جماليات الكتابة الجديدة

المؤتمر الدولى السابع

دورة الدكتور: عز الدين إسماعيل

تحرير

د. مصطفي الضبع د. وصفي ياسين

الهيئة المصرية العامة للكتاب

جامعة عين شمس
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

جماليات الكتابة الجديدة

المؤتمر الدولي السابع
دورة الدكتور عز الدين إسماعيل

القاهرة ٢٩ - ٣١ من يناير ٢٠١٧م

تحرير

د. مصطفى الضبع

د. وصفي ياسين

جماليات الكتابة الجديدة

المؤتمر الدولي السابع

دورة الدكتور عز الدين إسماعيل

القاهرة ٢٩ - ٣١ من يناير ٢٠١٧م

اللجنة المنظمة

د. صلاح فضل	رئيس المؤتمر ورئيس مجلس إدارة الجمعية
د. مصطفى الضبع	مقرر المؤتمر
د. عبدالناصر حسن	نائب رئيس مجلس الإدارة
د. وصفي ياسين	المنسق العلمي للمؤتمر
أ. رجاء الوكيل	أمانة المؤتمر

الفهرس

م	الموضوعات	الصفحة
	الفهرس	٥
	على سبيل التقديم	٩
١	المحور الأول: الرقمية.. إطار نظري	١١
	١. د. حكيمة بوقرومة (الجزائر): الأدب الرقمي وإشكالية المصطلح	١٣
	٢. د. خديجة باللومو(الجزائر): نحو نقد رقمي للأدب التفاعلي، آليات جديدة لنص جديد	٢٥
	٣. د. وصفي ياسين (مصر): المنجز الرقمي.. مراجعة وتقويم	٣٩
٢	المحور الثاني: الرقمية.. جهود تطبيقية	٧٣
	١. د. صيتة العذبة (قطر): صور من التفاعل النقدي حول نص صقيع الرقمي	٧٥
	٢. د. محمد محمود حسين (مصر): سردية المجتمعات الافتراضية بين التقليد والتجديد	٩٥
	٣. د. مصطفى الضبع (مصر): النكتة أسطورة العصر الحديث. دراسة في الجينات والتشكل والدلالة	١٣١
	٤. د. وهيبة صوالح (الجزائر): التآلف الرقمي الورقي في رواية "في كهوف دراجوسان" لأحمد خالد توفيق	١٤٣
٣	المحور الثالث: الكتابات الجديدة	١٧٥
	١. د. إكرامي فتحي (مصر): الازدواج النوعي وعبر النوعي في الكتابة الجديدة .. الرواية الحوارية أنموذجا	١٧٧
	٢. د. حسن النخيلة (العراق): فاعلية الأداء التداولي للملفوظ.. انسوا هاملت أنموذجا	١٩٥

م	الموضوعات	الصفحة
	٣. د. رجب أبو العلا (مصر): أثر الوسائط الإعلامية في الحركة الأدبية، الفيس بوك أنموذجا	٢٢٣
	٤. د. عمارية حاكم (الجزائر): الكتابة وجمالية التلقي	٢٤٧
	٥. د. فدوى عودة (فلسطين): السرد النسوى بين شعرية اللغة وسلطة الآخر	٢٧٥
٤	المحور الرابع: القصة القصيرة جدا	٢٩٩
	١. د. أحمد بقار (الجزائر): شعرية السرد في القصص القصيرة جدا.. التنفس حلما لحسين مناصرة أنموذجا	٣٠١
	٢. د. إيهاب النجدي (الكويت): جدل العناصر وأدب السماوات المفتوحة. البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية أنموذجا	٣٢١
	٣. د. ظافر كاظم عبدالرزاق (العراق): دراسة تحليلية علاماتية نصية لقصة "المئذنة" للقاص محمد خضير	٣٤٥
	٤. عبدالسلام عبدالدايم (مصر): خطاب العتبات النقدية	٣٨٣
	٥. د. نادية هناوي سعدون (العراق): التضافر بين المعيار والمعمار في القصة العراقية القصيرة جدا	٣٩٥
٥	المحور الخامس: قراءات في الرواية	٤٢٥
	١. د. أماني فؤاد (مصر): الرواية والفنون "الفتى المتيم والمعلم" لأليف شافاق أنموذجا	٤٢٧
	٢. د. ثائر العذاري (العراق): البنية الأفقية ومركزية الدوائر في رواية "أسد قصر النيل"	٤٥١
	٣. د. حميد الإدريسي (المغرب): الرواية وسيميوطيقا النص والصورة.. "رواية ذات أنموذجا"	٤٦٩
	٤. د. عزة أبو النجاة (مصر): قراءة نقدية في رواية "سهام غير شاردة" لحسن البنداري	٥٠٥
٦	المحور السادس: الوطن تيمة إبداعية	٥٣٥
	١. د. ختام الخولي (الكويت): صورة الوطن في شعر الشاعر الفلسطيني هلال الفارع	٥٣٧
	٢. شيماء عبيد (مصر): الوطن الرجل.. نماذج في شعر المرأة الحديث	٥٥٩
	٣. عبدالرحمن صلاح (مصر): استدعاء التراث الوطني في الرواية العربية. رواية ليلة في القطار أنموذجا	٥٧٣
	٤. د. ممدوح النابي (تركيا): تمثلات الوطن في الرواية الجديدة	٥٩٥
٧	المحور السابع: قراءات في المسرح والشعر	٦٢٣

م	الموضوعات	الصفحة

١. د. أميرة شنوف (الجزائر): الشعر الشعبي الجزائري وجماليات الكتابة المسرحية ٦٢٥

٢. د. حازم عبد المجيد (العراق): مفهوم الإخراج في لغة العرض المسرحي لكيروكراف الممثل ٦٣٧

٣. د. رجاء علي (مصر): درامية المشهد في شعر أحمد نبوي.. "ديوان المشاهد أنموذجاً" ٦٦٣

٤. د. عمر السيف (السعودية): فهم الشعر الجاهليّ وتفسيره وتأويله: رؤية جديدة ٦٩١

٥. محمد أحمد حسن سالم (مصر): سرد العنوان في شعر محمود درويش ٧٣٩

على سبيل التقديم

من زاويتين يمكن النظر لأبحاث هذه الدورة (دورة الدكتور عز الدين إسماعيل) من مؤتمر الجمعية المصرية للنقد الأدبي «جماليات الكتابة الجديدة» المنعقد في يناير ٢٩ - ٣١ من يناير ٢٠١٧م: أولاهما: تخص الكتابة الجديدة نفسها التي وسعت من مفهوم النص الذي لم يعد حكرا على الأدب بمفهومه التقليدي حيث وسعت وسائل الاتصال وثورة المعلومات من مفهوم النص والكتابة.

ثانيتهما: فعل الناقد جديد (ناقد الألفية الثالثة) الذي لم يقف عند تقليدية الطرح موسعا دائرة فعله باتساع مفهوم النص وهو، ما تعبر عنه مجموعة الأبحاث التي عملت على محورين:

- رؤية النص وفق مناهج نقدية حديثة قادرة على استيعاب حداثة الواقع وما تفرضه على الوعي الإنساني.
- رؤية النصوص الجديدة والعمل عليها تواصلا مع حداثتها وتحليلا لمضامينها واستكشافا لجمالياتها.

وقد جاءت مجموعة الأبحاث استجابة لرؤى بحثية ونقدية يليق بها أن تجتمع حول معطيات اللحظة التاريخية التي تتسم بالقلق على كل المستويات مما يفرض نفسه على الأفكار والرؤى.

تراهن الأبحاث على طرح أسئلتها وإن فتحت مجالا للإجابة مستقبلا، كما تراهن على أن الناقد لن يقف بمعزل عن لحظته التاريخية، ولن يقف موقف المتفرج من أطروحات الفكر الإنساني.

الكتابة وجمالية التلقي

د. عمارية حاكم(*) - الجزائر

تمهيد:

لقد أوصلتنا التكنولوجيا إلى تطور مذهل في الفكر والإيديولوجيا، وفي النظر إلى الإنسان والمجتمع والكون من حولنا، فقد شهدت مناهج العلوم طفرة بسبب انفجار ثورة المعلومات ووسائل المعرفة، وكل ما حدث وتجسّد على أرض الواقع سببه الخيال الإنساني، فالتكنولوجيا هي كذلك من نتاج الخيال العلمي النابع من الفكر الإنساني الذي يسعى دائما إلى توحيد الكون، وتيسير سبل العيش وكل مجالات الحياة.

الأدب والتكنولوجيا:

إنّ ما تمدّهُ التكنولوجيا للأدب هو أن تصل المبدع بكل أقرانه وقرائه في القرية الكونية، فيستفيد من أفكارهم وتوجهاتهم، أو يصحح معتقداته تجاه الآخر، وإذا كانت التكنولوجيا تسهم في تطوير العلوم التجريبية عن طريق الآلة، فإنّ الأدب يردّ للإنسان اعتباره بالحفاظ على حريته في "الخلق" و"الإبداع" وخصوصيته في الفكر والإحساس، لأنّ الأدب من شأنه أن يخلق توازنا بين الإنسان والتقدم العلمي.

فالعلم يحاول أن يجد لظواهر الحياة تفسيرًا من خلال عمليات فيزيائية وكيميائية، وهو عكس ما كان الإنسان القديم يحاول تفسيره من قبل عبر أساطيره وأديانه وأحلامه الطوباوية والفلسفية التي كثيرا ما سمعنا عنها أو صادفتنا في بحوثنا عن الجمهوريات (جمهورية أفلاطون)، الفاضليات (المدينة الفاضلة) ورحلات الخيال (السندباد البحري)، (ابن بطوطة)، أو رحلات الخيال إلى العالم الآخر وكذا الآلهة...

