

السينوغرافيا في العتبات النصية للخطاب السيرذاتي عتبة الإهداء في (سيرة المنتهى) لواسيني الأعرج أنموذجا

Scenography in the textual thresholds of Autobiographical discourse
The threshold of dedication in (biography of the end) Wassini Laaerj

د. نعيم بن أحمد

جامعة محمد بوضياف - المسيلة (الجزائر)

تاريخ القبول: 2019/12/06

تاريخ الإرسال: 2019/10/14

ملخص:

مصطلح (السيرة الذاتية) يثير في ذهن تصورات كثيرة، نتيجة تعالقه مع مصطلحات أخرى. وجميعها تدخل ضمن ما يمكن تسميته (الأدب الشخصي)، وهو أدب يدور حول شخصية الكاتب، وتجاربه. لذا فإن مقارنة الخطاب السيرذاتي تتم وفق الآليات التي اعتمدها مانغانو و شارودو، من خلال مفهوم السينوغرافيا والذي يعتبر التخاطب عملية مسرحية يكون الممثلون هم المتخاطبين، حيث يسعى كل واحد منهم إلى أن ينحت لنفسه صورة ويحرص في الوقت نفسه على تثبيتها أثناء التخاطب. كما أن السينوغرافيا تعد مظهرا من مظاهر التفاعل بين النص والسياق، وطريقة يكتسب بها الكاتب بعدا تفاعليا، ويمد من خلالها قنوات الحوار بينه وبين القارئ.

الكلمات المفتاحية:

السيرة الذاتية، العتبات النصية، تحليل الخطاب، السينوغرافيا، التفاعل، التخاطب.

Abstract :

The Autobiography evokes many perceptions, resulting from its intersection with other terms. This genre revolves around the writer's personality and his experiences. Thus, the approach of the autobiographical discourse is in conformity with the mechanisms adopted by Maingueneau and Charaudeau, through the concept of scenography which considers the discourse like a

process of theater ,the actors are speakers. Where each one tries to improve its positive image during the conversation.

Scenography is an aspect of the interaction between text and context, of how the author acquires an interactive dimension and expands the channels of dialogue between him and the reader.

Keywords :

Autobiography, the textual thresholds, Analysis of discourse, Scenography, Interaction, Conversation.

مدخل:

هناك العديد من التعاريف التي حاولت ضبط مصطلح السيرة الذاتية، ومن بين أشهر هذه التعاريف التي ينبغي التطرق إليها فليب لوجون (Philippe Lejeune) الذي يعدّ من أبرز المنظرين لهذا الفن "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة" (1).

ومن بين المنظرين الذين تطرّقوا إلى السيرة الذاتية بعد فليب لوجون: إليزابيث بروس وجورج غوسدورف. فاليزابيث بروس (Elizabeth Bruce) انتقدت التعريف السيرداتي الذي تقدم به (لوجون)، ويمكن أن نعدّ المنطلقات المنهجية التي بنت عليها الناقدة نظريتها المتعلقة بالفعل السيرداتي نابعة أساساً من تصور تاريخي لمقولة الجنس الأدبي، فهي تعاملها معاملة المؤسسة الكلامية التي لا تفهم حقّ الفهم إلّا في ظلّ المواضع التي تشملها وكذلك بالقياس إلى مختلف التطورات التي تحتاحها عبر أطوار الزمن المتلاحقة (2).

أما جورج غوسدورف (George Gusdorf) فيصهر تعريفه للسيرة الذاتية بما هو أعمّ وأشمل، وهو الكتابات الذاتية وفي هذا الصدد يقول: "إنّ الذي يكتب عن نفسه صانعاً من ذاته موضوعاً لنصّه يكون قد أتى عملاً سيرداتياً وعلينا أن نصدّق المعنى بالأمر نفسه بدلاً من أن نصدّق ناقداً موجوداً أو سيوجد" (3). لذا فمحاولة الوصول إلى المفهوم العميق للسيرة الذاتية هو بمثابة البحث المضني في طلب مفاتيح الشخصية واستحضارها، بفضل اعتصار الذاكرة، وإعمال الفكر (4).

وقد اعترض جورج ماي (Georges May) على التعريف الذي وضعه فيليب لوجون عندما طالب بالاستعاضة عن هذا المفهوم الذي فيه شيء من التصلب والتجمّد المفرطين بل من الحزم المفرط، بمفهوم أكثر مرونة. فما نخسره من دقّة في هذا الجانب نغنمه صحّة في الجانب الآخر⁽⁵⁾.

والملاحظ من كلّ ما سبق أنّ التعاريف جميعها تركز على: (الصيغة السردية للسيرة الذاتية. تطابق الكاتب والسارد والشخصية. المحكي الاسترجاعي. محكي الحياة الواقعي). وبهذا يتّضح أنّ مختلف الآراء التي تناولت السيرة الذاتية في الأدب العربي قاربت الموضوع من ثلاث زوايا: إشكالية السيرة الذاتية، أو الترجمة الشخصية، أو الترجمة الذاتية في حدّ ذاتها. وذلك من حيث القدم والوجود، أو من حيث الحداثة والتّبلور الفتي. والسيرة الذاتية باعتبارها أقرب الأجناس الأدبية إلى الرواية، كانت واحدة من هذه الأجناس التي تلبّست بلبوس الرّواية حتّى تفرّج من جنسها نوع سمّاه (جورج ماي) بـ "السيرة الذاتية الروائية"⁽⁶⁾.

من هنا سنحاول الولوج إلى الخطاب السيري من خلال مقارنته وفق مفاهيم تحليل الخطاب التي سنها دومينيك مانغانو وباتريك شارودو، أما التساؤل الذي سنطرحه كإشكالية لهذا البحث هو كالآتي: هل تكفي المعرفة باللغة التي كتب بها النص، وكذا التزود بكفاية موسوعية، والقدرة على وضع النص في خانة الأجناس أداة لفهمه وكذا سائر النصوص، أم ينبغي أن يضاف إلى ذلك بعدد يمكننا من استجلاء معاني ومقاصد محجوبة ونعني بذلك السينوغرافيا؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل ينبغي التطرق إلى تحديد مفهوم الخطاب، ومن ثم مفهوم السينوغرافيا وتبيان مدى التعالق بينهما لتحديد مظهرات السينوغرافيا في العتبات النصية للخطاب السيري ذاتي.

1- تحليل الخطاب:

جاء مصطلح تحليل الخطاب عن طريق (هاريس) ويعني به توسيع الطرق التوزيعية التقليدية لتشمل ما فوق الجمل من وحدات، وبأواسط الستينيات من القرن الماضي

ارتسمت ملامح الحقل الحالي لتحليل الخطاب من خلال علم أتنولوجية التواصل (غامبرز، هايمز)، والتحليل التحدثي ذي النزعة الإثنية المنهجية (غارفنكال) والمدرسة الفرنسية. يضاف إلى هذا نمو التيارات التداولية، ونظريات التلفظ، واللسانيات النصية وكذا أعمال في مجالات أخرى كأعمال (ميشال فوكو) الذي يذهب بتاريخ الأفكار نحو دراسة آليات التلفظ، و(ميخائيل باختين) فيما يتعلق خاصة بأجناس الخطاب والبعد التحاوري للنشاط الخطابي⁽⁷⁾.

لقد تنوعت مدونات تحليل الخطاب بسبب تداخل الكثير من الاختصاصات، ونتيجة لفتح الحوار بين مختلف الفنون التي تتناول الخطاب، وبين مختلف تيارات تحليل الخطاب. أمكن التمييز بين بعض الأقطاب الكبرى؛ أولاً: الأعمال التي تدرج في الخطاب في تيار التفاعل الاجتماعي. ثانياً: الأعمال التي تعطي مكانة خاصة لدراسة وضعيات التواصل اللغوي ومن ثم لأجناس الخطابات. ثالثاً: الأعمال التي تعطي المكانة الأولى للتنظيم النصي أو رصد واسمات التلفظ⁽⁸⁾.

لقد تعدد إذا مفهوم مصطلح الخطاب، وبذلك ميّز النقاد في الأنواع الخطابية بين الخطاب السياسي والخطاب الإشهاري، والخطاب الاقتصادي، والثقافي وبين الخطاب السردى (discours narrative)، وقد وسع جينيت من هذا المصطلح ليصبح معادلاً لمصطلح قصة لأنه في الوقت نفسه دال من خلاله بتشكيل الحكاية، وفيه يتجلى نشاط الراوي. أما من ناحية النشاط التلفظي فينظر إليه من خلال زاوية إنتاجه وتلقيه، والمهم في ذلك هو التواصل السردى بين القائلين في النص (الشخصيات، الراوي، المروي له)⁽⁹⁾.

