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 السابع - أبريل 2023م

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 10، 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

الملفوظ السردي ودلالته
د. سعاد بسناسي ---------- 7

المدينة الطِّرْس في رواية «ما لم تمسسه النار»
ياسين النصيِّر ---------- 33

تمثيل المهمَّش في رواية «في ديسمبر تنتهي كل الأحلام»
د. فتيحة كحلوش ---------- 55

الواقعية السحرية في «رواية الأيام الأخيرة في عُلَّاج»
د. فاطمة الطيّب الطاهر قزيمة ---------- 75

تجليات الصوت السردي النسوي في الرواية الجزائرية التاريخية
د. حياة أم السّعد/ سارة أوهاب ---------- 107

صورة المتكلِّم في السرد العجيب
د. وليد عبداللّاوي ---------- 127

كولونيالية التاريخ وعتمة الأنوار
د. عبد الوهاب بوشليحة ---------- 147

صورة اليهودي في رواية «غزة 78»
صالح عوض أحمد حماد ---------- 177

النص الوحياني وعتبات السرد العمائري
د. زغوان أمحمد ---------- 211

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

منذ صدور «سرديَّات» في عددها الأول وهي تطمح إلى أن تكون تجربة مُضافة إلى حقل المجلات الرصينة في وطننا العربي، وتجربة مفتوحة على جميع الأذواق المعرفية، والهويات الثقافية، بصرف النظر عن أشكال التعارض بين هذه الأذواق أو تلك. وتبعًا لذلك نسعى جاهدين إلى الربط بين الباحثين ومشاريعهم البحثية في شتى المجلات السردية.

وليست «سرديات» سوى اجتهاد من المؤسسة العامة للحي الثقافي - كتارا في إطار تعزيز مكانة الباحثين؛ لتصحيح مسار الرؤية السردية في واقعنا الثقافي؛ إذ تعد مجلتكم «سرديَّات» منبرًا حرًّا لمن يلْتفُّ حولها ممن لديهم القدرة على خلق الاستثناء لقاعدة البحث العلمي في باقي المجلات، كونها منفتحة على أذواق الباحثين كافة، وتنوع مشاربهم، وتعدد اختلافاتهم الثقافية.

و«سرديات» في الواقع المتأبِّي هي مدعاة للإقدام في نظر الباحثين، وهي إلى جانب ذلك مثيرة للتأمل، ومُحِثَّة على المثابرة والاجتهاد في مجال البحث العلمي الرصين، من خلال إيمان الباحثين بطاقاتهم الفكرية، التي تسعى إلى تمكين حياة أسمى؛ برؤية سردية لمستقبل أكثر إشراقًا، حتى يتحقق فعل الذات المتأملة في صلتها بهذا الواقع المتعدد الأنساق، ويتحقق فعل المطابقة، بوصفه معيارًا لكل أنماط الحياة اليومية في ثِنيات متعددة، من شأنها أن تحدد علاقة الذات بالتأمل، بصرًا وبصيرةً.

تحتضن "سرديّات" بحوثًا ناصيتها السرد في روايات يتلمّس فيها الباحث رؤى وأفكارًا، تعكس توق الشعوب إلى التغيير، وتبعا لذلك، تحقّق "سرديّات" تواصلًا حثيثًا بين الروائي والقارئ على أرض الواقع، سعيًا إلى تشجيع الكتابة النقديّة؛ ومن خلفها الكتابة الإبداعية. وإذ تتعمّق "سرديّات" في الكتابة النقدية السردية، فهي تشجّع بدورها ارتقاء الفن، وبخاصة الرواية بوصفها ملحمة العصر، وأيقونة الحياة في العالم المعاصر.

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: .....

الملفوظ السردي ودلالته

د. سعاد بسناسي[1]

البريد الإلكتروني:

besnacisouad@univ-oran1.dz

(1) سعاد بسناسي: أكاديمية بدرجة أستاذ، دَرّست في جميع الأطوار التَّعليميَّة بالجزائر، تولت مهام أكاديمية وإدارية عديدة، كان آخرها منصب عميدة كليَّة الآداب والفنون. تتولى مهمة مدير مخبر اللَّهجات ومعالجة الكلام، ومديرة مجلة «الكلم» المصنَّفة ورئيس تحريرها، ومؤسِّس أكاديميَّة الوهرانيِّ للدِّراسات العلميَّة والتَّفاعل الثَّقافيِّ ورئيستها. أشرفت على تنظيم ملتقيات وطنيَّة ومؤتمرات دوليَّة عديدة وشاركت فيها. خبيرة محكِّمة في مجلَّات علميَّة وطنيَّة ودوليَّة. نشرت أزيد من عشرين مؤلَّفًا -فرديًّا وجماعيًّا- في دور نشر عربية، وأخرى قيد النشر، كما أسهمت في نشر العديد من البحوث الأكاديمية في مجلات علمية محكمة.

Significance of narrative utterance

Abstract:

Working on narrative content requires an understanding of written techniques and their artistic practices, and also requires knowledge of rhetorical levels and their semantic variations, considering that the narrative is based on many and diverse elements that the narrator seeks to employ, so they become a basic building block in the narrative process, such as the construction of events, their times and characters, which necessitates research in this area to adjust narrative functions, analyzing their plans with the need to know approaches that help to understand the narrative files, as well as analyzing the components of the narrative communicative process.

All this calls us to stand at the working model, as an active and influential element in the cases of narrative vision and its transformations, and the resulting events and connotations that lead to the understanding and assimilation of that vision; with the understanding of narrative vocabulary that enriches the narrative text with various formations and generative semantics, contributing to achieving richness at the level of narrative creativity.

Keywords:

Utterances, Narration, Types actantial modeL, Schema, Types of narrative utterance.

الملفوظ السردي ودلالته

ملخص:

يتطلّبُ الاشتغالُ على المحتوى السّرديّ فهمًا للتّقنيّات الكتابيّة وممارساتها الفنّيّة، كما يُحتّمُ وجود دراية بالمستويات الخطابيّة وتنويعاتها الدّلاليّة؛ وذلك باعتبار أنّ السّرد يقوم على عناصر كثيرة، ومتنوّعة، يسعى السّارد إلى توظيفها، فتصبح لبنةً أساسيّة في العمليّة السّرديّة؛ كبناء الأحداث وأزمنتها، ووظيفة الشخصيّات؛ ممّا يُوجب البحث في هذا المجال لضبط الوظائف السّرديّة، وتحليل خطاطتها مع ضرورة معرفة المقاربات التي تساعد على فهم الملفوظات السّرديّة، وكذا تحليل مكوّنات العمليّة التّواصليّة السّرديّة.

ويدعونا ذلك كلّه إلى الوقوف عند النّموذج العامليّ، بوصفه عنصرًا فاعلاً ومؤثّرًا في حالات الرّؤية السّرديّة وتحوّلاتها، وما ينتج منها من أحداث ودلالات تؤدّي إلى فهم تلك الرّؤية واستيعابها؛ بالنظر إلى ما يُفهم من الملفوظات السّرديّة أنها تثري النّص السّرديّ بتشكيلات متنوّعة ودلالات نسقيّة توليديّة، وتُسهم في تحقيق ثراء مستوى الإبداع السّرديّ.

كلمات مفتاحيّة:

الملفوظات، السّرد، النّموذج العامليّ، الخطاطة، أنواع الملفوظات.

تداوليّة الملفوظات في النّصوص السّرديّة

تعدُّ أنماط الوحدات اللّغويّة المتلفّظة إنجازًا تداوليًّا في الخطاب والمخاطبات ضمن سياق إدماجيّ تواصليّ، والملفوظ السّرديّ جزء من مكوّنات تركيبة الخطاب وعلاقته بالذّات والموضوع بوساطة الكشف عن الحالات والتّحوّلات؛ بحسب ما تمليه مكوّنات البرنامج السّرديّ المحدّد بعناصره الأربعة: التّحريك، الكفاءة، الأداء، التّقويم، في سياق النّصوص السّرديّة الّتي تعمل ملفوظاتها على استيعاب الرّؤية السّرديّة بملفوظ الأفعال التي من شأنها أن تؤدّي إلى إنجاز تتباين بنياته، وتتنوّع تشكّلاته، بحثًا عن دوافع تحوّل الملفوظ الّذي من شأنه أن يرغّب السّارد في تناول هذا الموضوع، أو ذاك، وبهذه الكيفيّة أو تلك على وَفق استراتيجيّة منهجيّة ذات مقاييس علميّة واضحة، وكذا تطبيقات بعيدة عن المجرّدات الذّهنيّة والتّمثّلات البصريّة؛ ممّا يدلّ على أنّ تحليل النّصوص السّرديّة، يتطلّب الاستناد إلى المتواليّات الحكائيّة بما تشكّله من وقائع سرديّة، وترتيبات زمنيّة، وانتقالات مكانيّة، وتوالي الأحداث، وكذا توليد قرائن الملفوظات وتسريدها، ومن ثمّة الوصول إلى فهم متلازمات العمل الرّوائيّ السّرديّ.

تتشكّل النّصوص السّرديّة أساسًا من سلسلة ملفوظات تحاكي أصوات الجملة؛ بحيث تؤدّي تلك الملفوظات إلى حدوث أفعال تصف أحوال الشّخصيّات وأفكارها، كما تضبط سياق التّواصل بينها، ومنه تتحدّد مستويات أساليب التّلفّظ، وتظهر العلاقة التّكامليّة بين السّرد والتّلفظ الصّوتيّ؛ باعتبار السّرد بنية حكائيّة أدبيّة تقوم من خلال اكتمال عناصرها التّبليغيّة المتمثّلة في: السّارد والمسرود له، والمسرود، ثمّ قناة التّبليغ. إضافة إلى المرجعيّات المعتمد عليها في بناء أحداث السّرد بوصفه أحد أهمّ الوسائل التي تقدّم علاقة بنائيّة جديدة؛ ليأتي دور الملفوظات التي تحوّل المتلقّي إلى تخيّل الصّور الذّهنيّة خاصّة السّامع في حال الملفوظات الصّوتيّة التي تحول كلّ رسالة منطوقة إلى صوة في ذهنه، ويختلف هذا باختلاف أنواع الملفوظات وسياقاتها التّواصليّة، وكذا مستوياتها وأساليبها؛ ويساعد في تحقّق ذلك وجود مرجع مادّي فعليّ وواقعيّ.

وإذا تحدّثنا عن الملفوظ ودلالته، نجد أنّ الإمساك بالدّلالات وتحديدها، ومن ثمّ تصنيفها يتطلّب تجاوز الطّبيعة التّجريديّة؛ كونها تتّسم بالعموم والكليّة الدّلاليّة التي لا تراعي غالبًا التّمفصلات القائمة على التّوليد الدّلاليّ الثّقافيّ والرّمزيّ، وتتّضح بعض تلك العلائق والوظائف[1] انطلاقًا من أنّ الحدث شكل مرئيّ؛ لذا وجب النّظر إليه بوصفه مرحلة ضروريّة تفترضها صياغة الأفكار؛ لكي تشقّ طريقها إلى المتلقّين؛ لأنّهم لا يلتقطون في التّجربة المحسوسة مفاهيم مجرّدة؛ بل يتعرّفون إلى وقائع وأحداث توثّق ما يتّخذونه من سبل تمثّل الغرض المقصود في شكل سلوك فعليّ أو محتمل، وتلك هي إحدى الوظائف الرّئيسة للسّرد: التّخلّص من التّفكير المجرّد من خلال صبّه في وعاء الحدث الزّمنيّ. وعبر الحدث يغتني المجرّد، وتزداد المساحات التي يعطيها اتّساعًا، وهذا كلّه يقودنا إلى ضرورة التّعامل مع البنيات السّرديّة العميقة، وقبلها التّعامل مع مختلف المظاهر الّتي من شأنها الإسهام في تأسيس دلالات النّصوص السّرديّة بعامّة والخطابات الرّوائيّة بخاصّة، ومنه التّركيز على سرديّات الخطاب والملفوظات الصّوتيّة وتنوّع دلالاتها؛ قصد التّمييز بين الخطاب والنّص.

لقد اتّخذت السّرديّات منحى نسقيًّا يجعلنا نميّز الملفوظات السّرديّة بعد استقراء القوانين المنظّمة لمختلف الأنماط السّرديّة؛ ممّا ينبّه إلى ضرورة التّفريق بين سرديّات الخطاب، والسّيميائيّة السّرديّة في كلّ ما له صلة بالعلاقات التّركيبيّة، أو الاستبداليّة. وفي ضوء ذلك سيكون تركيزنا على الخطاب السّرديّ الرّوائيّ، وتسريد الملفوظات الصّوتيّة، مع الاهتمام بتشكيلات الأحداث ومتواليات الأفعال، وطريقة سردها؛ ذلك لأنّ **السّيميائيّة** السّرديّة تهتمّ بسرديّة خطاب الحكي، بحسب ما يمليه الفعل السّرديّ الّذي يحكمه طرفان، أحدهما باثّ (حكّاء)، والثّاني متلقٍّ، وهما معًا يجعلان الحدث مرويًّا على وَفق تحوّلات السّرد بوقائعه وأحداثه من خلال التّركيز على المحتوى وبنياته؛ لتحديد التّمفصلات الدّلاليّة الّتي تتحكّم في تلك التّشكيلات السّرديّة، في مقابل سرديّات الخطاب التي تركّز على الفعل التّلفظيّ الذي يعبّر عن تبئير التّحليل السّرديّ للقصّة؛ باعتبارها خطاطات وبرامج للحكي، ترهنها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة[2] ومنه تتمّ دراسة منطق الحكي وسرديّته في مقابل البنيات السّرديّة وتشكيلاتها.

---

(1) ينظر: سعيد بنكراد: التّأويل.. التّعيين والتّعدّد ولانهائيّة الدّلالة، جريدة (العلم الثّقافيّ)، 24 يونيو 2004.

(2) ينظر: اليامين بن تومي وآخرون: فلسفة السّرد.. المنطلقات والمشاريع، الجزائر، 2014، ص24، 25، بتصرّف.

وتبعًا لذلك لا ينفصل السّرد عن المسعى الأساس للمعطى الثّقافيّ؛ بوصفه إجراء دالًّا يسهم في توضيح أشكال العلاقة الماثلة في الحياة الثّقافيّة بين الرّؤية السّرديّة للملفوظ؛ ممّا يحيلنا إلى أنّه مكوّن جوهريّ في الطّبيعة الإنسانيّة، والبحوث الأركيولوجيّة التي تثبت السّرد على أنه وجد بوجود الإنسان؛ وذلك ما تؤكّده النّصوص الميثولوجيّة القديمة والحفريّات على الكهوف والمغارات الّتي تُعدّ سردًا ونمطًا من حكايات حدثت في تلك الفترات. وعلى ضوء ما سبق، وبتعريف فلسفيّ للإنسان يمكن القول إنّه (كائن سارد)، ومنه نستخلص أنّ السّرد طبيعة كونيّة كلّيّة، يحدّدها التّفكير الأنثروبولوجيّ، وطبيعة الإنسان الوجوديّة التي تقتضي السّرد بالشّكل الّذي بدأ عليه منذ تاريخ وجود البشريّة.

والحال هذه أنّ السّرد يتضمّن سلسلة من الملفوظات الّتي تخضع لنظام تتابع الأفكار، ولها سياقات متنوّعة تحدّدها الشّخصيّات في الخطاب السّرديّ الرّوائيّ من خلال سياق التّواصل، وكذا مستويات أساليب التّلفّظ، والصّيغ التّصويريّة لأحداث العمليّة السّرديّة القائمة على بنى تركيبيّة؛ وهو ما يسمّى بالأدوار العامليّة. وتتطلّب العناية بالملفوظات، مع تتبّع مختلف وضعيّاتها البنيويّة والتّركيبيّة والدّلاليّة والسّياقيّة والتّواصليّة، كما ينبغي الوقوف عند أنواع الملفوظات السّرديّة بنية ودلالة ومقصديّة؛ فالملفوظ (Enoncè) غالبًا ما يدلّ على فعل التّلفّظ، أو الاتّصاف بأدائه من خلال عدّة مشتقّات تؤدّي إلى معان دالّة عليه.

ويكون الملفوظ نتاج مجموعة من الوحدات اللّغويّة المتلفّظة، أو المحدّدة، بفترتين من الصّمت على أنّ صيغة معيّنة لمعنى ما، قد تكون ملفوظة أو مكتوبة؛ فالملفوظ بذلك يُعدُّ وحدة لسانيّة خطابيّة أساسيّة في معظم تحاليل فلسفة الكلام واللّسانيّات المعاصرة؛ ويتميّز بذلك عن فعل التّلفّظ (Acte d›énonciation)[1] وهذا الأخير يتعلّق بالإنجاز التّواصليّ أو التّداوليّ في سياقات متنوّعة. ونشير إلى أنّ الفترتين المحدّدتين من الصّمت، يقصد بهما ما قبل التّلفّظ في العمليّة النّطقيّة؛ أي المرحلة المتحقّقة في الذّهن (مرحلة ما قبل حدوث الصّوت، والمسمّاة كذلك المرحلة التّكوينيّة التّوليديّة للصّوت اللّغويّ)[2] وما بعد التّلفّظ الّذي يؤول إلى الصّمت، كذلك لمّا ينتهي التّلفّظ لمّا تنغلق الدّائرة التّواصليّة وتكتمل، في مقابل التّفكير فيما قبل الكتابة وما بعدها.

---

(1) ينظر: جميل حمداويّ: أنواع الملفوظ السّرديّ، شبكة الألوكة، ص03، د.ت.

(2) ينظر تفصيل ذلك: مكّي درّار: المجمل في المباحث الصّوتيّة من الآثار العربيّة، وهران، ط2، ص13 وما بعدها.

والملفـوظ كذلـك، هـو إنتـاج عبـارات، وجمـل، ووحـدات لغويّـة، ولسـانيّة، داخـل إطـار تواصـليّ معـيّن، يجمـع بـين طرفـين أساسـيين هـما: القائـم بالتلفّـظ، في مقابـل القائـم بالإصغـاء؛ أي المتلفـظ إليـه وهـذا يحيلنـا إلى فكـرة ربـط الملفوظـات العوامـل في تمثيلهـا الـدّلاليّ بـين الفاعـل وموضـوع القيمـة مـن جهـة، وإلى أنـواع العوامـل مـن جهـة أخـرى، مـع تتبّـع حـالات وتقسـيمات الملفوظـات ودلالاتهـا التّنويعيّـة التـي تسـتخلص مـن السّـياق الّـذي وضعـت فيـه، وهـو مـا أشـار إليـه جميـل حمـداويّ الّـذي رأى أنّ مفهـوم الملفـوظ عبـارة عـن: «وحـدة لسـانيّة أساسـيّة وجوهريّـة في مجـال اللّسـانيات وفلسـفة اللّغـة. ويتميّـز عـن فعـل التّلفّـظ الّـذي يعنـي إنتـاج الملفـوظ في سـياق تواصـليّ معـيّن. ومـن ثـمّ، يتميّـز الملفـوظ عـن القضيّـة المنطقيّـة والجملـة اللّسـانيّة أو النّحويّـة»[1]. وهـذا يحيلنـا إلى تحصيـل العلاقـة بـين عمليّـة التّلفـظ والإنجـاز الكلامـيّ الّـذي تعنـى بـه اللّسـانيّات التّداوليّـة، ومـا تهتـمّ بـه اللّسـانيّات بعامّـة، والمتمثّـل أساسًـا في اللّغـة والملفـوظ وبنياتـه تحليـلاً وتركيبًـا.

وتُجمـع الدّراسـات عـلى أن يكـون الملفـوظ الـسّرديّ نـواة سرديّـة، ومنطلـقَ بنـاء التّشـكيلات السّرديّـة الكـبرى الّتـي تتكـوّن مـن مجمـوع المسـوّغات الّتـي مـن شـأنها أن تسـهم في تحديـد فصيلـة الممثّلـين المشـاركين في الـدّور العامـليّ المنجـز. وهـذا مـا يعـزّز مقولـة تحليـل الملفوظـات السّرديّـة مـن خـلال الرّجـوع إلى جملـة مـن المـؤشّرات النّصيّـة؛ بحيـث تَـرِدُ موزّعـة ومتنوّعـة بحسـب نـوع الملفـوظ الـسّرديّ، وهـذا مـا يبـيّن تعـدّد الملفوظـات السّرديّـة وتنوّعهـا، وكـذا تبايـن دلالاتهـا الّتـي تتحـدّد مـن خـلال النّـص الـسّرديّ الّـذي تشـكّله ويتحقّـق بهـا.

وفي ضـوء ذلـك لا يمكـن فصـل الملفـوظ الـسّرديّ -في تناميـه الحـكائيّ- عـن التّصـوّر والتّحقّـق، أو الرّغبـة، أو الإنجـاز، أو المعنـى والحقيقـة؛ فـكلّ ملفـوظ سرديّ لا بـدّ لـه مـن تصـوّر قبـليّ أو تصـوّر مصاحـب للجهـد، والمقصـود بالتّصـوّر تحديـد نـوع الموضـوع المـراد، وكلّ مـا يتعلّـق بالكيفيّـة التـي يمكـن حيازتـه بهـا. والتّصـوّر بهـذا المعنـى لا يفهـم منـه دلالتـه عـلى مجـرّد الرّغبـة في الموضـوع أو توفّـر القصـد في صـدد حيازتـه؛ وإنّمـا مـا تكوّنـه مـن أفـكار، ومـا نسـنده إليـه مـن قيـم سـلبيّة كانـت أو إيجابيـة، إضافـة إلى نـوع الوسـائل التـي نحدّدهـا مـن أجـل الحصـول عليـه.

وقـد يكـون التّصـوّر شـكليًّا أو غـير دالّ عـلى محتـوى؛ بحيـث لا يحـدّد إلّا في هيئـة رغبـة مـن

(1) ينظر: جميل حمداويّ: أنواع الملفوظ السّرديّ، شبكة الألوكة، ص4، د.ت.

دون تخصيص محتواه النّوعيّ؛ أي إنّ الموضوع يظلّ عامًّا يفتقر إلى ما يجسّمه على نحو واضح، ولا يرد التّصوّر إلّا لكي يحقّق، وإلّا انتفى التّنامي السّرديّ. ولا يراد بالتّحقّق مجرّد العمل على نقل التّصوّر إلى مجال الجهد، ولا حيازة الموضوع فقط؛ وإنّما يراد به ما تتطلّبه الملفوظات الإنجازيّة من فحص لمصداقيتها في ضوء ثنائيّة الحقّ والباطل. وما يجعل التّحقّق -في هذا الجانب- مرتهنًا بالتّصوّر هو ما يتضمّنه هذا الأخير، على هذا الوجه أو ذاك، من تعهّد مع النّفس أو الغير بالفعل. وهذا التّعهّد له صلة بالحقيقة؛ أي ضرورة فحصه في إطار ثنائيّة الحقّ والباطل؛ فإن كانت علاقة الإرادة باستعمال الموضوع ترد من حيث هي مصوغة في هيئة ملفوظ سرديّ؛ فإنّها لا ترد إلّا في التّصوّر، وهذا يوحي بأنّه يكون دالًّا على معنى محدّد، من خلال تحوّل المعنى المتصوّر إلى مجال المعنى الحقيقيّ، ومنه تتّضح علاقة التّصوّر الذّهنيّ للملفوظ بمجالات تحقّقه لتكتمل دائرة الفهم، الّذي من شأنه أن يضيء سبك العلاقة بين الرّؤية السّرديّة والقوّة الّتي تطرحها من جهة، والرّؤية الحضاريّة الثّقافيّة للسّرد.

مقاربات الملفوظ السّرديّ:

يدعونا الحديث عن الملفوظ السّرديّ وتقديمه، إلى النّظر في إيماءات النّص السّرديّ، إضافةً إلى العلامات التّعبيريّة، وما يحيط بها من إشارات مساعدة على التّحليل في مثل ثقافة السّارد، وتوجّهاته الفكريّة والدّينيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة، فضلًا عن قناعاته المختلفة واهتماماته المتنوّعة، وذلك كلّه، وغيره كثير، يتمّ استنادًا إلى مرتكزات سرديّة، ورجوعًا لمقاربات منها: المقاربة المنطقيّة، واللّسانيّة، و**السّيميائيّة**، والتّداوليّة، وكذا الحجاجيّة، وتتحدّد كلّ مقاربة حسب طبيعة الملفوظات في كلّ متوالية حكائيّة وحدثيّة، ويشترط ذلك وجود عمليّة سرديّة على مستوى معيّن أشبه بالجملة، وفقًا لما فصّل فيه (رولان بارت)[1] بحيث يمكن -مبدئيًّا- تمطيط جملة وتمديدها دلاليًّا إلى ما لا نهاية من المتواليات السّرديّة، ويتحقّق ذلك بشروط سنحدّدها في موضعها من هذا البحث.

(1) ينظر: رولان بارت: الدّرجة الصّفر للكتابة، تر: محمّد برّادة، ط3، 1985، ص49 وما بعدها.

المقاربة المنطقيّة:

يُبنى الخطاب بناءً على عمليّة عقليّة تفكيريّة؛ وذلك ما يحيلنا إلى المقاربة المنطقيّة؛ أي التّعامل مع بناء المحتوى من خلال تحليل وحداته الأساسيّة، ووصف طبيعة العلاقات بينها؛ بالنّظر إلى أنّ الملفوظ قضيّة منطقيّة، تتكوّن من محمول وموضوع وعلاقة تجمع بينها، وقد يكون الملفوظ عبارة عن حكم منطقيّ مرتبط بالصّدق والكذب؛ وتشترط هذه الأحكام وجود موضوع أو ما يسمّى بالمحكوم عليه، ويقابله المحكوم به أو المحمول، وتتكوّن طبيعة العلاقة أو النّسبة الموجودة بين الموضوع والمحمول في عدّة مستويات، تتحدّد في سياقها، فقد تكون علاقة كمّية أو كيفيّة، وقد تكون العلاقة المثبتة علاقة كليّة موجبة، أو كليّة سالبة، أو علاقة جزئيّة موجبة، أو جزئيّة سالبة، أو علاقة استغراق، أو عدم استغراق، وقد تكون مطلقة، أو منطقيّة مقيّدة أو مشروطة؛ وكلّها تُستخلَص وفق طبيعة الملفوظات للحصول على رؤية تحليليّة معيّنة.

المقاربة اللّسانيّة:

تتمّ دراسة الملفوظات اللّغويّة في سياقها التّواصليّ الذي يُعنى بوظيفة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وَفق عناصر الخطاب، بالاستناد إلى لسانيّات تلفّظ الخطاب، متجاوزًا بذلك لسانيّات تلفّظ الجملة، واعتمادًا على مجموعة من المؤشّرات، والمعينات، والقرائن التّلفظيّة التي تحيل إلى فكرة حضور المتلفّظ أو غيابه، وهذا من اهتمامات لسانيّات التّلفّظ؛ ممّا يدلّ على أنّ كلّ ملفوظ يتكوّن من مرسل ومستقبل ومكان التّلفّظ وزمانه، وهذه المؤشّرات هي الّتي تسمّى القرائن، أو المعينات، بوصفها مجموعة من العناصر اللّسانيّة التي تحيل إلى السّياق المكانيّ والزّمانيّ لعمليّة التّلفّظ، وكلّ ما يكمّل دائرة التّواصل بين عناصر العمليّة التّلفظيّة.

كما يقصد بالمعينات أو القرائن الإشاريّة تلك الملفوظات، أو التّعابير، أو الرّوابط، أو الوحدات اللّغويّة الّتي ترد في صوغ كتابيّ أو شفويّ؛ لتحدّد الظّروف الخاصّة بالتّلفّظ، وتبيّن الشّروط المميّزة لفعل القول، ضمن سياق تواصليّ معيّن. ولا يمكن تحديد مرجع هذه القرائن، ولا تلك المعينات الإشاريّة، ولا دلالاتها ولا إحالاتها؛ إلّا بوجود المتكلّمين في وضعيّة التّلفّظ والتّواصل المتبادل[1] ممّا يجعلنا نركّز على عناصر العمليّة التّواصليّة، المتمثّلة في

(1) ينظر: جميل حمداويّ، أنواع الملفوظ السّرديّ، ص6.

المرسل والمستقبل والقناة التّواصليّة، وكذا الرّسالة والتّشفير بين طرفي هذه العمليّة، إضافة إلى كلّ مؤشّر لغويّ يساعد على التّلفّظ، بما تتيحه فعاليّة التّلفظ في المنظور السّرديّ من إمكانات الإقناع عبر أسلوب الحجاج؛ لتحقيق الغاية، بحسب مقتضى الخطاب، وهو ما دعت إليه نظريّة باختين الحواريّة، المشبعة بتعدّد الأصوات وإيحاءاتها الدّلاليّة.

ومن هنا السّياق، تستند المعينات إلى وحدات التّلفّظ ومؤشّراته، بالنّظر إلى أهمّيتها في مساهمتها من أجل تحيين فعل التّلفظ إنجازًا وقولًا وفعلًا، عن طريق الضّمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزّمان والمكان. وبكلّ ما توجبه سياقات سنن العلامات التّواصليّة بين المرسل والمرسل إليه على وَفق تحديد مرجع الوحدات اللّغويّة في أثناء عمليّة التّلفّظ، ومعرفة ظروف التّواصل وشروطه.

المقاربة السّيميائيّة:

يقوم الملفوظ السّرديّ على جملة من العلاقات العامليّة، الّتي تشارك فيها الشّخصيّات السّرديّة، وبما تنجزه من أحداث ووقائع، تؤدّي دورًا معيّنًا. وقد أشرنا إلى أهمّ العلاقات التي تتكرّر في النّصوص السّرديّة، وهي علاقة الذّات بالموضوع[1]؛ وفي هذا النّوع من العلاقات يكون الملفوظ فعلًا، أو وظيفةً، أو تنوعًا في الأدوار، يُحدّدها التّركيب وسياق النّص الوارد فيه، وفي هذا السّياق تكمن صياغة الملفوظ السّرديّ الّذي يتبيّن من خلاله «المبدأ الّذي يقوم عليه التّحويل من التّركيب العميق إلى التّركيب السّطحيّ، ذلك أنّ العمليّات التي تتمّ على مستوى النّواة العميقة يمكن أن تتحوّل، على مستوى التّركيب السّرديّ، إلى الملفوظات السّرديّة المتضمّنة ذلك الفضاء اللّغويّ المعبّر عن متواليات الوحدات التّركيبيّة لهذه الملفوظات الدّالّة؛ الهادفة منها والاستطرادات الممكنة فيها، الّتي تتضمّن -تحديدًا- عدّة جهات؛ جهة الفعل المنسوب إلى شخصيّة ما، وجهة الفاعل الّذي تصدر عنه الأفعال المنسوبة إليه، وفي كلٍّ من وقائع الفعل والفاعل يوجد ما يسمّى بالبعد «المؤنسن» بصفته عنصرًا أساسيًّا على المستوى المورفولوجيّ، تمثيلًا تركيبيًّا على المستوى السّرديّ»[2]. ويفهم من هذا أنّ الملفوظ

(1) وذلك ما تذهب إليه المقاربة السّيميائيّة مع كريماس وجوزيف كورتيس وآخرين.

(2) عبد المجيد نوسي: التّحليل السّيميائيّ للخطاب الرّوائيّ، الدّار البيضاء، ط1، 2002م، ص152.

السّرديّ ارتباطه منهجيًّا، بالمستوى السّطحيّ للوصول إلى المستوى الدّلاليّ بدءًا من مستوى البنيات التّركيبيّة، ومن ثمّة تحديد العلاقات الدّلاليّة المستنبطة على مستوى البنية العميقة.

وهذا يجعلنا نركّز على العناصر الّتي يقوم عليها الملفوظ السّرديّ، وهي: الوظيفة، والعامل، والفاعل الدّلاليّ، والعلاقات الجامعة بين الأطراف المتفاعلة سيميائيًّا؛ ممّا يُحيلنا إلى تتبُّع أنواع الملفوظات السّرديّة وخصوصيّة كلّ نوع؛ وهذا ما سنتطرّق إليه بالتّحليل في موضعه من هذا البحث.

المقاربة التّداوليّة:

تعدُّ دراسة الملفوظات وأفعال الكلام من أهمّ المواضيع ذات الصّلة بالمقاربة التّداوليّة؛ وفي هذه الحالة لا يمكن عزل العلامات الدّالّة عن الإنجاز؛ إذ تعدّ فعلاً مرتبطًا بمتواليات الأفعال والوقائع الّتي يحكمها البعد التّداوليّ من خلال صيغ نشاط الفاعل، ومقدرته على الإنجاز، وهو ما يعطي تصوّرًا خاصًّا باللّغة والاهتمام بالبنى على اختلافها وعلاقاتها بمستعمليها؛ وبمعنى آخر دراسة الملفوظات ضمن سياقات موضوع الاستعمال، وهي بذلك تدرس الملفوظات الكلاميّة بنظرة تركّز على الحواريّة والاقتضاء التّداوليّ، ويُفهم من هذا أنّه يتمّ تتبّع الدّلالة الملفوظة إلى ما ينتجه البعد السّياقيّ؛ لأنّ الفعل الكلاميّ يكون فعلاً للقول، أو فعلاً متضمّنًا في القول، أو فعلاً ناتجًا عن القول. وهنا يتجاوز الفعل المتضمّن في القول الدّلالة المباشرة إلى المعاني الإنجازيّة غير المباشرة، الّتي يحدّدها السّياق؛ ومنه فإنّ المستخلص من الجمل والتّراكيب هو المحتوى القضويّ[1]* والمتمثّل في مجموع معاني المفردات المشكّلة لها؛ والقوة الإنجازيّة الحرفيّة، وهي قوّة مدركة مقاليًّا، والقوّة الإنجازيّة المستلزمة، وهي التي تدرك مقاميًّا[2]، تلك هي علاقة القول بالفعل، والفعل بطبيعة المنجز، وصلة القول بالمقام؛ فالأفق التّداوليّ يركّز على دواعي الخطاب وقاصده وغاياته والشّروط التّواصليّة الّتي يقوم عليها في السّياق التّواصليّ بحمولاته الفكريّة المتداركة من موضوع المدوّنة.

---

(1) سنرجع إليه تحليلاً وتمثيلاً حين التّطرّق لأنواع الملفوظات.*

(2) ينظر: جميل حمداويّ: أنواع الملفوظ السّرديّ، ص9.

وتبعًا لذلك فإنّ ما تقوم عليه المقاربات التّداوليّة، هو ما تقوم عليه غالبًا كلّ الأفعال الّتي تعدُّ عاملًا نتجت منه الأفعال الّتي تنسب إليه **(نظريّة أفعال الكلام)، والمتمثّل أساسًا في القول الّذي تُحدّدُ أشكاله صوتيًّا من خلال علاقة الصّوامت بالصّوائت، وتأثّر وتأثير الأصوات بعضها ببعض، بحسب مخارجها المتحقّقة، وصفاتها المتنوّعة بين الحالات الأساسيّة والثانويّة والفارقة التمييزيّة، ومنها تنتج المقاطع الصّوتيّة الّتي تحدّدها الصّوائت قصيرة كانت أو طويلة؛ ممّا ينتج كمّيات صوتيّة تتراوح بين الاتّساع والامتداد، والتّرقيق والتّفخيم من خلال البنيات الإفراديّة، وما يفهم منها من معان ودلالات في تراكيب منسجمة داخل سياقات معيّنة[1]، بمعنى أنّ الأفعال المنجزة من خلال الأقوال تراعي الدّلالات السّياقيّة من جهة، والمستويات الأسلوبيّة وتنوّعها من جهة أخرى؛ وذلك بحسب ما تجسّده القدرة على التّواصل والإنجاز الحقيقيّ للفعل، ويتّضح هذا أكثر من خلال مخطّط الدّائرة التّواصليّة في عمليتيّ الإرسال والاستقبال وما بينهما، ويقوم ذلك كلّه على مستويات التّداوليّة، ومجالاتها الّتي يمكن حصرها في التّداوليّة التّلفّظيّة، والتّداوليّة الخطابيّة، والتّداوليّة التّحاوريّة، مع التّحليل التّداوليّ لمستويات الدّلالة وعناصر الخطاب السّرديّ بصفة خاصّة.**

المقاربة الحجاجيّة:

تقوم المقاربة الحجاجيّة على دراسة الملفوظات اللّغويّة من منطلق حجاجيّ؛ وذلك بالتّركيز على طبيعة الحجج والبراهين، وما تحقّقه من أهداف، فضلًا عن استخلاص تأثيرها تداوليًّا على المستمع؛ لأنّها في أصلها عبارة عن مؤشّرات لسانيّة ذات خاصيّة حجاجيّة، ولا بدّ أن يحمل الملفوظ اللّغويّ ذو الطّابع الحجاجيّ خاصيّة الحجاج والبرهنة والاستدلال المنطقيّ؛ لأنّ الهدف من العمليّة الحجاجيّة هو القدرة على استمالة المتلقّي، أو إقناعه بموقف معيّن أو توجيهه وجهة محدّدة، ويتّضح ذلك في الخطابات السّرديّة في أثناء الكشف عن العلاقات التّرابطيّة بين الأقوال والأفعال، الّتي وردت في سياق حجاجيّ مرتبط بأفعاله الكلاميّة، وما تقوم عليه من عوامل في مقابل ما ينتج منها من أغراض.

(1) ويتّضح ذلك فيما له صلة بأقسام الصّوت ودرجاته وكمّياته الصّوتيّة. ينظر: سعاد بسناسي: السّمعيّات العربيّة في الأصوات اللّغويّة، الأردن، 2015. وينظر: سعاد بسناسي، التّحوّلات الصّوتيّة والدّلاليّة في المباني التّركيبيّة، الأردن، 2012، ص24 وما بعدها.

النّموذج العامليّ وحالات الملفوظات:

يتحدّد العامل أساسًا من خلال تشكّل أحداث النّص؛ بوصفه صيغة تصويريّة؛ لأنّ العامل يتحدّد انطلاقًا من وجود ما يسمّى بالمحمول، وتتّضح صفات الأفعال في السّرد من جانبين تحليليّين: وظيفيّ ووصفيّ، وهما معًا يحقّقان تكاملاً دلاليًّا؛ إذ يُعنى الجانب الوظيفيّ بدراسة الملفوظات في السّرد؛ في حين يهتمّ الجانب الوصفيّ بالألقاب، ويشمل كذلك الأسماء المتعدّدة التي تحدّد صفات هذه الأفعال؛ فالملفوظ السّرديّ هو الصّيغة المعياريّة، وما تؤدّيه من وظائف عامليّة متنوّعة، تحدّد دلالاتها الملفوظات بأشكالها:

- ملفوظ حالة اتّصال (Conjonction): يرتبط فيها عامل الذّات بعامل الموضوع.
- ملفوظ حالة انفصال (Disjonction): ينفصل فيها عامل الذّات عن عامل الموضوع.
- ملفوظ تحول فاعل الفعل الدّال على الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، إمّا بالاتّصال أو بالانفصال.

والإنجاز هو كلّ عمليّة تحقّق تحوّلًا لحالة، وهذه العمليّة تقتضي عاملاً (Agent) هو الفاعل الإجرائيّ، وتتطلّب فكرة الاستعادة الاستبداليّة لسيرورة توزيع الأحداث المسرودة في قصّة ما، معرفة أنواع العوامل الّتي تحدّد أساسًا انطلاقًا من وجود المحمول المساعد على تشكّل النّص بما يمليه فعل الإنجاز الّذي يحقّق تحوّلًا للحالات من خلال العامل المرتبط بالعوامل اللّفظيّة الّتي تؤثّر فيما بعدها، سواء عبر الملفوظات الرّاجعة، أم من خلال ملفوظات العوامل المعنويّة تلك التي تُدرك بالقرينة دون أن يتمّ التّلفّظ بها، ومنها ما يؤثّر نحويًّا كالنّواسخ والأفعال، ومنها ما يؤثّر دلاليًّا؛ وذلك ما يسمّى بالتّصديرات وما فوق العامل.

وفي ضوء ذلك، توضح الطّبيعة الكليّة للملفوظ السّرديّ الإنجاز المحمول بالدّلالة من خلال بنياته، الّتي من شأنها أن تُبيّن قيمًا تتولّد عنها حكاية تروي بشكل مشخّص، ما تشير إليه هذه القيمة من خلال حدودها الّتي تدور حول عامل الموضوع الّذي تسعى إليه دوافع الذّات في تحقيق الغاية، وهو ما يقودنا إلى القول بأنّ بنية الملفوظات السّرديّة وتشكيلاتها الدّلاليّة التّجريديّة تتجسّد ضمن قوالب سرديّة؛ وذلك باعتبارها منطلقًا أوليًّا داخل المسار التّوليديّ، واستنادًا إلى ذلك فإنّها تحتوي على مكوّنين:

- مكوّن تركيبيّ.

- مكوّن دلاليّ.

ويندرج هذان المكوّنان ضمن مستويين[1]:

- المستوى العميق ويشتمل على مكوّنين: تركيب أصوليّ ودلالة أصوليّة.

- المستوى السّطحيّ ويشتمل على مكوّنين: تركيب سرديّ ودلالة سرديّة.

والملاحظ ممّا سبق أن البنيات العامليّة الّتي يقع منها -أو عليها- العمل، تشكّل منطلقًا للتّحوّل المضموني؛ أي الوجهة التّركيبيّة للجانب العلائقيّ، بوصفه مستوى توسّطيًّا بين المحايثة والتّجلّي، فتمدُّ البؤرة الأساسيّة الّتي يتمّ من خلالها الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السّطحيّ (أي من العلاقات إلى العمليّات إلى الملفوظ السّرديّ) وهي بذلك تشكّل منذ الوهلة الأولى تنظيمًا تركيبيًّا مجرّدًا؛ لكنّه يقبل احتواء أشكال حدثيّة متنوّعة، ولهذا ينظر إليها بصفتها نسقًا، وبعد الرّبط بين عامل ومحمول تتحقّق قاعدة تنظيم تركيبيّ خاصّ بالتّجلّي المضمونيّ[2]، وكلّ إرساليّة دلاليّة تحتوي بالضّرورة على العنصرين معًا؛ وذلك لأنّ العامل يتحدّد انطلاقًا من وجود المحمول، ويتحدّد المحمول انطلاقًا من وجود العامل، فالعلاقة بينهما تلازميّة وتكامليّة في الآن نفسه.

نسقيّة النّموذج العامليّ:

وإذا حدّدنا النّموذج العامليّ كونه استرجاعًا استبداليًّا للسّير التّوزيعيّ للأحداث المرويّة داخل قصة ما؛ فإنّه يقتضي الاهتمام بالجانب الدّلاليّ كإنتاج للسّير التّوزيعيّ لهذه الأحداث؛ ومنه يكون النّموذج العامليّ أساس تشكّل النّص كأحداث متنوّعة دلاليًّا ووظيفيًّا؛ وذلك من منطلق أنّ النّص صيغة تصويريّة، انطلاقًا من التّعرّف إلى الاتّساقات الدّاخليّة للحكاية؛ ممّا يدلّ على وجود خطاطة تتشكّل من مجموعة عناصر ثابتة؛ وبذلك يمكن اعتبار النّموذج العامليّ رسمة واصفة لبنية العوامل الماثلة في المنظومة السّرديّة على وفق الأدوار الموكلة إلى

(1) سعيد بنكراد: السّيميائيّات السّرديّة، الدّار البيضاء، 2001، ص67، 68.

(2) المصدر السابق، ص44 وما بعدها، بتصرّف.

الشّخصيّات، وبحسب ما يمليه تفاعل هذه العوامل في العلاقات المتبادلة فيما بينها، تعميمًا لبنية الفواعل التّركيبيّة المسندة إلى الشّخصيّات كلّ بحسب الخدمة المعيّنة من قبل السّارد؛ وهو شكل قانونيّ ينظّم نشاط الشّخصيّات؛ المكثّف في خطاطة تحدّدها العوامل السّتّة الّتي أكّدتها مكوّنات النّموذج العامليّ:

1. العامل المرسل: وهو الّذي يثير الشّخصيّة الرّئيسة للقيام بدور محدّد له.
2. العامل المرسل إليه: الشّخصيّة الّتي يوكل إليها التّنفيذ.
3. العامل الذّات: وهو البطل السّاعي إلى الحصول على المطلوب.
4. العامل الموضوع: وهو الّذي تتجه إليه رغبة الذّات/ البطل.
5. العامل المساعد: وهو الّذي يساند الذّات فيما يوكل إليها من مهمّات.
6. العامل المعاكس: وهو الّذي يمنع مساعي الذّات من تحقيق تطلُّعاتها.

وتأسيسًا على ما سبق يتمّ تحديد النّموذج العامليّ من خلال تعابير بسيطة؛ كونه يجمع في داخله أغلب العوامل المحدّدة لإنجاز ما تقوم به الشّخصيّات من أدوار، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ المعيق يسعى إلى قطع دابر البنية العامليّة لهذا الإنجاز، وعدم تحقيق رغبة الفاعل، وهو ما يطلق عليه في الدّراسات السّيميائيّة تثبيط فعل الفعل، بغرض تنمية بناء أحداث المقاطع السّرديّة الصغرى المنجزة من قبل الذّات الفاعلة، وتوضيحها أكثر[1].

وإذا كان النّموذج العامليّ، في تصوّر غريماس، هو نتاج عمليّة قلب للعلاقات المشكلة للنّموذج التّأسيسيّ؛ فإنّ جذوره، من زاوية صياغته النّموذجيّة، توجد في أعمال سابقة حدّدها غريماس في ثلاثة نماذج[2]. وإنّ هذا النّموذج بعلاقاته المتنوّعة، وبنمط اشتغاله، وكذا من خلال المحاور الّتي يستند إليها في عمليّة تكوّنه يشكّل إبدالًا؛ أي تصنيفًا مسكوكًا لمجموعة من الأدوار الّتي نصادفها في كلّ الحكايات بشكل كليّ أو جزئيّ. ولعلّ هذه العموميّة والكليّة هي ما يدفعنا إلى تقديم تحليل لهذه الأدوار من خلال تجسّدها في مسارات سرديّة

(1) عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيّل، سوريّة، 2019، ص199.

(2) وهذه النّماذج الثّلاثة تتمثّل في: (نموذج پروپ، نموذج سوريو، ونموذج تنبير)، ينظر: سعيد بنكراد: السّيميائيّات السّرديّة، ص71 وما بعدها.

مشخّصة، تتّخذ من الوضعيّات الإنسانيّة المخصوصة سندًا لها[1] وهذه الوضعيّات تحيلنا إلى الشّخصيّات، ومستويات الأفعال الّتي تحيلنا بدورها إلى مستويات السّرد، وكلّها مجتمعة -بانسجامها- تشكّل حيّزًا يعزّز مفاهيم التّرابط والتّداول بالمكوّنات اللّغويّة في سياقها التّواصليّ الّذي تتّضح من خلاله السّمات الأدائيّة للشّخصيّة بما تؤدّيه من أفعال، فيما يمكن تمثيله بخطاطة سرديّة ذات حلقات متسلسلة، تتحقّق على مستوى العمليّة السّرديّة.

الخطاطة السّرديّة:

تعدّ البنية العامليّة لمسار توليد الملفوظات السّرديّة عاملًا أساسًا في ضوء البنية السّيميائيّة للنّموذج العامليّ على أنّه فاعل مؤثّر لحالات وتحوّلات الرّؤية السّرديّة بوجه عامّ، وهو ما توضّحه الخطاطة الواصفة لبنية العوامل، القائمة جزئيًّا أو كليًّا في الأحداث السّرديّة، استنادًا إلى الأدوار الّتي تؤدّيها الشّخصيّات، وبناءً على العلاقات الّتي تقوم فيما بينها، كما حدّدتها العوامل الستّة التي أشرنا إليها؛ لتحديد القوى الفاعلة المؤثّرة في سيرورة الأحداث، بالنّظر إلى السّير المقنّن لتبادل الأدوار في السّرد الّذي لا يمكن أن يتحدّد إلّا من خلال إدخال مقولة مركزيّة في السّيميائيّات السّرديّة/ ويتعلّق الأمر بمقولة (التّحوّلات)، ذلك أنّه إذا كانت البرمجة السّرديّة تتمّ ابتداءً في مستوى عميق؛ فإنّ عمليّة التّركيز على الدّلالة وفق تشكيلات سرديّة مجسّدة في بنيات تعبيريّة متنوّعة، يحدّدها غريماس في قوله: «يجب أن نفهم بالبنية الدّلاليّة ذلك الشّكل العامّ لنظام العوالم الدّلاليّة- المعطى، أو الممكن، ذي الطّبيعة الاجتماعيّة والفرديّة (ثقافات أو أفراد) والسّؤال عمّا إذا كانت البنية الدّلاليّة ماثلة في عالم الدّلالة أو تحضن هذا العالم»[2].

ومن المرحلة الأولى (مستوى ملفوظ السّرد الأصليّ) إلى المرحلة الثّانية (مستوى ملفوظ السّرد المركّب)، تطرح الخطاطة السّرديّة؛ بوصفها قاعدة منظّمة ومتحكّمة في مختلف التّحوّلات السّرديّة بتنوّع سياقاتها الدّالة على الملفوظات المعبّرة عن المواقف المتصارعة بين الشّخصيات؛ وهو ما قد يتّضح في القراءة الأوّليّة البسيطة لنصٍّ سرديٍّ، الّذي نستنتج منه

(1) نفسه، ص71، 72.

(2) ج. غريماس:»البنية الدّلاليّة، تر: ميشال زكريا، مجلّة (الفكر العربيّ المعاصر)، ع18، 19، 1982، ص97 .

تنازعًا في بعض العناصر المكوّنة للرّؤية السّرديّة أو أنّه ذو تداخل بين مجموعة من العناصر الّتي تتشكّل في مستوى متباين.

وهذان العنصران يحيلان كلّ دارس إلى ما ألحّت عليه اللّسانيّات في مجال تحليل الخطاب في حدود معطيات دلالات الملفوظات الّتي تعتزم فضّ الخطاب السّرديّ وشبكة التّعالقات الّتي تخضع بدورها إلى سلسلة من التّعقيدات والفراغات والالتواءات لتشكيل نسيج الحبكة، أو نواتها؛ ممّا أفضى إلى تعدّد مستويات التّحليل السّرديّ بتعدّد مراحل النّص ومستوياته وطبقاته[1].

ونشير هنا، إلى أنّ تكوين التّشاكل في الملفوظ هو تشاكل الملفوظ الّذي يؤول إلى دور العامل/ الذّات الّتي ترغب في الحصول على موضوع القيمة وتحديد العلاقة بالموضوع المرغوب فيه ضمن علاقته بالانسجام -كما أشار إليه راستي- يتأسّس على المعطيات النّصيّة بداية، وينتج عن ذلك ما يسمّى بالتّشاكل المركزيّ الّذي يعدّ منطلقًا لتحديد أنواع تشاكل الملفوظات. وهذا كلّه يُحيلنا إلى ضرورة فهم الاستراتيجيّة التّنازليّة والاستراتيجيّة التّصاعديّة، اعتمادًا على ملفوظات محدّدة. ومن هنا، فإنّ الخطاطة السّرديّة تشكّل نموذجًا لكلّ التّحوّلات الفعليّة الواقعة بشكل تجريديّ.

تنوّع أساليب الملفوظ:

أولًا- أحداث المقاطع السّرديّة:

تستند العديد من الأنواع السّرديّة إلى قواعد فنّية بشكل واضح وأسس المنفعة في صيغتها النّفعيّة، وأهمّها الرّؤية السّرديّة من خلال تحديد الوضعيّة الّتي يتخذّها السّارد مسارًا له، وتعدّ مجالًا ثريًّا توظَّف فيها العلاقات الجامعة بين القوى الفاعلة ما نجده في مختلف أنواع السّرد، سواء كان ذلك في السّرد الطّبيعيّ غير التّخييليّ، أم الرّوائيّ والدّراما والسّينما[2]؛ وباعتبار السّرد يعرض رؤيا ما، فإنّ هذه الرّؤيا تسرد سلسلة من الأحداث التي تستلزم وجود شخصيّات، وبالنّظر إلى ذلك فإنّ الرّؤية السّرديّة وسيلة اتّصال تعرض تتابع أحداث معيّنة، تسبّبت فيها

(1) ينظر: عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيّل، ص79 وما بعدها.

(2) ينظر: يان مانفريد: علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، تر: أماني أبو رحمة، 2011، ص12. وينظر: محمّد معتصم: بنية السّرد العربيّ، 2010، ص49.

أو جرّبتها تلك الشّخصيّات، بالمنظور الّذي تُدْرَك به الرّؤيا من طرف السّارد على حدّ تعبير تودوروف. والوقوف عند هذه العناصر المكوّنة للخطاب الرّوائيّ تتمّ على نحوين: تفكيك البناء من كلّي إلى جزئيّ بمراعاة مستويات الملفوظ السّردي المؤسّس على تحديد الزّمان، والمكان، والأحداث، والشّخصيّات، الّتي تشكّل جسرًا لعبور أفكار تتجاوز مركز المهمّة المحدودة، لكلٍّ من هذه المكوّنات، إلى ما تتضمّنه علاقة التّجاور بين الملفوظات الّتي ترسخ قرين الدّال بالمدلول عليه من خلال فكرة الدّال عند بيرس، ومن بعد ذلك تفكيك جزئيّ لكلّ عنصر، مثل تفكيك المكان إلى أبعاده الهندسيّة ومركز وهامش، واسع وضيّق، وهكذا مع بقيّة العناصر. ونشير هنا إلى آليّات التّحليل اللّغويّ[1] الّذي تنطلق من الكلّ إلى الجزء، مع ضرورة إمكانيّة إعادة التّركيب من جديد، والتّركيب الّذي يبدأ بأقلّ وحدة لسانيّة تتمثّل في الملفوظ (صامت + صائت) وصولًا إلى أكبر وحدة قد تكون جملة، أو نصًّا، أو تخاطبًا، وبذلك يُشترَط في التّحليل إعادة التّركيب؛ بينما في التّفكيك قد لا يعاد تحليل البنى أو النّصوص، وهذا ما يحيلنا إلى الفوارق الدّقيقة بين المصطلحات وخاصّة هنا (التّفكيك والتّحليل)، ومنه ضبط الفوارق الدّقيقة بينهما من حيث وظيفة الملفوظات، وسبل توظيفها.

ثانيًا- المستوى الخطابيّ:

وإذا كان المستوى الخطابيّ ينطلق من النّمذجة التّلفّظيّة؛ فإنّ معيار الملفوظ السّرديّ يتميّز بخاصيّة التّعدّد اللّغويّ، وهو تعدّد مشخّص اجتماعيًّا، قد يعكس صراعات متعدّدة بين ملفوظات الفعل والتّحوّل، ولا تتحدّد هذه الأخيرة إلّا إذا تعاملنا مع عناصرها في مستوى خطابيّ عامّ ومتكامل، ومعرفة سيرورة التّفاعل، وآليّات توليد معنى الملفوظ واعتصاره؛ ذلك لأنّ العمليّة السّرديّة ما هي إلّا نتيجة تفاعل في وقائعها، وتداخل في أحداثها؛ رغم تباين تلك الآليّات وأنماط السّرد فيها.

التّواصل السّرديّ:

يقوم البرنامج السّرديّ على تفاعل ثلاثة مستويات تواصليّة فاعلة على الأقل، وفي كلّ مستوى تواصليّ توجد مجموعة من المرسلين والمتلقّين، وتمايز مستويات الأفعال، والتّحوّل التّناصيّ الّذي

(1) ينظر: سعاد بسناسي: التّحوّلات الصّوتيّة والدّلاليّة في المباني الإفراديّة، إربد- الأردن، 2012.

يصل بين مجموعتين متباينتين من المواقف والتّواصل اللّامتخيّل أو اللّاروائيّ[1] وهذا يُرجعنا إلى ما أشرنا إليه سابقًا في حديثنا عن (مستويات التّواصل)؛ لاستنباط سمات البنية السّرديّة وصلاتها التّواصليّة، الّتي تتلخّص في ثلاثة احتمالات حصرها (يان مانفريد) في[2]:

1) المؤلّف والقارئ على مستوى التّواصل اللاّتخيّليّ أو اللاّروائيّ.

2) السّارد والمتلقّي، أو المخاطب، أو المخاطبين، على مستوى التّوسّط التّخيّليّ، أو الرّوائيّ.

3) الشّخصيّات على مستوى الحدث.

ونُطلق على المستوى الأوّل: المستوى خارج النّص، فيما يسمّى المستويان الثّاني والثّالث بالمستوى داخل النّص. وما يفهم هنا أنّه من الضّروريّ الإشارة إلى (المتلقّي) بحيث نجد عدّة حالات ومستويات، وهذا ما يوضّحه سياق السّرد في الاحتمال الأوّل (اللّاتخيّليّ/ اللّاروائيّ) ويعدُّ مستوى خارج النّص؛ لأنّنا ننطلق ممّا هو موجود في النّص، ونحدّد السّرد زمانيًّا ومكانيًّا ووجوديًّا منه وفيه؛ فلا نتخيّل ما هو غير مسرود ضمنه، وهذا يحتّم علينا الفصل بين السّارد؛ كاتبًا كان أو نحن باعتبارنا قرّاء، ونفرّق بين ما هو داخل النّص السّرديّ وخارجه. وفي الاحتمال الثّاني: (السّارد والمتلقّي أو المخاطب أو المخاطبين على مستوى التّوسّط التّخيّليّ أو الرّوائيّ) يجوز تخيّل ما كان خارج النّص السّرديّ، ولم يذكر ضمن مستوياته وحلقاته؛ وهي إشارة إلى (المتخيّل، أو غير الحقيقيّ). وفي الاحتمال الثّالث نجد المستويين الأوّل والثّاني، ويتّضح ذلك حينما نكون في موضع مقارنة بين خطابين سرديّين أو أكثر، ونلجأ حينها إلى تحصيل معلومات عن مختلف المستويات، اعتمادًا على معايير تطبيقيّة لمختلف المواقف السّرديّة؛ ممّا سيتمّ الرّجوع إليه والتّفصيل فيه أكثر في موضعه من هذا البحث.

ثالثًا- تنامي دلالة الملفوظ:

أنواع الملفوظ السّرديّ:

أ- الملفوظ السّرديّ البسيط أو المركّب:

هو ذلك المنطوق الذي يوحي إلى واقعة معيّنة، أو يُحيلنا إلى قضيّة محدّدة، ويكون ذلك

(1) ينظر: يان مانفريد: علم السّرد، ص59 بتصرّف.

(2) المصدر السابق، ص17.

ببساطة؛ أي دون إسهاب، أو شرح، أو تفسير، أو تمطيط أو وصف، أو توسعة؛ أي: يكتفي بالنّواة الإسناديّة الأساسيّة، بمعنى أنّ الملفوظ البسيط هو الّذي يتضمّن محمولًا واحدًا؛ أمّا الملفوظ السّرديّ المركّب، فهو الّذي يحوي محمولين فأكثر[1]، وهذا ما يجعلنا نتعامل مع تركيب البنى السّرديّة وتشكيلاتها المتنوّعة والتّركيز على مكوّناتها وترتيبها، مع تحديد ظروف السّرد والسّارد، والعلاقة بين المكوّنات السّرديّة، ومنها تحديد الملفوظات البسيطة عن المركّبة.

ب- الملفوظ الصّيغيّ:

يحيلنا الحديث عن الصّيغ في مجال الدّراسات اللّسانيّة إلى باب الأفعال وعناصرها المشكّلة لها، سواء أكان ذلك من مكوّنات بنائيّة، أم زمنيّة بتفريعات تعكس صورة الملفوظات، ومن ثمّ دلالتها وتحوّلاتها حسب العوامل والسّياق، وإذا كان الحديث عن الصّيغ السّرديّة يقوم على عوامل لفظيّة مؤثّرة فيما بعدها؛ فإنّ ذلك يتطلّب معرفة الجانب الوظيفيّ الّذي يشمل ملفوظات الأفعال في السّرد من خلال تحليل زمنها وتوظيفاتها ودلالاتها، وما تؤدّيه من عمليّات وما تنتجه من رؤية سرديّة. وإذا كان الملفوظ السّرديّ في إطار التّصوّر السّيميائيّ للخطاب السّرديّ، يتكوّن من عامل ووظيفة؛ فإنّ الملفوظ الصّيغيّ هو الّذي يتحدّد من خلال جملة من الوظائف، وتتمثّل في: وظيفة الإرادة أو الوجوب أو القدرة أو المعرفة؛ بمعنى أنّ الملفوظ الجهيّ أو الصّيغيّ (modal Enoncé) مقترن بمجموعة من الأفعال الوسيطة الدّالّة على الوجوب والقدرة والإرادة والمعرفة، في علاقة تامّة بالعامل المنجز أو المرشح لأداء البرنامج السّرديّ، عبر سيرورة تشكّل الحكي والدّلالة النّصية والخطابيّة[2]. وهذا ما يسمّى: (العمليّات السّرديّة) الّتي تكون على وَفق عدّة أشكال تُستخلص من النّص السّرديّ، وتتحدّد من خلال أنماطه. في علاقة وطيدة بالعامل المنجز في ضوء مسار تشكيل الرّؤية السّرديّة.

ج- الملفوظ الوصفيّ:

إذا كانت الملفوظات الصّيغيّة تعني الأفعال وأزمنتها ودلالاتها – مع أنّ مفهوم الصّيغة لا يقتصر على الأفعال-[3] فإنّ الملفوظات الوصفيّة تدلّ على الأحوال والأوصاف والنّعوت

---

(1) ينظر: جميل حمداويّ: أنواع الملفوظ السّرديّ، ص11.

(2) عبد اللّطيف محفوظ: البناء والدّلالة في الرّواية، بيروت- الجزائر، 2010م، ص63.

(3) ينظر: سعاد بسناسي: دراسة لسانيّة للمباني الإفراديّة في حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق لمحمّد بن إبراهيم، الجزائر، 2015، ص13 وما بعدها.

وتشـمل المشـتقّات الوصفيّـة الأخرى في اللّغـة كالتّمييز، وصيغ التّشـبيه والمبالغة والمصـادر بأنواعها. والمسـتخلص مـن هـذا، أنّ الملفـوظ الـسّرديّ يخـصّ المشـتقّات الوصفيّـة؛ والصّيغيّة (الفعل) ليسـت منهـا، خاصّـة في اللّغـة العربيّـة الّتـي تفـرّق بـين الصّيـغ (الحدثيّـة والذّاتيّـة والوصفيّـة ثـمّ المبـاني الأداتيّـة)[1] وفي السّـياق الـسّرديّ تتحـدّد دلالات الملفوظـات الوصفيّـة أكـثر.

د - **الملفوظ الإسناديّ:**

تقـوم التّراكيـب السّرديّـة عـلى العمليّـة الإسـناديّة في ضـمّ التّراكيـب بعضهـا إلى بعـض؛ كـما أنّ الملفـوظ الإسـناديّ يعـدُّ نـواة العمليّـة السّرديّـة؛ كونـه «يحـدّد علاقـة الـذّات بالموضـوع، أو هـو الّـذي يجمـع بـين المسـند والمسـند إليـه. وقـد يقصـد بـه امتـلاك القيّـم»[2]؛ فالمسـند قـد يكـون فعـلاً معلومًـا، أو مجهـولًا، أو خـبرًا، والمسـند إليـه قـد يكـون مبتـدأ، أو فاعـلًا، أو نائـب فاعـل، والعلاقـة الجامعـة بـين هـذه العنـاصر هـي العلاقـة الإسـناديّة الأساسـيّة.

الملفوظ القضويّ:

تقـوم القضيّـة المنطقيّـة عـلى سلسـلة مـن القضايـا الّتـي تسـتند أساسًـا إلى عمليّـات اسـتدلاليّة، وحجـاج منطقـيّ؛ لإثبـات أو نفـي قضيّـة مـا. وفي الملفـوظ القضـويّ نتعامـل مـع طبيعـة مواضيـع تلـك القضايـا؛ فنسـعى مـن خـلال هـذا الملفـوظ إلى إثبـات الوظيفـة الحجاجيّـة للمقاطـع السّرديّة؛ بحسـبانها قالبًـا لغويًّـا تنتظـم فيـه جملـة مـن القضايـا؛ لأحـداث معقّـدة، ووضعيّـات متأزمـة، ونـرى أنّ الكثـير مـن الدّارسـين فصلـوا بـين الملفـوظ القضـويّ والملفـوظ الحجاجـيّ، ومـن المظنـون لدينـا أنّ الملفـوظ القضـويّ حجاجـيّ، وقـد يكـون العكـس كذلـك؛ لأن الملفـوظ الحجاجـيّ ينبنـي عـلى الاسـتدلال، والاسـتقراء، والاسـتنباط، والتّأثـير، والإقنـاع، والحـوار، والاقتنـاع، وجميعهـا عمليّـات يقتضيهـا الملفـوظ القضـويّ؛ وعـلى الرغـم مـن ذلـك قـد يحيلنـا في مواضـع دقيقـة إلى الملفـوظ الحجاجـيّ، وإلى احتـمالات فـوق الّتـي يقـف عندهـا الحجاجـيّ.

الملفوظ المتوازيّ:

ويكـون الحديـث عـن التّـوازي انطلاقًـا مـن البنيـات السّرديّـة الخطابيّـة؛ كونـه يجمـع بـين

(1) سعاد بسناسي، ومكّي درّار: صوتيّات التّصريف من التّوصيف إلى التّوظيف، الجزائر، 2015، ص30 وما بعدها.

(2) عبد اللّطيف محفوظ: البناء والدّلالة في الرّواية، ص 64.

ظواهـر مختلفـة؛ بحيـث يتشـكّل الملفـوظ المتـوازيّ عـلى آليّـة التّكـرار بأنواعـه المتعـدّدة وأشـكاله المتنوّعـة، ومنـه نتعامـل مـع نوعـين مـن التّـوازي (التّـوازي الظّاهـر والتّـوازي الخفـيّ)[1]. فالملفـوظ المتـوازي ينبنـي عـلى تـوازي الكلـمات وتعادلهـا، كـما يقـوم التّـوازي عـلى التّشـابه، والتّماثـل، والتّعـادل، والتّسـاوي، والازدواج، والسّـجع، والتّصريـع، والتّكـرار، والتّناظـر، وغيرهـا مـن المفاهيـم البلاغيّـة والعروضيّـة الدالّـة عـلى تسـاوي الأصـوات والنّـبرات، والمقاطـع، والكلـمات، والتّراكيـب، والصّـور البلاغيّـة، والمحسّـنات البديعيّـة[2]، وفي هـذه المسـتويات يجـري التّركيـز عـلى التّـوازي الصّـوتيّ بتلويناتـه وإيحاءاتـه، وهـو النّاتـج مـن تـوازي الصّوائـت، وتـوازي الصّوامـت، وتوازيهـما معًـا ضمـن مقاطـع لغويّـة، يكـون ذلـك كلّـه تحليـلاً فيـما لـه صلـة بالملفـوظ الصّـوتيّ.

الملفوظ الانزياحيّ:

يتلخـص مفهـوم الانزيـاح في الدّلالـة عـلى خـروج الـشّيء عـن أصلـه، وهـو بذلـك ابتعـاد عـن المعتـاد، ومنـه يعـرّف الملفـوظ الانزياحـيّ بأنّـه ذلـك الملفـوظ الّـذي يتجـاوز القواعـد المألوفـة، أو يَعـدل عـن القواعـد المعياريّـة؛ بغـرض تحقيـق وظائـف جماليّـة وفنّيّـة وإبداعيّـة، ويكـون هـذا الانحـراف مقصـودًا ومتعمّـدًا، خاصّـة حينـما يتعلّـق الأمـر بالمـادّة اللّغويّـة للخطـاب؛ بحيـث يمكـن الحديـث عـن أنـواع مـن الانزيـاح في مثـل: الانزيـاح الصّـوتيّ، والانزيـاح الإيقاعـيّ، والانزيـاح الـصّرفيّ، والانزيـاح التّركيبـيّ، والانزيـاح الـدّلاليّ، والانزيـاح البلاغـيّ، والانزيـاح المنطقـيّ، والانزيـاح التّـداوليّ[3]، وكلّهـا تعـدُّ خلخلـة للنّظـام اللّغـويّ، وخروجًـا عـن تمظهـرات النّـص؛ مـمّا ينتـج منـه تحـوّلات دلاليّـة وخفيّـة، وحـين نتعامـل مـع مختلـف أنـواع الملفوظـات السّرديّـة في مسـتوياتها المتعـدّدة، نجـد نوعًـا أو أكـثر مـن الانزياحـات، ويصبـح النّـص حينهـا نقطـة تجـاذب بـين مرجعيّـة دلاليّـة وظيفيّـة تصريحيّـة، وبـؤرة انزيـاح خفيّـة تلميحيّـة، وهـذا يتداخـل مع مـا يسـمّى بالملفوظ الصّريـح والضّمنـيّ، الّـذي لا يقبـل الانفصـال؛ لأنّ الكثـير مـن الملفوظـات تتقابـل في اللّغـة، ومنهـا الصّريـح ويقابلـه الضّمنـيّ، فالنّـص الـسّرديّ يتضمّـن الكثـير مـن الملفوظـات الواضحـة، الّتـي تنـمّ عـن معانيهـا مبـاشرة، بـلا غمـوض، وتقابلهـا الملفوظـات الضمنيّـة، الّتـي تكـون موحيـة بمعـان؛ لكنّهـا ضمنيّـة وخفيّـة وتتحـدّد معانيهـا ضمـن سـياقاتها السّرديّـة الـواردة فيهـا.

---

(1) ينظر: جمال بندحمان: الأنساق الذّهنيّة في الخطاب الشّعريّ، القاهرة، 2011، ص188.

(2) ينظر: جميل حمداويّ: أنواع الملفوظ السّرديّ في القصّة القصيرة جدًّا، ص25.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص17.

الملفوظ الذّاتيّ والموضوعيّ:

يتفـرّد الملفـوظ الـذّاتيّ بإعـمال الـذّات فيـه؛ وذلـك انطلاقًـا مـمّا ينتـج منـه مـن عواطـف وانفعـالات، تـدلّ عـلى المتلفّـظ، الّـذي قـد يصـدر أحكامًـا ذاتيّـة داخليّـة معـبّرة عـن وعيهـا بمـا فيهـا مـن تغـيّرات الأفـكار والإحسـاس والشّـعور، ويقابلـه الملفـوظ الموضوعـيّ الّـذي تنعـدم فيـه الميـزات الذّاتيّـة، الّتـي أشرنـا إليهـا في الملفـوظ الـذّاتيّ.

الملفوظ المضمّن:

يقصـد بالتّضمـين هنـا أن يتضمّـن النّـص الـسّرديّ قـولًا، أو تركيبًـا معيّنًـا، ويكـون واضحًـا بوجـود علامـات وقـف تـدلّ عـلى ذلـك، ويكـون ذلـك بهـدف التّوضيـح، أو الـشّرح، أو الاستشـهاد، أو الإحالـة.

الملفوظ الشّاعريّ (شاعريّة الملفوظ):

معلـوم أنّ أصـل الصّـور الفنّيّـة الخيـالُ، ومنـه انمـاز الملفـوظ الشّـاعريّ بسـمات إبداعيّـة، يرسـمها خاطـر الخيـال وإمـلاء الوجـدان؛ وذلـك كونهـا ملفوظـات سرديّـة مفعمـة بالشّـاعريّة، والفواصـل النّغميّـة، والمقاطـع الإيقاعيّـة، بحيـث تغـدو بعـض المشـاهد السّرديّـة ضربًـا مـن المشـاعر بعـد تخيّلهـا، وتطغـى بذلـك عليهـا الوظائـف الجماليّـة والفنّيّـة الّتـي لا نجدهـا في ملفوظـات سرديّـة عاديّـة وبسـيطة، ولنـا رأي فيمـن فصـل «الملفـوظ الاسـتعاريّ» عـن الملفـوظ الشّـاعريّ؛ وذلـك لأنّ الاسـتعاريّ جـزء مـن الشّـاعريّ ويضـاف إليـه التّشـبيه، لا سـيّما حينـما تتجـاوز التّجـارب الإنسـانيّة وحـدود المعقـول والعـاديّ والطّبيعـيّ إلى عـوالم خياليّـة أرحـب، تكـون مفعمـة بالتّصويـر بمـا فيـه مـن اسـتعارة ومجـاز وتشـبيه، ويكـون الملفـوظ الـسّرديّ الشّـاعريّ هنـا بمنزلـة إعـادة صياغـة لعواطـف المتلقّـي وحالاتـه الانفعاليّـة.

ملفوظ السّخريّة:

تتنـوّع أغـراض الملفوظـات السّرديّـة حسـب مقاصدهـا وسـياقاتها الـواردة فيهـا، ومنهـا ملفـوظ السّـخريّة، الّـذي يوظّـف بهـدف السّـخريّة مـع تنـوّع أشـكالها ومسـتوياتها وخلفيّاتهـا؛ فقـد تكـون السّـخريّة في شـكل حـدث معـيّن، أو موقـف غريـب، أو شـخصيّة متفـرّدة لديهـا تصرّفـات، أو أفـكار غـير مألوفـة، ويظهـر ذلـك بعبـارات تهكّميّـة وأسـاليب سـاخرة.

الملفوظ الزّمانيّ والمكانيّ:

يتأسّس فعل إنتاج الكلام على العمليّة الإرساليّة التّواصليّة، ويقوم بذلك على مقصديّة أو أكثر؛ ممّا يحدّدها الفارق الزّمنيّ للأفعال في النّص السّرديّ وعلاقة الخبر بالزّمن؛ بل أهمّيّة الزّمن في عمليّة السّرد، حتّى وإن فرّق بعض الدّارسين بين مستويين للزّمن على نحو ما ميزه جيرار جينيت بين زمن السرد وزمن القصة، كون الأول عنده لا يتقيد بتتابع منطقي للأحداث والوقائع، في حين يخضع زمن القصة لتتابع الأحداث منطقيًّا. وفي كلتا الحالين يظل الزّمن دومًا عنصرًا من عناصر الخطاب الرّئيسة، الّتي تُسهم في إنتاج تلك الأفعال؛ لأنّ «الصّيغة السّرديّة ارتبطت بإرسال شيء هو على مسافة من مرسله. هذه المسافة قد تكون زمنيّة؛ أي يخبر عن شيء انتهى وتمّ. وقد تكون مسافة مكانيّة؛ إذ يخبر بشيء لا يرتبط بقائله»[1] مع أنّ هذا النّص يلخّص زمن السّرد فيما مضى من أحداث، ويشير إلى أهمّية عنصر المكان دون تفصيل ولا تحديد. ومن هنا فإنّ الملفوظ السّرديّ الزّمانيّ[2] يحيلنا إلى الملفوظ السّرديّ المكانيّ الّذي يكتمل به الخبر السّرديّ؛ باعتباره مقدّمًا صيغيًّا ونواة مع الزّمن في عمليّة السّرد، وكذلك السّمات المكانيّة لها تأثير على الأحداث السّرديّة والشّخصيّات، وهذا ما يسمّى «الدّلاليّة Semanticization أو سطوة الدّلالة المكانيّة»[3] فالأماكن في النّص السّرديّ لها دلالاتها وأبعادها؛ ممّا ينبغي التوقّف عنده.

الملفوظ التّناصيّ:

يهدف التّناص إلى اجتياز الرّتابة الّتي تكتسي النّص، وهو بذلك امتداد فنّيّ، ذو علائق دلاليّة وفكريّة إذا أحسن توظيفه؛ ممّا يجعل الخطاب متميّزًا ومتفرّدًا، وقد يدلّ على تجربة ذاتيّة تدعو المتلقّي إلى البحث في عوالمها المتّسعة والعميقة فكريًّا ودلاليًّا، وهذا ما يميّز الملفوظ التّناصيّ، فهو يستدعي معرفة ثقافيّة للبحث عن نصيّة النّص والبحث في بنياته النّموذجيّة من خلال استيعابها ومحاورتها.

---

(1) ينظر: سعيد جبّار: الخبر في السّرد العربيّ، الدّار البيضاء، 2004، ص95.

(2) جرى التّفصيل في أزمنة السّرد عند يان مانفريد، ونذكر منها: السّرد الحاضر، والسّرد التّاريخيّ، والسّرد المأثور الحاضر العامّ، والحاضر الإجماليّ، وما يصاحبها من عمليّات سرديّة تنتج باعتبار تحليل الزّمن، وهي: «العمليّة السّرديّة الاستعاديّة، والعمليّة السّرديّة التّزامنيّة، والعمليّة السّرديّة المستقبليّة». مصدر سابق، ص115. ونجده قد تحدّث في ص127 عن الظّروف الزّمكانيّة الّتي تحدث فيها وقائع السّرد، وفضاء القصّ؛ بدليل لا يمكننا فصل الزّمان عن المكان وتأكيد أنّهما عنصران متعالقان.

(3) ينظر: يان مانفريد، ص131. وينظر: يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنّيّ، تر: سيزا قاسم دراز، مجلّة (عيون)، ع8، 1987، ص69.

المصادر والمراجع:

- بـارت، رولان: الدّرجـة الصّفـر للكتابـة، ترجمـة: محمّـد بـرّادة، الشّركـة المغربيّـة للنّاشريـن المتّحديـن، المغـرب، ط3، 1985.
- بسـناسي، سـعاد: التّحـوّلات الصّوتيّـة والدّلاليّـة في المبـاني الإفراديّـة، در الكتـاب الحديـث، إربـد، الأردن، ط1، 2012.
- بسـناسي، سـعاد: التّحـوّلات الصّوتيّـة والدّلاليّـة في المبـاني التّركيبيّـة، عـالم الكتـاب الحديـث، إربـد، الأردن، ط1، 2012.
- بسـناسي، سـعاد: السّـمعيّات العربيّـة في الأصـوات اللّغويّـة، دار الكتـاب الحديـث، إربـد الأردن، ط1، 2015.
- بسـناسي، سـعاد: دراسـة لسـانيّة للمبـاني الإفراديّـة في حكايـة العشّـاق في الحـبّ والاشـتياق لمحمّـد بـن إبراهيـم، منشـورات مخبر اللّهجـات ومعالجـة الـكلام، دار أمّ الكتـاب، الجزائـر، ط1، 2015.
- بسـناسي، سـعاد، ودرّار، مـكّي: صوتيّـات التّصريـف مـن التّوصيـف إلى التّوظيـف، دار أمّ الكتـاب، الجزائـر، ط1، 2015.
- بـن تومـي، اليامـين، وآخـرون: فلسـفة الـسّرد.. المنطلقـات والمشـاريع، منشـورات الاختـلاف، الجزائـر، وضفـاف لبنـان، ط1، 2014.
- بندحـمان، جـمال: الأنسـاق الذّهنيّـة في الخطـاب الشّـعريّ.. التّشـعّب والانسـجام، رؤيـة للنّـشر والتّوزيـع، القاهـرة، ط1، 2011.
- بنكـراد، سـعيد: التّأويـل.. التّعيـين والتّعـدّد ولانهائيّـة الدّلالـة، جريـدة (العلـم الثّقـافيّ)، المغـرب، 24 يونيـو 2004.
- بنكـراد، سـعيد: السّـيميائيّات السّرديّـة.. مدخـل نظـريّ، منشـورات الزّمـن، دار النّجـاح، الـدّار البيضـاء، 2001.
- جبّـار، سـعيد: الخـبر في الـسّرد العـربيّ.. الثّوابـت والمتغـيّرات، شركـة المـدارس للنّـشر والتّوزيـع، الـدّار البيضـاء، ط1، 2004.