إنّ العالم الافتراضي هو امتداد للأسطورة عبر التاريخ، فقد كان خيالاً علميا تجسد على أرض الواقع ليدل على فكر الإنسان الخلاق المبدع، حيث أصبحت

(*) جامعة الدكتور مولاي الطاهر

التكنولوجيا بكل وسائطها وسيلة من وسائل تطوير الإنسان في المجتمع والعالم في آن واحد.

وبناء على الأهمية الكبرى لتكنولوجيا الاتصالات؛ هرع كل مبدع إلى نشر أعماله عبر كل الوسائط التي يستطيع إليها سبيلا؛ من أجل كسب تأييد المتلقين، أو توجيهات نقودهم (النقد) التي -لا محالة- ستنبهه إلى ما لم ينتبه إليه أو ستوجهه إلى زاوية من زوايا الحياة، أو إلى جماليات اللغة التي ربما يكون قد غفل عنها، إذن؛ لقد أصبحت الكتابة عبر الوسائط التكنولوجية هي السبيل الأسرع للتواصل مع الآخر.

وكما هو معلوم؛ فإنّ التواصل هو مقوم من مقومات الحياة الإنسانية التي عمادها التفاعل والتشارك في كل المجالات؛ البيت، العمل، المجتمع، التعليم، وكذا الإبداع الأدبي بكل أجناسه؛ مسرح قصة، رواية، أفلام، شعر،... ولعّل المجال الوحيد الذي نذهب إليه طوعًا لا كرها هو مجال الأدب؛ لأنّ الإنسان يجد فيه متعة فكرية تنسيه التعب والملل، وتملأ فراغه، وتروي ظمأه، وتزود معارفه، وتطوّر فكره، وتجعله على تواصل دائم مع مستجدات اللغة والأدب، بل إنّ بعض الكتابات تجعل الإنسان يدرك قيمة الوجود وكل ما يحدث من حوله من صراعات وتقلبات وتغييرات في شكل الحياة، وفي مفهوم الناس، حول الماضي والحاضر وتطلعاتهم للمستقبل.

المؤلف الرقمي والمؤلف الورقي:

إن الذي يؤلف النص الرقمي مستثمرا وسائط التكنولوجيا الحديثة، ومشتغلا بتقنية النص المترابط، وموظفا مختلف أشكال الوسائط المتعددة، هو لا يعتمد فقط فعل الرغبة في الكتابة والإلهام الذي يرافق عادة زمن التخييل في النص المطبوع أو الشفهي، ولكنه إضافة إلى ذلك إنه كاتب عالم بثقافة المعلوميات، ولغة البرامج المعلوماتية والتقنية الرقمية، بل إنه يتقن تطبيقها في علاقتها بفن الكتابة، وهذا يعني أننا بصدد كاتب له معرفة بالعلم، ولعل هذا هو الشيء الجديد في نظرية الأدب التي لم تكن تنظر إلى المبدع

في إطار تكوينه العلمي بقدر ما كانت تقف عند نضج متخيلته وإبداعية نصه، فهذا المبدع الجديد يضع نظاما لكتابته ينسجم مع متطلبات القارئ الرقمي كذلك.[1]

ولقد بات الاهتمام بالثقافة الرقمية في المشهد الثقافي والمؤسساتي والعلمي العربي اهتمامًا كبيرًا بقراءة الأدب الذي ينتج رقميا لمحاولة الوقوف عند مظاهره الفنية والجمالية، وهذا العمل هو انفتاح على صوت المبدع العربي الذي يعبر عن طريق الرقمي وذلك في إصغاء لطريقة جديدة في التبليغ والتعبير والترميز للعالم والحياة والنظر في تفكير المبدع الرقمي، على اعتبار أن هذا الجديد لا يخلخل رتابة المألوف ولا يكسره مثله مثل الأدب المكتوب أو الشفهي، لذلك فإن درجة التلقي لا نعتقد أنها تختلف كثيرًا إلا من حيث الوسائط الرقمية الموظفة من أجل إيصال النص الإبداعي رقميا إلى المتلقي الافتراضي. وعلى هذا الأساس فإن ما ينطبق قوله على تفاعل القارئ مع النص المكتوب هو ذاته ذلك التفاعل بين النص الرقمي والقارئ.

الإبداع والقارئ:

تحيلنا ثنائية الإبداع والقارئ إلى جماليات التلقي التي تعيد للإنسان إنسانيته، فتفاعل القارئ مع النص -لا محالة-. سيغير فيه أشياء، ويزرع في نفسه أشياء أخرى وإزاء هذا الوعي بقيمة تفاعل المتلقي مع النّص، أصبح الاهتمام منصبا جله على القارئ منذ أعلن بارث موت المؤلف ولقد «تميز النقد الفرنسي الحديث بجعل الكتابة "الأدبية" بؤرة أساسية في التحليلات والتأملات والتصنيفات وكذلك في إعادة تحديد المصطلحات، بما في ذلك موضوع "الأدب" والأجناس الأدبية... وإذا كان الاهتمام بالكتابة قديما نسبيًّا، واتخذ طابع الهوس الطاغي عند بعض الشعراء والروائيين خاصة عند (فلوبير) و(مالارميه)، و(كافكا) و(جويس)...، فإنّ السعي إلى تنظير الكتابة؛ باعتبارها جوهر الأدب، وباعتبارها أكثر تحدّدًا منه التقليدية أو الكلاسيكية، هو اهتمام جديد نسبيا، استأثر

[1]. د. زهور كرام، الأدب الرقمي (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية)، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 2003، ص34-35.

بجهود بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين، وبخاصة عند (موريس بلانشو)، و(جان بول سارتر) و(رولان بارث)».[٢]

وعلى اعتبار أنّ الكتابة هي البؤرة الأساسية لإعادة تحديد المصطلحات، وعلى أنّها فن إبداعي جديد في حقل التجريب والإبداع يمكن القول إنها: «كما الحياة، حركة أبدية في كل الأشكال التي تكتسب شرعية وجودها من هذه الأخيرة... عبر تعاقب الأجيال الإبداعية، والإنسان يبحث عن فريسته العارية دومًا في تخوم اللغة ليخلق المعادل الفنّي لتجربته الحياتية».[٣]

وعلى ذكر تحوّل الكتابة إلى إشكالية، فقد «تميّز النقد الفرنسي الحديث بجعل الكتابة "الأدبية" بؤرة أساسية في التحليلات والتأملات والتصنيفات، وكذلك في إعادة تحديد المصطلحات، بما في ذلك موضوعة "الأدب" والأجناس الأدبية.. وإذا كان الاهتمام بالكتابة قديما نسبيّا، واتخذ طابع الهوس الطاغي عند بعض الشعراء والروائيين، خاصة عند فلوبير، ومالارميه، وكافكا وجويس...، فإنّ السّعي إلى تنظير الكتابة؛ باعتبارها جوهر الأدب، وباعتبارها أكثر تحدّدًا منه نتيجة للممارسات المتميزة التي تشكل قطائع مع الكتابات التقليدية أو الكلاسيكية، هو اهتمام جديد نسبيا، استأثر بجهود بعض النّقاد الفرنسيين المعاصرين، وبخاصة عند موريس بلانشو، وجان بول سارتر، ورولان بارث».[٤]

وعلى أساس أنّ الكتابة هي البؤرة الأساسية لإعادة تحديد المصطلحات، وعلى أنّها فنّ إبداعي جديد في حقل التجريب والإبداع يمكن القول إنّها: «كما الحياة، حركة أبدية في كل الأشكال التي تكتسب شرعية وجودها من هذه الأخيرة... عبر تعاقب الأجيال

---

[٢]. رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برّادة، دار العين للنشر، القاهرة، ط4، ٢٠٠٩، ص07. (من مقدمة المترجم).

[٣]. أدونيس، الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والأتباع)، 3 صدمة الحداثة، دار التاقي، بيروت، د.ط، د.ت، ج4، ص167.

[٤]. رولان بارث، الدرجة الصّفر للكتابة، تر: محمد برّادة، دار العين للنشر، القاهرة، ط4، 2009، ص07.

الإبداعية، والإنسان يبحث عن فريسته الهاربة دومًا في تخوم اللّغة ليخلق المعادل الفنّي لتجربته الحياتية».[٥]

وبناء على استعانة المبدع باللّغة، فقد اهتم بلانشو* منذ بداية الأربعينيات، بتحليل الكتابة الأدبية، وإبراز استحالتها، وذلك انطلاقا من ملاحظات الشاعر (مالارميه) عن اللّغة الشعرية وعن علاقتها بالوجود والعدم، ومن خلال تحليله لأبرز الشعراء الطلائعيين، انتهى بلانشو إلى أنّ المجال الأدبي هو مجال الموت ذاته؛ إنّه النفي الأمثل، والقتل المؤجل الذي هو اللّغة، على أساس أن الكتابة عنده تحليلاً وإبداعًا لا تستطيع الابتعاد عن التكرار السرمدي للحياة داخل الموت. ومن ثم سيكون جوابه على سؤال؛ «إلى أين يتّجه الأدب؟» أهو: «الأدب يسير نحو نفسه، نحو جوهره الذي هو الزوال؟».[٦]

إنّ طرح الأسئلة في مجال الأدب، وعن كتابة المبدعين (شعرً ونثرًا)، هي التي جعلت باحثين ينظرون للإنتاج والتلقي، منطلقين في عملهم هذا من تفاعل المتلقي مع العمل الأدبي، حيث إن هذا التفاعل هو الأساس في قراءة كل إنتاج؛ ولهذا السبب نبّهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي؛ بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النّص، فالنّص ذاته لا يقدّم إلاّ «جوانب مرسومة» يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص؛ حيث يتجاذب –كما سبق الذكر- العمل الأدبي قطبان، قطب فنّي وقطب جمالي؛ الأوّل هو نص المبدع والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ؛ وعلى ضوء هذه القطبية، فإنّ المنتج ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنّص ولا لتحقيقه، بل لابّد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما؟ ومن هذا المنطلق يستمد العمل الأدبي حيويته من تفاعل المتلقي مع نص المبدع، ولما يمر القارئ عبر مختلف الأبعاد والأغراض التي يقدمها النّص. وحيث يقوم هذا القارئ

---

[٥]. أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الأتباع والإبداع (3- صدمة الحداثة)، دار الساقي، بيروت، ج4، د.ت، ص167.

