SARDIYYAT

Katara International Journal of Novel

سَرْدِيَّات

مجلّة كتارا الدّوليّة للرّواية

مجلة كتارا الدولية للرواية مجلة علمية دولية محكّمة
تصدرها المؤسسة العامة للحي الثقافي - كتارا
العدد الثاني - يونيو 2021م

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

يُمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذه المجلة، بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية
أو ميكانيكية، بما فيها التسجيل الفوتوغرافي، أو التسجيل على أشرطة أو أقراص قرائية،
أو أي وسيلة نشر أخرى، أو حفظ معلومات منها واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

للمراسلة والاتصال:

سَرْدِيَّات
مجلة كتارا الدولية للرواية

المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا)
مبنى 15، ص ب: 16214 قطر- الدوحة
البريد الإلكتروني للمجلة: info@Kataraph.com
هاتف: 97444080045+ | فاكس: 97444080479+

المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا) غير مسؤولة عن آراء المؤلفين وأفكارهم.
فالآراء، التي تعبّر عنها البحوث في هذه المجلة، تعكس وجهات نظر أصحابها،
ولا تعكس بالضرورة آراء المؤسسة.

سرديات
مجلة كتارا الدولية للرواية

في هذا العدد

كلمة العدد
رئيس التحرير ---------- 3

جماليات الإهداء في رواية «قيس يبكي» لنبيل سليمان
د. مرشد أحمد ---------- 7

استلاب الذات في رواية «حكاية العربي الأخير»
د. جميلة بكوش ---------- 47

الذات والآخر في رواية «المهزوز» لنشأت المصري
د. نجلاء أحمد حسن ---------- 69

النقد ما بعد الكولونيالي مدخل ثقافي لدراسة النقد الروائي العربي المعاصر
د. خالد علي ياس ---------- 91

اشتغال التاريخ في الرواية العربية رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج أنموذجًا
سعيد بوعيطة ---------- 113

سرديات السجون بين التوثيق والتخييل رواية «نيغاتيف» لروزا ياسين حسن نموذجًا
د. مصطفى عطية جمعة ---------- 153

مكوِّن الوظيفة السردية في رواية «قصة موت معلن» لغابريِّيل غارسيا ماركيز
د. الجيلالي الغَرَّابي ---------- 189

المدير العام ورئيس التحرير:
د. خالد بن إبراهيم السليطي

مدير التحرير:
أ.د. مريم عبد الرحمن النعيمي

سكرتير التحرير:
أ. د. عبد القادر فيدوح

هيئة التحرير:
أ.د. عمر عتيق (فلسطين) **أ.د. زهور كرام** (المغرب)
أ.د. فاضل عبود التميمي (العراق) **أ. د. هدى المعدراني** (لبنان)
أ.د. خيرة حمر العين (الجزائر) **د. محمد الشحات** (مصر)
د. محمد مصطفى سليم (قطر) **د. رامي أبو شهاب** (قطر)

الإشراف العام:
أ. خالد عبدالرحيم السيد
دار كتارا للنشر

الهيئة الاستشارية:
د. محمد عبدالرحيم كافود (قطر)
د. لطيف زيتوني (لبنان) **د. بنسالم حميش** (المغرب)
د. واسيني الأعرج (الجزائر) **د. شاكر مصطفى** (أمريكا)
د. مريم جبر (الأردن) **د. حياة القرمازي** (تونس)

كلمة العدد

تستأنف «سرديات» مسيرتها، وتفي بوعدها على النهج الذي صحَّ العزم عليه، بموجب الوفاء لقرائها بإصدار العدد بصورة منتظمة. و«سرديات» إذ تشعر بأنها صادقة في عهدها، فهي تعوِّل على أقلامها النيرة لإنجاح ما التزمت به من عقد الآمال على الباحثين. وفي مثل هذه الأجواء التي تمر بها المعمورة بعد جائحة «كورونا» التي خلقت عالمًا جديدًا من رحم واقع بدأ يؤسس لروح التضامن والإخاء الإنساني، كان على «سرديات» أن تطرق أبواب الباحثين، لكي يجعلوا من مجلتهم مشعلًا يكون قادرًا على الصمود؛ حتى تستمر على الوجه المطلوب. وفي ضوء ذلك كانت الحاجة ماسّة من المؤسسة العامة للحي الثقافي- كتارا إلى تضافر الجهود من جميع الجهات؛ لتجديد الوعي بالتطلع إلى التحولات التي تمارسها المفاهيم، والنظريات، والمناهج النقدية بوصفها المؤونة المعرفية، لتقوم بدورها المتعلق بها، وتفتح صفحاتها لأصدقاء الرواية من الذين احتضنتهم جائزة كتارا، وأصدقاء آخرين، تنتظر منهم الانضواء إلى النهج المرسوم لها بتشجيع السؤال المعرفي، الذي تتبناه المنظومة السردية؛ لما في ذلك من تراكم خصب، قد يعطي الرواية أفيد وأجزل ما يعود على القارئ من طائلة، لما تسديه من رؤى تُعنى بخلق العوالم السردية الممكنة.

وبالنظر إلى ذلك، لن تتَّبع مجلة «سرديات» السياق المألوف للنظريات السردية إلا بما يمكن أن تعيد بعثه من جديد؛ في ضوء العلامات الفارقة، التي تقوم على بعث الوعي بما يجدي السؤال النقدي في آلياته وإجراءاته؛ لأن الوقوف على المنظومة المعرفية التي تتوخاها الرؤية السردية هو تأمل في القيم الإنسانية، وليس خارجًا عنها. والحال هذه تمنح مجلة «سرديات» لأصدقائها من الباحثين والقراء صلاحية التحرر من كل القيود؛ وبذا يكون تعيين هوية «سرديات» قائمًا على الرغبة في تحقيق الذات بالوعي اليانع الذي يرسم فضاء الخطاب المجدي.

د. خالد بن إبراهيم السليطي

رئيس التحرير

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

سرديات
مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ مُحكمةٌ

شروط النشر وضوابط البحث الذي يقدم للمجلة

• يُقبل البحث العلمي الأصيل الذي يعنى بالرواية العربية، ويلتزم بشروط البحث العلمي، ولم يُنشر في مكان آخر ولم يُقدّم إلى جهة أخرى، ولا يكون من حقّ الباحث نشره في أي مكان آخر قبل مرور سنتين على نشره في المجلة.

• يجب أن يحتوي البحث على بيانات الباحث كاملة (الاسم الذي يُعرف به الباحث، الجهة التي ينتسب إليها، البريد الإلكتروني).

• يُرفَق بالبحث ملخص باللغتين العربية والإنكليزية (150-300 كلمة) يوضح فيه: قضية البحث والإشكالية التي يعالجها، والمنهج المتبع، ومدى جدة البحث وما يضيفه في مجاله، وأهم الأفكار التي سيتناولها. ويحتوي الملخص على عنوان البحث وبيانات الباحث.

• تضمين ما بين أربع وسبع كلمات مفتاحية، بالعربية والإنجليزية، أسفل نسختَي الملخص.

• تكون للبحث مقدمة يبيّن الباحث فيها قضيته ومسوّغاته والإشكالية التي يعالجها، والسؤال الذي يسعى للإجابة عنه، والمنهج المتبع، وخاتمة يُجمل فيها الباحث ما توصل إليه من نتائج.

• يجب ألا يقل عدد كلمات البحث عن 4000 كلمة، ولا يزيد على 10000، ويكون مطبوعًا بحرف Simplified Arabic للغة العربية، وTimes New Roman للإنكليزية وغيرها من لغات الحرف اللاتيني، ومراعيًا السلامة اللغوية والإملائية، وضمن ذلك علامات الترقيم المتعارف عليها، مع عدم ترك مسافة بين علامة الترقيم والكلمة السابقة لها، وترك مسافة واحدة بعدها.

• يُحصر رقم الإحالة، في المتن، بين قوسين [1]، وفي الهامش بين قوسين (1). وتكون إحالات كل صفحة إلى المصادر والمراجع في هامش الصفحة نفسها ومنظّمة إلكترونيًا.

• يستخدم نظام التوثيق العلمي في الإحالة إلى المصادر والمراجع.

فالإحالة إلى كتاب وما يشبهه تكون ترتيبًا للمعلومات واستخدامًا لعلامات الترقيم، وفق الآتي:

اسم المؤلف: عنوان الكتاب (بدون تفاصيل)، بلد النشر - مكان النشر، سنة النشر، الصفحة.

مثال: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1981، ص15.

والإحالة إلى بحث في دورية تكون وفق الآتي:

اسم المؤلف: عنوان البحث أو المقالة (بدون تفاصيل)، اسم الدورية (بين قوسين)، مكان الصدور، العدد والسنة، الصفحة.

مثال: جابر عصفور: حكمة التمرد عند الشعراء الصعاليك، مجلة (العربي)، الكويت، ع444، 1995، ص77.

- والإحالة إلى موقع إلكتروني (يجب أن يكون رصينًا) تكون وفق الآتي:

اسم الباحث: عنوان البحث، اسم الموقع (بين قوسين)، تاريخ النشر أو الدخول، الرابط.

مثال: بطرس حلاق: جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي، موقع (الكلمة)، 2020/03/25،

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/21117

ملاحظة مهمة: حين تتكرر الإحالة إلى المصدر أو المرجع نفسه مباشرةً، تكون الإحالة بصيغة (المصدر السابق، ص)، ولا تُستخدم أي صيغة أخرى مثل: نفسه، المصدر نفسه، أيضًا... إلخ. أما إذا تكررت الإحالة إلى المصدر أو المرجع نفسه، ولكن ليس مباشرةً، فتتم الإحالة وكأنها أولُ مرة.

• تُنظَّم قائمة المراجع والمصادر، في نهاية البحث، هجائيًا حسب لقب المؤلف أو الجزء الأخير من اسمه، وتُفْصل المراجع العربية عن المراجع باللغات الأخرى، وتكون معلومات النشر كاملة، وبالشكل الآتي:

■ الكتاب، ما يشبهه (مخطوطة، أطروحة، رسالة...):

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان الكتاب كاملًا، دار النشر، مكان النشر، سنة النشر.

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013.

■ الدورية:

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان البحث أو المقالة، الدورية (بين قوسين)، مكان الصدور، العدد، تاريخ صدور العدد، ص (من-إلى).

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: في ثقافة الصورة، مجلة (أفكار)، عمّان، ع265، شباط 2011، ص19-35.

■ الموقع الإلكتروني:

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان البحث أو المقالة، اسم الموقع (بين قوسين)، تاريخ النشر أو الدخول، الرابط.

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: العنف غريزة أم ممارسة أم ثقافة، موقع مجلة (الكلمة)، ع80، ديسمبر 2012،

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5956

سرديات

مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ محكمةٌ

وثيقة حقوق الملكية الفكرية

أقر أنا: .....

والموقع أدناه بأنني (المؤلف/ المترجم) الفعلي لبحث: .....

.....

وأقر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة، وأن البحث لم يتم نشره من قبل بأي صورة من الصور (مطبوعًا أو إلكترونيًّا)، وبأنه ليس مقدَّمًا للنشر إلى أي جهة أخرى، كما لم يتم إلقاؤه في ندوة أو تقديمه إلى مؤتمر علمي، وليس جزءًا من كتاب منشور أو رسالة جامعية، وألتزم -إذا ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم- تحمُّل تبعات ما تراه المجلة من تدابير قانونية وأدبية.

الاسم كاملًا: .....

الوظيفة/ اللقب العلمي: .....

رقم الهوية الشخصية/ جواز السفر: .....

جهة العمل وعنوانها: .....

العنوان البريدي: ..... البلد: .....

البريد الإلكتروني: .....

التوقيع: .....

التاريخ: .....

جماليات الإهداء
في رواية «قيس يبكي» لنبيل سليمان

د. مرشد أحمد [1]

البريد الإلكتروني: drmourchedahmad@yahoo.com

(1) الدكتور مرشد أحمد، أستاذ في كلية الآداب بجامعة حلب وعضو جمعية النقد الأدبي باتحاد الكتاب العرب. شارك في عدد من الندوات المحلية والدولية، وحكَّم عدة جوائز عربية. صدر له ستة عشر كتابًا في نقد الرواية والشعر وثلاثة دواوين شعرية.

The aesthetics of gifting
In the narration of Qais weeping for Nabil Suleiman

Abstract:

The structure of this research consists of two forms: The first is epistemic which is inevitable, because knowledge is the basis for achieving proper work, and it is represented by an intensive introductory presentation which included two dimensions: The first is related to the discourse of text thresholds in terms of being part of knowledge system standing by itself, it has its distinguishing characteristics, aesthetic dimensions , functional roles represented in facilitating the transmission of the purposes of the text , deepening its literature and expanding the aesthetics of its reader, which motivates critics to pay attention to it after expanding the concept of the text, and paying attention to the aesthetics of reader. The second is related to the dedication threshold in terms of positioning, entity, and the functional role predicted to the dedication text and demonstrating its relationship to literary work. The second is a procedural, represented by how to work on the dedication text; this was done according to two dimensions:

- Outside the narration by deconstructing the dedication text to know what it is, to know its semantic dimensions, and how it refers to the story.

- Inside the narration by tracing the entity of the dedication text on the narrative path while the narrator begins narrating the story, aiming at finding the communication links between the dedication text and the components which consist the formal structure of the text (character, place and time) and identifying the uterine thread that connects the dedication to the story.

By achieving these two purposes, we know well how the narrative mind operates during the process of creativity. So the events that were well- narrated and accomplished by the characters would explain the motives that make Nabil Suleiman dedicating this narrative text to Basma and the Palestinian boy. This dedication is not free but they both deserve it. This deserving is one of the strings which connect the dedication text with the story, and gives the fictional text the values of the aesthetic experience of reading.

Key words:

novelist, narrator, dedication, dedicated person(s), story, reader.

جماليات الإهداء
في رواية «قيس يبكي» لنبيل سليمان

ملخص:

تتشكل بنية هذا البحث من نسقين: الأول معرفي، لا بُدَّ منه؛ لأن المعرفة أساس تحقق الاشتغال السليم، وتَمَثّل بعرض مكثّف تعريفي، تضمّن بُعدين: أوّلهما متعلق بخطاب العتبات النصية من حيث كونها جزءًا من نظام معرفي قائم بذاته، له خصائصه التمييزية وأبعاده الجمالية وأدواره الوظيفية المتمثلة بتسهيل نقل مقاصد النص وتعميق أدبيته وتوسيع جماليات تلقيه، مما حفز النقاد على الاهتمام به بعد توسيع مفهوم النص والاهتمام بجماليات التلقي. وثانيهما متعلق بعتبة الإهداء من حيث التموضع والكينونة والدور الوظيفي المسند إلى النص الإهدائي وتظهير علاقته بالعمل الأدبي.

والثاني إجرائي تَمثّل بكيفية الاشتغال على نص الإهداء، وتمّ وَفق بُعدين:

- خارج الحكائي، من خلال تفكيك نص الإهداء لمعرفة ماهيته وأبعاده الدلالية وكيفية إيحائه إلى الحكاية.

- داخل الحكائي، من خلال تتبع حضور نص الإهداء على المسار السردي في أثناء نهوض السارد بعرض الحكاية، بهدف الإمساك بروابط التواصل بين نص الإهداء والمكونات التي تكوّن بنية النص الشكلية (الشخصية والمكان والزمان) وتحديد الخيط الرحمي الذي يربط الإهداء بالحكاية.

وبتحقق هذين المقصدين تمّ إدراك كيفية اشتغال الذهن السردي خلال عملية الخلق الإبداعي، فالأحداث التي سُردت وأنجزتها الشخصيات الروائية باقتدار مقنع للمتلقي تفسر الحوافز التي دعت نبيل سليمان إلى إهداء هذا النص الروائي لـ«باسمة» والولد الفلسطيني. وإهداؤه لهما لم يكن مجانيًّا، بل هو نتاج استحقاق عن جدارة، وهذا الاستحقاق أحد الخيوط التي تربط نص الإهداء بالحكاية، ويحقق للنص الروائي قيم التجربة الجمالية للقراءة.

كلمات مفتاحيّة:

الروائي، السارد، الإهداء، المُهدى إليه، الحكاية، التلقي.

جماليات الإهداء
في رواية «قيس يبكي» لنبيل سليمان

المقدمة:

يُعدّ خطاب العتبات النصية جزءًا من نظام معرفي قائم بذاته، له خصائصه التمييزية، وأبعاده الجمالية؛ فهو يكسب النص الروائي قيمة إبداعية مستقاة من أنساق ثقافية غير حكائية، تعمل على تسهيل نقل مقاصده، وتعميق أدبيته، وتوسيع جماليات تلقيه.

والروائي خلال عملية التخييل السردي يبني عالمه الروائي وفق كيفيةٍ ما، سالكًا طريقة محددة في خلق سارد قادر على تنظيم البنيات النصية التي تشكل النص الروائي وفق رؤية إبداعية، وحين يجاور بنيات نصية تمّ سردها ببنيات نصية من أنساق غير حكائية يقتضي هذا الاشتغال من المتلقي ملامسة ماهية كل منهما، والبحث عن العلاقات الخفية التي تربطها مع بعضها بعضًا، كي يصح في البدء دخول عالم النص الروائي، ومعاينة بنياته التي تشكل منها، وهذه المعاينة تجعل المتلقي ينتقل بين بنيات النص وفق مبدأ ثنائي متناقض الأبعاد «التجاور والتباعد» و«التآلف والتباعد».

والاهتمام النّقديّ بالعتبات بدأ بعد «توسّع مفهوم النّصّ، ولم يتوسّع مفهوم النّصّ إلّا بعد أن تمّ الوعي والتّعرّف على مختلف جزئيّاته وتفاصيله، وأدّى هذا إلى تبلور مفهوم التّفاعل النّصّي، وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض، والتي صارت تحتلّ حيّزًا هامًّا في التّفكير النّقديّ المعاصر، فكان التّطوّر في فهم النّصّ والتّفاعل النّصّي مناسبة أعمق لتحقيق النّظر إليه بصفته فضاءً، ومن ثمّ جاء الالتفات إلى عتباته»[1].

---

(1) سعيد يقطين: عتبة إلى العتبات، مقدمة كتاب عتبات لعبد الحق بلعابد، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص14.

و**العتبات النّصّيّة** تشمل شبكة من العناصر النّصّيّة والخارج نصيّة التي تصاحب النّصّ وتحيط به، فتجعله قابلاً للتّداول، إن لم يكن وفق مقصديّة المؤلّف، فعلى الأقلّ ضمن مسار تداولي، لا ينزاح كثيرًا عن دائرتها، ولذلك تمثّل سياجًا أو أفقًا يوجّه القراءة من جموح التّأويل من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محدّدة[1].

وقبل الكشف عن كيفية اشتغال هذه العتبة النصية، أودّ أن أبيّن أنّ بناء هذا المنجز الاشتغالي انطلق -بالإضافة إلى ما سبق ذكره- من معيارية معرفية محددة، تشكلت من:

* التركز على مبدأ القيمة الوظيفية الاعتبارية الذي يلغي العوامل الاعتباطية الخاضعة لقانون المصادفة.

* التعامل مع النص الروائي بصفته بنية مركبة متماسكة، تقتضي وجود علاقات متداخلة بين الداخل الأدبي والخارج الأدبي، يُعبر عنها بالتواصل والانسجام لأداء الدور الوظيفي.

* الاهتمام بجماليات المتلقي، بجعل المتلقي يدرك أنّ للنص الروائي مسارًا معينًا، ويتجه نحو غاية محددة[2]، مما يؤدي إلى تعميق شهوة القراءة في وجدانه، وتحفيزه على استقبال النص جماليًّا.

وبفضل هذه الإضاءة، يمكن الشروع بوعي في ملامسة عتبة الإهداء؛ لمعرفة مظهر تموضعها وكيفية اشتغالها داخل المنظومة السردية على المستويين: الحكائي والسردي.

الإهداء:

هو العتبة النصية الثانية بعد العنوان، وهو تقدير من الروائي وعرفان يحمله للآخرين سواء أكانوا أشخاصًا أم مجموعات واقعية أو اعتبارية. والتعبير عن هذا التقدير يأخذ صيغتين عامتين: الأولى تتمثل بخطاب **رسمي** مطبوع في صفحة من صفحات النص الروائي، فهو إهداء مطبوع، ينجم عنه تملك رمزي للنص الروائي برمته. الثانية تتمثل بخطاب **ظرفي** مخطوط موقّع بخط الروائي، ويتصل بنسخة واحدة من الرواية

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 2007، ص21.

(2) محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص 6-8.

المطبوعـة، فهـو إهـداء مكتـوب، ينجـم عنـه تملـك مـادي لتلـك النسـخة، ويسـمى الإهـداء بالتوقيـع[1].

وكينونـة الإهـداء تقتـضي ثلاثـة أطـراف: المهدي/الـروائي، والمُهـدى/ الروايـة، والمهـدى إليـه/ خـاص وعام:

* المهـدى إليـه الخـاص: هـو شـخصية غـير معروفـة لـدى الجمهـور العـام، وعـادة مـا يهـدى لـه النـص الـروائي باسـم علاقـة شـخصية وديـة، عائليـة، أو شيء آخـر.

* المهـدى إليـه العـام: هـو شـخصية تكـون معروفـة عـلى الأغلـب لـدى الجمهـور، يُهـدى لـه النـص الـروائي باسـم علاقـة مـن طبيعـة عامـة فكريـة، سياسـية، فنيـة، اجتماعيـة...

وقـد يتمثـل هـذا النـوع العـام في كيانـات جماعيـة: أحـزاب، جمعيـات، مؤسسـات أو شيء آخـر.

وهنـا ينبغـي الإشـارة إلى أن كلّ فعـل إهـداء يسـتهدف عـلى الأقـل وبالتـوازي نوعـين مـن المرسـل إليـه: المهـدى إليـه، **والمتلقـي** الـذي يكـون حـاضرًا بشـكل ضمنـي في حـدث الإهـداء كفعـل قـرائي[2].

والإهـداء تقليـد عريـق عُـرف عـبر امتـداد العصـور الأدبيـة متمظهـرًا بأشـكال مختلفـة وموطـدًا مواثيـق المـودة والاحـترام والعرفـان والـولاء، وكان في القديـم يتموضـع في النـص ذاتـه أي في ديباجـة النـص، ولكنـه في العـصر الحديـث بـدأ يأخـذ صيغتـه التدوينيـة الصريحـة مسـجلًا حضـوره الرسـمي والشـكلي في النـص المحيـط بصفتـه نصًّـا مسـتقلًا في شـكل مختـصر بسـيط محمـول للمهـدى إليـه.

وهـو يتسـم بمزيتـين: **اسـتقلاليته الموضعيـة،** لأنـه يتموضـع في الصفحـة الأولى التـي تعقـب صفحـة العنـوان مبـاشرة، ويسـتحوذ عـلى فضائهـا الورقـي بنفسـه. **وبمرونتـه القابلـة للتغيـير** عـبر تعاقـب الزمـن بفعـل تتـالي طبعـات النـص الـروائي.

---

(1) عبدالحـق بلعابـد: عتبـات، ص83، وانظـر: نبيـل منصـر: الخطـاب المـوازي للقصيـدة العربيّـة المعاصـرة، دار توبقـال، الـدّار البيضاء، الطّبعـة الأولى، 2007، ص55.

(2) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 2007، ص5.

والوقـت القانـوني لظهـور الإهـداء في الروايـة هـو صـدور الطبعـة الأولى فيهـا، وقـد يلجـأ الـروائي إلى إلحـاق إهـداء آخـر في الطبعـات اللاحقـة، ويمكننـا ألّا نجـده في الطبعـة الأولى، ولكـن الـروائي عمـل عـلى اسـتدراكه في الطبعـة الثانيـة أو في الطبعـات اللاحقـة، وكل هـذا راجـع إلى حميميـة العلاقـة الإهدائيـة بـين الـروائي والمهـدى إليـه[1] ليحقـق مقصديـة حضـوره.

* **معنويـة،** تتمثـل بالتـماس الدعـم والسـند مـن المهـدى إليـه الـذي أصبـح بشـكل مـا مسـؤولًا عـن النـص الـروائي، وعـن اسـتحقاقه الثقـافي داخـل فضـاء التبـادل الرمـزي، وهـي تنحـصر في المهـدي والمهـدى إليـه[2].

* **دلاليـة،** تبحـث في دلالـة نـص الإهـداء، ومـا يحملـه مـن معنـى للمهـدى إليـه، والعلاقـات التـي سينسـجها مـن خلالـه.

* **تداوليـة،** وهـي مهمـة؛ لأنهـا تنشـط الحركـة التواصليـة بـين الـروائي وجمهـوره الخـاص والعـام محققـة قيمتهـا الاجتماعيـة وقصديتهـا النفعيـة في تفاعـل كل مـن المهـدي والمهـدى إليـه، وهـذه الوظيفـة مرتبطـة بإهـداء النسـخة التـي تختلـف وظيفـة الإهـداء فيهـا بحسـب الوضـع الاعتبـاري للمهـدى إليـه، وهـو نوعـان:

عـام للنسـخة، يمكـن أن يرتبـط ببعـض المناسـبات مثـل معـرض الكتـاب، ومـا تهيئـه دور النـشر مـن تواصـل مبـاشر بـين المؤلـف والجمهـور، ينتهـي بتوقيـع نسـخ للجمهـور الراغـب في الظفـر بإمضـاء المؤلـف، وعـادة يكـون هـذا التوقيـع مصحوبًـا بكلمـة احتفـاءٍ أو بتعليـق موجـز عـلى الروايـة.

خـاص للنسـخة، يرتبـط بخصوصيـة العلاقـة القائمـة بـين المؤلـف والمهـدى إليـه، ثـم بـين المهـدى إليـه والروايـة نفسـها. لهـذا يتجـه المؤلـف في نـص الإهـداء، نحـو تخصيـص هـذه العلاقـة وتعليلهـا مـن خـلال تعليـق ذاتي عـلى الروايـة، وهـذا التعليـق ومـا يفصـح عنـه مـن معلومـات أو تقييـم هـو مـا ينهـض بوظيفـة تجعـل الإهـداء الخـاص يسـتحق وضعـه الاعتبـاري.

---

(1) عبدالحق بلعابد: عتبات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص5.

(2) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 2007، ص55.

وفي كل الأحوال إن **المهدى إليه** سواء أكان خاصًا أم عامًّا **هو قارئ افتراضي** على مستوى التخييل الروائي **وشخصية واقعية** على المستوى الواقعي في آن واحد. والمبدع في إرساله نص الإهداء ينتظر من الشخص الحاصل على النسخة المهداة التكرم بإنجاز قراءة النص الروائي، وبهذا يصبح تملك النص الروائي مقرونًا بقراءته[1].

ولأن نص **الإهداء قد يكون مرتبطًا بالحكاية**؛ لكون الروائي عمل على صياغته وفق بواعث كتابية تعود إلى اختياراته الجمالية الكامنة وراء تشكيل الحكاية، فقد عُدَّ **نصًّا مصاحبًا**، فقررت استضافته إلى مجال هذه المقاربة النقدية للاشتغال عليه في رواية «**قيس يبكي**»[2].

واشتغالي على الإهداء سيتم وفق مستويين، يحقق كل منهما مقصدًا معرفيًّا محددًا، هما:

* خارج الحكائي: بتفكيك بنية الإهداء النصية؛ لمعرفة ماهيتها، وأبعادها الدلالية وكيفية إيحائها إلى الحكاية.

* داخل الحكائي: بتتبع حضور نص الإهداء على المسار السردي خلال عرض الحكاية لإمساك روابط التواصل بين الإهداء والمكونات الحكائية التي تكوّن بنية النص الروائي الشكلية (الشخصية والمكان والزمان)، وتحديد الخيط الرحمي الذي يربط الإهداء بالحكاية ومدى استحقاق المهدى إليه إهداء النص الروائي، إذا كان على صلة جوهرية بالحكاية وأحد الفواعل التي تنهض بتشكيل أحداثها.

وبتحقيق هذين المقصدين المعرفيين يتم إدراك كيفية اشتغال الذهن السردي لدى الروائي نبيل سليمان، وهو في خضم الخلق الإبداعي.

1- خارج الحكائي

ونص الإهداء في رواية «قيس يبكي» تجلى بهذا المظهر الشكلي:

«**إلى «وفيق»، «إيفون»، «باسمة»،**

إلى الولد الفلسطيني...»[3].

---

(1) المرجع السابق، ص56.

(2) نبيل سليمان: قيس يبكي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثالثة، 2013، ص9.

(3) الرواية، ص9.

تتكـون البنيـة النصيـة لهـذا الإهـداء مـن نسـقين: الأول، تشـكل مـن ثلاثـة أسـماء علـم: «وفيـق» و«إيفـون» و«باسـمة»، وهـي مجهولـة الماهيـة وغـير معروفـة بشـكل مـا لـدى المتلقـي. الاسـم الأول والثالـث عربيـان، والاسـم الثـاني أجنبـي. وفيـه ورد الاسـم منفـردًا مجـردًا مـن كل اللواحـق الأخـرى، ولذلـك غـدت هـذه الأسـماء المفـردة كأنهـا معزولـة عـن كل القرائـن التـي تسـهم في تحديـد ملامحهـا الخاصـة. والنسـق الثـاني تشـكّل مـن اسـم وصفـي يعـبر عـن مرحلـة عمريـة محـددة ورد مقرونًـا بالنسـبة المكانيـة.

وكل نسـق منهـما اسـتهل بحـرف الجـر «إلى» الـدالّ عـلى أن الـروائي قـام بإهـداء نصـه الـروائي إلى هـذه الأسـماء المدونـة في نسـقين، مـما يشـير إلى أنّ هـذا النـص الـروائي «المهـدى» وهـو «قيـس يبـكي» صـار ملـكًا معنويًـا لهـا. وهنـا تتـوارد عـلى ذهـن المتلقـي جملـة مـن التسـاؤلات، تتعلـق بماهيـة هـذه الأسـماء ومـدى صلتهـا بالحكايـة، واسـتحقاقها لامتـلاك النـص معنويًـا بفعـل الإهـداء.

وبالاسـتناد إلى التقليـد الأدبي العـام في عمليـة إهـداء النـص الـروائي إلى أسـماء محـددة تقديـرًا لدورهـا المركـزي في تشـكيل أحـداث الحكايـة، يمكننـا القـول: إنّ الإهـداء في هـذه الروايـة (وهـو إهـداء خـاص بامتيـاز) يوحـي إلى أن الحكايـة سـتنهض بأحداثهـا شـخصيات عربيـة وأجنبيـة مسـماة بهـذه الأسـماء الـواردة في نـص الإهـداء، وهـي عـلى **صلـة عضويـة بالقضيـة الفلسـطينية** في مرحلـة زمنيـة محـددة دالّـة عـلى فعـل المقاومـة.

وبنـاءً عـلى هـذا الإيحـاء الناتـج عـن تشـكل بنيـة العنـوان النصيـة، يبـدأ المتلقـي ببرمجـة تلقيـه معتمـدًا عـلى قـدرة الإهـداء عـلى الامتـداد إلى ثنايـا النـص الـروائي، وتداخلـه مـع المكونـات الحكائيـة التـي تكـوّن بنيـة النـص الشـكلية، وتقاطعـه مـع مقاصـد تشـكله الإبداعـي.

2- داخل الحكائي

المتلقـي وهـو يـشرع في ممارسـة فعـل القـراءة يتلقـى مبـاشرة نصًّـا اسـتهلاليًّا تضمـن بعـض الأسـماء التـي وردت في نـص الإهـداء: «لعـل باسـمة تجـد لي عـذرًا فيـما آتيه هنـا. لقد كنـت أنوي أن أكتـب عنهـا وحدهـا، لكـن إيفـا نازعتنـي الأمـر منـذ بـات لقـاء باسـمة أمـرًا محتومًـا، عـليّ أن أعـترف بذلـك، لعـل إيفـا أيضًـا، إن كانت لا تـزال حية وقرأت هذا الـكلام، تغفـر لي. إنني أخشى أن

يربك هذا الاختلاط الذي أنا فيه منذ شهور، ما سوف أكتبه. أخشى بخاصة أن يؤذي باسمة. لقد قضت إيفا على كل حال، أما تلك التي نكأ لقاؤها الجراح الغافية، فلا بد أن تكون حية في مكان ما»[1]. ينهض هذا النص الاستهلالي على معنى محدد، هو التعبير الصريح عن إخفاق الكاتب في تحقيق رغبته في الكتابة عن «باسمة» فقط؛ لأن «إيفا» فرضت وجودها عليه، وهو يمارس فعل الكتابة عن «باسمة»، مما يوحي بوجود علاقة جوهرية مميزة بين «باسمة» و«إيفا»، وهذا ما حفز الكاتب على إبداء خوفه من إلحاق الأذى بـ«باسمة»، وأن الأحداث الروائية ستُسند سرديًّا إلى هاتين الشخصيتين.

هذا النص الاستهلالي يستوقف المتلقي بفعل احتوائه ملفوظ «باسمة» الذي يذكّره بالأسماء الواردة في نص الإهداء، فيعود ذهنيًّا وبشكل آلي إلى نص الإهداء، ويقوم بعملية ربط بينهما تؤدي إلى تأكيد الإيحاء الأولي لبنية الإهداء؛ لأن هاتين الشخصيتين ستنهضان بأحداث الرواية، وبهذا تنكشف **إرهاصات الصلة القائمة بين الإهداء والحكاية قبل شروع السارد بعرضها** على المسار السردي، مما يخلق لدى المتلقي بواعث قرائية تحفزه على ضرورة تتبع هاتين الشخصيتين الروائيتين؛ لأن تعاضد النص الاستهلالي المتعالق مع النص الإهدائي يهدف إلى توجيه المتلقي نحو مسار قرائي محدد رغب فيه الروائي، لكونه يندرج في إطار اختياراته الجمالية في عملية الكتابة الإبداعية. وبهذا التحصيل المعرفي الذي يبدأ بفتح شهية القراءة، يبدأ المتلقي في ممارسة فعل قراءة الحكاية التي عمد السارد إلى تجزئتها إلى وحدات سردية معنونة.

وامتداد نص الإهداء من خارج الحكائي إلى داخل الحكائي تجلّى إرهاصه منذ شروع السارد في حكي الوحدة السردية الأولى المعنونة بـ«لقاء باسمة»: «ذات صباح بارد.. أيقظتني رائدة ملهوفة: ثمة خبر عن حفل تأبيني أقيم في مخيم اليرموك للشهيد باسم عبدالقادر، قضى إثر حادث أليم على أوتوستراد المزة.

- في الخبر مذكور اسم زوجته باسمة البلجيكية الأصل.

اختطفتُ الجريدة، ورحت أنقب فيها حرفًا حرفًا، لا ريب أنها ابنة إيفا، وهذا هو باسم أخيرًا. كم تأخر هذا اللقاء!

---

(1) الرواية، ص11.

كنـت عازمًـا عـلى الذهـاب إلى دمشـق؛ لترتيـب أمـور زيـارتي القريبـة لتونـس، وفي مخيـم اليرمـوك غـادرت باسـمة فـور انتهـاء الحفـل إلى عـمان؛ لتـودع وابنهـا أهـل زوجهـا قبـل مغادرتهـما إلى تونـس، حيـث طلـب إليهـا أن تحـضر مـع الطفـل أول الشـهر القـادم. أسـعدني هـذا، وخفّـف عـليّ وقـع اسـم إيفـا في سـياق بعـض الأحاديـث مقرونًـا بالإكبـار والأسى واليقـين مـن موتهـا بعـد هـذه السـنين مـن الاختفـاء، لا بـد أن يكـون لـدى باسـمة وحدهـا الكثـير عـن أمهـا.. سـوف ألقـى باسـمة أخـيرًا.. وينبغـي عـلي أن أغـادر أول الشـهر... مثـل هـذه الدعـوة لي إلى تونـس لا تتكـرر..

في الصبـاح بكّـرت إلى المطـار... في قاعـة الانتظـار رأيـت سـيدة متشـحة بالسـواد.. انتفضـت محدقًـا: أتكـون هـذه هـي باسـمة؟... نهضـت.. غـدوت قربهـا.. اندفـع ابنهـا يجـري، وكاد أن يصطـدم بي، توقـف، ورحـت أداعـب شـعره.. سـألته عـن اسـمه، فـرد:

- قيس.

ونطقتْ بعد لأي:

- باسمة.

وددت أن أحضنها، وأهتف بها:

- ها أنذا، وإن جاء اللقاء متأخرًا!

قبـل أن تربـط الحـزام كنـتُ قـد قدمـتُ نفـسي، بهتـت، وضحكـت، وقبلتنـي، وجعلـت قيـس يقبلنـي... باسـمة لا تقبـل دعـاوى الخيبـات والمعانـاة واليـأس، قالـت إن خلافهـا مـع باسـم كان يتفاقـم حـول ذلـك، وهـو الـذي يأخـذ عليهـا وساوسـها قبـل أن يغـادر بـيروت مـع المقاتلـين الذيـن غادروهـا صيـف 1982.

تمنيـت لـو أننـي التقيـت باسـمة منـذ زمـن بعيـد.. أرخيـت رأسي عـلى مسـند المقعـد أحـاول بـدوري النـوم.. غرقـتُ فيـما سـمعت منهـا، بـات التذكـر أيـسر عـليّ، حضرتنـي إيفـا، دمشـق منـذ عـشر سـنين، حلـب، زويـا، باسـمة، ولـد فلسـطيني لم أكـن أعـرف- حـين قـرأتُ في الجريـدة، سـوى أنـه باسـم...

رمتنـي بأشـتات أخـرى عـن إيفـا، سـوف أحـاول ضفـر هـذه الأشـتات عـما قليـل، وأسـوقها

وحدهـا.. عـبرتُ عـن فجيعتـي بباسـم مثلـما بإيفـا.. عـبرت عـن امتـلائي بقيـس وبهـا وبهـذا العـالم.. وكانـت تبـدو قريـرة سـاهمة بعيـدة وقريبـة...

لا باسـمة، ولا إيفـا، لا باسـم ولا قيـس، لا أحـد منهـم بارحنـي طـوال الأيـام الثلاثـة التاليـة التي قضيتُهـا في قابـس، كنـت أسـبح في عالمهـم... كنـتُ نهـب عنـاصر ومشـاعر متناقضـة مـن حلـب إلى بـيروت، مـن اليرمـوك إلى أوتوسـتراد المـزة، مـن الصـور التـي رسـمتها لوالـد باسـمة، ولجـأت إلى الصـور التـي رسـمتُها لـلأسرى الـروس ولبلـدة إيفـا، بـتُ أعـرف جيـدًا سـاحة البلـدة، ذلـك الجـسر، المنجـم القريـب، المعسـكرات التـي اندفعـت إيفـا وباسـمة إليهـا، وجهـدتُ في مغالبـة الشـعور بالإثـم، وأنـا أفكـر تـارة في إيفـا، وتـارة في باسـمة، لقـد غـدتْ إيفـا جـزءًا آخـر مـن كيـاني.. مثـل باسـم أيضًـا.

حـين افترقنـا عنـد بوابـة المطـار، كنـا قـد اتفقنـا عـلى اللقـاء عقـب النـدوة في فنـدق البلفديـر الـذي سـأنزل فيـه أثنـاء إقامتـي في تونـس العاصمـة، وكانـت المفاجـأة الأولى حـين دخلـت الفنـدق أن لا خـبر منهـا..

في الصبـاح نهضـتُ باكـرًا.. لا بـد أنهـا سـتظهر هـذه اللحظـة قبـل تاليهـا، لكـن سـاعات مريـرة انقضـت قبـل أن يكـون هـذا... ولمـا سـألتها عـن قيـس بـدت حائـرة بـين الغبطـة والقلـق مـن اسـتغراقه مـع أقرانـه في روضـة أطفـال الشـهداء... أكـدتْ أنهـا اكتشـفت آبـاء وأمهـات وإخـوة كثيريـن لقيـس، إنـه بالأحـرى ابـن هـؤلاء، لا ابنهـا هـي، إنـه فلسـطيني وحسـب، أكـثر مـما كان أبـوه، وليـس لبلجيـكا فيـه نصيـب، وعـبرتْ عـن أسـاها لهـذا الشـتات الـذي وصـل بالفلسـطيني إلى تونـس، وتسـاءلتْ عـما يمكـن أن يقـود إليـه أيضًـا بعـد تونـس.

وحـين غادرتنـي في المسـاء كان اليقـين يملـؤني في أننـي غـدوتُ إنسـانًا آخـر غـير الـذي أعرفـه منـذ عـشرات السـنين...

ثلاثـة أيـام أخـرى قضيـتُ أنتظـر في الغرفـة، في بهـو الفنـدق، في المطعـم، لا أجـرؤ عـلى المغـادرة.. حتـى آن أن أتوجـه إلى المطـار.. هبطـت الطائـرة في دمشـق... عـليّ أن أمعـن في هـذا المـدى، في الأمـداء كلهـا، كنـتُ بإيفـا، فـإذا بي بإيفـا وباسـمة... لا تـكاد تومـض نجمـة حتـى تختفـي.. عـليّ أن ألقـى باسـمة في ركـن مـا مـن هـذا العـالم مثلـما ألقـى مـع كل نبضـة

إيفـا وباسـم في قلبـي»[1] عنـوان هـذه الوحـدة السرديـة المكونـة مـن ملفوظـين، هـما: «لقـاء باسـمة» يعيـد المتلقـي مبـاشرة إلى نـص الإهـداء المتعالـق مـع نـص الاسـتهلال، لأن ملفـوظ «باسـمة» ورد في نـص الإهـداء بصفتـه أحـد الأسـماء التـي أهـدى الـروائي نصـه إليهـا، وورد في نـص الاسـتهلال في سـياقين: الأول تمثـل في تصريـح الكاتـب بنيتـه في الكتابـة عـن «باسـمة» فقـط، والثـاني تمثـل في فاعليـة لقائـه بهـا الـذي تـرك أثـرًا فجّـر جـراح المـاضي، وقيمـة هـذه العـودة تكمـن في تأكيـد دور «باسـمة» المركـزي في تشـكيل أبعـاد الحكايـة التـي بـدأ السـارد يعرضهـا إلى المتلقـي.

والمـادة الحكائيـة المندرجـة تحـت هـذا العنـوان **تضمنـت امتـداد نـص الإهـداء** إلى سـياقات الوحـدة السرديـة متخـذًا المظاهـر الآتيـة: تواتـر لفظـي لاسـم «باسـمة»، اقـتران اسـمي «إيفـا» و«باسـمة» بصفـة «إيفـا» أمَّـا لـ«باسـمة»، تقديـم «باسـمة» لزوجهـا «باسـم» بصفتـه مقاتـلًا فلسـطينيًّا غـادر بـيروت صيـف 1982، وورود الولـد الفلسـطيني في سـياق تفضيـل السـارد، وتذكـر شـخصيات لا تـزال مؤثـرة في ذاتـه، وتموضـع أسـماء «باسـمة وإيفـا وقيـس» في سـياق إعـلان السـارد عـن وقوعـه تحـت هيمنـة هـذه الشـخصيات، الحديـث عـن عائلـة «باسـمة»، وبلدتهـم في بلجيـكا، تأكيـد هويـة الطفـل قيـس الفلسـطينية، إعـلان السـارد عـن رغبتـه في وجـوب لقـاء «باسـمة» في مـكان مـا مـن العـالم. وفاعليـة هـذه المظاهـر تتجـلى في جعـل المتلقـي – وهـو يتلقـى المـادة الحكائيـة- ينتقـل مـن داخـل الحـكائي إلى نـص الإهـداء المتموضـع في خـارج الحـكائي، وبهـذا الانتقـال تتـم عمليـة **تعضيـد الصلـة الكائنـة بـين نـص الإهـداء والحكايـة** منـذ بـدء شروع السـارد في عـرض الحكايـة عـلى المسـار الـسردي.

وحضـور نـص الإهـداء في هـذه الوحـدة السرديـة لم يقتـصر عـلى صلتـه اللفظيـة الناهضـة عـلى تلفـظ الأسـماء المهـدى إليهـا النـص الـروائي؛ لأنـه **تعالـق مـع المكونـات الحكائيـة** التـي تكـوّن بنيـة النـص الشـكلية بفعـل حضـور «باسـمة» التـي تعـد أسـاس هـذا التعالـق، وعـلى مسـتوى الشـخصية الروائيـة كشـف حضـور الإهـداء نمـط العلاقـات الكائنـة بـين الشـخصيات الروائيـة التـي يمكـن وصفهـا بأنهـا علاقـات ود وتآلـف.

---

(1) الرواية، ص12- 22.

وعلى مستوى المكان الروائي تجلّى تعالق نص الإهداء بالمكان من خلال تحديد السارد ثلاثة أمكنة تنتمي إليها الشخصيات الروائية العربية، وتحديد مكان أجنبي تنتمي إليه الشخصية الروائية الأجنبية، تذكّر المتلقي بالأسماء الواردة في نص الإهداء، فالأمكنة العربية، هي: «مخيم اليرموك» بصفته مرجعًا لمعرفة شيء عن الشخصية الروائية باسم، و«بيروت» بصفتها مكانًا طاردًا للمقاومة الفلسطينية عام 1982، و«تونس» بصفتها مكان شتات جديد للفلسطينيين. أما المكان الأجنبي فلم يعمد السارد إلى تحديده بالتسمية الدقيقة، لأنه سماه باسم البلد الواقع فيه، وهو «بلجيكا» بصفته بلد الشخصية الروائية «إيفا» التي انتسبت إلى أحد المعسكرات الموجودة فيه.

والملاحظ في هذا التعالق الكائن بين نص الإهداء والمكان أن السارد عمد إلى **التوسيع المكاني** بفعل انتقاله من المكان المحدد الضيق (مخيم اليرموك) إلى الأوسع عربيًّا (بيروت) إلى الأكثر اتساعًا على المستوى العربي (تونس) إلى الأقصى اتساعًا على المستوى العالمي (بلجيكا). هذا التوسع في الحيز المكاني اقتضاه أمران: الأول **العودة إلى ماضي الشخصية** الروائية «باسمة» ذات النشأة على نزوع المقاومة بفضل تربية أمها «إيفا»، والثاني **تهيئة المتلقي** للحديث عن دور المقاومة الروسية للغزاة النازيين. وقيمة هذا الاشتغال السردي تكمن في أنه سيكون أساس تجاور الكفاح المسلح ضد الغزاة النازيين والصهاينة من قبل الروس والفلسطينيين، وسيكون أحد المعاني التي تشارك في تشكيل الحكاية.

وهو نتاج **مقتضى التماثل** في الحدث الروائي الذي يجري في أماكن متنوعة ومتباعدة جغرافيًّا، ولكنها تبدو متقاربة ومترابطة بفعل مبدأ «**التجاور القصدي**» على المستويين: الحكائي والسردي. والروائي المبدع يحرص على جعل الأماكن في نصه تبدو مترابطة على الرغم من تباعدها المادي، وهي تتصف حسب تعبير (جان بيير ريشار) بـ«**القرابة السردية**»؛ لأنها تتصل فيما بينها بوساطة علاقات قد تكون قائمة على التماثل أو التنافر يمكنني تسميتها بـ«**العلاقات المكانية**»[1]. وهذه العلاقات ليست وحدة مسكوكة، بل تستنبط من

(1) د. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005، ص139.

النـص نفسـه. وأهميتهـا تكمـن في جعـل الأماكـن أكـثر قـدرة عـلى اندمـاج وتشـكيل الفضـاء الـروائي، وبهـذا التشـكل يتـم توسـيع مـدى الأمكنـة، وهـذا لا يعنـي عـلى الإطـلاق «أن المـكان الـروائي لم يعـد اجتماعيًّـا، بـل إن اجتماعيتـه توسـعت، واغتنـت بعـدد مـن احتـمالات التأويـل، وتشـعبت بعنـاصر دلاليـة وإيحائيـة متعـددة»[1] وكل هـذا علامـة عـلى غنـى الحكايـة في روايـة «قيـس يبـكي».

وعـلى مسـتوى بنيـة الزمـن، نهـض موعـد السـفر إلى تونـس بـدور فعّـال في لقـاء السـارد بـ«باسـمة» بعـد انقطـاع اللقـاء بينهـما لسـنوات عـدة، وأشـعر السـارد -وهـو شـخصية روائيـة- مشـاركة في أحـداث الروايـة بشـعورين متناقضـين: التـبرم مـن الثقـل واللوعـة حـين كان ينتظـر زيـارة «باسـمة» لـه في الفنـدق الـذي يقيـم فيـه، والإحسـاس ببهجـة التشـكل الإنسـاني الجديـد بعـد لقائـه الجميـل والممتـع بهـا. وهـذا الزمـن ذاتي صرف؛ لأنـه زمـن أدبي تخييـلي خاضـع لمواقـف الشـخصية الروائيـة وتحقـق رغباتهـا.

والملحـوظ في اشـتغال السـارد (المتماثـل حكائيًّـا) هـو **التنويـع الـسردي** في عـرض المـادة الحكائيـة المتعالقـة مـع المكونـات الحكائيـة. فقـد اعتمـد في بنـاء الشـخصية الروائيـة عـلى تقنيـة «**التقديـم الغـيري**» في تقديـم «باسـمة» لزوجهـا المقـاوم «باسـم»، وعـلى تقنيـة «**الاعـتراف الـذاتي**» في تقديـم نفسـه حـين حـكى وقوعـه تحـت سـطوة الشـخصيات الروائيـة المهيمنـة عـلى وعيـه الذهنـي. واعتمـد عـلى تقنيـة «**الانعطافـة السرديـة**» في توسـيع أبعـاد المـكان الـروائي بالانتقـال المفاجـئ مـن المـكان العـربي إلى المـكان الأجنبـي. وعـلى تقنيـة «**التشـويق القـرائي**» لأنـه تـرك نهايـة الوحـدة السرديـة مفتوحـة عـلى المسـتقبل بفعـل إبـداء رغبتـه الواجبـة في لقـاء «باسـمة» مـرة أخـرى في أي مـكان مـن العـالم، مـما يجعـل المتلقـي يتسـاءل عـن إمكانيـة تحقـق هـذه الرغبـة خـلال تلقـي عـرض بقيـة الوحـدات السرديـة عـلى المسـار الـسردي.

وإن السـارد اتخـذ مـن تواتـر تلفظـه باسـم «إيفـا» أداة «**توطئـة قرائيـة**» تعمـل عـلى تهيئـة المتلقـي لإدخـال هـذه الشـخصية الروائيـة إلى المنظومـة السرديـة، ولذلـك سـيتخذها أداة للتواصـل الحـكائي بفعـل تقديـم مـادة حكائيـة تتجوهـر عـلى المسـتوى الـسردي حـول

(1) محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص87.

شخصية «إيفا»، وقيمة هذا الاشتغال تتجلى في تحفيز المتلقي على البقاء داخل العالم الحكائي، وهو في حالة تشويق قرائي، مما يسهل على السارد عرض المادة الحكائية دون تعقيدات سردية.

وبشكل عام أقول: إن اشتغال السارد في هذه الوحدة السردية يمكن وصفه بـ«**الكفاية السردية**»؛ لأنه تمكّن من عرض المادة الحكائية إلى المتلقي دون تعقيدات حكائية أو إكراهات شكلية وفق آليات سردية حقق بها مقاصده على مختلف المستويات: «الحكائية والسردية والقرائية»، وكفاية السارد تعود في أصلها إلى امتياز الروائي نبيل سليمان بخلق سارد يتصف بالمهارة السردية منذ بداية شروعه في عرض الحكاية على المسار السردي، وهذا الامتياز هو أحد معالم جماليات إبداعه الروائي.

وبتوارد أبعاد حكائية جديدة على المسار السردي **استمر حضور نص الإهداء** متمثلًا بأحد الأسماء المهدى إليها النص الروائي، وهو «باسمة»، وذلك في الوحدة السردية الثانية المعنونة بـ«ماذا روت باسمة عن إيفا؟»، وقد استهل حكيها السارد المتماثل حكائيًّا، ثم ترك سدة السرد فاسحًا المجال للشخصية الروائية «باسمة» أن تكمل عرض المادة الحكائية: «كلما استعدت ما حدثتني به باسمة عن إيفا في الطائرة أو في الفندق، تضاعفت حيرتي في دقة ما روت، إنها بالأحرى شكوكي في أمانتي... لن أنسى أنها روت أمورًا عن مقاومة النازية ونهاية الحرب... ولكن لِمَ أتعجل الكلام، ودوري لما يحن بعد؟ إنه دور باسمة أولًا.

* * *

قالت باسمة:

1939

في ذلك الوقت المبكر من الحرب ارتبطت ماما إيفا بالمقاومة، كان المقاومون جميعًا يُنعتون بالشيوعية.. كان والدي شابًّا شجاعًا وقويًّا.. لقد جمعتهما المنظمة المقاومة مثلما جمعتهما البلدة.. كانت أسرتنا معروفة بعدائها للنازية... كان عليها أن تبحث عن أماكن سرية للمقاومين.. صارت أمي تعمل مراسلة سرية.. وكان عليها أن تنقل البنادق على

الدراجة الهوائية. كانت الطائرات البريطانية التي تغير على ألمانيا تسقط أحيانًا في الغابات المجاورة، وهناك ماما إيفا تنطلق مع رفاقها ورفيقاتها لالتقاط الناجين من الطيارين وإسعافهم وإيوائهم...

وقالت باسمة:

في السنة الثالثة للحرب سيطر النازيون على منجم الفحم القريب.. حين اكتشف الفحم خاف الناس، فالشيطان وحده يحفر الأرض، ولذلك اضطر الصناعيون لاستيراد العمال من خارج المنطقة، لم يكن في البداية في المنجم سوى المغاربة والسلوفاك والمجريين. كانت ماما وصديقتها الأثيرة أليس تذهبان كل حين إلى المنجم لتحضرا بعض الفحم.. وفي الزيارة الأخيرة كان المنجم يفور بالنازيين.. لم تكن تريد أن تكلم نازيًّا...

حين دخل النازيون البلدة أول مرة، كان ثمة مطر كئيب، كانت ماما تؤكد أن ذلك الصباح كان باكيًا.. وما إن ملأ الضجيج البلدة الصغيرة الهادئة حتى هرعت هي إلى الساحة...

كان الأطفال قد أخذوا يتجمعون في الساحة، وراحوا يقتربون من الجنود ويسرقون الخبز. كان بعض الجنود من يصطنع الغفلة ويضحك، وكان فيهم من يترك الطفل حتى يسرق، فيقبض عليه، وينهال عليه ضربًا، والعيون خلف النوافذ تشهق، كان الفقر عامًّا وقاسيًا، كما الرعب، ولكن رغم كل شيء كانت المقاومة في كل مكان، كانت بألف لون ولون.

لم تقتل ماما أحدًا من النازيين، كانت تبدو لي حزينة تارة، خائفة تارة، حانقة، كانت تقضي الليل في طبع المنشورات في أحد المخابئ مع أليس وبابا وأصدقاء كثر... كانوا ينقصون واحدًا كل يوم، لكن المقاومة كانت تكبر أيضًا، الناس جميعًا -سوى قلة قليلة- كانوا ضد النازية.

وقالت باسمة:

كان ثمة في المنطقة الصناعية القريبة بورجوازي كبير من الفاشيين يملك معملاً ضخمًا، وكانت ماما قد غدت تعمل دهانة في إحدى ورش هذا المعمل، وللمرة الأولى رأت مثل

سـواها مـن البلجيـك هـؤلاء الشـياطين، لأول مـرة رأى النـاس البلاشـفة، كان النازيـون قـد سـاقوا إلى المنطقـة الصناعيـة قرابـة ألفـي أسـير مـن الـروس، وكان جـدي يحبهـم مثـل ماما وخـالي.. هكـذا وجـدت ماما نفسـها تسـعى للاتصـال بـالأسرى، راحـت تـتردد عـلى المشـفى حيـث كانـوا ينقلـون المـرضى منهـم...

سـاق النازيـون الـروس إلى سـينما البلـدة، كان ثمـة أفـلام عـن الحـرب وانتصـارات النازيـة وخسـائر الـروس، وكان عـلى الأسرى وهـم مقـادون إلى السـينما أن يغنـوا، كانـت بعـض الأصـوات تـأتي نشـيجًا، عـواءً يفـري الكبـد.. كان الطريـق محفوفًـا بالنـاس، وبـين المحتشـدين مـن كان يـدس في أيـدي الأسرى الخبـز والسـجائر.. كانـت العجائـز تبـكي، وفجـأة قفـز أحـد الأسرى مـن عـلى الجسـر، فتناثـرت جثتـه في قعـر الـوادي. عـلا غنـاء الأسرى، ولغـط النـاس، وهـاج النازيـون، وفجـأة رمـى أسـير آخـر بنفسـه أمـام سـيارة القيـادة المندفعـة، فتناثـرت جثتـه عـلى رفاقـه وعـلى النـاس والأشـجار، وعـلا غنـاء الأسرى وبـكاء الأطفـال وعويـل العجائـز.. ويبـدو أن أسرى آخريـن حاولـوا الهـروب عـبر الأشـجار.. زعقـت السـيارة بغتـة، وسُـمِعَ صـوت الرصـاص، قبضـوا عـلى عـدد مـن الذيـن حاولـوا الهـروب، وأعدموهـم، ثـم ربطوهـم بالسـيارة التـي اندفعـت مـن جديـد، وهـاج النازيـون..

كان لـدى صاحـب المعمـل سـجل بـالأسرى، وكان سـعيدًا بتشـغيلهم تحـت البنـادق النازيـة؛ لأنهـم مـن الـروس أو مـن البلاشـفة... اختفـى ذكـر هـؤلاء الأسرى بعـد أن أعدمهـم النازيـون جميعًـا.

وقالت باسمة:

كان خـالي يتابـع دراسـته نهـارًا، وينفـذ مهماتـه ليـلاً، وكان عـلى ماما أن تعمـل لتـأكل وتطعـم شـقيقها.. كانـت تركـب الدراجـة وتقطـع المسـافات الطويلـة بـين الغابـات، قـرب الحـدود بحثًـا عـن الخبـز لـدى الفلاحـين.. بـات الطعـام مشـكلة حقيقيـة.. كان عـلى كل مـن تجـاوز الحاديـة والعشريـن أن يعمـل إمـا في بلجيـكا أو في ألمانيـا، كان العمـل إلزاميًّـا، وكانـت دوريـات النازيـين تفتـش في الشـوارع عـن بطاقـة العمـل، فـإن صادفـت أحـدًا دون بطاقـة تسـوقه إلى السـجن، أو إلى ألمانيـا.

هكـذا التحقـت ماما بمعمـل ذلـك البرجـوازي الفـاشي. ادعـت أنهـا تعمـل دهانـة، وسرعـان مـا غـدت مـبرزة في عملهـا.. ومـرة صـاح الجنـدي:

- هيا اخرجوا إلى الساحة.

خـرج الرجـال فيـما الجـيران يتزاحمـون عـلى النوافـذ والأبـواب، كان ثمـة آخـرون يقـادون من البيـوت المجـاورة، حتـى امتـلأت السـاحة بالرجـال. كان الجنـود يلغطـون والرجـال يتدافعـون، بـدا أن كلًّا منهـم كان يحسـب نفسـه أول مـن سـيقع، وبـدا أن كلًّا مـن الجنـود يريـد أن يقتـل عـلى طريقتـه، وجـاء صـوت سـيارة مندفعـة مـن جهـة الجـسر، فلـوت الأعنـاق إليهـا، وقفـت السـيارة قـرب أول الجنـود بصـوت مـدوٍّ:

-هـل سـمعتم بإنـذار إيزنهـاور وبمعاقبـة كل ألمـاني يـسيء إلى المدنيـين؟ مـاذا تفعلـون بهـؤلاء؟ هيـا اصرفوهـم إلى بيوتهـم وعـودوا إلى مراكزكـم...

وفي ذلـك النهـار تـردد أن الألمـان يغـادرون المنطقـة كلهـا مصطحبـين معهـم الأسرى الـروس، فأقبـل النـاس يهيئـون الأعـلام وشـارات الفـرح، وفي المسـاء ارتفـع علـم في السـاحة... حتـى اسـتفاق النـاس في صبـاح غائـمٍ عـلى صخـب الجنـود الأمريكيـين»[1].

السـارد اسـتهل حـكي هـذه الوحـدة السرديـة بالحديـث عـن حيرتـه عـما حـكاه عـن «إيفـا» الناتجـة عـن شـكه بالأمانـة التـي يتحـلى بهـا، وكأن عقلـه لا يتقبـل مصداقيـة حكيـه، مـما حفـزه عـلى اسـتدراج الشـخصية الروائيـة «باسـمة» إلى سـدة الحـكي، لتحـكي مـا تعرفـه عـن أمهـا. فواصلـت عمليـة عـرض الحكايـة التـي نهضـت سـياقاتها الحكائيـة عـلى أبعـاد شـخصية أمهـا (إيفـا) الشـكلية والمعنويـة، مـبرزة دورهـا الوطنـي الشريـف والأخلاقـي في مقاومـة النازيـة؛ وأبـرز المزايـا التـي تحلّـت بهـا «إيفـا» وعملـت «باسـمة» عـلى تجسـيدها في وعـي المتلقـي:

* النفـور مـن فئتـين محددتـين: المثقفـين والماركسـيين؛ لأنهـما -حسـب اعتقادهـا وتجربتهـا الحياتيـة- معهـم أكـثر النـاس ميـلاً إلى التنظـير الكلامـي وبعـدًا عـن الحيـاة العمليـة، وقيمـة هـذه السـمة تكمـن في الإيحـاء بأنهـا صاحبـة نـزوع عمـلي، وبهـذا تُرتسـم في وعـي المتلقـي هذه السـمة

(1) الرواية، ص23-33.

الجوهرية منذ مطلع الحكي عنها بهدف توجيه وعيه إلى استقبال مادة حكائية لا تتسم إلا بالجوانب العملية في شخصية «إيفا».

* الانتماء إلى أسرة عريقة بالوطنية ومعروفة بكرهها للنازية.

* الارتباط المبكر بالمقاومة الوطنية المناهضة للنازية.

* ممارسة المقاومة الوطنية المتمثلة بـ«البحث عن أماكن سرية آمنة للمقاومين. المراسلة السرية بنقل البنادق لرجال المقاومة. إسعاف الطيارين البريطانيين الناجين وتأمين إيواء لهم».

* السعي الذاتي لتأمين لقمة العيش الشريفة عبر الحدود، والسعي لتأمين بطاقة عمل حسب إكراهات النازية القسرية.

* النظر إلى سلوك الجنود الألمان مع أطفال البلدة بموضوعية.

* الميل إلى التواصل مع الأسرى الروس الذين أُكرهوا على العمل في المنطقة الصناعية والتعاطف معهم.

* الاعتزاز بالمقاومة الوطنية وتمجيد اتساعها رغم تناقص عدد المقاومين بفعل القتل.

والملاحظ في هذه الملامح التي تكوّن شخصية «إيفا»، أن هذه الشخصية الروائية تمتاز بوعي سليم للواقع مكّنها من التكييف مع أبعاده المتغيرة عبر تعاقب الزمن وبالبراعة وحسن التدبير في مواجهة تداعيات الحرب والتغلب عليها. وأن نزوعها الوطني المبكر منذ بداية الحرب هو سلوك عفوي وانتماء ذاتي. وأن ممارستها للمقاومة تجسيد لمفهوم الوطنية المتمثل بأنها سلوك نبيل ومواقف بطولية واجبة ومستحقة لا تقبل التراخي والتقاعس والامتناع، وهذا ماثل في الوعي الأخلاقي، وهو أحد معالم الحضارة الإنسانية.

وتعاطفها مع الأسرى الروس والتألم على من قُتل منهم علامة على سمو نزعتها الوجدانية ورقي مشاعرها الإنسانية التي تتجاوز الحدود المادية لجغرافيا الوطن.

فعرضُ أبعاد هذا النزوع الوطني الذي صار تيمة حكائية ليس مجانيًّا، لأنه **يتقصد تقوية الانتماء الوطني في وعي المتلقي** ووجدانه، وهو يوحي إلى **أصالة الروائي نبيل سليمان** المحب للإنسان صاحب النبل والمواقف الوطنية.

وعلى المستوى السردي نلاحظ أنّ السارد جزَّأ هذه الوحدة السردية إلى مقاطع حكائية عدة، المقطع الأول استهل عرضه، ثم ترك المجال للشخصية الروائية لتكمل عرض بقية المقاطع الحكائية، وقد عمد إلى فصل المستهل السردي الذي حكاه بثلاث نجمات طباعية عن المقطع الأول الذي حكته «باسمة»، واستخدم لازمة سردية (**قالت باسمة**) بلون طباعي غامق في مطلع كل مقطع، ليلفت انتباه المتلقي إلى أن هذه المادة الحكائية التي تتوارد على المسار السردي نتاج تجربة حياتية من صلب الواقع مشاهدة بالعين ومدركة بالعقل من قبل طرف قريب من الشخصية الروائية التي تُحكى أفعالها إلى المتلقي، وليست نتاج سمع قد طرأ عليه نوع من التزيد أو التوهم. والهدف من هذا الاشتغال السعي إلى نيل إقناع المتلقي بمصداقية هذه الأفعال التي نهضت بها «إيفا» والتي قد تبدو فوق قدرات امرأة في ظل حرب شرسة تأكل البشر والحجر.

وهذا ما يفسر لنا **تجلي حكي هذه الوحدة السردية بالانسيابية**، إذ تتالت المادة الحكائية على المسار السردي دون أي إكراهات سردية؛ لأن السارد انزاح عن التدخل في حكي الأحداث الروائية التي تحكيها «باسمة» عن أمها، وبهذه السمة السردية تحقق التناغم التلقائي بين السارد العليم والشخصية الروائية المشاركة في عرض الحكاية، مما أكسب النص الروائي على المستوى السردي أحد أبعاده الجمالية.

وأن الأحداث الروائية التي حكتها «باسمة» تتسم بتجاور البطولي والمأساوي بحكيها مشهد اقتياد الأسرى الروس إلى السينما وموت أسيرين: الأول بإلقاء نفسه من فوق الجسر إلى قعر الوادي والآخر برمي نفسه أمام سيارة المسؤول الألماني. فكل واحد منهما اختار أن يموت بطريقته الخاصة هربًا من الشعور بالإذلال من عدوه والموت على يديه. وهذا من شأنه أن يشحن الحكاية بالملامح الدرامية التي تؤدي إلى خلق الانفعال في وجدان المتلقي والتأثير فيه بفعل إمداده بمعطيات حكائية صادمة، وهذا الاشتغال يُعَدّ أحد مقاصد النص الروائي الذي «يعمد إلى تصعيد مستوى انفعال المتلقي من خلال كسر قيود الرتابة بصدمه أو إذهاله، وهذا الأمر دعا إلى دراسة مكثفة

للاستراتيجيات السردية التي تجعل المتلقي يتقبل النص الروائي كتجربة صاعقة»[1] تترك أثرًا مدوّيًا في وجدانه ووعيه الذهني.

وهذا ما يفسر الحافز الذي دفع «باسمة» إلى **أنسنة بعض ظواهر الطبيعة** (مطر كئيب، الصباح كان باكيًا) بفعل إضفاء مشاعرها الراهنة لحظة رؤيتها اقتياد الأسرى الروس على الطبيعة التي باتت بماهية جديدة اكتسبتها من ذات «باسمة» التي تعاملت مع المادة الكونية بمنحى شعوري، حيث أدخلتها إلى النص الروائي بتلك السمات الإنسانية تلبية للرغبة في استظهار ما هو داخلي وفق علاقة تبادل شعورية تنهض على مبدأ التناغم والانسجام بين الإنسان والطبيعة بهدف التعبير عما يمكن تسميته بـ«**قلق الروح**» وهو تعبير عن موقف خاص، ولذلك يُعَدُّ تحديد هذا الموقف مجابهة، لأن المجابهة تقتضي الإفصاح عن رأي أو قرار أو سلوك أو شعور، عندها ندرك أن الموقف تشكيل خاص ضمن الواقع، يتضمن زمانًا ومكانًا يعطيان للموقف بعدًا مأساويًّا تتلون فيه المشاعر بحسب طبيعة الحدث الجاري في المكان في زمن ما، كما أن المجابهة لا تكتسب بعدها الإنساني التراجيدي إلا من خلال تشابك عناصر الموقف مع عنصري الزمان والمكان في إطار وعي خاص باللحظة القائمة[2] وسط المحيط الكائن فيه. فهذا الموقف تعبير عن أصالة «باسمة»؛ لأن الإنسان لا يمكن أن يكون أصيلًا إلا بمقدار ما يتصور نفسه، أو يستشعر نفسه بوصفه جزءًا من مجموع في صيرورة، ويضع نفسه ضمن بعد اجتماعي[3]، يعبر عنه سلوكيًّا وإبداعيًّا، ولذلك يُتخذ النص الروائي طريقة للتفكير والتعبير وتحديد موقف حضاري.

