتفاع بالقراءة من داخل المتن إلى خارجه، ويتكون من ثلاث فصول: الأوّل يطرح فيه وضعية الغائب، والثاني درس فيه مرحلة تكوين للمتن المقروء.أم الفصل الثالث فتطرق إلى المجال الشعري.

الباب الثالث: حاول فيه النقاد إدخال الداخلية للنية الخارجية المتعلقة الشعرية وقد قسمه إلى فصول:الأول : ذو طابع نظري . والثاني: محاولة للاقتراب من المجال التاريخي والاجتماعي للمتن.أما الثالث: فقارن فيه بنية المقروءة ببنية الواقع المغربي.

لقد جسد " **محمد بنيس**" من خلال كتابته بعض المبادئ التي قدمها "لوسيان غولدمان" في منهجه البنيوي التكويني[1] إذ استطاع بنيس الاستفادة من البنيوية التكوينية وتحليل النصوص تحليلا حداثيا بعيد عن التحليلات التقليدية.

وفي نفس المنهج قدم"**جمال شحيد**" محاولة رائدة في حقل البنيوية التكوينية وذلك من خلال كتابه المعنون ب:**في البنيوية التركيبية دراسات في منهج لوسيان غولدمان**" الصادر عام 1982م.

تعدّ الناقدة" **يمنى العيد**"من الأسماء البارزة في مجال البنيوية التكوينية وذلك من خلال كتابها الموسوم ب:"في معرفة النّص" الذي علقت فيه على مقاربة " **بنيس**" للغة الشعر المغربي*.

ولا يمكننا إهمال أو تجاهل محاولات الناقد المغربي **(حميد لحميداني)** الذي حلقت دراساته عاليا قي سماء البنيوية التكوينية، ويتجلى هذا من خلال محاولته الموسومة

[1]– بشير تاوريرت:"رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين مفاهيم وإشكالات"، ص 278.

* ينظر: يمنى العيد: في معرفة النّص، ص 117–132.

ب:"**الروايةالمغربية ورؤية الواقع الاجتماعي** دراسة بنيوية تكوينية والذي طرحه عام 1984م، في ميدان ممارسة وتطبيق هذا المنهج السوسيولوجي.

يعتبر هذا البحث الذي قدمه **(لحميداني)** عمل جاد وجديد ومبدع، وذلك كونه تناول محاولة لتفسير العمل الروائي بالمجتمع، والمجتمع المغربي والروائي مغربي والباحث فيه مغربي وكلها عناصر تتميز بالتكامل بالنسبة للناقد (حميد لحميداني)[1] .

ومن بين النقاد الذين طرقوا باب البنيوية التكوينية الناقد "**إدريس بلمليح**" في "**كتابه الرؤية البيانية عند الجاحظ**"الصادر عام 1984م، الذي طبق فيه رؤية العالم بشكل متميز، حيث حاول تطبيق مفهوم رؤية العالم كان حددها" لوسيان غولدمان في دراساته[2] .

ومن هنا يمكننا القول بأن المنهج البنيوي التكويني من أكثر المناهج النقدية الغربية انتشارا في الساحة النقدية العربية، ولذلك لما تبناه الكثير من النقاد العرب– المغاربة خصوصا– في تحليلهم للنصوص الأدبية لما وجدوا فيه توافقا بين النص الأدبي والمجتمع، ومدى تأثير الواقع المحيط بالمبدع في كتاباته وأعماله.

7– إرهاصات المنهج البنيوي التكويني في الجزائر:

من بين الدراسات المتأخرة التي اهتمت بالبحث البنيوي التكويني، نذكر دراسة الباحث محمد الأمين بحري الصادر عام 2015، و الموصومة :" البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية "[3]، و التي جاءت في ثلاثة فصول، خصص الفصل الأول لبحث الأصول الفلسفية التكوينية الفكر الجدلي، الفصل الثاني خصصه لبحث المستويات الابستيمولوجيا لرؤية العالم، أما الفصل الثالث و الأخير فعنونه بـ : البنيوية التكوينية

[1]– حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص6–8.

[2]– بشير تاوريريت:" رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين مفاهيم وإشكالات"، ص:280.

[3] – محمد الأمين بحري : البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ط1، ضفاف، الجزائر، 2015

المفاهيم و المبادئ هذه المنهجية التي اتبعها الباحث و التي تعكس اهتمامه بالبحث في المرجعيات الابستيمولوجيا و الأصول الفلسفية، كانت تسعى إلى تحقيق الإضافة المطلوبة للدراسات البنيوية التكوينية، ليس في صورتها المنهجية الإجرائية فحسب ولكن في رؤيتها الشمولية للنص و الأيديولوجيا و المجتمع، و لعلى ما يؤكد أهمية معرفة الخلفيات الفلسفية و المرجعيات الابستيمولوجيا لأية معرفة في مجال العلوم الإنسانية، هو ما ذهب إليه

لوسيان غولدمان ذاته حين قال" إن الفلسفة تقدم بالفعل حقائق عن طبيعة الإنسان و كل محاولة ترمي إلى إقصائها في مجال المعرفة، لابد وأن تنعكس سلبا على فهم الظواهر الإنسانية، و في هذا المجال سيكون لزاما على العلوم الإنسانية كي تكون علمية أن تصبح فلسفية بالضرورة"[1]

لكن و مع هذا الاهتمام بما يؤسس للبنيوية التكوينية فإن الباحث لم يهمل مبادئها الأساسية كما وضعها لوسيان غولدمان، إذ نجده يتطرق لمفاهيم: الفهم والتفسير، البنية الدالة، مستويات الوعي و رؤية العالم[2]، بنفس الطرح الذي نجده عند أغلبية المهتمين بهذا المنهج .

وتجدر بنا الإشارة إلى وجود العديد من الأبحاث و الدراسات التي اهتمت بالبنيوية التكوينية كمنهج نقدي، لكن أغلبية هذه الدراسات لم تمتلك الآليات التي تخول لها التعاطي مع جهازه المفاهيمي و مع ذلك فإن ثمة دراسات اقتربت و لو قليلا من ماهية هذا المنهج كما فعلت الباحثة دروش فاطمة فضيلة، في دراستها التي عنونتها بـ " سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة " [3]

[1] المرجع نفسه، ص 11 .

[2] المرجع نفسه ينظر الفصل الثالث .

[3] دروش فاطمة فضيلة، في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار التنوير، الجزائر 2013

و كما فعل الباحث سيدي محمد بن مالك في دراسته التي عنونها بـ رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة (مقاربة سوسيو شعرية)[1]، و تكمن أهمية الدراسة الأولى التي أعدتها الباحثة دروش فاطمة، في محاولتها إيجاد التناظر بين البنيتين الأدبية و الاجتماعية من خلال تحليل الواقعين الاجتماعي و الثقافي الجزائري في فترات زمنية متتالية سمتها الباحثة إلى ثلاث مراحل و هي : مرحلة الاستعمار، أي مرحلة ما قبل سنة 1962، مرحلة الجزائر المستقلة في الفترة بين 1962 و 1982 و مرحلة ما أسمتها الباحثة الجزائر بين أزمتين و التي حددتها بين سنتي 1982 و 2002، إذ تناولت الباحثة في كل مرحلة من المراحل السابقة جانبين: النظام الاجتماعي والطبيعة السياسية التي تحكمه، من جهة، والواقع الثقافي بجميع مكوناته، فن، أدب، تعليم [2]، وبعد ذلك سعت الباحثة في الفصلين الثاني والثالث إلى دراسة مجموعات من الروايات الصادرة في المراحل الزمنية السالفة الذكر مع محاولة مطابقتها بالواقعتين الاجتماعي والثقافي، لتخلص في الفصل الرابع الأخير إلى تحديد ما تسميه المشترك والمفترق سواء بين المراحل الزمنية التي ذكرناها سالفا، أو بين ثقافة وأدب كل مرحلة والمراحل الأخرى.

الدراسة الثانية التي أعدها الباحث سيدي محمد ين مالك والموسومة: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة(مقاربة سوسيو شعرية) كما أسلفنا، ورغم اعتماد هذه الدراسة إرث عبد الحميد بن هدوقة موضوعا لدراستها وهو الذي أُشبع دراسات، إلا أن ذلك لم ينقص من قيمتها شيئا، خاصة وأن موضوع هذه الدراسة يقتصر على رؤية العالم التي يجتهد الباحث في ابتداع عدة أنماط لها وهي:الرؤية المحافظة، الرؤية المتحررة، الرؤية الثورية، الرؤية الانتهازية، الرؤية المعتدلة، الرؤية المتطرفة، هذا طبعا إضافة إلى الرؤية المأساوية التي يفرد لها الباحث حيزا خاصا للتعريف بها من خلال المكان والزمان في رواية (غدا يوم

[1]سيدي محمد بن مالك:رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة (مقاربة سوسيو شعرية)ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2015

[2]دروش فاطمة فضيلة، في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، ينظر الفصل الأول

جديد)[1]، مثل هذا التنميط لرؤية العالم يعكس الصعوبات التي واجهها أغلبية النقاد والباحثين في الكشف عن مفاهيم أخرى كما حدث مع هذا الباحث عندما حاول إيجاد العلاقة بين الوعي القائم والوعي الممكن، فراح يتحدث عن ما اسماه تعدد الأفعال، حيث يذكر أنواع من الوعي، هي الوعي الانتهازي وقدرة الإقناع، الوعي الثوري الإشكالي، الوعي الثوري وغياب الأداة، الوعي الديني وسلطة النقل، الوعي الأسطوري والقوة الاعتقادية، الوعي القومي والنزعة التقنية[2] طبعا ناهيك عن عديد الاضطرابات المنهجية التي تبقى السمة الغالبة تقريبا على أغلبية الدراسات التي اهتمت بالمنهج البنيوي التكويني.

8- هاجس رؤية العالم في الرواية الجزائرية المعاصرة:

يعتبر مفهوم رؤية العالم المفهوم المركزي في الجهاز المفاهيمي للبنيوية التكوينية، إذ لا نتصور وجود تحليل بنيوي تكويني ما لم يسفر هذا التحليل عن الكشف عن رؤية العالم عند هذا الكاتب أو ذاك، الأمر الذي جعل من هذه العملية هاجسا عند أغلبية النقاد الجزائريين المهتمين بالبنيوية التكوينية، لكن ربما ما خفي على هؤلاء أنه يستحيل الكشف عن رؤية

العالم دون استثمار المفاهيم الأخرى خاصة (الشرح والتفسير، البنية الدالة، الوعي القائم والممكن)وإلا كانت الرؤية التي يتم الكشف عنها غير حقيقية، ولعله من المحاولات النقدية التي سعت إلى الكشف عن رؤية العالم دون اهتمام ببقية المفاهيم، محاولة الناقد الأكاديمي مشري بن خليفة الذي اهتم بالتحولات النقدية التي عرفتها الساحة الأدبية الجزائرية في الربع الأخير من القرن العشرين، وكانت له إسهاماته المتعددة في التعريف بأهم المناهج الغربية الحداثية التي لا غنى للباحث العربي عنها، كما حاول في عديد الدراسات التي قدمها أن يتوسل هذه المناهج وبين أثرها في الكشف عن مكنونات النص، كما فعل في كتابه الموسم

[1]- سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ينظر في الفصل الثالث.

" سلطة النّص"[1]، وهو الكتاب الذي تناول فيه عديد القضايا النقدية سواء المرتبطة ببناء النص أو المرتبطة بالمنهج النقدي، كما هو الحال بالنسبة لقضية (رؤيا العالم) التي تعتبر من المفاهيم المركزية في النقد البنيوي التكويني كما ذكرنا، والتي حاول أن يكشف عنها في "قصة رمانة"[2]، لسبب بسيط هو أنهما جاءت شاهدا على مرحلة مهزوزة سياسيا واجتماعيا و اقتصاديا و بغض النظر عما خلص إليه الباحث فإننا نختلف معه في تحديد رؤية العالم هذه لأننا نراها تعبيرا عن ذات فردية و ليس عن الذات الجماعية، فرؤية العالم لم تعبر عن رؤية طبقة جماعية و من هنا جاء تعريف **غولدمان** لها على أنها : " بالتحديد هذا المجموع من التطلعات، و الأحاسيس و الأفكار، التي توحد أعضاء مجموعة معينة، في الأغلب طبقة اجتماعية، تجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى " و لذلك نستطيع القول إن الرؤية التي تحكم رواية رمانة هي الرؤية المأساوية . أما رؤية العالم عند الروائي الطاهر وطار فإنه لا يمكننا أن نستشفها ما لم نضع على طاولة البحث جميع أعماله الروائية، وربما جميع أعماله الإبداعية الأخرى لنستخرج منها بنيتها الذهنية الدالة و نحاول دمجها في بنية اجتماعية يتبنى الكاتب نفس رؤيتها للعالم.

[1]– مشري بن خليفة: سلطة النص، ط1، منشورات الاختلافات، الجزائر، 2000.

[2]–الطاهر وطار، رمانة(رواية)، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981.

الفصل الثاني

رؤية العالم في رواية وصية المعتوه

– كتاب الموتى ضد الأحياء –لإسماعيل يبرير

1–رؤية العالم

2– البنية الدّالة

3–الواقع والمتخيّل

4– الفهم والتفسير

1- رؤية العالم:

تكشف رواية وصية المعتوه –كتاب الموتى ضد الأحياء– عن معاناة الإنسان الوجودية في ظل واقع حياتي مزر، ومشبّع بالتناقضات والهزائم، ففضاء الأحداث يرزح وسط دائرة سلبية مكونة من السجن والمقابر الثلاثة حسب الأديان، ويمر بها الوادي الذي فَقَد بريقه بسبب التلوث ليزيد المشهد درامية ومأساوية، في ظل هذا الفضاء المتخم بالمآسي والضيق والحرج تبرز الأحداث عبر شخوص مختلفة ورواة محددين حسب مسار السرد، تبدأ الرواية بسرد أحداث وفاة الجد التي تأتي على لسان شخصية تبدو في البداية أنها البطلة والذات التي ستبحث عن موضوعها في علاقة رغبة، لكنها تتراجع فيما بعد، لترك المجال للمعتوه، تبدأ هذه الشخصية –أخ المعتوه– بسرد الأحداث في الفصل الأول المعنون بـ "صاحب الوصية يموت أخيرا" وهو مقسم إلى ثلاثة أقسام عبره يسرد الراوي/الشخصية (أخو المعتوه) بضمير الأنا، في الأغلب، أحداث وفاة جده وكيف تم استدعاؤه من الفرن/المخبزة التي يعمل بها، وقد بلغ العشرين من العمر، ويتجه لبيتهم المحاذي لبيت الجد "عدتُ إلى الحي بعد أن جاءني مبعوث أبي يلهث"..، [1]ثم يواصل وصفه للأحداث، فبعضها تخصه وأخرى متعلقة بعمته، ثم غرفة شقيقه المعتوه والرسومات الثلاثة على الجدران التي لخّصت الرواية بأكملها "واجهتني في غرفة شقيقي ثلاث رسومات غريبة، في الجدران الثلاثة للغرفة، الرسم الأول لطيف امرأة ورجل في حالة عناق ربما، أو أحدهما يخنق الآخر، الرسم الثاني لرجل يمسك خنجرا مزروعا بقلبه، ونقاط كأنها الدم تتخلّص من أسر القلب، والجدار الثالث يحمل رسما مركّبا، لثلاث وجوه خلف بعض، كأنها في صف نحو الجحيم ...كأنهم امرأة ورجلان يتبعانها..."[2] .

[1]– إسماعيل يبرير، وصية المعتوه – كتاب الموتى ضد الأحياء– دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص07.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

إنها الرواية باختصار حال المعتوه/**إدريس** الذي فَقَد صلته بالواقع و تماهى مع الغياب وعلاقته القوية بصديقيه السعدي و فطيمة وصراعه غير المعلن للفوز بفطيمة التي أخذها السعدي بعد طلاقها من "**صالح بطاطا**" ولم يستطع أخذها مرة أخرى، وبعد عودته من المستشفى رسم الوجوه فعبرتْ عن حاله معهما، فهو من غرس الخنجر في صدره ليتحرر من أسر رغبته وانهزامه، والمرأة والرجل هما صديقاه في حالة عناق وخنق فرغم زواجهما في الأخير إلا أنه يرى ذلك سلبيا، فهما حسبه لا يصلحان لبعض، أما الوجوه الثلاثة فهي تعبير صريح عنهم وحكايتهم وكأنهم يتجهون للمحرقة وهو ما حدث فعلا في تصورات المعتوه، ويشير الراوي(أخو المعتوه) في هذا الموضع إلى اختفاء أخيه مرة أخرى ولكن الآن لوقت أكثر من أي مرة أخرى "لم أعد أرى أخي منذ وقت طويل "[1]

ويعود للحديث عن قضية موت جده وكيف احتاروا في دفنه بعد أن ضيع أبوه مكان القبر المحفور قبل زمن من طرف الجد –كي يدفن فيه– وفي الأخير يحفرون قبرا آخرا ويدفن مع صلاة العشاء، ثم يتوجه إلى البيت ويدخل غرفة شقيقه الأكبر (المعتوه) ويحتار في الرسومات على الجدران مرة أخرى، ثم يبحث في الغرفة، فيجد أوراقا تحت السرير، ليحملها ظنا أنها رسومات لكنه يفاجأ بأنها وصية كتبها أخوه المعتوه قبل اختفائه الأخير الذي دام شهورا، يبدأ بالقراءة لتبدأ أحداث الرواية الفعلية، وقد انطلق في الوصية وهو الراوي (أخو المعتوه) في نهاية الفصل بقوله على لسان أخيه "هذا كتابي، وقد ضمّنته ما رأيت وما ستــرون، أنا رجـل من حي ديار الشمس، أملك قبرا في الجبانة الخضراء "...[2]، ثم ويتغير الراوي ويصبح صاحب الوصية/المعتوه ينطلق الفصل الثاني بعنوان "بين المقابر الثلاث... وبمحاذاة الوادي[3]" والرائي، وهي شخصية افتراضية وضعها المعتوه لتقدم الأحداث من وجهة نظر مختلفة، وتستمر هذه الشخصية في الحضور طيلة ثمانية أقسام في هذا الفصل الأكبر حيث يمثل أكثر من 82%من حجم الرواية وكل قسم مرقم برقم – 1، 2....–وله عنوان محـدد، بـدايـة بـ"1–لماذا نقتلُ؟وصولا إلى "8–مأدبة القديس" وعبر هذه الأقسام يتم تقديم

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] نفسه، ص 19.