* بلانشو: نشر دراسة عن مالارميه سنة 1943 بعنوان (Faux pas).

[٦]. رولان بارث، الدوجة، ص08-09.

بربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها بعضا، فإنّه يجعل العمل الأدبي يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك.[٧]

وبناء على وجهة نظر "إيزر"؛ فإنّ التفاعل بين النص والقارئ هو العمل الحقيقي، على أنّ النص يمثل التقنيات التي يستعملها المبدع المنتج للنص؛ ولا نعتقد أبدًا أنّ هناك كاتبًا يكتب لنفسه؛ وهذا الاعتقاد يقودنا إلى القول بأنّ كل مبدع وهو يؤلف أو ينتج لابّد أن يكون قد وضع في فكره متلقيا ضمنيًا؛ حتى ولو كانت نفسه، لأنّ الكتابة تنفيس، قبل أن تكون متعة للمتلقي؛ كتب ر.د.لينغ قائلا: «في الحقيقة لا أستطيع أن أرى نفسي كما يراني الآخرون، ولكنّني دائما أفترضهم يروننني بطرق خاصّة، كما أنّي دائما أعمل وفقًا للمواقف الحقيقية أو المفترضة، والآراء والحاجات وغيرها التي يتبناها الآخر تجاهي»[٨] وانطلاقا من هذا الافتراض، يجد المبدع عسرا في إخراج أفكاره كتابة.

فالكتابة معاناة وهاجس يؤرق كل موهوب لأنّها تمثل: «عملية نقل للفكر البشري عن طريق تجسيد المفهوم والمجرّد بوساطة رموز بصرية-صوتية تحمل ذاكرة، وتشكل الكلمات، والكلمة بحدّ ذاتها تبقى محض اصطلاح يستمد أهميته من التركيب ككلّ، وفي التركيب (جمل وفقر) يتشكّل فضاء النّص».[٩]

وإذا أخذنا مصطلح "كتابة" في معناها المادّي، فهي تلك الرموز والعلامات التي ننقشها بالقلم، على ورقة بيضاء، وبهذا المعنى، فالكتابة فعل مادّي ملموس ولكنّه العقل المادّي الذي يؤدّي؛ إضافة إلى هذه الوظيفة المادية الأصلية وظيفة أخرى رمزية؛[١٠] يقول "غوستاف فلوبير": «أنا إنسان – الريشة، عن طريقها، وبسببها وفي علاقة بها أحسّ، وأكون كثير الإحساس معها».[١١] على أساس أن الكتابة تستعير من الواقع ومن خيال المبدع رموزها، وشخوصها، وحيّزها الزمني، وفضائها المكاني، لذلك تحدث غوستاف

---

[٧]. ينظر: فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النّص والقارئ، ترجمة الجيلالي الكدرية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 07، فاس، المغرب، 1992، ص07.

[٨]. نفسه، ص08.

[٩]. دزيرية سقال، الكتابة والخلق الفنّي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص08.

[١٠]. حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي، ص38.

[١١]: Mario Vargas liosa, l'orgie perpetuelle flauber et Mme Bovary: Tra-française, Gallimard, 1978, P.55.

هذا الكاتب الإنسان –الريشة "L'homme-plume" عن فعله– فعل الكتابة باستعارات جنسيّة، وهو يرى أنّ الإنسان لابّد أن يختار إمّا المرأة وإمّا الكتابة.[١٢]

إذن؛ فالكتابة «رحلة شاقة، تعترضها عوائق وعقبات، أولى هذه العقبات يمكن تسميته بمحدودية اللّغة، فالشاعر يجهد من أجل أن يجسد هاجسه، لكن اللّغة –أحيانا أو دائما- تعجز عن وصف هذا الهاجس جزئيا أو كليا، إنّ اللّغة معطى مادّي محدود، والهاجس الشعري معطى روحي غير محدود، ومن الطبيعي أن تعجز اللّغة بوصفها كذلك، عن احتواء الهاجس العصّي عن التحديد».[١٣] أجل أن يجسّدها يفهم من خلال وجهة النظر هذه، أنّ أولى العقبات التي تصادف المبدع، هي محدودية اللّغة التي «هي طاقة أساسية في عملية الخلق، بها يتم اختراق كثافة الواقع نحو ما هو مليء ومضيء، ونحو واقع جديد أغنى وأكثر تلاؤمًا مع الذات».[١٤] وأمام هذه العقبة أصبح ضروريا تخطّي الحدود الوهمية وكسرها، لخلق عالم تتحقق فيه أحلام الذات، وتمثل عملية تجاوز حدود الانحراف اللّغوي، عقبة أخرى تذليلها ليس بالأمر الهين على المبدع، ولعلّ أدّل الحلول لما يصادفه المبدع ليخرج إبداعه إلى الواقع، هو كثرة الإطلاع على كل مستجدات المعجم المفرداتي، لأنّه إذا حصرنا اللّغة في مفردات؛ فإنّ التراكيب لا نهائية، وعلى رأي الجاحظ؛ «المعاني مطروحة في الطريق».

يستنتج مما قيل أن اللغة هي أساس الكتابة، وتليها ثقافة ومكتسبات الكاتب الذي يحاول أن يتميّز عن غيره من المبدعين؛ بلغاته وبأسلوبه وبطريقته في الكتابة، وكذا بالجديد المغاير لما ألفه جمهور القراء، لذلك يرى "أدونيس" أنّ الكتابة «عمل شاق لا يعرفه إلاّ من مارسه، وهي عمل شاق لأنّها إنشاء مستمر، خارج القوالب الجاهزة، ولأنّ هذا الإنشاء وليد الأمور الحادثة التي لم يقع مثلها».[١٥] فالكتابة ترهق المبدع لأنّها «اختراع على غير مثال... والإنشاء يلغي مفهوم الكمال الموجود فيما سبق، ويضعه في

---

[١٢]. ينظر المرجع نفسه، ص39.
[١٣]. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص107.
[١٤]. دزيرية سقال، الكتابة والخلق الفني، ص42.
[١٥]. أدونيس، الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص26.

فعل الإنشاء ذاته، وبما أنّ الإنشاء بطبيعته حركة يجيء من المستقبل، فإنّ الكمال موجود في المستقبل، والكاتب يتقدّم نحوه ولا يعود إليه».[١٦]

تمثل الكتابة إذن خطوة تجاه المستقبل، وهي بناء لم يكتمل، ولكّننا نعلم أن لكلّ شيء إذا ما تم نقصان؛ لكن هذا لا يحدّ من عزيمة المبدع؛ لذلك فهو يبحث عن مكملات لإبداعه، فيلجأ إلى الانزياح واللعب باللّغة، من تقديم وتأخير، واستعارة وكناية، وأساليب بلاغية من كل علم (البيان والمعاني، والبديع) بالإضافة إلى توظيف قدرته الخيالية على ربط المعنوي بالمادي، وبتوظيف كل ما في الطبيعة، باستعارات ذكية ذوقية، فكل مبدع واسع الثقافة، يسعى إلى التجديد، لذلك فهو يتجاوز حدود الانحراف اللّغوي؛ يقول "أدونيس": «إنّ الإنسان دائما يتجدّد في نفسه داخل نفسه، في محاولة دائبة منه، ومشروعه لأن يتكامل باستمرار، ساعيا أبدًا لإتقان ما لم يتقنه جيّدًا من قبل، كذلك هو الحال في الكتابة الشعرية، إذ على الشاعر باستمرار أن يجهد في إتقان أدواته من أجل تعميق الأشياء، ومن أجل مزيد من القدرة على اكتشاف المجهول، وعلى الدّخول فيه، ولا يعني التّجاوز بأي شكل من الأشكال الانقطاع عن الجذور أو إهمالها، حيث يعجز عن الفهم أو الكشف، لذلك تكون لغته من جنس رؤياه وقلقه، فليس كلّ من خطّ كلمات بيمينه سمي كاتبًا... فالمعنى الذي قصده هو من له رؤيا خاصّة للعالم، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا».[١٧]

يدرك الممعّن لوجهة نظر "أدونيس": أنّه قد حدّد بعض معايير الكتابة، وصفات الكاتب، وأولها التجديد ثم الرّغبة في الإتقان». ومنها إلى اختيار أدوات الكتابة من أجل توصيل الأفكار العميقة، لا تلك الكلمات الفارغة من البنى العميقة، وينهى "أدونيس" الكاتب عن التكلّف والتصنع، وهو لا يقصد بالتجاوز، قلع الجذور، وإنّما أن يكون لهذا المبدع رؤيا خاصة للعالم، رؤيا تختلف عن رؤيا عامّة الناس، إذ الموهبون يتفاعلون مع أحداث الواقع أكثر من غيرهم، فهم لهم أحاسيس تتفاعل مع الأحداث، وكلما عرف حدث ما على الأوتار الحساسة للمبدع زودّه برؤيا خاصّة، تنبّئ عن تفاعله مع الواقع وأحداثه

---

[١٦]. نفسه، ص25-26.

[١٧]. أدونيس، الثابت والمتحول، 3- صدمة الحداثة، ص24.

