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 الرابع - إبريل 2022م

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.

سَرْدِيَّات
مجلة كتارا الدولية للرواية

في هذا العدد

كلمة العدد
رئيس التحرير ---------- 3

تقنيات العلامة السردية في النص الشعري اليمني المعاصر.. نماذج من شعر عبد العزيز المقالح
ماجد قائد ---------- 7

تقنيات الزَّمن السَّردي في شِعْر أبي الطيِّب المتنبِّي.. «الاستباق أنموذجًا»
محمد رجب عبد الحليم المنشاوي ---------- 39

الناموس السياسي في السرد بين سلطة الكلمة وتأثير الرؤيا
عبد القادر فيدوح ---------- 63

سيميائيَة الشّخصيّة في الخطاب الرّوائي رواية «سيدات القمر» لجُوخةَ الحارثي أنموذجًا
علي أحمد عمران ---------- 99

الشخصية اليهودية المعادية للفكر الصهيوني في رواية «غزة 87» للروائي يسري الغول
صالح عوض أحمد حماد ---------- 123

تزاوج الأبيض والأسود وتعدد الأمكنة في رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» لعبد الكبير الداديسي
نورة الصديق ---------- 155

«مجازفات البيزنطي» للروائي شعيب حليفي سيرة الخيبة والخذلان
سلمى براهمة ---------- 179

المدير العام ورئيس التحرير:
أ. 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

تطل عليكم مجلتكم «سرديات» بموضوعات جديدة من حقل مشروعها اليافع، وطموحها المنيف، لتنظر إلى ما توصلت إليه الدراسات الحديثة في مجال السرد؛ ولتكون منبرًا من منابر تحقيق طموحاتكم، وصوتًا مجديًا لمتلقيكم؛ رغبة في معانقة ما له من سمات بارزة في حقل الدراسات السردية من جلاء، وما تتبعونه من رؤى، مشفوعة بمناهج تليق بمستوى المتلقي الواعد.

تعلم مجلة «سرديات» علم اليقين أن باحثيها، ومتلقيها سيكونون مخلصين لها؛ بالإسهام معها في انتقاء ما يليق بالبحث الأكاديمي، القائم على الدراسات البينية، بالموازاة مع التخصص الدقيق للنظريات السردية. ومع تطور المفاهيم، وتفجر الثورة المعلوماتية بات من المؤكد أن تواكب مجلتكم «سرديات» التوجهات المتباينة، والأفكار المغايرة، ابتغاء تحقيق أهمية التكامل بين المعارف، وسعيًا إلى ربط المعلومات بعضها ببعض، وبما يليق بالتوجهات المعرفية الجديدة؛ لذا تدعوكم «سرديات» إلى الاعتناء بأهمية تداخل الأجناس المعرفية في التحليل، تساوقًا مع التطور المتسارع في تبادل المناهج والخبرات البحثية، التي تستند إلى التفاعل الثقافي.

وتأسيسًا على ذلك، فإن مجلتكم «سرديات» تبتكر فيكم صوتًا جديدًا؛ كي تجعلوا من تحليل الخطاب السردي منارةً يتطلع إلى طرائق متنوعة في التحليل. وبقدر ما تسعى «سرديات» إلى التجديد فإنها تحافظ على السمات البارزة للأصالة بحلة جديدة.

أ.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: .....

تقنيات العلامة السردية
في النص الشعري اليمني المعاصر

نماذج من شعر عبد العزيز المقالح

ماجد قائد[1]

البريد الإلكتروني: aboskher1982@gmail.com

(1) جامعة أَبْيَن – اليمن.

Narrative sign techniques in contemporary Yemeni poetic text

Examples of Abdul Aziz Al Maqaleh's poetry

Abstract:

This research dealt with the narrative techniques in the contemporary Yemeni poetic text of the poet Abdul Aziz Al-Maqaleh. It aims to reveal the manifestations of the narrative mark and its role in poetic construction. It also tried to know its ability to enrich texts and generate its semantic and aesthetic meanings. It divided into two sections; the first section studied the aesthetics of the narrative mark in the textual thresholds. The second section dealt with the manifestations of the sign in the narrative structures in the poetic text represented by the narrator, the narrative event, the characters, time, place, repetition and intertextuality. The research concluded that the poet Abdel Aziz Al-Maqaleh succeeded in investing narration techniques and its structural and artistic components in building the poems without losing its poetic warm. He also worked on enriching meanings and connotations, intensifying the vision, moving characters, and managing events so his poems became artistic paintings that captured the universe in vibrant narrative scenes.

Key words:

Narrative mark, poetic text, techniques, narration, Maqaleh

تقنيات العلامة السردية
في النص الشعري اليمني المعاصر
نماذج من شعر عبد العزيز المقالح

ملخص:

تطرق هذا البحث إلى التقنيات السردية في النص الشعري اليمني المعاصر عند الشاعر عبد العزيز المقالح، وحاول معرفة قدرتها على تخصيب القصيدة، وتوليد معانيها الدلالية والجمالية، وسعى لكشف تجليات العلامة السردية في نصوص الشاعر، ودورها في البناء الشعري. وقد قُسِّم إلى مبحثين، درس المبحث الأول جمالية العلامة السردية في العتبات النصية، وتناول المبحث الثاني تجليات العلامة في البنى السردية في النص الشعري المتمثلة بالسارد والحدث السردي والشخصيات والزمان والمكان، والتكرار، والتناص. وقد توصل البحث إلى أن الشاعر عبد العزيز المقالح تمكن من استثمار تقنيات السرد ومقوماته البنائية والفنية في بناء قصائده؛ لتكثيف الرؤيا، وتحريك الشخصيات، وإدارة الأحداث، واقتناص الكون في مشاهد تنبض بالحياة، دون أن تفقد النصوص حرارتها الشعرية.

كلمات مفتاحيّة:

العلامة السردية، النص الشعري، تقنيات، السرد، المقالح.

تقنيات العلامة السردية
في النص الشعري اليمني المعاصر

نماذج من شعر عبد العزيز المقالح

مقدمة

اخترق السرد كل وسائل التعبير الإنساني اللغوي والإشاري، واقتحم جميع ميادين الحياة الثقافية والاجتماعية؛ لامتلاكه آليات وتقنيات قادرة على وصف الأحوال، ونقل الوقائع، وتصوير المشاهد، وعرض الأحداث، والتعبير بعمق عن كل الأبعاد الإنسانية المختلفة، فهو سمة حاضرة مع الإنسان في كل زمان ومكان، وفي كل الفنون والمعارف والآداب، يتوارى في بعضها، ويظهر جليًّا في بعضها الآخر.

لازمت تقنيةُ السرد النصَّ الشعري منذ نشأته الأولى، وظلت تتمدد معه في كل العصور الشعرية، لكنها حضرت بكثافة مع النص الشعري في العصر الحديث والمعاصر، ومع قصيدة النثر، التي تأثرت بموجة الحداثة الشعرية، وتخلت عن الوزن، وانفتحت على الأجناس الأدبية الأخرى، حيث أضحت الأنموذج الذي تجلت فيه بنيات العلامة السردية، ولعل في وسمها ملمح هذا التجلي.

لم تعد القصيدة الحديثة والمعاصرة منطوية على حقلها الشعري، بل تجاوزت ذلك، تبحث عن فضاءات تجعلها أكثر رحابة، فانفتحت على الأجناس الأدبية الأخرى، وتداخلت معها، واستثمرت تقنياتها في بناء كونها، وإثراء معانيها، فحدث التلاقح والانسجام بين الشعر والسرد، وكان الشعر قادرًا على استيعاب البنى والأنساق السردية الوافدة إليه، فقد استعان الشاعر العربي في العصر الحديث والمعاصر بتقنيات السرد، وعناصره البنائية من الحدث والحوار والشخصيات والفضاء والزمان، للمساهمة في تشكيل نصوصه الشعرية، والتعبير عن تجاربه ومواقفه، ونقل أفكاره، فلعبت هذه التقنيات دورًا بالغًا في توسيع أفق القصيدة،

وساهمت في نقلها من فضاء التجربة الذاتية إلى فضاء التجربة الإنسانية الواسعة، وشحنتها بأنساق من الرؤى والتحولات، التي أثرت دلالاتها، وبرّزت جمالياتها.

حفلت بعض قصائد المقالح بتوظيف التقنيات السردية، وعناصرها الفنية، وهو ما دفعنا إلى مقاربتها، لهذا، ستحاول هذه المقاربة أن تسلط الضوء على أهم التقنيات والبنيات السردية التي وظفها الشاعر المقالح في قصائده، ومعرفة مدى قدرتها في تخصيب النصوص الشعرية، وتحريك أحداثها، وتكثيف معانيها، وإبراز جمالياتها، وقد توسلنا بالمنهج السيميائي التأويلي، لتتبع العلامات السردية ووحداتها السيميائية، ومعرفة تقنياتها التي قدمت فيها مادتها السردية، انطلاقًا من حواف القصائد وانتهاءً بنصوصها، وفهم بنياتها، وفك شفراتها الرامزة، وكشف قيمها الدلالية.

اقتضت الدراسة تقسيمها إلى مبحثين، درس المبحث الأول العلامة السردية في النصوص الموازية، وتناول المبحث الثاني تجليات العلامة في البنيات السردية في النص الشعري. وخُتمت الدراسة بخاتمة لخصت أهم النتائج.

المبحث الأول: العلامة السردية في النصوص الموازية

«يعد السرد من أقدم أشكال التعبير الإنساني على وجه الإطلاق؛ وذلك لأنه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية، سواء كان هذا التفاعل عاطفيًّا، أو كان وظيفيًّا يرتبط بشكل من أشكال الحياة»[1]، فالسرد ذلك النفس الذي يسري في روح اللغة في جميع التعبيرات الأدبية، وإن كان في النصوص الشعرية متواريا نظرا لخصوصيتها، فإنه أقوى هيمنة في الأجناس النثرية.

إن لكل نص مقوماته وتقنياته الموازية التي تساهم في بناء صرحه، ولا يمكن الولوج إلى فضاءاته دون المرور عليها، فـ «النص بمجمل بنياته علامة سردية، بمستويات عدة، تحمل في طياتها معاني متعددة، تُفهم من خلال القراءة والتأويل»[2]، وهذه العلامة تمثل وحدة السرد الكبرى، المكونة من وحدات سردية صغرى، وتعد النصوص الموازية من أهم العلامات السردية في القصيدة عند الشاعر المقالح، التي حاكت سياجها، وبشرت بمضمونها، كالفواتح السردية المتمثلة بالعنوان، والتصدير، والاستهلال، أو الهوامش والتذييلات.

---

(1) محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، مصر، د. ط، 2004، ص ص 14، 15..

(2) ماجد قائد: مرايا النسق السردي في النص الشعري المصري المعاصر عند محمد الشحات، ضمن كتاب مرايا الشعر مرايا النقد.. تحولات التجربة الشعرية لدى محمد الشحات، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2020، ص22.

1- الفواتح السردية

يعتمد الشاعر في بناء القصيدة سرديًّا على مجموعة من التقانات التي تخدم توجهه، ويكون على قدر من الوعي بها، فيحرص على الإشارة إلى أحداث السرد وشخوصه وزمانه ومكانه، ابتداءً من النصوص الموازية، أو ما يمكن أن نسميها الفواتح السردية، التي تحاول أن تختزل النص، وتمهد لعرض وحداته السردية. فالفواتح السردية هي تقنيات فنية ومفاتيح سيميائية تتقدم النص، وتسهم في بنائه، وتقدم شحنات تخييلية ودلالية للمتلقي، وتمكنه من تكوين تصور أولي عن النص، واستكناه أسراره، واقتحام عوالمه، ومن الفواتح السردية في قصائد المقالح: العنوان، والتصدير، والاستهلال.

1.1 سيمياء العنوان السردي

مهما بلغت العناوين من الشعرية، فإنها بنية قائمة على السرد، فالعنوان هو العلامة السيميائية الكبرى المتصدرة في ثريا النص، التي ترسم فضاء القراءة، وتغري القارئ، وهو جمّاع النص، وواصفه، وملخِّصه، ومانح هويته، إنه «مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط بها المؤلف نسيج النص»[1]، فقيمة العنوان في النص المتضمن للكون السردي تنطلق من إسهامه في تجسير العلاقات داخل النص وخارجه، وفهم متتاليات العملية السردية، ورسم خطوطها العريضة، وإنتاج المعاني وتشكل الدلالات.

يشعر الشاعر المقالح قارئه منذ العتبة الأولى بحضور السرد، فقد حملت عناوين قصائده المنتخبة للدراسة أبعادًا سردية، مشحونة بدفقات تشويقية، وتميزت بطابعها الحكائي، نجد ذلك في عناوين القصائد (حكاية مصلوب، مشهد من فصل، مأرب يتكلم، سيف بن ذي يزن وحوار مع أبي الهول، حوارية عن الفقر)، فالدوال (حكاية، مشهد، يتكلم، حوار، حوارية)، تجلت فيها التيمة الحكائية منذ اللحظة الأولى، وكشفت عن طبيعة الحدث، وعن أسماء بعض الشخصيات الساردة في النص.

يحمل عنوان (حكاية مصلوب) الطابع السردي الواضح، حيث يُشعر الشاعر المتلقي بأنه سيسرد قصة الثائر الذي أعدم شنقًا، ويحمل عنوان قصيدة (مشهد من فصل) إشارة

---

(1) شعيب حليفي: النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة (الكرمل)، فلسطين، ع46، 1992، ص85.

واضحة إلى ما سيعرض من مشاهد للوقائع والأحداث في النص، المشهد الأول وضع الشاعر له عنوانًا فرعيًّا (في قاعة مجلس وزراء واق الواق)، والمشهد الثاني جاء عنوانه (في بلاط صاحب الجلالة ملك السند). وفي قصيدة (مأرب يتكلم) يأنسن الشاعر مأرب، ويجعله إنسانًا يتحدث ويسرد الأحداث والمواقف في النص. وقصيدة (سيف بن ذي يزن وحوار مع أبي الهول) توحي بالحوار السردي، ويشير إلى الشخصيات الرئيسة سيف بن ذي يزن وأبي الهول. وقصيدة (حوارية الفقر) يشير إلى أن هناك حوارًا سرديًّا سيعرضه الشاعر في نص القصيدة، فمفردة الحوار في العنوانين أحضرت السرد، وأوحت للمتلقي بأن هناك حوارات ستدور داخل النصوص، وأومأت إلى الأحداث. تميزت العناوين بطابع سردي، مشحون بدفقات من التشويق، أثارت القارئ، وجذبته نحو قراءة القصائد لمعرفة الحكايات فيها.

حملت بعض العناوين أبعادًا درامية مأساوية، كما هو في عنوان قصيدة (عذابات محمد)، فقد حضر الحدث (العذابات)، واتجه العنوان صوب الشخصية (محمد) ليعبر عنها، فالعنوان يمهد لقصص العذابات التي تحمل دلالة مأساوية، وفي عنوان قصيدة (الأم اليتيمة والرضع الكبار)، يحمل بعدًا دراميًّا، ويوحي بقصة كامنة خلفه، ومشاهد أبطالها الأم اليتيمة والرضع الكبار.

يتميز عنوان قصيدة (الصوت والصدى) بنَفَسٍ سردي من خلال وجود الصوت السردي وترددداته، وقد دار الحوار في القصيدة بين الصوت والصدى كساردين رئيسين، وحضر الزمن والشخصية، ويوحي عنوان قصيدتَي (من يوميات سيف بن يزن في بلاد الروم) و(من يوميات سيف بن يزن في بلاد الفرس) للمتلقي بسرد حكايات تعبر عن تفاصيل حياة سيف بن ذي يزن، فقد حضرت فيهما أغلب بنى السرد، الزمان (يوميات)، والشخصية (سيف بن ذي يزن)، والمكان (بلاد الروم، بلاد الفرس).

تحمل بعض عناوين القصائد بعدًا دراميًّا، يبشر بعرض مشاهد تعج بدلالات الحزن والأسى، وقد حضرت فيها أغلب عناصر البنى السردية. نجد ذلك في عنوان قصيدة (عودة وضاح اليمن) الذي استحضر الشاعر فيه الحدث والشخصية، وأومأ إلى فحوى الحكاية، وعنوان قصيدة (من حوليات يوسف في السجن) الذي تضمن المرجعية السردية بعناصرها من حدث وزمان وشخصية، وعنوان قصيدة (من حوليات الحزن الكبير) الذي احتوى على الحدث والزمان، وعنوان (أحزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليمني)، الذي تضافرت فيه

معظـم عنـاصر الـسرد: الحـدث، والزمـن، والشـخصية، وعنـوان قصيـدة (تأمـلات حزينـة فيـما حـدث) الـذي شـف عـن الحـدث الـسردي، وتعـد وقائـع الحـزن ومشـاهده الأليمـة هـي الحـدث الأبـرز في هـذه العناويـن.

اتسـمت العناويـن في القصائـد بالطابـع الـسردي المكثـف بعنـاصر التشـويق والإثـارة، وأشـارت إلى مغـزى القصيـدة، وحملـت دلالات ارتبطـت بقـوة مـع دلالـة التصديـر، وتعانقـت مـع الاسـتهلال، والتحمـت بالمحتـوى الـسردي في النـص، فهـي بمنزلـة مراجـع لفهـم الحـدث الـسردي في القصيـدة، وآليـة لتفعيـل حركتهـا، وكشـف مسـتوياتها التعبيريـة، فهـي كـون سـيميائي سردي متنـام، تضمـن الإشـارة إلى عنـاصر البنيـة السرديـة، مـن وحـدات زمانيـة وشـخوص ورمـوز وفضـاء، وحـاول الإيحـاء بفكـرة الـسرد في النـص، وسـاهم في تشـكل المعـاني والـدلالات.

2.1. علامة التصدير إضاءة دلالية

يعـد التصديـر مفتتحًـا نصيًّـا مركـزًا للنـص يقـوم عـلى آليـة التنـاص، «وجـزءًا مـن اسـتراتيجيته البنائيـة والتعبيريـة»[1]، فهـو علامـة سـيميائية يسـتحضرها المبـدع، ويسـتعير نصوصهـا ويقتبسـها مـن أقـوال مشـهورة لشـعراء أو مفكريـن أو كتـاب أو فلاسـفة أو مـن مقولاتـه، ويسترشـد بهـا؛ لتعضيـد فكرتـه وتلخيصهـا، والدفـاع عـن تصـوره، وإضـاءة نصوصـه والتمهيـد لهـا، وتنبيـه القـارئ وتشـويقه، وتوسـيع أفقـه الثقـافي، فـ«لم يكـن التصديـر حليـة تزينيـة، وإنمـا مثّـل دعـوة للفهـم والتأويـل والقـراءة المتجـددة، وكان لغـزًا إضافيًّـا موجهًـا لفطنـة القـارئ، يعطـي دلالات وإشـارات عـلى القـارئ اكتشـافها»[2]، وفهـم دلالاتهـا.

تشـكل عتبـة التصديـر حلقـة عتباتيـة تربـط ثريـا العنـوان بمنطقـة النـص، «حتـى لتبـدو كالرقبـة التـي تربـط الـرأس (العنـوان) بسـائر جسـد النـص (المـتن)»[3]، فهـي موجـه قـرائي، ومفتـاح دلالي، لا يمكـن للقـارئ القفـز عليهـا، وتجاهـل قيمتهـا.

تنوعـت أنمـاط التصديـر في قصائـد الشـاعر المقالـح، بـين التصديـر الغـيري والتصديـر الـذاتي، ومـن التصديـر الغـيري مـا جـاء في قصيـدة (حكايـة مصلـوب)، فقـد وظـف الشـاعر قـول الثائـر

---

(1) صادق القاضي: عتبات النص الشعري الحديث، القاهرة، ط1، 2014، ص390.

(2) محمد عبد الحسين هويدي: عتبة التصدير في الرواية العراقية (2003-2017)، مجلة (أوروك للعلوم الإنسانية)، العراق، ع4، مج13، 2020، ص1610، 1611.

(3) علي داخل فرج: عتبة التصدير في شعر مردان، مجلة (دراسات تربوية)، العراق، ع27، 2014، ص258، 259.

الشـهيد أحمـد حسـن الحـورش: «يـا شـعبنا كلـما ارتفعنـا بـك شـبراً سـقطت ذراعًـا»، وذيلهـا (للشـهيد أحمـد حسـن الحـورش في ميـدان الإعـدام)[1]، يحمـل التصديـر خطابًـا ملغومًـا بـدلالات النضـال والتضحيـة والمـوت، ورسـم صـورة سرديـة توضـح حـال الثـوار، الذيـن ضحـوا مـن أجـل الارتقـاء بالشـعب، وحالهـم وهـم يواجهـون مصيرهـم وحدهـم، ففـي التصديـر إشـارة وضحـت العنـوان، وحملـت مدلـول النـص، وأومـت إلى بـؤرة الحكايـة المتمثلـة بحادثـة إعـدام الشـهيد الحـورش، وأفصحـت عـن شـخصية السـارد، ومـكان الحـدث.

جـاء التصديـر في قصيـدة (مشـهد مـن فصـل)، مقولـة ذاتيـة، وهـي «سـفير واق الـواق يقـدم أوراق اعتـماده إلى بـلاط صاحـب الجلالـة ملـك السـند»[2]، فالتصديـر ذاتي كتبـه الشـاعر، فيـه علامـات حملـت شـبكة مـن المعـاني والـدلالات التـي تتقاطـع مـع العنـوان والمـتن، تمكنـت مـن إضـاءة العنـوان، وأشـارت إلى فكـرة الـسرد وشـخصياته (السـفير، ملـك السـند)، والمـكان (الـواق الـواق)، كـما حـضر فيـه التنـاص مـع مسرحيـة (مأسـاة واق الـواق) للزبـيري، التـي تتحـدث عـن رحلـة روحيـة لبطـل يمنـي يحـكي حضـارة اليمـن في مملكـة واق الـواق.

مـن أنمـاط التصديـر الـذاتي مقولـة الشـاعر في قصيـدة (عـودة وضـاح اليمـن)، جـاء فيـه «عـاد وضـاح مـن غربتـه لـكي يـرى حبيبتـه «روضـة» فـإذا هـو يفاجـأ بهـا مجذوبـة»[3]، فالتصديـر هنـا، مقولـة سرديـة، عـززت العنـوان وتناصـت معـه، واختزلـت أحـداث الـسرد في القصيـدة (الغربـة، العـودة، لقـاء الحبيبـة)، وأفصحـت عـن شـخصياته (وضـاح، روضـة)، فقـد تمكنـت المقولـة التصديريـة مـن تمددهـا في النـص، ومضاعفـة المعـاني والـدلالات السـيميائية، ورسـم صـورة سرديـة حكائيـة مكثفـة، كشـفت الأحـداث، المتمثلـة بحالـة المعانـاة والألم التـي عاشـها وضـاح اليمـن بـين الغربـة المضنيـة وبـين مـرض محبوبتـه روضـة.

يحـضر التصديـر الأدبي الغـربي في قصيـدة (الظـلام يسـقط عـلى سـنتياغو)، وقـد اقتبسـه الشـاعر مـن نـص للشـاعر التشـيلي بابلـو نـيرودا، وفيـه: «تسـألون: لمـاذا لا يتحـدث عـن الأحـلام والأوراق؟ عـن البراكـين العظيمـة في وطنـه الأصيـل؟ تعالـوا لـتروا الـدم في الشـوارع، تعالـوا لـتروا الـدم في الشـوارع»[4]، اسـتطاع التصديـر بسـط ظلالـه في النـص، مـن خـلال

(1) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص74.

(2) المصدر السابق، ص183.

(3) المصدر السابق، ص533.

(4) المصدر السابق، ص592.

المعـاني الدالـة عـلى الأحـداث (المـوت، القتـل)، وتنـاص مـع قـول الشـاعر في اسـتهلال القصيـدة:

الظلام،

الدماء،

الدماء.. الظلام

القتيلة في آخر الأرض رأيتنا

والقتيل الذي يتلفع شاراتها، يتدثرها كفنا[1]

وتناص مع متن القصيدة في قول الشاعر:

الدماء تسيل

الشوارع تجري بلا هدف[2]

أشـارت المقولـة الأدبيـة التصديريـة إلى مضمـون النـص، وخلقـت تفاعـلاً ثقافيًـا، وأعطـت تصـورًا أوليًـا للقـارئ عـن الحـدث الـسردي، وتحـاورت مـع العنـوان والنـص، وسـاهمت في توليـف دلالاتـه.

يسـتخدم الشـاعر في قصيـدة (حواريـة عـن الفقـر) مقولـة فلسـفية مأثـورة للإمـام عـلي -كـرم اللـه وجهـه- تصديـرًا لقصيدتـه، وهـي «لـو كان الفقـر رجـلاً لقتلتـه»[3]، ويذيلهـا (عـلي بـن أبي طالـب)، وهـي مقولـة تصديريـة غيريـة ذات حمولـة دلاليـة مكثفـة، عضّـدت العنـوان، وتناصـت معـه، وأوحـت بفكـرة الـسرد، وسرت دلالاتهـا في شرايـين النـص.

عملـت علامـة التصديـر على كسر عزلـة النص منذ البدايـة، وفتحت آفاقه على نصـوص وثقافات أخـرى، وأصبـح شريكـة في صناعة الحـدث، وتكثيف فكرة السرد، كما أوشـت القارئ بإشـارات دلالية عـن مضمـون النـص، وحركـت خيالـه، وشـكلت لـه الخيـوط الأوليـة للقـراءة، وكشـفت عـن وعـي الشـاعر وقصديتـه بأهميـة اسـتثمار ممكنـات التصديـر الدلاليـة لتوضيـح فكـرة النـص، واسـتغلال فاعليتهـا في تجسـير العلاقـة بـين العنـوان والمـتن، وتمتين شـبكة الترابـط الدلالي.

---

(1) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص592.

(2) المصدر السابق، ص598.

(3) المصدر السابق، ص600.

3.1. الاستهلال السردي والبوح الدلالي

يعد الاستهلال السردي علامة سيميائية تختزن رؤية النص، وتستكنه معناه، وتبوح بمكنوناته، وتوجه بوصلة الحكي، وتوحي بما سيأتي من أحداث، وتتمتع بدينامية تفاعلية مع بقية مقومات النص، فالاستهلال هو «الأسكفة -التالية للعنوان- التي سيطؤها القارئ قبل التوغل في أدغال النص الأدبي، والتي من خلالها يستطيع اقتحام النص، وفك شفراته، وفهم بنياته، ومعرفة ما يمور في ذهن المبدع من أيديولوجيات وثقافات ورؤى؛ مما يسهم في إماطة اللثام عما سيأتي من أحداث»[1]، فالاستهلال هو اللبنة الفنية الأولى التي يرتكز عليها في تشييد النص، والمستهل النصي الذي «تفتتح به القصيدة طقوس بداياتها»[2]، ويمتلك وظائف مهمة تتمثل بـ«ابتداء النص (وظيفة تشفيرية)، وإثارة اهتمام القارئ (وظيفة إغرائية)، وإخراج التخييل (وظيفة إخبارية)، وتحريك الحكاية (وظيفة درامية)»[3].

تمثل الاستهلالات السردية في قصائد الشاعر المقالح بنيات فنية، اعتمد عليها في رسم مسار السرد في القصيدة، والإلماح بأحداثه وأحيانًا بالزمان والمكان والشخصيات، وقد تنوعت أنماط الاستهلالات في قصائد الشاعر، وأخذت صورًا مختلفة، يقول في قصيدة (حكاية مصلوب):

أكرهكم

أكرهكم جميعا

الصيف، والخريف، والربيعا

صغاركم -أكره- والكبار

أكره النهار[4]

بدأ الاستهلال بالفعل (أكرهكم) الدال على الحدث، وانطلق من خلاله من المجمل إلى المفصل، واختزل فيه السارد مواقفه العدائية تجاه كل شيء حوله (الربيع، والخريف، والربيع، والناس، والصغار والكبار، والنهار)، وتكرار الفعل (أكره) يوحي بعمق المعاناة، وشدة الكره، تجاه من ضحى وناضل من أجلهم، لكنهم تركوه وحيدًا يلاقي مصيره، فقد لمح الاستهلال

---

(1) منصور بن محمد البلوي: الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة، بيروت، ط1، 2016، ص15.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بناياته وإبدالاتها التقليدية، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص120.

(3) أندريا دي لنكو: من أجل شعرية الاستهلال، تر: عبد العالي بوطيب، مجلة (ضفاف)، العراق، ع 2، 2002، ص63.

(4) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص74.

بفكـرة الـسرد، وأشـار إلى مـا سـتؤول إليـه الأحـداث في النـص، ومنـح القـارئ إضـاءة أوليـة تسـاعده في التوغـل في مسـتويات النـص، وفهـم المعـاني والـدلالات.

يفتتح الشاعر استهلال قصيدة (من عذابات محمد)، بقوله:

بظل الجدار

توقف يمسح أقدامه من سخي الدماء

ويسكب دمعة حزن على قومه

ينحني في انكسار[1]

افتتـح الشـاعر الاسـتهلال في القصيـدة السـابقة بذكـر عنـصري الزمـان والمـكان، فـ(الظـل) يشـير إلى النهـار، و(الجـدار) إلى المـكان، لينطلـق في سرد مسلسـل أحـداث الحكايـة في مشـاهد دراميـة تعـرب عـن التيـه والألم والمعانـاة (توقـف، يمسـح، الدمـاء، يسـكب، دمعـة، حـزن، ينحنـي، بانكسـار)، فقـد تمكـن الاسـتهلال مـن غـزل خيـوط الحـكي، وأوحـى بمضمـون النـص وأحداثـه، وشـكل بقعـة ضـوء تنـير فعاليـات القـراءة وعمليـات التأويـل.

ينطلـق الشـاعر في اسـتهلال قصيـدة (الأم الميتـة.. والرضـع الكبـار) مـن اسـم المفعـول الـدال عـلى الحـدث، يقـول:

مذبوحة على طريقتكم.. مقطوعة اليدين والأثداء

مفقوءة العينين

لا لبنا أبقت لها سنينكم.. لا ماء[2]

بـدأ الاسـتهلال بالحـدث الـسردي، الـذي عـرض مشـاهد مأسـاوية عـن الشـخصية المـسرودة، (مذبوحـة، مقطوعـة، مفقـوءة)، وهـي شـخصية رمـز بهـا الشـاعر لحـال اليمـن آنـذاك، فقـد تمكـن الاسـتهلال مـن تحريـك النـص منـذ البدايـة، وأوحـى بمضمونـه، وأثـار القـارئ، ومنحـه شـفرة تأويليـة، تسـاعده في الانطـلاق نحـو مجريـات الأحـداث في النـص، وتأويلهـا.

يفتتـح الشـاعر قصيـدة (مـأرب يتكلـم) بعنـصر المـكان، لينطلـق منـه نحـو فضـاءات الـسرد في النـص، يقـول:

---

(1) المصدر السابق، ص143.

(2) المصدر السابق، ص160.

أهرام مصر بعد رحلة الصمت الحزين

ثارت

تكلمت على شواطئ السنين[1]

انطلق الاستهلال السابق من عنصر المكان (أهرام مصر)، ليعرض من خلالها السارد المواقف والأحداث، المتمثلة بكسر حاجز الصمت، والتغلب على الأحزان، وإشعال ثورة الكلام، والحق في التعبير وحرية الكلام، والبوح عن الذات، وهذه المعاني والدلالات تتعالق مع دلالة العنوان، وتتمدد في نسيج القصيدة.

يبدأ الاستهلال في قصيدة (تأملات حزينة فيما حدث) بوصف حال الذات الساردة، يقول:

حزين أنا.. والنهار

وشباك نافذتي.. والجدار

وصورتها.. يوشك الحزن يذبح قلب الإطار

كتابي حزين.. وهذا القلم

وعصفورة خلف بابي تلهث في ألم ووجه المدينة

وفي الأفق غيمة حزن ترش الفضاء[2]

حاول الشاعر من خلال الاستهلال السابق عرض صور لحال الذات المنكسرة والحزينة من خلال زخم المفردات المعبرة عن الحزن والألم، (تكرار مفردة الحزن أربع مرات، ألم، يذبح)، بالإضافة إلى حرف العطف الواو الذي عمل على تمدد الدلالة، التي سيطرت على جو الاستهلال، فالحزن خيم على السارد والمكان والزمان، فكل شيء انتابه الحزن، (النهار، شباك النافذة، الجدار، قلب القطار، الكتاب، القلم، العصفورة، الغيمة)، وهذا التكثيف الدلالي مد الاستهلال بشحنة انفعالية، وقوّى حلقات الترابط الدلالي الممتدة بين الاستهلال والعنوان من جهة، وبين الاستهلال والنص من جهة أخرى، وحفّز القارئ، وحرك خياله، ودفعه لاكتشاف تفاصيل الحكاية في النص.

يستحضر الشاعر أحيانًا معظم عناصر السرد في الاستهلال، نجد ذلك في قصيدة (أحزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليمني)، يقول:

---

(1) المصدر السابق، ص197.

(2) المصدر السابق، ص143.

الزمـان: تسـاوى النهـار مـع الليـل في نـدرة الضـوء، لكنـه كان ليـلاً ثقـل الخطـى عابسًـا، والمـكان: ذراع مـن الأرض، زنزانـة يتكـور فيهـا السـجين الـذي سـيقدمه الشـعر للمـوت[1].

فالزمـان (الليـل)، والمـكان (الزنزانـة)، والشـخصية (السـجين)، حيـث شـكل الاسـتهلال حكايـة صغـرى، يمنـح القـارئ تصـورًا ذهنيًّـا لنسـق النـص، ويشـوقه للقـراءة، ويدفعـه للتوغـل في طبقـات النـص، كـما أن كتابـة الاسـتهلال يشـبه كتابـة القصـة، وهـو مـا يوحـي للقـارئ أنـه أمـام عمـل حـكائي.

وظـف الشـاعر الاسـتهلال الـسردي الاسـتفهامي في بعـض اسـتهلالات قصائـده، نجـد ذلـك في قصيـدة (سـيف بـن ذي يـزن وحـوار مـع أبي الهـول)، يقـول:

ألا تتكلم..؟

ألا تتألم..؟

على شفتيك، بعينيك، عاطفة تتحطم[2]

يفتتـح السـارد قصيدتـه بعلامـة اسـتفهامية تبحـث عـن أجوبـة، حيـث وجهـه للمـسرود، متعجبًـا مـن صمتـه المطبـق رغـم معاناتـه، ويحمـل الاسـتهلال قـدرًا مـن الغمـوض، يثـير الحـيرة لـدى القـارئ، ويختـزن تلغيـزًا دلاليًّـا، يحتـاج إلى البحـث عـن حلولـه داخـل النـص مـن خـلال القـراءة والتأويـل.

ومن الاستهلال الاستفهامي استهلال قصيدة (حوارية عن الفقر)، يقول الشاعر:

من يقتله؟

ها هو ذا يرتاد الحارات المقهورة

ممتطيًا فرس الجوع

وممتشقًا سيف الأحزان[3]

بـدأ الشـاعر اسـتهلال القصيـدة بالاسـتفهام، ليفجـر حـدث الـسرد (البحـث عـن القاتـل، عمليـة القتـل)، ويرسـم صـورًا دراميـة، ويثـير انتبـاه القـارئ، كـما اسـتحضر الشـخصيات المضمـرة، والمكان، وتمكـن مـن ربـط حلقاتـه الدلالية مع العنـوان والتصديـر، ليكوّن نسـقًا تصوريًّا منسـجمًا عن النص.

---

(1) المصدر السابق، ص559.

(2) المصدر السابق، ص357.

(3) المصدر السابق، ص600.

يعـد الاسـتهلال الـسردي في النصـوص بنيـة فنيـة أوليـة، حركـت الريشـة الأولى التـي نقـش بهـا الشـاعر/ السـارد مشـاهد الأحـداث، وشـوقت المتلقـي للاطـلاع عـلى النـص، واكتشـاف دوالـه وجمالياتـه.

2 - الهامش بنية سردية صغرى

الهوامـش عتبـة نصيـة، ترتبـط بالنـص، وتتموقـع عـلى ضفافـه، «قصـد تفسـيره، أو توضيحـه، أو التعليـق عليـه»[1]، وهـي امتـداد نـصي خـارج المـتن، تحـلّ اللبـس القـرائي، وتسـهم في آليـات التأويـل، فهـي «أشـبه بإشـارات مـرور قرائيـة وتأويليـة، تهـدف إلى توجيـه التلقـي وجهـة قرائيـة خاصـة، وتدعيـم المتلقـي بموجهـات قرائيـة محـددة»[2].

اسـتعان الشـاعر المقالـح بمجموعـة مـن الهوامـش لإضـاءة متـون بعـض النصـوص، وإيضـاح غموضهـا، ومـن ذلـك، قصيـدة (أحـزان الليلـة الأخـيرة مـن حيـاة عـمارة اليمنـي)، التـي همشـت صفحتهـا الأولى بهـذا النـص «تـرك الشـاعر «عـمارة اليمنـي» بـلاده اليمـن فرارًا مـن الحكم الفاسـد، وجعـل مـن مـصر وطنـه الثـاني، وفي 1175م أعـدم الشـاعر شـنقًا بتهمـة التحريـض الشـعري عـلى قلـب نظـام الحكـم»[3]، يمثـل الهامـش السـابق بنيـة حكائيـة مصغـرة، لهـا سـاردها المسـتقل، رسـمت طبيعـة الحـدث في النـص الأصـلي، وبينـت تاريخـه، وأحاطـت بـه دلاليًّـا، واقتحمـت بنيـة الـسرد الكـبرى، وهتكـت مكنونهـا، وسربـت أسرارهـا.

كتـب في هامـش قصيـدة (مـن حوليـات الحـزن الكبـير): «في الذكـرى التاسـعة لرحيـل شـاعر اليمـن الكبـير الأسـتاذ محمـد محمـود الزبـيري»[4]، والهامـش نـص توثيقـي، عـرض مناسـبة قـول القصيـدة، وحمـل معـاني حدثهـا، الحـزن والفقـد، وعضـد دلالـة العنـوان، ومـد ظلالـه عـلى ربـوع القصيـدة، يتضـح ذلـك مـن خـلال المفـردات المتكـررة في النـص، (وجـع، دمـع، يبـكي، حـزن، مـضى، لم يعـد).

مـن الهوامـش التـي وردت في نهايـات النـص، كتابـة الشـاعر هامشـين في نهايـة قصيـدة (سـيف بـن ذي يـزن وحـوار مـع أبي الهـول)، يقـول:

---

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- الجزائر، ط1، 2008، ص127.

(2) صادق القاضي: عتبات النص الشعري الحديث، القاهرة، ط1، 2014، ص413.

(3) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص559.

(4) المصدر السابق، ص616.

وعـاد النخيـل، ثـم يضـع لـه هامشًـا أسـفل الصفحـة جـاء فيـه: «تتحـدث السـيرة الشـعبية عـن رحلـة حربيـة لسـيف إلى الحبشـة لإخـراج كتـاب الفيـل وإطلاق سراحـه»[1].

ويقول:

لتدفع عن سور «صنعاء» «وعن مارب» هجمات التتار

وتزرع في كل درب تمر به زهرة للنهار

ويضـع نهايـة السـطر علامـة لهامـش أسـفل الصفحـة جـاء فيـه «إشـارة إلى رحلـة الدعـم العـربي التـي قـام بهـا جيـش مـصر العربيـة لمسـاندة ثـورة اليمـن»[2]، وهـذا النـوع مـن التهميـش، مـا إن ينتهـي القـارئ مـن قـراءة حكايـة النـص، حتـى يفتـح لـه حكايـة جديـدة، ففـي الهامـش الأول أورد شـخصية السـارد (سـيف)، والأحـداث (رحلتـه إلى الحبشـة)، والمـكان (الحبشـة)، وفي الهامـش الثـاني أورد مـن الشـخصيات (الجيـش المـصري)، والحـدث (الثـورة اليمنيـة)، وتمثـل هـذه المعطيـات السرديـة إضـاءات تفسـيرية وممكنـات قرائيـة، أشـارت إلى الأحـداث التاريخيـة في النـص، وشـاركت في عمليـة تأويلـه، وفـسّرت بعـض مناطـق الغمـوض فيـه، وعضـدت فكرتـه، وسـاهمت في تخلّـق دلالاتـه.

3 - التذييل، وسردية ميلاد القصيدة

يعـد التذييـل عتبـة نصيـة، وأيقونـة بصريـة، تتموقـع في نهايـة النصـوص، وتشـارك في صنـع سـياجها، وتكويـن هويتهـا، وتأكيـد ختمهـا. وعتبـة التذييـل في قصائـد المقالـح بنيـة سرديـة قائمـة عـلى سلسـلة مـن المتواليـات الزمنيـة، شـملت أغلـب قصائـده، ووقعـت نهاياتهـا، وشـكلت شـهادات ميـلاد، وثقـت لحظـة انبثـاق النـص، وأحالـت عـلى مراحـل الكتابـة ومحطاتهـا، وارتبطـت بجـزء مـن حيـاة الشـاعر، ومـن ذلـك قصيـدة (مشـهد مـن فصـل) ذيلـت بتاريـخ (نوفمـبر 1967)، وقصيـدة (تأمـلات حزينـة فيـما مـضى) ذيلـت بتاريـخ (أغسـطس 1968)، وقصيـدة (حكايـة مصلـوب) ذيلـت بتاريـخ (يونيـو 1968)، وقصيـدة (الأم الميتـة.. والرضـع الكبـار) ذيلـت بتاريـخ (19 يوليـو 1970)، وقصيـدة (مـن حوليـات الحـزن الكبـير) ذيلـت بتاريـخ (مـارس 1972).

---

(1) المصدر السابق، ص360.

(2) المصدر السابق، ص360.

يختلف التذييل في قصيدة (من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الفرس)، فقد جاء في نهاية مقاطع القصيدة تذييل في ثلاث مراحل، المرحلة الأولى ذيلت مقاطعها بتاريخ (الثلاثاء 7 يوليو 1959)، والمرحلة الثانية ذيلت مقاطعها بتاريخ (الاثنين 19 ديسمبر 1957)، والمرحلة الأخيرة ذيلت مقاطعها بتاريخ (3 أبريل 1965). تكشف هذه التذييلات عن البعد الزمني في تشكل القصيدة، وفترات ولادتها المختلفة، وربما شهدت ظروفًا متعددة، وفي قصيدة (يوميات سيف بن يزن في بلاد الروم)، جاء تذييلها في إطار عام واحد، مقسمًا على ثلاث مراحل؛ المرحلة الأولى كتب مقاطعها في (الثلاثاء 9 نوفمبر 1957)، والمرحلة الثانية كتب مقاطعها في (الاثنين 19 ديسمبر 1957)، والمرحلة الأخيرة كتب مقاطعها في (19 مايو 1957). وفي قصيدة (من حوليات يوسف في السجن) جاء التذييل في سبعة مقاطع، كل مقطع مذيل بزمن محدد بعام (ابتداء من العام 1967، مرورًا بالأعوام 1968، 1969، 1970، 1971، 1972، وانتهاء بالعام 1973)، وهي فترة زمنية ممتدة، تستدعي الوقوف عليها، ومعرفة أحداثها وتطوراتها، التي من خلالها تمخضت القصيدة، لقد كشفت سلسلة التذييلات الزمانية في القصائد الثلاث عن سرديات زمانية، مثلت مراحل وأطوار تخلق القصائد، وشكلت بناء أحداثها، واحتوت على معان ودلالات تاريخية، تحملها القصيدة نفسها.

مثلت التذييلات في قصائد المقالح السابقة عتبة توثيقية، وثقت لحظة انتهاء الشاعر من مدونته الشعرية، وكشفت عن سردية الأحداث والوقائع، وعن مراحل ولادة القصيدة، وبيّنت فترة الغزارة الشعرية عند الشاعر، المتمثلة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات.

المبحث الثاني: تجليات البنى السردية في النص الشعري

تتوارى خلف أبيات كل قصيدة حكاية صغرى، باعتبار القصيدة فضاء يرصد تحرك الشخصيات، وتطور الأحداث، فالشعر حكاية عن الذات الشاعرة، وعن تجاربها، وعن علاقتها بالآخر، وبالحياة بشكل عام، لهذا «تضمن الشعر من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد»[1]، أو حضور بنية الفضاء المكاني والزماني.

استوعب النص الشعري المعاصر تقنية السرد، ووظف عناصرها كأدوات في تشكيل بنيته، وهذا الأمر جعله ينفتح «على آفاق مغايرة، وارتياد فضاء نصي جديد، ومخالف لمراحل

(1) جابر عصفور: مفتتح المجلة، (فصول) مجلة النقد الأدبي، مصر، مج15، ع3، ج2، 1996، ص5.

التشـكيل السـابقة»[1]، ولهـذا تميـزت هـذه التقنيـة في قصيـدة النـثر ببنيـات «سـطحية شـكلية، وبنيـات عميقـة وانزياحيـة، ذات نفـوذ جـمالي اسـتثنائي، وهـذه الخاصيـة هـي المسـؤولة عـن شـعرية العبـارات في قصيـدة النـثر، أو بمعنـى أدق إنهـا العلامـة الواضحـة عـلى مسـتوى البنيـة السـطحية الدالـة عـلى تحقـق الشـعر في المسـتوى العميـق»[2].

اسـتثمر الشـاعر المقالـح مقومـات البنـاء الـسردي في بنـاء قصائـده، فوظـف مجموعـة مـن بنياتـه، كالحـدث، والشـخصيات، والزمـن، والمـكان، والسـارد، وهـذه البنيـات تتفـاوت في حضورهـا حسـب اسـتدعاء الشـاعر، وتتفاعـل فيـما بينهـا، لتنتـج نسـيجًا نصيًّـا متسـقًا.

1 - الحدث والتفاعل السردي

يعـد الحـدث العنـصر المركـزي في البنـاء النـصي الـسردي، الـذي تتجـلى فيـه مجمـل العنـاصر السرديـة الأخـرى، ففيـه تنمـو المواقـف، وتتحـرك الشـخصيات، «ويقصـد بـه فعـلاً حكائيًّـا عامًّـا، أو قـد يكـون فعـل الحـكي نفسـه»[3]، باعتبـار الحكايـة المـسرودة «سلسـلة مـن الأحـداث لهـا بدايـة ونهايـة»[4]، يقـوم بهـا أشـخاص عـلى علاقـة فيـما بينهـم، فـكل «نـص سردي هـو حكايـة أي: رسـالة تحـكي صـيرورة ذاتهـا»[5]، فالحـدث هـو ترتيـب مجموعـة المواقـف والوقائـع المتعلقة بالشـخصيات في إطـار زمنـي ومـكاني معـين.

عـرض الشـاعر في قصائـده مجموعـة مـن الأحـداث المحوريـة والثانويـة، تنامـت داخـل النـص، وأثثـت عمليـة الـسرد، وشـكلت النـواة المحوريـة، نجـد ذلـك في قصيـدة (حكايـة مصلـوب)، فقـد شـكل حـدث قتـل الثائـر (أحمـد الحـورش)، وإعدامـه في الميـدان، الحـدث الرئيـس في القصيـدة، انطلاقًـا مـن العنـوان، ويتجـلى ذلـك في قـول الشـاعر:

أحبكم إلى نفسي هو الجلاد

هذا الذي جاء بكم وجاء بي إلى الميدان

أوقفني أمامكم عريان

---

(1) محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، مصر، د. ط، 2004، ص23.

(2) أنور غني الموسوي: التقنيات السردية في القصيدة العربية، العراق، د. ط، 2020، ص82.

(3) محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، مصر، د. ط، 2004، ص16.

(4) محمد بو عزة: تحليل النص السردي، الرباط، ط1، 2010، ص71.

(5) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، الدار البيضاء، ط2، 1992، ص149.

لتشهدوا نهايتي

لتسمعوا حكايتي

فاختار لي جلادكم نهاية تليق بالأبطال

لتشهدوا نهاية الرجال[1]

يشكل حدث إعدام البطل الثائر أحمد الحورش، الحدث المحوري في النص، وقد عرض الشاعر لقطات من تفاصيله، يسرد أحداثها، (جاء بي إلى الميدان، أوقفني أمامكم عريان، لتشهدوا نهايتي)، وتحمل هذه الأنساق دلالة الشجاعة والتضحية والموت والشهادة في سبيل الحرية والكرامة والدفاع عن الشعب، فتجسيد الشاعر لهذه الأحداث والمواقف يحرك خيال القارئ، ويجعله يعيش الحدث كأنه حاضر.

في مشهد سردي آخر من قصيدة (من عذابات محمد)، يسرد الشاعر أحداثًا، بقوله:

بظل الجدار

توقف يمسح أقدامه من سخي الدماء

ويسكب دمعة حزن على قومه

ينحني في انكسار

وأرسل عينيه نحو السماء

فأجهشت الشمس، أظلم وجه النهار

وأنصتت الأرض كي تشرب النور[2]

تتسلسل الأحداث في النص السابق وتتتابع في نسق محكم، (توقف، يمسح، يسكب، ينحني، أرسل، فأجهشت، أظلم، وأنصتت، تشرب)، وقد رسمت هذه الأفعال صورًا لحركة الأحداث الدالة على الألم والحزن والانكسار، ورسمت مشاهد سردية مأساوية، تنبئ بفكرة الحدث الرئيس المتمثل بالمعاناة.

يصرّح الشاعر بالحدث المحوري في قصيدة (الأمة الميتة والرضع الكبار)، انطلاقًا من العنوان، ويتجلى ذلك في النصوص بقوله:

---

(1) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص74.

(2) المصدر السابق، ص143.

مذ بقرتم بطن أمكم في زمن المجاعة الأسود

لترفعوا شفاهكم عن الميتة[1]

يتجلى الحدث واضحًا في النص السابق، وهو موت الأم، من خلال الأنساق الدالة (بقرتم، الميتة)، المعروضة في مشاهد حية، تثير خيال المتلقي، وتقرب الصور إلى ذهنه.

يمثل الحزن الحدث المحوري في قصيدة (قصيدة تأملات حزينة فيما حدث)، يتضح ذلك من خلال العنوان، ومن خلال النص، يقول الشاعر:

يوشك الحزن يذبح قلب الإطار

كتابي حزين.. وهذا القلم

وأشجار حارتنا والكلاب حزينة

وفي الأفق غيمة حزن ترش الفضاء[2]

يرتدي الناس أحزانهم ثم لا يهجرون البيوت

يظلون فيها عرايا كما العنكبوت

لتغزل أحزانهم نسجها الدائري[3]

تعكس ظاهرة الحزن في الأبيات السابقة واقع المجتمع الأليم ومأساته، وزفرات الذات الشاعرة المثخنة بالجراح والألم والمعاناة، فكل شيء في الحياة حزين، حيث شكل الحزن الحدث البارز الذي شد خيوط الحكاية، وحرك فعاليات السرد، وأثار المتلقي، ودفعه لتتبع مسارات السرد، وفهم المعاني والدلالات. شكلت الأحداث المحورية البؤر الرئيسة التي دارت حولها البنيات السردية في القصيدة، ورسمت مسارات النصوص، ومنحتها حراكًا دلاليًّا وجماليًّا.

2- السارد وتشكيل الحدث السردي

السارد هو شخصية فنية خيالية في النصوص، وقد يكون شخصية حقيقية في الواقع، فهو العلامة التي تنسج خيوط الأحداث، وتعرض العالم والحياة في تجارب حياتية، ويتضح من خلال القصائد المدروسة أن السارد المهيمن هو صوت الشاعر، وقد يتوارى خلف الضمائر،

---

(1) المصدر السابق، ص161.

(2) المصدر السابق، ص206.

(3) المصدر السابق، ص208.

أو يتحدث من خلال الشخصيات في النص، ليعبر عن مواقفه، ويفصح عن معاناته، ويكشف عن حالاته وانفعالاته.

3- فنية الحوار وبعده السردي

إن الحوار عنصر فاعل في تنشيط عملية السرد، وتشكيل الأحداث، وإبراز الشخصيات، وتبادل الأدوار، ونقل الصراع، وهو تقنية فنية في تحريك النص، ومده بطاقة تأثيرية، وأحد أساليب الحكي التي يتقمصها السارد، أو إحدى الشخصيات للتعبير عن الوقائع، وإبراز الأفكار، وربط الأحداث، وقد وظف الشاعر المقالح تقنية الحوار في قصائده بصور مختلفة، وبأساليب متعددة، ومن المواضع التي برز فيها الحوار الاستفهامي قوله في قصيدة (عودة وضاح اليمن):

أسائل أين الطريق إليها؟ فأسمعها تتكلم:
من أنت؟ ما تبغي من عجوز بلا زاد؟
من تكون؟ متى جئت؟ كيف تسللت عبر الظلام إلى وحدتي؟
أتمالك نفسي من الموت حزينًا، ويمتد صوتي حزينًا:
أأهرب عنك، وأنت نصيبي من الأرض والشمس والقمر المتلألئ في وطني واغترابي
تتراجع، تخفي ملامحها في الحصير المعفر، تصرخ في دهشة:
أوه وضاح لا تقترب، صرت مجذومة، يتساقط لحمي على الأرض، تأكله الدود.
أتكور داخل نفسي وأهمس في خجل:
لا وعينيك يا روضة، ما خنت عينيك، بل كنت مغتربًا رهن صندوق يحمله الفقر والجوع والخوف عبر شوارع بغداد[1].

قامت صيغة الحوار في النص السابق على الاستفهام والتساؤل، والأبيات مقتطفات لحوار خيالي مطول، نسج الشاعر حكايته بين وضاح اليمن وزوجته روضة، وقد دار الحوار بعد عودة وضاح اليمن من ديار الغربة، فوجد زوجته روضة قد أصيبت بالجذام، وأراد أن يثبت حبه لها، وتعلقه بها رغم مصابها، ويلتمس منها العذر، ويشرح لها أسباب فراقه، وما حدث له في غربته من سجن ومعاناة، فقد تمكن الشاعر من توظيف فنية الحوار في بناء النص بناء سرديًّا، عرض فيه المشاهد، ودفع بالأحداث، وصور دور الشخصيات، وكشف

(1) المصدر السابق، صفحات 534، 535، 536.

حجم الصراع وطبيعة المشاعر والأحاسيس بينها، وعمل على إثارة المتلقي، وتشويقه لمواصلة القراءة، وأثرى النص بالمعاني والدلالات، وأكسبه بعدًا سرديًّا وفنيًّا وجماليًّا.

4- الشخصية علامة سردية

تعد الشخصية المحورية/ السارد، عنصرًا محوريًّا في العملية السردية، وعلامة لها بعدها الإشاري والدلالي والتداولي في النص، وفي رسم سير الأحداث، وصناعتها، «وعليها يقع عبء بناء الحدث الرئيس وتنميته اعتمادًا على صفاتها»[1]، الاجتماعية والجسمية والنفسية، التي تعكس ملامحها، وعلاقاتها الاجتماعية، وميولاتها وأفكارها وحالتها الشعورية، إنها كل مشارك في صنع الأحداث، وتشكيل المواقف.

تعددت أنماط الشخصيات في قصائد الشاعر المقالح، بين الشخصيات الرئيسة، التي تتحكم بالأحداث وتصنعها، وتقترب مع الحياة الواقعية، أو تدور حولها الأحداث، وبين الشخصيات الثانوية، التي تساهم في حياكة الحدث إلى جانب الشخصيات الرئيسة، وتلقي الضوء على جوانبها، وقد يقدم الشاعر الشخصيات، أو يتركها لتقديم نفسها، ففي قصيدة (مشهد من فصل) تولت الشخصيات الرئيسة (رئيس الحكومة، الوزراء، الصوت، الملك، الحارس)، إدارة الحوار والمواقف، ساعدتها شخصيات ثانوية هي (الشرطة، والحرس، شرطة المساء، العسس، المناضلون، السائق، والفراش)، وتمثلت الشخصية المحورية في قصيدة (عذابات محمد) بشخصية محمد التي تمركزت حولها الحكاية على لسان السارد/ الشاعر. وفي قصيدة (عودة وضاح) شكلت شخصيتا وضاح وزوجته روضة أهم الشخصيات المحورية التي أدارت الحكاية في النص، ووجهت أحداثها، فالشخصيات في النصوص شخصيات تخييلية، ابتكرها الشاعر لعرض أفكاره، ونقل مواقفه، وتحريك عملية السرد، وبناء النص.

5- سيميائية البناء الزمني

يمثل عنصر الزمن أحد أهم عناصر السرد والفواعل الأساسية في عملية البث السردي، فهو الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والمكان، وتكمن أهميته «في الحكي،

---

(1) هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، السودان، ط1، 2008، ص389.

فهـو يعمـق الإحسـاس بالحـدث وبالشـخصيات لـدى المتلقـي»[1]، وفي قدرتـه عـلى التكثيـف والتوليـد الـدلالي.

شـيد الشـاعر بنيـة الزمـان في النصـوص عـلى مجموعـة مـن التقنيـات، كتقنيـة الاسـترجاع التـي يسـتدعي مـن خلالهـا السـارد أحداثًـا ومواقـف سـابقة، و«يشـكل كل اسـترجاع بالقيـاس إلى الحكايـة التـي ينـدرج فيهـا -التـي ينضـاف إليهـا- حكايـة ثانيـة زمنيًّـا، تابعـة لـلأولى في ذلـك النـوع مـن التركيـب الـسردي»[2]، ومـن نمـاذج الزمـن الاسـترجاعي قـول الشـاعر في قصيـدة (الصـوت والصـدى):

عشرون عامًا لم أنم

عشرون عامًا وأنا مصلوبة على طريق الليل والنهار[3]

ونجـد الزمـن الاسـترجاعي في قصيـدة (سـيف بـن ذي يـزن وحـوار مـع أبي الهـول)، يقـول الشـاعر:

وما أبقت السنوات العجاف، وأبقت رياح الزمن[4]

وفي قصيدة (عودة وضاح اليمن) يحضر الزمن الاسترجاعي، يقول الشاعر:

بل كنت مغتربًا رهن صندوق يحمله الفقر والجوع والخوف[5]

يسـتخدم الشـاعر أحيانًـا تقنيـة التداخـل الزمنـي، ليـسرد مـن خلالهـا الأحـداث ويعرضهـا، نجـد ذلـك في قولـه مـن قصيـدة (تأمـلات حزينـة فيـما حـدث):

نهارًا -يقولون- لكنه كالمساء

يحفر الليل في الحائط الأرمد

لتدفن في ظله الأسود

بنيها.. وتأكلهم ساعة المولد[6]

---

(1) محمد بو عزة: تحليل النص السردي، الرباط، ط1، 2010، ص87.

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، وآخرون، ط2، 1997، ص60.

(3) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص192، 195.

(4) المصدر السابق، ص 357.

(5) المصدر السابق، ص 537.

(6) المصدر السابق، ص207.

مـن التقنيـات الزمنيـة التـي وظفهـا الشـاعر تقنيـة الاسـتباق المتوقـع، حيـث تشـير إلى الزمـن وإلى الأحـداث قبـل حدوثهـا، نجـد ذلـك في قولـه مـن قصيـدة (أحـزان الليلـة الأخـيرة مـن حيـاة عـمارة اليمنـي):

يتشكل في كل ثانية مأتما[1]

كان للزمـان دور مهـم في البنـاء الـسردي للقصائـد، فهـو العنـصر الفعـال الـذي أظهـر حركـة الأحـداث، وارتبـط بهـا ارتباطًـا وثيقًـا، وكشـف عـن أحـوال الشـخصيات، ومنـح القـارئ إشـارات تسـاعده في فهـم النـص.

6- بنية المكان وبعده السيميائي

المـكان أحـد أهـم البنيـات السرديـة، لـه دلالتـه الواقعيـة والرمزيـة التـي ينهـض بهـا داخـل عمليـة الـسرد، ويسـاهم في شـد جزئياتـه، وتشـييد معـماره، «يتمتـع بأهميـة اسـتراتيجية وسـيميائية في الخطـاب الـسردي عـبر تحايثـه (تداخلـه) مـع العنـاصر السرديـة الأخـرى»[2]، فهـو كـون سـيميائي، يتشـكل مـن مجموعـة العلامـات اللغويـة التـي تؤسـس لفضـاء سردي متخيـل، يتحـول في مخيلـة القـارئ إلى أيقونـات بصريـة، وهـو منطلـق الأحـداث السرديـة، وسـاحة حركـة الشـخصيات، ومـسرح تمثيـل أدوارهـا.

تعـدد المـكان في قصائـد الشـاعر بـين الواقعـي والخيـالي والتاريخـي والرمـزي والمقـدس والأليف والموحـش وغيرهـا، وسـنعرض نمـاذج مـن أسـماء الأماكـن التـي وردت في ثنايـا القصائـد. يتجـلى المـكان في قصيـدة (مـن يوميـات سـيف بـن ذي يـزن في بـلاد الـروم)، في أماكـن واقعيـة (مـأرب، صنعـاء)، تحمـل دلالات الوطـن والتاريـخ والهويـة والحضـارة والمجـد، يقـول الشـاعر:

في مأرب الحزين

ألمح صنعاء..

يمر طيف مأرب على القمر[3]

---

(1) المصدر السابق، ص560.

(2) خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الرياض، ط1، 2000، ص78.

(3) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص317، 322.

تشكل مدينة زبيد المكان الرئيس في قصيدة (عودة وضاح اليمن)، الذي تجلت فيه أحداث السرد، فهي المدينة التي علقت في ذاكرة وضاح اليمن، ففيها ترعرع، وعاش طفولته، وإليها يحنّ، نجد ذلك في قول الشاعر:

وهجرت زبيد التي ينازعني حبها والحنين على نطع الموت

ألمح شرفاتها والطفولة، وجه الشباب النضير[1]

يحضر المكان المقدس في قصيدة (الصوت... والصدى)، يقول الشاعر:

سالومي تغني في ملاهي القدس

تنشر لحمها في المسجد الأقصى

لترفع عاليا من حائط المبكى

انتحرت في مكة المنابر[2]

يتجلى المكان المقدس في الأبيات السابقة بذكر (القدس، المسجد الأقصى، حائط المبكى، مكة)، وهذه الأماكن لها دلالات روحية ودينية، واستحضارها من قبل الشاعر، لتعزيز المعاني والدلالات في النص، وتوتير فعالية السرد، ومنح القارئ الإحساس بصدق المكان وواقعيته.

أورد الشاعر أماكن تدل على الانحراف الأخلاقي، وتشير إلى فضاءات الرذيلة، (مشرب ليلي، الحانات، البارات) نجد ذلك في قصيدة (مشهد من فصل)، يقول:

في مشرب ليلي

أرى بأن تبلغوا بيوت الليل والحانات

لا يجيزون المبيت في البارات[3]

استحضر الشاعر في نصوصه أماكن تاريخية وأثرية، نجد ذلك في قوله:

أهرام مصر بعد رحلة الصمت الحزين

تكلمت أحجار بعلبك

و«تدمر» الصامتة الرمال والأحجار

ونينوى وكل صامت تكلما[4]

---

(1) المصدر السابق، ص560.

