

أعمال المؤتمرات



لبنان / طرابلس: فرع أبي سمراء - ص.ب. 08 - 71053262 - +961

المؤتمر الدولي الثاني عشر: الجزائر 21 - 22 أغسطس 2016

الرواية العربية في الألفية الثالثة
ومشكل القراءة في الوطن العربي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

توطئة...

تشير آخر الإحصاءات حسب تقرير منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة والتربية (اليونسكو) بأن معدل نشر الكتاب في العالم العربي لم يتجاوز نسبة 7%، كما تتراوح أعداد النسخ المطبوعة من الكتاب العربي في المعدل العام بين ألف وثلاثة آلاف نسخة.

وبالمقابل فإن هذا الكم من الروايات التي تصدر سنويا قد يصطدم بإشكالية المطالعة لدى الفرد العربي، حيث أن نصيب كل مليون عربي من الكتب المنشورة في العالم لا يتجاوز الثلاثين كتابا، مقابل 584 كتابا لكل مليون أوروبي و212 لكل مليون أميركي، ما يؤكد أن مستويات القراءة في العالم العربي متدنية مقارنة بالمعدلات العالمية.

ويهدف استخراج أهم موضوعات الروايات العربية في الألفية الثالثة وتأطير سيرورتها وسيرورة مواضيعها وكذا التوقف عند أسباب انتشار ظاهرة العزوف على القراءة في الوطن العربي نظم الاتحاد العالمي للمؤسسات العلمية UNSCIN بمقره بالجزائر العاصمة يومي 21-22 أغسطس 2016، مؤتمر مركز جيل البحث العلمي الثاني عشر حول " الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي ".

ولقد شارك في المؤتمر أساتذة وباحثون من عدة مؤسسات جامعية عربية من خلال مداخلات وملصقات علمية توقفت عند أبرز الروايات العربية في الألفية الثالثة وموضوعاتها وأهم أسباب عزوف المواطن العربي عن المطالعة والقراءة ومست إشكاليات هذا المؤتمر ومختلف محاوره المسطرة، على الشكل التالي:

المحور الأول: أبرز الروايات العربية في الألفية الثالثة

المحور الثاني: موضوعات الروايات العربية في الألفية الثالثة

المحور الثالث: مدى تأثير الروايات العربية بأحداث الألفية الثالثة

المحور الرابع: دراسة تقييمية للروايات العربية في الألفية الثالثة

المحور الخامس: أسباب عزوف المواطن العربي عن المطالعة والقراءة.

المحور السادس: الحلول الناجعة لمواجهة ظاهرة العزوف عن القراءة.

ومن بين ما جاء في توصيات اللجنة العلمية الموقرة للمؤتمر: نشر أعماله ضمن سلسلة أعمال المؤتمرات الصادرة عن مركز جيل البحث العلمي؛ ومن هذا المنطلق يضع المركز تحت تصرفكم الأبحاث العلمية المشاركة بهذا المؤتمر والتي التزمت بالمعايير الشكلية، كمساهمة منه في إثراء المكتبات بالدراسات والبحوث العلمية التي تلتبس قضايا العصر ومتطلبات الواقع في العالم الإسلامي.

رئيسة المؤتمر / د. سرور طالبي المل

الفهرس

الصفحة	
٧	• أمة "إقرأ" لماذا لا تقرأ؟ د. هشام كركاعي جامعة القاضي عياض/المغرب
١٧	• الرواية العربية والفضاء الإلكتروني، د.مصطفى عطية جمعة، كلية التربية الأساسية ، الكويت.
٣٣	• المناص التخيلي في الرواية العربية نحو خطاب سردي متجدد في الألفية الثالثة، د. عبد الحق بلعابد أستاذ نظرية الأدب والأدب المقارن المشارك، جامعة قطر، وجامعة الجزائر ^٢
٤٥	• تلقي الخيال العلمي في الجزائر، د. فيصل الأحمر، أستاذ محاضر بجامعة جيجل-الجزائر
٦١	• صورة المرأة في الرواية الجزائرية المعاصرة ، رواية ((تلك المحبة)) للحبيب السايح نموذجا، د. حفيظة طعام- المركز الجامعي- تيسمسيلت
٦٩	• صورة "الربيع العربي" في الإبداع الروائي المغربي ، موضوعات الروايات العربية في الألفية، د. عبد الرحمان إكيدر، جامعة القاضي عياض. مراكش - المغرب -
٨١	• الثورة التونسية في رواية المستنقع للمحسن بن هنية ، (استقراء التاريخ واستشراف المستقبل) د. أحمد التجاني سي كبير جامعة قاصدي مرياح بورقلة الجزائر
١٠٧	• أصوات الوطن في رواية "الخضر" للكاتبة ياسمينه صالح. د. هامل شيخ المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت
١٢٣	• تجليات السّلطة الدينيّة في الرواية الجزائرية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا، أ. عبدالله أوغرب ، جامعة أبي بكر بلقايد-تمسان-الجزائر
١٤٥	• تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ياسمينه صالح أنموذجا، د. دليلة مروك. جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
١٥٧	• شظايا الواقع هواجس الرهان الروائي. قراءة في أدب واسيني الأعرج. الباحثة توهامي إيمان، سنة ثانيا دكتورا علوم، جامعة محمد خيضر بسكرة
١٧٥	• رواية "الذّرة" لربيعه جلطي: بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية، أ. بلقاسم فدّاق/جامعة البليدة ^٢ ، أ. منصور بويش/جامعة الجزائر ^٢
١٩٩	• رواية "الورم" لإبراهيم الكوني ونبوءة الربيع العربي، د.فيصل أبو الطُقَيْل أستاذ باحث، جامعة القاضي عياض، مراكش/المغرب
٢٠٩	• شعرية العنوان في رواية إرهابيس (أرض الإثم و الغفران) / لعز الدين مهبوبي، د. عمارية حاكم، جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة - الجزائر -
٢٢١	• البيان الختامي والتوصيات

يخلي مركز جيل البحث العلمي مسؤوليته عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية

لا تعبر الآراء الواردة في هذه الأبحاث بالضرورة عن رأي إدارة المركز

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أمة "إقرأ" لماذا لا تقرأ؟

د. هشام كركاعي جامعة القاضي عياض/المغرب

ملخص البحث بالعربية:

القراءة غذاء للعقل، وممتعة للنفس، بها يوسع الانسان معارفه ومداركه، وينمي قدراته ومهاراته، بل إن القراءة اليوم اصبحت مقياسا لتقدم الامم ورقمها. فما من أمة تقرأ إلا وتحكمت في زمام الأمور بالعالم، وما من أمة تخلف أفرادها عن فعل القراءة إلا وقبعت في أسفل السافلين بالعالم. وإذا كانت الرواية العربية تتصدر قائمة الكتب الاكثر مبيعا في العالم العربي، فانها تصطدم بمشكل القراءة لدى الفرد العربي الشيء الذي يجعلنا نتساءل لماذا امة "إقرأ" لا تقرأ؟ وما هي الأسباب الفعلية وراء هذا التدني في مستويات القراءة بالعالم العربي؟

ونريد من خلال هذه الورقة البحثية التوقف عند أسباب انتشار ظاهرة العزوف على القراءة في الوطن العربي والتي نجمها في الاسباب الدينية والتاريخية والنفسية والتكنولوجية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتعليمية والتربوية والثقافية...

ملخص البحث بالانجليزية:

Reading food for the mind, and the fun of the same, it expands human knowledge and stimuli, and develop their capabilities and skills, but the reading today has become a measure of the progress of nations. so, nation which read controlled the reins of the world, and nation which its members fails about the act of reading lurked at the bottom of the world.

If the Arabic novel tops the list of best-selling books in the Arab world, they collide with the problem of reading among Arab individual thing that makes us wonder why the nation of "do read" do not read? What are the real reasons behind the decline in reading levels in the Arab world?

And we want through this paper stoping at the reasons for the spread of the phenomenon of aversion to reading in the Arab world, which are summarized in the religious, historical, psychological, technological, economic, social, political, educational, and cultural reasons...

مقدمة:

إذا كان الشعر ديوان العرب قديما، فإن الرواية ديوان العرب في الالفية الثالثة، فهي تشكيل للحياة تعالج موضوعات انسانية واجتماعية وسياسية ونفسية في بناء في يتفق والحياة العادية ذاتها¹.

¹- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص 5 بتصرف

وقد تنوعت موضوعات الرواية العربية وتأثرت بأحداث الألفية الثالثة، فكانت تلك الأحداث طبقا داسما للمؤلفين والروائيين العرب فصدر كم هائل من الروايات في الألفية الثالثة، غير ان هذا الكم يصطدم باشكالية القراءة والمطالعة لدى الفرد العربي.

فما اهمية القراءة؟ وما واقع حال القراءة بالوطن العربي؟ وما اسباب عزوف المواطن العربي عن القراءة والمطالعة؟
أهمية القراءة وفوائدها

القراءة غذاء للعقل، ومنتعة للنفس، بها يوسع الانسان معارفه ومداركه، وينمي قدراته ومهاراته، بل إن القراءة اليوم أصبحت مقياسا لتقدم الأمم ورفقها. فما من أمة تقرأ إلا وتحكمت في زمام الأمور بالعالم، وما من أمة تخلف أفرادها عن فعل القراءة إلا وقبعت في أسفل السافلين بالعالم، وقد جاء في مجلة البيان أن القراءة هي إحدى الوسائل المهمة لاكتساب العلوم المختلفة، والاستفادة من منجزات المتقدمين والمتأخرين وخبراتهم. وهي أمر حيوي يصعب الاستغناء عنه لمن يريد التعلم، وحاجة ملحة لا تقل أهمية عن الحاجة إلى الطعام والشراب. ولا تقدم للأفراد فضلاً عن الأمم والحضارات بدون القراءة؛ فبالقراءة تحيا العقول، وتستنير الأفئدة، ويستقيم الفكر¹، ثم إن القراءة تفتح عقل الإنسان وتمكنه من التعلم بنفسه من دون الاستعانة بأحد في كثير من الأحيان.