إنّ مصطلح "رواية سيرة" مختلف عن أي مصطلح آخر، ففي التحديد الأجناسي الذي اختاره (الأعرج)، ما يرفع أيّ مظهر من مظاهر الالتباس إذ يحدّد طبيعة الجنس الأدبي الذي ينخرط فيه الكتاب والذي نحن بصدد الاشتغال عليه. ولا شك أنّ القارئ يدرك الميثاق السير ذاتي الذي أعلن عنه الكاتب (أو الناشر) على صفحة الغلاف الأولى يحدّد طبيعة الجنس وأسلوب السرد في آن واحد ذلك أنّ الأمر يتعلّق بسيرة ذاتية تكتب روايا.

● ملخص المدونة: (سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهدني..)

يقدم واسيني الأعرج لسيرته الروائية «سيرة المنتهى» بثلاث عتبات، أولها آيات من سورة النجم عن سدرة المنتهى، وكذا «حديث الإسراء» ومقطع لابن عربي من كتابه «الإسراء إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج» وثالثها من «تقرير إلى غريكو» للروائي اليوناني كازنتزاكيس. ثم يسرد لنا فصولاً من حياته مقسماً إياها إلى أعمدة:

1. العمود الأول: الجد الروخو:

يصطفي ابن عربي الكاتب لمعراجه. وتسجل الرواية لحظة خروج الكاتب من الدنيا ولحاقه بالشيخ الأكبر. وعبر هذا العروج تتوالى الحكايات الكبرى، وأول ذلك هو حكاية الجد البعيد الروخو المرتبط بالتاريخ الأندلسي الذي شغل الكاتب في أكثر من رواية. لكن الجد الأقرب - والد الوالد - سيحضر أيضاً ليثري حكايات الرواية، وفيها حكاية المرأتين اللتين ألبأهما الجد (نينوت ومات) مما يحفظ الكاتب من طفولته التي سيطغى حضورها في الرواية، مثلها مثل المراهقة.

يتدفق السرد وتشتبك أعمدة الرواية (السيرة - التاريخ - الصوفية)، أما الشخصيات المحورية فهي أسرة الكاتب: الجدان، الأب الشهيد. الجدة حنا فاطمة والأم (ميما ميزار) والأخ عزيز والأخت زولبخا. بالإضافة إلى مجموعة من النساء المتخيلة والواقعية: ذات الشعر الأحمر وشفافية قارة ومينا وديانا، وفي المعراج الصوفي والتكوين الروحي للكاتب تتوالى شخصيات ابن عربي وسيرفانتس ومولاي السالك. ويتعلق عنوان الرواية مع سدرة المنتهى. كما نجد في الرواية الإشارة إلى تربة المنتهى: القبر، وكذلك غيمة المنتهى: لحظة الموت التي لبسها الكاتب في معراجه، ومشى على أرضها في غمرة شلالات النور، ويتقدم الكاتب مولاي السالك، ويبلغ الكاتب في معراجه جبل النار (يتغرو) حيث نزل الجد البعيد (الروخو) بعد الهزيمة الأندلسية. وثمة في عش النسر - قمة الجبل حيث يرى الصوفيين يرقصون كما في الحضرة وبينهم المسيحي واليهودي في إشارة إلى وحدة الأديان، فالجميع يتبادلون الأناشيد باللاتينية والعبرية والعربية.

يواجه الكاتب موته أمام تابوت فيه من لا يشبهه، ويبلغ الكاتب في إسرائه مع جده الروخو حيث يرى غرناطة، ويبدأ عمود التاريخ في الرواية. بعدها يعود عمود الصوفية حيث يتلمس الكاتب في «الغرفة الزجاجية» جراحاته الداخلية وهو يخطو إلى النور، فيرى معشوقته ذات الشعر الأحمر. وبينما يمضي العاشقان في عالم المعراج، تبدو الجدة (حنا فاطنة) وتقود الحفيد الذي يبدع لحكاياتها نهايات مختلفة عما ترويه هي، إلى مقام الشيخ الأكبر ابن عربي، وحوله: الحلاج والبسطامي والجنيد وغيرهم. وعلى ابن عربي وعلى الجدة يقص الكاتب حكاية الكتاب الذي هرب نحوه ليتحول إلى نقطة نور فيه. وتكاد تغيب الصوفية عن الرواية. وعندما تجلت غرناطة للكاتب وجده الروخو، يتغنى الجد بها ويتأسى عليها. وهكذا يتجدد السؤال الأندلسي، وعندما يبلغ الكاتب وجده لحظة سقوط غرناطة يسرد الجد تظاهرة بالمسيحية ليحافظ على المكتبة، وكذا وصول الموريسكيين إلى الضفة الأخرى، و ما يتصل بالأكراد والمغاربة.

الجد الروخو واحد من أهم الشخصيات التي يستعيدها الأعرج في سيرته مستعرضاً بطولاته وأمجاده. لقد حاور الكاتب جده ليقوم بمسألة التاريخ والإطالة على الحاضر والواقع من خلاله، وعبر هذه الشخصية المثالية، يلج الكاتب إلى مرحلة الخروج من الأندلس وما كان فيها من أحداث. ثم يترك الكاتب جده ومجده الغابر، ليقف أمام حاضر أو ماضٍ قريب، أبطاله هم الجدة والأم والحبيبة والإخوة... جميعهم أموات، لكنهم يعودون في حياة الكاتب ليصنعوا له طفولة جديدة، طفولة حُرْم منها باستشهاد أبيه، ليصبح ظهراً مكشوفاً غير محمي، شأنه شأن جيل من الأطفال والفتيان الجزائريين الذين خسروا آباءهم تلبية لنداء الواجب الأكبر.

2. العمود الثاني: من الرواية يبدأ بالأم (ميما أميزار) التي نذرت نفسها لتربية الكاتب وإخوته بعد استشهاد والده. ومما يستعيده الكاتب من حضور الأم في طفولته، مرافقته لها إلى حمام النساء (حمام الخالة وردة) حيث يتلبس الطفل الذي تدعوه شقيقته «لزعر الحمصي» بالشيطان. ومن المعراج والذكريات يرى الكاتب أسرته، حيث تتولى الأم سرد

قصتها مع الأب وقصة الأب مع الفرنسية ميا، كما ستتولى قصة محمد، وحيث يتولى الكاتب قصة شقيقه عزيز الذي قضى عليه السرطان، فزج الكاتب المناجاة التي تقطع السرد. أما الأخت زولبخا، فتعري جرحها السري في قصتها.

3. العمود الثالث: الجدة حنا مثلت رافداً معرفياً للكاتب، إضافة إلى الأم أميزار وغيرهما من شكل مصادر أساسية استعان بها الكاتب لتوثيق معلوماته. وكذا كتاب (ألف ليلة وليلة) الذي غير حياته رأساً على عقب.

4. العمود الرابع: يأتي فيه الأهم في قصة مينا، حبيبة المراهقة، القديسة التي ترمى في بيت الدعارة (عيشة) بعد أن غدر بها حبيبها، وهي المرأة التي عرفها الكاتب في فترة مراهقته لكن مينا ستتعدد وستظهر في مختلف النساء اللواتي ملأن حياة الكاتب مستقبلاً.

5. العمود الخامس: سيرفانتس: حيث يتحدث واسيني عن حبه الكبير لهذا الرجل الذي عاش في التربة نفسها التي عاش فيها واسيني - الجزائر -، والذي يعده من الثوابت الكتابية في عالمه الروائي مثل بقية الأساسيات والأعمدة في سيرته.

6. العمود السادس: يعود الكاتب فيه إلى المعراج وإلى النزوع الصوفي في الرواية. ثم يختم الكاتب بفصل (بعض ما خفي من سيرة عشتها كما اشتتهتي)، وهو ما جاء شهادة على الرواية، ربما كان موقعها الأفضل خارج الرواية.

2- مفهوم السينوغرافيا:

السينوغرافيا (La scénographie) من المفاهيم المستعملة في فن المسرح منذ القديم فبالنسبة لليونانيين هو فن تزيين المسرح والديكور بالرسم. وقد شاع تعبير السينوغرافيا في مسارح العصر الحديثي نهاية خمسينيات القرن العشرين، وكان هدف السينوغرافيا هو تطوير حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمناظر والأزياء المسرحية، وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتباراً لفن المنظور، مما أعطى وجهها جديداً لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمنولوج والديالوج والحوار⁽¹⁰⁾.