وقيمة هذا الاشتغال على مستوى التلقي تتجلى في إدهاش المتلقي بالحياة التي يبثها الأديب في مواد الطبيعة الكونية التي ضمّنها مشاعره وأحاسيسه بالأسى والحزن والتعاطف مع الآخرين، ونحن ندرك أن ظواهر الطبيعة ومظاهرها تبدو أكثر عمقًا وتأثيرًا حين يمنحها الإبداع المعاني الرمزية التي تجعلها تبدو في حلة جميلة أكثر من جمالها الحقيقي،

---

(1) رحمة أحمد عونية: شعرية السرد الروائي (نماذج من الرواية الجزائرية الحديثة) رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، 2001، ص21.

(2) حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص92.

(3) لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، 1993، ص32.

لكونها مستقاة من الجمال الإنساني، وفي هذه الأنسنة تُدرك خصائص الأشياء الجديدة في النص الروائي من خلال علاقاتها بالحكاية والمقصد الغائي من تشكل بُعدها بهذه الرؤيا، وتأخذ عملية التذوق الأدبي مجراها الطبيعي في وجدان المتلقي[1] ووعيه، وتحفيزه على اتخاذ موقف حضاري تجاه مأساة هؤلاء الأسرى. ومن هنا يمكن القول: إن هذا المعنى الذي يعد أحد معاني الحكاية يتحلى بـ«**القوة الحكائية**» لقدرته على جعل المتلقي يترفع عن سطحية التلقي من خلال انفعاله بتلك الحالة المأساوية، وبذلك يكون النص الروائي قد عمق استمالة المتلقي، وقوى أواصر العلاقة القرائية الكائنة بينهما، فتختزل مسافة التلقي بين النص الروائي والمتلقي، وبهذه القيمة الجمالية يحقق النص إحدى مصداقياته الروائية.

وعن هذا المشهد أقول: إن «باسمة» عرضت وفق الرؤية البانورامية مشهدًا حركيًّا يمتاز بكم بشري كبير وسط مجال مكاني ذي خصائص مميزة، تداخلت فيه الأصوات والحركات بمستويات تتصاعد تدريجيًّا بفعل تواتر انفعال الشخصيات التي تتحرك والمشاهدة لمن يتحرك والألوان: (لون الأشجار، لون دماء القتلى الروس) مشكلة لوحة تشكيلية قابلة للتصور الحركي في وعي المتلقي كحركة عناصرها في الواقع، وقيمة هذا التشكيل القريب إلى التصوير السينمائي أنه **يُبقي صورة المشهد المؤثر عالقة في الذهن.** وهذا هو مقصد «باسمة» من هذا الاشتغال السردي الدال على البراعة السردية.

وبالنسبة إلى حضور نص الإهداء في هذه الوحدة السردية، فقد ظل حاضرًا دون انقطاع بفعل استخدام اللازمة السردية «قالت باسمة» في مطالع المقاطع الحكائية التي تضافرت مشكِّلَة الوحدة السردية، وتلفظها من قبل السارد يذكّر المتلقي مباشرة بنص الإهداء، لكون ملفوظ «باسمة» أحد الأسماء التي وردت في نص الإهداء، وبهذا التذكر ينتقل المتلقي من داخل الحكائي إلى خارج الحكائي/**نص الإهداء**، فيقوم بعملية ربط بينهما تعمل على ضفر العلاقة الكائنة بين الإهداء والحكاية التي تتوالى أبعادها على المسار السردي، وترسيخ المعاني الحكائية في ذهن المتلقي بتنويعات سردية، تمكّنه من ملامسة حوافز ورود اسم «باسمة» في نص الإهداء.

---

(1) د. مرشد أحمد: مبادئ التحليل الأدبي، دار الفرقان للغات والآداب، حلب، الطبعة الرابعة، 2016، ص83.

وقيمة هذا النزوع السردي تتجلى في إضفاء الحيوية على المسار السردي لحمايته من علل الرتابة باستدراج ملفوظات عن «أسماء وأقوال وأفعال» تمتلك جمالياتها السردية القادرة على إبهاج المتلقي.

وحضور نص الإهداء في الوحدة السردية المعنونة بـ«ما أمكن تسجيله من اللقاء بإيفا» تجلّى بشكل صريح بفعل تلفظ السارد لاسمين، هما: «باسمة» و«الولد الفلسطيني»: «كان ربيعًا ساخنًا ذلك الذي اندلعت فيه الحرب الأهلية اللبنانية... في أحد مقاهي دمشق التقيت إيفا... كان عليّ أن أعود إلى حلب في اليوم نفسه. وبعد دقائق كنا نتوجه إلى أحد أقبية الجسر الأبيض لتحضر إيفا حقيبتها.. لم تكن رائدة في المنزل حين وصلنا... بدا منذ النتف الأولى أن لديها الكثير... خلدتُ إلى أن رائدة سوف تسعد حين تعلم أن إيفا هذه مناضلة من تلك البلاد البعيدة القريبة، تلك البلاد التي تلعنها صباح مساء، ونحلم بها صباح مساء، وإيفا تناضل منذ سنين هنا معنا، من بلد عربي إلى آخر... وتكتب الشعر والأبحاث. إيفا تناضل منذ سنين هناك معنا أيضًا، من بلد أفريقي إلى آخر.

قضت طفولتها تنتقل من قرية إلى أخرى في شمال ألمانيا بسبب عمل أبيها في الجيش. عبرتني أسماء القرى والمخافر التي قضيت طفولتي متنقلًا بينها بسبب عمل والدي في الدرك... أورثتني حسرة دائمة على المكان، أما إيفا فقد مكّنتها من اكتشاف العالم مبكرًا رويدًا رويدًا، كما قوّت طموحاتها ومقدرتها على التصور. حاولت أن أرسم صورة واضحة لعامودا، الدرباسية، قبور البيض، العضامية، أنحاء شتى من الجزيرة.. لا أثر لها في النفس.. إيفا رسمت بشفافية وبهاء بيوت القرى الألمانية النظيفة المسوّرة بالحدائق.

تكره المدرسة والبيت، ولذلك فرت مع الفجر عدة أسابيع قبل أن يعثر أبوها عليها، ويودعها مدرسة داخلية كاثوليكية... وددت أن أحدثها عن الشيخ كامل الذي علمنا القرآن بالعصا، هي تدعي أن المدرسة الداخلية علمتها الانضباط والنظام.

صحوت على رجفة صوتها وهي تذكر باسم وباسمة.. كانت تغص، توشك أن تبكي... إذ كيف يجند في الجيش ذلك الطفل الفلسطيني الناحل الذي لمَّا يحلق

ذقنــه بعــد؟ كيــف يرفــض باســم التجنيــد، ويلتحــق بأحــد المعســكرات في الغــور في الأردن؟

ولا بـد أن باسـم لم يعـد اليـوم ذلـك الطفـل الـذي كان ربيـع عـام 1967 قبـل الهزيمـة بشـهور. كانـت هـي في مؤتمـر للكتـاب الآسـيويين والإفريقيـين، وتلـك هـي صيـدا، وإيفـا تلتقـي بـأول فلسـطيني يحدثهـا عـن قضيتـه، تسـأل الطفـل:

- أنت لبناني؟

يؤكد باسم:

- أنا فلسطيني.

تسأل إيفا:

أنت لاجئ؟

يؤكد باسم:

- أنا فلسطيني.

تسأل إيفا:

- أين تعيش؟

يقول باسم:

- في المخيم.

ويشير إلى البحر.

تسأل «إيفا»:

- كيف؟ أنتم من الكشافة؟

يهــزأ منهــا باســم، ويــروح يــشرح كيــف قــدم أهلــه مــن تلــك الجهــة عــلى مســافة كيلومــترات، ورأســه يومــئ إلى الأرض المحتلــة. الطفــل يؤكــد لهــا أن الفلســطيني هنــا، في لبنــان، ليــس مواطنًــا مــن المســموح لــه أن يعيــش هنــا كســواه... وإيفــا تتعجــب مــن أن

أحـدًا لم يحدثهـا قبـل باسـم عـن فلسـطين عـلى الرغـم مـن أنهـا كانـت قـد زارت عـدة بلـدان عربيـة، باسـم هـو الـذي قـال لهـا: إن إسرائيـل قـد أخـذت أرضـه، فلـم تصدقـه أول مـرة. قـال إنـه عـربي فاحتـارت في أمـره، قـال إنـه لم يولـد في أرضـه، وإن أهلـه كانـوا قـد زرعـوا قبـل طردهـم مـن أرضهـم وردًا جميـلًا أمـام البيـت، هـو الـذي كان يعزيـه، لأنـه لم يشـم رائحـة الـورد.

كانـت تتفجـر نزوعًـا إلى الحريـة، صلتهـا بإفريقيـا وبالماركسـية تتوثـق... لقـد انعطـف بحياتهـا، باسـم وهزيمـة 1967... كانـت عـلى وشـك السـفر إلى فيتنـام الملتهبـة، لكـن الهزيمـة عطلـت السـفر. لقـد تأكـد لهـا أن أصدقاءهـا اليهـود يحتلـون أراضي أخـرى، وحـين حاولـت مـن بعـد مـع رفاقهـا في المنظمـة دراسـة حـرب الأيـام السـتة، رفـض الرفـاق اليهـود الآخـرون حماسـتها للأمـر.. ضحكـت أسـيانة، وربمـا هازئـة، لقـد جعلهـا باسـمة والهزيمـة تغـادر المنظمـة وبلجيـكا.

في مـصر بـدا لهـا النـاس كسـالى.. نجـوم الصحافـة والفكر يقضـون الليـل في النـوادي ويتصيدون النسـاء، بينهـم مـن كان يهمـس منـذ ذلـك الحـين أن الوقـت قـد أزف للحـكي مـع إسرائيـل، وبينهـم مـن يؤكـد أن سـورية هـي سوسـة البـلاء. إسرائيـل كانـت تريـد سـورية... التقـت في ذلـك الخريـف بأمريكيـين يسـتخرجون الغـاز مـن السـويس والشركـة التـي يعملـون فيهـا تابعـة للجيـش الأمريـكي. كانـت الصدمـة والتناقضـات والمفاجـأة تضغـط عليهـا جميعًـا في البدايـة... مـصر عظيمـة، سرتْ الطمأنينـة فيّ وأنـا أقـرأ مـصر في عينيهـا إذ لم تلتـق في مـصر بمـن يعـرف إسرائيـل، قالـت إن إسرائيـل بـدت مجهولـة كالقمـر... نغـص هنـأتي بهـا وبمـصر عزمهـا عـلى زيـارة إسرائيـل... تذكـر حـارة الفنـدق الصغـير الـذي نزلـت فيـه لـدى وصولهـا إلى تـل أبيـب، وفي اليـوم نفسـه قابلـت مسـؤولين في الهسـتدروت، وآخريـن في المابـام... وفي كيوبتـزات أمابـام التقـت بآخريـن يدّعـون أنهـم يعيشـون حيـاة شـيوعية كاملـة، لكنهـا اصطدمـت بهـم، وعـلا صوتهـا كأنهـا تصيـح في وجوههـم:

- البلجيك أنجزوا في الكونغو أضعاف ما أنجزتم هنا، ومع ذلك فالكونغو ليست لنا.

رد عليها شاب ساخرًا:

- هذا غلطكم. الأرض لمن يعمل بها.

فثارت ثانية:

- أرضكم بأي حق؟

وضحكت متابعة:

- أجابتني امرأة: بحق الله، وأيدها الشاب، فسألتهم: أهذا كلام ماركسي؟ أهذا كلام بالأحرى؟ وغادرتهم آسفة.

غادرت إيفا إسرائيل. ظلت شهورًا عاجزة عن الكتابة في بلجيكا، لكنها راحت تتحدث في بعض التجمعات عن فلسطين.. حتى عادت إلى المنطقة من جديد، والتقت بباسم ثانية في أحد المعسكرات في الأردن.

حسدتها أن أتيح لها أن تحضر المؤتمر الفلسطيني في الجزائر أواخر ذلك العام، ومن الجزائر عادت إلى عمان، واستضيفت في فندق فخم، حيث قابلت كمال ناصر، وطالبت بزيارة المعسكرات، وابنتها لا تزال في أحد تلك المعسكرات.. وقبل أن ينقضي الشهر رافقت مجموعة من الفدائيين في عملية صغيرة ومضمونة.. وصوتها يهمس:

- استعدت في تلك الفترة القصيرة شبابي الأول، شبابي البعيد حين كان النازيون في بلجيكا.

كانت تُقبل على درس الماركسية... والمجلات تنشر لها كل ما تكتبه، والنقاد يحتفون بها، تعمر بالشجاعة، تغدو أقدر على فهم العالم وحبه. تنضوي في تنظيم جديد، زوجها جاك الفقير الملاحَق بالمتاعب يفقد ثقته بالماركسية، فيما يمتلئ نسيجها بها... تغادر إلى الكونغو لتعمل سكرتيرة في السفارة، تبدأ حياة جديدة في إفريقيا، وفي بلاد العرب... وما إن انتهينا من الغداء، حتى أسرعت إيفا إلى حقيبتها ووداعنا»[1]. يتجلى حضور الإهداء في هذه الوحدة السردية متمثلاً بملفوظين من الأسماء المهدى إليها في نص الإهداء، وهما: «باسمة» والولد الفلسطيني، فاسم «باسمة» ورد بصفته مبررًا في سياق تقديم المبررات التي تسمح لـ«إيفا» بزيارة المعسكرات الفدائية في الأردن، وهو كون ابنتها «باسمة» موجودة في أحد هذه المعسكرات. هذا السياق الحكائي الناهض على فدائية «باسمة» يستوقف المتلقي، ويعيده ذهنيًّا إلى نص الإهداء في خارج الحكائي. فيقوم بعملية ربط ذهني بينهما، توحي

(1) الرواية، ص34- 49.

إليـه بأحـد **حوافـز إهـداء الـروائي روايتـه لهـذه الشـخصية الروائيـة**، وقيمـة هـذه الملامسـة تكمـن في قدرتهـا عـلى تحفيـز المتلقـي عـلى الـشروع في تلقـي المـادة الحكائيـة الناهضـة عـلى «باسـمة» باهتـمام قـرائي.

أمـا الملفـوظ الثـاني المتمثـل بالولـد الفلسـطيني فقـد ورد في سـياق اسـتغراب «إيفـا» مـن كونـه نحيـلاً لم يحلـق ذقنـه بعـد، ويلتحـق بأحـد المعسـكرات الفلسـطينية في غـور الأردن. فالسـياق الحـكائي الناهـض عـلى نـزوع هـذا الفتـى الفلسـطيني إلى العمـل الفـدائي في وقـت مبكـر مـن عمـره، أدهـش تلـك المـرأة الأوربيـة «إيفـا»، ويسـتوقف المتلقـي، ويذكّـره باسـم الولـد الفلسـطيني الـوارد في نـص الإهـداء، فيقـوم ذهنيًّـا بعمليـة ربـط بينهـما، تبـيّن لـه أحـد **الموجهـات الإيديولوجيـة الكامنـة** وراء جعـل الـروائي يهـدي روايتـه إلى هـذا الفتـى الفلسـطيني اليافـع، وتحفـزه عـلى أن يتعقبـه عـلى مسـتوى التلقـي بشـغفٍ قـرائي.

إن اسـتغراب «إيفـا» مـن موقـف هـذا الفتـى الفلسـطيني بالانضـمام إلى المقاومـة المسـلحة ناتـج عـن إعجابهـا بنضالـه الوطنـي، ولأنـه يوحـي إلى المتلقـي بوجـود معرفـة مسـبقة كائنـة بينهـما، اقتـضى المنطـق الحـكائي منهـا أن تحـكي علاقاتهـا معـه، كيـف بـدأت؟ وكيـف تطـورت مـن المسـتوى الفـردي إلى مسـتوى القضيـة الكـبرى التـي يجـب أن تدافـع عنهـا عـلى مختلـف المسـتويات الحضاريـة بصفتهـا امـرأة صاحبـة نـزوع إلى المقاومـة الوطنيـة ضـد مظاهـر الظلـم والعـدوان؟

وقـد اسـتهلت الحديـث عـن علاقتهـا بـه مسـتخدمة تقنيـة الاسـترجاع الحـكائي، فعَـدَّت لقاءهـا الأول بـه في جنـوب لبنـان قبيـل حـرب حزيـران أول احتـكاك لهـا بالقضيـة الفلسـطينية رغـم زياراتهـا لبلـدان عربيـة عـدة، مـما جعلهـا تتعجـب مـن هـذا الوضـع الـدال عـلى عـدم اكـتراث العـرب بالقضيـة الفلسـطينية كـما ينبغـي، وعرفـت بفضلـه أن إسرائيـل احتلـت أرضهـم في فلسـطين، وطردتهـم منهـا، والألم يفـري قلوبهـم حزنًـا عليهـا.

ولأن هـذا اللقـاء الصـادم المتزامـن مـع حـرب حزيـران الـذي أضـاف إلى وعيهـا معرفـة جديـدة، لا بـد أن يـترك آثـاره في وجدانهـا ووعيهـا، فقـد عمـدت إلى تبيـان تداعياتـه:

* جعلهـا تغـادر المنظمـة وبلدهـا بلجيـكا بعـد رفـض الرفـاق اليهـود في المنظمـة مناقشـة دراسـة أعدتهـا عـن حـرب حزيـران.

* شعرت بالسرور خلال زيارتها لمصر؛ لأن إسرائيل مجهولة فيها، ولأنها لم تقابل مصريًّا يعرف إسرائيل ويتكلم لتقريب المسافة معها.

* تعمدت زيارة إسرائيل لفعل ما هو مناسب للقضية الفلسطينية. قابلت الكثيرين، ولما صُدمت بمن يرفعون راية الشيوعية وهم متحمسون لاحتلال فلسطين، غادرتهم غير آسفة.

* مارست نشاطات اجتماعية في أوربا لتتحدث عن فلسطين والعرب وإسرائيل.

* عادت إلى الوطن العربي للقاء «باسم» مرة ثانية في أحد المعسكرات في الأردن.

* رافقت مجموعة من الفدائيين في عملية صغيرة ومضمونة قبل مضي شهر على وجودها في المعسكر.

والملاحظ في لقاء «إيفا» بـ«الولد الفلسطيني/باسم» أن السارد اتخذ منه أداة للتواصل على المستوى الحكائي بتقديم مادة حكائية تتعلق بقضية فلسطين وموقف «إيفا» المرأة الأوربية منها. وهو موقف يوصف بأنه ينتمي إلى الكفاح الوطني، ولأنه سلوك إنساني عام عمل السارد على تجسيده سلوكيًّا وفق **آليات التقاطب الثنائي** من خلال ثنائيتين: **عمرية** تتمثل بـ«باسم» اليافع، وبـ«إيفا» المتقدمة بالعمر، **ومكانية** تتمثل بالمكان البعيد/الأوربي الذي تنتمي إليه «إيفا»، وبالمكان القريب الذي ينتمي إليه «باسم»؛ للتعبير عن أن الكفاح الوطني الناهض على رفض الظلم ومحاربة العدوان يشمل مراحل العمر الإنساني، ويقرّب البعيد، ويجعله قريبًا مثل القريب، فهو قيمة إنسانية عليا ذات بعد أخلاقي، لا تمتثل للحصر الزماني والمكاني بالمفهوم الضيق المحدد؛ لأنها نتاج نزعة إنسانية سامية متجاوزة لمظاهر الزمكان.

فهذا المعنى الإدراكي هو أحد مقاصد تشكل الحكاية، ولذلك يمكن القول: إنه الممثل الحقيقي لانبناء هذه الشخصية الروائية (إيفا) وتمظهرها بهذا السلوك القائم على تيمة المقاومة المتجذرة في وعيها وسلوكها عبر تعاقب الزمان وامتداد الأمكنة المتعددة، وهذا ما يفسر أحد العوامل الكامنة وراء تحفيزها السارد على الكتابة عنها بالتجاور مع كتابته عن «باسمة»، كما أعلن في نص الاستهلال.

وهـذه التيمـة لعـب «الفتـى الفلسطيني/باسـم» الـدور الأسـاس في إظهارهـا بهـذا المسـتوى السـلوكي الراقـي الناهـض عـلى أخـذ القضيـة الفلسـطينية مبـدأً يجـب الدفـاع عنـه، وهنا ينكشـف **أحـد الحوافـز التـي دفعـت الـروائي نبيـل سـليمان إلى إهـداء روايتـه إلى هـذا الولـد الفلسـطيني، وهـو المقـاوم «باسـم»**.

وقيمـة هـذه الانكشـافات التـي كانـت خفيـة تتجـلى في إظهـار علاقـات التواصـل عـلى المسـتويين الحـكائي والـسردي بـين نـصي الإهـداء والاسـتهلال والحكايـة التـي تضافـرت وشـكّلت مجتمعـة مـا يمكننـي تسـميته بـ«**الحلـف الحـكائي**»، الـذي يتضمـن لغـزًا أبـان سر إبـداع هـذا النـص الـروائي. وهـذه البراعـة الاشـتغالية دليـل عـلى **عقلنـة التخييـل** الناتجـة عـن نضـج الوعـي الـسردي الـذي امتـاز بـه نبيـل سـليمان في إبـداع هـذا النـص الـروائي.

وإن السـارد بعـد أن فـرغ مـن تبيـان مظاهـر السـلوك الوطنـي الـذي مارسـته «إيفـا» في أوروبـا ضـد النازيـة، وجسـدها في وعـي المتلقـي، مـن خـلال زيارتهـا لمدينـة حلـب عـلى تقديـم مـادة حكائيـة ذات سـمة مكانيـة صرف، أخـذت حيزيـن: الأول، **ضيـق** محـدد بمدينـة حلـب تتعلـق بمواقفهـا المتسـمة بالاسـتغراب مـن بعـض المظاهـر الاجتماعيـة الناهضـة عـلى مسـألة التفـاوت الطبقـي بـين الأغنيـاء والفقـراء، وبـين الموظفـين والعـمال ورغبـة شريحـة مـن المجتمـع في إظهـار نفسـها بمسـتوى يفـوق إمكاناتهـا الماديـة. وهـذا الموقـف يرجـع في ماهيتـه إلى الارتبـاط الوطيـد الناشـئ بـين الـروائي والمجتمـع. والمعـروف أن تاريـخ الروايـة هـو تاريـخ تحـول التعبـير عـن المجتمـع وموضوعاتـه، واهتماماتـه، ولذلـك تعـد الروايـة وسـيلة فعّالـة للتعبـير عـن المجتمـع. والثـاني **متسـع ومركـب** أخـذ حيـز وطنـين: بلـد السـارد وبلـد الشـخصية الروائيـة «إيفـا» بفعـل اتخـاذ اعتزازهـا بالمـكان الـذي تنتمـي إليـه، لتقديـم مقارنـة بـين بعـض تجليـات مكانهـا ذات المواصفـات الحضاريـة عـلى المسـتويين: العمـراني والتعليمـي، وأثرهـما الإيجـابي في تنميـة شـخصيتها وجعلهـا تحـس بجـمال الحيـاة، وبـين المـكان الـذي ينتمـي إليـه المتصـف بغيـاب الملامـح العمرانيـة في وعـي الإنسـان، وإبقـاء أثـر عنفهـا المـمارس عـلى الشـخصية التـي علمتـه في مرحلـة الطفولـة، وجعلـه يفقـد نوعًـا مـن الشـعور بالتواصـل الحميمـي مـع هذيـن المظهريـن. والقصـد مـن **هـذه المقارنـة** إبـراز أهـم الفـروق الحضاريـة بـين هذيـن المكانـين المتباعديـن جغرافيًّـا والمتناقضـين في الماهيـة وأثرهـما في الإنسـان. وهـي **ذات قيمـة أخلاقيـة؛** لأنهـا دعـوة سـامية إلى ضرورة التحـضر

المـدني للمجتمـع المحـلي؛ لأن الإنسـان المبـدع المحـب للإنسـان والوطـن يأمـل أن يرتقـي الأدنى إلى مقـام الأعـلى.

وأود أن أقـول في هـذا السـياق: إن السـارد بتقديـم هـذه المـادة الحكائيـة التـي سـعى مـن خلالهـا إلى تجسـيد صـورة الشـخصية الروائيـة «إيفـا» المتميـزة بالنبـل والنـزوع الوطنـي والاعتـزاز بالمـكان في وعـي المتلقـي، اتخذهـا «**توطئـة سرديـة**» للحـكي عـن علاقتهـا بـ«باسـم» ونضالهـا الأخلاقـي مـن أجـل القضيـة الفلسـطينية، وعمـل في الوقـت نفسـه عـلى اتخاذهـا أداة للتواصـل الحـكائي لتقديـم مـادة حكائيـة جديـدة تنـدرج في الإطـار العـربي، تتعلـق بمسـألة الانفتـاح العـربي عـلى العـدو الإسرائيـلي، وطمـع الكيـان الصهيـوني بسـوريا (إسرائيـل تريـد سـوريا) وببـدء مرحلـة الاسـتعمار الأمريـكي للمنطقـة العربيـة متخفيًـا بالمظهـر الاقتصـادي (الشركـة المسـتثمرة للغـاز في مـصر تابعـة للجيـش الأمريـكي). وهدفـه مـن هـذا الاشـتغال الـسردي أن تلقـى هـذه الشـخصية الروائيـة إعجـاب المتلقـي، وتحظـى لديـه بالمقبوليـة، وبذلـك يتمكـن مـن تسـهيل وصـول مواقفهـا الوطنيـة إلى المتلقـي العـربي، فتحقـق جماليـات التلقـي، ولذلـك يتمكـن وصـف هـذا النـزوع الاشـتغالي الـدال عـلى **يقظـة الوعـي خـلال عمليـة التخييـل الـروائي بالبراعـة السرديـة.**

وإن الأحـداث الروائيـة التـي تضافـرت مُشَـكِّلةً المـادة الحكائيـة المتعلقـة بمواقـف الشـخصية الروائيـة «إيفـا» تمتـاز بالتنـوع والجريـان في مجـال مـكاني شـديد الاتسـاع (أوروبـا، الوطـن العـربي، أفريقيـا) ناتجـة عـن اخـتراق «إيفـا» لهـذا المـدى المـكاني المتسـع، وملامسـتها لأبـرز مظاهـر الواقـع السـياسي والاجتماعـي الكائـن فيـه مـن **قناعـة إنسـانية واعيـة ذات بعـد أخلاقـي،** لرفضهـا الظلـم والعـدوان ولنصرتهـا الإنسـان في نيـل حقوقـه في الحيـاة، وتأييـده في الدفـاع عـن الوطـن.

فاسـتدراج هـذه الأحـداث الروائيـة وفـق آليـة «**الامتـداد والتكثيـف**» وجعلهـا تتصـف بالانسـجام والتآلـف تـدل عـلى **العلاقـة الجماليـة الكائنـة بـين الواقعـي والتخييـلي** في النـص الـروائي، وعـلى المهـارة السرديـة التـي تكسـب اشـتغال السـارد ملامـح جماليـة قـادرة عـلى نيـل إعجـاب المتلقـي وإمتاعـه قرائيًـا؛ بهـدف تركـه في حالـة شـغف قـرائي تقتـضي منـه البقـاء داخـل عـالم النـص الـروائي.

وحضور نص الإهداء أخذ حيزه النصي من المساحة السردية التي نهضت عليه المادة الحكائية للوحدة السردية الأخيرة التي حكاها وعنونها بهوامش، وعرضها متسلسلة وفق الحروف الهجائية:

«أ- عصر النهار التالي عادت إيفا من الرقة، واكتفت بسلام هاتفي مع رائدة، كنتُ في العمل، وهكذا بلا وداع... افتقدتها في دخيلتي... زرت بيروت قبيل الحرب، ودار ذكرها في أكثر من مجلس، من أحد مكاتب جريدة السفير، إلى الحلقات التي توزعت الناس في قاعة جمال عبدالناصر في جامعة بيروت العربية، إيفا إذن مختفية منذ سنوات... حاولت أن أتقصى أخبار ابنتها، وأخبار باسم، أو باسمة! كنتُ أحسبهما علمين مرفوعين في ذلك المدى الفلسطيني واللبناني المسلح من الحدود الجنوبية إلى البقاع وطرابلس، لكن واقع الأمر، لم يبدُ كذلك.. هكذا عدتُ خائبًا قلقًا.

ب- في بيروت علمت أن زويا قد باغتت أمها بالاسم الجديد الذي اختارته، وهو باسمة، وأن إيفا ضحكت لابنتها، ولذلك الولد الفلسطيني.. باسم. ضحكتْ للعاشقين وازدادت يقينًا في أن باسمة ابنتها هي، وأن ما لم تفعله إيفا الشابة أيام الحرب ضد النازيين، سوف تفعله باسمة ضد الصهاينة، أو النازيين الجدد، كما كانت تؤثر أن تسمي.

وفي بيروت، مثلما في مخيم اليرموك، كنتُ مثل الآخرين الذين يملؤهم العجب قبل الإكبار بموقف إيفا وباسمة منا، ومن فلسطين بخاصة... كانت الأممية والإنسانية قبلهما شعارًا ضروريًّا وجميلاً ومقنعًا... ولكن أن تجد شعارك أمامك كيانًا ملموسًا حيًّا وحارًّا، فذلك ما افتقدته بمثل هذا القرب قبلهما.

في الكونغو قرأت أثناء عملها في السفارة نثرات عن بلادنا إلى أن وَقَعَتْ على ريبورتاج عن منطقة الخليج، فكاتبت أحد الأمراء ممن عرفت أنه ذو ميول ناصرية، وعرفته بنفسها، وعبرت له عن رغبتها في زيارة بلاده.

في الخليج رأت أول مرة مَن يلبس الكوفية، ومَن يركب الجمل، رأت أيضًا الحمار أول مرة.. في تلك الزيارة عرفت الكويت والبحرين والدوحة والشارقة، ورأت العرب الفقراء والإنكليز الأثرياء، وأسعدها أن مضيفها الأمير كان شاعرًا، وكان يحتال كيما يوفر المساعدات الممكنة من الإنكليز ليبني المشافي، ويشق الطرقات، لكن الإنكليز يماطلون ولا يدفعون.

في الزيـارة الثانيـة لبلادنـا توجهـت «إيفـا» إلى بـيروت، وفي السـان جـورج التقـت بالأمـير نفسـه... باسـمة تسـوق أسـبابًا وجيهـة فيـما تـرى لاهتـمام أمها واهتمامها هـي أيضًـا بالخليـج ومـصر، مـصر خـزان البـشر، والخليـج خـزان البـترول، وإذا أضفـتُ الجزيـرة العربية كلها والعراق والجزائـر وليبيـا، أكـدت أن ذلـك سـيضاعف مـن وجاهـة أسـبابها.

الزيـارة الثالثـة التـي كانـت لإيفـا إلى بلادنـا، بـدأت بمـصر وانتهـت بمـصر، كانـت باسـمة بصحبتهـا، وكان الأمـير أيضًـا، هنـاك رأتـه باسـمة أول مـرة وآخـر مـرة، وأيقنـت مثـل أمها بأنـه سـيدفع -لا منـاص- حياتـه ثمنًـا لطموحاتـه، كان ذلـك صيـف 1966. وبعـد شـهور في ربيـع 1967 زارت إيفـا العـراق، ومـن العـراق إلى بـيروت وصيـدا وباسـم، فمـصر، هكـذا رأت نفسـها ترتبـط بهـذه البـلاد، تقـرأ عنهـا، تفكـر فيهـا، تنـشر كتابًـا بالفرنسـية عـن سـيل الإعلانـات المسـمومة التـي تقـدم لأمثالنـا في العـالم. كانـت تقابـل القـادة، وأنصـاف القـادة، وأربـاع القـادة حكامًـا ومعارضـين، مـن أقـصى اليسـار إلى أقـصى اليمـين.

كانـت الفجيعـة الأولى سـنة 1967، ثـم كـرت السـبحة، وباسـمة تسـتعيد بـأسى سـنوات إيفـا الأخـيرة، كانـت تحـترق بنـيران بلادنـا مـن السـودان إلى ظفـار إلى بـيروت إلى ... بـيروت بخاصـة، بـيروت شر الختـام أو مسـكه، وفي كل عـرس بـات لإيفـا قـرص.

ج- عـليّ أن أعـترف أن كل مـا سـقته لا يكفينـي، ولا يرضينـي، كنـت أعيـش مـع إيفـا، مـع باسـم، كنـت أعيـش اليـوم بسـنة، والسـنوات بيـوم، ولم يكـن في هواجـسي شيء اسـمه الوثيقـة، بل إننـي غالبًـا مـا أخلـط الوثيقـة بالخيـال.. الحيـاة ليسـت بالنسـبة إلي وقائـع فقـط، والمـوت أيضًـا، التاريـخ نفسـه.. التاريـخ والحيـاة أليسـا أغنـى وأصـدق مـن الوثيقـة؟ ولـو لم يكـن الأمـر كذلـك لـكان عـلى المـرء أن يعيـش عـلى نحـو آخـر.

كان عـليّ أن أسـأل باسـمة عـن سـنواتها في عـمان قبـل أيلـول 1970 وبعـده. عـن سـنواتها في بـيروت قبـل 1982.. كان عـليّ أن أعـرف عـلى الأقـل بدقـة اسـم المنظمـة التـي انتمـت إليهـا إيفـا. كان عـليّ أن أعـرف مـا فعلتـه «باسـمة» في تونـس...كان...»[1]. حضـور نـص الإهـداء في هـذه الوحـدة السرديـة لم يتمثـل بنصيتـه فقـط، لأنـه تجـاور مـع حضـور نـص الاسـتهلال المتمثـل باسـم الشـخصية الروائيـة «إيفـا»، وقـد **تجـلّى بمظاهـر حكائيـة** عـدة، بفعـل:

(1) الرواية، ص50-54.

* سعي السارد إلى تقصي أخبار «إيفا» و«باسمة» و«باسم» خلال زيارته لبيروت، والتعبير عن إحساسه بالخيبة، لأنه لم يجد شخصًا التقى بـ«باسمة» و«باسم» في المجال اللبناني المعروف بالكفاح الفلسطيني واللبناني المسلح.

* مباركة «إيفا» زواج ابنتها «باسمة» من «باسم»، وازدياد يقينها في أن «باسمة» ستكمل دورها في مناهضة النازية الجديدة.

* إحساس السارد بالعجب والإكبار لـ«إيفا» و«باسمة»، لأنهما حوّلتا شعار الأممية والإنسانية إلى سلوك ملموس يمتاز بالحيوية والفاعلية.

* تقديم «إيفا» رؤية موضوعية عن إظهار قدرات العرب في حال توحدهم بفضل توفر عاملين يمتازان بالقوة «البشرية»، و«النفطية».

* التعبير عن احتراق «إيفا» بنيران البلاد العربية المشتعلة بدءًا من حرب 1967 وتعرفها إلى المقاوم الفلسطيني «باسم»، وانتهاءً بوجود المقاومة الفلسطينية في تونس بعد خروجها من بيروت.

* اعتراف السارد بأنه قصّر في عدم معرفة بعض الحقائق اللازمة المتعلقة بـ«إيفا» و«باسمة».

والملاحظ في هذا الحضور أن المادة الحكائية التي عرضها السارد تمتاز بالغنى والتنوع والجريان في مدى مكاني متسع شمل الوطن العربي؛ لأنها تشكلت من أهم الأحداث الكبرى التي عصفت بالمنطقة العربية بدءًا من ظهور النفط وانتهاءً بوجود القيادة الفلسطينية في تونس بعد إكراهها على الخروج من بيروت. وقد عرضها مستعملًا تقنية الاسترجاع الحكائي، وقصده من عرضها إشباع رغبة المتلقي في معرفة ماهية مواقف «إيفا» مما حدث في الأقطار العربية قبل لقائها بـ«باسم»؛ لكونها مناضلة ثورية ذات نزوع إنساني وأممي.

وأن تجاور النازية الألمانية والنازية الجديدة المتمثلة بالعدو الإسرائيلي في سياق حكائي محدد جعل قضية الكفاح الوطني تأخذ سمة تدل على الاستمرارية بفضل تواتر الأجيال المتعاقبة عبر الزمن، لخلق صورة قاتمة في وعي المتلقي بمجرد تلفظ هذا الوصف الدال

على الظلم والعدوان والقتل والخراب واغتصاب أراضي الآخرين، بهدف تحفيزه على اتخاذ موقف حضاري من الموصوفين بهذه السمة القبيحة.

والسارد حين أعلن تقصيره بعدم معرفة بعض الحقائق الهامة التي تستوقف المتلقي، وتجعله يتساءل عن ماهيتها، وكيفية وقوعها؛ لأنها جزء أساس من الأحداث الروائية المسرودة عن الشخصيتين الروائيتين: «إيفا» و«باسمة» مستخدمًا **تقنية الاعتراف الذاتي**- تمكّن من تحقيق هدفين هما: خَلْقُ عذر أخلاقي لتقصيرهن وسد ثغرة حكائية طرأت على المسار السردي وإزالة التساؤل المتعلق بينهما من وعي المتلقي. هذا الاشتغال علامة على نضج الوعي السردي الذي يمتاز به السارد في هذا النص الروائي، وهو في الوقت نفسه عامل تشويق حكائي للمتلقي، يجعله يتابع تلقي أبعاد الحكاية باهتمام قرائي؛ ليتلمس منها أجوبة عن تساؤلاته، مما يكسب النص الروائي على مستوى التلقي بعدًا جماليًّا.

والسارد باعترافه الصريح أنه عاش مع هذه الشخصيات الروائية بطريقته الخاصة الناهضة على الخلط بين الوثيقة والخيال، لاعتقاده أن التاريخ والحياة أغنى وأصدق من الوثيقة، قد قدّم رؤيته في عرض الحكاية إلى المتلقي، وهذا الاشتغال علامة على **امتزاج الوقائع بالتخييل امتزاجًا جماليًّا** شكل العالم الروائي ومنحه السمة الإبداعية، رغم أن مادته الجوهرية استقيت من الواقع، وهذا دليل على جدل العلاقة التفاعلية بين المرجع/الواقع وفعل السرد الروائي الدال الذي حفظ للرؤية الذاتية بعدها الواضح في تشكيل العالم الروائي الذي لم ينبع إلا من تصورات موضوعية، هي نتاج «التراسل بين الحكي الروائي والواقع، فكل يَرد ما يتضمنه إلى الآخر مانحًا إياه خصبًا في الدلالة، وغزارة في الإيحاء»[1]. وقيمة هذا التراسل تكمن في خلق التجليات الجمالية للواقع كما يجب أن يكون. وبتحققه، يتمكن النص الروائي من إنجاز وظيفته الريادية، وهي ذات طابع جمالي بامتياز.

وهو في بنائه لشخصيات الرواية سعى إلى جعل عُرى التلازم بين أقوال الشخصيات وأفعالها تتصف بالمتانة والانسجام وإنجاز المراد، وبذلك تمكّنت من **تحقيق مبدأ الصدق**

(1) د. عبدالله إبراهيم: السرد والتعارضات الدلالية في رواية «أوبرج السعادة»، الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، ع82، السنة 22، 1997، ص102.

في القـول والفعـل، وهـو ذو قيمـة أخلاقيـة ماثلـة في الوعـي الجماعـي. ولأن القيمـة الأخلاقيـة التـي آمنـت بهـا هـي الكفـاح الوطنـي ضـد الظلـم والعـدوان، وعملـت عـلى تجسـيدها سـلوكيًّا، صـارت مثـلاً أعـلى، ثبتـت عليـه عـبر تـوارد أبعـاد الحكايـة عـلى المسـار الـسردي، مـما أعطاهـا مكانـة حضوريـة مميـزة في وعـي المتلقـي؛ لأن الإنسـان النقـي بطبعـه يعشـق البطولـة الوطنيـة، وهـذا مـا يفـسر لنـا **أحـد مقاصـد إبـداع هـذا النـص الـروائي**.

ولذلـك يمكـن القـول: إن التعـرف عـلى هـذه الشـخصيات الروائيـة في اتسـاقها الناهـض عـلى تيمـة الكفـاح الوطنـي هـو إدراك لأحـد عنـاصر البنيـة الروائيـة المتعالقـة مـع باقـي المكونـات الحكائيـة التـي تكـوّن بنيـة النـص الشـكلية، وهـو تفكـير في المسـار الـذي يسـمح للنـص الـروائي بالتحـول إلى شـكل قابـل لـلإدراك[1] الـذي هـو معرفـة الكيفيـة التـي تتجـلى صـورة العـالم بمـن فيـه، ومـا فيـه داخـل النـص الـروائي، وهـو مـن هـذه الزاويـة يتشـابك مـع وضعيـة السـارد داخـل منظومتـه السرديـة ووضعيـة الشـخصيات في علاقاتهـا مـع بعضهـا ومـع باقـي المكونـات الحكائيـة الأخـرى[2]. وكلُّ هـذا يقـر بوجـود علاقـة كائنـة بـين ملامـح الشـخصيات ووظائفهـا، ورؤيـة السـارد لهـا يمكـن وصفهـا بـ«**التناغـم التلقـائي**»، وبهـذا التناغـم تمكّـن نبيـل سـليمان مـن بلـورة أحـد الأصـول الجماليـة لإبداعـه الـروائي.

ومـا **أود قولـه**: هـو أن الحكايـة في هـذا النـص الـروائي نهضـت عـلى أحـد مظاهـر الواقـع العـربي والـدولي، وهـو السـياسي، واتصفـت أبعادهـا بالتنـوع؛ لتتمكـن مـن اسـتيعاب هـذا المظهـر بمختلـف تجلياتـه قـدر الإمـكان. وأهـم مزايـاه هـو الأيديولوجـي؛ لكونـه يمثـل مجمـوع القيـم، ونمـط الوعـي الـذي يتحـلى بـه الـروائي نبيـل سـليمان عـلى مسـتوى رؤيتـه للواقـع المحيـط بالإنسـان العـربي. وعـلى مسـتوى ممارسـته الإبـداع الـروائي، والحـكي «الأكـثر تَأَدْلُجًـا هـو مـا كان معـبرًا عـن الأيديولوجيـا بطريقـة جماليـة وأدبيـة»[3].

وتعـد **تيمـة الكفـاح الوطنـي جوهـر هـذه الأيديولوجيـا**، ولذلـك اسـتحوذت عـلى حيـز

(1) سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، كلية الآداب، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، 1994، ص18.

(2) أحمد صبرة: جوانب من شعرية الرواية، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 15، العدد 1، 1997، ص55.

(3) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، ج1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص114.

وافـر مـن الحكايـة، وهـي ناتجـة عـن اهتـمام الـروائي بتجليـات الواقـع السـياسي الـذي يتجـلّى بمظاهـر سـلبية عـدة، ولذلـك عمـل عـلى تجسـيده بهـدف انتقـاده بطريقـة إبداعيـة، متخـذًا منـه موقفًـا عدائيًّـا واضـح الملامـح ليحقـق مقصديـن: **الأول** تأكيـد دور إنكلـترا في اسـتنزاف ثـروات الخليـج العـربي في فـترة زمنيـة محـددة، وسـعيها إلى إعاقـة أي نهضـة تنمويـة فيـه، وإظهـار غـزو الولايـات المتحـدة للمنطقـة العربيـة متخـذًا المظهـر الاقتصـادي، وقتـل أي مسـؤول عـربي يسـعى إلى توحيـد البـلاد العربيـة. **والثـاني** الرغبـة في تغيـيره؛ لأن الحـكي الـروائي حيـاة داخـل فضـاء اجتماعـي تاريخـي، لـه أبعـاده وخصائصـه. وحـين يمـارس الـروائي عمليـة الحـكي الـروائي بوسـاطة السـارد، فإنـه يسـعى إلى تغيـير مـا هـو كائـن؛ لكونـه يتنـافى مـع حـق الإنسـان في عيـش حيـاة آمنـة وكريمـة تليـق بـه بصفتـه مركـز الكـون. وهـذا المقصـد النبيـل نتـاج علاقـة الـروائي المبـاشرة بالواقـع، لأن «الواقـع المـادي بأشـيائه وأناسـه وذواتهـم يؤثـر في الإنسـان، فيحملـه عـلى الـكلام، كـما يحملـه هـذا الـكلام بـدوره عـلى الـكلام الـذي يتحـول إلى كتابـة، للتعبـير عـن هـذا الواقـع المـادي»[1].

وإبـداع هـذه الروايـة عـلى الرغـم مـن كونهـا متحـت مادتهـا الحكائية مـن الواقـع الموضوعي، وأخـذت عـلى عاتقهـا صياغـة الواقـع بـكل مظاهـره ومعطياتـه الموضوعيـة والذاتيـة، فإنهـا عرضـت نموذجًـا إنسـانيًّا أخـذ عـلى عاتقـه قضيـة الكفـاح الوطنـي مسـألة وجـود ومصـير، ومـع تعاقـب الزمـان وامتـداد المـكان نقلهـا مـن الحيـز المحـلي إلى المسـتوى الأممـي الإنسـاني، ويمثـل هـذا الإنسـان الشـخصيتان الروائيتـان: «إيفـا» وابنتهـا «باسـمة»، وجـاء «الولـد الفلسـطيني/ باسـم» حامـلاً هـذه القضيـة، وجسـدها عمليًّـا.

(1) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، الفنك، الدار البيضاء، بلا تاريخ، ص115.

الخاتمة:

مـن خـلال الاشـتغال عـلى نـص الإهـداء أقـول: إن امتـلاء الحكايـة بالأحـداث الروائيـة التـي أسـندها السـارد إلى هـذه الشـخصيات، وأنجزتهـا باقتـدارٍ مقنـع للمتلقـي، واسـتحوذت عـلى الحيـز الأكـبر مـن المسـاحة السرديـة- يفـسر لنـا مجمـل الحوافـز التـي دعـت الـروائي نبيـل سـليمان إلى إهـداء روايتـه لـ«باسـمة» و«الولـد الفلسطيني/باسـم»، وإهـداؤه لهـما ليـس مجانيًّـا، بـل هـو **نتـاج اسـتحقاق عـن جـدارة** بخـلاف باقـي الشـخصيات «وفيـق» و«إيفـون». وهـذا الاسـتحقاق يمثـل أحـد الأبعـاد الجماليـة التـي يتصـف بهـا نـص الإهـداء.

وهـو في الوقـت نفسـه يمثـل أحـد الخيـوط الخفيـة التـي عملـت عـلى ربـط نـص الإهـداء بالحكايـة والمكونـات الحكائيـة التـي تشـكّل بنيـة النـص الـروائي الشـكلية، وقيمـة هـذا الاشـتغال الـذي أنجـزه نـص الإهـداء تكمـن في جعـل التواصـل بـين خـارج الحـكائي وداخـل الحكائي مسـتمرًّا خـلال نهـوض السـارد بعـرض الحكايـة عـلى المسـار الـسردي. فامتـداد نـص الإهـداء إلى مسـارب الحكايـة وتنويعـات السـارد الاشـتغالية مقتـضى رؤيـا إبداعيـة، تميّـز بهـا الـروائي نبيـل سـليمان، وجعلـت مقاصـد الحكايـة جـزءًا حـاضرًا في وعـي الـذات المتلقيـة. وهـذا الحضـور القيمـي علامـة عـلى اكتسـاب النـص الـروائي قيـم التجربـة الجماليـة للقـراءة.

المصادر والمراجع:

أولًا: المصدر:

- سليمان، نبيل: قيس يبكي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثالثة، 2013.

ثانيًا: المراجع:

- إبراهيم، د. عبدالله: السرد والتعارضات الدلالية في رواية «أوبرج السعادة»، الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، ع82، السنة 22، 1997.
- أحمد، د. مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005.
- أحمد، د. مرشد: مبادئ التحليل الأدبي، دار الفرقان للغات والآداب، حلب، الطبعة الرابعة، 2016.
- أزرويل، فاطمة الزهراء: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، الفنك، الدار البيضاء، بلا تاريخ.
- بنكراد، سعيد: شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، كلية الآداب، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، 1994.
- بلعابد، عبدالحق: عتبات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.
- الدغمومي، محمد: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.
- سويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، ج1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.
- صبرة، أحمد: جوانب من شعرية الرواية، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 15، العدد 1، 1997.
- الصبيحي، محمد الأخضر: مدخل إلى علم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.

- عونيـة، رحمـة أحمـد: شـعرية الـسرد الـروائي (نمـاذج مـن الروايـة الجزائريـة الحديثـة) رسـالة دكتوراه، كليـة الدراسـات العليـا، الجامعـة الأردنية، عـمان، 2001.
- غولدمـان، لوسـيان: مقدمـات في سوسـيولوجيا الروايـة، ترجمـة بـدر الديـن عـرودكي، دار الحـوار، اللاذقيــة، الطبعــة الأولى، 1993.
- منـصر، نبيـل: الخطـاب المـوازي للقصيـدة العربيّـة المعـاصرة، دار توبقـال، الـدّار البيضـاء، الطّبعـة الأولى، 2007.
- مؤنسي، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- يقطـين، سـعيد: عتبـة إلى العتبـات، مقدمـة كتـاب عتبـات لعبـد الحـق بلعابـد، الـدّار العربيـة للعلـوم نـاشرون، بـيروت، منشـورات الاختـلاف، الجزائـر، الطبعـة الأولى، 2008.

استلاب الذات
في رواية «حكاية العربي الأخير»

د. جميلة بكوش [1]
البريد الإلكتروني: djamila1971@gmail.com

(1) الدكتورة: جميلة بكوش، أستاذة مشاركة بجامعة ابن خلدون - تيارت - الجزائر. تخصص نقد وبلاغة. أسهمت بمقالات نقدية وثقافية في العديد من الدوريات، والمجلات المحكمة، وفي صياغة العديد من المشاريع البحثية والثقافية، والندوات. لها عشرات الدراسات في مجلات محكمة. شاركت في مؤتمرات دولية، ومحلية. صدر لها كتاب: «بلاغة الإعجاز وحدود التأويل- أكتوبر 2020». لها كتب أخرى قيد النشر.

Self-deprecation in the Tale of the Last Arab

Abstract:

This research deals with the narrative «The Tale of the Last Arab» by the novelist Wassini Al-Aradj from the perspective of one's relationship with the other, especially when the novel is seen in the light of the postcolonial dictates, which have imposed themselves on oneself; To create a conflict between itself and the self, which represents the original and abused Arab conscience, and between this conscience and the other's auxiliary actor as a departure from identity, when she becomes herself devoured, «like fire when she eats one another if she doesn't find what she eats,» and then she lounges in the other's tyrannical lap; Make him move if she wants. The way we find it in Adam's character, who invested in destroying his identity.

From one uterus, the self is fragmented and divided, by the indignation and oppression of the other, by abetting all attempts at ambulance and restoration, which inflict national values and fixed identity, in the absence of awareness of self-identity, once it has been captured, and by the expansion of false consciousness that would destroy women, fuel conflicts, and highlight differences that perpetuate fragmentation and dependency. This prevents the return to self-determination and identification, given the dismantling of the national identity, the decadence of the Arab nation and the surrender to subjugation; The story of the last Arab's tale thus raises existential questions، interrogates the deposits and remnants of the past, explores the present with all its consequences, deepens the search for existential fate in the context of civilizational evolution، and builds the values of the new, alternative to the ethic values, as the Arab consciousness has come to shape: «A good Arab is a dead Arab,» as the content of the narrative in the novel spells out.

Keywords:

Astray, the self, the other, the flimsy conscience, the last Arab, and Wassini Al-Aradj

استلاب الذات
في رواية «حكاية العربي الأخير»

ملخص:

يتناول هذا البحث سردية «حكاية العربي الأخير» للروائي واسيني الأعرج من منظور علاقة الذات بالآخر، بخاصة حين يُنظر إلى الرواية في ضوء إملاءات ما بعد الكولونيالية، التي فرضت نفسها على الذات؛ لتخلق من مساعيها صراعًا بينها وبين الذات التي تمثل الضمير العربي الأصيل المعتدى عليه، وبين هذا الضمير والفاعل المساعد للآخر بوصفه غادرًا للهوية، حين يصبح ذاتًا تلتهم نفسها «كالنار حين تأكل بعضها إن لم تجد ما تأكله». وحينئذ ترتمي في حضن الآخر المستبد؛ لتجعل منه تابعًا تحرّكه أنّى شاءت؛ على النحو الذي نجده في شخصية «آدم»، الّذي استُثمر في تدمير هويته.

ومن رحم واحد تتشظى الذات، وتنقسم، بفعل ما يكرّسه الآخر من قهر، وما يمارسه من تسلّط، فتجهض كل محاولات الإسعاف والترميم، التي تلحق القيم القومية، والهوية الثابتة، في غياب الوعي بكينونة الذات، بعد استلابها، ومن خلال تمدد الوعي الزائف الذي من شأنه أن يهدم اليقينيات، ويؤجج الصراعات، ويبرز الخلافات التي تكرّس التشتيت، والتبعية، بما في ذلك التمزّق الذي طال «العربي الأخير» عبر صيرورة الزمن الحلزوني، والمكان التركيبي في السرد الروائي. الأمر الذي يَحُولُ دون العودة إلى مصافاة الذات، والتعرّف إلى هويّتها، بالنظر إلى تفكيك الهوية الوطنية، وفيما آلت إليه الأمة العربية من انحطاط، والاستسلام للخنوع. وبذلك تطرح رواية «حكاية العربي الأخير» تساؤلات وجودية، تستجوب رواسب الماضي وبقاياه، وتستقصي الحاضر بكل تبعاته، وتعمق البحث في المصير الوجودي في ظل التطور الحضاري، وبناء قيم البراديجم الجديدة، البديلة عن القيم الأثيلة، بعد أن أصبح الوعي العربي يشكل مواصفات: «**العربي الجيد هو العربي الميت**»، بحسب ما يصوغه مضمون السرد في الرواية.

الكلمات المفتاحية:

استلاب، الذات، الآخر، الضمير الواهي، العربي الأخير، واسيني الأعرج.

استلاب الذات
في رواية «حكاية العربي الأخير»

الضمير الواهي/ خرق الهوية:

يجد المتأمل في الرواية العربية المعاصرة نفسه أمام نسق سردي حالك، في مقابل ما تشخصه دلالة الموضوع، وبما يوجبه النص من تطلع إلى واقع مأمول في ظل عالمٍ موزع بين ما هو واقعي وما هو افتراضي. عالمٍ عصي على الفهم، ومقسم بين شِقَّي الرَّحى، تتعرض فيه القيم إلى أعطاب من كل صوب، ويسعى فيه الآخر إلى تهشيم القيم وتغييب المصير المشترك في الهوية القومية، وإفشاء كل ما لم يعد سائغًا في حياة مفككة، قوامها الاختلاق الذي يمارسه الآخر على الهويات القومية، وتفتريها أفكار ما بعد الكولونيالية، وتفرضها متغيرات الحياة السائلة. وبين عالم آخر يسعى إلى صون ما أمكن من هذه القيم، وبين هذه المساعي وتلك، تأتي الأساليب السردية لكي تبحث لها عن متنفس يستجيب للواقع المأمول، الذي بات ينظر إلى الآخر على أنه الشر السائل؛ بحسب مفهم زيجمونت باومان Zygmunt Bauman فيما يختلقه من تصادمات مختلقة، سواء فيما يدعيه من زيف وتضليل في علاقة الذات بالآخر، أم ما يصطنعه من تفكيك بين الذات مع نفسها بخلق الفتن، والاختلال، والفوضى؛ من أجل تذويب تلك القيم والثوابت، بحسب ما عبرت عنه رواية «حكاية العربي الأخير» التي أرادت أن تقرب الصورة إلى الوعي النابض من خلال ربط التداعيات التاريخية والسرد الفني المفعم بالخيال، بوصفه العنصر الأهم في الرواية، وأحد المكونات الجمالية التي تجعلك تقترب من الواقع، في إشارة من السارد إلى كَدْم الصَّوغ الزمني وتكسيره، بالنظر إلى أن الزمن العربي -على وَفق ما نستنتجه من الرواية- مصاب بانفصام، وأن الشخصية

العربيـة مـا زالـت تتكيـف مـع الواقـع بمـا يمليـه عليهـا الزمـن الأثيـل؛ عـلى خـلاف مـا تنظـر إليـه الثقافـة الوافـدة مـن أن الزمـن العـربي قابـع في لا وعـي الضمـير الجمعـي بشـكل مسـتحكم، وإذا كان الزمـن مهتـزًّا في مجـراه الحقيقـي بهـذا الشـكل، فـإن المـكان في «آرابيـا» بوصفهـا محـور الروايـة في دالهـا الموحـى بـه إلى الأمـة العربيـة، لا يقـل التباسًـا وحـيرة هـو الآخـر، وفي هـذا دلالـة عـلى تكسـير النمـط الزمـاني، وتحطيـم الكينونـة مـن جذورهـا إلا في حـدود مـا يسـمح بـه الظـرف المـكاني. وبـين تفكيـك الزمـن وتقويـض المـكان يعيـش الواقـع العـربي -في منظـور سرد «حكايـة العـربي الأخـير»- حالـة مـن التهشـيم، ونعتًـا مـن الشـعور بالمعانـاة، وفقـدًا للهويـة؛ في ضـوء مـا تعـبر عنـه المعـاني الدالـة عـلى الراهـن المأسـاوي الـذي يتـم إدراكـه في الـسرد، ومـن خـلال الـدلالات التـي تنبثـق مـن داخـل الانزياحـات الضمنيـة في مضمـرات النـص.

يتبـيّن مـن هـذا الطـرح أن واسـيني الأعـرج قـد اشـتغل في روايتـه «حكايـة العـربي الأخـير» عـلى لوحـة سـوداوية معقـدة، ترصـد التغـيرات المُباينـة، والتحـوّلات المتصارعـة، والأنسـاق المضمـرة منهـا والجليـة. وهـي روايـة ترتمـي في واقـع يحيـل المنظـور منـه إلى مـا هـو متوقّـع، ومـا هـو مباغـت، فيـما يتجـاوز الخيـال في تصـوّره القاتـم؛ إذ أظهـرت الرؤيـة السرديـة تغـيرات في البنيـة التركيبيـة لسـلوك الضمـير العـربي في صـورة «آدم»، الـذي أحـدث نمطًـا مـن العلاقـة الغريبـة الأطـوار، التـي امتـدّت إلى أبعـد مـن المنظـور، فـإذا كان الواقـع العـربيّ مأسـاويًّا في الصـورة التـي رسـمتها شـخصية «آدم»، فـإنّ الآتي الـذي تحـاول الروايـة سرده يبـدو أشـد مأسـاوية.

تـدور الأحـداث في بنيـة سرديـة لولبيـة، يحددهـا مـكان تركيبـي، في قلعـة «أميروبـا» الواقعـة بـين مضيـق هرمـز والبحـر الأحمـر، في أقـصى عمـق الربـع الخـالي، بهندسـتها الخاصـة، ومكانهـا المرتفـع، ونظامهـا الداخـلي المتميـز بغموضـه، ومواصفاتهـا الجزئيـة. ويعـد وجودهـا عـلى مضيـق هرمـز، بوصفـه ممـرًّا للسـفن، حمايـة لمصالحهـا مـن قريـب، بـل مـن قلـب «آرابيـا»؛ التـي باتـت كينونتهـا خائـرة، وعاجـزة عـن مواجهـة سـلطة القـوة الجائـرة عـلى هويـات الأطـراف والأمـم المسـتضعفة، وهـذا مـا يجعـل الـذات خانعـة؛ بالنظـر إلى أنهـا غـير قـادرة عـلى تنفيـذ القصـد الـذي تريـده، أو عاجـزة عـن

الوثـوق في رؤيتهـا الاسـتراتيجية، بعـد أن أصبحـت رهـن الآخـر، وممتنعـة عـن الإنجـاز مـن خـلال مركزيـة الأنظمـة الاسـتبدادية الداعيـة إلى فكـرة السـيطرة عـلى النظـام العالمـي، بإخضـاع الضمـير الواهـي إلى الـولاء، والتحكـم في مصـيره، بخاصـة حـين «يعيـش الغريـب في داخلنـا، كونـه الوجـه الخفـي لهويتنـا» عـلى حـد قـول «جوليـا كريسـتيفا»، وهـي في كل هـذه التفاصيـل الجزئيـة الرمزيـة، تحيـل إلى تصـادم المصالـح العربيـة والغربيـة، وصراعهـا الأبـدي، ضمـن تنـازع حضـاري مبنـي عـلى التخالـف، وإدخـال الـدول الناميـة في حيـز مـن الزمـن الحلـزوني، غـير قـادر عـلى الاسـتمرار أو التطلـع إلى الأفـق. مـن هـذا الـصراع بـين العـرب والغـرب، وبـين العـرب أنفسـهم، تـسرد الروايـة أحداثًـا بـدلالات مأسـاوية، تعلـق فيهـا القيـم، وتتغـير بهـا المعتقـدات.

تتطـور أحـداث الروايـة بنـاء عـلى مـا حـدث في المـاضي ومـا يحـدث في الحـاضر. هـذا الزمـن برمزيتـه اللولبيـة، عـرض فيـه السـارد صـورة قاتمـة لأحـداث الزمـن المتبقـي إلى نحـو سـبعين سـنة مـن تاريـخ كتابـة الروايـة في مشـهد معقـد بصراعاتـه الداميـة، التـي تَبِـين عـن الوضـع العـربيّ المهلهـل. تتصاعـد فيـه الأحـداث وتنمـو، وتتغـيّر فيـه الاسـتراتيجيات التـي تؤجـج الـصراع، وتزلـزل مـا بقـي مـن بـلاد عربيـة، وتهددهـا بالانهيـار والـزوال والتفتـت، وهـي تجسّـد لـ«النظريـة مـا بعـد الاسـتعمارية» التـي تنطلـق مـن فرضيـة أنّ الاسـتعمار التقليـدي قـد انتهـى، وأنّ مرحلـة مـن الهيمنـة قـد بـدأت تسـمى بـ«مرحلـة مـا بعـد الكولونياليـة» التـي تسـعى إلى تدمـير الضمائـر الحيـة، وغالبًـا مـا يكـون ذلـك بتواطـؤ مـع الثقافـة الوطنيـة... في تعاطـف شـديد مـع الـدول المسـتعمرة التـي لم يكتـفِ الأوروبيـون -كـما يقـول فانـون- بتخريـب حاضرهـا، وإنمـا اتجهـوا إلى ماضيهـا أيضًـا، وسـعوا إلى هدمـه، أو تشـويهه بالقـدر نفسـه مـن الشراسـة[1]. ومـن ثـم ليـس مـن المسـتغرب أن تـضرب هـذه الهمجيّـة وبهـذه الشراسـة الجسـم العـربيّ في العمـق، وبالصـورة نفسـها تسـعى إلى تهميـش الهويـات القوميـة بتهديـد في العمـق حتـى لا يمكـن الاسـتغناء عـن خدماتهـا، وتظـل تابعـة لمجريـات ثقافـة مـا بعـد الكولونياليـة. وللوصـول إلى هـذا المبتغـى كان لا بـد مـن خلـق

(1) ينظـر، ميجـان الرويلـي، سـعد البازعـي: دليـل الناقـد الأدبي، المركـز الثقافي العربي، الـدار البيضاء، المغرب- بيـروت، لبنان، الطبعـة الثالثة، 2002م، ص159، 160.

مسوغات مجهضة لأي مشروع نهضوي في أيٍّ من الثقافات الوطنية، وذلك بخلق شقوق في غَور كينونتها، فلم تجد غير إحداث الرعب، وتحسيس المواطنين بالقلق عن طريق أساليب العنف بشتى أنواعه. لذلك «فإنّ صناعة العنف، وتصديره، أو تمويله محليًّا، من قبيل طقوس الكولونيالية الجديدة، من خلال التخفيّ وراء الزيف، الذي تجسّده صورة القناع، بوصفه عنصرًا من مكوّنات العماية»[1]، بناء على الإحساس بهذا الأفق المنتظر، الذي لعب فيه المخيال دورًا كبيرًا في نسج تفاصيل الرواية وفق ما حدث فعلًا، وهي رواية تتوقع تحلل البنية العربية، وتفككها كليًّا، وتمزّق هويتها؛ نتيجة ما تعرفه البلاد العربية من خلافات، وصراعات ثقافية وحدودية، ولغوية، وإثنية، ومصالح داخلية وخارجية، تعمّق الشروخ فيما بينها. لكن هذه الصراعات الداخلية، والفتن الطائفية، ليست وحدها التي ستشكل الخطر الداهم، بل سنجد أنّ المصير العربيّ يتحكّم فيه الآخر، الذي لن يسمح له بالخروج من هذه الحال، ولا بالتطور. هذا الآخر جسدته الرواية في مجرم جمعي/غربي/ في شكل جسم غريب، رمز إليه السارد بـ«أميروبا»، تكتّل من أجل زعزعة استقرار الهوية الوطنية، والتغلغل في أعماق قيمها وأصولها، وقد وظفت لهذا الغرض رمزية «آدم» بضميره الواهي؛ بعد أن فقد بوصلة الاتجاه السليم في هويته، وانقاد بالارتماء - إذلالًا - في حضن «أميروبا» التي تدعي أنها تحافظ على السلالة الواعية من مقدار هوية «آرابيا»؛ كما كانت تدعي دائمًا في قولها لآدم: «حافظنا عليك؛ لأننا رأينا أنك تتعلم بسرعة، وأنك شخصية كبيرة، ومهمة في مشروعنا الإنساني الكبير... نحن اليوم من يصنع التاريخ الجديد... ما معنى اليوم ألفاظ رنانة كحقوق، عدالة، مواطن، حرية، حق، نبل، وفاء، سخاء، حقد... مجرد خردة. العالم اليوم للأقوى يا عزيزي... من ليس معنا ليس عدونا فقط، يجب أن يمحى. إنسانيون إلى أقصى الحدود، لكننا نحارب العواطف الفارغة، فهي مورِّطة، قوانينا في قلعة أميروبا صارمة»[2].

(1) عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل.. السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات، سوريا، 2019م، ص42.

(2) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص202، 203.

استلاب الذات/ ضعف الشخصية:

إذا كان الهدف من الرواية البوليسية البحث عن المجرم، فإن رواية «حكاية العربي الأخير» تفوَّقت على غيرها من السرود في الكشف عن هموم الوعي العربي من خلال إذعانه لأوامر الآخر، في صوغ يشير إلى حل الذات وتفكيكها، بحسب ما توجبه علاقة الهيمنة فيما وراء الواقع المنظور، المحفوف بالمخاطر، المنذر بالانفجار، المشحون بالمآسي، المثْخن بالجروح العميقة، المزدحم بالأحداث المرعبة، والتحري عن الحقيقة الغائبة أو المغيّبة قسرًا. وبذلك تكون «حكاية العربي الأخير» قد فاقت الرواية البوليسية؛ لأنها تبحث عن «مجرم جمعي» تذوب فيه تنظيمات مضمرة لخلايا إرهابية نائمة، يراد لها الإيقاظ، واستخدامها في الوقت المناسب بآليات التحكم عن بعد، وبما تنضوي تحت لوائها من جماعات زرعتها فوضى أفكار ما بعد الكولونيالية من قبيل خلق اضطرابات منظمة، واكتساحات مدمرة لما تبقى من الضمير الواهي، وإذا كان «الآخر» قد أنقذ «آدم» من الموت، بفضل تضحية ثلاثة من خيرة رجال الماريشال «ليتل بروز»، فإنّ ذلك لم يكن حبًّا في «آدم»؛ بل اسْتَبْقَوا حياته لمنفعة دخيلة؛ لأنّه كان لهم بمرتبة العقل الذي يمكّنهم من بلوغ الهدف وصنع قنبلة صغيرة بطويَّة مبيتة، حتى تضع نهاية لعلمه. ولتحقيق ذلك جُرِّد من كينونته وهُويته حسبما جاء في الحوار الدائر بين «سيرجون» و«ليتل بروز»: «لكن آدم أمريكي يا سيدي»[1]، وسُلب وعيه إلى درجة أنّه «المسكين لا يعرف أنّ عصرًا انتهى، وحلّ زمن آخر»[2]؛ لأنّه يعيش في حالة من الذهول واللاوعي، أو الوعي الزائف، و«الوعي الزائف هو الحال أو الناقل لآلية صوغ الذات، وبالتالي صورة الآخر في آن معًا. وهو وعي زائف لأنّه غير موضوعي لا يمثل الواقع أو يفسّره، بقدر ما يبرر أهداف الجماعة، ويحشدها أو يحفزها إلى السيطرة على الآخر أو مقاومته على السواء»[3]، وإلّا كيف تفسّر هذه السرديات التي تسوّغ للإنسان/ «آدم» أن يدمّر وطنه بيده، لو لم يكن تحت تغييب قسري عن الوعي، بعد أن انفصم

(1) المصدر السابق، ص22.