- حمداويّ، جميل: أنواع الملفوظ السّرديّ في القصّة القصيرة جدًّا، دار شبكة الألوكة، د.ت.
- درّار، مكّي: المجمل في المباحث الصّوتيّة من الآثار العربيّة، دار الأديب، وهران، ط2، 2014.
- غريماس، ج: البنية الدّلاليّة، ترجمة: ميشال زكريا، مجلّة (الفكر العربيّ المعاصر)، لبنان، ع18، 19، 1982.
- فيدوح، عبد القادر: تأويل المتخيّل.. السّرد والأنساق الثّقافيّة، دار صفحات، سوريّة، 2019.
- لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفنّيّ، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلّة (عيون)، المغرب، ع8، 1987.
- مانفريد، يان: علم السّرد.. مدخل إلى نظريّة السّرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، ط1، 2011.
- محفوظ، عبد اللّطيف: البناء والدّلالة في الرّواية، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- معتصم، محمّد: بنية السّرد العربيّ من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- نوسي، عبد المجيد: التّحليل السّيميائيّ للخطاب الرّوائيّ، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، الدّار البيضاء، ط1، 2002.

المدينة الطِّرْس في رواية «ما لم تمسسه النار» لعبد الخالق الركابي

ياسين النصيِّر [1]

البريد الإلكتروني:

yalnasayyir@gmail.com

(1) ياسين النصيِّر، كاتب من العراق، يعيش حاليًا في هولندا. عضو في هيئة اتحاد الأدباء في العراق بين عامي (1972 - 1980). له مجموعة مؤلفات في النقد الأدبي والفني. مشرف على الصفحات الثقافية لعدد من الصحف الفنية والثقافية والمجلات الأدبية في العراق.

حاضر في معظم البلدان العربية والأوروبية. شارك في معظم مؤتمرات الرواية والشعر في العراق والقاهرة وعمان والكويت وقطر والسعودية. أسس في هولندا مؤسسة «أكد» للثقافة والإعلان. أسس في بلجيكا مؤسسة «ثقافة 11» للفعاليات الثقافية. أصدر جريدة ثقافية شهرية مع عدد من المثقفين العراقيين والعرب المهاجرين جريدة «ثقافة 11». أقام صالونًا ثقافيًا في بيته، ثم في أمكنة وقاعات في هولندا وبلجيكا، استضاف فيها عددًا من المفكرين والشعراء العرب والعراقيين والهولنديين. قدم ثلاثة مهرجانات للسينما العراقية الوثائقية. قدم أكثر من 100 فعالية ثقافية من ندوات ومهرجانات للثقافة العربية.

Palimpsest city, In the novel "Untouched by Fire" For Abdul Khaleq Al-Rikabi

Abstract:

The novel talks about a love story between the narrator and a woman, who was his childhood friend, but she married another person. This husband became mentally ill, and he is a sculptor, so the wife asked the narrator, since he is her childhood friend, to look for her husband in hospitals that treat mental illnesses. This novel built its artistic home in a border town with Iran, called «Badra». It was a scene of the Iraq-Iran war for eight years, then it became a scene of the US invasion in 1991. Badra is one of the problematic cities inhabited by Arab, Kurdsh, Persian and Turkmen social groups, and therefore it has a mixture of languages and a sense of life. In addition, it was one of the exile cities for the communist people during the royal era. The research studied the novel according to the spatial-thematic approach, as it is my adopted approach in most of my studies, since that my book «The Novel and Place» was my first one in Arabic to be published on this subject in February 1980, preceding any translated book on the place. The author of the novel; Abdul-Khaleq Ar-Rikabi is from Badra, and he is one of the dynamic winners of the Al-Owais Prize for fiction.

Keywords:

old pages, biological father, the father, the adopting father, pen, paper. War, Madness Al madeena al-Tars (a smashed and re build again city) of what the fire did not touch by: Abdul Khaleq Ar-Rikabi.

المدينة الطِّرْس في رواية «ما لم تمسسه النار» لعبد الخالق الركابي

ملخص:

تتحدث الرواية عن قصة حب بين الراوي وامرأة كانت زميلته في الطفولة، لكنها تزوجت شخصًا آخر. أصيب هذا الزوج بمرض عقلي، وهو فنان نحت، فطلبت الزوجة من الراوي -التي هي صديقته في الطفولة- البحث عن زوجها في المستشفيات التي تعالج الأمراض العقلية.

لقد بنت هذه الرواية بيتها الفني في مدينة حدودية مع إيران هي مدينة «بدرة»، فكانت عرضة للحرب العراقية الإيرانية طوال ثماني سنوات، ثم أصبحت لضربات التحالف عام 1991. مدينة بدرة من المدن الإشكالية؛ فتسكنها فئات اجتماعية عربية وكردية وفارسية وتركمانية، ولذلك فهي خليط اللغة والحياة، كما كانت مدينة بدرة واحدة من مدن المنفى للشيوعيين في العهد الملكي.

تناول البحث الرواية وفق المنظور المكاني- الموضوعاتي، فكان كتابي «الرواية والمكان» أول كتاب باللغة العربية يصدر في هذا الموضوع في شباط 1980، قبل أن يترجم أي كتاب عن المكان. مؤلف الرواية من سكنة بدرة وهو الأستاذ عبد الخالق الركابي أحد الفائزين بجائزة العويس للرواية.

كلمات مفتاحيّة:

الطرس، الأب الطبيعي، الأب الدينامي، الأب بالتبني. الأثر، القلم، الورقة، الحرب، الجنون.

البحث عن الذات:

لم تكـن الفنـون إلا صيغـة متطـورة لتحـرر الإنسـان مـن الاغـتراب المـادي والنفـسي، فـالأدب تطهـير عندمـا يكشـف عـن صراع الإنسـان مـع أبعـاد وجـوده، وتحـرره مـن أيـة قيـود جسـدية واجتماعيـة ودينيـة، وتمنحـه رؤيـة ذاتيـة يعيـد إنتـاج حياتـه مـن جديـد. هـذه الروايـة «مـا لم تمسسـه النـار»[1] عبـارة عـن طـرس كُتـب فيـه مـا حـدث لمدينـة بـدرة، ثـم محـي بعـد عودتهـا إلى العـراق، ليمحـو مـن جديـد بالغـزو الأمريـكي، ويكتـب بـدلًا منـه حيـاة أشـخاص عاشـوا تجربـة موازيـة لتجربـة الحـرب، وهكـذا تتحـول المدينـة ومـن يسـكنها إلى دفـتر تحـترق بعـض صفحاتـه ويعـاد بنـاء مـا تبقـى منـه عـبر سـيرة حيـاة مؤلـف عـاش أحـداث المدينـة وانغمـس فيهـا، واتخـذ مـن الأدب طريقـة لإثبـات وجـوده؛ فللمدينـة دفـتر أصبـح طرسًـا يكتـب فيـه نديـم إسـكندر والمؤلـف، حكايتهـما. لذلـك لا بـد للأديـب أن يمـرّ بتجربـة تطهـير ذاتيـة، وهـي الكتابـة فعـلاً كي يكـون العـالم مهيـأً للفهـم، فـما يحيـط بإنسـان الحداثـة ومـا بعـد الحداثـة هـو صناعـة كل شيء، بمـا فيهـا الثقافـة، فيصبـح الإنسـان غريبًـا عـمّا عاشـه، وحتـى الأشـياء الصغـيرة في محيطـه وفي بيتـه تبـدو أنهـا ليسـت أشـياء مألوفـة إذا مـا دخلـت في سـياقات مضـادة لحياتـه، لكنهـا كانـت الوجـه المـادي المبـاشر لكتابـة تاريـخ الأشـخاص والمدينـة، وكانـت الكتابـة بحـد ذاتهـا سـلطة خاصـة إذا تعمقـت رمزيـة القلـم، وهـو مـا سـيكون مـدار هـذه الروايـة، فكيـف إذا توالـت الحـروب عـلى المدينـة وناسـها؟ وعمليًّـا لـن تـؤدي العلاقـة مـع الأدب إلا إلى زيـادة المعرفـة بمـا يعـتري الإنسـان الحديـث مـن أشـكال الاغتراب التـي يفرضهـا: الديـن، الجنـس، الحريـة، الإنسـانية، الحقـوق، إلـخ. فـكل مـا يتصـل بالواقـع الإنسـاني ومـا يحتاجـه نجـده يخضـع لقوانـين هيمنة السـلطة، والرأسـمال، والقبيلـة، والأبـوة، والمـرض، والجنـس. ومـن هنـا، تبقـى مجـالات الفـن الميـدان الحـر الـذي يمـارس الإنسـان الواعـي مـن خلالـه وجـوده ضـد اغترابـه. فالروايـة التـي نحـن بصددهـا هنـا، بحـث عـن تحـرر الإنسـان مـن قيـوده القديمـة، فيتخـذ مـن مدونـة عـن الحيـاة في مدينـة بـدرة مـادة

(1) عبد الخالق الركابي: ما لم تمسسه النار، 2022.

للكشف عن تاريخ المدينة وفئاتها الاجتماعية، لأن الرواية هي الفن الذي يشترك في صناعته مجموعات كبيرة من الشخصيات والأفكار والممارسات الثانوية، وتشارك فيها أزمنة وأمكنة وثقافات مختلفة، فتكون الكتابة طريقة يتحدى بها المؤلف اغترابه، الذي تمظهر بأشكال: عاطفية وسياسية ودينية واجتماعية وميتافيزيقية، وما تقدمه التقنية، والمدينة، والرأسمالية، والصناعة، والتسليع، والإعلان، من وسائل تساهم في السيطرة على اغترابه، إذ يتحول الإنسان بفعل قواها المادية والتقنية من مجرد كائن مسلوب الإرادة إلى كائن فاعل «أي إن لم نقل، بلغة أرسطية: من كائن نوعي بالقوة، إلى كائن نوعي بالفعل»[1]. الميدان الأكثر اشتباكًا بين الإنسان والاغتراب، في هذه الرواية هو الجنس، فيجعل المدينة مسرحًا لهيمنة القوى الذكورية، فالحروب التي مرت عليها غيّرت من طبيعتها وإنسانها وأدخلتها في إشكاليات حياتية واجتماعية، لأن المدينة المحتلة من قِبل قوى متعددة يعني اغتصابًا جنسيًّا متعددًا لها، شأنه شأن الغزو في الثقافة العربية، يبيح المال والنساء. هذه المدينة الأنثى، ستكون حاضنة للمرأة «بتول» مركزًا بؤريًّا للأحداث، حيث الأنثوية تتغلغل في نسيج النَّص لتستعير خيوطًا من التقاليد وأخرى من أفعال الاغتصاب. والروائي لا يتعامل مع المرأة أو المدينة تعاملاً رمزيًّا، بل يتعامل معهما تعاملاً أنثويًّا. وما الأشكال الفنية التي يتوسل المؤلف بها لرصد هذا التعامل، إلا طريقة أقل ما يقال عنها إنها: طريقة إبداعية، كن مبدعًا يقل اغترابك، وكن مستهلكًا يزداد اغترابك. حين يصبح الجنس والجنون وسيلتين لتحرر الإنسان من اغترابه، لكنهما في الوقت نفسه توقعانه في اغتراب جسدي أعمق، وهو فقدان الصحة والاستقرار النفسي، لأن الشخصيات تبحث عن وجودها في أشكال قادرة على احتواء مشاعرها ومواقفها، البحث نفسه طريقة للتحرر من اية قيود مفروضة، والعودة إلى الصبا والمغامرات، ومن ثم تجميع مفردات الحياة في دفتر الحكايات، كما في ألف ليلة وليلة، طريقة في السيطرة على اغتراب الذات عمّا يفرض عليها.

في هذه الرواية سنجد الشخصيات المحورية أمام ظاهرة اغتراب تصنعها العلاقات المدينية معهم، بالرغم من أنها ليست بالظاهرة الاقتصادية والسياسية الكبيرة المعروفة ماركسيًّا، ولكن المدن التي يقع عليها فعل اغتصاب نتيجة الحرب تساهم في جعل شخصيات الرواية

(1) العويطة، وليام: مفهوم الاغتراب في الماركسية، موقع أكاديميون، ص7. https://2u.pw/FaBsMq.

تبحث عن مصائرها الذاتية، بأن تمارس حريتها من خلال البوح حتى عن المسائل المختفية في الذات، ووراء العفوية والطفولة، والتجوال في المدن، ومقاهيها، ومشافيها، ووراء السقوط الأخلاقي، يصبح المسرود متكآت أسلوبية لفن يحرر الذات من أي قيود تبقيها أسيرة ماضيها. كل شخصية في الرواية تحاول أن تتجاوز على ما هي عليه زمنيًّا؛ فالاغتراب حسب أفلاطون هو «التأمل الحق بحالة الكائن الذي فقد وعيه بذاته فصار الآخر مغتربًا عنه»[1]، إما بالتحرر من قيوده القديمة، أو التمرد على سلوكياته السابقة، وهو ما سنراه متجسدًا في هذه الرواية من خلال: قضايا الجنس، والعزلة، والسياسة، والسجن، والمنفى، والحرب، والدين، واللغة، والجنون، والحب، ورفض سلطة الآباء. وكلها مواقف تعيد إلى الإنسان حريته، وتحرره من الأوهام السلطوية؛ الأبوية، والذاتية. فالكتابة تساهم في فصل الذات الإنسانية عن نواقصها، ما يجعلها في حالة هوية مع كائنٍ متعالٍ؛ الكتابة هي المحور الفاعل في هذه الرواية.

العنوان:

يضعنا عنوان الرواية «ما لم تمسسه النار» في بنية ازدواجية؛ فثمة ما مسته النار، فأصبح رمادًا، وثمة ما لم تمسسه النار فبقي حيًّا، فالبنية الازدواجية تفرز في داخلها موضعة «المابين» حيث يختلط رماد المحترق بالباقي من الدفتر، فلن تكون الرواية كلها رمادًا، يعاد إذكاؤه، ولا كلها مقروءة يكتفي بما فيها. هذه البنية المابينية تسمح بمرور المخفي -الرماد- إلى المعلن -المكتوب- لذا ستصاحبنا البنية المابينية من أول جملة في النَّص إلى آخر جملة فيه.

الاستهلال:

«كان العثور على الدفتر -الدفتر المشؤوم كما كان يسمِّيه نديم- إيذانًا بالشروع في كتابة هذه الرواية. إنه دفتر قديم، متّسخ وملوَّث بالرماد، يبدو وكأن النار شَبّت في أطرافه؛ فلوَتْ أوراقه وجعّدتها بعدما أجهزتْ على العديد منها قبل أن تتراجع وتخمد تاركة للآخرين فرصة نادرة للاطلاع على صفحات تناوب اثنان الكتابة فيها: نديم إسكندر بيك وأنا من بعده، ليعود نديم فيختم ما بدأ كأني به أبى إلا أن يبرهن على أن له وحده فصل الخطاب!»[2].

(1) المصدر السابق، ص1.

(2) استهلال الرواية.

يتكـون الاسـتهلال مـن جملتـين كبيرتـين: جملـة كتبهـا «نديـم إسـكندر بيـك» بطـل الروايـة. فاحترقـت وأصبحـت رمـادًا، مثّلهـا جنـون نديـم وغربتـه وفنونـه النحتيـة، وجملـة يكتبهـا المؤلـف لم تكتمـل بعـد مثلّتهـا كتابـة المؤلـف سـيرته الذاتيـة. وبمـا أنّ الاسـتهلال يكتبـه شـخصان، فثمـة فراغـات بـين الممحـو منـه «لمـاضي» والمقـروء منـه «الحـاضر»، فراغـات تعـود إلى ذاتـين تفكـران بزاويتـين مختلفتـين في موضـوع واحـد، وهـو حيـاة نديـم والمؤلـف في مدينـة «بـدرة»، حيـاة محملـة برؤيـة منظـار سـارد، ومنظـار نحّـات، احتواهـا دفـتر اغتصبتـه النـار فلـوت صفحاتـه. فالروايـة سرد لنحـت محـترق.. لذلـك نعـد جملـة الاسـتهلال مـن الجمـل «الأزواج»، التـي تتلاقـح فيهـا الثيـمات المؤلفـة مـن الحجـر والكلـمات. وعـلى القـارئ أن يمـلأ هـذه الفراغـات بـأن يمـدّ رؤيتـه مـن جملـة المؤلـف إلى جملـة نديـم، وبالعكـس، وهـذه العمليـة التـي يقـوم القـارئ بهـا هـي «جعـل العمـل محمـلاً بعـدد مـن «اللاتحديـدات» أي العنـاصر التـي تعتمـد في فاعليتهـا عـلى تأويـل القـارئ وفقًـا لعـدد مـن الطرائـق المختلفـة»[1]، فالجملـة الاسـتهلالية، جملـة إسـفنجية، بمعنـى أنّ القـارئ مهتـم بمـلء تحديداتهـا الداخليـة مـن حيـوات المدينـة، وفي الوقـت نفسـه مهتـم بمـا يأتيهـا مـن الخـارج. كي «يصـل بـين مختلـف أجـزاء وطبقـات العمـل بشـكل جيـد»[2].

ومـن هنـا نجـد أنّ للمـكان دورًا فاعـلاً في جعـل الجملتـين متقابلتـين ومتداخلتـين وبـلا تحديـدات جغرافيـة لمدينـة بـدرة، وطفولتهـما فيهـا، الأمـر الـذي يولـد تناقضـات لشـكل مـرن، وهـو فـترات اغتصـاب مدينـة «بـدرة» مـن قبـل الاحتـلالات واغتصـاب «بتـول» بزواجهـا القـسري مـن نديـم، أي عاشـا عنـف الاغتصـاب وعنـف الحـب، هـذه شـعيرة تبـدو كـما لـو أنّهـا جزئيـة مـن تكويـن المدينة وفتاتهـا «بتـول»، لكنهـا سـتكون الثيمـة التـي نرى نصفهـا المحـترق مـن خـلال الذكريـات. الأمـر الـذي يجعـل الاسـتهلال يتركـز عـلى ثيمـة أن زوج بتـول «نديـم إسـكندر» قـد أصيـب بالجنـون بعـد ارتكابـه جريمـة قتـل فهـرب، وأن المؤلـف تكفـل بالبحـث عنـه، بنـاء عـلى طلـب مـن صديقـة طفولتـه «بتـول»، ومـا علينـا -نحـن القـراء- إلا إعـادة اكتشـاف الخيـوط الداخليـة في حياكـة مـا يبحـث بـه المؤلـف عـن نديـم، ومـا يشـكل بنيـة السـيرة الذاتيـة.

سـنواجه بعـد الاسـتهلال، جملـة مـن القضايـا المُضمـرة في عبـارة الاسـتهلال نفسـها، بعضهـا مكشـوف بغموضـه، منهـا عـلى سـبيل المثـال: الدفـتر ومـا كتـب فيـه؛ في الدفـتر سـجل وأوراق

(1) إيجلتون، تيري: الفيمينولوجيا والهرمينوطيقا، https://2u.pw/YIW63w.

(2) المصدر السابق.

بعضها محترق وبعضها الآخر سليم، وحكاياته بعضها مضمر، منها رمزية النار التي أكلت بعض أوراق الدفتر وأبقت على أخرى. وبعضها مؤول، وهو ميدان القارئ. هل هي نار الحرب، أم نار الجنس، أم نار العشق؟ وما معنى أن يكتب اثنان في دفتر واحد عن حكاية مشتركة؟ كيف يتسنى لهما ذلك إذا لم يكونا شخصًا واحدًا يكتب بقلمين، فيكون الدفتر مرآة بوجهين؟ وما معنى أن يكون الدفتر قاسمًا بين تاريخ فئتين اجتماعيتين: فئة منحدرة من رأسمالية إقطاعية «نديم إسكندر بيك»، وفئة منحدرة من وسط اجتماعي شعبي «أسرة المؤلف» ذات الجذور الوطنية والشعبية؟ هل هما شكل اجتماعي لمدينة بدرة؟

أسئلة من هذا النوع لا تشكل إلا سطح ظاهرة الاستهلال، أما أعماقه وأبعاده، فستكشف عن أمور غائرة في الرمزية والاجتماعية، فثمة شراكة عميقة بين نديم والمؤلف هي: طفولتهما، والمدرسة، والبيئة المشتركة، ومن ثم المرأة «بتول»، ثم هذا البحث المستميت عن نديم في المدن والمستشفيات.

تشكل «بتول» محور اغتصاب، حين تتحول إلى رمزية استلاب مدينة بدرة حيث يتجاذبها محتلون وطامعون ومتسلطون، «إيران وتركيا والإنجليز والأمريكان»، هذه الرمزية الأنثوية المضمرة في المدينة تسيّر النَّص كله، سنجدها موسعة من خلال رمزية القصف كفعل اغتصاب مستمر، ولذلك تكون موضعة الرواية جغرافيًّا موضعة يمكن اغتصابها: أي أنّها موضعة حدودية بين العراق وإيران، وذات إرث عربي، عثماني، فارسي، بثقافة السيف والغزو والغنيمة، وتدلنا على الصراعات الإثنية بين الدول على أنّ أي حرب هي فعل اغتصاب؛ فمِن جانب كانت مدينة الذكريات «مدينة الطفولة والصبا»، ومن جانب آخر كانت مدينة تسلطت عليها دول كبرى، وأي تسلط! مهما كان نوعه، يكون اغتصابًا، لذلك ستحمل جغرافية مدينة بدرة وتضاريسها وتاريخها، رمزية مزدوجة لمدينة يمارَس عليها فعل الحرب، ولبشر مورس عليهم فعل التسلط.

هذا المبدأ النقدي يفرضه سياق الجمل الاستهلالية، وعلينا الالتزام بما تقول، لأنّها ستتحكم بالسياق العام للرواية، كلما أمضيت في القراءة يكشف النَّص عن جانب مُضمر من رمزية الاغتصاب. وأول ما يمكن إدراكه هو أنني -كوني قارئًا- عليّ أن أتجرد من زمني الحاضر الذي أقرأ الرواية فيه، وأذهب إلى زمن الرواية نفسها: أواخر الثمانينيات، بعد نهاية حرب العراق

وإيـران، واسـتعدادًا لتلقـي حـرب الخليـج الثانيـة. هنـاك سـأجد صيغًـا أخـرى لمفهـوم الاغتصـاب مقرونًـا بالحـرب والاحتـلال، حيـث يعيـش الـسرد في اللغـة المُعـبّرة عـن وقائـع مختلطـة. تتطلـب لغـة الاسـتهلال قارئًـا يعـرف تمامًـا معنـى أن تكـون الكتابـة ممارسـة ضديـة ولـن تكـون ضديـة إلا إذا اعتمـدت بنيـة الاحتـلال نفسـها؛ فمعنـى أن يكـون ثمـة دفـتر محـترق للتدويـن، كـ«طـرس» يكتـب فيـه مـن يملكـه، ومعنـى أن تكـون «بتـول» امـرأة اغتصبهـا نديـم إسـكندر بـزواج غـير متكافـئ. هـذا النـوع مـن الجمـل الاسـتهلالية، يكـون عـلى درجـة كبـيرة مـن الوعـي بأهميـة اسـتخدام المفـردة لغويًـا ودلاليًـا، فـما يـدوّن، ومـا يتبعـه مـن تأويـل. يخضـع للاحتماليـة الجنسـية، لا سـيما أنّ الاسـتهلال أشـار إلى أنّ الدفـتر بوصفـه «تميمـة» يكشـف عـن عـالم إشـكاليّ تعيشـه المدينـة وبتـول ونديـم والمؤلـف، وهـو فعـل الاغتصـاب الشـامل لـكل الظواهـر المدنيـة والنفسـية. وتمارسـه عمليًـا دول محتلـة وشـخصيات تـدور في فلـك الإرث الأرسـتقراطي والسـلطة العثمانيـة الذكوريـة، فتعيـش المدينـة وناسـها اغترابًـا متعـدد الأوجـه: أسـواقها مهدمـة، ووضعهـا المعيـشي مترديًـا وأبنيتهـا القديمـة آيلـة للسـقوط، وثمـة كهـوف لسـجناء سياسـيين، ودكاكـين صغـيرة، وحـدود مخترقـة، وفقـر وشـح في كل شيء، وثمـة عاهـرات دوّنهـا نديـم في الدفـتر، مـن بينهـن أم هاجـر صديقـة والـده التـي سـتحتل فصـلاً مهـمًّا مـن حيـاة نديـم. لذلـك يوحـي الاسـتهلال ببنيـة كونيـة للاغتصـاب والاحتـلال، باعتبـاره صـورة لحيـاة مدينـة منهـارة. وناسـها المشـتبكين بقضايـا إشـكالية. لذلـك يشـكل: الدفـتر- بتـول- بـدرة، ثـلاثي أنثـوي، مـورس عليـه فعـل ذكـوري متسـلط، وبأشـكال مختلفـة: جماعيـة «الحـرب»، وفرديـة «القتـل»، وثقافيـة «النـار». هـذه التشـكيلة الثلاثيـة حملـت في بنيتهـا الكثـير مـن الموروثـات القديمـة لأشـكال التسـلط والاغتصـاب، فأصبحـت الروايـة تشـكيلًا يحمـل صـورة كونيـة عـن اضطـراب البنـى والقيـم عندمـا تكـون المدينـة وناسـها وثقافتهـا تحـت سـلطة احتـلال ذكوريـة مسـتبدة. وهـو مـا يشـكل الثيمـة المهيمنـة للروايـة.

تشكيل الموضوع:

يقـع موضـوع الروايـة في مدينـة «بـدرة» تحديـدًا، ولحاجـة بـدرة إلى أن تكـون مهيمنـة وواضحـة تخـرج الروايـة منهـا إلى بغـداد وإلى مهـران في إيـران، ثـم تعـود إليهـا، وهـذا يعنـي أن الروايـة تتحـادث ضمـن علاقـات محيـط سـكانها المحليـين مـع العـالم، الذيـن يجـدون في امتـداد خطـوط الحـدث داخلهـا وخارجهـا تأكيـدًا لارتباطهـا وليـس خروجًـا عـن محليـة المدينـة؛

لأنها تأكيد على انفتاحها. فالمحلية تشكيل اجتماعي، واقتصادي، وثقافي، وسياسي. وهذه الأبعاد موجودة من خلال بنية المجتمع في بدرة. الروائي لم يركز إلا على بنيتين: إسكندر بيك الرأسمالي والإقطاعي، الممتدة جذوره إلى العثمانيين، وجعل منه ظلًّا ممتدًّا على طول الرواية حتى بعد وفاته، إذ مارس أبناؤه ضغطًا على بتول بعد وفاة زوجها نديم إسكندر، كما شكلت بنية هذه التركيبة الأسرية جزءًا من هوية مجتمع محلي ينتمي بأفكاره إلى مرجعيات تاريخية واجتماعية. أمّا الفئة الثانية، التي مثّلها المؤلف أو الراوي، فهي بنية محلية متأصلة في المدينة، لذلك حتى وإن انتقل المؤلف إلى بغداد، نجده يعود إلى أرض الطفولة والصبا، وبذلك تكون محليته مرتبطة بتكوينات البيئية ونجده يضيف كثيرًا من أمكنة هامشية إلى مدينة بدرة، خاصة قبل الحرب وفي أثنائها وبعدها، جاعلًا منها شخصية متأثرة بما يجري. هذه التركيبة الاجتماعية لسكان المدينة مطعَّمة بشرائح اجتماعية أخرى، منها: السجناء الشيوعيون الذين اندمجوا مع السكان وجلسوا في مقاهيهم وتعاملوا معهم في ظروف حياتهم، وأثّروا في شباب المدينة، وهذه الشريحة بدت بمهمة سياسية تثقيفية. وثمة جماعات المجانين في الشماعية، وهؤلاء لم يكونوا مؤثرين، لكنهم كانوا نموذجًا للبحث عن هوية نديم بينهم، فثمة ما يربطه بجنونه وفنونه معهم. وثمة شخصيات بغدادية وهي الأكثر تعلقًا بالمؤلف ونديم، كانت مجرد شخصيات هامشية لم يكن لها دور، لأنها خارج مدينة بدرة.

يمنحنا الوضع الاجتماعي ميزة أنّ الرواية اختارت نماذج من فئات اجتماعية مختلفة المعاش والتأثير، مما يعني أن تركيبة السرد ستكون بيد المؤلف الذي بحث سابقًا عن نفسه في الدفتر المشترك مع نديم، وها هو يبحث حاليًّا مع مجموعة من الشخصيات ما يؤكد الثيمة المحلية عن سيرته الذاتية.

سنجد أن مدينة بدرة الحدودية، والتي شهدت معارك طاحنة بين إيران والعراق، والتي تملك إرثًا تاريخيًّا باعتبارها مدينة منفى للسجناء الشيوعيين، إضافة إلى أن بيئتها خليط من الجبال والسهول والوديان، مما يعني تنوعًا في أعمالها ومصادر عيش سكانها وطبيعة ثقافتها وجغرافيتها، وأن سكانها يتكلمون لغات: عربية، وفارسية، وكردية؛ الأمر الذي يعني أنّ المدينة صورة مصغرة لكائن أنثوي كوني يقع تحت هيمنة قوى أجنبية مغتصبة، حين تتداخل اللاحدود في بنيتها بالحدود الداخلية حتى ضمن محيط بيت الأسرة الواحدة، أي ثمة تبادلية

واتصال بين سكنة فارسية وكردية وعربية. وهذه الخلطة العجائبية للجغرافيا وللغة، واحدة من الفضاءات الخصبة التي تولد مدينة هشة ومخترقة ومتناقضة، يكتسب أي حدث فيها طابعًا شخصيًّا وجماعيًّا في آن واحد، ويكون بمنزلة فكرة شمولية يمكن تعميمها وتبنيها. من هذا المكان المختلط تنطلق الرواية لفك اشتباك خيوطها، وهو ما يشبه السيرة ومساراتها وخرائطها التي أشارت إليها الصفحات الباقية من المخطوطة.

يرسم المؤلف خارطة لعمله، ومسارات لحركة شخصياته. تتحدد الخارطة بجغرافيا المدينة وما يحيطها تمتد إلى بغداد والكوت، وصولًا إلى مدينة مهران الإيرانية، فنجد لها صورة شبه دائرية، حيث ما بقي مكتوبًا في الدفتر القديم لا يزال ينبض بالروح المكانية لما فيه من أحداث، ولما انفتح عليه من الحاضر. وهذه البنية الدائرية ستحيي تلك الصفحات المحترقة من خلال حكاية المشبه به، ليكون تأصيلًا للماضي في الحاضر، وبالتالي ثمة دوران لحكاية المدينة في التاريخ وكأن إنسانها وما جرى له فيها فمًا مفتوحًا على حياكة الكلام. وكما أنّ المدينة أصبحت خارطة تتجول فيها القوى المستبدة، أصبح الجسد خارطة ثانية يمكن لقوى الرجل أن يكتب فوقه ما يشاء؛ يقول عبد الفتاح كيليطو: «يمكن للنَّص أن يكتب على قطعة من ورق، كما يمكن أن يكتب على قطعة من جلد، إن الورق شيطان ماكر يضفي القبح على من يقترب منه، أما الجلد فحسناء ساحرة»[1].

يتشكل الموضوع من ثيمة أساسية تتمحور حولها جملة من الثيمات الصغيرة مكونة ظاهرة أسلوبية وموضوعية لا يمكن تجاوزه ونطلق على هذه الثيمة «البنية الكبرى»: «ويحدد بيار ريشار معنى التيمة «Thème» بأنّها «مبدأ تنظيم ملموس ينتظم حوله عالم بكامله وينمو. فالثيمات الرئيسية لعمل أدبي، تلك التي تشكل معماره اللامرئي والتي يمكنها أن تمنحنا مفتاحه هي تلك الثيمات التي نجدها باستمرار تتكرر في العمل بوتيرة ظاهرة واستثنائية. ويشير هذا التكرار إلى الهاجس الذي يتملك الكاتب»[2]. في أبعاد هذا التعريف نجد «أن النقد يدرس النَّص من خلال علاقاته الدّاخلية»[3]، وجوهر العلاقات الداخلية قائمة على ثيمة «الجنس».

(1) عبد الحميد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، 1999، ص23. منقول عن «الكتابة والاستنساخ» لعبد الفتاح كليطيو، ص 105 - 106.

(2) عاشور فني: مفهوم المقاربة الموضوعية، https://2u.pw/aKsvcc.

(3) محمد بلوحي: النقد الموضوعاتي، الجزائر، ص2.

ليس المكان وحده الذي يشكل «البنية الكبرى» للموضوع، بل إن النوى الذاتية التي تشكلها الشخصيات تساهم في بلورة البنية الكبرى وهي البنية الجنسية، فثمة بدئية عن هذه البنية غائرة في الذات تبرز عندما يتوافر لها حافز معني بالموضوع الكلي، وهي تلك الملامسة الليلية من قبل بتول لجسد المؤلف، وهو ما شكل نواة صغيرة للجنس، تنمو خلال السرد فتملأ صفحات من سيرة المؤلف، وصياغة الموضوع الكلي الذي كان قبل ذلك نوى صغيرة في لا وعي الشخصيات والأمكنة. وسيكون الجنس نواة أيضًا في لا وعي القارئ أيضًا، عندما يعيد تشكيل النَّص من جديد، وفق ثيمة الاحتلال للأرض وللإنسان.

في هذه الرواية تكون مدينة «بدرة»، القديمة والجديدة، الفضاء البؤري البدئي لموضوع «الجنس». الخارطة البنائية التي عيّنت مسارات الموضوع. ويبدو أنّ المؤلف قد أعلن عنه في أحلام يقظته، ومن ثم بحث عن أبعاده وأشكاله في مجالات حياته المختلفة. سيكون موضوع الجنس محملاً بكل تشعباته الواقعية والرمزية والنفسية، وأبعاده المكانية؛ الواقعية والمتخيلة. بأن يصبح «عِلمًا للوعي يصف عمليات التأثير المتبادل بين الذات والعالم»[1].

أوّل أشكال الجنس هو المكان، وأعني مدينة «بدرة»؛ فقد توالت عليها الاحتلالات العثمانية والفارسية والإنجليزية والأمريكية، كما لو كانت أنثى -كل المدن التي تحتل بفعل الحرب تصبح أنثى- وكل طرف يسعى للهيمنة عليها يكون مغتصِبًا.. الحرب اغتصاب. مارست السلطات العراقية على مدينة بدرة سلطة الاغتصاب حين جعلتها منفى للسجناء الشيوعيين؛ أي اغتصاب الفكر الآخر، هذا ما تؤكده رمزية السجن أيضًا، من أنّه عقاب ومراقبة، كما يقول فوكو. ومارست إيران عليها سلطة المدفع والاحتلال كرمزية للاغتصاب عندما قصفتها مرات عديدة. ومورس عليها فعل الاغتصاب كأي مدينة عراقية عندما احتل الأمريكان العراق. لهذا يشكل تنوع الاحتلال دلالة على أنثوية المدن المحتلة، وهي إعادة لثقافة الغزو والحرب يبدو أن الجنس كـ«ثيمة» محورية؛ هو ذلك البناء الموحد لجمل النَّص المتشابكة تركيبيًّا ودلاليًّا بوساطة فكرة مهيمنة معنويًّا. وبالتالي، «تتمثل الوظيفة البنائية للتيمة في توحيد جمل النَّص المفردة وتغريض الإبداع. وكل نص يتوفر على موضوعة

(1) المصدر السابق.

معينـة أو غـرض مـا فهو نص مقبـول عقليًّـا»[1]. ونجـد النقـد المـكاني الـذي هـو بنيـة مـن بنـى النقـد الموضوعـاتي يـولي الثيمـة المحوريـة لعلاقـة الإنسـان بمكانـه أهميـة اسـتثنائية، ويعتبرهـا فضـاء مكانيًّـا مولـدًا داخـل النَّـص[2]. أو، كـما يقـول الدكتـور سـعيد يقطـين: «فللغـرض أو التيمـة وظيفـة أساسـية تتمثـل في توحيـد المكونـات الأساسـية للنَّـص حـول غـرض محـدد. وبذلـك يمكـن اعتبـار التيمـة أو الغـرض جـذرًا للـدلالات والتفرعـات التـي يأخذهـا النَّـص ويمكـن ردهـا إليـه كـما يرى بعـض النقـاد»[3].

تتمظهـر ثيمـة الاغتصـاب، بأشـكال عديدة في الروايـة، لعـل أبرزهـا، مـا سـعت إليـه بتـول ليـلًا عندمـا أمسـكت جسـد المؤلـف والأسرة كلهـا نائمـة، فلـم يسـتطع الاعـتراض، «تسـللت، ذات ليـل بعيـد، وفي غفلـة مـن النائمـين، لتوقـظ في جسـد الصبـي الـذي كنتـه نـوازع رجولـة مبكّـرة»[4]، ثـم زواجهـا الغصـب مـن نديـم، فيكـون الجنـس هـذه المـرة سـلطة مهيمنـة، وليـس المدفـع/ السـيف فقـط. ثمـة أنثويـة الدفـتر، الدفـتر أنثـى، لأن الكتابـة فيـه نـوع مـن كتابـة «كتابـة الرجـل بحثًـا عـن أنوثـة ضائعـة»[5]. في «مـا لم تمسسـه النـار»، يصبـح الجنـس ثيمـة كونيـة، لـه مدونـة، ولـه ظواهـر اجتماعيـة، ولـه تبعـات ذاتيـة ونفسـية، ولـه حكايـة متراكمـة عـن القلـم والإزميـل والجسـد والسـجن الـذي يشـمل العلاقـة بـين الأمكنـة والشـخصيات: بـدرة والـراوي، نديـم وبتـول؛ مـما خلـق وضعًـا اجتماعيًّـا يتعمـق بأوضـاع الحـرب. لذلـك لم يكـن الجنـس مجـرد علاقـات عابـرة بـين المؤلـف وبتـول، بقـدر مـا هـو صراع بـين جسـدين وسـلطتين، يتعمـق وجودهـما بهيمنـة سـلطة ثالثـة هـي القلـم. ليصبـح الدفـتر المشـترك صـورة لأنثـى.. وبمثـل مـا يكـون الدفـتر ممزقًـا ومحترقًـا ويغطيـه الرمـاد، تكـون المدينـة «بـدرة» والمـرأة بتـول مهملـة وممزقـة ومحترقـة، وباحثـة عـن منقـذ بـين ركام المـدن ومشـافيها. هكـذا يتغلغـل الجنـس بالميثولوجـي: السـماء بـالأرض، العمـودي بالأفقـي، الدينـي بالطائفـي، ومـن خـلال هـذه البنيـة العريقـة الشـاملة لفضـاء المدينـة وشرائحهـا الاجتماعيـة يحـول المؤلـف الدفـتر إلى طـرس ممحـوة بعـض آثـاره. ولذلـك لا بـد للناقـد أن يجـد العلاقـة

(1) الحميداني، حميد: المقاربة الموضوعية في النقد الأدبي، موقع مجلة (ندوة) الإلكترونية، https://2u.pw/MUXRG2.

(2) ياسين النصير: مدخل إلى النقد المكاني، 2015.

(3) عاشور فني: مفهوم المقاربة الموضوعية، https://2u.pw/aKsvcc.

(4) عبد الخالق الركابي: ما لم تمسسه النار، ص8، 100 - 102.

(5) عبد الحميد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، 1999، ص36.

بـين الحكايـة والطبيعـة، خاصـة تلـك التـي تسـتثمر القـوة، لتجعلهـا ضمـن «كليـات عضويـة»، وهــذه الكليــات تعنــي الــلا تحديــد لهويــة الأمكنــة والشــخصيات والأحــداث، والــروائي أراد بروايتــه أن يكتــب عــن مــدن وواقــع وشــخصيات أخــرى مــرّت بالحــالات التســلطية نفســها، وربمــا بالأحــداث نفســها، فــأي احتــلال يشــمل مدنًــا وجغرافيــاتٍ وأقوامًــا لا يكــون الحــدث فيهــا محــددًا بمــا يُكتــب عنهــا فحســب، بــل بمــا يجعــل المؤلــف منهــا ســيرة للاغتصــاب، تتداخــل فيهــا: ســلطة الاحتــلال وســلطة الجســد.

لا يقتــصر موضــع الجنــس عــلى مظاهــره الإنســانية: ممارســات جســدية، بــل هــو ثيمــة كونيــة، ترافــق الحيــاة والمــوت معًــا، ولا تنجــو منــه الكائنــات الواقعيــة والمتخيلــة، كــما لا يوجــد تصــور سرد لحكايــة في اغتصــاب مــدن ونســاء دون أن يكــون للجنــس ظــلالًا طبيعيــة مشــتركة بــين مكونــات الطبيعــة الحاضنــة، وقــد يبــدو الأمــر بدهيًّــا، عندمــا نفكــر في كتابــة أي موضــوع، حيــث يكــون الجنــس فيهــا ثيمــة كونيــة أصليــة حتــى لــو لم يكتــب عنــه مبــاشرة، فهــو ليــس ثيمــة افتراضيــة أو مقحمــة. ولذلــك يعــدّ التــزاوج والصراعــات بــين الغرمــاء -مهــما كانــت فضاءاتهــم- في مدينــة أو بلــد محتــل، هــو ثيمــة جنســية، وقــد تُعــد الحــروب الفاشــية إيروسًــا حضاريًّــا إذا مــا كانــت موشــاة بنزعــة تســلطية وقوميــة دينيــة. وإذا مــا أضفنــا مــا قالــه الشــعراء والقصاصــون والمغنــون والفنانــون والحيــاة اليوميــة عــن أبعــاد الجنــس في المــدن المحتلــة، تجــد مدونــات تاريخيــة وأســطورية تؤكــد النوعيــة التســلطية، فــلا نســتغرب مــن أن تكــون مدينــة بــدرة كغيرهــا مــن المــدن، بهــذا الــثراء الأنثــوي والتاريخــي الــذي ظهــرت بعــض صــوره في حيــاة نمــاذج مــن شــخصياتها، تقــع تحــت تأثــير أشــكال من الممارســات التســلطية والجنســية. ولذلــك لا يُعــد الجنــس ثيمــة معزولــة عــن بنيــة مجتمــع المدينــة، حيــث كان ثيمــة متحركــة وفاعلــة أمدتنــا بأشــكال من الصــور الواقعيــة والرمزيــة التــي تعنــي ثقافيــة تجاوزهــا لأشــكاله الطبيعيــة، فتصبــح أشــكالًا ثقافيــة. فالطبيعــة تمثــل الأب الأســاسي لظاهــرة نــار الارتبــاط بــين الكائنــات الحيــة، وأي نص يخلــو مــن هــذه البنيــة الطبيعيــة لنــيران الجنــس، علانيــة أو مضمــرة، يفتقــد أبــوة الطبيعــة لموضوعــه. وبالتــالي لا يمكــن التفكــير بالجنــس كقضيــة إنســانية ونفســية واجتماعيــة دون الوعــي بجــذوره البدئيــة، أعنــي تلــك التــي خلقــت آدم وحــواء مــن صلصــال محــترق بالنــار.

الفاعلية الدينامية للموضوع:

تتجاوز الفاعلية الدينامية لموضع الرواية أشكال الجنس وممارساته الشخصية كما تتجاوز أمكنتها التي جرى فيها الفعل، وتتجاوز الفاعلية كذلك الزمن التاريخي ليبرز الزمن النفسي للشخصيات، لذا بالدينامية تعبير عن الخاص في العام، ورابط بين أجزاء تبدو متفرقة لتصبّها في وحدة الموضوع. فالوصول إلى الجوهر يتطلب الوعي بالأجزاء التي تؤلف سياقًا كونيًّا «يتحدد مفهوم الموضوع كأساس جوهري في بلورة الرؤية الأساسية من أنّه مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكّل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ، تكمن في تلك القرابة السرية، في ذلك التطابق الخفي، والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة... الموضوع وحدة من وحدات المعنى وحده حسيّة أو علائقية أو زمنية مشهود لها خصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأن تسمح، انطلاقًا منها بنوع من التوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي، ببسط العالم الخاص»[1].

لهذا لا تقف الرواية عند الأبوة العلائقية اليومية للجنس، فتجعل منه قدر المدن والناس دون أن تكون ثمة إرادة وقدرة على التجاوز، هذا هو الانتقال من الجزئي إلى جوهر الشمولية، وهذه سمة طبيعية تشترك فيها كل الكائنات الطبيعية والأسطورية، بل تمظهره في تكوينات أشكال وممارسات جدلية وتحول من الطبيعة إلى الثقافة، ومن الثقافة إلى الرموز والعلامات، وتدخله في ميادين دينامية اجتماعية وتبادلية اقتصادية ورؤية مكانية، وثيمة للتغيير، واتصالية برجماتية مع الآخر، كما تجعل منه ثيمة للترابط والتوالد والبنية الأسرية، ولذلك تفرد الرواية صورًا دينامية لهذه العلاقات، لعل أبرزها، حينما أصبح الجنس دافعًا للكتابة والتفكير والمشاركة دون ممارساته الشعبية والمتخلفة، أداة معرفية عميقة الوجود تكشف عن جوهر الإنسانية، وهو ما جعل الروائي يتسامى عن العادي والمألوف فيه، ويجعل منه ثيمة الكتابة والتفكير، فاهتم بالنوازع النفسية، والعالم المحلي والبيئي الذي يحيط بالشخصيات، والكشف عن نوايا السلطات والدول والإثنيات، واهتماماتهم المضمرة والعلنية، خاصة فيما يخص ثيمة الاحتلال للمدن، كما يكون علامة مشتركة بين أنوات

(1) محمد بلوحي: النقد الموضوعاتي، الجزائر، ص9.

فكريـة وإنسـانية لولاهـا لمـا اكتشـفنا أنّ مجتمـع المدينـة يتواصـل عـبر العلاقـات العاطفيـة عـن الثقافـة والإرث والأرومـة وعـن أشـكاله المقبولـة والمرفوضـة، كل هـذه الصـور، لم تكـن ظاهـرة وعلانيـة، لـولا أنّ الثيمـة المحفـزة كانـت عامـلاً ديناميًّـا في حيـاة مجتمـع المدينـة، الـذي اسـتبطن فعـل الكتابـة طريقـة للفهـم.

ومـن صـوره الدينامية الأخـرى ظهـور نـوازع مرضيـة لفئـات اجتماعيـة قديمـة مـن إقطاعيـين ورأسـماليين مشـفوعة بالحنـين إلى العهـد العثـماني، كإشـاعة اسـتثمارهم للقـوة الماليـة والوجاهيـة اجتماعيًّـا وجنسـيًّا، وهـو الأمـر الـذي دوّنـه نديـم في الدفـتر عـن علاقـات هاجـر وأمهـا بأبيـه إسـكندر بيـك، مثـل هـذه التشـعبات المخفيـة وراء الأبهـة والوجاهـة يكشـفها جوهـر الدافـع الجنـسي المضـاد، عندمـا يكـون جـزءًا مـن السـلطة والهيمنـة. ومـن مظاهـر موضـوع الاجتماعيـة الدينامية فعـل القـراءة والنحـت والكتابـة؛ فالروايـة منحوتـة بطريقتـين: الـسرد، والنحـت، ثـم تأتي النـار عـلى الـسرد الـذي يكتبـه نديـم، لأنّـه أثـر لمجموعـة حكايـات يمكـن تبديلهـا أو تعويضهـا، في نديـم مـا أحـترق بالنحـت، وحضـور المطرقـة والحجـر، فـكأن «طائـره» الـذي نحتـه رمـزًا للمدينـة، يحلـق حيـث ترغـب الـروح، وهـا هـو منتصـب في القاعـة بالرغـم مـن قصـف طائـرات الأمريـكان والحلفـاء للمستشـفى. ومـن دينامية موضـوع الروايـة التعـرف عـلى الشـيوعيين الذيـن زرعـوا في فكـر نديـم التفكـير عـبر نمـاذج روائيـة عالميـة كـ«الجريمـة والعقـاب»، الوعـي بأهميـة الفقـراء. إنّ التفكـير بالعـالم الحديـث يتـم عـبر تحـول القـراءة والحيـاة اليوميـة إلى ممارسـة الوعـي المضـاد للاحتـلال، ثـم ربـط ذلـك بمـا يحـدث في العـالم، هكـذا تنتهـي حـوارات المقهـى بـين نديـم والشـيوعيين. موضـوع يكشـف أيضًـا عـن أن السـجناء الذيـن أُريـد إذلالهـم كانـوا فعّالـين في مجتمـع بـدرة عـلى اتصـال بجماعتهـم ومناسـباتهم، وكانـوا صـورة مثـلى لفئـات تحكمهـا الأفـكار والوعـي السـياسي. ومـن مظاهـر الدينامية للموضـوع أنّ الروايـة سـلطت ضوءهـا عـلى بنـاء مدينـة جديـدة لبـدرة عوضًـا عـن المدينـة القديمـة المهدمـة، وكأن بـدرة الجديـدة، بـدرة النـاس الشـعبيين، بينـما بـدرة القديمـة بـدرة الإقطـاع والسـجون والاحتـلال، مـما يشـكل تصـورًا لطبيعـة التغيـير الجغـرافي الـذي يحمـل نـوى الحداثـة والرفـض، فبنـاء بـدرة الجديـدة وعـودة الاخـضرار إلى وادي الـكلال، هـو عـودة الـروح إلى مجتمـع جُففـت أرضـه ومياهـه ونفوسـه، وعلاقاتـه.

كذلـك نجـد صيغـة أكـثر تقدمًـا لمفهـوم السـيرة الذاتيـة للـروائي عندمـا لا يكتفـي بمـا مـرّ بـه وعرفـه شـخصيًّا ودوّنـه في الدفـتر، بـل هـا هـو يبحـث عـن شركاء اجتماعيـين للمشـاركة في كتابـة

السيرة، فتيار الذات الواعية لا يكتفي بما يعرفه، عن قضايا مرّ بها، وعن أفكار تنويرية من خلال سلسلة من أفكار الفلاسفة ومواقفهم، بل من خلال الوعي المشترك للآخرين. إن ما يستشف من حكايات الآخرين بحثًا عن سيرة توسع الحكاية وتعمقها اجتماعيًّا، هو هاجس التفكير بالعالم. ومن ثم، يصبح لديه رواية تقرأ العلاقات المضمرة في حياة مجتمع متحرك، مجتمع غير محدد بقيم ثابتة، لولا الكتابة والوعي بما يحدث، لما أمكن للسيرة الذاتية أن تصبح نصًّا روائيًّا يُقرأ. فالنَّص السيري أحد وجوه الدينامية الثقافية التي ستكون مادة لقراءة الأجيال المتعاقبة. هذا مكسب لم يدرْ في خلد الراوي والشخصيات كي تحققه، لأنّ البنية الدينامية تملك من الرؤى المضمرة ما تنفتح مجددًا، وبصور غنية ولافتة، عندما يتسنى لها قارئ مدرك لما يخفيه النَّص.

لماذا لا تكتب سيرتك الذاتية؟

- «ما من مرة جمعنا هذا المقهى أو نادي اتحاد الأدباء، إلَّا وكررت شكواك من شعورك بعبث عملك الروائي...حسن.. غيّر طريقتك في الكتابة.. نعم؛ ما الذي يمنعك من كتابة سيرتك يا رجل؟[1] ». وتوحي كلمة «رجل» بنضج التفكير.

ولكن هذه المرة -يقول المؤلف عندما يلتقي بنديم- يكون السرد فيها «ينحو منحى شخصيًّا يتداخل فيه ماضي مدينتي بطفولتي»، يضاف إليها ما يملكه والده الذي شارك في الحرب 8 سنوات ووالدته التي تمتلك خزينًا من الحكايات الشعبية[2]، وفي هذه المحاورة يكشف الروائي عن استثماره حياة نديم، فهي من الخصوبة، لا تمنح الرواية رابطًا أقوى بحرفيات مدينة توشك على الانهيار. ويبادره نديم: «هل في وسعك مثلاً أن تشير إلى أن الرواية من تأليف شخصين؟»[3] .

هل ثمة أشباح لجودو تجوب أزمنة الرواية وشخصياتها فتتبدى بأشكالها المختلفة من وقائع وخيالات؟ أم أن الرواية هي بحث كما تقول فرجينيا وولف، وهذه المرة يكون البحث في النفوس.. لا سيما أنّ الرواية تعيد علينا بين صفحاتها ذكرى الروائيين والفنانين والفلاسفة

(1) عبد الخالق الركابي: ما لم تمسسه النار، 2022، ص26.

(2) المصدر السابق، ص15.

(3) المصدر السابق، ص34.

الكبـار الـذي كتبـوا بحوثًـا في الإنسـان: شكسـبير، دوستويفسـكي، سـتاندل، جياكوميتـي، نيتشـه، ديوجـين، رسـل، هيجـل، ماركـس، هايدغـر، فرويـد، وغيرهـم، هـؤلاء الشـكّاكون الباحثـون عـن اللـه وسـط جنـون وصراع يمتـد عـلى خارطـة العـالم، نجـد صـداه في حـوارات الجلسـات وفي الـسرد والنحـت. هـذه المدينـة «بـدرة» خلاصـة لطبيعـة أرض العـراق التـي احتـوت الأحـداث الكونيـة، فكانـت بحـق نموذجًـا لخارطـة عربيـة وعالميـة مختلطـة البلـدان، وهـي إشـارة أنثروبولوجيـة تداخـل الحضـارات العربيـة والفارسـية والتركيـة والأمريكيـة في مدينـة صبّـتْ إيـران غضبهـا عليهـا مـرارًا، فحولتهـا إلى سـجن، وسـكانها إلى مجانـين ومـرضى ومفقوديـن، ونسـاءها مختلطـات الأرومـة والنسـب، وفيهـا مـا يقـال عـن مومسـات ومترفعـات، وعـن جميـلات وقبيحـات، هـذه الجغرافيـة القوميـة والروحيـة وحدهـا رسـمت دون غيرهـا مـا مسـته النـار ومـا لم تمسسـه أيضًـا، وكانـت في كلتـا الحالـين مدينـة مدفونـة في الـتراث كـما هـي متطلعـة لتكـون بـدرة الجديـدة.

وأخـير، يتمثـل العامـل الدينامـي في الروايـة حـين خـرج مفهـوم الجنـس؛ مـن الممارسـة الطبيعيـة التقليديـة بخلفيـة الغـزو والثـأر والاغتصـاب والغنيمـة، إلى ثيمـة اجتماعيـة وثقافيـة كونيـة، كطريقـة مكنـت فرويـد مـن اكتشـاف الأبعـاد النفسـية لنـوازع الفـرد عنـد دوستويفسـكي كـمادة للكشـف عـن الأنـا والجريمـة وأفعـال المجتمـع، وهـو مـا يـشي بتأثـير خفـي لدوستويفسـكي عـلى مؤلـف الروايـة، خاصـة أنّ «المرابيـة العجـوز» كانـت واحـدة مـن الكتـب التـي يتداولهـا الشـيوعيون المنفيـون مـع قـراء مقاهـي المدينـة، ومـن بينهـم نديـم، كـما أنّ الأمـير «مشـيكين» في «الأبلـه»، كان أعـسر؛ تشـكيل جسـدي ليـد نديـم اليـسرى، حـين يتنبـأ نديـم «متوجسًـا مـن حصـول أمـر غامـض أبعـد أثـرًا مـن الحـرب التـي كانـت عـلى وشـك الانـدلاع»[1]. كـما تنبـأ الأمـير مشـيكين في روايـة «الأبلـه» لدوستويفسـكي، بـضرورة زوال الحضـارة الصينيـة التـي مثلـت بزهريـة التـي تحتـل ركنًـا مـن الصالـة فحطمهـا بيـده، ويسـتبدل بهـا الحضـارة الأوروبيـة التـي تتطلـع إليهـا روسـيا القيصريـة. فالحصيلـة الثقافيـة للنَّـص، ليـس فيـما احتـواه فقـط، إنّمـا فيـما أحالنـا إليـه مـن مصـادر. وهـذه أهـم أفعـال الدينامـية التـي تولدهـا القـراءات اللاحقـة. أي أنّ النَّـص يتوافـر عـلى «خلفيـات» و«أماميـات» ويحتـوي عـلى «وجهـات نظـر سرديـة مختلفـة، طبقـات متواليـة مـن المعنـى نتحـرك دومًـا داخلهـا»[2]، مـما يعنـي اشـتباك التاريـخ بالروايـة، وهـو مـا

(1) المصدر السابق، ص13.

(2) تيري إيجلتون: الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا، ص122، https://www.google.nl/search?q=1.

يشكل ميدان التأويل الذي سيقوم القارئ به. إضافة إلى المرجع التاريخي يحتوي الدفتر على ببليوغرافيا حياة المؤلف، وما يتبعها من الدوافع والحوافز التي دفعته إلى الكتابة، فالأوراق التي لم تمسسها النار، هي ما تبقى من الدفتر المحترق، هي طرس المدينة التي مرّت عليها الحروب، فالمؤلف ونديم هما حائكا الكلام، كلاهما يتبنى النَّص، ليجعلاه بموقع الأثر، في سياق «حياة المؤلف وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه»[1].

نص القارئ:

لم ينته نص الرواية عند بنيته الطبيعية البدئية التي شمل بها المدينة وحياة الناس وتقاليدها، ولم ينته دور المؤلف كذلك، عندما تدخل الإنسان في تحويل هذا النَّص إلى طرائق عمل اجتماعية وثقافية وسياسية كشف من خلاله أدوار الناس وأدوار السلطات، ورمزية الكتابة والقلم والجسد، وتتبع حياة المدينة في شعابها ومقاهيها وأسواقها ووديانها وجبالها، وكشف عن العلاقات التبادلية مع الدول الجيران، ثم الكيفية التي أحدثتها الحرب الخليجية في حياة المدينة وحياة الشخوص، كل هذه الأفعال الدينامية عادية لو لم تكشف الرواية عن قضيتين: الأولى هي البنية الاطرادية التي يعتمدها الروائي في معظم أعماله، ممّا يشكّل موضوعًا أثيرًا لديه، وهو التنقيب والحفر في دلائلية الزمن الماضي، والثانية أنّ فنّ الرواية نفسه هو فنّ المحادثة اليومية والتاريخية للمدن الإشكالية، وليست أي مدن. بل المدن التي تمتزج فروعها بأصولها، وأعضاؤها بجذورها، وماضيها بمستقبلها، مكوّنه تكوينًا معرفيًّا يتجاوز السرد إلى الثقافة. هذا هو نص القارئ الذي لم يكتبه المؤلف.

يبدأ الروائي الركابي في معظم رواياته من المغلق المُبهم إلى المكشوف المُعلَّم، وسعيه هذا معرفي، حيث يضع ما هو مبهم ومغلق في خزائن أو كتب تراثية أو أمكنة، ثم يبحث عنها بمجسات الجسد، وتكون «اليد» هي الأداة، الفاعلة لهذه الطرق تعويضًا عن تقليب سنوات العمر، الأثر، الطرس، لا ليجد ما فيها نفسه، إنّما ليعبّر من خلالها عن إرادة القوة التي تقهر الأشياء المغلقة والمبهمة والمنتمية إلى مخزن التاريخ. اليد/ القلم/ واحدة من الأدوات المختبرة في أعماله الروائية. الروائي قد أصيب بمرض منذ عقود أدى به إلى شلل بعض أعضاء جسمه بما فيها أصابع يده. لذلك يرتبط الطرس بأفعال الجسد، الجسد الذي يكتب ويمحو،

(1) محمد شوقي الزين: الفينومينولوجيا وفن التأويل، موقع على الإنترنت، https://2u.pw/khKR6X.

وتمثـل فعـل الجسـد باليـد، فيختـار لليـد مـا يجعلهـا فاعلـة: أمـا مخطوطـة لتقليبهـا. كـما في هـذه الروايـة، أو قـبر ولي للحفـر المعـرفي فيـه، كـما في روايـة «سـابع أيـام الخلـق»، أو انغـماس في روايـة «الـراووق» الـذي يختـزن الذكريـات والأحـداث. ولـه في رواياتـه الأخـرى تنويـع عـلى ثيمـة الأثـر المختـزن في الأرض والذاكـرة، والمرتبـط بأعـمال الجسـد واليـد، كـما لـو كانـت الأرض أمًّـا أو كهفًـا أو قـبرًا يريـد إحيـاء مـا فيـه عـبر الحفـر بيديـه. «هـذا التوتـر مرتبـط بالـذات وبالجسـد، ومـا يحملـه مـن فسيفسـاء التجـارب التـي يفرضهـا عليـه الواقـع المريـر. و«فهـم الـذات وتجربـة «الآخـر» تتأسـس عـلى القاعـدة الفينومينولوجيـة القائلـة بـأن كل إدراك للآخـر لا بـد أن يمـر بتجربـة الجسـد. ومـن ثـم يمـر فهـم تجربـة الآخـر أو التجـارب الأخـرى عـبر فهـم الـذات، مـن خـلال الجسـد الـذي يظـل يشـكل المبـدأ والمنطلـق باعتبـاره الظاهـرة التـي تشـكل صلـة الوصـل بالظواهـر الأخـرى. إن الإحساسـات والانطباعـات والعواطـف والهيجانـات والآلام واللـذات كلهـا تجـارب تخـترق الجسـد وتتموقـع عـلى هامشـه في نقطـة اتصـال بالأشـياء وانفتاحـه عـلى العـالم»[1]، هـذه الثيمـة المتكـررة في أعمالـه ليسـت اعتباطيـة، إنمـا هـي شيء مضطـرد، ومـن الصعوبـة تجاوزه أو إلغـاؤه، لذلـك تعتـبر روايـات الـركابي تنويعًـا عـلى ثيمـة الجسـد وفعـل اليـد، فـ«الموضوعـات التـي تُعـاود نفسـها في العمـل الإبداعـي تكـوّن مـا يسـمى بالاطّراديـة وتقـوم بمهمّـة تنسـيق الحيـاة الخفيـة في العمـل الإبداعـي، وفي هـذا يقـول رينيـه ريشـار مـن أن الاطراديـة هـي: المقيـاس في تحديـد الموضوعـات...»[2].

مـا كشـفت عنـه هـذه الروايـة هـو أن التجربـة الذاتيـة العميقـة تمنحنـا الوعـي بالتجربـة التاريخيـة، وهـو مـا يجعـل الروايـة سـيرة في جانـب منهـا، وتجسـيدًا للأحـداث المفصليـة التـي حدثـت في مدينـة حدوديـة وإشـكالية (بـدرة) في جانـب آخـر. إن ميـزة روايـات عبـد الخالـق الـركابي أنـه لا يعيـش في العـالم ذاتـه، بـل يجعـل العـالم يعيـش في روايتـه، مـما يعنـي أنّـه يتجـرد مـن الـذات، ليجـد في العـالم الـذوات الاجتماعيـة، صحيـح أنّ كل عمـل فنـي هـو إنتـاج للـذات، ولكـن الأصـح أن نقـول إنّ كل عمـل فنـي يعيـد إنتـاج العـالم مـن خـلال الوعـي بـه. هـذه الرؤيـة -السـلب للـذات- تمكـن الـروائي مـن أن يجعـل تجـارب العـالم لـه، وأن يعيـش جـدل الصراعـات لا نتائجهـا. «يحـدد مفهـوم التجربـة المعيشـة كليـة وحـدة التجربـة البشريـة في مقابـل التجريـد

(1) لحسن ملواني: دراما الحدث في سرديات، جريدة (الاتحاد الاشتراكي)، 14-2-2023.

(2) د. محمد بلوحي: النقد الموضوعاتي، الجزائر.

العلمـي. التجربـة هـي، بهـذا المعنـى، حامـل غـزارة الإحساسـات والانفعـالات التـي تعتـبر أن كل تجربـة فرديـة تخـص الفـرد بعينـه»[1].

النقطـة الأهـم في الطـرس، ليسـت الكتابـة المشـيدة فـوق الكتابـة، إنمـا الإنسـان الغـيري الـذي يواصـل العمـل في الأبنيـة الجديـدة، وسـنجد هـذا الإنسـان ليـس المؤلـف -قـد يكـون في مراحـل الرومانتيكيـة، والواقعيـة التقليديـة المبـاشرة تعبـيراً عـن صـوت المؤلـف- إنمـا هـو الإنسـان الغـيري الـذي يرصـده المؤلـف بوصفـه ذاتًـا أخـرى ولـدت بجـوار المؤلـف الـذي هيـأ لهـا الطـرس، وهـو القـارئ.

(1) محمد شوقي الزين: الفينومينولوجيا وفن التأويل، موقع على الإنترنت، https://2u.pw/khKR6X.

المصادر والمراجع:

- إيجلتون تيري: الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا، https://2u.pw/GWsrmf.
- الحميداني، حميد: المقاربة الموضوعية في النقد الأدبي، مجلة (ندوة) الإلكترونية.
- فني، عاشور: مفهوم المقاربة الموضوعية، موقع على الإنترنت https://2u.pw/aKsvcc.
- جحفة، عبد الحميد: سطوة النهار وسحر الليل، دار توبقال، ط1، 1999.
- الركابي، عبد الخالق: ما لم تمسسه النار، منشورات دار أهوار، ط1، 2022.
- ملواني، لحسن: جريدة (الاتحاد الاشتراكي)، https://2u.pw/W7I7e7.
- بلوحي، محمد: النقد الموضوعاتي.. الأسس والمفاهيم، مجلة (الموقف الأدبي)، الجزائر، مج33، ع394، 29 فبراير 2004.
- الزين، محمد شوقي: الثقافة في الأزمنة العجاف.. فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات الاختلاف، ط1، 2014.
- الزين، محمد شوقي: الفينومينولوجيا وفن التأويل، https://2u.pw/PwkAfy.
- عويطة، وليام: مفهوم الاغتراب في الماركسية، موقع أكاديميون، https://2u.pw/a7RgB2.
- النصيِّر، ياسين: مدخل إلى النقد المكاني، دار نينوى، دمشق، ط1، 2015.

تمثيل المهمَّش في رواية «في ديسمبر تنتهي كل الأحلام» لأثير عبد الله النشمي.. مقاربة ثقافية

د. فتيحة كحلوش[1]

البريد الإلكتروني:

fatihakahlouche@gmail.com

(1) فتيحة كحلوش، أستاذة بجامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2، الجزائر. تشتغل في حقل النقد المعاصر وتحليل الخطاب، لها عدة مؤلفات أهمها: بلاغة المكان، الخطاب الشعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيات، المحكي الروائي عند واسيني الأعرج من الفتنة إلى ما بعد الأيديولوجيا، الشعرية الفلسطينية.. نسقية العلامة وتحولات المعنى، محاضرات في مناهج التحليل، محاضرات في تحليل الخطاب الشعري. بالإضافة إلى عديد من المشاركات النقدية في المؤتمرات الدولية والمجلات العلمية المحكمة.

Representation of the marginalized in the novel of Atheer Abdullah Al-Nashmi: «In december all dreams end»

Abstract:

Literature – more than any other discourse - achieves democratization of representations. In literary works the center and the margin, the noble and the vice, the insane and the sane, the believer and the atheist can coexist easily, regardless of the nature of the relationship that result from that coexistence, which is often a relationship of permanent conflict. In fact, the term of marginalized raises lot of questions: who is the marginalized? what is the margin? And how is it represented in the narrative work, the narrative of women in particular? And also what do we mean by representation? How does reality appear through the fictional act?

This research aims to study Atheer Abdullah Al-Nashmi's novel entitled «In December all dreams end» and how the marginalized is represented in this work. This novel succeeds in winning the reader's sympathy with the heroes who are different than usual and, instead of judging them morally, he will strive to read the poetics that distinguish them.

Key words:

Representation- Narration- The female- Center- Margin- Cultural study.

تمثيل المهمَّش في رواية «في ديسمبر تنتهي كل الأحلام» لأثير عبد الله النشمي.. مقاربة ثقافية

ملخص:

ينبني الخطاب الأدبي على فعل التمثيل، تمثيل الأفعال والأقوال، الوجود والموجودات. ويحقق -أكثر من أي خطاب آخر- ديمقراطية التمثيلات؛ فعلى صفحات كتبه يتعايش المركزي والهامشي، النبيل والرذيل، المجنون والعاقل، المؤمن والملحد.. وعندما نقول «يتعايش» فالتعايش في هذا السياق يعني الوجود جنبًا إلى جنب، بغض النظر عن طبيعة العلاقات التي تنتج عن ذلك الوجود، إذ هي في الغالب علاقات صراع دائم. وفي الأدب فقط لا تقتصر البطولة على «الأبطال» بل قد تُسنَد إلى المهمَّشين والمارقين والمغضوب عليهم من قبل «المؤسسة»، سواء تعلق الأمر بالمؤسسة الدينية أو الاجتماعية أو السياسية، وغالبًا ما حقق الأدب إثارته عبر هؤلاء المهمَّشين تحديدًا. والواقع أن مصطلح المهمَّش يثير التساؤل في هذا السياق وفي سياقات أخرى مغايرة، مَن المهمَّش؟ وما الهامش؟ وكيف يُمثّلان في السرد الروائي وسرد الأنثى تحديدًا؟ بل ماذا نعني بالتمثيل؟ وما بقايا الواقع في عالم التخييل الذي تضطلع فيه اللغة عادة بصناعة عالم جديد وحياة أخرى؟

يتناول هذا البحث بالدراسة رواية « في ديسمبر تنتهي كل الأحلام» لأثير عبد الله النشمي، إذ تتموقع تجربة التمثيل السردي في هذا العمل الحكائي في فضاء الهامش القسري رغبة منها في تعرية المركز بمختلف تمظهراته (العائلة، الدين، الثقافة، الدولة والوطن...) وتقويض بنيته. وقد نجحت الرواية في تمثيل المهمَّش تمثيلاً يؤدي إلى كسب تعاطف القارئ مع الشخصيات التي تُجسّد الانحراف عن المعايير في أوضح صوره، وبدل أن يَحكم عليها حكمًا أخلاقيًّا كلاسيكيًّا يجتهد في قراءة شعرية «الانحراف» التي ميّزت الرواية وأبطالها.

كلمات مفتاحيّة:

التمثيل، السرد، الأنثى، المركز، الهامش، الدراسة الثقافية.

يحقـق الأدب -أكـثر مـن أي خطـاب آخـر- ديمقراطيـة التمثيـلات؛ إذ يسـعى المهمَّـش دومًـا إلى تغيـير وضعيتـه باعتـماد إسـتراتيجيات جديـدة في التموقـع، والمركـز يشـتغل أيضًـا وفـق آليـات ظاهـرة وغـير ظاهـرة مـن أجـل التثبـت في موقـع الهيمنـة. وفي الأدب فقـط -والفـن بشـكل عـام- تتزحـزح المراكـز عـن مركزهـا وتهجـر الهوامـش هامشـها في عمليـة شـبه انتقاميـة مـن التراتبيـة التـي صنعتهـا قـوة مـا. لا تقتـصر البطولـة في الأدب والفـن عـلى «الأبطـال» الرسـميين، أي أولئـك الذيـن تواطـأ المجتمـع والتاريـخ عـلى تسـويق صـورة بطوليـة لهـم، بـل قـد تُسـند إلى المهمَّشـين والمارقـين والمغضـوب عليهـم مـن قبـل «المؤسسـة»، سـواء تعلـق الأمـر بالمؤسسـة الدينيـة أو الاجتماعيـة أو السياسـية، وغالبًـا مـا حقـق الأدب إثارتـه عـبر هـؤلاء المهمَّشـين تحديـدًا. والحـق أن مصطلـح المهمَّـش يثـير التسـاؤل في هـذا السـياق وفي سـياقات أخـرى مغايـرة، مَـن المهمَّـش؟ ومـا الهامـش؟ وكيـف يُمثّـلان في الـسرد الـروائي وسرد الأنثـى تحديـدًا؟ بـل مـاذا نعنـي بالتمثيـل؟ ومـا بقايـا الواقـع في عـالم التخييـل الـذي تضطلـع فيـه اللغـة عـادة بصناعـة عـالم جديـد وحيـاة أخـرى؟

إن مفهـوم المهمَّـش مفهـوم إشـكالي إذا ابتعدنـا عـن المعاجـم اللغويـة والمفاهيم القاموسـية[1]*، وسـماعه يثـير دائمًـا طـرف الثنائيـة الآخـر: المركـز. وهـذا الطـرف الآخـر يحيـل إلى الجغـرافي كـما يحيـل عـلى السـياسي والسـلطوي والدينـي والاجتماعـي والثقـافي... إلـخ. في كل المجتمعـات إذًا وعـبر كل الأزمنـة تقابـلَ مركـزٌ وهامـشٌ، وكان المركـز -كـما يذهـب إلى ذلـك حـمادي صمـود- دائمًـا «أصـلًا وسـلطة متحكمـة إليهـا يرتـد القـرار ونموذجًـا مبسـوطًا للاحتـذاء والنسـج عـلى مـا يرغـب ويريـد، إنـه القـوة التـي ترشـح وتقـصي وتحـلّ والأطـراف والهامـش فـرع وتبـع وقمـع

(1)* نجـد فـي مـادة (هـ م ش) فـي لسـان العـرب (النسـخة الإلكترونية) ابـن منظور، يقـول: «همش: الهمشـة: الـكلام والحركة، همـش وهمِش القوم فهـم يهمَشـون ويهمِشـون وتهامَشـوا. وامـرأة همشـى الحديـث بالتحريـك: تُكثـر الـكلام وتجلّـب. والهمِـش: السـريع العمـل بأصابعـه. وهمـش الجراد تحـرك ليثـور... ويقـول ابـن الأعرابـي الهمْـش والهمَـش كثـرة الـكلام والخطَل في غيـر صواب، وأنشـد: وهمِشـوا بكلام غير حسـن». والكلمـة كما نرى بعيـدة عـن المعنـى الـذي ذهبـت إليـه الدراسـات المعاصـرة. ولعـل المعجـم الوسـيط اقتـرب قليـلًا مـن المفهـوم الثقافـي للفظـة، فقد ذكـر المعاني التـي وردت فـي لسـان العـرب وأضـاف: «... (الهامـش) حاشـية الكتـاب وفـلان يعيش عـلى الهامش لم يدخـل في زحمة النـاس». مجمع اللغـة العربية: معجـم الوسـيط، مصـر، ط4، 2004، ص994.

وإقصاء»[1] غير أن الأدب لم يعترف بنظام المركز والهامش هذا. لقد «انتقم» -وينتقم- دائمًا من القمع والإقصاء الذي سنّه نظام السلطة ورسخته آلياتها الظاهرة والمخفية، فاحتفت الرواية -بشكل خاص- بتمثيل «المهمَّش» و«المنبوذ» و«الرذيل»، سواء تعلق الأمر بالأزمنة أو الأمكنة أو الأحداث العابرة المنسية أو شخصيات العمل الحكائي، بما في ذلك الشخصيات التي تؤدي أفعالًا أو تلك التي تنخرط في تجربة البوح الذّاتي الذي يستحضر بدوره عوالم حدَثية تخصّ الذات ومحيطها، فيتّسع حيز أقوالها اتساعًا يعكس وعي الرواية بذاتها وانخراط فعل الكتابة في الدور الثقافي المنوط به، الذي يتجاوز مجرد «التعبير عن...» إلى تبنّي «الموقف من...» وعندما يهتم القارئ/ الناقد بمسألة التمثيل هذه، فهو يشتغل على «استكشاف الطريقة التي بها تبني القصص وصور رؤيتنا لأنفسنا، وكيفية بنائنا لأفكارنا عن الذات في الحاضر وفي الماضي»[2]؛ حيث فعل التمثيل «لا يتحدد بسطح النص السردي، إنما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة للعوالم والمرجعيات الثقافية (الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية... إلخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها، ويتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصية متخيلة تُناظر عبر عملية التمثيل العوالم المرجعية»[3] التي ينطلق منها الكاتب ممارسًا عليها -بدوره- فِعْلَي «المرْكزة» و«التهميش»، مؤكدًا استحالة تحْييد الكتابة؛ فالنص مؤدلج بطبعه: مؤدلج على المستوى اللغوي، مؤدلج على مستوى انتقاء الشخصيات، مؤدلج على مستوى لعبة الإضاءة والتعتيم التي يمارسها في مختلف منعطفات بنيته. وهو ما سنتبيّنه في العمل السردي محلّ المقاربة التي أردنا لها أن تكون مقاربة ثقافية تشتغل على كشف الأنساق الخفية الفاعلة في الخطاب متجاوزة النسق اللغوي المحض الذي يقلل من أهمية المعنى ويقزّم قيمة الخطاب الأدبي «فما يميز السرد ليس كونه صيغة للتلفظ، ولكن بالأساس طبيعته غير اللسانية، فهو يمثل خطاب الذات إلى العالم، يقوم بوظيفة الوساطة الرمزية، بمعنى أنه كفعل رمزي يتوسط التجربة الزمانية الإنسانية»[4] ناقلًا هواجس الإنسان وقلقه حيال ذاته وحيال الوجود وحيال المؤسسات. هذا

(1) مجموعة من الأساتذة الجامعيين: المركز والهامش في الثقافة العربية، صفاقس، 1995، ص12.

(2) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، بيروت، 2009، ص76.

(3) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، بيروت، 2008، ص394.

(4) محمد بوعزة: سرديات ثقافية، الجزائر، 2014، ص33.

مـن جهـة ومـن جهـة أخـرى؛ فالجميـع اليـوم «يسـلّم بفضـل الدراسـات الثقافيـة في الاهتـمام بالمهمـل والمهمـش وتوجهها نحـو نقـد أنمـاط الهيمنـة، مـما فتـح أبوابًـا مـن البحـث ذي الاتجـاه الإنسـاني النقـدي الجـريء والديمقراطـي»[1] ويكشـف الناقـد في ذلـك المسـتوى مـن البحـث عـن أهميـة دوره ليـس فقـط في حقـل الـدرس الأدبي -بالمدرسـة أو الجامعـة- ولكـن في تاريـخ مجتمعـه والمجتمـع الإنسـاني بشـكل عـام، فـلا يغـدو الأدب والحـال هـذه ترفًـا جماليًّـا ولـذة تصويريـة غايتهـما المتعـة العابـرة، بـل يتحـوّل أداة للفهـم الأفضـل للـذات وللوجـود وللموجـودات.

تتموقـع تجربـة التمثيـل الـسردي في روايـة «في ديسـمبر تنتهـي كل الأحـلام» لأثـير عبد اللـه النشـمي في فضـاء الهامـش القـسري رغبـة منهـا في تعريـة المركـز بمختلـف تمظهراتـه (العائلـة، الديـن، الثقافـة، الدولـة والوطـن...) وتقويـض بنيتـه في منعـرج تاريخـي وثقـافي يتميـز «بتشـظي جميـع الحقائـق وتداعـى جميـع الهويـات بمـا فيهـا بالطبـع هويـة الإنسـان، التـي أضحـت مجـرد تعـدد وتشـتت»[2] يعكـس فائـض غِنـى هـذا العـالم المتّسـم بالتجـدد والتحـول الفائـق عـلى صعيـد المفاهيـم كـما عـلى صعيـد الممارسـة الحياتيـة اليوميـة.

يبـدأ تجـلي المهمَّـش منـذ العنـوان، فشـهر ديسـمبر، وبوصفـه انتقـالًا مـن سـنة ميلاديـة إلى أخـرى يبـدو وكأنـه يمثـل اللّازمـن أو هامـش الزمـن، فـماذا يسـاوي واحـد وثلاثـون يومًـا مقابـل ثلاثمائـة وأربعـة وثلاثـين يومًـا؟ إن هـذا الشـهر يمثـل فاصلـة عـلى محـور الزمـن، تضيـع هـذه الفاصلـة غالبًـا في التحضـير للعـام الجديـد، وهـو فعـل ينشـغل بـه كل النـاس عـبر كل العـالم. كل العـالم مشـدود إلى البدايـة، بدايـة السـنة الجديـدة، كل العالم مشـغول بـأول جانفي، وبالتـالي يكون ديسـمبر كأنـه غـير موجـود، كأنـه اللّازمـن. هـذا في الحـالات الطبيعيـة أمـا في الحـالات الاسـتثنائية التـي يرتبـط فيهـا هـذا الشـهر بذاكـرة عاطفيـة ونفسـية قاسـية فـإن الرغبـة في تهميشـه والقفـز عليـه تتضاعـف ويشـتغل باطـن المـرء عـلى عمليـة محـوه. هـذه هـي حالـة الـراوي في هـذا العمـل الـسردي الـذي جسّـد شـعرية الزمـن بشـكل لافـت للانتبـاه. إنـه واحـد مـن «اليناير يـين» الذيـن يرغبـون بالقفـز عـلى هـذا الشـهر، لأنـه «صـار» شـخصًا انقلابيًّـا عـلى «النهـائي» و«المكتمـل» و«الجاهـز» و«الرتيـب»، مشـدودًا إلى البدايـات والمغامـرة والمجهـول والمباغـت؛ «أنـا رجـل ينايـري حتـى النخـاع، رجـل يمقـت نهايـات الأعـوام ويعشـق بداياتهـا.. رجـل يحلـق نشـوة في ينايـر

(1) عبد الله محمد الغذّامي: النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت، ط2، 2001، ص20.