وللقراءة فوائد كثيرة لا نستطيع حصرها ولكن يمكن أن نلخص منها ما يلي:

- ١- أنها مفتاح العلم ونور العقل وغذاء الروح والنفس.
- ٢- أنها السبيل الى معرفة الله سبحانه وتعالى وعبادته والحصول على الأجر العظيم بقراءة كتابه العزيز.
- ٣- أنها قطار يسير بالإنسان في أنحاء المعمورة وهو لم يبرح مكانه في بيته.
- ٤- أنها تمكن العقل البشري من الإحاطة بأحوال الامم في ماضيها وحاضرها ومستقبلها.
- ٥- أنها تكسب الإنسان مهارات ومعارف تمكنه من التمييز بين ما ينفعه وما يضره في هذه الحياة.

وقد صدق الشاعر المتنبي حيث يقول:

أعز مكان في الدنيا سرح سايح وخير جليس في الزمان كتاب

واقع حال القراءة بالوطن العربي

إذا كانت الرواية العربية تنصدر قائمة الكتب الأكثر مبيعا في العالم العربي، فإنها تصطدم بمشكل القراءة لدى الفرد العربي، فقد ذكر تقرير التنمية البشرية لعام ٢٠٠٠م الصادر عن منظمة اليونسكو، أن ٨ مواطنين عربيا يقرؤون كتابا واحدا في السنة، بالمقابل يقرأ المواطن الأوربي نحو ٣٥ كتاب في السنة، وكشف تقرير آخر لليونسكو عام ٢٠٠٠م أن كل فرد عربي يقرأ ربع صفحة في العام، مقارنة بالفرد الأمريكي الذي يقرأ ١ كتاب في العام، و البريطاني ٧ كتب، و ذكر تقرير التنمية الثقافية لعام ٢٠١٠م الصادر عن مؤسسة الفكر العربي، أن معدل القراءة في الوطن العربي لا يتعدى ست دقائق سنويا مقابل مائتي ساعة للفرد الأوربي و الأمريكي.

^١ - مجلة البيان، تنصدر عن المنتدى الإسلامي، عدد ١٤٨، ص ٧٤.

اما بالنسبة لمعدل القراءة في العالم العربي فتفاوتت الأرقام بين دراسة وأخرى، ففي دراسة أجرتها شركة سينوفات المتعددة الجنسيات لأبحاث السوق، عام ٢٠٠٠، جاء أن المصريين والمغاربة يقضون أربعين دقيقة يومياً في قراءة الصحف والمجلات مقابل ٣٥ دقيقة في تونس و٣٤ دقيقة في السعودية و٣١ دقيقة في لبنان. وفي مجال قراءة الكتب، يقرأ اللبنانيون ٥٨٨ دقيقة في الشهر، وفي مصر ٥٤ دقيقة، وفي المغرب ٥٠٦ دقائق، وفي السعودية ٣٧٨ دقيقة. هذه الأرقام تعكس واقعاً إيجابياً أكثر من الأرقام السابقة. ينتج هذا الاختلاف من كون الأرقام الأخيرة تشمل قراءة القرآن الكريم. أما الأرقام السابقة فلا تحسب إلا قراءة الكتب الثقافية وتتغاضى عن قراءة الصحف والمجلات، والكتب الدراسية، وملفات العمل والتقارير، وكتب التسلية.^١

وإذا خصصنا الحديث عن واقع القراءة بالجزائر فنجد ان «المقروئية» لا تزال في هذا البلد الشقيق تشكل أزمة تخنق المهتمين والمختصين وتشغل حيزاً معتبراً من دراساتهم سيما بعد التصنيف الذي رتبت فيه الجزائر كأكثر الدول العربية عزوفاً عن القراءة وحددت بـ«دقيقتين» في السنة وكشف تحقيق ميداني لأساتذة جامعيين مختصين منذ حوالي ثلاث سنوات بأن نسبة المقروئية لا تتعدى ٦.٨ بالمئة وأن نسبة الجزائريين الذين لا يمارسون فعل القراءة كلياً تقدر بنحو ٥٦.٨٦% أي ما يفوق نصف المجتمع وهو ما معناه أن ٢٠ مليون شخص على الأقل لا يقرؤون ويعكس الرقم أزمة مقروئية بعد أن تقلصت بشكل كبير بعد ظهور وسائل عديدة نافست الكتاب على غرار الأنترنت وانخفاض القدرة الشرائية وقلة النشر والتوزيع ما جعل الجزائري يكتبي بقراءة ما معدله ١ صفحة في السنة فيما يطالع قارئ أوروبي غير مهتم بالمطالعة^٩ كتب في العام و٣ كتاباً سنوياً لقارئ أوروبي مهتم.^٢

ولعل هذا التدني في معدل القراءة في الوطن العربي مقارنة بالمعدلات العالمية يجعلنا نتساءل لماذا أمة "إقرأ" لا تقرأ؟ وما هي الأسباب الفعلية وراء هذا التدني في مستويات القراءة بالعالم العربي؟

أسباب انتشار ظاهرة العزوف على القراءة في الوطن العربي

- الأسباب الدينية:

القراءة أمر الهي فأول ما نزل من القرآن على قلب سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام قوله تعالى: "أَفْرَأَ بِأَسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) أَفْرَأَ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٩)" سورة العلق الايات ٥-١.

وإذا عدنا إلى السيرة النبوية نجد اهتمام الرسول صلى الله عليه وسلم بالقراءة ومن هذه السير موقف تحرير أسرى المشركين في غزوة بدر مقابل تعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة وهو موقف يدل على وعي الرسول صلى الله عليه وسلم بأهمية القراءة في بناء المجتمع الاسلامي وقوته.

وما القراءة إلا احدى سبل العلم الذي حث عليه الاسلام قال الله تعالى: "يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين اوتوا العلم درجات" سورة المجادلة الاية ١.

^١ - مقال بعنوان "كم يقرأ العرب، و ماذا يقرؤون؟" بصحيفة رصيف ٢٢ الإلكترونية www.raseef22.com تاريخ النشر ٢٣ ابريل ٢٠١٥م.

^٢ -مقال بعنوان: "الجزائري يقرأ دقيقتين فقط في السنة ونصف المجتمع لا يقرأ ابداً" تحقيق سلى ليس مسعي تاريخ النشر ٠١/٠٢/٢٠١٤م، تاريخ الاطلاع على الموقع الالكتروني " آخر ساعة" ٢٥/٠٧/٢٠١٦ على الساعة ٢٠:٢٥.

ثم إن عزوف الأمة العربية في العصر الحديث على القراءة جعلها في الحضيض والدرجات السفلى من التحضر والعلم والثقافة لأنها تخلفت عن الأمر الهادي "اقرأ" و سبب هذا العزوف الشيطان الذي أقسم ان يغوي هذه الأمة ويصرفها عن طاعة أوامر الله "قال رب بما اغويتني لأزبنن لهم في الارض ولأغوينهم أجمعين سورة الحجر الآية ٣". ولعل غواية الشيطان في العصر الحالي عصر التسلية والترفيه والفضائيات والانترنت كلها أبعدت أفراد الأمة الإسلامية عامة والعربية خاصة عن فعل القراءة الذي لا يقوم به إلا عباد الله المخلصين.

- الأسباب التاريخية:

تاريخ الأمة العربية تاريخ مجيد حافل بالعطاء المعرفي و العلمي لأنها كانت أمة "اقرا" علماءها موسوعيون في شتى العلوم، لقد كانت أمة قارئة عالمة فوصلت إلى ما وصلت اليه من تقدم حضاري و ثقافي وعلمي، ويمكن اعتبار سقوط بغداد سنة ٦٥٥هـ في يد المغول والتتار وما اصابها من خراب عظيم بداية نهاية العصر الذهبي للإسلام عامة وللأمة العربية خاصة، فقد جاء في كتاب النجوم الزاهرة لابن تغري بردي ما نصه: "واحرقت كتب العلم التي كانت بها (بغداد) من سائر العلوم والفنون التي ما كانت في الدنيا، قيل انهم بنوا بها جسرا من الطين واللمع عوضا عن الأجر، وقيل غير ذلك."^١ ومنذ أن دمر هولاء والتتار هذه الكمية الهائلة من الكتب في بغداد مخلفين بذلك نكبة كتاب في الوطن العربي، أصيب العرب بنكسة قراءة آثارها تستفحل جيلا بعد جيل.

- الأسباب النفسية:

يمكن اعتبار العزوف عن القراءة ظاهرة نفسية تجعل صاحبها يحس بانعدام الرغبة في القراءة وعدم الميل إليها مقابل اختيار ميولات أخرى لتجنب القراءة الورقية كالاعتماد على القراءة الالكترونية. وإذا سلمنا بأن أزمة القراءة هي أزمة فرد، فلا محالة هناك عوائق نفسية تمنع هذا الفرد عن ممارسة فعل القراءة ومن أهم هذه العوائق عدم إدراك أهمية القراءة بأنها مفتاح العلم ونور العقل، وحتى إذا كان هناك إدراك قد يحس الفرد بالملل والسآمة أثناء القراءة إذا كانت المادة المقروءة لا تتوافق واهتماماته النفسية، أضف الى ذلك طبيعة الشخص النفسية والتي تختلف من فرد لآخر، فالبعض قد يكون انطوائيا والآخر قد يكون انبساطيا، ويشير واثق غازي في هذا الصدد إلى أن بعض علماء النفس يعتقدون ان الشخصية الانطوائية تميل الى القراءة والتطلع أكثر من الشخصية الانبساطية التي تكتفي بخوض التجارب الحياتية وتعددها وسيلة للمعرفة، ولكن بالرغم من ذلك علينا أن نعلم أن الكثير من المفكرين في العالم كانوا من أصحاب الشخصيات المنبسطة.²

ونحن إذا عدنا إلى الفرد العربي وجدناه كتلة من العقد النفسية التي تعود على قوم العرب بالتخلف والتدهور ولن تخرج أمة العرب من هذا التخلف حتى تدرك قول الله تعالى: "إن الله لا يغير ما يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" سورة الرعد الآية ١.