مختلف الأحداث في الوصية التي تبدو أكثر **تناقضا وانكسارا وبعدا عن المنطق،** وهو أمر طبيعي لأنها تناسب سرد المعتوه لوصيته –رغم أنها ليست وصية بالمعنى الحرفي فهي أقرب للسيرة الذاتية أو المذكرات– ويعد التناقض والانكسار في السرد متماشيا والشخصية المختلّة من تناقضات وعوالم عجائبية مختلفة، فيقدم لنا في البداية ذاته وراويه الافتراضي الذي لا يسمعه أحد غيره، وهنا أولى أشكال الانفصام عنده، كما يقدم فضاء منطقته البائسة /حي ديار الشمس التابع لمنطقة "صون ميزون أو مئة دار" وقد تموضع الحي بين مقابر ثلاث؛ للمسلمين واليهود والنصارى، إضافة للسجن المطل عليهم ووادي "الملاح" الذي أخذ صفة البؤس من تعاسة الحي، وهنا تبدأ الأحداث في التوالد عبر الرائي تارة والراوي(شخصية المعتوه/إدريس) تارة أخرى، وكل منهما يقدم أحداثا، ولا يختلفان كثيرا في رسم ملامحها وأحيانا يزيد الرائي انطلاقا من وجهة نظره وكأنه شخص آخر غير الراوي/المعتوه ونجد المعتوه يتحرّج أحيانا من رائيه ويحبّذ أن لا يسرد بعض التفاصيل في الوصية لكنه يترك له الحرية في الأخير، فيحكي حكاية جد المعتوه وكيف جرفه الوادي في زمن قديم بسبب يقطينة، ثم يتكلّم عن نيوتن الذي يراه في كابوسه وكيف يقتله بخنجر مشكّكا في اكتشافه للجاذبية، ثم يسترسل في أحداث مبعثرة تعبّر عن ضياعه وانفصاله عن ذاته، فيتحوّل العالم في سرده إلى شكل هلامي غير مستقر ولا منطقي، وهو أمر طبيعي لسرد معتوه انفصل عن عالم الواقع والحقيقة وأصبح كل شيء عنده مبني على قواعد أخرى غير التي ندركها، وقد استخدم في ذلك تقنية المفارقة الزمنية مسترجعا ومستبقا، وفي خضم هذه الأحداث المتضاربة وغير المنطقية يبرز تقديم الشخصيات الفاعلة والموجّهة للأحداث طيلة الرواية وهي شخصية السعدي و فطيمة وهما الصديقان المقرّبان من المعتوه/إدريس وعبرهما تتشظى الحكاية وتتعقّد الأحداث في ذهن المعتوه لدرجة أن علاقته بهما تعد السبب الأكبر في جنونه وتركه للواقع، فيحكي قصته معهما منذ الصغر وأهم المغامرات، وهنا إشارات واضحة لعدة عقد نفسية تصيبه من الصغر بسبب فطيمة التي يحبها لكن دون جدوى،

وصراعه الصامت مع صديقه السعدي الذي سيخلق منه في ذاته عدوا رغم أنه يحبّه كثيرا، فيقول عنهم في طفولتهم، مصورا حال الصراع: "سعى كل منا إلى الظهور بشكل أفضل أمامها ... معركة صامتة "[1]

كما يشير قبل ذلك إلى توهمه بأن خطر يداهمه لتكبر معه عقدة الخوف واللجوء إلى حماية أمه وأبيه ويظل ذلك إلى أن يصاب بالجنون، كما نجده يتكلّم عن تفاصيل كثيرة في صغره خصوصا مع صديقيه، الكثير منها لا علاقة له بأي حدث محدّد إنه هذيان وتداعي .. كإعارته لساعته الثمينة للسعدي أو كسره لسنه أو قصة الكتّاب وغيرها، وعبر هذه الأحداث يتم استحضار هلوسته بقتل صديقه السعدي ورغبته في انهاء الأمر، "لقد قتلت السعدي منذ شهر..."[2]

بهذا يظل يتأرجح بين الماضي الطفولي البريء وواقعه بعد فقدانه السيطرة على مجريات حياته وخوفه من قتل السعدي وملاحقة الجميع له، وعبر أقسام هذا الفصل النواة نجده ينتقل استباقا واسترجاعا للأحداث بشكل ملفت ويشير إلى مواقع مهمة في رحلته غير السوية وكيف ينظر له الجميع، ومن الأحداث التي تركتْ أثرا في نفسه سفر صديقه السعدي إلى ليبيا ورجوعه بحال أسوء خصوصا في التعامل معه، ويستمر في السرد المتشظي وعبر تعرّجاته يظهر حضورهم الثلاثة والصراع الخفي، وعبر حضورهم في مختلف الأقسام نجدهم يؤطرون كل حدث يتفرّع عنهم ليعودوا للظهور مرة أخرى.

ومن الأحداث التي مرّ بها المعتوه في وصيّته نجد حدث حلقه لشعره الكثيف بعد أشهر، وهنا إشارة إلى أن الحدث كان في غياب السعدي في ليبيا لأنه سمع الجميع يتكلّمون عن رسالته عند الحلاق "كان العيد يتحدّث عن رسالة السّعدي ..."[3]

وهو ما يجعل من الحدث مسترجعا وبروزه في هذا الموضع ليزيد الموقف تأزّما بالنسبة للمعتوه، فهو تمنى أن يضيع صاحبه ولا يرجع كي لا ينافسه ويقتله في مخيّلته، ثم ينتقل مجدّدا لذكْر طفولتهم، ويعود من جديد لحدث آخر وهذه المرة كلامه على **الكباش** وما لبث

[1]– المرجع السابق، ص38.

[2]– نفسه، ص 29.

[3]– الرواية، ص 36.

أن عاد لفطيمة وزواجها الأول وهي صغيرة "تزوّجت فطيمة ونحن نستعدّ لتوديع الصف الثامن...[1] "

وينتقل منها إلى حدث آخر يبدو لا علاقة له ببؤرة الحكاية، فيتكلّم عن البطولة الإنجليزية ثم عن مرآته وشعره.. ثم بيت المالك الحزين والد السعدي ويعود لزمن الطفولة من جديد وخوفه من الكائنات الغريبة التي تسكن تلك الغرفة، ويتدخّل الرائي مرة أخرى ليقدّم المعتوه على أنه غرائبي، ويعود لوقت زيارته لبيت السعدي والخالة التاقية (وهو هنا كبير بعد حلْقه لشعره والسعدي في ليبيا)، ومنه ينتقل للكلام عن الحاج بورقيبة والد فطيمة وهو لم يحج يوما، ويستمر في سرد أحداث مختلفة كالحرقة ومحنة سكان ديار الشمس فهم خارج الوقت، ويعود لفطيمة وزواجها ثم للسعدي بعد عودته وتحوّله إلى "مشروع أذيّة"، كما يشير إلى انفصال فطيمة عن زوجها "**صالح بطاطا**" وخروج والدها من السجن وتمرّدها، ثم يسرد موت الملك الحزين... وتستمر الحكاية في التعرّج مبرزة أحداثا مختلفة خاصة بشخوص الرواية يقفز عبرها المعتوه والرائي، فيحطّمان الزمن والفضاء، فيعود لحكاية عائلة بورقيبة وكيف دخلت المنطقة، ثم يشير بصراحة لسبب الأزمة النفسية التي يعاني منها فيقول الرائي وهو يظهر معاناة المعتوه منذ صغره في حب وطلب فطيمة: " تلك المرحلة عمّقت داخلك جرحا وجوديا"[2]، وبدأ الصراع رغم أن المعتوه لم يظهر رغبة مباشرة وملحة، فهو يكتفي بأن يكون معهما وهو أضعف من أن يواجه"لقد أردنا أن نجعل منها أنثانا معا"[3]، وعبر فشله الذريع في التواصل معها حاضرا، أصبحت صورتها في الذاكرة أفضل بكثير من صورتها بعد طلاقها وتمرّدها، وتستمر الأحداث في التوالد ويمرض أبوها وتهرب من البيت و يأويها السعدي، ولما تأتي إلى المعتوه/إدريس لا يستطيع أن يفعل شيئا ويظل كشجرة في الخريف وهنا يفقدها، لتستمر الحكاية وهو يشير إلى الفصام بينه وبين السعدي فأحدهما كان عليه مغادرة الأرض والرحيل بعيدا [4]، ثم يهرب من حكايته مجددا ويسرد حكاية النبق والطفولة الشقية التي عاشها، ويصل بعدها إلى قسم –

[1]– الرواية، ص41.

[2]– نفسه، ص 63.

[3]– الرواية، ص 64.

[4]– ينظر، الرواية، ص 68.

5–في جبانة اليهود[1] حيث يعود بالسرد إلى حاضره وهو هارب مختبئ من جريمة قـتلـه الافتراضيـــة "أنا قادم من مسرح جريمتي..."[2]ثم يسترجع لحظات القتل والهروب واختبائه عند عمته وأحداث مختلفة كختانه ..ويستمر صراعه الداخلي وهو يوهم نفسه بأنه قاتل مختبئ ويتعذّب لفقْد صاحبه لا لأنه قتله، وهنا يظهر أزمته فهو لا يريد القتل بل يريد ابعاده عنها فقط، ثم يسترسل في الكلام عن لقائه بها بعد طلاقها، ويعود بعدها لليهود ومقبرتهم المختبئ بها، ويتدخّل الرائي للحديث عن الحي، وتستمر الأحداث في التوالد ويطلع الصباح عليه في المقبرة ويبدأ بقراءة ما كتب على القبور بشكل افتراضي لأنه لا يعرف العبرية، فيضع قصة لِما يقرأ على القبور، فبعد تعثّره في القبر الأول يصل في القبر الثاني إلى قصة صاحبه (سليم) وأنه ترك وصية، وهنا تعنفي رأسه فكرة الوصية ليبدأ كتابتها ويحتار لمن سيتركها، لفطيمة أم أبويه وشقيقه، وينتقل إلى جده عبر الرائي ثم إلى لحظات اعتراف السعدي (وهو سكران) بما فعله مع فطيمة وهو من الأسباب التي دفعته لقتله، ويعود للوصية وكتابتها، ثم يروي خروجه من المقبرة وهو متذبذب فاقد الأهلية بين الحلم و اليقظة "وصلت وربما لم أصل، كنت وربما لم أكن "[3] ليدخل في عمقه ويغرس السكين في قلب السعدي ليقتل ذاته فيه، ثم يتدخّل الرائي ليبيّن غياب المعتوه عن الوجود تماما وانطلاقه في عوالم أخرى فقد صار "البعد والمسافة والزمن واللون والروح والجسد "[4]

إنه تصنيف يمنعه عن الخارج ويمنع الخارج عنه كما صرّح الرائي، وهذه المرحلة لا تختلف عن مرحلة المتصوفة في إحدى مقاماتها لما تتوحد بالوجود وتنفصل عن المادة ربما هو الآن في مقام من مقامات الصوفية لعلّله في مقام الرضا"[5] فيتحوّل المعتوه بذلك إلى صوفي يدرك ما لا يدركه غيره إنه قاتل سيّد، كما تعتريه حالات صوفية وهي مستوى آخر يختلف عن المقامات في كونها حالات مؤقّتة تعتري الصوفي– وهو هنا المعتوه–

---

[1]– الرواية، ص 80.

[2]– الرواية، ص 81.

[3] – الرواية، ص102.

[4]– الرواية، ص 103.

[5]– أبو نصر السّراج الطّوسي، اللّمع، تحقيق، عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، (لجنة نشر التراث الصوفي)، طباعة ونشر، دار الكتب الحديثة، مصر، مكتبة المثنى، بغداد/العراق، دط، 1380ه/1960م، ص 65.

2– المرجع نفسه، ص 101.

وتزول بعد فترة وهي بذلك تختلف عن المقامات الأكثر استقرارا وثباتا، فالحال عبارة عن حالة معنوية تعتري العبد السالك أثناء سلوكه إلى الله تعالى، فترد القلب على غير تعمّد، وفي هذه الحالة نكون أمام حال الشاهد وفيه مراتب أعلاها المرتبة الثالثة يصبح فيه الصوفي حاضر غائب وغائب حاضر[1]، وهذا يتوافق بدقّة مع ما وصل له المعتوه من انفصام تام عن واقعه فهو حاضر غائب في ذاته، كما يتوافق هذا الحال مع الغيبة والحضور كما حدّدها القشيري حيث يغيب القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق[2] وينفصل عن المادة، ويتصل بعوالم أخرى وهو ما حصل للمعتوه، ويزداد الترابط الروائي مع التصوّف فكرا ومصطلحا وإشارات في تقسيم هذا الفصل (الثاني) إلى ثمانية أقسام وفي ذلك إشارة إلى المراحل المقامية التي مرّ بها المعتوه في رحلته الكاشفة خصوصا أن الأقسام تتفق مع بعض تصنيفات المقامات الصوفية، كذلك احتواء بعض العناوين على إشارات تقترب من الصوفية وعوالم الغيب كقسم التطهير –7 –أو مأدبة القديس –8 –ويواصل المعتوه رحلته مع الوصية وما وصل إليه من مقام منفصل عن العالم، فقد وضع ذاته في مقام آخر – كما قال– بعد أن غادر الجميع [3]وهنا تبدأ الرحلة في النزول نحو وضع جديد، فلم يعد خائفا وهاربا من أنه

قاتل ولم يؤثر فيه أي شيء محيط؛ لا الفضاء ولا الكائنات الغريبة ...استوى عنده كل شيء وهي من الحالات التي تعتري صاحب المقامات حتى أنه بدأ بشعور القداسة "أشعر أني رجل مقدّس [4] يمضي في سبيل مختلف تتساوي فيه كل الأمور، يستدعي سنوات الطفولة، وحكاية جده وأبيه والصخرة أمام بيتهم و فطيمة والسعدي.. إنه تداع للأفكار والأحلام نوع من الهذيان، يصل إلى مرآته لم يجدها وكان قد كسرها بسبب السعدي، ويتكلّم عن حالة الجذب التي يعانيها، ويسترسل في حكايات فرعية، كحكاية صورته، ويصل إلى ثنائية كسر المرآة وقتْل السعدي وأنهما متساويان، ولعل ذلك يوحي أنه قتل ذاته وأخفاها بكسر صورتها التي يراها في المرآة، ثم يبدأ في سرد حركته الأخيرة بعد كسر المرآة وجريه

---

[2]– أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، نسخةpdf، من موقع مكتبة المصطفى، دط، دت، عبر الرابط، com.mostafa-al.www، ص 77.

[3]– ينظر، الرواية، ص 104.

[4]– الرواية، ص 105.

وهرولته إلى أن تساوى كل شيء عنده ووصل للصفاء الذي يناشده وتاه في العدم لفترة، فقد هام في العراء وتعرّض للكثير من الضيق من البشر والحيوان والطبيعة، ويهذي إلى أن يستفيق ويدرك بعض المكان (مزبلة لازون)[1] ويعود إلى فراشه بعدها في حركة غريبة توحي بجنونه وانتقاله من عالم الواقع إلى عوالم أخرى لا ندركها، ويهذي مجددا ويكسر مسارات السرد بحديثه عن الإنسان في الطبيعة و خربشاته و فرويد وتحليلاته، ثم يبدأ في رسم الوجوه واللوحات على جدران غرفته، ثم يبدأ القسم الأخير من الوصية –8مأدبة القديس – وقد عاد السعدي حيا وهو متواصل مع إدريس المعتوه "الجلوس إلى السعدي مجدّدا هدّية منلله[2]"ليكشف أوهامه التي عاش فيها لفترة وأن الجميع حيّوه لكنه كان الغائب الوحيد يقول الرائي "كأن كلّ السابق وهم[3]... "

ويعود مجددا لكابوس قتله لنيوتن، ثم إلى السعدي وفطيمة ويبدو أنه في مأدبة عشاء عندهما **(هما متزوّجان في هذه المرحلة من الحكاية)** يتذكر قتله السعدي، ثم يفرح بوجوده في بيت مالك الحزين والد السعدي والكائنات الغريبة تراقبه وسعيدة بلقائهم الثلاثة، يسترسل في الكلام

عنهما ثم يتدخل الرائي ليواصل الكلام عن أمه وأبيه ورغبة انجاب طفلة، وقدر عائلته في انقطاع نسلها ليصل إلى نتيجة أنه لن ينجب بل لن يتزوج، وهنا حكَم بالاستسلام بعد أن عرف أن فطيمة قد ذهبت لصديقه، ويعود إلى الكلام عن المأدبة التي دعي إليها ويهذي بقصص الماضي مع فطيمة، ويشير هنا إلى أنه لم يقتل السعدي، فقد جرحه وقد يكون هذا مجازا أو حقيقة، ثم ينتقل إلى لحظات استفراد السعدي به بعد مغادرة فطيمة للمبيت في بيت أبيها، وهنا يفقد القدرة على التعرف لصديقه فقد صار شخصا آخرا أكثر قسوة، يبقى معه في البيت ويتوهم أنه يقتله بعد أن حاصره من كل الجهات، فيصبح هو القتيل بعد أن كان قاتلا، وهنا يظهر الجنون في أكثر صوره حدّة فهو حامل للالتباس" إنه

[1]– ينظر، الرواية، ص 114.

[2]– الرواية، ص 117.

[3]– الرواية، ص 117.

ينظر إلى المزيّف باعتباره حقيقة، وينظر إلى الموت باعتباره حياة[1]... "وهذا ما حدث لإدريس فقد انقلبت أمامه كل الأحداث وأصبح مقتولا بعد أن كان قاتلا، ثم يوغل في تشكيل الحدث الجديد، وهنا تبرز أكثر لحظات الجنون حضورا في الرواية، فيصوّر لحظات احتضاره ومسار السعدي بعد القتل ويجعله مثل مساره في زمن الأوهام لكنه لن يصبح قديسا كما حدث معه هو، يشفق عن قاتله، ويتمنى أنه لو قتله في مكان آخر كي تبعد عنه التهمة، وعبر القتل يتم الغياب فيصبح المعتوه في عالم ما ورائي، وهنا إشارة لانفصاله التام عن الواقع ودخوله حالة من الهذيان والجنون التام بعد تأكّده من خسارة صديقيه وفشله في كل شيء، ضاع عنه الزمن والجسد فقد صار في فضاء أزلي، وهنا يشير عبر الأحداث إلى دخوله في غيبوبة وهو بالمستشفى والكل يزوره لكن هو لا يتجاوب معهم بل يسمع وفقط، ويرفض العودة إلى عالمنا، يردد أسماء حكايته دون أن يبدي أي عواطف محددة اتجاههم، فقط فطيمة التي أحبها فلا يحتاج إثباتا كما صرّح، ثم يسمع صوت السعدي الذي قتله بأخذ فطيمة، ثم يمضي في غيبوبته عن الجسد ويتحوّل هو إلى الرائي والرؤية معا، فقد خرج من ذاته أو غـــاص فيهـــا، لتنتهي الوصية وهي أشبه بالسيرة الذاتية، وهنا يبدو أن الأحداث الأخيرة منغيبوبته لم تُنه الحكاية فهذا كان قبل زمن وقد خرج من المستشفى (هرب) لأنه لو كانت هذه النهاية لما احتارت الأم أو الأخ في غيابه في بداية الرواية، لهذا فالمشاهد الأخيرة من الوصية كانت قبل فترة وهو بالمستشفى ثم يخرج ويتوه مرة أخرى ويعود للحكاية الأولى في القتل ثم يكتبالوصية التي يخبئها ثم يضيع نهائيا (في تصوري يموت في قبر جده وهو ما لم يصرّح بها الروائي) وهنا نشير إلى تناقض صريح في السرد يمكن تحديده بالشكل التالي:

– لو كان المشهد الأخير (الغيبوبة) حدث في النهاية لما احتارت الشخصيات (الأم والأخ) في غياب المعتوه

– لو كان المشهد الأخير حدث قبل فترة والمعتوه خرج/هرب من المستشفى –يتم الإشارة إلى ذلك في الفصل الأخير من طرف أخ المعتوه [2]

[1] –ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2006م، ص 61.

[2]– ينظر، الرواية، ص 130.

– ثم بدأ صراعه مع فكرة القتل لما أشار في المشهد الأخير أنه كان قاتلا وأصبح مقتولا فلا يمكن أن يتكلّم عن حدث سيفعله على أنه فعله فعلا إلا أن كان هذا من باب الجنون الذي هو عليه. لهذا كان يفترض تقديم إشارات تحيل إلى نفي فكرة القتل الأولى في المشهد الأخير–قاتل يتحول إلى مقتول– كي يكون هذا المشهد هو آخر مشهد قبل هروبه وبداية حكاية أوهامه، وهو ما يحول دون انهيار منطقية السرد .

وتستمر الرواية بعد المشهد الأخير حيث يرجع زمام السرد إلى راويها الأول وهو أخو المعتوه ليبدأ الفصل الأخير من الرواية "**لا تسخر أبدا من وصية معتوه**" وقد أنهى الوصية حيث يبدأ الفصل بترقيم العناوين بأرقام 4 –5– 6 – وكأنه امتداد للأقسام الثلاثة الأولى – 3/2/1 في الرواية التي كانت من ذات الراوي وهنا تعود منطقية السرد، لكن اللغة تبقى قريبة مما كانت عليه من حيث الغرابة والتجاوز، وكأن المعتوه مازال حاضرا، وهنا يبرز تأثر الراوي/الأخ بما قرأ حيث تحول تدريجيا إلى مشروع معتوه، ثم نجده يحاول في هذا الفصل التخلص من الوصية لكنه يفشل وتبقى معه كاللعنة تفضح الواقع المتناقض، فيمضي بها من الغرفة إلى الفناء ثم يجمعها مرة أخرى ويتجه بها إلى مقبرة النصارى وهو يطرح مشكلات وجودية لا تختلف عن التي طرحها أخوه المعتوه في السابق، وداخل المقبرة يبسط الوصية (45 ورقة بحجم ورق الجرائد[1])على الأرض في فضاء يشبه القبر طولا وعرضا، وكأنّها خلاصة مسيرة حياة الإنسان حيث تتحول وصيته إلى قبر يدفن فيه ذاته وتبقى شاهدة عليه بعد رحيله، ثم يجمعها ويتركها هناك لكنه يجدها مرة أخرى على بطنه وهو على فراش أخيه في غرفته، لتنتهي الرواية كما أرادها الروائي.