كلها أو بعضها، فالكتابة في رؤياها للعالم وفي تفاعل كاتبها، «لا متناهية شكلا ومضمونًا، لأنها تواجه عالما لا متناهيا».[١٨]

وبناء على التأمل والتعمق في العالم وأحداثه، يخلق الكاتب علاقات جديدة مع الكلمات ومع الأشياء، فهو يعيد التفكير في الكلمة التي يريد كتابتها والتي لا تعتبر عنه بالضّرورة، ولكن ربّما تكملة، على رأي "أدونيس": «إنّ كتاباتي لا تعبّر عني، إنها تكملني، تجعل منّي كائنا أكثر كمالاً».[١٩] إذن؛ على الكاتب أن يعيد الروح للعلاقات بين الكلمات والأشياء المحيطة به لتحيا حياة الوجود.

والكتابة كما أسلفنا الذكر لا تنطلق من العدم؛ ولا هي من «خارج التجربة والممارسة... إنّ الكتابة وهي تعمد إلى نقد اللّغة والذات والمجتمع. تتأسس من خلال التجربة والممارسة قبل أيّ بعد آخر، من أبعاد الإبداع، والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزّمن، فعل أوّل لكل تجاوز... من هنا تكون الكتابة تجذيرًا للمعرفة وتثويرًا لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة... الكتابة تلتحم وتتولد من خلال الملموس والعياني (الذات واللّغة والمجتمع)، وتتجنب في الوقت نفسه المنسي والسرّي، كما تفسح للمكتوب حرّية الكلام».[٢٠]

وبحثًا عن التميّز في الإبداع؛ يسعى كل مبدع إلى استعمال لغة مفارقة لما سبق، ولغيره، وهذا الاستعمال هو بمثابة تغيير للمعهود؛ فالناس طبعهم الملل والضجر من المكرّر، وأساس كل تغيير يبدأ بفكرة قادرة على إحداث انقلاب جذري في المفاهيم التي ألفها المتلقي، فالمبدع لا يكتب لنفسه ولا ينطلق من الفراغ وإنّما يكتب ليقرأه غيره، وفي تصوّراتنا «فالعالم الخارجي ليس سوى مجموعة من الموضوعات المتناثرة في فضاءات

---

[١٨]. أدونيس، الثابت والمتحول، ص26.

[١٩]. أدونيس مع شانتال شواف، الهوية غير مكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، والجنس)، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص33.

[٢٠]. محمد بنّيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص20، 210.

ممتدة في كل الاتجاهات؛ الأشياء والوقائع والأفعال والممارسات المتنوعة، ولن يستقيم وجوده إلاّ داخل اللّغة».[٢١]

وبعد امتلاك اللّغة وسعة الإطلاع، وربط الأفكار بالأشياء بالإضافة إلى عامل الموهبة، يصبح الإنسان قادرًا على الكتابة، الرواية أو القصة أو قصيدة إذ «يمارس الروائيون، كشأن الشعراء، تأمل تجربتهم في الكتابة الروائية من خلال ثلاث لحظات أساسية؛ الأولى تتجلى في تفكير الرواية نفسها في طريق كتابتها؛ وبناء مساراتها السردية، وما تحمله شخصياتها ومن أسماء وعلاقاتها بالقارئ والناقد... واللحظة الثانية تحضر مع ما يقدمه الروائي في بعض المناسبات من شهادات على تجربته، تتيح له فرصة النظر إلى كلية تجربته، أو إلى ما يجمع بين بعض الأعمال من جوامع، وما يُفرّق بينها، والآفاق الممكنة التي يحفرها الروائي كمجرى لتجربته أو إلى معنى الكتابة كتصوّر وممارسة... واللحظة الثالثة، هي التي يقرأ فيها الروائي أعمال غيره من الروائيين، بحساسيته في الكتابة ووعيه النظري».[٢٢]

وتساهم تلك اللحظات الثلاث في توسيع أفق الكتابة الإبداعية حيث يصبح النّص المنتج موضوعا لمساءلة طاقاته التعبيرية والجمالية المتمثلة في اللغة، والأسلوب، والشخصيات، وتجليات الواقع، يقول "بارث" عن الكتابة «فهي متجذرة دائما في «ما وراء اللغة»، إنها تنمو/مثل بذرة، وليس مثل خطّ، إنّها تبدي جوهرًا وتهدّد بإفشاء سرّ، إنّها تواصل/مضاد (Contre – Communication) الكتابة تخيف هذه الذات التي تكشف عنها الكتابة لها جذور وأغوار، ولا تتشخص فقط في المظاهر المادية وفي علاقتها بالتاريخ، إنها تجسد أيضا الشهوة وتجليات الطاقة الجنسية، والكتابة الأدبية على خلاف الكتابات العلمية، تصلح مرصدًا لاستنكاه التقاء الذات بالتاريخ... فالكتابة تضفي "الموضوعية" على "الأنا" تدرجها في سياق التاريخ».[٢٣]

---

[٢١]. سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص09.

[٢٢]. محمد عز الدين التازي، سيزيف روائيا (أربع ملاحظات حول كتابة الرواية وقراءتها)، أعمال ندوة رهانات الكتابة الروائية بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مكناس، المغرب (17 و18 ماي 2007)، سلسلة الندوات (19)، 2008، ص27.

[٢٣]. رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص11-12.

ويستمد بارث تصنيف الكتابات من علم اللسانيات، على أساس: أنّ المنطلق المنهجي في المقاربة التي اختارها بارث، هو تشييد جهازه التحليلي من خلال قراءة الأعمال الأدبية الحديثة التي تشكل قطيعة مع الأدب الكلاسيكي، على اعتبار أنّها تمثل مرحلة راهنة من الممارسة الأدبية الطليعية، ثم تطبيق هذا الجهاز التحليلي على كتابات الماضي لقياس مختلف الانزياحات التي عرفتها الكتابة في رحلتها عبر التاريخ والذّات».[٢٤]

ويطول الحديث عن عسر الكتابة؛ التي هي على العموم: هدم للأكاذيب، وغوص في المجهول واكتشاف للأسرار، وهي في تجاوزاتها ونقدها «بحث عن أسلوب، ولكنها ليست حنينا أسلوبيا، حرف تنتقي حروفا، أدلة تعضد أدلة، والبلاغة صناعة أيضا، تغيير الأدلة من مواقعها داخل الأنساق اللغوية، وتفجير مدلولاتها المنسية أو المكبوتة بعيدان عن الصّدفة؛ فهما مغامرة تشتهي استنطاق رؤية وتدمير سيادة»؛[٢٥] وما يميز الكتابة أنّها تستفيد «من كل الأشكال التعبيرية؛ مسرح، رسم، تشكيل خطوط، أرقام، علامات، عناوين، نصوص، مساحات نصية، فراغات وانطلاقات، هذا كله، وتمارس الكتابة الممكن واللاممكن، فهي المغامرة التي تخترق بها الذات حدود الثبات، وتمحي بذلك الفروق الجوهرية بين ما هو شعري، وما هو نثري، وهذا التحوّل يستدعي قراءة مفتوحة، بأدوات معرفية هي جزء من الفضاء وأشكاله».[٢٦]

وبناء على استدعاء القراءة المفتوحة؛ تأسست نظرية القراءة والتلقي، أو جمالية التلقي حسب التصور الذي اقترحته مدرسة (كونسطانس) الألمانية خصوصا رائدها "هانز روبيرت ياوس" (H.R.Janss) كمشروع قام على جدلية الإنتاج والتلقي.[٢٧]

جمالية التلقي أو لذة القراءة:

---

[٢٤]. نفسه، ص13.

[٢٥]. محمد بنيس، حداثة السؤال، ص210.

[٢٦]. مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص204.

[٢٧]. سعيد الفراع، جمالية التلقي وتاريخ تجديد الأدب، ص07.

أ. آلية اللذة: ظهر مصطلح "اللذة (Le Plaisir) عند "بارث" بطريقة تعبوية، فقد أحس أن الخطاب الفكري يطوع نفسه لواجبات أخلاقية تنفي مفهوم "المتعة La) Jouissance) نفيا قاطعا؛[٢٨] لذلك وسم "بارث" عنوان كتابة بـ"لذة النص" لأنه يرى أن «لذة النص شبيهة بتلك اللحظة التي لا يقر فيها قرار، اللحظة المستحيلة (...) اللحظة التي يتذوقها الماجن في أعقاب ديسيسية جسورة، وهو يقطع الحبل الذي يشنقه عند لحظة المتعة».[٢٩] وعلى الرغم من بساطة العبارة إلا تحبل بمحمولات دلالية شتى، فالنص عند بارث، هو لذته وخصوصيته، وانحرافاته، وزوغانه،ومن منطلق المشابهة التي عقدها بين النص والجسم والجسد، استطاع بارث أن يجعل النص جسدا عربيدا ثائرا ومشاكسا،كالفرس الحرون. النص عند بارث بحث دائم عن اللذة، عن المستحيل من خلال مغامرة الكتابة،على أساس أن النص في الواقع يخلقه الكاتب وينفخ فيه روحه القارئ، فيتوزع النص "اللذة" و"الرغبة" حيث إن هذه الثنائية استبدالية.فالكاتب قبل الكتابة يرغب في الكتابة من أجل التفريغ والترميم،،والقارئ يجد لذة حينما يقرأ المكتوب انطلاقا من رغبته في القراءة،ثم العكس،،ففي كل قراءة توجد رغبة،وفي كل قراءة يمارس النص نوعا من الإغراء على الذات القارئة، فما القراءة؟

ب. القراءة: شكلت القراءة منذ الأزل، ومنذ عصر التدوين، ومنذ قال عزّ وجلّ في محكم تنزيله مخاطبا سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾.[٣٠]

شكلت عنصرًا هاما بالنسبة للإنسان؛ فالإنسان قبل القراءة والكتابة كان يقرأ الكون وكل ما يحيط به سيميائيا؛ عن طريق الإشارات، والعلامات والرّموز، ولكن هذه الوسيلة؛ وإن كانت قد قدمت وتقدم الكثير في مجال الدراسات النقدية الحديثة (لغوية وأدبية) فإنّها، لا تستطيع أن تقدم ما تقدمه اللّغة التي تتحول إلى كتابة.