- الأسباب التكنولوجية:

قد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن التطور التكنولوجي اليوم أنهى عصر الكتاب الورقي وحل محله عصر الكتاب الرقمي، فما من شخص يبحث عن معلومة إلا وارتاد صهوة الانترنت الذي يوصله بسرعة البرق الى الكتب الرقمية دون عناء أو توجه الى مكتبات او خزانات مما أفقد الكتاب الورقي قيمته وأهميته .

^١- النجوم الزاهرة ، ابن تغري بردي، ٧/٨٤

^٢- مقال بعنوان : "عزوف الشباب عن القراءة: اسبابه-نتائجه-طرائق علاجه، واثق غازي كلية العلوم/جامعة البصرة، ص٣.

وحول ما أحدثته وسائل التقنية الحديثة من تأثيرات على الكتاب الورقي، جاء في مقال بعنوان " العزوف عن القراءة ظاهرة في حياة المسلمين" أن الحصول على المعلومة أو المعرفة التي نحتاج إليها لم يعد مقتصرًا على الكتاب فقط، ومن هنا فإن الإنترنت وانتشار الفضائيات ودخولها إلى كل بيت له علاقة مباشرة بظاهرة العزوف عن المطالعة وانتشار الإنترنت وسهولة البحث في الكم الهائل والمحدث من المعلومات المتوفرة على شبكة الإنترنت جعلت الكثيرين يهجرون الكتاب لصالح الأنترنت حتى إن العديد من المؤسسات الثقافية والعلمية أصبحت تتعامل بالنشر الإلكتروني فتجد أن أمهات الكتب والمراجع موجودة على المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت والإصدارات الحديثة من الكتب في مجملها لها طبعات إلكترونية.¹

فالكتاب الورقي اليوم أصبح مصدرا تقليديا في الحصول على المعلومة أو المعرفة ولا يساير طبيعة الإنسان العصري المهووس بالسرعة والبحث عن المعلومات والمعارف في وقت وجيز، مما يدفعه إلى هجرة قراءة الكتاب الورقي إلى قراءة الكتاب الرقمي وهذا وجه عالمي للعزوف عن القراءة كما أشار إلى ذلك الأستاذ "حبيب حزر علاوي" حيث قسم ظاهرة العزوف عن القراءة إلى وجهين: عالمي ومحلي والعالمي ناتج عن انتشار وسائل النشر الإلكتروني (كمبيوتر/ إنترنت) وبالتالي يمكن تلقي المعلومة المراد الحصول عليها بكل سهولة ويسر.. هذه الظاهرة ولدت هجرة الكتاب المطبوع وليس هجرة للقراءة بصورة عامة. لكن هذه القراءات الإلكترونية هي قراءات سريعة لمختصات خاصة لمواضيع معينة أو عملية عرض لكتاب سينشر لاحقا.²

وفي نفس السياق علل د.عبد الناصر صالح سبب عزوف الشباب عن القراءة الورقية بانتشار الوسائل الإلكترونية والتكنولوجيا الحديثة بشكل واسع وملحوظ مستحوذة على أفكار واهتمامات الشباب ووجود المواقع الإلكترونية التي أصبحت البديل للطلبة في اللجوء إليها في عمل البحوث والتقارير المطلوبة من قبل أساتذتهم معللين ذلك بسهولة الوصول والحصول على المعلومة.³

غير أن عبد الاله علي المالكي كان له رأي آخر وأكد على أهمية المكتبات وأن الكتاب الورقي لن يفقد عرشه أمام الكتاب الإلكتروني... لافتا إلى أن ارتباط القارئ بالكتاب الورقي له مذاق خاص ولا يمكن مقارنته بالإطلاع الإلكتروني.⁴

ويتضح من خلال هذه الاستطلاعات لآراء أساتذة جامعيين عن أسباب عزوف الشباب العربي عن القراءة أنها كلها تصب في هجرة الشباب قراءة الكتاب الورقي لما يجدونه في الكتاب الرقمي والإطلاع الإلكتروني من سهولة في الوصول إلى المعلومة ويسر في إنجاز البحوث الجامعية لا يجدونه في الكتاب الورقي الذي يكلفهم معنويا وماديا.

الأسباب الاقتصادية:

أمام غلاء المعيشة وارتفاع الأسعار أصبح المواطن العربي لا يوفر حتى قوت يومه فما بالك أن يفكر في شراء كتاب أو مجلة خاصة وأن الكتب والمجلات مكلفة.

¹-مقال بعنوان "العزوف عن القراءة ظاهرة في حياة المسلمين" مجموعة مراقع مداد www.midad.com تاريخ النشر ٢٧ شوال ١٤٢٨ الموافق ٨ ل نونبر ٢٠٠٧.

²- مقال بعنوان "الواقع الحالي للكتاب" عدنان الفضلي، جريدة المدى الثقافي العدد ٦٢٢ الأربعاء ١٥ آذار ٢٠٠٦ والمقال عبارة عن استطلاع آراء مواطنين شخصوا أسباب انحسار الإقبال على القراءة من بينهم الأستاذ حبيب حزر علاوي وهو أستاذ جامعي بالعراق حدد الوجه المحلي في العزوف عن القراءة إلى الوضع السياسي ببلده منذ مجيء صدام إلى السلطة وحتى يومنا الحالي، فكانت التكالبات التي أثرت على المثقف والقارئ تجعلهم يتعدون عن القراءة من حيث يدرون ولا يدرون.

³-سر عزوف الشباب عن القراءة، الراية الشبابية-الدوحة، تاريخ النشر الخميس ١٤ صفر ١٤٢٤هـ - ٢٧ ديسمبر ٢٠١٢، ص ٥.

⁴-نفسه، ص ٤.

وأشار الباحث واثق غازي الى المتغير الاقتصادي في عزوف الشباب عن القراءة بقوله: "ويتمثل في المستوى المعيشي المتدني الذي يعاني منه العديد من شبابنا والذي يمنعهم من الالتفات الى القراءة فهم مشغولون بالجري خلف لقمة العيش... وتوفر الحاجات الاساسية المتمثلة في الطعام والملابس والسكن والعناية الصحية... تعد عوامل مهمة في توجه الشباب للقراءة، خصوصا وأن البعض مازال يعتبر الثقافة ترفا ذهنيا وليس ضرورة حياتية"¹.

وفي ذات السياق يرجع خالد العنزي الأسباب الى انشغال العديد من الشباب بالأمور المعيشية حيث يمضي الشاب يومه في شغله أو مهنته أو مدرسته والنصف الآخر في ارتباطاته الاجتماعية ، فالوقت العامل الأساس في عزوف الشباب عن المكتبات إضافة الى الالتزامات العائلية لبعض الشبلب تغنيهم عن التردد على المكتبات².

وفعلا المواطن العربي عموما والمثقف بوجه خاص لم يعد يفكر في القراءة والمطالعة بسبب الانغماس في متطلبات الحياة المادية التي لم تترك له الوقت والمال لشراء الكتب واقتنائها مما أدى الى انتشار الأمية الثقافية في صفوف المثقفين العرب.

الاسباب الاجتماعية:

المجتمع العربي مجتمع تحكمه عادات وتقاليد سيئة ومن هذه العادات النظرة الى من اتخذ الكتاب خير جليس و أوفى صديق نظرة استغراب وتعجب والحكم عليه بالتكبر والانطوائية هذا إذا لم يرم بالمس أو الجنون.

فالأسرة العربية اليوم تزرع تحت نير المهتعبد الحقيقي! انها العادات والتقاليد التي تكبل الانسان من أن ينهض! فكم من الشباب يصرح عن معاناته وصراعه مع قيم أقرانه البالية والمثبطة لهمم أحيانا لا لشيء سوى لأنه اتخذ الكتاب صديقا حميما فينعتونه بالمعقد والمستكبر والانطوائي.... والى غير ذلك من المسيات³.

وتفشي هذه النظرة الاحباطية أو بالأحرى الاحتقارية الى القارئ في المجتمع العربي جعل فعل القراءة يقل لدى أفرادها إن لم نقل أصبح غائبا عن هذه الأمة، وذكر محمد موسى الشريف أن المجتمع الذي يحترم مثقفيه ويعتزمهم ويمنحهم المكانة التي يستحقونها لا بد أن يكون مجتمعا قادراً على إبداع مثقفين جدد، أما المجتمع الذي يحقرهم و يسخر منهم فإنه يقتلهم و يلغي روح الإبداع لديهم، و لا ينتظر من هذا المجتمع أن ينتج مثقفين أو حتى مجرد قارئين⁴.

ومادامت المجتمعات العربية تقبع تحت هذه العادات المجتمعية المتخلفة، فإنها لن تتقدم ولن تنطلق وستبقى دائما في الحضيض، لأن مسألة العزوف عن القراءة هي مسألة عقلية جماعة قبل أن تكون عقلية فرد.

الأسباب السياسية:

الحكومات في المجتمعات العربية ليس من صالحها أن يكون الشعب متحضرا وواعيا، وإذا كانت القراءة هي سبيل تحضر الشعوب ووعياها، فان الحكومات العربية تسعى الى الإحهاز على هذا الفعل التنويري وإقباره، لأن القراءة والمطالعة

¹ -مقال بعنوان: "عزوف الشباب عن القراءة: اسبابه-نتائجه-طرائق علاجه، واثق غازي كلية العلوم/جامعة البصرة، ص ٣.

² - سر عزوف الشباب عن القراءة، الراية الشبابية-الدوحة، تاريخ النشر الخميس ١٤ صفر ١٤٣٤هـ - ٢٧ ديسمبر ٢٠١٢، ص ٥.

³ - مقال بعنوان: "العزوف عن المطالعة مشاكل وحلول" اعداد المعلمة امل صالح، مدرسة اناث نابلس الابتدائية لوكالة الغوث ورقة أقيمت في صالون الدكتوراة أفنان دروزه الثقافي في ندوته السنوية بعنوان "أدب الأطفال: الواقع والمأمول" والتي أقيمت في حديقة مكتبة بلدية نابلس بتاريخ ٢٦/٥/٢٠١٢م

⁴ - محمد موسى الشريف، الطرق الجامعة للقراءة النافعة، ط٦، دار الأندلس الخضراء، السعودية، ٢٠٠٤م، ص ٤٦.