2– البنية الدّالة:

في رواية "**وصية المعتوه**" يتم توظيف شخصية **المعتوه/إدريس** بشكل مباشر على أنّها شخصية المجنون الذي سيحمل السرد نحو التجاوز والانكسار عن المسارات الواقعية والمتخيّلة، وهنا اختار الروائي الشكل المباشر في توظيف الجنون مما مكّنه من تحميل نصه بالانزياح والتجاوز من البداية، ويبين هذا التوظيف المباشر العنوان وحمولته الدلالية

[1]– ينظر، الرواية، ص 138.

فالمعتوه/العته هو أحد تمظهرات الجنون لينطلق المتلقي من البداية محمّلا بدلالة أولى وتوجيه مبدئي للقراءة، فهو سيتقابل مع سرد مختلف قد لا يكون منطقيا لكونه صادرا عن معتوه، كذلك ما يقدّم إشارة واضحة للجنون تصريحه في البداية أنّ الوصية للمعتوه " هذا كتابي... لا تدعوني بعد هذا الكتاب معتوها..."[1]

ورغم أن الفصل الأول والأخير من سرد أخي المعتوه إلا أنهما كمّيا لا يمثلان شيئا أمام الأقسام الأخرى للرواية التي شكّلت الوصية وبلغ عدد صفحاتها حوالي 109 من أصل 132– بعد نزع الصفحات الستة الأولى الخارجة عن الرواية– وهو عدد صفحات الرواية؛ أي ما يتعدى82%وهي نسبة كبيرة جدا تجعل الجنون فيها ظاهرة مسيطرة على الرواية لدرجة أن لغة الفصلين الباقيين لا تكاد تختلف كثيرا عن لغة الوصية خصوصا الفصل الأخير الذي يظهر كامتداد للوصية ولولا وجود منطقية في طرح الأحداث لكان من ضمن الوصية، وهنا يظهر تأثر الروائي في لغته بشخوصه، فصَعُب الفصل بين الحالات فامتدّ الجنون لغير موضعه في السرد، ومن بين العبارات التي جعلتنا نعتبر أن الجنون امتدت للفصلين الآخرين خصوصا الأخير، مثلا في قول أخ المعتوه في الفصل الخير: "العالم كلّه خارج ديار الشمس، ونحن مجموعة من الأسر الجريحة تشقى بكل تفان على ضفة واد بين ثلاث مقابر وسجن في أزقة العذاب والعفو"[2]، يظهر عبر وصفه للحي "

والمقابر قربا كبيرا وهواجس تشبه التي ذكرها المعتوه في وصيّته وكأنهما ذات الشخص مع اختلاف بسيط، مما يجعل النص يرزح تحت وطأة الجنون حتى في لحظات اليقظة

والحقيقة، كما يظهر هذا التأثر في الاسترسال والتحوّل بين الموضوعات والأحداث بشكل سريع وكأن الشخصية تحمل كاميرا ونحن نتْبعها، فقد استخدم المعتوه ذلك في وصيّته، ونجد أخاه يعيد ذات العمل في تصويره للأحداث سواء في الفصل الأول أو الأخير، ومن ذلك سرده لصراعه مع الوصية ومحاولته حرقها ثم خروجه من البيت وذهابه إلى مقبرة النصارى وبكائه وعودته مجدّدا إلى الغرفة، فعبر هذه الحركية والمشاهد نجد أنفسنا أمام مغامرة أخرى لا تختلف عن مغامرة المعتوه، لهذا ربما كانت الشخصية مشروع مجنون "[3]،

[1]– الرواية، إسماعيل يبرير، ص 18.

[2]– الرواية، ص 131.

[3]– ينظر، الرواية، ص 130.

فسرّدها لم يتخلّص من الجنون، ولعل ذلك راجع – خصوصا في الفصل الأخير– إلى تأثّرها بقراءة الوصية فطُبعت بذات الأسلوب واللغة. أما بقية الأقسام –الثمانية– في الفصل الثاني فكانت صراحة للمعتوه ووصيّته، حيث تظهر عبرها الانكسارات الفعلية لمسارات السرد مؤثرة على الحدث من جهة وعلى مكونات الرواية من جهة أخرى، فينطلق المعتوه من عرض أرضية الانطلاق في السرد وتبدو في البداية منطقية، عبر تحميله السرد لذاته وللرائي (شخصية افتراضية وضعها المعتوه كشقّ آخر لذاته يتولى السرد) وهي أولى العلامات التي تبيّن أنه يعاني الانفصام أو الاضطرابات الانفصالية حيث "تعد هذه الاضطرابات الانفصالية أو التفكيكيّة أحد الأساليب الدفاعية، ويتجلى ذلك في الميل إلى الفصل أو التفرقة أو التقسيم...فإذا اشتدّ المرض فقدت الشخصية وحدتها [1]، وهو ما نلاحظه بوضوح على الراوي/المعتوه ورائيه، حيث ينطلق في تمرير خطابه (الوصية) مراوغا الأحداث ومنقلبا بين شخصيّتين، ومتقلّبا في الزمن والفضاء والشخصيات التي يأتي على ذكْر عدد منها بشكل مباشر وكأننا نعرفها، وهنا الإيهام بمنطقية الأحداث رغم أنها من صنع المعتوه، فالوصية موجّهة لشخص يعرف الجميع، وبجرّد التقديم الأوّلي يبدأ بالانتقالات السريعة والكشف عن تشظي الحدث وتقاذف أطرافه بين المعتوه والرائي، فكثير من الأحداث يسردها الرائي رغما عن المعتوه في صورة كشْف المستور وفضح المخفي، كسرده ماذا فعل وادي الملاح مع الجد، رغم محاولة المعتوه منعه في البداية "أودّأن أكذّبه، لكنني سألتزم الصّمت وأتركه يحكي ..."[2]عبر هذه الحركة ينكسر سير السرد وندخل في حكاية داخلية للحكاية الإطار ويحدث تعارض بين الساردين، فالرائي يسرد قصصا أخرى لها علاقة ثانوية بحكاية المعتوه، وهو يريد سرد قصته فيقول: " أنا أريد أن أحكي إدريس لا جدّ إدريس..."[3]، فالمعتوه/إدريس يريد سرد حكايته والرائي يحاول اختلاق قصص جانبية مما يحدث ارباكا وتفتتا للمسار السردي، وهو بفعل حال الجنون الذي يعانيه، ليكشف عن حقائق مسكوت عنها سواء في "حي ديار الشمس" أو في الشخصيات، ويستمر في كسر مسار الحكاية بشيء من العبثية أحيانا عاكسا وضعه غير السوي عبر لغة أقرب إلى الشعرية منها

[1]– محمد حسن غانم، الاضطرابات النفسية والعقلية والسلوكية، الناشر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/ مصر، ط1، 2006م، ص239.

[2]– الرواية، ص 20.

[3]– الرواية، ص21.

إلى التداول مما عمّق الهوّة والفجوة بين الحكاية ومسارها وبين عرضها وتقديمها الملتوي، فهذا المعتوه يعود إلى حيّه كي يبحث عن ذاته التي فقدها منذ فترة ويعبّر عن ذلك بقوله:"مذ عدت إلى ديار الشمس، لم ألتق بي..."[1]، فالشخصية منشطرة ومشتّتة فقدت كلّ الخيوط التي تربطها بواقعها، لهذا جاء سردها ملتويا وعلى غير مسار محدّد، وتظل عملية الانتقالات السريعة بين محطات الرواية وتعارض السرد بين الراويين، وتقديم أحداث تبدو دخيلة ولا علاقة لها مباشرة بالحكاية و لا يمكن قبولها إلا من باب أنها تداعي للأفكار وهي سرد لمعتوه بامتياز، وهذا الاضطراب المقصود يستمر إلى آخر الفصل الثاني، فنجده مثلا يورد حكاية سائق التاكسي الذي يحمل ذات اسمه، أو شبيهه في الإكمالية وهو أحد زملائه –صبري[2]– ويتكرر الأمر في مواضع أخرى كثيرة كإدراجه لحكاية حجّ بورقيبة ونزواته وهو الرجل الذي لم يحج يوما[3]، والحكاية تمضي بنا إلى تاريخ قديم أخرى وأحداث لا يمكن أن تمثل شيئا لمسار حكاية إدريس إلا من باب تداعي الأفكار والهذيان الذي يعاني منه صاحب الوصية، والأمر ذاته في حكايات النبق وطفولته غير السوية، حيث بالغ في الحدث عنها وكأنها المسبب الرئيس لما هو فيه، كذلك حكاية عمّته التي تشبه الخيال فهي ضاربة في عمق التاريخ وجاء وصفها على لسان الرائي "عمّتك أقرب إلى الخيال[4]، وعبر هذه الحكاية أيضا تنفلت مسارات السرد من سكّتها ويحاول بعدها إعادتها من جديد، لتنفرط كالعقد مجددا وهكذا يستمر في المراوغة والاسترسال في شكل يقترب من الهذيان في أغلب المواضع، بل هو الهذيان عينه كما صرّح هو بذلك في قوله: أضيع في دوّامة من الهذيان.."[5]، فالأحداث المتشظّية من الحدث الرئيس تجعل السرد يتشعّب وينكسر وتظهر له أطراف زائدة – على الأقل بالنسبة للمتلقي الطبيعي– لا تفسير لها سوى السرد المجنون الذي فَقَد السيطرة على مسار الحكاية، لكن ذلك من باب التلاعب فقط، فالسرد المجنون يُخفي خيوطا دقيقة مترابطة ويُفضي بعضها إلى بعض، فقد لاحظنا تقنية دقيقة جاءت في أغلب الوصية تقوم على الارتباط والانتقال السريع من حدث إلى آخر رغم التباعد – التفتت

[1]– الرواية، ص 23.

[2]– ينظر، الرواية، ص 25.

[3]– ينظر، الرواية، ص 48.

[4]– ينظر، الرواية، ص 87.

[5]– – ينظر، الرواية، ص 89.

الحدثي بينها، فعبر نهاية أي حدث يتم ذكْر كلمة أو جملة تكون هي الانطلاق –عبر تلك اللفظة– في الحدث الآخر رغم أنه غير متّصل به في الأصل، وهذه التقنية جعلت الوصية في بعض مراحلها كاللعبة، وهو ما عمّق البعْد التجاوزي للسرد والانكسار الحاد لخطوطه في محطات مختلفة من الوصية، حيث يجمع هذه الانكسارات خيط رفيع من عبارة أو كلمة مشتركـة بين ضفّتين، ومن عيّنات هذه التقنية ما نرصده في قسم "2–الكباش النموذجية" لما تكلّم عن فطيمة وزواجها المبكّر، وتذكّره أنها كانت تساعده في دراسته كالرياضيات ... ووصل إلى كلمة الإنجليزية، لينْطلق في الفقرة الأخرى بعدوته المفاجئة لحدث وجوده عند الحلاق وكلام الشباب عن البطولة الإنجليزية[1]، فالكلمة هي ما فتح له الباب للمراوغة والدخول في موضوع آخر، وتستمر هذه التقنية في التداعي ونجدها في مواضع أخرى، منها في قسم "5–في جبانة اليهود" لما تكلّم على لسان الرائي عن حكايته مع الزهرة أخت السعدي وأنه كلما أغمض عينيه تذكّر الحادثة وأثاره الأمر، ثم يأخذ زمام السرد وينطلق في الفقرة الأخرى من الكلام عن قتله للسعدي وكيف فتح عينيه الخضراوين أثناء القتل وطعنه في قلبه[2]، وكان الأمر فيه إثارة ونشوة، فالعين هي ما ينقل ذلك ويعبّر عن الحالة في الحدثين، فالتداعي هو ما جعله ينتقل بينهما ومفتاح ذلك كان في العبارة الأخيرة التي أثارته ومركزها إغماضه لعينيه، ليستدعي ذلك عينا السعدي وهو يموت افتراضيا على يده.

وتعد تيمة الموت الحاضرة في هذه العيّنة من التتابع من أهم التيمات وأكثرها حضورا مع الجنون في عموم الرواية، حيث كانت لها تجليات واضحة ومباشرة عبر ألفاظ وعبارات كثيرة، وجاء حضورها بكل حمولتها الثقافية السلبية في الفناء والانتهاء والانقطاع عن الواقع فالموت نوع آخر من الجنون، ونجد المعتوه يتجاوز طابع الانتهاء إلى بعد آخر للموت حيث تبدأ رحلة أخرى نحو وجود مختلف بأبعاد جديدة، مؤثثة بشكل مختلف، بهذا نلاحظ "أن الموت لا ينفصل عن كونه حدا لوجود ما، إلا ليعانق إطلاقه ورمزيته. لا ينتهي من إيهامه بالنهاية إلا ليولد تمثيلاته، وصوره وجمالياته الذهنية والتخيلية.

[1]– ينظر، الرواية، ص 41.

[2]– ينظر، الرواية، ص 81.

من هنا، قد يكون الموت خاتمة ما، بيد أنه حياة في محيط وقوعه "[1]وهو ما يبرز بقوة في هذه الرواية حيث عمل الموت على فتح نوافذ جديدة نحو حضور مختلف جعل الشخصية ترسم مسارات جديدة بل تعيد تشكيل العالم وبقية الشخوص من جديد .

وبالعودة للتقنية التتابعية في خلق الأحداث واستنساخها من بعضها بطريقة استدعائية نجدها حاضرة في مواضع أخرى ككلامه عن وجهه وصور فطيمة، ثم انطلاقه في الكلام عن الصورة التي مُنحت له من ملفه الإداري في المدرسة وكانت الوحيدة ثم أحرقها، وهو ما استدعى كلامه عن كسر المرآة[2] لأنها تشكّل صورة مؤقتة لوجهه، وهو ما لا يريد أن يحتفظ به أبدا لعقدة أصابته من شكله وصورة وجهه منذ صغره، وبهذا يتضّح أن التقنية هي ما جعل السرد ينتقل بتسارعات مختلفة وتقدّم بكل الاتجاهات.

إضافة لهذه التقنية في تشتيت السرد وتوالد الأحداث المتباعدة، نجد حضور الأحداث الأخرى– البعيدة عن الحدث الرئيس– وما تحمل من تنافر وعدم منطقية في الورود، ومن ذلك كلامه عن مقبرة اليهود وجلوسه فيها ثم عن زيارة الخالة **التاقية** أم السعدي في البيت، ثم حكاية ختانته على لسان الرائي، ويعود **للتاقية** وهي تخبره بأن السعدي ينتظره، ثم نجد بترا فيعود لهروبه من المقبرة وتوجّهه لعمّته وكأنه ألغى مشهد ذهابه للسعدي وقتْله الافتراضي، وهنا كسر لمنطقية السرد بسبب جنونه وانفصاله عن انتظام الأحداث من حوله، ويظهر هذا بوضوح في الصفحة – 84 –ويستمر بعدها في الانتقال المضطرب من حدث إلى آخر، كأن يحكي حكايات أصحاب القبور اليهود، وهنا تأتيه فكرة الوصية لما يعرض وصية أحد الشخوص الافتراضية –سليم–[3] ثم يعود لصديقه وقتْله، وعبْر تنقّلاته وتداعي الأحداث غير المنطقي لا يضيّع مسار سرده تماما، فبالكاد يغيب خلف حكاية حتى يستفيق ويعود لمسار حكايته الأصل، وهكذا تستمر انكسارات مسارات السرد إلى نهاية الوصية لتعطي لنا صورة عن حضور الجنون باعتباره مسيطرا على الراوي/الشخصية وكيف يؤثر في طريق السرد ويحمّل النص بالاختلاف والتجاوز، مما يجعلُ تحميل الأحداث

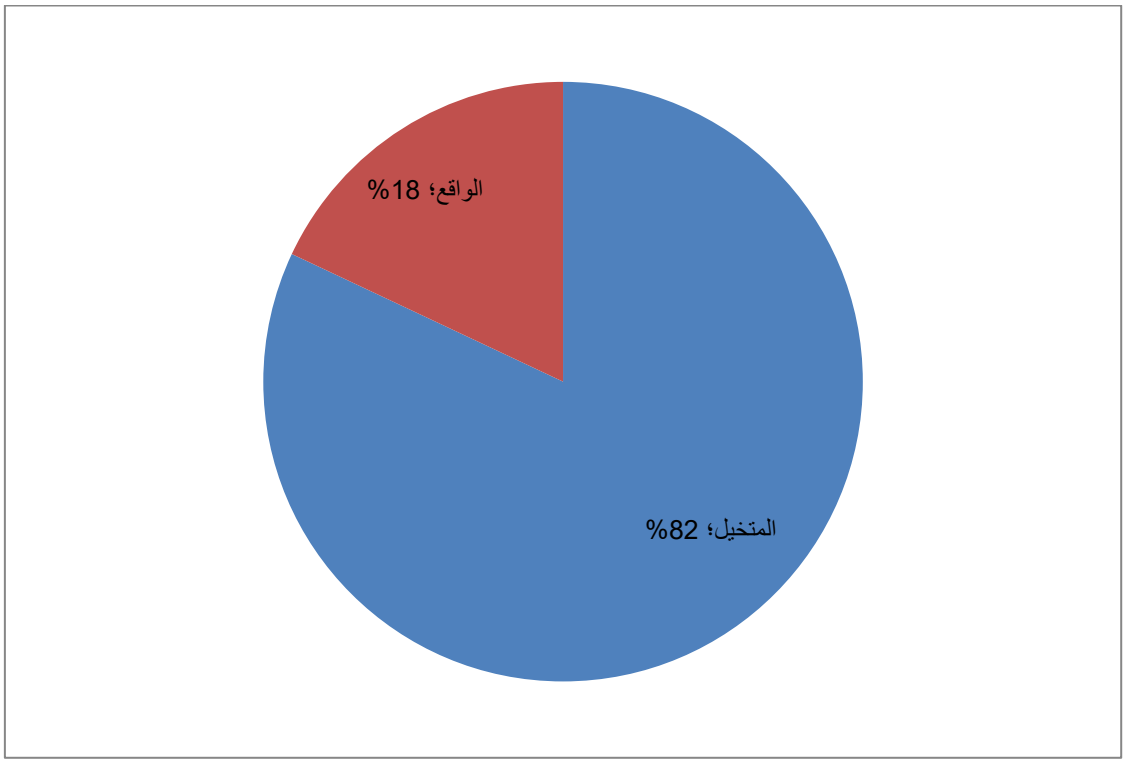
[1]– شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ، 2010م، الجزائر، ص 63.

[2]– ينظر، الرواية، ص 108–109.

[3]– ينظر، الرواية، ص 97.

بالغريب أمرا مبرّرا ومنطقيا، فيُخفي الروائي ما يريد من تناقضات المجتمع وأعرافه عبر هذه الشخصية غير السوية وهو بذلك غير مدان، وهذا الشكل يلخص ما قمنا بتحليله.

بين الـــواقـــع و المتخـيـــــل



و من خلال ما قمنا به سابقا نلاحظ من خلال الدائرة النسبية أن نسبة المتخيّل أعلى بكثير من نسبة الواقع والتي تقدر ب: 82٪، بينما نسبة الواقع تمثل 18٪.

وهذا ما يجعل رواية وصية المعتوه لإسماعيل يبرير تطغى عليها تيمة المتخيّل السّردي.