(2) عبد الرزاق الداوي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، بيروت، 1992، ص86.

وفبراير، وينزوي كآبة في نوفمبر وديسمبر من كل عام»[1]. على الرغم من الشعور الأسود نحو ديسمبر، احتلت هذه الفاصلة **المهمَّشة** من الزمن حيزًا واسعًا من التمثيل السردي عبر صفحات الرواية، وذلك لارتباطها بالأحداث المفصلية التي جعلت من السارد شخصية خائبة ومُخيّبة للآخرين. لقد انزلقت لفظة ديسمبر من نسقيتها لتصير علامة سيميائية تنطوي على مدلولات أخرى غير زمنية. فديسمبر هو بدءًا تاريخ نهاية علاقة السارد مع حبيبته ليلى، نموذج المرأة التي استطاعت أن تُقوّض المركزية الذّكورية -في المجتمع السعودي موطن السارد- وتنتقل من «حُرْمة» مكانها البيت إلى مؤسسة العمل بوصفها أول صحفية في الجريدة التي كان يشتغل بها الراوي مع بقية الزملاء (الرجال) «في التاسع والعشرين من شهر ديسمبر1990 استقللتُ الطائرة المتوجهة إلى لندن وتركت كل شيء خلفي؛ عائلتي، وطني، الحرب الضروس، وعرّابتي ليلى!.. رحلت يومها من دون أن أودّع أحدًا أو ألتفت إلى شيء!»[2]. ديسمبر هو أيضًا تاريخ نهاية العلاقة مع الحبيبة الاستثنائية التي جادت بها ليالي لندن «ولّادة» الهاربة بدورها من العراق ومن الطائفية والبداوة والتخلف إلى أوروبا «لحظتها تأكدت من أنني لن أراها.. وأن اصطدامنا الذي منتني به قد لا يحدث أبدًا.. لحظتها شعرت أن ديسمبر يكاد أن يخنقني ولا أدري لماذا يسعى إلى إيذائي. ديسمبر.. لكم تعذبني لياليه الواحدة والثلاثون.. تجلدني بسياط الترقب كزانٍ، وتقرع طبول الخوف داخل قلبي»[3]. إن الزمن -تمامًا مثل المكان- موجود في الإنسان بما يملؤه، التواريخ ليست أرقامًا خرساء تمضي وتعود فقط عبر قانون التكرار، الأيام والأشهر لها ذاكرتها العاطفية التي تُحول حركتها إلى حدث قائم يؤسس لصداقتها مع هذا الكائن الهشّ الذي يُسمى إنسانًا أو لعلاقة العداوة التلقائية معه. وقد كان ديسمبر في هذه الرواية عدوًّا قاهرًا للذّات الساردة، فكل خساراتها حصلت خلال هذا الشهر البائس، وهو الأمر الذي حوّله إلى ما يشبه شخصية من شخصيات العمل الحكائي التي يعود إليها السرد بين فينة وأخرى ليضيف لها تفصيلاً أو توصيفًا يُضخّم مأساويتها، أو ليسترجع عبرها حدثًا من الأحداث الموغلة في القدم وفي الألم.

عندما نتجاوز علامة العنوان بما هو بطاقة هوية وعتبة نصية أولى ونظامًا سيميائيًّا له

(1) أثير عبد الله النشمي: في ديسمبر تنتهي كل الأحلام، بيروت، ط2، 2011، ص63.

(2) الرواية، ص62.

(3) الرواية، ص179.

«أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة»[1]، عندما نتجاوزه ونلج فضاء الحكي نلاحظ بوضوح أن الرواية تشتغل على التقاطعات بين بطلين منبوذين. هكذا كان شأن البطلين (هذام وولّادة)، وقدرهما المشترك هذا يدل منذ البدء على انهزامية المثقف العربي أمام جبروت السلطة وانسحابه في اللحظة المصيرية: لحظة المواجهة فلا يبقى أمامه سوى الاستسلام للنماذج الثقافية والحياتية السائدة، أو الهروب نحو أوروبا أو أمريكا تحقيقًا لذات الاختلاف التي يصعب تحقيقها في الوطن- الأم.

ينتمي السارد/ البطل إلى عائلة نمطية تمجد القبيلة والعادات وتلغي ذات الفرد، فلا تُصغي إليه إلّا في حدود ما تسمح به المركزية القبلية، وهذا ما يُنمّي كراهية الراوي لجذوره ممثلة بـ«الأب» بوصف هذه الجذور مركزًا قاهرًا يملك من القدرة على الهيمنة ما يجعله يُبدع في أفعال النبذ والتهميش بلا حدود. وإذا كانت العادة في السرديات الأدبية والاجتماعية تجري وفق تقديس صورة الأب بوصفه «نموذجًا» ومثلاً أعلى، إذ كل الآباء في النهاية عظماء في نظر أبنائهم، فحال هذه الرواية مختلف، يقول البطل: «والدي لم يكن عظيمًا أبدًا، والدي كان رجلاً عاديًّا يعتنق العادات، يبجل التقاليد ويمجد الجماعة، وفي اللحظة التي كان قادرًا فيها على أن يكون عظيمًا في نظري بوقوفه في وجه كل شيء من أجلي، تنازل عن أبوته وانساق مع ركب القبيلة فوقف معهم أمامي مانعًا إياي من السعادة»[2]، وقف الأب والعائلة والقبيلة كلها في وجه زواج هذام من ليلى، ليلى التي حرّرت وعيه وجعلته يعيد النظر في كل الثوابت والقيم التي تربّى عليها فراح يفكّكها بعقلانية وموضوعية، ويفكّك عبر ذلك التأمل ذاته وتاريخه الماضي. لقد مثّلت ليلى عين النقد التي سينظر من خلالها إلى حياته بكل وضوح، فلا يرى سوى صورة مخزية لمثقف وهمي يحمل شهادة بائسة لا تقدم ولا تؤخر «بسبب ليلى تغيرت قناعاتي كليًّا وتبدلت مفاهيم الحياة لدي. صدمني كثيراً أنني كنت، لأكثر من ستة وعشرين عامًا، رجلاً سطحي التفكير، على الرغم من شهاداتي الجامعية المتقدمة، إلا أنني كنت رجلاً تقليديًّا بسيطًا يحكم على الأمور من خلال رؤيته السطحية لها»[3]. إن هذا التصريح من الراوي/ البطل له دلالته الفكرية والثقافية؛ فهو

(1) بسام قطوس: سيمياء العنوان، عمّان، 2001، ص23.

(2) الرواية، ص147، 148.

(3) الرواية، ص39.

بشكل ما تقويض لفلسفة الفحولة عند العربي الذي جعل البطولة دائمًا فعلاً مذكَّرًا، وهو محاولة لتأنيث القيادة وفعل التغيير الاجتماعي، وستكون ليلى بقيادتها لمظاهرة تمارس فيها النساء السّياقة لأول مرة في المجتمع السعودي رمزًا لعصر آخر، عصر «تسعى فيه المرأة إلى تأسيس (ميثاق أنثوي) يحمي وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية»[1]، واستمرار الأنموذج القبلي في التحكم بالفعل الإنساني وتوجيهه الوجهة التي يريدها. قيادة السيارة هي بداية قيادة كل مناحي الحياة من قِبل المرأة التي قادها خلفه دائمًا رجل (أو ذكر) في مجتمع قناعته الأولى: «كل امرأة ساقطة حتى تثبت العكس»[2]. إن رواية «في ديسمبر تنتهي كل الأحلام» تمعن في الإيمان بـ«أنوثة المستقبل»[3]* حين تُضخّم ثورية ليلى في مقابل انهزامية هذام الذي لم يجرؤ حتى على تصوير مظاهرة ليلى وزميلاتها خوفًا من الشرطة:

«- هذام.. دعك من هذا.. أصورت المسيرة؟!

قلت لها بارتباك:

- لم أتمكن من ذلك يا ليلى، أحاطت سيارات الشرطة بسيارتي فلم أتمكن من التصوير!

قالت بخيبة:

- ولقد أحاطت سياراتهم بنا وقادونا إلى مركز الشرطة ولم نجزع يا هذام!

- أنا لم أجزع يا ليلى، لكنني أدركت أنه لا فائدة من تسجيل المظاهرة وأنا أعلم بأن الشرطة ستقبض علي وتتلف الأشرطة، خاصة أن سياراتهم كانت تحيط بي!

- متى تتحرر من حالة الجبن هذه يا هذام؟! صدقني لا معنى لحياتك إن كنت ستعيشها مكبلًا بالخوف والضعف والتقليدية!..»[4].

لقد انقلبت الأدوار في الشرق التقليدي؛ فنزعت المرأة برقع الحريم وتجاوزت أسوار الخوف والقهر بحثًا عن «خارج» حرّ وعقلاني، فصارت بذلك مصباحًا للرجل/ الذكر الذي لم يعد يخجله الاعتراف بذلك «لم تكن ليلى مختلفة عني فحسب، بل كانت متحررة من كل شيء عدا إنسانيتها. لم يكبّلها أي قيد، كانت حرة.. حرة تمامًا.. وقد أذهلني هذا التحرر

(1) عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم، بيروت، ط2، 2000، ص07.

(2) الرواية، ص38.

(3) * الفكرة للفيلسوف فوكوياما الذي يعتقد أن المرأة ميّالة بطبعها إلى السلام، ويُعوّل عليها مستقبلاً في تخليص العالم من حروبه التي يتسبب بها القادة الرجال. وقد اشتهر هذا الفيلسوف بفكرة النهايات: نهاية التاريخ، نهاية الإنسان.

(4) الرواية، ص61.

فاعتنقته ولم أعتنق شيئًا من بعده.. أعرف اليوم بأن المرأة هي طريق الرجل إلى الحرية، وحدها المرأة قادرة على أن تحررنا من عبوديتنا»[1].

انتقلت المرأة، التي لطالما مُثّلت في السرد والثقافة كـ«شيء شائه» «مهمّش» ومقصي، من حواشي الدرب إلى وسط الدرب، لا لتسير فيه كإنسان كامل الأهلية، بل لتقود المسيرة فيه. وسيعيش هذام الأمر نفسه مع ولادة في لندن حيث تتحكم المرأة بزمام الأمور ويتموقع الرجل في فضاء التبعية إلى الحد الذي يصرخ فيه: «عرفت بأن هذه المجهولة إن رحلت فجأة، سأفقد أهليتي في أن أكون إنسانًا كاملاً»[2] بعدما كانت أهلية المرأة تتحقق في «ظل» رجل أو حتى مجرد «ذكر» عاقل أو أبله، تغير المسار وتشكّلت ثقافة جديدة نمت فيها قيمٌ أخرى تنصف «عقل» المرأة وتثق به. ها هي وجودية الرجل وتمام كينونته مرهونة بامرأة، وأي امرأة؟! إن ولادة في المنظور الشرقي التقليدي ليست سوى ساقطة، زانية، منبوذة من طرف المركزية العائلية والقبلية، لكنها في نظر هذام ستكون شرط كينونته الإنسانية والثقافية، وغيابها سيسرق منه كماله العقلي وبهاءه الإنساني. هذه المرأة قلبت موازين العقل العربي الذي مُثّل بالكاتب الصحفي هذام، هي التي تقرر متى تأتي ومتى تذهب، هي التي تقرر مصير اللقاء ومصير العلاقة، هي التي تعرف كل شيء عن الطرف الآخر، بينما يبقى هو باستمرار مذهولًا أمام مفاجآتها. وستُنمّي هذه المرأة عقوقه تجاه الماضي وتجاه المقدس والثابت فيتخذ من اللّايقين إقامته الأبدية ومن المغامرة درب متعته الأكثر حميمية «الحياة بالنسبة لكلينا ليست سوى صالة قمار، مجازفات تتلو المجازفات.. رهانات متغيرة ووجوه متجددة.. وخسائر مفاجئة.. وأرباح غير مؤكدة»[3] لقد هيّأت ليلى الأرضية لتغيير العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة في الشرق، وأكملت ولّادة فعل الانقلاب. كانت أول هدية تقدمها لهذام مكعبي نرد «سألتها يوم ذاك عن مغزى الهدية.. أذكر كيف ابتسمت بغموض ولم تجب... لكنني أعود إلى هديتها في كل مرة تطيل فيها الغياب، أرمي المكعبين المصنوعين من الكريستال الخام وأنا أرقب الأرقام وهي تتغير في كل مرة أرمي فيها النرد، فتبدو لي حياتي شبيهة به في تغيراتها.. في تقلب أحوالها.. هي أيضًا تشبه مكعبي النرد، متغيرة ولا تسير على

(1) الرواية، ص40، 41.

(2) الرواية، ص111.

(3) الرواية، ص64، 65.

وتيرة واحدة.. في كل يوم لديها تردد مختلف وذبذبات جديدة»[1]، هذه الذبذبات خلخلت ما تبقى راكدًا عند هذام ورمت به في سحر اللّاتكرار وفتنة اللّايقين. لقد امتلك الاستعداد النفسي للانقلاب على الذات في وطنه الأم مع «ليلى»، ثم اكتملت مغامرة الانفلات من سلاسل الماضي مع «ولّادة» فغدت الحياة بالنسبة إلى كليهما «صالة قمار» أو لعبة نرد يمارسانها منزاحين عن الثقافة المشتركة التي تعرضها الحياة العربية، وهما في ذلك متشبّعان بفلسفة محمود درويش في المرحلة الأخيرة من حياته، وهي مرحلة جسّدت تحوّلًا ثقافيًّا وفلسفيًّا كبيرًا لديه في مفاهيم: الهوية، والأنا، والآخر، والوجود، والموت؛ وتكللت بنسبية «المعرفة» ونسبية كل المفاهيم التي كان واثقًا من «وضوحها» فراح يردد في آخر قصائده:

« من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

وأنا لم أكن حجرًا صقلته المياه

فأصبح وجهًا

ولا قصبا ثقبته الرياح

فأصبح نايا

أنا لاعب النرد أربح حينا

وأخسر حينا

أنا مثلكم

أو أقل قليلا»[2].

إن الرواية لا تكتفي بالحوارية –اقتباسًا وتضمينًا- مع نص درويش، بل تصرح عبر السّارد بالتّماهي التام مع فكر الشاعر وفلسفته «أنا رجل يؤمن بكل ما يقوله درويش يؤمن به بشدة»[3] مع كل هذا الإيمان بشاعر لا يثبت في المعنى ولا تكتمل الثقة عنده بأي شيء، يثق الراوي بولّادة أكثر مما يثق بنفسه وبزميله الرجل «أدرك بأنها لن تخذلني يومًا.. أنا رجل يؤمن بأن الخذلان ما هو إلا سلوك رجالي بحت.. نحن فقط من نخذل بعضنا.. نحن من

(1) الرواية، ص65، 66.

(2) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، بيروت، 2009، ص35، 36.

(3) الرواية، ص101، 102.

نخـذل أنفسـنا.. نحـن مـن نخـذل النسـاء!.. فحينـما خذلتنـي العائلـة وباعتنـي القبيلـة، لم يشـارك في ذلـك المـزاد سـوى الذكـور مـن بينهـم.. وهكـذا عشـت رجـلاً لا يخذلـه سـوى الرجـال»[1]. إنهـا النقمـة التامـة عـلى النمـوذج الذكـوري، فهـو قريـن الخيانـة والخـذلان. والسـؤال الـذي يتبـادر إلى الذهـن هنـا هـو علاقـة الـسرد بالمؤلـف: هـل كان تقويـض المركزيـة الذكوريـة سـيتم عـلى هـذا النحـو لـو أن المؤلـف كان رجـلاً؟ هـل سـيقبل المؤلـف الرجـل التنـازل عـن مـيراث أجـداده العتيـق الـذي نسـب الكلمـة الحـرة إلى الرجـل، والوفـاء بالعهـد إلى الرجـل، ونـصرة المخـذول وكل قيـم الشـهامة إلى الرجـل، ولم يعـول كثـيراً عـلى المـرأة في هـذه السـياقات؟

عندمـا ننتقـل مـن تهميـش المركـز (الذكـر) ومرْكـزة المهمَّـش (المـرأة) وإعطائهـا مفاتيـح القيـادة في زمـكان عربي- سـعودي كثيـف الأحـداث إلى المركزيـات الأخـرى، نجـد الأمـر لا يختلـف مـع بطـلي الروايـة، حيـث ستسـتمر لعبـة قلـب المراكـز والهوامـش عـلى طـول رحلـة التمثيـل في الروايـة.

إن النبـذ الـذي مارسـته العائلـة بوصفهـا مؤسسـة مركزيـة سـيفعل فعلـه في تشـكيل علاقـة مرتبكـة بالنسـبة إلى البطـل والبطلـة مـع كل الثوابـت: الديـن، الوطـن، الهويـة؛ فعـلى الصعيـد الدينـي تلجـأ الروايـة إلى اسـتحضار طائفـة مهمّشـة، وذلـك الاسـتحضار يزيـد مـن غرابـة البطلـة وإثارتهـا الدائمـة للبطـل، فهـي تنتمـي إلى «الصابئـة»، والصابئـة هـي «فرقـة قديمـة ذات معتقـدات يشـوبها قـدر مـن الغمـوض والتعقيـد. أمـا عـن قدمهـا: فيزعـم بعـض أتباعهـا أنهـم يعتنقـون ملـة النبـي نـوح عليـه السـلام وتعاليـم النبـي إدريـس عليـه السـلام، وغيرهـم يـرى أن اسـمهم يرجـع إلى اسـم صابـئ بـن لامـك أخـي نـوح»[2]. وتتـولى البطلـة شرح أهـم الأركان الدينيـة لهـذه الطائفـة اسـتجابة لفضـول هـذام الـذي يتعـرف لأول مـرة إلى طريقـة هـذه الطائفـة فتقـول: «نحـن نصـلي ثـلاث مـرات في كل يـوم، صلاتنـا قريبـة مـن صـلاة المسـلمين، لكننـا لا نسـجد ونتوجـه إلى الشـمال عندمـا نصـلي، وفي صلواتنـا نتلـو آيـات مـن أحـد كتبنـا، نصـوم ثلاثـة وثلاثـين يومًـا مـن كل عـام لكننـا لا نصـوم عـن كل شيء.. نتصـدق مثلـما يتصـدق المسـلمون.. نحـرِّم الزنـا وشرب الخمـر والكـذب والظلـم.. نؤمـن بالقضـاء والقـدر.. بالبعـث وبالجنـة والنـار»[3]. مـع هـذا الإلمـام بتعاليـم

(1) الرواية، ص66.

(2) خليل عبد الكريم: قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية، بيروت، ط2، 1997، ص205.

(3) الرواية، ص155.

الطائفة الدينية التي تنتمي إليها البطلة فهي لا تطبق كل تلك التعاليم، تصلي لكنها «تزني»، بل تنام في حضن رجل غريب ثم تستيقظ فجرًا لتؤدي صلاتها، امرأة لا تخاف شيئًا لا في الأرض ولا في السماء. ربما من كثرة ما خافت في طفولتها انقضّت في شبابها على كل ما يمكن أن يكون «حدًّا». لقد تصالحت مع ذاتها فتعايش عندها المقدَّس والمدنَّس «هي مزيج لذيذ، تركيبة عجيبة ومثيرة في الوقت ذاته.. أراقبها عندما تتنصل مني فجرًا وهي تغادر الفراش لتستحم سريعًا وتصلي بعد ليلة طويلة من اللذات المحرمة.. تصلي بعفوية وكأنه لا يحجبها عن الله شيء»[1]. إن هذا الدين الأول الذي ورثته ولادة عن أبيها وطائفتها هو عادة ومرجع فقط، فهي وبحكم تجربتها الثقافية في الحياة تكره هذه الاختلافات الدينية التي فرّقت الناس وضخّت مزيدًا من الحقد والحروب بين الأمم والقبائل: «لو تدري لكم أكره الأديان، ولكم أمقت اختلافاتها يا هذام!.. الأديان هي التي تجعلنا نختلف عن بعضنا البعض، هي التي تنفينا من أوطاننا، وهي التي تحرمنا من أن نختار من نحب.

- ألهذا تركت العراق؟!

- أنا لم أتركها أنا نفيت منها.. نفتني العنصرية التي وأدت حبي»[2].

لقد كان حبيبها مسلمًا شيعيًّا، وكان زواج الصابئة من غير الصابئي يعد ارتدادًا وجريمة لا تقل بشاعة عن جريمة الإلحاد نفسها، كان ذلك سببًا كافيًّا في نظرها لتغادر العراق في ديسمبر 1988، بعد انتهاء حرب الخليج الأولى. ونلاحظ أن «ديسمبر» أيضًا كان علامة فارقة في حياتها وفاصلة حادة بينها وبين الوطن، بينها وبين عراق مات في أعماقها ولا ترغب في الرجوع إليه أبدًا، هي التي تحررت ليس فقط من الممنوع الخارجي، بل من الممتنع الذاتي بتعبير الفيلسوف علي حرب[3]* فصار لها تصور آخر عن العلاقة بالدين والوطن والهوية «أنا لا أعد العراق وطني، بل حيث تكون المساواة يكون الوطن»[4]، ثم «إن الإنسان

(1) الرواية، ص16.

(2) الرواية، ص157، 158.

(3)* يشرح علي حرب فكرته بالقول: «ثمة فرق بين الممنوع والممتنع؛ الممنوع هو خارجي، ولهذا فهو يتمثل في القيود المفروضة من قبل السلطات المختلفة سياسية كانت أم دينية، مادية أم رمزية. أما الممتنع فهو يتعلق بالعوائق الذاتية للفكر، وهي عوائق تتمثل في عادات الذهن وآليات التفكير وقوالب المعرفة، وإذا كانت الحرية عمومًا تمارَس بمقاومة «الممنوع الخارجي» للتحرر من علاقات السيطرة، فإن حرية الفكر خاصة تمارس باختراق «الممتنع الذاتي» للتحرر من سلطة الأفكار ذاتها» علي حرب: النص والحقيقة، بيروت، ط2، 1995، ص164.

(4) الرواية، ص163.

لا ينتمـي إلى رقعـة، الإنسـان ينتمـي إلى دواخلـه»[1]. و«الدواخـل» جمعًـا، لهـا دلالتهـا: التعـدد والاختـلاف والكـثرة. الدواخـل كيـان ثقـافي وفكـري وفلسـفي يُفسـد عـلى المـرء إمكانيـة الديـن الواحـد والوطـن الواحـد والهويـة الواحـدة، و«الداخـل» الواحـد القاتـل حتـمًا بالنسـبة إلى امـرأة مبعـثرة بـين قـارات ثقافيـة وجـزر فكريـة وفلسـفية، وارتطمـت سـفنها ذات فلتـة زمنيـة بمحيـط رجل/ بطل/ سـارد ناقـم عـلى كل مـا يـؤول بـه إلى «المركـز» الواحـد القاهـر. فهـو بـدوره –وإن كان ينفـي عـن نفسـه صفـة الإلحـاد- لا يؤمـن بديـن واحـد معـين ويتحـرر مـن كل مركزيـة دينيـة تجعلـه أسـيرًا مـن جديـد، بـل يعتقـد أن فكـرة أن تكـون إنسـانًا بالمعنـى العميـق لكلمـة إنسـان هـي أسـمى ديـن يليـق بهـذا الكائـن العاقـل المتحـضّر الـذي يسُـمى إنسـانًا، يسـأله صديقـه:

«- لكنـك لا تمـارس تعاليـم أي ديـن للـه الـذي تؤمـن بوجـوده، فكيـف تنتمـي إلى اللـه بـلا ديـن تنتمـي إليـه.. ؟!» فيجيـب:

«- والإنسـانية ديـن جامـع لـكل الأديـان يـا عزيـزي.. لـذا أعتنقهـا»[2]. إن الإنسـانية -بالقيمـة المطلقـة للكلمـة- تتضمـن حتـمًا فائضًـا دينيًّـا وأخلاقيًّـا يمكـن أن يجمـع كل أصنـاف البـشر تحـت ظلـه. والأمـر نفسـه بالنسـبة إلى الوطـن، فعـلى خـلاف معظـم أبطـال الروايـات الذيـن يواجهـون المنفـى بالشـعر والأدب فيصنعـون لهـم وطنًـا لغويًّـا جميـلاً يُشـعّرونه سرديًّـا، نجـد البطـل في هـذه الروايـة هاربًـا جسـديًّا وروحيًّـا مـن وطنـه ولا ينتابـه الحنـين إليـه أبـدًا «الأرض كلهـا وطنـي، والبشريـة أسرتي.. مثلـما كان يؤمـن فولتـير»[3]. يعجـب محـاوره مـن هـذه العلاقـة «البليـدة» بالوطـن، ويـردف معاتبًـا لـه:

«– أتـدري أن شكسـبير قـد تسـاءل يومًـا إن كان أحـد بلـغ مـن الوضاعـة كي لا يحـب وطنـه؟ ويجيـب سـاخرًا: لـو كان شكسـبير حيًّـا لتفهَّـم أسـباب وضاعتـي»[4]. لقـد فـرغ البطـل -والبطلـة أيضًـا- مـن العاطفـة الطفوليـة البريئـة واللّاإراديـة نحـو المـكان الأول، النـواة المركزيـة التـي يظـل قلـب الإنسـان وذاكرتـه مشـدودين إليهـا، ونجحـا في تهميشـه وتحييـده عاطفيًّـا وفكريًّـا. فالوطـن بالنسـبة إليهـما ليـس مسـقط الـرأس ولا الطفولـة، بـل الأرض التـي تحتـوي المـرء وتحقـق لـه ذاتـه وتطلعاتـه النفسـية والاقتصاديـة والثقافيـة. تقـول ولّادة: «أنـا لا أعـد

(1) الرواية، ص30.

(2) الرواية، ص113.

(3) الرواية، 112.

(4) الرواية، ص112، 113.

العـراق وطنـي، بـل حيـث تكـون المسـاواة يكـون الوطـن»[1]. مـن هنـا يتحـول المنفـى وطنًـا بديـلًا عـن بـلاد العـرب والعروبـة البائسـة التـي -وباسـتثناء الموسـيقى- لم تفلـح ولـن تفلـح أبـدًا، حسـب الـراوي في خلـق «شيء دافـئ»[2]، بـل نجحـت في تشريـد طاقاتهـا وعبقرياتهـا إلى مختلـف أصقـاع الدنيـا دون عـودة. فـكل الأمـم يسـافر أبناؤهـا عـبر العـالم اسـتكمالًا لمـشروع علمـي أو اقتصـادي يعـود بالفائـدة عـلى الـذات والوطـن إلا البلـدان العربيـة؛ فأبناؤهـا يهجرونهـا ألمًـا وقهـرًا ونبـذًا، فهـم «الدخـلاء الهاربـين مـن جراحهـم، اللاجئـين مـن أوطانهـم بسـبب حـزن مـا، حـرب مـا.. حـب مـا.. عقيـدة مـا.. قبيلـة مـا..»[3]، لكـن مـع هـذا، وإذ تبالـغ الروايـة في «نبـذ» الوطـن وتهميشـه عـلى طـول صفحاتهـا تقريبًـا، معتـدّة بالحريـة والعدالـة التـي تتيحهـا المجتمعـات الغربيـة لمواطنيهـا تعـود فجـأة لتنغلـق عـلى بعـض الحنـين وكثـير مـن الأوجـاع؛ فالمجـد في المنفـى ينتهـي ألمًـا، والنجـاح هنـاك مغلّـف بالجليـد، عـلى الأقـل بالنسـبة إلى «الرجـل» هـذام: «هنـاك.. نحـن نظـل الغربـاء مهـما اندمجنـا في مجتمعهـم.. ومهـما تشـابهت سـلوكياتنا مـع سـلوكياتهم، مهـما حاولنـا تقليدهـم.. وحتـى لـو حصلنـا عـلى جنسـيتهم.. نظـل نحـن الدخـلاء عليهـم.. فنبقـى معلقـين بـلا انتـماء لوطـن نعيـش فيـه، ولا انتـماء لوطـن تعـود جذورنـا إليـه.. ومـا أمـرّ جـذور اللّاانتـماء! الليلـة شـعرت بـأن يـدًا تطبـق عـلى عنقـي.. وبأننـي عـارٍ في موجـة حـزن قارسـة! شـعرت أننـي لا أزال أقـف في المـكان ذاتـه الـذي وقفـت فيـه عندمـا وصلـت إلى لنـدن قبـل عقديـن مـن الزمـن، شـعرت أننـي لم أتزحـزح مـن مـكاني قيـد أنملـة وبأننـي لم أحقـق شـيئًا عـلى الرغـم مـن مجـدي»[4]، هكـذا يتبـين في الأخـير أن المجـد والنجـاح بالنسـبة إلى هـذام مجـرد جملـة اعتراضيـة بـين فاصلـين زمنيـين، والفاصـل الثـاني أمـرّ بكثـير مـن الأول. فـإذا كانـت لحظـة الرحيـل عـن السـعودية -عـلى مأسـاويتها- تحمـل قـرار القطيعـة مـع الأعطـاب الحضاريـة والقبليـة والعاطفيـة، وتحمـل ضمنيًّـا أحلامًـا أخـرى بمسـتقبل أعظـم وأجمـل في الضفـة الأخـرى، فاللحظـة الآنيـة تنطـوي عـلى الخيبـة واللّامعنـى. إن هـذه الوضعيـة لا تختلـف عـن وضعيـة معظـم الروايـات العربيـة التـي عالجـت إشـكالية العلاقـة الحضاريـة مـع الآخـر، وفي مقدمتهـا روايـة «موسـم

(1) الرواية، ص163.

(2) الرواية، ص129.

(3) الرواية، ص168.

(4) الرواية، ص168، 169.

الهجـرة إلى الشـمال» للطيـب صالـح، حيـث حلـم الاندمـاج والتماهـي الهويـاتي يتبـدّى في النهايـة وهـمًا لا غـير «فالهويـة تتحـرك دائمًـا، لكـن النـواة الصلبـة تظـل تحكمهـا»[1]. لقـد شـكّلت ولادة بديـلًا وجوديًّـا عـن الوطـن والأهـل وكل مـا يمـت بصلـة إلى «الأصـل» فقضـت عـلى وحشـة هـذام وغربتـه، ومـلأت بذلـك مكانـه الجديـد وحياتـه في الضفـة الأخـرى بسـحر الـشرق والفـن والتمـرد، وعندمـا رحلـت وجـد نفسـه وجهًـا لوجـه مـع العـدم، ألم يقـل ابـن عـربي «إن المـكان الـذي لا يؤنـث لا يعـول عليـه»؟! لقـد أنّثـت مكانـه الجديـد وأنّثتـه بالحـب والجـمال والدهشـة وكـسر التوقـع المسـتمر فعـوّل عليهـا وعليـه، وباستشـعاره رحيلهـا انفتـح القـوس وعـاد البطـل إلى داخلـه وإلى مآسـيه الأولى «الفـراق مـرٌّ، مـر جـدًّا.. حاولـت الكتابـة.. حاولـت أن أبتـدئ مقـالي أو أنتهـي مـن روايتـي، لكننـي لم أتمكـن مـن كتابـة أي شيء، وعندمـا أمسـكت المنشـور المخصـص للحفلـة الموسـيقية صدمتنـي صـورة أندريـه ريـو وصـورة ولادة بفسـتان أسـود طويـل.. تحمـل عـلى كتفهـا نايًـا.. وشـعرها الأسـود يمـلأ الإعـلان بصـورة تراجيديـة مثـيرة.. كتـب في الإعـلان: الفنـان الهولنـدي أنـدري ريـو ترافقـه الفنانـة الهولنديـة ولادة رافـد يودعـان لنـدن بحفلـة موسـيقية يحييانهـا في آخـر أيـام الأعيـاد»[2]. وبرحيـل ولّادة مـع نهايـة ديسـمبر يعـود السـارد إلى نقطـة البدايـة، نقطـة التذمـر مـن ديسـمبر المأسـاوي «دائمًـا»، نقطـة الرغبـة في التخلـص مـن كل شيء «مثلـما انتهـى كل شيء منـه»[3] كان هـذا مصـير السـارد/ البطل. أمـا البطلـة ولّادة فتمـضي عـلى درب المغامـرة والانفصـال عـن الجـذور تحقيقًـا للنجـاح الفنـي وتطلعًـا لحيـاة أخـرى لا يمكـن أن تتحقـق إلا هنـاك في بلـدان الأنـوار. وعـبر هـذا المنحـى تؤكـد الروايـة عـلى النسـق الخفـي الـذي يُحرّكهـا: قياديـة المـرأة العربيـة المعـاصرة وخروجهـا مـن دائـرة الحريـم. فهـي إذ نزعـت جبـة الوطـن والتاريـخ والديـن مؤمنـة أن تلـك الجبـة لم تعـد تسـترها ولم تعـد ضامنًـا للحمايـة لـن تلبسـها ثانيـة، وستنسـج لنفسـها أزيـاء حياتيـة وفكريـة أخـرى تماشـيًا والزمكانيـة الجديـدة. ولا عجـب في ذلـك؛ فالموضـة كانـت دائمًـا قضيـة نسـائية أكـثر منهـا رجاليـة. إن المـرأة التـي تمكنـت مـن تمزيـق الشرنقـة في أوطـان العبوديـة والاسـتبداد، لـن يصعـب عليهـا فعـل الانقـلاب في بلـدان النـور والحريـة.

---

(1) عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، عمّان، 2004، ص47.

(2) الرواية، ص 178.

(3) الرواية، ص180.

لقد حاولت رواية «في ديسمبر تنتهي كل الأحلام» -على الأقل في ظاهر خطابها- أن تظل وفية للنسق الذي حكمها منذ البداية: «تأنيث» الثورة في المجتمعات العربية المعاصرة، وتأنيث فعل القيادة رغم بقاء واجهات الحكم بيد الرجل. لكن هل نجحت في ذلك؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تفرض علينا تفكيك الخطاب عموديًّا بالعودة إلى مسألة هامة -كنا أشرنا إليها سابقًا- وهي مسألة السارد في رواية تكتبها أنثى وتنسب البطولة (بالمعنى البنيوي والقيمي) فيها إلى الأنثى أيضًا، بينما يتولى سرد البطولة الذكر. تقول الرواية في مشهد حواري بين هذام وولادة:

«- للقصائد رائحة لا يميزها سوى الشعراء..

- أأنت أحدهم؟

- أنا قلم، مجرد قلم.. ماذا عنك؟

- أنا حكاية؟

(...)

ابتسمت ساكنة فَرُحت أفكر فيها كحكاية أسطورية من ألف ليلة وليلتين، حكاية احتفظ بها بيدبا لدبشليم وحده.. فلم يطلع عليها أحد سواي»[1]. إذن «هو» قلم/ كتابة/ سلطة و«هي» حكاية/ حدث/ تاريخ (قد يكون عابرًا)، وفي هذا إقرار ضمني بحاجة الحكاية المؤنثة إلى سارد مذكر يُدوّنها وإلا فهي معرضة للضياع في زحمة الحكايات والأحداث اليومية العابرة، وهذه الحكاية مهما كانت قيمتها فهي تقع تحت سلطة السارد الذي يرويها، حيث لم تتمكن المرأة الكاتبة من تجاوز «موقع المفعول بها إلى موقع الفاعلة، من المسرود لها إلى الساردة»[2] أو من المسرود عنها إلى الساردة نفسها.

بدت رواية «في ديسمبر تنتهي كل الأحلام» والحال هذه وكأنها تُقوّض ذاتها، فاختيار السارد (هو) ليروي ثورة (هي) يشي بالتعويل الدائم على المركزية الذكورية، وكأن الأنثى الكاتبة تحتاج -ولو على الصعيد البنيوي- إلى تزكية الرجل لثورتها وتمردها، فسرد حكاية الأنثى عبر سارد ذكر سيعطي مصداقية أكبر للحكاية، وهذا ليس غريبًا في المجتمعات العربية فلطالما مارست الروائيات العربيات -منذ أحلام مستغانمي- لعبة

(1) الرواية، ص168، 169.

(2) زهور كرام: السرد النسائي العربي، الدار البيضاء، 2004، ص115.

الاختفـاء خلـف السـارد الذكـر أو حتـى خلـف اسـم مسـتعار «فالاسـم المسـتعار مـلاذٌ آمـن مـن شـأنه أن يُقنّـع المـرأة الكاتبـة ويخفـي شـخصيتها الحقيقيـة ويجنبهـا التضحيـة بكثـير مـن المكاسـب التـي تـأتي عـلى رأسـها الكتابـة نفسـها»[1]، إنهـا ثـورة الأنوثـة تُقـوّض ذاتهـا مـن الداخـل.

مـع هـذا يجـب التنويـه بـأن الروايـة نجحـت في تمثيـل المهمَّـش تمثيـلاً خلّاقًـا يـؤدي إلى كسـب تعاطـف القـارئ مـع الشـخصيات التـي تُجسّـد الانحـراف عـن المعايـير في أوضـح صـوره، وبـدل أن يحكـم عليهـا حكـمًا أخلاقيًّـا كلاسـيكيًّا يجتهـد في قـراءة شـعرية «الانحـراف» التـي ميّـزت الروايـة عـلى مسـتوى الموضـوع كـما عـلى مسـتوى اللغـة التـي كُتبـت بهـا.

(1) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، قسنطينة، 2008، ص48.

المصادر والمراجع:

- النشمي، أثير عبد الله: في ديسمبر تنتهي كل الأحلام، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2011.
- قطوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2001.
- عبد الكريم، خليل: قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية، دار الانتشار العربي، بيروت، ط2، 1997.
- كرام، زهور: السرد النسائي العربي.. مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- الداوي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992.
- إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
- الغذامي، عبد الله محمد: ثقافة الوهم.. مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
- الغذّامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001.
- المناصرة، عز الدين: الهويات والتعددية اللغوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2004.
- حرب، علي: النص والحقيقة، ج3، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1995.
- هتشيون، ليندا: سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.
- مجموعة من الأساتذة الجامعيين: المركز والهامش في الثقافة العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 1995.

- بوعـزة، محمـد: سرديـات ثقافيـة مـن سياسـات الهويـة إلى سياسـات الاختـلاف، منشـورات الاختـلاف، الجزائـر، ط1، 2014.
- درويـش، محمـود: لا أريـد لهـذه القصيـدة أن تنتهـي، ريـاض الريـس للكتـب والنـشر، بـيروت، ط1، 2009.
- وغليـسي، يوسـف: خطـاب التأنيـث دراسـة في الشـعر النسـوي الجزائـري ومعجـم لأعلامـه، منشـورات محافظـة المهرجـان الثقـافي الوطنـي للشـعر النسـوي، وزارة الثقافـة، قسـنطينة، 2008.

الواقعيَّة السِّحرية في رواية «الأيام الأَخيرة في عُلّاج».. للروائي الليبي محمد العريشية

د. فاطمة الطيّب الطاهر قزيمة[1]

البريد الإلكتروني:

f.iqzeemah@zu.edu.ly

(1) فاطمة الطيّب الطاهر قزيمة، باحثة في السرديات، جامعة الزاوية- ليبيا. حاصلة على دكتوراه الأدب والنَّقد من جامعة طرابلس- ليبيا. ومن أبحاثها المنشورة: قراءة في رواية زرايب العبيد، مجلة (فكر وإبداع)، مصر، ع130؛ قراءة سيميائية في قصيدة زليخا للشاعر أحمد العربي الشريف، مجلة (الباحث)، ع23، مؤسسة الطاهر أبو غزالة للملكية الفكرية؛ سيمياء الغلاف في ديوان رباعية حنظلة لراشد الزبير السنوسي، مجلة (الذاكرة الوطنية)، ع5، يناير 2019؛ البعد الرؤياوي في شعر محمد الشلطامي، مجلة (الذاكرة الوطنية)، ع2، 2018؛ الاغتراب في شعر محمد الشلطامي، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ع17. كتاب «شعرية الفضاء المغلق» (شعر السُّجون في ليبيا 1960-2011)، مكتبة الكون، طرابلس: القاهرة، ط1، 2021.

Magical realism in the novel The Last Days and in a Treatment by the Libyan novelist Muhammad Al-Areshieh

Abstract:

In this study, I seek to interpret the magic realism that touched the novel, interpret its symbolism, and then define the general vision that the fictional text carries, by revealing the elements of its artistic construction such as narration, building characters, time and space, the method of employing magic in it, and its role in cohesion. The fictional text and the cohesion of its parts, through a synthesis-critical analytical study that revolves around the extent to which magical realism contributes to strengthening or weakening the dynamic of the conflict, and was the writer able to dispense with it in the course of the event without prejudice to the narrative body?

Key words:

The magic of the title- the narrator- the place- the description - the time - the dialogue component - the manifestations of magical realism

الواقعيَّة السِّحرية في رواية «الأيام الأَخيرة في عُلّاج» للروائي الليبي محمد العريشية

ملخص:

أسعى في هذه الدراسة إلى تفسير ما لامس الرواية من واقعية سحرية، وتأويل رمزيتها، ومن ثَمَّ تحديد الرؤية العامة التي يحملها النصّ الروائي، من خلال الكشف عن عناصر البناء الفنِّي فيها كالسَّرد، وبناء الشخصيات، والزمن والمكان، وطريقة توظيف السِّحري فيها، ودوره في تماسك النصّ الروائي وتلاحم أجزائه، عبر دراسة تحليلية نقدية تَوْلِيفية تدور حول مدى إسهام الواقعية السِّحرية في تقوية ديناميكية الصِّراع أو إضعافه، وهل كان بمقدور الكاتب أن يستغني عنها في مسار الحدث دون الإخلال بالمتن السَّردي؟

كلمات مفتاحيّة:

سحرية العنوان، الراوي، المكان، الوصف، الزمن، المُكوِّن الحواري، تجليات الواقعية السِّحرية.

توطئة:

اجتاحت الواقعية السحرية **Magical Realism** المشهد السَّردي العالمي في أواخر ستينيات القرن الماضي، معتمدةً على تخيِّيل الواقع ومجاورتهِ للسِّحري في نسيج واحد؛ بغية خلخلة البنية السَّردية للأحداث، وتهجينها بالسِّحري في سردية تُظْهِر الجوانب النفسية للشخصيات بأُسلوب فنِّيٍّ عجائبي يخلقُ توترًا عند المتلقِّي، ويُفعِّل أفْق التخييل عندهُ مُتوهِّمًا حقيقة ما يَحْدُث.

ومصطلح **الواقعية السِّحرية** عَرَفَهُ المشهد الثقافي من خلال كتاب (ما بعد التعبيرية: الواقعية السِّحرية) للألماني فرانز رو عام 5291، ليتلقَّفها أدب أمريكا اللاتينية في نهاية الخمسينيات وبداية ستينيات القرن الماضي، حيث جسَّدها غابرييل غارسيا ماركيز، وإيزابيل أيندي، وخورخي لويس بورخيس وغيرهم، ليأخذ تعريفها تنوُّعًا بتنوُّعِ المُنظِّرين لها، ومداخلهم النَّقدية التي أدخلت المصطلح في قصِّ ما بعد الحداثة وتحليلات ما بعد البنيوية، وهو أمرٌ أسهم في تنوُّع المفهوم والتباسه.

ولعلَّ أبرز تعريف لها ورد في موسوعة روتليدج للنظرية السَّردية، حيثُ عُرِّفت بأنَّها: «نَوْعٌ مِنَ السَّرْدِ الْمُعَاصِرِ تَظْهَرُ فِيهِ عَنَاصِرُ عَجَائِبِيَّةٌ مَحْدُودَةٌ ضِمْنَ مَقَامٍ سَرْدِيٍّ وَاقِعِيٍّ».

والواقعية السِّحرية غير مُنقطعة عن الواقع ولا نقيضة له، بل هي إثراء له كونها تسمح «بِإِدْخَالِ عُنْصُرٍ جَدَلِيٍّ فِي بِنْيَتِهَا؛ سَعْيًا لِتَكْوِينِ وَاقِعٍ جَدِيدٍ تَتَشَابَكُ فِيهِ عِدَّةُ عَنَاصِرَ مَعْقُولَةٍ وَلَا مَعْقُولَةٍ، مَنْطِقِيَّةٍ وَلَا مَنْطِقِيَّةٍ، بِحَيْثُ تَنْدَمِجُ عَنَاصِرُ الْوَاقِعِ مَعَ الْعَنَاصِرِ الْخَيَالِيَّةِ الْمُتَمَثِّلَةِ فِي السِّحْرِ وَالْخَوَارِقِ وَالْأَسَاطِيرِ وَالْحُلْمِ وَالْفَنْتَازِيَا»[1]، إذن هي في النصّ الروائي تُمثِّل انعطافات استعارية تُحفِّز المتلقِّي على إيجاد فرضيات في تأويل الحدث السِّحري، واستبطان الواقع، وهزِّ قناعات القارئ إزاء ما هو واقعي وحقيقي؛ فأحداث الرواية ما عادت اليوم خاضعة لسياقٍ منطقي، صحيح هي تُحاكي الواقع، ولكنَّها سرعان ما تنتهكهُ بالسِّحري.

---

(1) David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan: The Routledge Encyclopedia of Theory, 2005. P 281. Narrative

وعرّفها ديفيد لودج بأنّها: «أُسْلُوبٌ أَوْ نَوْعٌ أَدَبِيٌّ بَدَأَ فِي أَمْرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ، يَرْبِطُ الْعَنَاصِرَ الْخَيَالِيَّةَ وَالْوَهْمِيَّةَ بِالْوَاقِعِ»[1]، ولكنَّهُ حتمًا لا يربط الخيال بالواقع عن وعي بدائي يُؤمن بعنصر الخرافة المفارقة لضوابط العقل ويوظفها في السَّرد، فأبرز ما في الواقعية السِّحرية هو ذاك التلاقي بين التفكير والتخييل، وآخر وظائفها في سياق النصِّ السَّردي هو الإمتاع؛ لأنَّ كاتب الواقعية السِّحرية يصوِّر مفارقات العالم وأوجاعه مُرتفعًا بها إلى مرتبة السِّحري، مُعِيدًا تشكيل التاريخ بعين ميتافيزيقية مماحكًا بها الواقع، ومحاولًا تقويض حقائقهِ بإشراك المتلقي الذي يستندُ إلى مرجعياته القرائية لفكِّ شفراتها ومحاولة تأويلها.

والواقعية السِّحرية -وتحديدًا الأنطولوجية- من الأساليب السَّرديّة التي استخدمها الروائي محمد العريشية في تعاملهِ مع أزمة (عُلَّاج) وواقعها السوداوي دون فصلها عن الواقع، لكنَّها احتلت الجزء الأكبر من متن الرواية فأضفت عليها فَرَادة وبُعدًا رمزيًّا جماليًّا عزَّز هُوية الكاتب الليبي الذي أجاد الممازجة بين الواقعيَّة والعوالم الغرائبية في بنية النصِّ السَّردي، مُتَّخذًا من هذا الحشو الغرائبي وسيلة فنيَّة للتعبير عن رؤاه ومواقفه من القضايا الإنسانية السائدة في مجتمعهِ؛ فالواقعية السِّحرية هي منظور فنِّي يُؤْمن بالغريب والميتافيزيقي، صحيحٌ أن كُتّاب أمريكا اللاتينية تبنَّوا هذا التيار، لكنّهُ كان موجودًا في السِّرد العربي التراثي مُتمثلًا في الأساطير الشعبية والحكايات الخرافية، إلا أن المغالطة التي اعترت هذا التيار هي إطلاقه على أي تيار عجائبي، في حين أن الواقعية السِّحرية تُمثِّل خطًّا واحدًا داخل العجائبية؛ كونها رواية واقعية، وما السِّحرية فيها سوى رديفٍ مُؤثِّرٍ وليس طاغيًا على ملامح الواقع، ولا يغفل كاتبها المحمول المُثْقل بها عما يَوَدُّ التصريح بهِ، في حين يغلب على العجائبية الطابع السِّحري، لتغدو أقرب إلى العجائبية؛ لأنَّها تتوسل الخارق لاستعراضهِ بغية الإدهاش المحض وبعيدًا عن المجاز والتأويل.

سرد الرواية:

جاءت الرواية في مئةٍ وإحدى عشرة صفحة من الحجم المتوسط بعنوان واحد رئيس، وتنتمي إلى سرد ما وراء القصّ، في اشتغالها على التَّضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء تخييلي روائي يُعمِّق شعورنا بالتخييل السَّردي؛ ليوقفنا عند حدود العلاقة الإشكالية

(1) فوزي عيسى: الواقعية السِّحرية في الرواية العربية، مصر، 2009، ص3.

بـين الواقـع والمتخيـل «وَقَـدْ تَقُـومُ مَـا وَرَاءَ الْوَاقِعِيَّـةِ بِتَجْرِيـدِ الْوَاقِـعِ مِـنْ وَاقِعِيَّتِـهِ عَـنْ طَرِيـقِ تَكْسِـيرِ أَيِّ تَطَابُـقٍ حَـرْفِيٍّ بَـيْنَ الـسَّرْدِ وَالْوَاقِعِيَّـةِ، أَوْ بِخَلْـقِ انْحِرَافَـاتٍ خَطِـرَةٍ مِـنَ الْعَجَائِبِـيِّ أَوِ الْغَرَائِبِـيِّ، وَلَكِـنَّ الْوَاقِـعَ يَبْقَـى مُحْتَفِظًـا بِدَلَالَتِـهِ الْحَافَّـةِ الدَّالَّـةِ عَلَيْـهِ»[1] وتفاصيـل الروايـة مُوغلـة في البسـاطة، وهـو مـا جعلهـا تصطـدم بالغريـب وتتداخـل فيـهِ، ومـن هنـا تختلـف الواقعيـة السِّـحرية عـن العجائبـي؛ إذ تـدور أحداثهـا في عـالم اعتيـادي، ثـم تـأتي الواقعيـة السِّـحرية لتكسر أُفْـق التوقـع لـدى المتلقـي، في ممازجـة بـين الواقعـي والفانتـازي، فـكلُّ التقاطعـات والأفـكار تتجـاذب شـخصيتين في الروايـة وتـدور حولهـما. كلتـا الشـخصيتين تعيـش صراعًـا وجوديًّـا في قريـة غارقـة في العبثيـة والتشـظِّي، حيـث (عُـلّاج) تمثِّـل بُـؤرةً تختـزل في عمقهـا شـخصياتٍ صاخبـةً بأوجاعهـا، مُلتاعـةً بأحزانهـا، انزلقـت أقدامهـا في أوحـال العبـث والشـهوة والسـادية، فابتلعهـا العـدم، لتحـرَّر الروايـة مـن جمـود الأحاديـة، وتحشـدُ في داخلهـا خليطًـا مـن الأصـوات المتعـددة.

ويظهـر لي أن الكاتـب لم يذكـر أيَّ رمـز مـن رمـوز السـلطة المهيمنـة عـلى المشـهد السـياسي، وغيَّبهـا في المـتن الـروائي كشـكلٍ مـن أشـكال النَّقـد السـياسي، حيـث فِعْـلُ الـسَّرد يقـوم عـلى المـراودة بـين الحيـاة والمـوت، والأمـل والخيبـة، ليبلـغ التـأزم الـسَّردي مُنتهـاه في الـصِّراع النهـائي بـين الأهـالي ورجـال الشرطـة، لينتهـي مفتوحًـا عـلى قـراءات عـدَّة تُوقفنـا أمـام التسـاؤل الآتي: أَيـن غـادر البطـل صُحْبـةَ رفيقـهِ؟! وكأني بكاتـب الروايـة أراد إعـادة تصويـر عـالمٍ يُمثِّـل هـو أحـد أفراده، عـالمٍ مُنْهَـكٍ بالفقـر والخيبـة والتهميـش، تهالكـت فيـه القوانـين التـي وُضِعَـتْ بالأسـاس لتحميـهِ، باثًّـا الحيـاة في شـخوصه ليتأملهـم مجـدّدًا، ويسـتذكر مـن خلالهـم تفاصيـل القريـة النائمـة عـلى توجعاتهـا، الماتحـة مـن العـدم لتعيـش في العـدم.

الروايـة انبنـت عـلى توثيقـات ذاكرتيـة للواقـع السـياسي وسـيطرة الأحـزاب الدكتاتوريـة عـلى مقاليـد الحُكـم في المنطقـة أكـثر منهـا إضـاءةً عـلى المنحـى السـيكولوجي لبنـاء شـخصية البطـل، صحيـح أنَّ الكاتـب حـاول أن يُحـرِّر فعـل الكتابـة مـن التاريـخ الواقعـي، فـأتى بواقـع آخـرَ متخيَّـل ضـخَّ فيـهِ الحيـاة وأسـقطه عـلى الحقيقـي، إلا أنَّـهُ غـير خـافٍ أن ثمّـةَ أحداثًـا تاريخيـةً صاغهـا الكاتـب خياليًّـا بمسـتوًى عـالٍ مـن الأداء الحـكائي والفنِّـي، لتـأتي الواقعية السِّـحرية كسـلطةٍ مضادَّةٍ في التَّمـرد عـلى الواقـع بالهـروب منـه، وتأليـف نسـيجٍ سرديٍّ شـكّل فضـاءً غـير محـدود للتحـرُّر

(1) المصدر السابق، ص5.

مـن سـطوتهِ ومرارتـهِ، وهـذا يعنـي أنَّهـا اسـتمدت شرعيتهـا مـن تهالـكات الواقـع وإكراهاتـه؛ لتغـدو «رُؤْيَـةً مَشْرُوعَـةً تَتَخَطَّـى الْمُفَارَقَـةَ وَالتَّنَاقُـضَ وَهَتْـكَ الْوَاقِـعِ الْحَقِيقِـيِّ بِمَـا هُـوَ فَـوْقَ طَبِيعِـيٍّ؛ لِتَمْرِيـرِ خِطَـابٍ مُعَـيَّنٍ»[1].

إنّ النـصَّ الـروائي قائـمٌ عـلى سردنـة مرحلـة تاريخيـة فارقـة في حيـاة شريحـة مـن الطبقـة الدنيـا في إحـدى قـرى مدينـة (سرت)، قريـة سـحقتها نِعَـال السُّـلطة، فجعلـت مـن الغيبيـات سـلاحها في مجابهـة واقـع مـتردٍّ شَـحَنَهَا بقـوًى انثالـت ببـذخ مُرْبِـكٍ في عقولنـا، حيـث تعويـم الواقـع في اللاواقـع أدَّى دورًا مركزيًّـا في بنـاء الحـوادث، وهـو مـا حبَّـطَ توقُّعـي لمـرّاتٍ كثـيرة، وأَدخلنـي في عـالم مفـارق للمنطـق مُجـافٍ للعقـل، مـن خـلال شـخصية (الهـادي) الـذي كـسر بـهِ الكاتـب إطـار الواقعيـة في الروايـة، وانـزاح بـه عـن قوانـين الطبيعـة المعتـادة في سرديّـة مثّلـت جـسرًا للتلاقـي بـين الواقـع وتمثيـلات المُتخيّـل التاريخـي لـ(عُـلّاج)، وفي نسـق مورفولوجـي يُنبِّئنـا بمسـتقبل الحكايـة، عـلى الرغـم مـن تنـوُّع الخطـوط السَّرديّـة مـع الفضـاء المـكاني الـذي أدَّى دوره كبطـلٍ مـوازٍ في الروايـة، حيـث تتأسَّـس المشـاهد وتتـوالى في تنـاوب حـكائي ماتـع، تنامـت فيـهِ الأحـداث وبؤرتهـا الالتفـاف حـول (عُـلَّاج)، ورفـض هيمنـة السُّـلطة المتمثلـة في الشرطـة التـي تتعامـل بالمنطـق السِّـلعي، وظهـر فيهـا الإنسـان تمامًـا كـما صـوّره جـيرار جينيـت «يُعَـانِي دَيْمُومَتَـهُ كَكَآبَـةٍ وَدَاخِلَـهُ كَوَسْـوَاسٍ أَوْ غَثَيَـانٍ، مُسْتَسْـلِمٌ لِلْعَبَـثِ وَالتَّمَـزُّقِ، يُهَـدِّئُ رَوْعَـهُ بِإِسْـقَاطِ فِكْـرِهِ عَـلَى الْأَشْـيَاءِ، مُشـكِّلًا مِنْهَـا مُخَطَّطَـاتٍ وَصُـوَرًا»[2].

سحرية العنوان ودلالاته:

العنـوان مُوجِّـهٌ فعَّـال في عمليـة تشـكيل البنـاء السِّـحري، فهـو الـذي يُحيلنـا عـلى الروايـة بوظيفتـه الاسـتباقية؛ لأنّـه مرتبـطٌ بنصِّهـا خطـاب، وعنـوان الروايـة هنـا نـصٌّ مـوازٍ لهـا، حيـث ارتـدى لَبُـوس المـكان في ثنائيـة نقديـة فاعلـة، مُمَثِّـلًا تأصيـلًا واضحًـا للعلاقـة القائمـة بـين الـذوات والمـكان، ليشـكِّل هاجسًـا مبـاشرًا لهـا، ويتحـوّل العنـوان إلى عتبـةٍ تربـط الداخـلي بالخارجـي والمتخيـل بالواقعـي، وسـلطة المـكان (عُـلّاج) هنـا ظهـرت مـن سـطوة العنـوان الـذي جـاء في جملـة اسـمية محمولـة بوظائفهـا عـلى النحـو الآتي:

(1) عباس عبد جاسم: ما وراء السَّرد، بغداد، 2005، ص36.

(2) ()Gerard Genette: Figues 1, Points, Seuil ,1966, p101.

الوظيفة الانفعالية = (البداية ⟷ المؤلف)

الوظيفة الأنطولوجية = (البداية ⟷ النص)

الوظيفة الإغرائية = (البداية ⟷ القارئ)

والعنوان بالأساس عنوان مكاني، لا يحمل وظيفة تعيينية وإغرائية تسحبنا تجاهه بوصفنا متلقّين وحسب؛ بل يحملُ سيلًا من دلالاتٍ يتماهى فيها البُعْد المرجعي مع الإيحائي؛ كونُهُ يمثّل خطابًا ميتا روائيٍّ في علاقة توالدية تجاورية بينه وبين النصّ الروائي فهو «يَشْتَغِلُ بِوَصْفِهِ دَلِيلًا signe، بِهِ تَمْتَازُ الرِّوَايَةُ عَنْ غَيْرِهَا، وَمِنْهُ يُعْلِنُ نَوَايَاهُ وَمَقَاصِدَهُ، وَعَبْرَهُ يَشِي النَّصُّ بِمُحْتَواهُ دُونَ أَنْ يُفْصِحَ عَنْهُ بِكَيْفِيَّةٍ كُلِّيَّةٍ. وَاعْتِمَادًا عَلَى هَذَا التَّحْدِيدِ تَنْهَضُ عَلَاقَةُ الْعُنْوَانِ بِالرِّوَايَةِ عَلَى أَسَاسِ التَّضْمِينِ الْمُتَبَادَلِ، وَفِي مَدَارِ الْعَلَاقَةِ هَذِهِ تَتَبَدَّى الرِّوَايَةُ جَوَابًا عَنِ الْأَسْئِلَةِ الطَّافِحَةِ فِي جُمْلَةِ الْعُنْوَانِ، وَيَسْتَعْلِنُ مِنْ هَذَا أَمْرَانِ: يَقُولُ أَوَّلُهُمَا: إِنَّ الرِّوَايَةَ تَنْهَضُ بِوَظِيفَةِ الْمَرْجِعِ، فَالْعُنْوَانُ نَصٌّ بَدَئِيٌّ يُمَانِعُ عَنِ الْفَهْمِ إِذَا لَمْ يَرِدْ إِلَى الْقِصَّةِ الَّتِي تُفَصِّلُ مَا أَجْمَلَهُ، وَتَبْسُطُ مَا اخْتَصَرَهُ، وَتُطْلِقُ مَا احْتَجَزَهُ، أَمَّا الْأَمْرُ الثَّانِي فَيَلْهَجُ بِالِاشْتِغَالِ الْكِنَائِيِّ لِلْعُنْوَانِ؛ إِذْ إِنَّ الْأَخِيرَ جُزْءٌ مِنْ كُلٍّ، وَيَسْمَحُ التَّحَدُّثُ بِهِ بِاسْتِحْضَارِ هَذَا الْكُلِّ، وَبِهَذَا الْمَعْنَى يُفْتَرَضُ فِي الْعُنْوَانِ الِاشْتِمَالُ عَلَى عَنَاصِرِ الْخِطَابِ الْمَكْنِيِّ عَنْهُ، وَتَشْغِيلُهَا بِمَا يَضْمَنُ عَدَمَ إِرْبَاكِ الْعَلَائِقِ الْوَظِيفِيَّةِ بَيْنَ الْمَكْنِيِّ وَالْمَكْنِيِّ عَنْهُ»[1].

ويَعدُّهُ كلود دوشيه CLAUDE DUCHET «عُنْصُرًا مِنَ النَّصِّ الْكُلِّيِّ الَّذِي يَسْتَبِقُهُ وَيَسْتَذْكِرُهُ فِي آنٍ، بِمَا أَنَّهُ حَاضِرٌ فِي الْبَدْءِ، وَخِلَالَ السَّرْدِ الَّذِي يُدَشِّنُهُ، يَعْمَلُ كَأَدَاةِ وَصْلٍ وَتَعْدِيلٍ لِلْقِرَاءَةِ؛ فَالْعُنْوَانُ مِرْآةٌ مُحَفِّزَةٌ لِكُلِّ ذَلِكَ النَّسِيجِ النَّصِّيِّ»[2].

إنَّ عنوان رواية (الأيام الأخيرة في عُلَّاج) جاء في صورة جملةً اسميَّةً، تفيد -اتفاقًا- ثباتًا دلاليًّا، وقد تكوَّن العنوان من مبتدأ معرفة موصوف دلالةً على التعيين والتحديد، متلوًّا بشبه جملة من الجار والمجرور الدال على مكانٍ معيَّن، متعلقًا بخبر محذوف

(1) عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت، ص٣٩. وهو في هذه القولة، يترجم نظرية شارل گريفل حول العنونة.

(2) كلود دوشيه: عناصر علم العنونة الروائي، أدب، فرنسا، ع12، كانون الأوّل 1973، ص52، 53.

تقديـره (كائـن أو مسـتقر) أو مـا شـابه ذلـك مـمَّا اتفـق عليـه أهـل النحـو، وهـي دوالُّ مكثَّفـةٌ تركيبيًّـا، مشـحونة دلاليًّـا، وتنتمـي إلى عنونـات المحكيـات الكلاسـيكية التـي تجنـح إلى التطويـل؛ لاسـتيفاء المعنـى، وهـو هنـا يمثِّـل مُكوِّنًـا مكانيًّـا، وعنوانًـا رئيسًـا غـير متبـوع بعنونـات فرعيـة، لهـذا ظلَّـت هـذه الأيـام مبهمـة الدلالـة حتـى نهايـة النـصّ، ولعلَّنـا نلحـظ هـذا التطويـل الصـوتي بتكـرار حـرف المـدّ في أيـام وعُـلّاج، وهـو عنـوان مفتـوح عـلى التأويـلات، صحيـح هـو مَقْطَـعٌ يـشي في دلالتـهِ بالانتهـاء، ولكنَّـهُ محشُـوٌّ بالتسـاؤلات، فـما شـكل الأيـام الأخـيرة؟ ولِـمَ كانـت أخـيرة؟ وهـل فعـلًا ثمـة نهايـة، أم تُراهـا نهايـةً تعلـن عـن بدايـةٍ في مـكانٍ آخـر؟

العنـوان لم يقـدِّم تفسـيرًا لهـذه الأيـام مـن خـلال واقعيـة المـكان التـي أضفـت عليـهِ خصوصية؛ كونـه يُشِـير إلى القريـة التـي ينطلـق منهـا الكاتـب وهـي موطنـهُ الأصـلي، والمـسرح الـذي شـيّد عليـهِ بنـاءه الـروائي، مُنتهجًـا أسـلوب العنونـة التقليديـة، وهيمنـة المُكـوّن المـكاني بوصفـه فضـاءً روائيًّـا تتصـل بـه الأحـداث، ومـا المضـاف والمضـاف إليـه لتحديـد مـكان الأيـام الأخـيرة.

انطلـق الكاتـب مـن هُويـة سرديـة متماسـكة سَـطَّرَ فيهـا الحـوادث بمـا يلائـم خيالاتـه الذاتيـة، مُتَّخـذًا مـن الواقعيـة السِّـحرية قناعًـا فنيًّـا متماسـكًا في روايـة هيمنـت عليهـا ثيمـة المـوت، وحُكِـمَ عـلى شـخوصها بالقتـل أو الاعتقـال أو الفـرار، فالروايـة واقعيـة مُربكـة، وبطلهـا رافقتـه الفانتازيـا الغرائبيـة بوصفهـا شـكلًا مـن أشـكال التراكـم القهـري الـذي شـكَّلهُ الكاتـب مـن خلالـه ثنائيـة ضدّيـة بـين الواقـع والمتخيَّـل، وفي معادلـةٍ بـين الممكـن والفانتازيـا؛ ليـضيء عـلى انسـحاق الـذات واسـتلاب الـروح في واقـعٍ كالـحٍ ورديء، وبـشرٍ وُضِعُـوا في أدراج المُهْمَـل والمنـسي، ولم يبـقَ للسـلطة القمعيَّـة سـوى اقتلاعهـم مـن أرضهـم، ليغرقـوا في أزمتهـم وغموضهـم، وتتعَمَّـق دلالـة الإدانـة لواقـع يعـجُّ بالتناقضـات الشـاذَّة والقاسـية.

الراوي:

إنَّ أول ما يطالعنا في الرواية هو صوت الراوي، وفي تصنيف (بويون) فإننا أمام:

الـراوي > الشـخصية (الرؤيـة مـن الخلـف)= حيـث يَعْـرِف الـراوي أكـثر مـن الشـخصيات، وهـو هنـا عـلى هـذا النحـو:

الروائي

شخصية أساسية تقوم بدور الراوي | **مثقَّف وكاتب الرواية**

الرؤيا من الخلف (الراوي< الشخصية) ويسميها جينيت بالتبئير الصفر أو اللاتبئير، فالراوي هنا كلِّي المعرفة وكلِّي الحضور «مِنْ خِلَالِ وَعْيِ الشَّخْصِيَّةِ، كَمَا يَكُونُ مُتَعَدِّدًا بِانْتِقَالِهِ مِنْ شَخْصِيَّةٍ إِلَى أُخْرَى، ثُمَّ الْعَوْدَةُ إِلَى الْأُولَى، أَوْ رُؤْيَةُ الْحَدَثِ نَفْسِهِ عَنْ طَرِيقِ شَخْصِيَّاتٍ رِوَائِيَّةٍ، وَهَذَا التَّسَاوِي يَجْعَلُ الرُّؤْيَةَ مَوْضُوعِيَّةً عِنْدَ الرَّاوِي»[1].

وتظهر سيطرة صوت الراوي العليم على معظم أحداث الرواية، وفي مقابل ذلك تكثر الحوارات التي أسهمت في إتاحة الدور لأصوات أُخرى أن تُسْمع، وهو راوٍ لا يكتفي بنقلِ الحدث؛ بل يشارك في وصفهِ وإظهار رضاه أو امتعاضه، وكان في مقام الراوي الشاهد الذي ينقل المروي في حدود ما يسمح له النظر، لذا فالراوي غائب في بنية الشكل بوصفه مُخرجًا لا نراهُ إلا في أثره، وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي وإلا سقط في التسطيح؛ لأنَّهُ اتّبع تقنية الاستغوار في هموم المُهمَّش والمنسي على شكل حِزَمٍ سرديّة أكثر من استعمال ضمير الغائب فيها، بحيث يظهر لنا عالمًا بكل شيء، مُدركًا لكثير من التداعيات النفسية لشخصياتهِ ورغائبها الخفية؛ بل حتى لا وعيهم عبر تبئير اليومي وتحويلهِ إلى مُعْطى لغوي طافحٍ بالمحمولات الاجتماعية والأخلاقية، مؤديًا وظيفتهُ الأدبية في تكسير الواقع، وهي خوارقُ لا نجد لها تفسيرًا عقليًّا؛ كونها محصورةٌ في زاوية فوق الطبيعة، وربَّما تكون خوارق لإظهار النزعات المكبوتة ضد الوضع المأساوي، وتحدي الموت والقهر ومواجهة الضغوط التي يتعرّض لها أهل القرية وتغيير مصائرهم.

والشخصيات أدَّت دورها في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، وتعدُّ شخصية (البدري) مرتكزًا رئيسًا في الرواية، تضافرت مع مكونات روائية أخرى كالفضاء والامتداد والتلقي والواقعية السِّحرية التي أسهمت في استكمال النسيج الفنّي في الرواية.

(1) شعيب حليفي: النصّ الموازي للرواية، مجلة (الكامل)، فلسطين، ع46، 1992، ص84، 85.

والـراوي باختيـارهِ لشـخصية (البـدري) بطـلًا للروايـة أَخرجنـا مـن صـورة البطـل المترسـخة في ذاكرتنـا والمتمثلـة في الفـارس المُنقـذ أو الأمـير أو النبيـل المتصـف بسـمات الكـمال، فبطـل الروايـة هنـا سـقط في المبتـذل ربَّمـا لوجـودهِ في واقـع مبتـذل فَقَـدَ فيـهِ الإنسـان صوتـه وهُويتـه، وتسـاوت فيـه الجثـث الحيَّـة بالميتـة، فـلا هـي ميتـة لتسـكن أَجداثهـا، ولا هـي حيَّـة لتنعـم بحقوقهـا الإنسـانية، فأصبحـت ذات البطـل أسـيرة أزمتهـا ودائرتهـا المفرغـة، تعيـش عـلى هامـش الواقـع حيـث تضافـرت السـلطة والفقـر والجهـل عـلى بـتر وُجُودِهـا في (عُـلَّاج) التـي باتـت فيهـا البطولـة مرادفـة للمـوت.

ويصـف الـراوي لنـا واقعًـا متردّيًـا وشـخوصًا عاجـزة عـن تغيـير واقعهـا، وتجـاوز وضعهـا المأسـاوي (تخلُّـف وفقـر وخطـر...) ولعـل الواقعيـة السِّـحرية تُمثِّـل احتـماءً للبطـل حـين تَخِـرُّ عزيمتـه في مواجهـة مأسـاة مدينتـه، كل ذلـك جـاء في شـكل خطـاب سردي ميتـا لغـوي، إذ ضَمِنَـتْ لـه رؤيتـه مـن الخلـف مُتابعـة شـخصياته، وأن يحدِّثنـا عنهـا دون حواجـز، وهـذا جعلـه حياديًّـا وضالعًـا في وصـف مـا يجـري مـن مواقـف وأحـداث.

ويبـدو أنَّ الـراوي هنـا شـاهد وليـس محايـدًا، فهو عـالمٌ بكلِّ شيء، يؤكـد ذلك المشـاهد الوصفيَّة للطبيعـة والأمكنـة والأحـداث والشـخصيات؛ كـما أدَّت التحريفـات الزمنيـة دورهـا في التنقُّـل بـين المـاضي والحـاضر وبـين الداخـل والخـارج، وهـو مـا سـمح لجملةٍ مـن الاسـتدعاءات المرتبطـة بحركة الوعـي الاسـترجاعي أن تشـكّل خلفيـة مُفَسِّرة لجملـة مـن المواقـف والتصرفـات، ولعـل الكاتـب اسـتهدف اسـترجاع لحظـات تاريخيـة للأنـا عـبر تقنيـة الاسـترجاع (الفـلاش بـاك) لاسـتذكار حقائـق حياتيـة مـرّت بهـا الـذات الليبيـة، فاسـتلهمها العريشـية بأسـلوبه الخـاص الـذي طبـع مـن خلالـه يوميـات الليبـي في (عُـلّاج) في شـكل تمفصـلات سرديـة راوح فيها بـين الحاضر والماضي عـبر تداعيات الوعـي، فهـو مطلـقُ المعرفـة ومطلـقُ الحضـور، عالِمٌ بـكلّ شيء، موجـودٌ في كل مـكان في تتابع زمني متـدرج منطقيًّـا، إذ لم أقـف عـلى تعـارضٍ لجزئيـات الحـدث العـام؛ بل ثمة ترابط سـببي أسَّـسَ لبنية حكائيـة قُدِّمـت لنـا مـن خـلال ربـط المـتن الـروائي بالمرجعيـة الفكريـة للنصّ.

المكان:

ركَّـز الكاتـب في روايتـهِ عـلى المـكان المفتـوح؛ لأنَّـهُ أراد أنْ يُـضيء عـلى قضيـةٍ مفصليـةٍ في حيـاة أهـالي (عُـلَّاج) لهـذا لم يتطـرق إلى الأمكنـة المغلقـة كالبيـوت إلا نـادرًا.

إنَّ المـكان هنـا ليـس مجـرد إطـار تجـري فيـه الأحـداث وتتحـرَّك خلالـه الشـخصيات فحسـب؛ بـل هـو الحامـل لرؤيـة البطـل، والمسـاعد عـلى تطويـر بنـاء الروايـة، وفضـاء يضـمُّ كلَّ العنـاصر الروائيـة، فضـلًا عـن دوره المُكمِّـل لـدور الزمـان، وصلتـهِ الوثيقـة مـع باقـي المكونـات الحكائيـة.

وللنَّسـق المـكاني دوره في تجسـيد الواقعيـة السِّـحرية؛ فهـو موطـن الـذات، والآخـر الـذي أتى غازيًـا مُسـتعليًا عـلى الـذات ومزدريهـا، هـو ليـس مجـرد مخطّـطٍ جغـرافي؛ بـل بطـلٌ مـوازٍ لبطـل الروايـة؛ كونـهُ داعـمًا للمكونـات السَّرديَّـة، الغابـة مثـلًا بتقلباتهـا المناخيـة بـين السـكون والهيـاج باعثـة لتحـوُّل الشـخصية، فمـن المـكان الأوَّل (شـاش) تبـدأ الحكايـة عـن طريـق الاسـترجاع، إلى المـكان الثـاني (عُـلَّاج) في سرديَّـة تتقاطـع بنيتهـا في نظـام اسـتعاري يبـدأ مـن عُـلَّاج في وقفـة سريعة أخذنـا بهـا إلى (شـاش)؛ ليكشـف لنـا عـن هُويـة البطـل التـي يتشـظّى منهـا المختـزل الـسَّردي بوصفـهِ مسـتوًى دلاليًّـا لهُويـة البطـل الاعتباريـة، حيـث أحالنـا فعـل التَّذكـر إلى صياغـة سرديَّـة تُشـكّل فضـاء البطـل، وكذلـك (الزارعـي) بطـلًا موازيًـا، وتفصـح عـن التركيبـة النفسـية للشـخصيتين ومخزونهـما المحتقـن واسـميهما اللذيـن يحيلانـا إلى بيئتهـما، والنسـيج الواقعـي للمكان وشـخصياتهِ المُنسـحقة سياسـيًّا، والغارقـة في التفصيـل المعيـشي والفقـر الروحـي، إذ يبـدو المـكان «قَـادِرًا عَـلَى التَّنَاغُـمِ مَـعَ التَّحَـوُّلَاتِ التـي تُصِيـبُ الشَّـخْصِيَّةَ، بِحَيْـثُ يَغْـدُو الْمَـكَانُ مِـنْ هَـذِهِ النَّاحِيَـةِ عَوْنًـا مُهِـمًّا لِلْمُتَلَقِّـي؛ لِـكَيْ يُـدْرِكَ حُـدُودَ التَّحَـوُّلِ فِي الـدَّوْرِ النَّـصِّيِّ الْمُـوكَلِ لِلشَّـخْصِيَّةِ»[1].

فاعلية الوصف في بناء النصّ:

الروايـة تـراوح بـين الـسَّرد الوصفـي والوصـف الحـركي، فالوصـف فيهـا ليـس تزيينيًّـا؛ بـل هـو وظيفـة سرديـة تزوِّدنـا بالمعرفـة؛ بُغيـة ربـطِ النـصِّ بالخـارج وتأكيـد واقعيتـه، جاعـلًا مـن المـكان صـورة روائيـة أكـثر منـه صـورة وصفيـة.

والـراوي أوقفنـا عـلى أغلـب الصـور الطبوغرافيـة للمـكان؛ بهـدف تأكيـد العلاقـة بين الشـخصية والمـكان، فقـدّم لنـا وصفًـا لكثـيرٍ مـن التفاصيـل الجزئيـة وبخاصـة بيئـة (عُـلَّاج) التـي تتحـرَّك فيهـا الشـخصيات، فالوصـف يتعاضـد مـع اللغـة لتشـكيل الفضـاء السِّـحري، إذ لم يكـن إدخـال الكاتـب

(1) أحمد يحيى على، وآخران: بلاغة الرواية، القاهرة، 2013، ص272.

للواقعيـة السِّـحرية ناشـزًا في الروايـة؛ بـل جـاء إثـراءً لواقـعِ الحيـاة في (عُـلّاج)؛ كونهـا عنـصرًا جدليًّـا في بنيـة الـسَّرد يتشـاكل فيهـا المنطقـي باللامنطقـي.

كـما أنّ الوقفـات الوصفيـة للمـكان جـاءت رصـدًا واسـتبطانًا مـن الـراوي العليـم لتفاصيـل المـكان، حيـث أفـاض في رسـم لوحتـه الريفيـة للغابـة «خَرَجْـتُ مَعَ جَـدِّي نَبْحَـثُ عَـنْ شَيْءٍ لِـلْأَكْلِ، كَانَ وَجْهُـهُ شَـاحِبًا كَالْخَشَـبِ، يَمْـشِي وَيَقِـفُ. تَوَغَّلْـتُ بَـيْنَ أَشْـجَارِ الْقُطْـفِ، فِيـمَا جَلَـسَ جَـدِّي فِي ظِـلِّ شَـجَرَةِ أَثْـلٍ. كَانَـتِ الْأَرْضُ آنَـذَاكَ مُغَطَّـاةً بِأَشْـجَارِ الْقُطْـفِ وَالْأَثْـلِ، وَمَـا هِـيَ إِلَّا لَحَظَـاتٌ حَتَّـى تَحَرَّكَـتِ الرِّيـحُ وَارْتَفَعَـتْ وَشْوَشَـةُ الْأَغْصَـانِ، وَصَـارَتِ الرِّيـحُ تَهُـبُّ بِقُـوَّةٍ. كِـدْتُ أَمْـلَأُ كِيـسِيَ بِـأَوْرَاقِ الْقُطْـفِ عِنْدَمَـا سَـمِعْتُ الصَّرْخَـةَ، ثُـمَّ هَبَـطَ بَعْـدَ ذَلِـكَ عَـلَى الْأَرْضِ سُـكُونٌ قَاتِـلٌ...»[1]؛ في تشـخيصٍ حـيٍّ للطبيعـة، كـما وظَّـف التشـبيهات، مُظهـرًا مـن خلالهـا سـطوة المـكان الـذي يتجـاوز علاقـة التحديـد الجغـرافي واحتـواء الشـخصيات.