(2) المصدر السابق، ص15.

(3) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002م، ص46.

عـن شـخصيته فعـاش مسـلوب الإرادة، نزيهًـا في عبـاءة الآخـر، كـما جـاء عـلى لسـانه «لا أدري أنـا العـربيّ الأخـير. The last Arabic كـما يسـمونني هنـا»[1]، أو كـما أبـان حـوار لـه مـع إحـدى شـخصيات الإغاثـة والحفـاظ عـلى الأجنـاس الآيلـة للـزّوال: «أحيانًـا لا أصـدق مـا أرى ومـا أسـمع، ومـا أقـرأه أيضًـا، كيـف يمكـن لشـعوب منحـت البشريـة العلـم والخـير والسّـعادة، أن تتحـوّل إلى كائنـات غـير مرغـوب فيهـا؟ شـعوب عـلى حافـة الانقـراض»[2].

وأمـام وضـع شـخصية «آدم» اللاواعـي، كونـه غـير مبـالٍ بهويـة الانتـماء، راح يبحـث عـن جـوٍّ يتأقلـم فيـه، حـين أدرك أن عـالم «آرابيـا» يعيـش عـلى حافـة الهاويـة، والحالـة الآيلـة إلى فعـل الانهيـار بالوضعيـة القاتمـة التـي تقتفيهـا «آرابيـا» الموبـوءة، ممثلـة في رمزيـة «آدم»، المعـبرة عـن الاسـتذلال حـين شـعر بأنـه «مـات كليًّـا، ولم يبـق إلّا علاماتـه القليلـة وتمزقاتـه، وحروبـه»[3] حينئـذ لم يعـد للمـكان عنـد «آدم» أيّ معنـى، وهـو في دائـرة الآخـر، مغيـب عـن هويتـه، وإن كان غـير مخـيّر، بعـد أن سُـلبت منـه إنسـانيته، فأصبـح في وضـع مـن ينتظـر المـوت في أيّ مـكان، إيمانًـا منـه أنـه بـات يسـكن في «اللامـكان»، وفي تجويفاتـه العميقـة، التـي تحيـل إلى الفـراغ الهائـل، والدمـار الشـامل الـذي جعلـه هبـاء، تتنكـر لـه هويتـه وأصلـه، كـما تنكّـر هـو بـدوره لبنـي جلدتـه، الذيـن ماتـوا بتمزقهـم وحروبهـم وتناحرهـم عـلى المـاء والـكلأ. وفي ضـوء ذلـك وجـد «آدم» نفسـه في وضـع لا يحسـد عليـه، بعدمـا أُجـبر عـلى صنـع «قنبلـة صغـيرة» ظنًّـا منـه أنـه يُسـهم في تغيـير أوضـاع العـالم إلى الأحسـن، فـإذا بـه يجـد نفسـه رهينـة الآخـر، الـذي يريـد تحقيـق مصالحـه الاقتصاديـة، ومـآرب أخـرى تتعلـق بتدمـير الهويـة الوطنيـة.

وإذا كان العـالم يسـير نحـو وتـيرة التطلـع إلى الأسـمى، ولا يتوقـف عنـد نسـق ثابـت، فهـل سـيبقى مصـير «العـربي الأخـير» مرهونًـا بمـا أُثـر عـن «العـربي الجاهـلي» الـذي كان يحـل ويرتحـل بحثًـا عـن المـاء والـكلأ، وكثـيرًا مـا أضرم حروبًـا داميـة طويلـة مـن أجـل مصدرهـا، وقـد تكـون لأسـباب واهيـة؟ أم هـي الصـورة التـي ارتسـمت عنـه في مخيّلـة «الآخـر» الـذي

(1) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص18.

(2) المصدر السابق، ص343

(3) المصدر السابق، ص102.

يعتقد أن «مشكلة العربيّ أنّك أينما وضعته سيمكث في ظلّه الأول»[1]، مدعومًا بمرجعيته الثقافية المتماسكة، وتمسكه بمبادئه الثابتة؟ وعلى الرغم من ذلك تحمل هذه الهوية في مضمراتها بحسب ما يراه «آدم» عوامل انهيار كيانها، واستحالة التخلص من مبررات تضعضع استمرارها، أو الاستئثار بمرجعيته من دون الإسهام في البناء الحضاري؛ بفعل حب الحياة السائلة، التي أسهمت في غياب البناء، والاستبصار إلى البغية المنشودة، وهو الحال الذي تعرضه الرواية: «البقية اليوم، في آرابيا، يتقاتلون على الماء والكلأ وبقايا النخيل المحروق لسبب تافه، يسحبون السيوف والسكاكين على بعضهم البعض، ويحرقون الدبابات المتبقية من الزمن الماضي من حروبهم، ويمحون آثارهم، منتصرين كانوا أو منهزمين»[2].

وفي خضم ذلك، وجد «آدم» نفسه برمزيته الوجودية، يعيش صراعًا مأزومًا، ووضعًا معقدًا، وتحديًا أكبر بكل معايير الالتباس والمضايقات التي تواجه مستقبله في ظل أشكال الهيمنة، التي تلتقي فيها القوة السياسية (قوة السلطة) بـ«حصار المعرفة واستغلالها» بالشكل الذي يكون فيه تابعًا، يقدم علمه، وخدمته، ويسخر عقله لهذه السلطة. ذلك أنّ الاستعمار الجديد لم يعد يعتمد الأساليب التقليدية في الهيمنة والسيطرة، لكنه بحث عن وسائل بديلة أخطر، لا نجدها تتجسد في السلاح والعُدّة والعتاد فحسب، بل قام توسّعه على مكر التخطيط، ودهاء الحيلة، كأن يكون الصراع على الماء، وهو حال سكان «آرابيا» الذين يتقاتلون ويتفانون من أجل الماء: «يأتون هاربين من كل شيء، الحروب والخوف والعطش والجوع والبرد»[3]. لذلك راح يضرب في الصميم، ويستغل العقول، ويطغى على الفكر، طالما أنّ الهيمنة تقوم على نمط اجتماعي وثقافي مغاير، ووعي زائف، يسوّغ أهداف الآخر، لذلك وجدنا «سميث» يخاطب «آدم»: «حافظنا عليك؛ لأنّنا رأينا أنّك تتعلم، وأنّك شخصية كبيرة، ومهمة في مشروعنا الإنساني الكبير... نحن اليوم من يصنع التاريخ الجديد»[4].

---

(1) المصدر السابق، ص23.

(2) المصدر السابق، ص15.

(3) المصدر السابق، ص360.

(4) المصدر السابق، ص202، 203.

لم تشذ شخصية «آدم» عن واقع «العربيّ» المغمّس باليأس، المتهاوي في الوحل، الملحق بالآخر خنوعًا وخضوعًا، وتصدعًا في جدار وحدته، حين تعدّدت الخلافات المذهبية، والشعوبية، وتشعّبت جذور العرقية، خَمّت به الدنيا. وهذا ما يعنيه فوكو تمامًا في مفهومه للسلطة، حينما تخلّى عن فكرة تمركز السلطة كليًّا في الدولة التي يراها تتصاعد بدءًا من آلياتها الميكروسكوبية، التي لكلٍّ منها تاريخها، ومسارها، وتقنياتها، وتكتيكاتها، وهي آليات قد استثمرت، واستعمرت، واستخدمت، والتفت، واستمالت، وانتقلت، وامتدت، ولا تزال من خلال آليات أخرى أكثر تصميمًا، وبواسطة أشكال من الهيمنة العالمية[1]، التي مارست ضد هذا العقل «الآدمي» والجسد البشري كل أشكال القمع. لذلك لم تكتف بالصراع التقليدي، أو بآلياته المألوفة إلا بتجديد الإمكانات، وخلق مشاريع وهمية، أو إنجازات فتاكة على نحو ما طلب من «آدم» صنع قنبلة مدمرة في الزمان والمكان المحددين سلفًا، في دولة «آرابيا»، حماية «لأميروبا» من خلال الشروع في صنع هذه القنبلة المبيدة التي خطط لها وعي الآخر باسم «آدم»؛ لتحقق الهدف بدقة، مرورًا بطريقة تعاملها مع «آدم»؛ لأنّه في رأيها يجسّد الهدف ويحقق الغاية، كونه «العينة الآرابية الأكثر ذكاء»[2]، فهو كالذئب العربي في حدّة ذكائه. لذلك راح السارد في حبكة حكائية خيالية يشبِّه «آدم» بـ«الذئب»، ويقول إنّه ينتمي إليه، ومن سلالته، على حدِّ ما جاء في قوله على لسان السارد: «وحده الذئب يبحث عن حريته، يتأقلم مع كل الصعوبات، فيَّ شيء يشبه الذئب، يمكنني أن أكتفي باللامكان، أسكن تحت شجرة، أو في عمقها إذا كانت مجوفة، وأضع يدي في يد «أمايا»، وننتظر موتنا الآتي، لا يهم المكان»[3]. ولعل في رسم «آدم» في صورة الذئب ما يشير إلى رمزية الغدر والتعطش للدماء، وهو ما يعكس الصورة التي رسمها الغرب لـ«آدم» الذي يراد له تدمير هويته، غير آبهٍ بما يمكن أن يخلقه من دمار للإنسانية سواء باستفزازاته، أو بإسهاماته في صنع القنبلة المدمرة، وأصبح في نظر الآخر الذي أنشأه وكيَّفه على

(1) ينظر، ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة.. بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: محمد شيّا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م، ص68.

(2) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص15.

(3) المصدر السابق، ص149.

نسـق مـا يريـده منـه أن يظـل «أصيـلا سـيّد نفسـه»[1] كـما جـاء عـلى لسـان الجـدّة، ممثـلًا صـوت الوعـي الـذي يـأتي مـن عمـق «آدم» عـلى صـورة الذئـب «رمـاد»، هـذه الشـخصية الخارقـة الأسـطورية التـي «كانـت إلهًـا قديمًـا» أو نجدهـا في «عمـق الغيـاب»، أو تعـود بعـد موتهـا لتمـلأ المـكان والآذان بنداءاتهـا القاسـية[2] أو يتـسرّب عواؤهـا مـن أعـماق «آدم»، هـذا التمـزق الوجـودي، ارتهنتـه الهويـة المسـلوبة، فنـسي أصلـه، وجهـل وجـوده، مـن منظـور أن «فقـدان الـذات المسـتلبة سـيحول حتـمًا دون البنـاء الواعـي لمسـتقبل اجتماعـي بديـل»[3]؛ لأنّ هـذه الـذات ستتشـظى وتتمـزق بـين الخـوف والأنانيـة والقتـل، وتقـاوم رغبـة في الحيـاة، ذلـك لأنّ الذئـب مفـرط الحساسـية، متحفـز، مسـتيقظ دائمًـا، ومـن رهافـة حسـه أنّـه ينـام بإحـدى مقلتيـه، إلّا أنّـه يعتريـه مـا يشـبه الغفـوة[4].

الروايـة طافحـة بالمواقـف الرهيبـة التـي تلحـق الذعـر بنفـوس الضمائـر الحيـة؛ بالنظـر إلى مـا تحملـه مواقـف «آدم» مـن الارتعـاب والخـوف عـلى مصـير الهويـة، كونـه يرمـز إلى «ذؤبـان العـرب» وصعاليكهـا، مـن الذيـن استوحشـوا في صحـراء «آرابيـا» المخيفـة الصرمـاء، أو أنّـه يقـول «لقـد كنـت ومـا أخـشى الذئـب»[5]. لذلـك كان «آدم» يشـعر بضيـق في صـدره، وبرغبـة كبـيرة في التحـوّل إلى «رمـاد»؛ والعـواء بـكل مـا يملـك مـن قـوّة، وكأنّـه «سـيبعث مـن رمـاده كالعنقـاء». لذلـك كان مصغيًـا بانتبـاه في تواصلـه مـع زوجتـه عـبر الهاتـف، وهـي تشـجعه عـلى صنـع القنبلـة، حـين قالـت لـه: «اعتـبر نفسـك العـربي الأخـير، وعـلى ظهـرك مسـؤولية إعـادة بعثهـم مـن جديـد»[6].

وجـد «آدم» نفسـه أمـام أمريـن أحلاهـما مُـرّ: بـين تدليـل الـذات وتذليلهـا أمـام إرادة السـلطة بالاستسـلام والطاعـة، أو العـودة إلى مـا آل إليـه الوضـع بتفتيـت العـرب وتشـتيتهم إلى شـظايا، وخلـع الـذات مـن جذورهـا وإلحاقهـا بغيرهـا خدمـة لـه، وتدليلهـا مـن قبـل

(1) المصدر السابق، ص83.

(2) المصدر السابق، ص265.

(3) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة.. بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: محمد شيّا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م، ص78.

(4) ينظر، فضل بن عمّار العمّاري: الذئب في الأدب العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1433هـ/2012م، ص39-43.

(5) من أمثال العرب في الجاهلية، وهو مثل يقوله الرجل: يذل بعد العز. ينظر، فضل بن عمّار، الذئب في الأدب العربي، ص207.

(6) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص237.

مسؤولي «القلعة»: «كانوا طيبين معي إلى أقصى الحدود»[1] أين يقف متأملًا أمام الوضع الذي وجد نفسه فيه؛ «بالطريقة نفسها التي تأمّل فيها تمثال قالقيرد بتفكّر، بدون ألم ولا حنين، جلده الذي أمسك به بطرف ذراعه مثل ثوب قديم، كان يتهيّأ لتكليف خيّاطة بمهمة تجديده، إنّ تجميل وضعية جسده، ومظهره الإرادي لن يكونا، على كلّ حال، من دون أن يُحافظ على بعض التواطؤ»[2]، الذي مال إليه «آدم» وهو يُقبل على صنع «قنبلة صغيرة»، حين أقنعوه بأنّها لصالح البشرية، وتنقذها من الهلاك، كما أنقذ «رماد» أكثر من قطيع كان على حافّة الموت بين أنياب الذئاب الأخرى... وكاد يموت وهو يخوض معاركه ضدّها بلا هوادة، لولا أن لعق جراحاته بلسانه طويلًا قبل أن يرتقها بلعابه، ويرفع من جديد نظراته الحادة عاليًا»[3]. وإذا كان «آدم» هو الذئب «رماد»، أوَ ليس الرماد إلّا أمًا ضالة منحتها قوى «أميروبا» فرصة الخروج من رمادها، والدخول في تاريخ ظلّت على حوافّه، لتستمر في الحياة على الأرض، على حدّ ما جاء في خطاب «ليتل بروز».

وبين مخالب الانتساب والابتزاز، ومهاوي الاستلاب، نجد الذات التي كانت المرفأ الآمن للقيم، ومرسى الهوية، ومن ثمَّ الرسوخ والتجذر، قد أُفرغت من محتواها، وأُبدِل مضمونها في «حاضر يتغيّر بسرعة»، وقُطع الحبل السري فيها، الضامن للتماسك مع جسم الأم/ الهوية، والأصل/ الضمير، وهنا أصبحت الذات/ «آدم»، آلة ميكانيكية في يد ما بعد الكولونيالية المستبدة، التي أزالت طابعه العربي، وقولبته وفق تحقيق الغاية وتحديد الوسيلة، وهي وإن أعطت مزيدًا من الاهتمام والعناية لـ«آدم»، فهي في الوقت نفسه تسلب منه القيم الراسخة، والحواس النابضة بالقومية؛ لأنّ «الثنائية الحديثة لا تفسخ بين النفس (أو الروح) والجسد، إنّها أكثر شذوذًا، أكثر تردّدًا، إنّها تتقدّم وهي مقنّعة، ملطّفة، بأشكال عديدة... لكنها ترتكز كلّها على رؤية ثنائية

(1) المصدر السابق، ص234.

(2) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1417هـ/ 1997م، ص152.

(3) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص17، 18.

الإنسان»[1]. بهذا المشهد السردي تنقل الأحداث في حكاية العربي الأخير واقعًا عربيًّا مؤلمًا، تتصدع فيه الوحدة، وتنهار معه القيم، وتسود هويته الصراعات المهلكة، التي رسمتها شخصية «آدم» بتخليها عن ضميرها، وتشفعها بالآخر؛ لتتحول معه الهوية إلى المهانة، ويستذل فيها مقام كل ما يمت بصلة إلى مرجعيته الثقافية؛ حين أدخل «آدم» وعيه في صراع عبثي مع الآخر الذي ينظر إلى الأصالة العربية على أنها ثقافة رعناء، ذات طابع عدمي، تدمر ذاتها من تلقاء نفسها، كما في هذا الصوغ الوصفي «لم نجد سوى بشر يأكلون الفراغ والهواء السّاخن، سحبوا السكاكين في وجه بعضهم بعضًا وخطّوا حدودًا في رؤوسهم، الأكراد، الشّيعة، والسنّة، داعش، القاعدة... وهو عصر الإمبراطوريات، القويّ يفرض سلطانه»[2].

ودونما أدنى شك، نعتقد أن رواية «حكاية العربي الأخير» ترسم التخلخل الذي أصاب جسم الأمة العربية، ووسّع من الرغبة الشديدة في أطماع الآخر، وعمَّق من التغلغل في صلبها، وشقَّ متنها بمعاول الفتنة وسيف القوة والتسلط، وأفشى ثقافة الهيمنة، فلم يعد العربي إلّا معولًا يهدم ماضيه، ويضعضع حاضره، حين ضاعت معه معالم مستقبله، بعدما كان صانع مجده، ومتحكمًا في سيرورة التاريخ. فإذا كان لنا في التاريخ عِبرُ من قوى عظمى عاشت صراعات داخلية قوّضت أركانها، ثمّ انتبهت إلى ما يحدّق بها، فانتفضت ولملمت شتاتها بعد تفرّق، وظهرت على سطح العالم تفرض هيمنتها ووجودها، كالصينيين الذين تشكلوا في أفق أمّة تسهم في تغير التاريخ الحديث والمعاصر، إذا كان الأمر كذلك، فإنّ «حكاية العربي الأخير» تتوقع تحلّل البنية العربية كليًّا؛ بسبب الأوضاع الراهنة، التي تسهم في تمزّقها، من جرّاء الصراعات التي تعرفها على جميع الأصعدة؛ ثقافية وسياسية وجغرافية، إلى جانب خلافات داخلية بين الأقليات العرقية والدينية وغيرها. وعلى الرغم من ذلك لم تلتفت هذه الدول لماضيها القومي المجيد و«النظام الأدنى الذي كونوه على مدى قرون»[3]، فحلّت، إضافة

(1) المصدر السابق، ص151.

(2) المصدر السابق، ص385.

(3) المصدر السابق، ص232.

إلى شعار «العربي الجيد هو العربي الأخير»، شعارات أخرى محل كتابات تعلن انتصَار العرب على التتار والصليبيين: «في عقر دارك يا صلاح الدين». أين الذئب «رماد» من هذه الشعارات المُمْعنة في الألم والانكسار، المتهاوية في وحل التبعية؟ أين «رماد» هذا الساكن في لاوعي «آدم»، الذي يجري منذ مائة عام نحو اللاشيء في سلالته المنقرضة؟ في إشارة إلى أن الهوية العربية مازالت قابعة كالفريسة للأسد، ولم تستطع تغيير الوضعية النمطية التي ألصقت بها، ووُصِمت في ناصيتها، من يحيي الوعي العربي، ويناجي هذا الضمير؟ من يسمع للشاعر العربي وهو يوجه خطابًا غير تاريخي على قبر صلاح الدين؟[1]:

أنت تسترخي أخيرًا...

فوداعًا

يا صلاح الدين

يا أيها الطبل البُدائيّ الذي تراقص الموتى

على إيقاعه المجنون

يا قارب الفلّين

للعرب الغرقى الذين شتتتهم سفنُ القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة.

ولذلك كان الجنرال سميث يشبّه نفسه بقائد صحراء التتار[2]، الذين حطوا الرحال بصحراء العرب، بعدما حررها «صلاح الدين»:

مرت خيول التّرك

مرت خيول الشرك

مرت - خيول الملك- النسر

---

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2015م، ص402، 403.

(2) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص382.

مرت خيول «التّتر» الباقين

ونحن – جيلًا بعد جيل- في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة![1].

وهـو حـال سـكان «آرابيـا» في روايـة «العـربي الأخـير» التـي تجمـع بـين التاريـخ والواقـع، النـصر والهزيمـة؛ إذ «لم يكـن لهـم حتـى حـظ تجميعهـم وحمايتهـم، مثـل الهنـود الحمـر، يتآكلـون في عزلـة الرمـل، ويـأكل بعضهـم بعضًـا، والمنتـصر يمـوت عطشًـا وجوعًـا في أرض امتصّـت مـن كل شيء ولم تعـد تنجـب إلّا المـوت»[2].

وتبقـى الصحـراء –مـع هـذا الواقـع الأليـم- خطـيرة، محفوفـة بالأشـواك رغـم بترولهـا المتدفـق، بـل زادت العولمـة والتكنولوجيـا طـين الصحـراء بلـة، حينـما تفنّـن «آدم» في صنـع قنبلـة نوويـة أبـادت «آرابيـا»، وبهـا أبـاد هويتـه، وانتـماءه، وجـذوره، فارتـضى أن يمـوت في اللامـكان، وأن يحتمـي بتجاويـف الأشـجار، في العـراء، فيعـود بنـا إلى النقطـة الأولى التـي سـكن فيهـا العـربي الأول في الصحـراء غـير محتـمٍ بأسـوار وجـدران، لكنـه كان وقتهـا «أقـرب إلى البدائيـة منـه إلى الحضـارة»[3]. نسـفت الخيانـة والتناحـر حضـارة تليـدة امتـدت لقـرون، فبـدت «آرابيـا» بلونهـا الآجـريّ مثـل قـصر صحـراوي متوغـل في الرّمـال.. متوشـح بالسـواد، وتـردد صـوت الفـراغ والتداعـي والتماهـي وتعالـت أصـوات الانقسـامات، والانكسـارات، والصراعـات في سـماء صمـت الربـع الخـالي.

غـزو الـذات كغـزو الأرض، لا يبقـي ولا يـذر، وربمـا هـو أشـد فتـكًا؛ لأنّـه إخـواء لـكل مرتكـزات القيـم التـي تشـكّل خصوصيتهـا، وملؤهـا بمـا يَرغـب بـه الآخـر مـن إغـواءات، وإغـراءات، وقناعـات، تلحـق هـذه الـذات بـه، وتخضعهـا إليـه؛ إنّـه تقسـيم قهـري بـين الـذات والـذات، وتفريـغ الـذات مـن مواطنهـا، وتهجيرهـا نحـو مجهـول لا تعـرف مآلاتـه، ولا تحمـد عواقبـه؛ وهـو حـال «آدم» الـذي انقطعـت بـه السـبل للعـودة إلى هويتـه، فعـاش

---

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2015م، ص402.

(2) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص52.

(3) المصدر السابق، ص49.

ازدواجيــة رهيبــة، انقطعــت فيــه وحــدة الــذات، وأدّت بــه إلى انحــلال وتحلــل في الآخــر، حتــى عدّهــا قــدره، وجعلــت منــه ذاتًــا متناقضــة، عزلتــه عــن واقعــه الوجــودي، وامتــداداه العــربي، بواقــع مقنــع «تتأكســد ذاتــه» فتصــدأ، وإذا كان الإنســان «لا يمكــن فينومينولوجيــا تمييــزه عــن لحمــه»[1]، فإنّــه في «حكايــة العــربي الأخــير» كان مــن الســهل جــدًّا اقتــلاع جــذور ذاتيــة «آدم» التــي انغــرس فيهــا، فتتفسّــخ الــذات وتتحلــل بعــد الخلــع؛ لأنّ ممارســة ممنهجــة تخطــط لـ«التفتيــت الــذري للأشــخاص الفاعلــين، البطــلان السريــع للمراجــع والقيــم والــتردد. إنّ زمنًــا آخــر للفرديــة الغربيــة يــرى النّــور، ويُعــدّل بعمــق العلاقــات التقليديــة»[2]، مــع العــربي الأخــير، محــاولًا اســتغلال الضمائــر الضعيفــة وتوظيفهــا لمصلحتــه.

سهم الآخر/ إذلال الذات:

يعيــش «العــربي الأخــير» أزمــة الهويــة التــي تشــكّل التميّــز والاختــلاف عــن الآخــر، وهــي أزمــة طالــت الــذات والامتــداد، المــاضي والحــاضر، وتمتــد إلى أفــق المســتقبل، وتتســع لتشــمل القيــم الأخلاقيــة، والمعتقــدات الدينيــة، والتنظيــمات الاجتماعيــة، وأنظمــة الفكــر والتقاليــد... لأنّ الآخــر يســعى إلى فــرض «آليــات الهيمنــة وكلّ وســائلها» مــن خطــط وقوانــين تمكّنــه مــن فــرض ســيطرته وتوسّــعه عــلى حســاب هــذه الــذات، التــي ســتعيش صراعًــا بــين الــذات/ والآخــر وبــين الــذات/ والــذات؛ لأنّهــا في صراعهــا مــن أجــل اســترداد هويتهــا، ومقاومتهــا لــكل أشــكال العنــف والســلطة، يجــب أن ترفــع مــن ســقف وعيهــا، وأفــق تطلعهــا للأفضــل، وإلّا فإنّهــا ســتبقى خاضعــة خانعــة، تســتلب منهــا رمــوز هُويتهــا واحــدًا تلــو الآخــر، إلى أن تســتنفد، فتضيــع منهــا الخيــارات، والمواقــف، والقــرارات، وهــذا حــال «آدم» ومآلــه الــذي يعــترف بــه لـ«مايجــر»: «أنــا... مجــرّد إلكــترون ضيّــع مســاره، وعليــه أن يبحــث عــن طريقــه الأســلم، ويعــود...»[3]، يســقط القنــاع، وينكشــف المســتور،

(1) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1417هـ - 1997م، ص151.

(2) المرجع السابق، ص152.

(3) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص295.

فاستلاب الذات يتّسع لكل ما يكوّن هذه الذات من وعي، وثقافة، ووفاء لقيمها الحضارية، والإنسانية، والعربية.

وفي ضوء ذلك، فإنّ استلابَ الذات إقرارٌ من الآخر بانتصاره في تمرّده على القيم، وبسط نفوذه على الذات، وتحققه من إلحاقها به، واكتساحها، وتسخيرها لمصالحه، كي تنقلب على قيمها، وتصارع الذات ذاتها، وتضطهدها، أمام تمدّد الهويات الزائفة، وتغلغلها في النسيج العضوي؛ فتصيبه بالتداعي، والتفكك، والانهيار، والتحلل. إنّه حقل ملغوم للقيم والهوية والأنا، ومعادلة معقدة للوضع العربي، بين رسوخ الذاتية، وانسلاخه منها، تحت تأثير إغراءات الآخر وإملاءاته. وهذا ما وجدناه في علاقة «الكوربو» بـ«آدم»، وما وقع بينهما من شرخ كبير في هذه العلاقة، التي تمكَّن الآخر من التوغّل في أواصرها، لذلك حاول «الكوربو» مقاومة تلك الصورة القاتمة التي رسمها له الغرب، وأشاعها عنه، من أنّه ذلك «السجين الخطير الإرهابي، معروف، وقاتل محترف»[1]، على نحو ما جاء على لسان السارد في مكالمة هاتفية له مع «آدم» أفصح له فيها عن هويته: «سأريحك، أنا هو الكوربو، إذا همّك الأمر أن تعرف، صديقك في جامعة بنسلفانيا الذي حُورب؛ لأنّه كان مسلمًا فقط، على الرّغم من تفوُّقه في الرياضيات، الكوربو، صديقك، الذي فضّل أن يبيع حياته للتنظيم، كما تتصور أنت وجماعتك»[2]، يسقط القناع وتفضح لنا هذه المكالمة نوايا الآخر الخفية، والوجه الحقيقي لـ«الكوربو»، والأسباب التي دفعته إلى الالتحاق بهذا التنظيم، وهو يحاول أن يحرّر «أرضًا مقدّسة من خبائث البشر»[3]. لذلك وجدناه يخاطب آدم بلهجة التهديد: «كل شيء أسامحك فيه، إلّا أن تخدمهم بقنبلة، أو تقتل بني جلدتك...»[4]، يمثّل «الكوربو» في هذا المشهد السردي نسق الرفض والتمرد، تمرد الذات على ذاتها، ورفض الواقع الذي يُلحق النفوس الضعيفة به، ويقمعها، ويضطهدها، وهل الإرهاب إلا استغلال للضمائر الضعيفة، والواهية، وتوظيفها لمصلحة الآخر؟! أو أن النسق المهيمن في علاقة

(1) المصدر السابق، ص24.

(2) المصدر السابق، ص305.

(3) المصدر السابق، ص305.

(4) المصدر السابق، ص306.

هـذه الـذات المسـتلبة مـع الآخـر، هـو النسـق «المخيـف» المرتبـط بـ«العنصريـة» و«الإلغـاء» و«الرهبـة» في مشـاهدها السرديـة، أمـام انهيـار الأنسـاق التقليديـة، وهـدم اليقينيـات، وتحلـل الهويـات التـي تنخـرُ وحـدة الـذات؟

إنّ «حكايـة العـربي الأخـير» بمـا ترسـمه شـخصية «آدم» في مشـاهدها السرديـة هـي هزيمـة يعلـن فيهـا ضَعفـه، وأنّـه هـرم في وقـت مبكّـر، أو أنّـه شـاب حتـى النهايـة عـلى حـد قـول «سـيمون دوبوفـوار»[1]، لأنّ هـذا التشـتت، والضيـاع، والتفـرّق تؤسسـهم ثقافـة سـائلة، يصبـح فيهـا الفـرد وهـمًا، وتكـون الشـخصية الفردانيـة الزائفـة هـي السـائدة... وقـد صـارت خصوصيـة الـذات سـلعة احتكاريـة يحددهـا المجتمـع، ويتـم تمثيلهـا، خطـأ، بوصفهـا طبيعيـة[2]؛ وبهـذا الشـكل يعـرض لنـا الصـوغ الـسردي في «حكايـة العـربي الأخـير» بـأن الآخـر مـن ذاتنـا حـين تتكـون مـن الـذات شـخصيات خاذلـة، مخيبـة لآمـال الوعـي الجمعـي، وإفشـاء التشـتيت الأخـرق الـذي تـدرج إلى أن ورثـه العـربي الأخـير تباعًـا عـلى النحـو الـذي أودع «آدم» غرفـة الإنعـاش؛ ليظـل في موتـه السريـري؛ وكأنـه اختـار فعـل الانتحـار ببلـوغ ذاتـه إلى مـؤدَّى المـوت طواعيـة، بعـد أن أرسى فشـله، وأظهـر تخاذلـه، وبرهـن وهَنـه في صـون نفسـه بالكينونـة التجميعيـة Associatetive entity، وسـلب مصـيره بالتخـلي عـن هويتـه، وتقاعـس عـن حقيقتـه المطلقـة، وتفاعلهـا مـع درب الوجـود بمـا ينبغـي أن يكـون، وليـس بمـا هـو مجـبر عليـه، وتخـاذل عـن واجبـه إذلالًا. وإذا كان «آدم» قـد اختـار هـذا المنعطـف بوصفـه موتًـا اختياريًـا؛ فلأنـه شـعر بفعـل تأفُّنـه، وازدرائـه بمسـؤولياته، وتخليـه عـن دوره الإنسـاني الناهـض بالعزيمـة الصادقـة، والقائـم عـلى المواكبـة، ومسـايرة تغيـير المسـتجدات التـي أصبحـت تشـكل وعيهـا عـلى مواجهـة العـالم الجديـد الـذي بـات يتعفـر في مثـوًى آسـنٍ، يعمُّـه الشـك المريـب، عـالم تنبعـث منـه معـالم انهيـار المعنـى، والشـك في اليقـين، وهـو مـا أشـار إليـه **جيـسي ماتـز** Jesse Matz بـأن الـسرد إذ يحـاول مسـاءلة العـالم الجديـد،

(1) دافيـد لوبروتـون: أنثروبولوجيـا الجسـد والحداثـة، ترجمـة: محمـد عـرب صاصيلا، المؤسسـة الجامعية للدراسـات والنشـر والتوزيع، بيـروت، الطبعة الثانيـة، 1417هـ - 1997م، ص149.

(2) تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر: صناعة الثقافة، ترجمة: خالدة حامد، مجلة (فصول)، العدد 65، خريف 2004م/ شتاء 2005م، ص22.

واستبدال العالم الأثيل به؛ فلأنه يريد له التحول عنوة إلى ما ينبغي أن يكون عليه[1]؛ الأمر الذي يعمّق الألم، ويوسّع الهوّة بين الذات وذاتها. وفي المقابل يكتمل تسيّد الآخر وهيمنته، يصول ويجول، في صحراء الربع الخالي، يغنم من بترولها وثرواتها، ويستوطن أرضها؛ لأنّ الاستعمار لا يتصرف في طاقتنا الاجتماعية، إلّا لأنّه درس أوضاعنا النفسية دراسة عميقة، وأدرك منها موطن الضعف، فسخّرنا لما يريد، كصواريخ موجهّة، يصيب بها من يشاء، فنحن لا نتصوّر إلى أي حد يحتال لكي يجعل منّا أبواقًا يتحدث فيها، وأقلامًا يكتب بها. إنّه يسخّرنا وأقلامنا لأغراضه، يسخرنا له، بعلمه وجهلنا[2]، فنموت «بنيران صديقة»، وهذا حال «آدم» و«الكوربو»، بوصفهما صورة لهوية واحدة تتعرض للتقويض، كي تصبح ذاتًا متشظية، تسكنها هيمنة القويِّ وتسلّطه، لذلك جاء «الكوربو» (الضمير الواعي) لينبّه «آدم» (الضمير الواهي) لإثمه؛ لبشاعة ما يرتكبه، كما في قوله: «تقتل أبناء جلدتك خدمة لأسيادك... أخبرك أيّها العربي الأخير... العربي ضد العربي... حالة من البؤس، قنبلتك الإنسانية سقطت... في مجتمع من الخيام لآلاف الآرابيين البؤساء الذين شرّدتهم الحروب»[3]. جاء «الكوربو» ليكون المنبّه للضمير الواهي أمام سيطرة الآخر الذي يتسرَّب في الخفاء، ويندس في ذهن الضمائر الآسنة: «أنت بعت نفسك للوحش الذي فيك وليس شيئًا آخر»[4]، وفي ظلمة الوعي الزائف، ظلمة سواد «الكوربو» الذي صرّح: «أنا لم أسم الكوربو في الفراغ»[5] وهو ينبّهه لأصوات الطائرات وهي «تُقلع من قاعدة الشؤم»، فيها يبقى نعيب «الكوروبو» نذير شؤم، وحلم الانعتاق والتحرّر «لا يكون حتى يشيب الغراب»[6] «فالعربي لا يصبح جيدًا إلا بموته»؛ لأنّ ضعف الذات فيه من التذرر والانغماس ما لا يترك مجالًا لبصيص من الضوء، وهو حال الغرفة البيضاء في قلعة «أميروبا»، كل شيء فيها يلمع... إلّا جزءها الداخلي العميق،

---

(1) ينظر، جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطفي الدليمي، دار المدى، العراق، الطبعة الأولى، 2016م، ص108. وينظر أيضًا، عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل.. السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات، سوريا، 2019م، ص116.

(2) مالك بن نبي: شروط النهضة، ترجمة: عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الوعي، الجزائر، الطبعة الأولى، 1434هـ - 2013م، ص155.

(3) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص304.

(4) المصدر السابق، ص305.

(5) المصدر السابق، ص305.

(6) مثل عربي يضرب لما لا يكون.

الـذي يتماهـى فيـه النّـور بالظـل، حتـى يصبـح ظلمـة لا يُـرى فيهـا شيء إلّا الظـلال التـي تضيـق وتتسـع بحسـب حركـة الشاشـات المعلقـة في كل مـكان... تمامًـا كـما نعـرف صـورة كلـوزو (Clouzot) في الغـراب (Le corbeau) حيـث تـؤدي دفعـة مـن مصبـاح معلَّـق في سـلك كهربـائي لتعديـل لعبـة الظـل والنـور، وتسـتر التعـارض، وتقلـب القيـم، لكنّهـا تحـترم، بالرغـم مـن كلّ شيء القطبيـة... «**أيـن الظـل، أيـن النـور؟**». جـاء «الكوربـو» ليعـدّل لعبـة الظـل والنـور، في قطبيـة لا تحـترم الظـل ولا النـور فـ«الكبـار يظلّـون في ظـلّ»[1]، والنقطـة السـوداء في قلـب «آدم» لم يفهـم سرّهـا الفريـق الطبـي، الـذي كان يلبـس الأسـود عـلى غـير العـادة. وحـده «الكوربـو» الـذي يحلـق عاليًـا يَنْعَـب بالشـؤم، وينـذر بالقاضيـة، وتبقـى «أسـلحة الضعيـف دائمًـا أسـلحة ضعيفـة»[2]، عـلى حـد قـول «بيـار بورديـو».

في مقاربتنـا التأويليـة لروايـة «2084 حكايـة العـربي الأخـير» يطـل بصيـص أمـل، ثـم يختفـي في ظـلام اسـوداد «الغـراب»، وينـذر بالشـؤم مـع ارتفـاع «نعيبـه»، وارتفـاع «غبـار الانفجـار الثقيـل»، الـذي هـزّ الأرض والسـماء، «وصحـراء الربـع الخـالي، والثلـث العامـر... وتشـعل نيرانًـا عاليـة وأدخنـة شـديدة السّـواد... تمـدّدت بسرعـة لتشـمل الـبرّ، والبحـر، وفجـوة السـماء السـوداء، التـي اتسـعت أكـثر فأكـثر حتـى أصبحـت فراغًـا لا قـرار لظلمتـه»[3]. قبـل أن ينطفـئ النـور في عينـي «آدم/ العـربي الأخـير».

(1) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص38.

(2) بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، أفريل 2009م، ص58.

(3) واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص444.

المصادر والمراجع

أولا: المصدر:

- الأعرج، واسيني: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2016م.

ثانيًا: المراجع:

- أدورنو، تيودور، وماكس هوركهايمر: صناعة الثقافة، ترجمة: خالدة حامد، مجلة (فصول)، العدد 65، خريف 2004م/ شتاء 2005م.
- بن نبي، مالك: شروط النهضة، ترجمة: عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الوعي، الجزائر، الطبعة الأولى، 1434هـ - 2013م.
- بورديو، بيار: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، أفريل 2009م.
- دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2015م.
- الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002م.
- العمّاري، فضل بن عمّار: الذئب في الأدب العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1433هـ- 2012م.
- فيدوح، عبد القادر: تأويل المتخيل.. السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات، سوريا، 2019م.
- قنصوة، صلاح: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002م.
- لوبروتون، دافيد: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1417هـ - 1997م.
- ماتز، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطفي الدليمي، دار المدى، العراق، الطبعة الأولى، 2016م.
- هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة.. بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: محمد شيّا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.

الذات والآخر
في رواية «المهزوز» لنشأت المصري

د. نجلاء أحمد حسن [1]

البريد الإلكتروني: nuha.falah2013@gmail.com

(1) الدكتورة نجلاء أحمد حسن، تخصص أدب عربي حديث، حصلت على مؤهلاتها العلمية من جامعة المستنصرية. تشغل وظيفة مدرس مساعد في الجامعة المستنصرية. من اهتماماتها الدراسات النقدية في مجال الدراسات السردية في الأدب العربي الحديث.

The Self and the Other in Neshat Al-Masry's Shaken Story

Abstract:

This study refers to the dialectic of the relationship between the self and the other, and the psychological, social, and cultural dimensions it carries, and the subject in the novel is shaken inside and defeated outside, confused between action and reaction. As for her relationship with the other, it was between sympathetic and supportive of her, like the other friend, who is trying hard to pull her out of her weakness and strengthen her resolve to appear more solid and strong, and between an enemy trying to ridicule and take revenge on her.

The woman also occupies a large space in the life of the self, for she is the other, always sympathetic and compassionate, who embodied in the role of the mother, and the beloved other who used to draw her and discuss her in his dreams, and the other wife is the source of his misery, weakness and psychological suffering. Weakness, lack of self-confidence, and fear.

Key words:

the self, the other the woman, the other, the friend.

الذات والآخر
في رواية «المهزوز» لنشأت المصري

ملخص:

تشير هذه الدراسة إلى جدلية العلاقة بين الذات والآخر، وما تحمله من أبعاد نفسية، واجتماعية، وثقافية. والذات في الرواية ذات مهزوزة في داخلها ومهزومة في خارجها حائرة بين الفعل وردة الفعل. أما علاقتها مع الآخر فكانت بين متعاطف معها داعم لها كالآخر الصديق الذي يحاول جاهدًا أن ينتشلها من ضعفها ويقوي عزيمتها لتبدو أكثر صلابة وقوة، وبين عدو يحاول السخرية والانتقام منها.

كما تشغل المرأة حيزًا كبيرًا في حياة الذات؛ فهي الآخر المتعاطفة دائمًا والحنونة الذي تجسد في دور الأم، والآخر المحبوبة الذي كان يرسمها ويحاورها في أحلامه، والآخر الزوجة مصدر تعاسته وضعفه ومعاناته النفسية، كما تبرز لنا صورة الآخر وهي مرآة عاكسة للذات وتحمل الصفات نفسها من ضعف وعدم الثقة بالنفس وخوف.

كلمات مفتاحية:

الذات، الآخر المرأة، الآخر الصديق.

الذات والآخر
في رواية «المهزوز» لنشأت المصري

المقدمة:

شغل موضوع الذات والآخر الكثير من الباحثين والدارسين؛ إذ إن العلاقة بينهما علاقة تبادلية؛ لأن التصور الذي يحمله الفرد عن نفسه وتقبله لها ونظرته للآخرين من حوله يُعدُّ من المحركات الأساسية لسلوكه. وهذا التصور عن نفسه لن يكون ذا معنى من دون الآخر الذي تتعرف من خلاله على الذات في سياق التفاعل بأشكاله المختلفة من صراعات أو حوارات، ولا يمكن ذكر طرف دون ذكر الطرف الآخر؛ إذ إن صورة الذات لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر، كما أن صورة الآخر متوقفة على المعنى المقابل لذلك الآخر. أي أن الكشف عن الذات لا يتأتى إلّا من خلال الآخر، والحياة الاجتماعية لا يمكن أن توجد من دون التفاعل بين الذات والآخر. وفي هذا المجال يلزم وضع إطار محدد لمفهوم الذات والآخر.

فالذات عند فرويد هي حالة وسطية بين الهو والأنا الأعلى، لتشكل بذلك حلقة اتصال بين العالم الخارجي والحاجات الغريزية. فالأنا يقوم بنقل ما للعالم الخارجي من تأثيرات إلى الهو وما فيه من نزعات، ويحاول أن يضع الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو[1].

---

(1) ينظر: سيجمند فرويد: الأنا والهو، ترجمة: د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1982م، ص42،43. وخديجة مبرك: صورة الآخر في مرآة الأنا في رواية «كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد» لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015م، ص13، 14.

والـذات «سـيكولوجيا مـا بـه مـن الشـعور والتفكـير، فتقـف الـذات عـلى الواقـع، وتتقبـل الرغبـات والمطالـب، وتوحـد الصـورة الذهنيـة»[1]. كـما أن الـذات نقيـض الآخـر بمـا تمثلـه عـلى المسـتويات الشـخصية، والقوميـة والفكريـة والثقافيـة، والاجتماعيـة والسياسـية، والاقتصاديـة[2].

أمـا الآخـر فهـو «حضـور يحتـد فيـه شـعور الـذات بذاتهـا، وتـزداد رغبتهـا بالاكتـمال عـبر الامتـزاج بـه أو بمـا يرمـز إليـه»[3]. إن مفهـوم الآخـر يتأسـس عـلى مفهـوم الجوهـر، أي أن ثمـة علامـة أساسـية جوهريـة تحـدد الـذات مـما يجعـل الآخـر مختلفًـا عنهـا، وبالتـالي لا ينتمـي إلى نظامهـا أيًّـا كان[4]. فالآخـر هـو النقيـض للـذات بمـا يحملـه مـن خصائـص مختلفـة. والأنا/الآخـر مفهـوم يشـكل وحـدة لغويـة لا يتضـح معناهـا إلا في سـياقها الـذي يكـون لغويًّـا، أو ثقافيًّـا، أو عاطفيًّـا[5].

في هـذا العمـل الإبداعـي محـل الدراسـة تظهـر جدليـة العلاقـة بـين الـذات والآخـر بوضـوح، إذ إن هـذه العلاقـة هـي الخيـط الناسـج لهـذا النـص، ولقـد اسـتثمر الكاتـب فـن الروايـة برحابتـه وسلاسـته وشـخوصه لتسـليط الضـوء عـلى الـذات وكشـف الـصراع الظاهـر والمضمـر بينهـا وبـين الآخـر، وتعـدد صـور الآخـر في هـذا النـص فمنهـا الإيجابيـة ومنهـا السـلبية.

الذات والآخر الصديق:

لم يكـن لأكـرم أصدقـاء كـثر؛ لأنـه كان يعـاني مـن عزلـة وانطـواء، لكـن مَـن كان يهـون عليـه هـذه العزلـة هـو أخـوه «يونـس» الـذي كان يعتـبر الأب الحنـون والصديـق الـوفي الـذي يدعمـه في كل شيء فـكان أكـرم «يحمـد اللـه دائمًـا أن وهبـه أخًـا شـهمًا عوضـه عـن فقـد أبيـه، يمـد لـه يـد الحنـان، ويظلـل البيـت بجناحيـه القويـين»[6]. كان يحتمـي بـه منـذ طفولتـه إذ «يهابـه الكثـيرون ويصفونـه بـ(البلـدوزر)»[7]، وهـو يتمنـى أن يكـون مثـل «يونـس» في قوتـه وصلابتـه،

(1) مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار القباء الحديثة، القاهرة، ط5، 2007م، ص321.

(2) ينظر: د. محمد كمال سرحان: الذات والآخر في رواية «كوبنهاجن» لمحمد جلال، مجلة جامعة الناصر، م1، ع6، 2015م، ص243.

(3) د. سعد البازعي: مقاربة الآخر.. مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص12.

(4) ينظر: د. ميجان الرويلي ود. سعد البازي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط3، 2002م، ص22.

(5) ينظر: د. السيد عمر: الأنا والآخر من منظور قرآني، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008م، ص33.

(6) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص14.

(7) المصدر السابق، ص13.

فهو مثله الأعلى: «أحاول أن أكون مثلك، ولو في حب القراءة، أنا فخور بك وأنت تناقش المتعلمين وتتغلب عليهم، والحمد لله أنت ناجح في تجارتك بالحلال»[1].

فـ«يونس» بالنسبة إلى «أكرم» الأخ الأكبر والصديق الوفي الذي يغمره بحنانه ويقدم له النصائح ويساعده في التغلب على عقده النفسية ويشجعه بصورة مستمرة، إذ «يتميز التفاعل المتبادل بين الإخوة بخصائصه العاطفية، فإما أن يكون متسمًا بحرارة المحبة والعطف، مما يشعر الإخوة بالفرح والحبور أثناء الاتصال، وإما أن يشوب هذا الاتصال الخلاف والمشاجرة»[2]. وعلاقة الذات «أكرم» بالآخر «يونس» هي من النوع الأول الذي يتسم بالمحبة والعطف، «فالأخ الأكبر يقوم بدور المعلم بالنسبة لأخيه الأصغر ويساعده في التكيف وفي تطوير قدراته المختلفة[3]. كان «يونس» يعمل على مشاركة مشاعر «أكرم»؛ فهو يرفع من معنوياته ويحاول أن يشركه في حوارات مع الأقارب والأصدقاء: «أراد يونس أن يقاسمني مشاعري، انسحب من صخب المحيطين بأمه واختلق أي حوار معي، بل نجح في أن يصنع اشتباكًا في الكلام بيني وبين عدد من الحاضرين، وهو يمعن في الإنصات لي، ويمدح ما أقول، ويطلب تعليق الآخرين عليه. نبض قلبي بالفرح»[4].

لم يكن الآخر متفردًا بالعطاء، بل كان من الذات ما يقابله، فيرهن «أكرم» حياته فداء لـ«يونس» بعدما أخبره عن وضعه الصحي فيقول:

«-لا فائدة يا أكرم؛ أجمعوا على استئصال الكلية اليمنى واستبدالها بأخرى في أقرب وقت.

قال بعد دقيقة صمت:

-أعطيك الكليتين يا يونس...

-سأطرق كل الأبواب البديلة. سلمت يا أخي الذي أحببته كثيرًا. كنت أتمنى أن أظل قويًّا وسندًا لك.

---

(1) المرجع السابق، ص19.

(2) د. فايز قنطار: الأمومة.. نمو العلاقة بين الطفل والأم، عالم المعرفة، ع166، الكويت، 1992م، ص204.

(3) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص205.

(4) المصدر السابق، ص20.

-كنت وما زلت وستظل سندًا للجميع»[1].

وهـذا أسـمى منـازل التضحيـة التـي تعطـى لشـخص؛ الجـود بالنفـس مـن أجـل إنقـاذ حيـاة أخيـه الـذي طالمـا وقـف إلى جانبـه وسـانده ماديًّـا ومعنويًّـا.

أمـا صديقـه الآخـر فهـو أصغـر منـه. هـو ابـن أختـه «مـروان». فقـد كان «أكـرم» يرعـاه ويعوضـه عـن حنـان أبيـه، وهـذا مـا يقولـه مـروان: «تذكـر مـروان وهـو يـشرب الشـاي عـلى مكتـب خالـه العزيـز الأسـتاذ أكـرم، لقـد عوضـه بحـق عـن أبيـه الغائـب دائمًـا وإن حـضر»[2]. فـ«مـروان» يحـترم خالـه «أكـرم» ويحبـه؛ لأن خالـه عنـده «عقـل كبـير وفكـر مسـتنير»[3]، فكلمـة صديـق دائمًـا تـتردد عـلى لسـان «مـروان» عندمـا يذكـر خالـه فيقـول: «اليـوم أربـع مناسـبات سـعيدة: عيـد ميـلادك يـا خـالي وصديقـي المخلـص، وترقيتـك، وعـودة أمـي وجـدتي بعـد أيـام، وهـذه التورتـة التـي أراهـا وسـامًا أعتـز بـه لنجاحـك في انتشـال طفـل مـن الفشـل»[4]. وأيضًـا قولـه: «طيـب هـو الخـال أكـرم، وكـم فتـح لـه قلبـه وتبسـط معـه كصديـق. أنـت في عينـي يـا خـالي إلى يـوم أمـوت»[5]. وقولـه: «جميـل أن أسـأل خـالي وصديقـي أكـرم: مـاذا تحلـم بـه؟»[6].

تطلـع «مـروان» مـن أجـل أن يحمـي خالـه مـن الأفاقـين الصغـار والكبـار كـما حـماه خالـه مـن رعونـة أبيـه في صغـره[7]، وكـما كانـت التضحيـة مـن جانـب الـذات «أكـرم» كان الآخـر الصديـق «مـروان» أيضًـا مراعيًـا للخدمـة الكبـيرة التـي قدمهـا لـه خالـه، فاسـتخدم نفـوذه لكونـه قاضيًـا مـن أجـل الضغـط عـلى أحـد المسـؤولين الذيـن ارتكبـوا قضيـة فسـاد بـأن يخلصهـم مـن الحكـم عليهـم مقابـل ترقيـة خالـه أكـرم محمـد مستشـارًا للوزيـر[8]؛ فهـو يـرى أنـه يسـتحق التضحيـة لأنـه أسـاس نجاحـه، فدائمًـا يـردد قولـه أمـام زوجتـه وابنتيـه: «أي نجـاح حققتـه هـو

(1) المرجع السابق، ص57-58.

(2) المرجع السابق، ص53.

(3) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص53.

(4) المصدر السابق، ص74.

(5) المصدر السابق، ص54.

(6) المصدر السابق، ص119.

(7) المصدر السابق، ص74.

(8) ينظر: المصدر السابق، ص122.

حصاد لمجهود خالي أكرم منذ طفولتي، لقد منحني كل ما أحتاج إليه بكل ما يستطيع»[1]. نقل لنا الكاتب صورًا تجسد الصداقة والتعايش السامي الذي يجمع «الذات» بـ«الآخر» رغم كل ما يتعرضا له من مشاكل وصعوبات وضغوطات نفسية عصيبة.

كما يبدو جليًّا أن أصدقاء بطل الرواية اقتصروا على أخيه يونس وابن أخته مروان؛ لأن أكرم في الحقيقة لم يكن يثق بأحد ولا يملك القدرة على التعايش مع الآخرين؛ لشعوره بأنه مرفوض من الجميع.

الذات والآخر العدو: يحاول الكاتب أن ينقل لنا ما يريد الآخر من تمزيق الذات والسخرية منها، وفي المقابل ما تسبب به الآخر من تصدعات نفسية في الذات المنكسرة التي بدت مهزومة وضعيفة أمام الآخر، فتسترجع الذات ذكريات الطفولة المريرة التي لا تزال لاصقة في ذهنها.

لقد أثرت تلك الذكريات على «أكرم» فجعلته يعاني سنوات عمره الطويلة، فهو لا ينسى ما فعله زميله أحمد حينما رفض أن يسانده في العبور من الأماكن الوحلة ووقع أكرم على مقعدته في الوحل واتسخت ثيابه، فاستغلها فرصة للضحك عليه هو ومن كان معه، ثم أبلغ بقية التلاميذ في الفصل عن الحادثة، فأخذوا يتغامزون[2]. كان أكرم يلوم نفسه لأنه لم يتصدَّ لزميله أحمد وسخريته المستمرة حتى وإن تطور الأمر إلى التشابك بالأيادي عندما كان تلميذًا، لكن ما يمنعه هو أبوه لأنه كان يضربه لأتفه الأسباب[3]. وهنا تتولد لدى الذات الخائفة شخصية غير متوازنة بسبب خوفه من استبداد أبيه وتعسفه، وهذا خطأ كبير ترتكبه الكثير من الأسر؛ إذ «يترك هذا النهج في التنشئة آثارًا سلبية في شخصية الطفل، وقد تستمر الآثار على المدى البعيد»[4]، وبالفعل لم يتمكن «أكرم» من التخلص من عقدة الخوف وكانت السبب الفاعل في أزماته النفسية والاجتماعية في مشوار حياته، إذ تشكل «العقد مجموعة من الأفكار والذكريات المصطبغة بصبغة انفعالية مؤلمة والمكبوتة في اللاشعور»[5].

---

(1) المصدر السابق، ص117.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص10.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص14.

(4) د. فايز قنطار: الأمومة.. نمو العلاقة بين الطفل والأم، 140-141.

(5) زيدان، د. محمد مصطفى: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق، جدة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1979م، ص320.

الـذات عانـت في طفولتهـا مـن تكـرار السـخرية، لا سـيما مـن الآخـر العـدو الـذي كان ينتهـز الفـرص لذلـك، فترجـع الذكريـات بأكـرم إلى المـاضي المـرّ عندمـا كان في العـاشرة مـن عمـره في ملعـب كـرة السـلة، والملعـب فيـه عـدد كبـير مـن التلاميـذ بـين واقـف وجالـس، ومـا إن يلمـح أكـرم كرسـيًّا حتـى يجلـس عليـه تلميـذ، إلى أن لحـق بكـرسي فـارغ لكـن في الوقـت نفسـه جـاء إليـه تلميـذ آخـر فأخـذه منـه بالقـوة، وتمنـى ألا يـرى ذلـك أحـد فأخـذ يتلفـت يمينًـا وشـمالًا فوجـد أحمـد يبتسـم سـاخرًا، وقتهـا كاد أكـرم يبـكي ضعفًـا وحرجًـا[1].

كانـت نظـرة الآخـر للـذات نظـرة عدائيـة، وهـو يسـعى كلـما أُتيحـت لـه الفرصـة إلى ضرب وإهانـة الـذات، حتـى إذا تقـدم العمـر بهـما اسـتبدل بالـضرب الشـتيمة والسـخرية.

وفي حادثـة يتواجـه أكـرم مـع أحمـد في دكانـه؛ إذ أصبـح متجـر أحمـد أهـم متاجـر العطـارة في البلـدة، ويـصر أحمـد عـلى السـخرية مـن أكـرم فوقـف إلى جانبـه وهـو يقـول: انظـر، إننـي لا أزال وسـأظل أطـول منـك رغـم أنـك أوشـكت عـلى التخـرج مـن الجامعـة. فافتعـل أكـرم الضحـك حتـى يتراجـع أحمـد عـن السـخرية ثـم قـال لـه: أنـت تاجـر ناجـح ليكـن حديثنـا عـن العطـارة. ثـم سـأله بعـد أن اشـترى منـه مـا يريـد: كـم حسـابك؟ فأجابـه: جنيهـان وليـس المهـم أن تدفـع فأنـا لـدي نقـود كثـيرة لأننـي لم أتعلـم، مـد أكـرم يـده في جيبـه وقـال: أرجـو أن تنـسى موضـوع الدراسـة. كل إنسـان يحصـل عـلى نصيبـه[2]. يعلـم أكـرم في قـرارة نفسـه أن أحمـد ليـس بأفضـل منـه، ولكـن ذاتـه لا تمكنـه مـن الـرد عـلى سـخرية الآخـر لـه، فكـم تمنـى ذلـك! لكنـه عاجـز عـن الـرد؛ لذلـك يعـاني مـن الحـزن: «طـاردت أكـرم كلـمات أحمـد، وكالعـادة حاكـم أكـرم نفسـه، لمـاذا كل هـذا الحقـد يـا أحمـد؟ حقًّـا كان التلاميـذ أحيانًـا يضحكـون عـلى مشـيتي وبعـض كلـماتي وأنـا أنطـق حـرف السـين كأنـه ثـاء... لكنـك يـا أحمـد كنـت عرضـة للـضرب كل يـوم لغبائـك، ولا ذنـب لي بـأن أمـك كانـت تقرعـك بسـبب تفوقـي»[3]، فالكاتـب يـبرز هنـا سـبب العـداوة والحقـد اللذيـن يحملهـما الآخـر وهـو الشـعور بالنقـص تجـاه الـذات لتفوقهـا في مجـال الدراسـة.

لقـد أثـارت قضيـة الدراسـة غضـب أحمـد، فـرد عـلى أكـرم: صحيـح أننـي تركـت الدراسـة لكننـي بالتأكيـد أفضـل منـك والمدرسـة ليسـت مقياسًـا. فضحـك أكـرم، فـإذا بأحمـد يـرد عليـه

(1) ينظر: نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص 88.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص9-12.

(3) المصدر السابق، ص13.

بقولـه: أنـت تضحـك الآن وكنـت أضحوكـة الفصـل[1]، وهـذه الكلـمات أرجعتـه إلى عذابـات ذاتـه المريـرة، وكأنهـا تلاحقـه أينـما حـل.

وينقلنـا الكاتـب إلى مشـهد تتمكـن فيـه الـذات مـن اسـترجاع كرامتهـا المسـلوبة مـن الآخـر الحقـود، بعـد أن اسـتطاع أكـرم أن يصبـح في مـكان رفيـع في الـوزارة، ويبـدأ الـصراع مـن جديـد مـرة أخـرى بعـد أن توجـه الآخـر إلى مـكان سـكن وعمـل الـذات مـن أجـل حاجـة يريـد أن يقضيهـا: «دخـل سـكرتيره الخـاص، تـرك أمامـه ورقـة صغـيرة باسـم رجـل يريـد مقابلتـه... أحمـد عـادل- مـن دكرنـس- طلـب خـاص» [2]، والـصراع بـين الـذات والآخـر يتمظهـر في مراحـل عـدة، مرحلـة التطلـع والانبهـار وهـذه هـي نقطـة البدايـة لمعرفـة حـال الـذات الجديـدة ومثالـه مـا قالتـه سـحر «ونظراتهـا تمسـح مكتـب السـكرتير الفخـم، حتـى السـجاد أغـلى مـن سـجاد غرفـة الاسـتقبال، كيـف إذن يكـون مكتـب أكـرم بيـه!»[3]، وكان الانبهـار مـن جانـب أحمـد أكـثر مـن زوجتـه سـحر: «تلبسـت أحمـد هيسـتيريا التفاصيـل: ثيـاب أكـرم، وحجـم المكتـب، والحجـرة والسـجاد، والإضـاءات، والتكييـف، المناضـد المذهبـة، وتكدسـت في نفسـه فيروسـات الحقـد والاستسـلام»[4].

ويـزداد الـصراع قـوة وتبـدأ المواجهـة في الظهـور عندمـا تمنـح الفرصـة للـذات لـكي تسـترد قوتهـا التـي افتقدتهـا في مواجهـة الآخـر فيـما مـضى مـن الأيـام: «أكملـت سـحر... ابنـي الوحيـد يعمـل مدرسًـا في مدرسـة بالبلـدة، ولأنـه ليـس مرنًـا اصطـدم بالناظـر إلى حـد العـداء والتحقيـق غـير العـادل، وتـم نقلـه إلى الغردقـة عقابًـا لـه، و«أحمـد» كـما تـرى يحتـاج إليـه خصوصًـا في ظـروف مرضـه... أملنـا في اللـه وفيـك أن يُنقـل إلى مدرسـة قريبـة للبلـد، ولـن ننـسى جميلـك طـوال العمـر»[5].

بـدأت الـذات تفكـر في إذلال الآخـر وهـي تتباهـى في منصبهـا الجديـد: «فكـر أكـرم.. هـي فرصـة لتأديـب أحمـد عـادل، وليـس ظلـمًا أن يتـم إذلالـه، لأول مـرة أربـح في صراعـي معـه،

(1) ينظر: المصدر السابق، ص12.

(2) المصدر السابق، ص133.

(3) المصدر السابق، ص134.

(4) المصدر السابق، ص136.

(5) المصدر السابق، ص136.

وأكسب قضيتي معه، ما أروع المشهد وهو يعود وقفاه «يأمّر عيش» ويقف صاغرًا أمام ابنه، ويقول لأهل البلد: أكرم بك رفض أن يساعدني رغم أنه ساعد آخرين من قبل. يصبح بذلك صغيرًا أمام ابنه وأمام الناس... قال متعمدًا إهانة أحمد، وهو يبدي أعذارًا لا وجود لها:

يا أخ أحمد، مشكلتك قابلة للحل، لكن ستحتاج إلى وقت، وعليك أن تحضر بعد ذلك للمتابعة»[1]. امتقع وجه سحر، وأدركت أن أكرم غير متحمس لحل المشكلة، أما أحمد فقد وضع رأسه بين يديه عاجزًا عن التفكير أو الرد، جل ما فعله أن همس في أذن سحر بكلمات بأن تخبر أكرم بظروفه، ابتسم أكرم وظل مصرًّا على موقفه. قالت سحر، وقد لمست من أحمد شيئًا من التذلل: أكرم بك، نحن بالفعل في مأساة؛ حياتنا صعبة، ونعجز عن تسديد تكاليف العلاج[2]. أرادت الذات أن تشفي غليلها المتعطشة لرد الاعتبار من الآخر المتغطرس، فكان أن تسبب رفضها لطلب الآخر -أو المماطلة في حل المشكلة- في جعله عاجزًا عن التفكير والرد، وهذه أول مرة يقف الآخر أمام الذات معلنًا خسارته وضعفه، ليس في الرد فقط بل حتى في جسده الذي تآكل من المرض.

يبدو أن ضعف الآخر قد جعل الذات في حرب مع نفسها؛ لأنها لم تكن يومًا من أهل القسوة وهي تؤمن بمبدأ التسامح، فهي تعذر من تسبب في إيذائها: «جاء أحمد محصنًا بقوتين فوق طاقة أكرم، وهما مرضه وسحر في حالة قهر وبؤس، إن سفرهما بلا حلٍّ يعني حربًا بين أكرم ونفسه». فجاء رد الذات محملاً بقبول اعتذار الآخر والموافقة على حل مشكلته: «إن شاء الله، يتم النقل هذا الأسبوع. صمم أحمد أن يقبل رأسه، وتمنت سحر أن تقبله»[3]، نلاحظ في موقف الذات من الآخر كيف أن الكاتب قدم لنا صورة متسامحة مسالمة للذات يهدف من خلالها إلى تجاوز الأحقاد.

الآخر المرآة العاكسة للذات: ينقلنا الكاتب إلى جانب آخر من علاقة الذات بالآخر. تلك العلاقة التي يرى فيها الآخر وكأنه صورة واحدة من الذات. فمثاله العلاقة بين أكرم والتلميذ محمد عبد السلام فيقول: «أحس أكرم أن محمدًا صورة من طفولته. لم

(1) المصدر السابق، ص136-137.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص137.

(3) المصدر السابق، ص138.

يستطع أكرم أن يزيح من رأسه تداعيات تلتحم مع حالة محمد. كان من الضروري أن يكرس نفسه أولا ليكون جاهزًا لانتشال محمد مما يطرأ عليه»[1]. كانت مشكلة الآخر هي مشكلة الذات نفسها في صغرها؛ إذ عانى كلاهما من السخرية والاستهزاء: «إن محمد عبدالسلام يعاني من عدم الاندماج مع التلاميذ، ومن تطاول العديد منهم إلى حد السخرية منه، كما أنه يتردد بين الإقدام والإحجام حتى تضيع الفرص»[2].

إن الانشغال في مساعدة الآخرين يزيد الثقة بالنفس[3] ربما تكون مساعدة الذات للآخر هي الخطوة الأولى لكي تثبت وجودها، وتشعر بالراحة بعد عذابات طويلة مرت بها، «لا تحزن، كما أن للحياة أنيابًا أحيانًا لها شفاه تقبلنا»[4]، حتى إنه أصبح على غير عهده يستشعر الإرادة والإقدام نحو تحقيق الهدف، «بإرادة الله التقينا، فرحمة الله نشرت أجنحتها علينا، اطمئن يا محمد، أنت أكرم الصغير، وأنا محمد الكبير، وأحب أن أكون رائعًا كما تريد لنفسك، أعدك أن لا أخذلك»[5]، إن أفكارنا هي التي تصنعنا واتجاهنا الذهني هو العامل الأول في تقرير مصائرنا. فالمشكلة الكبرى التي تواجهنا هي كيف نختار الأفكار السديدة، فإذا تمكنا من حل هذه المشكلة حلت جميل المشاكل، وزالت إحداها في آثار الأخرى[6].

بدأت آفاق التحول في الذات تشير إلى حماسها وشعورها أنه لا بد من الإقدام على تحقيق الهدف والنجاح في تحقيقه، وما دامت تعرف ما تريده ستصل إليه من دون أدنى شك؛ إذ إن «الأمر الوحيد الذي يهم، هو أن تعرف ماذا عليك أن تصنع بحياتك، وماذا فعلت بها. الحياة لا تصنع حين تفكر بها بل حين تحياها»[7]. نجحت الذات في إنقاذ الآخر من الوقوع في مطبات الفشل؛ فقد قدمت له كل النصائح لمواجهة الخوف والقلق من المحيطين به، وذلك من خلال المواجهة لا الانسحاب. فكانت كلمات أكرم لمحمد هي

---

(1) المصدر السابق، ص38.

(2) المصدر السابق، ص38.

(3) أرنولد كارول: قوة الثقة بالنفس، إشراف: أحمد بهيج، مكتبة الهلال للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص30.

(4) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص38.

(5) المرجع السابق، ص38.

(6) ينظر: ديل كارنيجي: دع القلق وابدأ الحياة، تعريب: عبد المنعم محمد الزيادي، أمريكا، ط16، 1948، ص133.

(7) كارلوس ليساكو: الكاتب والآخر، ترجمة: نهى أبو عرقوب، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، ط1، 2012م، ص20.

الداعمة له: «أقنعه الأستاذ أكرم بأن يقضي الحصة مع زملائه وأن يختلق أي سبب للكلام مع بعضهم، وأن يقاوم رغبته في الانسحاب والابتعاد عن الزميل الذي يعامله بكلمات غير مستساغة، ولا يلومه بل يواصل الكلام معه»[1].