3- الواقع والمتخيّل :

كما نرصد عبر تتبّع فصول الرواية خصوصا الأوسط أن مقوّمات السرد تتماهى ملامحها ويُصبح قوامها هلاميا فلا تحافظ على انسيابية شكلها أمام انكسار مسارات السرد وسنحاول تتبّع بعضا من المقوّمات فيما يلي:

أ- **الفضاء وانهيار الأبعاد** : سنركّز في تتبّع الفضاء على البعد الجغرافي فقط دون المستويات الأخرى (النصي والدلالي والرؤية)، حيث يمثل الفضاء في هذه الحالة مختلف

أشكال المكان ببعدها الجغرافي في داخل الرواية[1]؛ أي الأماكن المحسوسة التي توهم بواقعية الأحداث فتجعل المتلقي يدرك عالم الرواية وكأنه واقع محسوس، ويعد الفضاء المعادل للمكان الجغرافي في هذه الرواية المقوّم الأكثر ارتباطا بالمعتوه لحركته المستمرة بين الفضاءات، وهنا يبرز الفضاء/المكان باعتباره وسطا مرتبطا بالحياة ومحمّلا بثقافة خاصة، "فالمكان هو ناسج ثقافة الإنسان وهويّته، وهو ليس الطوبوغرافية، أو الصورة الفوتوغرافية بينهما، وإنما هو الإدراك والإحساس والشعور والفعل والانتماء والهوية، وهو الطابع الذاتي والكلي[2] "، بهذا ارتبط الفضاء بالهوية والانتماء، وهو ما افتقده المعتوه ففي حي ديار الشمس البائس، وانطلاقا من سلبية الفضاء يبدأ في تقنيته وتحويل شكله إلى مقطّعات ومفترقات كاللوحات في كثير من الأحداث، وهنا تظهر وظيفة تصوير الفضاء من طرف الروائي فهو "شأنه شأن الرّسام و المصوّر، يجتزئ في البداية قطعة من الفضاء ويؤطرها ويقف على مسافة معيّنة منها[3]، وهو في رواية المعتوه يختفي وراء المعتوه ليعطيه كل الصلاحيات فير كسر حدود الفضاء، واختيار ما يريد تأطيره وتقديمه دون غيره، فينتقل من المقبرة إلى الحي ومنهما إلى الغرفة وغيرها من الفضاءات التي دارت فيها الأحداث،حيث عكست لحظات مهمة ومركّزة أثّرت في الجانب العاطفي والشعوري للشخصية، "فمن أكثر السمات الجمالية اقترانا بروايات الفضاء قدرتها على تكثيف اللحظات الشعورية، وتمييزها بهالة، صورية تتعالى عن الحدث العارض، والموقف العابر، وتمنحها قوة التجريد[4]"وهو ما يبرز في هذه الرواية بقوة، فيمكننا تتبّع هذا التعالق وارتباط الفضاءات بلحظات عاطفية انعكست على مسار الشخصية ودفعتها للتصرّف بكيفيات مختلفة، ومنها فضاء الطفولة وما يحمل من تفاصيل (المدرسة–البيت–الغرفة –الصخرة–الوادي...) جميعها تركت بصمتها على الشخصية والحدث لدرجة أنها شكّلت محور الحاضر الحدثي في الكثير من المواقف .

[1]– ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، صص53.

[2]– حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، سيرة مدينة وشعب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013م، ص 424.

[3]– جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم حزلْ، أفريقيا الشرق، الدار 52 البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م. من مقال، رولان بورنوف و ريال أويلي، معضلات الفضاء، ص99.

[4]– شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، ص 52.

كما نرصد من الفضاءات الجغرافية ما تعلّق بثنائية الواقعي والمتخيّل؛ فنجد الفضاء الواقعي بكل تفاصيله خصوصا في حالات الاسترجاع، وفي ذلك يكون أكثر تفصيلا لأنه وقع فعـلا، ومن هـذه الفضاءات الواقعية فضاء غرفة صديقه لما كان يزوره في صغره، فهو يؤثث بدقة تفاصيـل الغرفة مما يجعلها تشبه اللوحة، وترتبط الغرفة لديه بكل اللحظات الجميلة التي عاشها في طفولته رغم غرائبيتها، حيث "تعد الغرفة من التنوّع والخصوبة ما يجعلها كل شيء بالنسبة للإنسان، خارج الفضاء الأرضي المتسع"[1] وهو ما شعر به المعتوه في الكثير من اللحظات التي عاشها مرتبطا، بالغرفة سواء غرفة صديقه الغريبة أو غرفته التي خلّد على جدرانها بالرسومات حكايته التي لم تنته، ونجد حضور الفضاء الواقعي في مواطن مختلفة من الرواية رغم أن السرد جنوني، ومنها فضاء المقبرة، وبيت عمّته التي زارها هاربا من وهمه بالقتل، وتعمل هذه الفضاءات على الإيهـام بالواقعية وإمكانية حدوث الواقعة، وهـي تقنيـة مهمـة تربط المتلقي بحدود المتن الحكائي مما يجعل أثر الرواية أقوى وهنا تبرز وظيفـة السـرد الـواقعيـة حيث"تخلق معظم النصوص السردية الواقعية انطابعا يكون حقيقيا[2]، وهو ما يساهم في تأثيرها وتمريرها لخطاب موجّه، لكن رغم هذه الواقعية البادية في رواية "وصية المعتوه" نجد أنفسنا بعد التعمّق في طيّات هذه الفضاءات بصدد فضاء واقعي مختلف، فهو لا يلبث أن يتفتّت ويتشتّت وينتقل فيه المعتوه بلا بوصلة واضحة ومن عيّنات ذلك انتقاله من حالات فضاء محل الحلاقة إلى فضاء بيته في الماضي ثم عودته، وغيرها من الفضاءات التي أتتْ كالومضات أحيانا وتختفي مؤسسة لحدث آخر، وجاء وصفها على لسانه أو لسان الرائي كما في قوله: "كان حيّك يضج بالحياة رغم مظاهر الموت، لم يكن هناك مشفى أو مستوصف يـأوي إليه الناس إلا المسجد والمدرسة في السفـح والسجـن الذي يتعوّذون منـــه أو المقابر الثلاث "[3]تظهر الفضاءات الجغرافية الواقعية ببعْدها السلبي متعاقبة كالإشارات، وهي دائرة مغلقة بالنسبة للشخصية لا مفر لها إلا جنونها والفضاءات المتخيّلة التي تخلقها في داخلها، بهذا جاء الفضاء المتخيّل وظهر باعتباره ملاذا

[1]– ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة –195، –دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد/العراق، دط، 1986 54 ص، 74.

[2]– مونيكا فلود رنك، مدخل إلى علم السرد، تر، باسم صالح حميد، مراجعة، مي صالح أبو جلود، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 1433هـ/ 2012م، ص 90.

[3]– الرواية، ص 92.

للشخصية وهروبا من فضائها الواقعي القاسي، في هذه الفضاءات المتخيّلة تتساوى الاتجاهات والقيم كما عبّر عن ذلك في قوله: "كلّ الجهات تأتي من كل الجهات فلا أثر لخلاف بين اليمين والشمال أو بين الفوق والتحت، الحقيقة أن هذا اللامكان الذي أتنعّم به الآن هو ما يغريني بتأمل ما مضى مني طالما لا شيء قادم هنا..."[1]، إنه يؤسس لفضائه المختلف في عالم هلامي على غير مثال، وتعد مختلف المراجع البيئية والواقعية والمكانية، التي لا تتطابق مع العالم الحقيقي للقارئ تخدم بصورة مباشرة النص في تقوية تخييله[2] التي تدفعنا إلى التأسيس لفضاءات على غير نموذج واضح المعالم مما يقوّي إمكانات التخييل. ونجد لهذا الحضور الفضائي المتخيّل ترابطا أحيانا بحالات الاستباق حيث يشير إلى فضاءات متخيّلة لم تحدث بعد كقوله: "ليته قتلني في مكان آخر فتبتعد عنه التهمة[3]، فالمكان غير موجود بعد فهو متخيّل وافتراضي ويعد بمثابة أمنية بالنسبة للمعتوه كي يبعد التهمة عن صديقه، فالاستباق والافتراض هو ما خلق هذه الأبعاد الجديدة للفضاء والأمر يتكرر

في مواطن أخرى يحاول أن يقدّم فيها فضاءات افتراضية عبر تخيّلها أو تمنيها كقوله: "تساءلت عن الغباء الذي منعني أن أجعل كلّ جدران غرفتي مرايا..."[4]، فالمرايا هي الملاذ والمعادل المتخيّل للواقع، فقدّم عبّر طرحه وندمه على عدم خلق هذا الفضاء عن رغبته في التأسيس لعالم متخيّل يشبه الواقع لكنه ليس هو يمكّنه من التحليق دون وطأة الحدود المادية للواقع.

ويستمر في خلق هذه الفضاءات المتخيّلة بكيفيات كثيرة أحيانا باختلاقها من العدم كحكاياته عن أصحاب القبور اليهود وأماكن مولدهم أو موتهم وجميع فضاءاته في ذلك متخيّلة من نسيج أفكاره المجنونة، لهذا برزت مختلف الفضاءات المتخيّلة على اختلاف مصدرها مشتّتة بشكل ومضات غير واضحة المعالم وغير مستقرّة لكونها ليست حقيقية، ومن ذلك تعبيره عن بعض تنقلاته "لا أدري كيف قفزت من هضبة بعيدة في شبه غابة

---

[1]– الرواية، ص 23–24.

[2]– ينظر، مونيكا فلود رنك، مدخل إلى علم السرد، ص 89.

[3]– الرواية، ص 125.

[4]– الرواية، ص 123.

صنوبر إلى فراشي..."[1]، فالمسافة لم تعد هي المسافة وأصبح الفضاء على غير طبيعته إنه في عالم متخيّل تماما.

كما أثرت حالة الجنون الدائمة التي عانت منها الشخصية على امتداد الرواية على تغليف الفضاءات بنوع من التفكّك ولو كانت واقعية لكونها صادرة عن معتوه لا يمكنه تقدير المسافة ولا وصف الفضاء بما هو عليه، فدائما يضيف من عنده الكثير ويجعل منه يحمل هالة سحرية وخرافية، كوصفه لغرفة صديقه مثلا .

كما نرصد من الفضاءات الواقعية والمتخيّلة ما يحمل طبيعة التقاطبات الضدية التي تساهم في إدراك خاص للحدث "فنحن ندرك الأشياء في ضوء ما يقابلها[2] "، فالتقاطبات الضدية للفضاءات تقدم لنا دلالات متعارضة حسب الحالة، وهذا يعكس علاقات مختلفة بين قوى وقيم متعارضة[3]، فنجد مثلا ثنائية الداخل/خارج وهي ثنائية قائمة على مفهوم الاتصال [4]، ويحمل كل شق في الثنائية قيمة مختلفة، فنجد الأمان الذي يكون في الغرفة المغلَقة – مثلا– أو الداخل، والطابع العدواني المميّز للخارج[5]، بهذا يحمل الداخل في عموم حضوره الأمان مقارنة بالخارج الأكثر قسوة، الداخل، وهو ما يظهر بوضوح في هذه الرواية، كما في تعبيره: "البرد الذي يعصف بالخارج، لا يتسرّب إلى داخل غرفتي مفرطة الدّفء..."[6] "، فرؤيته للخارج مرتبطة بالبرد والقسوة والضياع عكس الداخل الدافئ والآمن، بهذا فقيم الفضاء تختلف حسب موضعه وعلاقته بوجود الشخصية، ويستمر أمان الداخل في الكثير من المواضع التي ظهر فيها كما في تعبيره عن داخل مقبرة اليهود التي لجأ إليها هاربا من وهمه في القتل "أدخل إلى مقبرة اليهود وأنا أكتم حكايتي عني حتى لا أفضحني..."[7]، كما

---

[1]– الرواية، ص 114.

[2]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، دط، ص 98.

[3]– ينظر، محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007م، ص 80.

[4]– ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء –المغرب، دط، 1990م، ص 35.

[5]– ينظر، جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، من مقال، ميشيل رايمون، التعبير عن 65 الفضاء، ص59.

[6]– الرواية، ص 56

[7]– الرواية، ص 94.

مثل الخارج في المقابل كل التناقضات والأسى والاضطراب للشخصية "كان اسمي يتردّد حتى في العالم الخارجي، وكنت أمطّ الخطى نحو شارع الخوف، شارعنا، وصلت وربّما لم أصل، كنت وربما لم أكن، الشّارع أسود مخيف..."[1]، لترتسم القيم المتناقضة بين ضفتي الفضاء الضدي، وهنا يبرز دور الفضاء في تحميل الحدث بقيم مختلفة، كما يظهر ارتباطه بالشخصية في كل حالاتها، "فالفضاء شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدد ذاته إلا به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فالشخص حينما يحضر إنما يحل في فضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء آخر؛ والفضاء بهذا المعنى هو البداية والنهاية "[2]، وفي هذه الرواية تظهر هذه السيطرة الكبيرة للفضاء على زمام الحدث والشخصيات التي طُبعت به في كل مواضع حضورها .

إضافة لما تقدّم حول الفضاءات الحاملة للتقاطب الضدي الداخلي والخارجي نجد عيّنات أخرى مختلفة من التقاطبات الضدية الأخرى ولو على لسان أخ المعتوه الذي لم يختلف في لغته أو تأثيثه للفضاء على وصف أخيه إلا في بعض المنطقية التي شابتْ تعبيراته، لكونه غير معتوه فمثلا في تعبيره عن "الحركة خارج أسوار مقبرة النصارى هادئة، وأنا أضع أسفل إبطي الأيسر كومة ورق بريئة، وكلمات من نار وجنون"[3]، فجاء الخارج رغم هدوئه لكنه يمثّلمكان وجود الآخر الذي يجب الاختفاء عنه في داخل المقبرة للاختلاء بالوصية فمثّل الداخل الأمان مرة أخرى والخلوة للتأمل. كما يبرز فضاء الأسفل بما يحمل من قيم سلبية وهنا حمل عبء الوصية وزاد من سلبيّته ارتباطه بفضاء اليسار وما يحمل من شؤم وسوداوية في الموروث الثقافي والشعبي، وكل هذه الفضاءات ارتبطت بالوصية وما حملت من أحداث مأساوية للشخصية كما عبّرت عن جانب مظلم في مسار حياة المكان والعباد، فرؤية المعتوه عبر وصيته تعد خاصة وكاشفة عما لا يستطيع غيره قوله وهو ما زاد من تأثيرها في المتلقي.

---

[1]– الرواية، ص 102.

[2]– الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م، ص 39.

[3]– الرواية، ص 138.

ب– **الزمن وتفتّت الترتيب:**

يظهر الزمن في الرواية بتشكيلات مختلفة على مستوى الترتيب خصوصا ما تعلّق بحالات الاسترجاع، حيث يُعتبر الاسترجاع "ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذْ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظّفه في الحاضر السردي"[1]، ونجده في هذه الرواية الأكثر حضورا وطغيانا المفارقات السردية حيث غطى الماضي على الشخصية خصوصا ما تعلّق بالطفولة وما تحمل، فالعودة للطفولة ومحاولة الإمساك بوعيها، تخلق حالة انفصام حاد في الذات الكاتبة أو التي تروي وهي تستعيد ما فات[2]، وهو ما يبرز بقوّة في الرواية فالطفولة وما ترسّب فيها من مآسي تركت آثارا قاسية على الشخصية وهي ما شكّلت ملامحها الانفصامية في الكبر "طفلا كنتُ أفكّر في حماية أبي وأمي، وكبر معي الأمر إلى أن صرت معقّدا بحمايتهما من خطر أتوهّمه، في النهاية لم أتمكّن من حماية أحد لا حتى..."[3]، فالطفولة أهم ما انعكس على حاضر الشخصية، فالإنسان يصاب بهزال نفسي انطلاقا من طفولته المذّللة حيث تنعكس سلبا عليه في الكبر[4]، وهو ما عانت منه شخصية **إدريس** وانفصلت عن واقعها، بهذا عمل الاسترجاع على الكشف عن المسبّبات والدوافع لفعل الشخصية في حاضرها المرضي، وقد استمر حضور الطفولة في الاسترجاع عبر الكثير من العينات النصية بيّنت تعلّقه بطفولته، كقوله: "أتذكّر جلوسنا على حافة الوادي في السّادسة من العمر..."[5]، بهذا يظهر أن كل الأحداث تبدأ من هذا الماضي والإرث الثقيل خصوصا ما تعلّق بصداقته مع السعدي و فطيمة وكيف تنقلب عليه الأمور ويخسر فطيمة وعقله دفعة واحدة، فيصاب باضطرابات حادة وبحزن شديد، وتعد عاطفة الحزن من أكثر العواطف إيذاء

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .ص 192

[2]– ينظر، سعيد بنكَراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.، ص 140.

[3]– الرواية، ص، 28.

[4]– ينظر، سيجموند فرويد، وليم شتيكل، الكبت، ترجمة، علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة/مصر، دط، دت، ص، 15.

[5]– الرواية، ص، 26.

للجسم وهو ما يجعل الإنسان يصاب بالسوداوية مما يعرّضه للهوس والجنون[1]، وهو ما حدث بالتحديد لإدريس حيث فقد عقله واتصاله بالعالم الخارجي لحزنه الدفين المنبعث من ثقوب الماضي و الاسترجاعات، بهذا مثّل الاسترجاع في عموم الرواية ظاهرة المفارقة، والمحرّك لكل الأحداث فكل الرواية استرجاعات. لكن هذا لم يمنع ظهور الاستباقات، والاستباق في ماهيته يقضي الإشارة أو إيراد، أحداث في السرد قبل حدوثها في القصة"[2]، وهي في الرواية قليلة

مقارنة بالشكل الأول للمفارقة، ولكن رغم ذلك نجدها صوّرت مشاهد افتراضية وتوقّعيّة مهمة أثرت في مسار الأحداث، ومنها مثلا قوله حول مرآته الضائعة: "ترى ما الذي كان سيحصل لو أني عثرت عليها؟أجبت سريعا أنني كنت سأكسرها أيضا [3]"، وقد جاءت المرآة كإحدى أهم الكيانات تأثيرا على مسار الأحداث وفي نفسية الشخصية لما تخلقه من ازدواجية للصورة، وفي هذه العيّنة الاستباقية نجده يفترض الحدث ويتساءل ويجيب، مستخدما الاستباق باعتباره يدفع إلى الترقّب ويخلق آفاقا توقّعيّة كثيرة، فهو "مفارقة زمنية سردية تتّجه للأمام[4] "، ولو أنه في المثال كسَرَهُ بسرعة بإجابته عما سيحدث في المستقبل لو وجد مرآته مرة أخرى .

ونجد هذه الاستباقات في مواطن أخرى لكنها قليلة عبّر في معظمها عن توقّعاه أو آماله المستقبلية كما في رغبته حول كتابة وصيّة وأن الجميع سيقرأها وفي ذلك قال:" سيقرأ النّاس كتابي..."[5]، فهو يؤسس لحدث مستقبلي لم يحدث بعد، "إنما جاء به كفواتح لما سيتم في المستقبل، فيخلق نوع من المسارات الافتراضية أمام المتلقي تقوم على البرهنة عما قد يتلقاه حول الوصية، بهذا تقوم هذه الاستباقات –الفواتح– بالتمهيد للقصة، فلا يُفهم معناها إلا

---

[1]– ينظر، كلود كيتيل، تاريخ الجنون، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة، سارة رجائي يوسف/كريستينا سمير فكري، مراجعة، داليا محمد السيد الطوخي، الناشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (مدونة المؤسسة على الموقع www.hinndawi.org)مصر، ط1، 2015م، ص، 50.

[2]– ينظر، سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، سلسلة علامات، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 .ص، 80.

[3] – الرواية، ص 126 .

[4]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

[5]– الرواية، ص 98.

في مرحلة لاحقة من السرد[1]، حيث "تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية"[2]، وهنا قدّمت إطار لما سيحدث حول الوصيّة كما بيّنت أن مُنطلقها هذه اللحظة وفكْرتها جاءت من مقبرة اليهود، وفي ذلك إشارة محمّلة بقيم رمزية حملتها مقبرة اليهود وما قد يرتبط بهم من وصايا وتاريخ وجذور وتمسّك بهوية دينية خاصة .