(2) المصدر السابق، ص193، 194.

(3) المصدر السابق، صفحات، 188، 189، 190.

(4) المصدر السابق، ص187، 188.

تحمل الأماكن السابقة (أهرام مصر، مأرب، نينوى، تدمر)، دلالات رمزية وتاريخية وحضارية، كما حضرت أماكن أخرى في ثنايا النص كالقبور، التي توحي بالموت والفناء، والسجون التي تدل على شدة السيطرة، وإحكام الأسر، وطول المعاناة.

شكلت الأماكن في النص علامات سيميائية أثثت العملية السردية في القصائد، ومنحت الشخصيات والأحداث فضاء للحركة والظهور، وكشفت عن الحالة الشعورية للشاعر، وساهمت في البناء النصي للقصائد.

7- فاعلية التناص في البناء السردي

تُعد تقنية التناص من أبرز التقنيات السيميائية التي يوظفها الشعراء لتكثيف نصوصهم، وإضفاء الجمالية عليها، فالتناص «ترحال للنصوص، وتداخل نصي»[1]، وتجوال بين مشاتل نصية، قائم على الحوارية والتفاعل، يرفد النص برؤى ودلالات جديدة، فقد استحضر الشاعر المقالح أنواعًا من التناص في قصائده، لإثراء نصوصه، وتوسيع تعالقاتها، وتحريك فعاليتها السردية، وتجسيد تجاربه الشعرية، ويعد التناص القرآني من أبرز صور التناص التي استثمرها الشاعر بشكل مكثف، يتجلى ذلك في قصيدة (من حوليات يوسف في السجن)، يقول:

لست الوحيد الذي باعه أهله بدراهم معدودة[2]

يتناص البيت السابق مع قوله تعالى: ﴿**وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ**﴾[3]، ويشير التناص إلى دلالة عدم وجود قيمة للإنسان في حياة جعلت منه سلعة، ومن التناص القرآني، قوله:

لا تبتئس لست وحدك في السجن[4]

يتناص البيت السابق مع قوله تعالى: ﴿**فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ**﴾[5]، ويحمل التناص دلالة الأمان والطمأنينة. ومن صور التناص القرآني قوله:

حصحص الحق[6]

---

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص219.

(2) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص546

(3) سورة يوسف، الآية: 20.

(4) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص549.

(5) سورة يوسف، الآية: 36.

(6) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص551.

يتناص البيت السابق مع قوله تعالى: ﴿**الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ**﴾[1]، للدلالة على انكشاف الحق، وظهور الحقيقة. ومن مظاهر التناص القرآني قوله:

أراودها أنا عن نفسها[2]

يتناص البيت السابق مع قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ**﴾ [3]، للدلالة على الاعتراف والمصارحة.

تكشف سلسلة التناصات السابقة عن ثقافة الشاعر القرآنية، وعن قدراته الإبداعية في استثمار الأحداث والمواقف الموجودة في قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم، وإعادة بنائها من جديد، ليعزز حكايته في النص، فقد تمكن التناص من تأثيث القصيدة، وتحريك الأحداث السردية، وتصوير المشاهد، وتجسيد المواقف، وتقوية المعاني، وإثراء الدلالات، وإثارة انتباه القارئ، وتحريك فعالية القراءة.

8- بنية التكرار والتمطيط السردي

يُعد التكرار أحد تقنيات السرد، وجزءًا رئيسًا وحيويًّا في النص الشعري، وهو «عنصر فاعل من عناصر السرد كآلية لها إمكانات تتيح مجالات متعدد للتحرك، وتهيئ مساحات يتمدد فيها السرد ليعطي انثيالات بوح غير محددة»[4]، فلم تعد العلامات التكرارية في النص الشعري تقنية شكلية، بل علامات لها شفراتها في البوح عن الحالة الشعورية، ولها علاقاتها في تشبيك خيوط السرد، وتكوين الدلالات.

وظف الشاعر المقالح تقنية التكرار كثيراً في نصوصه، ومن مواضعه قوله في قصيدة (تأملات حزينة فيما حدث):

كرهتك نفسي

كرهت الحروف التي غرقت في الدماء

كرهت الجبال،

---

(1) سورة يوسف، الآية: 51.

(2) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص551.

(3) سورة يوسف، الآية: 32.

(4) عبد الرزاق كريم خلف، ويونس عباس حسين: الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، ع62، 2010، ص6.

كرهت السهول ووجه السماء

كرهت الحناجر تهتف ظامئة للظما

كرهت البصيرة مفتوحة

وكرهت العمى[1]

يحاول السارد من خلال تكرار فعل (كرهت) إفراغ طاقاته الشعورية، فقد جعل منه لازمة نصية، تسرد أبيات النص، وتعبر عن معاني السأم والملل والضيق، وتجسد مواقفه، فقد ساهم التكرار في تسلسل الحكي، ودوران حركة الأحداث في النص، وتراقص موسيقاه، وتناسل المعاني والدلالات، كما لعب توالي المؤشر البصري للكلمة في إثارة عين المتلقي، وشد انتباهه نحو النص لمتابعة الأحداث، وكشف المعاني.

9- تقنية الفضاء النصي

أضحى الفضاء النصي دالًّا يساهم في بناء النص، وتشكيل هيئته، وتوليف دلالاته، وتقريبه من المتلقي، ما جعله -أي النص- قصيدة بصرية، تأخذ شكلها ودلالتها «من مستواها الخطي، ومن علاماتها غير اللغوية، وكل ما يحيط بالنص، فالقصيدة صمت وصوت، سواد وسط بياض، وللرسم المرافق دلالته، وللشكل الخطي الذي جاءت فيه أهدافه، ولطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها، إضافة إلى التشكلات الخطية والهندسية الموجودة داخل النص أهمية كبرى في تقريب النص وإعطاء الصورة الحقيقية له»[2].

اهتم الشاعر المقالح بتقنيات الفضاء النصي البصري، المتمثلة بلعبة السواد والبياض، وحركة الأسطر الشعرية، وتوزيع كتل الكتابة، وعلامات الترقيم؛ لتدعيم عملية السرد في النصوص، والتعبير عن مقاصده، والبوح بحالته الشعورية والشعرية، وهذه العلامات لها القدرة الكبيرة في التحكم بحركة عين القارئ، وتوليد دلالات النص.

من نماذج الفضاء النصي، يقول الشاعر في قصيدة (أحزان الليلة الأخيرة):

---

(1) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص209.

(2) خرفي محمد الصالح: التلقي البصري للشعر، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2008، ص541، 542.

يرفض النيل صوتي

يدير «المقطم» لي ظهره

والمآذن لا تستطيب صلاتي!

لماذا؟

لأني غريب و«مملكة النفط؟» ترسل خلفي

جواسيسها:

أين يحفي قصائده؟

أين يأكل؟

أين ينام؟

ألا يتحدث جسمي الهزيل وثوبي المرقع عن فاقتي؟

والجفون التي يتقرح فيها الجنين ألا تتحدث عن

سهدها والعذاب؟

(ينحني الصوت، تنكسر الكلمات على فمه وهو يهتز منتحبا)[1]

ويقول:

لك المجد.. لم يبق بيني وبينك إلا بقية ليل

سترحل أشباحه نحو سردابها الأزلي العميق.

التحيات -كل التحيات- للناس

للأرض،

والطيبات لهم ولعيني بلادي،

لأحلامها،

لابتسامتها[2]

تتنوع التشكلات النصية البصرية في النصين السابقين، وتفاوتت تموجات الكتابة، والتشظي الخطي، ويتجلى صراع البياض مع السواد، ويظهر استخدام أشكال المثلثات والمستطيلات والتساقطات والتموجات في تشكيل السطور الشعرية، وحشد علامات الترقيم بكثافة

(1) عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، ط1، 1986، ص 560، 561.

(2) المصدر السابق، 567.

(الدهشـة، والاسـتفهام، والعارضتـين، والعارضـة، والنقطتـين الرأسـيتين، والقوسـين، والتنصيـص، والفاصلـة، ونقـاط الحـذف)، ويعكـس ذلـك حـرص الشـاعر عـلى اسـتثمار تقنيـة الفضـاء النـصي في التعبـير عـن مواقفـه، وسرد معاناتـه، وكشـف مشـاعره، ومضاعفـة حركـة الـسرد في النـص، والإسـهام في إنتـاج الـدلالات والمعـاني، وشـد انتبـاه المتلقـي، وتفعيـل عمليـة القـراءة.

خاتمة:

وُفِّـقَ الشـاعر في اسـتثمار العلامـات السرديـة في النصـوص الموازيـة ابتـداء بالفواتـح النصيـة السرديـة المتمثلـة في العناويـن والاسـتهلال والتصديـر، وانتهـاء بالهوامـش والتذييـلات، فقـد تمكـن الشـاعر مـن بنائهـا عـلى تقنيـات التلميـح والترميـز والإيحـاء والتكثيـف، فوسـع مداراتهـا، وفعـل حركتهـا، وخصـب معانيهـا الدلاليـة والجماليـة.

تمكـن الشـاعر مـن توظيـف تقنيـات البنـاء الـسردي خدمـة للنـص، وأفـاد مـن معطياتهـا المتمثلـة بالحـدث والشـخصيات والزمـان والمـكان، ومـن تقنيـات التنـاص والتكـرار والفضـاء النـصي في رسـم المشـاهد السرديـة، وتطويـر البنـى الفنيـة للنـص، وإثـراء معانيـه ودلالاتـه، وإغنـاء التجربة الشـعرية، وجعلهـا قـادرة عـلى التعبـير عـن مواقفـه، وتجسـيد مشـاعره، وتوضيـح تطلعاتـه.

سـاهمت التشـكلات النصيـة البصريـة في بنـاء شـكل النـص، وتوليـف معنـاه، كـما سـاهمت علامـات الترقيـم في بنـاء المشـهد الـسردي، وإتمـام حكاياتـه، وتنشـيط عمليـة القـراءة.

منحـت التقنيـات السرديـة القصائـد نفسًـا سرديًّـا، أكسـبها بعـدًا دلاليًّـا، وعملـت عـلى جـذب المتلقـي، وسـحبه إلى مغـارات النصـوص، فتفاعـل معهـا، وسـاهم في إنتـاج معانيهـا، وكشـف قيمهـا الجمالية.

مـا يمكننـا أن نقولـه أخـيراً، بالرغـم مـن سـيطرة التقنيـات السرديـة عـلى قصائـد الشـاعر المقالـح، إلا أنهـا -أي القصائـد- ظلـت محافظـة عـلى مقوماتهـا الشـعرية، وبريقهـا الشـعري.

قائمة المصادر والمراجع

- بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- البلوي، منصور بن محمد: الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2016.
- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بناياته وإبدالاتها.. التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1988.
- بو عزة، محمد: تحليل النص السردي.. تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010.
- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية.. بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.
- حسين، خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة.. الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط1، 2000.
- حليفي، شعيب: النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة (الكرمل)، فلسطين، ع46، 1992.
- خلف، عبد الرزاق كريم، وحسين، يونس عباس: الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث: ياسين طه حافظ أنموذجًا، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، ع62، 2010.
- دي لنكو، أندريا: من أجل شعرية الاستهلال، تر: عبد العالي بوطيب، مجلة (ضفاف)، العراق، ع2، 2002.
- زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2004.
- الصالح، خرفي محمد: التلقي البصري للشعر.. نماذج شعرية جزائرية مختارة، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2008.
- عصفور، جابر: مفتتح المجلة، (فصول) مجلة النقد الأدبي، مصر، مج15، ع 3، ج2، 1996.

- فرج، علي داخل: عتبة التصدير في شعر مردان.. ديوان (قصائد عارية) أنموذجًا، مجلة (دراسات تربوية)، العراق، ع27، 2014.
- القاضي، صادق: عتبات النص الشعري الحديث.. في شعرية المعاصرة ومعاصرة الشعر، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
- قائد، ماجد: مرايا النسق السردي في النص الشعري المصري المعاصر عند محمد الشحات، ضمن كتاب مرايا الشعر مرايا النقد.. تحولات التجربة الشعرية لدى محمد الشحات، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2020.
- كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري.. استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992.
- المقالح، عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1986.
- الموسوي، أنور غني: التقنيات السردية في القصيدة العربية، دار أقواس للنشر، العراق، د. ط، 2020، ص82.
- ميرغني، هاشم: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008.
- هويدي، محمد عبد الحسين: عتبة التصدير في الرواية العراقية (2003-2017)، مجلة (أوروك للعلوم الإنسانية)، العراق، ع4، مج13، 2020.

تقنيات الزَّمن السَّردي في شِعْر أبي الطيِّب المتنبِّي

«الاستباق أنموذجًا»

د. محمد رجب عبد الحليم المنشاوي[1]

البريد الإلكتروني: m.elmenshawy411@gmail.com

(1) ناقد أدبي مصري، متخصص في الأدب العربي القديم، حاصل على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي من كلية الآداب، جامعة عين شمس، بتقدير «مرتبة الشرف الأولى» عام 2021م، عن رسالة موضوعها (تضافر السردي والشعري في تشكيل القصيدة العبَّاسيَّة: دراسة موازنة في شعر الحرب بين المتنبي وأبي فراس الحمداني). وحاصل على درجة الماجستير في البلاغة والنقد من كلية دار العلوم، جامعة المنيا، بتقدير «ممتاز» عام 2018م، عن أطروحة موضوعها (شعرية الحِجَاج في قصيدة المديح عند أبي تمام). يهتم في دراساته بالبلاغة المعاصرة لاسيَّما بنظرية الحِجَاج، وبنظرية السرد. له العديد من الأبحاث المنشورة في المجالين، منها (الأبعاد الحجاجية للمناظرة في روميَّات أبي فراس الحمداني «مناظراته للدمستق أنموذجًا» - آليَّات الحِجَاج عن القبائل العربية في شِعر المتنبي «السلالم الحجاجيَّة أنموذجًا» - أنماط الرؤية السرديَّة في حربيَّات المتنبي) وغيرها.

Narrative sign techniques in contemporary Yemeni poetic text

Examples of Abdul Aziz Al Maqaleh's poetry

Abstract:

This research attempts to study the mechanisms of narrative time in the poetry of Abu al-Tayyib al-Mutanabbi, the mechanism of Predictive/Anterior narration in particular. Because al-Mutanabbi's growing personality foretells of this type of narration. Through my reading of his poetry, I can suggest the predominance of Predictive narrative in Al-Mutanabbi'poetry; This is because the poet is self-reliant and focuses on his actions, and therefore his poetry is filled with the expression of his adventures, and what he could do in the future if circumstances allowed him, He showed us in many of his poems which is depended on (Predictive narrative) his illusory victories, and his false heroisms. The revenge he imagines, which he expresses what he thinks of himself towards other.

Key words:

Al-Mutanabbi, narrative time, anticipation, paradox and function.

تقنيات الزَّمن السَّردي
في شِعْر أبي الطيِّب المتنبِّي
«الاستباق أنموذجًا»

ملخص:

يحاولُ هذا البحث دراسة آليات الزمن السردي في شِعْر أبي الطيِّب المتنبي. آليَّة السرد الاستباقي/ الاستشرافي على وجه الخصوص؛ لأنَّ شخصية المتنبي المتعاظمة تُنبئُ عن هذا النوع من السَّرد؛ فمن خلال مطالعتي لديوانه أستطيع أنْ أرجِّح غَلَبَة السَّرد الاستباقي عند المتنبي؛ ذلك لأنَّ الشاعر يعوِّل على ذاته ويركِّز على أفعاله ولذلك يمتلئ شِعرُهُ بالتعبير عن مغامراته، وما كان بوسعه أن يفعله في المستقبَل لو سَمَحَت له الظروف، فقدَّمَ لنا في كثيرٍ من قصائده -موظِّفًا السَّرد الاستباقي- انتصاراته المتوهَّمة، وبطولاته الزائفة، وانتقامه المتخيَّل الذي عبَّر به عمَّا يجول في نفسه تجاه الآخَرين.

كلمات مفتاحيّة:

المتنبي، الزمن السردي، الاستباق، المفارقة الزمنية.

تقنيات الزَّمن السَّردي
في شِعْر أبي الطيِّب المتنبِّي

«الاستباق أنموذجًا»

يُعدُّ الشكلانيون الروس من أوائل النقَّاد الغربيين الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظريَّة الأدب، ومارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السَّرديَّة المختلفة، وقد تمَّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنَّما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها، فعرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: إمَّا أن يخضع لمبدأ السببيَّة فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإمَّا أن يتخلَّى عن الاعتبارات الزمنيَّة بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأوَّل لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمَّنها، أمَّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنيَّة والمنطقيَّة قدر اهتمامه بكيفيَّة عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به في العمل[1].

نجد كذلك (توماشفسكي) الذي يقصِد بالمتن الحكائي مجموع الأحداث المتَّصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وأنَّ المبنى الحكائي يتكوَّن من الأحداث نفسها، لكنَّه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا، ويرى أنَّ العلاقة بينهما جدليَّة تنتج من جرَّائها مفارقات زمنيَّة تمكِّن الكاتب من عرض أشكال مختلفة للزمن[2].

ومن ثمَّ يمكن القول بأنَّ الشكلانيين الروس قد ركَّزوا في دراستهم للزمن على التمييز بين المتن والمبنى الحكائي، وقد كان تمييزُهُم هذا حافِزًا لمن جاء بعدهم.

---

(1) ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص107.

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، بيروت، ط3، 1997م، ص70.

أمَّـا إذا تطرَّقنـا لجهـود البنيويـين في دراسـة الزمـن فإنَّنـا سـنجد أنَّ تزفيتـان تـودوروف مـن أهـم النقَّـاد البنيويِّـين الذيـن عالجـوا مفهـوم الزمـن؛ إذ انطلـق في دراسـته للزمـن الـسَّردي مـن النقطـة التـي أشـار إليهـا الشـكلانيون الـروس فيـما يخُـص المـتن الحـكائي والمبنـى الحـكائي، غـير أنَّـه اسـتبدل بهاتَـين التسـميتَين القصَّـةَ والخطـاب للتعبـير عـن كُلِّيـة النـص، «فهـو قصَّـة وخطـاب في الوقـت نفسـه، بمعنـى أنَّـه يثـير في الذهـن واقعًـا مـا وأحداثًـا قـد تكـون وقعـت وشـخصيَّات روائيَّـة تختلـط مـن هـذه الوجهـة بشـخصيَّات الحيـاة الفعليَّـة، وقـد كان بالإمـكان نقـل تلـك القصَّـة ذاتهـا بوسـائل أُخـرى، كشريـط سـنيمائي مثـلاً، فالعمـل الأدبي يكـون في الوقـت ذاتـه خطابًـا متـداولًا بـين سـارد يحـكي القصَّـة، وأمامـه يوجـد قـارئ يدركهـا»[1].

تتعـدَّد الأزمنـة وتتداخـل في النـص الواحـد، كـما تختلـف العلامـات الدالَّـة عليهـا؛ فهنـاك حسـب تصـوُّر تـودوروف ودراسـته لزمـن الـسَّرد ثلاثـة أزمنـة داخليَّـة هـي «زمـن القصَّـة أي الزمـن الخـاص بالعـالم التخيـلي، وزمـن الكتابـة أو الـسَّرد وهـو مرتبـط بعمليَّـة التلفُّـظ، ثـم زمـن القـراءة أي ذلـك الزمـن الـضروري لقـراءة النـص. وإلى جانـب هـذه الأزمنـة الداخليَّـة يعـيِّن تـودوروف أزمنـة خارجيَّـة تقيـم، هـي كذلـك، علاقـة مـع النـص التخيـلي، وهـي عـلى التـوالي: زمـن الكاتـب أي المرحلـة الثقافيَّـة والأنظمـة التمثيليَّـة التـي ينتمـي إليهـا المؤلِّـف، وزمـن القـارئ وهـو المسـؤول عـن التفسـيرات الجديـدة التـي تعطـى لأعـمال المـاضي، وأخـيرًا الزمـن التاريخـي ويظهـر في علاقـة التخيُّـل بالواقـع»[2]، ومـن المتعـارف عليـه أنَّ هـذا التوزيـع الثـلاثي لأزمنـة النَّـص الأدبي ليـس جديـدًا تمامًـا؛ فقـد «سـبق لـ(بوتـور)، سـنة 1964، أن أقـام تصنيفًـا مشـابهًا انطلاقًـا مـن تجربتـه كـروائي، فأحـصى ثلاثـة أزمنـة متداخلـة في النـص القصـصي، هـي زمـن المغامـرة وزمـن الكتابـة وزمـن القـراءة، وافـترض أنَّ مـدَّة هـذه الأزمنـة تتقلَّـص تدريجيًّـا بـين الواحـد والآخَـر، فالكاتـب مثـلاً يقـدِّم خلاصـة وجيـزة لأحـداث وَقَعَـت في سـنتين (زمـن المغامـرة) وربَّمـا يكـون قـد اسـتغرق في كتابتهـا سـاعتين (زمـن الكتابـة) بينـما نسـتطيع قراءتهـا في دقيقتـين (زمـن القـراءة)»[3].

وإلى جانـب تـودوروف نجـد جـيرار جنيـت، الـذي اسـتطاع في كتابـه الأشـكال الثلاثـة أن يطـوِّر تحليـل الخطـاب الـروائي عامـةً وأن يقـدِّم نظـرةً شـاملةً عـن كيفيَّـة معالجـة الزمـن، فينطلـق مـن

(1) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، بيروت، 2004م، ص49-50.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص114.

(3) المرجع السابق، ص114.

التمييـز بـين زمنـين: زمـن الـشيء المـروي، وزمـن الحـكي، يقابلـه عنـد اللسـانيين زمـن الـدال، وزمـن المدلـول، ومـا هـما ببسـاطة إلَّا زمـن الحـكي وزمـن القصَّـة [1]. بهـذه الطريقـة لا يمكـن الحديـث عـن زمـن للحـكي إلَّا بالقـراءة التـي ترهـن المدلـول، وتكـون شرطًـا أساسـيًّا لزمنيَّـة النـص، مـن دونهـا هـو زمـن لا وجـود لـه، أو كـما سـمَّاه جنيـت زمـن المؤلـف.

المفارقات الزمنيَّة:

إنَّ الخطـاب الـسَّردي ذو نظـام زمنـي خـاص في ذاتـه، وإنَّ محاولـة الكشـف عـن ذلـك النظـام، وتقديـم وصـف بنيـوي لـه، هـي محاولـة لضبـط إيقـاع النَّـص الـسَّردي، مـن خـلال دراسـة (المفارقـات الزمنيَّـة) أو التباينـات بـين زمـن القصَّـة وزمـن الخطـاب، وتأمُّـل مـا بينهـما مـن تداخـلات وانكسـارات. «فليـس مـن الـضروري أن يتطابـق تتابُـع الأحـداث في روايـة أو في قصَّـة مـع الترتيـب الطبيعـي لأحداثهـا، كـما يفـترض أنَّهـا جَـرَت بالفعـل، فـإنَّ الوقائـع التـي تحـدُث في زمـن واحـد لا بـد أن تُرتَّـب في البنـاء الـروائي تتابُعيًّـا لأنَّ طبيعـة الكتابـة تفـرض ذلـك مـا دام الـروائي لا يسـتطيع أبـدًا أن يـروي عـددًا مـن الوقائـع في آنٍ واحـد»[2]. فثمَّـة اختـلاف حتمـي بـين الترتيـب الطبيعـي للأحـداث وترتيبهـا داخـل اللغـة.

تحـدُث المفارقـات الزمنيَّـة عندمـا يخالِـف زمـن الـسَّرد ترتيـب أحـداث القصَّـة، سـواء بتقديـم حـدث عـلى آخَـر، أو اسـترجاع حـدث، أو اسـتباق حـدث قبـل وقوعـه. وقـد ميَّـزَ علـماء الـسَّرد بـين مسـتويين للزمـن «زمـن القصـة: وهـو زمـن وقـوع الأحـداث المرويَّـة في القصـة، فلـكل قصـة بدايـة ونهايـة، ويخضـع زمـن القصـة للتتابـع المنطقـي. وزمـن الـسَّرد: وهـو الزمـن الـذي يقـدِّم مـن خلالـه السـارد القصـة، ولا يكـون بالـضرورة مطابقًـا لزمـن القصـة»[3].

ننتفِـع مـن ذلـك أنَّ زمـن القصَّـة يخضـع بالـضرورة للتتابُـع المنطقـي للأحـداث بينـما لا يتقيَّـد زمـن الـسَّرد بهـذا التتابُـع المنطقـي. ويمكـن التمييـز بـين الزمنـين مـن خـلال الشـكل الآتي:

---

(1) ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعريَّة، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص47- 48.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي، بيروت، ط1، 1991م، ص73.

(3) محمد بوعزة: تحليل النص السردي، بيروت، ط1، 2010م، ص88.

لو افترضنا أنَّ قصَّة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيًّا على الشكل التالي[1]:

أب جد

فإنَّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكِنُ أن يتَّخِذَ مثلًا الشكل التالي:

جد بأ

وهكذا يحدُثُ ما يُسَمَّى بـ(مفارقة زمن السَّرد زمن القصَّة)»[2]. فعندما لا يتطابق نظام السَّرد مع نظام القصَّة، فإنَّنا نقول إنَّ الراوي يولِّد مفارقات سرديَّة. إذ لا يتطابق نظام الزمنين: زمن السَّرد وزمن القصة، بسبب تعدُّد الأبعاد في زمن القصَّة الذي لا يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في حين أنَّ زمن السَّرد لا يسمح بوقوع عدد من الأحداث في وقتٍ واحد بل يقتضي الاختيار والترتيب.

إنَّ الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أنَّ الراوي قد يبتدئ السَّرد في بعض الأحيان بشكل يُطابِق زمن القصَّة، ولكنَّه يقطع بعد ذلك السَّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السَّرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصَّة. فإذا كانت الوقائع في زمن القصَّة على الترتيب التالي[3]:

أب ج

أج ب

وهناك أيضًا إمكانيَّة استباق الأحداث في السَّرد بحيث يتعرَّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصَّة. وهكذا فإنَّ المفارقة الزمنيَّة إمَّا أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية (Retrospection) أو تكون استباقًا لأحداث لاحقة (Anticipation).

إنَّ عدم التطابُق بين زمن القصَّة وزمن السَّرد، أو زمن القصَّة وزمن الخطاب هو ما يولِّد مفارقات سرديَّة تجعل الزمن ينفلِت من القياس الخارجي، ولا يمكن فهمه إلَّا في الداخل الإنساني الذي تتداخل فيه الأزمنة بشكل رهيب يستعصي على كل قياس. فقد أصبح بإمكان

---

(1) يراجع: الرسومات والأشكال التوضيحيَّة، كتاب قضايا الرواية الحديثة، تأليف: جان ركاردو، ترجمة: صباح الجهيم، دمشق، 1977م، ص250.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، بيروت، ط1، 1991م، ص75.

(3) المرجع السابق، ص76.

السَّارد أن يتابع تسلسل الأحداث طبقًا لترتيبها في القصَّة، ثم يتوقَّف راجعًا إلى الماضي ليذكر أحداثًا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يُمكن أن يُطابِق هذا التوقُّف نظرة مستقبليَّة ترِد فيها أحداث لم يبلغها السَّردُ بعد.

الاستباق / الاستشراف:

يسميه جيرار جينيت (prolepse)[1]، وهو «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مُسبَقًا»[2]، وغالبًا ما يأتي «بشكل حلم منبئ أو نبوءة أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل»[3]، كما يُستخدَم مفهوم السَّرد الاستشرافي للدلالة على «كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكِن توقُّع حدوثها»[4]، «ويقضي هذا النمط من السَّرد بقلب نظام الأحداث في القصَّة المحكيَّة عن طريق تقديم متواليات حكائيَّة محل أُخرى سابقة عليها في الحدوث»[5]، أي القفز على فترة ما من زمن القصَّة وتجاوز النقطة التي وصَلَها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلُّع إلى ما سيحصل من مستجدَّات في القصَّة المحكيَّة[6].

وهناك من النقَّاد المحدثين مَنْ يُثبِت وجود مثل هذا النوع من السَّرد (الاستباق) في الخطاب الشِّعري، ردًّا على بعض النقاد الآخرين الذين يزعمون بعدم وجوده في الخطاب الشِّعري، وأنَّه قاصِرٌ على الرواية والقصَّة أو على الخطاب النثري بوجه عام، قائلًا: «ويشيعُ (يقصِد الاستباق) في النصوص الشعريَّة ذات الطابع السردي؛ لأنَّ الشِّعرَ غالبًا ما يسمح باستشراف آفاق المستقبل أو الهجس به»[7].

وهناك من يرى أنَّ «تقنية الاستباق تشغل -بشكلٍ عام- نسبة ضئيلة من مساحات النص القصصي، وغالبًا ما تتم الإشارة إليها بشكلٍ عابر وسريع فلا يتجاوز أكثر من فقرة أو

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، مصر، ط2، 1997م.

(2) جميل شاكر، وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، بغداد، 1996، ص74.

(3) الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، 1998م، ص179.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص132.

(5) تزفيتان تودوروف: الشعرية، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص50.

(6) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، 132.

(7) خليل شيرزاد علي: البنى السردية في شعر الستينات العراقي، أطروحة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، 1999م، ص77.

فقرتين وهي تكشف عن تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع، وربما يعود السبب في قلة استخدام تقنية الاستباق إلى أنَّ إيراد ما سيقع قبل وقوعه لا ينسجم مع عنصرَي التشويق والمفاجأة الفنيَّين، الأمر الذي يجعل الكاتب أو الراوي لا يُكثِر من مثل هذا العرض حرصًا منه على إبقاء المتلقي منجذبًا لأحداث قصَّته حتى النهاية»[1]. فالاستباق «يتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السرديَّة الكلاسيكيَّة التي تسعى جادَّةً نحو تفسير اللغز، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلِّق نهم القارئ في معرفة مآل الأحداث، إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك»[2].

وربما كان أصحاب هذا الرأي على صواب؛ ففكرة السَّرد الاستباقي وربطها بعنصُرَي التشويق والمفاجأة قد تدفع المتلقي إلى عدم تتمة قراءة النص الأدبي طالما أنَّ الراوي قد أطلعَهُ في الصفحات الأولى على الأحداث التي ستقع في المستقبل، ومادام الراوي قد قدَّم له النتيجة أو النهاية الخاصة بالأحداث أو الشخصيَّات -موظِّفًا السَّرد الاستشرافي- فعلام المتابعة في القراءة؟ لكنَّ هذا الرأي وإن كان ينطبِقُ على الخطاب الروائي والقصصي أو الخطاب النثري بوجهٍ عام فإنَّه لا ينطبِق على الخطاب الشِّعري؛ فللشِّعر خصائصه البنائيَّة والأسلوبيَّة التي تميِّزه عن خصائص النثر بآليَّاته وتقنيَّاته المتنوِّعة؛ فمهما بلغ حجم التداخل الأجناسي بين آليَّات النثر وتقنيَّات الشعر فإنَّه لا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال أن تتحول القصيدة إلى قصةٍ أو رواية والعكس. فالروائي أو القاص لا يمكنه الاستغناء عن ممارسة الإثارة والتشويق والمفاجأة لأنَّ هذه الأشياء عناصر مهيمنة أساسيَّة لهذا الجنس الأدبي تميِّزه عن غيره، وهذه الأشياء قد لا يحتاجُ إليها الشعر الذي له عناصره المهيمنة الخاصة به كالغنائية، والصور الفنيَّة، والوزن والقافية، وغيرها. فما كان عنصرًا مهيمنًا لجنسٍ أدبيٍّ معيَّن قد يكون عنصرًا طارئًا وثانويًّا لجنسٍ أدبيٍّ آخَر.

وللاستباق وظائف متعددة داخل النص الأدبي، يُمكنُ أن نُجمِلها فيما يأتي:

1- ملء الفجوات الحكائية التي سيخلقها السرد لاحقًا، أو الإخبار عن معلومات تفيد موضوع السرد. «وهو ما يخلق حالة انتظار وترقُّب عند القارئ»[3].

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص143-144.

(2) عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة (فصول)، مصر، مج 12، ع2، أبريل 1993، ص131.

(3) جميل شاكر وسمير مرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، بغداد، 1996، ص76.

2- وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق؛ إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال هذا الاستباق، كما يسهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة عن تساؤلات يطرحها.

3- الاستباق هو استشراف زمني «الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقَّع أو مُحتمَل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصليَّة والأساسيَّة للاستشراف. وقد يتَّخذ هذا الاستباق صيغة تطلُّعات مجرَّدة تقوم بها الشخصيَّة لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه»[1].

ولعلَّ أبرز خصيصة للسَّرد الاستشرافي هي «كون المعلومات التي يقدِّمها لا تتَّصِف باليقينيَّة؛ فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكِّد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف، حسب فينزيخ، شكلًا من أشكال الانتظار»[2]؛ لأنَّ الأحداث التي يقدِّمها ويسردها الراوي لم تقع بعد، فهو سردٌ تَنَبُّؤي في المستقبَل.

كانت شخصيَّة المتنبي المتعاظمة تنبئ بسرديات متنوِّعة حول ذات الشاعر، وشخصيته الغامضة، فقد كان المتنبي بشخصيته الصداميَّة، التي جعلت من شعره معادلاً فنيًّا، أو تمثيلاً شعريًّا لها، حافلاً بالصِّراع الذي خاضه المتنبي بسيفه وقلمه، وترحاله الأبدي طوال حياته. وأستطيع -من خلال مطالعتي لديوانه- أن أرجِّح غَلَبَة السَّرد الاستشرافي عند المتنبي؛ ذلك لأنَّ المتنبي يعوِّل على ذاته ويركِّز على أفعاله، ولذلك يمتلئ شِعرُه بالتعبير عن مغامراته، وما كان بوسعه أن يفعله في المستقبَل لو سَمَحَت له الظروف، ولذلك كَثُرَ في شعره السَّرد الاستشرافي الذي قدَّم لنا من خلاله انتصاراته المتوهَّمة، وبطولاته الزائفة، وانتقامه المتخيَّل الذي عبَّر به عمَّا يجول في نفسه تجاه الآخَرين.

ومن أمثلة السَّرد الاستشرافي في شعر المتنبي، قوله[3]:

لَيْسَ التَّعَلُّلُ بالآمَالِ مِن أَرَبِي
وَلا القَنَاعَةُ بالإقْلالِ مِن شِيَمِي

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص133.

(2) المصدر السابق، ص 132- 133.

(3) الواحدي: شرح ديوان المتنبي، بيروت، مج1، ط1، 1999م، الأبيات ص220، 221، 222.

وَلا أظُــنُّ بَنَــاتِ الدَّهْــر تَتْرُكُنِــي
حتَّــى تَسُــدَّ عَلَيْهَــا طُرْقَهــا هِمَمِــي

لُــمِ الليالــي التــي أخْنَــتْ عَلَــى جِدَتِــي
برِقَّــةِ الحــالِ وَاعذِرْنِــي وَلا تَلُــمِ

سَــيَصْحَبُ النَّصْــلُ مِنِّــي مِثْــلَ مَضْرِبِــهِ
وَيَنْجَلِــي خَبَــرِي عَــن صِمَّــةِ الصَّمَــمِ

لَقَــدْ تَصَبَّــرْتُ حتَّــى لاتَ مُصْطَبَــرٍ
فــالآنَ أقْحَــمُ حتَّــى لاتَ مُقْتَحَــمِ

لأتْرُكَــنَّ وُجــوهَ الخَيْــلِ ســاهِمَةً
وَالحَــرْبُ أقــوَمُ مِــن ســاقٍ عَلَــى قَــدَمِ

والطَّعْــنُ يُحْرِقُهــا والزَّجْــرُ يُقْلِقُهــا
حتَّــى كَأنَّ بِهَــا ضَرْبًــا مِــن اللَّمَــمِ

قَــدْ كَلَّمَتْهَــا العَوَالِــي فَهْــيَ كالِحَــةٌ
كَأنَّمَــا الصَّــابُ مَــذْرورٌ عَلَــى اللُّجُــمِ

بــكُلِّ مُنْصَلَــتٍ مــا زالَ مُنْتَظِــري
حتَّــى أدَلْــتُ لَــهُ مــن دَولَــةِ الخَــدَمِ

تُنْسِــي البــلادَ بُــرُوقَ الجَــوِّ بارِقَتِــي
وَتَكْتَفِــي بالــدَّمِ الجــارِي عــن الدِّيَــمِ

رِدِي حِيَــاضَ الــرَّدَى يــا نَفْــسِ واتَّركــي
حِيــاضَ خــوفِ الــرَّدَى للشَّــاء والنَّعَــمِ

إنْ لَــمْ أذَرْكِ عَلَــى الأرمَــاحِ ســائِلَةً
فــلا دُعِيْــتُ ابــن أُمِّ المجــدِ والكَــرَمِ

أيَمْلِـــكُ المُلْـــكَ والأســـيافُ ظامِئَـــةٌ

والطَّيْـــرُ جائِعَـــةٌ لَحْـــمٌ عَلَـــى وَضَـــمِ

مَـــنْ لَـــوْ رَآنِـــي مـــاءً مـــاتَ مِـــنْ ظَمَـــأٍ

وَلَـــوْ عَرَضْـــتُ لَـــهُ فـــي النَّـــوْمِ لـــم ينَـــمِ

مِيْعَـــادُ كُلِّ رَقِيـــقِ الشَّـــفْرَتَيْنِ غَـــدًا

وَمَـــنْ عَصَـــى مِـــن مُلُـــوكِ العُـــرْبِ والعَجَـــمِ

فَـــإنْ أجَابُـــوا فَمـــا قَصْـــدِي بِهـــا لَهُـــمُ

وَإنْ تَوَلّـــوا فَمَـــا أرْضَـــى لهـــا بهـــمِ

يبتـــدئ الشـــاعرُ هـــذا المقطـــع الشِّـــعْري بالفعـــل المضـــارع (يصحـــب) الـــدال عـــلى الحـــال والاســـتقبال، لكنَّـــه يُلصِـــق بـــه بادئـــة (السِّـــين) التـــي تفيـــد التســـويف والإرجـــاء، مـــمَّا يجعـــل دلالـــة الفعـــل تنـــصرِف إلى المســـتقبَل، وتجعـــل مـــا يقـــع عليـــه الفعـــل حادثًـــا في المســـتقبَل، مـــمَّا يُمثِّـــل ضربًـــا مـــن الـــسَّرد الاســـتشرافي؛ فالمتنبـــي بنـــاءً عـــلى مـــا ســـبق أن ذَكَـــرَه مـــن عـــدم ثقتـــه بالدَّهـــر في قولـــه:

وَلا أظُـــنُّ بَنَـــاتِ الدَّهْـــرِ تَتْرُكُنِـــي

حتَّـــى تَسُـــدَّ عَلَيْهَـــا طُرْقَهـــا هِمَمِـــي

لُـــمِ الليالـــي التـــي أخْنَـــتْ عَلَـــى جِدَتِـــي

برِقَّـــةِ الحـــالِ وَاعذِرْنِـــي وَلا تَلُـــمِ

مـــمَّا يُـــبرِز الـــصراع بـــين الشـــاعر والدهـــر، إذ يحـــاول مســـتعينًا بهمَّتـــه عـــلى مُغالَبَـــة الدَّهـــر، ففـــي البيـــت الـــذي يليـــه:

سَـــيَصْحَبُ النَّصْـــلُ مِنِّـــي مِثْـــلَ مَضْرِبِـــهِ

وَيَنْجَلِـــي خَبَـــرِي عَـــن صِمَّـــةِ الصَّمَـــمِ

نجـد المتنبـي يتقـوَّى بذِكـر سـيفه ويجعلـه نصـلاً مسـلطًا ويتوحَّـد بـه مـن خـلال التجريـد الـذي يُحدِثـه الشـاعر عندمـا يجعـل نفسـه مثـل مـضرِب السَّـيف في قولـه: (منـي مثـل مضرِبـه). وعـلى عـادة المتنبـي في تهويـل الصـورة سـيجعل الليـل ينجـلي عـن خـبره وكأنَّ مـا يعيـش فيـه المتنبـي الآن ظـلامٌ سـتكونُ جَلْوتُـهُ نبـأ مـا سـيُحدِثهُ، ويعـبرِّ عـن فداحتـه مـن خـلال الجنـاس الاشـتقاقي وتشـاكُل الحـروف في قولـه: (صِمَّـةِ الصَّمَـمِ) فسـتكون أنبـاؤه مدوِّيـة تصـكُّ المسـامِع.

ويؤكِّـد في البيـت التـالي طبيعـة الـسَّرد الاسـتشرافي؛ فـإذا كان الشـاعرُ قـد أكَّـد مـن خـلال الجنـاس الاشـتقاقي بـين (تصـبَّرْتُ - ومُصطَـبَرٍ) حيـث يُحـدِث تكـرار الحـروف جرسًـا دالًّا عـلى التوتُّـر؛ فإنَّـه يُعلِـن عـن الـسَّرد الاسـتشرافي بقولـه: (فـالآنَ أقْحَـمُ حتَّـى لاتَ مُقْتَحَـمِ)، وتكـرار (لات) الدالَّـة عـلى النفـي مـمَّا يوحـي بالتصميـم حتـى يصِـل إلى نهايـة الإقحـام. ونلاحِـظ توظيـف الشـاعر لـ(فـاء الاسـتئناف) ثـم الفعـل المضـارع (أقحَـمُ) الـذي يـدلُّ عـلى المسـتقبَل.

وتتـوالَى الأفعـال التـي سـيُحدثُها في المسـتقبَل عندمـا يقـول: (لأترُكَـنَّ) مؤكِّـدًا كلامـه بالـلام الواقِعـة في جـواب القَسَـم المحـذوف ونـون التوكيـد في الفعـل المضـارع عندمـا يجعـل وجـوه الخيـلَ سـاهِمَةً. ويتأكَّـد الـسَّرد الاسـتشرافي بجُملـة الحـال (وَالحَـرْبُ أقـوَمُ مِـن سـاقٍ عَـلَى قَـدَمِ)، وكذلـك الجُملـة الحاليَّـة في البيـت التـالي (والطَّعْـنُ يُحْرِقُهـا والزَّجْـرُ يُقْلِقُهـا) معتمـدًا عـلى التـوازي في التركيـب النحـوي المكـوَّن مـن جُملَتَـيْنِ فِعليَّتَـيْنِ، وأيضًـا عـلى تكـرار صـوت القـاف لإحـداث محـاكاة لأصـوات الأفعـال الدالَّـة عـلى شِـدَّة المعركـة المُتَخَيَّلـة. ويكـثُر اسـتخدامه للحـرف (حتـى) الـدال عـلى الانتهـاء إلى الغايـة التـي ليـس بعدهـا شيء.

ويسـتطرِد المتنبـي إلى تصويـر بطولتـه المتخيَّلَـة، وفعلِـه الـذي سـيغيِّر بـه الأوضـاع القائمـة، وتظهـر المبالغـة في قولـه:

تُنْسِـــي البـــلادَ بُـــرُوقَ الجَـــوِّ بارِقَتِـــي
وَتَكْتَفِـــي بالـــدَّمِ الجـــارِي عـــن الدِّيَـــمِ

فهـو يقـول: «إذَا أبْرَقْـتُ سـيفي لأعـدائي في الحـرب فـإنَّ ضـوءَه سـيزيدُ عـلى ضـوءِ بـروقِ السَّـحاب، حتـى ينـسى النـاس الـبروق ويكـثُر مـع ذلـك سـيلان الـدم، حتـى تسـتغني البـلاد عـن

الديـم، وهـي الأمطـار بمـا أصبْتُـه مـن الدِّمـاء»[1]، فلوامِـعُ سـيوف المتنبـي سـتتفوَّق عـلى بـروق الجـوِّ، ومـا سـيُريقه مـن دمٍ سـيزيد عـلى مـا تُمطِـره السَّـماء.

لعـلَّ مـا يدفـع المتنبـي إلى هـذا الـسَّرد الاسـتشرافي هـو إنـكارُه للأوضـاع القائمـة في عـصره، وموقفـه المعـادي مـن ملـوك العَجَـم الذيـن تحكَّمـوا في رِقـاب العَـرَب، وهـو القائـل في قصيـدةٍ أخـرى: (لا تُفلِـحُ عـربٌ ملوكُهـا عَجَـمُ)، وسـيظهر هـذا واضِحًـا مـن خـلال اعتـماده عـلى الاسـتفهام الاسـتنكاري في قولـه:

أيَمْلِــكُ المُلْــكَ والأســيافُ ظامِئَــةٌ
والطَّيْــرُ جائِعَــةٌ لَحْــمٌ عَلَــى وَضَــمِ

فالمتنبـي يحتقِـر ملـوك العـصر، ويـرى أنَّهـم ليسـوا سـوى صـورةٍ عـلى هيئـة البَـشَر دون أن تمتلِـك مـا يليـق مـن أفعـال الملـوك. وكان المتنبـي لا يـرضى بحكـم الأعاجـم للعـرب؛ دلَّنـا عـلى ذلك قصائـده التـي يفتَخـر فيهـا بانتمائـه إلى نِـزَار وعدنـان، فهـو يجـول البـلاد العربيَّـة التـي أحبَّهـا، فيَجِـد في أرضٍ عـن أُختِهـا بَـدَلًا، وكذلـك قصائـده التـي يتغنَّـى فيهـا بالخيـل العربيَّـة، ويتغـزَّل فيهـا بالبدويَّـات، ويُعلِـن إعجابـه بهِـنَّ في وجـه الحَضَريَّـات. وكان مـع العَـرَب ضِـد العَجَـم، (فـلا تُفلِـح عـربٌ ملوكهـا عَجَـم)، ويصـوِّر حالَـه، وحـالَ أيِّ عـربيٍّ في بـلاد العجَـم (فـارس) بأنَّـه يكـون (غَرِيـبُ الوَجْـهِ وَاليَـدِ واللِّسَـانِ)؛ ومـن ثـمَّ كان يـرى في سـيف الدولـة سـيف دولـة هاشـم. ويـرى فيـه رافِـع عـماد العـرب، وإمـام الأئمـة مـن قريـش، وكان يشـفع لـدى سـيف الدولـة في القبائـل العربيَّـة المتمـرِّدة؛ لضـمان وحـدة العـرب، ودفاعًـا عـن فكـرة العروبـة التـي آمَـنَ بهـا، وسـعى إلى تحقيقهـا.

وقد عبَّر المتنبي في غير قصيدة عن احتقاره ملوك العصر، وذلك عندما خاطَبَ ناقَتَه قائلًا[2]:

أُســيرُها بيــن أصْنَــامٍ أُشــاهِدُها
ولا أُشــاهِدُ فيهــا عِفَّــةَ الصَّنَــمِ

حَتَّــى رَجَعْــتُ وَأقْلامِــي قَوَائِــلُ لِــي
المَجْــدُ للسَّــيْفِ لَيــسَ المَجْــدُ للقَلَــمِ

(1) المصدر السابق، ص234.

(2) الواحدي: شرح ديوان المتنبي، بيروت، ط1، 1999م، ص1928.

فالمتنبي يُخاطِبُ دابَّته، وعَنَى بالأصنامِ الحُكَّام الذين يُطاعون ويُعَظَّمون وهم كالجماد لا اهتزاز فيهم للكرم، ولا أريحيَّة للجود، بل إنَّ الشاعرَ فضَّل الصَّنم عليهم فقال: «ليست لهم عِفَّة الصَّنم؛ لأنَّ الصَّنَم وإن ينفع، فهو غير موصوف بالفضائح والقبائح، وهؤلاء لا يعِفُّون عن مُحَرَّمٍ ولا عن قبيح»[1]، وهذا دليلٌ على احتقار المتنبي لملوك عصرِه. ممَّا أوصله في البيت الثاني إلى نتيجة فحواها أنَّ المجدَ يُدرَكُ بالسَّيفِ لا بالقَلَم؛ لأنَّ النَّاسَ تُعظِّمُ صاحبَ السَّيف لا صاحِب العِلم.

وَيَبِينُ أنَّ ما يذكره المتنبي من بطولات إنَّما سيحدُثُ في المستقبَل من خلال قوله مستخدمًا أسلوب الشَّرط في الشَّطر الأوَّل من البيت الرابع عشر (مَنْ لَوْ رَآنِي ماءً ماتَ مِنْ ظَمَأٍ) ممَّا يدلُّ على أنَّ هذا الفعل لم يحدُث حتى الآن، وإنَّما سيحدُث في المستقبَل. ويظهرُ الأمرُ جليًّا عندما يقول في البيت الخامس عشر:

مِيْعَادُ كُلِّ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ غَدا

وَمَنْ عَصَى مِن مُلُوكِ العُرْبِ والعَجَمِ

فكلمة (غدًا) تحدِّدُ الزَّمنَ الذي سينفِّذ فيه المتنبي وعِيدَه ويتَّسِع هذا الوعيد في صورة تُظهِر مُبالَغة المتنبي الواضِحة؛ فأن يطلب الشاعر من ملوك الأرض العرب والعجم في عصرِهِ أن يسلِّموا له بالطاعة أمرٌ لا يعدو توهُّمه الشخصي.

فَإنْ أجَابُوا فَما قَصْدِي بِها لَهُمُ

وَإنْ تَوَلَّوا فَمَا أرْضَى لها بهمِ

يُلاحَظُ من خلال تحليل المقطع الشِّعري السَّابق أنَّ السَّردَ بضمير المتكلِّم أكثر مناسبةً للاستباق/ الاستشراف؛ فيرى جيرار جينيت أنَّ «الحكاية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلُّعات؛ لأنَّها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل والإشارة بالأخص إلى حاضره، وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي، كما أنَّ الحكاية ذات الشكل السير ذاتي ميدان مفضَّل لدراسة هذا النمط من المفارقات الزمنيَّة»[2].

(1) المصدر السابق، ص1928.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، مصر، ط2، 1997م، ص76.

وهـذا مـا ينطبـق عـلى شـخصيَّة المتنبـي فقـد دَفَعَـه اعتـداده بنفسـه وبصنعتـه الفنيَّـة إلى التعاظـم في قصائـده مسـتخدمًا بكـثرة ضمـير المتكلِّـم المفـرد؛ فقـدَّم لنـا من خلالـه سردًا اسـتشرافيًّا، فـكان شـعرُهُ معـادلًا فنيًّـا لحياتـه، وجـاء ديوانـه عبـارة عـن سـيرة ذاتيَّـة لهـذا الشـاعر؛ فقـد كانـت هنـاك علاقـة واضحـة بـين شِـعره وحياتـه، ودفـع الشـاعر خـلال تلـك العلاقـة الواضحـة إلى ذكـر سـيرته الشـخصيَّة، والبيئـة التـي نشـأ خلالهـا، وكيـف تشـكَّلَت طموحاتـه التـي مجَّدهـا في شِـعره، وسرد قصـص سـعيه إلى تحقيقهـا، وسرد حروبـه المتوهَّمـة، وبطولاتـه الزائفـة، ومـا كان ينـوي أن يحققـه في المسـتقبل إن سَـمَحَت لـه الظـروف.

لقـد دفَـعَ المتنبـي الفخـرُ بذاتـه، وبصنعتـه الفنيَّـة إلى اسـتعمال ضمـير الأنـا بكـثرة مفرطـة؛ فنجـد العديـد مـن القصائـد بديوانـه بُنيَـت بنـاءً كامـلًا عـلى ضمـير المتكلِّـم المفـرد (أنـا)، ولعـلَّ قصيدتـه الميميَّـة المشـهورة التـي قالهـا مناظـرًا أبـا فـراس الحمـداني في مجلـس سـيف الدولـة، أصـدق دليـل عـلى تمتُّـع المتنبـي بالأنـا المتضخِّمـة المتعاليـة في شِـعره؛ فنجـده يقـول في هـذه القصيـدة مبتدئًـا أحـد أبياتهـا بضمـير المتكلِّـم الأكـثر ملاءمـة للـسَّرد الاسـتشرافي[1]:

أنَـا الَّـذي نَظَـرَ الأعمـى إلـى أدَبِـي
وَأسْـمَعَتْ كَلِمَاتـي مَـنْ بِـه صَمَـمُ

الخَيْـلُ وَاللَّيْـلُ وَالبَيْـدَاءُ تَعْرِفُنِـي
وَالسَّـيْفُ وَالرُّمْـحُ والقِرْطَـاسُ وَالقَلَـمُ

ويقول المتنبي أيضًا مستخدمًا آليَّة السَّرد الاستباقي[2]:

أذَاقَنِـي زَمَنِـي بَلْـوَى شَـرِقْتُ بِهَـا
لَـوْ ذَاقَهَـا لَبَكَـى مـا عَـاشَ وَانْتَحَبَـا

وَإنْ عَمَـرْتُ جَعَلْـتُ الحَـرْبَ والِـدَةً
والسَّـمْهَرِيَّ أخًـا والمَشْـرَفِيَّ أبَـا

(1) الواحدي: شرح ديوان المتنبي، بيروت، ط1، 1999م، ص1330.

(2) المصدر السابق، ص 509.

بــكُلِّ أشْــعَثَ يَلْقَــى المــوتَ مُبْتَسِــمًا
حتَّــى كأنَّ لَــهُ مِــن قَتْلِــهِ أرَبَــا

قُــحٍّ يــكادُ صَهِيــلُ الخَيْــلِ يَقْذِفُــهُ
عــن سَــرْجِهِ مَرَحًــا بالعِــزِّ أو طَرَبَــا

يتَّضح من خلال الأبيات أنَّ مشكلة المتنبي تكمُن في صراعه مع الزَّمن؛ فهو يعتقد أنَّ الزَّمن لم ينصِفه، بل كان يعانده، ويقف حجر عثرة أمام طموحاته التي لا حدَّ لها؛ فكثيراً ما يفكِّر المتنبي في الانتقام؛ لردِّ حَقِّه المسلوب، فلا يجد أمامه إلَّا القوَّة التي يستمدُّها من سلاحه، وهي السَّيوف والرِّماح، فنراه يتوعَّد الجميع قائلاً: «إنْ عِشْتُ لازَمْتُ الحربَ والسِّلاح؛ لأُدرِكَ مطلوبي، وَكَنى بهذه القرابات عن ملازمة هذه الأشياء»[1]؛ فقد وظَّفَ في البيت الثاني ثلاثة تشبيهات هي (الحَرْب والِدَةً- السَّمْهَرِيَّ أخًا- والمَشْرَفِيَّ أبًا) للدلالة على فروسيَّته فالأسلحة قريبة منه قرابة الأُم، والأخ، والولد.

كما أنَّ الشاعر يستعينُ في هذه الحرب المتخيَّلة التي يتمنى وقوعها في المستقبَل القريب؛ بكُلِّ رجُلٍ أشعَث مغبرَّ من طول السَّفَر، ولِقاء الحروب، ثم يُكمِل المتنبي وصفه لجنودِه، بأنَّهم مُختارون بعناية فهم أصفياء، كما أنَّهم شُجعان إذا سَمِعَ أحدُهُم صوتَ الخَيلِ استخفَّهُ ذلك حتى يكاد يطرحه عن السَّرج لشعوره بالنشاط والحماسة.

والذي يدلُّنا على اعتماد المتنبي على السَّرد الاستشرافي/ الاستباقي، أسلوب الشَّرط في البيت الأوَّل (إنْ عَمَرْتُ)؛ وماذا يفعَل الشاعرُ إذا أطال الله في عُمره؟ إنَّه يأتي بالإجابة في تتمَّة الشطر الأوَّل من البيت وحتى نهاية الشطر الثاني منه، وهو جواب الشَّرط (جَعَلْتُ الحَربَ والِدَةً، والسَّمْهَرِيَّ أخًا، والمَشْرَفِيَّ أبًا) وهذه الأفعال هي ما يمثِّل السَّرد الاستشرافي الذي ينوي الشاعر أن يفعله في المستقبَل إن طال به العُمر.

ويقول المتنبي أيضًا حين عذله أبو عبد الله بن إسماعيل اللاذقي على ما كان قد شاهده من تهوُّره، فقال[2]:

(1) المصدر السابق، ص509.

(2) المصدر السابق، ص303.

أبـا عَبْـدِ الإلَـهِ مُعـاذُ: إنِّـي
خَفِـيٌّ عَنْـكَ فـي الهَيْجَـا مَقَامِـي

ذَكَـرْتُ جَسِـيمَ مـا طَلَبِـي[1] وإنَّـا
نُخَاطِـرُ فِيـهِ بالمُهَـجِ الجِسَـامِ

أمِثْلِـي تأخُـذُ النَّكَبَـاتُ مِنْـهُ
وَيَجْـزَعُ مِـنْ مُلاقَـاةِ الحِمَـامِ

وَلَـوْ بَـرَزَ الزَّمَـانُ إلَـيَّ شَـخْصًا
لَخَضَّـبَ شَـعْرَ مَفْرِقِـهِ حُسَـامِي

وَمَـا بَلَغَـتْ مَشِـيْئَتَهَا اللَّيالـي
ولا سَـارَتْ وَفِـي يَدِهـا زِمَامِـي

إذَا امْتَـلَأتْ عُيُـونُ الخَيْـلِ مِنِّـي
فَوَيْـلٌ فـي التَّيَقُّـظِ والمَنَـامِ

يعـود المتنبـي في هـذه الأبيـات ليكشِـف عـن صراعـه مـع الزمـن الـذي تمنَّـى أنْ يتجسَّـد في صـورة إنسـان حتَّـى يتمكَّـن مـن مبارزَتِـه فيقتلـه بسـيفه، ومَّـا يؤكِّـد اسـتخدام الشـاعر لآليَّـة الـسَّرد الاسـتشرافي توظيفـه لأسـلوب الـشَّرط في البيـت الرابـع؛ فصـدر البيـت تضمَّـن أداة الـشَّرط وفعـل الـشَّرط (وَلَـوْ بَـرَزَ الزَّمَـانُ إلَيَّ شَـخْصًا)، فالشـاعر لديـه أمنيـة مسـتقبليَّة تتمثَّـل في أن يظهـر لـه الزمـان في صـورة مُحـارِب، ومـن ثـمَّ يسـتطيع أن يواجهـه رجُـلاً لِرَجُـل، ولكـن مـاذا سـيفعل الشـاعر إنْ تحقَّقـتْ لـه تلـك الأُمنيـة المسـتقبليَّة؟ وتـأتي الإجابـة عـن هـذا السـؤال في عجـز البيـت (لَخَضَّـبَ شَـعْرَ مَفْرِقِـهِ حُسَـامِي)، وهـو (جـواب الـشَّرط) الـذي احتـوى عـلى الحـدث في الـسَّرد الاسـتشرافي وهـو قتلـه للزمـان بسـيفه، وهـذا مـا ينـوي الشـاعرُ أن يفعلـه في المسـتقبل لأنَّـه قتـلٌ متخيَّـل. وتتَّضِـح رغبـة الشـاعر المُلِحَّـة في الانتقـام مـن الزمـان؛ حيـث جـاء جـواب الـشَّرط مسـبوقًا بـ(لام التوكيـد) التـي أظهـرت مـدى كراهيـة المتنبـي للزمـان.

(1) يقول: عاتَبَتني على طلب الأمور العظيمة ومخاطرتِنا فيها بالأرواح.

ويُكمِـل الشـاعر في البيـت الـذي يليـه سرده الاسـتباقي الـذي يعـبِّر مـن خلالـه عـن انتصـاره في معركتـه المتوهَّمـة مـع الزمـن، والتـي يتمنَّـى المتنبـي وقوعهـا في المسـتقبل حتـى إنَّـه يقـول: «لم يبلُـغ الزمـان مُـرادَه مِنِّـي ومـن تغيـير حـالي وتوهـين أمـري، ومـا انقَـدْتُ لـه انقيـادَ مَـن يُعطـي زِمامـهُ فَيُقـادُ بِـه»[1]. ويؤكِّـد اسـتخدام الشـاعر للـسَّرد الاسـتشرافي، اسـتخدامه أسـلوب الـشَّرط، وأداتـه (إذَا) الشرطيَّـة في البيـت الأخـير والتـي تشـيرُ إلى المسـتقبَل؛ فالمتنبـي يوضِّـح لنـا مـا يمكـن أن يفعلـه عندمـا يـراه أصحـابُ الخيـل وهـم فُرسـان الأعـداء، فعندمـا تمتلـئ عيونهـم -فهـو لا يقصِـد عيـون خَيلِهـم- برؤيتـه فويْـل لهـم في يقظَتِهـم وفي منامهـم؛ لأنَّ المتنبـي سـيبث الرُّعـب في نفوسـهم إلى الدرجـة التـي تذهـب معهـا لـذَّة منامهـم وأمَنَـة يقَظَتِهـم. فالأمنيـة المسـتقبليَّة للشـاعر يجسِّـدها فعـل الـشَّرط في الشـطر الأول مـن البيـت (إذَا امتـلأت عُيُـونُ الخَيْـلِ مِنِّـي)، وأمَّـا الـسَّرد الاسـتشرافي فقـد ورَدَ في جـواب الـشَّرط (فَوَيْـلٌ في التَّيَقُّـظِ والمَنَـامِ) وهـو مـا سـيفعله الشـاعر بهـؤلاء الفُرسـان في المسـتقبَل. ويُلاحَـظ اعتـماد الشـاعر عـلى (الفـاء) التـي بـدأ بهـا جـواب الـشَّرط؛ للدلالـة عـلى سُرعتـه في مهاجمـة الأعـداء، وتحقيـق مـا يتمنـى مـن القضـاء عليهـم.

ويُلاحَـظ مـن خـلال الأبيـات أنَّ المتنبـي/ السَّـارد، مـزَجَ بـين الـسَّرد والشِّـعر؛ إذ قـدَّمَ سردَه الاسـتشرافي في قالـب شِـعري موظِّفًـا بعـض التعبـيرات والصـور المجازيَّـة كالاسـتعارة المكنيَّـة في البيـت الرابـع (لَخَضَّـبَ شَـعْرَ مَفْرِقِـهِ حُسَـامِي)؛ إذ اسـتعار بعـض الكلـمات الخاصَّـة بالإنسـان، مثل(شَـعْر- مَفْرِقـه)؛ لتقريـب الصـورة إلى ذهـن المتلقـي؛ كـما اسـتطاع مـن خـلال هـذه الصـورة الاسـتعاريَّة أن يعـبِّر عـن مـدى رغبتـه المُلِحَّـة في مبـارزة الزمـان وقتالـه، وقتلِـه.

