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 السادس - أكتوبر 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.

سرديات
مجلة كتارا الدولية للرواية

في هذا العدد

كلمة العدد
رئيس التحرير ---------- 3

الهويّة القاتلة في سرد «قيد الدّرس»
د. هدى المعدراني ---------- 7

إشكاليّة الحرّية والعبوديّة وتجلّياتها الواقعيّة السّحريّة
د. هدى علي عيد ---------- 63

نحو تحولات الأنثى واستعادة المركز
د. مصابيح العربي ---------- 83

نحو إنسانية جديدة
د. عماد غنوم ---------- 103

الأيديولوجيةُ البديلةُ
د. خالد علي ياس ---------- 129

العناقيد الدلالية بين اللوحة التشكيليَّة والسيرة الذاتية
مريم غسان المصري ---------- 177

حيل المصوّر الأكبر السرديّة
د. عدوان نمر عدوان
جواهر أحمد مسلم ---------- 199

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. هدى المعدراني** (لبنان)
أ.د. فاضل عبود التميمي (العراق) **د. رامي أبو شهاب** (قطر)
د. محمد مصطفى سليم (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

تُعدُّ مجلتكم «سرديات» منبرًا للحوار العلمي، بوصفها إحدى السبل الأساسية للتواصل الفكري والأدبي؛ على وفق حاجة المتلقين، بحسب ظروف التفاعل مع ما يُقدم لهم من بحوث تليق بمقام البحث الأكاديمي المُجدي، وتأتي الجدِّية في مقدمة مطالب «سرديات»، وتتضح أهمية بحوثها في الحاجة إلى الإسهام في عملية التواصل العلمي والثقافي بين الباحثين والمتلقين، خاصة وأن الوعي المعرفي يعيش ثورة معلوماتية عظيمة؛ الأمر الذي من شأنه أن يسهم في مساعدة التطورات الحاصلة لتنامي البحث العلمي، رغبة في زيادة التواصل بين مقروئية «سرديات»؛ بالنظر إلى كافة مستويات القراء، وعلى مختلف هوياتهم وجنسياتهم، متأملين في ذلك تخطي كل الحدود الأيدلوجية والثقافية المستنفدة؛ بفضل الدرجة العالية من تأثير ما تحدثه وسائل التواصل وتكنولوجيا المعلومات من فعالية ونفوذ.

ولعل مشروعية هذا التوجه في نظر «سرديات» قائمة على السعي إلى دعم مجلتكم هذه؛ في مقابل السعي إلى تمكين متلقيها برسم معنى الإنتاج الدلالي، نظير ما يقدم لهم من مادة علمية رصينة؛ على نحو ما تتطلبه الموضوعات، التي من شأنها أن ترغِّب في المتلقي إعادة صوغ النص بما تستلزمه ذائقته المتوقعة، التي توجبها مستجدات المعارف، ومن هنا تُؤثر «سرديات» أن تخترق كل الممكنات، حتى تتخطى ما يمكن أن يُكبّل من مشروعية توجهاتها العلمية؛ باختيارها الطريق الأنجع، الذي خطته لها؛ ضمن اصطفاء البحوث، وانتقاء كل ما يقلق سؤال المعرفة، وبما يستدعيه الوعي المتجدد.

وها هي مجلّتكم «سرديات» تطلُّ عليكم في عددها السادس، وفي تضاعيفها بحوث متنوّعة، تجمع بين الأصالة والحداثة، تتضمَّن بين دفّتيها دراسات في مرويّات سرديّة صدرت في العام 1911، وأخرى في الألفية الثالثة، في دلالة على أنّ العدد السادس يضم بحوثًا عن نماذج سرديّة متنوعة، يفصل بينها قرن ونيف؛ لتلتقي الأصالة مع الحداثة، يظللهما الإبداع النّقدي، الذي يعتمد على مناهج حديثة وما بعد حديثة، فيتّضح أنَّ النّص الأدبي في حال تجدّد دائم عندما يتلقّاه باحث مجد، وهكذا تتكامل المعرفة الإنسانيّة، وتتجدّد في كلّ بحث جديد يضيء شعلة نور في طريق البحث العلمي الرصين.

وإذا كانت «سرديات» قائمة على مثل هذا المنظور؛ بسعيها الدؤوب؛ لكي تتبوأ منزلة علمية رفيعة، فإنها تتبصَّر رؤى استشرافية، وتبتغي أن يتحقق مسعاها في إثرائها ببحوثكم الأصيلة، وبقراءات منهجية عميقة، تكون في مرتبة طموح المتلقين، وخاصة في مستوى تطبيق المناهج الحديثة؛ بغرض استنطاق النصوص السردية؛ قديمها وحديثها، فضلًا عن الاهتمام بالصوغ السردي نظريًّا، وما يتجلى فيه من ترجمات على وجه التحديد.

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 والإنكليزية، 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 (ع...)، السنة، 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: .....

الهويّة القاتلة
في سرد «قيد الدّرس»(*)

د. هدى المعدراني[1]

البريد الإلكتروني:

maadaranihoda@gmail.com

(*) لنا عبد الرحمن، قيد الدّرس، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016.

(1) هدى مجيد المعدراني أستاذة في الجامعة اللبنانيّة- كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، حائزة على إجازة في اللغة الإنجليزيّة وآدابها، وشهادة دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، عضو في لجنة قبول مشاريع الماستر في اللغة العربيّة وآدابها في الجامعة اللبنانيّة، عضو هيئة تحرير في مجلّة دراسات جامعيّة في الآداب والعلوم الإنسانيّة، وفي مجلّة سرديّات.

The fatal identity in the "Under Study" narrative

Abstract:

The research deals with the problem of the identity under study and its negative effects, as illuminated by the novel. The study focused on the imagined narrative reality that was produced by the loss of identity. Underdevelopment, deprivation, national and family dispersion, and alienation of the self were the consequences of this problem, so, the study shows that the only way to save this oppressed group is belonging as a gateway to cross towards success, self-estimation, and others' acceptance.

The study adopted the psychosocial approach as a way to reveal the problems that the characters live with and draw their steps, starting from the narrative structuralism as a basis for reading and understanding narrative texts.

Key words:

manifestation, concealment, alienation, belonging, identity under study, oppressed

الهويّة القاتلة
في سرد «قيد الدّرس»

ملخص:

يتناول البحث مشكلة هويّة قيد الدّرس وآثارها السلبيّة كما أضاءت عليها الرواية، فركّزت الدّراسة على الواقع السّردي المتخيّل الذي أنتجه فقدان الهويّة، وتمثّل بالتّخلّف والحرمان والتّشتّت الوطني والعائلي واستلاب ذوات أصحاب هذه الهويّة، لتبيّن الدراسة أنّ السبيل الوحيد لإنقاذ هذه الفئة المقهورة هو الانتماء بوصفه بوابة للعبور نحو النجاح وتقدير الذات لنفسها، وقبول الآخر لها.

اعتمدت الدراسة المنهج النفسي الاجتماعي سبيلًا لكشف المشكلات التي تحياها الشخصيّات، وترسم خطاها، منطلقة من البنيويّة السردية أساسًا لقراءة النصوص السرديّة وفهمها.

كلمات مفتاحيّة:

التّجلّي، التّواري، الاستلاب، الانتماء، هوية قيد الدّرس، المقهورة.

يسـهل عـلى الباحـث تحليـل النّـصّ الـرّوائي عندمـا يكـون عـلى درايـة بالسّرديّـات الكـبرى التـي أنتجتـه، فـالأدب، وإن كان عمـلاً تخيليًّـا، هـو ذو مرجـع واقعـي أثّـر في الكاتـب، وجعـل النّـص يبـصر النّـور، فالرّوايـة هـي «الجنـس الأدبي الـذي يعـبّر، بـشيء مـن الامتيـاز، عن مؤسسـات مجموعـة اجتماعيّـة» [1]، بالنظـر إلى أنّهـا تتنـاول قضايـا اجتماعيـة وتعالجهـا، وتتصـدى لمشـكلات واقعيّـة، وتتخـذ موقفًـا منهـا.

وبنـاء عـلى هـذا قبـل أن تكـون «قيـد الـدّرس» عنوانًـا للروايـة موضـوع الدراسـة، هـي مشـكلة سياسـيّة اجتماعيّـة لهـا آثـار سـلبية عـلى مختلـف الصعـد بمـا فيهـا النّفـسيّ والاقتصـاديّ، أفرزهـا النظـام اللبنـانيّ الـذي رسـم خريطتـه الانتـداب الفرنـسيّ، وأجهـزت عليـه بعـد الاسـتقلال المحاصصـات الطائفيّـة؛ إذًا هـي مشـكلة أوجدهـا المـكان والتاريـخ، حيـث ورد في الـسّرد، «معاناتي بسـبب مجـيء أبي.. مـن أرض متنـازع عليهـا» [2]، هـي قَـدَس، إحـدى القـرى السـبع في الجنّـوب اللبنـاني، وهـذه المعضلـة ليسـت لبنانيّـة فحسـب، إنّمـا هـي عربيّـة أيضًـا تحـت مسـمّيات مختلفـة منهـا البـدون كـما في الكويـت والسّـعوديّة، وهـؤلاء فئـة سـكّانيّة غـير محـدّدي الجنسـيّة، أو عديمـو الجنسـيّة، لا يتمتّعـون بالمواطنـة، محرومـون مـن أبسـط الحقـوق المدنيّـة، مـا يجعلهـم يعانـون مـآسي عديـدة متوارثـة، ليـس منهـا فـكاك.

رسـم العنـوان «قيـد الـدّرس» درب النـص، وحـدّد هويّـة الفئـة التـي يـضيء عليهـا: فئـة مقهـورة، لبنانيّـة الانتـماء لكنهـا فاقـدة شرعيّـة هـذا الانتـماء، إذ تحـكي الرّوايـة قصّـة شـخصيّات «لفظتهـم أماكنهـم الطبيعيّـة، ومارسـت عليهـم سـطوتها بـكلّ مـا أوتيـت مـن قـوّة، فأنتجـت شـخصيّات هشّـة ضعيفـة مشـوّهة مهمّشـة» [3]، وهكـذا يتبـدّى للقـارئ مـدى عنـف المـكان في حيـاة الشـخصيّات، الـذي حفـر فيهـا جروحًـا عميقـة الغـور، لأنّ العلاقـة بينهـما مبنيـة عـلى رفض

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيّات السرد، الكويت: عالم المعرفة، 1998، ص 37.

(2) لنا عبد الرحمن، م، س، ص 212.

(3) عبد الفتّاح عثمان، بناء الرواية- دراسة في الرّواية المصريّة، مكتبة الشّباب، القاهرة، د.ت، ص 80.

المكان/ الوطن للإنسان، وكأنه يعاقبه، ونتذكّر في هذا المقام أنه أوّل ما خلق الله الإنسان خلقه في مكان، وعندما أخطأ عاقبه الله بإخراجه من ذلك المكان؛ عصى آدم ربّه فأخرجه من الجنّة إلى الأرض، وهكذا ارتبط الطرد بالذنب والعقاب، لكن أيّ ذنب اقترفه أصحاب هويّة قيد الدّرس ليبلسوا من نعمة الانتماء إلى الوطن؟

لم يقترفوا ذنبًا، إنّهم ضحيّة النظام اللبنانيّ، والتسويات السياسيّة، فوسمهم سلوك الوطن بصفات وأفكار ورؤى، وشكّل نظرة الآخر تجاههم، ذلك أنّ علاقة الإنسان بالمكان تتّسم بالتّلازم والتفاعل والتّأثير، فيؤثر المكان في الإنسان إمّا في خلق السعادة والراحة النفسية والاقتصاديّة أو في الفقر والتخلّف والكآبة والحزن والتّشتّت والضياع والانحراف، لأنّ المكان يخترق الشخصيّات ويقولبها لتنضح بما يزوّدها به.

أجدب المكان/ الوطن في وجه أصحاب هويّة قيد الدّرس وسلبها الهويّة والانتماء، فهل أثّر فيها سلبًا أو لا؟ وأيّ مصير واجهت الشخصيّات نتيجة فقد الهويّة والوطن؟ وهل كان لديها قدرة على العبور؟ وكيف؟

في سبيل الوصول إلى إجابات عن هذه الأسئلة اعتمدنا في دراستنا الرؤية السّردية مدخلاً لفهم النص وتحليله، مستعينين بالمنهجين النّفسيّ والاجتماعيّ لما لهذه المعضلة من تأثيرات نفسيّة واجتماعيّة في حياة الأفراد والمجتمع.

الوطن/ الأب بين التجلي والتواري

تمتاز رواية «قيد الدّرس» بزمن خارجيّ قصير، وزمن داخليّ طويل، ومتشعّب، قوامه الاسترجاع الخارجي، ما يوحي بكثافة حضور الماضي، وأثره في تشكيل الحاضر والمستقبل؛ وإذ يبدأ السّرد في زمن الأزمة، ويحدّد السّارد التّاريخ بـ 2012، وينتهي الفصل الأخير في الزمن نفسه، تكاد الرّواية، بموجبه، أن تكون ذات بنية دائريّة تماثل دائرية الحياة، التي تتألّف من حلقات متعاقبة، تمهّد كلّ واحدة لظهور الأخرى؛ إذ تتناسل حكاياتها من رحم بعضها، وهذا ما يشير إلى أنّ الحاضر والمستقبل مرهونان بالتصالح مع الماضي، وتخطّيه للتجاوز والعبور نحو غدٍ أفضل، وإلّا إعادة هذا الماضي بسلبيّاته.

وقد جاء هذا البناء للنصّ الروائي الذي يبدأ بالحاضر، ويرتدّ إلى الوراء، ويستغرق أكثر من ثلاثة أرباع الرّواية متلائمًا مع مضمونها، بعودة حسان؛ لإنقاذ الأحفاد الذين يتخبطون بمشكلات لم يشاركوا في صنعها، إنّما ورثوها عن آبائهم الذين بدورهم ورثوها عن السلف، لأنّه وبحسب ما جاء في النّص: «في الحقيقة نحن لا نشبه عائلتنا بالشكل الخارجيّ فقط، بل ربما نكرّر مواقف الحياة نفسها بشكل أو بآخر» [1]، وهذا يعني أنّ المرء يرث من أهله القدرات التي تمكّنه من مواجهة مصاعب الحياة، لا بل أكثر من هذا، إنّ الإنسان يعيد سيرة أبويه شقيًّا أم سعيدًا. وهنا تكمن المعضلة؛ إذ يتحدّد مستقبل الإنسان ومدى نجاحه في الحياة بالوراثة، كما في الرواية التي بين أيدينا، ما يجعل الإحباط والفشل سيدي الموقف والسمة البارزة في مسعى الشخصيّة؛ لأنَّ مستقبلها تحدّد قبل ولادتها، والحال نفسه في هذه الرّواية التي تتناول حياة أجيال ثلاثة، ما يجعل المشكلة، كما ذكرنا، متجذّرة ومتنامية، فبدل أن يفرح باسم بولادة ابنه أصابه القلق؛ إذ «انضمّ إلى هويّة قيد الدّرس التي ستظلّ مستمرّة، ابنه منزوع الهويّة مثله» [2]، وهذا يعني دخول ابنه عالم القلق والمشاكل أيضًا، وترجع أسباب ذلك إلى دواعٍ تاريخيّة وسياسيّة، ونتائجه ليست شخصيّة فحسب إنّما وطنيّة وعربيّة وعالميّة، فهي أزمة مكان وكيان لأنه «ليس البشر الذين يفقدون هويّتهم فقط، الأماكن تتجرّد قسرًا من انتماءاتها.. ماذا بقي من القرى السبع.. ماذا بقي من قدس سوى اسمها؟» [3].

ولعل جوهر هذه المشكلات وأسّها هو ما يُعرَف بهويّة قيد الدّرس، وعندما تتحوّل هذه المعضلة إلى عنوان للرّواية، يكون من شأن ذلك أن يجمع في مفرداته مقاصد الكتاب ويشير إليها، وفي ضوء ذلك يستدلّ القارئ على أنّ هذا الموضوع نابع من الوحدة السّرديّة الأساس، التي تدور في فلكها باقي الوحدات، وهي المؤسّسة للبرامج السّرديّة، التي تنطلق أحداثها من معاناة الشخصيّات بوصفهم حالات إنسانيّة، تقضي عليهم هويّة قيد الدّرس، فتكون، على أثر ذلك، هويّة قاتلة.

ومع هويّة قيد الدّرس يسيطر الغياب، وتتّخذ الرّواية من الفقد مدماكًا تبني عليه

---

(1) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 234.

(2) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 44.

(3) م. ن. ص 44.

عمارتها النّصّيّة؛ فقد أبويّ بمعناه الحقيقي حيث يُغيّب السّرد دور الأب وينفيه، وآخر بمعناه المجازي وهو استلاب الوطن حيث أفنى باسم، إحدى الشخصيّات الرئيسة، عمره، وهو يبحث عن الوطن، وأضاع بدوره الشخصيّات الأخرى المرتبطة به، لا سيما أبناؤه، ما يجعل الأب مرادفًا للوطن، لأنّ «الدّولة هي بمثابة الأب أيضًا» [1]؛ ويشكّل كلاهما حقلاً دلاليًّا للوجود بتمثّلاته الأساسيّة: الحضن، والانتماء، والهويّة، والحماية، والأمان، والاستقرار، والثّقة بالنّفس.

والبحث عن الأب الغائب المعادل للوطن ثيمة متكرّرة في الرواية العربية، فتنطلق رواية «الميراث» لسحر خليفة، على سبيل المثال، من البحث عن الأب الغائب الذي يعادل في دلالته البحث عن الوطن، وهو «بحث في حسّ الحياة، وبحث في الانعتاق، يعني اكتشاف الحقيقة، حقيقة تظهر وتتجلى بصورة دائمة الجدّة، وتضع معرفة الذات من الإنسان كائنًا حرًّا» [2]، والبحث عن الانتماء إلى الأب هو بحث عن الانتماء إلى أرض ووطن وجذور، لذا على أثر الفقد الأبويّ الكبير كان الغياب، بالأنواع الآنفة الذكر كافّة، أساس السّرد، مشكّلًا الخيوط التي تحبك أحداث الرّواية، وسرّ مأساة الشخصيّات؛ حين شتّت الفقدُ الذّات، وحرّك سعيها، ودفعها إلى الخروج لتعويضه، فشكّلت الرّواية رحلة مضنية للذّات، لم تصل إلى مستقرّها إلّا بفعل الانتماء وسدّ فراغ الفقد.

وبناء عليه، كان الوطن هو ما تسعى الشّخصيّة إلى الحصول عليه حتّى تحقّق الانتماءات الأخرى، ولتتمكّن من أن تعيش حياة طبيعيّة لذا لم يستطع باسم الانخراط في الحياة العائليّة عندما «انتهت الحرب تمامًا.. كان يحبّ الحياة وسط الحطام.. ربما ظلّ يبحث عن هويّته الحقيقيّة، الهويّة التي تقول إنّه لا ينتمي إلى قيد الدّرس» [3].

وفي هذا الموضع نشير إلى أنّ باسم فقد الأب البيولوجي والأب الرمز/ الوطن في الوقت نفسه، كما جاء في النّصّ: «تزوّج (حسن والد باسم) من فاطمة.. وأنجب ابنهما باسم.. يموت حسن.. وفي سنة النكبة عام 1948، تهجّرت فاطمة إلى لبنان.. لم تحمل فاطمة معها أيّ

(1) يوسف إدريس، الأب الغائب، مؤسّسة هنداوي، 2017، ص 37.

(2) ماري مادلين دافي، معرفة الذات، تر. سليم نصر، بيروت: منشورات عويدات، ط3، 1983، ص 10.

(3) لنا عبد الرّحمن، م. س، ص 116.

وثائق تثبت زواجها من لبنانيّ وتمنح من خلالها الابن جنسيّة أبيه» [1]، ما يخلق إشكاليّة: أيّهما أسبق: الانتماء الأبوي أم الوطني؟ وما الذي يؤدّي إلى الآخر؟ وأيّهما أسبق: الوجود أم الماهيّة؟

يتحوّل الفقد الأبوي إلى قضيّة تحكم مفاصل السّرد عندما تنعدم معالم الرعاية الرجوليّة ويغيب الرجل الحاضن الحامي المثال الذي يتماهى به الأبناء، فالدور الوحيد الذي قام به الآباء في حياة أبنائهم هو إنجابهم إلى الحياة بيولوجيًّا، ثم عمل السّرد على قتلهم في أداء واجباتهم تجاههم حتّى أنّه حرمهم من استقبال قدومهم إلى الحياة، فيصوّر السّرد ولادة حسن وقدومه إلى الحياة على يد النساء، وهكذا «وضعت نجوى حملها.. مولودها الرابع، نبّهت أمّها التي أيقظت بالتالي قريبتها نجمة.. وأسرعت إلى بيت رضيّة.. وصعدت هي ونجوى ورضيّة إلى سيارة «بيك أب» حمراء متهالكة كانت تقودها ريما ابنة رضيّة» [2].

تظهر الحادثةُ الاختفاء الكلّيّ للرجل الذي يُلزمه العرف والتقليد أن يتولى مهام أخذ المرأة إلى المستشفى، ما يشير إلى خلل في بنية المجتمع العلائقيّة؛ لأنّ المجتمع السويّ يقوم على الرجل والمرأة، لا على واحد منهما فقط، وإلّا سيكون المجتمع ناقصًا ومشوّهًا، وهذا ما هو الحال عليه، بحيث لم يكن هذا الغياب قسريًّا أو آنيًّا، بل هو عام وشائع في كلّ تضاعيف السّرد، إذ يلحظ القارئ غياب والد سعاد الذي كان يقضي أيّامه في العمل بعيدًا من ابنته فلم «تجد من يوجّهها ويرعاها» [3]، والحال نفسه يتكرّر مع نجوى، حيث ظلّت صورة الرجل في ذهنها «مهتزّة، بين أب دنجوان.. وبين زوج غير عاطفي غادرها بعد ثلاثة أيّام من الزواج، وظلّت علاقتها بهما موسومة بالفتور»[4]، كذلك الأمر مع باقي شخصيّات الرّواية كنجمة وابنتها ورضيّة وملكة.. فيتشاكل الغياب مع الرجل ليشكّلا ثنائيّة متلازمة، وإن حضر الرجل فيمت أو يظلم؛ فما إن يغفر والد سعاد لابنته هروبها مع عوّاد حتّى يموت ويضع أخوها «أحمد يده على ميراثها» [5]، ويحرمها من نقود أبيها ويتركها أسيرة العوز والفقر، ويتكرّر الظلم ليأخذ صفة التعنيف الجسدي مع حميد زوج ليلى، الذي

(1) م. ن، ص 43.

(2) م. ن، ص 41.

(3) م. ن، ص 36.

(4) م. ن، ص 29.

(5) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 36.

كان يستعذب العنف وينهال «عليها بصفعات من دون وعي» [1]، وتبقى صورة الرجل قاهرة غير حاضنة في حياة المرأة؛ فيتوارى ربيع حبيب ليلى، ويبتعد من تحمّل المسؤوليّة، ويهجرها من دون سبب، ومن دون إعلامها برحيله، تاركًا إياها تخطئ في حقّ نفسها بسببه، وهو ما يوضحه الراوي: «سيعرف ربيع أنّها تزوّجت بعد أسبوعين من دون أن يدرك حقًّا أنّها للمرة الثانية تهرب بسبب جرح كان هو السبب فيه» [2].

ولعلّ التأثير الأبوي الأكبر كان في الحضور والغياب الذي مارسه باسم، وشكّل العقبة الأساس في الحياة الطبيعيّة لأبنائه، ما أدّى إلى تمزّق الذّات وتشتتها وضياعها «مع أب مجهول المصير، عليهم تدبّر حياتهم من دونه، وتقبّل لعنة حضوره وغيابه» [3]، وهذا عوّق النمو الطبيعي لهويّة أبنائه الفرديّة والاجتماعيّة وذلك لأنّ الهويّة الفرديّة الشخصيّة التي تحدد الفرد بوصفه كائنًا مستقلًّا يحمل سمات وصفات تميّزه من غيره بحاجة إلى مثال يتماهى به الأبناء، وهذا المثال كان مفقودًا، الفرديبعي لهويّما يدفع بابنه حسّان إلى التمنّي «لو كان لطيف خزندار أبي لأنّي لم أجد أبي في أيّ موقف مشابه ساندني فيه لطيف» [4]، لأنّ باسم حرم أبناءه، عن قصد أو من غير قصد، الدور الأساس الواجب عليه القيام به، وهو الحماية والإرشاد والاحتضان والتماهي والافتخار به؛ لأنّ الأب، بعامّة، هو البطل في نظر أبنائه، وهو القائد الذي تُحلّ المشكلات الجسيمة بوجوده، لكن هذا كلّه لم يحصل لأبناء باسم الّذي ظلّ صورة للوجود القلق والمتوتر في حياتهم؛ فلم يستطع حسان تخطّي غياب والده، وظلّ أسير «أحلام مؤلمة تنتهي غالبًا بركضي وراءه لمسافات طويلة، ثم سقوطي من مكان مرتفع، تلك الأحلام كانت تستدعي في داخلي سؤالًا واحدًا: هل هو ميت أم حي؟» [5]، وهكذا يبرز الأثر السلبيّ لعدم حضور الأب، ليس على الصعيد الماديّ فحسب حيث لم يكن للأسرة معيل، ما دفع حسّان وليلى إلى فقدان الطفولة والعمل في سن مبكّرة، إنّما خلّف عدم وجوده قلقًا نفسيًّا، واضطرابًا عاطفيًّا، وشعورًا بالهزيمة، ويتمًا حقيقيًّا، فتقول ليلى: «بدأ انكساري منذ أدركت أني شبه يتيمة في هذا العالم، الإحساس باليتم ليس

(1) م. ن، ص 157.

(2) م. ن، ص 192.

(3) م. ن، ص 46.

(4) م. ن، ص 78.

(5) م. ن، ص 2.

لـه علاقـة بالوجـود البـدني للأبويـن، فـما فائـدة الوجـود المـادي مـع غيـاب الغايـة الحقيقيّـة منـه» [1]، وبذلـك تهتـز صـورة الأب المثـال، مـا يجعـل الأبنـاء في حالـة غضـب دائـم، وسـخط عـلى هـذا الأب، فيقـول حسّـان: «كنـت أنـوي كشـف قناعـه أمـام نفسـه، ومواجهتـه بضعفـه وتخاذلـه بنكـران أبوّتـه!». [2]

لكـنّ باسـم كان جانيًـا في حـق أبنائـه، ومجنيًّـا عليـه في الوقـت نفسـه، فهـو أيضًـا كان محرومًـا مـن أبوّتـين: الأب البيولوجـي والوطـن، ومـا هجرانـه أبنـاءه إلّا سـعيّ إلى الحصـول عـلى أبوّتـه المفقـودة، بخاصـة إنّـه كان يريـد اسـترجاع «الهويّـة التـي تقـول إنّـه لا ينتمـي إلى قيـد الـدّرس»[3]؛ لأنّ فقـدان الهويّـة المكانيـة كـوّن منـه شـخصية ضائعـة، ومشـتّتة، غـير قـادرة عـلى الاحتضـان؛ فهـي نفسـها غـير محتضنـة، لـذا أخـذ باسـم يبحـث في الانتـماء إلى الوطـن بديـلًا عـن الأب البيولوجـي الـذي حرمـه إيّـاه العـدو الصهيـوني باحتـلال فلسـطين، وتهجـير الفلسـطينيين، إضافـة إلى النظـام اللبنـاني وقوانينـه التـي حرمتـه الجنسـية اللبنانيّـة، ولا يخفـى مـا في الأمـر مـن أسـباب سياسـيّة «لأنّ كلّ هويّـة جـاءت نتيجـة فعـل سـياسي أصـلًا» [4]، وذلـك للحفـاظ عـلى التـوازن الطائفـي وهـذا إجحـاف مـن الوطـن وسياسـته بحـق أبنائـه؛ لـذا راح يقاتـل مـع المقاومـة الفلسـطينية مـن أجـل اسـتعادة أرضـه، وبالتـالي اسـتعادة نسـبه الضائـع، وأبوّتـه المسـلوبة. فهـل جـاءت صـورة الأب باهتـة غائبـة لأنّ الوطـن كان غائبًـا، مـا أدّى إلى تشـتت الهويّـة ومسـخ الرجولـة، فكبّـل فقـدان الوطـن الرجـل، وجعلـه أسـير الحصـول عـلى وثيقـة اعـتراف بانتمائـه إلى العـالم الأكـبر ليتمكـن، بعـد ذلـك، مـن بنـاء وطنـه الصغـير/ العائلـة؟ أو هـل عـدم وجـود الأب سـبب المأسـاة الحقيقيّـة بمعـزل عـن وجـود الوطـن، فـالأب هـو السـند والعمـود والمثـل الأعـلى، ورمـز الرجولـة والكيـان الواحـد الصلـب؟ إذ خلـف كل مأسـاة يكـون «غيـاب الأب هـو السـبب القـوي المبـاشر.. هـو ليـس مجـرّد سـاق ثانيـة تمـشي عليهـا الأسرة مـع السـاق الأولى (الأم)، إنّـه العمـود الفقـري الـذي يصلـب حيـل العائلـة ويجعـل منهـا كلًّا متماسـكًا» [5]، وتبعًـا لذلـك فـإنّ تـواري الأب وعـدم قيامـه بمهامـه يعـد مشـكلة لا يمكـن أن تمـرّ مـن دون خلـق أزمـة في الأبنـاء،

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 13.

(2) م. ن، ص 211.

(3) -م. ن، ص 116.

(4) -إسماعيل مهنانة، العرب ومسألة الاختلاف، مأزق الهويّة والأصل والنسيان، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، 2014، ص 72.

(5) يوسف إدريس، م. س، ص 34- 35.

وفي هـذا يقـول كافـكا في رسـالته إلى والـده: «إنّنـي لم أصبح مـا أصبحتـه إلّا بتأثـيرك» [1]، والحـال نفسـه مـع شـخصيّات الرّوايـة؛ كان باسـم سـبب عذابـات أبنائـه وضياعهـم، فتقـول ياسـمين: «العهـر الأكـبر حـين غادرنـا أب لم يبـال بـترك عائلتـه وحيـدة وسـط الفقـر والحاجـة». [2]

وهكـذا يُشـكّل الإهـمال والعنـف الأسري متتاليـة سرديـة متكـرّرة لتتماهـى وتنسـجم مـع الوحـدة السرديـة الكلّيـة للنـص، وهـو العنـف الـذي يمارسـه الوطـن في حـق أبنائـه، وكـما يجنـي الرجـل في حـق أبنائـه، يجنـي الوطـن في حـقّ مواطنيـه، مـا يجعـل وجودهـم مؤذيًـا لأنـه وجـود غـير فاعـل، لم يكـن طبيعيًّـا بمعنـى أنّـه لم يتحـلّ بالسـمات الأساسـيّة التـي يجـب أن تكـون متوافـرة فيـه فلـم يكـن حاميًـا أو حاضنًـا، حـرم الرجـل، وبخاصّـة الأب، الشـخصيّات مـن عاطفتـه ورعايتـه، كذلـك فعـل الوطـن الـذي حـرم أبنـاءه الجنسـيّة/ الهويّـة، أبقاهـم الأب عـلى هامـش حياتـه، والأمـر نفسـه بالنسـبة إلى الوطـن، فعـاش أصحـاب هـذه الهويّـة مهمّشـين.

وعـلى هـدي مـا سـبق كيفـما يقلّـب الباحـث النـص الـسّرديّ يجـد نفسـه أمـام قضيّـة مركزيّـة هـي الفقـد الأبـوي والوطنـي، ليعـادل الأب الوطـن، ويصـيرا واحـدًا في أثرهـما في الشّـخصيّة. وعلى هـذا تنطـق الرّوايـة بـلا مقـول مفـاده إنّ فقـدان الحضـن الأبـوي يـؤدّي إلى الضيـاع، والأمر نفسـه بالنّسـبة إلى فقـدان الوطـن، لـذا كلاهـما يسـبّب اليتـم، والشّـخصيّة السـويّة بحاجـة إلى تحقيـق الـذّات داخـل الأسرة والوطـن لتنطلـق بتفـوُّق، وتمـضي بثقـة نحـو الآخـر والعـالم، لذلـك يجـد القـارئ أنّ باسـم وأبنـاءه كانـوا يعيشـون الاغـتراب عـن الـذّات، ولعلّـه السـبب في كلّ اغـتراب، لاسـيما الاغـتراب عـن المجتمـع، فكانـوا يعانـون فقـدان الانتـماء وفقـدان الاعـتراف بهويّتهـم الاجتماعيّـة والوطنيّـة، مـا جعلهـم غـير منخرطـين في المجتمـع الـذي يعيشـون فيـه. والمقصـود بالهويـة الاجتماعيّـة «السـمات الخاصـة بمفهـوم الـذات الفـردي في ضـوء أسـس ومرتكـزات لجماعتهـم الاجتماعيّـة، وعضويّتهـم الطبقيّـة معًـا ومـع ارتباطاتهـم العاطفيّـة والتقييميّـة وغيرهـا مـن الارتباطـات السـلوكيّة التـي تربطهـم بهـذه الجماعـة مؤكّـدة انتماءاتهـم إليهـا» [3].

وفي ضـوء ذلـك، يلتبـس الأمـر عـلى القـارئ في تشـكّل هويّـة باسـم: هـل وجـود باسـم الإنسـان (الماهيـة) سـبق هويتـه أو وُلـدا معًـا؟ يمكننـا أن نجيـب عـن هـذا السـؤال فيـما يخـص ليـلى

(1) فرانز كافكا، الآثار الكاملة مع تفسيراتها، تر. إبراهيم وطفي، دار الحصاد للنشر، سوريا، ط2، 2003، ص 605.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 184.

(3) حافظ فرج أحمد: التربية، وقضايا المجتمع المعاصر، ط1، القاهرة، 2003، ص 165.

وحسّان، حيث قدّم السّرد ذلك مباشرة على لسان حسّان: «تشكّل الوعي بالهويّة لديّ أنا وليلى مع سنوات المراهقة» [1]، وهذا يتطابق مع ما قاله حسن حنفي: «يأتي الوعي الذّاتي بعد الوجود البدني، ثم يأتي الوعي بالعالم المحيط، وينشأ التساؤل عن الهويّة» [2]، لكن فيما يتعلّق بباسم يختلط الأمر على القارئ الذي يشعر بأنّ التساؤل عن الهويّة وُلِد معه، إذ وجوده محرومًا من الأب جعل البحث عن الهويّة مرافقًا لوجوده البدني.

ويمكننا -في هذا المقام- ربط ما حصل مع باسم بما جاء لدى أريكسون الذي حدّد ثماني مراحل متتابعة ومترابطة يمرّ بها الفرد خلال عمليّة نموّه النفسي والاجتماعي، ولا يمكن العبور إلى المرحلة اللاحقة من دون اجتياز المراحل السابقة، والإخفاق في مواجهة أزمة في مرحلة ما يؤدّي إلى آثار سلبيّة تنعكس على شخصيّة الفرد وتعوّق اجتيازه للمراحل اللاحقة [3]، وبناء عليه فإنّ تجربة باسم، الذي فقد الصّون الأبويّ والذود الوطنيّ في طفولته، وعاش مع أمه التي «ظلّت تتنقّل مع ابنها من مكان إلى آخر.. وعجزت عن إثبات هويّة ابنها اللبنانيّة» [4]، خلقت لديه عدم ثقة بالبيئة المحيطة، وتمرّدًا عليها، ما حفّزه للبحث عن البديل، والبديل الطّبيعيّ والمنطقيّ لكلّ إنسان هو أن يكون له وطن وجنسيّة وجذور، لذلك سلبه البحث عن الوطن الاهتمام بالعائلة، فكان اللاوعي يدفعه إلى تثبيت الانتماء إلى المكان لتتحقّق له الثقة بالذّات، والمصالحة معها ليتمكن من العبور نحو الآخر. ولمّا أخفق باسم في الحصول على الهويّة أصابه الكمون، فاستقرّ في هذه المرحلة، وعانى التّشتّت والضياع، ولم يتمكّن من الانتماء إلى أسرته، كما أنه لم يستطع أن يعطي أبناءه ما يفقده، لأنّ فاقد الشيء لا يعطيه، لذلك فإنّ هذه الشخصيات، وبحسب نظريّة ماسلو، التي فقدت الحاجات الأساسية في الأمان والانتماء عجزت عن تحقيق الذات فآثر باسم الاختفاء وضاع الأبناء.

إضافة إلى ما سبق، يمكننا أن نشير، وبالعودة إلى أريكسون أيضًا، إلى أنّ المراهق عامّة يسعى إلى تأكيد هويّته؛ لذا انخرط باسم بالمنظّمات الفدائيّة لتحرير فلسطين وجنوب

---

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 169.

(2) حسن حنفي، الهويّة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص 23.

(3) R Isabella & J Belsky, Interactional Synchrony and the Origins of Infant-Mother Attachment: AReplication Study. Child Development,V. 62,Issue2/p. 373384-.

(4) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 43.

لبنـان علّـه يؤكّـد هويّتـه اللبنانيّـة، ويتخلّـص مـن هويّـة قيـد الـدّرس، لكنـه فشـل في ذلـك، وبقـي موضـوع الهويّـة ملتبسًـا، وهـذا مـا أدى بـه إلى الإخفـاق في إقامـة علاقـات أسريّـة واجتماعيّـة سـويّة، ولم يسـتطع أن يُمـتّن العلاقـة الأبويّـة مـع أبنائـه فآثـر العزلـة ثـم الهـرب.

واسـتنادًا إلى ذلـك، يكـون فقـد الوطـن لـدى باسـم هـو السـبب المبـاشر في العجـز عـن القيـام بـدور الأب، وكـما قدّمنـا سـابقًا في مسـتهل هـذا المبحـث، لعـلّ البحـث عـن الوطـن المسـلوب هـو بحـث عـن الأب المفقـود أيضًـا.

أمّـا بالنّسـبة إلى الجيـل الثـاني المتمثّـل بحسّـان، فـإنّ حصولـه عـلى الهويّـة اللبنانيّـة، وإن مـرّ ذلـك بطريـق وعـر، وأنتـج أزمـات كثـيرة، مكّنـه مـن تبنّـي دور الأب للطفلـين: سـامي وأنـس المحرومـين مـن الأب الحقيقـي. ولعـلّ مبعـث هـذا الخيـار في احتضانهـما يعـود إلى معرفتـه أهميّـة الأب في حيـاة أبنائـه، وهـذا مـا عـانى حسّـان مـن فقـده كثـيرًا، ويعـود الفضـل في ذلـك إلى دور الأسرة، وبالتحديـد دور الأم الحاضنـة والمربّيـة.

وفي هـذا الموضـع نقـول: وإن حصلـت الشـخصيّات عـلى الجنّسـيّة اللبنانيّـة بالصدفـة وباتفـاق سـياسي، فالمـرأة/ الأم لم تكـن حاضنـة بالصدفـة وبـدت معـالم القيـادة الأسريّـة، والاحتضـان العائـلي مـع الجـدّة سـعاد، ولم تكـن الوحيـدة التـي اهتمّـت بأسرتهـا، فزلفـا حضنـت ابنتيهـا، وخديجـة ربّـت أولادهـا، ومـع ضعـف نجـوى لم تـترك أبناءهـا، ونجمـة رعـت ابنتهـا، وليـلى أخـذت ابنهـا بعـد الطـلاق، وهكـذا أظهـرت تضاعيـف الـسّرد الأم بوصفهـا الحضـن والسـند في ظـلّ غيـاب الأب، ومثّلـت العنـصر الأسـاس للقيـم، فدفعـت نجـوى بأبنائهـا إلى العلـم والأمـل، وعـدم اليـأس، وكانـت تبـثّ في نفوسـهم روح الحماسـة لتخطّـي الصعـاب، والقـدرة عـلى الصمـود في مواجهـة أنـواء الحيـاة، وأعـادت خلـق الأبـوّة المسـلوبة في داخلهـم، فعـلى الرغـم مـن تشـظي الـذّات لـدى حسّـان وتشـتّتها، وفقـدان الإيمـان بـالأب والوطـن، اسـتعاد الإحسـاس بالمسـؤوليّة، ووعـى الانتـماء الوطنـيّ والإنسـانيّ والأبـويّ، فـما كان منـه إلّا أن تبنّـى رعايـة سـامي وأنـس، وآثـر البقـاء بجانبهـما خوفًـا عليهـما مـن الضيـاع، وبهـذا تكـون التربيـة السـليمة قـد أعـادت إنتاجـه أبًـا، ليكـون الأب هـذه المـرة مسـؤولًا لا يهـرب مـن المسـؤوليّات الملقـاة عـلى عاتقـه، وبهـذا يكـون حسّـان قـد شُـفي مـن عقـدة الفقـد التـي كان يحياهـا، ولم يبـق أسـير الاسـتلاب.

وفي المحصلـة نشـير إلى أنّ الـسرد يعـزز مـن أهميّـة الانتماءيـن الوطنـي والأبـوي، ذلـك أنّ

باسـم فشـل في مَهمَّتـه، وتـلاشى مـن حيـاة أولاده بسـبب فقـدان الهويّـة التـي توثّـق الانتـماء الوطنـي، في حـين نجـح باسـم في تبنّـي أبـوّة الطفلـين لأنّـه حصـل عـلى الهويّـة اللبنانيّـة، أيّ صـار لديـه صـكّ اعـتراف بوجـوده وانتمائـه، لـذا خوّلتـه الهويّـة والاعـتراف بانتمائـه القـدرة عـلى احتـواء الطفلـين ومنحهـما الأبـوة بالاهتـمام والتنشـئة مـع أنـه ليـس الأب البيولوجـي لهـما. عـلى هـذا تنطـق الرّوايـة بـلا مقـول هـو: إنّ الهويّـة الصلبـة هـي نتيجـة أبـوّة حـاضرة فاعلـة: أبـوّة وطنيّـة، وأخـرى بيولوجيّـة، ومـع غيـاب هـذه الأبـوة تتشـتّت الـذّات وتتعـرّض للضيـاع والاسـتلاب.

استلاب الذات

غالبًـا مـا يفـرض المـكان سـطوته عـلى النّـاس، ويشـكّل هويّاتهـم، حتـى لـو كان ذلـك مـن «دون وعـيٍ» [1] منهـم، ويفرزهـم إلى شـقيّ أو سـعيد، سـاعٍ ناجـح، أو متخـاذل فاشـل؛ لأنّ الحيـاة «مرهونـة بالمـكان» [2]، الّـذي أورث الشـخصيّات «مـا عـرف بهويّـة قيـد الـدّرس.. حيـث بـات هنـاك نحـو 30 ألـف عائلـة لبنانيّـة قيـد الـدّرس» [3]، تلـك الهويّـة كانـت مرادفـة للأزمـات الاجتماعيّـة والنفسـيّة والاقتصاديّـة والسياسـيّة والإنسـانيّة؛ إذ عـانى أصحابهـا مـن صعوبـات متعـدّدة تبـدأ بالـذّات، ولا تنتهـي بالمجتمـع، بـل تتعـدّاه إلى العـالم الأوسـع، فيضيـق العـالم ليصـير تفاعـل الـذّات معـه مـن خـلال تلـك العقـد النفسـيّة والاجتماعيّـة، التـي بأرتهـا عميقًـا هويّـة قيـد الـدّرس، وترسّـبت في الوعـي واللاوعـي.

يرسِّـخ الـسرد أولى أزمـات هـذه الـذّات في البيئـة المتخلّفـة التـي أنتجتهـا، وازدادت تخلّفًـا مـن جـرّاء هـذه الـذوات، ذلـك أنّ العلاقـة بـين الإنسـان والمـكان هـي علاقـة تـلازم وارتبـاط وتأثـر وتأثـير، فـلا يتوقـف حضـور المـكان عـلى المسـتوى الحـسّي إنّمـا يتغلغـل عميقًـا في الكائـن الإنسـانيّ فيعـزّز انتـماءه أو يغيّبـه، ويقـضي عليـه.

اسـتقطب ديـر الـسرو، المـكان الرئيـس في الرّوايـة، عـددًا غـير يسـير مـن أصحـاب هويّـة قيـد

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 212.

(2) م. ن، ص 9.

(3) م. ن، ص 46.

الـدّرس، حيـث تشـكّل المـكان مـن تجمّعـات سـكنيّة عفويّـة غـير منظّمـة، وكانـت المنطقـة ملجـأ المشرّديـن «يلجـأ إليـه الفدائيّـون والمنفيّـون، والفـارّون مـن بلدانهـم» [1]، مـا أدّى إلى وجـود حـزام فقـر يمثّـل بـؤرة بـؤس، تتألّـف مـن بيـوت مليئـة بالتصدّعـات والخـدوش ذات أسـقف صفيحيّـة، وجـدران شـاحبة، وشـبابيك وأبـواب تـآكل خشـبها لتتماثـل مـع الـذوات المهشّـمة التـي تسـكنها، والتـي تعيـش واقعًـا متصدّعًـا، وانتـماء متشـظّيًا معطوبًـا سـواء عـلى الصعيـد المـادي أم الجسـدي والنفـسي، إذ تدفـع هـذه المنطقـة مـن يعيـش فيهـا إلى الشـعور بأوجـاع وأمـراض وأسـقام لا يـبرأ منهـا، فيقـول السـارد: «تلـك الشـتاءات القاسـية التـي أمضوهـا في ديـر الـسرو سـتترك لديهـم أوجاعًـا أبديّـة لا ينفـع معهـا دواء» [2] إضافـة إلى عقـدة نقـص تتأصّـل داخـل الـذّات، لا يخفّـف مـن وطأتهـا التفـوّق المـدرسي، فتخجـل ليـلى مـن واقعهـا: «في المدرسـة، يُعلّـق الناظـر اسـمي في لوحـة الـشرف بعـد حصـولي عـلى أعـلى الدرجـات، لكـن، حتّـى هـذا الحـدث لم يخفـف مـن خجـلي الشـديد حـين يقـف البـاصّ أمـام بيتنـا.. ذي السـقف الصفيحـيّ» [3].

يـؤدّي هـذا الواقـع المتشـكّل في الرؤيـة السرديـة إلى خلـق سـيكولوجيّة محـدّدة تسـيطر عـلى البـدو سـكّان ديـر الـسّرو، وهـي عـدم الاهتـمام بالبنـى الاقتصاديّـة والسياسـيّة والاجتماعيّـة القائمـة عـلى أسـاس الانتـماء للوطـن وللسـلطة المدنيّـة التـي يعيـش المـرء في ظلّهـا، وتوفّـر لـه الأمـان والطمأنينـة.

ولمّـا كان البـدو محرومـين مـن الجنّسـيّة اللبنانيّـة نمـا انتماؤهـم إلى العشـيرة التـي يحتمـون بظلّهـا، ويديـن الجميـع بالـولاء لزعيمهـا، والتبعيّـة المطلقـة لـه، ولا يحـقّ لجهـة أن تعـارض قـرارات العشـيرة، لأنهـم لا ينتمـون للدولـة، إنمـا كـما تقـول ليـلي: «جيراننـا البـدو ينتمـون للعشـيرة» [4]، لـذا أوجـدوا قوانـين تحكـم علاقاتهـم لا حبًّـا بالقانـون إنّمـا للحفـاظ عـلى سـيرورة العيـش، والعشـيرة لا تهتـم بتطويـر الاقتصـاد المبنـيّ عـلى أسـس منهجيّـة لغايـات بعيـدة الأمـد. بنـاء عليـه، راح البـدو يعتمـدون في معيشـتهم عـلى الزراعـة ذات المـردود الضئيـل لاسـتخدامهم الوسـائل البدائيّـة التقليديّـة، وقلّـت الحـرف والمهـن الصناعيّـة التقليديّـة والحديثـة لأنّهـم وليـدو

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 58.

(2) م. ن، ص 47.

(3) م. ن، ص 113.

(4) م. ن، ص 98.

بنيـة اجتماعيّـة تتّصـف بالجمـود غـير قابلـة للتغـيّر، وفي ظـلّ عـدم الاسـتغلال الصحيـح لـلأرض، وعـدم نمـاء الحـرف والمهـن «تـزداد نسـبة النشـاطات الطفيليّـة التـي يمارسـها سـكّان أحيـاء البـؤس، نشـاطات تهـدف إلى الارتـزاق تبعًـا للظـروف، وكيفـما تيسّر، بشـكل تختلـط فيـه الأعمال المشروعـة بالنشـاطات المخالفـة للقانـون» [1]، وديـر الـسرو ليـس اسـتثناء، فتنشـط التجـارة فيـه «لكـن في الخفـاء تُعقـد صفقـات تهريـب المخـدّرات» [2]، يسـيطر عـلى هـذه النشـاطات في ديـر الـسرو، وبالتّحديـد عـلى تجـارة المخـدرات، قلّـة مـن البـدو يتزعّمهـم جاسـم الشـمّري، ويـترأس عشـيرة البـدو، ويديـر شـؤونهم، ويحمـي مصالحهـم، ويحظـى باحترامهـم وتقديرهـم، ويكـون «راعـي النسـوان» [3]، وفي هـذا اسـتلاب لحـقّ الإنسـان في إدارة شـؤونه بنفسـه، وبالتحديـد للمـرأة، كأنّـه يعدّهـا قـاصرًا لا تسـتطيع أخـذ قراراتهـا بنفسـها، أو كأنّـه يمـارس في حقّهـا وحـقّ المجتمـع الـذي تنتمـي إليـه قانـون الكفالـة، حيـث تكـون الحمايـة مقابـل الـولاء والتبعيّـة، ونظـام الكفالـة تناهضـه جمعيـات حقـوق الإنسـان لمـا فيـه مـن اسـتغلال وامتهـان للمـرء.[4].

ولعـلّ هـذا الخـروج عـن القانـون مرتبـط بهويّـة قيـد الـدّرس التـي تقـف حائـلاً ومانعًـا في طريـق حصـول أبنـاء البـدو عـلى وظائـف تـدرّ عليهـم مدخـولًا لائقًـا؛ فـلا يحـقّ لحامـلي هـذه الهويّـة الانخـراط في الوظائـف الحكوميّـة أيًّـا كان نوعهـا وفئتهـا، وهـذا مـن شـأنه أن يقلّـل أهمّيّـة التعلّـم بالنّسـبة إليهـم لأنّـه غـير مجـدٍ عمليًّـا ومعيشـيًّا لـذا «التّعليـم ليـس هاجسًـا أساسـيًّا عنـد أيّ مـن سـكان البـدو» [5]، فتتفـشّى الأمّيـة والجهـل. نتيجـة ذلـك يصـير التخلّـف نمـط حيـاة البـدو في ديـر الـسرو، يعيشـون مستسـلمين راضـين غـير واعـين للقهـر الـذي يصبـغ حياتهـم، ويخيّـم عليهـم، وعـلى أطفالهـم، والـذي فرضتـه عليهـم السّـلطة اللبنانيّـة عندمـا حرمتهـم مـن الهويّـة (الجنّسـيّة اللبنانيّـة)، فـلا يتمتّعـون بـأيّ تقديمـات اجتماعيّـة حيـث لا يوجـد في ديـر السّرو «مدرسـة أو مستشـفى أو جامـع، ولا مرافـق صحيّـة» [6].

---

(1) مصطفى حجازي، التّخلّف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط9، 2005، ص 26.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 54.

(3) م. ن، ص 91.

(4) https://en.wikipedia.ord/wiki/kafala_system

تمّ الاسترجاع في 7/ 4/ 2022 الساعة 10 ق. ظ.

(5) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 54.

(6) م. ن، ص.55.

على هذا يبدو دير السّرو خارج الدّولة اللبنانيّة، كأنّه عالم قائم بذاته، مغلق عن التطوّر الخارجي الذي يجهله، لذلك لم ينشأ لدى البدو، حتّى بعد حصولهم على الجنّسيّة اللبنانيّة، سعي إلى تغيير الواقع الاجتماعي حيث نشأوا، فبقيت المنطقة تغرق في التّخلّف: «كلّ الأشياء التي ينبغي تغييرها لا تزال على حالها، الأرض غير مسفلتة ومليئة بالوحول، التمييز الاجتماعيّ ضدّ البدو ما زال على حاله.. الأطفال يذهبون إلى المدرسة في المرحلة الابتدائيّة كي يتمكّنوا من القراءة والكتابة والحساب، والرجال يعملون في نقل الخضروات وفي ورش البناء، وفي الحقول الزراعيّة.. والنساء ينظفن البيت، ويعتنين بالأطفال، ويصنعن المؤن لبيعها لنساء بيروت»[1].

وإذا كان هذا هو الواقع الاقتصادي، فالواقع الاجتماعي ليس بأفضل، إذ تتصف البنية الاجتماعيّة في دير السرو بالقمع، والقهر، والرضوخ للتّسلط والحرمان من الحقوق الإنسانيّة بمعنى تجريد الإنسان من إنسانيّته. وإن كنّا لاحظنا فاعليّة للمرأة البدويّة، فهذا كان في الأمور الثانوية، إنّما في المجمل كانت المرأة خاضعة للرّجل، كأنّها أحد ممتلكاته، وهذا ما جعل ليلى تتزوج حميدًا خوفًا من جاسم الشمري الذي كان يفكّر «في ضمّها إلى قائمة زوجاته» [2]، فيبدو من هذا المنظور عالم دير السّرو «عالم فقدان الكرامة الإنسانيّة بمختلف صورها»[3]، المرأة فيه سلعة، والإنسان أداة ليس له رأيّ، وهذا هدر لقيمته. وهنا نلحظ تشابهًا بين التشييء في مجتمع ما بعد الحداثة وتشييء الإنسان في المجتمع البدوي؛ ففي المجتمع البدوي الإنسان نكرة تتحكم العشيرة بحياته، وفيما بعد الحداثة هو رقم لصالح الآلة وهيمنتها وسيطرتها. ليس هذا فحسب بل إنّ وجود الإنسان في المجتمع البدوي هو وجود اعتباطيّ، يشكّل عبئًا على والديه، وُجد بالصّدفة، وهذا ما يشعر به باسم تجاه أولاده، وتعّبر عنه ليلى: «وجودنا يزيد من إحساسه بالعبء، يعاملنا كلقطاء، مثل كائنات فُرض وجودها عليه فرضًا». [4] ليس هذا شعور باسم فحسب، بل تشعر نجوى بأنّ أولادها أحالوا حياتها إلى جحيم، فتتأفّف من وجودهم، وتراهم علّة «وجودها في هذا

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 225.

(2) م. ن، ص 146.

(3) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، م. س، ص 33.

(4) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 100.

المكان، وفي بقائها زوجة لرجل مقاتل» [1]، ولعلّ السبب الحقيقيّ في ذلك هو القهر النّفسيّ الذي كان يعانيه كلّ واحد منهما، وكأنّ العذاب هو قدر حامل هويّة قيد الدّرس.

وفي ظلّ غياب الوعي الثقافي، وسعة مساحة القهر، يجنح البدو تجاه التّفكير الخرافيّ بوصفه وسيلة لا واعية منهم لتخفيف صعوبات الحياة وتقبّلها، وهذا من شأنه أن يضعف أواليّات التحليل المنطقيّ والحسّ النّقدي بسبب التّغاضي عن الحقائق الموضوعيّة، وإلصاقها بالجنّ والسّحر، فيعيشون وهم سيطرة الجنّ والأرواح على المصير، وتشيع الخرافة والتّسليم بالغيبيّات والعالم الماورائي، ويصير الشّبّان والشّابّات في دير السّرو عرضة للاستغلال من أيّ شخص يمتهن الشّعوذة؛ إذ يظنّ الشّباب أنّ مسائل الحبّ والخطوبة والزواج وما يلازمها من عقبات ملتصقة بأعمال الجنّ والحسد؛ واستغلًالا لهذه الظاهرة «تعلّمت نجمة بعض التّعاويذ والتّمائم من الشّيخ الجنزوري، لتداوي بها البدويّات» [2]، ومارست السّحر، وصارت تتلاعب بمشاعر الشّباب، وبدأت استقطاب النّاس وسلبهم أموالهم على أمل الخلاص من أرزاء الحياة، وطوّرت عملها وتحالفت مع مشعوذين آخرين وتجّارًا، وصارت تتوسّل مواد وأدوات وطقوسًا وأدعية توظّفها لتبهر الضّحيّة الذي بدوره يغدق عليها الأموال ظنًّا منه أنها لن تردّه خائبًا، والحقيقة إنّ باعث هذه المشكلات هو الانعزال الاجتماعي، والتقوقع، وتحكّم العشيرة بحياة الأشخاص، فيكبت المرء مشاعره، ولا يجرؤ على الإفصاح عنها، والمجاهرة بها، فتنتشر الرّذيلة سرًّا، ويكثر الطلاق، ولا يتمّ التحقيق في الجرائم التي يعزوها أهل تلك البيئة إلى الأشباح والأرواح الشريرة، فيموت فاضل رضيّة على أثر تناوله، عن جهل، المخدّرات، ويعزو الجميع موته إلى الرّوح الشّريرة التي تحيط بالدّير، ولا يصدّق أحد من البدو رضيّة التي «شاهدت رجالًا ملثمين ينقلون بضاعتهم التي خبّأوها تحت الأرض» [3].

ووراء هذا التّفكير السّاذج، والإدراك السّطحي المدمّر يكمن تخلّف البدو، ويتبدّى عدم الشّعور بأولويّة التعلّم، الذي يُعدّ السّبيل الوحيد للقضاء على الخرافات، وعلى جمود المجتمع الخاضع لسياسة القهر من خلال هويّة ناقصة لم تتِح له فرصة التّطوّر والنّماء.

---

(1) م. ن، ص *48*.

(2) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص *65*.

(3) م. ن، ص *83*.

وعلى الرّغم من قضاء حسّان وليلى زمنًا طويلاً في البيئة نفسها، ومع الجروح التي أحدثتها هويّة قيد الدّرس استطاعا أن يتغيّرا، وشقّ كلّ واحد منهما طريقه في الحياة، ونجح، وكان العلم الوسيلة الرئيسة في تحقيق ذلك؛ فحسّان تعلّم وتخرّج في الجامعة، وليلى عملت ومكّنت نفسها، واتّخذت الطّهو مهنة لها، وطوّرت قدراتها ونجحت وأبدعت. أما البدو فظلوا على حالهم في مجتمع زراعيّ بدائيّ تقليديّ، لم يطوّروا وسائلهم لأنهم لم يطوّروا أنفسهم، ولا قدراتهم وطاقاتهم، وبذلك نستنتج أنّ «التنمية البشريّة.. أداة وشرط كلّ تنمية اقتصاديّة وتكنولوجيّة» [1]. وبالنظر إلى ذلك ينطق النصّ بلا مقول، مفاده أنّ الحرمان من الهويّة لأجيال متعاقبة يسلب الشخص القدرة على امتلاك زمام مصيره وعلى التغيير، لكن المفتاح الأساس والوحيد للتحرّر من التخلّف الذي ينتجه واقع الحرمان من الهويّة هو التعلّم وتمكين الذّات رجلاً كان أم امرأة.

وهناك أزمة أخرى تواجه سكان دير السرو؛ إذ يعيشون في حالة تعبئة دائمة واستعداد مستمّر للصراع، فتعيش الشّخصيّات حالة توتّر مطردة لأنّ المشكلات متواصلة، ومن المحتمل لأيّ جدال أن يفجّر مشاجرة، بما يصحبها من خطاب لفظي عنيف، قد يتطوّر ليتحوّل إلى تهديد ووعيد، وإلى ضرر جسدي ومادي جسيم، وهكذا استيقظت عائلة نجوى ذات يوم «على رائحة نيران تحاصر بيتنا» [2].

هذ التّخلّف يخلق مشكلات في داخل الذّات، وبين الذّات والآخر، وتبدو المعضلة الأساس التي تواجه أصحاب «قيد الدّرس» عدم اعتراف الآخر بانتماء الذّات، لتعني هويّة قيد الدّرس في اللا مقول إنّ الإنسان الذي يحملها له وجود بالقوة لا بالفعل، وما زالت الدّولة تدرس إمكانية الاعتراف بوجوده، فالإنسان الذي يحملها هو قيد الدّرس في احتمال إثبات الوجود الفاعل. وهنا يبرز تعامل الدّولة بدونية مع صاحب هذه الهويّة، فتقلّل هذه الهويّة من شأنه، لأنّ وظيفة الهويّة أو البطاقة الشّخصيّة بعامة التّعريف بالشخص، ومنحه امتياز المواطنة بما فيها من حقوق وواجبات، أمّا بطاقة قيد الدّرس فتجرّده من أيّ حق، لا بل تجرّده من الوجود الحقيقي المؤثّر، وهذا ما يؤدي إلى شعور الذّات بالنقص

(1) مصطفى حجازي، الإنسان المهدور دراسة تحليليّة نفسيّة اجتماعيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 1، 2005، ص 11.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 168.

يقابله استعلاء من الآخر لا تخفّف العشرة وطأته، إذ لم «يسهم مرور الزمن من تشكيل علاقة ألفة بين البدو والفلّاحين من ملّاك الأرض -في دير السّرو- الذين ظلّوا ينظرون للبدو بدونيّة» [1]، وهذا يسبّب تهميشًا للذات، وإنكارًا لوجودها، وهكذا تُواجَه ليلى بالنكران واستبعاد زملائها لها، وعدم المساواة، والنظرة الدونيّة تجاهها، فيهينها أحدهم: «أنتم مش معروفين من وين.. هجين.. بكيت وأنا أقول بأنّي لبنانيّة» [2]، والحال نفسها تتكرّر مع حسّان، حين يرفض والد ياسمين تزويجها له أو كما جاء في النص:»لشاب يحمل هويّة قيد الدّرس، لشاب بلا هويّة، غير معروف من أيّن جاء» [3]، وهذا خلل في علاقة الآخر بالذّات، و»تتحوّل معه العلاقة إلى فقدان الإنسان بالإنسانيّة، وانعدام الاعتراف بها وبقيمتها، وتنعدم علاقة التكافؤ لتقوم مكانها علاقة التشيّؤ» [4]، ما يعيد إلى أذهاننا علاقة السيد بالعبد، فلا اعتراف بقيمته أو بوجوده، ويصبح كلّ ما يتعلّق به مباحًا وعرضة للإهانة والذلّ والاحتقار أمام تضخّم ذاتيّة الآخر المتسلط، لذا تتعامل زوجة أخ سعاد مع الأخيرة وابنتها كأنّهما نكرتان، ولا تهتم لمشاعرهما، وترسل «إلى سعاد في عقر دارها لمّي بنتك عن ابني، أنا ما بجوزه بنت الكردي» [5]، وكأنّ زوجة أخ سعاد تحاول تغذية نرجسيّتها على حساب سعاد ونجوى المستضعفتين، فتعاني كلّ منهما التعسّف والتعنيف والتبخيس والتنمّر، ولا يكتفي الآخر باحتقار الذّات بل يعمد إلى نبذها وإقصائها، فتصير «سعاد وأولادها الثلاثة شبه منبوذين من عائلتها» [6]، ما يفضي إلى شعور بالنقص لدى الذّات يرافقها مدى الحياة، وكأنّ هويّة قيد الدّرس وصمة عار لا تستطيع الشّخصيّة منها فكاكًا، وهكذا «ظلّت كلمة بنت الكردي.. ترنّ في أذن نجوى.. حتّى بعد موت عوّاد» [7].

إزاء هذا الواقع، تعيش شخصيّات الرّواية، أصحاب هويّة قيد الدّرس مآسي عديدة، تحاول التّصدّي لها بأواليّات دفاعيّة تختلف من شخص إلى آخر؛ ففي حين بأن الرضوخ والاستكانة صفتان ملازمتان لهذه الشّخصيّة كما بيّنا آنفًا إذ لم يحاول أحد من سكّان البدو

---

(1) م. ن، ص 54.

(2) م. ن، ص 99.

(3) م. ن، ص 218.

(4) مصطفى حجازي، التخلّف الاجتماعي، م. س، ص 39.

(5) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 29

(6) م. ن. ص 29.

(7) لنا عبد الرحمن، م. ن.

النّضال للخروج من هذه البوتقة، أو للحصول على هويّة لبنانية، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى أولاد باسم، فلم تقم أيّ شخصيّة بأيّ دور كفاحي للحصول على الهويّة، بل حصلت الشخصيّات على الهويّة كأنّها منّة تتصدّق عليهم الدّولة بها مع أنّها من حقهم «فقد أُعطي مرسوم جمهوري الجنسيّة اللبنانية لمن يستحقّونها» [1]، وفي هذا تعوّد على الرضوخ، وتآلف معه، كما يبدو أنّ بذور التمرّد انقضت مع باسم وراحت هباء، فلم يستطع مع كلّ نضالاته أن ينتزع حقّ الانتماء، وكأنّ الرّواية تنطق بلا مقول مفاده: إنّ لبنان بلد طائفيّ يُحكم بالتسويات، لا بالجهاد، وكلّ ما يدركه الفرد هو نتيجة سياسة تُراعَى فيها التوازنات الطائفيّة، لكن هذا الواقع المتجلّي في السرد يستفزّ المتلقّي، ويحثّه على التغيير والسعي في سبيل ذلك، وإلا تبقى الأمور على حالها أو تسوء.

من جهة أخرى نرى نجوى آثرت الانزواء والتّقوقع، فبدت شخصًا مسلوب الإرادة، وتحوّلت إلى شخصيّة مفعولة لا فاعلة؛ ذلك أنّ عدم القدرة على إيجاد الخلاص جعلها تغرق في المأساة، ويطغى على شخصيّتها الحزن، وتنسحب من الحياة الاجتماعيّة، و»تعيش في أفكارها الخاصّة، تهرب باستمرار من الواقع مفترضة أنّه ليس الواقع الفعليّ، وأنّ ما تحلم به سيأتي يومًا لا محالة» [2]، وهذا هروب من المشكلة بإنكار وجودها، وانسحاب من الوجود الفاعل؛ إذ «قد يؤدّي فقدان الهويّة أي الاغتراب إلى العزلة والانطواء» [3]، فتتخلّى نجوى عن السّعي وترمي المسؤوليّات على غيرها: بداية على أمّها سعاد إذ «ظلّت نجوى عاجزة عن تدبّر أمورها دون وجود أمّها سعاد إلى جانبها» [4] ثم على ابنتها، فتقول ليلى: «تُسَرّ أمي حين تترك مسؤوليّاتها لأيّ أحد» [5]، وكأنّ الرّواية تنطق بلامقول مفاده أنّ صاحب هويّة قيد الدّرس عاجز، لا يمكنه تدبّر أموره بنفسه، لذا هو بحاجة إلى آخر/ كفيل يرعاه، ويحدّد مصيره لأنّه غير مستقل.

وتلجأ نجوى إلى الإسقاط أواليّة دفاعيّة تساعدها على التّخلص من الشّعور بالذّنب، فتلوم زوجها وأبناءها وتراهم السبب في معاناتها، وهي بذلك تفتّش عن مخطئ يتحمّل

(1) م. ن، ص 168.

(2) م. ن، ص 98.

(3) حسن حنفي، م. س، ص 25.

(4) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 27.

(5) م. ن، ص 138.

أعباء الفشل الذي تعيشه، وذلك أنّ «فشل تحقيق الذّات، فشل الوصول إلى قيمة ذاتيّة تعطي للوجود معناه، يولّد أشدّ مشاعر الذّنب إيلامًا للنّفس وأقلّها قابليّة للكبت، هذه المشاعر تفجّر بدورها عدوانيّة شديدة تزداد وطأتها تدريجيًّا بمقدار تراكمها الداخلي. وعندما تصل العدوانيّة إلى هذا الحدّ لا بدّ لها من تصريف يتجاوز الارتداد إلى الذّات وتحطيمها يصل إلى حدّ الإسقاط على الآخرين» [1]. لم تستطع نجوى إدانة نفسها فأدانت أبناءها وزوجها، كما لم تستطع تحمّل المسؤوليّة فاتّهمت الآخرين بالتّقصير، والأمر نفسه نجده لدى ياسمين عندما تتحوّل عدوانيّتها تجاه أخوتها، وتلقي اللوم على والدها فيما وصلت إليه، وتأخذ هذه المشاعر طابع الحقد المتشفّي وبذلك تُشَلّ قدرتها على الحكم الموضوعي من جرّاء التّوتر الذي تعيشه، فيغدو الإسقاط السبيل الوحيد أمامها، وتدين والدها فيما وصلت إليه العائلة، وتعلن: «العهر الأكبر حين غادرنا أب لم يبال بترك عائلة وحيدة وسط الفقر، وأنا كذلك، فلا تحاولوا محاكمتي لأنني الأضعف» [2]، ولعلّها بهذا تمارس ما يُطلق عليه التّماهي بالمعتدي، فهي تتقمّص ما قام به والدها؛ أدار ظهره للأسرة، وهي فعلت مثله تمامًا، ويسيطر الانفعال على الحوار، ويصبح سيّد الموقف، ويتحوّل إلى «حوار طرشان هو بكلّ بساطة انهيار علاقة التفاعل وانكفاء على الذّاتيّة ذات الانفعالات المفرطة التي تحوّل الآخر إلى مجرّد عقبة تعوق الوصول إلى الهدف الشّخصيّ» [3]، فينهار المنطق لدى نجوى وياسمين في تعاملهما مع الآخر نتيجة عدم القدرة على إقناعه، لأنّ ما يقومان به غير مبني على وعي، إنّما محصّلة الانفعال والضعف.

وبهذا تتحوّل تداعيات هويّة قيد الدّرس إلى عائق أمام الانفتاح لمواجهة الأزمات، وتحقيق الذّات وبلوغ الأهداف، وتترافق هذه الهويّة وقلق خوض التجربة، فيفضل حسّان التقرّب من المشابه لوضعه الذي يعيش حالته، لذلك يندفع تجاه صولا لأنّها كما يقول: «تشبهني في بحثها عن الانتماء وإحساسها الدائم بالاغتراب» [4]، ويرى أنّ هذا سببها في التقرّب منه أيضًا: «صولا أحبّتك لأنّ حكايتها تشبه حكايتك» [5]، وهذا ما يؤدي إلى الاختيار الخاطئ؛ لأنه غير

(1) مصطفى حجازي، التخلّف الاجتماعي، م. س، ص 51.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 184.

(3) مصطفى حجازي، التّخلّف الاجتماعي، م. س، ص 72.

(4) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 186.

(5) م. ن، ص 219.

مبنـي عـلى اقتنـاع ووعـي بنقـاط التشـابه والتوافـق الفكـري والانسـجام الروحـي، إنّمـا هـو نتيجـة نقـص تحيـاه الشـخصيّة، فتبحـث عمّـن يشـاركها هـذا النقـص ولا يعيّرهـا بـه، فكلاهـما يبحـث عـن الانتـماء، وكأنّ حرمانهـما مـن الانتـماء جعـل كل واحـد منهـما يظـنّ أنّـه ينتمـي إلى الآخـر، وفي هـذا هـروب مـن مواجهـة الواقـع أو عـدم قـدرة عـلى مواجهتـه، ولعـل القـصّ وعـى هـذا الأمـر، لذلـك أفشـل علاقـة حسـان بصـولا، لأنّ العلاقـة الزوجيّـة السـويّة يجـب أن تكـون مبنيّـة عـلى تكامـل الزوجـين فكريًّـا وعاطفيًّـا لا نتيجـة الحاجـة للشـعور بالانتـماء فقـط، أو الخـوف مـن الفشـل المتكـرّر، ورفـض الآخـر للـذات وتحقـيره لهـا، مـا يجعـل الـذّات تشـعر بالخـذلان والقلـق نتيجـة غيـاب الأمـان الـذي هـو بـدوره نتيجـة غيـاب السـند، مـا يـؤدّي إلى الضعـف، والهشاشـة التـي تـؤدّي إلى انعـدام الثقـة بالنفـس، فتتمنّـى ليـلى أن تكـون مثـل زميلاتهـا في المدرسـة «محميّـة بعائلـة مسـتقرّة، أن يكـون لديهـا مـن يدافـع عنهـا ويمدّهـا بالثقـة التـي تحتاجهـا لمواجهـة العـالم» [1]، إزاء هـذه المصاعـب يصـير «المـضيّ في الطـرق المعاكسـة لأهـدافي.. أمـرًا بديهيًّـا، لـذا لم يبـق لـديّ شيء مـن الأحـلام» [2]، عندهـا يصبـح فقـدان الهويّـة مقوِّضًـا للأهـداف والطموحـات، فـلا تسـتطيع الـذّات المشـاركة في أبسـط أمـور الحيـاة، والأصعـب مـن هـذا أنّهـا لا تملـك القـدرة عـلى الاختيـار، لأنّ خياراتهـا رهـن هويّتهـا المنقوصـة، وهـذا مـا حصـل مـع ليـلى عندمـا تزوّجـت حميـدًا بغيـة الفـرار «مـن سـلالة قيـد الـدّرس» [3]، هـذه السّـلالة التـي تجعـل صاحبهـا لقمـة سـائغة يطمـع في الاسـتحواذ عليهـا القـاصي والـدّاني، كأنّهـا عبـد مملـوك، فهـذه الهويّـة جعلـت جـاسر الشـمّري يفكّـر «في ضمّهـا إلى قائمـة زوجاتـه» [4]. وبنـاء عليـه يكـون الفـرد الـذي «مُحيَـت هويّتـه.. فاقـدًا لشرعيّـة وجـوده» [5]، بحاجـة إلى الآخـر لاسـتمداد الكينونـة لأنّ الهويّـة هـي «الحقيقـة المطلقـة المشـتملة عـلى الحقائـق اشـتمالة النّـواة عـلى الشّـجرة في الغيبـيّ المطلـق» [6]، فكـما أنّ النـواة أسـاس الشّـجرة، ولا وجـود للأخـيرة مـن دون الأولى، كذلـك حـال الهويّـة بالنّسـبة إلى الإنسـان، فليـس لـه وجـود حقيقـيّ مـن دون هويّـة تُعـرف عنـه، وكأنّ مـن لا يملـك هويّـة ليـس لديـه

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 125.

(2) م. ن، ص 12.

(3) م. ن، ص 146.

(4) م. ن. ص 146.

(5) م. ن، ص 170.

(6) الشّريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ص 378.

خصوصيّـة «بوصفـه وجـودًا منفـردًا متميّـزًا عـن غـيره»[1]، بـل يصـير مشـاعًا، وهـذا مـا يـؤدّي بفاقدهـا إلى التّشـتّت، وهكـذا يعيـش عـوّاد حياتـه «متنقّـلاً بـين بيـوت زوجاتـه» [2]، ويتحـوّل التـشرّد إلى «جـزء متجـذّر في شـخصيّته» [3]، ولعـلّ مرجـع عـدم الاسـتقرار يكمـن في عـدم تمتّعـه بهويّـة تخوّلـه الشـعور بـ «الوحـدة، والتكامـل، والانتـماء، والقيمـة، والاسـتقلال، والشـعور بالثقـة المبنـي عـلى أسـاس مـن إرادة الوجـود» [4]، فقـد حُـرِم باسـم مـن جنسـيّة تمكّنـه مـن الارتبـاط بمـكان محـدّد ينتمـي إليـه، ويوفـر لـه الاسـتقرار الداخـليّ النّفـسيّ، والثّبـات الاجتماعـيّ، والوطنـيّ والإنسـانيّ، فهـو وُلـد في لبنـان، وعـاش فيـه، لكـن لبنـان لم ينصفـه، لم يمنحـه جنسـيّة لبنانيّـة تُعـرف عنـه بـل أعطـاه وأمثالـه هويّـة قيـد درس، فـكان شـخصيّة هامشـية، لم تكـن لديـه أهـداف مهمّـة يسـعى إلى تحقيقهـا، بـل آثـر تعـدد الزوجـات، وكـثرة الإنجـاب وهـذا مـا أدّى إلى فقـدان النّسـب وتشـتّته، لـذا «لم يكـن يعـرف كلّ أبنائـه، أمـا الأولاد فكانـوا يُعرفـون بانتـماءات أمّهاتهـم، فيقـال عنهـم: أولاد الشّـيعيّة، أولاد المسـيحيّة، أولاد البيروتيّـة، أولاد العراقيّـة» [5]، وكأنّـه بهـذا يغـرس بـذوره في بقـاع الأرض العربيّـة انتقامًـا مـن الأرض التـي لم تعـترف بوجـوده، لكنّـه أعطاهـا أبنـاء، مـن الممكـن شـطبهم مـن دائـرة النفـوس لكـن لا يمكـن شـطبهم مـن دائـرة الحيـاة. ويبلـغ التّشـتّت مـداه لـدى حسـن الـذي يشـعر بالتّيـه ويقـول: «عشـت طـوال عمـري تائهًـا، لا أعـرف لي هويّـة ولا انتـماء» [6]، وتفقـد الشّـخصيّة البوصلـة إلى الطريـق المسـتقيم، وتعجـز عـن تحديـد الأولويّـات، وحاجاتهـا، ورغباتهـا، ويعيـش حسّـان الانشـطار ويعجـز عـن إيجـاد الإجابة لتسـاؤلاته: «مـاذا أفعـل هنـا؟ لِـمَ أنـا موجـود في فرنسـا؟ وفي اللحظـة ذاتهـا يواجهنـي سـؤال آخـر: ولِمَ سـتعود إلى لبنـان؟» [7]، ويـؤدّي هـذا الأمـر بصاحبـه إلى اليـأس والإحبـاط، وعـدم القـدرة عـلى السّـعي والفعـل، فيقـف حسّـان «عـلى حافـة التشـظّي، متأرجحًـا بـين مصـير ومصـير» [8]، إنّـه الضيـاع التّـام والتّشـتّت الـكلّي، ومـا يرافقهـما مـن معانـاة لعـدم معرفـة الـذّات، فيقـول: «وقفـت وجهًـا لوجـه

(1) معن زيادة، مجموعة من المؤلفين، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، ط1، م1، 1988، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص 821.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 29.