لقـد اعتمـد الـراوي في سرده عـلى التبئـير الصفـر، فهـو عـارف بأفـكار الشـخصية ومـا يـدور في خلدهـا «... تَحَسَّـسَ أَنْفَـهُ ثُـمَّ اتَّـكَأَ وَتَذَكَّـرَ عَيْنَـيْ حَـوَّاءَ النَّجْلَاوَيْـنِ السَّـوْدَاوَيْنِ، وَشُـبِّهَ لَـهُ أَنَّهُـمَا فُوَّهَتَـا بُنْدُقِيَّـةٍ مُزْدَوَجَـةٍ مُصَوَّبَـةٍ إِلَى نَحْـرِهِ، وَتَذَكَّـرَ كَذَلِـكَ صَاحِـبَ اللاندروفـر وَكَيْـفَ أَنَّـهُ مَـزَحَ مَـعَ الْأَهَـالِي؛ لِئَـلَّا يُصَـوِّبَ نَحْوَهُـمْ سَـهْمَ الْخَـبَرِ الْمَسْـمُومِ رَيْثَـمَا يَبْحَـثُ الْمَوْضُـوعَ مَـعَ الزَّارِعِـيِّ وَيَتَوَصَّـلَا إِلَى كَلِمَـةٍ يَجْتَمِـعُ عَلَيْهَـا أَهْـلُ عُـلَّاجَ. تَقَلَّـبَ عَـلَى فِرَاشِـهِ كَثِـيرًا، وَوَضَـعَ أَصَابِعَـهُ فِي الرَّمَـادِ مَـرَّةً بَعْـدَ مَـرَّةٍ، وَعِنْدَمَـا أَقْبَـلَ الْعَـصْرُ كَانَ قَـدْ طَـرَدَ مِـنْ ذِهْنِـهِ فِكْـرَةَ الرَّحِيـلِ عَـنِ الْقَرْيَـةِ»[2].

ويتواصـل التبئـير الصفـر حتـى نهايـة الروايـة «نَظَـرَ إِلَيَّ الْبَـدْرِي الَّـذِي اسْتَسْـلَمَ لِلنَّـوْمِ فَجْـأَةً وَفَكَّـرَ: عِنْدَمَـا الْتَقَيْـتُ بِالْبَـدْرِي أَوَّلَ مَـرَّةٍ فِي قَرْيَـةِ الصَّيَّادِيـنَ تَخَيَّلْتُـهُ غِـرًّا لَا يُعَـوَّلُ عَلَيْـهِ كُنْـتُ عَازِمًـا عَـلَى طَـرْدِهِ مِـنْ شَـاشٍ؛ إِذْ لَـمْ يَكُـنِ الْبَحْـثُ عَـنْ رَفِيـقٍ يَعْنِـي لِيَ الْكَثِـيرَ، لَكِـنِ الْآنَ كُلٌّ مِنَّـا ذِرَاعٌ وَاحِـدَةٌ»[3]، فالـراوي بتقنيـة التبئـير الصفـر لـهُ أن يرصـد مكامـن الشـخصيات وحواراتهـا الداخليـة.

(1) محمد العريشية: الأيام الأخيرة في عُلّاج، لبنان، 2006، ص21، 22.

(2) الرواية، ص28، 29.

(3) الرواية، ص110.

الزمن:

إنَّ الحـدث في الروايـة لا ينمـو في خـطٍّ مسـتقيم؛ بـل يخضـع لتقنيـات التذكـر والاسـترجاع والوصـف، وهـو مـا يجعـل الروايـة شـائقة، حيـث زمـن الـسَّرد لا يخضـع للتتابـع والخطيّـة؛ بـل للمفارقـات الزمنيـة، فتقنيـة الاسـترجاع مثـلًا جـاءت بكـثرة؛ لانفتـاح الحكايـة عـلى الذاكـرة وخضوعهـا لسـيطرة الـراوي الـذي اشـتغل عـلى ترتيبـه وتتابعـهِ، لا سـيَّما أن الحالـة النفسـية للشـخصية تؤثـر في الزمـن السـيكولوجي، وهـو زمـن متغـيّر تبعًـا للأحـداث، فتقنيـة الاسـترجاع مكَّنـت الـراوي مـن سـبر أغـوار الشـخصيات وتأزماتهـا النفسـية التـي جعلتهـا عاجـزة عـن تثويـر الواقـع، وهـو مـا حتّـمَ عـلى الـراوي إحالتنـا إلى واقـع مرجعـي فقـدَّمَ لنـا حيـاة الشـخصيات وقانـون الغـاب المتَّبـع عنـد بعضهـا، وهيمنـة التفكـير الخـرافي، وشـخصية البطـل المتناقـض واسـتمراء القتـل، والسُّـلطة بـين التهميـش والاسـتلاب، وجميعهـا أفضـت إلى السِّـحرية الواقعيـة التـي جـاءت في شـكل المُنقـذ، أي إنَّـه قـدَّمَ لنـا الواقـع بـكلِّ عفونتـه دون تزيـين، وإلا لـكان فعـل ذلـك مـع البطـل الـذي أظهـرهُ بصورتـه الحقيقيـة رجـلًا فجًّـا زانيًـا عنيفًـا ومتهـورًا، عـلى غـرار مـا أَلفنـاهُ في الروايـة العربيـة والعالميّـة.

ويظهـر لي أنَّ الكاتـب اعتمـد مـا أسـماهُ جـيرار جينيـت بالاسـترجاعات التكميليـة، وهـي «إِحَـالَاتٌ تَضُـمُّ المَقَاطِـعَ الاسْـتِعَادِيَّةَ التِـي تَـأتِي لِتَسُـدَّ بَعْـدَ فَـوَاتِ الأَوَانِ فَجْـوَةً سَـابِقَةً فِي الحِكَايَـةِ، وَهَكَـذَا تَنْتَظِـمُ الحِكَايَـةُ عَـنْ طَرِيـقِ إِسْـقَاطَاتٍ مُؤَقَّتَـةٍ وَتَعْوِيضَـاتٍ مُتَأَخِّـرَةٍ قَلِيـلًا أَوْ كَثِـيرًا وَفْقًـا لِمَنْطِـقٍ سَرْدِيٍّ مُسْـتَقِلٍّ جُزْئِيًّـا عَـنْ مُـضِيِّ الزَّمَـنِ»[1]، وهـذا تمامًـا مـا عمـد إليـهِ الـراوي حـين أراد أنْ يُـضيء شـخصية البطـل «... مَـاتَ وَالِـدُهُ عَبْـدُ السَّـلَامِ الْبَـدْرِي عَبْـدِ السَّـلَام فِي عُـلَّاج فِي ضَوْضَـاءِ الْحَـرْبِ الْعَالَمِيَّـةِ الثَّانِيَـةِ، إِثـر انْفِجَـار قُنْبُلَـةٍ كَانَـتِ الطَّائِـرَاتُ الْأَلْمَانِيَّـةُ قَـدْ أَلْقَـتْ بِهَـا عَـلَى الْمَنْطِقَـةِ، وَفِيـمَا كَانَ يَقُـومُ بِتَأْبِـيرِ النَّخْـلِ كَانَـتِ الْقُنْبُلَـةُ مَزْرُوعَـةً فِي كَرَانِيـفِ النَّخْـلِ، وَمَـا إِنْ وَضَـعَ قَدَمَـهُ هُنَـاكَ حَتَّـى طَـارَ فِي الْهَـوَاءِ وَتَمَـزَّقَ أَشْـلَاءً. انْتَقَـلَ مَـعَ وَالِدَتِـهِ لِلْحَيَـاةِ فِي الزَّعْفَـرَانِ قَرْيَـةِ (أبـو جبجيـة) كَانَ فِي الرَّابِعَـةِ عَـشْرَةَ مِـنْ عُمْـرِهِ، فَاضْطَـرَّهُ شَـظَفُ الْعَيْـشِ إِلَى امْتِهَـانِ مِهَـنٍ عَدِيـدَةٍ حَتَّـى اسْـتَقَرَّ بِـهِ الْأَمْـرُ كَحَطَّـابٍ. كَانَ الزَّمَـنُ يَمُـرُّ وَالْبَـدْرِي يَتَوَغَّـلُ فِي الْغَابَـةِ وَيَعُـودُ عِنْـدَ الْغُـرُوبِ حَامِـلًا عَـلَى ظَهْـرِهِ حِزْمَـةً كَبِـيرَةً

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، مصر، ط2، 1997، ص62.

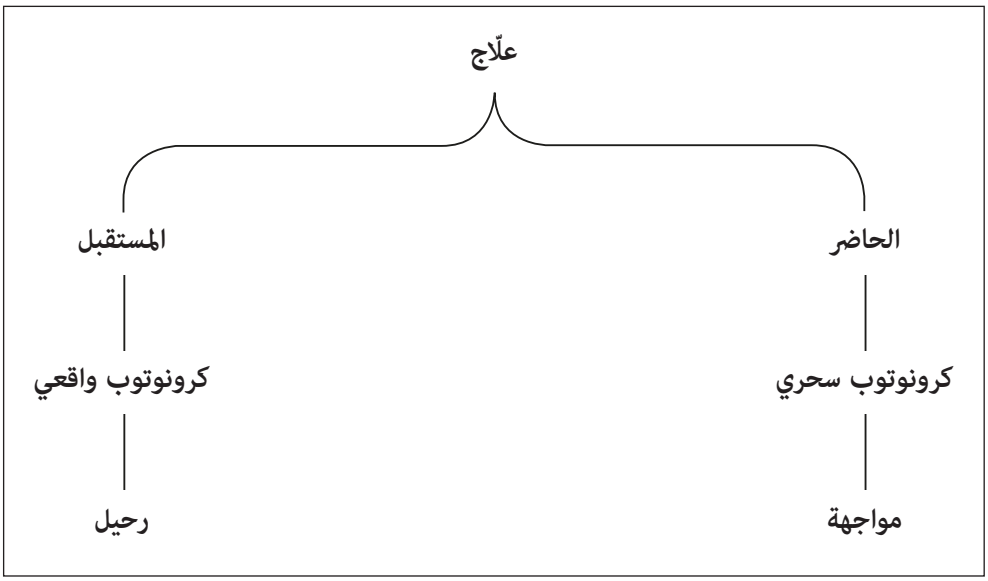
مِـنَ الْحَطَـبِ. كَانَ يُقَايِـضُ الْحَطَـبَ بِالدَّقِيـقِ وَالشَّـاي الْأَحْمَـرِ، وَقَـدْ مَـارَسَ هَـذِهِ الْمِهْنَـةَ لِخَمْـسِ سَـنَوَاتٍ، وَكَادَ أَنْ يَسْتَسْـلِمَ لِقَـدَرِهِ وَيُوَاصِـلَ عَمَلَـهُ كَحَطَّـابٍ حَتَّـى نِهَايَـةِ الْعُمْـرِ، لَـوْلَا أَنْ تَنَبَّـهَ ذَاتَ يَـوْمٍ إِلَى أَنَّ حَيَاتَـهُ فِي مَـكَانٍ آخَـرَ، فَقَـدْ تَكَفَّلَـتْ رَصَاصَـةٌ مَاجِنَـةٌ بِوَضْـعِ نِهَايَـةٍ لِحَيَاتِـهِ فِي الزَّعْفَـرَانِ»[1]، وواصـل الـراوي اسـترجاعاته التكميليـة في السـياق نفسـه إلى مـا يقـرب مـن العشريـن صفحـة، جميعهـا حـول حيـاة البطـل وفقدانـه والديـه، وكيـف بـدأت علاقتـه (بالزارعـي) الـذي كان بمنزلـة صـوت الضمـير (للبـدري)، ومـا تخلَّـل هـذهِ العلاقـة مـن مواجهـات وقتـل، إلى أن غـادرا معًـا (شـاش) متجهـين نحـو (عُـلَّاج)، وعـلى الرغـم مـن كل هـذه المفارقـات الزمنيّـة، فـإنِّي بصفتـي متلقّيًـا لم أشـعر بتقطّـع السَّـرد؛ بـل ظلَّـت العلاقـة بـين زمـن الخطـاب والقصـة متوازيـة.

إنَّ العلاقـة بـين الزمـان والمـكان في الروايـة علاقـة كرونوتوبيـة chronotope انبنـت عـلى الاحتـواء والتداخـل بشـكلٍ تفاعـلي ضمـن النسـيج السَّـردي وأبعـاده الدلاليـة، ووفـق المسـتويين الواقعـي والسِّـحري، كـون الكرونوتـوب مُكونًـا محوريًّـا في بِنيّـة السَّـرد، يتنـوَّع ويختلـف مـن نمـط سردي إلى آخـر، فالكرونوتـوب في السَّـرد السِّـحري يتطلّـب زمانًـا ومكانًـا يتلاءمـان وطبيعـة التخييل، أمـا السَّـرد الواقعـي فيقتـضي زمانًـا ومكانًـا واقعيـين. ولعـلَّ العريشـية قـد أجـاد المـزج بينهـما فوظّـف الأحـداث السِّـحرية في أمكنـة واقعيـة ممازجًـا بـين الوقائـع الواقعيـة والسِّـحرية «كَانَـتِ الزَّاوِيَـةُ تَعُـجُّ بِالنَّـاسِ وَتَضِـجُّ بِالتَّكْبِـيرِ وَالتَّهْلِيـلِ، وَتَصْـدَحُ الزُّكْـرَةُ وَضَرَبَـاتُ الْهَـادِي السَّرِيعَـةُ عَـلَى الْبِنْدِيـرِ... وَفَجْـأَةً فَتَـحَ الْبَـابَ شُرْطِـيٌّ بِصُحْبَـةِ جُنْـدِيٍّ إِيطَـالِيٍّ يَبْحَثَـانِ عَـنْ رَجُـلٍ قِيـلَ إِنَّـهُ يَخْتَبِـئُ فِي الزَّاوِيَـةِ، وَصَرَخَ الشُّرْطِـيُّ وَأَمَـرَ الرِّجَـالَ بِالتَّوَقُّـفِ، بَيْـدَ أَنَّهُـمْ وَقَفُـوا جَمِيعًـا وَارْتَفَـعَ هَدِيرُهُـمْ، فَشَـهَرَ بُنْدُقِيَّتَـهُ، وَانْطَلَقَـتْ رَصَاصَـةٌ وَاخْتَرَقَـتِ السَّـقْفَ الْخَشَـبِيَّ، فَسَـكَتَ الرِّجَـالُ، وَهَـبَّ الْهَـادِي دَافِعًـا الْإِيطَـالِيَّ بِبِنْدِيـرِهِ فَلَكَـزَهُ الشُّرْطِـيُّ بِعَقِـبِ بُنْدُقِيَّتِـهِ، وَعَاجَلَـهُ بِضَرْبَـةٍ أُخْـرَى عَـلَى وَجْهِـهِ طَرَحَتْـهُ أَرْضًـا. زَحَـفَ عَـلَى مُؤَخِّرَتِـهِ مُسْـتَعِينًا بِيَدَيْـهِ، ثُـمَّ تَنَـاوَلَ عُـكَّازَهُ وَصَوَّبَـهُ نَحْوَهُـمَا، انْطَلَـقَ مِـنْ بَـيْنِ شَـفَتَيْهِ هَدِيـرٌ مُـدَوٍّ. وَأَكَّـدَ مَـنْ حَـضَرَ الْوَاقِعَـةَ أَنَّ هَدِيـرَهُ ذَاكَ قَـدِ اخْـتَرَقَ صَدْرَيْهِـمَا وَمَاتَـا»[2].

(1) الرواية، ص40، 41.

(2) الرواية، ص30.

إنَّ الوحـدة الزمنيـة وهـي (الليـل) والمكانيـة وهـي (زاويـة سـيدي بـن هـمال) شـكلّتا الكرونوتـوب السـحري الـذي لـهُ تأثـيره عـلى الواقـع؛ ليتحقَّـق وجـود الزوايـا، وكذلـك الحـضرة ومـا يحيـط بهـا مـن لُبـس وغمـوض بوصفهـا موروثًـا ثقافيًّـا، ويمكـن أن نلخـص الكرونوتـوب عـبر هـذهِ الخطاطـة:



إذن، الكرونوتـوب السِّـحري جـاء بمـوازاة الواقعـي كنـوعٍ مـن التشـيِّيد لمأمـولات في مُخيلـةِ العاجـز عـن المجابهـة؛ ليرتبـط الزمـان بالمـكان ارتباطًـا جدليًّـا لا انفصـام فيـه في تكويـن كرونوتـوبي يعمـل عـلى اسـتجلاء كثـير مـن الـدلالات داخـل التشـكيل الـسَّردي.

المكوّن الحواري في الرواية:

تعـجُّ الروايـة بالوصـلات الحِواريـة الخارجيـة بـين الشـخصيات، وهـي حـوارات حركيَّـة يصـف فيهـا الكاتـب حركـة الجسـد أو نـبرة الصـوت، سـبيلهُ في ذلـك لغـة فصيحـة، ووصـفٌ شـائقٌ ماتـعٌ، إلَّا أنَّ هـذهِ اللغـة الحواريـة يسـيطر عليهـا موتيـف العنـف والنـبرات الحـادّة الغاضبـة، مـا يـدلُّ عـلى عُنـف أصحابهـا؛ فالبيئـة القاسـية شرَّبـت قسـوتها لـ(البـدري، والمزارعـي) يظهـر ذلـك في وصـف الطبيعـة والريـح التـي تعـوي كذئبـةٍ فقـدت صغارهـا، والغابـة المُوحِشـة، والأصـوات المجهولـة، والأشـجار والصخـور، وليـالي الشـتاء البـاردة، والجـوع؛ كل ذلـك جعـل العنـف ثيمـة

رئيسة في الرواية، وقفنا عندها في كثير من تفاصيلها سواء العنف الجسدي أو اللفظي على حدٍّ سواء.

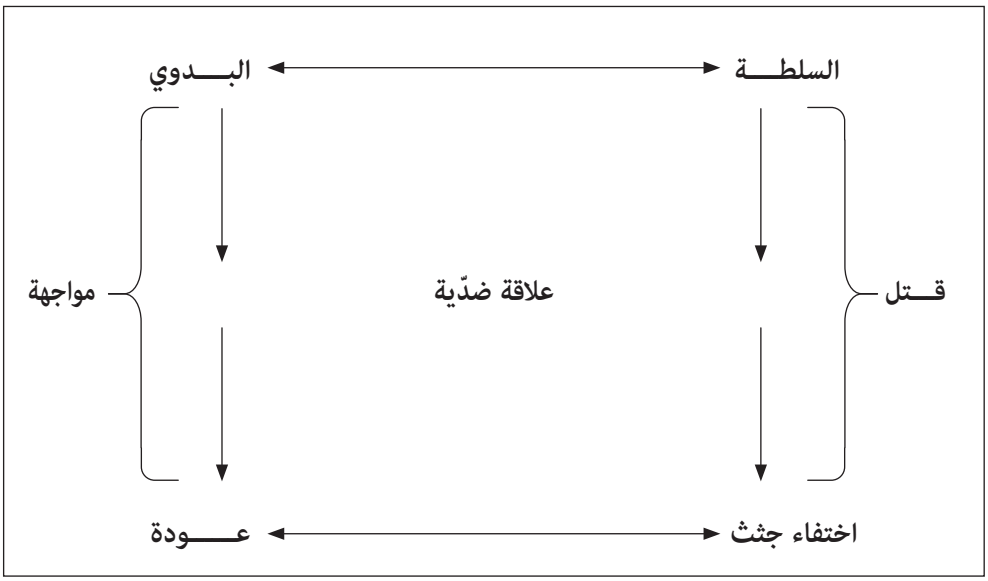
ومن الواقع الإنساني العنيف إلى العنف السياسي جاء إيقاع النصّ عنيفًا، وتصاعدت حدَّةُ هذا العنف في وقفات نصيَّةٍ كثيرة، وهذا كله يغترف من أزمات الوطن والمحن التي مرَّ بها «سَارَ الزَّارِعِي إِلَى الْمُلَازِمِ وَجَذَبَهُ مِنْ يَاقَةِ مِعْطَفِهِ وَجَرَّهُ فِي اسْتِسْلَامٍ تَامٍّ دُونَ أَنْ يُبْدِيَ أَيَّ مُقَاوَمَةٍ، أَمَرَهُ الزَّارِعِي بِأَنْ يَضَعَ رَأْسَهُ عَلَى الدِّعَامَةِ الْخَشَبِيَّةِ فَامْتَثَلَ لِلْأَمْرِ، بَيْنَمَا أَمْسَكَ الْبَدْرِي بِالسَّاطُورِ بِكِلْتَا يَدَيْهِ وَرَفَعَهُ إِلَى مُسْتَوَى رَأْسِهِ وَهْوَ عَاضٌّ عَلَى شَفَتِهِ السُّفْلَى، وَحَزَّ عُنُقَ الْمُلَازِمِ وَأَخَذَتْ بَعْدَ ذَلِكَ رُؤُوسُ رِجَالِ الشُّرْطَةِ تَتَنَاثَرُ الْوَاحِدَ تِلْوَ الْآخَرِ»[1].

ويتصاعد عنف النصِّ حيث غاصت الشخصيات في العنف السَّادي، مُحمَّلة بتراكماتها النفسيَّة ودوافعها العدوانية «بَدَأُوا يَتَقَدَّمُونَ نَحْوَ رُؤُوسِهِمُ الْمُعَلَّقَةِ عَلَى الْعِصِيِّ وَالْجُثَثِ الْمُنْتَشِرَةِ فِي بِرَكِ الْمِيَاهِ بِالْوَحْلِ وَالدَّمِ، قَطَّبُوا حَوَاجِبَهُمْ، وَأَخْرَجُوا أَلْسِنَتَهُمْ عَاضِّينَ عَلَيْهَا بِأَسْنَانِهِمْ، ثُمَّ انْقَضُّوا عَلَى الْجُثَثِ الْمَفْصُولَةِ الرُّؤُوسِ، وَأَخَذُوا يَضْرِبُونَهَا حَتَّى أَنْهَكَهُمُ الضَّرْبُ، وَعِنْدَمَا خَارَتْ قُوَاهُمْ هَجَمُوا عَلَيْهَا كَالنَّمْلِ يَعُضُّونَ الْأَيْدِيَ وَالْأَقْدَامَ، وَيَبْصُقُونَ نُتَفَ اللَّحْمِ حَتَّى ذَرَعَهُمُ الْقَيْءُ»[2].

والكاتب أجاد تشكيل بنياته: السَّردية والدرامية والحوارية عبر تقنية الميتا سرد التي ظهر من خلالها الانسجام التكاملي بين فكرة الرواية وبناء الشخصيات، وإغناء المُتخيّل السَّردي مع هيمنة الأفعال الماضية التي تشير إلى دلالة انتهاء الأحداث، وترسم ملامح مرحلة معتمة تَظْهَرُ فيها بشاعة المشهد السياسي وتسلُّط الطبقة السياسية الفاسدة، ونهبها لأرزاق الشعب، واستخفافها بحياتهم، وهو ما أوقفنا على ثنائية الفناء والبقاء في واقع يفيض ألمًا وتوقًا يتوضّح ذلك في الخُطاطة الآتيَّة:

(1) الرواية، ص30.

(2) الرواية، ص103.



إنَّ الشخصيات الجماعية هي أبطال الرواية، وهي شخصيات تعيش في قُبورها مهمشة ومُقصاة من خريطة ليبيا. شخصيات بروليتارية رثَّة يُقيِّدها العجز والفقر والاغتراب، وهو تهميش مرتبط بموقف السلطة، والراوي ضخَّ البؤس والسوداوية للمتلقي، لا من خلال أبطال الرواية وحسب، بل الشخصيات الثانوية كذلك؛ كونها تُشكِّل صورًا واقعية تشي بدلالات تتصل بما هو اجتماعي وأخلاقي وسياسي، وهذهِ الشخصيات تكاثفت في فضاء المتن الروائي؛ لتقدِّم لنا صورة عن حياة الناس في عُلّاج لبشرٍ يعيشون القهر والاحتباس في حاضر قهريٍّ ومستقبل مسلوب، صحيحٌ أنّ الروائي العليم يُحدِّثنا عن الشخصيات، لكنّهُ في الوقت ذاته أتاح لها التحدُّث بأصواتها والتحاور فيما بينها، ممَّا بثَّ الحيوية في الأحداثّ وقوَّاها، لا سيما أنَّهُ توسَّل فيها الحقل البصري، مع لغة خشنة فجّة شبيهة بالشخصيات التي تَقُولُهَا:

« - نعم أبو محراك يا بدري أم أنِّي لا أملأ عينك؟

- تطلَّع إليهِ البدري بغضب وأومأ برأسهِ:

- ابتعِدْ يا أبو مِحراك. بيننا ثأر، ثمَّ أنِّي لا أُطيقُ رائحة الكلب الميِّت المُنبعثة من بين أسنانك.

اقترب منهُ وعيناهُ قد احمرتا وصرخَ في وجههِ:

- أنا خنزير مثلك يا بدري لأنِّي أُعطيك قيمة وأتحدَّثُ معك.

- مضمض فمك بالزهر احكِ معي يا أبو محراك»[1].

تجليات الواقعية السِّحرية في الرواية:

الرواية تقوم على عنصرين رئيسين متداخلين هما: المتن الحكائي بمكوناته المختلفة من وقائع وشخصيات وزمان ومكان، والخطاب الذي يمثِّل الكيفية التي يُطْرَحُ بها النصُّ السَّردي.

إن الواقعية السحرية من الأساليب والأدوات السَّردية التي استخدمها العريشية في تعاملهِ مع أزمة عُلّاج وواقعها السَّوداوي، حيث مكَّنتهُ من إعادة رواية الواقع السياسي المتردِّي دون أن يُوقعه ذلك في مواجهة مباشرة مع السلطة، فضلًا عن دورها في شدِّ المتلقي للنصِّ الروائي ورغبتهِ في معرفة: وماذا بعد؟ مع غزارة التساؤلات المبنية على مرجعيات واعتقادات متعددة طرحها النصّ الذي «يدخل بالضرورة في تصادم قوي بالعالم الحقيقي، لكي يُعيد صُنعه، إما بأَنْ يُؤكده وإما أَنْ يُنكرهُ، لكن حتى العلاقة الأكثر سخرية التي يقيمها الفن بالواقع ستكون غير مفهومة إذا لم يُقلق الفن علاقتنا بالواقع وإذا لم يُعِدْ ترتيبها»[2].

بدأت الرواية بتشخيص الصِّراع بين الذات والمحيط، وعُلّاج بنية مكانية شديدة التأثير في تفاصيل الرواية، بل هي بنية التوتر فيها، حيث اتَّخذ الكاتب من الواقع مسرحًا لأحداثه، ذاهبًا بالحاضر إلى الماضي، بتداعٍ صُوري ولغوي وفي شكل دائري لولبي تفرَّعت عنهُ عديد الثيمات التي تضافرت جميعها في تشكيل النصّ الروائي، حيث متح الروائي من الواقعية السِّحرية عبر مشهدية شديدة المركزية في تفصيل الحياة في عُلّاج، وكأنِّي بهِ يستتبع سيرته صبيًّا، فكان الضمير الراوي العارف بكلِّ شيء حيث المكان من الفاعليات النَّسقية التي أسهمت في إضفاء الغرائبية المُشكِّلة للبنية السَّردية المُثقلة بالوصف، فكثيرًا ما يستعيض الكاتب عن وصف الشخوص إلى وصف المكان، ليحوِّلهُ إلى شخصية هو أيضًا عناية منهُ بالبُعْد الواقعي وتقويتهِ، وربطهِ بفكرة حضور الأجداد «كانت الساحة التُرابيَّة المليئة بالنباتات الشوكيَّة

(1) الرواية، ص25، 26.

(2) بول ريكور: من النصّ إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة، لبنان، 2001، ص13.

وأشـجار الرتـم قـد غصَّـت بالأهـالي. كانـوا واقفـين صامتـين ناظريـن ناحيَّـة الكثيـب، وبـين الحـين والآخـر تهـبُّ ريـحٌ دافئـة وتتسـاقط قطـرات مـن المطـر تُبلِّـل وجوههـم الحزينـة تحـت أَجولـة الخيـش الخشـنة، وهطـل المطـر مـذرارًا واشـتدَّ زئـير الرعـد، فتحـوا خطواتهـم باتجـاهِ الكثيـب حـين لمحـوا فوقـهُ قبسًـا مـن نـار تعلـو هالتـهُ وتَخْفُـت وأدركـوا أنّـهُ قبَـسُ الجـد الأكـبر... ومـا لبـث أن اختفـى القبـس الأوَّل، وانطلقـت صرخـة مـن ناحيـة الكثيـب وتبعتهـا صرخـات مُوجعـة، وأنصـتَ الأهـالي في خشـوعٍ لـصراخ أجدادهـم واغرورقـت عيونهـم بالدمـوع، وعـادوا إلى بيوتهـم وبكاؤهـم كثُغـاءِ نِعـاجٍ مُنهكـة»[1].

وتجـدر الإشـارة هنـا إلى أنَّ التأكيـد عـلى حضـور الأجـداد في أكـثر مـن موضـعٍ في الروايـة ليـس عبثيًّـا، ولا لسـدِّ فجـوات في الروايـة، بـل هـو حضـورٌ مُعلَّـلٌ؛ فقضيـة اليـوم هـي قضيـة أمـس، وانكسـارات المـاضي هـي أوجـاع الحـاضر، ومعركـة البقـاء أعـدَّ لهـا الأجـداد قديمًـا والـراوي باسـتحضارهم يُحـرِّك الوعـي التاريخـي فينـا «مـا إنْ أَقبـل الليـل حتـى ظهـر الأجـداد كـما لم يظهـروا مـن قبـل، تجمعـوا فـوق الكثيـب صارخـين وتداعـوا بـين أذرُعِ بعضهـم طويـلًا، وبكـوا ثـم مضـوا نحـو البيـوت مُتحسسـين الطريـق بـرؤوس أصابعهـم كـما لـو كانـوا مُسرنمـين يمشـون في صـفٍّ خلـف الجـد الأكـبر»[2]. والـراوي باسـتحضارهِ للأجـداد مـرَّر لنـا صـورًا سـحرية حابلـة بالـدلالات فهـا هـو الجـد الأكـبر يسـتلُّ عمـود الخيمـة الـذي يتوسـط السـاحة ويُسـلِّمهُ للبـدري «حـين وقـف أمـام البـدري شـدَّ لحيتـهُ البيضـاء التـي تنحـدر إلى مسـتوى ركبتيـهِ، مـدَّ يـدهُ ولمـس وجـه البـدري ونـزل بيـدهِ حتـى صـدرهِ وأخـذ يضربـهُ بأصابعـهِ، وتتبعـت أصابعـه بـروز الحجـاب الـذي يتصالـب عـلى صـدر البـدري، ثُـمَّ هـزَّهُ مـن كتفيـهِ بعنـف ومـدَّ يـدهُ فتمـدَّدت ذراعـهُ أمتـارًا إلى عمـود يتوسـط السـاحة حيـث التـفَّ حولـهُ باقـي الأجـداد، اقتلعـهُ، اقتلعـهُ ورفعـهُ فـوق رأسـهِ مُلوحًـا بـهِ في الهـواء ثُـمَّ رمـاهُ باتجـاه البـدري)[3]، وقصـة العمـود هـذهِ تُعـزِّز للحـرب التـي أرادهـا الأجـداد وأَعـدُّوا لهـا، لكـنَّ مخالـب السـلطة نهشـتهم ودفنـت معهـم أحلامهـم في الخـلاص، ومـا عودتهـم المُتخيلـة هنـا إلا لزلزلـة مكامـن النفـوس واسـتنهاضها عـبر شـخصية (البـدري) الـذي سـلّموهُ عمـود المقاومـة، والـذي هـو عمـود نـور في قريـة معتمـة منسـية مـن العمـران، ومُطفـأة

(1) الرواية، ص38.

(2) الرواية، ص61.

(3) الرواية، ص62.

مـن خارطـة ليبيـا، إلّا أنَّ عيـون الطامعـين تتربـص بهـا، وتُقـرِّر أن ترمـي بسـاكنيها إلى الجحيـم في إشـارة إلى أنَّ حـرب اليـوم مصيريـة، والعمـود الـذي يتوسـط السـاحة يشـير إلى قـوَّة المركـز وبُـؤرة النُّـور، والعريشـية أراد تجسـيد المُتخيـل إلى ملمـوس في سُرود تغلـبُ عليهـا التعميَّـة، لتمريـر نُقُـودهِ السياسـية بعيـدًا عـن عـين الرقابـة، بـل حتـى توصيفـهُ للحيـةِ الجـدِّ الأكـبر في بياضهـا وطولهـا فيـهِ إشـارة إلى طـول الأزمـة وقِدمهـا، الأزمـة التـي أراد تضريمهـا مُجـددًا في دراميـة عاليـة «وحـين لم ينطلـق العمـود واسـتقرَّ في باطـن يـدهِ أعـادهُ إلى مكانـهِ وهـو منهـكٌ ويـدهُ مفتوحـة الأصابـع، ومُلطخـة بالـدم»[1].

إنَّ تفاعـل الحـدث مـع المـكان الـذي يمثّـل العمـود الفقـري في الروايـة مـع الدمـاء المُلطخـة في أصابـع الجـد تأكيـدٌ عـلى أنَّ هـذهِ الأرض لطالمـا غرقـت في دمـاء النُّبـلاء، ولفَّهـا سـكون المـوت المتمثـل في الانغـلاق الفكـري، فالمقاومـة فيهـا مـوت والتغيـير حلـم، والمطالبـة بحيـاة كريمـة فكـرة لا يجـسر عقـل أحدهـم عـلى البـوح بهـا دون أن تُشرنقـهُ أصفـاد الاعتقـال.

إنَّ الأجـداد هـم صـوت المـاضي الـذي زلـزل الحـاضر، و(البـدري) هـو أمـل الخـلاص عنـد سـكان القريـة، لكـنّ (البـدري) الـذي سـلّمهُ الجـد الأكـبر العمـود وقـف أمـام (الهـادي) قائـلًا: «هـذا العمـود بعـد أن باركـهُ الأجـداد أصبـح سـلاحك الـذي يحتمـي بـهِ أهـل عُـلّاج، اصنـع منـهُ عُـكازًا ولا تدعـهُ يفارقـك)[2].

والعجيـب أن انبجـاس الصـور العجائبيـة عـادة مـا يكـون في الأماكـن المغلقـة، لكنَّـهُ في الروايـة كان في الأماكـن المفتوحـة، حيـث أذاب الكاتـب إشـعاعاتٍ سـحريَّةً في سـياق النـصِّ؛ بُغْيـة تخصيـب الواقـع بالخيـال فهـا هـو يـسرد لنـا قصـة (الشـتيوي) حـين خـرج مـع جـده ليبحـث عـن شيء يأكلانـه، وكيـف توغـلا بـين أشـجار القطـف والريـاح تهـبُّ بقـوَّة «كـدت أمـلأ كيـسي بـأوراق القطـف عندمـا سـمعت الصرخـة، ثـمَّ هبـط عـلى الأرض بعـد ذلـك سـكونٌ قاتـلٌ. وقفـت زمنًـا جامـدًا في مـكاني لأُحـدِّد الجهـة التـي صـدرت منهـا الصرخـة، لكـن لكـثرة مـا يتناهـى في عُـلَّاج مـن صراخٍ مجهـول واصلـتُ قطـف الأوراق»[3]، ويسـتمر في سردهِ مازجًـا حاسـتي الصـوت والشـم، بـل وحتـى اللمـس بالسِّـحري؛ لضـخِّ المشـهد الدرامـي بالتوتـر الـذي وصلنـي متلقّيًـا وجعلنـي أركـض

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر السابق.

(3) الرواية، ص29.

معـهُ لمعرفـة ماهيـة الصـوت «امتـلأ الهـواء برائحـة مـوتٍ طـري شـعرتُ بهـا كيـدٍ رطبـة تتحسـس وجهـي لكـثرة مـا رأيـت المـوت وهـو يزحـف في بـطء والتـواء في عُـلَّاج، ولكـثرة مـا رأيـت العيـون وضـوء الحيـاة يفارقهـا، ركضـتُ وكانـت خطـواتي تنهـب الأرض نهبًـا، لكنـي تأخـرت لقـد اختفـى جسـد جـدِّي تـاركًا آثـار مصرعتـه الألم والمـوت كـما لـو كان حصانًـا يتمـرَّغ»[1].

ومـن خـلال (الهـادي) يُدخلنا الـراوي معهُ إلى زاوية الـصِّراع الأكبر والمتمثِّل في صِـدام أهالي عُلَّاج مـع أغنيـاء وأجهـزة الدولـة الذيـن قـرروا تهجيرهـم مـن أرضهـم، فـ(الهـادي) هـو أحد الشـخصيات الميتافيزيقيـة لمـا لـهُ مـن خوارق لا يسـتطيعها البـشر «كَانَ الْهَادِي مُتَشَـبِّثًا بِعُكَّازِهِ، وَيَغُطُّ فِي سُـبَاتٍ عَمِيـقٍ مُنْـذُ قُـدُومِ صَاحِـبِ اللاندروفـر، وَقَـدْ تَفَـادَتِ الْأَمْطَـارُ جَسَـدَهُ، حَيْـثُ هَطَلَـتْ بِغَـزَارَةٍ مِـنْ حَوْلِـهِ وَلَـم تُبَلِّـلْ جَسَـدَهُ قَطْـرَةٌ وَاحِـدَةٌ، وَلَا تَـزَالُ الرِّمَـالُ تَحْتَـهُ جَافَّةً وَدَافِئَـةً»[2]، لقـد اتَّخذ الراوي مـن (الهـادي) محـورًا رئيسًـا لكـسر إطار الواقعيـة في الرواية بكسر صورتـهِ النمطية التـي عرفناها في أوّل الروايـة إلى أخـرى فاعلـة في صراع الهُويـة والبقـاء، (الهـادي) الـذي انـزاح بنـا عـن قوانـين العقل والطبيعـة وأدخلنـا في عـالم مفـارق للمنطـق ومُجـافٍ للواقـع كان جـسرًا للتلاقي بين الواقـع وتمثُّلات المتخيّـل التاريخـي في عُـلّاج، (الهـادي) الـذي أتي عُلَّاج في ظـروفٍ مجهولة ولا أحد يعـرف أُصوله، هو رجـلٌ مسـالمٌ «لَـمْ يُـؤْذِ مَخْلُوقًـا حَتَّـى الْقَمْلُ لَهُ مَسَـارِبُ عَلَى يَافِطَـةِ قَمِيصِـهِ وَوَلَائِمُ فِي عُنُقِـهِ، وَلَكِنَّهُ لَا يَقْتُلُـهُ»[3]، ومثـل هـذا اللـون من الواقعية السِّـحرية لهُ صلـةٌ بتراثنا، فلطالما سـمعنا عن فلانٍ الذي لا تُبلِّلـهُ الأمطـار والـذي شُـوهِدَ في مكـة المكرمـة وهو بيننـا، وهذا ما أوقعنـا في ربكةٍ فكريـةٍ لما فيهِ مـن خـرقٍ لقواعـد المنطق وقوانـين الطبيعة.

ويبقـى التسـاؤل قائمًـا: هـل حـدث ذلـك بالفعـل أم أنّـهُ ضربٌ مـن هذيـان؟ هـل ثمـةَ قـوًى غامضـةٌ تتحـرَّك مـن حولنـا؟ وكـم (هـادي) يعيـش بيننـا ولا نُبْـصِرهُ؟!

ولعلنّـا هنـا ندلِّـل بتعريـف سـعيد يقطـين للشـخصية المشـابهة لشـخصيّة الهـادي بأنّهـا: «ذَاتُ الْمَلَامِـحِ الْمُفَارِقَـةُ لِـمَا هُـوَ قَابِـلٌ لِـلْإِدْرَاكِ وَالتَّصَـوُّرِ؛ وَذَلِـكَ لِكَوْنِهَـا مُبَايِنَـةً لِـمَا هُـوَ مَرْجِعِـيٌّ أَوْ تَجْرِيبِـيٌّ، الـشَّيْءُ الَّـذِي يَجْعَلُهَـا قَابِلَـةً لِلتَّمَثُّـلِ أَوِ التَّوَهُّـمِ»[4].

(1) الرواية، ص22.

(2) الرواية، ص23.

(3) الرواية، ص68.

(4) سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1977، ص93.

ويظهـر أن أهـالي عـلّاج وهـم يعيشـون محنـة الخـلاص وحلـم التغيّـير سـطَّروا واقعهـم وأسـقطوا السِّـحري عـلى الواقعـي بحكـم بسـاطة تفكيرهـم، ووُجُودهـم في بيئـة تُهيمـن عليهـا الأفـكار والحكايـات الخرافيـة المطمـورة في رؤوسـهم، لا سـيما أنّ منهـم مـن لم يغـادر حـدود (عُـلّاج)؛ بـل ولا يَجْـسُرُ فكـره عـلى تصـوُّر أنَّ ثمـة حيـاةً في مـكان آخـر «كَانَ الْوَاحِـدُ مِنْهُـمْ يَسْـقُطُ فَجْـأَةً فِي حَبَائِـلِ حُمَّـى شَـدِيدَةٍ لَا تُمْهِلُـهُ طَوِيـلًا، وَهْـوَ يَعْتَـصِرُ أَلَـمًا ثُـمَّ يُطْلِـقُ صَرْخَتَـهُ الْمُدَوِّيَـةَ وَيَخْتَفِـي جَسَـدُهُ وَيَتَحَـوَّلُ إِلَى شَـبَحٍ يَحْمِـلُ قَبَسًـا مِـنْ نَـارٍ، وَيَطُـوفُ لَيْـلًا فِي طُرُقَـاتِ عُـلّاج التُّرَابِيَّـةِ وَصَرْخَاتُـهُ مُعَلَّقَـةٌ بَـيْنَ السَّـمَاءِ وَالْأَرْضِ»[1]، وفي ظنِّـي أنَّ طبيعـة المـكان، وثقافـة سُـكّانهِ المبنيـة عـلى معتقـدات يختلـط فيهـا المُمْكـن بالمسـتحيل، وليـس ثمـة تنميـة بشريـة تقتلـع هـذا التفكـير الخـرافي مـن رؤوسـهم هـو الـذي عـزَّز تكريـس هـذه المعتقـدات «وَمَـا هِـيَ إِلَّا لَحَظَـاتٌ حَتَّـى تَحَزَّمَـتِ السَّـمَاءُ بِوِشَـاحٍ مُلَـوَّنٍ، وَأَشْرَقَـتِ الشَّـمْسُ، وَهَـذَا نَذِيـرُ شُـؤْمٍ؛ إِذْ لَا يَجْـدُرُ بِـالْأَوْلَادِ الْبَقَـاءُ خَـارِجَ الْبَيْـتِ لَحْظَـةَ شُرُوقِ الشَّـمْسِ، وَالْمَطَـرُ يَنْهَمِـرُ؛ لِأَنَّ الذِّئَـابَ فِي تِلْـكَ الْبُرْهَـةِ تَخْـتِنُ صِغَارَهَـا، وَإِذَا لَـمْ تَتَمَكَّـنْ فَالْمَـوْتُ سَـيُلَاحِقُ أَحَـدَ الْأَوْلَادِ»[2].

وتتواتـر صـور الواقعيـة السِّـحرية توازيًـا مـع الـسَّرد، وتعضيـدًا لـهُ مـن خـلال شـخصية (الهـادي) التـي أخرجهـا الكاتـب مـن شـكلها الواقعـي؛ ليُحرِّكهـا في سـياق الواقعيـة السِّـحرية بوصفهـا امتـدادًا حيويًّـا في بورتريـه المقاومـة وهـو مـا يمكـن الإلمـاع إليـهِ في المشـهد الآتي:

«... أَخْـرَجَ مِـنْ جَيْبِـهِ عُلْبَـةَ سَـجَائِرَ، وَضَـعَ سِـيجَارَتَيْنِ فِي فَمِـهِ، وَبَقِـيَ لِوَقْـتٍ طَوِيـلٍ يُحَـاوِلُ إِشْـعَالَهُمَا، وَلَكِـنَّ الْكِبْرِيـتَ كَانَ مُبَلَّـلًا، رَمَـى الْعُلْبَـةَ وَرَاءَ ظَهْـرِهِ وَصَـاحَ:

- أَشْـعِلْ لِحْيَتَـكَ لِأُشْـعِلَ السِّـيجَارَتَيْنِ يَـا هَـادِي. تَقَـدَّمَ الْهَـادِي خُطْـوَةً وَأَخَـذَ يَحُـكُّ لِحْيَتَـهُ بِسَـبَّابَتِهِ حَتَّـى انْدَلَعَـتْ نَـارًا فِي لِحْيَتِـهِ وَشَـارِبِهِ الطَّوِيـلِ، مَـدَّ الْبَـدْرِي وَجْهَـهُ وَقَرَّبَـهُ مِـنْ لِحْيَـةِ الْهَـادِي الْمُشْـتَعِلَةِ، ثُـمَّ كَـوَّرَ كَفَّيْـهِ حَـوْلَ السِّـيجَارَتَيْنِ؛ دَرْءًا لِلرِّيـحِ إِلَى أَنْ اشْـتَعَلَتَا، نَفَـثَ الْهَـادِي لُعَابَـهُ فِي كَفِّـهِ وَمَسَـحَ بِهَـا لِحْيَتَـهُ فَانْطَفَـأَتْ»[3].

ولعلّنـا هنـا نلمـس السِّـحرية الواقعيـة السـاخرة اللاذعـة، حيـث قدّمهـا الكاتـب في صـورة

(1) الرواية، ص21.

(2) الرواية، ص59، 60.

(3) الرواية، ص86.

(الكوميديا السوداء Dark comedy) وفي حقيقة الأمر استوقفني هذا النصُّ كثيرًا لما فيهِ من حُمولة دلالية واجتماعية؛ فالبدري أيضًا كان ممن يمارس الجنس مع ابنةِ (الهادي)، وهو ذاته من يريد أن يقتصَّ من التومي ولا أعرف بدافع ماذا؟ هل بدافع الغيرة من التومي، أم تُراهُ أراد أن يأخذ حقَّ الهادي كونه دائمًا البطل مهيب الجانب ولا أحد من أهل عُلّاج يعرف قذاراته؟ وفي ظنّي أنَّ الكاتب هنا أجاد استخدام السِّحرية الواقعية للكشف عن دناءة البدري الذي طلب من الهادي أنْ يُشعل النَّار في لحيته؛ إشارة إلى النيل من كرامة الرجل، بخاصة أنَّنا جميعنا نعلم دلالة اللحية عند الرجل العربي، وأنَّ حَلْقَهَا لهُ من أقسى أنواع العقاب الذي يمكن أنْ تُنْزِلَهُ به، لا سيما أنَّ سخرية (البدري) من (الهادي) لمسناها منذ الصفحات الأُولى في الرواية «نَزَلَ السَّائِقُ وَرَفَعَ يَدَهُ بِالتَّحِيَّةِ، فَرَدُّوا عَلَيْهِ بِرَفْعِ عِصِيِّهِمْ إِلَى مُسْتَوَى رُؤُوسِهِمْ وَقَالَ بِصَوْتٍ جَهْوَرِيٍّ:

- هَمَّ الْهَادِي بِالْوُقُوفِ رَافِعًا عُكَّازَهُ، فَجَذَبَهُ الْبَدْرِي مِنْ سَاقِهِ قَائِلًا:

- أَنْتَ لَا تُجِيدُ الْكَلَامَ حَتَّى مَعَ نَفْسِكَ. اُرْقُدْ هُنَا حَتَّى نُوقِظَكَ»[1].

ولعلَّ هذا النصّ من أكثر النصوص التي تظهر فيها شخصية البطل المُغايرة لما عهدناه في الروايات العربية؛ إذ تتحرك شخصية البطل بين بُعدين متناقضين، فالبدري بطل الرواية قاتل وزانٍ وساخر، وإن حاول الراوي تخفيف إجرام الشخصية ببعض المواقف الإيجابية، كوقوفهِ في وجه الشرطة لحماية عُلّاج، وهنا نتوقف أيضًا عند حادثة أخرى للهادي الذي «أَمْطَرَهُ شُرْطِيٌّ بِوَابِلٍ مِنَ الرَّصَاصِ بَيْدَ أَنَّ الْهَادِي كَانَ قَدْ بَلَغَ آخِرَ مَرْحَلَةٍ مِنَ الْوُضُوءِ، وَإِذْ فَرَغَ مِنْ غَسْلِ قَدَمِهِ الْيُسْرَى أَخَذَ يَهُشُّ الرَّصَاصَ بِيَدِهِ كَمَا لَوْ كَانَ يَهُشُّ ذُبَابًا حَوْلَ جُرْحٍ، ثُمَّ قَرْفَصَ عَلَى مَسَافَةٍ، وَصَوَّبَ عُكَّازَهُ نَحْوَ إِطَارِ اللاندروفر وَهَدَرَ فَثَقَبَهَا.

بَهُتَ الْمُلَازِمُ وَأَخَذَ يَلْتَفِتُ تَارَةً نَحْوَ رِجَالِهِ وَتَارَةً أُخْرَى نَحْوَ الْهَادِي الَّذِي أَخَذَ يَقُولُ:

إِنَّ هَذَا الْإِطَارَ لَأَقْسَى مِنْ قَلْبِكَ أَيُّهَا الْمُلَازِمُ، وَأَخَذَ يَقْفِزُ عَلَى قَدَمٍ وَاحِدَةٍ رَافِعًا عُكَّازَهُ فَوْقَ رَأْسِهِ، وَيَذْرَعُ السَّاحَةَ جِيئَةً وَذَهَابًا، وَالرَّصَاصُ لَهُ طَنِينٌ وَرَنِينٌ فِي جَسَدِهِ وَمِنْ حَوْلِهِ»[2].

(1) الرواية، ص23، 24.

(2) الرواية، ص93.

وما استوقفني كثيرًا وخلق عندي نوعًا من ديالكتيك هو: كيف ألَبسَ الكاتب واقعيته السِّحرية للبدري؟ فمنذ أوَّل الرواية حتى هنا بتنا لا نكاد نفصل بينها وبين الواقع، وهذا مَرَدُّهُ الأكبر إلى شخصية (الهادي) الهادئة الغامضة المنطوية قليلة الكلام، وهي موائمة لتغليفها بكل مظاهر الفنتازيا، لكن أن يصبح (البدري) جزءًا من هذهِ السِّحرية فإن فكري يقف هنا، البدري؟! أي صفات في الرجل تجعلنا نتماهى ونتفاعل مع ما أسبغهُ الكاتب عليهِ من سحرية، هذهِ الشخصيّة المتصعلكة أية قدرة لا بشرية يمكن أن تُوهبَها؟ وماذا أراد الكاتب بهذا الالتفاف حول الشخصيات؟!

«أَسْنَدَ الْمُلَازِمُ ظَهْرَهُ عَلَى بَابِ اللاندروفر، ثُمَّ أَفْرَغَ مُحْتَوَى بُنْدُقِيَّتِهِ فِي صَدْرِ الْبَدْرِي فَطَرَحَهُ أَرْضًا، وَأَخَذَ يَتَدَحْرَجُ عَلَى الْأَرْضِ، وَأَخِيرًا فَرَدَ ذِرَاعَيْهِ وَقَدَمَيْهِ وَبَرَزَ لِسَانُهُ مِنْ بَيْنِ شَفَتَيْهِ، تَقَدَّمَ الزَّارِعِي قَلِيلًا ثُمَّ رَكَضَ نَحْوَ الْأَهَالِي، وَسَرْعَانَ مَا لَحِقَ بِهِ الْهَادِي يَقْفِزُ عَلَى قَدَمٍ وَاحِدَةٍ. رَفَعَ الْمُلَازِمُ بُنْدُقِيَّتَهُ إِلَى مُسْتَوَى رَأْسِهِ وَأَخَذَ يَصِيحُ وَهْوَ تَارَةً يَلْتَفِتُ نَحْوَ رِجَالِهِ، وَتَارَةً أُخْرَى نَحْوَ الْبَدْرِي الْمُمَدَّدِ وَسْطَ بِرْكَةِ مَاءٍ، وَفِي هَذِهِ الْأَثْنَاءِ نَزَلَ شُرْطِيٌّ وَتَوَجَّهَ نَحْوَ الْبَدْرِي، وَأَفْرَغَ مُحْتَوَى بُنْدُقِيَّتِهِ فِي صَدْرِهِ، ثُمَّ وَقَفَ مَصْعُوقًا مُرَكِّزًا بَصَرَهُ عَلَى صَدْرِ الْبَدْرِي الَّذِي يَصْطَدِمُ بِهِ الرَّصَاصُ وَيَطِيشُ، تَرَاجَعَ لِلْوَرَاءِ ثُمَّ هَرْوَلَ نَحْوَ الْمُلَازِمِ:

- إِنَّهُ مَسْحُورٌ، أُقْسِمُ إِنَّهُ مَسْحُورٌ، إِنَّ الرَّصَاصَ لَا يَخْتَرِقُ جَسَدَهُ، وَكَأَنَّنَا نَحْصِبُهُ بِالنَّوَاءِ»[1].

وفي حقيقة الأمر فاجأنا الكاتب بهذه الإحالة السِّحرية على مستوى التزامن الحدثي لسحرية الهادي الذي كان حينها «يَرْكُضُ عَلَى خَيْطٍ مِنَ الْأَسْلَاكِ الشَّائِكَةِ حَافِيًا، ثُمَّ تَوَقَّفَ وَشَرَعَ حَالًا فِي الصَّلَاةِ عَلَى الْخَيْطِ الْمُدَبَّبِ وَالْأَسْلَاكِ، وَحِينَ أَنْهَى صَلَاتَهُ قَفَزَ نَحْوَهُمْ، تَكَوَّمَ الرِّجَالُ حَوْلَ بَعْضِهِمْ، إِنَّهُ يَطِيرُ»[2]، وفي ظنِّي أن الكاتب قصد تذويب الخط الفاصل بين الواقع والفانتازيا في عبثيَّة منظَّمة؛ فالأبطال مأزومون ولربَّما موتى يحاولون استعادةَ وُجُودهم عبر ترسيخ هُويتهم لينفجر النصّ في جدلية بين الموت والحياة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ كل هذهِ الانفجارات السِّحرية جاءت كمعادلٍ موضوعي يسمح بانطلاق كل هذهِ الشحنات المكبوتة وما يُلِحُّ عليهِ العقل الباطن ويُستحال تحقيقه على

(1) الرواية، ص89، 90.

(2) الرواية، ص99.

أرض الواقع، الواقع الخانق والسياسة القمعية التي وضعت الشخوص في دوامة من العنف النفسي هو الذي ساق الواقعية السِّحرية كقوى مضادة خارقة تُفكِّك شراسة اليومي، ويتَّسع فيها الشُّعور بالقدرة على الفعل لذواتٍ تحيا واقعًا مُشوّهًا غارقًا في العنف.

ويظهر لي أنّ محمد العريشيّة لم يُرِد من خلال هذهِ الانزياحات السِّحرية إمتاع القارئ وإدهاشهِ، بل أراد نسج نمطٍ حكائي أليغوري يُرضِي لذَّة القارئ في مواجهة الجُرْم والقهر، فالنصّ السِّحري يُعَدُّ «بِنْيَةً لِعَالَمٍ مُتَخَيَّلٍ مُفَارِقٍ لِوَاقِعِهِ الْمَرْجِعِيِّ؛ فَالنَّصُّ السَّرْدِيُّ لَيْسَ صُورَةً تُحَاكِي الْوَاقِعَ الْمَرْجِعِيَّ -أَوْ أَيَّ مَرْجِعٍ نَصِّيٍّ- حَتَّى عِنْدَمَا تَكُونُ حِكَايَتُهُ عَنْ هَذَا الْوَاقِعِ»[1].

ويرتفع مستوى الواقعية السِّحرية والتماهي بين الشخصيات بصفته مُكوِّنًا رئيسًا من مكونات اللغة السّردية في الرواية؛ إذ سرعان ما عاد بنا الراوي إلى الواقعية السِّحرية مُبَئِّرًا شخصية (الهادي) مُتحاورًا معها؛ ليضعنا أمام اللحظة الفارقة التي أَوقفنا فيها أمام مواجهة الموت باللامبالاة والعبثية مع الحياة، عبر أنسنة (الصِّلّ) وهو حيّة من أَخبث الحيَّات في محاولة من الراوي أن يخلع عليها لَبُوسًا ماديًّا يُوهِم بالواقعيّة، فاتحًا لدينا أُفْق الحَيْرة والدهشة، فها هو يُؤنسنها ويُذكِّرُها مناديًّا إياها باسم (سعيد):

« - أَيْنَ الْهَادِي؟

- صَاحَ الْبَدْرِي وَهْوَ يُزَمْجِرُ.

- نَعَمْ، مَاذَا تُرِيدُ يَا بَدْرِي؟

- أَيْنَ سَعِيدٌ؟ إِنْدَهْ عَلَيْهِ حَتَّى يَزْدَرِدَ هَذِهِ الْأَجْسَادَ الْقَبِيحَةَ وَالرُّؤُوسَ الْقَبِيحَةَ.

قَرْفَصَ الْهَادِي وَيَدَاهُ مُتَشَنِّجَتَانِ وَهْوَ يَصِيحُ صَيْحَاتٍ مُتَقَطِّعَةً:

- سَعِيد... يَا سَعِيد... يَا سَعِيد...

وَمَا هِيَ إِلَّا لَحَظَاتٌ حَتَّى ظَهَرَ صُلٌّ عَظِيمٌ يَبْلُغُ طُولُهُ أَحَدَ عَشَرَ مِتْرًا، يَزْحَفُ فِي بُطْءٍ وَالْتِوَاءٍ، وَلِسَانُهُ نَاتِئٌ فِي حَرَكَاتٍ سَرِيعَةٍ، مُصَابٌ بِجُنُونِ الْجُوعِ.

(1) يمنى العيد: فن الرواية العربية، لبنان، 1998، ص24.

صَفَّـرَ الْهَـادِي بِصَـوْتٍ حَـادٍّ، دَارَ الصُّـلُّ حَوْلَـهُ مَرَّتَـيْنِ، وَفَاجَـأَ الْجَمِيـعَ بِانْقِضَاضِـهِ السَّرِيـعِ وَالْمُبَاغِـتِ عَـلَى الْجُثَـثِ وَازْدَرَدَهَـا الْوَاحِـدَةَ تِلْـوَ الْأُخْـرَى عَـلَى مَهَـلٍ، وَقَـدْ تَمَـدَّدَتْ بَطْنُـهُ وَانْتَفَخَـتْ وَتَسـلَّقَ الْعِـصِيَّ وَالْتَهَـمَ الـرُّؤُوسَ، وَأَخِـيرًا تَوَجَّـهَ نَحْـوَ جُثَّـةِ التُّومِـي وَاخْتَفَـى»[1]، وإنِّي لا أرى في هـذه الواقعيـة السِّـحرية سـوى تجسـيد لثنائيـة العـدم والوجـود، فـما لمسـته متلقّيًـا يُمَثّـل جملـةً مـن المتلقـين أنَّ هـذه النصـوص السِّـحرية بقـدر مـا تحملـهُ مـن خَـرْقٍ لقوانـين الواقـع التـي تسـتجيب لتطلعـات المتلقـي العـادي، فإنهـا تفتـح أبـواب التأويـل عنـد الباحـث واسـتقرائها بهـدوء عـبر منعطفـات قصدهـا الكاتـب؛ لتكـون جـسرًا للبـوح عـن عمـق الوجـع، فمـن ذا يُصـدِّق أن بـشرًا ينـادي ثعبانًـا باسـمه فَيُلبِّيـهِ، ثـمَّ يُصفِّـر لـه فيلـفُّ حولـهُ لفتـين ثـم يتوجَّـه نحـو الجثـث ويبتلـع كل هـؤلاء المـوتى ويغـادر، إنَّ هـذا أَشْـبَهُ بالبانتوميـم[2] pantomime إذا مـا اسـتثنينا نـداء الهـادي لسـعيد والـذي امتـدَّ إلى البيـاض الـذي تركـهُ الكاتـب بـين النـداءات، وهـو مـا يشـير إلى نـداءات متكـررة لثعبـان مُتخيّـل وَسَـمَهُ بـ(سـعيد) لسـعادة مُتخيَّلـة. مشـهدٌ مفتـوح عـلى التأويـلات، فالصـورة جنائزيـة ناضحـة بالمـوت، فهـل ثمـة مـن يحتفـل بالمـوت؟! وفي حقيقـة الأمـر أنَّ الكاتـب أغرقنـا في هُلاميـة العلامـات التـي كانـت فيهـا السُّـخرية وسـيلته لمواجهـة الخـوف الإنسـاني وخُطُـوبِ الزمـان كخطـاب غروتيسـكي *grotesque*[3] أدى وظيفتـهُ التهكميـة في مواجهـة العجـز والانتصـار الموهـوم عـلى مسـتوى المواقـف الحقيقيـة، وكأنِّي بالكاتـب اشـتغل عـلى صناعـة المشـهد الغروتيسـكي؛ لخلـق مفارقـات مُثقلـة بالسُّـخرية المُوجعـة، وطافحـة بالمحمـولات السياسـية التـي تنـأى بالكاتـب عـن الـسَّرد المبـاشر.

لقـد فتـح الكاتـب ذاكرتـهُ للمتلقِّـي كاشـفًا عـن نُـدوبِ التاريـخِ في ذهنـهِ بتقنيـة الواقعيـة السِّـحرية التـي تعطـي البدائـل المختلفـة والمُدْهشـة في تجـاوزٍ لـكلِّ الحـدود الفيزيائيـة التـي صنعـت هـذهِ النهايـة الجنائزيـة التـي لم يـرَ بطـل الروايـة بعدهـا سـوى حـواء زوجـة (أبـو محراك) التـي أحبَّهـا ولم يظفـر بهـا، وإن كان الكاتـب لم يُحَدِّثنـا عـن طبيعـة هـذا الحـب وإن كان متبـادلًا

(1) الرواية، ص105، 106.

(2) فـن المحـاكاة لـكلّ مـا تحتويـه الحيـاة، ويركِّـز مسـرح البانتومايم علـى قصص خرافيـة، وحكايات تحكـي الصِّراع بين الخير والشـر، ينظـر: ويكيبيديا الموسـوعة الحرّة.

(3) الخطـاب الغروتيسـك يصـوِّر موقفًـا فكريًـا، وفلسـفة خاصـة، نابعـة مـن نظـرة الكاتـب تجـاه لامعقوليـة الأشـياء، حيـث يصيـر الحـزن مُتخفيًـا في أعمـاق الهزلـي، والسـرعة إلـى الضَّحـك تكـون بديـلًا عـن السـرعة إلـى البـكاء، ينظـر: حمـد العمـري: البلاغـة الجديـدة بيـن التخييـل والتـداول، الـدار البيضـاء، ط2، 2012م، ص93 .

أو مـن طرفـهِ هـو فحسـب، فحـواء لم تظهـر سـوى في نقمتـهِ عـلى زوجهـا التـي تحولـت إلى عِـراكٍ أضْعَفَـهُ فيـهِ ظهـور حـواء التـي لمحهـا «مُقْبِلَـةً مَـعَ النِّسَـاءِ تَعُـضُّ عَـلَى طَـرْفِ رِدَائِهَـا، فَـصَرَخَ صَرْخَـةً مُدَوِّيَـةً، وَشَـقَّ قَمِيصَـهُ إِلَى أَسْـفَلَ، وَجَثَـا عَـلَى رُكْبَتَيْـهِ أَمَـامَ أَبُـو مِحْـرَاكٍ، وَزَأَرَ بِصَـوْتٍ قَـوِيٍّ: أُقْتُلْنِـي يَـا أَبُـو مِحْـرَاك، أُقْتُلْنِـي مَـرَّةً أُخْـرَى. لَقَـدْ قَتَلْتَنِـي يَـوْمَ اسْـتَوْلَيْتَ عَـلَى حَـوَّاءَ»[1].

ولعـل هـذه هـي الصـورة الوحيـدة التـي تظهـر فيهـا المـرأة مُؤثـرة، مـا عـدا ذلـك فالمـرأة لم تخـرج عـن حـدود الجنـس والرغائـب الرخيصـة:

« - لَسْتُ حَزِينًا سِوَى عَلَى حَوَّاءَ.

- وَمَاذَا سَتَفْعَلُ لَكَ الْمَرْأَةُ، تَشُدُّكَ إِلَى قَاعِ الْحَيَاةِ حَيْثُ عُفُونَةُ النَّاسِ وَقَذَارَتُهَا.

- لَكِنَّها امْرَأَةٌ يَا زَارِعِي.

- أَعْـرِفُ أَنَّهَـا جَمِيلَـةٌ، لَكِـنَّ ثَمَّـةَ رِجَـالًا نَصِيبُهُـمْ مِـنَ الْحَيَـاةِ الرَّحِيـلُ، وَالْمَـرْأَةُ كَالْمَسَـامِيرِ تَـدُقُّ الرَّجُـلَ فِي الْأَرْضِ وَلَا يَخْلَعُـهُ إِلَّا الْمَـوْتُ»[2].

وانتهـت الروايـة برحيـل البـدري والزارعـي مـن عـلّاج إلى مالطـا هربًـا مـن بطـش الحكومـة، (البـدري) الـذي كان أمـل أهـل قريتـهِ في البقـاء والخـلاص، يغادرهـم دافعًـا ضريبـة تمـردهِ عـلى الحكومـة، لتبقـى الواقعيـة السِّـحرية مجـرد جنـاحٍ يُحلِّـق بـهِ الحالمـون إلى مدائـن تسـمح لهـم بمجابهـة الحكومـة وتَقَنـع البطولـة.

(1) الرواية، ص27.

(2) الرواية، ص111.

الخاتمة

1. الواقعية السِّحرية تيار أدبي عالمي ووسيلة نقديّة في المنجز الروائي؛ لتمرير جملة من الرسائل والانتقادات، وفتح آفاق جديدة في التعبير ونقد الواقع الأيديولوجي، فضلًا عن كسر البناء الموضوعي والفني، كما أنَّ رمزيتها تحمي الروائي من بطش الأنظمة في دول تمنع حرية الرأي وتحاسب عليها.

2. احتفاء الكاتب بالمكان (علّاج) جعلهُ ينسج عوالمَ سحريةً مفارقةً للعقل داخل النصّ الواقعي، نقد من خلالها الممارسات السلطوية في بقعة مكانية سكانُها في القاع، ويحاولون أن يجدوا لهم مكانًا تحت الشمس، لكنّ الحكومات غمدت سكاكين أطماعها في أرزاق الناس، وأرادت أن تقتلعهم من تُربتهم ببيعها إلى أحد أذناب الحكومة والذي أراد تحويلها إلى مطار.

3. الرواية مشحونة بالدهشة والمفارقات التي أسبغها الكاتب في بنية الرواية التي تختزل تاريخ علّاج في جملة صور تنفتح على فضاءٍ تخييلي ثيمته الرئيسة الصراع مع السلطة التي رمتهم بشيخوخة القهر.

4. ارتكز الكاتب في روايته على ثقافته الشعبية ماتحًا من عوالم السحر والتعاويذ والأسطورة، وجميعها آليات تشكّل ما يُعرف بالواقعية السحرية.

5. الرواية تصوِّر لنا جملة من البسطاء لا يظهر عندهم الفرق بين الواقعي والمتخيّل، أرادت الحكومة أن تسلبهم أرضهم وترمي بهم لِتنشَبَ الأزمة بين القامع والحالم بالتحرّر.

6. الواقعية السِّحرية في الرواية كانت وسيلة الكاتب إلى طمس فعل الواقع واستحداث فعل مغاير يكون فيه المتلقي في مواجهة واقع مضمَّخٍ بالطمس والزيف.

7. اعتمد الكاتب على القصِّ ما بعد الحداثي والمتخيل السَّردي في تركيب شخصياتهِ، فمازج بين عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، وحشد في روايتهِ أبعادًا اجتماعية وسياسية، مُستلهمًا المعتقد الخرافي والبُعْد السياسي في الكشف عن تاريخ علّاج وتعرية المسكوت عنه عبر كرنفلة المواجهة بين سُكّانها ورعايا الحكومة.

8. الروايـة تقـوم عـلى الكرونوتـوب، حيـث يقـف الزمـان والمـكان في سـحريتها عـلى مسـتوًى واحـدٍ.

9. جـاءت الواقعيـة السِّـحرية منسـجمة مـع روح النـصّ والقضيـة المحوريـة فيـه، فضـلًا عـن أن الكاتـب طـوّع اللغـة في تصويـر مشـاهد الحيـاة اليوميـة لشريحـة فاقـدة لأبسـط أبجديـات الحيـاة، كاشـفًا بسـخريةٍ عنيفـةٍ التشـوُّهَ الإنسـاني الـذي لحـق بهـا جـرّاء تسـطيح السـلطة الحاكمة وتهميشـها لهـا، لخطـاب نقـدي غـير مبـاشر.

المصادر والمراجع:

أولًا- المراجع العربية:

- الأزدي، عبد الجليل: عتبات الموت.. قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، فضاءات مستقبلية، المغرب، 1996.
- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد المجيد الأزدي، وعمر حلّي، الهيئة القومية للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.
- حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية.. إستراتيجية العنوان، مجلة (الكامل)، فلسطين، ع46، 1992.
- دوشيه، كلود: عناصر علم العنونة الروائي، أدب، فرنسا، ع12، كانون الأوّل 1973.
- ريكور، بول: من النصّ إلى الفعل.. أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة، وحسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، لبنان، ط1، 2001.
- عبد جاسم، عباس: ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005.
- العريشية، محمد: رواية الأيام الأَخيرة في عُلّاج، دار الفارابي، لبنان، 2006.
- العمري، حمد: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2012.
- العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، جار الآداب، لبنان، ط1، 1988.
- عيسى، فوزي: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2009.
- يحيى، أحمد؛ ومحمد، أحمد عبد العظيم؛ وإبراهيم، علاء عبد المنعم: بلاغة الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2013.
- يقطين، سعيد: قال الراوي.. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1977.

ثانيًا- المراجع الأجنبية:

- David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan: The Routledge Encyclopedia of Theory, 2005, P281. Narrative.
- Gerard Genette, Figues 1, Points, Seuil, 1966, P101.

تجليّات الصّوت السّردي النّسوي في الرّواية الجزائريّة التّاريخيّة

د. حياة أم السّعد[1]

البريد الإلكتروني: hayet.oumssad@univ-alger2.dz

سارة أوهاب[2]

البريد الإلكتروني: sarah.ouhab@univ-alger2.dz

(1) حياة أم السّعد، أستاذ التّعليم العالي، جامعة الجزائر 02. تحصّلت على شهادة الماجستير سنة 2000، شعبة قضايا الأدب ومنهج الدراسات النقدية والمقارنة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر؛ وعلى دكتوراه العلوم في قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة، سنة 2011، بالجامعة نفسها.. تأهّلت إلى رتبة أستاذ محاضر «أ» سنة 2012، ثمّ إلى رتبة الأستاذية في 2018. وهي رئيسة لفرقة بحث تشتغل على «الكتابات النسوية وقضايا الجندر». لها العديد من المؤلّفات، نذكر منها: العين الثالثة، النقد والخطاب، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التّلفظ.

(2) سارة أوهاب، باحثة من الجزائر. متحصّلة على شهادة الليسانس في ميدان اللغة العربية وآدابها، تخصّص «الأدب الحديث والمعاصر» سنة 2012، لها اهتمام بالكتابة السردية، ولها عدة دراسات منشورة، وشاركت في عدة ملتقيات.

Manifestations of the feminist narrative voice in the Algerian historical novel

Abstract:

In recent years, the Algerian woman writer has achieved a literary work through which she has accumulated a significant number of social, psychological, biographical and even historical texts. We witnessed her willingness to reshape historical aspects and sensitive periods that were rarely written about. Because the present is dependent on the past, in its historical and memorical dimensions, the novelist Hadjer Kouidri opened up in her text «Rais» on the period of Ottoman rule in Algeria. Through it, she tried to establish feminist awareness and change the paths of Algerian feminist writing in order to give it added value. Hadjer Kouidri was able to hide behind the characters who created the world of the novel, and jumped to explore historical issues that she passed through the feminist voice that has always been absent in many writings. Thus, how did Hadjer Kouidri embody the period of Ottoman rule in Algeria, why did she choose this historical period, and how were the voices of women transmitted during that period?

In order to answer this pivotal problematic, we chose to have a deliberative pragmatic approach. The latter enables us to read this text, and helps us discover its contents and purposes, especially since this novel will convey a world that delves in history, from a feminist perspective.

Key words:

The feminist voice, the feminist narrative, the historical narrative, the self, history.

تجليّات الصّوت السّردي النّسوي
في الرّواية الجزائريّة التّاريخيّة

ملخص:

حقّقت المرأة الجزائريّة الكاتبة في السنوات الأخيرة مُنجزًا أدبيًّا راكمت عبره عددًا معتبرًا من النصوص الاجتماعية والنفسية والسيرية وحتى التاريخية، فشهدنا إقبالها على إعادة تشكيل جوانب تاريخية وفترات حسّاسّة قلّما كُتِبَ عنها. ولأنّ الحاضر مرهون بالماضي، كما يُقال، في بعده التّاريخي والذّاكراتي، انفتحت الرّوائية هاجر قويدري في نصّها «الرّايس» على فترة حكم العثمانيين في الجزائر، محاولة بذلك تأسيس وعي نسوي، وتغيير مسارات الكتابة النّسوية الجزائريّة لتُكسبَها قيمة مضافة. استطاعت هاجر قويدري أن تتخفى خلف الشخصيات التي نسجت عالم الرواية، وقفزت لاستكشاف قضايا تاريخية مرّرتها عبر الصّوت النّسوي الذي لطالما غُيب في كثير من الكتابات.

فكيف يا ترى جسّدت هاجر قويدري فترة الحكم العثماني في الجزائر، ولماذا اختارت هذه الفترة التاريخية، وكيف نُقلت أصوات النساء في تلك الفترة؟

للإجابة عن هذه الإشكالية المحورية، اخترنا أن تكون مقاربتنا سرديّة تداولية، تُمكّننا من قراءة هذا النّص، وتُساعدنا في اكتشاف مضمراته ومقاصده، خاصة أنّ هذه الرواية ستنقل عالمًا يضرب في عمق التاريخ، من منظور نسائي.

كلمات مفتاحيّة:

الصّوت النّسوي، السّرد النّسوي، الرّواية التّاريخية، الذّات، التّاريخ.

مقدّمة:

تبـوّأت الرّوايـة النسـويّة العربيـة بوجـه عـام والجّزائريّـة بوجـه خـاصّ مكانـة بـارزة؛ نظـرًا إلى توافـق صعودهـا وتبلورهـا مـع جملـة التّحـولات المجتمعيـة والفكريـة والتّاريخيـة. ومـع تجـدّد اهتـمام المـرأة الكاتبـة بالأنـواع الأدبيـة والفنيّـة المتنوّعـة، واتّخاذهـا مجـالًا للتّفكـير في إشـكاليّة المـرأة وذاتهـا وغاياتهـا وطموحهـا إلى مطلـق التّعبـير وسـط لغـات وخطابـات متعـدّدة.

تُعـد الرّوايـة في عموميتهـا «جنسًـا تعبيريًّـا غـير منتـهٍ في تكوّنـه، مفتوحًـا عـلى بقيّـة الأجنـاس الأدبيّـة الأخـرى ومسـتمدًّا منهـا بعـض عناصرهـا، مـمّا جعـل خطـاب الرّوايـة خطابًـا خليطًـا متصّـلًا بسـيرورات تعـدّد اللغـات والأصـوات، وتفاعـل الـكلام والخطابـات والنصـوص ضمـن سـياقات المجتمعـات الحديثـة»[1].

اتّخـذت الكاتبـة الجزائريّـة مـن الرّوايـة مجـالًا لدحـض طروحاتهـا وتشـييد وعيهـا وإيصـال خطابهـا وأيديولوجيتهـا وصوتهـا، وجعلـت منهـا شـكلًا لتعـدّد الأصوات واللغـات وتنـوّع الملفوظات المتحـاورة، والمواقـف الأيديولوجيـة المتصارعـة، والموضوعـات الاجتماعيـة والنّفسـيّة والتّاريخيـة العميقـة، لتكشـف عالمًـا أكـثر اتّسـاعًا وتعقيـدًا ليـس بإمـكان موضوعـة واحـدة ولغـة وحيـدة أن تعكسـه.

تطـوّرت بـذور الرّوايـة النّسـوية الجزائريّـة نتيجـة لأحـداث وتحـوّلات تاريخيّـة ومعرفيّـة، فبعد أن جـرى إبعـاد المـرأة عـن ضيـاء العلـم وإحاطتهـا بسـياج كثيـف مـن الجهـل، اسـتطاعت أن تشّـق عـالم الكتابـة، لتولـد خطابـات ألقتهـا داخـل خطـاب الآخريـن المتبادلـة وداخـل الموضوعـات المتنوّعـة.

لم تعـد الرّوايـة النّسـوية المعـاصرة تُركّـز عـلى موضوعـات المـرأة وتسـعى إلى إبـراز ذاتهـا في نصـوص إبداعيـة وتخبطاتهـا الحياتيـة وكشـف الظـلال الخفيّـة والمسـكوت عنـه فحسـب، بـل

(1) ميخائيل باختين: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد برادة، القاهرة، 1987، ص07.

قفـزت إلى إعـادة تشـكيل جوانـب تاريخيـة وفـترات حسّاسـة أسـالت الحـبر الكثـير، مرّرتهـا عـبر الصّـوت النّسـوي الـذي طالمـا غُيّـب في الكثـير مـن الكتابـات، ونقلـت عالمًـا يـضرب في عمـق التاريـخ ولكـن مـن منظـور نسـائيّ.

وسـط هـذا السّـعي الحثيـث لإثبـات القـدرة النّسـوية في خـوض الموضوعـات التّاريخيّـة خاضـت الرّوائيّـة الجزائريـة هاجـر قويـدري تجربـة الكتابـة عـن فـترة الحكـم العثـماني في الجزائـر، لتـبرز أنّ العقـل النّسـوي باسـتطاعته أن يُلامـس الموضوعـات التّاريخيـة العميقـة.

اخترنـا أن نقـف في هـذه المقـال عنـد روايـة «الرّايـس» لهاجـر قويـدري، لأنّـه نـصّ قـد يُعطـي موضـوع الدّراسـة حقّـه، ولم يكـن انتقـاء هـذا النّـص عبثًـا إنّمـا لأنّـه يحمـل في طيّاتـه حمولـة اجتماعيـة وثقافيـة وتاريخيـة ترتبـط بتصـوّر الرّوائيّـة لفـترة حكـم العثمانيـين للجزائـر.

سـنبحث إذن عـن كيفيـة تجسـيد الروائيـة هاجـر قويـدري **تجربـة الكتابـة التّاريخيـة في خطابهـا الـسّردي**، وفي أذهاننـا أسـئلة عالقـة مهمّـة، وهـي:

- كيـف سـاهمت هاجـر قويـدري في تمثّـل **شـخصيّة تاريخيّـة بطوليـة بصوتهـا الـسّرديّ النّسـوي، هـي شـخصيّة البحـارة «الرّايـس حميـدو»**؟

- هـل منحـت الرّوايـة صوتًـا للبطـل حميـدو كي ينقـل بطولاتـه وإنجازاتـه التّاريخيّـة أم نقلتهـا أصـوات لشـخصيات أخـرى؟

- كيـف حـرّك التّاريـخ مسـار بنـاء الروايـة؟ وهـل يمكـن أن نعـدّ روايـة «الرّايـس» روايـة تاريخيّـة أم كان توظيـف التّاريـخ فيهـا متخيَّـلاً؟

للإجابـة عـن هـذه الأسـئلة وأخـرى ارتأينـا أن تكـون مقاربتنـا سرديّـة تداوليـة، تُمكّننـا مـن إعـادة بنـاء سـياق النّـص للكشـف عـن مضمـرات الكاتبـة ومقاصدهـا. سـنقف في المبحـث الأوّل عنـد التّنـوع التيـماتي لنـصّ «الرّايـس»، لنتطـرّق إلى التيمـة المحوريـة التـي يـدور نـص «الرّايـس» حولهـا والتيـمات الأخـرى، كـون الروايـة تنبنـي عـلى حضـور متنـوّع لتيـمات حـاضرة تسـعى إلى خلـق نسـيج مـن الخطابـات المتداخلـة، وعنـد توظيـف التّاريـخ الحقيقـي والمتخيّـل في الرّوايـة المدروسـة. أمّـا في المبحـث الثّـاني، فسـنقف عنـد تنـوّع الصّـوت الـسّردي النّسـوي وتجلّياتـه في نـصّ «الرّايـس» لهاجـر قويـدري.