وكذلـك توظيفـه للاسـتعارة في البيـت الخامـس؛ إذ شـبَّه الليـالي بإنسـان فاسـتعار لهـا شـيئًا مـن لوازمـه وهـي (مشـيئتها- يدهـا)؛ إذ عـبَّر المتنبـي مـن خـلال هـذه الاسـتعارة عـن مـدى قوَّتـه، فلـم تبلُـغ الليـالي منـه مـا تُريـد؛ لأنَّـه قـويٌّ وشـامخ. وكذلـك اعتـماد الشـاعر عـلى أُسـلوب الـشَّرط أكـثر مـن مـرَّة والـذي وظَّفـه كوسـيلة قـدَّم مـن خلالهـا سرده الاسـتشرافي، ثـم توظيفـه للنفـي في قولـه: (وَمَـا بَلَغَـتْ- ولا سَـارَت)؛ للدلالـة عـلى قـوَّة الشـاعر الـذي لم يسـتطع الزمـن أن يقهـره وينتـصِر عليه .

(1) الواحدي: شرح ديوان المتنبي، بيروت، ط1، 1999م، ص 304.

لم يكُن المتنبي صاحبَ حقٍّ فحسب، إنَّه مع ذلك ثائر وفارس وشاعر. ولا يعرِف تاريخ الشِّعْر العربي -منذ امرئ القيس- شاعرًا بارزًا، يكون فارسًا، ويكون ثائرًا، كما كان أبو الطيِّب المتنبي. فإنْ كان امرؤ القيس (500- 540م) طالِبَ حقٍّ، ولكنَّه لم يكُن ثائرًا، ولا فارسًا؛ لقد استنجَدَ بقيصَر الروم لانتزاع حقِّه؛ أمَّا المتنبي، فقد سَلَكَ مسلكًا آخر؛ لأنَّه لم يلجأ إلى مَلِك الروم في طَلَب حقِّه، بل قرَّر أن يلجأ إلى القوَّة اللازمة فقال موظِّفًا آليَّة الاستباق[1]:

سَأطْلُبُ حَقِّي بِالقَنَا وَمَشَائِخٍ
كَأنَّهُمُ مِن طُولِ مَا التَثَموا مُرْدُ

ثِقَالٍ إذَا لاقَوْا خِفافٍ إذَا دُعُوا
كَثِيْرٍ إذا شَدُّوا قَلِيْلٍ إذا عُدُّوا

وَطَعْنٍ كَأنَّ الطَّعْنَ لا طَعْنَ عِنْدَهُ
وَضَرْبٍ كَأنَّ النَّارَ مِن حَرِّهِ بَرْدُ

إذَا شِئْتُ حَفَّتْ بِي عَلَى كُلِّ سَابِحٍ
رِجَالٌ كَأنَّ المَوْتَ فِي فَمِهَا شَهْدُ

وهو يقرِّر ذلك في أكثر من قصيدة بأنَّه سيأخُذ حقَّه بقوَّة سيفه، وبرجاله الشُّجعان؛ فنراه يسرد لنا معاركه المتخيَّلة موظِّفًا السَّرد الاستشرافي الذي يصلح أداةً للتعبير عن البطولات المتوهَّمة، والانتصارات الزائفة. وممَّا يشير إلى استخدام الشاعر لهذا النمط من أنماط السَّرد أنَّه بدأ أبياته بالفعل المضارع (أطْلُبُ) الذي سبقته (السِّين) للدلالة على المستقبل، وكذلك توظيفه لأسلوب الشَّرط في البيت الرابع وأداته (إذَا الشرطيَّة)؛ وقد جاء جوابُ الشَّرطِ مُقترَنًا بفعلِ الشَّرط دون أن يفصِل بينهما فاصِلٌ (إذَا شِئْتُ حَفَّتْ بِي)؛ للدلالة على سُرعة الاستجابة له، والفعل (حفَّتْ) يوضِّح بداية السَّرد الاستشرافي للأحداث المتخيَّلة التي سيفعلها الشاعر؛ فهو «مُطاعٌ في قومِهِ، فمتى شاء، أحاطَت به رِجالٌ يستعذِبونَ طعمَ الموت كما يُستَحلَى الشَّهد، كأنَّ طعم الموت في فمها شهدٌ»[2].

(1) المصدر السابق، ص858.

(2) المصدر السابق، ص859.

ويتَّضِح في هذه الأبيات تغليب المتنبي للشِّعري على السَّردي؛ فإن كان قد قدَّمَ لنا سردًا استشرافيًّا متخيَّلا، فإنَّه اعتمد على الصور المجازيَّة في مدح جنوده، ووصف شجاعتهم؛ فنجده يوظِّف الكناية؛ حيث كنَّى عن نفسِهِ بـ(القَنَا) وهي الرِّماح، وكَنَّى عن أصحابِه بـ(المشائخ) للدلالة على أنَّ أصحابه مُحنَّكون مُجرَّبون ولذلك جَعَلَهم مشائخ. ثمَّ استعان بالتشبيه في الشطر الثاني من البيت الأوَّل (كَأَنَّهُمُ مِن طُولِ مَا التَثَموا مُرْدُ)؛ لوصف أصحابه بأنَّهم لا يُفارِقون الحرب، فلأنَّهم مُلَثَّمون طول الوقت فلا تُرَى لِحاهُم كما لا يُرى للمُرد لحًى. ويمكننا أن نعُدّها كناية عن شجاعتهم، واستعدادهم للحرب في كُلِّ الأوقات. ثم يُكمِل وصفه لرجاله، فنراه يوظِّف عددًا من الصُّور الكنائيَّة في البيت الثاني، من ذلك قوله: (ثِقَالٍ إذَا لاقَوْا) وهي كناية عن ثباتهم عند المُلاقاة، وكذلك قوله: (خِفافٍ إذَا دُعُوا) حيث كَنَّى بالخِفَّة عن سُرعة الإجابة، وكَنَّى بالكَثرة عن سدِّ الواحد مَسَدَّ الألْف في قوله: (كَثِيرٍ إذا شَدُّوا قَلِيْلٍ إذا عُدُّوا)؛ للدلالة على شجاعتهم وقوَّتهم.

ولكي يصِف شدَّة طَعنِهم، وقوَّة ضَربِهم نراه يستعين بالتشبيه مرَّتَين في البيت الثالث؛ فقوله: (وَطَعْنٍ كَأَنَّ الطَّعْنَ لا طَعْنَ عِنْدَهُ)، فكأنَّ طعن الناس عند طعن رجاله غير طعن؛ لشدَّته وقصور طعن الناسِ عنه، وكذلك التشبيه في قوله: (وَضَرْبٍ كَأَنَّ النَّارَ مِن حَرِّهِ بَرْدُ) وضربهم حارٌّ كأنَّ النَّارَ بردٌ مُقارَنةً بشدَّته، وهذا دليلٌ على شدَّة طعنهم وقوَّة ضربهم. كما يوظِّف التشبيه في البيت الأخير في قوله: (رِجَالٌ كَأَنَّ المَوْتَ فِي فَمِهَا شَهْدُ) فالشاعر يُبالِغ في وصفِ رجالِه فكأنَّ طعم الموت في أفواهِهِم شَهدُ؛ للدلالة على جرأتهم وشجاعتهم فهم لا يهابون الموت.

ثم يعتمد الشاعرُ في البيتَين الأوَّل والثاني على التوازي، أو ما أسماه عُلماء البديع بـ(التقسيم)، وهو «أن تذكُرَ شيئًا ذا جُزأين فصاعِدًا. ثم تُضيفُ إلى كُلِّ واحدٍ من أجزائِهِ ما هو له عِندك. واشترط فيه البديعيُّون أن تُستَوْفَى أقسامُ القِسمة، فلا تُغادِر منها قسمًا، كقوله تعالى: (هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ البَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا)[1]، وليس في رؤية البرق غير الخوف من الصواعِق.. والطمع في الغيث»[2]، وقد تمثَّلَ ذلك في البيتين معًا؛ إذ اشتمل البيت الأوَّل على

(1) سورة الرعد، الآية 13.

(2) في الدين الحِلِّي: شرح الكافية البديعيَّة، مجمع اللغة العربية بدمشق، ط1، 1982م، ص169.

صيغة عامَّة للمشائخ المُرد، ثمَّ فصَّلَ ذلك وقسَّمه بشكل بلاغي تدرُّجي الهدف منه توفير جرس موسيقي تستريح له نفس المتلقي.

(مَشَائِخٌ مُردُ)

ثِقَالٍ إذَا لاقَوْا خِفافٍ إذَا دُعُوا
كَثِيْرٍ إذا شَدُّوا قَلِيْلٍ إذا عُدُّوا

ويُلاحَظ من خلال البيت الأخير أنَّ السَّرد الاستباقي هو ما يتناسب مع شخصيَّة المتنبي المتعاظِمة؛ إذ مكَّنه هذا النوع من السَّرد في أن يعبِّر عن بطولاته المتوهَّمة، وانتصاراته المتخيَّلة؛ لأنَّه في هذا البيت صوَّر نفسه ملِكًا، وقائدًا للجيوش، يأمُر فَيُطَاع، فالمتنبي وظَّف السَّرد الاستشرافي ليعبِّر به عن أحلام يقظته في أنْ يتحوَّل من شاعرٍ فقط إلى شاعرٍ يملِك ويحكُم، كما أنَّه وظَّف هذا النوع من أنواع السَّرد؛ ليعبِّر به عمَّا عجز عن تحقيقه في واقِعه. وكذلك استعانته بهذا السَّرد المتوهَّم كشَفَت عن صراع الشاعر مع الزمن الذي أراد الانتقام منه، والقضاء عليه؛ لأنَّه -من وجهة نظر المتنبي- العدو الأكبر والأوَّل الذي منعَه تحقيق أمانيه وأحلامه.

نتائج البحث:

1- يتضح من خلال تحليل النماذج الشِّعرية السَّابقة اعتماد المتنبي على السَّرد في تشكيل تجربته الفنية، يدفعنا إلى ذلك ما يلاحظ من أن التجربة الفنية للشاعر والتجربة الحياتية له بينهما علاقة وطيدة واضحة؛ جعلت السَّرد الاستشرافي يتغلغل في أثناء قصائده، في تصوير معاركه المستقبلية، وبطولاته المتوهمة.

2- كانت شخصيَّة المتنبي المتعاظمة تنبئ بسرديات متنوِّعة حول ذات الشاعر، وشخصيته الغامضة، وغزواته المتوهَّمة، وبطولاته المتخيَّلة، فقد كان المتنبي بشخصيته الصداميَّة، التي جعلت من شعره معادلاً فنيًّا، أو تمثيلاً شعريًّا لها، حافلاً بالصِّراع الذي خاضه بسيفه وقلمه، وترحاله الأبدي طوال حياته، كل ذلك يجعل من شعره متنًا يصلح لدراسة التوظيف الفني للسَّرد خلاله.

3- كثرة اعتماد المتنبي على ضمير المتكلِّم المفرد الأكثر ملاءمة للسَّرد الاستباقي، كما تأكد وجود إشارات إلى الزمن اللاحق، ووجود دلالات مستقبليَّة، وكذلك اتضحت مهارة المتنبي في توظيف الجُمل الشعريَّة التي أشارت إلى المستقبل، وحضور حرف (السين) بكثرة، و(إذا) الشرطيَّة، مما يؤكِّد براعته في إجادة السَّرد الاستباقي.

4- جاء السَّرد الاستباقي أكثر مناسبةً لشخصيَّة المتنبي المتعاظمة؛ فقد عبَّر من خلاله عن انتقامه المتخيَّل وما يجول في نفسه تجاه الآخَرين. لقد وظَّف المتنبي هذا النوع من أنواع السَّرد؛ ليعبِّر به عمَّا عجز عن تحقيقه في واقِعِه. وكذلك استعانته بهذا السَّرد المتوهَّم كشَفَت عن صراع الشاعر مع الزمن الذي أراد الانتقام منه، والقضاء عليه؛ لأنَّه -من وجهة نظر المتنبي- العدو الأكبر والأوَّل الذي منعَه تحقيق أمانيه وأحلامه.

5- المزج بين السَّرد والشِّعْر في تشكيل القصيدة؛ فلم تكُن القصيدة لدى المتنبي غنائيَّة خالصة مُفرِطة في الذاتيَّة بل أضفى عليها الشاعرُ بُعدًا واقعيًّا، حين صوَّر معاركه المتخيَّلة، وبطولاته الزائفة، موظِّفًا آليَّة السَّرد الاستباقي.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.
- بوطيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة (فصول)، مصر، مج12، ع2، أبريل 1993م.
- بوعزة، محمد: تحليل النص السردي.. تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
- تودوروف، تزفيتان: الشعريَّة، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.
- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية.. بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997م.
- الحِلِّي، صفي الدين: شرح الكافية البديعيَّة في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: نسيب نشادي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط1، 1982م.
- لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
- ركاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، دمشق، سوريا، ط1، 1977م.
- الروس، الشكلانيون: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، 1998م.
- شاكر، جميل- والمرزوقي، سمير: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1996.
- علي، خليل شيرزاد: البنى السردية في شعر الستينات العراقي.. دراسة نصية، أطروحة ماجستير، بكلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، 1999م.
- القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.
- الواحدي: شرح ديوان المتنبي، ضبطه وشرحه وقدَّم له وعلَّق عليه وخرَّج شواهده: د. ياسين الأيوبي، ود. قصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، المجلد الأول، ط1، 1999م.
- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1997م.

الناموس السياسي في السرد

بين سلطة الكلمة وتأثير الرؤيا

عبد القادر فيدوح[1]

البريد الإلكتروني: afidouh@hotmai.com

(1) باحث، وناقد جزائري، يُعدّ من الأصوات المبادِرة في المشهد الثقافي. تخرج على يديه العشرات من الباحثين في مجال الدراسات العليا [ماجستير/دكتوراه]. أسهم بمقالات نقدية وثقافية في العديد من المجلات المحكمة، والدوريات، والصحف. أسهم في صياغة العديد من المشاريع الثقافية، والندوات، والمؤتمرات، ونشر الكتب، والدوريات المتخصصة. عضو الجمعية الدولية للدراسات السيميائية IASS-AIS.

The political law in the narrative

Between the power of the word and the effect of vision

Abstract:

This study deals with the issue of politics associated with the awareness of cultural life, which falls into the category of what can be referred to as the spread of [politics pandemic] in all joints of reality, after this pandemic has become infiltrated into social and cultural awareness, and deeply penetrates its misguided orientations in the course of daily life, an attempt to do so. disruption of the ability to reason; for the possibility of treating appearances with their superficiality; Therefore, the political process seeks to confront the mature awareness of painkillers, procrastination, and procrastination, without presenting any feasible initiative to address the problems. With the penetration of dire political facts that affect daily life, efforts are dispersed, and the ability to analyze and elicit, especially when our culture falls under the shadows of politics, with the premises emanating from imposing control, to preserve the entity of the political elite before the entity of the national state, and the question of identity, and in the midst of that goes Intellectual policy leads to the belief in imposing strictness because of its fixed direction, based on the law of the authority in force.

Key words:

Novel, narrative, politics, reality, authority, elite,

الناموس السياسي في السرد

بين سلطة الكلمة وتأثير الرؤيا

ملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع السياسة المقترن بوعي الحياة الثقافية، الذي يصب في خانة ما يمكن الإشارة إليه بانتشار [جائحة السياسة] في جميع مفاصل الواقع، بعد أن أصبحت هذه الجائحة تتسرب إلى الوعي الاجتماعي والثقافي، وتندس بعمق توجهاتها المخاتلة في مسيرة الحياة اليومية، محاولة بذلك تعطيل القدرة على التفكير الوجيه؛ لإمكانية معالجة المظاهر بما تتسم به من سطحية؛ لذا تسعى المجريات السياسية إلى مواجهة الوعي الناضج بالمسكنات، وبالتسويف، والمماطلة، من دون أن تقدم أي مبادرة مجدية تعالج بها المشكلات. ومع تغلغل المعطيات السياسية الوخيمة التي تؤثر في الحياة اليومية تتشتت الجهود، وتتبدد القدرة على التحليل والاستنباط، بخاصة عندما تكون ثقافتنا منضوية تحت ظلال السياسة، بالمنطلقات المنبثقة من فرض الاستحكام؛ لحفظ كيان النخبة السياسية قبل كيان الدولة الوطنية، وسؤال الهوية، وفي خضم ذلك تذهب السياسة الفكرية إلى الاعتقاد بفرض الصرامة لما لها من توجيه ثابت، يستند إلى قانون السلطة النافذة.

كلمات مفتاحيّة:

رواية، سرد، سياسة، الواقع، سلطة، نخبة.

الناموس السياسي في السرد

بين سلطة الكلمة وتأثير الرؤيا

التمثيل السياسي في الثقافة الإبداعية

ليس هناك من شك في أن أيَّ واقع مقيَّد بالوازع السياسي، وأن أي وجود في صيرورته لا ينظر إليه إلا من وجهة السلطة في جميع المظاهر والمضامين الفكرية والثقافية -على وجه التحديد- بالنظر إلى أن أي مكفول من محمول موضوعات الوعي الثقافي يكون مكبلاً بمجريات السياسة؛ لما لها من تماس مع الواقع بالملازمة، وبحسب ما تمليه المعطيات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية المأزومة؛ فضلاً عن ذلك فإن «العلاقة بين الثقافي والسياسي علاقة قدرية، قد ترهن الثقافي، وتحاصر الكاتب، وتمارس عليه صمتًا قصديًّا وتنكريًّا»[1]. وفي ضوء ذلك تتسنى مضامين الواقع في مطالبه عبر ضِفَّة كل ما هو سياسي، وبكل ما تنضوي في إطاره العلاقة بين المعرفة والاضطلاع بالدور السياسي؛ لما هناك من قاسم مشترك بينهما؛ إذ كلاهما يتاجر بالكلمات، وكلاهما يتشكل بالواقع، وبحسب الغاية نفسها، فإذا كان المبدع يتعامل مع وعي الناس عبر الصور الفنية المُبِينة، فإن السياسي يتعامل مع إعمال السلطة في المجتمع من خلال التلاعب بالكلمات، وكلاهما ينعكسان على بعضهما الآخر[2].

إن الارتباط بين العقل العملي للشخصية في الواجهة السياسية، والإنفاذ بالتفويضات الموكلة إليها في التعبير الفني، من شأنه أن ينقل الأحداث من حالتها الواقعية في الأولى إلى صورة لغوية في الثانية، وهو ما توجبه حالات الصراع المنسجم مع الشخصيات الماثلة في الواقع المؤثر في الشخصيات السردية بالكيفية التي تعطي الرؤية السردية بعدًا دلاليًّا؛ على

(1) عبد الجليل الأسدي: الإيديولوجية في الرواية، مجلة (علامات)، المغرب، ع7، 1997، ص104.

(2) ينظر: نغوغي واثيونغو: الكُتَّاب في السياسة، ترجمة: عهود بنت خميس المخيني، 2000، ص99.

خلاف الطريقة التي ينعتها الوضع السياسي في ظل التحولات المتتالية، وهو المنظور الذي يتساوى فيه مع شخصيات السرد؛ على وفق ما تحمل الصفات المشتركة في الواقع -نجاحًا وإخفاقًا- عبر الإشعاع المنبعث من مجريات الحالات والتحولات؛ لإظهار الحقيقة التي يخفيها مضمر النص، وتبعًا لذلك يأتي السرد ليسجل حضور الشخصية في تمثيل الصورة الفنية؛ وعلى هدْي ما سبق فإن وجه التقاطع بين شخصيات الواقع المقيَّدة بالظرف السياسي، وشخصيات السرد الداعية إلى التأمل فيما يقع من أحداث، وما يمكن أن يكون عليه الواقع الممكن من توقعات، يكمن في أن الأولى تكون مرغمة بالإذعان لواقع الحال، في حين تحاول أن تكون الثانية صورة مجدِّدة، تعيد إلى الرؤية الثقافية -في السرد- حيويتها، بعضها قائم على فكرة التنوير، وبعضها الآخر ساعٍ إلى محاولة إبطال الفعل، أو ما يسمى بالمُعيق في البرنامج السردي من خلال تبادل الأدوار مع المساعد على المستوى السردي؛ بالإضافة إلى ما يصدر عنها من أصوات تعبر عن مضامين المطابقة مع نوعين من الأفعال، **أفعال الحدث، وأفعال الحالة** كما في رأي لوسيان تنيير L.Tesniére بالقدر الذي تعبر عنه سيرورة السرد، وعلاقات الشخصيات المتعددة الأصوات التي أسس فكرتها باختين Mikhail Bakhtin، ومن ثم فإن معيار الانسجام بين الشخصيات في الحالين جارٍ على مزية انعكاس الوظيفة -أو الوظائف- فإذا كانت وظيفة الشخصيات الاجتماعية في السياق السياسي تعنى بمجريات الأحداث اليومية، وما يجرُّ إليه السؤال في طلب الحاجة؛ فإن وظيفة الشخصية السردية في الأنظمة الوصفية؛ لا يمكن تعيينها بدقة إلا حين يعطى لها وضع النظام المدروس داخل السياق -النصي، النص الخارجي- الذي يندرج فيه النظام المعني بالأمر؛ بحسب التأثيرات التي يدعوها، أو يحدثها ظهور نظام وصفيٍّ في تدفق النص: وظيفة تبئيرية، إيهام بعرفان، إيحاء بتأثير، تصعيد لعلاقة القارئ بـ«رصيده اللغوي»، استنفار لبعض المهارات الخاصة، تخزين لمؤشرات، وذاكرة لمفترضات النص[1].

إن مشهدية الواقع في إدراك وجوده المتشظي، والصورة المنبعثة من عبثية الرؤية السياسية، تقود الروائي -والمثقف بوجه خاص- إلى محاولة كسر خطية الخطاب المتسلط، وخرق باقي الأنظمة الاجتماعية والثقافية الملتبسة، التي تتجلى في الواقع المؤدي إلى قراءته فنيًّا؛ في سبيل

(1) ينظر: فيليب هامون: في الوصفيّ، تعريب: سعاد التريكي، تونس، 2003، ص 240-241.

الوصـول إلى مـا هـو مفكـر فيـه عـن طريـق العصـف الذهنـي؛ سـعيًا إلى تحقيـق رؤيـا تسـمح للـروائي -مثـلاً- بالمسـاءلة والنقـد، مـن خـلال إخضـاع التجربـة الواقعيـة إلى تجربـة فنيـة، يـرى فيهـا المـروي لـه الـدور الحيـوي للوقائـع والأحـداث -مـن قبـلُ ومـن بعـدُ- عـبر الـدور القـوي للملفوظـات السرديـة التـي تؤديهـا الشـخصيات في تشـكيل الرؤيـة السرديـة؛ وفي ضوئهـا تتحـدد رؤيـة المـروي لـه للعـوالم الممكنـة؛ ضمـن تلاؤمهـا مـع تسـارع الحـالات والتحـولات المنسـجمة مـع طبيعـة الحيـاة، حتـى لـو كانـت التجربـة التـي يعطيهـا الـروائي مخالفـة للواقـع، يسـتعيض بهـا رؤيـا مأمولـة، لمقاومـة كبـت الطموحـات والأحـلام.

والحـال هـذه، إن للسياسـة دورًا فاعـلاً في رؤيـا الواقـع بالمنظـور الـسردي؛ مـا مـن شـأنه أن يُجهـض حريـة التعبـير، وهـذا يعنـي أن العمـل الفنـي والعمـل السـياسي تحكمهـما مفارقـة معمولـة في الواقـع، وجفـوة سياسـية، مـع إمكانيـة خلـق واقـع مأمـول بالمنظـور الفنـي. المفارقـة الأولى تحركهـا السـبل القمعيـة لكبـت الحوافـز، في حـين تحـاول أن تصنـع المقاربـة الثانيـة الارتبـاط بـزرع الأمـل؛ ومـا بـين القمـع المعطِّـل، والأمـل المتـضرِّع إلى الإنجـاد -مـن الضمائـر الحيـة- تضيـع الرؤيـة مـع السـلطة؛ إذ «وحدهـا قمـة الهـرم تحصـل عـلى المعنـى الحقيقـي والكامـل، ولا تحصـل القاعـدة سـوى عـلى انعـكاس باهـت لـه، وهكـذا لا يبقـى أمـام الجماهـير سـوى أن تقتنـع بالعلامة المحـدودة التـي تصلهـا»[1].

وجريًـا عـلى مـا سـبق، فـإن مفاهيـم المعـالم السياسـية، المقترنـة بوعـي الحيـاة الثقافيـة، تصـب في خانـة مـا يمكـن الإشـارة إليـه بانتشـار [جائحـة السياسـة] في جميـع مفاصـل الواقـع، بعـد أن أصبحـت هـذه الجائحـة تتـسرب إلى الوعـي الاجتماعـي والثقـافي، وتنـدس بعمـق توجهاتهـا المخاتلـة في مسـيرة الحيـاة اليوميـة، محاولـة بذلـك تعطيـل القـدرة عـلى التفكـير الوجيـه؛ لإمكانيـة معالجـة المظاهـر بمـا تتسـم بـه مـن سـطحية؛ لـذا تسـعى المجريـات السياسـية إلى مواجهـة الوعـي الناضـج بالمسـكنات، وبالتسـويف، والمماطلـة، مـن دون أن تقـدم أي مبـادرة مجديـة تعالـج بهـا المشـكلات. ومـع تغلغـل المعطيـات السياسـية الوخيمـة التـي تؤثـر في الحيـاة اليوميـة تتشـتت الجهـود، وتتبـدد القـدرة عـلى التحليـل والاسـتنباط، بخاصـة عندمـا تكـون ثقافتنـا منضويـة تحـت ظـلال السياسـة، بالمنطلقـات المنبثقـة مـن فـرض الاسـتحكام؛ لحفـظ كيـان النخبـة السياسـية قبـل

(1) ألان غولد شليغر: نحو سيميائية الخطاب السلطوي، مجلة (الحكمة)، تونس، ع5، 1987، ص138.

كيـان الدولـة الوطنيـة، وسـؤال الهويـة، وفي خضـم ذلـك تذهـب السياسـة الفكريـة إلى الاعتقـاد بفـرض الصرامـة لمـا لهـا مـن توجيـه ثابـت، يسـتند إلى قانـون السـلطة النافـذة.

لقـد ركـزت السـلطة -في حـق الثقافـة- عـلى كل مـا مـن شـأنه أن يـؤدي إلى التفكـير بالمقتـضى السـياسي، ومتطلبـات حاجـة الوعـي المـراد لـه بـإرادة الغايـات والمقاصـد، وعـلى كل الدوافـع الفعالـة، والمؤثـرة في الحيـاة؛ الأمـر الـذي يمكـن معـه القـول إن راهـن السياسـة في مجتمعاتنـا العربيـة يصـارع الوعـي الثقـافي -والإبداعـي عـلى حـد سـواء- بوصفـه وعيًـا نضاليًّـا، قـولًا وفعـلًا؛ والحـال هـذه، تـرى السـلطة في ذلـك تهديـدًا لمصالحهـا، وفي الحـالات التـي يتبـصَّر فيهـا هـذا الوعـي القـدر الـكافي مـن المشـاركة في المسـؤولية، يواجَـه مـن الطبقـة المهيمِنـة، التـي تتملـك تدابـير إرشـاد مؤسسـات المجتمـع المـدني المهيكلـة سياسـيًّا، وهـو مـا يجعـل التعايـش العـدائي قائمًـا بحـدة بـين المثقـف، المعـبر عـن صـوت الأمـة، والمسـتأثر بالسـلطة عـلى الأصعـدة السياسـية، بالإضافـة إلى مـا يزعـزع الألفـة مـن السـائس، ويجاهـر بهـا عـلى أنهـا صعبـة المنـال مـع تزايـد وتـيرة الكراهيـة والبغضـاء، تحـت مسـوغات تمـرد المثقـف عـلى اللوائـح التنظيميـة للمؤسسـات؛ إذ كل مـن موقفهـما مرتبـط بعلاقـة القـوة بالكلمـة، بـين الشـد والجـذب، فالكلمـة عنـد المثقـف -والفنـان- تعمـل عـلى إمكانيـة المسـاهمة في خلـق وعـي أفضـل، والسـعي إلى تطويـر المجتمـع، في حـين هـي مـع القائـد ملتبسـة، وغامضـة حـدَّ الإبهـام، وغالبًـا مـا يكـون شـبيها بالحَـرون -الشـارد- الـذي يـسرح بذهنـه في عـالم الخيـال، وعـدم اتسـاق خطابـه المضطـرب، أو مـا يعـرف في علـم النفـس بـ(صـلاد الكلمـة) التـي ليـس لهـا أي تراتبيـة في الأداء، أي بمـا يصطلـح عليها بـ(باراتاكسـيس Parataxis) المشـبعة بتناثـر الغبـار كالهبـاء ينبـثُّ في الهـواء، تحركـه الزوبعـة في فضاءاتهـا، كـما يحـرك السـياسي تسـديداته «اللغويـة الخاليـة مـن المعنـى، كلهـا فارغـة ولا جـدال فيهـا؛ إذ الصـوت الوحيـد الـذي كانـت تسـتطيع السـلطة سـماعه هـو صـوت القـوة، وعندمـا يسـمع هـذا الصـوت في النهايـة، فـإن صـوت السـلطة يركـن إلى السـكوت»[1].

تبـدو محاولـة اسـتجلاء علاقـة السـلطة بالثقافـة مسـتبهَمة في مكونـات الرؤيـة المسـتهدفة؛ وفي هـذا الصـدد يكـون التماسـك بينهـما عـلى طرفي نقيـض؛ فإذا كانت السـلطة تحـاول ترويـض الخيال، فـإن بعـض المثقفـين -ومنهم بعض المبدعين- يسـعون إلى تنميـط الخيال؛ بمطاردة الوقائع السياسـية،

(1) المصدر السابق، ص147.

على نحو شبيه بمن يُنصِّب نفسه في موضع السياسي بوعي نمطي، يتم من خلاله وضع الناس في قالب، يتسم بالتسديد والعظة، وفي هذه الحالة قد يكون السياسي أكثر حقيقية وواقعية من الثاني، وليس معنى ذلك أن نغالي ونحصر الحقيقة في التخييل، فالحال أن الوهم والكذب والمخاتلة تخترق الاثنين معًا، وهنا يجب التأكيد على أن الحقيقية المتوخاة تقع في منزلة غير محددة، ولكنها تستقي عناصرها من خطابي التخييل والواقع، كليهما؛ لأن من يبحث عن المضمرات -كما يرى فورستر E. M. Forster لا بد أن يُقر بوجود الحقيقة في التخييل[1].

قد يكون الإشكال بيِّنًا مع اختلاف مسعى كل من الثقافي والسياسي؛ حين يصيب الوهنُ الثقافةَ وتُحيدها عن الواقع، مع اقتحامها عالم السياسة المحض، واقتفاء تركيبة وعي السائس الصرف. وإذا كان هناك من تقاطع بين السياسي والثقافي، وتهاجر ما يجمع بينهما، فإن مرده -في تقديرنا- عوز الوعي، وفاقة الاستطاعة على انتشار الصحوة الثقافية المجدية، وتحصينها، بغض النظر عن توجهاتها الإيديولوجية العتيَّة في مرْبَع الحياة، ومَغناها. أضف إلى ذلك أنه إذا كان زعم الثقافة أن تصبح السياسة كفيلة بها، فإن ذلك يعدُّ توهمًا في غير مزعم، ورغبة في غير مطمع؛ لأن الاقتفاء الحرفي بتعقب السياسي، وتمثُّل خطابه، يكون من باب العبث بالدور المعلق بالمثقف، بخاصة حين يصيب الثقافةَ الوهنُ، وتضعف الصريمة مع الثقافة المعلَّبة؛ الأمر الذي يفقد المعنى الذاتي دوره الثقافي، ويتكاسل القصد، ويتخاذل المراد، ويخنع العزم، ويخضع، وتتلاشى فيه صور الدفاع عن التفكير العقلاني، وتتضعضع الرؤية في منحاها الأصيل، ولتعزيز المرجعية الإبداعية برؤيتها الوجيهة. وإذا كان هناك من إرباك -بهذا المستوى- في توظيف الثقافة بوصفها ظاهرة تواصلية بالتبعية للسياسة، فإن ذلك يرجع إلى عدم استقرار الذات في كيفية التعامل مع وسائل التواضع الثقافي السليم، ومع الرؤية الناجعة، والفعالة في الحياة اليومية.

الوعي بالسياسة في الرواية

غالبًا ما يسعى السرد إلى تمثيل الواقع في شتى المجالات بروابط مستحكمة؛ من أجل مواكبة تغيراته المستمرة، وبصورة متَّسقة مع طموحات المجتمع؛ ولكن سرعان ما تتلاشى

(1) ينظر: سماح إدريس: المثقف العربي والسلطة، بيروت، 1992، ص13.

الرؤيـة، وتتبـدد المشـيئة، بالنظـر إلى إعاقـة أي مبـادرة ناجعـة، وإحبـاط أي سـبق فكـري، أو ثقـافي، في نسـقه الـكلي المجـدي؛ بذرائـع -في معظمهـا- سياسـية، ومـن ثـم فـإن محاولـة إحـراز العلاقـة التـي تجمـع الواقـع السـياسي بالتخييـل في العمـل الإبداعـي سـتكون وجيهـة؛ بالقـدر الـذي يؤهـل الـروائي بكسـب مجـال معرفتـه واهتمامـه، وإظهـار أفـق توقعـه؛ بدافـع تجديـد الوعـي، وتفعيلـه في المجتمـع المعـرفي بوجـه عـام، بوصفـه مقـام الاهتـمام بالعمليـة الإبداعيـة.

ولا مشـاحة في مـا تقدمـه السياسـة مـن دوافـع مـن شـأنها أن تـثري مخيلـة الـروائي، وأن يطـوِّق هـذا الأخـير أفـكاره بالمشـهد السـياسي، وتبعًـا لذلـك، يكـون مـن الصعـب جـدًّا معرفـة الحـدود الفاصلـة في مخيلـة الـروائي، ومـا هـو واقعـي مسـيَّس، أو مـا يكـون في حيِّـز التخييـل السـياسي، الـذي يقـدم رؤيـة إضافيـة، يمكـن اسـتثمارها فنيًّـا، بتوظيـف الانفتـاح عـلى المعـالم والآثـار الإنسـانية، والتنقيـب في مضمراتهـا، وتفعيـل التأثـير المتبـادل بـين الثقافـات، بعضهـا ببعـض، في صـور فنيـة تجانـس الحـاضر؛ وإلى جانـب ذلـك تحـاول الثقافـة أن تفيـد وتسـتفيد مـن تدابـير بعـض الوقائـع والأحـداث، بغـرض التصـدِّي للنظـرة الأحاديـة لـدى كل مـن المثقـف والسـياسي، ولكـن في ظـل الصراعـات المتجاذبـة، والمكاسـب المتفاوتـة في الواقـع، ينقـاد الـروائي إلى مـا آل إليـه الوضـع مـن تداخـل في المصالـح، وتبايـن في طروحـات الواقـع، ذات الصلـة بالمنفعـة العامـة، وغالبًـا مـا يكـون سـببها المبـاشر ممـن هـو في منزلـة الأمـر والنهـي في السـلطة، والمتعلـق بـإدارة شـؤون السياسـية، الـذي يحلـق في الأوهـام؛ كمـن يصـارع طواحـين الهـواء، بأفـكار آسـنة عـن قصـد، أو عـن بلاهـة ونـزق؛ سـاعيًا إلى تمويـه الـرأي العـام، وتطويعـه؛ لجنـي فوائـد، وكل مـا فيـه نفـع، متخـذًا مـن حنكتـه المداهِنـة، وتبـصره الكايِـد في الوضـع العـام، أسـلوبًا مخاتـلاً في معاملتـه مـع المجتمـع، وتصرفًـا سـلبيًّا مـع المثقـف، حتـى في الحالـة التـي لا يكـون فيهـا هـذا الأخـير منخرطًـا في النشـاط السـياسي، ولهـذا السـبب (وفي الكثـير مـن الأحيـان) يكـون الكاتـب مطواعًـا لمخالسـة المراقبـة، ومـن العـين التـي تلتمـس الأخبـار خفيـة، إمـا توجسًـا، أو في حكـم مـن يُؤْثِـر السـلامة.

تميـل الروايـة السياسـية إلى حالـة الإقـرار بتعزيـز حريـة التعبـير، ونـشر العدالـة الاجتماعيـة، والدفـاع عـن حريـة القانـون في خصوصيـة كل مجتمـع، كـما تشـتغل عـلى التدخـل في كل أمـور الحيـاة المعـاصرة... وهكـذا، تبـدو السياسـة بوصفهـا نسـقًا اجتماعيًّـا ذات هيمنـة شـاملة عـلى كل أنسـاق الحيـاة المختلفـة؛ ونتيجـة لذلـك فـإن الأدب حـين يعكـس رؤيـة تقدميـة للواقـع فإنـه يعـد ممارسـة سياسـية بمعنـى مـن المعـاني. ولا ريـب في أن الأدب الجيـد ملتـزم بالـضرورة، والالتـزام

يقـوده -تبعًـا لذلـك- إلى صـف المعارضـة[1]، وفي هـذه الحـال، يجهـر الـروائي المعـارض بسـخطه، ويعلـن امتعاضـه مـن المواقـف السياسـية المتزلفـة للقيـادة النافـذة، غـير أن اسـتياءه هـذا يـأتي عـلى لسـان ملفوظـات شـخصياته -في منجـزه الفنـي- سـواء عـبر العوامـل اللفظيـة التـي مـن شـأنها أن تؤثـر فيـما بعدهـا، أو عـبر العوامـل المعنويـة فيـما يُـدرَك برجاحـة الوعـي، اسـتنادًا إلى تحـول حـالات الأحـداث والمواقـف.

وإذا كان مسـعى الروايـة السياسـية -إجـمالًا- يكمـن في مواجهـة السـلطة المسـتبدة، فإنهـا بالمقابـل تحـاول اسـتبدال الواقـع المأمـول -مـن خـلال عالمهـا الفنـي المتضمـن الرؤيـة السرديـة- بالواقـع المعمـول، المقيَّـد بمزاعـم القـوة الباتـرة في ادعاءاتهـا بالقـرارات والمشـاريع الوهميـة، التي لا يوثـق بهـا في نظـر المجتمـع عـلى لسـان الشـخوص السرديـة. والروايـة السياسـية إذ تشـخص الواقـع في جوهـره، تركـز بالـضرورة عـلى أوجـه الاسـتعباد، وإذلال الرعيـة، وإسـكات الـرأي المعـارض؛ لأن مـن موجبـات السـلطة، وبواعثهـا، في نظـر الروايـة السياسـية، إرغـام الصـوت المتجـاوِز، وإلزامـه عـلى الخضـوع إمـا بعطيـة صاغـرة، أو أذيَّـة خاضعـة، أو عـبر القهـر بالقـوة، أو بتعـاطٍ تحركـه مسـوغات الاسـتهتار بمقومـات المجتمـع، واسـتقرار الواقـع المعايـن. وإذا كانـت السـلطة تميـل في بعـض الأحيـان إلى مداهنـة هـذا الواقـع، رغبـة في إمكانيـة ترتيبـه، وصفِّـه عـلى المقـاس، فـإن متاهـة الرؤيـة السرديـة -التـي تنبـع مـن تفاخـر وعـي الـروائي عـلى لسـان أبطالـه- غالبًـا مـا تتقيـد بالنمطيـة في التوصيـف، بـلا عمـق، ومـن دون أبعـاد مجديـة للواقـع المأمـول.

صحيـح أن انكسـارات الواقـع تفـوق رتـق جراحاتـه المتعـددة الجوانـب، والأصـح مـن ذلـك أن الفنـان، والـروائي -عـلى وجـه الخصـوص- غـير مطالـب بـأن يكـون بديـلًا للسـياسي، أو مُقايضًـا للسـلطة التنفيذيـة في أثنـاء تأديـة واجبهـا الإداري؛ لكـن الأصـوب، والـرأي القويـم في نظرنـا هـو أن يكـون الـروائي معـبرًا عـن صـوت الحـق؛ بتوعيـة المجتمـع عـن مظـان الإجحـاف السـياسي في المواضـع التـي يُرَجَّـح التدخـل فيهـا؛ مـن أجـل أن يشـعر المواطـن بحقائـق أسـس المواطنـة؛ بالإضافـة إلى المحافظـة عـلى صـون حريـة التعبـير مـن الإجحـاف السـياسي، والتصـدي لنـشر ثقافـة الإرهـاب الثقـافي، والقمـع الفكـري الـذي تمارسـه السـلطة -في الوطـن العـربي عـلى وجـه العمـوم- الأمـر الـذي جعـل كل مـا هـو جديـر بالثقـة محـل شـك مـن قبـل الفنـان، ومُريـب في رمـق

(1) ينظر: طه وادي: السياسة والفن في الرواية المعاصرة، مجلة (كلية الآداب)، جامعة القاهرة، ع1، مج50، مايو 1990، ص59.

المجتمع، على خلاف المسعى الذي تكدح المزاعم السياسية أنها تحرص عليه، وتمثِّله في طويتها؛ لاسترضاء النخبة الموالية على حساب مصلحة الوطن. ويعد هذا النمط أسلوبًا دارجًا في وعي كل سياسي في واقعنا العربي، وغائرًا في ثقافته، ومتداولاً في عرف نفوذه المتجبر، غير أنه بعيد عن تحقيق الهدف النبيل. والحال هذه علينا ألا نستغرب من مثل هذه المواقف السياسية في طبْعها الأرعن، حين تكون مستعظمة بزعم انتصارها الخاذل، الذي يفخر بكَمِّ النجاحات الفاشلة، نظير زرع الخيبة والإحباط، في مقابل ما تعدُّه -طويةً- برهانًا على التزامها بمبادئ الإذلال بالتبعية، والتخويف من مغبة التصرف المعاكس، أو العمل خارج موجبات الزعامة؛ إذ من «الطبيعي[1] أن تنظر السلطة -العسِفة- إلى عامة الشعب بوصفه عدوًّا رئيسًا، وعليه لا بد من عزله، أو قمعه، أو السيطرة عليه بما يخدم مصالح النخب، هذا الاحتقار لمبدأ المواطنة، والعمليات الديمقراطية التي تعكس إلى حدٍّ ما قلقها؛ كان السمة التي تمارسها السلطة المستبدة، ولا تخفى على أحد، كونها تطبع تشكيل وعي السياسي».

ولعل العرف المتبع في ثقافة السلطة -عبر الوطن العربي- أنها تكرس جهدها لإخفاء دور المثقف، كما تحاول أن تتخلص من تهويماته السادرة، حين لم يبد اهتمامه بالتشريعات السياسية، التي تنظم دور مؤسسات المجتمع المدني، أو محاولة عصيانه واجبَ خطط سلطة التشريع، وامتناعه عن الإذعان للنفوذ، أو إغفاله أي قضية تحاول السلطة التنفيذية معالجتها؛ وفي ضوء ذلك تباشر القوة في تنفيذ مهامها بجميع أشكال الإخضاع، بما في ذلك استعمال القوة الناعمة بشن حملات تحسيسية، قبل الشروع في توجيه أصابع الاتهام بأساليب بالغة الدقة.

ومن هنا تقدم لنا الرواية السياسية نفسها على أنها صِنْو الوعي بموجبات الواقع، ومسوغات مطالب المجتمع؛ وعلى خلاف ذلك، كان هذا الوعي عميقًا عند معظم أدباء مرحلة ازدهار الرواية الواقعية بخاصة، ومعنى هذا أن هذا الجيل تثقف ثقافة فكرية واعية، كما أنه في الوقت نفسه عاش فترة الحلم المحبط، والكابوس المقيم.. كل هذه الانكسارات السياسية والضغوط الاجتماعية، وغيرها من أزمات الواقع العربي، أدت إلى أن يكون إحساس هذا الجيل حادًّا وضاريًا، خاصة أن بعضهم قد تعرض -بالفعل- للحبس والاعتقال، أو ترك

(1) ينظر: نعوم تشومسكي: ثقافة الإرهاب، ترجمة: منذر محمود، السعودية، 2016، ص56.

العمل والوظيفة، أو الاضطرار إلى الهجرة والاغتراب، وحين نقرأ أدب هذا الجيل المحبط نجد صورًا قاتمة للواقع -لا في مجال السرد فحسب- وإنما يمتد ذلك إلى كافة أنواع فنون القول[1].

وتأسيسًا على ما سبق، لا نستطيع إلا أن نكون في صف المثقف في تفاعله الناجع، وسعيه الدؤوب، مع الوقائع والأحداث، ومجابهة الغطرسة والازدراء، ويتخذ من موقفه جُذْوة ملتهبة تضيء سبل الوعي، والبحث عن علائق وطيدة، ترسخ المقام بينه وبين مجتمعه، وبينه وبين نظرائه حيال الطغيان، وتجاه التجبر، وإزاء جحيم الضيم الذي يمارسه الاستبداد وحكم التطويع؛ وحتى يكون المثقف لسان المجتمع، وفاعلاً في تنميته، يوثِّق دوره بتعزيز الشعور بحقوق المواطنة، والإحساس بالكرامة، وهو الإحساس الذي تستكبره السلطة في المثقف، والمجتمع عامة، حين تستعظم أن ترى هذا الشعور ينتفض في دمائهم التي أجبرت على أن تستمرئ المذلة والهوان، ويعز عليها أن ترى المثقف صمام أمان الوطن، وإيمانًا متجددًا لطاقتنا وحقنا في السعي إلى حياة أسمى، واستعدادنا للصراع من أجل مستقبل أكثر بهاء وحرية وعدالة، ومن هنا تستنكر السلطة أن ترى الوعي يتبرعم في حنايا وجودنا، وحين تستنكر السلطة إعمال هذا الوعي، فإنها تعترض عليه بشدة وعنف، وتتصدى له بالمواجهة، وتنتهض في حق كل ما من شأنه أن يقف في وجه النخبة التي تدعي لنفسها السيادة على الناس بموارد الوطن وخيراته؛ كي تعيش في ترف ونعيم، وتعيث في الأرض فسادًا[2].

حقيقة، يصعب أن نستعرض ما قيل عن علاقة الروائي بالسياسي، أو القطع بينهما؛ فكلاهما مسؤول عن رسم الواقع، وتشخيصه على ما ينبغي أن يكون عليه. غير أن المسؤولية الرصينة تقع أكثر على الروائي الحصيف، الذي ينهض بدور الوعي، ويعيِّن أسباب التخلف الذي طبع الواقع، ويتطلع إليه برؤية ثاقبة. فما أيسر تقرير هذه المسؤولية التي تقع على قلم الروائي! وما أيسر إلزام هذا القلم تصوير الحقيقة، وإعداد العدة لمعرفة الحقيقة! إذا قيس ذلك كله بإقناع الجانب الذي يسمى السلطة الحاكمة، أن يجتهد ويبذل وسعه في إلجام القلم[3].

وهذا يعنى أن الرواية بوصفها البديل عن الشعر (ديوان العرب)، هي الباعث لتحريك

---

(1) ينظر: طه وادي: الرواية السياسية، مصر، ص193.

(2) ينظر: كمال أبو ديب: صرخة في متاه، مجلة (الناقد)، بيروت، ع33، مارس 1991، ص4.

(3) ينظر: رئيف خوري: الأدب المسؤول، بيروت، 1989، ص50.

الوعـي أكـثر مـن بقيـة الأجنـاس المعرفيـة الأخـرى؛ كونهـا المتحكـم في توجيـه نسـبة كبـيرة مـن القـراء الذيـن مـن شـأنهم أن يسـهموا بشـكل أو بآخـر في فاعليـة الوعـي، ومقدرتهـم عـلى التأثـير المتمحـور حـول المبـادئ، حيـال أحـداث الواقـع، واسـتهداف التيقـظ والفطنـة، ومـن هـذا الاتجـاه تـلازم الروايـة عـالم السياسـة بالتأثـير عـلى الخارطـة الذهنيـة، سياسـيًّا وثقافيًّـا، الأولى مـن خـلال إمكانيـة فاعليـة النفـوذ في تعاملهـا مـع المجتمـع، في حـين تسـعى الثانيـة في مسـار الروايـة إلى إيقاد الوعـي لنيـل حريتـه، وجنْـي ثمـرة جهـوده. وسـواء أكانـت الروايـة مواليـة أم معارضـة للنظـام، أنَّى كان، فإنهـا تجـد نفسـها ملازمـة للسياسـة بالوجـود الإضـافي، سـواء بالترابـط، أو بالتبايـن.

وفي كل الأحـوال يناضـل الـروائي عـن مطالـب مـا يقـرره القانـون، وعـن تلبيـة حاجـة المجتمـع، فضـلاً عـن محاولتـه تعريـة الأنظمـة المسـتبدة، بوصفهـا علبـة سـوداء في ممارسـتها نظـام الحكـم، وبطريقـة تنظيمهـا العلاقـات الاجتماعيـة المواربـة، عـلى خـلاف الطريقـة الفعليـة التـي تسـتخدمها الأنظمـة السياسـية الديمقراطيـة، غـير أن مـا يجـري في الأنظمـة الشـمولية ينجـلي في أسـلوبها الـذي يقـترن -غالبًـا- بالتسـتر، أو بالتحجُّـب المترسـب في عمـق اللاشـعور الجمعـي بالوراثـة؛ الأمـر الـذي مـن شـأنه أن يقلـل مـن دافعيـة التأثـير في المجتمـع، كـون القـرارات، والمواقـف، تأخـذ طابـع الشـمولية السـائبة، بالنظـر إلى أنهـا تعمـل عـلى الخفـاء مـن خـلال تنظيـم محكـم، شـأن كل الأنظمـة في دول الأطـراف، ذات التوجـه الشـمولي، التـي تـرى في الفـن عمومًـا أنـه يعطـي أوهامًـا، ومسـكنات يهـدئ بهـا روْعَ المجتمـع، وتوجُّسـه. ومـن هنـا، تواجـه هـذه الأنظمـة كل مـن يقـف ضـد المصالـح المخطـط لهـا؛ فحيثـما[1] تواجـه السـلطة -مـن هـذا القبيـل- تحديًـا تنتـج، آليًّـا، لاهوتهـا الخـاص بهـا، وحيثـما تتـصرف كآلـة، تسـتثير نحوهـا عـداوة، ويمكـن آنئـذٍ وصـف العـالم بمفـردات لاهوتيـة سياسـية.

إن مـا يهـدف إليـه الواقـع المأمـول مـن كلا الطرفـين -الـروائي والسـياسي- هـو ربـط العلاقـة بمَهمَّـة تحسـيس الوعـي الجماعـي في اهتماماتـه المشـتركة، وفي كيفيـة إدراج المصلحـة الوطنيـة حيِّـز المنافحـة، وإعطـاء الخيـارات البديلـة -الناجعـة- للحريـة الفرديـة؛ مـن أجـل الإسـهام في بنـاء مسـتقبل واعـد، مشـترك، ولـن يتـم ذلـك بحسـب عـرف الأنسـاق الثقافيـة المفيـدة إلا عـلى وَفـق الحاجـة إلى مـا تتطلبـه الحقـوق والواجبـات بـكل تجلياتهـا، الظاهـرة منهـا والمضمـرة،

(1) ينظر: ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مجلة (العرب والفكر العالمي)، لبنان، ع2، 1988، ص 49- 50.

ومـن خـلال دوائـر الجـذب لإقـرار الانعتـاق، عـلى الرغـم مـن امتنـاع السـلطة السياسـة عـن ذلـك بالاحتيـال الديماغوجي/الدهـماوي باللعـب عـلى مشـاعر النـاس، وتخويفهـم بـكل مـا هـو مغـرِض مـن مقاصـد خلـف خطـاب السـائس الملتبـس، وهـو أمـر غـير صحـي؛ بحجـة الدفـاع عـن مبـادئ سـيادة السـلطة؛ وكأنـه بذلـك يكـرِّس سياسـة الـصراع الطبقـي، بوصفـه محـرك التغـيرات الاجتماعيـة في تفكـيره الشـمولي الـذي تتبنـاه السياسـة التوليتاريـة Totalitarianism، في العـالم الثالـث؛ لأن واحـدة مـن أهـم مـا يترتـب عـلى مخرجاتهـا هـي اتبـاع سياسـة الكواليـس، التـي تسـتخدم في سـياقات سياسـية واجتماعيـة مختلفـة.

ولكـن إلى أي حـد يمكـن للعلاقـة بـين السياسـة والروايـة أن تكـون ضافـرة، والترابـط متعاونًـا في صلتهـما المتبادلـة؟ وقبـل ذلـك إلى أي حـد يمكـن أن يناهـز مـا هـو سـياسي مـا هـو ثقـافي/ معـرفي لتأييـد سـند الوعـي؟ يبـدو أن الإجابـة عـن هـذه الإشـكالية سـتظل قائمـة مادامـت المصالـح متباينـة بينهـما في المسـوغات والأهـداف؛ فـإذا كان مضمـون السياسـة بنظامهـا الشـمولي يتمثـل في قطـع وعـود المثقـف -لسـان المجتمـع- وتبديـد أي تقـارب في المفاهيـم النضاليـة، واجتثـاث المبـادرات الناجعـة، فـإن الأمـر هنـا يختلـف مـع مهمـة الوعـي الثقـافي؛ كونـه يسـعى -دومًـا- إلى تقـدم للمجتمـع بمـا يحتـاج إليـه مـن صحـوة، وهـو مـا يبـدو للسـياسي أنـه مسـعى شـقي؛ وأن نشـاطه يعـدُّ خيـالًا موغـلًا في المثاليـة.

الإخضاع السردي سياسيًّا

ليـس هنـاك مـن شـك في أن أيَّ إبـداع تخييـلي يجـد صعوبـة في تناسـق الواقـع معـه، بالنظـر إلى أنـه يصطـدم بعوائـق جمّـة أمـام منظومـة مؤسسـات المجتمـع المـدني، وضمـن إطـار التنظيـم السـياسي المحكـم الـذي ترعـاه الدولـة في مختلـف الـدلالات الوظيفيـة. فـإذا كانـت منظومـة هـذا النظـام تكمـن في صنـع تدابـير تنظيميـة جاهـزة؛ لضبـط رؤيتهـا الاسـتراتيجية، بصـورة تعكـس الواقـع؛ ولتبـيِّن منظورهـا الشـمولي، فـإن الـسرد التخييـلي لـه حدثـه الخـاص، الـذي يرسـم ظِـلالاً لأحـداث مرغوبـة، ولا يتعـدى وجودهـا حيـز وعـي المتلقـي، الـذي يحـاول أن يعيـد أداءهـا بمشـاعر مخيِّلتـه، عـبر تشـكيل صـور ذهنيـة لهـا كل الصلاحيـة؛ لـكي ترشـده إلى عـوالم ممكنـة في خاطـره؛ ومـن ثـم لا يمكـن للـسرد التخييـلي أن ينـوب عـن رؤيـة المنظومـة السياسـية.

وتطرح هذه المفارقة سؤالًا جوهريًّا، يكمن في الكيفية التي يذعن فيها السردي إلى السياسي، أو العكس؟ واعتبارًا لذلك، تخضع عملية التحري في هذا المجال إلى المسوغات التي يريد بها الروائي العربي أن يصور الواقع، ولماذا يريد ناقد الرواية أن يقيِّم النقد على ازدواجية الأصل والنسخة، على المضاهاة والمحاكاة، على التطابق والتنافر، وفضلًا عن ذلك، أي واقع هو المطلوب نقله؟ من هنا كان مجمل أدبنا الروائي تخييليًّا؛ لأنه لن يفوز بالواقع الذي يدعي استعارته، كما لو أنه يجهل كيف يكون هو ذاته واقعَ ذاته[1].

وفي كثير من الأحيان نحمِّل الراوي -الذي ينقل السرد إلى المتلقي- مسؤولية ما يضمره الروائي في رؤيته السردية، التي تتضمن بؤرة بعينها؛ لحصر مجال الرسالة الهادفة، وبما يتخذه الروائي من الأحداث والواقع، حين يتستر وراء قناع السارد، بوصفه المعبر عن لسانه، فضلًا عن أداء الشخصيات الأخرى، التي تحمل معها مسوغاتها بالتصرف في العملية السردية على وَفق بَوْحها بما فُوِّض لها من إشعاع، تؤثر به في تتابع تلك الأحداث، وبالكيفية التي يُروى بها مبنى السرد، ومتنه، كما أقرَّ بذلك الشكلانيون، أو الخطاب والحكاية على نحو ما رسمه السردانيون (جيرار جينيت Gérard Genette، تودوروف Tzvetan Todorov)؛ على سبيل المثال. وجريًا على ذلك، يتفق منظرو السرد على أن معظم ما تنطوي عليه أحداث الرواية نابع من الوعي النقدي، الذي تجاوز الكشف عن مفهوم الصراع الطبقي، وهو صراع لم يعد متاحًا في أفكار ما بعد الحداثة، بعد أن رخَّصت من قيمة الإنسان التي تقوم عليها حياة المجتمع، وبالتحديد في الرواية المعاصرة، كما جرت عليه الرواية الواقعية، التي كانت تعزز من قيمة الفرد. وعلى الرغم من ذلك ما زالت الرواية ترافق مواقف الإنسان، ووقائعه؛ إذ لا يمكن لها إلا أن تندمج مع مجريات الحياة اليومية، وما تنتجه من تحولات، يمكن النظر إليها على أنها تصب فيما يدفع المتلقي إلى إعطاء بديل نقدي لهذه الحياة برؤية استشرافية، على الرغم مما يعيشه الواقع من التباس وتعسُّر، شكل شخصيات إشكالية في العمل الروائي أو ما أسماه لوسيان جولدمان Lucien Goldmann «الشخصية المعضلة» بوصفها تعيش حالة من التصدع بين الطموح والردع في عالم موبوء.

ومن هنا، تبدأ مغامرة الشخصية في الرواية كي تجد لنفسها موقعًا يليق بما يمكن أن

(1) ينظر: مطاع صفدي: بحثًا عن النص الروائي، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، ع49/48، 1988، ص6.

تسهم به في إصلاح هذا الواقع المشيِّء، ومحاولة إيجاد «قيم جديدة، تتيح لها أن تعالج الصدع الذي حدث بين الذات والعالم؛ نتيجة رفضها للقيم السائدة. ولكن ذلك البحث ليس في الحقيقة سوى بحث متدنٍّ في عالم تسوده قيم متدنية، وإن كان عالمًا متقدمًا بالقياس المادي[1]. وليس غريبًا أن تظهر آثار ذلك في تمييع بعض الشخصيات الموالية ولاءً قطعيًّا، بتصدع دورها، بعد انهيار مبادئها، نظير تضعضع قيم المجتمع، وخلخلة معاييره، فكان موقفها سلبيًّا حين ارتمت في حضن التبعية للقوة النافذة، وهو ما يفسر تقنُّع الشخصيات بقناع التذلل، والإذعان، بالتملق إلى السلطة؛ الأمر الذي يفسر حالة الإرباك لدى الشخصية الموالية، بوقوعها في تناقض الظاهر مع الباطن؛ لتكون حينئذٍ مجرد أداة لنقل **(وجهة النظر)**، التي من خلالها تتحدد رؤية السارد، القائمة على كشف سوءة المنظومة الحاكمة، حين تعجز عن تفسير الواقع، ومجاراته، فضلاً عن إمكانية تنميته، للأمر الذي يكون بالشراكة مزدهرًا، غير أن منْ أضمر سريرته، وأبطن ذمَّته، عن الواجب الإنساني، والحق الوطني، أعطته المنظومة السياسية ما يفحمه، وإن لم يكن ذلك مجديًا، وهو النهج الذي تتبعه بعض الأصوات من المثقفين والفنانين لمشاركتهم تبعات النقائص، والمثالب، أو إقحامهم في التسيير «في بعض الوظائف العامة، وتقديمهم للمؤسسات السياسية الحاكمة أعذارًا وتبريرات لأعمالها، فإنهم يمارسون كذلك نوعًا آخر من السلطة عبر ارتباطهم بالقوى السياسية المعارضة وهو أكثر حدة في الدول النامية، في نظر صاحب الأنظمة الأوليغارشية الشمولية Oligarchy [إدوارد شيلز Shils] بالنظر إلى أن حاجة مثقف الدول النامية إلى الانخراط في مجموعة بديلة جديدة، تشتدُّ مع ازدياد حاجته إلى الانعتاق من قبضة (التقاليد الجبارة)»[2].

لكن هذا الموقف غالبًا ما يواجه بالممانعة من قبل السلطة الشمولية، التي تنفرد بمواقف مؤسسات المجتمع المدني، وتحاول إخضاع الثقافة بوجه عام إلى كنف السياسة، علاوة على متابعة كل ما يرافق الإنسان في علاقته بالقيادة النافذة، التي يطبعها الصراع، وتكون فيها السلطة حريصة على مصلحتها؛ من أي موقف قد يسهم في تهديدها، فتعمل على تشييئه، وحَلْحَلة أي مقدرة، أو كفاءة إليها، والحال هذه -في نظر السلطة- كما يرى

(1) ينظر: اعتدال عثمان: البطل المعضل، مجلة (فصول)، القاهرة، مج2، ع2، 1982، ص92.

(2) سماح إدريس: المثقف العربي والسلطة، 1992، ص281.

سارتر Jean-Paul Sartre أنه لا مريَّة في أن الروائي/المثقف إنسان يدسُّ أنفه في ما لا يعنيه.. وهكذا يبدو أن المثقفين[1]* في الأصل والمنشأ مجموعة متنافرة من أناس نالوا بعض الشهرة لتجْليتهم في أعمال ذات صفة فكرية، ولكنهم استغلوا هذه الشهرة ليتخطوا حدودهم المعلومة، ولينتقدوا المجتمع والسلطات القائمة باسم تصور إجمالي ودوغمائي عن الإنسان[(2)].

ولعل مع طرح قضية الشخصية السياسية الانتهازية في الرواية العربية -على وجه التحديد- ما يزيد من تعقيد العلاقة بين السلطة والثقافة، وإدراكنا توجهات السياسة؛ من خلال تمظهرات مواقف بعض الشخصيات عبر أشكال الممارسة الانتهازية، وطلْعتها؛ والأمثلة على ذلك كثيرة، نجمل منها ما توافر بدرايتنا لبعض الأعمال الروائية من شخصيات لم تتوان في انتهاج أسلوب المختالة لبلوغ أهدافها، كما في رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ مع شخصية (سرحان البحيري)، الذي يقتنص الفرص لمنفعته الذاتية؛ أو ما نجده عند الطاهر وطار مع شخصية ثقافية دينية في رواية «الزلزال» باسم (عبد المجيد بولرواح)، بصفتها شخصية إقطاعية، انتهازية؛ أو في رواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله»، التي رسمت شخصية (يوسف) الوصولية بما لا يليق بمقام الرسالة التي كانت تنظره، بوصفه صحفيًّا؛ يُفترض أن يدافع عن الحق، غير أن اختياره سبيل الوصولية حال دون ذلك، بعد أن استغل وسائل المنفعة للتسلق إلى كل ما له صلاحية عبر المكر والخداع، وعلى هذا المنوال نجد رواية «انتهازيون... ولكن» لعلاء المشذوب، حين يوظف الشخصية المحورية (جبار) الذي يعكس صورة الشخصية الانتهازية في جميع مساره السردي؛ وليس بعيدًا عن هذا المعطى نجد بطل رواية «حكاية العربي الأخير» لواسيني الأعرج باسم (آدم) في مساءلة مع ضمير هويته، ووضعه السياسي الذي أُقحِم فيه بشكل دراماتيكي من خلال استنطاقٍ تَهِيمٍ، بعد أن عمَّته التهم التي جعلت منه أُلهُوَة يتلهَى بها الآخر، وسَلوى في يد مطبخ صناع القرار، مثل منظمة AIPAC، ومنظمة ARZA، ومنظمة WJC ومنظمة Rotary International، وغيرها كثير من المنظمات العالمية، التي حولت الكون إلى واقع افتراضي/نفعي، لصالحها، وبعد أن أصبح مجردًا من كل ما هو نفيس، وعظيم القيمة، وبما لا يتوقعه، أو غير قابل للسرد The Antinarratable بحسب تعبير روبين وارهول Robyn R. Warhol.