استطاع الآخر أن يسلخ عن جلده الضعف ويستبدل القوة به، التي من خلالها تمكن من اقتحام المجموعة التي كان يتحاشاها، وجلس إلى جوار أكثرهم شراسة، ولم ينتظر كلامهم، وألغى نزوعه إلى التفكير فيمن حوله أو الانشغال في المراجعة القاسية لما يريد أن يقوله بما يمنعه من النطق. وفور بزوغ الفكرة في عقله وانسياب الكلمة إلى لسانه نطق بها دون تردد، ولم يشغل نفسه بردود الفعل، وأكمل الكلام من دون تردد وانتهى كل شيء على ما يرام، فالصعوبة ليست في التجربة ولكن في التمهيد لها[2]. فالأساس في التخلص من عيوب الشخصية هو أن نغير معتقداتنا التي تقف حائلاً دون تحقيق ما نريد، وأن ننمي الإحساس بالثقة أن بإمكاننا التمسك بالمقاييس الجديدة لشخصيتنا، وأننا قادرون على النجاح في تحقيق ذلك[3].

لقد عززت تجربة الذات مع الآخر في إزالة توتر الآخر وزرع الثقة في نفسه -بعدم القلق من خروج الأفكار من رأسه وجعلها تنساب بشكل تلقائي في الحديث- ثقةَ الذات بنفسها، وألقت بأفكارها منسابة سلسة من دون خوف. بل إنها وجدت من يرحب بها ويناقشها فأعطتها دفعة على الاندماج مع الآخرين. ومثال ذلك طرح أكرم فكرته حول بناء الأهرام: «استراح أكرم لفكرة بناء الأهرام بأيدي السادة العمال وليس بأيدي العبيد. إن من يقبل العبودية لا يستحق الحياة، ومن يستبد بالشعب والدولة لا يستحق الحياة أيضًا. بعثر أكرم هذه الأفكار على زميل له، فرحب بها وأيدها، وأعجبه رده: كل التاريخ محرف، وأقسم أكرم ألا يكتم فكرة تخطر بباله»[4].

وتتوالى التجارب والانتصارات على الضعف من الذات والآخر، وها هما يخوضان تجربة أخرى لاسترجاع ثقتهما المسلوبة؛ فقد عرض «أكرم» على «محمد» أن يذهب معه

(1) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص39.

(2) ينظر: المصدر السابق، 39-40.

(3) يوسف الأقصري: عيوب الشخصية، دار اللطائف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م: ص6.

(4) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص48.

في رحلة مدرسية واستطاع إقناع والد «محمد» الذي كان يشبه والد «أكرم» بعد نقاش طويل وحصل على موافقته في السماح لابنه بالمشاركة في الرحلة، لكنه تعرض في الرحلة إلى حادثة تسببت في كسر رجله. ولامه والد التلميذ، ولكنه اعتذر بعدها لـ«أكرم» وشكره؛ فقد كانت الحادثة سببًا في أن يتحول «محمد» بعد زيارة الأصدقاء والأقارب له وشعر بحبهم وقرر هو أن يزورهم أيضًا، فكان ذلك سببًا في سرور «أكرم» وقال: «ما حدث لك كأنه حدث لي. لا توجد تجربة فاشلة»[1]. فأحد مفاتيح النجاح العشرة -كما يذكرها الدكتور إبراهيم الفقي- هي أن الفشل لا يكون إلا إذا توقفت عن المحاولة؛ فمفتاح النجاح يكمن في تحقيق الأحلام وإعطائها كل ما تملك مهما قال من حولك من أصدقاء، والقيام بتوجيه طاقتك لتحقيق أهدافك[2].

إن نجاح الآخر يعد الحافز القوي لتحرر الذات من ضعفها، وبدء مرحلة جديدة تخوض فيها الحياة من دون خوف أو تردد صاحبة إرادة قوية. فبعد أن اختير «أكرم» في الوظيفة الجديدة ليكون مستشارًا لوزير التعليم، خاض تجربة أكبر تمثلت في حلم الفوز بمنصب الوزير وهو ينظر بعينيه إلى «باب مكتب الوزير، بينه وبين كرسي الوزير خطوات... إنني على الأقل نظيف اليد، ملفي ناصع البياض، لكن أقصر الطرق إلى السلطة الانخراط في حزب سياسي. لأجرب العمل الحزبي، وليكن حزبًا وليدًا أحتل فيه مركزًا مرموقًا أقفز منه إلى كرسي الوزارة»[3]. وأصبحت لدى الذات أحلام كبيرة ساعدتها في القفز إلى درجات عالية وترك ضعفها وراءها «فالإنسان إما أن يتجدد وأن يتقدم وإما أن يكون متشابهًا بذاته»[4].

وأسس الحزب، وأصبح «أكرم» يتحدث بثقة الخبير الواثق وهو يعطي المقترحات إلى أعضاء الحزب: «من واقع عملي عرفت أين هي بؤر الفساد، وكيف نقضي عليها في إطار شامل وبإرادة فوقية»[5]. إذن فالذات كانت صورتها في الآخر الذي تغيرت شخصيته من إنسان ضعيف مهزوم إلى شخص آخر واثق بنفسه، فتغيرت هي بدورها وكان الآخر وما رافقته من نجاحات سببًا في خروج الأنا المكبوتة في داخل البطل لترى النور وتباشر أعمالها في الحياة.

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص45-49.

(2) د. إبراهيم الفقي: المفاتيح العشرة للنجاح، المركز الكندي للتنمية البشرية، كندا، 2000م، المنامة، 1999م، ص128.

(3) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص126.

(4) ماري مادلين دافي: معرفة الذات، ترجمة: نسيم نصر، دار منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983م، ص41.

(5) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص139.

الـذات والآخـر (المـرأة): تشـكل المـرأة في بنيـة أي مجتمـع كان محـورًا مهـمًّا يؤسـس عليـه أواصر ذلـك المجتمـع مـع الرجـل، وهـي جـزء مهـم لا ينفصـل بـأي حـال مـن الأحـوال عـن كيـان المجتمـع. وقـد شـغلت المـرأة حيـزًا كبـيرًا في الروايـة التـي نحـن بصددهـا، وسـنقف مـن خـلال اسـتعراض النصـوص التـي وردت فيهـا علاقـة الـذات بالآخـر (المـرأة):

أ - الذات والآخر الأم:

إن المـرأة في المجتمعـات العربيـة تتحـدد بأمومتهـا التـي تُعـدّ القاعـدة الأساسـية لاسـتقرار المـرأة في عائلتهـا الجديـدة، عائلـة الـزوج. فتبـدأ الأم دخـول الحيـاة الاجتماعيـة بفضـل أمومتهـا[1] ويطالعنـا في هـذا الصـدد مـا عليـه علاقـة الـذات بالآخـر؛ إذ تبـدو علاقـة الـذات (أكـرم) بالآخـر أمـه (نبيلـة) علاقـة حميمـة قائمـة عـلى الـود والحـب المتبـادل وهـو يحـاول أن يرسـم الابتسـامة عـلى وجههـا ويعوضهـا عـمّا لاقتـه مـن مصاعـب الحيـاة ومكابدتهـا لقسـاوتها. إذ يقـول: «وأمـي تنتظـر ابتسـامة أهديهـا إلى قلبهـا الطيـب، فهـي كـم عانـت وصـبرت، ولا مـكان لأوجـاع جديـدة في حياتهـا»[2]. ثـم يعـود الكاتـب ليبـين لنـا مـدى عمـق الرابطـة بـين الآخـر (الأم نبيلـة) والـذات (ابنهـا أكـرم): «أجلـتْ نبيلـة نومهـا حتـى تـرى ولديهـا، بعـد حلقـة الذكـر اسـتقبلتهما بانـشراح ممـزوج بـالألم. عـادة مـا يكـون أكـرم مهتـزًّا بـين الفعـل وعـدم الفعـل إلا عنـد أمـه ينتقـي الأصعـب مـا دام يسـعدها. قـال: مـا لـك أمنـا عينـاك متعبتـان! مـا يؤلمـك يـا أغـلى الغاليـات؟... إلا أنـت يـا بلبلـة لـولا تأخـر الوقـت لطلبنـا أكـبر طبيـب في المنصـورة»[3]. بـل إنهـا كانـت قلقـة عـلى ولديهـا خوفًـا مـن أن تمـوت مـن دون أن تراهـما في عرسـهما، وهـي معطـاءة تهـب لهـما كل مـا تملـك، فتقـول: «كلـما مرضـت زاد قلقـي عـلى يونـس، أحـب أن أراه في عرسـه، قـل لـه بينـك وبينـه ألّا يفكـر في تكاليـف الـزواج؛ سـأبيع ذهبـي فـورًا، نصفـه لـه والنصـف الآخـر لـك. أنتـما ذهبـي وكنـزي»[4]، فيجيبهـا «أكـرم» جـواب الابـن البـار بوالدتـه: «لا يـا بلبلـة سـنزيدك ولـن

(1) ينظر: د. فايز قنطار: الأمومة نمو العلاقة بين الطفل والأم، ص139.

(2) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص13.

(3) المصدر السابق، ص17.

(4) المصدر السابق، ص17.

ننقصك، المهم دعواتك لنا ورضاك عنا»[1]، وقوله هذا تمثلاً لقول الرسول صلى الله عليه وآله: «رضا الله مع رضا الوالدين، وسخط الله مع سخط الوالدين»[2]. ويستمر العطاء من الأبناء من أجل إرضاء الوالدة، فتأتيها البشرى من ابنها الكبير لكي تحج في عامها هذا فيقول:

«- بركاتك يا حاجة نبيلة.

قالت في نشوة حالمة:

- صدقت يا يونس، سأكون حاجَّة بحق وحقيق هذا العام...

عقبت فاطمة في يقين:

- أنا معك خطوة بخطوة يا أحلى وأغلى أم، وبدون البيت كلنا لك يا أمي»[3].

نعم ما قالته «فاطمة» هو لسان حال «يونس» و«أكرم»، فكلهم بما يملكون فداء لأمهم التي يحبونها من أعماق قلوبهم.

هكذا كانت علاقة الذات (أكرم) بالآخر (الأم نبيلة). علاقة يحيطها الود، والمحبة والاحترام، والتفاني والتضحية المتبادلة.

ب- الذات والآخر الحبيبة:

لقد قدم الكاتب صورة معبرة رصد فيها الكم الوفير من مشاعر الحب والعواطف الجياشة لشخصياته. فيرسم لنا فتاة الذات العاشقة (أكرم) مع محبوبته الآخر (سحر) وهو يتمنى رؤيتها: «تمنى أكرم أن يراها فتاة أحلامه سحر، فهذا وقت رجوعها من المدرسة في عامها الأخير، والطريق كان هادئًا مهيئًا لاستقبالها»[4].

---

(1) المصدر السابق، ص17.

(2) محمد بن الفتال النيسابوري (508هـ): روضة الواعظين، تحقيق: غلام حسين المجيدي ومجتبى الفرجي، نكارش، قم-إيران، ط2، 2010م، 243/2. محمد بن محمد السبزواري: جامع الأخبار أو معارج اليقين في أصول الدين، تحقيق: علاء آل جعفر، مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، بيروت، ط1، 1993م، ص214.

(3) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص50-51.

(4) المرجع السابق، ص12.

لقد شغلتْ «سحر» فكرَ «أكرم» وأخذت من وقته ومن تفكيره، ورسم لها صورة في قلبه قبل أن يخطها في ورقته، فقد شغلت عقله وسحرته بجمالها ورقتها، «كم حدثها في أحلام اليقظة، ورسم لها صورة حفظها في أوراقه، ها هي بجمالها وقوامها الساحر تمشي، قلبه وراءها، ابتسم ابتسمت، حياها بيده، ردت التحية، ولكنه لا يجرؤ على التحدث إليها... وهو في كل عبور يحظى بنظرة يفسرها بما يسد رمقه العاطفي»[1].

هكذا كانت الآخر (سحر) أيقونة في حياة الذات (أكرم). كان يعيش معها لحظات من العشق والجذب المثالي الموزعة بين نظرات خاطفة وتحايا خجولة ولكنها ممزوجة بحديث طويل، حديث في عالم آخر غير عالمها، إنه عالمه الخاص بأحلام اليقظة التي كانت تسد فراغه العاطفي.

ج- الذات والآخر الزوجة:

إن الأساس في نجاح العلاقة الزوجية يجب أن يكون قائمًا على التفاهم والتلازم والرحمة والتفاني حتى يصبح الطرفان شيئًا واحدًا يفيض بالحب، قال تعالى: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴿٢١﴾﴾[2]. وهذا ما كان يبحث عنه (أكرم) في زوجته (سلوى)، «ففي سلوى حل لرغباته ولعطشه إلى من تهتم به ولو قليلاً، وإلى إنسانة ألبسها تاج الرقة، وتخيل فيها ما تمنى فاختلط الوهم بالحقيقة»[3].

أما الآخر (سلوى) فكانت ترى في «أكرم» غرابة غالبت نفسها حتى تتناساها، محاولة إقناع نفسها بأن شعره الكثيف دليل الرجولة؛ فهو لا يعجبها ولكنها جعلت من شعار أمها: خذي الذي يحبك وليس من تحبينه لتكون لك السعادة وسيلة إقناع للتزوج به[4].

---

(1) المرجع السابق، ص12-13.

(2) سورة الروم، الآية 21.

(3) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص42.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص42.

والواقع أن الذات تحاول إحداث نوع من التوافق مع الآخر عن طريق عمليات إحلال وإزاحة مستمرة ترمي إلى التغيير، «نادى أكرم سلوى لترى مشهدًا شاعريًّا بين حمامتين قبل أن يكتمل الغروب، رمقت الحمامتين بنظرة خالية من المعنى»[1]، كان يأمل منها أن تبادله مشاعره وتشعره بأهميته بالنسبة إليها، لكنه جلّ ما يسمعه منها الشكوى الدائمة، فهي «تتلذذ بالشكوى من كل ما يحيط بها وعلى رأسهم «المحروس أكرم» كما تحب أن تناديه، وهي تتفرد عن الكثيرات بأنها تريد الشيء وعكسه، تريد أن يكسب المزيد من المال وتحاربه إذا غاب عن البيت، ... تريده أن يكون «أشيك» رجل في المنطقة دون أن يشتري أي ثياب؛ حتى لا يرهق الميزانية التي تسيطر عليها بالكامل»[2]. وكأن علاقتها بـ«أكرم» علاقة نفعية مصلحية لا تتعداها إلى غيرها.

ينبغي أن يكون الزواج طريقة في الحياة تأخذ صيغة مزدوجة، الأمر الذي يقتضي نوعًا من الأسلوب في التواصل والحوار والسلوك. إنه فن العيش بشكل مشترك ضمن قواعد وآليات يحظى فيها فن الحياة بحضور واضح[3]. لكننا نجد الصراع بين الذات (أكرم) والآخر (سلوى) هو سيد الموقف في علاقتهما التي يحكمها التنافر. كانت «سلوى» تنظر إلى ذات «أكرم» على أنه لا يمتلك الإرادة القوية وهو لا يمكنه أن يدير أسرة ويدافع عن الأبناء، فهي تنظر إليه نظرة دونية، فهو لا يملك من صفات الرجال شيئًا يذكر، وزرعت ذلك في نفوس أبنائها، فهي من تتصدر كل شيء، «لقد حذرتها سلوى أن تستعين بأبيها في أية مشكلة لها في المدرسة، منذ كانت تلميذة صغيرة وتبرعت هي بالذهاب بدلًا منه، وفي كل زيارة مدرسية تقول للناظر: إن والد ميادة مسافر. وترسب في أعماق ميادة أن أباها لن يشرفها في أية مناسبة اجتماعية»[4]. فكانت سلوى لا تكف عن إهانته وتجريحه، فتسأله عن رأيه في خطيب ابنتهما «ميادة» بطريقة السخرية من قلبه السين إلى الثاء: «ما رأيك يا ثبع (سبع) البرمبة؟ هل يناسب الجميلة ميادة يا عديم الرأي»[5]. فمن العوامل التي تؤدي إلى

(1) المصدر السابق، ص43.

(2) المصدر السابق، ص43.

(3) ميشيل فوكو: الانهمام بالذات..جمالية الوجود وجرأة الحقيقة، ترجمة: محمد ازويتة، مكتبة الفكر الجديد، الدار البيضاء، 2018م، ص26.

(4) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص56.

(5) ينظر: المصدر السابق، ص65-66.

تحطيم الذات ما يتعمده شريك حياتك بأن يشعرك بالدونية ليسيطر عليك[1]، وهذا ما كانت تفعله، «لقد فرضت عليه سلوى ألا يتم أمر لا يتفق وهواها، وهي بجبروتها تخنق كل زهرة جميلة يزرعها بيده أو تنبت في نفسه، ويا لتعسه من عينيها السوداوين وأهدابها المشرعة كسهام جاهزة، وقوامها الموسيقي يتحداه إذا تنمر فيحشر نفسه مع الحمام في أعشاشه ويصمت»[2]، فهي تطلق عليه كلبها الوديع بين زميلاتها وأهلها[3].

واشتعل الصراع بين الذات (أكرم) والآخر (سلوى)، بعدما أخبرها بأنه سيتبرع بكليته لأخيه. فردت غاضبة ومصدرة حكمًا عليه أن يلتزم به بعدم التبرع. لكن إصراره على التبرع أشعل الصراع وتعالت الأصوات وهو يفكر في ضرورة الوقوف هذه المرة في وجهها وردها، وهددها بالطرد من بيتها، وهي تلوح له بكلماتها الجارحة: «أنت تافه ولن تستطيع أن تفعل شيئًا. لست رجلاً. أنت تكرهنا وتكره نفسك. كنا نصبر عليك لأنك تطيعنا في النهاية»[4]، وترددت في ذهن «أكرم» كلمات أمه عندما طلب منها الدعاء له، التي كانت تعتبر الدعوة للانطلاق نحو الحياة واتخاذ القرار ضد زوجته «سلوى»: «اعرف يا حبيبي، الحية لن تكون فراشة، اتخذ قرارًا، نحن نحيا مرة واحدة»[5]. وجاء القرار الحاسم لإنهاء هذا الصراع بين الذات والآخر في إنهاء علاقة الذات بالآخر: «هذا آخر يوم لكِ في هذه الشقة...لا مكان لك»[6].

كانت علاقة الآخر (سلوى) بالذات (أكرم) علاقة حرب؛ فهي تلوم نفسها «لأنها قبلت به، وتحاربه لأنه ليس عفريت مصباح علاء الدين»[7]. فهي لم تعطِ لـ«أكرم» مساحة كي يقترب منها لأنها «تمرست بالحرب، ولم تجرب الحب»[8]، فعلاقة الذات مع الآخر الزوجة علاقة متوترة باردة ليس فيها دفء العش السعيد، فهي علاقة عنوانها الواحد دون الآخر، لا علاقة الواحد هو الآخر.

---

(1) ينظر: قوة الثقة بالنفس، أرنولد كارول: قوة الثقة بالنفس، ص119-120.

(2) نشأت المصري: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م، ص50.

(3) المصدر السابق، ص68.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص66-69.

(5) المصدر السابق، ص61.

(6) المصدر السابق، ص69.

(7) المصدر السابق، ص99.

(8) المصدر السابق، ص99.

الخاتمة:

حـرص الكاتـب في روايتـه عـلى جعـل الـذات مركـزًا للنـص، ومحـورًا للانطـلاق الـسردي متمثلـة بالأبعـاد النفسـية، والاجتماعيـة، والثقافيـة. ومـن عنـوان الروايـة يظهـر لنـا بطـل الروايـة شـابًّا مهـزوزًا محـاصرًا بعوامـل إحبـاط داخليـة عـلى مسـتوى تعاملـه مـع الآخـر، والعلاقـة مـع الآخـر متعـددة الصـور في الروايـة، فمنهـا علاقـة الـذات بالآخـر الصديـق، إذ لم يكـن لـ«أكـرم» أصدقـاء كـثر سـوى أخيـه الكبـير وابـن أختـه «مـروان» اللذيـن كانـا يحرصـان عـلى مسـاندته ودعمـه مـن أجـل اسـتعادة ثقتـه بنفسـه. وعلاقـة الـذات بالآخـر العـدو الـذي يمثلـه زميـل الدراسـة «أحمـد» الـذي كان يسـعى جاهـدًا للسـخرية مـن «أكـرم» في كل موقـف، مـما جعلـه يعـاني مـن إرهاصـات نفسـية طويلـة.

وينقلنـا الكاتـب إلى علاقـة أخـرى هـي الآخـر المـرآة العاكسـة للـذات. يكـون الآخـر صـورة مماثلـة للـذات في معاناتهـا النفسـية وتـبرز حركـة الـذات الفعليـة مـن أجـل انتشـال الآخـر مـن ضعفـه ونجاحهـا في مسـاعدته، وهـي في الحقيقـة إنقـاذ الـذات لحالهـا ومـا تعانيـه هـي مـن أزمـات نفسـية منـذ زمـن طويـل. وعلاقـة الـذات بالمـرأة الأم وهـي علاقـة ود واحـترام وبـر. وعلاقـة الـذات بالحبيبـة التـي عشـقها ولكنـه لم يرتبـط بهـا لرفـض أهلهـا لـه، فظلـت في ذاكرتـه. والمـرأة الزوجـة التـي كانـت علاقتـه بهـا علاقـة صداميـة يسـودها التوتـر والـصراع إلى أن انتهـت العلاقـة بينهـما بالفـراق. ففـي الروايـة تعـددت العلاقـة بـين الـذات والآخـر، وكان لهـذا التعـدد أثـر في إبـراز جوانـب الحيـاة النفسـية والاجتماعيـة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- القرآن الكريم.
- المصري، نشأت: المهزوز، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، 2019م.

ثانيًا: المراجع:

أ - الكتب:

- الأقصري، يوسف: عيوب الشخصية، دار اللطائف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م.
- البازعي، د. سعد: مقاربة الآخر.. مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م.
- دافي، ماري مادلين: معرفة الذات، ترجمة: نسيم نصر، دار منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983م.
- الرويلي، د. ميجان ود. سعد البازي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت-لبنان، ط3، 2002م.
- زيدان، د. محمد مصطفى: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق، جدة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1979م.
- السبزواري، محمد بن محمد: جامع الأخبار أو معارج اليقين في أصول الدين، تحقيق: علاء آل جعفر، مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، بيروت، ط1، 1993م.
- عمر، د. السيد: الأنا والآخر من منظور قرآني، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008م.
- فرويد، سيجمند: الأنا والهو، ترجمة: د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1982م.
- الفقي، د. إبراهيم: المفاتيح العشرة للنجاح، المركز الكندي للتنمية البشرية، كندا، 2000م، المنامة، 1999م.
- فوكو، ميشيل: الانهمام بالذات..جمالية الوجود وجرأة الحقيقة، ترجمة: محمد ازويتة، مكتبة الفكر الجديد، الدار البيضاء، 2018م.

- قنطار، د. فايز: الأمومة.. نمو العلاقة بين الطفل والأم، عالم المعرفة، ع166، الكويت، 1992م.
- كارنيجي، ديل: دع القلق وابدأ الحياة، تعريب: عبد المنعم محمد الزيادي، أمريكا ط16، 1948م.
- كارول، أرنولد: قوة الثقة بالنفس، إشراف: أحمد بهيج، مكتبة الهلال للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010م.
- ليساكو، كارلوس: الكاتب والآخر، ترجمة: نهى أبو عرقوب، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، ط1، 2012م.
- النيسابوري، محمد بن الفتال (508هـ): روضة الواعظين، تحقيق: غلام حسين المجيدي ومجتبى الفرجي، نكارش، قم-إيران، ط2، 2010م.
- وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار القباء الحديثة، القاهرة، ط5، 2007م.

ب- الرسائل الجامعية:

- مبرك، خديجة: صورة الآخر في مرآة الأنا في رواية «كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد» لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة «محمد» بوضياف بالمسيلة، 2015م.

ج- الدوريات:

- سرحان، د. «محمد» كمال: الذات والآخر في رواية «كوبنهاجن» لمحمد جلال، مجلة جامعة الناصر، م1، ع6، 2015م.

النقد ما بعد الكولونيالي

مدخل ثقافي لدراسة النقد الروائي العربي المعاصر

د. خالد علي ياس [1]

البريد الإلكتروني: khalidyaas@yahoo.com

(1) الدكتور خالد علي ياس، أستاذ مساعد دكتور متخصص في حقل نقد السّرديات وسوسيولوجية الأدب والثقافة، عمل تدريسيًّا في أكثر من جامعة في العراق، وهو الآن يعمل أستاذ السّرديات في جامعة ديالى/العراق. من مؤلفاته النّقدية في حقل تخصصه، «جدلية النّقد الرّوائي - تأملات في بنية الخطاب للدكتور عبد الإله أحمد - 2012»، «سوسيولوجية النّقد القصصي العربي الحديث / مقاربة في نقد النقد- 2015».

Post-colonial criticism

A Cultural Approach to the Study of Contemporary Arabic Fiction Criticism

Abstract:

This research deals with an important issue that emphasizes the relationship of the Arab critic with the Western criticism scene, and its contemporary developments during the postmodern period, represented by the postcolonial criticism issue, and then, the stabilization of this issue and its impact on shaping the awareness of the Arab critic who was able to uncover the epistemic values represented by (the Arabic novel) under the influence of post-colonial concepts, and the way they form a structure and a vision.

The research is not mainly concerned with the textual analyses of the Arabic fiction from the Arab critics' visions, rather, it begins with identifying the influence of Western approach and its mechanisms, particularly, the influence of the Anglo-American School of cultural and Socio-textual , consequently, the research is called (Contemporary Cultural Criticism Group). As a result of this influence, the Arab critic invested the Western criticism approaches in addition to his own, to achieve a unique style of Arabic narration, and to be interpreted as a postcolonial issue.

Key Words:

Arabic Fiction, Narration, Post-colonial, Cultural Criticism, Postmodernism.

النقد ما بعد الكولونيالي

مدخل ثقافي لدراسة النقد الروائي العربي المعاصر

ملخص:

يتناول هذا البحث، قضية مهمة تؤكد مدى علاقة النّاقد العربي بالمشهد النّقدي الغربي، وما فيه من فتوحات معاصرة تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثية، ممثلة بقضية «النقد ما بعد الكولونيالي»، ومن ثم رسوخ هذه القضية وتأثيرها في تشكيل وعي النّاقد العربي، الذي استطاع كشف الأقانيم المعرفية التي تمثلتْها «الرّواية العربية» بتأثير مفاهيم ما بعد الكولونيالية، وكيفية تشكلها بنية ورؤية.

والبحث في ضمن هذا لا يبحث في كيفية تحليل النّص الرّوائي العربي وكشف ما فيه على وفق منهجيات ورؤى النّقاد العرب فقط، إنّما يبدأ بتحديد المنهج الغربي المؤثر وآلياته، التي أثرتْ بشكل فاعل في الوعي المعرفي للناقد العربي، ولاسيما أثر النّقاد المنتمين إلى المدرسة الأنجلو/أمريكية في النّقد الثقافي والسوسيونصي، بما أطلق عليه البحث «مجموعة النّقد الثّقافي المعاصر»، إذ استثمر الناقد العربي نتيجة لهذا التأثر مقولات النّقد الغربي وأضاف عليها رؤيته الخاصة، لأجل الوصول إلى أسلوب خاص بالسّرد الرّوائي العربي، ومن ثم تحليله على وفق قضية ما بعد الكولونيالية.

كلمات مفتاحية:

الرّواية العربيّة، السّرد، ما بعد الكولونيالية، النّقد الثقافي، ما بعد الحداثية.

النقد ما بعد الكولونيالي

مدخل ثقافي لدراسة النقد الروائي العربي المعاصر

المقدمة:

تمثل هذه المقاربة محاولة جادة، للاقتراب من أثر فتوحات النّقد الثقافي والدّراسات الثّقافية، في النّقد الرّوائي المعاصر، الذي عني برصد تحولات الرواية الحديثة في ضوء وعي الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، ورسوخه بوصفه بنية ورؤية عملتا على تشكيل العالم السّردي. لهذا فالدّراسة تنطوي تحت حقل ما وراء النّقد، الذي ينتقل من مرحلة النّص الأول في عمله (الرّواية)، مرورًا بالنّص الثاني (النّص النّقدي المنقود)، للوصول إلى المستوى الثّالث المتمثل بنص «نقد النّقد» ويتم ذلك في ضمن رؤية منهجية نقدية سوسيو نصية.

وإذا حددنا الحديث عن نقد الرّواية في الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر، نجد أنّه لا بد من ضرورة التفريق بين النّقد الموجه للخطاب الرّوائي بين مرحلتي أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة، المرحلة التي تنتمي إليها فتوحات فكر ما بعد الكولونيالية؛ لأنّ التمايز المعرفي الذي فرض نفسه في النّص الأدبي/الرّوائي، كان له الدّور الكبير في تغيير رؤية النّاقد ومنهجه نحو المتغيرات الكبرى الجديدة، التي لا يمكن الفكاك منها من غير معالجة فكرية دقيقة، من منطلق أنّ وظيفة الخطاب الرّوائي أصبحتْ مغايرة بعد أنْ كانتْ تحتفي بالتذويت المجرد للواقع، بدأتْ تظهر معنية بفوضى الوجود وتفكك القوانين وزيف الثوابت ووهم الاصطناع، للوصول إلى حالة من تهديد النّظام السّردي وقوانينه المركزية، مما ينبغي على النّقد السّردي تأمل هذه التّحولات الخطيرة لأجل تجديد الأداة بما يتناسب مع الرؤية المعاصرة، التي أنتجت النّص الرّوائي بكل إرهاصاته

ومفاهيمه الدّالة على مرحلة فلسفية مهمة مثل ما بعد الحداثة. ولعل الأمر يزداد تعقيدًا مع الرؤية السياسية لما بعد الكولونيالية، فالنّاقد ملزم حينها بالمجاورة المعرفية بين الحقول النّقدية وطريقة استعمال مقولاتها سوسيولوجيا؛ لتفكيك الرّواية المنتجة بوعي واقعي غير مباشر/فوق نصي، بحثًا عن الواقع السوسيولوجي الخفي وراء هذه التّصورات الجمالية المغايرة لما هو معهود. وهذا فعلاً ما وعاه نقاد ما بعد الحداثة العرب، عندما زاوجوا بين مناهج جمالية عديدة في بوتقة المعرفة النّقدية، كان النّقد الثقافي والدراسات الثقافية من أهمها، ولاسيما بعد انفتاحه على مفاهيم سياسة النّص وعلاقته بإمبراطورية السّرد وعالمية الخطاب، للوصول إلى رؤية ومرحلة مغايرة من مراحل تحليل النّص الرّوائي بوعي نقدي معاصر.

وعليه ترتكز مسألة الفكر ما بعد الكولونيالي في الأدب والنّقد[1] على الخطاب النّقدي المستوعب لقضايا معرفيّة مكتسبة نتيجة التّداخل السّوسيولوجي بين الثقافات، بوصف هذه الثقافات نشاطًا إنسانيًّا ينزع نحو جماليات الإبداع بأسلوب عام، وهو يستلهم الكثير من القضايا المعبرة عن تحولات الفكر النّقدي في ضوء التثاقف، مثل التأثير والتأثر، ولاسيما تأثير الأدب الغربي في الأدب العربي، وأشكال الخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي، وآليات ترسخ هذه القضايا في الأدب السّردي العربيّ الحديث. وهو ما تجلى عند روائيين كثيرين على شكل أساليب جديدة، تأخذ مداها مع أنماط مثل: «الرّواية الكونية، والعالمية، وما بعد الكولونيالية»، بتأثير مفاهيم نقدية أصبحتْ قارّة في النّظرية النّقدية المعاصرة، مثل: «ثقافة العولمة، وعالمية الأدب، والاستشراق» وغيرها؛ ولذلك مدلولات متشابكة بقوة، من طروحات ما بعد الحداثة مع مواقف اجتماعية وتأريخية، مواكبة لتشكل النتاج الحضاري الموازي لتطور الرأسمالية العالمية، وبروز الآلة العسكرية ومحاولات نقل الثقافة ميدانيًّا، وإذا كانت المرحلة الكولونيالية متمثلة بنقل هذه الثقافة عن طريق قوة المد العسكري، فإنّ مرحلة ما بعد الكولونيالية قد اعتمدتْ أشكال التأثير

---

(1) لم يكن هَمّ التّنظير لبداية نشأة وتطور الفكر ما بعد الكولونيالي، وكيفية تأثيره في الأدب العربي الحديث، من شواغل هذه الورقة النّقدية؛ كونها متجهة بشكل مباشر نحو أثر الفكر النّقدي الغربي ما بعد الكولونيالي، وأثره في البنية المعرفية لنقاد عرب عنوا بهذه المسألة، على وفق مقولات نقد النّقد. وللاطلاع على لمحات من بداية الخطاب ما بعد الكولونيالي وتطوره غربيًّا، ينظر، د. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات)، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص65 وما بعدها. د. ميجان الرويلي، و د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007، ص158 وما بعدها.

الثقافـي عـن بعـد، مـن خـلال رواج ثـورة المعلوماتيـة والانفتـاح علـى ثقافـات التكنولوجيـا والثقافـة الرّقميـة والتّفاعليـة، إذ تتجلـى أهميـة هـذه المعرفـة الجديـدة بترسـيخ مقـولات تهـز القناعـة للمُسَـلّم بـه، محاولـة ترسـيخ وعـي خـاص داخـل المؤسسـة الاجتماعيـة والثّقافيـة، فضـلاً عـن تغييـر الممارسـات السّـلوكية والفكريـة خرقًـا لتناسـق النّظـام السّـائد.

جذور معرفيّة (أهم التّجارب الغربيّة المؤثرة في النّاقد العربي):

تنـاول كثيـر مـن النّقـاد والباحثيـن قضيـة تأثـر الفكـر النّقـدي العربـي، بالنّظريـة الكولونياليـة ومـا بعـد الكولونياليـة فـي الفكـر الغربـي، وأثرهـا المعرفـي بطبيعـة تفكيـر النّاقـد العربـي، ولاسـيما عنـد الذيـن عنـوا كثيـرا بهـا وجعلـوا جـلَّ أعمالهـم النّقديـة والفكريـة تـدور حـول هـذا الحقـل الحيـوي مـن الفكـر المعاصـر تنظيـرًا أو إجـراءً، وتحديـدًا مـن خلال نقـد الرّوايـة، بوصفها النّـص الأمثـل للتعبيـر عـن هـذه التّحـولات الفكريـة، التـي رصـدتْ أثـر مرحلـة الكولونياليـة ومـا بعدهـا بشـكل دقيـق ومـا تمخـض عـن ذلـك مـن إرهاصـات تشـكلتْ بتأثيرهـا الكثيـر مـن الثيمـات والتركيبـات الفنيـة للشـخصية الروائيـة، ليصـل تأثيـر ذلـك علـى طبيعـة اللغـة الرّوائيـة وأسـلوبها فـي التعبيـر عـن موضوعـة مغايـرة تمـس علاقـة المجتمـع العربـي وتأثـره المباشـر بالمجتمـع الغربـي ثقافيًّـا.

وقـد وجـدوا حينهـا -وهـم صادقون بذلـك- أنّ مفكريـن ونقـادًّا غربيين مثل: فانـون، وماري لويـز بـرات، وهومـي بابـا، وفوكـو، وغرامشـي، وثيـودور أدرنـو، وماكـس هوركهايمـر، ووالتـر بنياميـن وغيرهـم- هـم مـن رسـخوا فكـرة هـذه النّظرية فـي الفكر العالمـي الغربي، ثـم بعدها ظهـر تأثيرهـا فـي خطابنـا النّقـدي بشـكل طبيعـي نتيجـة التأثـر والتأثيـر[1]. وحقيقـة الأمـر أنـي أجـد ذلـك التّعميـم يصلـح للحديـث علـى المؤثـر العـام للأفـكار النّقديـة للناقـد العربـي، بينمـا إذا أردنـا التّقـرب بشـكل دقيـق للأفـكار المعرفيّـة التـي شـكلتْ وعينـا النّقـدي المعاصـر، نجـد التأثيـر ينحصـر فـي ثلاثـة نقـاد مهميـن جلهم ينتمـون إلـى المدرسـة الأنجلو/أمريكية فـي النّقد

(1) ينظـر فـي ذلـك، دليـل الناقـد الأدبـي، ص160. التقديـم ومقدمـة الترجمـة فـي كتاب: دراسـات ما بعـد الكولونياليـة – المفاهيم الرئيسـية، ترجمة مشـتركة، المركـز القومـي للترجمـة، القاهـرة، ع1681، ط1، 2010، ص7-33. د. طـارق ثابـت: هويـة الأدب بين الحضـور والغياب فـي الخطاب النقدي العربـي مـا بعـد الكولونيالـي، مجلـة (الأثـر)، الجزائـر، ع21، 2014، ص105 وما بعدها.

الثقافي والسوسيولوجي[1]، هم: تيري إيغلتن، وفردريك جيمسون، وإدوارد سعيد[2]، مما يمكن من ملاحظة تأثير مقولاتهم النّقدية بهذا الحقل فضلًا عن الذين سبقتْ الإشارة إليهم في الوعي المعرفي والأسلوبي لأهم النّقاد العرب، الذين تبنوا الكولونيالية وما بعدها تنظيرًا وإجراء، مثل: عبد الله العروي، ورضوى عاشور، وحسن حنفي، وعبد الوهاب المسيري، ومحسن الموسوي، وعبد الله إبراهيم، ونبيل سليمان وغيرهم. فقد شكل هؤلاء النّقاد الثلاثة مجموعة خاصة في العمل الثقافي، فضلتُ أنْ أسميها «مجموعة النّقد الثّقافي المعاصر»[3]؛ لما تبنوه من رؤى ومفاهيم ما بعد حديثة في النّزوع نحو الإبداع والفكر والثّقافة بعامة، ولاسيما الدّراسات الثقافية والنّقد الثقافي، وهي مجموعة انطلقتْ أو أكملتْ الطريق الوعر الذي جربه من قبلُ النّاقد والرّوائي الرّائد في هذا الحقل «رايموند وليامز»[4]، إذ حدد إيغلتن أهمية الثقافة في أغلب أعماله النّقدية، بأنّها لا يمكن للبشر أنْ يحيوا من دونها؛ لما فيها من علامات إدراك وقيم، يمكن من خلالها توليد موقف استراتيجي، بين معنى الأخلاق ومعنى الجماليات معًا، الأمر الذي حاول إثباته في حديثه عن «النّقد السياسي» الذي يفترض فيه أنّ النّظرية الأدبية الحديثة متواشجة بقوة مع التأريخ السّياسي والقيم الأيديولوجية، وهي أفضل أداة للتعبير عن هذه القيم. غير أنّ هذا ما سوف يوجه إيغلتن ومن معه من النّقاد، الذين سايروا حركة الحداثة نحو مفاهيم ما بعد الكولونيالية وطروحات ما بعد الحداثة، ففي دراسته «Nationalism: Irony and commitment» يقف عند السّياسة الرّأسمالية ودورها السلبي في تشكيل الهيمنة الفكرية على المجتمع الأفريقي، من خلال رواية رايموند وليمز «Second Generation, London» 1964، التي وجد فيها ملاحظات دالّة على القومية، ممثلة بالشخصيات الأفريقية التي تعبر

---

(1) ينظر تفاصيل هذه المدرسة من قضايا معرفيّة ونقاد في كتابي، د. خالد علي ياس: سوسيولوجية النّظرية النّقدية في الفكر الغربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019، ص131 وما بعدها.

(2) هناك من الباحثين مَن يعامل النّاقد والمفكر الأمريكي من أصل فلسطيني «إدوارد سعيد» على أنّه ناقد عربي، وفي هذا الأمر مغالطة كبيرة؛ لأنّه على الرغم من عنايته الفائقة بالتأثير السلبي للدول الغربية على الدول الشرقية/العربية، فإنّه احتفظ بلغته الإنكليزية وثقافته المكتسبة منها. وقد اشترك بهذا الهم مع ناقدَين آخرَين من أصل غربي خالص تطرقت لهما دراستي هذه. ينظر، د. طارق ثابت: هوية الأدب بين الحضور والغياب في الخطاب النقدي العربي ما بعد الكولونيالي، مجلة (الأثر)، الجزائر، ع21، 2014، ص105.

(3) لتفاصيل أكثر ينظر مقالتي، خالد علي ياس: مجموعة النّقد الثقافي المعاصر.. مدخل معرفي، صحيفة القدس العربي اللندنية، 12 مارس 2019.

(4) سبق أنْ تحدثت عن تجربة رايموند وليمز في النّقد الثقافي، ومدى تأثيره على هذه المجموعة. لتفاصيل أكثر ينظر، خالد علي ياس: رايموند وليمز.. رائد النّقد الثّقافي في الفكر الغربي، صحيفة القدس العربي اللندنية، 28 نوفمبر 2018.

عـن فـوارق طبقيـة، معتمـدًا في ذلـك على الحـوارات، التي تدور حول شـخصية مأزومة بسـبب إحساسـها الطبقـي، الـذي اجتهـدتْ للوصـول إليـه، لكنّهـا مـا إنْ امتلكتْـه تيقنـتْ بمـدى خـداع الطبقـات الأخـرى فـي المجتمـع، نتيجـة لفـوارق عنصريـة متعلقـة بقوميات الأمـم الأخرى. وقد وجـد إيغلتـن أنّـه مرتبـط بتدعيـم سـخرية مسـتحيلة داخـل الأدب، نتيجة لهـذه العنصريـة التي يؤكـد فيهـا أنّ ماركـس كان ذا رأي تحـرري تجاهها؛ لمـا بيّنـه مـن رفـض لأي عزل طبقـي يمكن للشـخص أنْ يـدور حولـه[1]، معرّجًـا مـن ذلـك علـى كتـاب تروتسـكي «الأدب والثـورة» وقضيـة ثقافـة البروليتاريـة، التـي رفضهـا الأخيـر بسـبب أيديولوجيتهـا السّياسـية، وقـد أبعـدت الأدب والفـن عـن واقعـه الجمالـي، وهـو بهـذا يـوازن معرفيًّا بيـن موقف تروتسـكي الرّافـض من هذه البروليتاريـة، وموقفـه الرّافـض مـن الثقافـة الكولونيالية، ويجـد أنّ البروليتاريين والكولونياليين تناسـوا الطبقـة الاجتماعيـة؛ لأنّ الطبقـة أو الأمـة لا تسـتطيع التّواصـل مـع جـزء مـن المنظومة، فهمـا يعتمـدان نوعًـا مـن المماثلـة الذاتيـة (identical Self) المتعلقـة بالنتـاج الاقتصـادي مـن جهـة وبالعلاقـات السّياسـية مـن جهـة أخـرى، ممـا يـدل علـى تشـبث المجتمعيـن الاشـتراكي والرأسـمالي معًـا بأيديولوجيتهمـا، فارضيـن بذلـك هـذه الأيديولوجيـة وبأسـلوب صـارم علـى الأدب والثقافـة، وهـذا مـا حـاول إيغلتـن السّـخرية منـه[2].

وهـذا اتجـاه يمكـن تحديـده لـدى صنوَيـه أيضًـا –فردريـك وسـعيد- ولاسـيما مـن خـلال معالجتهمـا لموضوعـات ذات طابع سياسـي، مثـل الكولونياليـة والإمبريالية، بمنهج سوسـيولوجي، يتصـدى لأصـول معرفـة التّداخـل بيـن الثقافـة الغربيـة وتأثيرهـا -السـلبي أو الإيجابـي- علـى الثقافـة الشـرقية ولاسـيما العربيّـة منهـا. وقـد ظهـرتْ آراء فردريـك فـي دراسـته «Modernism and Imperialism»، مبينـة مـدى تأثيـر الفكـر الإمبريالـي علـى الثّقافـة ولاسـيما الأدب والفـن. وحتـى النّظريـات الماركسـية فـي نظـره تحتـاج فـي علاقتهـا بالإمبرياليـة إلـى مؤهـلات تأريخيـة خاصـة وإلـى نظـرة حاسـمة مُعدّلـة؛ لكـي تواكـب التّحـولات الفكريـة والمعرفيّـة فـي القـرن العشـرين وأهمهـا الحداثـة[3].

---

(1) Nationalism, Colonialism, And Literture, Terry Eagleton. Fredric Jameson. Edward W. Said، Innroduction BY Seamus Denae, University of Minnesota press Minneapolis, (London), 1990, P 23.

(2) Ibid, P 28.

(3) ينظـر، Nationalism, Colonialism, And Literature، P 46. ولتفاصيـل أكثـر عـن فردريـك جيمسـون ينظـر، رامـان سـلدن: النظريـة الأدبيـة المعاصـرة، ترجمـة: جابـر عصفـور، دار قبـاء للطباعـة والنشـر والتوزيـع، القاهـرة، 1998، ص75 ومـا بعدهـا.

وفـي السّـياق نفسـه تأتـي دراسـة إدوارد سـعيد «Yeats and decolonization» التـي يتخذهـا مدخـلاً لهجـاء الفكـر الكولونيالـي، الـذي شـاع بشـكل سـافر حتـى بدايـات الحـرب العالميـة الثانيـة والمرحلـة التـي تلتْهـا علـى يـد دول أوربيـة مثـل إنجلتـرا وفرنسـا، واجتياحهـا الثّقافـي والمعرفـي لـدول شـمال أفريقيـا والهنـد وجنـوب أمريـكا... إلـخ. فقـد دلـتْ أشـعار ييتـس ذي الثقافـة الأنجلو-إيرلنديـة دلالـة معرفيّـة علـى هـذا التّدخـل الثقافـي ومـا فيـه مـن سـلبيات علـى المجتمعـات المغتصبـة[1]، وهـي أفـكار وجـدتْ صداهـا فـي كتبـه جميعًـا، وأعنـي بذلـك كتابـه الشّـهير «الاستشـراق – المفاهيـم الغربيـة للشـرق– 1978»، الـذي توسـع فيـه فكريًّا فـي قضيـة التّأثيـر الأنجلو-فرنسـي فـي المجتمعـات الشـرقية عمومًـا، وعلاقـة ذلـك بالثقافـة والمعرفـة بشـكل عـام، وكتابيـه النّقدييـن «الثقافـة والإمبرياليـة» و«العالـم والنّـص والناقـد»، اللذيـن يعدهمـا -ولاسـيما الأول منهمـا- رؤيـة تكميليـة للاستشـراق، لأنّهـا -الرّؤيـة- تـدور حـول رؤيـة معرفيـة راسـخة تنطلـق مـن كـون «الاستشـراق» إسـقاطًا ثقافيًّـا لعقائـد سياسـية علـى مجتمعـات أخـرى مغايـرة هـي الشـرق، فتكـون صـورة الإسـقاط احتـلالًا معرفيًّـا مـن قِبـل الثقافـة الأقـوى علـى الثقافـة الأضعـف.

وهـو بذلـك يـدرك بوعـي كبيـر مـدى تأثيـر الإمبرياليـة فـي المجتمـع، مـن خـلال أعمـال أدبيـة ذات طابـع سوسـيولوجي خـاص مثـل الرّوايـة، كمـا فـي دراسـته «السّـرد الرّوائـي والفضـاء الاجتماعـي»، التـي يبحـث خلالهـا فـي الثقافتيـن البريطانيـة والفرنسـية، وتحديـدًا فـي القرنيـن التاسـع عشـر وبدايـة العشـرين، أقـول: يبحـث عـن حقائـق الهيمنـة الاسـتعمارية وعلاقتهـا بهيمنـة ثقافـة الغـرب، لكنّـه يبـدو أكثـر اقترابًـا مـن مناهـج النّقـد السوسـيولوجي فـي «العالـم والنّـص والنّاقـد»، ولاسـيما فـي دراسـته «تأمـلات فـي النّقـد الأدبـي اليسـاري الأمريكـي»، التـي يؤكـد فيهـا أهميـة المنهـج السوسـيولوجي فـي نقـد الأدب، مقابـل النّقـد الجديـد الـذي يصفـه بـ«الانهـدام الكبيـر»، وهـو يثنـي علـى أهـم النّقـاد السوسـيولوجيين فـي أمريـكا، ممـن ظهـرتْ أعمالهـم النّقديـة فـي مرحلـة، بـدأ فيهـا النّقـد بتبديـل أدواتـه نحـو البنيويـة والجماليـة بشـكل خالـص كمـا فـي قولـه: «السّـيرة المهنيـة لأنـاس مـن أمثـال راندولـف بـورن وجوزيـف فريمـان مثـلًا لا تنفصـم عراهـا عـن مشـكلات

(1) Ibid. P 69-93 .

الحـرب أو سياسـة عـدم التدخـل أو الصـراع الطبقـي أو السـتالينية أو التروتسـكية. ولئـن كنـا نشـعر بـأنّ مـا كتبـه هـذان الكاتبـان كان يفتقـر إلـى المسـتوى الثقافـي الرفيـع الـذي كان عليـه نقـد معاصريهمـا مثـل إليـوت وفاليـري وريتشـاردز وإمبسـون، فإننـا نشـعر فـي الوقـت نفسـه أنّ إدراكهمـا لـلأدب كأدب بوصفـه أدبًـا يتخطـى البعـد الأيديولوجـي كان عميـق الجـذور إلـى حـد الروعـة»[1].

لكـنّ المركـزي فـي أعمالـه جميعًـا ومـا يعـد محـركًا فاعـلاً لأفـكاره هـو موضوعـة الكولونياليـة ومـا يقابلهـا مـن ثقافـة مقاومـة يولدهـا المجتمـع فـي البلـدان الشـرقية. مـن هنـا تتصـدر دراسـات مثـل «المقاومـة والمعارضـة» و«التحـرر مـن السـيطرة فـي المسـتقبل» أجـزاءً كبيـرة مـن كتابـه المهـم «الثقافـة والإمبرياليـة»، ويتصـدى فيـه لسـلطة دولـة مثـل أمريـكا، وسـنجد صـدى ذلـك فـي دراسـات أخـرى لاحقـة تصـب جـام بحثهـا فـي القضيـة الأثيـرة ذاتهـا فـي عالـم سـعيد، وأعنـي بهـا «الكولونياليـة والإمبرياليـة»، بهـذا الإرث الفكري-الليبرالـي الثّائـر يعالـج إدوارد سـعيد موضوعـة «المثقـف»، بمـا فيهـا مـن تصادمـات مـع المجتمـع والسّـلطة السّـائدة، ليخطـو فـي بعـض الأحيـان خطـى المفكـر الايطالـي «أنطونيـو غرامشـي»، فـي محاولـة إيجـاد صـور جدليـة للمثقـف، بوصفـه عضـوًا فاعـلاً فـي جماعـة نخبويـة خاصـة هـي «الإنتلجنسـيا»، وهـي بسـبب دورهـا الفاعـل فـي المجتمـع تعانـي النّفـي والاغتـراب والتّهميـش؛ لأنّ هـذا الـدّور ينطـوي دائمًـا علـى قـول الحقيقـة فـي وجـه السّـلطة السّـائدة، وهـذه هـي أزمة المثقـف الإشـكالي الرّافـض لأنمـاط القهـر والخـذلان[2]، ولعـل هـذه الحقيقـة بالـذات تمثـل الأسـاس المعرفـي الـذي بنـتْ عليـه هـذه المجموعـة تأملاتهـا الفكريـة فـي النّقـد الثّقافـي ولاسـيما الكولونياليـة، التـي مـن خلالهـا أثـرتْ فـي أغلـب النّقـاد العـرب المحدثيـن ممـن تبنـوا هـذا المنهـج النّقـدي.

---

(1) إدوارد سـعيد: العالـم والنـص والناقـد، ترجمـة: عبـد الكريم محفوظ، منشـورات اتحاد الكتّـاب العـرب، 2000، ص196. وينظر أيضًا، إدوارد سـعيد: الاستشـراق (المفاهيـم الغربيـة للشـرق)، ترجمـة: الدكتـور محمـد عنانـي، رؤيـة للنشـر والتوزيـع، 2006، ص197 ومـا بعدهـا. إدوارد سـعيد: الثقافـة والإمبرياليـة، ترجمـة: كمـال أبـو ديـب، دار الآداب، بيـروت، ط3، 2004، ص131 ومـا بعدهـا. غاوري فسـواناثان: السـلطة والسياسـة والثقافة (حوارات مـع إدوارد سـعيد)، ترجمـة: د. نائلـة قلقيلـي حجـازي، دار الآداب، بيـروت، ط1، 2008، ص207 ومـا بعدها.

(2) ينظـر، إدوارد سـعيد: صـور المثقـف، نقلـه إلـى العربيـة: غسـان غصْـن وراجعتـه: منى أنيـس، دار النهار للنشـر، بيـروت، 1996، ص21 ومـا بعدها. وعـن الفكـر الكولونيالـي لديـه انظـر، الثقافـة والإمبرياليـة، ص251 ومـا بعدهـا. إدوارد سـعيد: تعقيبـات علـى الاستشـراق، ترجمـة وتحريـر: صبحـي حديـدي، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيـروت، ط1، 1996، ص63-99.

النّقد الرّوائي العربيّ وما بعد الكولونيالية:

· محسن الموسوي (من ثقافة المركز إلى ثقافة الهامش):

من التّجارب النّقدية البارزة التي تأثرتْ بالمدرسة الغربية الأنجلو/أمريكية، وتحديدًا بمجموعة النّقد الثقافي المعاصر فيها، تجربة النّاقد العراقي «د. محسن الموسوي»، الذي بدأ بالتقاط التّداخل المعرفي والثّقافي بين العالمين الغربي والعربي منذ وقت مبكر يعود إلى مرحلة تقديمه أطروحته لنيل الدكتوراه من جامعة دالهوزي الكندية عام 1978، وكانتْ موسومة بـ«الباب المحرم إلى كنز لا ينضب.. دراسة النّقد الأدبي الإنكليزي لألف ليلة وليلة». وقد ترجمتْ إلى العربيّة بـ«الوقوع في دائرة السحر.. ألف ليلة وليلة في النّقد الأدبي الإنكليزي»، وقد رصد فيها التّأثير الثّقافي العربي في الثّقافة الإنكليزية، ومدى تجاوب النّقد الإنكليزي مع هذا التّأثير الوافد، وبعدها يعود مرة أخرى لرصد العلاقة ذاتها بطريقة معكوسة، وهي تأثير الثّقافة الغربيّة في الثّقافة العربيّة، من خلال رسوخ شكل سردي حديث مثل الرّواية، في دراسته «عصر الرّواية: مقال في النوع الأدبي-1985». ومع أنّ إجراءات الدّراسة دارتْ بعامتها في النتاج السّردي الغربي، فإن الموسوي يؤكد في مقدمتها أنّها ليستْ بخصوص الرّواية الأوربية فقط واتجاهات نقدها؛ بل في الثقافات الأخرى أيضًا مع إدراك طبيعة العلاقة بين هذه الثقافات جميعًا على افتراض أنّ العالم أصبح قرية كونية[1].

الأمر الذي رسَّخ في وعي هذا النّاقد قضية التأثير المتبادل بين الثقافات ومقدار التقاط النخب المثقفة لهذا التأثير في التعبير الجمالي، بحثًا عن الهويّة الدّالة على الجذور والتّشكل المعاصر المتجاوب مع تحولات الفكر في السّاحة الغربية، وهذا أمر سيكون غاية في الأهمية في تفكيره، ولا سيما أنّه معني بتجسيد طبيعة الانشداد المعرفي لكبار مؤسسي الثّقافة العربيّة الحديثة إلى الثقافة الغربيّة، وآليات تشكل الثقافة العربيّة في إمبراطوريات غربية، بعد أنْ فقدتْ هذه الثّقافة مركزيتها سياسيًّا وإقليميًّا. وعلى هذا الأساس الجوهري تتبع النّشاطات السّردية العربيّة المؤسسة، مثل نتاج محمود أحمد السيد والمازني وطه حسين وتوفيق الحكيم، مسلطًا الضوء على مسعى هذه النّخبة من الكتّاب في الإفادة من النّهضة

(1) ينظر، د. محسن جاسم الموسوي: عصر الرّواية (مقال في النوع الأدبي)، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1985، ص8.

الأوربيـة ومحاولـة إعـادة الثقافـة القوميـة وترسـخها معرفيًّـا ضمـن خطـاب مـا بعـد الاسـتقلال، للبحـث عـن مركزيـة عربيّـة دالّـة عـلى ثقافـة معـاصرة، تنتمـي إلى جذورهـا وتفيـد عـلى مـدى واسـع مـن الفكـر الغـربي الحديـث في تشـكيل إبداعهـا وزجـه نحـو مرحلـة جديـدة مـن التّعبـير الثّقـافي الـدّال عـلى تكويـن نـص مضـاد جديـد مرتبـط بوعـي مـا بعـد الاسـتقلال[1]. ومـع أنّ هـذه الدّراسـة -«النخبـة الفكريـة والانشـقاق»- وقعـت في أجـزاء كثـيرة منهـا في العموميـات، مـن دون محاولـة تجـاوز ذلـك في تحليـل النتـاج الأدبي الـدّال عـلى الأفـكار المطروحـة فيهـا، إلّا أنّ الدّراسـة اللاحقـة للموسـوي تجـاوزتْ بنجـاح هـذه العموميـات بتأكيدهـا خصوصيـة التّأثـير المتداخـل بـين الثّقافتـين الغربيّـة والعربيّـة، مـن خـلال رصـد وتتبـع مقـولات مـا بعـد الكولونياليـة في الرّوايـة العربيـة الحديثـة، بحثًـا عـن سـياق ثقـافي دال عـلى مرحلـة التّحـول الفعـلي لمرحلـة مـا بعـد الاسـتقلال، والبحـث عـن الهويّـة العربيّـة، بوصـف النّتـاج الـرّوائي ردًّا حاسـمًا لمرحلـة آفلـة، هـي المرحلـة الكولونياليـة، وإنْ لم ينتـهِ تأثيرهـا بالكامـل.

وقـد حـاول الموسـوي أنْ تكـون دراسـته شـاملة عـلى المسـتوى التّنظـيري لمصطلـح «مـا بعـد الكولونياليـة»، مـن حيـث تتبعـه لتحـولات المفـردات ونضـوج الخطـاب وعلاقتـه بخطابـات، مثل: المعرفـة والسّياسـة ومـا بعـد الحداثـة، ثـم الإجـراء في ضمـن تتبـع تأثـير ذلك عـلى الرّوايـة العربيّة الحديثـة، مبينًـا تطورهـا -الرّوايـة العربيّـة- بتأثرهـا بألـف ليلـة وليلـة، ومـا تركـه هـذا النّـص (المـوروث) مـن أثـر في قضايـا الجنوسـة والكنايـة النّسـائية وموقـف المـرأة وغيرهـا، مـما لـه علاقة بإنشـاء الـسّرد العـربي الحديـث[2]، ومـن ذلـك يقـف متأمـلًا للتناقضـات السّوسيو/سياسـية وآليـات تجسـدها في الرّوايـة النّسـائية العربيّـة الحديثـة، كـما في تحليلـه لروايـة الـرّوائي الأردني تيسـير سـبول «أنـت منـذ اليـوم»، فضـلًا عـن روايـات أخـرى عـبرتْ عـن رؤيـة معرفيّـة معـبرة عـن هـذا التّناقـض مثـل روايـات سـليم بـركات؛ ثـم الانتقـال من ذلـك إلى عـالم شـديد الخصوصيـة في التّعبير عـن إشـكالية الهويّـة والتّعبـير عـن همـوم الانتـماء إلى الأرض، ولاسـيما في عـالم سردي يسـتحوذ الرّمـوز والـدّلالات والأسـاطير للتعبـير عـن المجتمـع، مثل عـالم إبراهيم الكـوني الـرّوائي وتحديدًا في روايتـه الرمزيـة «واو الصغـرى-1997»؛ إذْ يسـعى الموسـوي مـن ذلـك إلى رصـد الحركـة الجدليـة

(1) ينظـر، د. محسـن جاسـم الموسـوي: النخبـة الفكريـة والانشـقاق (تحـوّلات الصفـوة العارفـة فـي المجتمـع العربـي الحديـث)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2001، ص13 ومـا بعدهـا.

(2) See, The Postcolonial Arabic Novel - Debating Ambivalence، Muhsin Jassim Al – Musawi، BRILL (LEIDEN. BOSTON), 2003, P71 – 100.

المستمرة بين المجتمع الإنساني الاعتيادي والمجتمع الرّمزي، الذي يمثل الثيمة الأخيرة للكوني (الصحراء) بوصف هذه الحركة أسلوبًا تعبيريًا راسخًا في أعمال الكوني جميعًا، وهي رموز ستأخذ بعدًا معرفيًّا آخر في روايته «نزيف الحجر»، التي مثلتْ رؤية جديدة في عالم الكوني للتعبير عن علاقات كولونيالية بين ثقافة المجتمع العربي المنغلق على ذاته (الصحراء)، وثقافة المجتمع المفتوح بعلاقاته التّوسعية، وما تصوره الرّواية من هجرة للغرباء الأجانب إلى هذه الأرض البكر. وإذا كان الموسوي يقارب روايات الكوني في ضوء علاقات التّثاقف الكولونيالي بين المجتمعين العربي والغربي، فإنّه في ضمن حديثه عن روايتي عبد الرحمن الشّرقاوي الشّهيرتين «الأرض» و«الفلاح» يقارب الأسلوب الواقعي الذي انتهجه هذا الرّوائي في التّعبير عن قضايا الانتماء إلى الأرض والدفاع عنها والصراع الطبقي، في ضمن رؤية تأثير الفكر الكولونيالي وتدخل آلة الاستعمار فيما أطلق عليه: الحقيقي والمجازي للأرض (The Real and the Allegorical of the Land) محاولًا كشف العلاقات السّياسية والثّقافية المترشحة داخل النّص، في تعبيرها عن العلاقات الخاصة بمعرفة ثقافة الآخر[1].

لهذا فقد عمد الموسوي في هذه الدّراسة إلى تأويل مقولات ما بعد الكولونيالية، وتتبع تأثيرها المعرفي في النّص الرّوائي العربي الحديث، ولكنْ ليس من باب جفاء الكولونيالية أو عدها مرحلة آفلة، بل من حيث تداخل الاثنين معًا؛ لأنّ الأولى بنظره لا تعني معاداة للثانية على أساس من الوعي بالثقافات الأخرى، وبالهويّة والاتجاهات الكتابية التي تعاود الظهور باستمرار، للتعبير عن حاجة الرّد عن الثقافات الوافدة من المستعمِر، بمعنى آخر، أنّه وجد الأهمية القصوى من خلال كتابات الهامش (المستعمَر) وليس في ضمن كتابات المركز (المستعمِر)، كون الكتابة الهامشية تستعيد عافيتها ورونقها لما تحمل من رغبة في الحضور ومضاهاة المركز، وهي -كتابة الهامش- تؤدي دورين متداخلين، دور الاحتجاج أولًا ثم دور التّعبير عن الهويّة ثانيًا، ولعل هذا الأمر واحد من أهم المبادئ التي أكدتْها مجموعة النّقد الثقافي المعاصر في الفكر الغربي، في أثناء تحليلها لنصوص سردية، بُنيتْ على أساس التّصور ما بعد الكولونيالي، وأشهر المجموعة إدوارد سعيد وتيري إيغلتن وفردريك جيمسون كما بينتُ في الفقرة السّابقة.

(1) See, Ibid, p118 – 124.

مـن هـذا المنطلـق يـدرس الموسـوي، الكثـير مـن ظواهـر الرّوايـة العربيّـة ذات الطبيعـة السوسـيولوجية، في ضمـن مقـولات مـا بعـد الكولونياليـة، مثـل علاقتهـا -الرّوايـة- بالمـوروث العـربي القديـم وتأثيرهـا في الثّقافـة الغربيـة، ومـا رسـخته مـن معرفـة في الثّقافـة العربيّـة وأسـلوب الـسّرد النسـائي الحديـث، فضـلاً عـن مقـولات جماليـة تمثـل طبيعـة الـسّرد مـا بعـد الكولونيـالي مثـل: المـكان بوصفـه سردًا (Site as Narrative)، والزّمـن في الـسّرد Time in (Narrative)، وصـولاً إلى جوهـر الرّؤيـة السّوسـيولوجية، التـي يطمـح إلى كشـفها مـن خـلال النّصـوص (العينـات) التـي اتخذهـا مثـالًا للتعبـير عـن موضـوع مـا بعـد الحداثـة السّرديـة.

وهـو مـا تجـلى في فصـل: ثقافـة الخصـام وذاتيـة الجـلاء في مـا وراء الرّوايـة العربيـة (Cultural Contestation Self-Definition in Arabic Metafiction)، الـذي تتبـع فيـه فكـرة أنّ مـا بعـد الكولونياليـة، هـي نتـاج لمـا هـو متعـارف عليـه في مـا بعـد الحداثـة، مبينًـا -في ضـوء ذلـك- ظهـور أنمـاط فنيـة خاصـة مثـل: ظهـور المؤلـف داخـل النّـص، وعلاقـة مـا وراء الرّوايـة بعلـم التأريـخ ونقـد الأنمـاط وغيرهـا، وبهـذا فـإنّ مُحْسـنًا يضيـف إلى مـا اسـتقاه مـن كتّـاب ونقـاد كبـار، في هـذا المجـال ولاسـيما إدوارد سـعيد في كتابيـه الشّـهيرين «الاسـتشراق» و«الثقافـة والإمبرياليـة»، فضـلاً عـن المؤثـرات الواضحـة لتـيري إيغلـتن وفردريـك جيمسـون في تحليـل أيديولوجيـة النّـص وثقافتـه، وآليـات تحليـل الخطـاب المعـرفي السّـياسي لميشـيل فوكـو، أقـول: ونتيجـة لتأثـر هـذا النّاقـد الجـاد دائـم التطـور بهـذه الأفـكار جميعًـا فقـد اسـتطاع بنجـاح كبـير -لأول مـرة في تأريـخ النّقـد العـربي الحديـث- الوقـوف عنـد مقولـة مـا بعـد الكولونياليـة وتتبعهـا بتفاصيلهـا الجماليـة والمعرفيّـة والثّقافيّـة في الرّوايـة العربيـة الحديثـة، مـع ضـمان توفـر رؤيتـه النّقديـة وأسـلوبه، اللذيـن يجعـلان منـه واحـدًا مـن أهـم النّقـاد المواكبـين لتحـولات مـا بعـد الحداثـة[1].

غـير أنّ الموسـوي لم يفـارقْ هـذه المفـردة بـل حـاول النّـزوع إليهـا مـرة أخـرى في دراسـات لاحقـة، كـما في دراسـته لروايـة طـه حسـين «المعذبـون في الأرض» في ضمـن مفاهيـم النّقـد الثقـافي، التـي قـارن فيهـا بـين هـذه الرّوايـة وبـين كتـاب فرانتز فانـون «معذبـو الأرض»؛ ليسـتعيد ضرورة المقارنـة المعرفيّـة لظاهـرة العنـف التـي يؤسسـها المسـتعمر مـع الآخـر، وخـلال ذلـك

(1) See, Ibid, P 337-368.

يحلل التّدخلات المباشرة لطه حسين والإحالات الذّاتية والدّلالات الأيديولوجية المباشرة، إذْ يستثمر الموسوي التّناص الأيديولوجي بين النصّين، لكشف الأبنية المعرفيّة التي بنى عليها طه حسين روايته إزاء حاضر قضايا مثل الدّولة والمجتمع والتّحرر والاستعمار، وعليه يجد أنّ «طه حسين معني بانتقاد مجموعة من الآفات والتبعات الاجتماعية والسياسية، وتلك الخاصة ببنية الدولة الوطنية... أما فانون فإنّ نصه يبحث في العنف المتوالد، وكذلك في موضوع الوعي الوطني والثقافة الوطنية، قبل أنْ يعرج على التبعات العصابية والنفسية للاحتلال»[1]. لكنّ ما يعيب هذه القراءة النّقدية لرواية «المعذبون في الأرض» -على الرغم من الالتفاتة الذّكية في المقارنة مع نص فانون- الضياعُ في متاهة الرّؤية والمضمون والسّعي وراء فكرة الأدب الكولونيالي، وتناسي البنية السّردية للرواية ومناسبتها أو عدم قدرتها على التّعبير الجمالي عن مثل هذه الموضوعة المعاصرة. ثم يستثمر النّاقد أدوات النّقد الثقافي برؤية سوسيولوجية لتحليل نمط السّيرة الذّاتية، بوصفها وسيطًا ثقافيًّا في رواية «عصفور من الشرق-1938» لتوفيق الحكيم، وهو أمر سيحاول من خلاله التوجه إلى كشف العلاقة الخفيّة بين الثّقافة والسّلطة من خلال الرّواية ذاتها، فضلاً عن رواية «الدكتور إبراهيم-1939» لذي النون أيوب، إذْ بدتْ علاقة «النفوذ/ القوة» نسقًا ثقافيًّا مهيمنًا ومتكررًا في الرّواية العربيّة، بوصفه تنويعًا يراه راسخًا فيها ليدل على الثقافة الغربيّة، وهو في الوقت نفسه راسخ في الرّواية الغربيّة ليدل على الثّقافة العربيّة، وهنا يكمن موضع الجدل النّصي في إدراك الموسوي عند نزوعه لتحليل سرد ما بعد الحداثة[2].