المبحث الأوّل- الرّايس حميدو بين التّاريخ الحقيقي والمتخيّل الفنّي في النّص السّردي النّسوي الجزائري:

1. التّنوّع التيماتي في رواية «الرّايس» لهاجر قويدري:

تسكن رواية «الرّايس» أصوات عديدة تُحاول لملمة تفاصيل الحياة في الفترة العثمانية بوجه عامّ وتفاصيل حياة البحارة بوجه خاص، بزمانها ومكانها لتنسج صورة حياة البطل الرّايس حميدو المليئة بالمغامرات والبطولات التاريخية.

تبتدئ الرواية من إبعاد خمسين شقيًّا من قرية «درمنجيلر» الكائنة بجزيرة «قبرص» إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدّين الإسلامي والدولة العثمانية ومن أجل إصلاح نفوسهم، وتنتهي بوفاة البطل «حميدو» في عرض البحر مع صديقه «علي طاطار» الذي نفّذ وصيته وهي إلقاء جثته في البحر.

بين بداية الرواية ونهايتها تتوالى أحداث وتتضارب أزمات وصراعات وتعقيدات، وزعتها الروائية، فصَبَغت تاريخها في قالب روائي بغرض تسهيل قراءته من طرف شريحة من القرّاء لم تستطع رُبّما قراءة التاريخ بوقائعه وزمنيته المتسلسلة.

تُحاول هاجر قويدري **الاشتغال على قصّة الرّايس حميدو التّاريخية**، وهذا ما جعل تيمة الشّخصية التّاريخية مسيطرة على النّص ومسايرة لأحداثه منذ البداية وحتى النّهاية، وفق **وجهات نظر**[1] شخصيّات محورية تربطها علاقة صداقة تارة وعلاقة حبّ تارة أخرى، فوجدنا تيمتي الصّدق والحبّ بارزتين كذلك. ومثّل الأولى صديق حميدو «علي طاطار»[2] ومثّلت الثّانية «مريم» خطيبته.

---

(1) تُعد وجهة النّظر «طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة، التي يقوم بها المتلقي، للقصّة في مجموعها، أو انطلاقًا من أجزائها فقط. وهي موقف يتّخذه المؤلّف، من موضوع ما أو شيء ما. وتعني وجهة النّظر في الرواية: الوجدان/ المنطق، الذي يتوجه به القص، نحو القارئ. وتتمّ وجهة النّظر عبر ثلاثة مواقف، هي: رواية الراوي بضمير المتكلّم، مع خروج الأحداث عن حيّز التجارب. ورواية من منظور إحدى الشخصيات. ورواية من زاوية العلم بالأشياء». (للتعمّق أكثر، ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص221).

ووجهة النّظر «مكوّن خطابيّ يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالراوي والمروي له، والعلاقة التي تتمّ بينهما حول المروي». وتعني وجهة النّظر حسب آلان راباتال «الطريقة التي يُنظر بها إلى أحد الفاعلين إلى موضوع ما، بكلّ المعاني التي يتضمنها الفعل «ينظر»، سواء كان الموضوع موضوعًا ماديًّا أو لغويًّا. أمّا الفاعل القائم بالإحالة إلى الموضوع، فيعبّر عن وجهة نظره، سواء بطريقة مباشرة، بتعليقات صريحة، أو بطريقة غير مباشرة، بواسطة الإحالة» نقلًا عن:

Alan rabatel :Perspective et point de vue .In :Communicatoins .2009 ,85 ,L'homme a-t-il encore une perspective ?Pp 23-35.

ينظر: الدكتور عاشور فني، موقع (فضاءات). com.blogspot.spaces-e-Fenni. تمّ تاريخ الاطّلاع يوم: 40 ديسمبر 2022.

(2) علي طاطار (بيفاريتو): شخصية من شخصيات الرواية، جاء إلى الجزائر مع الخمسين شقيًّا الذين أُرسلوا من قرية درمنجيلر. وهو صديق حميدو المقرّب.

2. رواية «الرّايس» بين الحقائق التاريخية والتّاريخ المتخيّل:

2. 1 توظيف الأحداث التّاريخية في الرّواية:

استخدمت الروائية هاجر قويدري التّاريخ خلفيةً قصصيةً داخل نصّها السّردي، وذلك لبناء أحداث تقدّمت بالسّرد إلى نهايته. نهاية تمثّلت في وفاة البطل التّاريخي الرّايس حميدو وإلقاء جثّته في البحر كما أوصى، تقول السّاردة على لسان البحر: «**انتهى حميدو في البحر برفقة صديقه علي طاطار بعد أن قصفتهم مدفعية ستيفين ديكاتور، ورغم كلّ جراح علي طاطار إلاّ أنّه رمى بجثّة حميدو في البحر، كما كان يشتهي**»[1]. كانت نهاية البطل في عرض البحر على يد ستيفين ديكاتور قائد السفينة الأمريكية التي استهدفت فرقاطة حميدو الجزائرية عام 1815، أي سفينته التاريخية الضّخمة. وتنفيذ صديقه علي طاطار لوصيته. وتعدّ هذه **حادثة حقيقية وموجودة في كتب التّاريخ** نقلتها إلينا الساردة، يقول علي تابليت في هذا السياق: «**يا سيّدي، كنت على صواب، يقول المساعد لحميدو، إنّهم أمريكيون!.. كنت أعلم ذلك مثلك، يردّ الرّايس، لكن لم يكن من الممكن أن أفرّ في خجل أمام العدو الذي خرجت لمحاربته!**»[2]. خرج «حميدو» لمحاربة الأمريكان في عرض البحر تنفيذًا لأمر الباشا عمر، تقول السّاردة على لسان الباشا أغا عمر في حديثه مع حميدو: «**قدّمت فرقاطة برتغالية لمصطفى وفرقاطة تونسية للحاج علي، أريد منك أن تأتي لي بفرقاطة أمريكية**»[3]. وتضيف السّاردة في السياق ذاته على لسان علي طاطار وهو ينقل حواره مع حميدو: «**لقد أهديت حسن باشا سنبكًا نابوليًّا رائعًا، وأهديت مصطفى باشا فرقاطة برتغالية بها *44* مدفعًا، لكنك لم تهدني شيئًا.. أريد في القريب العاجل سفينة أمريكية**»[4].

تدلّ هذه **الحقائق التّاريخية** على بطولة حميدو وحياته المليئة بالمغامرات، فلو لم يكن كذلك لما أبحر بحثًا عن غنيمة معتبرة طاعة منه للباشا مواجهًا عدوًّا خدعه بأسطوله الحامل لراية مُزيّفة، فالأسطول كان أسطولًا أمريكيًّا وحميدو ظنّ أنّه أسطول إسباني.

---

(1) هاجر قويدري: الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص192.

(2) علي تابليت: الرايس حميدو، الجزائر، 2006، ص30.

(3) المرجع السابق، ص29.

(4) هاجر قويدري: الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص176، 177.

لم يستسلم حميدو لخدعة غريمه وأمر بالاستعداد للقتال، لكنّه لم ينتصر هذه المرّة بل سقط قتيلاً. وهو يحتضر أوصى برمي جثّته بالبحر بعيدًا عن ظلم وإذلال اليابسة؛ «**عندما أكون ميّتًا، أصدِر أوامر بإلقائي في البحر. ولا أريد أن يحصل الكفار على جثتي**»[1].

ونجد الساردة تقول على لسان علي طاطار: «**لذا لو حدث لي شيء في البحر فلا تأخذوني إلى اليابسة، قل لهم يا عليلو أن يرموا بي في عمق البحر، حتى أتناغم مع السكينة وأشفى من هذا العالم الصاخب**»[2].

رفض حميدو أن يحصل الكفّار على جثّته نظرًا للكره الشديد الذي يكنّه في صدره تجاههم، الكره الذي كان يُعد **القيمة المحورية للمقاتلين المسلمين** آنذاك، ولكي ينعم بالسكينة بعيدًا عن اليابسة.

يُضيف علي تابليت في السياق نفسه: «**ولمّا اقتربت السفن من بعضها البعض، اندلعت معركة غير متكافئة تمامًا بين مدفعيات الطرفين. لكنّ أجل حميدو كان قد حان. فأسقطته الرشقة الأولى التي أطلقها العدو وتركته جثّة هامدة في مركزه القتالي. وتنفيذًا لتعليماته، أُلقي بجثّته في البحر**»[3].

بسّطت هاجر قويدري في تجربتها الرّوائيّة **أحداثًا تاريخيّة مُعقّدة لحياة أميرال البحرية الجزائرية وأشهر قباطنة الإيالة «الرايس حميدو»** الذي ارتقى واشتهر بعمله وسقط بشجاعة دفاعًا عن سفينته في آخر معركة له. إذ اتّخذت **التّاريخ** وسيلةً من أجل تقديم وجهة نظرها عن أحداث تاريخية وشخصيّة مغوارة انعدمت الكتابة النّسائيّة حولها، فاستخدمت كل الممكنات الروائية فنيًّا من **سرد**[4] وتخييل وتحليل من أجل تقديم روائي ومحاولة إنصاف حقائق مُغيّبة عن الكتابات الروائية والدّراسات الأدبية والنقدية. فالرّايس

---

(1) علي تابليت: الرايس حميدو، الجزائر، 2006، ص30.

(2) هاجر قويدري: الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص112.

(3) علي تابليت: الرايس حميدو، الجزائر، 2006، ص30.

(4) «إنّ خاصيّة السّرد لا يمكن ألبتّة استشعارها عندما نرى في السّرد تجسيمًا لعلاقة صحيحة لحدث استثنائي جرى ونسعى إلى نقله. إنّ السّرد ليس علاقة الحدث وإنّما الحدث ذاته ومقاربة ذلك الحدث والمكان الذي أُريد فيه للحدث أن يقع. إنّه حدث مُنتظر وُقوعه، فعن طريق قوّة آسرة يمكن للسّرد هو أيضًا أن يكون له أمل في التّحقق. وهنا تتجلّى صورة حسّاسة جدًّا هي دون شكّ نوع من الغرابة ولكنّها هي القانون الخفيّ للسّرد. إنّ السّرد هو حركة باتّجاه نقطة (...) منها فقط يكون للسّرد جاذبيته إلى درجة أنّه لا يمكن له أن «يبدأ» قبل أن يكون بَلَغها، ولكن، من ناحية أخرى، السّرد وحركته اللّامُتوقّعة، هما وحدهما اللذّان يُوفّران الفضاء حيث تستحيل النّقطة إلى نقطّة حقيقية وقويّة وجذّابة». للتّعمّق أكثر في هذه النقطة، يُنظر: جون ميشيل آدم: السّرد، ترجمة: أحمد الودرني، بيروت، 2015، ص21.

«حميـدو» لم يكـن تركيًّـا ولا أمريكيًّـا ولا برتغاليًّـا، بـل كان جزائريًّـا مولـودًا في حـي القصبـة العتيـق. اسـتطاع أن ينتـصر ويكـون قبطانًـا ورئيسًـا وأمـيرالًا شـجاعًا وقائـدًا ومغامـرًا في تلـك الفـترة التـي عاشـها (1770- 1815). التحـق بالبحـر في سـن مبكـرة ونجـح وذاع صيتـه في وقـت كان يُنظـر إلى الجزائـري (مـن قبـل الطبقـة الحاكمـة العثمانيـة) باحتقـار بسـبب عرقـه، ولم يكـن بإمـكان الجزائريـين الوصـول إلى السـلطة. لكـن «حميـدو» وصـل إلى رتبـة أمـيرال كبـير وإلى السـلطة وكان لـه اسـتحقاق ولَقَـب بالرغـم مـن كـثرة الأتـراك الذيـن حاولـوا بشـتى الوسـائل أن يحلـوا مكانـه.

نُلاحـظ إذن أنّ **التّاريـخ** حـرّك مسـار بنـاء روايـة «الرايـس». كيـف لا والانطلاقـة كانـت تاريخيـة بامتيـاز؟ إذ ابتـدأت هاجـر قويدري بحدث تاريخي مفاده إبعاد خمسـين شـقيًّا (بأمر مـن الباب العالي سـنة 1791) مـن قريتهـم درمنجيلر إلى إيالة الجزائر عبر سـفينة تُدعى «فرقاطة مفتـاح الجهاد»، تقول السّـاردة: «**طلـب الأهـالي مـن الحاكـم إبعـاد *50* شـقيًّا في قريـة درمنجيلـر الكائنـة بجزيـرة قبرص إلى إيالـة الجزائـر مـن أجـل الجهـاد في سـبيل الدين الإسـلامي ومـن أجل إصـلاح نفوسـهم**»[1]. ولم يكونوا يُريـدون الذهـاب، بـل أُجـبروا بعدمـا تـمّ اختيارهـم «**لا أحد هنـا يُريد الذهـاب إلى الدزايـر..**»[2]. علي طاطـار الـذي كان من بين الخمسـين شـقيًّا يُقـرّ بهذا وهو على سـفينة «فرقاطة مفتاح الجهـاد» مُغادرًا قريتـه التـي ترعـرع فيهـا نحو مسـتقبل مجهول وبلـد غريب هـو الجزائر.

حادثـة أخـرى تُبـيّن توظيـف الروائيـة للتاريـخ، مُتعلقـة بالبطـل حميـدو. فعندمـا هاجـم هـذا الأخـير الفرقاطـة البرتغاليـة (الماريكانـا)[3] التـي اسـتدرجها إلى السـواحل الجزائريـة، أخذهـا وجعلها ملـكًا لـه ومنحهـا اسـم «البرتغـيرة»[4].

نَقَـل خـبر مهاجمـة الرّايـس حميـدو للفرقاطـة البرتغاليـة الرايـس أحمـد الزمـيرلي الـذي لم يتمكـن مـن المشـاركة في المعركـة، ولـكي يكسـب المجـد توجّـه إلى الميناء مُسرعًـا سـابقًا المنتـصر والمنهـزم. وهـذا مـا جعـل الباشـا يضحـك ويبتسـم قائـلًا: «هـا! هـا! هـا! هـذه قصـة فريـدة مـن نوعهـا.. حميـدو يتـزوّج وأحمـد يُريـد أن يكـون العريـس!»[5].

(1) هاجر قويدري: الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص05.

(2) المصدر السابق، ص10.

(3) يُنظر: علي تابليت: الرايس حميدو، الجزائر، 2006، ص15.

(4) يُنظر: هاجر قويدري: الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص133.

(5) علي تابليت: الرايس حميدو، الجزائر، 2006، ص16.

تستأنس قويدري بهذا الحدث التاريخي، وتوظّف الحادثة نفسها بأسلوب مشابه وسرد مُغاير، إذ تؤكِّد أنّ حميدو ظفِر بالفرقاطة البرتغالية. أخذها لنفسه وأطلق عليها اسم «البرتغيرة». وأنّ الرايس أحمد الزميرلي هو الذي نقل الخبر إلى الداي «مصطفى باشا» بعدما أطلق المدفعيات في الميناء، يقول الباشكاتب يحيى المديلي: **«كان الداي مصطفى باشا يُريد معرفة ما يجري بسرعة، فأرسلني لأفهم ما يحدث، وعندما وصلت الميناء عرفت أنّ الرايس أحمد الزميرلي يضرب كل هذه المدفعيات لأنّ حميدو غنم فرقاطة برتغالية عليها خير كثير. عدت للقصر سريعًا، أطلعت الداي على الخبر، فصار يضحك بملء شدقيه وهو مستمتع بخبر الغنيمة التي طال انتظارها، ثم أردف قائلًا: ما به أحمد حميدو يتزوج وهو يُريد أن يكون العريس»** [1].

هذه المقاطع ومقاطع أخرى -لا تسمح ورقتنا الوقوف عند جميعها- بإمكانها أن تُبيّن لنا مدى اعتماد «هاجر قويدري» على تبئيرات تجعلنا نُؤمن بحقيقة شخصية البطل «حميدو» وبالمكان الذي يعيش فيه «الدزاير»، ذلك أنّها ذكرت قرية «دمنجيلر» ومدينة الجزائر في الفقرة الأولى من الرواية [2].

ولعلّ تبئير [3] السارد المكان في بداية الرواية يهدف إلى الإيهام بواقعيته والأحداث التي سترتبط به، ليُوفر الفرصة للمتلقي كي يألف البيئة الجديدة بوصفها المسرح المتوقع لحل الأحداث المباشرة، ويتيح له مناسبة توقع بعض الأحداث اللاحقة «فمن سنن الكتابة الواقعية أن تُؤدي البداية بمعناها الواسع دور التمهيد فتضمن بذورًا ستنمو لاحقًا، وبإمكان

---

(1) هاجر قويدري: الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص134.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص05.

(3) يعدّ التبئير «المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التّصوري أو الإدراكي الذي يتمّ وفقًا له التعبير عنها، وحينما يتغيّر هذا الوضع أو يصعب تحديده يكون التبئير في مستوى الصفر والسرد خال من التبئير وهو سمة الرواية التقليدية والكلاسيكية. ولكن حين يتسنى التعرف على هذا الوضع في شخصية ما ويترتب عليه قيود إدراكية أو تصورية فإنّ التبئير يكون داخليًا. وحين يكون مقصورًا وحسب على الشخصيات والسلوك الخارجي والمظهر والخلفية التي يتوجهون منها إلى الواجهة فيكون التبئير خارجيًا.. وبهذا يكون التبئير: من يرى وبعامة من يدرك أو يتصور يجب أن يتميز عن الصّوت (من يتحدّث أو يتكلّم أو يسرد). إنّ التبئير منظور يرى من خلاله المواقف والأحداث والشخصيات. وينقسم التبئير، حسب جيرار جنيت، إلى ثلاثة أنواع: التبئير الصفر، حينما تكون رؤية السارد غير محدودة فيكون عالمًا بكل أحوال الشخصيات الداخلية والخارجية وبجميع الأحداث والأزمنة والأمكنة. والتبئير الداخلي، حينما يكون الراوي أحد الشخصيات مشاركًا في الأحداث. والتبئير الخارجي، حينما يكون عرض الراوي محصورًا مقتصرًا على الشكل الخارجي للشخصيات والوصف السطحي للأمكنة».
وللتعمّق أكثر في مسألة التبئير، ينظر:

- *جيرالد برانس: المصطلح السردي، مصر، ص87، 88.*
- *جيرار جنيت: خطاب الحكاية، القاهرة- باريس، 1987، ص201، 202.*
- *جيرار جنيت وواين بوث وآخرون: نظرية السرد، القاهرة، 1997، ص111.*

القارئ المطلع على هذا النوع من الكتابة أن يفطن إليها بيسر»[1]. وهذا مقصد من المقاصد التواصلية التي يعمل الروائي على استخدامها كي يترك المتلقي يُبحر في المتن، فيُساعده ذلك في تجنيب الملل الذي قد ينجرّ عن عدّة تبئيرات [رغم أنّ هذا التبئير المتعدد قد يكون مفيدًا ودالًّا فإنّ قواعد الكتابة الواقعية تقتضي أن يُوصف المكان مرّة في بداية الرواية][2]. وبالتّالي، يُوصف المكان في البداية ولا داعي أن يُكرّر ذلك إذا لم يدعُ إليه داعٍ. والشيء نفسه يمكن قوله على الشخصيات «فهذه لا يُعاد وصفها ما لم يدعُ إليه داعٍ جديد لتغيّر المكان أو تبدّل ملامح الشخصية سلبًا أو إيجابًا»[3]. لكن هذا لا يعني أنّ الروائية جعلت من روايتها تأريخًا واقعيًّا محضًا لحياة البطل حميدو، لأنّ التّاريخ حرّك فعلاً مسار بناء الرواية والتي لولاه لما تمّت، لكنّه امتزج بجانب فنّي مُتخيّل.

فكيف دمجت الروائية بين التّاريخ الواقعي والتّخييل الفنّي؟ وما الحبكات والقصص المُتخيّلة التي نسجتها كي تمزج بين الناحيتين؛ الواقعية والأدبية الجمالية؟

2. 2 التّخييل الفنّي في رواية «الرّايس»:

إذَا قلنا بالجانب التخييلي، فنحن نقصد **الأحداث التّاريخية** التي نسجت حولها قويدري عدّة حبكات وعدّة قصص، كقصة «مريم» خطيبة حميدو التي انتظرته أربعة وعشرين سنة كي يتزوّجها بعدما أحبّا بعضهما منذ الصغر (حميدو ابن عمّة مريم). وبعدما تمّت الخطوبة، تزوّجا (بعد أربع وعشرين سنة) من دون عرس، ولم يدم الزواج سوى خمسة أيام، توفي حميدو بعدها.

وقصّة أفراد عائلة «مريم» المتكوّنة من أخيها الأكبر «مخلوف» وزوجته «مليّة»، الأخ الأصغر «مزيان» وزوجته، وأولادهم، وقصّة ابن مخلوف الذي وُلد بسنٍّ أصفر والتنبؤ الذي تنبّأت به «مليّة» شرًّا، تقول مريم: «**همست لي مليّة بخبث: يوجد سنّ أصفر في فك مولودها العلوي، سيجلب لنا الشقاء الكبير**»[4]. ولكنّه تنبّؤٌ وهمي، لأنّ الروائية فيما بعد تُظهر العكس، وتقول على لسان مريم: «**لقد أكمل رضيعها سنة**

(1) محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، كلية الآداب والفنون، تونس، 2009، ص24.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص24.

(3) المصدر السابق، ص24.

(4) هاجر قويدري، الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص17.

ونصفًا ولم يحدث شيء مشين كما توقُّعت «مليّة» بسبب سنه الأصفر، على العكس لقد تحسّنت كثيرًا أوضاع مخلوف بعد ولادة هذا الصبي..»[1]. إذن، نسجُ قصّة وهمية، أرادت بها الروائية، ربّما، الترفيه عن القارئ، كي لا يملّ عند قراءته لأحداث الرواية التاريخية المتسلسلة.

وقصّة «السّيد علي» وكيل الحرج، الذي كان واحدًا من رياس البحر، والثروة التي تركها مدفونة تحت جثّة حبيبته «سيتا» التي كان تعمل طبيبة في قصر الداي «محمد بن عثمان» وقُتِلت على يد «حسن باشا».

يَدفن «السيّد علي» ثروته تحت جثّة حبيبته «سيتا»، ويكتب في آخر أيامه وصية لأخيه «سعدون» مفادها: «**أخي سعدون.. أوصيك أن تعتني بعد موتي بحديقة بيتنا الخلفية، ولتعلم أن تحت الموت حياة أخرى، فإذا أنت تأملت حياتي بين يديك، تقاسمها مع الخضرة. واطلب من خضرة صيدا أن تُسامحني، أحتاج أن تدعو لي كثيرًا فذنوبي كثيرة جدًّا ولم يغسلها البحر**»[2]. لكن الرسالة لم تصل إلى سعدون، بل تقع في يد شخص آخر.

أضف إلى ذلك قصّة زواج «حميدو» بجنيّة بحر، يقول علي طاطار وهو ينقل خطاب حميدو: «**كانوا يخبروننا أنّ سحرة البحر وجنياته هم الذين يساعدونهم في القبض على الكفار، لأنهم كانوا يتمكنون من السير فوق البحر وفعل أمور لا تخطر على البال. لم أشك لحظة في صدقهم، لأنّي عندما كبرت عرفت بدوري جنيّة البحر.. نعم؛ هناك بالفعل جنيّة بحر وسحرها لا يخطر على بال.. هل تعرف من هي؟ إنّها السكينة**»[3]. وهنا، تشبيه بليغ.

أضفت هاجر قويدري في كتابتها الروائية نظرتها الخاصّة وبسّطت بمُخيّلتها فترة تاريخيّة، وقُلنا «مُخيِّلتها» لأنّها حاولت في نصّها هذا الاشتغال على شخصية «الرايس حميدو» التاريخية بقليل من التوثيق وكثير من التخييل. فكيف تمثّلت هاجر قويدري أميرال البحرية الجزائرية «الرايس حميدو» بصوتها؟ هل منحته صوتًا خالصًا أم اخترق صوته أصوات أخرى؟

---

(1) هاجر قويدري، الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص33.

(2) المصدر السابق، ص81.

(3) المصدر السابق، ص111، 112.

المبحث الثّاني- تمظهرات التّنوّع الصّوتي في رواية «الرّايس»:

تطرح النّصوص السردية الروائيّة منها عادةً، سؤال (من يرى؟) أي من يدرك ومن يعرف داخل النّص، وسؤال (من يتكلّم؟) أي من الصّوت الذي ينقل الكلام والمعرفة إلى السّامع.. هذا الصّوت إذًا هو صوت المتكلّم.

يُعد الصّوت إحدى مقولات الخطاب السّردي الثلاث بعد مقولتَي الزّمن والصّيغة، لهذا أولى العديد من الدّارسين كجيرار جنيت Genette Gérard وجوزيف فندريس Joseph Vendryes وميخائيل باختين Bakhtine Mikhaïl اهتمامًا بالغًا بالصّوت ومستوياته السّردية والمستويات الحكائية. إنّ الصّوت «وجه من وجوه الفعل يمثّل علاقة الفعل بالفاعل ويعرّف الفاعل بأنّه من يقوم بالفعل أو يتلقّاه أو يرويه أو يشارك فيه، على حدّ تعبير فندريس. ويتحدّد الصّوت بثلاثة أمور أساسية، هي: موقعه من زمن الحكاية، وعلاقته بموضوع الحكاية، وموقعه من مستوى الحكاية. إنّه النّصّ أو الحكاية في علاقتها بالسّارد وهويّته ووضعيّته ووظائفه، كما يقرّ جيرار جنيت. ويرتبط الصّوت أو الأصوات بالشّخصيات المتكلّمة وبالأبطال كاملة القيمة وبأشكال وعيهم المستقلّة داخل النّص، كما يُشير ميخائيل باختين. فكيف تجلّت الأصوات في رواية الرايّس؟ هل على مستوى البنية الرّوائية أم في علاقة الشّخصيات الحوارية؟

كانت رواية «الرايس» مسرحًا تمثيليًّا، عرضت هاجر قويدري بين طياته صورة البطل «الرايس حميدو» ونمط معيشته ومغامراته، **وقدّمت حياته البحرية المتنقلة مازجة بين تاريخه الحقيقي وتخييلها الفنّي**، فجعلته عنصرًا رئيسًا وشخصية مركزية وبطلاً يُشكّل قيمة إيجابية في زمانه، بطلاً منتصرًا مُغامرًا، يجوب البحار ويفوز بالغنائم.

ولا يمكننا أن نُنكر أنّ رواية هاجر قويدري تناولت حياة البطل «حميدو»، بتفاصيلها؛ بداية من طفولته حتى وفاة أبيه، شبابه وانتصاراته، زواجه ووفاته. ولعلّ أبرز ما يُؤكّد كلامنا هو عنوان الرواية «الرايس» الذي نجد له صدًى من بداية الرواية حتى نهايتها. لكن الأمر المثير للانتباه هو أنّ «هاجر قويدري» وهي تُطلعنا على حياة «حميدو» بتفاصيلها لم تمنحه ولا صوتًا واحدًا تجعله يُثبت حضوره داخل النص، وهنا يُمكننا استحضار مجموعة من المقاطع التي ستُساعدنا ربّما على التوصل إلى وجهة نظر الكاتبة وتبئيراتها المُعتمدة.

1. تمثّل «مريم» خطيبة الرّايس حميدو لصوته:

منحت الرّوائيّة حصّة الأسد لصوت مريم النّسوي، كي تنفتح على تفاصيل البطل حميدو وسماته المميّزة ومراحل حياته وأفعاله وأفكاره مثلما تمّ ذلك في حياتهما اليوميّة. تقول الساردة على لسان مريم: «**لم أفوِّت يومًا وقت وصول حميدو إلى أمام بيتنا من أجل صحبة أخي مزيان. كانا يذهبان كل صباح برفقة أبي إلى حانوت الخياط الحاج مرزاق ولا يعودان إلا عند الغروب**»[1]. تسرد مريم التي أحبت حميدو منذ نعومة أظفارها وانتظرته أكثر من عشرين سنة بعدما خطبها وهي لم تبلغ الثامنة عشرة، تسرد يومياتها مع حميدو وبداية تعلّمه مهنة الخياطة بمدينة يسر مع أخيها «مزيان»، وهذه الحادثة موجودة في كتب التاريخ التي تُؤكد أنّ والد حميدو أراده أن يتعلّم مهنة الخياطة، ولكن حميدو كان يُحبّ ساحة رياس البحار الذي كان يذهب إليها كلّ ثلاثاء مع «مزيان» من أجل الاستماع إلى حكاياتهم البطولية في البحار ضدّ الكفّار، ومن أجل مشاهدتهم وهم يبيعون غنائمهم[2].

تُضيف في السياق ذاته: «**بدا زوج عمتي مبتهجًا لرفقة مزيان وحميدو فسأله عن طبيعة عملهما عند الخياط الحاج مرزوق: لا شيء، ننظف المكان وننزع الخيوط الزائدة ونطوي بعض الملابس، وفي أحسن الحالات نساعد في شدّ القماش قبل التفصيل.. ردد حميدو ذلك بقرف شديد.. لكن والدي أسهب بعد ذلك في شكوى طويلة تُؤكد أنّ حميدو ومزيان لا يصلحان لهذه المهنة التي تتطلّب الصبر والإتقان**»[3]. وهنا تُبيّن مدى قرف حميدو من هذه المهنة.

وفي سياق آخر، تقول: «**إنّه في وهران، ولن يتمكن من الحضور، إنّه يُجاهد في سبيل الله، يحارب الإسبان.. كنت أعرف أنّه في وهران، ولا أحتاج لتذكيري بذلك مرة أخرى، الجهاد ولا شيء غير الجهاد، كم أمقت هذا الجهاد الذي حال بينه وبين حضوره مراسم دفن والده**»[4]. تُوفي والد حميدو «الحاج علي» من دون أن يحضر حميدو مراسم دفن والده. وهنا تُؤكد الساردة على لسان مريم حقيقة تاريخية مفادها خروج حميدو للجهاد ومحاربة الأعداء، إذ كان يجوب الموانئ والسواحل للظفر بالغنائم.

---

(1) هاجر قويدري، الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص22.

(2) يُنظر: المصدر السابق، ص23.

(3) المصدر السابق، ص22.

(4) المصدر السابق، ص32.

يتجلّى صوت مريم في هذه المقاطع السّردية بشكل واضح، إذ استطاعت مريم بصوتها النّسوي أن تمنح شخصيّة حميدو الرّئيسية همّة في الحياة، فكانت ذاتًا مُؤهّلة لإدراك تمظهرات البطل حميدو الذي لم يروِ شيئًا عن نفسه. ولعلّ مقصد الرّوائيّة من هذا التّوظيف يكمن في إبراز نقطة جوهريّة تتمثّل أساسًا عكس موقع البطل واكتمال صورته الحقيقيّة لدى أشخاص تربطهم به العلاقات القيمية والأصيلة.

2. صوت الصّديق «علي طاطار»:

تقوم علاقة «علي طاطار» بحميدو على مبدأ الصّدق والأخلاق والوفاء. هذا ما جعل الرّوائيّة، ربّما، تمنحه صوتًا يصف عبره حالات صديقه «حميدو» الانفعالية والحربية والاجتماعية، ينقل «علي طاطار» حزن حميدو عند وفاة والده، فيقول: «**لم نسمع بوفاة والد حميدو؛ إلا بعد مرور ثلاثة أيّام، كنت أعرف أن حضور مراسم الدفن مهمة جدًّا، وهي العزاء الوحيد الذي يجعلنا نصدق أمر الوفاة، لم أشأ التدخل في حزنه، لكنه نزل إلى حيث المجدفين، وصار يجدف ويجدف بقوة حتى وصلنا ميناء الدزاير**»[1]. كتم حزنه وتألم وحده.

وفي إيصال مكانة حميدو وشعبيته، تقول الساردة على لسان علي طاطار: «**عدنا في الصباح إلى الميناء، وحتى قبل أن تستفيق أمه، قال لي حميدو إنه عودها أن يشرب قهوته الصباحية في مقهى دار الصنا عندما يكون هنا.. كانت التعازي تتهاطل عليه من كل جانب، لا أعرف لماذا يكنّ الجميع هذه المودة لحميدو رغم صغره سنه، إنه في مثل عمري، بالكاد على عتبة العشرين، كيف كسب كل هذه الشعبية؟ لا شك أن حياته هنا قبل أن ينتقل إلى أرزيو كانت مدعاة للتقدير**»[2]. يُوضح «علي طاطار» مكانة وشعبية حميدو في حيّه «يسر» قبل أن ينتقل للعيش في الجزائر، هذه المكانة التي اكتسبها منذ صغره وبقيت معه طيلة حياته.

تُضيف الساردة على لسان علي طاطار: «**أبحرنا إلى غاية نهاية استحكامات ميناء الجزائر بالكامل، حيث أمرنا حميدو بإنزال الشراع والانتظار بعض الوقت، كنا لا نُجادل حميدو في**

(1) المصدر السابق، ص37.

(2) المصدر السابق، ص42.

أوامره، ولا نُريد البحث عن إجابات لتساؤلاتنا، كان وعلى الرغم من صغر سنه يتمتع بوقار شديد، وبنظرة حادة تجعلنا ننزل عيوننا أرضًا»[1] . هذا وإن دلّ فإنّه يدلّ على شجاعة حميدو وقوّته وهيبته وتفانيه في عمله، والأكثر من هذا صواب قراراته وثقة البحارة فيه.

3. صوت وكيل الحرج «مصدّق»:

يُبرز وكيل الحرج «مصدّق» بطولته مع حميدو وإنجازاته، تقول السّاردة على لسان مصدّق: «**وصل حميدو فاتحًا، كان الجميع يهتف باسمه، لا أفهم ما الذي فعله حتى يستحق كل هذه الحفاوة. لقد قام بطرد سفينتين حربيتين قادمتان من جنوة أثناء مرورهما بسواحل وهران، كانتا متوجهتان نحو جبل طارق. لم يكن يملك العدّة للمواجهة فاختار ترهيبهما ومنعهما من المرور، هذه القصة التي شغلت الدنيا، وسمعت بها كل سفن البحر المتوسط، جعل منها خير الدين نصرًا كبيرًا أمام والده الداي حسن باشا، الذي أمر في الحال باستقدامه إلى الجزائر العاصمة ومنحه سنبكًا هو الأفضل في كامل الأسطول الجزائري»**[2] . منحه الداي سنبكًا بالرغم من أنّه جزائري، فغير العثماني لم يكن يحظ بمكانة ولا بسلطة آنذاك، لكن حميدو أخذ المكانة والسلطة، والدليل على ذلك تدرّجه في المناصب، فبعد أن كان «نوتيًّا» لسنوات عديدة حمل لقب «باش رايس» بعد سنتين فقط. درايته بالبحر وقدرته على الظفر بالغنائم شهد بها الجميع[3] .

نُلاحظ إذن أنّ هاجر قويدري تمثّلت شخصيّة الرّايس حميدو ولعبت دور السارد العالم بكل شيء، السارد المدرك للأحداث، المُتخفي وراء الشخصية المدركة للحقائق. ولعلّ «توفّر مناسبات الإدراك[4]* في مستوى الحكاية هو الذي أتاح على مستوى الخطاب إمكانية تمثيل (Représentation) هذا الإدراك»[5] . لكن السؤال الذي يجب أن يُطرح، هو: لماذا جعلت

---

(1) هاجر قويدري، الرايس، بيروت- الجزائر، 2015، ص42.

(2) المصدر السابق، ص55.

(3) يُنظر: المصدر السابق، ص56.

(4) يُعد فعل الإدراك أو العمليّة الذّهنيّة واصلاً أساسيًّا لوجهة نظر الشّخصية؛ لأنّه يعبّر عن عملية إدراك أو عملية ذهنيّة. وهو يقيم بفضل هذه العملية علاقة بين الموضوع المُدرَك والذات المدركة. وهذا الفعل يسبق، في الغالب الأعم، الإدراك، ولكنّه قد يتأخر عليه. ويكون الوسم إمّا صريحًا وإمّا ضمنيًّا. فقد يُذكر فعل الإدراك أو العملية الذهنية بصفة صريحة، وقد يغيب الفعل المعبّر عن إحدى العمليّتين ويذكر فعل دالّ على حالة أو حركة. وهذه الحالة التي اتُّهمت فيها عملية الإدراك تستدعي استدلالات حول نشاط إدراك الشّخصيّة وتفكيرها. ويتوسّل إليها الرواة عن طريق وضعية يؤولها القارئ بوصفها مواتية لإدراكات أو أفكار ممثّلة. يُنظر: محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السّردي، تونس، 2011، ص41.*

(5) يُنظر: محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السّردي، كلية الآداب والفنون، تونس، 2009، ص22.

هاجر قويدري حميدو الشخصية الحاضرة الغائبة في نصّها، فهي من جهة تتمثّل شخصه كي تسرد حياته وبطولاته ومغامراته البحرية والحربية، ومن جهة أخرى لم تمنحه أيّ صوت ولا فرصة للكلام، بل جعلت سرد حياته يتوزّع على فصول قصيرة ويُنقل عبر شخصيات محورية أهمها «مريم» خطيبة حميدو، و«علي طاطار / بيفاريتو» صديقه؟ لماذا سلبته صوته يا ترى؟

هنا يُمكننا القول إنّ وجهة نظر هاجر قويدري التي لعبت دور السارد العالم بكلّ شيء ارتبطت بالمدرَكات وما أثارته من أفكار وتأويل وُجود مناسبات تسوّغ الإدراك وتمثيله، إذ نجدها جعلت شخصية البطل حميدو مستقلّة، لكن استقلاليتها مُندرجة في الخطّة العامّة للسرد والتي ضبطتها الساردة لكي تُساهم في دفع الحركة القصصية، وكأنّها أرادته كلًّا حاضرًا في خطابات الآخرين مستقلًّا عنهم بغياب صوته، ليتأكّد القارئ أنّ إدراك شخصية حميدو تبقى متعالية عن الأصوات التي نقلت بطولاته، فلو تكلّم هو بصوته لكانت سيرة غيريّة تخيلية، والكاتبة ليس لها أن تلملم هذه السيرة من كتب التّاريخ المترامية هنا وهناك، لهذا اختارت شخصيات بعينها لتمرّر عبرها صورًا عن بطل من أبطال الجزائر. ومنحتهم الصّوت الأكبر، خاصة شخصية مريم (خطيبته) وصديقه علي طاطار اللذين ربطتهما بالرايس علاقات وطيدة تجسّدت في مدى مُعاناتهما وقربهما من حميدو. فبيفاريتو الشاب القبرصي الذي أُرسِل عنوة من قرية «دمنجيلر» كما ذكرنا سابقًا، لم يلقَ معاملة حسنة عند وُصوله إلى الجزائر، فقط حميدو ساعده وعلّمه أسرار البحر، رافقه وجعله صديقه بعد أن غيّر اسمه من «بيفاريتو» إلى «علي طاطار»، هذا ما جعله يعيش مشكل الهوية واللاانتماء، فلا هو وجد ضالته في الجزائر، ولا هو احتفظ بمكانته في بلده، إذ لمّا عاد إلى «دمنجيلر» بعد خمسة عشر سنة اكتشف أنّه فقد كلّ شيء يربطه بالمكان وفقد أيضًا حبيبته «ليندا».

أمّا مريم، فَمنحتها قويدري دورًا بارزًا، وفُسحة للكلام كي تنقل مدى حبّها لحميدو الذي انتظرته طيلة أربع وعشرين سنة كي يتزوّج بها، ولمّا ظفِرت به توفِّيَ بعد قضاء خمسة أيام في سفينته البرتغيرة، ومدى معاناتها مع عائلتها وهي بعيدة عنه. والهدف هو إبراز دور المرأة وقدرتها على مواجهة الآخر؛ الرجل، المجتمع، العادات والتقاليد... وبالتّالي مواجهة أيّ قوّة مهيمنة وفارضة لوجودها على حساب المرأة.

الخاتمة:

إنّنـا وقفنـا في هـذا المقـال عنـد نـصّ جزائـري حاولـت كاتبتـه أن تصطنـع قـوّة الهيمنـة النّسـوية، وتـبرز قدرتهـا عـلى التّخفـي خلـف شـخصيات نسـجت عـالم الرّوايـة، وقفـزت لاستكشـاف قضايـا تاريخيـة مرّرتهـا عـبر صوتهـا النسـوي الـذي غُيّـب في الكثـير مـن الكتابـات. وقفنـا أوّلًا عنـد التيمـة المحوريـة في النّـص والمتمثّلـة في تيمـة الشّـخصية التاريخيـة والتيـمات ذات الصلـة المبـاشرة بهـا كتيمـة الصّـدق والحـبّ، ثـمّ انتقلنـا إلى توظيـف الرّوائيّـة للتّاريـخ الحقيقـي والمتخيّـل، وبعدهـا تطرّقنـا إلى بـروز الصّـوت النّسـوي الـذي شـكّل صـورة البطـل حميـدو واحتفـظ بقيمتهـا السـيرية والحياتيـة الكاملـة، وهـذا مـا أكسـبها قيمـة جماليـة، وأضفـى عـلى الروايـة قيمـة المعنـى الفنّـي. لنتحصـل في الأخـير عـلى مجمـوع النّتائـج المتوصّـل إليهـا والمتمثّلـة أساسًـا في:

- تداخـل خطـاب هاجـر قويـدري المخـترق بالأفـكار والرؤيـات، وتقديـرات الآخريـن وتفاعلاتهم المنصهـرة مـع بعـض تـارة ومنفصلـة عـن البعـض الآخـر تـارة ثانيـة، ومتقاطعـة تـارة ثالثـة، وهـذا مـا أحـدث تناغـمًا صوتيًّـا داخـل نـصّ علـت فيـه المركزيّـة الصّوتيّـة النّسـوية الحـاضرة بقـوّة والتـي تولّـت قيادتهـا السّـاردة العليمـة بأحـداث شـخصيّة البطـل الرّايـس حميـدو، وهـذا مـا أبـرز تصنّـع الكاتبـة للهيمنـة الصّوتيّـة النّسـوية عـلى حسـاب المركزيـة الصّوتيـة الذكوريـة.

- عـادة مـا يتنـاول النّـص الأدبي بمختلـف أجناسـه مـن منظـور نسـوي التّركيـز على وضع النّسـاء في النّـص كـذوات فاعلـة وموضوعـات وراويـات ومؤلفـات. فالقـراءات النّسـوية تُنصـت في عمومهـا إلى الصّـوت السّـائد والأصـوات الخفيّـة، كـما تتأمـل سـمات هويّـة الراويـة والبطلـة والمؤلّفـة، ومـدى تمتّـع المـرأة بسـلطة الـسّرد وتمثيـل الـذّات، وتعبيرهـا عـن الموقـف الأيديولوجـي الـذي يعكسـه النّـص بشـأن علاقـات القـوى المُهيمنـة. لكـن هاجـر قويـدري حاولـت تجـاوز التّحليـل النّسـوي في نصّهـا فخلقـت سـياقًا تاريخيًّـا وفـترة حسّاسـة، علّهـا تفتـح مواجهـة النّسـاء التّهميـش والتّشـويه والصّمـت وتعكـس وعيهـنّ في كتابـة مختلـف المواضيـع حتـى التّاريخيـة وثقافتهـنّ في إطـار الثّقافـة المجتمعيّـة السّـائدة، هـذا مـا جعـل صـوت الرّوائيّـة حـاضرًا بـين الشّـخصيات المفتعلـة، ولعـل المقصـد مـن هـذا التّوظيـف، يعـود إلى حـرص قويـدري عـلى تذويـت كتابتهـا المقترنـة برؤيتهـا للعـالم، فتأسسـت داخـل نصّهـا الـرّوائي علاقـة جديـدة جمعـت بـين اللغـة والذّات

الأنثويـة والتّاريـخ البطـولي، أسـهمت فيهـا عنـاصر مختلفـة كعمليّـة التخييـل، واسـتثمار التّاريـخ، وتنـوّع الأسـاليب السّرديـة.

وفي ختـام هـذا المقـال، لا ندَّعـي أنّنـا ألممنـا بـكلّ جوانـب الموضـوع أو أصبنـا في كلّ مـا درسـناه وتوصّلنـا إليـه، لأنّـه موضـوع عميـق اسـتحقّ الطّـرح، وجعـل أبوابًـا تنفتـح لأسـئلة أخـرى سنوسّـع دراسـتها في بحوثنـا اللاحقـة. لهـذا نقـترح عـلى الباحثـين، ضرورة الاهتـمام بالكتابـة والوعـي النسـويين، لأنّـه ليسـت كلّ الكتابـات النّسـوية هدفهـا إثـارة الجسـد والشـهوة مـن أجـل الوصـول إلى الشـهرة والعالميـة، كـما عهدنـا أن نقـرأ في الكتـب النقديـة التـي تناولـت مثـل هـذه الطروحـات، إنّمـا توجـد كتابـات واعيـة تجـاوزت وصـف الجسـد ووصلـت إلى حـدود أبعـد تتنـاول المـرأة الكاتبـة مـن خلالهـا مختلـف القضايـا التّاريخيـة والمجتمعيـة والعالميـة.

المصادر والمراجع:

أولًا- المراجع العربية:

- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية.. بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.
- جنيت، جيرار؛ وبوث، واين، وآخرون: نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ودار الخطابي، ط1، 1989.
- جيرالد، برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ومحمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.
- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.
- علي، تابليت: الرايس حميدو- أميرال البحرية الجزائرية -1770 1815م، دار تالة، الجزائر، 2006.
- العمامي، محمد نجيب: تحليل الخطاب السردي.. وجهة النظر والبعد الحجاجي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، وحدة الدراسات السردية، ومسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009.
- العمامي، محمّد نجيب: الذّاتية في الخطاب السّردي.. الإدراك والسجال والحجاج، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1.
- قويدري، هاجر: الرايس، منشورات ضفاف، بيروت؛ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.
- ميشيل، آدم جون: السّرد، ترجمة: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2015.

ثانيًا- المراجع باللغة الأجنبيّة:

- Rabatel Alan, Perspective et point de vue. In: Communicatoins, 85, 2009. L'homme a-t-il encore une perspective?

صُورةُ المُتكلِّم
في السرد العجيب

د. وليد عبداللّاوي[1]

البريد الإلكتروني:

abdellaouiwalid@live.fr

(1) وليد عبداللّاوي، باحث مُهتمٌّ بالسرديات وتحليل الخطاب، وهو عضو في مخبر السرديات والدراسات البينية بكلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة (تونس). لهُ كتاب منشور بعنوان «التاريخي والتخييلي في أخبار الأنبياء»، ويستعدُّ لنشر كتابه الثاني «إشكاليّة التكلّم في أخبار التاريخ عند العرب». كما شارك الباحثُ في العديد من المُؤتمرات العلمية بتونس وخارجها، ولهُ كذلك مقالات علميّة منشورة في مجلات مُحكمة.

The speaker's image in the fantastic narrative

Abstract:

The aim of this research is to examine the speaker's persona as presented in the book «The Thousand and One Nights» as well as the many traces that his discourse inevitably leaves behind. In «The Story of Merchants and Elves,» we attempted to identify the speaker's key traits and gauge how far apart the author, the narrator, and the speaker are from one another. We observed the narrator (Shahrazad) and discovered that she spoke frequently and accomplished the tasks implied by the words, which change as the clichés change. We noticed that the speaker is directed by the second-class narrator (Shahrazad) to adhere to her desire and conceptions of the universe and things.

However, the works included in the discourse that the characters accomplish are only another aspect of the work included in the discourse accomplished by the author. The author then directs this work to the reader, who has become a tool in order to justify his narrating choices and strategies for his intensive use of the fantastic on various levels. The peculiar aspect of «A Thousand and One Nights» is not only the technique used to give the text coherence and unique narration, but also a discourse policy adopted by Shahrazad and the author to influence smaller interlocutors (Narratee) and larger interlocutors (readers).

Key words:

speaker, speaking characters, narrator, Narratee, interpreted author, Virtual reader.

صُورةُ المُتكلِّم في السرد العجيب

ملخص:

يهدفُ هذا البحث إلى دراسة صُورة المُتكلِّم في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وما يتركهُ بالضرورة من آثار مُختلفة في الخطاب. وقد حاولنا رصد أهم سمات المُتكلِّمين في «حكاية التاجر مع العفريت» مُحاولين في الآن ذاته الوقوف على المسافة الفاصلة بين الشخصيّة والراوي والمُؤلف. وقد بحثنا في الشخصيات المُتكلّمة، فوجدناها تتبادلُ أقولًا عديدة، وتُنجزُ أعمالًا مُضمنة في القول تتغيّرُ بتغير المقامات القوليّة. وقد لاحظنا أنّ الراوي من الدرجة الثانية (شهرزاد) يُوجِّهُ الأفعال والأقوال والأعمال المُضمنة في القول التي تنهضُ بها الشخصيات المُتكلّمة، لتكون مُتساوقة مع رغبته ورؤيته للعالم والأشياء.

غير أنّ الأعمال المُضمّنة في القول التي تُنجزها الشخصيات ما هي إلا وجه آخر لعمل مُضمن في القول أكبر يُنجزه المؤلف، ويتوجه به إلى القارئ الذي أصبح تُكأةً، فيُسوِّغ من خلاله المؤلف اختياراته وإستراتيجياته في الحكي من نحو استعماله الكثيف للعجيب في مستويات عديدة. وليس العجيبُ في «ألف ليلة وليلة» تقنيةً تمنحُ النص تماسكًا وقصصيّة مخصوصة فحسب، إنّما هو سياسة في القول تسلُكها شهرزاد ومن ورائها المُؤلف للتأثير في المُخاطَب الأصغر (المروي لهُ) والمُخاطَب الأكبر (القارئ).

كلمات مفتاحيّة:

المُتكلّم، الشخصيات المُتكلّمة، الراوي، المروي لهُ، المُؤلف المُؤول، القارئ المُفترض.

مقدمة

نـرومُ فـي هـذا البحـث دراسـة مسـألة انـدراج الـذات فـي خطابهـا مـن زاويـة المُتكلّـم فـي كتـاب ينـدرجُ ضمـن السـرد العجيـب، ونقصـدُ كتـاب «ألـف ليلـة وليلـة»، والوجـهُ فـي ذلـك ماثـل -حسـب رأينـا- فـي أنّ الكائنـات الخطابيـة المُتكلـم (الـراوي) أو المُتلفـظ (الشـخصيّات المُتكلمـة) لهمـا سُـلطة فـي عمليـة تشـكيل الخطـاب والعالـم القصصـيّ فـي النُصـوص السـرديّة العجيبـة أو فـي النُصـوص المرجعيّـة.

ويعـودُ اختيارنـا مبحـثَ المُتكلـم فـي السـرد العجيـب إلـى ثلاثـة أسـباب: أولهـا مُتعلـق بمصطلـح المُتكلّـم[1] فـي حـدّ ذاتـه؛ إذ أصبـح محـلَّ اهتمـام العديـد مـن الباحثيـن فـي مجـال الأدب[2]. أمّـا ثانيهـا فهـو مُتعلـق بكتـاب «ألـف ليلـة وليلـة»؛ فرغـم شُـهرته، فـإنّ الاهتمـامُ به من جهـة المُتكلـم ومنزلتـه فـي الخطـاب ظـلّ قليـلاً مُقارنـة بالنُصـوص الأدبيّـة الأخـرى. وأمّـا ثالثُهـا فهـو مُرتبـطٌ بالـذات النسـوية (شـهرزاد)؛ فرغـم مـا تتسـمُ بـه هـذه الـذات مـن إسـتراتيجيات فريـدة ونوعيّـة، فقـد قـلّ الاهتمـامُ بهـا وبكيفيّـة انخراطهـا فـي الخطـاب مُقارنـة بالـذات فـي كُتـب الرجـال مـن نحـو كتـاب «كليلـة ودمنـة» لابـن المُقفـع، أو كتـاب «الأغانـي» لأبـي الفـرج الأصفهانـي.

---

(1) ميّـز أوزوالـد ديكـرو (Oswald Ducrot) بيـن ثلاثـة كائنـات فـي عمليّـة التكلّـم؛ فنجـدُ الـذات المتكلّمـة (sujet parlant). وهـي ذات تجريبيّـة قامـت بإنتـاج القـول، وهـي مُرادفـة للمؤلّـف (Auteur)، أي الكائـن الواقعـيّ والتاريخـيّ. وبذلـك فهي تختلـف عن القائـل (Locuteur) الـذي يختلف بـدوره عـن المُتلفِّـظ. فلئـن كان القائـل هـو الـذي يُمـارس فعـل القـول والمسـؤول عـن الـكلام، فـإنّ المُتلفِّـظ (L'énonciateur) هـو صاحب وجهـة النظر. لمزيد التوسع انظر:

Oswald Ducrot, Le dire et le dit Minuit, paris, 1984, pp 202- 207.

(2) هناك بعض الباحثين العرب الذين درسوا مسألة المُتكلم في النُصوص السرديّة العربيّة، نذكر على سبيل المثال:

- محمـد الخبـوّ، ومحمـد نجيـب العمامـي: إشـراف علـى أعمـال نـدوة المُتكلّـم فـي السـرد العربـي القديـم، كليـة الآداب والفنـون والإنسـانيات، صفاقـس، 2011.

- وليـد عبدالـلاوي: إشـكاليّة التكلّـم فـي أخبـار التاريخ عنـد العرب، بحث لنيل شـهادة الدكتـوراه، كلية الآداب والعلـوم الإنسـانية بصفاقس، 2019-2020 (بحـث مرقون).

- سُهير أيوب: إستراتيجيات المُتكلم في الرواية العربيّة، تونس، 2021.

هــذه، إذن، أهــم الأســباب التــي جعلتنــا نُيمِّــمُ وجوهنــا شــطر المُتكلّــم فــي الســرد العجيــب دراســةً وتمحيصًــا، وليكــون عملنــا أكثــر دقــة ســنقتصرُ فــي دراســتنا علــى «حكايــة التاجــر مــع العفريــت»، وهــي أول حكايــة روتهــا شــهرزاد للملــك شــهريار. وقــد توزعــت هــذه الحكايــة علــى ثــلاث ليــال مُتتاليــة، وتضمنــت ثــلاث حكايــات جــاءت علــى لســان ثلاثــة شــيوخ.

ومــن أوكــد المظاهــر التــي أثــارت انتباهنــا فــي «حكايــة التاجــر مــع العفريــت» هــي مُحاولــة المُتكلِّــم التأثيــر فــي المُتكلَّــم إليــه وإقناعــه برأيــه ورؤيتــه للعالــم والأشــياء، ويُمكــنُ أن تُفضــي بنــا هــذه العلاقــة القائمــة بيــن الطرفيــن (المُتكلِّــم والمُتكلَّــم إليــه) إلــى اســتجلاء صُــور المُتكلِّــم فــي «ألــف ليلــة وليلــة»، فكيــف تتجلــى لنــا صــورة المُتكلّــم فــي هــذا الســرد العجيــب؟

1 - صُور الشخصيات المُتكلّمة:

لقــد تنوعــت أقــوالُ الشــخصيات المُتكلّمــة فــي «حكايــة التاجــر والعفريــت»؛ فمنهــا مــن كان خطابــهُ مُباشــرًا مــن قبيــل مــا دار مــن حــوار بيــن التاجــر والعفريــت فــي الليلــة الأولــى: «فلمــا فــرغ مــن أكل التمــرة رمــى النــواة، وإذا هــو بعفريــت طويــل القامــة وبيــده ســيف. دنــا مــن ذلــك التاجــر وقــال لــهُ: قــم حتــى أقتلــك مثلمــا قتلــت ولــدي، فقــال لــهُ التاجــر: كيــف قتلــتُ ولــدك؟ قــال لــه لمــا أكلــت التمــرة ورميــت نواتهــا، جــاءت النــواة فــي صــدر ولــدي، فقُضــي عليــه ومــات فــي ســاعته»[1]. ومنهــا مــا ورد علــى لســان الــراوي بطريقــة غيــر مُباشــرة، ويتجسّــدُ ذلــك خاصــة فــي الخطــاب غيــر المباشــر (indirect Discours) والخطــاب المــروي (Discours raconté).

وإذا نظرنــا فــي البرنامــج الســردي لحكايــة التاجــر مــع العفريــت، للاحظنــا أنّــه يقــومُ أساسًــا علــى منطــق الاســتدراج والاســتعطاف؛ إذ يســتحيلُ فعــل الحكــي ســبيلًا لخــلاص التاجــر مــن قبضــة الجنــيّ والعفــو عنــه. ويُمكــنُ أن نُوضّــح ذلــك فــي الجــدول الآتــي:

(1) ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، 2008، ج1، ص13.

الشخصيّة المُتكلّمة	اقتراح الشخصيّة المُتكلمة (الشيوخ)	ردُّ المُخاطَب (الجنيّ)	النتيجة والأثر الانفعالي الحاصل لدى الجنيّ
الشيخ الأول	«فانتبه منهم الشيخ الأول صاحب الغزالة وقبّل يد ذلك العفريت وقال لهُ: أيّها الجني وتاج ملوك الجان، إذا حكيتُ لك حكايتي مع هذه الغزالة ورأيتها عجيبة تهبُ ثُلث دم هذا التاجر؟»[1].	قال الجنيّ: «هذا حديث عجيب وقد وهبتُ لك ثُلث دمه»[2].	إعجاب الجنيّ بالحكاية ووهب ثُلث دم التاجر للشيخ الأول.
الشيخ الثاني	«وعند ذلك تقدم الشيخ الثاني صاحب الكلبتين السلاقيتين وقال لهُ: اعلم يا سيد ملوك الجان أنّ هاتين الكلبتين إخوتي وأنا ثالثهم»[3].	قال الجنيّ: «إنها حكاية عجيبة وقد وهبتُ لك ثُلث دمه في جنايته»[4].	إعجاب الجنيّ بالحكاية ووهب ثُلث دم التاجر للشيخ الثاني.
الشيخ الثالث	«أنا أحكي لك حكاية أعجب من حكاية الاثنين وتهب لي باقي دمه وجنايته أيها الجنيّ»[5].	قال: نعم[6].	«فلما فرغ من حديثه، اهتز الجنيّ من الطرب ووهب لهُ ثُلث دمه»[7].

يعرضُ هذا الجدول الحوار الذي دار بين الشيوخ الثلاثة والعفريت، والاتفاق الذي وقع بينهم ليعفو عن التاجر. وإذا قلّبنا النظر في خطاب الشخصيات، وجدنا أنّ كل شيخ من هؤلاء الشيوخ يحرصُ على حُسن توظيف صُورته في عمليّة إقناع الجنيّ، فاعتمد كل منهم كفاءتهُ في الحكي، وما يحملُ من مُعتقدات وخبرة وحكمة للتأثير في المُخاطَب

(1) ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، 2008، ج1، ص14.

(2) المصدر السابق، ص16.

(3) المصدر السابق، ص17.

(4) المصدر السابق، ص17.

(5) المصدر السابق، ص17.

(6) المصدر السابق، ص17.

(7) المصدر السابق، ص18.

(الجنـيّ)، فنجـاح الشـيوخ فـي الإقنـاع موصـولٌ بتلـك الصـورة الأخلاقيـة التـي يرسُـمها كل شـيخ عـن نفسـه أمـام الجنـيّ فـي أثنـاء عمليّـة التخاطُـب، وهـو مـا يُسـمى عنـد أهـل البلاغـة بالإيطـوس (Ethos)[1].

ومـن أوكـد مظاهـر اقتنـاع الجنـيّ بـكلام الشـيوخ الثلاثـة مـا نلمسـهُ مـن آثـار انفعاليّـة لـدى الجنـيّ أو مـا يُسـميه أرسـطو بـالباتوس[2](Pathos). ويُمكـنُ حصـرُ هـذه الآثـار الانفعاليـة فـي ثلاثـة مسـتويات: أولهـا فـي **مسـتوى الأفعـال** التـي نهـض بهـا الجنـيّ؛ فقـد وافـق علـى مُقتـرح الشُّـيوخ الثلاثـة ووهـب حيـاة التاجـر، وعفـا عنـه. وثانيهـا فـي **مسـتوى الأحـوال**؛ إذ بـدا الجنـيّ مُعجبًـا بحكايـة الشـيخين الأول والثانـي، ومُنبهـرًا وفرحًـا بحكايـة الشـيخ الثالـث «اهتـز الجنـي مـن الطـرب». وأمّـا ثالـث المسـتويات، فهـو **مسـتوى الأقـوال**؛ إذ يُعلـنُ الجنـيُّ صراحـة عـن إعجابـه الكبيـر وانجذابـه بهـذه الحكايـات الثـلاث، ويمتثـلُ بذلـك الجنـيّ للميثـاق الـذي عقـدهُ مـع كل شـيخ.

غيـر أنّ مـا يلفـتُ نظرنـا فـي هـذا الحـوار أنّ كل شـيخ يُراعـي فـي عمليـة تشـكيل حكايتـه مقـام الشـخصيّة التـي يُخاطبهـا، فكانـت حكايـة الشـيخين الأول والثانـي عجيبـة، لأنّ المُخاطَـب (الجنـيّ) يُريدهـا كذلـك. وكانـت حكايـة الشـيخ الثالـث أعجـبَ وأكثـرَ إثـارة مـن الحكايتيـن الأولـى والثانيـة، لأنّ المُخاطَـب (الجنـيّ) يرغـب فـي ذلـك ومُتشـوقٌ للحكـي العجيـب، فالحكايـاتُ إذن قُـدّت حسـب رغبـة المُخاطَـب لا حسـب رغبـة الشـخصيّة المُتكلّمـة، وهـو وضعٌ يَحـدُّ مـن سُـلطة الشـخصيّات المُتكلّمـة (الشـيوخ)، لكنّـه فـي مقابـل ذلـك يُخـرج الشـخصيّة المُخَاطَبَـة (الجنـيّ) مـن مقـام التقبـل السـلبي إلـى مقـام التقبـل الإيجابـي والشـراكة فـي عمليـة إنتـاج الخطـاب والعوالـم القصصيّـة العجيبـة.

ولا تنطـق الشـخصيات المُتكلّمـة فـي «حكايـة التاجـر والعفريـت» عـن الهـوى، ولا تتكلـمُ هـذرًا، إنّمـا نجدُهـا تُحاكـي إسـتراتيجية الـراوي المُتكلّـم (شـهرزاد) فـي التأثيـر علـى المـروي له (شـهريار)، فتسـتعملُ أسـلوب الاسـتدراج والمُبالغـة والمُخاتلـة، وتنهـضُ بأعمـال لغويّـة (Acte

(1) انظر:

Grilles Delerq, l art d argument structures rhétoriques et littéraires, editions universitaires, 1993, pp 45- 46.

(2) انظر:

Ibid, pp 46- 48.

language du) مُختلفـة. وبذلـك فـإنّ غايـة شـخصيات «ألـف ليلـة وليلـة» ليـس التكلّـم أي مُمارسـة فعـل الـكلام، بقـدر مـا تهـدفُ إلـى إنجـاز أعمـال لغويـة مُختلفـة للتأثيـر فـي المُخاطَب وحملـه علـى الاقتنـاع بآرائهـا.

وفـي هـذا السـياق يـرى أوسـتين (Austin) أنّ كلّ عمـل لغـويّ ينتُـجُ عنـهُ ثلاثـة أعمـال، أوّلُهـا العمـل بالقـول (locutoire Acte)، وهـو عمـل التلفّـظ، وثانيهـا العمـل المُضمّـن فـي القول (illocutoire Acte)، وهـو مـا ينجـزه المُتكلّـم مـن أعمـال حيـن يتلفـظ مثـل الأمـر والنهـي والطلـب والتحذيـر، ويتأثّـر هـذا العمـل المُضمـن فـي القـول بمقـام القـول. وأمَّـا ثالـث هـذه الأعمـال، فهـو عمـل التأثيـر بالقـول (perlocutoire Acte)، وهـو مـا يتحقّـق لـدى المُخاطَـب (Allocutaire) مـن آثـار إيجابيّـة أو سـلبيّة[1].

ويُهيمـنُ عمـل الاسـتفهام علـى أقـوال الشـخصيّات، فأغلـبُ هـذه الشـخصيات المُتكلّمـة التـي تتبـادلُ الـكلام تكـون سـائلة ومسـؤولة، أو طالبـة ومطلوبـة، ومـن ذلـك مـا نقـفُ عليـه فـي حـوار التاجـر والجنـيّ، «فانتبـه منهـم الشـيخ الأول وهـو صاحـب الغزالـة، وقبّـل يـد ذلـك العفريـت، وقـال لـهُ: أيّهـا الجنـي وتـاج ملـوك الجـان، إذا حكيـتُ لـك حكايتـي مـع هـذه الغزالـة ورأيتهـا عجيبـة تهـبُ ثُلـث دم هـذا التاجـر؟ فقـال: نعـم أيُهـا الشـيخ، إذا أنـت حكيـت لـي حكايـة ورأيتهـا عجيبـة وهبـتُ لـك ثُلـث دمـه»[2].

جـاء هـذا الحـوار بيـن طرفيـن اثنيـن، فقـدّم الطـرف الأول (التاجـر) طلبًـا للطـرف الثانـي (الجنـيّ)، ثـمّ أنهـى طلبـه بسُـؤال مفـادهُ أن يهـب لـهُ الجنـيّ ثُلـث دم التاجـر إذا أُعجـب بالحكايـة التـي سـيرويها، فوافـق الجنـيّ علـى طلـب التاجـر، ونهـض كل منهمـا بأعمـال مُضمنـة فـي القـول (الطلـب والاسـتفهام)، وهـي أعمـالٌ لهـا صلـة عميقـة بأوضـاع المُتلفظيـن، فهـي مُرتبطـة بوضـع الرجـاء والالتمـاس بالنسـبة إلـى التاجـر، لذلـك سـيطر الطلـبُ والتـودّدُ علـى أعمالـه المُضمنـة فـي القـول.

غيـر أنّ عـدم التكافـؤ بيـن التاجـر والجنـيّ سُـرعان مـا تلاشـى، بمُجـرد مُوافقـة الجنـيّ علـى

(1) انظر:

Austin, Quand dire, c'est faire, Traduction et introduction de G. Lane, Paris, Éd du Seuil, 1970, pp 113- 119.

(2) ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، ط2، 2008، ج1، ص14.

طلب التاجر، فعمَّ بذلك التكافؤ بين الطرفين. ويتوضحُ ذلك خاصة في انتقال التاجر من النداء والتعظيم (أيّها الجني وتاج مُلوك الجان) قبل مُوافقة الجنيّ إلى أسلوب الأمر بعد موافقة الجنيّ على طلبه (اعلم أيها العفريت).

نخلص إذن أنّ للمقام (contexte)[1] دورًا مُهمًّا في دراسة التفاعل بين أطراف التعامل، فمن خلاله تتحدّدُ الأعمال المُضمنة في القول التي يُنجزها المُتلفظون، فإذا كان المقام مقام طلب نهض التاجرُ بعمل النداء لغاية الطلب والالتماس، فكانت بذلك إجابةُ المُنادَى (الجنيّ) واضحة ومُوجزة «نعم». وأمَّا إذا كان المقامُ تعليميًّا، فإنَّ عمل النداء يُصبحُ بمنزلة الإعلان عن بداية الحكاية. وتتمثلُ قيمته المقامية في شدِّ انتباه المُخاطَب (الجنيّ).

حاولنا في هذا القسم دراسة صور الشخصيّات المُتكلّمة في «ألف ليلة وليلة» من خلال خطابها، فوقفنا على صُور مُتقاربة لهذه الشخصيّات، إذ لمسنا من خلال تتبع أقوالها أنّها تسلك الإستراتيجية ذاتها في التأثير على المُخاطَب لحمله على الاقتناع بوجهة نظرها، وحسبُنا ما وجدناهُ من استدراج واستعطاف من لدُن الشيوخ الثلاثة للعفريت.

وإذا أمعنا النظر في خطاب الشخصيات المُتكلّمة، أدركنا أنّ الراوية شهرزاد هي التي تُوجّه أفعال الشخصيات وأقوالها وأعمالها المُضمنة في القول لتكون مُتساوقة مع غايتها، ويأخذنا ذلك إلى البحث في الوجه الثاني للمُتكلّم، ونقصدُ شهرزاد باعتبارها راويًا من الدرجة الثانية والراوي الأولي الذي سلّم لها مقاليد السرد منذ بداية الليلة الأولى.

2) تنازع سُلطة السرد بين الراوي الأوَّلِيّ وشهرزاد:

إنّ المُتأمل في «حكاية التاجر والعفريت» من جهة الراوي، يُلاحظُ أنّهُ راوٍ من خارج الحكاية، وهو ما نستنتجهُ من سند الحكاية «قالت: بلغني أيها الملكُ السعيد»[2]، أو عند نقل الراوي مشهد توقف شهرزاد عن الحكي، ثمّ استئنافها الحكي الليلة المُوالية بطلب من أختها وشهريار، ومن ذلك قوله: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المُباح، فقالت لها أختها: ما أطيب حديثك وألطفهُ وألذّهُ وأعذبهُ! فقالت لها: وأين ذلك

(1) لمزيد التوسع انظر:

Francoise Armengaud, La pragmatique, collection, Que sais- je?, Presses, Universitaires de France, Paris, 1985, pp 6- 10.

(2) ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، ط2، 2008، ج1، ص13.

مما أحدثكم به الليلة القادمة إن عشتُ وأبقاني الملك. فقال الملكُ في نفسه: والله ما أقتُلها حتى أسمع بقية حديثها. ثم إنهم باتوا تلك الليلة إلى الصباح متعانقين»[1]. غير أنّ نقلهُ لكلام الملك مع نفسه يجعلُنا نُعيدُ النظر في موقعه ورؤيته لأنّ نقل حوار الذات مع ذاتها، لا يتأتّى إلا لراوٍ عليم بذات الصُّدور.

ولئن كانت شهرزاد في القصة الإطار شخصيّة مُتكلّمةً، فإنّها تستحيلُ في هذا النص، وفي بقية ليالي كتاب «ألف ليلة وليلة» راويةً من الدرجة الثانية تنقلُ ما بلغها من حكايات عجيبة للمروي لهُ (شهريار). وفي السياق ذاته يُمكن اعتبار الشُّيوخ الثلاثة رُواة من درجة ثالثة من داخل الحكاية ومُشاركين فيها. ولكل راوٍ من هؤلاء الرُّواة مروي لهُ يهدفُ إلى التأثير فيه مثلما يُوضحهُ الرسم الآتي:

(الراوي) ⟸ (المروي لهُ)

(شهرزاد) ⟸ (شهريار)

(الشيخ الأول) ⟸ (العفريت)

(الشيخ الثاني) ⟸ (العفريت)

(الشيخ الثالث) ⟸ (العفريت)

واضحٌ من خلال ما تقدّم أنّنا في «حكاية التاجر والعفريت» إزاء مُتكلمَين اثنين ينهضان بعمليّة السرد، فأولهما جليٌّ وهو شهرزاد، وثانيهما خفيٌّ وغفلٌ، وقد تقاسما السرد بدرجات مُتفاوتة، فحكاية التاجر والعفريت «انتهت إلينا جميعها على لسان شهرزاد بينما اكتفى الراوي الأول بحكاية الحكاية. وقد اختص كلاهما بدور حتّم موطن ظهوره. فالراوي الأوّلي يفتتحُ سرد كل ليلة بتسليم مقاليده إلى شهرزاد ثم يختتمهُ فيسترد تلك المقاليد منها إلى حين»[2]. لكن ألا تحيدُ شهرزاد عن دور النقل الموكول إليها من لدُن الراوي الأوّلي، فتنخرطَ في عملية السرد وفي الخطاب فتُوجهه حسب رؤيتها وغايتها؟

لئن أوهمت شهرزاد منذ البداية بأنّها تنقل «حكاية التاجر والعفريت» مثلما سمعتها،

(1) المصدر السابق، ص15.

(2) محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، تونس، 2011، ص176.

فتحـرص علـى نقـل كلام الشـخصيات المُتكلّمـة نقـلاً مُباشـرًا، فـإنّ المُدقـق فـي هـذه الأقـوال يُـدركُ أنّهـا تنخـرطُ فـي تلفـظ الشـخصيات، إذ تُمطّـطُ أحيانًـا فـي الخطـاب الإسـناديّ، وتُعيّنُ من يتكلّـم، وتذكُـرُ عَملـهُ اللغـويّ وتُضيـف «إلـى ذلـك جـرس الـكلام ودفقـه والإيمـاءات والإشـارات ومقـام التخاطُـب ومعنـى الأقـوال الخفـيّ»[1]، وغايتنـا المثـال الآتـي: «ثـم إنّهـا ضحكـت وقالـت: يـا أبـي قـد خـسّ قـدري عنـدك حتـى تُدخـل عليـا الرجـال الأجانـب؟»[2] ففـي هـذا المثـال أفصحـت شـهرزاد الراويـة عـن حالـة الشـخصيّة المُتكلّمـة (الفتـاة) فـي الخطـاب الإسـنادي، ومن شـأن ذلـك أن يُوجـه فهـم المـروي لـه -ومـن ورائـه القـارئ- للخطـاب فهمًـا مخصوصًـا.

وقـد يتوضـحُ توجيـه شـهرزاد لأقـوال الشـخصيّات بشـكل جلـيٍّ عنـد نقلهـا للأقـوال بطريقـة غيـر مُباشـرة: ومـن ذلـك مـا نقـف عليـه فـي المثـال الآتـي «فرحبـت بـي ابنـة الراعـي وقبّلـت يـدي»[3]، فأصـلُ الـكلام فـي هـذا المثـال أنّ ابنـة الراعـي تلفظـت بأقـوال الترحيـب المُتعـارف عليهـا فقالـت مثـلاً: «مرحبًـا بـك سـيدي، تفضـل...»، لكـنّ شـهرزاد لخصـت كلامهـا فـي فعـل «رحّـب». ويُسـمى هـذا النـوع مـن الخطـاب فـي السـرديات بالخطـاب المـروي، إذ يعـدلُ الـراوي عـن كلام الشـخصيّة الأصلـي ويختزلـهُ فـي شـكل حـدث مـروي، فتتسـعُ بذلـك الهُـوّة بيـن مـا تلفظـت بـه الشـخصيّة ومـا نقلـهُ الـراوي عنهـا[4]. ويُعـدُّ ذلـك مدخـلاً مـن مداخـل التزيّـد والتخييـل، ووجهًـا مـن وجـوه انخـراط الـراوي فـي خطـاب الشـخصيات.

وتتضمـنُ «حكايـة التاجـر والعفريـت» حكايـات مُتعـددة، فـكلُّ حكايـة تصـدرُ عـن شـخصيّة مُعينـة تسـرُدها للتأثيـر فـي مُخَاطَـب مخصـوص، لكـن رغـم تبايُنهـا، فإنّهـا نابعـة مـن نبـع واحـد وسـجل قولـي مُشـترك، فحكايـات الشـيوخ الثلاثـة، لا تخـرجُ فـي نهايـة المطـاف عـن الحكايـة الأم، بـل يُمكـنُ القـول إنّ هـذه الحكايـات الثـلاث هـي نُسـخٌ أو نظائـر مـن الحكايـة الأم.

وقـد تسـرُدُ شـهرزاد علـى لسـان الشـخصيات حكايـات مُشـابهة لحكايـة شـهريار وخيانـة زوجتـه لـهُ مـع العبـد الأسـود، ومـن ذلـك مـا نقـفُ عليـه فـي حكايـة الشـيخ الثالـث للجنـيّ

(1) محمد نجيب العمامي: خطاب إسنادي، معجم السرديات، تونس، 2011، ص174.

(2) ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، 2008، ج1، ص15.

(3) المصدر السابق، ص15.

(4) انظر:

Genette, Figures III, Paris, seuil, p 289.

«قـال الجنـيّ: أيهـا السـلطان ورئيـس الجـان، إنّ هـذه البغلـة كانـت زوجتـي، سـافرت وغبـتُ عنهـا سـنةً كاملـة، ثـم قضيـتُ سـفري وجئـت إليهـا فـي الليـل، فرأيـت عبـدًا أسـود راقـدًا معهـا فـي الفـراش وهمـا فـي كلام وغنـج وضحـك وتقبيـل وهـراش»[1].

ومـا يُعـززُ رأينـا أنّ الأفعـال الـواردة فـي حكايـات الشـيوخ الثلاثـة تبـدو مُفعمـةٌ بذاتيّـة شـهرزاد الراويـة، ومُرتبطـة بموقفهـا مـن قتـل شـهريار للنسـاء، هـو أنّ شـهرزاد لا تنقـلُ الحكايـات بقـدر مـا تصـفُ شـعور الشـخصيّات، ولذلـك فـإنّ غايـة شـهرزاد مـن الحكـي العجيـب ليـس الحكـي فـي حـدّ ذاتـه، إنّمـا غايتهـا عـرض أفعـال شـهريار السـابقة (قتـل النسـاء) لشـهريار ذاتـه عبـر التخفـي وراء حكايـات أخـرى. «ويبـدو أنّ غيـاب الملفوظـات الصريحـة النسـب إلـى شـهرزاد مُوظّـف توظيفًـا حجاجيًّـا مُضاعفًـا. فهـو حجّـة تهـدفُ إلـى إقنـاع شـهريار بـأنّ شـهرزاد لا علاقـة لهـا ألبتّـة بالحكايـة، وأنّ لا مصلحـة شـخصيّة لهـا فـي سـردها»[2]. وقـد اعتمـدت شـهرزاد حيـلاً فنيّـة مُختلفـة للتأثيـر فـي المـروي لـهُ وحملـه علـى الاقتنـاع بآرائهـا، ويُمكـنُ إجمـال هـذه الحيـل فـي ثلاثـة مسـتويات كالآتـي:

أ- السمة الشفويّة:

تحتضـنُ «حكايـة التاجـر والعفريـت» العديـد مـن الأسـاليب التـي تُؤكّـدُ أنّ خطـاب الـراوي هـو خطـابٌ شـفوي مثـل تكـرار بعـض العبـارات الجاهـزة مـن قبيـل «بلغنـي أيهـا الملـك السـعيد» أو تكـرار التركيـب عينـه فـي كلام بعـض الشـخصيات مثلمـا يلـي:

- «قال الجنيّ: هذا حديث عجيب وقد وهبتُ لك ثُلث دمه»[3].

- «قال الجنيّ: إنها حكاية عجيبة وقد وهبتُ لك ثُلث دمه في جنايته»[4].

- «فلما فرغ من حديثه، اهتز الجنيّ من الطرب ووهب لهُ ثُلث دمه»[5].

إنّ هـذا التكـرار فـي مسـتوى التركيـب، وفـي مسـتوى البنيـة القصصيّـة يزيـد «تأكيـدًا أنّ

(1) ألف ليلة وليلة، دار صادر، ط2، 2008، ج1، ص17.

(2) محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، تونس، 2011، ص178-179.

(3) ألف ليلة وليلة، دار صادر، ط2، 2008، ج1، ص16.

(4) المصدر السابق، ص17.

(5) المصدر السابق، ص18.

ما أفضى به المُتكلم من حديث لا يعدو أن يكون في معظمه كلامًا مختزنًا في الذاكرة تردده الذات بينها وبين ذاتها أثناء غفوتها وتخيلاتها، لكنه مرصدٌ للتأثير في المروي له»[1] خاصةً إذا كان الكلامُ من جنس العجيب.