---

(1) * لفظة المثقف (Intellectual) في مفهوم سارتر مشتقة في الفرنسية من كلمة العقل، أو الذكاء (المترجم).

(2) جان بول سارتر: دفاع عن المثقفين، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، 1973، ص12.

غير أن هناك بعض الأعمال الروائية تحاول التصدي لهذه التبعية، على نحو ما نجده على سبيل المثال عند الروائية هدى عيد في روايتها «سلطان وبغايا» مع الشخصية الرئيسة (سلطان زعتر)، الذي يتمتع بالتماهي مع واقع أطياف السلطة، ولعل هذا ما يجمع ترابط القائد الفاسد مع منظومة السلطة المنحرفة بدعم من الشخصيات المتزلفة التي يرسمها السرد، بوصفها انعكاسًا للواقع، فيما يتضمن الرغبة والاستبداد، والخداع، والبهتان، وتمزيق القيم، وعدم الاكتراث بها، وقد تعاملت هدى عيد مع مثل هذه المواضيع بحنكة سابغة، تعكس واقع الحال في المجتمع الجانح؛ بدمجها السلطة في البغي، واستحكام الانفلات بينهما في صخب اللذة الحسية الموغلة في وعي السلطة النافذة. وهذا ما عبرت عنه أيضًا الشخصية الرئيسة في رواية «الباش كاتب» للزاوي أمين، التي تعد عملاً تخييلاً عن السياسة بكل المقاييس، وتصورًا نافذًا لتمثلات الوعي السياسي الظالع، من خلال رؤية سردية يغلب عليها -أحيانًا- صوغ الباروديا بمحاكاة مستخفّة «parody» على هامش الخطابات المعدة للقائد المباشر للسلطة في بعض الحالات والتحولات السردية، التي أضَّلت لمرجعية جانحة بمبادئ ضالة، وضوابط لا تحكمها الأعراف السياسية الظافرة، وبمواقف ثابتة، ومن هذا المنظور تأتي لغة الرواية متناغمة مع ما ترمي إليه قرارات السلطة التي تحرص أشد الحرص على احتواء الكلمات في خطابها الإيديولوجي، الذي يحقق التفاعل مع الإصغاء بسحر الكلمة، وهي الصورة التي تقدمها رواية «الباش كاتب» بنظرتها التخييلية، حين ركزت على الملفوظات السردية في صيغ خطابات رئيس الديوان بمسمى (الباش كاتب)، الذي نستنتج منه دواعي الإسقاط بالتماثل بين ما كان في مرحلة ساد فيها نظام الحكم الفردي، وما ينبغي أن يكون، بتفادي مثل هذه الخطيئة في اللامقول في النص، وتتداخل جماليات التخييل في أزمنة متقاطعة بين الماضي والحاضر، ويحضر فيها الصوغ اللفظي في الخطب المعدة للحاكم بشكل لافت، لتصبح حماية الكلمة في الرواية مَهمة جوهرية للحفاظ على السلطة، على الرغم من أن الرواية «ليست كتابة المغامرة، بقدر ما هي مغامرة الكتابة»[1].

وإذا كان لكل مشروع سياسي امتلاك آلية التسلط حتى يتمكن من الهيمنة؛ فإن الغاية من ذلك تكمن في السعي إلى تشكيل نظام قائم على امتلاك السلطة بالقبضة الحديدية،

(1) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: صباح الجهيم، دمشق، 1977، ص129.

والاستحواذ عليها بأنماط دواعي الفحولة المختلفة الأوجه والأطوار، ومحاولة ترسيخها في الوعي الاجتماعي بدافع الإرعاب، مقابل تمجيد الفحولة السياسية بنزعتها الفردانية، وهو ما نستقرئه في سرد «ما رواه الرئيس» للروائي الحبيب السايح الذي تناول نقد الأوضاع السياسية من زوايا متعددة، بخاصة انتقاده الموجع للفحولة السياسية، بوصفها سلوكًا نمطيًّا مهيمنًا، يمتلك كل المواصفات والخصوصيات التي تؤهله لأن يكون متميزًا بالفردانية المستقلة، وبالهشاشة المتفردة في كل شيء، خارج حدود مواثيق الدولة وتشريعاتها، وتبعًا لذلك وطَّدت علاقتها بالخطاب في رسائله المباشرة «**الجزمية**»، وإجاباته المشفرة «**الدوغمائية**»؛ المهيمنة على كل الخطابات في علاقتها بسلطة الكلام لجذب حبل وصل الآخر، «ولذلك كانت السلطة تسعى دومًا إلى حماية الكلمة بشتى الطرق، وفرض السكوت إما بالقمع المادي الذي يكشف عن عجز هذا الخطاب على الإقناع العقلاني، أو عن طريق ابتكار سلسلة من الإردافات الخلفية Oxymoria غير المفهومة دلاليًّا، التي تتسم بانعدام الإثبات الدلالي[1]؛ وبقدر ما كان خطاب السلطة زائفًا ومخادعًا، بقدر ما كان شبح الانهيار يواجه المؤسسة، ويصدم الواقع، ويكشف آليات الفضح التي يختبئ فيها السياسي؛ إذ صورة الواقع السياسي «كانت تغني عن ألف مقالةٍ حول الكذب والنفاق الرسميّين»[2]؛ وأن تكون السلطة بهذا الوهم الأضلّ، فهي بحاجة -في حينها- إلى دراسة سيكولوجية في تأثيرها على الوعي بالإذلال، ومحاولة إخضاعه إلى سبل التحكم فيه؛ على وَفق غايات يفترض أن تكون قائمة على سياسة الإرغام، والاستخفاف بالعقول.

وجريًا على ذلك، يُعد الاستبداد بخطيئة رغبة التشهي، أو جرِّ الآخر إليه بالإذعان، أحد المسوغات الضالعة بالوقوع في فتنة السياسي، كما بينته الملفوظات السردية في «الباش كاتب» -للروائي الزاوي أمين- إلى الحد الذي رسم فيه السارد إثم السلطة بالإساءة إلى المنظومة السياسية، وضلالها الذي تجاوز قبول الصفح والغفران، كون الاستبداد الناعم في التعاطي مع إشباع الرغبات -بجميع أشكال الاشتهاء، خاصة بسلطة الغريزة- يمارس نفوذه وكأنه جزء من التفاعلات التي من خلالها تتضح معالم تعرية الفساد السياسي، والاستلاب الثقافي بمفهوم الشمولية /التوليتارية Totalitarianism، وبهذا المعنى يكون التسيير مكفولًا بمقومات

(1) عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، الدار البيضاء، 1991، ص19.

(2) الحبيب السايح: ما رواه الرئيس، الجزائر- تونس، ط1، 2021، ص72.

(فرضيـة الإخضـاع) مـن خـلال الشـعار الضمنـي **(تبديـد التوحـد)** بتحقيـق أواصر ذاتيـة عـلى حسـاب علاقـات المصلحـة العامـة، وذلـك عـبر اسـتراتيجية التشـيُّؤ؛ لترسـيخ «غضـارة السـلطة» بضيـاء الـروح واخـضرار الـدروب مـن شـهي الحيـاة، وخصبـة النعمـة للخاصـة، مـن جهـة، وفاقـة العيـش بالشـظف مـن جهـة افتقـار الواقـع، الـذي بـات يُعنـى بموضوعـات أكـثر ضراوة في جانبهـا السـياسي عـلى وجـه التحديـد. ولعـل انعطـاف الـسرد في الآونـة الأخـيرة إلى هـذا النـوع مـن الموضوعـات يـشي بإدخـال الواقـع في سـماجة السـلوكيات مـع المؤسسـات، التـي أضحـت تعـزز كينونـات ضعيفـة بالتبعيـة، وتسـتنزف الكينونـة التجميعيـة Associatetive entity، والروايـة السياسـية إذ تحـاول أن تتلقـف هـذا الواقـع المبتـذل؛ فلأنهـا تعكـس كل مـا هـو سـقيم، ومفـكك، ومنفصـم مـن العـروة، في مقابـل محاولـة التخلـص مـن الواقعيـة المبتذلـة، التـي مـا عـاد الواقـع في قيمـه المؤسسـية النموذجيـة يستسـيغها[1].

لقـد أصبـح للفسـاد بالاسـتئثار؛ والإغـواء بـكل سـبل الاسـتمالة إلى الأهْـوَاءِ -بدافـع الرغبـة في ضعضعـة الآخـر وضمِّـه إليـه بالتبعيـة- عالمـه الخـاص، مـع تنامـي أفـكار مـا بعـد الحداثـة في شـتى المجـالات؛ حيـث أرفـع القيـم والمبـادئ تقـوم عـلى تدمـير الوعـي اليانـع؛ بتأثيرهـا البالـغ في الحيـاة الاجتماعيـة، بخاصـة إذا كانـت ترعاهـا السـلطة في جميـع مؤسسـات المنظومـة السياسـية، والمدنيـة، والأخلاقيـة؛ إمـا عـبر أسـاليب التبعيـة -بمفهـوم غاتـاري سـبيفاك- المحاطـة بالضغوطـات، أو بالسـياقات الإغرائيـة.

لذلـك ليـس غريبًـا أن تعكـس شـهية هـذا التدمـير بالإخضـاع حالـة مـن اللامعقـول؛ بتوظيـف وسـائل فجـة؛ بحسـب مـا تمليـه غريـزة حـب البقـاء، وبهـذا المعنـى تصبـح أذيَّـة الحيـاة سـاعية إلى رسـم واقـع مُتَـذرِّر، تربطهـا حـالات مـن التعارضـات بصـورة أكـثر بشـاعة؛ مـن خـلال فقدانهـا كل شيء مؤكـد، أو ثابـت، نظـير تدفـق **(أنمـاط الحيـاة السـائلة)** في العلاقـات الاجتماعيـة المدمـرة بـإرادة القـوة، بوصفهـا القـوة الوحيـدة التـي لا يمكـن تطويعهـا، أو إذلالهـا، حـين تسـعى -حتـى لـو كان ذلـك مـن دون شـعور- إلى نـشر الانحـراف والتدمـير الـذاتي في غضـون تفـشي الفسـاد، الـذي مـا فتـئ يسـيِّر العـالم سـيرًا أرعـن، ضـد كل مـا يضمـن الـسر الأسـمى للوجـود، ومـع غيـاب هـذا الـسرِّ تغيـب الإنسـانية بصـورة أكـثر بشـاعة؛ حـين يميـل الإنسـان إلى التهـور مـع تبنيـه وتـيرة

(1) ينظر: عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل، 2019، ص113.

تفسخ الذات وانشقاقها من الداخل. وقد عبرت شخصية (سلطان زعتر) للروائية هدى عيد عن هذه الحالة بنوع من اللاجدوى؛ إبَّان محاولته تعطيل كل القيم، ونقضها؛ وحين ترى شخصية من هذا النوع في المجتمع، بوصفه نموذجًا للضياع بفعل التبعية العسِفة؛ بالملازمة الكاظمة، يعني أنك ترى انتهاك الحاجة التي تتوافى بها الحياة الطبيعية؛ ذلك أن ضمير المتكلم في مضمرات الرواية -كما في مسمى سلطان زعتر- يكمن في موقع تسيده هو، في الآن ذاته، مكان غيابه، مكان إعادة حضوره... إن ما يُستنطَق هنا لا يقتصر على صورة الذات وحدها، بل يمتد ليطال المكان الخطابيَّ والمعرفيَّ الذي تُطرَح منه أسئلة الهوية على المستوى الاستراتيجي والمؤسساتي[1] وعلى جميع الأصعدة، كونها امتدادًا للعدم، وتدفقًا للتناقض، حين يعيد الضمير -في مسمى سلطان- خلق ذاته في صورة مرآتية للمجتمع.

وإذا كانت الروابط الاجتماعية مكفولة بالإنجازات السياسية، والذود عن العلاقات القانونية بين الحاكم والمحكوم، فإن سرد الرواية يرسم واقعًا آخر لهذا المنظور، وهو ظاهرة اختفاء ممارسة الفعل السياسي المجدي، مقابل نشوء وهْم ما فوق الواقع Hyper reel السياسي، باختلال العلاقات المتخذة في حق العقد الاجتماعي، والواجب تفعيلها ضمن مبادئ الحق السياسي الكفيل، وبشرعية تؤسس لسياسة الضبط بين السلطة والرعية. وبقدر ما كانت سياسة ما فوق الواقع ملزمة بإرادة سلطة النفوذ القسري، وموجبة بقوة التأثير بغاية التنازل عن حرية الفرد؛ بالقدر نفسه كانت تشكل اختلالًا في توازنات الحكم بإخضاع الكل للواحد، والرعية للراعي.

السرد الصموتُ سياسيًّا

تكتسي الرواية السياسية سمة اللامقول في القول من خلال بنائها الفني، وهو ما أكده بيار ماشيري من أن «الذي يهم في أثر أدبي هو ما لا يقوله، وليس ما يقوله»[2]، وذلك هو ما تتألف منه الملفوظات في البرنامج السردي -على وجه الخصوص- عبر التطور الآخذ بين الذات والموضوع؛ كي يحقق الروائي ما ينتابه من مصداقٍ كما يراه هو، بوصفه الدال

(1) ينظر: هومي بابا: موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، 2006، ص 108- 109.

(2) زهير القاسمي: الصمت في الحوار، رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة (أنساق)، جامعة قطر، مج1، ع1، مايو 2017، ص78.

الأصلي في ضمير المجتمع، تعبر عنه شخصياته المسند إليها الأحداث والوقائع عبر الملفوظات السردية، سواء من خلال العوامل اللفظية، أو العوامل المعنوية، التي تدرك بالدال القرائني؛ المعبرة عن تشخيص الرؤية السردية، أو بمفهوم ما يسميه جيرار جينيت Gérard Genette بـ «التبئير» الذي يتم استخلاصه بحسب ما يرد في النص من مجازات استعارية، على وَفق ما تتحسس منه الرقابة، وتتبصَّره. لذلك يميل الروائي إلى ضبط خطابه، تهربًا من الضغوط، وسعيًا إلى التخلص من لجْم الرأي بفعل نمط ثقافة الارتهان، والتكبُّل؛ كونها -في الغالب- قوانين عرفية كامنة، تحكم هذا النمط بالانتقاء والانسجام والتقيُّد. وفي ضوء ذلك يرى الروائي أن الواقع أسير هذا العرف الجاري بين الناس؛ بالاستجابة إما عن طواعية، أو عن طريق الجذب بالمخاتلة، أو بالاستقامة الشرطية، ومن هنا يجعل له طريقًا ماثلاً للإرادة الحرة عبر سائر أنواع الدلالات؛ لإعادة إنتاج الواقع، وبيان ما في مضامين الخطاب المُنَمَّط، الذي تمارسه مؤسسات المجتمع المدني، بما في ذلك الثقافة المؤدلجة بالوصاية على صحة ما تعتقده السلطة، التي تمارس تأثيرها على الوعي الحر، وهو ما يحاول الفنان، والمثقف، مقاومته بالرأي المراد توصيله.

فإذا كان الخطاب السياسي يعرض مواقفه ليتحقق مراده بالفعل، فإن الفنان يترصَّد غريم الواقع المأمول بالمواجهة الفنية التي تقتضي البيان بالمجاز، بعيدًا عن بيان الخطاب الواصف بالوجوب العيني، في مقابل ما يمكن تسميته بـ«المضمر الواصف/الموصوف»[1]، بوصفه رهين استيعاب الدلالة في مظانِّها؛ على الرغم من أن بينهما تلازمًا في توظيف الدلالة المرجأة، تحت تأثير التماهي؛ لإظهار ما هو مترقَّب، سواء عبر دوال اللغة الواصفة داخل نطاق علامات العمل الصيغي (النص)، أم عبر الحدس الضمني في المضمر الواصف/الموصوف؛ للإفصاح عما يكتنهه العالم الباطني (العمل الحدسي)، فيما يسميه برغسون بـ(المتعذِّر وصفه L'inexprimable)، وهنا نجد أنفسنا أمام لغتين بدلالتين، لغة ندركها في الأسلوب الفني، الذي يعكس اللغة/الخطاب الواصف، ولغة غائبة في المضمر، فيما يصادفنا من نسق (اللالغة) -بحسب تعبير لاكان Jacques Lacan- الذي نتوهمه عن طريق التقدير الحدسي للأسلوب الضمني، ونتبصَّرُه بالفراسة في المضمر الواصف/الموصوف.

---

(1) عبد القادر فيدوح: المضمر الواصف ومؤولاته، ضمن الكتاب المشترك (التأويلات والفكر العربي)، المغرب، 2020، ص218.

وتبعًا لذلك تقدِّم لنا المنظومة السردية رؤية مُبَاينة في تحولات الأحداث والوقائع الحاصلة والمرجحة، في حيز الإمكان، وإذا ما تمحَّصنا البرنامج السردي من حيث الكيفية التي يشتغل عليها الروائي، والتنظيم المحكم للملفوظات السردية، التي من شأنها أن تنتج دلالات مختلفة، نجد أن هناك خطابًا موازيًا للخطاب الواصف، وهو الخطاب الصامت، سواء ما جاء منه متواطئًا، أو قائمًا بفعل الإسكات، أو ما كان منه مقاومًا، أو راضخًا؛ لتمييز النص بين ما هو ظاهر وما هو باطن، وفي جميع الأحوال يكون الصمت هنا أوْلى من نص المتن في نقله المعنى من إخراج الذات عن صمتها، حين تنقل طويتها من المضمر إلى التجلي، وكأن المضمر هو لسان حال الصَّموت في خفائه، يدفعك إلى أن تكون فاعلاً في الوجود. وجريًا على ذلك، أصبح الجيل الجديد يعبر عن المسكوت عنه -في ضوء ما تمليه معطيات الصمت المُطْبَق- بما لا يتحمله الواقع الرسمي، وهو ما يخلق نصًّا موازيًا في الكتابة. ولعل هذا ما جعل جاك دريدا *Jacques Derrida* يخصص جانبًا من اهتماماته عن كتابة الهامش/المسكوت عنه، بحسب ما تعنيه الدراسات الثقافية بمفهومها الاصطلاحي الجديد، الذي ساعد الفكر اليساري على تناول مثل هذه الموضوعات؛ ليرى في تسريد الصمت أنه نص آخر كما جاء في هذا الزعم «**لا وجود لهامش أبيض، أو عذري، أو فارغ، وإنما هناك وجود نص آخر من دون أي مركزية للمرجعية**»[1].

وفي تدقيق ما سبق، لا يجد الروائي أية غضاضة في تبني تسريد الصمت، وأن يجعل له مكانة في الصياغة الوصفية الكامنة في تضاعيف النص، ومن هنا تصبح العلاقة بين المقول واللامقول، وبين الفعل بالكلمات في المقولات الأدائية (السردية)، والصوغ بالصمت من خلال انتهاك أعراف النص، وضوابطه؛ تقنية تعليلية بتعيينات ضمنية، يعمدها الروائي بحسب الظروف الملتبسة، ويضع لها تدابير غير مفعلة في الوظيفة العامة للأنظمة الوصفية، داخل النص بصريح اللفظ، تتخذ منها الشخصية أسلوبًا افتراضيًّا/بديلاً للأداء التصريحي التلفظي، حينئذٍ نكون أمام نصين، نص الفعل بالكلمة في الملفوظات السردية التصريحية، وصوغ الفعل بانتهاك أعراف النص، وضوابطه، وهو انتهاك لا يلغي معنى النص؛ لأن هذا الانتهاك في توظيف الصمت الموازي لفعل الكلمة لا يبطل المعنى، أو ينقضه، بقدر ما يملأ ما فيه من

(1) عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل، سوريا، 2019، ص 312-313.

ثغـرات، وفجـوات، مـن شـأنها أن تعظـم مـن دلالات النـص المتعلقـة بافتراضـات المـؤول، وهـو مـا أشـار إليـه -مثـلاً- لانغشـو أوسـتن John Langshaw Austin، لتثبيـت التمييـز بـين التقريـري والأدائي (المجـازي) حـين يلجـأ الفنـان إلى مقاييـس مفرداتيـة وأخـرى تركيبيـة، (مقـدرة أو مضمـرة)، غالبًـا مـا تعتمـد تمثيـلات دلاليـة ذات الصلـة بمسـتويات الوجـوه الاسـتعارية، ويعمـد أيضًـا إلى التمييـز بـين المقـولات الأدائيـة الصريحـة والأدائيـة بشـكل ضمنـي، وينظـر في العلاقـة بينهـما، يناقـش أولًا معايـير نسـق المركـب الفعـلي، وزمـن الفعـل، والضمـير المسـتخدم، وإمـكان اعتبارهـا قرائـن عـلى أن المقولـة أدائيـة، ثـم يبـين أن ليـس مـن قرينـة نحويـة تـدل بشـكل حاسـم أن المقولـة أدائيـة[1].

لقـد اسـتفاد الروائيـون بسردياتهـم المتناقلـة في إحـداث التناغـم بـين شـخوصهم وبـين الواقـع؛ ليعـبروا بهـذه الـسرود عـن الائتـلاف والاختـلاف مـع قضايـا الواقـع المريـب بـكل تفاصيلـه عـبر العـالم، مـع التركيـز عـلى إظهـار حجـم الاسـتلاب الكبـير الـذي يقـع عليـه المجتمـع العـربي برمتـه، حتـى إنـه لم يعـد قـادرًا عـلى المسـاهمة في خلـق الفعـل الحضـاري؛ ومـن هنـا جـاءت الروايـة كإشـارة للانعتـاق مـن الرتابـة والتمـرد عـلى التنميـط الفنـي السـائد والمفـضي إلى التبعيـة. ومـن ثمَّ فـإن الروايـة تعيـد قـراءة الواقـع في ظـل المتغـيرات اللاهثـة في المجتمـع الجديـد، والمجتمـع العـربي ليـس بمنـأى عـن هـذه التحـولات المدهشـة؛ لتضعنـا في عـدة مفارقـات مهمـة ومثـيرة، وكونهـا مهمـة؛ لأنهـا أسـهمت في رسـم الواقـع العـربي كـما ينبغـي أن يكـون، أمـا كونهـا مثـيرة؛ فلأنهـا اخترقـت اجـترار مـرارة الانكسـار الفنـي الـذي تربـع عـلى عرشـه جنـس الشـعر، ومـع ذلـك فـإن هالـة النجـاح الإعلاميـة التـي حظيـت بهـا الروايـة لم تصـل بعـد إلى اقتحـام الصمـت في إجراءاتـه الفنيـة بالصـورة المتوخـاة[2].

نحـن إذن -بهـذا التصـور- أمـام نمطـين مـن «الوصفـيِّ» في الملفوظـات السرديـة؛ أحدهـما يميـل إلى العلـة الفاعليـة لتنظيـم النـص في بنائـه التركيبـي الصِّيَغـي، في حـين يميـل الثـاني إلى الإضـمار الضمنـي، الـذي هـو بحاجـة إلى تعليـل، وكأن اللالغـة[3]* في المضمـر المتعـذر قولهـا في خطـاب الشـخصيات، تنتقـل مـن المعنـى الثابت/الخبـيء إلى المعنـى المتحـول؛ أي مـن اللغـة التـي تصـف

(1) ينظر، لانغشو أوستن، الفعل بالكلمات، ترجمة، طلال وهبة، [مقدمة المترجم] هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2019، ص 11.

(2) عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل، ص319.

(3) * مصطلح نحته جاك لاكان من اللغة اللسان؛ للدلالة على إنتاج قول تعذر على المرء صوغه لظرف ما.

اللغـة، إلى اللغـة التـي تصـف العـالم مـن حولهـا؛ وبذلـك تكـون لغـة المضمـر الواصف/الموصـوف جـسرًا للتفاعـل بـين الـشيء الـدال، ومسـماه فيـما يخالـج الوجـدان بالحـدس، الـذي هـو بحاجـة إلى تعليـل؛ لوصـف ملفوظـات يصعـب تحديـد دلالاتهـا إلا عـلى وَفـق رؤيـة تأمليـة، قائمـة عـلى الافـتراض. وكأننـا أمـام نصـين متوازيـين، أو نـص داخـل نـص آخـر، يكـون قـوام النـص المضمـر داخل نفسـه، وبهـذا الشـكل يشـتغل التأويـل كأبـرز مـا يحتـاج إليـه المسـكوت عنـه مـن اخـتراق النـص النمطـي في ترتيـب بنائـه التركيبـي؛ سـعيًا إلى معرفـة العـالم الخفـي في تضاعيـف المعنـى الضمنـي، بوصفـه حصيلـة الفـؤاد (المضمـر) في اللامقـول في النـص، في مقابـل لَبـوس النـص الملفـوظ بمـا يلائمـه مـن اسـتحكام التوابـع البلاغيـة، والتمكـن منهـا، وهـو مـا يميـز الخطابـين، مـن حيـث إنهـما نمطـان مـن الخطـاب، بـ(لغـة الإضـمار ولغـة الفعـل بالكلمة/الكتابـة)، وهـما لغتـان مترادفتـان، مشـتركتان في الوظيفـة، مختلفتـان في الأداء الإجـرائي. فـإذا كانـت لغـة الخطاب/التخاطـب -بمـا في ذلـك اللغـة الجسـدية- يحميهـا نظـام التواضـع بقواعـد واسـتعمالات معينـة، فـإن الثانيـة متفلِّتـة مـن أي نظـام، قـد يقودهـا إلى نسـيج مـن الخصوصيـة المنكفئـة عـن الجـادَّة، وقـد تتقاطـع إحداهـما مـع الأخـرى.

وإذا كان الصمـت غيابًـا للصـوت في الملفوظـات السرديـة فهـو بالمقابـل يعـد صـدًى عميقًـا للضمـير، وترجيعًـا لمـا في الطويـة مـن مكامـن الحقيقـة، هـي بحاجـة إلى حفريـات ثقافيـة ومعرفية لاكتنـاه عـالم الصمـت المنطَّـق في تضاعيـف النـص، وفي ثنايـا وجـدان الشـخصية في العمـل الـسردي بنَفَـس الـروائي، حـين يتحكـم في الكلـمات، ليتمكَّـن مـن الوصـول إلى التحكـم في اللغـة، ويتمكَّـن مـن إظهـار الصمـت؛ إذ كل شيء -بمـا فيـه الكلمـة- ينفـخ بالفـم، ولكنهـا لا تقـول شـيئًا[1]، وبذلـك يكـون الصمـت في منطـوق المضمـر باعثًـا فاعـلاً للإعـراب عـن نيـة الشـخصية في طويـة اللامقـول، بحسـب مـا يوظفـه الـروائي مـن لغـة مكتنَّـة بالإخفـاء، داخـل لغـة مندليـة بالإبانـة، يكـون سـياقها متضمنًـا مقولـة الانزيـاح، وهـو مـا ينطبـق عـلى جـل الروايـات المعـاصرة -بخاصـة منهـا الروايـات السياسـية- حيـث تعـمُّ دلالاتهـا بالصمـت، سـواء مـن خـلال الحـوارات المتضمَّنـة في مـتن الـسرد، أو مـن خـلال العوامـل المعنويـة داخـل الملفوظـات السرديـة، التـي تـدرك بالحـدس، والأمثلـة عـلى ذلـك كثـيرة جـدًّا؛ لنأخـذ عـلى سـبيل المثـال بعـض العينـات مـن روايـات عربيـة، كـما جـاء في

(1) ينظر: *Rykner, A: Paroles perdues, faillite du langage et représentation. Paris : José Corti. (2000), p, 49.*
نقلًا عن زهير القاسمي: الصمت في الحوار، مجلة (أنساق)، جامعة قطر، مج1، ع1، مايو 2017.

روايـة «2084 حكايـة العـربي الأخـير» لواسـيني الأعـرج، التـي تـروي زفـرة هـذا العـربي حـين فـرَّط أبـو عبـد اللـه محمـد الثـاني عـشر في آخـر قلعـة للحضـارة العربيـة الإسـلامية في الأندلـس 1492، منـذ ذلـك الحـين والحـسرة تلاحـق العـربي، وهـو مـا اسـتثمره واسـيني الأعـرج في هـذه الروايـة في مسـمى الشـخصية الرئيسـة (آدم)، بأحـداث صاخبـة، تعـبر عـن حـيرة كينونـة وجـوده الغـارق في اللاجـدوى، والمصـاب بالذعـر، والمتلهـف إلى النكـث والنقـض، والسـابح في غَـرارَة المشـتهى، المتخفِّي وراء سياسـة الصمـت، صمـت المذلـة والخنـوع، بعـد أن انفلـت منـه زمـام المـآب؛ وبعـد أن أغشـاه التثـاؤب، واحتوتـه ثَقْلـة النعـاس؛ الأمـر الـذي خلـق لديـه مخـاض العدميـة اليائسـة. هـو ذا مـا ترويـه الروايـة عـلى لسـان (آدم) الـذي فقـد علامـات آدميتـه، وأُفـرِغ مـن جوهـر مسـماه، وأزيـح إلى مصـيره المجهـول، منـذ ذلـك الحـين، مقابـل مـا توجبـه الضمائـر الحيـة، وتنشـده في راهننـا العصيـب؛ مـن أجـل صـون المصـير المشـترك، والبحـث عـن الحريـة، التـي تتخـذ شـكل الإرادة والتضحيـة، تلـك هـي القيـم التـي كان عـلى الشـخصية الرئيـس في الروايـة (آدم) أن تقـوم بـه؛ كونهـا مسـتمدة مـن قناعـة الهويـة والـذود عـن الوطنيـة، والقوميـة، والمعـالم الدينيـة والإنسـانية في حقيقـة مقـام مطلـب الانعتـاق بالمواقـف النضاليـة، لكـن شـخصية (آدم) أريـد لهـا غـير ذلـك بفعـل صمتهـا.

وبالنظـر إلى نـزوع الضمـير الجمعـي في مسـمى شـخصية (آدم) الـذي لم يعـد لـه ذلـك الوعـي المرتبط بالهوية في معناها الأسـمى إلا بوصفها آسـنة؛ لأن موقفه قائم على تجسـيد المهانة بالصمت، وسريرتـه المكـّدرة بالتبلُّـد، وضميره واهنٌ بالشـوائب، ومن هنا اسـتطاع بيسر وسـهولة أن يَغمط كل مـا هـو ماجـد في موروثـه، وأن يـزدري برمـوزه الحضاريـة، ويسـتصغر منجزاتـه الخالـدة؛ الأمر الذي أدخلـه في صراع عبثـي مـع النـماذج العليـا لمرجعيتـه الثقافيـة التليـدة، طواعيـة؛ لإرضـاء قـوة الآخر الناعمـة التـي تسـللت -من دون اسـتئذان- إلى وعيه الأبْلَد، وحسـه الأخرق، وشـكيمته الرعناء؛ وهو بذلـك يبـدد عزيمتـه، ويمـزق رقعـة كينونتـه، ويحـول إرادة قوتـه إلى «**العدميـة**» في صيغـة الصمـت المطبـق، بعـد أن كانـت سـامقة، وكأنه بذلـك يمتثل لمقولـة نيتشـه Friedrich Nietzsche؛ إذ «**أرفع القيـم تقـوم بتدمـير ذاتهـا**»[1]، حـين يصيبهـا التوتـر والخيانـة، مـن فائـض الاسـتباحات بالصمت، أو بالعجـز عـن تحقيـق ما توجبـه المطالب المشـتركة.

---

(1) دافيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد شيا، بيروت، 2005، ص318.

وبهـذا المنظـور، يغـدو الصمـت في الروايـة كـما اسـتوعبه السـارد في حكايـة العـربي الأخـير لعبـة سرديـة لإظهـار عجـز العـرب عـن حمايـة مصيرهـم مـن الآخـر، وفضـح سـكوتهم عـن قـول الحـق، وفي ظـل هـذا المنـاخ الرَّجِـس القائـم بالمسـكوت عنـه تغـدو حيـاة المجتمعـات العربيـة مسرحًـا للقيـام بـأدوار تمثيليـة، أبطالهـا لاعبـون بارعـون في الحذاقـة، دهـاة في الإيقـاع بتدبـير المكائـد، وإنـزال السـاذج، الجاهـل، في شـباك المصيـدة، ومشـاهدوها شـخصيات مندحـرة، لم يتملَّكـوا غـير ثمـار الفشـل، والانكسـار، والانهزامـات المتواليـة، مجبولـون عـلى الانسـلاخ مـن انتماءاتهـم، وقوميتهـم، **ومحكومـون بالصمـت المُطْبَـق**. عظمـة سـيادتهم تتـوق إلى الاحتـماء بالآخـر، والارتمـاء في حَجـره، والإمسـاك بأجنحتـه، حتـى لـو كانـت ضالـة، أو زائغـة غـير مهتديـة إلى الطريـق السـليم. مرتهنـون بالغرائـز الْتـذاذًا، ومُحوّطـون بالاشـتهاء هـوًى، وبنهـج منظَّـم مـن الآخـر، توقًـا، غـير مبالـين بالاختـلاف في روحانيـة الانتـماء، ولا بإفسـاد صفـات التقاليـد، أو إهـلاك العقـل، وميتافيزيقيـة الأمـل، أو إخفـاق مقبوليـة كل إرادة، وهـي معطيـات تشـكل في نظـر مالـك بـن نبـي جـدارة «**قابليـة الاسـتعمار**» في جميـع مراميـه، تجـاه «**قلعـة آرابيـا**» التـي وضعوهـا في مرمـى النظـر بدقـة متناهيـة، وبحسـابات دقيقـة.

ويبـدو المعنـى الضمنـي لهـذه التجربـة واضحًـا مـن خـلال التأثـير الارتـدادي، أو كـما يقـول منظـرو الأدب المقـارن (التأثـير العكـسي) الـذي فرضتـه سـبل توجهـات الموضـوع المتشـاكل في رواية «موسـم الهجـرة إلى الشـمال» للطيـب صالـح، مـع الشـخصية الرئيسـة (مصطفـى سـعيد)، الـذي اسـتوعب حضـارة الغـرب بـكل تفاصيلهـا، مـما جعلـه في حـيرة مـن أمـره في أثنـاء عودتـه إلى بلـده، فتعـددت وظائـف الصمـت معـه في تعاطيـه مـع الشـخصيات الأخـرى، بخاصـة وأن هـذه الشـخصية عاشـت مفارقـة الحيـاة بـين حضارتـين، الشرقيـة والغربيـة. فبعـد أن وجـد في بريطانيـا متنفسـه في الحريـة، التـي ينعـم بهـا الغـرب، الحريـة في وجودهـا الحقيقـي بأصالـة التعبـير في ضوء وعـي المجتمـع، السـائد، نجـده بالمقابـل يعيـش حالـة مـن النقيـض عـلى مـا كان عليـه الوضـع في حضارتـه الشرقيـة، التـي تتمحـور معـالم الحريـة فيهـا حـول أوهـام دَعِيَّـة، وافـتراءات زائفـة، ومواقـف غائمـة، وهـي المفارقـة التـي جعلـت مـن مصطفـى سـعيد يعـبِّر عـن مواقفـه بحريـة في أثنـاء وجـوده في بريطانيـا، حيـث كان متكلـمًا أكـثر منـه صامتًـا، بحسـب غاياتـه الذّاتيّـة، أو في مـدى التحـضر المتـداول. ولكنّـه لمّـا عـاد إلى قريتـه الرّيفيـة السّـودانيّة اختـار الصّمـت السّـاخر، يقـول عنـه الـرّاوي عندمـا رآه لأوّل مـرّة مـن بـين الحضـور: «لكـن مصطفـى سـعيد ظـلّ يسـتمع

في صمت، يبتسم أحيانًا ابتسامة أذْكر الآن أنّها غامضة، مثل شخص يحدّث نفسه»[1]. فبقدر ما كان متحدّثًا في الغرب، ظهر صامتًا هنا قبل لقائه بالرّاوي، ولعلّ ذلك ما يفسّر ابتسامته السّاخرة الغامضة في آن، فكأنّه قد وجد أخيرًا من يُكلّم؛ بسبب هذا التذبذب الحضاريّ الذي يعيشه، فهو كائن شرقيّ تشرّب من حضارة الغرب، غير أنّه لم يتمكّن من التّماهي معها؛ فقد كان في ذاته جرح أحقاد حُفِرَ منذ أحقاب زمنيّة، ليس من السّهل أن ينساه، ولكنّه لمّا عاد إلى وطنه لم يتمكّن من نسيان جزء كبير من حياته في الغرب؛ ممّا صعّب عليه إمكانيّة التّأقلم، والعيش، والتّواصل مع هؤلاء القرويين البسطاء؛ رغم أنّه حاول أن يُوهم نفسه بذلك، ولكنّه لمّا رأى الرّاوي، الذي خاض تقريبًا تجربة الحياة نفسها في الغرب، ظنّ أنّه وجد من يُساعده على تحقيق هذا التّزاوج الحضاريّ بين الشّرق والغرب، ولكنّه لم يستطع أن يعيش؛ لأنّه أسكن في نفسه شيئًا من أوروبا[2]، فظل مسكونًا بالصمت الذي التجأ إليه تباعًا. وبالمحصلة تظهر لنا شخصية مصطفى سعيد متباينة مع الصراع الحضاري، الذي يعطي للغرب حرية وافية، نالته الحضارة الشرقية بأساليب الإسكات، لذلك جاء الحوار في الرواية مفعمًا بقدرة فائقة؛ رغبة في تفجير الصمت الذي اكتنف شخصية مصطفى سعيد؛ بعد عودته إلى منشئه المتواري بالإسكات، المفروض عليه من المنظومة الثقافية الطفيْلية، حين كانت تستكين إلى الوجوم. وهو ما انتهج سبيله مصطفى سعيد، الذي التزم في حواراته وجومًا يسوده القلق والحزن مع الرّاوي حين جنح، قصدًا، إلى الصّمت، إخفاء للعديد من التّفاصيل المهمّة في حياته، حفاظًا على وجهه الإيجابيّ، ووجهه السّلبيّ في آن، وإن كان قد أوهمنا من خلال الحوار أنّه لم يُخْفِ إلا المعلومات التي لا فائدة منها، بالرغم من محاصرة الراوي له، وسعيه إلى نيل أكبر قدر ممكن من المعلومات[3].

ولعل ما حصل لمصطفى سعيد باعتماده سلوك الصمت النمطي، هو بمنزلة ترداد فعل رديف للواقع المأزوم. غير أن ما يُعتب عليه أنه أعرض عن واجبه تجاه هويته، بعد أن أباح لنفسه الصمت، على الرغم من أن المدة التي سادت آنذاك، كانت تعجُّ بالثقافة المؤدلجة

(1) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، تونس، 1992، ص31.

(2) محمّد رجب الباردي: شخص المثقّف في الرّواية العربيّة المعاصرة، 1993، ص163. عن زهير القاسمي: الصمت في الحوار، مجلة (أنساق)، جامعة قطر، مج1، ع1، مايو 2017.

(3) ينظر: زهير القاسمي: الصمت في الحوار، مجلة (أنساق)، جامعة قطر، مج1، ع1، مايو 2017، ص 85-86.

مـن قبـل المثقـف العضـوي (غرامـشي)؛ إذ كان يحـاول الاندمـاج في السياسـة «وهـو محمـل بعـبء أحـلام كبـيرة. وفي لعبـة الإيديولوجيـات واسـتراتيجيات السياسـة، وتكتيكاتهـا المتناقضـة، عـاش هـذا المثقـف مـا عـرف بالوعـي الشـقي، وكان عليـه أن يكيـف مواقفـه تبعًـا لتغـيُّرات سياسـات المؤسسـة، والسـلطة التـي ينتمـي إليهـا، فقـد كان هـذا المثقـف يمـضي مـن النقيـض إلى النقيـض؛ مـن دون أن يفطـن لنفسـه. وحـين فطـن كان الأوان قـد فـات، وكان هـو قـد خـسر كل شيء، وكان عليـه إذ ذاك أن يكفـر بالسياسـة، وبالثـورة، وبالعـالم»[1]؛ وتأسيسًـا عـلى ذلـك، يكـون الصمـت في البنيـة السرديـة فرضيـة تواصليـة، يؤسسـها نـص اللامقـول في تضاعيـف الكتابـة، بوصفهـا «تجربـة الوصـل بـين المـرئي واللامـرئي»[2]؛ أي المـرئي في مـا هـو مطـرَّس، في حـين يتضمـن اللامـرئي مـا خفـي فيـه مـن دلالات؛ هـي بحاجـة إلى إنتـاج معـانٍ أخـرى، ذات دلالـة متسـعة المسـافات المجازيـة؛ بعلاقـة مـا هـو مطـرَّس، ومـن هنـا، تكـون العلاقـة في النـص المغيَّـب «علاقـات غيابيـة؛ علاقـات معنـى وترميـز؛ فهـذا الـدال يـدل عـلى ذلـك المدلـول»[3].

وإلى جانـب المعنـى الضمنـي في تضاعيـف النـص المكتـوب يـؤدي اقتصـاد اللغـة دورًا فاعـلاً في بنيـة الملفوظـات السرديـة، كـما في روايـة عبـد العزيـز غرمـول «زعيـم الأقليـة السـاحقة»، التـي سَـبَرَت غـورَ دواليـب السياسـة، بمـا تتضمنـه الأسـاليب المجازيـة بتوظيـف اسـتعارات صامتة، سـعيًا إلى كشـف المسـكوت عنـه في الممارسـة المسـتبدة للسـلطة -في الأنظمـة الشـمولية- ويغلـب عـلى طابـع الـسرد، مـؤشرات دالـة عـلى الصمـت، الـذي طـال المجتمـع في محظـور الدولـة العميقـة، التـي جـوَّزت لنفسـها مـا لا يجـوز لغيرهـا، بعـد أن أسـهمت في إتـلاف المجتمـع، وتخريـب المؤسسـات، وتقويـض الحريـات، وإبـادة المشـاريع الناجعـة، وقبـل ذلـك وبعـده، تحطيـم مـشروع الدولـة الجزائريـة بالتخـاذل عـن واجـب الزعامـة إذلالاً للآخـر، منـذ العشريـة السـوداء في نهايـة القـرن العشريـن.

والروايـة في مجملهـا تتحـدث عـن المحظـور، والمسـكوت عنـه بالامتنـاع الطوعـي عـن التصريـح، في مقابـل انجـلاء الصمـت، مـما شـكل -في الواقـع- نوعًـا مـن الاسـتغلاق، والارتجـاج في التعبـير، نظـير مـا كان يتمتـع بـه «زعيـم الأقليـة السـاحقة»، بمـا تعنيـه كلمـة «**السـاحقة**»

(1) سعد محمد رحيم: أنطقة المحرم، سوريا، 2013، ص 25-26.

(2) أدونيس: الصوفية والسريالية، بيروت، 1995، ص63.

(3) تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، وآخر، المغرب، 1990، ص31.

مـن ذهـول، وكأن اللامقـول في النـص يقـول: زعيـم الأقليـة المذهلـة في خدمـة دواليـب السـلطة العميقـة، بخـلاف المعنـى المعجمـي في مضمـون الأكثريـة المطلقـة، اعتقـادًا منـا أن أيقونـة الصمـت في الدلالـة الأخـيرة تشـير إلى الـدال الـذي يتـم إدراكـه مـن خـارج السـياق اللغـوي بالتحـيُّر والدهشـة؛ ومـن هنـا يكـون المعنـى اللغـوي مـردودًا إلا مـن قبيـل المغالطـة، إيهامًـا بمـا تكتسـيه طويَّـة الزعيـم للمـوالاة، بوصفهـا الأقليـة النافـذة، المطلقـة، التـي تتحكـم في زمـام الأمـة، وحصيلـة الخـيرات، ومـآل الخطـاب، الـذي جـرَّ البلـد إلى المـأزق، بفعـل تدبـير فظاظـة القيـادة؛ للحفـاظ عـلى الدولـة العميقـة مـن المسـند إليهـم في مسـميات تنطـلي عليهـا مـا أطلـق عليـه جـاك لا كان Jacques Lacan المتغـير الضمـيري[1] (pronominal shifter) بمـا يدعـوه بـ«الـدالّ القرائنـي» indexical signifier، مـن حيـث منابـه عـن الناطـق بلسـان ضمـير السـلطة؛ فيـما تمارسـه مـن جـور، وقهـر، واسـتبداد، ونهـب مـن المحسـوبين عـلى الدولـة العميقـة، المُداهِنـة كذبًـا وبهتانًـا.

ولا يسـاورنا أدنى شـك في أن الـروائي «عبـد العزيـز غرمـول» قـد اسـتخدم الأسـلوب الوصفـيِّ في دلالتـه الإشـارية؛ مـن أجـل الوقـوف عـلى المحظـور، الذي شـلَّ المجتمـع بالإسـكات، بوصفـه المعادل الموضوعـي للصمـت، المسـتمد مـن الكبـت بالغيـظ، والاسـتياء، في حـق شـخصية البطـل العضـوي في الروايـة، بحسـب مـا يبسـطه السـياق الـدلالي مـن البيـان التلفُّظـي القرائنـي، الـذي يسـتند إلى الرؤيـة السرديـة مـن خـلال التبئـير بمنظـور جـيرار جينيـت، أو بحسـب الرؤيتـين المتقابلتـين اللتـين حددهـما تـودوروف: وهـما «الرؤيـة مـن الداخـل والرؤيـة مـن الخـارج، ففـي الحالـة الأولى لا تخفـي الشـخصيات شـيئًا عـن الـراوي، وفي الحالـة الثانيـة فـإن هـذا الأخـير يسـتطيع أن يصـف لنـا أفعـال الشـخصية، ولكنـه يجهـل أفكارهـا، ويحـاول أن يتنبـأ بهـا»[2]، فضـلاً عـن ذلـك، فـإن كليهـما يجـري في العمليـة السرديـة عـلى الوصفيـة، وأن كلتـا الرؤيتـين تؤسسـان علاقـة التجـاور في أداء المعنـى، وتقومـان عـلى ترسـيخ التماسـك في الدلالـة، لجـلاء مـا وراء الغايـة الظاهـرة. والحـال هـذه أن القرائـن الدلاليـة للصمـت في النامـوس الـسردي السـياسي -عـلى وجـه التحديـد- توجبـه محمـولات ازدواجيـة في الفهـم، بـين خطـاب النـص المعمـول، وصمـت النـص المأمـول، فـالأول يؤدي بـك إلى الفهـم المبِـين، في حـين يحيلـك الثـاني إلى الحفـر في تضاعيـف مضمـرات النـص، «إلى حـد

(1) ينظر: غياث المرزوق، الدال، مجلة (معابر)، http://maaber.com/ .

(2) تودوروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، ع3، 1982، ص12.

اختناق المدلولات بطواحين الدوال المتزاحمة عن ناموسها، وقاموسها، وصمت الكتابة يرمرم الذاكرة المجروحة بالسكون الحكيم»[1].

وفي اعتقادنا، إن أي نص يتضمن منطقتين في تضاعيفه: منطقة نص المتن، ومنطقة نص المَحْو. **فالأولى** مركزية/موضوعية، تراتبية، **والثانية** هاربة، منفلتة، وملتوية على نفسها، سواء بما تنعطف على المسكوت عنه، في غالب الأحوال، أم فيما تعبر عنه اللغة الضمنية بالانثناء على نفسها؛ حَثًّا على التمكُّن من النظر فيما تخبر به عن نفسها، من دون اللجوء إلى متن النص، وكأنها تدعو المتلقي إلى البحث عن عالم آخر غير عالم المتن، وترشد فيه الحاجة إلى الاستبصار فيما خفي في الدال من مطلوبيته المستورة. وليس على المتلقي هنا إلا أن يراهن على كيفية الاستدلال على تصدير الدال على المدلول، وبيان مضارعة الدال لوظيفة المدلول، ومحاكاته؛ لأن الدال (الكلمة) هي وعاء للمدلول، «والكلمات ليست إلا علامة على شيء أدركناه من قبل، الكلمة بطاقة توضع على أصناف المرئيات، وقد أدى هذا الفهم للنص الأدبي إلى العناية بمدلولات (النص) دون دواله؛ بمقول القول لا بالأداة التي تصنع القول»[2].

وعلى هدي ما سبق، يتغلغل محور الصمت بأشكاله المتنوعة في الرواية السياسية -على وجه الخصوص- بوصفه وهج الاعتراض، أو صورة للاستياء، أو صفة للشكوى، أو سمة للممانعة والاستنكار، بحسب ما تمليه وظائف الأنظمة الوصفية، التي لا يمكن تعيينها بدقة -بحسب رأي فيليب هامون Philippe Hamon[3]- إلا متى أعيد وضع النظام المدروس داخل السياق، الذي يندرج فيه النظام المعني بالأمر؛ فيما لم يقله متن النص، عدا ما يرد في نسيج الإضمار، فالنص إما أن ينتج خطابًا على وَفق ما تمليه القواعد النحوية في شكل صيغ تعبيرية، كما جاء في قول أوستين (1962) Austin,J.L، أو ينتج دلالات لا تستند إلى ألفاظ، ولكنها تحمل معنى في صمتها، «ومن الجدير بالملاحظة أن الوحدة المكونة للعمل الصيغي pheme تتميز حسب أوستين بأنها عنصر من اللغة، قد يكون عيبه في خلوه من الدلالة، في حين أن الوحدة المكونة للعمل الريطيقي Rheme عنصر من الخطاب، قد يكون عيبه متمثلاً في ضبابيته، أو غموضه... ويتكون العمل القولي من ثلاثة أعمال جزئية (تصويتية،

(1) سيزا قاسم: القارئ والنص، القاهرة، 2002، ص30.

(2) محمد الغزّي: وجوه النورس، تونس، ط1، 2008، ص8.

(3) ينظر: فيليب هامون: في الوصفيّ، تونس، 2003، ص 240-241.

وصيغيـة، وريطيقيـة)، فإنـه يقـوم عـلى مبـدأ الإدمـاج، ونقصـد بـه أن تَحقـق آخرهـا رهـينُ تَحقـق مـا قبلـه، فـكل عمـل ريطيقـي رهـين تَحقـق العمـل الصيغـي، وكل عمـل صيغـي رهـين تَحقـق عمـل التصويـت، ويظـل تَحقـق العمـل الريطيقـي رهـين عمـلي المعنـى والإحالـة [1]. وبالنظـر إلى أن الـسرد المؤدلـج تختبـئ مضامينـه داخـل الدلالـة التعاقبيـة، التـي لا تسـتند إلى ملفوظـات، فـإن المسـكوت عنـه يتشـكل بنعـت الـشيء في ذاتـه، عـلى وَفـق مبـدأ نسـيج النـص، وسـياقه؛ ومـن هنـا يشـخص النـص عالمـين متناظريـن، هـما عـالم التجـلي في صـوغ الملفوظـات، وعـالم الخفـاء الـذي يحتـاج إلى اسـتبصار مـن خـارج مـا وصـف «بالـدوال الـدون - لغويـة»؛ أي بتداعـي مضامـين الصمـت عـن طريـق الحـدس، الأمـر الـذي مـن شـأنه أن يجيـز للـروائي عـلى لسـان شـخصياته إمكانـات أكـثر مـما تجيـزه الملفوظـات المعـبر بهـا.

ولـئن كان المسـكوت عنـه وجهًـا مـن وجـوه الصمـت، فـإن مـا لا تعـبر عنـه الملفوظـات السردية في الصمـت، تحتجـب في المسـكوت عنـه مـن قبـل الكاتـب، حـين ينـزاح بالكلـمات إلى دلالات ملغَّمـة، يمكـن القبـض عـلى معناهـا بقرينـة السـياق؛ بـين دلالتـيْ المجـاز والانزيـاح؛ مـما يدفـع بالمتلقـي إلى كشـف المسـتوى الرمـزي في النـص إثـراء، وغنًـى. ومـن هنا يأتـي المسـكوت عنه أشـبه مـا يكـون في الـسرد السـياسي بالفضـاء المحظـور مـن خـلال اسـتثمار الرصيـد الثقـافي، والتاريخـي، والدينـي، عـبر الإيهـام بالنيـة المخاتلـة في وصـف بعـض الأحـداث والوقائـع، أو توظيـف شـخصيات بعينهـا، طوعيًّـا مـن الكاتـب، ضمـن مشروطيـة التنقيـص، يحتجـب فيهـا صمـت الشـخصيات، ويطـل المسـكوت عنـه في مسـتوى العبـارات، والسـياق، بحسـب البطانـة المخولـة للنسـق الـسردي، والبُغيـة بالالتبـاس الاختيـاري مـن المؤلـف، ومـن ذلـك عـلى سـبيل المثـال مـا جـاء في روايـة نجيـب محفـوظ «أولاد حارتنـا» أو في روايـة حيـدر حيـدر «وليمـة لأعشـاب البحـر» وغيرهـما كثـير.

وقـد تكـون روايـة نجيـب محفـوظ «أولاد حارتنـا» خـير مثـال عـلى نمـوذج المسـكوت عنـه مـن خـلال الصراعـات الماثلـة بـين مـا هـو دينـي، وثقـافي، وسـياسي، تأسيسًـا عـلى مضامـين الروايـة، وجريًـا عـلى مـا جـاء في تقريـر منـح جائـزة نوبـل، مـما دفـع بمنظومـة التديـن إلى التدخـل -فضـلاً عـن المؤسسـة السياسـية- بمنعهـا مـن النـشر؛ بالنظـر إلى اللغـط الـذي دار بـين آراء الكتـاب ورجـالات السياسـة المتباينـة. كان ذلـك حـين أدرج نجيـب محفـوظ عـلى لسـان السـارد أوصافًـا

(1) ينظر: شكري المبخوت، دائرة الأعمال اللغوية، بيروت، 2010، ص22.

تغتـاب في ذاتـه تعـالى، حينئـذ اسـتغل جـمال عبـد النـاصر هـذه الروايـة لكسـب المؤسسـة الدينيـة، فـزرع بينهـا وبـين نجيـب محفـوظ عـداوة، وحـرض الأزهـر عليهـا، وكان هيـكل قـد قرأهـا سياسـيًّا بتفويـض مـن جـمال عبـد النـاصر، الـذي تبـين لـه أن الروايـة تطعـن المنظومـة السياسـية والمؤسسـة الدينيـة، وفي ضـوء ذلـك وضعـت الروايـة تحـت مجهـرَي السياسـة ورجـال الديـن، الذيـن كان موقفهـم مبنيًّـا عـلى الأوصـاف التـي رسـمها نجيـب محفـوظ للشـخصية المحوريـة (الجبـلاوي)، وهـي أوصـاف لا تكـون إلا للـه تعـالى، وبمـا يتطابـق مـع مـا ورد في العهـد القديـم في صـورة معيشـته في (الحـارة) بوصفهـا خربـة، التـي يـراد بهـا مـا جـاء في سـفر التكويـن: (في البـدء خلـق اللـه السـماوات والأرض، وكانـت الأرض خربـة وخاليـة)، ويصفـه في موضـع آخـر: (وهـو يبـدو بطولـه وعرضـه خلقًـا فـوق الآدميـين، كأنمـا مـن كوكـب هبـط). ويقـول أيضًـا عـلى لسـان جبـل: (ولكنـه بـدا لي شـخصًا ليـس كمثلـه أحـد في حارتنـا ولا في النـاس جميعًـا) وهـو مـا يتطابـق مـع القـرآن الكريـم في قولـه تعـالي: {لَيْـسَ كَمِثْلِـهِ شَيْءٌ} إضافـة إلى أن الجبـلاوي بقـي للأجيـال المتعاقبـة، معتـزلًا ومختفيًـا، لا يـراه أحـد، ولا يتصـل بأحـد إلا عـبر وسـطاء وخـدم، ولا يعلـم النـاس عنـه شـيئًا إلا مـن خـلال مـا يُـروى، وهـو مـا يتفـق مـع قولـه تعـالي: {وَمَـا كَانَ لِبَـشَرٍ أَن يُكَلِّمَـهُ اللَّـهُ إِلَّا وَحْيًـا أَوْ مِـن وَرَاءِ حِجَـابٍ أَوْ يُرْسِـلَ رَسُـولًا فَيُوحِـيَ بِإِذْنِـهِ مَـا يَشَـاءُ إِنَّـهُ عَـلِيٌّ حَكِيـمٌ}. كـما يلحـق نجيـب محفـوظ بالجبـلاوي أنـه لا يكـترث بوصايـاه المهملـة، ولا بسـلب أموالـه وأمـوال أحفـاده، فيقـول عـلى لسـان (عـم شـكرون): «يـا جبـلاوي، حتـى متـى تـلازم الصمـت والاختفـاء؟ وصايـاك مهملـة وأموالـك مضيعـة. أنـت في الواقـع تُـسرق، كـما يـسرق أحفـادك يـا جبـلاوي. يـا جبـلاوي ألا تسـمعني؟ ألا تـدري بمـا حـل بنـا؟ لمـاذا عاقبـت إدريـس وكان خـيرًا ألـف مـرة مـن فتـوات حارتنـا يـا جبـلاوي؟»[1].

(1) محمد فتحي عبد العال: قراءة في رواية أولاد حارتنا، الرابط، http://www.myportail.com/ .

قائمة المراجع

- إدريس، سماح: المثقف العربي والسلطة، دار الآداب، بيروت، 1992.
- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، 1995.
- أوستن، لانغشو: الفعل بالكلمات، ترجمة: طلال وهبة، (مقدمة المترجم)، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، 2019.
- أوكّان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
- بابا، هومي: موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006.
- الباردي، محمّد رجب: شخص المثقّف في الرّواية العربيّة المعاصرة، سلسلة موافقات، الدّار التوّنسيّة للنّشر، تونس، 1993.
- تشومسكي، نعوم: ثقافة الإرهاب، ترجمة: منذر محمود صالح محمد، مكتبة العبيكان، السعودية، 2016.
- تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، وآخر، منشورات دار توبقال، المغرب، 1990.
- خوري، رئيف: الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت، 1989.
- رحيم، سعد محمد: أنطقة المحرم، المثقف وشبكة علاقات السلطة، دار صفحات، بالاشتراك، سورية، 2013.
- ريكاردو، جان: قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- سارتر، جان بول: دفاع عن المثقفين، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1973.
- السايح، الحبيب: ما رواه الرئيس، ضمة للنشر والتوزيع، الجزائر- بالاشتراك مع مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.
- صالح، الطيب: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
- الغزّي، محمد: وجوه النورس.. مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، تونس، ط1، 2008.

- فيـدوح، عبـد القـادر: المضمـر الواصـف ومؤولاتـه، ضمـن الكتـاب المشـترك «التأويـلات والفكـر العـربي»، دار الفاصلـة للنـشر، المغـرب، 2020.
- فيدوح، عبد القادر: تأويل المتخيل – السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات، سوريا، 2019.
- قاسم، سيزا: القارئ والنص- العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- المبخـوت، شـكري: دائـرة الأعـمال اللغويـة، مراجعـات ومقترحـات، دار الكتـاب الجديـد المتحـدة، بـيروت، 2010.
- هـارفي، دافيـد: حالـة مـا بعـد الحداثـة، بحـث في أصـول التغيـير الثقـافي، ترجمـة: محمـد شـيا، مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة، بـيروت، 2005.
- هامون، فيليب: في الوصفيِّ، تعريب: سعاد التريكي، بيت الحكمة، تونس، 2003.
- واثيونغـو، نغوغـي: الكُتَّـاب في السياسـة، ترجمـة: عهـود بنـت خميـس المخينّـي، دار ابـن النديـم، والروافـد للنـشر، بـيروت، 2020.
- وادي، طه: الرواية السياسية، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، القاهرة. 2003
- وادي، طـه: السياسـة والفـن في الروايـة المعـاصرة، مجلـة (كليـة الآداب)، مـصر، جامعـة القاهـرة، ع1، مـج50، مايـو 1990.

الدوريات والمجلات:

- أبو ديب، كمال: صرخة في متاه، مجلة (الناقد)، ع33، مارس 1991.
- الأسدي، عبد الجليل: الإيديولوجية في الرواية، مجلة (علامات)، المغرب، ع7، 1997.
- تـودوروف: الإنشـائية الهيكليـة، ترجمـة: مصطفـى التـواني، مجلـة (الثقافـة الأجنبيـة)، بغـداد، ع3، 1982.
- شليغر، آلان غولد: نحو سيميائية الخطاب السلطوي، مجلة (الحكمة)، تونس، ع5، 1987.
- صفـدي، مطـاع: بحثًـا عـن النـص الـروائي، مجلـة (الفكـر العـربي المعـاصر)، مركـز الإنمـاء القومـي، بـيروت، ع 49/48، 1988.

- عثمان، اعتدال: البطل المعضل، بين الاغتراب والانتماء مجلة (فصول)، القاهرة، مج2، ع2، 1982.
- القاسمي، زهير: الصمت في الحوار، رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة (أنساق)، جامعة قطر، مج1، ع1، مايو 2017.
- كونديرا، ميلان: فن الرواية، في مكان ما، هناك، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مجلة (العرب والفكر العالمي)، لبنان، ع2، 1988.

المواقع الإلكترونية:

- عبد العال، محمد فتحي: قراءة في رواية أولاد حارتنا، الرابط، http://www.myportail.com.
- المرزوق، غياث: الدال، مجلة (معابر)، بيروت، http://maaber.com.

سيميائيّة الشّخصيّة في الخِطاب الرّوائي

رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي أنموذجًا

د. علي أحمد عمران[1]

البريد الإلكتروني: dr.aliomran7@gmail.com

(1) أستاذ البلاغة والأدب والنّقد. العميد المشارك لكلية الآداب والعلوم، وله اشتغال بالنّقد الأدبي والدّراسات البلاغية، والحجاج، وتحليل الخطاب، وعلم السّرديات، والسّيميائيات، وله ما يزيد على ثلاثين مؤلّفًا منشورًا في مجالات الأدب والتربية والثّقافة واللّغة والبلاغة والحجاج، والنقد. ناقش وأشرف على عدد من رسائل الماجستير والدّكتوراه. عضو الهيئة الاستشارية لعددٍ من المجلات العلمية. نشر العديد من البحوث العلمية في دوريات علمية محكمة، وله أعمال شعرية منشورة عام 2020. شارك في مؤتمرات علمية عديدة في مختلف دول العالم، وشارك في كثير من الندوات العلمية والأكاديمية والمهرجانات الشعرية والأدبية. عمل رئيس تحرير مجلة (لقاءات) الصادرة عن الأهلية، والمستشار الإعلامي لمجلة (صوت) الأهلية. وهو عضو بالمجمع العالمي للغة العربية في بيروت.