· الوعي السّردي (من إمبراطورية الخطاب إلى العالمية):

بنزعة ثقافية واعية يعمل الدكتور عبد الله إبراهيم على تحليل الخطاب الكولونيالي في الرّواية العربية انطلاقًا من رؤية بنيوية راسخة، فحينما يصف السّردية عمومًا كونها ظاهرة ثقافية مرتبطة بمفهوم الإمبراطورية، يجد أنّ الرّواية العربية نشأت بفعل المحاكاة لأشكال الرّواية الغربية في القرنين التاسع عشر والعشرين. ولأجل تفسير هذه النشأة يؤكد إبراهيم

(1) د. محسن جاسم الموسوي، النّظرية والنّقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير- واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص69.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص79 وما بعدها.

أهميـة المؤثـر الغـربي، لكنّـه في الوقـت ذاتـه يرفـض -حسـب تأكيـده- مـا رسـخه الخطـاب الكولونيـالي في الأدب والثقافـة، مـن أنّ الآداب الجديـدة جميعًـا إنّمـا هـي غربيـة المنشـأ؛ ليكـون ذلـك جـزءًا مـن أدوات حركـة مـا بعـد الكولونياليـة في السّـيطرة وفـرض سـلطتها الثقافيـة، وبعـد مدخـل واسـع يبحـث فيـه النّاقـد عـن مؤثـرات الثقافـة الغربيـة تأريخيًّـا ومعرفيًّـا، ولاسـيما مـع حملـة نابليـون والفـرض الثّقـافي الـذي قامـتْ بـه، فضـلاً عـن تأكيـده عـلى الوجـه الآخـر للعمليـة ممثـلاً بالعنايـة الواسـعة التـي أبدتْهـا الثّقافـة الغربيـة بالسّرديـة العربيّـة القديمـة؛ ليصـوغ في ضـوء ذلـك نظريـة الرّوايـة ومفاهيـم التّجنيـس فيهـا في الرّوايـة العربيـة الحديثـة، وقـد تأسسـتْ بأسـلوب معـرفي يجمـع الثّقافتـين معًـا الغربيّـة والعربيّـة، كـما في روايـات ومرويـات سرديـة للطهطـاوي والمنفلوطـي والمويلحـي وجرجـي زيـدان وغيرهـا، مـن النصـوص التـي أسسـتْ لبدايـة ثقافيـة جديـدة في تأريـخ السّرديـة العربيّـة، وهـو أمـر عـاد إليـه برؤيـة ثقافيـة أيضًـا في موضـع آخـر بعنـوان «الرّوايـة العربيـة وتعـدد المرجعيـات الثقافيـة-سـلالات وثقافـات»، حيـث مكونـات الرّوايـة الدّاخليـة مـن أبنيـة سرديـة وعنـاصر فنيـة تكـون منفتحـة عـلى فضـاءات ثقافيـة وتعدديـة في الخطـاب ومرجعيـات، مثـل الأعـراق، والسّـلالات، والثّقافـات، والقيـم التّقليديـة، والمـرأة، والهويّـة، والآخـر وغيرهـا مـن الموضوعـات السّوسـيولوجية التـي احتفـى بهـا النّقـد الثقـافي كثـيرًا[1].

ومـع أنّـه في إجراءاتـه جميعًـا يُغلّـب المعنـى الأدبي في الحضـور، مـن خـلال الموضـوع الثّقـافي الـذي تتميـز بـه روايـة مـن غيرهـا، مثـل: «الهويّـة الثقافيـة» عنـد الطيـب صالـح و«مخيـال الصحـراء» عنـد إبراهيـم الكـوني أو قضيـة «المصـير» عنـد فـؤاد التكـرلي وغيرهـا، لكنّـه ينجـز ذلـك برؤيـة بنيويـة للنـص أكـثر مـما هـي سوسـيو/ كولونياليـة صريحـة؛ عـلى وفـق طروحـات سوسـيو نصّيـة تعـي الواقـع الـذي يجسـده النّـص في ضمـن قوانينـه الخاصـة المتبعـة في توليـد الخيـال الأدبي، وهـو أمـر سـبق أنْ توقـف عنـده عبـد اللـه إبراهيـم في دراسـته للمتخيـل الـسّردي؛ عندمـا فـرق بـين الرّؤيـة والمنهـج في صناعـة النّـص الإبداعـي، ناقـدًا في ضـوء ذلـك اللجـوء الصريـح إلى الواقـع في تحليـل النّـص، ومعليًـا مـن شـأن وأهميـة الـدّلالات الدّاخليـة واللغـة والبنـى، لإنشـاء

(1) ينظـر، د. عبـد اللـه إبراهيـم: السـردية العربيـة الحديثة (تفكيك الخطاب الاسـتعماري وإعادة تفسـير النشـأة)، المركز الثقافي العربـي، ط1، 2003، ص5 ومـا بعدهـا. الرّوايـة العربيّـة (ممكنـات السـرد)، أعمـال الندوة الرئيسـية لمهرجان القريـن الثقافي الحادي عشـر 2004، المجلـس الوطني للثقافة والفنـون، الكويـت، 2006، ص235 وما بعدها.

عـالم جديـد تبنـى قوانينـه في ضـوء قوانـين النّـص الخاصـة مـن رؤى ومعرفـة وخيـال واقعـي[1]. والحقيقـة أنّ إشـارتي في بـدء كلامـي عـن تجربـة د.عبـد اللـه إبراهيـم عـن الإمبراطوريـة، كانـتْ مقصـودة لمـا سـيكون فيـما بعـد مـن بنـاء معـرفي عليهـا باتجـاه الوعـي الكولونيـالي بالـسّرد، ففـي كتابـه المهـم «التّخيـل التأريخـي»، يتأكـد أنّ هـذا المفهـوم يعتـبر هويـة عالميـة تمنـح الـسّرد قـدرة عـلى تخطـي الحواجـز الواقعيـة والتأريخيـة، لخلـق الشـخصيات والأحـداث، إذ تكشـف فكـرة رسـوخ الإمبراطوريـة رؤيـة ثقافيـة سوسيو/سياسـية، تكشـف عـن طبيعـة المدونـة السّرديـة، في توضيـح نـزوع الشـخصيات للعيـش في عـالم ركائـزه قائمـة عـلى تشـكل الوعـي الإمبراطـوري بوصفـه نظامًـا يسـود بـدلًا مـن الأنظمـة القوميـة والوطنيـة[2]. مـن هـذا المنطلـق يتحـدث عـما أطلـق عليـه «تمثيـل اسـتعماري للعـالم»، انطلاقًـا مـن طروحـات هومـي بابـا في ضمـن علاقـة المسـتعمِر بالمسـتعمَر، وصـوغ لغتـه بمـا يوافـق هـذه الثقافـة. لكنّـه عـلى الرغـم مـن حديثـه وإشـارته إلى المرحلـة الثقافيـة المتمثلـة بمـا بعـد الكولونياليـة، فإنّـه التـزم الحديـث عـن المرحلـة الكولونياليـة وآثارهـا الثقافيـة في الرّوايـة العربيّـة وغـير العربيّـة، مثـل روايتـي «روبنسـون كـروزو» و«آيـات شـيطانية»، كونـه عنـي بمرحلـة نتاجـات مـا يحـدث بتأثـير الوعـي الإمبراطـوري، ولم ينتقـل بالحديـث لمرحلـة مـا حـدث بعـد ثقافـة الكولونياليـة، ومـا ينتـج عنهـا مـن ظـروف ثقافيـة ومعرفيّـة كانـتْ شرطًـا ثقافيًـا لإنتـاج روايـة مغايـرة، كونهـا تمهـد للتحـول الـسّردي مـن مرحلـة الحداثـة إلى مرحلـة مـا بعـد الحداثـة[3].

وبتأثـير مبـاشر مـن دراسـة الدكتـور محمـد بـرادة عـن البعـد الكـوني للروايـة العربيـة، يعمـد النّاقـد السـوري نبيـل سـليمان إلى تتبـع هـذه التّحـولات الثّقافيـة، برؤيـة سوسـيونصّية واعيـة بمفاهيـم مـا بعـد الكولونياليـة وعالميـة الأدب والتداخـل الثقـافي والعولمـة، لتأكيـد وجـود ثلاثـة أنمـاط في ضـوء ذلـك هـي: «الرّوايـة الكونيـة»، وهـي الحاملـة لقيـم إنسـانية جديـدة تتوسـل العولمـة والتكنولوجيـا والتواصـل والتّسـلية. و«الرّوايـة العالميـة»، وهـي قريبـة في الإدراك لسـابقتها. لذلـك يعيـب نبيـل سـليمان التداخـل في المصطلـح في دراسـة محمـد بـرادة، فضـلًا عـن «الرّوايـة الكولونياليـة» وهـي التـي تحمـل نقـدًا للاسـتعمارية وقيمهـا ومـا رسـخته في المجتمـع،

(1) ينظـر، د. عبـد اللـه إبراهيـم: المتخيـل السـردي (مقاربـات نقديـة فـي التنـاص والـرؤى والدلالـة)، المركـز الثقافـي العربـي، ط1، 1990، ص5 ومـا بعدها.

(2) د. عبد الله إبراهيم: التخيل التأريخي – السّرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2011، ص19.

(3) ينظر، المرجع السابق، ص241 وما بعدها.

لكنّه في ضمن ذلك كله لا يبدي رأيًا خاصًّا كونه اتخذ من دراسة برادة مادة له في تتبع القضية من دون محاولة للخروج من نتائجها إلى ما يخالفها برؤية جديدة باستثناء بعض الاعتراضات على الأسلوب، وذلك موضوع -علاقة القصة العربية بالثقافة الغربية- سبق أنْ أثاره عبد الله أبو هيف أيضًا في النتاج النّقدي السوري، من خلال التواصل بين بناء ورؤى القصة العربية مع الغربية؛ ولاسيما من خلال مؤثرات اجتماعية مثل الواقع والصراع الفكري والأيديولوجية[1]، لكنّه مع مداخله المهمة هذه، لم يتعمقْ كثيرًا في تحليل الظاهرة في الرّواية العربيّة الحديثة، ولم يضعْ يده على حالة مهمة تجمع بين عالمية السّرد وثقافة ما بعد الكولونيالية، فاقتصر كلامه على الجانب التّنظيري فقط، مما أدى إلى ضمور تجربته في هذا الحقل رغم تلك المداخل المهمة.

---

(1) ينظر، نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص9-30. عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص117-151.

الخاتمة:

تكشف لنا هذه المقاربة طبيعة التّعامل النّقدي العربيّ مع قضية «ما بعد الكولونيالية» بوصفها نمطًا فكريًّا ينتمي لمرحلة ما بعد الحداثية، كونها جزءًا من مفاهيم الدّراسات الثّقافية المعاصرة. وقد ارتبط وعي النّاقد العربي بهذه القضية بما ترسخ معرفيًّا في النّظرية النّقدية الغربيّة، ولاسيما من خلال الدّراسات التي حصلتْ في الثّقافة الغربية لتفكيك الخطاب الكولونيالي، وما دار حوله من إرهاصات أدتْ إلى تطور المفاهيم والمصطلحات، لتنتقل إلى مرحلة ما بعد الكولونيالية. ومما يلاحظ أنّ النّاقد العربي لم يعنَ كثيرًا بمنظومة المصطلحات التي أنتجتْها هذه القضية، بقدر عنايته بموضوعة الكولونيالية وما بعدها، وما خلفته في النّص الرّوائي من بنية ورؤية، للوصول إلى معرفة جديدة، لم تكنْ النّقدية العربيّة قد انتبهتْ لها من قبل.

وعليه فقد تبنى النّاقد العربي المعاصر ما أنتجتْه النّظرية النّقدية الغربيّة من مصطلحات بخصوص قضية النّقد ما بعد الكولونيالي، ولاسيما «الدكتور محسن الموسوي» القريب -بسبب تخصصه وعمله في الولايات المتحدة- من تأثيرات المدرسة الثقافية الجديدة، المتكونة أقطابها من نقاد سوسيو ثقافيين مهمين مثل: فردريك جيمسون وتيري إيغلتن وإدوارد سعيد، مع إضفاء رؤيته السوسيولوجية الخاصة بما يتناسب مع طبيعة النّص الرّوائي العربي، الأمر الذي بدا عند «الدكتور عبد الله إبراهيم»، متعلقًا بقضية الإمبراطورية والمفهوم العالمي للأدب، على وفق قضية عولمة الأدب والقدرة على التّأثير، تحت مسمى مهم وسمه بـ«تمثيل استعماري للعالم»، وهو ما ترسخ مع النّاقد «نبيل سليمان» بقضية نمط خاص من الرّواية أطلق عليه «الرواية الكولونيالية».

إلّا أنّ سليمان ومَن قبله من النّقاد لم يستطيعوا إنتاج جهاز اصطلاحي خاص بطبيعة الرّواية العربيّة، مع أن الاستعارة هنا لا تعد مثلبة على أعمالهم، لكن يبقى السؤال هنا، إذا كانت الرّواية العربيّة قد وقعتْ تحت مؤثرات مرحلة الكولونيالية، وتحولتْ بفعل ثقافي إلى مرحلة ما بعد الكولونيالية، لِمَ لَمْ تنتج عالمها الخاص ومصطلحاتها المعبرة عن واقعها السوسيوثقافي؟ ولِمَ لَمْ يستكشف نقدنا العربي ما بعد الكولونيالي هذه الخصوصية إنْ وجدتْ طبعًا؟

غير أنّ هذا الأمر يمكن مناقشته في مكان ثانٍ، يتعلق بقضية مدى نقاء النّقد العربي ومدى تعلقه بمصطلحات الآخر، مما ليس له مكان في مقاربتنا هذه.

المصادر والمراجع

أولًا: العربيّة والمترجمة:

- إبراهيم، د. عبد الله: التخيل التأريخي – السّرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2011.
- إبراهيم، د. عبد الله: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.
- إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
- أبو هيف، عبد الله: القصة العربية الحديثة والغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- بعلي، د. حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات)، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.
- تأليف مشترك: الرّواية العربيّة (ممكنات السرد)، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2006.
- تأليف مشترك: دراسات ما بعد الكولونيالية – المفاهيم الرئيسية، ترجمة مشتركة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ع1681، ط1، 2010.
- ثابت، د. طارق: هوية الأدب بين الحضور والغياب في الخطاب النقدي العربي ما بعد الكولونيالي، مجلة (الأثر)، الجزائر، ع21، 2014.
- الرويلي، د. ميجان، والبازعي، د. سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007.
- سعيد، إدوارد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، ترجمة: الدكتور محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، 2006.
- سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004.
- سعيد، إدوارد: العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سوريا، 2000.

- سـعيد، إدوارد: تعقيبـات عـلى الاسـتشراق، ترجمـة وتحريـر: صبحـي حديـدي، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر، بـيروت، ط1، 1996.
- سـعيد، إدوارد: صـور المثقـف، نقلـه إلى العربيـة: غسـان غصْـن وراجعتـه: منـى أنيـس، دار النهـار للنـشر، بـيروت، 1996.
- سـلدن، رامـان: النظريـة الأدبيـة المعـاصرة، ترجمـة: جابـر عصفـور، دار قبـاء للطباعـة والنـشر والتوزيـع، القاهـرة، 1998.
- سليمان، نبيل: أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- فسـواناثان، غـاوري: السـلطة والسياسـة والثقافـة (حـوارات مـع إدوارد سـعيد)، ترجمـة: د. نائلـة قلقيـلي حجـازي، دار الآداب، بـيروت، ط1، 2008.
- الموسـوي، د. محسـن جاسـم: النخبـة الفكريـة والانشـقاق (تحـوّلات الصفـوة العارفـة في المجتمـع العـربي الحديـث)، دار الآداب، بـيروت، ط1، 2001.
- الموسـوي، د. محسـن جاسـم: عـصر الرّوايـة (مقـال في النـوع الأدبي)، منشـورات مكتبـة التحريـر، بغـداد، 1985.
- الموسـوي، د. محسـن جاسـم: النّظريـة والنّقـد الثقـافي (الكتابـة العربيـة في عـالم متغـير- واقعهـا، سـياقاتها، وبناهـا الشـعورية)، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر، بـيروت، ط1، 2005.
- يـاس، خالـد عـلي: رايمونـد وليمـز.. رائـد النّقـد الثّقـافي في الفكـر الغـربي، صحيفـة القـدس العـربي اللندنيـة، 28 نوفمـبر 2018.
- يـاس، خالـد عـلي: مجموعـة النّقـد الثقـافي المعـاصر.. مدخـل معـرفي، صحيفـة القـدس العـربي اللندنية، 12 مارس 2019.
- يـاس، د. خالـد عـلي: سوسـيولوجية النّظريـة النّقديـة في الفكـر الغـربي، دار مجـدلاوي للنـشر والتوزيـع، الأردن، ط1، 2019.

ثانيًا: الكتب باللغة الإنجليزية:

- Nationalism Colonialism and Literture: Terry Eagleton. Fredric Jameson. Edward W. Said: Innroduction BY Seamus Denae: University of Minnesota press Minneapolis (London): 1990.
- The Postcolonial Arabic Novel - Debating Ambivalence: Muhsin Jassim Al–Musawi: BRILL (LEIDEN. BOSTON): 2003.

اشتغال التاريخ في الرواية العربية

رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج أنموذجًا

سعيد بوعيطة [1]

البريد الإلكتروني: bouaita10@gmail. com

(1) الدكتور سعيد بوعيطة، باحث بالأدب العربي الحديث والنقد. معني بشكل خاص بالبحث السيميائي واللساني وتحليل الخطاب والترجمة. من مؤلفاته: أسئلة الرواية المغربية، والخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف، والمنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر (قضايا وإشكالات)، والمعجم الموسوعي لعلوم اللغة (ترجمة).

The work of history in the Arabic novel

The novel «The Prince's Book» by Wasini Laredj is a model

Abstract:

The method adopted by the Arabic novel in forming its narrative material differed, from its early beginnings to the lates is changing through time. This evolution contributed to overcome that negative view of the prevailing Arab historical novel,on the one hand,and enabled Arab novelists who employed historical to have a clear and comprehensive vision, the other hand. Also,The Arab critical lesson gave the possibility to read the new Arabic novel that draws inspiration from history from a different perspective. This study attempted to uncover Various modalities of the operation of history in the Arabic narrative text through the novel ''The Prince's Book 'by the novelist Wasseni Al-Araj. The study focused on the following levels: history and strategy Narration;Narrative history and formation in the novel;The story and the paths of narration;History and polyphony;narration,history,and the dialectic of the self and the other; the narrative imaginative in the novel is historical reporting and the poetry of the narration.

Key words:

History, narration, imagination, intertextuality, news

اشتغال التاريخ في الرواية العربية

رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج أنموذجًا

ملخص:

اختلفت الطرائق التي اعتمدتها الرّواية العربية في تشكيل مادتها الحكائية، منذ بداياتها الأولى، وصولًا إلى أواخر ستينيات القرن الماضي. أسهم هذا التطور في تجاوز تلك النظرة السلبية للرواية التاريخية العربية السائدة، من جهة، ومكّن الرّوائيين العرب الذين وظفوا المادة التاريخية من امتلاك رؤية واضحة وشمولية، من جهة أخرى. كما منح الدرس النقدي العربي إمكانية قراءة الرّواية العربية الجديدة التي تستلهم التاريخ من منظور مختلف. حاولت هذه الدراسة الكشف عن طرائق اشتغال التاريخ في النص السردي العربي من خلال رواية «كتاب الأمير» للروائي واسيني الأعرج. وقد ركزت الدراسة على المستويات التالية: التاريخ وإستراتيجية السّرد، والتاريخ والتشكيل السّردي في الرّواية، والحكاية ومسارات السرد، والتاريخ وتعدد الأصوات، والسرد والتاريخ وجدلية الذات والآخر، والمتخيل السردي في الرواية تاريخية الإخبار وشعرية المحكي.

كلمات مفتاحية:

التاريخ، السرد، المتخيل، التناص، الخبر، رواية، الأمير عبد القادر.

اشتغال التاريخ في الرواية العربية

رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج أنموذجًا

المقدمة:

شكل استثمار التاريخ في الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج رصيدًا مرجعيًّا بارزًا؛ إذ لا يكاد أي عمل من أعماله الرّوائية يتحرر من الماضي-التاريخ. ينغمس، بمختلف الطرق، في التأمل التاريخي. يتحول هذا التأمل، في غالب الأحيان، إلى حوار بين الواقع والممكن. انطلاقًا من الوثيقة التاريخية أو مما ترسب في المخيلة الشعبية، يسعى هذا الحوار الرّوائي إلى إعادة رسم خريطة الوجود وخلق أوضاع جديدة متخيّلة أو ذات حمولات مرجعية تاريخية. تعمد إلى إعادة قراءة للتاريخ «بوصفه وضعًا إنسانيًّا ذا مدلول وجودي»[1]. لعل هذا ما يؤكده خطاب المناصصة في الصفحة الأخيرة لغلاف رواية «كتاب الأمير». غير أن نصوص واسيني الأعرج السّردية توظف المادة التاريخية باعتبارها هاجسًا في حد ذاته. كما لا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها، بقدر ما تستند إلى المادة التاريخية لتدفعها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله. إنها بمثابة إشارة إلى «تأويل التاريخ وإلى جعل علاقة النص والسياق ممكنة»[2]. ما يحقق هيمنة المتخيّل الرّوائي على الحقائق التاريخية. إذ يتم النزوع نحو التأويل واستدعاء الماضي وإعادة ترهينه من منظور حضاري وثقافي جديد، ينتمي إلى مرحلة الأزمنة الحديثة، ترتبط بالنسبة إلى رواية «كتاب الأمير» بمرحلة ما بعد الاستعمار. يتجاوز الرد بواسطة الكتابة النزعة الحميمية للشهادة والتوثيق، من جهة. كما يشكل عاملاً من عوامل الحوار الحضاري قصد إعادة

---

(1) محمد القاضي: الرّواية والتاريخ.. دراسات في تخيّل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص85.

(2) المرجع السابق، ص91.

تشكيل الوعي بالآخر حضاريًّا وثقافيًّا، من جهة أخرى. لعل هذا ما يقتضي من الرّوائي أن يتحول إلى باحث فيلولوجي، إذ بقدر ما يقرأ الوثيقة التاريخية بقدر ما يقيم معها حوارًا ينفتح من خلاله على عوالم ممكنة، تحكمها بلاغة الصراع التي تستند إلى خطاب العنف والمواجهة والسجال والإقناع. لقد تبنى واسيني الأعرج هذه الإستراتيجية الخطابية التي تسعى إلى إقامة حوار حضاري-ثقافي، بدل اللجوء إلى أسلوب الاحتراب الكلامي، إذ تسعى البلاغة الجديدة إلى اقتراح أدوات وممارسات خطابية تُجسّر الهوة بين الفواعل المتواجهة، باعتبار أن الحرب الكلامية ممارسة بلاغية في جوهرها. تهدف إلى مجاوزة العنف الجسدي واحتواء المواجهة جسدًا بجسد في مواجهة كلمة بكلمة. إن حروب المواجهات في المتخيّل الرّوائي -أولًا وقبل كل شيء- حروب كلامية أو قلمية. يعود هذا التوجه، أساسًا، إلى التأثير الواسع للنظريات التداولية والمناويل التفاعلية وفلسفات الوعي التي تتناول الخطاب باعتباره موجهًا وسائرًا نحو غاية محددة. كما تتناوله بوصفه عملًا لغويًّا تفاعليًّا منجزًا من قبَل فاعل محدد وضمن سياقات محددة. لعل هذا ما يجعل مساءلة واسيني الأعرج للتاريخ جديدة ومختلفة. إنها أقرب إلى «درس في حوار الحضارات ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، بين شخصية الأمير من جهة وشخصية مونسيو ديبوش ونابليون الثالث من جهة ثانية، والتي تفضي إلى إعادة تشكيل وعي كل الذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر»[1]. يبدو الرّوائي واسيني الأعرج من خلال الإستراتيجية التي تبناها متأثرًا بالانقطاعات الإيديولوجية التي ميزت الخطاب الديني في أوربا منذ أواخر القرن السابع عشر الميلادي. فقد وجد هذا الخطاب في مرونة الخطاب الرّوائي مجالًا لتلاقح مختلف الخطابات وحوار الثقافات والإيديولوجيات. وظفه الروائي واسيني الأعرج في إعادة تشكيل ذلك السياق التاريخي من منظور مختلف. إنه بقدر ما يهتمّ بتلك الوثائق والأحداث والشخصيات والحوارات الرسمية، بقدر ما ينفتح على المخيال الشعبي العجائبي الذي تتشظى داخله قصة مقاومة «الأمير عبد القادر» للاستعمار الفرنسي، ليشيد من خلال تلاقح التاريخي بالمتخيّل نصًّا روائيًّا يولي أهمية خاصة للمرجع. كما ينفتح على فضاءات تخييل، يمزج فيه الحقيقة التاريخية بالتخييل السّردي. كما يحاور الماضي من خلال أطروحات الراهن وإكراهاته.

---

(1) عبد الرزاق قسوم: *فلسفة التاريخ*، دار الكلمة، مصر، ط1، 2005، ص11.

التاريخ وإستراتيجية السّرد

شكّل التاريخ -دائمًا- معينًا ومادة ذات طبيعة مرجعية للكثير من المتخيّلات السّردية، انطلاقًا من «كفاءة الخطاب ذي الشكل القصصي على تمثيل الواقع»[1]. فقد استثمر واسيني الأعرج هذه الكفاءة في محاولة قراءة تاريخ «الأمير عبد القادر» الجزائري من خلال مجموع الوثائق التي توافرت له عن حقبة بداية الاستعمار الفرنسي للجزائر والمقاومة الشعبية التي قادها الأمير. انتهت باستسلامه للقوات الغازية لبلده الجزائر. تميزت هذه القراءة، إلى جانب غزارة وتعدد مراجعها التاريخية، بكونها أقرب إلى قراءة متأدبة مؤدلجة من كونها قراءة تاريخية غايتها توثيق وتفسير الأحداث والعمليات التاريخية. إذ أشار واسيني الأعرج، في أكثر من موضع، بدءًا بخطاب العتبة الإشهارية في آخر صفحة الغلاف، إلى أن علاقة هذه الرّواية بالتاريخ تقف عند حدود استثمار المادة التاريخية في تشييد عالم متخيّل يمتح من واقعية الماضي التاريخي من أجل تحيينه وفق رؤية حداثية مفارقة لهذا الماضي. تعمل على دمج الأحداث والشخصيات والمواقف التاريخية الماضية في كل مطرد. يتعانق مع التجارب الإنسانية في الزمان والمكان. إنه يقول «أكثر مما تقوله مجموع الجمل التي يتضمّنها»[2]. إن خصوصية بناء الحبكة والتمثيل الرمزي للمتواليات والمقاطع السّردية وفق إستراتيجية حكائية ما تسهم في تفجير الطاقة الدلالية المنفلتة. ما قد يتجاوز حد ما يمكن للغة التعبير عنه، إذ تتم في هذا السياق إعادة بناء الماضي التاريخي في رواية «كتاب الأمير» بالاستناد إلى المعرفة التاريخية، التي عملت على توثيق هذا الماضي الواقعي، من ناحية، وعلى وظيفة التدلال التي يعمل المحكي المتخيّل على إعادة إحيائها وبعثها عندما تقيم القراءة علاقة بين عالم النص وعالم القارئ. أما السؤال المتعلق بإعادة حضور الماضي الواقعي بواسطة المعرفة التاريخية، فإنه يتعلق أساسًا بمدلول مصطلح «الواقعي» الذي يسم هذا الماضي التاريخي. يشير الجواب عن هذا السؤال إلى الاختلاف بين التاريخ والمتخيّل. إذ لا يهتم المتخيّل بالحقيقة التاريخية، وإنما يوظف المادة «التاريخية» المعطاة، من خلال الإدراك والتأمل والتطويع قصد خلق شيء جديد. لعل هذا ما ألحّ عليه واسيني الأعرج

(1) عبد اللطيف محفوظ: الصوغ الحكائي في الرّواية التاريخية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس، منشورات القلم، السعودية، ط1، 1993، ص129.

(2) رفيف رضا صيداوي: الرّواية العربية بين الواقع والمتخيّل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص95.

علـى مـدى المسـار السّـردي العـام للروايـة. ذلـك أنـه بقـدر مـا كان منشـغلًا بتوثيـق المـادة التاريخيـة المتعلقـة بـ«الأميـر عبـد القـادر» وبسـيرته الشـخصية وكذلـك بشـخصية «مونسـينيور ديبـوش»، أسـقف الجزائـر، وعلاقتـه بـ«الأميـر عبـد القـادر» وإسـهامه فـي إطـلاق سـراحه وفـاء للعهـود التـي قطعتهـا فرنسـا الاسـتعمارية فـي مقابـل ألا يعـود الأميـر إلـى مقاومـة الاسـتعمار، فإنـه كان معنيًّـا أكثـر بمـلء الفجـوات التاريخيـة بمـا لـم يقلـه التاريـخ. مـا يُـدرج هـذا العمـل فـي إطـار «تمثيـل الأحـداث التاريخيـة واقعيًّـا فـي خطـاب رمـزي»[1]. قصـد إضفـاء معنـى علـى الحيـاة الإنسـانية، يتجـاوز حـدود هـذا الماضـي، ليتناسـل فـي الحاضـر والمسـتقبل. كمـا يشـكل صيـرورة دلاليـة قابلـة للترهيـن مـن خـلال التفاعـل المسـتمر بيـن قصديـة النـص وقصديـة القـارئ وقصديـة المؤلـف[2]. يشـير بوشـعيب حليفـي فـي هـذا السـياق إلـى أن «قصديـة المؤلـف ومعنـى النـص يكفـان عـن التطابـق والتمـازج فـي الخطـاب المكتـوب»[3]. بمعنـى أن المؤلـف وهـو ينشـئ نصـه ويشـيد عالمـه المتخيّـل، يمـارس لعبـة الوصـل والفصـل بيـن المرجعـيّ والمتخيّـل إلـى الحـد الـذي يسـتقل فيـه النـص ويعـدل عـن منطـق الأشـياء خارجـه، مـع محافظتـه علـى المؤشّـرات «التـي تضمـن ملاءمـة تمثلاتـه الرمزيـة مـع الأحـداث الواقعيـة التـي يتحـدث عنهـا»[4]. مـن خـلال عمليـات التطويـع والتحويـل للمراجـع الواقعيـة والوقائـع التاريخيـة وتكييفهـا ضمـن صيـغ متميـزة مـن الحيـاة التاريخيـة خـارج حـدود عالـم الماضـي الواقعـي. لعـل هـذا مـا تجسـد لـدى واسـيني الأعـرج فـي روايـة «كتـاب الأميـر» علـى الرغـم مـن أن أفـق السّـرد ينفلـت باسـتمرار مـن حـدود أفـق مؤلفـه. إذ «يصيـر مـا يعنيـه النـص الآن أكثـر ممـا كان يعنيـه المؤلـف حيـن كتبـه»[5]. ذلـك أن اتسـاع موسـوعة القـراءة، التـي قـد تصبـح معهـا قصديـة المؤلـف مجـرد بعـد مـن أبعـاد النـص، تجعـل اسـتقلالية النـص تسـهم فـي تشـويش العلاقـة بيـن الواقعيـة والمعنـى. مـن هـذا المنظـور، يصبـح «أي تمثيـل سـردي للأحـداث الإنسـانية مغامـرة فلسـفية جديـة، عميقـة، بـل يمكـن القـول إنهـا أنثروبولوجيـة»[6].

---

(1) المرجع السابق، ص132.

(2) المرجع السابق، ص132.

(3) شعيب حليفي: المتخيّل والمرجع، صيرورة الخطابات، مجلة (فصول) المصرية ع66، ربيع 2005، ص232.

(4) المرجع السابق، ص232.

(5) المرجع السابق، ص234.

(6) المرجع السابق، ص240.

كما قد تتجاوز هذا الحد، فتتلبس بالإيديولوجية إذا ما عدنا إلى مفهوم «المغالطة القصدية يتشبث بقصد المؤلف معيارًا لأي تأويل للنص»[1]. أو إذا كان شبح المؤلف مهيمنًا باعتباره ساردًا سيميائيًّا من خلال مجموع المؤشّرات النصية الدالة عليه. كما هو شأن واسيني الأعرج، الذي تربطه مؤشّرات وقرائن كثيرة بشخصيتي «الأمير عبد القادر» و«مونسينيور ديبوش». إذ جاءت الفقرة الأخيرة من الخطاب الإشهاري المصاحب للنص على الصفحة الأخيرة من الغلاف مؤشّرة على ذلك. يحاول واسيني الأعرج من خلالها أن يعقد صلة مع القارئ. إذا سلمنا جدلًا بأن رواية «كتاب الأمير» تتضمّن بعضًا من الحوار الحضاري والعقدي الذي تبدو من خلاله الذات-الأمير مستلبة ومنبهرة بالآخر الحضاري والعقدي، فإن الدرس المتجلي في حوار الحضارات هو الدرس الذي يتعلمه المغلوب من الغالب، على الرغم من أن هذا الغالب يحاول أن يتقنع بقناع إنساني مزيف. يخفي وراءه كل بشاعاته وانتهاكه لأبسط حق من حقوق الإنسان المتعلق بالحق في الحياة. لهذا ليس مهمًّا أن يعد هذا النص السّردي درسًا في حوار الحضارات أو «بناء الأحداث التي تقوم بوظيفة المراجع المباشرة للسّرد، واقعية أو متخيّلة، ما يهم هو هل يمكن اعتبارها إنسانية بصورة نموذجية؟»[2]. هكذا، حاول واسيني الأعرج، من خلال تبنيه إستراتيجية حكائية تجمع وتؤلف بين السّرد التاريخي والسّرد الخيالي، إعادة بناء حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الحديث. تجلت في حقبة مقاومة شخصية «الأمير عبدالقادر» واستسلامه، وكذا ما رافق هذه الصيرورة الزمنية من أحداث وتداعيات، سياسية واجتماعية وإنسانية، كشفت البنية العميقة للوعي التاريخي المصاحب لهذه الصيرورة وإعادة تفعيله وصياغة بنائه، إذ لعب التحبيك والتأليف السّردي دورًا أساسيًّا في رسم معالم عالم واقعي لم يعد قائمًا إلا من خلال الوثائق والمرويات التاريخية والخيالية والصّور النموذجية للأفراد الذين يمكن استدعاؤهم عبر الذاكرة التاريخية. تبنى الرّوائي في تشييد هذه العوالم النصية تشخيصًا بنيويًّا يستند إلى هيكل علائقي وإلى ترسيمة سردية، بقدر ما تبدو بسيطة، فهي معقدة وذات بنية سردية إشكالية مصممة بدقة متناهية.

---

(1) بلعلي، أمينة: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من التماثل إلى الاختلاف، دار الإمام، الجزائر، ط2، 2011، ص25.

(2) شعيب حليفي: المتخيّل والمرجع، صيرورة الخطابات، مجلة (فصول) المصرية ع66، ربيع 2005، ص232.

التاريخ والتشكيل السّردي في الرّواية

تبحث السّردية في مكونات البنية السّردية للخطاب، من سارد ومسرود له. وعلى الرغم من تباين تصورات أغلب الباحثين في هذا الشأن، فإن تودوروف قد سلك مسلك فلاديمير بروب، الذي بحث في مختلف أنظمة الشكل الداخلي للنص. يطرح النص الرّوائي جملة من القيم التي أبدلها من إطار زماني ومكاني. من هنا، فإن سلوك الشخصية الرّوائية وحركتها يرتبطان بالزمان والمكان والقيم. إن الزمان والمكان يصنعان بيئة الرّواية، أو المرحلة، أو العصر أو الوسط أو المحيط، بمعنى أن عناصر العوالم النصية هي التي تساهم في التشكيل السّردي للرواية.

إن أول ما يلفت انتباه المتلقي من مظاهر التشكيل البنيوي لرواية «كتاب الأمير» التنظمُ الذي يميز البنية الهيكلية الكلية (l'armature) المجسدة في بنية خطاب المناصصة أو النص الموازي. تبدأ بالعنوان الرئيسي «كتاب الأمير» والعنوان الفرعي «مسالك أبواب الحديد»، ثم العناوين الداخلية، التي تتكون من ثلاثة أبواب: باب المحن؛ باب أقاسي الحكمة؛ وباب المسالك والمهالك. يتصدر كل باب أميريالية، بالإضافة إلى أميريالية رابعة تقوم مقام خاتمة الرّواية. يتضمّن الباب الأول خمس وقفات: «مرايا الأوهام - منزلة الكبير- مدارات اليقين - مسالك الخيبة - منزلة التدوين». كما يتضمّن الباب الثاني أربع وقفات: «مواجع الشقيقين- مرايا المهاوي الكبرى - ضيق المعابر انطفاء الرؤية وضيق السبيل». أما الباب الثالث، فقد تضمن ثلاث وقفات: «سلطان المجاهدة- فتنة الأحوال الزائلة - قاب قوسين أو أدنى»، إذ نلاحظ تلك الخاصية المجازية التي تغلف هذه العناوين التي تقوم عليها البنية الهيكلية لنص «كتاب الأمير». تتقاطع هذه الخطة مع كتب التراث الصوفي، خاصة كتب طبقات الصوفية التي تتشابه مع الكتابة التاريخية من حيث القصد الإيديولوجي العام. كما تتقاطع مع هذه الرّواية من حيث عنايتها باستقصاء المرويات التاريخية والشعبية المتعلقة ببيعة «الأمير عبد القادر» وبمساره الجهادي وما صاحب هذه البيعة والجهاد من كرامات وخوارق. ثم انقطاعه مكرهًا عن العالم في قصر أمبواز وما صاحب هذا الانقطاع من انفصال وتأمل روحي وتحلل من كل ما كان يشغله من أمور الجهاد ووحدة الأمة. كأنه أصيب بنوع من الانكفاء على الذات أوقعه في الوعي الزائف، إلى الحد الذي أصبح فيه لا يهتمّ إلّا بأن تفي فرنسا بتعهداتها تجاهه.

ما جعل هذا المعنى يشكل البنية الدلالية البسيطة والمرجعية التي يستند إليها محكي الأمير من أجل إنتاج كل من الدلالة المتدرجة والمتجاوزة للمراجع الواقعية والتاريخية. أما العنوان الفرعي «الأميريالية»، الذي يتكرر أربع مرات ويأتي من حيث الرتبة بعد «الباب» ويزيد على «الأبواب» الثلاثة بأميرالية رابعة، فجاء باعتباره فضاء موازيًا وعتبة ختامية مسبوقة ببياض. استغرق ما يقارب الصفحتين (544، 545). بحيث يمكن عدّه إعلانًا مباشرًا عن اكتمال حكاية الأمير. فبعد إطلاق سراحه وركوبه السفينة متجهًا إلى القسطنطينية، لم يعد هناك مبرر للسّرد، أو أن السّارد أحس بأن آلة السّرد قد توقفت. فتوقف هو كذلك ليسترد أنفاسه قصد وضع خاتمة مناسبة لهذه الحكاية، التي جاءت في شكل تمثيل سردي درامي مرتبط بشخصية وبحقبة من التاريخ الجزائري، الذي أحاطت به الكثير من التساؤلات والتأويلات المتضاربة. لعل هذا ما يقتضي من المتلقي ضرورة التمييز بين قصدية الفعل وقصدية التبليغ. ذلك أن «النص التاريخي»، مثل كافة أشكال الكتابة، «يتأثر بقضايا العصر ويتلون بالمناخ الثقافي السائد»[1]. كما يدخل هذا البياض في إطار خطة السّرد الذي يمكن أن يشغل المؤلف والقارئ باعتبارهما إستراتيجيتين نصيتين، تسهمان في تأويله بحد أدنى من التواطؤ، خاصة النصوص ذات المرجعيات التاريخية والسياسية... إلخ. كما يمكن أن يشير هذا البياض إلى إمكان دفع القارئ إلى المشاركة في مواصلة كتابة الحكاية ضمن مسارات عدة. تندرج ضمن اختصاصات عملية القراءة. لعل هذا ما دفع أمبرتو إيكو إلى حصر القارئ النموذجي في مجموع شروط النجاح المجسدة نصيًّا من أجل أن يحين النص في أوسع طاقة مضمونية. لكنْ يمكن أن نذهب في اتجاه آخر، نتعامل من خلاله مع هذا البياض باعتباره ضربًا من ضروب الفصل (disjonction) المبرمج على مستوى النص للوصل والفصل بين حكايتين تشكّلان مسارين سرديين مركزيين، هما حكاية شخصية «مونسينيور ديبوش» وحكاية شخصية «الأمير عبدالقادر»، باعتبارهما حكايتين يحكمهما منطق التوازي. كما تتطوران بالتناوب. تعد حكاية «مونسينيور ديبوش» حكاية متحولة عن وظيفة التقديم والتأطير إلى الحكاية المنوال، إذ يبدأ منها السّرد، كما يتوقف في نهايتها، إذ تشكّل «الأميرالية» منطلقًا للسّرد وفضاء لمراسيم استقبال رفات «مونسينيور ديبوش» لإعادة دفنها في الجزائر بناء على

(1) حسين خمري: فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص26.

رغبـة وتوصيـة منـه. بهـذا تشـكّل حكايـة عـودة رفـات «مونسـينيور ديبـوش» إلـى الجزائـر بعـد دفنهـا بمسـقط رأسـها فـي بـوردو، ومـا رافقهـا مـن أحـداث، إطـارًا حكائيًّـا. تفرعـت عنـه وأحاطـت بـه حكايـات أخـرى صغـرى. انفتحـت علـى حياتهـا ومأسـاتها، منـذ أن عيـن أسـقفًا عامًّـا للجزائـر. كمـا تقاطعـت مـع أحـداث حكايـة الأميـر وشـكلت منـوالًا لأغلبهـا، خاصـة أن «مونسـينيور ديبـوش» لـم يتـرك شـاردة ولا واردة ممـا يتعلـق بمقاومـة الأميـر واستسـلامه إلا أحصاهـا وجمعهـا وضمّنهـا رسـالته إلـى نابليـون الثالـث. يطلـب منـه العفـو عـن «الأميـر عبدالقـادر». هكـذا، أسـهمت هـذه الأحـداث والحكايـات فـي تدعيـم الميثـاق السّـردي الـذي سـعى واسـيني الأعـرج مـن خلالـه إلـى إقنـاع القـارئ بـأن تحويـل مـا دوّنـه المؤرّخـون ومـا حفظتـه الذاكـرة مـن أحـداث وذكريـات تخـص مقاومـة «الأميـر عبـد القـادر» إلـى محكـي روائـي، يسـعى إلـى إحاطـة دراما المقاومـة والصـراع بمعنـى إنسـاني، يتجـاوز أي معنـى يمكـن أن يقولـه التاريـخ.

الحكاية ومسارات السّرد

يشـكل التحـول السّـردي فـي النـص الرّوائـي نوعًـا مـن التمايـز، بـدءًا بالعنـوان الـذي شـكل بطاقـة هويـة لتحديـد مضمـون الرّوايـة الكلاسـيكية، كالعناويـن الموضوعاتيـة. يـؤدي هـذا التحـول فـي مسـارات السّـرد وظيفتيـن أساسـيتين. تتجلـى فـي وظيفـة الإرسـاء أو الترسـيخ وكـذا وظيفـة الوصـل. فـي حيـن اقتصـر دوره علـى التعتيـم الدلالـي وإذكاء الغمـوض لـدى المتلقـي. يسـهم هـذا التحـول فـي تكسـير بنيـة السّـرد، إذ تتشـظى الحكايـة وتتجـزأ مـن خـلال تقطيـع النـص إلـى متواليـات. لا يربـط بعضهـا ببعـض إلا التجـاورُ النصـي أو الفضائـي. بالإضافـة إلـى تقليـص حضـور السّـارد الكلـي المعرفـة، وتكسـير خـط مسـار السّـرد، عبـر توظيـف الأحـلام والكوابيـس، وعنصـر التخييـل، الـذي يسـتدعي تنويـع الـرؤى السّـردية، ثـم تنويـع المحكيـات. مـا يجعـل المتلقـي ينتقـل مـن مجـرد مسـتقبل إلـى مشـارك رسـمي. يعمـل علـى إعـادة ترتيـب الحكايـة وجمـع شـتاتها ولـم شـملها.

شـكلت هـذه الحكاية-الإطـار، التـي اتخـذت مـن الأميراليـة نقطـة ارتـكاز وفضـاء بؤريًّـا يعـود إليـه السّـارد «جـون موبـي» بعـد أن تكـون الأحـداث والوقائـع التاريخيـة والمتخيّلـة

قـد أخـذت مسـارات سـردية متعـددة ومتشـابكة فـي التطـور والنمـو فـي حركـة. لكنهـا، بقـدر مـا تتقـدم إلـى الأمـام، تعـود إلـى الـوراء أو تحـدث تحريفـات زمنيـة غيـر متوقعـة تجمـع بيـن الاسـترجاعات والاسـتباقات. فـكأن الرّوائـي (مـن خـلال مجمـوع السّـاردين المتماثليـن أو المتباينيـن حكائيًّـا) بالإضافـة إلـى شـخصية «مصطفـى بـن التوهامـي»، التـي تقـوم بتسـجيل سـيرة «الأميـر عبـد القـادر» أو سـيرة «مونسـينيور ديبـوش»، الـذي يجمـع مختلـف الأحـداث مـن الصحـف والجرائـد والرسـائل والحـوارات مـع «الأميـر عبـد القـادر»، أو مـع أعضـاء المجلـس النيابـي الفرنسـي، أو مـع بعـض الجنـرالات الذيـن شـهدوا مقاومـة «الأميـر عبـد القـادر»، أو مـن خـلال سـرد بعـض الوقائـع التاريخيـة التـي انتصـر فيهـا الأميـر أو انكسـر- يقـوم برسـم عـدة مسـارات سـردية انسـيابية تتجـه نحـو تتويـج الأحـداث بنهايـة متوقعـة، كمـا هـو الشـأن بالنسـبة إلـى إطـلاق سـراح الأميـر مـن سـجنه فـي قصـر إمبـواز، أو غيـر منتظـرة، كمـا هـو الشـأن بالنسـبة إلـى مـوت شـخصية «مونسـينيور ديبـوش»، بعـد حيـاة مأسـاوية، لكنهـا كانـت مليئـة بالتضحيـة مـن أجـل المسـتضعفين والملهوفيـن والرغبـة فـي التسـامح حتـى مـع الأعـداء. لكنهـا كانـت تخطـط فـي الوقـت نفسـه لتعطيـل تدفـق هـذه الأحـداث نحـو الأمـام. إذ كانـت مجمـوع الأحـداث مشـدودة بأمـراس إلـى نقطـة إرسـاء زمكانيـة، تتجلـى فـي الأميراليـة، التـي منهـا يبـدأ السّـرد وعندهـا يتوقـف باعتبـاره بدايـة ونهايـة للحكايـة-الإطـار التـي يمكـن وسـمها بأنهـا ذات بنيـة زمنيـة دائريـة. تسـهم فـي إنجـاز ديمومـة دائريـة متمركـزة فـي الزمـن الراهـن. إنـه زمـن السّـرد والسّـارد- شـخصية «جـون موبـي»، التـي ظهـرت بعـد أن بعثـرت رمـاد تربـة «مونسـينيور ديبـوش» فـي عمـق بحـر الجزائـر وأكاليـل الزهـور، كمـا أوصـت بذلـك شـخصية «مونسـينيور ديبـوش»، «هكـذا كان سـيدي يشـتهي أن يبعثـر رمـاد تربتـه فـي كل الأطـراف علـه يطفـئ النيـران المشـتعلة فـي أعمـاق النـاس»[1]. حيـث وقفـت قـرب الأميراليـة تنتظـر رفقـة شـخصية الصيـاد المالطـي وصـول الباخـرة التـي تحمـل رفاتـه إلـى مينـاء الجزائـر. يمكـن ألا تسـتغرق ديمومـة الانتظـار زمنًـا يتجـاوز السـاعة أو السـاعات القليلـة. لكـن الذكريـات كانـت تسـتثير الجريـان غيـر المنقطـع للماضـي داخـل الزمـن الحاضـر المصحـوب بالتوتـر والكآبـة والحـزن، الـذي يحـول دون مـرور الحاضـر وانقضائـه. إذ يتوقـف جريـان الزمـن بواسـطة

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص91.

عـودة الصّـور الحميميـة نفسـها. تنفتـح هـذه الديمومـة الدائريـة علـى أزمنـة تاريخيـة وأسـاطيرية وسـيريَّة. تتضمّـن مـا لا حصـر لـه مـن الذكريـات والحـوارات الداخليـة ذات الطابـع العـام أو الحميمـي للشـخصيات، خاصـة شـخصيتي الأميـر و«مونسـينيور ديبـوش»، فـي لحظـات القـوة والضعـف والانتصـار أو الانكسـار والنفـي والانتظـار، تدفعهـا داخـل مسـارات سـردية تاريخيـة وتخييليـة، تتشـكّل منهـا أهـم المفاصـل الزمنيـة لروايـة «كتـاب الأميـر». مـن خـلال هـذه الديمومـة الزمنيـة الدائريـة الحاضنـة لمجمـوع أزمنـة الرّوايـة، يتدخـل الرّوائـي واسـيني الأعـرج باعتبـاره كاتبًـا واقعيًّـا، ليعمـل علـى خلخلـة هـذا النظـام الزمنـي الدائـري مـن خـلال حركـة لاشـعورية مـن السّـارد، المتماهـي مـع الكاتـب الضمنـي، قصـد تحقيـق قفـزة زمنية اسـتباقية. يشـير فيهـا إلـى عـودة رفـات الأميـر أيضًـا إلـى أرضـه «أعـرف أنـك سـتكون سـعيدًا عندمـا تسـمع أنـه هـو كذلـك عـاد إلـى تربتـه الأولـى، هكـذا البشـر مثـل الطيـور لا تهجـع أرواحهـم إلا فـي الأمكنـة الأولـى التـي عجنـت أحلامهـم وطفولتهـم»[1]. بهـذه القفـزة الاسـتباقية، يكـون واسـيني الأعـرج قـد برمـج للشـخصيتين لقـاءً أبديًّـا فـي زمـن وفضـاء لا يخضعـان للحـد والعـد، همـا زمـن وفضـاء الأبديـة، مـن خـلال هـذه القفـزة الزمنيـة المتجـاوزة لزمـن تاريخـي سـابق والمدشّـنة لزمـن آخـر لاحـق. تنفتـح المدونـة الرّوائيـة علـى زمـن الكتابـة وعلـى زمـن القـراءة علـى حـد سـواء. لتقيـم حـوارًا بيـن الصيـرورة التاريخيـة والأفـق الأدبـي الـذي يرسـمه النـص، مـن جهـة، وتحققـه القرائـي، مـن جهـة أخـرى. لعـل هـذا مـا «يجعـل علاقـة النـص بالسـياق ممكنـة»[2]. يتمكـن الرّوائـي مـن خلالهـا مـن توظيـف التاريـخ بطرائـق فنيـة عـدة. تجعـل مـا حـدث وكأنـه ضـرب مـن الحلـم أو التوقـع الـذي يسـبق زمـن حدوثـه. يعقـد الرّوائـي عبـر هـذا الاسـتباق، لقـاءً فـي العالـم المتخيّـل بيـن لحظتيـن وزمنيـن وشـخصيتين اسـتطاعت كل واحـدة منهمـا أن تتحـدث عـن عدوهـا بتسـامح واحتـرام. إنهـا رسـالة موجهـة للقـارئ. تحـاول أن تكرسـها آداب مـا بعـد الكولونياليـة ذات المنحـى عبـر الثقافـي. قصـد تجـاوز الفجـوة القائمـة بيـن العوالـم [3]. لعـل هـذا مـا يجعـل مبـدأ الحـوار ينتصـر علـى مبـدأ القطيعـة والرفـض والكراهيـة.

---

(1) المصدر السابق، ص97.

(2) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص87.

(3) المرجع السابق، ص103.

التاريخ وتعدد الأصوات السّردية

تنبني الرّواية البوليفونية على تعدد الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريًّا وإيديولوجيًّا، ما يجعلها تملك أنماطًا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية. بمعنى أن الشخصيات في الرّواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية. كما أن لها الحق في الكلمة الحقة والصريحة التي قد تتعارض بكيفية ما، مع المؤلف أو السّارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب. بهذا، يكون دويستفسكي هو خالق الرّواية «متعددة الأصوات (Polyphone). لقد أوجد صنفًا روائيًّا جديدًا بصورة جوهرية. لهذا، لا يمكن حشر أعماله الإبداعية داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وُجدت عبر التاريخ، التي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرّواية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات وحول العالم تكون، هي الأخرى، شديدة الأهمية، تمامًا مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته. كما لا تصلح أن تكون بوقًا لصوت المؤلف. ما يجعلها تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي. تتردد أصداؤها جنبًا إلى جنب مع كلمة المؤلف، تقترن بها اقترانًا فريدًا من نوعه، كما تقترن بالأصوات كبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين.

تكمن خصوصية رواية «كتاب الأمير»[1] في هذا الجانب في لعبة التناقض والتماهي التي برمجها واسيني الأعرج على مستوى التلفظ السّردي بوصفه ساردًا سيميائيًّا منتجًا لمختلف العلامات النصية. كما يشكل، من جهة أخرى، مايسترو الفرقة السيمفونية متعددة الأصوات والإيقاعات داخل الفضاء النصي للرواية. لكن على الرغم من علاقة التعاضد التي تقوم بينه وبين السّارد، فإن الرّوائي يتحكم فيتحدد مواقع السّارد في عمليته السّردية، إذ لا يكاد هذا السّارد ينفلت من الآثار المخجلة التي يتركها المؤلف على ملامحه. كما لا يمكن للمادة المسرودة التي يسردها أن تخلو من آثار فضول

(1) فيصل دراج: الرّواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص263

المؤلف. ما يستوجب على المتلقي التمييز بين هذه الأصوات المتعددة: صوت الكاتب، وصوت السّارد، وصوت الشخصيات، وصوت المتلقي. وفي بعض الأحيان صوت المقدم، وصوت المصدر... إلخ. غير أن البعد الأساسي في هذا الإنصات هو الصوت الإنساني؛ لأن كل الأصوات الأخرى تبقى في مستوى آخر، مستوى ثانوي»([1]). فقد أعطى واسيني الأعرج الأهمية لهذا الصوت انطلاقًا من تعدد الأصوات وتعدد اللغات في الوقت نفسه. إذ من خلال صوت السّارد، المؤطر لكلية السّرد الذي يتضمّن صوت الكاتب وكلامه، أو من خلال التسمية المتفردة للسّارد المتماثل حكائيًّا والمؤطر لحكاية شخصية «مونسينيور ديبوش»؛ شخصية «جون موبي»، أو غيرهما من القائمين بالسّرد الرّوائي الثانويين، كما هو الشأن بالنسبة إلى شخصية القوال الأعمى، أو أصحاب الرؤيا والمنامات، كشخصية سيدي الأعرج... إلخ. إننا نسمع صوتًا جمعًا لا نهائيًّا وغيرَ محدد. يتردد صداه على مدى النص. يجمع ويؤلف بين هذه الأصوات. يبدو متماثلًا. لكن على الرغم من ذلك، فهو متعدد ومختلف. يحاول أن يلتقط معاني أصوات العالم ليشكل منها صوتًا إنسانيًّا، و«الصوت الإنساني ليس فقط صوتًا ولا هو أصوات متعددة ومختلفة ولا حتى صوتًا شخصيًّا، إنه كلام»([2]). يقول دائمًا أكثر من اللازم قصد تحقيق قيمة إنسانية مضافة. إذ تسهم العملية السّردية القائمة على تعدد القائمين بالسّرد والممثلين واللغات في إعادة تحديد بنية السّرد الرّوائي باعتبارها قيمة للتبادل والحوار. تبدأ عملية التلفظ السّردي في رواية «كتاب الأمير» باعتبارها عملية للإعلام، يحدد من خلالها السّارد الإطار الزماني والمكاني الذي ينطلق منه السّرد في صيغة الغائب، من موقع خارج حكائي، يبدو فيه السّارد رائيًا وعارفًا بموضوع سرده وبخلفياته التاريخية والإنسانية «28 جويليي 1864 فجرًا. الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر (...) لا شيء إلا الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث (...) عندما رأى جون موبي زورق الصياد المالطي يقترب من حافة الأميرالية»([3]). إن هذا ما يجعل صيغة الغائب تتماهى مع وعي المتكلم. يتحول معها السّارد إلى مجرد وعي بالسّرد أو إلى صوت سردي لمختلف المؤشّرات النصية. ما

(1) المرجع السابق، ص263.

(2) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص105.

(3) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص45.

يجعلـه يحيـل علـى السّـارد-الكاتب الضمنـي، الـذي يولـد نصـه السّـردي مـن رحـم النصـوص والوثائـق التاريخيـة، وكـذا ممـا علـق عـن شـخصية الأميـر فـي الذاكـرة الشـعبية العامـة. لهـذا، يقـوم بسـرد الأحـداث مـن موقـع ذلـك العـارف بالمرجعيـات والخلفيـات التاريخيـة والسياسـية؛ ليعيـد بنـاء تلـك الوقائـع والأحـداث والشـخصيات وفـق تصـور ووعـي وذكاء مركـزي. ينتقـي دوال المحكـي ويموضعهـا فـي مواقعهـا المناسـبة بعنايـة تامـة تنـم عـن خبـرة واحترافيـة، كمـا تتحـول معهـا الكتابـة الرّوائيـة إلـى بحـث واسـتقصاء وتجريـب. يوظـف فيـه الرّوائـي كل مهاراتـه وكل مخزونـه مـن معـارف وأفـكار فـي خدمـة الرؤيـة التـي يتبناهـا. لعـل هـذا مـا يمكّـن المتلقـي مـن سـماع صـوت السّـارد-الرّوائي الضمنـي فـي تماهيـه مـع تلـك الأصـوات الكثيـرة، شـأن صـوت شـخصية الأميـر؛ وصـوت شـخصية «مونسـينيور ديبـوش»؛ وغيرهمـا مـن الأصـوات التـي تسـهم فـي العمليـة السّـردية. يطـل علينـا شـبحه مـن بيـن أسـطر الرّوايـة. ليـس علـى المسـتوى التقنـي فقـط (صيـغ السـرد)، بـل على المسـتوى الإيديولوجـي كذلـك. نجـده متمترسًـا خلـف بعـض أطروحاتـه، يصـرخ منـددًا بعقوبـة الإعـدام وبالحجـز والنفـي والتطـرّف مهمـا كان مصـدره، ليتبنـى مبـدأ الحـوار الحضـاري ويتخـذ التسـامح غايـة إنسـانية قصـوى. إن «وصـف هـذه العناصـر والإشـارة إلـى رتبهـا وفهـم آلياتهـا لربمـا كان أنجـع الطـرق لمعرفتـه»[1]. تتناسـل مـن خـلال صوتـه وكلامـه أصـوات مختلفـة. كمـا تتوالـد لغـات متعـدّدة كوسـائط للحـوار، علـى الرغـم مـن اختـلاف اللـون واللغـة والديـن والتاريـخ. يأتـي هـذا السّـارد العليـم الـذي يعـرف عمـا يتكلـم وكيـف يتكلـم، متصـدرًا بدايـات السّـرد المـوزع علـى مـدى الفضـاء النصـي وفـق خطـة وهندسـة معماريـة متدرجـة، مـن الأبـواب إلـى الأميراليـات إلـى الوقفـات. يمكـن عـدّ هـذه الأميراليـات المداخـلَ التمهيديـةَ، والوقفـات كالفصـول. إذ ترتبـط المداخـل بعلاقـة عضويـة بحاضـر السّـرد، فـي حيـن ينطلـق السّـرد فـي الوقفات-الفصـول مـن الزمـن الـذي شـرعت فيـه شـخصية «مونسـينيور ديبـوش» فـي تحريـر رسـالته-كتابه دفاعًـا عـن الأميـر، فـي حركـة ارتداديـة، ينفتـح فيهـا، انطلاقًـا مـن الوثائـق التاريخيـة والرسـائل وحـوارات شـخصية «مونسـينيور ديبـوش» وذكريـات شـخصية الأميـر علـى زمـن المقاومـة ومـا سـبقها أو تلاهـا مـن أزمنـة متعلقـة باستسـلام الأميـر وسـجنه فـي قصـر أمبـواز؛ وكـذا عبـر مجمـوع المفارقـات الزمنيـة التـي يتأسـس منهـا الزمـن النصـي؛ وطريقـة السّـارد العليـم فـي انتقـاء

(1) فيصل دراج: الرّواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص57.

الأخبار والأحداث؛ وتقديمها مسندة بشهادات وتجارب شخصية وتواريخ ترتبط بوقائع محددة؛ والمباعدة بينها؛ وتكرار بعض الأحداث والأخبار وإقصاء أخرى أو تغييبها. فقد ركزت الرؤية السّردية على بعض المواقف والخلفيات وتجاهلت أخرى، يهيمن من خلالها صوت السّارد العليم-المؤلف على باقي الأصوات المسندة إلى ذوات لها -في الغالب- حضور موضوعي وتاريخي وهوية تنتسب إليها. لكن صوتها يمكن أن يعدّ شهادة تاريخية أو تعبيرًا عن موقف إنساني أو إحالة على خصوصيات ثقافية واعتقادية يتميز بها المخيال الشعبي. ساهم تعدد الأصوات السّردية التي ميزت رواية كتاب الأمير على مستوى النسيج النصي في تشييد وإنجاز خطابين أساسيين، أحدهما يؤطر شخصية «الأمير عبدالقادر» باعتبارها بطلاً ورمزًا للمقاومة، أما الثاني فيمكن اعتباره حوارًا وجدلًا حادًّا بين الذات والآخر. تشترك في إنجاز الخطابات المؤطرة لشخصية الأمير، باعتبارها بطلاً للمقاومة الشعبية للاستعمار، مجموعةٌ من القائمين بالعملية السّردية المساعدين الذين يتناقلون أخبار هذه الشخصية وينشرونها. إذ يقومون بإنتاج بعضها واختلاق البعض، خاصة ما يتعلق بالأحلام والمنامات وبكل ما له صلة بالخطابات العجائبية والأساطير التي تسهم في الإعلاء من شأن شخصية الأمير، على أساس أنها البطل المخلص ووارث سرّ الجهاد. كما تتوافر فيها كل صفات البطل الخارق. بهذا، رسمت لها شخصية القوال الشعبي صورة نموذجية مفتوحة على كل مرجعيات التراث العقدي-الديني تستلهم، أحيانًا، صورة المسيح «رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة. رجل لا ريب فيه. رجل يشبه المسيح بن مريم وهو ليس مسيحيًّا. هو مولى الساعة كما يقولون وكما يقول القوال في السوق»[1]. لكن صيغة «كما يقولون وكما يقول القوال في السوق» تحيل على مستوى التلفظ السّردي إلى سلسلة من القائمين بالفعل السّردي. تجلى أولاهم في شخصية السّارد العليم-المؤلف. أما الثاني فتجلى في شخصية القوال الشعبي الذي يسند القول (السّرد) إلى سلسلة غير محدودة من السّاردين، قصد إضفاء حالة من التعظيم والتقديس على الذات-موضوع السّرد. ما تجاوز زمن السّرد إلى حد يصبح فيه السّارد-المتلفظ بالقول مجرد حلقة في سلسلة من السّاردين، التي ليست في الحقيقة إلا أسلوبًا سرديًّا يجعل صوت الرّوائي حاضرًا في الشخصيات السّردية. كما يمكّنه من تنويع مصادر

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص65.

سرده ومعرفته، التي يستثمرها في بناء وتأثيث صورة الشخصية المحورية-البطل بطريقة تقوم على الحجاج والإقناع، خاصة من خلال ما تراكم وترسب في الذاكرة الشعبية من تصورات مثالية عن الأنبياء والأولياء والصلحاء وذوي الكرامات وما يرتبط بذلك من تصديق الإيمان بالقائد والخضوع له. ولأجل تعضيد هذه الرؤية بما يكملها ويوسّعها لتكون أكثر إقناعًا، تبنت أسلوب «الحجاج القائم على الترابط بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة بدءًا»[1]. فقد جاءت أقوال السّارد-شخصية القوال الأعمى مجسدة لهذا النوع من التمثيل الحجاجي، الذي يستمدّ عنصري الإقناع والتصديق مما يحف بالخطاب الديني في المخيلة الشعبية من مختلف الكرامات والأفعال الخارقة، التي غالبا ما تنسب إلى الأنبياء والصحابة والأولياء الصلحاء الذين يهبون عند الحاجة لرفع الغبن والدفاع عن الحق «الشاب هذا، يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلالي والأولياء الصالحين. عوده مثل البراق، ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء. سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه. القرآن في القلب وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام. وساسبو ما يخونه أبدًا. ناره ما تروح في الفراغ. في موقعة وهران خلاص له البارود. رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي أعنّي ونوشن صوب عدوه وفتح يده، فتت العدو اللي كان قبالته»[2]. تكررت هذه المقاطع السّردية التي أسهمت في رسم صورة البطل النموذجي. فعلى الرغم من أن السّارد العليم-المؤلف الضمني يقبض على خيوط العملية السّردية ليوجهها كيف شاء، فإننا نلاحظ أن هذه المقاطع ترتبط أيضًا بهيئات سردية أخرى (ساردون وممثلون متعددون ومتنوعون)، إذ بالإضافة إلى السّارد-شخصية القوال الأعمى، هناك شخصية الإمام والولي «سيدي الأعرج» وشخصية «سيدي محيي الدين» والد «الأمير عبد القادر»، وغيرهم. تجلى هذا في خطاب السّارد: «بعد صلاة الظهر، وقف الإمام في المقدّمة وخطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلاً ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف:

- إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم. الحمد لله الخير بدأ ينزل علينا. أبشّركم أن هاتفًا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محيي الدين وبشّرهم بسلطان سينزل من لحمهم،

(1) أحمد يوسف: القراءة النسقية.. سلطة البنية ووهم المحادثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص26.

(2) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص72.

فـارس لا شـيء يشـبهه، فيـه مـن روح اللـه واسـتماتة المجاهـد وسـمة الأنبيـاء»[1]. لـم يكتـف واسـيني الأعـرج برصـد صـورة «الأميـر عبـد القـادر» كمـا تبلـور نموذجهـا فـي المخيـال الدينـي الشـعبي، بـل وسّـع مـن بحثـه، ليتجـاوز مـا هـو روحانـي وعجائبـي، إذ بالإضافـة إلـى تعـدد اللغـات والخطابـات الشـعبية والدينيـة، التـي شـكّلت ضربًـا مـن التهجيـن والحواريـة لـه إيقاعـه الخـاص داخـل النـص الرّوائـي، اسـتند إليـه الرّوائـي باعتبـاره مسـارًا سـرديًّا يدفـع شـخصية الأمير إلـى واجهـة الأحـداث، إذ تحقـق مـا بشّـرت بـه تلـك الـرؤى الدينيـة الماورائيـة المندرجـة فـي سـياق الكرامـات والنبـوءات الصوفيـة ذات المنحـى العجائبـي. لكـن فـي المقابـل، حاول واسـيني الأعـرج تنزيـل شـخصية «الأميـر عبـد القـادر» داخـل منظـور حداثـي يدفـع بهـذه الشـخصية داخـل دائـرة الاختـلاف. لذلـك، فإنـه علـى الرغـم مـن قبولـه البيعـة والخلافـة، فقـد بـدا متـرددًا، كثيـر التسـاؤل، مؤمنًـا بمبـدأ الاختـلاف والديمقراطيـة وحقـوق الإنسـان والسـلطة المدنيـة؛ وعـدم الرغبـة فـي الزعامـة، وتجـاوز النظـام القبلـي وتعويضـه بنظـام الدولـة الحديثـة، وكـذا إدراكـه التطـورَ الـذي وقـع فـي جميـع الميادين، وعلـى رأسـها الآلـة العسـكرية التـي يمتلكهـا العـدو. بهـذا، حفـل المسـار السّـردي للروايـة بمحكيـات ومشـاهدَ حواريـةٍ كثيـرة. أبـرزت المنظـور الحداثـي الـذي قُدّمـت فيـه شـخصية الأميـر. يبـرز ذلـك فـي هـذا المقطـع الحـواري «هـذه الأرض لـم تعـد فـي حاجـة لأي أحـد، لا يعرفـون أن الدنيـا تغيـرت وأننـا علـى حافـة عالـم فـي طريقـه إلـى الـزوال وعالـم يطـل بخشـونة برأسـه. لا خيـار لنـا إلا أن نفهمـه وننسـجم مـع ظروفـه أو نظـل نغنـي ولا أحـد يسـمع أصواتنـا إلا الذيـن نريهـم الهزائـم انتصـارات دائمـة. لقـد سـألت أئمـة فـاس ولـم يقنعونـي، ومـع ذلـك أخـذت كلامهـم مأخـذ الجـد. هـل سـيفكرون أبعـد مـن ريـح القبيلـة؟»[2]. لعـل هـذا مـا يجعـل واسـيني الأعـرج، وهـو يحـاول رسـم المسـار التاريخـي لشـخصية الأميـر، يؤكـد أنـه «يسـتحيل عليـه مقاومـة نمـط مـن الخطـاب السّـردي لتمثيـل مـا يحـدث»[3]. لذلـك نجـده يوسـع مجـال حـوار اللغـات والخطابـات إلـى حـد يصبـح فيـه «كتـاب الأميـر» «أتونًـا ينصهـر فيـه العنصـر التاريخـي مـع عناصـر أخـرى تسـهم جميعًـا فـي بنـاء مختلـف العوالـم التخييليـة للروايـة»[4]، اعتنـت بتقديـم نمذجـة ذات صيـرورة زمنيـة

(1) المصدر السابق، ص76.