ب- العجيب:

يرى القزويني أنّ العجيب هو ذلك الشعور الذي ينتابُ المرء حينما يُفاجأ بشيء غير مألوف، فلا يجدُ لهُ تفسيرًا، ومن ذلك ظهور الجن أو العفاريت[2]. ويتعلق العجيبُ «بالحكاية والأشكال السرديّة، من رحمها وُلد وفي جوها ترعرع وشكّل سلطته مُتخذًا من الخارق فضاء لهُ»[3].

والمُتأملُ في النص الذي نحنُ منه بسبيل يُلاحظُ أنّ شهرزاد باعتبارها راوية لحكاية التاجر والعفريت تُمعنُ كثيرًا في استعمال العجيب، وقد تجلّى خاصة في حُضور الشخصيات الغيبية مثل العفريت، وتحاوره مع شخصيات آدمية مثل التاجر والشيوخ الثلاثة، فهو حوارٌ مثلما ذكرنا سابقًا يخرقُ قوانين العالم. ويتأكدُ ذلك أكثر إذا نظرنا في الأفعال التي تنهضُ بها بعض الشخصيات، من ذلك أنّ المرأة سحرت الولد، فاستحال عجلاً سمينًا، ثمّ أعادتهُ ابنة الراعي بعد ذلك إلى أصله، فعاد بشرًا سويًّا، أو المرأة التي سحرتها ابنة الجزار فأصبحت بغلة.

وليست غاية شهرزاد من الأحداث العجيبة التي تسرُدها المُتعة وشدّ انتباه المروي لهُ فحسب، إنّما تسعى كذلك إلى تحقيق العدل وإقامة نوع من التوازن، «فالعدالة المُتنكر لها في بداية الحكاية لا تتحقّقُ إلّا عن طريق الفعل السحري، فتستردُّ الشخصيّة مكانتها أو صورتها ويُعاقبُ المُسيء»[4]. وحسبُنا ما وقفنا عليه في حكايات الشيوخ الثلاثة من حُضور للسحر لتحقيق نوع من العدالة، فيعود المسحور إلى هيأته الأولى، ويُعاقَبُ المسيء في آخر الحكاية. ويمكن أن نُوضح ذلك مثلما يلي:

---

(1) علي عبيد: المُتكلّم في (كتاب التوهم)، صفاقس، 2011، ص136.

(2) انظر: أبو يحيى زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق: فاروق سعد، بيروت، ط4، 1981، ص31-32.

(3) ليلى حومان، وعبدالحفيظ بورديم: وظائف العجيب في حكايات من ألف ليلة وليلة، مجلة (الموروث)، مستغانم، ع2، ديسمبر 2021، ص291.

(4) المرجع السابق، ص294.

الحكاية	الشخصيّة المسحورة	عقاب الذي فعل السحر
حكاية الشيخ الأول	يعودُ الشاب الذي سحرته ابنة عمه عجلًا إلى هيأته الطبيعية (إنسان) بفضل ابنة الراعي.	ابنة عم الشاب تتحول إلى غزالة بفضل ابنة الراعي.
حكاية الشيخ الثاني	نجاة الشاب من كيد إخوته بفضل زوجته الجنيّة.	تحول الأخوان اللذان دبّرا واقعة الغرق إلى كلبتين سلاقيتين بفضل الجنيّة.
حكاية الشيخ الثالث	يعودُ الزوج الذي سحرتهُ زوجته كلبًا إلى هيأته الطبيعية (إنسان) بفضل ابنة الجزار.	زوجة الرجل تتحولُ إلى بغلة بفضل ابنة الجزار.

غير أنّ ما يشدُّ انتباهنا في نهاية الحكايات الثلاث أنّ شهرزاد تُحاولُ في آخر الحكاية إخراج المرأة في صورة المُنقذ والمُساعد للرجل، وهي دعوة صريحة من شهرزاد إلى شهريار لإزالة حُكمه المُسبق على المرأة، فليست جميعُ النساء خائنات مثل زوجته، إنّما هناك نساء تُساندُ الرجل وتبعثُ فيه الحياة مثل ابنة الراعي في حكاية الشيخ الأول، والجنيّة في حكاية الشيخ الثاني، وابنة الجزار في حكاية الشيخ الثالث. وما هذه النساء إلا صور أو نُسخٌ من شهرزاد التي تُحاولُ إسعاد الملك بعجيب الكلام وسحر البيان.

وبذلك يُمكنُ القول، إنّ العجيب ليسَ تقنيّة في السرد تمنحُ النص تماسكًا وديناميةً مخصوصة، بقدر ما هو وسيلة وخُطة في القول تسلُكها شهرزاد للتأثير في شهريار من جهة ومادة جوهرية لبناء عوالم قصصيّة فريدة من جهة أخرى. وهو «في الوقت نفسه خطاب متفرّدٌ يقوم على هزّ الثوابت الثقافية عن طريق إحداث انزياحات تُكسبها صفة الإدهاش، وتفتح بابًا لمساءلة يراجع فيها الوعي طريقة فهمه للنظم الثقافية والميتافيزيقية»[1]. بيد أنّ العجيب في «ألف ليلة وليلة» كثيرًا ما يردُ مُفصّلًا، فتحرصُ شهرزاد على نقل أهم تفاصيل الأحداث المرويّة، وهي إستراتيجية أخرى تدخل ضمن حيل شهرزاد في التأثير على المروي لهُ.

(1) ليلى حومان، وعبدالحفيظ بورديم: وظائف العجيب في حكايات من ألف ليلة وليلة، مجلة (الموروث)، مستغانم، ع2، ديسمبر 2021، ص291-292.

ت- كتابة التفاصيل:

إنّ المُتأمل في «حكاية التاجر والعفريت» يُلاحظُ أنّ شهرزاد حريصةٌ على الإيغال في تفتيت وتفكيك الحكاية إلى حكايات صُغرى، ويُسمى ذلك بإنشائية التفاصيل أو التفريع والتوليد[1]. ولا يتأتى سردُ التفاصيل الدقيقة إلا لراوٍ عليم، فشهرزاد تعلمُ ما يدورُ في بواطن الشخصيات، وما تُفكرُ فيه، وبذلك فهي ليست ناقلة لما بلغها مثلما صرحت في بداية الحكاية «بلغني»، إنّما هي مُنشئةٌ الحكايات ومُبدعة إياها.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ إحاطة شهرزاد بالتفاصيل لا يشملُ سرد الأفعال والأقوال فحسب، إنّما يتوضّحُ كذلك في مستوى الأحوال، فتُحاول شهرزاد الإحاطة بكل أحوال الشخصيات الخارجيّة والداخليّة، فهي كثيرًا ما تُتنقلُ بعض مشاعر الرأفة والتسامح لتؤثر في شهريار، فتنزع عنهُ الحُزن وعدم الثقة في المرأة من جهة. ولكن رغم ذلك فإنّ شهرزاد تحرصُ على عدم ذكر الشخص الذي أبلغها بالحكاية، فلا «تُصرحُ بمصدر ما تروي وهو ما يوحي بأنها هي صانعة الحكاية»[2]. وإذا كانت صورة الراوي بمثل ما وقفنا عليه من مُخاتلة ومُناورة في إقناع المروي لهُ والتأثير فيه، فكيف تبدو صورة راوي الرُواة أي المُؤلف وعلاقته بالقارئ؟

3- صورةُ المؤلف في «حكاية التاجر مع العفريت»:

لن نبحث في هذا السياق عن صُورة الذات المُتكلّمة التجريبية (parlant Sujet enpirique) أي المُؤلف (auteur L) الكائن في التاريخ الذي ألّف كتاب «ألف ليلة وليلة»، فهذا المبحث قد خاض فيه الكثير من الباحثين، وأكّد جُلّهم أنّ مُؤلف «ألف ليلة وليلة» هو كاتب مجهول، لا نعرفُ هويتهُ الأصليّة، إنّما وجهتُنا البحثُ في صورة المُؤلف المُؤول أي ذلك الحاصل «بقصديّة الصياغة وقصديّة المعنى، وقصديّة الأعمال المُضمّنة في القول»[3].

---

(1) أحمد الناوي بدري: الحياد في الرواية، كتاب جماعي مُحمد الباردي روائيًا مُبدعًا، تونس، 2015، ص90.

(2) محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، تونس، 2011، ص160.

(3) محمد بن محمد الخبوّ: مسألة المُؤلف في أخبار العشق في قديم أدب العرب، ضمن كتاب جماعي (المُتكلّم في السرد العربي القديم)، صفاقس، 2011، ص56.

يُمكنُ لنا الوقوف على صورة هذا المُؤلف بدءًا بسند القصة الإطار «فقد حُكي، والله أعلم وأحكم وأعزّ وأكرم»[1] وصولًا إلى سند «حكاية التاجر والعفريت» «قالت: بلغني أيها الملكُ السعيد»[2]، فهذا الراوي الذي سيسردُ ما حُكي في قديم الزمان هو راوٍ تلقى الخبر من راوٍ مجهول لم يذكرهُ المُؤلفُ ذكرًا مُفصلًا، إنّما اكتفى بالإشارة إليه في فعل «حُكي»، وأوهم في سند الحكاية الأولى أنّهُ ينقلُ ما قالته شهرزاد باستعمال فعل القول «قالت»، وهو فعل يُمثل مرحلة انتقال من المُشافهة إلى التدوين، فيُجري الراوي تعديلًا على ما تلفظت به الشخصية المُتكلّمة حتى يُلائم كلامها قوانين المكتوب.

ولا تخلو هذه الصياغة من ذاتيّة المؤلف، فقد شكّل حكايتهُ وفق منطق قصصي قائم على الصدفة والاستدراج، فتوخّى أساليب فنيّة عديدة لشدّ انتباه القارئ، منها التكرار في مستوى التركيب والمضمون، وهو ما تجلّى في حكايات الشيوخ الثلاثة؛ إذ نقفُ على تشابه كبير في مستوى البنية القصصيّة، إضافة إلى تكرار بعض الجُمل التركيبية مثلما بينا ذلك سابقًا.

وإذا أمعنا النظر في المنطق القصصي لـ«حكاية التاجر والعفريت»، لأدركنا أنّ المُؤلف قد رتّب مُسبقًا لقاء التاجر بالشيوخ الثلاثة، ليتسنى لهُ سردُ ثلاث حكايات داخل الحكاية، ومن ثمّ بناء خاتمة للحكاية، «وهي حيلة من تدبير المُؤلف الذي يسعى إلى وضع عبرة يأخذ بها قارئ»[3] «ألف ليلة وليلة». وليست الأعمال المُضمنة بالقول الداخليّة، أي تلك التي ينهضُ بها الشخصيات المُتكلّمة من نحو النداء والطلب والاستفهام «إلّا قناعًا لعمل مُضمن في القول مُبطن وغير مباشر هو ما ينجزه المؤلف ليتوجه به إلى مخاطب أكبر»[4].

إنّ هذه الصورة التي يرسُمها المُؤلف لنفسه يُمكنُ أن نستنتج منها صُورة القارئ

(1) ألف ليلة وليلة، بيروت، ط2، 2008، ج1، ص9.

(2) المصدر السابق، ص13.

(3) حاتم السالمي: المُتكلم في المقامة الحريرية، ضمن كتاب جماعي (المُتكلّم في السرد العربي)، صفاقس، 2011، ص237.

(4) محمد بن محمد الخبوّ: مسألة المُؤلف في أخبار العشق في قديم أدب العرب، ضمن كتاب جماعي (المُتكلّم في السرد العربي القديم)، صفاقس، 2011، ص65.

المُفتـرض (Virtuel lecteur)[1]، وهـو الـذي يقصـده المُؤلـفُ بالـكلام، فهـو لا يتوجـهُ بليالـي «ألـف ليلـة وليلـة» إلـى ذلـك المُتلقـي الـذي يطلـبُ علمًـا ومعرفـةً، ولا إلـى ذلـك المُتلقـي المُنكـر الـذي «تُرصـدُ لـهُ صـورة الواقـع موقـع الضـد مـن معـارف المُتكلّـم»[2]، بـل يتوجـهُ المُؤلـف أساسًـا إلـى المُتلقـي الـذي يطلـبُ المُتعـة الفنيّـة واللـذة القصصيّـة، فيتخـذُه تُـكأة لتبريـر اختياراتـه وإسـتراتيجياته فـي تشـكيل العوالـم القصصيّـة العجيبـة.

وقـد انعكسـت رغبـة المتلقـي الطالـب للمتعـة الفنيّـة علـى صـورة المؤلـف ذاتـه، فظهـر في كثيـر مـن الأحيـان حامـلاً صـوت المتلقـي مُسـتجيبًا لرغباتـه. ويتوضّـحُ ذلـك خاصـة فـي حُضـور الفانتاسـتيكي فـي مسـتويات عديـدة، وتعمّـد المُؤلـف خلـق الإثـارة والطرافـة، لكنـهُ فـي مُقابـل ذلـك يسـعى «جاهـدًا إلـى التجـرّد مـن قولـه، [...] وكأنّ فـي نسـبة الأدب إلـى المُؤلـف نقيصـة وذنبًـا»[3]، فهـل يدخـلُ تجـرد المُؤلـف مـن حكايـات «ألـف ليلـة وليلـة» ضمـن سُـنن العـرب في كتابـة الأدب أم ينضـوي تحـت رغبـة المُتلقـي؟

---

(1) «يتصـور المؤلـفُ أثنـاء تأليفـه قصـة قارئًـا مُعينًـا يخصه بسـمات وقـدرات ومواقف من الناس خاصـة وعامة. فهو قـارئ مُضمر بصـدد الإنصات إلى الملفـوظ وهـو محـض افتـراض ليس غيـر». علي عبيد: قـارئ مفترض، ضمن معجم السـرديات، تونـس، 2010، ص318.

(2) محمد زروق: مُراعاة أقدار المُخاطبين، ضمن كتاب جماعي قضايا المُتكلّم في اللغة والخطاب، تونس، 2006، ص45.

(3) المرجع السابق، ص53.

خاتمة:

بعـد وقوفنـا علـى بعـض وجـوه المُتكلـم وسـماته فـي السـرد العجيـب، يُمكـنُ القـول إنّ المُتكلّـم فـي «ألـف ليلـة وليلـة» لـهُ ثلاثـة أوجـه أو صـور، إذ يظهـرُ فـي صـورة شـخصيّات مُتكلّمـة (آدميـة ونورانيـة) تتبـادلُ أقـوالًا وتُنجـزُ أعمـالًا مُضمنـة فـي القـول عديـدة تختلـفُ باختـلاف المقـام، وتُراعـي فـي عمليّـة التلفـظ المُخاطَـب، فحكايـاتُ الشـيوخ الثلاثـة كانـت عجيبـة، لأنّ العفريـت يُريدُهـا كذلـك.

وقـد تبـدى لنـا المُتكلّـمُ كذلـك فـي صـورة شـهرزاد الرّاويـة التـي تنقـلُ أقـوال الشـخصيّات المُتكلّمـة بأسـاليب مُتنوعـة؛ فتـارة يكـونُ نقلهـا مُباشـرًا، وتـارة أخـرى يكـونُ نقلهـا غيـر مُباشـر. وكثيـرًا مـا تسـعى شـهرزاد إلـى تغييـر نظـرة شـهريار إلـى المـرأة، فتُحـاولُ إخراجهـا فـي صـورة المُنقـذ والمُسـاعد للرجـل؛ للتأثيـر فـي شـهريار، إضافـة إلـى اسـتعمالها حيـلًا فنيّـة أخـرى مثـل العجيـب والتفصيـل فـي الأحـداث، وهـي مـن أهـم أسـاليب المُخاتلـة التـي يسـتعملها راوي «ألـف ليلـة وليلـة»، ومـن ورائـه المُؤلـف الفنـيّ، وهـو ذاتٌ خطابيـة تنسـجُ الحكايـة، وتنهـضُ بأعمـال مُضمّنـة فـي القـول عديـدة، وتُراعـي فـي عمليّـة تشـكيلها للحكايـة وللعوالـم القصصيّـة القـارئ المُفتـرض.

المصادر والمراجع:

أولًا- المصادر:

- ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، ط2، 2008، ج1.

ثانيًا- المراجع باللسان العربي:

- أيوب، سُهير: إستراتيجيات المُتكلم في الرواية العربيّة.. واسيني الأعرج أنموذجًا، دار زينب، تونس، ط1، 2021.
- بدري، أحمد الناوي: الحياد في الرواية: هل هو محض تصور؟ ضمن كتاب (مُحمد الباردي روائيًّا مُبدعًا)، تونس، ط1، 2015.
- حومان، ليلى؛ وبورديم، عبد الحفيظ: وظائف العجيب في حكايات من ألف ليلة وليلة، ضمن مجلة (الموروث)، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، ع2، ديسمبر 2021.
- الخبوّ، محمد بن محمد: مسألة المُؤلف في أخبار العشق في قديم أدب العرب، ضمن كتاب جماعي (المُتكلّم في السرد العربي القديم)، إشراف: محمد الخبوّ، ومحمد نجيب العمامي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2011.
- زروق، محمد: مُراعاة أقدار المُخاطبين في مُقدمات كُتب الأخبار، ضمن كتاب جماعي (قضايا المُتكلّم في اللغة والخطاب)، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، وحدة بحث في التداوليّة، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2006.
- السالمي، حاتم: المُتكلم في المقامة الحريرية، ضمن كتاب جماعي (المُتكلّم في السرد العربي القديم)، إشراف: محمد الخبوّ، ومحمد نجيب العمامي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2011.
- عبيد، علي: المُتكلّم في (كتاب التوهم) لأبي عبد الله الحارث بن أسد المُحاسبي، ضمن كتاب جماعي (المُتكلّم في السرد العربي القديم)، إشراف: محمد الخبوّ، ومحمد نجيب العمامي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2011.

- عبدالـلاوي، وليـد: إشـكاليّة التكلّـم في أخبـار التاريـخ عنـد العـرب مـن خـلال نمـاذج مـن «تاريـخ الرسـل والملـوك» للطـبري و«مـروج الذهـب ومعـادن الجوهـر» للمسـعودي، بحـث لنيـل شـهادة الدكتـوراه في اللغـة والآداب والحضـارة العربيـة، إشراف: الأسـتاذ محمـد بـن مُحمّـد الخبـوّ، كليـة الآداب والعلـوم الإنسـانية بصفاقـس، السـنة الجامعيـة، -2019 2020 (بحـث مرقـون).
- القزوينـي: عجائـب المخلوقـات وغرائـب الموجـودات، تحقيـق: فـاروق سـعد، دار الآفـاق الجديـدة، بـيروت، ط4، 1981.
- القاضي، محمد؛ وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

ثالثًا- المراجع باللسان الفرنسي:

- Armengaud (Francoise), La pragmatique, collection, Que sais- je?, Presses, Universitaires de France , Paris, 1985.
- Austin (John), Quand dire, c'est faire, Traduction et introduction de G. Lane, Paris, Éd du Seuil, 1970.
- Delerq (Grilles), l art d argument structures rhétoriques et littéraires , editions universitaires, 1993.
- Ducrot (Oswald), Le dire et le dit, Minuit, paris, 1984.
- Genette (Gerard), Figures III, seuil, Paris 1972.

كولونيالية التاريخ وعتمة الأنوار في رواية «أسير الشمس» لحميد عبد القادر

د. عبد الوهاب بوشليحة[1]

البريد الإلكتروني:

ibnaarabi112@yahoo.fr

(1) أكاديمي وباحث من الجزائر، له كتب، منها: الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، وجينالوجيا الحرب - قراءة في رواية شظية في مكان حساس، وشرفات النص وإشكالية الدين - السياسة - الجنس في الرواية المغاربية، والنص وآفاق التأويل - قراءات في الرواية العربية الجديدة، وكتب أخرى في طور الإنجاز. شارك في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية ونشر العديد من الدراسات في دوريات وطنية ودولية.

Colonialism of History / darkness of lights

Abstract:

The post colonialism theory gave a new opportunity to the subordinate, so that he can re-read his colonial history again from a demounted standpoint and re-establish his historical being , to immediately move from the marge to the center.

Thus the new novel , from the points of view , caused to review progressive statements that dominated man creativity olso made the marginal as well as the central wins the most interest within liability circle of history nationalism from a human angle.

However we think that the novelist Hamid Abdelkader among many other writers, whose countries underwent colonialism , presented his novel entitled «the sun prisoner , a new report in which he went splitting the reality of the other soiled with his shame in Algeria.

De la croix's personality and the amount of it embodies from register French revolution lights , makes the novelist able to unveil the historical grudges and paint the irradical as well as inhumain framework of their claimed modernity creatively and esthetically to pave the way to further reading which give to both individuals and future Algerian generation the right to anti-criticism and finally denounce historical atrocities of the so called French lights all with it colonialist backgrounds.

Key words:

The self, the other, colonialism, post coloniaism, lights, speech, anti speech, de la croix, French revelation, Algerian history.

كولونيالية التاريخ وعتمة الأنوار
في رواية «أسير الشمس» لحميد عبد القادر

ملخص:

فتحت نظرية ما بعد الكولونيالية مجالًا جديدًا أمام التابع ليعيد قراءة تاريخه الكولونيالي من منطلق تفكيكي وإعادة تأسيس كيانه التاريخي، وهو بذلك ينتقل من الهامش إلى المركز. والكتابة الروائية الجديدة من هذا المنظور أعادت النظر في المقولات الاستشراقية الكلاسيكية التي هيمنت على الحقل الإبداعي الإنساني، وجعلت جدل الهامشي والمركزي يحتل دائرة المساءلة ووطنية التاريخ في بعده الإنساني. ونعتقد أن الروائي الجزائري حميد عبد القادر شأنه شأن الكتاب الذين خضعت بلدانهم للاحتلال الكولونيالي، قدم روايته «أسير الشمس» كبيان إنساني جديد، راح فيها يفكك حقيقة الآخر وعاره في الجزائر، فشخصية دولاكروا بما تحمل في ذاتها من سجل أنوار الثورة الفرنسية يُسقط عنها الروائي حميد عبد القادر أقنعة الأحقاد التاريخية ويرسم الإطار اللاعقلاني واللاإنساني لحداثتها المزعومة. وهو بذلك أي الروائي يعيد كتابة الأنا فكريًّا وجماليًّا ليفتح الطريق أمام قراءات ثانية تعيد للذات وللأجيال الجزائرية القادمة حق النقد المضاد وكشف المظالم التاريخية للأنوار الفرنسية بخلفياتها الكولونيالية.

كلمات مفتاحيّة:

الأنا، الآخر، الكولونيالية، ما بعد الكولونيالية، الأنوار، الخطاب، الخطاب المضاد، دولاكروا، الثورة الفرنسية، التاريخ الجزائري.

الكولونيالية/ سؤال الكتابة:

تتطلع الكتابة الإبداعية عند الروائي حميد عبد القادر إلى خلق أبنية جمالية تقوم على مرجعيات متعددة، تحاول بناء عالمها الخاص بكل إيحاءاته ورؤيته، وتجسيدها لأشكال الصراع ووحدة التلاحم في الواقع، وخلق رموزها وفضاءاتها، كالأحداث السياسية والتاريخية وصوت الذاكرة، واستعدادات تخلقها إستراتيجية الكتابة كأفق واسع وممتد، لقراءة الماضي والحاضر عبر أحداث وشخصيات، تتجاوز طبيعتها التمثيلية للموقع من الصراع، وتحاول التجذر في الكتابة والمجتمع معًا لتصبح رامزة للقوى المجتمعية والتاريخية بكل إحباطاتها وتطلعاتها. والكتابة عند الروائي، سعي إلى معرفة، أو وضع سؤال نحو معرفة إنسانية وضعًا فنيًّا. فهو لا يريد أن يكون طبقًا لقضية ما، والتبشير بها، أو تصوير الواقع، أو نقل شريحة من الحياة، أو انعكاس للأوضاع الاجتماعية والقضايا التاريخية والثقافية، بل إن معرفته هي في التحديد الأخير، معطى نسبي لكنها تتضمن بذرة من المطلق، دون أن تكون هي المطلق وحقيقة تظل دومًا نسبية، بمعنى أنها ليست نسقًا في الفن فلسفيًّا أو معرفيًّا كاملاً، أو إجابة شاملة ومحيطة بالحياة بالكامل[1].

إن معرفة الروائي، هي شبكة لبنية ثقافية متولدة من عناصر ورؤى ثقافة مختلفة، إضافة إلى علاقة كل عنصر ثقافي أو سؤال ثقافي برؤية الكاتب المؤثرة، لا الواعية منها فحسب، بل واللاواعية كذلك، بنوعها الفردي والجمعي، وكل ما يمكن تفسيره وتفكيكه من خلال قراءة النص[2]، ووفقًا لهذه الرؤية، دخل الروائي في جدل مع التاريخ الكولونيالي وما بعده، لتشكل هذه الجدلية مثلث روايته «أسير الشمس»، ويبقى الضلع الثالث الذي يمنح الرواية دلالتها الأخيرة متمثلاً في المستقبل. وإذا كان الماضي والحاضر منتهيين، فإن المستقبل يظل مفتوحًا لحصاد هذا الجدل على المستويات الثلاثة: الماضي والحاضر، وبين الكتابة والماضي، وبين

(1) حليم بركات: نحو رؤية شاملة للرواية العربية، (بدايات)، بيروت، 2010، ص28.

(2) حضر محجز: إميل حبيبي.. الوهم والحقيقة، سوريا، 2006، ص27.

الكتابة والحاضر، مما يعني أن الروائي بما يطرح من رؤية جديدة على مستوى الأبنية الفنية والفكرية، وما يتولد من خلال ذلك الجدل المتعدد الأطراف، يعود فيطرح على الراهن رؤيته، بكيفية النظر إلى العلاقة بين الماضي -الماضي الكولونيالي- وما بقي من آثاره من ناحية أخرى، والطريقة التي يُستخرج بها المعنى من هذه الآثار، ومن ثم فهو يدعو إلى الاعتقاد بأننا نعيش حقبة فكرية جديدة، ينبغي أن نعيد النظر في طبيعة العلم التاريخي لتلبية ما تتطلبه معتقداتنا، وظروفنا الفكرية المتغيرة[1]، وبالتالي أمكن فهم أن طبيعة التاريخ الأصلية برؤيتها، ليست مجرد ممارسة تجريبية اصطبغت بالموضوعية، وإنما هي خلق من المؤرخين لشكل سردي معين عن الماضي وفرضه، وهي تؤثر بشكل مباشر في الأنا[2]. وهو ما يعني أن الكولونيالية بعد إبستمولوجي تعكس بنية النظام الرأسمالي، وهدفها العملي لا ينفصل عن بنيتها المعرفية في اتباع الأساليب والسبل لضبط المجتمع، وإعادة إنتاجه كل مرة والحفاظ عليه، ومن جهة ثانية تغيّب في بنائه المفاهيمي، التناقضات التي تتعارض وفلسفة الأنوار، لتحديد الأسس وآفاق الرأسمالية وأبعادها، ومن ثمة تطرح في التحليل الأخير، كسقف للرأسمالية وفكرها، من منطلق منطق بنيتها الداخلية التي تعمل على تدمير الآخر، ومن ثم فإن تدميره، لا يمكن أن يتم بمعزل عن تغيير تشكيلته الاجتماعية والثقافية[3]. من هذا التصور المبدئي اتجه الروائي إلى قراءة التاريخ الكولونيالي، أو الزمن الكولونيالي بتوسع، وقراءة ما يتعلق بالآخر ولهذا جاءت الكتابة عنده وعيًا داخل صيرورة تاريخية، تنطوي على قراءة التاريخ الكولونيالي ونقده، في سياق التحولات التاريخية للأنا، وإعادة تشكيله وبنائه على أسس محورية الفكر النقدي التفكيكي، لذلك ارتبط عضويًّا بإنتاج تاريخه والسعي إلى فهم الوقائع التاريخية، مرتكزًا في ذلك إلى مفهومات تاريخية جدلية متحركة، وإعادة النظر في المقولات الرأسمالية التي أنتجت الزيف التاريخي وإمكانية تخطيه صعودًا، بالكتابة الجديدة بحيث تكون إطارًا معرفيًّا واعيًا لإشكالية التاريخ بين الأنا والآخر.

من هنا انبثق من داخل الكولونيالية سؤال الاستشراق، لتكتمل المعادلة الرأسمالية ويتطابق الكولونيالي والاستشراقي، في وحدة جدلية داخل سؤال أعم، هو سؤال الآخر

(1) ألون مونسلو: دراسة تفكيكية للتاريخ، ترجمة: قاسم عبده قاسم، بيروت، 2005، ص13.

(2) المصدر السابق، ص15.

(3) هشام غصيب: نقد العقل الثوري، مجلة (الطريق)، بيروت، ع1، فبراير 1995، ص20.

وإستراتيجيته لاكتشاف معادلة التابع، أي أن السؤال هو كشف للأنا، وطريقة تفكيره أو منهجيته في إنتاج مفاهيم الهيمنة وصورها وأشكالها، داخل المنطق الاستعماري والمؤسسات المرتبطة به.

فالاستشراق رغم أنه ليس خطابًا متراصًّا متناغمًا، فقد بدا على مدار التاريخ ذا شخصية متسقة ومتماسكة، فقد اكتسب لحظات أسلوبية مختلفة، وحفل بتنوع في الآراء وقضايا متباينة ومتغيرة، ومع ذلك فقد أعاد صياغة نفسه، ما بين مرحلة تاريخية وأخرى، من العصور الوسطى إلى عصر الاستكشاف، ومن عصر الأنوار إلى زمن الكولونيالية ثم الحداثة، محافظًا طوال هذا الوقت على تمثيلاته المتواضع عليها للشرق[1]، ثم إن الهزة الإبستمولوجية التي عرفتها العلوم الإنسانية، أمست تفرض ضرورة تعريف الاستشراق منهجًا، شغله المستشرقون على مادة معرفتهم التي هي الشرق بتحويله إلى موضوع للدراسة والبحث، والتمثل والتمثيل والتقويم مما جعله يبدع على صعيد التصور شرقًا متخيلاً، لا صلة له بالشرق الحقيقي. إنه خلق جديد للآخر، الغير، أو إعادة إنتاج له على صعيد التصور والتمثيل، مما يجعل منه -أي الاستشراق- أسلوبًا منهجيًّا في معالجة القضايا التاريخية والحضارية والثقافية للشرق، مستندًا في ذلك إلى رؤية قوامها المتمركز على الذات الغربية وإلى منظومة قيم، تكرس هيمنة ذات الباحث وهيمنة منظوره الحضاري[2]. لذلك لم يتجاوز الروائي حميد عبد القادر طرفي المعادلة الكولونيالية/ الاستشراق طالما أن الظروف التاريخية التي أوجدتهما لم يتجاوزها التاريخ بعد، وحضورهما الفكري والسياسي والثقافي، مازال يطبع الثقافة المعاصرة، لذلك تشابكت في منظوره معادلة الثقافة الكولونيالية والاستشراق من خلال السلاح الأكبر الذي أعده الاستعمار بالقنبلة الثقافية، «فالأثر الذي أحدثته القنبلة الثقافية، هو إبادة إيمان شعب بأسمائه ولغاته، وبيئته وإرثه النضالي، ووحدته وقدراته، وفي النهاية إبادة شعب بنفسه»[3]، وبالتالي فتاريخ الثقافة الكولونيالية، هو تاريخ تشكل لتصورات عن عالم التابع قد تتوافق بشكل صحيح أو لا تتوافق والواقع الفعلي للشعوب المحتلة، فصورة المحتل هي الإشكال التاريخي الذي واجه الشعوب على مدى أجيال، والتراث النوعي الخاص لكل بيئة

(1) ضياء الدين ساردار: الاستشراق، ترجمة: فخري صالح، لبنان، 2011، ص187.

(2) سالم يفوت: الاستشراق، مجلة (مدارات فلسفية)، الرباط، ع13، 2006، ص54-55.

(3) نغوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل، ترجمة: سعدي يوسف، 2011، ص18.

والظروف العامة، لكن نموذج الصورة وبنيتها التي تشكلت في المخيال الغربي ظلت مهيمنة. فصورة الآخر في ضوء هذا المعطى، من كونها قوة عسكرية، كانت هزيمة في التفكير والفن بعد الاحتلال، وبالتالي فالآخر من حيث يدري أو لا يدري سقط في امتحان الأنوار وسقطت رؤيته بحمولة شعار الأخوة- العدالة- المساواة؛ مما يعني أن فقدان الوعي الإنساني أساسًا هو هزيمة للأنوار، ولم تكن أكثر من إعلان مدوٍّ بنهاية الإنسان، ونزعته الإنسانية وإيذانًا رسميًّا بتكون صورة لا عقلانية من المعرفة التي أنتجها الآخر، وتطبيق هذه المعرفة على موضوعها (التابع) في شرط معين ومستويات متعددة.

من هنا نعتقد أن مفهوم الصورة عند الروائي، ارتبط بمفهوم البنية الفوقية الكولونيالية والاستشراقية، التي تبلورت نتيجة النقد الراديكالي، الذي وجهه الآخر إلى الظواهر الثقافية وبنيتها للأنا. فالصورة ليست نسقًا، وإنما تكون مداخلة نظرية ضد جملة التأويلات الفكرية الباحثة عن الحقائق في ضمان خارجي، أي أنها مداخلة تحيل إلى الإنسان والفعل الإنساني، ومن هنا تأتي الوحدة العضوية التي يقيمها الروائي بين الصورة والكولونيالية حيث تكون الأولى استمرارًا للثانية وتطويرًا كيفيًّا لها[1]. وبالتالي فشكّل العلاقة بين الصورة والنظرية الأدبية الكولونيالية، العلاقة بين التاريخ الكولونيالي والأدب؛ فالنظرية الأدبية هي الامتداد الطبيعي والمنطقي لفلسفة الآخر، وهي عبارة عن إستراتيجية نقدية نوعية لخلق العناصر الفنية، وإن اختلفت من كاتب إلى آخر، تظل تنتسب إلى روح العصر الكولونيالي، وجوهر الحداثة التي هي في التحديد لعصر الأنوار، الممتد مع عصر الانفتاحات العلمية والثورة التكنولوجية، والروائي بذلك يقيم رؤية تدخل ضمنيًّا في صلب النظرية الكولونيالية لجيله الجديد، وكتابته تضع الشرق في مكانة القابض على التحرير الوطني والسياسي، وبالتالي فمفهوم الصورة الكولونيالية كمفهوم الأدب، لا تستقيم إلا في تعرفها العميق على التاريخ الذي تنتمي إليه، فسياسة ما لا تستطيع أن تقدم جديدًا، إلا إذا وعت جملة العناصر التاريخية التي فرضتها كسياسة جديدة، والتي أملتها سياسة قديمة ذات أوهام جديدة[2].

من هنا قلبت رواية «أسير الشمس» موازين الكتابة الكولونيالية، وقد التفتت إلى أيام **أوجين دولاكروا** في الجزائر، لتصبح سيدة الموقف الأدبي في الراهن ويكون مصطلح الصورة بين

(1) فيصل دراج: ماركسية المفارقة، مجلة (الطريق)، بيروت، ع2، يوليو 1993، ص62.

(2) فيصل دراج: الأدب والسياسة والوطن، مجلة (الطريق)، بيروت، ع2، أفريل 1996، ص95.

الأنا والآخر نسبيًّا، بينما الرؤية والرؤية المضادة هي الرحلة الداخلية التي تُكسِب المصطلح قيمته، وبناء الطريق إلى صورة موضوعية ومن خلال الموضوعية تنكشف الأقنعة التاريخية.

إن صورة الشرق كمعطى كولونياليًّا، تأخذ شكل الرحلة مع الروائي، وتطورها التاريخي من الحكاية إلى التحليل، ومن رواية ما حدث في الماضي إلى محاولة الوصول لفهم حقيقة الماضي، وتحليل المصادر ومعرفة قصد المؤرخين الذين كتبوا عن الشرق، ولم يعد التاريخ الكولونيالي أيضًا محصورًا في نطاق الممارسة التقليدية التي تهتم بحكاية ما حدث في الماضي، بل نشأت حوله ممارسات فكرية، غايتها تفكيك مستويات الوعي التاريخي الزائف[1]. والروائي بذلك ينهج إستراتيجية تفكيكية مؤداها أن الماضي الكولونيالي غير ثابت، سواء من حيث المصطلحات المعرفية، أو من حيث تناول الأدلة، أو بنية التفسيرات، ومن ثم تتحدد كتابة النص، لكونه نصًّا تفكيكيًّا يتعامل مع الماضي كنص، ينبغي فحصه، بحثًا عن احتمالات ما قد يحمله من معانٍ[2]. فكتابة النص عند الروائي، وهي تنطلق من الفن الكولونيالي ورسالة **دولاكروا** تجعل انطلاقها هذا، من داخل النص نفسه، بما يعني أن النص هو المرجع الأولي، مع اهتمامه بمحتواه الثقافي، ومجموعة العلاقات التي أنتجته، وتأثير هذا المحتوى في المجتمع الجزائري. فقراءة **دولاكروا** ومذهبه الفني، هو إعادة قراءة المخيال الفرنسي في استناده إلى المشروع الكولونيالي بمفاهيمه العلمية، ووعيه الزائف والرواسب الأيديولوجية التي تعلقت به على امتداد عقود من الزمن، وهي حصيلة نظرية لخطابات عنصرية عن الشرق والجزائر خاصة، مشحونة بأحقاد الصراع الإسلامي المسيحي، التي لا تغادر جوهر الإنسان الغربي والمؤسسات الدينية والسياسية والثقافية التي احتضنتها.

والروائي إذ اختار مرحلة حساسة من تاريخ الجزائر، فلأن تاريخ الأمم، هو تاريخ وجودها الواقعي، أما وعيها الذاتي فهو العصارة الذهنية التي تختزن حقائق مسارها في تحولاته وتغيراته الواقعية. ومع تعمق وعي الروائي في قراءة تاريخه الوطني تتجذر الرؤية الواقعية، وبهذا المعنى، فإن تقييم الماضي، يشكل المحك الضروري للضمير الوطني. ومن هنا يبرز الروائي كذلك الأهمية القصوى لكشف وهم الآخر وأيديولوجيته الواهمة، ويستشرف

(1) ألون مونسلو: دراسة تفكيكية للتاريخ، بيروت، ص7.

(2) المصدر السابق، ص34.

آفـاق تطـور وعـي جزائـري في الكتابـة الروائيـة الجديـدة، بوصفهـا فلسـفة للبدائـل الاجتماعيـة والتاريخيـة والثقافيـة. والمقصـود بفلسـفة الكتابـة الجديـدة، مـا طرحـه النـص الـذي وضـع مهمـة الاسـتقلال الدائـم للوعـي السـياسي والثقـافي في لحظـة تأمـل، والنظـر إلى واقـع الكولونياليـة وأزمتها بمنظـور المعرفـة الحـق، والنقـد التفكيـكي الموضوعـي.

الرحلة/ زمن الشرق:

عندمـا وضـع الـروائي يـده عـلى جدليـة الكولونياليـة/ الاسـتشراق، فلـكي يكشـف عـن مرجعيتها في السـياق التاريخـي الـذي ظهـرت فيـه، ويفصـح عـن أوجـين دولاكـروا وفكـره، عـلى نحـو يحيلـه إلى السـابق، ويجعـل منـه لحظـة تاريخيـة باتجـاه اللاحـق، بمعنـى أن دولاكـروا إذ يكتشـف موقعـه الإسـتراتيجي مـن السـابق واللاحـق، فإنـه يتحـدد ككولونيـالي في راهنيتـه، فهويتـه الكولونياليـة هـي مبتـدى الرحلـة، وأن حضـوره التاريخـي كرسـام، ليـس سـبيلًا إلى تعـين حـدث مـا، وتشـخيصه في بعـده الاسـتعماري المفتـوح فحسـب، وإنمـا هـو كذلـك ضبـط للحـدث المعنـي في تموضعـه الاسـتشراقي، وبالتـالي فهويتـه هـي في التحديـد الأخـير مواجهـة في تشـخيصه التاريخـي، لتغـدو المواجهـة ذات طابـع جـدلي بـين الـشرق والغـرب، ومـن ثـم، فتحديـد وضـع الفـن الكولونيـالي، يفـرض الإشـارة إلى الـشروط النظريـة التـي يجـب توافرهـا، مـن أجـل تحقيـق أبعـاد الفكـر والإبداع في المـشروع الاسـتعماري، الـذي ارتبـط بالثقافـة، لذلـك فإنتـاج دولاكـروا، لا يمكـن تمييـزه ومعرفتـه إلا في ديالكتيـك البنيـة التحتيـة والفوقيـة لأن دورهـا هـو تحديـد كليـة علاقـات الأنـوار والمـشروع الكولونيـالي، وربـط الفـن والجـمال بجملـة العنـاصر التاريخيـة في تفاعلهـا المتبـادل، عـلى نحـو أثـر السياسـة في الاقتصـاد، وأثـر الاقتصـاد في السياسـة، وأثرهـما في تطـور الإنتـاج الفنـي والمعـرفي والأيديولوجـي[1].

بهـذا المعنـى، فـإن تحديـد هـذه العلاقـات، يفـضي إلى أن دولاكـروا، هـو قـوة فنيـة منتجـة وديناميـة تفعـل وتنفعـل، وقائمـة في ديالكتيـك المنظـور الفرنـسي، إضافـة إلى أن موقعـه مبدعًـا في الثقافـة الغربيـة وأيديولوجيتهـا وتصورهـا للعـالم، يفـضي إلى أن الفـن بالـضرورة ينـدرج ضمـن ممارسـة تنتـج في علاقاتهـا شروط الهيمنـة عـلى الآخـر -الـشرق- وفقًـا لمعايـير وتقاليـد وقوانـين وتصـورات محـددة. بتعبـير ثـانٍ، أن رحلـة دولاكـروا، هـي رحلـة الثقافـة والإبـداع الاسـتعماري،

(1) فيصل دراج: وضع الثقافة في شروط التبعية، القاهرة، 2 يناير 1986، ص193 - 194.

وقد أصبح دوره تفكيك وإعادة تركيب العلاقات الاجتماعية في مجتمعات الهامش، وتحويلها إلى حقل للاستثمار المفتوح، والنشر العدواني للقيم الرأسمالية، من أجل نهوض ثقافة المركز، وتحولها إلى قوة، تسخِّر الإبداع من أجل الحرب والاستغلال، وبالتالي فماهيته وطبيعته ووظيفته عنده، هو إعادة كتابه تاريخ الأنوار، وفقًا لمنطق التوسع، وإدراج الاحتلال في زمن، هو الزمن الكولونيالي[1].

يبدو واضحًا إذن، أن دولاكروا هو نتاج فترة تاريخية، كانت أساسًا فترة غليان -موجة الاستعمار، وبيئة خمائر من ناحية أخرى، ومناخًا راديكاليًّا من ناحية ثالثة. وكان البحث ما وراء البحار هو العنوان الكبير للمرحلة، فرحلته مسار، ولكل مسار لحظة انطلاق، وبؤرة من الشروط والعوامل، ينكشف صراعها في لحظة ما، عن محصلة تخط دربها في التاريخ، عبر النمو والانحراف والانتصار والخيبة، وبالتالي آلت حركة ما بعد الأنوار، إلى قيمة مجردة، فوق شروط الزمان والمكان، وتحولت في عملية ذهنية صرف، إلى سلعة سياسية[2]، سقطت تاريخيًّا وإنسانيًّا. وإذا كانت ما بعد الأنوار في جانبها المظهري، تشيع روح الحداثة في مسالك التاريخ الأوروبي، فإن كتابات الكثير من المفكرين والأدباء، لم تساعدهم على رسم إستراتيجية المؤسسة لإنسانية جديدة.

فأزمة الأنوار وما بعدها، هي أزمة مثقفيها، وهي ثاوية في المشروع الفكري أولًا، وفي موجة الاستعمار ثانيًا، وبالتالي فالسؤال الإشكالي، يبدو في النظم الفكرية التي أنتجتها ما قبل النهضة الأوروبية والنهضة، وما بعدها. هكذا يتبدى عقل هيجل المطلق وتصوره للتاريخ، على أنه صيرورة وعودة إلى ذاته بعد اغترابه في الطبيعة، وتبدو إرادة شوبنهاور العمياء التي تكرر ذاتها، وتجددها عبر الشهوة البشرية والحيوانية وسوبرمان نيتشه والقيم المرتكزة على مفهومه، وكيركجورد وقفزاته الإنسانية وغيرها من النظم الفكرية، بل إن الأمر ذاته امتد مع مفكري القرن العشرين، سواء أتعلق الأمر بقلق هيدجر الوجودي، أم حرية سارتر المطلقة، أو لامعقول ألبير كامي وعلاقته بمسألة انتحار الفرد، ومسألة معنى الوجود[3].

إن الوجود الرمزي لدولاكروا في صلب النظم الفكرية السائدة في القرن التاسع عشر وما

(1) المصدر السابق، ص190.

(2) سناء أبو شقرة: أبعاد جديدة لمشروع ديمقراطي عربي، ضمن كتاب نحو تجديد المشروع الاشتراكي، بيروت، ط2، 1998، ص190-198.

(3) هشام غصيب: نقد العقل الثوري، مجلة (الطريق)، بيروت، ع1، ص20.

بعـد الأنـوار، لا يتعـدى كونـه مسرحًـا سـكونيًّا لدراما الـروح لعقـل هيجـل، وصراع القيـم لـدى نيتشـه، وفردانيـة كيركجـورد المعذبـة، لذلـك اقـترن دولاكـروا في جوهـره بأزمـة السـؤال وهـو في باريـس[1].

« بينـما يسـتعد الآن للسـفر كي يبلـغ ذلـك المـكان المشـتهى في الـشرق الإفريقـي، حيـث يمكـن للشـمس أن تـداوي آلامـه أحسـن برعـدة بـرد، فـراح يـذرع أرجـاء غرفتـه في نـزل لا يعـرف حتـى اسـمه، وقـد فقـد قبـل وقـت في الهزيـج الأخـير مـن الليـل القـدرة عـلى العـودة إلى سريـر نومـه»[2].

«لا يشـعر بالراحـة في باريـس أبـدًا، يمقتهـا مقتًـا شـديدًا، فهـو دائـم النفـور مـن ضوضائهـا، مـن أوسـاخها المتعفنـة والمتراكمـة في كل مـكان، ينفـر كذلـك مـن رطوبتهـا ومـن سـمائها المكفهـرة طـول النهـار، نشـازها يعكـر صفوهـا دائمًـا، أصبـح غريبًـا فيهـا، يشـدو مثـل كل الرومانسـيين لأمكنـة بعيـدة لتلـك الأراضي البكـر»[3].

يبـدو مـما سـبق أن دولاكـروا، طـور مفهومـه للرحلـة، وهـي جـزء نظـري مـن بنيـة الحلـم الأكـبر، يبنـي فوقهـا خطابًـا تبشـيريًّا يـدور في مجـردات لا تنتهـي، بـين التجـاوز المجتمعـي والتجـاوز الـذاتي، لدلـك فهـي بمنزلـة حـوار بـين الـداني والموضوعـي، وفي تقديرنـا أن هـذا المخاطـب الـذي يتجـه إليـه مـا هـو إلا نفسـه الثانيـة، أي الحلـم الـذي يؤرقـه نحـو الـشرق، ومعنـى هـذا أنـه يقـول بـازدواج في نفسـه، الحلـم في باريـس، والحلـم مـا وراء باريـس «إن هـذا الحلـم في مدلولـه الظاهـر أو الشـعوري، لا يعـدو أن يكـون واحـدًا مـن تلـك الأحـلام المتواتـرة، التـي تُعـرَف في التحليـل النفـسي بأحـلام الحـصر، والتـي تميزهـا اللغـة نفسـها عـن غيرهـا مـن الأحـلام، ومصـدره ومـا بـدا للوهلـة الأولى وكأنـه قـارب النجـاة ومرفـأ الأمـان»[4]. هكـذا كشـف النـص عـن مجموعـة التداعيـات، ليبقـى الحلـم إلى الـشرق بمنزلـة الحقيقـة الوحيـدة في عـالم باريـس، وقـد تشـظت فيـه معتقداتـه قناعاتـه، ومـا يتهـدم تحـت وطـأة تقلباتـه الخاليـة مـما هـو حميمـي. ومـا بـين الوصـف لباريـس واسـتحضار راهنـه يسـقط المـكان مـن حـده الجغـرافي والإنسـاني، وكأن باريـس

(1) المصدر السابق، ص21.

(2) أسير الشمس، ص17.

(3) المصدر السابق، ص20-19.

(4) جورج طرابيشي: الروائي وبطله، لبنان، 1995، ص154.

تـدور حـول اسـتيهام موتهـا ووراء هـذا الاسـتيهام يرسـم قلـق اللغـة، فلغـة دولاكـروا لهـا جانـب ذاتي شـعوري وجانـب موضوعـي وإدراكي؛ ففـي مسـتواها الأول الشـعوري تحمـل طابـع الإشـارة إلى الأشـياء، وفي مسـتواها الإدراكي تتحقـق في الأشـياء وتعـبر عـن انعكاسـها في الوعـي أي أنهـا صـورة الـشيء ووجـه المجـرد في الوعـي. بمعنـى آخـر، في المسـتوى الأول تحقـق معادلهـا الـذاتي (البنيـة الوراثيـة الغرائزيـة للكائـن)، وفي المسـتوى الثـاني تحقـق معادلهـا الموضوعـي (البنيـة الاجتماعيـة التاريخيـة)، لذلـك فتاريـخ باريـس مـن منظـور دولاكـروا، تجسـيد لهـذه العلاقـة بـين المعـادل الـذاتي والمعـادل الموضوعـي للغـة بوصفـه موازيًـا للعلاقـة بـين الجسـد والبيئـة، وبـين الفـن والعلم، وبـين العـالم الإدراكي المشـترك والعـالم العاطفـي المشـترك. ولأن الحيـاة الإنسـانية هـي نتـاج التناقـض الصراعـي بـين الإنسـان والطبيعـة، فـإن الواقـع الخارجـي والشـعور الداخـلي، يتطـوران كثمـرة لهـذا التناقـض سـلبًا وإيجابًـا[1]. ثمـة لغـة مونولوجيـة تسـتنبط مـرة، وتنفتـح عـلى حلمـه مـرة أخـرى بحثًـا عـن تجربـة لـذات تسربـت عـن شـقوق الحلـم بالـشرق وزمنـه، مـن هنـا يدخـل دولاكـروا باللغـة لغـة الحلـم، تأخـذه حيـث طفولـة العـالم وهـو يـرى بعـين الرؤيـا، فتدهـش بشـمس ودفء الـشرق لأن الأشـياء والمظاهـر، هـي علاقـات الزمـن، فـكأن الحلـم في ذاتـه رجـل مثلـث الأبعـاد يتكلـم بنفسـه ويتكلـم النـص عليـه أو يتكلـم بأشـياء شرق لا نهـائي «وهـو عـلى هـذا الحـال ينخـر الـبرد أوصالـه، تزايـدت حـدة وطـأة شـعوره بالحاجـة لـدفء هـذه الشـمس التـي طالمـا حلـم بهـا، وبإلحـاح تخيـلات أصبحـت تـراوده مـن حـين لآخـر»[2].

«اشـتهي زيـادة عـلى ذلـك جسـد امـرأة تـراوده، شرقيـة، امـرأة حسـناء تعمـره بالمتعـة، فتطفح السـعادة برقـة تجـري في موغـل نفسـه المتعبـة، فتنسـاب ثـم تتوغـل في كامـل جسـده العليـل والمنهـك مـن كـثرة المـرض والبحـث عـن الشـهرة والرسـم لسـاعات طويلـة في أمكنـة قليلـة الضـوء. هـذا العـالم الرومانـسي الـذي انتـشر في عـصره، فأنهكـه وحولـه لإنسـان مضطـرب كئيـب يبحـث عـن آفـاق مختلفـة يمكـن أن تبهـره وتزيـل عنـه عذابـات الأيـام 4»[3].

إن التفـرد الـذي يوصِّـف بـه دولاكـروا الـشرق والمـرأة، هـو حالـة صراع يقـوم بينـه وبـين المـكان -باريـس- وأحيانًـا إشراقـات تخـرق قوانـين التاريـخ خرقًـا عنيفًـا، ولا تكتفـي بإدخـال تعديـلات

(1) المصدر السابق، ص166.

(2) عبد الرزاق عيد: نحو قراءة جديدة للرواية السورية، مجلة (نهج)، دمشق، ع28، 1989، ص165.

(3) أسير الشمس، ص18-17.

وتحويـرات عـلى الوقائـع الموضوعيـة، بـل تقلبهـا في غالـب الأحـوال إلى نقيضهـا، ولا تعـترف بهـا كنقطـة انطـلاق إلا لتتنكـر لهـا تنكـرًا تامًّـا كنقطـة وصـول»[1].

فالحلـم في ضـوء هـذا المعطـى، يـكاد يكـون مسـتحيلًا دون الـشرق والمـرأة الشرقيـة؛ فمنهـما ينبعـث ويسـتعاد. فهـو إذن ارتقـاءات الـروح الرومانسـية، وقـد تشـكلت عـبر ذلك المزاج الشـخصي الـذي اسـتهوى بـه الـشرق/ المـرأة، لتـؤول إلى نشـوة وكبـت، وشـبق يدفعانـه إلى القطيعـة مـع باريـس -المـكان- كـما تتـأتى غرابـة صاحـب الـسرد، مـن انزيـاح قـارٍّ في داخلـه، يتشـكل مـن سـجل مغايـر، تلتقـي فيـه ذاتـه الرومانسـية، ويسـتجمع لذتـه عندمـا يجهـز عـلى جسـد المـرأة الشرقيـة، وكأنـه ينتمـي بهـذا البعـد الخيـالي إلى مـا هـو مطلـوب ومرغـوب في عالمـه وحياتـه. وهـو مـا يحيـل إلى أن علاقـة الـراوي بالمـرأة الشرقيـة، لم تكـن بريئـة مـن التناقـض التاريخـي، والتناقـض الوجـداني، وأن ذاكرتـه الشـعورية لا تقـدم المـرأة إلا كجسـد إيروتيـكي، وهـو بذلـك يؤكـد أن مشـاعر العـداء اتجاههـا ليسـت غائبـة في سـجل الحلـم، ليجعـل مـن الجنسـانية واقعًـا ثابتًـا تاريخيًّـا، يمكـن اسـتخدامه لتمييـز الـشرق والغـرب، والشـمال والجنـوب، والـذات والآخـر[2].

إن الجنسـانية الكولونياليـة في حـدود المتخيـل، تفـرض هيمنـة ورؤى عـلى جسـد الـشرق، وتختـصر كل الفضـاءات الأخـرى السياسـية والاجتماعيـة والثقافيـة، ومـن هنـا يكـون للحلـم رحلتـه الخاصـة وأيديولوجيتـه وهـي الرصيـد الابتـدائي لدولاكـروا، وقـد انبنـت عـلى تقابـل السـياسي/ الفنـي، ويتعـزز هـذا التقابـل للاقـتراب مـن دائـرة الشـمس مـن جهـة ثانيـة، فمسـار الرحلـة، يتسـع لحالـة الانفجـار مـع المسـتعمر في أكـثر مـن وجـه، وحـدود انشـغالات الـروائي الخاصـة بالهويـة، تبلـغ تراجيديتهـا الواضحـة والملتبسـة، وليـس مسـتغربًا أن يفتـح حميـد عبـد القـادر، قهـر التاريـخ وقهـر الصـورة الكولونياليـة، وارتبـاط إيروتيكيـة المـرأة الشرقيـة في علاقتهـا الجدليـة بالكولونياليـة الجنسـانية داخـل النـص، لينبـئ عـلى أسـاس هـذا التفـاوت، بـين الممكن والمسـتحيل، المرغـوب والعسـير، الظاهـر والباطـن، الادعـاء والحقيقـة.

إن الصـورة في ارتباطهـا بجنسـانية كولونياليـة، هـي مسـتوى مـن التحـام دولاكـروا بالكـون الشرقـي عـبر الفعـل الجنـسي، يسـتحيل إلى صـورة أخـرى مقابلـة، حيـث تنفطـر العلاقـة الرمزيـة

(1) جورج طرابيشي: الروائي وبطله، لبنان، 1995، ص35.

(2) نجم عبد الله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، الأردن، 2013، ص171.

بـين الجنـس كرؤيـة غربيـة، والجنـس في الثقافـة الشرقيـة، يكـف عـن كونـه رمـزًا يمتـد في كل الأحيـاء، ليصبـح فعـلاً ذاتيًـا، وحالـة بطولوجيـة للآخـر، ومصـدرًا مـن مصـادر الهيمنـة عـلى الـشرق والمجتمـع الجزائـري عـلى وجـد التحديـد. وربمـا أمكننـا القـول، إن أيديولوجيـة دولاكـروا ببعديهـا الكولونيـالي الإيروتيـكي المهيمنـة عـلى مخيالـه، لا تتيـح لـه الكشـف عـن الخصائـص الداخليـة للمجتمـع الجزائـري وزمنـه، فالزمـن والمـكان -الجزائـر- يصـادران لصالـح الـشرق، ولذلـك فـإن خصائـص الصـورة، وتصويرهـا في مخيالـه، لا نجـد مرتعهـا إلا في ظـل سـلطة، تحقـق في نموذجهـا إشـكالية الشـخصية الكولونياليـة، في علاقتهـا بزمنهـا وأحـداث الاحتـلال، ومصائرهـا الدراميـة، مـن خـلال التضـاد الـذي تحملـه في إطـار مشروعهـا التاريخـي، بمعنـى آخـر، إن أزمـة السـلطة هـي أزمـة القيـم يـزداد رسـوخها بمـا يكفـي لتنميـط الموقـف في ترسـيخ الصـورة المشـتهاة عـن الـشرق وإحـداث فجـوة هائلـة في المنظومـة الأخلاقيـة، يسـتوي فيهـا المثقـف والسـلطة، في علاقـة ديالكتيكيـة يصبـح فيهـا دولاكـروا معـادلًا موضوعيًـا للسـلطة، ووجههـا الثـاني في عملـة التاريـخ.

ما بعد الأنوار/ أزمة الوعي:

إذا كانـت صـورة الـشرق كفكـرة ومعنـى قائمـة بذاتهـا، ولهـا أسـبقية في المخيـال الإنسـاني عـبر التاريـخ والحضـارات، بمعطياتهـا الثابتـة، فـإن اللغـة بوصفهـا علامـات وإشـارات، تتعـدد صياغتهـا وطرائـق تعبيرهـا، لتـدل عـلى هـذه الأفـكار والمفاهيـم «والمعـاني المطروحـة أبـدًا عـلى قارعـة الطريـق»[1]. والتاريـخ بمـا يفترضـه مـن حركـة في الزمـان يتحـول إلى مجـرد تنويعـات دلاليـة وصياغـات متنوعـة ومتعـددة لجوهـر الأيديولوجيـا؛ فالأيديولوجيـا هـي الهيـولى والتاريـخ صـورة وهـي المضمـون النهـائي، والتاريـخ شـكل عـرضي عابـر[2]. مـن هـذه الزاويـة ارتكـزت رحلـة دولاكـروا، والكونـت دمـورني عـلى صلابـة الأيديولوجيـة الكولونياليـة ورسـوخها، مخضعـة التاريـخ إلى أهوائهـا ونزعاتهـا ورغباتهـا، باتخـاذ الأرض الجديـدة -الجزائـر- إطـارًا تعبيريًـا عرضيًـا وطارئًـا لمفاهيـم دوغمائيـة سـلطوية مطلقـة بيقينهـا اللاإنسـاني، وزمنهـا الكولونيـالي المطلـق في تواشـجه بـالأرض الجديـدة، لصالـح مفاهيـم عنصريـة، رثـة فقـدت شرطهـا التاريخـي والوجـودي.

هكـذا تحـول منطـق الرحلـة بـين دمـورني ودولاكـروا، إلى علاقـة قائمـة بـين الفعـل والفاعـل

(1) عبد الرزاق عيد: نحو قراءة جديدة للرواية السورية، مجلة (النهج)، دمشق، ع28، 1989، ص180.

(2) المصدر السابق، ص182.

ومـن علاقـة وضعيـة تنتـج مفعولهـا الوضعـي، إلى علاقـة مفهوميـة تنتـج مفعولهـا المفهومـي، وفي هـذا الإطـار، تكـون العلاقـات المفهوميـة كبديـل لعلاقـات الحضـور الوضعيـة، حيـث يقـوم الواقـع عـلى أيديولوجيـا دمـورني الزائفـة، فتتحكـم بـه وفـق تقاليدهـا في إسـتراتيجية الاحتـلال لتتزيـف الأرض الجديـدة -الجزائـر- بطابـع الرحلـة، كحلقـة مـن حلقـات المـد الكولونيـالي، والظاهـر مـن خـلال الرحلـة، أن البعـد الداخـلي لفكـر دمـورني قـد انكمـش عـلى نفسـه، وأصبـح غـير قـادر عـلى معارضـة الوضـع القائـم، وبالتـالي فالاسـتلاب السـياسي عنـده، أصبـح إشـكاليًّا عندمـا توحـد قهـرًا مـع الوجـود المفـروض عليـه، وهـذا التوحـد ليـس وهـمًا، إنمـا هـو واقـع. بيـد أن هـذا الواقـع، لا يعـدو هـو نفسـه أن يكـون مرحلـة أكـثر تقدمًـا مـن الاسـتلاب، وباتـت ذاتيتـه المسـتلبة مبتلعـة مـن لـدن وجودهـا المسـتلب، ولم يعـد هنـاك غـير بعـد واحـد، مائـل في كل مـكان وتحـت شـتى الأشـكال والتمظهـرات[1]. وعندمـا يتعلـق الأمـر بالفكـر والموقـف، فـإن سـؤال الوجـود، أخـذ صيغًـا يتعـذر التنبـؤ بهـا عنـد دمـورني، وفي ظـل الانهيـار الكامـل لجميـع الصيـغ التنويريـة الحداثيـة، والصراعـات، تحـول هـو ذاتـه إلى أرض صراع ذاتي.

«كان الكونـت دمـورني رجـلاً أنيقًـا متأنقًـا، شـديد الاعتنـاء بمظهـره، لا يرتـدي سـوى الملابـس الفاخـرة مـن الحريـر والقطـن الناعـم. كان يقـضي جـل وقتـه باحثًـا عـن الأضـواء يعيـش بمـزاج رجـال الصالونـات وتطلعاتهـم مـن المنتمـين إلى البرجوازيـة، لا يهمـه مـن الحيـاة سـوى العـض عليهـا بمـلء فيـه صبـاح مسـاء، لاهثًـا وراء المتـع والملـذات وجلسـات الفنانـين التـي كان يرتادهـا بانتظـام فيكتـور هيجـو زعيـم الرومانسـيين، أو بـين أحضـان الممثلـة الشـهيرة الآنسـة مـارس التـي اتخذهـا عشـيقة، مـن فـرط مـا تعـود عـلى مؤانسـاتها»[2].

«منـذ البـدء ارتبـك الكونـت دمـورني حـين أخـبره مبعـوث الملـك لويـس فيليـب بمهمتـه الديبلوماسـية التـي ينتقـل مـن خلالهـا للمغـرب ثـم آلجـي، شـعر بالامتعـاض، لكنـه أخفـاه وكظمـه، فـكل مـا يبعـده عـن عشـيقته وعـن صالونـات باريـس ومقاهيهـا يربكـه، ويلقـي الاضطـراب في نفسـه. وافـق عـلى المهمـة عـلى مضـض، وهـو كاره لا خيـار لـه سـوى الموافقـة»[3]. لا شـك أن الرحلـة وهـي بأمـر مـن الملـك لويـس فيليـب، وإن بلغـت مـدى إسـتراتيجيتها، سرعـان

(1) هربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، 1988، ص47-46.

(2) أسير الشمس، ص23.

(3) المصدر السابق، ص25.

ما خفت مصداقيتها على مستوى منظور الكونت دمورني، مع تصاعد حدة التناقضات في الخطاب السياسي المضمر، لذلك راح دمورني، يتأرجح بين نعم ولا في الإجابة عن تكليفه بالمهمة الدبلوماسية، وبالتالي كانت سلطة الملك فيليب لحظة مأساوية خلقت مساحة كبرى للصراع الفكري والنفسي والاجتماعي بين ذاتين في ذات واحدة، وتعميق عزلة هذا اللامنتمي -دمورني- التي لن تزيده غير المآسي والأحزان.

إن محنة الذات القائمة على ازدواج غريب، هي في الوقت ذاته، مجابهة لأزمة الذات في عمقها الرمزي السياسي، للإجابة عن سؤالها الأساسي: لماذا الرحلة؟ ما حقيقتها؟ ما أهدافها؟ هكذا تفصح مظاهر الاختلاف من داخل الائتلاف السياسي، عن وضع الكونت دمورني، المحكوم بمحدودية التصرف والفعل والمبادرة، فيتعمق فيه الإحساس بألم الوجود، ومأساة الكينونة.

يسعف هذا المعطى في الوقت ذاته، بمعارضة ضمنية من دمورني للسلطة، وربما تحديد رؤيته للعالم من زاوية سياسية ذاتية، يرى فيها أن السلطة هي دومًا شكل خاص ومؤقت لصراع ما يفتأ يتكرر، والصراع المتكرر بكيفية دائمة لا يسمح باستقرار السلطة، فهناك حرب لا هوادة فيها، دائمة ومستمرة من أجل السلطة، وامتلاكها رهين بالشروط المتغيرة والإستراتيجيات المتقلبة، فالسلطة علاقة، والعلاقة تتغير باستمرار لا يمكن الحديث عن مركز السلطة أو سلطة المركز، فهي منبثة ومنتشرة في كل مكان وفي داخل الجسم الاجتماعي برمته، وبهذا المعنى فهي غير منضبطة لحدود السياسي، بل تتجاوز تخومه[1].

في هذه الحدود، يتضح الرفض الضمني للكونت دمورني في وحدته وتناقضاته، أو في تناقضاته التي هي وحدته، كأن موقفه في بنيته العميقة، نص هوية الأنوار ومبادئها، تحصن ذاتها بالاتكاء على موروث شعار الثورة الفرنسية وتنتسب إلى شرفه، ولأنه موقف مهدد، وشعار الثورة ذاتها، فإن التوطين والتأصيل لأحلامه الرومانسية ورؤيته للعالم ينشأ خارج الحقل الكولونيالي، وبالتالي يمكن أن نضع أيدينا على فلسفة التعارض السياسي في لحظة تفويضية للنظرية الكولونيالية وتفكيك عناصرها، وذلك في ضوء الحقل المعرفي انطلاقًا من حقل الثورة الفرنسية، على نحو تصوغه ضمن تصورها للعلاقة بين الأنا والآخر، وهي

(1) معزوز عبد العالي: فوكو وميكروفيزياء السلطة، مجلة (مدارات فلسفية)، الرباط، ع13، 2006، ص203.

اللحظة الحاسمة في تقديره لإشكالية اللااتصاق أو التعارض بين نظرية الأنا ونظرية السلطة في فهمها لسؤال الكولونيالية، وانحرافه عن جوهرها الإنساني[1]. من هنا يرتبط القسم الثاني من السؤال بموقف الثورة الفرنسية وشعارها، لتتجلى أزمة السلطة في إقصائها للأسئلة الأساسية والحاسمة بالنسبة إلى تاريخ الأنوار والوجود البشري كله، تلك الأسئلة التي تتعلق بمعنى العدالة- الإخوة- المساواة، وبمعنى الإنسان وإنسانيته، وبالعقلانية واللاعقلانية وبحرية الشعوب حسب منطق ثورة امتد شعاعها في الفكر الإنساني وثقافته. وحيث إن شعار الثورة الفرنسية تم تأسيسه انطلاقًا من روح العلم والفلسفة، فإن أزمتها بعد الأنوار، هي أزمة الإنسان الأوروبي، ومرض الثقافة الأوروبية، والعجز عن تحقيق الفكرة الأصلية لحلم الإنسان «قيل لي إنني سأجدك هنا سيد **دولاكروا**، نزع قبعته وأضاف. أنا جان بيغاليا صحفي. نهض **دولاكروا** احترامًا للرجل الواقف أمامه. مد يده مصافحًا، فطلبت منه أن يجلس، جلس جان بيغاليا وقال له: اسمح لي أن أخبرك ببعض الفضائح المرتكبة هنا مسيو **دولاكروا**، قد تفكر في رسمها، وجعل الرأي العام يدرك أن الذي يحدث ليس عملاً كولونياليًّا، بل عمل إبادة للسكان الأصليين، يقوم به جنود **دي روفيغو**، إنهم يقتلون الأهالي يوميًّا، بل يبيدونهم بشكل بشع ومرعب، لقد أبادوا قبيلة بكاملها منذ بضعة أسابيع على ضفاف وادي الحراس. هل تقصد قبيلة العوفية؟ نعم. لكنهم أخبروني بأنهم قطعوا رأس شيخهم فقط»[2].

«صمت **دولاكروا**. وشعر ببعض الارتباك فأضاف بيغاليا: أعرف كل تفاصيل ما جرى خلال تلك الليلة. فسأله **دولاكروا**: وهل كتبت شيئًا عن الحادثة؟ إطلاقًا، لم يسمحوا لي بالكتابة، الدوق دي روفيغو نفسه هددني، وأمرني أن لا أنقل حرفًا واحدًا عن الجريمة التي وقعت»[3].

«صمت **بيغاليا** برهة، ثم قال بصوت أكثر خفوتًا: وبالمناسبة، ليس هذا البلد متوحشًا كما يريدون إيهامنا، لما وصلنا إلى آلجي (الجزائر)، وجدنا أناسًا في غاية التحضر والرقي. نحن من حمل التوحش معنا»[4].

---

(1) الطيب تيزيني: مهدي عامل: ما الذي تبقى منه؟ ضمن كتاب تجديد المشروع الاشتراكي، بيروت، 1997، ص373-374.

(2) أسير الشمس، ص63.

(3) المصدر السابق، ص62.

(4) المصدر السابق، ص64.

«شعر **دولاكروا** بمزيد من الامتعاض، فقال وهو يشعر بالرغبة في إنهاء الحديث مع **بيغاليا**: جئت إلى هنا من أجل الشمس»[1].

يترجم الوعي والوعي الزائف بين دولاكروا والصحفي جان بيغاليا مستوى العلاقة بين حقلين متداخلين: التاريخ والسياسة. والسياسة بوصفها مقولة حديثة، لا تعطي معناها إلا من خلال شكل العلاقة بين التاريخ والمجتمع، ووجود ذات فردية وجماعية، تستطيع ممارسة القبول والرفض والاختيار، وتستطيع التعبير عن إرادتها الفردية والجماعية في أطر وكيانات سياسية موافقة لها[2].

واتكاء على معنى حرية الصحافة، فإن مفهومها كوعي طليق، يعبر عن وعي جان بيغاليا المتقدم، والذي يتحدد بطبيعة مرجعية الثورة الفرنسية والأنوار. والقول بالثورة كمرجع وعلى مبعدة من الدوغمائية الكولونيالية، اعتراف منه بتساوي الإنسان في الزمان والمكان والانتماء إلى تاريخ إنساني، بعيدًا عن الأحقاد التاريخية والعنصرية التي تفرزها الحروب.

يصدر جان بيغاليا عن مقولة الأنوار كإيمان، ونزوع وفعل، يترجم معنى الآخر ويؤسس لأحقية استقراره والارتقاء والسمو في وطن هو وطنه، يجعل منه حيزًا وجوديًّا لا اغتراب فيه، وبغض النظر عن تمثل دولاكروا لموقعه السياسي ووعيه الزائف لحركته في مسار تاريخ الثورة الفرنسية ورسالتها، يمكن القول إنه استمرار لخيانة تاريخية أولًا، وأزمة أخلاقية ثاوية في بنية السلطة وتقاليدها، وبالتالي يطرح في التحديد الأخير كآلية محكومة بشروط محددة تطورت، وتحولت تحت وطأة متغيرات قابلة للفهم والتفسير والتأويل، ونزعات قمع، تستمد قانونها من الاضطهاد الإنساني، على أن ما يثير في الحقيقة قلق جان بيغاليا، إزاء هذه الوضعية، هو أن فقدان الثقة في فلسفة الأنوار والثورة الفرنسية وشعارها أصبح شائعًا حتى عند الكثير من المثقفين، فإزاء التناقض بين تقدم النهضة الأوروبية الذي يحققه البحث العلمي، وبين والتشتت الذي يطبع نزعته اللاإنسانية، بدأ جيان بيغاليا نفسه يتخلى عن الفكرة الأصلية لكل معطى فكري وفلسفي، كمعلم تنويري. هكذا يضع على عاتقه مهمة القيام بمساءلة

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) فيصل دراج: الأدب والسياسة والوطن، مجلة (الطريق)، بيروت، ع2، مارس 1996، ص91.

نقدية للنزعة الكولونيالية ومساءلة دولاكروا، وهو يرمي بذلك النفاذ إلى جذور احتلال الجزائر وما بعدها، والكشف عن التحريفات والمزالق الاستعمارية وإبراز حدود النموذج اللاإنساني في اضطهاد قبيلة العوفيّة.

إن أزمة ما بعد الثورة الفرنسية بحسب جان بيغاليا، وأوروبا، هي أزمة معنى أخلاقي، وتوجه ناتج عن سيادة النزعة الأوروبية ومركزيتها، وتصورها الضيق لحقوق الإنسان، وهو التصور ذاته الذي يقصي من مجال أخلاقية الوجود كل الأسئلة التي تتعلق بالآخر[1] -الجزائر- في وجوده الصميم، وبالتالي فتحليل الأزمة بحسب بيغاليا، وهو حلقة تنويرية متجذرة في قناعاتها الإنسانية، تأويل يريد النفاذ إلى القصدية التي انبثق عنها دولاكروا، تلك القصدية التي تكمن أساسًا في أزمة وعي ما بعد الثورة الفرنسية، والتي كانت تحرك السلطة وإن بقيت مختفية عن أنظار الرأي العام الفرنسي.

إن لغة جان بيغاليا محددة، فاضحة، هدفها بلوغ الأنا، وانتهاك حرمته، وهي هنا شأن اللغة المضادة القاطعة التي تلزمه كخطاب مضاد للسلطة المركزية، تسفه كل ما هو يقيني ظاهري مسطح أو ملفق، لكنه إزاء هذا الموقف، لا يمتلك إلا إنهاك ذاته، فالضغط السلطوي الكولونيالي، يستلب منه هذه الرؤية، ويصادرها بشتى الطرق أي أن بيغاليا، صحيح تستحثه الحرية نحو الآخر، ويعيقه الحاضر السياسي عن تنفيذ هذه الرغبة ويتوزع شخصه في مجموعة من الافتراضات والتماهيات، لينشطر الصوت مخاطبًا دولاكروا من داخل أناه، ومن داخل موقفه الرافض لرسم صورة الشرق. وبالتالي يقدم موقف جان بيغاليا كخطاب مضاد، لخطاب مستبد، يعبر عن انسداد الواقع، وانسداد السلطة، وانسداد طبقات وفئات طفيلية استولت على التاريخ الفرنسي التنويري وضميره الإنساني، دون أن يكون قادرًا على التعامل مع الآخر إلا كأجهزة سحق وتفتيت. هكذا تتكشف أولوية **دولاكروا** السياسي والفني في نقل صورة الشرق إلى الضفة الأخرى، ورسم أولوية الكولونيالي على زمن الجزائر وتاريخها وجمالها. لذلك راح يستولد الشرق، ثم يصوغ بمقولات التعالي الكولونيالي وقبح رؤية، أملت عليه ثنائية الحداثة/ التخلف القوي/ الضعيف، ليضيف إلى واقع الجزائر شيئًا ليس فيها، شيئًا قريبًا من قدر غريب عن الأقدار، ويضع حلمه في مستقبل مراوغ يرى فيه شمس فرنسا.

---

(1) إسماعيل المصدق: هوسرل وأزمة الثقافة الأوربية، مجلة (مدارات فلسفية)، الرباط، ع1، 1998، ص20.

الشمس/ مدار الكولونيالية:

ليس دولاكروا وجان بيغاليا نتاجًا كولونياليًّا مؤقتًا، بل طرفان متوازيان لجيل في الفكر والسياسة الفرنسية الكولونيالية، ولعل هذا التناقض الجوهري بينهما، هو ما شكل مسيرة كل واحد، ومن خلال التساؤل عن طبيعة الخطاب والخطاب المضاد بين رؤيتين متناقضتين، فذلك ما يزعزع بنية الفكر الأوروبي، وما يجعل في الآن نفسه موجة الكولونيالية موضع تساؤل مفتوحًا على طاولة النقد الإنساني، وهو ما يعني أن ما أثاره جان بيغاليا في وجه فكر ما بعد الأنوار، هو أعلى درجات الموقف الإنساني مادام تعبيرًا عن قيم الفكر التنويري، والحاجة المستمرة إلى التعبير عنها في إطار كوني، وبالتالي فالموقف من الكولونيالية ظل يعني قفزة في المجهول، وأن ما آلت إليه ما بعد الأنوار من مسيرة، لم يكن سوى مزيد من التحول العقلاني إلى اللاعقلاني.

يحيل إذن التأمل في الخطاب المضاد عند جان بيغاليا، إلى مفهوم الوعي التاريخي، كمحكٍّ موحد في قراءة نزوع سلطة الملك لويس فيليب، في بناء تاريخه السلطوي، في لحظة تاريخية، كجزء من تاريخ فرنسا ومرآة له، وفي هذا السياق ذهب لوكاتش إلى القول إن كل عمل أدبي عظيم هو عمل واقعي، والمقصود هنا هو إحالة العمل إلى المعرفة الموضوعية والتاريخ، التي هي إحالة على السياسة[1]. وإذ نستبقي من الخطاب المضاد ليبغاليا موقفًا إنسانيًّا تنويريًّا، فإن الموقف يتجلى في بعده الشامل لخطاب السلطة، وبسبب وعيه ورؤيته للعالم تضمن موقفًا سياسيًّا، وترسخًا لمصداقيته، لأن الموقف يتعيّن في التحديد الأخير لا بالموقف السياسي، بل بالآثار السياسية المتضمنة فيه. بتعبير آخر، إن الخطاب المضاد لما بعد الأنوار، هو مستوى الوجود الإنساني، وتوكيد لإنسانية الثورة الفرنسية وفلسفتها ورؤيتها السياسية الممتدة في بناء المشروع التنويري العالمي، بالنقد الذاتي المستمر، ومراجعة المزالق التي تفقدها كينونتها وصيرورتها، ومع ذلك تتداخل الأيديولوجيات، ويتصارع الجيل الواحد حول تحديد أولويات الرؤية والمصالح، بل يمكن أيضًا للطبقة نفسها، أن تحتوي على أيديولوجيات كثيرة ومتناقضة[2]. لذلك كان التوتر الفكري والسياسي قائمًا في بنية ما بعد الثورة الفرنسية،

(1) فيصل دراج: الأدب والسياسة والوطن، مجلة (الطريق)، بيروت، ع2، ص97.

(2) آنيا لومبا: الكولونيالية وما بعدها، ترجمة: باسم المسالمة، مجلة (التكوين)، لبنان، 2013، ص51.

ومتجـذرًا في قلـب مـشروع السـلطة، هـذا التوتـر الـذي ازداد شرخـه داخـل الجيـل الـذي تزامـن واحتـلال الجزائـر، وتقولبـت فيـه صـورة الـشرق بـكل مظاهرهـا وتجلياتهـا، وأثـارت عنـد دولاكـروا روح المغامـرة، ضمـن أطـر الكولونياليـة، لفتـح بـاب الـشرق عـلى الحداثـة المعطوبـة.