Personal Semiotics in the Narrative Discourse

The Novel «Ladies of the Moon« by Jokha Al-Harthy as a model

Abstract:

This research aims to reveal the semiotics of the character in the novelistic discourse, taking from the novel “Ladies of the Moon« by Jokha Al-Harthy as a model. The text, in its richness, moves the reader from one semantic level to another; This is due to the structure, significance, and function of the characters in the creative text.

In this research, we will try to reveal the character structure in Jokha Al-Harthy’s novel “Ladies of the Moon”, using the results of the efforts of the researcher “Philip Hamon« on three important axes: the factorial model, the signifier of the personality, and its meaning.

In this research, we aim to clarify the aesthetic features of the characters contained in the novel “Ladies of the Moon”, and to what extent was the Omani literary novelist Jokha Al-Harthi able to choose her fictional characters and their functions? And our dependence in this research will be the semiotic method, which will help us a lot in description and analysis.

Key words:

Semiotics, personality, discourse, significance, novel.

سيميائيّة الشّخصيّة في الخِطاب الرّوائي

رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي أنموذجًا

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن سيميائيّة الشّخصية في الخِطاب الرّوائي متخذًا من رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي أنموذجًا. وسنحاول في هذا المقام البحث عن «بنية الشّخصيات» في الخِطاب الأدبي، وكيفية اشتغالها في النّص الرّوائي. فالشّخصيات تتّصف بوضع سيميائي مميّز، والنّص بثرائه ينقل القارئ من مستوى دلالي إلى آخر؛ نظرًا لما تتميّز به الشّخصيات من بنيةٍ ودلالةٍ ووظيفةٍ في النّص الإبداعي.

وعليه سنسعى في هذا البحث إلى الكشف عن بناء الشّخصية في رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي، وذلك بالاستعانة بما أفرزته جهود الباحث «فيليب هامون» حول ثلاثة محاور مهمّة هي: النّموذج العاملي، ودال الشّخصية، ومدلولها.

ونروم في هذا البحث أيضًا توضيح السّمات الجمالية للشّخصيّات الواردة في رواية «سيدات القمر» وإلى أي مدى استطاعت الرّوائية الأديبة العُمانيّة جُوخة الحَارثي اختيار شخصياتها الرّوائية ودوالها؟ وسيكون معتمدنا في هذا البحث، المنهج السيميائي الذي سيساعدنا كثيرًا في الوصف والتحليل.

كلمات مفتاحيّة:

سيمياء، الشّخصية، الخِطاب، الدّلالة، الرّواية.

سيميائيّة الشّخصيّة في الخِطاب الرّوائي

رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي أنموذجًا

المهاد النّظري

يقع هذا البحث ضمن دائرة اهتماماتنا بتحليل الخِطاب الأدبي الرّوائي، ورصد جماليات النّص من خلال الرّواية المختارة «سيداتُ القمرِ»، مستعينًا بالمنهج السّيميائي لإبراز سيمياء الشّخصيات في الخِطاب الرّوائي العُماني المتمثل في «سيدات القمر»؛ ذلك أنّ القراءة السّيميائيّة تبيّن الأنظمة العلامية التي يبنى عليها النّص الإبداعي، وتسعى كذلك إلى إعادة دوالّه، ومدلولاته عن طريق تركيز الاهتمام على مستوى الدّلالة وطرائق توليد المعاني.

ويعدُّ هذا المنهج الأبرز من بين مجموعةٍ من المناهج النّقدية التي تسهم في تقديم مقاربات نقدية حديثة وعميقة، وبالخصوص في مجال دراسة السّرد الأدبي عامةً، والرّوائي خاصةً.

وإنّ مفهوم السّيمياء أو قل السّيميائيّة هو: «علم الإشارة أو علم العلامات»[1]، فالسيميائيّة تشكّل موضوعًا للدّراسة من خلاله تستنبط الدّلائل التي تنحصر في العلامات التي تشتغل بالتّداول، ولا يمكن أن تكون العلامة مكتفية بنفسها، بل يتطلّب أن ينتج هناك سياق خاص لتنتظم العلامة ضمنه وتطرح دلالتها بحسب خصوصيّة الموضوع المعيّن لها[2].

وتلعب الشّخصية التي تعدّ من أهمّ ركائز العمل الرّوائي دورًا من الدّرجة الأولى، ومنها تنتظم العناصر الأخرى بحسب رأي «تودوروف» إذ يقول: «تبدو لنا الشّخصيّة تلعب دورًا من الدّرجة الأولى، وإنّه انطلاقًا منها تنتظم العناصر الأخرى»[3]، فالشّخصية مركز استقطاب

(1) عماد علي سليم الخطيب: مرجع الطلاب في النقد التطبيقي، بيروت، 2007، ص ص 18-19.

(2) عقاب بلخير: نسقية المصطلح وبدائله المعرفية، الجزائر، 2011، ص ص 23-24.

(3) وردة المعلم: الشّخصية في السّيميائيات السّردية، الجزائر، 2011، ص37.

لمجمل الأبعاد الفنّية؛ وذلك لاعتماد كلّ عنصر فيها بشكل أساسيّ على فاعلية نشاطها الحيوي عبر ما تصدره من أقوالٍ وأفعالٍ تتبلور على إثرها أحداث الرّواية المترابطة، وهذا ما يؤكّده النّاقد الفرنسيّ الكبير «رولان بارت» من أهمية الشّخصيات في العمل الأدبي بقوله: «يمكننا أنّ نقول إنّه ليس ثمّة قصّة في العالم من غير شخصيات»[1]. ونظرًا للأهمّية البالغة للشّخصية في العمل الأدبي فقد جعلت الكثير من الباحثين اللّسانيين والسّيميائيين يهتمون بتحليلها ودراستها، وفي مقدّمة هؤلاء تبرز جهود اللّسانيّ والسّيميائيّ «فيليب هامون» ودروسه. وسوف نعالج شخصيات رواية «سيدات القمر» للأديبة العمانية جُوخة الحارثي من خلال المحاور التي طرحها «فيليب هامون» في تحليل الشّخصية الرّوائية، ولكن قبل هذا نرى لزامًا أن نقف على مصطلحي السّيمياء والشّخصّية.

1- السيمياء لغةً واصطلاحًا

1-1. السّيمياء لغةً:

جاء في معجم لسان العرب مصطلح سيمياء في مادة (س.و.م) نحو قوله: «والسُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسّيمياء: العلامة، وسَوَّمَ الفَرَس: جعل عليه السِّيمة (...) وقيل الخيل المُسَوَّمَة هي التي عليها السِّيما والسُّومَةُ وهي العلامة»[2].

وورد في القاموس المحيط: «والسِّيمةُ والسِّيماءُ والسِّيمياءُ بكسر السين: العلامة، وسَوَّم تسويمًا: جعل عليه سيمةً»[3]، ويتّضح من التعرّيفين اللّغويين أعلاه أنّهما يشتركان في المعنى نفسه وهو أنّ السّيمياء تعني العلامة.

وأمّا في معجم السّيميائيات لـ«فيصل الأحمر» فقد وجدنا أنّ «الأصل اللّغوي للمصطلح يعود إلى العصر اليوناني، كما يؤكّد «برنار توسان»، من الأصل اليوناني (Semiotigue) الذي يعني خِطاب (...) (فالسميّميولوجيا Logos) ويعني علامة Semeion هي علم العلامات»[4].

ويمكننا القول من خلال هذا المعجم إنّ السّيمياء (علم الإشارات) تدرس العلاقات اللّغويّة والعلامات غير اللّغويّة في جميع ميادين الحياة الاجتماعية.

---

(1) المرجع السابق، ص34.

(2) أبو الفضل جمال الدّين بن منظور: لسان العرب، بيروت، 1990، (312/12).

(3) مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، بيروت، 2004، ص1136.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الجزائر، 2010، ص ص11-12.

1-2. اصطلاحًا:

السّـيميولوجيا والسّـيميوطيقا والسّـيميائيات، جميعهـا مصطلحـات لمفهـوم واحـد هـو علـم العلامـات. وقـد عـرّف العـالم اللّسـانيّ «فرديناند دي سوسـير» السّـيميولوجيا بأنّهـا «دراسـة حيـاة العلامـات داخـل الحيـاة الاجتماعيـة»[1].

وقـد ذهـب كلّ مـن «تـودوروف» و«غريمـاس» و«جوليـا كريسـتيفا» وغيرهـم إلى أنّـه العلـم الـذي يـدرس أنظمـة العلامـات، وأنظمـة الإشـارات، والتّعليـمات. وهـذا التحديـد يجعـل مـن اللّغـة جـزءًا مـن السّـيمياء، فهـي تـدرس الأنظمـة الرّمزيّـة في كلّ الإشـارات الدّالـة وكيفيّـة هـذه الدّالـة»[2].

ويبـدو مـن خـلال تعريفـات النّقـاد السّـابقة أنّ هـذا العلـم يدرس العلامـة والأنظمـة اللّغوية الرّمزيّـة، بينـما نجـد في تعريـف بييرغير أنّه خصصها للإشـارات. ومـع ذلك رغم أنّ السّـيمياء ارتبطت بنـماذج عـدّة منهـا اللسـانيات والمنطـق والأنثروبولوجيـا فإنّهـا حافظـت عـلى كيـان مسـتقل يتمتـع بخصائـص تميّـز السّـيميائيات عـن هذه النّـماذج وتفصلهـا عنها دون إنـكار الفضل الـذي قدمته لها، ولكنّهـا اسـتطاعت أن تكـون منهجًا مسـتقلًّا يسـتعان بـه في التّصويـر والتّحليل»[3].

ولا شـك أنّ السّـيميائيات باعتبارهـا منهجًـا مسـتقلًّا يسـتعان بـه في الوصـف والتّحليـل، سـاعد كثـيرًا عـلى تفكيـك النّـص وفـكّ رمـوزه والشّـفرات التـي تحملهـا.

2- الشّخصيّة:

1-2. الشّخصية لغةً:

جـاء في معجـم «لسـان العـرب» في مـادة (ش.خ.ص): «الشَّـخْصُ: جماعةُ شـخصِ الإنسـان وغيره، مذكـر، والجمـع أَشـخاصٌ وشُـخُوصٌ... والشَّـخْصُ: سـوادُ الإنسـان وغيره تـراه من بعيد، وتقـول ثلاثة أشْـخُصٍ وكلّ شيء رأيـت جُسْـمانَه فقـد رأيت شَـخْصَه والشـخصُ: كلُّ جسـمٍ لهُ ارتفـاع وظهور»[4].

وذكـر صاحـب كتـاب «المعجـم الأدبي» أنّ الشّـخصيّة: «هـي العامـل الأسـاسيّ في تحقيـق الآثـار الفنّيّـة، وهـي التـي تُسـبغ عليهـا طابعًـا خاصًّـا. وتتجـلّى بوضـوح في تصـوّر موضوعاتهـا، وفي

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سوريا، 2012، ص ص9-10.

(2) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، القاهرة، 2003، ص ص18-19.

(3) سعيد بنكراد: السيميائيات، سوريا، 2012، ص13.

(4) ابن منظور: لسان العرب، بيروت، 1990، (45/7).

تنفيذها، والأسلوب المتّبع فيها، فإذا ما سيطرت شخصية الفنّان على آثاره خرج من دائرة التّقليد والمُحاكاة، وانطلق في دروب الإبداع والتّميّز عن الآخرين. وهذا ما دعا عددًا من النُّقّاد إلى دراسة شخصية الفنّان قبل الإكباب على إنتاجه ومحاولة فهمه»[1].

وورد في «معجم المصطلحات الأدبية»: «الشّخصيّة تشير إلى الصّفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معان نوعية أخرى، وعلى الأخصّ ما يتعلّق بشخص تمثله قصّة أو رواية أو مسرحية»[2].

أمّا معجم «قاموس السّرديات الحديث» فقد جاء فيه أنّ: «الشّخصيّة كانت لسمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية... ومشاعرها ومظاهرها»[3].

وهكذا نجد أنّ التّعريفات اللّغويّة كلّها أرجعتنا إلى معنى واحد هو أنّ الشّخصيّة تتعلّق بكائن حيّ له صفاته ومظاهره الجسمية والرّوحية التي تميزه عن غيره.

2-2. الشخصية اصطلاحًا:

بما أنّ عنصر الشّخصية يُعَدُّ من أهمّ مكونات العمل الرّوائي، فقد أثار مفهومها كثيراً من الاختلاف بين الباحثين على اختلاف مشاربهم من عرب وأجانب، فراح كلٌّ واحدٍ منهم ينظر إليها من زاوية معينة.

فهذا سعيد يقطين يرى أنّ الشّخصية الرّوائية هي: «مجموعة من العلاقات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقبل من داخل النّص، وهي بذلك تتطلّب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوّماتها التي تمنحها صفتها الشّخصيّة المميّزة التي تكسبها في علاقتها مع غيرها من الشّخصيات التي يزخر بها النّص الحكائي»[4].

ويرى عبد الملك مرتاض أن الشّخصيّة «كائن حيّ له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، سحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها (...) فالشّخصية تصطنع اللّغة وهي التي تقوم بأدوار عديدة: فهي تبثّ وتستقبل الحوار وتصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تتفاعل مع الحدث وتنجزه وتضرم الصّراع وتنشطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي كذلك تتفاعل مع الزّمن في أهمّ أطرافه (الماضي والمضارع والمستقبل)، فلا أحد من المكوّنات السّرديّة الأخرى يقدر

(1) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، بيروت، 1984، ص147.

(2) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، تونس، 1986، ص210.

(3) جيرالد برنس: قاموس السّرديات، ترجمة: السيد إمام، القاهرة، 2003، ص30.

(4) سعيد يقطين: قال الراوي، بيروت، 1997، ص82.

عـلى مـا تقـدر عليـه الشّـخصيّة، فـإذا غابـت الشّـخصيّة فسـيخمد الحيّـز الـذي تسـكنه هـذه الكائنـات الورقيـة»[1].

وهنـاك مـن الباحثـين مـن يـرى «أنّ الرّوايـة ليسـت وجـودًا واقعيًّـا، وإنّمـا هـي مفهـوم تخييـلي تـدلّ عليـه التعبـيرات المسـتخدمة في الرّوايـة. هكـذا تتجسـد الرّوائيـة حسـب بـارت (كائنـات مـن ورق) لتتّخـذ شـكلًا وإلّا مـن خـلال اللّغـة، وهـي ليسـت أكـثر قضيّـة لسـانيّة حسـب تـودوروف (...) وإنّ في تقديـم الشّـخصيّة طريقتـان: طريقـة مبـاشرة وذلـك عـن طريـق الوصـف الجسـديّ والنّفـسي للشّـخصية، وطريقـة غـير مبـاشرة؛ حيـث يمدنـا (الـرّاوي) بالمعلومـات حـول الشّـخصية بالشّـكل الـذي يقـرّره الـرّوائي، وهنـا تـبرز هيمنـة (الـراوي) العليـم بالـسّرد...»[2].

ونجـد أيضًـا مـن نظـر إلى الشّـخصية مـن منظورهـا النّفـسي فوجدهـا تتعلّـق بالفـرد بوجـه خـاص، فهـي: «نظـام متكامـل مـن الخصائـص والصفـات الجسـدية والخلقيـة والوجدانيـة، التـي تعـين هويـة الفـرد وتميـزه عـن غـيره مـن الأفـراد في بيئـة اجتماعيـة معينـة»[3].

ويمكننـا أن نسـتنتج مـن خـلال التّعريفـات السّـابقة أنّ الشّـخصية لهـا ملامـح تميّزهـا عـن غيرهـا مـن الشّـخصيات سـواء ضمـن المجموعـة التـي تنتمـي إليهـا أمّ ضمـن مجموعـة أخـرى، فتعريـف الشّـخصيّة في منظورهـا النّفـسي يقتـصر عـلى الفـرد بشـكل خـاص، وبيئتـه وسـلوكه ومزاجـه وغيرهـا مـن الأمـور التـي لهـا علاقـة بالفـرد.

3- دراسة فيليب هامون للشّخصية:

قـدّم «فيليـب هامـون» نظـرة شـموليّة للشّـخصية في بعديهـا النّحـوي والأدبي في دراسـةٍ حديثةٍ معمّقـةٍ حـول سـيميائيات الشّـخصية السّرديـة والتـي تعـدّ بحـقٍّ الأولى مـن نوعهـا. وقـد لاقـت مقترحاتـه شـهرةً واسـعةً في الأوسـاط الأدبيـة والنّقديـة في هـذا المجـال وارتكـزت عـلى المفهـوم اللسـانيّ الحديـث. يقـول: «إنّ وحـدة خاصّـة تسـمّى الشّـخصية داخـل ملفـوظ هـو مشـكّل إذا أردنـا أن يعـود إلى النّحـو الوظيفـي سـابقة في الأهمّيـة عـلى الأدبيـة ذاتهـا»[4].

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، 1998، ص76.

(2) محمّد عزام: شعرية الخِطاب السّردي، دمشق، 2005، ص ص11-19.

(3) عمرو حسن أحمد بدران: تحليل الشّخصية، القاهرة، 2014، ص ص9-10.

(4) وردة المعلم، الشّخصية في السّيميائيات السّردية، الجزائر، 2011، ص319.

وقد قسّم فيليب هامون الشّخصيات إلى ثلاث فئات تقابل ثلاثة نماذج كُبرى للعلاقات وهي على النّحو الآتي:

1- شخصيات مرجعيّة.

2- شخصيات إشاريّة.

3- شخصيات تكراريّة.

وهذه الشّخصيات -وفق رؤية فيليب هامون- لا يكتمل مدلولها إلا بفعل طبيعة العلاقات التي تقيمها الشّخصية مع باقي الشّخصيات في جسد الرّواية. إضافة إلى هذا فإنّ «الشّخصية الرّوائية تولد من المعنى، والجمل التي تتلفّظ بها أو من خلال الجمل التي تلفظها غيرها من شخصيات النّص الرّوائي»[1].

وعليه فإنّ من أهمّ المحاور التي حاول فيليب هامون تحليل الشّخصية الرّوائية من خلالها نجد «دال الشّخصيّة، ومدلولها، وتوزيع العوامل»، وذلك انطلاقًا من أنّها «وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، أيّ من حيث هي دالّ ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت»[2] فمن حيث هي مدلول نجد كتّاب القصة يقدمون شخصياتهم بطرق مختلفة ومتباينة بين الخفاء والإفصاح، وبين المباشرة والإبهام أو الوصف.

وفيما يخصّ «توزيع العوامل نجد «هامون» لا يخرج عن سابقيه في إقامة نموذج عاملي منظّم لكلّ مقطع سرديّ، من حيث توفّر العوامل التي قام بتوزيعها وتحديد أدوارها»[3]. كلّ ذلك بحسب نوع الفئة التي وُجدت فيها: مرجعيّة، إشاريّة، تكراريّة.

4- تحليل شخصيات رواية «سيدات القمر» وفق تصورات «هامون»

1.4. دالّ الشّخصية:

إنّ الروائي لا يختارُ أسماء شخصياته بطريقة اعتباطيّة وإنّما بطريقة انتقائية مقصودة لذاتها في أغلب الأحايين، فمثلاً «زولا تردّد كثيراً وهو يهيّئ روايته «سعادة السّيدات» بين اختيار لويز أو دنيز اسمًا للبطلة»[4].

---

(1) شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، الجزائر، ص204.

(2) نصيرة زوزو: سيمياء الشخصية في رواية «حارسة الظلال» لواسيني الأعرج، مجلة (العلوم الإنسانية)، جامعة محمّد خيصر، بسكرة، ع9، مارس 2006، ص ص11-24.

(3) المرجع السابق، ص11.

(4) فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، اللاذقية، 2013، ص59.

كما بيّنت الأبحاث البنيويّة أنّ اسم الشّخصية يسهم وبقدر ما في تحديد مدلولها بصفة خاصة وعمليّة بنائها بصفةٍ عامة، والاسم هو أولى العلامات الدّالة على الذات، كما أنّه يعدُّ اللّافتة الأولى للهويّة التي يدخل بها الشّخص في المجتمع.

وفي إطار العمل الأدبي يوصف اسم الشّخصية بـ«تحديد انتقائي يلوّح شاخصًا كدلالة على النّص»[1].

وفي رواية «سيدات القمر» نجد جُوخة الحارثي قد انتقت أسماء شخصياتها بعناية فائقة؛ إذ ربطت دالها بمدلولها. لقد وضعت أسماء منسجمة تمامًا، ومناسبة لشخصياتها بحيث إنّها حققّت للنّص مقروئيّته وللشخصية احتماليّتها ووجودها، كأن تطلق أسماء تعبّر عن الحالة الاجتماعيّة أو الجسميّة أو النّفسية، أو أن تضع أسماء مجازيّة أبعد ما تكون في الدّلالة عليها.

فشخصيّة «عزان» تعدّ من الشّخصيات المهمّة؛ إذ هي رأس هرم العائلة، التي تضمّ: ميا، وأسماء، وخولة، وزوجته سالمة؛ كما أنّها من الشّخصيات المحفوفة بالرّمزية، فهو ينتمي إلى الجيل الماضي، وألبسته الرّاوية لباسًا تقليديًّا محافظًا، غير أنّه يتحوّل في بعض محطات الرّواية إلى منحرف، فتربطه علاقة مع «نجيّة القمر» تلك المرأة المتحرّرة التي أحبّها. ويفيد اسم «عزان» بحسب مفهومه اللّغويّ مجموعة من المعاني تكاد تكون متقاربة؛ فالاسم يعنى العزّة والشّرف والكرم، والقوة، و«العِزَّةُ: وهي القُوّةُ والغلبةُ»[2]. وهو مشتق من العزّ، والشّرف، وقد أضيفت إليه الألف والنّون لإحداث الانسجام مع اللهجة الشّعبية العُمانية.

إنّ علاقة اسم «عزان» ودلالاتها بالوظيفة السّرديّة التي جاءت في سياق أحداث الرّواية كبير جدًّا، فجُوخة الحارثي تصف شخصية «عزان» بدقةٍ متناهية بأنّه يسهر مع البدو، وأنّه يمضي ليله ساهرًا مسامرًا أصدقاءه، وهي بذلك شاخصة إلى البناء الداخلي لشخصيته، إذ تقول: «لم يعد عزان يشعر بالانقباض في جلسات السمر هذه، ولم تعد تلك السحابة الثقيلة تحط على قلبه، كلّما انخرط معهم لتمثل له أنّ كلّ أحاديثهم، وضحكهم مجرّد لهو دنيوي. لم تعد ذكرى ولديه الميتين تنشب في حلقه كالغصّة وسط الغناء، ولم يعُد يحسّ أنّه مثقلاً بالدنيا، ويريد أن يتلاشى عن زيفها، لم يعد الإحساس بالفرح إحساسًا مذنبًا في أعماقه،

(1) المرجع السابق، ص85.

(2) محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي: مختار الصّحاح، بيروت، 1996، ص378.

ولا المتعة سرابًا ينبغي عدم الوقوع في شراكه، كان يستعيد بعض مقاطع المنشدين، ويحاول ضبط إيقاع قدميه على إيقاع النغمة في رأسه. تراءى له وجه حفيدته الجديدة، لقد أصبح جَدًّا وهو في منتصف الأربعين، أحسّ فجأة باللّهفة للوصول إلى بيته، والدّخول إلى الغرفة الوسطى ليرى وجهها الصّغير النّائم...»[1].

ومّما لا شك فيه أنّ شخصية «عزان» في هذا النّص المميّز، قد كشفت في سياقها الأبرز عن جرحٍ عميق أصاب هذه الشّخصية -وهو فقد ابنه أحمد- وأظهرته كرجلٍ رقيق القلب، لطيف في تعامله مع بناته الثلاث وزوجته «سالمة»، يستجيب للمطالب، ويتميز بالهدوء، والتّحول الكبير في حياته، بعد معرفته بنجية الملقّبة بـ«القمر»، وعشقه إياها. أصبح يتحدث معها عن جرحه العميق: «همست القمر: تكلّم أنت، أنت ما تكاد تحكي. تنهّد عزان، وبعد هنيهة حكى لها عن جرحٍ بعيد، ولكنّه حيّ: ولده أحمد...».

وقد وفقت الكاتبة أيّما توفيق في إظهار سمات هذه الشّخصية التي اعتمدت على جدليّة الحبّ والموت «حبّه لنجية القمر، وذكره لموت ولده أحمد»، ونجحت في إظهار التغير الذي طرأ على هذه الشّخصية بعد تعرّفه على نجية التي أصبحت مؤنسة له، يقرأ لها الأشعار الغزلية الغراميّة. وإنّ هذا التّحول عبّرت عنه جُوخة الحارثي بأنّه كأنّه لم يعرف أيّ شيءٍ قبل أن يعرفها.

- شخصية ميا:

تعد شخصية «ميا» الشخصية المرموقة التي بينت الروائية «جوخة الحارثي» دورها الفاعل في الوظيفية السردية، وهي اسم علم مؤنث عربي معناه: العظيمة والنّبيلة المبجلة، من الأسماء الشّاعرية التي جرت على ألسنة الشّعراء قديمًا؛ يقول الشّاعر ذُو الرُّمة:

وكُنتُ إِذَا مَا جِئتُ مَيَّا أَزُورُهَا

أَرَى الأَرضَ تُطوَى لِي ويَدنُو بَعِيدُهَا[2]

(1) جُوخة الحارثي: سيدات القمر، بيروت، 2019، ص38.

(2) غيلان بن عقبة العدوي: ديوان ذي الرّمة، تحقيق: عبدالقدوس أبو صالح، بيروت، (356/3).

ولعل ما يميز هذه الشخصية في نظر الروائية هي كونها مولعة بشخصية «علي بن خلف» على الرغم من أنها شخصية غير مندمجة في الواقع، أمضت سنوات في لندن للدراسة، وعادت بلا شهادة، ولم تسلط الكاتبة عليها الأضواء ولم تفصل في سماتها الشّخصيّة.

ونلاحظ أنه على طول انتظار من «ميا» لهذه الشّخصيّة إلا أنّ الأقدار تجعلها تتزوج بعبدالله ولد التّاجر سليمان، وتنجب بنتًا تسميها «لندن» لتبقى ذكرى عشيقها عليّ بن خلف حيةً لا تموت.

وقد حملت الرّواية سمات عامة لشخصيّة «ميا» كالوفاء، والإخلاص، والطاعة، وعدم رّفض طلبات والدتها، وأظهرت كذلك جملة من خصائص هذه الشّخصيّة، فهي عندما تناجي نفسها وتقارن صفاتها بصفات أختيها أسماء وخولة تقول: «من أنا؟ بنت لا تعرف غير الخياطة، لستُ مثقفة كأسماء، ولا جميلة كخولة، وأحلف لك يا ربي سأصبر حتى شهر عنه، هل ستدعني بعد شهر أراه»[1].

- شخصية أسماء:

يدلّ اسم «أسماء» على الشّخصيّة السّويّة وهي كذلك في الرّوايّة شخصيّة سويّة ومثقفة، وقد أظهرت جملة من العلاقات التي تبيّن توجّهاتها الثّقافية والمعرفية، فهي تستحضر الكتب، وتتابع شؤون الثّقافة باستمرار، ومن الصّور التي أظهرت الكاتبة الجوانب الثّقافية في شخصيّتها قولها: «في مساجلاتها الشّعريّة تردّد أسماء أحيانًا، أو يردّد أبوها أبياتًا غزليّة، وتقرأ له دائمًا في ليالي الشّتاء خاصة من ديوان المتنبي، ويبتسمان معًا...»[2].

وفي موطنٍ آخر يبرز توقها للعلم بعد حديثٍ لها مع أمها: «سالمة وهي تحكي لأسماء عن جدّها، لم تعرف كيف تبرّر دأب والدها على التّعليم ولكن أسماء التي أحسّت بإحساسه نفسه، همست لأمها (التّوق المحرق للعلم. فهو التّوق أحرقها، كما أحرف جدّها من قبل، رغم عشرات السّنوات بينهما»[3].

---

(1) جُوخة الحارثي: سيدات القمر، بيروت، 2019، ص102.

(2) المصدر السابق، ص143.

(3) المصدر السابق، ص147.

وظهـرت شـخصية أسـماء في الرّوايـة شـخصيةً قارئـة بامتيـاز مطّلعـة عـلى الأوضـاع بعمـق. فقـد دلّـت الكثـير مـن المواقـف عـلى أنّهـا متميّـزة، لهـا رؤى عميقـة تتعلّـق بالوجـود والحيـاة، والعلاقـات الاجتماعيـة. كلّ ذلـك جنتـه مـن القـراءة، كـما أنّهـا بعـد زواجهـا مـن خالـد أكملـت تعليمهـا وحصلـت عـلى دبلـوم المعلّـمات المتفوّقـات، وشـجّعها زوجهـا عـلى العمـل، وحقّقـت نجاحـات كبـيرة مـع أسرتهـا، وظهـرت متوافقـةً، منسـجمةً مـع زوجهـا الفنّـان: «خالـد فلـكٌ مكتمـلٌ، يعـرف تمامًـا مـاذا يريـد، ولديـه كلّ شيءٍ: العائلـة المحبّـة، والشـهادة، وفنّـه الـذي يقـول لأسـماء إنّـه عالمـه الداخـلي، وعملـه، وحـين انجـذب لأسـماء وهـي تتأمّـل لوحاتـه بعيـون دهشـة كان قـد قـرّر الـزّواج بامـرأة عـلى شيءٍ مـن التميّـز قياسًـا بالأخريـات. فعـل ذلـك لأجـل أن تـدور هـذه المـرأة في فلكـه المكتمـل لا لأجـل أن تشـكّل فلـكًا موازيًـا لنفسـها، وهكـذا فقـد شـجّع أسـماء عـلى إكـمال تعليمهـا في المـدارس المسـائيّة حـين صـدر القانـون الـذي يمنـع المتزوّجـات مـن دخـول المـدارس الصّباحيـة النّظاميـة مـع بقيـة الطالبـات. شـجعّها عـلى تنميـة ميولهـا العميقـة للقـراءة، وحـين حصلـت بتفـوّق عـلى دبلـوم المعلـمات شـجعّها عـلى العمـل لتكتمـل بكمالهـا وجاهتـه الاجتماعيـة وثقتـه باختياراتـه»[1].

لقـد كان دال شـخصية «أسـماء» مطابقًـا لمدلولهـا تمامًـا في طـول الروايـة وعرضهـا، فقـد حرصـت الكاتبـة جُوخـة عـلى أن تصنـع شـخصيات الرّوايـة وأسـماءهم صنعًـا فنيًّـا سـميائيًّا محترفًـا مقصـودًا لا عبثًـا، وليـس الحديـث لاسـم «أسـماء» فحسـب، بـل كلّ الأسـماء الموظفـة في الروايـة كان دالّهـا مطابقًـا لمدلولهـا؛ فمثـلًا خالـد زوجهـا عندمـا تكلّـم عـن الأسـطورة القديمـة التـي تحـكي عـن أرواح النّـاس وكيـف أنّهـا موحّـدة ثـم انفصلـت، أجابتـه متسـائلة: «وهـل تظـنّ أنّ أرواح النّـاس فعـلًا يـا خالـد كانـت موحّـدة ثـم انفصلـت؟ ضحـك: يـا أسـماء إنّـه يسـتند عـلى أسـطورة قديمـة: كان النّـاس جنسًـا واحـدًا: ذكـرًا وأنثـى في الوقـت نفسـه وهـم أبنـاء القمـر، ولـكلّ إنسـان أربـع أيـد وأربـع أرجـل ورأسـان، ولكـن الآلهـة خافـت مـن نفـوذ هـؤلاء النـاس فشـطرتهم شـطرين وبقـي مـكان الـسّرة في البطـن تذكـيرًا لهـم بهـذا الانفصـال، وهكـذا أصبـح النّـاس جنسـين ويبحـث كلّ شـطر عـن شـطره الضائـع ليتّحـد بـه مـن جديـد!!»[2].

(1) المصدر السابق، ص177.

(2) المصدر السابق، ص176.

- **شخصية خولة:**

يعني اسم خولة الظبية الصّغيرة الحديثة الولادة، والتي ليس لها القدرة على المشي حتى الآن. ويضرب بالظّبية المثل في الجمال والحسن. وفي رواية «سيدات القمر» نرى خولة قد أبرزتها الرّواية على أنّها بنت عزان وسالمة الصّغرى، أيّ أصغر بنات عزان وسالمة، فهذا الاسم لم يخلُ من دلالات جماليّة تبرز شخصيّتها وتحدّد انتماءها العائلي. وبرزت خولة في الرّواية معجبة بنفسها أيما إعجاب، ومهتمة بشخصيتها. وبينت الرّواية أن شخصية خولة غارقة في الرّومانسية، وظهر ذلك في مواضع متفرّقة في الرّواية منها على سبيل المثال: «لم تحصل خولة على خزانة تمتدّ مرآة بطول بابها. مرآتها الوحيدة هي هذه المستطيلة المؤطّرة بالخشب المعلّقة على الجدار قبالة الخزانات، تضطر خولة للوقوف حتى تسرّح شعرها، أو تضع أحمر الشفاة الجديد الذي جلبته لها ميا من مسقط. وماذا سيقول لها ناصر حين يرى شعرها النّاعم في ليلة زفافهما؟...»[1].

تظهر شخصية «خولة» على أنّها الفتاة التي تصبر طويلاً منتظرةً عودة ابن عمّها ناصر الذي كان يعيش في كندا. ويبدو أنّه لم يعرها اهتمامًا كبيرًا فقد تزوج بامرأة أجنبية، وهذا ما زرع في قلبها حبّ الانتقام. فبعد أن تزوّجت من ناصر ولمدّة من الزّمن تقرّر الابتعاد عنه حتى تبيّن له مدى كراهيّتها له، وأنّه لا يستحقّ هذا الحبّ والإخلاص ولا كلّ هذا الانتظار. فقد رفضت الزّواج من غيره مرّات ومرّات. فناصر لم يهتّم بها قبل الزّواج، إضافة إلى ابتعاده عنها بعد الزّواج، لذلك في نهاية المطاف تنفصل عنه.

2.4. توزيع العوامل

حدّد العالم والباحث اللساني السّيميائيّ «فيليب هامون» لتوزيع العوامل نموذجًا عامليًّا منظّمًا لكلّ مقطع سرديّ مستعينًا بمحورين هما:

محور التّواتر، والمحور التّوزيعي؛ للوصول إلى البنية العامليّة للمقطع. «وهكذا فإنّ مقطعًا للتعاقد، يمكن أن يحدّد استبداليًّا باعتباره يقيم علاقات شبه ثابتة ودائمة ما بين مجموعة من العوامل. هناك مرسل يلقي بموضوع إلى المرسل إليه (يتكوّن من رغبة ومن برنامج وإدارة في الفعل) ويحوّل المرسل إليه إلى ذات مالكة لرغبة وبرنامج للإنجاز»[2].

---

(1) المصدر السابق، ص86-87.

(2) فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، اللاذقية، 2013، ص54.

والمجموع العاملي حسب «هامون» يتوزّع على ناحيتين هما: النّاحية التّوزيعيّة والنّاحية التّواتريّة، حيث يتوزّع العاملي- في رواية «سيدات القمر» من ناحية التّوزيعية كالآتي: تشهد علية تحوّل مجتمع «سلطنة عمان» من حالة إلى حالة أخرى.

1. مركز لتجارة الرقيق ← مرحلة ما بعد الاستعمار البريطاني لعُمان.

2. دولة منتجة للنّفط ← مرحلة الاستقرار لسلطنة عُمان.

ويكمن المستوى التّوزيعي في النّموذج العاملي عن طريق (التّحوّل) بين المرسل والمرسل إليه، وذلك بغية الوصول إلى البنية العامليّة للمقطع، أو المجموع النّسق الرّوائي.

أمّا التّرسيمة الآتية فتوضح المحور الثّاني للوصول إلى البنية العامليّة وهو «المحور التّواتري» القائم حول الرّغبة والبرنامج وإرادة الفعل.

الموضوع ← المرسل ← المرسل إليه

(الحبُّ والحرية) الشقيقات الثلاث- أبطال الرواية
ميا – وأسماء - وخولة - ناصر
رغبة (الشقيقات الثلاث) في الزواج ممّن عشقن

علي بن خلف

فـ(ميا): عشقت علي بن خلف ← وأسماء: عشقت خالدًا الفنّان الرّسام
خولة: عشقت ناصرًا المهاجر إلى كندا

برنامج (التحريك، القدرة) ← برنامج للإنجاز الشقيقات الثلاث

الأولى: (ميا) تتزوّج بعد طول انتظار من رجلٍ لم تعشقه؛ ولكن الأهل فرضوه عليها، إنّه عبدالله بن سليمان التّاجر.

الثانية:(أسماء) تتزوّج من رجلٍ لم تعشقه، إنّه خالد الفنّان الرّسام.

الثالثة: (خولة) تتزوّج بعد طول انتظار لحبيبها الذي هاجر إلى كندا، إنّه ناصر ويستمر الزّواج لمدّة عشر سنين ثم تنفصل عنه...

تعـود شـخصيّات روايـة «سـيّدات القمـر» في مجملهـا إلى فئـة «الشّـخصيّات المرجعيّـة» التـي حدّدهـا فيليـب هامـون، والتـي تضـمّ الشّـخصيات الاجتماعيـة. إذ تحـكي الرّوايـة قصـة ثـلاث شـقيقات عُمانيـات مـن قريـة العـوافي يعشـن التحـوّل الـذي يصيـب سـلطنة عُـمان مـن مركـز لتجـارة الرقيـق إلى دولـة منتجـة للنفـط وهـنّ (ميـا- أسـماء- خولـة). وكانـت رغبـة الـذّات (ميـا- أسـماء- خولـة) في الـزّواج ممّـن عشـقن؛ تقـول الكاتبـة عـن شـخصيّة «ميـا» المنتظـرة لحبيبهـا عـليّ بـن خلـف: «حـين رأت ميـا عـليّ بـن خلـف قـد أمـضى سـنوات في لنـدن للدّراسـة وعـاد بـلا شـهادة. لكـن رؤيتـه صعقـت ميـا في الحـال. كان طويـلاً لدرجـة أنّـه لامـس سـحابة عجـلى مرقـت في السّـماء، ونحيـلاً لدرجـة أنّ ميـا أرادت أن تسـنده مـن الرّيـح التـي حملـت السّـحابة بعيـدًا. كان نبيـلاً. كان قديسًـا. لم يكـن مـن هـؤلاء البـشر العاديّـين الذيـن يتعرّقـون وينامـون ويشـتمون. «أحلـف لـك يـا ربّي لا أريـد غـير رؤيتـه مـرة أخـرى». ورأتـه، في موسـم حصـاد التّمـر، مسـتندًا إلى نخلـة وقـد خلـع كمّتـه لشـدّة الحـرّ. رأتـه فبكـت، انتحـت عنـد أوّل السـاقية وأجهشـت بالبـكاء»[1]. وفي موطـن ثـانٍ تقـول ميـا: «أحلـف لـك يـا ربّي أنّي لا أريـد غـير رؤيتـه، بالعـرق عـلى جبينـه مـرة أخـرى، بيـده عـلى جـذع النّخلـة، بالتّمـرة يلوكهـا في فمـه، أحلـف لـك يـا ربّي لـن أقـول لأحـد عـن هـذا البحـر الطامـي فيّ»[2]. وأمّـا «أسـماء» فإنّهـا أحبّـت خالـدًا حبًّـا كبـيرًا، تقـول الكاتبـة: «وأحبّتـه، بظـمأ لا تعـرف كيـف انفتحـت فوهتـه وبشـوق لـكلّ عاطفـة»[3]. وفي موطـن ثـانٍ تبـيّن الكاتبـة أنّ أسـماء بعدمـا بلغـت الخامسـة والأربعـين مـن عمرهـا أنجبـت أربـع عـشر ولـدًا عشـقوا فـنّ أبيهـم خالـد، تقـول: «وهكـذا، حـين بلغـت أسـماء الخامسـة والأربعـين مـن عمرهـا، كان جسـدها قـد أنبـتّ أربـع عـشرة نبتـة، عاشـت كلّهـا للضـوء واللـون في بيـت الفنّـان»[4]. وأخـيرًا «خولـة» تلـك التـي انتظـرت ابـن عمّهـا «نـاصر» طويـلاً، وكانـت تكـثر مـن الدّعـاء لـه بالعـودة «رفعـت خولـة يديهـا وكـرّرت الدعـاء الـذي تقولـه عقـب كل صـلاة وحـين ينـزل المطـر وحـين تكـون صائمـة: «يـا ربّ ردّ لي نـاصر قبـل أن أمـوت مـن الحـزن»[5]. وفي موطـن ثـانٍ تؤكّـد انتظارهـا لنـاصر برغـم مـن كلّ الشـائعات التـي كان يردّدهـا النـاس مـن حولهـا:

(1) جُوخة الحارثي: سيدات القمر، بيروت، 2019، ص9.

(2) المصدر السابق، ص10.

(3) المصدر السابق، ص178.

(4) المصدر السابق، ص179.

(5) المصدر السابق، ص84.

«انتشرت الشائعات، قالوا إنّه رسب في السنة الأولى، قالوا إنّه انشغل بأشياء لا علاقة لها بالدراسة، قالوا إنّه لم يتصل حتى بأمّه، قالوا إنّ الوزارة قطعت بعثته لرسوبه المتكرّر، قالوا إنّه لن يعود. فليقولوا ما يشاؤون، ناصر سيعود، سيعود لها، لخولة الجميلة التي ستنتظره وتعتني بنفسها وجمالها من أجله، من أجل عرسهما الوشيك»[1]. ولكنّهن يواجهن مشكلات عدة في مسيرة هذا العشق، وخصوصًا أنّ عُمان مجتمع قد تحوّل من مجتمعٍ تقليدي يمتلك العبيد، معقد نوعًا ما، إلى مجتمع متطوّر منتج للنفط. وفي أثناء قيام هذه الشّخصيات الثلاث لبرنامج الإنجاز المتمثل في حالة التحوّل من مجتمع تحكمه القبيلة إلى مجتمع تحكمه الدّولة، عاشت الشّقيقات الثلاث حالة التحوّل أيضًا، بل كنّ الشّاهدات على هذه النّقلة النّوعية في المجتمع العُماني ذي الطابع التقليدي المحافظ إلى المجتمع المتحضّر المتطوّر المنتج للنفط.

3-4. مدلول الشّخصيّة

لقد قدّم فيليب هامون الشخصية على أنّها معطى مشكّل من دالّ ومدلول وليست معطى ثابتًا[2].

والشّخصية كونها مدلولًا تمتاز بمجموعة من الصّفات والوظائف والعلامات فيما بين العوامل، وجاء لنا هامون بترسيمتين واحد خاصّة بصفات الشّخصية تتضمّن أربعة محاور موضوعاتها: الجنس، والأصل الجغرافي، والإيديولوجيا، والثروة، ومنطقه في ذلك تكرار هذه الصفات داخل الملفوظ الحكائي.

وأما التّرسيمة الأخرى فهي خاصة بوظائف الشخصية ومن خلال هذه المقاييس تتحدّد صفات ووظائف الشخصية الروائية. حسب تصوّر هامون.

أ- صفات الشخصية ووظائفها:

نجد في رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي أنّها تعطي بعض الصفات لشخصياتها إمّا بطريقة مباشرة أو بطريقة يصل إليها القارئ بنفسه، ففي شخصية رئيسة كأسماء نجد الكاتبة تحدّدها بالآتي:

---

(1) المصدر السابق، ص88.

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، بيروت، 1990، ص213.

1- الجنس: فتاة؛ وذلك بقول أسماء لما وقفت أمام المرأة: «رأت فتاة مربوعة، لمّا تصل العشرين، بعينين عسليتّين واسعتين، وأنف قصير، أحسّت أنّ أهدابها ثقيلة بطبقات الماسكرا، وأنّ فمها المصبوغ بالأحمر يشبه حقًّا فم مهرّج، ألقت نظرة خاطفة على جسدها المحشور في الدشداشة اللامعة الضيّقة، دشداشة العرس التي اختارتها أمّها وأمّ العريس، وملئت بالتطريز عند النحر والأكمام والذيل»[1].

2- الأصل الجغرافي: عُمانية تقطن في قرية العوافي. فمن خلال تذكّر أسماء لمواسم حصاد التّمر في مزارع قرية العوافي: «قبل بضع سنين كانت مواسم حصاد التّمر فرصة لفسحتها ورفيقاتها يخرجن في الصّباح الباكر إلى مزارع العوافي، يدرن من مزرعةٍ لأخرى ليشاهدن مراحل جداد التّمر وفرزه وتنقيته، يلعبن بالبسر الأحمر الفجّ، ويتعابثن بماء السّواقي الذي ينساب من مزرعةٍ لأخرى وفق جدول زمني صارم لتوزيع المياه بالعدل»[2].

3- الأيديولوجيا: فيما يخصّ الأيديولوجيا الدّينية، فأسماء شخصية مسلمة متعلمة بل من المعلمات المتفوقات عاشقة لقراءة الكتب، تقرأ الكثير من الكتب الأدبية والشّعرية والدينية لأبيها عزان، وربما قرأت في أبواب الطهارة فتعبت من إكمالها «يطلب منها أبوها أحيانًا أن تقرأ له من هذا المجلّد (...) تحبّ أسماء أن تقرأ منه هذا المقطع لخولة للجرس الموسيقي الذي يشعّه تتابع الهاءات الممدودة فيه: «قال الغراب: زعموا أنّ أرضًا من أراضي الفيلة تتابعت عليها السّنون وأجدبت وقلّ ماؤها وغارت عيونها وأودى نبتها ويبس شجرها فأصاب الفيلة عطش شديد...»، كذلك توجد بعض كتب وزارة التراث، تبدأ أسماء بقراءة أبواب الطهارات فيها ثم تتعب من إكمالها، فهناك أشياء معيّنة لا تستطيع التفكير في حلول لها، من قَبيل وجوب قضاء الحاجة في مكان ليّن غير صلب حتى لا يرتدّ رذاذ البول ويصيب المرء بالنجاسة، بينما كل الحمّامات صلبة...»[3]. وفيما يخصّ الأيديولوجيا السياسية فقد كانت أسماء تتابع أخبار الوطنيّين العُمانيّين من أمثال عيسى المهاجر والد زوجها خالد، فقد ذكرت الكاتبة هجرته إلى مصر إثر هزيمته من الإنجليز في الجبل الأخضر، وحتى أبوه الشيخ عليّ الذي حمل همّ عُمان وغيرهما: «لُقِّبَ أبو عيسى بالمهاجر بعد أن هاجر لمصر عام

(1) جُوخة الحارثي: سيدات القمر، بيروت، 2019، ص155.

(2) المصدر السابق، ص141.

(3) المصدر السابق، ص ص35-36.

1959 إثـر هزيمـة الإمـام غالـب الهنـائي في حـرب الجبـل الأخـضر. وكـما فعلـت ألفـا أسرة عُمانيـة خوفًـا مـن بطـش الإنجليـز، حمـل عيـسى أسرتـه الصغـيرة واسـتقرّ في القاهـرة. ودرس ولـداه خالـد وعـلي هنـاك (...)، وحـين عرضـت الحكومـة الجديـدة في السـبعينيّات المصالحـة ودعـت اللاجئـين للعـودة للمشـاركة في بنـاء النهضـة الجديـدة لعُـمان موحّـدة، رفـض عيـسى المهاجـر العرض وتمسّـك بغربتـه»[1].

أمّـا أبـوه الـذي حمـل هـمّ عُـمان تقـول الكاتبـة: «الشـيخ عـليّ كان مـن ضمـن الوفـد المرافـق للشـيخ عيـسى بـن صالـح سـفير الإمـام يـوم وُقّعـت معاهـدة السـيب الشـهيرة بـين الإنجليـز والسـلطان مـن جهـة والإمـام والقبائـل المتحالفـة معـه مـن جهـة أخـرى. لم ينـس فـرح أبيـه بالمعاهـدة التـي أتاحـت لهـم حرِّيّـة الحركـة في الداخـل، والتأثـير عـلى مزيـد مـن القبائـل، ونـشر الأفـكار الداعيـة للتوحّـد والتنظيـم تمهيـدًا لمقاومـة الإنجليـز...»[2].

4- الـثروة: أسـماء ثريـة وهـي سـليلة جدّهـا الشّـيخ مسـعود الـثري جـدًّا الـذي حـاول أن يؤسّـس مدرسـة جديـدة عصريـة في مدينـة سـاحلية: «تذكـرت أسـماء حكايـة أمّهـا عـن جدّهـا الشـيخ مسـعود الـذي ورثـت مكتبتـه. كان ولـدًا ذكيًّـا شـغوفًا بالعلـم، حـاول الالتحـاق بالمدرسـة السّـعيديّة في مسـقط وهـو فتـى، ثـم رأى أبـوه أنّ الحيـاة في مسـقط خطـيرة عـلى سـليل قبيلـة مثلـه. تعلّـم الولـد عـلى أيـدي المشـايخ وأئمّـة المسـاجد، متنقّـلًا بـين المراكـز العلميّـة آنـذاك في نـزوى والرّسـتاق، ولكنّـه لم ينـس حلمـه القديـم في المـدارس العصريّـة»[3].

فلقـد جـاءت معظـم هـذه الصّفـات التـي تـدلّ عـلى واحـدة مـن أهـم شـخصيات روايـة «سـيدات القمـر»، وهـي شـخصية «أسـماء» أخـت ميـا وخولـة عـلى لسـان السّـارد. وهـذه الصّفات قـد تتعـارض أحيانًـا، وقـد تتطابـق أحيانًـا آخـر مـع الشّـخصيتين الأخريـين (ميـا وخولـة).

لقـد جعـل هامـون الشّـخصية مـن خـلال هـذا الصفـات: «مدلـولًا قابـلًا للتّحليـل والوصـف». وهـذا المدلـول عبـارة عـن جمـل تتلفـظ بهـا الشّـخصية أو يتلفـظ بهـا السّـارد وتعتـبر مجموعـة أوصـاف الشّـخصية ووظائفهـا ومختلـف علاقاتهـا»[4].

---

(1) المصدر السابق، ص145.

(2) المصدر السابق، ص191.

(3) المصدر السابق، ص146.

(4) فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، اللاذقية، 2013، ص43.

ب- علاقات الشّخصيات بعضها بالبعض الآخر:

في البدء لا بدّ من خطوة إجرائيّة تتمّ عن طريق أخذ مقارنات بين صفات الشخصيّات ووظائفها، وذلك عن طريق العلاقات الضّديّة (التّشابه والاختلاف)، ولو أخذنا مثلاً محورًا من المحاور الأربعة الخاصة بصفات الشّخصيات وهو الثروة كما قدّمه فيليب هامون، فإننا سنتواصل إلى مجموعة لا متناهية من العلاقات الضّديّة، وهذا المثال يبرز علاقة الشّخصيات بعضها بالبعض الآخر:

وتضمّ رواية «سيدات القمر» عالمًا بانوراميًّا زاخرًا بشخصيات متفاوتة الأنماط والعلاقات من حيث: الغنى/ الفقر، الحبّ/ الكره، السّعادة/ الشّقاء، العدالة/ الظّلم، القوّة/ الضّعف، الشّباب/ الشّيخوخة، الرّقة/ الغلظة.

وكلّ هذه العلاقات الضّديّة يمكن استثمارها حسب ترسيمة «فيليب هامون»، حتى تتوضح الشّخصيات الرّوائيّة المشاركة في رواية «سيدات القمر».

ج- تصنيف الشّخصيات:

رواية «سيدات القمر» هي روايةٌ ثريةٌ بشخصّياتها «بعض هذه الشخصّيات مشارك أساس، وذو حضور متواتر في أحداث الرواية، في حين لا يؤدي بعضها الآخر إلّا دورًا ثانويًّا، ومنها ما يدلي الرّاوي عنه أوصافًا وخصائص كثيرة «جسمانية أو نفسية أو عقلية»، ومنها ما هو قليل الأوصاف، وأحيانًا مجهول الهُوية»[1].

من أجل تصنيف هذه الشّخصيات لمعرفة الشّخصيات الرئيسة من الثانوية دلاليًّا يعتمد فيليب هامون على محور التواتر، ولذلك قد قدم ترسيمة تضمنت محاور: مواصفة وحيدة، مواصفة متكرّرة، احتمال وحيد، احتمال متكرر، فعل وحيد، فعل مكرور؛ حيث يمكن لهذه المحاور التي حدّدها (هامون) فرز شخصيات رواية «سيدات القمر» إلى شخصيات رئيسة، وأخرى ثانوية حسب الجدول الآتي:

---

(1) المرجع السابق، ص46.

<table>
<tr><th>الشّخصيات الرّئيسة</th><th>الشّخصيات الثّانوية</th></tr>
<tr><td>مواصفات متكررة/ فعل متكرّر/ احتمال متكرّر
-عزان.
-سالمة.
-ميا.
-أسماء.
-خولة.
-لندن.
-ظريفة.
-سليمان التّاجر.
-عبد الله بن سليمان التاجر.
-خالد.</td><td>مواصفات متكرّرة/ فعل متكرّر/ احتمال متكرر
<table><tr><td>-سنجر.</td><td>-زايد.</td></tr><tr><td>-حبيب.</td><td>-مروان.</td></tr><tr><td>-زعتر.</td><td>-قاسم.</td></tr><tr><td>-عنكبوة.</td><td>-نورة.</td></tr><tr><td>-نصيب.</td><td>-مريم.</td></tr><tr><td>-مسعودة.</td><td>-محمّد.</td></tr><tr><td>-شنه.</td><td>-أحمد.</td></tr><tr><td>-حفيظة.</td><td>-نجية القمر.</td></tr><tr><td>-سعادة.</td><td>...إلخ</td></tr></table></td></tr>
</table>

يوضّح هذا الجدول المنقسم إلى عمودين الآتي:

الشخصيات التي قلّت أوصافها وأفعالها واحتمالاتها داخل رواية «سيدات القمر» هي شخصّيات ثانوية. أمّا الشخصّيات التي تكرّرت أوصافها (الجسمية والعقلية والنفسية) وتكرّرت أفعالها واحتمالاتها فهي شخصيات رئيسة داخل الرّواية حسب ترسيمة (فيليب هامون).

خاتمة البحث

لقد تمكّنا من الكشف عن بناء الشّخصية في رواية «سيدات القمر» لجُوخة الحارثي، بالاستعانة بما أفرزته دراسة الباحث اللساني السّيميائي «فيليب هامون» حول ثلاثة محاور مهمّة هي: دالّ الشّخصية، والنّموذج العاملي، ومدلول الشّخصية.

وقد نوّعت الأديبّة العُمانية جُوخة الحارثي في اختيار شخصيات الرّواية من كلّ الفئات العمريّة ومن كلّ الطّبقات الاجتماعية، ومختلف الأهداف والدّوافع. وهذه الشّخصيات

وتسـمياتها مسـتمدّة مـن واقـع النّـص وطبيعتـه وجغرافيتـه، كـما هـي جـزء لا يتجـزأ مـن واقـع الكاتبـة ورؤيتهـا للعمـل الأدبي.

ويمكننا الوقوف على جملةٍ من الاستنتاجات التي خلصنا إليها بعد هذا البحث ونجملها في الآتي:

1- لقـد انصـبّ اهتـمام الكاتبـة عـلى الشّـخصيات الرّئيسـة التـي ظهـرت في العمـل الـسّردي، غـير أن تركيزهـا عـلى هـذه الشّـخصيات لم يجعلهـا تهمـل الغـوص في عـوالم الشّـخصيات الأخـرى.

2- أسـهمت الشّـخصيات الرّوائيـة التـي جسّـدتها الكاتبـة في لعـب أدوارٍ معينـةٍ، وفي تطـوّر أحـداث الرّوايـة وتنـوّع مواقفهـا. ووجدنـا أنّهـا تتـوزّع بـين شـخصيات ناميـة متطـوّرة، وشـخصيات ثابتـة، إذ اتضحـت الشّـخصيات النّاميـة في أغلـب الحـالات مـن خـلال البنـات (بنـات عـزان وسـالمة)، فقـد تابعنـا التّطـوّرات التـي حصلـت، منـذ المراهقـة تقريبًـا (قبـل الـزواج) إلى غايـة مـا بعـد الـزّواج، واكتشـفنا في سـياق المسـار الـسّردي المرسـوم التّحـوّلات التـي وقعـت في المجتمـع العُـماني. أمّـا بالنّسـبة إلى الشّـخصيات الثّابتـة، فقـد ظهـرت بشـكل واضـح مـن خـلال كبـار السّـن، لا سـيّما شـخصية الأم التـي لا تتغـيّر في عـدة مواقـف، بالرّغـم مـن تغـيّر الأحـداث.

3- إنّ التّسـميات التـي أسـندتها الرّوائيّـة جُوخـة الحـارثي إلى شـخصياتها كلّهـا مسـتقاة مـن الواقـع، حيـث نجـد هنـاك توافقًـا بـين الاسـم المسـند إلى الشـخصية وصفاتهـا ومواقفهـا.

4- شـكّلت بعـض المواقـف خلفيـة رئيسـة للعمـل الـرّوائي الـذي قدّمتـه الكاتبـة، وكانـت قريـة العـوافي هـي المركـز الـذي تـدور عليـه الأحـداث في روايـة «سـيدات القمـر». فهـي مـكان التّكويـن والذّكريـات الجميلـة، وهـي مـكانٌ لأحضـان العائلـة الدّافئـة، ومـكانٌ لمـا سـيأتي لاحقًـا مـن أحـداث متنوّعـة تتصـل بالشّـخصيات النّاميـة، منهـا خرجـت الشّـخصيات وإليهـا تعـود.

5- لقـد أوضـح المسـتوى التّوزيعـي في النّمـوذج العامـلي لفيليـب هامـون التّحـوّل الـذي حـدث لسـلطنة عُـمان، فقـد تحوّلـت السّـلطنة مـن مركـز لبيـع الرّقيـق وامتـلاك العبيـد (العبوديـة في عُـمان)، إلى دولـة منتجـة للنفـط، تحتـل المـرأة فيهـا الصـدارة. وروايـة «سـيدات القمـر» تحـكي حالـة التحـوّل لهـذا المجتمـع.

6- اعتمـدت الكاتبـة تقنيـة الكشـف أكـثر مـن الإخبـار في تصويـر شـخصياتها؛ لتكشـف لنـا الحالـة النّفسـية التـي تعيشـها هـذه الشّـخوص خـلال مـدّة التّحـوّل في المجتمـع العُـماني.

7- نجحت الرّوائية جُوخة الحارثي في إبراز الأسلوب الفنّي والإبداعي المُساهم في تنامي أحداث روايتها معتمدةً في ذلك على كمٍّ كبيرٍ من الثّقافة والفكر ومُستعينة بالأمثال الشّعبية العُمانية.

المصادر والمراجع

- ابن منظور، جمال الدِّين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1990.
- الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- بحراوي، حسن: بنية الشّكل الرّوائي «الفضاء، الزّمان، الشّخصيّة»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- بدران، عمرو حسن أحمد: تحليل الشّخصية، مكتبة الإيمان، القاهرة، د.ط، 2014.
- برنس، جيرالد: قاموس السّرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
- بلخير، عقاب: نسقية المصطلح وبدائله المعرفي.. دراسة نقدية، دار الأوطان للطّباعة والنّشر والتّرجمة، الجزائر، 2011.
- بنكراد، سعيد: السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012.
- الحارثي، جُوخة: سيدات القمر، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2019.
- الحصني، إياد: معاني الأحرف العربية، منشورات سندس للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2006.
- الخطيب، عماد علي سليم: مرجع الطلاب في النّقد التّطبيقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
- الرّازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصّحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1996.
- زوزو، نصيرة: سيمياء الشّخصية في رواية حارسة الظّلال لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمّد خيصر، بسكرة، ع9، مارس 2006.
- شريبط، شريبط أحمد: سيميائية الشخصية الروائية، ديوان المطبوعات، الجزائر.

- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- العدوي، غيلان بن عقبة: ديوان ذي الرّمة، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، ط1، 1982.
- عزام، محمّد: شعرية الخِطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.
- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، د.ط، 1986.
- الفيروزآبادي، مجد الدّين محمّد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
- كامل، عصام خلف: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار الفرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2003.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرّواية.. بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت. د.ط، 1998.
- المعلم، وردة: الشّخصية في السّيميائيات السّردية، قسم اللّغة العربية، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2011.
- هامون، فيليب: سيميولوجيا الشّخصيات الرّوائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2013.
- يقطين، سعيد: قال الرّاوي.. البنيات الحكائية في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

الشخصية اليهودية المعادية للفكر الصهيوني في رواية «غزة 87»

للروائي يسري الغول

صالح عوض أحمد حماد[1]

البريد الإلكتروني: s1234567891949@outlook.com

(1) صالح عوض أحمد حماد، من قطاع غزة، فلسطين. حاصل على ماجستير الأدب والنقد من جامعة البطانة بالخرطوم. من أبحاثه المنشورة: «فضاء المدينة في تجربة جبرا إبراهيم جبرا الشعرية»، بحولية كليّة اللُّغة العربية بجامعة الأزهر في القاهرة، العدد الخامس والعشرون، عام 2021. و«الفراغ في قصص غادة اليوسف- دراسة في ضَوء نظرية التلقي»، (قيد النشر)، بمجلة العلوم الإنسانية بجامعة الأقصى في فلسطين، المجلد السادس والعشرون، العدد الأول، لعام 2022. بالإضافة إلى ثلاثة مؤتمرات علمية في فلسطين، والجزائر.

Jewish anti-Zionist figure in the novel «Gaza 87»

By the novelist Ysre al-Ghul

Abstract:

This critical study is aimed to go deeper in the characters of the novel «Gaza 78».

By the novelist Ysre al-Ghul. through identifying their commonalities in the narrative process; And their agreement or difference involved which are increases the cohesion of events and the dramatic conflict rages in the space of bothTel Aviv and Gaza.

The study found that, since the first Palestinian intifada in 1987, the Jewish personality has opposed Zionist thought in terms of theory and practice.

The flow of Zionist migrations to the defeated States of Israel does not make sense.

Also, There is a profound structural contradiction between the content of the Torah belief and the image of the external reality in Israel.

Besides that, Jewish humanity in the so-called State of Israel is also the victim of ethnic persecution, tyranny and oppression.

Key words:

Character, event, temporal structure, space, Jews, Tel Aviv, Gaza.