(3) م. ن، ص 33.

(4) أليكس ميكشيللي، الهويّة، تر. علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعيّة، دمشق، ط1، 1993، ص 15.

(5) م. ن، ص 30.

(6) م. ن، ص 241.

(7) م. ن، ص 210.

(8) م. ن، ص 212.

أمـام قـاع كينونتـي لأعـرف مـن أنـا» [1]، وتصـير الهويّـة هـي الـذات والأنـا، ووعـي هـذه الـذات، لأنّ الهويّـة «أن يكـون الإنسـان هـو نفسـه، متطابقًـا مـع ذاتـه، في حـين أنّ الاغـتراب هـو أن يكـون غـير نفسـه» [2]، وهكـذا تتفاقـم أسـئلة الكينونـة أمـام الهويّـة المهشّـمة التـي تعـاني صراعـات داخليّـة وخارجيّـة، فتواجـه الـذّات أخطـر أسـئلة نتيجـة الضياع وعـدم الإحسـاس بذاتيّتهـا وفقدان الكينونـة، ويولّـد عـدم القـدرة عـلى معرفـة الـذّات الاغـتراب النفـسي الـذي يتمظهـر في النّفـور من الارتبـاط بمـكان مـا، وهـذا مـا يعكـس حالـة القلـق والاضطـراب والتوتـر التـي تعيشـها الشّـخصيّة، فيؤثِـر حسـان البقـاء في الطائـرة «عالقًـا بـين الأرض والسـماء» [3] عـلى الرجـوع إلى مـكان يمقتـه، وهـو بذلـك يبحـث عـن الأمـان الـذي فقـده في لبنـان، فيعـبّر: «الرحيـل الدائـم وقـت متقطّـع غـير متصـل بالزمـن، تكـون خلالـه في حالـة أمـان قصـوى غـير مرهونـة للهويّـات والتعريفـات التـي يبحـث عنهـا الآخـرون» [4]، لكـنّ هـذا الأمـان مـا هـو إلّا هـروب مـن مواجهـة الواقـع البغيـض والمرفـوض منـه، مـا يجعلـه يعيـش في حالـة توتّـر تجعلـه يسـعى إلى الاختفـاء والذّوبـان في مدينـة جديـدة، فيقـول: «أحببـت العـدد الهائـل مـن الغربـاء الذيـن ألتقـي بهـم» [5]، وفي النهايـة يصـل إلى حـدّ التـلاشي والغيـاب، لأنّـه عاجـز عـن إثبـات الـذّات وتحديـد الانتـماء، فيناجـي ذاتـه المقهـورة: «عشـت دائمًـا عـلى الحافـة، تواجـه عجـزك في الحفـاظ عـلى توازنـك كي لا تسـقط هنـا أو هنـاك، إلى مـن تنتمـي أنـت! وهـذا البلـد، الـذي ولـدت وعشـت بـه، وحملـت هويّتـه بعـد سـنوات طويلـة، لا تجـد ذاتـك عـلى أرضـه» [6]، والسـبب في عـدم الانتـماء هـو عـدم الشـعور بوجـود الأب، بسـبب غيابـه الدائـم وبسـبب هويّـة قيـد الـدرس، مـا أفقـد حسّـان الاعتـزاز بالانتسـاب إلى أبيـه أوّلًا، وإلى الأرض/ الوطـن ثانيًـا، لأنّ العلاقـة بينهـما لم تكـن سـويّة، وعـلى هـذا يكـون الانتـماء بمعنـى «الانتسـاب، فانتـماء الولـد إلى أبيـه انتسـابه إليـه واعتـزازه» [7]، والانتسـاب في الرّوايـة كان بيولوجيًّـا فقـط، فلـم تحـظ الشـخصيّة بالرعايـة، مـا جعلهـا تعيـش التفـكك وعـدم الارتبـاط بـالأب أو بالوطـن، أو القيـم والتقاليـد.

---

(1) م. ن. ص 9.

(2) حسن حنفي، الهويّة، ص 11- 12.

(3) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 9.

(4) م. ن.

(5) م. ن، ص 214.

(6) م. ن، ص 218.

(7) حسن منصور، الانتماء والاغتراب، دراسة تحليليّة، دار أمواج، بيروت، 2014، ص 10.

وعـدم إيجـاد الـذّات ميـزة عامّـة في الرّوايـة، وحالـة تتكـرّر مـع الشـخصيّات، إذ تشـعر ليـلى بالاسـتلاب الـذّاتي والفكـري والكيـاني، وتطـرح أسـئلة تبـيّن حالـة التّشـتّت التـي رافقتهـا في مراحـل حياتهـا: «هـل أنـا ليـلى البنـت الفقـيرة- شـبه اليتيمـة- التـي عاشـت في ديـر الـسّرو.. هـل أنـا الأم المعذّبـة في علاقتهـا مـع ابنهـا.. مـن أنـا حقًّـا؟ زوجـة صاحـب مطعـم أندلسـيا الأشـهر في بـيروت، أنـا كلّ هـذا.. ولسـت شـيئًا مـن هـذا، مـا نكـون عليـه ليـس هـو ذاتنـا الأعمـق، وأنـا لم أجـد ذاتي الأعمـق بعـد» [1]، وإذ تقـرّ الشّـخصيّة بعـدم معرفـة ذاتهـا يولـد لديهـا ضيـاع سـببه الرئيـس حالـة الاغـتراب التـي تعيشـها في: «وطـن لا أنـت غريـب فيـه ولا أنـت مـن أهلـه» [2].

هـذا الوطـن الـذي يثقـل كاهـل أبنائـه، ويعيشـون فيـه أكـثر أنـواع «التمييـز الاجتماعـي» [3] قسـاوة، يدفـع بهـم قـسرًا لا طوعًـا إلى الهجـرة، ذلـك أنّ «لـكلّ امـرئ الحـقّ في الرحيـل- وعـلى وطنـه أن يقنعـه بالبقـاء-.. فعـلى وطنـك أن يفـي إزاءك بعـض التّعهّـدات، أن تُعتـبر فيـه مواطنًـا عـن حـق، وألّا تخضـع فيـه لقمـع، أو لتمييـز، أو لأشـكال مـن الحرمـان بغـير وجـه حـق، مـن واجـب وطنـك وقياداتـه أن يكفلـوا لـك ذلـك؛ وإلّا فأنـت لا تديـن لهـم بـشيء» [4]، لـذا يهاجـر أبنـاء عـوّاد مـن زوجتـه خديجـة إلى كنـدا، وتسـتمر الهجـرة بعـد حصـول أصحـاب بطاقـة قيـد الـدّرس عـلى هويّـة لبنانيّـة، إذ لم يؤثّـر إعطـاء البـدو الهويّـة اللبنانيّـة في مجـرى حياتهـم «سـوى أن جـزءًا منهـم صـار يفكّـر بالهجـرة إلى الـدّول التـي فتحـت أبوابهـا لاسـتقبالهم» [5]؛ لأنّ الشـعور بالانتـماء إلى الوطـن لم تعـزّزه التجربـة، وهـذا مـا شـكّل حافـزًا لهـم لـكي يغـادروا، وبذلـك يفقـد الوطـن أبنـاءه وتعمـر بهـم بـلاد الاغـتراب، ويحقّـق المهاجـرون في الخـارج أنفسـهم، ويحصلـون بسـهولة عـلى مـا ناضلـوا لأجلـه في لبنـان، فيقـول حسّـان: «وفي فرنسـا أيّضًـا، سـأحصل بعـد ثلاثـة أعـوام عـلى الجنّسـيّة الفرنسـيّة لأصـير مواطنًـا أوروبيًّـا» [6]، لكـن بـاءت مسـاعيهم بالفشـل في وطنهـم الـذي أعطـوه مـن ذواتهـم، وضـنّ عليهـم ببطاقـة تثبـت انتماءهـم إليـه، وأقصـد بهـذا الـكلام باسـمًا الـذي تحوّلـت معـه قصّـة قيـد الـدّرس إلى قضيّـة إنسـانيّة. ونلحـظ في هـذه

(1) م. ن، ص 232.

(2) م. ن، ص 219.

(3) م. ن، ص 225.

(4) أمين معلوف، التّائهون، تر. نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2013 (اليوم الثالث)، ص 68.

(5) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 168.

(6) م. ن، ص 212.

القضيّة تخلّف لبنان مقابل تقدّم العالم الغربيّ، إذ ضنّ لبنان بالجنّسيّة على ساكنيه ومريديه وأولئك الذين قاتلوا في سبيله، في حين كانت أوروبا، ممثلة بفرنسا ولندن، فاتحة ذراعيها وأحضانها للوافدين، تقدّم لهم الجنّسية اعترافًا بانتمائهم إليها، ولعلّ هذا ما أسهم في تقدّم القارة العجوز التي استقطبت المهاجرين، ونمّت عددها السكاني، وما يتبعه من تغيّر في بنية السكّان مستفيدة من اليد العاملة الشابّة المبدعة التي تمتاز بنمطيّة تفكير جديدة خارج الإطار الموجود في الدول المستقطبة، في حين خسر العالم العربي خيرة شبابه من خلال هجرة الأدمغة [1]، ولعلّ الهجرة السوريّة بعد العام 2011، واستقطاب ألمانيا للمهاجرين واللاجئين الهاربين من بلدهم الأم مثال حي عن فوائد الهجرة لبلاد الاستقطاب، وأثرها السّلبي على البلد الطارد. ومع ذلك ما زالت آفة الهجرة مستمرّة حتّى اليوم في لبنان، إذ بسبب تلكّؤ الوطن/ الحكومة عن تقديم الخدمات والحاجات الأساسيّة من تعليم وطبابة وحياة لائقة يعمد كثير من اللبنانيين وبخاصّة المتعلّمون منهم إلى الهجرة، ونتائجها «وخيمة عبر خسارة يصعب تعويضها للرأسمال البشري اللبناني، وهو المدماك الأساس في إعادة بناء الدّولة والمجتمع والاقتصاد.. لطالما شكّلت نجاحات اللبنانيّين في دول الاغتراب مادة في بناء سرديّة اللبنانيّ الشاطر لكنها تستر الجانب المظلم من مجاعات وحروب ودمار في بلدهم الأم» [2]، أضف إلى ما سبق القانون اللبناني الذي لا يسمح لأصحاب هويّة قيد الدّرس أو مكتومي القيد بالحصول على جنسية لبنانيّة، والذي يحرم المرأة المتزوّجة من أجنبي إعطاء الجنّسيّة لأولادها، ومردّ هذا كلّه إلى ضرورة عدم إحداث خلل في التركيبة اللبنانيّة الطائفيّة. وعلى هذا ينطق النّصّ برؤية استكشافيّة مفادها وجوب إلغاء هذه القوانين الجائرة وضرورة تحديثها حتّى ينعم لبنان بخبرات ساكنيه، لكن وإن لم يتبنّ السرد ثورة على الواقع المتجلّي في النص الروائي، يجب أن يسعى الإنسان إلى التغيير ولا يرضى بالظلم فيجب ألا يقنع بما يعطيه وطنه، عليه أن يعمد إلى الثورة على هذه الأنظمة الفاسدة التي تحرم المواطن حقه وذلك تماشيًا مع قول: كما تكونوا يولّى عليكم، ولو رضخت الحضارة الإنسانية في مسيرتها التاريخية للثوابت والقوالب الجاهزة ما تطوّر العالم

(1) Paul Collier, Exodus: How Migration Is Changing Our World,Oxford University Press,New York, 2013,p117195-126-123-.

(2) https://www.alhurra.com/lebanon

حسين طليس، الهجرة الثالثة من لبنان.. أرقام مفزعة وخسارة لا تُعوّض. تمّ الاسترجاع في 5/ 4/ 2022، الساعة 10ق. ظ.

وما تقدّم، ولو هاجر كل إنسان لم ينصفه وطنه لغابت أوطان كثيرة. وبناء عليه، علينا أن نعي أنّ الوطن فكرة رمزية يعطيها الإنسان أبعادها ومعانيها، والإنسان هو الذي يعمّر الأوطان لا العكس.

وفي أثناء العودة إلى باسم وأثر هويّة قيد الدّرس عليه، أنطلق من رأيّ حسّان بفاقد الهويّة، وهو: «في مجتمع ذكوري.. لا يوجد مجد للإنسان المجرد منها.. سيكون منبوذًا من المجتمع، فاقدًا لشرعيّة وجوده» [1]، وإذ يربط حسان الرجولة بالهويّة، وتصير الهويّة مرادفًا لها وللوجود، يفهم القارئ البرنامج السّرديّ لباسم الذي يسعى من خلاله إلى إيجاد حلول لوضعيّته المأزقيّة التي تعيد له بعضًا من توازن وكبرياء وعنفوان. يحاول باسم الحصول على هويّة لعلّه يسترجع وجوده ورجولته، فيكون تأكيد الانتماء للوطن الفرصة الوحيدة له لتحقيق الوجود وإلّا الاختفاء. وفي سعيه تتجلّى عقد الذّات وانشطارها؛ فعدم تحقيق الانتماء للوطن حرمه الانتماء للعائلة؛ لم يستطع الانخراط في العائلة على الرغم من الزواج والإنجاب، ولم تكن حاجات العائلة من أولويّاته، «فقد كان منشغلًا بهمّه الأكبر» [2]، ولعل السّبب عدم تحقيق كينونته باعتراف السّلطة والنّاس به إنسانًا منتميًا إلى أرض ووطن، فـ «كان الرفاق أو الأخوة (رفاق باسم) يشكّكون في انتمائه» [3]، وبهذا يكون رأيّ الآخر هو الذي أسهم في تشكيل سعي الذّات إلى تحقيق الانتماء الوطني، وعدم القدرة على الاستجابة للانتماءات الأخرى، يقول السارد: «هذه الأوقات الحميميّة والقليلة في حياة باسم تبدو بالنّسبة له تافهة أمام نداء المعركة الذي كان يدفعه للمغادرة» [4]، وذلك لشعوره بعدم اعتراف الآخر به، الأمر الذي يؤدّي دورًا تدميريًّا في حياة الذّات؛ لأنّ «نظرتنا هي التي غالبًا ما تسجن الآخرين داخل انتماءاتهم الضيقة، ونظرتنا كذلك هي التي تحرّرهم» [5]، فالآخر في الرّواية هو الذي أقصى باسمًا وكلّ من ينتمي إلى هويّة قيد الدّرس لمعاملته إيّاه بدونية، بوصفه فاقد شرعيّة وانتماء. وفي هذا المقام، يمكننا أن نربط سعي باسم الحثيث لإثبات هويّته والانتماء الوطني بالنسق الثقافي المضمر في اللّاوعي الذكوري للرجل العربي،

---

(1) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 169- 170.

(2) م. ن، ص 70

(3) م. ن، ص 71.

(4) م. ن، ص 73.

(5) أمين معلوف، الهويّات القاتلة، الفارابي، بيروت، تر. نهلة بيضون، ط3، 2015، ص 34.

وهـو إثبـات الرجولـة فيبحـث باسـم عـن تأكيـد الـذّات مـن خـلال إثبـات النسـب، وهنـا تمثّـل الهويّـة اعترافًـا بنسـبه ووجـوده، لذلـك كان فقـدان الهويّـة بالنّسـبة إلى باسـم مرضًـا سـبّب لـه التّشـتّت والاسـتلاب الداخـلي، وعـدم القـدرة عـلى تأديـة دوره بوصفـه أبًـا، والأمـر نفسـه يمكـن أن يُطبَّـق عـلى عـوّاد فـكان غـير قـادر عـلى الاسـتقرار ولم يعـرف أبنـاءه، لكـن يبـدو أنّ عـدم مواجهـة الشـخصيّات هـذا الظلـم أو عـدم إيجـاد السـبيل النافـع في مواجهـة السـلطات اللبنانيـة يكشـف عـن لا مقـول في النـص يبـيّن تخـاذل هـؤلاء الشـبان الذيـن يحملـون هويـة قيـد الـدّرس في الحصـول عـلى حقوقهـم، فالحـقّ يؤخـذ ولا يعطـى منّـة. ويمكننـا أن نربـط مـا يحصـل اليـوم في المجتمـع اللبنـاني بسـكوت اللبنـاني ورضوخـه وعـدم مواجهـة الفسـاد والظلـم، وهـذا مـؤشر خطـير، يمكننـا أن نربـط فيـه عنفـوان الإنسـان ورفضـه للظلـم بالتطـور والإنتاجيـة؛ مـا يعنـي أنّ فسـاد المجتمـع اللبنـاني سـببه المواطـن أولًا؛ لأنـه لا يثـور ليطلـب حقـه، ولعـلّ اكتفـاء الـسرد بعـرض الواقـع كـما هـو؛ أي عـدم نضـال أصحـاب هويـة قيـد الـدرس للحصـول عـلى هويتهـم، بـل حصلـوا عليهـا محـض صدفـة نتيجـة توافـق سـياسي أو ربمـا صفقـة ماديـة، يـدل عـلى غيـاب تفكـير الشـعب الـذي تحـكي الروايـة قصّتـه بالثـورة ضـد الظلـم.

ومـن الممكـن أن يكـون لجـوء باسـم إلى القتـال هروبًـا مـن واقـع عـدم قدرتـه عـلى إثبـات الـذّات، وعـدم الشـعور بالوجـود خـارج مـشروع الكفـاح والتّحريـر، فهـو، كـما تـراه نجـوى: «رجـل مقاتـل يفضـل الـبراري والجبـال بحجـة النضـال عـلى أن يعـود إلى بيتـه» [1]، وكأنّ حياتـه كلّهـا وكلّ انتـماء فيهـا كان معلقًـا عـلى تحريـر الأرض، ذلـك أنّ باسـم يـرى أنّ وضعـه المـأزوم نتيجـة الاحتـلال الصهيـوني واتفاقيّـات الغـرب، لذلـك يعمـد إلى النّضـال بوصفـه مخلّصًـا مـن مركّـب النقـص الـذي أورثـه إيّـاه الاحتـلال ممثّـلًا بهويّـة قيـد الـدّرس، وكأنّ الجهـاد هـو السـبيل الوحيـد ليتخلّـص مـن قهـره، ومـن عقـدة النّقـص والجـبن والخـوف التـي غرسـها في عروقـه سـلْب الهويّـة، فيحقـق ذاتـه مـن خـلال القتـال، وينفـي عـن نفسـه صفـات الكسـل والخبـل والاتكاليّـة؛ لذلـك يتنكّـر لـكلّ الانتـماءات، ويسـتميت في الدفـاع عـن الأرض لتحريرهـا، وكأنـه يعيـش انفصـام شـخصيّة إذ يقـدّم الـولاء الـكلّي لقضيّـة تحريـر الأرض، وفي المقابـل يقابـل اهتمامـات الأسرة وحاجاتهـا باللامبـالاة، وهنـا نشـير إلى أنّـه وعـلى الرغـم مـن القضيـة العادلـة التـي يحـارب

(1) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 48.

لأجلها باسم إلا أنّ بوصلة الجهاد يجب أن تكون تجاه السلطة الأساس التي حرمته الهوية، فتحقيق العدالة يجب أن ينتقل من الداخل إلى الخارج، ولعلّ محاولة تحرير فلسطين تقدّم رؤية مفادها وجوب عدم الصلح مع الكيان الصهيوني، وعدّه المسؤول عن مشكلته، ومشكلة أقرانه، لكن التغاضي عن النضال الداخلي ضدّ القوانين اللبنانيّة للحصول على الجنسيّة اللبنانية يبيّن أنّ اللبناني دائمًا مستَغل يضيع في القضايا الكبرى وينسى نفسه، لذلك يبقى الملف اللبناني دائمًا مرتبطًا بالملفات الإقليمية.

ونلمح في سعي باسم إلى الحصول على التحرير اتّكاله على الزعيم، وتعلّقه به بوصفه وسيلة للتحرير من دون الإيمان بباقي الأشخاص، فما إن قُتل الزعيم حتّى تلاشت قوة باسم، «وأحسّ بالهزيمة الحقيقيّة» [1]، وسيطرت عليه الخيبة. ويمثّل باسم صورة تبيّن الخواء الذي يعيشه الإنسان العربي، فلا يرتبط بنظام أو استراتيجيا معيّنة لها أهداف واضحة ودقيقة، إنّما يقدّس الأشخاص. وهذا ليس مستهجنًا في بيئات يبزغ نجم بعض الزعماء العرب أكثر من بزوغ نجم أوطانهم. وما تعلّق باسم بالزعيم في الجبهة الفدائيّة إلّا عمليّة خلق نوع من التوازن مع صورة الأب المفقود، والوطن الضائع، والهويّة المسلوبة من خلال تكوين صورة للأب الحامي المنقذ، وهذه الصورة الإيجابيّة «تحدّ من قلق الخصاء، وحالة التهديد الدائم التي تصاحبه. إنّها تجعل الوجود متوازنًا بعض الشيء.. تعني النّهوض بأعباء الرجولة وتحمّل مسؤولياتها، وتعني بالتالي توكيد الذّات المستقلّة والمماثلة للآخر» [2]. ومن هنا يلحظ القارئ تعلّق باسم بالتّاريخ وحنينه إلى الوحدة العربية فيستمتع «في إعادة سرد ما قرأ في كتب التاريخ عن بلاد الشام في أيّام الإمبراطورية العثمانيّة.. لم تكن هناك حدود واقعيّة بين البلدان» [3] وذلك لأنّ هذه الوحدة كفيلة أن تعيد له حقّه المهدور، وهويته التي سلبه إيّاها التقسيم والاحتلال.

وهذا النكوص إلى الماضي والسعي إلى إحياء الأمجاد المستحيل رجوعها هو نتيجة فشل باسم في الحصول على حاضر أثيل؛ لذلك نراه عندما ينتهي الجهاد يُمسّ بكبريائه، وتُهدّد كرامته، فيفقد كيانه، وتنهار قدرته على الاحتمال، ويهرب من المواجهة ويختفي، لعدم

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 119.

(2) مصطفى حجازي، التخلّف الاجتماعي، م. س، ص 90.

(3) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 45.

ثقته بإمكانيّة الخلاص «إذ إنّ المعاناة الحاضرة التي لا تجد لها إمكانية خلاص في مستقبل منظور تحوّل الحياة إلى جحيم» [1]، فالهزيمة العسكريّة وإن مسّت ظاهريًّا الكبرياء القومي والاعتداء على الأحلام الوطنيّة لدى باسم، تأخذ على المستوى النفسي معنى فقدان الكرامة واحترام الذّات؛ لذا يخبر نجوى أنّه «يرى في سقوط المدينة خيانة كبرى تعرّض لها شخصيًّا»[2] لأنّ الهزيمة «تعني في النّهاية جرحًا نرجسيًّا يأخذ طابع الخصاء على المستوى اللاواعي» [3]، وهذا ما أدّى إلى انشطار في شخصيّته، فلا ينسجم مع الواقع، لذا ما إن توقفت أعمال التحرير حتّى هجر زوجته وأولاده، وراح يدرّب جنودًا على القتال في بلد آخر، والمفارقة أنّ البلد الذي راح يناضل فيه ويدرّب أبناءه على القتال هو البلد المتّهم بقتل الزّعيم الذي يدين له باسم بالولاء الكبير، ما يعني أنّ باسم باع القضيّة التي بقي يناضل في سبيلها طوال عمره، أو لعلّه اكتشف عدم جدوى ما قام به، أو لعلّ هذا القرار كان للهروب من مكان لم يعترف بانتمائه حيث «لم تنفع الإصابات في ساقه ويده وعينه اليسرى في أن تحسم قضيّة هويّته، وتختم شرعيّة انتمائه لأيّ حزب أو وطن» [4]، أو لأنه جُرّد من سلاحه ومن «زيّه العسكري الذي كان يتبختر به مثل طاووس مغرور»[5]، إذ في ظلّ الشعور بالنّقص اتّخذ باسم من السلاح قوّة، فشكّل له درعًا وحماية في مكانِ سلبه ذاته وانتماءه وقيمته، لقد أعطى السلاح قيمة لباسم ولم يجد لنفسه وجودًا في غيابه فآثر بيع «خبراته العسكريّة التي آل مصيرها إلى التجمّد تحت سقف صفيحي في هذا البيت البائس» [6]، لكن أن يعمد النص الروائي إلى إنهاء حياة باسم بمشهديّة بيع خبراته العسكريّة إلى من شارك في قتل الزعيم يشير إلى لا مقول في النص هو اغتيال القضيّة الفلسطينيّة ونسيانها.

وهديًا على ما سبق، قد يلاحظ القارئ أنّ باسم عمد، في إطار بلورة حلّ لوضعيّته المأزقيّة، إلى الانخراط في جبهات القتال علّه بذلك يعيد الاعتبار لإنسانيّته المهدورة، إذ

(1) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي م. س، ص 49.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 67.

(3) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي م. س، ص 87.

(4) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 71.

(5) م. ن، ص 116.

(6) م. ن، ص 122.

يعطيه الانخراط في صفوف الفدائيين هدفًا يحيا لأجله، وشعورًا بتقدير الذّات، ويبعد عنه شبح النقص الذي يعانيه، ويجعله يعيش في الآمال التي، إن تحقّقت، تحوّل حياته من النقيض إلى النقيض، لكنّ الخلاص لا يتحقق، ويتبيّن أنّ باسم كان يتعلّق بسراب، فينكفئ على الذّات، ويغرق في أتون اليأس والإحباط الذي يقوده في النّهاية إلى الهرب والاختفاء، ويبقى خائبًا مقهورًا أكثر ضياعًا وتشتّتًا. وننهي معه قائلين: إنّ هويّة قيد الدّرس وعدم الاعتراف بانتماء باسم سببا له الاستلاب الوجودي فآثر الغياب على الحضور المهمّش، وكأنّ الرواية تشير إلى أنّ عدم مواجهة المشكلة الحقيقية يؤدي بالإنسان إلى التلاشي والاختفاء؛ فإمّا أن تكون أو لا تكون، وكي تكون يجب عليك أن تعرف أين حقك وتحصل عليه، لذلك لم تتحرّر فلسطين ولم يحصل باسم على هويته، فكيف لوطن يطرد مواطنيه أن ينجح في استرجاع شقيقه من براثن الاحتلال؟ ليس بمقدور لبنان الذي لم يعترف بأبنائه أن يناضل لاسترجاع فلسطين، لا بدّ من تمتين البيت الداخلي أولًا ثم الانطلاق نحو الخارج.

هذا الغياب، الذي عادل في مكان ما غياب الهويّة كان العامل الأساس والمباشر في تهشيم ذوات أبنائه، وفي القضاء على وجودهم الإنساني، وبالتحديد حسن وياسمين، إذ أدّى الاستلاب الوجودي لدى باسم إلى استلاب فكريّ وعقائديّ لدى حسن وياسمين، وهذا ما سنتناوله فيما يلي:

الاستلاب الفكري والعقائدي: يحتاج المرء إلى مثال يتماهى به، وإلى مظلّة قيم يتفيّأ في ظلّها، وتحميه من الرياح المشبعة بالسّموم العقائديّة والفكريّة، وإلّا سيكون عرضة للاستغلال والاستباحة، ويصير أداة يستخدمها الآخر لتحقيق مآرب وغايات تكون في معظم الأحيان تدميريّة للذات والمجتمع في ظلّ شعارات جوفاء يستخدمها الآخر للإيقاع بالضّحيّة. والضّحيّة، هنا في هذا الرّواية، كان حسن الابن الأصغر لنجوى الذي عاش التهميش العائلي، إذ ولد في دير السرو حيث كانت العائلة تعيش الفقر والجوع والتهجير والنظرة الدونيّة لها من الآخرين، فلم يحصل على تنشئة سليمة، ولم يشعر بالاحتضان الأسري، ولم يتمكّن علميًّا ومعرفيًّا ليتقلّد زمام السيطرة على مصيره، هو نموذج للذات المقهورة التي حرمها الوطن الانتماء إليه، وحرمها الهويّة، وبالتالي حرمها قيمتها الإنسانيّة لأنّ الهويّة، وحسب ما

جـاء في الـسّرد «هـي اختـزال أبعـادك الإنسـانيّة» [1]، وحرمهـا احتـواء الأب الـذي عـاش مشـتّتًا يحـاول إثبـات انتمائـه.

وفي ظـلّ الهويّـة الغائبـة، وصـورة الأب المفقـود عـاش حسـن «إحسـاس اليتـم والوحـدة» [2]، وعـدم الانتـماء وكل مـا ينتـج مـن هـذا الفقـد؛ لأنّ «الانتـماء في حقيقتـه شـعور فـردي بالثقـة، يمـلأ النفـس شـعورًا بـأنّ الفـرد ليـس وحيـدًا، وليـس ضعيفًـا، ولا يسـير منفـردًا في عـالم يجهلـه، بـل هـو يملـك السـند، وإنّـه (أي الفـرد) جـزء مـن جماعتـه يمكـن أن تدافـع عنـه ضـد المجهـول، سـواء كان هـذا المجهـول قـوّة معيّنـة، أو ظروفًـا قاهـرة، أو أي شيء آخـر»[3]. إزاء كل هـذا النقـص كان حسـن عرضـة للانتهـاك، والاسـتلاب، والضيـاع؛ لقـد مثّلـت ظروفـه عامـل جـذب اسـتقطب القـوى الإجراميّـة لغسـل دماغـه، والسـيطرة عليـه، لتجنيـده في خدمـة مصالحهـا التدميريّـة، وكان حسـن طُعـمًا سـهلًا للحـركات الأصوليّـة، لأنّ «جماعـات العنـف والتّشـدّد والتّطـرف الدّينـي والمذاهـب بـكلّ تيّاراتهـا، تتغـذّى مـن السوسـيولوجيا قبـل الإيديولوجيـا، فالمغذّيـات الحقيقيّـة للعنـف وللتّطـرف موجـودة في الواقـع الـذي يعيـش فيـه الإنسـان، وهـو واقـع يـؤول فيـه القهـر والاسـتبداد والتهميـش السـياسي والاجتماعـي كمدخـلات سياسـيّة واجتماعيّـة محوريّة، إلى التشـدّد والتطـرّف والعنـف» [4]، وهـذا مـا بيّنـه الـسّرد الـروائي، فيعـود انضـواء حسـن ضمـن المجموعـة الإرهابيـة إلى القهـر الـذي سـببته الهويّـة المسـلوبة، والأب الغائـب، والأسرة المتفكّكـة، وعلينـا ألّا ننـسى الإحبـاط الـذي كان يعيشـه بسـبب وحدتـه، ووفـاة جدّتـه، وابتعـاد ياسـمين، وانـزواء الأم وانعزالهـا، والإحبـاط في ظـروف حسـن أدّى بـه إلى التيـه والضيـاع واللجـوء إلى أوّل حضـن وجـده أمامـه، فيقـول: «شـملني اللـه بعطفـه، ووضـع في طريقـي الشـيخ محمـد الأمـير» [5]، ومحمـد الأمير كان فدائيًّـا، وبعـد حـلّ جبهـات القتـال تحـوّل إلى داعيـة، يعلـن مـا لا يبطـن، وقـع حسـن فريسـة شـعاراته الرنانـة المدغدغـة لأصحـاب النّفـوس الضّعيفـة، جنّـد حسـن تحـت مسـمّى ظاهـري هـو الجهـاد ورفـع رايـة الإسـلام، ليجـرّده مـن إنسـانيّته ويحوّلـه إلى قاتـل لا يسـتطيع الرفـض، فينفّـذ

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 170.

(2) م. ن، ص 245.

(3) حسن منصور، م. س، ص 19.

(4) فادي كحلوس، مراجعة كتاب: سوسيولوجيّة الهويّة، جدليّات الوعي والتّفكّك وإعادة البناء لمؤلّفه عبد الغني عماد، 2019، مركز حرمون للدراسات المعاصرة.

(5) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 241.

الأوامر ويفجّر ويقتل، ويستعذب الأمر ولا يبالي بالموت في سبيل قضيّته، ويشعر برضا على الذّات لأنّه كما يقول «تحوّلت عند الأخوة إلى بطل أمام الجميع» [1]، وفي هذا «انتصار على كلّ العقد الذّاتيّة.. وتحوّل في المصير.. العنف ينسف مشاعر التنكّر للذات وللجماعة وصبّ الحقد عليها.. لذلك تنشأ لُحمة قويّة بين أفراد الشّعب المقهور، وتبرز مشاعر الاعتزاز بالانتماء إليه» [2]، فيفتخر حسن بانتمائه إلى الجماعة الأصوليّة، وتصير بالنّسبة إليه القيمة المطلقة، ويربط ذلك بغفران من الله الذي «رحمه من مصير عائلتنا الملعونة بغضب الله» [3]، وهذا ما يعطيه شعورًا بالامتلاء والاعتزاز بالانتماء الجديد، ولعلّ حسن في ذلك «يبحث بشكل لا واع عن العودة إلى العلاقات الدمجيّة بالأم مصدر الحبّ والدفء والحنان الذي حرمته منها المشاكل إذ «منذ إدراكه أنّه يعيش مع أب غائب، كانت في عينيه نظرات الأطفال اليتامى.. الجائعة بشكل مطلق للحنان والاحتواء، ظلّ متعلّقًا جدًّا بأمه حتّى بداية معرفته بمحمد الأمير» [4]، فتأخذ جماعة محمد الأمير مكان الأم المعطاء، وتحلّ مكان الأب الغائب، والوطن المفقود، فتستغلّه أيّما استغلال ويقوم بما تأمره به، فيتحوّل إلى مجرم، وما هذا الإجرام إلّا نتيجة لمشاعر القهر المكبوتة، وبهذا يتحوّل حسن من الإنسان المقهور المغلوب على أمره، فاقد السيطرة على مصيره ليصير في خانة الهدر «حيث يفقد قيمته، وحصانته، ويهدر دمه، ويستباح ويصير دمية في يدّ الجماعة المتطرفة يمكنها التصرف فيه، ولا يحقّ له الاعتراض بل عليه الولاء المطلق، وهذه الجماعة تهدر طاقات الشّباب ووعيهم وإنسانيتهم» [5]، وهكذا يتضح أنّ الجماعة أهدرت قيمة حسن الإنسانيّة، واستباحت حرمته وكيانه في عملية الإخضاع والإرغام على القيام بما تريد، إنه الاستلاب العقائدي لذوي النفوس الضعيفة الذين يعجزون عن التمييز بين الخير والشر، وبحاجة إلى خشبة خلاص يتمسّكون بها، والسبب، كما يقول: كان: «تائهًا أبحث عن يقين أتشبّث به» [6]، فيغرق في نتن هذه الجماعة، ويقتل الأطفال من دون القدرة على الاعتراض، وهناك الندم حيث لا ينفع،

---

(1) م. ن، ص 244.

(2) مصطفى حجازي، التخلّف الاجتماعي، م. س، ص 55.

(3) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 240.

(4) م. ن، ص 165.

(5) مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، م. س، ص 15.

(6) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 244.

وقـرار بالتراجـع، لكـن مـن دون قـدرة عـلى التنفيـذ، لأنّ الوعـي بتورّطـه مـع هـذه الجماعـة جـاء متأخّـرًا، فيلحـظ حسّـان في مذكـرات حسـن: «عبـارات مبهمـة عـن سـفر.. ونـدم.. وعـدم قـدرة عـلى التراجـع.. اعترضـت عـلى تلـك العمليّـة، رفضتهـا.. لكـنّ شـيخي أصرّ أن أقـوم أنـا تحديـدًا بتلـك المهمـة» [1]، فيسـقط حسـن في الضيـاع والتّشـتّت والاكتئـاب وعـذاب الضمـير: «هذيـان.. انهيـارات عصبيّـة.. أنـا عاجـز عـن الفعـل، أدعـو اللـه في سرّي أن يلهمنـي الصّـواب.. أنتظـر رحمته، لكنهـا لا تأتينـي.. عيـون المـوتى سـتظل تلاحقنـي، عيونهـم أخرجتنـي مـن دائـرتي المطمئنّـة التـي تمنّيـت البقـاء بهـا، لكنـي خرجـت منهـا إلى الأبـد» [2]، إنهـا عمليـة هـدر لإنسـانيّة الإنسـان حيـث تُقتـل فيـه الإنسـانية وتحيلـه رقـمًا ليـس لمشـاعره وأحاسيسـه أيّ وزن، هـو مجنّـد بـين صفـوف هـذه الجماعـة ولخدمتهـا، لا بـل أكـثر مـن ذلـك تحوّلـه تلـك المنظّـمات الإرهابيّـة إلى سـفّاح، فهـي تسـيطر عـلى العقـول الفارغـة وتأمرهـا بالـولاء الأعمـى والتبعيـة فـلا يخـبر حسـن زوجتـه بمـا حصـل معـه لأنـه كـما يقـول: «لم أكـن أعـرف لمـن يكـون ولاء امـرأتي أكـثر لي أم للجهـاد» [3].

وعلينـا أن نشـير هنـا إلى أنّ حسـن -وعـلى الرغـم مـن فشـله في إنقـاذ نفسـه مـن التهلكـة- أنقـذ ابنـه مـن مواجهـة المصـير نفسـه مـن خـلال إرسـاله إلى أسرتـه لترعـاه، وبذلـك يكـون قـد أنقـذه مـن البيئـة التـي تقتـل طاقـات النّـماء، وتفـرض الرّضـوخ والتّبعيـة والانقيـاد، وهـذا يعنـي كـما يقـول جـورج أورويـل أنّ «الوعـي يحـدّ مـن الـولاء المطلـق الأعمـى».

هـذا الوعـي مضـاف إليـه التمكـين الاقتصـادي هـو الـذي سـاعد ليـلى عـلى الخـروج مـن دائرة الاسـتلاب الجنّـسي الـذي مارسـه معهـا زوجهـا حميـد الذي كـما تقـول: «في الليلة الأولى.. أمسـكني مـن شـعري، وهـو يدفعنـي نحـو السريـر» [4]، وبذلـك أنقذت نفسـها من الهـدر في حياتهـا اليوميّة؛ وعـت القهـر الـذي مارسـه زوجهـا عليهـا، فلـم تسـتكن ولم ترضـخ بـل واجهـت الظلـم، وتطلّقـت وأخـذت ابنهـا معهـا. وفي هـذا إشـارة إلى مضمـر في النّـصّ ونظـرة اسـتشرافيّة مفادهـا أنّ الوعـي والعلـم والتمكـين الاقتصـادي السـبل للتّخلّـص مـن القهـر، وفي هذا اسـتشراف منير لمسـتقبل المرأة القـادرة عـلى اتخـاذ القـرار الصائب البعيد مـن التبعيّة، لأنّ «الـثروة الحقيقيّة للأمـة العربية تكمن

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 241.

(2) م. ن، ص 245.

(3) م. ن، ص 243.

(4) م. ن، ص 150.

في ناسها (رجالًا ونساءً وأطفالًا)، هم أمل الأمة وثروتها، وتحريرهم من الحرمان بجميع أشكاله، وتوسيع خياراتهم لا بدّ أن يكون محور التنمية في البلدان العربية» [1].

لكنّ هذا الوعي لم يكن حليف كلّ شخصيّات الرّواية، كما رأينا، لذا وقعت ياسمين في براثن الاستلاب العقائدي، ما أدّى بها إلى الانحراف، وتبنّت قيمًا جديدة للخروج من بؤرة الحرمان والنّقص، فاتخذت من المال ما يعوّض عن النقص في القدرة على الحصول على اعتبار الذّات؛ لأنّ المال بما له «من قوّة تأثير اجتماعيّة، يتّخذ دلالة القوة القضيبيّة والامتلاء على المستوى اللاواعي، امتلاء الجيب بالنقود، يثير مشاعر الكبرياء الطّفلي النابع من امتلاك الثدي المعطاء» [2]، وهكذا يحرّك «أبو الوفا» مشاعر النّقص لدى ياسمين، ويستغلّ جمالها و»يسيطر على عقل الصّبيّة، ويجعلها ترافقه في كلّ الأفراح ليشكّلا معًا ثنائيًّا» [3]، ولتنغمس في تجربة جديدة، وفهم جديد للحياة قدّمه لها أبو الوفا الذي دغدغ مشاعرها النائمة، وأيّقظ فرديّتها المتأهبة دائمًا، لذا تبدأ بالرّقص والغناء وتفشل محاولات العائلة في إبعادها من الطريق الذي مضت فيه، وخلفيّة هذا التغيّر ضياع وليس انفتاحًا، لأنّ الانفتاح يقوده العقل، أمّا ما قامت به ياسمين انجراف غرائزي بعيد من الفهم والإدراك، لذلك لم يخوّل السّرد ياسمين أن تنفتح على الإبداع الفني بل اتّجهت نحو الرّقص بما فيه من إغواء وإغراء جنسيّ، والسّبب الرئيس في ذلك الهويّة المستلبة، وغياب القوامة المتمثلة بالسّلطة الأبوية، وهكذا تعيش ياسمين في عالم السّيولة وتتبنّى قيمًا وأخلاقيّات سائلة، وتبتعد من قيم العائلة وتقاليدها، وتتنكّر للمشترك الجمعي، وللقيم الاجتماعيّة، والأعراف الأخلاقيّة المتوارثة إطارًا لسلوك الفرد، وتتخطّى جدران البيت وأبوابه المغلقة لتتبنّى مبادئ وأفكارًا غزت مجتمعاتنا، من دون قدرة الأهل على صدّها، لأنّ ياسمين كانت تعيش الانقطاع مع المحيط والأسرة. وهكذا تتبنّى ياسمين ثقافة الاستهلاك، وتتّجه نحو الرقص وتستثمر جمالها بوصفه سلعة استهلاكيّة تدرّ عليها الأموال الطّائلة، وتربط سعادتها بالقدرة الشرائيّة فهي «طوال عمرها ظلّت تهتم بصورتها.. ثيابها، شعرها، إكسسواراتها،

---

(1) تقرير التنمية الإنسانيّة العربيّة للعام 2002، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، طباعة أيقونات للخدمات المطبعيّة، عمّان، ص 1.

(2) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، م. س، ص 87.

(3) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 158.

أحذيتها، عطورها» [1]. ويلحظ القارئ دعم الخالة لياسمين في اختيار طريقها، وإعجاب زوج ليلى بها، ما يبيّن للقارئ اتجاه المجتمع نحو النسبيّة الأخلاقيّة وهي عدم وجود معيار واضح وصحيح للأخلاق، أو استحالة توحيد مجموعة قيم لكلِّ المجتمعات أو لكلّ الأفراد ضمن المجتمع الواحد [2]. ولعلّ تبنّي ياسمين للأخلاقيات والقيم السائلة يعود إلى الفقر والحرمان والتعنيف والقمع والظلم الذي عاشته الأسرة بسبب فقدان الأب والهويّة، وفقدان التماهي، وعدم وجود المثال الخيّر القوي والرادع، فجاءت قيمها متماشية مع حاجاتها. زد على ذلك عدم التعلّم، حيث تركت ياسمين المدرسة في سن مبكرة، فلم تحصل على المعرفة والوعي، ولم تربط القيمة بالأفكار والأخلاق بل ربطتها بالمظاهر الخادعة.

أخيرًا، يشعر القارئ بأنّ شخصيّة حسّان وليلى مناقضة لياسمين وحسن، فعلى الرغم من الصعوبات التي واجهها الجميع، تعلّم حسّان وليلى من التجارب، وأدركت ليلى أنّ «القسوة التي واجهناها منفردين جعلتنا نكتسب مرونة وصلابة.. كنّا قادرين على التجاوز، على العبور، والأهم على الإيمان بالغد» [3]، وهذا ما أدّى بها إلى شخصيّة صلبة قويّة قادرة على المواجهة، استطاعت مع كلّ الانشطار والانكسار الذي عاشته أن تتخطّى لتستمر في الحياة، بيد أنّ شخصيّة حسن وياسمين كانت سائلة رخوة، لذلك كانا عرضة للاستغلال والانحراف والضّياع، فصارت ياسمين أداة لإثارة الغرائز، وحسن أداة للقتل والتدمير. ويبدو واضحًا تغيّر القيم مع ياسمين فصارت سائلة، لكنّها بقيت صلبة ثابتة لدى حسّان وليلى، وإن وعى حسن الخطأ الجسيم الذي ارتكبه، فلم ينتفع بهذا الوعي لأنّه جاء متأخرًا وكان هو ضحيته، لكننا نستنتج من إصراره على إنقاذ ابنه من براثن محمد الأمير بوصفه أيقونة الإعطاب والفساد في مقول السّرد الذي يجسّد ما في الواقع من باطل أنّ الإنسان لم يفقد إنسانيته بشكل مطلق، وما زال بالإمكان إصلاح الأجيال القادمة بالتّربية السّليمة والاحتضان والانتماء الصحيح، وبناء عليه نستشفّ في القرائن المجازيّة، التي يتضمّنها لا مقول السّرد بصيص أمل «يقف في وجه ما يفضي إلى المفسدة؛ لأنّ طبيعة البشرية لا تجتمع على الضّلال بالمطلق، ومن هنا نعتقد أنّ وراء كلّ مفسدة هناك بذرة خير في عطاء الإنسان؛ على الرّغم من تفشّي الفساد؛ كما في حالات وتحوّلات مضمون السّرد،

(1) م. ن، ص 203- 204.

(2) Joseph Grcic, Virtue Theory, Relativism and Survival, International Journal of Social Science and Humanity, vol 3, No.4,July2013,p.416

(3) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 102.

ومع ذلك هناك خاطر يخطر في قلب الضّمير الحي، وباعث يدفع بالإنسانية إلى التّبصّر ببريق أمل»[1] لوضع حدٍّ للقتل والإجرام وإراقة الدّماء وضياع الكينونة، ولن يكون ذلك إلّا بالانتماء الحقيقي والصّحيح كمنفذ للحياة، كما يتجلّى لنا في الآتي.

الانتماء بوابة العبور

ذكرنا سابقًا أنّ الرّواية تتناول حياة أجيال ثلاثة، ومن المهم أن نشير إلى أنّ القاسم المشترك بين هذه الأجيال الثلاثة هو الانتماء إلى عائلة واحدة، وهويّة منقوصة هي هويّة قيد الدّرس أو كما عبّر عنها باسم «اللاهويّة» [2]، وهذا بدوره ولّد انتماءات موازية، وكلّ انتماء خلق لنفسه وطنًا خاصًا بالشّخصيّة، كما تراها هي، وليس كما تراه الأعراف والقيم.

يتمثّل الجيل الأوّل في عوّاد الكردي وزوجته سعاد، وباسم عبد الله وزوجته نجوى بنت سعاد، ويتمثّل الجيل الثاني في أبناء باسم ونجوى وهم: حسّان وليلى وياسمين وحسن، أمّا الجيل الثالث فيتمثّل بالأحفاد: سامي، وأنس.

ظهرت هويّة قيد الدّرس بداية مع عوّاد الكرديّ، ويدلّ اسمه على الانتماء العرقيّ، ولا يبّين السّرد انتماءه إلى كردستان «إلا أنّ انتماءه كان للبنان بكل أراضيه» [3]، وقد ظهر انتماؤه لبيروت بشكل غير مباشر في تضاعيف السّرد عندما «نقلوا جثمانه إلى بيروت ليُدفَن في أرضها كما أوصى زوجاته» [4]، وهذا يدلّ على تجذّر الانتماء لديه في عالم اللاوعي، لكنّ المفارقة أنّ انتماءه المعترف به قانونيًّا هو الانتماء إلى هويّة قيد الدّرس، ولعلّ نتيجة هذه الهويّة ظهرت لديه ميزة التجوال، فكان «لا يستطيع أن يعيش ثابتًا في مكان» [5]، ما يشير إلى الانتماء إلى الأرض الواسعة المشاع التي لا تحدّ الإنسان بقيود.

هذا، مكانيًّا، واجتماعيًّا، ووجودًا كيانيًّا، أمّا عاطفيًّا ونفسيًّا، فلعله حاول سدّ فراغ الانتماء الوطني بانتماء آخر لذا عدّد الزوجات، ولعلّ عدم الاكتفاء بزوجة واحدة يعود

---

(1) عبد القادر فيدوح، سلطة العرش واختلاق الوهم، مجلة المنافذ الثقافيّة، لبنان، العدد الثامن والثلاثون، ربيع 2022، ص 21.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 44.

(3) م. ن، ص 73.

(4) م. ن، ص 39.

(5) م. ن، ص 33.

إلى عـدم احتضـان الوطـن لـه، والنقـص العاطفـي لديـه، فعـوّض عـن حضـن الوطـن بحضـن المـرأة، وكثـيرًا مـا ربـط الشـعراء العـرب الوطـن بالمـرأة ورأوه فيهـا، وهـذا أحـد الشـعراء يقـول: «وعـلى الأوراق كانـت دمعتـي تأخـذ شـكل امـرأة تُدعـى الوطـن» [1]، لـذا كان انتـماء عـواد للمـرأة تحـت وطـأة غيـاب الوطـن؛ يسـتمدّ منهـا الوجـود والعاطفـة، وقـد حرمـه إيّاهـما الوطـن الـذي لفظـه حيًّـا فـمات «وهـو يتجـوّل في إحـدى القـرى» [2]، وكأنّ هـذا إشـارة إلى انتمائـه إلى اللامـكان أو بالأحـرى والأكـثر صحـة عـدم اعـتراف المـكان بانتمائـه. وفي هـذا الموضـع، يظهـر حـقّ المـرء في اختيـار الوطـن الـذي ينتمـي إليـه، فالوطـن ليـس انتـماء عرقيًّـا أو توارثًـا جينيًّـا ترجـع إليـه أصولنـا بقـدر مـا هـو ارتبـاط جسـدي وروحـي، إذ الوطـن هـو المـكان الـذي تعيـش عـلى أرضـه، وتترعـرع فيـه، وتنمـو أواصر القـربى بينـك وبـين أبنائـه وأمكنتـه، لا المـكان الـذي ولـدت فيـه أو وُلـد أجـدادك فيـه، ولا تعرفـه.

إضافـة إلى مـا سـبق، تتجـلّى مشـكلة قيـد الـدّرس بصـورة أوضـح وأعمـق مـع باسـم عبـد الله، وتتخطّـى كونهـا مشـكلة فرديّـة أو حكايـة شـخصيّة لتصـير قضيّـة هويّـة بـشر، وانتـماء لـلأرض، وتاريـخ يسـتوجب النضـال للتحريـر، وعـودة الحـقّ إلى أصحابـه فـ»لم يكـن يعتـبر قصّتـه فرديّـة، مشـكلته ليسـت شـخصيّة، بقـدر مـا ترتبـط بالحاجـة إلى الانتماء لـلأرض، وحلـم العودة إليهـا» [3]. ومـع قصّـة باسـم يظهـر اسـتلاب الهويّـة العربيّـة، والذاكـرة القوميّة والوطنيّـة، والاسـتعمار الغربيّ البريطـانيّ والفرنـسّي، حيـث تعـود جذور تجريد باسـم من هويّتـه اللبنانيّة، وعدم اعـتراف لبنان به إلى اتفاقيّـة «سـايكس بيكـو» واتفاقيّـة «بوليـه نيـو كامـب» واقتطـاع سـبع قـرى من جنـوب لبنان أُلحقـت بدولـة فلسـطين منهـا قريـة والـد باسـم «قَـدَس» في العـام 1924، وامتنـاع عـدد كبـير مـن اللبنانيـين في العـام 1932 عـن تسـجيل أسـمائهم في دائـرة النفـوس «تمسّـكًا بالهويّة العربيـة ورفضًا للانضـمام للبنـان الكبـير الـذي يحكمـه الفرنسـيّون» [4]، وقـد بلغ أوج هـذا الطمس للهويّـة العربية «بعـد حلـول نكبـة فلسـطين عـام 1948، واحتـلال إسرائيـل القـرى السـبع وتهجـير أهلهـا وتدمـير ومحـو معالمهـا.. تـمّ تبديـل أسـمائها التاريخيّـة الأصليّـة بهـدف إلغاء هويّتهـا العربيّـة» [5].

(1) أنور سلمان، الأعمال الشعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط2، 2018، ص 71.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 38.

(3) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 44.

(4) م. ن، ص 45.

(5) م. ن، ص 45.

فضلاً عمّا سبق، تبرز أيضًا الحلول المؤقتة- الدائمة، وغير الجذريّة للسّلطات اللبنانيّة، إذ في العام 1960 حاولت السّلطات اللبنانيّة حلّ قضيّة سكان القرى السبع، والأقليّات من الآشوريين، والكلدان، والسّريان، والأكراد، فـ «أُعطي هؤلاء جميعًا إشعارات تفيد أنّ طلباتهم هي قيد الدّرس، ثم تحوّلت هذه الإشعارات مع مرور الزّمن إلى ما عُرف بـ «هويّة قيد الدّرس» [1]، وبقيت مستمرّة حتّى العام 1994 حين أعطي البعض الجنّسية اللبنانية بفعل مرسوم جمهوري، وأغفل المرسوم البعض الآخر بسبب عدم التوازن الطائفي، ما يعني أنّ مشكلة قيد الدّرس مستمرّة حتّى اليوم متناسية هذه السّلطات المادة 15 من حقوق الإنسان التي تنصّ على أنّ «لكل فرد حقّ التمتع بجنسيّة ما، ولا يجوز تعسّفًا حرمان أيّ شخص من جنسيته» [2]، من هذا المنطلق يرى باسم في هويّة قيد الدّرس تآمرًا من السّلطة اللبنانية مع المستعمر، فيسأل: «أليس هذا محوًا للهويّة، وليس للأرض والنّاس فقط، بل للذاكرة أيّضًا» [3]، وهو إذ يعدّ «نفسه لبنانيًّا وفلسطينيًّا في آن واحد» [4] يربط وجوده باستعادة الهويّة المنزوعة منه، وهذا لا يكون إلا بـ»الانتماء للأرض.. والسلاح.. حتّى يتحرّر جنوب لبنان وتعود فلسطين عربية» [5]، وبهذا تظهر لدى باسم انتماءات أربعة: واحد للبنان حيث وُلد أبوه، والثاني لفلسطين حيث ولد باسم، وانتماء للعالم العربي الموحّد قبل الانتداب، والانتماء الرابع إلى البندقيّة، السبيل الوحيد للوجود والحصول على هوية، والانتماء الأخير ليس جديدًا، فها هو نزار قباني يرسم الطريق إلى فلسطين ويرى البندقيّة الأداة الوحيدة المؤدية إلى ذلك، فيقول في قصيدة «طريق واحد»:

«عشرون عامًا.. وأنا..

أبحث عن أرض.. وعن هويّة..

إلى فلسطين طريق واحد

---

(1) م. ن، ص 46.

(2) https://www.un.org/ar/universal-declaration-human-rights/.

(3) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 46.

(4) م. ن، ص 70.

(5) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 45.

يمرّ من فوهة بندقيّة..» [1] لكن يبين انتماء باسم إلى البندقية تقاعس العالم العربي في مواجهة إسرائيل؛ لذا كانت النتيجة توقف النضال وفكّ الجبهة، ما يشير إلى لا مقول يبيّن أهمية النضال القومي العربي ضد الكيان الصهيوني، وهذا يعيدنا إلى عوّاد الكردي وأولاده المتعدّدي الجنسيّات؛ فله أبناء في العراق وسوريا ولبنان، وكأنّه يجسّد الوحدة العربيّة في بلاد الشّام التي كان يحلم باسم باستعادتها، لكن عوّاد الكردي لم يستطع أن يعطي جنسيّته لأبنائه، وكانوا «يأتون إلى لبنان متسللين بطرق غير شرعيّة عبر الحدود» [2]، فضلاً عن ذلك، فإنّ عوّاد الكرديّ لم يسع إلى الانصهار بين أبنائه وشدّ أواصر القربى بينهم إذ هو «نفسه لم يكن يعرف كلّ أبنائه» [3]، وهكذا كان أنموذجًا للانتماء الأكثر شرذمة وتقسيمًا وفصلاً بين البلاد العربيّة، وكأنّ هذا يشير إلى مضمر في الرّواية هو استحالة الوحدة العربيّة التي كان باسم يستمتع بسرد قصصها ليشعر بامتداد وجوده وشرعيّته، فيحاول «القبض على اللحظة التاريخيّة العائمة التي نتجت عنها اللاهويّة» [4]، وفي هذا انتفاضة على الواقع الذي سلبه الهويّة، وتأكيد لهويّته العربيّة المتجذّرة في التاريخ، وما هذا إلّا هروب من الواقع ومحاولة إنكاره بسبب عدم القدرة على مواجهته.

والحقيقة لا يمكن الارتكان الكلّي للتّاريخ، وإن كان التّاريخ مهمًّا، ويشكّل القسم المجيد منه دعوة للنهوض، هناك كثيرون يناهضون فكرة الحنين إليه أو التماثل معه، والتّغنّي بأمجاده، لأنّ ذلك يجافي الواقع، وفي هذا تقول إحدى شخصيّات رواية «سلطان وبغايا»: «الحاضر هو الأهم، كلّ تاريخ هراء، وكلّ تاريخ يجعلنا أبناء الوهم والخيال» [5]، ولعلّ هذا ما ينطبق على باسم الذي عاش في الوهم والخيال يحارب في سبيل التّحرير وعودة فلسطين ووحدة الدول العربية. لكن، وعلى الرغم من هذا، من المفيد العودة إلى الجغرافيا والتاريخ، فهما الوحيدان الكفيلان بتذكيرنا بأن فلسطين عربية؛ لذلك تعمل إسرائيل على تغيير الأسماء نسفًا للتاريخ وللجغرافيا، وتسعى إلى بناء تاريخ جديد لا فلسطين فيه. إذًا، علينا أن نلحظ الفرق بين أن نعيش على الأمجاد أو أن نستفيد من التاريخ للوثوب نحو

(1) نزار قباني، الأعمال السياسيّة الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ت، ص 328- 330.

(2) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 30.

(3) م. ن. ص 30.

(4) م. ن، ص 44.

(5) هدى عيد، سلطان وبغايا، دار الفارابي، بيروت، ط1، 20016، ص 98.

المستقبل، وهذا ما لم تستثمره الشخصيّات في الرواية؛ لقد التحق باسم بجبهات النضال لتحرير فلسطين وغذّى انتماءه إلى فلسطين بالعودة إلى التاريخ، لكن هذا النضال ظلّ أسير جبهات قتالية غير منظمة لذلك فشلت، ولعلّ عدم خروج النصّ عن هذه الحقيقة هو التزام بالوقع المرجعي الذي جرت فيه الأحداث، فالمواجهة اللبنانية للعدو الصهيوني لم تكن من دولة ضد كيان غاصب محتل، إنما كانت جبهات فدائيّة تجمعت من مناصرين عرب ومسلمين للقضيّة الفلسطينيّة.

إذا كان الانتماء بوابة للعبور، نجد أنّ عدم قدرة باسم على إثبات هذا الانتماء شكّل الحائط المسدود في طريق عبوره إلى تحقيق الوجود الإنساني الفاعل، ففشل في أن يكون أبًا وزوجًا، لذا تقول ابنته ليلى: «لا أحسّ نحوه بمشاعر حقيقيّة، أظن أنّه هو أيضًا يبادلنا الأحاسيس ذاتها» [1]، وجعله عاجزًا عن القيام بأيّ أمر «في حياته سوى القتال.. كي يحصل على وطن وهويّة» [2]. وفي هذا إشارة إلى أهمية تحقيق الانتماء المكاني/ الانتماء للأرض وللوطن حتّى يتمكن الإنسان من الانتماء الناجح للعائلة، فلعلّ باسم الذي فشل في تحقيق كينونته بالاعتراف به إنسانًا منتميًا إلى أرض ووطن، قضى في داخله على كلّ الانتماءات الأخرى، ويعود ذلك إلى اعتقاده بأنّ في «قرارة كلّ إنسان انتماءً واحدًا ذا أهمّيّة هو حقيقته الدّفينة نوعًا ما، وجوهره الذي يتحدّد نهائيًّا عند الولادة ولا يتغيّر قط، كما لو أنّ الباقي يصبح عديم القيمة» [3]. وبناء عليه انشغل باسم بهذا الانتماء الجوهري، وعمل للحصول عليه للمفاخرة به أمام نفسه والآخرين، فاختصر هذا الانتماء انتماءاته كلّها لأنّه الانتماء المهدّد، إذ «غالبًا ما ينزع المرء إلى التماهي مع أكثر انتماءاته تعرّضًا للتجريح.. وإذ ذاك يسيطر هذا الانتماء على الهويّة بكاملها.. ويصبح تأكيد الهويّة بالضّرورة فعلاً شجاعًا وعملاً تحريريًّا» [4]، وتتعاظم الأنا لدى باسم، فيقول السارد: «لم يطلبوا منه القيام بمهام رجل عادي؟» [5]، ولا يستطيع الانتماء إلى الأسرة لأنّه «كان منشغلًا بهمّه الأكبر» [6]، لكن

(1) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 100.

(2) م. ن، ص 69.

(3) أمين معلوف، الهويّات القاتلة، م. س، ص 12.

(4) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 39.

(5) م. ن، ص 70.

(6) لنا عبد الرحمن، م. ن. ص 71.

النتيجة كانت أنّه تشتّت، وترك أولاده يتخبّطون بالضياع، ولم يسمح لشخصيّاتهم بالتماهي بصورة الأب لذلك كانوا «عائلة وحيدة بلا أب» [1].

تبدو الخيبة السّمة البارزة على برنامج باسم السّرديّ؛ مثّل إثبات الوجود والانتماء العامل المرسل في سعيه إلى تحرير الأرض ليحقّق العامل الموضوع المتمثّل بالحصول على «الهويّة التي تقول إنه لا ينتمي إلى قيد الدّرس» [2]، وتمثّل العامل المساعد في انخراط باسم بجبهة الفدائيّين، وجغرافيا البلاد العربية قبل الانتداب، والسّلاح والتمرّس على استخدامه، والتماهي بشخصيّة الزّعيم، لكن هذا السعي يبوء بالفشل فـ «لم يجد الانتماء لا في الأوطان، ولا في السلاح، ولا في المرأة التي أحبّها» [3]، ويُقتل الزعيم، ولا يتحقّق ما يسعى إليه باسم و»يعود مهزومًا من داخله» [4]، وتنتهي الحرب ويعود إلى بيته، ويشعر بالانزواء، ويعيش الفقد، لكن من دون السبل للخروج عليه، إذ كان يستمدّ فاعليّة وجوده من النضال، فقد «حمل سلاحه مع الثورة الفلسطينيّة، كما قاتل مع المقاومة اللبنانيّة، لكنّه ظلّ بلا هويّة، بقي قيد الدّرس» [5]، وما إن فشل هذا المشروع حتّى انكفأ باسم عن السّعي، وتحوّل من ذات فاعلة إلى ذات مفعولة، فاقتنع أو أقنع نفسه بقبول العرض الذي قدمه رفيقه في النّضال، وكانت غايته الحقيقيّة التلاشي من الوجود، والفرار من مكان لا يشعر فيه بالانتماء، لذا عندما رفضه المكان بادله باسم بالابتعاد والاختفاء، و»كان وداعًا حزينًا، لأنّ الجميع يعرف ضمنًا أنّه سيطول لزمن مجهول، وأنّ باسم يرحل لأنه لا يريد البقاء معهم» [6].

وكأنّ في اختفاء باسم إشارة إلى لا مقول في النّص يبيّن أن واقع الإنسان العربي انهزامي، ومحكوم بالدونية، ولعلّ السبب في ذلك هو قضية فلسطين المعلّقة؛ لذا يشعر الرجل العربي بأنه مسلوب الإرادة، وحقوقه مغتصبة؛ لأن جزءًا من كيانه وأرضه تحت الاحتلال الصهيوني.

---

(1) م. ن، ص 46.

(2) م. ن، ص 71.

(3) م. ن. ص 71.

(4) م. ن. ص 71.

(5) م. ن. ص 71.

(6) م. ن، ص 122.

هـذا التشـظّي في حيـاة الرّجـل عامّـة رسـم حيـاة باقـي الشّـخصيّات وحـدّد انتماءاتهـا؛ فعـدم الاسـتقرار لـدى عـوّاد دفعـت ثمنـه سـعاد الفتـاة الصغـيرة التـي تزوّجـت منـه، وكانـت النّتيجـة أن تحمّلـت المسـؤولية وصـار انتماؤهـا للبيـت والعائلـة، فربّـت أولادهـا، ورعـت أولاد ابنتهـا نجـوى «كانـت سـعاد قائـدة للعائلـة.. مشـغولة طـوال الوقـت بـشيء مـا لتدبّـر الحيـاة» [1]، وكأنّها بذوبانهـا واندماجهـا في حيـاة العائلـة والسـهر عـلى راحتهـم وتربيتهـم، تكفّـر عـن الذنـب الـذي اقترفتـه بحـقّ أولادهـا عندمـا تزوّجـت أباهـم عـوّاد الكـردي، وأورثتهـم هويّـة قيـد الـدّرس، التـي رسـمت حياتهـم ومسـتقبلهم ومسـتقبل أولادهـم وأحفادهـم، ولعـلّ هويّـة قيـد الـدّرس كانـت أحـد أسـباب زواج نجـوى مـن باسـم؛ فكلاهـما يحمـل هويّـة قيـد الـدّرس، مـا يعنـي انتماؤهـما إلى المسـتوى الاجتماعـي نفسـه، فـلا أحـد يتنمّـر عـلى الآخـر أو ينتقـص مـن كرامتـه. لكـن وعـلى الرغـم مـن انتمائهـما للواقـع المعيـشي والاجتماعـي والوطنـي نفسـه لم تنظـر نجـوى إلى موضـوع الوطـن بالمنظـور نفسـه، فيقـول السـارد «كانـت أزمـة نجـوى مـع فكـرة الوطـن أقـلّ تعقيـدًا مـن زوجهـا، فهـي لم تعـرف إلّا بـيروت.. مشـكلتها في هويّـة قيـد الـدّرس التـي حملتهـا لأنّهـا كرديّـة، لكنهـا لم تحلـم بـأيّ وطـن آخـر»[2]. كانـت أكـثر ارتباطًـا ببـيروت بوصفهـا المدينـة التـي حصلـت فيهـا عـلى وسـائل الراحـة والرفاهيّـة، وكانـت أكـثر التصاقًـا ببيـت والديهـا «في وادي أبـو جميـل.. الزمـن البهـي الـذي لم يبـق منـه سـوى صـور وأسـماء وأحـداث متداخلـة»[3]، وذلـك لأنّ «للأشـياء تاريخًـا مرتبطًـا بتاريـخ الشـخصيّات» [4]؛ لـذا كان الانتـماء للمـكان الـذي حقّـق لهـا الرّاحـة عـلى عكـس ديـر الـسّرو، المـكان الـذي أتعبهـا، فلـم تشـعر بالتآلـف معـه أو بالانتـماء إليـه عـلى الرغـم مـن بقائهـا فيـه سـنوات طويلـة فبقيـت تعـدّه «المنفـى» [5]، وكانـت تتحـيّن الفرصـة المناسـبة للعـودة إلى بـيروت، ولم يعـن لهـا الجنّـوب ولا فلسـطين. لعـلّ هـذه الواقعيـة لـدى نجـوى تعـود إلى مضمـر تنطـق بـه الرّوايـة، وهـو أنّ وجـود المـرأة يتحقّـق داخـل العائلـة فـلا تصـارع أو تناضـل مـن أجـل انتـماءات وطنيّـة هـي حكـر عـلى الرجـال، لـذا يجـد

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص -20 106.

(2) م. ن، ص. 73.

(3) م. ن. ص.161.

(4) ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 54.

(5) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 168.

القـارئ نجـوى، عـلى الرغـم مـن هشاشـتها وضعفهـا قامـت «بـكلّ الأعبـاء لتنشـئة الأسرة» [1]، وأصرّت عـلى تعليـم أبنائهـا: حسّـان وليـلى وحسـن وياسـمين، الذيـن يمثلـون الجيـل الثـاني ثمـرة معانـاة هويّـة قيـد الـدّرس لأنـه بالنّسـبة إليهـا «مفتـاح الحيـاة القادمـة» [2]. وإن ربطـت نجـوى نفسـها بأسرتهـا، ظهـر في الروايـة بـذور التمـرّد عـلى قوقعـة المـرأة داخـل عائلتهـا، وتجـلّى ذلـك مـع ياسـمين في انطلاقتهـا لتحقيـق ذاتهـا عـلى حسـاب الانتـماء للعائلـة، كـما بـرز مـع تعـدّد زيجـات ليـلى وطلاقاتهـا، فـكان ذلـك خطـوة لتحررهـا مـن القيـود والأعـراف.

ورث الجيـل الثـاني، وأعنـي بهـم أبنـاء نجـوى وباسـم، هويّـة قيـد الـدّرس، وإن كان الجيـل الأول ممثّـلا بباسـم امتـلأ بشـعارات التّحريـر فسـعى إليـه، واحتُضِنـت نجـوى في طفولتها وشـبابها في جـو أسري أوجدتـه أمّهـا سـعاد، واسـتقرار مـادّي سـاعد في وجـوده والـد الأخـيرة الـذي «اشـترى لهـا بيتًـا جميـلاً لتسـكن فيـه مـع زوجهـا» [3]، فـإنّ الجيـل الثـاني عـانى الفقـر، والحـرب والتهجـير وفقـدان الهويّـة، وفقـدان الأب، وتقيّـم ليـلى حالتهـم مقارِنـة إيّاهـا مـع حالـة سـكان ديـر الـسّرو، وتشـعر بتمايـز الآخريـن، فتقـول: «لم نكـن فقـراء فقـط، كنّـا فقـراء لا نحمـل هويّـة، جيراننـا البـدو ينتمـون للعشـيرة، والفلاحـون ينتمـون لـلأرض، للـمال ولعلاقاتهـم المتشـابكة في الـزواج.. أمّـا نحـن فنحـنّ لقريـة ضاعـت هويّتهـا بـين لبنـان وفلسـطين» [4]، وهـذا القلـق، الـذي يثـيره الضيـاع والتّـشرذم، نجـده إبـان الحـروب، والخسـارات والهزائـم الكـبرى، مـع مـا فيـه مـن مـرارة جـرّاء الإحسـاس بالمظلوميّـة، فنلمـح في قـول ليـلى، مـع مـا يثـيره مـن قهـر، تناصًـا مـع قـول ميخائيـل نعيمـة في قصيـدة أخـي:

«أخـــي، مـــن نحـــن؟ لا وطـــن، ولا أهـــل، ولا جـــار

إذا نمنـــا، إذا قمنـــا، ردانـــا الخـــزي والعـــار» [5]

إزاء هـذا الواقـع المقيـت، عاشـت شـخصيّات الرّوايـة مشـاعر انتـماء خاصّـة، شـكّلتها الحيـاة التـي تركـت بصمتهـا عليهـا؛ فالإنسـان يولـد صفحـة بيضـاء، وتبـدأ الأيّـام والتجربـة بصقـل

---

(1) م. ن، ص 55.

(2) م. ن، ص 55.

(3) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 36.

(4) م. ن، ص 98- 99.

(5) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مكتبة صادر، بيروت، ط2،2001، ص 15.

شخصيّته وتحديد أولويّاته، والهويّة لا تتكوّن دفعة واحدة، وانتماءات المرء ليست جامدة بل متغيرة، ومتنوّعة، منها ما يطفو على السطح بفعل المتغيّرات التي يحياها المرء، ومنها ما يخبو ليعود ويظهر بسبب الظروف أيضًا. وعلى هذا تكون «الهويّة ظاهرة إنسانيّة ملازمة للكائن البشري -فردًا أو جماعة- تكون ضامرة وفي حالة كمون في الظروف العادية الخالية من التوترات، غير أنّها تخرج من طور الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل عندما يستفزّها الآخر» [1]، وهكذا تستنهض ليلى انتماءها إلى لبنان عندما عايّرها زملاؤها بعدم معرفة المكان الذي أتت منه، وترفده بنضال والدها، وتبكي قائلة: «إنّي لبنانيّة، وإنّ أبي يقاتل من أجل تحرير الجنّوب وفلسطين المحتلّة» [2]، لكنها سرعان ما كبتت هذا الانتماء الذي لم يلق اعترافًا اجتماعيًّا: «أنتم مش معروفين من وين» [3]، ولمّا لم تحظ برعاية الأب، لم ينمُ لديها انتماؤه إلى قريته الجنّوبية- قدس، فتسأل نفسها: «هل أنتمي لها حقًّا؟» [4]، وبالمقابل ارتدّت إلى أماكن الطفولة حيث عاشت الأمان والرعاية في بيروت في بيت جدّتها، في حين اختبرت التهميش والضياع في دير السّرو، وعاشت اليتم من ناحية الأب الغائب، فنما الانتماء إلى المكان الذي قدّم لها الاستقرار، لذا تعلن: «إنّ أكثر مكان أنتمي إليه هو بيت جدّتي في وادي أبو جميل، هناك بيتي وشارعي ومدرستي الأولى، هنا أنا أنتمي لعائلة مهجّرة، وأب مجهول المصير، وأم تتعاطى مع الحياة بنوع من اللامبالاة» [5]، بيد أنّ هذا التّشتّت لم يقتل الانتماء العائلي لدى ليلى فضحّت بمستقبلها، وتركت مدرستها «بغرض أن يكمل إخوتها الأصغر تعليمهم» [6]، وهذا نوع من التضحية بالذّات لقاء مصلحة الجماعة، وما أن تفتّح فيها الشّباب حتّى بحثت عن الانتماء في الحب لكنها فشلت، فبحثت عن الانتماء بالزواج، وظنّت أنّه «بزواجها من موظف جمارك لبناني ستحمل هويّة، ولن تظلّ من سلالة قيد الدّرس» [7]، لأنّ القانون اللبناني يمنح الهويّة للمرأة الأجنبيّة في حال زواجها من لبنانيّ، لكنها وقعت في براثن رجل سيئ، و»لم تدرك فداحة ما فعلته بنفسها إلّا

(1) المهدي عثمان، الهويّة العربيّة في ظلّ العولمة، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص 71.

(2) لنا عبد الرحمن، م. س، ص 99.

(3) م. ن، ص 99.

(4) م. ن، ص 99.

(5) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 99

(6) م. ن، ص 123.

(7) م. ن، ص 123.