فالسينوغرافيا ترى مهمتها لا كرسْم أو تزويق مثالي وأحادي المعنى للنص فحسب، بل كجهاز خاص يهدف إلى الإضاءة على النص والأفعال الإنسانية، وإلى إظهار حالة من العرض والبيان الكلامي الملفوظ، وليس كمكان ثابت وعلى تحديد وإقامة معنى للإخراج في التبادل بين الحيز والنص. وهكذا تعتبر السينوغرافيا نتيجة لمفهوم سيميولوجي للإخراج، أي التنسيق بين مختلف المواد المسرحية المترابطة لهذه الأنظمة، وخصوصا للصورة والنص⁽¹¹⁾.

أما (دومينيك مانغانو) فيحددها ضمن مصطلح المشهد/السينوغرافيا⁽¹²⁾، فلاستعارة المسرحية قوية الحضور لدى محلي الخطاب مستفيدين من التداولية. يستخدم مفهوم المشهد باستمرار للإحالة على الطريقة التي بمقتضاها يبني الخطاب تصويره لمقام تلفظه الشخصي، فنجد (شارودو) يتحدث عن الإخراج المسرحي بالنسبة للفضاء الداخلي للاتصال، بينما (أ. روفيز) فتحدث عن الإخراج المسرحي لخطاب الترويح العلمي، أما (كوستا) فتحدث عن المشهد الفلسفي (حيث يصور الفيلسوف جريان الفكر في صلب النص نفسه). (مانغانو) يلجأ إلى مصطلح المشهد على صعيد أعلى للتلفظ، بالنسبة لنوع الخطاب، الأجناس الأدبية تسخر المشهد الأدبي، والأجناس العلمية تسخر المشهد العلمي فمصطلح السينوغرافيا هو الذي يدل على المشهد المؤسس من لدن الخطاب. وهذه السينوغرافيا لا يجب تصورها كإطار موضوع سلفا بل كسيرورة، كحلقة مفارقة يجب على التلفظ أن يضفي فيها الشرعية على مقام التلفظ الذي يجعلها أمرا ممكنا (التلفظ والتلفظ المشارك، المكان، الزمان). وهذه السينوغرافيا - وفق مانغانو - ستغنم الشرعية من خلال ما يبلوره النص الذي يفصح عن نفسه عبرها.

سنحاول هنا أن نكشف عما بين المسرح الذي نشأ في رحابه هذا المفهوم، وبين الخطاب من شبه سَوْغ لبعض محلي الخطاب تلفظ هذا المفهوم، وإعادة تشكيله وفق ما يلائم خصائص الخطاب كي يصبح أداة تعتمد في تحليله، فالسينوغرافيا نقطة يتقاطع فيها كل من المسرح والخطاب⁽¹³⁾. وهذا ما يجعل عمل السينوغراف - المتمثل في زرع الحياة في الركح وشحن الإطار المشهدي بدلالات رمزية وجعله طرفا فاعلا في الفعل المسرحي - من

قبيل ما يجريه القائل على أطر الخطاب الجاهزة من تحويلات تتمثل في عدوله عما يرتبط بأجناس الخطاب من مشاهد تلفظية (Scènes énonciatives) إلى مشاهد أخرى حادثة. وهو فعل تتحول بموجبه أجناس الكلام وأوضاع التلفظ على وجه أعم، من أطر جاهزة وهياكل جامدة إلى فضاء ومكون حيين يناسبان المعاني التي يدور عليها الخطاب ويخدمان المقاصد المضمنة فيه، ويخلقان ضربا من التفاعل بينه وبين متقبله الذي وجد نفسه حيال مشهد تلفظي غير متوقع.

فالسنيوغرافيا مثال جيد على ما بين المؤسستين اللغوية والاجتماعية من تعالق، لأنها في الآن ذاته موقف فكري مختلف وتموضع داخل الخطاب، وبعبارة أخرى هي خروج على أعرف المؤسسة الاجتماعية وعدول عن مراسم النمط (type) والجنس (genre)⁽¹⁴⁾.

3- السنيوغرافيا وتأويل النصوص:

التأويل ممارسة لا تستأثر بها النصوص المكتوبة، ولا يتفرد بها إنسان عن غيره، فالتأويل ملازم للإنسان في كل نشاط يقوم به، فهو ممارسة يومية، وعمل متواصل تنهض به الذات كلما صادفت علامة أو فكرت في موضوع أو تحدثت مع غيرها أو تكلمت مع نفسها. التأويل لا يفارق الإنسان لأن مداره المعنى، فكل شيء علامة وكل علامة تحمل معنى وجهد الانسان منصب على تأويل العلامات واستخلاص معانيها بدءا من الابتسامة، إلى النظرة، إلى الخطاب.

لقد ساد الظن بأن الملفوظ - أي ملفوظ - مجرد حامل لمعنى ثابت يودعه المتكلم ويكون الظفر به في إمكان كل من يشارك ذلك المتكلم، فيكفي أن يعرف التلقي ألفاظ اللغة وقواعدها حتى يكون المعنى في متناوله. فإذا أشكل عليه جزء من الملفوظ، وحيل بينه وبين المعنى لجأ إلى السياق الخارجي، وهذا ما يجعل للسياق وفق هذا التصور دورا ثانويا⁽¹⁵⁾. فالسياق إذا مما يحيط بالملفوظ ويقع خارجه، وبذلك يصبح المعنى - وفق هذه النظرة - الذي يستخرجه المتلقي من الملفوظ مطابق لذلك الذي تصوره المتكلم وعبر عنه. أما الفهم فهو أعقد بكثير، فهو لحظة يستنفر فيها المتلقي معارف شتى، ويقوم بأنشطة

ذهنية متنوعة، فهو يبيّن جملة من الفرضيات، ويبحث في الملفوظ عما ينشئ به السياق الذي لم يعد موجوداً خارج الملفوظ، وإنما بات من صلبه فالحديث عن معنى خارج ذلك السياق باطل، فمعنى الملفوظ يختلف باختلاف السياق. فالسياق هو الذي يكسب الملفوظ وجوداً حقيقياً باعتباره خطاباً يجري في زمن معين وفضاء مخصوص. كما لا يلغي هذا التصور دور اللغة في تأويل الملفوظ، ولا يجرّد الوحدات اللغوية من المعنى، ولكنه يضيف إليها كفايات أخرى كالكفاية الموسوعية وهي كفاية تكسب المتزود بها معرفة بالكون، مثلما تكسب الكفاءة اللغوية ممتلكها القدرة على استعمال اللغة وتصريفها⁽¹⁶⁾. من خلال الكفاية الموسوعية يكتسب الفرد بالتدريج على معارف غير متناهية، ومن خلال هذا الرصيد يمكن للفرد أن ينشئ ما شاء من الملفوظات، كما يتمكن من فهم ما يوجه له من خطابات⁽¹⁷⁾.

والكفاية الأجناسية (Compétence Générique) لا تقل أهمية عن الكفائتين اللغوية والموسوعية، سواء في إنشاء الملفوظات أو في فهمها وتأويلها. فمعرفة جنس الخطاب الذي ينتمي إليه الملفوظ يساعدنا على إدراك منزلته من سائر الملفوظات ومختلف الأجناس التي ترد إليها، وأن نحسن التعامل معه وفهمه في ضوء ما تقتضيه مراسم الجنس وأعرافه، فالكلام لا يوجد مادة خاماً، بل نتلقاه في شكل أجناس خطابية، تعد بمثابة أطر وقوالب تجري فيها محادثتنا وسائر خطاباتنا⁽¹⁸⁾. لذا نجد (باختين. Bakhtine) منح أجناس الخطاب دوراً مهماً في تحقيق التواصل بين المتكلمين وتيسير عملية الفهم، واعتبر إخراج الكلام وصفه في أجناس خطابية أمراً يتعلمه الإنسان، فالعارف بأجناس الخطاب إذا سمع كلام الآخرين أو قرأ خطاباً من الخطابات استطاع من الوهلة الأولى أن يعرف جنس ذلك الكلام، وأن يقدر الحجم الذي سيستغرقه، والصورة التي سيتخذها والنهاية التي سينتهي إليها. لذا يصعب التواصل في مجتمع تنعدم فيه مقولة الأجناس، ويجهل أفرادها أن الكلام ينتظمه عدد من الأجناس، ويضطر المتكلم إلى أن يبحث في كل مرة عن جنس يسكب فيه خطابه⁽¹⁹⁾. لذا فمن أدوار الكفاية الأجناسية تحصين عملية التواصل، وضمان حد كبير من التفاهم بين المتكلمين، وترتيب هذه الكفايات على النحو الذي جاءت عليه (الكفاية اللغوية، الكفاية