تشكل خطرا على مكتسباتها السياسية لدى فهي تسعى دائما الى استحمار الشعب واستبلاده حتى يتسنى لها تمرير مخططاتها السياسية التي غالبا ما يكون هدفها استنزاف أموال الشعب دون ان يكون هناك حسيب أو رقيب.

يقول السيد محسن وادي جاسم (ضابط عراقي متقاعد): "ومجيء النظام البعثي وهيمنته على كافة مفاصل الحياة كان أحلك الفترات التي مرت على العراق الحديث، فقد شهدت تلك الفترة إهانة حقيقية مشتركة للكتاب والقارئ، فقد صار الكتاب مرميا على قارعة الطريق كوسيلة عرض فيما رص المثقفون كتبهم على رفوف لتعتلها الأتربة التي مازالت تنتظر من ينفض عنها ذلك التراب".¹

وهكذا فإذا رأيت مجتمعا ثقل فيه الخزانات والمكتبات ودور النشر وترتفع فيه أسعار الكتب والمجلات، فاعلم أن نخبته السياسية وراء ذلك لغاية في نفس يعقوب.

- الأسباب التربوية:

تشكل الأسرة المهاد الاولي لتربية الطفل وتشكيل شخصيته وسلوكاته وأفكاره ثم تأتي بعد ذلك المدرسة ، غير أن كثيرا من الآباء لا يقيمون وزنا لهذه المرحلة من حياة الطفل ويتركونه يربي نفسه بنفسه ولا يتدخلون لتقويم سلوكاته الطائشة وأفكاره الخاطئة تاركين أمر ذلك للزمان ورافعين شعار "كم حاجة قضيناها بتركها" وأول سلوك لا تنتبه إليه الأسرة العربية في هذا السن هو تعويد الطفل على القراءة وتحبيب الكتاب إلى نفسه ، يقول الاستاذ كريم عبود جابر: "أعتقد أن تحبيب الانسان بالقراءة يبدأ من الأسرة، فالأسرة التي تحترم الكتاب قادرة على دفع أبنائها نحو المطالعة الدائمة، أما العكس فإن نتائجه هي أن أبنائنا سوف يشبون وهم لا يعرفون قيمة الكتاب وفوائد القراءة".²

فكثير من الأبناء يتربى على العزوف عن القراءة لأن الآباء انفسهم عازفين عنها ولا يولون الكتاب أي اهتمام داخل البيت ولا يوفرون لأبنائهم مكتبة منزلية ينهلون منها المعارف ويتعودون بها على المطالعة والقراءة.

وفي هذا الصدد يشير الباحث جبريل حسن العريشي إلى أن من أهم اسباب هجران القراءة غياب القدوة داخل المنزل، فكثير من الآباء والأمهات في مجتمعنا لا يعطون الكتاب الاهتمام الكافي ، ولم يسبق لكثير من الأبناء أن شاهد أحد والديه ممسكا بكتاب.³

ومن جهته يوضح حسن علي عبد الكريم أهمية التنشئة الثقافية التي يتلقاها الشاب منذ صغره في البيئة الاسرية وتقع المسؤولية على عاتق الأسرة التي إما أن تكون مشجعة للمطالعة أو مثبطة لها ، ويلعب أولياء الأمور دورا لافتا في إبراز اهتماماتهم بالقراءة والمكتبات لاقتداء الأبناء بركب الآباء.⁴

فالأسرة باعتبارها نواة المجتمع قادرة على أن تجعل الأبناء إما أبناء عارفين بأهمية القراءة لوعي الآباء بتربية أبنائهم على المطالعة و القراءة ، وإما أبناء عازفين عن القراءة اقتداء بعزوف الآباء.

¹ - مقال بعنوان "الواقع الحالي للكتاب" عدنان الفضلي، جريدة المدى الثقافي العدد ٦٢٢ الاربعاء ١٥ آذار ٢٠٠٦م.

² - مقال بعنوان "الواقع الحالي للكتاب" عدنان الفضلي، جريدة المدى الثقافي العدد ٦٢٢ الاربعاء ١٥ آذار ٢٠٠٦م.

³ - مقال بعنوان "هجران القراءة" لجبريل حسن العريشي، ص ٣.

⁴ - سر عزوف الشباب عن القراءة، الراية الشبابية-الدوحة، تاريخ النشر الخميس ١٤ صفر ١٤٣٤هـ - ٢٧ ديسمبر ٢٠١٢، ص ٥.

الأسباب التعليمية:

باتت المناهج التعليمية في البلدان العربية اليوم تنتج طلابا غير قارئین وعازفين عن المطالعة والقراءة ، وهذا راجع بالأساس إلى طرق تدريس مادة القراءة التي تتصف بالعمق والنمطية وعدم التدرج مما يؤدي إلى نفور الطلاب من مادة القراءة التي أصبحت تشعرهم بالإحباط والعجز، ثم الملل والسامة: لأنهم لم ينمووا نمواً طبيعياً يتدرجون فيه في درجات العلم بتدرج فهمهم وبصائرهم.¹

ويرى محمد بكري أحد طلاب الجامعة أن سبب ابتعاده عن القراءة هو الضغط الهائل المتمثل في ضخامة المنهج الجامعي الذي يعتمد على مبدأ حشو الأذهان فلا يتسنى له - كما يقول- الوقت الكافي ليطالع ويقرأ في كتاب آخر غير كتابه الجامعي وأضاف ان النجاح يتوقف على حفظ المقررات الدراسية الجامعية لا على ثقافته العامة.² وهذا يؤكد على ضعف مناهج التعليم التربوية في الوطن العربي، و إعتماها على عمليتي التلقين و الحفظ في الأغلب، بالإضافة إلى ضخامة المناهج التي تجعل الطالب يشعر بالملل إلى حد كراهية الكتاب و القراءة.

وعلى الرغم من أهمية الحفظ وضرورته؛ فإنه لا ينبغي الاكتفاء به، بل يجب تسخيرها لخدمة الفهم والتفكير والمشكلة الكبرى هنا هي أنه في أثناء القراءة لا يحرص الطالب على بناء فكره، وإحياء قدراته العقلية ولا يستحضرها للنظر والتأمل، وإنما يقع أسيراً ينتظر التلقين من المؤلف، ويقف دائماً موقف المتلقي، ومثل هذا وإن حصل كماً من المعلومات فإنه ليس قارئاً جيداً؛ لأنه لا يملك البصيرة ولا القدرة على التمييز والموازنة بين اجتهادات العلماء والمفكرين.³

لهذا فعلى المناهج التعليمية بالعالم العربي ان تكون مناهج تعلم لا تعليم و أول شيء ينبغي تعلمه هو تعلم القراءة والمطالعة وحفز الناشئة عليهما والابتعاد عن شحذ العقول بالحفظ والتلقين دون فهم او تفكير والتركيز بالأساس على تعلم القراءة والقراءة الواعية العالمية لأنها هي السبيل الى التقدم والانعتاق من أسر التخلف الحضاري والفكري والثقافي.

الأسباب الثقافية:

القراءة هي الطريق الأمثل إلى الثقافة ولا ثقافة بدون قراءة، وإذا كان الوطن العربي يعاني من عزوف أفراد عن القراءة، فهو لامحالة مجتمع أمي غير مثقف، بل حتى المثقفين من أفراد مثقفون أميون.

ولا غرو أن سبب هذه الأمية الثقافية بالوطن العربي ما تشهده الساحة الثقافية من تهيمش المثقف وعدم اهتمام الوزارة الوصية على الثقافة بالمثقفين ومشاكلهم فمعارض الكتاب قليلة والخزانات متمركزة في المدن الكبرى ومعدود على رأس الأصابع والمكتبات البلدية تعاني من شح الكتاب ولا تروي عطش القراء، وبالمقابل نجد معارض أخرى لاتمت للثقافة بصلة، و مهرجانات الموسيقى والسينما والضحك إن تعدوها لا تحصوها.

ومن جهة أخرى يكرس المثقف ذاته عزوفا عن القراءة لدى الآخرين إذا كان خطابه متعاليا على القارئ العادي ولا يفهمه إلا خاصة الخاصة ، و يرى محمد عابد الجابري في هذا السياق ان التخلف ليس هو غياب العلم فقط، ولكنه العلم حين ينفصل عن الثقافة، هناك أزمة متصلة بالمتغير الثقافي وهي أزمة خطاب النخبة أزمة المثقف حين يرتفع بخطابه عن القارئ

¹ - مجلة البيان، تصدر عن المنتدى الإسلامي، جزء ١٤٩، ص ٩٢.

² - سر عزوف الشباب عن القراءة، الراية الشبابية-الدوحة، تاريخ النشر الخميس ١٤ صفر ١٤٣٤هـ- ٢٧ ديسمبر ٢٠١٢، ص ٥.

³ - مجلة البيان، تصدر عن المنتدى الإسلامي، جزء ١٤٩، ص ٩٢.

العادي مستنكفا عن تبسيط خطابه في طرح مشاريعه. ولعل هذه القضية باتت إحدى المعضلات الثقافية فمن يصعد للآخر؟ ومن يهبط للآخر؟ هل على المثقف ان ينزل بخطابه إلى القارئ العادي وبالتالي يخشى على نفسه ان يكون طرحه شارعياً! ام ان على القارئ العادي ان يصعد بنفسه ويرتقي بمعرفته ليصل الى خطاب النخبة؟ والواقع اننا يجب ان نطرح صيغاً ثقافية حضارية ليلتقي كل من المثقف والجمهور عند منتصف الطريق. فالمثقف الحقيقي هو الذي يستطيع ان ينزع نفسه من برجه العاجي ليصل إلى قارئه العادي¹.