لحظة أصبحت وحدها معه، كما لو أنّ هاوية انفتحت لتبتلعها بلا رحمة» [1]، وكأنّ هذا يشير إلى لامقول في النص هو عدم عدالة السلطات اللبنانيّة التي تحرم الإنسان الصّالح من الهويّة، في حين تقدّمها لأشخاص لا يستحقّونها، ولعلّ إهمال الحكومات اللبنانيّة هذا الجانب هو أحد الأسباب التي أدّت إلى فشله في إدارة أزماته، وذلك بسبب تقديم المصلحة الطائفيّة على الوطنيّة، فتُعطى الجنسيّة اللبنانية لا لمن يستحقها بوصفه إنسانًا ناجحًا محبًّا لوطنه؛ بل لانتمائه لطائفة معينة ومذهب محدّد حفاظًا على التوازن الطائفي، فكيف ستُبنى الأوطان وتتطوّر؟ يكون الطلاق والإنجاب ثمرة هذا الزواج، وعلى أثره، تعيش ليلى الانتماء للأمومة وللعائلة كما كانت قبل زواجها. تتزوّج ثانية لكنها تمرض وتعرف الحب مرة أخرى فتقرر: «ينبغي عليّ ممارسة الحياة حتّى آخر رمق، لن أستسلم، أريد العيش من أجل أشياء كثيرة لم أعرف قيمتها إلّا في وقت متأخّر» [2]، فيكون الانتماء للحب مرادفًا للانتماء للحياة، أو يكون الحب الصادق مرادفًا للحياة وللسعادة، وهذا الحبّ، الذي جاء في وقت حرج إبّان مرضها، وأعطاها معنى جديدًا للحياة، وجعلها تشعر بالسّلام الدّاخلي وبوضوح الرّؤية، وهلّ على مشارف نهاية الرّواية، يقدّم نهاية مفتوحة للرواية: لعلّ ليلى تشفى من مرضها وتبني حياة جديدة مع زياد الشاب الذي أحبّها من دون مقابل، ولم يتنازل عنها في مرضها. وعلى هذا تنطق الرّواية، على هذا المستوى، بلا مقول يؤكّد ضرورة الحب الصّادق مفتاحًا للخلاص، إذ تعطيها علاقتها بزياد «إحساس بالأمان، وهو.. يعيدني إلى ذاتي، قبل أن تصيبها الندوب» [3]، وهكذا يتبلور الحبّ بوصفه جوهر الانتماء الذي يمكّن المرء من الشعور بالأمان، والتميّز، والرضا، وقبول الذات وتقديرها، وتحقيق الغايات، والحصول على الدّعم الاجتماعي.

لم تشعر أختها ياسمين بأيّ من الانتماءات الآنفة الذكر، فلم تعن لها العائلة، ولم ترضخ لقراراتها، أو لمشاعر أخوتها: «أنتم اخترتم، وما عليكم سوى تركي أختار» [4]، وإن كانت تحبّ ابنتها إلّا أن الأمومة لم تعن لها شيئًا، فأعطت ابنتها لأمّها، وحرمت نفسها بكلّ

(1) م. ن، ص 99.

(2) م. ن، ص 11.

(3) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 234- 236.

(4) م. ن، ص 184.

طيبة خاطر من كلمة أم «لتحقيق طموحاتها الفنيّة» [1]. لقد عاشت ياسمين انتماء مغايرًا للانتماءات التي عاشتها العائلة، كان انتماؤها للذّات، لذا سعت إلى الحصول على المال والشّهرة، فيصفها حسّان بقوله «أختي الصغرى كانت مثالًا حيًّا للوجوديّة، غارقة في أنانيّة اللحظة، تحلم بترف الحياة ورفاهيّتها» [2]. وهذا انتماء واه، وآنيّ، انتماء من ليس له رؤية للمستقبل ولا جذور بالماضي، إنّه انقلاب على التاريخ المجيد، ورفض له، بل هو تشكيل هويّة جديدة قوامها الفرديّة والملذّات الشّخصيّة، فتسدّ أذنيها على انتقادات العائلة ولا تأبه لنظرتهم لها، وتواجههم بعنف: «لا تحاولوا محاكمتي لأنّني الأضعف»[3]، ولعلّ السبب في ذلك عدم النشوء في جو أسري طبيعي، إضافة إلى الفقر والتهجير، ولم تحقّق ذاتها في العلم، فنما لديها حب المال والشّهرة مستفيدة من جمالها الذي استثمرته، وكان الطّريق الأقصر للحصول على ما تسعى إليه، وهذا مظهر من قيم ما بعد الحداثة التي تشيّئ العلاقات، ويغدو الإنسان آلة لجني المال بصرف النظر عن القيم المتوارثة.

يشابه حال حسن حال أخته ياسمين، لكن بتعقيد أكبر واستلاب أعمق؛ (إضافة عن الاستلاب والتشتت الانتماء الديني) كان حسن مشتّت الانتماء إذ لم ينعم بالانتماء العائلي، كما بيّنّا سابقًا، فعوّض هذا النقص بالبحث عن انتماء آخر، حيث يقول: «اتجهت أبحث عن الله» [4] يقدّم له ما يفقد من حماية، ودعم معنوي، وينقذه من التيه الذي يعيش فيه، لكن الطريق كان حقل ألغام، وكان حسن عرضة للانتماء القاتل، فارتمى في أحضان الجماعات الإسلامية المتطرفة، وشعر بحلاوة الانتماء وراحة الضمير، فيخبر أخاه حسّان: «بأنّه سيسافر إلى العراق ليجاهد ضد الأمريكان كي تعلو راية الإسلام، قال لي يومها إنّ الله رحمه من مصير عائلتنا الملعونة بغضب الله.. انظر كيف تعيشون جميعًا في ضلال»[5]، لكنّ حسن اكتشف زيف هذه الجماعة، واكتشف عدم انتمائه إليها: «أنا لست قاتلًا»[6]، بيد أنّه أيقن أنّ مصيره صار محتومًا لا يمكنه الفكاك منه، فقرر إنقاذ ابنه، ويستنتج

(1) م. ن، ص 183.

(2) م. ن، ص 165.

(3) م. ن، ص 184.

(4) م. ن، ص 244

(5) م. ن، ص 40.

(6) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 241.

حسّان: «حسن أراد لابنه أن يعود إلى بيتنا.. وفي هذا رسالة مضمرة عليّ أن آخذ بها.. يعني أنّه لا يريد لأنس أن ينتهي مصيره مثله» [1]، وفي هذا رسالة واضحة الدلالة للقارئ وهي وعي حسن أن الانتماء الحقيقي هو الانتماء غير الملوّث بدماء الأبرياء، والانتماء للعائلة هو المنقذ من الشرور، هذا الانتماء الذي كان مسلوبًا ومكبوتًا أعاد إليه خوفه على ابنه، فيقول: «كنت أفكّر بابني أنس ربما يكون مصيره مثل مصير الأطفال الذين ماتوا ذاك الصباح» [2].

هذا الانتماء الأسري الذي ساد أخيرًا لدى حسن يأخذ القارئ إلى حسّان الذي تعدّدت لديه الانتماءات، وتنوّعت بحسب محطّات حياته وتجاربه التي تركت تأثيرًا كبيرًا نحت شخصيّته، ورسم تطلّعاته، وحدّد أولويّاته، إذ بحسب الحالة والوضع الداخلي والخارجي للذات تسود الانتماءات، فما الانتماءات التي خلقتها الظروف المعيشيّة لدى حسّان، والتي ظهرت بادئ الأمر على شكل أسئلة يطرحها ولا يلقى لها أجوبة، يقول: «صرنا نكرّر على أمي أسئلة تقليديّة لا إجابة لها، مثل: «من أيّن نحن؟ لمَ نحمل هويّة قيد الدّرس؟ هل نحن لبنانيّون أم فلسطينيّون؟» [3].

تعدّ الطفولة والمراهقة مرحلتين أساسيّتين في تشكيل هويّة الفرد «لأنّ ملامح شخصيّة الفرد المستقبلية تعتمد على نوعيّة الخبرات التي يواجهونها في هذه الفترة الزّمنيّة» [4]، لذا كان لهما الدور الفاعل في تحديد انتماءات حسّان وتبلورها، تلك الطّفولة التي شهدت الحرب، والقتل على الهويّة، والتهجير من بيروت إلى دير السّرو في البقاع، والمراهقة التي حوّلته أبًا يتحمّل مسؤوليّة الأسرة في ظلّ غياب الأب، وانزواء الأم، وفتّحت وعيه على أسئلة الهويّة حيث اختبر مشاعر النّقص على أثر امتلاكه هويّة قيد الدّرس.

وفي ضوء ما يصفه السرد لم يعش حسّان مع والده، ولم يشعر بالعاطفة تجاهه، ولا بالانتماء إليه لأنّ «أباه اختار الانتماء لبندقيّته.. ليس هناك أصعب من أن يختار أب أن

(1) م. ن، ص 246.

(2) م. ن، ص 244.

(3) م. ن، ص 169.

(4) عماد زغلول، مبادئ علم النّفس التّربوي، دار الكتاب الجامعي، العين، ط4، 2016، ص 173.

يبتعد عن أطفاله بإرادته» [1]، وهذا من شأنه أن يقتل تماهي الابن بأبيه، فتغيب صورة الذكورة عن البيت بما يحمل ذلك من قيمة متجذّرة في الموروث العربي الثقافي، وينعدم السّند الذي يحتاج إليه الطّفل، ما يخلق مشكلات نفسيّة من الصّعب الشّفاء منها، وهذا ما عاشه حسّان، لقد كان لابتعاد أبيه أثر كبير في حياته بوصفه رجلًا، فيتألم حسّان من غياب أبيه، ويتذكّر استهتار والد نسرين به وتنمّره: «وأيّن هو أبوه الذي اختار المضيّ بعيدًا؟» [2]، هذا الغياب الطّوعي للأب شكّل لحسّان ندوبًا لم يشف منها، وثغرة لم تستطع الأيّام رتقها، فيقول: «في الماضي كنت أتخيّل حوارات طويلة أجريها مع أبي الغائب، ليس لديّ ذكريات جيّدة معه.. يمكنني مواجهته بجرأة الآن.. ما فائدة أبوّة منقوصة»[3].

هذه الأبوّة المنقوصة جعلت حسّان ينغمس في الانتماء العائلي، وإعالة الأسرة مع أخته ليلى منذ مرحلة المراهقة، ليحلّا مكان الأب الغائب والأم المنزوية. وكان هذا الانتماء، الذي تهدّد وتوارى وكُبت في اللاوعي على أثر المشكلات الكثيرة التي تخبّطت بها العائلة، فيقول: «ما حدث في بيتنا، دفعني لضرورة الابتعاد لسنوات»[4]، متجذّرًا في داخله، لذا ما إن ناداه الواجب العائلي حتّى استجاب له، وترك بلاد الاغتراب وتخلّى عن مستقبله الفردي، فيقول: «رجعت من أجل ليلى، كي آخذ ابنها معي، وها أنا أجد نفسي أمام طفل جديد من أطفال العائلة، ابن أخي الذي لم نعرف مصير والده». [5]

قابل هذا الانتماء قصور في الانتماء الوطني، فلم يبرز لدى حسّان الانتماء للوطن الذي يرتكز على أساس فكرة التبادل بين الفرد والدولة في الحقوق والواجبات، ما يؤدي إلى رغبة الشخص في الانتماء إلى دولة ما والدفاع عنها [6]، لأنّه لم يعرف في طفولته ومراهقته الوطن، لقد شاهد في طفولته الحرب الطائفيّة، واختبر أسوأ جرائم تُقترف بحق أبناء الوطن على يد بعضهم بعضًا بسبب الهويّة المغايرة، وكان نتيجة ذلك أن «كره حسّان

---

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 218.

(2) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 218.

(3) م. ن، ص 211.

(4) م. ن، ص 187.

(5) م. ن، ص 246.

(6) آية الطبر، الانتماء للوطن: مفهومه، وأشكاله وأكثر، نشر في 1 سبتمبر2021، بنيان bunian.com

العسكر، والحروب، والعنف، والهويّات التي تعرّض أصحابها للذبح» [1]، ولم تتحسّن صورة الوطن في عيني حسّان؛ إذ كانت تجاربه، في أوّل شبابه، مخيّبة لتطلعاته وآماله، وشكّلت انتهاكًا لحقوقه، واستهتارًا بمشاعره، فقد عاش في دير السّرو الامتهان بسبب انتمائه إلى هويّة قيد الدّرس، حيث رفض والد حبيبته نسرين تزويجها «لشاب يحمل هويّة قيد الدّرس، لشاب بلا هويّة» [2]، لقد حرمه هذا الوطن من هويّة يفاخر بها. والمثير أنّ حسّان لم يسع إلى إثبات هويّته اللبنانيّة على نقيض الده، ولم يفهم هو وأخوته تطلّعات والدهم نحو التّحرير، لذا كانت «حكايات باسم البعيدة عن أجداد رحلوا وأرض لا يعرفها تبدو لهم حنينًا خاصًا» [3]، لعلّ ذلك نتيجة وعي وإدراك بأنّ الحصول على الجنّسيّة في لبنان يعود لقرار سياسيّ، وما إن تمّ ذلك حتّى أعطي مع عائلته وغيرهم الجنسيّة اللبنانية في العام 1994، لكنّ حصوله على الجنسيّة في ذلك الوقت لم يؤثر إيجابًا في انتمائه إلى الوطن، إذ إنّ الوطن الذي خذله طفلاً ظلّ مفقودًا في حساباته لذا «أوّل ما فعلته بعد حصولي على الجنسيّة أن استخرجت جواز سفر، كنت أحلم بالطيران للبعيد» [4]، وسافر حسان إلى فرنسا، والمفارقة أنّه حصل بعد ثلاث سنوات على الجنسيّة الفرنسيّة، وهذا من شأنه أن يعمّق الانتماء إلى البلد الذي احترمه بوصفه إنسانًا، ويوسّع الهوّة بينه وبين الوطن الذي نبذه. وبهذا أيقظ الفرنسيّون في داخله الانتماء الإنساني، «فقد كان اهتمامهم بي يتضاعف حين أتكلّم على الفن، على الرسم، على الموسيقى، على الكتابة، حينها أحسّ بأنني أشبههم، وأنهم يشبهونني، ونحن نحاول التواصل بمزيج مختلط من اللغات، غايتها واحدة» [5]، أعاد إليه هذا التقدير ثقته بنفسه، واعتزازه بكينونته الفرديّة، وبإنسانيّته، فالوطن مسؤول تجاه أبنائه، عليه احتضانهم وتقديم الحاجات التي يحتاجونها، وبخاصّة تلك المتعلّقة بتنمية الذّات الداخليّة، وهذا ما لم يحدث في لبنان، لذلك فقد حسّان الأسباب التي تربطه بلبنان المنشأ، فيسأل نفسه: «لمَ ستعود إلى لبنان؟» [6]، وهذا سؤال استفهامي إنكاري، لا

(1) لنا عبد الرحمن م. س، ص 19.

(2) م. ن، ص 218.

(3) م. ن، ص 44.

(4) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 170.

(5) م. ن، ص 210.

(6) م. ن، ص 210.

يحتاج إلى إجابة؛ لأنّ الإجابة معلومة لدى السائل، ويفيد السؤال عدم وجود مغزى أو غاية من العودة إلى لبنان، لذلك تنتفي الرّغبة في العودة، لكن في الوقت نفسه أيقظت فرنسا في داخله انتماءً جديدًا لم يشعر به في لبنان، فيقول: «في فرنسا اكتشفت معنى آخر للهويّة.. كنت هناك عربيًّا فقط» [1]، وهذا انتماء مريح ليس فيه تقسيم طائفيّ وحزبيّ ومناطقيّ، فيعبّر عن ارتياحه قائلًا: «لم أعد أواجه السّؤال التّلقائي «أنت من وين؟» والهدف منه الفرز الطائفي السريع» [2]، وكأنّ اللامقول في هذه التجربة أنّ الغرب يعاملنا بوصفنا عربًا ننتمي إلى الهويّة العربيّة بصرف النّظر عن تعدّد انتماءاتنا، وهذا ما يجب أن يكون، فيتلاقى هذا المضمر مع المقول الذي صرّح به باسم، وكان دائم الحنين إليه، كما ذكرنا سابقًا، وهو الوحدة العربية. لكن هذا الانتماء لم يتعزّز، لأنّ حسّان كان مهزومًا من الداخل، وما زال متألّمًا بطعنات الوطن، فظلّ انتماؤه مكبوتًا في اللاوعي، وكأنّ في هذا إشارة إلى أنّ الوطن الضعيف، الذي لا يوفّر لأبنائه مقوّمات العيش الكريم، سيفقدهم عاجلًا أم آجلًا؛ لذا تمرّد حسّان على هذا الشعور بالسّعي إلى الانتماء إلى الذّات والنجاح في العمل، وقد أتيحت له الفرصة في لندن، واختبر هناك نوعًا جديدًا من الانتماء وهو الانصهار في تلك البيئة والنجاح في العمل، ولعلّ ذلك هروب من الانتماء الوطني، ما يعني أنه كان يعيش أواليّة دفاعيّة تبعد منه هاجس التفكير بالوطن والعائلة، فتآلف مع المجتمع هناك، وعبّر عن مشاعره قائلًا: «وجدت لندن مدينة أليفة.. أحببت العدد الهائل من الغرباء» [3]. وهذا يعني أنّه يهرب من انتماء مرسّخ في اللاوعي، فيرتاح إلى شعوره بأنه غريب وسط مجتمع يضمّ كثيرًا من الغرباء، وكأنّ هذا خطاب يدعو فيه للعالمية وإنكار الهويّة الوطنية، لكن في الواقع كان حبّه للندن حنينًا مكبوتًا إلى مكان آخر ينتمي إليه، لكنه لا يريد أن يعترف بذلك.

ولأنّ الانتماءات المكبوتة لا تتلاشى، وإن غابت، وظنّ أصحابها بعدم وجودها، فما إن عاد إلى لبنان للقيام بواجبه تجاه أخته، وتراءى أمام عينيه هول المصيبة التي انزلق إليها أخوه حسن حتّى استيقظ الانتماء الأسري والوطني من سباتهما، وتعاضدا مع الانتماء

(1) م. ن، ص 210.

(2) م. ن، ص 211.

(3) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 213- 214.

الإنساني، فيقول: «القدر وضعني في المواجهة مرّة أخرى لأنقذ هذا الطفل من أن تربّيه أمه على ما آمنت به وأبوه، كي يصبح مجاهدًا من جديد، وتظلّ السلسلة مستمرّة»[1]. وفي اتخاذ هذا القرار انتماء إلى القيم الإنسانيّة العليا، وهي التربية السليمة والخير العام للبشريّة، لأنّ تحسين العالم يبدأ من الذّات، والمحيط المحلّي ليتوسّع ويعمّ الوجود، وهذا الانتماء للإنسانية ليس بغريب عن حسّان الذي نبذ في مراهقته وشبابه الهويّات التي تميّز بين النّاس، وكره الحروب التي تشرّد النّاس وتقتلهم، ويعود هذا الانتماء إلى شخصيّته المسالمة، فيتحسّر على أخيه «ماذا فعلت يا حسن؟ من قتلت؟ وتحت أيّ مسمّى غدوت قاتلًا يا ابن أمي وأبي؟». [2]

هذه المناجاة القائمة على التّفجع والنّدب على أخيه تأخذنا إلى انتماء أكبر من الانتماء العائلي ويحتويه، هو الانتماء الإنساني الذي يدافع عن القيم الإنسانية كالحقّ في الوجود، ونبذ التطرّف والعنف، وتحقيق التربية السليمة، والمحافظة على الإنسانية، وكرامة الإنسان، والذي يهدف إلى مصلحة الإنسان بصرف النظر عن لونه وعرقه ونسبه، فتوقظ الأسرة ومستقبل الأطفال بما يحمل من انتماء إنساني ووطني في داخله الانتماءات السّامية المكبوتة، ويلحظ تفاهة الانتماءات الأخرى وبالتّحديد الانتماء إلى العمل مقابل الانتماء الإنساني والوطني والعائلي الذي في ظلّه يتحقق وجود الإنسان الفاعل، فيستهتر بما كان يتوق إليه في لندن وباريس: «وأنا هل كانت قضيتي رسم وجوه الكاريكاتير في صفحات الجرائد؟ هل هذه قضيّتك يا حسّان» [3]، فيشعر بضآلة تحقيق ذاته من خلال الرّسم الكاريكاتوري، ويعي هدفًا أسمى، ويجد ضالّته في تحقيق إنسانيته في إنقاذ هذين الولدين من مصير قد يكون مشابهًا لمصير أسلافهم، كما سبق وأشرنا. وبعودة حسّان وتخليه عن السفر وتبنّيه رعاية الطفلين لينقذهما من الضياع، يتبلور الانتماء الحقيقي لديه، وهو الانتماء إلى الوطن/ بيروت وإلى صالح أبنائها، والخير العام للإنسانيّة، فيتصالح مع نفسه، ويحاور ذاته: «واجه الحقيقة، أنت ما زلت تعيش قيد الدّرس فكلّ شيء في حياتك قيد الدّرس.. قيد الدّرس ليست مجرّد هويّة يا حسّان، إنّها حالة كما بيروت ليست

(1) م. ن، ص 246.

(2) م. ن، ص 246.

(3) م. ن، ص 247.

مجـرّد مـكان، بـل اختيـار.. مكانـك الأول.. حضنـك الأخـير.. إنّهـا الوطـن الوحيـد بالنّسـبة لهـم، ومغادرتهـم لهـا هـو التـشرّد بعينـه» [1].

وفي تدقيـق مـا سـبق، ينهـي احتضـان حسّـان للطفلـين حالـة الضيـاع، التـي انتهـى إليهـا باسـم، وأودت بحيـاة حسـن الأخ الأصغـر لحسّـان ووالـد أنـس، وبهـذا تنطـق الرّوايـة بدلالـة هي: إنّ الانتـماء الوطنـيّ المشـفوع بالهويـة، والانتسـاب الأسريّ المرفَـق بالوعـي الفكـريّ، «لأن الوعـي إذا فقـد أي صيغـة مـن صيـغ التجـدد الـذي تسـمه بالثبـات والرسـوخ، تفقـد الـذات في انفتاحهـا المطلـق هويّتهـا بالتماهـي في الآخـر» [2]، يمثـلان السـبيل الأوفى للحصـول عـلى الاسـتقرار النّفـسيّ والاجتماعّـي، وهـو مـا يمكّـن المـرء مـن السّـعي المنتـج والمثمـر، ويعطيـه القـدرة ليختـار الأليـق بعيـدًا مـن الانفعاليـة، والهـروب مـن المواجهـة، ويمـدّ لـه جسـور عبـور نحـو الانتـماء الإنسـانيّ والخـير العـام. وانتهـاء الروايـة بنبـذ العنـف، والحيلولـة دون اسـتمراريته في الأحفـاد يقـدّم رؤيـة استكشـافيّة تنبـئ بمسـتقبل أفضـل للبنـان، بعيـدًا مـن التّطـرف والقتـل وإن كان الطريـق شـائكًا؛ لـذا جـاء قـرار حسّـان باحتضـان الطفلـين إنقـاذًا للإنسـانية، وإسـهامًا في مسـار النظـام القيمـي لبنـاء المجتمـع الحديـث.

(1) لنا عبد الرحمن، م. ن، ص 247- 44.

(2) عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الرّيس للكتب والنشر لبنان، ط1، 2003، ص 9.

المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربيّة والمترجمة:

- أبـو هيـف، عبـد اللـه، الجنـس الحائـر- أزمـة الـذات في الروايـة العربيـة، ريـاض الريّـس للكتـب والنـشر لبنـان، ط1، 2003.
- أحمد، حافظ فرج، التربية وقضايا المجتمع المعاصر، القاهرة، ط1، 2003.
- إدريس، يوسف الأب الغائب، مؤسّسة هنداوي، 2017.
- بوتور، ميشال، بحوث في الرّواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.
- الجرجاني، الشّريف، كتاب التّعريفات، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
- حجـازي، مصطفـى، التّخلّـف الاجتماعـي- مدخـل إلى سـيكولوجيّة الإنسـان المقهـور، المركـز الثقـافي العـربي، بـيروت، ط9، 2005.
- حجازي، مصطفى، الإنسان المهدور دراسة تحليليّة نفسيّة اجتماعيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 1، 2005.
- حنفي، حسن، الهويّة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.
- دافي، ماري مادلين، معرفة الذات، تر. سليم نصر، بيروت: منشورات عويدات، ط3، 1983.
- زغلول، عماد، مبادئ علم النفس التربوي، دار الكتاب الجامعي، العين، ط4، 2016.
- زيادة، معن، ومجموعة من المؤلفين، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1988.
- سلمان، أنور، الأعمال الشعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط2، 2018.
- عبد الرحمن، لنا، قيد الدّرس، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016.
- عثمان، عبد الفتّاح، بناء الرواية- دراسة في الرّواية المصريّة، مكتبة الشّباب، القاهرة، د. ت.
- عثمان، المهدي، الهويّة العربيّة في ظلّ العولمة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
- عيد، هدى، سلطان وبغايا، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2016.
- فيـدوح، عبـد القـادر، سـلطة العـرش واختـلاق الوهـم، المنافـذ الثقافيـة، بـيروت، العـدد الثامـن والثلاثـون، ربيـع 2022.
- قبّاني، نزار، الأعمال السياسيّة الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قبّاني، بيروت، د. ت.
- كحلـوس، فـادي، مراجعـة كتـاب: سوسـيولوجيّة الهويّـة، جدليّـات الوعـي والتّفـكّك وإعـادة البنـاء لـمؤلّفه عبـد الغنـي عـماد، 2019، مركـز حرمـون للدراسـات المعـاصرة.

- كافكا، فرانز، الآثار الكاملة مع تفسيراتها، تر. إبراهيم وطفي، دار الحصاد للنشر، سوريا، ط2، 2003.
- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرّواية بحث في تقنيّات السرد، الكويت: عالم المعرفة، 1998.
- معلوف، أمين، التّائهون، تر. نهلة بيضون، الفارابي، بيروت، ط1، 2013 (اليوم الثالث).
- معلوف، أمين، الهويّات القاتلة، تر. نهلة بيضون، الفارابي، بيروت، ط3، 2015.
- منصور، حسن، الانتماء والاغتراب- دراسة تحليليّة، دار أمواج، بيروت، 2014.
- مهنانة، إسماعيل، العرب ومسألة الاختلاق، مأزق الهويّة والأصل والنسيان، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، 2014.
- ميكشيللي، أليكس، الهويّة، تر. علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعيّة، دمشق، ط1، 1993.
- نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، مكتبة صادر، بيروت، ط2، 2001.
- تقرير التنمية الإنسانيّة العربيّة للعام 2002، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، طباعة أيقونات للخدمات المطبعيّة، عمّان.

ثانيًا: المراجع الأجنبيّة:

- Collier, Paul, Exodus: How Migration Is Changing Our World,Oxford University Press, NewYork, 2013.
- Grcic,Joseph, Virtue Theory, Relativism and Survival,International Journal of Social Science and Humanity, vol 3, No.4,July2013
- Isabella, R & Belsky, J, Interactional Synchrony and the Origins of Infant-Mother Attachment:A Replication Study. Child Development,V. 62,Issue2.

ثالثًا: المراجع الإلكترونية:

- https://www.un.org/ar/universal-declaration-human-rights/.
- https://en.wikipedia.org/wiki/kafala_system
- https://www.alhurra.com/lebanon/
- https://bunian.com

إشكاليّة الحرّية والعبوديّة وتجلّياتها الواقعيّة السّحريّة

في رواية «هاء، وأسفار عشتار» لعزّ الدّين جلاوجي(*)

د. هدى علي عيد[(1)]

البريد الإلكتروني:

houdaeid@hotmail.com

(*) الدّكتور عزّ الدّين جلاوجي (24 فبراير 1962): كاتب جزائريّ وأستاذ محاضر في جامعة محمّد البشير الإبراهيميّ بمدينة بوعريريج، وُلد في مدينة سطيف الجزائريّة، بدأ نشاطه الأدبيّ في سنّ مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثّمانينيات في الصّحف الجزائريّة والعربيّة، أسّس برفقة عدد من الأدباء «رابطة إبداع الثّقافيّة الوطنيّة» عام 1990، اختير في العام 2003 عضوًا في الأمانة الوطنيّة لاتّحاد الكتّاب الجزائريّين، صدر له أكثر من أربعين كتابًا: في النّقد (10 كتب)، والرّواية (9 روايات)، والمسرح (12 مسرحية)، القصّة (3 مجموعات قصصيّة)، وأدب الأطفال (7 قصص و40 مسرحية)، وقدّمت عن أعماله مئات البحوث والدّراسات والرّسائل في الجامعات داخل وخارج الوطن، فازت روايته «عناق الأفاعي» بجائزة كتارا في ت1 من العام 2022. https//alarabiahunion.org.

(1) كاتبة وباحثة متخصّصة في النّقد الأدبيّ الحديث، أستاذة محاضرة في جامعة الجنان، تُعدّ من الأصوات المبادرة في المشهد الثّقافيّ اللّبنانيّ، أسهمت بمقالات نقديّة وثقافيّة في العديد من الدّوريّات، والمجلّات المحكّمة، لها تسع روايات وبعض الإسهامات القصصيّة، مُحاضِرة في عدد من النّدوات النّقديّة الأدبيّة، حائزة على جائزة مؤسّسة الحريريّ للتّنمية البشريّة المستدامة عن روايتها «حبّ في زمن الغفلة»، وجائزة المطران الأب سليم غزال للسّلم والحوار الوطنيّ اللّبنانيّ، عن أعمالها الرّوائيّة، بالإضافة إلى عدد من الجوائز الوطنيّة الأخرى.

The problem of freedom and slavery and their realistic and magical manifestations

in Ezzeddine Jalawji's Haa and Ishtar's Travels

Abstract:

In his novel Haa and the Travels of Ishtar, the novelist Ezzeddine Jalawji escorts us to the light of reflection and questioning to where the legitimacy of human anxiety lies. His is an eternal journey in search of the "truth", of the essence of the human will, and of the credibility of the concept of modernity. His is an obsession that calls for a return to the exotic in order to represent the states of such instincts in their well-known realistic representation (werewolfery, for instance) by employing a pure, multi-cultural perception in order to arrive at the missing meaning.

In light of this vision/research, Jalawji's novel emerges as a narrative product that goes well beyond experimentation to the of establishment of a new genre, which reflects the author's aspiration for change by rejecting familiar predetermined frameworks, stereotypical characters and simple expressive forms. In this novel, the author addresses the duality of slavery and liberty with a tendency to employ exoticism. Inspired by its suggestions and the tales of its characters, the narrator emulates the style of the old Arabic literary heritage or is open to the humane world herita from which he draws or generates imaginary, elusive worlds in which, and through which, the relationship between the problem and its cause, between what is stated and what is implied, ceases to exist.

The analytical descriptive reading of this novel highlights the narrator's quest to immerse the readers in an intended state of chaos and in the fever of questioning in order to arouse in them the desire to find answers. Jawalji's readers are bewildered by the horror of the meaning, which is quite distinct from the well-known biological terror with which the miraculous traditional narratives are rich. The author is sure to call upon his readers to share his preoccupation with the obsession for contemplation for the purpose of attaining the truth and realizing change.

Key words:

Keywords: freedom, slavery, travels, exoticism, myth, monster.

إشكاليّة الحرّية والعبوديّة
وتجلّياتها الواقعيّة السّحريّة

في رواية «هاء، وأسفار عشتار» لعزّ الدّين جلاوجي

ملخص:

يُدخلنا الرّوائيّ الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجي، في روايته «هاء، وأسفار عشتار»، إلى نور التفكّر والسّؤال؛ حيث مشروعيّة القلق الإنسانيّ في رحلة البحث الأبديّ عن «الحقيقة»، عن ماهية الإرادة البشريّة، وعن مدى صدقيّة مفهوم الحداثة الّتي يمارسها البشر بصلفٍ يكاد يعيدهم إلى مربع الغرائز الأولى.

هاجسٌ استدعى منه عودةً إلى الغرائبيّ العجائبيّ لتمثّل حالات تلك الغرائز، في تجسّداتها الواقعيّة المعروفة (الذّئبيّة على سبيل المثال)، متوسّلاً الإدراكَ الصّافي والثّقافيّ المتعدّد المنابع، سبيلًا إلى ترصّد المعنى المفقود.

في ضوء هذه الرّؤية/ البحث، تبرز روايته منتجًا سرديًّا يتجاوز التّجريب إلى التّأصيل، عاكسًا تطلّعَ كاتبه إلى التّغيير «برفضه القوالب الجاهزة المألوفة، والشّخصيّات النّمطيّة، والأشكال التّعبيريّة البسيطة»[1]، يعالجُ، من خلاله، ثنائيّة الحرّية والعبوديّة، على نزوعٍ إلى توظيف الغرائبيّ، ينسج في ظلاله على منوال التّراث العربيّ القديم مستلهمًا بعض إيحاءاته، وشخصيّات حكاياته، أو منفتحًا على أساطير التّراث العالميّ والإنسانيّ ينهل من روافده، أو منصرفًا إلى توليد عوالم استيهاميّة زئبقيّة، تكاد تنتفي فيها، ومن خلالها، العلاقة بين السّبب وعلّته، بين الظاهر ومُضمره.

وقد أبرزت القراءة الوصفيّة التّحليليّة لهذه الرّواية، سعي الرّوائيّ إلى إغراق المتلقّي، في حالة الفوضى المقصودة، في حُمّى السّؤال، ليثير لديه رغبة تحصيل الجواب متحيّرًا أمام رعب المعنى، المفارق للرّعب البيولوجيّ المعروف الّذي حفلت به السّرديّات العجيبة التّراثيّة، داعيًا قارئه إلى مشاركته الاستغراقَ في هاجس التّأمُّل، بهدف إدراك الحقيقة، وتحقّقِ التّغيير.

كلمات مفتاحيّة:

الحرّية- العبوديّة – أسفار- الغرائبيّة- الأسطورة- المَسخ

---

(1) يقطين، سعيد، القاضي، محمّد، رهانات الرّواية العربيّة بين الإبداعيّة والعالميّة، سلسلة رؤى ثقافيّة (1)، الرّياض: النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، ط1، 2011، ص 20.

المقدّمة:

تتلبّس رواية «هاء، وأسفار عشتار» لَبوس الفنّيّ المضمِر للأيديولوجيّ، يتعيّن المستوى الأيديولوجيّ [1] فيها، بمنظومة القيم العامّة لرؤية العالم ذهنيًّا، من قِبل، كاتبها يدين من خلاله الحضارة الإنسانيّة، ومؤسساتها التي تستعبد الإنسان، ولا تني تنتج الحروب المدمرة، مقتاتة لحوم البشر وحيواتهم وحرّياتهم، متّهمًا بالدّرجة الأولى، الذات/ الفرد المرتبكة الّتي تفسد حرّيتها، وتركن إلى العبودية بأشكالها المتعدّدة، مؤكدًّا ضرورة التّمرّد على الرّغبات البشريّة والغرائز لكونها: «كثيرًا ما تصير قيودًا تخطف منّا حرّيتنا، وتلبسنا رداء العبوديّة»[2].

انطلاقًا من هذه الرّؤية، يبدو لنا بديهيًّا، ونحن نقرأ هذه الرّواية، أن نطرح على أنفسنا السؤال الآتي: هل استطاعت «هاء، وأسفار عشتار» أن تحقق بناءها الفنّيّ بلغتها الروائيّة؟ وهل تمكنّت هذه الرّواية، وهي تحكي حكايتها، من أن تبدع لغتها داخل اللّغة؟ أم أنّها بقيت مجرّد حكاية تمّ توظيفها لتمرير الأيديولوجيّ والوجوديّ، عبر توليفتها ما بين الواقعيّ والتّخيليّ، من خلال المنحى «الواقعيّ السّحريّ» الّذي تبنّته؟ أو بتعبير أدقّ، هل أراد كاتبها إدانة الواقع غير المستساغ مستعينًا بالواقعيّة الّتي «تفترض أنّ العالم الخارجيّ حقيقيّ، وهي تعطي حواسنا تقريرًا حقيقيًّا عنه» [3]، مفيدًا من الخصائص التّي تسِم هذا الجنس الفنّيّ عنيت «الواقعيّ السّحريّ»، من جمعٍ «بين الواقعيّ والفانتازي [4]، من اللّامعقوليّة الّتي تخوّله تحويل الحقيقيّ إلى رهيب،

---

(1) وُلد مفهوم « الأدلوجة» أو علم الأفكار منذ بداية القرن التّاسع عشر كمصطلح، على أيدي مجموعة من اللّغويّين الفرنسيّين، وتحديدًا في عمل دستيو دي تراسي «عناصر الأدلوجة» في سنة 1801، ينظر في مقال: د. إسكندر مرعي، العدوانيّة والعنف والأدلوجة، مجلّة الطّريق، ملفّ العنف والأيديولوجيا/ خلفيّات الظّاهرة الإرهابيّة، العدد الرّابع عشر، 2015، ص 13.

(2) جلاوجي، عزّ الدّين، هاء- وأسفار- عشتار، الجزائر: دار المنتهى للنشر والتّوزيع، ط1، 2022، ص 53.

(3) Bowers. Maggie Ann. Magic (AL) Realism. Routledge Taylor and Francis Group. London- and New York. 2005.P. 19.

(4) للاستزادة: حليفي، شعيب، شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، بيروت: الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2009، ص 62.

"يميل الفانتاستيك نحو العجائبيّ، وتشكّل النّهاية الفارق ما بين العجائبيّ والغرائبيّ، عندما تحيل على ما هو طبيعيّ أو فوق طبيعيّ، وبينهما يوجد الفانتاستيك، أي أنّ عنصر التّفسير يبقى مكوّنًا أساسيًّا مهمًّا" وتعزى أهميّته إلى أنه يدفع الكثير من اللّبس عن المحكي الفانتاستيكيّ الّذي يجمع بينهما بمهارة».

وغـير واقعـيّ وخوارقـيّ، لتتيـح لـه تاليًـا توجهَـه إلى أقليّـة فكريّـة، مـع عـدم انفصالـه عـن الواقـع»؟[1]، بـل هـل كان اسـتيلاده المواقـفَ الغرائبيّـة الّتـي حفلـت بهـا روايتـه فرصتـه المتاحـة حتّـى يتمكّـن مـن القـول؟ أسـئلةٌ سـتحكم مسـار الاسـتقراء الوصفـيّ التّحليـليّ وقوامُـه السّرديّـة [2] البنيويّـة السّـيميائيّة، أتبـيّن مـن خلالِـه، المنظـور الّـذي كوّنتـه الرّؤيـة الكامنـة حيـال إشـكاليّة الحرّيـة والعبوديّـة، في هـذه الرّوايـة.

«**نافـذة» الوعـي:** يبتكـر عـزّ الدّيـن جلاوجـي عـالم الرّوايـة المتخيّـل الجديـد الـذي يقـود المتلقـيَ في تفاصيلـه، بوسـاطة الـرّاوي/ الشّـخصيّة المغيّـب الاسـم والملامـح الجسـديّة، لصالـح الهوّيـة الفكريّـة/ النّفسـيّة المتّمـرّدة، عـلى التّواضعـات المجتمعيّـة الرّاسـخة، الهاربـة مـن الوقـوع في إسـار «الرّغبـة» الجنسـية المدجّنـة شـأنه شـأن الآخريـن.

هـو راوٍ يصنـعُ لنفسـه منطقـه الدّاخـليّ الخـاصّ بـه، فيرفـض مـا اعتـاده الآخـرون، ويتجـاوز الحالـة الإنسـانيّة العشـقيّة الملتحمـة مـع «مدلّلتـه» الّتـي افتتـح مـسروده الفنّـيّ بتوصيـف تعلّقـه بهـا، بتنـاصٍّ صـوفيٍّ لغـويّ «حلّاجـيّ» [3] واعٍ: «فـإذا أنـا هـي وهـي أنـا» [4].

يتمـرّد الـرّاوي عـلى معشـوقته، فيرفـض مـآل الحـبّ التّقليـديّ الّـذي يتـوَج بالـزّواج، داعيًـا إيّاهـا إلى مسـار مغايـر يتمثّـل في مشـاركته الارتحـال [5] والسّـفر، والبحـث عـن إجابـات غائبـة، لأنّـه قـد أزمـع: «عـلى السّـفر الطّويـل.. نكتـب معًـا أسـفار التّيهـان في شـعاب الأسـئلة والحـيرة والتّحـدّي» [6].

وهـو إذ يفعـل، يضمّـن العنونـة «نافـذةً» ينبثـق القـول مـن خلالهـا، فيقـود المتلقـي عبرهـا إلى عـالم قصّـه، عسـاه يتمكّـن مـن بلـورة رؤيتـه أو طريقتـه في اسـتغلاله رَاويـه أي

---

(1) مطري، د. نجلاء علي، الواقعيّة السّحريّة في الرّواية العربيّة، بيروت: مؤسسة الانتشار العربيّ، ط1، 2016، ص 85.

(2) يعدّ علم السّرد أحد تفريعات البنيويّة الشّكلانيّة الّتي تبلورت في دراسات كلود ليفي- شتراوس Claude Lévi-Strauss، ثمّ: «تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويّين آخرين، وأبرزهم: تودوروف Todorov وغريماس Greimas، هذا ويتداخل السّرد مع السّيميائيّة: الّتي تتناول أنظمة العلامات، بالنّظر إلى أسس دلالتها وكيفيّة تفسيرنا لها» للاستزادة ينظر في: لحمداني، حميد، أسلوبيّة الرّواية- مدخل نظريّ، الدّار البيضاء: مطبعة النّجاح الجديدة، منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة (سال)، ط1، 1989، ص 109.

(3) الحلاّج: أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاّج، شاعر صوفيّ من شعراء الدّولة العبّاسيّة، يعدّ من روّاد أعلام التّصوّف في العالم العربيّ والإسلاميّ islamqa. Info

(4) هاء، وأسفار عشتار، ص 8

(5) الرّحلة: انتقال واحدٍ أو جماعة من مكان إلى آخر لمقاصد مختلفة، وأسباب متعدّدة، بطرس البستاني، بيروت: دائرة المعارف، م: 8، 1988م، ص 564.

(6) هاء، وأسفار عشتار، م. ن. ص 8.

«منظـوره» الخـاصّ بـه؛ والمعلـوم أنّ الرّؤيـة تعنـي «طريقـة تحكُّـم الكاتـب أو الـرّاوي، بشـخصيّات الرّوايـة قـولًا وفعـلًا، فـأيّ حـدث روائيّ لا يمكـن تقديمـه إلّا عـبر رؤيـة معيّنـة تسـتدعي مـن الكاتـب ترتيبًـا للبرنامـج الـسّرديّ، وِفـق عمليّـة اختيـارٍ -دقيقـة- يجريهـا، مـا يمنحـه القـدرة عـلى الإيهـام الفنّـيّ باسـتقلاليّة عالمـه المحـكي، وبصدقيّـة وجـوده، في الواقـع، بشـخوصه وأحداثـه، وزمانـه».[1]

بالمقابـل، يبـدو مصطلـح «المنظـور» أكـثر تجـاوزًا لهـذه المسـافة؛ إذ هـو يجعـل الـرّاوي ملتحـمًا، أو ذائبًـا في رؤيـة الكاتـب إزاء مـا يـروي، مـن خـلال تحديـده اتّجـاه الرّؤيـة وطبيعتهـا، مـا يعكـس أهميّـة هـذا المصطلـح، ويُـبرز تاليًـا قدرتـه، عـلى تـشرّب النّسـيج البنـائيّ الفنّـيّ، والفكـريّ لمحـرّكات النّـصّ/ العمـل الـرّوائيّ.

فالـرّاوي، وإن كان عنـصرًا مـن عنـاصر العمـل الـسّرديّ الـرّوائيّ، إلاّ أنّـه العنـصر الّـذي يختبـئ خلفـه الكاتـب، بـل هـو «الأنـا الثّانيـة للكاتـب»، الّتـي قـد تتحـوّل لشـخصيّة مشـاركة، أو هـي قـد تتموضـع متبنيـةً ضمـير المتكلّـم -حالهـا في الرّوايـة- كـما يـرى النّاقـد الأدبيّ الأمريـكيّ وايـن بـوث[2] Booth .C Wayne، لـذا لا يمكـن جعـل هـذا العنـصر متعـادلًا، عـلى المسـتوى الوظيفـيّ، مـع سـائر العنـاصر المكوّنـة، لأيّ عمـل أدبيّ.

يبتكـر الكاتـب منظـوره الجديـد والمغايـر إلى الحيـاة، يُرفـده في ذلـك، التّبـصّرُ في الأعـماق، وفي الأحـداث، وفي الآخـرِ المختلـف، مـا يحسّـن شروط الرّؤيـة عنـده، ويتيـح لـه فـرصَ إيجـاد الجـواب؛ وهـذا مسـعى مـن القـول يعكـس عنـد صاحبـه وعيًـا عميقًـا بتاريخيّـة الكتابـة، وبأهمّيـة تأسـيس كونِـه الـسّرديّ الّـذي سـيتفرّد بـه، متنبّهًـا إلى كـون الرّوايـة التّجريبيّـة الّتـي يولّدُهـا تمثّـل «روايـة الحرّيـة الّتـي تؤسّـس قوانينهـا الذّاتيّـة، وتنظّـر لسـلطة الخيـال، وتتبنّـى قانـون التّجـاوز المسـتمر، وهـي بهـذا ترفـض أيّ سـلطة خـارج النّـصّ، وتخـون أيّ تجربـة خـارج التّجربـة الذّاتيـة، فلـكلّ وقائـع مختلفـة أشـكال مـن القـصّ مختلفـة، وكلّ روايـة جديـدة تسـعى إلى أن تؤسّـس قوانـين اشـتغالها في الوقـت الّـذي تتيـح فيـه هدمهـا» [3].

---

(1) J. Kristeva, Le texte du roman, approche sémiotique du structure discursive transformationnelle. Ed. Mouton, 1976. p.18

(2) Wayne C. Booth (واين بوث صحفي ناقد وكاتب أمريكيّ) 1921 - 2005م britannica.com

(3) البارديّ، محمّد، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 2000م، ص 243.

الكتابة = الحريّة الحقيقيّة في مجتمع العبوديّة

في خلال قسمين مكثفين كوّنا بنية الرّواية، وحملا عنونتين تقاسمتا فعل الانتقال في المكان وفي الزّمان، هما: أ = «أسفار التيه» / وب= «أسفار المسخ»، ستتبلور منظومة فكر الكاتب المتخفي خلف راويه، وسيتضح المنظور الّذي ينبثق القول عنه.

تتجلّى في القسم الأوّل (أ) تقنية الاسترجاع، وكسر الزّمن التي أتاحت للرّاوي من داخل كون القصّ، استعادة سبب دخوله إلى السّجن، وإقامته فيه مدّة خمس سنوات، وذلك في إثر تأليفه كتابه الإنسان الحرّ»، إقامة أتاحت له استبطان عوالمه الدّاخلية في المكان/ العزلة الّذي صيّره الكاتب مكوّنًا باشلاريًّا [1] فاعلاً قادرًا على تحويل رَاويه، عن طبيعته الإنسانيّة السّابقة، إلى حالة غير مألوفة، «بدأ رأسي يتضخّم حتّى صار ككرة عملاقة، وبدا الجميع أمامي كفئران حائرة مرعوبة» [2].

وفي أنحاء السّجن سيُمنَح الرّاوي فرصةَ الالتفاف على الذّات، فتتولد ذرائعيّة استحضار صوت الجدّ السّندباديّ –نسبة إلى السّندباد البحريّ أحد أبرز أبطال «ألف ليلة وليلة»[3]- الدائم التّجوال، في استدعاء موازٍ ورمزيةَ الاسم «مصباح»، وما يحمله هذا الاسم من تضمينات الضوء والإبصار والكشف المتاح نِتاج تعدّد الرّؤى، فالحفيد يكتشف حكمة ما أعلن الجدّ بتفكّر، «ليس الحرّية أن تخرج من العبوديّة، الحرّية أن تخرج منك العبوديّة»[4].

ستنطلق تاليًا محاكمة الخارج «الأسود»، في خلال تلك الإقامة الخمسيّة المستعادة في جوف السّجن، والّتي منحت البطل الرغبة في الاستغناء النهائي عن الخارج، والعزوف عن التطلع إليه لخوائه وفراغه، «من سنوات لم أعد أرغب في أن أرفع عيني إلى الأعلى، ولا أن أمدّهما إلى الأمام إلّا نادرًا، وأيّ شيء سأرى؟» [5].

ستتأكد بذلك غربة الرّاوي العميقة، وتيهه عن المجتمع الّذي عانى منه قبل إقامته

---

(1) غاستون باشلار 1962 -1884 (Gaston Bachelard) فيلسوف فرنسيّ بحث مسألة المكان الرّوائيّ في كتابه La poétique de l'éspace ورد في: غاستون باشلار، جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر (مجد)، بيروت: ط4، 1996، ص 10.

(2) هاء، وأسفار عشتار، م. س. ص 15.

(3) السّندباد البحريّ: شخصيّة أسطورية من أبرز شخصيّات ألف ليلة وليلة، وهو بحار من بغداد، عاش في فترة الخلافة العباسيّة. للاستزادة ينظر في: الموسوعة العربية الميسّرة، المكتبة العصريّة، بيروت: ط2، 2010، ص 214.

(4) م. ن. ص 12.

(5) م. ن. ص 11- 12.

السّجنيّة، لكونه قد عاين حالةً من التهميش، وصراعًا خارجيًّا مع من حوله، بدءًا بوالدته المتسلّطة القاسية عليه، على أبيه، وعلى مدلّلته: «فوجئت بوالدتي تقف جنب الجدار ترمقنا بنظرات غاضبة حاقدة.. مار عقلي وفقدت السّيطرة على نفسي.. قلبت بصري بين طفلتي المدلّلة وأمّي الّتي أسرعت إلينا، فصفعتني حتّى انهرت أرضًا، ثمّ عجلت أقوم.. لكنّها أسرعت فرمتني أرضًا» [1].

وصولًا إلى أستاذه الجامعيّ الّذي طرده من صفّه، لأنّه عارضه في طريقة تفكيره ونظرته إلى الأمور، عندما أدلى أمامه باعتقاد مفاده «أنّ العمل عبودية، وأنّه حيلة لجأت إليها شراسة الإنسان لاستعباد أخيه الإنسان» [2]، ما أغضب أستاذه الّذي يحسب نفسه «كبير الأساتذة» فلا يجرؤ أحد على مجادلته -وكأنّ الكاتب يغمز من قناة بعض الأساتذة الجامعيين المعتدّين اعتدادًا فارغًا بالمعرفة الّتي يمتلكون، على اعتبار أنّ العلم الحقيقيّ يزيد صاحبه تواضعًا ولطفًا، ويبعده عن الادّعاء والتّعالي على الآخرين- كذلك تتعمّق غربته عن المعرفيّة النّمطيّة السّائدة في مجتمعه؛ تلك المعرفة الّتي قيّدته، ووضعته في سجونها حاجبة عنه جوهر الحرّية الحقيقيّة.

يقول الرّاوي مستذكرًا حديثه مع مدلّلته، وهو ينقل إليها مفهومه الخاصّ عن الحرّية: «رحت أحدّثها عن مفهومي للحرّية الّتي يجب أن نعيدها إلى البشر الّذين رانت على قلوبهم طبقات سميكة سوداء من العبوديّة، من جرّاء ما تراكم في عقولهم من معارف وفلسفات وقوانين وأديان، كلّها من صنع البشر، وكلها صارت أسيجة.. تحجب نور الحرّية»[3].

فالحريّة الفعليّة إذًا، بالنّسبة إليه، تُقام كما اكتشف يافعًا، وهو يرافق جدّه مصباح، في الغابة النّائيّة فقط، بعيدًا عن عالم الإنسان، ومن المدنيّة الزّائفة الّتي ابتكرها، ففي أنحائها راح الاثنان يتلقفان المعرفة الحلوليّة عبر الاتحاد والذّوب في أحضان الطّبيعة الأمّ، في غمرة الهدأة بعيدًا من الاجتماع البشريّ، وحيث دهشة الفتى مترعة، وهو يتساءل: «ماذا يريد جدي مصباح من هذه الرّحلة؟ ولم يزد على أن أشار إليّ أن أصمت، فلبّيت، وقضينا ساعتين من الزّمن لا ننبس بشفة، تملكني الخوف أوّل الأمر، لكنّي انخرطت رويدًا في عوالم ساحرة

(1) هاء، وأسفار عشتار، م. س. ص 32.

(2) م. ن. ص 33.

(3) م. ن. ص 40.

مدهشة، وأنا أنتقل بعقلي الصّغير إلى عقل أكبر، ومن لغتي السّاذجة إلى لغات أكثر اتساعًا وعمقًا»[1].

هذا التّيه الإنسانيّ في خضم المجتمعيّ المدجّن، بعيدًا من الطّبيعة الإنسانيّة الحرّة الأصيلة، سيدفعه إلى اللّجوء إلى الاستغراق في عالم اللّاشعور، والانطواء على الذّات، والإيغال في ذلك، متخيّرًا الفرصة لإضفاء سمات عجائبية على نفسه وعلى جسده، في مرحلة إقامته السّجنيّة الجبريّة تلك، فإذا به يتحوّل عن طبيعته الإنسانيّة العادية إلى أخرى غريبة مَرنة مكّنت سجّانيه من «تمطيط» جسده وأطرافه بشكل عجيب أثار دهشته وصيّره: «أشبه بأرجوحة صيفيّة رخوة، وجعل العشرات من السّجانين يمتطونها» [2].

المأسسة المجتمعيّة للعبوديّة = الإفقاد الممنهج للحرّية

في حمأة الإدانة للمجتمعيّ، يصوّب الصّوت الضّمنيّ للكاتب/ الرّاوي على جملة من المؤسّسات الّتي يؤمن أنّها تستولد العبوديّة، بطرائقها الملتبسة، وفي مقدّمتها:

1- مؤسّسة الزّواج، ينفذ الرّاوي إلى إدانة تلك المؤسّسة، وهو يستنكر «تسلّط أمّه» على أبيه، فيدين الأنوثة المتعسفة المستقوية على الذّكورة، من بعد تحقّقها من شرط الزّواج: «وشيئًا فشيئًا تحوّل الحبّ لديه إلى خضوع واستسلام وتبعية، وتمادت والدتي في عنجهيتها مع والدي ليصير حبها له تملكًا وسيطرة، وسرقت منه حتّى ذوقه وإحساسه، ومع الأيّام تحوّل إلى مجرّد تابع أمين، كلّما زادت هي في غطرستها ازداد هو خضوعًا وتبعية»[3]، وفي سعي بريء إلى اجتراح حلّ ينقذ الأب من «عبوديته»، يعمد الولد المتألّم إلى دفن «خاتمي زواج والديه» ناشدًا تحريرهما ممّا هما فيه، غير أنّ ذلك لم يتحقّق، وأدخل الوالدين في دوّامة من الخلاف والشّكّ» [4].

2- الشّركات العملاقة الّتي تُصنّع ملابس الأفراد في المجتمع وأطعمتهم، وحاجياتهم، وتتحكّم في أذواقهم واختياراتهم.

---

(1) م. ن. ص 20.

(2) م. ن. ص 14.

(3) هاء، وأسفار عشتار، ص 17.

(4) م. ن. ص 18.

3- الـشّركات الّتـي تُصنّـع مسـتحضرات التّجميـل للنّسـاء، وتسـوّق لهـا دافعـة إيّاهـنّ إلى الزّيـف، وإلى مغـادرة الطّبيعـة اللّطيفـة الجذّابـة، والـكلّ سـادر في انقيـاده الأعمـى، يسـتوي في ذلـك الذّكـران والنّسـاء.

4- الجامعـة –حيـث نجـده يصـوّب سـهامه، غـير مـرّة، عليهـا- مـن بعـد أن تحـوّل بعـض أربابها إلى متسـلطين يحكمهـم الغـرور والتّسـلّط، يتعالـون عـلى طلبـة العلـم الأحـرار، عندمـا يطـرح واحـد مـن أولئـك أفـكارًا جديـدة مغايـرة للسّـائد، وللمتعـارف عليـه.

لذلـك بـدا لـه أنّ كلّ مـا في المجتمـع مزيّـف عقيـم، مـا دفعـه إلى تكـرار إعـلان تمـرّده ورفضـه: «عـدت بالذّاكـرة إلى الخلـف أتهجّـى الـدّروب التـي قطعتهـا مـذ كفـرت بـكلّ مـا يؤمـن بـه البـشر، أو عـلى الأقـل بـكلّ الزّيـف الّـذي رانَ عـلى عقولهـم وقلوبهـم، وجعلـوا منـه أسـيجة تسـتعبدهم»[1]، رافضًـا انشـداهه حتّـى بالكتـب التـي يقرؤهـا فـرارًا مـن إمكانيـة اسـتعبادها لأفـكاره، محـاولًا باسـتفهاميّة مسـتنكرة تثويـر الوعـي البـشريّ ليرفـض شـقاءه الّـذي صنعـه بيديـه: «متـى يتمـرّد سـيزيف عـلى الآلهـة الّتـي حكمـت عليـه بالشّـقاء؟» [2]

وإذ يغـادر التّصويـب عـلى المؤسّسـات التّجاريّـة عـلى تنوّعهـا، والتّعليميّـة عـلى أهميّتهـا، نجـده يلتفـت إلى الحواضـن المجتمعيّـة والعَقديّـة الكـبرى، حـين يعمـد إلى إدانـة الوطـن والدّيـن معًـا، كـما جـاء عـلى لسـان الـراوي: «الوطـن عـلى اعتبـار أنّ الحـدود صـارت سـجنًا لبنـي البـشر.. ولا يختلـف الدّيـن عـن ذلـك، والّـذي هـو في معنـاه العـام القهـر» [3].

هـذا السّـلخ والانسـلاخ للبـشر عـن طبيعتهـم الحـرّة الصّافيـة، المولّـد لضياعهـم وتيههـم يدفـع الفنّـيّ، عنـد الكاتـب، إلى مجابهـة الواقعـيّ، وإلى إثـارة المتلقـي وتحفيـزه، عـن طريـق التّوظيـف الواعـي للعجائبـيّ وللأسـطوريّ في مـسروده؛ والأسـطورة تعـدّ مـن أهـمّ ملامـح الواقعيّـة السّـحرية، وهـي تشـير كـما يعـبّر ليفـي شـتراوس Strauss-Levi Claude «إلى وقائـع يزعـم بأنّهـا حدثـت منـذ زمـن بعيـد، ولكـن مـا يعطـي الأسـطورة قيمتهـا الإجرائيّـة هـو أنّ النّمـط الخـاصّ الّـذي

(1) م. ن. ص 68.

(2) هاء، وأسفار عشتار م. س. 69.

(3) م. ن. ص 16.

تصفه يكون غير ذي زمن محدد، لكونها تفسّر الحاضر والماضي، وكذلك المستقبل» [1]. ويبرزُ النّزوع إلى هذا النّوع من الأدب نزوعًا «إلى تكسير قوالب الواقعيّة الضّيقة، والبحث عن طرائق للتّرميز وتمرير الانتقادات الاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة» [2].

على أنّ الكاتب في اختياره العديد من الجزئيّات، يراكم بتوصيفها بقصديّة مراتب التّوتر لدى قارئه، في سبيل تأسيس جمالية التّخييل المتكئة على الغرابة المقلقة «وتمطّط عبر النّافذة الضّيقة جسم غريب كأنّه من دخان، أدخل رأسه ثمّ جسده والتفّ في الغرفة كأنّه أفعى عملاقة، وأخذ يتغيّر ويتشكّل حتّى لم أتمكّن أن أكوّن عنه صورة محدّدة، ثمّ خرج القهقري كما دخل.. إنّه زيوس كبير الآلهة الّذي حكم على سيزيف بالشّقاء الأبديّ.. جزاء تطلّعه إلى الخلود والأبديّة.. خفق قلبي الضّعيف بشدّة.. بدأ الإيقاع خافتًا بطيئًا، حتّى إذا بلغ القلب صار أشبه بضربات طبل عملاق.. وقد راح وقع الأقدام يمخر تلافيف الدّماغ» [3].

نلحظ في شواهد المقطع الوارد لونًا من ألوان الوصف الانفعاليّ العجائبيّ وظّف الرّوائيّ من خلاله المكان (النّافذة/ الغرفة- الأسطوريّ الموروث- الثّقافيّ الإنسانيّ)، وهو يستخدم انفعالاته وهواجسه ليعطي مسروده وجودًا سحريًّا فريدًا، عبر توظيفه ما يشبه الشظايا المشعّة الّتي تسكن الذّاكرة/ الإنسان.

كذلك سنلحظ في شواهد أخرى، تعاطفه وتفاعله الصّافي مع مخلوقات الطّبيعة على تنوّعها، غابطًا إيّاها على حرّيتها الفطرية الحقّة: «عثرتُ على مملكة النّمل.. أقضي كلّ الوقت في تأملها، وهي تغدو وتروح وتسعى لبناء الحياة، لا شيء يدفعها إلّا إرادتها الحرّة، لا حرّية تؤمن بها إلا حرية الطبيعة والفطرة، وتشكّلت بيني وبين جموعها علاقات صداقة عجيبة.. تظلّ تتأمّلني حتّى أغادر المكان» [4].

يصف الكاتب جماعة النّمل كما لو أنّها من البشر، فيبدو مهتمًّا بوصف مخلوقات الوجود في حيثيات حياتها، يبدي من خلالها تفوّقها على الناس، في الفوز بحرية حقيقية خلافًا لهم،

---

(1) C.L.Strauss.Structural Study of Myth. In: The Struturalists: from Marx to Levi-Strauss. Ed: R and M. De George. Anchor Books.New York: 1972. P.209

(2) تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بو علّام، مر: محمّد برادة، القاهرة: دار شرقيّات، ط1، 1994. ص 9.

(3) هاء، وأسفار عشتار، -69 70.

(4) م. ن. ص 79.

وفي قدرتها على حفظ المودّة والوفاء على النّقيض من بعض البشر: «العنكبوت الصغير ظلّ يتأمّلني محدّقًا فيّ كأنما يريد أن يبوح لي بشيء ما لم أفهم كنهه.. توطدت بيني وبينه علاقة صداقة عميقة.. وكنت كلما ناديته أسرعَ ملبيًا ولوكان بعيدًا» [1]. يشكّل الوصف في هذا الخطاب الواقعيّ السّحري مستوى رئيسًا فيه، «فهو شبكة لتصيّد العجائبيّ الصّادم»[2].

يتبنّى الجلاوجي في خطابه هذا، كما يظهر جليًّا، الوصف المعتمد على تصوير الشيء في حركته وسكونه، وهي حركيّة قد تغيب عن أعين سواه، فالراوي يصف في هذا السّياق أمورًا لا يراها الراوي العادي، مثبتًا مشهدية مغايرة للمعادلة الكلاسيكيّة التي تكون فيها الشّخصيّة الإنسانيّة في المرتبة الأولى. عندما يموت الجدّ «مصباح»، على سبيل المثال، يعثر الحفيد على قطّ ضعيف، يطلق عليه اسم جدّه وتقوم بينهما صداقة عميقة، لكنّ القطّ لا يلبث أن يختفي: «نشأت بيني وبين القطّ صداقة حميمة فعوّضني ذلك عن فقد جدّي مصباح.. هل سيُبعث في مخلوق آخر؟» [3].

وعلى الرّغم من نفي الكاتب على لسان الرّاوي إيمانه بتناسخ الأرواح، إلاّ أنّه يؤمن عميقًا بالرّوح الكبرى المبثوثة في كلّ مخلوقات الله، وبتداخل الحواس، بغضّ النظر عن الشكل الذّي تمثّلت فيه، فعندما خرج من السجن، وذهب متفقّدًا منزل جدّه، سمع مواء القطّ بقوة: «بدأ المواء يتشظّى ويتعدّد حتى صار ينبعث من كلّ مكان، وصرت أرى صورته أيضًا، لكنّها سريعًا ما كانت تختفي، ودقّ قلبي فزعًا، يقينًا قضى -القطّ- نحبَه، وذي أرواحه ما زالت تنتظر عودتي» [4].

تلك هي عين الرّوح التّي تحرّك عناصر الطّبيعة من رعد وريح وبحر ومطر، وتثبت انهزام الإنسان مرّة تلو الأخرى أمام جبروتها «علت قهقهة البحر فجأة، ومدّ موجه كلسان أسطوريّ ليمسح كلّ ما وقّعتُه على الرّمال، ثمّ انسحب إلى الأعماق كأنّه يضحك بسخرية.. وتستمرّ اللّعبة، أمارسها بتحدّ فأنهزم، ويمارسها البحر بسخرية فينتصر» [5].

---

(1) م. ن. ص 80.

(2) حليفي، شعيب، شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، م. س. ص 167.

(3) هاء، وأسفار عشتار، ص 67.

(4) هاء، وأسفار عشتار، ص 92.

(5) م. ن. ص 103.

لا يندرج الوصف ههنا في باب التّزيين، بقدر ما ينسجه الكاتب من أجل القبض على الذّرات غير المرئيّة في ذلك الفضاء المولّد للعجائبيّ، والزمن المستعصي على الإمساك يرسم مفارقة قاسية تظهر في عجز الإنسانيّ أمام الطّبيعيّ، فتتولّد شعريّة لغة الرّواية أو الوصف الرّوائيّ، «متيحة إسقاط الحدود بين ظاهريّة الواقع العينيّ المرئيّ المحسوس، وبين شطحات الخيال، والاستيهامات المضفورة أحيانًا بنسيج الواقع برانيًّا أو جوانيًّا على السّواء» [1]، مؤطّرة بذلك الأسطر الّتي تنتشل الإنسان من حمأة السّقوط: «ارتفع الموج، ولطمني بقوّة.. من بين طيّات الغيوم أشرق نور بقوّة، وتجلّتُ أنثى فاتنة، حملقت فيها مفتونًا، وقد نسيت كلّ ما حولي من مخاطر، امتدّت أصابعها وحملتني كرضيع.. وخُيّل إليّ أنّها أوحت لي أن لا خوف عليّ ما دمت في حضن الإلهة عشتار» [2].

ارتفاع وتيرة التّحاور مع الرّوايات والأساطير = أسفار المسخ [3]**:** في القسم الثّاني من الرّواية، الّذي حمل عنوان أسفار المسخ -ومسخه مسخًا: حوّل صورته إلى أخرى أقبح كما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور- ستعلو وتيرة الاحتفاء باللّغة الشّعريّة الموسومة بالغموض يستبق الظّهورات الأسطوريّة، يحتفل الرّاوي بعجائبيتها وبسحرها، لاستفزاز القارئ، وجعله في حالة تحفّز لتصديق ما يحدث للشخصيّة من أمور، ومن أفعال خارجة عن المعقول.

يتبلور بشكل واضح، في هذا القسم، التّحوّل عن الطّبيعة الإنسانيّة إلى طبيعة بعض الحيوانات المفترسة كالذّئب أو الأفعى، فتتولّد محاكاة ساخرة للقصص الحيوانيّة الرّمزية في التراث، وللحالات النفسية التي تعتريها من «هذيان، وقلق وخوف، وتخيلات واللجوء إلى الأحلام، والصراع الداخلي، والانشطار والفصام والازدواجية، واللجوء إلى السحر.. لإيجاد الحلول المستعصية في واقع تراه الشخصية بائسًا مهمشًا لا يمكنه تحقيق ما تحلم به، أو الهروب للمنامات واكتشاف عالم آخر أكثر نورًا ورحابة وطمأنينة، سعيًا منها إلى تحقيق رغبات كامنة»[4].

---

(1) الخرّاط، إدوارد، الحساسيّة الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصيّة، بيروت: دار الآداب، ط1، 1993، ص 1.

(2) هاء، وأسفار عشتار، ص 104.

(3) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم (711هـ/ 1311م)، لسان العرب، بيروت: دار بيروت للطّباعة والنّشر، ط1، 1990.

(4) المطري، د. نجلاء علي، الواقعيّة السّحريّة، م. س. ص 31.

يصف الرّاوي ما عاينه، حين قدوم عشتار إلهة الحبّ والفتنة، وهو ما بين نوم وصحو: «كتمتُ صرخة، وأنا أستوي فأسند ظهري إلى الجدار وأجلس القرفصاء، صار المكان كلّه فضاءً رحبًا يتلألأ البلور في أنحائه، وامتدت الأنثى، وقد تبرّجت عن فتنة لا تقاوم، ممتدة كأنّها الحلم الفجريّ، هيفاء دعجاء، أملودية الجيد والساقين، والذّراعين، لشعرها رهبة قد عقصته خلفها إلى اليسار قليلاً كأنّه ذيل فرس أسطوريّ» [1].

نلحظ التّصوير الخارجيّ الّذي قام على المبالغة والتّضخيم، وتطلّب المثال: فالمكان فضاء رحب/ فتنة الأنثى لا تقاوم/ هي شبيهة بالحلم الفجري/ شعرها ذيل فرس أسطوري.

لقد استطاع شغف الكاتب، وسعيه إلى تأسيس طرق سرديّة جديدة يجابه بوساطتها الواقع الإنسانيّ المأزوم، أن يقوده إلى محاكاته بعجائبيّة، تدهش القارئ وتجتذبه، فإذا به يطعّم مسروده بالثّقافيّ الرّوائيّ الموروث، فبعد أن تمرّد الرّاوي/ البطل على فتنة عشتار وغوايتها، انبثقت سخريتها منه، فتسبّبت بصعقه ما جعله يتحوّل ذئبًا؛ وهو تحوّلٌ أدهشه وأسعده في آن، دافعًا إيّاه إلى استحضار تحوّل لوكيوس في رواية «الحمار الذّهبيّ»، مع شعوره بالتّفوّق عليه، لكون ذلك الأخير قد استحال حمارًا، لقد تحوّلتُ كما تحوّل لوكيوس[2]، فصار حمارًا على يد حبيبته فوتيس، ثمّ عجز أن يعود إلى طبيعته البشريّة. حمار، ما أتعس أن يتحوّل الإنسان إلى حمار ليعيش حياة القهر والمذلّة والعبوديّة!» [3] من ثمّ يذكّر نفسه بما فعلته السّاحرة الشّريرة بامفيلة زوجة البخيل ميلو، من استحمام بمنقوع النّبات حتى تستعيد طبيعتها الآدميّة، مستحضرًا مجدّدًا، من خلال حديثه عن مكر الساحرات، أسطورة النافاجو النّيو مكسيكيّة.

يؤسطر الجلاوجي الرّاوي/ الشّخصيّة فيحيله ذئبًا يعبرُ من طبيعته البشريّة بسرعة مفاجئة، إلى الطّبيعة الحيوانيّة. يسعَد الرّاوي/ البطل بهيئته المستجدّة آنيًا، ويفرح بالتقائه بمجموعة من الذّئاب تحتفي به، ويرافقها في مسيرتها، إلاّ أنّه سرعان ما يكتشف سطوة الذّئب «أمير المجموعة»، ويتنبّه إلى استعباده أفرادَ فريقه «كان قويًّا جبّارًا صامتًا في عينيه

(1) هاء، وأسفار عشتار، ن. ص 117.

(2) لوكيوس أبوليوس صاحب كتاب الحمار الذّهبيّ، تعتبر أوّل رواية في تاريخ الإنسانيّة وصلت كاملة .Imadrassa.com

(3) هاء، وأسفار عشتار، ص 120.

لمعـان وصرامـة» [1]؛ هـي صرامـة القصـاص/ المـوت، عنـد تفـرّد أحـد عنـاصر المجموعـة في التّـصرّف، فيكتشـف سـطوة العبوديّـة مجـدّدًا، واسـتشرائها حتـى في عـالم الذّئـاب، وهـو اكتشـاف ولّـد في داخلـه ضغينـة عـلى عشـتار التـي حولتـه ذئبًـا، وكان الأولى بهـا جعلـه طائـرًا غريـدًا أو حتـى بغـلاً.. مثـلاً.

تخاتلـه عشـتار مـن جديـد، وتـراوده عـن نفسـه سـاعية إلى إيقاعـه في حبائـل فتنتهـا، فيرفـض الإذعـان، عـلى الرّغـم مـن تضليـل طيـف مدلّلتـه لـه مـن خـلال صـورة عشـتار، إلّا أنّـه يتمـرد عـلى سـلوك درب العبوديـة الشـهَوية لنيـل الحريـة، إذ «أنّى تكـون دروب العبوديـة سـالكة للحريـة؟» [2]. يسـتعين بقلقامـش [3] فيصـوّر بمبالغـة أسـطوريّة تصديـه لشـبقية عشـتار: «قلقامـش.. راح يعالـج صـدره بأصابعـه التـي غـدت كأنهـا نصـلات، ومـن جـوف قلبـه أخـرج علقـة سـوداء، تتلـوى في حجـم ثعبـان عمـلاق.. ثـمّ صوبهـا نحـو الآلهـة عشـتار فسـقطت وانطفـأت إلى الأبـد» [4]، لينقـل إليـه قلقامـش، مـن بعـد انتصـاره، خلاصـة قاسـية عـن تجربتـه في الحيـاة «فهمـت مـن كلامـه أنّ الحريّـة لا تكمـن إلا في المـوت أو في الخلـود» [5]. لا منـاص إذًا مـن سـجن العبوديـة، ومـن اسـتعادة شـقاء سـيزيف الأبـديّ، ففـي حملـه صخرتـه تمثيـلٌ لمسـار آلاف البـشر في الحيـاة؛ لذلـك يؤمـن الـرّاوي/ الصّـوت الضمنـيّ للكاتـب أنّ الحـبّ وحـده هـو الحريـة والخـلاص، وهـو فعـل التّرقـي الأكـثر معقوليّـة المتـاح لابـن الإنسـان: «عـدوت نـورًا درّيًـا.. يترفّـع إلى الملكـوت.. ومـن بعيـد أقبـل نحـوي نـور يتوهـج.. أشرقـت روحـي إنّهـا طفلتـي المدللـة» [6].

تظهر مدللته فيلتحم بها، ويكون في التحامهما الترقي، والعروج إلى اللامنتهى.

الخاتمـة: لا بـدّ مـن القـول إنّ عـزّ الدّيـن الجلاوجـي قـد عالـج إشـكاليّة الحريّـة والعبوديـة، في ظـلّ مجتمـع التبـس مسـاره مـا بـين تحـضّر ظاهـر، وعبوديّـة مضمـرة؛ وهـو التبـاس دفعـه إلى التّسـاؤل عـن حقيقـة جوهـر العـالم، وأبـرز سـعيه إلى تعريـة الواقـع المعـاش الممـزوج بالفكاهـة

---

(1) م. ن. ص 127.

(2) م. ن. ص 138.

(3) جلجامش أو كلكامش وبالّلاتينيّة Gilgamech يعتبر خامس ملوك أورك حسب قائمة الملوك السّومريّين، وأسطوريًا يمثّل السعي إلى الخلود، وفقدِهِ من بعد أن سلبته الحيّة عشبة الخلود. https://m.marefa.org

(4) م. ن. ص 143.

(5) م. ن. ص 144.

(6) م. ن. ص 148.

القاسية المرّة، فكان لجوؤه إلى العجائبيّ والأسطوريّ طريقته الفنيّة في تشكيل أجواء روايته (هاء، وأسفار عشتار)، وفي تأطير مناخاتها، بحيث بدا أنّ الواقعيّ «في تمظهراته هو المستهدف في التّبيئر الفانطاستيكي، حيث يخضع لتحوّلات وامتساخات، يلجأ فيها الكاتب إلى استعمال غزارة قواه» [1].

وقد برز، في القسم الثاني من الرّواية، التفاعل النصيّ الخارجيّ حيث يتوسّل الرّاوي بمرويات تراثيّة شرقية موروثة (ألف ليلة وليلة)، وأساطير وروايات عالميّة (عشتار- قلقامش- لوكيوس- بامفيلة)، كما أظهرت الشّواهد الموظفة، إذ تمّ ربطُ عالم الرّواية بعالم الذّئاب فتناصَّ الكاتب من خلاله مع الخطاب العجائبيّ، عبر ثيمة التّحول عن عالم الإنسان إلى عالم الحيوان بيسر وسهولة، ومن دون تفسير أو تبرير يفسد السّياق، وتناصَّ كذلك مع الأنثى السّاحرة الشّريرة، وهو يستدعي أسطورة عشتار إلهة الفتنة والغواية، إضافة إلى تناصّه لغويًّا مع الموروث العربيّ لغة وشخصيّات (الحلّاج/ سندباد)، فكان أن استطاع توليد مسرود فنّي جديد مغاير قادر على إثبات تمايزه، عكسَ من خلاله، إحساسه بالمسخ وبعجائبية الزّمن، و»بفوق واقعيته» الّتي أرهقته، ودفعته إلى الرّفض والتّمرد، وإلى تحيّن فرص القول وفسحاته للإعلان والرّفض، مظهرًا في نفس الوقت إدراكه العميق لمشروعه الرّوائيّ.