الموسوعية، الكفاية الأجناسية) لا يعني أنها تحضر متتالية في عملية الفهم، فالأمر قائم على تفاعل بين تلك الكفايات يجعل الواحدة منها تعوض الأخرى إذا ما انعدمت لدى الفاهم ويجعل فهم النص عملية يمكن أن تتم وفق مسالك مختلفة. فقد تكون اللغة هي السبيل إلى الوقوف على معنى النص، أو قد يتم من التعرف على جنسه، وقد تلتقي الكفاية الموسوعية والكفاية الأجناسية وتجتمعان على فهم الكلام في حالات يتعذر فيها على المرء فهم معنى النص بالاعتماد على كفايته اللغوية. وبهذا تعدو عملية الفهم عملية معقدة لا يقدر عليها الفرد إلا إذا تزود بكفايات متنوعة على قدر وفرتها، دون أن يعني ذلك أن الكفاية الواحدة إذا لم تتوفر يصبح الفهم مستحيلاً.

4- السينوغرافيا وتحليل الخطاب:

يعد (مانغانو) أبرز من استثمر مفهوم السينوغرافيا في تحليل الخطاب، واعتمده في قراءة العديد من النصوص، مستفيداً في ذلك من مجهود باحثين سبقوه لم يجر مصطلح السينوغرافيا على أقلامهم، ولكنهم رأوا في التخاطب عملية مسرحية، حيث يسعى كل واحد منهم إلى أن ينحت لنفسه صورة ويحرص في الوقت نفسه على تثبيتها أثناء التخاطب. ولئن كانت فكرة استعارة تشبيه الحياة بمسرح كبير قديمة، إلا أنها كانت منطلق دراسات كثيرة في مجال التخاطب، إذ اشتق منها مسألة الشبه بين المسرح والكلام، ويعد (إرفين غوفمان/Goffman) من رواده والذي يطلق عليه (التفاعلية الرمزية)، حيث يعتبر المحادثات التي تدور بين الأفراد مجالاً تتشكل فيه الذات ويبنى فيه النظام الاجتماعي. ومن هنا فالمحادثة تحقق التفاعل الاجتماعي الأمثل. لذا فدراسة سلوك الفواعل الاجتماعية وكيفية تمثل العالم يقوم على دراسة ما يدور بين الأفراد من ضروب المحادثة⁽²⁰⁾.

ويعتبر مفهوم (face) (ماء الوجه) أو الوجه الإيجابي وضده الوجه السلبي، المركز الذي انطلق منه (غوفمان) في دراسة التفاعل الخطابي واستند إليه في بيان القواعد والأعراف التي تجري في إطارها المحادثات، ومن خلاله كشف عما يوليه المتحدث من اهتمام بالصورة التي يريد أن يقدمها عن نفسه. فالأفراد عندما يتخاطبون يحرص كل واحد منهم تسويق صورة

عن نفسه (الوجه الإيجابي) يظهر من خلالها في مظهر لائق وصورة محترمة تعلي من قيمته لدى الآخرين⁽²¹⁾.

ولما كان التفاعل الخطابي شبيها بما يجري على المسرح فقد استثمر (غوفمان) مفاهيم مسرحية بدلا من تلك المتداولة في وصف المحادثات وتحليلها من قبيل (الممثل Acteur) الذي يستعيز به عن مصطلحي المتكلم والمستمع، ومصطلح التمثيل (performance) الذي يؤثره على المحادثة (conversation /talk)، وحتى مصطلح ماء الوجه قد استلهمه غوفمان من المسرح والذي يحيل على القناع الذي يرتديه الممثل أثناء التمثيل. فالوجه الذي يحرص المتكلم على الظهور فيه ما هو إلا قناع يختاره من جملة الأقنعة بعناية ويرتديه حتى يهدد وجوهه الشخصية ولا يتعرض للحكم القاسي أو الاعتداء من طرف الغير. وقد أسند الدارسون إلى الفرد منزلة اجتماعية (statut social) تكون له في الحياة، وأوكلوا له دورا (rôle) يضطلع به في المحادثة، واعتبروا منزلة الفرد محددة بعوامل تتمثل في: الجنس، والسن والمهنة، والحالة العائلية⁽²²⁾.

إن الأفكار السابقة كانت منطلق تصور عملية التلفظ عند (مانغانو) باعتبارها نوعا من الإخراج المسرحي للنص، واعتبار السينوغرافيا مظهرا من مظاهر التفاعل بين النص والسياق وطريقة يكسب بها الكاتب نصه بعدا تفاعليا، ويمد من خلالها قنوات الحوار بينه وبين القارئ. فالتفاعل بين أطراف الخطاب حاصل في المحادثة الشفوية وفي الخطاب المكتوب بشتي أنواعه، لكن في الخطاب الشفوي يكون التفاعل مباشر وفي الخطابات المكتوبة مؤجل⁽²³⁾.

وبهذا تصبح السينوغرافيا أداة من خلالها ينشئ الكاتب داخل النص سياقاً متخيلاً ووضعاً تلفظياً لا يدخل تحت طائلة الجنس الذي ينتمي إليه ذلك النص، ولا هو بالإطار الجاهز بل السينوغرافيا مما ينشأ في صلب النص، ويكون خاصا به، فالخطاب مهما كان نوعه لا يمكن أن يتم في فضاء موجود سلفا ومستقل عنه، وإنما الخطاب ينشئ لنفسه وضعاً تلفظياً، وهو ما نعينه بالسينوغرافيا التي هي شرط الخطاب ونتاجه في الوقت

نفسه⁽²⁴⁾. من هنا فالسينوغرافيا هي مما يأسر به المتكلم خيال المخاطب ويحقق بفضلها فعل الاقناع، كما أنها طريقة يخفي بها المتكلم مقاصده ويتجنب الأعمال المهددة لماء الوجه.

5- العتبات النصية والسينوغرافيا:

تعد العتبات النصية مبحثا مهما في مجال السرد الروائي حيث تواترت جهود كبار المنظرين والنقاد الفرنسيين، من أمثال ليو هويك، جيرار جينيت، شارل غريفال، فليب لوجون، كلود دوشي، هنري ميتيران، وغيرهم من الباحثين الذين سعوا إلى ضبط حدودها النظرية وبلورة صور علاقتها بالنص الروائي من جهة وبالقارئ من جهة ثانية، وإبراز مختلف الوظائف الإشهارية، والإغرائية والتفسيرية والإفهامية والرمزية، التي تخدم بها النص في بعده الجمالي والدلالي. فإذا كانت العتبات والنصوص المحاذية مندمجة في فضاء النص سميت عتبات ونصوص محيطة (péritextes)، وإن كانت تفصلها عن فضاء النص مسافة فضائية سميت نصوص محاذية لاحقة (Epitextes).

* **العتبات والنصوص المحيطة:** والتي تقسم إلى قسمين؛ عتبات ونصوص محيطة خارجية ويندرج فيه كل مما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف... بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة (الصفحة الأخيرة). ونصوص محيطة داخلية وتشمل كلا من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل وهذه العتبات علاقة وطيدة بمتن الكتاب.

* **النصوص المحاذية اللاحقة:** كالاستجابات الصحفية والحوارات والاعترافات أو الشهادات⁽²⁵⁾.

ليست العتبة النصية جديدة فبعض الروائيين يوردون في قصصهم عبارات ونصوص تمهيدية، تومئ إلى المتن باعتبار هذه العتبات سمة من سمات الحداثة. أما الخطاب التقديمي (Discours Préfacial) فهو ما يسبق النص من مقدمات تكون من وضع المؤلف (Préface auctoriale)، أو من وضع غيره (Préface allographe)، وتكتب والمؤلف

لا يزال حيا أو بعد وفاته (Préface posthume)⁽²⁶⁾. ويكون مدارها في العادة على التعريف بالأثر وبالظروف التي كتب بها والمادة التي احتوى عليها. أما الغاية من وضعها فهي إبراز قيمة الكتاب وجدة محتواه وتأمين قراءة جيدة له، فالمقدمات تختلف باختلاف كتابها. وطبيعة الكتاب ونوع اختصاصه من العوامل التي تجعل هذه المقدمة تختلف عن غيرها. ولقد اختلفت مواقف النقاد والأدباء من استحضار أو إقصاء الخطاب التقديمي في افتتاحيات النصوص الإبداعية وانقسمت الآراء بين مؤيد للمقدمة باعتبارها العتبة الأساس التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بالاطلاع عليها. وبين من يرى بأنه لا جدوى من احتواء الكتاب على محطة التقديم، أو باقي الأشكال الأخرى للاستهلال. لكن رغم هذا الموقف الراض للمقدمات والداعي إلى التخلي عنها إلا أن الكتاب لم يعزفوا عن هذا الأمر وبقي الخطاب التقديمي حقيقة نصية ملموسة⁽²⁷⁾.