إضافة للاستباق والاسترجاع ظهرت تجليات زمنية كثيرة بعضها مشتّت وعلى غير هدى ولا مسارات واضحة عاكسة حالة المعتوه غير السويّة كقوله :"أردت أن أشعر بالزمن فلم أعثر عليه "[3]، فكثيرة هي المواقف التي فقد فيها المعتوه شعوره بالزمن ودخل في حالات مرضية حادة جعلته ينتقل إلى عوالم أخرى يغيب فيها عن واقعه كما عبّرعن ذلك بقوله:" أغيب في مدى من الفراغ"[4] ليُصبح في عالم هلامي غير مستقر، ويدخل هذا الاضطراب النفسي فيما يُعرف **باضطراب اختلال الأنية** وعبره يشكو الشخص من تغيّر كيفي في نشاطه العقلي والجسدي أو العالم المحيط به، فيبدو جسده مفتقدا للحياة أو معزولا أو غريبا، وتبدو له الحياة كمسرح يتناول عليه النـــاس تمثيـل الأدوار، وفي بعض الأحيان يشعر الشخص كأنه يشاهد نفسه من على بعْد أو كأنّه ميت، وتكون هذه الظاهرة غالبا في إطار اضطراب اكتئابي واضطراب الرهاب واضطراب الوسواس القهري[5]، وهو ما عانت منه شخصية المعتوه/إدريس وتفاقم عندها المرض إلى أن وصلت إلى الانفصال التام عن واقعها ولم يعد بوسعها العودة .

ج- اللغة بين الحلم واليقظة :

عملت اللغة في رواية **وصية المعتوه** على تحميل الحدث بشحنات خاصة ساهمت في دفعه نحو هدفه في تصوير حالة الجنون وما قد يرافقها من اضطرابات في الحدث والتعبيرات

---

[1]–ينظر أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004 .ص 38–39.

[2]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 212.

[3]– الرواية، ص 125.

[4]– الرواية، ص 126.

[5]– ينظر، محمد حسن غانم، الاضطرابات النفسية والعقلية والسلوكية، الناشر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، ط1، 2006م، ص 244.

حوله، لهذا وضع الروائي دعائم لغوية خاصة ليُلبس نصه ثوبا يناسب حالات الهذيان وعدم الاستقرار، فجاء التجاوز على أشدّه قافزا على مختلف الأطر البلاغية مؤسسا لنظامه التصويري الفريد والمناسب للحظات الجنون. وعبر تتبّع مختلف التجلّيات اللغوية في هذه الرواية سنعثر على ملامح وأثر الجنون على جميع المستويات، فمثلا في مستوى المعجم نجد الروائي اختار معاجم محددة تتوافق وتوجه الرواية ومسارات الأحداث، فنجد: المعجم الصوفي (منجذبا، الرائي...)، والمعجم الفلسفي الوجودي (وجودي، سادي..)، ومعجم الموت (أقتله، يموت، مقبرة..)، ومعجم الجنون(معتوه، جنون، ...) ومعجم الطبيعة (العصافير، الشجر، الوادي، الضفة، طائر، التفاحة، حمامة، الأرض ...) ومعجم العواطف: (الحب، رعب، بكيت...) إضافة لمعاجم كثيرة أخرى كالتيه والضياع، والعلاقات الأسرية وغيرها، وعبر مختلف هذه المعاجم يظهر الأثر الواضح لتلاحمها مع الحدث، فالجنون المصاحب للشخصية جعلها تجنح للطبيعة وما وراءها، كما أثّر في دواخلها النفسية وجعلها عاطفيا منكسرة ومحطّمة ومرعوبة، مما دفعها لطرح فلسفي وجودي حول وضعها ومآلها، إلى أن وصلت على حافة الموت والفناء، وهنا يظهر دور مختلف المعاجم في رسم ملامح الحدث وتوجيه مسارات القراءة .

إضافة إلى المعجم نعثر على التركيب حيث تبرزت الجمل الفعلية المحرّك الأكثر حضورا في الرواية حيث نرصد أن أغلب الفقرات والجمل ذات طبيعة فعليه (أدرت، لا أعرف، أتذكّر، أعرته، أمشي، سافر...) وتعمل هذه الأفعال على دفع الحدث نحو الحركة والاضطراب وهو ما ساعد على تقريبه من الواقعية وأعطاه القدرة على تمرير حالات الجنون والاضطراب التي عانت منها الشخصية. إضافة إلى هذا الشكل من التراكيب يمكننا العثور على الجمل الاسمية لكن بنسب أقل وجاءت خصوصا في حالات التأمل والوصف البعيد عن الحركة (النفاذ إلى هنا، السماء تضيء، البطولة الانجليزية، شعري يحتاج، ..) لكن رغم حضورها في عدد من الفقرات إلا أن السيطرة الفعلية بقيت موجّهة للحدث ودافعة له نحو التأزّم مما يتوافق ومسارات السرد.

كما نرصد في هذه الرواية ما تعلّق بالجانب اللغوي التصويري حيث عمد الروائي على تحميل نصه بالتجاوز ليدعم توجه الحدث، لكن جاء التجاوز من نوع خاص، فعلى المستوى البلاغي التقليدي قدّم مجازات وتشبيهات واستعارات بسيطة لكنها تُخفي حالات

التوتر التي عانت منها الشخصية، كقوله:" النفاذ إلى هنا مثل الولادة..."[1] إنه تشبيه بسيط لكنه مركّز ويحمـل أبعـادا شعرية اية في الإغراق والتجاوز، وتستمر عباراته بهذا الشكل الموحي حاملة معها تجاوزا على المستوى التداولي في النص (في حالة العري الروحي، مشروع أذيّة، بعض الذكورة تلمع في وجه المرآة...) حيث تخلق في مجملها فجوة تحفّز المتلقي نحو الإبحار بالنص إلى مسـتـويات أخرى تصل إلى الشعـريـــة وما تحمل من جـــنون اللغة، وهنا يلتقي الجنون بالجنون ليقدّما عبارات مترعة بالاختلاف والشعرية (حولي كل معاني الغياب، ومهرجان من العدم يضعني في مداه... لا جسد هنا يقبع تحت غربال أمي) إنها عبارات شعرية بامتياز وكأننا أمام نص شعري مدمج في حركية السرد، فاللحظات التأمليّة للمعتوه دفعته لاختراق اللغة وتمرير مستويات عميقة منها كي تستوعب تجربته المحلّقة، فاللغة السردية بمستوياتها السطحية لا يمكنها احتواؤه لهذا نجده في كل المواقف التي ينفصل فيها عن واقعه يعبّر بهذا المستوى اللغوي التجاوزي.

كما نشير في هذا المستوى إلى توظيف الرمز باعتباره نظاما تصويريا متميّزا وأكثر قدرة على تمرير حمولات معرفية كثيرة بأقل العبارات، كما تمنحه قدرته على توسيع دائرة التأويل مما يجعله أكثر إنتاجية في النص ومفتاحا للتعدد القرائي، ومن أهم الرموز في هذه الرواية نجد المقابر الثلاثة التـي تعـد رمـزا دينيـا وتاريخيا في الوقت ذاته، فتشير إلى جذور الفضاء وتداخل الأديان وحضور الإنسان على اختلاف مرجعيّته واحتفائه بالمكان، كما يظهر السجن وهو رمز الاستبداد والظلم والقهر وقمع الحرية، أما الوادي وما قد يحمل من خير في الماء إلا أنه مثّل هنا رمزا سلبيا لما ارتبط بالموت(حكاية الجد مع اليقطينة) كما تعالق مع التطوّر الحضاري وما حمله من نقمة المواد السامة و التلوّث والروائح الكريهة التي حملها وأضرّت بالمحيط والسكان، بهذا يظهر أن حضور بعض الفضاءات في هذه الرواية لم يكن لذاتها بل حملت معها قيما رمزية أضافت للنص أبعادا أخرى في التلقي .

إضافة لما تقدّم يمكننا تتبّع الكثير من المقوّمات السردية الأخرى التي تأثّرت في مساراتها وانكسرت بفعل الجنون، كالشخصيات مثلا واضطراب الهوية والراوي وانفصام

[1]– الرواية، ص 24.

الرؤية وغيرها من التشكيلات البنائية للرواية، حيث أثّر الجنون عليها وطبعها بطابعه المتميّز.

لهذا نخلص في الأخير أن تيمة الجنون عملت باعتبارها قيمه مهيمنة على هذه الرواية على توجيه البنيات السردية، ورسم ملامحها بما يتوافق والجنون، وكل هذه العملية التفاعلية ساهمت بدورها في تقديم جمالية مختلفة للنص وطبعت التلقي بطابع مختلف.

4 – الفهم والتفسير:

إذا كان إسماعيل يبرير هو المرسل فإن القارئ هو المرسل إليه و القارئ هنا متعدد، ليس على مستوى واحد ثم إنّ المؤلف صاحب رسالة لا يمكن أن يصرح بها كلها في عمل إبداعي إلاّ إذا لجأ إلى الإضمار وتكثيف المعنى وتنويع القالب الذي يرسل فيه رسالته و على القارئ أن يفهم فحوى هذه الرسالة المقصودة، **على أن الإضمار هنا يتجاوز قصد المؤلف في كثير من الأحايين فينتج عن النسيج اللغوي رسائل مضمرة قد لا تخطر في والمواد بال المؤلف تتكفل التأويلية جانبا من الكشف عن لثامه، و للمفسر اليد الطولى في شرحه و إقناع المخاطب بفحواه...**

يقول جميل حمداوي : « وبناء على ما سبق، تتعامل التداولية مع النص الأدبي باعتباره خطابا وملفوظا لغويا ذا كلية عضوية سواء أكان ذلك الخطاب شفويا أم كتابيا، حيث نربط ملفوظاته بالوظيفة، والسياق المقامي، والأداء الإنجازي، وندرس مكوناته التلفظية السياقية، وروابطه الحجاجية المنطقية وغير المنطقية، ونربطه أيضا **بالحوارية، والمقصدية، والإحالة، والتفاعل، والتخاطب التداولي... »**[1]

ويقول أيضا : « وتذهب النظرية التخاطبية إلى أن النص الأدبي تخاطب وتداول يجمع بين أطراف ثلاثة وهي المرسل المتكلم الذي قد يكون كاتبا أو مؤلفا أو ساردا أو شخصية، والمرسل إليه الذي قد يكون شخصا مخاطبا، كأن يكون قارئا أو متلقيا أو شخصية مقابلة

[1] جميل حمداوي ،المقاربة النقدية في الأدب و النقد (مقال) 6 كانون الثاني (يناير) 2012.

للشخصية المتكلمة. وهناك العنصر الثالث الذي يتمثل في الخطاب التداولي أو الرسالة المرسلة. وبهذا تكون هذه النظرية قد مهدت لميلاد القارىء أو المتلقي أو المتقبل. وتكون من جهة أخرى، قد أعطت نقطة انطلاق للنظريات التي تعنى بالقارىء المستقبل، كجمالية التلقي ليوسوآيزر، وغيرها من النظريات.

وهكذا، فالنظرية التخاطبية تستوجب وجود ثلاثة أطراف المرسل (الباث–المتكلم– المتلفظ – المتحدث المبدع)، والرسالة النص–الأدب–الخطاب– التلفظ...)، والمتلقي(القارىء– المرسل إليه – المستقبل – المتلفظ إليه). ومن ثم فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما سواء أكانت ذهنية أم وجدانية ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد:" لقد اعتنت نظرية التخاطب على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لا تتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا و القارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب، العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارىء أثناء القراءة، فيتجنب به الوقوع في الخطا. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية . أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له و بالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه **الوظيفة الأدبية** محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد ما يكون.» [1]

وإذا كانت الملفوظات التخاطبية العادية لا تثير مشاكل على مستوى التداول والتواصل والتخاطب، فإن النص الأدبي باعتباره ظاهرة تخاطبية بين المتكلم والمخاطب يثير عدة

[1] المرجع السابق.

صعوبات ؛ **بسبب الغموض، والانزياح، والتضمين، والتلميح، والترميز، والأسطورة.** لذا، فعلى المتلقي أن يبذل مجهودا لفك الخطاب الأدبي عن طريق **عملية التأويل،** وفكّ الرموز.
وفي هذا النطاق، يقول حسين الواد مرة أخرى: « والمهم في نظرية التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها إلى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها. ولأن التخاطب في الأدب غامض، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له، توقع الباث (أي الأديب) من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وانتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، عمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى **امتحانه،** فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية **بموجب ما ركب فيه** من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات العديدة، ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه... »

يقول محمد مفتاح : «.. كل النصوص هي جزء من الحوار الصريح أو الضمني، و هي ليست إلا أشكالا من التعاون و من ثمة تجب دراستها في إطار نظرية العمل الجماعي ».[1]

ويعني كل هذا أن الناقد التداولي يمكن أن يتعامل مع النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي باعتباره بنية تخاطبية وتبادلية بين طرفين، وذلك ضمن سياق عام، أو سياق موقفي، أو سياق نصي، مع تحديد نوع التخاطب والتبادل التداولي.[2]

1- عتبة العناوين:

العنوان يعكس كثيرا مما تضمنه النص، و لنا أن نتبأ بفحوى النص من عنوانه، لكن في (وصية المعتوه) يصدمك التناقض، إن في العنوان الأصلي أو العنوان الفرعي (كتاب الموتى ضد الأحياء) . فمعلوم أن المعتوه لا يمكن أن يكتب وصية بل لا يمكن له أن يكتب جملة مفيدة و حتى إن كتبها لا يمكن له أن يكتب جملا مترابطة تؤدي معنى مفهوما «المجانين لا يكتبون ما كتبه هو، و العقلاء يحتاجون كثيرا من الحكمة لفهمه» [3]
و كذا عبارة (كتاب الموتى ضد الأحياء) فحمولتها الدلالية أن الموتى اجتمعوا على كتابة كتاب ضد الأحياء، لكن ماذا عنى به كتفسيرا للعنوان الأصلي ؟

[1] د محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، المغرب، ط 3، 2006، ص 30.
[2] جميل حمداوي، المقال السابق.
[3] – إسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 133.

بادئ ذي بدء لكي ننطلق في تحليل جملة ما و شرح حمولتها الدلالية ننوه بالخطة التي وضعتها كاترين كيربرات أوريكيوني في مقدمة كتابها، لتحليل الجمل حيث سلكت في تحليل المحتوى الكشف عن :

أ–الـركيــزة اللغوية للمحتوى:

ب–وضعه سواء كان افتراضا أو تضمينا

ت–و أخيرا تكونه، أي الآليات التي ترسي أسس استخراجه[1]و تجملها أوريكيوني في أربع كفاءات للمتكلمين :

1– **الكفاءة اللسانية** : تعني هذه الكفاءة بالعناصر الدالة النصية و السياقية الحالية النصية؛ حيث تطعم فيها المحتويات البينة بالمحتويات المضمرة، بحيث يستلزم التعرف على الثانية أن يصار إلى تحديد الأولى ...

لا تكون هذه الكفاءة متجانسة حتى لدى الجماعة اللسانية الواحدة فمثلا اللغة العربية ليست سوى نموذج مجرد يدمج عددا لا يحصى و لا يعد من البدائل اللغوية المحلية و اللغوية الاجتماعية و اللغوية المحكية ...

2– الكفاءة الموسوعية : تمثل الكفاءة الموسوعية خزانا رحبا يضم معلومات خارجية تعبيرية أدائية تتناول السياق، أو باعتبارها مجموعة معارف و معتقدات و أعراف .. و هي إما عامة أو خاصة، أو متعلقة بالعالم حيث تتدخل في عملية الترميز بعض الصور التي يختلقها المتكلم عن نفسه و عن المحاور و ما نتج عنها و منها... أو كفاءة موسوعية حيادية تقويمية و هي كفاءة المتكلم الأيديولوجية... أما الأخيرة فهي ما يجمع عليه المتكلمون المتفاعلون الذين تتقاطع كفاءاتهم الموسوعية بدرجات متفاوتة من قوتها... وهذه الكفاءة تتنامى و تتغير مع الوضع حيث يكيف المتخاطبون أنفسهم و كفاءاتهم في كل مرة مع ما تفعله الكفاءة الأيديولوجية من الحد من الانصياع وراءها و توجيه دورة الخطاب في فلك معين...

3– **الكفاءة المنطقية** : يقول "لاكوف" : إن شئنا أم أبينا، يجري السواد الأعظم من التدليلات المنطقية المنجزة حول العالم في إطار اللغة الطبيعية .

[1]– كاترين كيربرات أوريكيوني، المضمر، ت، ريتا خاطر، بيروت،ط1، 2008، ص 21.

و بموازات ذلك، تستخدم غالبية استعمالات الكلام الطبيعي تدليلا منطقيا ما . فضلا عن أنها تسمح بإنجاز عدد معين من العمليات المتنوعة التي أوزعها بشكل اعتباطي نوعا ما على ثلاث فئات هي :

أ– العمليات التي تحاكي عمليات المنطق الصوري...

ب – عمليات المنطق الطبيعي...

ج – استدلالات تطبيقية عملية...

4– **الكفاءة البلاغية التداولية التواصلية** :تتعدد الصفات(بلاغية أم تداولية تواصلية) أم (بلاغية تداولية تواصلية) أم (تداولية تواصلية بلاغية و السؤال واحد : ما هي الصفة الأنسب التي يجب أن نطلقها على هذه الكفاءة التي تشكل مجموعة المعارف التي يملكها المتكلم المتفاعل بشأن طريقة عمل هذه المبادئ ... و نسميها تبعا للظروف قواعد أو مبادئ تحادثية بحسب غريس و (قوانين الخطاب) بحسب ديكرو و مسلمات التحادث بحسب غوردون و لاكوف و أخيرا (مسلمات التواصل السوي بحسب ريفزين أما في كتابنا الذي يحمل عنوان فعل القول فننسب إليها بكل بساطة صفة (البلاغية) .[1]

و عليه : جملة (وصية المعتوه) تقتضي: أن هناك وصية لمعتوه معروف فهو معرف بال العهدية و الوصية ما يوصى به و المعتوه ناقص العقل من غير جنون، ليس في وضع عقلي سليم، غير مؤهل عقليا كما جاء في المعجم[2] . و في اللسان : المعتوه المدهوش من غير مس جنون[3]، هذا هو المحتوى المقرر و عموما لا يستقيم... إلا إن طلبنا له معنا مضمرا فنقول : هذه وصية الشخص الذي كان يظنه الناس معتوها.

الركيزة اللغوية : عدم التطابق في الجملة الأولى

وضعه : هو مضمن

تكونه :

[1] المرجع السابق ص، 283 – 290

[2] معتوه، www.almaany.com/ar/dict/ar–ar .

[3] – جمال الدين، ابن منظور، لسان العرب،دار المعارف.