الشخصية اليهودية المعادية
للفكر الصهيوني في رواية (غزة 87)

للروائي يسري الغول

ملخص:

تهدف هذه الدِّراسة النَّقدية إلى سبر أغوار الشَّخصيات الروائية في رواية «غزَّة ٨٧» للكاتب الروائي يسري الغول، وتحديد القواسم المشتركة بينها في عملية السَّرد، وما تنضوي عليه من الاتفاق أو الاختلاف، يزيد من تماسك الأحداث، واشتعال الصِّراع الدرامي في فضاءَي: تل أبيب وغزة، وتوصَّلت الدِّراسة إلى أنَّ الشَّخصية اليهودية منذ الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام ١٩٨٧ تعادي الفكر الصهيوني تنظيراً وتطبيقًا، ولا تستسيغ تدفُّق الهجرات الصهيونية إلى دولة إسرائيل المهزومة. وثمَّة تناقض بنيوي عميق بين محتوى المعتقد التوراتي وصورة الواقع الخارجي في إسرائيل. كما أنَّ الإنسان اليهودي في دولة إسرائيل المزعومة هو ضحيَّة الاضطهاد العرقي، والاستبداد، والقهر.

كلمات مفتاحيّة:

الشَّخصية، الحدث، البنية الزمنية، الفضاء، اليهود، تل أبيب، غزة.

الشخصية اليهودية المعادية للفكر الصهيوني في رواية (غزة 87)

للروائي يسري الغول

توطئة:

رفضت الدول العربية تطبيع علاقاتها الدبلوماسية مع دولة إسرائيل المزعومة، وطالبت بإيجاد حلول جذرية وعادلة تجاه القضيَّة الفلسطينية بعد النَّكبة. لكنَّ بعضًا من هذه الدول رسَّخت فكرة التطبيع وبلورتها إعلاميًّا في أوائل عام 2020، كما دعت إلى ضرورة السَّلام مع إسرائيل، وتغييب القضية الفلسطينية عن السياسة والإعلام.

وتكشف النصوص الأدبية في الوطن العربي -باختلاف أجناسها وتعدُّد مضامينها الفلسفية- عن مواقف أصحابها الفكرية من ظاهرة التطبيع. وتُعدُّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية تعاملاً مع هذه الظاهرة، ولعلَّ الأديب فيها يتعامل مع تقنيات درامية وعناصر سردية؛ لتصوغ رؤيته الفكرية تجاه التطبيع والصهيونية الدخيلة على أرض فلسطين.

وتعكف هذه الدراسة على تمثيل الشَّخصية اليهودية، وإبراز مواقفها المعادية للفكر الصُّهيوني في دولة إسرائيل المزعومة، وذلك من خلال الرواية الفلسطينية (غزَّة 87) للأديب يسري الغول[1]، وهو ما يدفعنا إلى تحليل الشَّخصية الروائية، واكتناه أبعادها الدلالية، وتحديد علاقاتها مع العناصر السردية الأخرى في العمل الروائي؛ إِذْ لا تكفي الشَّخصية وحدها لتحليل العمل الروائي، واكتشاف عالمه الغامض.

---

(1) يسري عبد الرؤوف الغول، مواليد أغسطس 1980، في مدينة غزة الفلسطينية، وحاصل على درجة الماجستير في دراسات الشرق الأوسط من جامعة الأزهر، وصدر له خمس مجموعات قصصية، هي: «على موتها أغني» (2007)، و«قبل الموت بعد الجنون» (2010)، و«الموتى يبعثون في غزة» (2015)، و«خمسون ليلة وليلة» (2016)، و«نساء الدانتيل» (2019). ورواية «غزة 87» (2017).

وتتناول هذه الدراسة الشَّخصية من خلال أربعة مباحث:

المبحث الأول: الشُّخوص الروائية في النَّص.

المبحث الثاني: الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالأحداث.

المبحث الثالث: الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالبنية الزَّمنية.

المبحث الرابع: الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالفضاء الروائي.

المبحث الأول- الشُّخوص الروائية في النَّص:

يعيش المتلقي تجربة العمل الروائي من خلال التفاعل مع شخوصه المُتخيَّلة، وتتبع أصولها الإنسانية، والوقوف على سماتها الذاتية الخاصَّة، وتشخيص سلوكياتها البشرية في قوالب فنية، تستبطن ما تكنّه في أعماقها الداخلية من أحوال نفسية، كان لها قصب السَّبق في تنظيم الأحداث، وتداخل إحداثياتها المكانية والزمانية؛ بغية إنتاج حمولة دلالية معقَّدة.

ولا يشترط النَّقد الأدبي الحديث أنْ تعود جذور الشَّخصية إلى رواسب الواقع الخارجي، فثمَّة شخوص متخيَّلة تقتطع جماليَّتها من تجربة الكاتب الروائي، وتستمدُّ عراقتها من ورقة الصَّفحة، وكأنَّها «كائنات ورقية»[1]، وتأخذ أشكالًا دالَّة من خلال تقنيات اللُّغة، وعبقريَّة التأليف التي تقنع المتلقي بوجودها المؤثِّر في النَّص، ولعلَّ الطريقة التي يتعامل بها الكاتب الروائي مع هذه الشُّخوص أعمق من طريقة تعامله مع الشُّخوص الواقعية.

ويتتبَّع الكاتب شخوصه في نسيج النَّص الروائي، ولا ينفكُّ عن تقرِّي أصولها التاريخية، فأصول ديفيد التاريخية ليست صهيونيَّة، ولكنَّها روسيَّة المنشأ، كما يعترف ديفيد نفسه: «**أعتقد أنَّنا غزاة، جئنا بعد أنْ تعرَّض أجدادنا للقتل في أوروبا، وتمَّ حرقهم بلا رحمة... نعم، هي ليست أرضنا؛ فقد جاءت أسرتي من روسيا وغيرنا جاؤوا من بولندا وفرنسا والمغرب وتونس وأثيوبيا، وصرنا هنا فوق تراب ليس لنا حقٌّ فيه**»[2].

---

(1) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، سوريا، 1993، ص72.

(2) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص60.

ويضيف ديفيد معلومات أخرى عن جنسية أبويه تضيء عالم النَّص، فيقول: «**حمدت الرَّب على مجيء أبي من بولندا وولادة أمي في روسيا، فهي منحة في بلاد التمييز العنصري والتعصُّب المفرط**»[1].

ويوازي عالم الرواية عالمنا المادي، فشخصية ديفيد تجمعها علاقات حميمة مع شخوص الرواية الأخرى، وتغدو على يد الكاتب كشَّافًا يشتقُّ الحقيقة من باطن شخصية ميري المعتمة، ويذكر نواياها الخفيَّة في النَّص، ما دامت هذه الشخصية إنسانًا ذا أيديولوجية متصهينة، تخفي العَداء للشَّعب الفلسطيني، والرواية هي فنُّ رسم الشخصية وتقديمها في قوالب فنِّية، توهم المتلقي بأنَّها شخوص حقيقية، تمتلك كيانات أسلوبية، «وهذا أمر بالغ الأهمية؛ لأنَّك إذا لم تعرف الشَّخصيات جيدًا، بحيث تستطيع أنْ تشاركها مشاركة وجدانية، فلن تعبأ بما يحدث لها»[2] لاحقًا.

وعن طريق تقنية الرَّسم يستطيع الكاتب الروائي تحليل دهاليز شخوصه الروائية وتقصِّي أعماقها على نحو نفسي. يقول ديفيد في حوار ثنائي مع ميري: «**حتَّى أنت يا ميري، جئت من أفريقيا، وها أنت تتعاملين مع أصحاب الأرض بقسوة وتوشكين أنْ تقتلي أحدهم لشيء في نفسك**»[3].

وفي ظنِّي أنَّ الأشياء القارَّة في ضمير ميري؛ هي: العقيدة الصهيونية المشبَّعة بالأوهام، والأباطيل الزائفة تجاه الشَّعب الفلسطيني، وسبق لهذه العقيدة أنْ ترسَّخت في المعابد الأثيوبية التي تلفظ اللُّغة الأمهرية، وهي لغة سامية، تختلف حروفها وكلماتها وتراكيبها عن اللُّغة العبرية السَّائدة في تل أبيب.

وسبق لميري أنْ قدَّمت نفسها تقديمًا ذاتيًّا متواضعًا، يصوِّر واقعها المعيش، وكيف كانت تصارع تيار الحياة مع صديقتها جيزيل في إفريقيا. تقول ميري: «**أنا ميري غياديد، وحيدة لأبوين فقدا جميع أطفالهما بسبب أمراض متعددة ومتنوعة حتى بقيت وحيدة أصارع الفراغ والحزن، ولشدة ما كنت فيه اتخذت من جيزيل صاحبة وخليلة، لم يكن لدينا**

(1) المصدر السابق، ص68.

(2) سومرت موم: الفنان في عصر العلم، ترجمة: فؤاد دوَّارة، بغداد، 1977، ص230.

(3) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص60.

مدرسة كباقي المناطق في بلدتي، وإنما أكشاك صغيرة يضعوننا فيها، يعلموننا بعض الحروف والكلمات، يسقوننا الحليب وكسرات من الخبز، ثم يحدِّثوننا عن الرب»[1].

وتتعقَّب ميري أصول شخصيَّة سارة الصُّهيونية، ولا تبالي في الكشف عن جذورها الفلاشية في النَّص، وجاء هذا التعقُّب في قالب ساخر، كان الغرض منه التهكُّم والتقليل من شأن سارة زوج ديفيد في الماضي. تقول ميري:

- «هل أنت عصبية إلى الحد الذي يمنعك من تمالك نفسك أمام الآخرين؟ هل أنت سارة الفلاشية؟»[2].

وتتضاعف حِدَّة السخرية في نسيج الحوار الثنائي مع سارَّة، فتقول ميري:

- «أيُّ حقدٍ تخبئينه في صدرك أيَّتها الفلاشية؟ هل أتراجع عن حبي لك؟ لقد أحببتك حقًّا لأنَّني رأيت في عينك انكسارًا عظيمًا، أحببت دموعك وحزنه»[3].

ولا يكُّف الكاتب الروائي عن إقحام شخصيَّة أفيخاي داغان الوهمية على الرواية، والتمهيد لها سريعًا من خلال اتصال قادة جهاز الشين بيت (جهاز الأمن الداخلي الإسرائيلي) بالطبيب ديفيد؛ لكي يقدِّم لها العلاج النَّاجع بسريَّة تامَّة؛ باعتباره مشرفًا على مفاعل ديمونا. يقول الراوي على لسان ديفيد تفاصيل دقيقة عن حياة أفيخاي: «**راعني كثيرًا الشُّعور بحالته، وهو يسرد تفاصيل تعرُّضه للاختطاف على أيدي عملاء جهاز الموساد في بودابست نهاية أيَّار بعد استدراجه من خلال إحدى فاتنات الأمن، وكيف جرى نقله سرًّا إلى إسرائيل كما علم الشَّعب كلُّه دون أنْ يتضامن معه؛ نظرًا لتحريض الإعلام عليه، واتهامه بالخيانة العظمى»[4].**

ويجد المتلقي قواسمَ مشتركة تجمع شخصيتي: ديفيد وأفيخاي؛ فكلاهما ذاق آلام الماضي المبرحة، وعاش تجربة حب رومانسية انتهت بالإخفاق، وكانت وقائع تجربة ديفيد الفاشلة مع سارة في تل أبيب، إلا أنَّه استعاض عن الألم بتجربة رومانسية جميلة مع ميري في تل أبيب نفسها. على حين، وقعت أحداث تجربة أفيخاي الفادحة في أوكرانيا، فيقول:

---

(1) المصدر السابق، ص45.

(2) المصدر السابق، ص60.

(3) المصدر السابق، ص62.

(4) المصدر السابق، ص68.

- «كنت مغرمًا بفتاة شقراء، بشعر كستنائي وبعينين لوزيَّتين، وجه صافٍ مدوَّرٌ كأنَّها إحدى فاتنات هذا العالم، التقيتها في أوكرانيا، تعرَّفنا على بعضنا بعضًا، كنت ألتقيها في ملهى ليلي في أحد شوارع «كييف» نتسامر، نضحك، نعب الخمر دون أنْ تسمح لي بممارسة الحب معها، طالبةً تأجيل ذلك لوقت آخر»[1].

ويتَّخذ كلٌّ من ديفيد وأفيخاي موقفًا سلبيًّا من جهاز الأمن الإسرائيلي، ولكنهما يتعارضان في الرؤية السياسية للواقع الإسرائيلي، ويوظِّف الروائي هذا التعارض في خدمة غرض فني من أغراض الرواية، وهو رؤية الشَّخصية المهاجرة إلى مستقبل إسرائيل العاجل، سواء أكان سلامًا أو حربًا؛ فديفيد يعتقد أنَّ أرض إسرائيل ستنعم بالسَّلام، وهو اعتقاد خاطئ، يتعارض مع بنية الواقع الخارجي التي يطغى عليها عامل الحرب، وبالتالي؛ فإنَّ أفيخاي يقترح ضرورة موت أحد قطبي الصِّراع، وهما: إسرائيل أو غزة، وهذا ما يسخر منه ديفيد متسائلًا:

- هم يصنعون حياتهم بالموت، ألا ترى ما يجري الآن في غزة؟[2].

ويسلِّط الكاتب الروائي الضَّوء على ماضي الشَّخصية ومستقبلها؛ ليكشف عن طبيعة المتغيرات التي تتعرَّض لها القضية الفلسطينية قبيل اتفاقية أوسلو في عام 1993، ويعبِّر عنها بأسلوب رائع، يعكس رؤيته الفنية تجاه الأحداث الواقعية في قطاع غزة، فعادل الفلسطيني، يكافح تيار الحياة الجارف في مدينة غزة، ويضطر إلى العمل في بناء الشقق المنزلية في تل أبيب مع المقاول الفلسطيني إبراهيم؛ بسبب أوضاعه الاجتماعية الحرجة. غير أنَّ سارة التي انفصلت عن زوجها ديفيد تحاول إغراء هذا الشَّاب بصوتها النَّاعم، وتضاريس جسدها اللَّامع، فيغدو أسيرًا بين أخلاقه النَّبيلة، وعقدة الجنس الأليمة، وما ينبجس عنها من ثنائية الإقبال والرَّفض، والانصياع والتبرُّم، ولكنَّ (عادل) في النَّهاية يخضع لمطالب سارة الجسدية، فيحمل آلام الخطيئة على كتفيه. يقول الراوي على لسان عادل: «**أبتسم، والدمعة تسقط رغمًا عنِّي، تتهادي كأنِّي أبصر جسدها للوهلة الأولى وفي وجهها ابتسامة تمارسها بشبق، تلبس شورتها الجينز وسترتها ذات اللَّون البرتقالي. تنتهي من عريِّها، أنتهي من لبس الحذاء، تقف في مواجهتي أمام الباب، تطبع قبلةً على خدي ثمَّ تعطيني مئة شيقل، وتهمس في أذني:**

---

(1) المصدر السابق، ص113.

(2) المصدر السابق، ص116.

- **أجرة اليوم عزيزي»**[1].

لقد اكتسب النَّص الروائي من عامل الجنس قيمة موضوعيَّة، بدأ منها الكاتب سرد أحداث النَّص، فتداخلت مساراته بالإيحاء بتفكك الروابط الأسرية داخل المجتمع الإسرائيلي، وشغف المرأة الصهيونية بتكوين علاقة جديدة مع الآخر الفلسطيني؛ فهل نجحت سارة في تحقيق ذلك؟

تجيب عن هذا السُّؤال محاور البحث الأخرى لاحقًا.

ويتَّضح للملتقي أنَّ شخوص النَّص الأساسية، هي: ديفيد، وسارة، وميري، وعادل؛ واعتمد عليها الكاتب في نقل أفكاره الروائية وإبراز توجُّهاتها الفكرية تجاه الفكر الصُّهيوني، ولا تتغيَّر هذه التوجُّهات طوال السَّرد؛ بل تزداد عمقًا وكثافة، ويتطوَّر السَّرد بفضل تطوُّرها، وتجدُّد أفعالها الحيَّة، واختلاف وجهات نظرها، ويُسمِّي النقد الأدبي هذه الشَّخصيات بالشَّخصيات النامية، والشَّخصية النامية (Round Character)؛ هي «الشَّخصية التي يتمُّ تكوينها بتمام الرواية، فتتطور من موقف لموقف، ويظهر لنا في كل موقف تصرُّف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها»[2].

وثمَّة شخوص جامدة في الرواية، تنحصر أقوالها وأفعالها في نطاق محدَّد، ولا تتطوَّر من موقف إلى آخر؛ بل تختفي عن الظهور، وتسقط من عملية السَّرد، ويعرِّف (محمد غنيمي هلال) هذا النَّوع من الشَّخصيات بأنَّها: «الشَّخصية البسيطة في صراعها، غير المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة بها من مبدأ الرواية حتى نهايتها، ويعوزها المفاجأة؛ إذْ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى»[3].

والشُّخوص الثانوية في الرواية هي: جيزيل، وأفيخادي، والمقاول الفلسطيني إبراهيم، وحسام، وبكري؛ وتبرز علاقاتها بالشُّخوص النامية في مناطق محدَّدة من السَّرد، تضيء عالم النَّص الداخلي، وتكشف عن بُعد من أبعاده الدلالية، وفي مقدِّمتها الجنس.

وتقع وظيفة الراوي النَّصية في تقديم هذه الشخوص الروائية، ونقل عدوى أفكارها

---

(1) المصدر السابق، ص15.

(2) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، القاهرة، 1976، ص193.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، القاهرة، ص529.

الذهنيـة إلى المتلقـي في قوالـب فنيـة لا تنضـب عـن الخلـق والابتـكار؛ فالـرَّاوي شـخصٌ فعَّـال في النَّـص، ولا تقـلُّ أفعالـه أهمِّيـة عـن أفعـال الشـخوص الروائيـة، إلا أنَّ عالمـه المتخيَّـل أكـثر شـموليَّة وموضوعيَّـة مـن عـالم الشَّـخصيات، وكثـيرًا مـا يتعقَّـب الشـخوص ويرصـد تحرُّكاتهـا في النَّـص، ويسـتنطق وجهـات نظرهـا، ويضبـط انفعالاتهـا بمـا يقدِّمـه للمتلقـي مـن حقائـق تفيـد في فعـل القـراءة والتلقـي.

ويمكـن القـول: ثمَّـة تجـارب روائيـة تتتبَّـع الشُّـخوص الروائيـة وتقـوم بتحليـل أفعالهـا في النَّـص؛ باعتبارهـا مـؤشِّراتٍ فنيـة تـضيء عـالم النَّـص وتسـهم في فـكِّ مغاليقـه، وتلـك تجـارب لا ينتمـي إليهـا النَّـص الـروائي بـين أيدينـا؛ ذلـك أنَّ تجربـة يـسري الغـول الروائيـة تجربـة أحـداث أكـثر منهـا تجربـة شـخوص، ولا تخلـو أحـوال شـخص مـن شـخوص الروايـة مـن حـدث روائيٍّ، أو موقـف فنِّـيٍّ، أو رؤيـة أيديولوجيـة، أو تصـوُّر جـماليٍّ تجـاه الإحداثيـات المكانيـة أو الزمانيـة، وهـذا مـا يدفعنـا إلى تنـاول أرضيـة الحـدث فيـما بعـد.

المبحث الثاني- الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالأحداث:

مهَّـد يـسري الغـول لأحداثـه الروائيـة تمهيـدًا غريبًـا، اتـكأ عـلى منظومـة المحرَّمـات، وبخاصَّـة عقـدة الجنـس، وكان هـذا التمهيـد مقصـودًا لذاتـه، طالمـا صـار الجنـس مـدارًا فلسـفيًّا مـن مـدارات الروايـة الحداثيـة، يسـتبطن إسـقاطات سـيكولوجية، وتصـوُّرات فنِّيـة، امتاحهـا الكاتـب الـروائي يـسري الغـول مـن أفـكار سـيغموند فرويـد (Sigmund Freud) التـي تقـرُّ بـأنَّ «التابـو ينمـو عـلى أرضيـة موقـف عاطفـي ازدواجـي»[1].

وأحسـب أنَّ الجنـسَ عامـلٌ مشـترك يجمـع شـخوص الروايـة، ويسـتبطن نزواتهـا الداخليـة، وينتشـل رغباتهـا المكبوتـة، ويفـسِّر سـلوكياتها الإنسـانية الغامضـة، ويقيـم جـسرًا مـن العلاقـة التـي لا يحدِّدهـا خيـط شـعوري واحـد، ولا تقيِّدهـا صفـة بعينهـا. فحينـما يخـون ديفيـد زوجـه سـارة، وينسـج علاقـة جنسـية مـع مـيري التـي كانـت تعلـم بأسرارهـا سـارة بطـرق مواربـة؛ فـإنَّ الجنـس يتمايـز بـين ديفيـد وسـارة، وتضطـر الأخـيرة إلى كراهيـة ديفيـد ومـيري معًـا، والحلـم

(1) سيغموند فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة: بو علي ياسين، سوريا، 1983، ص84.

بشـخص آخـر يغـذِّي رغباتهـا المكبوتـة، ويـرى آلان روب جرييـه أنَّ «الحلـم أكـثر واقعيـة مـن الحيـاة الواعيـة؛ لأنَّ الـشيء في الحلـم لا يُهمـل أبـدًا»[1].

وتتطلـع سـارة إلى التحلـل مـن قوانـين الدولـة ومبادئهـا، وتصبـو إلى إغـراء الشَّـاب الفلسـطيني عـادل –الـذي يشـبه إلى حـد بعيـد سـكَّان القـارَّة الأوروبية- بممارسـة الجنـس معها؛ بهـدف تعويض حالـة النَّقـص، والخـلاص مـن آثـار العطـش الجنـسي التـي فقدتها مـع زوجهـا ديفيـد، وكأنَّ الخلاص مـن الكبـت مظهـر مـن مظاهـر الحرية التي يسـمو إليهـا دعاة الوجوديـة، وفي مقدِّمتهـم (جان بول سـارتر)؛ إِذْ يرفـض «جميـع القيـم المسـبقة ولم يُبْـقِ إلا قيمة واحـدة مطلقة هي الحريـة، وذلك على أسـاس أنَّ الإنسـان وجـود مسـتمر لحريتـه، وبالتالي، وجـود مسـتمر لذاتيته»[2].

كانـت ممارسـة الجنـس بالنِّسـبة إلى عـادل خرقًـا لمنظومـة المحرَّمـات المألوفـة في فلسـطين، وانحرافًـا عـن التقاليـد الاجتماعيـة السَّـائدة، وهـو مـا يثـير الخطيئـة والنَّـدم في ضمـير عـادل، ويـرى فرويـد أنَّ «الشُّـعور بالنَّـدم يملـك الكثـير مـن طبيعـة الخـوف»[3]، وأكـثر مـا يُخيـف عـادل هـو انقطـاع مصـدر رزق أقرانـه وغيابهـم -بشـكل قـسري- عـن العمـل، وبالتـالي؛ فـإنَّ (عـادل) إذا لم يمـارس الجنـس مـع سـارة؛ فإنَّـه سـيحرم نفسـه مـن فرصـة العمـل، ويحـرم أقرانـه كذلـك.

وتثـير ممارسـة الجنـس في وجـدان سـارة مزيـدًا مـن الكراهيـة تجـاه مـيري التـي سـلبت منهـا زوجهـا ديفيـد، يقـول الـرَّاوي عـلى لسـان سـارة: «**أي حقـد أحملـه في قلبـي لتلـك الفلاشـية، أكرهها كـما أكـره السـفارديم[4] كلُّهـم، لَكَـم تمنَّيـت أنْ أبيعهـا في سـوق العبيـد، أطحنهـا بيـدي، وهـذا العـربي يطحـن أنوثتـي بـين قدميـه،...**»[5].

ويُلحـظ مـن قـول الـرَّاوي أنَّ اليهـود في المجتمـع الإسرائيـلي ينتمـون إلى طبقـات اجتماعيـة مختلفـة، ويمثِّـل اليهـود الأوروبيـون أقـصى درجـات الهـرم الطبقـي، وينحـدر يهـود أثيوبيـا إلى أدنـاه، وثمَّـة تفـاوت ملحـوظ في هـذه الطبقـات، يجعـل أصحـاب كلِّ طبقـة مـن الطبقـات العليـا

(1) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، ص93.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، دمشق، 1984، ص119.

(3) سيغموند فرويد: الطوطم والتابو، سوريا، 1983، ص92.

(4) يهود السفارديم هم الذين تعود أصولهم الأولى ليهود أيبريا (إسبانيا والبرتغال) الذين طردوا منها في القرن الخامس عشر الميلادي، وتفرَّقوا في شمال أفريقيا وآسيا الصغرى والشَّام.

(5) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص19.

يستحقرون أصحاب الطَّبقة الأدنى منهم. فسارة لا تكره ميري لأنَّها سلبت زوجها؛ بل لأنَّها يهودية من يهود الفلاشا، ومهمَّة الراوي الفعلية هي تصوير هذا الازدراء؛ كأزمة اجتماعية، تنتاب الطبقات الدنيا بالمجتمع الإسرائيلي.

وتنازع شخوص الرواية ثنائية المحبَّة والكراهية وما يتَّصل بها من ثنائيات أخرى، تطوَّرت في فضاء تل أبيب الحيوي على نحو عميق، يشكِّل البنية العميقة للنَّص، وتكمِّل هذه الثنائيات سابقتها من خلال خيوط شعورية تطفو على سطح النَّص، وتأتي في مقدِّمتها: ثنائية القبول والرَّفض، فكما يحبُّ الإنسان أخاه ويُقبل عليه بشغف ونَهَم؛ فإنَّ الإنسان نفسه حين يبغض أخاه ينفر منه بحقد دفين، وهذا يعني أنَّ المحبة تكتمل بالقبول، والكراهية تنمو بالرَّفض. ونستطيع تطبيق هذه المعادلة في النَّص، فميري التي تقتنع بما جاء في سِفر يوشع من أنَّ أرض إسرائيل هي أرض يهودا والسَّامرة (الضفة الغربية وقطاع غزة)، تُعاديها فكرة ديفيد التي توثِّق على نحو تاريخي أنَّ اليهود غزاةٌ ولا حقَّ لهم بأرض فلسطين. يقول ديفيد في حوار ثنائي مع ميري:

- «**نعم، هي ليست أرضنا، فقد جاءت أسرتي من روسيا وغيرنا جاؤوا من بولندا وفرنسا والمغرب وتونس وأثيوبيا، وصرنا هنا فوق تراب ليس لنا حقٌّ فيه**»[1].

وتطرح الفكرة نفسها جيزيل في حديث آخر مع ميري، فتقول:

- «**نحن لم نولد هنا، ولا نعرف نكهة الحضارة التي تتشدَّقين بها يا ميري، لقد تغيَّرت حقًّا، ما الذي أصابك؟!**»[2].

وينكث هذان الرأيان الصائبان أوهام ميري، فالحجج الواقعية التي جاء بها ديفيد وجيزيل تعارض أباطيل التوراة التي استقتها ميري تنظيرًا في أرض أثيوبيا، وجاءت إلى دولة إسرائيل المزعومة من أجل تطبيقها فعلًا وممارسة، يستند كلاهما إلى القتل والعنصرية، ولا يهفو إلى السَّلام مع الشُّعوب العربية؛ لأسباب دينية تبوح عنها ميري نفسها، فتقول:

---

(1) المصدر السابق، ص60.

(2) المصدر السابق، ص63.

- «**إنَّ عليهم اللَّعنة لأنَّ الرب يلعن مَنْ لم يُعجن بصلصالنا، وسنعجن مِنْ دمائهم الخبز لنحتفل بصخب الحياة يومًا يا عزيزي**»[1].

ولكي تترسَّخ أفعال التوحُّش والعبثية، تتَّجه ميري إلى الخدمة العسكرية، وتحارب أبناء الشَّعب الفلسطيني -بعنفوان وشراسة- على أسوار مدينة غزة. أمَّا الطبيب ديفيد؛ فإنَّه لا يؤمن بهذا العنفوان، وكثيراً ما يعتمل في وجدانه شعور غريب تجاه رجال الأمن الداخلي الإسرائيلي، يُوازي دمامة أفعالهم القبيحة تجاه الإنسان الإسرائيلي، وفحوى هذا الشُّعور «**أنَّ هذه الدولة لا تريدنا إلا جنودًا إسبرطيين نقدِّم كلَّ ما نملكه للدولة، ويوم أنْ ننضب أو نكلّ تلقي بنا في الهاوية**»[2].

ولا يعدو أنْ يكون الإنسان الإسرائيلي مجرَّد أداة في يد الدولة لا غاية. فميري تُعاقب بالعمل على أسوار غزة؛ لأنَّها أداة من أدوات الحرب المعنوية، كما اختطف عملاء الموساد أو ما يعرف بـ(جهاز الأمن الخارجي الإسرائيلي) أفيخاي داغان من بودابست؛ بُحجَّة أنَّه ذكر أسرار الترسانة النووية لصحيفة (اللَّوموند) الفرنسية، وهو اتهام خطير، يفتقر إلى الصِّحة والموضوعية.

ويسرد الكاتب أحداثًا أخرى، لا تخفي العنصرية تجاه الإنسان الفلسطيني، وتقدِّم القناة الثانية من الإعلام الإسرائيلي برنامجًا استثنائيًّا، ذكره الرَّاوي على لسان عادل -وهو يشاهد شاشة التلفاز-: «**حول ظاهرة الاقتران بالفلسطينيين رغم نظرتهم لغيرهم من الأديان الأخرى أنَّهم محض حيوانات خلقها الله على شاكلة بني البشر كي لا يشمئز اليهود منهم، ودورهم خدمة أبناء الرب من بني اليهود**»[3].

ويحاول هذا البرنامج تدليس الحقيقة، وإخفاء النَّزاهة والمصداقية قدر الإمكان؛ فهل ينظر أبناء الشَّعب الفلسطيني ممَّن يحملون الديانة الإسلامية والمسيحية إلى غيرهم على أنَّهم حيوانات خلقها الله تعالى في هيئات بشرية، ثمَّ سخَّرها لخدمة اليهود؟!

بالطَّبع، لا.

---

(1) المصدر السابق، ص62.

(2) المصدر السابق، ص67.

(3) المصدر السابق، ص71.

ويستطرد البرنامج نفسه بمقابلات شخصية مع الشبَّان اليهود، ويهذي أحدهم أمام الكاميرا قائلًا: «**إنَّ الإسرائيليات يفضِّلن الشَّاب العربي عن غيره؛ لأنَّه فريسة سهلة، ناضجة، تضجُّ بالرجولة، وتحافظ على السِّرية في العلاقة؛ من أجل لقمة العيش**»[1].

ولهذا يتعرَّض الشَّاب الفلسطيني للتحرُّش الجنسي إبَّان العمل في الداخل المحتل، ولا يسلم من العقوبات إذا امتنع عن ممارسة الجنس، وتذكر نتائج التقرير الذي أعدَّه فريق القناة الثانية أنَّ (7 %) من العمال الفلسطينيين ضحايا التحرُّش الجنسي من الإسرائيليات، وبخاصَّة في منطقة تل أبيب[2].

ولم يستطع الكاتب أنْ يخفي أحاسيس إبراهيم السَّاذجة، ولا أنْ يتجاهل تصرُّفاته الإنسانية السَّليمة إزاء الإنسان الإسرائيلي، فحينما مات صديقه اليهودي باروخ وأمُّه معًا، أجهش إبراهيم بالبكاء، وسار في جنازتهما مع اليهود، إلا أنَّ التناقص وقع في ثنائية الأنا والآخر، ونظرة كلٍّ واحد منهما للآخر، فنظرة إبراهيم إلى اليهود، تختلف عن نظرة اليهود إليه، وثمَّة تناقض بينهما، يحتِّم الصِّراع. يقول الرَّاوي على لسان إبراهيم: «**... وعند الظهيرة سرت في جنازتهما مع كثيرين يلبسون الأسود، يلحدهما الحاخام وأنا أقرأ في سرِّي آيات من القرآن، ثمَّ أختم بالدعاء أنْ يهلك الله اليهود وأمريكا وروسيا، بينما يدعو ذلك الحاخام الغبي على العرب والمسلمين بالموت الزُّؤام**»[3].

لقد حدث انقلاب مفاجئ بين تصوُّرات إبراهيم المثالية والحقيقة الواقعية الأليمة التي شاهدها في المقبرة، فانصرف سريعًا إلى فضاء المخيَّم يحمل في وجدانه فيضًا من الحزن، ويستذكر مواقف مشابهة كيف شاطر فيها الفلسطينيون شخوصًا يهودًا عاشوا إلى جانبهم في المخيم ودفنوهم في مقابر المسلمين.

ويلحظ الملتقي أنَّ القسم الأول من الرواية يختزل الأحداث بكثافة، ولا نجد لها نظيرًا في القسم الثاني من الرواية، وما ذكره الكاتب في هذا القسم لا يعدو أنْ يكون

(1) المصدر السابق، ص71.

(2) المصدر السابق، ص72.

(3) المصدر السابق، ص82.

امتـدادًا لأحـداث القسـم الأول؛ فالسـلام الـذي كان يحلـم بـه ديفيـد إبَّـان انـدلاع الانتفاضـة الأولى عـام 1987، أصبـح واقعًـا حقيقيًّـا في ضَـوء اتفاقيـة أوسـلو عـام 1993، ولهـذا يخاطـب أفيخـاي:

- «**نحـن ذاهبـون إلى حـل؟ رغـم مـا جـرى مؤخَّـرًا، فيديعـوت وهآرتـس تقـولان: إِنَّ السَّـلام قـادمٌ لا محالـة**»[1].

يمكـن القـول: إِنَّ أحـداث الروايـة ترتبـط بالشَّـخصية اليهوديـة الدخيلـة أكـثر مـن ارتباطهـا بالشَّـخصية الفلسـطينية، وهـو مـا ينـمُّ عـن تطـوُّر خـبرات الكاتـب الـروائي، وتنـوع مصـادره الثقافيـة والمعرفيـة في تصويـر نظـرة الآخـر للآخـر نفسـه داخـل تـل أبيـب.

المبحث الثالث- الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالزَّمن:

يختلـف الزمـن الـروائي عـن الزمـن الفيزيقـي في أَنَّـه زمـنٌ حيـوي، يتداخـل فيـه الحـاضر بالمـاضي، ويتقاطـع مـع المسـتقبل، ويتَّسـع تـارة، ويضيـق أخـرى؛ ذلـك أنَّ لحمـة النَّـص الـروائي وسـداه مـن أكـثر النُّصـوص الأدبيـة اسـتغراقًا في الزَّمـن، ولعـلَّ الأحـداث الروائيـة التـي يعالجهـا الكاتـب الـروائي يـسري الغـول تسـير في حقـب تاريخيـة، لا تتمتَّـع بالاسـتقلال في النَّـص، وكأنَّ البنيـة الزَّمنيـة تتخلَّـل فصـول النَّـص، ولا تقبـل التجزئـة مطلقًـا.

وترتبـط البنيـة الزَّمنيـة بحركـة الأحداث وتقدُّمها ارتباطًا وثيقًا، وممَّا لا شَّـك فيـه أنَّ هذه الحركة لا تسـتقرُّ عـلى حـالٍ مـن الأحـوال، وكثـيرًا مـا تهتز أمـام الأزمـات الكالحة التـي تتعرَّض لها شـخوص الروايـة؛ فتضعـف طاقاتهـا الشُّـعورية، وتنفـذ خبراتهـا الشَّـخصية، فـلا تقـوى عـلى قهـر العقبات أو تجاوزهـا، وبالتـالي؛ فـإنَّ العلاقـة بـين الزَّمـن وحركة النَّفـس الداخلية علاقـة جدلية.

يقـول الـرَّاوي عـلى لسـان عـادل: «**ثلاثـة أيـام مضـت دون أن أخـرج للعمـل، متجاهـلاً دعـوات أمـي لكسـب الـرزق في (تـل أبيـب) مدينـة العيـش الرغيـد والسـعادة الأبديـة، تتقاذفنـي الهمـوم والآهـات، تـرادوني الهواجـس والشـكوك... كانـت ليلـة مشـؤومة حـين جلسـت مـع رفـاق حارتنـا وتناوشـنا أطـراف الحديـث عـن بلادنـا المحتلـة وسـهولها الجميلـة، ننفـث همومنـا بوجـه**

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص116.

الرِّيح...، ظللت طيلة اللَّيل حائرًا، وصوت بكري يرجوني أَنْ أوافق كي نذهب معًا إلى النَّعيم؛ لنجني أضعاف ما نحصل عليه من عملنا في غزة»[1].

يخضع الزَّمن في النَّص الروائي إلى إحساسات عادل الغائرة وأحواله النَّفسية؛ فيحاكي حركاته الداخلية، ويوحي بأوجاعه الخفية من خلال لفظة الشُّؤم، فلا يريد العمل في تل أبيب؛ لكي لا يلتقي بسارة، فتضغط عليه بممارسة الجنس معها، وكثيراً ما يثير هذا الإلحاح رواسب القلق والحيرة في وجدان عادل، فيشعر ببطء دولاب الزَّمن وتوقف حركته الدائبة عن السَّير في النَّص، وهذا البطء بُعد سيميائي، لا مناص للكاتب الروائي منه في تصوير الجانب المظلم من شخصية عادل والإبانة عن تقلُّباتها المزاجية.

وتتَّسم الأزمنة الروائية بالفاعلية، وتحتاج إلى التجسيد في متن النَّص، ولا مناصَّ للكاتب من التحلُّل منها؛ ذلك أنَّها إيقاع النَّص المستمر. وتلاحق هذه الأزمنة الكاتب الروائي أكثر ممَّا تلاحقه عناصر السَّرد الأخرى إبَّان عملية الكتابة.

وتُعدُّ افتتاحية الرواية أول تقنيات الزَّمن تعين المتلقي على الإيغال إلى عالم النَّص الروائي، بكلِّ أبعاده ومضامينه الفلسفية، وكذلك الولوج إلى عالم الشَّخصية، واكتناه أبعادها النَّفسية الغامضة. ولقد عُني الكاتب الروائي يسري الغول عنايةً باهرة بافتتاحية كلِّ شخصٍ من شخوصه الروائية المتباينة، وما تحمله هذه الافتتاحية من تصورات خاصَّة عنها، تلامس وجدان المتلقي، وتضيء عالم الرواية المتخيل.

وتكشف افتتاحية الرواية عن تفاوت المقصود بين زمني: الماضي والحاضر، وهو ما يوحي بكثافة الزَّمن وتعدُّد أبعاده على أديم النَّص، وكثيراً ما يركِّز الكاتب طاقاته التصويرية على زمن الماضي القريب، وليس البعيد في تقديم شخوصه على أرضية الأحداث، إلا أنَّ شخصية عادل وحدها اعتمدت على إمكانات زمن الحاضر في تصوير الحدث، وانصرفت عن تقنية الاسترجاع؛ وبمعنى أدق: انصبت جهود الكاتب على زمن القص، «وهو زمن الحاضر الروائي، أو الزَّمن الذي ينهض فيه السَّرد»[2].

ولعلَّ الحوار الثنائي مع سارة هو الدافع الرئيس إلى اختزال زمن الحاضر بكثافة من

---

(1) المصدر السابق، ص14.

(2) يمنى العيد: في معرفة النص، بيروت، 1985، ص227.

خـلال الأفعـال الآتيـة: (أقـومُ، أبحـثُ، أنحنـي، تأكلنـي، أجمـعُ، أتجـه، تقـول، أبتسـم، تسـقط، أبـصرُ، تمـارسُ، تلبـسُ، تنتهـي، أنتهـي، تقـف، تطبـعُ، تعطينـي، تهمـس، أسـمعُ، تدنـدن، أصفـقُ، أنظـر، تجلجـل).

واسـتثمرت الافتتاحيـة معطيـات أفعـال المضارعـة في اختصـار مسـاحة كبـيرة مـن التَّشـكيل الفنِّـي تسـهم في تأسـيس الحـدث الـروائي الأول، وهـو الجنـس، ويضغـط الكاتـب -بطريقـة موجَّهـة- عـلى هـذه الأفعـال، ويفيـد مـن إمكاناتهـا الأسـلوبية في تصويـر مـا يجـري مـن ممارسـة جنسـية، قائمـة عـلى الحركـة والاسـتمرار.

وكانـت هـذه الافتتاحيـة نقطـة البدايـة الأولى التـي انطلـق منهـا الكاتـب في بنـاء الأحـداث، ولا يوجـد قبلهـا نـصٌّ روائي تعـود إليـه عمليـة القـص، ولعـلَّ القيمـة الوظيفيـة التـي أدَّتهـا هـذه الافتتاحيـة هـي الرَّبـط بـين الحـدث الـروائي الأول، ومـا سـينبثق عنـه مـن أحـداث روائيـة لاحقـة، قِوامهـا التلاحـم والترابـط في عمليـة الـسَّرد.

ويوحـي زمـن الروايـة الطبيعـي بارتبـاط الرِّوايـة نفسـها بحقبـة تاريخيـة معيَّنـة، أسـقط مـن خلالهـا يـسري الغـول خبراتـه الإنسـانية عـلى خـطِّ الزَّمـن، فجـاء هـذا الزَّمـن محكـمًا في قسـمي الرِّوايـة: الأول والثـاني؛ إِذْ نجـد أنَّ القسـم الأول مـن الروايـة يبـدأ مـن الانتفاضـة الأولى عـام 1987، وإليـه يعـود عنـوان الروايـة (غـزَّة 87)، فتسـير في تتبُّـع أحداثـه التـي تمتـدُّ إلى القسـم الثـاني مـن الروايـة، وتبـشِّر فيـه دعـوات السَّـلام الإسرائيليـة باقـتراب موعـد اتفاقيـة أوسـلو عـام 1993.

ويباغـت الكاتـب متلقيـه في نهايـة الروايـة، فـلا يحـدِّد موعـد انتهـاء الزمـن الطبيعـي؛ ذلـك أنَّ الأحـداث المتصاعـدة في قطـاع غـزة، تحتمـل تجـدُّد إيقـاع الزَّمـن، ولا تبـشِّر بانتهائـه. فـإذا كان المـكان يحـوي الثَّوابـت الأساسـية؛ فـإِنَّ الزمـان يكتفـي بالمتغـيِّرات، ويعالـج التغـيُّرات التـي عصفـت بمدينـة غـزة؛ بوصفهـا أكـثر المـدن الفلسـطينية معـاداة إلى تـل أبيـب، وهـذا التغيـير كان للأفضـل مـع شـخصيَّتَي: عـادل وسـارة، حيـث نجحـا في خلـق بنـاء أُسري خـارج الأرض المحتلـة. على حـين انقلـب الزَّمـن نفسـه إلى الأسـوأ مـع شـخصيتي: ديفيـد ومـيري وجيزيـل؛ مؤكِّـدًا تعاسـة حـظ ديفيـد، ونهايـة جيزيـل المحتومـة في إحـدى المشـافي، ومصـير مـيري العدمـي عـلى أسـوار مدينـة غـزة.

وفي ظنِّي أنَّ جيزيل وميري انساقتا عبر خط الزَّمن نحو الموت؛ بسبب الأباطيل المزعومة التي نهلتا منها في المعابد، وأسهمت في تشكيل الملامح الخارجيَّة لشخصيتهما، وبخاصة ميري التي يقول على لسانها الراوي في لحظات الموت: «**لحظات مرَّ فيها شريطٌ طويل من حياتي، ديفيد، جيزيل، سارة، مطعم داليدا، مستشفى أوخلوف، شارع ديزنقوف، وهذا الأرعن الذي صفعني على خدِّي، أطلقت النَّار نحوه كأنَّني أنتصر لنفسي وزملائي عند حاجز إيرز، أطلقت النَّار دون أنْ يهمَّني الشَّاباص أو أي سجن آخر، أطلقت دون أنْ أشعر بالدم يغرقني كمن سبقوني في هذا العدم، وكلُّ شيء يغيب عن ناظري**»[1].

يبوح هذا الزَّمن النَّفسي عن حركة النَّفس الداخلية لدى ميري، وما يعتمل في وجدانها من أوجاع، استطاعت أنْ تختصر تجربتها الإنسانية البائسة في شريط زمني طويل، يسمَّى بالموجز أو الخلاصة (Sommaire)، «وهي شكل من أشكال السَّرد الروائي، تكمن في تلخيص عِدَّة أيام، أو عِدَّة أسابيع، أو عِدَّة سنوات في مقاطع، أو صفحات قليلة، ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال والأقوال التي تتضمَّنها الصفحات أو المقاطع المشار إليها»[2].

ولم يذكر الكاتب الحادثة التاريخية التي باغت فيها المقاوم الفلسطيني المجنَّدة الإسرائيلية ميري، لكنَّه أشار إلى حادثة سابقًا -تشبه إلى حد بعيد- أسر الجندي الإسرائيلي (إيلان سعدون) على يد المقاومة الفلسطينية في الثالث من أيَّار عام 1989، واستعار اسمًا بديلًا لهذا الجندي، وهو نخشون جلعاد[3]، وكان لهذه الحادثة علاقة بشخصية ميري؛ باعتبارها جندية من جنود المحتل على أسوار مدينة غزة، وتعكس هذه الحادثة الحقيقية معطيات الواقع المادي على النَّص الروائي المتخيَّل، وهو ما يسمِّيه رولان بارت بمفهوم الوهم المرجعي أو الواقعي[4].

وتطوَّر هذا المفهوم على يد الباحثة (يمنى العيد) إلى أن أصبح زمن الوقائع، وهو الزمن الذي تحكي عنه الرواية، وينفتح باتجاه الماضي، فيروي أحداثًا تاريخية، أو أحداثًا ذاتية للشخصية الروائية، فيكتسب صفة الموضوعية، والقدرة على الإيهام بالحقيقة[5].

---

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص14.

(2) موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، بيروت، 1979، ص98.

(3) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص91.

(4) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، سوريا، 1993، ص54.

(5) يمنى العيد: في معرفة النص، بيروت، 1985، ص227.

ويحاول الكاتب إشراك ميري في حادثة الأسر التاريخية؛ باعتبارها جنديَّة من جنود المحتل على أسوار مدينة غزة، وكأنَّه يريد المزاوجة بين الزَّمن الداخلي للنَّص، والإطار التاريخي المتمثِّل بالحادثة التاريخية، فيضفي سمة الواقعية على الرواية، ويوهم المتلقي بصدق الحادثة وفاعليتها في تدمير البنية العسكرية للمحتل، فاضطر إلى إبعاد قادة حركتي حماس والجهاد الإسلامي إلى جنوب لبنان في ديسمبر عام 1992[1].

وأفاد الكاتب من إمكانات الزَّمن الذاتي؛ فاستخدم ظرف الزَّمان المبهم، وغير المحدَّد، من قبيل: حين، ثانية، وقت، حِقبة، لحظة، ذات مرَّة، ذات صباح، ليلة، سنة، صباح. وكذلك استعمل ظرف الزَّمان المختص، نحو: ثلاثة أيام، مع الفجر، طيلة الليل، الأسبوع القادم، شمس الصباح، الأمس، عشرة أيام، أسبوع كامل.

وتستعيض سارة عن السَّاعات بالأسابيع في نقل الإحساسات بالمواقيت الزَّمنية، والتنقُّل من سفارة إلى أخرى في البلدان الأوروبية، فالساعات وحدها لا تقوى على انتشال تلك الإحساسات، والتعبير عن حالة الزَّهو والانتشاء التي تسري في وجدانها، ولا تكفي -كذلك- لارتسام تحولات الزمن الفلكي الذي عاشته سارة في أوروبا؛ بل إنَّ الأسبوعين المتتالين كان لهما دورٌ فاعل في التنقيب عن موقف سارة الأيديولوجي تجاه شخصية ديفيد، ومن ثمَّ تجاه دولة إسرائيل باعتبارها فضاءً روائيًّا، فتقول على لسان الراوي: «**شعرت بسعادة غامرة كأنَّني انتصرت على ديفيد وصديقته من الأثيوبية، وانتصرت على جنوني بشيء أكثر جنونية ورغبة متوحشة في تحقيق ما أريد، انتصرت على إسرائيل التي لا أعرفها حقًّا أو التي أرغب في أنْ أرى كلَّ مَنْ فيها يتمُّ اغتصابه بقسوة**»[2].

وأفاد الكاتب من إمكانات ظرف الزَّمان في الإيحاء بعدد من الثغرات الزمنية (Elipse) التي تتخلَّل عملية السَّرد، ولا يروق للكاتب نفسه أنْ يستفيض في تحليل بنياتها، وتسجيل أحداثها،

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص92.

(2) المصدر السابق، ص145.

فيضطر إلى تدوينها بعبارات مختصرة وظاهرة في متن النَّص، تنال رضا المتلقي واهتمامه؛ نحو: «قبل ستة أشهر»[1]، و«عامين متتالين»[2]، و«لأكثر من ثلاثين يومًا تحت التحقيق»[3].

وثمَّة ثغرات ضمنية، لم يصرِّح الكاتب عن استغراق مدَّتها الزمنية في النَّص، وفات أوان الحديث عنها، وهو ما يستدعي من الكاتب افتراض ثغرات وهمية «يصعب ضبط موقعها»[4]. في عملية السَّرد؛ مثل: مرور سنوات الانتفاضة في القسم الثاني من الرواية، وأمل الشُّخوص اليهودية باتفاقية السَّلام، دون تحديد الوقت الذي استغرقته الفترة الزمنية المنقضية بين قسمي الرواية.

وتستعيض تقنية التلخيص بعدد -لا بأس به من الأسطر أو الصَّفحات عن فترات زمنية يتعذَّر الحديث عنها في عملية السَّرد، ولا يرى الكاتب الروائي فيها لمسة فنِّية تثير إعجاب المتلقي، وبالتالي؛ فإنَّ المرور السَّريع عليها يضيء جانبًا معتمًا من النَّص الروائي، كما أنَّ تقنية التلخيص لا تقتصر على البنية الزَّمنية وحدها، ويمكن للكاتب أنْ يستثمر معطياتها في تقدم شخصيات روائية أخرى في عدد قليل من الأسطر في الفقرة الواحدة، ومن قبيل ذلك تقديم شخصيتي: ديفيد وميري في قول الراوي على لسان سارة: «**بصقتُ في وجهه ثمَّ خرجت. هكذا انتهى من حياتي، ولم أعد أذكره مرة أخرى، ولعل المرة الوحيدة التي رأيته فيها بعد ذلك كانت في عيد الفصح، حين كان يتسكَّع مع رفيقته الأثيوبية الجديدة، لم أستطع تحمل الموقف ثانية، فاستدرت إلى جهة أخرى، وأنا ألعنه في داخلي ألف مرة، لقد كرهته حتى الثمالة، كرهت الأمكنة التي يرتادها، كرهت رائحة عطره، لونه المفضل، ثيابه المميزة التي يجلبها معه من باريس، كرهته حتى الحب**»[5].

يشغل التلخيص وظيفة أساسية من وظائف البنية الزمنية، وهي السَّرد السريع للأحداث الماضية التي مرَّت بها سارة، وكأنَّ وظيفة الرَّاوي إشراك المتلقي بالاهتمام بشخوص الرواية،

---

(1) المصدر السابق، ص39.

(2) المصدر السابق، ص87.

(3) المصدر السابق، ص165.

(4) عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، تونس، 1986، ص119.

(5) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص18.

وذلـك عـن طريـق الانتقـال مـن الأحـداث الآنيـة إلى أحـداث ماضويـة، تعطـي المتلقـي لمحـة موجـزة عـن مـاضي الشَّـخصيات؛ لـكي يفهـم حاضرهـا ومسـتقبلها.

وإذا كان التلخيـص أكـثر فاعليـة في عمليـة الـسَّرد؛ فإنَّنـا نجـد فيـه شـيئًا مـن الرَّتابـة في مناطـق أخـرى ينفـر منهـا الملتقـي، ومـن قبيـل ذلـك قـول الـراوي العليـم عـلى لسـان سـارة: «**جـرت الأيـام بعـد تلـك الحادثـة بسرعـة، دون أنْ أرى ذلـك اللَّعـين الـذي لا أعـرف شـيئًا عنـه، فقـد نسـيت أنْ أسـأله أيًّـا مـما كان يعتمـل في عقـلي حينـما بـرزت عضلاتـه، وشـدَّتني تفاصيـل ذكورتـه، لمـاذا لم يعـد يحـضر إلى العمـل؟ لقـد بـت أشـعر أنَّـهُ جـزءٌ مـن كينونتـي بعـد الفـراغ الكبـير الـذي خلَّفـه ابتعـاد ديفيـد وانشـغاله برفيقتـه الفلاشـية**»[1].

وعـلى الرُّغـم مـن أنَّ الكاتـب تنـاول تجربـة سـارة الجنسـية مـع عـادل، فإنَّـه اكتفـى بذكـر الأيـام، بـدلًا مـن تحليـل شـخصياته، واكتنـاه أغوارهـا النفسـية البعيـدة، بالإضافـة إلى تكـرار حادثـة الجنـس وكراهيـة سـارة لزوجهـا السَّـابق ديفيـد وانشـغاله بمـيري، وهـذا التكـرار يضغـط عـلى فكـرة الجنـس الشُّـعورية، ولا يقـدِّم دلالات تفيـد المتلقـي في عمليـة الـسَّرد.

وإذا كان إيقـاع الزَّمـن في التلخيـص سريعًـا؛ فإنَّـه يكـون بطيئًـا في الوقفـة (Pause)، ويعـبرِّ هـذا البطـؤ عـن «تعطيـل الزَّمـن أو إيقافـه، وذلـك عندمـا لا يُجـاري زمـن القـول أيَّ تسلسـل في زمـن القصَّـة، كـما نـرى في حـالات الوصـف والتأمُّـلات العامـة التـي لا يحـدث خلالهـا شيء»[2].

ولا مندوحـة في أنْ تشـفَّ وقفـات الكاتـب عـن توقُّـف مقصـود في نمـو الأحـداث الروائيـة؛ بغيـة وصـف الشَّـخصية، أو الأشـياء، أو الفضـاء الـروائي، لكنَّـه وصـف عميـق يرصـد سـكون النَّـص، «ولا يـكاد يكـون منفصـلًا عـن الـسَّرد بصـورة واضحـة تمايـز بـين الغـرض مـن كلٍّ واحـد [الوصـف والوقفـة] منهـما؛ بـل هـما يتَّحـدان في وحـدة متماسـكة»[3].

وكثـيرًا مـا يـأتي الوصـف في ثنايـا الحديـث عن الفضـاء الـروائي؛ فالكاتـب في بدايـة النَّص شرع في تصويـر خـروج عـادل مـن مدينـة غـزة، ثـم اصطفافـه مـع آلاف مـن العـمال الفلسـطينيين بانتظـام عـلى حاجـز إيـرز؛ بحثًـا عـن فرصـة العمـل في الداخـل المحتـل مـع المقـاول إبراهيـم، وصـولًا إلى

(1) المصدر السابق، ص22.

(2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، 1980، ص424.

(3) عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة، تونس، 1986، ص122.

العـمارة التـي سـيعمل بهـا في تـل أبيـب، وفي هـذا السِّـياق، انـصرف الـراوي عـن تنـاول الزَّمـن الـروائي، وانشـغل بمهمَّـة وصـف منظـر العـمارة للمتلقـي. نقـرأ: «**نصـل العـمارة التـي لاحـت لي كغيمـة في سـماء فاقعـة الزرقـة، يذهلنـي المنظـر؛ فقـد كانـت جميـع العـمارات مطـرَّزة كثـوب جميـل، البيـوت المتراصـة، القصـور والأبـراج ذوات شـكل مدهـش، يقرصنـي بكـري مـن جانبـي الأيـسر لندخـل العـمارة التـي لم يكتمـل بناؤهـا فنفعـل، ومـا أنْ نلـج المـكان حتـى نبـدأ بطحـن همومنـا، لا يراودنـا أي رغبـة سـوى الانتهـاء مـن العمـل دون أنْ نقـع في المشـاكل مـع الإسرائيليـين هنـاك؛ فهـي المـرَّة الأولى التـي تطـأ فيهـا قدمـاي تلـك الربـوع، أقـوم بسـكب الإسـمنت عـلى الرمـل عـلى المـاء، أطحـن مـوتي/ حيـاتي/ همومـي إلى أنْ يحـين موعـد الراحـة والإفطـار، يضـع كلٌّ منَّـا أطباقـه وعلـب الطعـام جنبًـا إلى جنـب لنشـكِّل حلقـة واحـدة، وقبـل أنْ ننتهـي مـن طعامنـا تطـلُّ علينـا الشـمس مـن داخـل الشـقة، فتتجمَّـد حركاتنـا، كأنَّ الحيـاة توقَّفـت**»[1].

وقلَّـما تتعـدَّد الوقفـات في مـتن النَّـص؛ ذلـك أَنَّ السِّـمة التـي تسـيطر عليـه هـي تتابـع الأحـداث، باتجـاه صاعـد أو هابـط، ينتقـل مـن الحـاضر إلى المسـتقبل، كـما ينتقـل مـن الحـاضر إلى المـاضي، وهـذا مـا نـراه في الوقفـة السَّـابقة؛ إِذْ يبـدو الفضـاء الـروائي أكـثر هيمنـة مـن البنيـة الزَّمنيـة، وهـو مـا يجعلنـا نتطـرَّق إلى الحديـث عـن الفضـاء الـروائي فيـما بعـد.

ويُعـدُّ المشـهد (Scene) النَّمـط الأخـير مـن أنمـاط سرعـة الزَّمـن أو بطئـه، وفيـه يجتهـد الكاتـب الـروائي عـلى تفاصيـل الحيـاة ومسـارتها عـلى نحـو واقعـي، يتَّفـق مـع لبنـات الروايـة الأساسـية مـن شـخصيات، وأحـداث، وفضـاءات، تحتـاج إلى السَّـبر والاكتنـاه، كـما أنَّ المشـهد الفـردي الواحـد أشـبه باللَّقطـة، ويتمتَّـع بالفعـل والحركـة؛ لكونـه «لحظـة معينـة منفـردة في الحبكـة، إنَّـه صـورة دراميـة منفـردة، وهـذه الأفعـال المفـردة معًـا، تمنعنـا الفعـل ككل»[2].

ويتتبَّـع الكاتـب الـروائي في مشـاهده الدِّراميـة صـيرورة الأحـداث، ولا يأبـه في سرد تفاصيلهـا وأبعادهـا المختلفـة؛ إِذْ إنَّ الروايـة النثريـة سلسـلة مـن المشـاهد التـي يربـط الكاتـب بينهـما مـن خـلال خيـوط شـعورية خفيَّـة، نقـرأ واحـدًا منهـا يلامـس شـخصية عـادل وحـواره مـع المقـاول الفلسـطيني إبراهيـم:

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص15.

(2) ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، ع3، 1987، ص78.

«استسلمت لسكون غريب كأنِّي لست معي، والمناهيل يسألني مجددًا، تملؤني السكينة ويبدأ الجسد في الذوبان مع نسمات الهواء المختلطة بروائح البحر والسَّمك.

- هددتني سارة بطردي ومن معي من تل أبيب وكل الأراضي الإسرائيلية إنْ لم يحضر معنا للعمل في بيتها؟

- .....

- أنت لا تريدنا أنْ نتسوَّل قوت عيالنا يا عادل؟

أتعرف، أنا لا أتدخل بشؤون أحد، وقد قلت ذلك مسبقًا لكنك جعلتني أصير إلى ما صرته اليوم، أرجوك لا تدعني أتوسل إليك بالعودة معنا؛ فما يعني قِطع اللَّحم التي أعيش من أجلها.

أجبت دون تردد:

- سأذهب

- ستذهب حقًّا.

- نعم، لكن دعني أذهب الأسبوع القادم؛ فأمي متعبة قليلًا، ويجب أنْ أبقى بجوارها.

- الحمد لله، الحمد لله»[1].

لقد اخترنا هذا المشهد بعينه من النَّص الروائي؛ لأنَّ رؤية الكاتب الفكرية هي تمثيل الحدث الروائي في صيغة حوار ثنائي، توازي فيه اللَّفظة المفردة تهديد سارة، وتنقل سلوكياتها البشرية المضطربة إزاء امتناع عادل عن العمل في تل أبيب، وغدا هذا الفعل صورة حقيقية من صور التسوُّل، وكان الزَّمن وحده أشبه باللَّقطة المأساوية التي تبوح عن أوجاع عادل، وهو يواسي أمَّه المريضة، ويخفِّف عنها الوجع والألم، ويقف إلى جانبها في المنزل.

المبحث الرابع- الشَّخوص الروائية وعلاقتها بالفضاء الروائي:

يمثِّل الفضاء إشكالية معقَّدة تشترك في هندستها الطبوغرافية سلسلة من السَّنن أو الشَّفرات التي تحقِّق وجوده الشَّرعي في متن النَّص، ويتعذَّر علينا أنْ نتخيَّل الفضاء الروائي

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص36- 37.

بعيـدًا عنهـا، وهـي: الوصـف اللُّغـوي الـذي يعـبر عـن زوايـاه المعماريـة، والتصويـر الفوتوغـرافي الـذي يشـخِّص ويجسِّـد عنـاصره الفيزيقيـة، والتسـجيل الصَّـوتي الـذي يعـاني صخـب الشَّـوارع وصراخ المـارَّة فيـه... إلـخ.

وتؤثِّـر اللُّغـة المجازيـة في هندسـة الفضـاء وتحديـد سـماته الخاصَّـة، فتضـع لـه ضوابـط تحـدِّد أبعـاده الفنيـة، وتظهـر تجلِّياتـه الجماليـة، وتجعـل منهـا فضـاء صالحًـا للحيـاة والحركـة؛ بحيـث يـوازي العـالم المـادي، ويتألَّـف هـذا الفضـاء مـن كلـمات متراصـة، يتحكَّـم في تنظيمهـا وتناسـقها جهـاز لغـوي أعـلى هـو التركيـب، وتبتكـر هـذه الكلـمات لغـةً مجازيـة تختلـف في بنياتهـا عـن اللُّغـة العاديـة. ويصـف رولان بـارت هـذه اللُّغـة بأنَّهـا «أكـثر عموديـة أو مفضَّـأة أكـثر منهـا أفقيـة أو تتابعيـة؛ فأصـل الفكـر التأمـلي هـو أصـل الوعـي الفضـائي»[1].

وتمتلـك الشَّـخصية الروائيـة أوصافًـا خاصَّـة تجـاه الفضـاء، ويؤثِّـر مفهـوم الحريـة في صـوغ هـذه الأوصـاف، و«الحريـة في هـذا المضـمار هـي مجمـوع الأفعـال التـي يسـتطيع الإنسـان أنْ يقـوم بهـا دون أنْ يصطـدم بحواجـز أو عقبـات؛ أي بقـوى ناتجـة عـن الوسـط الخارجـي، لا يقـدر عـلى قهرهـا أو تجاوزهـا»[2].