(2) المصدر السابق، ص81.

(3) سليمة عذاوري: شعرية التناصّ في الرّواية العربية، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2012، ص9.

(4) المرجع السابق، ص23.

لخصوصية التجربة الإنسانية لشخصية «الأمير عبد القادر»، يتداخل فيها السّرد الخيالي مع الكتابة التاريخية[1]. بل إن واسيني الأعرج يعمل بحرفية ومعاناة على أن «يمحو ذلك الخط الفاصل بينهما بالإلحاح على أن كليهما ينتمي إلى مقولة الخطابات الرمزية»[2]. لذلك، فإنه لا يجد فرصة سانحة للتخييل إلا ووظفها، ليعيد تشكيل صورة شخصية الأمير من جديد وإسقاط ذاته واهتماماته على هذه الشخصية التاريخية. إنه بذلك يخترق النص التاريخي ويطبعه بميسمه الخاص. إذ يصبح الأمير، بالإضافة إلى مرجعياته الدينية والفكرية المُستمَدّة من القرآن والسنة، ومن قراءاته لابن خلدون وكل التراث الصوفي، ولأبي حيان التوحيدي ولابن عربي، فإنه لا يجد مانعًا في الحوار الذي يذهب فيه إلى انتقاد الذات وإدانتها والقبول بمبدأ حوار الأديان. إنه يعرف أن الاستعمار الفرنسي للجزائر كان سياسيًّا واقتصاديًّا بقدر ما كان صليبيًّا. بهذا يمكن عدّه قراءة وتأويلاً وترهينًا للتاريخ من منظور مبالغ في التسامح والانبهار بحضارة الآخر.

السّرد والتاريخ وجدلية الذات والآخر

إن الحديث عن اللغة والهوية والذات والآخر، حديث لا يمكن إلا أن يكون مُؤدلَجًا؛ لأنه يشكّل مغامرة لا يمكن الانفلات من سلطتها المرجعية، إذ تصل بالإنسان، أحيانًا، إلى ضفاف الميتافيزيقا، على الرغم من وساطة اللغة، التي «بقدر ما تشكّل أفقنا الوحيد للتفكير، بقدر ما يمكن أن تتكشف لنا كحدود وكإحالة لبعد آخر غيرها. على اعتبار أن هنالك دومًا داخل مختلف أشكال الوساطة، إمكانية للتواصل وللتنقل من لغة لأخرى»[3]. لعل هذا ما أدركه واسيني الأعرج وهو يشيد عالمه الرّوائي. إذ لم يكن تعدد اللغات داخل نصه الرّوائي إلا فضاء واسعًا لممارسة الاختلاف، وكذا محاولة بناء جسور للحوار والعبور نحو الآخر. قصد إدراك حدود الذات وحدود الآخر. غير أن هذه الحدود تتجاوز أحيانًا الحدود اللغوية والثقافية.

---

(1) يمنى العيد: فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص75.

(2) نور الدين رايص: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس- المغرب، ط1، 2007، ص94.

(3) أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة (التواصل)، جامعة عنابة، ع29، 2012، ص74.

تقودنا النظرة التي نحملها عن الآخر إلى ملتقى طرق إشكالي. يتجلى هذا الآخر باعتباره ظاهرة مضيئة بكفاية لنشاطات مجتمع مؤدلج. بمعنى أننا ننطلق في كل الأحوال من فضاء مرجعي تشكّل داخله ثنائية الأنا والآخر حضورًا تحكمه علاقات التعارض أو المواجهة والصراع تارة، والتكامل تارة أخرى. ذلك أن الصّورة التي نصنعها للآخر نفي لهذا الآخر من ناحية، ومن ناحية أخرى امتداد للأنا ولفضائه المرجعي. يندرج في هذا السياق الحوار الواسع الذي أقامه واسيني الأعرج بين مختلف الذوات واللغات والثقافات المتجلي في العوالم السّردية لرواية «كتاب الأمير». أضفى عليه صبغة خاصة. حاول من خلالها الرّوائي إدانة كل مظاهر العنف والتطرف الاستعماري والعرقي والعقدي. تجلى ذلك في المشاهد الحوارية بين شخصية الأمير وأصحابه، وبينه وبين قادة الحرب الفرنسيين، أو بينه وبين شخصية «مونسينيور ديبوش». ليحقق من خلال هذا الحوار، نوعًا من الجدل بين الذات والآخر. لا ينزع هذا الحوار إلى إبراز مظاهر الاختلاف والتناقض الحادة بين رجلي دين وفكر. ينطلق كل منهما من مصدرين روحيين وثقافيين مختلفين تحكمهما علاقات صدام دموي منذ الحروب الصليبية تجعل الهوية مفارقة للغيرية مفارقة عقدية دموية. ما يجعل هذا الجدل يدفع نحو التسامح بدل الاحتراب والتلاقي والتماثل في تبني الأطروحات الإنسانية التي تحقق المصالحة على مستوى المتخيّل الرّوائي بين أعداء الأمس التاريخيين. فكأنه يتخذ من شخصية الأمير المتخيّلة مرجعًا لتأويل ممكن، وإعادة تحيين لواقع لم يعد قائمًا. لكن على الرغم من كون واسيني الأعرج يدرك صعوبة هذا التأويل، فإنه يدرك من جهة أخرى أنه قد لا يكون متعذرًا، خاصة إذا انطلقنا من دور شخصية الأمير داخل المسار السّردي للرواية، سواء على مستوى علاقاتها بأصحابها في مرحلة المقاومة واختلافها في الرأي معهم في رؤية الأشياء، أم على مستوى علاقتها بالآخر في أثناء مرحلتي المقاومة والاستسلام كذلك. إذ ركز واسيني الأعرج من خلال هذه العلاقات على رصد مختلف الشبكات الدلالية التي يمكن من خلالها تحديد مختلف مظاهر التشاكل داخل النص بين الذاتية والغيرية بين شخصية «الأمير عبد القادر» وشخصية «مونسينيور ديبوش»، خاصة لأنها بقدر ما تعمل على إبراز جلّ مظاهر الاختلاف والمفارقة بينهما، تعمل أيضًا على إبراز مظاهر التماثل. إن هذا ما يبرزه أيضًا قول «مونسينيور ديبوش» المتخيّل الذي

يبين تسامح الأمير حتى مع أعدائه: «عظيم أن تتكلم عن خصمك بهذه الطريقة»[1]. أو ما تتضمّنه أقوال الأمير عن شخصية «مونسينيور ديبوش»، التي تتجاوز حدود الاحترام والتقدير المتبادل إلى حد الإعجاب والحب. تقول شخصية الأمير بعد أن علقت صورة شخصية «مونسينيور ديبوش» في مدخل قصر أمبواز: «كانت صورتك السمحة دائمًا مطبوعة في عمق قلوبنا جميعًا، ولن تمحى أبدًا، ولكننا سعدنا لوجودها على مرأى من عيوننا باستمرار»[2]. لعل هذا الحب المتبادل، هو الذي دفع شخصية الأمير إلى قراءة الإنجيل لإحساسه بالقرب أكثر من شخصية «مونسينيور ديبوش»: «كم أشتهي أن أحدثك عن كل ما يجمعنا. بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل. وفي فترة إقامتك بجانبي، أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة (...) سادتنا القدماء فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يختل إيمانهم»[3]. لكن المبالغة في التسامح والرغبة في الانفتاح على الآخر، على المستوى الحضاري والعقدي، دفع شخصية «مونسينيور ديبوش» إلى الرغبة في تمسيحه. إنها رغبة لا تخلو من تقنيع صليبي. ذلك أن «مونسينيور ديبوش» هو شخصية الأسقف الذي أشرف على تحويل الكثير من مساجد الجزائر إلى كنائس «عندما دخل على الأمير كان يحلم بتمسيحه، بل إنه وصل إلى التفكير في ضرورة اصطحابه لروما وتقديمه للبابا لتعميده»[4]. يستدرك واسيني الأعرج، على هذه الرغبة بطريقة غير مباشرة من خلال وعي السّارد الذي يعبر صوته عن أطروحات تعايش الأديان التي تنتمي إلى أزمنة ما بعد الحداثة. حيث تعددت قنوات الحوار وانتصرت مبادئ الاختلاف «لكنه عندما خرج في المرة الثانية ازداد يقينًا أن الأمير جيد في مكانه، وأن كليهما يخدم الناس والله بطريقته وربما بنفس الحماس والعزيمة»[5]. كان يفترض أن يأخذ حوار شخصية الأمير مع الآخر-المستعمر منحى التغالب والاستعلاء. وأن ينزع نحو التبكيت والقطيعة والتغليط والتضليل، خاصة من جانب الآخر القوي المنتصر. لكن أراد الرّوائي واسيني الأعرج أن يقفز خارج الزمان والمكان، قصد تجاوز الأطروحات التي كانت قائمة على

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص109.

(2) المصدر السابق، ص49.

(3) المصدر السابق، ص55.

(4) المصدر السابق، ص89.

(5) المصدر السابق، ص99.

التعارض الحاد في القرن التاسع عشر بين المستعمر الغالب والمستعمر المغلوب. وأن يعيد تحيين التاريخ بما يتلاءم وحوار الحضارات والأديان في نهاية القرن العشرين. وأن يذيب ما يصعب تذويبه، والمتعلق بحدث الاستعمار. إذ ترتبت عليه آثار بالغة العنف لا يمكن لأي دراما أن تستوعبها. ولما كان هدف رواية «كتاب الأمير» لا يقف عند حدود إعادة بناء حقبة تاريخية لم تعد قائمة خارج الوثائق التاريخية، وهو ما تجلى في أكثر من مشهد حواري أو مقام تخاطبي. وإنما ينصبّ اهتمامه بالدرجة الأولى على القيم الإنسانية التي جسدتها شخصيتي الأمير و«مونسينيور ديبوش»، فقد أعطى للتخييل سلطة مطلقة على التاريخ. كما أسهم في توسيع السجال والجدل بين شخصية الأمير وخصومه (بين الأنا والآخر) سواء من قادة الحرب الاستعماريين، أو تجلى في كل من يخالفه في أطروحاته السياسية والحضارية التي تجاوزت حدود تصور القبيلة إلى الدولة. حيث تنفتح على حقوق الإنسان وتدعو إلى احترام مختلف المواثيق والعهود حتى مع الغزاة الاستعماريين. لذلك، فإن سجالاته وحربه كانت موجهة ضد الاستعمار مثلما هي موجهة ضد معارضيه من الغلاة المتطرفين. تجلى هذا في حواره مع شخصية «مونسينيور ديبوش»: «كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون»[1]. بهذا، ظل واسيني الأعرج يلح من خلال كل مظاهر السجال والجدل العنيفة منها والسلمية، على إضفاء الطابع الإنساني على تجربتي شخصية الأمير وشخصية «مونسينيور ديبوش». وذلك من خلال التقريب بين هاتين الشخصيتين في معاناة النفي، كما في مختلف تلك المواقف والآراء، وفي انتصار كلٍّ منهما للقيم الإنسانية النبيلة والعادلة. حيث تجلت أعلى هذه القيم في قيمة التسامح حتى مع الأعداء. إنه مطلب قد لا يقره الوعي التاريخي الذي يستند إلى أحداث الماضي؛ لأن كل المؤشّرات التي تنتظم صيرورة هذا الماضي في الحاضر، تدفع إلى تبني تأويل قد لا يقر أطروحة التسامح التي يحاول واسيني الأعرج أن يؤسس لها على مستوى المتخيّل السّردي. إذ يكون تأويل التاريخ شيئًا آخر غير ما يقوله التاريخ. كما يحاول كل متخيّل سردي أن يتماثل مع أحداث التاريخ. لكنه ينساق وراء نزوعاته المجازية والاستعارية والشعرية. فيغلف و«يخفي ما يريد أن يظهره، لكنه

(1) المصدر السابق، ص107.

بإخفائه هذا ينقل حقيقة أكثر عمقًا»[1]. يدفع التخييل السّردي إلى تجاوز اليقينيات الإيديولوجية التي لا تهادن. لكونها لا تريد أن تنسى، مع أن من صنعوا المأساة لم يعودوا موجودين. كما أن عالمًا آخر بدأ يزحف بقيمه الإنسانية وعلاقاته القائمة على الحوار والتبادل الحضاري. تستوجب استيعاب أطروحاته والانسجام معها. بهذا، يمكن إدراج هذا التصور ضمن تلك الرؤية الاستشرافية التي سعى الرّوائي واسيني الأعرج، وذلك من خلال إعادة تشكيل وعي كل الأطراف الذين لهم علاقة بتلك المأساة الاستعمارية (الأنا/الآخر) عاملًا بارزًا على تجاوز سياسة الإقصاء؛ من أجل فسح مجال واسع عبر التخييل الرّوائي.

المتخيّل السّردي في الرّواية

يشكل المتخيّل السّردي أبرز مكونات العملية الإبداعية. يلجأ إليه الرّوائي باعتباره تقنية فنية لتكثيف الخيال في النص السّردي وخلق جو مفعم بالخيال السّحري والعجائبي انطلاقًا من مخيلته. يستند إلى الواقع ويعيد تشكيله بصور وأفكار جديدة تناقض الحقيقة، لكنها توهم القارئ بواقعيتها. يستمدّ الكاتب بعض نماذجه من الواقع ويضفي عليها عنصر التخيّل، لتبدو بصورة جميلة ومتميزة بواسطة اللغة المجازية التي تتميز بالانزياح والاستعارات والتناصّ، حتى تتماشى مع طبيعة السّرد، فتمنح الأعمال السّردية جمالًا وخيالًا وتشويقًا ونسبةَ مقروئية أكبر.

تجاوزت المادة التاريخية في رواية «كتاب الأمير» السّردَ الرّوائي تجاوُزًا فنيًّا تشكّلت على إثره علاقة حوارية أنتجت بنية سردية حكائية، من خلال مجموعة من الوقائع والأحداث أحكم الرّوائي واسيني الأعرج نسجها وانتقاءها عبر تقنيات السّرد، لينتقل بذلك بالمادة التاريخية إلى العوالم التخييلية. إذ صارت العلاقة الحوارية القائمة بين الرّواية والتاريخ شاهدة على صيرورة تحولات الأسلوب السّردي. يقود هذا الاشتغال السّردي إلى محاورة التاريخ. يستعير من التاريخ ما يحوله من شخصيات وأحداث وأمكنة وأزمنة، ما يُحدث شكلًا من الصراع الأسلوبي أو الأسئلة حسب باختين[2]. إذ يتناصّ السّرد

(1) أحمد يوسف: الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة (التواصل)، جامعة عنابة، ع29، 2012، ص77.

(2) Bakhtine (Mikhaïl) Esthétique et théorie du roman,1er éd, Gallimard, Paris, P. 407.

التاريخي مع السّرد الرّوائي أو يتقمص الرّوائي دور المؤرّخ أو يقلده تقليدًا ساخرًا. لهذا، فإن اللقاء بين الرّواية والتاريخ لا يتم إلا على أساس التعاضد الذي يُنتج عالمًا تخييليًّا تضمحلّ من خلاله العلاقة التقابلية القائمة على الصراع والانعكاس، لتحل محلها علاقة تواشج وتضافر، تقوم أساسًا على الحوار والائتلاف. كما تصبح من خلاله البنية الحوارية محركًا فعّالًا في تشييد عوالم التلفظ وإنتاج المعنى. ما يجعل الترسيمات السّردية في رواية «كتاب الأمير» تبلور كيان الشّكل التعبيري الذي يتخذ من تاريخ شخصية «الأمير عبد القادر» محتوى أساسيًّا يتضمّن، بالضّرورة، أسلوبًا ينبثق من صيرورة الإنتاج وشروط التلقي. ذلك أن هذه الترسيمات السّردية أقامت نوعًا من التضافر بين المستويين التخييلي والتاريخي؛ لأن «معظم الزحافات المحتملة على المستوى الأول استمدّت شرعيتها من المستوى الثاني. وجاء مستوى التخيّل موازيًا لمستوى التاريخ، يتداخل معه وينفصل عنه طبقًا لحاجات الخطاب السّردي الرّوائي»[1]. بيد أن تحويل السّرد التاريخي إلى سرد روائي يستلزم إحداث تغييرات في الخصائص المميزة للسّرد التاريخي. تجلت فيما يلي:

أ. هيمنة صيغة الفعل الماضي.

ب. سرد الأحداث باعتبارها شيئًا مضى وانتهى.

ج. مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.

د. هيمنة ضمير الغائب.

هـ. عدم مشاركة الرّوائي (السّارد) في الأحداث التاريخية.

لقد مارست رواية «كتاب الأمير» نوعًا من الانزياح والتحول من الخطاب التاريخي إلى الخطاب السّردي. إذ تراجعت هيمنة العنصر التاريخي والتسلسل الزمني للأحداث، ليقوم مقامها سرد روائي تخييلي له خصوصياته التي تميزه. يتجاوز فيه السّرد الرّوائي حدود الكتابة المميزة للسّرد التاريخي. لهذا، لجأ واسيني الأعرج إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق أساليب الخطاب الرّوائي انطلاقًا من «كفاءة هذا

(1) سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص159.

الخطاب ذي الشّكل السّردي على تمثيل الواقع»[1]، من خلال تكسير القالب التسلسلي الزمني للأحداث وإدماج وجهة نظر السّارد وتنويع الأماكن؛ وكذا استحضار الوقائع التاريخية الماضوية وإعادة تركيبها لتتناسب مع توجيهات الرّوائي الأسلوبية، التي تسعى إلى استحداث طريقة تشويقية في التحبيك وربط الأحداث؛ وكذا تخييل الشخصيات، بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة وغير المحددة، إلى جانب تنوع وتعدد المستويات الكلامية واللغوية. استثمر واسيني الأعرج في هذه الرّواية المادة التاريخية استثمارًا فنيًّا أغنى نسقها التاريخي بخيال خلاق. كما أنه لا يلتفت إلى ذلك الماضي «إلا من أجل استكشاف طاقات التعبير وينابيع المعنى وإعادة صوغ للقيم المهدورة صوغًا جماليًّا، إذ يستثمر فيها الآليات السّردية والأدوات الحجاجية والحبائك الوصفية»[2]. بهذا يبعث الوعي التاريخي الحياة بعثًا خلاقًا. ينتصر من خلال ذلك للقيم الإنسانية الخالدة. إذ يستسلم النص الأميري لمفاتن معارج المحكي، بخياله وبلاغته وذاكرته، قصد إدراك ينابيع الاستعارة والخضوع لإكراهات مدارج التاريخ بصرامة في وصف الوقائع. فإذا سمحت هذه التمظهرات التي ينطلق منها الرّوائي بملء فراغات التاريخ، فإن رواية «كتاب الأمير» لا تسعى إلى التفاصيل التاريخية؛ لكونها تتحرك من أجل استنطاق المسكوت عنه في التاريخ، إذ ليست مهمتها تحرّي الأخبار ومعاينتها بصدق الوقائع أو كذبها. ذلك أن «الرّوائي لا يكتب تاريخًا، وما ينبغي له، وإنما تراه يلحم شيئًا يحمل طابع التاريخية، ذلك أن الإبداع الرّوائي لا يقوم بالضّرورة على فكرة من التاريخ، ويتمثل حتمًا مظهرًا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات والأشياء والأفكار، ولا سيما ما يحدث لرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي»[3]. بهذا، يقوم هذا النص الرّوائي على مساءلة اليومي عبر رصد تلك الحياة البسيطة لشخصية «الأمير عبد القادر» رصدًا نقديًّا، في انتصاراته وانتكاساته، وفي قوته وضعفه، وفي نجاحه وفشله، دون رسم هالة أسطورية على أفعاله وتاريخه. تتجلى العلاقة بين المتخيّل والتاريخ في خطاب المناصصة من الصفحة

(1) سيزا قاسم: بناء الرّواية.. دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص45.

(2) يمنى العيد: فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص28.

(3) عبد السلام أقلمون: الرّواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2015، ص107.

الأخيـرة لغـلاف روايـة «كتـاب الأميـر». يتضـح مـن خلالـه أن الرّوايـة لا تقـول التاريـخ؛ لأنـه ليـس هاجسـها. كمـا لا تتقصّـى الأحـداث والوقائـع لاختبارهـا، لأن ذلـك ليـس مـن مهامهـا الأساسـية. بـل تسـتند فقـط إلـى المـادة التاريخيـة. كمـا تدفعهـا إلـى قـول مـا لا يسـتطيع التاريـخ قولـه. لعـل هـذا يـدلّ علـى غلبـة المتخيّـل علـى الحقائـق التاريخيـة. إذ يتـم النـزوع نحـو التأويـل واسـتدعاء الماضـي وإعـادة ترهينـه، وفـق منظـور مغايـر ينتمـي إلـى أزمنـة حديثـة، لا ماضويـة. لعـل أول مـا يلفـت الانتبـاه خـلال قـراءة روايـة «كتـاب الأميـر» ذلـك التحريـف والتكسـير لقالـب التسلسـل الزمنـي، مـا يجعـل الزمـن الـذي انقضـى يؤثـر فـي الانطباعـات الأوليـة للمتلقـي، إذ يـدرك أنـه أمـام نـص روائـي تخييلـي، وليـس أمـام نـص تاريخـي واقعـي. تبـدأ البنيـة الزمنيـة بالحكاية-الإطـار، التـي تفتحهـا وتغلقهـا عـودة رفـات شـخصية «مونسـينيور ديبـوش». كمـا يـراد بالزمـن الـذي يرتسـم فـي عالـم الرّوايـة تقديـم صـوغ جمالـي تخييلـي، يضفـي معانـي علـى الحيـاة الإنسـانية. يتجـاوز بذلـك حـدود الماضـي ليتناسـل فـي الحاضـر ويمتـدّ نحـو المسـتقبل. بهـذا، مـارس الرّوائـي تشـظيًا دلاليًّـا لحركـة الزمـن لكـي لا تبقـى شـخصية الأميـر مجـرد معـانٍ أسـطورية أسـيرة فـي سـجن الماضـي. إن اسـتدعاء الشـخصيات المرجعيـة التاريخيـة فـي الرّوايـة أمـر واضـح جلـي للقـارئ. لعـل أبـرز شـخصيتين مرجعيتيـن همـا شـخصية «الأميـر عبـد القـادر» وشـخصية «الأسـقف ديبـوش». إذ يتمكـن الرّوائـي مـن «تحميـل تلـك الشـخصيات موقفـه مـن الواقـع بصـورة تعكـس قـوة التأثـر والرغبـة فـي التعبيـر والصـراخ بطريقـة إبداعيـة. يرتقـي فيهـا المكتـوب الفنـي عـن المـروي أو المـدون التاريخـي. كمـا عمـد الرّوائـي، مـن خـلال هـذا السّـرد الانزياحـي، إلـى تغييـر ملامـح الشـخصية، بنقلهـا مـن العالـم التاريخـي الواقعـي إلـى العالـم الرّوائـي التخييلـي، مـن خـلال إضافـة بعـض التصرفـات والمقـولات. مـن هنـا يتدخـل الرّوائـي فيحـوّر التاريخـي-الواقعـي وينشـط المتخيّـل بهـذه الإضافـات، التـي ليسـت مـن التاريـخ. ليصبـح تفاعـل النـص مـع مرجعيتـه مرتبـة مـن مراتـب التأويـل، إذ يعمـد إلـى ربطـه بالحاضـر ليسـهم فـي تجـاوز التجـارب الأليمـة. يـرى واسـيني الأعـرج أن «التاريـخ مجـالٌ خصـب لممارسـة التعليـق، بالإضافـة إلـى نـوع مـن التعالـي النصـي. يتعيـن التحويـل فيـه دلاليًّـا بالدرجـة الأولـى. وذلـك مـن خـلال توظيـف نـص سـابق موضـوع لإبـراز قيـم ومعـارف جديـدة فيـه»[1]. هكـذا، يتعـرّف

(1) المرجع السابق، ص87.

واسيني الأعرج إلى أحلام وكذا متمنَّيات وهواجس وأفكار شخصية الأمير وشخصية «ديبوش» عن طريق التخيّل والتأويل. إذ يجعل المتلقي يعيش، مرة أخرى، تلك الدوافع الاجتماعية والنفسية والإنسانية التي أدت بهما إلى أن يفكرا ويشعرا ويتصرفا كما فعلا ذلك في الواقع التاريخي. لكن لا يضطلع بهذه المهمة إلا قوة الخيال، التي تعدّ دعامة السّرد الأساسية لدى واسيني الأعرج. من هنا، فإن هذا الأخير قد تبنى إستراتيجية حكائية خاصة، تجمع وتؤلف بين السّرد التاريخي والسّرد الخيالي؛ من أجل بناء حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الحديث (مقاومة الأمير واستسلامه). غير أن هذا المسعى الذي نهجه واسيني الأعرج، لا يمنع الأسلوب من أن يندرج ضمن معارج عرض النصّ. إذ يستعين بالخيال الخلاق والذاكرة المشحوذة لإنتاج كتابة سردية ذات أسلوب متميز يجمع بين العلم والخيال. كما أن إعادة بناء التاريخ وتمثيله سرديًّا هما، في الأصل، إعادة تفعيله وبنائه بوصفه استمراريةً بطريقة ما في الحاضر. إذ «يلعب التحبيك والتأليف الرّوائي دورًا أساسيًّا وحاسمًا في رسم معالم عالم واقعي لم يعد قائمًا إلا من خلال الوثائق والمرويات التاريخية والمرويات الخيالية والصّور النموذجية. وقد تبنى الكاتب في تشييد عوالم نصه تمثيلاً بنيويًّا. يستند إلى هيكل علائقي وإلى ترسيمات سردية بقدر ما تبدو بسيطة، فهي معقدة وذات بنية سردية إشكالية مصممة بدقة متناهية»[1]. على هذا الأساس، فإن الصوغ الحكائي التخييلي للمادة التاريخية في هذه الرّواية، قد تم بعيدًا عن النقل والنسخ التاريخي القبلي المباشر. إذ سعى المتخيّل إلى ملء الفراغات والبياضات العابرة والمسكوت عنه في ذاكرة التاريخ. وعملت الرّواية من خلال ذلك على خلق أجواء وفضاءات تخييلية خاصة، تُناسب ترهين التاريخ وفق إستراتيجية حكائية ومسارات سردية دلالية مفتوحة، تُمكن الكاتب من تشييد عالم متخيّل بقوة وكثافة بشكل يجعلها تنزاح عن المعطى التاريخي باعتبارها حقيقة مرجعية. ترتمي في أحضان التخييل والنسبية، تمكن الرّوائي من خلالها خلق عوالمه التخيّلية (الشخصيات؛ الأحداث) قصد ملء فراغات الواقع (المادة التاريخية) وسيرة شخصية «الأمير عبدالقادر».

---

(1) المرجع السابق، ص91.

تاريخية الإخبار وشعرية السرد

حدّد ابن منظور في لسان العرب مادة «خبر» بأنها «ما أتاك من نبأ عمن تستخبر»[1]. أما ابن سيده فأشار إلى أن الخبر «النبأ، والجمع أخبار، وأخابير جمع الجمع». يسعى كل خبر إلى «نقل الوقائع، فهو إذن الخبر التاريخي الذي يحتاج رواية لتقديم الأدلة على صحته من الشعر، خاصة إذ هو ديوان العرب. ولعل انشداد الخبر هذا إلى التاريخ هو الذي جعل المؤرّخين يتخذون كلمة الخبر في صيغة الجمع عنوانًا لمؤلفاتهم»[2]، يساعد على تنزيله منزلته من أجناس الأدب القديمة. أما الدراسات الحديثة فقد حددت مفهوم الخبر بصيغ مختلفة، أبرزها تلك التي تعدّ الخبر «وحدة سردية مستقلة بذاتها؛ لأنها تجسّد فعلًا أو حادثًا. ما يبين أن شخصًا أو جماعة أو طبقة من الناس، سواء لهم الصفة التاريخية أم لا»[3]. كما نجد تعريفًا آخر عند عبد السلام المسدي مفاده أن «كل إعلام، مهما يكن نوعه، خبر، بشرط (...) أن يتوفر فيه القصد إلى الدلالة والتواصل مع الغير (...) فالخبر حينئذ معطى اجتماعي إنساني، إذ لا بدّ من وجود طرف آخر يبلغ له»[4]. إن ارتباط الخبر بالتاريخ أكسبه مرجعية واقعية. لكن بمرور الزمن، استقل عن التاريخ واكتسب نمطًا تخييليًّا أدبيًّا. يبدو من خلال تحديد مفهوم الخبر، أن كل حديث في هذا الشأن يرتبط، أساسًا، بنظرية الأجناس الأدبية. إذ يتداخل الخبر والتاريخ، والخبر والرّواية، والخبر وباقي الأنواع السّردية الأخرى. لأن كل شكل من هذه الأشكال التعبيرية يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى. يحدد محمد رياض وتار العلاقة بين الخبر والتاريخ والرّواية من خلال العناصر الآتية[5]:

1. التشابه بين الرّواية والتاريخ وفن الخبر، بحيث أن كلًّا منهما يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى.

2. قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة والمتناقضة، كالجد والهزل، على

---

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1414هـ مادة «خبر»، ص321.

(2) ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل: المخصص، تحقيق: إبراهيم خليل، دار إحياء العلوم، بيروت، ط2، 1996، ص142.

(3) سعيد جبار: الخبر في السّرد العربي.. الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر، الدار البيضاء، ط4، 2004، ص195.

(4) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983، ص142.

(5) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرّواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص112.

سبيل المثال. فقد اشتهر أبو الفرج الأصفهاني، مثلاً، بتناول الموضوعات الهازلة، في حين عُرف أبو حيان التوحيدي بميله إلى معالجة الموضوعات الجادة.

3. احتواء فن الخبر على عناصر قصصية تُقرّبه من فن القصة، كتوهّم الحقيقة عن طريق السند، وتداخل الخيالي بالتاريخي وقابلية المحاكاة، ووضوح وجهة النظر ضمن النسق الحكائي، بالإضافة إلى ما يتميز به فن الخبر من خصائص مشابهة لخصائص السّرد القصصي: الإيجاز والتكثيف والتلميح... إلخ.

الآلية الإخبارية في الرّواية

ينطلق السّرد الرّوائي في رواية «كتاب الأمير» من صيغة الخبر. ذلك أن الأحداث القابلة للسّرد، أيًّا كانت طبيعتها، تشكّل موضوعًا للخبر باعتباره نواة أي عمل سردي. تأتي أهمية الاستناد إلى الخبر في النص الرّوائي من كونه عبارة عن «الشّكل الأوَّلِي للتاريخ ولأنه مؤسس على الحكي الشفوي وتناقل الأجيال... فالخبر رواية فنية مروية بطريقة حكائية. ومن خلال الشكل، يظهر أن الخبر فنّ تاريخي متاخم بشدة لمجال الفن الرّوائي»[1]. من هنا، يمكن اعتبار الملفوظ الرّوائي (ما تقوله الرّواية) مجالًا خصبًا للخطاب الروائي. وقد وظف الخبر وفق ثلاثة أنماط: أحدها تاريخي ذو طبيعة خبرية ومفهومية صرف. أما الثاني فتخييلي محاكاتي ذو طبيعة سردية خاصة، يستعير من الحكاية إغراءات المتخيّل. أما الثالث فتخيّلي يتميز بتوظيف البعد العجائبي. فأين تتجلى هذه الأنماط الثلاثة في النص السّردي«كتاب الأمير»؟

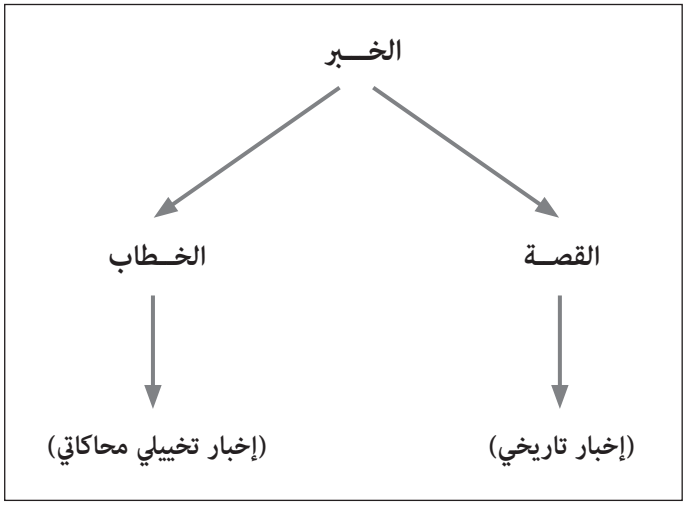
1. الخبر التاريخي

قبل تناول مكون الخبر التاريخي في النص الرّوائي، نشير إلى أن هذا المصطلح يرتبط بـ«مجموعة الأحداث والشخصيات التي تمثل ضربًا من المادة الخام التي بها قوام السّردية قبل أن تتجسد في النص»[2]. إذ إن أسبقية الأحداث والشخصيات الواقعية لا تتوفر

(1) المرجع السابق، ص132.

(2) المرجع السابق، ص142.

فـي كثيـر مـن النصـوص السّـردية، باسـتثناء نصـوص الروايـات التاريخيـة. يطابـق هـذا التمييـز الـذي قـام بـه الشـكلانيون الـروس بيـن الحكايـة والخطـاب (المبنـى الحكائـي والمتـن الحكائـي). ذلـك أن «المتـن الحكائـي هـو الأحـداث كمـا حدثـت فعـلًا (طبيعيًّـا). أمـا المبنـى، فهـو «طريقـة تشـكيل الأحـداث فـي المتـن وإظهارهـا علـى نحـو مخصـوص»[1]. يمكـن تحديـد تقسـيمات الخبـر علـى مـن خـلال الخطاطـة التاليـة:



ينـدرج الخبـر التاريخـي ضمـن مسـتوى القصـة أو المتـن الحكائـي، حيـث يقـدم مـا وقـع بالفعـل. تبـرز الأحـداث بصفـة الحقيقـة الفعليـة المرتبطـة أساسًـا بالتاريـخ. خاصـة فيمـا يتعلـق بالمحكـي الحولـي، أو اليومـي فـي بعـض الأحيـان. وكـذا التأطيـر الزمنـي للحـدث وذكـر المواقـع والأمكنـة والشـخوص والأعيـان التاريخيـة يمنحـه واقعيـة وتاريخيـة خالصـة. لقـد قدمـت الرّوايـة تخيّـلًا تاريخيًّـا مفصـلًا اسـتندت فيـه إلـى «الخبـر التاريخـي، مـا جعلهـا تتوخـى الدقـة والموضوعيـة فيمـا تقدمـه مـن وقائـعَ ترتبـط بالدرجـة الأولـى بمقاومـة الاحتـلال الفرنسـي بقيـادة شـخصية الأميـر عبـد القـادر الجزائـري. إذ يظـل ذلـك مقترنًـا بسـياق ثقافـي واجتماعـي وسياسـي ونفسـي خـاص. لهـذا، فـإن إحالتهـا علـى مختلـف هـذه الوقائـع والأحـداث والشـخصيات التاريخيـة، لا تنفصـل عـن التاريـخ. يلتقـي التاريـخ

(1) تزفيطـان تـودروف وآخـرون، نظريـة المنهـج الشـكلي (نصـوص الشـكلانيين الـروس)، ترجمـة: إبراهيـم الخطيـب، دار التنويـر، بيـروت، ط1، 1981، ص97.

مـع الرّوايـة فـي جوانـب متعـددة، أهمهـا العمـق الزمنـي للتجربـة البشـرية، بتعبيـر بـول ريكـور»[1]. بهـذا، لا يمكـن تحليـل خصوصياتهـا ومقوماتهـا التاريخيـة، إلا داخـل الخبـر ذاتـه، ومـن خـلال بنيتـه الذاتيـة، التـي تقـوم عليهـا مكونـات النـص السّـردي (الزمـان، والمـكان، والشـخصيات). يسـتند الزمـن فـي الخبـر التاريخـي إلـى التاريـخ التسـجيلي. بمعنـى أن «الخبر-الحـدث يمتلـك مرجعيتـه الزمنيـة التـي تجعلـه متفـردًا وغيـر قابـل للتكـرار والتواتـر. فقـد تتشـابه الأحـداث. لكـن عندمـا ترتبـط هـذه الأحـداث بتسـجيل تاريخـي محـدّد، فإنهـا «تكتسـب متفـردة، صفـة الواقعيـة ضمـن مرجعيتهـا الخاصـة»[2]. لقـد ركـز الرّوائـي واسـيني الأعـرج علـى الزمـن المرجعـي. إذ توخـى التسـجيل الدقيـق لتواريخـه، محـددا إياهـا بالسـنوات والأشـهر والأيـام والفصـول. جـاء هـذا التحديـد بشـكل بـارز فـي الرّوايـة. تجلـت أبـرز نماذجـه فـي قـول السّـارد «28 جويليـي 1864 فجـرًا، الرطوبـة ثقيلـة»[3]. وكذلـك «17 جانفـي 1848، نـزع مونسـينيور ديبـوش الورقـة»[4]. وقولـه «فـي حـدود 1833؟ وبعدهـا بقليـل عقـد ديبـوش معاهـدة مـع الأميـر». مـا جعـل الخبـر التاريخـي يكتسـب مرجعيتـه وواقعيتـه مـن خـلال تحديـد المكـون الزمنـي بنـوع مـن الدقـة والتميـز. كمـا نجـد، إلـى جانـب الزمـن، مكـون المـكان، الـذي يمنـح مرجعيتـه الخارجيـة للخبـر. ذلـك أن «الاهتمـام بأثـر المرجـع فـي تميـز بنيـة الشّـكل مرهـون بنظرتنـا إلـى طبيعـة حضـور المرجـع فـي النـص وكيفيتـه، أي مرهـون بنظرتنـا إلـى حضـور المرجـع، لا كمجـرد مضمـون فـي وعـاء، بـل كبنـاء أو نسـيج»[5]. لعـل هـذا مـا يعطـي المـكان دورًا أساسـيًّا، إذ يشـكل وسـيلة لإيهـام القـارئ بواقعيتـه. إنـه، حسـب اصطـلاح ميخائيـل باختيـن، عبـارة عـن كرونتـوب (Chronotope) يسـهم فـي جماليـة التعبيـر الأسـلوبي مـن خـلال «علاقـة المـكان بزمنـه التاريخـي الخـاص»[6]. تجلـت أبـرز النمـاذج التـي اعتمدهـا الرّوائـي واسـيني الأعـرج فـي تأطيـر مرجعيـة المـكان فـي «الأميراليـة». تعـد هـذه التسـمية إشـارة صريحـة إلـى مدينـة

---

(1) Ricœur (Paul) Temps et récit, Tome 1,1er éd,Seuil, Paris,1983, P. 121.

(2) المرجع السابق، ص127.

(3) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص41.

(4) المصدر السابق، ص53.

(5) يمنى العيد: فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص43.

(6) Bakhtine (Mikhail) Esthétique et théorie du roman (ibd) P. 142.

الجزائـر، إذ تتأكـد مـن خـلال قولـه «ممزوجـة بهبـات آخـر موجـة تكسـرت علـى حافـة الأميراليـة، التـي كانـت تبـدو كظـلال داكنـة هاربـة نحـو شـط البحـر»[1]. إن الأميراليـة هنـا عبـارة عـن صـورة لمدينـة الجزائـر. وضعهـا واسـيني الأعـرج موضـع النقطـة الفاصلـة بيـن البحـر بوصفـه سـبيلًا إلـى المنفـى واليابسـة. الأم الـرؤوم التـي تربـط بيـن الأميـر الإنسـان والأميراليـة الوطـن. لتشـكّل بهـذا المعنـى «جماليـة ذات بعـد مأسـاوي ناتـج عـن صـراع يحكـم المـكان فـي زمنيتـه»[2]، يـؤدي إلـى خلـق ظاهـرة أنسـنة المـكان، كمـا هـو الشـأن بالنسـبة إلـى مدينـة معسـكر الجزائريـة، إذ اهتـم بهـا الرّوائـي واعتبرهـا مكانًـا رئيسـيًّا تـدور داخلهـا أحـداث كثيـرة. أحاطهـا بوصـف دقيـق يؤطـر مـن خلالـه مكانًـا واقعيًّـا. يقـول السّـارد «معسـكر تطـوق نفسـها بسـور قديـم بعـرض خمسـة أقـدام وعلـو يصـل إلـى تسـعة أمتـار وبحصـن مثلـث الجوانـب فـي المرتفعـات المحيطـة بالمدينـة، مجهـز بثلاثـة مدافـع مـن البرونـز»[3]. كمـا نجـد الشـيء نفسـه فـي وصـف مدينـة وهـران والعاصمـة تكدامـت والعاصمـة المتنقلـة الزمالـة... إلـخ. إنـه بهـذا يعتبـر وجـود المـكان فـي الرّوايـة ضروريًّـا؛ لأن وجـود المـكان مـع اللغـة الوصفيـة يخلـق هويـة ومصداقيـة وجماليـة. تضاعـف ترسـيخ الواقـع لـه والتاريخيـة لـدى المتلقـي. أمـا المكـون الثالـث الـذي أسـهم فـي تحديـد الخبـر التاريخـي وواقعيتـه، فتجلـى فـي عنصـر الشـخصية المرجعيـة التـي لهـا سـندها المرجعـي المعرفـي. فقـد حددهـا فـي الشـخصيات التاريخيـة والأسـطورية والمجازيـة والاجتماعيـة. تحيـل جـلّ هـذه الشـخصيات علـى معنـى ممتلـئ، ثابـت داخـل ثقافـة محـدّدة. إذ نجـد أن الرّوائـي واسـيني الأعـرج قـد اسـتند فـي روايتـه إلـى شـخصيات مرجعيـة عـدة، أبرزهـا «الأميـر عبـد القـادر»، «مونسـينيور ديبـوش»، «نابليـون بونابـرت»، ملـك المغـرب، «ابنـه العقـون»... إلـخ. ذلـك أن الخبـر التاريخـي غالبًـا مـا يركـز علـى مختلـف هـذه الشـخصيات ليمنحهـا صـورة متكاملـة عنهـا. لهـذا، فـإذا كان «الخبـر مصـدرًا مـن مصـادر السّـرد»[4]، فإنـه يكتسـب تاريخيتـه وواقعيتـه انطلاقًـا مـن بنيتـه الذاتيـة التـي يتأسـس عليهـا الزمـان والمـكان والشـخصية.

---

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص3.

(2) يمنى العيد: فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص104.

(3) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص32.

(4) سعيد جبار: الخبر في السّرد العربي.. الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر، الدار البيضاء، ط4، 2004، ص83.

2. الخبر المحاكاتي

يندرج الخبر التخييلي المحاكاتي ضمن مستوى الخطاب، من خلال «الانتقال من الواقعي الخالص إلى التخييلي المحاكاتي، ليخرج من دائرة التاريخي ويدخل في دائرة الأدبي»[1]. لكن على الرغم من التداخل الحاصل بينهما، فإن التاريخي يشكل تلك الأرضية التي ينطلق منها الأدبي في إبداعاته. في حين يعتمد الأدبي التخييلي على التقنيات الفنية والجمالية. قصد تجاوز التسجيل المباشر للأخبار التاريخية. إنه يحاكي الواقع، كما يعيد إنتاجه وتمثيله تمثيلاً أدبيًّا. ما يجعله يتجاوز «أحادية الإخبار التاريخي إلى شعرية التأثير الرّوائي»[2]. إن من بين أهم مظاهر التخييلي المحاكاتي قدرتُه على كسر حدود المرجعية الزمنية وتجاوزها، وتناسبها مع غايات الرّوائي الفنية والجمالية من خلال المفارقات الزمنية والحذف والمشهد... إلخ. كما يبرز من خلال بعض الشخصيات التخييلية التي تتداخل مع الشخصيات المرجعية. تجلى ذلك في رواية «كتاب الأمير» من خلال شخصية القوال، أو شخصية «سيدي الأعرج». أسهم هذا النوع من الأخبار التخييلي المحاكاتي من خلال «توسع النواة التاريخية، ليضفي عليها جوًّا روائيًّا. يضطلع فيه التخييل بدور رئيسي بارز ومتميز»[3]. يعرف نوعًا من الانفتاح لمعيار التاريخي وحلول المحكي في المسرود من التاريخ. ففي رواية «كتاب الأمير» تعدّ شخصية «عبد القادر الجزائري» شخصية تاريخية مرجعية. يلونها التخييل ويحولها إلى شخصية تخييلية فنية في بعض الأحيان. يقول السّارد: «الأمير لم يتكلم طوال اجتماعه بقادة قبائل بني هاشم والقبائل الأخرى. صمته المتوالي حيّر الجميع، ليس من عادته. وإذا حدث أن فعل فذاك يعني أن شيئًا خطيرًا حدث أو هو بصدد الحدوث»[4]. كما يقول: «1832 عام الجراد الأصفر، هكذا يسميه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد. منذ الصباح وفلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس»[5]. هكذا يمتزج

---

(1) خمري حسين: فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص68.

(2) فولفغانغ أيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية، ترجمة: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص216.

(3) عبد السلام أقلمون: الرّواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2015، ص107.

(4) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص65.

(5) المصدر السابق، ص76.

التخييـل بالتاريـخ وتهيمـن المرجعيـة التخيّليـة علـى المرجعيـة التاريخيـة، خاصـة مـن خـلال ذلـك التمديـد والتوسـع الحكائـي «للبنيـات التاريخيـة التـي تجعـل المحكـي التاريخـي منفتحًـا على الحاضر وقابلًا للإشعاع دلاليًّا على مساحات أكبر من سيرة الأمير عبد القادر»[1].

3. الخبر العجائبي

يتميـز الخبـر التخيّلـي بـ«توظيـف العجائبـي مـن خـلال الشـخصيات والأحـداث»[2] ليتجـاوز الحـدود. كمـا يتداخـل، فـي كثيـر مـن الأحيـان، مـع الأخبـار التاريخيـة والأخبـار التخييليـة المحاكاتيـة. إذ يعتمـد التخيّلـي فـي صورتـه العامـة علـى تقديـم أحـداث وشـخصيات تبتعـد كل البعـد عـن الواقـع. لكـن يتميـز بإمـكان توسـيع أكبـر فـي المجـال المتخيّـل. يقـوم التخيّلـي، أساسًـا، علـى خـرق الواقعـي. علـى هـذا النحـو، يتبيـن أن حضـور الإخبـار التخيّلـي فـي روايـة «كتـاب الأميـر» قـد ارتكـز علـى شـخصية الأميـر مـن خـلال أخبـار عجائبيـة فـي بدايـة بيعتـه. تجلـى ذلـك فـي قـول السّارد-شـخصية القـوال الأعمـى: «الشـاب هـذا يـا سـادة يـا كـرام، عليـه بركـة سـيدي عبـد القـادر الجيلانـي والأوليـاء الصالحيـن، عـوده مثـل البـراق، ويطيـر حصانـه للسـماء عندمـا يحاصـره الأعـداء. سـيفه البتـار يطفـئ البـرق مـن حـدة لمعانـه. القـرآن فـي القلـب وفـي يـده اليمنـى سـيفه الـذي لا ينـزل إلـى الأرض ولا ينـام، وساسـبو مـا يخونـه أبـدًا. نـاره مـا تـروح فـي الفـراغ. فـي موقعـة وهـران خـلاص البـارود، رفـد عصـاه وحفنـة تـراب وقـال ربـي أعنـي ونوشـن صـوب عـدوه وفتـح يـده فتـت العـدو اللـي كان قبالتـه»[3]. تحضـر المرجعيـة الدينيـة هنـا بقـوة. مـا يجعلهـا تسـهم فـي تنشـيط المخيلـة الشـعبية، مـن كرامـات وخـوارق مرتبطـة بالبعـد الصوفـي، إذ تكـررت هـذه المقاطـع السّـردية التـي أسـهمت فـي رسـم صـورة البطـل الموعـود. فمـرة يشـبّهه بالمسـيح ومـرة أخـرى بالمهـدي المنتظـر[4]: «باللـه يـا سـيدي نسـمع لـه يقولـون إنـه انتهـى مـن قصـة السـيد علـي ورأس الغـول وبـدأ هـذه الأيـام يـروي قصصًـا غريبـة عـن

(1) المصدر السابق، ص87.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص14.

(3) حسين خمري: فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص64.

(4) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص99.

رجل يشبه المسيح بن مريم وهو ليس مسيحيًّا، هو مولى الساعة كما يقولون وكما يقول القوال في السوق»[1]. إضافة إلى أقوال شخصية القوال الأعمى، نجد شخصية الإمام والولي «سيدي الأعرج» وشخصية «والد الأمير محيي الدين». إذ تبلور هذه الشخصيات نموذجًا في المخيال الديني الشعبي. تجلى ذلك في قول السّارد: «بعد صلاة الظهر وقف الإمام في المقدّمة وخطب في الناس تحت أمطار ثقيلة قليلًا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف»[2]. وكذا قوله: «إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم. الحمد لله الخير بدأ ينزل علينا. أبشركم أن هاتفًا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محيي الدين وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه، فيه روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأنبياء، اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان، الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد والكفار والمرتدّين في السهول حتى حدود وهران. سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله»[3]. يستند الرّوائي واسيني الأعرج إلى هذا المسار السردي. يدفع الأمير إلى مبايعته بسرعة وإكسابه صفات البطل الموعود، قصد تحقيق ما بشّرت به الرؤى الدينية الماورائية، المندرجة في سياق الكرامات والنبوءات الصوفية ذات المنحى العجائبي الروحاني.

(1) المصدر السابق، ص113.

(2) المصدر السابق، ص132.

(3) المصدر السابق، ص143.

الخاتمة:

تمكّن الروائي واسيني الأعرج من استدعاء التاريخ وإعادة صياغته بما يتلاءم والقارئ العربي عامة والجزائري خصوصًا، بواسطة تطويع وإخضاعه لتقنيات السرد الحديثة، التي أسهمت في استنطاق التاريخ وكشف المضمر والمسكوت عنه، ثم الوصول إلى الحقيقة التاريخية، التي اتكأ فيها الكاتب على جملة من العناصر التي ساعدته في استنطاق التاريخ وسبر أغواره وتقديمها للقارئ. ثم كشف العلاقة القائمة بين المتخيل الروائي والمرجعية التاريخية. لعل هذا ما دفع الكاتب إلى أن يقدم عمله الروائي في قالب فني متميز، برزت فيه براعته الفنية، حيث حاول واسيني الأعرج أن يجعل من سيرة الأمير منطلقًا لإثارة الجدل المتعلق بإشكالية الهوية والانتماء الذي يعد هاجسًا وهمًّا حاضرًا في العديد من الأعمال الروائية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- الأعرج، واسيني: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005.
- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل: المخصص، تحقيق: إبراهيم خليل، دار إحياء العلوم، بيروت، ط2، 1996.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1414هـ.

ثانيًا: المراجع باللغة العربية:

- أقلمون، عبد السلام: الرّواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2015 .
- بلعلي، أمينة: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من التماثل إلى الاختلاف، دار الإمام، الجزائر، ط2، 2011.
- جبار، سعيد: الخبر في السّرد العربي.. الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر، الدار البيضاء، ط4، 2004.
- خمري، حسين: فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- دراج، فيصل: الرّواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
- رايص، نور الدين: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس- المغرب، ط1، 2007.
- صيداوي، رفيف رضا: الرّواية العربية بين الواقع والمتخيّل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.
- عذاوري، سليمة: شعرية التناصّ في الرّواية العربية، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2012.
- العيد، يمنى: فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

- القـاضي، محمـد: الرّوايـة والتاريـخ.. دراسـات في تخيّـل المرجعـي، دار المعرفـة للنـشر، تونـس، ط1، 2008.
- قاسم، سيزا: بناء الرّواية.. دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1987.
- قسوم، عبد الرزاق: فلسفة التاريخ، دار الكلمة، مصر، ط1، 2005.
- ماضي، شكري عزيز: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
- محفـوظ، عبـد اللطيـف: الصـوغ الحـكائي في الرّوايـة التاريخيـة، أبحـاث ملتقـى الباحـة الأدبي الخامـس، منشـورات القلم، ط1، 1993.
- المسدي، عبد السلام: النقد والحداثة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983.
- وتـار، محمـد ريـاض: توظيـف الـتراث في الرّوايـة العربيـة، منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، ط1، 2002.
- يقطـين، سـعيد: قضايـا الرّوايـة العربيـة الجديـدة، الوجـود والحـدود، منشـورات الاختـلاف، الجزائـر، ط1، 2012.
- يوسـف، أحمـد: القـراءة النسـقية.. سـلطة البنيـة ووهـم المحادثـة، منشـورات الاختـلاف، الجزائـر، ط1، 2007.

ثالثًا: المراجع باللغة الأجنبية:

- Esthetique et Theorie Du Roman [Bakhtine, Mikhail] 1éd, Gallimard, Paris, 1978.
- Ricœur (Paul) Temps et récit, Tome 1,1eréd, Seuil, Paris, 1983, P. 121.

رابعًا: المراجع المترجمة إلى العربية:

- أيـزر، فولفغانـغ: التخييـلي والخيـالي مـن منظـور الأنثروبولوجيـا الأدبيـة، ترجمـة: حميـد لحمـداني، الجيـلالي الكديـة، مطبعـة النجـاح الجديـدة، الـدار البيضـاء، ط1، 1998.

- تـودروف، تزفيطـان، وآخـرون: نظريـة المنهـج الشـكلي (نصـوص الشـكلانيين الـروس)، ترجمـة: إبراهيـم الخطيـب، دار التنويـر، بـيروت، ط1، 1981.
- جينيـت، جـيرار: خطـاب الحكايـة، ترجمـة: محمـد معتصـم، المركـز الثقـافي العـربي، الـدار البيضـاء، ط1، 2000.

خامسًا: المجلات والدوريات:

- حليفي، شعيب: المتخيّل والمرجع، صيرورة الخطابات، مجلة (فصول) المصرية ع66، ربيع 2005.
- يوسـف، أحمـد: الـشرط التاريخـي وإيحـاءات الغيريـة في روايـة الأمـير لواسـيني الأعـرج، مجلـة (التواصـل)، جامعـة عنابـة، ع29، 2012.

سرديات السجون بين التوثيق والتخييل

رواية «نيغاتيف» لروزا ياسين حسن نموذجًا

د. مصطفى عطية جمعة [1]

البريد الإلكتروني: mostafa_ateia123@yahoo.com

(1) الدكتور مصطفى عطية جمعة، أستاذ م. الأدب العربي والنقد، له 35 كتابًا في الإبداع والنقد والإسلاميات، منها: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، وشعرية الفضاء الإلكتروني في منظور ما بعد الحداثة، والوعي والسرد، والسرد في التراث العربي: رؤية معرفية جمالية، الشارقة، والقرن المحلّق: الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار، وشرنقة التحيز الفكري، والبنية والأسلوب.

Prison narratives between documentation and imagination

Negativ» novel by Rosa Yassin Hassan as an example

Abstract:

This study discusses the concept of prison literature, whether what was written by the creative prisoner or written by another creator, inspired by the experiences of others. We assume that the basis for studying the accounts of political detention is the aesthetic basis, by studying the structure, style and significance, without wasting the true essence of experience, nor the human and intellectual values and messages that it carries. The study came in two axes: The first discusses concepts related to prison literature in general, and detention accounts in particular, with a broad understanding of a number of related problems, such as the issue of documentation, and the aesthetic structure. The second axis represents the applied study, by presenting a reading that combined the aesthetic and aesthetic analysis of the novel «Negative» by the novelist Rosa Yassin Hassan, which presented what she called a documentary novel, which was unique in that it reflected the living testimonies of women detainees.

Key words:

Prison literature, political arrest narratives, fictional documentation and fiction, documentary novel, negative novel.

سرديات السجون بين التوثيق والتخييل

رواية «نيغاتيف» لروزا ياسين حسن نموذجًا

ملخص:

تناقش هذه الدراسة مفهوم أدب السجون، سواء ما كتبه السجين المبدع بنفسه أو ما دوّنه مبدع آخر أبدع في ضوء سماعه لتجارب المعتقلين الآخرين. وتفترض هذه الدراسة أن الأساسَ في دراسة مثل هذه الروايات الأساسُ الجمالي، بدراسة البنية والأسلوب والدلالات، دون التغافل عن جوهر التجربة الحقيقي، ولا القيم والرسائل الإنسانية والفكرية التي تحملها. علمًا بأن التخييل في مثل هذه الروايات هو تخييل إبداعي، ينسج السارد خيوطه جامعًا بين شخصيات رواياته، وأحداثها، في حيز مكاني ضيق وهو السجن، وفترة زمنية معلومة هي مدة الاعتقال.

وقد جاءت الدراسة في محورين: الأول يناقش المفاهيم المتعلقة بأدب السجون عامة، وروايات الاعتقال خاصة، مع بسط القول في عدد من الإشكاليات ذات الصلة، مثل قضية التوثيق، والبنية الجمالية، وتبيان أوجه القصور في مثل هذه الروايات، وأبرز القضايا التي تطرحها، خاصة أنها تضع عينًا على التجربة المعيشة في الاعتقال، وعينًا أخرى ترنو لما هو قادم.

والمحور الثاني يمثل الدراسة التطبيقية، عبر تقديم قراءة جمعت ما بين التحليل المضموني والجمالي لرواية «نيغاتيف» للروائية روزا ياسين حسن، التي قدّمت ما أسمته رواية توثيقية، تفرّدت في كونها معبرة عن شهادات حية لمعتقلات من النساء، وثّقت المؤلفة شهاداتهن في متن الرواية، وأيضًا في هوامشها الملحقة، كما استطاعت الربط بين هذه التجارب المختلفة في منظومة سردية جمعت التشويق والبلاغة.

الكلمات المفتاحية:

أدب السجون، سرديات الاعتقال السياسي، التوثيق والتخييل الروائي، الرواية التوثيقية، رواية نيغاتيف.

سرديات السجون بين التوثيق والتخييل

رواية «نيغاتيف» لروزا ياسين حسن نموذجًا

المقدمة:

ثمـة أسـئلة عديـدة تتصـل بالنصـوص السرديـة لأدب السـجون عامـة، وسردياتـه الروائيـة والقصصيـة خاصـة. وتتعلـق هـذه الأسـئلة بالبنيـة والأسـلوب، وأيضًـا بطبيعـة التجربـة المصاغـة والمعّـبر عنهـا في هـذه الروايـة، وحـدود مسـاحات التخييـل فيهـا، بمـا أن الروايـة هـي فـن تخيّـلي في الأسـاس، وإن ارتكـز عـلى تجـارب حقيقيـة مـن الحيـاة. ولكـن الخيـال لا يعنـي وضـع أحـداث وشـخصيات، وإنمـا الخيـال في مثـل هـذه الروايـات هـو خيـال إبداعـي، يتفنـن فيـه الـروائي في نسـج خيـوط إبداعـه جامعًـا بـين شـخصيات رواياتـه، وأحداثهـا، ومواقفهـا، في إطـار مـكان محدد، والـذي هـو جـدران السـجن، وضمـن فـترة زمنيـة بعينهـا، تقتـصر عـلى فـترة الاعتقـال المعلومـة.

في ضـوء هـذا، تـأتي هـذه الدراسـة، تناقـش الفـرق بـين أدب السـجون الـذي يكتبـه مبـدع خـاض التجربـة، وبـين مبـدع آخـر كتـب مـن وحـي تجـارب الآخريـن. وتجـادل في أن المعـوّل الأسـاسي في مثـل هـذه الروايـات يعتمـد عـلى البعـد الجـمالي في البنيـة والأسـلوب والـدلالات، دون إهـدار لجوهـر التجربـة الحقيقـي، ولا القيـم والرسـائل الإنسـانية والفكريـة التـي تحملهـا؛ فالروايـة فـن وإبـداع وأدب، ولا بـد مـن تحقـق الاشـتراطات الجماليـة فيهـا، بمـا تعنيـه مـن شـكل مكتمـل، وخيـوط موصولـة، وأسـلوب جـزل.

وقـد جـاءت الدراسـة في محوريـن: الأول يناقـش المفاهيـم المتعلقـة بـأدب السـجون عامـة، وروايـات الاعتقـال خاصـة، مـع بسـط القـول في عـدد مـن الإشـكاليات ذات الصلـة، مثـل قضيـة التوثيـق، والبنيـة الجماليـة، وأوجـه القصـور في مثـل هـذه الروايـات، وأبـرز القضايـا التـي تطرحهـا، خاصـة أنهـا تضـع عينًـا عـلى التجربـة المعيشـة في السـجن. وعينًـا أخـرى عـلى المسـتقبل،

فهي ليست مجرد صراخ معبر عن معاناة، وإنما هي جزء من رسالة الإبداع التي تنتصر لما هو إنساني، وتأمل في غد أجمل. والمحور الثاني يمثل الدراسة التطبيقية، عبر تقديم قراءة جمعت ما بين التحليل المضموني والجمالي لرواية «نيغاتيف» للروائية روزا ياسين حسن، التي قدّمت ما أسمته رواية توثيقية، تفرّدت في كونها معبرة عن شهادات حية لمعتقلات من النساء وثّقت المؤلفة شهاداتهن في متن الرواية، وأيضًا في هوامشها الملحقة، كما استطاعت الربط بين هذه التجارب المختلفة في منظومة سردية جمعت التشويق والبلاغة.

سرد السجون بين التوثيق والتخييل:

يمثّل السجن قاسمًا مشتركًا في أدب السجون والسرديات المتصلة به، فأيًّا كان الشكل الأدبي المعبِّر عنه: شعرًا، سردًا، نثرًا، خواطر...؛ فإن السجن يظل هو المكان الوعاء لتجربة الأديب، مثلما هو المكان الملهِم للتجربة الأدبية ذاتها، وهو أيضًا المكان المحكي عنه إذا كان الأدب سردًا، أو المكان الموحي برؤى ومشاعر وأخيلة إذا كان الأدب شعرًا. فأدب السجون معنيٌّ في الدرجة الأولى بالمعتقل السياسي ومَن في حكمه مثل الأسير المقاوِم، والمفكر، والثوري، والمعارضين السياسيين؛ فتُهمُ مثل هؤلاء سياسيةٌ إيديولوجية، فيأتي اعتقالهم ظلمًا وجورًا، ولا يمكن أن يكون سجنهم عقابًا لهم، على نحو ما نجد عند السجناء الجنائيين من اللصوص والقتلة ومرتكبي الجرائم. فأدب السجون المقصود هو الأدب المعبر عن تجربة الاعتقال السياسي.

فالأديب الذي يروي تجربته في السجن ظلمًا، إنما يوثق أشكال المعاناة التي عاشها، من أجل الدفاع عن رأي أو موقف له، أو انتماء فكري وسياسي. فقد دفع ثمن التزامه ونشاطه من نشاطه وحريته الشخصية، ومن سنوات عمره.

ويفرّق رأفت حمدونة بين أدب السجون الذي يكتبه المعتقلون من الأسرى والسياسيين، وبين من يكتبون عن السجن من خارجه، فالأول يستوفي الشرط الأساسي في أدب السجون، ممثلاً في معايشته تجربة السجن بذاته، وما فيها من حرمان وتعذيب ومعاناة. أما ما يُكتَب عن السجون والأسرى من قبل كتّاب أو صحافيين أو باحثين لم يخوضوا تجربة السجن،

فيمكن تسميته بـ«أدب عن السجون»؛ فاعتقال المناضل ونقله من رحابة حياة الحرية إلى حياة السجن وقيودها هو فرصة للمعتقل السياسي لطرح قضيته الكبرى التي آمن بها واعتقل من أجلها[1]، فشتّان بين من عاش وعانى، وبين من سَمِع وتخيّل. كما أنها فرصة، لصياغة الاعتقال والحياة في السجن أدبيًّا مِن قِبَل الأدباء المناضلين.

وهو ما يقودنا إلى طرح قضية التوثيق في أدبيات السجون وسردياته، فالتوثيق يستند إلى تجارب حقيقية واقعية، ويشكل القاعدة الأساسية للسرد الروائي/القصصي، على الرغم من أن التخييل هو الأساس في البنية الروائية، بمعنى أن المبدع يمتلك الخيال الحكائي، ومنه ينطلق لبناء عالمه الروائي المستمد والمؤسس على الواقع.

فالسجن في البدء والمنتهى هو مكان، إلا أنه ليس مجرد وعاء مادي فارغ، على نحو ما يشير إبراهيم فتحي، فنحن نعرفه من خلال ما يحويه من أشياء في أشكالها وأوضاعها وعلاقاتها، والروائي لا يصف هذه الأشياء كأنها مواد طبيعية ميتة، فليست ديكورًا خارجيًّا يُرى بالعين، وكأنه يبرهن للقارئ على أنه كان موجودًا في هذا المكان أو مرّ به، على قاعدة «كنا هناك». بل إن الهدف في السرد الروائي الربط بين الوصف والفعل الإنساني، فالمكان في نموذج الرواية الواقعية ساحة لمطامح ولأشكال من الصراع، وهو ما يؤثر في الحبكة والتشخيص[2]. ولذا لا يمكن الشعور بخصوصية المكان إلا من خلال ما يتلمسه المتلقي من تفاعل شخصيات السرد مع عناصر المكان ومكوناته، أي مجرد الوصف الظاهري. فتلك كتابة بصرية، لا تعني انفعالًا ومعايشةً للمكان، وما فيه من شخصيات، وما جرى بين حدوده من أحداث.

وهو ما يؤكده حمدونة بأن المشترك لكل الشهادات والمذكرات والأعمال الأدبية التي خرجت من السجون للأسرى والمعتقلين السياسيين بشكل عام هو التصوير الحي والمكثف لصمود الإنسان الأعزل إلا من قناعاته، في وجه آلة القمع وأساليب البطش، وتصوير شكل الصراع القائم بين الجلاد والمناضل، وتحمّل الأخير السياط والكهرباء متمسكًا بالعقيدة

---

(1) د. رأفت حمدونة: أدب السجون الخصائص والمميزات، جريدة (الجديد) اليومية، الجزائر، 2019/8/28، https://eljadidelyawmi.com/2019/08/28

(2) إبراهيم فتحي: تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع61، شتاء 2003، ص34.

والإيمـان، وضـد محـاولات إذلالـه وتركيعـه أمـام صمـوده وجلـده. فالفـرد (المعتقـل) يقـف وحيـدًا في مواجهـة السـلطة بكافـة وسـائل تعذيبهـا الجسـدي والنفـسي التـي يسـتخدمها الجـلاد أو المحقـق، التـي تسـتهدف كـسر إرادة المناضـل. وفي المقابـل فـإن المناضـل يريـد الحفـاظ عـلى شيء واحـد هـو اسـتمرار قدرتـه عـلى المقاومـة. ولذلـك يـرى حمدونـة أن أدب السـجون ينـدرج تحـت إطـار أدب المقاومـة في التعريـف والمضمـون[1]، فالكاتـب يقـاوم بثباتـه داخـل السـجن، وبقلمـه وفكـره خـارج السـجن. وتكـون لكلماتـه المدونـة أكـبر الأثـر في نفـوس قارئيـه؛ عندمـا يتحـدث عـن تجربتـه في الاعتقـال، في سـبيل قضيتـه، وليـس مجـرد كلام نظـري، خـالٍ مـن الكفـاح والتضحيـة والنضـال.