ويمكن القول إن أزمة القراءة بالوطن العربي هي أزمة ثقافة ومثقفين وعندما نقول أزمة ثقافة ومثقفين فهذا يعني أزمة الواقع العربي الذي يسير نحو فقدان هويته الثقافية أمام تسونامي الثقافة الغربية.

خاتمة:

وعليه فقد انتهى مقال " أمة اقرا لماذا لا تقرأ " إلى تحديد أسباب عزوف المواطن العربي عن القراءة على سبيل الذكر لا الحصر في الأسباب الآتية:

- البعد عن الدين الذي يحث على القراءة والعلم.
- نكبة الكتاب العربي مع جيوش هولوكو وما خلفته من نكسة في نفوس العرب.
- نفسية الفرد العربي الذي لم يعد يرغب في القراءة ولا يميل إليها.
- منافسة الوسائل التكنولوجية الحديثة للكتاب الورقي.
- غلاء المعيشة وارتفاع اسعار الكتب.
- عادات وتقاليد المجتمع التي تحتقر القراءة والمطالعة.
- خوف الحكومات على مكتسباتها السياسية التي لاينفع معها ان يكون المواطن واعيا بالقراءة.
- عدم وعي الاسرة بأهمية تعويد الاطفال على على القراءة منذ الصغر.
- قصور المناهج التعليمية في الحث على القراءة واعتمادها على الحفظ والتلقين.
- انتشار الامية الثقافية في صفوف المثقفين العرب.

وعلى سبيل الختم يمكن القول تعددت الأسباب وأزمة القراءة في الوطن العربي أزمة واحدة إنها أزمة حضارة فالعزوف عن القراءة هو موت الحضارة العربية وبعث هذه الحضارة من جديد لن يكون إلا بالإقبال على القراءة ورفع شعار " اقرا أيها المواطن العربي " فلنتحد جميعا من أجل إحياء حضارتنا بالقراءة.

مراجع البحث:

١- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦

٢- مجلة البيان، تصدر عن المنتدى الإسلامي، عدد ٤٤١.

¹ - مقال بعنوان: "العزوف عن المطالعة مشاكل وحلول" اعداد المعلمة امل صالح، مدرسة اناث نابلس الابتدائية لوكالة الغوث ورقة أقيمت في صالون الدكتورة أفنان دروزه الثقافي في ندوته السنوية بعنوان "أدب الأطفال: الواقع والمأمول" والتي أقيمت في حديقة مكتبة بلدية نابلس بتاريخ ٢٦/٥/٢٠١٢م

٣- مقال بعنوان "كم يقرأ العرب، و ماذا يقرؤون؟" بصحيفة رصيف ٢٢ الإلكترونية www.raseef22.com تاريخ النشر ٢٣ أبريل ٢٠١٥ م.

٤- النجوم الزاهرة ، ابن تغري بردي.

٥- مقال بعنوان: "عزوف الشباب عن القراءة: اسبابه-نتائجه-طرائق علاجه، واثق غازي كلية العلوم/جامعة البصرة.

٦- مقال بعنوان "العزوف عن القراءة ظاهرة في حياة المسلمين" مجموعة مراقع مداد www.midad.com تاريخ النشر ٢٢ شوال ١٤٢٢ الموافق ل ٨ نونبر ٢٠٠٢.

٧- مقال بعنوان "الواقع الحالي للكتاب" عدنان الفضلي، جريدة المدى الثقافي العدد ٦٢ الاربعاء ١ آذار ٢٠٠٢ م.

٨- سر عزوف الشباب عن القراءة، الراية الشبابية-الدوحة، تاريخ النشر الخميس ١ صفر ١٤٢٣ هـ ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٢ م.

٩- مقال بعنوان: "العزوف عن المطالعة مشاكل وحلول" اعداد المعلمة امل صالح، مدرسة اناث نابلس الابتدائية لوكالة الغوث ورقة أقيمت في صالون الدكتورة أفنان دروزه الثقافي في نهوته السنوية بعنوان "أدب الأطفال: الواقع والمأمول" والتي أقيمت في حديقة مكتبة بلدية نابلس بتاريخ ٦/١٢/٢٠٠٢ م .

١٠- محمد موسى الشريف، الطرق الجامعة للقراءة النافعة، ط١، دار الأندلس الخضراء، السعودية، ٢٠٠٠ م.

١١- مقال بعنوان "هجران القراءة" لجبريل حسن العريشي.

١٢- مقال بعنوان: "الجزائري يقرأ دقيقتين فقط في السنة ونصف المجتمع لا يقرأ ابدا" تحقيق سلى لميس مسعي تاريخ النشر ٢٠١٤/٢٠١٠ م.

الرواية العربية والفضاء الإلكتروني

د.مصطفى عطية جمعة، كلية التربية الأساسية ، الكويت

ملخص البحث

يتناول البحث علاقة السرد الروائي العربي بالفضاء الإلكتروني، وكيفية تفاعل الأدباء العرب معه ، فيناقش الباحث في الجزء النظري علاقة الأدب بعالم الإنترنت الذي بات حقاً من حقوق الإنسان المعاصر ، ومن ثم يتطرق إلى الجانب التطبيقي ، وقد حصره في أشكال السرد الروائي على الإنترنت ، وأنماطه المختلفة مثل الرواية الفيسبوكية والرواية التكنولوجية ورواية علاقات الإنترنت وغيرها ، مناقشا الماهية والبنية والجماليات وأوجه الإضافة والتمايز عن الرواية التقليدية المطبوعة .

الكلمات المفتاحية :

- الفضاء الإلكتروني .
- عالمي الإنترنت . - جيل الإنترنت .
- السرد المتكون في الفضاء الإلكتروني .
- الرواية الورقية المعبرة عن علاقات الإنترنت .
- الرواية الرقمية .

مقدمة

يستهدف هذا البحث مناقشة علاقة السرد الروائي العربي بالفضاء الإلكتروني، وكيف تفاعل الأدباء العرب مع عالم الإنترنت بوصفه عالماً موازياً لعالمنا المعيش، فيه من الشخصيات والرؤى وسبل التواصل والاتصال ما يختلف عن عالمنا الواقعي، وفي نفس الوقت يكمله ويضيف له ؛ على قناعة أن شبكة " الإنترنت" ليست مجرد وسيلة اتصال، وإنما شبكة من الشرائح وسبيل للبحث وأوجه التلاقح الإنساني.

وقد تراوح تفاعل الأدباء العرب مع الشبكة العنكبوتية ، ما بين مكثف بنشر أعماله الورقية فقط ، أو من يضعها في موقعه الخاص على الشبكة ، ومن ثم يتلقى آراء القراء ، ويناقشهم مباشرة ، أو من يبدع من خلال عالم الإنترنت ذاته ، بحيث يدمج علاقاته على الإنترنت ضمن نسيجه الروائي ، لنرى شكلاً جديداً من الكتابة، قوامه الصلة بين عالم الكاتب الحي الواقعي ، وعالمه الافتراضي الذي خلقه بنفسه، وبني وشائج على عينه ، وتلقى إشعارات القراء وتعليقاتهم ، حول ما يبدعه.

في ضوء هذا ، جاء هذا البحث ، مؤصلا في مطلعته لعلاقة الأدب بعالم الإنترنت الذي بات حقا من حقوق الإنسان المعاصر ، وهو حق التواصل والاتصال والمعرفة ، مستعرضا الأجيال الجديدة التي ولدت وعاشت زمن الشبكة العنكبوتية ، وأيضا الأجيال السابقة التي أوجدت لها مساحة على هذه الشبكة ، ونجحت في التواصل ، بل وكتبت إبداعات عن عالم الفضاء الإلكتروني .

ومن ثم يتطرق إلى أشكال السرد الروائي على الإنترنت ، وأنماطه المختلفة مثل الرواية الفيديوية والرواية التكنولوجية ورواية علاقات الإنترنت وغيرها ، مناقشا الماهية والبنية والجماليات وأوجه الإضافة والتمايز لبعض الروايات على سبيل المثال ، وليس الحصر .

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث حصر النقاش في السرد الروائي ، استجابة لمقتضيات المساحة المتوفرة في بحثه من ناحية ، وكي تتسع له مساحة التصنيف للسرد الروائي من ناحية أخرى ، أملا أن تستكمل أبحاث تالية ما انتهجه هنا ، على مستوى الأشكال الإبداعية الأخرى ، وما أضافه لها الفضاء الإلكتروني ، وما أضافته هي لعالم الشبكة . فنحن مؤمنون أن الأدب في أحد تعريفاته الأساسية مرآة للمجتمع والناس ، وتعبير عن نفسياتهم الفردية والجماعية في تواصلهم الحياتي .

الأدب والفضاء الإلكتروني :

لم يعد العالم قرية واحدة كما كان يقال مع وسائل الاتصال السلكية واللاسلكية والنشر الورقي قديما ، بل أضحى أشبه بالبيت الواحد ، يعيش الناس فرادى أو زرافات أو جماعات في غرفه ، يتواصلون مع بعضهم عبر الفضاء الإلكتروني ، على مدار اللحظة ، حتى باتت الأسرة الصغيرة التقليدية لا يتواصل فيها الأبناء مع آبائهم ، بقدر تواصلهم مع عالمهم الافتراضي ، ومن هنا ، يمكن القول ، إن الفضاء الإلكتروني عالم مواز لعالمنا ، قد يكون تعويضا نفسيا لدى طائفة ، واستغراقا لدى طائفة ثانية ، ومجرد سبيل من سبل التعارف أو الاتصال لدى طوائف أخرى ، ولكنه في النهاية كيان يقارب بين المتباعدين ، ويزوي جنبات الأرض في طياته .

وفي ضوء هذا الانفجار المعرفي والتواصل ، علينا أن نتوقع أدوارا جديدة للأدب بوصفه مرآة عاكسة لما يجري في العالم حوله ، وهو أيضا وسيلة من وسائل التعبير عما يدور في الذات ، فهناك الملايين الراغبين في متابعة المنجز الأدبي عبر الوسائط الإلكترونية ، ماداموا قد اتخذوه عالما ووسائل ليس يشابهها شيء آخر .