البحث في أصناف الخطاب التقديمي ووظائفه أمر فصل فيه الباحثون، إلا أن اتصاف ذلك الخطاب بتنوع سينوغرافي يجعل مشاهد التلفظ فيه مختلفة، ظاهرة لم يلتفت لها أغلب الدارسين. فانفتاح الخطاب التقديمي على سينوغرافيات متعددة يكمن في طبيعة الخطاب التقديمي نفسه، والمتمثل في قيامه بالضرورة على أعمال تنتهك قاعدة التأدب وتحدد الوجهين الإيجابي والسلبي لكل من الكاتب والقارئ⁽²⁸⁾.

كما تنسف مبدأ التعاون (Principe de coopération) الذي يعد من أهم الشروط الواجب توفرها كي تنجح المحادثة ويتم التواصل مهما كان نوعه⁽²⁹⁾. فوجود المقدمة في حد ذاته يضع القارئ في موضع حرج ويجعل التواصل بينه وبين الكاتب غير متكافئ. وهذا ما انتبه له (ج. جينيت) حيث اعترف بأن من أكبر سيئات المقدمة أنها تؤسس للحظة تواصل غير متكافئ وبالتالي أعرج، مادام الكاتب يقترح فيها على القارئ التعليق القبلي على نص لم يعرفه بعد، لذلك فإن العديد من القراء يفضلون قراءة المقدمة بعدما يعرفون عن أي شيء يدور النص⁽³⁰⁾.

المقدمة باعتبارها لونا من استباق الخطاب بالنص الذي يلحقها يجعلها نوعا من التعريف به، ويجعل الكاتب إما مشيدا بكتابه والظهور بمظهر المتباهي بنفسه، وإما الظهور متواضعا معترفا بوجود أخطاء. لذلك فهو يلتمس العذر من القارئ، ومما لا شك فيه أن الإساءة حاصلة في الحاتين ففي الحالة الأولى قد يزعم الكاتب القارئ وربما نقره من قراءة الكتاب. وكذلك التواضع والاعتراف بالتقصير والتماس العذر من القارئ فيه إراقة لماء وجه الكاتب الإيجابي من شأنها الإنقاص من شأن الكاتب وقيمته⁽³¹⁾. وكثيرا ما يجمع الكاتب في المقدمة بين الكبرياء والتواضع وبذلك يجمع بين لونين من الخطاب.

إن التباهي من قلة التأدب والمبالغة في الاعتذار والإسراف في التواضع والذهاب بعيدا في التأدب هي أيضا أفعال من قلة التأدب. لذلك السينوغرافيا تعد طريقة أفضل وألطف تمكن المقدم من أن يبلغ مقاصده من غير أن يقولها، ويعبر عما يريد من جون أن يفصح عن ذلك ومن غير أن يسيء إلى صورته أو يجرح قارئه. وهذا ما نحاول الكشف عنه من خلال نص (سيرة المنتهى) عشتها كما اشتتهني لواسيني الأعرج.

- العتبات النصية في سيرة المنتهى:

1- عتبة العنوان: سيرة المنتهى (عشتها... كما اشتتهني)، والتي لن نقف عندها طويلا لأن بحثنا هذا يروم تسليط الضوء على عتبة الإهداء خاصة التي بدت لنا على أنها فيما يشبه الرسالة.

2- عتبة الإهداء:

يعتبر الإهداء من بين العتبات النصية التي لم يعرها الخطاب النقدي العربي بالا، ولم يلتفت إلى تنوعاتها وتعددتها واختلافها عبر الزمان والمكان. فالإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية يستهدف الكاتب من خلالها مخاطبا معينا، فالأثر الأدبي لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه، أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته⁽³²⁾. وفق هذا يعتبر الإهداء من بوابات النص الأدبي، فقد يرد على شكل اعتراف وامتنان، شكر وتقدير. وتجدد الإشارة إلى أنه بتطور هذه العتبة النصية، شهدت نوعا من الاختفاء

لوظيفتين أساسيتين من وظائف الإهداء ويتعلق الأمر بالوظيفة الاجتماعية المباشرة أي المادية، وشكلها المتطور باعتبارها رسالة مديح⁽³³⁾.

إن الإهداء يمكن القارئ من أن يتبين ملامح الذات الكاتبة وهواجس الكتابة وهمومها فالكاتب عن طريقه يحاول خلق جسر من التواصل بين النص والقارئ. لكن في الآن ذاته لا يخلو من معطيات توجه إستراتيجية الكتابة، إذ يستثمر الكاتب في الإهداء بعض الملامح السيرذاتية، وبعض التفاصيل الديداكتيكية أثناء صياغته.

عادة ما يستغل الكاتب الإهداء ليضمّنه تأملاته الفلسفية أو لمساته الفنية، والتي تمكن من العبور إلى فضاء النص. كما أن الإهداء مكون نصي من المكونات التي تروم تحقيق تواصل خفي مع المهدي إليه ومن ثم القارئ الذي سيحاول بلا شك معرفة الرابطة الجدلية بين النص ومضمون الإهداء. كما أن لكل روائي مبرره لطبيعة الاستحضار المتعدد لصيغ الإهداء وكذا محتوياته، وكذا تجنب الإطناب، والاعتناء بجماليات التعبير، مما يضفي على الإهداء طابع البرقيات، أو طابع الرسائل وهو ما سنحاول استثماره في دراستنا هذه لعتبة الإهداء عند واسيني الأعرج. والتي تتراوح هنا بين السردى والنص الديني:

- أ- إهداء إلى ميترا: تقديم شكر لهذه المرأة التي لا توجد إلا في مخيلة واسيني.
- ب- اقتباسات: من القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، كتاب المعراج لابن عربي، مقطع من الكوميديا الإلهية لدانتي، مقطع من تقرير إلى غريكو لكزانزاكي.
- ج- الإهداء أو الرسالة الموجهة إلى الجد المورسكي: علي رمضان الكوخو دي ألميريا والمسمى الروخو⁽³⁴⁾.

تعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدي إليه. وعليه فإن إهداء الخواص يقوم على إهداء الكاتب كتابه إلى أشخاص خاصين سواء أكانوا من دائرة الأسرة أم من خارجها وقد وظف واسيني نمط إهداء الخواص:

إن هذا الإهداء موجه إلى أشخاص (من العالم الواقعي أو التخيلي)، لكن بنية الإهداء هنا لا تقوم على الثنائية الضدية المتمثلة في جدلية الحضور والغياب. بل في تعمد ذكر

واسيني من غابوا فقط، وقد برّر ذلك في الاستهلال البعدي والذي سنتناوله لاحقاً. لقد استحضر واسيني الوجوه الحميمية في هذا الإهداء تقديراً لها، كما تشكل نقلة في الإهداء من العام إلى الخاص، وذلك بالوصول إلى الجد الذي يمثل تلك الشخصية ذات المكانة الاعتبارية المرموقة، الجد الأول الموريسكي القادم من غرناطة الذي أنقذ من الموت عندما كانت محاكم التفتيش تحرق المكتبات، وتم حرق مكتبته من قبل الإسبان، والتي أنقذته هي الخادمة (عبدة) حيث أعطته قطعة خشب وقالت له اذهب ولا تلتفت وراءك، حتى وجد نفسه في الضفة الأخرى (الجزائر).

هذا الجد الذي قال عنه "لم يكن جدي السلالي الروخو مخطئاً عندما قال بذلك.. ولم يكن أمامي من حل سوى الانتساب لحبيبي وجدي اللغوي دون كيخوتي/سيرفانتس الذي أكد مثل الروخو أننا في النهاية لا نفعل شيئاً سوى أن ننحت معنى لحياة تمر بسرعة." (35)

من هنا يمكن النظر إلى الإهداء من زاوية تواصلية خاصة، وذلك عبر الاستعانة بمعطيات نظرية التواصل التي ترى أن هناك أربعة عناصر ثابتة ينهض عليها فعل الإهداء باعتباره ممارسة تواصلية: المرسل (المهدي)، المرسل إليه (المهدي إليه)، الصياغة التعبيرية (الشكل التعبيري)، الأثر المقصود على المهدي إليه (36).