---

[٢٨]. ينظر: محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارث في الخطاب العربي والنقدي واللساني والترجمي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٧ ع٠١، ١٩٩٧ ص٢٨.

[٢٩]. رولان بارث: لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٣٣.

[٣٠]. سورة العلق، الآية 1-5.

وإذا كان مقصود الله في هذه السورة حسب المؤولين، هو قراءة الكتابين المنظور والمسطور، حيث لكل كتاب أبجده الخاص به الذي يعتبر مدخلا للحوار الباني معه، حيث الكتاب المنظور هو الكون، والكتاب المسطور هو الوحي، فالكون هو كل ما يحيط بالإنسان، والوحي هو كتاب الله المنزل الذي تمت كتابته من قبل الصحابة، ولسنا هنا في معرض الحديث عن كتاب الله، ولكن فقط لننبه المتلقي أنّ الكاتب المبدع ينهل مادّته من الكون، ويستعين باللّغة التي تعلمها أولاً أصواتا، ثم كتابة ثم قراءة؛ لتتحول قراءة الكون (توظيف الطبيعة) إلى قراءة مسطورة، أي مكتوبة تتداولها الأجيال قراءة ونقدًا، وإعادة إنتاج.

ومن منطلق الكتابة والقراءة، فإنّ «الوعي بضرورة ربط الإنتاج بالتلقي في تشكيل الظاهرة الأدبية، يجد جذوره في آراء وتنظيرات سابقة زمنيا بكثير على ظهور جمالية التلقي، فهي وإن لم ترق إلى مستوى التصور النظري المتماسك، قد شكلت إرهاصات مهمة أوحت بإمكان تحقق مشاريع وإبدالات نظرية ستكتمل حلقة مهمة في دائرة التواصل الأدبي المتعلقة بحلقة التلقي».[٣١]

إنّ الشيء الأساس في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه؛ ولذا فالتركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيد الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين؛ بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك، وعلى الرّغم من استعمالاته، فالتحليل المنفرد لا يكون مقنعا إلاّ إذا كانت العلاقة علاقة بين مرسل ومتلقّ، لأنّ هذا يفترض مسبقا نظاما عاما يضمن تواصلا دقيقًا؛ إذ الخطاب أو النص سيكون مرسلا في اتجاه واحد؛ أمّا في الأعمال الأدبية، فليس هناك نظام عام، إذ يرسل الخطاب في اتجاهين، لأنّ القارئ يتلقاه وهو يكتبه.[٣٢]

والقراءة كما نعلم هي «عملية عقلية انفعالية تشمل تفسير الرموز والرسوم التي يتلقاها القارئ عن طريق عينيه، وفهم المعاني، والربط بين الخبرة السابقة وهذه المعاني

---

[٣١]. سعيد الفراع، جمالية التلقي وتاريخ تجديد الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 39، ع01، (يوليو – سبتمبر 2010)، ص17.

[٣٢]. ينظر: فولفغانغ، التفاعل بين النّص والقارئ، ترجمة: الجيلالي الكدية، ص06.

والاستنتاج والنقد والحكم والتذوق وحل المشكلات، ومن هذا يتضح أنّ دور القارئ –لا المتلقي- لا يقتصر على مجرّد قراءة النصّ، ولكن على نقده وإعادة إنتاجه واستغلاله له في حياته الشخصية ونظرته إلى العالم من حوله».[٣٣]

وعلى أساس الإعلان بموت المؤلف؛ تصبح العلاقة التفاعلية بين النص والمتلقي القارئ على وجه الخصوص؛ وبناء على درجة انفعال القارئ ومدى تذوقه للنص، وخبرته السابقة، ويصبح النص متفتحا على قراءات متعددة ومختلفة؛ حيث تصنف كل قراءة انطلاقا من المقاربة التي قارب بها القارئ العمل الأدبي الذي تلقاه قراءة، ومن المقاربات التي تنفتح عليها النصوص الإبداعية اليوم؛ المقاربة اللسانية والمقاربة التداولية والمقاربة السيميائية، والمقاربة التأويلية والمقاربة الحجاجية، والمقاربة التاريخية، والمقاربة السوسيواجتماعية، والمقاربة الجمالية...؛ وهكذا؛ كلّ حسب خبرته ومقاصده، ومنابعه التي ينهل منها لغته ورؤيته.

وفي السياق تحديده للظاهرة الأدبية، يقر (جان بول سارتر) (Jean Paul Sartre) بأهمية القارئ في تشكيل هذه الظاهرة قائلا: «إنّ عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدلية لها...، فاتحاد الكاتب والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعي ومتخيل أنتجه العقل، فلا فنّ إلاّ من أجل الآخر وبوساطة الآخر».[٣٤]

فالمتلقي لدى سارتر ليس مجرّد مستهلك فقط؛ بل إنّه الرّكيزة الأساس في استكمال حلقة التلقي وهذا التلقي أطلق عليه "ياوس" «مصطلح التلقي المنتج».[٣٥]

ومن المعالم العامة لنظرية "إيكو" (ECO) أنّه قد رفض «مقولة المرجعية الواقعية، وعوضها بالمرجعية الثقافية، وذلك بناء على قناعته بأنّ النص ليس سوى تمثيل بنيوي للتحيين الدلائلي الملموس، وقد نتج عن ذلك نزعة قيمة "الواقعية" عن الروايات التي شاع اعتبارها روايات واقعية، ومن الأمثلة على ذلك اعتباره لرواية "فلوبير"

---

[٣٣]. محمد سيد ريان، القراءة والثقافة الرقمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2013، ص11.

[34]. Jean P.Sartre, Qu'est-ce-que littérature ? Galliniard, Paris, 1947, P.40.

[٣٥]. سعيد الفراع، جمالية التلقي وتاريخ تجديد الأدب، ص17.

الشهيرة «السيدة بوفاري» رواية معبّرة عن واقعية ثقافية وحسب، ونظرا لقناعته بأنّ ما يبدو واقعيا، ليس في الحقيقة إلاّ ثقافيا، فإنّ كل فعل تتميمي ينجزه القارئ، لا ينجزه إلاّ في حدود وجوده الثقافي».[٣٦]

وإذا كان "أمبيرتو إيكو" قد رفض "الخلفية الواقعية" في التلقي وعوضها "بالخلفية الثقافية" للمتلقي، وتم نقد نظريته هذه على أنها نظرية في التلقي وليست نظرية في الإنتاج، فإنّ نظرية غريماس كذلك قد تعرضت للنقد نفسه، وبأنها فشلت في إثبات كفاءتها بوصفها سيرورة دقيقة للإنتاج أو التلقي، لأنّ هذين الباحثين قد انطلق كل منها في نظريته من التفكير في قضايا إنتاجية انطلاقا من تصور تلقياتي، إذ تحاول نظرية غريماس كشف بناء المعنى وحسب، إلاّ أن بناء المعنى يختلف بالضرورة عن كيفية بناء النص، فبناء المعنى هو كل شيء قضية ذريعية تداولية ترتبط بالمعرفة الخلفية وبالوضعيات الشارطة لفعل الإدراك... بينما يكون بناء النص قبل كل شيء قضية أجناسية، ترتبط أساسا بحدود الجنس والخطاب.[٣٧]

وتأسيسا على ما سبق؛ فإنّ جمالية التلقي، أو لذّة القراءة تكمن في ملء تلك الفراغات والبياضات التي يتركها منتج النص، واعيا أو بلا وعي، ثم في تلك الآليات والتقنيات التي يوظفها الكاتب في نصّه، حيث ينهل من القاموس مفرداته، ومن المحيط رموزه، ومن ثقافته معارفه وخبراته، مضيفًا إليها خياله؛ وذكاءه في ربط الأفكار بالأشياء، وبديهي؛ أنّ المتلقي القارئ، لا يتذوق النص وهو لا يملك أيّ دعامة، أو ما يحفزه على القراءة، وأوّل هذه المحفزات الرّغبة في القراءة، ثم يتذوق النص بناء على عدّته المعرفية بالإضافة إلى تصوره هو كذلك للأشياء وللمحيط.

وتتحدّد جمالية التلقي انطلاقا من أفق انتظار المتلقي، إذ تسمح عملية إعادة تشكيل أفق توقع عمل أدبي ما؛ من منظور "ياوس" بتحديد قيمته الفنية، وذلك بناء على مدى قوة تأثيره في الجمهور المعاصر لظهوره، حيث إنّ الطريقة التي يتلقى بها العمل الأدبي، هي

---

36. U. ECO, lector, P.164
نقلا عن عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو قصور سيميائي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص127.