أولا : السياق العام للرواية و هو سياق نصي نستند إليه في تفسير المعنى المراد: « ترك سليم وصية، لهذا سأفعل الأمر ذاته، ينبغي أن تكون لي وصية، قبل أن أفكر في وصية سليم بن يمينة، علي أن أفكر في وصيتي، لمن أتركها ؟ أكتبها لفطيمة الوحيدة التي بقيت منا نحن الثلاثة، فتكون خير حافظ لذكراي، أم أكتبها لوالدي و شقيقي فيتعذبون بذكرى ابنهما المعتوه ؟ هجم علي هاجس الوصية دون سابق إنذار، فجأة وجدتني محكوما بوصية بلا وجهة، فكرت أن أجعلها وصية مفتوحة للجميع، يمكن أن يقرأها الذين أحبوني و لم يكرهوني بعد كأمي و أبي و شقيقي و فطيمة، و الذين أحبوني ثم كرهوني .. كخالتي التاقية و عمتي كلثوم و ابنتها صليحة، و الذين كرهوني منذ البداية كفريد شقيق فطيمة، ووالده الحاج بورقيبة، و صالح بطاطا و يمكن أن يقرأها الذي أحبني، و توقف عن حبي دون أن يكرهني .. لا يمكن أبدا أن يقرأها السعدي . يقول الرائي : جدك لم يكتب لك وصية لا لغيرك، أخذك صغيرا إلى المقبرة حيث حفر له قبرا، و طلب منك أن عن حبي و تتذكره إذا نسيه والدك، و لم تعد أنت إلى القبر و لا عدت تذكر أين هو، فالموتى لا يفتأون يتزايدون، و مقبرة المسلمين هي الوحيدة التي تضيق بموتاها، أنت كنت من أنصار مقبرة اليهود أو النصارى، لما فيهما من فسحة، رغم ذلك إلا أن كتابة وصية تبدو أكثر من غريبة، ربما لو أنك قررت أن تقول حكايتك لكان الأمر مفهوما، أما الوصية فهي للكبار أو لمن يملك ثروة أو أبناء، أنت بالكاد كان لديك ظل لهذا فأمر الوصية يرسم جنونك و يجعل الجميع يتأكدون أنك كنت معتوها، اجعلها حكاية فتمر بهدوء هكذا ستكون لي وصية ..»[1]

ثانيا: السياق العرفي المنتشر في بيئة مثل الجلفة و غيرها من أن بعض الدراويش أهل حكمة و أصحاب سر فلا غرو أن تحيل عبارة وصية المعتوه في ذهنية القوم إلى هذا النوع من الدراويش الحكماء « و لا تدعوني ... درويشا ... » [2]

ثالثا: التناص الحاصل في عبارة (وصية المعتوه) مع المثل المشهور (خذو الحكمة من أفواه المجانين) أو مع التراث في مع عنوان عقلاء المجانين لابن الجوزي مثلا، أو مع بعض العناوين لكتاب مشهورين مثل (المجنون) لجبران خليل جبران أو حتى التناص مع المحتوى

[1] اسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 97-98.

[2] المرجع السابق، ص، 18.

العام في جنون (هملت) لشيكسبير . ففي كل ما سبق هناك سبب لاعتزال شخص ما يحمل أفكارا و يخشى على نفسه و أفكاره من الاختلاط بالناس لذا فضل الانزواء عنهم متظاهرا بالجنون .

يقول الكاتب على لسان الراوي : « لقد كان إدريس عاشقا حقيقيا لحينا لكنه لم يملك أدوات المواصلة بين مقابره الثلاث و واديه، على نحو ما لم يكن آليا، و مرتبا و رتيبا ومستسلما، **لم يكن مثلهم أقرب إلى الموت منهم إلى الحياة، لأجل هذا فقد حالته الطبيعية و حالته التي كان يأمل فيها و انخرط في حالة لا تفسير لها سوى الجنون،** و لن أصدق أن الذي حصل لإدريس كان فقدان عقل، المجانين لا يكتبون ما كتبه هو، و العقلاء يحتاجون إلى كثير من الحكمة لفهمه » .[1]

رابعا :الاستلهام من **الأسطورة** مثل أسطورة عبد الرحمن المجذوب و ما خلفه من ثنائيات وحكم . يقول "عبد الرحمن رباحي" : « و هكذا كادت سيرة عبد الرحمن المجذوب أن تكون أسطورة سائرة في كل بلاد المغرب . محتلة جانبا عظيما من الخيال الجماعي لشعوب المنطقة »[2] . و قد ورد في الرواية ذكر **للقداسة** و الولاية و الكرامات « بدأت أشعر أني رجل مقدس، تمنيت أن أرى وجهي الآن في نشوتي هذه .. و إذعانا مني للقداسة التي لبستها أو لبستني ..»[3]

إذا عرف هذا سهل علينا معرفة التفسير للعنوان الفرعي (كتاب الموتى ضد الأحياء)، **فالمحتوى المقرر** أن هناك كتاب كتبه موتى معروفين فهم معرفين بال العهدية و قد تعني كل الموتى و تكون (ال) هنا للاستغراق ضد أحياء معينين كذلك و قد تعني كل الأحياء لكن سياق الرواية اللغوي يحيل على الأول فهناك موتى مقصودين إن موت حقيقي أو موت معنوي.

أما المحتوى الثاني : هناك **صراع بين الموتى و الأحياء**، تحيل عليه لفظة **ضد** .

وضعه : هو افتراض مسبق ؛ استلزمه التركيب اللغوي للجملة كتاب الموتى ضد الأحياء .

[1] المرجع نفسه، ص، 133.

[2] عبد الرحمن رباحي، قال المجذوب، منشورات الجزائر، الجزائر، ط 3، 2011، ص 12.

[3] وصية المعتوه، 105.

أما المضمن : بما أن الموت هنا موت معنوي، يحيل عليه السياق العام للرواية في إشارة واضحة لإدريس صاحب الوصية الذي كان يعتبر بمنظور القوم ميتا ليس حيا فهو لا يحيا مثل ما يحيا أهل حييّه و لا مثل ما يحيا عموم الناس فقد استقال من دوره في الحياة مبكرا، و جلس بالهامش ينظر للحياة ويحللها بغير العين التي ينظرون . و إذ خالف عرف القوم وضرب بسننهم عرض الحائط فمن الطبيعي أن يحدث الصراع، و بما أنه وحده و لا يجد من يفهمه فمن الطبيعي أن يأتي اليوم الذي يرحل فيه، لذا كتب وصيته و **أغلب ظنه** أن يقرأها أخاه ليعرف الحقيقة المرة التي يحياها مجتمع يظن نفسه حيا بينما هو لا يعدو أن يكون شبيه الموتى في المقابر أو سجين مثله مثل من هو داخل السجن في ذلك الحي المعزول . « هذا كتابي، و قد ضمنته ما رأيت و ما سترون، أنا رجل من حي ديار الشمس، أملك قبرا في الجبانة الخضراء، يفترض فيه أنه لجدي، لكنه عصي على الموت لهذا فسيكون لي، أملك حكايات في مقبرتي النصارى و اليهود، سأكتب الوصية دون توجيه أي أمر، فقط حاولوا العثور عليها و تنفيذها، أتمنى على الذي قرأ الوصية أولا أن يتحمل مشقة تنفيذها، لا تتعجب كثيرا مما ورد فيها، و لا تدعوني بعد هذا الكتاب معتوها أو درويشا أو مجذوبا، ادعوني فقط باسمي و سأرضى، ألم يكن لي اسم ؟ »[1]

إذا "تيمة الموت" تسيطر على النص كله، بكل ما فيها وما يسبقها و ما يليها، فالموت الحقيقي و الموت المعنوي، و الغياب في الحضور، و الرحيل في البقاء، و الضعف والاستسلام والهوان، و توقع الأسوء في كل لحظة، و الأوهام السوداء تسيطر على الفكر... صراع غير متكافئ البتة.

1 – الفهم والتفسير في صاحب الوصية يموت أخيرا :

أ– عبارة العنوان : صاحب الوصية يموت أخيرا:

الجو جو موت و مراسيم دفن و عزاء، و خبر يغير حياة الراوي ليكتشف عالما جديدا وينظر إلى الحياة من زاوية أخرى، لكن لماذا يعنون ب (صاحب الوصية يموت أخيرا) إنه يفاجئ القارئ و يصدمه بعدما أن صدمه بعنوان الرواية ككل (وصية المعتوه)، ماذا يقصد بالوصية ؟ هل هي الوصية المقصودة في عنوان الرواية أم وصية ثانية ؟ تلك تقنية معهودة

[1] وصية المعتوه، ص، 18.

في الكتابة الإبداعية يستشرف بها الروائي الأحداث ... لكن هنا نظنها استشرافا بينما هو إخبار على الحقيقة؛ فالميت جد الراوي و له وصية فعلا و إن لم تنفذ، وقد عمر حتى ظنوا ألا يموت « فقد عمر بعد أن حفر قبره عقدين من الزمن ».[1]

– **أما المحتـــويات**، فالأول : أن صاحب الوصية عمر طويلا، و هذا افتراض مسبق. و الثاني : أن أهل الجد كانوا متذمرين من طول حياته، و هذا تضمين يعضده .
– الركيزة اللغوية : في تركيب الجملة إذ الخبر جملة في (يموت أخيرا) و المفعول المطلق (أخيرا) يدلان على الحدث المستطيل ؛ فتوقع الموت مع عدم وقوعه في كل مرة كأنه موت طويل ليتنفس المتوقع الصعداء (أخيرا) بعد ما يقع .

أما وضعه : فهو تضمين

و تكونه : **أولا** : السياق اللغوي للنص «.. ثم إنها تودع خدمته المضنية و طلباته المتعددة ...»[2]، « .. نطق الشيخ الماحي موجها الكلام لأبي يا لخضر هاه ها وراه قبر بويك ؟ .. يا الطـالب كـان القبر هنا ...حفر إذن القبر و أغلقه كأن بداخله ميتا و أحضر أخي الذي

كان طفلا وأبي الذي كان كهلا وعرفا مكان القبر، وأنتظر أن يموت في الأشهر الموالية، لكن رغبته بدأت تخفت و أقبل على مقبرة النصارى بشغف أكبر من قبل و هكذا .. نسي هو أن يموت، و نسي أبي أمر القبر، و نسي الجميع أخي »[3]

ثانيا : سنة الحياة وتوقع الموت للشخص الكبير الذي طال بقاؤه و كثرت طلباته و ظهر عجزه...

من هذا الفصـل نختـار عبارات تنم عما بعدها و تغمز للسر وراء قصد الكاتب، يقول : «... كنت أستعيد غربتي في حيي، لقد انفصلت عنه و أنا في الرابعة عشر، فشلت في الدراسة فشلا متكررا و مقصودا، لم يكن بوسع أبي معه أن يضمن لي أكثر من توجيه إلى حرفة تعيلني يوما ما، لم يكن الفشل أمرا خطيرا في حينا، أغلب الرفاق **تتوقف أحلامهم**

[1] وصية المعتوه، ص14.
[2] – نفسه، ص 12.
[3] – وصية المعتوه، ص، 13–14.

الدراسية **باكرا**، مع أننا نحلم مثل الجميع أن نصبح أطباء و طيارين و مهندسين .. كل الذين حلموا معي بذلك توقفوا عن الحلم سريعا وكرسوا حياتهم للظهور ككبار، كان **المخطط** يفترض العمل و السعي للزواج في أقرب الفرص ..» [1]

المحتوى الأول لهذه العبارات : أن هناك "**مخططا ما من جهة ما تكرس به الفشل لساكنة الحي لتبقيهم في مستو معيشي معين فلا يطمحون لأزيد من ذلك** ..."و يدخل ضمن نمط المعلومة التي يقدمها بغية تشكيل طبقة الافتراضات المستعملة للتسمية أي إن استعمال أي مصطلح يستلزم ملاءمته المرجعية و هو هنا عبارة المخطط

1- **الركيزة اللغوية** : **العطف** في لفظة "مقصودا" على "متكررا" فالقصد هنا عرف من التكرر ومن السياق التالي : لم يكن بوسع أبي ...

وكذا لفظة "المخطط" التي تنم على أن هذا الأمر متعارف عليه مسلم به.

2- **وضعه** : هو افتــراض مسبــق

3- تكونه :

أولا السياق اللغوي للعبارة و هذا واضح «... لم يكن بوسع أبي معه معه أن يضمن لي أكثر من توجيه إلى حرفة تعيلني يوما ما، **لم يكن الفشل أمرا خطيرا في حينا**، أغلب الرفاق **تتوقف أحلامهم** الدراسية **باكرا** ...».

ثانيا : السياق العام للرواية ؛ فهو لا يخرج عن هذا الفلك، بل يكاد أن يكون هو أساسها

المحتوى الثاني : أن هناك في الحي من يرفض هذا الواقع و يأبى الانصياع وراءه حتى وكلفه ذلك عقله ... و هو يدخل ضمن نمط ترسيخ المضمن غير المباشر

1 – **الركيزة اللغوية : لم يكن الفشل أمرا خطيرا في حينا** ... المفهوم أن الفشل أمر خطير في حياة الإنسان خصوصا إذا ماتت معه كل إرادة لكسره و استسلم بكليته له على الأقل هذا مفهوم الراوي الذي تكرسه فقرات الرواية تاليا حيث بطل الرواية هو المثال الحي على هذا الرفض.

[1] – نفسه، ص، 8.

لفظة "**أغلب**" تدل على العموم و لا تدل على الكل و المعنى هناك من لا يتوقف حلمه

2- وضعه :تضمين

3- تكونه :**أولا** : الحالة الاجتماعية التي تنم عن عدم الرضا بهذا الواقع أو على الأقل الإحساس الجارف بالنقص و الظلم و تدني مستوى الحياة في الحي :« **لم يكن الفشل أمرا خطيرا في حينا ...إلى ... و كرسوا حياتهم للظهور ككبار** ».

وكلمة **كان المخطط** ؛ يفترض أن هناك جهات تخطط و بما أن الأسلوب هنا يدل على عدم الرضا فالمفترض أن تكون هناك مقاومة من نوع ما لهذا المخطط بالضبط ما تكرسه الرواية في شخص المعتوه و إن كانت مقاومته هروب و ليست مواجهة .

ثانيا : الجانب السيكولوجي الذي يثبت أن النفس دائما تتطلع لما هو أفضل و أن الضغط الدائم المستمر يولد الانفجار مما ينتج عنه إما الخروج و الهرب من هذا الوسط أو الانهيار النفسي و الهروب من واقع الحياة و العيش في الوهم والخيال و الهلوسة أحيانا كثيرة...

إن الحياة داخل الحي تفرض تركيبة نفسية معينة : انهزامية، متخلفة، منقادة للعرف السائد حتى و إن كانت أعرافا لا أصل لها... و هذا لاعتبارات معينة فالحي محصور بين ثلاث مقابر و يتوسطه سجن كما يحاصره الواد الآسن من جهة فهذه العوامل الجغرافية من شأنها أن تؤثر سلبا على الحياة الاجتماعية و النفسية داخل الحي ... فمقبرة النصارى و اليهود والسجن تبقي على ذاكرة الاستعمار في أذهان ساكنة الحي و ما يتبعها من استخذاء، والوادي الآسن يرسخ الرسائل السلبية في النفسية الاجتماعية...

ب – الفهم والتفسير : بين المقابر الثلاث .. و بمحاذاة الوادي :

في العنوان : أي أحداث هذه الرواية تدور بين المقابر الثلاث : الجبانة الخضراء و هي مقبرة المسلمين التي مازالت تتمدد و تتسع ... و مقبرة النصارى التي رحل السكان الذين كانوا يدفنون فيها...ومقبرة اليهود كذلك... و بمحاذاة الوادي الذي لا تؤمن غوائله مع ريحة المنتنه أغلب الوقت...

فالمحتوى المتضمن : معاناة و تخلف و ألم

الركيزة اللغوية : أولا : الحذف بين عبارة (الثلاث) و (وبمحاذاة ...) فهذا الحذف هو سكوت المتألم ... هنا يعيش المعتوه الذي فقد كل شيء ...هنا بدأت حكاية الوجع، هنا يسكن الصراخ الصامت ... و (ال) التعريف في الوادي دلالة صارخة على الأثر السيئ المتجذر في نفوس ساكنة الحي من نتنه و خطورته .

و الدليل على ما سبق هو محتوى النص و سياقاته المختلفة التي تكرس شرح المأساة...

لذا نعتبره أسلوب تلميح يحمل من السخرية و السخط والنقد اللاذع للواقع المؤلم ...

تكونه : أسلوب التلميح اعتمادا على الكفاءة التداولية البلاغية التواصلية حيث أنه يراعي قوانين التخاطب المتعارف عليها فهو يراعي قاعدة الكم فالمساهمة هنا كانت مقتضبة كافية في الدلالة على المحتوى المذكور ... طبعا و لأنه خطاب أدبي يتجنب فيه المباشرة و الوضوح الكافي فعبارة بين المقابر الثلاث .. و بمحاذاة الوادي و ما سبقه في فصل صاحب الوصية يموت كافية في إعطاء الانطباع حول ما يريده بها. ثم إن الكفاءة الموسوعية خصوصا ما تعلق ذلك من جانب علم النفس الاجتماعي و تأثير المكان الجغرافي في تشكل الطباع الخلقية لأهلها مع الرمزية التاريخية للمنطقة و التقليد المتوارث عندهم...

ت – الفهم والتفسير: لماذا نقتل ؟

هذا العنوان الفرعي الأول من فصل بين المقابر الثلاث بمحاذاة الوادي حيث حوى بداية وصية المعتوه التي وجدها الراوي و هي بداية الصوت الثاني في الرواية و هي المعنية بالرواية أصلا ... ليبتدئها بهذا السؤال الصادم : لماذا نقتل ؟ حيث تنجر عنه عدة تساؤلات. من يقتل من ؟ و هل هناك جريمة قتل ؟ بل هل هناك قتل كثير لأن الفعل المضارع يدل على الاستمرار و التكرار، المتصفح لفقرات هذا العنوان يستنتج أن هناك حوارا داخليا و صورا مكررة في سرعة و تتالي تكاد تذهب بنظام السرد في الرواية الرائي والمرئي أنا أسمعه .. فسلاحي معه السمع، و هو يراني .. فسلاحه معي البصر، هو الرائي و أنا الرؤيا وقبلها يقول : كان الرائي الوحيد الذي عاش معي و عاش بعدي، فلم يره أحد غيري.[1]

[1] – وصية المعتوه، ص، 19–22.

و يتحدث عن مشهد سادي جدا منظر التفاحة تسقط ..و منظره هو و هو يهوي على الرجل بخنجره .. فيحاول محو الصورة المكرورة بالاستيقاظ لكن دورة العذاب تلك تجذبه بقوة.. يبدو أن درس الجاذبية في المدرسة و طريقة طرحه من طرف المعلم بعثت في نفسه اشمئزازا وأسقط اسم نيوتن على صديقه السعدي الذي كان يشكل عقبة كؤودا بينه و بين والأشياء التي يحبها، إن السعدي هو الهوس و العذاب الذي يصلاه إدريس صاحب الوصية .. لكن ما هي الحمولات الدلالية لهذه العبارة "**لماذا نقتل ؟**"

سنحاول الكشف عن بعضها

أولها : **أن هناك قاتلا و مقتولا** هذا محتوى مقرر

ثانيا : **أن هناك تعارف على القتل** مم يرجع بالذاكرة للعشرية السوداء و كيف كثر فيها الهرج .. يقتل المرء فيها لا يدري لم قتل..

الركيزة اللغوية : الفعل المضارع نقتل فهو دال الجمع، دال على التكرار على القصدية في فعل القتل ..

وضعه : افتراض مسبق

تكونه : السياق العام الذي كتبت فيه الرواية والروائي كسندات سير ذاتية أو (خطابات منقولة) بتعبير جيرار جينيت أملتها ضرورات انغراس المبدع في تربته الثقافية ومهد تكوينه ووعيه الشديد الخصوصية بأن يكون لنصه الهوية التي يريدها بأبعادها الثقافية والرمزية التي تسكن لاوعي المبدع ولا يمكن لأي مبدع مهما كان التنصل منها للخروج مما يسميه الناقد المغربي "**عثمان الميلود**" (التنافر بين الروائي و الأتوبيوغرافي) مما يجعل هذا اللون من الكتابة الروائية الشديد الارتباط بالمكان أقرب على ما يرى "**عبد الله إبراهيم**" (بأدب الاعتراف بالهوية) فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشتبك بها لأن أدبه يقوم بمهمة تمثيلها وبيان موقعه فيها فلا يطرح موضوع الهوية في السرد والاعتراف بها إلا على خلفية مركبة من الأسئلة الشخصية والجماعية وتبادل المواقع فيما بينهما فالكاتب منبثق من سياق ثقافي وتجد الإشكالات المثارة كافة في مجتمعه درجة من الحضور في مدونته السردية .

ثالثا : أنه تفسير لإرادة القتل في نفسية الراوي ؛ كأنه يبرر القتل على كره منه له فهو يتمنى تجنبه و يأبى عليه الواقع المرّ إلا منظر الدم و الشعور المقيت بالذنب المستمر..