فلم يعد الحاسوب بأشكاله العديدة (الأجهزة الثابتة والمحمولة وتكنولوجيات المعلومات والاتصال) ؛ مجرد وسائل حديثة ، يمكن استخدامها فترة من الزمن ثم تجاوزها مع ظهور غيرها ، وإنما أصبح عالما بكل ما تعنيه الكلمة ، بعدما دخلت البرمجيات الحاسوبية في جلّ المبتكرات العلمية المعاصرة ، مكونة أجيالا تقنية جديدة .

ومع ظهور الإنترنت كشبكة اتصال عالمية ؛ تشكل ما يسمى "عالم الفضاء الإلكتروني" ، الذي أصبح بيئة افتراضية توازي العالم الواقعي بكل ما فيه من طرق تواصل واتصال تقليدية . فالفضاء الإلكتروني تنطبق عليه ما يسمى شروط الثورة العلمية ، التي هي سلسلة أحداث تطورية غير تراكمية ، ناتجة عن رغبة في استكشاف المزيد في الطبيعة وعالم الإنسان ، وتلبية مطالب جديدة للبشرية في مزيد من التفاعل وإذابة الحدود ، تقاعست عن تحقيقها وسائل الاتصال التقليدية (١).

وتطور المفهوم أكثر ، ليصبح هناك مصطلح "عالمية الإنترنت" ، الذي يعني معايير أربعة وهي : حق الإنسان في الحصول على التواصل باستخدام الإنترنت ، وفتح / تيسير الشبكة بدون حجب أو موانع ، وإتاحتها للجميع بوصفه حقا إنسانيا

(١) شعرية الفضاء الإلكتروني : قراءة في منظور ما بعد الحداثة ، د. مصطفى عطية جمعة ، دار شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ،

للتواصل دون تفرقة على أسس عرقية أو طبقية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية .. إلخ ، وتكون حق رعايتها لجهات عديدة فلا تحتكره جهة ما ، وتتحكم في محتواه أو في إتاحتها ومدى توافره للناس جميعا^(١). هذه المعايير إن دلت على شيء فهي دالة على أن الشبكة العنكبوتية باتت حاجة أساسية إن لم تكن ضرورية ، لذا تم إدماجها ضمن منظومة حقوق الإنسان في مفاهيمها الجديدة ، التي ترصد ما يفتقده الإنسان كي يحيا حياة طبيعية ، ومنها الحق في الاتصال اللحظي ، والتواصل والتراسل ، والحصول على المعلومة ، دون موانع أو قيود ، تفرضها الحكومات أو التابوهات.

إن اللافت في قضية عالم الفضاء الإلكتروني ، أنه بعد مضي ثلاثة عقود على تطور بيئة الإنترنت وانتشارها ، واتسامها بالتنوع والتطور ، وأضحى هناك ملايين الشبكات التي تتألف منها ، ومليارات الصفحات والمواقع التي ملأت فضاءه ؛ انبثقت أشكال - لا حصر لها - من الترابط وأوجه الاتصال مع الحياة العامة والأكاديمية والتجارية والحكومية، وتجاوزت في ذلك النطاق المحلي إلى النطاق العالمي ، عبر مجموعة واسعة من تكنولوجيا كبلية ولاسلكية. كما تشمل الشبكة العنكبوتية - على وجه الخصوص - مجموعة واسعة من مصادر البيانات والمعلومات، والخدمات والتطبيقات، مثل الوثائق التشعبية "الهايبرتكست" الخاصة بشبكة الإنترنت العالمية وهي البنية التحتية لدعم البريد الإلكتروني وشبكات رصد الأقران و"إنترنت الأشياء" ، وأيضا الصلات الاجتماعية حول هذه البنية الأساسية. والتي تشكل بدورها مجموعة من المعايير السلوكية^(٢) ، بما يعني أن هناك حياة اجتماعية متكونة ، وذوات تؤثر وتتأثر بهذا العالم اللامتناهي ، وتعيش مع كائناته الإلكترونية ، بل وتقيم خطوطا وأطرا ووشائج معها .

لقد بات الفضاء الإلكتروني عالما هائلا ، فيه من سبل التواصل والتعايش والتلاقي والتفاعل والنقاش ، ما يستحيل الاستغناء عنه ، فضلا عن حظره أو التحكم في محتواه ، ومن ثم كان السؤال عن مدى علاقة الإنسان المعاصر بعالم الإنترنت، مع الأخذ في الحسبان أن البشر على وجه البسيطة مختلفون في تكوينهم وعلاقتهم بالإنترنت ، فالأجيال السابقة التي ولدت قبل ظهور الإنترنت لم تتعمق علاقتها كما يجب مع الأجيال الحديثة التي ولدت في العقد الأخير من الألفية الثانية وما بعده ، مع ظهور شبكة المعلومات الدولية ، وتعاملهم منذ نعومة أظفارهم مع التقنيات الرقمية بتطبيقاتها المختلفة ، في حياتها اليومية أو مدارجها التعليمية .

لذا ، فإن الباحثين يرصدون الآن ما يسمى بـ "جيل الإنترنت" الذي هو مختلف عن أي جيل سابق ، لأن أبناء مغمورون في طوفان رقمي حتى إنهم يظنون أن ذلك جزء من الحياة الطبيعية فقد نشأوا في ظل الإعلام والاتصال الرقمي، فهم قوة محركة نحو تحول اجتماعي وثقافي وفكري في حياتنا^(٣).

فمن أهم المكتسبات التي نالها هذا الجيل : تصفح الإنترنت، والتقاط إحداثيات نظام تحديد الموقع العالمي (الجي بي إس)، والتقاط الصور، وتبادل الرسائل النصية. ويمتلك كل شاب تقريبا جهاز أي باد، ولديه ملف شخصي على مواقع التواصل الاجتماعي، مثل الفيس بوك، التي تتيح لأبناء جيل الإنترنت رصد أية حركة يقوم بها أصدقائهم طوال الوقت. لقد نضج جيل الإنترنت، ففي عام ٢٠٠٨ بلغ أكبر أبناء هذا الجيل ٣١ عامًا، وبلغ أصغرهم ١١ عامًا. وفي جميع أنحاء العالم نجدهم

^(١) عالمية الإنترنت: وسيلة لبناء مجتمعات المعرفة وإعداد خطة التنمية المستدامة لفترة ما بعد عام ٢٠١٥ ، وثيقة صادرة عن منتدى

منظمة اليونسكو ، المنعقد ٢ / ٩ / ٢٠١٣ ، ص ٢

^(٢) المرجع السابق ، ص ٣ .

^(٣) جيل الإنترنت : كيف يغير الإنترنت عالمنا ؟ ، دون تابسكوت ، ترجمة : حسام بيومي محمود ، دار كلمات عربية ، القاهرة، ط ١ ،

٢٠١٢م ، ص ٢٨ .

يتدفقون في أعداد هائلة إلى أماكن العمل والسوق وإلى كل موقع في المجتمع. إنهم يفرضون على العالم وجودهم الديموغرافي، ويستعرضون ذكاهم الإعلامي، وقوتهم الشرائية، وأساليبهم الجديدة في التعاون والتربية والاستثمار، ونفوذهم السياسي^(١). هذا عن جيل الإنترنت، الذي ولد وعاش مع هذه الشبكة العملاقة، وما هم أطفالنا يلعبون بأجهزة الحاسوب اللوحي منذ سنوات تفتحهم الأولى، أي قبل الالتحاق بأي شكل من أشكال التعليم النظامي، ومن ثم يتعامل مع العالم حوله من خلال الشاشات المتعددة: الهاتف النقال، الحاسوب، التلفاز.

وعليها أن ندرس أبعاد العلاقات الناشئة في الواقع الافتراضي، التي حتما ستكون مختلفة عن الواقع الحقيقي، ففي الفضاء الإلكتروني مستويات للتواصل ليس فيه المواجهة المباشرة، ولا الاحتكاك الحي اليومي، وإنما تواصل قد يكون فيه صراحة مطلقة أو إمعان في الكذب، وما بينهما من درجات وإشارات وعلائق.

السرد الروائي في الفضاء الإلكتروني:

إن علاقة الأدب بالفضاء الإلكتروني متشابكة وممتدة، ولا يمكن ابتسارها في نشر الأعمال الأدبية في المواقع والوسائط الإلكترونية، فسيصبح الفضاء الإلكتروني بهذا المفهوم مجرد وسيلة للنشر، وإنما الفضاء الإلكتروني عالم جديد، مواز وذو وشائج مع العالم الواقعي، وقد أوجد في الوقت نفسه بنية تواصلية مختلفة في علاقاتها بين متابعيه، تحتم علينا أن ننحي المفهوم التقليدي في دراسة الأدب وفق للعالم الواقعي الحياتي، إلى دراسة الأدب وأشكاله التي عبرت بشكلى أو بأخر عن العالم الإلكتروني، أو التي تشكلت من خلال الفضاء الإلكتروني.

لقد صار الفضاء الإلكتروني - بوصفه وسيلة وعالما وواقعا موازيا - جزءا من تكوين النص، فإذا كان المبدع يأخذ في حسبانته وسائل النشر المتاحة أمامه، وحاجات القراء المتلقين، فإنه بلاشك سيبدع ضمن هذه الدائرة، التي ستؤثر على مجمل العملية الإبداعية تأليفا، وتكوينا، وتشكيلا، وتلقيا، وأيضا توأصلا^(٢).

وكان نتيجة ذلك ظهور واقعية جديدة تصوّر حياة هذا الإنسان الافتراضي، الذي بدأ في التَشَكُّل والظهور، وقد استمدت مشروعية وجودها من عنصرين رئيسين: أحدهما يتعلق بكائن مادي تحوّل إلى كائن رقمي افتراضي، والآخر يتعلق بالبيئة التقنية الافتراضية التي شكّلتها شبكة الإنترنت لتكون أمام واقعية افتراضية تمزج بين الإنسان والتكنولوجيا الرقمية ممثلة في صورة عالم الإنترنت^(٣).