37. A.J. Greimas, su sens, P10.
نقلا عن عبد اللطيف محفوظ (136-1535)، آليات إنتاج النص الروائي، ص139.

التي ستشكل معيارًا للحكم على القيمة الفنية لهذا العمل؛ وذلك على أساس التخييب (Déception) أو الاستجابة (Confirmation) للأفق السائد لدى الجمهور؛ حيث السرّ في جمالية العمل الأدبي هو أن يخيّب أفق انتظار القارئ، ويسمّي "ياوس" المسافة بين أفق "الكتابة" وأفق "القراءة" بـ"المسافة الجمالية" التي يمكن قياسها بردود أفعال القراء وبأحكام النقاد، لتشكل وحدة قياس للتوتر بين أفق النصّ وأفق انتظار جمهوره الأوّل.[٣٨]

وتتحدّد أدبية النصّ من وجهة نظر "ياوس" بمدى قدرته على عدم السقوط في الابتدال وخرق المعايير الجمالية السائدة، بشكل يؤدي إلى خلق معايير فنية جديدة، وهو ما يسهم بدوره في خلق معايير نقدية مغايرة، فكلما اتسعت المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق تلقيه ازدادت قيمته الفنية، حيث إنّ منطق السؤال والجواب هو الإوالية التي تعطي أفق التوقع فعاليته التطبيقية، ويشكل العمل الفني لخطة ظهوره جوابا عن سؤال غير مباشر يطرحه أفق انتظار متلقيه؛ كيفما كان السؤال جماليا أو فنيا أو أخلاقيا أو فكريا.[٣٩]

وعلى أساس الأداة التأويلية «من هيرمينوطيقا» السؤال والجواب لدى (غادامير)؛ استوحى "ياوس" أنّ معنى النصّ الأدبي لا يستنفذ أبدا في نوايا مؤلفه، فحين ينتقل نصّ من سياق تاريخي وثقافي إلى آخر، فإنه يكتسب دلالات جديدة، ربما لم يفكر فيها مؤلفه وجمهوره المعاصر لتأليفه، ثم إنّ (غادامير) نفسه قد استوحى هذا المفهوم من «ر.ج. كولينجوود» الذي أكّد أنّه٤٠ «لا يمكن فهم نصّ إلاّ إذا فهم السؤال الذي يجيب عنه هذا النّص»[٤١] إذ فهم النّص رهين اتحاد الأفقين (أفق النص وأفق القارئ) «فالفهم هو دائما اتحاد بين الأفقين المستقلين زعمًا».[٤٢]

وتكمن أهميته أفق التوقع، أو انتظار المتلقي في الحياة الاجتماعية باعتبار الأدب نشاطا اجتماعيا مختلفًا عن بقية الأنشطة، وإلى الدور الذي أداه مفهوم هذا الأفق عند

---

[٣٨]. ينظر، سعيد الفراع، جمالية التلقي وتحديد تاريخ الأدب، ص20-21.
[٣٩]. ينظر، نفسه، ص21.
[٤٠]. ينظر، سعيد الفراغ، جمالية التلقي، ص22.
[41]. H.R. Janss, pour une esthétique de la réception, P.60.
[42]. H.G. Gadamer, vérité méthode, ed seuil, 1976, P.60.

كارل بوبر (K.R. Popper) في مجال بناء النظريات العلمية؛ إذ الملاحظات من دون أفق توقع تصبح بغير معنى، وخيبة التوقع تشكل عامل تقدم مهمًا في مجال العلم وأيضًا في مجال التجربة الحياتية.[٤٣]

وعلى رأي الباحث أيمن الغزالي؛ فإنّه «عندما لا تتحقق الشروط الضرورية، يخفق العمل الفنّي في توليد الأثر الذي يريده الكاتب، مما يوسع دائرة النقد والإطلاع معًا...، ولا يمكن هنا اعتبار الأدب فنًّا كباقي الفنون الأخرى، كما بيّن جان بول سارتر في بحثه ما الأدب؟ «لأنّ غايته ليست إنتاج الجمال فقط، وإنّما يستطيع تغيير العالم وثني اتجاه التاريخ».[٤٤]

وعلى أساس أنّ «أيّ نصّ كيفما كان نوعه، وهو ينتج في سياق نصّي وثقافي وتاريخي ينتج متلقيه في الآن ذاته».[٤٥] فإنّ الكاتب يختار بعناية فائقة كل ما يودّ إيصاله إلى متلقيه، خاصة إذا كان في سياق الألم، وما دامت الكتابة تنفيس فهو لا محالة، يريد أن يشاركه هذه الآلام والأوجاع كل من له إحساس رهيف، أو كأن يتخيل أنّ ما يكتبه سيقرأ من هو سبب في لوعته، كما فعلت "إيزابيل" على ابنتها "باولا" التي أهدتها آخر رواية على الرّغم من أنها قد فارقتها للأبد.

ويلجأ معظم المبدعين اليوم إلى الرواية، لأنّها كتابة بالجسد، ورسم صورة الحياة بالحكي، الرواية سرد يعلن وجه الوجود بها، حيث يشكل المبدع سرّ الوجود بلغة الذات، وحوار الآخر أو قل هي سيرة الأنا وصراعه مع الأشياء والكائنات، والرواية على العموم؛ شكل الحياة وتحولاتها، وتبعثرها وتشظيها وانعكاس ذلك كلّه على الجسد لحظة الكشف والحدس والتجربة؛ الرواية إذن؛ هي سفر الجسد والوجود في الزّمكان، حيث يقوم السرد في الفنّ الروائي على ثلاثية الجسد والتخيل وشكل الحياة.

---

[٤٣]. ينظر، سعيد الفراع، جمالية التلقي، ص23-27.

[٤٤]. أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001، ص09.

[٤٥]. سعيد يقطين، نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات، ص95)، نقلا عن عبد الوهاب الأزدي، مقالات في القراءة والتلقي، اتحاد كتاب العرب، مراكش، ط1، 2014، ص17.

ولوعيها بقيمة الجسد؛ فقد اختارت الروائية الجزائرية العالمية، كتابة أول رواية لها بعنوان «ذاكرة الجسد» وكأن الجسد هو المرآة التي تعكس آلامنا وآمالنا الداخلية، تعكس الوجع والألم، الذي يتحول إلى كتابة، لذلك «فإنّ القول بمحايثة الرواية للحياة أو للواقع (بمعناها العام)؛ يحيل إلى القول بأنّ الرواية وهي تنتج، لا تنتج إلاّ بتراكيب التفكير الجمالي بالحياتي، ولذلك فإنها تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميّزة ومخصوص لأبعاد الواقع ومستوياته المختلفة».[٤٦] وعلى رأي عبد الله رضوان فالرواية «ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع؛ بل إنها الفن الوحيد الذي يكاد يرى في المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي».[٤٧]

ومعلوم أنّ المجتمع يتشكل من عدّة صور؛ أولها الصورة النفسية والصورة الاجتماعية، فالسياسية ثم الاقتصادية إلى الثقافية، ثم إنّه يمثل حمولة من الآمال والآلام، ولقد «عكست الرواية العربية منذ نشأتها الصورة النفسية للإنسان العربي، عكست ما يضطرم في نفسه من آمال وأحلام، وما يضطرم فيها من خيبات أمل ونزوات يأس، كما حملت الرواية العربية هموم الإنسان العربي، ومشكلاته السياسية والاقتصادية، وعبّرت أيضا عن عقده النفسية التي تكونت من خلال تعايشه مع تلك الهموم والمشكلات».[٤٨]

وانطلاقا من آلام وآمال الإنسان العربي؛ نسجت «أحلام مستغانمي» ثلاثيتها الرائعة «ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، وعابر سرير». هذه الثلاثية التي ترجمت إلى لغات عالمية كثيرة، وطبعت عشرات المرّات، لأنّها صادفت مشاعر منتقدة وخيبات أمل، وأحلام المتلقي العربي.

كتبت "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد": «... الحب هو كلّ ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث... يمكنني اليوم وبعدما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث؛ إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب... وهنيئا للحب أيضا، فما أجمل الذي حدث بيننا... ما أجمل الذي لم يحدث، ما أجمل الذي

---

[٤٦]. عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص19.

[٤٧]. عبد الله رضوان، البنى السردية (نقد الرواية)، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص07.

[٤٨]. نفسه، ص.ن.

لن يحدث... قبل اليوم. كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلاّ عندما نشفى منها، عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم دون أن نتألم مرّة أخرى، عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون ودون حقد أيضًا، أيمكن هذا حقًا؟ نحن لا نشفى من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا».[٤٩]

لقد تذوق كثير من القارئين رواية "ذاكرة الجسد" وكانت هي المشجعة لقراءة كل ما تكتبه "أحلام مستغانمي" وفي هذه الرواية ينفتح فضاء السرد على تعليق "خالد" بطل الرواية؛ إذ يمثل خطابه الموكل إليه من قبل الكاتبة إعادة لتشكيل خطاب الحب في علاقته بالكتابة إذ بين الحقيقة والوهم، وبين ما حدث وما لم يحدث؛ حدث الحب ولم يحدث ما كان منتظرًا، وعليه؛ فالأدب في مقدمة "أحلام مستغانمي" معادل لفعل الكتابة، ما يعني أنّه لا أدب دون كتابة، وبانتهاء الحب يهنئ السارد الأدب، إذ أصبح بإمكانه الشروع في الكتابة بعدما انتهى (الحب).[٥٠] بهذه الصورة تذوقت القارئة حسينة فلاح، مقدمة "ذاكرة الجسد" أمّا عبد الله إبراهيم فله رأي آخر حيث يقول كان من المفروض على الكاتبة، أن تقول «الأدب هو ما حدث بيننا... والحب هو كل ما لم يحدث بيننا»[٥١] لأنها لم شيئًا غير الكتابة أمام غياب الحبّ، انطلاقا من قولها: «عليك أن تختار ما هو أقرب إلى نفسك وتجلس لتكتب دون قيود كل ما يدور في ذهنك، ولا تهم نوعية تلك الكتابة ولا مستواها الأدبي، المهم الكتابة في حدّ ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي...».[٥٢] وكأن أحلام قد استشعرت سؤال المتلقي: لماذا نكتب؟ فتجيب قائلة: «نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق خلسة منّا...»[٥٣] ولمن يتساءل عن الأدب الذي تتحدث عنه الروائية "أحلام" تقول: «الأدب يعلمنا أن نستعير من الآخرين حيواتهم وقناهاتهم، وهيأتهم الخارجية ولكن ليس السطو على أشيائهم الحميمية، هو الأصعب، الأصعب عندما نغلق بعد دفاترنا، ونخلع ما ليس لنا، ونعود لنقيم في أجساد لم تعد تعرفنا لكثرة ما ألبسناها ثيابًا لا تشبهها».[٥٤]

---

[٤٩]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الجزائر، ط18، 2004، ص07.
[٥٠]. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2012، ص148.
[٥١]. عبد الله إبراهيم، أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد، نقلا عن، حسينة فلاح، مرجع سابق، ص149.
[٥٢]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص60-61.
[٥٣]. نفسه، ص105.
[٥٤]. نفسه، ص189.