وضعه : تضمين

تكونه : – السياق العام للرواية

– العرف العام المتداول من أن الرجل قد يقتل من أجل أنثى أحبها **و** الأنثى هنا **هي "فطيمة"**، لكن لم يشر في هذا الفصل إلى شيء من هذا إلا ما كان من قوله «.. لكنه ألقى نظرة مليئة بالرموز نحو بيت الحاج بورقيبة، نحو بيت فطيمة ..»!![1] و يقول : «.. ليت السعدي لم يعد، بل ليته مات على يد معتوه آخر و حفظ مكانته في قلبي **ليته ترك لي فرصة أن أعيد تجديد حياتي**، و ليتني قتلت شخصا آخر غيره »[2] أو « .. فطيمة ظلت تحبه حتى و هو يوزع أذيته ..»[3] بل كأنه يقدم له بحور مطول مع رائيه حول صباه ودراسته، مع سخريته المستمرة في كل ما يحكيه و يبقى السياق العام للرواية هو من يثير بعنف إلى هذه القضية ..

– السياق الاجتماعي العام في الرواية و الإحساس المقيت بالدونية و الظلم و الاحتقار المسلط من الكل و خاصة من أقرب الناس الممثل في السعدي.....

ث– و لكني لم أحب فطيمة يوما :

من العنوان الفرعي : فطيمة التي تخصي السباع ؛ اخترنا هذه الجملة (.. و لكني لم أحب فطيمة يوما .. (لكثرة الحمولة الدلالية فيها و قوتها و عمقها و مراوغتها .. و براءتها.. **المحتوى الأول** : و هو ما دلت عليه ظاهر العبارة، و ليس مقصودا ...

المحتوى الثاني : أنه يحب فطيمة حتى العشق و بسبب حبها يتعذب و يسخط على واقعه و على ضعفه ...

[1]– وصية المعتوه، ص، 32.

[2] – نفسه، ص، 26.

[3]– نفسه، ص، 26.

الركيزة اللغوية : صنف الدكتور تمام حسان المعنى إلى ثلاث أصناف إما عرفي **و** يتفرع إلى ثلاث – وظيفي – معجمي – دلالي، أو دلالي و فيه انفعالي – حسي، أو ذهني وفيه منطقي – استدعائي ...يقول عن المعنى الذهني : إذا كان الوصول إلى المعنى العرفي يتم بواسطة الاستقراء فإن الوصول إلى المعنى الذهني يتم بواسطة الاستنباط . ذلك أن المعنى العرفي موجود بالقوة في المعهود الفردي و في الذاكرة الجماعية ... أما المعنى الذهني فغير موجود لا بالقوة و لا بالفعل، و من ثم افتقر إلى نوع آخر من الاستدلال و هو الاستنباط الذي قد يصيب فيكشف عن معنى ذهني صائب يصيب فيظل المعنى في دائرة العدم [1] مفتقرا إلى استدلال أفضل . و قد يكون الاستدلال بواسطة الاستنتاج كما يكون بواسطة الاستدعاء و في كلتا الحالتين يكون المعنى بحاجة إلى نشاط ذهني .

و جملة القول أن المعنى الذهني في الاتصال اللغوي ليس نتيجة قياس منطقي صوري، وإنما **هو نتيجة علاقات ذهنية متنوعة تربط المدركات و المفاهيم معا بواسطة التداعي الذهني .** [2]

و عليه بواسطة التداعي الذهني نستدل على أن الظاهر من العبارة غير مراد و أن الرسائل القاسية في نظرات أمه هي من دفعته للإنكار كما أن لفظة أقصد تعد استدراكا على إنكاره .

وضعه : هو تضمين بامتياز

تكونه : **أولا:** السياق العام للرواية، و هذي بعض من فقراتها الدالة : «... و رغم إدراكنا أنا و السعدي أن التي بيننا فتاة، و سعي كل منا إلى الظهور بشكل أفضل أمامها، إلا أن الأمر ظل سرا بيننا، فلا أحد يعترف للآخر بأنه يريد إزاحته تماما، معركة صامتة، كنت أحب أن أرى فطيمة تجري فيتحرك شعرها الحريري و كلما هبت ريح استدرت سريعا نحوها لأرى كيف تعبث الريح بخصلاته، لم أن أعرف معنى فتاة، لهذا ظلت دهشتي قائمة كلما التقيت فطيمة [3]...» و يقول «... فطيمة بجسدها المبهر، الذي تعودت على الاحتفاء به

[1] و هذي مهمة التأويلية .

[2] تمام حسان، اجتهادات لغوية، علم الكتاب، القاهرة، ط1، 2007، ص، 166 و ما بعدها، و انظر مقالات في اللغة و الأدب له، عالم الكتب، القاهرة، ط1، ج 2، 2006، ضمن العنوان قضايا الحداثة في اللغة العربية، ص، 263.

[3] وصية المعتوه، ص، 38 – 39.

أكثر من أي جسد أنثوي آخر في العالم ...»[1] و يقول : «... عندما جاءتني ليلا منذ أسبوع أكدت لي أنها لم تنس حياتنا معا، قالت إن أخباري لم تكن مقطوعة عنها، كنت سعيدا لأنها تخبرني بهذا، و لكني أشعر بالخوف من عين قد ترصد وقوفها عند الباب، أدخلتها غرفتي خلسة و بتنا طوال نحكي سرا، ضحكنا كثيرا رغم الضيق الذي يلف مصيرنا، أخبرتني بالكثير من الحكايات الساذجة التي حولت حياتها من فرح إلى كابوس، لم تكن تستطيع أن تذكر اسم صالح زوجها، و لا والدها، اكتفت بالحديث عن كل منهما وبضمير الغائب بينما أستنتج أنا أيهما تقصد، شعرت أن ألمها اتسع و على أن أضيقه اقترحت عليها أن تبقى عندنا و يحاول والدي أن يسوي الأمر، في ليلتي تلك غفت فطيمة و لم أغف، تأملتها في نموها الباهر، تحولت من فتاة ندية إلى امرأة كاملة النضج، كان الفجر أقرب من كل الأمنيات، مررت بأنفي حولها عنقها و شممت رائحة الحياة التي لم أعرفها، و تصورتها فلو أخب .. أعدت قراءة جسدها كما كنت أفعل في الطفولة، كان منسقا ليكون لأمير، كانت معدة لتكون سعيدة .. فما الذي جرى ؟ كانت تلك القراءة أكثر متعة من أي كتاب، كان نصها ما يشتهي القلب والعقل ..

يقول الرائي : عندما غادرت فطيمة كنت تستعد للمغادرة خلفها، أردت أن تمسك يدها وتجريان بعيدا إلى حيث لا يمكن لعين أن تصل إليكما، بدا الطريق ورديا ناعما، و أنت تشد يدها و تتبادلان ابتسامات الفرح دون كلمة ... إلى .. شظايا جديدة ..»[2] و يقول : «.. كان قاسيا و هو يروي كيف ابتذل فطيمة، هل يمكن للسعدي أن يفعل أمرا مشابها مع فطيمة ؟ التهمني الشك و القهر، شعرت أني الرجل الأكثر ضعفا و الأكثر تضررا في العالم، كانت تلك اللحظة تقاطعا بين الفقدان و الانهيار، نهاية محتملة، لست أعلم كيف مررت من نقطة الموت تلك إلى نقطة القتل لاحقا، لم أكن أعرف أيهما الحقيقة و أيهما الكذب، فطيمة و السعدي عذابان متوازيان قد لا يلتقيان، لكنهما يصبان في قلبي .»[3]

كل هذه المقاطع و غيرها كثير مشتت عبر صفحات الرواية شاهدة بما لا مجال فيه للشك بصحة هذا التضمين الخطير، الذي تكمن خطورته في تشكل نفسية هذه الشخصية

[1] نفسه، ص، 54.

[2] وصية المعتوه، ص، 57-58.

[3] المرجع السابق، ص، 99.

المضطربة المعذبة، و من هذا المنطلق أعني الاضطراب و العذاب فإن حساسيته لا تتحمل تلك النظرات من والدته المتفائلة بينما يراها قاسية و مؤلمة لأنه يعلم استحالة الوصل لقوة تلك العقبات و أكبرها صديقه و عدوه في نفس الوقت السعدي .

لكن ما الدافع لإنكاره بهذه الصراحة ؛ إنها لعبة من الكاتب قبل أن تكون براءة و خجلا من الراوي ؛ لعبة الغميضة كما سماها بنيامين benjamin و مفادها : « (من الممتع أن يختبئ المرء، لكن إن لم يعثر عليه أحد، فهنا الكارثة). و تكمن متعة الشخص الذي يرمز في حجب نيته التواصلية التداولية الحقيقية، أن يراها تفتضح بعد حين، حسب رغبته بينما تكمن متعة الشخص الذي يفك الترميز في التوصل إلى حل هذا اللغز الذي تشكله الصياغة غير المباشرة . و يشعر كلاهما في نهاية المطاف بمتعة تواطؤ مماثلة لتلك التي تنتاب الشخص حين يلعب لعبة الأحاجي .»[1]

ح– **تفسير والفهم : التطهير**[2] :

لقد عنون الكاتب لهذا الفصل بالتطهير، و التطهير مصطلح استعمله أرسطو في وظيفة الشعر « أما أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا تنمي عاطفتا الشفقة و الخوف لكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال التطهير فعند مشاهدتنا لتراجيديا أوديب ملكا مثلا، ذلك الملك الذي انتهى إلى قتل أبيه و الزواج من أمه دون أن يعرف و حينما عرف فقأ عينيه وهام على وجهه، فإننا نشعر بالشفقة على البطل التراجيدي لأن الكوارث التي حلت به لا ويستحقها، كما أننا نشعر بالخوف لأن ما حدث للبطل قد يحدث لنا، و من خلال الشفقة الخوف تتطهر عواطفنا . فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة .. أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية و العاطفية و بالتالي فإن المشاهد يشعر بالراحة القوة .» [3]

ما الأكيد أن الكاتب لم يذهب إلى هذا المعنى باختياره هذا العنوان و هذا يدفعنا للتساؤل عن هذه العناوين الفرعية في الرواية هل هي جزء من الوصية أم هي من اقتراح

[1] كاترين كيربرات أو ريكيوني، المضمر، ص، 497–498.

[2] وصية المعتوه، ص 104.

[3] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، بيروت، ط 1، 2005، ص، 35.

الروائي؟ وبالتالي فإن سلطته على النص ما زالت مهيمنة، عندها هذا العنوان يحيلنا إلى التحليل النفسي عند فرويد و يفسر حقيقة الصراع الداخلي الذي يعيشه إدريس المعتوه ؛ « إن فرويد يجعل من الصراع أساس الشخصية فكل إنسان يعيش صراعا عميقا خفيا بين الأنا الأعلى واللاشعور و **من يضعف في مواجهة هذا الصراعي نحد في كل ألوان التقلقل و العصاب** .»[1] و بالتالي فلا سبيل إلى العلاج و الخروج من هذه الحالة إلا بالتطهير التي هي أساس التحليل النفسي في نظرية فرويد التحليلية يقول فرويد : « و المريضة نفسها قد أطلقت على هذا العلاج الجديد من نوعه اسم talking cure العلاج بالمحادثة وكانت تسميه أيضا مازحة : باسم chimney sweeping تنظيف المدخنة .

و سريعا ما لوحظ أن تنظيفا للنفس كهذا لم يقتصر على أن يبعد بصفة وقتية الاختلاط الذهني الذي كان يتجدد باستمرار، بل زالت الأعراض المرضية أيضا عندما أبرزت المريضة عواطفها و تذكرت المناسبة التي حدثت فيها هذه الأعراض لأول مرة .»[2]

و عودا على بدء يمكننا تحديد بعض المحتويات لهذه اللفظة التطهير :

المحتوى الأول : التطهير من إثم الجريمة

الركيزة اللغوية : الحذف في شبه الجملة من (إثم الجريمة) و دل على هذا الحذف

السياق السردي للرواية فبعد ارتكابه الجريمة القتل و هروبه و عذابه النفسي من أثر هذه الجريمة فمن الطبيعي أن يطلب التطهير لنفسه منها .

وضعه : افتراض مسبق

تكونه : إن تسلسل الأحداث في خلال السياق العام للرواية يحيل على هذا المحتوى .
المحتوى الثاني : العلاج بالتحليل النفسي

[1] سقموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 14.
[2] السابق، ص، 23-24.

الركيزة اللغوية : الدلالة الاصطلاحية للفظة تطهير في علم النفس التحليلي . حيث أن تذكر العقدة ومواجهة النفس و التصريح بما يشكل الأزمة من شأنه أن يعجل بالشفاء و في هذا الفصل بعض من هذه المواجهة حينما كان يتذكر فتسبب بكسر مرآته

وضعه :تضمين

تكونه : أولا : أسلوب المفارقة وإحداث البلبلة لدى القارئ، وذلك أن يكون للعبارة معنيين أحدهما قريب متبادر متداول و آخر بعيد، و عند الوهلة الأولى نظنه ذهب للأول لكن بعد الغوص في الرواية أكثر ندرك أنه أراد الثاني البعيد و قد مرّ بنا ذلك في عنوان كذا العنوان الفرعي "صاحب الوصية يموت أخيرا "، فهناك أحدث المفارقة لكن السياق السردي العام كشف اللثام عن هذه المفارقة وبين المقصود منها..كذلك هنا يحدث المفارقة فنتوهم أنه عنى بالتطهير التطهر من إثمه لكن السياق السرد يداخل العنوان قصد لأمر آخر إنه التطهير الذي جاء به فرويد حيث الانتقال والتحول «غادرت الجميع و وضعتني في مقام آخر »[1]،

« بدأت أشعر أني رجل مقدس، تمنيت أن أرى وجهي الآن في نشوتي هذه .. وإذعانا منى للقداسة التى لبستها أو لبستني .. »[2]، « أشعر أن قديسا تطهر سيفتح له الباب من تلقائه .. » [3] إنها ظاهرة التحويل أو التحول التي تكلم عنها فرويد فبطلنا الآن في حالة من التحويل بعد ما فضفض بكل ما لديه الآن وهو يواجه نفسه و يستسلم من الصراع الداخلي طالبا راحتها ..

يقول فرويد : « التحويل ينشأ بصفة عفوية . في جميع العلاقات البشرية مثلما ينشأ في صلة المريض بالطبيب فينفد فيكل مكان التأثير العلاجي .. فالتحليل النفسي لا يخلق التحويل خلقا، و إنما يكشفه ..»[4]

ثانيا: **الرمزية الصوفية** من خلال السياق السردي داخل هذا الفصل فهو يصف نفسه بالقديس و الولي .. و يذكر الكرامات و أصل تسميته العائدة إلى ذاك الولي الصالح

[1] الوصية، ص، 104.

[2] نفسه، ص، 105.

[3] نفسه، ص، 106.

[4] سيغموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ص، 92.

«..بدأت أشعر أني رجل مقدس... جيل لا يحترم الكرامات .. »[1] تقول آمنة بلعلى : «ولقد عبر المتصوفة باللغة ... و شكلوا نسقا خطابيا مختلف المكونات و الظواهر النصية قصد بلوغ هدف معين، هو التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله، و هي تجربة معرفية عاطفية» [2]، فكلمات مثل : الولي، المقدس، الكرامات كلها تصب في هذا الاتجاه ؛ اتجاه النقاء و التطهر الروحي و النفسي..

[1]الوصية، ص، 106.

[2]آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، د ت، ص، 20.

الخاتمة

الخاتمة:

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى آخر محطات بحثنا، والذي يلخص بعد تتبعنا للبنيوية التكوينية وتحديدا مرتكزاتها على الرواية ، توصلنا إلى أهم النتائج التالية:

- مصطلح البنيوية التكوينية هو الذي شاع استعماله عند النقاد العرب رغم الاختلافات في تسمية هذا المنهج النقدي عندهم.
- أعادت البنيوية التكوينية قيمة المبدع حين جمعت بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي وبعده اللغوي
- بنى لوسيان غولدمان أسس البنيوية التكوينية على فرضية أن الأدب والفلسفة تعبيران عن (الرؤية العالم).
- رؤية العالم للرواية هي مفهوم إجرائي يتميز بالشمولية والانسجام، ويعني تطلعات أعضاء مجموعة اجتماعية وإحساساتهم وأفكارهم التي تجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى
- يحقق مبدأ الفهم والتفسير التكامل بين داخل النص الإبداعي والواقع الاجتماعي التاريخي، يهتم الفهم بتتبع بنية النص ودراسته محايثة، بينما يهتم التفسير بوضع هذه البنية ضمن بنية شاملة للمجتمع.
- مقولة البنية الدالة من أهم مبادئ لوسيان غولدمان،وهي رؤية دينامية تتابع تشكل البنيات، تجعل العمل الفني موحدا ومتماسكا.
- الوعي القائم هو إدراك فئة اجتماعية ما لوضعها الراهن، وهو يكتفي بالوصف دون تغيير، في حين يرتبط الوعي الممكن بزمن المستقبل، وبما تسعى إليه الطّبقة
- يصف التماثل العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي.
- أنّ المؤلف بحسه المسرحي استطاع أن يجعل من الرواية ركحا تمثل فيه شخوص هي رموز ومكان هو الوطن.
- رواية وصية المعتوه كلها مضمر لتشريح حالة وطن عاش أسوء عشرية وهي رواية سياسية بامتياز.

- استطاع إسماعيل يبرير أن يوظف الأماكن والشخوص والأحداث في ذلك الحي،إلا أنه لم يستطع أن يفصل بين أسلوب الصوتين بالكامل؛ صوت أخ إدريس في البداية والنهاية وصوت إدريس المعتوه في الوصية، لولا السرد فرّق بينهما لتماهيا.

وفي النهاية نرجو من الله تعالى أن نكون قد وفقنا في عرض أهم عناصر هذا الموضوع الهام ،وأن يكون قد نال إعجابكم، وما كان من توفيق فمن الله وما كان من تقصير فمن الشيطان والنفس، والحمد الله الذي تتم بنعمته الصالحات.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر

1. إسماعيل يبرير، وصية المعتوه – كتاب الموتى ضد الأحياء– دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

2. الطاهر وطار، رمانة(رواية)، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981.

ثانيا : القواميس والمعاجم

3. جمال الدين، ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف.

ثالثا : الكتب العربية

4. إبراهيم عبد العزيز السمري اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2011

5. أبو نصر السّراج الطّوسي، اللّمع، تحقيق، عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، (لجنة نشر التراث الصوفي)، طباعة ونشر، دار الكتب الحديثة، مصر، مكتبة المثنى، بغداد/العراق، دط، 1380هـ/1960م.

6. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004 .

7. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، د ت.

8. بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006، ط 1.

9. بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر.

10. بشير تاوريريت:" رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين مفاهيم وإشكالات".

11. تمام حسان، اجتهادات لغوية، علم الكتاب، القاهرة، ط1، 2007، ص، 166 و ما بعدها.
12. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.
13. جمال شحيّد، في البنيوية التركيبية ﴿ دراسة في منهج لوسيانغولدمان﴾، دار ابن رشد، بيروت، دط، 1982م.
14. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء –المغرب، دط، 1990م.
15. حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، سيرة مدينة وشعب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013م.
16. حميد لحمداني: النثر الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
17. حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.
18. حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
19. دروش فاطمة فضيلة، في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار التنوير، الجزائر 2013 .
20. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت.
21. سعيد بنكَراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
22. سقموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
23. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، سلسلة علامات، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1.
24. سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة (مقاربة سوسيو شعرية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2015.

25. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ، 2010م، الجزائر.

26. الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.

27. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.

28. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1997.

29. عبد الرحمن رباحي، قال المجذوب، منشورات الجزائر، الجزائر، ط 3، 2011.

30. عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006.

31. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1993.

32. فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط1، 1978م.

33. فوزية لعيوس غازي الجابري:التحليل البنيوي للرواية العربية.

34. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002م.

35. محمد الأمين بحري : البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ط1، ضفاف، الجزائر.

36. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

37. محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007م.