ففي هذا النوع من الإهداءات الخاصة لا بد من أن يصدر من مرسل نحو مستقبل عبر قنوات تواصلية تتخذ أشكالاً مختلفة في ارتباطها بالمجالين الزماني والمكاني، وحتى النفسي. هذا الإهداء الذي يصدر من هذه الصفحة البيضاء إلا أنه ينتظم في قنوات تواصلية ذات مقامات تداولية خاصة يتحقق من خلالها التواصل المرغوب فيه بين المرسل/الكاتب وبين المرسل إليه المهدي إليه، وهو ما يجعل الإهداء يمر بمرحلتين هما:

- **مرحلة البث:** يعتمد المرسل/الكاتب من خلالها إلى إرسال رسالته/خطاب الإهداء عن طريق عملية الترميز (الكتابة الخطية) وذلك بالاستناد على متغيرات زمانية ومكانية، ذاتية وموضوعية (37).

- مرحلة الاستقبال: وهنا يحاول المستقبل/المهدي إليه فك الرموز التي ينطوي عليها نص الإهداء، ويعمل على فهمها والتقاط الإشارات الدالة (القريبة أو البعيدة)، وبلاستناد أيضا على متغيرات زمانية ومكانية، ذاتية وموضوعية مشتركة بين الطرفين.

إننا عندما نفكر في الإهداء الخاص بوصفه لحظة تواصلية خاصة، فإننا نتجه إلى التفكير في الأطراف الفاعلة أثناء عملية التواصل: الكاتب وهو هنا (واسيني الأعرج) يهدي مؤلفه إلى المهدي إليه (الجد الروخو)، وهو بذلك يقصد إقامة تواصل لساني رمزي له علاقة بالمهدي إليه، ومن ثم يحدث التواصل المقصود لدى المهدي إليه. ومن أجل تحقيق فعال لهذه العملية التواصلية، كان لا بد من أن يكون بين المرسل والمرسل إليه حد أدنى من المعارف المشتركة، لكننا هنا نلاحظ أن الجد شخصية متخيلة، فواسيني لا تربطه به سوى رابطة النسب من بعيد كونه ممن فروا من محاكم التفتيش الإسبانية بعد سقوط حضارة المسلمين في الأندلس. المسافة بينهما بعيدة، ولا يعرف واسيني عن الجد إلا ما كانت ترويه له عنه جدته (حنا فاطنة).

ومادامت عملية الاتصال تجعل من المرسل الكاتب يقبل على ترميز إهدائه، لا بد من الإشارة إلى أن المستقبل هنا هو القارئ بدلا من الجد الذي لم يعد موجودا، وهنا فلا يمتلك القارئ الحرية المطلقة في صنع المعنى، وإنما تمر صناعة المعنى عبر الشفرات التي هي شرط التجربة الاتصالية، وذلك لا يتم إلا بوضع حدود للرسائل التي يمكن تبادلها بين المرسل والمرسل إليه فالعمل الأدبي ليس مجرد مجموعة من الملفوظات وإنما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامة الموجودة تقرأ كنص خاص⁽³⁸⁾. وهنا نعود لقضية الاختلال بمبدأ التعاون فالمرسل إليه غائب.

فالآداء الإهدائي هو في جوهره فاعلية اجتماعية، تستمد مقوماتها من بنية التفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات إنها نتاج مشترك بين طرفين أو أكثر. من هنا يمكن اعتبار فعل صياغة الإهداء بمثابة ممارسة تلفظية تستهدف بلورة خطاب ممكن بين طرفي الإهداء، في إطار موقف تواصلية ما، وليس ثمة معان اجتماعية ودلالية لمثل هذا الخطاب

دون التحديد المسبق للإمكانات التعبيرية الثاوية في سطور الإهداء، والقائمة داخل هذا السياق. ويمكن تحديد وضعية الخطاب الإهدائي بكونه مجموع الظروف التي يحدث بداخلها فعل العملية التلفظية⁽³⁹⁾. وهو يصبح بذلك المحيط الاجتماعي الذي يجد فيه الفعل الإهدائي موقعه، والصورة التي يكونها المتخاطبون عن بعضهم. فالخطاب الإهدائي الخاص يجب أن ينظر إليه بوصفه تعبيراً عن وقائع مبنية على علاقات اجتماعية ونفسية معينة فالكاتب يتقصد المهدى إليه مما يقتضي وجود علاقة خاصة بين تبرر استهداف الكاتب/المهدي للمهدي إليه دون غيره.

لا يمكن أن نقرأ العتبات النصية عند واسيني الأعرج، من غير أن نلاحظ خروجها عن المألوف سواء فيما تعلق بشكلها ومحتواها أو فيما اتصل بثبوتها وتقبلها. فمن العادة أن يكون المخاطب هو القارئ خاصة في التقديم، لكن المدونة التي بين أيدينا خلت منه وتم الاستعاضة عنه بالإهداء، وكذا بالاستهلال البعدي (postface).

إن النفاذ إلى مقاصد العتبات في (سيرة المنتهى) غير ممكن ما لم نأخذ المشهد التلفظي الذي يؤسسه الكاتب بعين الاعتبار فالمعاني التي تضمنتها العتبات النصية غير منفصلة عن الطريقة التي توخاها المؤلف في إخراج المعاني. وهو ما يؤكد من جديد أن السينوغرافيا ليست مجرد أسلوب لتمرير المعنى، وإنما هي المعنى نفسه لا ينفك عن طريقة إخراجها. وهي مشهد تلفظي ينشأ صلب النص. فلا هو بالمشهد الشامل la scène (englobante) ولا هو بالمشهد الأجناسي (la scène générique)⁽⁴⁰⁾ الذي يدخل في طائفة الجنس ومراسمه. فمحيي نص على شكل (رسالة) في السيرة الذاتية أمر لا يبرر بانتمائه إلى نمط من الخطاب مخصوص، ولا يفسر بكونه يرجع إلى جنس بعينه هو العتبات وإنما سينوغرافيا الرسالة - إن صحت التسمية - ظاهرة لا يمكن فهمها إلا إذا جعلناها بسبب من معاني النص ومقاصد كاتبه. ولهذا اعتبر (ألان فيالا) الرسالة مساحة للحوار سواء كان واقعياً أو متخيلاً مصطنعاً، وسواء تم الرد على الرسالة أم لم يتم⁽⁴¹⁾. كما أن هذه العتبة النصية ليست موجهة لعموم القراء مثل العنوان، بل تخاطب جمهوراً أقل، يتمثل

أساسا في فئة القراء (الملتقي هنا هو قارئ النص). فعلى الرغم مما يوجد بين العنوان والعتبات من قواسم مشتركة توهم ظاهريا بالتماثل ومع ذلك تحتفظ كل واحدة منهما داخليا بجوانب أخرى خاصة تميزها عن الأخرى.

سينوغرافيا الرسالة في هذه المدونة التي ندرسها، تعد مظهرًا من مظاهر توظيف الرسالة ولكنه يختلف عن مظاهر أخرى، يدعونا لتمييزه من غيره، فقد تكون الرسالة جنسا من أجناس الخطاب قائما بذاته مهما اتسعت حدوده وكثر مجال التصرف فيه. وربما كانت الرسالة عنصرا مدرجا في جنس آخر وسيما في الأجناس السردية، وهي ظاهرة قديمة في التراث العربي⁽⁴²⁾. والذي لا يخفى أن واسيني من أشد المعجبين بالتراث العربي، من خلال استلهامه وتوظيفه، وكذا ميله إلى كتابة العناوين المطولة، وهو ما يؤكد بقوله: «إن ظاهرة العناوين المطولة هي تقنية عربية أصيلة، فمن خلالها يقوم الكاتب بتلخيص ما سيحدث في الفصل. وهذا ما نجده في أمهات الكتب العربية القديمة عند المسعودي والقلقشندي وغيرهما، فحتى سيرفانتس نفسه أخذها من الثقافة العربية وقد اعترف بذلك وهو يكتب دون كيشوت»⁽⁴³⁾. كما يردف قائلا: «عن طريق العنونة يدخل القارئ في مناخ عربي لأنها عادة سردية عربية: تلخيص ما سيرد، يمكن إلحاقها بالعتبات، لأن هذه العتبة إيضاحية تعطي ما هو أساسي في العالم الذي سيأتي، وهي ليست غريبة بل هي محاولات لإزالة الغرابة عن النص، يدخلك في عالم ثم تحاول أن تكتشف المجموع من خلال تلك الإشارات»⁽⁴⁴⁾. لكن هذا الرأي يتعارض مع قول جينيت الذي سبق ذكره آنفا.