فالكتابة وسيلة تفريغ، وأداة ترميم، والأدب هو ألا نسطو على الأشياء الحميمية للآخرين، هكذا ترسم مستغانمي منهجا في كتاباتها، وعلى حدّ قراءة "أيمن الغزالي" «فنحن أمام رواية مهمّة، وأمام كاتبة دقيقة وواسعة، لقد خلقت عالما من الحب والألم، عالما من الموت والنجاة، وطنا قديما، وجبابرة ضالين، لقد صنعت بوصلة خاصة لمشاعر فالتة وأحاسيس نادرة وأحلام رائعة»،[٥٥] ليختم تحليله لهذه الرواية متسائلاً، سؤال الذي أبهر بالإبداع الذي لم يقرأ مثله من قبل، إذ يتنوع المنتج من مبدع إلى آخر كل «حسب مكتسباته وتجاربه، وآلامه وآماله، لذلك سجلنا له هذا القول: «كيف نتفق على شرط الرواية، ما دامت كتبت على لسان رجل... هل هي إحساس أم تصوّر لعالم رجل ظلّ يبحث في وطنه عن وطن، وفي غربته عن حبيبة، عن صدر، أم أنّ أحلام مستغانمي كانت تحكي هذا التصور الهائل لعلاقة رجل بامرأة ولدت من عقم، وماتت بلا مراسم، أم نعتقد بأنه مراقبة هذا العالم وتصوره، بينما كان الآخرون يتمتعون بحزننا، ويتلذذون على أعشاش قوتنا وروحنا، بمراتعهم وملذّاتهم، هل هي مصادفة، أم إنّها حتمية لما هو واقع، ويقع، أم تعرية لقيم مرفوضة، ومصابة بالشلل واليابس، إنّ هذا الفعل لا يدين الرواية بقدر ما يجعلنا أمام كاتبة استطاعت بإدراكها أن تواجه تحكم هذا الزّمن، على رجل ثورة وحرب وامرأة صالونات، معبدة بالزّمن، ومكللة بقيمه، إنها هجائية شعرية نابعة من عظمة الإدراك، ونزاهة الإحساس وقبح هذا العالم وزيفه ومفارقاته».[٥٦]

وبناء على إنتاجية القراءة؛ «فإنّ اعتبار النص فضاءً ديناميا لأنساق متعددة، لا ينبغي أن يهمل الإستراتيجية الفعالة للقارئ، في ترهين هذه التعددية، وإذا كانت الدلالة لا وجود لها خارج شرط تأويلها، فينبغي على القراءة أن تؤسس فعلها كإنتاج وممارسة، وليس كاستهلاك»[٥٧] وعلى رأي بارث الذي أعلن موت المؤلف «لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلاّ بقلب الأسطورة التي تدعمها؛ فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف».[٥٨]

---

[٥٥]. أيمن الغزال، لذة القراءة، ص54.
[٥٦]. أيمن الغزالي، لذة القراءة، ص59.
[٥٧]. محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفككية)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص42.
[٥٨]. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1993، ص87.

يستنتج ممّا قبل؛ أنّ تعدد التأويل، متعلق بتعدد القراء، إذ بموت المؤلف، يتفاعل القارئ مع العمل الأدبي، فبارث يتوج القارئ بدور البطولة في مسرح إنتاج المعنى.

وعلى العموم؛ فلقد جاءت نظرية التلقي كحركة تصحيحية لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود إلى قيمة النصّ وأهمية القارئ، ولنصرة قطبي الإنتاج والتلقي أخذ كل من (إيزر) و(ياوس) على عاتقهما مهمة بسط نظرية التلقي في الميدان الأدبي من خلال تأثرهما –كما سبق الذكر- بأعمال (غادامير)، هذه النظرية التي ترى أنّ أهم شيء في عملية الأدب هي ذلك التفاعل بين النص والقارئ.

وإذا كان التأويل عند (غادامير) هو فن وافق مفتوح على الذات، فإنّ (ياوس) يركز على دور القارئ فقط في عملية التلقي، فالتأويل الأدبي الذي تمارسه جمالية التلقي يعنى بالتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل»[٥٩] والتلقي الجمالي هو أننا وقعنا تحت تأثير جمالية النصّ وفي شعور من الدّهشة.

حيث النص هو بحث دائم في اللّذة؛ وحيث إنّ النص يصنعه الكاتب والقارئ معًا؛ الكاتب يصنعه مبدعًا وقارئًا معًا، والقارئ يصنعه قارئًا وحقًا، بحيث يستطيع أن ينفذ إلى مفاصل النص لينتشي بمناطقه اللّذيذة، فيصبح بطريقة غير مباشرة مشاركا في إنتاج دلاليته من وجهة نظر (بارث).

تقول أحلام مستغانمي في روايتها الثانية "عابر سرير" «أنت من يتأمل جثة حبّ في طور التعفّن، لا تحتفظ بحب ميّت في برَّاد الذاكرة».[٦٠] إنّ قارئ ثلاثية أحلام مستغانمي وهو يتذوق وينتشي بلذة الألفاظ والعبارات لا محالة تعلق في ذهنه ثنائية الذاكرة والجسد، الذاكرة والنسيان، السرير والجسد، وحضور هذه الثنائيات، هو معادل لحضور الحياة والموت؛ فأنّ تتذكر معناه أنك تعيد للأشياء نصابها وأن تمنحها الحياة، وأن تنسى فمعناه أنك تقتل الأشياء، ويكمن المحفز عند "أحلام مستغانمي" على الكتابة في البحث عن النسيان، ذلك أنها تنظر إلى الأشياء بمنظور يومي، وأنّ ما مضى لابّد أن

---

[٥٩]. نفسه، ص.ن.

[٦٠]. أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، 2003، ص22.

ينسى، بينما يكتب البطل "خالد" من أجل التذكر، لذلك فهو ينظر إلى الكتابة من منظور تاريخي يستدعي منه التذكر، وإعادة الحياة إلى الأشياء، وبين التجاوز والنسيان ينبثق فعل الكتابة ويصبح المستحيل ممكنًا، فحياة "بطلة روايات أحلام مستغانمي، كما هو "خالد" بطلها الرّئيس الذي يمثل التاريخ، ويمثّل الحبّ، ويمثل الألم. كما يمثل الذاكرة التي قد رسمت على يده المبتورة؛ ولعل الفارق بين "حياة" و"خالد" هو أنّ ذاكرة "خالد" معلقة بجسده، بينما ذاكرة "حياة" معلقة بفعل الكتابة.[٦١]

وإذا كانت الكتابة تفريغ وترميم؛ فقد اتخذ الجسد في كتابات أحلام مستغانمي مساحةً كبيرةً؛ وذلك أنّ الجسد إذا كان بالأمس من المقدسات التي لا يجب المساس بها، فإنّه اليوم أصبح يمثل دعامة ومنبعا ينهل منه المبدع خطاباته التي تتحول إلى رواية أو إلى قصيدة، ولقد أبدعت أحلام في ثلاثيتها، حيث وظفت الجسد بامتياز، فكان الجسد مرّة يعبر عن البطولة، وأخرى عن الثورة، وتارة عن القمع والاستعمار وما عاناه الجزائريون إبّان العدوان الفرنسي، وحينا أخرى عبر الجسد في كتابات مستغانمي عن الحب والمتعة في خضم الحزن والفقد.

وعلى العموم؛ فقد أضحى الجسد في زمن الرقميات، من أكثر المواضيع حضورًا في الأدب العربي المعاصر، حتى تحوّل إلى لغة رمزية توظف لتمرير العديد من الرسائل وأما عن تفاعل القارئ مع النّص؛ فإنّ الملاحظ هو أنّ الكتابات التي تخوض في الجسد والجنس هي الأكثر رواجًا في العالم؛ لذلك غدا معظم المبدعين إلى توظيف الجسد في معظم كتاباتهم تماشيا مع روح العصر وأذواقه المختلفة والمتنوعة حسب درجة التلقي من مجتمع إلى آخر. وعلى الرّغم من النقد والخطر فقد تحدّى "نزار قباني" رأي هؤلاء واختار أن يكتب عن المرأة أساسا، وهو النموذج المطلوب جماهيريا والمرفوض نقديا ونخبويا؛ فالمرأة هي المجال الأفضل للإبداع الفني سواء في الأدب أو في غيره من الفنون.[٦٢] وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم وحتى الأدب الغربي فقد دار معظمه حول المرأة.

---

[٦١]. ينظر حسنية فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص142-143.

[٦٢]. ينظر، فيروز شام، إشكالية التعبير عن الجسد في الأدب العربي المعاصر، ص222-223.