وإذا كانت الكتابة الأدبيّة التّجريبيّة المعاصرة قد سعت وتسعى، إلى تجاوز ترتيب الأنواع، وإلى «خلخلة التّصنيفات النّمطيّة المقولبة»، تطلّبًا لقول مختلف يثور على نظرية الأجناس الأدبيّة، ويطالب بنفيها، حيث دعا النّاقد الفرنسيّ رولان بارت Barthes Roland على سبيل المثال، إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة، انبثاقًا من أنّ مبدأ التّناصّ، وإعادة الأفكار، واستنساخ الأقوال، وتنوّع المراجع الّتي تؤكّد موت المؤلّف، تشكّل، بالنّسبة إليه، دعوة صريحة إلى تجاوز الحديث عن صفاء الجنس الأدبيّ» فالنّصّ لا ينحصر في الأدب الجيّد. إنّه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتّى مجرّد تقسيم للأجناس، ما يحدّده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التّصنيفات القديمة» [2]، فإنّ رواية الجلاوجي هذه تثبت هذا النّوع من الاشتغال، حيث انصراف الرّوائيّ إلى ربط روايته بتراثها العربيّ القديم، وإلى

(1) حليفي، شعيب، م. س. ص -49 50.

(2) د. جميل حمداوي، نظريّة الأجناس الأدبيّة – آليات التّجنيس الأدبيّ في ضوء المقاربة البنيويّة والتّاريخيّة- المغرب: إفريقيا الشّرق، 2015، ص 74.

ارتيـاده آفـاق العالميّـة عـن طريـق تمويـه الواقـع، والترقـي بالخيـال، وتغريبـه بشـكل مفـارق، عـبر اسـتلهامه النّصـوص العجائبيّـة وتناصّـه مـع بعضهـا، ومحـاورة بعـض الأجنـاس الأدبيّـة الأخـرى لا سـيّما الرّوايـة والأسـطورة، مـا جعلـه يبـدع في تجريبـه الجديـد، وهـو يكـسر نمطيـة الـسّرد القديـم، ليقابـل في لا معقوليتـه السّرديّـة الفنّيّـة، لا معقوليّـة الواقـع الموضوعـيّ التّاريخـيّ، الاجتماعـيّ والسّـياسيّ الّـذي يعاينـه إنسـاننا العـربيّ مثبتًـا قدرتـه، عـلى القـول/ الاختـلاف، حيـث الرّؤيـة متعـدّدة الزوايـا، يعـبرّ الكاتـب بوسـاطتها عـن قلـق الكينونـة لديـه، وعـن الانفتـاح عـلى الوجـود ضـدّ العـدم، لينتـصر للحـبّ سـبيلًا أوفى للخـلاص.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

أ- رواية هاء، وأسفار عشتار.

ب- الموسوعات والمعاجم:

- الموسوعة العربية الميسّرة، المكتبة العصريّة، بيروت: ط2، 2010.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم (711هـ/ 1311م)، لسان العرب، بيروت: دار بيروت للطّباعة والنّشر، ط1، 1990.
- البستاني، بطرس، بيروت: دائرة المعارف، م: 8، 1988م.

ثانيًا: المراجع العربيّة:

- الباردي، محمّد، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 2000م، ص 243.
- حليفي، شعيب، شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، بيروت: الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2009.
- حمداوي، جميل، نظريّة الأجناس الأدبيّة – آليات التّجنيس الأدبيّ في ضوء المقاربة البنيويّة والتّاريخيّة- المغرب: إفريقيا الشّرق، 2015.
- الخرّاط، إدوارد، الحساسيّة الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصيّة، بيروت: دار الآداب، ط1، 1993.
- لحمداني، حميد، أسلوبيّة الرّواية- مدخل نظريّ، الدّار البيضاء: مطبعة النّجاح الجديدة، منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة (سال)، ط1، 1989.
- مطري، د. نجلاء علي، الواقعيّة السّحريّة في الرّواية العربيّة، بيروت: دار الانتشار العربيّ، 2016م.

- يقطـين، سـعيد، القـاضي، محمّـد، رهانـات الرّوايـة العربيّـة بـين الإبداعيّـة والعالميّـة، سلسـلة رؤى ثقافيّـة (1)، الرّيـاض: النّـادي الأدبيّ الثّقـافيّ، ط1، 2011.

ثالثًا: المراجع المعرّبة:

- باشـلار، غاسـتون، جماليّـات المـكان، ترجمـة غالـب هلسـا، المؤسّسـة الجامعيّـة للدّراسـات والنّـشر (مجـد)، بـيروت: ط4، 1996.
- تـودوروف، تزفيتـان، مدخـل إلى الأدب العجائبـيّ، ترجمـة الصّديـق بـو عـلّام، مـر: محمّـد بـرادة، القاهـرة: دار شرقيّـات، ط1، 1994.

رابعًا: المراجع الأجنبيّة:

- Bowers. Maggie Ann. Magic (AL) Realism. Routledge Taylor and Francis Group. London & New York. 2005.
- J. Kristeva, Le texte du roman : approche sémiotique de la structure discursive transformationnelle, Ed. Mouton, 1976.
- C.L.Strauss. Structural Study of Myth. In: The Struturalists: from Marx to Levi-Strauss. Ed : R & M. De George. Anchor Books. New York: 1972.

خامسًا: الدّوريّات والمقالات:

- مرعـي، إسـكندر، خلفيّـات الظّاهـرة الإرهابيّـة، مجلّـة الطّريـق، (ملـفّ العنـف والأيديولوجيـا)، العـدد الرّابـع عـشر، 2015.

سادسًا: المواقع الإلكترونية:

- https//alarabiahunion.org
- www.islamqa. Info
- www.Imadrassa.com
- www.britannica.com
- https://m.marefa.org

نحو تحولات الأنثى واستعادة المركز

قراءة في رواية «ظلّ الأفعى» ليوسف زيدان

الدكتور مصابيح العربي[1]

البريد الإلكتروني:

Larbitayer24@gmail.com

(1) أستاذ مساعد بجامعة مصطفى اسطمبولي بمعسكر، حصل على شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي، وشهادة الماجستير في مناهج البحث اللغوي، وشهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، مارس مهنة التعليم كأستاذ لمادة اللغة العربية، ثم مفتشًا لهذه المادة، وحصل على شهادة في الطب والصحة الحيوانية، وبعض الشهادات الأخرى في التنمية البشرية، ترأس وشارك في عدّة ملتقيات دولية ووطنية، وكتب عدة مقالات في اللغة والأدب والنقد، له دراسات كثيرة في مجلات عديدة، وكتب قيد النشر، شارك في مؤتمرات كثيرة في مجال تخصصه.

Towards the female shifts and restores the center

A reading of the novel «The Shadow of the Snake» by Youssef Zaidan

Abstract:

The work of the novelist has become an important place in the field of literature and criticism, due to the literary, social and human issues it raises, consistent with the changes and renewal taking place at the level of methodological approaches and critical readings in addressing and presenting problems that require writing and provoke research, and perhaps the novel in our hands (The Shadow of the Snake The writer Youssef Zaidan is one of these novels that had a reputation in the field of critical studies in particular due to the nature of the subject it deals with, which is an old and new subject, the female subject in human consciousness and the transformations of this concept through successive periods of time.

Perhaps the thing that drew us to read this novel is the huge amount of knowledge and intellectual and historical questions raised by the writer in understanding the human dimensions of this component (the female) and its relationship to masculinity as a basic determinant related to being and existence, and what is the extent of the writer's success in restoring the female to its centrality in human consciousness, and the continuity of actually attending.

Key words:

the female; snake; holy; the defiled; Center.

نحو تحولات الأنثى
واستعادة المركز

قراءة في رواية «ظلّ الأفعى» ليوسف زيدان

ملخص:

لقد أصبح العمل الروائي يحتلّ مكانة مهمّة في مجال الأدب والنقد، وذلك لما يثيره من قضايا أدبيّة واجتماعيّة وإنسانيّة متساوقًا مع ما يحصل من تغيّرات وتجديد على مستوى المقاربات المنهجية والقراءات النقدية في معالجة وطرح إشكاليات تستدعي الكتابة وتثير البحث، ولعلّ الرواية التي بين أيدينا (ظلّ الأفعى) للكاتب يوسف زيدان واحدة من هذه الروايات التي كان لها صيت في مجال الدراسات النقدية بالخصوص نظرًا لطبيعة الموضوع الذي تعالجه، وهو موضوع قديم وجديد، موضوع الأنثى في الوعي الإنساني وتحولات هذا المفهوم عبر مراحل زمنية متعاقبة.

وقد يكون الشيء الذي شدّنا لقراءة هذه الرواية، هو الكم الهائل من المعارف والتساؤلات الفكرية والتاريخية التي طرحها الكاتب في فهم الأبعاد الإنسانية لهذا المكوّن (الأنثى) وعلاقته بالذكورة كمحدّد أساسي مرتبط بالكينونة والوجود، وما مدى نجاح الكاتب في استعادة الأنثى لمركزيتها في الوعي الإنساني، واستمرار حضورها في الواقع.

كلمات مفتاحيّة:

الأنثى، الأفعى، المقدّس، المدنّس، المركز.

على سبيل الاستهلال: في ظلّ الأفعى يعيش الزوج (عبده) صراعًا داخليًّا مثقلًا بمعاناته وتفكيره الدائم: "آخرتها إيه يا عبده، يا غلبان» [1]، فيما آلت إليه حالته بعد أن هجرته زوجته (نواعم) ومنعته من حقه الشرعي تصحيحًا له في أنها ليست وعاءً لصب الشهوات، بل هي أنثى تهب الحياة وقديسة ترسم الكينونة وتحدد معالم جغرافيا البشر، وفي لحظة مناوشة وجدال معها تتركه زوجته مع رسائل سقطت منها سهوًا كانت تبعثها لها أمها التي تعيش خارج الوطن، متخصصة في الأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم الأديان، وتشتغل على دور الأنثى التي كانت -في يوم ما تدير العالم- مصدرًا للخصب والنماء.. وهنا يبدأ الفصل الثاني من الرواية من خلال قراءة (عبده) لهذه الرسائل التي تحاول فيها الأم أن تنير فكر ابنتها حول ما حصل للمرأة عبر العصور من تحولات شوهت صورتها وطمست شخصيتها وسلبتها إرادتها، وقد حان الوقت لتستعيد الأنثى مركزيتها وتلعب دورها في تسيير شؤون الكون.

العنوان عتبة استهلال

«ظلّ الأفعى» عنوان حرج يجمع دالين متعارضين، أوّلهما «الظلّ» وثانيهما «الأفعى»؛ أمّا الظل فنتّقي به حرَّ الشمس، ونفيء من خلاله إلى الرّاحة، وأَظَلَّكَ فلانٌ، كأنَّه وَقَاكَ بِظِلِّه، وهو عِزُّهُ ومَنْعَتُه [2]، ﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْغَمَامَ﴾[3]: أَيْ سَتَرْناهُمْ بِهِ مِنْ حَرِّ الشَّمْسِ، وفي الحديث الشريف «سبعة يظلّهم اللهُ في ظلّه يوم لا ظِلّ إلا ظلُّه...» [4] أي يظلهم من حرّ ذلك اليوم في ظلّ عرشه، ظِلّ نعيم وكرامة.. وبعضهم يدعو بطول العمر بقوله: «أدام الله ظلّك».

(1) يوسف زيدان، رواية ظل الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 10.

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص 461.

(3) سورة البقرة، الآية 57.

(4) رواه أبو هريرة، متّفق عليه.

ولكن كيف يمكن للإنسان أن يشعر بالراحة والوقاية والمَنَعَة وهو في ظلّ أفعى!! الأفعى ذلك الزاحف الأسطوري الذي ارتبطت معجميته بالغدر والغواية والتلون والوسوسة، ويرمز إلى الشر في الثقافات اليهودية والفرعونية والحضارات القديمة، وقد أمر الله نبيّه موسى عليه السّلام أن يلقي عصاه فتحوّلت ثعبانًا، ﴿وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۚ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۚ يَٰمُوسَىٰٓ أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ ۖ إِنَّكَ مِنَ ٱلْءَامِنِينَ ﴿٣١﴾﴾[1]، ﴿فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِىَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿٣٢﴾﴾[2] ، كما أنها هي (الحيّة الأنثى) سبب الغواية والخطيئة التي ارتكبها آدم فأدت إلى طرده من الجنّة في الموروث الشعبي الثقافي الإسلامي، ويكتسي هذا العنوان «ظلّ الأفعى» اختراقًا دلاليًّا يفجّر الممكن والمتَوقّع، ويحيل إلى شهية قرائية تتكشّف لها أسرار هذه القصّة وتتجلى معالمها ويتبدّد الغموض الذي يلفّ جوانبها ويتغلل إلى مفاصلها.. فإلى أيّ مدى يمكن أن يحصل هذا التواؤم والامتزاج بين الأفعى وبين الأنثى، حيث تقول «نواعم» المتمرّدة على الأعراف التي شوّهت صورتها ودنّست قدسيتها بأنّها ستظلّ أفعى قوية عصية على كل القوانين التي سلبتها دورها في تسيير شؤون الكون.. حيث سمعها زوجها (عبده) تقول:

محيطًا بلا نهاية..

وحدي، أنا

سأبقى، وأصير..

أفعى، عصيّةً..[3]

وفي صفحة الكتاب الخارجية الأخيرة من الطبعة التاسعة لسنة 2013، يقول الناقد سامي خشبة: «ظلّ الأفعى، رواية مدهشة ومعاصرة جدًا.. معاصرة لأنّها مكتوبة بطريقة هي أحدث ما قرأت من أعمال روائية لعدد من الروائيين الغربيين واليابانيين الكبار، على مستوى استخدام المعرفة في نسج مادّة الرواية، في هذه الرواية على صغر حجمها، كمٌّ

(1) سورة القصص، الآية 31

(2) سورة الشعراء، الآية 32.

(3) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 13.

معـرفي كبـير، وهـي لا تقـل ثـراء لا في الشّـاعرية ولا في المعرفـة ولا في تدقيـق البنـاء عـن روايـة «بنـدول فوكـو» الضخمـة في عـدد صفحاتهـا»، ويضيـف في نفـس الغـلاف الناقـد صـلاح فضـل قولـه: «يقتحـم يوسـف زيـدان بروايتـه الأولى هـذه، قـدس الإبـداع الفنـي بجسـارة لافتـة، مجربًـا تنويعـات جديـدة في الشّـكل الأدبي، إنّهـا تجربـة فـذة، فيهـا مـن القـوة والمعرفـة، مـا يطيـح أحيانًـا بالتقنيـات الروائيـة التـي نعرفهـا، وفيهـا مـن المكـر الشّـديد والقـدرة البلاغيـة، مـا يعجـز عنـه الكثـير مـن علـماء اللغـة، وفيهـا المقـدرة عـلى إثـارة التسـاؤلات العميقـة».

ويمكـن لهـذه العتبـات النصيـة المتمثلـة في (العنـوان، الإهـداء والإلمـاح) أن تحيلنـا إلى جملـة مـن الاسـتنتاجات، أهمهـا:

- يتجـاوز العنـوان الوظيفـة الإشـارية والإحاليـة إلى الوظيفـة المعرفيـة والفلسـفية عـبر اختراقـه لواقـع النـص والمـرور بـه إلى المتخيّـل الأسـطوري المقـدّس.

- الاحتفاء بالأنثى باعتبارها مركز الكينونة، والسر الأول والأخير في الانبثاق والولادة.

- استحضار التراث الفكري الإنساني وربطه بالتحول التاريخي والزمني عبر العصور.

- الرسـائل الروائيـة تجـدد العلاقـة بـين الواقـع المتـأزّم وبـين الصفحـات اللامعـة التي سـطرتها الأنثـى عـبر مسـاراتها الحضارية.

الإهداء:

«إلى ميّ.. ابنتي، وجدّتي»

لعـلّ الكاتـب يوسـف زيـدان مـن خـلال إهدائـه هـذا إلى ابنتـه وجدتـه، يربـط بـين أيقونتـين زمنيتـين، المـاضي المتمثـل في (الأنثـى الجـدّة) وكل مـا تتصـف بـه مـن حمولـة تراثيـة وتاريخيـة وأسـطورية، والحـاضر والمسـتقبل المتمثـل في (الأنثـى البنـت) ومـا يسـتشرف مـن دلالات مسـتقبلية نحـو اسـتعادة البنـت لدورهـا الريـادي الـذي كانـت تتميـز بـه الجـدّة في زمـن المركزيـة الأنثويـة، ومـا يصحـب هـذا الاسـتشراف مـن تغيـير وتحـول في تصحيـح المفاهيـم واسـتعادة لعـب هـذا الـدور، كـما يوحـي هـذا الإهـداء إلى الـصراع القائـم بـين جيـل الجـدة المقهـور الخاضـع للسـلطة الذكوريـة، وبـين جيـل البنـت الثائـر المتمـرد الرافـض لهـذا القهـر والخضـوع.

إن إصرار يوسف زيدان على الاحتفال بالمؤنث من خلال عتبتي العنوان (الأفعى) والإهداء (البنت والجدة) له ما يبرره، إذ إن اطلاعًا سريعًا على الرواية يؤكد هذه الرغبة المتوارية عند الكاتب والحاضرة بقوة في النص، وهي قداسة الأنثى، الأنثى بوصفها فكرة مجردة غير مجسدة في ذات المرأة.

الإلماح:

«وقعت أحداثُ هذه الرواية، جميعُها، في الليلة التي يُسفر صباحُها عن يوم الثلاثاء الموافق للتاسع من ذي القعدة سنة 1441 هجرية.. الموافق أيضًا للثلاثين من يونيو سنة 2020 ميلادية، وهي سنة 1736 القبطية المصرية، وسنة 2012 القبطية الأثيوبية، وسنة 1399 الشمسية الفارسية، وسنة 5780 بحسب التأريخ التوراتي البادئ من آدم اليهود.. وقد نشرتها، عملاً بالحديث الشريف: ألا لا يمنعنَّ رجلاً هيبةُ الناسِ، أن يقول بحقٍّ إذا عَلِمه (رواه الإمام أحمد في المسند والترمذي في السنن، عن أبي سعيد الخدري). [1]

يبيّن هذا الإلماح التعاقب الحضاري للزمن وبعده التاريخي والإنساني المتراكم، ليربط زمن الأحداث الروائية وزمن كتابة الرواية بهذه التواريخ الميلادية والقبطية والإثيوبية، والفارسية، والتوراتية، فجميعها حضارات امتزجت وشكّلت مفهومًا أسطوريًّا للأنثى عبرها تطورها الإثني والتاريخي الهائل.

كما يشير هذا الإلماح إلى إضفاء الصبغة الدينية والشرعية في إظهار الحقائق دون تردّد أو خوف من النّاس من خلال الحديث النبوي المذكور في الإلماح.

المكان:

تدور أحداث الرواية في بيت الزوجين (عبده ونواعم)، وهو بيت تحيط به العمارات العالية والحديثة مما يجعل الشمس لا تصله، الأمر الذي جعله رطبًا كئيبًا كأنّ الحياة فيه منعدمة، **منزل متكوِّم بلا هيبة، قابع بلا حضور متميِّز في المكان، «حتى بدا سطحُ المنزل مثل قاعٍ عميقٍ**

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 7.

لبئرٍ لم يحفرها أحد» [1]**، ومثل فِنَاءٍ خلفيٍّ للشواهق الثلاثة القبيحة التي أحاطت به بإحكامٍ خانق، منزل** يفتقر إلى الحرارة التي أصبح الزوجان يفتقران إليها شعوريًّا.

الزمان:

زمن الرواية وأحداثها هو ليلة واحدة، في 30 يونيو 2020 وهو زمن استشرافي استباقي، بفارق 14 عامًا عن تاريخ كتابة الرواية الفعلي عام 2006، ولست أقف عند دلالة اختيار هذا التاريخ مع هذا الفارق بين الزمن الفعلي لكتابة الرواية، وبين زمن أحداث الرواية، ولكنه زمن قصير مكتنز بالأحداث، مفعم بالحركة والمشاعر والأفكار، حيث يستهل يوسف زيدان روايته بقوله: «وقعت أحداثُ هذه الرواية، جميعُها، في الليلة التي يُسفر صباحُها عن يوم الثلاثاء الموافق للتاسع من ذي القعدة سنة 1441 هجرية.. الموافق أيضًا للثلاثين من يونيو سنة 2020 ميلادية، وهي سنة 1736 القبطية المصرية، وسنة 2012 القبطية الأثيوبية، وسنة 1399 الشمسية الفارسية، وسنة 5780 بحسب التأريخ التوراتي البادئ من آدم اليهود.. وقد نشرتها، عملاً بالحديث الشريف: ألا لا يمنعنَّ رجلاً هيبةُ الناسِ، أن يقول بحقٍّ إذا عَلِمه (رواه الإمام أحمد في المسند والترمذي في السنن، عن أبي سعيد الخدري)». [2]

الشخصيات:

الشخصيات الرئيسية:

- (عبده) الزوج، موظف بقسم الجرافيك في شركة دولية لإنتاج الوجبات السريعة، تبدو شخصية متأثرة بما آل إليه الوضع، دائم التفكير في زوجته التي تغيّر أسلوبها معه منذ قرابة الشهرين، يصوره الروائي على أنّه شخصية نمطية عادية لا يختلف عن بقية الرجال في نظرته الشهوانية للمرأة، هي شخصية تمثل تسلّط الذكورة، مقابل خضوع الأنوثة وفق الأعراف الاجتماعية السّائدة.

---

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 9.

(2) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 7.

- (نواعـم): مترجمـة في الهيئـة الدوليـة المشـتركة (هـ. د. م)، وهـي الزوجـة والبنـت المتمـرّدة والرافضـة لهـذه الصـورة النمطيـة التـي يراهـا عليهـا زوجهـا عبـده، وذلـك بعـد أن تلقـت رسـائل مـن قبـل أمهـا التـي تركتهـا بعـد وفـاة والدهـا وسـافرت خـارج الوطـن، ثـم تخصصـت في الأنثروبولوجيـا والفلسـفة والتاريـخ، وفي هـذه الرسـائل توضـح الأم لابنتهـا كثـيراً مـن المفاهيـم والتصـورات وتصحـح حسـب الكاتـب القوالـب الجاهـزة والأفـكار التـي تشـكّلت في المجتمـع عـبر دوراتـه الزمنيـة والتـي أفقـدت الـدور المركـزي للأنثـى وحولتـه مـن مهمّـة التقديـس إلى التدنيـس.

الشخصيات الثانوية:

أم نواعـم: صاحبـة الرسـائل التـي سـتغير مـن نظـرة نواعـم لنفسـها ولزوجهـا، وتعيـد تشـكيل مركزيتهـا ودورهـا في صناعـة الكينونـة والحيـاة والنـماء والخصـب والانبثـاق.

الجـد: يحـاول أن يثنـي حفيدتـه نواعـم عـن تصرفهـا نحـو زوجهـا، وتكتشـف نواعـم أنّ جدهـا لا يختلـف كثـيراً عـن زوجهـا في تصـوره وتفكـيره وعلاقتهـما بالمـرأة.

نايـل: صديـق عبـده الـذي يشـير عليـه بتجريـب البخـور الـذي يفقـد وعـي نواعـم ويمكنـه بعـد هـذا التنويـم أن يقـضي مآربـه منهـا، ولكـن خطـة نايـل تفشـل.

دلال: الطالبة الجامعية، صديقة نايل.

أحداث الروية وتحولاتها السردية:

قراءة في رسائل الرسائل:

يمكننـا أن ننعـت الـروائي (يوسـف زيـدان) [1] بالكاتـب المتمـرّد المثـير للجـدل، كاتـب يراهـن عـلى طـرح إشـكالات مـا زالـت عالقـة في المنظومـة الفكريـة والأخلاقيـة والفلسـفية لمجتمعاتنـا العربيـة بالخصـوص، وذلـك مـن خـلال توظيـف شـخوصه الروائيـة لمعالجـة هـذه القضايـا وإثارتهـا بشـكل جـريء يتجـاوز الطابـو والمقـدّس، ويكـسر رتابـة المألـوف والسّـائد.

(1) يوسـف محمـد أحمـد زيدان، أسـتاذ جامعي، كاتب وفيلسـوف مصري، متخصـص فـي التـراث العربي المخطوط وعلومـه، لـه عـدة مؤلفـات وأبحـاث علميـة في الفكـر الإسـلامي والتصوف وتاريخ الطب العربـي، ولـه إسـهام أدبـي في أعمـال روائية منشـورة، وله مقـالات دوريـة وغير دورية فـي عـدد مـن الصحـف العربية.

يعتمد النسيج الروائي السردي في (ظلّ الأفعى) على الأبعاد الأسطورية والرمزية للأنثى الأفعى وتحولاتها عبر آلاف السنين من الحكمة والنبل والقداسة إلى الشرّ والفتنة والخطيئة؛ حيث كانت النساء حاكمات وربات وملكات، وكانت عشتار إلهة أفعى ترمز للخصوبة والطب، وحين جاءت التوراة وحُرّفت انحرفت معها دلالات الأنثى من التقديس إلى التدنيس، وبانتهاء القسم الأول من الرواية الذي ينتصر فيه عبده على نواعم وينال وطره منها، يبدأ القسم الثاني متمثلاً في قراءة الرسائل التي أرسلتها الأم لنواعم، انطلاقًا من هذه الترنيمة، ترنيمة إيزيس:

يَوْمَ أُفنِي كُلَّ ما خَلَقْتُ

ستعودُ الأرضُ محيطًا بلا نهاية،

مِثْلما كانتْ فى البَدْءِ.

وَحْدى، أَنا، سَأبقى

وأَصِيرُ كما كنتُ قبلًا

أَفْعى، خفيةً عن الأَفْهامِ.

ترنيمة مصرية قديمة تغنى بها المصريون واعتزوا بالصورة المقدّسة للأفعى في أذهانهم، حيث كانت رمزًا للملكات العظيمات (حتشبسوت، نفرتيتي، كليوباترا ...)، حيث الأفعى الغامضة، الملأى بالأسرار والروعة والجمال، فهي كائن مسالم في الأساس، تنذر من يهاجمها، فإذا ابتعد عنها الخطر انسحبت، حيث تقول الأم في رسالتها مدافعة عن الأفعى: «هل تعلمين يا ابنتي أن تسعين بالمائة من الأفاعي، غير سامٍ، وأن مائة بالمائة من الأفاعي، لا تهاجم إلا إنسانًا اعتدى عليها، أو عبث بجُحرها، أو اقترب من ذريتها.. الأفعى كائنٌ مسالمٌ في الأساس، ينأى بنفسه بعيدًا، ويميل دومًا للانزواء، عُنفها مبرَّرٌ بأسبابٍ واضحة، لا تنزع للهجوم إلا إذا هوجمت، وفي هجومها إنذارٌ، لا غدر، فهي تنتصب محذِّرةً، فإن ابتعد عنها مصدرُ الخطر المهدِّد، انسربتْ مبتعدةً، وإن لم يلق إنذارُها صدىً عند المهاجم، نهشته خاطفةً، وهربت!» [1].

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 105.

وتتساءل الأم عن أفعى الكوبرا، وهي من أشهر أنواع الأفاعي، كيف تركّز بعونها وكيف تشرئب برأسها، وتتمايل وتتراقص مع أنغام المزمار الهندي، فهل يستطيع أي حيوان آخر أن يفعل ذلك!

وتستمر الأم في سرد مناقب وصفات الأفعى في زحفها وحركتها الرشيقة وانسحابها السلس، حيث تقول: «ألا ترين أن الجيوش قد اختارت هذه الكلمة بالذات، لتعبر عن تنقُّلاتها؛ يقولون: زحف الجيش لا (مشى الجيش) أو (طار)، فإذا تقهقر الجيش، يقولون: انسحب! والزحف والانسحاب، يا ابنتي، هو شكل حركة الأفعى من قبل أن تصير للإنسانية عساكر وجيوش». [1]

غير أنّ هذه الجيوش وإن تشبّهت بالأفعى في زحفها وانسحابها، إلا أنّها تحدث الدمار والقتل والبشاعة في بني البشر، وتحرق الزروع واللون الأخضر، وأغلب الحضارات التي صنعت السّلام والأمن وقادتها الربات الأفاعي لم تكن لها جيوش نظامية، وتواصل الأم رسالتها بقولها: «عاشت تلك الحضارات زمنًا طويلاً في سلام، وأعطت للإنسانية في الزمن الأنثوي الأول، كل بذور الحضارة: الزراعة، الثقافة، الاستقرار، الحنين إلى الوطن، الضمير، الديانة.. السلام! لم يعتادوا أن يعتدوا على جيرانهم، لم يجد الآثاريون أثرًا لصناعة حربية بين حفرياتهم، مثلما وجدوا في المجتمعات الذكورية اللاحقة.. ثم انتهت الأزمنة الأنثوية، السلمية، البديعة، بالإزاحة التدريجية للأنثى، والانتقال بالمجتمعات إلى السلطة الذكورية الجوفاء، على النحو الذي حكيته لكِ في رسالتي السابقة عن تطور روح الحضارات في سومر وبابل وآشور، وعن روعة انبثاق الحضارة المصرية القديمة ذات الطابع الأنثوي الأصيل، الإيزيسى»، غير أن يوسف زيدان يغفل عن كثير من الحروب الطويلة والمدمرة التي كانت سببها الأنثى الأفعى كحرب طروادة، وحرب البسوس، وكليوباترا وأنطونيو، ولعلّ جريمة القتل الأولى بين الأخوين قابيل وهابيل كانت بسبب الأختين، وغير هذا كثير، والشيء الذي يثير الانتباه هو محاولة الكاتب المقارنة بين الأفعى ككائن حيواني له مواصفاته الحيوانية المميزة وبين الرجل أو الذكر، في حين أنّ المقاربة يجب أن تكون بين الرجل والمرأة (الذكر والأنثى)، ووصف المرأة بالأفعى في المخيلة الذكورية لم يكن في جانبها الإيجابي الذي يذكره الكاتب، وإنّما في الجانب السلبي حيث الخديعة والغدر والمكر.

---

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 106.

وهنـاك أحاديـث كثـيرة مرويـة في جـواز ووجـوب قتـل الأفاعـي، ولا داعـي لذكرهـا في هـذا المقـام، كـما أن دلالـة الأفعـى في المـوروث الشـعبي وفي الوعـي الثقـافي العـربي والأسـطوري، مرتبطـة بالغوايـة والـشر، وينظـر إليهـا عـلى أنّهـا حيـوان شريـر مـؤذٍ لغـيره، ويتمثّـل وضعـه في المقولـة الشـعبية (مـا يحفـر، مـا يدفـر، مـا يبـات لـبر).. وقديمًـا قـال الشّـاعر:

لا تقطعـــنّ ذنـــب الأفعـــى وترســـلها

إن كنـــت شـــهمًا فأتّبـــع رأســـها الذنبـــا [1]

وهنـاك موقـف آخـر يـرى أن الثعابـين رمـز للخـير تسـكنها أرواح لا تـؤذي، وأن الأماكـن التـي تسـكنها الثعابـين هـي أماكـن تحفهـا القداسـة والإجـلال.. «والبعـض منهـا يتجسّـد فيهـا ولي مـن الأوليـاء، يظهـر في محافـل صوفيـة.. وفجـأة ظهـر بينهـم ثعبـان ضخـم ففزعـوا منـه، فهـدأ مـن روعهـم ومسـح عـلى رأسـه، وقـال لهـم: إنّـه سـيدي الطّاهـر (ولي متـوفى)». [2]

وتسـتمر الأم في سردهـا لقضايـا الـولادة والانبثـاق، وكيـف أنهـا رفضـت العمليـة القيصريـة في ولادة ابنتهـا، حتـى تشـعر بأنهـا أنثـى تلـدُ وتهـبُ الحيـاة، «لـن ألِـدَ إلا كـما تلـدُ الأنثـى» [3]، وأن الأم هـي التـي تلـد، وأن اسـم الوالـد لا يحـق أن يطلـق عـلى الأب لأنّـه لا يلـد.

وتعـرُج الأم في رسـالتها إلى دلالات الأفعـى (الحيـة) في اللغـة العربيـة، والتـي تـدل عـلى الحيـاة والخصوبـة والإنتـاج، «وللأفعـى يـا ابنتـي، أسـماءٌ ومترادفـات في كل اللغـات، ومـا دمنـا قـد اخترنـا اللغـة العربيـة، أو العربيـة اختارتنـا؛ فتعـالي ننظـر في المترادفـات، لنقـترب أكـثر مـن معنـى الأفعى.. ذلـك المعنـى الـذي لا يمكـن لأي لغـةٍ أن تحيـط بـه، مهـما كانـت! ومهما أحطنـا بهـا، أو أحاطت بنا.

إن أشـهر مترادفـات الأفعـى العربيـة، هـو لفـظ الحية وهـو اللفظ الـذي اختاره كل مَـنْ ترجموا التـوراة إلى نسـختها العربيـة، ربمـا نعـود لتأمُّـل النـص التـوراتي بصـدد (الحيـة) التوراتيـة بعـد قليـل؛ لكـن دعينـا أولًا نسـتشرف آفـاق لفـظ الحيـة الـذي هـو اللفـظ الأصـل في التسـمية العربيـة؛ إذ الأفعـى في متـون لغـة العـرب: نـوعٌ مـن الحيَّـات، سـميت بـذاك لأنهـا تلتـفُّ ولا تـبرح مكانهـا. تمتـاز الحيـة في وعـي العـرب اللغـوي، بأنهـا مشـتقة مـن (الحيـاة) ومنها سـميت أم البشر، بحسـب

(1) عزوي أحمد، الدلالات الإيحائية في النصوص القصصية الشعبية، الملتقى الثالث السيمياء والنص، جامعة سطيف.

(2) المرجع نفسه.

(3) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 110.

اعتقادهـم: حـواء، وللحيـة والحيـا في العربيـة معـانٍ، كلهـا خطـيرةٌ ودالـة. المعنـى الأول، الألصـق بالمـرأة، هـو أن الحيـا فَـرْجُ المـرأة، وفي لسـان العـرب: الحيـا فـرْج الناقـة.. والحـيُّ فـرْج المـرأة! وحيـة وحـواء وحيـا، ألفـاظ اقتربـت أصولهـا ومعانيهـا، هـذا هـو مـا قَـدَّروه، وسـجَّلوه بأقلامهـم في المعاجـم العربيـة القديمـة» [1]، وللـماء دور في خصوبـة الأرض، فهـي علاقـة بـين مخصِّـب (المـاء) ومخصَّبـة (الأرض) ليعطيـا في الأخـير لحظـة الانبثـاق والـولادة، حيـث تقـول الأم: «والحيـا أيضًـا، في اللغـة: المطـر والخصـب. ومعلـومٌ يـا ابنتـي أن المطـرَ مـاءٌ، والخصـبَ نتـاجٌ لـلأرض التـي سُـقيت مـاءً. المـاء المخصِّـب، والأرض المخصَّبـة؛ كلاهـما حَيَـا.. كلاهـما حيـاة.. كلاهما حـواء.. كلاهـما الحية.. الحيـةُ عكـس الميتـة.. الحيـةُ ضـد الفنـاء.. الحيـةُ مرادفةٌ للخلـود، والانبعـاث، وتجدُّد البقـاء.. الحية، أنـت وأنـا لحظـة مولـدك، لحظـة الميلاد التي تتحقـق بها أنوثة الأنثـى، على نحو لا مثيل لـه، والحيةُ، هـي روح الوحـيّ الأنثـويّ السـاري في النسـاء، خافتا كالفحيح، منـذ فجر الوجود إلى يـوم منتهاه»[2].

وتُفجّـر الأم دلالات أعمـق لمعنـى الأنوثـة أكـبر بكثـير مـن تلـك الإلماحـات والإشراقـات الجسـدية التـي تحـدث تحـولاً في شـكلها وانفعالاتهـا وعواطفهـا، تمهّـد لعمليـة الانبثـاق والـولادة وصنـع الكينونـة والوجـود، حيـث تقـول: «واعلمـي يـا ابنتـي، أن مـا يؤنِّـث الأنثـى، هـو أمـرٌ أعمـقُ مـن انتفاضـة ثدييهـا عنـد البلـوغ، أبعـدُ مـن اسـتدارة ردفيهـا عنـد الاكتـمال، أروعُ مـن العاصفـة المكتومـة التـي تمـور بجسـمها عنـد الشـبق، أبـدع مـن زينتهـا العشـتارية البهيـة ليلـة زفافهـا.. هـذه كلهـا تمهيـداتٌ، إشراقـاتٌ وإلماحـات تومـئ إلى لحظـة التوهُّـج العلويـة: لحظـة الإنجـاب، لحظـة الانبثـاق، لحظـة تجـلي الوحـي الكامـن فيهـا منـذ الأزل، وإلى الأبـد». [3]

اللغـة تطمـس المعـاني الجليلـة للأنثـى وتصفهـا بمعـانٍ ومسـميات أقـل مـن مكانتهـا العلويـة وقيمتهـا السـماوية الرفيعـة، وتتعجّـب بشـكل هسـتيري مـن قـول ابـن منظـور في قياسـه لـوزن الأنثـى بقولهـا: «مازلـت أذكـرْ نوبـة الضحـك الهيسـتيري التـي انفجـرت منـي قبـل عشريـن سـنة، حـين قـرأت في لسـان العـرب تحـت مـادة (أنـث) مـا نصـه: الأنثـى خـلافُ الذكـر في كل شيء، والجمـع إنـاث وأُنُـث، كحـمارٍ وحُمُـر!». [4]

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 111.

(2) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 111.

(3) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 112.

(4) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 112.

وتشير الأم في رسائلها إلى أنّه مثلما حصل كل هذا التجني والظلم على (الأنثى/ الأفعى)، غير أنّ هناك من أنصفها واحترمها وقدّسها، وتذكر منهم سيف بن ذي يزن الذي أحاط حوله هالة من الحضور الأنثوي، وكذلك محيي الدين بن عربي حيث يقول: «المكانُ الذي لا يؤنّث، لا يُعَوَّلُ عليه».[1]

وتتحدّثُ أم نواعم في رسالة أخرى، عن قضية وأد البنات وتشكك فيها، متسائلة عن كيفية تناسل هؤلاء الجاهليين جيلاً بعد جيل إذا كانوا يئدون كل مولودة تولَد، ونحن نقول إنّ نفي هذه الظاهرة نفيًا كليًّا غير ممكن، لأنّ القرآن الكريم أخبرنا بهذا في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ۝٨ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ۝٩﴾[2]، وقوله كذلك: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ۝٥٨ يَتَوَٰرَىٰ مِنَ ٱلْقَوْمِ مِن سُوٓءِ مَا بُشِّرَ بِهِۦٓ ۚ أَيُمْسِكُهُۥ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُۥ فِى ٱلتُّرَابِ ۗ أَلَا سَآءَ مَا يَحْكُمُونَ ۝٥٩﴾[3]، غير أن وجود هذه الظاهرة لم يكن بالشكل الكبير، بل كان قليلاً أو نادرًا، ولم يكن الوأد في جميع قبائل العرب، بل كان في بعضها فقط كقبيلة تميم.

وتحدّث ابنتها في رسالة أخرى، عن اللغة العربية وأسرارها العجيبة، فهي »تنفرد بأنها تستخدم لفظة واحدة للدلالة على الشيء، ونقيضه! مثل لفظة الجون التي تعني الأبيض وتعني الأسود، ولفظة «القرء» القرآنية تعني الحيض وتعني «الطهر من الحيض«! [4]، وتشير إلى حالات كثيرة في اللغة العربية تمجّد الأنثى كمفردة «المرأة» التي لا جمع لها، ومفردة «النساء» التي لا مفرد لها، كما أنّ هناك عبارات وألفاظًا أخرى حسب رأيها تظلم المرأة وتحتقر خصوصيتها الأنثوية، حيث تقول: «**جاءتْ اللغة العربية وأزاحتْ المرأة من علوها المُقدّس إلى موضعها المُدنّس، مثل لفظة (بعل) للدلالة على الزوج، وجعلتْ (اللغة العربية) للزوجة لفظة (حرم) ومع مراعاة أنّ (بعل) هو اسم الإله الذكر القديم الذي أزاح عشتار عن عرش الألوهية، ولم يصفوا**

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 113.

(2) سورة التكوير، الآية 8 - 9.

(3) سورة النحل، الآية 58 - 59.

(4) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 123.

الزوجـة يومًـا بأنهـا (بعلـة) فهـي فقـط (حـرم) الـزوج، ولم يصفـوا (أي العـرب في لغتهـم) الـزوج بأنـه (حـرم) لزوجتـه».[1]

وفي رسـالة أخـرى تدعـو ابنتهـا إلى التسـاؤل وطـرح الأسـئلة، لأنّ السـؤال هـو مصـدر المعرفـة وروح الوجـود، «السـؤال هـو الإنسـان، الإنسـان سـؤال لا إجابـة، وكلُ وجـودٍ إنسـاني احتشـدت فيـه الإجابـات فهـو وجـود ميـت! ومـا الأسـئلة إلا روحُ الوجـود.. بالسـؤال بـدأت المعرفـة وبـه عـرف الإنسـان هويتـه، فالكائنـات غـير الإنسـانية لا تسـأل، بـل تقبـل كل مـا في حاضرهـا، وكل مـا يحاصرهـا، الإجابـة حـاضر يحـاصر الكائـن، والسّـؤال جنـاح يحلّـق بالإنسـان إلى الأفـق الأعـلى، مـن كيانـه المحسـوس، السـؤال جـرأة عـلى الحـاضر، وتمـرّد المحَـاصَر عـلى المُحَـاصِر». [2]

ويمكـن أن نقـول بعـد هـذا الكـم الحـكائي إنّـه يصعـب حـصر جميـع أحـداث الروايـة وذلـك لكثافتهـا وتداخلهـا عـبر مسـارات متعـدّدة، نجملهـا في:

- الغربة الشعورية بين عبده ونواعم.

- اتساع الهوة وحصول الانفصال.

- تجلّي الحقيقة وظهور المستور.

وتتجـلى في المـتن الحـكائي تقنيـة الفيـد بـاك، أو الاسـترجاع، انطلاقًـا مـن قلـب الحـدث، مرتـدًا إلى الـوراء، مسـتشرفًا المسـتقبل، في رتابـة وهـدوء، ثـم حركـة وتشـابك، ثـم ترقـب وانتظـار وحـيرة وشـعور بالاغـتراب والضيـاع، ثـم تسـارع يفـضي إلى انهيـار كلي لهـذه العلاقـة، ليبـدأ الزمـن مـن جديـد بعـد هـذا الانفصـال في كشـف الحقائـق وإدراك المرسـلة التـي تحملهـا الرسـائل.

الفضاء الروائي:

تشـهر الروايـة فضاءهـا مـن الوهلـة الأولى، «إنـه ذلـك البيـت الرطـب القابـع بـلا حضـور، تجاوزتـه العـمارات الشـواهق حتـى كأنـه بـئر مغمـورة لم يحفرهـا أحـد، ثـم يتحـوّل هـذا البيـت إلى لوحـة باليـة متشـظية الأركان باهتـة الألـوان، متنافـرة لا تناسـق فيهـا ولا انسـجام، حيـث عـبّرت

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 125.

(2) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 145.

الأم عـن ذلـك حـين رأت الصـورة وهـي تحـادث ابنتهـا».. وأثـاث بيتـك لا يبـدو منـه أي شيء.. مـا هـذا الديكـور يـا ابنتـي؟! مـا هـي الصلـة بـين لـون الحوائـط، ولـون مـا تناثـر عليهـا مـن لوحـات وتمائـم وحليـات؟ ومـا هـذا الأثـاث؟ لابـد أن زوجـك هـو الـذي اختـاره، فـلا طـراز يجمـع بـين مفرداتـه، أم أن جـدك اشـتراه لـك، خالطًـا كعادتـه بـين كل تـراث الإنسـانية، لا يـا ابنتـي، إذا عمـرتِ بيتًـا آخـر، فلتجعليـه متآلفـا، وليكـن بيتـك مـرآة يتجـلى عـلى صفحتهـا، تناغمـك الداخـلي العميـق، لا تضعـي قطعـة أثـاث أو لوحـة أو حليـة جـدار، إلا إذا أخفـق قلبـك، أولًا بحبهـا، فالحـب هـو الأصـل في إيجـاد الأشـياء، بالحـب أنجبتـك، وبالحـبّ أنجبـت الأنثـى العـالمَ». [1]

وتتجـلى في فضـاء البيـت المركـزي فضـاءات داخليـة أخـرى كالغرفـة والسريـر، وفضـاءات خارجيـة كصنـدوق البريـد الـذي يعتـبر حلقـة وصـل بـين البنـت وأمهـا يحمـل رسـائلها إليهـا، حيـث كان عبـده ينظـر إليـه بريبـة وشـك.

التشابك اللغوي:

يمكـن أن نصنّـف اللغـة في هـذه الروايـة إلى عـدّة مسـتويات يمتـزج فيهـا الخطـاب الـسردي والتاريخـي والنقـدي والفلسـفي والأسـطوري، «واسـتطاعت اللغـة السرديـة في النـص أن تنتـصر وتـزجّ بالأحـداث الروائيـة في صيغـة دراميـة مسـتفيدة مـن الطاقـة المعرفيـة والفلسـفية كجنـس فكـري لتعميـق البُعـد المعـرفي للروايـة، كـما اسـتطاع هـذا التنـوع اللغـوي في الروايـة أن يحررهـا مـن أحاديـة اللغـة النثريـة وجعـل الشـعر والنـص الدينـي والتاريخـي والرسـالة تتناغـم في بوتقـة الروايـة». [2]

ويصنـف الناقـد المغـربي لغـة هـذه الروايـة إلى جملـة مـن الخصائـص والميـزات نوجزهـا فيـما يـلي: [3]

- الخطاب اللغوي ثري بالقيم الجمالية.

---

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 101- 102.

(2) لحسن أفركان، مقال (في الرجوع إلى قداسة الأنثى)، قاب قوسين (صحيفة ثقافية)، نشر في 26/ 07/ 2015،

http://www.qabaqaosayn.com/content

(3) ينظر المرجع نفسه.

- تعـدّد الثنائيـات المتقابلـة: الحـب/ الكـره- الوفـاء/ الخيانـة- الواقعـي/ المتخيـل- المقـدس/ المدنـس- الأنـا/ الآخـر- القبـول/ الرفـض.

- حضور قوي للمعجم الفكري واللغوي والديني والتاريخي والفلسفي.

- توظيف إستراتيجية التناص.

- المقاربة النقدية في وصف المعجم اللغوي العربي.

- توظيف النصوص المقدّسة.

- الرسـالة في النـص الـروائي «ظـلّ الأفعـى»، هـي نـص مؤسِّـس مفعـم بالمعرفـة التاريخيـة واللغويـة والأسـطورية، يحـرك الأحـداث، وينمـي السـيرورة السرديـة.

الأنثى في الوعي الإنساني:

تحتـل الأنثـى في الوعـي الإنسـاني مسـاحة عريضـة شـكّلها المجتمـع عـبر مراحـل تكوينـه الفكـري، وأعطاهـا بُعدهـا المقـدّس باعتبارهـا رمـز الخصـب والنـماء والخلـق والإيجـاد، ويظهـر ذلـك مـن خـلال اسـتدعاء نصـوص فلسـفية أسـطورية وترنيـمات دينيـة تصـور ذلـك المخلـوق الغامـض الـذي يهـب الحيـاة ويسـتجلي أسرار الحيـاة والـولادة والانبثـاق.

«أنا أم الأشياء جميعًا

سيدة العناصر

بادئة العوالم

حاكمة ما في السماوات من فوق

وما في الجحيم من تحت

أنا مركز القوة الربانية

أنا الحقيقة الكامنة وراء كل الإلهات والآلهة

عندي يجتمعون كلهم في شكل واحد وهيئة واحدة

بيدي أقدر نجوم السماء ورياح البحر وصمت الجحيم

يعبدني الناس بطرق شتى، وتحت أسماء شتى

لكن اسمي الحقيقي هو إيزيس

به ارفعوا إليَّ أدعيتكم وصلواتكم» [1]

شعرية اللغة:

تبرز شعرية اللغة انطلاقًا من تنوع المقاطع الأسلوبية، ونفورها من مركزية الخطاب الأحادي، ثائرة على النمط النثري المعهود في بنية الرواية الكلاسيكية.

تنأى رواية (ظلّ الأنثى) بنفسها على أن تكون وعاء سرديًّا ينقل الأخبار والأحداث نقلاً زمنيًّا تاريخيًّا مألوفًا، بل تعمد على أن تصنع واقعها الحكائي وتحبك بناءها السردي بمادة شعرية مختلفة تثير القارئ وتشركه في التفاعل مع الأحداث بعيدًا عن الوظيفة الإبلاغية، بالاعتماد على الملفوظ الرامز والانزياح الموحي تكثيفًا للدلالة وإيغالاً في الفكرة. اللغة المبدعة هي التي تؤسس متاهات يتشظى من خلالها نظام البناء اللغوي العادي وترسم عالمها الرمزي المقدّس. «نظرت تجاهه بحدة، شعر بنظراتها تخترق وجهه، تحرقه، تكاد تنتزع فروة رأسه، فارتمى مستلقيًا بجوارها، كحطام سفينة قذفتها موجة عاتية، نحو رمال شاطئ مهجور». [2]

يرتوي النص الروائي من دفق الرمز الشعري، فتتفجّر اللغة بدلالات تتجاوز طبيعتها وتخرق أنظمتها وتهتك أسوار نظامها المعهود لترسم لنا لوحة سردية أسطورية مقدّسة، حين تردّد قائلة: «الحية عكس الميتة.. الحية ضد الفناء.. الحية مرادف للخلود والانبعاث، وتجدد البقاء.. الحية، أنتِ وأنا لحظة مولدك، لحظة الميلاد التي تتحقق بها أنوثة الأنثى، على نحو لا مثيل له. والحية، هي روح الوحي الأنثوي الساري في النساء، خافتا كالفحيح، منذ فجر الوجود إلى يوم منتهاه». [3]

---

(1) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 67.

(2) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 26.

(3) يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013، ص 111.

نتائج القراءة:

- اشتملت الرواية على غنائم معرفيّة هائلة تشكلت في حمولة فكرية وتاريخيّة ودينيّة وأسطوريّة.

- تميّزت الرواية بتنوّع لغوي أضفى حوارية لامست كثيراً من الطابوهات المسكوت عنها، وأبدعت واقعًا شعريًّا خاصًا.

- تشبّع الكاتب بثقافة معرفية وفكرية واسعة اخترق من خلالها البنى التقليدية للرواية الكلاسيكية وتجاوز أسوارها المحدودة.

- يحمل الكاتب يوسف زيدان تفاصيل مشروع كتابي يؤسس فيه لنظرته الخاصة في تناول القضايا الاجتماعية والإنسانية انطلاقًا من ابستيمولوجيا معرفية تؤسس للظاهرة في عمقها وجوهرها.

قائمة المراجع:

أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج 3.

- عـزوي أحمـد، الـدلالات الإيحائيـة في النصـوص القصصيـة الشـعبية، الملتقـى الثالـث، السـيمياء والنـص، جامعـة سـطيف.

- لحسـن أفـركان، مقـال (في الرجـوع إلى قداسـة الأنثـى)، قـاب قوسـين (صحيفـة ثقافيـة)، نـشر في 2015/07/26،

http://www.qabaqaosayn.com/content

- يوسف زيدان، رواية ظلّ الأفعى، دار الشروق، ط9، 2013.

نحو إنسانية جديدة

كتاب (خالد) لـ «أمين الريحاني» أنموذجًا

د. عماد غنوم[1]

البريد الإلكتروني:

dr.imad.ghannoum@live.com

(1) الدكتور عماد بسام غنوم، حائز على شهادة الدكتوراه من جامعة الروح القدس الكسليك، لبنان، في تخصص اللسانيات والنقد الأدبي عام 2013، أستاذ في الجامعة اللبنانية، له عدد من الأبحاث المنشورة في مجلات محكمة محلية وعالمية، شارك في عدد من المؤتمرات في لبنان والعالم العربي وأوروبا.

Towards a new humanity through
Khaled's book by "Amine Al-Rihani"

Abstract:

This research deals with the humanitarian ideas expressed by the Lebanese writer Amine al-Rihani in his book "Khaled's Book". The way to build a better tomorrow for every human being in this world, and Al-Rihani calls for the wise East and the Great West, and calls for the rejection of fanaticism, extremism and hatred of the other who is different just because he is different.

Key words:

Amine Al-Rihani, Khaled's book, humanism, humanization, east, west.

نحو إنسانية جديدة

كتاب (خالد) لـ «أمين الريحاني» أنموذجًا

ملخص:

يتناول هذا البحث الأفكار الإنسانية التي عبَّر عنها الأديب اللبناني أمين الريحاني في كتابه «كتاب خالد»، ويحاول البحث إظهار خلفيات هذه الأفكار وغاياتها في تحقيق العدالة الإنسانيّة الاجتماعيّة بأسمى تجلياتها، ويهدف إلى دعوة البشريّة إلى اعتناق الإنسانيّة رسالة محبة وتسامح بين الشعوب والتعاون في سبيل بناء غد أفضل لكل إنسان في هذا العالم، ويخص الريحاني بالدعوة الشرق الحكيم والغرب العظيم، كما يدعو إلى نبذ التعصب والتطرف وكراهية الآخر، وقد اعتمد البحث على المنهج التحليلي الاستقرائي لاكتشاف الظاهرة الثقافيّة، ليخلص إلى نتائج مهمّة حول طبيعة النزعة الإنسانيّة في فكر أمين الريحاني العابرة للأجناس والأعراق والأديان والأوطان، تربط الشرق بالغرب وتجمع الإنسانيّة في كل مكان.

كلمات مفتاحيّة:

أمين الريحاني، كتاب خالد، الإنسانية، أنسنة، الشرق، الغرب.

مدخل

ما أحوجنا في هذه الأيام إلى فكر أمين الريحاني الإنساني، ونظريته التي تتخطى الأجناس والأعراق، والأمم والشعوب، والديانات لتصل إلى جوهر البشرية نفسه، إنّنا نعيش في عالم تتصاعد فيه موجات العنف ويريق فيه الإنسان دم أخيه الإنسان تحت حجج وذرائع شتى؛ لتصبح فيه القوة هي صاحبة الكلمة الفصل. تغيب الذات الإنسانية والروح البشرية وينعدم التسامح، ويحل التطرف والأحكام المبرمة المسبقة عن الآخر، وينسى الإنسان أنّه يتعامل مع إنسان أيضًا.

في هذا المناخ نستحضر فكر أمين الريحاني الإنساني الذي عرضه في «**كتاب خالد**»، وهو فكر يقوم على حبّ الإنسان لأخيه الإنسان واحترامه، واحترام ما يعتنقه.

لا يدعو أمين الريحاني في هذا الكتاب إلى حوار حضارات أو ثقافات أو أديان، بل يدعو إلى توحيدها في إطار إنساني جامع، فالله واحد، والطبيعة واحدة، والروح الإنسانية واحدة، هذه هي الأقانيم الإنسانية التي تقوم عليها فلسفة أمين الريحاني الإنسانية، وهي أشدّ ما نحتاجه اليوم في عالمنا المعاصر.

تأسيس

سنحاول في هذا البحث الموجز تبين النظرة الإنسانية المتقدمة والرائدة التي أطلقها أمين الريحاني في كتابه «**خالد**»، فهذا الكتاب يعد سابقًا لعصره، في محاولة «أنسنة العالم»، وربط الشرق والغرب، من خلال فكر إنساني واحد، يقدّس الإنسان باعتباره القيمة الأسمى في هذا العالم.

لا بدّ لنا من تقديم تعريف لمصطلح الأنسنة، وشرح المفاهيم والأسس التي تقوم عليها، فما الأنسنة؟

1- النزعة الإنسانية:

مفهوم الأنسنة قديم قدم الإنسان، وهو سابق على الديانات السماوية؛ ذلك أنّ الأنسنة مرادف للإنسانية، وقد قال بروتاجوراس: «الإنسان مقياس كلّ شيء» [1]، وهذا دليل على قيمة الإنسان التي حاول بعض الفلاسفة تثبيتها، وإرساء قواعد المجتمع عليها، و»تحدث بعض الفلاسفة القدامى عن قداسة الإنسان، فقالوا: «الإنسان شيء مقدس للإنسان».

وتبرز اليوم في مواجهة الأنسنة العصبيةُ بكل أشكالها وتجلياتها سواء أكانت عرقية أو سياسية أو دينية أو ثقافية، فهذه العصبيات تحرّر من لا يعتنقها من قيمته الإنسانية، وتحاول فرض نظرتها على الجميع، وربما سوّغ بعضهم لنفسه اللجوء إلى العنف والقتل في سبيل إلغاء الآخر المختلف عن أفكاره وقيمه.

تمثِّل النزعة الإنسانيّة (الأنْسَنَة) اتجاهًا فكريًّا عامًّا تشترك فيه العديد من المذاهب الفلسفيّة والأدبيّة والأخلاقيّة والعلميّة. وظهرت هذه النزعة بوضوح، واكتمل نضجها الفكري في عصر النهضة، لماذا هذا التحديد الزمني؟ ألم تظهر الإنسانية في المجتمعات البشرية قبل عصر النهضة؟ كما أنّها تمثِّل مذهبًا فلسفيًّا أدبيًّا ماديًّا يوكّد فرديّة الإنسان، وتيّارًا ثقافيًّا ازدهر في أوروبا، وينظر إلى العالَم بالتركيز على أهمية الإنسان ومكانته في الكون. [2]

تعود جذور النَّزعة الإنسانية إلى الفكر الفلسفي اليوناني القديم، فإذا رجعنا إلى تلك البدايات نجد أن «طاليس» و»اكسينوفان» كانا أوّل الإنسانيّين اليونانيّين. وكان «بروتاجوراس» كذلك أحد السفسطائيين الذي أكّد في مقولته الشهيرة إنّ «الإنسان هو مقياس الأشياء»، ولقد تطوّرت تلك النزعة وبلغت أوجّ نضجها الفكري في عصر النهضة، وركّزت على الإنسان وتحريره من ربقة العصور الوسطى وأغلالها وقيودها، وسيطرة الكنيسة، والانطلاق بالإنسان إلى آفاق رحبة تنطلق منها قدراته وإبداعاته وينطلق منها عقله. فالنزعة الإنسانية ليست نسقًا فلسفيًّا جامدًا محدودًا، ولا هي بتعاليم مغلقة على نفسها، بل هي حوار

---

(1) انظر: محمود سعيد، الإنسان مقياس الأشياء جميعها، مقال منشور في مجلة القدس العربي، 15 يونيو 2015.

(2) د. عماد عبد الرازق، النزعة الإنسانية (الأنسنة) الجذور والمنطلقات، 20 كانون الثاني 2017، مقال منشور في مواقع إلكترونية، يُنظر موقع مركز النور http://www.alnoor.se/article.asp?id=318497

دائـم شـهد وجهـات نظـر مختلفـة ولا يـزال. ومـع ذلـك تظـلّ النزعـة الإنسـانية تعبـيرًا عـن وجهـة نظـر شـخصية، مركزهـا ونقطـة انطلاقهـا الإنسـان. [1]

أمّـا إذا رجعنـا إلى الأصـل اللغـوي ونشـأة مصطلـح (الإنسـانية) (Humanism) فنجـد أنّ معـاني هـذا المصطلـح قـد تعـدّدت وتنوّعـت؛ حيـث تشـير البدايـات الأولى لنشـأة هـذا المصطلـح إلى أنّ أوّل مـن اسـتخدمه هـو المـؤرّخ الألمـاني وعالِـم اللّغـة «جـورج فويـت» [2] عـام 1856، وذلك لوصـف الحرَكـة التـي ازدهـرت لإحيـاء التعليـم الكلاسـيكي خـلال فـترة عـصر النهضـة في أوروبـا مـن أجـل إحيـاء التعاليـم الكلاسـيكية في النهضـة الأوروبيـة. ويجـب أن نشـير إلى أنّ كلمـة إنسـاني (Humanist) مشـتقَّة مـن المصطلـح الإيطـالي (Umonist) في القـرن الخامـس عـشر، والـذي يعنـي المعلّـم، أو الباحـث العلمـي في الأدب اليونـاني. ثـمّ راح مصطلـح الإنسـانية يشـير مـن خـلال الثـورة الفرنسـية، وبعدهـا بقليـل في ألمانيـا بفضـل الهيجليّـين اليسـاريّين، إلى الفلسـفات والأخـلاق التـي ترتبـط بالإنسـان ذي الاهتـمام بالمفاهيـم الإلهيـة. ومـع بدايـة الحركـة الأخلاقيـة في ثلاثينيّـات القـرن العشريـن أصبـح مصطلـح «الإنسـانية» مرتبطًـا بنحـو متزايـد بالفلسـفة الطبيعيـة وبالعلمانيـة.

وتعـود الجـذور العميقـة لمصطلـح «الهيومانيـزم» إلى اليونـان القديمـة مـن خـلال عبـارة أو لفظـة (Paella Enkiklio) التـي تشـير إلى التعليـم المتـوازن، وقـد أخـذت فكـرة التعليـم هـذه طريقهـا إلى الرومـان، وكان التمكّـن مـن فنـون الخطابـة هـو السـبيل إلى امتـلاك النفـوذ والقـوّة، وكانـت الكلمـة اليونانيـة التـي اختارهـا شـيشرون لفكـرة التعليـم المتـوازن هـي كلمـة "Humanities".[3]

---

(1) Potter, Charles (1930). Humanism A new Religion. Simon and Schuster. PP 64-69.

ينظر أيضًا: د. عماد عبد الرازق، النزعة الإنسانية (الأنسنة) الجذور والمنطلقات، المرجع السابق.

*(2) As J. A. Symonds remarked, "the word humanism has a German sound and is in fact modern" (See **The Renaissance in Italy** Vol. 2:71n, 1877). Vito Giustiniani writes that in the German-speaking world "Humanist" while keeping its specific meaning (as scholar of Classical literature) "gave birth to further derivatives, such as humanistisch for those schools which later were to be called humanistischeGymnasien, with Latin and Greek as the main subjects of teaching (1784). Finally, Humanismus was introduced to denote 'classical education in general' (1808) and still later for the epoch and the achievements of the Italian humanists of the fifteenth century (1841). This is to say that 'humanism' for 'classical learning' appeared first in Germany, where it was once and for all sanctioned in this meaning by Georg Voigt (1859)", Vito Giustiniani, "Homo, Humanus, and the Meanings of Humanism", **Journal of the History of Ideas** 46 (vol. 2, April–June, 1985), p 172.*

ينظر أيضًا ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(3) Richard Bauman, Human Rights in Ancient Rome, Routledge Classical Monographs 1999, pp. 74 –75 .

ينظر أيضًا ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

وبعـد شرح مفهـوم النزعـة الإنسـانية في الفلسـفة، ننتقـل للحديـث عـن هـذا المفهـوم وتجلياتـه في الأدب والنقـد الأدبي.

وكـما أشرنـا سـابقًا فـإنّ «**كتـاب خالـد**» للريحـاني جـاء طليعيًّـا في معالجـة هـذه الأفـكار ومحاولـة تقديـم فكـر مؤنسـن يجمـع البشريـة كلّهـا، وكان هـذا الكتـاب باكـورة كتـب أدبيـة عديـدة حاولـت تقديـم نظريـات وأفـكار مؤنسـنة، منهـا: كتـاب **النبـي** لجـبران (1923) وكتـاب **مـرداد** لميخائيـل نعيمـة (1948)، «ويجـب أن نذكـر هنـا أنّ جـبران في كتابـه **النبـي** قـد يكـون متأثـرًا إلى حـد مـا بـ «**كتـاب خالـد**»، فجـبران قـرأ مخطـوط الكتـاب ووضـع لـه سـبع لوحـات فنيـة حـاول مـن خلالهـا تجسـيد الأفـكار التـي طرحهـا الريحـاني». [1]

ونشـير هنـا، إلى أنّـه ليـس غريبًـا أن تحفـل كتـب الأدب بالأفـكار الإنسـانية، فـالأدب مـن أهـم المجـالات المؤنسـنة في الحيـاة، فنحـن عندمـا نقـرأ كتابًـا أدبيًـا لمؤلـف مـا، لا ننظـر إلى عرقـه أو دينـه أو جنسـه، وإنّمـا يهمّنـا فقـط المقـدار الـذي تلتقـي فيـه أفـكاره مـع تجاربنـا الإنسـانية، ونحـن عندمـا نتأثـر بقصيـدة مـا تحزننـا أو حتـى تبكينـا لا نفكـر بمـا يعتقـده الشـاعر مـن مبـادئ وقيـم، بـل كل مـا يهمنـا هـو تلـك الأصـداء النفسـية التـي تحدثهـا هـذه القصيـدة في مشـاعرنا وأحاسيسـنا، فـالأدب هـو الـذي يعـبر عـن الإنسـان في كل زمـان ومـكان في حالـة إنسـانية خالصـة.

وقبـل أن نعالـج الأنسـنة في «**كتـاب خالـد**»، نتقـدم في مرحلـة أولى بنبـذة عـن الكتـاب وعـن إطـاره العـام.

2. «كتاب خالد» [2] لأمين الريحاني

سـنلخص هنـا بسرعـة أحـداث الروايـة، مـن دون تعليـق عليهـا، أو شرح لبعـض التفاصيـل، فنحـن سـنؤجل ذلـك إلى مـكان آخـر مـن هـذا البحـث، وبمـا أنّ الروايـة تضـمّ الكثـير مـن المحطـات والمراحـل فنحـن سـنمرّ عـلى أهمهـا، والتـي تفيـد مجـال بحثنـا.

في العـام 1911 أصـدر أمـين الريحـاني روايـة «**خالـد**» وهـي أول روايـة لأديـب عـربي تنـشر باللغـة الإنجليزيـة.

---

(1) سـهيل بشـروئي، أمين الريحانـي والدعـوة إلـى حـوار الأديان والثقافـات وتآلفهـا، عـن الموقـع الإلكترونـي لمركـز دمشـق للدراسـات النظريـة والحقـوق المدنيـة: dctcrs.org

(2) أمين الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق.

«تساق رواية **خالد** على ثلاثة كتب يمكن إيجازها على الوجه التالي:

الكتاب الأول: في التبادل: إلى الانسان: يولد خالد في بعلبك، يكره معلم المدرسة، يقع في الحب، يختلف مع أبيه، يسافر إلى أمريكا مع رفيقه شكيب، يستهلان حياتهما في نيويورك بالتجارة، ثمّ ينصرف خالد إلى التحصيل والمطالعة، يقرأ سيبويه ونفطويه والتوراة وباسكال وكتاب «عصر المنطق» أو Age of Reason لـ Thomas Paine، يتردد على أندية الملحدين، يستقلّ بأفكاره عن شكيب، يمرّ بتجربة حبّ خائبة ويعيش لفترة حياة بوهيمية.

الكتاب الثاني: في المعبد: إلى الطبيعة: يخوض خالد المعركة الانتخابية عن الأحياء السورية في نيويورك باسم حزب أمريكي، يخطب في الجماهير، يحصل على مبلغ مالي من زعيم الحزب دعمًا لحملته الانتخابية، يرفض المال فينقلب الموقف ضده، يتهم زورًا بسوء ائتمان الأموال العامة ويُسجن عشرة أيام، في السجن يطالع «أبطال» كارليل و»إميل» روسو، يستدين مالًا من شكيب، ويعود إلى التجارة التي يوفق فيها هذه المرة، لكنه يقرر العودة إلى بلاده، وفي بعلبك يتخلى عن تقاليده القديمة، فلا يتردد إلى الكنيسة، ويغادر منزله الأبوي ليستقل في «عرزال» مجاور، ويحتدم الجدال بينه وبين اليسوعيين حول شؤون الدين والزواج والحريات الفكرية، يصدر على أثره حرم كنسي بحق خالد، يحرقه في ساحة بعلبك ويُسجن شهرًا في دمشق، ثمّ يعتزل الطبيعة في جبال لبنان ويجالس الرهبان والنساك.

الكتاب الثالث: في كل مكان: إلى الله: يصف خالد لقاءاته الأخيرة مع أحد النساك قبل وداعه، في هذه اللقاءات يبحثان في شؤون الروح والمادة والله والعلم، بعد ذلك يودع خالد فجر الطبيعة الأخير متمتعًا بصحة الجسد وصحة النفس مستعدًا للحياة الجديدة مقبلًا عليها بعافية لا تقاوم، وتتصارع في ذهنه آنئذٍ آراء حول الإنسان المتفوق والمجتمع الجديد أو المدينة العظمى كما يتصورها، يزور المدن السورية واللبنانية خطيبًا يتعرّف إلى سيدة أمريكية بهائية ترافقه إلى دمشق ويتحدثان عن الدين والشرق والحب، يحلم بتأسيس الإمبراطورية العربية الجديدة، يلقي خطابًا سياسيًّا في الجامع الأموي في دمشق، يتهجّم ويجرح، يصدر أمر باعتقاله فيفر هاربًا إلى بعلبك ومنها إلى بيروت فالقاهرة، وذلك بصحبة شكيب والسيدة الأمريكية التي تتوقع أن يصبح خالد رسولًا بهائيًا، غير أنّ خالدًا يودع صحبه ويختفي في الصحراء، حالمًا بالظهور في اللا ظهور.. وبالشروق في المغيب». [1]

(1) أمين ألبرت الريحاني، فيلسوف الفريكة، دار الجيل، بيروت ط1، 1987، ص 206- 207.

3. الأنسنة في «كتاب خالد»

عـاد أمـين الريحـاني مـن الولايـات المتحـدة الأمريكيـة عـام 1904 بعـد أن عايـش مجتمعـين مختلفـين (الـشرق والغـرب)، وبعـد أن صـدم وتـألم وعـانى، وثـار عـلى المجتمـع والسياسـة والدين، ودخـل في مرحلـة شـك وتأمـل، فكانـت كتـب المخالفـة الثلاثيـة، والمـكاري والكاهـن، والقوميـات والريحانيـات، ثـمّ خـرج إلى الطبيعـة في قريتـه الفريكـة وتأمّـل طويـلاً في صومعتـه، حتـى هـدأ وعـاد إلى الولايـات المتحـدة الأمريكيـة عـام 1911 وجاءنـا بـ«**كتـاب خالـد**، وهكـذا كان «**كتـاب خالـد**» نتيجـة تأمـل وتفكّـر طويلـين نضجـت مـن خلالهـما نظريتـه الإنسـانية المتكاملـة، التـي عـرض فيهـا الريحـاني حـلاً لجميـع مشـاكل الإنسـان.

عـرض الريحـاني نظريتـه عـلى لسـان «خالـد» بعيـدًا عـن التعصّـب، لـشرق أو غـرب، لديـن أو عـرق، لجنـس أو لـون، ليـس لـه مـن غايـة سـوى الإنسـان نفسـه، الإنسـان الـذي هـو جوهـر واحـد في كلّ مـكان وزمـان. وخالـد «بعـد أن خـبر الحيـاة في الـشرق والغـرب، وبعـد أن اتّخـذ مواقـف رافضـة مـن الاثنـين، أخـذ يبحـث عـن المواطـن التـي تصـادف قبـولاً لديـه، والتـي يمكنهـا أن تجتمـع في إنسـان شرقـي جديـد غـير مرتهـن بكليـة السـمات الشرقيـة وقابـل للإفـادة مـن بعـض السـمات الغربيـة، فكّـر في إمكانيـة إسـقاط الحـدود بـين شـطري العـالم وتوحيـد مـا يمكـن توحيـده بينهـما، فهـل ثمـة إنسـان قـادر عـلى أن يجمـع فضائـل الغـرب إلى فضائـل الـشرق في نظرتـه إلى الوجـود ومـن ثـمّ في نظرتـه إلى الـذات؟ هـل ثمّـة إنسـان شرقـي قـادر عـلى نبـذ الرذائـل في شـطري العـالم والإفـادة مـن فضائلهـما؟ وإن تـمّ لـه كلّ ذلـك فكيـف يمكنـه تحديـد نظرتـه إلى الوجـود، ومـا هـي السـمات التـي قـد يتميـز بهـا هـذا الإنسـان الجديـد؟ ثـمّ هـل يمكـن لهـذه السـمات أن تجعلـه متفوقًـا؟». [1]

وفي بحـث خالـد عـن الإنسـان المتفـوق رفـض القوالـب الثابتـة في المجتمـع والتـي تقيـد الإنسـان وتلزمـه بتقليـد الأشـكال السـائدة سـواء بالخـير أو الـشر وتبعـده عـن الإبـداع والتقـدّم.

كـما رفـض القوالـب السياسـية القائمـة عـلى الاسـتبداد وحـبّ السـيطرة وقمـع الحريـة وسـجن الفكـر.

---

(1) أمين الريحاني، فيلسوف الفريكة، دار الجيل، بيروت ط1، 1987، ص 203.

وثار خالد على المؤسّسات الدينية التي تحاول احتكار الله والحقيقة، وما على الآخرين سوى السير خلف رجل الدين راعي القطيع، لكن خالد الرافض لم يسعَ إلى الهدم، فلم يحارب سلطة المجتمع ولم يهاجم الدين، ولم يؤمن بالعنف وسيلة لرفع الظلم السياسي، بل آمن بوحدة الطبيعة ووحدة الروح، وسعى إلى نشر المعرفة لأنّ المعرفة قوة.

حاول خالد في نظريته أن يعلي شأن الإنسان من خلال إصلاح مجتمعه، وتطوير سياسته، وجعله يؤمن بدين إنساني جامع لا يميز بين المناهج المتعددة التي تقود إلى الحقيقة الأزلية المطلقة «الله».

وسنحاول الآن في هذا البحث الموجز استخراج الخصائص الإنسانية في «**كتاب خالد**»، مقسمين البحث إلى ثلاثة عناوين:

1- الأنسنة والمجتمع في **كتاب خالد.**

2- الأنسنة والسياسة في **كتاب خالد.**

3- الأنسنة والدين في **كتاب خالد.**

وسنبدأ الآن باستخلاص خصائص المجتمع المؤنسن الذي طمح إليه أمين الريحاني وبطله خالد.

3. 1. الأنسنة والمجتمع في «كتاب خالد»

جاء أسلوب العرض مسطحًا خاليًا من أسس البحث العلمي (الاستنتاج، التعليل، الربط، التحليل.. إلخ).

يغلب على أسلوب الباحث الاقتباس من (كتاب خالد لأمين الريحاني) ويُعلق على كل نص مقتبس بسطرين أو أكثر تعليقًا وصفيًّا يخلو من إضافات فكرية.

كان ينبغي على الباحث مناقشة آراء النقاد الذين درسوا (كتاب خالد) لـ أمين الريحاني.

لم يوفق الباحث في إجراء مقاربات بين المنظومات الفكرية (السياسة، الدين المجتمع) عند أمين الريحاني والمفكرين والكتّاب الذين كتبوا بعد الريحاني في المشروع الفكري نفسه.

لم يوفق الباحث في توظيف الدراسات السابقة في حنايا بحثه على الرغم من كثرتها، وقد أثبتُّ بعضها في نهاية هذا البحث.

«يضعنا الريحاني في «**كتاب خالد**» أمام مجتمعين متميزين، الشرق، الغرب، بالأحرى أمريكا والبلاد العربية، والتمايز لا يعني بالنسبة إلى الريحاني الصدام بل الاحتكاك الذي يولد شرارات الفكر» [1]، فليس وجود أحدهما إلغاء للآخر، والخير المطلق لا يكمن في أحدهما دونًا عن الآخر.

والمجتمع الإنساني كما يتمناه الريحاني يبحث عن الفضائل ويأخذ بها أنى وجدت.

وإن كان الشرق يتميز بالروحانية الحالمة، والغرب بالمادية الجشعة، فإنّ «خالد» الذي خبر الحياة «في الشرق والغرب، وبعد أن اتّخذ مواقف رفضية من الاثنين، أخذ يبحث عن المَواطن التي تصادف قبولًا لديه والتي يمكنها أن تجتمع في إنسان شرقي جديد غير مرتهن بكلية السمات الشرقية، وقابل للإفادة من بعض السمات الغربية، فكر في إمكانية إسقاط الحدود بين شطري العالم وتوحيد ما يمكن توحيده بينهما» [2]، وهكذا تتجلى وحدة المجتمع الإنساني عند «خالد» نتيجة إيمانه بوحدة الإنسان المتفوق «الذي يجمع في شخصه روح الشرق وعقل الغرب». [3]

لقد رفض «خالد» الاستسلام والرضوخ لأحد هذين المجتمعين المتناقضين، لأنّ ذلك يعني انتصار أحدهما على الآخر، وفضل «المحاولة الصعبة للتوفيق بينهما، أي انتصارهما معًا في نفسه.. هذه القناعة دفعته لأن ينظر إلى أحد العالمين دون إهمال الآخر، أو من منظور العالم الآخر». [4] نرى بوضوح رفض «خالد» لثقافة الإلغاء، إلغاء الآخر المختلف لأنّه لا يشبهنا، وإيمانه بضرورة البحث عن أفضل ما فيه واقتباسه عنه، لأنّ ذلك ينهض بنا معًا.