ليست الرسالة في مقدمة الرواية السيرية إطارا أجناسيا، ولا هي بالجنس الموظف في خدمة جنس آخر، كما أنها ليست مجرد إطار للمقدمة وإنما هي سينوغرافيا أي مشهد تلفظي، ولكن المؤلف وظفه على نحو يجاوز ما هو معهود لدى بقية كتاب السيرة الذاتية الذين سبقوه، مما يوهم بأننا بصدد رسالة جوابية وليست عتبة نصية لكتاب سيرة ذاتية وقد اختار المؤلف وضعًا تخاطبيا يخرج عن كونه موجها للحد الغائب، إلى وضع تنحت فيه صورة تقترب من تلك التي نصادفها في الرسائل المتبادلة بين الأصدقاء، لغتها فيها من الود

والعاطفة ما يخرجها عن إطار العتبات المعتادة. لأن بعض الأنماط من الرسالة تكشف عن إمكانات الشكل الترسلية غير المحدودة سواء أكانت واقعية أم متخيلة⁽⁴⁵⁾.

إن أبرز ما تدور عليه عتبة الإهداء هو تلك العلاقة الغريبة التي تربط واسيني بالجد الذي لم يره قط، والذي كان يسمع عنه فقط من خلال الجدة (حنّا فاطنة): «حبيبي ومولاي الجليل، سيدي علي برمضان ألكوخو دي الميزيا، المسمى الروخو. تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم، أنخي الآن لظلك العالي الذي لبسته طوال حياتي، وتخفيت فيه كلما أصابني قسوة اليأس، ومس الخوف والبرد ظهري. أقبل آثار خطواتك القلقة التي تركتها على الساحل المنسي، وعلى صخور جبل النار، وسلكتها بعدك، أحيانا بشكل أعمى، وفي أحيان أخرى بثقة القلب...

لك وحدك يا جدي أوجه خوفي وطفولتي العارية. لو وجدت عمري كله شبيها بلحظة واحدة، من حياتك السخية، سأكون أسعد حفيد لك وأنا أتهيأ للقائك بقلب صغير وشوق كبير إلى التربة التي شربت من دمك وعرقك، وشكلتني كما اشتهدت، ولكنني عشتها كما اشتهدت»⁽⁴⁶⁾.

بدأت لنا الرسالة المتضمنة في الإهداء سينوغرافيا اصطنعها المؤلف، ولذا فمقولة الترسل ينظر إليها من خلال لسانيات التلفظ والخطاب، وفي إطار الدراسات التداولية التي تهتم باللغة باعتبارها نشاطا اجتماعيا، لأن هذا المقام (الرسالة/الترسل) يمثل قديما أهم مقام تعقدت فيه أوضاع التخاطب الأدبي المنظمة لأوضاع التواصل الاجتماعي، وهو المقام الذي يعبر الكلام فيه عن ضروب التفاعل الحواري الاجتماعي⁽⁴⁷⁾. وهو ما يؤكد أن التفاعلية (L'interactivité) صفة ملازمة للخطاب تتجلى أحسن ما تجلى في المحادثة الشفوي ولكن هذا لا يعني تجرد الخطاب المكتوب منها، وإن نشأ في غيبة من المتلقي. فكل عملية تلفظ هي ضرب من التبادل الضمني أو الصريح بين متلفظين آخرين موجودين بالقوة أو بالفعل. وهي دائما تفترض حضور عون تلفظي آخر يتوجه المتلفظ بالكلام وفيضوء العلاقة التي تربطه به ينشئ خطابه.

فالقارئ يرى في عتبة الإهداء إلى الجد الدافع إلى نشر وكتابة هذه النصوص أو بالأحرى السيرة الذاتية، هو حرص الكاتب على نقل بعض من حياته الشخصية والمعرفية. فالذات تتمكن من التنفيس عما يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية، يحاول الكاتب صوغها بطريقة مكثفة في خطاب الإهداء الذاتي⁽⁴⁸⁾.

فالتعجيز القسري الذي تعرض له الجد على يد محاكم التفتيش ومحاولة قتله، عاشها الحفيد واسيني أيضا لما وضع اسمه في القائمة السوداء أثناء العشرية السوداء من طرف (حراس النوايا) كما يسميهم واسيني. وبالتالي فمحنة الهجرة يتشارك فيها الجد والحفيد الجد الذي هاجر سرا إلى الجزائر، كذلك واسيني الذي هاجر إلى فرنسا. "محنة الكتاب والكتابة" هو ما يربط بين الجد والحفيد. ومما لاشك فيه أن في مشهد الإهداء ما يتماشى مع سينوغرافيا الرسالة وما يعمقه ألا وهو البعد التفاعلي والمنزع الحوارى في استحضار الجد ومخاطبته، نحن هنا إزاء وضعية تريد رد الاعتبار لهذا الجد الذي يكن له واسيني محبة خاصة لقد تم توظيف الرسالة لأنها: "من أقدم أجناس الكتابة وأكثرها أصالة في الأدب وأقواها دلالة على الخطاب ينطلق من الإنسان ويعود إليه"⁽⁴⁹⁾.

وهنا نصل إلى أن الإهداء صار فنا قائم الذات من منظور الروائي الحدائى، إذ لم يعد الروائى مكتفيا بالإهداء المباشر الحافى والخالى من عناصر الإثارة والجذب، بل صار وجهة نظر في الحياة.

3- الاستهلال البعدي (postface):

المتعارف عليه في مقدمات السيرة أن يقدم الكاتب ما يرمي إليه بكتابة سيرته الذاتية. ولكن الكاتب تركه للاستهلال البعدي حيث قدم لنا شروحا حول كتابته للسيرة في إطار حفظ ماء الوجه، ومن الأمثلة على ذلك: "عشرون سنة وضيع الوقت. ربما احتاجت العشرون سنة وحدها إلى سيرة خاصة: سيرة المنفى، التي أعادت تشكيلى، وصنعتني جزئيا وأنا في حالة وعي قصوى ومسؤول بقوة عن أفعالي وآرائى وكتاباتي. لهذا ما كتبت في هذه السيرة، هو جزئية صغيرة من حياة مشتتة وما تزال. اخترت في هذه السيرة الذين لم يعودوا

بيننا ولا يعرفهم أحد، أو القلة القليلة وشيدوا جوهريا حياتي، بل أعطوها معنى: الجد الموريسكي، الروحو، الجدة حنا فاطنة، أمي ميمّا أميزار، مينّا، امرأة الحرائق، سيرفانتس سيد الصنعة الروائية والمخيال. هؤلاء شكلوا المادة الخام التي صنعتني حياتي".

إن الإرساليات النصية الموجودة في محيط النص ذات أهمية استثنائية، لأنها تساعد القارئ على فهم النص:

"لم أعمل في هذه السيرة فقط على ما أسعفتني به الذاكرة وحدها، والذاكرة في هذه الحالات تسعف لأن الأمر لا يتعلق بتفاصيل هاربة ولكن بجوهر صنع حياتي .."
 "ماذا يعني أن يصبح المرء كاتباً؟ ... ربما نبتت السيرة في عمق هذه الأسئلة التي تشغلني، لا كحياة فردية كيف أكتبني كيف أقولني؟ بلا خوف ولا تردد؟"⁽⁵⁰⁾.

وبالعودة إلى مفهوم منزلة الفرد اجتماعيا نلاحظ لجوء واسيني إلى سينوغرافيا العتبات النصية ممثلاً في الإهداء، ثم الاستهلال البعدي وذلك للحفاظ على من اشترك معه في هذه الرحلة الحياتية:

"لأن الكاتب في النهاية ليس وحده صانع سيرته. هناك من اشترك معه فيها إنسانيا وعاطفيا أيضا، وسلمه قلبه وجسده وحميمياته، بل وحياته أحيانا. هل من حق الكاتب السيري أن يقول ما يشاء باسم الحرية وقت ما يشاء؟ لا نصيحة لي في هذا ولا حل لي سوى أن يقول ما يشاء من دون أن يؤذي غيره"⁽⁵¹⁾.