وإذا تسـاءلنا عـن علاقـة سرديـات السـجون بالواقـع، عـلى اعتبـار أن التجربـة الإبداعيـة هنـا تتعلـق بواقـع عاشـه المبـدع، وصاغـه بأناملـه، مـع حضـور خيالـه الإبداعـي لتحويـل سـنوات الاعتقـال الطويلـة، وتجربتـه المريـرة، إلى نـص سردي، وفقًـا لمواصفـات الروايـة؛ فـإن والاس مارتن يجيـب بـأن هنـاك علاقـة يمكـن أن نستشـفها بـين الـسرد الـروائي وكلٍّ مـن الخيـال والواقـع، عـلى تفـاوت بينهـما وفـق موضـوع الروايـة وطرحهـا الفكـري، وموقـف المؤلـف مـن القضيـة المثـارة؛ مـما يجعـل المتلقـي في حالـة مـن: التنقـل جيئـة وذهابًـا عـبر الحـدود التـي يجـب أن تفصـل مـا هـو داخـل الـسرد، عـما هـو خارجـه. لـذا، يحـرص الكتّـاب الواقعيـون عـلى منـح التصديـق لقصصهـم، بطمـس كل برهـان عـلى أنهـم يسـتخدمون تقاليـد سرديـة، في محاولـة منهـم للسـيطرة عـلى المتلقـي ودمجـه في الـسرد[2]. والمقصـود بالتقاليـد السرديـة -في رأينـا- تلـك الحيـل الفنيـة التـي يتوسـل بهـا الـروائي، لإضفـاء مزيـد مـن التشـويق والجاذبيـة عـلى روايتـه، وقـد تكـون مـن محـض خيالـه، أو مـن مبالغـات أضفاهـا عـلى الشـخصية أو الحـدث الواقعـي نفسـه.

وفي سرديـات الاعتقـال السـياسي يفـرض الواقـع نفسـه بقـوة، فيـكاد جهـد الـروائي يقتـصر عـلى تشـكيل هـذا الواقـع في مـتن سردي يراعـي التقاليـد الفنيـة للـسرد، والتـي تكـون مختلفـة حسـب الشـكل المسـتخدم، فهنـاك: اليوميـات والرسـائل والـسرد الحـكائي المبـاشر أو المـروي عـن

(1) د. رأفت حمدونة: أدب السجون الخصائص والمميزات، جريدة (الجديد)، الجزائر، 2019/8/28، https://eljadidelyawmi.com/2019/08/28

(2) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م ص230، 232 .

تجـارب الآخريـن... إلـخ، وكلهـا طرائـق سرديـة تسـتخدم في نقـل الواقـع المعيـش، الـذي هـو أقـوى في هـذا اللـون مـن الخيـال؛ لأن الخيـال مهـما اشـتد واشـتط بالـذات المبدعـة، لـن يمنحهـا تجربـة مثـل الاعتقـال، بـكل مـا فيـه مـن وحـدة وآلام وقسـوة، وبـكل الشـخصيات والأحـداث والمواقـف التـي يعايشـها المبـدع في السـجن.

وعـلى نحـو مـا يذكـر نزيـه أبـو نضـال فـإن «روايـة السـجن عمومـا تنـدرج أساسًـا في إطـار الروايـة الدراميـة، حيـث السـجين أو المعتقـل هـو ذاتـه الحـدث في حالـة الفعـل والحركـة. إنـه الحيـاة في ذروة احتـدام الـصراع بـين الحـدود القصـوى لمكوناتهـا في مـكان ضيـق؛ الضحيـة في مجابهـة الجـلاد، المناضـل الأعـزل المدجـج بقناعاتـه والمسـكون بعنـاصر الضعـف الإنسـاني المـشروع، في مواجهـة المحقـق والسـجان»[1].

فالروايـة الدراميـة تقـارب الدراما المسرحيـة، في محدوديـة المـكان والزمـان والشـخصيات وأيضًـا الأحـداث. فمسرحهـا مؤطـر بجـدران السـجن، وبطلهـا الرئيـس هـو السـجين المعتقـل، في معيـة رفاقـه السـجناء، وفي مواجهـة سـاجنيه: الجـلاد، والمحقـق، والشرطـي. وإن اختلفـت في كـون موضوعهـا بعيـدًا عـن الحبكـة المسرحيـة المعهـودة، فهـي تمتـاح مـن واقـع تجربـة السـجن، بـكل تفاعلاتهـا وأزماتهـا وعذاباتهـا.

وهـذا لا يعنـي أن المعتقـل كان ينعـم بحريـة واسـعة خـارج السـجن، وإنمـا حريتـه الحقيقيـة عندمـا ينـال الوطـن ومواطنيـه الحريـة الكاملـة. وكـما يسـهب نزيـه أبـو نضـال بـأن «روايـة السـجن مـن حيـث هـي تعبـير حـار ومتوتـر للروايـة الدراميـة، تسـجّل التجربـة الإنسـانية الكاملة للحـدث، مـن خـلال الشـخصيات ذاتهـا، انطلاقًـا مـن التوغـل التفصيـلي في التجربـة الحيّـة..، لا فـرق هنـاك بـين مواطـن مسـجون في زنزانـة بوصفهـا مكانًـا، وآخـر مسـكون بالرعـب خارجهـا، فآلـة القمـع واحـدة وتطـال الجميـع»[2].

وعندمـا يصـوغ الـروائي واقـع السـجن، فـإن متخيلـه الـسردي يعـبر عـن رغبـة دفينـة في التعبـير عـن انفعالاتـه مـن إكراهـات الواقـع وترميـم انكسـاراته وسـد ثقوبـه اللامتناهيـة،

---

(1) نزيـه أبـو نضـال: السـمات الفنيـة فـي روايـة القمـع العربيـة، مجلـة (فصـول)، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، مج16، ع2، شـتاء 1997، ص121.

(2) المرجع السابق، ص121.

وهـو بذلـك يؤسـس واقعـه الخـاص، ويسـتدعي المكبـوت والمعطـل، مـع تعرية/كشـف هـذا الواقـع المعيـش[1]. مـما يعنـي أن الـذات المبدعـة السـاردة تحـرص عـلى إفـراغ مكبوتاتهـا وانفعالاتهـا ومواقفهـا، وهـي تصـوغ تجربـة الاعتقـال، سـواء عايشـتها بنفسـها (سرد السـجون)، أو سـمعتها مـن غيرهـا وتألمـت لهـا (الـسرد عـن السـجون)، ومـن ثـم صاغتهـا تخيـلًا. وقـد رأينـا هـذا ماثـلًا في تجربـة نجيـب محفـوظ في روايـة «الكرنـك»؛ فصياغتـه للروايـة جـاءت انفعـالًا بمـا سـمعه مـن آخريـن عـن الاعتقـال[2]، مكوِّنًـا بنيـة سرديـة، أفرغـت انفعالاتـه -سـاردًا- إزاء جرائـم الاعتقـال السـياسي والتعذيـب، واسـتطاع بمهارتـه السرديـة بنـاء نـص سردي شـيق وفاضـح في آن، ليعـرّي واقعًـا سياسـيًّا فاسـدًا قاسـيًا، للنظـام الأمنـي المسـتبد، إبـان الدولـة الناصريـة.

إذن، يمكـن تبديـل مواقـع السـارد نفسـه في أدب السـجون، فهناك الـراوي الشـاهد Narrator Neutral type، ويـكاد يكـون محايـدًا وهـو يـروي الوقائـع التـي أمامـه أو سـمعها، وقـد يكـون سـاردًا عليـمًا[3]، ونجـد هـذا في السرديـات الموثقـة، التـي يسـجلها السـارد كـما سـمعها مـن الشـهود الذيـن مـرّوا بالاعتقـال، ومـن ثـم يعيـد صياغتهـا، لتكـون حكاية/قصـة متكاملـة العنـاصر، عـلى نحـو مـا نجـد في توثيـق شـهادات المعتقلـين. وهنـاك الـراوي عـن ذاتـه، وهنـاك مـن يتحـدث عـن الآخـر.

ففـي سرد السـجون، الواقـع يـكاد يطابـق الخيـال؛ إلا مـن خيـوط دراميـة تربـط بـين الشـخصيات والأحـداث. فـإذا كان السـارد هـو البطـل؛ فإننـا نرصـد اسـتخدام ضمـير المتكلـم في الـسرد. عـلى نحـو مـا نجـد مثـلًا لـدى لطيفـة الزيـات في كتابهـا «أوراق شـخصية»، وقـد سردت فيـه تجربـة اعتقالهـا خـلال الفـترة مـن 1943 إلى 1949م، بعنـوان فرعـي «في سـجن النسـاء»، كـما تعرضـت لاعتقـال آخـر في العـام 1980م، وقـد نظـرت إلى تجربـة السـجن

---

(1) أسـماء سـعادي: المتخيـل السـردي فـي روايـة «همـس الرمـادي» لمحمـد مفتاح، رسـالة ماجسـتير غير منشـورة، جامعـة محمد خيضرة، بسـكرة، الجزائـر، العام الجامعـي 2015/2014م، ص9.

(2) سعيد الكفراوي: جيل الستينيات.. صاحب موقف وقدم نقلة مهمة في القصة المصرية، بوابة الأهرام، القاهرة، 2019/11/28م، http://gate.ahram.org.eg/News/2331288.aspx

أشـار القـاص سـعيد الكفـراوي إلـى تعرضـه للسـجن في العـام 1970 بسـبب قصة كتبها وقام بنشـرها بمجلة «سـنابل» الأدبيـة، إلا أن السـلطة لم ترض عنهـا عـلى حـد قولـه، فتـم اعتقالـه لمدة سـتة أشـهر تعرض خلالهـا للعديد من الانتهـاكات والتعذيـب في أثنـاء التحقيق والاعتقـال. وعندمـا أُفرج عنه اسـتقبله نجيـب محفـوظ بمقهـى ريـش فـي القاهـرة، وطلب منـه أن يقص عليه تجربته في السـجن ليكتـب على إثرهـا رواية «الكرنـك»، التي تحولت لفيلـم سـينمائي يحمـل الاسـم نفسـه، وبطـل الرواية يشـابه الكفـراوي ذاته، على حـد ما ذكر نجيـب محفوظ.

(3) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص137.

الخاصة بها بشكل إيجابي، فمع كل قسوتها، توافر لها وقت في السجن لتتأمل مشكلاتها الشخصية في تجربتين فاشلتين في الزواج، وأيضًا مراجعة علاقاتها بالآخرين من رفيقاتها في المعتقل والحياة، فمزجت ذلك في سردها[1]. بما يعني أن المعتقل السارد لا تحدّه جدران السجن، بل ربما تكون الجدران الضيقة سببًا في مراجعة حساباته في حياته الشخصية، وفي تجربته السياسية والحياتية. وبعبارة أخرى: إذا ضاق المكان والزمان، ففي تأملات الذات معين لا ينضب للعقل والفؤاد. ونجد ذلك جليًّا في كتب المذكرات الشخصية بطابعها السردي، ويمكن أيضًا أن تكون في روايات السجن بكل اشتراطاتها الفنية والأسلوبية، فالبطل الراوي واحد في كلا الشكلين، ويتألف سرده من حياته داخل السجن، وأيضًا خارجه، سواء في تجربته السابقة على الاعتقال، أو اللاحقة، ما بين سرد واقعي أو تأملي أو استرجاعي.

ويكون السؤال: ما حال العلاقة بين المتخيل والواقع في رواية السجون؟

وتتأتى الإجابة من النظر إلى التجربة المعبَّر عنها في الرواية، والتي هي واقعية أليمة في الأساس، مما يؤدي إلى تقليل المتخيل وإضعافه، وجعله مقتصرًا على الروابط الدرامية والخيوط السردية، على حساب وصف الواقع والتجربة المعيشة بكل تفاصيلها؛ لأن معايشة الذات للسجن أشد من الخيال مئات المرات. وصياغة تجربة السجن في رواية أفضل إبداعيًّا من صياغتها في مذكرات أو ما شابهها من سرديات. فالرواية في النهاية شكل أدبي، مبني على رؤية فنية وفكرية، تعتبر كالغلالة الجامعة لعناصر المكان والشخصيات والأحداث؛ بما يحقق لذة القراءة، على الرغم من الألم والمعاناة فيها. فالرواية تجربة جمالية في الإبداع والتلقي، وكما يشير جورج سانتيانا، فإن جمال الشكل الإبداعي يولّد لذة في التلقي، وهو ينتج من اتحاد مجموعة من العناصر الحسية، التي قد تكون غير طريفة، ولكن ائتلافها يبعث على اللذة. فليس من السهل رد جمال الشكل إلى جمال العناصر المكوِّنة له، وإنما يتكون جمال الشكل من التعبير، الذي يمكن أن يحوّل العناصر الخام إلى إبداعات جميلة. بل إن جميع التأثيرات

(1) لطيفة الزيات: أوراق شخصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.

الجماليـة الخالصـة عبـارة عـن تحـول مبـاشر للَّـذَّات والآلام، بينـما لا تعـبر عـن أي شيء خـارج ذاتهـا إذا كانـت منفـردة منفصلـة[1]. وذلـك ديـدن روايـة الاعتقـال السـياسي، فهنـاك آلاف المعتقلـين، وكل منهـم يملـك تجربـة خاصـة وظلـمًا ومعانـاة، التـي قـد تنـال تعاطفًـا عنـد سـماعها، ولكـن تظـل في حالـة أشـبه بالمـادة الخـام، مـا لم يتـم صياغتهـا في إبـداع سردي، تتوافـر فيـه جماليـات الأسـلوب والبنيـة.

إن المـادة الخـام في أدب السـجون تعنـي مختلـف الشـهادات التوثيقيـة: كتابـةً أو سـماعية، أو مرئيـة، وتعتمـد عـلى الـسرد المبـاشر، والشـهادات المدونـة، والسـير الذاتيـة، والخواطـر، واليوميـات، وغـير ذلـك. وكلهـا ذات قاعـدة قرائيـة ضيقـة، تقتـصر عـلى المهتمـين بحقـوق الإنسـان، والكتابـات السياسـية، لما في هـذه الأشـكال مـن جفـاف أسـلوبي، وفقـدان الجماليـات، وغيـاب التشـويق، واسـتهدافها التوثيـق وجمـع المعلومـات وتدويـن الشـهادات، وهـي مطلوبـة بـلا شـك عـلى أصعـدة أخـرى مختلفـة، وهـي تعـد الأسـاس لإبـداع سرديـات قصصيـة أو مرئيـة عـن الاعتقـال.

فمـن المهـم تدويـن روايـات المعتقلـين الشـفاهية لمـن لا يجيـدون التعبـير الكتـابي، ومـن ثـم تحويلهـا إلى نسـق كتـابي، فتنتقـل بذلـك مـن مرحلـة الميتوغرافيـا (النسـق الشـفاهي)[2]، بـكل مـا فيـه مـن اضطـراب الـسرد، وعـدم الترتيـب، وفقـدان الترابـط، إلى معالجتـه في أنسـاق كتابيـة مراعيـة التراتـب الحـكائي، وصحـة المعلومـات وتجانـس السرديـات، واسـتيفاء جوانـب معرفيـة تتعلـق بالـذات والمـكان والزمـان، مـع تعميـق الشـخصيات، وإبانـة التفصيـلات.

أمـا الشـكل الـروائي فهـو جامـع لمزايـا عديـدة، أبرزهـا التشـويق المؤسـس عـلى بنيـة روائيـة؛ تعتمـد آليـات وطرائـق سرديـة متعـددة مثـل الـسرد المتدفـق، والقطـع، والارتـداد، والغـوص في أعـماق الشـخصيات ووصـف انفعالاتهـا النفسـية، وعلاقاتهـا مـع الرفـاق، والوصـف الدقيـق للأمكنـة والمواقـف، بجانـب الصياغـة الأسـلوبية الراقيـة.

فالروايـة تصـدر عـن وعـي جـمالي يتخطـى حـدود الوعـي التقليـدي الـذي يميـل إلى الـسرد الإخبـاري التقليـدي، والوعـظ والإرشـاد والتعليـم، إلى تجسـيد رؤيـة فنيـة، تكشـف علاقـات

(1) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص131-133.

(2) تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص11.

خفيـة، لتتولـد في النهايـة المتعـة والتشـويق والجاذبيـة. تلـك الرؤيـة التـي تعكـس إحساسًـا عميقًا بالقـدرة عـلى فهـم الظواهـر، والربـط في مـا بينهـا، وتفسـيرها وتعليلهـا. فالروايـة الحديثـة تهتـم بالثوابـت والباطـن الجوهـري، وتتغلغـل في الظواهـر، وتصـور العلاقـات مـن الداخـل، مـما ينعكـس عـلى بنائهـا وأسـلوبها وتقنياتهـا[1]. ومـن الممكـن دمـج تقنيـات الشـكل الأول، مـع التقنيـات الروائيـة، بشـكل فنـي متكامـل.

وتتمثـل أبـرز الإشـكاليات في كتابـة مثـل هـذه الروايـات- كـما يشـير إليهـا نزيـه أبـو نضـال- في تضخيـم النـص المـسرود باليوميـات الصغـيرة والجزئيـة، وإهـمال البنيـة الكليـة، والفكـرة المجـردة التـي تعنـي التأكيـد عـلى حريـة الإنسـان. فبعـض الروائيـين ينتجـون سرديـات مطولـة؛ في سـعي حثيـث إلى اسـتيفاء كل جوانـب تجربـة الاعتقـال، وقـد يدعمـون النـص بالوثائـق التسـجيلية بوصفهـا أدلـة وبراهـين كاشـفة عـن حجـم معاناتهـم الإنسـانية مـن جهـة؛ وإدانـةً لإجـراءات السـلطة وأجهزتهـا الأمنيـة مـن جهـة أخـرى. وقـد تُضخَّـم بعـض المواقـف والأحـداث والشـخصيات؛ لاعتبـارات إيديولوجيـة أو أخلاقيـة مـع شـحنة أخلاقيـة وعاطفيـة، مـما يُحـدث نوعًـا مـن الخلـل في الإرسـال الإبداعـي، فـلا يتحقـق التـوازن الفنـي المطلـوب فيـما يسـميه الأسـلوبيون الشـحنة المنطقيـة، ولا يتحقـق الإمتـاع عـبر الشـحنة العاطفيـة أو الوجدانيـة، فيكـون المنتـج النهـائي ركامًـا مـن التفاصيـل والمذكـرات والوثائقيـات. فالكاتـب يأمـل أن يقـول كل شيء، والحقيقـة فنيًّـا أنـه لم يقـل شـيئًا[2].

ونـرى أن هـذا يتوقـف عـلى امتـلاك الكاتـب نفسـه مـن أدواتـه في الكتابـة الإبداعيـة أسـلوبًا وتخيـلاً، مـع وعيـه التـام وتمكنـه التطبيقـي مـن بنيـة الشـكل الـروائي، وتحديـد رؤيتـه الفكريـة والفنيـة، في صياغـة نصـه الـروائي. فتجربـة الاعتقـال تظـل في المبتـدأ والمنتهـى ضمـن تجـارب الحيـاة التـي هـي مـن مصـادر التجربـة الإبداعيـة، التـي يتعـين النظـر إليهـا بمنظـور فنـي، عنـد صياغتهـا في قالـب روائي، فـلا يشـار إلى كل التفصيـلات المعروفـة، وإنمـا إلى الأهـم فالمهـم، مـع الغـوص في أعـماق الشـخصيات، واسـكتناه الحـوادث والمـآلات، ضمـن بنيـة جماليـة تفصّـل المكان، وتعمـق الفكـر والوجـدان.

---

(1) د. شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008م، ص11.

(2) نزيـه أبـو نضـال: السـمات الفنيـة فـي روايـة القمـع العربيـة، مجلـة (فصـول)، الهيئة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهرة، مج16، ع2، شـتاء، 1997، ص121.

أنماط السرد والتوثيق في رواية «نيغاتيف»:

تمثّل رواية «نيغاتيف.. من ذاكرة المعتقلات السياسيات»[1] تعبيرًا عن قضية التوثيق وعلاقتها بالتخييل الروائي في أدب السجون. حيث سعت المؤلفة إلى انتهاج نهج أوسط بين المسارين، لذا، حمل الغلاف مصطلح «رواية توثيقية»، الذي تناقشه المؤلفة في مفتتح الكتاب وتوضحه بقولها: «لا أعرف إن كان ثمة ما يسمى رواية توثيقية! لكني أعتقد أن التخييل هو الفضاء الذي تزهر فيه الروايات، والتوثيق عكس ذلك.. لكن الأمر هنا مختلف! لأن التخييل سيعمل كالعادة على لَيِّ القصة الحقيقية، بمعنى آخر، سيعمل على حقن ما حدث بنكهة ما لم يحدث، وبالتالي ستبقى التجارب، المتاهات، الحيوات، كل ما كان هناك ولم يكتشف، ولم يُعرَف عنه، قيد التخييل فحسب، وهذا ما لم أُرِدْه. كان عليّ إذًا أن أضحي بروعة التخييل الروائي.. في مقابل حفظ الحقيقة، أو لنقل بمعنى أدق حفظ التجربة»[2].

جاءت هذه المقدمة النظرية طارحة أسئلة عن ماهية الرواية التوثيقية؛ لأن إبداعها في هذا الكتاب ما هو إلا سرد روائي وثائقي، حيث جمعت تجارب عدد من النساء المعتقلات في السجون السورية، إبّان حقبة حافظ الأسد في عقد الثمانينيات وأوائل التسعينيات. ومن ثم سعت إلى صياغة هذه التجربة روائيًّا. أي أنها استندت إلى جلسات استماع مطولة مع المعتقلات، وسجّلتها بوصفها باحثةً في مجال حقوق الإنسان، مهتمةً بشهادات النسوة اللائي اعتقلن، ثم صاغتها روائيًّا، بما يجعلنا نصنف هذه الرواية بوصفها كتابة أدبية عن السجون، الذي يكتبه الكاتب من وحي تجارب اعتقال. ونحسب أن هذا التوجه محمود، فليس كل معتقل قادرًا على الكتابة، مثلما أن كل كاتب ليس بقادر على الصياغة الروائية، خاصة إذا تعلّق الأمر بتجربة اعتقال شديدة المرارة؛ فقد يكون تعبيره مباشرًا عنها، وتغيب بالتالي البنية الفنية الماتعة.

وبالعودة -ثانية- إلى النص السابق للمؤلفة، يتضح أنها واعية للعلاقة بين المتخيل والواقع في السرد الروائي. ورغم انحيازها للتخيل، فإنها هنا تنتصر للواقع، وتدين المتخيل؛ لأن الواقع في تجربة السجون شديد الألم، ومن المهم التعبير عنه وفضحه، وإيضاح معاناة الضحايا.

---

(1) روزا ياسين حسن: نيغاتيف.. من ذاكرة المعتقلات السياسيات، منشورات مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008. وسنشير إليها في الهوامش باسم الرواية؛ بوصفها مصدرًا وحيدًا في دراستنا التطبيقية.

(2) الرواية، ص7، 8.

أما إذا أعملنا الخيال في واقع الاعتقال، فإنه سيلوي عنق الحقيقة، فالخيال له منطقه الجمالي والسياقي الخاص به، الذي قد يحجب أو يزيف أو ينقص الواقع المعيش، وما أشده. وقد استخدمت المؤلفة ألفاظ: التجارب، المتاهات، الحيوات، لأن واقع السجون السورية أقسى مما نتخيل.

حمل الكتاب تنظيرًا آخر -من المؤلفة- بعد التنظير السابق، جاء تحت عنوان: «بمثابة مقدمة» وفيه تفصيل لما قامت به بصفتها باحثة وروائية في آن، تقول: «في أثناء بحثي كنت أصطدم على الدوام بالرعب المعشش في قلوب الكثيرات من المعتقلات، خاصة المعتقلات الإسلاميات، مما جعل تجربتهن تبدو ناقصة.. عدا استثناءات قليلة، وسط هيمنة الخوف القديم في دواخلها، وأعتقد أن هناك بحق ما يبرر ذلك الخوف»[1].

فقد تأسست تجربة الكتابة في بدايتها على استنطاق للمعتقلات بكافة تياراتهن في السجون السورية. وعلى الرغم من حرصها على معرفة كافة التفاصيل، فإنها تقرّ بعجزها عن تقديم تصور كامل لما عانينه في اعتقالهن. فالخوف كاتم للبوح، وهو خوف نابع من طبيعة التجربة التي عايشنها. ولنا أن نتخيل: امرأة، وتعتقل على أيدي رجال، ويقف على حراستها سجانون رجال، ويحقق معها رجال، وتُسجن في معتقل به رجال، وتتعرض لكل صنوف التعذيب التي طالت الرجال، وأسوأها ما نعلمه جميعًا، ألا وهو: التعري، والتحرش، والانتهاك، والاغتصاب الفردي والجماعي؛ إذن لهن كل العذر، عندما يتم استدعاء التجربة مرة ثانية، فهي تعني استرجاع كل الخوف والألم والإذلال، حتى لو كان المستمع مؤتَمَنًا.

ثم تفصل المؤلفة رسالتها في هذا الكتاب: «ولأن تجربة المعتقل تجربة من غير الممكن تدوينها في كتاب، ولن ينجزها كاتب واحد بالتأكيد، ولأن كل ما يدوّنه المرء يتحول -شاء أم أبى- إلى نسخة ممسوخة بل مشوهة من المعيش؛ لذلك ينبغي معاملة الكتاب وكل ما يمكن أن يكتب عن السجون كومضات ضوء تتوالى في العتمة. لن يتضح المشهد إلا بتوالي تلك الومضات وتكثيفها»[2].

(1) الرواية، ص11.

(2) الرواية، ص13.

فالتعبير عن واقع السجون سيكون مسخًا وإن أجاد المؤلف، ولكنها تطمح إلى تحويل كتابتها إلى ومضة تضيء بعضًا من هذا الواقع، على أمل أن تتضاعف الومضات لتصبح استنارة، ووعيًا، وفضحًا لنظم سلطوية تتغنى بحماية حقوق الإنسان.

إن الجديد في هذا الكتاب هو استخدام المؤلفة الشكلَ الروائي لتسجيل ومضاتها الخاصة بسرد شفاف بليغ. فلم تكتف بتدوين السرد الشفاهي المباشر، وتعفي نفسها من ذكر أسمائهن، وإن أشارت إلى انتماءاتهن السياسية. وإنما نجحت في سلوك درب وعر، فوظّفت الشكل الروائي بكل تقنياته، لتسجيل مآسي الواقع وتفصيلاته، لتنوير القارئ بها، وضمن بناء سردي، جمع ما بين التشويق والإمتاع.

وقد كانت المؤلفة حريصة على ذكر أسماء النساء المعتقلات، من خلال ثبت كامل ملحق في نهاية الرواية (الصفحات 258-262). وقد شمل العدد نحو خمس وأربعين سيدة وفتاة، أوردت الاسم الأول لكل واحدة، وحرف يرمز للقب عائلتها أو اسم والدها، وتاريخ ميلادها، وفترة اعتقالها، ومتى أفرج عنها؛ إمعانًا في التوثيق. ليخرج النص الروائي في النهاية محققًا الهدف المبتغى، بأن يكون رواية توثيقية.

عتبات النص:

عتباتٌ متعددةٌ تلك التي نجدها في هذا الكتاب، وقد عرضنا لعتبتينِ منها، وهما التنظيران اللذان ذكرتهما المؤلفة قبل المتن السردي؛ عن تكوين الكتاب سرديًّا وطبيعة الشخصيات التي صيغ عنهن الكتاب. ونرى أن كلتا المقدمتين من الأهمية بمكان؛ لأنهما تعتبران تهيئة من السارد/المؤلفة إلى المسرود له/المتلقي، لإيضاح أن هذا المتن السردي مبني على شهادات حقيقية، فتبدو المهارة الروائية في تقديم الواقع كما سمعته وتلقته المؤلفة. والهدف هنا: تكوين الوضع السردي من خلال تعميق الصلة بين المسرود له، والسارد نفسه[1]، بإخبار مباشر صريح.

أما **العنوان** «نيغاتيف» فما هو إلا لفظة Negative الإنجليزية، مكتوبة بأحرف عربية،

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص264.

وتجمع معاني متعددة حسب الترجمة فهي: سلبي، سالب، معكوس، هدام، وفعل سلبي، رفض، دحض، نكران[1]. ونرى أن كل هذه المعاني متحققة، فالرواية بالفعل رفض ودحض وإنكار لواقع المعارضة السياسية في العالم العربي عامة، وفي السجون السورية خاصة، مع المعتقلات. فما حدث معهن هو هدم ووضع معكوس لكل ما ينتمي إلى الرجولة بصلة، مع سلطات أمنية تعتقل النساء، وتمارس جبروتها على هذه الكائنات الضعيفة.

ويمكن أن نضيف بعدًا آخر مأخوذًا من دلالات «نيغاتيف» المستخدمة في حياتنا العملية، حيث يشير اللفظ إلى الصورة بعد تحميضها في الفيلم، وقبل طباعتها، وتبدو فيها الأجسام بدون ملامح، أو باهتة جدًّا. وهو ما تشير إليه الرواية؛ فما قدمته الساردة هو الصورة غير المستوفية للنساء المعتقلات، فلم نعرف مَن هُنّ، ولا معلومات مفصلة عنهن، وإنما اكتفت الساردة بتقديم ملامح من التعذيب والاعتقال الذي تعرضن له. إنها الصورة الدامية لامرأة بلا ملامح، ولا رتوش، ولا كينونة، إنها المرأة المعتقلة سياسيًّا بالمطلق.

وقد جاء **الغلاف** معبرًا عن الدلالة الأخيرة، فقد حوى صورًا باهتة متداخلة مركبة، أكبرها لرأس امرأة عارية الشعر، وأسفلها صور أخرى لوجوه نسائية لا نكاد نتبين ملامحهن بأي شكل، وهناك أيضًا صورة مكبرة لكف كامل بأصابعه، وهي متداخلة/ممتزجة مع بقية الصور. الدلالة واضحة: إنها الصور «النيغاتيف» لعشرات الوجوه النسائية، التي تعرّض لها المتن السردي، دون أن نعرف شخصياتهن، وإنما عرفنا بعض تجاربهن. أما الكف بأصابعه المضمومة، فهو علامة على الاعتراض والرفض لكل ما حدث لهن، ويحمل إشارات أخرى، منها وجوب التدوين لقصصهن، ورفض الصمت المغلف بالرعب، وأيضًا هي صفعة لكل مستبد ظالم.

أيضًا وضعت المؤلفة صورة لشريط فيلم فوتوغرافي في بداية الرواية، ومثله في نهايتها، لتؤكد المنحى الدلالي السابق؛ وأن جهدها وإن كان روائيًّا حكائيًّا، إلا أنه توثيقي بالكلمات، وقد أرفقتْ في ختام الرواية عدة صفحات اشتملت على صور للنساء المعتقلات في السجون السورية، تم تصويرهن بسرية، وتهرّب الفيلم لاحقًا.

---

(1) منير البعلبكي، رمزي منير البعلبكي: المورد الحديث.. قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، 2008، ص763.

في العتبات-أيضًا- ثمة مقولات مذكورة، تغذي الدلالة الكلية للكتاب. أولها بيت شعر للبحتري:

وَأَسيرٍ غَدا لَهُ السِّجنُ لَحدًا

فَهُوَ حَيٌّ في حالَةِ المَلحودِ[1]

البيت مأخوذ من قصيدة شهيرة للشاعر البحتري مطلعها: «أَقصِرا قَد أَطَلتُما تَفنيدي»، ودلالة البيت تعني ببساطة: أن الأسير المسجون في الغد، لن يكون حيًّا ولو كان يتنفس، فهو حي ميّت في أسره، أو هو حي نائم على لحده.

ويفجر البيت دلالات عديدة، ينتجها سياق الرواية نفسه، أبرزها: أن المعتقل السياسي ليس مجرمًا، وإنما هو أسير، وشتان بين الاثنين، فالأنظمة المستبدة تعدُّ كلَّ معارض لها مجرمًا مدانًا. وأن رسالة الرواية ليست في وصف ما حدث للمعتقلات السياسيات، فهذا في الماضي، وإنما النظر إلى الغدِ، أي المستقبل أيضًا. فما من معتقل سياسي أو لرأي معارض إلا وهو ميت، وإن كان حيًّا في محبسه، وموت المثقف يعني موت العقل المفكر الحالم بالمستقبل.

ومن هنا، تأتي هذه الرواية بكل شهاداتها المخزية في حق نظام سياسي تغنى كثيرًا بكونه نظامًا تقدميًّا (لا رجعيًّا)، وكانت تقدميته وبالًا على الشعب، الذي تحسر على أيام الرجعية، بل على أيام الاستعمار. فعندما تنشر شهادات النساء السوريات وما جرى لهن، لا يحق للرجال البكاء على أعراضهن، وقد منعهم الخوف من الكلام. إن الغد/المستقبل المقصود هو العيش بعزة وحرية فحسب.

وهذا المعنى يؤكده الاستشهاد الذي أوردته المؤلفة في تنظيرها الثاني الذي حمل عنوان «بمثابة مقدمة»، حيث تذكر في مطلعه: «إني أتحصن في هذه القلعة وأكابد هذا الحصار، لا لكي أرضي سلطانًا أو أحمي إمارة؛ إني هنا كي لا يقال في قادم الأيام: اجتاح تيمورلنك هذه البلاد ولم يوجد مقاوم». مقولة أطلقها «آزدار» آمر قلعة دمشق، وهو الشخصية المؤثرة في مسرحية «منمنمات تاريخية» للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس[2].

(1) الرواية، ص9.

(2) الرواية، ص10.

مقولـة «آزدار» تـأتي في هـذا السـياق محملـة بـدلالات عـدة، أولهـا: دلالـة مـن المؤلفـة ذاتهـا، التـي كتبـت هـذه الروايـة اعتـمادًا عـلى روايـات شـفاهية مـن أفـواه المعتقـلات، كنـوع مـن إبـراء الذمـة، حتـى لا يقـال إن النـاس قـد جبنـوا جميعًـا في عصرنـا، عندمـا سـمعوا المظـالم وتجاهلوهـا، وكأنهـا تنـوب عـن كل ذي ضمـير حـي؛ لتقـول إننـا سـمعنا بمظالمهـن، وأعلناهـا ولم نخـف مـن سـلطة لا تـزال عـلى رأس الحكـم في سـوريا.

الدلالـة الثانيـة: تتصـل بمسرحيـة سـعد اللـه ونـوس «منمنـات تاريخيـة» نفسـها، والتـي تـدور حـول تفاصيـل حصـار التتـار بقيـادة تيمورلنـك لمدينـة دمشـق، وكيـف واجهـت المدينـة وأهلهـا قـدوم الغـازي. وتتنـاول أحداثهـا نائـب الغيبـة السـلطانية، الـذي أراد الهـروب وتسـليم المدينـة، إلا أن طـلاب الشـيخ «برهـان الديـن التـاذلي» يمنعونـه مـن الهـرب، مقرريـن الثبـات في المعركـة. لـذا، ينقـل الشـيخ «التـاذلي» القيـادة إلى «آزدار» أمـير القلعـة، الـذي يريـد القتـال حتـى المـوت، ويجـبر الشـيوخ الآخريـن عـلى المـضي معـه في مـشروع الجهـاد وتبقـى المدينـة منتظـرة قـدوم السـلطان المملـوكي ليقـود المدينـة في مواجهتهـا مـع الغـازي، ثـم تتتابـع الأحـداث بعـد ذلـك[1].

قـد يبـدو الاسـتدعاء التاريخـي لحصـار دمشـق مـن قبـل التتـار -مـع شـخصية «آزدار»- بعيـدًا بعـض الـشيء عـن عصرنـا، ولكـن الشـاهد هنـا أن دمشـق عاصمـة الخلافـة الأمويـة قديمًـا، وسـوريا حديثًـا، لـن تنتـصر عـلى أعدائهـا إذا كانـت السـلطة خائنـة متخاذلـة، تسـتقوي عـلى شـعبها، وتذعـن أمـام عدوهـا الغـازي. علـمًا بـأن في الشـعب شـخصيات عظيمـة سـتواجه العـدو بـكل بطولـة وإن أبـاد المدينـة كلهـا؛ حتـى لا يلعـن التاريـخ جيلهـم، ويصفـه بالمتخـاذل الرعديـد.

وتكـون الدلالـة المسـتنبطة: لـن يتقـدم الوطـن إلا إذا شـعر الفـرد فيـه بكرامتـه، وسـاعتها سـيتصدى للدفـاع عنـه، وتكويـن جبهـة داخليـة قويـة.

تمتـد العتبـات أيضًـا إلى خاتمـة الروايـة، التـي حملـت عنـوان «بمثابـة خاتمـة»، وفيهـا مقطعان، الأول للطفلـة «جـود» ذات السـنوات الثمانيـة، وقـد اعتُقلـت والدتهـا لثـلاث سـنوات، وكذلـك والدهـا لمـدة عـشر سـنوات، والتهمـة أنهـما منتسـبان لأحـد الأحـزاب الشـيوعية. سـجلت «جـود» عـلى كراسـة مدرسـتها: «باسـم أمـي وأبي، لمـاذا كل النـاس مظلومـون في السـجن؟ هـذا ليـس

(1) سعد الله ونوس: منمنات تاريخية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996، ص6-30.

مـن القانـون، أرجـو مـن الجميـع الانتبـاه جيـدًا»[1]. أنتـج الوالـدان المعارضـان السياسـيان ابنـةً معارضـةً أيضًـا، وقـد تحـدَّت الجميـع، وسـجلت عـلى كراسـتها باسـم والديهـا امتـلاء السـجون بالمظلومـين.

أمـا المقطـع الثـاني فهـو للمعتقلـة «ناهـد»، كتبتـه في نهايـة دفترهـا، بعـد الإفـراج عنهـا بأيـام، تقـول: «شـوارع العاصمـة وأضواؤهـا الفاتنـة تلقـي عليـك التحيـة، مشـيتُ فيهـا حتـى تعبـتْ الأرصفـة، تغزلـتُ فيهـا حتـى غـارت النجـوم، عشـقتُها حتـى أبكـت الرجـال، ومـا زلـت أصرخ منـذ عـودتي: يـا مدينتـي الجميلـة والخائنـة، هـا أنـذا قـد عـدتُ»[2].

المدينـة هـي الوطـن كلـه، ومـع نسـمات الحريـة الأولى بعـد سـني الاعتقـال، سـارت «ناهـد» في شـوارع دمشـق/الوطن، التـي عشـقتها إلى النخـاع، معلنـة بقـوة أنهـا قـد عـادت إليهـا، وتنعـت المدينة/الوطـن بأنهـا جميلـة.. نعـم، وخائنـة للمخلصـين لهـا أيضًـا.

يمكـن القـول، إن العتبـات النصيـة في هـذه الروايـة متعـددة ومتنوعـة ودالّـة، لا تقـف عنـد الغـلاف وبدايـة الروايـة فحسـب، وإنمـا حرصـت المؤلفـة عـلى تقديـم الكتـاب برؤيـة فنيـة تشـكيلية، تعـزز الـدلالات فيـه، مـع استشـهادات وصـور وأسـماء.

كـما تلتقـي رسـالة هـذه الروايـة مـع غيرهـا مـن الروايـات والأعـمال السـينمائية السـاعية إلى ملامسـة مشـكلة حساسـة مـن أدق مشـكلات الإنسـان العـربي المعـاصر، والمتجليـة في انعـدام الحريـات بمسـتوياتها المتعـددة، وأبرزهـا حريـة الفكـر والمعتقـد والانتـماء، في دعـوة صريحـة إلى ترسـيخ المفاهيـم الجوهريـة الأساسـية عـن حقـوق الإنسـان التـي أقرتهـا الشرعيـة الدوليـة، وتعـارف عليهـا المجتمـع المـدني. فالمشـكلة التـي تعالجهـا روايـة السـجون، هـي نفسـها التـي عالجتهـا أفـلام المعتقـل السـياسي، وهـي الاعتقـال التعسـفي الجائـر، والوقـوف ضـد المنظومـة السياسـية والقانونيـة والأمنيـة المتسـببة فيـه، مـن أجـل فضـح هـذه المنظومـة، وتعديل مسـاراتها، أمـلاً في مجتمـع سـياسي لا اعتقـالي، يحمـل فسـحة التـمازج والتلاقـح بـين القـوى السياسـية والفكريـة المختلفـة[3].

---

(1) الرواية، ص256.

(2) الرواية، ص257.

(3) سـمير صالـح: سـينما المعتقـل، مجلـة (عالـم الفكـر)، المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، ع1، مـج30، يوليـو- سـبتمبر 2001، ص171، 172.

العالم الروائي: السجن والزمن والهموم:

السجن -بوصفه مكانًا- هو الرابط المشترك بين المعتقلات، فهو البطل الحقيقي في الرواية، الذي فرض نفسه ومنطقه على جميع المعتقلات السياسيات، جمعهن تحت سقفه، وجعلهن مشتركات في الحياة والهم والفكر، وأجبرهن على التعارف والتلاقي، فالمحنة قرّبت نفوسهن وصهرتهن في بوتقة واحدة، وصنعن من خلال معيشتهن المشتركة.

ونجد إحدى المعتقلات تعبر عن هذا المعنى بأسلوبها، فتقول: «ربما كانت العزلة التي يفرضها السجن علينا؛ تجبرنا على التركيز في عيش هذه التجربة، وعلى التوحّد فيها حدّ التماهي! هذه هي المفارقة! تتغير في السجن المفاهيم التي كنا نعيش عليها من قبل، مفهوم الزمان والمكان مثلًا. والكثير من المفاهيم الأخرى شخصية كانت أو عامة. ما كنا نجده في الخارج طبيعيًّا، يتغير فجأة هنا. ما كنا نجده مستحيلًا يصبح ممكنًا، بل ممكنًا جدًّا!»[1].

مفهوم التماهي في السجن يعني الانصهار النفسي الجماعي، وتغير القلوب إلى الحب المشترك، فكل معتقلة ترى ذاتها يوميًّا في عين زميلتها، وكلتاهما مع أخريات يتبادلن الأحاديث والحكايات عن الذات والأهل والوطن والفكر، فيقتربن اجتماعيًّا ونفسيًّا وفكريًّا أكثر وأكثر، فالتلاقي اليومي والتعايش في ظروف شديدة يعني تماهيًا دائمًا ومستمرًّا، في المأكل والمشرب والكتب والمناقشات.

ولكن هناك صورة أخرى قاتمة، هي النقيض من التماهي بين السجينات، وهي ناشئة بسبب ظروف السجن المعيشية الصعبة، والتكدس في العنابر، مما يُنتج المشاجرات، وضيق النفوس، والنفور، وغير ذلك من مشاعر وسلوكيات الكراهية. وهو ما تشير إليه الكاتبة: «الأزمة الأولى كانت في أماكن النوم، ففي المهجعين الثالث والرابع، وبعض المعتقلات بتهمة التجسس والانتماء إلى حزب بعث العراق. كان على القادمات الجدد أن ينمن على حساب الفراغات بين فراشات الإسلاميات.. تكبر المشاكل الصغيرة مع الزمن، ويتملك السجينة، كما يتملك السجين، شعور مهيمن أن جزءًا من روحها تآكلت... الأزمة الثانية: قرار منع الزيارات على السياسيات فحسب، فيما كانت السجينات الأخريات القضائيات (قتل، دعارة، حشيش..) يتمتعن بالزيارة الأسبوعية باستمرار كل يوم أربعاء»[2].

---

(1) الرواية، ص173.

(2) الرواية، ص189.

الأزمـة الأولى ضيـق المـكان مـما منـع النـوم والراحـة، وشـعور أن الـذات بـلا قيمـة وسـط هـذا التكـدس، الـذي تطالـب كل واحـدة فيـه بحقهـا في العيـش، ومهـما تنازلـت فإنهـا مقهـورة لا تنعـم بـأي راحـة. ولنـا أن نتخيـل أن تنـام السـجينة وتصحـو عـلى شـجار وأخـلاق ثائـرة، وشـتائم متبادلـة. الأزمـة الثانيـة: تتعلـق بالغـيرة التـي تتولـد في نفـس المعتقلـة السياسـية، بـكل نبلهـا الفكـري، وحسـها الوطنـي، وهـي محرومـة مـن الزيـارة، وهـي تـرى السـجينات الجنائيـات ينعمـن بالزيـارة الأسـبوعية والطعـام وتلبيـة مسـتلزماتهن.

ومـن خلـف السـجن، هنـاك السـلطة نفسـها، وهـي السـبب المبـاشر الـذي جعلهـن يقضـين سـنوات اعتقالهـن، والسـلطة هـي التـي أنشـأت السـجون وسـلطات التحقيـق والتعذيـب. فـإذا كان السـجن يشـكل الرابـط المـكاني، فـإن معارضـة السـلطة تشـكل الرابـط الثـاني الـذي جمعهـن فكريًّـا ونفسـيًّا. ويحسـب لهـذا الرابـط تجميعـه لمختلـف المنتمِيـات إلى مختلـف التيـارات السياسـية، الـلاتي في حالـة تضـاد سـياسي خـارج السـجن.

ولأن المعتقـلات مثقفـات، فـإن أسـئلة فلسـفية عديـدة تـدور بينهـن، وأبرزهـا سـؤال الزمـن، فهـذه إحداهـن تقـول: «في المعتقـل يغـدو الزمـن سـتاتيكيًّا، فالمعتقل/المعتقلـة يكـون خـارج الزمـن بالمعنـى الديناميـكي فيـما هـو في سـتاتيكا دائمـة. عـلى الرغـم مـن ذلـك، عـليّ بدفـع إتـاوات الزمـن، باعتبـار أن السـنوات تمـر عـلى روحـي وجسـدي ودماغـي، كـما تمـر عـلى أي إنسـانة، داخـل الزمن/خـارج المعتقـل. وتـرد أمـيرة.ح عـلى الصبايـا: بعـض المعتقـلات كـن يريـن أن عليهـن إمضـاء السـجن فحسـب؛ لأن علاقتهـن مـع سـجنهن مجـرد علاقـة تعـداد لا غـير، وليسـت علاقـة تعايـش..، وتكتشـف المعتقلـة بعـد مـضي سـنوات السـجن الثقيلـة والبطيئـة كسـلحفاة عجـوز، أنهـا كانـت تمـشي عـلى روحهـا حتـى أبلتهـا. بعضهـن رأيـن الزمـن مختلفًـا. بـدا الأمـر كأنهـا في حلبـة للمصارعـة... سـتعمل المعتقلـة عـلى هـزم الزمـن»[1].

والنظـر إلى الزمـن بوصفـه سـتاتيكيًّا (ثابتًـا) أو ديناميـكًّا (متحـرّكًا) أمـر يلـحّ كثـيرًا عـلى المعتقلـة؛ لأنـه إمـا أن تكـون بوصفهـا شـابّة لم تتـزوج، وقـد نالهـا الاعتقـال، ولا تعـرف موعـد الإفـراج عنهـا، ولا كيـف سـتكون نظـرة المجتمـع لهـا، والـكل يعـرف مـا يحـدث للنسـاء في الاعتقـال. كل هـذا يـدور في حيـاة يوميـة بطيئـة مكـررة، تمتلـئ بمشـكلات كثـيرة عنوانهـا التفاهـة،

(1) الرواية، ص158، 159.

لأنها ببساطة صراع على المشتركات المادية، التي تصبح أمورًا تعكر المزاج، وتفسد النفسية، وتجعل الدقيقة التي تمرّ على النفس كأنها دهر ثقيل.

«ندخل دوامة التفاصيل اليومية، تفاصيل صغيرة، تغدو فيها نقطة الشامبو ونقطة معجون الأسنان، لكل معتقلة، أهم من وجودها نفسه.. الخلافات الصغيرة تسمم جوّ المعتقل، التي كانت مشتركة، خلافات على كل شيء»[1].

فنحن نلج العالم الروائي في «نيغاتيف» وخلفنا روابط أدركناها من العتبات النصية، ونعلم يقينًا أن مختلف الشخصيات المذكورة عاشت في مكان واحد، وإن اختلفت نوعية المعاناة، ولكن الألم واحد.

بنية التعدد والمزج:

خالفت هذه الرواية في بنائها البنى الروائية المعهودة؛ فهي ليست رواية شخصية واحدة تتحدث عن ذات صاحبها بضمير المتكلم أو تدور عن حياة شخصية ما بضمير الغائب، وهناك روايات تتناول عائلة أو مجموعة من الشخصيات يعيشون معًا، ويتقاسمون حدثًا ما. إنها رواية تتحدث عن شخصيات متباينة مختلفة لنساء لا نكاد نعرف عن تاريخهن الشخصي الكثير، وإنما اجتمعن هنا في سرد روائي واحد، تربط تجربة السجن بينهن، وإن اختلفت أسباب دخول كل واحدة السجن، وكيفية حياتها في السجن، وتجربتها في الاعتقال والعقوبة.

فبناء هذه الرواية أساسه الموضوع الواحد: سرد المعاناة والاعتقال عن سجينات سياسيات في سجون سورية، خلال حقبة بعينها. ويصبح هذا الموضوع أشبه بلوحة، تمتلئ بالتفاصيل كلما مضينا في قراءة الرواية.

إن رواية «نيغاتيف» تلتقي مع تيار الرواية العربية الجديدة، من خلال انحرافها سرديًّا عن بنية الروايات المألوفة، من خلال تعدد أصوات الشخصيات فيها، وتنوع زوايا الرصد. وتهدف الكاتبة إلى شحن ذاكرة القراء من خلال صياغة التجارب ومزجها في بنية سردية واحدة، مع وجود تقاطعات عديدة بين الشخصيات ذاتها[2]، وبين المكان

(1) الرواية، ص160.

(2) د. شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص73.

وطبيعــة الحيــاة المعيشــة. وهــو مــا اتضــح في فصــول الروايــة، التــي ســارت وفــق الرؤيــة المعلنــة عــن ماهيــة الروايــة منــذ البــدء، بأنهــا روايــة توثيقيــة، فجــاءت البنيــة موزعــة في أقســام/محاور/فصول، يحــوي كل فصــل التجــارب المشــابهة بــين النســاء المعتقــلات، مــن خــلال عنــوان معــبر، واتخــذت الســاردة مــن التواريــخ عناويــن جانبية/فرعيــة في كل فصــل. عــلى النحــو الآتي:

- أنثى الكهف العارية: التعذيب.

1987

1984

- الحرب النفسية أولًا: الاعتقال.

1982

1987

1992

1978

- الدخول إلى مملكة الجنون: أمهات في المعتقل.

1988

1993

- كثافة الزمن المتلاشية: عالم التفاصيل الصغيرة.

1990-1987

1991-1987

- المختبر البشري: حين تغيب الإيديولوجيات.

1987-1982

1992

1998-1994

1988

- حب من وراء القضبان: تفاصيل الأنوثة والعشق.

مـن عناويـن المحـاور، نستشـف أن كل محـور يوثـق نوعيـة الانتهـاك والآلام التـي عانتهـا السـجينات؛ فهنـاك التعذيـب والتعـري، والحـرب النفسـية قبـل الاعتقـال، وفي أثنائـه، التـي تجعـل الإنسـانة في حالـة رعـب قبـلي دائـم، نتيجـة لمـا سـمعته عـن أهـوال المعتقـلات والسـجون. وهناك عـذاب الأمهـات الـلائي تركـن أولادهـن خـارج السـجن، وبعضهـن وضـع أطفـالًا داخـل السـجن، وتـربى الطفـل في حضـن أمـه، وتشـبع بحنانهـا، ليكـون سـلوتها في سـجنها الطويـل مـع رفيقاتهـا.

اكتفـت السـاردة بوضـع العام/السـنة عنوانًـا فرعيًّـا، ثـم تفيـض في ذكـر جوانـب مـن وجـوه الأزمـة. إننـا لـن نجـد شـخصية واحـدة في الفصـل الواحـد، بـل شـخصيات عديـدة، تعـرض المشـترك مـن تجربتهـن ومعاناتهـن. وبعبـارة أخـرى، فـإن كل فصـل ذي عنـوان مـؤرخ، مـا هـو إلا جامـع لتجـارب معتقِـلات متشـابهة.

والمثـال عـلى ذلـك: «فصـل 1987»، فقـد جـاء في متنـه الـسردي: «وضعـت الأوراق بـين أصابـع سـحر.ب، أشـعلوها مسـتمتعين بصراخهـا جلدهـا المحـروق... بقيـة البنـات، في دفعـة اعتقـالات 1987، عُذّبـن بالكهربـاء بالـدولاب. حميـدة.ت مثـلًا وضعـت في الـدولاب دون أن يلبسـوها البنطلـون، عـلى الرغـم مـن صراخهـا الطويـل. في نهايـة التعذيـب، تُرِكـت حميـدة مرميـة، وهـي مـا تـزال مضغوطـة بالـدولاب، فيـما السـجان يقهقـه شـامتًا: لقـد رأيـت...، لونـه أبيـض. ثمـة طريقـة مبتكـرة عُذّبـت بهـا حميـدة أيضًـا، ومعهـا غرناطـة.ج، تتلخـص في وضـع الـرأس في أداة الفلـق، عوضًـا عـن وضـع القدمـين فيهـا، يرفـع السـجانون الأداة، والمعتقلـة فيهـا مـما يـؤدي إلى انضغـاط رقبتهـا، بـين حبـلي الفلـق، حتـى توشـك أن تختنـق، يحتقـن وجههـا حتـى يـزرق، وتبـدأ الحشرجـات بالتصاعـد. حينهـا فحسـب يرمونهـا وهـي في أنفاسـها الأخـيرة»[1].

الربـاط الجامـع في كل فصـل هـو السـنة التـي تـم الاعتقـال فيهـا، ثـم تـبرع السـاردة/المؤلفة في وصـف مختلـف أشـكال التعذيـب التـي تعرضـت لهـا المعتقـلات. وكلهـا دالّـة عـلى وحشـية السـجان والمحقـق. وهـم يعذبـون فتيـات في عمـر الزهـور، بـكل بـرود، وبشـكل اعتيـادي، ودون أدنى اعتبـار لكينونتهـن الأنثويـة.

ويـأتي التوثيـق الأبـرز في ثنايـا المـتن الـسردي نفسـه؛ فقـد حرصـت المؤلفـة عـلى ذكـر الاسـم الأول، ثـم الحـرف الأول مـن الاسـم الثـاني وهـي تعـرض لتجربـة كل معتقلـة، ثـم تضـع إشـارة

(1) الرواية، ص32، 33.

مرجعيـة بجانـب اسـمها، تذهـب بنـا إلى هامـش الصفحـة أسـفلها، حيـث تعـرّف بالمعتقلـة: الاسـم، تاريـخ الميـلاد، فـترة الاعتقـال. وقـد دأبـت عـلى هـذا طـوال الروايـة، ليكمـن دورهـا الإبداعـي متجليًـا في مقدرتهـا عـلى الصياغـة الأسـلوبية البليغـة والعميقـة في آن، مـع المهـارات السرديـة التـي تجعلهـا تجمـع تجـارب عديـدة لمعتقـلات في نـص واحـد، قـد يكـون صفحـة أو أقـل أو أكـثر، ولكننـا ننتقـل بـين الشـخصيات المتعـددة التـي تشـير إليهـا بسـهولة، ونحـن نقـرأ مواقـف متنوعـة مـن القهـر.

ربمـا تتقـارب هـذه البنيـة السرديـة مـع مـا يسـمى في الروايـة الجديـدة ببنيـة الفسيفسـاء، والتـي تنهـض عـلى الانحرافـات السرديـة المتكـررة، مـن خـلال تقنيـة المـزج بـين الومضـات/ المواقـف السرديـة، واللقطـات الوصفيـة. وتـأتي هـذه الألـوان والأطيـاف معـبرة عن تماهـي الأزمنة وثبـات المـكان، وتضفـي نوعًـا مـن الحيويـة والبهجـة بسـبب قدرتهـا الإيحائيـة، وطاقاتهـا الرمزيـة المنوعـة، فالقـارئ يتابـع تلـك الومضـات واللقطـات والانحرافـات والرمـوز؛ مأخـوذًا ومندهشًـا بحيويـة الـسرد والأسـئلة الكثـيرة المنوعـة التـي تثيرهـا البنيـة السرديـة[1].

فـلا يأخذنـا الظـن بـأن بنيـة الفسيفسـاء تعنـي الفـوضى السرديـة، بوجـود شـخصيات وأحـداث ومواقـف متباينـة، لا رابـط بينهـا. فتلـك رؤيـة سـلبية، وليسـت نعتًـا لمـا هـو فنـي جـمالي، وإنمـا هـي نعـت لمـا هـو فوضـوي عبثـي. أمـا الرؤيـة الإيجابيـة فيقصـد بهـا مهـارة السـارد/المؤلف في تكويـن بنيـة سرديـة، بهـا الكثـير مـن الشـخصيات والأحـداث والأوصـاف، برابـط مـادي مـكاني كالسـجن مثـلًا، ورابـط معنـوي يتصـل بالموضـوع المطـروح. وهـذا متحقـق في روايـة «نيغاتيـف»، فـإن مـا جمعتـه السـاردة في بنيـة واحـدة، ينهـض دليـلًا عـلى قدرتهـا عـلى إكـمال اللوحـة وإثرائهـا بـكل التفاصيـل الممكنـة: توثيقًـا، ووصفًـا بـكل دقـة، وبأسـلوب مـزج بـين التفصيـلي والبلاغـي.

ملمـح آخـر نجـده جليًـا في المـتن الـسردي، ألا وهـو أن المؤلفـة لم تلتـزم بعـرض كل شـخصية عـلى حـدة، أي بالأسـلوب الـرأسي الـذي يتنـاول اعتقـال كل امـرأة، ووصـف مـا حـدث معهـا. وهـي طريقـة تقليديـة، سـتجعلنا أمـام نحـو خمسـة وأربعـين فصـلًا، يتنـاول كل فصـل حكايـة لشـخصية واحـدة. وإنمـا لجـأت السـاردة إلى تفكيـك حكايـة كل شـخصية، ومـن ثـم توزيعهـا عـلى

(1) د. شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص96.

فصـول الكتـاب؛ حسـب مضمونهـا، وظـروف اعتقالهـا وتاريخـه. وبذلـك، اسـتطاعت أن تجعـل المشـترك بـين الشـخصيات هـو مـا تشـابه بينهـن في ظـروف حياتهـن خـارج السـجن أو داخلـه.

والمثـال عـلى ذلـك: «حميـدة»، التـي وجدناهـا في الاقتبـاس النـصي السـابق، وهـي تتعـذب مـع رفيقتهـا «غرناطـة» بالفلقـة، وكادت تمـوت فيهـا. نصـادف جـزءًا مـن حيـاة «حميـدة»، عندمـا تفاجـأت بزيـارة والدهـا لهـا:

«بعـد لأي، اسـتطاع والـد حميـدة.ت، أن يزورهـا في فـرع الأمـن1. لم تتوقـع حميـدة أيـة زيـارة مـن أهلهـا؛ لأنهـا تعـرف أحوالهـم الماديـة السـيئة للغايـة. وتعـرف أنـه لا بـد من وسـاطات ودفـع أمـوال كي يسـتطيع الأهـالي رؤيـة بناتهـن المرميـات في الفـرع منـذ شـهور. كان والدهـا قـد ذهـب إلى المدينـة السـاحلية الصغـيرة، حيـث يقطـن الشـخص الـذي سـيؤمّن لـه الواسـطة، وهنـاك أنهـى كل الأعـمال المتعلقـة بالتمديـدات الصحيـة في بيـت الأخـير، وبعـد عـشر سـاعات مـن العمـل المتواصـل، أعطـاه الرجـل ورقـة السـماح بالزيـارة.. لينتظـر أسـبوعًا كامـلاً قبـل أن يسـتطيع زيـارة ابنتـه حميـدة»[1].

بالطبـع، لم تضـع الكاتبـة تعريفًـا لشـخصية «حميـدة» أو أي شـخصية أخـرى تتكـرر الإشـارة إليهـا، فمـن يلتبـس عليـه الأمـر، وينـسى الإشـارة الأولى، يسـتطيع الاطـلاع عـلى الثبـت الكامـل للأسـماء في نهايـة الكتـاب.

في الاقتبـاس السـابق، رأينـا «حميـدة» مـن الخـارج، ابنـة لأسرة فقـيرة، وأب يعمـل في التمديـدات الصحيـة، لا يملـك المـال، وإنمـا امتلـك الحرفـة التـي جلبـت لـه الواسـطة لزيـارة ابنتـه في فـرع الأمـن. وأدركنـا حجـم الفسـاد الـذي وصلـت إليـه الأجهـزة الأمنيـة، وكيـف أنهـا تتربـح بشـكل مبـاشر مـن الطغيـان، لـذا هـي سـبب رئيـس لوقـف أي نـوع مـن الحريـات يمكـن أن ينعـم بهـا الشـعب، وكيـف تسـمح بـه؟ وقـد صـار أقـل شـخص يعمـل فيهـا لـه مكانتـه وقدرتـه عـلى تخويـف النـاس وترويعهـم؟

وتلـك سـمات الحكـم الاسـتبدادي، حينـما تتكـون فئات/طبقـات منتفعـة مـن اسـتمرار المسـتبد في الحكـم، وتعمـل عـلى توريطـه أكـثر فأكـثر في الفسـاد والقهـر والمظـالم والدمـاء، فـلا

(1) الرواية، ص171.

يفكـر في تراجـع أو تنفيـس أو أي إصلاحـات سياسـية ديمقراطيـة؛ لأن الفاتـورة التـي سـيدفعها سـتكون باهظـة جـدًّا، قـد تطـول رأسـه ورأس معاونيـه معـه، فليـس أمامهـم إلا إصلاحـات شـكلية، وإعـلام مزيـف، مـع اسـتمرار منظومـة القهـر.

في القسـم الـذي حمـل عنـوان «الحـرب النفسـية أولًا- الاعتقـال»، وفي فصـل بعنـوان العـام «1987»، نرصـد مـا قبـل الاعتقـال ممثـلًا في الأثـر النفـسي للمعتقلـة عندمـا تعلـم أن الأمـن يطاردهـا أو يبحـث عنهـا أو يفاجئهـا. فتلـك زوجـة أحـد المعتقلـين، هجـم الأمـن عـلى منزلهـا في الخامسـة والنصـف صباحًـا، فهـرب زوجهـا، وتـم القبـض عليهـا، وهـي نفسـاء لهـا أربعـون يومًـا، وهـذا هـو مشـهد اعتقالهـا عـلى لسـانها: «أجـبروني عـلى النـزول مـن البيـت، مـع ابنتـيّ، وأنـا مـا زلـت أرتـدي قميـص النـوم، في بـرد كانـون.. ابنتـي الصغـرى لم تكـن تبلـغ أربعـين يومًـا، أشـدها بقـوة إلى صـدري، فيـما أنزلـوا الكـبرى لانـا ذات السـنوات الأربـع حافيـة باكيـة ورائي»[1].

«ظلـت بثينـة أكـثر مـن خمسـة أيـام في المنفـردة (السـجن الانفـرادي)، وهـي نفسـاء تنـزف.. كان السـجّانة يضطـرون إلى أخذهـا يوميًّـا إلى المستشـفى، ذلـك أن شـحوب وجههـا والدمـاء المنسـابة التـي لوثـت ثيابهـا والفرشـة حتـى أرض المنفـردة، جعلتهـم يرتعبـون مـن إمكانيـة موتهـا. لم يكونـوا بحاجـة إلى شـهيدة جديـدة، ولـن يطلقـوا سراحهـا قبـل أن يـؤتي اعتقالهـا ثمـاره، أي الضغـط عـلى زوجهـا كي يسـلم نفسـه»[2].

عنـوان القسـم مبـاشر، مثلـه مثـل سـائر عناويـن الأقسـام، في حـرص الكاتبـة عـلى التوثيـق، ضمـن أطـر ومحـاور تغطـي تفاصيـل تجربـة الاعتقـال. في الاقتبـاس السـابق، تـم القبـض عـلى الزوجـة النفسـاء، وأمعنـت الكاتبـة في وصـف حالتهـا الصحيـة عـلى لسـانها بضمـير المتكلـم، ثـم عـلى لسـان السـاردة بضمـير الغائـب، ثـم أفاضـت لاحقًـا كيـف أنهـا عانـت بشـدة نتيجـة اعتقالهـا، وتدهـور حالتهـا واضطرارهـا إلى إجـراء عمليـات في الرحـم. وكالعـادة تكـون المـرأة رهينـة لحـين اعتقـال الـزوج، الـذي سـيضطر إلى تسـليم نفسـه، عاجـلًا أو آجـلًا، حرصًـا عـلى عِرضـه، وهـو مـا لم يفعلـه، فقـد آثـر الهـروب، خوفًـا أن تكـون حياتـه هـي المقابـل للإفـراج عـن زوجتـه.

(1) الرواية، ص171.

(2) الرواية، ص88، 89.

في الفصل أيضًا نماذج عديدة لمطاردة فتيات الجامعة، وتفصل الكاتبة حالات الفتيات، وهن يطاردن في الشوارع، ثم يسقطن ضحايا في أيدي الشرطة السرية، حيث التحرش بهن، ثم يعتقلن دون أخذ ملابسهن أو احتياجاتهن الخاصة.

وهذه «حميدة.ت»: «تعاني من إدرار بول شديد، والاعتقال زاد حالتها سوءًا على سوء، الأمر الذي جعلها لا تستطيع انتظار الليل بطوله، كي يأتي الصباح، ولم تستطع الاعتياد كما معظم المعتقلات على التبول على مرأى من الجميع، في علبة بلاستيكية.. تلك العلبة تحولت إلى مرحاض صغير متحرك، لونه قاتم، وتفوح منه رائحة نشادر قاتلة، تفعم المهجع بكامله»[1].

لا يحتاج النص إلى تحليل أو تعليق، فهو قاتم قاتل، يدين سلطة لا تحترم أي خصوصية للمرأة، ولا للإنسان، ترى أن الامتهان المعيشي اليومي عقاب قليل على هذه الأجساد الأنثوية الرقيقة، دون تفرقة بين جسد مريض أو صحيح، فكلهن مجرد أرقام في السجن، وأفواه لا بد من إسكاتها لدى السلطة.

نرصد ملمحًا أيضًا في البنية السردية، ألا وهو إيراد **رسائل** المعتقلات إلى ذويها، والتي حرصت الكاتبة على إيراد بعضها موظفة في متنها السردي، فالرسائل تُعَد وثيقة توثيقية من ناحية، وتعد طريقة في السرد من ناحية أخرى.

كتبت المعتقلة «لينا.و» رسالة تقول فيها إن: «ظروف سجننا قاسية جدًّا، لا كتب، فقد عادوا ومنعوها.. لا جرائد، والتنفس (التريض) حسب مزاج مدير السجن، قد يكون أسبوعيًّا أو شهريًّا لا ولا.. ولا.. لا شيء سوى الفراغ يملأ حياتنا من جدراننا الموحشة..». تعلل الكاتبة عدم إكمال الرسالة بأن «الكلام الباقي ممحو بسبب الرطوبة». وفي رسالة ثانية تقول «لينا»: «عدة أجساد تعانق حلمًا بعيدًا، تحضن في عيونها النائمة صور الأحبة والحياة والجمال. البعض يقرأ، إحداهن تحتضن صور أطفالها، تعانقهم في الصور وتحادثهم، والبعض يطبخ: رز جديد مع إصلاح فاصولياء حب جاؤوا به إلى السجن. وصاحبة زيارة

(1) الرواية، ص98.

اليوم تتحدث بحرارة عن تفاصيل زيارتها رجاء زوجها وطفلتها. وأنا ضمن هذه الصورة بأكملها أحدثكم»[1].

هاتان الرسالتان للمعتقلة «لينا» نموذجان بديعان في الصياغة الأدبية والسردية، وحسنًا فعلت الكاتبة أن أوردتهما في متنها. ففي الرسالة الأولى، بيان عن حالة الفراغ والروتين اليومي الممل، وخضوع السجينات لمزاجية المدير. ونكتشف الرقي الثقافي والفكري للسجينة، لافتقادها الكتب والجرائد. ونتعجب من عدم إكمال الرسالة كما تفيد مؤلفة الكتاب؛ نظرًا لمحو كلماتها بفعل الرطوبة، مما يدل على أن المؤلفة حصلت عليها من «لينا» المعتقلة، وعرضتها كما هي.

أما الرسالة الثانية، فهي مقتطعة من رسالة مطولة، تصف فيها «لينا» جانبًا من حياة المعتقلات معها في المهجع/العنبر. الوصف سردي، بأسلوب عماده التكثيف، والجملة التي تصف لقطة بكاملها، يمكن أن تتمدد وتطول في جمل، ولكن لينا آثرت أن تصف المشهد كله بجمل شديدة الإيجاز، والدلالة، على واقع العنابر المكدسة، فهناك من تتحدث عن زيارة اليوم، وهناك من تحادث صورها الخاصة لأبنائها وكأنهم أمامها، وهناك من تطبخ، وهناك من ترصد وتكتب.