"إنّ الهدف الرئيس لـ«خالد» هو تطعيم النشاط المتقد لكل من أوروبا وأمريكا على طمأنينة الشرق، وتطعيم روحانية الشرق، بمادية الغرب». [5]

---

(1) د. لطيف زيتون، من كلمته في مؤتمر «رواد لبنانيون- كتاب خالد، لأمين الريحاني (بين حضارتي الشرق والغرب)، عقد المؤتمر في جامعة سيدة اللويزة في 1 حزيران 2004. عن الموقع الإلكتروني: onefineart.com

(2) أمين ألبرت الريحاني، فيلسوف الفريكة، دار الجيل، بيروت ط1، 1987، ص 203.

(3) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص305.

(4) أمين ألبرت الريحاني، فيلسوف الفريكة، دار الجيل، بيروت ط1، 1987، ص 208.

(5) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص249.

وينادي «خالد» بأعلى صوته:

«يا أمم الغرب الجبارة، أعطني وسائل الراحة المادية في الحياة، وأنت أيها الشرق، يا شرقي، دعني أشارك في ميدانك الروحي». [1]

ولا يفوت الريحاني وهو يدعو إلى وحدة المجتمع الإنساني، وإلى إنسان متفوق يجمع العالمين في ذاته أن ينتقد سلبيات كلا المجتمعين في الشرق والغرب.

فالشرق الذي يتطلع إلى التكنولوجيا الأوروبية، لن يستطيع أن ينهض إن لم يغرِف من أنوار العقل الأوروبي، فليست التكنولوجيا سوى مظاهر مادية زائلة، والعقل هو الجوهر الخالد، يقول الريحاني:

"لقد بدأنا نعرف ونستسيغ الويسكي الإنجليزي، ولكن ليس الحرية الإنجليزية، نحن نعرف العاملات الفرنسيات الشابات، إنّما ليس الحكماء الفرنسيين، نحن نسرف في احتساء البيرة الألمانية، ولكننا لا نذوق نقطة واحدة من الحكمة الألمانية». [2]

كما ينتقد الريحاني خجل الشرقيين بتراثهم الروحي أو إعراضهم عنه، وهو التراث الإنساني الأغنى، والمنهل الصافي الذي نهل منه الغرب في نهضته:

«نقتبس عن فرنسا.. نقلد إنجلترا.. ولكننا لا نفهم كتب الوحي عندنا الفهم الصحيح، وهي الكتب التي جعلت فرنسا وألمانيا وانجلترا ما هي عليه، والتي تحوي الجوهر الإلهي للحقيقة والحق والحرية».[3]

وما أشبه اليوم بالأمس، ويا لهذا الفكر الإنساني الرؤيوي، فمن منا اليوم لا يملك سيارة ألمانية، ويتناول الطعام الفرنسي، ويستعمل التكنولوجيا الأمريكية كل يوم، لكن هل نستطيع أن نقول بأنّ عقلنا اليوم يفهم تلك الحضارة حقًّا؟!

ولا يكيل الريحاني بمكيالين، فكما انتقد الشرق، صوّب أيضًا سهامه تجاه نقاط المجتمع الغربي السلبية، والتي يجب على الإنسان أن يتخلى عنها ليبني إنسانيته الحقة القائمة على المساواة، واحترام أخيه الإنسان، ومساعدته.

---

(1) المصدر نفسه، ص 255.

(2) المصدر نفسه، ص 294.

(3) المصدر نفسه، ص 294.

ولعل أكثر ما يطبع المجتمع الغربي في ماديته هو لهاثه خلف المال، وطلبه على حساب أي شيء، حتى القيم والمبادئ الإنسانية، حتى ليغدو المال هو الإله المعبود في مجتمعهم:

«ولكن الأمريكيين ليسوا وثنيين.. إنّهم جميعًا من الأنصار المتحمسين بصدق وعن حق لحب المال (شيطان الجشع)، فهو إلههم العظيم، وربهم الأوحد دون سواه». [1]

وطبعًا هناك سلبيات مشتركة بين الشرق والغرب ثار عليها «خالد» لأنّها تحطّ من قيمة الإنسان، من هذه السلبيات اهتمام الناس بالمظاهر البراقة والخدّاعة على حساب الجوهر الأصيل، وهي بطبيعة الحال ظاهرة تفشت في جميع المجتمعات: وقد انتبه «خالد» لهذه المظاهر عندما حزنت ابنة عمه لأنّها ستتزوجه بفستان ليس له كشكاش وأهداب، ولأنّه لن يغير ملابسه العادية بل سيتزوج بها، يقول الريحاني على لسان «خالد» منتقدًا هذه المظاهر:

«ماذا يمكنك أن تفعل بدون أهدابك؟ وكيف يمكنك أن تعيش دون كشاكشك؟ كيف يمكنك بدونهما أن تفكر وتتكلم أو تتعلم؟ كيف يمكنك أن تأكل وتشرب وتمشي وتنام وتصلي وتعبد وأن تعبر عن خواطرك في المسائل الأخلاقية، وتنظر إلى الأشياء نظرة عاطفية، وأن تحب بدونهما؟»[2]*

ويعرض علينا «خالد» بعضًا من هذه المظاهر الفارغة، ويتساءل عن جدواها الإنسانية في هذا العالم: «مثل ملابس رجال الدين، والشعر المستعار للقاضي والروب الأسود، وبزّة الجندي، وتاج الملك وصولجانه، وقرون وحلقات الأذن والمنخر لقبائل البابوا» [3]، أليست كلها كشاكش عصرية؟

أمّا الإنسان المتفوق الذي دعا إليه «خالد»، فهو بسيط بساطة الحقيقة نفسها، يعيش في مجتمعه متخليًّا عن كل هذه المظاهر الجوفاء:

«الرجل المتفوق والمرأة المتفوقة.. يمكنهما أن يعيشا مثل آدم وحواء في الجنة لو طاب لهما ذلك». [4]

---

(1) المصدر نفسه، ص 128.

(2) المصدر نفسه، ص 177.

** تعني الأهداب والكشاكش هنا زوائد الفستان، وقد قصد بهما «خالد» المظاهر الفارغة التي لا تقدم ولا تؤخر في حقائق الأمور، كما هي أهداب وكشاكش الفستان.*

(3) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص 180-181.

(4) المصدر نفسه، ص 182.

والمجتمع الإنساني المتكامل الذي تحدث عن «خالد» يخلو من الأعراق والأجناس، فالقيمة الأساسية فيه هي قيمة الإنسان الذي هو أخ لكل إنسان:

«وأنت، يا أخي، سواء كنت من أبناء الصباح أو الظهيرة أو الغسق، وسواء كنت يابانيًّا أو سوريًّا أو بريطانيًّا.. يتوجب عليك أن تفعل الشيء نفسه». [1]

ولا يكتمل المجتمع الإنساني عند الريحاني إلا بالحب والإيمان، فهما من أسمى القيم الإنسانية في كل شخص وبهما تسمو نفسه:

«مهما كنت صالحًا، يا أخي، أو مهما كنت طالحًا، ومهما ارتفع شأنك أو اتضع مقامك في مراتب الوجود، فإنّني مازلت أعتقد فيك وأؤمن بك وأحبك». [2]

هذه هي الإنسانية الجديدة التي بنى عليها الريحاني نظرته إلى المجتمع في **كتاب خالد**، وهذا هو المجتمع الإنساني الذي حلم به، لكن ما هي العناصر السياسية الإنسانية التي حلم بها الريحاني في مدينته العظمى ومجتمعه الفاضل؟!

3. 2. الأنسنة والسياسة في «كتاب خالد»

من الطبيعي أن تلي ثورة «خالد» على المجتمع، ثورة على الأوضاع السياسية التي عاشها سواء في بلده الأصلي أو في الولايات المتحدة الأمريكية، وربما نستطيع أن نقول إنّ ميدان السياسة هو من أكثر الميادين حاجة إلى الأنسنة، فمعظم الأنظمة الحاكمة اليوم تقوم على الاستبداد والقهر، أو على الاستغلال والفساد، وفي هذا الجو تغيب ملامح الإنسان وتستبعد الإنسانية ويحل محلها منطق القوة، أو منطق الجشع.

لقد غادر «خالد» لبنان هربًا من الاستبداد والقمع الذي كان يمارسه العثمانيون، وقد أشار «خالد» إلى ذلك في بداية الكتاب، فليس السبب الرئيسي لهجرته هو البحث عن المال، فهذا السبب لا يكفي ليترك الإنسان وطنه، بل هو يحتاج لثورة روحية على القيم السياسية القائمة:

---

(1) المصدر نفسه، ص 161.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

"ذلـك أنّـه لا الفقـر ولا الاضطهـاد أو الظلـم، ولا تضافـر الأمريـن بمقـدوره وحـده أن يكـره إنسـانًا عـلى تـرك وطنـه، مـا لم تسـتيقظ الـروح في داخـل هـذا الإنسـان». [1]

وهـذه الثـورة الروحيـة هـي الـذات الإنسـانية التـي تبـث في السياسـة فضائلهـا وتبعدهـا عـن الفساد:

"فالثـورة السياسـية يجـب أن تسـبقها عـلى الـدوام ثـورة روحيـة، لـكي يتسـنى لهـا أن تحظـى بتأثير ثابـت وبـاقٍ، وإلا، فالأمـور سـوف ترتـد إلى حالتهـا السـابقة مـن الفسـاد». [2]

والغايـة مـن هـذه الثـورة هـو تحريـر الـروح البشريـة والعقـل الإنسـاني ليبـدع وينتـج، وبغـير هـذه الحريـة الروحيـة والعقليـة لـن تجـدي كل أشـكال السياسـة الحـرة:

"فالـروح يجـب أن تكـون حـرة، وكذلـك العقـل، قبـل أن يحـق للمـرء أن يكـون عضـوًا في حكومـة حـرّة». [3]

لكـن هـل وجـد «خالـد» في أمريـكا تلـك الحريـة التـي ينشـدها، نسـتطيع أن نجيـب عـن هـذا السـؤال بـكل بسـاطة قائلـين: «لا»، فهـا هـو «خالـد» ينتقـد السياسـة في أمريـكا، خصوصًـا غيـاب الجانـب الإنسـاني عنهـا، واعتمادهـا عـلى الكـذب والنفـاق:

«حتـى في «تامـاني لانـد» هـذه، أنـت لا تسـتطيع التمتـع بمناعـة أو حصانـة لـكي تعـبر عـن أفـكارك بحريـة وصـدق». [4]

ويـرى الريحـاني أن السياسـة في أمريـكا غارقـة في الماديـة، والفسـاد، وفي ظـل هـذه الأجـواء لا مـكان لحريـة حقيقـة في المجتمـع:

«وإنّنـي أتسـاءل ثانيـة، مـا هـي صندوقـة الاقـتراع، إن لم تكـن وسـيلة عصريـة للفسـاد والتحقـير؟ صدقنـي.. إنّهـا الدليـل.. عـلى إرادة الأكثريـة، ولـو جـاز القـول، عـلى إرادة الحـزب الـذي يملـك مقـدارًا أكـبر مـن المـال بتصرفـه». [5]

---

(1) المصدر نفسه، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 295.

(3) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص196.

(4) المصدر نفسه، ص 123.

(5) المصدر نفسه، ص 130.

وعند هذه النقطة يتساءل الريحاني على لسان بطله «خالد» عن جدوى هذه الحرية:

«ما نفع الحرية متى كانت تجرنا إلى أعماق أدنى وأشدّ ظلمة؟». [1]

ويسخر «خالد» من الإنسان الذي يبيع نفسه ويرتشي وهو يمارس حريته الانتخابية، فهو لم يعد حرًا بعد ذلك، لأنّه فرّط في إنسانيته:

«في ظلّ دستور ليبرالي وتحت رعاية حكومة حرة، أنت أيضًا حرّ في أن تبيع روحك وأن تفتح حسابًا مصرفيًا لضميرك، ولكن لا تنحي باللائمة على الله أو القدر أو المجتمع، عندما تجد نفسك بعد قيامك بهذا العمل أخًا للثور» [2].

إذًا نستنتج أنّ المفهوم الإنساني للسياسة كما رسمه الريحاني في كتابه «خالد» بسيط، وواضح، فهو يعتمد على الصفات الإنسانية الأسمى، الصدق والحرية الفكرية، في رفضه للاستبداد والظلم، والطمع والاستغلال، وعندها سيولد الإنسان المتفوق الذي سيحكم العالم وينقذه:

«ومن عليائه المتعالية سوف يشع السوبرمان في كل اتجاه بالنور الإلهي، هذا النور الذي سوف ينقي روح الأمم ويصقلها، وسوف يقوي روح الإنسان ويهذبها، ودعني أخبرك بأنّه سوف يولد في هذا العالم الجديد، ولكنه لن يكون أمريكيًا بالمعنى الديمقراطي، فهو لن يكون من العالم القديم ولا من العالم الجديد، بل سوف يكون من هذين العالمين، يا إخوتي، سوف تتقمص فيه الروح الآسيوية في الابتكار والشعر والنبوة إلى جانب روح الفن الأوروبية، وروح الاختراع الأمريكية. والأمة التي تقود العالم اليوم في مجال التقدم المادي، سوف تقوده في المستقبل أيضًا، وفي مضمار الأشياء الأسمى للعقل والروح» [3].

(1) المصدر نفسه، ص 133.

(2) المصدر نفسه، ص 129.

(3) المصدر نفسه، ص 131.

3. 3. الأنسنة والدين في «كتاب خالد»

بعد أن عرضنا أفكار الريحاني الإنسانية في السياسة، ننتقل إلى المجال الأكثر خطورة في هذا الميدان، فبرغم صعوبة التغيير الاجتماعي والسياسي في العادة، إلا أنّ ذلك ممكن في لحظات معينة، أما التغيير الديني فدونه عقبات كثيرة، فالدين يتمتع بصفات القداسة، والعصمة عن الخطأ، كما أنّه يُطلق أحكامًا نهائية على الآخرين، أو حتى على أفراده الذين يخالفون بعض تعاليمه، بحيث يصبح هؤلاء كفارًا، منبوذين يُمنع التعامل أو التعاطي معهم من قريب أو من بعيد.

إذًا، في هذه الطرق الشائكة، يسير الريحاني مع بطله «خالد»، في محاولة أنسنة الأديان، ويدرك الريحاني صعوبة مهمته بسبب (الحدود) الفكرية التي يبنيها المتدينون في عقول أتباعهم:

"إنّ العقائد غالبًا ما تقيم (بعض الحدود) داخل أقنية معينة في الروح، وهي الأقنية التي قد نتمكن عبرها من بلوغ كنوز أعظم ومن الصعود إلى ذرى أشدّ نقاءً وصفاءً». [1]

نستطيع أن نقول إنّ الأقنية التي قصدها الريحاني إنّما هي أقنية العقل والفكر، فغالبًا ما يقوم المتدينون بمهاجمة المفكرين واتهامهم بالزندقة والهرطقة والإلحاد.

وإن كان معظم الباحثين قد نظروا إلى الريحاني بصفته داعيًا إلى حوار الأديان وتآلفها، فنحن نستطيع أن نبرهن أنّ أمين الريحاني، ومن خلال «**كتاب خالد**» كان داعيًا إلى توحيد الأديان، لأنّه كان «يؤمن إيمانًا صادقًا بالوحدانية بكل معناها ومغزاها: وحدانية الإله، وحدانية الطبيعة، ووحدانية الإنسان» [2].

لقد نظر الريحاني إلى الأديان بالتساوي، فلم يفرق بين دين وآخر، ولم يدَّعِ أنّ أحدها يملك الحقيقة دونًا عن الأديان الأخرى، واعتبرها كلها طرقًا مختلفة تقود إلى الله الواحد، ولعلّ أكثر ما يلخص هذه النظرية هو القصيدة التي ذكرها الريحاني على لسان «خالد» بعنوان: «إلى الله»:

---

(1) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص 85.

(2) سهيل بشروئي، أمين الريحاني والدعوة إلى حوار الأديان والثقافات وتآلفها، عن الموقع الإلكتروني لمركز دمشق للدراسات النظرية والحقوق المدنية: dctcrs.org

عبثًا طلبتك في أديان الناس

عبثًا بحثت عنك في سرداب عقائد الناس

ولكني لقيت في كتب العالم المقدسة

بعض آثار سماوية طامسة

فلقد توضح لي حرف ساكن من اسمك في «الفيدا»

وحرف في «الزند أفستا»

وحرف في الإنجيل

وحرف في القرآن

كل أمة من أمم الأرض أدركت حرفًا

من هذا الطلسم العظيم [1]

يتجلى في هذه الأبيات الإنسانية «نزوع لوحدة الأديان ووحدة الأوطان ووحدة المعتقدات، حيث تتساقط الحدود وتتداخل المساحات الفكرية والروحية والعاطفية وتجد مكانًا واحدًا موحدًا لها في رعاية الحضرة الإلهية». [2]

ويقوم التصور الجديد الذي دعا إليه الريحاني «دين الإنسان» [3]، كما أسماه، على الإيمان والحب، الإيمان بالله الواحد القوي والخالق والكلي القدرة، وعلى الحبّ، الحبّ الإلهي وحب الكون والطبيعة والإنسان، حبّ الحياة.

ويعتبر «خالد» أنّ الإيمان والحبّ هما جوهر إنساني خالص، دعت إليه جميع الأديان، خصوصًا الإسلام والمسيحية، يقول «خالد» مخاطبًا مسز غوتفراي: «حقيقي، يا جميلة، ألا يمكنك رؤيتها؟ الحب والإيمان وقد تحررا من كل روح طائفية وكل سلطة دنيوية (أرضية)- فما هي البهائية والمحمدية أو المسيحية سوى الحب والإيمان؟». [4]

---

(1) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص230.

(2) أمين ألبرت الريحاني، فيلسوف الفريكة، دار الجيل، بيروت ط1، 1987، ص 224.

(3) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص327.

(4) المصدر نفسه، ص 344.

ويرفـض «خالـد» التعصـب والطائفيـة بـكلّ أشـكالهما، ويعتبرهـما المشـكلة التـي تواجـه الإنسـان وتعيـده إلى الخلـف، وقـد استشـهد «خالـد» في غـير مـكان بأحاديـث النبـي محمـد عليـه الصـلاة والسـلام، كـما ذكـر العديـد مـن المحطـات في حيـاة السـيد المسـيح، وقـد أثنـى عليهـما معًـا وعـبّر عـن احترامـه الشـديد لهـما، فلننظـر إلى الحـوار التـالي مـع مسـز غوتفـراي:

- «قالت له مرة: حسبتك محمديًا (مسلمًا) للوهلة الأولى وأخطأت».

فأكد لها «خالد» أنّها لم تخطئ.

- إذن أنت مسيحي؟!

- أنا مسيحي أيضًا» [1].

ويتابع «خالد»:

"وفيـما يتعلـق بي، فإنّنـي معجـب بالهـوى أو الانفعـال العظيـم لـدى كل مـن سـائق الأظعـان والنجـار [في إشـارة إلى محمـد والمسـيح]: العظمـة والبربريـة والشـهامة والإخـلاص لـدى العـربي مثـل الروحانيـة السـامية والجـمال الإلهـي لـدى النـاصري، أُكـنُّ عميـق الاحـترام لـكل منهـما، وبمعنـى مـن المعـاني: الواحـد منهـما يكمـل الآخـر، والاثنـان مجتمعـان هـما مثـالي الأعـلى في الألوهيـة». [2]

وينـزع الريحـاني في دينـه الإنسـاني الجديـد منزعًـا صوفيًـا خالصًـا، وهـذا الأمـر نتيجـة طبيعيـة لارتـكاز هـذا الديـن عـلى الحـب الخالـص، الـذي هـو «أعـلى صفـات الإنسـان» [3]، فأتبـاع دينـه يعبـدون اللـه عـلى طريقـة كبـار الصوفيـين:

"إنّهـم يخرجـون للصـلاة والعبـادة في مـزار الأرواح الزكيـة، والمسـتغرقة في اللـه لـدى رابعـة العدويـة كـما يتحـدث عنهـا فريـد الديـن العطـار، ففـي وجوههـم المشرقـة والمتوهجـة تطالعنـا رسـالة مبهجـة». [4]

---

(1) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص299.

(2) المصدر نفسه، ص 300.

(3) المصدر نفسه، ص 303

(4) المصدر نفسه، ص 197.

ويتجه «خالد» صوب الطبيعة، وهي التي تشكل أحد الأقانيم الثلاثة في هيكل ديانته الجديدة (الله، الطبيعة، الإنسان)، وفيها يتجلى الله والإيمان والحب:

«الطبيعة ثرية بالإيمان والحب، مفعمة بالحياة الإلهية ورموزها العجائبية». [1]

ويرى «خالد» في الطبيعة أفضل مكان للعبادة، حيث يشعر الإنسان بروح الله حاضرة ماثلة في كلّ شيء من حوله:

«هنا، في هذا المسجد الأكبر من مساجد الطبيعة، أقرأ كتابي «وقرآني»، أنا «خالد» أرتاد هذا المسجد العظيم.. حيثما تلفت المرء ثمة كوى هي على الدوام في حضرة روح الله الحية». [2]

وقد كرّر الريحاني هذا المعنى في غير مكان معتبرًا «غابات الصنوبر هي المساجد العظمى للطبيعة» [3]، ومهما بالغ الإنسان في زخرفة وتزيين مساجده فإنّه لن يضاهي روعة الطبيعة وسحرها حيث «تنبض الحياة في اتّحاد صوفي». [4]

والطبيعة عند الريحاني هي المعبد الأول لله، عندما كان الناس يتحلون بفطرة سليمة، وقبل أن تلوث الحضارة عقولهم وأرواحهم، وتبعدهم عن صفاء العبادة نحو مظاهر فارغة لا تقدم ولا تؤخر:

«الكنيسة الأولى كانت الغابة، والقبة الأولى: السماء، والمذبح الأول كانت الشمس، ولكن هذه الحالة كانت سائدة عندما كان الإنسان يخرج إلى العراء مرتديًا جلد الجاموس من بيئته المحلية».[5]

هذا الدين الإنساني الخالص علاقة بسيطة بين الإنسان والله، لا نحتاج إلى واسطة رجال الدين، ولا إلى وصايتهم على أرواح المؤمنين، فالذات الإنسانية هي محور هذا الدين:

«أنا أكره هذه الأبوة الروحية حين ترتدي ثوب الكاهن، وقلنسوة الراهب وسترة

---

(1) المصدر نفسه، ص 200.

(2) المصدر نفسه، ص 205.

(3) المصدر نفسه، ص 204.

(4) المصدر نفسه، ص 205.

(5) المصدر نفسه، ص 177.

الحاخام الطويلة أو جبة الشيخ، وهذا ما أعلنه على الملأ: قداسة الفرد، وليس العائلة أو الكنيسة». [1]

ولعل الإنجاز الإنساني الكبير الذي حققه الريحاني أنّه استطاع أن يستهدف بنقده مفسدي الدين، ورجاله المتسلطين، مسيحيين كانوا أم مسلمين، في زمن كانت سلطتهم فيه لا تنازع، وكان كلامهم فيه أشبه بالنصوص المقدّسة.

"إنّ كل ديانة هي خيرة وحقيقية، متى كانت تخدم الغرض السامي لمؤسسها، وكلها ديانات باطلة ومزيفة، متى كانت تخدم الغرض الأناني لكبار كهنتها». [2]

وقد امتلك الريحاني شجاعة جعلته يسمي الأشياء بمسمياتها، ويقول الأمور صراحة، وانطلاقًا من نظرته الدينية، فهو لا يميز بين مستغلي الدين سواء أكانوا مسلمين أو مسيحيين، فنراه ينتقد رجال الكنيسة واصفًا إياهم «بالتعصب الأعمى، والقسوة والاستبداد والفظاظة، والحقارة، واستغلال الله لجمع المال وتكديس الأراضي، حتى أنّهم لا يشبهون ما يعظون به». [3]

كما ينتقد «التعصب والجهل المستحكم عند رجال الدين المسلمين، الذين ختم الله على قلوبهم، فصاروا عاجزين عن الفهم، ملأوا الدين بالخرافات والأوهام، وسيطروا على عقول الناس البسطاء وقد دعا الريحاني إلى «تحرير الإسلام من سلطة هؤلاء المنافقين المدعين». [4]

وخلاصة القول إنّ الريحاني الذي دعا إلى دين إنساني واحد يجمع البشرية كلها تحت الأنوار الإلهية، قد لخص دينه في جملة واحدة:

«الحب هو الديانة الجديدة، والديانة الوحيدة.. الحب هو بهاء الله- والله هو بهاء الحب». [5]

---

(1) أمين فارس الريحاني، كتاب خالد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، ص160.

(2) المصدر نفسه، ص 299.

(3) المصدر نفسه، ص 162-211.

(4) المصدر نفسه، ص 323.

(5) المصدر نفسه، ص 300.

كان ينبغي على الباحث أن يهتم بخاتمة البحث، ويحدد النتائج والتوصيات، ولا يجوز أن تكون خلاصة البحث نصوصًا منقولة في الغالب.

4. خلاصة

نتساءل في نهاية هذا البحث الموجز أين هي أفكار الريحاني اليوم بعد مرور 100 سنة على صدور **كتاب خالد**؟

فندرك سريعًا أنّنا بحاجة إلى تنشئة الأجيال الجديدة على الأفكار والمبادئ التي دعا إليها هذا الأديب الإنساني، الذي آمن «بتعددية الشكل لجوهر الحقيقة الواحدة». [1]

«لقد قدّم الريحاني مشروعه لبناء الوعي الكوني؛ وجهّز لهذا الوعي صرحًا من المبادئ الإنسانية المستقبلية، حيث تتوازى القوة المادية مع القوة الروحية وتتآخى معها، فانتصار الآخر ليس بالضرورة انهزام الأنا وانتصار الأنا لا يعني بالضرورة انهزام الآخر، وليس ثمة عوالم مختلفة في فكر الريحاني، بل هنالك عالم إنساني يتواصل ويتوحد في عملية تفاعل تعددي خلاق، هكذا يزودنا الريحاني بُعدًا جديدًا للوعي الكوني الذي يشكل شرطًا ذهنيًا وروحيًا لتقدم الإنسان حيثما وجد. خلاصة القول: قد يكون الريحاني المواطن العربي العالمي الأول الذي نظر إلى الكرة الأرضية برمتها كأرض له وكموطن». [2]

لقد أراد الريحاني إصلاح المجتمع والسياسة والدين، ودعا إلى نقاء الذات البشرية، ورقيها وسموها بالإرادة والحب والصدق، بكل بساطة لقد دعا الريحاني الإنسان ليكون إنسانًا.

وليس أجمل من أن نختم هذا البحث بما قاله الريحاني في أحد مقالاته وهو يذم الجهل والتعصب والعدوانية، والظلم:

«سمع الإنسان كلمة الله وظلّ عتيًا، وآمن الإنسان وظلّ ضالًا، ومشى الإنسان على الاثنين وهو لا يزال في كثير من صفاته مثل ذوي الأربع، علمناه التوحيد وهو لا يزال

---

(1) ناتان فانك، من كلمته في مؤتمر أمين الريحاني الذي عقد في واشنطن في 19-20 نيسان 2002 تحت عنوان «المفكّر الآتي من المستقبل والرائي الأول للتقارب بين الحضارات»، عن الموقع الإلكتروني: maabeer.org

(2) عبدالعزيز سعيد، من كلمته في مؤتمر أمين الريحاني الذي عقد في واشنطن في 19-20 نيسان 2002 تحت عنوان «المفكّر الآتي من المستقبل والرائي الأول للتقارب بين الحضارات»، عن الموقع الإلكتروني: maabeer.org

يقـول: بـوذا وزرادشـت، علمنـاه المحبـة وهـو لا يـزال يصنـع المدافـع والقنابـل والبـارود، علمنـاه الرحمـة والعـدل وهـو لا يـزال في سـبيل شـهواته، يطـأ بقدميـه القلـوب الداميـة.. للـه مـن ظلـم يبعـث في حكومـات العـالم الحـرة! للـه مـن تعصـب يتجـدد في أديـان الأمـم المتمدنـة! للـه مـن شـعوب تنفـر إلى المـاضي». [1]

(1) أمين فارس الريحاني، «في ذلك الزمان» من كتاب الريحانيات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987، ص 302 - 303.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- الريحـاني، أمـين فـارس، كتـاب خالـد، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر، ط1، بـيروت، لبنـان، ترجمـة الدكتـور أسـعد رزوق.

ثانيًا: المراجع:

- جـبر، جميـل، أمـين الريحـاني في سـيرته وأدبـه، سلسـلة مـا قـلّ ودلّ، مطبعـة نوفـل، بـيروت، لبنـان، ط1، 2006.
- حرب، علي، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويـة، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.
- الريحاني، أمين ألبرت، فيلسوف الفريكة، دار الجيل، بيروت ط1، 1987.
- الريحاني، أمين فارس، الريحانيات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987.
- عبـد الـرازق الـدواي، مـوت الإنسـان في الخطـاب الفلسـفي المعـاصر «هيدجـر- ليفـي شـتراوس- ميشـيل فوكـوه، دار الطليعـة للطباعـة والنـشر، بـيروت، ط1، 1992.
- عبـود، مـارون، أمـين الريحـاني، سلسـلة الكتـاب للجميـع، دار المـدى للثقافـة والنـشر، بـيروت، لبنـان، ط2، 2009.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

- As J. A. Symonds remarked, “the word humanism has a German sound and is in fact modern” (See The Renaissance in Italy Vol. 2:71n, 1877). Vito Giustiniani writes that in the German-speaking world “Humanist” while keeping its specific meaning (as scholar of Classical literature) “gave birth to further derivatives, such as humanistisch for those schools which later were to be called humanistischeGymnasien, with Latin and Greek as the main subjects of teaching (1784). Finally, Humanismus was introduced

to denote 'classical education in general' (1808) and still later for the epoch and the achievements of the Italian humanists of the fifteenth century (1841). This is to say that 'humanism' for 'classical learning' appeared first in Germany, where it was once and for all sanctioned in this meaning by Georg Voigt (1859)", Vito Giustiniani, "Homo, Humanus, and the Meanings of Humanism", Journal of the History of Ideas 46 (vol. 2, April–June, 1985).

- Hoff ding, History of Modern philosophy, London, 1956.
- Potter, Charles (1930). Humanism A new Religion. Simon and Schuster.
- Richard Bauman, Human Rights in Ancient Rome, Routledge Classical Monographs 1999.

رابعًا: المؤتمرات:

- مؤتمر «رواد لبنانيون- كتاب خالد، لأمين الريحاني (بين حضارتي الشرق والغرب) عقد المؤتمر في جامعة سيدة اللويزة في 1 حزيران 2004.
- مؤتمر أمين الريحاني الذي عقد في واشنطن في 19-20 نيسان 2002 تحت عنوان «المفكّر الآتي من المستقبل والرائي الأول للتقارب بين الحضارات».

خامسًا: المقالات والندوات:

- بشروئي، سهيل، أمين الريحاني والدعوة إلى حوار الأديان والثقافات وتآلفها عن الموقع الإلكتروني لمركز دمشق للدراسات النظرية والحقوق المدنية.
- سعيد، محمود، الإنسان مقياس الأشياء جميعها، مجلة القدس العربي، 15 حزيران 2015.
- عبد الرازق، عماد، النزعة الإنسانية (الأنسنة) الجذور والمنطلقات، مقال منشور في موقع مركز النور، 20 كانون الثاني 2017.

سادسًا: المواقع الإلكترونية:

- www.ar.wikipedia.org
- www.dctcrs.org
- www.maabeer.org
- www.onefineart.com

الأيديولوجيةُ البديلةُ

مبادئُ الانتقالِ العقائدي في الخطابِ السّرديِ العربيّ الحديث

مما قبل الحداثة إلى ما بعد الحداثة

د. خالد علي ياس[1]

البريد الإلكتروني:

khalidyaas@yahoo.com

(1) أستاذ مساعد دكتور متخصص في حقل نقد السّرديات وسوسيولوجية الأدب والثقافة، عمل تدريسيًّا في أكثر من جامعة في العراق، وهو الآن يعمل أستاذ السّرديات في جامعة ديالى/ العراق، حاصل على جائزة كتارا للرواية العربية- فرع الدراسات النقدية/ الدّورة الثالثة- 2017، من مؤلفاته النّقدية في حقل تخصصه: «جدلية النّقد الرّوائي- تأملات في بنية الخطاب للدكتور عبد الإله أحمد- 2012»، «سوسيولوجية النّقد القصصي العربي الحديث/ مقاربة في نقد النقد- 2015»، «إدراك النّص- مقاربة في سوسيولوجية النّقد العربيّ القديم- 2017»، «النّقد الرّوائي العربي الحديث- رصد سوسيولوجي لتجارب ما بعد الحداثة- 2018»، «سُوسيولوجية النّظرية النّقدية في الفكر الغربيّ- رصدٌ معرفي من مرحلةِ (ما قبل الحداثة) إلى مرحلةِ (ما بعد الحداثة)- 2019»، «السّرديات المصطنعة- نظرية موت الواقع في الرّواية العربية ما بعد الحداثية- 2022»،«جليل القيسي (توهج پلازما الخيال)- مختارات قصصية: دراسة واختيار د. خالد علي ياس- 2023.

Replacement Ideology

Principles of Dogmatic Transition in Modern Arab Narrative Discourse from pre-modernism to postmodernism

Abstract:

(Ideology) has often been problematic and doubtful about its relationship to creative discourses in general. Therefore, the process of representing an imaginary aesthetic discourse such as the literary discourse of an epistemological discourse such as ideology generates cognitive competition in the consciousness of any specialized critic about the legitimacy and usefulness of this relationship that could consist between a world of fiction and a world of fact according to what its producer wants it to be. Perhaps the matter becomes clearer and more difficult at the same time when this relationship is determined by the narrative specifically from the literary discourse because the nature of the representational narrative implicitly includes a sociological vision that approaches fact and its world ideologically, whether that is in an explicit or hidden form, for it is an epistemological phenomenon that became common in the modern Arab narrative, that criticism turned to it early, especially after the emergence of established political, social and religious ideologies after the dawn of the grand narratives. However, ideology as an activity of ideological knowledge is characterized by the characteristic of transition and transformation, especially in its relationship to literary discourse. But according to (the producing awareness) and (the aesthetic form expressed) and then (the historical stage in which it appears) and the various stages of its development and transformations whose principles are evident through cognitive and ideological transmission with a historicism cultural vision represented textually by (From the pre-modern stage) passing through the (modernity stage) and then ending with the (postmodern stage) which was accompanied by transformations that constitute the narrative literary production in our modern culture and under many and varied influences, and this has necessarily led to Intellectual and visionary changes among the creators, especially the narrative writers, and the text loses many of the aesthetic and artistic aspects in terms of taking care of what is intellectual at the expense of what is aesthetic, or by careful balancing between the aesthetic and the ideological.

Key words:

Narrative discourse, Arab narrative, ideology, pre-modernity, modernity, post-modernity.

الأيديولوجيةُ البديلةُ

مبادئُ الانتقالِ العقائدي في الخطابِ السّرديِ العربيّ الحديث
مما قبل الحداثة إلى ما بعد الحداثة

ملخص:

تبقى «الأيديولوجية» مثار إشكالية وشكّ في ضمن علاقتها بالخطابات الإبداعية عمومًا، لهذا تولّد عملية تمثيل خطاب جمالي متخيل مثل الخطاب الأدبي لخطاب معرفي اعتقادي مثل الأيديولوجية، تزاحمًا إدراكيًّا في وعي أيِّ ناقد متخصص حول شرعية هذه العلاقة وجدواها التي ممكن أنْ تتكون بين عالم من الخيال وعالم من الحقيقة بحسب ما يريد له منتجُه أنْ يكون، ولعل الأمرَ يزداد وضوحًا وصعوبةً في الآن ذاته عندما تتحدد هذه العلاقة بالسّرد القصصي تحديدًا من الخطاب الأدبي كون طبيعة السّرد التّمثيلية تتضمن ضمنيًّا رؤية سوسيولوجية تقارب الواقع وعالمه أيديولوجيًّا سواء أكان ذلك بشكل معلن أو خفي، كونها ظاهرة معرفيّة أصبحتْ شائعة في السّرد العربي الحديث، وقد التفتَ إليها النّقد مبكرًا ولا سيما بعد بروز الأيديولوجيات السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة الرّاسخة بعد بزوغ فجر السّرديات الكبرى، غير أنّ الأيديولوجية بوصفها نشاطًا معرفيًّا عقائديًّا تمتاز بسمة الانتقال والتّحول ولا سيما في ضمن علاقتها بالخطاب الأدبي، ولكن بحسب (الوعي المُنتِج لها) و(الشّكل الجمالي المُعبِّر عنها) ثم (المرحلة التّأريخية التي تظهر بها) وعلى مختلف مراحل تطورها وتحولاتها، التي تتضح مبادئها بالانتقال المعرفي والعقائدي برؤية ثقافية تأريخانية تتمثل نصيًّا من (مرحلة ما قبل الحداثة) مرورًا بـ (مرحلة الحداثة) ثم انتهاءً بـ (مرحلة ما بعد الحداثة)، مما صاحبه من تحولات تشكل النتاج الأدبي السّردي في ثقافتنا الحديثة وتحت مؤثرات كثيرة ومتنوعة، وقد أدى ذلك بالضرورة إلى تغيرات فكريّة ورؤيويّة عند المبدعين ولا سيما القاصين والرّوائيين منهم ومن ثم طبيعة الكتابة لديهم، من خلال ظاهرة اللجوء الصريح والمباشر إلى الاعتقاد الذّاتي والإسقاط الأيديولوجي، أو الخفي وغير المعلن تشكلًا في البنية السّردية مما يُفقِدُ النّصَ أو يُكسِبُه الكثير من الجوانب الجمالية والفنية من منطلق العناية الكاملة بما هو فكري على حساب ما هو جمالي أو الموازنة بينهما بتأنٍ شديد.

كلمات مفتاحيّة:

الخطاب السّردي، السّرد العربي، أيديولوجية، ما قبل الحداثة، الحداثة، ما بعد الحداثة.

مقدمة:

كثيرًا ما كانتْ «**الأيديولوجية**» مثار إشكالية وشكّ في ضمن علاقتها بالخطابات الإبداعية عمومًا، لهذا تولّد عملية تمثيل خطاب جمالي متخيل مثل الخطاب الأدبي لخطاب معرفي اعتقادي مثل الأيديولوجية، تزاحمًا إدراكيًّا في وعي أيِّ ناقد متخصص حول شرعية هذه العلاقة وجدواها التي ممكن أنْ تتكون بين عالم من الخيال وعالم من الحقيقة بحسب ما يريد له منتجُه أنْ يكون، ولعل الأمرَ يزداد وضوحًا وصعوبةً في الآن ذاته عندما تتحدد هذه العلاقة بالسّرد القصصي تحديدًا من الخطاب الأدبي كون طبيعة السّرد التّمثيلية تتضمن ضمنيًّا رؤية سوسيولوجية تقارب الواقع وعالمه أيديولوجيًّا سواء أكان ذلك بشكل معلن أو خفي، كونها ظاهرة معرفيّة أصبحتْ شائعة في السّرد العربي الحديث، وقد التفتَ إليها النّقد مبكرًا ولاسيما بعد بروز الأيديولوجيات السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة الرّاسخة بعد بزوغ فجر السّرديات الكبرى، غير أنّ الأيديولوجية بوصفها نشاطًا معرفيًّا عقائديًّا تمتاز بسمة الانتقال والتّحول ولا سيما في ضمن علاقتها بالخطاب الأدبي، ولكن بحسب (**الوعي المُنتِج لها**) و(**الشّكل الجمالي المُعبِّر عنها**) ثم (**المرحلة التّأريخية التي تظهر بها**) وعلى مختلف مراحل تطورها وتحولاتها، التي تتضح مبادئها بالانتقال المعرفي والعقائدي برؤية ثقافية تأريخانية تتمثل نصيًّا من (**مرحلة ما قبل الحداثة**) مرورًا بـــ (**مرحلة الحداثة**) ثم انتهاءً بـــ(**مرحلة ما بعد الحداثة**)، مما صاحبه من تحولات تشكل النتاج الأدبي السّردي في ثقافتنا الحديثة وتحت مؤثرات كثيرة ومتنوعة، وقد أدى ذلك بالضرورة إلى تغيرات فكريّة ورؤيويّة عند المبدعين ولا سيما القاصين والرّوائيين منهم ومن ثم طبيعة الكتابة لديهم، من خلال ظاهرة اللجوء الصريح والمباشر إلى الاعتقاد الذّاتي والإسقاط الأيديولوجي، أو الخفي وغير المعلن تشكلًا في البنية السّردية مما يُفقِدُ النّصَ أو يُكسِبُه الكثير من الجوانب الجمالية والفنية من منطلق العناية الكاملة بما هو فكري على حساب ما هو جمالي أو الموازنة بينهما بتأنٍ شديد.

ولعـل مجموعـةَ النّـماذج السّرديـة الإجرائيـة التـي حددتْهـا هـذه المقاربـة النّقديـة لنتـاج مجموعـة مـن الكتّـاب العـرب، واحـدةٌ مـن الأمثلـة الدّالـة عـلى هـذه العلاقـة كونُهـا تبنـتْ فعليًّـا «**تحـولات مبـادئ الأيديولوجيـة البديلـة**» في مسـتويي (رؤيـة النّـص للواقـع) و(بنائـه الفنـي والأسـلوبي)، فـ(**المدونـة السّرديـة العربيّـة الحديثـة**) زاخـرةٌ بأمثلـة كثـيرة مـن القصـة القصـيرة والرّوايـة، كتبـتْ بوعـي خـاص يجعـل منهـا ذات درجـة كتابيـة متدرجـة في الانتقـال مـن حيـث إظهـار أو إخفـاء الأيديولوجيـة، ولاسـيما تلـك التـي اكتسـبتْها نتيجـة خصوصيـة الكتابـة ذاتهـا في تعبيرهـا عـن واقـع معـين، وطبيعـة التقنيـات البنيويـة، والأسـاليب السّرديـة، التـي تحولـتْ مـع تقـادم الوقـت وسـعة التّحـولات المعرفيّـة في الكتابـة، إلى قانـون لا بـد مـن الالتـزام بـه، ينتمـي إليـه النّـص ويعيـه المؤلـف ويتلقـاه القـارئ بلـذة شـديدة، وبهـذا تُغـيّر الأيديولوجيـة إهابهـا لتكـون (**رؤيـة**) مرتبطـة بمفاهيـم السوسـيولوجية المبـاشرة تـارة، والفنتازيـا والواقعيـة السّـحرية والـرّؤى الافتراضيـة تـارة أخـرى، وهـي في الوقـت ذاتـه تكـون (**بنيـة**) تتمثـل في الدّلالـة والرّمـز، والميتافكشـن، وتعـدد الـرّواة، والتّشـظي والتّفـكك، وغيرهـا مـن الأسـاليب المميـزة للكتابـة السّرديـة الحديثـة والمعـاصرة، مـما أنتـج بُعـدًا معرفيًّـا جماليًّـا خاصًـا بالنّـص لا خارجـه، لكنّـه في الوقـت ذاتـه أيديولوجيـة ينتجهـا النّـص بسـبب المحـاكاة الجماليـة لا بسـبب وعـي المؤلـف وحـده وانعكاسـاته خـارج النّـص، وعليـه فـإنّ تدقيـق النّظـر في طبيعـة هـذه الـرّؤى والبنـى السّرديـة، لا يعنـي قفـزًا آليًّـا غـير مسـوغ أو مسـؤول عـلى حقيقـة النّـص ومكوناتـه البنيويـة والدّلاليـة، إنّمـا يعنـي الوقـوف والتّأمـل النّقـدي للطبيعـة المعرفيّـة لهـذه المقـولات، محاولـة لإدراكهـا نزوعًـا للنـص ذاتـه؛ لأجـل الكشـف والتّدقيـق لظاهـرة كثـيرًا مـا أصبحـتْ ذاتَ تأثـير كبـير في الخطـاب الثقـافي والأدبي العـربي، وهـي لا تـزال تشـغل حيـزًا واضحًـا في الحقلـين: (**الإبداعـي**) مـن خـلال إنتـاج النّـص الأدبي بتبنيـه لهـذا النّمـط مـن الأيديولوجيـة، و(**المعـرفي**) مـن خـلال إنتـاج النّـص النّقـدي وانشـغاله في ضمـن الممارسـة النّقديـة، لكشـف مثـل هـذه الظواهـر الجماليـة المهمـة في تطـور الكتابـة لدينـا، فكانـتْ بذلـك أيديولوجيـة الكتابـة ومـا كونتـه مـن تشـكيل، مسـاوية ومولـدة تمامًـا لأيديولوجيـة القـراءة ومـا كونتـه مـن لـذة خاصـة في خطابنـا الـسّردي الحديـث.

عتبةٌ دخول (كيف يتحقق مبدأ الانتقال في الأيديولوجية البديلة؟):

يجب التّأكيد أولًا على صعوبة تحديد معنى علمي محدد ومقصود لمصطلح إشكالي مثل «**الأيديولوجية**»، كونه ينمّ عن تعريفات كثيرة مختلفة باختلاف التّغيرات والتّحولات الفكريّة والعقائدية في ضمن تأريخ تطوره عبر مراحل ثقافية متباينة ما بين الأثر المعرفي المباشر المتحقق بفعل السوسيولوجية الواقعية والسّياسية والتأريخ، إلى الأثر الذّاتي الرّمزي المرتبط بسيكولوجية المؤلفين، ثم وصولًا إلى الأثر غير المباشر الذي عمل على إعادة ترميم وتقديم الأفكار السّابقة للمصطلح، ومن ثم تمثيلها برؤية مغايرة في المرحلة المعاصرة، مما يؤكد فعليًّا تجدد وتحول الصور المعرفية الأساس لعقيدة الكتابة [(1)(*)] على وفق مبدأ الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وهذا كفيل بأنْ ينتج نمطًا خاصًا من الأيديولوجية يمكننا أنْ نصفها هنا بأنّها (**أيديولوجية بديلة**) كونها تجدد إهابها المعرفي مع كل مرحلة ثقافية وفكرية تمرّ خلالها، وهذا ما يفرض حتمًا، تحولات في الرّؤية والبنية للنص المنتج بتأثيرها، مما يؤكد حقيقة جوهرية في النتاج المعرفي والثّقافي عمومًا والأدبي منه على وجه الخصوص، وهي عدم خلو النّص ـــ أي نص ـــ من أيديولوجية معينة، معلنة أو مسكوت عنها، يشير إليها المبدع ضمنًا أو صراحة، ويؤكد عليها بوعي أو من دون وعي؛ ليتأكد بذلك أنّ الغيابَ يدل على الأيديولوجية كما الحضور، ومن خلال هذا وذاك يمكننا أنْ نتحسسَ أو نستشف أيديولوجية الكاتب أو أيديولوجية الكتابة من خلال مرجعيات ثابتة، منها ما هو نصي/ محايث، ومنها ما هو موضوعي/ واقعي، لكن يبقى الأمر مرهونًا بطريقة التّقديم ما بين صراحة التّعبير الأيديولوجي المتمثل بطروحات (**السّرديات الكبرى**)، إلى الرّمزية النّفسية/ الذّاتية للتعبير الأيديولوجي المتمثل بـــ (**السّرديات الصغرى**)، وصولًا إلى ظاهرية موت الأيديولوجية/ الواقع وخلو النّص منها باتخاذ أيديولوجية بديلة معاصرة في التّعبير مما يمكن تمثيله بما سبق أنْ أطلقتُ عليه (**السّرديات المُصطنعة**) [(2)].

---

(1) (*) بسبب صعوبة ترجمة مصطلح أيديولوجية ثم الاختلاف على ذلك بين المترجمين من أنّه علم الأفكار أو غيره مثل المذهبية، يقترح المترجم والناقد كمال أبو ديب ترجمته بـ (العقائدية)، وهذا ما سوف تستفيد منه دراستي هذه لكن بطريقة مختلفة قليلًا، إذ إنني أميل إلى المحافظة على المصطلح كما هو في اللغة الإنجليزية (Ideology- أيديولوجية) لكن مع تعبير العقيدة والعقائدي على الفعل المعرفي للأيديولوجية، أي عدم اقتصار المصطلح على حدوده الدينية أو السياسية الضيقة بل نريد بذلك مداه المعرفي الرحب. ينظر: أبو ديب، كمال، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول- ملف الأدب والأيديولوجيا - ج 2، المجلد (5) - العدد (4)، 1985، 62.

(2) للاطلاع على هذا النّمط من السّرديات ينظر: ياس، د. خالد علي، السّرديات المُصطَنَعة - نظرية موت الواقع في الرّواية العربية ما بعد الحداثية، دائرة الثقافة الشارقة (الإمارات العربية المتحدة)، ط1 - 2022.

وعليه فقد عُرِفَتْ «**الأيديولوجية**» في الأساس بأنّها عقيدة ذات دلالة مرتبطة بشكل مباشر بالاعتقادات السياسية والسوسيولوجية الطبقية كما أسستْ لها السّرديات الفلسفية الكبرى، أو حتى الذات الفردية والوعي ثم الوعي الزائف وصولاً إلى ما أكد عليه التوسير في ضمن تعبير الأيديولوجية على ميدان اللاوعي واللاشعور، بمعنى أنّها من خلال هذا الفكر المعاصر لم تعد (**المصطلح المستعمل للإشارة إلى أشكال التّفكير والتّعبير غير العلمية كافة، أي غير الوصفية وغير الحيادية، فالخطاب الأيديولوجي هنا هو كل خطاب متحيز، جزئي، تمويهي، طوباوي**) [1]، كما أنّها في تعبيرها المعرفي عن كل حالة من مصادرها سواء أكانتْ سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو حتى ذاتية مرتبطة بفرد ما، تمثل نسقًا فكريًّا ملائمًا لكل حالة على حدة فتدخل في حالة من التّضاد مع أيديولوجية أخرى مقابلة لها [2](3)، ولعل هذا ما دفع باحثًا متخصصًا بالأمر مثل (عبد الله العروي) لكي يحدد للأيديولوجية عمومًا ثلاثة مجالات وبحسب تحولات الطبيعة الفكرية للمصطلح، إذ يرتبط (**الأول**) بالصراع السّياسي عندما تكون الأيديولوجية قناعًا تضليليًّا خادعًا، بينما (**الثاني**) يرتبط بالاجتماعيات عمومًا عندما تكون الأيديولوجية معبرةً على قيم ومُثُل جماعة ما، أما (**الثالث**) فهو دال على المعرفة حينما تكون الأيديولوجية معرفةً ظاهريةً سطحيةً بما يقابل النظرة العميقة للعلم فهي هنا نقيض للعلم، وهو أمر رفضه الفكر الغربي فيما بعد القرن العشرين، بغياب التّعارض السّياسي مزيحًا المفهوم نحو الصراع الثقافي بوصفه صدامًا للحضارات، فقد مثَّل ذلك بشكل كبير مرحلة الحداثة الفكرية [3]، من خلال ذلك يتأكد أنّ مفهوم الأيديولوجية ينتقل معرفيًّا مجددًا أفكاره مع كل مرحلة ثقافية، فإذا كان الفكر (**ما قبل الحداثي**) خصص أبعادًا ثابتة لهذا المفهوم يؤولها بالسّلطة أو البنية اللاشعورية للمجتمع، فإنّ الفكر (**الحداثي**) ذاته قد ثار بشكل صريح على الأيديولوجية الكلاسيكية لما قبله في تعامله مع المعتقد المباشر في التّعبير، مُؤسِسًا من خلال ذلك أيديولوجية ذاتية خاصة به تمظهرتْ بمفهوم الذات والبنية الشعورية ممثلاً برمزية الواقع وعدم مباشرته، بينما يحقق

---

(1) سبيلا، د. محمد، الأيديولوجيا (نحو نظرة تكاملية)، المركز الثقافي العربي، ط1 – 1992، 9. وينظر أيضًا: بينيت، طوني وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1- 2010، 134.

(2) ينظر: وليمز، رايموند، الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)، ترجمة نعيمان عثمان وتقديم طلال أسد، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط1- 2007، 160.

(3) ينظر: العروي، عبد الله، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط8- 2012، 33 وما بعدها، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، 138.

الفكـر (**مـا بعـد الحـداثي**) نقلـة مختلفـة تمامًـا في إدراكـه للمفهـوم، فقـد حطـم بشـكل لا يقبـل الشـك الأيديولوجيـات السّـابقة جميعًـا، مؤسسًـا لقوانـين وقيـم جماليـة ومعرفيـة خاصـة بـه، هـي أشـبه بالأيديولوجيـة المبتكـرة التـي تناسـب مـا يـروم إليـه هـذا التّفكـير عـلى وفـق تصوراتـه الخاصـة، وهـو مـا جعـل - الانتقـال - مـن الأيديولوجيـة مفهومًـا يطلـق للتعبـير عـلى قضايـا مختلفـة، فأصبحـتْ بذلـك تقابـل («**الواقـع**» و«**العقـل**» و«**الفلسـفة**» **وحتـى** «**الحقيقـة**») [1]، ولكـن.. **هـل يمكـن لهـذه الانتقـالات أنْ تؤثـر في علاقـة الأيديولوجيـة بالخطـاب الأدبي؟ ومـا مـدى ظهورهـا -لأيديولوجيـة- الجـمالي والمعـرفي في الخطـاب الـسّردي الحديـث؟**

بدايـة يجـب أنْ أؤكـد عـلى مـا رسـخه أهـم الفلاسـفة والمنظريـن منـذ **ماركـس** وحتـى **فوكـو** و**هابرمـاس** و**ليوتـار** و**بودريـار**، بخصـوص الأيديولوجيـة وعلاقتهـا بالمعرفـة عمومًـا وضمنهـا الثّقافـة والأدب، مـن أنّ الأيديولوجيـة تميـل إلى الظهـور والتّفـشي ولا سـيما مـن خـلال النّشـاط الثّقـافي للفـرد، كـون هـذا النّشـاط يجمـع داخلـه مسـتويات مختلفـة مـن التّفكـير والإحسـاس والتّوهـم، حيـث الفكـر العمـلي والمعـرفي والفلسـفي إلى جانـب التّأمـل والتّخيـل؛ لهـذا يتأكـد وجـود علاقـة مركزيـة بـين عقيـدة التّفكـير بشـكل عـام مـما يتحـول إلى بنيـة راسـخة تتمثـل بالأيديولوجيـة والخطـاب الأدبي لا بـل والإبداعـي عمومًـا، ولعـل مقولـة **رولان بـارت** الشّـهيرة التـي قالهـا في أحـد مقالاتـه بخصـوص موسـيقى شـومان ذات دلالـة كبـيرة عـلى مـا أريـد إثباتـه هنـا، فقـد عـبَّر عنـه بأنّـه (**مؤلـف للبيانـو، والبيانـو بوصفـه آلـة اجتماعيـة -وكل آلـة موسـيقية مـن العـود إلى البـوق (الساكسـوفون) تتضمـن أيديولوجيـا- قـد تعـرَضَ خـلال قـرن مـن الزمـان لتطـور تأريخـي كان شـومان ضحيتـه**) [2]، بمعنـى، أنّـه لا يوجـد تعبـير إنسـاني أو اجتماعـي يخلـو مـن نمـط أيديولوجـي، فالفعـل اللغـوي بحـدّ ذاتـه يحقـق أيديولوجيـة ومنـه يكتسـب النّـص الأدبي عقيـدة خاصـة بالكتابـة، الأمـر الـذي يتركـز بشـكل كبـير مـع جنـس أدبي ذي طبيعـة سوسـيولوجية أصـلاً هـو الـسّرد وخطابـه الـذي كثـيراً مـا يبنـي عقيدتـه الخاصـة في التّعبـير الجـمالي لعالمـه، لكـنّ مـا يميـزه في ذلـك ظاهـرة الانتقـال العقائـدي في التعبـير عـن هـذه الأيديولوجيـة مـن مرحلـة ثقافيـة إلى أخـرى، ليتبـين مـن خلالـه قـدرة النّـص عـلى إظهـار مبـادئ مميـزة في تكويـن قاعـدة معرفيـة بديلـة، تتضخـم تـارة في الظهـور، ثـم تختفـي أحيانًـا بتعبيرهـا الرمـزي عـن الواقـع الـذي

(1) مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، 137.

(2)- الأدب والأيديولوجيا، 52-53.

يقدمه السّرد، لتصل في مراحل متطورة من تأريخ تحولات النّص السّردي، إلى مبدأ خلوه التام من أي أيديولوجية ظاهرة أو مرموز بها، فتكون بنيته وأسلوبية كتابته الجمالية عقيدة من نمط مغاير ومختلف لما سبق من أيديولوجيات، بحثًا عن عقيدة القطيعة في السّرديات ما بعد الحداثية، فتكون الأيديولوجية وظيفة بنائية مع هذه السرديات بعد أنْ كانتْ ذات وظيفة مضمونية أو لغوية في سرديات المراحل السّابقة لها، من منطلق علمي ثابت أساسه أنّ العمل الأدبي ممكن أنْ يحدد زمنيًا على مستوياته المختلفة التأريخية واللغوية والأسلوبية، فلا منطقية صريحة في استقلال الخطاب الأدبي عن الوضعين اللغوي والسوسيولوجي، وهي المنطقية ذاتها التي أكدها المنظرون للأمر من حتمية غرقه في الأيديولوجية السّائدة، إذن ثمة **(تعارض قائم)** يحكم العلاقة بين الخطابين الأدبي بوصفه بؤرة جمالية متخيلة، والأيديولوجي بوصفه بؤرة لعقيد كتابية معينة، وهنا تتأتى مشروعية ما أسميته بـ**(أيديولوجية بديلة)**، كونها تتغير وتتجدد وفق مبادئ اعتقادية غير ثابتة، يفرضها الوعي الجمالي وتجدده في ضمن علاقته بالمرحلة الثقافية، وليس الوعي المعرفي المباشر كما عرف عن الأيديولوجية في تعبيرها المباشر عمّا هو سياسي أو سوسيولوجي، وهذا أمر مركزي ينفي ضمنيًا ما ذهب إليه الكثير من الدّارسين له، من وجود فرق حاد بين السّرد أو الرّواية مثلاً والأيديولوجية كون النّص الرّوائي متعددًا بينما خطاب الأيديولوجية أحادي، وسبب نفي ذلك يكمن في قدرة النّص السّردي على الانتقال العقائدي في تعبيره عن أيديولوجيته بخصوصية تتناسب مع رؤيته للعالم وبنيته الجمالية في ضمن تحديد الشّرط التأريخاني للمنتوج الثقافي ممثلاً بالمرحلة الثقافية التي ينتمي إليها هذا النّص ويعبر عنها كما بينتُ ذلك سابقًا، وهو أمر يتأكد ضمنيًا من خلال إلحاح **ميشيل فوكو** الدؤوب على إفصاح علاقة القوة بالمعرفة في ضمن حديثه حول قضية رسوخ السّلطة، وكيف أنّ لهذه السلطة من قوة لكي تعبر عن نفسها فيما تنتجه الثقافة من نصوص -المكتوب والشفاهي- فيُحدِث حالة من الالتقاء ثم التوحيد فيتحقق بذلك المبدأ الأيديولوجي للثقافة والحياة الاجتماعية [1].

إنّ ما سبق أنْ بينتُه بخصوص مفهوم الأيديولوجية البديلة ومنها علاقة الخطاب الأدبي

---

(1) ينظر: الأدب والأيديولوجيا: 51، 53، 54. شتيرن، يوزف بيتر، حول الأدب والأيديولوجيا، ترجمة باهر الجوهري، مجلة فصول- ملف الأدب والأيديولوجيا - ج1، المجلد (5) - العدد (3)، 1985، 18- 19. عبد الله، د. هشام محمد والنعيمي، د. فيصل غازي، السرد وخطاب الأيديولوجيا (دراسات في الرواية العربية الجديدة)، دار موزاييك للدراسات والنشر (تركيا)، ط1- 2022، 13.

بالخطاب الأيديولوجي، يعزز سؤالنا السّابق حول مدى الظهور الجمالي والمعرفي للأيديولوجية وعقائدها المتباينة في الخطاب السّردي الحديث، وحقيقة الأمر أنّ هذا المدى يمكن استشفافه من الإيمان بحقيقة كون الأيديولوجية أشبه بحاضنة ثقافية تمدّ الأدب ومنه الخطاب السّردي، بخصوصية الرّؤية والتّعبير على مدى الصيرورة الزّمنية التي يتشكل فيها ويتراكم معرفيًّا وتأريخيًّا، ولعل هذا ما جعل النّاقد **كمال أبو ديب** في ضمن تصديه لتوضيح هذه العلاقة، لكي يؤكد على أنّ الأيديولوجية لا تتجلى نصيًّا فقط في الأدب، بل يمكن رصدها على مستويات مختلفة وبحسب مراحل إنتاج النّص نفسه، من مستوى ما قبل النّص، إلى مستوى النّص، ثم مستوى الفجوات القائمة بين النّصوص، وصولًا إلى مستوى ما بعد النّص، ويكون ذلك ببُعدين تطوريين في التّعبير هما عامودي وأفقي [1]، وما يعنينا هنا من ذلك في تأويل فكرتنا للانتقال المتمثل بالأيديولوجية البديلة، (**التّطورُ العامودي والمستويان النّصي وما بعد النّصي**)، ففي التّطور العامودي تتخذ الأيديولوجية محمولًا يمثل طبيعة محددة مرتبطة بالنّص ودالة عليه، من حيث تطوره إجناسيا ثم قضية بروز جنس كتابي من دون غيره ومن ثم طغيانه أو تلاشيه ثم ظهور بنية معينة وتأثيرها في ثقافة مغايرة في أدب آخر وبلغة مختلفة مثل تأثر الرّواية العربيّة ببنية الرّواية الجديدة أو حتى تأثرها فيما بعد بالميتافكشن كما في سرديات ما بعد الحداثة، أما في المستويين النّصي وما بعد النّصي، فيتحدد المحمول الأيديولوجي في تفرد النّص أولًا ومضاعفته زمنيًّا في نصوص أخرى من حيث تكرار ظهوره لتكوين نمط أدبي معين ثانيًا، ثم على مستوى ما بعد النّص يتحدد المحمول الأيديولوجي في علاقة النّص ببنية الكتابة السّائدة وتأثيره الفعلي في تغيير هذه البنية، مما يؤكد حتمًا أهمية هذا المحمول في إظهار تأريخ الانتقال العقائدي للنص السّردي الذي نبحث فيه جماليًّا، مدى التّغييرات التي حصلتْ رؤيويًّا وبنيويًّا من مرحلة تشكله الأولى لما قبل الحداثة إلى مرحلة طغيانه الفني لما بعد الحداثة، وعليه فالضرورة العلمية تقتضي تحديد التّصور المعرفي لمفهوم (**الأيديولوجية البديلة**) الذي سوف تتعامل به الدّراسة مع الخطاب السّردي عينة الإجراء من قصص قصيرة وروايات، بما يتناسب مع رؤيته للعالم وآليات تشكل بنيته السّردية بأنّها: **نظام عقائدي من التّعبيرية السّائدة في النّص السّردي الحديث، وهي تتمايز بحسب موقفه من العالم ومرحلته الثّقافية، ما بين مباشرة تعبيرية**

---

(1) ينظر: الأدب والأيديولوجيا، 63.

تتمثـل في الهجائيـة النّاقـدة لوضـع سـياسي معـين في مجتمـع محـدد بمـكان جغـرافي في ضمـن حقبـة تأريخيـة معاشـة، تتقاطـع داخلـه سـلوكياتٌ اجتماعيـة وثقافيـة ومعرفيّـة متباينـة، ويحـدد مسـاره بـين المـاضي (المهجـو) والحـاضر (المعيـش)، إلى التّدليـل عـلى ذلـك كلـه برمزيـات غامضـة خفيّـة، وصـولًا إلى نمـط عقائـدي يعمـل عـلى مـوت الظاهـرة الأيديولوجيـة عمومًـا وإبدالهـا ببنيـة/ أيديولوجيـة تتناسـب وتحولاتـه المعـاصرة المنتجـة بفعـل محـاكاة نمـاذج ثابتـة أدتْ إلى مـوت الواقـع؛ الأمـر الـذي يوجـب الحديـث عـلى أيديولوجيـات مختلفـة للنـص الـسّردي تعـبر عقائديًّـا عـن مبادئـه الانتقاليـة في الكتابـة والتّعبـير الجـمالي.

الواقعُ كما ينبغي له أنْ يكون (المبدأ الأيديولوجي في سرد ما قبل الحداثة):

لقـد شـاعتْ في السّرديـة العربيّـة الحديثـة مـع مرحلـة تقـدم الأدب الواقعـي حالـة مـن التّعلـق الكبـير بالمتغـير الواقعـي ومـا فيـه مـن تحـولات أيديولوجيـة عـلى مسـتويات مغايـرة لكنّهـا في الوقـت ذاتـه متداخلـة، فالمسـتوى التأريخـي والسّـياسي والاجتماعـي الطبقـي وغيرهـا أصبحـتْ بمثابـة بـؤر معرفيّـة تمـدّ عقيـدة الكتابـة لـدى الكتّـاب الذيـن تعلقـتْ رؤيتهـم للعـالم بمتغـيرات هـذه المسـتويات ومـا تولـده مـن أيديولوجيـة مؤثـرة في خطابهـم الـسّردي عـلى وفـق مفاهيـم مـا قبـل الحداثـة التـي مثلتهـا السّرديـات الكـبرى مـن خـلال التعبـير عـن الحكايـات الكـبرى المتمثلـة بهـذه المسـتويات عـلى هيئـة سرد خيـالي فنـي، مـما جعلهـم يتبنـون أشـكالًا أدبيـة تدفـع إلى نقـد تصـورات الحيـاة الغالبـة في ظـرف تأريخـي محـدد مـن تطـور المجتمـع ونقـد الأيديولوجيـة السـائدة فيـه، وعـلى وفـق هـذا المنـوال كُتِـبَ أهـم النتـاج الـسّردي العـربي الواقعـي الـذي مثلـه جيـل الرّيـادة الفنـي منـذ يحيـى حقـي ويوسـف إدريـس ونجيـب محفـوظ وغائـب طعمـة فرمـان ومهـدي عيـسى الصقـر، فكانـتْ روايـات مثـل: **(الأرض)، (بدايـة ونهايـة)، (النخلـة والجـيران)، (بيـت عـلى نهـر دجلـة)**.. إلـخ، وغـير هـؤلاء الكتّـاب الكثـير ممَـن تبعهـم مـن الأجيـال اللاحقـة، في تبنيهـم رؤيـة العـالم ذاتهـا بمـا فيهـا مـن رصـد وتشـخيص وانتقـاد لوضـع حقيقـي قـارّ مرتبـط بشـكل أو آخـر بتلـك المسـتويات.

ولعـلَّ العالِـم القـاص والـرّوائي العراقـي هشـام الـرّكابي يمثـل مثـالًا جيـدًا عـلى المبـدأ الأيديولوجـي في هـذه المرحلـة مـن مراحـل تطـور الـسّرد العـربي الحديـث، بمـا يمكـن تشـخيصه

فيه من رؤية واقعية للعالم متداخلة مع مفاهيم سياسية/ أيديولوجية خالصة، فقد امتاز العالِم الرّكابي منذ (**المبعدون - 1977**) مروراً بـ(**إعداد المدفع 106- 1983**) و(**صعود النسغ- 1986**) ثم انتهاء بـ (**قلعة الحاج سهراب- 2007**)، بهذه الرّؤية ولم يتخلَ عنها ولا سيما مجموعته القَصَصية (قلعة الحاج سهراب)- عينة الدّراسة الإجرائية لهذه الفقرة - موضوع هذه المقاربة النقدية - التي تشبعت أيديولوجيًّا بنقد الممارسات السياسية التي كانتْ سائدةً في العراق في مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين (قضية التّرحيل)، لكنّنا مع ذلك لا يمكن أنْ نعيَ هذه القصص وما ضارعها من نصوص في المرحلة نفسها، على أنّها مجرد انعكاس مباشر لظروف إنتاجها؛ لأنّ زمنَ هذا الإنتاج متأخرٌ عن زمن أحداثها الحقيقي بما يقارب (28) سنة، لذا فهي ردة فعل (كتابي/ فكري/ اعتقادي) تصب في مجال المحاكاة المباشرة للواقع التقليدي والهجاء السياسي وسنعاملها على هذا الأساس، وهذا أمرٌ مرتبطٌ بظاهرة تقود بالضرورة إلى نسق تكوّن/ تكوين نصوص قصصية (أدبية) ذوات أبعاد أيديولوجية سياسية متجلية عبر بنيتها التي بدأتْ تظهر في النّتاج القصصي العراقي منذ حقبة الثمانينيات، بشكلين أيديولوجيين متعارضين من حيث مدح السّلطة أو هجائها، مما فرض في وعي الكتابة بُعدًا سلطويًّا خاصًا في ظروف سوسيو- سياسية محددة، وأعني بهما -هنا- النتاجات التي ظهرتْ في الثمانينيات حتى سنة (2003) وقد تكونتْ في كنف السلطة الحاكمة، يقابلها (يعارضها) النتاجات التي ظهرتْ بعد (2003) أو قبل ذلك ولكنْ خارج نفوذ السلطة الحاكمة، بحيث يقوم النّص القَصَصي على تحويل الأيديولوجية أو تبنيها، بمعنى، إخضاعها لسلطته من خلال منحها بنيةً وشكلًا ولغةً ودلالاتٍ خاضعة لرؤية المؤلف، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها عامة في زمن ومجتمع معينين، لذا يكون النّص فاضحًا لأفكار مؤلفه وعاكسًا لما يخفيه من وجهة نظر أو رؤية كان لا بد لها من أنْ تكونَ خفيّةً لمّاحةً غير ظاهرة بشكل علني صريح (مسكوت عنها)، ولعل هذه القضية هي جوهر الإشكالية في الشّكلين المتضادين المشار إليهما سابقًا، وقد تبلورتْ في القصة العراقية تحت مؤثرات سياسية ومعرفيّة واجتماعية خاصة.

ولكي نستطيعَ أنْ نحدد المبدأ الأيديولوجي لهذه القصص ينبغي أنْ نحدد قطبين نصيين فيها، الأول (**رؤية الكاتب**) ومنظوره للإنسان والعالم، وهنا يأتي دور الوظيفة الأيديولوجية للسرد التي حددها(جيرار جينيت) لما تحمله من قصدية للراوي وما يبتغيه لإقناع المتلقي

والتّأثير فيه وما قد يتطلبه ذلك من تغيير لقناعاته وتوجيهها بحسب رغبته [1]، فالرّاوي في هذه القصص يُسرد الأحداث بطريقة تتوخى إظهار جوانب سياسية قمعية تحيط بالمجتمع، فصوته يقترب من صوت المؤلف وبهذا تتداخل الرّؤية النّقدية للواقع كاشفة الحجاب عما حصل في المجتمع، والقارئ حينها أمام حشد من شخصيات مذلة مهانة تتحطم على أرضية واقعها الملغوم بالخوف، تعيش أحداث الحاضر في الماضي استرجاعًا بوساطة رسائل أو أوراق سرية، وهو ما حدث مع الشّخصية المركزية في قصة (**أوراق سرية من مذكرات فتاة شابة**)، إذ تمثل حركة الحافلة رمزًا معنويًّا للعودة بالذّاكرة إلى بداية الأحداث سنة (1980) وهي أحداث وقعت لأُختين تدل على بطش السلطة: (**أذكر أنّه كان ذات نهار مشرق وجميل، الحافلة التي تقلني تحث خطاها مسرعة تجاه «بدرة» مدينتي الحبيبة التي كنت بصدد العودة إليها بعد غياب شهر، عودة مثقلة بالأحزان هذه المرة**) [2]، فما يحدث في هذه القصة المطوّلة يحدث في باقي قصص المجموعة، فهي تتشكل جميعًا بخيط رؤيوي واحد وكأنّها نصٌ لا مجموعة نصوص، تدور أحداثها فيما يمكن أنْ أسميه (**مرويات الهزيمة**)[3](*) حيث الانكسار والضياع وتهميش الإنسان، وهو شكل احتفت به السّردية العربيّة الحديثة من قبلُ، ولا سيما في مرحلتها الستينية، ولعل أعمالًا روائية مثل: (**الكرنك**) لنجيب محفوظ و(**شرق المتوسط**) و(**حين تركنا الجسر**) لعبد الرحمن منيف وصولًا إلى (**بيت على نهر دجلة**) لمهدي عيسى الصقر و(**الفتيت المبعثر**) لمحسن الرملي، هي أمثلة دالة على هذه المرويات من خلال الكيفية التي يستطيع بها النّصُ حملَ الأيديولوجية محافظًا على قيمته الفنية، فالأشكالُ الأدبية في هذه النّمطية من الكتابة، دالةٌ على الواقع بنسبة لا تقل عن المضامين المجردة، لأننا نفترض أنْ لا نرى المؤثر التّأريخي إلاّ من حيث كونه مذابًا في العمل الأدبي؛ لأنّ الأدبَ (**تجسيد للصراعات الدائرة باستمرار بين أيديولوجيات متشكلة ضمن البنية الثقافية/ الاجتماعية؛ وهو في ذلك تجسيد للصراعات في مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية**)[4]، وهذا ما ينير

---

(1) ينظر: صحراوي، إبراهيم، السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، ط-1 2008، 98. قسومة، د. الصادق بن الناعس، علم السّرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (السعودية)، 2009، 256.

(2) توفيق، هشام، قلعة الحاج سهراب (قصص)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2007، 7.

(3)(*) للاطلاع على تفاصيل مصطلح (مرويات الهزيمة) ينظر مقالنا المنشور: ياس، خالد علي، مرويات الهزيمة، صحيفة القدس العربي، 3 أكتوبر، 2018.

(4) الأدب والأيديولوجيا، 57.

إشكالية القص عند الرّكابي، فنصوصه ملازمة لوعيه الأيديولوجي الذي أُقحم في أجزاء كثيرة منها لتدلّ على ما يروم، في الوقت الذي كان من الممكن أنْ يكونَ الأيديولوجي بؤرة خفية تفيض منها الأفكار بهدوء وانسياب، بحيث نرى مؤثرات التأريخ لا التأريخ نفسه، ونرى مؤثرات السّياسة لا السّياسة نفسها فحينما يكون (**النّصُ مُشكّلًا من عالم تخييلي أو تمثيلي مع تغييب العناصر التي تحيل مباشرة إلى الواقع، يحاول القارئ أن يقيمَ نوعًا من المماثلة بين البنية النّصية والحدث أو الأحداث التي يراها تحمل نفس العناصر الدالة] كذا [، من أجل إضفاء وظيفة برغماتية على النّص أو في أدنى الأحوال من أجل جعله دالًا في سياق المرحلة التأريخية التي يعيش فيها)** [1]، ولعل خير مثال على ذلك رائعة التكرلي رواية **(الرجع البعيد)** تلك اللوحة التّعبيرية الجميلة عن الوجود الإنساني التي كتبتْ بوعي المرحلة في (1963) لكنّ ذلك لم يقللْ من دراما الحدث أو عمق الشخصيات وجلاء الرؤية للعالم؛ فكان التكرلي بارعًا في المزاوجة بين (الفني/ الجمالي) والأيديولوجي الخفي في ضمن انتقالات العملية السّردية، الأمر الذي لم نلمحْه عند الرّكابي فقد مَثُلتْ الأيديولوجية في نصوصه كما تَمْثُلُ في نصوص سياسية، لأنّها تنطلق من قناعات محددة بمضمار الذّات في مختلف نواحي الحياة، بوصفها نهجًا تستعمله جماعة لإيجاد هدف وأسلوب للحياة [2]، بمعنى، عدم العناية ببناء الحدث وما يرتبط به من عناصر بنائية وصولًا إلى الوحدات السّردية –المترهلة في أغلب النّصوص [3](*)– مقابل ذلك نجد مركزية وعي الكاتب وذاكرته، فحلّ بذلك القمعي (المسكوت عنه) بدلًا من (الدّرامي) وهذا خلافًا لما عرف نصّيًا بـ**(وظيفة الحجب)** الذي يمنح النّص قيمة وموضوعًا للكشف والتّأويل و القراءة من جديد [4]، وقد حاول الرّكابي ذلك حينما لجأ إلى الموروث الدّيني والأسطورة مما مدّ القصص بروح جديدة ولا سيما في قصتي **(شجرة المدينة المقدسة)** و**(شجرة عبد الله الصالح)** [5]، لكنّهما لم تلبثا حتى فقدتا أهميتهما الفنية وتماسكهما بسبب الرّؤية المؤدلجة والهجاء الصريح، فقد فرض هذان الأمران سمةً شكليةً أبعدتْ القصتين عن شروط القصة القصيرة، فضلًا عن لجوئه إلى أساليب تبعده عن

---

(1) لحمداني، د. حميد، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2007، 117.