مـن هنـا، امتـد حلـم دولاكـروا، ليطـرح في التحديـد الأخـير بوصفـه وحـدة ثقافيـة كولونياليـة، وحلقـة لاسـتكمال دائـرة الاحتـلال للجزائـر فكريًـا وجماليًـا، لأن الثقافـة الكولونياليـة «كـما تثبـت لنـا التجربـة، ليسـت نتاجًـا ميكانيكيًـا لقـرار أيديولوجـي سـلطوي، بـل هـي تعبـير عـن التيـارات العميقـة في الواقـع التاريخـي والاجتماعـي»[1]. مـما سـبق ذكـره، يقـدم الزمـن الكولونيـالي دولاكروا، بصـدد الـدوق دي روفيغـو -لنقـل التطبيـق- وبصـدد الانعـكاس -لنقـل التنظـير- في تداخـل بـين النظريـة والتطبيـق كعلاقـة متشـابكة ومعقـدة أفـضى إلى خطـوط، تتقاطـع مـع أخـرى، يتيـح تشـابكها وانتظامهـا تأليـف تلـك الوحـدة البنيويـة العامـة للنسـيج الـروائي ككل[2]، وبذلـك تشـكل هـذه التجربـة عنـد دولاكـروا المرحلـة للاحتـلال إبداعًـا ورسـمًا، وتعزيـزًا للمرحلـة الأولى مـن الاحتـلال العسـكري.

«يبـدو أنـه مسـتعد لإتمـام الغـزو الكامـل. تلـك هـي غايتـه، يريـد ذلـك مهـما كلفـه الثمـن. لا يتراجـع أمـام أي شيء. حتـى مقابـر الأهـالي قـام بتخريبهـا، ليمـد عبرهـا الطرقـات. إنـه رجـل مجنـون، لا شيء يوقفـه ويخيفـه. إنـه يتـصرف هنـا كسـيد مطلـق، لا شيء يقـف أمامـه، ولا يقبـل أي معارضـة. يبـدو أنـه يريـد تحقيـق مـا لم يحققـه بونابـرت في مـصر»[3].

«يريـد أن يسـند لـك مهمـة نقـل أجـواء الغـزو، وتصويـر أحـوال هـذا البلـد المتوحـش، لكـن بطريقـة مختلفـة، كيـف ذلـك؟ يريـدك أن تقدمـه في صـورة إكزوتيكيـة، حتـى تدفـع النـاس للمجـيء والاسـتقرار هنـا»[4].

«عجيـب، يبـدو أن الجميـع متفـق عـلى هـذه الفكـرة، حتـى أنـا كنـت أفكـر في أمـر مـن هـذا القبيـل، كأنـه قـرأ أفـكاري، لكـن هـذه المـرة أريـد رسـم داخـل بيـت عـربي، وطلبـت مـن بلانشـار أن يسـاعدني عـلى ذلـك، فقـال لي إنـه أمـر مسـتحيل بـدون مسـاعدة الجيـش، فـإذا بـك تـأتي

(1) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، لبنان، 1982، ص338.

(2) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، 1986، ص203.

(3) أسير الشمس، ص77.

(4) المصدر السابق، ص78-77.

الآن وتخبرني بأن الدوق دي روفيغو، يريدني في نفس المهمة، إنه لأمر رائع، سأدخل بيوت الشرق، أرسم ما بداخلها وأنا أشم روائحها»[1].

يعيد الروائي حميد عبد القادر استخدام الإيقاع الزمني الكولونيالي، ويكرره نتيجة علاقة الزمن بنوع الحدث، وجوهره العام في التجربة الفرنسية، وفي تكريس الظلم واستلاب الحق، والروائي بذلك يشكل إستراتيجية زمنية كولونيالية، مكانها الشرق عامة، والجزائر تحديدًا حاملاً قلق البحث من جديد عن كينونة الشعوب، أي إعادة التوازي الاجتماعي للطبيعة الإنسانية التوّاقة للانعتاق من العبودية، وتحقيق حلمها السرمدي في الحرية والعدالة والمساواة. هكذا حمل النص نداء النص الباطني، في وجه التاريخ الكولونيالي. وانطلاقًا من هذا الفهم، فإن المدارات السياقية عند الروائي لا بد أن تكون متغايرة، تبعًا لتغاير أشكال الوعي بالعالم، وغالبًا ما لا يكون هذا التغير ناتجًا عن العالم أو عن الواقع، بل في شكل تمثل الكاتب لهما، إما تحت تأثير الحقائق التاريخية التي تنعكس بجلاء على الوعي بالواقع المبتدئ، وإما نتيجة التحولات المعرفية التي تشكل في العمق آليات لإدراك ووعي الحقيقة التاريخية[2]. من هنا تكون الدائرة الرمزية التي تتحرك داخلها الرواية كاشفة للمنطلق الإيديوسياسي الكولونيالي لدولاكروا، وانفتاحه على الشخصيات، وهي منافذ تتفاعل فيما بينها وأسئلتها المؤرقة، كأنها حرب صغيرة، إذا قيست بالأولى، فهي تخاض أساسًا في الوعي الزائف، لحلقة المثقفين، والمؤسسة الفكرية والثقافية الفرنسية، أو بالأحرى مؤسسة ما بعد الأنوار.

كانت مهمة دولاكروا الأولى ترسيخ المناخ الكولونيالي فكرًا وفنًّا، واحتواء الرأي العام، على تقبل صورة الجزائر المستعمرة، بما يفرزه الرسم، وبما يتسق مع مسيرة الفن وجمالياته، غير أن المهمة الأكبر التي ألقيت على عاتقه، هو تأصيل الاستعمار داخليًّا وخارجيًّا، ولأنها كذلك، فقد التقت ضمن التحالف العريض مع فكر الكونت دي روفيغو، وإستراتيجيته في الطريقة التي ينسق بها النظام الكولونيالي، كل الأفكار والأهداف، مع تلك التي ينتجها، ولم يحققها حتى بونابرت في مصر. فهو يرى وفق مقولة هوبز «من الواجب تفضيل الحاضر

(1) المصدر السابق، ص78.

(2) عبد اللطيف محفوظ: التاريخي والواقعي، جامعة ابن طفيل، المغرب، 2013، ص42.

والدفاع عنه، واعتباره خير ما يمكن أن يوجد»[1]. مما يعني، أن المجال الذي يتحرك فيه دي روفيغو، يتم فيه التعالي الكولونيالي، وقد حول الآخر إلى ذوات وأشياء مستلبة دونما تمييز، ومنها يستمد مسوغ وجوده بإنتاج قوة الهيمنة في كُلِّيَّتِهَا، وفي المقابل ينشغل بوعد أسمى لغد الشعوب الأوروبية التي تستوطن رغد العيش في الجزائر. هكذا يعيد دي روفيغو سلطة الثقافة والفن والإبداع، وفق أطروحة ما بعد الأنوار، ليصبح الفن والرسم مستوًى كولونياليًّا في تقديم الشرق، ويصبح الصراع الكولونيالي صراعًا فنيًّا، في ترجمة القوة والآلة العسكرية بلغة الفن. وكأن دي روفيغو، لا يرضى بالهزيمة العسكرية، بل يقوم بالبحث عن تدمير أدوات الوعي السائدة في الوعي السياسي السلطوي الفرنسي عبر قطع العلاقة مع هذا الموروث القديم، والالتفات إلى الحركية التاريخية الجديدة والعلاقات بمستوياتها المتعددة، لتتداخل والزمن الكولونيالي، وما يرسخ صورة الشرق وصورة فرنسا فنيًّا بعد الأنوار.

هكذا تتأسس رابطة الفن الكولونيالية بين دولاكروا ودي روفيغو، وهي فضاء من العلاقات، تؤول في النهاية إلى فعل. والفعل في التحديد الأخير سجل مفتوح على عصابية كولونيالية، لتأكيد الوجه الآخر للممارسة التاريخية السلطوية. لقد «وجد دولاكروا نفسه أمام بهو موريسكي واسع، انبعثت منه روائح شرقية، تعود عليها الجنود المرافقون له منذ أن وطأت أقدامهم قصور آلجي. فجأة ظهرت امرأة زنجية في الخمسين من العمر ترتدي سترة بيضاء وسروالًا عريضًا، لكنه مفتوح عند الركبتين. ثم ظهرت امرأة ثانية، كانت ترتدي نفس السروال وسترة ذهبية اللون. أما المرأة الثالثة التي ظهرت فكانت تمشي متمايلة في وضعية من الغنج والزهو، وكانت الأصغر سنًّا، ممشوقة القوام، ليست ممتلئة مثل المرأة الأولى»[2]. و«ظل يرسم، وهو على تلك الحالة من اللذة الجنسية. كانت نفسيته وهو يمرر قلمه الرصاص بيده على الورقة البيضاء، تستجيب أكثر لغريزته الجنسية، ثم فجأة توقف عن الرسم، وطلب من عبد الله المترجم أن يدخل المخدع. قال دولاكروا أريدهن أن ينزعن قطعة القماش على صدورهن. أريد حريمًا حقيقيًّا. هل تفهمون. أريد رسمًا شرقيًّا»[3]. نظر إليهن الآن نساءً متحررات تمامًا. نساء حريم حقيقة وعوالم ألف ليلة وليلة. أثارته مفاتنهن،

(1) هربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، 1988، ص50.

(2) أسير الشمس، ص87.

(3) المصدر السابق، ص93-94.

فظل يحدق في ملابسهن الفضفاضة. فرسم نساء بفساتين حريرية طويلة فوق سروال داخلي يظهر أفخاذهن، وقد أثارت شهوته فراح يتذكر أفخاذ نساء باريس المختفية وراء طبقات من القماش، والتي لا تظهر بدواعي الحشمة وتقاليد النبلاء التي احتفظ بها البرجوازيون رغم الثورة. بقي مشدوهًا أمام جمال الأنوثة الخالصة التي يتقاسمها الشرقيون جميعًا. فشعر أنه بصدد رسم لوحة مختلفة»[1].

وإذا جاز لنا أن نقدم نعتًا لدولاكروا الذي ارتبط بالدوائر الكولونيالية، فهو مثقف كولونيالي منهزم بلا هزيمة، فصفته الكولونيالية، لا تأتي من الحلم أو الصورة فقط، بل من كبت وهوس تاريخي تحول فيه الكولونيالي خارج الأدب والفن، إلى موضوع كولونيالي داخل الكتابة عند حميد عبد القادر. ومهما يكن فإن سؤال الصورة يتصل أولًا بإيقاع المرجعية التراثية الشرقية (ألف ليلة وليلة) وبنبرات انفعاله، مصدرها من داخل ثقافة ليست أصلًا فيه وله، وبالتالي فالسؤال وإضرابه سوف يتوازى مع ما أنتجه مخيال الغرب على امتداد الصراع التاريخي بين الأنا والآخر، كحاكم يصنع الحقيقة ويطلعها وحده. صحيح أن السياق العام لألف ليلة وليلة يحضر فيه الجنس كمكون رئيس وهو بنية عميقة من مجموع البنى التي تتحكم في السرد، وبالتالي تبلور الأحداث ونموها، إضافة إلى أن وضعيتها السوسيو ثقافية تكمن مهمتها في خدمة المنحى السياسي العام الذي يشكل أنماط السلطة، ثم إن وجود المرأة يعكس جوعًا جنسيًّا يفترس المرأة والرجل معًا، والظاهرة في حقيقتها تنم عن الخواء الإنساني العام الذي تحس به الشخصية، نتيجة هزائمها أمام بنيات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية[2].

لكن هل قرأ دولاكروا أن ألف ليلة وليلة تقدم مجتمعات شرقية فارسية- هندية- عربية- في سياقات تاريخية، وأن النص يمثل ذاكرة ثقافية تاريخية؟ وبالتالي إلى أي مدى يمكن الاستشهاد بالنص لتكريس حكم نمطي عن الشرق، وإنتاج مفاهيم جديدة تزعزع أركانه في إطار نمطية فكرية وسياسية كولونيالية؟ أليس قراءة النص خارج السياقات التاريخية، تكشف عن لاتاريخية الحكم المسبق في منطق التاريخ والحضارة؟ كيف بنى دولاكروا منظوره عن تاريخ الشرق وحضارته والجزائر خاصة؟

---

(1) المصدر السابق، ص97-98.

(2) محمد عبد الرحمن يونس: الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، (الانتشار العربي)، بيروت، 1998، ص16 - 17.

إن رؤيـة دولاكـروا، رؤيـة ابنـة عصرهـا، وتجربتـه المكثفـة البالغـة التعقيـد، اتخـذت مركزهـا الرئيـس مـا بعـد الأنـوار، لتأسـيس مركزيـة جديـدة، ورغـم عمـق المصـدر التاريخـي لهـذه الرؤيـة الجديـدة، فـإن ذلـك ليـس شـفيعًا لاحتـكار المنظـور الجنسـوي لتفسـير الـتراث الجزائـري. فهـو يرتكـز في قـراءة الظاهـرة التراثيـة انطلاقًـا مـن فهـم فرويـدي وبتفسـيره ذلـك، ينتسـب إلى الـروح العلميـة التـي هـي في خاتمـة المطـاف، عـصر النهضـة الأوروبيـة، بمعنـى آخـر، تتعـين الرؤيـة الفرويديـة كمعطـى علمـي، بـإرادة القـوة التـي تغـذت مـن روح مـا بعـد الأنـوار، وكأن دولاكـروا يسـبق بزمـن العلـم -الفرويديـة- كل ثقافـة مغايـرة لـه ومختلفـة، وهـو بذلـك يعطـي لنفسـه صفـة المثقـف الكولونيـالي الكامـل فتكـون الفرويديـة ثقافـة كولونياليـة، تفـسر الآخـر الأقـل ثقافـة منهـا، بشـكل يرفـع تراتبيـة الحداثـة في سـلم الحضـارات، ودرجـة موازيـن قوتهـا ووجودهـا التاريخـي، وفي الوقـت نفسـه تكـون أفقًـا فكريًـا وجماليًـا متميـزًا، تحقـق لبنيتهـا العلميـة انتصـارًا خاصًـا.

إن دولاكـروا وقـد جعـل مـن الإيروتيكيـة نسـقًا سياسـيًا وثقافيًـا، والمـرأة فيـه تنحـصر في قدرتهـا عـلى الإغـراء والمتعـة، فالفرويديـة ترتبـط بجوهـر الكولونياليـة وتؤسـس لهـا. فهـو يقـدم بذلـك مركزيـة الغـرب في محاولـة إبـراز تفوقـه وتبريـر سـيطرته، وإظهـار عـدم وجـود علاقـة بـين تطـوره وتقدمـه في عـصر النهضـة والـشرق؛ فالضعيـف بالـضرورة يخضـع للقـوي، والمتخلـف يمتثـل للمتقـدم، وهـذه النظـرة قـادت إلى نظريـة عنصريـة تفـترض مجموعـة مـن الخصائـص المتفوقـة في الجنـس الأوروبي، تقابلهـا خصائـص دونيـة في الجنـس الشرقـي، ومـا يسـتتبع ذلـك مـن علاقـات تبعيـة وإلحـاق واسـتغلال[1]. في ضـوء هـذا الطـرح، يمكـن القـول إنـه في معادلـة الغالـب والمغلـوب تميـل المعادلـة إلى الإعـلاء مـن شـأن الأول منهـا، فالغالـب هـو صانـع التاريـخ وكاتبـه. ومـن منظـور هـذا الامتـداد في الغلبـة والسـيطرة التاريخيـة، فـإن التاريـخ الـذي يمثلـه دولاكـروا، ويشـكل أبعـاده إنمـا هـو تاريـخ يحـدد نفسـه تاريخيًـا، وهـو مـا يعنـي أن وعيـه الكولونيـالي بالـذات هـو أيضًـا إدراج للحيـاة في هـذا المسـتوى، وبالتـالي فرسـمه للنسـاء «إدراك حـسي ينتقـل مـن مسـتوى الصورة الحسـية إلى الانفعـال والمشـاعر والوجـدان، فتتحـول إلى بواعـث ودوافـع شـعورية -جنسـانية- ولا يتحـول عـالم الأشـياء إلى عـالم الرمـوز، بـل إن عـالم الرمـوز يصبـح عالمًـا بديـلاً، يتحكـم عـن قـرب في

(1) عبد الرحمن منيف: ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة، ضمن كتاب الحداثة- النهضة- القديم والجديد، (قضايا وشهادات)، بيروت، ع2، صيف 90، ص211.

عـالم الأشـياء»[1]. إضافـة إلى أن الصـورة عندهـن لا تكتفـي فيـه بوعيـه للعـالم، بـل يعيـد إنتاجهـا وخلقهـا، ويحولهـا مـن عـالم مصمـت إلى عـالم حـي وديناميـكي ومـن صـورة مطابقـة إلى صـورة خلاقـة[2]. وبالتـالي فـأول مظاهـر صـورة المـرأة الجزائريـة عنـد دولاكـروا أن تكـون موضوعًا جنسـيًّا، ومجـرد جسـد، وفيهـا يـرى الأخريـات أو تعكـس لـه صورهـن، فهـي رمـز شـبقي في شـتى مظاهـره وأن فاعليـة الجسـد تطـاوع رغبـة الآخـر، وهـو مـن يحددهـا ويشـكلها وفـق منطـق السـلعة في الاقتصـاد الليـبرالي.

إن تشـيئ المـرأة، وهـي سـلعة -سـلعة الجسـد- تـؤول في ضـوء التحليـل النفـسي الكولونيـالي إلى حلقـة صـورة، تمتـد جذورهـا وتتضـح والمـد الاسـتشراقي، وقـد صيغـت كخطـاب غـير بـريء. وبحسـب كاريـن هورنـاي التـي تقدمـت بفرضيـة مفادهـا أن الأنـا والآخـر -الـشرق والغـرب- وهـما شريـكان في المغامـرة الإنسـانية، فـإن مصيرهـما مختلـف إزاء روح المـرأة، فالعنـصر الشرقـي الأمومـي -نسـبة إلى الأمومـة- يمثـل الطبيعـة، في حـين يمثـل الغـرب العنـصر الأبـوي التاريـخ، لهـذا السـبب تبـدو الأمهـات وأحـداث في كل مـكان وزمـان، في حـين يبـدو الآبـاء أكـثر تحـددًا بالحضـارة التـي ينتمـون إليهـا[3]. وفي ضـوء اللقـاء التاريخـي بـين الأنـا والآخـر، الجزائـر/ فرنسـا، نسـتطيع أن نفهـم كامـل الدلالـة الرمزيـة لبيـان دولاكـروا «أخـيرًا أشـعر أننـي أشـبعت رغبتـي مـن بـلاد الشـمس»[4]. فأبـوة الغـرب وهـي ليسـت نهايـة التاريـخ، إنمـا هـي التاريـخ في حـد ذاتـه، ونظـام المجتمـع المـدني هـو النظـام الوحيـد الممكـن في ضـوء الطبيعـة البشريـة والامتـداد الاجتماعـي في بنيـة الإنسـان البيولوجيـة، وهـي الإنسـان في سـقوطه الحضـاري[5]. وبالتـالي فرحلـة دولاكـروا نحـو الشـمس -الـشرق- لا يهمهـا اكتشـاف مـا ترحـل إليـه، بقـدر مـا يهمهـا الكشـف عـما ارتحلـت إليـه، وفي هـذا المسـتوى مـن مسـتوياتها، كانـت بنيـة الرحلـة تكراريـة، والبنيـة التكراريـة عنـد الـروائي جعلـت مـن الزمـن الكولونيـالي زمنًـا مغلقًـا، والزمـن في انغلاقـه هـو رؤيـة الـروائي كجيـل جزائـري جديـد يحلـل الرحلـة إلى عناصرهـا الأوليـة، وإعـادة تركيبهـا بخلـق صياغـة نقديـة

(1) حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصورة، مجلة (فصول)، القاهرة، ع62، صيف 2003، ص23.

(2) المصدر السابق، ص23.

(3) جان ديلومو: الغرب والخوف من المرأة، مجلة (دراسات عربية)، ع2، ديسمبر 1981، ص129.

(4) أسير الشمس، ص101.

(5) هشام غصيب: نقد العقل الثوري، مجلة (الطريق)، بيروت، ع1، ص25.

للتاريـخ الكولونيـالي وتاريـخ مـا بعـد الأنـوار. كـما يسـتلهم مـن أطروحـة كاريـن هورنـاي، إن عنـصر الأمومـة الطبيعيـة في الـشرق، تكشـف عطالـة الأنـوار الفكريـة والفلسـفية، وأزمـة الإحبـاط الوجـودي الغـربي، والعصـاب المعنـوي المنشـأ الـذي تولـد مـن الصراعـات بـين الحوافـز والغرائـز، وبـين القيـم الإنسـانية المختلفـة.

والـروائي وهـو يصـوغ ثنائيـة الـشرق والغـرب، يصـوغ في الوقـت ذاتـه ثنائيـة الليـل والنهـار. فالليـل الكولونيـالي زمـن يتدفـق رغبـات متداخلـة ومتصارعـة، ونهـار الـشرق زمـن إيمـاني بالقضيـة يمتـد وزمـن المسـتقبل، وبينهـما طـرف ثالـث، هـو وعـي الـروائي الـذي عـرف ذاتـه ومسـار النـص، وفي النـص رسـم لدولاكـروا والظلـم، ورجـل الـشرق المظلـوم، وهـذا يعنـي عندمـا يكتـب حميـد عبـد القـادر عـن الكولونياليـة في الزمـان والمـكان، فإنـه يقتـل رأسـمالاً رمزيًّـا في الثقافـة الاسـتعمارية ويقتـل صورتهـا عـن الـشرق في مـرآة الذاكـرة الإنسـانية.

إن الرسـم في بعـده التراجيـدي، خلـق التراجيديـة الجزائريـة تاريخيًّـا، طـرف معادلتهـا الأول كولونياليـة صنعـت تاريخًـا زائفًـا، وطرفهـا الثـاني شـعب رأى ألا معنـى لهـذا التاريـخ. ودولاكـروا وهـو يـؤرخ رسـمًا، ويجسـد حلمـه بـشرق جنسًـا، كان في ذات الوقـت مخـاض التاريـخ، يمـزق ملامـح هـذا الجنـين غـير الواضحـة في الذاكـرة الوطنيـة والذاكـرة الإنسـانية. فالمـوت الرمـزي للصـورة، لا يـرد إلى سـبب أخلاقـي أخطـأ التقديـر الحضـاري للـشرق وحضارتـه، بقـدر مـا ترجـم أزمـة وعـي سـمته أحقـاد تاريخيـة. بهـذا المعنـى، يتكشـف منظـور دولاكـروا في خلـق عـالم وهمـي مـن الألـوان، مـن غـير أن يجـد في الزمـن الكـوني سـندًا لوعيـه الزائـف، ولـن يكـون الحلـم الـذي سـكنه، إلا حلقـة التوهـم الـذي جانـب الواقعـي، وبالتـالي فهـو في التحديـد الأخـير، تلـك القـوى الكولونياليـة المالكـة لزمـن تاريخـي بمفاهيـم الهـذر، وانتهـاك حقـوق الإنسـان. وإذ تهتـز معايـيره التاريخيـة القديمـة وأيديولوجيتـه، فـإن رحلـة الـروائي مليئـة بالتوتـر والارتيـاب في كل افـتراض يدعـي امتـلاك الأحقيـة واليقـين، وخلـف كل هـذه الأنظمـة القائمـة بأفكارهـا، ثمـة إيمـان تاريخـي يـصر عـلى لـزوم الاعـتراف التاريخـي والإنسـاني بجريمـة اسـمها صـورة الـشرق في مـرآة الغـرب.

الخاتمة:

إن روايـة «أسـير الشـمس» جـزء مـن الحساسـية الجديـدة في اقترابهـا مـن أسـئلة التاريـخ الجزائـري الحديـث، وحـد يرسـم حـدود الزمـن والذاكـرة، ويربـط بـين سـؤال الهويـة وسـؤال العلاقـة مـع الآخـر، ويقيـم منطقـة عـلى مـا يحـدد المسـكوت عنـه واسـتنطاقه. هـو إذن شـكل العلاقـة التـي تؤسسـها الروايـة الجزائريـة الجديـدة لتاريخنـا في تفاعلهـا مـع الأحـداث، ومـع تطـور الشـخصيات ذاتهـا، ونـواة العلاقـة ليسـت واحـدة، لأن مـا يريـده الـروائي حميـد عبـد القادر، يسـير باتجـاه تفكيـك تلـك النـواة، وإعـادة قـراءة الظاهـرة الكولونياليـة لـولادة نـص تاريخـي ينتمـي إلى مركزيـة وعـي الكتابـة الجديـدة، بعيـدًا عـن وصايـة السـلطة السياسـية والسـلطة التاريخيـة، وبالتـالي الدخـول في مغامـرة اكتشـاف اللحظـة التاريخيـة وتشـكيلها، لذلـك كانـت روايتـه تعبـيراً عـن مرحلـة تاريخيـة، أسـهمت في واقعيتهـا ومتخيلهـا بكشـف حـدود المعطـى التاريخـي وآفاقـه ورؤيتـه لمـا حـدث. والـروائي في ذلـك يصبـح أكـثر مـن مجـرد كاتـب، بـل منشـئًا ومؤسسًـا لرؤيـة وموقـف ومفـككًا للأسـئلة القديمـة في الوعـي التاريخـي، فـكأن رؤيتـه هـي منتهـى الحـدود، يختلـط فيهـا الـذاتي بالموضوعـي، الظاهـر بالباطـن، ولا يكـون الـسرد نقـلاً أو وصفًـا، بـل حيـاة لأسـئلة التاريـخ اللامتناهيـة.

المصادر والمراجع:

أولًا: المصدر:

- حميد عبد القادر: أسير الشمس، دار ميم، الجزائر، 2021.

ثانيًا: المراجع:

- أبو شقرة، سناء: أبعاد جديدة لمشروع ديمقراطي عربي، ضمن كتاب نحو تجديد المشروع الاشتراكي، دار الفارابي، بيروت ط2، 1998.
- إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982.
- ساردار، ضياء الدين: الاستشراق، ترجمة: فخري صالح، دار الحكمة، لبنان، 2011.
- سويدان، سامي: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986.
- طرابيشي، جورج: الروائي وبطله، دار الآداب، لبنان، ط1، 1995.
- الطيب تيزيني: مهدي عامل: ما الذي تبقى منه؟ ضمن كتاب تجديد المشروع الاشتراكي، دار الفارابي، بيروت، 1997.
- كاظم، نجم عبد الله: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، الأردن، ط1، 2013.
- ماركوز، هربرت: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1988.
- محجز، حضر: إميل حبيبي.. الوهم والحقيقة، دار المهندسين، سوريا، ط1، 2006.
- محفوظ، عبد اللطيف: التاريخي والواقعي وبناء المعنى في الرواية، مختبر اللغة والإبداع الجامعي ابن طفيل، المغرب، 2013.
- مونسلو، ألون: دراسة تفكيكية للتاريخ، ترجمة: قاسم عبده قاسم، المركز الثقافي العربي للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

ثالثًا: الدوريات:

- بركات، حليم: نحو رؤية شاملة للرواية العربية، (بدايات)، بيروت، ط1، 2010.
- حنفي، حسن: عالم الأشياء أم عالم الصورة، (فصول)، القاهرة، ع62، صيف 2003.
- دراج، فيصل: الأدب والسياسة والوطن، (الطريق)، بيروت، ع2، مارس 1996.
- دراج، فيصل: ماركسية المفارقة.. ماركسية صادق جلال عظم، (الطريق)، بيروت، ع2، يوليو 1993.
- دراج، فيصل: وضع الثقافة في شروط التبعية، (قضايا فكرية) الكتاب 2، القاهرة، يناير 1986.
- ديلومو، جان: الغرب والخوف من المرأة، (دراسات عربية)، ع2، ديسمبر 1981.
- عبد العالي، معزوز: فوكو وميكروفيزياء السلطة، (مدارات فلسفية)، الرباط، ع13، 2006.
- عيد، عبد الرزاق: نحو قراءة جديدة للرواية السورية، (نهج)، دمشق، ع28، 1989.
- غصيب، هشام: نقد العقل الثوري، (الطريق)، ع1، فبراير 1995.
- لومبا، آنيا: الكولونيالية وما بعدها، ترجمة: باسم المسالمة، مجلة (التكوين)، لبنان، ط1، 2013.
- المصدق، إسماعيل: هوسرل وأزمة الثقافة الأوربية، (مدارات فلسفية)، الرباط، ع1، 1998.
- منيف، عبد الرحمن: ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة، ضمن كتاب الحداثة- النهضة.. القديم والجديد، (قضايا وشهادات)، بيروت، ع2، صيف 1990.
- واثيونغو، نغوجي: تصفية استعمار العقل، ترجمة: سعدي يوسف، (التكوين)، 2011.
- يفوت، سالم: الاستشراق.. الوعي بالذات من خلال الوعي بالآخر، (مدارات فلسفية)، الرباط، ع13، 2006.
- يونس، محمد عبد الرحمن: الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، (الانتشار العربي)، بيروت، ط1، 1998.

صورة اليهودي في رواية «غزة 87» للروائي يسري الغول

صالح عوض أحمد حماد[1]

البريد الإلكتروني:

s1234567891949@outlook.com

(1) صالح عوض أحمد حماد، باحث من قطاع غزة، فلسطين. له اهتمام بالدراسات السردية. نشر كتابه النقدي: كيفيَّات التلقي في شعر عز الدين المناصرة، دار الصايل، الأردن، 2022. ومن أبحاثه المنشورة: فضاء المدينة في تجربة جبرا إبراهيم جبرا الشعرية، حولية كليَّة اللُّغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، ع25، 2021؛ الفراغ في قصص غادة اليوسف- دراسة في ضَوء نظرية التلقي، (قيد النشر)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، فلسطين، مج 26، ع2، 2022. بالإضافة إلى أربعة مؤتمرات علمية في فلسطين، والأردن، والجزائر.

Jewish anti-Zionist figure in the novel «Gaza 87» By the novelist Ysre al-Ghul

Abstract:

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

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

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

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

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

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

Key words:

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

صورة اليهودي في رواية «غزة 87»
للروائي يسري الغول

ملخص:

تهدف هذه الدِّراسة النَّقدية إلى سبر أغوار الشَّخصيات الروائية في رواية «غزَّة 78» للكاتب الروائي يسري الغول، وتحديد القواسم المشتركة بينها في عملية السَّرد، وما تنضوي عليه من الاتفاق أو الاختلاف، يزيد من تماسك الأحداث، واشتعال الصِّراع الدرامي في فضاءَي: تل أبيب، وغزة. وتوصَّلت الدِّراسة إلى أنَّ الشَّخصية اليهودية منذ الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام 1987 تعادي الفكر الصهيوني تنظيرًا وتطبيقًا، ولا تستسيغ تدفُّق الهجرات الصهيونية إلى دولة إسرائيل المهزومة. وثمَّة تناقض بنيوي عميق بين محتوى المعتقد التوراتي وصورة الواقع الخارجي في إسرائيل، كما أنَّ الإنسان اليهودي في دولة إسرائيل المزعومة هو ضحيَّة الاضطهاد العرقي، والاستبداد، والقهر.

كلمات مفتاحيّة:

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

توطئة:

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

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

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

وتتناول هذه الدراسة الشَّخصية بأربعة مباحث:

المبحث الأول: الشُّخوص الروائية في النَّص.

---

(1) يسري عبد الرؤوف الغول، مواليد أغسطس 1980، في مدينة غزة الفلسطينية، وحاصل على درجة الماجستير في دراسات الشرق الأوسط من جامعة الأزهر، وصدرت له خمس مجموعات قصصية، هي: على موتها أغني (2007)، وقبل الموت بعد الجنون (2010)، والموتى يبعثون في غزة (2015)، وخمسون ليلة وليلة (2016)، ونساء الدانتيل (2019). ورواية غزة 87 (2017).

المبحث الثاني: الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالأحداث.

المبحث الثالث: الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالبنية الزَّمنية.

المبحث الرابع: الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالفضاء الروائي.

المبحث الأول- الشُّخوص الروائية في النَّص:

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

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

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

ويضيف ديفيد معلومات أخرى عن جنسية أبويه تضيء عالم النَّص، فيقول: «**حمدت**

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

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

الـرَّب علـى مجـيء أبـي مـن بولنـدا وولادة أمـي فـي روسـيا، فهـي منحـة فـي بـلاد التمييـز العنصـري والتعصُّـب المفـرط»[1].

ويـوازي عالـم الروايـة عالمنـا المـادي، فشـخصية ديفيـد تجمعهـا علاقـات حميمـة مـع شـخوص الروايـة الأخـرى، وتغـدو علـى يـد الكاتـب كشَّـافًا يشـتقُّ الحقيقـة مـن باطـن شـخصية ميـري المعتمـة، ويذكـر نواياهـا الخفيَّـة فـي النَّـص، مـا دامـت هـذه الشـخصية إنسـانًا ذا أيديولوجيـة متصهينـة، تخفـي العَـداء للشَّـعب الفلسـطيني، والروايـة هـي فـنُّ رسـم الشـخصية وتقديمهـا فـي قوالـب فنِّيـة، توهـم المتلقـي بأنَّهـا شـخوص حقيقيـة، تمتلـك كيانـات أسـلوبية، «وهـذا أمـر بالـغ الأهميـة؛ لأنَّـك إذا لـم تعـرف الشَّـخصيات جيـدًا، بحيـث تسـتطيع أنْ تشـاركها مشـاركة وجدانيـة، فلـن تعبـأ بمـا يحـدث لهـا»[2] لاحقًـا.

وعـن طريـق تقنيـة الرَّسـم يسـتطيع الكاتـب الروائـي تحليـل دهاليـز شـخوصه الروائيـة وتقصِّـي أعماقهـا علـى نحـو نفسـي. يقـول ديفيـد فـي حـوار ثنائـي مـع ميـري: **«حتَّـى أنـت يـا ميـري، جئـت مـن أفريقيـا، وهـا أنـت تتعاملـين مـع أصحـاب الأرض بقسـوة وتوشـكين أنْ تقتلـي أحدهـم لشـيء فـي نفسـك»**[3].

ويـرى الباحـث أنَّ الأشـياء القـارَّة فـي ضميـر ميـري هـي: العقيـدة الصهيونيـة المشـبَّعة بالأوهـام، والأباطيـل الزائفـة تجـاه الشَّـعب الفلسـطيني، وسـبق لهـذه العقيـدة أنْ ترسَّـخت فـي المعابـد الأثيوبيـة التـي تلفـظ اللُّغـة الأمهريـة، وهـي لغـة سـامية، تختلـف حروفهـا وكلماتهـا وتراكيبهـا عـن اللُّغـة العبريـة السَّـائدة فـي تـل أبيـب.

وسـبق لميـري أنْ قدَّمـت نفسـها تقديمًـا ذاتيًّـا متواضعًـا، يصـوِّر واقعهـا المعيـش، وكيـف كانـت تصـارع تيـار الحيـاة مـع صديقتهـا جيزيـل فـي إفريقيـا؟ تقـول ميـري: **«أنـا ميـري غياديـد، وحيـدة لأبويـن فقـدا جميـع أطفالهمـا بسـبب أمـراض متعـددة ومتنوعـة حتـى بقيـتُ وحيـدة أصـارع الفـراغ والحـزن، ولشـدة مـا كنـت فيـه اتخـذت مـن جيزيـل صاحبـة وخليلـة، لـم يكـن لدينـا مدرسـة كباقـي المناطـق فـي بلدتـي، وإنمـا أكشـاك**

(1) المصدر السابق، ص68.

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

(3) يسري الغول: غزة 87، ص60.

صغيـرة يضعوننـا فيهـا، يعلموننـا بعـض الحـروف والكلمـات، يسـقوننا الحليـب وكسـرات مـن الخبـز، ثـم يحدِّثوننـا عـن الـرب»[1].

وتتعقَّـب ميـري أصـول شـخصيَّة سـارة الصُّهيونيـة، ولا تبالـي فـي الكشـف عـن جذورهـا الفلاشـية فـي النَّـص، وجـاء هـذا التعقُّـب فـي قالـب سـاخر، كان الغـرض منـه التهكُّـم والتقليـل مـن شـأن سـارة زوج ديفيـد فـي الماضـي. تقـول ميـري:

- «**هـل أنـت عصبيـة إلـى الحـد الـذي يمنعـك مـن تمالـك نفسـه أمـام الآخريـن؟ هـل أنـت سـارة الفلاشـية؟»**[2].

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

- «**أيُّ حقـدٍ تخبئينـه فـي صـدرك أيَّتهـا الفلاشـية؟، هـل أتراجـع عـن حبـي لـك؟ لقـد أحببتك حقًّـا لأنَّنـي رأيـت في عينـك انكسـارًا عظيمًـا، أحببـت دموعك وحزنهـا»**[3].

ولا يكـفُّ الروائـي عـن إقحـام شـخصيَّة أفيخـاي داغـان الوهميـة علـى الروايـة، والتمهيـد لهـا سـريعًا مـن خـلال اتصـال قـادة جهـاز الشـين بيـت (جهـاز الأمـن الداخلـي الإسـرائيلي) بالطبيـب ديفيـد؛ لكـي يقـدِّم لهـا العـلاج النَّاجـع بسـريَّة تامَّـة؛ باعتبـاره مشـرفًا علـى مفاعـل ديمونـة. يقـول الـراوي علـى لسـان ديفيـد تفاصيـل دقيقـة عـن حيـاة أفيخـاي: «**راعنـي كثيـرًا الشُّـعور بحالتـه، وهـو يسـرد تفاصيـل تعرُّضـه للاختطـاف علـى أيـدي عمـلاء، جهـاز الموسـاد فـي بودابسـت نهايـة أيَّـار بعـد اسـتدراجه مـن خـلال إحـدى فاتنـات الأمـن، وكيـف جـرى نقلـه سـرًّا إلـى إسـرائيل كمـا علـم الشَّـعب كلُّـه دون أنْ يتضامـن معـه؛ نظـرًا لتحريـض الإعـلام عليـه، واتهامـه بالخيانـة العظمـى؟»**[4].

ويجـد المتلقـي قواسـمَ مشـتركة تجمـع شـخصيتي: ديفيـد وأفيخـاي، فكلاهمـا ذاق آلام الماضـي المبرحـة، وعـاش تجربـة حـب رومانسـية انتهـت بالإخفـاق، وكانـت وقائـع تجربـة ديفيـد الفاشـلة مـع سـارة فـي تـل أبيـب، إلا أنَّـه اسـتعاض عـن الألـم بتجربـة رومانسـية جميلـة

(1) المصدر السابق، ص45.

(2) المصدر السابق، ص60.

(3) المصدر السابق، ص62.

(4) المصدر السابق، ص68.

مـع ميـري فـي تـل أبيـب نفسـها. علـى حيـن، وقعـت أحـداث تجربـة أفيخـاي الفادحـة فـي أوكرانيـا، فيقـول:

- «**كنـت مغرمًـا بفتـاة شـقراء، بشـعر كسـتنائي وعينيـن لوزيَّتيـن، وجـه صـافٍ مـدوَّرٌ كأنَّهـا إحـدى فاتنـات هـذا العالـم. التقيتهـا فـي أوكرانيـا، تعرَّفنـا علـى بعضنـا بعضًـا، كنـت ألتقيهـا فـي ملهـى ليلـي فـي أحـد شـوارع «كييـف» نتسـامر، نضحـك، نعـب الخمـر دون أنْ تسـمح لـي بممارسـة الحـب معهـا، طالبـةً تأجيـل ذلـك لوقـت آخـر**»[1].

ويتَّخـذ كلٌّ مـن ديفيـد وأفيخـاي موقفًـا سـلبيًّا مـن جهـاز الأمـن الإسـرائيلي، ولكنهمـا يتعارضـان فـي الرؤيـة السياسـية للواقـع الإسـرائيلي، ويوظِّـف الروائـي هـذا التعـارض فـي خدمـة غـرض فنـي مـن أغـراض الروايـة، وهـو رؤيـة الشَّـخصية المهاجـرة إلى مسـتقبل إسـرائيل العاجـل، سـواء أكان سـلامًا أو حربًـا. فديفيـد يعتقـد أنَّ أرض إسـرائيل سـتنعم بالسَّـلام، وهـو اعتقـاد خاطـئ، يتعـارض مـع بنيـة الواقـع الخارجـي التـي يطغـى عليهـا عامـل الحـرب؛ وبالتالـي، فـإنَّ أفيخـاي يقتـرح ضـرورة مـوت أحـد قطبـي الصِّـراع، وهمـا: إسـرائيل أو غـزة، وهـذا مـا يسـخر منـه ديفيـد متسـائلًا:

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

- ويسـلِّط الروائـي الضـوء علـى ماضي الشَّـخصية ومسـتقبلها؛ ليكشـف عن طبيعـة المتغيرات التـي تتعـرَّض لهـا القضيـة الفلسـطينية قبيـل اتفاقيـة أوسـلو فـي عـام 1994، ويعبِّـر عنهـا بأسـلوب يعكـس رؤيتـه الفنيـة تجـاه الأحـداث الواقعيـة فـي قطـاع غـزة، فعـادل الفلسـطيني، يكافـح تيـار الحيـاة الجـارف فـي مدينـة غـزة، ويضطـر إلـى العمـل فـي بنـاء الشـقق المنزليـة فـي تـل أبيـب مـع المقـاول الفلسـطيني إبراهيـم؛ بسـبب أوضاعـه الاجتماعيـة الحرجـة. غيـر أنَّ سـارة التـي انفصلـت عـن زوجهـا ديفيـد تحـاول إغـراء هـذا الشَّـاب بصوتهـا النَّاعـم، وتضاريـس جسـدها اللَّامـع، فيغـدو أسـيرًا بيـن أخلاقـه النَّبيلـة، وغريـزة الجنـس، ومـا ينبجـس عنهـا مـن ثنائيـة الإقبـال والرَّفـض، والانصيـاع والتبـرُّم، ولكـنَّ (عـادل) فـي النِّهايـة يخضـع إلـى مطالـب سـارة الجسـدية، فيحمـل آلام الخطيئـة علـى كتفيـه؛ يقـول الـراوي علـى لسـان عـادل: «**أبتسـم،**

(1) يسري الغول: غزة 87، ص113.

(2) المصدر السابق، ص116.

والدمعة تسقط رغمًا عنِّي، تتهادى كأنِّي أبصر جسدها للوهلة الأولى وفي وجهها ابتسامة تمارسها بشبق، تلبس شورتها الجينز وسترتها ذات اللَّون البرتقالي. تنتهي من عريِّها، أنتهي من لبس الحذاء، تقف في مواجهتي أمام الباب، تطبع قبلةً على خدي ثمَّ تعطيني مئة شيقل، وتهمس في أذني: هذه أجرة اليوم عزيزي»[1].

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

تجيب عن هذا السُّؤال محاور البحث الأخرى لاحقًا.

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

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

والشُّخوص الثانوية في الرواية؛ هي: جيزيل، وأفيخادي، والمقاول الفلسطيني

---

(1) المصدر السابق، ص15.

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

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

إبراهيـم، وحسـام، وبكـري، وتبـرز علاقاتهـا بالشُّـخوص الناميـة فـي مناطـق محـدَّدة مـن السَّـرد، تضـيء عالـم النَّـص الداخلـي، وتكشـف عـن بُعـد مـن أبعـاده الدلاليـة، وفـي مقدِّمتهـا الجنـس.

وتقـع وظيفـة الـراوي فـي تقديـم هـذه الشـخوص الروائيـة، ونقـل أفكارهـا الذهنيـة إلـى المتلقـي فـي قوالـب فنيـة لا تنضـب عـن الخلـق والابتـكار؛ فالـرَّاوي شـخصٌ فعَّـال فـي النَّـص، ولا تقـلُّ أفعالـه أهمِّيـة عـن أفعـال الشـخوص الروائيـة، إلا أنَّ عالمـه المتخيَّـل أكثـر شـموليَّة وموضوعيَّـة مـن عالـم الشَّـخصيات، وكثيـرًا مـا يتعقَّـب الشـخوص ويرصـد تحرُّكاتهـا فـي النَّـص، ويسـتنطق وجهـات نظرهـا، ويضبـط انفعالاتهـا بمـا يقدِّمـه للمتلقـي مـن حقائـق تفيـد فـي فعـل القـراءة والتلقـي.

ويمكـن القـول: ثمَّـة تجـارب روائيـة تتتبَّـع الشُّـخوص الروائيـة وتحلـل أفعالهـا فـي النَّـص؛ باعتبارهـا مؤشِّـراتٍ فنيـة تضـيء عالـم النَّـص وتسـهم فـي فـكِّ مغاليقـه، وتلـك تجـارب لا ينتمـي إليهـا النَّـص الروائـي بيـن أيدينـا؛ ذلـك أنَّ تجربـة يسـري الغـول الروائيـة تجربـة أحـداث أكثـر منهـا تجربـة شـخوص، ولا تخلـو أحـوال شـخص مـن شـخوص الروايـة مـن حـدث روائـي، أو موقـف فنِّـي، أو رؤيـة أيديولوجيـة، أو تصـوُّر جمالـي تجـاه الإحداثيـات المكانيـة أو الزمانيـة، وهـذا مـا يدفعنـا إلـى تنـاول أرضيـة الحـدث.

المبحث الثاني- الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالأحداث:

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

وأحسـب أنَّ الجنـسَ عامـلٌ مشـترك يجمـع شـخوص الروايـة، ويسـتبطن نزواتهـا

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

الداخليـة، وينتشـل رغباتهـا المكبوتـة، ويفسِّـر سـلوكياتها الإنسـانية الغامضـة، ويقيـم جسـرًا مـن العلاقـة التـي لا يحدِّدهـا خيـط شـعوري واحـد، ولا تقيِّدهـا صفـة بعينهـا. فحينمـا يخـون ديفيـد زوجـه سـارة، وينسـج علاقـة جنسـية مـع ميـري التـي كانـت تعلـم بأسـرارها سـارة بطـرق مواربـة؛ فـإنَّ الجنـس يتمايـز بيـن ديفيـد وسـارة، وتضطـر الأخيـرة إلـى كراهيـة ديفيـد وميـري معًـا، والحلـم بشـخص آخـر يغـذِّي رغباتهـا المكبوتـة، ويـرى آلان روب جرييـه أنَّ «الحلـم أكثـر واقعيـة مـن الحيـاة الواعيـة؛ لأنَّ الشـيء فـي الحلـم لا يُهمـل أبـدًا»[1].

تتطلـع سـارة إلـى التحلـل مـن قوانيـن الدولـة ومبادئهـا، وتصبـو إلـى إغـراء الشَّـاب الفلسـطيني عـادل -الـذي يشـبه إلـى حـد بعيـد سـكَّان القـارَّة الأوروبيـة- بممارسـة الجنـس معهـا؛ بهـدف تعويـض حالـة النَّقـص، والخـلاص مـن آثـار العطـش الجنسـي التـي فقدتهـا مـع زوجهـا ديفيـد، وكأنَّ الخـلاص مـن الكبـت مظهـر مـن مظاهـر الحريـة التـي يسـمو إليهـا دعـاة الوجوديـة، وفـي مقدِّمتهـم جـان بـول سـارتر؛ إِذْ يرفـض «جميـع القيـم المسـبقة ولـم يُبْـقِ إلا قيمـة واحـدة مطلقـة هـي الحريـة، وذلـك علـى أسـاس أنَّ الإنسـان وجـود مسـتمر لحريتـه، وبالتالـي، وجـود مسـتمر لذاتيتـه»[2].

ويصـوغ الكاتـب الروائـي الممارسـة الجنسـية بيـن عـادل وسـارة فـي عشـرة أسـطر، قالهـا الـراوي علـى لسـان سـارة: «**أذكـره كيـف كان يتمتـم بـكلام لا أتبينـه حتَّـى ذاب بيـن أحضانـي، اغتصبتـه وهـو بكامـل بهائـه، لـم يكـن سـاديًّا كديفيـد رغـم مازوشـيتي التـي تتـوق لعنـف يسـكب أوجاعـي، لكنَّنـي رغـم ذلـك انتشـيت، شـعرت بمـاء كثيـر ينزلـق بيـن فخـدي، كأنَّـه يمـارس تلـك العلاقـة الرائعـة لأول مـرَّة، نسـيت ديفيـد ويـوري وإسـحاق وعمـران، نسـيتهم أمـام هـذا الجبـل، تأمَّلتـه ثـم خرجـت بعـد أنْ نقدتـه مائـة شـيقل، عـدت بـه إلـى رفاقـه التعسـاء، وجسـدي يتـوق لاحتجـازه داخـل مسـامي إلـى الأبـد**»[3].

كانـت ممارسـة الجنـس فـي نظـر عـادل خرقًـا لمنظومـة المحرَّمـات المألوفـة فـي فلسـطين،

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

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

(3) يسري الغول، غزة 87، ص21.

وانحرافًا عن التقاليد الاجتماعية السَّائدة، وهو ما يثير الخطيئة والنَّدم في ضمير عادل، ويرى فرويد أنَّ «الشُّعور بالنَّدم يملك الكثير من طبيعة الخوف»[1]، وأكثر ما يُخيف (عادل) هو انقطاع مصدر رزق أقرانه وغيابهم -بشكل قسري- عن العمل؛ وبالتالي فإنَّ (عادل) إذا لم يمارس الجنس مع سارة، فإنَّه سيحرم نفسه من فرصة العمل، ويحرم أقرانه كذلك.

وتثير ممارسة الجنس في وجدان سارة مزيدًا من الكراهية تجاه ميري التي سلبتها زوجها ديفيد، يقول الرَّاوي على لسان سارة: «**أي حقد أحمله في قلبي لتلك الفلاشية، أكرهها كما أكره السفارديم[2] كلهم، لَكَم تمنَّيت أنْ أبيعها في سوق العبيد، أطحنها بيدي، وهذا العربي يطحن أنوثتي بين قدميه...**»[3].

ويُلحظ من قول الرَّاوي أنَّ اليهود في المجتمع الإسرائيلي ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة، ويمثِّل اليهود الأوروبيون أقصى درجات الهرم الطبقي، وينحدر يهود أثيوبيا إلى أدناه، وثمَّة تفاوت ملحوظ في هذه الطبقات، يجعل أصحاب كلِّ طبقة من الطبقات العليا يحتقرون أصحاب الطَّبقة الأدنى منهم. فسارة لا تكره ميري لأنَّها سلبتها زوجها، بل لأنَّها يهودية من يهود الفلاشا، ومهمَّة الراوي الفعلية هي تصوير هذا الازدراء كأزمة اجتماعية، تنتاب الطبقات الدنيا بالمجتمع الإسرائيلي.

وتنازع شخوص الرواية ثنائية المحبَّة والكراهية وما يتَّصل بها من ثنائيات أخرى، تطوَّرت في فضاء تل أبيب الحيوي على نحو عميق، يشكِّل البنية العميقة للنَّص، وتكمِّل هذه الثنائيات سابقتها بخيوط شعورية تطفو على سطح النَّص، وتأتي في مقدِّمتها: ثنائية القبول والرَّفض، فكما يحبُّ الإنسان أخاه ويُقبل عليه بشغف ونَهَم؛ فإنَّ الإنسان نفسه حين يبغض أخاه ينفر منه بحقد دفين، وهذا يعني أنَّ المحبة تكتمل بالقبول، والكراهية تنمو بالرَّفض. ونستطيع تطبيق هذه المعادلة في النَّص، فميري التي تقتنع بما جاء في سِفر يوشع من أنَّ أرض إسرائيل هي أرض يهودا

(1) سيغموند فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة: بو علي ياسين، سورية، 1983، ص92.

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

(3) يسري الغول، غزة 87، ص19.

والسَّـامرة -الضفـة الغربيـة وقطـاع غـزة- تُعاديهـا فكـرة ديفيـد التـي توثِّـق علـى نحـو تاريخـي أنَّ اليهـود غـزاةٌ ولا حـقَّ لهـم بـأرض فلسـطين. يقـول ديفيـد فـي حـوار ثنائـي مـع ميـري:

«- نعـم، هـي ليسـت أرضنـا، فقـد جـاءت أسـرتي مـن روسـيا وغيرنـا جـاؤوا مـن بولنـدا وفرنسـا والمغـرب وتونـس وأثيوبيـا، وصرنـا هنـا فـوق تـراب ليـس لنـا حـقٌّ فيـه»[1].

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

«- نحـن لـم نولـد هنـا، ولا نعـرف نكهـة الحضـارة التـي تتشـدَّقين بهـا يـا ميـري، لقـد تغيَّـرت حقًّـا، مـا الـذي أصابـك؟!»[2].

وينكـث هـذان الرأيـان الصائبـان أوهـام ميـري، فالحجـج الواقعيـة التـي جـاء بهـا ديفيـد وجيزيـل تعـارض أباطيـل التـوراة التـي اسـتقتها ميـري تنظيـرًا فـي أرض أثيوبيـا، وجـاءت إلـى دولـة إسـرائيل المزعومـة مـن أجـل تطبيقهـا فعـلًا وممارسـةً، يسـتند كلاهمـا إلـى القتـل والعنصريـة، ولا يهفـو إلـى السَّـلام مـع الشُّـعوب العربيـة، لأسـباب دينيـة تبـوح عنهـا ميـري نفسـها، فتقـول:

«- إنَّ عليهـم اللَّعنـة لأنَّ الـرب يلعـن مَـنْ لـم يُعجـن بصلصالنـا، وسـنعجن مِـنْ دمائهـم الخبـز لنحتفـل بصخـب الحيـاة يومًـا يـا عزيـزي»[3].

ولكـي تترسَّـخ أفعـال التوحُّـش والعبثيـة، تتَّجـه ميـري إلـى الخدمـة العسـكرية، وتحـارب أبنـاء الشَّـعب الفلسـطيني -بعنفـوان وشراسـة- علـى أسـوار مدينـة غـزة. أمَّـا الطبيـب ديفيـد؛ فإنَّـه لا يؤمـن بهـذا العنفـوان، وكثيـرًا مـا يعتمـل فـي وجدانـه شـعور غريـب تجـاه رجـال الأمـن الداخلـي الإسـرائيلي، يُـوازي دمامـة أفعالهـم القبيحـة تجـاه الإنسـان الإسـرائيلي، وفحـوى هـذا الشُّـعور «**أنَّ هـذه الدولـة لا تريدنـا إلا جنـودًا إسـبرطيين نقـدِّم كلَّ مـا نملكـه للدولـة، ويـوم أنْ ننضـب أو نـكلٌّ تلقـي بنـا فـي الهاويـة»**[4].

---

(1) المصدر السابق، ص60.

(2) المصدر السابق، ص63.

(3) المصدر السابق، ص62.

(4) المصدر السابق، ص67.

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

ويسرد الكاتب أحداثًا أخرى، لا تخفي العنصرية تجاه الإنسان الفلسطيني، وتقدِّم القناة الثانية من الإعلام الإسرائيلي برنامجًا استثنائيًّا، ذكره الرَّاوي على لسان عادل -وهو يشاهد شاشة التلفاز: «**حول ظاهرة الاقتران بالفلسطينيين رغم نظرتهم لغيرهم من الأديان الأخرى أنَّهم محض حيوانات خلقها الله على شاكلة بني البشر كي لا يشمئز اليهود منهم، ودورهم خدمة أبناء الرب من بني اليهود**»[1].

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

ويستطرد البرنامج نفسه بمقابلات شخصية مع الشبَّان اليهود، ويهذي أحدهم أمام الكاميرا قائلًا: «**إنَّ الإسرائيليات يفضِّلن الشَّاب العربي عن غيره؛ لأنَّه فريسة سهلة، ناضجة، تضجُّ بالرجولة، وتحافظ على السِّرية في العلاقة؛ من أجل لقمة العيش**»[2].

ولهذا يتعرَّض الشَّاب الفلسطيني للتحرُّش الجنسي إبَّان العمل في الداخل المحتل، ولا يسلم من العقوبات إذا امتنع عن ممارسة الجنس، وتذكر نتائج التقرير الذي أعدَّه فريق القناة الثانية أنَّ 7 % من العمال الفلسطينيين هم ضحايا التحرُّش الجنسي من الإسرائيليات، وخاصَّة في منطقة تل أبيب[3].

---

(1) يسري الغول، غزة 87، ص71.

(2) المصدر السابق، ص71.

(3) المصدر السابق، ص72.

ولـم يسـتطع الكاتـب أنْ يخفـي أحاسـيس إبراهيـم السَّـاذجة، ولا أنْ يتجاهـل تصرُّفاتـه الإنسـانية السَّـليمة إزاء الإنسـان الإسـرائيلي، فحينمـا مـات صديقـه اليهـودي بـاروخ وأمُّـه معًـا، أجهـش إبراهيـم بالبـكاء، وسـار فـي جنازتهمـا مـع اليهـود، إلا أنَّ التناقـض وقـع فـي ثنائيـة الأنـا والآخـر، ونظـرة كلٌّ واحـد منهمـا للآخـر، فنظـرة إبراهيـم إلـى اليهـود، تختلـف عـن نظـرة اليهـود إليـه، وثمَّـة تناقـض بينهمـا، يحتِّـم الصِّـراع. يقـول الـرَّاوي علـى لسـان إبراهيـم: «**... وعنـد الظهيـرة سـرت فـي جنازتهمـا مـع كثيريـن يلبسـون الأسـود، يلحدهمـا الحاخـام وأنـا أقـرأ فـي سـرِّي آيـات مـن القـرآن، ثـمَّ أختـم بالدعـاء أنْ يهلـك اللـه اليهـود وأمريـكا وروسـيا، بينمـا يدعـو ذلـك الحاخـام الغبـي علـى العـرب والمسـلمين بالمـوت الـزُّؤام**»[1].

لقـد حـدث انقـلاب مفاجـئ بيـن تصـوُّرات إبراهيـم المثاليـة والحقيقـة الواقعيـة الأليمـة التـي شـاهدها فـي المقبـرة، فانصـرف سـريعًا إلـى فضـاء المخيَّـم يحمـل فـي وجدانـه فيضًـا مـن الحـزن، ويسـتذكر مواقـف مشـابهة كيـف شـاطر فيهـا الفلسـطينيون شـخوصًا يهـودًا عاشـوا إلـى جانبهـم فـي المخيـم؟ ودفنوهـم فـي مقابـر المسـلمين.

ويلحـظ المتلقـي أنَّ القسـم الأول مـن الروايـة يختـزل الأحـداث بكثافـة، ولا نجـد لهـا نظيـرًا فـي القسـم الثانـي مـن الروايـة، ومـا ذكـره الكاتـب فـي هـذا القسـم لا يعـدو أنْ يكـون امتـدادًا لأحـداث القسـم الأول؛ فالسـلام الـذي كان يحلـم بـه ديفيـد إبَّـان انـدلاع الانتفاضـة الأولـى عـام 1987، أصبـح واقعًـا حقيقيًّـا فـي ضَـوء اتفاقيـة أوسـلو عـام 1994، ولهـذا يخاطـب أفيخـاي:

«- **نحـن ذاهبـون إلـى حـل؟ رغـم مـا جـرى مؤخَّـرًا، فيديعـوت وهآرتـس تقـولان: إنَّ السَّـلام قـادمٌ لا محالـة**»[2].

يمكـن القـول: إنَّ أحـداث الروايـة ترتبـط بالشَّـخصية اليهوديـة الدخيلـة أكثـر مـن ارتباطهـا بالشَّـخصية الفلسـطينية، وهـو مـا ينـمُّ عـن تطـوُّر خبـرات الكاتـب الروائـي، وتنـوع مصـادره الثقافيـة والمعرفيـة فـي تصويـر نظـرة الآخـر للآخـر نفسـه داخـل تـل أبيـب.

---

(1) المصدر السابق، ص82.

(2) المصدر السابق، ص116.

المبحث الثالث- الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالزَّمن:

يختلف الزمن الروائي عن الزمن الفيزيقي في أنَّه زمنٌ حيوي، يتداخل فيه الحاضر بالماضي، ويتقاطع مع المستقبل، ويتَّسع تارة، ويضيق أخرى؛ ذلك أنَّ لحمة النَّص الروائي وسداه من أكثر النُّصوص الأدبية استغراقًا في الزَّمن، ولعلَّ الأحداث الروائية التي يعالجها الكاتب الروائي يسري الغول تسير في حقب تاريخية، لا تتمتَّع بالاستقلال في النَّص، وكأنَّ البنية الزَّمنية تتخلَّل فصول النَّص، ولا تقبل التجزئة مطلقًا.

وترتبط البنية الزَّمنية بحركة الأحداث وتقدُّمها ارتباطًا وثيقًا، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ هذه الحركة لا تستقرُّ على حالٍ من الأحوال، وكثيرًا ما تهتز أمام الأزمات الكالحة التي تتعرَّض لها شخوص الرواية؛ فتضعف طاقاتها الشُّعورية، وتنفد خبراتها الشَّخصية، فلا تقوى على قهر العقبات أو تجاوزها؛ وبالتالي، فإنَّ العلاقة بين الزَّمن وحركة النَّفس الداخلية علاقة جدلية.

يقول الرَّاوي على لسان عادل: «**ثلاثة أيام مضت دون أن أخرج للعمل، متجاهلًا دعوات أمي لكسب الرزق في (تل أبيب) مدينة العيش الرغيد والسعادة الأبدية، تتقاذفني الهموم والآهات، ترادوني الهواجس والشكوك... كانت ليلة مشؤومة حين جلست مع رفاق حارتنا وتناوشنا أطراف الحديث عن بلادنا المحتلة وسهولها الجميلة، ننفث همومنا بوجه الرِّيح... ظللت طيلة اللَّيل حائرًا، وصوت بكري يرجوني أنْ أوافق كي نذهب معًا إلى النَّعيم؛ لنجني أضعاف ما نحصل عليه من عملنا في غزة**»[1].

يخضع الزَّمن في النَّص الروائي إلى إحساسات عادل الغائرة وأحواله النَّفسية؛ فيحاكي حركاته الداخلية، ويوحي بأوجاعه الخفية من خلال لفظة الشُّؤم، فلا يريد العمل في تل أبيب؛ لئلا يلتقي بسارة، فتضغط عليه بممارسة الجنس معها، وكثيرًا ما يثير هذا الإلحاح رواسب القلق والحيرة في وجدان عادل، فيشعر ببطء دولاب الزَّمن وتوقف حركته الدائبة عن السَّير في النَّص، وهذا البطء بُعد سيميائي، لا

(1) يسري الغول، غزة 87، ص14.

مناص للكاتب الروائي منه في تصوير الجانب المظلم من شخصية عادل والإبانة عن تقلُّباتها المزاجية.

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

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

وتكشف افتتاحية الرواية عن تفاوت المقصود بين زمني: الماضي والحاضر، وهو ما يوحي بكثافة الزَّمن وتعدُّد أبعاده على أديم النَّص، وكثيرًا ما يركِّز الكاتب طاقاته التصويرية على زمن الماضي القريب، وليس البعيد في تقديم شخوصه على أرضية الأحداث، إلا أنَّ شخصية عادل وحدها اعتمدت على إمكانات زمن الحاضر في تصوير الحدث، وانصرفت عن تقنية الاسترجاع؛ وبمعنى أدق: انصبت جهود الكاتب على زمن القص، «وهو زمن الحاضر الروائي، أو الزَّمن الذي ينهض فيه السَّرد»[1].

ولعلَّ الحوار الثنائي مع سارة هو الدافع الرئيس إلى اختزال زمن الحاضر بكثافة من خلال الأفعال الآتية: (أقومُ، أبحثُ، أنحني، تأكلني، أجمعُ، أتجه، تقول، أبتسم، تسقط، أبصرُ، تمارسُ، تلبسُ، تنتهي، أنتهي، تقف، تطبعُ، تعطيني، تهمس، أسمعُ، تدندن، أصفقُ، أنظر، تجلجل).

واستثمرت الافتتاحية معطيات أفعال المضارعة في اختصار مساحة كبيرة من التَّشكيل الفنِّي تسهم في تأسيس الحدث الروائي الأول، وهو الجنس، ويضغط الكاتب -بطريقة

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

موجَّهـة- علـى هـذه الأفعـال، ويفيـد مـن إمكاناتهـا الأسـلوبية فـي تصويـر مـا يجـري مـن ممارسـة جنسـية، قائمـة علـى الحركـة والاسـتمرار.

تعـد هـذه الافتتاحيـة نقطـة البدايـة الأولـى التـي انطلـق منهـا الكاتـب فـي بنـاء الأحـداث، ولا يوجـد قبلهـا نـصٌّ روائـي تعـود إليـه عمليـة القـص، ولعـلَّ القيمـة الوظيفيـة التـي أدَّتهـا هـذه الافتتاحيـة هـي الرَّبـط بيـن الحـدث الروائـي الأول، ومـا سـينبثق عنـه مـن أحـداث روائيـة لاحقـة، قِوامهـا التلاحـم والترابـط فـي عمليـة السَّـرد.

ويوحـي زمـن الروايـة الطبيعـي بارتبـاط الرِّوايـة نفسـها بحقبـة تاريخيـة معيَّنـة، أسـقط مـن خلالهـا يسـري الغـول خبراتـه الإنسـانية علـى خـطِّ الزَّمـن، فجـاء هـذا الزَّمـن محكمًـا فـي قسـمي الرِّوايـة: الأول والثانـي؛ إِذْ نجـد أنَّ القسـم الأول مـن الروايـة يبـدأ مـن الانتفاضـة الأولـى عـام 1987، وإليـه يعـود عنـوان الروايـة «غـزَّة 87»، فتسـير فـي تتبُّـع أحداثـه التـي تمتـدُّ إلـى القسـم الثانـي مـن الروايـة، وتبشِّـر فيـه دعـوات السَّـلام الإسـرائيلية باقتـراب موعـد اتفاقيـة أوسـلو عـام 1994.

ويباغـت الكاتـب متلقيـه فـي نهايـة الروايـة، فـلا يحـدِّد موعـد انتهـاء الزمـن الطبيعـي؛ ذلـك أنَّ الأحـداث المتصاعـدة فـي قطـاع غـزة تحتمـل تجـدُّد إيقـاع الزَّمـن، ولا تبشِّـر بانتهائـه. فـإذا كان المـكان يحـوي الثَّوابـت الأساسـية؛ فـإِنَّ الزمـان يكتفـي بالمتغيِّـرات، ويعالـج التغيُّـرات التـي عصفـت بمدينـة غـزة؛ بوصفهـا أكثـر المـدن الفلسـطينية معـاداة إلـى تـل أبيـب، وهـذا التغييـر كان للأفضـل مـع شـخصيَّتي عـادل وسـارة؛ لأنهمـا نجحـا فـي خلـق بنـاء أُسـري خـارج الأرض المحتلـة. علـى حيـن انقلـب الزَّمـن نفسـه إلـى الأسـوأ مـع شـخصيتي ديفيـد وميـري وجيزيـل؛ مؤكِّـدًا تعاسـة حـظ ديفيـد، ونهايـة جيزيـل المحتومـة فـي أحـد المشـافي، ومصيـر ميـري العدمـي علـى أسـوار مدينـة غـزة.

وفـي ظنِّـي أنَّ جيزيـل وميري انسـاقتا عبر خط الزَّمن نحـو الموت، بسـبب الأباطيل المزعومة التـي نهلتـا منهـا فـي المعابـد، وأسـهمت فـي تشـكيل الملامـح الخارجيَّـة لشـخصيتهما، وبخاصـة ميـري التـي يقـول علـى لسـانها الـراوي فـي لحظـات المـوت: «**لحظـات مـرَّ فيهـا شـريطٌ طويـل مـن حياتـي، ديفيـد، جيزيـل، سـارة، مطعـم داليـدا، مستشـفى أوخلوف، شـارع ديزنقـوف، وهذا الأرعـن الـذي صفعنـي علـى خـدِّي، أطلقت النَّار نحـوه كأنَّني أنتصر لنفسـي وزملائـي عند حاجز**

إيـرز، أطلقـت النَّـار دون أنْ يهمَّنـي الشَّـاباص أو أي سـجن آخـر، أطلقـت دون أنْ أشـعر بالـدم يغرقنـي كمـن سـبقوني فـي هذا العـدم، وكلُّ شـيء يغيـب عن ناظـري»[1].

يبـوح هـذا الزَّمـن النَّفسـي عـن حركـة النَّفـس الداخليـة لـدى ميـري، ومـا يعتمـل فـي وجدانهـا مـن أوجـاع. اسـتطاعت أنْ تختصـر تجربتهـا الإنسـانية البائسـة فـي شـريط زمنـي طويـل، يسـمَّى بالموجـز أو الخلاصـة (Sommaire)، «وهـي شـكل مـن أشـكال السَّـرد الروائـي، تكمـن فـي تلخيـص عِـدَّة أيـام، أو عِـدَّة أسـابيع، أو عِـدَّة سـنوات فـي مقاطـع، أو صفحـات قليلـة، ومـن دون الخـوض فـي ذكـر التفاصيـل حـول الأعمـال والأقـوال التـي تتضمَّنهـا الصفحـات أو المقاطـع المشـار إليهـا»[2].

ولـم يذكـر الكاتـب الحادثـة التاريخيـة التـي باغـت فيهـا المقـاوم الفلسـطينية المجنَّـدة الإسـرائيلية ميـري، لكنَّـه أشـار إلـى حادثـة سـابقًا -تشـبه إلـى حـد بعيـد- أسـر الجنـدي الإسـرائيلي إيـلان سـعدون علـى يـد المقاومـة الفلسـطينية فـي الثالـث مـن مايـو عـام 1989، واسـتعار اسـمًا بديـلاً لهـذا الجنـدي، وهـو نخشـون جلعـاد[3]، وكان لهـذه الحادثـة علاقـة بشـخصية ميـري؛ باعتبارهـا جنديـةٌ مـن جنـود المحتـل علـى أسـوار مدينـة غـزة، وتعكـس هـذه الحادثـة الحقيقيـة معطيـات الواقـع المـادي علـى النَّـص الروائـي المتخيَّـل، وهـو مـا يسـمِّيه رولان بـارت بمفهـوم الوهـم المرجعـي أو الواقعـي[4].

وتطـوَّر هـذا المفهـوم علـى يـد الباحثـة يمنـى العيـد إلـى أنَّ أصبـح زمـن الوقائـع، وهـو الزمـن الـذي تحكـي عنـه الروايـة، وينفتـح باتجـاه الماضـي، فيـروي أحداثًـا تاريخيـة، أو أحداثًـا ذاتيـة للشـخصية الروائيـة، فيكتسـب صفـة الموضوعيـة، والقـدرة علـى الإيهـام بالحقيقـة[5].

ويحـاول الكاتـب إشـراك ميـري فـي حادثـة الأسـر التاريخيـة؛ باعتبارهـا جنديَّـة مـن جنـود المحتـل علـى أسـوار مدينـة غـزة، وكأنَّـه يريـد المزاوجـة بيـن الزَّمـن الداخلـي للنَّـص، والإطـار

---

(1) يسري الغول: غزة 87، ص14.

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

(3) يسري الغول: غزة 87، ص91.

(4) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، سورية، 1993، ص54.

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

التاريخي المتمثِّل بالحادثة التاريخية، فيضفي سمة الواقعية على الرواية، ويوهم المتلقي بصدق الحادثة وفاعليتها في تدمير البنية العسكرية للمحتل، فاضطر إلى إبعاد قادة حركتي حماس والجهاد الإسلامي إلى جنوب لبنان في ديسمبر عام 1992[1].

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

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

وأفاد الكاتب من إمكانات ظرف الزَّمان في الإيحاء بعدد من القفزات الزمنية (Elipse) التي تتخلَّل عملية السَّرد، ولا يروق للكاتب نفسه أنْ يستفيض في تحليل بنياتها، وتسجيل أحداثها، فيضطر إلى تدوينها بعبارات مختصرة وظاهرة في متن النَّص، تنال رضا المتلقي واهتمامه، نحو: «قبل ستة أشهر»[3]، و«عامين متتالين»[4]، و«لأكثر من ثلاثين يومًا تحت التحقيق»[5].

---

(1) يسري الغول: غزة 87، ص92.

(2) المصدر السابق، ص145.

(3) المصدر السابق، ص39.

(4) المصدر السابق، ص87.

(5) المصدر السابق، ص165.

وثمَّة ثغرات ضمنية، لم يصرِّح الكاتب عن استغراق مدَّتها الزمنية في النَّص، وفات أوان الحديث عنها، وهو ما يستدعي من الكاتب افتراض ثغرات وهمية «يصعب ضبط موقعها»[1] في عملية السَّرد؛ مثل: مرور سنوات الانتفاضة في القسم الثاني من الرواية، وأمل الشُّخوص اليهودية باتفاقية السَّلام، دون تحديد الوقت الذي استغرقته الفترة الزمنية المنقضية بين قسمي الرواية.

وتستعيض تقنية التلخيص بعدد لا بأس به من الأسطر أو الصَّفحات عن فترات زمنية يتعذَّر الحديث عنها في عملية السَّرد، ولا يرى الكاتب الروائي فيها لمسة فنِّية تثير إعجاب المتلقي؛ وبالتالي، فإنَّ المرور السَّريع عنها يضيء جانبًا معتمًا من النَّص الروائي، كما أنَّ تقنية التلخيص لا تقتصر على البنية الزَّمنية وحدها، ويمكن للكاتب أنْ يستثمر معطياتها في تقدم شخصيات روائية أخرى في عدد من قصير الأسطر في الفقرة الواحدة، ومن قبيل ذلك تقديم شخصيتي: ديفيد وميري في قول الراوي على لسان سارة: «**بصقتُ في وجهه ثمَّ خرجتْ. هكذا انتهى من حياتي، ولم أعد أذكره مرة أخرى، ولعل المرة الوحيدة التي رأيته فيها بعد ذلك كانت في عيد الفصح، حين كان يتسكَّع مع رفيقته الأثيوبية الجديدة، لم أستطع تحمل الموقف ثانية، فاستدرت إلى جهة أخرى، وأنا ألعنه في داخلي ألف مرة، لقد كرهته حتى الثمالة، كرهت الأمكنة التي يرتادها، كرهت رائحة عطره، لونه المفضل، ثيابه المميزة التي يجلبها معه من باريس، كرهته حتى الحب**»[2].

يشغل التلخيص وظيفة أساسية من وظائف البنية الزمنية، وهي السَّرد السريع للأحداث الماضية التي مرَّت بها سارة، وكأنَّ وظيفة الرَّاوي إشراك المتلقي بالاهتمام بشخوص الرواية، وذلك عن طريق الانتقال من الأحداث الآنية إلى أحداث ماضوية، تعطي المتلقي لمحة موجزة عن ماضي الشَّخصيات؛ لكي يفهم حاضرها ومستقبلها.

وإذا كان التلخيص أكثر فاعلية في عملية السَّرد؛ فإنَّنا نجد فيه شيئًا من الرَّتابة

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

(2) يسري الغول: غزة 87، ص18.

فـي مناطـق أخـرى ينفـر منهـا المتلقـي، ومـن قبيـل ذلـك قـول الـراوي العليـم علـى لسـان سـارة: «**جـرت الأيـام بعـد تلـك الحادثـة بسـرعة، دون أنْ أرى ذلـك اللَّعيـن الـذي لا أعـرف شـيئًا عنـه، فقـد نسـيت أنْ أسـأله أيًّـا ممـا كان يعتمـل فـي عقلـي حينمـا بـرزت عضلاتـه، وشـدَّتني تفاصيـل ذكورتـه، لمـاذا لـم يعـد يحضـر إلـى العمـل؟ لقـد بـت أشـعر أنَّـهُ جـزءٌ مـن كينونتـي بعـد الفـراغ الكبيـر الـذي خلَّفـه ابتعـاد ديفيـد وانشـغاله برفيقتـه الفلاشـية**»[1].

وعلـى الرُّغـم مـن أنَّ الكاتـب تنـاول تجربـة سـارة الجنسـية مـع عـادل، فإنَّـه اكتفـى بذكـر الأيـام، بـدلًا مـن تحليـل شـخصياته، واكتنـاه أغوارهـا النفسـية البعيـدة، بالإضافـة إلـى تكـرار حادثـة الجنـس وكراهيـة سـارة لزوجهـا السَّـابق ديفيـد وانشـغاله بميـري، وهـذا التكـرار يضغـط علـى فكـرة الجنـس الشُّـعورية، ولا يقـدِّم دلالات تفيـد المتلقـي فـي عمليـة السَّـرد.

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

ولا مندوحـة فـي أنْ تشـفَّ وقفـات الكاتـب عـن توقُّـف مقصـود فـي نمـو الأحـداث الروائية؛ بغيـة وصـف الشَّـخصية، أو الأشـياء، أو الفضـاء الروائـي، لكنَّـه وصـف عميـق يرصـد سـكون النَّـص، «ولا يـكاد يكـون منفصـلًا عـن السَّـرد بصـورة واضحـة تمايـز بيـن الغـرض مـن كلٍّ واحـد [الوصـف والوقفـة] منهمـا، بـل همـا يتَّحـدان فـي وحـدة متماسـكة»[3].

وكثيـرًا مـا يأتـي الوصـف فـي حنايـا الحديـث عـن الفضـاء الروائـي؛ فالكاتـب فـي بدايـة النَّـص شـرع فـي تصويـر خـروج عـادل مـن مدينـة غـزة، ثـم اصطفافـه مـع آلاف العمـال الفلسـطينيين بانتظـام علـى حاجـز إيـرز؛ بحثًـا عـن فرصـة العمـل فـي الداخـل

(1) المصدر السابق، ص22.

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

(3) عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، تونس، 1986، ص122.

المحتـل مـع المقـاول إبراهيـم، وصـولًا إلـى العمـارة التـي سـيعمل فيهـا فـي تـل أبيـب، وفـي هـذا السِّـياق، انصـرف الـراوي عـن تنـاول الزَّمـن الروائـي، وانشـغل بمهمَّـة وصـف منظـر العمـارة للمتلقـي. نقـرأ: «**نصـل العمـارة التـي لاحـت لـي كغيمـة فـي سـماء فاقعـة الزرقـة، يذهلنـي المنظـر؛ فقـد كانـت جميـع العمـارات مطـرَّزة كثـوب جميـل، البيـوت المتراصـة، القصـور والأبـراج ذوات شـكل مدهـش، يقرصنـي بكـري مـن جانبـي الأيسـر لندخـل العمـارة التـي لـم يكتمـل بناؤهـا فنفعـل، ومـا أنْ نلـج المـكان حتـى نبـدأ بطحـن همومنـا، لا يراودنـا أي رغبـة سـوى الانتهـاء مـن العمـل دون أنْ نقـع فـي المشـاكل مـع الإسـرائيليين هنـاك؛ فهـي المـرَّة الأولـى التـي تطـأ فيهـا قدمـاي تلـك الربـوع، أقـوم بسـكب الإسـمنت علـى الرمـل علـى المـاء، أطحـن موتـي/ حياتـي/ همومـي إلـى أنْ يحيـن موعـد الراحـة والإفطـار، يضـع كلٌّ منَّـا أطباقـه وعلـب الطعـام جنبًـا إلـى جنـب لنشـكِّل حلقـة واحـدة، وقبـل أنْ ننتهـي مـن طعامنـا تطـلُّ علينـا الشـمس مـن داخـل الشـقة، فتتجمَّـد حركاتنـا، كأنَّ الحيـاة توقَّفـت**»[1].

وقلَّمـا تتعـدَّد الوقفـات فـي متـن النَّـص، ذلـك أنَّ السِّـمة التـي تسـيطر عليـه هـي تتابـع الأحـداث، باتجـاه صاعـد أو هابـط، ينتقـل مـن الحاضـر إلـى المسـتقبل، كمـا ينتقـل مـن الحاضـر إلـى الماضـي، وهـذا مـا نـراه فـي الوقفـة السَّـابقة؛ إِذْ يبـدو الفضـاء الروائـي أكثـر هيمنـة مـن البنيـة الزَّمنيـة، وهـو مـا يجعلنـا نتطـرَّق إلـى الحديـث عـن الفضـاء الروائـي فيمـا بعـد.