جدير بالذكر، أن ديدن أعضاء التيار اليساري عامة حرصهم على القراءة، والنقاشات الفكرية، وكثير منهم يمتلك المقدرة على الكتابة؛ وهذا عائد إلى أن الفكر اليساري ينتعش بقوة في الأوساط الأدبية والفكرية والثقافية، وفيها تكون حاضنته الاجتماعية. وهي إن كانت قاعدة نخبوية نوعًا، ولكنها تبرر لنا تأثُّر غالبية الأدباء العرب بدءًا من منتصف القرن العشرين بالفكر اليساري في مدارسه المختلفة؛ لأن رسالته الاجتماعية والفكرية كانت تمس شرائح واسعة. وللأسف فإن هذه الرسالة باتت باهتة في غالبية خطابات اليسار العربي اليوم، الذي انزوى كثيرًا عندما اقترب بعضهم من السلطة، أو انشغل بمعارك جانبية مع تيارات أخرى.

---

(1) الرواية، ص169، 170. وهناك رسائل أخرى منها رسالة «بثينة» إلى ابنتها، وقد صيغت بالعامية السورية الجميلة، وقد أوردتها الكاتبة كلها، بكل ما فيها من كلمات الأمومة الرقيقة، وبكل ما تحمله من شوق من أم، تراسل ابنتها، وتراها في الصور فقط. الرواية، ص132، 133.

الأسلوب السردي بين التصويرية والالتفات والعاطفة:

تنوعت الرواية في أسلوبها، حسب المواضع السردية المختلفة، فهناك أسلوب يستخدم اللغة **التصويرية** سبيلًا، بمعنى استخدام اللغة «لوصف مواقف وأحداث، تسمح بإدراكها في ذاتها، مع الاهتمام بالوضعية الزمانية والمكانية، بذكر أسماء الشخصيات، وتفاصيل الموقف/ المكان»[1].

وهو ما برعت فيه الساردة، ونجده طيلة متنها السردي، في اهتمامها بتصوير المكان/ السجن، بكل ما فيه من تفاصيل مادية، تكمل الصورة المتخيلة للسجن، وما يحدث فيه من أعمال. وتلك وسيلة الروائي لوصف أمكنة لا يمكن تصويرها فوتوغرافيًّا، فلا يجد أمامه إلا الوصف المادي بملامح محددة وافية.

وها هي تصف جزءًا من السجن: «كان للقسم الشرقي من السجن، وهو عبارة عن بيت الخدمة والمونة والمطبخ؛ شبابيك على ساحة التنفس. الساحة تشكل جزءًا من الحوش الكبير للقصر، اقتطعت منه بمساحة لا تتجاوز 4 أو 5 أمتار. حين كان يأتي وقت تنفس المعتقلات، تغطي السجانة شبابيك زنازين المعتقلين بألواح من الخشب، حتى ينتهي الوقت المخصص، بذلك يضمنون إجهاض أي فكرة للتواصل مهما قلت بين الرفاق»[2].

إنه مبنى لسجن واحد، يجمع النساء والرجال، ويفصل بينهم بعض الجدران. ويبدو أنهم يجعلون السياسيين في سجن واحد، فيمكن لأبناء التيار السياسي الواحد الالتقاء، وشد عضد بعضهم بعضًا، أو الاتفاق على كلام واحد يقال في التحقيق. ولا يهتمون كثيرًا بقضية تقارب النساء والرجال من بعضهم في المعتقل، فيكفي وضع حواجز خشبية على الشبابيك لمنع التواصل، وليس تبادل النظرات والإعجاب.

في الوصف المكاني السابق، نجد أن السجن ما هو إلا قصر قديم، ويبدو أنه من قصور الأغنياء التي استولت عليها السلطة بالتأميم أو المصادرة، ولم تجد أفضل منه لتحويله إلى سجن يفتقد مقومات الحياة الإنسانية. فهل يمكن تخيّل ساحة كبرى للتريّض في مثل هذا السجن الصغير، ولا يوجد فيه متسع تزيد مساحته على خمسة أمتار؟ فالساحة المخصصة

---

(1) تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص140، 141.

(2) الرواية، ص120.

أشبه بالغرفة بكل ما تعنيه الكلمة: ضيقًا، وجدرانًا، وازدحامًا. وإن كنا نلاحظ افتقاد الأسلوب للتكثيف، وتكرار الكاتبة لألفاظ وضمائر يمكن الاستغناء عنها في المتن، واقتراب الوصف إلى الأسلوب المبسط في مواضع متعددة، بينما يحلق بالبلاغة والإيجاز في مواضع أخرى.

نرصد أيضًا -في أسلوب الرواية- ما يسمى **بالأسلوب العاطفي**، وهو يشدد في العلاقة بين المتكلم، وإحالة الخطاب على المتكلم[1]. فالجانب العاطفي يعود بشكل مباشر إلى المتكلم/ أو الشخصية التي يتم تناولها سرديًا. فتأتي الإحالة إليها، إما أن تبوح هي أو يتم استنطاقها في المتن نفسه. وهو ما نجده بكثرة في الرواية، حيث تبرع الساردة في التنقل بين الضمائر، بكل أريحية وسهولة، خاصة بين الغائب والمتكلم. فيكون السرد مثلاً بالإشارة إلى غائب، سرعان ما نجد الغائب حاضرًا حاكيًا بنفسه ما حدث. وهو يشابه **أسلوب الالتفات** في البلاغة ويقصد به اصطلاحًا: «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[2]، فالالتفات كما يرى ابن المعتز يحمل بعدين: الأول خاص بالضمائر، والثاني خاص بالانتقال من موضوع إلى آخر؛ على أن يتم هذا دون إخلال في المعنى في تلقي القارئ، بأن يتم بشكل فني، يخدم الدلالة المتوخاة والقصد.

والمثال على ذلك بإيراد بقية النص السابق (أعلاه) من الرواية، والمتعلق بمكان الرياضة للمعتقلات. والكلام عن «روزيت» المعتقلة المسيحية الشيوعية، وحبها لـ«أكرم» رفيقها، فاستغلت صلتها بالسجان وتعاطفه معها، وحاولت التواصل مع حبيبها خلال فترة التريض اليومية: «في ذلك اليوم، الذي عرفت فيه روزيت باعتقال أكرم، أخرجه السجان (الصديق) إلى الحمام عبر الساحة (المخصصة للرياضة)، وربما عمل على توقيت الأمر، بحيث تكون روزيت في وقت التنفس. حينها رأته للمرة الأولى. كان بعيدًا ومتعبًا، لم تستطع أن تلمسه على الرغم من محاولاتها المستميتة لإقناع السجان بذلك...، بعد مدة من محاولات اللقاء المستمرة والرسائل عبر السجان وفي فسحات التنفس، استطاع عمي أن يجلب من الكنيسة

(1) تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص141.

(2) عبد الله بن المعتز: البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1982م، ص58.

ورقة زواج كتبها الخوري المتعاون. جلب معها محبسين، محبسين صغيرين، كانا يشكلان لي كل أملي. وفي غرفة من غرف السجن تمت خطوبتنا أنا وأكرم في سنة 1979م. لكن لم يمض وقت طويل بعدها، حتى نقل أكرم إلى سجن آخر، بعد ذلك صار يؤتى به لنصف ساعة كل أسبوع إلى السجن كي يراني»[1].

جاء الالتفات على مستويين: الأول من موضوع إلى موضوع، أي من التعبير عن المكان في السجن، وما فيه من تفاصيل مادية، إلى العلاقة العاطفية بين «روزيت» و«أكرم»، وحسنًا فعلت الكاتبة بالإشارة إلى أنهما مسيحيان، ولكن الاعتقال السياسي لا يعرف دينًا ولا ملة، وإنما يعرف فقط مكان المعارضين ليقبض عليهم.

المستوى الثاني: في الانتقال من ضمير الغائب، الذي كان يصف محاولات «روزيت» لمشاهدة «أكرم» ولمسه. ثم انتقال الخطاب إلى ضمير المتكلم، على لسان «روزيت»، وهي تصف كيف تمت خطوبتها ثم زواجها ورقيًّا من قبل الكنيسة.

نفسر الالتفات هنا بأنه التفات الحكي، بمعنى أن الساردة/الكاتبة حكت ما عرفته عن «روزيت» وحبها لـ«أكرم»، بعدما وصفت مكان الرياضة اليومية في السجن، مستخدمة ضمير الغائب في ذلك. ثم انتقل الخطاب إلى «روزيت»، بدون التباس على المتلقي، لتروي بضمير المتكلم كيف اقترنت بحبيبها. وبعبارة أخرى: إن استخدام الالتفات في الأسلوب الروائي يعبر عن جوهر الرواية التوثيقية، التي تتراوح بين السرد من طرف الكاتبة، ويستلزم أن يكون بضمير الغائب عن المفرد أو المجموع، ثم السرد بضمائر المتكلم، على لسان المعتقلات أنفسهن.

والملاحظ هنا، أن الالتفات يتم في المواضع العاطفية في الرواية، إما بالتحدث عن ذكرى عزيزة، أو ألم شديد، أو قسوة مفرطة تعرضت معتقلة لها.

ولنأخذ مثالًا ترويه المعتقلة «بثينة»، تلك النفساء التي انتزعوها من أحضان صغيرتيها، وجاءت جدتهما لأخذهما: «بالنسبة إلى بثينة كان الأمر محطِّمًا؛ ذلك أن ابنتها راما أُبعدت عن صدرها وهي ترضع..، تصرخ بثينة في زنزانة فرع الأمن1 طيلة أيام، وتطالب براما..،

(1) الرواية، ص121.

بقـي صـدر بثينـة الممتلـئ بالحليـب يضغـط عليهـا بـآلام شـديدة، وابنتهـا بعيـدة، حتـى سـقطت مريضـة محمومـة طيلـة أيـام»[1].

بعـد سـنة ونصـف مـن الاعتقـال، جـاء أهـل المعتقلـة سـونا.س، ومعهـم صـور لـذوي جميـع المعتقـلات. تحـكي «بثينـة» نفسـها: «صرت آخـذ الصـور مـن الحقيبـة، لأوزعهـا عـلى رفيقـاتي، أسـتلم الصـورة، أنظـر إلى الخلـف لأقـرأ الاسـم، ثـم أنـادي باسـم صاحبتهـا.. وقعـت صـورة بيدي، لم أعـرف لمـن! ولا يوجـد اسـم خلـف الصـورة، حينئـذ صحـت وأنـا أرفعهـا: لمـين هالصـورة؟ صـورة طفلـة صغـيرة.. لمـين؟ صاحـت إحـدى الرفيقـات اللـواتي كـن يعرفـن ابنتـي جيـدًا: إنهـا صـورة ابنتـك يـا بثينـة.. صـورة راما.. ألم تعرفيهـا؟ صعقـت، ثـم شـعرت بقلبـي يتفتـت ببـطء وأنـا أتأمـل الصـورة مـن بـين دموعـي.. العينـان الناعمتـان، والضحكـة السـاحرة..، لم أسـتطع رؤيـة راما إلا بعـد سـنتين ونصـف مـن اعتقـالي..، جـاء أبي وأمـي وأختـي، ومعهـم صغـيرة يحملونهـا، بحلقـت بالصغـيرة ولم أعرفهـا مـن جديـد. كانـت راما الطفلـة التـي كـبرت»[2].

الموقـف مؤثـر للغايـة؛ «بثينـة» النفسـاء، ظلـت في المعتقـل، تاركـة طفلتيهـا، أمـا زوجهـا فظـل هاربًـا، وتشـتت الأسرة. تعايشـت بثينـة مـع رفيقاتهـا، وجَـفَّ حليـب صدرهـا، وتحملـت اعتقالهـا، حتـى تـم الإفـراج عنهـا، لتحـكي بنفسـها للكاتبـة مأسـاتها، وتعطيهـا أيضًـا بعضًـا مـن رسـائلها لابنتيهـا، وقـد كبرتـا.

تتبقـى ملحوظـة، تتمثـل في أن الكاتبـة لجـأت في مواضـع عديـدة في الـسرد إلى الصياغـة المبـاشرة، التـي هـي أقـرب إلى طبيعـة المقـال[3]، بذكـر فقـرات كمقدمـات في الفصـول عـن الموضـوع المطـروح في الفصـل، أو في التعليـق المبـاشر عـلى بعـض الأحـداث، ومواقـف الشـخصيات، وحبـذا لـو كانـت قـد تركـت قلمهـا الـسردي متدفقًـا، وهـو يتنقـل جيئـة وذهابًـا، يعـرض ذاكـرة المعتقـلات عـن السـجون، ورسـائلهن، بضمائـر مختلفـة. وتظـل هـذه الروايـة، نموذجًـا فريـدًا في سرديـات الاعتقـال السـياسي للمـرأة العربيـة.

---

(1) الرواية، ص122.

(2) الرواية، ص131، 132.

(3) الرواية، المثال على ذلك: صفحات في بداية السرد عن روايات المعتقلات في المغرب (ص15، 16)، فلم يكن حديثها موفقًا عن الزمن (ص158)، فجاء أقرب إلى مقدمة المقال النظري، وكذلك تناولها لماهية السجن فلسفيًّا (ص177، 178).

الخاتمة

يمكن أن نخلص من هذه الدراسة بجملة نتائج، أبرزها:

أولًا: إن المصدر الأساسي في كتابة أدب السجون هو التجربة الشخصية الحقيقية، سواء دوّنها المعتقل السياسي بنفسه، أم قدّمها بوصفها شهادة حيّة لأحد الكتّاب، والتي ارتكز عليها -وعلى غيرها أيضًا- ليصوغ نصًّا روائيًّا.

ثانيًا: تتمثل رسالة أدب السجون عامة -وروايات الاعتقال السياسي خاصة- في فضح الممارسات وأوجه المظالم التي يتعرض إليها معارضو الأنظمة، وتبيان كيف أن السلطات المستبدة -وإن اختلفت إيديولوجياتها- تنظر إلى كل معارض على أنه خائن عميل، لها حق اعتقاله وتعذيبه، وقتله أيضًا. وأن هؤلاء المعتقلين الذين كتبوا تجاربهم لم يجبرهم السجن على الصمت والجبن، وإنما كتبوا وأعلنوا الإدانة صريحة، أملًا في غد أفضل، يرتدع فيه كل جبار، ويهلك كل طاغية.

ثالثًا: ساهمت رواية الاعتقال السياسي وأيضًا سينما المعتقل -وكل الإبداعات التي على شاكلتهما- في إعلام المواطن بالوجه الآخر للسلطة، تلك التي كانت تتغنى ليلًا ونهارًا بأمجادها، ويلوك إعلاميوها شعاراتها، وأنها تعمل ليكون رأس المواطن مرفوعًا في كرامة، وهي في الحقيقة مارست أبشع مظاهر الانتهاك لحقوق الإنسان والمواطن.

رابعًا: تتوقف البنية السردية لروايات السجون على طبيعة التجربة التي تعرضها، فهناك مبدع يعرض تجربة شخصية له، وهناك من يصوغ رواية من واقع تجارب وشهادات عديدة استمع إليها، ووثّقها، ومن ثم صاغها نصًّا روائيًّا.

خامسًا: في رواية السجون، تكاد تقتصر مساحة التخييل على ما يقوم به المؤلف في حبك خيوطه السردية، ليربط بين الشخصيات والأحداث في إطار الزمان والمكان، بما يحقق منطقية السرد، وجمالية الأسلوب والبناء، دون شخصيات أو أحداث موضوعة. فالسجن بوصفه مصدرًا للتجربة الروائية يمثل منجمًا زاخرًا بالشخصيات والمواقف والأحداث، تستدعي إعمال الروائي مخيلته في كيفية الربط والصياغة.

سادسًا: تمثل رواية «نيغاتيف» نموذجًا فريدًا في الرواية التوثيقية، ببنيتها السردية الفريدة، المرتكزة على شهادات حية ولقاءات مباشرة مع سجينات سوريات. كما تحمل رسالة شديدة الألم عما يحدث للمرأة المعتقلة سياسيًّا؛ لندرك أن الاستبداد لا يفرق بين امرأة ورجل وطفل، فالكل مطحون تحت مطارق القمع، ومغيب بإعلام كاذب.

المصادر والمراجع

أولًا: الكتب

- ابن المعتز، عبد الله: البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1982.
- برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
- البعلبكي، منير، والبعلبكي، رمزي منير: المورد الحديث.. قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، 2008.
- تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
- حسن، روزا ياسين: نيغاتيف.. من ذاكرة المعتقلات السياسيات، منشورات مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008.
- الزيات، لطيفة: أوراق شخصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.
- سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001.
- سعادي، أسماء: المتخيل السردي في رواية «همس الرمادي» لمحمد مفتاح، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد خيضرة، بسكرة، الجزائر، العام الجامعي 2015/2014.
- مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
- ماضي، د. شكري عزيز: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008.
- ونوس، سعد الله: منمنات تاريخية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996.

ثانيًا: المجلات والدوريات والمواقع الإلكترونية

- أبـو نضـال، نزيـه: السـمات الفنيـة في روايـة القمـع العربيـة، مجلـة (فصـول)، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، مـج16، ع2، شـتاء، 1997.
- حمدونة، د. رأفت: أدب السجون الخصائص والمميزات، جريدة (الجديد)، الجزائر، 2019/8/28،

https://eljadidelyawmi.com/2019/08/28/

- صالـح، سـمير: سـينما المعتقـل، مجلـة (عـالم الفكـر)، المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، ع1، مـج30، يوليـو- سـبتمبر 2001.
- فتحـي، إبراهيـم: تطـور أدوات الصياغـة الروائيـة مـن الواقعيـة إلى الحداثـة، مجلـة (فصـول)، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، ع61، شـتاء 2003.
- الكفـراوي، سـعيد: جيـل السـتينيات.. صاحـب موقـف وقـدم نقلـة مهمـة في القصـة المصريـة، بوابـة الأهـرام، القاهـرة، 2019/11/28،

http://gate.ahram.org.eg/News/2331288.aspx

مكوِّن الوظيفة السردية

في رواية «قصة موت معلن» لغابريِّيل غارسيا ماركيز

د. الجيلالي الغَرَّابي [1]

البريد الإلكتروني: abouwael01@hotmail.fr

(1) الدكتور الجيلالي الغَرَّابي، أستاذ وباحث في علم السَّرد وحقل الثَّقافة الشَّعبيَّة، صدر له تسعة عشر كتابًا، ومجموعتان قصصيَّتان، ومجموعة شعريَّة، واثنان وعشرون مقالًا محكَّمًا في مجلَّات علميَّة أكاديميَّة دوليَّة محكَّمة، ومجموعة من المقالات غير المحكَّمة. عضو دائم في المشروع الدَّوليِّ «رسالة الباحث»، وعضو في ثماني مجلَّات علميَّة دوليَّة محكَّمة، وفي المشروع الدَّولي «مشكاة المعرفة»، وفي المركز المتوسِّطيِّ للدِّراسات والأبحاث، وفي مركز الأبحاث الأدبيَّة المغربيَّة...

The Narrative Function

In Novel «Chronicle Of A Death Foretold« By Gabriel García Márquez

Abstract:

This study deals with the element of the narrative function of the novel «Chronicle Of A Death Foretold» by Colombian novelist Gabriel García Márquez. I started it with an introduction, in which I defined the narrative function, and I divided it into three elements. In the first element, I studied the narration in the studied corpus, in the second element, I studied dialogue, and in the third element, I studied the letter. I finished it with a conclusion that showed that the author had used different forms of writing. This gave his book the characteristic of openness, desired credibility, and realism. And he brings him out of the narrow local, and he brings him into the field of humanity and universality. In this study, I used the narrative structural approach, and the narrative text analysis approach according to the logic of level analysis.

Key words:

The narrative function- Chronicle Of A Death Foretold- Gabriel García Márquez- The narration-The dialogue- The letter.

مكوِّن الوظيفة السردية

في رواية «قصة موت معلن» لغابريِّيل غارسيا ماركيز

ملخص:

تتناول هذه الدِّراسة مكوِّنَ الوظيفة السَّرديَّة في رواية «قصَّة موت معلن» لكاتبها الرِّوائيِّ الكولومبيِّ غابريِّيل غارسيا ماركيز. وقد افتتحتها بتمهيد، عرَّفتُ فيه الوظيفة السَّرديَّة، وقسَّمتُها إلى ثلاثة عناصر، فتناولت في العنصر الأوَّل صيغةَ السَّرد في المتن المدروس، وفي الثَّاني صيغةَ الحوار، وفي الثَّالث جنسَ الرِّسالة. وختمتها بخلاصة تركيبيَّة، انتهيت فيها إلى أنَّ المؤلِّف قد وظَّف في روايته صيغًا خطابيَّةً وأجناسًا أدبيَّةً وتعبيريَّةً مختلفةً، ممَّا طبع عمله بطابع الانفتاح، وأكسبه المصداقيَّة المتوخَّاة، ومنحه نوعًا من الواقعيَّة، وأخرجه من مجال المحلِّيَّة الضَّيِّق، وأدخله إلى ميدان الإنسانيَّة والعالميَّة الفسيح الرَّحب، وأضفى عليه مسحةً جماليَّةً وفرادةً متميِّزتين، وجعله عملاً جديدًا حديثًا على مستوى الشَّكل وعلى مستوى المضمون. وقد اعتمدت في هذه الدِّراسة المنهج البنيويَّ السَّرديَّ، ومنهج تحليل النَّصِّ السّرديّ وفق منطق التّحليل بالمستويات.

الكلمات المفتاحيّة:

الوظيفة السّرديّة - قصّة موت معلن - غابريّيل غارسيا ماركيز - السّرد - الحوار - الرّسالة.

مكوِّن الوظيفة السردية

في رواية «قصة موت معلن» لغابريِّيل غارسيا ماركيز

المقدمة:

تذهب المعاجم والقواميس العربيّة إلى أن المقصود بالوظيفة التّقديرُ والتّقصير والتّتابع والإلزام، وجمعها الوظائف والأَوْظِفَة والوُظُف. فقد جاء في معجم «لسان العرب» لمؤلّفه محمّد بن منظور: «وظف: الوظيفة من كلّ شيء: ما يقدّر له في كلّ يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب، وجمعها الوظائف والوُظُف. وَظَفَ الشّيءَ على نفسه ووظَّفه توظيفًا: ألزمها إيّاه، وقد وظفت له توظيفًا على الصّبيّ كلّ يوم حفظ آيات من كتاب الله عزّ وجلّ.

الوظيف لكلّ ذي أربع: ما فوق الرُّسْغ إلى مفصل السّاق، ووظيفا يدي الفرس: ما تحت ركبتيه إلى جنبيه، ووظيفا رجليه: ما بين كعبيه إلى جنبيه. (...)، والجمع من كلّ ذلك أَوْظِفَة ووُظُف. (...). ووَظَفْت البعير إذا قَصَّرت قيده. وجاءت الإبل على وظيف واحد إذا تبع بعضها بعضًا كأنّها قطار، كلّ بعير رأسه عند ذَنَب صاحبه.

وجاء يَظِفُه أي يَتْبَعُه، عن ابن الأعرابيّ. ويقال: وظف فلانٌ فلانًا يظفه وظفًا إذا تبعه، مأخوذ من الوظيفة»[1].

وورد في «معجم مقاييس اللّغة» لصاحبه أحمد بن فارس: «وظف: الواو والظّاء والفاء: كلمة تدلُّ على تقدير شيء. يقال: وَظَّفْتُ له، إذا قَدَّرْتَ له كلّ حين شيئًا من رزق أو طعام. ثم اسْتُعِيرَ ذلك في عَظْم السَّاق، كأنه شيءٌ مقدَّر، وهو ما فوق الرُّسْغ من

(1) محمّد بن منظور: لسان العرب، طبعة مراجعة ومصحّحة بمعرفة نخبة من السّادة الأساتذة المتخصّصين، دار الحديث للطّبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة 1434هـ/2013م، المجلّد: التّاسع، باب: الواو، مادّة: وظف، ص 343، 344.

قائمة الدَّابَّة إلى الساق. ويقال: وَظَفْتُ البَعِيرَ، إذا قَصَرْتَ له القَيْد. ويقال: مَرَّ يَظِفُهُم، أي يتبعهم كأنّه يجعل وَظِيفَه بإزاء أَوْظِفَتِهم»[1].

وتذهب المعاجم الغربيّة إلى أنّ الوظيفة فعلٌ ودورٌ مميِّزٌ لعنصر، وخاصيّاتٌ تميز وحدةً أو علامةً داخل سيرورة مجموعة، وقيمةٌ ومعنى لوحدة معجميّة، والعلاقة الموجودة بين كميتين وبين ظواهرَ مختلفة[2]، والحيّزُ المشغول من لدن شيء ما في إطار آليّة ما، وما يطلق على شيء تكون طبيعته -أو دوره- مرتبطةً متصّلةً بشيء آخر، والدّورُ المميِّز المؤدَّى من قبل عنصر خاصٍّ في حضن مجموعة منظّمة ومنتظمة[3].

ويرى الدّارس الرّوسي ڤلاديمير پروپ/ Vladimir Lakovlevitch Propp (29 أبريل 1895م/ 22 غشت 1970م) أنّ الوظيفة قيمةٌ قارّةٌ ثابتةٌ غير متغيّرة، ويقصد بها فعل الشّخصيّة من وجهة نظر دلالاتها داخل صيرورة حبكة الحكاية، ويتمّ تحديدها انطلاقًا من اهتمامين اثنين، أوّلهما أنّه يجب ألّا تأخذ الوظيفة بعين الاعتبار الشّخصيّة الفاعلة أو المنفّذة، وفي كثير من الحالات تكون محدّدة بلفظ معبّر عن الفعل (الحظر أو المنع، والاستفهام، والهروب...)، وثانيهما أنّ الفعل لا يمكن أن يعرف خارج وضعيّته في مسير الحكي، وينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار الدّلالة الّتي تمتلكها الوظيفة الممنوحة أو الملحوظة في مسير الحبكة [4].

إنّ الوظيفة السّرديّة هي مختلفُ الصّيغ الخطابيّة والأجناس الأدبيّة والتّعبيريّة الّتي يوظّفها السّارد في عمله، منها السّرد أو الحكي، والحوار بنوعيه الخارجيّ والدّاخليّ، والقرآن الكريم، والشّعر الفصيح، والشّعر العاميّ، والقصّة، والأسطورة، والحكاية، والخرافة، والرّسالة، والعامّيّة الدّارجة، والأمازيغيّة، والفرنسيّة، والإسبانيّة، والإنجليزيّة، وغيرها من اللّغات الأخرى. وتعدّ معلمةً خطابيّة، وتشكّل المفتاحَ المناسبَ لفتح مغالق كلّ دراسة سرديّة، وبلوغ جواهرها الدّالة.

---

(1) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللّغة، تحقيق وضبط: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية، بيروت 1399هـ/1979م. الجزء: السّادس، باب: الواو والظّاء وما يثلّثهما، مادة: وظف، ص 122.

(2) Jean Dubois -René Lagane -Georges Niobey -Didier Casalis -Jacqueline Casalis -Henri Meschonnic: Larousse: dictionnaire du français contemporain .Librairie Larousse, Paris-France 1971. Page: 522.

(3) Paul Robert: Le grand robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Entièrement revue et enrichie par Alain Rey. Deuxième édition, Paris-France 1985. Pages: 597-598.

(4) Vladimir Propp: Morphologie du conte. Traduction: -Marguerite Derrida -Tzvetan Todorov -Claude Kahn. Collection Poétique, imprimerie Maury à Millau, édition du Seuil, Paris-France 1965 et 1970 .Pages: 29-31.

مكوّن الوظيفة السّرديّة في رواية

«قصّة موت معلن» لغابريّيل غارسيا ماركيز

لقد استعمل الرّوائيّ الكولومبيّ الشّهير غابريّيل غارسيا ماركيز[1] في روايته «قصّة موت معلن»[2]-[3] ثلاثَ صيغ خطابيّة، هي السّرد أو الحكي، والحوار بنوعيه الخارجيّ والدّاخليّ، والرّسالة:

أوّلًا: صيغة السّرد/ الحكي La narration/ Le récit/ The narration/ The story

يُعيِّن السّرد أو الحكي تواليَ الأحداث، ويرسم تتابعَها سواء أكانت واقعيّةً أم متخيّلةً، ويُحدِّد علاقاتِها التّسلسليّةَ المختلفة[4]، وهو «حاضر في كلّ الأزمنة، وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات[5]». وله مميّزات عدّة، منها أنّه يعتمد على الدّلالات الزّمكانيّة، أي الدّلالات الزّمانيّة

---

(1) غابرييل خوسي دي لاكونكورديا غارسيا ماركيز/Gabriel José de la Concordia García Márquez: روائي كولومبي، ولد يوم السّادس من شهر مارس من سنة سبع وعشرين وتسعمائة وألف ميلاديّة (06-03-1927م)، وتوفّي بمنزله في مدينة مكسيكو بعد ظهر يوم الخميس السّابع عشر أبريل من عام أربعة عشر وألفين ميلاديّة (17-04-2014م)، الموافق يوم السابع عشر جمادى الثّانيّة من عام خمسة وثلاثين وأربعمائة وألف هجريّة (17-06-1435هـ). قضى معظم عمره في المكسيك والقارّة الأوروبيّة، ويعد من أبرز كتّاب صنعة الرّواية عامّةً، ومن أشهر كتّاب أمريكا اللّاتينيّة خاصّةً، وله مؤلّفات كثيرة، منها:

- *مائة عام من العزلة، ترجمة: محمد الحاج خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت، 2010م.*
- *الحب في زمن الكوليرا، ترجمة: سُرى سامي الجندي، دار الجندي للنشر والتوزيع - دار الشفيق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2009م.*
- *خريف البطريرك، ترجمة: مارك جمال، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت- القاهرة- تونس، 2018م.*
- *ليس لدى الكولونيل من يكاتبه، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، الطبعة الأولى، 2009م - الطبعة الثالثة، 2014م، بغداد – بيروت - دمشق.*
- *عشت لأروي، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، الطبعة الأولى، 2005م - الطبعة الخامسة، 2015م، بغداد – بيروت - دمشق.*
- *في ساعة نحس، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت، 2009م.*
- *ذكرى عاهراتي الحزينات، ترجمة: رفعت عطفة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2005م.*
- *إيرينديرا البريئة، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت، 2009م.*
- *حجيج غرباء، ترجمة: فائز خنيسة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2005م.*
- *حكاية بحار غريق، ترجمة: محمد علي اليوسفي، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2008م.*
- *الجنرال في متاهته، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق – بيروت – بغداد، 2007م.*
- *12 قصة مهاجرة، ترجمة: حسام أبو سعدة، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، دمشق- القاهرة، 2006م.*

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: قصة موت معلن، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، الطبعة الأولى، 1981م- الطبعة الثانية، 1999م- الطبعة الثالثة، 2003م- الطبعة الرابعة: 2004م- الطبعة الخامسة: 2010م- الطبعة السادسة: 2012م، بغداد – بيروت - دمشق.

(3) عنوان الرواية الأصلي باللغة الإسبانية هو: «Crónica de una muerte anunciada».

(4) Gérard Genette: Figuires III. Editions du Seuil, Paris- France 1972 .Page: 71.

(5) تزفيتان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ترجمة: حسن بحراوي وآخرين، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الطّبعة الأولى، الرّباط، 1992م، ص 9.

والـدّلالات المكانيّـة، وأنّ الأحـداث فيـه تجـري بشـكل متـدرّج، وتجـري بطريقة متسلسـلة ومرتّبة ترتيبًـا منطقيًّـا، ويتـمّ ذلـك مـن خـلال خطـوات ثلاث أسـاس هي: أحـداث حالـة البدايـة، وأحداث حالـة الوسـط، وأحـداث حالـة النّهايـة، وأن توظـف الأفعـال بكيفيّـة تتلاءم مـع الزّمـان الملائم لها، وأن يشـتمل النّـصّ الـسّرديّ عـلى مغـزى جـليٍّ أو غـير جـليٍّ، وأن يوضـع لـه هـدف معيّن.

تتميّـز روايـة «قصّـة مـوت معلـن» بتعـدّد الأصـوات السّـاردة فيهـا، وبعـدم وجـود سـاردٍ واحـدٍ، يسـيطر عـلى عمليّـة الحـكي، وانقسـم السّـاردون إلى نوعـين اثنـين، هـما سـارد خـارج نـصيّ، وسـارد داخـل نـصيّ.

يظهـر السّـارد الخـارج نـصيّ عنـد بدايـة كلّ فصـل مـن فصـول الرّوايـة، فيأخـذ المبـادرة، ويفتتـح الـسّرد، كقولـه مثـلاً:

«في اليـوم الّـذي كانـوا سـيقتلونه فيـه، اسـتيقظ سـنتياغو نصّـار في السّـاعة الخامسـة والنّصف صباحًـا لينتظـر وصـول المركـب الّـذي سـيأتي فيه المطـران»[1].

«بيـاردو سـان رومـان، الرّجـل الّـذي أعـاد زوجتـه، قـدم إلى القريـة لأوّل مـرّة في شـهر آب مـن السّـنة السّـابقة، قبـل حفلـة الزّفـاف بسـتّة أشـهر»[2].

«أيّـد المحامـي نظريّـة القتـل كوسـيلة[3] مشروعـة للدّفـاع عـن الـشّرف، ووافقـت عليهـا كذلـك هيئـة المحلّفـين، وأعلـن التوأمـان في نهايـة المحاكمـة بأنّهـما مسـتعدّان لفعـل ذلـك ألـف مـرّة إذا مـا توفّـرت الدّوافـع نفسـها»[4].

«التّنكيـل الّـذي أحدثتـه السّـكينان كان مجـرّد بداية بسـيطة لتشريح الجثّة القـاسي الّذي وجد الأب كارمـن آمـادور نفسـه مجبرًا على إجرائه بسـبب غيـاب الدّكتور ديونيسـيو إغواران»[5].

«لم نسـتطع طـوال سـنوات أن نتحـدّث في أمـر آخـر، وتصرّفاتنـا اليّوميّـة المحكومـة حتّـى ذلـك الحـين بعـادات رتيبـة، بـدأت تـدور فجـأة حـول القلـق المشـترك ذاتـه»[6].

---

(1) غابرييل غارسيا ماركيز: قصة موت معلن، ص 7.

(2) المصدر السابق، ص 27.

(3) كوسيلةٍ: الصّواب «وسيلةً».

(4) غابرييل غارسيا ماركيز: قصة موت معلن، ص 49.

(5) المصدر السابق، ص 69.

(6) المصدر السابق، ص 89.

كـما يظهـر السّـارد الخـارج نـصيّ مـن خـلال توزيعـه الأدوارَ الكلاميّـةَ عـلى السّـاردين الداخليّـين، وتوضيـح مقصوداتهـم، وإبـراز مبتغياتهـم. ثـم إنّـه أكـثر علـمًا مـن الشّـخصيات كلّهـا، مـن ذلـك مثـلاً أن السّـيّدة بلاثيـدا لينـيرو أخـبرت السّـارد (غابريّيـل غارسـيا ماركيـز) بـأنّ ابنهـا الشّـابّ سـنتياغو نصّـار كان قـد روى لهـا، في الأسـبوع الّـذي سـبق عمليّـة قتلـه مـن لـدن الأخويـن التّوأمـين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو، بأنّـه كان قـد حلـم بأنّـه يمـضي وحيـدًا في طائـرة مـن رقائـق القصديـر، وأنّهـا كانـت تطـير بـه مـا بـين أشـجار اللّـوز مـن غـير أن يصطـدم بهـا، فتدخّـل السّـارد موضّحًـا براعـة الأمّ في تفسـير الأحـلام، وقـال:

«(...). لقـد كانـت لهـا سـمعة طيّبـة أحرزتهـا بتفسـيرها الصّائـب لأحـلام الآخريـن، إذا مـا رويـت لهـا تلـك الأحـلام قبـل أن تتنـاول أيّ طعـام»[1].

ومنـه أنّ الشّـابّ سـنتياغو نصّـار غـازل الشّـابّة ديفينـا فلـور، فرفعـت أمّهـا السّـيّدة فيكتوريا غوثمـان السّـكّين الدّامـي، الّـذي كانـت تقطّـع بـه لحـم الأرانـب، أمامـه، وأمرتـه بـأن يبعـد يـده عـن ابنتهـا، فتدخّـل السّـارد مفـسّرًا سـببَ ردّة فعلهـا هـذه بقولـه:

«كان إبراهيـم نصّـار قـد أغواهـا وهـي في أوج مراهقتهـا. ومـارس الحـبّ معهـا لعـدّة سـنوات في إسـطبلات المزرعـة، ثـمّ نقلهـا لتخـدم في البيـت عندمـا خمـدت عاطفتـه»[2].

ومنـه أنّ السّـيّدة فيكتوريـا غوثمـان وابنتهـا ديفينـا فلـور قـد نفتـا نفيًـا قاطعًـا أيَّ علـم لهـما بنبـأ انتظـار الأخويـن التّوأمـين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو الشـابَّ سـنتياغو نصّـار؛ لـكي يقتـلاه انتقامًـا منـه لـشرف أختهـما أنخيـلا فيكاريـو، فتدخّـل السّـارد قائـلاً:

«(...). ولكنّهـا بعـد مـرور السّـنوات، اعترفـت لي بأنهـما كانتـا تعرفـان ذلـك عندمـا دخـل إلى المطبـخ ليتنـاول القهـوة. فقـد أخبرتهـما بالأمـر امـرأة مرت بهما في السـاعة الخامسـة لتطلـب قليلًا مـن الحليـب كصدقـة[3]، وكشـفت لهـما كذلك الأسـباب والمـكان الذي ينتظرونـه[4] فيـه. (...). ومع ذلـك، فقـد اعترفـت لي ديفينـا فلـور في زيـارة لاحقـة، بعـد أن كانـت أمهـا قـد ماتـت، بـأن هذه لم

(1) المصدر السابق، ص 7.

(2) المصدر السابق، ص 12.

(3) كصدقةٍ: الصّواب «صدقةً».

(4) ينتظرونه: الصواب «ينتظرانه» (الأخوان بابلو وبيدرو فيكاريو).

تقـل شـيئًا لسـنتياغو نصـار لأنهـا في أعـماق روحهـا كانـت ترغـب في أن يُقتـل. أما هي فلـم تحذره لأنهـا لم تكـن حينـذاك سـوى طفلـة رعديـدة عاجزة عـن اتخاذ قـرار بنفسـها»[1].

ومنـه أنّ الأخويـن التوأمـين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو أخـبرا السّـارد بعد سـنوات عديـدة بأنّهما شرعـا في عمليّـة البحـث عـن الشّـابّ سـنتياغو نصّـار في بيـت السّـيّدة ماريـا أليخاندرينـا ثيرفانتس، وبأنّهـما كانـا معـه هنـاك حتّـى السّـاعة الثّانيـة صباحًـا، فتدخل السّـارد ليبيّن لنـا الحقيقـة بقوله:

«(...). والواقـع أن سـنتياغو نصـار لم يكـن هنـاك في الوقـت الـذي يدعـي التوأمـان بأنهـما بحثـا عنـه فيـه، إذ كنـا قـد خرجنـا لنقـوم بجولـة غنـاء ليليـة، وليـس صحيحًـا عـلى كل حـال أنهـما ذهبـا إلى هنـاك»[2].

ومنـه أنّ السّـارد أعلمنـا بـأن الأخويـن التّوأمـين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو قـد دخـلا إلى دكّان السّـيّدة كلوتيلـدي أرمينتـا صبـاح يـوم الإثنـين، وحلقـا ذقنيهـما فيـه، وتنـاولا معًـا قنّينـة خمـر زجاجيّـة في صمـت وببـطء شـديد، وشرعـا يتأمّـلان نافـذة غرفـة الشّـابّ سـنتياغو نصّـار المظلمـة في البيـت المقابـل، ثـمّ تدخـل (السّـارد) ليخبرنـا بـأنّ الشّـابّ سـنتياغو نصّـار كان قـد ولـج غرفتـه مـن غـير أن يشـعل المصبـاح الكهربـائيّ، فقـال:

«لـن يـرى الأخـوان فيكاريـو هـذه النافـذة مضـاءة. فقـد دخـل سـنتياغو نصـار إلى البيـت في السـاعة الرابعـة وعشريـن دقيقـة، ولكنـه لم يكـن مضطـرًا إلى إشـعال أي نـور ليصـل إلى غرفـة نومـه لأن مصبـاح الـدرج كان يضـاء طـوال الليـل، وألقـى بنفسـه عـلى السريـر في الظـلام وهـو بملابسـه، إذ لم يبـق أمامـه سـوى سـاعة واحـدة للنـوم»[3].

ومنـه أنّ الشّـابّ سـنتياغو نصّـار قـد ذهـب، بعـد انتهـاء حفلـة زفـاف الشّـابّ بيـاردو سـان رومـان والشّـابّة أنخيـلا فيكاريـو، مـع أصدقائـه في جولـة غنـاء ليليّـة إلى الرّبـوة، وبـدا فرحًـا مـسرورًا جـدًّا، فغنّـوا معًـا، وألقـوا الألعـاب الناريّـة، وفجّـروا المفرقعـات داخـل الحدائـق، فتدخـل السّـارد، وحدثّنـا عـن حالتـه قائـلاً:

«(...). لم يكـن بالإمـكان التفكـير بأنـه يعـاني قلقًـا في ضمـيره، مـع أنـه كان يجهـل حينئـذ أن

(1) غابرييل غارسيا ماركيز: قصة موت معلن، ص 15.

(2) المصدر السابق، ص 50.

(3) المصدر السابق، ص 63.

حيـاة أنخيـلا فيكاريـو الزوجيـة العابـرة قـد انتهـت منـذ سـاعتين، وأن بيـاردو سـان رومـان قـد أخذهـا إلى بيـت والديهـا سـيرًا عـلى الأقـدام حتـى لا تفضـح ضجـة محـرك السـيارة مصيبتـه قبـل الأوان، وأنـه عـاد وحيـدًا مـن جديـد إلى بيـت الأرمـل شـيوس المطفـأ الأنـوار»[1].

ومنـه أنّ الشّـابّ سـنتياغو نصّـار قـد تَـصَرَّفَ تَـصَرُّفَ الإنسـان الـبريء، ولم تبـد عليـه أيّـة علامـة تـدلّ عـلى أنّـه هـو مـن فـضّ بـكارة الشّـابّة أنخيـلا فيكاريـو، ولم يقـم بـأيّ تـصرّف يوحـي بأنّـه كان متورّطًـا في هـذه القضيّـة، فتدخّـل السّـارد موضّحًـا ذلـك، ومبيّنًـا بأنّـه قـد ذهـب ضحيّـة اتّهـام باطـل فقـط، وقـال:

«وفعـلاً، لم تكـن لـدى سـنتياغو نصـار في صبيحـة اليـوم الـذي قتـل فيـه لحظـة شـك واحـدة، عـلى الرغـم مـن أنـه يعـرف جيـدًا مـا هـو ثمـن القضيـة المنسـوبة إليـه. كان يعـرف نوعيـة عالمـه المنافـق، ولا بـد أنـه يعـرف بـأن طبيعـة التوأمـين البسـيطة غـير قـادرة عـلى مقاومـة الإهانـة. (...) ولـذا، فـإن إهمالـه الواعـي كان يعنـي الانتحـار. وفـوق ذلـك، عندمـا علـم في اللحظـة الأخـيرة بـأن الأخويـن فيكاريـو ينتظرانـه لقتلـه، لم تنـم ردة فعلـه عـن هلـع، كـما قيـل كثـيرًا، وإنمـا كانـت تنـم عـن ارتبـاك الـبراءة.

إن انطباعي الشخصي هو أنه مات دون أن يفهم موته»[2].

ويبـدو السّـارد الدّاخـل نـصّي مـن خـلال الشّـخصيّات بمختلِـف أطيافهـا، فقـد تناوبـت هـي الأخـرى عـلى عمليّـة الـسّرد، وسـاهمت في بنـاء أحـداث المـتن عامّـة، وجـاءت سرودهـا عبـارة عن حـوارات خارجيّـة. ومـن السّـاردين الّذيـن كانـت لهـم مسـاهمة فعّالـة في نسـج خيـوط الـسّرد وتطويرهـا: الشّـابّ سـنتياغو نصّـار، والأخـوان التّوأمـان بيـدرو وبابلـو فيكاريـو، والشّـابّ بيـاردو سـان رومـان، والسّـيّد لاثـارو أبّونتـي، والأب كارمـن آمـادور، وقـاضي التّحقيـق؛ والسّـيّد بونثيـو فيكاريـو، والسّـيّد ناهـير ميغيـل، والشّـابّ كريسـتوبال بيدويـا، والشّـابّ لويـس إنريـكي، والشّـاب أنداليثيـو بـاردو، والسّـيّد جميـل سـايم، والشّرطـيّ ليانـدرو بورنـوي، والسّـيّدة بلاثيـدا لينـيرو، والفتـاة برودينثيـا كوتيـس، وأمّهـا، والسّـيّدة بوريسـيما دل كارمـن؛ والفتـاة أنخيـلا فيكاريـو، والفتـاة فلـورا ميغيـل، والسّـيّدة لويسـا سـنتياغا، والرّاهبـة مارغـوت، والسّـيّدة فيكتوريـا غوثمـان،

(1) المصدر السابق، ص 65.

(2) المصدر السابق، ص 92، 93.

والشّابّة ديفينا فلور، والسّيّدة كلوتيلدي أرمينتا، والصّديقتان، والسّارد (غابريّيل غارسيا ماركيز).

ولقد سيطرت صيغة السّرد أو الحكي الماضيّ على زمان الرّواية، إذ إن الفصول الأربعة الأولى كلّها قد اسْتُهِلَّتْ بالأفعال الماضية (كانوا/ استيقظ، أعاد/ قدم، أيّد، أحدثته)، باستثناء الفصل الخامس (الأخير) الّذي افتتح بالفعل المضارع (لم نستطع)، وهذا أمر طبَعيّ[1]؛ لأنّ المؤلّف يروي أحداثًا حدثت، أو خالها حدثت، ويسرد وقائعَ وقعت، أو تصوّرها وقعت، في وقت قد انقضى، وانطوى، وولّى من غير رجعة.

ثانيًا: صيغة الحوار

يعدّ الحوار من أبرز مميّزات الحضور الرّئيسة، إذ إنّ الشّخصيّاتِ تبدو أمام القارئ، وتتحرّك فوق جغرافيّة النّص، وتتجاذب أطراف الأحاديث في ما بينها. ويقوم بتأديّة وظائف متعدّدة ومختلفة، أبرزها أنّه يساهم في تطوير المواضيع والتّيمات الّتي يتناولها المتن السّرديّ، بغية بلوغ النّهاية الّتي يصبو إليها السّارد، ويؤدّي إلى التّخفيف من وطأة رتابة عمليّة السّرد المتواصل، ويريح المتلقّي، ويطرد عنه الإحساس بالسّأم والملل، ويعين على إعطاء صورة كاملة ومتكاملة عن الشّخصيّات المتحاورة، ويضفي على العمل مسحة من الحقيقة، ويوهم القارئ بشيء من الواقعيّة. وينقسم إلى نوعين اثنين، هما الحوار الخارجيّ، والحوار الداخليّ:

أ- الحوار الخارجيّ (الديالوج): يدور الحوار الخارجيّ بين طرفين أو أكثر من طرفين، ويسمّى كذلك الحوار المباشر، ويعدّ من بين أخطر الصّيغ الكلاميّة الّتي تكشف مقاصد المتحاورين، وتبيّن توجّهاتِهم المتباينةَ.

ب- الحوار الدّاخلي (المونولوج): يصدر الحوار الداخليّ من أعماق شخصيّة واحدة فقط، أو هو حديث الذّات مع نفسها، ويدعى أيضًا الحوار الذّاتيّ. إنّه لحظة تنقسم فيها الذّات المتكلّمة إلى قسمين، أو تنشطر إلى شطرين، وذلك بأن تتعمّق في وعيها الباطنيّ، لتدرك العالم الخارجيّ المحيط بها.

---

(1) إنّ الاسم الّذي على وزن فَعِيلَة، إذا لم يكن معتلَّ العين (طويلة)، ولا مضعَّفَها (حقيقة)، تكون النّسبة إليه على وزن فَعَليّ: (طَبِيعة: طبَعيّ، قَبِيلة: قبَليّ، بديهة: بَدَهيّ، عَقِيدة: عقَديّ).

1- الحوار الخارجيّ Le dialogue //The dialogue

ضمّت رواية «قصّة موت معلن» حواراتٍ خارجيّةً كثيرةً، منها مثلاً الحوار الّذي دار بين والد السّارد وبين زوجه السّيّدة لويسا سنتياغا:

«فردت عليه:

-لأحذر صديقتي بلاثيدا. فليس عدلاً أن يعرف الجميع بأن ابنها سيُقتل وتبقى هي الوحيدة التي لا تعلم.

قال أبي:

-إن أواصر كثيرة تربطنا بها كما تربطنا أواصر كثيرة بآل فيكاريو.

فقالت:

-يجب أن نكون دائمًا إلى جانب الميت»[1].

يظهر هذا الحوار الموقفَ المحرجَ الصّعبَ الّذي وقعت فيه عائلة السّارد بين عائلتي آل سنتياغو وآل فيكاريو، بسبب الأواصر العديدة الّتي تصلها بكلتيهما، وإصرار الأمّ السّيّدة لويسا سنتياغا على الوقوف إلى جانب الميّت أو الضّحيّة ضدّ القاتل.

والحوار الّذي جرى بين الشّاب بياردو سان رومان وبين العجوز الأرمل السّيّد شيوس بشأن البيت:

«قال له:

-إنني أشتري بيتك أيها الأرمل.

فقال الأرمل:

-البيت ليس معروضًا للبيع.

سأشتريه منك بكل محتوياته.

(...).

فقال:

---

(1) غابرييل غارسيا ماركيز: قصة موت معلن، ص 24.

-إنني متفق معك. بعني البيت فارغًا.

(...).

وبدأ من جديد:

-كم يبلغ ثمن البيت أيها الأرمل؟

-ليس له ثمن.

-قل لي أي مبلغ يخطر لك.

فقال العجوز:

-متأسف يا بياردو، ولكنكم معشر الشباب لا تدركون مبررات[1] القلب.

لم يتوقف بياردو سان رومان برهة واحدة ليفكر، بل قال:

-فلنقل خمسة آلاف بيزو.

فرد عليه الأرمل وقد استثيرت كرامته:

-ليكن لعبك نظيفًا. فالبيت لا يساوي مبلغًا كبيرًا كهذا.

وقال بياردو سان رومان:

-عشرة آلاف. أدفعها لك الآن عدًّا ونقدًا»[2].

يبرز هذا الحوار رغبةَ الشّابّ الثّريّ بياردو سان رومان الكبيرةَ في شراء البيت الجميل من مالكه الأرمل العجوز السّيّد شيوس، ليهديه إلى زوجه الشّابّة الجميلة أنخيلا فيكاريو، ورفض السّيّد شيوس بيعه له؛ لأنه عاش فيه سعيدًا مدّة أكثر من ثلاثين عامًا رفقة زوجه السّيّدة يولاندا دي شيوس، وإغراء بياردو إيّاه بثمن باهظ وكبير جدًّا، وعدم تصديقه ذلك، واستسلامه في الأخير أمامه.

والحوار الّذي تمّ بين الأخوين التّوأمين الشّابّين بابلو وبيدرو فيكاريو، بعدما قتلا الشّابّ سنتياغو نصّار، وفَرَّا إلى الكنيسة، واحتميا بها، وبين الأب كارمن آمادور:

«قال له بيدرو فيكاريو:

---

(1) مبرّرات: الصّواب: «مسوّغات».

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: قصة موت معلن، ص 36، 37.

-لقد قتلناه ونحن بكامل وعينا. ولكننا بريئان.

فقال الأب آمادور:

-ربما أنتما كذلك أمام الله.

ورد بابلو فيكاريو:

-بل أمام الله وأمام الناس. فقد كانت مسألة شرف»[1].

يصوّر هذا المقطع الحواريّ اِعتراف الأخوين التّوأمين بابلو وبيدرو فيكاريو بقتل الشّابّ سنتياغو نصّار وهما في كامل وعيهما، وترجيح الأب كارمن آمادور براءتهما أمام الله، وعدَّهما نفسيهما بريئين أمام الله، وبريئين أمام النّاس أيضًا؛ لأنّهما دافعا عن شرفهما.

والحوار الّذي جرى بين السّيّدة كلوتيلدي أرمينتا وبين الأخوين التّوأمين بابلو وبيدرو فيكاريو:

«(...)، فسألته:

-هل حدث له شيء؟

ورد عليها بابلو فيكاريو:

-لا، لا شيء سوى أننا نبحث عنه لقتله.

(...)، فسألت:

-وهل لي أن أعرف لماذا تريدان قتله باكرًا هكذا؟

وأجاب بيدرو فيكاريو:

-هو يعرف السبب»[2].

يعكس هذا الحوار مجاهرةَ الأخوين التّوأمين الشّابّين بابلو وبيدرو فيكاريو العلنيّةَ أمام النّاس بنيّتيهما في البحث عن الشّابّ سنتياغو نصّار من أجل قتله، واستغراب السّيّدة كلوتيلدي أرمينتا، واستفسارها إيّاهما عن السّبب، وعدم تصريحهما لها به.

---

(1) المصدر السابق، ص 49، 50.

(2) المصدر السابق، ص 54، 55.

والحـوار الّـذي تـمّ بـين الأخويـن التّوأمـين الشّـابّين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو وبـين والـدة الشّـابّة برودينثيـا كوتيـس خطيبـة بابلـو فيكاريـو:

«فقال بيدرو فيكاريو:

-سنتركها إلى ما بعد، فنحن مستعجلان الآن.

فقالت:

-أفهم ذلك يا أبنائي، فالشرف لا يحتمل انتظارًا»[1].

يصـوّر هـذا الحـوار كـون الأخويـن التّوأمـين الشّـابّين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو في عجلـة مـن أمرهـما، وموافقـة أمّ خطيبـة بابلـو إيّاهـما في مـا هـما مقدمـان إقدامًـا عـلى فعلـه، وفي مـا هـما مـصرّان إصرارًا عـلى اقترافـه، وعدّهـا مسـألة الـشرف مسـألةً لا تسـتوجب أيّ انتظـار مـن أحـد، ولا تسـتدعي أدنى مماطلـة منـه.

والحوار الّذي دار بين الشّابّ كريستوبال بيدويا وبين عمدة القرية السّيّد لاثارو أبونتي:

«(...). وقال كريستو بيدويا:

-لقد رأيتهما للتو وهما يحملان سكينين لذبح الخنازير.

فقال العمدة:

-غـير ممكـن، لأني انتزعـت السـكاكين منهـما قبـل أن أبعـث بهـما للنـوم. لا بـد أنـك رأيتهـما قبـل أن أفعـل ذلـك.

ورد كريستو بيدويا:

-رأيتهما منذ دقيقتين وفي يد كل منهما سكين لذبح الخنازير.

فقال العمدة:

-اللعنة، لا بد أنهما عادا بسكينين أخريين إذن!»[2].

يـبرز هـذا الحـوار إحضـارَ الأخويـن التّوأمـين الشّـابّين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو سـكّينين آخرين مـن مسـتودع حظـيرة الخنازيـر، وعودتَهـما لترصّـد الشّـابّ سـنتياغو نصّـار، وتهـاونَ العمـدة

(1) المصدر السابق، ص 61.

(2) المصدر السابق، ص 100، 101.

السّـيّد لاثـارو أبونتـي الكبـيرَ في أداء واجبـه، والوقـوف دون وقـوع الجريمـة، وتحذيـرَ الشّـابّ كريسـتوبال بيدويـا لـه.

والحـوار الّـذي جـرى بـين الشّـابّ سـنتياغو نصّـار وبـين السّـيّد ناهـير ميغيـل والـد خطيبتـه الشّـابّة فلـورا ميغيـل:

«فقال له:

-أنـت وحـدك تعلـم إذا مـا كانـا محقـين أم لا. وعـلى كل حـال، لم يبـق أمامـك الآن سـوى أحـد أمريـن: فإمـا أن تختبـئ هنـا وهـذا البيـت مثـل بيتـك، أو أن تخـرج ببندقيتـي.

فقال سنتياغو نصار:

-لست أفهم شيئًا مما تقول»[1].

يبـيّن هـذا الحـوار تفاجـؤَ الشّـابّ سـنتياغو نصّـار لمّـا علـم بالتّهمـة الّتـي وجّههـا إليـه الأخـوان التّوأمـان الشّـابّان بابلـو وبيـدرو فيكاريـو، وانتظارهـما ظهـوره لـكي يقتـلاه، وتخيـيرَ السّـيّد ناهـير ميغيـل إيّـاه بـين الاِختبـاء في بيتـه وبـين الخـروج حامـلاً بندقيّتَـه، ليدافـع عـن نفسـه، ويزيـل الخطـر المحـدق بـه.

2- الحوار الدّاخليّ Le monologue / The monologue

حـوت روايـة «قصّـة مـوت معلـن» حـوارًا داخليًّـا واحـدًا فقـط، فلـما علمـت والـدة السّـارد السّـيّدة لويسـا سـنتياغا بنبـأ انتظـار الأخويـن التّوأمـين الشّـابّين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو الشّـابَّ سـنتياغو نصّـار؛ لـكي يقتـلاه، لبسـت حذاءهـا، ووضعـت طرحـةَ الخـروج الخاصّـةَ بالكنيسـة وبمناسـبة التّعزيّـة عـلى رأسـها، وأسرعـت نحـو بيـت أمّـه صديقتهـا السّـيّدة بلاثيـدا لينـيرو، لتحذّرهـا، وحدّثـت نفسـها وهـي في طريقهـا قائلـةً:

«رجال أشرار، حيوانات خراء ليسوا بقادرين على عمل شيء سوى المصائب»[2].

يصـوّر هـذا المقطـع الحواريّ الدّاخليّ مدى تذمّر السّـيّدة لويسـا سـنتياغا عندما سـمعت بخبر

(1) المصدر السابق، ص 105.

(2) المصدر السابق، ص 24.

انتظار الأخوين التّوأمين الشّابّين بابلو وبيدرو فيكاريو الشّابَّ سنتياغو نصّار؛ لكي يقتلاه، وقلقها الشّديد منه، وإسراعها لإخبار زميلتها السّيّدة بلاثيدا لينيرو قبل فوات الأوان، وعدّها أنّ هؤلاء الشّباب مصدر المشاكل كلّها، ومنبع المصائب جميعها، وأنّهم لا يتقنون شيئًا آخر سواها.

يلاحظ أن الرّواية شملت حوارًا داخليًّا واحدًا فقط، بينما سيطر عليها الحوار الخارجيّ المباشر سيطرةً تامةً، واكتسحها اكتساحًا قويًّا. ويفسّر هذا بكون المتحدّثين كلّهم إنّما يسعون إلى الجهر بما يخبّئونه بين جوانحهم، وبكون المتحاورين جميعهم يصبون إلى إسماع أصواتهم بشكلٍ مسموعٍ وواضحٍ لغيرهم.

ثالثًا: جنس الرِّسالة La lettre / The letter

تعدّ الرّسالة أحد أهمّ الفنون الأدبيّة العريقة والقديمة. وهي أنواع: منها الرّسالة الشّخصيّة أو الذّاتيّة، والرّسالة الرّسميّة أو الإداريّة، والرّسالة الأدبيّة. وتقوم على عدّة عناصر أساس، أهمّها الطّرف المرسِل، والطّرف المرسَل إليه، والنّص المرسَل أو الموضوع.

لقد احتضنت رواية «قصّة موت معلن» أربع رسائلَ خطيّة، أرسلتها كلَّها السّيّدةُ لويسا سنتياغا إلى ابنها السّارد (غابرييل غارسيا ماركيز) وهو في الإعداديّة خارج القرية، قالت له في أولاها:

«حضر إلى البلدة رجل غريب الأطوار»[1].

وقالت له في ثانيتها:

«اسم الرجل غريب الأطوار بياردو سان رومان، والجميع هنا يقولون إنه فاتن، ولكنني لم أره بعد»[2].

وقالت له في ثالثتها:

«يبدو أنه يسبح في الذهب أيضًا»[3].

(1) المصدر السابق، ص 27.

(2) المصدر السابق، ص 28.

(3) المصدر السابق، ص 28.

وقالت له في رابعتها:

«إن النـاس يحبونـه كثـيرًا؛ لأنـه رجـل نزيـه وطيِّـب القلـب، وقـد شـارك يـوم الأحـد المـاضي في القربـان الربـاني وهـو جـاث عـلى ركبتيـه، وسـاعد القسـيس في الصـلاة باللاتينيـة»[1].

ويمكننا وضع هاته الرّسائل في هذا الجدول التّوضيحيّ الآتيّ:

الرّسالة	المرسِل	المرسَل إليه	مضمون الرّسالة
الأولى	السّيّدة لويسا سنتياغا	ابنها السّارد	إخبار السّيّدة لويسا سنتياغا ابنَها السّارد بحضور رجل أجنبيٍّ غريب الأطوار إلى القرية.
الثّانية	السّيّدة لويسا سنتياغا	ابنها السّارد	تبيان السّيّدة لويسا سنتياغا لابنها السّارد أنّ الرّجل الغريب، الّذي جاء إلى القرية، يسمّى بياردو سان رومان، وأنّ النّاس كلَّهم يصفونه بالفاتن، وأنّها لم تتسنّ لها الفرصة بعد لرؤيته، وتعرّفه.
الثّالثة	السّيّدة لويسا سنتياغا	ابنها السّارد	إبراز السّيّدة لويسا سنتياغا لابنها السّارد أنّ الشّابّ بياردو سان رومان شخص ثريٌّ جدًّا، وأنّه يمتلك ثروةً طائلةً.
الرّابعة	السّيّدة لويسا سنتياغا	ابنها السّارد	إيضاح السّيّدة لويسا سنتياغا لابنها السّارد أنّ سكّان القرية يحبّون الشّابّ بياردو سان رومان حبًّا كبيرًا؛ لكونه شخصًا طيّب القلب، ولكونه شخصًا نزيهًا، ولمشاركته يوم الأحد الفارط في القربان الرّبّانيّ جاثيًا على ركبتيه، ولمساعدته القسّيس في الصّلاة باللّغة اللّاتينيّة.

لقـد شـكّلت السّـيّدة لويسـا سـنتياغا مصـدر إرسـال هـذه الرّسـائل كلّهـا، وشـكّل ابنهـا السّـارد مصـدر اسـتقبالها. وبالإضافـة إلى هـذه الرّسـائل الّتـي وردت كـما كتبهـا مرسِـلها، هنـاك رسـائل أُخَـرُ، تمّـت الإشـارة إلى مضامينهـا فقـط في ثنايـا الرّوايـة[2]. ويُلاحَـظ أنّهـا كلَّهـا تمحـورت حـول الحديـث عـن الشّـابّ الغريـب الـثري بيـاردو سـان رومـا، لمّـا قَـدِمَ إلى القريـة، وتحذيـر الشّـابّ سـنتياغو نصّـار مـن خطـر انتظـار الأخويـن التّوأمـين الشّـابّين بابلـو وبيـدرو فيكاريـو لـه؛ لـكي يقتـلاه، بعدمـا أشـارت إليـه أختهـما الشّـابّة أنخيـلا فيكاريـو بأصابـع اتّهامهـا، ومعانـاة أنخيـلا بعـد زواجهـا وطلاقهـا.

(1) المصدر السابق، ص 29.

(2) المصدر السابق، ص 16 و29 و86.

الخاتمة:

لقـد وظّـف الـروائيّ الكولومبـيّ غابريّيـل غارسـيا ماركيـز في روايتـه «قصّـة مـوت معلـن» صيغًـا خطابيّـةً وأجناسًـا أدبيّـةً وتعبيريّـةً مختلفـةً، منهـا صيغـة الـسّرد أو الحـكي، وصيغـة الحـوار بنوعيـه الخارجـيّ والدّاخـليّ، وجنـس الرّسـالة. وصهرهـا في بوتقـةٍ واحـدةٍ بطريقـةٍ فنّيّـةٍ رائعـةٍ، فصـوّر بذلـك صراعَ الـرؤى، وعكـس تضـاربَ التّناقضـات الاجتماعيّـة والفكريّـة. مـمّا طبـع عملـه الـسّرديّ هـذا بطابـع الانفتـاح، وأكسـبه المصداقيّـة المتوخّـاة، ومنحـه نوعًا مـن الواقعيّـة، وأخرجه مـن مجـال المحلّيّـة الضّيّـق، وأدخلـه إلى ميـدان الإنسـانيّة والعالميّـة الفسـيح الرحـب، وأضفـى عليـه مسـحةً جماليـةً وفـرادةً متميّزتـين، وجعلـه عمـلاً جديـدًا حديثًـا عـلى مسـتوى الشّـكل وعـلى مسـتوى المضمـون، عكـس الـسّرد الكلاسـيكيِّ القديـم الّـذي غلـب عليـه حضـور الـرّاوي القـويّ، وسـيطرة البطـل الواحـد، والتّقيّـد بـالأدب الرّسـميّ الفصيـح، وغيرهـا مـن الخصائـص الأُخَـر.

ولقـد كانـت لغـة الرّوايـة/ القصّـة أدنى مـن الـسّرد التّقريـريّ الجـافّ، وكان إيقاعهـا اللّغـويّ تقليديًّـا، لا يراعـي احتـدامَ المشـاعر، ولا تفجّـرَ المواقـف. ثـمّ متحـت في مـا بعـد مـن الخطابـات الأخـرى، مـمّا أدّى إلى تعـدّد اللّغـات والإيقاعـات، وإلى تلـوّن الـرّؤى والأصـوات فـوق جغرافيّـة النّـص الواحـد. وهـذا مـا يجعـل جنـسَ الرّوايـة/ القصّـة جامـعَ التّعـدد، وحاويَـه، وهـذا مـا يؤهّلـه لأن يكـون قائلَـه بامتيـاز، ولأن يغـدوَ جسـدَ المعرفـة الشّـامل، وهـو مـا ليـس بوسـع أيّ لـون أدبيٍّ آخـر أن يقـوم بـه...

المصادر والمراجع

أولا: باللّغة العربيّة:

أ- الكتب:

- تـودوروف، تزفيتـان، وآخـرون: طرائـق تحليـل الـسّرد الأدبيّ، ترجمـة: حسـن بحـراوي وآخريـن، منشـورات اتّحـاد كتّـاب المغـرب، مطبعـة المعـارف الجديـدة، الطّبعـة الأولى، الرّبـاط، 1992م.

ب- المعاجم:

- ابـن فـارس، أحمـد: معجـم مقاييـس اللّغـة، تحقيـق وضبـط: عبـد السّـلام محمّـد هـارون، دار الفكـر للطّباعـة والنّـشر والتّوزيـع، الطّبعـة الثّانيـة، بـيروت 1399هـ/1979م.
- ابـن منظـور، محمّـد: لسـان العـرب، طبعـة مراجعـة ومصحّحـة بمعرفـة نخبـة مـن السّـادة الأسـاتذة المتخصّصـين، دار الحديـث للطّبـع والنّـشر والتّوزيـع، القاهـرة 1434هـ/2013م.

ج- الرّوايات:

- ماركيـز، غابريّيـل غارسـيا: الجـنرال في متاهتـه، ترجمـة: صالـح علـماني، دار المـدى للثّقافـة والنّـشر، الطّبعـة الأولى، دمشـق- بـيروت- بغـداد، 2007م.
- - ماركيـز، غابريّيـل غارسـيا: قصـة مـوت منتظـر، ترجمـة: صالـح علـماني، دار المـدى للثقافـة والنـشر، سـوريا، 1981م.

ثانيًا: باللّغة الفرنسيّة:

أ- الكتب:

- Gérard Genette: Figuires III. Editions du Seuil, Paris- France 1972.
- Vladimir Propp: Morphologie du conte. Traduction: -Marguerite Derrida -Tzvetan Todorov -Claude Kahn. Collection Poétique, imprimerie Maury à Millau, édition du Seuil, Paris-France 1965 et 1970.

ب- المعاجم:

- Jean Dubois -René Lagane -Georges Niobey -Didier Casalis -Jacqueline Casalis -Henri Meschonnic: Larousse: dictionnaire du français contemporain. Librairie Larousse, Paris-France 1971.
- Paul Robert: Le grand robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Entièrement revue et enrichie par Alain Rey. Deuxième édition, Paris-France 1985.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2021