(2) ينظر: حناوي، سعدي، مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1 - 1995، 260-261.

(3)(*) لعل سبب ذلك يعود إلى خلفية القاص ووعيه المتمرسين على كتابة الرّواية أكثر من القصة القصيرة بوصفها شكلًا مكثفًا مضادًا لسعة الرّواية وتشعباتها.

(4) ينظر: حرب، علي، نقد النص (النص والحقيقة)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط4 - 2005، 270.

(5) قلعة الحاج سهراب، 73 وما بعدها، 89 وما بعدها.

الرّؤيـة الواقعيـة التـي تناسـب ثيمـة مجموعتـه؛ كـما فعـل في قصـة (**أصـوات**) حينـما لجـأ إلى توجيـه الحكايـة عـلى لسـان شـخصية فارقـتْ الحيـاة بأسـلوب تشـاؤمي رومانـسي ضعيـف، ووضـع المتلقـي في مـأزق معرفـة الـرّاوي المتكلـم، مَـنْ يكـون؟ وكيـف يـسرد حكايتـه؟ وهـل مـا قـرأه يصـب في مجـال الفنتازيـا السّرديـة أم تذكـر واقعـي للحيـاة؟: (**اليـوم وفي تمـام السـاعة العـاشرة صباحًـا، وصـل جثـماني البـارد المسـجى في تابـوت فاخـر تحملـه سـيارة مـبردة إلى مشـارف مدينـة «الكوت»**)[1]فشـخصيةُ البطـل في قَصَـص المجموعـة مثلـتْ انجذابًـا طبيعيًـا للقيـم النبيلـة في الحياة (السـلام)، (الـشرف)، (الرحمـة)، (التسـامح)، وهـي قيـمٌ تـدلّ عـلى مـا عُـرِفَ في الآداب الأوربيـة بـ (**أيديولوجيـة رومانسـية**) أنتجـتْ هـذا النّمـط مـن الشّـخصيات في مراحلهـا الآفلـة، حينـما يتحـول مـن إنسـان ينتمـي لمجتمـع، إلى محـارب مهـزوم تنـماز دوافعُـهُ بأنّهـا شريفـة؛ لكنّـه ضعيـفٌ ومقادٌ نحـو اليـأس والهـرب ثـم المـوت ولعلهـا صـورةٌ مقصـودةٌ لإظهـار بشـاعة السـلطة، لكنّهـا مـع ذلـك سـلبتْ النّـصَ جماليـات الخفـاء والبنيـة العميقـة المتولـدة عـن ديناميـة عمـل هـذه الجماليـات وهنـا تكمـنُ المسـألة.

أمـا القطـبُ الثـاني فيتمثـلُ بطبيعـة (**البنيـة الكليّـة**) للنصـوص جميعًـا؛ لأنّهـا مرتبطـةٌ ببعضهـا فكريًـا كأنّهـا نـصٌّ واحـد لـذا كانتْ بنيـةُ الزّمن ودلالتـه التّعارضية البـؤرةَ المركزية التـي انبثقتْ منها جميـعُ التصـورات، فالقـارئ أمـام سرد حاضر منحنٍ إلى المـاضي القريب منه والبعيـد حتى ليبدو فيها الحـاضر ماضيًـا، ويبـدو المـاضي كلا منسـجمًا مع ذاتـه، وهنا تتمظهـر جماليات هـذه القصص، ولعل فكـرةَ (**القلـب التأريخـي**) [2](*) التـي أشـار إليهـا النّاقد الـروسي (ميخائيل باختين)، كمركـز رصد جيد لمـا تقـوم عليـه (بنيـة الزمـن) في قلعة الحاج سـهراب، فالمـاضي مثالٌ دالٌ عـلى القمـع والتّهميش، أما الحـاضرُ فإنّـه يـدل عـلى علاقـات نكـوص وارتداد نفسي، مـما فرض على الشّـخصيات حياة متواشـجة مـع مـاضٍ أزلي يمتـد بصلتـه إلى تلـك المراحل الغابرة مـن تأريخ الإنسـانية، ولو عدنـا إلى مفهوم قمع السـلطة وموقـف (الـراوي/ القـاص) الأيديولوجـي منـه، وجدنـا أنّ الزمـن المعـادي في النّصـوص هـو زمـن السّـلطة، ومـا هـو خـارج هـذه الحدود يمثـل مـلاذًا للشـخصيات، كـما في الزّمن الـذي يقتطعه بطـل قصـة (**أصـوات**) [3]مـن الماضي السّـحيق محاولة منه لخلـق حاضر مفارق، غـير أنّ هذا التّلاعب

(1) قلعة الحاج سهراب، 107.

(2)(*) للتفاصيل عـن هـذه الفكـرة ينظـر: باختيـن، ميخائيـل، أشـكال الزمـان والمـكان فـي الروايـة، ترجمـة يوسـف حـلاق، منشـورات وزارة الثقافـة (دمشـق)، 1990، 88-94.

(3) ينظر فقرات القصة والتواريخ الزمنية المثبتة، وعلاقة ذلك بالشّخصيات ونموها داخل القصة، 107-147.

الزّمنـي يوجـب فروضًـا تخـدم طبيعـة البناء النـّصي، لذا عمد القـاص إلى بناء تركيبي معقـد أجاد فيه لخدمـة غرضـه الأيديولوجـي -خلافًـا لبقية مكونـات القصة- مثل اسـتعماله النّسـق الدّائري الموحي بالمتاهـة ولا نهائيـة الحالـة، وهـي رؤيـة فيها شيء مـن العدمية، فضـلًا عن تقسـيمه الحكاية مراحل متفاوتـة زمنيًـا (تقديـم وتأخـير) ومـن ثـم سرد كل جـزء على حدة لـضرورة خلق تضـاد صوتي هجائي بـين شـخصيات القصـة، ولعـل الزّمـنَ المجمد في أسـطورة الشّـجرة التي تعـود إليها القصـص أكثر من مـرة، أو أسـطرة المـكان بمـا فيـه مـن علاقـات إنسـانية، تعبـيرٌ صريح عـلى ذلـك الصـوت المقموع في بلادنـا منـذ القـدم، ليحـلّ في حاضرنـا عنـد أبـواب مدينـة (الكـوت) المؤسـطرة في حـاضر الـسّرد عند الـرّكابي، فالمـاضي مجـاز أيديولوجـي والأسـطورة مجـاز ثـانٍ للمجـاز الأول، وبذلـك يسـعى المجـازان لهتك الواقع وبعثرة قوانينه؛ لأنّ إسـتراتيجية (القول المقموع/ السـلطة السـائدة) نسـق ثقافي يخترع زمكانيتـه بقـدرة معرفيّـة واسـعة، وعليـه فـإنّ تحليـلَ هـذه النّصـوص (القصص)، يكشـف إشـكالية جذريـة متأصلـة فيهـا، هـي إشـكالية (الفاعـل الزّمنـي)، فغايـة الـرّاوي الأيديولوجيـة تتبلـور بإظهار الوجـه البشـع للسـلطة وهـذا يقتـضي فاعليـة أكـبر للمقموعـين، لكـنّ مـا حـدث يؤكـد أنّ المحـرك الحقيقـي للأشـياء ومحـور العمـل هـو السّـلطة ذاتها، لمـا لها من دور بنيـوي في تكويـن الحكاية؛ مما أنهـى دورَ الشـخصيات في الفعـل والتّغيـير وهـي الحاضرة في مـسرح الأحداث خلافًا للسـلطة الغائبة عنـه نصّيًـا وبشـكل مبـاشر، وهنا نعـود إلى نقطة انطلاقنـا في هذه الفقـرة من الدّراسـة، فالمهم ليس إعـلان أيديولوجيـة الكاتـب (القـاص) بـل التّعبـير بلغـة إيحائيـة دالـة عـلى مرحلـة تأريخيـة معينة، ومرتبطـة بواقـع معيـش مُمَثل بعلامـات جمالية، بطريقة تـذاب فيها هذه العنـاصر جميعًا في ضمن منظومـة نصيّـة لا تختـزل التراكيـب الفنيـة ولا تضخـم المعرفـة السوسـيو- سياسـية بديـلًا لهـا، وهـو النّسـق الأسـاس في تكويـن جماليـات النّص الغائب خلف رمزيـات توحي بالواقع أيديولوجيًّا لا تشـير إليـه مبـاشرة، الأمـر الذي سـتتوقف عنـده الدّراسـة في الفقرة القادمـة منها.

الإيحاء بالواقع (المبدأ الأيديولوجي في سرد الحداثة):

يحقـق الانتقـال مـن مرحلـة مـا قبـل الحداثـة إلى مرحلـة الحداثـة، تحـولًا جوهريًّـا في إدراك الواقـع ومـن ثـم الأيديولوجيـة الكتابيـة في ضمـن علاقتهـا برؤيـة العـالم المتجسـدة في النّـص، فلـم يعـد لمفاهيـم السّرديـات الكـبرى متسـع لـكي يمثـل النّـص الـسّردي سردًا متتبعًـا للحكايـات الكـبرى،

بـل لجـأ بـدلًا مـن ذلـك إلى النّـص نفسـه ومـا فيـه مـن ذاتيـة خاصـة تتمثـل بمفاهيـم السّرديـات الصغـرى التـي تكـوّن لهـا أيديولوجيـة خاصـة متواشـجة مـع أيديولوجيـة الحداثـة، حيـث التّمتـعُ بفرديـة السّـلعة وتأمـين جـودة عاليـة للحيـاة، والانعـزال بمنـأى عـن الجماعـات بحثًـا عـن خصوصية نرجسـية في الأداء الحيـاتي، وقـد تلقـف كثـيرٌ مـن الكتّـاب هـذا الانتقـال بعنايـة فائقة مفارقـين بذلك السّرديـات الكلاسـيكية، مـن خـلال تكـوّن عوالمهـم الجديـدة بتأثـير مبـاشر مـن قضيـة عدم تسـجيل الواقـع أو نقلـه أو حتـى التذكـير بـه، بـل الإيحـاء بـه بعقيـدة خاصـة تبنـى أدواتُهـا عـلى أسـاس التّرميـز والدّلالـة، لكـنّ الكاتـب العـربي لم يسـتطعْ بسـبب وعيـه الخـاص وظروفـه السوسـيو- ثقافية أنْ ينتقـل إلى أيديولوجيـة الكتابـة الحداثيـة بشروطهـا المعرفيّـة جميعًـا، إذ كان عالمـه حينهـا قـد فـارق التّفـاؤل مرتحـلاً نحـو رؤيـة تشـاؤمية حـادة، وقـد فـرض ذلـك قوانـين كتابيـة خاصـة تنطلـق بعضهـا مـن هـذه الـشّروط حيـث البحـث عـن مفاهيـم الخـلاص الإنسـاني وتحريـر المجتمـع مـن الأوهـام بوعـي عقـلاني منقطـع عـن المـاضي، ثـم اللجـوء إلى مفاهيـم الحريـة والعـدل والسـعادة الإنسـانية المرتبطـة ببنيـة الدّولـة الحضاريـة المتقدمـة صناعيًّـا، في جـوٍ مـن الدّيمقراطيـة الليبراليـة والتّسـامح والتّعدديـة في الهويـة الدّينيـة والعرقيـة[1]، وقـد تبنـى الرّوائيـون والقاصـون العـرب ذلـك فعـلاً، ولكـن مـع مزاوجـة خاصـة لأيديولوجيـة كتابيـة منطلقـة مـن مـزاج مأسـاوي تشـاؤمي لا يكاد أنْ يفـارق وعيهـم منـذ أنْ تحـول نحـو الحداثـة الفكريـة، فـــ (**الرّؤيـة المأسـاوية للعـالم**) و(**فنتازيـا الوجـود**)، قطبـان معرفيـان تحـولًا مـن تقـادم التأريـخ إلى (**أيديولوجيـة جماليـة**) لا يسـتطيع الكاتب العـربي منهـا فـكاكًا، ولعـل تجربتـي الكاتبـين الكبيريـن المنتقلـين مـن المبـاشرة الواقعيـة إلى الإيحـاء بهـا نجيـب محفـوظ وفـؤاد التكـرلي، خـير مـا يمثـل الاتجـاه المأسـاوي في الـسّرد العـربي الحديـث، وسـتكون لنـا وقفـة مـع روايـات التكـرلي لكشـف أيديولوجيـة التّعبـير الحـداثي لديـه، بينـما تمثـل تجربـة الجيـل العـربي السـتيني عمومًـا مثـالًا جيـدًا عـلى تبنـي الأيديولوجيـة الوجوديـة في كشـفها لعـالم النّـص عـلى وفـق متطلبـات العقيـدة الحداثيـة ورمزيـة الفعـل الغائـب، وليـس هنـاك أفضـل مـن عـالم جليـل القيـسي القصـصي لكشـف هـذا النّمـط الأيديولوجـي في الكتابـة القصصيـة الحديثة، **فـما دلالـة هذيـن القطبـين؟ وكيـف تحولـتْ الرّؤيـة المأسـاوية للوجـود الواقعـي الحديـث إلى أيديولوجيـة جماليـة في عالميهـما؟**

---

(1) ينظـر: الرويلـي، د. ميجـان والبازعـي، د. سـعد، دليـل الناقـد الأدبـي (إضـاءة لأكثـر مـن سـبعين تيـارًا ومصطلحًـا نقديًّـا معاصـرًا)، المركـز الثقافي العربـي، ط5- 2007، 225.

1. روايات التكرلي (نحو رؤية مأساوية للعالم):

لم يتفردْ روائي عربي في التّعبير عن أيديولوجية فئته الثّقافية والاجتماعية، من حيث الهموم والآمال والذّهنية، كما فعل **نجيب محفوظ** في تكوين رؤية خاصة معبرة عن طموحات هذه الفئة دائمة التّغيير والتّجدد، بحثًا عن الانسلاخ الطبقي بمفهومه الجدلي، وقد مَثَّلَ ذلك البؤرة الأساس التي تولدتْ عنها (**مأساة المثقف**) في رواياته، بما في ذلك من تموضعات تتحدد بسبب الوضع الاقتصادي والانتماء الاجتماعي والطموح الثقافي، وهي جميعًا متجسدة في تلك المحاولات من محاولات الصعود إلى أعلى السّلم الاجتماعي عند أغلب شخصياته، ولعلني لا أحيد عن الصواب إذا قلت إنّ **فؤاد التكرلي** يمثل النّسخة العراقية، في تجسيد هذا الوعي الأيديولوجي كتابيًّا ولكن بأسلوب ورؤية مختلفين، من خلال كشف ذهنية الفئة المتوسطة والمثقفة في مجتمع المدينة العراقية الصاعدة نحو الحضارة، وهو ما جسد مأساة الفرد وصعوبة اندماجه في مثل هذا المجتمع الرّمزي الغامض في عالمه، ولكن: **كيف تجسدتْ هذه المأساة في رؤية التكرلي للعالم؟ وهل عبرتْ فعلاً عن أيديولوجية الفئة التي ينتمي إليها؟**

ولكي أجيب على السّؤال الأول منهما، يجب أولًا معرفة أو استخلاص العنصر المشترك في أعمال التكرلي الرّوائية مما ولد رؤية مأساوية مركزية فيها، ففي رواية (**بصقة في وجه الحياة**) تُرسم النّهاية على أساس مأساوي متمثل بجريمة القتل التي يلجأ إليها الزّوج كأنه جزء من قدره المحتوم، بينما تنطلق (**الرجع البعيد**) من حدث عبثي صادم متمثل بموت شخصية فؤاد على قارعة الطريق نتيجة حادث عرضي، وهو ما يمكن رصده في نهاية (**خاتم الرمل**) ولكن بأسلوب النّهايات المفتوحة، التي تُنبئ بموت الشّخصية من غير فعل حقيقي، حتى ليحار القارئ حينها في منطقيّة السّرد، إذا كان الرّاوي وبطل الحكاية يتعرض في نهايتها للقتل أو لا، وقد تجسدتْ هذه الرّؤية المأساوية في أعماله الأخرى (**الوجه الآخر**) و(**المسرات والأوجاع**) و(**اللا سؤال واللا جواب**) من خلال الإحساس والغموض برفض العالم وعدم قدرة الإنسان على الانتماء إليه، مما فرض انعزالًا أو موتًا بطيئًا، كما حدث مع شخصية عبد الستار حميد زهدي، الذي يفارق الحياة بشكل عشوائي في نهاية الرّواية، أو حتى في حادثة الاغتصاب التي تعرضتْ لها مديحة في الرجع البعيد لما فيها من دلالات أيديولوجية رافضة، فالطبيعة المأساوية في روايات التكرلي لا تعتمد محاكاة الأفعال الجادة بأسلوبها

الكلاسيكي المسرحي، لأنّ الذي تحافظ عليه وتعتمده فعلاً في اصطناع رؤيتها للعالم، هو أنْ تكون الشّخصيات في اختبار دائم ومستمر للشقاء، وهو ما يحدد مصيرها في نهاية المطاف، وهذا توجيه واقعي ذو دلالة، تتكون في عالمه نتيجة تركيزه على نتاجات المكان وإرهاصاته، المتمثلة بعدم قدرة الشّخصيات على الانسجام مع واقعها، ولعل عالمه هنا يقترب من عالم شكسبير في إدراك معنى المأساة، كونه لا يسمح لشخصياته إلاّ بقليل من الإرادة الحرة بفعل ومؤثر واقعيين؛ ففعل عشوائي معين يبدأ سلسلة من الأحداث تؤدي بالضرورة إلى كارثة أو مأساة تتحطم الشّخصيات عند حدودها، وربما هذا ـــــأقصد إدراك التكرلي ووعيه بعالمه أيديولوجيًّاـــــ ما دفع ناقدًا مثل د. شجاع العاني لكي يؤكد في أثناء حديثه عن عالمه، بأنه يمتلك فهمًا ماديًّا في ضمن رصد العلاقة بين الإنسان وعالمه الخارجي، كون شخصيات التكرلي وبنيتها الدّاخلية مرتبطة بشكل مباشر بالمتغير الواقعي، فهي لا تنكسر أو تتحطم إلاّ بعد صراع عنيف [1]، مع إضفاء رؤية خاصة بمنطق الحياة المدنية وطبيعتها القاسية، التي غدتْ عند التكرلي، أشبه بعلامات دالة على العبثية والرّفض المتجسد، في مدى قدرة الإنسان وتواؤمه مع واقعه، أو الانغماس فيه بشكل مأساوي، وهذا ما ولّد قطيعة كبيرة بين شخصيات روايات التكرلي وعالمها مما منحها بُعدًا إشكاليًّا، كما وصفها د. محسن الموسوي في إحدى دراساته، فالحديث في الطبيعة المأساوية لروايات التكرلي بوصفها موقفًا أيديولوجيًّا مدنيًّا من تحولات المكان وسطوته، يعيد إلى ذهني حديث النّقدية الغربيّة حول الطبيعة (المضادة) للرواية [2]، لما يتمظهر فيها من تناقضات ظاهرية؛ كونها مضادة للقوانين جميعًا سواء أكانتْ التجنيسية البنيوية التي أسهمتْ في تكوين طبيعتها السّردية، أو فيما يتعلق بصوغها للقانون السوسيولوجي المعبر عن وضع واقعي معين، فهي من خلال شخصياتها وطبيعة أحداثها، وحتى أحيانًا من خلال أسلوبيتها وطريقة تمثيلها للحكاية، مضادة للقيم والقوانين والأنظمة السّائدة، ليكون دورها تشكيكيًّا لبنية عالمها المتخيل والعالم الواقعي والحقيقي الذي تعبر عنه ضمنيًّا، وهو ما يُظهِر الموقف التّضادي للرواية بشكله الواسع، ولعل رواية **(خاتم الرمل)** واحدة من أكثر الروايات المعاصرة، التي كُتبتْ بوعي مضاد

(1) ينظر: تأليف مشترك، موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الأول- المأساة)، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر (العراق)، 1982، 81. العاني، د. شجاع مسلم، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، 151 ـ 153.

(2) ينظر: مارتن، والآس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 1998، 57 وما بعدها.

ومغاير لطبيعتها البنيوية السّاردة، كونها تعتمد بشكل كامل أسلوبًا سرديًّا منولوجيًّا ساخرًا أحيانًا حتى من الحياة نفسها، بما يتمثل من مصير بطلها المتأرجح بين الحياة والموت، وكذلك في تفكيكها لتلك القوانين السّائدة لسلطة خفيّة تحيط بشخصياتها التي تعيش مأساة حقيقية، ممثلة بنزق الفئة المثقفة وعدم قدرتها على التّواؤم مع شرطها السوسيولوجي: **(وأنا بمفردي، وراء المقود أسوق، لا تشغلني الوجهة التي أقصدها، بل احتمال نفاد الوقود وتوقف السيارة على حين غرّة، ولم ينفد الوقود مرة، ولا انقطعتُ عن التفكير في احتمال ذلك؛ وهكذا يصير حدثًا ما لم يحدث.. فتحت باب سيارتي ورميت بأشيائي إلى الداخل.. سمعت بابًا يصفق بجواري وانتبهت إلى رجل يخرج من السيارة السوداء.. لم تأخذْ منه عملية إشهار المسدس وتصويبه بثبات إلى جبهتي إلاّ جزءًا من الثانية، رأيت عينيه الميتتين متوجهتين نحوي، ولمحت ارتجافة خفيفة أسفل إحداهما.. لم يبق من كلام آخر وكنت.. كنت بمفردي..)** [1]، فالأيديولوجية في عالم التكرلي الرّوائي محددة بمأساوية ثابتة تتمظهر من طبيعة الحياة ذاتها، بما فيها من قوانين خاصة بها، وهي تعبر بالضرورة عن طبيعة العلاقات الشائكة للفرد بالسلطة -أي سلطة-، مما كسبها رفضًا واضحًا لما هو سائد ويقيني؛ لهذا فهي تعبير كتابي عن نزعتين معرفيتين تتصارعان في عالمه الأدبي جميعا، **(نزعة فردية)** مرتبطة بالتّعبير عن عقلانية الإدراك لديه من خلال تصوره المتخيل للحياة المعاصرة ذاتها، و**(نزعة جماعية جدلية رافضة)** مرتبطة بأسلوبه في التّعبير عن رمزية السّلطة، تلك السّلطة التي غدتْ في رواياته عبثًا وجوديًّا ينمو مع الأفراد وسلوكيتهم، في اتباع نمطية خاصة من الحياة، ولا سيما تلك الحياة المرتبطة بالمدن وقوانينها.

وبعودة إلى فكرة العنصر المشترك للمأساة وكيفية تجسدها في عالمه أقول: لقد سبق للمفكر والنّاقد الفرنسي الشّهير **لوسيان جولدمان** أنْ أكد وهو بصدد دراسة الرّؤية المأساوية لعالمي باسكال وراسين، بأنّ هذا النّمط من التّصورات الجمالية يجب أنْ يستخلص من خلال تحسس **(العنصر المشترك)** في الأعمال، وقد وجد أنّه في ضمن مصطلحات أستاذه **جورج لوكاتش** يتحدد بما أسماه **(ميتافيزيقيا المأساة)**، كونها ليستْ مرتبطة بوضع فردي فقط بل هي تعبير جدلي عن وضع تأريخي، وإذا أردنا الإضافة على رأيهما فهي تعبير

---

(1) التكرلي، فؤاد، خاتم الرمل (الأعمال الكاملة 2)، دار المدى للثقافة والنشر، ط-2 2002، 5، 159.

عـن وضـع سـايكو ثقـافي معـبر عـن حالـة خاصـة بـالآداب، تلـك التـي تنمـو في ظـل سـلطة الـدّول التـي تـورث عـدم القـدرة عـلى التّعبـير الحـر، سـواء أكانـتْ هـذه السّـلطة سياسـية أم اجتماعيـة أم دينيـة، وهـو مـا جعـل دارسي عـالم التكـرلي - برأيـي - يؤكـدون عـلى رمزيـة السّـلطة كثـيراً حتـى ضمـن تلـك المشـاهد المرتبطـة بالجنـس أو العلاقـات الإنسـانية المتفجـرة مـن علاقـة الفـرد بـالأسرة، بوصـف هـذه الأسرة دالًا عـلى سـلطة أكـبر ممثلـة بالمجتمـع، الـذي بـدوره يعـبر عـن تلـك السّـلطة الخفيّـة التـي كثـيراً مـا تتحطـم شـخصيات التكـرلي الرّوائيـة أمامهـا [1]، وهـو في حقيقـة الأمـر مـا يمثـل العنـصر المشـترك الخفـي الـذي يجسـد المأسـاة في روايـات التكـرلي بعيـدًا عـن التّمثيـل المباشر لهمـوم الفئـة المثقفـة التـي ينتمـي إليهـا، فعالمـه، هنـا، ليـس شـبيهًا بعـالم محفـوظ الـذي يحـرك الشّـعور المأسـاوي فيـه الوضـع السوسـيو/ اقتصـادي؛ لأنّ مـا يوجـه رؤيـة التكـرلي المأسـاوية للعـالم فعـلًا هـو الدّلالـة الخفيّـة للسـلطة المضمـرة في المجتمـع المـدني المعـاصر وهـذه ميـزة عالمـه بشـكل خـاص، وعليـه أجـد أنّ أسـلوبية التّعبـير لـدى التكـرلي، تحمـل في داخلهـا **(أيديولوجيـة خاصـة)** في فهمهـا للواقـع ومحاولـة إنتاجـه جماليًّـا، فقـدْ مجّـدَ في أعمالـه هزيمـة الإنسـان ولخصهـا بطبيعـة غرائـزه وعـدم قدرتـه عـلى الاندمـاج في مجتمعـه الـذي فَقَـدَ رجاحـة التّأريـخ والهويـة الثقافيـة، فالإنسـان في رواياتـه يتقـدم باتجـاه واحـد صانعًـا تأريخـه باتجـاه المأسـاة النّاتجـة مـن التّقاطـع ومـن ثـم التّصـادم والانكسـار أمـام النّظـام الـذي ينتمـي إليـه، وهـذا مـا وَسَـمَ هـذه الرّوايـات بـأداء خـاص قـادر عـلى إنتـاج عالمهـا بمـا فيـه مـن قوانـين، وهـي بالوقـت ذاتـه تتعـارض مـع القوانـين والأنظمـة الواقعيـة التـي أُنتِـجَ هـذا العـالم بتأثيرهـا، مـما منحهـا دائمًـا رؤيـة سـاخرة مضـادة لعالمهـا وللعـالم الـذي كان سـببا في إنتاجهـا -كـما أشرت سـابقا-، فـكل تحـول بنيـوي شـكلي هـو في حقيقتـه تحـول دلالي كاشـف عـن علاقـات جماليـة ظاهـرة ومضمـرة، تتوالـد مـا بـين البنيـة السّرديـة لرواياتـه جميعـا والرّؤيـة الأيديولوجيـة السوسـيو ثقافيـة التـي تحملهـا، وإلّا.. **لمـاذا نجـد هـذه البنيـة في روايتـه المبكـرة (بصقـة في وجـه الحيـاة) وقـد اتخـذتْ لنفسـها أسـلوبًا منولوجيًّـا مبـاشرًا، وغـير مبـاشر عـلى لسـان الـرّاوي العليـم في روايـة (الوجـه الآخـر)، بينـما تكـرر بشـكل فخـم في روايـة (خاتـم الرمـل) عندمـا ارتبـط الـسّرد بشـخصية إشـكالية مأزومـة بفعـل**

(1) ينظـر: جولدمـان، لوسـيان، الإلـه الخفـي، ترجمـة د. زبيدة القاضي، منشـورات الهيئة العامة السـورية للكتـاب، دمشـق - 2010، 47. ولتفاصيل أكثر عـن مفهـوم جولدمـان لرؤيـة العالـم ينظـر: يـاس، د. خالـد علـي، سوسـيولوجية النّظرية النّقديـة في الفكـر الغربي - رصـد معرفي من مرحلـة (ما قبل الحداثـة) إلـى مرحلـة (مـا بعـد الحداثـة)، دار مجـدلاوي للطباعـة والنشـر (الأردن)، ط1 – 2021، 104 ومـا بعدهـا. كذلـك ينظـر: صالـح، علـي حاكـم، المجتمـع الـلا اجتماعـي - دراسـة فـي أدب فـؤاد التكرلـي، التنويـر للطباعة والنشـر والتوزيـع، بيـروت - 2011، 74 وما بعدها.

وقائع تتناسب مع طبيعة الحياة المعاصرة للمدينة؟ ولماذا اتخذ من التّعددية الصوتية والتّحول في الموقع والشكل لبؤرة التّسريد في روايتي (الرجع البعيد) و(المسرات والأوجاع) تعبيراً أسلوبيًّا متنوعا عن الوقائع الاجتماعية والسّياسية في المجتمع العراقي المتغير بفعل السّياسة والحروب؟ بينما اتخذ لرواية (اللا سؤال واللا جواب) أسلوب المذكرات اليومية المنقسمة بين سردين ذاتي وموضوعي، وهي مشابهة بطبيعتها الحزينة وثقلها بتلك الأيام التي عاشها المجتمع العراقي في مطلع التسعينيات بسبب الحصار الاقتصادي، ومع أننا من الصعب جدًا حسم أمر البنية وعلاقة تكوينها الجمالية، بمتغيرات الواقع والحقائق التأريخية اعتمادًا على نيّة المؤلف وقصديته الكتابية وصولًا إلى أيديولوجية التّعبير في النّص، لكننا مع ذلك يمكننا القول بعلاقة الطبيعة المعقدة والتركيبية لهذه البنى السّردية ذات البُعد المدني، بالتّحول المعاصر للوعي التّأليفي وطبيعة المكان وقوانينه وأنظمته، التي هي حتمًا تختلف عن سرديات الرّيف والقرية ذات الاتجاه الواحد، كونها ترتبط بالحكاية أولًا ثم تأتي تركيبة الرّاوي والمروي عمومًا بوصفها داعمًا شكليًّا ليس أكثر.

2. قصص جليل القيسي (فنتازيا الوجود):

إنّ الجدلية التي تولدتْ عن الفوارق بين فكرة فردية الإنسان وانتمائه للمجتمع، تلك الفكرة التي رفضها الوجوديون بشدة من خلال رفضهم للامتثال الجماعي عمومًا، تُمَثِّل القانون الأساس الذي انبثق عن الأدب القصصي الغربي الوجودي بوصف الوجودية فيه أيديولوجية راسخة معبرة عن مرحلة ثقافية، وهو ما ترسخ فيما بعد بكل سلاسة في أدبنا القصصي، في المرحلة التي ظهرتْ فيها بشكل كبير ممثلة بالمرحلة ما بعد الواقعية أو ما تسمى تجريبية السّتينيات -المرحلة التي بدأ فيها جليل القيسي بالكتابة والنشر-، التي ترسختْ فيها بوادر الأدب الوجودي العربي، فمما لا شكّ فيه أنّ عوالم السّرد العربي -رواية وقصة قصيرة-، وقعتْ بشكل مباشر تحت تأثير ذلك وما فيه من إرهاصات فلسفية، وهو أمر فرض بالضرورة على هذه العوالم شكلًا أيديولوجيًّا متجسدًا على شكل رؤية مأساوية مكتسبة بفعل الهاجس العبثي ورحلة بحث الإنسان عن الخلاص الميتافيزيقي درءًا لشرطه الإنساني، كما تجسد ذلك لدى كتّاب عالميين مهمين وذوي تأثير على المشهد الأدبي العربي

الحديث، مثل: **سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار وفرانسواز ساجان وكافكا** وغيرهم، وقد حافظتْ هذه العوالم في ضمن ذلك على ركيزتين أساسيتين للأثر الفلسفي الوجودي وهما **(الحرية)** و**(الالتزام)** [1]، وقد زخر عالم جليل القيسي بهما ولا سيما في قصص مجموعته الأولى **(صهيل المارة حول العالم)** وبعض قصص مجموعته الثانية **(زليخة.. البعد يقترب)** برؤية وبناء سردي يتناسب وطبيعة الشكل الأدبي الذي تجسد بفعل تأثير الفكر الوجودي والطبيعة العبثية لنمو الأحداث، لكن.. **كيف تجسدتْ الأيديولوجية في عالمه القصصي من خلال الرّؤية والبناء؟ وهل لذلك علاقة بتجذر الرّؤية المأساوية في هذا العالم؟**

ولكي ندرك الرّؤية المتشكلة في نصوص القصة القصيرة للقيسي، لا بد من مماهاتها مع الشكل وتراتب البنى السّردية فيها، من حيث تماسكها أو تفككها وعدم انسجامها، بمعنى، ضرورة البحث عن البنية الدّلالية التي تكاد تشمل البناء السّردي في هذه المرحلة من مراحل تحولات العالم القصصي، لذا لا بد من محايثة النّص الذي أُنتج بتأثير أفكار محددة وتأويله على أساس الرّؤية المتشكلة في الزّمن نفسه؛ لأنّه من الصعب الإحاطة بوعي الكتابة ودرجتها وتحولاتها من مرحلة إلى مرحلة أكثر تطورًا ووعيًّا من دون كشف حقيقي لجذور هذه الرّؤية، وما خلفته من منهج نصي، تمثل في القصص على شكل أسلوب وبنية معبرة عنها بشكل جدلي جمالي يدرك واقعًا معينًا فيعبر عنه بدرجة كتابة مختلفة من المحاكاة، إذ تنبثق الرّؤية في هاتين المجموعتين من قانون أساس متمحور حول العالم الدّاخلي للفرد المقذوف به تحت وطأة غرائبية مقصودة وهو يعاني أزمته تحت تأثير سيطرة قوى مجهولة لا قدرة له على مجاراتها أو حتى الدفاع عن نفسه إزائها، وهو انبثاق مرتبط بالضرورة بتعبير سردي محدد، كونه ينطلق دائمًا من نمط سردي منولوجي أقرب إلى الهذيان، وإنْ تغير ما بين **(السّرد الذاتي)** على لسان بطل وجودي مأزوم يعيش أحداثًا عبثية تهدد حياته، أو **(السّرد الموضوعي)** بصوت راوٍ عليم أشبه بكاميرا تنقل الأحداث عن بُعد من دون أي تدخل لتترك للمتلقي حق الحكم والاختيار، والسّرد في ضمن ذلك كله يحافظ على سمته الأيديولوجية المنتمية لأفكار الحداثة، من خلال إظهار تناقضات الهدم الذّاتي

---

(1) ينظر: سارتر، جان بول، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، د.ت، 9 وما بعدها. العروي، عبد الله، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط5 – 1993، 68 وما بعدها. عبد الله، د. عبد البديع، الرواية الآن - دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب (القاهرة)، ط1 – 1990، 147.

بالبحث عن أسلوب حياتي مؤسس على الرّمزيات لا بل ابتكار الرّموز الجديدة، وإظهار إرادة واضحة للعمل القصصي بإخضاع أسلوب الكتابة لأيديولوجية النّص ذاته [1]، وهذا ما يميز فعلاً أيديولوجية السّرد الوجودي في قصص القيسي، ولعل قصة **(صهيل المارة حول العالم)** واحدة من أكثر قصص هذه المرحلة في تعبيرها عمّا سبق تأكيده في هذه القصص، فهي لوحة سريالية حُلميّة تسيطر عليها رؤية كابوسية للعالم، عندما يكون الهلع الملجأ الوحيد للشخصية وهي تحت وطأة مكان مغلق أشبه بالسّجن لا تستطيع منه فرارًا بسبب القوى التي تحيط به، لكنّ المدقق في أسلوب الكتابة يجد أنّ هذه القوى ليستْ مجرد محاكاة لعوالم عبثية رسختْ بتأثير دهشة الأدب الغربي الجديد وقتها وما رسخه من رؤية وجودية لا سببية، إنّما هي قراءة مختلفة للواقع -أيديولوجية خاصة- وما فيه من رفض رمزي لأنواع السّلطات كافة، وهو بهذا يعبر عن المرحلة الثّقافية والواقعية للنص في ضمن علاقته بالمرحلة التأريخية التي أنتج فيها، ولا سيما مع شيوع موجة التّحسس العالي للطبقة المثقفة اتجاه أنواع السّلطات في المجتمع، لذلك هو لا يحاكي حقيقة مباشرة بل يحاكي نصًا سبق له أنْ حاكى هذه الحقيقة، لينتقل نصه ضمنيًّا إلى درجة ثالثة من محاكاة الواقع ولكن تحت تأثير متغير محلي مرتبط بالطبيعة الثقافية والاجتماعية التي أنتجتْ فيها نصوصه، فكان ضرورة على النّص الاحتفاء برمزيات مثل: السّجون، الغربان، المشانق، الهياكل العظمية، الأجساد العارية، الحيوانات الضارية، **(لا نعرف حقًا، إذا كنا قد نفينا إلى هذا المكان، أم أننا جئناه باختيارنا، ما أعرفه هو أننا بغض النظر عن كل شيء، قد قذفنا عزلة صماء، بكماء، وأنّ كلًا منا وقف أمام ذاته عاريًا وخاليًا من «الرتوش».. كانت الغرفة مستطيلة الشكل، ومنذ وجودنا فيها، وهي خالية من كل شيء، ما خلا فراشين عاديين، وكان يحتضن غرفتنا وغرفة صغيرة أخرى، سور صخري يعلو على قامتي مرتين ونصف، وما خلا كوة صغيرة في الجدار، حيث تمتد منها مرتين في اليوم يدٌ طويلةٌ جدًا تحمل وعاءين، لم يكن هنالك ما يجعلنا نحسّ بأي وجود بشري)** [2]، إذن فعالم القيسي وإنْ كان فعلاً -كما يؤكد أحد النّقاد- يلتفت كثيرًا لتصعيد الأزمة الذّاتية لتبلغ مستوى ذهنيًّا تجريديًّا ذا طبيعة فلسفية مستعارة

(1) ينظر: لوفيڤر، هنري، ما الحداثة؟، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر (بيروت)، ط1 - 1983، 35.

(2) القيسي، جليل، صهيل المارة حول العالم (مجموعة قصص)، دار النهار للنشر (بيروت)، ط1 – 1968، 28.

مـن عـوالم كافـكا وكامـو وسـارتر[1]، إلَّا أنّـه لا يغـرق في وسـاوس ذهنيـة مجـردة منقطعـة عـن المحيـط الثقـافي للنـص، فهـو يعيـد اصطنـاع أيديولوجيـة الواقـع بصـورة مغايـرة للمبـاشرة الحقيقيـة، محـولًا إياهـا إلى شريـط متواصـل مـن الرّمـوز التّعبيريـة ذات الطبيعـة المرعبـة، كونهـا رافضـة بقـوة للسـلطة التـي تسـلب الفـرد حريتـه وقدرتـه عـلى الاختيـار، وهنـا تحديـدًا يتمظهـر الالتـزام في عـالم القيـسي كونـه يكنـي بأدواتـه الكتابيـة عـن قوانـين مرفوضـة في العـالم الحقيقـي الـذي يرتبـط بـه أيّ نـص واقعـي، مـما يجعلـه قـادرًا عـلى نـزع هـذه الواقعيـة وإبدالهـا بلاغـة جديـدة، بلاغـة ذات طبيعـة تأويليـة تجعـل مـن الخيـال واقعًـا خاصًـا بديـلًا للواقـع الأول الـذي انطلقـتْ منـه الفكـرة الأسـاس للنـص القَصَـصِي.

وهـذا أمـرٌ يحتـم علينـا التّسـاؤل هنـا مـرة أخـرى.. **هـل يعنـي هـذا أنّ لجـوء قصـص القيـسي إلى القوانـين الأيديولوجيـة لهـذا النّمـط مـن عبثيـة الأقـدار وفـوضى الوجـود الإنسـاني، مـا هـو إلاّ مجـرد حاجـة أكـثر مـما هـو حالـة يمكـن للإنسـان أن يمارسـها لمواصلـة حياتـه، كـما تحقـق في عـوالم كبـار كتـاب الوجوديـة في العـالم أم أنّ لذلـك خصوصيـة في عالمـه؟** وحقيقـة الأمـر أنّ القضية مختلفـة بشـكل واسـع عنـد القيـسي عنـه عنـد الكتّـاب الوجوديـين الذيـن تأثـر فنيًّـا بعوالمهـم، ففـي الوقـت الـذي تكـون فيـه الفلسـفة الوجوديـة انعكاسًـا فكريًّـا لـدى هـؤلاء، بسـبب قدرتهـم المعرفيّـة العاليـة عـلى تأويـل واقعهـم وثقافتهـم، تكـون لـدى القيـسي إدراكًا لحالـة أيديولوجيـة ونزوعًـا جماليًّـا للتعبـير عـن رفـض قوانـين هـذه الأيديولوجيـة، وهنـا يكمـن أهـم مسـبب لإنتـاج (**الرّؤيـة المأسـاوية**) في عالمـه، فقصـص القيـسي تعالـج المأسـاة معالجـة دراميـة مسرحيـة، فهـي كـما في المسرحيـات المأسـاوية العالميـة تتخـذ مـن الخضـوع منهجًـا لهـا، مولـدة نمطًـا مـن الرّفـض الوجـودي الـذي ينطلـق مـن الغمـوض إلى الاكتشـاف، في ضمـن رحلـة البطـل المأسـاوي في عـالم خـالٍ مـن القوانـين الإنسـانية، كونـه بالـضرورة لا يسـتطيع الـصراع ضـده، فهـو في وضـع مأسـاوي قـذف فيـه ولا يسـتطيع منـه فـكاكًا، يبحـث عـن إرادتـه ولا يسـتطيع فرضهـا، ويتصالـب بعـزم أمـام قـوة غـير قـادر عـلى مضاهاتهـا، لكنّـه ليـس مماثـلًا للأبطـال المأسـاويين في انتمائهـم السوسـيولوجي كـما عرفتْهـم المـآسي العالميـة، كونـه لا ينتمـي للفئـات الاجتماعيـة العليـا، إنّمـا هـو نتـاج الوعـي الثّقـافي لإرهاصـات الطبقـة المثقفـة الوسـطى، وهنـا تكمـن (**النّزعـة القيسـية**)

(1) ينظر: عباس، عبد الجبار، في النقد القصصي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الحرية للطباعة (بغداد)، 1980، 233.

ذات الرّؤيـة المأسـاوية إذا جـاز لي التّعبـير، فالنّـص لديـه يعمـل بمقصديـة واضحـة عـلى اصطنـاع شـخصيات تنتمـي لعالمـه هـو ومـا فيـه مـن قوانـين خاصـة بـه؛ لذلـك نجـد أبطالـه المأسـاويين يحملـون وعـي فئتهـم المثقفـة وسـلوكياتها التّعبيريـة لكنّهـم في الوقـت ذاتـه أنـاس اعتياديـون أنيـط بهـم دور البطولـة ومـع ذلـك لا يتركـون أثـرًا كبـيرًا يمكـن للقـارئ تذكرهـم بـه، فالمهـم ليـس الشّـخصية ذاتهـا لأنّ عـالم القيـسي لا يخلـد الشّـخصيات، بـل الموقـف التّراجيـدي نفسـه ودلالتـه الأيديولوجيـة وكيفيـة التّعبـير عنـه إنسـانيًّا، لهـذا ثمـة تشـابه كبـير في شـخصيات قصصـه جميعًـا في هـذه المرحلـة، كـون الأسـاس فيهـا هـو الباعـث الدّرامـي المأسـاوي ذو الطبيعـة الوجوديـة، وليـس التّشـكيل الـسّردي ذا الطبيعـة البنيويـة، فسـقوط الشّـخصيات وتحطمهـا ليـس نتيجـة لأفعالهـا بـل نتيجـة حتميـة لصرامـة قوانـين العـالم الـذي تنتمـي إليـه، مـما يولـد إثـارة لخـوف مقصـود يولـد اسـتعدادًا لـدى القـارئ لـكي يسـتجيب مـن خـلال وعيـه لآلام بشريـة محتملـة، لكـنّ الغايـة هنـا ليسـتْ **(التّطهـير)** بـل هـي تذكـير وجـودي بسـلطة معينـة تهيمـن في الواقـع النّـصي للحكايـة، وهـذا أمـر فائـق الأهميـة في معرفـة هـذا النّمـط مـن العـوالم المأسـاوية، تلـك التـي سـبق لـ **(لوسـيان جولدمـان)** أنْ عـبر عنهـا مـن خـلال تجربَتَـي راسـين وباسـكال بـ **(جدليـة الفكـر)**، فهـي تعتمـد دائمًـا الحقائـق الجزئيـة التـي تنكشـف مـن خـلال دمجهـا بالحقائـق الكليـة لـكي تأخـذ مدلولهـا الحقيقـي، ففـي الوقـت الـذي تكـون فيـه الحقائـق الجزئيـة رهينـة للحقائـق الكليـة يكـون العكـس صحيحًـا أيضًـا فتصبـح إحداهـما رهينـة للأخـرى، كذلـك فـإنّ **(الجـدل التّراجيـدي)** يجيـب دائمـا بنعـم ولا في آن معًـا عـلى القضايـا الأساسـية التـي تطرحهـا حيـاة الإنسـان وعلاقاتـه مـع الأفـراد والعـالم، لكنّـه جـدل تراجيـدي تجريبـي منفتـح عـلى رؤيـة (تراجيكوميـدي) في عـالم القيـسي وعـوالم كتّـاب المرحلـة السـتينية التـي ينتمـي إليهـم عمومًـا، كـما يؤكـد الأسـتاذ **(ياسـين النّصـير)** الـذي يجـد أنّ **(العنـصر الدّرامـي)** يضفـي عـلى قصـص السـتينيين لونًـا رماديًّـا مشـتركًا بـين الـذّات والآخـر، وهنـا تطـرح النّـماذج القصصيـة الدّرامـا عـلى وفـق منظـور يجمـع التّراجيـدي بالكوميـدي، فينسـحب بتأثـير ذلـك الـصراع إلى داخـل النّفـس البشريـة ويتحـدد بإطـار الواقـع المبـاشر، لكنّـه صراع هـادئ وفي الوقـت ذاتـه عميـق، ولـه القـدرة عـلى جـرف ليـس البطـل وحـده بـل المجموعـة البشريـة التـي يمثلهـا أيضًـا [1]، وقـد حفـل عـالم القيـسي في مرحلتـه الفلسـفية،

(1) ينظـر: موسـوعة المصطلـح النقـدي (المجلـد الأول - المأسـاة)، 33 ومـا بعدهـا. الإلـه الخفـي: 25، 33. النصير، ياسـين، ما تخفيه القراءة (دراسـات فـي الرّوايـة والقصـة القصيـرة)، الـدار العربية للعلوم ناشـرون (بيـروت)، ط1 – 2008، 315.

فعـلاً، بكثـير مـن هـذا المشـهد المتهكـم السّـاخر ذي الطبيعـة التراجيكوميديـة، فقـارئ قصصـه القصـيرة كثـيراً مـا يتلقـى مشـاهد سرديـة عـلى هـذه الشّـاكلة، حيـث المـوت والعنـف والقسـوة رمـوز مضحكـة معـبرة بتهكـم عـلى سـلطة أو أيديولوجيـة معينـة، ويقابـل ذلـك راوٍ ميـت يـسرد حكايتـه، أو راوٍ شـاهد يتهكـم مـن الموقـف الوجـودي الـذي يحـاول سرده، عـلى غـرار مـا حـدث في عالمـي كافـكا وكامـي مـن قضيـة السّـخرية ورفـض سـلطتي الأب والمجتمـع، وكـما هـو واضـح مـن المشـاهد الآتيـة أنّ قصـص القيـسي تميـل في سـخريتها إلى نمـط أيديولوجـي ثابـت (التّهكـم الـلاذع الـذي ينسـب إلى القـدر)، وهـو مـا يظهـره التّناقـض بـين الحقيقـة القاسـية ومـا ينتظـره الإنسـان مـن سـخرية القـدر [1]:

(وبينـما أنـا أزجـر نفـسي ووعيـي، دخـل نـسر كبـير إلى الغرفـة لا شـك أنّ رائحة الجثـة العفنة قـد فاحـت إلى مسـافات بعيـدة.. ورأيـت النـسر ينهـش وجـه صديقـي، وهـو مستسـلم لـه في هـدوء، والتفـت النـسر إليّ بسرعـة، وعندمـا وقـع بـصره النـاري عـليّ، ضربنـي بجناحـه فطرحنـي خـارج الغرفـة.. فصرخـت بـه وأنـا أغـلي حقـدًا - هيـا أيهـا الحقـير.. لنتشـابك، لنتشـابك.. قـاوم أيهـا السـخيف..) (قصـة/ صهيـل المـارة حـول العـالم)، (وبعـد جـري طويـل، انتهيـت إلى مـكان يغمـره ضـوء أبيـض شـبيه بضـوء الشـمس، فرأيـت مصيـدة كبـيرة جـدًا في وسـطها قطعـة جـبن كبـيرة ومجموعـة مـن الهيـاكل العظميـة متناثـرة في أطـراف المصيـدة.. وتأملـت قطعـة الجـبن.. لكننـي عندمـا اقتربـت لألمـس قطعـة الجـبن، رأيتنـي في المصيـدة التـي أطبقـت عـليّ بقـوة وأنـا عـارٍ تمامـا) (قصـة/ الضفـة الأخـرى مـن البحـر)، (اسـتفسر صـادق فيـما إذا كانـت لديـه طريقـة ثالثـة لقتلـه؟ قـال الرجـل، أوه كثـيرة ومتنوعـة.. خـرج ثلـة مـن الرجـال مـن المـرآة هجمـوا عـلى صـادق، كانـوا جميعًـا يشـبهون الرجـل.. وقـال الرجـل بهـدوء: الصلـب أم الثلاجـة. أجـاب صادق.. سـيان.. سـيان..) (قصـة/ إنّ عروقـي تتحـول الآن إلى لـون البنفسـج)، (لكننـي لم أحـب والـدي.. جلسـت فـوق التابـوت، ورحـت بحـس مشـغول أترقـب التـلال الكاكاويـة المسـتديرة وهـي تلمـع مثـل أرداف نسـاء سـمراوات تحـت الشـمس.. اقتربـت سـحلية ضخمـة مـن التابـوت.. عندمـا سـألته فيـما إذا يريـد شـيئًا، قـال بهمـس: إلى أقـرب حفـرة أيهـا السـخي...) (قصـة/ السـحالي).

يحيلنـا هـذا الأمـر وبقـوة إلى قاعـدة نقدية سـبق أنْ سـنها النّاقـد الأمريكي **(ت. ي. أبـتر)**، وهو

---

(1) صهيـل المـارة حـول العالـم (مجموعة قصص)، 32 ـــ 33، 42. القيسـي، جليـل، زليخة.. البعد يقترب (مجموعة قصـص)، مطبعة الأديب البغدادية، 1974، 23، 112 - 113. وينظـر: ترجمـة وتحريـر العامـري، كامـل عويد، معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشـر (بغداد)، 2013، 244.

بصـدد الحديـث عـلى عالم كافـكا القَصَصي في ضمن اختياراتـه لإثبات قضية المدخـل الفنتازي للواقع، فقـد أكـد أنّ كُتّـاب الفنتازيـا ينتمـون إلى قانون (**الموضوعيـة الفنتازية**)، وهم عمومًـا يتقبلون غياب التّوقعـات والاتفاقـات المتعـارف عليهـا كـما لـو أنّهـا غـير موجـودة أصـلًا، مـما يـؤدي حتـمًا إلى نقل مسـار الأحـداث نحـو الألم واليـأس، والحقيقـة أنّـه يحيلنـا بصـورة مبـاشرة إلى فكـرة أنّ الغايـةَ وراء أسـلوب الكتابـة عنـد هـذا النّمـط مـن الكُتّـاب، هـي تغييـبُ قوانـين الواقـع المعهود لأجـل اصطناع قوانـين جديـدة مغايـرة لتكويـن واقـع جديـد يمكـن محاكاتـه بدرجـة مختلفـة عـمّا هو معهـود، ولا سـيما عنـد أصحـاب الفكـر الوجـودي الذين يؤمنـون بحرية الـذّات الباحثة عن عزلتهـا المتحققة من خـلال حريـة خاصـة، يكوّنوهـا هـم تحديدًا عـلى وفق قوانـين الواقع الجديـد الذي ينـوون إنتاجه في عوالمهـم الأدبيـة، وهـذا أمر تؤكـده الفلسـفة الوجودية كثيراً من حيـث تكوين الوعي الـذّاتي وعلاقة الـذّات بالمجتمـع [1]، وقـد تنبـه الكثـير مـن النّقـاد العراقيـين الذيـن تناولوا الظاهـرة بالدّراسـة، لمثل هـذا الوعـي المتشـكل عند كتاب المرحلة السـتينية المتأثريـن بقوة بجماليات التّجريـب ومنهم جليل القيـسي، فمنهـم مَـنْ وجـد أنّ الأمـر محاولـة للقـاص السـتيني الشـاب -حينهـا- لـكي (**يقيـم تواصلًا صحيًّـا مـع الواقـع الخارجـي وحـاول أنْ يمـارس وظيفتـه كإنسـان وفنـان [كـذا]، إلاّ أنّه وجـد أمامه عالمًـا معقـدًا ومليئًـا بالتناقضـات والصراعـات، وتطـل منـه عوامل القهـر وكوابيس المـوت والعذاب والاضطهـاد**) [2]، بينـما وجـد ناقد آخر هو **د. شـجاع العـاني**، أنّ ظهور كُتّاب المرحلة السـتينية مرتبط بظهـور ظاهـرة أسـلوبية تتحـدد بمـا أطلق عليـه (**القصة الشّـعرية**) وبزوغ تيار الشّـعر لديهـم، تأثرًا بعوامـل فنيـة مثل القصة السـايكولوجية وأسـلوبية الرّواية الفرنسـية الجديدة، لتتحقـق أبرز الملامح التـي تمثـل جيـل هـذه المرحلـة عـن غـيره، بأنّهـم يعكفون بوعـي لخلـق أسـلوبهم، فضلًا عـن اللغة والإيقـاع الـسّردي مـما يمنحهم فرصة أفضـل لتقديم رؤاهم[3]، وهذه تشـخيصات دقيقـة ومعبرة عن الأدب القصـصي لهـذه المرحلـة؛ فقد تشـكلتْ معرفيًّا وأيديولوجيًّا بموضوعـات الوجود والعبث وعدم المصالحـة مـع الواقـع الخارجـي أمـلًا بإعـادة تشـكيله بحثًـا عـن متنفـس مـا ومزاوجة ذلك مـع بنية سرديـة متمثلـة، مـن خـلال تيـار الوعـي والمنولـوج، والحفـر في الذّاكرة، والهـرب الزّمني مـن الحاضر إلى المـاضي، مـع قصديـة في تهميـش الإنسـان، وانكـماش دوره بوصفـه شـخصية فاعلـة أمـام الحدث

(1) ينظـر: أبتـر، ت. ي، أدب الفنتازيا مدخـل إلـى الواقـع، ترجمـة صبـار سـعدون السـعدون، دار المأمـون للترجمـة والنشـر: بغـداد- 1989، 121. بردیائـف، نیقـولاي، العزلـة والمجتمـع، ترجمـة فـؤاد كامـل، مراجعـة علـي أدهـم، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة (بغـداد)، ط2- 1986، 89 ومـا بعدهـا.

(2) ثامر، فاضل، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام (بغداد)، 1975، 12.

(3) ينظر: العاني، د. شجاع مسلم في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، ط1- 1989، 50.

الوجـودي، الـذي يتصاعـد في القصـة مـع اللحظـات الأولى للسرد، وهـذا أمر يتأكد بوضـوح في قصص القيـسي القصـيرة مـن خـلال مـا يمكـن تحسسـه في هـذه القصـص مـن تحويـل للرفـض والاحتجـاج الموضوعـي، إلى حالـة هـي أقـرب ما أنْ تكـون نزعات عصابية غايتها تشـويش الواقـع محولة إياه إلى فنتازيـا وجوديـة، وقـد تمظهـر ذلـك كثـيرًا ولا سـيما في مجموعتـه الأولى (**صهيـل المارة حـول العالم**)، التـي كتبـتْ برؤية فنتازيـة وجودية صريحة، وهـي ذات ارتباط ميتافيزيقي بالوعي المأسـاوي، الذي يقـدم الإنسـان عـلى أنّـه مجـرد ضحية تفترسـها قـوة سـلطوية معينة، وهذا مـا تجلى كثـيرًا في قصص مثـل: (**ثـلاث تـلال مـن الجراد**)، (**الشـوارع الأخرى أيضًـا**)، (**أنا، ذلك المسـافر**)، (**الجـدار الذي نطق**) وغيرهـا مـن قصـص المجموعـة الأخـرى، فضـلًا عـن بعض قصـص مجموعتـه الثّانيـة (**زليخـة.. البعد يقـترب**) مثـل: قصـة (**زليخة.. البعد يقترب**)، وقصة (**معسـكر الاعتقال الصحـراوي 125**)، وقصة (**إنّ عروقـي تتحـول الآن إلى لـون البنفسـج**)، وقصـة (**ديـوس أكـس ماشـينا**)، وقصـة (**السـحالي**)، وقصة (**سـفرة الجسـد الأخـير**)، وقصـة (**سـافروا مع طيور البحـر**) التي تتداخـل بقوة مع عـالم ورؤية رواية (القـصر) لكافـكا، لتشـمل هـذه الظّاهرة قصص المجموعـة الأولى جميعًا، مع بعـض قصص المجموعة الثّانيـة التـي تـؤشر في قصصهـا غير الوجوديـة أول انتقـال أيديولوجي واضح لعالم القيـسي، من قضية المحـاكاة الفكريـة لـلأدب الوجـودي (مبدأ محـاكاة شـخصية سـيزيفوس)، إلى قضية التّمثيـل الرّمزي للواقـع سوسـيولوجيا، بتكويـن لغـة أيديولوجية تعتمد رمزية جنسـية/ رمزية دينيـة دالة على علامة سوسـيولوجية متخيلـة، كـما في القصـة الجميلة المعنونة (**سـمكة طريـة**)، وقصة (**الرجـل الذي كانتْ روحـه عاريـة**) وغيرهـا مـن قصـص المجموعـة، لكنّ هـذا الأمر سـبق أنْ ناقشـته في كتـابي الأخير عن عـالم جليـل القيسي القصـصي ولا ضرورة لذكره هنـا [1](*).

موت الواقع (المبدأ الأيديولوجي في سرد ما بعد الحداثة):

لقـد اختلفـتْ السّرديـات مـا بعـد الحديثـة عـن غيرهـا مـن السّرديـات ليـس بثورتهـا عـلى الأيديولوجيـة الصريحـة فقـط، بـل بنفيهـا لهـا وإبدالهـا بأيديولوجيـة أخـرى بديلـة، هـي (**أيديولوجيـة النّـص**) التـي تحققـتْ في الـسّرد العـربي نتيجـة وعـي خـاص بمحـاكاة الأنمـاط الثّابتـة

(1)(*) سـيصدر قريبـا عـن وزارة الثقافـة العراقيـة كتابـي الجديـد «جليـل القيسـي - توهج بلازمـا الخيال (دراسـة ومختارات قصصية)» ضمن مشـروع إعـادة إحيـاء القصـة العراقيـة القصيـرة، وقـد ناقشـتُ فيـه الكثيـر مـن الطروحات التـي تُظهِر مـدى التّحـولات الجماليـة الخاصـة لأيديولوجيـة الكتابة فـي عالم جليـل القيسـي القصصي.

في نصـوص غربيـة اشـتهرتْ، ويتمثـل ذلـك بمفاهيـم جماليـة غـدتْ معتقـدًا كتابيًّـا في سردنـا الحديـث مثـل: **الواقـع المفـترض، ومـا وراء النّـص، ومـا وراء التاريـخ، والفنتازيـا مـن خـلال إعـادة إنتـاج الخرافـات والأسـاطير أو تكوينهـا عـن الواقـع الحقيقـي**.. إلـخ، ثـم بعـد ذلـك اسـتقرتْ بمـا يتناسـب وطبيعـة النّـص العـربي وخصوصيتـه؛ فكانـتْ أيديولوجيـة خاصـة بمكوناتـه ومفاهيمـه التـي تجعـل منـه نصًـا ـــ مـا بعـد حـداثي ـــ ذا أيديولوجيـة خاصـة بـه، وهـو بذلـك منقطع عن كثـير مـن الرّواسـب الأيديولوجيـة التـي خلفتْهـا مرحلتـا مـا قبـل الحداثـة ممثلـة بالأيديولوجيـة السوسـيو/ سياسـية، والحداثـة ممثلـة بالأيديولوجيـة الفلسـفية، تلـك التـي غـزتْ الكتابـة السّرديـة في مقتبـل السـتينيات مثـل الوجوديـة، كذلـك أيديولوجيـة الـذّات المتمظهـرة في النّـص نتيجـة تضخـم مفاهيـم السّـيرة الذّاتيـة، وبهـذا تتحقـق مفاهيـم خاصـة ذات طبيعـة بنيويـة جماليـة بوصفهـا الأيديولوجيـة الخاصـة بالكتابـة السّرديـة مـا بعـد الحديثـة، وقد اكتسـبتْها بعـد أنْ تحولت هـذه الـرؤى والمفاهيـم والبنـى إلى قوانـين تميّـز هـذه الكتابـة مـن دون غيرهـا، ولا يسـتطيع المؤلفـون الحيـاد عنهـا بوصفهـا سـمة مميـزة لتطويـر وتغيـير هـذا الـضرب مـن الكتابـة السّرديـة الجديـدة، التـي وجـدتْ لهـا واقعًـا مغايـرًا ومنقطعًـا عـن صـورة الواقـع كـما عرفتْـه السّرديـات في المراحـل السّـابقة.

فمبـادئ الانتقـال العقائـدي في إدراك مفهـوم الأيديولوجيـة لم تبـقَ كـما هـي، إذ تغـيّرتْ جذريًّا في المرحلـة مـا بعـد الحديثـة مـع وجـود مفكريـن وفلاسـفة يؤمنـون بنفـي المفهـوم، مشـككين بـضرورة وجـود الأيديولوجيـة أصـلاً؛ لهـذا كثـيراً مـا تسـاءلوا عـن اسـتمرار فعاليـة الأيديولوجيـة مـن منطلـق أنّ التّفكـير مـا بعـد الحـداثي امتـاز باسـتقلال التّمثيـل فولّـد هـذا اسـتقلالاً في التّفكـير النّقـدي نحـو إدراك الواقـع بصيغتـه الكلاسـيكية، كـون أنّ الأفـكار التـي تجمـع مـا بـين الإشـارات اللغويـة والأشـياء الواقعيـة انتهـتْ صلاحيتهـا، فغـدا بذلـك الواقـع مـا شـيدتْه الأنظمـة الدّلاليـة اعتـمادًا عـلى قضيـة التّمثيـل، وبهـذا فقـد تفرغـتْ كلمـة (أيديولوجيـة) مـن محتواهـا المعـرفي لتغـدو مجـرد وعـي زائـف اختفـتْ منهـا الحقيقـة المطلقـة، مـما سـوف يـؤدي حتـمًا إلى تكويـن (**صـورة زائفـة**) مختلفـة تعـبر عـن الأمـر المـراد وصفـه لكنّهـا تخفـي وراءهـا أي حقيقـة، فتغـيرتْ بذلـك طبيعـة الأيديولوجيـة الماكثـة خلـف هـذه الحقيقـة الواقعيـة، وهـو أمـر أشـار إليـه الفيلسـوف الفرنـسي (جـان بودريـار) جيـدًا عندمـا وجـد أنّ مـا مقصـود في السّرديـات مـا بعـد الحديثـة ليـس تمثيـلاً خاطئًـا للواقـع (الأيديولوجيـة)، بـل إخفـاء حقيقـة أنّ الواقـع ليـس واقعًـا

لتتم عملية إنقاذ مبدأ وجود الواقع، وهو أمر التفتَ إليه مبكرًا النّاقد الإنجليزي (تيري إيغلتن) عندما بيّن أنّ النصَ الأدبيَ (**ليس تعبيرًا عن الأيديولوجية، وليستْ الأيديولوجية تُعبيرًا عن الطبقة الاجتماعية، النّص بالأحرى إنتاج محدد لأيديولوجية**) [1].

فمنذ بدء ظهور السّرد القَصَصي لم يهادنْ الواقع بل عمل على إخفائه بنسب متفاوتة، على وفق المرحلة والثّقافة السّائدة حينها، لذا كان تخييلُه إيهامًا للواقع بحثًا عن وجه مضاد، من هنا بدأ التّلاعب المشروع بـــ (**دلالة الإحالة المرجعية**) لافتراء مقصود في إنتاج أحداث الحكايات وأمكنتها وأزمانها وحتى الشّخصيات، فهذا (**دون كيخوتة**) المُصطَنَع المتفرد **لسرفانتس**، يخوض مغامرة في ضمن عالم يتوهم واقعه وأحداثه، ليعيش رحلة هي أشبه بالحلم أو الهرب من الواقع، فكيخوتة ـــ كما يرى محمد سناجلة في رواية الواقعية الرّقمية ـــ استجابة عملية لتفكير غير عملي، كون المؤلف مسكونًا بقيم مرحلته الآفلة فكانتْ العودة الافتراضية للماضي حتمية، وهو وهم لا يختلف كثيراً عن ذلك الذي تولده محكيات **بورخس** في ذهن قارئه، هكذا هي (**المكتبة البابلية**) و(**تقرير برودي**) و(**كتاب الرمل**)، وغيره مما يزخر به السّرد الغربي الحديث، وقد تبنتْ سردياتنا العربيّة مبكرًا ذلك الوهم، فصنعتْ بساطها الطائر على لسان شهرزاد، إلّا أنّ الرّواية العربيّة الحديثة فعلتْ ما لم تفطن له تلك السّرديات، فقد كانتْ واعية منذ البدء بتحولات المعرفة الجمالية، نحو التّجديد البنيوي الذي أصاب الهيكليّة السّردية، منذ العقد السّادس من القرن العشرين، وقد تمظهر ذلك جليًّا في النّماذج المهمة، التي عُنيتْ بمتغيرات الواقع السّائد، راغبة بكسره مؤكدة أهمية الافتراض في إدراك الحكاية الجديدة، وقد تُرجم هذا الوعي فعلاً على هيئة نصوص، مهمومة بالتّجريد وخرق الواقع، والبحث في قوانينه عن الوهم والخيال الجامح.

ولعلنا في (**السّردية العراقية المعاصرة**) أمام نصوص مهمة وعتْ ذلك بإتقان، من ذلك رواية (**أجنحة البركوار**) للروائي عباس عبد جاسم التي تبنتْ هذا النّمط من الأيديولوجية الجمالية، وهي تعيد إلى ذهني ذلك الخيال السّافر الذي رسخه (**ماركيز**) في الذّاكرة السّردية بابتكاره القرية الخيالية (**ماكوندو**) في رائعته الشّهيرة (**مائة عام من العزلة**)، إذ

---

(1) ينظر: هوكس، ديفيد، الأيديولوجية، ترجمة إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة(القاهرة)، 2000، 5. إيغلتن، تيري، النّقد والأيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، 84. بودريار، جان، المصطنع والاصطناع، ترجمة د. جوزيف عبد الله مراجعة د. سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة – مركز دراسات الوحدة العربية: ط1 – بيروت، 2008، 61.

يتقصد النّص منذ البدء إظهار توجه لخرق السّائد ولا سيما أنّ الرّواية ـــ أجنحة البركوار ـــ وشتْ بذلك في (المناص) الذي قدم به المؤلف حكايته بقوله: **(هذه رواية متخيّلة، لا أساس لها من الواقع، حدثت في زمن غير معلوم، وفي مكان غير مألوف، وإذا ما حدث أي تشابه أو تطابق بين التخيّل والواقع، إنما هو مجرد تشابه عفوي غير مقصود)**، كذلك رواية **(محنة فينوس)** للروائي أحمد خلف، كونها تبنتْ فكرة تمويه الواقع السّياسي الحقيقي ببديل رمزي دال، لكنّه استعار تاريخًا أسطوريًّا قديمًا للمكان لكي يمثل مجازه الأيديولوجي للسرد، فقد حاول بكرنفالية واضحة خلط الأماكن والطبقات وحتى الأفكار، عندما جعل من فينوس إلهة الحبّ والجمال في الثّقافة اليونانية القديمة رمزًا دالًا على مدينة بغداد، والنّص هنا واع بتمويهه للواقع كونه يُفتتح بمقولة صريحة لا تعمل من الأحداث الأسطورية كناية فقط، بل تتقصد موت الواقع المُنتِج لأيديولوجية التّأليف فيه أيضًا، إذ يوقع مؤلف الرّواية تحت مقولة: **(لا جدوى من البحث عن بدائل في واقعنا اليومي، عن أشخاص وأحداث هذا النّص، لأنّه استمد عناصر تأليفه من الخرافة أصلًا)**، جاعلًا إياها فاتحة لحكايته ومشوشًا لذهن القارئ، فالمحاكاة السّاخرة لنصوص معروفة طاغية في كلتا الرّوايتين - البركوار وفينوس - لكنّها في الرّواية الثانية متحققة بشكل صادم أكثر كونها تعتمد الكناية الأيديولوجية لواقع مستهلك، يرغب النّص في إبداله برموز أسطورية معبرة عن بُعد أو مفارِقة تمامًا لتلك الجذور الأيديولوجية، وهذا ما يكوّن خصومة للغة بوصفها تمثيًلا للواقع، كما يؤكد النّاقد الفرنسي **(بيير ماشيري)**، في أثناء دراسته المهمة لقضية السّرد والوهم **(Illusion and Narrative)**، مبينًا أنّ الصورة التي تتوافق تمامًا مع الأصل لا تمثل صورة، وما يبقى منها محدد بحكم اختلافها عمّا يشبهها[1].

فما سبقتْ الإشارة إليه يؤكد من دون أي شك **مدى قدرة النّص الرّوائي العربي الحديث على إدراك قوانين الواقع الجديد، وعلى طبيعة أدواته السّردية في إبداع واقع مغاير**، وهو مرتبط بضرورة الحال بالحديث في قضية تقصد موت الواقع وافتراض بديل له، وهذا يتطلب، حتمًا، حديثًا في قضية علاقة ما هو حقيقي يقيني، بما هو فنتازي متخيل خارج حدود الحقائق جميعًا، ولعل ذلك يعيد إلى ذهني ما ينقله البروفسور **(Apter.E.T)** في

(1) *Macherey, Pierre, A Theory of Literary Production, Translated from the french by Geoffrey Wall , Routledge & Kegan Paul, London, 1978 , 61.*

كتابـه الشـيّق (**أدب الفنتازيـا مدخـل إلى الواقـع**)، عندمـا يؤكـد أنّـه في أعـماق فنتازيـا القـص الحديـث، يوجـد شـك للعـالم الـذي تنتمـي إليـه الحكايـة، كونـه هـو مـا تنتمـي إليـه أم لغـيره، فالفنتازيـا - برأيـه - تنمـو نتيجـة خـرق لقوانـين الطبيعـة والمنطـق، لكنّهـا تؤسـس في الوقـت ذاتـه منطقهـا الخـاص المغايـر بالـضرورة لمنطقنـا وقوانيننـا المألوفـة، فحقيقـة العمـل الأدبي (القصـصي)، ليسـتْ في دراسـة الاحتـمالات الممكنـة، بـل في توظيـف وكشـف الاحتـمالات كافـة التـي ممكـن أنْ تكـون معـادلًا لعالمنـا الحقيقـي، وهـو مـا يحقـق (**الإيهـام**) لمـا لذلـك مـن قـدرة عـلى تخطـي الواقـع الحقيقـي وابتـكار عـوالم متخيلـة، يمكـن أنْ تكـونَ مقنعـة أكـثر مـن هـذا الواقـع، بمعنـى، أنّ الرّوايـة عـلى وفـق تصورهـا للمتخيـل الـسّردي، تفـارق الواقـع وإنْ حاكتْـه، كونهـا تتبنـى فعليًّـا حكايـة (**غـير مرجعيـة**)، مـن ناحيـة أنّ العـالم الـذي تحاكيـه مقتطـع مـن العـالم الواقعـي لكنّـه غـير مُعـيّن [1]، مـن ذلـك مـا قدمتْـه روايـة (**الكائـن الظـل**) للـروائي **إسـماعيل فهـد إسـماعيل**، التـي تُذكِـر بعـوالم بورخـس القديمـة عندمـا تنبعـث الكائنـات والـسّرد مـن العـدم، وهـو مـا تحقـق أيضًـا في روايـات أخـرى غيرهـا مثـل: (**أنبئـوني بالرّؤيـا**) لعبـد الفتـاح كليطـو، وروايـة (**المقامـة البصريـة العصريـة**) لمهـدي عيـسى الصقـر، إذ تُقَـدم أحـداث الكائـن الظـل بأسـلوب مبـاشر، عـلى لسـان راويهـا المشـارك والشـخصية المركزيـة التـي تـكاد تكـون الوحيـدة فيهـا، بـسرد ذاتي تأليفـي وبتبئـير داخـلي يسـتبطن فكـرة الـــ (مـا وراء الحـكائي)، ويـدور حـول فنتازيـا افتراضيـة للزمـن، حيـث اختـلاط الزّمنـين القديـم والحديـث نتيجـة بعـث شـخصية (**حمـدون بـن حمـدي**) المعـروف بلـص بغـداد، لكـنّ هـذا البعـث يتـم عـن طريـق الاسـتحضار الرّوحـي الأثـيري، كـما يحصـل في أفـلام الخيـال العلمـي وحكايـات السـحر [2](*)، غـير أنّ مسـوغ الـسّرد ومنطقيتـه لمثـل هـذا الحـدث يكمـن في طبيعـة التفكـير الأيديولوجـي لهـذا الـرّاوي، الـذي هـو طالـب يعـد رسـالة حـول التّأريـخ العـربي القديـم موسـومة بـــ (بواعـث العجـب في حيـاة أشـهر اللصـوص العـرب)، وهـي طبيعـة تتناغـم تمامًـا مـع الظـروف الثّقافيـة التـي أنتجـتْ الرّوايـة (نسـخة الواقـع الأصـل)، فقـد كُتبـتْ أحـداث الرّوايـة في العقـد التّسـعيني مـن القـرن العشريـن، وهـي تشـهد فظائـع حـرب الخليـج

---

(1) ينظـر: أدب الفنتازيـا مدخـل إلـى الواقـع، 9 - 11. كذلـك ينظـر: علـوش، د. سـعيد، معجـم المصطلحـات الأدبيـة المعاصـرة، دار الكتـاب اللبنانـي (بيـروت)، ط1 - 1985، 236. تأليـف جماعـي، معجـم السّـرديات، إشـراف محمـد القاضـي، دار محمـد علـي للنشـر (تونـس) - دار الفارابـي (لبنـان)، ط1 - 2010، 75.

(2)(*) يعـد القـاص والمسـرحي العراقـي جليل القيسـي، واحدًا من أفضـل الكتاب العرب الذين أجادوا هذا الأسـلوب، على وفق مفهوم (السّيرفكشـن) فـي ضمـن رحلـة خياليـة افتراضية، تسـتحضر شـخصيات أدبية وتأريخية وأسـطورية، ولعـل مجموعته القصصية (مملكـة الانعكاسـات الضوئيـة ـ 1995) زاخـرة بهـذا النّمـط الكتابـي المعاصـر، وهو أمـر توقفتُ عنده فـي كتابي الذي أشـرتُ إليه سـابقًا عن القاص.