وينبجـس موقـف الشَّـخصيات تجـاه الفضـاء مـن صميـم حرياتهـا الإنسـانية، فكلَّـما كانـت هـذه الحريـات في فسـحة ورحابـة انعكسـت تلـك الرحابـة عـلى رؤيتهـا للفضـاء، فكانـت جميلـة، وكلَّـما كانـت هـذه الحريـات مكبوتـة، انعكـس ذلـك الكبـت عـلى تصـوُّرات الشَّـخصيات، وتلاعـب في سـلوكياتها، فتبتكـر مـن الأوصـاف مـا توحـي بدمامـة الفضـاء، وهـذا مـا حـدث مـع شـخصيَّة مـيري التـي كانـت تتخيَّـل أنَّ إسرائيـل هـي الجنَّـة الموعـودة، وينبغـي الهجـرة إليهـا مـن أثيوبيـا، كـما هاجـرت إليهـا آلاف الشَّـخصيات الأوروبيـة مـن صميـم حرياتهـم الإنسـانية؛ بحثًـا عـن الطمأنينـة والرَّخـاء، فهـل وجـدت مـيري شـيئًا مـن تلـك الطمأنينـة؟

لقـد هاجـرت مـيري مـن أثيوبيـا إلى إسرائيـل بدافـع اختيـاري، هـو تطبيـق تعاليـم الأب القديـس التـي امتاحتهـا في المعبـد، وكان لهـذه التعاليـم دلالات بنيويـة خاصَّـة بالنَّـص؛ منهـا: تقريـب المسـافة بـين الفضاءيـن المتباعديـن: (أثيوبيـا وإسرائيـل)، والرَّبـط بينهـما بخيوط شـعورية،

(1) أ. كيسنر جوزيف: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: الحسن حمامة، بيروت، 2003، ص28.

(2) سيزا قاسم: القارئ والنص، القاهرة، 2002، ص45.

تستبطن الحنين، والشَّوق، ولهفة الانتظار. فميري تشتاق إلى تل أبيب؛ لأنَّ العقيدة الزائفة التي تحملها، تظنُّ أنَّها ترتقي إلى الإنجاز في تل أبيب، ويستحيل فصل ملامح شخصية ميري عنها، كما أنَّ هذه العقيدة توهم المتلقي أنَّ تل أبيب أحلى جنان الرَّب في الأرض، فهل استطاعت ميري التكيُّف معها؟

عندما وصلت ميري فضاء تل أبيب لم تستطع التفاعل معه؛ ذلك أنَّ العَلاقة التي تربط ميري بالآخرين في هذا الفضاء قائمةٌ على الكراهية لا المحبَّة، وتحاول ميري إضفاء أوصافٍ مكانية مقتضبة من فضاء تل أبيب، تجسِّد فكرة الكراهية العمياء؛ بحيث تكون أقرب إلى ذهن المتلقي. تقول ميري: «**عدت برفقة جيزيل، القاحلة كصحرائنا، تحدَّثنا في الطائرة عن الجنَّة الموعودة في تل أبيب، فصدمتنا العنصرية والكراهية، تمنَّيت لو أنِّي متُّ قبل عودتي إلى هذه الأرض، وصرت نسيًا منسيًّا**»[1].

لقد أحسَّت ميري -منذ الوهلة الأولى من الهبوط من متن الطائرة- بصعوبة التكيُّف مع فضاء تل أبيب، وضعف العلاقة التي تشدُّها إليه، وكان هذا الإحساس العدمي بالاغتراب موازيًا للانفصال عن بنيته الاجتماعية؛ لأنَّ الآثار الجسيمة التي خلَّفها هذا الفضاء في وجدان ميري لم تستطع انتشال مظاهر العنصرية، وأخفقت في إحلال قيم السَّلام والمحبة كبديل عنها، وهذا الإخفاق يعني أنَّ لغة تل أبيب السائدة بين شخصياتها هي العنصرية، «فلم يعد الفضاء وعاء يستوعب حركة الشَّخوص ونوايا المؤلِّف كي يقول كلامًا على ألسنتهم فيه؛ بل أصبح الحديث حديثَ الفضاء نفسه عندما يحتوي حدثًا يستنطقه»[2].

وتحوي تل أبيب حديث العنصرية، وتشارك شخصياتها هذا الحديث، وتتفاعل معه، وتتحدَّث به في لغتها الخاصَّة، وتستثمر هذا الحديث في حروبها المتلاحقة ضدَّ الشَّعب الفلسطيني، فمنذ نكبة فلسطين في أيَّار عام 1948 لم تتكلَّم تل أبيب إلا لغة الحرب، ولم تفكِّر يومًا في ابتكار لغة أخرى بديلة عنها.

إنَّ الحديث عن الحرب حديثٌ عن شخصية ميري في جيش الدفاع الصُّهيوني، فبعد أنْ شرعت ميري في الخدمة العسكرية، وسلَّمت نفسها إلى سلاح المجنَّدات في جيش الدفاع،

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص44.

(2) ياسين النصير: الشعرية المكانية، دمشق، 2018، ص141.

وجـدت نفسـها تجلـس «**في غرفـة منقوشـة بالكلـمات الفاسـقة، والرسـومات المليئـة بالإيحـاءات الجنسـية وصـورٌ كثـيرة لمجنَّـدات فاجـرات**»[1].

تسـتمدُّ هـذه الصُّـور والنُّقـوش أصولهـا مـن فـنِّ الرسـم والتصويـر، واللُّغـة التصويريـة المسـتعملة في اسـتحياء هـذه الرسـوم والتصاويـر، توهـم المتلقـي أنَّ فضـاء الغرفـة بتفاصيلـه الصَّغـيرة لا يختلـف عـن الواقـع الخارجـي؛ وإنَّمـا يتفـوَّق عليـه بخاصيَّـة أسـلوبية، وهـي ربـط شـخصية مـيري بالحـدث الـروائي؛ بحيـث يشـترك هـذا الحـدث في تزيـين فضـاء الغرفـة، والتزيـين أسـمى وظائـف في الروايـة التقليديـة، «ويهـدف إلى بنـاء الديكـور، وإلى تحديـد إطـار الحـدث، وتصويـر الشَّـكل الفيزيقـي للأبطـال والشَّـخصيات الرئيسـة»[2].

وتخلـق هـذه الصُّـور والنُّقـوش انطباعًـا حقيقيًّـا عـن الغرفـة في وجـدان مـيري، ربمـا تثـير اسـتغرابها، فتتـوالى الأسـئلة: مـا الجـدوى مـن هـذه الصُّـور؟ ومـا علاقتهـا بفضـاء الغرفـة؟ وهـل تحمـل قيمـة أخلاقيـة أو إنسـانية يحسـنُ الإفـادة منهـا؟

أسـئلة كثـيرةٌ يحتـاج المتلقـي قسـطًا مـن الوقـت في الإجابـة عنهـا، فالغرفـة تختـزل ثقافـة تـل أبيـب، وتقـدِّم صـورة موجـزة عـن سـلوكيات شـخصياتها الشَّـاذة، وهـذا مـا نجحـت مـيري في تفسـيره بعـد أيـام مـن الخدمـة، فتقـول عـن المجنَّـدات اليهوديـات: «**اكتشـفت خـلال أيَّـام قليلـة فقـط كيـف يمارسـن السّـحاق عـلى أعـين الجنـد في الكيبوتسـات [المـزارع الجماعيـة]؛ لإغـراء الضُّبـاط بالسَّـماح لهـنَّ الحصـول عـلى إجـازة طويلـة...**»[3].

وتسـتبطن الإجـازة الطويلـة توجُّسـات المجنَّـدات اليهوديـات مـن الانخـراط في اشـتباكات مسـلَّحة مـع أبنـاء الشَّـعب الفلسـطيني إبَّـان الانتفاضـة الأولى عـام 1987، وقبيـل توقيـع اتفاقيـة أوسـلو مـع الرئيـس يـاسر عرفـات عـام 1993، وهـي أقـسى الأزمنـة عنفوانًـا، وتحتـاج المواجهـة فيهـا إلى شيء مـن الجـرأة، وهـذا مـا لا يتَّصـف بـه الجيـش الإسرائيـلي، ويضطـر للاسـتعانة بالعمـلاء في تحقيـق إنجازاتـه الفعليـة، والحصـول عـلى أخبـار مؤكِّـدة عـن نشـاطات رجـالات المقاومـة الفلسـطينية في مخيَّـم الشَّـاطئ للاجئـين في مدينـة غـزة، بحسـب مـا يقـول قائـد الفرقـة الصَّهيونية:

---

(1) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص64.

(2) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، مصر، ص129.

(3) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص65.

- «**وصلتنا معلومة من أحد عملائنا بمخيم الشاطئ أنَّ هناك اجتماعًا سريًّا لقادة المخربين في المسجد الأبيض بمخيَّم الشاطئ، وهو اجتماع غريب ولم يحدث من قبل، ويبدو أنَّهم يجهِّزون لعملية تخريبية ضد دولتنا، لذا ستتوجه بعد قليل وحدة المستعربين بقيادة جاك فاكسمان نحو تلك المنطقة وتلتحم معهم، وجيِّد لو استطاعت المجموعة اعتقال المخرِّب حسام وقتل المتبقي من هؤلاء الأغبياء**»[1].

يُعدُّ مخيَّم الشَّاطئ فضاءً شعبيًّا يتألَّف من مجموعة من بيوت متلاحقة، تزدحم بالكتل السكُّانية، وتفتقر إلى الرَّحابة ومظاهر الاتساع مقارنة بالمدينة، وتجمع أبناء هذا المخيَّم أبعاد مشتركة، يمكن الحديث عنها لغويًّا ورمزيًّا واجتماعيًّا، فمن حيث اللُّغة ذابت دلالة المخيَّم بدلالة المأوى أو البيت، ومن حيث الرمز استبطن المخيَّم مجموعة من القيم المعنوية، وهي التحدِّي، والبسالة، والصُّمود، وهذا ما سنشير إليه. ومن حيث الاجتماع ارتبط ميلاد المخيَّم بحياة اللُّجوء والغياب القسري عن الوطن المحتل بعد النَّكبة.

ويقدِّم المخيَّم في النَّص وظيفة تفسيرية، تحدِّد مسرح الأحداث، وتبلور الصِّراع الدِّرامي بين الشَّخصيات الروائية، وتقوى على تصوير القيم الجمالية النَّبيلة، واستبطان الجانب المعنوي منها؛ فهو يوحي بجرأة اللَّاجئين في التصدِّي إلى الجيش الصَّهيوني، والدفاع عن المخيَّم بأسلحة يدوية متواضعة، تتمثَّل بزجاجات المولوتوف الحارقة التي نجح العقل الفلسطيني في ابتكارها وعرقلة تقدُّم الجيش الإسرائيلي في المخيَّم.

وتشتدُّ المواجهة ضراوة في المخيم، فيسقط طفل من الأزقة مضرَّجًا بالدم، ولكنَّ سائق الجيب لم يتوقف لإنقاذه، كما تقول ميري: «**تعثَّر الجيب بطفل خرج فجأة من أحد الأزقة، سقط أمامنا مضرجًا بدمه، لكن السائق لم يتوقف، ولم أكن لأطلب منه أنْ يفعل، ربَّما ظنَّ السائق أنَّني سآمره بالتوقف لإنقاذ هذا المخرب الصغير كي أنفي عنه تهمة القتل العمد، لكنني طلبت منه السير بأقصى سرعة كي أصل المكان الذي علا فيه صوت الرصاص**»[2].

يكشف حديث ميري عن إجرام العدو الصهيوني في قتل الأطفال الأبرياء؛ باعتبارهم مخربين، ولا يقلُّ دورهم فاعلية عن أدوار أبطال المقاومة الفلسطينية، لكنَّه يخاف من

(1) المصدر السابق، ص149.

(2) المصدر السابق، ص151.

تهمـة القتـل العمـد الموجَّهـة إليـه في المحاكـم العسـكرية، ويظـلُّ هـذا الخـوف يسـاور ذهـن مـيري لحظـات، ثـمَّ يـزول.

وتسـلِّط مـيري الضَّـوء عـلى المسـجد كعلامـة سـيميائية تسـتبطن شـعيرة مـن شـعائر المسـلمين وعبادتهـم، ويـأتي هـذا الحديـث بصيغـة الجمـع ومـا توحـي إليـه بالحيويـة والطرافـة، واسـتبطان فداحـة المحتـل في المعركـة، فضـلاً عـن انفـراد مـيري وحدهـا بالمواجهـة، وفي هـذه الحالـة يكـون ضمـير المتكلـم أكـثر دقَّـة مـن ضمـير المخاطـب في الإبانـة عـن عـالم مـيري الداخـلي وتخوُّفهـا مـن مواجهـة المقـاوم الفلسـطيني؛ كأنمـوذج للشَّـخصية المنتميـة إلى شـعبها وقضيَّتهـا مـن منظـور واقعـي، فتقـول: «**وكيـف لي أنْ أقـضي عليـه هـذه المـرة؟ وهـل ستشـتمني جيزيـل حـين أخبرهـا أنَّنـي وجـدت اللَّعـين القـذر وقتلتـه؟**»[1].

ويتَّصـف ضمـير المتكلـم في اللُّغـة بصراحـة القـول، وانخفـاض كثافـة المجـاز، وهـو مـا يجعـل مـيري أكـثر صدقًـا في التَّعبـير عـن حساسـية الموقـف، وصراعهـا الحتمـي المبـاشر مـع المقـاوم الفلسـطيني، ويتجـلَّى هـذا الصـدق في تكـرار بنيـة الاسـتفهام الإنشـائية مرَّتـين، وهـو تكـرار أسـلوبي مقصـود، يُشـبع الفكـرة بعـد الضَّغـط عليهـا، ويوحـي بعجـز شـخصية مـيري المحتلـة، وانتصـار المقـاوم الفلسـطيني عليهـا.

ويصـوِّر الـراوي فنـاء مـيري في مدينـة غـزة، وهـو تصويـر صـادق تنـاول جوانـب فضـاء المدينـة، وكأنَّـه يحـدِّد موقفًـا مـن العـالم مـن ناحيـة. ومـن ناحيـة ثانيـة؛ فـإنَّ المصـير العدمـي الـذي آلـت إليـه مـيري، يُشـعر المتلقـي أنَّهـا شـخصية طارئـة عـلى حيـاة الأدب الفلسـطيني؛ لأنَّ هـذه الشَّـخصية لم تسـتقِ وعيهـا مـن المجتمـع الفلسـطيني، وإنَّمـا اسـتقت هـذا الوعـي مـن تيـار الحيـاة الجـارف في أثيوبيـا، وكذلـك مـن العقيـدة الزائفـة في معابدهـا، ويسـتحيل فصـل هـذه العقيـدة عـن الملامـح الخارجيـة لمـيري.

وألقـى الـرَّاوي الضَّـوء عـلى تفكـير عـادل بالخـروج مـن المدينـة (غـزة)، ومـا تطمـح إليـه سـارة بالـزَّواج مـن عـادل، فتغـادر فضـاء تـل أبيـب الخانـق إلى بروكسـل؛ بحثًـا عـن إرادتهـا التـي لا تقبـل الانتكاسـات الاجتماعيـة، والسياسـية، والاقتصاديـة والعسـكرية في إسرائيـل، ويمكـن تسـمية هـذه الشَّـخصية بـ(الشـخصية الإشـكالية)؛ لأنَّهـا لم تـذُبْ تحـت عامـل الضَّغـط بالوسـط الاجتماعي

(1) المصدر السابق، ص152.

المتـآكل في إسرائيـل، ومـا ينطـوي عليـه مـن قيـم رثَّـة، ومثـل جماليـة متردِّيـة، انتهـت بقطـع علاقـة سـارة مـع العـالم (إسرائيـل).

إنَّنـي أزعـم أنَّ سـارة شـخصية فرديـة. تمتـاز فرادتهـا بالانصيـاع إلى حاجاتهـا الإنسـانية الناشـئة، التـي تغـذَّت عـلى الوعـي العميـق والفعـل الصَّـادق في آن واحـد، وكلاهـما يسـاعد في بنـاء كيـان أسـلوبي فـذٍّ، يتخطَّـى انحسـار فضـاء تـل أبيـب، ويسـتغل اتسـاع الفضـاءات الأوروبيـة في تعزيـز أواصر العَلاقـة مـع الشَّـعب الفلسـطيني مـن منظـور جماعـي.

ويـرى رولان بورنـوف أنَّ الفضـاء الخانـق -وإنْ كان سـمة أسـلوبية مـن سـمات الروايـة المعـاصرة- ينمِّـي الكراهيـة أو التمـرُّد في قلـب شـخصية معيَّنـة، وفي أغلـب الأحيـان يحمِّـل الكاتـب الـروائي هـذا النَّـوع مـن الفضـاء معنًـى فلسـفيًّا يتجـاوز التأثـير النَّفـسي[1].

لقـد كرهـت سـارة فضـاء إسرائيـل الطَّـارد، وتمـرَّدت عليـه بالعـودة إلى الفضـاءات الأوروبيـة، وتحـاول إقنـاع عـادل بالـزَّواج منهـا هنـاك؛ بغيـة الظَّفـر بطفـل وديـع يجـدِّد حياتهـا الإنسـانية، ولا يجـدِّد الطبيعـة الحانيـة في شـهر نيسـان، وبذلـك يصـير الجنـس تجربـة حياتيـة طاهـرة، إلا أنَّ المخابـرات الإسرائيليـة تحبـط هـذا الـزَّواج، وتعتقـل (عـادل) مـن معـبر رفـح الـبرِّي، فيمكـث في السِّـجن فـترة زمنيـة، لم يـشِر إليهـا الكاتـب الـروائي في النَّـص، ثـمَّ يخـرج بعـد اتفاقيـة أوسـلو.

ويـرى الـراوي العليـم أنَّ زواج عـادل مـن سـارة كان بعـد عامـين مـن الاتفاقيـة، فيقـول عـلى لسـان عـادل: «**بقيـت عـلى عزوبتـي حتَّـى تـمَّ إلحاقـي بالسّـلك الدبلومـاسي كملحـق عسـكري للسّـفارة الفلسـطينية في القاهـرة، ثـمَّ انتقلـت بعـد عامـين إلى المكتـب التمثيـلي الفلسـطيني في بروكسـل، هكـذا فجـأة، وصلـت رسـالة مـن الخارجيـة الفلسـطينية تأمـر بنقـلي مـن مقـر عمـلي في جمهوريـة مـصر العربيـة إلى بروكسـل، رغـم أنـف الموسـاد والمخابـرات الإسرائيليـة. حطَّـت قدمـاي هنـاك؛ فشـعرت بلـذَّة المنتـصر، وهنـاك فقـط تزوَّجـت...**»[2].

لقـد انتـصر عـادل عـلى المخابـرات الإسرائيليـة، ونجـح في بنـاء أسرة فلسـطينية، خـارج دولـة فلسـطين، كما نجحت سـارة في أن تجعل مشـكلتها مع فضاء تل أبيب مشـكلة قطيعة، تكشـف عن افتقـار هـذا الفضـاء إلى شرطـه التاريخـي الـذي يَصـل الشَّـخصية ويدخـل في تكوين بنائها الأسـلوبي.

---

(1) رولان بورنوف: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكريتي، بغداد، 1991، ص113.

(2) يسري الغول: غزة 87، الجزائر، 2021، ص166.

الخاتمة:

بعد تحليل شخوص الرواية وسبر أغوارها الدفينة، وتداخلها مع العناصر السردية الأخرى التي يتكوَّن منها العمل الروائي، توصَّلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- تعادي الشَّخصيات اليهودية الفكر الصُّهيوني وممارسته الإجرامية، وتؤمن بأنَّها ضحايا الاضطهاد العرقي في الأقطار الأوروبية، وتشعر بالاغتراب في دولة إسرائيل، وتنفرد سارة وحدها في البحث عن وطن بديل عنها

2- لا تسمح الشخوص اليهودية في الرواية بهجرة الإنسان اليهودي إلى أرض إسرائيل إطلاقًا.

3- استطاعت الرواية أنْ تبتكر شخصية ميري المشبَّعة بالأساطير المزعومة في المعابد، فتهاجر إلى أرض إسرائيل، بدافع ديني زائف، أماط اللِّثام عنه تصرُّفات جنود المحتل العسكريين، وتحرُّشهم بها في ميدان العمل، فضلاً عن ضراوة الحرب مع قطاع غزة.

4- إنَّ الشخصية اليهودية ليست ضحية العدوان الإسرائيلي على مدينة غزة فحسب؛ بل ضحية التحرُّش الجنسي والإجراءات العقابية التي تحاك ضدَّها في المناطق العسكرية.

إنَّني أزعم أنَّ نص (غزَّة 87) نصٌّ روائي، يتَّسع إلى مزيد من القراءات التي تفتح بصائر الباحثين أمام موضوعات نقدية خصبة، تتعلَّق بموضوعات الرواية، وأسلوب الكاتب في التعبير عنها، فضلاً عن آليات الاشتغال في تحليل السَّرد والتبئير.

المصادر والمراجع

- أبو ناضر، د. موريس: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.
- إبراهيم، عبد الفتاح: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
- إسماعيل، د. عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1976.
- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1993.
- جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د. ت).
- جوزيف، أ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: الحسن حمامة، إفريقيا للشرق، بيروت، 2003.
- سرميليان، ليون: بناء المشهد الروائي، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الثالث، السنة السابعة، 1987.
- العيد، د. يمنى: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.
- الغول، يسري: غزة 87، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021.
- فرويد، سيغموند: الطوطم والتابو، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1983.
- فضل، د. صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980.
- قاسم، د. سيزا: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، دار سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق، 1984.

- مـوم، سـومرت: فـن الروايـة، ضمـن كتـاب الفنـان في عـصر العلـم، ترجمـة: فـؤاد دوَّارة، دار الحريـة للطباعـة، بغـداد، 1977.
- النصير، ياسين: الشعرية المكانية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2018.
- هـلال، د. محمـد غنيمـي: النقـد الأدبي الحديـث، نهضـة مـصر للطباعـة والنـشر والتوزيـع، القاهـرة، (د. ت).

تزاوج الأبيض والأسود وتعدد الأمكنة

في رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» لعبد الكبير الداديسي

د. نورة الصديق[1]

البريد الإلكتروني: nora.seddik92@gmail.com

(1) نورة الصديق، باحثة في السرديات والنقد الأدبي. نشرت العديد من الدراسات النقدية في العديد من المواقع الإلكترونية، والدوريات العربية.. صدر لها رواية «كورونا بين قلبين» 2020، مجموعة قصصية «طيف الصبيحة»(قيد النشر)، «فن القصة القصيرة جدًّا عند مصطفى لغتيري» (كتاب جماعي) 2022.

Black and white mating and multiple places

In the novel «Coffee with milk on the Mediterranean Black Beach»

By Abd al-Kabir Al-dadisi

Abstract:

The novel has seen a strong presence in the literary arena, and has known a remarkable development in a range of techniques in novel writing, such as the technique of place, which is a key element carrying multiple connotations, and of creative value in the field of narrative formation, around which other artistic elements revolve.This article will reveal the techniques of employing the place and its importance to the great novelist dadisi in his novel «Coffee with milk on the Mediterranean Black Beach», and how to portray it, and highlighters esthetic and textual relations with other components such as personality, events and narrative vision, and highlight the manifestations of black and white mating in it.

Key words:

Black, White, place, Sea, tolerance.

تزاوج الأبيض والأسود وتعدد الأمكنة

في رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» لعبد الكبير الداديسي

ملخص:

تحظى العديد من التقنيات في الكتابة الروائية باهتمام الباحثين لتصير محل دراسات وأبحاث مهمة؛ منها المكان كمحور أساسي لهذه الأبحاث تدور حوله باقي العناصر الفنية الأخرى، بالنظر إلى أهميته في الخطاب الروائي، باعتباره ذا دور فعال في رسم معالم بنيته، يعيد تشكيله وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية والثقافية. فلا يمكن تصوير أحداث أو تشكيل شخصيات تعيش خارج حدود المكان، لأنه يساعد على توضيح الرؤيا فيها ويجسد واقعها الملموس، كما يسهم في إعطاء نظرة شاملة على الرواية.

كلمات مفتاحيّة:

الأسود، الأبيض، المكان، البحر، التسامح.

تزاوج الأبيض والأسود وتعدد الأمكنة

في رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» لعبد الكبير الداديسي

1ـ ملخص الرواية

صدرت رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» للكاتب المغربي الكبير الداديسي عن منشورات جامعة المبدعين المغاربة، فاس 2021. وقد سبق فوزها بجائزة «منف» للرواية العربية/مصر. وتتناول الرواية نبش قضية الهجرة السرية، وسعي العرب والأفارقة لاجتياز البحر الأبيض المتوسط نحو الدول الأوربية، من خلال الوقوف على جراحات سوريا وإفريقيا، وصراعاتها السياسية ومشاكل الحدود بين الدول، والوقوف على تيمة التمازج والتعدد الثقافي وتنوع مكونات وروافد الهوية المغربية باعتبار المغرب بلدًا عربيًّا إفريقيًّا متوسطيًّا وأرضًا للتسامح والتعايش.

اعتمد فيها الكاتب بناءً سرديًّا يتمثل في تعدد الرواة وتقنية الفلاش باك. وفيها يوثق الكاتب رحلة الهروب من جحيم الحروب الأهلية والأوضاع السياسية التي لا تفرق ما بين الأبيض «ميادة» التي ترمز إلى الحليب، والأسود «ممادو» الذي يحيل إلى القهوة، إلا بالملجأ والملاذ المنتظر في الضفة الأخرى من الغرب، فتبدأ الرّواية بميادة المرأة السورية وممادو الرجل الإفواري جثتين هامدتين في مخفر حرس الحدود بعد أن لفظهما البحر رفقة مهاجرين سريين بجوار شاطئ الفنيدق، ليكون هذا الحدث، منطلقًا لنسيج سردي في خطين متناوبين لمشاهد تسردها كل من ميادة طيلة 12 فصلاً وفي استرجاع زمني بسرد قصة هذه المرأة العربية البيضاء التي كانت تعيش حياة سعيدة بحلب على ضفاف نهر العاصي منذ طفولتها في مدينة حماة. قصّة حبّها وزواجها مع باسل، وإنجابها للطفلة «لمياء»، واغتصابها وتعرّض زوجها الذي ينتمي إلى الجيش السّوري للذّبح من طرف الثّوار بعد جحيم الاقتتال

الـذي فجـره الربيـع العـربي في بلادهـا وهروبهـا مـن بلدهـا في رحلتهـا الطويلـة مـن حـماة إلى شـمال المغـرب. ثـم مشـاهد يسردهـا مـمادو الأسـود هـو الآخـر والـذي يقـوم بالتنـاوب مـع «ميّـادة» بـسرد اسـترجاعي في الفصـول نفسـها، منطلقًـا في سرد قصّتـه مـن مدينـة «مارادبياسـا» عـلى ضفـاف نهـر بندامـا في الكـوت ديفـوار، هاربًـا مـن نـار الحـرب التـي اندلعـت في الكـوت ديفـوار جـراء الـصراع بـين أنصـار الرئيـس غباغبو وأنصار حسـن وتـارا بعـد انتخابـات ادعـى فيهـا كل طـرف أحقيتـه بالفوز، وبعـد قتـل والدتـه، ليجـد نفسـه تائهًـا في أدغـال إفريقيـا والصحـراء الكـبرى مـن خـلال سرد رحلـة هجرتـه الطّويلـة مـن الكـوت ديفـوار، إلى مـالي والجزائـر مشـيًا عـلى الأقـدام قبـل دخـول المغـرب. وبعـد تعارفهـما في المغـرب ينسـجمان في جسـد واحـد، مشـكلين خليطًـا متجانسًـا مـن هويتـين كـما الحليـب بالقهـوة، وبعـد عـدة محـاولات للوصـول إلى أوربـا عـبر قـوارب المـوت، إلا أن مصيرهـما ينتهـي في المغـرب ويسـتقران فيـه مـن أجـل حيـاة جديـدة، بعـد قضـاء أيامهـما في الجحيـم.

2 ـ تزاوج الأبيض والأسود في الرواية

في العتبـة الأولى، نجـد أن اللـون الأسـود مهيمـن عـلى غـلاف الروايـة ومسـيطر عـلى كل الحيـز، إذ إن الأبيـض باهـت في قمـع وليـس خالصًـا ناصعًـا، يشـوبه كثـير مـن السـواد، وهـذا يوحـي إلى محتـوى الروايـة للتأثـير عـلى القـارئ، الـذي يتميـز بأحـداث ووقائـع سـود مـن الفقـد والحـزن ومـن الظلـم ومـن المعانـاة القاسـية، تكـرس لمعنـى الأسـود السـائد في الثقافـة التـي تنظـر إلى الأسـود نظـرة سـلبية عمومًـا.

وفي العتبـة الثانيـة أي العنـوان، نجـد الجملـة الأولى «قهوة بالحليب»، أي أسـود بأبيض، مما يدل عـلى هيمنـة للأسـود، وهـو ما يؤكـده الطرف الثاني من العنوان، «شـاطئ أسـود متوسـط» بدل كلمة (أبيـض) المعروفـة في الاسـم العلـم (البحـر الأبيـض المتوسـط)، حيـث غـيّر الكاتـب الأبيـض بالأسـود لـكي يضفـي عـلى هـذا البحر صفات سـلبية تتمثـل أساسًـا في القتل والغـدر والغرق والظلـم والمآسي، فالعنـوان يحمـل دلالـة ورمزيـة تتعلـق بالعنصريـة وبقيـم المسـاواة والتعايـش بعيـدًا عـن التفريق بـين النـاس بسـبب اللـون أو العـرق، فالحليـب يحيل على «ميـادة»؛ امرأة من سـوريا بيضـاء البشرة، والقهـوة تحيـل عـلى «مـمادو»؛ رجل أسـود من سـاحل العاج.

تنسج الرواية حكاية البطلين في المغرب لترصد تفاعلات إغلاق الحدود بين المغرب والجزائر، وتعامل البلدين مع المهاجرين السريين إلى أن يلتقيا مصيرهما، ويجمعهما القدر على شاطئ مرتيل، وتكون أولى خطوات التقارب أمام مسجد، وهما يطلبان عطف الناس بعد صلاة الجمعة، حيث بدأت علاقتهما بالازدراء والعنصرية وتبادل التهم قبل أن توحّد الأوجاع ومعاناة الهجرة مصيريهما، «شعرت بالغثيان لزنجي متسخ متسول يستجدي قلوب المصلين. ثياب مهلهلة على جسد طويل شَوَتْه شمس إفريقيا. قطبتُ أنفي واستنشقت مرتين متتابعتين كمن يتحسس شم رائحة كريهة... لوحت بيدي اليمنى أمام أنفي متظاهرة بطرد رائحة أزعجتني... بشرة سوداء لن يكون تحتها إلا قلب أسود يعشق الانتقام، يجيد الاحتيال والخديعة، لو أتيحت له فرصة لافترسني شرّ قتلة، ولعبث بجثتي كما فعل أولئك الأوباش بزوجي باسل هناك بسوريا في حماة الجريحة...»[1]. كما تبدي الراوية في سردها احتقارًا شديدًا لكل كائن أسود: «ربّوني على احتقار ذوي البشرة السمراء، وتكرس بداخلي أنهم ليسوا إلا عبيدًا أنجاسًا مناكيد، يعيشون بالحيل والمؤامرات، لا يؤمن جانبهم، مغرمون بالانتقام عند التملك، طبعهم الحقد والضغينة... الأسود في أعماقي معادل للعبد، لا يُحسن التعامل إلا إذا ضرب، صراع داخلي شرس عجزت عن التخلص منه...» وهو ما جعلها ترتعب لرؤيته: «التفت حولي فوجدت الإفريقي كعمود أسمنتي يقف بجانبي كاشفًا عن أسنان بيضاء متراصة كدراهم في كهف أسود. ارتعبت لرؤيته. زادت ابتسامته اتساعًا... يا سبحان الله حتى هذه الكائنات السوداء تحمل قلوبًا وتعطف سبحانك يا الله...»[2].

هذا الاختلاف اللوني ساهم في نسج معركة السرد في الرواية بورود مجموعة من العبارات مثل البحر الأسود والشرق الأسود والراية السوداء والشام الأسود وغيرها، التي تلخص مكامن الثقافة السائدة كرؤية موروثة في حضارات مختلفة لا ترى في الأسود غير القبح والشر، ليتم تغيير هذه النظرة المنغرسة في النفس من قيم ونظرة نحو الآخر المختلف لونًا وجنسيةً وبلدًا... وليجعل من المتضادين ثنائيًّا جميلاً يقطر حبًّا ووفاءً، تقول ميادة: ما لهذا العبد لا يغتاظ لا يقلق، كأنما يريد أن يجنّني، كلما ابتعدت عنه وجدته أمامي يقترب مني أكثر، أشعره يردد بداخله قول عنترة:

---

(1) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط، فاس، 2021، ص5.

(2) المصدر السابق، ص77.

ســوادي بيــاض حيــن تبــدو شــمائلي

وفعلـي علـى الأنسـاب يزهـو ويفتخـر»[1]

بعـد ذلـك تنشـأ بينهـما قصّـة حـبّ تتطـوّر تدريجيًّـا وتتـواءم روحاهـما وينجـح الحـب في رأب الصـدع بينهـما، وفي تذويـب كلّ الاختلافـات بسـبب اللـون والوطـن والعـرق واللسـان والثقافـة، «أحبـك محمـدو... مـذ تعرفـت إليـك، أضفـت قهوتـك لحليبـي فأصبـح لحيـاتي ذوق ومعنـى... حمـدًا للـه... راحـة بـاردة بـدأت تـسري في مفاصـلي»[2]. ليمتـزج بذلـك الحليـب القـادم مـن الـشرق (كنايـة عـن ميّـادة) بالقهـوة الإفريقيـة (مـمادو والعـرق الإفريقـي)، بعـد أن رأت مـن ممادو شـخصية شـهمة بعـد عـدة مواقـف، خاصـة بعـد فقدهـا لابنتهـا عـلى أعتـاب بوابـة سـبتة المحتلـة، يقـول لإقناعهـا: «الأسـود اللـون الوحيـد الـذي يمتـص كل الألـوان، اسـمعيني ميـادة الأبيـض والأسـود ليـس بالـضرورة عـلى طـرفي نقيـض، فـكل واحـد يكمـل الآخـر فـلا ضـوء دون عتمـة، ولا صبـح دون ليـل... ميـادة مـا قيمـة الـورق الأبيـض مـا لم يكتـب عليـه بالقلـم الأسـود... ولا كتابـة بـدون الأبيـض والأسـود، وحتـى الحديـث عـن الثـورة في التعليـم لم يتـم سـوى اسـتبدالًا للسـبورة السـوداء والطباشـير الأبيـض، بالسـبورة البيضـاء وأقـلام التخطيـط السـوداء، أنـت سـبورتي وأنـا قلمـك لنكتـب تاريخًـا جديـدًا... البيـاض ليـس بيـاض البـشرة وبيـاض المظهـر بـل بيـاض القلـب والسريـرة...»[3].

يقـول الـراوي مـن أجـل إقناعهـا: «ميـادة دعينـا نمـزج البيـاض بالسـواد لنعطـي جـمالًا تعشـقه العـين، وترتـاح لـه النفـس كـما في دب البانـدا والحـمار الوحـشي، نعطـي لونًـا رماديًّـا لا يمـوت... الرمـاد نهايـة كل شيء وهـو غـير قابـل للاحـتراق... ضعـي يـدك في يـدي نقـدم للعـالم فنجـان قهـوة بالحليـب.. سـأكون صنـدوق أسرارك وحياتـك الأسـود مفتاحـه الوحيـد بـين يديـك البيضـاء... والثقـب الأسـود الـذي تهـوي فيـه كل مآسـيك وأحزانـك مهـما تضخمـت دون عــودة...». وبــين هــذا التفاعــل المبنــي عــلى الحيطــة والحــذر مــن جانــب ميــادة بالخصـوص، سـيتوافقان ويختلطـان فيتحـولان إلى مـشروب محبـوب، ذا كنـه عالمـي مطلـوب «قهـوة بحليـب» ويقـرران الاسـتقرار في المغـرب بعـد عـدة محـاولات للهجـرة السريـة...

(1) المصدر السابق، ص62.

(2) المصدر السابق، ص73.

(3) المصدر السابق، ص80.

ويغـدو بذلـك الحلـم واحـدًا، وتكتـب الروايـة نهايتهـا بـزواج ميـادة وممادو وإنجابهـما لبنـت تجمـع الملامـح العربيـة الإفريقيـة، «ولم لا يسـير الأسـود متأبطًـا ذراع البيضـاء... قهـوة وحليـب أليسـت صـورة جميلـة تؤثـث هـذا المشـهد الأخـاذ عـلى شـاطئ هـذا البحـر الأبيـض المتوسـط...؟»[1].

3ـ مفهوم المكان

يمثـل المـكان مكونًـا محوريًّـا في بنيـة الـسرد، وعنـصرًا مـن عنـاصر العمـل ومـن عوامـل وجـوده، نظـرًا للارتبـاط الوثيـق بـين «المـكان» و«الإنسـان» منـذ القديـم إلى يومنـا هـذا، وهـو مـا يسـمى بـروح المـكان أو حميميـة المـكان، ومـن هنـا اكتسـب المـكان أهميتـه في العمـل الـروائي.

وانطلاقًـا مـن هـذه الأهميـة، يتحـول المـكان مـن مجـرد كونـه مكونًـا محوريًّـا في بنيـة الروايـة، بحيـث «لا يمكـن تصـور حكايـة الـسرد بـدون مكانـز، فـلا وجـود للأحـداث خـارج المـكان. ذلـك أن كل حـدث يأخـذ وجـوده في مـكان محـدد وزمـان معـين»[2]، كـما أن المـكان حيّـز جغـرافي تـدور فيـه حـركات وأنشـطة الشـخصيات، أي ذلـك «العـالم الواسـع الـذي يشـمل مجمـوع الأحـداث الروائيـة، ويشـمل جميـع الأشـياء المحيطـة بنـا، فالمقهـى أو المنـزل أو الشـارع أو السـاحة كل واحـد منهـا يعتـبر مـكان محـددًا»[3]. كـما يعـد المـكان أيضًـا «مفتاحًـا مـن مفاتيـح اسـتراتيجية القـراءة بالنسـبة إلى الخطـاب النقـدي، والمـكان الـروائي هـو المـكان المتخيـل»[4]، وحسـب غاسـتون باشـلار «هـو المـكان الأليـف، ذلـك هـو البيـت الـذي ولدنـا فيـه، أي بيـت الطفولـة، إنـه المـكان الـذي مارسـنا فيـه أحـلام اليقظـة وتشـكل فيـه خيالنـا» ويربطـه غريمـاس بالخطاطـة السرديـة، إذ «لا يعتـبر في نظـره المـكان مجـرد فضـاء فـارغ تصـب فيـه التجـارب الإنسـانية، إنمـا يتعلـق بمـا تمليـه عليـه الخطاطـة السرديـة»[5].

---

(1) المصدر السابق، ص78.

(2) محمد بو عزة: تحميل النص السردي، الرباط، 2010، ص99.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي، الدار البيضاء، 1991، ص63.

(4) مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، دمشق، 2011، ص26.

(5) كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، موقع، الأنطولوجيا، الرابط https://alantologia.com/blogs/2951 .

يشير كذلك «حسن نجمي» في كتابه (شعرية الفضاء) إلى أن «المكان يمثل محورًا أساسيًّا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أن المكان في الآونة الأخيرة لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعد معادلًا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي، من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدًا جماليًّا من أبعاد النص الأدبي»[1].

4ـ تعدد الأمكنة في الرواية

لدراسة المكان في الرواية وتحليله يستلزم إبراز الأماكن المغلقة والمفتوحة على غرار ما أشار إليه «غاستون باشلار» في الكتاب الذي اعتمد في دراسته على الأماكن المغلقة والمنفتحة وغيرها، وبين أمكنة الانتقال باعتبارها مسرحًا لحركة الشخصيات في الفضاءات التي توجد فيها الشخصيات نفسيًّا بعيدًا عن مكان إقامتها، مثلاً الشوارع والمحطات والمقاهي والإدارات، وبين أماكن الإقامة. ويمكن التعرف عليها بطريقة ضمنية كالآتي:

أ ـ الأمكنة المفتوحة

تؤدي الأمكنة المفتوحة دورًا مهمًّا في الرواية، حيث تشي بالاتساع والتحرر، وترتبط بالأمكنة المغلقة التي يبرحها الشخص نحو الانطلاق والحرية والتواصل مع الآخرين وربط العلاقات فيما بينهم بالالتقاء والتفاعل بين الناس، في الأماكن المفتوحة كمسرح لحركة الشخصيات. تتنقل فيه حسب أهدافها مساهمة في نمو أحداث النص الروائي ومشكلة لمعالم بنيته، وهي كمساحة واسعة، تجد الشخصيات فيها حريتها الكاملة، ولقد تجلت في رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» للكاتب المغربي الكبير الداديسي من خلال الأحداث التي ساهمت بها الشخصيات معاناة الشخصيات كمفتاح معرفة جوهر قيمنا النبيلة وصفاتنا الحميدة في حقيقتها وجوهرها في جو لا يكاد ينقطع عن الاضطراب والخوف والانتظار والتفكير في البدائل والحلم بلدان أوربا من أجل البقاء على قيد الحياة.

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، 1987م، ص 5 - 6.

فكل عبارات وأوصاف الأمكنة وما يسري عليها من أحداث لا يخلو من الفجائع والفظائع المتناسلة في تنقلاتها، من عمق حلب إلى شواطئ مارتيل، والتي تتغير وطبيعة دورها الذي قامت به بحيث تمثلت في أماكن عديدة في جل فصول الرواية، وسنقتصر على بعضها فقط منها:

مارتيل بالمغرب

قدمت الرواية المكان منذ اللحظة الأولى من خلال سرد الراوية «عندما نظرنا إلى بعضنا أول مرة، عن قرب أمام مسجد ميرمار بعيد صلاة الجمعة بمدينة مارتيل شمال المغرب»[1]، ليعبّر هذا المكان عن بيئة اجتماعية وملتقى الشباب الفاقد للأمل في وطنه باحثًا عن الملاذ والمال والسعادة في الضفة الأخرى، وهو المحاج الذي تتردد إليه أجناس مختلفة في هذه الشهور الأخيرة من سوريا وباقي دول إفريقيا، حيث تتردد بين تطوان والمضيق، الفنيدق وباب سبتة والرأس الأسود،... حيث تم العثور على جثتهم على سواحل تطوان.

وتسرد ميادة (ترمز للحليب) رحلة انتقالها من سوريا والتقائها بزنجي إفريقي أسود (يرمز للقهوة) من السينغال من أجل العمل في الديار الأوربية إن حالفه الحظ، «أدركنا في الأخير ونحن جالسين نحتسي قهوة بالحليب على ضفاف هذا البحر الأسود المتوسط أن الأحكام الجاهزة المسبقة التي نكونها عن الآخرين غالبًا ما تكون ظالمة وقاسية...».

حماة بسوريا

تطرق الروائي إلى وصف شوارع مدينة حماة تحت وطأة الحرب التي تنهش كيانها، كشاهد على تاريخ الوطن الأم لميادة التي تحكي طفولتها فيها: «مضغة أنا هربت من بين أضراس تطحن الأخضر واليابس في حماة، اعتقدت أنني انفلت من بين الطواحن، لكن وجدتني أعتصر في قناة ذات اتجاه واحد متعرج عفن، فرحت أني صرت على شفا المخرج العربي، قريبة من مجاري أوربا، انتظرت أن يقذف بي في فضاء أرحب عساي أجفو أتخلص من روائحكم الكريهة، لكنني فتحت عيني وأنا أسبح في عفونتكم، قانعة قابعة في واقعكم من جديد...». فحماة هي الوطن الذي احتضنها ويزداد حبها بها يومًا بعد يوم، فيها تطير

(1) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب بالبحر الأسود المتوسط، فاس، 2021، ص7.

كالفراشات بين نواعير حماة، وهي بعيدة عنها تتذكرها في خيالها وتستحضرها طيفًا كما الهواء: «... تسللت نفحة من حماة دغدغت خياشيمي فدبّت الحياة في كل الجسد المنهوك تعبًا، حماة الحبيبة مرتع الطفولة، كنت غزالًا بين مروجها... طيف كالذي لاح الآن قادر على إحياء الموتى..»[1]. وفي فصل الربيع تكون حماة بطعم آخر لا تعرفه أي مدينة، إذ تزامن مهرجانها الربيعي المحتفل بقدوم «لمياء» ابنة الراوية لمياء إلى هذا الوجود في الضيعة التي تسكنها، حيث بنيت الخيام بجوار القلعة، والمدينة تفرق على زوارها كؤوس المحبة والفرح، سباق للخيل، دبكات ورقصات، أناشيد ومواويل وسهرات، تغمرها مشاعر مفعمة بالفرح الذي ما فتئ يعتصب بنار الثورة: «ما أحلى الربيع بحماة لكن لما زلزلَ العالمَ العربي ربيع من نوع آخر، طارت فراشات قلبي، واحترقت أزاهير مهجتي... وعندما وصفوا الربيع (بالعربي(تأملت الخريطة في ثدي... وغرقت في ضباب تدخين المفاهيم...»[2].

البحر الأسود المتوسط

يعد البحر من الأماكن التي يقبل إليها عشاقه للاستجمام والتسلية والترويح عن النفس، ومكان يوحي بالاتساع والحرية والملاذ للشباب كمحطة وجسر للعبور نحو بلاد الأنوار والتقدم والعولمة، كما هو حيز للتمتع بجماله والاسترخاء في شواطئه، وقد جاء ذكره في الرواية في مواضع متعددة، ورد كطريق مليء بالأخطار الشديدة، لاسيما في أثناء عواصفه الهوجاء وأمواجه العاتية، وهيجانه الصاخب، فالبحر مكان مفتوح يجسد أحلام أبطاله ورواده، يجسد هموم طموحات راكبيه، وقد أصبح في الآونة الأخيرة مكانًا ومعبرًا نحو التغيير والتحول الاجتماعي والثقافي، كما يعدّ مصدرًا أساسيًّا من مصادر الرزق ومورِدًا ماليًّا لبعض الفئات. وفي المقابل غادرٌ لتلك الأرواح التي تركبه ليغتصب جسدها وحياتها وسعادتها، وليفعل بها فعلته التي عهد بها كل من يدخل أحشاءه رغبة في الهروب من الفساد والفقر والمعاناة، تقول ميادة التي لفظها البحر مع «مامادو» بعد أن غمرتهما المياه بملوحتها وأنقذتهما من الموت: «البرودة تسللت لأعمق نقطة دافئة في جسدي... قشعريرة وخوف تصطكّ لهما أضراسي.. أدركت أنني بدون ملابس داخلية، وأن مياه البحر الماجنة قد

(1) المصدر السابق، ص19.

(2) المصدر السابق، ص11

تحرشت بي.. هذا هو البحر الماجن اللعوب نمنحه أنفسنا طوعًا ليدغدغ جوانحنا، يعبث بأنوثتنا دون خطيئة، الغادر فعل ذلك اليوم عنوة ودون استئذان...»[1]، فهذا البحر الأسود المتوسط النهم لم تزده الجثث المالحة إلا جوعًا وعطشًا، «منذ آلاف السنين وهو يبتلع... وما أشبعته الأجساد الفرعونية، الإغريقية، الرومانية، الفينيقية، الأمازيغية، العربية، العجمية... وزادت شهوته اليوم في اللحم السوري والإفريقي الأسود المشويين بنار العنصرية والفقر، سألته ميادة في استغراب: «ألا تشبع يا بحر وتلفظني حيث أتمنى أن أكون؟». هذه النجاة العجيبة من قبضات البحر، ستخول لها ركوب بساط الأحلام السعيدة التي نسجتها من قبل، وتتوخى جاهدة تحقيقها بكل جرأة وحماس ويدها في يد شريكها الإفريقي، تقول: «والسير على ضفاف البحر الأبيض المتوسط يوقظ فينا أحلامًا لا تنام نحو العبور، في كل لحظة كنا نرى السعادة والمستقبل يلوحان لنا من وسط البحر، قطعنا آلاف الكيلومترات في الصحاري الموحشة، ولا يفصلنا عن الشقراوات إلا بضع كيلومترات...»[2]. ذلك أن شواطئ هذا البحر الأسود منبع لأحلام المهاجرين ومنطلق لمراكبهم نحو الضفة الأخرى، يقول الراوي: «كان الحلم زادنا ونحن نطوي الطريق التي تخترق جبال الريف، نستمتع بشواطئ عذراء، لا يكسر هدوءها الشتوي غير نعيق النوارس والصراع الأبدي الذي ينتهي بين الأمواج المتكسرة والصخور الواقفة متاريس تحرس البحر[3]، فالكاتب يرصد حالة من الحالات التي يعيشها البحر، والأجناس التي تتردد على ضفافه في انتظار فرصة سانحة لـ(الحريق على الزودياك) من أجل المال والنعيم.

مارابادياسا بمدينة أبيدجان

ترقد هذه المدينة بأمان في وسط ساحل العاج ضمن مقاطعة بيومي في منطقة واديباندامـا، بعيدة عن ضوضاء العاصمة أبيدجان وغيرها من المدن الصاخبة، لكن حمى الانتخابات والصراعات حول السلطة شلّت حركة الشباب وهددت حياتهم، مما دفعهم للفرار نحو برّ الأمان بعيدًا عن الحرب والقذائف، يصف الراوي: «لم أكن أعرف ما يقع في أبيدجان،... ولم أتصور أن الشرارة هناك ستضرم نارًا في كل الغابة، يتعالى لهيبها، تطرد كائنات

(1) المصدر السابق، ص11.

(2) المصدر السابق، ص67.

(3) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص71.

الغابـة،... لم يقتـصر القتـل عـلى القسـاة مـن الكبـار، بـل طـال القصـف أوكار وجحـور الصغـار، وبدا لي الزحـف خـارج الغابـة مدحـورًا أمـرًا ممكـن حدوثـه... اسـتباح القتـل بـلادي.. وأصبـح القتـلى والجثـث بـكل سـاحة وضفـة وادي، وعـلى كل بـاب ومتجـر ونـادي...»[1].

إفريقيا

يعـرف أغلـب دول قـارة إفريقيـا الحـروب الأهليـة منـذ سـنين، ويصـف السـارد واقعهـا المـؤلم، حيـث سـادت الفـوضى فيهـا؛ نهبـت محـلات، أحرقـت متاجـر، أصيبـت ميـاه بالتخمـة فرفضـت جـرف كل الجثـث التـي أفرزتهـا الحـرب، بعـد التطاحـن الغاشـم القـادم مـن الجنـوب الـذي دفعهـم نحـو الشـمال، يحصـد الأرواح تباعًـا. كل هـذا دفـع الـراوي إلى الهجـرة نحـو شـمال المغـرب بعـد رؤيـة المـوت القاتـل ينـشر أجنحتـه في كل الأرجـاء، والـدم المهـراق عـلى أرصفـة الجرائـد، والجـرح النـازف عـلى أديـم الشاشـات... أصبـح الإنسـان الأسـود عـلى أرضهـا رخيصًـا، كذلـك عـدم مفارقـة صـورة أمـه المقطوعـة الـرأس تضـج في دمائهـا، لا تفـارق عينيـه، كل هـذا أجّـج نـار الغيـظ والرغبـة في الانتقـام في صـدره وحولتـه إلى أسـد جريـح هائـج تـواق للدمـاء: «تـوالي مثـل هـذه الأحـداث التـي كنّـا نخـرج منهـا خاسريـن دفعنـا للزحـف خـارج المدينـة، هكـذا، طردتنـا مارابادياسـا، وفي نفـر مـن الشـبان وجدنـا أنفسـنا متجهـين نحـو الشـمال. اتخذنـا الأمـر هـزءًا في البدايـة، لكـن مـا أن اجتزنـا قنطـرة نهـر بنداما البعيـدة حتـى شـعرت أن المسـألة بـدأت تتخـذ جديـة أكـبر،... سرنـا لا نعبـأ بالمطـر، وعندمـا نـشر علينـا الليـل أجنحـة نـور قمـره المتسربـة مـن خلـف الغيـوم تـراءت لنـا أوربـا قريبـة..»[2].

وأمـام تـأزم الأوضـاع في العاصمـة والجنـوب بعـد دخـول قـوات أجنبيـة؛ بحجـة مسـاعدة السـلطات عـلى اسـترجاع الأمـن، زاد حـماس الشـباب خاصـة مـع مامـادو وصديقـه «كانـو»، وبعـد أن علـما باقترابهـما مـن الحـدود مـع دولـة مـالي التـي اختلفـا فيهـا بـين مـن يرغـب في التوجـه شرقًـا عـبر أغاديـز بالنيجـر ومـن ثـم إلى ليبيـا فإيطاليـا... وآخـرون يرغبـون في السـير غربًـا إلى المغـرب عـبر موريتانيـا للوصـول إلى إسـبانيا، حيـث يوجـد مجمـع الأفارقـة، وبهـا وسـطاء يسـهلون المـرور نحـو سـواحل المتوسـط.

---

(1) المصدر السابق، ص17.

(2) المصدر السابق، ص27.

نهر النيجر

يصفه السارد عند المشي على ضفافه، «فيه الملجأ والمخبأ، وفيه المأكل والمركب، الطبيعة توحد المناطق والساسة همهم وضع الحواجز والعراقيل... النهر هو هو لا يتغير بين غينيا، مالي، النيجر، بنين ونيجيريا، أزيد من أربعة آلاف كيلومتر، يسقي الحقول، آلاف السنين وهو ينقل البضائع والناس، منبع للطاقة والحياة ومصدر للأكل والشرب...»[1]. وعند وصول الهاربين من نار الحرب إلى تومبوكتو، وجدوا أنفسهم في صراعات أخرى، الصراع مع زحف الرمال ومع حركة تؤسس دولة وتعلن انفصالها عن مالي، لتستبيح الدماء السمراء مع توفر السلاح المتدفق من ليبيا... ليجبروا على الفرار إلى مناطق آمنة في اتجاه شمال إفريقيا.

الغابة

يواصل الروائي وصف ظلال الغابة وبرودتها ويكشف جمالها للقارئ، ويعطي نظرة على كثافتها وأكماتها الوارفة الظلال. إذ بعد رحيل مامادو ورفاقه من شاطئ السعيدية، حطوا رحالهم بمدينة الناظور التي اخترقوها ليستقروا ضمن المئات من الأفارقة من الجنسين ومختلف الأعمار في غابة غوروغو المطلة على الناظور شرقًا ومليلية غربًا، وهي الملجأ والوجهة المعروفة التي تتقاطر إليها مختلف الأجناس، وفي أول استقصاء للمكان يصفه: «المدينة محاطة بأربعة سياجات، واحد منها وضعه المغرب إضافة إلى خندق عميق... إضافة إلى مراقبة عسكرية مشددة من قبل قوات حرس حدود البلدين... وسط الغابة تعيش دولة من الأفارقة وسط الأزبال والأوساخ، بين من ينام بين الأشجار، ومن بنى لأسرته أو لنفسه كوخًا من البلاستيك أو القش. مخلفات المأكولات والمشروبات التي تعم المكان تنبئ بكثرة المهاجرين السريين الذين مروا من هنا، تنوع السحنات واللهجات يبين كثرة الجنسيات الإفريقية (مالي، النيجر، الكاميرون، الكوتديفوار، نيجيريا، غامبيا، المغرب، الجزائر) وغير الإفريقية قادمين من (العراق، سوريا، فلسطين، أفغانستان)... كيف وصلت كل هذه الحشود إلى هنا؟ كيف عبروا حدود الدول؟ وهل سلطات المغرب على علم بكل ما يدور ويحاك وسط هذه الغابة؟»[2]. هذه الغابة التي كان إحراقها ليلة الخميس بعد تدبير

(1) المصدر السابق، ص37.

(2) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص68.

نزلائها للهجوم وعبور سور وجدار مدينة سبتة التي انشغلت سلطاتها بإطفاء الحريق، لكن سرعان ما ألهمت بالمصيدة المدبّرة لتطوف بحواماتها على السور الذي تجاوزته الأجساد السوداء لتقوم بالقبض عليها، وتتبخر أحلام الأبطال في برهة. يقول: «كرهت نفسي، كرهت بلادي، انسدت كل الآفاق أمام عيني... وفي سرب من الشباب وجدتني كقطيع فيلة متجهًا نحو الشمال هاربًا من نار تلتهم الغابة وما فيها من شجر وحجر وبشر...»[1]. وهذا واقع جسده الكاتب في روايته، ترجم حيثياته لسبر أغوار معاناة الأفارقة وما يعيشونه بين الحدود الدولية، وهي قضية عالمية أفرضت استراتيجيات دولية مختلفة لإيجاد الحلول لها.

الصحراء

يصف الراوي مع أصدقائه رحلتهم الشاقة عبر النهر ليتيه في الصحاري القاحلة: «كنت أسمع عن صحراء إفريقيا لكن لم أكن أتخيل أن بإفريقيا مثل هذه البحار المترامية الأطراف من الرمال الحارقة، رمال على رمال في رمال على مد البصر، أرض قاحلة لا تبصر فيها طائرًا أو زاحفًا... تختلط عليك الجهات لولا تحرك الشمس نحو المغيب»...[2] وتبتلعهم «شمس حارقة ولا قطرة ماء، اضطررنا إلى شرب بولنا حتى جفت أجسامنا، سلبنا الظمأ كل قوة وتحمل وصبر... نمشي ليلاً وما أن تتوسط الشمس كبد السماء، حتى نشعر بها قد اقتربت أكثر فوق رؤوسنا نارًا حامية تحتم على كل حي البحث عن الجحر الذي يناسبه... لا شيء في الأفق غير الصحراء المعادية للحياة النباتية، الحيوانية والإنسانية... استهدفتنا الصحراء ونحن لا نملك وسيلة للتخلص من سهامها المصوبة نحونا»[3]. وهي رمز للفراغ والتيه والفقد والقحط وهذا ما تعيشه الشخصيات، وهي تتجرع معاناتها وآلامها لتجاوز الصحراء وثغورها للوصول إلى مركب النجاة.

بيروت

كان هذا المكان منطلقًا للرحلة الشاقة التي قطعتها ميادة التي وجدت بين أحضان هذا البلد العريق قلوبًا رؤوفة تعطف عليها رغم قساوة الظروف التي عاشتها فيها

(1) المصدر السابق، ص16.

(2) المصدر السابق، ص38.

(3) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص40.

لفترة: «عشرون يومًا قضيتها في لبنان نصفها تقريبًا في بيروت،... ارتحت لوداعة الناس على الكورنيش، ولمياء أكسبتني تعاطفًا للبنانيين. لم يعد موضوع التفكير في تحضير الأكل يؤرقني،... كنت قد اعتدت على قطع المسافة الرابطة بين محطة خدمات موبيل حيث أنام ليلاً بعدما توسط لي أحد السوريين العاملين بها لدى مدير المحطة، وبين ميناء المنارة الجديدة الذي كان يجود على بعض الصيادين فيه بأسماك طرية، وفي الليل كانت أضواء المنارة المرسلة في عتمة الأفق، تفتح لي أشرعة الحلم والسفر بعيدًا، وتقذف بي في أتون المجهول الذي ينتظرني خلف هذا البحر...»[1].

الجزائر

عند وصول مادو إلى الجزائر بلد المليون شهيد وهو أكثر الأسماء تداولاً في رحلة الراوي، لم يجده مع أصحابه مفروشًا بالورود والذهب، بل على طول الحدود يجدون الجيش الجزائري الذي أجهض أحلامهم بالمرصاد واقف لكل محاولات التسلل مدة عشرين يومًا التي قضوها بعين الخليل، «حدث هرج ومرج، تدافع ومحاولات للهروب، لكن الطوق كان محكمًا، إنها حملة تطهير ضد الرعايا الأفارقة المقيمين بطريقة غير شرعية على الأراضي الجزائرية...»[2]. فهذا المكان محج وملتقى لأجناس عدة تتقاسم الحلم نفسه تتزاحم للتسلل عبر الحدود، يروي قائلاً: «كنت أعتقد أنني أحمل من الهموم جبالاً، لكن لما اختلطت بمن تكاثر من الأفارقة والعرب في هذه المنطقة، اكتشفت شلالات ومحيطات من المشاكل تصب هاهنا، بين من قضى ردحًا يشتغل في البناء... ومن دخل الجزائر ووصل العاصمة... ليجدوا أنفسهم في هذه النقطة بعد أن رحلتهم السلطات الجزائرية وأفرغتهم خارج حدودها»[3].

مسجد

يصف الراوي مسجد «جامع القصبة» بتاوريرت، كفضاء للأمن؛ الراحة والمبيت، وشرب الماء والبحث عن الزاد، «كم كنا في حاجة للماء والراحة؟؟ كان بإمكاني أن أنام أسبوعًا كاملاً... أكرمنا إمام المسجد الشاب الذي توصل تلك الليلة بأكل زائد، فتفضل علينا بما

(1) المصدر السابق، ص45.

(2) المصدر السابق، ص58.

(3) المصدر السابق، ص40.

فضل عليه من طعام، وعلى حصير من الدوم ارتمينا جثة شبه ميتة، لم توقظها إلا شمس الغد التي شعرنا بها أشرقت قبل موعدها»[1]. وهو مكان منذ القدم لعابري السبيل، ورده الكاتب في الرواية لإبراز دور المساجد ومكانتها الاجتماعية، كملجأ ومورد ومكان للإطعام والاستراحة والأمن، ولا تزال تقوم بأدوارها حتى الآن.

المغرب

نجد شخصية ميادة ومادو معجبين كثيراً بمدن المغرب، التي مثلت الإطار العام والوجهة الكبرى لكل الأفارقة، وكل من تخول له نفسه العبور نحو الضفة الأخرى؛ لأنّ غالبية الأحداث في الرواية وقعت فيها، ممّا انعكس على واقع الأمكنة الواردة في الرواية من خلال التعرف على ثقافة الآخر وهويته والتسامح والتعايش معه، حتى أصبح المغرب الآن من الدول التي تستقبل المهاجرين من الأجناس المختلفة وتوفر لهم الوثائق القانونية للإقامة به بطريقة شرعية.

فالمغرب مكان بمنزلة حلقة وصل بين الخارج أوربا وأمريكا، وبين الداخل الذي تمثل في نفسيّة ميادة ومادو المرتاحة والمطمئنة في المغرب ليبدآ حياة جديدة من خلال تنقلهم بين مجموعة من المدن المغربية ليستقروا في الأخير بحي الدالية بتطوان بعد أن منح صاحب مطعم ملكية بنايته لابنتهما.