أما بخصوص انتهاك قوانين الخطاب، يؤكد غرايس على أن المتكلمين المتفاعلين يراعون بشكل نموذجي (غير ثابت) لدى التبادل الكلامي القواعد التحادثية فهذه القواعد هي في الواقع قابلة للانتهاك أكثر من القواعد المستمدة من الكفاءة اللغوية. إذ يمكن أن يكون هناك تفاوت من جهة المؤلف بين المقصدية الأولية، وتلك التي سيمنحه إياها القارئ. ومرد ذلك - عند لوجون- ربما لجهل المؤلف بالآثار التي يمكن أن تقحمها صيغة التقديم التي اختارها، أو لوجود تحقيقات أخرى بينه وبين القارئ⁽⁵²⁾.

وعليه ومما سبق نتوصل إلى أن:

- النقد العربي تعامل مع تعريف السيرة الذاتية - بشكل عام - إما بالهروب من قضية التعريف كلياً، أو التعامل بطريقة اشتراطية (فالكاتب لا يمكن أن يغطي حياته كلها من الطفولة إلى الشيخوخة)، أو محاولة إيجاد تعريف جامع. لكن الملاحظ هو التأثير الجلي بما قدمته التعريفات المختلفة لهذا الفن لدى النقاد الغربيين.
- وجود صلة تربط السيرة الذاتية بالتاريخ: تاريخ الكتابة، وتاريخ الثقافة، والعوامل الاجتماعية التي أسهمت في نشأتها وانتشارها.
- النقد العربي قديماً لطالما أهمل العتبات النصية باعتبارها ثانوية وعرضية، لأن شغله الشاغل كان ربط العمل الروائي بما هو خارج-نصي، وكذا فيما يخص الخطاب التقديمي. لكن الدراسات النقدية الحديثة فتحت الوعي على مفهوم العتبة ليصبح بناء نصياً له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية.
- التفاعلية (L'interactivité) صفة ملازمة للخطاب تتجلى أحسن ما تجلى في المحادثة الشفوي، ولكن هذا لا يعني تجرد الخطاب المكتوب منها، وإن نشأ في غيبة من المتلقي.
- السينوغرافيا غير تعدد الخطاب الذي يفتح النص على أشكال من الخطاب متعددة ولكن ذلك يتم على سبيل التضمنين، مثلما نجد في صلب الرواية رسائل متبادلة بين الشخصيات، أو بيانات أو مكالمات هاتفية. فمثل هذه الخطابات تشكل جزءاً من الرواية وتساق على أنها مكون من مكونات الحبكة وفعل من أفعال الشخصية. واحتواء الرواية عليها عامل من عوامل إغناء النص وانفتاحه على غيره من النصوص وهي مما يحصل في مستوى التلفظ. أما السينوغرافيا فمدارها على التلفظ، وهي من النص كالركح (في المسرح) الذي يتم من خلاله عرض الكلام، بما يكون الخطاب وبدونها يتلاشى.
- إذا كان تعدد الخطاب تفاعلاً يكون بين النص ونصوص أخرى، فإن السينوغرافيا تفاعل بين الفكرة وإطارها، فمن الفكرة يستنبط المشهد التلفظي ويكتسب وجاهته.

- الرسالة في عتبة الإهداء سينوغرافيا اصطنعها واسيني واستعاض بها عن المشاهد التلفظية المتداولة في عتبات النصوص كي يضيفي شرعية على ما يحمله إلى القارئ من تجارب ذاتية ورؤى مختلفة.

السيرة وفق رؤية واسيني الأعرج: "ليست تنضيد معلومات فردية ولكنه فعل جمالي أيضا، وإلا ما الفرق بينها وبين التاريخ؟" (53). لذا فالسيرة والسيرة الذاتية تحديدا، إذا كانت في النهاية صراحة شديدة القسوة على كاتبها قبل قارئها، فهي ليست أسرا را يتم الكشف عنها بشجاعة تثير شهية القراء والنقاد على حد سواء، وفضح خفايا النفس وعرض الحميمي أمام الآخرين بشكل استعراضي، لإرضاء ذات خاصة وعامة، قلقلة وربما مريضة لكنها فرصة قد تتاح مرة واحدة في العمر، للانتصار لهذه الذات التي مرت عبر تجارب حياتية فيها من الجمال والمخاطر ما يستدعي تدوينها، لكنها لا تشكل أبدا درسا نموذجيا للآخرين لأنه لكل فرد مساره الذي قد يكون أبهى مما رويت، وأجراً مما أسررت، وأنبل مما حكيت. هي مجرد محاولة انتساب للحرية والحب والنور، ولكل ما يمنحنا فرصة البحث عن معنى لعبورنا كنيازك في سماوات هذه الدنيا قبل التحول إلى رماد، واختبار مدى استحقاقنا لحياة ليست دائما سهلة أو متاحة. امتحان قاس، لكنه شديد البهاء ويستحق أن نعيشه ونصاب بدواره.

الهوامش والإحالات:

- (1) - فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص: 23.22
- (2) - جلييلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، 2004، ص: 128.
- (3) - المرجع نفسه، ص: 133.
- (4) - المرجع نفسه، ص: 498.
- (5) - جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي، عبد الله صولة، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1 2017، ص: 35
- (6) - المرجع نفسه، ص: 255
- (7) - باتريك شارودو و دومينيك مانغانو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهييري، حمادي صمود المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008، ص: 44
- (8) - المرجع نفسه، ص: 47.46
- (9) - محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط1، 2010 ص: 184
- (10) - كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص: 6
- (11) - باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1 2015، ص: 477. 478.
- (12) - دومينيك مانغانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 103.
- (13) - حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية، الأردن، ط1، 2015، ص: 35.
- (14) - المرجع نفسه، ص: 35.
- (15) - المرجع نفسه، ص: 44
- (16) - كاترين كيربرات أوركويوني: المضمّر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1 2008، ص: 283
- (17) - كاترين كيربرات أوركويوني: فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص: 24

- (18) - حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 47.46
- (19) - ترفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوار، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص: 79
- (20) - دومينيك مانغانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص: 41.40
- (21) - Erving Goffman, on face-work :An analysis of ritualelements in social interaction, in The Discourse Reader, Adam Jaworski, Routledge, uk, 2 Edition, 2006, p299
- (22) - باتريك شارودو و دومينيك مانغانو: معجم تحليل الخطاب، ص: 251
- (23) - فانسون جوف: القراءة، تر: محمد آيت لعميم، شكر نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2016، ص: 31.
- (24) - حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 53
- (25) - عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 2009، ص: 39
- (26) - المرجع نفسه، ص: 70
- (27) - المرجع نفسه، ص: 63.62
- (28) - حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 62
- (29) - بول غرايس: المنطق والمحاذة، تر: فهم الشيباني وسيف الدين دغفوس، ضمن: إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، مقالات مختارة، ج2، مرا: عزالدين مجدوب، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) تونس، 2012 ص: 619
- (30) - عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 66
- (31) - حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 63
- (32) - عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 199
- (33) - المرجع نفسه، ص: 201
- (34) - واسيني الأعرج: سيرة المنتهى (عشتها... كما أشتي)، منشورات بغداددي، الجزائر، ط5، 2015 ص: عتبة الرواية.
- (35) - المرجع نفسه، ص: 491
- (36) - عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 219
- (37) - المرجع نفسه، ص: 220.219
- (38) - السيد إبراهيم: في نظرية الرواية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص: 97

- (39)- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 221
- (40)- باتريك شارودو و دومينيك مانغانو: معجم تحليل الخطاب، ص: 503
- (41)- حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 80
- (42)- صالح بن رمضان: أدب الرسائل في التراث العربي، مجلة علامات، ع 28، م 7، النادي الثقافي بـجدة، السعودية، جوان 1998، ص: 410.
- (43)- كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، دار ترافلينغ، تونس، ط 2009، ص: 43
- (44)- المرجع نفسه، ص: 43
- (45)- حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 79
- (46)- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى (عشتها... كما أشتهي)، ص: عتبة الإهداء.
- (47)- صالح بن رمضان: أدب الرسائل في التراث العربي، ص: 413
- (48)- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 240
- (49)- حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، ص: 88
- (50)- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص: 497
- (51)- المرجع نفسه، ص: 495
- (52)- فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ص: 14.13
- (53)- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص: 510