الأولى، بوصفها الدّال المكون لأيديولوجية النّسخة الأولى، فكانتْ نتيجة لذلك رحلة ابن حمدي للعصر الحديث نسخة ثانية، تجتهد في موت أحداث النّسخة الأولى، للانتقال من مرحلة الانعكاس الحقيقي إلى مرحلة قطع الصلة مع أي حقيقة وصولًا للاصطناع، ولعل هذا ما قصده **جان بودريار** عندما أكد أنّ سمة التّعارض بين (**الاصطناع**) و(**التّمثيل**)، تتحدد في فكرة أنّ الأخير ينطلق من مبدأ معادلة الرّمز بالواقع، أما الاصطناع فينطلق من وهم مبدأ المعادلة، والنّفي الجذري للرمز بوصفه قيمة، ليعمل على موت الدّلالات المرجعية جميعًا، وهو ما يمكن تشخيصه لحظة ظهور الشّخصية المفترضة، ممثلة بأسلوب منولوجي دال على ذلك النّفي الجذري فعلا: (**لو أنّ الانشغال الكلي يتسبب في شرود بعض الحواس أو جموحها بعيدًا عن الواقع!.. لو.. كيفية التعامل مع الماوراء بيقظة ذهنية عالية ومشاهدة قريبة بالعين المجردة؟! كان منتصبًا عند طرف السرير على مبعدة مترين مني.. أفحمني رده: الجسم الأثيري لا يحتاج طعامًا أو شرابًا.. بخصوص سؤالك عن اسمي.. وسّع ابتسامته حتى شملتْ عينيه.. أنا حمدون بن حمدي.. هتفت مقاطعًا أنت حرامي بغداد !!**) [1]، ولعل جدلية الحديث في الفرق المعرفي بين الاصطناع والتّمثيل، تعيد بالضرورة هاجس البحث في الفرق بين (**العوالم المتخيلة**) و(**العوالم الممكنة**)، إذ يبنى العالم الممكن على قوانين محتملة في عالم الحقيقة، على خلاف العالم المتخيل الذي يعمل على تحطيم تلك القوانين، فشخصية الطالب الجامعي في (الكائن الظل) وقبله الرّاوي في (محنة فينوس) يندرجان في ضمن مفهوم (**الممكن**)، لكنّ ظهور (**الآلهة**) في محنة فينوس وانبعاث شخصية (**اللص**) من كتب التأريخ في الكائن الظل، يعني اختراقًا صريحًا للقوانين الممكنة وهذا ما يؤدي إلى افتراق (**الممكن**) عن (**المتخيل**) مما يسمح حتمًا لمبدأ (**الافتراض الأيديولوجي**) بالظهور، كون التّخيُّل السّردي يندرج في المصطنع وغير المزعوم، وأنّ حقيقته تتمظهر من خلال عالمه فقط، من دون أي إحالة لعالم الحقيقة المعروف، كما حدث في المشهد السّابق الذي خرج به الكائن الأثيري لشخصية تأريخية (لص بغداد)، وهو شخصية مصطنعة تتحدد حقيقتها في ضمن عالمها المتخيل الممكن من خلال السّرد والافتراء الأدبي فقط، وهذا ما جعلها (**واقعية أولا**) كونها امتلكتْ قوانين الممكن، لكنّها أيديولوجية (**افتراضية**) أيضًا لأنّها حطمتْ الممكن والمتخيل وصولًا إلى المستحيل، أي أننا نتعامل مع نصوص فنتازية تمامًا في تعاملها مع الحدث، فهي

---

(1) إسماعيل، إسماعيل فهد، الكائن الظل، دار الهلال، 1999، 10 ــ 20. وينظر: المصطنع والاصطناع، 52.

تبتعد عن **المألوف** ظاهريًّا مقتربة من **العجائبي والغريب**، لكنّ جماليتها الكبرى تتحقق فعلاً، من خلال قدرتها العجيبة على إظهار تلك الصلة الخفيّة بما هو مألوف، مبينة بقدرة هائلة عدم الاستقرار والتّناقض، ثم اللاعقلانية التي تتولد في ضمن القوانين الدّاخلية للمألوف والواقعي والحقيقي، وهنا يكمن فعلاً سرّ جمالية الافتراض النّصي، حيث انتهاء رحلة الباحث مع شخصية اللص في الكائن الظل، بالاطلاع على ما حدث في بغداد فعلاً أيام الدّولة العباسية، وهو ما حدث كذلك في رحلة مؤلف رواية **(المقامة البصرية العصرية) مهدي عيسى الصقر** التي تبدو متناصة بشكل واضح مع الرّؤية السّردية للكائن الظل، لكنّ الصقر زجّ مجموعة عناصر واقعية في السّرد، محاولة منه لتمويه الممكن وخلطه بما هو متخيل، تتمثل بشخصيته الحقيقية وزمنه والمدينة التي يعيش فيها (البصرة)، عن طريق رحلة استكشافية افتراضية مع شخصية صاحب مقامات الحريري، حيث تداخل الأزمان في مكان واحد لالتباس القديم والأسطوري بالحديث عن طريق الولوج لما وراء الواقع ومن ثم موته: (**.. كنتُ أناجي مدينتي بهذه الكلمات، وأنا أعود لزيارتها بعد غياب سنين.. سمعت صوتًا مندهشًا يسأل وراء ظهري: أتكلم نفسك أيها الرجل، فأنا لا أبصر غيرك في المكان! استدرت إلى المتكلم، وهتفت مسرورًا وأنا أنهض احترامًا: مَنْ؟ مولانا الشيخ أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري!**) [1].

إذن.. السّرد ما بعد الحديث لا يعنى بزمن واقعي أيديولوجي معروف، بل يعنى بما هو قريب مما أطلق عليه **(ميخائيل باختين)** عند دراسته للرواية الكلاسيكية الأوربية بـ **(الزّمن السّيري)**، وهو خاص بالإنسان الذي يقطع طريقه بالحياة، فعن طريق استدعاء الزّمن الموغل بالقدم ممثلاً بشخصيتي لص بغداد والحريري، يتحقق شيء من **(القلب التأريخي)** الذي يرى فيه باختين بحثًا عن قيم إيجابية فقدتها الشّخصية في العصر الحديث، مما يدفعها لاسترجاع وتخيل الماضي [2]، فكان أسلوب افتراض الواقع هنا دالًا على تداخل الأزمنة والأمكنة والشّخصيات معًا، ولا سيما أنّ الرّواية تدور كما دارتْ المقامات من قبلُ، من حيث التّجوال وتشخيص الأحداث بفنتازيا عالية، وهو أمر ليس غريبًا على عالم الصقر، فهو

---

(1) الصقر، مهدي عيسى، المقامة البصرية العصرية (حكاية مدينة)، دار الشؤون الثقافية (بغداد)، ط1 – 2005، 5- 6. وينظر: معجم السّرديات: 76 - 77. أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع: 191.

(2) ينظر: أشكال الزمان والمكان في الرواية، 67، 80.

كثيراً ما يتلاعب بالزّمن الحاضر للسرد، ليذيبه في **ماضٍ مفترض** كما فعل في هذه الرّواية، أو يذيبه في **نبوءة المستقبل المتوقع**، كما فعل في رواية (**الشاهدة والزنجي**) التي تتوقع احتلالاً أمريكيًّا للعراق، مع أنّ زمن إنتاجها الفعلي في منتصف العقد الثامن من القرن العشرين، وهو سابق للحدث الحقيقي بما يقارب ثلاثة عقود، مما يؤكد وعيه بالمتخيل الذي يفترض الواقع لا محاكاة حقائقه وقوانينه الأيديولوجية؛ لأنّ السّياق الأيديولوجي الذي هيمن على أسلوب السّرد في الرّوايات السّابقة جميعًا، يزيحه درجات عن المستوى المباشر للواقع بسبب نمطيّة ظروف الإنتاج، فلكي تصل الرّواية إلى أسلوب افتراضي كان لا بد من أنْ يكونَ النصُ واعيًا بالتّحولات المهمة في الفكر الفلسفي الذي نظر للمجتمع، من زاوية جديدة مرتبطة بموت الواقع الأصلي، فضلاً عن ذلك الضغط الكبير الذي يمارسه المجتمع، مما يضطر الرّوائي بالتّخلي القسري عن ثيمات الواقع المباشر، والانزياح المعرفي نحو واقع افتراضي متخيل على زنته، مما يسهل أسلوبيّة استحضار دلالات وهيئات ومفاهيم؛ لأجل توليد علاقات متشابكة في ضمن قوانين جديدة وإمعانًا في التّنويع لكتابة فوق واقعية مغايرة، استعانتْ بالفنتازيا التي تغلف الأحداث أو تخترقها، بوصفها شكلًا من أشكال الحيل الفنية التي تكشف عنف السّرد الواقعي المباشر، وتجعل مادته قادرة على الوصول إلى المتلقي، بما تشتمل عليه من تداخلات بين الواقعي والخيالي المفترض، وبما تحويه من مفارقات وسخريات مكرسة لتحقيق متعة القراءة، وقد أدى ذلك فعليًّا إلى ضمور الواقع المباشر بسبب غياب العلاقة بين الدّال والمدلول، وبهذا مثّلَ اللجوء الصريح إلى الفنتازيا أيديولوجية أساس في تشكيل البناء السّردي ما بعد الحديث في تعبيره عن الواقع المفترض بديل الواقع الحقيقي، ففي رواية (**الفيل الأزرق**) للروائي المصري الشاب **أحمد مراد**، تتحقق الرّغبة في سعيها الحثيث لاصطناع خرافتها السّحرية الخاصة، من مفاهيم العلم وأروقته المختلفة بشكل واسع وجاد، ولا سيما أنّ متتاليات الحكاية -على خلاف الرأي الذي يؤكد موت خطاب الأيديولوجية بحضور خطاب العلم- تدور في إطار الطب النّفسي وكشوفاته التي تعجز عن حلّ القضية، إلا بعد اللجوء إلى سيميائيات العوالم الفنتازية، وعالم الماوراء وسيمياء الطلسم السّحري، ولكن بإطار ديني اعتقادي مثلها مثل أي حكاية خرافية قديمة، فبأسلوب سردي بسيط يعتمد انثيال الأحداث على لسان بطلها وراويها (**الدكتور يحيى**)، الذي يعيش حالة من الحزن والانعزال، بسبب موت عائلته نتيجة إفراطه بشرب الخمور، مما أدى إلى حادث مروري أودى بحياتهم، أقول:

بأسلوب بسيط يقدم طبيب الأمراض النّفسية يحيى حكاية تحول تفكيره العلمي إلى تفكير طقسي، بعدما يُكَلَف بمعالجة حالة صديقه **(شريف الكردي)** من عطب نفسي أصابه، أدى به لقتل زوجه وهي حامل بابنه الأول، وهنا يبدأ ضمن سرد الأحداث أولُ صدام بين معقولية العلم ممثلة بالطب النّفسي، وعالم الغيبيات ووهمها الفنتازي في اصطناع خرافات يعيشها أي مصاب بمرض نفسي، إذ يجد نفسه غير قادر على تحديد مرض صديقه بشكل مقبول مما يؤدي إلى سخط رؤسائه بالعمل، فيكسب الحبكة تعقيدًا أكثر ولا سيما من خلال انفتاحها على بنية وأسلوب رواية الجريمة، لكن بعد مضي زمن في تعامله مع الحالة يكتشف أنّ صديقه الطبيب قد تحول فعليًّا، من كونه طبيبًا يستخدم نواميس الطب وقوانينه العلمية الصارمة، إلى شخصية ثانية غريبة الأطوار والتّصرفات بالتباسها بشخصية ثانية، ذات أفعال وقدرات فائقة فوق واقعية، مما جعله يرجح في بداية الأمر أعراض مرض الشيزوفرينيا، وهنا يأتي دور المصادفة غير المحسوبة في أحداث الرّواية، عندما تكشف شخصية **(مايا)** عشيقة يحيى وجود نوع من العقاقير المخدرة شديدة التأثير في الإنسان، هو ما يسمى طبيًّا **(DMT)** أو ما يسمى تجاريًّا بـ **(الفيل الأزرق)**، مما كان له دور فاعل في قلب موازين الأحداث جميعًا ونقلها، من كونها سردية ذات طبيعة علمية، إلى سردية خرافية تدور في عالم اللامعقول الفنتازي، وهذا ما يرسخ الفكرة التي بنى عليها النّاقد الفرنسي **رينيه جيرار**، نظرية تحليل الرّوايات الكبرى في الرّواية الغربيّة على أساس بنية مشتركة، تعتمد مفهوم الرّغبة الثّلاثية، أطلق عليها تسمية **(مثلث الرّغبة)**، حيث توافُر النّص على أقطاب ثلاثة هي: **(الشخص الرّاغب)** و**(الوسيط)** و**(الغرض المرغوب فيه)** [1]، بمعنى كيف يمكن أنْ تظهر حقيقة العلم وترسخ معقوليته منتصرة على زيف الخرافة ووهمها وأيديولوجيتها التي تصر رواية (الفيل الأزرق) بوصفها جزءًا من الأدب الفنتازي على تثبيتها، ولا سيما من خلال تحوّل ذهنية بطل الرّواية العلمية إلى ذهنية فنتازية تؤمن بالخرافة، ليمثل القرص المخدر (DMT) قطب **الوسيط** لنقل الصلة بين الرّاغب وموضوعه المرغوب فيه، ولكن **مَنْ هو الشخص الرّاغب؟ وما موضوع رغبته؟**

يتحدد قطب **الشّخص الرّاغب** في الرّواية بشخصيتي يحيى وشريف الكردي كلتيهما، أما

(1) ينظر: جيرار، رينيه، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة- مركز دراسات الوحدة العربية، ط1ـ بيروت، 2008، 22.

قطب **موضوع الرّغبة** فيتحدد بأمرين لديهما (**الجنس**) و(**الحقيقة**)، فالجنس يتحقق لدى يحيى بوازع طبيعي، نتيجة حياته البوهيمية وعزلته في علاقته مع شخصية (**لبنى**)، الأخت الوحيدة لشريف الكردي بوصفها ذكرى لإيروس مُزمِن أو مع نايا بوصفها حقيقة حاضرة للتواصل، لكنّ موضوعه الأهم يكمن في معرفة الحقيقة التي تمثل فعلاً موضوع رغبته، على خلاف شريف الكردي الذي يغدو الجنس موضوع رغبته الأساس ولكن برؤية فنتازية مغايرة للحقيقة العلمية، وهنا تكمن أهمية التّحليل على وفق مفهوم مثلث الرّغبة، وتوظيفه بوصفه وازعًا مصطنعًا لكشف الأقطاب الثّلاثة على وفق تحول فنتازي كبير، يتبين في حقيقة العلم التي غدتْ وهمًا، ووهم الخرافة التي غدتْ معقولية، يقول يحيى واصفًا أول ظهور لخرافة ما فوق حقيقة الأحداث بما يأتي: (**الشاشة كانتْ تعرض صورة شريف في المرآة، حين أطلت النظر لمحت خيالًا مهزوزًا لجسم يقف خلف شريف لم أكن قد لاحظته أوّل مرة، جسم أسود يتكئ على أربعة قوائم، شكل أقرب لكلب! كلب أسود!! قبل أنْ أضغط (+) على لوحة المفاتيح لأزيد تكبير الصورة شعرت به قد تحرك.. نحوي!**) [1]، إذ مثَّل خيال الكائن الغريب الباب الأول الذي فُتِح في ذهنية يحيى العلمية على مبدأ (**معقولية الخرافة**)، ليكتمل فيما بعد من خلال تعاطيه لعقار الفيل الأزرق (DMT)، الذي رأى من خلاله الوجه الحقيقي للخرافة، كون صديقه الطبيب النّفسي د. شريف الكردي لم يكن مريضًا نفسيًّا أبدًا، وقد ارتكب جريمته بقتل زوجته، بوازع طقسي آيروسي مرتبط بتلبسه بكائن شيطاني اسمه (**نايل**)، أو ما يعرف في عالم السحر والطلاسم بـ (**نكّاح سفلي**)، تلبسه من خلال وسيط سيميائي لوشم سحري وشمته زوجته غاية في الجنس، فأصبح الجنس رغبة الكائن ممثلاً بشريف الكردي، وهذا لُب الحبكة وأساسها في اصطناع الخرافة وأيديولوجية تحولها إلى واقع مفروض بدلًا من الحقيقة العلمية، فـ (**التّخييل العلمي**) في الرّواية يقوم على توتر بين خطابين متعارضين، هما الفنتازيا وواقعية العلم؛ لذا تعمل **الفانتازيا** بوصفها حاضنة متحولة لمثلث الأقطاب الثلاثة بالجمع بين الواقع ونقيضه اللاواقعي، وهذا ضمنيًّا يعمل على موت حقيقة الواقع الأصلي لإبداله بقوانين بديلة هي قوانين الخرافة، لتكون بحسب ما يسميها تودوروف بـ (**البنية الوسيطية**)، وهي هنا ليستْ الوسيط في النّص بين أقطاب الرّغبة الثّلاثة، بل الوسيط بين النّص/ الرّواية والقارئ، فالقارئ يتردد في فهم النّص،

---

(1) مراد، أحمد، الفيل الأزرق، دار الشروق (القاهرة)، ط10- 2014، -100 101.

ولا يمكنه حسم التوتر لديه بما يتلقاه من سرد يجمع بين الواقع ونقيضه، كون الرّواية تقدم النقيضين بشيء كبير من المعقولية، وهذا يجعل من الفنتازيا سببًا يدفع القارئ، على تردده في نمطية قناعته للواقع المقدم أمامه، فيفتح بذلك ذهنه على ما فوقه ــ الواقع ــ من تخييل، وهنا يأتي دور (الوشم) أو وسيط الرّغبة بوصفه علامة مصطنعة بسبب غايته المعنوية على مدلول راسخ في النّص، فهو رغم دلالته الكتابية يظهر على شكل صورة تؤكد محدودية النّموذج اللساني في ضمن الفعل المادي لإنتاج العبارات، فتبدو بذلك الكلمة على أنّها نسخة ــ كما يرى إمبرتوإيكو ــ تنتمي إلى فئة أخرى من النّسخ التي تجتمع مكونة صورة نهائية لأسلوب معين، يكتسب معناه الفنتازي في حالة رواية الفيل الأزرق مكونًا وظيفته التّخيلية المغايرة للواقع، وهذا ما يكشفه جيدا الحوار المنولوجي ليحيى وحواره مع لبنى، فضلاً عن الحوار الافتراضي بينه وشخصية **عم سيد** المتوفى، الذي التقى به بعد تعاطيه لقرص الفيل الأزرق: («**أنا مش عارف أنا بعمل إيه!! مش قادر أفرق بين الحقيقة والخيال**».. «**أنا بسمع حجات ما حصلتش.. وباشوف.. باشوف حاجات ما حصلتش.. أنا مش مضبوط يا لبنى**».. «**تأملتُ وجهه محاولًا تحديد مع مَنْ أتحدث.. اللعين عطل لديّ قراءة لغة الجسد.. هل من الممكن أن أكون مختلقًا تلك المحادثة الآن؟! سؤال لا يستهان به! وكوني طبيبًا لا يساعدني في التفرقة بين الحقيقة والوهم**».. «**منها لله الجاهلة اللي دقتْ الطلسم على حريمك.. جلبتْ لها «نايل» لعنة الله عليه**») [1].

إذن يقدم النّص الرّوائي حساسيته الجديدة للواقع بهيئة أيديولوجية ثابتة، تستوحي بإسراف أثر العلم ووقوفه قطبًا مضادًا للخرافة، إذ يمثل ذلك اتجاهًا مضادًا لمركزية العقلنة السوسيولوجية التي تدعم التّقدم العلمي الذي يلغي، بالضرورة، الشّرعية القديمة للخرافة والسّحر والأساطير الدّينية، أي أنّ الكتابة تداولية في فهمها للخرافة كما ترسختْ دينيًّا واجتماعيًّا في الذّهنية الجماعية التي طغتْ فأثرتْ في قوانين العلم نفسه، وهذا ما يحفز على استعارة (**الرّؤية السّريالية**) التي تجد في المخيلة ما ينحو ليكون واقعيًا من خلال ما تقوم به الصورة/ المشهد التي تفرض نفسها على المتلقي بوصفها أيديولوجية النّص،

(1) الفيل الأزرق: 311، 328، 363. وينظر أيضًا: تأليف مشترك، الجغرافيات الافتراضية (أجسام وفضاء وعلاقات)، ترجمة عدنان حسن، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب (دمشق)، 2011، 337 - 338. إيكو، أمبرتو، العلامة (تحليل المفهوم وتأريخه)، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط1 - 2007، 192 ــ 193.

ويبدو أنّ هذا الأمر أساس متين بنى عليه **(فكر ما بعد الحداثة)** نواميسه المعرفيّة، حيث عدم إمكانية الانطلاق من الواقع لصنع نقيضه أو صنع المتخيل من معطيات الواقع فقط، فالتّحويل اليوم قائم على أوضاع مفارقة ونماذج اصطناع تصبغ بصبغة الواقعي والاعتيادي والمعاش، من خلال إعادة ابتكار الواقع بوصفه خيالًا كونه اختفى من الحياة تمامًا، وهذا ضرب من الهلوسة بالواقع المألوف الذي بني مجددًا بتفاصيل مقلقة بسبب غرابتها كونه انتقل لما فوق واقعي، فهي غرابة يمكن تحققها في الفنون التي تتبنى ثيمة السّحر كونه صنعة منافية للحقيقة المرتبطة بالعقل والطبيعة؛ لأنّها في جوهرها دالة على الوهم ولعل ذلك ما حفّز مفكرًا وفيلسوفًا معاصرًا مثل **جاك دريدا** بالتأكيد على خطاب الكذب الذي تولده الخرافات في عدم قدرتها على مطابقة الحقيقة، وهي في الوقت ذاته ليستْ خدعًا، لينتهي عند ما بدأه نيتشه قديمًا بتحول الواقع إلى خرافة، لأنّ ما سيقدم منها لن يكون كذلك بل سيغدو واقعًا جديدًا مغايرًا [1]، وهذا تمامًا ما نريد إثباته هنا، أي أنّ الأيديولوجية في رواية (الفيل الأزرق) تمثلتْ فكرة أنّ الواقع ذاب تمامًا واختفى، عندما بدتْ الخرافة السّحرية وعوالم الـ (ما وراء) معقولة بقدر الواقعَين العلمي والاجتماعي، ولعل هذا ما جعل شخصية (شريف الكردي) الضحية المثالية لأقطاب مثلث الرّغبة في الرّواية، ومثله (لبنى) و(مايا) اللتان وقعتا ضحية لرغبة مركزية حلتْ أشبه بلعنة تحققتْ بسبب الوشم - البوابة إلى العالم السّحري - حيث الرّغبة بالجنس مع ضمان الشّكل الاجتماعي والإنساني، وهم جميعًا محاكاة لنماذج روائية شهيرة سبقتهم، في مجاراتهم لمزاوجة حقيقة الرّواية إلى جنب وهم الخرافة وزيفها، الذي تجسد صريحًا في شخصية الطبيب النّفسي يحيى، الشخصية التي اختفتْ في نظرها موازين العلم تمامًا بسبب تبنيها لغة الخرافة وقوانينها: («**شريف ممسوس يا لبنى.. ممسوس بحاجة كبيرة أوي..**».. «**فتحتُ الكتاب ومشيتُ على الكلمات محاولًا عبور المطبات بين علم النفس الذي درسته وبين السّحر الذي سحبني إلى عالمه، بين يقيني فيما رأيتُ، واعتقادي القديم في خيالية هذا العالم الأزرق! ذلك العالم الذي درسناه في كلية الطب أنّه الجهل بعينه وأنّه حُجة الجُهال لتفسير المرض العقلي..**»)[2]، فما

(1) ينظر: آلكية، فردينان، فلسفة السريالية، ترجمة وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1978، 182 - 183. المصطنع والاصطناع، 199. عبد الحميد، شاكر، الفن والغرابة (مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 2010، 264. دريدا، جاك، تأريخ الكذب، ترجمة وتقديم رشيد بازي، المركز الثقافي العربي، ط1 - 2016، 10 - 11.

(2) الفيل الأزرق: 385، 407.

حـدث مـن تحـول أيديولوجـي/ فنتـازي في ذهنيـة يحيـى وانزياحـه نحـو واقعـه الجديـد، يعيـد إلى ذهنـي حديـث **بيـير ماشـيري** بخصـوص وظيفـة الخطـاب الأدبي**The Function of) Literary Discourse)**، وهـو بصـدد الحديـث في قضيـة الوهـم **(Illusion)** وعلاقتهـا بالـسّرد، إذ تكتسـب هـذه الوظيفـة سـمة سـلبية في الأسـاس، كـون أسـاليب الكتابـة والتّأليـف تعتمـد الوهـم وليـس الحقيقـة الإيجابيـة، مـما يرسـخ الوهـم فيغـدو الأدب أسـطورة كونـه يمثـل تلاعبًـا علاماتيًـا يحـل محـل الحقيقـة الغائبـة، وهكـذا يتولـد نسـيج مـن الكـذب المتولـد عـن الكلمـة الدّالـة عـلى الـشّيء ونقيضـه مـما يولـد رؤيـة فنيـة راديكاليـة، والحقيقـة أنّ هـذه الرّاديكاليـة هـي الأسـاس الجـذري الـذي تتخـلى فيـه الرّوايـة عـن واقعهـا في نسـختها الأصـل لتكـون نسـخة واقعيـة للخرافة، التـي قـد حلـتْ في الـسّرد مكونـة قوانينهـا جميعًـا بمنطـق وقانـون ثابتـين، فبحسـب **(قانـون التّداوليـة الكتابيـة)** يصبـح الخطـاب مفتقـرًا للمنطـق الظاهـري بمنطـق باطنـي يمكـن الاسـتدلال عليـه بظاهـره، وهـذا يجعـل مـن النّصـوص التّخيليـة مصطنعـة لمـا فيهـا مـن مكونـات وعنـاصر خياليـة[1]، وهـو جوهـر عمليـة التّحـول الفنتـازي الـذي قصدنـاه في روايـة **(الفيـل الأزرق)**، التـي أبـدتْ تفاعـلاً مصطنعًـا فَقَـدَ بسـببه العلـمُ معقوليَتـه، وصـار العـالم الوهمـي حقيقـة معاشـة بقوانينهـا ومنطقهـا وفرضياتهـا الفنيـة فتجلـتْ الخرافـة واقعًـا وأصبـح الواقـع خرافـة.

وعليـه يتأكـد مـا ذهبـتْ إليـه الدّراسـة وأشـارتْ إليـه منـذ البـدء، مـن أنّ مـا قدمتْـه هـذه النّصـوص السّرديـة في المرحلـة مـا بعـد الحديثـة، ليسـتْ أيديولوجيـة الواقع وليسـتْ صـورة مباشرة عنـه أيضًـا بـل هـي صـورة افترضهـا الحـكي وقدمهـا، وهـي مأخـوذة مـن صـور تركيبيّـة أخـرى تتنامـى مـع تقـدم الـسّرد وانشـغاله النّرجسي بحكايتـه؛ لتكـون محـاكاة لصـور هـي أصـلاً محـاكاة لغيرهـا وهكـذا وبذلـك يُنمّـي الافـتراض المعنـى الواقعـي الجديـد، ليكـون النّـصُ علامـةً مكتفيـةً بذاتهـا، كونهـا قـادرةً عـلى إنتـاج واقعهـا ومرجعيتهـا الأيديولوجيـة، فيصبـح كل مـا تـدل عليـه واقعًـا مغايـرًا للواقـع المعـروف الـذي ضمـر واختفـى، بسـبب ظهـور وتمرْكُـز الواقـع المفـترض بديـلاً عنـه، مـن هنـا تكتسـب الحُبكـةُ مشروعيتَهـا ومنطقَهـا في التّرابـط، بـين الـسّرد وبنـاء الأحـداث وتركيبـة الشّـخصيات وتأثيـث الأمكنـة والتّلاعـب بالأزمنـة، بوصفهـا جميعًـا نتاجًـا لأيديولوجيـة نصيّـة لا سوسـيولوجية مـما جعـل الواقـع - حقًـا - مدخـلاً تجريبيًـا لافـتراض الحكايـات.

(1) ينظر: *A Theory of Literary Production , 61*. معجم السّرديات، 82 - 83.

عتبة خروج (خالٍ من الأيديولوجية: هل فارق النّصُ عقيدَتَه فعلًا؟):

لقد أثبتتْ مباحث هذه الدّراسة ومقترباتها النّصيّة بأنّ الأيديولوجية في حقيقتها أيديولوجيات متعددة، تتكون نتيجة الانتقال الجمال/ المعرفي المستمر من مرحلة إلى أخرى في ضمن تأريخ تحولات الجنس السّردي وبحسب نوعيه الشّهيرين القصة القصيرة والرّواية؛ لهذا يتحقق نمط من أيديولوجية بديلة معبرة على كلّ مرحلة ينتقل إليها الجنس السّردي معبرًا في ضمن ذلك عن عقيدته الخاصة في التّعبير الجمالي ورؤيته للعالم، فمن تعبير مباشر لمتغيرات الحقيقة الواقعية للمتغيرات الثقافية السوسيو/ سياسية، إلى ولادة أيديولوجية الذّات للمؤلف والنّص معًا، إلى محاكاة معاصرة يتحدد من خلالها بنى سردية ثابتة حلتْ بدلًا من المتغيرات السّابقة جميعًا، فكانتْ أسلوبية الكتابة السّردية ذاتها هي الأيديولوجية الخاصة بالنّصوص، وهو ما ولّد حالة نصيّة أشبه ما يكون النّص السّردي فيها خاليًا من أيديولوجيته التي يحيل إليها مباشرة أو ضمنيًّا، إذ تمثل ذلك في ضمن انتقالات الجنس السّردي بمرحلة ما بعد الحداثة، التي بدتْ فيها محاكاة نماذج ثابتة مشهورة من حيث البناء السّردي ورؤية العالم الأساس الذي تبني عليه هذه الكتابة أيديولوجيتها، لا بل أصبحتْ هذه المحاكاة الكتابية للبناء والرّؤية هي الأيديولوجية النّصية الرّاسخة التي أبدلها السّرد بالأيديولوجيات السّابقة جميعًا، مما حقق للنص السّردي ما بعد الحديث عقيدة مختلفة ومفارقة لما سبقه من عقائد نصيّة في المراحل التّأريخية الأخرى، فكانتْ بذلك بنية الميتافكشن، والميتا تأريخ، ونرجسية السّرد، والتّشظي، وفنتازيا صناعة الحقيقة المتخيلة، وتصورات الواقعية الافتراضية وغيرها، مما احتفى به النّص السّردي في مرحلة ما بعد الحداثة.

من هنا يجب أنْ نؤكد بأنّ النّص السّردي القصصي عمومًا في مرحلة ما بعد الحداثة، انفرد بمغايرته واختلافه في إدراك الأيديولوجية عمّا سبق له في المراحل الأخرى ممثلة بما قبل الحداثة والحداثة بوصفها ـــــالأيديولوجيةـــ وازعًا معرفيًّا تأليفيًّا، وتتحدد هذه المغايرة بنمط من قطيعة جمالية خاصة أصبحتْ مع رسوخ الظاهرة البديل الجمالي للمعتقد الأيديولوجي على مستوى ارتباط النص ورؤيته ولغته بمؤسسات خارج نصية مؤثرة مثل، الصراعات الطبقية الاجتماعية، والتّحولات السياسية، فضلًا عن تجليات الدين واللاهوت بشكل عام.

ولعل ذلك أمر ليس بالجديد أو على الأقل يمكن أنْ نجد جذوره المعرفية الأولى مع ذلك الخطاب الجمالي الذي أشار إليه الناقد الفرنسي الشّهير **رولان بارت** في كتابه القيّم **(درجة الصفر من للكتابة)**، حينها أكد في ضمن سعيه الحثيث على مسألة الكتابة وخصوصية الكتابة الأدبية، وجود نمط من كتابة أدبية منعزلة عن أيديولوجية المؤسسات جميعًا، كونها بيضاء بدرجة صفر من وعي المعتقد، إذ يتجه خلالها الخطاب الأدبي لذاته وجوهره وليس لأي أيديولوجية أو اعتقاد خارج عالمه، فيصير النّص نفسه ومن ثم الكتابة ملتقى للغة الإبداعية والأيديولوجية معًا، فتكون بهذا الكتابة بدرجة الصفر أقرب إلى الكتابة البيضاء المنزاحة في وعيها نحوَ أيديولوجيتها البديلة الخالية من أي اعتقادات خارجها، ومع أنّ هذا الأسلوب الكتابي على الرغم من تحزبه الشديد للعناصر النّصية والجمالية اللغوية، إلاّ أنّ هذا التحزب ذاته يفرض أيديولوجية خاصة بديلة في الكتابة، تتحقق في وعي الكتّاب الحداثيين نتيجة تحوله مع الوقت إلى معتقد لا يستطيعون منه فكاكًا، وإلى مثل ذلك تمامًا ذهبتْ مجموعة من الأدباء والنّقاد والمنظرين العرب، انطلاقًا من فكرة الثورة على الكلاسيكية والتراث وصولًا إلى التجديد الذي مثله ودافع عنه **أدونيس** بقوة، تأثرًا بثورة (عصر ما بعد الأيديولوجية) كما تمظهر في الثقافة الغربية المتحولة نحو ما بعد الحداثة، فتأكد بذلك ضرورة الانفلات من السّلطات الأيديولوجية، لتكون لغة الخطاب الأدبي لغة (إخبارية) أكثر مما هي (تعبيرية)، وهو ما وصفه **الدكتور محمد علي مقلد** -رافضًا ومستاءً- في كتابه **(الشّعر والصراع الأيديولوجي)** بـــــ **(النّص اللا أيديولوجي)**، وحقيقة الأمر أنّ هذه التّموضعات جميعًا مما تدعو إلى عزل اللغة والكتابة عن أي مؤثر سلطوي أيديولوجي، لا تأتي أُكلها فعلاً كونها مجرد ردة فعل لما قدمته الفلسفة الغربية الحديثة في مسألة (نهاية الأيديولوجية)، وفي النهاية ومع كل التصريحات المهمة بالأمر استمرتْ الثقافة عمومًا والخطاب الأدبي على وجه الخصوص نتاج مرحلة تأريخانية ثقافية محددة لها معتقدها الخاص في الكتابة نفسها ورؤيتها للعالم الذي أنتجتْ خلاله، وهذا برأيي يعود إلى ذلك الاختلاف الذي أشرتُ إليه سابقًا في مقدمة هذه الدراسة، حيث الاختلافُ الجذريُ والتّناقضُ الصريحُ بين العلم والأيديولوجية، فكل ما هو علمي ليس أيديولوجيًّا، وكل ما هو أيديولوجي ليس علميًّا، وبهذا تكون (الأيديولوجيات جميعًا) مجرد بنيات أسطورية أو خرافية أسستْ على منطلقات لا معقولة منغرسة في الحياة، أمام (الوعي العلمي) المعاصر في رؤيته المعرفية

للأشـياء، وهـذا تحديـدًا مـا وظفتـه مـا بعـد الحداثـة بقـوة ومغايـرة لمـا سـبقها مـن مراحـل ثقافيـة وفكريـة، فقـد حولـتْ -ولا سـيما في الخطـاب الثقـافي والجـمالي- بنيـة الخطـاب ذاتـه إلى معرفـة علميـة نافيـة صلتـه الأيديولوجيـة بالواقـع الحقيقـي، مـما أذاب هـذه المعتقـدات حتـى المـوت بحثًـا عـن نـص خـالٍ مـن أي أيديولوجيـة، لكنّـه في حقيقـة الأمـر لم يكـنْ خاليًـا بالمعنـى الاصطلاحـي للكلمـة، فـإذا اختفـى الواقـع أو أثـره عـلى الأقـل حـلّ بـدلًا منـه واقـعٌ جديـد تمثـل لـدى فلاسـفة مـا بعـد الحداثـة بأثـر الميديـا والتلفـاز والإعـلام، فأصبحـتْ الأيديولوجيـة مجـرد صـورة أو دال عـلى حقيقـة مفترضـة بعـد غيـاب الحقيقـة الأصـل لينتقـل الوعـي مـن الواقـع إلى مـا فـوق الواقـع، وهـو أمـر دافـع عنـه كثـيرًا الفيلسـوف الاجتماعـي **جـان بودريـار**، وأشـار إليـه **ليوتـار** بتأكيـده مـوت السرديـات الكـبرى، مـما يتأكـد لنـا أنّ النّـص الأدبي ولا سـيما النّـص الـسّردي منـه، قـد أفـاد مـن هـذا الاختفـاء الممنهـج للواقـع، ومـن ثـم ذوبـان أيديولوجيتـه خلـف التّخيُّـل والوهـم والافـتراض، مـما فـرض عليـه ذلـك حتميـة تبنـي قانـون جديـد للكتابـة ينكفـئ مـن خلالهـا عـلى تطويـر بنيتـه الفنيـة ورؤيتـه للعـالم، مـما جعـل هذيـن الأساسـين تخومـا أساسًـا لا يمكـن تجـاوزه في سرديـات مـا بعـد الحداثـة، وهـذا تحـول معـرفي في جماليـات النصـوص، يجعـل مـما هـو نـصي جـمالي مرتبـط بالكتابـة مـن دون غيرهـا أيديولوجيًّـا بعـد أنْ صـيّره معتقـدًا لا يمكـن للكتـاب عمومًـا التخـلي عنـه، مـما يؤكـد أنّ الخطـاب الـسّردي المعـاصر فعـلاً خـال مـن أيديولوجيـة الواقـع، لكنّـه ليـس كذلـك مـن أيديولوجيتـه الخاصـة التـي هـي مـدار الوعـي مـا بعـد الحديـث، إذ يتأكـد أنّ هـذا الخطـاب قـادر عـلى تكويـن معتقـده الخاصـة منقطعًـا عـن أي معتقـد خـارج نـصي، وهـو مـا يمثـل الأسـاس المعـرفي لهـذه المقاربـة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- الرّوايات والمجاميع القصصية:
- إسماعيل، إسماعيل فهد، الكائن الظل، دار الهلال، 1999.
- التكرلي، فؤاد، خاتم الرمل (الأعمال الكاملة 2)، دار المدى للثقافة والنشر، ط-2 2002.
- توفيق، هشام، قلعة الحاج سهراب (قصص)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2007.
- الصقر، مهدي عيسى، المقامة البصرية العصرية (حكاية مدينة)، دار الشؤون الثقافية (بغداد)، ط1- 2005.
- القيسي، جليل، زليخة.. البعد يقترب (مجموعة قصص)، مطبعة الأديب البغدادية، 1974.
- القيسي، جليل، صهيل المارة حول العالم (مجموعة قصص)، دار النهار للنشر (بيروت)، ط1- 1968.
- مراد، أحمد، الفيل الأزرق، دار الشروق (القاهرة)، ط10- 2014.

ثانيًا: المراجع

- **الكتب باللغة العربية:**

- تأليف جماعي، معجم السّرديات، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر (تونس) - دار الفارابي (لبنان)، ط1 - 2010.
- ثامر، فاضل، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام (بغداد)، 1975.
- حرب، علي، نقد النص (النص والحقيقة)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط4- 2005.
- حناوي، سعدي، مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1- 1995.
- الرويلي، د. ميجان والبازعي، د. سعد، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًّا معاصرًا)، المركز الثقافي العربي، ط5- 2007.
- سبيلا، د. محمد، الأيديولوجيا (نحو نظرة تكاملية)، المركز الثقافي العربي، ط1- 1992.

- صالح، علي حاكم، المجتمع اللا اجتماعي - دراسة في أدب فؤاد التكرلي، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - 2011.
- صحراوي، إبراهيم، السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، ط-1 2008.
- العاني، د. شجاع مسلم، في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، ط1- 1989.
- العاني، د. شجاع مسلم، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- عباس، عبد الجبار، في النقد القصصي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الحرية للطباعة (بغداد)، 1980.
- عبد الحميد، شاكر، الفن والغرابة (مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 2010.
- عبد الله، د. عبد البديع، الرواية الآن - دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب (القاهرة)، ط1- 1990.
- عبد الله، د. هشام محمد والنعيمي، د. فيصل غازي، السرد وخطاب الأيديولوجيا (دراسات في الرواية العربية الجديدة)، دار موزاييك للدراسات والنشر (تركيا)، ط1- 2022.
- العروي، عبد الله، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط8- 2012.
- العروي، عبد الله، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط5- 1993.
- علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط1 - 1985.
- قسومة، د. الصادق بن الناعس، علم السّرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (السعودية)، 2009.
- لحمداني، د. حميد، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2007.
- ما تخفيه القراءة (دراسات في الرّواية والقصة القصيرة)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1- 2008.
- ياس، د. خالد علي، السّرديات المُصطَنَعة- نظرية موت الواقع في الرّواية العربية ما بعد الحداثية، دائرة الثقافة الشارقة (الإمارات العربية المتحدة)، ط1- 2022.

- ياس، د. خالد علي، سوسيولوجية النّظرية النّقدية في الفكر الغربي - رصد معرفي من مرحلة (ما قبل الحداثة) إلى مرحلة (ما بعد الحداثة)، دار مجدلاوي للطباعة والنشر (الأردن)، ط1- 2021.

- **الكتب المترجمة:**

- أبتر، ت. ي، أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر: بغداد- 1989.
- آلكية، فردينان، فلسفة السريالية، ترجمة وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1978.
- إيغلتن، تيري، النّقد والأيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
- إيكو، أمبرتو، العلامة (تحليل المفهوم وتأريخه)، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط1 - 2007.
- باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة (دمشق)، 1990.
- برديائف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، ط2- 1986.
- بودريار، جان، المصطنع والاصطناع، ترجمة د. جوزيف عبد الله، مراجعة د. سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة- مركز دراسات الوحدة العربية: ط1- بيروت، 2008.
- بينيت، طوني وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1- 2010.
- تأليف مشترك، الجغرافيات الافتراضية (أجسام وفضاء وعلاقات)، ترجمة عدنان حسن، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب (دمشق)، 2011.
- تأليف مشترك، موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الأول - المأساة)، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر (العراق)، 1982.
- ترجمة وتحرير العامري، كامل عويد، معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر (بغداد)، 2013.

- جيرار، رينيه، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة- مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 - بيروت، 2008.
- دريدا، جاك، تأريخ الكذب، ترجمة وتقديم رشيد بازي، المركز الثقافي العربي، ط1 - 2016.
- سارتر، جان بول، ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، د. ت.
- غولدمان، لوسيان، الإله الخفي، ترجمة د. زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - 2010.
- لوڤيڤر، هنري، ما الحداثة؟ ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر (بيروت)، ط-1 1983.
- مارتن، والآس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 1998.
- هوكس، ديفيد، الأيديولوجية، ترجمة إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 2000.
- وليمز، رايموند، الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)، ترجمة نعيمان عثمان وتقديم طلال أسد، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط1– 2007.

- **الكتب باللغة الإنجليزية:**

- Macherey, Pierre, A Theory of Literary Production, Translated from the french by Geoffrey Wall, Routledge & Kegan Paul, London, 1978, 61.

ثالثًا: الدّوريات:

- أبو ديب، كمال، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول– ملف الأدب والأيديولوجيا - ج2، المجلد (5) – العدد (4)، 1985.
- شتيرن، يوزف بيتر، حول الأدب والأيديولوجيا، ترجمة باهر الجوهري، مجلة فصول– ملف الأدب والأيديولوجيا - ج1، المجلد (5) – العدد (3)، 1985.
- ياس، خالد علي، مرويات الهزيمة، صحيفة القدس العربي، 3 أكتوبر، 2018.

العناقيد الدلالية
بين اللوحة التشكيليَّة والسيرة الذاتيَّة
في رواية «البحث عن جمل المحامل»

مريم غسان المصري[1]
البريد الإلكتروني:
memo1996yaseen@gmail.com

(1) مريم غسان ياسين: باحثة ورسامة، تهتم بالدراسات السيميائية التي تتناول تحليل الرمز، واكتشاف الدلالة؛ إذ كانا سببين رئيسين في اتجاهها نحو الربط بين الخطاب التشكيلي والأدبي في بحوثها، بالإضافة إلى حرصها على تحليل الألوان التي يوظفها فنانو اللوحات التشكيليَّة في لوحاتهم، والأدباء على اختلافهم في خطاباتهم الأدبية. حصلت الباحثة على عدة شهادات تقديرية من بينها: شهادة تقديرية من جامعة المستنصرية في بغداد وذلك عن جهودها في كتابة موضوع رسالتها، بالإضافة إلى شهادة تقديرية ودرع تفوق وتكريم من جامعتها القدس المفتوحة- عمادة الدراسات العليا.

Semantic clusters between the plastic painting and the biography in a novel «Looking for camel bearings»

Abstract:

The research aims to monitor the semantic relationship between the plastic painting (Jamal Al-Mahamel) by artist Suleiman Mansour, and the autobiographical novel (Searching for Jamal Al-Mahamel) by the novelist Khaled Hourani, adopting the semiotic approach in the analysis.

The research came out with a set of results, the most important of which are: Cognitive and psychological ripples, Flaflaf, are inseparable from the space of the literary discourse title and its content. Semantically, it leads to the visual space with the centrality of the narrative body; to impart dimensions of education and overlap.

Key words:

semiotic approach, literary discourse, plastic painting, semantic correlation.

العناقيد الدلالية
بين اللوحة التشكيليَّة والسيرة الذاتيَّة
في رواية «البحث عن جمل المحامل»

ملخص:

يهدف البحث إلى رصد التعالق الدلالي بين اللوحة التشكيليَّة (جمل المحامل) للفنان سليمان منصور، ورواية السيرة الذاتية (البحث عن جمل المحامل) للروائي خالد حوراني معتمدةً المنهج السيميائي في التحليل.

وخرج البحث بمجموعة نتائج أهمّها: لا تنفصل التموجات المعرفية والنفسية للغلاف عن فضاء عنوان الخطاب الأدبي ومضمونه، فالغلاف امتداد طبيعي لهما، ويمنحنا تجلي اللوحة التشكيليَّة في النصوص السرديَّة مساحة فنية تربط ألفاظ النص السردي باللوحة التشكيليَّة بكشف التعالق الدلالي بينها، تحدث العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن الرواية تواصلاً دلاليًّا، يفضي إلى تفاعل المساحة البصرية مع مركزية المتن الروائي؛ لتضفي أبعادًا دلاليةً يكتسبها النص في تفاعله مع فضاء اللوحة التشكيليَّة أو العكس.

كلمات مفتاحيّة:

المنهج السيميائي، الخطاب الأدبي، اللوحة التشكيليَّة، التعالق الدلالي.

تمهيد:

يعد الفن لونًا من ألوان الثقافة الإنسانية، وبصمة مهمة تدل على إبداع صاحبه، كما أنه وسيلة تعبير عن الذات الإنسانية، ولغة عالمية للتخاطب والتفاهم ونقل الأفكار والمعلومات والأحاسيس والمشاعر، وهو مرآة لثقافات الشعوب، وسلوك إنساني هادف يحمل قيمًا جماليةً، ويخضع لأسس بنائية وله دوافعه الإنسانية.

ويُعرف الفن بأنه تلك «الفنون التي نميزها من فنون تشكيلية، أو مرئية، كما أنه يشمل فنون الأدب ومنه الشعر، والموسيقى، والتصوير، وهو كل ما يجلب المتعة من الأحاسيس المادية»[1].

ويطلق مفهومه على (الفنون البصرية الساكنة) التي تحوي أنواع المهارات والإنتاجات الثقافية التي يتناقلها الناس، فأيُّ شكل من الإنتاج يمكن أن يندرج في الفن[2]. وبعضهم يرى أنه «كل شيء نافع واصطلح على تسميتها بالفنون النافعة، أو الصغرى، أو الجميلة، أو الكبرى، وهو كل ما استبعده العلم من دائرته بوصفه مهارة عملية أو صناعية أو تطبيقية أو مهنية»[3].

ووُصف الفن بأنه ذلك العمل الفني الذي يثير في النفوس انفعالًا خاصًا يسمى (بالانفعال الجمالي) سواء أكانت انفعالات: أخلاقية، ودينية، واجتماعية، وسياسية، ورومنسية، وجنسية[4]، فهو جملة المشاعر التي يستعملها الإنسان لإثارة مشاعره وعواطفه، وخاصة عاطفة الجمال، بالإضافة إلى أن الفن يُخرج الإنسان من عالم الخيال إلى عالم الحس.

---

(1) ينظر: ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، تح: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، ص 9 - 11.

(2) مونرو، توماس: التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق جاويد، تح: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971م، ص 27 - 28.

(3) إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، عمان، الأردن، دت، ص 7.

(4) بل، كلايف: الفن، تر: عادل مصطفى، تح: ميشيل ميتياس، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2013م، ص 11- 12.

يصف (كاسيرر) الفن بقوله: «لغة رمزية تستند في أساسها إلى القول إن الفن تعبير رمزي»[1]، وعلى هذا الأساس نستطيع إقامة صلة بين الفن والتاريخ، ففي مقولة كُتبت بالخط العريض على صفحات أحد الكتب: «لا وطن للفن، ولا تأريخ للفن»[2]؛ إذ يكشف لنا الستار الذي يختبئ فيه تاريخ الفن وبدايته، فالفن قديم قدم وجود الإنسان على كوكب الأرض.

وبناءً على ما سبق، يمثل كل عمل أبدعه الإنسان ووظفه في خدمة رؤاه وأفكاره ومعتقداته فنًا نحو اللوحة الفنية وما تتضمنه من ألوان، وخطوط، ودوائر، ومؤثرات حركية وغيرها من العناصر الحسية الفنية التي تتمازج في رسم لوحة الفنان.

وإذا كان الفن هو عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي، فإن تلك الأشكال تأخذ أهمية كبرى، فالمظهر الحسي للعمل الفني لا ينضج إلا بالشكل[3]، «فالشكل هو المحور الأساسي في العمل الفني؛ لأنه يشكل لغة رمزية مركبة متعددة الخيوط محكمة في نسيجها يتشابك في تركيبها الانفعال، والتصوير، والإدراك، فهو أحد العناصر التي يستلهما الفنان داخل عمله الفني؛ ليجسد موضوعه المرئي متخذًا أشكالاً وصورًا عدة ليكون المدرك البصري في لوحاته الفنية»[4]، ويعد الشكل الشيء المشترك والعنصر الأهم بين الأعمال الفنية، والهيئة التي يستوي عليها الشكل أن يكون العمل تمثالًا، أو صورةً، أو مسرحيةً، أو لحنًا وهو ما يطلق عليه اسم (التعبير التشكيلي)[5].

ويُعرف الأدب بأنه «التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة»[6]، فجمالية الكتابة في النصوص الأدبية تتجلى في قدرتها على اختزال المرئي والذاتي والأدبي والسينمائي ضمن حيز واحد مع التاريخ والجغرافيا والفلسفة، وطاقة الفن أن يحقق توظيفه للمضامين

---

(1) كوبلر، جورج: نشأة الفنون الإنسانية دراسة في تاريخ الأشياء، تر: عبد الملك ناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965م، ص 9.

(2) السعدني، محمد إبراهيم: محاضرات في تاريخ الفن موضوعات مختارة من الفن القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 2003م، ص 19.

(3) ينظر: بسيوني، فاروق: قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1995م، ص 11.

(4) المرجع السابق، ص 11 - 13.

(5) ينظر: العناني، حنان عبد الحميد: الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال، ط1، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2007م، ص 10.

(6) عتيق، عمر: التناص في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية جمالية، جامعة القدس المفتوحة، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع 29، 2013م، ص 204.

بتنوع معانٍ لا حصر لها، والأحكام الجمالية هي: الفكر والعاطفة، والجماليات هي: الفكرة الفلسفية للجمال، فالفنون كلها تشكل أسرة واحدة مختلفة المزايا والخصائص، «والأدب في شعره ونثره هو رأس هذه الفنون؛ لأنه خلاصة الإنسان وخلاصة سائر الفنون»[1].

ليس النص جسدًا من الكتابة أو نسيجًا لغويًّا محكومًا بمواصفات تركيبية؛ بل هو كل عمل فني سواء كان لغة أو شكلًا إبداعيًا آخر؛ وذلك أن الإبداع ليس مقصورًا على اللغة، والتلقي كذلك ليس محصورًا بالقراءة أو التلقي، فالمهارات والكفاءات الإبداعية تتجاوز أسوار اللغة ومهارات التلقي ينبغي أن ترقى إلى تجليات الإبداع الفني، فالموسيقى -مثلًا- إبداع فني مؤثر يتجاوز جسد اللغة ومهارة القراءة والتحليل اللغوي، والرسم كذلك فن تواصلي يتخطى حدود مهارات التواصل اللغوي، فكل فن يقتضي مهارة تلقٍ تناسبه وتتفاعل معه[2].

وتتعالق الصورة في بنائها مع النص؛ إذ «يتكون النص اللغوي من بنية سطحية وبنية عميقة، فإن الصورة كذلك تتكون من بناء سطحي مشاهد (معلن)، ويتضمن في الغالب دلالات مألوفة سطحية، ومن بناء عميق غير مشاهد (مضمر) يحتاج إلى سبر أغوار الدلالة أو الرسالة التي تنطوي عليها الصورة، وبهذا تكون مقولة المعنى ومعنى المعنى في الخطاب اللغوي تناظرًا، ما يمكن أن نسميه المعنى المشاهد والمعنى المضمر في صورة الكاريكاتير، وبناء عليه فإن مفهوم النص في الدراسة يتقاطع مع مفهوم النص عند (ايزابيرغر) الذي يرى أن النص هو ما يشير إلى عمل فني مثل: الروايات، والمسرحيات، والأفلام وبرامج التلفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون .. إلخ[3].

والسؤال الذي يفرض نفسه، كيف تؤدي اللوحة التشكيلية وظيفتها؟ وعلى أيّ نحو يرتبط الفن التشكيلي بالأدب؟ أيُستمد الأدب من الفن التشكيلي؟ أم يُستمد الفن التشكيلي من الأدب؟ أم أن العلاقة بينهما يحكمها التأثر والتأثير؟

---

(1) البقاعي، شفيق: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985م، ص 20.

(2) ينظر: عتيق، عمر: التناص في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية جمالية، ص 204.

(3) ينظر: المناصرة، عز الدين: النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م، ص 234.

يـرى بعـض النقـاد أن اللوحـة في حقيقتهـا هـي كلـمات رسـمت لتكـون في لوحـة[1]، ويذهـب (فرانسـوا مـوروا) إلى أن الصـورة في «معناهـا الأسـلوبي تمثـل لعلاقـة لغويـة بـين شـيئين»[2].

تسـتمد بعـض الأعـمال الأدبيـة بناءهـا مـن لوحـة تشـكيلية زاخـرة بالألـوان المختلفـة الحـارة والبـاردة والمحايـدة، ويلجـأ الكاتـب إلى تلويـن عملـه الأدبي بالأنـواع الأدبيـة مـن اسـتعارة وتشـبيه؛ ليجـذب ذهـن القـارئ، «فقدرة الكلمة تتمثل بالاسـتحضار الذهني بكل ما تحمله من أحاسـيس»[3].

وتمثـل العلاقـة بـين الأدب والفـن التشـكيلي علاقـة عضويـة، فالفـن الأدبي هـو مـا يرسـمه القلـم، والفـن التشـكيلي هـو مـا تلونـه الريشـة، ونجـد علاقـة قويـة بـين الرسـم والحـرف، واللـون والكلمـة كـما يتجـلى في قـول الجاحـظ حـين عـرَّف الشـعر قائـلاً: «الشـعر صناعـة، وضرب مـن النسـج، وجنـس مـن التصويـر»[4].

يشـترك الفن التشـكيلي والأدب في مصطلحات معينة جعلت «عملية التداخل والأخذ والاسـتعارة والتضافـر والاكتسـاب والترحيـل والتلقـي والاسـتيعاب والتمثـل والدمـج والتكييـف مـن الأمـور الطبيعيـة في ظـل هـذا المنـاخ»[5]، ومـن ذلـك نجد التشـكيل البـصري، والتشـكيل الروائي، والتشـكيل الأدبي، والتشـكيل الشـعري، والتشـكيل الدرامـي، وهـذا مـرده تـذوق الفـن التشـكيلي وقراءتـه وفق الفـن الأدبي، كـما نجـد في الفـن الأدبي مفاهيـم تتشـابك معهـا مفاهيـم الفن التشـكيلي، والـذي يلج في أعـماق الفَـنين يرصـد شـبكة من المفاهيـم: كالأفقي، والإيقـاع، والرمز، والتذوق الجـمالي، والتكرار، والقيـم الجماليـة، وعلـم الجـمال، والرومانسـية، والطبيعـة، والتأثـير، والمسـافة، والتأويـل، والنسـق الـدال، وبذلـك حقـق كلا الفنـين تراسـلًا وتشـاركًا في حقولهـما الدلالية.

يُعـدُّ «التشـكيل نصًـا إبداعيًّـا بصريًّـا يتضمـن خطابًـا مثـيرًا للقـراءة والتأويـل»[6]، وهـذا هـو المعنـى الـذي أخـذه الأدب لوصـف النـص الأدبي وتشـكيل خطابـه، فالفـن التشـكيلي يصنـع الأدب،

---

(1) ينظـر: الزكـري، عبـد اللطيـف: وظيفـة الصـورة في الروايـة النظرية والممارسـة، ط1، دار كنـوز المعرفة للنشـر والتوزيع، عمـان، الأردن، 2016م، ص 33.

(2) موروا، فرانسوا: الصورة الفنية، تر: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العراق، ع، 16، 1976م، ص 19.

(3) دعدوش، أحمد: قوة الصورة كيف نقاومها وكيف نستثمرها؟ ط1، دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، السعودية، 2012م، ص 10.

(4) أبـو عثمـان، عمـرو بـن بحـر: الحيـوان، تح: عبد السـلام محمد هارون، ط2، شـركة مكتبة ومطبعة البابـي الحلبي وأولاده، القاهـرة، مصر، 1965م، ج، 3، ص 132.

(5) عبيد، محمد صابر: التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011م، ص 14.

(6) عبيد، محمد صابر: التشكيل السردي المصطلح والإجراء، ص 20.

والأدب يصنع الفن التشكيلي، والفن التشكيلي يجمع أطراف الإبداع لكي يصنع منها الأدب، والأدب يرتاد في داخله روح الإبداع، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارًا فيصنعان بذلك معنى، والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف أن الحياة بذاتها عبارة عن فن[1].

هل جربت أن تنظر إلى رسم أو لوحة أو صورة فتحس أنها تخاطبك بلسان شاعر أو أديب كاتب[2]؟ أو أن تقرأ شعرًا أو نصًا لكاتبٍ وتتأمل لوحة تشكيلية في أعماقه؟

ترسم الصورة من الكلمات، «والكلمات هي الأثر الصوتي للصور، كما أن الصور هي الشباك المرئية للدلالات»[3]؛ إذ تكتنف الصورة دلالات كثيرة داخلها، كما يعيش الإنسان بالصور.

ويفضي التداخل بين الأعمال الفنية إلى خلق عمل جديد مميز ناتج من اندماج مركب مع مركب آخر، فهو مزج لمدارين أو أكثر من الفنون في دائرة العمل الفني، والغرض منه هو الحصول على عمل إبداعي جديد يجمع بين صفات الفنين معًا.

ووسَّع استدعاء اللوحات التشكيلية في الأعمال الأدبية دائرة التلقي التشكيلية، فأصبح العمل الأدبي القناة التي قادت الناشرين إلى ترصيع المنتجات الإبداعية بلوحات فنية[4]، وتجلى توظيف اللوحات التشكيلية في الخطاب الأدبي ضمن أطر عدة، وهي:

أولًا: توظيف اللوحة في غلاف العمل الأدبي، فقد يستعين أحد الأدباء بصورة تشكيلية يرى فيها فكرته ومضمونه الذي يحمله عمله الأدبي.

ثانيًا: وجود أدباء فنانين يلجؤون إلى رسم لوحاتهم الأدبية بأنفسهم داخل أعمالهم، فصار الأديب فنانًا تشكيليًّا.

ثالثًا: تأثر الأدباء بلوحات فنانين كبار وتحويلها إلى قصائد شعرية ونثرية عدة، فكانت اللوحة مصدر إلهام لهؤلاء الأدباء، إذ حرصوا على محاكاة هذه اللوحات التشكيلية وعرضها بطريقة فنية إبداعية أدبية.

---

(1) ينظر: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دت، ص 5.

(2) ينظر: مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، القاهرة، مصر، 1987م، ص 9.

(3) الزكري، عبد اللطيف: وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 7.

(4) ينظر: زروال، عبد الله: اللوحة التشكيلية والإبداع الأدبي تكامل الوظيفة الجمالية. https://www.alquds.co.uk/.

مقدمة:

يتضمن الخطاب السردي فضاءات جمالية للفن التشكيلي؛ إذ انبثقت العديد من الأعمال السردية التي يصعب تصنيفها في أحيان كثيرة تحت مظلة سردية واحدة؛ لأنها تتشابه في أسلوب كتابتها مع الرواية، نحو: السيرة الذاتية، والسيرة الذاتية الروائية، والمذكرات، واليوميات، والاعترافات، والحوار الداخلي، وأدب الرحلة، وتتجسد جميعها في إطار «العمل الأدبي الذي يشكّل صورة خاصة من صور التعبير، له بواعثه، وأصوله، وخصائصه، ومجالاته»[1] التي تشكله؛ إذ يشمل مفهوم السيرة في الأدب كل جنس أدبي يتناول حياة إنسان ما[2].

يتلاقح الخطاب السردي مع الفنون الإبداعية التشكيلية، وتنفتح على بعضها بعضًا فتنتج أعمالًا تزخر بمختلف الوسائل والتقنيات الفنية، وهنا يكمن دور الكاتب في سعة اطلاعه على الفنون المختلفة؛ إذ يرتبط بمقدرته على الجمع بين المعارف والفنون، وتوظيفها برؤية فنية تثير القارئ لتأملها ودراستها.

إذ يدمج السارد اللوحة التشكيلية بوصفها فنًا بصريًّا تشكيليًّا في كتاباته؛ ليطلق العنان لخياله الإبداعي، ويعكس تأثره باللوحة في أعماله السردية، ويشكل انتقاء الكاتب للوحات التشكيلية في عمله السردي اختيارًا قصديًّا ينسجم مع مضمونه النصي، فلكل لوحة دلالة تقود الباحث للتنقيب في مضمون العمل الأدبي.

ينتمي العمل الأدبي (البحث عن جمل المحامل) -إذ يمثل عمل الكاتب الصادر عن الأهلية للنشر والتوزيع في الأردن عام 2020م تاريخًا قوميًّا وطنيًّا إنسانيًّا فنيًّا، وينسج الروائي إبداعه الفني من مصاعب شعبه الفلسطيني الذي مثَّل ركيزةً أساسيةً في تطوُّر أحداث عمله الأدبي- وينتمي عمل الكاتب إلى رواية السيرة الذاتية؛ إذ استوعبت الرواية أجناسًا أدبية عدة، ومنها السيرة بنوعيها الذاتي والغيري؛ لأنها تعد «نمطًا أدبيًّا دائم التحول والتبدل يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال»؛ إذ تتماثل الرواية والسيرة في اتخاذهما قصة فرد معين مع تفاوتهما في توظيفهما للحقيقة والخيال؛ إذ يجنح العمل الروائي نحو الواقع والخيال بينما

---

(1) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013م، ص 61.

(2) ينظر: الشيب، ندى محمود مصطفى: فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني بين 1992م2002-م، رسالة ماجستير، إشراف: عادل أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م، ص 7.

تميـل السـيرة إلى الحقيقـة بعيـدًا عـن الخيـال؛ لأن السـيرة تعـرض للأحـداث والوقائـع والمواقـف[1]، وتجمـع السـيرة في حناياهـا الـسرد الـروائي، أو العمـل الشـعري، أو المقـال الفلسـفي؛ إذ يقـوم المؤلـف بعـرض أفـكاره وتصويـر مشـاعره بأسـلوب ضمنـي أو صريـح، فالسـيرة تسـتثمر أسـلوب الكتابـة السرديـة الروائيـة، ونعنـي بروايـة السـيرة الذاتيـة «الجمـع بـين شـكلين خارجيـين في عمـل أدبي واحـد تجعـل منـه عمـلاً أدبيًّـا مركبًـا»، فتكـون روايـة السـيرة الذاتيـة نوعًـا مركبًـا يجمـع بـين نـوع (الروايـة) وصيغـة (السـيرة الذاتيـة)؛ ولكنـه يبقـى في النهايـة عمـلاً روائيًّـا.

فرسـم الكاتـب تجربتـه الشـخصية في إطـار روائي، وتنـاول كتابـه حيـاة الفنـان سـليمان منصـور ولوحتـه (جمـل المحامـل)، وعـدَّ الناقـد أحمـد زكارنـة عمـل الحـوراني «سـيرة ذاتيـة في ثـوب غـيري، وقضيـة سياسـية مـن خـلال مسـألة فنيـة»[2]، فهـي تصـور سـيرة ذاتيـة وغيريـة: ذاتيـة في حديـث الكاتـب عـن نفسـه وتصويـر واقعـه وفنـه وحياتـه التـي عاشـها، وغيريـة في حديثـه عـن حيـاة الفنـان سـليمان منصـور.

(1) آلـن، روجـز: الروايـة العربيـة مقدمـة تاريخيـة ونقديـة، تـر: حصـة إبراهيم المنيـف، المجلس الأعلى للثقافـة، القاهرة، مصـر، 1997م، ص 7. ينظر: رقـاوي، إنصـاف، سـاسـي، كنـزة: المكـون السـير ذاتـي في كتاب أيام من حياتي لزينب الغزالي، رسـالة ماجسـتير، إشـراف: شـاكر لقمـان، جامعة العربي بـن مهيـدي، أم البواقـي، الجزائـر، 2017م، ص 20، ينظـر: إبراهيـم، عبـد الله: السـيرة الروائية إشـكالية النوع والتهجين السـردي، مجلـة علامات، ع 19، ج1، 2003م، ص 4، ينظـر: دبيكـي، إبراهيـم نصـر الديـن عبـد الجـواد: التعالـق بيـن الروايـة والسـيرة الذاتيـة قصـة عـن الحـب والظـلام لعامـوس عـوز نموذجًـا، جامعـة طنطا، مجلـة كليـة الآداب، ع، 26، 2009م، ص 308- 309.

(2) زكارنة، أحمد: وعي الهزيمة إعادة اختراع المعنى، ط1، مكتبة كل شيء ناشرون، حيفا، فلسطين، 2021م، ص 144.

يحقق انفتاح الفن التشكيلي على رواية السيرة الذاتية تفاعل القارئ مع الثقافة الفنية التشكيلية، مما يحدث قيمة جمالية في أساليب الرواية الحداثية؛ إذ يبرز دور العمل البصري الفني في منح قيمة جمالية لرواية السيرة الذاتية عن طريق تأثير اللوحة التشكيلية في الكتابات السردية مما يكسب رواية السيرة الذاتية بُعدًا جماليًّا وفنيًّا ورمزيًّا.

حاور الكاتب خالد حوراني في عمله الأدبي (البحث عن جمل المحامل) اللوحة التشكيلية (جمل المحامل) للفنان سليمان منصور مُعتمدًا على دلالات اللوحة التي تجلت في مشاهد عمله السردي.

تدور أحداث الرواية في فلسطين والأردن والمملكة المتحدة وليبيا وألمانيا وأي بلد أخرى يقترحها الخيال والموقف في رحلة البحث عن لوحة (جمل المحامل) التي رسمها الفنان سليمان منصور في عام 1973م.

وعرضت الرواية شهرة اللوحة من خلال عرضها في معارض عدة، أهمها: المعرض الذي أقيم في جمعية الشبان المسيحية في القدس؛ إذ عرض الفنان أربع لوحات كان من بينها لوحة عتَّال يحمل القدس[1].

مسوغات تعدد نسخ لوحة (جمل المحامل) للفنان سليمان منصور ودلالتها

جاءت اللوحة بثلاث نسخ؛ إذ رسم الفنان اللوحة الأولى وبيعت لدار نصر الله مقابل ثلاث شيكات: الأول مقدراه مئتا شيكل، والثاني والثالث بدون رصيد[2]؛ لكن اكتسب الفنان في رسمه للوحته شهرة على النطاق الفلسطيني العربي، وحاز القذافي على النسخة الثانية[3]؛ وسبب امتلاكه للوحة هو إهداؤه إياها بمناسبة يوم مولده، بينما رسمت النسخة الثالثة عام 2005م؛ إذ عرضت في مزاد كريستي وكان الهدف من رسمها الحصول على المال[4]؛ إذ تمثل اللوحات الثلاث الفن الفلسطيني وتاريخه، وقضية الشعب الفلسطيني والعربي.

---

(1) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020م، ص 69.

(2) المصدر السابق، ص 143.

(3) المصدر السابق، ص 290.

(4) المصدر السابق، ص 279- 280.

تُظهر رواية السيرة الذاتية الهدف من تعدد نسخ اللوحة، والفرق بين النسخة الأولى والثانية للوحة (جمل المحامل)؛ إذ يقول الفنان سليمان: «بعد هذا المعرض، عدت لمرسمي في مطبخ الأسرة. كانت لوحة العتال الحقيقي لا تزال هناك، عدت إليها بعد أن بعت لوحاتي، غير أن لوحة العتال لم تعد تعجبني وقد أصبح لدي بعض المال، وأستطيع أن أشتري ألوانًا وعدة رسم كما أريد، وفكرت في أن أطورها أو أغيرها، وقد بدأت تتبلور لوحة أخرى في ذهني: لماذا لا أحمل هذا العتال القدس بكاملها بدل الأحمال العادية؟ كان ذلك بتأثير من السريالية التي كانت تجتاحني، وبالفعل استغرق العمل عليها أكثر من عشرة أيام غير الاسكتشات والرسم الجانبي.. هذه اللوحة والتي هي بحجم 80 سم في 110 سم تقريبًا صنعتها في البيت ويمكن اعتبارها بالكامل صناعة مطبخ»[1]؛ إذ كانت النسخة الأولى هي الشرارة التي انطلق بها الفنان في رسمه للوحته الثانية مجسدًا بها قضيته القومية والوطنية.

ويجسد رسم اللوحة الهوية الوطنية الفلسطينية؛ إذ يتابع الفنان قوله عن لوحته: «كنت لا أزال أعزب حين رسمت لوحة جمل المحامل في نصف مطبخ أمي وكان الحجم بالنسبة لي عظيمًا، فهو أكبر من كل مرة، وكنت أتأمل فيها أكثر مما أشتغل عليها وأتأمل هويتي الوطنية وهي تتبلور أمامي وتشعرني بالرضا...»[2].

(1) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 42.

(2) المصدر السابق، ص 68.

ويقتضي تأمل نسخة اللوحة المعروضة سابقًا مقارنتها مع النسخة الأولى التي رسمها الفنان؛ إذ «تضمنت النسخة الثالثة والتي قدمت على أنها الثانية من جمل المحامل بعض التغييرات اللافتة على اللوحتين السابقتين، وكأن العتالين في المدينة الذين يعملون في البلدة القديمة في مدينة القدس صاروا يغيرون نوعية الحبل الذي يستخدمونه وعليه، تغير نوع الحبل المجدول في اللوحة إلى حبل على شكل شريط قنب، كذلك أدخل سليمان منصور بعض المعالم المسيحية في فلسطين، مثل: كنيسة القيامة، التي لم تكن موجودة بوضوح في النسختين السابقتين؛ لأنها تمحورت حينئذ حول القضية الفلسطينية والتهجير القسري، أكثر من أي شيء آخر.

على كل حال، ظلت النسخة الثالثة هذه، مثل سابقتها ترمز للشعب الذي يحمله الفلسطينيون على ظهورهم، وأنهم يحملون وطنهم معهم أينما ذهبوا»[1].

ويمكن إرجاع سبب تغيير الفنان للحبل إلى أن الحبل في اللوحة الأولى يسبب تعبًا للإنسان في حمله للأحمال الثقيلة على ظهره، فأراد استبدالها بحبل قنب؛ ليخفف من وطأة الأحمال على ظهر العتَّال.

وصف الفنان سليمان منصور للوحته (جمل المحامل)

عرض عمر عتيق في دراسته الرؤية الفنية بين الثبات والتحول في لوحة جمل المحامل للفنان سليمان منصور قولًا للفنان نفسه؛ لتعزيز مبدئه في تحليله للنسخ الثلاث للوحة (جمل المحامل)؛ إذ يقول الفنان: «رسمتُ عام 1969م عتَّالًا داخل البلدة القديمة يحمل أغراضًا عدة على ظهره مع أن اللوحة كانت جميلة؛ لكن لم ترق لي طبيعة الأغراض التقليدية التي يحملها، وفكرت بضرورة استبدالها، ولم أعرف البدائل، وأثناء حرب أكتوبر لمعت في ذهني فكرة، وأنجزت أواخر عام 1973م عتَّالًا يحمل على كتفيه قبة الصخرة، وعرضت اللوحة في مكتبة صلاح الدين في القدس، فاستحوذت على اهتمام الناس، واختار لها إميل حبيبي اسم (جمل المحامل)، وطبعت اللوحة على شكل ملصقات وكان حملها واقتناؤها تهمة وطنية يحاسب عليها الاحتلال كما حدث مع قدورة موسى صاحب مكتبة ابن خلدون الذي تعرض للضرب والغرامة»[2].

---

(1) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 289- 290.

(2) ينظر: منصور، سليمان: الفن مغامرة، مقال منشور في أصوات مقدسية، من منشورات القدس عاصمة الثقافة الفلسطينية، رام الله، فلسطين، 2009م، ص 75.

جاء في الفصل الأول (كنوز سليمان) حديث الفنان عن لوحته الذي يقول عنها: «أنا سليمان منصور صاحب تلك اللوحة التي ما انفكت تدور حولها كثير من القصص، وقد تكون هذه القصة واحدة منها، فيها شيء من الحقيقة ربما، وفيها شيء من الخيال ما فيها، تتبع هذه القصة أثر اللوحة ومصيرها، بعد أن أنجزتُ رسمها وذيلتها بتوقيعي في العام 1973م، بهرت اللوحة جميع من حولي وأثرت فيهم، ولم تزل أصداؤها تتداول بين الناس، ليس إعجابًا بها في جميع الحالات أو بسبب عظمتها بالضرورة، وإنما بسبب انتشارها السريع كالنار في الهشيم»[1].

ويرتكز الفنان في تلوينه للوحته على الألوان الهادئة التي تريح المتأمل لها؛ إذ تجلى في قوله: «اللوحة تتشكل الآن، أضع اللمسات الأخيرة عليها بمتعة لا تضاهى، بعد أن راقتني، وقد لاحظت في البداية قوة اللون وطغيانه، فقررت تهدئتها بطبقة شفافة من الأبيض والأزرق، حتى يكون الموضوع هو المسيطر والفكرة، ولكي تصير اللوحة أكثر رقة، مسحت هذه الطبقة بالزيت المخلوط بالأبيض والأزرق الرمادي حيث اقتضى الأمر، وأنا أظهر بعض العناصر وأظلل أخرى...»[2].

رؤية الكاتب خالد حوراني للوحة (جمل المحامل)

يسترسل الكاتب في حديثه عن اللوحة وتفاصيلها معتمدًا على التحليل السيميائي الفني وموجهًا كلامه للفنان سليمان منصور: «كان عليه أن يحل معضلات في تكوين اللوحة والتشريح وحجم وشكل الكتلة التي سيحملها عتَّاله السريالي، كان مستغرقًا وهو يغوص في التفاصيل، لم يشأ أن تبدو مدينة القدس في اللوحة كفقاعة هواء فيما شاء أن تبدو المدينة قابلة للحمل، ولو بالمنطق السريالي، أراد العتَّال ثابتًا على الأرض وقادرًا على الحمل، بعكس لوحة العتال الحقيقي السابقة، التي كانت مقدمة للوحته هذه، أراد الخلفية أن تكون فاتحة، أما حمل العتَّال فكان ظاهرًا أكثر على كاهله ليشكل الحمل، بكتلته وألوانه عنصر السيادة في اللوحة، ولا داعي، إذًا، للأقواس في الخلفية طالما أن القدس، وفي قلبها قبة الصخرة، هناك»[3].