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

(1) يسري الغول: غزة 87، ص15.

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

ويتتبَّع الكاتب الروائي في مشاهده الدِّرامية صيرورة الأحداث، ولا يأبه في سرد تفاصيلها وأبعادها المختلفة؛ إذ إنَّ الرواية النثرية سلسلة من المشاهد التي يربط الكاتب بينهما من خلال خيوط شعورية خفيَّة، نقرأ واحدًا منها يلامس شخصية عادل وحواره مع المقاول الفلسطيني إبراهيم:

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

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

- .....

- أنت لا تريدنا أنْ نتسوَّل قوت عيالنا يا عادل؟

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

أجبت دون تردد:

- سأذهب

- ستذهب حقًّا.

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

- الحمد لله، الحمد لله»[1].

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

---

(1) يسري الغول: غزة 87، ص36-37.

المبحث الرابع- الشُّخوص الروائية وعلاقتها بالفضاء الروائي:

يمثِّل الفضاء إشكالية معقَّدة تشترك في هندستها الطبوغرافية سلسلة من السَّنن أو الشَّفرات التي تحقِّق وجوده الشَّرعي في متن النَّص، ويتعذَّر علينا أنْ نتخيَّل الفضاء الروائي بعيدًا عنها، وهي: الوصف اللُّغوي الذي يعبر عن زواياه المعمارية، والتصوير الفوتوغرافي الذي يشخِّص ويجسِّد عناصره الفيزيقية، والتسجيل الصَّوتي الذي يعاني صخب الشَّوارع وصراخ المارَّة فيه... إلخ.

وتؤثِّر اللُّغة المجازية في هندسة الفضاء وتحديد سماته الخاصَّة، فتضع له ضوابط تحدِّد أبعاده الفنية، وتظهر تجلِّياته الجمالية، وتجعل منها فضاء صالحًا للحياة والحركة، بحيث يوازي العالم المادي، ويتألَّف هذا الفضاء من كلمات متراصة، يتحكَّم في تنظيمها وتناسبها جهاز لغوي أعلى هو التركيب، وتبتكر هذه الكلمات لغةً مجازية تختلف في بنياتها عن اللُّغة العادية. ويصف رولان بارت هذه اللُّغة بأنَّها «أكثر عمودية أو مفضَّأة أكثر منها أفقية أو تتابعية؛ فأصل الفكر التأملي هو أصل الوعي الفضائي»[1].

وتمتلك الشَّخصية الروائية أوصافًا خاصَّة تجاه الفضاء، ويؤثِّر مفهوم الحرية في صوغ هذه الأوصاف، و«الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أنْ يقوم بها دون أنْ يصطدم بحواجز أو عقبات؛ أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها»[2].

وينبجس موقف الشَّخصيات تجاه الفضاء من صميم حرياتها الإنسانية، فكلَّما كانت هذه الحريات في فسحة ورحابة انعكست تلك الرحابة على رؤيتها للفضاء، فكانت جميلة، وكلَّما كانت هذه الحريات مكبوتة، انعكس ذلك الكبت على تصوُّرات الشَّخصيات، وتلاعب في سلوكياتها، فتبتكر من الأوصاف ما توحي بدمامة الفضاء، وهذا ما حدث مع شخصيَّة ميري التي كانت تتخيَّل أنَّ إسرائيل هي الجنَّة الموعودة، وينبغي الهجرة إليها من أثيوبيا، كما هاجرت إليها آلاف الشَّخصيات الأوروبية من

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

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

صميـم حرياتهـم الإنسـانية بحثًـا عـن الطمأنينـة والرَّخـاء، فهـل وجـدت ميـري شـيئًا مـن تلـك الطمأنينـة؟

هاجـرت ميـري مـن أثيوبيـا إلـى إسـرائيل بدافـع اختيـاري، هـو تطبيـق تعاليـم الأب القديـس التـي امتاحتهـا فـي المعبـد، وكان لهـذه التعاليـم دلالات بنيويـة خاصَّـة بالنَّـص؛ منهـا: تقريـب المسـافة بيـن الفضاءيـن المتباعديـن: (أثيوبيـا وإسـرائيل)، والرَّبـط بينهمـا بخيـوط شـعورية، تسـتبطن الحنيـن، والشَّـوق، ولهفـة الانتظـار؛ فميـري تشـتاق إلـى تـل أبيـب، لأنَّ العقيـدة الزائفـة التـي تحملهـا، تظـنُّ أنَّهـا ترتقـي إلـى الإنجـاز فـي تـل أبيـب، ويسـتحيل فصـل ملامـح شـخصية ميـري عنهـا، كمـا أنَّ هـذه العقيـدة توهـم المتلقـي أنَّ تـل أبيـب أحلـى جنـان الـرَّب فـي الأرض، فهـل اسـتطاعت ميـري التكيُّـف معهـا؟

عندمـا وصلـت ميـري فضـاء تـل أبيـب لـم تسـتطع التفاعـل معـه؛ ذلـك أنَّ العَلاقـة التـي تربـط ميـري بالآخريـن فـي هـذا الفضـاء قائمـةٌ علـى الكراهيـة لا المحبَّـة، وتحـاول ميـري إضفـاء أوصـافٍ مكانيـة مقتضبـة مـن فضـاء تـل أبيـب، تجسِّـد فكـرة الكراهيـة العميـاء، بحيـث تكـون أقـرب إلـى ذهـن المتلقـي. تقـول ميـري: «**عـدت برفقـة جيزيـل، القاحلـة كصحرائنـا، تحدَّثنـا فـي الطائـرة عـن الجنَّـة الموعـودة فـي تـل أبيـب، فصدمتنـا العنصريـة والكراهيـة، تمنَّيـت لـو أنِّـي مـتُّ قبـل عودتـي إلـى هـذه الأرض، وصـرت نسـيًا منسـيًّا**»[1].

أحسَّـت ميـري -منـذ الوهلـة الأولى من الهبـوط من متن الطائـرة- بصعوبة التكيُّـف مع فضاء تـل أبيـب، وضعـف العلاقـة التـي تشـدُّها إليـه، وكان هـذا الإحسـاس العدمـي بالاغتـراب موازيًـا للانفصـال عـن بنيتـه الاجتماعيـة، لأنَّ الآثـار الجسـيمة التـي خلَّفهـا هـذا الفضاء في وجـدان ميري لـم تسـتطع انتشـال مظاهـر العنصريـة، وأخفقـت فـي إحـلال قيـم السَّـلام والمحبـة بديـلًا عنهـا، وهـذا الإخفـاق يعنـي أنَّ لغـة تل أبيب السـائدة بين شـخصياتها هـي العنصرية، «فلم يعـد الفضاء وعـاء يسـتوعب حركـة الشَّـخوص ونوايـا المؤلِّـف كـي يقـول كلامًـا علـى ألسـنتهم فيه، بـل أصبح الحديـث حديـثَ الفضـاء نفسـه عندما يحتـوي حدثًا يسـتنطقه»[2].

(1) يسري الغول: غزة 87، ص44.

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

وتحـوي تـل أبيـب حديـث العنصريـة، وتشـارك شـخصياتها هـذا الحديـث، وتتفاعـل معـه، وتتحـدَّث بـه فـي لغتهـا الخاصَّـة، وتسـتثمر هـذا الحديـث فـي حروبهـا المتلاحقـة ضـدَّ الشَّـعب الفلسـطيني، فمنـذ نكبـة فلسـطين فـي مايـو عـام 1948 لـم تتكلَّـم تـل أبيـب إلا لغـة الحـرب، ولـم تفكِّـر يومًـا فـي ابتـكار لغـة أخـرى بديلـة عنهـا.

إِنَّ الحديـث عـن الحـرب حديـثٌ عـن شـخصية ميـري فيمـا يسـمى جيـش الدفـاع الصُّهيونـي، فبعـد أنْ شـرعت ميـري فـي الخدمـة العسـكرية، وسـلَّمت نفسـها إلـى سـلاح المجنَّـدات فـي جيـش الدفـاع، وجـدت نفسـها تجلـس «**فـي غرفـة منقوشـة بالكلمـات الفاسـقة، والرسـومات المليئـة بالإيحـاءات الجنسـية وصـورٌ كثيـرة لمجنَّـدات فاجـرات**»[1].

تسـتمدُّ هـذه الصُّـور والنُّقـوش أصولهـا مـن فـنِّ الرسـم والتصويـر، واللُّغـة التصويريـة المسـتعملة فـي اسـتحياء هـذه الرسـوم والتصاويـر، توهـم المتلقـي أنَّ فضـاء الغرفـة بتفاصيلـه الصَّغيـرة لا يختلـف عـن الواقـع الخارجـي؛ وإنَّمـا يتفـوَّق عليـه بخاصيَّـة أسـلوبية، وهـي ربـط شـخصية ميـري بالحـدث الروائـي؛ بحيـث يشـترك هـذا الحـدث فـي تزييـن فضـاء الغرفـة، والتزييـن أسـمى وظائـف فـي الروايـة التقليديـة، «ويهـدف إلـى بنـاء الديكـور، وإلـى تحديـد إطـار الحـدث، وتصويـر الشَّـكل الفيزيقـي للأبطـال والشَّـخصيات الرئيسـة»[2].

وتخلـق هـذه الصُّـور والنُّقـوش انطباعًـا حقيقيًّـا عـن الغرفـة فـي وجـدان ميـري، ربمـا تثيـر اسـتغرابها، فتتوالـى الأسـئلة: مـا الجـدوى مـن هـذه الصُّـور؟ ومـا علاقتهـا بفضـاء الغرفـة؟ وهـل تحمـل قيمـة أخلاقيـة أو إنسـانية يحسـنُ الإفـادة منهـا؟

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

---

(1) يسري الغول: غزة 87، ص64.

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

(3) يسري الغول: غزة 87، ص65.

وتستبطن الإجازة الطويلة توجُّسات المجنَّدات اليهوديات من الانخراط في اشتباكات مسلَّحة مع أبناء الشَّعب الفلسطيني إبَّان الانتفاضة الأولى عام 1987، وقبيل توقيع اتفاقية أوسلو مع الرئيس ياسر عرفات عام 1994، وهي أقسى الأزمنة عنفوانًا، وتحتاج المواجهة فيها إلى شيء من الجرأة، وهذا ما لا يتَّصف به الجيش الإسرائيلي، ويضطر إلى الاستعانة بالعملاء في تحقيق إنجازاته الفعلية، والحصول عن أخبار مؤكِّدة عن نشاطات رجالات المقاومة الفلسطينية في مخيَّم الشَّاطئ للاجئين في مدينة غزة، بحسب ما يقول قائد الفرقة الصَّهيونية:

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

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

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

---

(1) المصدر السابق، ص149.

وتشتد المواجهة في المخيم، فيسقط طفل من الأزقة مضرَّجًا بالدم، ولكنَّ سائق الجيب لم يتوقف لإنقاذه، كما تقول ميري: «**تعثَّر الجيب بطفل خرج فجأة من أحد الأزقة، سقط أمامنا مضرجًا بدمه، لكن السائق لم يتوقف، ولم أكن لأطلب منه أنْ يفعل، ربَّما ظنَّ السائق أنَّني سآمره بالتوقف لإنقاذ هذا المخرب الصغير كي أنفي عنه تهمة القتل العمد، لكنني طلبت منه السير بأقصى سرعة كي أصل المكان الذي علا فيه صوت الرصاص**»[1].

يكشف حديث ميري عن إجرام العدو الصهيوني في قتل الأطفال الأبرياء؛ باعتبارهم مخربين، ولا يقلُّ دورهم فاعلية عن أدوار أبطال المقاومة الفلسطينية، لكنَّه يخاف من تهمة القتل العمد الموجَّهة إليه في المحاكم العسكرية، ويظلُّ هذا الخوف يساور ذهن ميري لحظات، ثمَّ يزول.

وتسلِّط ميري الضَّوء على المسجد -كعلامة سيميائية- تستبطن شعيرة من شعائر المسلمين وعبادتهم، ويأتي هذا الحديث بصيغة الجمع وما توحي إليه بالحيوية والطرافة، واستبطان فداحة المحتل في المعركة، فضلًا عن انفراد ميري وحدها بالمواجهة، وفي هذه الحالة يكون ضمير المتكلم أكثر دقَّة من ضمير المخاطب في الإبانة عن عالم ميري الداخلي وتخوُّفها من مواجهة المقاوم الفلسطيني، كأنموذج للشَّخصية المنتمية إلى شعبها وقضيَّتها من منظور واقعي، فتقول: «**وكيف لي أنْ أقضي عليه هذه المرة؟ وهل ستشتمني جيزيل حين أخبرها أنَّني وجدت اللَّعين القذر وقتلته؟**»[2].

ويتَّصف ضمير المتكلم في اللُّغة بصراحة القول، وانخفاض كثافة المجاز، وهو ما يجعل ميري أكثر صدقًا في التَّعبير عن حساسية الموقف، وصراعها الحتمي المباشر مع المقاوم الفلسطيني، ويتجلَّى هذا الصدق في تكرار بنية الاستفهام الإنشائية مرَّتين، وهو تكرار أسلوبي مقصود، يُشبع الفكرة بعد الضَّغط عليها، ويوحي بعجز شخصية ميري المحتلة، وانتصار المقاوم الفلسطيني عليها.

ويصوِّر الراوي فناء ميري في مدينة غزة، وهو تصوير صادق تناول جوانب فضاء

(1) المصدر السابق، ص151.

(2) المصدر السابق، ص152.

المدينـة، وكأنَّـه يحـدِّد موقفًـا مـن العالـم مـن ناحيـة. ومـن ناحيـة ثانيـة؛ فـإنَّ المصيـر العدمـي الـذي آلـت إليـه ميـري، يُشـعر المتلقـي أنَّهـا شـخصية طارئـة علـى حيـاة الأدب الفلسـطيني؛ لأنَّ هـذه الشَّـخصية لـم تسـتقِ وعيهـا مـن المجتمـع الفلسـطيني، وإنَّمـا اسـتقت هـذا الوعـي مـن تيـار الحيـاة الجـارف فـي أثيوبيـا، وكذلـك مـن العقيـدة الزائفـة فـي معابدهـا، ويسـتحيل فصـل هـذه العقيـدة عـن الملامـح الخارجيـة لميـري.

وألقـى الـرَّاوي الضَّـوء علـى تفكيـر عـادل بالخـروج مـن المدينـة غـزة، ومـا تطمـح إليـه سـارة بالـزَّواج مـن عـادل، فتغـادر فضـاء تـل أبيـب الخانـق إلـى بروكسـل بحثًـا عـن إرادتهـا التـي لا تقبـل الانتكاسـات الاجتماعيـة، والسياسـية، والاقتصاديـة، والعسـكرية فـي إسـرائيل. ويمكـن تسـمية هـذه الشَّـخصية بـ(الشـخصيةُ الإشـكالية)؛ لأنَّهـا لـم تـذُبْ تحـت عامـل الضَّغـط بالوسـط الاجتماعـي المتـآكل فـي إسـرائيل، ومـا ينطـوي عليـه مـن قيـم رثَّـة، ومُثـل جماليـة متردِّيـة، انتهـت بقطـع علاقـة سـارة مـع العالـم (إسـرائيل).

أزعـم أنَّ سـارة شـخصية فرديـة، تمتـاز فرادتهـا بالانصيـاع إلـى حاجاتهـا الإنسـانية الناشـئة، التـي تغـذَّت علـى الوعـي العميـق والفعـل الصَّـادق فـي آن واحـد، وكلاهمـا يسـاعد فـي بنـاء كيـان أسـلوبي فـذٍّ، يتخطَّـى انحسـار فضـاء تـل أبيـب، ويسـتغل اتسـاع الفضـاءات الأوروبيـة فـي تعزيـز أواصـر العَلاقـة مـع الشَّـعب الفلسـطيني مـن منظـور جماعـي.

ويـرى رولان بورنـوف أنَّ الفضـاء الخانـق -وإنْ كان سـمة أسـلوبية مـن سـمات الروايـة المعاصرة-ينمِّـي الكراهيـة أو التمـرُّد فـي قلـب شـخصية معيَّنـة، وفـي أغلـب الأحيـان يحمِّـل الكاتـب الروائـي هـذا النَّـوع مـن الفضـاء معنًـى فلسـفيًّا يتجـاوز التأثيـر النَّفسـي[1].

كرهـت سـارة فضـاء إسـرائيل الطَّـارد، وتمـرَّدت عليـه بالعـودة إلـى الفضـاءات الأوروبيـة، وتحـاول إقنـاع عـادل بالـزَّواج منهـا هنـاك بغيـة الظّفـر بطفـل وديـع يجـدِّد حياتهـا الإنسـانية، ولا يجـدِّد الطبيعـة الحانيـة فـي شـهر نيسـان، وبذلـك يصيـر الجنـس تجربـة حياتيـة طاهـرة، إلا أنَّ المخابـرات الإسـرائيلية تحبـط هـذا الـزَّواج، وتعتقـل (عـادل) مـن معبـر رفـح البـرِّي، فيمكـث فـي السِّـجن فتـرة زمنيـة، لـم يشِـر إليهـا الكاتـب الروائـي فـي النَّـص، ثـمَّ يخـرج بعـد اتفاقيـة أوسـلو.

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

ويـرى الـراوي العليـم أنَّ زواج عـادل مـن سـارة كان بعـد عاميـن مـن الاتفاقيـة، فيقـول علـى لسـان عـادل: «**بقيـت علـى عزوبتـي حتَّـى تـمَّ إلحاقـي بالسّـلك الدبلوماسـي كملحـق عسـكري للسَّـفارة الفلسـطينية فـي القاهـرة، ثـمَّ انتقلـت بعـد عاميـن إلـى المكتـب التمثيلـي الفلسـطيني فـي بروكسـل، هكـذا فجـأة، وصلـت رسـالة مـن الخارجيـة الفلسـطينية تأمـر بنقلـي مـن مقـر عملـي فـي جمهوريـة مصـر العربيـة إلـى بروكسـل، رغـم أنـف الموسـاد والمخابـرات الإسـرائيلية. حطَّـت قدمـاي هنـاك؛ فشـعرت بلـذَّة المنتصـر، وهنـاك فقـط تزوَّجـت...**»[1].

انتصـر عـادل علـى المخابـرات الإسـرائيلية، ونجـح فـي بنـاء أسـرة فلسـطينية، خـارج دولـة فلسـطين، كمـا نجحـت سـارة فـي أنَّ تجعـل مشـكلتها مـع فضـاء تـل أبيـب مشـكلة قطيعـة، تكشـف عـن افتقـار هـذا الفضـاء إلـى شـرطه التاريخـي الـذي يَصـل الشَّـخصية ويدخـل فـي تكويـن بنائهـا الأسـلوبي.

(1) يسري الغول، غزة 87، ص166.

الخاتمة:

بعـد تحليـل شـخوص الروايـة وسـبر أغوارهـا الدفينـة، وتداخلهـا مـع العناصـر السـردية الأخـرى التـي يتكـوَّن منهـا العمـل الروائـي، توصَّلـت الدراسـة إلـى النتائـج الآتيـة:

1- تعـادي الشَّـخصيات اليهوديـة الفكـر الصَّهيونـي وممارسـته الإجراميـة، وتؤمـن بأنَّهـا ضحايـا الاضطهـاد العرقـي فـي الأقطـار الأوروبيـة، وتشـعر بالاغتـراب فـي دولـة إسـرائيل، وتنفـرد سـارة وحدهـا فـي البحـث عـن وطـن بديـل عنهـا.

2- لا تسـمح الشـخوص اليهوديـة فـي الروايـة بهجـرة الإنسـان اليهـودي إلـى أرض إسـرائيل إطلاقًـا.

3- اسـتطاعت الروايـة أنْ تبتكـر شـخصية ميـري المشـبَّعة بالأسـاطير المزعومـة فـي المعابـد، فتهاجـر إلـى أرض إسـرائيل، بدافـع دينـي زائـف، أمـاط اللِّثـام عنـه تصرُّفـات جنـود المحتـل العسـكريين، وتحرُّشـهم بهـا فـي ميـدان العمـل، فضـلاً عـن ضـراوة الحـرب مـع قطـاع غـزة.

4- إنَّ الشـخصية اليهوديـة ليسـت ضحيـة العـدوان الإسـرائيلي علـى مدينـة غـزة فحسـب، بـل ضحيـة التحـرُّش الجنسـي والإجـراءات العقابيـة التـي تحـاك ضدَّهـا فـي المناطـق العسـكرية.

أزعـم بـأنَّ نـص «غـزَّة 87» نـصٌّ روائـي، يتَّسـع لمزيـد مـن القـراءات التـي تفتـح بصائـر الباحثيـن أمـام موضوعـات نقديـة خصبـة، تتعلَّـق بموضوعـات الروايـة، وأسـلوب الكاتـب فـي التعبيـر عنهـا، فضـلاً عـن آليـات الاشـتغال فـي تحليـل السَّـرد والتبئيـر.

المصادر والمراجع:

- أبو ناضر، د. موريس: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.
- إبراهيم، عبد الفتاح: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
- إسماعيل، د. عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1976.
- بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سورية، 1993.
- جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د. ت.
- جوزيف، أ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: الحسن حمامة، إفريقيا للشرق، بيروت، 2003.
- سرميليان، ليون: بناء المشهد الروائي، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، ع3، السنة 7، 1987.
- العيد، د. يمنى: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.
- الغول، يسري: غزة 87، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021.
- فرويد، سيغموند: الطوطم والتابو، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1983.
- فضل، د. صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980.
- قاسم، د. سيزا: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، دار سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق، 1984.
- موم، سومرت: فن الرواية، ضمن كتاب الفنان في عصر العلم، ترجمة: فؤاد دوَّارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

- النصير، ياسين: الشعرية المكانية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2018.
- هـلال، د. محمـد غنيمـي: النقـد الأدبي الحديـث، نهضـة مـصر للطباعـة والنـشر والتوزيـع، القاهـرة، د. ت.

النص الوحياني
وعتبات السرد العمائري

د. زغـوان أمحمـد[1]

البريد الإلكتروني:

zeghouanemed@gmail.com

(1) زغـوان أمحمـد، باحـث جزائـري، شـارك فـي عـدة ملتقيات دولية بفرنسا، والأردن، وتونـس... وأخـرى وطنيـة. لـه عـدة نشـاطات علمية ضمن مشـاريع بحثيـة مختلفـة كمشـروع «تعليميـة النحو العربي فـي التعليم الثانوي بالمدرسـة الجزائرية». ورئيس مشـروع ضمن إطار «المشـروع الوطني للبحـث العلمـي». وفـي ميـدان اللغـة العربيـة واللسـانيات: «الأدب ومعالـم الهويـة الوطنيـة». ورئيـس مشـروع «الخصوصيـة الهوياتيـة فـي المناهـج التعليميـة الوطنيـة مـن خـلال المقـررات الرسـمية». وعضوية مشـروع «توظيف التقنيـات الحديثة فـي تعليمية اللغـة العربية» ضمن مخبر الدراسـات الصحراويـة، الجزائـر. كمـا أشـرف علـى رئاسـة تحريـر مجلـة (متـون) سـابقًا بالجامعـة، ومجلة (المخبـر)، وسـبق لـه إدارة مخبـر الحركـة النقدية في الجزائـر. كمـا تـرأس الملتقـى الدولـي «الأدب رسـالةً وأصـلًا»، وأشـرف علـى عشـرات مذكـرات التخـرج: ليسـانس، ماجسـتير، دكتـوراه، ثـم الماسـتر ودكتـوراه العلـوم (إشـرافًا، ومناقشـة)، بالإضافـة إلـى المقـالات المطبوعـة ورقيًـا وإلكترونيًـا، وهـو صاحـب كتـاب: درس العربيـة وتأسـيس الخطـاب (المنطلـق اللغـوي والدينـي)، عالـم الكتب الحديـث، أربـد، الأردن، 2011.

The revelational text
and the threshold of the Amaari narrative

Abstract:

The presence of architecture in the Koranic Soura injects into its body narrative doses that are meaningful, profound in suggestion, translating the secrets of life, and people's noisy world, with its contradictions: its hopes and pains, its triumph and failures. By attaching places to the events in which they took place, to take a specific centre that shines on the panorama of events, and the dynamics of its characters. Since the human being is urban by nature, and his urbanization is the vessel for the events and effects, he never ceased to practice his born with civilizational influence opinion - which makes his geography associated narratives, takes an epistemological dimension that reflect on psychology and sociology, and

Artists may express it in artistic forms and literary works by invoking the family home image, and nostalgic symbolism that invoke deep memories, longings and grief...

Key words:

fortress - wall - surah - Mecca - Medina - threshold - chambers - country- city- village- mosque.

النص الوحياني
وعتبات السرد العمائري

ملخص:

إنّ تعـدد مفـردات العمـارة فـي السـورة القرآنيـة كونهـا أمكنـة للأحـداث، يجعـل منهـا حقـلًا خصيبًا لتوليـد تيمـات القيـم المرتبطـة بفواعـل سـردية، تتابع سـؤال المـكان كجوهر يربـط بين جميـع العناصر السـردية، ممـا يضفـي على المتمكن فيـه (الحال) صبغة هوياتية برسـم الامتداد العمائـري... فالعامرُ هو السـاجد بالمسـجد، والقـروي بالقريـة، والمدينـي بالمدينة، والبـدوي بالبادية... وهكذا جملة السـرديات.

كمـا أن الحديقـة هي حديقة لأن لها سـور، وإلا فهي بسـتان، وكل بناء عـالٍ صرح، وكل بناء مكعب فهو كعبـة، وكل بنـاء يقيـد الحركة ويسـلب الحرية فهو سـجن... ولذا رأينا السـجن في سـورة يوسـف مثلًا يمتح بسـردية مغلقة مكانيًّا على السـجناء، حيث تتحدد طبقتهم الاجتماعية، وتلتقي مصائرهم، وثقافتهم... كما تغـدو (سـورةُ الحُجُـرات) -مثـلًا- مرجعًا سـرديًّا للموجـود، والقائم فعليًّا فـي بيوت النبي -حُجـرات أزواجه- الآداب العامـة التـي تقتضيهـا حرمـة تلكـم البيوت ضيافـة، زيـارة... ومن خلال ذلـك، الدعوة إلى التماسـك الاجتماعـي، فـي مقاربتـه بالبناء (كالبنيان المرصوص يشـد بعضـه بعضًا). مما يعني أن حضـور العمران في القـرآن يطبـع شـكل السـلوك، والموقـف، ونمط السـردية، والحكـي... لتغدو اللغـة دومًا فضاء مسـتقبليًّا ذا ظلال عمرانية.

إن حضـور العمـارة فـي السـورة القرآنيـة يضـخ فـي جسـمها جرعات سـردية ماتعـة المعانـي، عميقة الإيحـاء، تترجـم عـن أسـرار الحيـاة، ودنيـا النـاس الصاخبـة بجملـة تناقضاتهـا: آمالهـا وآلامهـا، انتصارها، وانكسـارها... مـن خـلال إلحـاق الأمكنـة بأحداثهـا التـي دارت فيهـا، لتتخـذ مركـزًا محـددًا يشـعّ علـى بانوراما الأحـداث، وحركـة شـخوصها.

إن الكائـن الإنسـاني عمرانـي بطبيعتـه، وعمرانـه وعـاء أحداثـه، وآثـاره، وهـو مـا يجعـل سـردياته مرتبطـة بمكانيتـه، التـي تأخـذ بعـدًا أبسـتمولوجيًّا يُعـاد بمظانـه لعلمَـي النفـس والاجتمـاع، وقـد يعبـر عنـه المبدعـون بأعمالهـم الفنيـة، وروائعهـم الأدبيـة عبر اسـتحضار صـورة بيـت العائلة، وبكائيـة الطلل ورمزياتـه، التـي تحـرك سـرديتها دفائـن الذكريـات، وحنيـن الأشـواق، وكوامـن الشـجن.

كلمات مفتاحيّة:

الحصن، السور، السورة، مكية، مدنية، عتبة، الحجرات، البلد، المدينة، القرية، المسجد، الجامع.

بين يدي هذه الورقة:

بداية لا بد من تحديد مصطلحي (السرد) و(العمارة)؛ لأن المصطلح إذا لم يتحدد تمطط وأورث غبشًا. فالتحديد هو الخطوة الرئيسة في ضبط مسائل البحث وعرضه، كون أحكامنا على الأشياء فروعًا عن تصوراتها في الأذهان، وعليه سنركز بدءًا على:

أ. السرد في لسان العرب: يأتي بحمولة دلالية مفادها «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض، وسرد الحديث: إذا تابعه، وكان جيد السياق... والسرد الخرز... وقيل سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض... وفي القرآن ﴿وَقَدِّرْ فِي ٱلسَّرْدِ﴾ [سبأ: 11].. جعله على القصد، وقدر الحاجة»[1].

يلاحظ أن هذا التعريف ناظر بمعناه إلى مفردات بؤرية مثل: الاتساق، والانتظام، والترتيب... وهي الفكرة ذاتها التي يتغياها البنّاء، أو العمراني كمرجعية في حال إسقاط مخططه الهندسي، كصورة ذهنية مجردة على شكلها المادي المتجسد، حيث يتبع الخطوات ذاتها التي يعرف بها مصطلح السرد من: «تقدمة شيء إلى شيء -اتساق بعضه في إثر بعض- جعله على القصد، وقدر الحاجة...»، وهي مفردات لا تخرج أيضًا عما يحصل في الأعمال الفنية، من سرد الأحداث، وسوق الأخبار، ووصف الأمكنة... وغير ذلك من الأمور التي تتيحها اللغة، حين تنقل خوالج الصدور، وجوائل الخواطر، ومضمرات المشاعر إلى صور لغوية تتملاها عيون باصرة، وتعيها آذان واعية لتأخذ بعد ذلك شكلًا من أشكال الفنون الأدبية المختلفة الأجناس.

وهو الغرض المتحقق نفسه، حين متابعة سردية البناية، أو العمارة في الآيات القرآنية، ضمن حيز السورة القرآنية، باعتبارها بنية متماسكة تشبه الساعة في سيرها الانسيابي السلس، حيث تؤدي الوظيفة السردية دور العقارب، التي يتحدد بها التوقيت، وشكل الأرقام، ونبض الحركة.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرد). مصر، ج4، ص591.

ب. العُمْـرَانُ في اللغـة: نقيـض الخـراب، يقـال: أطـال اللـه عُمُـره، أي أطـال عـمارة روحـه للبـدنِ، ومـن بـاب المجـاراة لهـذا المعنـى، يغـدو العمـران بدنًـا، روحـه الإنسـان... وهـو مسـلك فلسـفي، ينطـوي عـلى رؤيـة سرديـة للعـالم يكتسيـها فضـاء العمـران عـبر علاقتـه بالإنسـان تصـل إلى حـدود القداسـة صعـودًا، كقولهـم: «الأرض المقدسـة»، وحـدود الدناسـة نـزولًا (...).

وعطفًـا عـلى السـياق السـالف لا بـد مـن اسـتحضار نتفًـا تطبيقيـة؛ للتمثيـل عليهـا بوصفهـا عتبـات سرديـة، تغـدو بمنزلـة القفلـة العنـوان الملازمـة لـكل السـور: كـما جـرى تناقلهـا بالروايـات المتواتـرة، حيـث يقـال: سـورة كـذا، وسـورة كـذا... فلفـظ «سـورة» يتضمـن -واقعًـا- معنـى عمرانيًـا يسـتحضر دلالـة البنـاء، والإحاطـة، والتـمام... وهـي ذات دلالـة السـور، والأسـوار في صورتهـا الحسـية، بـكل مـا يميزهـا عـن غيرهـا لتُوسـم بوسـم السـور، فـما يميـز أسـوار المـدن مثـلًا العلـو، والارتفـاع، والإحاطـة. ومنـه قولنـا: سـور الصـين العظيـم، وأسـوار دمشـق، وأسـوار بغـداد وغيرهـا، وإن كانـت الأسـوار قـد روعـي في بنائهـا الحمايـة مـن المعتديـن، والتأمـين الاسـتباقي ضـد الاعتـداء المفاجـئ مـن الخـارج. وهـي الغايـة المتوخـاة مـن بنـاء الأسـوار كـما تحكيهـا سرديـة عمارتـه كبنـاء، فـإذا بنيـت الأسـوار لغـرض التحصـن، والتمـترس الحـربي عـادت حصونًـا، ولعـل منـه قولـه تعـالى: ﴿مَـا ظَنَنْتُـمْ أَنْ يَخْرُجُـوا وَظَنُّـوا أَنَّهُـمْ مَانِعَتُهُـمْ حُصُونُهُـمْ مِـنَ اللَّهِ﴾ [الحـشر: 3]،

ومنـه قولـه تعـالى: ﴿لَا يُقَاتِلُونَكُـمْ جَمِيعًـا إِلَّا فِي قُـرًى مُحَصَّنَـةٍ أَوْ مِـن وَرَاءِ جُـدُرٍ﴾ [الحـشر: 14]، فالحصـن مـن التحصـن، وأمـا الجـدار فيمثـل الحـدود الدنيـا للحصـن، وأقـل معانيـه أن يـدل عـلى فضـاء جغـرافي محـدود، ﴿وَأَمَّـا الْجِـدَارُ فَـكَانَ لِغُلَامَـيْنِ يَتِيمَـيْنِ فِي الْمَدِينَـةِ﴾ [الكهف: 82].

كـما أن دلالـة الحصـن، بوصفـه عـمارة تسـتحضر كُمُونِيًـا دلالـة السـور المتسـلح ضـد الأعـداء، لجهـة دلالتهـا الحسـية، لتأخـذ صيغـة مقاميـة، أي إنتاجيـة، لنصـوص أخـرى تتقاطـع مـع سرديتهـا الدلاليـة محيلـة عـلى مداخـل معنويـة منهـا: الإحصـان بالعفـة وطهـارة الذيـل: في قولـه تعـالى: ﴿وَمَرْيَـمَ ابْنَـتَ عِمْـرَانَ الَّـتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَـا﴾ [التحريـم: 12]، والإحصـان بالـزواج: ﴿وَالْمُحْصَنَـاتُ مِـنَ النِّسَـاءِ إِلَّا مَـا مَلَكَـتْ أَيْمَانُكُـمْ ۖ كِتَـابَ اللَّهِ عَلَيْكُـمْ﴾ [النسـاء: 24]، وقـد ينـصرف الحصـن والإحصـان إلى الإسـلام ككل، فبالشـهادتين يُحصـن الـدم، والمـال، والعـرض (...).

أمـا في **العـرف الاصطلاحـي**، سـنرى أن سرديـة (السـورة) ظلـت محتفظـة بنبضهـا اللغـوي، وهـو الإحاطـة بالمعنـى، مـن الحائـط، وعلـو المنزلـة، وجمـع الآيـات لإحكامهـا، ثـم تـوالي السـور (قصـيرة- متوسـطة- طويلـة)، وكـما يقـال: سـور المدرسـة، وسـور المدينـة، وسـور الحديقـة، وسـور الحـي...، فـإن ذلـك يسـتحضر نمطًـا عمرانيًـا، يقفـز إلى الأذهـان، بماهيتـه دون سـواه، كذلـك السـور القرآنيـة، حـين يقـال: سـورة مكيـة وسـورة مدنيـة، ثـم تبـدأ سرديتهـا في التقلـص نـزولًا، حتـى يقـال: سـورة المائـدة، وسـورة الكوثـر، وسـورة الإخـلاص وهكـذا... تغـدو السـورة «أشـبه بالوعـاء للأحـداث، لأنهـا تقـع فيـه، وهـو ملمـوس، كـما تقـع في الزمـان، وهـو شيء موهـوم» [1].

إن السـورة القرآنيـة تأخـذ شـكل سرديـة هوياتيـة، تترجـم عـن أنويتهـا عـبر تيـمات بؤريـة. تفاعـل المنظـور الـذي يتيـح للنـص حـكي ذاتـه مـن داخلـه، بـكلّ مـا يحملـه ذلـك النص من سـلطة إيحائيـة، تتغيـا عـبر محدداتهـا مفاعلـة الخطـاب الـسردي بعـوالم محـددة الأبعـاد، والمسـافات، فيقـال لنـا مثـلًا: المـكي مـا نـزل بمكـة، وتضمـن خطابًـا مغلقًـا عـلى مـكان (مكـة في أهلهـا)، ضمـن زمـن معلـوم (مـا قبـل الهجـرة)، وتعالـج مسروداتـه مسـائل العقائـد، وتفاصيـل الإيمـان، ويتخـذ الـسرد نمطًـا خطابيًـا ثابتًـا، تتصـدر أسـاليب النـداء مفاتيـح آيـه؛ للاهتـمام بمضمـون الخطـاب، وشـمولية الرسـالة: ﴿يَـٰٓأَيُّهَـا ٱلنَّـاسُ﴾، ﴿يَـٰبَنِـىٓ ءَادَمَ﴾، ﴿يَـٰٓأَيُّهَـا ٱلْإِنسَـٰنُ﴾.

أمـا المـدني فمرجعيتـه عمرانيـة مكانيـة أيضًـا، مـن (المدينـة)، وهـي زمنيًـا تـؤرخ لسرديـة ما بعد الهجـرة، ويقـع خطابًـا لمـن هـم ضمـن حيـز جغرافيـة المدينـة، وآيـة ذلـك افتتـاح آياتـه بـ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِيـنَ ءَامَنُـواْ﴾، وتتناول سردياته التشريع ومسـائله، وبناء المجتمع، لتغـدو المكيات بمنزلة القواعد والأساسـات مـن البنـاء، والمدنيات هـي البناء بشـكله العام: جدره، أبوابـه، سـقوفه... فالمعيار المكاني أو العمـراني ذو طبيعـة اعتباريـة في تحديـد طبيعة السرد؛ إذ في ظلاله تأخذ العملية السردية شـكلها. فالمـدني، والمـكي يطرحـان فكـرة المركـز، أو (المحـدد) بحـدود جغرافيـة معلومة عـلى الأرض في مقابل غـير المحـدد مـن الأرض (الفضـاء)، والـذي يتحـرك خـارج فكـرة السـور والحـدود. فمكـة، والمدينـة أماكـن ثابتـة رسـمًا عـلى الجغرافيـا، ومتحيـزة لإحاطتهـا بالأسـوار. أمـا مـا هـو خـارج حدود السـور، فيدخـل ضمـن سـياق الفضـاء المفتـوح غـير المحـدد، وبالتـالي فإن تسـوير القـرآن للمـكان وتحديده، يجعلنـا نكتشـف المـكان، ونتعـرف عليه، ونميـزه عن اللا مكان (غـير المحدد)، ذلـك أن الشيء بالشيء

(1) عبد الحافظ عبد ربه: بحوث في قصص القرآن، بيروت، 1972، ص62.

يُذكر، فالهداية مثلًا تعني وجود الضلالة، فذكر مكة يعني، وجود المدينة، ووجود فضاء خارجي تعيين لازم لحدود عالم داخلي (سور المكانين). إنها علاقة ارتباط بين مكان ومكان عند عتبة فارقة، تتيح لنا إمكانية فك شفرة الارتباط بين ما هو فضاء مغلق، وما هو فضاء مفتوح، ولعل هذه الفكرة نجدها في الموروث الفقهي عند حديث الفقهاء عن دار إسلام، ودار حرب، أو ما يسميها بعضهم تلطيفًا للمصطلح بـ(دار دعوة).

وإلى اليوم تحضر سردية السور كبناية، حال تخطيط المدن ومعالمها، وأبعادها حيث تسور المدارس، والإدارات، والجامعات، والسجون... وغيرها.

إننا نخال السور يتحدد حضوريًّا بمعناه حتى ضمن شبكة العلاقات الاجتماعية المهزوزة، ذلك أن سرديات اللغة مثلما تصلح لأن تغدو وسيلة للوصل، تصلح لتكون وسيلة للفصل، وقد يسرد علينا بعضهم أمثلة كثيرة تأكيدًا لهذا المعنى، فيقال لنا: القضية الفلانية خط أحمر... أو الزم حدودك. وما الخط الأحمر، وما الحدود غير السور في تجليه المعنوي، وقد تتجلى هذه الصورة ضمن أبسط العلاقات كما في أعقدها؛ فالأسرة الصغيرة ضمن دائرتها المغلقة تنكفئ على نفسها داخل سور ضيق، تشيع داخله سردية نمطية تؤسس لطبيعة العلاقة التي تحكم تلكم العائلة الصغيرة، ثم تعقبها في الترتيب القبيلة، المجتمع، البلدة، الجهة، الوطن، القارة... وقد تنضاف إليهم -بالمفهوم الحديث- سردية الحدود السياسية للدول: شعب، سلطة، أرض، حدود... إنهم أبناء السور متى غصنا عميقًا وراء ظلال المعاني.

إن طبيعة بناء السور تحيل ضمنًا إلى نوع من المسرودات، تتعلق بمن هم في الداخل، ومن هم في الخارج، أبناء البلد الأصلاء، والغرباء عن البلد أو الدخلاء، تعني الدخول، والخروج، السور يعني الفضاء المحدود، السور يعني المنتمي، واللا منتمي... يعني الأقارب والجيران، يعني من نتقاسم معهم المصير، والتاريخ، والحاضر، داخل السور تزرع حياة كاملة، تشمل العلاقات العامة، العلاقات الخاصة.

- **عتبة الحجرات (سورة الحجرات):**

إنها ميكانيزمات السرد نفسها التي يوفرها مصطلح (السور)، نجدها تتخلل هذه السورة، حيث يوحي مصطلح (الحُجُرات) بمعنى البقعة المحجورة لحاجريها في الاستعمال، وبها سميت

سـورة الحجـرات، أي حجـرات النبـي -صـلى اللـه عليـه وسـلم- التـي يحجرهـا أزواجـه، ويتضمـن هـذا المعنـى الدلالـة الحرفيـة للكلمـة، لجهـة أنهـا مبنيـة بالحجـارة.

كـما تصنـف السـورة في خانـة السـور المدنيـة، وتنحـو دعوتهـا رأسًـا إلى ترتيـب البيـت الإسـلامي الداخـلي، لتغـدو بنيـة سرديـة معماريـة المعالجـة ناظـرة لصـورة النبـي ابتـداء باعتبـاره نموذجًـا قدواتيًّـا، ثـم تتـدرج نـزولًا إلى محيطـه القريـب: حُجـرات أزواجـه- منظومـة الآداب العامـة (دسـتور السـلوك)- سـفر الأخـلاق...: ﴿إِنَّ الَّذِيـنَ يُنَادُونَـكَ مِـنْ وَرَاءِ الْحُجُـرَاتِ أَكْثَرُهُـمْ لا يَعْقِلُـونَ* وَلَـوْ أَنَّهُـمْ صَـبَرُوا حَـتَّى تَخْـرُجَ إِلَيْهِـمْ لَـكَانَ خَـيْرًا لَهُـمْ﴾ [الحجـرات: 4 – 5].

إن الحجـرات بغـض النظـر عـن طبيعـة بنائهـا، تضمـر دلاليًّـا الإحالـة عـلى السـور (سـور البناء)، فهـي تحمـل ضمنًـا معنـى الاسـتتار، والمـواراة لمـن هـم بداخلهـا (النبـي وأهلـه)، ومـن هـم خـارج الحجـرات مـن الأعـراب المناديـن عـلى شـخص الرسـول مـن وراء الحجـرات، دون اعتبـار للمقامـات، وهـو سـلوك ينـافي حـس المدينـة، والمدنيـة. ثـم تنتقـل سرديـات السـورة، لتعالـج «سـورة الأخـلاق» عـبر تفصيـلات خطـاب النـداء بـ{يـا أيهـا الذيـن آمنـوا}، والـذي يتكـرر خمـس مـراتٍ يخاطـب المؤمنـين مـن موقعيـة إيمانهـم، وفي كل نـداء إرشـادٌ إلى مكرمـة مـن المـكارم، وفضيلـة مـن الفضائل، تدفـع كلهـا باتجـاه تقويـة روابـط الأخـوة الإيمانيـة، إصـلاح ذات البـين، التعـارف عـلى الآخريـن، التعـاون معهـم عـلى الخـير باعتبـاره غايـة وجوديـة، حيـث معيـار الأفضليـة هـي القيـم الإنسـانية لا الأشـياء الماديـة... وهكـذا يأخـذ سرد المدينـة شـكلًا مختلفًـا عـن سرد مكـة، بوصفهـا بـؤرة يُـروى النّـصّ مـن خلالهـا، ويتحـرك في ظلالهـا بـكلّ مـا يحملـه ذلكـم النـص الـسردي مـن سـلطة، تتفاعـل أحداثهـا، وتتواشـج لتغـدو أقـرب للبنـاء، بآياتهـا الثـماني عـشرة التـي تغـدو بمنزلـة اللبنـات التـي يقـوم عليهـا معـمار النـص الوحيـاني، ولكنـه معـمار أو بنـاء اجتماعـي يعيـش المدينـة، وتعيشـه المدينــة، خاصــة في تأكيــدات الســورة عــلى محــاور العلاقــات البينيــة: علاقــة المؤمــن باللــه، وبرسـوله، وعلاقتـه بأخيـه في الديـن، وعلاقتـه بالمجتمـع، وطبيعـة الرابطـة الإنسـانية التـي تربـط البـشر جميعًـا بأصلهـم مـن ذكـر وأنثـى، والغايـة السـامية مـن وراء هـذه الروابـط الاجتماعيـة... ومثـل هـذه المـسرودات أحـوج مـا يكـون إليهـا مجتمـع المـدن، كسرديـة تعيـد بنـاء عـالم المدينـة، وثقافـة المدينـة في مفاعلتهـا للخطـاب المتصالـح المنفتـح عـلى تعـدد مسـارات التفكـير والقـراءة، والموقعيـات المتجـاورة في غـير إقصـاء أو نفـي.

إنّ واقـع الحجـرات يؤسـس لواقـع المدينـة في بعـده الحضـاري، وفي نشـدانه نمـط العلاقـة البينيـة، التـي يفـترض أن تسـود أكنـاف المدينـة، وفـق تعاليـم الديـن الجديـد السـمحة، باسـتحضار صـورة البنيـان المرصـوص المشـدود بعضـه إلى بعـض، لتشـكيل مجتمـع التضامـن والتعـاون، والسـلام، ولا يسـمى المجتمـع مجتمعًـا إلا إذا انخـرط في دورة الفعـل، وكان لـه حضـور في دورة التاريـخ، واتجـه نحـو البنـاء -عـلى رأي مالـك بـن نبـي- وليـس التكديـس الـذي يوثـق للجمـود والركـود، ولم تُعـرف الحضـارة إلا حـين ارتبطـت بالعمـران والبنـاء، حتـى قيـل: عظمـة البنيـان مـن عظمـة الإنسـان. ولهـذا تواشـجت الغايـة مـن الوجـود الإنسـاني في السرديـة القرآنيـة بالعـمارة ﴿هُـوَ أَنْشَـأَكُمْ مِـنَ الأَرْضِ وَاسْـتَعْمَرَكُمْ فِيهَـا﴾ [هـود: 61].

ولم يكـن هـذا المعنـى بعيـدًا عـن الروايـة الحديثيـة، التـي مؤداهـا «بُنِـيَ الإسـلام عـلى خمس»، أي خمـس قواعـد، فالذهـن يسـتحضر القواعـد ابتـداءً، كونها تمثل الأساسـات التي يقـوم عليها البناء في ثباتـه، وبقائـه متماسـكًا. إنهـا الجـزء الأهـم في عملية البنـاء برمتها، مـع أن توصيف البناء يشـترط توافـر: السـقف، الجـدر، الأرضيـات، والأسـطح لتكتمل هويـة المبنى، ومعنـاه الاجتماعي.

للحجـرات كغيرهـا مـن السـور عتبـات ترفـع كعناويـن، أو مداخـل قرائية، ثـم تعقبهـا المتابعات للرسـائل السرديـة التـي تمـرَّر مـن خـلال الأشـخاص والجماعـات لغايـات محـددة، ومعـانٍ دقيقـة، حيـث الفكـرة والعظـة والعـبرة، والتوجيـه حـاضرة بقـوة... إن فاعليـة الـسرد هنـا لا تضـاء إلا مـن خـلال الإيحـاءات التـي يـشي بهـا المـكان، حيـث البـشر، والحجـر عملـة صكـت، ودمغـت في فـرن كيميـاء النـص الوحيـاني الـذي يتموقـع بشريًّـا، ويمـر عـبر الواقـع البـشري بـكل تناقضاتـه: آمالهـا وآلامهـا، انتصارهـا وانكسـارها، أفراحهـا وأتراحهـا... ليؤسـس للأحـداث في ارتباطهـا بأمكنتهـا، ثـم تنزيـل الأحـكام كقواعـد للسـلوك مشـبعة بالقداسـة والـروح، والتسـامي.

إن سرديـة الحجـرات تنقـل إشـكالات السـلوك المجتمعـي، ومرجعيتـه الثقافيـة مـن المجتمـع ومـن العـالم الخارجـي إلى أعـماق الـذات المؤمنـة نشـدانًا لإنسـان اللـه المختـار.

- **عتبة المدينة والقرية:**

يعتقـد بعـض الدارسـين المحدثـين أن السرديـة القرآنيـة تعتمد عـلى (طبيعة السـكّان) في تصنيف مسـمّياتها للتجمعّـات السـكّانيّة، فقـد تميـل لإدانـة المـكان وذم أهله ناظـرة لمن بيدهم زمـام التأثير

في إدارة الأمر المجتمعي العام، وتسيير شؤونه، كما تتجه نحو الإشادة به إذا سارت الأمور في اتجاه ما يستوجب الثناء والمدح، والظاهر أن الأمر مشدود إلى النمط الثقافي السائد داخل أسوار التجمعات السكانية لجهة انغلاقيتها على الذات بانكفائية سلبية كريهة، ترفض الانفتاح على الجوار الخارجي في فكره وثقافته، ورفضه على خلفية المخالفة للسير المعتاد، والنمط السائد: ﴿أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِّن قَرْيَتِكُمْ ۖ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ﴾ [النمل: 56]. ﴿إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَىٰ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰ آثَارِهِم مُّهْتَدُونَ﴾ [الزخرف: 22].

ولقد ظلت مكة طيلة العصر الجاهلي منغلقة على ذاتها الثقافية، وأحاديتها الفكرية، ترفض التسامح في اختلاف، والعيش مع الآخر في ائتلاف، فلم يكن غريبًا أن تصنَّف في خانة القرية، بل (أم القرى)، أي (أم الانغلاق)، تبعًا للنمط الثقافي الطاغي، ولذا كان أول صدام لها مع الإسلام الذي هُجّر قسرًا إلى الحبشة، ودخل مكة متأخرًا مع أنّ مشرقه كان منها، ثم ما لبث أن أخرجها من ضيق القرية إلى سعة المدينة بعد عودته إليها فاتحًا الفتح المبين، وواضعًا عنها الآصار والأغلال التي في أعناقهم.

إن الاعتبارات النمطية الماضية في طريق واحد، ولغاية واحدة والرافضة للانفتاح والتعدد هي أخص ما يميز القرية، ولذا وجدتنا نتداول في أدبياتنا المعاصرة مقالة: القرية السياحيّة، القرية الرياضيّة، في إشارة إلى محدودية مبانيها، وقلة قُطَّانِهَا، ونمطية الحياة فيها، واتجاه بوصلتها... وهي السردية ذاتها التي تطبع القرية، حيال إسقاطها على عالم الأفكار لجهة التشكل المنغلق والحدي، الذي يقايس الأمور بمنطق أسود وأبيض، أو على حد -تعبير مالك بن نبي- في تصنيفه لها بعالم الأفكار الميتة أو المميتة.

ولقد رأينا كيف أن السور المكية تثبّت المكان، (مكة)؛ لأنه «يستحيل علينا عدم تمثّل وجود المكان، في حين يمكننا تصوّر عدم وجود أشياء في المكان. يعتبر المكان، إذن، شرط إمكان الظواهر، وليس يتوقّف عليها تحديدًا» [1]، وعلى هذه الاشتراطات تبني الأنماط السردية لجهة نمط التفكير، طبيعة العقلية، العصبية القبلية... إلخ، ثم تعرض تلك السرديات إلى إحداث نوع من الاختراقات في جدار الذهنية النمطية، والبنى العقائدية المتكلسة، لأجل أن تنفتح على الرسالة الجديدة، التي عدّت يومها بمنزلة حجرة كبيرة تلقى في بحيرة راكدة، فسحت الطريق واسعًا نحو تحويل

(1) ياسين النصير: مدخل إلى النقد المكاني، سورية، 2015، ص 109.

القريـة (مكـة) إلى مدينـة مـع الوقـت، بالصـورة التـي عرفتهـا يـثرب في تسـميتها بـ«المدينـة»، كون المدينـة لم تُسَـمَّ بالمدينـة إلا بعـد أن توافـرت لهـا مواصفـات المدينـة، نظـير انفتاحهـا عـلى الثقافـة الجديـدة، والرسـالة الجديـدة، حتـى سُـمِّيَ سـكانها بالأنصـار، ودشـنت أول عهدهـا بتشريعـات بناء دولـة المدينـة، والمجتمـع، والثقافـة، وصـارت مدينـة بـكل مـا تحملـه الكلمة مـن دلالة عـلى العيش المشـترك، والتسـامح وقبـول الآخـر، وذابـت فيها كل أنـواع الفوارق اللا إنسـانية، وتجلى ذلـك واضحًا في دسـتور المدينـة الـذي شـمل المسـلمين، والنصـارى، واليهـود... واعتـبروا أمـة واحـدة، ويـدًا واحدة عـلى من سـواهم.

وعطفًـا عـلى مـا سـبق يمكننـا التقاط صور أخـرى في مقاربتنـا للمدينـة بالقرية، وذلـك من خلال الآيـات التاليـات اسـتكمالًا للفكـرة، حيث سـنرى كيـف أن (القريـة) تتحول إلى (مدينة) ضمن سـياق سـوراتي ذي بـؤرة مغلقـة، ففـي سـورة يـس مثلًا نجـد قولـه تعـالى: ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَـلا أَصْحَابَ الْقَرْيَـةِ إِذْ جَاءَهَـا الْمُرْسَـلُونَ﴾ [يـس: 13].. هنـاك هويّـةٌ عـوراء ناظـرة بعـين واحـدة تفرضهـا السـلطة المهيمِنـة عـلى قـرار القريـة، وتفـرض مـن ورائهـا عـلى كلّ مَـن فيهـا التماهي مـع سردياتها، ولـو كلّفهـا الأمـرُ محاربـة مـن يحملـون فكـرة المدينـة وسردها... ونجـد أنه بعد سـبع آيـات، تاليات تتحـول «القريـة» إلى «مدينـة» في ظـروف وجيـزة. قـال تعـالى: ﴿وَجَاءَ مِـنْ أَقْـصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْـعَى﴾ [يـس: 20].. إذن مـا الـذي اختلف؟

مـا إن أعلـن أحـد سـاكنة هـذه القريـة إسـلامه، حتـى انقلبـت سرديـة الخطـاب مـن سرد قروي إلى سرد مدينـي، وهـذا يعنـي أنـه حـين تشـترك الجماعـة البشريـة كلهـا عـلى دعـوى واحـدة هـي الكفـر، سـتُنعت بـــ«قريـة»، وحـين يفـد عليهـم وافـد جديـد يحمـل قناعـات مخالفة يتأطـر السرد، وفـق البـؤرة الجديـدة التـي تؤسـس للتعدديـة الدينيـة، والخطـاب المنفتـح عـلى مسـارات التفكـير والقـراءة المغايـرة... فالقريـة قريـة مـا انغلقـت، حتـى إذا ما انفتحت وصـار فيها كفـر وإيمان صارت مدينـة يسـودها التسـامح، والتصالـح ﴿لَكُـمْ دِينُكُـمْ وَلِيَ دِينِ﴾. مما يعنـي أن المدينـة هي أكثر محـاولات الإنسـان اتّسـاقًا مـع طبيعته.

وعـلى الإيقـاع الـسردي ذاتـه نجـد قولـه تعـالى في سـورة الكهـف: ﴿حَـتَّى إِذَا أَتَيَـا أَهْـلَ قَرْيَةٍ اسْـتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَـوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَـا﴾ [الكهـف: 77]، فأبَـوا أن يضيفوهـما... إن بـذل الطعـام للضيـف هـو أبسـط العلاقـات الإنسـانية الواجبـة الإيفـاء، إذ إن الضـن بالطعـام عـلى الضيـف مـن

أقبح الصفات البشرية وأذمّها، ومجتمع البخلاء شر مجتمع، ولذا سماه القرآن مجتمع «قرية»، ويكأن القرية مشتقة من القرار على نمطية أخلاقية ثابتة، وقارة سلوكًا وتعاملًا ومواقف، وهو ما يترجم عنه انغلاقهم على ذواتهم، وأفكارهم المتجمدة... وبالعودة إلى سورة الكهف: ﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ. وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا﴾ [الكهف: 82] سنجد نقضًا لقاعدة تسمية «القرية» كنموذج للمجتمع البخيل، بمجرد دخول «الأب الصالح» في المعادلة، حيث حضور السلوك المديني يصنع الاستثناء، فتصير القرية «مدينة»، ويصير أهلها مدنيين بحكم القناعات المتعارضة، «صلاح» في مقابل فساد «البخل»، وهو موقف أشاد القرآن به، مما يعني أن التناقض شرط من شروط فكر المدينة، فالحياة في تفاعلاتها قائمة على الثنائية والمتنوع، والمتعدد: ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً﴾ [هود: 118].

إن سردية الانغلاق، وضيق الصدر بفكر الآخرين، وإقصائهم هي البؤرة الاعتبارية في تصنيف المجتمع قرية، وأهله قرويين، وعقل قرية، وثقافة قرية... ففي سورة الأنبياء مثلًا ﴿ونَجَّيْنَاهُ مِنَ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ تَعْمَلُ الْخَبَائِثَ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمَ سَوْءٍ فَاسِقِينَ﴾ [الأنبياء: 74]، نلاحظ سردية قوم سوء فاسقين، حين يتّفق قوم (لوط) على أن من لا يعمل عملهم المنكوس فطريًّا ليس منهم، وعليه أن يرحل حتى تبقى القرية قرية خالصة: ﴿أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِّن قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ﴾ [النمل: 56 [فالرضا بالمعارضة التي يحملها لوط وآله، ستكرس مع الوقت القطيعة مع ثقافة القرية، وتحجر عقليات أهلها إن يقدر الانتشار لدعوتهم المعارضة والتمدد.

والظاهر أن القرآن، حين يوظف مصطلح «مدينة»، يُفهم منه عادة نفي النظرة الأحادية، كما تحيل عليها مرجعية القرية الثقافية وتوابعها، لأن الأحادية هي صفة من صفات الربوبية، وكل ما عداها متعدد قابل للقسمة، هو وحده الواحد والأحد.

وبالتالي لا يضير «المدينة» اختلاف أهلها، فتلك طبيعة الأشياء أن يوجد داخل سور مجتمع المدينة الأخيار والأشرار، أو حتى لو يطبع النزاع علاقاتهم البينية، فالاختلاف أصل مكين، ﴿وَمَا تَفَرَّقَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ إِلَّا مِن بَعْدِ مَا جَاءَتْهُمُ الْبَيِّنَةُ﴾ [البينة: 4]، الاختلاف حتى مع وجود البينة، وقيام الحجة... ونحسب أن هذا المعنى كان وراء حيازة يثرب[1]* لاسمها

(1) ويقال إن النبي كره اسم «يثرب» لأنه من التثريب: الملامة والتوبيخ. وهي مصطلحات تنافي ذوق الحضارة والمدنية.*

الجديد (المدينة) -كما ذكرنا- لوجود شرائح مجتمعية بمشارب عقدية مختلفة، وقناعات متنوعة، فلقد وسع مجتمع المدينة فئات لا حصر لها من النصارى، واليهود، والمنافقين، أو ما يُسمون بالمصطلح الحديث (الطابور الخامس)، إلا أنهم عوملوا بحسب ظاهرهم البادي للآخرين. قال تعالى: ﴿ومِن أهْلِ المَدِينَةِ مَرَدُوا عَلى النِّفاقِ لا تَعْلَمُهم نَحْنُ نَعْلَمُهم﴾]التوبة: 101]، ويبدو أن إخفاء الله لأسمائهم عن رسوله -صلى الله عليه وسلم- كان بقصد مساواتهم بباقي المسلمين في التعامل، بل حين همَّ الرسول -صلى الله عليه وسلم- بالدعاء على من آذوه منهم، كانت سرديات القرآن الكريم حاسمة: ﴿لَيْسَ لَكَ مِنَ الأَمْرِ شَيْءٌ أَوْ يَتُوبَ عَلَيْهِمْ أَوْ يُعَذِّبَهُمْ فَإِنَّهُمْ ظَالِمُونَ﴾ [آل عمران: 128].

ويبدو للمتابع لجملة نصوص الآي الكريمة أن التنوع والتعدد من أظهر مظاهر المدينة، وأَجَلِّ صفاتها، ولذا ليس عجبًا أن الأمم التي قطعت في الحضارة أشواطًا هي التي استطاعت إدارة تعددها، وتنوعها بكفاءة ثقافية، وروح مدنية عالية، مما أكسبها القدرة على الاستفادة من تعددها، والاستثمار في تنوعها ﴿وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا﴾ [الحجرات: 13 [ذلك أن إنتاج المعرفة يتولد عن تلكم الجعالة المتعددة الشعوب والقبائل، فقوله تعالى: {لِتَعَارَفُوا} يحاكي قولنا «لتتراسلوا» بمعنى تتبادلوا الرسائل، وكذلك {لِتَعَارَفُوا}، لتتبادلوا المعرفة، فكل مختلف بمذاق، وطعم يجعله مختلفًا، وقوته في تفرده باختلافه.

إن من أكثر الأمور التي كانت وراء هلاك القرى هي الاعتداء على الإنسان، ومصادرة حقه في الاختلاف، وسلبه قناعته الإيمانية بالعقيدة المخالفة للعام والشائع ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِرُسُلِهِمْ لَنُخْرِجَنَّكُم مِّنْ أَرْضِنَا أَوْ لَتَعُودُنَّ فِي مِلَّتِنَا﴾ [إبراهيم: 13]. إنه كفر بالتعدد والتنوع «والجمود بدافع الثقة... إنه ليس عملًا موجهًا ضد الله، بل ضد الإنسان، وضد حياته، ووجوده وسعادته بالخير والسلام. الكفر إنكار وجود الإنسان نفسه، وتميزه بالوعي، والنمو بل خروج عن سبيل الحق»[2]: ﴿أَفَأَمِنَ أَهْلُ الْقُرَى أَن يَأْتِيَهُمْ بَأْسُنَا بَيَاتًا وَهُمْ نَآئِمُونَ* أَوَ أَمِنَ أَهْلُ الْقُرَى أَن يَأْتِيَهُمْ بَأْسُنَا ضُحًى وَهُمْ يَلْعَبُونَ* أَفَأَمِنُواْ مَكْرَ اللّهِ فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ اللّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْخَاسِرُونَ﴾ [الأعراف: 97 – 98]. ﴿وَتِلْكَ الْقُرَى أَهْلَكْنَاهُمْ لَمَّا ظَلَمُوا﴾ [الكهف: 59]، نلاحظ كيف أضاف (أهل) إلى (القرى)، وأحيانًا يستغنى السرد عن ذكر (أهل)، ويعلق الهلاك بالقرى، وما القرى إلا عمّارها، وهذا بخلاف المدينة التي قدمت نفسَها على أنها الفضاءَ الأرحبَ الذي يسع التنوّع والحرّيّات يملك كلّ فردٍ فيها مساحته الخاصة في تشكيل ذاته

وفردانيّته، دون الإخلال بسرديّة الجماعة... وإلى عهد قريب كان يسمى ساكن المدينة عند ساكنة القرى بـ«الحضري»، كمرادف للحضارة، وهو معنى من (سنخ): ما تفيض به معاجم العربية من أن مادة (مدن)، تعني الإقامة في المكان، وقد تعني التخلّق بأخلاق أهل المدن، والانتقال من الهمجيّة إلى حالة الأنس، والظرف والتأدّب.

- **عتبة البلد (سورة البلد):**

﴿لا أُقْسِمُ بِهَـذَا الْبَلَدِ﴾ [البلد: 1]، السورة مكية، وما فيها من مسرودات ملتصقة بالجو العام لمكة، وقد سميت في سياق غير هذا السياق بـ«أم القرى»، كأقدم أحادية في التاريخ، فالأم هي المركز، والأصل كما يقال عن «مصر» في إطلاق الرومان اسم «أم الدنيا»، أي سيدة الدنيا. ولعل سردية الآيات في تسمية «البلد» ناظرة إلى مستقبل هذه البقعة من الأرض، في تجاوز للراهن يومها، وربطها بتاريخها الإبراهيمي القديم، كأول بيت وضع للناس، يُحَج إليه كل عام، ومنه تنطلق الرسالة المحمدية الخاتمة، وأن الانغلاق الذي يجعل منها قرية هو انغلاق ظرفي يوشك أن يُنسخ وإلى غير رجعة.

كما يلاحظ هنا أن سردية الخطاب السوّري (سورة) يتصدره القسم، ولا يكون ذلك إلا لأمر جلل، ويقال إن نفي القسم من باب توكيده، أو أن الأمر في غير حاجة إلى قسم لجلائه ووضوحه.

وأتصور أن (البلد) هنا باعتباره العمراني يكتسي هالة من القداسة تنطوي على معانٍ جليلة تُفهم من مسرودات السياق حيث يستزرع المكان، إنه هذا البلد الذي سيكون له ما بعده من الفضل في التاريخ اللاحق، كما كان له في التاريخ السابق، منذ عهد الرائد الأول، والباني المؤسس إبراهيم عليه الصلاة والسلام بوصفه المثال المشترك لكل أصحاب الرسالات، وأول من بذر في هذا الوادي الجديب بذر الحياة، وربط حلقات الزمن بفيوض الروحانية وإشراقاته، ليبقى على مر الزمن مهوى الأفئدة والعقول، وليلتقي أول الوحي بخاتمه، وخطاب الأرض للسماء... فقط في هذا المكان الذي أنت فيه ﴿وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَـذَا الْبَلَدِ﴾ [البلد: 2]، فمنه ستنطلق مسيرة رسالتك الخالدة، وإلى هذا المكان (الكعبة) تعود، وتتناسل في أجيالك البشارة، حيث تتوحد القبلة، ويتحد المصير بعد أن تغدو بوصلة السماء لأهل المشارق والمغارب، فيتوجهون إليها بأصلاب راكعة، وجباه ساجدة، وقلوب خاضعة بالغدو والآصال، وفي كل وقت، وكل حين.

لقد حظي هذا المكان (الكعبة) طوال تاريخه بأفضلية على باقي العمائر والأمكنة، متحركًا ضمن نمطية سردية داخل كيمياء ثقافي، هو من كان يؤطر علاقة الأفراد بالمكان، ويضفي عليه هالة القداسة والتمجيد، فقد امتن الله بالأمن الاجتماعي، والأمن الغذائي على قُطَّان هذا البلد، ﴿فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ﴾ [قريش: 3 - 4]، فقد كانت القبائل العربية ترى في القرشية الامتداد النسلي لإبراهيم، وهم خدمة بيته وولاة حرمه، فلم يتعرض لرحلاتهم التجارية أحد بسوء، وربما كان فيما حدث لصاحب الفيل، عبرة لمن يفكر في الاعتداء عليهم، أو التجاوز في حقهم، وربما حاجُّوا الرسول -صلى الله عليه وسلم- بشرعيتهم التاريخية في الانتماء الإبراهيمي، ونظام السقاية، وسدانة البيت، وهي سردية مقنعة من منظورهم ﴿أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَجَاهَدَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾ [التوبة: 19]، ومع الزمن اتخذت هذه الدعوى طابع المسَلَّمَات في اللاوعي الجمعي متحججة بقدسية الأمكنة، كمرجع يجمع الراهن بالتاريخ ليشكّل نسقًا تتبرر في أحوازه أشكالُ الهيمنة والسلطة، عبر تعدد بؤرها المختلفة والمتقابلة، والمتناقضة أحيانًا بالنسبة إلى الفرد والجماعة.

وستظل هاته سرديات غائبة في معنى الحضور، وحاضرة في معنى الغياب سواء على مستوى استحضار الفكرة (المتن)، أو الحدث في التاريخ. يُروى عن شيبة بن عثمان، وكان من حجاب الكعبة، ومكة يومها على الشرك، أنه كان لا يرى بيتًا مشرفًا على الكعبة إلا هدمه؛ تعظيمًا للبيت من أن يتطاول عليه البنيان، إذ ثمّة دومًا علاقة بين شرعيّة تلكم العمارة كرمز علامي، وخطاباتها السرديّة من داخل سياق الأمكنة: ﴿فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ﴾ [النور: 36].

إن المكان ليس مجرد كتلة مادية محسوسة على الأرض، بل هو فضاء يحكي قصة الوجود الإنساني برمته، يقول مالك بن نبي: «لقد سارت هندسة البناء من كهوف العبادة في العصر الحجري، إلى عهد المعابد الفخمة، جنبًا إلى جنب مع الفكرة الدينية التي طبعت قوانين الإنسان بل علومه، فولدت الحضارات في ظل المعابد كمعبد سليمان أو الكعبة...» [1]. إذ يستحيل تصور الفعل خارج أحواز العمران، ومعها يظهر جليًّا التقاطع البيِّن بين هندسة العمارة ومهندسيها الذين تنقدح رؤيتهم في التخطيط العمراني عن بؤرة ثقافية محددة جغرافيًّا، وتاريخيًّا.

(1) مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، سورية، ط4، 7891، ص96.

لقد جاء في سورة البلد دعوة صريحة لتأسيس منظمات المجتمع المدني، وهي دعوة تتساوق مع رسالية الإسلام، وطبيعته العالمية، كما تترجم عنه أواخر سورة البلد في إحالتها على حاجة المدينة إلى الثقافة الجامعة، التي تشبك نسيجها الاجتماعي، وتنظم علاقاتها الإنسانية عبر مؤسسات مجتمع المدينة، وقد يسميهم القرآن (أصحاب الميمنة) مع ما ترمز إليه اليمين من القوة، والحزم في القيام بالشأن العام، ومصطلح (أصحاب) في دلالته على الجماعة، ويد الله دومًا مع الجماعة. فمن هم أصحاب الميمنة؟ هم من يتولون الأعمال التالية: أعمال العتق: ﴿فَكُّ رَقَبَةٍ﴾(13). أعمال الإطعام: ﴿إِطْعَامٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ﴾ (14). القيام على دور الأيتام: ﴿يَتِيمًا ذَا مَقْرَبَةٍ﴾ (15). أعمال الفقراء والمساكين: ﴿مِسْكِينًا ذَا مَتْرَبَةٍ﴾ (16)، ﴿أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ﴾ (18) [سورة البلد].

إن مثل هذه الجمعيات المدنية تعد اليوم جهات فاعلةً أساسيةً، حيث تغطي ما تعجز التجمعات المدنية عن تغطيته، كما اتخذت اليوم طابعًا عالميًّا عابرًا للدول والمجتمعات والقارات والثقافات بفضل ما تقوم به.

عتبة المسجد والجامع: الحضور السرديُّ، يقتضي وجود مكان للتحقُّق، والترجمة عن معناه من خلال شكل مبناه، وبالتالي فالعمارة وحدها تتيح لنا إمكانية إنشاء ذلكم العالَم السردي الذي نُعبر من خلاله إلى أفكار الآخرين عبر مفاتيح اللغة، وما تمتح به رمزياتها المصبوغة بألوان الأمكنة، بكل خلفياتها الثقافية، وما تعنيه للمتلقي على مستوى روحانياته، ليغدو (المكان) بؤرة للسرد، تتحدد ضمنه نقط التقاطع بين المكان، والفعل وفواعله المضمرة والمظهرة، وطبيعة المعنى الذي ينقدح من قلب الظواهر والجواهر، فالمسجد مثلًا يُعَد أول بناية إشعاع فكري وروحي عرفتها ذاكرة المسلم، وبالتبعية احتفظت له بحرمته، وأحاطته سردياتها بموجبات الإجلال والاحترام كونه بيتًا لله، فالمبنى شكل الأشياء، والمعنى روحها الذي يضخ فيها جرعات الحياة، ولذا تعود ملكية العبادة لله فيها وحده، فلا يدعى معه سواه بوصفه محجورًا للتوجه إليه وحده ﴿وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا﴾ [الجن: 18]. وهكذا يختزن المكان كفكرة نواة العملية السردية، التي تتحدد معها الفروق بين طبيعة المسجد الذي أسس من أول يوم كفضاء مفتوح «وجعلت لي الأرض مسجدًا وطهورًا»، في مقابل عملية ترسيم حدوده العمرانية لتنتهي إلى سردية مغلقة.

يقف على المقابل للمسجد (الجامع)، الذي يحيل بمغزاه إلى اجتماع دوري عام على مستوى الأمة، ويرتبط بحمولات سردية مركزة في دلالاتها (سورة الجمعة)، (صلاة الجمعة)، (الصلاة جامعة)، (الجماعة) ﴿إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ﴾ [الجمعة: 9].

ثمّ مع عودة الإسلام إلى مكة من منفاه الإجباري، بدأ دور الجامع يتوسع، ويحل محل دار الندوة التي كانت تمثّل برلمانًا عامًّا لإدارة الشأن المكي، وانعقاد اجتماعاته الرسمية، وتبادل الرأي ووجهات النظر في المسائل التي تهم البلدة، وتنظيم أمورها. وهو الدور الذي سيقوم به الجامع لاحقًا بعد أن ملك المسلمون زمام الحكم في مكة، وتصريف أمورها الإدارية والاجتماعية والدينية. وقد أسهب المفكر الليبي الصادق النيهوم، مؤسسًا على هذه الانعطافة التاريخية في حياة المسلمين، في مقاربته الفكرية الداعية إلى استعادة نظام الجامع الغائب، إلى حياة المسلمين اليوم بالصورة التي كان عليها في صدر الإسلام، وإخراجه من مأزق المسجدية والوعظية، وهو دور خليق بالأمة أن تعيد إليه ألقه الأولى (عهد الرسالة)[1]* فقد كانت الجمعة تُقام بجامع المدينة، وتتوقف معها باقي المساجد التسعة الأخرى حول المدينة، وكان المسلمون إذا أناخت بساحتهم نازلة، نادى المنادي من قبل الجامع: «الصلاة جامعة»، فيكون في اجتماعهم هذا فرصة للمشاورة، وتقليب وجوه الأمر، ثم الخروج بموقف يتناسب والظروف المستجدة. ولقد ظل العمل بهذا التقليد النبوي إلى أواخر القرن الثالث، واستمر الجامع يؤدي دور المؤتمر الأسبوعي السياسي الذي يتشاركه كل المؤمنين؛ ففيه يتدارس المؤمنون قضايا الأسبوع، ومراقبة السير الحسن في المجتمع كنوع من الممارسة الديمقراطية التشاركية. وكلنا نقرأ قصة الخليفة عمر -رضي الله عنه- حين وقف خطيبًا يدعو للسمع والطاعة، فيستوقفه سلمان الفارسي رضي الله عنه معترضًا من خلف صفوف المصلين: لا سمع ولا طاعة. أتعطي الناس رداء، وتحتفظ برداءين؟! فأشار إلى ابنه أن يجيب عنه. فقال الابن: إن أبي طويل القامة، فوهبته ردائي ليغطي على نقص ثوبه!

وفي الأخير لا بد أن نشير إلى أنّ للمكان دلالات أقوى، وفائضًا في المعنى، ووفرة في التصوير... حتى لتعنتك معرفة أي منهما كان له الأثر البالغ في الآخر (المكان أو الإنسان)، ولذا كان التحليل البنيوي في تحليله الدلالي، يضع غايته الكشف عن العلاقات الكائنة بين الأشكال والمضامين، ومن

*(1) * ومما يروى في الباب أنّ ابن عمر كان يفتي بأن صلاة الجمعة «لا تقام إلا في المسجد الأكبر» أي الجامع، والظاهر أن ولاة المسلمين هم من كان يتصدر لإلقاء خطب الجمع، ثم إنه إلى عهد قريب كانت بعض بيوت الله عندنا في الصحراء الجزائرية تسمى «جامع الجمعة»، حيث تقام صلاة الجمعة.*

يكـون وراء تلكـم المضامـين؟ ومتـى شـئنا الدقـة، فالعقل هـو المكان والزمـان، هو الحضـور والغياب، والمعنـى، وهـو وحـده مـن يحدد وجودنـا داخل الأمكنة، لنفهـم أين نحن بالضبـط، وفي أية موضعية نكـون، وأي سـفر مـن سـفر السرديـات علينـا تلاوتـه. وهكـذا تـأتي ميكانيزمـات الـسرد تلاحـق كل تلـك المفـردات، والمعـاني، والظـلال داخـل حيّـز المتن القـرآني، وتنفتح عـلى مشـهدية بانورامية تغطي كليانيـة الأبعـاد الإنسـانية في كل مجالاتهـا. فالإنسـان أصـل، ومـا عـداه تفاصيل من خلـف مفاعلات الحركة، والسـكون، والحـدث والمعنى.

إننـا نخـال أنـه لا يمكننـا تصـور الأمكنـة بمعـزل عـن الوعي الإنسـاني، فهـو مـن يعيهـا، ويتمثلها، ويضفـي عليهـا مـن ذاتيتـه وإدراكـه، والظاهـر أن هـذا المعنـى لم يغـب عـن فكـر ابن خلـدون حين خـصّ الإنسـان بطابـع المدنيـة، أي إنـه ابـن المدينة، وليسـت المدينـة غير كتلهـا الحجريـة التي تؤرخ للحظـة اسـتقراره، حيـث تطـرح مسروداتها الثقافيـة كإحالات بديلة لأحـوال الحل والترحال، وتشـيع مفـردات الخيـم، والتخييـم والتنقـل، والـلا اسـتقرار، وحينهـا تغـدو العـمارة كتابًـا حجريًّـا عـلى رأي (هيغـو)، يختـصر رحلـة حياة من عاشـوا، ومن بادوا... ومسـتواهم العقلي الماثـل في أكناف عمائرهم التـي تترجـم عـن هوياتهـم، وذواتهـم الناظـرة للوجـود، والخلـود، والأثـر... ومـا العمائـر الفرعونيـة ذات العـماد عنـا ببعيـدة، حيـث لا يـزال الباحثـون في رحلة مسـتمرة عبر الزمن، للكشـف عن علائق الفراعنـة بالأمكنـة في معناهـا الرمـزي، ويعملـون عـلى اسـتعادة المعنـى، ومسـاءلة الأثـر، في دهاليز تلكـم السرديـة الصامتـة، التـي تعيـد بنـاء عـوالم القـوم الغرائبية مـن وراء القـرون بتفاصيل نفسـية وحسـية، تحيـل عـلى نصـوص غائبـة حـاضرة تحـكي، وتسرد عـبر الرسـومات والنقـوش التي تـشي بها صفحـات الحجـارة والعـمارة، حيـث يجهد الباحثـون جهدهم لتحريـر تلكم البؤر السرديّـة، والإضاءة عـلى العلامـات السـيميائيّة داخـل تلكم الكتـب الحجريـة العجائبية.

المصادر والمراجع:

أولًا- المصادر:

- القرآن الكريم.

ثانيًا- المراجع:

- عبد ربه، عبد الحافظ: بحوث في قصص القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972.
- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2010.
- ابن نبي، مالك: الظاهرة القرآنية، دار الفكر دمشق، سورية، ط4، 1987.
- النصير، ياسين: مدخل إلى النقد المكاني، دار نينوى، سورية، 2015.
- النيهوم، الصادق: الإسلام في الأسر، رياض الريس للكتب والنشر، دمشق، ط3، 1995.
- النيهوم، الصادق: نقاش، تالة للطباعة والنشر، طرابلس، ط2، 2001.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2023