كما أن مصطلح "واقع افتراضي" ذو دلالات كثيرة، منها: الوهم، الخيال، الاحتمال، وهذه معانٍ موجودة في الإبداع منذ زمن، واليوم مع تطور الزمن وظهور التكنولوجيا، أصبح مدلولها الجديد أكثر ارتباطا بالتكنولوجيا الرقمية في اللغة العربية، وفي اللغات الأجنبية. ومن هنا التقى الواقع بالافتراض من خلال ما قدمته التكنولوجيا الرقمية، لتظهر فكرة الواقع الافتراضي، وهذا ما قد يستغربه كثيرون، ويتساءلون عن إمكانية التقاء الواقع الفعلي بالافتراضي في مصطلح واحد، بخاصة إذا كان مفهوم الافتراضي عندهم يدور في دائرة المحتمل والمتخيل، ومن ثمّ غير الواقعي، لكنّ الحقيقة هي أن

(١) السابق، ص ٢٩، ٣٠.

(٢) شعرية الفضاء الإلكتروني، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٣) انظر تفصيلا: "الواقعية الافتراضية في الرواية العربية" في الفترة من ٢٠٠١ حتى ٢٠١٣، د. محمد هندي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥، ص ٣٣.

الافتراضي هنا هو ما يدور خارج الواقع، أي ليس عكس الواقع^(١)، فالافتراضي هنا علاقة ناشئة في الفضاء الرقمي التقني، وليس في عالم التخيل، فيسير الافتراضي مع الواقع، وعكسه، ويتلاقيان أيضا. وإذا نظرنا إلى السرد الروائي وعلاقته بالفضاء الإلكتروني، سنجد أنه يتخذ أشكالا متعددة للتعبير، تكونت في ضوء علاقة المبدع بالفضاء الإلكتروني وعلاقة المتلقي له بهما أيضا، والتي يمكن رصدتها في أشكال عديدة من السرد الروائي:

(١) الرواية المنشورة في الفضاء الإلكتروني:

وهي الرواية التقليدية المألوفة طباعيا، والتي تم نشرها عبر صيغة الوسيط الرقمي، فيسهل تحميلها من جديد، من قبل المتلقي، وهو أبسر سبل النشر في عالمنا الآن، فالقارئ أيا كان موقعه يستطيع الحصول على النص الأدبي، من خلال ضغطة واحدة، ومن ثم قراءته. يشترك في تلك الميزة الجيل القديم والجديد، فقد حفلت مواقع المكتبة الإلكترونية بآلاف الروايات المحملة، وظهرت مواقع إلكترونية تدير حوارا مباشرا بين المتلقي والمبدع من جهة، وبين المتلقين أنفسهم من جهة ثانية، ليكون حوارا حول الإبداع والنقد والانطباعات الأولى والمتعددة، أي تواصل حي مباشر حول النص الإبداعي، على مدار اللحظة. متخطين الجغرافيا.

وتلك الفائدة الأولى للإبداع التي نتلمسها ونحن على عتبات الفضاء الإلكتروني، لقد استطاعت هذه الوسيلة أن تفتح مجالاً لانهائياً للنشر، فلم تعد هناك أزمة نشر، بالمعنى المعهود للكلمة، فلن يقع المبدع في إصرار قيود النشر أو تحكيمات الناشر ذاته، أو العجز عن توفير دعم مادي للنشر، فقد تم فك الحصار في هذا الشأن، فالشكوى الآن من هذا الكم الهائل المنشور الذي يسبح فيه القارئ. وتكون الأسئلة المثارة في مستوى المطروح، وكيفية متابعته، وتمييز ما فيه. كما تم تغيير عادات القراءة أنفسهم، في التعامل مع النص من كونه ورقيا إلى وضعه الإلكتروني، مما يتطلب مهارات فكرية وبصرية جديدة، مع الأخذ في الحسبان أن هناك متعة لدى كثير من القراء في قراءة الكتاب الورقي واقتنائه.

(٢) الرواية المتكونة في الفضاء الإلكتروني:

وهي الرواية التي تكونت من خلال مبادرة من المؤلف ذاته، أي كتب جزءا من نصه ونشره على أحد مواقع التواصل الاجتماعي، ومن ثم تلقى آراء القراء، وتفاعلهم مع النص المنشور، فواصل كتابته، حتى اكتملت روايته، عبر حوار متدفق فاعل، في تجربة فريدة جمعت المؤلف والقارئ لإنتاج النص. وفي عبارة أخرى: فإن المبدع اتخذ من الفضاء الإلكتروني ميدانا لتكوين النص السردي، عبر التلقي المتتالي لوجهات نظر القراء لما يبده، وإن جاء إبداعه مجزءاً على مراحل.

وإذا كانت الأمثلة المقدمة تدليلاً على هذا التوجه تتعلق بوسائل التواصل الاجتماعي Social Media، فإن المصطلح هنا ينصرف إلى كل أشكال التواصل التي تتيحها شبكة الإنترنت، سواء في منتديات أو مواقع حوارية وما شابهها. وتأتي تجربة الكاتب المغربي "عبدالواحد استيتو"، في روايته زهراليزا "أو" على بعد مليمتر واحد فقط"، نموذجاً لهذه الرواية، وكما ينعتها المؤلف ذاته بأنها رواية فيسبوكية فـ "هي أول رواية كتبت فصولها ونشرت مباشرة على فيسبوك، فصلا بعد فصل، وتعتبر بالتالي أول رواية عربية "فيسبوكية".." (٢).

ويوضح "استيتو" تعريفه للشكل الروائي الجديد الذي اختاره في مقال تنظيري حيث يقول: "دائماً أحاول أن أوضح وأفصل بين الرواية الرقمية التفاعلية والرواية الفيسبوكية، فالرواية الفيسبوكية هي رواية تكتب فصولها مباشرة على الموقع، ويتفاعل معها القراء وقد يشاركون في تغيير أحداثها أيضاً أحياناً"، ويفصل الأسباب التي جعلته يصوغ روايته مراعيًا

(١) المرجع السابق، ص ٣٨

(٢) موقع الكاتب <http://www.msahli.com/1mm> وفيه مقاطع من الرواية وبعض تعليقات المؤلف.

حاجات قارئه: " أدبيًا، يختلف كتابة رواية فيسبوكية عن كتابة رواية كلاسيكية. فالقارئ الفيسبوكي قارئ ملوئ، ولو سقط الكاتب في الإطناب فيسخر قراء كثيرين، فالتلاعب بالأسلوب ونسيان الحكمة والشخصيات سيكون على حساب المتابعة. لهذا، فالتشويق والإثارة وعنصر المفاجأة مع نهاية كل فصل مطلوبان بشدة، وعندما أقول هذا فأنا لا أقصد أن تكون الرواية مبتذلة أو سطحية، بل فقط يفضل أن يكون الأسلوب سهلا ممتنعًا^(١).

لقد نشر المؤلف في البداية الفصل الأول على صفحته على الفيسبوك، ومن خلال طريقة تفاعل القراء، دبت الحياة في روايته، فكان يكتب فصلا منها كل يومين، وينتظر آراء قرائه، الذين ازدادوا يوما بعد يوم، ولا يزال يعلن بوضوح أن متلهف لرأي القراء، حتى أن العنوان الثانوي للرواية صاغه أحد قرائه، واعتمد على تقنية استطلاعات الرأي لاستشارة القراء في حدثين مفصلين في الرواية؛ حيث ترك لهم حرية اتخاذ القرار في مصير البطل، وكانت نتيجة التصويت هي الحكم^(٢).

فنحن أمام النص، ثم تساؤلات المؤلف لقرائه. تفاعل القراء مع تساؤلاته وأحداث وشخصيات النص واقترحوا تعديلات أو إضافات، ومنحوا الكثير للنص الأصلي، فلو لم يكن التفاعل بهذا المستوى ربما كنا بصدد نص إبداعي آخر، احتكر المؤلف كتابته، ومن ثم طرحه على الجمهور ورقيا أو إلكترونيا في صيغة نهائية يندر تعديلها، فنحن بإزاء نص سردي جديد، إذا نظرنا إليه من منظور نظريات التلقي، سنجد أن المتلقي صاغ النص بمعنية المؤلف بشكل متصاعد.

تحكي رواية "زهريزا" قصة شاب طنجي اتخذ من الفيسبوك عالما له، بل صاغ مفرداته من واقع هذا العالم، يقول في مطلع الرواية: " الغرفة عالمه والسقف سماؤه. يقضي هنا كل يومه، بل ونصف ليله. عاطل هو، غير يائس وغير متفائل. يعتبر نفسه شخصا محايدا. لقد كَفَّ عن التفلسف منذ مدة. فقط يجلس ويُفَسِك. يبحر في عالم الفيسبوك ليل نهار. يقتل الوقت. يقتله الوقت. لديه ٢١١ صديق لحد الآن لا يعرف عُشرهم لكنهم يؤنسون وحدته.. يملؤون فراغه الذي فرغ من كل شيء منذ تخرّج.. هكذا، مثل بالونة شككتها بدبوس فأصبحت كجلد عجوز في الغابرين " ^(٣)

الشخصية والأحداث نابعة من الفيسبوك، فلا عجب أن يتوجه المؤلف نحو قرائه في الفيسبوك يتعرف آراءهم، فالبطل يعاني البطالة والوحدة في عالمه الواقعي، وقد ملأ الفيسبوك عالمه الافتراضي: ينام ويصحو على تعليقات متابعيه، هاربا من عالم واقعي مملوء بالفراغ، لا معنى للشهادة الجامعية التي حصل عليها بعد عناء، فقد تساوى مع آلاف غيره من الجامعيين وغير الجامعيين.