وعلى أساس التغني بجسد المرأة، فقد تنوع الشعر بين الغزل العفيف والماجن، أمّا في الكتابات الحديثة، فقد كان "نزار" جريئًا ولم يتراجع رغم الأصوات المعارضة له، حيث مثلت المرأة والجنس والوطن أهم المحاور في كتاباته يقول: «وقضية الحب، ككل قضايانا، لا تحل إلا حين تحل قضية الحرّية في المجتمع العربي... فلا يمكن أن يكون الجسد العربي حرًّا... إلاّ إذا كان العقل العربي حرًا... والرأي العربي حرًا... والكلام العربي حرًّا... والقمع الجنسي كالقمع السياسي، كالقمع الاجتماعي، كالقمع الاقتصادي، هو إحدى حلقات السلسلة الحديدية».[٦٣]

فلغة الشاعر نزار هي لغة الجسد بامتياز هو كذلك، إنّه يتغنى بكل أعضاء المرأة دون حرج ولا رادع، فهو يشتغل على جسد المرأة بكل مفاتنها، كما اشتغل الإعلام والإشهار والمسلسلات، ومعظم الوسائط التواصلية للشبكة العنكبوتية والاتصالات الرّقمية خاصة "اليوتيوب"، وتلك القنوات التي تعرض صورًا وفيديوهات؛ ومهما يكن الأمر فلا زال الحديث في الثقافة العربية عن الجسد حديثا محتشما خاصة إذا تعلق بالمرأة، وعلى الرّغم من إباحية الشاعر نزار، فما هو إلا نموذج من نماذج هذا العصر المولع بالجسد.

ونحسب أنّ الشاعر نزارا؛ بناء على مكبوتات القارئ العربي، راح يداعب هذه المكبوتات المقموعة، لاعتقاده أنّ ما يكتبه هو ضالة هذا القارئ، ولعل الأمر ذاته هو ما نجده عند مستغانمي خاصة في مؤلفيها الأخيرين (نسيانcom)، و(الأسود يليق بك) حيث نجدها هي كذلك تدغدغ غرائز ومكبوتات المرأة العربية، بل وتتحدث على لسانها، تقول مستغانمي: «كنّا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتّبت لهما المصادفة موعدًا خارج المدن العربية للخوف... نسينا لليلة أن نكون على حذر، ظنًّا منّا أنّ باريس تمتهن حراسة العشاق، إنّ حبًّا عاش تحت رحمة القتلة، لابدّ أن يحتمي خلف أوّل متراس متاح للبهجة، أكنّا إذن نتمرّن رقصا على منصة السعادة أثناء اعتقادنا أنّ الفرح فعل مقاومة، وأنّ بعض الحزن من لوازم العشاق؟

وبناء على أفق انتظار المتلقي يعمد معظم المبدعين شعراء وروائيين وقصاصين وكاتبي مسرحيات، وإعلاميين وتكنولوجيين إلى القواعد التي تشكل هذا الأفق وترسم له

[٦٣]. نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار، بيروت، ط5، 2000، ص124.

استقبال النص في قالب فني، جميل ومؤثر، ولعل الجديد في هذه الكتابات المعاصرة هو إضفاء التخييل على تجربة شخصية عنيفة، كذلك استعانة الكاتب بكل ما يخدم كتاباته من أقوال مأثورة لمشاهير حكام وأبطال وأعلام وفناني العالم كما فعلت أحلام مستغانمي في مؤلفاتها الأخيرة، إذ تبدأ بعبارة مأثورة لتشتغل عليها في سردها المميّز الرّائع.

والحديث عن الكتابة وجمالة التلقي يطول؛ إذ لكل مبدع خصائصه الفنية التي تميزه عن المبدعين الآخرين، ولعل الفيصل في جماليات كتابات دون غيرها يعود إلى المتلقي، إذ هو الحكم الذي به ينتشر الإبداع ويجد له رواجًا محليًا وكونيًا، وبه أيضا يضعف الإبداع، على أنّ النقد إبداع ثاني، وعلى أساس أنّ النص مفتوح على قراءات متعددة، وتأويلات لا حصر لها. فلعل الذي أصبح يشد انتباه القراء، هو تلك العناوين المبهرة المستميلة لقلوب القراء والمتلقين، لذلك يسعى كثير من المبدعين إلى وضع إستراتيجية محكمة لاختيار عناوينه، بالإضافة إلى الدعاية الإشهارية على قنوات التواصل المتوفرة.

وختامًا؛ فلم تعد الكتابة مجرّد مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي، تنسخه وتسجله، كما كان الأمر في النصوص السردية القديمة، لقد أصبحت الكتابات الجديدة تتخذ الواقع الاجتماعي مادة لها، لكنها تحلق عاليا نحو فضاءات الخيال والرمز والغرابة واللامعقول، فلا تكفيها التفاصيل اليومية وإنما تقوم بالنبش في أماكن ومسالك أخرى لاقتناص ذلك الغريب في واقعنا ووجودنا ومساءلة قدرنا الكوني واشتغالنا الذهني والاجتماعي، ولعلّ قيمة وجمالية كل عمل فني تستمد من مدى قدرة ذلك العمل على بناء رؤية معمقة للأسئلة التي يواجهها الإنسان على مدار وجوده، وكأنّ الرواية لا يمكن أن تكون إلاّ نوعًا خاصًا من البحث والشك والقلق وإعادة النظر في أمور حياتنا واعتقاداتنا ومسلماتنا بطريقة تمزج بين الخيال السردي والتأمل الفلسفي.[٦٤]

وعلى رأي بارث من خلال كتابه لذة النص (Le plaisir du texte) أو جمالية التلقي فإنّه يستدرج مفهوم القراءة إلى لعبة الإغراء، فالقارئ حينما يقرأ عملاً ما، ويستشعر نوعًا من اللّذة، فلأنّ هذا العمل كان قد كتب بتلذّذ، ولبلوغ هذه العتبة من الكتابة

[٦٤]. ينظر، حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي، ص124-125.

على الكاتب في نظر (بارث) أن يستدعي قارئه، وأن يراوده عن نفسه[٦٥] عبر جدلية[٦٦] الخفاء والتجلي، يقول بارث في هذا الشأن «لذة النص هي اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصّة، لأنّه للجسد أفكارًا ليس كأفكاري»،[٦٧] فالقارئ الذي يولد عند كل قراءة جديدة من خلال لعبة الخفاء والتجلي داخل النّص، ينجز مكانا خاصا للقراءة المنعزلة – الإيروسية- الفيتشية.[٦٨] يقول بارث: «هو موضوع فيتشي، وهذه الفيتشية ترغب في (أنا القارئ)، النص يختارني بواسطة ترتيبات كاملة لشاشات غير مرئية، لمماحكات انتقائية: المفردات، المراجع، المقروئية».[٦٩] ولعلّ هذا الذي جعل كلا من نزار وأحلام كلاهما يراود جنسه، فهو يراود القارئ العربي وهي تراود القارئة العربية باختيارهما للجسد دعامة لكتاباتهما، وسبيلا لتفريغ كل الشحنات السلبية والإيجابية التي تناسب تذوق القارئ وضالته المنشودة.

---

65. Roland Barthes, le plaisir du texte, Ed du seuil, P.11.
66. Ibid, P.19.
67. Ibid, P.30.
68. Ibid, P.19.
٦٩. رولان بارث، عن لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، 1996، ص79.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

المراجع والمصادر بالعربية:

١. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الجزائر، ط18، 2004.

٢. أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، 2003.

٣. أدونيس مع شانتال شواف، الهوية غير مكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، والجنس)، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

٤. أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الأتباع والإبداع (3- صدمة الحداثة)، دار الساقي، بيروت، ج4، د.ت.

٥. أدونيس، الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والأتباع)، 3 صدمة الحداثة، دار التاقي، بيروت، د.ط، د.ت، ج4.

٦. أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001.

٧. حسن المودّن، الرواية والتحليل النّصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

٨. حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي.

٩. حسنية فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي.

١٠. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2012.

١١. دزيرية سقال، الكتابة والخلق الفنّي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

١٢. رولان بارث، الدرجة الصّفر للكتابة، تر: محمد برّادة، دار العين للنشر، القاهرة، ط4، 2009.

١٣. رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برّادة، دار العين للنشر، القاهرة، ط4، ٢٠٠٩.

١٤. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1993.

١٥. رولان بارث، عن لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، عمر أوكان، إفريقيا الشرق.

١٦. زهور كرام، الأدب الرقمي (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية)، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 2003.

١٧. سعيد الفراع، جمالية التلقي وتاريخ تجديد الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 39، ع01، (يوليو – سبتمبر 2010)، ص17.

١٨. سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

١٩. سعيد يقطين، نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات، ص95)، نقلا عن عبد الوهاب الأزدي، مقالات في القراءة والتلقي، اتحاد كتاب العرب، مراكش، ط1، 2014.

٢٠. عبداللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

٢١. عبدالله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

٢٢. عبدالله رضوان، البنى السردية (نقد الرواية)، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

٢٣. فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النّص والقارئ، ترجمة الجيلالي الكدرية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 07، فاس، المغرب، 1992.

٢٤. فيروز شام، إشكالية التعبير عن الجسد في الأدب العربي المعاصر.

٢٥. محمد بنّيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

٢٦. محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفككية)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

٢٧. محمد سيد ريان، القراءة والثقافة الرقمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2013.

٢٨. محمد عز الدين التازي، سيزيف روائيا (أربع ملاحظات حول كتابة الرواية وقراءتها)، أعمال ندوة رهانات الكتابة الروائية بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مكناس، المغرب (17 و18 ماي 2007)، سلسلة الندوات (19)، 2008، ص27.

٢٩. مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

٣٠. نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار، بيروت، ط5، 2000.

٣١. المراجع بالأجنبية:

32. H.G. Gadamer, vérité méthode, ed seuil, 1976, P.60.

33. H.R. Janss, pour une esthétique de la réception, P.60.

34. Jean P.Sartre, Qu’est-ce-que littérature ? Galliniard, Paris, 1947, P.40.

35. Mario Vargas liosa, l’orgie perpetuelle flauber et Mme Bovary: Tra-française, Gallimard, 1978, P.55.

36. Roland Barthes, le plaisir du texte, Ed du seuil.

جماليات الكتابة الجديدة

المؤتمر الدولي السابع