38. محمد حسن غانم، الاضطرابات النفسية والعقلية والسلوكية، الناشر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/ مصر، ط1، 2006م.

39. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط 2003.
40. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، المغرب، ط 3، 2006.
41. محمد نديم خشفة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997م.
42. مشري بن خليفة: سلطة النص، ط1، منشورات الاختلافات، الجزائر، 2000.
43. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .
44. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، دط.
45. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث.
46. وليد قصاب، مناهج النقد المعاصر (رؤية إسلامية)، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2007.

رابعا: الكتب المترجمة

47. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط 4، 1988.
48. جورج لوكاتش:إيديولوجية المعاصرة، تر، يعقوب أفرام منصور، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، 1984م.
49. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة النّشر، القاهرة، مصر، 1998م.
50. روجي غارودي: البنيوية (فلسفة موت المؤلف)، تر جورشطرابيسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط3، 1985م.
51. سيجموند فرويد، وليم شتيكل، الكبت، ترجمة، علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة/مصر، دط، دت.
52. سيغموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي.

53. كاترين كيربرات أو ريكيوني، المضمر.
54. لوسيانغولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984م.
55. لوسيانغولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطاكي، مراجعة محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة 1996م.
56. لوسيانغولدمان:الإله الخفي، تر زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010 م.
57. لوسيانغولدمان:مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، تر خيري دومة، مجلة فصول، مج12، ع2، 1993م.
58. مارتن هيندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، تر عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الآفاق، الرباط، ع10، 1982م.
59. مونيكا فلود رنك، مدخل إلى علم السرد، تر، باسم صالح حميد، مراجعة، مي صالح أبو جلود، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 1433هـ/ 2012م.
60. ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2006م.

خامسا: المجلات والدوريات

61. جميل حمداوي، المقاربة النقدية في الأدب و النقد (مقال) 6 كانون الثاني (يناير) 2012.
62. جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، من مقال، ميشيل رايمون، التعبير عن 65 الفضاء.
63. جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنز فايك، ميتران، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم حزلْ، أفريقيا الشرق، الدار 52 البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م. من مقال، رولان بورنو فوأويلي، معضلات الفضاء.
64. صدار نور الدين: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، عالم الفكر، العدد01، المجلد 38، 2009م.

65. عباس محمد رضا البياتي: عتبات البنيوية التكوينية ونقاط انطلاقها، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم، جامعة بابل، ع25.

66. لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب، تر، علي الشرع، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، 1984م.

67. مقالات في اللغة و الأدب له، عالم الكتب، القاهرة، ط1، ج 2، 2006، ضمن العنوان قضايا الحداثة في اللغة العربية.

68. نعيمة بولكعبيبات: البنيوية التكوينية وآليات قراءة النّص الأدبي، مجلة منتدى الأستاذ، ع17، 2017م.

69. ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة –195، –دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد/العراق، دط، 1986.

سادسا : المذكرات والرسائل

70. بحري محمد الأمين: رؤية العالم في ذاكرة الجسد، مخطوط مذكرة ماجستير، فسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005م.

سابعا : المواقع الالكترونية

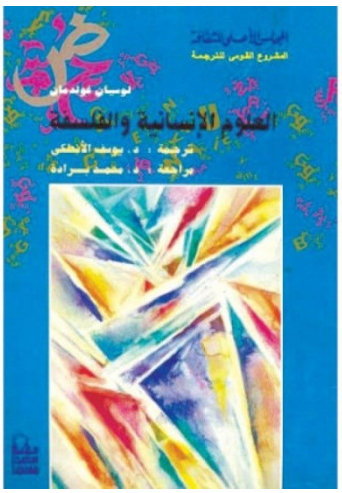
71. أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، نسخة pdf، من موقع مكتبة المصطفى، دط، دت، عبر الرابط، www.al-mostafa.com.

72. كلود كيتيل، تاريخ الجنون، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة، سارة رجائي يوسف/كريستينا سمير فكري، مراجعة، داليا محمد السيد الطوخي، الناشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (مدونة المؤسسة على الموقع www.hinndawi.org)، مصر، ط1، 2015م.

الملاحق

1- **التعريف بلوسيان غولدمان :**

ولد لوسيان غولدمان سنة 1913م ببوخاريست عاصمة رومانيا، حصل من جامعتها على شهادة في الحقوق، كما اتصل فيها بالفكر الماركسي، سافر إلى فيينا سنة 1933م، حيث تعرّف فيها على المفكّر الماركسي ماكس أدلر، وعلى بعض أعضاء مدرسة فرنكفورت، كما اكتشف الأعمال الكبرى لجورج لوكاتش، انتقل بعدها إلى باريس لتحضير درجة الدكتوراه في الاقتصاد السياسي، ثم سافر بعد ذلك إلى جنيف ليعمل مع جان بياحيه في معهد روسو، ليعود إلى باريس باحثا في المركز الوطني للبحوث العلمية، وبقي ينتقل بين جنيف وباريس إلى أن توفي في حادث سيارة سنة 1970م.



2- **أهم كتبه:**

- الإله الخفي دراسة حول رؤية العالم التراجيدي في تأملات باسكال راسين 1945م.
- الجماعة البشرية والكون عند كانط1945م.
- العلوم الإنسانية والفلسفة 1952م
- نحو علم اجتماع للرواية 1964م.
- الماركسية والعلوم الإنسانية1970م.

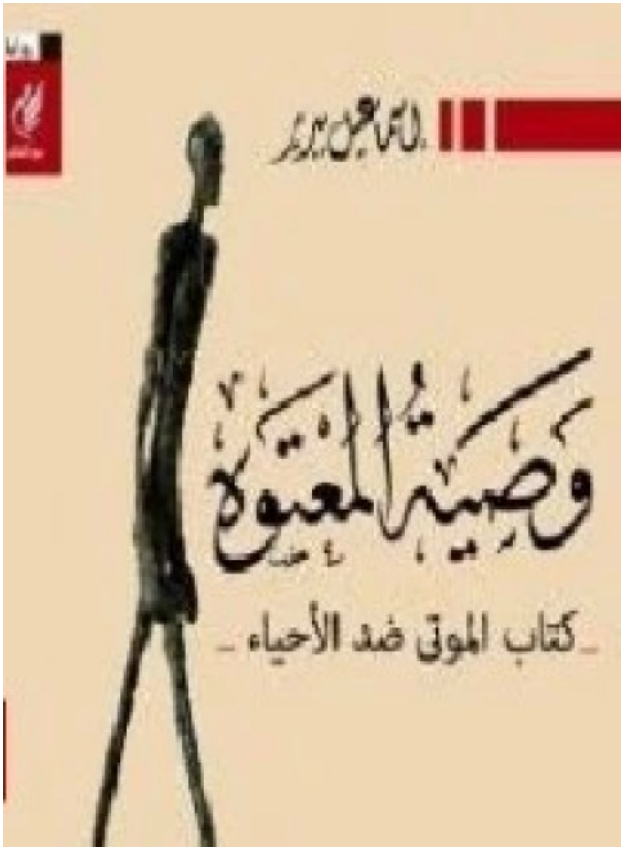
3- التعريف بإسماعيل يبرير:

روائي وشاعر جزائري من مواليد ولاية الجلفة جنوب الجزائر ولد في 05 أكتوبر 1979م، وهو متزوج وأب لثلاثة أطفال، يقيم بالعاصمة، وهو خريج المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام بالجزائر العاصمة، وتحصل منها على شهادة الماستر في الصحافة، عمل في ميدان الصحافة حيث بدأ كمسير اتصال خاصة من 2004 إلى غاية 2006م، ثم كصحفي في جريد الجزائر نيوز إلى غاية 2008م ومارس بعدها نشاطه الصحفي في عدد من الجرائد منها "الأمة العربية" التي كان رئيسها لقسمها الثقافي ثم سكريتيرا عاما للتحرير فيها عام 2009م، ثم انتقل للعمل في جريدة " وقت الجزائر"فكان فيها أيضا مسؤولا عن الشؤون الثقافية إلى غاية 2012م وأصبح بعدها رئيس تحرير جريدة "المستقبل المغربي" جانفي 2014م وهو الآن محدد للشؤون الثقافية في وكالة الأنباء الجزائرية، وقد شغل منصب أستاذ"متقاعد" للسينما والدراما بكلية الفنون بجامعة الجلفة سنة 2013م.

كما كان عضوا في هيئة تحرير مجلة مسارات الأدبية، وكتب أكثر من عمود بالصّحافة الجزائرية وشارك بمقالات أدبية وثقافية في ملاحق متخصصة.

4- **أعماله الأدبية:**

ألف إسماعيل يبرير عددا من الكتب في مختلف الأجناس الأدبية، ورغم أنه بدأ بالشعر إلا أنّ صيته ذاع كروائي كم خلال روايته "**وصية المعتوه- كتاب الموتى ضد الأحياء-**"، "ملائكة لافران"، "باردة أنثى"، لم تحقق مجموعاته الشعرية انتشارا مثل الذي



حققته رواياته، فقد سبق أن قدّم "طقوس أولى"و "التمرين أو ما يفعله الشاعر عادة"، وعُرف عنه الاشتغال بالمسرح، حيث ألف عددا من النّصوص المسرحية، كما لديه إصدارات أدبية أخرى غير التي ذكرت سابقا نذكر منها:

- الراوي في الحكاية (مسرحية)2011م
- مخالب الجهات (ديوان شعر)2014م
- مولى الحيرة(رواية)2016م
- أسلي نفسي بدفء الرخام (مجموعة شعرية)2016م، وغيرها من الإصدرات الأدبية، كما حظيت أغلب كتاباته بتنويه النقاد والدارسين، ونالت جوائز في الجزائر والعالم العربي نذكر منها:

- جائزة وزارة المجاهدين للقصة القصيرة2006م
- جائزة الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة في القصة القصيرة2007م
- جائزة الكيب صالح العالمية للرواية 2014م.
- جائزة أحسن نص شعري، الملتقى الوطني للإبداع الأدبي والفني، الجلفة، 2008.
- جائزة رئيس الجمهورية إبداعات الشباب في الرواية 2008 .
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة للقصة القصيرة 2009 .
- جائزة رئيس الجمهورية لإبداعات الشباب في الشعر، 2011.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي في المسرح الشارقة . .2012.
- جائزة الطيب صالح العالمية في الرواية. الخرطوم 2013.

2- التعريف بالرواية :

وصية المعتوه ؛ رواية جزائرية معاصرة تنتمي إلى الأدب الواقعي، عالج فيها صاحبها ظاهرة الجنون المتفشية في مدينة الجلفة من خلال استبطان الحالة النفسية للشخصية الرئيسية إدريس، مبرزا التأثير القوي الفادح للواقع المعيش في تشكل نفسية إدريس، و حتى العقلية السائدة لسكان الحي أشبه بعقلية شعب مستعمر محدود الأفق يخشى من التطلع حتى للحياة السائدة خارج الحي فهو شعب محاصر بين ثلاث مقابر مختلفة يتربع السجن وسطها، و زاده الوادي محنة إضافية بنتانته و خطورته عند هيجانه.

وصية المعتوه أشبه بحكايا السيّر الذاتية لكنها تسلط الضوء على الجوانب العميقة المعتمة في حياة المعتوه و تفسر التصرفات الشاذة في عزلته و توحده، كما تكشف عن غور الليبدو و ما قد يفعله الكبت في الشباب جراء العشق الدفين حينما يفتك بقلب ضعيف ؛ كل الظروف تمنعه و تقصيه في سخرية مقيتة و لا مبالاة قاتلة، ليمثل على ركح الخيال دور الفاعل القوي القادر على إشفاء غيضه والانتقام لكرامته، ثم يكمل مسرحيته في هلوسة ترسم له نتائج فعلته و ما قد يلاقيه، ليتعذب أضعاف ما انتقم ؛ ناقما على نفسه لأنها الأقرب إليه فيراها مشوهة مبتذلة مذلولة مقهورة مكسورة كمرآته الصدئة المتشظية التيترعبه فيها صورته.

مرآته ... صورته، نفسه، هي حيه، هي مدينته، هي بلده، هيأمته، يختصرها الروائي في تشكيل بارع و نقد للذات لاذع و دعوة مبطنة للمراجعة و تغيير زاوية الرؤية .

3- ملخص الرواية :

الرواية بها صوتين (راويين) الأول شقيق المعتوه الذي يروي في بداية الرواية مراسم

تشييع جنازة جده الذي كان حارسا على مقبرة النصارى المتواجدة مع مقبرتين أخريين في ديار الشمس المرتبط بالحي الأكبر منه صون ميزو أو مئة دار، و يروي تفاصيل العزاء مركزا على بعض الدقائق من مثل سنه بالضبط، و نقده المستمر لما هو مألوف صدوره من أهل الحي و سخريته من التنازع حول وصية جده و كيف ضيعوها ثم بعض التفاصيل حول بيت جده المجاور لبيتهم، و تفاصيل أخرى حول بكائه على جده و ردات الفعل المعهودة من الناس الحاضرين، ثم دخوله إلى غرفة أخيه المعتوه الغائب منذ مدة لا يعرف عن أي خبر .. و تعجبه من الرسومات على الحائط لشخصين وامرأة و خنجر و دم لم يفهم معناها، إلا أنه عثر على كومة أوراق كتب المعتوه وصيته فيها ..

وتحت عنوان كبير "**بين المقابر الثلاث .. و بمحاذاة الوادي**" ؛ يحرر الكاتب وصية المعتوه في ثمان عناوين فرعية يبدوها بالتساؤل التالي : لماذا نقتل ؟ أولا يعرفنا على رفيقها السري الرائي الذي لا يعرف بوجوده أحد غيره هو حيث يتولى الرائي إكمال ما نقص من حكي المعتوه الذي يصرح بحقيقة اسمه و هو "**إدريس**" ولاحقا يبين سبب تسميته بإدريس . ثم يعرفنا على حيّه و على وادي ملاح و قصة جده مع واد ملاح، لكن يرجع و يدخل في هلوسة يرى فيها رؤى مزعجة متكررة يصفها بالمشهد السادي فهو يتخيل أنه قد قتل

صديقه واسمه "السعدي" يتخيله نيوتن لشدة شبه السعدي بالجنس الأوربي فهو ذو شعر أصفر و لون أبيض و عين وزرقاء، و قصة نيوتن ألقاه في روعه معلمهم الذي يسخر من العرب و يشيّد بأعمال الأوربيين الذين استطاعوا أن يكتشفوا هذا القانون الخطير قانون الجاذبية .. ثم يرجع و يحكي عن طفولته و عن السعدي و عن فطيمة رفيقتهما الدائمة و

يبدو أن فطيمة تشكل عقدة كبيرة في الرواية برمتها، فبعد (**عنوان الكباش النموذجية**)و حكيه عن يوميات حيّه و قصة كبشهم و زواج فطيمة المؤلم ؛ يخصص لها عنوانا (**فطيمة التي تخصي السباع**) ؛ فبعد أن يشرح مظاهر فشله يحاول التقريب بينه بين فطيمة لكن تعجبه فيها قوتها في جمال أنوثتها لكن عقبة السعدي كؤود فهو يصفه بأنه تحول إلى

مشروع أذية صارخة .. و يشرح خيبته في أبيه و أمه يحسده السعدي عليهما، فلا أحد يرضى بواقعه .. ثم يرجع إلى فطيمة و كيف كان تحولها جارحا، و كيف خابت رجولة زوجها بطاطا معها و كيف هربت من عنده و مجيئها عنده في تلك الليلة، شارحا شغفه بهاو أحلامه التي بددها الفجر و ساعد في ضياعها ضعفه .. كان معجبا بقوتها و كيف استطاعت أن تأخذ بحقها من الكل من أبيها من الحي كله من خصومهم ؛ لقد علمها السعدي كيف تضرب الصبيان بين الرجلين .. إنه ينتقل بين الصبا و الحاضر مع ذكر بعض أهم الأحداث فيها و لعل تهجم السعدي عليها كان بمثابة الضربة القاضية بالنسبة له.

و **تحت عنوان شجرة النبق المبارك** شرح و فصل في جانب من حياته الصبيانية مع السعدي و صعلكته معه في أطراف المدينة .. ويحكي عن هوسه بالشجر و اعتقاده الكرامات فيه من شجر النبق و ثمره و العنب و غيره و كيف كان يدخن مع صديقيه السعدي و فطيمة .. مع التعريج بين الفينة و الأخرى على ذكر المالك الحزين والد السعدي.

و عقدة الرواية تتلخص في هذا العنوان في جبانة اليهود ؛ ففيه يصف حادثة قتله لصديقه السعدي و التجائه إلى عمته كلثوم حيث قضى شهرا كاملا يتحسس هل من أخبار عن جريمته سواء من عمته كلتوم أو من الجرائد أو من حديث الناس عن السعدي المقتول لكن لاشيء من هذا حدث .. لكنه في الفصل الأخر يشرح سبب قتله للسعدي إنه ابتذل حبيبته فطيمة متبجحا حاكيا له تفاصيل الاعتداء.. و في آخر فصل تبين أن المقتول هو والسعدي هو القاتل.. لقد تزوج السعدي فطيمة و رغم ذلك لم يرحمه واعتدى عليه بالقتل .. بعد أن مرّ بمرحلة **التطهير** واستسلم لكل شيء وسلم بالأمر في كل شيء..انتهت وصية المعتوه وبقي أخوه يتعذب بها بعد أن عرف كل تلك الحقائق عن أخيه الغائب في آخر فصل **لا تسخر أبدا من وصية معتوه**.. حيث التساؤل يقتله هل يكتب المعتوه مثل هذا الكلام؟

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول **البنيوية التكوينية وأهم روادها في الساحة النقدية العربي**	
1-مفهوم البنيوية لغة واصطلاحا	**05**
2 - مفهوم البنيوية	**07**
3- مفهوم البنيوية التكوينية	**10**
4- نشأة البنيوية التكوينية	**11**
5- مرتكزات البنيوية التكوينية	**14**
6- روّاد البنيوية التكوينية في الساحة النقدية العربية	**24**
7- إرهاصات المنهج البنيوي التكويني في الجزائر	**27**
8- هاجس رؤية العالم في الرواية الجزائرية المعاصرة	**29**
الفصل الثاني **رؤية العالم في رواية وصية المعتوه – كتاب الموتى ضد الأحياء -لإسماعيل يبرير**	
1-رؤية العالم	**33**
2- البنية الدّالة	**42**
3-الواقع والمتخيّل	**48**
4- الفهم والتفسير	**59**

الخاتمة	**80**
قائمة المصادر والمراجع	**83**
قائمة الملاحق	**90**
فهرس الموضوعات	**97**
الملخص	**99**

الملخص :

تعتبر رؤية العالم أحد ركائز المنهج البنيوي التكويني التي نادى بها لوسيان غولدمان، والتي اعتمدنا عليها في دراستنا لرواية ؛" **وصية المعتوه- كتاب الموتى ضد الأحياء- لإسماعيل يبرير**"،إذ تعدّ تيمة الجنون موضوعا مسيطرا على الكثير من الأعمال الروائية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، حيث عمل الجنون على كسر مسارات السرد وأثر بشكل مباشر في مقومات الرواية، حيث تشتت الزمن واضطراب الفضاء وجاءت اللغة على مقاس الجنون من ناحية التوظيف التجاوزي ،الذي أحدث فجوات كثيرة أثرت على بناء الرواية بشكل عام، وبهذا عمل الجنون على صهر الرواية وإعادة تقديمها بما يتناسب ومنطقه الخاص المخالف للواقع.

sammary

Theworld's vision is one of the pillars of the formative structural curriculum advocated by**"Lucien Goldman"**and relied upon by us in our study of a novel **"The Commandment of the Moron of the Book of the Dead Against the living"- by ismail perer** ,the stamp of insanity is a dominant subject of much fiction in the ontemporary Algerian novel Where insanity broke down narrative paths and directly influenced the essentials of the novel, where time and space disturbance were scattered and the language and insanity are the same in terms of transgressiveness, which created many gaps that affected the construction of the novel in general,And this insanity act to melt the novel and reintroduce it in proportion to its own logic contrary to reality.