(1) الحوراني، خالد: البحث عن لوحة جمل المحامل، ص 22.

(2) المصدر السابق، ص 68- 69.

(3) المصدر السابق، ص 45- 46.

ويستمر الكاتب في وصفه للرجل الواقف في وسط لوحة (جمل المحامل) معتمدًا التحليل السيميائي في قوله: «الرجل العتال يقف في منتصف اللوحة وقدمه اليسرى تتقدم على اليمنى من أجل التوازن، والخلفية مقسمة إلى ثلث وثلثين كقطع ذهبي، ثلث الأرضية التي يقف عليها الكائن وثلثين السماء. وهذا يجعل الحامل والمحمول في وضع أفضل، بالنظر أو بغض النظر عن الصورة الأصل»[1]، ويفسر لنا أهمية تقدم الرجل اليسرى على اليمنى حرصًا على عدم السقوط أرضًا.

الفضاء الثقافي (الزمكاني) للوحة (جمل المحامل)

لا تقف اللوحة عند فرد معين؛ بل تشمل طبقات الشعوب على اختلاف ألوانهم وأجناسهم وديانتيهم؛ إذ جاء في قول الروائي: «جمل المحامل يُعلقها الفقير والغني، ويحتفي بها الوزير مثلما يحتفي بها الغفير، يُعلقها المؤمن النقي، والوطني النقي مسلمًا كان أم مسيحيًّا، يحملها المتظاهرون في الهند والباكستان لنصرة الفلسطينيين من بعيد، ويعلقها يمني في تعز في صدر صالون الحلاقة الذي افتتحه منذ مطلع الثمانينيات»[2].

ويستمر الكاتب في تأكيد فكرته بقوله: «لن أبالغ وأقول، يُعلقها المؤمنون في أصقاع الأرض مثلما يُعلقها الكافر والفوضوي، ويحتفي بها من يحبون مدينة القدس أو يتوقون إليها، ليس الفلسطينيون من هؤلاء فقط؛ بل ناس من ملل أخرى وشعوب لا أعرفها»[3]، ويتبين لنا من خلال ذلك أهمية القضية الفلسطينية الموحدة في العالم العربي أجمع، وحرص الشعوب على التمسك بها وحمايتها، إذ تمثل فخرًا لكل أمة، فأراد الكاتب أن يبرز أهمية القضية الفلسطينية في قلوب الشعوب أينما ذهب وارتحل.

وتمثل اللوحة المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني في صراعه مع المحتل، ويصف الروائ خالد حوران إبداع سليمان منصور للوحة (جمل المحامل) بأنه كان «متلقنًا للتراجيديا السياسية والاجتماعية التي يعيشها شعبه، وهو شعب يهجس بتوقه للحرية والتخلص من

(1) الحوراني، خالد: البحث عن لوحة جمل المحامل، ص 46.

(2) المصدر السابق، ص23.

(3) المصدر السابق، ص23.

الاحتلال الذي وقع على كاهله، شعب صار ضحية لظلم تاريخي كبير، وعليه أن يواجه مصيره وحده، التقط سليمان هذه الفكرة وهذه اللحظة والعبء الذي يعيشه الناس فكانت اللوحة، الناس وحدهم يحملون أثقال مأساتهم على ظهرهم في ظل غياب الآخرين، كالعتال الذي يحمل الأثقال نيابة عن غيره، هجس الفنان بأشواق الناس وهمومهم، وكانت ملحمته التي تنطق باسمهم»[1]؛ إذ تعد اللوحة أيقونةً ورمزًا مهمًّا دالًا على قضية الشعوب الوطنية في سعيها للحصول على حريتها واستقلالها.

وأبدى العديد من الأشخاص المرموقين رأيهم في اللوحة منهم السيد الشنطي الذي كشف الستار عن لوحة (جمل المحامل) في المعرض الذي أقيم في مسرح الرينبو في عمان؛ إذ يقول: «تعد أهم لوحة أيقونية في الوطن العربي والتي قام برسمها الفنان الفلسطيني المرموق سليمان منصور، والتي لها دلالات ورموز رائعة في تصويرها لفلاح فلسطيني يحمل القدس على ظهره، والتي أصبحت من أكثر اللوحات العربية شهرة ومعروفة لدى القاصي والداني في الشارع العربي»[2]

(1) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 51.

(2) المصدر السابق، ص 285.

علاقة غلاف كتاب (البحث عن جمل المحامل) بلوحة (جمل المحامل)

يلاحظ القارئ لعنوان رواية السيرة الذاتية (البحث عن جمل المحامل) تطابقه مع عنوان لوحة (جمل المحامل)؛ إذ «يمثل العنوان تشكيلًا بصريًّا ينطق بدلالات تبوح بها اللوحة»[1]، ويختزل العنوان رحلة البحث عن لوحة (جمل المحامل) التي تحدث عنها الروائي؛ إذ جاء في قول الكاتب: «البحث عن جمل المحامل وظروف رسمها، ومن اقتنوها من قبل السفير الليبي في لندن الذي اشتراها لصالح العقيد القذافي؛ لتصبح من مقتنياته بمناسبة عيد ميلاده، كما قيل، فيما أتتبع أنا قصة ومصير هذه اللوحة الأيقونة وما حل بها وأين.. هل اختفت اللوحة أو دمرت أثناء القصف الأمريكي على طرابلس الغرب بعد أحداث لوكربي في العام 1988م أو قبل ذلك؟ أو أنها اختفت مع أحداث الثورة في ليبيا واقتحام قصر العزيزية مقر الرئيس الليبي المعزول في العام 2011م، أو هل هي محفوظة في مكان ما، متحف مثلًا، أو بنك يعود لحساب أحد أبناء العقيد؟»[2].

ويتساءل الكاتب في نهاية عمله الأدبي عن مكان وجود اللوحة؛ إذ يقول: «كنت أبحث عن مكان وجودها ومصيرها، أبحث عن رمزية اللوحة في ليبيا وغير مكان، أبحث عن فلسطين في هذا الربيع، في عتمة العالم العربي الكبير، أبحث عن الجمل الذي حمل، عن الأرض التي تحت أقدامه ربما عن السبب»[3]، فهو يبحث عن وجود القضية وأهميتها لدى الشعوب العربية، وحرصهم على الدفاع عن قضيتهم الأولى فلسطين، والبحث عن شخصية العتَّال التي تمثل الأرض والهوية.

التواصل الدلالي بين مضمون كتاب (البحث عن جمل المحامل) والدلالة السيميائية للوحة (جمل المحامل)

تجسد اللوحة صورة رجل طاعن في السن يرمز إلى الحكمة، وتدل ملابسه على المعاناة، ويحيلنا عدم ارتدائه لحذائين في رجليه إلى فقره وبؤسه، وترمز شخصيته إلى التراث الضارب

---

(1) حلمي، فريد: سيميائية النص الموازي في رواية دم الغزال أنموذجًا، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، ع 38، 2016م، ص 324.

(2) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 112.

(3) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 316.

في فلسطين، وهو يحمل عينًا فوق ظهره تحتضن مدينة القدس متمسكًا بها في حباله التي تحميها من الوقوع أرضًا.

تختزل صورة الرجل دلالات لـ «صورة رجل يحمل المستحيل على ظهره، يحمل أعباء أمته، لم تكن صورة واقعية؛ بل كانت مقترحًا جديدًا وجوهريًّا لإمكانية إنتاج الصور ذات المعنى المغاير»[1]؛ إذ توحي ملامح الرجل الكبير المتقدم في السن إلى الهموم التي حملها فوق ظهره، وهي تناظر هموم الشعب الفلسطيني والعربي أجمع.

تخدم دلالات اللوحة رؤية الكاتب الفنية والوطنية في تأكيده تاريخ الفن الفلسطيني في قوله: «قد يحتاج تاريخ الفن في فلسطين إلى مجلدات، إلى كتب وروايات، فحتمًا إن سردية واحدة لن تكفي، من هنا جاء التفكير بهذا المشروع الفني (قصة البحث عن جمل المحامل)، على وقع ما حدث ويحدث في العالم العربي منذ ثورة الياسمين في تونس وما سمي بالربيع العربي في مصر واليمن وسورية الذي تعددت فصوله فشملت ليبيا أيضًا؛ إذ يشكل الربيع العربي «صناعة عربية جاء نتيجة للتفاعلات الداخلية الاقتصادية، والسياسية، والإنسانية، والأخلاقية الفردية، والاجتماعية؛ إذ مثَّل شعور المواطن العربي بغياب العدل والمساواة، وتدهور الخدمات التعليمية والصحية والبيئية، وازدياد مساحة الفقر، واتساع البطالة، وظهور ثروات غير اعتيادية لا تتناسب أبدًا مع مفردات الثروة الوطنية، وبطء النمو الاقتصادي، وزيادة التبعية للخارج في جوانب كثيرة ابتداءً من الغذاء، والدواء، والكساء، وانتهاء بالسياسة والدفاع»، حيثما تتشابك القضايا في العالم اليوم وتتشابك قضية فلسطين مع كل ذلك، تشابكت قصة لوحة جمل المحامل مع هذه الأحداث، ووضع مصيرها في مهب الريح ليس كأيقونة ورمز فقط؛ وإنما كتمثيل لفلسطين أيضًا[2]، وجمل المحامل الفلسطيني يتعرض، كما يتعرض كل عربي، إلى مأساة وجود وهو يقصف ويعاني الحرمان ليس في بلاده وإنما على حدود الآخرين»[3]، وتختزل اللوحة في مضمونها نفي الشعب عن أرضه ومعاناته، ويؤكد الكاتب أن اللوحة ليست رمزًا وأيقونة؛ بل تصور قضية فلسطين كلها.

---

(1) المصدر السابق، ص 50.

(2) السواعير، سلام أحمد: توجهات السياسة الخارجية الأردنية تجاه أزمات الربيع العربي -2011 2017م. رسالة ماجستير، إشراف: محمد القطاطشة، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017م، ص 13.

(3) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 10

ولا تقتصر اللوحة على الزمن الماضي؛ بل تمتد في كل زمان ومكان، وتبقى أحداثها مفتوحة إلى ما لا نهاية، فـــــ «هذه القصة حكاية برسم الماضي؛ لكنها لم تنتهِ»[1].

وحرص الكاتب على تصوير معاناة الشعب العربي في حديثه عن اللوحة في قوله: «ليست رحلة البحث عن لوحة إلى غياهب المجهول؛ بل إنها قصة عن السياسة والظروف التي عاشها ويعيشها الفنان والإنسان في فلسطين والمنطقة والجوار»[2].

وتصور اللوحة دلالات النفي والتشرد والتهجير؛ إذ إن القصة ليست قصة واحدة ولا قصة معرض أو أرشيف، القصة قصة شعب كامل ترتبط بالأرض، ونفي الفلسطينيين وتشريدهم، كما تصور الرواية ثقافة الشعب الفلسطيني وطعامه ولباسه؛ إذ شملت اللوحة ثقافة الشعوب وعاداته وتقاليده.

صفوة القول، تفرز العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية والخطاب السردي دلالات سيميائية قوامها المعرفة الكافية في الفنين: الفن التشكيلي، وفن الخطاب السردي؛ لتسهم في رصد الحقول الدلالية بينهما.

---

(1) الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ص 11.

(2) المصدر السابق، ص 8.

الخلاصة:

يشكل البحث فضاءً تطبيقيًّا للعلاقة العضوية التكاملية بين الفن التشكيلي والخطاب السردي؛ إذ يتكون العمل الأدبي السردي من ثالوث سيميائي مكون من الغلاف، والعنوان والمضمون.

ويسهم موضوع البحث في تعزيز تضافر الفنون وتكامل المعارف، فالروائي والرسام يتفقان في تقديم رؤى فكرية والتعبير عن حالة نفسية ووجدانية، ويختلفان في الأداة؛ فالنص الأدبي أداته اللغة، واللوحة التشكيلية أداتها الألوان، واختيار لوحة تشكيلية غلافًا لعمل أدبي ينبغي أن يتقاطع دلاليًّا مع عنوان العمل الأدبي والمفاصل الدلالية في متن العمل الأدبي.

ويعد التداخل بين اللغة والفن التشكيلي في إنجاز متن السرد الأدبي مطلبًا فنيًّا ونفسيًّا ودلاليًّا؛ إذ إن الرؤى الفكرية لدى الروائي تقتضي التحول لاستدعاء دلالات لوحة تشكيلية في بعض الأعمال الأدبية، والرسام يستدعي مشهدًا روائيًّا في أثناء رسم اللوحة التشكيلية.

ويمكن إجمال نتائج البحث على النحو الآتي:

1. لا تنفصل التموجات المعرفية والنفسية للغلاف عن فضاء عنوان الخطاب السردي ومضمونه، فالغلاف امتداد طبيعي لهما.

2. يمنحنا تجلي اللوحة التشكيلية في النصوص السردية مساحة فنية تربط ألفاظ النص السردي باللوحة التشكيلية بكشف التعالق الدلالي بينها.

3. يعكس الفنان مضمون النص السردي في رسمه للوحته التشكيلية من أجل توليد دلالات بصرية، فتتفاعل مكونات النص (المرئي) مع النص (السردي).

4. تحدث العلاقة الجدلية بين اللوحة التشكيلية وفن الرواية تواصلاً دلاليًّا، يفضي إلى تفاعل المساحة البصرية مع مركزية المتن الروائي؛ لتضفي أبعادًا دلاليةً يكتسبها النص في تفاعله مع فضاء اللوحة التشكيلية أو العكس.

المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية:

- آلـن، روجـز: الروايـة العربيـة مقدمـة تاريخيـة ونقديـة، تـر: حصـة إبراهيـم المنيـف، المجلـس الأعـلى للثقافـة، القاهـرة، مـصر، 1997م.
- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، عمان، الأردن، دت.
- إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013م.
- إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دت.
- بسـيوني، فـاروق: قـراءة اللوحـة في الفـن الحديـث دراسـة تطبيقيـة في أعـمال بيكاسـو، ط1، دار الـشروق، القاهـرة، مـصر، 1995م.
- البقاعـي، شـفيق: الأنـواع الأدبيـة مذاهـب ومـدارس في الأدب المقـارن، ط1، مؤسسـة عـز الديـن للطباعـة والنـشر، بـيروت، لبنـان، 1985م.
- بـل، كلايـف: الفـن، تـر: عـادل مصطفـى، تـح: ميشـيل ميتيـاس، ط1، رؤيـة للنـشر والتوزيـع، القاهـرة، مـصر، 2013م.
- الحوراني، خالد: البحث عن جمل المحامل، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020م.
- دعـدوش، أحمـد: قـوة الصـورة كيـف نقاومهـا وكيـف نسـتثمرها؟ ط1، دار نـاشري للنـشر الإلكـتروني، الكويـت، السعودية، 2012م.
- ريـد، هربـرت: معنـى الفـن، تـر: سـامي خشـبة، تـح: مصطفـى حبيـب، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، مـصر، 1998م.
- زكارنة، أحمد: وعي الهزيمة إعادة اختراع المعنى، ط1، مكتبة كل شيء ناشرون، حيفا، فلسطين، 2021م.
- الزكـري، عبـد اللطيـف: وظيفـة الصـورة في الروايـة النظريـة والممارسـة، ط1، دار كنـوز المعرفـة للنـشر والتوزيـع، عـمان، الأردن، 2016م.
- سـعدني، محمـد إبراهيـم: محـاضرات في تاريـخ الفـن موضوعـات مختـارة مـن الفـن القديـم، مكتبـة الأنجلـو المصريـة، القاهـرة، مـصر، 2003م.
- عبيـد، محمـد صابـر: التشـكيل الـسردي المصطلـح والإجـراء، دار نينـوى للنـشر والتوزيـع، دمشـق، سـورية، 2011م.
- أبـو عثـمان، عمـرو بـن بحـر: الحيـوان، تـح: عبـد السـلام محمـد هـارون، ط2، شركـة مكتبـة ومطبعـة البـابي الحلبـي وأولاده، القاهـرة، مـصر، 1965م، ج 3.
- العنـاني، حنـان عبـد الحميـد: الفـن التشـكيلي وسـيكولوجية رسـوم الأطفـال، ط1، دار الفكـر نـاشرون وموزعـون، عـمان، الأردن، 2007م.

- كوبلر، جورج: نشأة الفنون الإنسانية دراسة في تاريخ الأشياء، تر: عبد الملك ناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965م.
- مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، القاهرة، مصر، 1987م.
- المناصرة، عز الدين: النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
- مونرو، توماس: التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق جاويد، تح: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971م.

ثانيًا: المجلات العلمية:

- إبراهيم، عبد الله: السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة علامات، ع 19، ج1، 2003م.
- دبيكي، إبراهيم نصر الدين عبد الجواد: التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية قصة عن الحب والظلام لعاموس عوز نموذجًا، جامعة طنطا، مجلة كلية الآداب، ع 26، 2009م.
- عتيق، عمر: التناص في صورة الكاريكاتير دراسة أسلوبية جمالية، جامعة القدس المفتوحة، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع 29، 2013م.
- موروا، فرانسوا: الصورة الفنية، تر: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العراق، ع 16، 1976م.

ثالثًا: الرسائل العلمية:

- رقاوي، إنصاف، ساسي، كنزة: المكون السير ذاتي في كتاب أيام من حياتي لزينب الغزالي، رسالة ماجستير، إشراف: شاكر لقمان، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2017م.
- السواعير، سلام أحمد: توجهات السياسة الخارجية الأردنية تجاه أزمات الربيع العربي -2011 2017م، رسالة ماجستير، إشراف: محمد القطاطشة، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017م
- الشيب، ندى محمود مصطفى: فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني بين 1992م2002-م، رسالة ماجستير، إشراف: عادل أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م.
- المواقع الإلكترونية:
- زروال، عبد الله: اللوحة التشكيلية والإبداع الأدبي تكامل الوظيفة الجمالية.

https://www.alquds.co.uk/.

- منصور، سليمان: الفن مغامرة، مقال منشور في أصوات مقدسية، من منشورات القدس عاصمة الثقافة الفلسطينية، رام الله، فلسطين، 2009م

حيل المصوّر الأكبر السرديّة

في فيلم «تراب الماس»

الدكتور عدوان نمر عدوان [1]

البريد الإلكتروني: aadwan@najah.edu

أ. جواهر أحمد مسلم [2]

البريد الإلكتروني: Jawaher.ahmad210@gmail.com

---

(1) حاصل على الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية، تخصص في الأدب والنقد بمجال الرواية، مهتم في الفكر الحديث والسرديات، له ثلاثة أعمال روائية ونصية، ونشر أبحاثًا في مجلات متعددة في العالم العربي، درّس في جامعة بيت لحم الكاثوليكية لعدة سنوات، وعمل أستاذًا زائرًا في جامعة أوساكا في اليابان، ويدرّس منذ عشر سنوات في جامعة النجاح الوطنية في نابلس.

(2) باحثة في مجال السرديات، وحاصلة على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة النجاح الوطنية بفلسطين. لها دراسة حول السرد الروائي والسينمائي. تهتم بالأدب والفنون، وشاركت في عدة مؤتمرات علمية منها: مؤتمر في جامعة بيت لحم، ومؤتمر في جامعة فيلادلفيا. تعمل في حقل التدريس بوزارة التربية والتعليم. ولها اهتمامات بالنظريات الأدبية والنقدية وإسهامات عديدة في النشر العلمي.

The Grand Imager's Narrative Stunts

in the (Turab Almas) Film

Abstract:

The presence of the image in the cinematic work suggests the immediacy of the scene, and an illusion of the reality of the event. Thus, the narrator identifies with the image, and with the other elements of the film in order to play his narrative role. The concept of the narrator has occupied a critical space in the cinematic literature, as he is a knowledgeable narrator of the visual style. He moves from the word in the narration to the image in the film, and covers all the details of the cinematic film. Therefore, he is in complete control of his narrative elements, determines how the images appear, and manipulates the representative characters. The imager gives up the narration to an external voice or a character to play the role of the narrator, yet directed by him, and speaks out as much as he wants to.

The grand imager is an all-knowing narrator, like god watching everything, and does not appear in person. He is an imaginary and invisible character, who is behind us and turns the pages of the album, directing our attention with a direct indicator, and presents a visual and sometimes oral discourse by the characters. This research dealt with the images of the cinematic narrator in the movie (Turab Almas i.e. Diamond Dust) by Ahmed Murad, highlighting its most important technical and objective aspects, and referring to the various artistic forms of narrator to show concepts and representations of the film. He handled the different artistic forms of the narrator and the appearance of the narrative characters that were intertwined in the film. They are all subject to the authority of the grand imager, which is inseparable from the narration of the film, as he controls the audio tape, the secondary narrators, and the characters' dialogue.

Key words:

Grand imager, audio tape, cinematic narrator, characters' dialogue, oral discourse.

حيل المصوّر الأكبر السرديّة

في فيلم «تراب الماس»

ملخص:

إن في حضور الصورة في العمل السينمائي إيحاءً بآنية المشهد، وإيهامًا بواقعية الحدث، ومن هنا فإن السارد في الأفلام سيندمج بالصورة، وبعناصر الفيلم الأخرى من أجل تأدية دوره السردي، وقد شغل مفهوم السارد حيزًا نقديًّا في الأدبيات السينمائية، فهو سارد عليم من النمط البصري، ينتقل من اللفظ في السرد إلى الصورة في الفيلم، ويحيط بكل تفاصيل الفيلم السينمائي؛ فيكون متحكمًا كليًّا في عناصره السرديّة، ويحدد كيفية ظهور الصور، ويتحكم بالشخصيات الممثلة، ويتنازل هذا المصوّر عن السرد لصوت خارجي أو شخصية لتقوم هي بدور السارد، ولكنها تكون موجهة منه، وتتكلم بقدر ما يريد.

إنّ المصوّر الأكبر (Grand Imager) هو راوية كلي المعرفة، وهو إله مراقب لكل شيء، ولا يظهر شخصيًّا، فهو شخصية خياليَّة وغير مرئية، تكون خلفنا وتعمل على قلب صفحات الألبوم، وتوجه اهتمامنا بمؤشر مباشر، ويعرض خطابًا بصريًّا، وفي بعض الأحيان يعرض خطابًا شفويًّا تقوم به الشخصيات، وتناول هذا البحث صور السارد السينمائي في فيلم (تراب الماس) لأحمد مراد، مبرزًا أهم جوانبه الفنية والموضوعية، وعرّج على أشكال السارد الفنية المختلفة؛ ليبين مفهومها وتمثلاتها، وقد كان ظهور هذه الهيئات السردية متداخلاً في الفيلم؛ إذ تخضع جميعها لسلطة المصور الأكبر، الذي لا ينفصل عنها طوال الفلم، فهو المتحكم في شريط الصوت، وفي الساردين الثانويين، وحوار الشخصيات.

كلمات مفتاحيّة:

المصور الأكبر، الشريط الصوتي، السارد السينمائي، حوار الشخصيات، الخطاب الشفوي.

1. المصوّر الأكبر (Grand Imager) عارضٌ عليمٌ في الفيلم

1.1: مفهوم المصوّر الأكبر وتمظهره في السرد السينمائي:

توظف السينما تقنيات السارد العليم في محكيها كما توظفه الرواية، ولكنه في السينما يكون بصورة محيطة ومجزأة؛ لأنها تقتضي تعدد أنماط السارد فيها، وتُعَدُّ عين آلة التصوير مقابلاً سينمائيًّا للصوت في الأدب، إذ يقدم الفيلم سردًا من خلال عين آلة التصوير التي تسجل كل الأفعال[1]، وهو ما يطلق عليه المصوّر الأكبر، ويُعرف بأنه «سارد عليم من النمط البصري، فهو انتقال من التلفظ اللساني الطبيعي إلى التلفظ الفيلمي، يظهر باعتباره إطارًا شموليًّا يحدّ المحكي»[2]، ويحيط بكل تفاصيل الفيلم السينمائي؛ فيكون متحكّمًا كليًّا في عناصره السرديّة، ويحدد كيفية ظهور الصور، ويتحكم بالشخصيات الممثلة، ويتنازل هذا المصوّر عن السرد لصوت خارجي أو شخصية لتقوم هي بدور السارد، ولكنها تكون موجهة منه، وتتكلم بقدر ما يريد.

إنّ المصوّر الأكبر هو راوية كلي المعرفة، وهو إله مراقب لكل شيء، «لا يظهر شخصيًّا، فهو شخصية خيالية وغير مرئية، تكون خلفنا وتعمل على قلب صفحات الألبوم وتوجه اهتمامنا بمؤشر مباشر، مما يعني أن المحكي الفيلمي يعرض خطابًا بصريًّا موجّهًا من قبل المصوّر الأكبر وخطابات شفوية موجهة من طرف الشخصيات المنتجة لمحكيات ثانوية»[3] لا تخرج عن سلطة المصوّر الأكبر؛ إذ هو سارد «ضمني، وخارج حكائي وغير مرئي، يحرك مجموع الشبكة السمعية البصرية»[4]، وتنتفي عن المشاهد التي يولّدها صفة الذاتيّة، فلا يمكن إسنادها إلى أي من شخصيات البناء

(1) ينظر: جانيتي، لوي دي: فهم السينما- السينما والأدب، ترجمة: جعفر علي، د. ط. المغرب: منشورات عيون، 1993: ص69.

(2) بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم- دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، ط1، الجزائر: دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، 2011. ص 224.

(3) السابق، ص 214.

(4) السابق، ص 224.

الـسردي، وهــي حيلــة فنيــة الغــرض منهــا اســتبعاد أي إشــارة إلى حضــور المؤلــف داخــل العمــل الفنــي[1].

ويُعرّفـه (غـودرو) بمبـدع صـور كبـير أو سرّاد عظيـم يكـون مرجعًـا للقصـة ومنتجًـا للخطـاب[2]، وفي عـام 1964 وضـع (ألـبر لافي) مصطلـح (المصـوّراتي الكبـير) الـذي عنـى بـه البـؤرة الافتراضيـة للعـرض الفيلمـي[3]، فالفيلـم عبـارة عـن خطـاب صنعـه أحدهـم لأحدهـم، ومجانبـة للوصـف الإنسـاني وملاءمـة لمصـادر النـص الفيلمـي المتباينـة؛ فإنـه أُطلِـق عـلى هـذا الصانـع مصطلـح المبـدع/ المصـوّراتي الكبـير الـذي يشـير إلى الجهـة المتكلمـة في البـؤرة المفترضـة للنـص السـينمائي[4]، ويتسـم المصـور الكبـير بالليونـة في ظهـوره واختفائـه في الفيلـم، فتـارة يبـين عـن نفسـه وتـارة يضمـر، ولكنـه عـلى الرغـم مـن ذلـك متحكـم في النـص وفي أجزائـه، ويظهـر في كل الأسـاليب الفيلميـة، منهـا: «نظـرات الكامـيرا والتعليقـات والتوجهـات إلى المشـاهد مـن قبـل المخـرج أو مـن قبـل الشـخصيات.. الآراء الموضوعيـة غـير الواقعيـة التـي يسـتحيل تخيلهـا، وزوايـا التصويـر المدهشـة..»[5].

يُعـدُّ المصـوّر الأكـبر «سـارد غـيري للقصـة» يـسرد قصـة خارجًـا عنهـا، ويطلـق عليـه (نويـل كارول) السـارد المتضمـن (غـير صريـح)، أو العـارض المتضمـن، وقـد حظـي عنـده بجـدال لإثبـات وجـوده مـن عدمـه في الـسرد، فتبـزغ أسـئلة تفكيريـة وفلسـفية حولـه، ليقـرُّ الكاتـب في نهايـة مقالـه بعـدم وجـود هـذا النـوع مـن السـارد في الروايـة والسـينما عـلى حـد سـواء؛ وذلـك تجنبًـا لأسـئلة عبثيـة أو سـخيفة عـلى حـد تعبـيره[6]، ولكنـه قبـل هـذا الحكـم يظـل يـدور في فلـكِ واحـد وهـو: مـن ذا الـذي ينقـل لنـا المعلومـة السرديـة؟ وبالتـالي تتولـد لديـه الكثـير مـن الأسـئلة التـي لـو سـلّم بوجـود هـذا النمـط الـسردي لتخلّـص منهـا، فهـو يؤكـد عـلى أن كل سرد يحتـاج سـاردًا،

(1) الأسـود، فاضـل: السـرد السـينمائي، خطابـات الحكـي- تشـكيلات المـكان- مراوغـات الزمـن، د. ط. مصـر: الهيئة المصريـة العامة للكتـاب، 2007، ص 266.

(2) ينظر: جورنو تيريز، ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، د. ن د. ت، ص 30.

(3) ينظر: السابق، ص 53.

(4) ينظر: جورنو تيريز، ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ص 38.

(5) السابق، ص 38.

(6) ينظـر: ليفينجسـتون، بيزلـي، كارل بلاتينيـا: دليـل روتليدج للسـينما والفلسـفة، ت: أحمد يوسـف، ط1، القاهـرة: المركز القومـي للترجمة، 2013، ص 342.

ومـن ثـم يقـرُّ بوجـود مؤلـف فعـلي وضمنـي للفيلـم[1]، ولكنـه يقـف عنـد السـارد الـكلي ويفـترض عدميتـه داخـل الخطـاب الـسردي[2]، وهنـا بالإمـكان طـرح سـؤال لا مفـرّ منـه: لمَ أقـرّ (نويـل كارول) بوجـود المؤلـف الضمنـي، أو المؤلـف كـما يظهـر نفسـه في الفيلـم أو الروايـة ولم يقـرّ بوجـود السـارد العليـم في الخطـاب الـسردي؟ عـلى الرغـم أن كليهـما ينـصرف إلى الركـن الذهنـي عنـد المتلقـي الواعـي، فالمؤلـف الضمنـي هـو عبـارة عـن حالـة ذهنيـة منبثقـة مـن الكاتـب الواقعـي ومنقولـة ذهنيًّـا للقـارئ الواعـي، وكذلـك السـارد هـو مخلـوق متخيـل في الذهـن!

وهنـاك طـرح آخـر يـرى في أن الفيلـم يـروي نفسـه بنفسـه كـما لـو أننـا نشـاهد فيلـمًا تسـجيليًّا لعـالم لا روائي، فيتسـاءل الناقـد المغـربي عبـد الجليـل الأزدي عـن إمكانيـة «الحديـث عـن «مصـوّر كبـير»، محفـل أو فـرد، يشـكل أسـاس الحكايـة المؤفلمـة وقاعدتهـا، أي المصوغـة في شريـط سـينمائي؟»[3]، ويـرى أن الشريـط السـينمائي هـو مـن يـروي قصتـه ويفصلهـا في حكايـة عـبر وجهـات نظـره المتعـددة، وفي مـكان السـارد وموقعـه يقـوم الشريـط السـينمائي بالتبئـير عـبر رؤيـة ذاتيـة، وينتقـي وجهـات نظـر متعـددة في حكايتـه تعـادل، في حـدود معينـة، الـسرد المكتـوب، ويتكفـل التأطـير ولعبـة الكامـيرا والمونتـاج والمشـاهد في الإيحـاء بـأن القصـة تُـسرد مـن تلقـاء نفسـها[4].

إذا سـلّمنا بـرأي رولان بـارت الـذي يؤمـن بسرديـة العـالم فـإن كلًّا مـن القصـة الأدبيـة والقصـة السـينمائية سـتكونان سـواء في أن كليهـما خطـاب سردي؛ وكل سرد يحتـاج سـاردًا؛ لـذا نحـن مضطـرون إلى الإقـرار بوجـود هـذا السـارد في عـالم الـسرد، سـواء أكان السـارد صريحًـا، أم غـير واضـح المعـالم، أو إن جعلنـا الشريـط السـينمائي سـاردًا يـسرد مـن داخـل العمـل؛ فـكل شيء متضمَّـنٌ في العمـل السـينمائي يحمـل روحًـا خطابيـة، حتـى لـو كان حجـرًا، فكـم مـن لوحـة تقـول مـا تقـول! وكـم مـن شريـط يحـكي مـا يحـكي! وبهـذا فـإن المصـوّر الأكـبر في العمـل السـينمائي هـو مـن يتكفـل بـسرد الحكايـة، وعرضهـا عـلى المتلقـين.

---

(1) ينظر: السابق، ص 331.

(2) ينظر: السابق، ص 331- 332.

(3) الأزدي، عبد الجليل بن محمد: الأدب والسينما، (إرنست همنغواي: السكير المتمرّد والأديب الثوري)، ط1، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2018، ص 40.

(4) ينظر: السابق، ص 40-41.

1.2: سلطة المصوّر الأكبر في فيلم (تراب الماس)

عند النظر في فيلم (تراب الماس) يتبيّن أن الخطاب تعيّن عبر العديد من تجليات السرد السينمائي ومنها خطاب السارد/ المصوّر الأكبر، الذي برز حضوره في الفيلم في أكثر من موضع ومشهد، فتعبّر عنه افتتاحات الفيلم التي ارتكزت على ركني الزمان والمكان: الشقة الخاصة بحسين الزهار وابنه طه، 2 يناير 2018، وفي هذه الخلفية نرى طه دالفًا إلى منزله ليجد أباه ملقى على الأرض، ومن ثم تعرُّض طه للضرب من قبل مجهول، بعد هذا تأخذنا عين المصوّر الأكبر إلى 65 عامًا مضت؛ لتقدم سردًا متكئًا على المحكي التاريخي، ويلاحظ على السرد أنه لم يكن صوريًّا فحسب، بل عُزز بصوت مرافق فوقي يسرد الحدث التاريخي؛ «فيظهر لنا اتفاق ثقة بين من ينقل ويشكل الصور ومن يتلقّاها، فما يعرض من أشياء وأحداث.. تؤثر ذهنيّا على المشاهد كي يقبل كل ما يصوره الفيلم بعد ذلك؛ لأنه يخلق حالة يوهم فيها المشاهد نفسه بمصداقية ما يحدث، ويستمر في هذه الحالة حتى آخر الفيلم»[1].

أثبت التجول الزمني وارتداداته المتعددة في العرض الفيلمي وجودَ سارد كلي المعرفة في الفيلم يتحكّم في حيثياته ومجريات أحداثه؛ إذ تمكّن هذا السارد من الولوج إلى حقبٍ زمنية منصرفة مختلفة، ولم يكتفِ بالصوت المقرون بهذه الاسترجاعات، بل صحبه صور تؤكد المسرود اللفظي، وعلى إثره نرى مشاهد تاريخية حقيقية مجتزأة، وكذلك نشاهد مقاطع سردية خيالية توضح حياة حسين الزهار عند موت والده، والتغيرات التي تطرأ على حياته منذ تلك اللحظة؛ لتفسر السبب الذي جعل منه قاتلاً، فتعرض الكاميرا ذكرياته مع العم (ليبتو)، وكيف كان سببًا في موته، وتعرج على دخوله إلى كلية الآداب، وعمله مدرسًا لمادة التاريخ، وسفره إلى الخليج ومن ثم خسارته لأمواله ولجسده حينما تعرض لخطأ طبي جعله قعيدًا.

إن زمن الأحداث المذكورة آنفًا سابقٌ لزمن الارتهان الفيلمي، ولو سلّمنا بوجود سارد يرويها لفظيًّا مثل حسين الزهار فسنتساءل عن كيفية عرضها صوريًّا على الشاشة، إن المتكفّل بعرضها هو المصوّر الأكبر الذي استطاع أن يوائم بين اللفظ والصورة؛ ليكون المشهد أكثر

(1) بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 226.

إبانـة، وأشـد تأثـيرًا، وهـذه الصفـات: مـن قـدرة عـلى اخـتراق الزمـن، والإحاطـة بـه، وبالحـوارات التـي تـدور بـين شـخصيات الفيلـم عـبر تمظهـرات الزمـن المختلفـة لا تتوافـر إلا لـراو كلي المعـرفي، وهـو بـدوره مصـوّر يمثـل العـارض العليـم المـدرك لتفاصيـل الأشـياء، فانتقلـت عينـه بـين أزمنـة متعـددة، ونقلـت كاميراتـه مشـاهد تعجـز شـخصيات العمـل عـن الإحاطـة بهـا، لمـا «تتوفـر لـه مزايـا ومعلومـات وقـدرة عـلى الـسرد تفـوق كل قـدرات الشـخصيات منفـردة أو مجتمعـة معـا»[1].

وجديـر بنـا أن نلاحـظ أن المصـوّر الأكـبر اعتمـد عـلى أمـور عـدة خـلال عمليـة عـرض المحـكي التاريخـي، فاتبـع نظـام اللـون الأبيض والأسـود في عرض شريط الصـور؛ ليلائم هذا النظـام نظام الصورة في خمسـينيات القـرن المـاضي، وكذلـك اعتمـد الشاشـة الصغـيرة الموجودة داخل شاشـة أخـرى إلى حين انتهاءالصـوت الخارجـي والبـدء بالمتخيـل السـينمائي في الدقيقـة (2:36)، كـما نلاحظ في الصـور التالية:

إن هـذه الطريقـة في عـرض الأحـداث التاريخيـة تـشي بقِـدم الحدث زمنيًّـا، وهي وسـيلة لإظهار حالـة الوعـي عنـد المصـوّر الأكـبر الـذي يوهـم المشـاهد بعدم مسـؤوليته عـن المعروض؛ فـما يُعرض يُعـدُّ واقعيًّـا، ويُـبرز بطريقـة المنقـول عـن شاشـة أخـرى، وبهـذا لا يقـع المحـكي التاريخـي في جدلية التبنـي أو الرفـض، فـكل مـا بُـث عـبر هيئـة الشاشـة الصغـيرة كان صـورًا لأحـداث وقعـت في تاريـخ مـصر الحديـث، فـنرى الملـك فاروق، ونـرى صورًا توثق ثـورة الضباط الأحـرار، ومن ثـم مقاطع لعزل محمـد نجيـب وتـولي عبـد النـاصر الحكـم، وأخـيرًا تعرضـه الشاشـة وهـو يهنـئ المواطنـين في السـنة الجديـدة عـام 1955، إن هـذا كلـه أعطـى الفيلـم «مسـحة وثائقية، وأعطتـه إمكانيـة إضافية مكنته مـن اسـتعمال الإضـاءة بشـكل عـزّز الفعـل الدّرامـي، وتعزيـز الأجـواء النفسـية، وأعطاهـا بُعـدًا قد يسـهّل عمليـة التلقـي مـع كل الأجـواء التي رسـمها المخـرج» [2].

(1) فاضل الأسود: السرد السينمائي، ص 219.

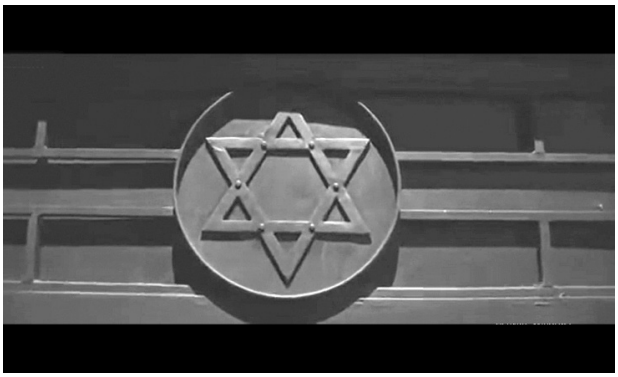
(2) الكعبي، عبد الخالق شاكر: المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية في أعمال المخرج (مارتن سكورسيزي)، أساليب تحليل الأفلام، ط1، بغداد: الشاطئ للنشر والتوزيع، 2016، ص 92- 93.

عنـد الدقيقيـة (2:36) يتوقـف سرد الأحـداث التاريخيـة للبـدء بعـرض المتخيـل السـينمائي، فتتكلّـف الكاميـرا وظيفـة وصفيّـة بدايـة، وتعـرض مقتنيـات دكان عطـور (حنفـي الزهـار)، وذلـك مـن خـلال لقطـة بانوراميـة عموديـة مـن أعـلى إلى أسـفل، ويتزامـن مـع هـذه اللقطـة تـلاشي اللـون الأسـود المحيـط بالصـورة لتظهـر كاملـة في شاشـة العـرض:

لم يقتـصر الـدور الوصفـي للمصـوّر الأكـبر عـلى هـذا المشـهد، وإنمـا ظهـر في مواضـع عـدة، مـبرزًا خلالهـا سـمات الشـخصيات ومانحًـا انطباعًـا عنهـا وعـن أفكارهـا، ومنهـا: عـرض الصـور الموجـودة في منـزل (ليبتـو) في الدقيقـة (3:27)؛ لنعـي حقيقـة حبـه لمحمـد نجيـب وتأييـده لـه، وكذلـك هوسـه بالغنـاء، وخاصـة الفنانـة ليـلى مـراد.

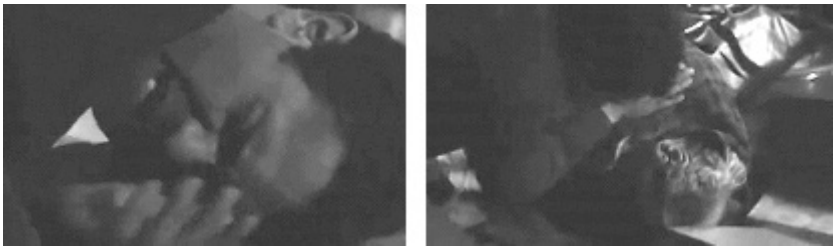
ومـن خـلال تقـصي الوظيفـة الوصفيـة في مشـاهد الفيلـم، نلاحـظ أن معظـم هـذه المشـاهد تكفّـل بهـا المصـوّر الأكـبر، عـبر التلاعـب بحركـة الكاميـرا وحجمهـا، فتـارة تلـك اللقطـات الواسـعة، وتـارة أخـرى لقطـات قريبـة؛ لكشـف ردات فعـل الشـخصيات خـلال التفاعـل مـع الحـدث، ومثالهـا تلـك اللقطـات التـي كانـت تؤخـذ لوجـوه الشـخصيات خـلال الأحـداث والحـوارات؛ للكشـف عـن تعابـير وجههـا مـن خـوف وغضـب أو تهديـد، ومنهـا اللقطـة في الدقيقـة (19:56) التـي رصـدت وجـه حسـين الزهـار خـلال حـواره مـع محـروس برجـاس، وفي نظراتـه تهديـد خفـي للأخـير:

اتخـذ خطـاب المصـور الأكـبر مـن اللقطـات الوصفيـة وسـيلة لإيصـال أمـر مـا أو رسـالة محـددة، ومثالهـا اللقطـة الوصفيـة القريبـة جـدًا التـي التقطتهـا عـين الكامـيرا لنجمـة داوود في الدقيقــة (3:12):



هنـا في هـذه اللقطـة يحـاول المصـوّر الأكـبر أن يسـتدعي ذاكـرة المتلقـي ليبحـث عـن سـبب التركيـز عـلى مثـل هـذه الصـورة، خاصـة أن الفيلـم لا يـزال في بدايتـه، وكان مشـهد القتـل متلـوًّا بالمشـهد التاريخـي، مـما يجعلنـا نتسـاءل عـن جـدوى هـذه اللقطـة: هـل هنـاك علاقـة بـين الجريمـة واليهـود؟ ومـا سـبب حضـور هـذه النجمـة في هـذا المشـهد؟ لينكشـف بعـد ذلـك قـدوم حنفـي الزهـار إلى صديقـه اليهـودي (ليبتـو)، ولـنرى بعدهـا توجسـات اليهـود إثـر الإطاحـة بالنظـام الملـكي ومـن بعـده محمـد نجيـب، دون إهـمال جوهـر الحبكـة الفيلميـة التـي تفضـح صـورة اليهـودي مرتكـب جريمـة القتـل الأولى.

اسـتخدم المصـوّر الأكـبر التحايـل الفنـي في الفيلـم؛ فقـام بقطـع سردي في أكـثر مـن موضـع، لتأجيـل تفسـير المشـهد حتـى تتكفـل مجريـات الـسرد الفيلمـي بالكشـف عنـه، ومثالـه المشـهد الأول مـن الفيلـم (00:17)، حينـما دخـل طـه إلى المنـزل ووجـد أبـاه ملقـى عـلى الأرض كـما تـبرزه الصـور الآتيـة:



هـذا المشـهد الـذي يشـكل عقـدة الحكايـة الفيلميـة، يُعـرض ثـلاث مـرات في الفيلـم، وفي كل مـرة يفـسّر المشـهد شـيئًا مخفيًّـا، إذ يعـود المصـوّر الأكـبر لعرضـه في زمـن الارتـداد في الدقيقـة (21:43)، ويقـوم بتوسـيع المشـهد قليـلاً، فيعـرض بدايـةً العـمارة التـي يقطـن فيهـا حسـين وابنـه، ومـن ثـم يكـرر مشـهد دخـول طـه إلى الشـقة، ولكنـه يضيـف عليـه نهوضـه بعـد تعرضـه للـضرب، ومـن ثـم يسـتقيم المشـهد في لحظـة الاسـترجاع عـبر المذكـرات في نهايـات الفيلـم، فتغلـق الدائـرة ويحـل اللغـز وتتـوج المتتاليـة بالاكتـمال، وذلـك في السـاعة الثانيـة مـن زمـن العـرض (2:10:20) فتتضـح للمتلقـي الـسردي والتخيـلي هويـةُ القاتـل، وسـبب القتـل.

إنّ حسـين الزهـار هـو الـذي سرد مشـهد قتلـه لفظيًّـا؛ لأنـه توقـع ذلـك عـبر مذكراتـه، والمصـوّر الأكـبر عـرض المشـهد صوريًّـا؛ لأنـه اسـتطاع أن يفـسر أكـثر، وأن يـبرز المشـهد بشـكل أوضـح، وهـذا كلـه يقودنـا إلى التأكيـد عـلى وجـود هـذه الهيئـة المهيمنـة داخـل الفيلـم، والمتحكمـة بـكل عنـاصره.

تجـدر الإشـارة إلى تحـول المصـوّر الأكـبر في كثـير مـن المشـاهد إلى خطـاب الشـخصية، فينظـر بعـين الشـخصية السرديـة، ويركـز الكاميـرا عـلى مـا تـراه هـي؛ ليـبرز أهميـة المنظـور إليـه، وعظمته عنـد الشـخصية، ومـن أمثلـة ذلـك اللقطـة القريبـة لصـورة هـاني برجـاس في باريـس، التـي يقـع ناظـر طـه عليهـا، فيـدرك مـن خلالهـا أن هـاني برجـاس ليـس المسـؤول عـن قتـل والـده؛ لأنـه كان في فرنسـا في يـوم مقتلـه.

لقـد كان المصـوّر الأكـبر حـاضرًا بقـوة في سرد فيلـم (تـراب المـاس)، كـما اسـتطاع التحكّـم في هيئـات الـسرد الفيلميـة الأخـرى، فبالرغـم مـن ظهورهـا في مواضـع متعـددة إلا أنـه يظـل هـو المهيمـن والحـاضر الأول في أي مشـهد، فهـو الـذي يسـمح لهـا بالدخـول والتجـلي، وهـو الـذي يغيبهـا إن أراد.

2. الشريط الصوتي كسارد فيلمي

حظي الصوت باهتمام بالغ في الدراسات السينمائية بعد ظهور السينما الناطقة، وكانت السينما الصامتة قبلاً قد أدخلت بعض المؤثرات الصوتية، تلك التي تتعلق بالضجة مثلاً، ولكن ظهور الصوت كشكل ناطق متزامن مع الصورة أحدث ضجة في الأوساط السينمائية؛ إذ رفضه بعض المهتمين بالسينما كالممثل الصامت (تشارلي شابلن)، ومنهم من أكد على صورية السينما وأنه ينبغي «للكلمة ألّا تكون لها غير قيمة انفعالية، فالسينما تظل تعبيراً دوليًّا بالصور»[1]، أما السينمائيون السوفييت الثلاثة (أيزنشتين، وبودوفكين، وألكسندروف) فسجلوا موقفًا تاريخيًّا لهم في بيان نشروه عام 1930، أظهروا فيه دعمهم للسينما الصوتية شريطة ألّا يضر الصوت بفن التوليف (المونتاج)[2].

زادت بعض العناصر الصوتية في الفيلم من الإحساس بالواقعية، حيث تضافرت الأصوات مع الصورة لترفع من حدة هذا الإحساس؛ «فالصوت والصورة لا يكونان مجردين إطلاقًا، بل يظهران منصهرين مع الوقائع والأحداث التي يمثلانها»[3].

ولم تكتفِ مساهمة العناصر الصوتية على الواقعية بل تعدتها لتكون «وسيلة تعبيرية انتقالية سردية، تعبّر عن الانتقال من لقطة إلى أخرى»[4]، كما شارك الصوت في إبداع بلاغة الصمت، ففي حالة استخدام الصوت يصير الصمت قوة إيجابية، كل هذا، أدى إلى خلق ضروب متنوعة من التوريات والرموز المركبة من الصورة والصوت.[5]

2.1: مفهوم الشريط الصوتي وجدلية الحضور

يمتزج في الشريط السينمائي الناطق شريطا الصورة والصوت، وإذا كان الشريط الصوري هو الجزء الذي سُجلت عليه صور الفيلم فإنّ كل ما عُني بالصوت الفيلمي سيكون تحت بند

---

(1) مارتن، مارسيل: اللغة السينمائية، ت: سعد مكاوي، د. ط، مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1964، ص 108.

(2) ينظر: السابق، ص 108، ص 109.

(3) الأزدي، عبد الجليل بن محمد: الأدب والسينما، ص 26.

(4) عبد الجليل، محمد أكرم: اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية، مجلة الأكاديمي، عدد 92/ 2019، ص 151- ص 168، نقلًا عن أحمد إبراهيم الفقيه، بحث ملخص الرواية.

(5) ينظر: مارتن، مارسيل: اللغة السينمائية، ص 117، ص 118.

الشريط الصوتي، فهو «القسم الذي سجلت عليه الأصوات»[1]، وهو «قطعة تنظّم مجموع الضجات وأقوال الشخصيات والمداخلات الموسيقية المتقطعة»[2]، ويظهر شريط الصوت في الشريط السينمائي ككتلة صوتية واحدة، ولكن هو في أصله «مجموعة متداخلة من عدة خطوط مستقلة للصوت تمزج في حيز واحد لتبدو بشكل موجي ضوئي»[3].

يرتبط الشريط الصوتي ارتباطًا وثيقًا بالصورة، ولا يعني ملازمته لها انتفاء كيانه أو استقلاليته داخل الشريط السينمائي، بل هو حاضر في الواقع؛ إذ نصادف بندًا مخصصًا للمؤثرات الصوتية، ولمهندسي الصوت في خواتيم الأفلام، ولو أردنا متابعة فيلم أجنبي لا نعرف لغته لسقطت بعض الدلالات التي يمكن للصوت أو الحوار أن يؤديها، فالعلاقة بين شريط الصوت وبين شريط الصورة ليست علاقة مساواة، وإنما هي علاقة مشابهة أو تشارك، تتفوق فيها قدرات الصورة الدلالية.

2.2 عناصر شريط الصوت

ينطوي المناخ الصوتي في الفيلم على عدة عناصر تشمل الموسيقى التصويرية، والأصوات البشرية (الكلامية وغير الكلامية)، والمؤثرات الصوتية أو كما وُزّعت كلاسيكيًّا «الموسيقى والكلام والضجات»[4]، ويُضاف إلى هذه العناصر الثلاثة نقيض الصوت، أي الصمت؛ لما «يحمل من خصوصية تعبيرية كون الصمت شكلًا من أشكال التعبير ضمن مكونات الفيلم السينمائي ومكونات الصورة»[5].

وتقسم هذه العناصر إلى أقسام عدة وفق أسس متباينة، فيظهر في الفيلم **صوت مباشر**

---

(1) جورنو تيريز، ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ص 9.

(2) أومون، جاك وميشيل ماري: تحليل الأفلام، ت: أنطون حمصي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص 214.

(3) فرمان، علي حيدر خالد: بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي، لارك للفلسفة والعلوم الاجتماعية، مجلد 3/ عدد 30 /2018، ص 1-18.

(4) أومون، جاك وميشيل ماري: تحليل الأفلام، ص 207.

(5) فرمان، علي حيدر خالد: بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي، لارك للفلسفة والعلوم الاجتماعية.

يُسجّل خلال تصوير اللقطة، أو **صوت لاحق** يُضاف فيما بعد في عملية المونتاج [1]، وتتوزع حسب موقعها من المحكي أو الصورة، إلى **صوت داخلي المجال** إذا كان مصدر الصوت مرئيًّا[2]، أو **خارجي المجال** إن «لم يكن مصدرها الصوتي مرئيًّا في اللقطة» [3]، وأطلق (برناردف ديك) مصطلح الصوت المعلِّق على الصوت الذي يصدر عن مصدر خارج المشهد الفعلي الذي يجري فيه الحدث [4]، فالشخصيات داخل المشهد لا تشعر بهذا الصوت، بل المشاهد فقط.

يجعل (ديك) الموسيقى والصوت المرافق مثالين على الصوت المعلّق في الفيلم، والصوت المرافق كالصوت المصاحب للإعلانات، أو كصوت طفل يبكي من غير تحديد هويته، وحينما يُلقى في السينما فإن له «صيغتين طاغيتين هما الراوية (أنا) والصوت السطوي»[5]، ولجأ إليه صانعو الأفلام الناطقة كوسيلة مضارعة للوحات الكتابية في السينما الصامتة، وقد نجحت بعض الأفلام في استخدام الصوت بذكاء في جعله جزءًا من المحكي دون تكرار أو إقحام من غير طائل [6].

وبالعودة إلى عناصر الشريط الصوتي فإنَّ هذه العناصر الثلاثة أو الأربعة مجتمعة تتحمل مسؤولية تفسيرية ووصفية ودلالية وإيحائية في الفيلم السينمائي، ويبرز إبداع مسؤولي الصوت في إظهار قدرتها التعبيرية في داخل العمل بجعلها متناغمة مع حدّة الحدث، كما يعد عنصر الكلام الملك في الشريط الصوتي؛ لأنه موضوع مقاربة سردية، فعُنيت التحليلات بالقوام السردي للبيانات اللفظية، وبدا من الصعب دراسة شخصية فيلمية دون إدخال ما تقوله فيها [7]؛ ولذا فإنّ هذه الدراسة ستقتصر على تحليل عنصر الكلام في الشريط الصوتي، والمتمثل بالحوار داخلي المجال، وبالصوت المرافق بصيغتيه: الأنا، السلطوي، فهذه البيانات الكلامية كانت أكثر إبانة، وأوضح اقتفاء للفعل السردي في الفيلم المنتخب للدراسة (تراب الماس).

---

(1) ينظر: كوريغان، تيموثي: دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ت: محمد منير الأصبحي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص 121.

(2) ينظر: جورنو تيريز، ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ص 75.

(3) أومون، جاك وميشيل ماري: تحليل الأفلام، ص 212.

(4) ينظر: ديك، برناردف: تشريح الأفلام، ت: محمد منير الأصبحي، ط6، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص 73 - 74.

(5) السابق، ص 82.

(6) ينظر: السابق، ص 80.

(7) أومون، جاك وميشيل ماري: تحليل الأفلام، ص 214- 215.

2.2.1: الصوت المرافق السلطوي [1]

يتجلى السارد في المحكي السينمائي بأوجه عدة، منها الصوت المرافق الذي توظفه بعض المحكيات السينمائية لتقديم توطئة لها، ويكون هذا الصوت «خارجًا حكائيًّا وهو معلق خارجي» [2]، لا نجد له حضورًا فعليًّا داخل الحكاية، وليس له مصدر محدد، فهو غير متموضع في الصورة ونسمعه دون أن نرى المصدر الذي يأتي منه [3]، ولا يحضر بشكل دائم في المحكي السينمائي، وإنما يكون وجوده محدودًا، ويأتي على هيئة صوت توثيقيّ في بداية الفيلم أو خلال عرضه؛ من أجل طرح مادة تسجيلية تخص البطل أو إحدى الشخصيات، أو يعرض مادة تاريخية تتعلق بالمحكي، فالصوت الفوقي هو صوت يقوم بالتعليق من خارج المشهد، وهو لا يرجع لإحدى شخصيات العمل؛ لذا «هو صوت بلا جسد، يمكنه الدخول إلى الحدث والخروج منه، معلقًا ومتأملًا، بل ومتسائلًا» [4].

يسند (ديك) لهذا الصوت القدرة على النفاذ إلى دواخل الشخصيات والكشف عنها، ويجعله في بعض الحالات صوتًا شامل المعرفة [5]، وهذا لا يعني أنه معادل للسارد العليم في الرواية؛ لأن عملية السرد السينمائي مختلفة عن الرواية؛ فهي ذات هيئة سردية مزدوجة من الصوت والصورة، وأشارت الدراسة إلى طبيعة التداخل بين هيئات السرد في الفيلم، وأكدت أن المصوّر الأكبر هو المتحكم بها كلها، حتى هذا الصوت المرافق السلطوي، فلو أراد المصوّر الأكبر أن ينحّيه عن المحكي لفعل، فهو يسمح له بالكلام وفق المساحة التي حددها له، وإن اعتُقد بفرضية المعرفة الكلية لهذا الصوت، هل بالإمكان إغفال الصورة؟ أو التصريح حينها بفرضية صوت عليم يماثل وجود المصوّر الأكبر؟ هذا يرجعنا إلى المفهوم الأول للسينما «لغة الصورة»، والتي طرأ تغير عليها، من صوري فقط إلى صوري ممزوج بالصوت.

إذن هذا الصوت السلطوي بإمكانه أن يقدم صوتًا فقط، ويعجز عن تقديم الصورة التي تُبرِز هيمنة المصوّر الأكبر وحضوره، ولعل صفة السطلة التي نُعت بها هذا الصوت، آتية من تموضعه خارج الكادر أو المشهد.

---

(1) ترجح الدراسة أن مفهوم هذا الصوت ومفهوم الصوت الخارجي المذكور عن د. وافية بن مسعود هو واحد.

(2) بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 215.

(3) ينظر: جورنو تيريز، ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ص 2.

(4) ديك، برناردف: تشريح الأفلام، ص 85.

(5) ينظر: ديك، برناردف: تشريح الأفلام، ص -85 ص 86.

يتجلى حضور هذا الصوت في فيلم (تراب الماس) في الدقيقة الأولى من فيلم (تراب الماس)، وبالتحديد في الثانية (55)، حينما تبدأ متتالية استرجاعية يعود عبرها المصوّر الأكبر إلى 65 عامًا، ونجد في بدايتها الصوت المرافق السلطوي، فيُظهِر الشريط الصوتي أصواتًا خارجية مرافقة، تتكلم من مصدر غير مرئي على الشاشة، وتستمر هذه الأصوات حتى الدقيقة (2:36) من الفيلم؛ فنلحظ خلال ذلك عملية التناوب والتداخل بين هذه الأصوات، كالآتي:

- صوت تاريخي حقيقي وهو السادات يقول: «**بني وطني، اجتازت مصر فترة عصيبة في تاريخها الأخير**»[1]، يقطعه صوت خارجي سلطوي، ومن ثم يكمل صوت السادات: «**لقد قمنا بتطهير أنفسنا**».

- صوت مرافق سلطوي، يسرد وقائع من تاريخ مصر الحديث، فكان صوتًا فوقيًّا يقدم سردًا تاريخيًّا أشبه بصوت معلق في فيلم وثائقي: «**في عام 1952 قاد اللواء محمد نجيب بمساعدة الضباط الأحرار انقلاب عسكري**[2] **ضد الملك فارق، حاكم مصر المحتلة من بريطانيا في ذلك الوقت.. أسفر الانقلاب عن إنهاء الحكم الملكي وإعلان الجمهورية، وتولّي نجيب الرئاسة، ليبدأ في تنفيذ مبادئ الثورة**»، «**أراد نجيب إرساء مبادئ الديمقراطية، وإعادة الحكم للشعب، وكان لمن حوله رأي آخر.. في نوفمبر 1954 تم عزل الرئيس محمد نجيب، وتولّى جمال عبد الناصر حكم مصر**».

- صوت تاريخي حقيقي وهو صوت جمال عبد الناصر، قائلاً بحدة: «**إننا إذا كنا نتكلم معكم اليوم فإنما نتكلم**».

- الصوت المرافق السلطوي، يسرد للمرة الأخيرة: «**حتى اليوم نعيش تبعات ذلك القرار**».

- صوت تاريخي غنائي وهو صوت عبد الحليم حافظ يغني «عبد الناصر حبيبنا».

نلاحظ فيما سبق ازدواجية السرد في المتتالية، فكانت الصورة ممزوجة باللفظ، كما أن الأصوات التاريخية في هذا الفيلم هي أصوات خارجية المجال، بالرغم من معرفة مصدرها؛ ولكنها أصوات لشخصيات لا تنتمي لخيال الحكاية السينمائية من جهة، ومن جهة أخرى

---

(1) جزء من نص بيان ثورة 23 يوليو/ 1952، والذي تلاه أنور السادات. https://www.youtube.com/watch?v=ELtS2TLYIJM

(2) هكذا وردت في المسموع الفيلمي، والأصل أن يقول: «انقلابًا عسكريًّا».

فـإن مصدرهـا خـارج عـن المشـهد أو الصـورة؛ إذ لم نـرَ هـذه الشـخصيات وهـي تتلفـظ، فـكأن المخـرج انتقـى صـورًا محـددة مـن تاريـخ مـصر، وأضـاف إليهـا تعليـق الأصـوات.

أمـا الصـوت المرافـق السـلطوي فـكان إطـارًا لتلـك الأصـوات التاريخيـة، التـي دعمـت سرده التاريخـي، وكسـته بالموضوعيـة، فهـي أصـوات لشـخصيات صنعـت الوقائـع المـسرودة، ومـا كان عـلى الصـوت المرافـق إلا أن يقـدم تلـك الوقائـع بطريقـة تراتبيـة موجـزة، ويجعلهـا تمهيـدًا للحكايـة الفيلميـة.

وعـلى الرغـم مـن سَـمْت الموضوعيـة والمصداقيـة التـي حـاول الـسرد أن يظهرهـا في المسـموع التاريخـي، إلّا أن سريـرة الصـوت المرافـق السـلطوي لم تكـن محايـدة، فعـبّرت عـن موقـف مـا، خاصـة حينـما قـال: «**وكان لمـن حولـه رأي آخـر**» أي حـول محمـد نجيـب، الـذي أراد أن يـرسي دعائـم الديمقراطيـة، فـكأن مـن حولـه لا يريـدون مـا أراد، ومـا يؤكـد عـدم بـراءة الصـوت أيضًـا قولـه الأخـير: «**حتـى اليـوم نعيـش تبعـات هـذا القـرار**»، ولربمـا يقصـد باليـوم تاريـخ الحكايـة السـينمائية في ينايـر 2018، فهـذا الصـوت يـرى أن الوقـت الراهـن في مـصر مرتبـط بعـزل نجيـب مـن الرئاسـة وتـولي عبـد النـاصر، فهـل كان متعاطفًـا مـع نجيـب ورافضًـا لمـا فعلـه عبـد النـاصر؟

يمكـن القـول إنّ النـص السـينمائي تبنـى رأيًـا خاصًـا تجـاه ثـورة الضبـاط الأحـرار، وكان متعاطفًـا مـع محمـد نجيـب، ولتأويـل ذلـك ننظـر إلى مـا أدتـه شـخصية المذيـع (شريـف مـراد) مـن سرد تاريخـي مشـابه لمـا سرده الصـوت المرافـق في داخـل الفيلـم؛ إذ تقـدّم الشـخصية حلقـة إذاعيـة مبـاشرة، تحـكي فيهـا واقعـة الإطاحـة بنجيـب، وسـجنه، ومـن ثـم تختـم بـ: «**المهـم إن نجيـب كان عايـز يرجـع السـلطة للبرلمـان، انتخابـات زي الـلي بنشـوفها دلوقـتِ، بـس همـه كانـوا أسرع، يـا تـرى كان زمانـا فـين دلوقـتِ، لـو نجيـب كان أسرع خطـوة وحـدة بـس؟ ده الـلي حناقشـه بعـد الفاصـل**»[1]، فـكأن كلًّا مـن الصـوت المرافـق السـلطوي والشـخصية موجهـان مـن المؤلـف الواقعـي ليـسردا مـا أراده، وليعـبّرا عـن رأي يتكامـل مـع رأيـه.

ترسـم الاقتباسـة السـابقة خطـوط تقاطـع بين سرد الصـوت المرافق السـلطوي، وسرد الشـخصية، فتجعـل مـن حادثـة محمـد نجيـب ثيمـة رئيسـة في النـص، ويُلاحـظ في الاقتباسـة، تماثـل سـؤال

(1) *فيلـم تـراب المـاس، الدقيقـة 73:25 - 38:45، تجـدر الإشـارة إلـى أن المذيـع فـي هـذا المشـهد يقـوم بإعـادة مـا تمليـه عليـه زميلتـه سـارة، عبر سـماعة أذن.*

الشخصية مع قرار الصوت المرافق، المتمثل بتأثير حادثة نجيب على الزمن الحاضر، فهذا الصوت لم يأتِ بسرد تاريخي منفصل عن المحكي السينمائي، بل كان، بالأحرى، سردًا خادمًا له ومتعايشًا معه؛ لأجل ذلك لم يكتف المصوّر الأكبر بالصوت المرافق وحده أو بشخصية شريف مراد وحدها لسرد هذه المرحلة من تاريخ مصر، وإنما كلّف كليهما به؛ لخلق تراصف وسكينة بين المحكيين، ولإيهام المتلقي أن الصوت المرافق امتداد لمخيال الحكاية السينمائية، وصانعٌ لحدودها.

بعد أن ينتهي الصوت المرافق من سرده التاريخي يبدأ المحكي الفيلمي فعليًّا بعده، فنرى حنفي الزهار في دكان العطور الخاص به، ويصدر منه صوت داخلي المجال متزامن مع عرض الصورة، فالمحكي الفيلمي يبدأ عندما «يبدأ العرض ويكون الصوت صادرًا من حدوده الداخلية» [1].

2.2.2 الصوت المرافق (أنا)

الأنا هي الصيغة الثانية للصوت المرافق وفق تصنيفات (برناردف ديك)، ويكون السرد في هذه الصيغة بضمير المتكلم، «فيروي الراوية الذي يستخدم ضمير المتكلم القصة التي نراها على الشاشة، أو جزءًا منها، ويمكن أن يستخدم ضمير المتكلم راوية واحد أو أكثر»[2]، فالسارد في هذا النمط يصدر صوتًا غير متزامن مع الصورة، أي أننا لا نراه وهو يتكلم، ولكننا نعرفه؛ لأنه شخصية داخلية، تعلق بصوت بعديّ وتحكي قصة من جو الحكاية، وهو يماثل راويًا شفويًّا يسرد حدثًا مرّ به، فالمستمع لم يكن حاضرًا وقت الحدث، والراوي لا يستطيع أن يحضِرَه إلّا بالسرد، وهكذا الصوت المرافق الأنا يحكي قصة ويُعلق عليها دون القدرة على إظهار صور، فالمصوّر الأكبر هو المسؤول عن ذلك.

ويُعدُّ السرد الاسترجاعي، الذي قدمه حسين الزهار عبر المذكرات في الفيلم، أنموذجًا على الصوت المرافق المسرود بصيغة (الأنا)، ففي الدقيقة (49:19)، والدقيقة (2:09:19)، يتضح التئام الصورة مع الصوت والكتابة، فتعرض الكاميرا بعضًا من صفحات المذكرات،

(1) بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 220.

(2) ديك، برناردف: تشريح الأفلام، ص 82.

ويأخـذ حسـين دور الصـوت المرافـق الـذي تضافـر معـه عـرض صـوري للأحـداث المـسرودة؛ فتَجنـح الصـورة تجـاه اللفـظ، لتظهـرا توافقًـا زمنيًّـا، ولكـن ذلـك لا يعنـي غيـاب زمـن الحـاضر الـسردي الـذي عـبرت عنـه الصـور الآتيـة:

نلاحـظ أن المصـوّر الأكـبر مـال إلى إظهـار طـه وهـو يقـرأ المذكـرات؛ لإظهـار حالتـه النفسـية، وللتفاعـل مـع ردات فعلـه تجـاه مـا يقـرأ، فـكان بذلـك وسـيلة لكـسر الاندمـاج الزمنـي بـين الصـورة واللفـظ، وعـلاوة عـلى ذلـك كلـه فـإن المصـوّر الأكـبر مسـتمرٌ في تذكـير المشـاهِد بـأن مـا يـراه هـو عبـارة عـن عمليـة اسـترجاعية عـبر تقنيـة المذكـرات، وأن صـوت الـراوي الشـفوي مـا هـو إلا تقنيـة سـينمائيةٌ لإحالـة النـص إلى صاحبـه.

2.2.3 حوار الشخصيات

يُعـدُّ حـوار الشـخصيات أحـد الأسـاليب التعبيريـة في الـسرد، ويـؤدي مهـمات كثـيرة، فهـو مـن عنـاصر المشـهد التـي توهـم القـارئ بالآنيـة، كـما أنـه يسـاعد في تطويـر الأحـداث، وتوضيـح الشـخصيات، مبينًـا مواقفهـا مـن بعضهـا بعضًـا [1]، ويعكـس أيضًـا مـا تنطـوي عليـه دواخلهـا، وبهـذا يكـون الحـوار وظيفـة الشـخصية وتابعًـا لهـا، يكشـف باسـتمرار عـن خصوصياتهـا وحالاتهـا الانفعاليـة، ومـن ثمـة يصبـح المشـكل في معرفـة متـى يجـب عـلى هـذه الشـخصيات أن تتكلـم، ومـاذا عليهـا أن تقـول، وبأيـة طريقـة؟ [2].

(1) ينظر: الجوهري، عمرو: الحوار في الفيلم السينمائي، موقع صدى نت، 2018/4/17: http://elsada.net/79995

(2) ينظـر: لبويـري، عبـد الجليـل: الحـوار السـينمائي بيـن الصياغـة وعبقريـة اللغـة، مجلـة آفـاق سـينمائية، سـورية: المؤسسـة العامة للسـينما، 147/ 15 نيسـان 2016.

يتألف الحوار في الفيلم من اللفظ المتبادل بين الممثلين، وهم لا يتبادلون الكلمات فقط، بل الأفعال والحركات والمواقف [1]، ويختلف عن الحوار الروائي، بكونه مبينًا بالصورة، بشكل الممثل أو بصوته[2]، فالشخصيات القائمة بفعل الحوار هي «صورة وصوت في الفيلم، ولا تتشكل ككل دلالي إلا بهما معًا، فهما يشكّلان دلالتها المميزة وحضورها الخاص في العالم الحكائي» [3]، أما في الرواية فيكتفي الحوار بالبُعد اللفظي، ويُفسح المجال للمتلقي تخيُّل هيئة الشخصيات خلال تأديتها.

وتجدر الإشارة إلى أن الحوار في الفيلم «ينبغي أن يكون تابعًا للصورة المرئية، ونادرًا ما ينتحل لنفسه الدور المهيمن على منصة المسرح» [4]، ولا يأتي الحوار معزولًا عن الفضاء الجغرافي الذي يحتويه، ولا يحضر معزولًا عن المصوّر الأكبر الذي يحيط بالعالم الحكائي [5]، وما يهمنا في هذا الموضع من الدراسة هو ليس الحوار كلغة، وإنما الحوار الذي أباح فيه المصوّر الأكبر للمتحاورين القيام بالفعل السردي، ومن أمثلة هذا الحوار في فيلم (تراب الماس)، الحوار اللفظي الاسترجاعي الذي تكفلت به شخصية سارة في الدقيقة (29:56):

«طه: عمتي بتقول إنك أنتِ اللي أنقذتيني، هو إيه اللي حصل بالظبط؟

سارة: الأسنسير كان عطلان طلعت على السلم.. لقيتك واقع قدام باب الشقة وبركة دم تحت دماغك.. اترعبت.. جريت على البواب عشان يشيلك وبعدين دخلت الشقة لقيت.. المهم البوليس حقق معايا.. عرفت مين اللي عمل كده؟ إن شاء الله حتعرف.. لو احتجت حاجة أنت عارف أنا في الدور التالت..

طه: أكيد.

سارة: خلي بالك على نفسك.

طه: سارة.. متشكر».

---

(1) ينظر: بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 237.

(2) أومون، جاك وميشيل ماري: تحليل الأفلام، ص 217.

(3) بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 236.

(4) بوجز، م. جوزيف: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة: وداد عبد الله، د. ط، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 35.

(5) ينظر: بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 237.

يبـدأ هـذا الحـوار بسـؤال مـن طـه حـول مـا حـدث يـوم وفـاة أبيـه، ثـم تتحـول سـارة إلى سـارد يـروي مـا حـدث، عـبر تذكـر لفظـي يكشـف مـا كان مضمـرًا عـن شـخصية طـه والمشـاهد معًـا، فلـم يعـرض الفيلـم كيفيـة إنقـاذ طـه، بـل تجـاوز تلـك الحادثـة عـبر قطـع زمنـي، ولم يزامـن محـكي سـارة أي سرد بـصري اسـترجاعي، فالحـوار جمـع زمنـين الزمـن الحـاضر المتمثـل بصـورة المتحاورَيْـن، والمـاضي الـذي يشـكله الجانـب اللفظـي، وهـو «مـا يسـمى بالمفارقـة في السـينما؛ حيـث تتجـه الصـورة باتجـاه مختلـف عـن الاتجـاه الـذي يذهـب إليـه اللفـظ، مـما يظهـر تنافـرًا بـين الزمنـين» [1]، ولربمـا أراد المصـوّر الأكـبر مـن ذلـك الإيجـاز، فدفـع الحـدث الـسردي إلى الأمـام، دون الحاجـة إلى مضافرتـه بالصـورة.

(1) بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 502.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية:

- الأزدي، عبد الجليل بن محمد: الأدب والسينما، (إرنست همنغواي: السكّير المتمرّد والأديب الثوري)، ط1، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2018.
- الأسود، فاضل: السرد السينمائي، خطابات الحكي- تشكيلات المكان- مراوغات الزمن، د.ط، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
- أومون، جاك وميشيل ماري: تحليل الأفلام، ت: أنطون حمصي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 1999.
- بن مسعود، وافية: تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، ط1، الجزائر: دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، 2011.
- بوجز، م. جوزيف: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة: وداد عبد الله، د. ط، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
- جانيتي، لوي دي: فهم السينما- السينما والأدب، ترجمة: جعفر علي، د. ط، المغرب: منشورات عيون، 1993.
- جورنو تيريز، ماري: معجم المصطلحات السينمائية. ترجمة: فائز بشور، د. ن، د. ت.
- ديك، برناردف: تشريح الأفلام، ت: محمد منير الأصبحي، ط6، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2013.
- عبد الجليل، محمد أكرم: اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية، مجلة الأكاديمي، عدد 92/ 2019.
- فرمان، علي حيدر خالد: بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي، لارك للفلسفة والعلوم الاجتماعية، مجلد 3/ عدد 30 /2018.
- الكعبي، عبد الخالق شاكر: المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية في أعمال المخرج (مارتن سكورسيزي)، أساليب تحليل الأفلام، ط1، بغداد: الشاطئ للنشر والتوزيع، 2016.
- كوريغان، تيموثي: دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ت: محمد منير الأصبحي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، 2013.

- لبويـري، عبـد الجليـل: الحـوار السـينمائي بـين الصياغـة وعبقريـة اللغـة، مجلـة آفـاق سـينمائية، سـورية: المؤسسـة العامـة للسـينما، 147/ 15 نيسـان 2016.
- ليفينجسـتون، بيـزلي، كارل بلاتينيـا: دليـل روتليـدج للسـينما والفلسـفة، ت: أحمـد يوسـف، ط1، القاهـرة: المركـز القومـي للترجمـة، 2013.
- مارتـن، مارسـيل: اللغـة السـينمائية، ت: سـعد مـكاوي، د. ط، مـصر: المؤسسـة المصريـة العامـة للتأليـف والأنبـاء والنـشر، 1964.

ثانيًا: المواقع الإلكترونية:

- https://www.youtube.com/watch?v=ELtS2TLYIJM
- الجوهري، عمرو: الحوار في الفيلم السينمائي، موقع صدى نت، 2018/4/17:

http://elsada.net/79995/

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2022