الأسواق

تعدّ من الأماكن التي ارتادها الراوي، وقد صادف قدوم رمضان حضوره بأحد الأسواق بالجزائر يقول واصفًا واقعها: «جاء رمضان فغيّر من الروائح المنبعثة في الشوارع... أسواق عامرة، وحركة كثيفة ضاقت بها الشوارع وسط العاصمة... وجود بعض الأشخاص السود وسط هذا الازدحام يوحي بأن المدينة أرض تعايش... أثارتني لافتة تدعو المهاجرين والمحتاجين للالتحاق بموائد الرحمة التي تنظمها بعض جمعيات المجتمع المدني...»[2].

---

(1) المصدر السابق، ص52.

(2) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص58.

منتجع السعيدية

أصبح منتجع السعيدية الشاطئي كمكان عام ومفتوح للعموم، قبلة السياح والغرباء، لكن بين غمرة تلك الحشود والأجساد العارية يتساءل الراوي: «لكن شتان بين السائح والمهاجر غير الشرعي؟؟ والمال معيار التفاضل... حاولت الاشتغال حارسًا في موقف للسيارات دون جدوى مادام معظم أصحاب السيارات لا يرون فيّ إلا متسولًا، والمكلف بموقف السيارات يريد إنسانًا لا يعرف النوم... يأكل تعبي ويستغلني ليل نهار دون أجر»[1]. ويصف المنتجع في لياليه الصيفية التي لا تنتهي من السهر حتى بزوغ أشعة الشمس لتطردهم نحو جحورهم: «كانت ليالي الصيف وأيامه مسلية، أندس وسط الحشود المتدفقة على كورنيش المدينة ليلاً لأشعر بإنسانيتي، ساحل يمتد لأزيد من أربعة عشر كيلومترًا يكاد يضيق بالأجساد الرشيقة الباحثة عن السمرة»[2].

ب ـ الأماكن المغلقة

تلعب الأمكنة المغلقة دورًا محورًا في الرواية، لأنها ذات علاقة وثيقة بنوع الشخصية الروائية، التي تجد نفسها عاجزة عن التفاعل مع العالم الخارجي في أمكنة مغلقة كالبيت والمستشفى... تعيش في أحضانها، لتكون الملجأ الوحيد والمليء بالأفكار والذكريات والآمال والأهوال والتوجسات المقترنة بحركاتهم في الفضاءات المتعددة، حيث تشكل البؤرة المكانية التي يتحرك فيها بكل حرية، ويعبّر عن الضيق والمعاناة التي تدفعه للهروب إلى داخله قصد الإفصاح عما يخالجه، والبوح عن مشاعره وأحاسيسه بعيدًا عن الخوف والخطر من العالم الخارجي..

تتمتع رواية «قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط» بمجموعة مختلفة من الأمكنة موزّعة على مساحة النص الروائي، فضمت الرواية أمكنة كثيرة حظيت بعناية الرواة كونها مسرحًا للأحداث الروائية، فمن البيت والمدرسة، والوادي والبحر، وغيرها من الأمكنة الأخرى، ولقد اهتم الروائي الكبير الداديسي بوصف الأمكنة المغلقة التي جرت فيها الأحداث في الرواية نذكر بعضها:

---

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) المصدر السابق، ص67.

ـ بيت الأسرة

يعدّ بيت العائلة الوطن الأول في حياة كل إنسان منذ نشأته، وله أهمية بالغة في مسيرة حياته؛ فهو مكان الحماية والأمن والطفولة الآمنة، ومهد ذكرياته وقيمه ومبادئه، فالبيت منبع الحب والحميمية والدفء، لكن الراوي لم يجده في بيته العائلي: «لكن غياب أمي عن البيت جعلني وأنا أرتب تلك التجهيزات كمن ينثر الجواهر للذباب... أضعها في البيت فتتراءى لي تهوي في قعر سحيق... صورة أمي التي تعاودني في اليقظة والأحلام جعلتني أنفر من المنزل، لم يعد يطيب لي أي مقام، أصبحت شبه متشرد أعيش بدون هدف، ومستعد لفعل أي شيء..»[1].

- الغرفة

هي فضاء يستدعي الانغلاق على الذات، والمكوث بين براثن الذكريات المحفوظة في محراب أعماق تتصدع بالآلام والعذاب: «ما أضيق هذه الغرفة المميتة التي يزيدها صدى هذه الأصوات الغريبة ضيقًا، لكن عندما أنظر إليك ميادة تستحيل الغرفة على ضيقها أملاً، وما أضيق العيش لولا فسحة الأمل»[2].

ـ بيت الزوجية

استطاعت الراوية ميادة في غرفتها أن تتحرر من سلطة الآخر وكلام النساء، حاولت التمتع فيه بشيء من الاستقلالية والوحدة الموحشة «زواجي قذف بي في بحر من الفراغ والشعور بالوحدة لكثرة غياب باسل، كانت أمي تزورني بين الحين والآخر، تقضي معي أيامًا، قبل أن تضطر وتتركني مكرهة فريسة الوحدة»، وظلت تمارس أعباء المنزل ومهامها المنوطة بها في انتظار زوجها الرائد، وهي فضاء مغلق على الحميمية الخاصة وعلى الأسرار الشخصية بينها وبين «باسل»، هذا ما يشير إليه غاستون باشلار إذ «تشكل الغرفة مكانًا يعين الفرد على تحصين ذاته، تألفها بمشاعر الألفة الدافئة، تمدها بشحنات الحماية الطمأنينة لترشح بحميمية شفافة وعميقة، إلى درجة أنها قد تندغم معها في صيرورة متشابكة إلى حد التماهي والتطابق»[3].

---

(1) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص24.

(2) المصدر السابق، ص12.

(3) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص202.

كـما أن الغرفـة فضـاء للـدفء والمتعـة والنـوم المريـح بـين أحضـان زوجهـا المناضـل بعـد احتجاجـات الربيـع العـربي في تونـس ومـصر وسـوريا التـي اندلعـت فيهـا الثـورات، خاصـة بعـد جمعـة الكرامـة وجمعـة العـزة لتتسـع دائـرة الاقتتـال في سـوريا، وهـذا المـكان الـذي صورتـه الراويـة في نفسـيتها لشـعورها بالضيـق فيـه، وذلـك مـا وقـع في إحـدى لياليهـما الحمـراء إثـر لحظاتهـما الحميمـة، إذ سرعـان مـا تحولـت هـذه السـعادة إلى حـزن وعبـوس وعويـل، عندمـا هاجمهـم خمسـة ملثمـين يوجهـون فوهـات بنـادق نحوهـما «وقبـل أن يغـادروا الغرفـة... وفي لمـح البـصر حـز الوحـشي رأس باسـل ورمـاه ككـرة تخـلى عنهـا الأطفـال بجانبـي عـلى المـلاءة... مـلأت الشـياطين عالمـي... بقيـت مشـدوهة ألـف جسـدي المـلوث المقـرور»[1]... فهـذا البيـت انعكـس في نفسـية الراويـة «ميـادة» لأنهـا كانـت تجـد فيـه الأمـان الـذي فقدتـه في وسـط بيتهـا العائـلي، والسـعادة التـي تسـعى إليهـا ووجدتهـا في حضـن باسـل. إلا أنهـا بعـد هـذا الحـادث الأسـود، بعـد مقتـل باسـل بتلـك الصـورة البشـعة، واتهامهـا مـن طـرف أمـه بالتواطـؤ في مقتلـه ومطالبتهـا بإفـراغ البيـت دفعهـا للهجـرة.

ـ مخفر الشرطة

هـذا المـكان يرمـز إلى الانغـلاق والسـجن والخـوف والتحقيـق، تمثـل في مدينـة تطـوان، الـذي قبـض فيـه عـلى كل مـن ميـادة ومـمادو وبعـض الناجـين، في قضيـة «الحريـق» ومعاناتهـم فيـه مـن قبيـل الـبرودة القاسـية والجـوع، وفي هـذه الظرفيـة في حاجـة إلى مـا يسـخن أحشـاءهم «يحمـل كـؤوس شـاي منعنـع سـاخن عـادني لأشـعر بذلـك الهـدوء المميـت في المخفـر شـبه المهجـور، بعـد طـرد الحشـد الغفـير ممـن تجمهـروا أمـام بابـه، يتسـاءلون عـن هويـة الجثـث التـي رماهـا البحـر... بقيـت مشـدوهة ألـف جسـدي المـلوث المقـرور...»[2].

ـ المستشفى والمصحة

يعـد المستشـفى المـكان الـذي يتـم فيـه الكشـف وفحـص المريـض ومعالجتـه، وقـد جسّـد الـروائي هـذا المـكان ليـبرز أهميتـه في بعـث وإعـادة حيـاة جديـدة باعتبـاره منبعًـا للأمـل وسـبيلًا للحيـاة، عندمـا مرضـت ابنـة ميـادة «لميـاء»، أعطيـت لهـا بعـض الإسـعافات الأوليـة وأدويـة

(1) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص28.

(2) المصدر السابق، ص19.

مسكنة، ونصحوها بضرورة عرضها على طبيب مختص في أمراض الصدر، ونقلها على عجل إلى مستشفى كمكان مغلق تتلقى فيه العلاجات الضرورية، تصفه عند دخولها: «حالة من الفوضى في المستشفى، صياح وبكاء، واستنكار معظم الجزائريين للخدمات الصحية بمستشفيات وطنهم... شعب متذمر من كل شيء، رغم أن البلاد جميلة وخيرها وفير»[1]... كما تصفه عندما قامت المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين بتبني قضية لمياء بعد تشخيص مرضها بالتهاب رئوي حاد، مما استوجب معه نقلها على وجه السرعة في طائرة مروحية تابعة لوزارة الصحة إلى المستشفى الجامعي بفاس «لأجدني وابنتي في غرفة معقمة معزولتان عن بقية الناس، بدعوى الخوف من أي عدوى ممكنة... بقينا هناك مدة أسبوع، ظلت حالة لمياء خلالها مستقرة...»[2].

وبعد سقوطها على الثغور الإسبانية، كانت جنازة لمياء جنازة مهيبة، اقشعرت لها كل الأبدان، «زفت لمياء إلى مثواها الأخير، غصت مقبرة سيدي بوغابة المطلة على سبتة بالمعزين، وصدرت تعليمات عليا لإقامة حفل عزاء يليق بأصغر شهيدة تسقط على الثغور الإسبانية... تناقلت وسائل الإعلام صورة لمياء وأضحت أكثر الصور تداولاً على القنوات والشبكات التلفزيونية»[3]...

ـ المطعم

يتميز هذا المكان باجتماعيته، بتنظيم اللقاء وتبادل الحديث، تقدم فيه بعض الخدمات التضامنية للإنسان للتمكن من الراحة واستعادة حيويته، وللقاءات العملية والخاصة، إذ وظف الكاتب في الرواية مجموعة من المطاعم حسب أسمائها وموقعها، مثلاً وصفه لمطعم «الرحمة الشعبية»، تقول الراوية: «كان المطعم عبارة عن خيمة كبيرة بداخلها كراسي وموائد بلاستيكية بيضاء... بنتها إحدى جمعيات المجتمع المدني بتنسيق مع السلطات تقدم فيها وجبات الإفطار بالمجان للمهاجرين والمعوزين... قيل لي إنها عادة يستفيد منها مئات الأفارقة وغيرهم من المحتاجين...»[4]. وفي هذا الجانب يقدم الروائي واقع بعض المطاعم

(1) المصدر السابق، ص19.

(2) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص60.

(3) المصدر السابق، ص58

(4) المصدر السابق، ص58.

على لسان الراوي كمأوى لبعض الأفارقة متقبلين إياه بظلامه والعمل به مقابل أجر زهيد، متحملين ذلك من أجل لقمة العيش: «اشتغلت منظفًا يغسل الأواني بأحد المطاعم التي لا تنام، في فضاء ضيق مظلم تحت السلالم حكم علي بالوقوف طيلة اليوم أمام صنبور ماء لا يتوقف وحوض غسيل لا يفرغ من الصحون والكؤوس والملاعق والسكاكين... لا منفذ يدخل منه النور سوى طاقة صغيرة مستطيلة الشكل تدفع منها الأواني لإسقاطها بالحوض.

وفي حي الدالية بتطوان تعمل ميادة ومامدو في مطعم لعمي بوعمامة، هذا المطعم الذي كان بلسمًا لحياتهما وعاشا فيه ورزقا ببنت «لمياء» التي كتب لها المبنى بيعًا وشراء باسمها جزاء لوفاء والديها، ليصبح المطعم «علامة بارزة على التلاقح الثقافي والتعايش الاجتماعي، في نقطة استراتيجية؛ لافتة كبيرة لامعة نهارًا مضيئة ليلاً «المطعم العربي الإفريقي» يلاحظها من بعيد كل زائري ميناء طنجة المتوسطي من وسط البحر»[1].

ـ معهد الحسن الثاني للزراعة والبيطرة

تصف الراوية المعهد باعتباره مكان ومجمع العلوم، وملتقى لجنسيات مختلفة من الطلبة... وهي في طريقها إليه للمشاركة في «يوم المهاجر» الذي ينظمه كفرصة لإسماع صوت المهاجر ومعاناته: «دخلنا المعهد بعدما أزاح حارس خاص بوابة حديدية بقضبانه العمودية السوداء... سرنا تحت أشجار وارفة، وبين مساحات خضراء ترش عليها رشاشات مائية رذاذًا زادها اخضرارًا...»[2].

ـ مكتب تسوية وضعية الأجانب

أصبح هذا المكان المغلق بالنسبة إلى الراوية الخلاص الوحيد من المعاناة الأليمة مع ابنتها المريضة، ومن غربتها في وطنها، ومن نظرة المجتمع العنصرية إليها، فدخولها إلى مكتب تسوية وضعية الأجانب المقيمين بصفة غير قانونية بولاية وجدة، سيوفّر لها الحماية وتحقيق رغبتها في الإقامة القانونية بعيدًا عن المطاردة: «على بابه يقف عسكري ببذلته الكاكية... العساكر والمهاجرون السريون لا يلتقيان... هل أسأله؟... أرشدني إلى المكتب المخصص لاستقبال طلبات المهاجرين الأجانب... كانت القاعة فسيحة بها عدد من المقاعد

(1) المصدر السابق، ص54.

(2) الكبير الداديسي: قهوة بالحليب، فاس، 2021، ص61.

الجلدية السوداء بقوائم حديدية تؤثث الفضاء، وبعض المرتفقين واقفون... تسلم المسؤول الاستمارة، وأسرَّ لي أن طلبي قد لا يقبل لعدم استيفاء شروط الحصول على وثائق الإقامة»[1].

استطاعت الرواية أن تعالج مجموعة من القضايا على اختلاف تفرعها، لكن يبقى هاجس الهجرة والصّراع بين الأبيض والأسود، والتمييز على أساس اللون للتفريق بين الناس جراء رواسب الثقافة والاكتساب لدى كل طرف عن اللون الآخر هو المهيمن فيها، لتترجم الرواية التقارب والتلاحم بين الناس بغض الطرف عن اللون والجنس، كما تخلط القهوة بالحليب لتفضي إلى مشروب سائغ لذيذ. إضافة إلى الوظيفة الجديدة التي يقوم بها البحر الأبيض المتوسط وهي التهام الجثث الفرعونية الرومانية، اليونانية، الأمازيغية، القوطية... وفي هذه الآونة الأخيرة تصبح شهية هذا البحر الأسود الغادر أقوى للجثث الإفريقية والعربية التي طردتها نيران الاقتتال والحروب والمشاكل التي تضج بها البلدان من أجل المناصب السياسية والمصالح الشخصية، ليكون مصيرهم البحر الأبيض المتوسط كمقبرة جماعية لهم كل يوم وكل حين. وليكونوا موضوع حديث الساعة، إذ تمكن الكاتب برصد وقائع وقعت في هذه الأوطان، ولا تزال تدور رحاها على شاطئ البحر الأبيض المتوسط إلى الآن، وتذاع على كل نشرات الأخبار، وتتداول يوميًّا مجريات أحداث الغرق بالعشرات، ومعاناة المهمشين الحالمين على مواقع التواصل الاجتماعي.

(1) المصدر السابق، ص65.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- الداديسي، عبد الكبير: قهوة بالحليب على شاطئ الأسود المتوسط، منشورات جامعة المبدعين المغاربة، ط1، فاس، 2021.

ثانيًا: مراجع باللغة العربية

- بو عزة، محمد: تحميل النص السردي.. تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، الرباط، 2010.
- عبيدي، مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
- لحميدان، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991.

ثالثًا: المراجع المترجمة

- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1984.

رابعًا: المجلات والدوريات

- مدقن، كلثوم، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة الأدب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع4، مايو 2005.

«مجازفات البيزنطي»
للروائي شعيب حليفي

سيرة الخيبة والخذلان

سلمى براهمة[1]

البريد الإلكتروني: fenik66@yahoo.f

(1) باحثة وناقدة مغربية في مجال الدراسات السردية الحديثة. عضو مختبر السرديات (كلية ابن مسيك- الدار البيضاء)، لها العديد من الأبحاث والدراسات. من أبرز أعمالها دراسة «سرديات النسوية» الصادرة سنة 2019.

«Byzantine Risks» by novelist Shuaib Halifi

a biography of disappointment and betrayal

Abstract:

The textual strategy followed by the novelist and my ally in the novel «Byzantine Risks», i.e. choosing a text based on openness, pluralism, disintegration and fragmentation, as well as the adoption of biographical narratives, or seemingly independent portraits of each other, of shadow-characters that we will only recognize through other shining characters light, and the adoption of paradox, contradiction, disharmony and irony in building these characters and their worlds and defining their roles.

The novel does not know the authority of one language, which refers directly and in a simple way to the narrator, but rather the multiplicity of languages associated with the multiplicity of the novel's characters and the clash of their views around the world. Therefore, the effectiveness and procedural levels of multilingualism do not appear in the language of the novel, unless it is formulated in a dialogical manner. In other words, by transferring the words of others, and reproducing other languages. Something that is reflected in the style of the novel. The novel conveys the words of the novelistic characters, or is interspersed with expressive genres. The novelist was able to accomplish a two-voice narration. Therefore, we can go to the fact that the diversity of languages and the multiplicity of styles in the novel prevents the text from being rich in semantic and suggestive

Key words:

Biography, fantasy, space, characters, dialogue

«مجازفات البيزنطي» للروائي شعيب حليفي

سيرة الخيبة والخذلان

ملخص:

إن الاستراتيجية النصية التي اتبعها الروائي حليفي في رواية «مجازفات البيزنطي»، تعنى باختيار نص قائم على الانفتاح والتعدد والتفكك والتشظي، وكذا اعتماد محكيات سيرية، أو بورتريهات مستقلة عن بعضها البعض ظاهريًّا، للشخصيات-الظل التي لن نتعرف عليها إلّا من خلال شخصيات أخرى تشع ضوءًا، واعتماد المفارقة والتضاد والتنافر والسخرية في بناء هذه الشخصيات وعوالمها وتحديد أدوارها. لا تعرف الرواية سلطة لغة واحدة، تؤول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى السارد، بل تعدد اللغات المرتبط بتعدد الشخوص الروائية وتصادم وجهات نظرها حول العالم. لهذا، لا تظهر فعالية مستويات التعدد اللغوي وإجرائيته في لغة الرواية، إلا إذا صيغ بطريقة حوارية. بمعنى، بوساطة نقل ملفوظات الآخرين، وإعادة إنتاج اللغات الأخرى، الشيء الذي ينعكس على أسلوب الرواية. تنقل الرواية كلام الشخوص الروائية، أو تتخللها أجناس تعبيرية. تمكن الروائي من إنجاز سرد ثنائي الصوت. لذلك، يمكننا الذهاب إلى أن تنوع اللغات وتعدد الأساليب في الرواية، تمنع النص الغنى الدلالي والإيحائي.

كلمات مفتاحيّة:

سيرة، الفانتاستيك، الفضاء، الشخصيات، حوارية.

«مجازفات البيزنطي» للروائي شعيب حليفي

سيرة الخيبة والخذلان

تمهيد

يعلن الروائي المغربي شعيب حليفي، في روايته الرابعة «مجازفات البيزنطي»[1]، دخوله مغامرة روائية جديدة تنزاح عن خط الكتابة الروائية التقليدي، وتمضي بعيدًا في استثمار أشكال التجريب التي عرفتها الرواية العربية عمومًا والرواية المغربية على وجه الخصوص، منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وينحاز لاستراتيجية نصية تشرع الرواية على كل الأجناس، وكل النصوص وكل الخطابات، معمقًا بذلك رؤية متميزة للرواية خاصة وللسرد عمومًا.

إنها رؤية دعا إليها مجموعة من دعاة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي حينما أكدوا: «علينا أن نفتح الطريق ما بين النص الشفاهي والأدبي والاجتماعي الذي نحيا فيه... ونمزق ختم التنسك من على النص الأدبي»[2]، ولطالما عبر عنها شعيب حليفي في دروسه الأكاديمية وكتاباته النقدية معتبرًا الرواية العربية وريثة ذلك «التنوع الثقافي المتحقق، سواء في السرود القصيرة أو الطويلة، مثلما في النصوص المحسوبة على التخييل المحض أو في مؤلفات ظلت في ملتقى تقاطعات وتجاوزات ثقافية وإنسانية، مؤلفات التراجم والمناقب والسير الشعبية والرحلات والتاريخ والتآليف الجغرافية وشطحات الصوفية وغيرها...»[3]، ومؤكدًا على كونها (نصًّا ثقافيًّا) يتشكل ويتشيد من مختلف الأصوات والأفكار ونسائج التعبيرات والأحلام

---

(1) شعيب حليفي: مجازفات البيزنطي، المغرب، 2010. ورواياته الثلاث الأولى هي: مساء الشوق (1992)، زمن الشاوية (1994)، رائحة الجنة (1996).

(2) المقولة لشولز SCHOLES، وردت عند: محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، لبنان، 2005، ص19.

(3) شعيب حليفي: ثقافة النص الروائي، المغرب، 2016، ص7.

والمعتقـدات والقيـم[1]. وهـي الرؤيـة التـي سـتتضح معالمهـا أكـثر في رواياتـه، وأعمالـه الإبداعيـة اللاحقـة[2].

1. أفق سردي مفتوح.. أفق قرائي منفتح

يتبـدى هـذا الإعـلان وذاك الخيـار الفنـي في «مجازفـات البيزنطـي» مـن خـلال العتبـات الأولى والعناويـن عـلى واجهـة الغـلاف، حتـى وإن تخلـت الطبعـة الثانيـة، والتـي أعتمدهـا في هذه القـراءة، عـن التعاقـد الأجنـاسي المثـير للجـدل والـذي حملـه غـلاف الطبعـة الأولى باعتبـاره عنوانًـا فرعيًّـا، وأقصـد «روايـات قصـيرة جـدًّا». كما يتعمـق بالـدلالات التي ينشرهـا العنوان الرئيـس، والتي تشـع مـن كلمـة «مجازفـات» التـي وردت بالجمـع، وهـي، كـما يـرى الباحـث التونـسي عبـد المجيد البحـري، تعـد «مخاطـرة ومغامـرة، و... اقتحامًـا للمجهـول وتجـاوزًا للحـدود وانقطاعًـا عـن الوحدة والاكتـمال ونزوعًـا إلى الكـثرة والتقطيـع والتجـزيء، وانصرافًـا عن الحقيقـة المطلقـة واليقين المطمئن للحـدس والظـن والتوهـم»[3]. ثـم يتأكـد أخيراً بعـد تجـاوز العتبـات الأولى، ومواجهة كـثرة العناوين الداخليـة، وتعددهـا و«تنوعهـا طـولًا وقـصًرا، إبانـة وإغماضًـا، إبلاغًـا وبلاغة»[4]، واكتشـاف اشـتمال الروايـة عـلى «مفاتيـح»، في الصفحـة الأولى تقدم باقتضاب شـديد أربع شـخصيات مـن الرواية (عمر العيـار، العيسـاوي، أحمـد العبـاوي، ومصطفـى الخمـري) والمقهى (بيزنطـة) الذي سـيجمعها، لكنها لـن تزيـل حـيرة القـارئ وتـردده وقلقـه وتسـاؤلاته أمـام وضعيـة الغمـوض والالتباس التي سـتضعه فيهـا العتبـات والمناصـات الأخـرى مثـل الفهـرس، والهوامـش، والاقتباسـات التـي سـترد عـلى لسـان الشـخصيات في بدايـة بعـض الفصـول مـن الفصـول الخمسـة التـي تسـمى تباعًـا بـ(الروايـة الأولى، الروايـة الثانيـة، الروايـة الثالثـة، الروايـة الرابعـة، الرواية الأخيرة) والتـي تضم مقاطـع سردية عديدة تحمـل عناويـن متنوعـة كـما سـبق الإشـارة إليها.

---

(1) المصدر السابق، ص8.

(2) وأقصـد: «أنـا أيضًـا، تخمينـات مهملـة» (2009)، و«لا أحـد يسـتطيع القفـز فـوق ظلـه» (2010)، و«كتاب الأيام، أسـفار لا تخشـى الخيـال» (2012)، و«سـطات» (2018).

(3) عبد المجيد بن البحري: مجازفات السرد ومجازاته، ضمن كتاب جماعي: السرد والحكاية، المغرب، 2010، ص86.

(4) يقـف عبـد المجيـد بحـري وقفـة متميـزة عنـد مـا اعتبـره تضخمًـا فـي جهـاز العنونة، ويكشـف مـن خلال جـدول كثـرة العناويـن الداخليـة والتي «بلـغ عددهـا 61 عنوانًـا موزعـة عـلى 112 صفحـة، أي بمعـدل عنـوان لأقـل مـن صفحتيـن، ويبحث مـن خلالها عـن مقصدية الـذات الكاتبـة ورهاناتها الجماليـة... المرجـع السـابق، مـن ص84 إلى ص92.

سيحتاج القارئ بكل تأكيد إلى مفاتيح من نوع آخر كلما تقدم في القراءة (أو القراءات) لنص شعيب حليفي «مجازفات البيزنطي»، لأنه لن يجد أي ملمح من ملامح الكتابة الروائية التقليدية، أو مما يسميه سعيد يقطين بـ(السرد المحكم) «تمييزًا له عن السرد المتقطع أو السرد المرسل، وهو السرد الذي يميز روايتنا»[1]، مثل السرد الخطي، والترابط السببي للأحداث، والحبكة التقليدية ببداية مشوقة وعقدة مثيرة ونهاية تقترح الإجابات وتبث اليقين، وإنما سيجد نفسه أمام بنية سردية يطبعها التقطيع والتجزيء والتفكيك والتشظي، ومحكيات سيرية لشخصيات عديدة وقصص متنوعة، متفرقة في الزمن والمكان، وسيكون أمام «اللا قصة»، و«اللا بداية» و«اللا نهاية»، وسرد يسهم في تشييده التقريري الإخباري، السيري والمسرحي والشعري، التاريخي والتخييلي، المذكرات، اليوميات، الرسائل، محكي الحلم، المحكي والأغنية الشعبيان، التأملات، التقارير، المحاضر... سيجد القارئ نفسه أمام تعدد السراد والتباس وضعياتهم وتنوع رؤى السرد، بالانتقال (بمسوغ فني أو بدونه) من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، إلى المخاطب، مع ما ينتج عن ذلك من تنوع صيغ السرد، والانتقال من سرد موضوعي، إلى مسرود ذاتي، إلى البوح والتذكر واستبطان الذات، وسيتوزع بين حضور المؤلف من خلال العتبات والميتاسرد (خاصة في الرواية الرابعة والرواية الأخيرة) وتواريه واختفائه، خلف سراده وشخصياته. ويتنقل بين سرد ينسجه الواقعي والفانطاستيكي والعجيب (محكي الحمار...)، وتوشيه السخرية والمفارقة والشك، والتناقض والتعارض والتعدد، بل إن قارئ «مجازفات البيزنطي» سيصدم برواية تلفت نظره، هي ذاتها، إلى «اللعب» و«الكذب» و«الاختلاق» بوصفها صيغًا ضمن صيغ عديدة ممكنة لكتابة الرواية، كما تحاول أن تشير إلى إمكانية تردد المؤلف وحيرته وشكه فيما يكتب، واحتمال تمرد البطل الورقي على خالقه واستيائه من القدر الذي قد يرسمه له العالم المتخيل.

هكذا نكون أمام رؤية أعمق أشرنا إليها أعلاه، قد يكون التجريب أحد أعمدة بنائها، وقد ينتقل الروائي من مجازفات الكتابة، إلى كتابة المجازفات، ولكن لن تكون خياراته الفنية واستراتيجياته النصية، في نهاية الأمر إلا تجليات لرؤى ومواقف من الواقع والحياة والمجتمع والتاريخ والكتابة ذاتها، ألم يقل صاحب «مجازفات البيزنطي» نفسُه: «إن كل كتابة هي في جوهرها بحث بطريقة ما للتعبير والكشف عن شيء أو أشياء متصلة بما هو ذاتي أو اجتماعي

(1) سعيد يقطين: أساليب السرد الروائي العربي، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، عالم المعرفة، الكويت، ع359، يناير 2009.

أو تاريخـي»[1]؟ إنهـا رؤيـة تـرى أن الروايـة العربيـة تتصـدى دائمًـا للأنسـاق الثقافيـة السـائدة، وتموضـع نفسـها في ذلـك الهامـش الـذي يكـون ضـد الخطـاب «المكتنـز بالسـلطة والهيمنـة، وهـو مـا يجعـل مـن كتابـة الروايـة مطلبًـا شرعيًّـا يسـتعيد مـن خلالـه الكاتـب حقـه في اسـتملاك تاريخه الخـاص كرمـز لشرعيتـه أو لرفـض الهيمنـة عليـه»[2]، ولهـذا فـإن أي قـراءة للنـص السـابق تبقـى غـير مكتملـة، وغـير واضحـة المعـالم إذا لم تسـتحضر الـذات الكاتبـة ونواياهـا، وإذا تمـت بمعـزل عن السـياقات الثقافيـة و(الفكريـة)، والسياسـية والتاريخيـة التـي ولـدت في أحضانهـا الروايـة، مـع الإقـرار دائمًـا أن كل قـراءة هـي قـراءة ممكنـة، لا تقـصي قـراءات أخـرى محتملـة.

هكـذا، سـنفترض أن روايـة «مجازفـات البيزنطـي» تطـرح السـؤالين معًا: سـؤال الواقع والإنسـان وقيمـه، وسـؤال الكتابـة الروائيـة، سـؤال الحكايـة وسـؤال الحـكي، أو بمعنـى أدق سـتُخضع الروايـةُ للمسـاءلة كلَّ مـا سـبق؛ الواقـع، والتاريـخ، والإنسـان، والقيـم، والحكايـة وطرائـق حكيهـا، في زمنيـة خاصـة، أو في مغـرب مـا بعـد «التنـاوب الديموقراطـي». إلا أن سـؤال الإنسـان/ الفـرد المرتبـط بصعوبـة تعمـيره العـالم، والـذي شـغل الروايـة منـذ ظهورهـا، يؤكـد تومـاس بافـل[3]، سـيظهر أكـثر مـن خـلال البنـاء والدلالـة معًـا، ويتمظهـر مـن خـلال تمثيـلات ومواقـف ورؤى تحفـل بهـا الروايـة، ومـن خـلال إلحاحهـا عـلى زرع الشـك والقلـق والتوتـر واللاطمئنـان، ونفـث سـموم المـرارة والخيبـة والخـذلان والوحشـة (وحشـة أبطـال تشـيخوف في عالمـه القصـصي، والتـي تجمـع بـين مشـاعر الحـزن والوحـدة والانكسـار)، ومـن خـلال تحققـات خطابيـة أشرنـا بشـكل عـام إلى بعضهـا أعـلاه، ونقـف عنـد بعضهـا الآن، خاصـة بنيـة المفارقـة والتعـارض والتضـاد التـي سـتميز الروايـة ككل، وبنـاء الشـخصيات ورسـم ملامحهـا وأدوارهـا بشـكل خـاص.

2. الشخصيات- الظل

سـتحفل الروايـة وتحتفـي بشـخصيات عديـدة، تحظـى أربـع منهـا (المشـار إليهـا في مفاتيـح الصفحـة الأولى) بفصـول خاصـة، أو روايـات تبـدو في الظاهـر مسـتقلة عـن بعضهـا كـما تـؤشر

(1) شعيب حليفي: ثقافة النص الروائي، المغرب، 2016، ص145.

(2) إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، القاهرة، 2012، ص36.

(3) THOMAS PAVEL; La pensee du roman; GALLIMARD; 2003; p49.

على ذلك عناوينها ومعمارية الرواية، فتخصص «الرواية الأولى» (من ص7 إلى ص46) لشخصية **العيساوي الابن**، الشخصية الأكبر سنًّا بين الشخصيات الأخرى، من مواليد 1913، والتي ستعاود الظهور بهذا القدر أو ذاك في روايات الشخصيات الثلاث الأخرى، أي **أحمد العباوي**، من مواليد 1958، وهو شخصية «الرواية الثانية» (من ص47 إلى ص58)، **سيف بن عمر العيار**، أصغر شخصيات الرواية، من مواليد 1968، صاحب «الرواية الثالثة» (من ص59 إلى ص76)، والكاتب الروائي **مصطفى الخمري**، موضوع السرد في «الرواية الرابعة» والرواية الأخيرة (من الصفحة 77 إلى آخر صفحات الرواية).

سيختفي الحدث المركزي النامي والمتطور، وتغيب الحبكة التقليدية كما قلنا سابقًا، يتمدد الزمن ويتمطط، يحضر المكان حضورًا باهتًا فلا نعرف عنه سوى أنه «مقهى بيزنطة، فضاء شعبي مرمي على قارعة الشارع، بأمتار محدودة وكراسي محسوبة»[1] في مدينة صغيرة. كل ذلك يتم لصالح بروز الشخصيات التي ستكون موضوعًا للسرد وذاته في أحيان كثيرة، وفي كل الحالات تكون هي المبأرة، ولن تكون العناصر الروائية، أو المكونات الفنية الأخرى سوى أضواء كاشفة لظاهر هذه الشخصيات وباطنها، مظهرة الأجساد القابعة الآن هنا، الآن أو حاضر الحكي (أواخر تسعينيات القرن العشرين، وبداية العقد الأول من الألفية الثالثة)، وهنا، أي مقهى بيزنطة، حيث تكون «في جلسات تفاوض مستمر حول حصصها من تدخين الكيف وشرب الشاي والوهم اليومي... وتناوب فادح على الحكي»[2]، وكاشفة للأرواح والمشاعر والوجدان، ومتتبعة لحركة الذاكرة وجولاتها الطويلة في أزمنة متداخلة وأمكنة كثيرة ومتعددة، أو عاكسة لحظات الصمت والتأمل التي تغرق فيها الشخصيات خاصة العيساوي الابن.

فما الذي يصل بين حكايات هذه الشخصيات المنفصلة؟ وما الذي يجمعها لتشكل «رواية قصيرة» كما تدّعي واجهة الغلاف، في غياب الاسترسال أو التسلسل المنطقي للأحداث، وفي غياب الحكاية الإطار، ومع شخصيات اكتملت ملامحها، وحيوات اتضحت مساراتها، تقدم لنا دفعة واحدة أحيانًا في ملخص لا يتجاوز الصفحة أو الصفحتين وما يأتي بعده،

---

(1) شعيب حليفي: مجازفات البيزنطي، المغرب، 2010، ص5.

(2) المصدر السابق، ص5.

يكـون تفصيـلاً لمجمـل؟ وهـل هنـاك قاسـم مشـترك بـين حكايـات يهيمـن عليهـا الطابـع السـيري، أو سـير تهيمـن فيهـا محكيـات اسـتعادية لشـخصيات لا تجيـد سـوى التذكـر والحـكي؟ ولعـل دلالـة العناويـن الداخليـة في كل الروايـة تمـضي في هـذا الاتجـاه، إذ نجـد عـلى سـبيل المثـال: سـيرة تمهيديـة للعيسـاوي (ص7)، سـيرة ذاتيـة (ص33)، ثلاثـة أخبـار في سـيرة عمـر العيـار (ص59)، خمسـة أخبـار حـول مصطفـى الخمـري (ص77).

3. فضاء النهايات وسيرة الخيبة والخذلان

سـيكون مقهـى بيزنطـة بوصفـه مكانًـا عامًـا، مسـوغًا فنيًـا للجمـع بـين هـذه الشـخصيات المختلفـة الأعـمار والأوعـاء والمهـن والأهـواء والاهتمامـات، لا يسـهم في البنـاء الدرامـي للأحـداث، ولـن تنطلـق منـه البدايـة، ولـن يكـون نقطـة عبـور أو تحـول، لذلـك لا يتجشـم السـارد عنـاء تعريـف القـارئ بـه كـما سـبق الإشـارة، لكنـه سيشـهد النهايـة، نهايـة الشـخصيات وليـس نهايـة الروايـة. لـن يكـون المقهـى في هـذه الروايـة سـوى المحطـة الأخـيرة، ومقـبرة لدفـن الأحـلام والطموحـات والمشـاريع، لتجـرع مـرارة الهزائـم والخيبـات المتكـررة، للافعـل والانتهـاء مـن كل شيء. سـتكون مكانًـا للهـروب أو الاختبـاء، أو الفضـاء المناسـب للمراوحـة بـين الوهـم والحقيقـة، الواقـع والخيـال، الحـكي والتذكـر، المـاضي والحـاضر، الصحـو والسـهو، الضـوء والظـل، الحـيرة والشـك واليقـين، الصمـت والتأمـل والـكلام والثرثـرة.

سـيجمع المقهـى الشـخصيات الأربـع، ويجعلهـا تلتقـي حـول وضعيـة الفـراغ والثرثـرة واختـلاق الحكايـات والوهـم، لكـن مـا سـيوحدها فعليًـا هـو خيبـات الأمـل المتكـررة والمسـتمرة، والخـراب الـذي سـكن الوجـدان، لذلـك ستشـكل الخيبـة والعجـز والحـيرة والإحسـاس بالخـراب والخـذلان ثيـمات أساسـية، تتضافـر لتشـكل الاقتصـاد الـدلالي للروايـة. فالعيسـاوي الابـن، بعـد أن يحصـد الخيبـة والخـذلان مـن المعـارك والحـروب الكثـيرة التـي شـارك فيهـا خـلال مسـيرة حياتـه الطويلـة، ويشـارك في «حـروب غـيره» كـما يقـول السـارد العليـم في النـص، وهـو يشـير إلى الحـرب العالميـة الثانيـة، ويسـهم في جيـش «تسـقط فوقـه هزيمـة مدويـة في سـتة أيـام»، ويعيـش عـن قـرب فشـل انقـلاب 1971، ثـم يبيـع الـكلام ويجيـد الحكايـة في الأسـواق المغربيـة المختلفـة، ويلـزم مغنيـة مقعـدة يخيـط لهـا الأغـاني وينسـج المعـاني، وبعـد أن يعقـد الأمـل عـلى حكومـة التنـاوب 1997،

وينتظر الإنصاف والمصالحة من هيئة تحمل الاسم نفسه، ويخيب ظنه وآماله، سيكتفي بالجلوس في مقهى بيزنطة، يدخل حرب التذكر، يحكي عن الذات، وبعد أن يستنفذ الحديث عن نفسه وعن خرابه الداخلي، سيكتفي بالتأمل ودخول حالات السهو.

بالوضع نفسه، وضع الفراغ من كل شيء، والشعور نفسه بالخيبة والخذلان، والوجدان نفسه الممهور بالخراب، نتعرف على أحمد العباوي الذي (يدمن) مقهى بيزنطة بعد أن انتهى حلمه بأن يصبح مخبرًا فذًّا، وانتهى من عمله حارسًا لكهف فوسفاطي. وحتى بعد أن تتاح له الفرصة ليحقق حلمه الأثير، سيتفرغ لكتابة تقارير وهمية، واختلاق الحكايات، سيكون أصدقاء المقهى الأربعة هم شخصياتها. ونتعرف أيضًا على سيف بن عمر العيار، الذي يشتغل نادلًا بالمقهى ويكون زبونًا لها وأحد روادها في الليل، سيكتفي من الماضي باسم الأب، وما يتبقى سيحرقه؛ أحلامه، وشهادة الإجازة في الاقتصاد، وإرثه من أوراق أبيه عمر العيار وحكاياته. ثم نتعرف على الروائي مصطفى الخمري، كاتب في الخامسة والستين من عمره، لم يتزوج قط، يعيش «الخيبة والخذلان حينما انتهى من نصه الأخير على عكس رواياته السابقة»[1].

تتكرر الخيبة والهزائم وتتعمق من جيل إلى جيل، حتى يقول سيف أصغر الشخصيات: «لم نجد شيئًا نحصده»[2]. وإذا كان الخصم واضحًا أيام الأجداد والآباء مما يسهل المواجهة، فإن الخصم الآن غامض، زئبقي، يصعب الإمساك به، لكنه قادر على التربص بفريسته وتصيّدها، خاصة إذا كان الخصم هو شقيق الأمس أو توأم الروح. يتساءل الخمري في رسالة موجهة إلى أحد أصدقائه: «هل نحن جيل يمكن أن نتواصل مع الجيل السابق؟ أم أن ما يوحدنا هو الشتات والتيه والخيبات، سرعان ما راكمنا دزينة إخفاقات، والآن كل واحد منا يجمع حوله ثلة من الذين لا يجيدون غير شق الجيوب وندب الخدود... فكرت في كل ما تقوله ولم أفهم لماذا تريد من التوأم أن يسقط توأمه ويضعفه، في حين أن الخصم كان يتمنى أن يصفع الواحد منا فلا يقدر؟ فكيف نقدم له أشلاء بعضنا البعض؟»[3]. أشلاء، وبقايا إنسان، و«ظلٌّ متحول شيئًا فشيئًا عن الأجداد»، هي شخصياتنا كما تقدمها رواية

(1) المصدر السابق، ص104.

(2) المصدر السابق، ص76.

(3) شعيب حليفي: مجازفات البيزنطي، المغرب، 2010، ص82.

«مجازفات البيزنطي»، التي فقدت صلتها بالواقع والمجتمع والحياة الفاقدة بدورها للمعنى وللمنطق والوضوح، شخصيات آثرت العيش في الهامش، وعلى الهامش، رفقة الوهم وأبخرة الكيف متخلية عن كل شيء: الأحلام والطموحات والماضي ويقينياته، متشظية بين عجزين، العجز عن مواجهة الحاضر مع اختلاق التبريرات اللازمة لذلك، واعتياد تقديم التنازلات الضرورية، ولعل محكي الحمار بمجازه ومجازفاته وسخريته السوداء كان أكثر دقة في نقل هذه الوضعية، ثم العجز عن التماهي مع صورة الأب/ الجد.

4. شخصيات الضوء والبطولة المفتقدة

ما يعمق الإحساس بالخيبة والخذلان لدى هذه الشخصيات، وفي الوقت نفسه يفتح النص الروائي على المحتمل والممكن، هو عجزها جميعُها عن التماهي مع صورة الأب/ الفارس، والجد/ البطل، والأب/ الحكاء، و«منانة الخالدة»، وفشلُها في اقتفاء أثرِ هؤلاء واستعادةِ قيمهم الجمالية والفكرية ونظرتهم للحياة والحب والوطن والبطولة، ولعل هذا ما يفسر لنا دلالة اليتم المتكرر في الرواية، ولماذا كانت أغلب هذه الشخصيات يتيمة، بدءًا بالعيساوي الابن، مرورًا بأحمد العباوي، وصولًا إلى سيف أو عمر العيار، بل حتى الحمار، لم يتعرف على أبيه.

وإذا كانت الشخصيات- الظل الأربع السابقة الذكر هي التي احتلت مساحات الضوء على خشبة الحكاية، وبدت في الظاهر شخصيات الرواية الأهم، فإن شخصيات أخرى كانت في الظل وفي الخلف، لكنها كانت ضوءًا مشعًّا في الوجدان، احتلت مراتع الذاكرة واستوطنت الحكاية، لذلك سنسميها شخصيات الضوء تمييزًا لها عن الشخصيات الأولى. وهذه الشخصيات هي **العيساوي الأب**، و**العيساوي الجد**، و**الشيخ العساس**، و**عمر العيار**، الحكاء الذي ملأ الدنيا وشغل الناس «بين استقلال خاص وهزيمة عامة»[1]، و«خلال عقد كامل سيقسم الوطن إلى مراتع لحكاياته، يربط بين الكلمات وبين الجروح النازفة في الأسواق والأبهاء المتربة»[2]، وكذا **الحطاب**، صديق العيساوي الابن، الذي دخل معه الحرب الكونية

(1) المصدر السابق، ص30.

(2) المصدر السابق نفسه.

الثانيـة لكنـه قـرر أن ينهيهـا بطريقتـه الخاصـة، ثـم «**منانـة الخالـدة**» المغنيـة الشـعبية المقعـدة، التـي «كان بإمكانهـا في جذبـات عيسـاوية شـامخة (أن) تبلـل الأرض والوقـت بعيوطهـا وعيطاتهـا المرسـاوية والحصباويـة والخاصـة جـدًّا»[1].

لذلـك لا يمكـن الحديـث عـن شـخصيات رئيسـة، وأخـرى ثانويـة، وتحديـد أدوار في قصـة غـير موجـودة، ولا يمكـن الاطمئنـان لقـراءة خطيـة، والاكتفـاء بمنطـوق الروايـة وظاهرهـا، بـل يجـب قـراءة النـص في مخاتلاتـه ولعبـه ومفارقاتـه؛ لأن هـذه الشـخصيات، شـخصيات الضـوء (والتـي تبـدو في الظاهـر متواريـة خلـف الشـخصيات الأخـرى، وبعيـدة عـن مسـاحات الضـوء/ الخشـبة) في اعتقـادي هـي التـي سـتمنح لهـذا النـص الـروائي ديناميتـه، ثـراءه وعمقـه، إن عـلى مسـتوى الدلالـة الكليـة للروايـة بأبعادهـا الإيديولوجيـة والمعرفيـة، وإن عـلى مسـتوى الخطـاب وتشـكله. وللكشـف عـن ذلـك، لا بـد مـن أن نسـجل:

* احتفـاء الروايـة بهـذه الشـخصيات باعتبارهـا نمـاذج مثاليـة، لبطولـة خالـدة يتضافـر الأسـطوري والرمـزي والخـارق والعجيـب والتاريخـي والواقعـي في رسـم ملامحهـا، وجعلهـا أقـرب إلى القديسـين والمغامريـن أو الأبطـال الملحميـين، يؤمنـون بقيـم الحـب والصـدق والوفـاء والإخلاص والتضحيـة، لذلـك يحيـون بشـموخ، أو يموتـون بشـموخ، ومتـى أحسـوا بانتفـاء هـذا الـشرط يختفـون ليظهـروا متـى شـاؤوا، فيتجـددون كالأفعـى أو يبعثـون كالمسـيح. يقـول الـراوي العليـم واصفًـا قتـل العيسـاوي الأب: «في فجـر مدثـر بالضبـاب والرعـب، رصاصـات ظالمـة بـدون عـدد محـدد توجهـت إلى جسـد العيسـاوي الـذي لم يـترك لـه خيـار، فقـد برقـت مـن عينيـه شـعاعات غريبـة وتمـدد جسـده كأفعـى متربصـة، لم يمهلـوه فصلبـوه بالشـكل الـذي حمـل بـه عصـاه خـلال لقائـه الأول بمنانـة، فرغـوا متأخريـن مـن مهمتهـم القاتلـة، وقـد خيـل إليهـم أنـه قـد مـات. مـا أسـفه القتلـة»[2].

* تقديـم هـذه الشـخصيات بافتتـان واضـح، خاصـة المغنيـة الشـعبية والحكائـين أو الـرواة، مـن أشرعـوا بـاب التخييـل في وجـه الجمهـور قبـل أن يسـتوي فنونًـا أدبيـة مكتوبـة، سـلاحها الـكلام ورؤاهـا مبنيـة عـلى الحـدس والرؤيـا والبصـيرة والتلقائيـة. لذلـك كان «مصطفـى الخمـري» الكاتـب

(1) المصدر السابق، ص ص، 28-29.

(2) المصدر السابق، ص16.

يـردد: «أفكـر حـين أبلـغ السـتين مـن عمـري أن أكتفـي إمـا بالسـمع أو الرؤيـة، ولهـذا أحـب الشـيخ العسـاس وأحـب أن أراه في قامـات الخيـال المسـفوح بـكل الألـوان، إن هومـر وبورخيـص ونجيـب محفـوظ وبتهوفـن يشـبهونه كثـيراً»[1].

* تحـضر هـذه الشـخصيات، فتتداعـى الرمـوز والاسـتعارات، وتتدفـق اللغـة الشـعرية، ويهيمـن معجـم إيجـابي يـدور في فلـك الشـمس والضـوء والنـور والشـعاع والجمـر والاشـتعال، ولنتأمـل أحـد أقـوال سـيف: «وأخيـل الـذي تمنيـت أن اسـتبدل اسـمي باسـمه حتـى أسـتعيد ذكـرى جـدي الـذي كتـب ملحمتـه بروحـه الطاهـرة... وأسـتعيد مجـد الشـمس والزيتـون وقامـة الشـعير والنعـمان»[2].

* ترتبـط هـذه الشـخصيات بفضـاءات المواجهـة أو التواصـل، كسـاحات الحـروب أو سـاحات الحـكي، بالسـماء والأرض والـتراب والشـمس، وبأمكنـة مشرعـة عـلى المجهـول والمحتمـل واللانهـائي، فتخرجنـا مـن المقهـى المظلـم إلى أمكنـة وأزمنـة مشرعـة عـلى التعـدد والتنـوع والرحابـة والاتسـاع.

* تقـدم بمنظـورات وصيـغ سرديـة عـدة، مـن خـلال السـارد العليـم، وكـذا سرده الموضوعـي مـن خـلال الشـخصيات ومسرودهـا الـذاتي، التذكـر والبـوح والتداعـي والرسـائل والحلـم... ومـن خـلال انتقـالات فجائيـة بـين ضمائـر الغائـب والمتكلـم والمخاطـب كانـت مسـوغًا لاسـتبطان الشـخصيات- الظـل لذاتهـا، ومـا رسـائل «العيسـاوي» الابـن مثـلاً إلى الحطـاب المستشـهد في الحـرب العالميـة الثانيـة، إلا سـبر لغـور الـذات، وكشـف لفداحـة العجـز: «كـم يلزمنـي يـا حطـاب مـن عمـر وجسـارة كي أكـون مثلهـم باحثًـا عـن الشـمس التـي لا تغـرب؟ هـل لي فعـلاً أن أسـتعيد القـدرة -التـي أعتقـد أنهـا معـك وحـدك- للصمـود في وجـه الخـراب؟»[3].

إن عجـز الشـخصيات- الظـل (الحـاضر) عـن أن تكـون مثـل شـخصيات الضـوء (المـاضي)، أو «الشـخصيات الباحثـة عـن الحقيقـة والشـمس»، سـيذكي الـصراع وإن عـلى مسـتوى الـذات، ويضعنا أمـام عالمـين عـلى طـرفي نقيـض، ويـشرع الروايـة عـلى السـؤال والشـك والمفارقـة والسـخرية

(1) المصدر السابق، ص83.

(2) شعيب حليفي: مجازفات البيزنطي، المغرب، 2010، ص76.

(3) المصدر السابق، ص22.

والفكاهة السوداء، وسيعيش القارئ خيبة أمل كبيرة ويستشعر خراب الوجدان أيضًا، حينما يقارن مثلاً بين مشهد المغازلة الباذخ وطلب العيساوي الزواج من منانة مطالع القرن العشرين، وبين علاقة الحب التي تجمع بين سيف وفتاته، بداية الألفية الثالثة، والتي قادته إلى السجن «من العين إلى بولمهارز».

لذا يمكن اعتبار هذه الشخصيات «المفاتيح» الحقيقية لرواية «مجازفات البيزنطي»؛ إذ منحت كل ما يلزم لتحقق الرواية كبناء درامي، فقد كانت خيطًا ناظمًا أولًا، تحضر في محكي الخمري، كما في أوراق سيف، كما في ذاكرة العيساوي الابن، وفي تقارير العباوي. وكانت مرايا عاكسة لدواخل الشخصيات- الظل، وكاشفة لحجم الخواء والعجز والفراغ، كما شكلت الأفق الممكن والمحتمل، فزمن العيساوي الأب والجد، الحافل بالمقاومة والبطولات (وإن كانت فردية) والتضحيات والوفاء والنبل وصناعة التخييل وصياغة الكلام ونسج المعاني هو الأفق المنشود والمحلوم به.

5. سرديات الخيبة والخذلان و«حكومة التناوب»

لم تختلف الرواية المغربية عن الرواية العربية بعد هزيمة 1967، في رسم حجم الانهيارات والخيبات والتداعيات وسقوط الأحلام والأقنعة والشعارات والطموحات والمشاريع وآمال الشعوب، ولم تبتعد عنها في التقاط نبض الآلام والأوجاع والمرارة، وكانت أكثر الخطابات الأدبية تعبيرًا عن الإخفاقات السياسية، وأكثرها إدانة وشجبًا واحتجاجًا ودعوة للخلخلة ولمساءلة اليقينيات والثوابت في كل المجالات، وكانت في ذلك متفاعلة مع ما يسميه يقطين بالنص الثقافي العام (السينما، الموسيقى، المسرح، الشعر، الإعلام، البيانات السياسية، الأغنية...)[1]. أورد هذا لأقول: قد لا نتمكن الآن[2] من الحديث عن سرديات للخيبة في مشهدنا الثقافي- الأدبي المغربي بعد قيام ما سمي بـ«حكومة التناوب»، بقدر حديثنا عن سرديات الهزيمة في المشهد الثقافي-الأدبي العربي، لكن يحق لنا

(1) سعيد يقطين: أساليب السرد الروائي العربي، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت، ع359، يناير 2009، ص137.

(2) هذا في غياب تدوين وجمع ودراسة لما كتب (كل أشكال الكتابة) حول ما سمي بتجربة «التناوب الديموقراطي» التي عرفها مغرب نهاية تسعينيات القرن العشرين.

التساؤل: ألا تشكل رواية «مجازفات البيزنطي» لشعيب حليفي تجربة سردية، دشنت لهذه السرديات، ورامت الوقوف عند محطة تاريخية مهمة، لا تناقشها في حد ذاتها، ولا تدخل سجالات «جادة» بخصوصها (لا تجعلها الحدث الرئيس، أو محورًا للأحداث)، وإنما تقول بلغة التخييل: إن ما حدث كان شنيعًا، وتداعياته كانت قاسية وثقيلة، على الشاب والكهل، المناضل والمثقف، والمقاوم السابق، الحالم والمدّعي، الكاتب والحكاء الشعبي...؟ ولذلك ربما لم يتم التركيز على الحدث، وإنما كان التركيز على تداعياته على الإنسان/ الفرد/ الشخصيات. ولذلك أيضًا لم يكن عالمٌ قائمٌ على الانهيار والخراب والفوضى واللامنطق والعبث والتناقض والشك والسؤال والحيرة والفراغ والعجز ليظهر أو يبنى من خلال حبكة تقليدية و«سرد محكم»، بل كانت جماليات التشظي، والتفكك، والتعدد، هي الجماليات المناسبة لهذا العالم المأزوم، وكانت تقنيات مثل الهزل والمفارقة والتضاد والسخرية، هي الأنسب. ولأن «المفارقة لا تكون مفارقة، يقول تومبسن، إلا عندما يكون أثرها مزيجًا من الألم والتسلية»[1]، فإن قارئ «مجازفات البيزنطي» سيجد نفسه مرات عديدة أمام مأساة تضحك، وهزل يبكي ويدمي القلب، (المخبر الذي يتحول إلى كاتب «روائي يختلق تاريخًا كاملًا لمرحلة سقطت في براثن الكذب»[2]، والكاتب الذي يعجز عن الكتابة، الحب الذي يقود إلى السجن، والحمار الذي يقلّد الوزير، ويجرفه الحماس أحيانًا ليخطب أمام المتفرجين: «السماء أيها الآدميون لفظتنا، لا. لفظتني أنا وأمي. صاحبنا الأول، وهو آدمي مثلكم... باعنا للتيه والموت والقهر...» وهو الحمار الذي لن يتمكن من الانغماس في الدور الجديد الذي حاول العيساوي أن يدربه عليه، بعد أن نصبه «رئيسًا لهيئة جبر الخواطر المكسورة»، فترك هذا الدور الصعب لصاحبه الآدمي يقوم به بنفسه.

ولا تنأى الرواية، في هذا، عن الرواية الجديدة، أو روايات التجريب، وكل روايات التفكك والتشظي، التي ارتبطت، بعد هزيمة 1967، بسيادة اللايقين، وانتصار شك الإنسان العربي في كل ما حوله، و«تصوير أزمة من أزمات وجودنا المعاصر»[3]، ولذلك شُحذت كل المكونات،

(1) وردت عند شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ع355، شتنبر 2008، ص21.

(2) شعيب حليفي: مجازفات البيزنطي، المغرب، 2010، ص48.

(3) شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ع355، شتنبر 2008، ص103.

وسُخرت كل الإمكانيات، لتعبر عما سبق، بما فيها البنية التركيبية التي هيمن عليها الاستفهام، والتعجب، والاستدراك، والجمل الاعتراضية، والحذف، والتأرجح بين أسلوبي النفي والإثبات، وبما فيها اللغة الخاصة للروائي شعيب حليفي، والتي تستمد كل طاقاتها التعبيرية من بلاغة التنافر والاختلاف، فتتجاور فيها الفصحى والدارجة المغربية (الخاصة بمنطقة معينة)، ويتآلف التقريري مع الشعري الاستعاري، ويتناوب الواضح والإيحائي الرمزي بحسابات دقيقة، وتلتحم اللغة التراثية بلغة المحكي الشعبي وكأنهما لم تعرفا فروقات يومًا ما.

خاتمة

كشفت هذه المقاربة النقدية لرواية (مجازفات البيزنطي) للروائي المغربي شعيب حليفي، عن العديد من القضايا. نحددها من خلال ما يلي:

أولًا- الكشف عن رؤية خاصة للكتابة الروائية ولوظائفها، لعل أهمها تلك التي أكدها «عبد الرحمن منيف» حينما سئل في ثمانينيات القرن العشرين عن مستقبل الرواية العربية بقوله: «ستكون الرواية تاريخ من لا تاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل. ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، وسوف تقول كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلُمون...»[1]، وستضمر صوت الذين لا يجدون غير الأدب عامة والسرد خاصة، ليبدعوا «شكلًا من المقاومة الثقافية، ونمطًا من الرد بالكتابة»[2].

وإذا كان هذا التاريخ هو تاريخ الخيبة والخذلان، تاريخ الشك واللايقين، فليس ضروريًّا أن يتمظهر من خلال كتابة تقليدية، فيطفو على السطح، ويطفح به السرد، أو تجلوه قراءة أفقية، لأن (مجازفات البيزنطي) لا تتخذ شخصية واحدة قناعًا وبوقًا أو صدًى لصوت الروائي، ولا تستكين إلى المادة الحكائية المتماسكة، أو السرد الخطي، وإنما يثوي هذا التاريخ خلف كل الحكايات والمحكيات، وكل الرؤى والمواقف والتمثيلات، وكل الشخصيات، سواء التي أتيحت لها فرص الحكي، أم التي لم يتح لها ذلك، لكنها سكنت الأحلام والتداعيات والتذكرات والرؤى.

---

(1) عبد الرحمن منيف: الرواية.. تاريخ من لا تاريخ لهم، مجلة (الناقد)، ع18، كانون الثاني (ديسمبر) 1989. ص12.

(2) إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، القاهرة، ص35.

إن الـروائي حليفـي يحتفـي بكتابـة تنتـصر للتعـدد، وتنتصـب ضـد الأحاديـة، تنسّـب الحقيقـة، وتـذوت التاريـخ، وتقلـص مسـاحات الأطروحـي وتحـد مـن غلـواء الإيديولوجـي وهيمنـة الـذات الكاتبـة. تدفـع القـارئ إلى القلـق والتوتـر، وتدعـوه إلى الشـك والسـؤال وإعـادة النظـر حتـى في منطـوق الروايـة نفسـه أحيانًـا، مؤكـدًا أن الفـن الـروائي «لا يمكـن إلا أن يكـون مضـادًّا لليقينيـات الإيديولوجيـة وللكليـات المزعومـة التـي تنصـب نفسـها وصيـة عـلى الآخريـن، فتتحـدث باسـمهم، وتمـارس التفكـير نيابـة عنهـم بشـكل اسـتبدادي صـارخ»[1].

ثانيًـا: الكشـف عـن قـراءة خاصـة لتحـولات الواقـع والتاريـخ والإنسـان/ الفـرد، تكشـف فداحة الخيبـة والعجـز، وتصـور حجـم الخـراب الـذي تراكـم في مغـرب مـا بعـد «حكومـة التنـاوب»، واتسـعت رقعتـه نهايـة الألفيـة الثانيـة وبدايـة الألفيـة الثالثـة، العجـز عـن الوفـاء لـلأب بوصفـه قيـمًا ورؤيـة للحيـاة والكـون والمجتمـع، بوصفـه بطولـة وصراعًـا مـن أجـل الكرامـة وعـزة النفـس، العجـز عـن الحفـاظ عـلى الطفـل والطفولـة بداخـل هـذه الشـخصيات، بوصفهـا رمـزًا لـ«طهرانيـة الأحـلام»، رمـز الـبراءة والصـدق و«نـداوة البـداوة»، (ولنسـجل هنـا أن طفولـة كل شـخصيات الروايـة، دون اسـتثناء، كانـت بالقريـة)، والعجـز عـن الفعـل في الواقـع الحـاضر، واقـع الإحسـاس المفجـع بالنهايـة والتخـلي، واقـع الحـيرة والغمـوض وضبابيـة الرؤيـة، واقـع يخـذل فيـه الفـرد ويـترك لتيهـه وتمزقـه وتشـظيه.

(1) المصدر السابق، ص144.

المصادر والمراجع

أولا: كتب باللغة العربية

- حليفي، شعيب: مجازفات البيزنطي، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2، 2010.
- حليفي، شعيب: ثقافة النص الروائي، شركة التوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016.
- الخضراوي، إدريس: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
- الموسوي، محسن جاسم: النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير: واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- كتاب جماعي: السرد والحكاية، قراءات في الرواية المغربية، تنسيق أ.د. شعيب حليفي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، منشورات المختبرات، مختبر السرديات، 2010.

ثانيًا: الدوريات والمجلات

- عزيز شكري، الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، عالم المعرفة، الكويت، ع355، شتنبر 2008.
- منيف، عبد الرحمن: مجلة (الناقد)، لندن، ع18، كانون الثاني (ديسمبر) 1989، من ص10 إلى ص14.
- يقطين، سعيد: أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب) ضمن: الرواية العربية.. «ممكنات السرد»، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11 - 13 دجنبر 2004، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، ع359، يناير 2009، من ص131، إلى ص151.

ثالثًا: كتب باللغات الأجنبية

- THOMAS PAVEL; La pensée du roman; GALLIMARD; 2003.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

2022