ولأن الحاسوب ما هو إلا ضغطات على لوحة المفاتيح، فيبدو أن حياة البطل صارت خاضعة للوحة المفاتيح، فقد تغيرت بشكل كامل بعد أن تردّد لثانية واحدة في مسح إحدى مُتابعاته على فيسبوك، هذا التردد سينتج عنه قبول ثم حبّ سيجمعه مع ذات الفتاة، قبل أن تتوالى الأحداث، فتراجع سبابته "على بعد ملمتر واحد فقط" من مسح هذه الأخيرة سينتج عنه أحداث تجذب القراء إلى نهايتها. فالعنوان معبر عن جوهر الرواية، فهو إن كان دالا على حركة مكانية، ولكنه أيضا دال على زمن، فالحركة في الفراغ - كمفهوم - إنما هي زمكانية، والمعنى المقصود هنا أن البطل بمجرد تأخره مليمتر واحد عن الضغطة على مفتاح في جهازه، فإن حياته تبدلت، وولجها حب جديد من معلّقة عليه متحلقة، أخبرها عندما تقابلا

^(١) "على بعد مليمتر واحد" والتجربة التفاعلية، عبد الواحد استيتو، مقال منشور على موقع: حكايا، <http://hakaya.co>

^(٢) المرجع السابق.

^(٣) "على بعد مليمتر واحد فقط أو "زهريزا"، عبد الواحد استيتو، منشورات ومضة، مدينة طنجة، المغرب، ط١، ٢٠١٣.

في أحد المقاهي بسؤال : " أتعلمين أنه لولا ترددي لثانية واحدة، ومليمتر واحد، ما كنت لأكون هنا ؟ " (١) ، إنه حب "فيسبوكي" ، جعلته يقضي ليلة " فيسبوكية " بامتياز ، " تفسبك " بها مع أصحابه ثم حبيبته ، ف " العالم الفيسبوكي " يفتح ذراعيه له كل لحظة ، وما عليه إلا المسارعة في إنهاء متطلبات جسده البيولوجية^(٢)، ليتفرغ لعالمه المترامي . ونلاحظ إسراف المؤلف في تصريف لفظة " فيسبوك " فعلا ، ومصدرا ، ونعتا ، واسما منسوبا . ومعه ألفاظ أخرى من مقتضيات عالم الإنترنت مثل : الإلكتروني ، " الكي بورد " ، العالم الأزرق ، المربع الفيسبوكي ، الفأرة / الماوس .. فيسبواثيون ، مزيج من الفيسبوكيين والسايبوكيانيين . هذا الإسراف يأتي إمعانا في الانغماس في الفضاء الرقمي الفيسبوكي ، خاصة أنها ألفاظ دخلت في قاموس الشباب اليومي من رواد مواقع التواصل الاجتماعي .

تتطور العلاقة بين البطل خالد وحبيبته الفيسبوكية " هدى " ، لتعرف أنه كاتب قصصي حصل على ثلاثمئة وخمسين دولارا مقابل نشر أربع قصص له ، كما ندرك أن هدى ساعية تعاني من مشكلات مادية عديدة مع أسرته ، حتى أن شبكة الكهرباء قطعت التيار عن شقتهم ، وتضطر للسفر إلى بلجيكا دون إخبار خالد ، ثم تخبره على الفيسبوك بسبب سفرها في أعقاب اكتشاف سرقة لوحة موناليزا من المتحف الوطني الأمريكي بطنجة . وتتعرف من خلال السرد أن هناك لوحتين للموناليزا ، الأولى الأصلية التي رسمها ليونارد دافنشي قابعة في متحف " اللوفر " بباريس ، أما الثانية فهي لوحة اسمها «الموناليزا المغربية» ، رسمها الفنان الاسكتلندي الشهير " جيمس ماكباي " ، وكان هذا هدف الدكتور «برنار جانسنز» في بلدة واترلو البلجيكية، الذي يمتلك فيلا صغيرة أنيقة هناك ، ويقيم بها ، وقد وضع عينيه على إحدى طالباته الطنجيات وهي " هدى " ، التي سبر أغوارها .

" وهدى كانت الأنسب ، لقد اطلع على سيرتها وقام ببحث مطول عنها وعرف أي فتاة طموحة هي ، أي طاقة مدفونة بداخلها تنتظر الانفجار لكن قلة الإمكانيات تقمعهما قمعاً.. تذكر أيضا أنها كانت كثيرة الأسئلة. بعضها كان له علاقة بالدراسة فعلا وبعضها الآخر أسئلة فضولية تشفّ عن رغبتها في تحقيق قفزات سريعة ناجحة بدل الانتظار مع كل هذا الجيش الطلابي^(٣). ومع ذلك يتواصل الحب بين خالد وهدى ، في الواقع وفي العالم الافتراضي، وتسير الأحداث في إطار مشوق ، حيث يكتشف خالد أن " هدى " شخصية خادعة، ويسعى في الوقت نفسه إلى إعادة اللوحة إلى متحف مدينته " طنجة " التي أحبها ، وكان متيما بكل بقعة مكانية فيها . مات حبه لهدى بعدما اكتشف خداعها وأنها كانت عضوة بعصابة مختصة بالسرقات الدقيقة ، وقد حصلت على البراءة لعدم كفاية الأدلة ، فهي تعمل مع عصابة تعرف كيف تراعي القانون ، وتنفذ من ثغراته .

فقد اختار برنار عصابة لها مواصفات معينة : استأجر عصابة متخصصة في هذا النوع من السرقات، مقابل ١٥ ألف يورو. هذه العملية أخذت منه وقتا كبيرا جدا لأنه كان خائفا ومتوجسا من أن يضع رأسه تحت مقصلة هذه العصابات التي تعشق الابتزاز.. لكنه نجح أخيرا في إيجاد شخص يعرفه من بعيد عرفه على شخص آخر قال إنه يثق به تماما. هذا الأخير، كان يرأس عصابة مكونة من ثلاثة أشخاص: بلجيكي وبولونيان، قال له أنهم يتقنون عملهم إلى درجة أنه لحد الآن لم يتم سوى ضبط واحد منهم فقط وبسبب خطأ فردي منه وليس في خطتهم الجماعية " (٤)

(١) السابق ، ص ١٧

(٢) السابق ، ص ٨ ، ٩ .

(٣) السابق ، الصفحات : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ .

(٤) السابق ، ص ١١٢

أحب " خالد " فتاة أخرى لقيها وهي " الزهرة " . كم كان ختام الرواية معبرا ، حيث يقول : " شعرة واحدة.. ثانية واحدة.. حركة بسيطة.. كل هذه التفاصيل التي لا نلقي لها بالا، قد يكون لها - أحيانا كثيرة - تأثير كبير على حياتنا.. بل قد تغير حيواتنا إلى الأبد، وبشكل كامل. ترددّ على بعد مليمتر واحد قد يحول دفة مركب الحياة إلى اتجاه لم نكن نعلمه" (١). معترفاً أن التردد قاده إلى ما قاده .

صحيح أن هذه الرواية بدأت وتكونت في عالم الفيسبوك ، ولكنها انتهت في عالم الواقع ، فالواقع هو الأساس ، وكم كانت الأحداث المتسارعة في لهفة كاشفة لزيغ الإنترنت ، وخداع شخصياته ، فالمعايشة الحقيقية كافية لفهم النفوس . لقد جاءت أحداث الرواية في قالب بوليسي ، وفصول قصيرة ، محققة المواصفات التي أرادها المؤلف في تنظيره ، مدركا حاجات قرائه ، وأنهم لا يطبقون قراءة المطولات السردية ، ويحتاجون إلى ما يشوقهم ، ولن يجد أفضل من الحكمة البوليسية ، التي تجعل قارئه في حالة تشوق دائم ، خاصة إذا انتهى كل فصل بشكل شيق يدفع القارئ إلى انتظار الفصل التالي له . وعلى الرغم من أن الرواية تجربة جديدة شكلا وتكونا ، ولكنه تأثرت كثيرا بالتقنية السينمائية ، من خلال المشاهد الموصوفة بصرية ، وبها حوارات موجزة ، وفي نفس الوقت ، الوصف الدقيق المتسارع للأحداث ، وطبيعة مضمون الرواية ذاتها ، التي جاءت أشبه بالفيلم البوليسي ، وقلّ الغوص في أعماق الشخصيات ، وتحليل أبعادها النفسية ، وهذا يتطلب سردا مطولا ، لا يتناسب مع قارئ الفيسبوك الملول بطبعه .

٣) الرواية الورقية المعبرة عن علاقات الإنترنت :

وهي الرواية الورقية التي صاغها مؤلفها معبرا عن علاقات نشأت وتكونت في عالم الإنترنت ، أي أنها تصوّر العالم الافتراضي الجديد بتقنياته المختلفة، راصدة العلاقة التي نشأت بين الإنسان وهذا الواقع، فهي من جانب ورقية، ومن جانب آخر افتراضية؛ لأنّها صوّرت الشخصيات بتجاربه المتنوعة في واقع افتراضي لم يكن مألوفاً من قبل (٢) ، في إبداع سردي يحلق ما بين الفضاء الإلكتروني حيث نشأت العلاقات وتفاعلت ، وما بين الواقع اليومي الذي جاءت منه الشخصيات ونمت .

ويقترب من الشكل السابق ، نماذج روائية فيها توظيف كلي على مستوى الموضوع نظريا ، مع إغفال الشكل التقني، حيث اهتمّ هذا التوظيف بتقديم موضوع الإنترنت وعلاقته بالشخصيات في صورة سرد تقريبي تقليدي عن طريق الراوي العليم أو الذاتي، أي أنّ الموضوع افتراضي والشخصيات افتراضية، لكنّ شكل الرواية لا يختلف كثيرا عن الصورة التقليدية (٣).

والمثال الحاضر هنا " رواية في كل أسبوع يوم جمعة " (٤) للروائي المصري "إبراهيم عبد المجيد" ، كُتبت هذه الرواية خلال عامي ٢٠٠٧/٢٠٠٨. وهي تتناول مجموعة صنعت موقعا على الإنترنت للتفاعل فيما بينها ، وهذا هو الإطار الافتراضي الذي

(١) السابق ، ص ١٤٣ .

(٢) الواقعية الافتراضية في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص ٢١٢ . منها: "بنات الرياض (٢٠٠٥) لرجاء الصانع، و"أبناء الديمقراطية (٢٠٠٦) لياسر شعبان، و"لعنة ماركيز (٢٠٠٧)، لضياء جبيلي، و"حرية دوت كوم" (٢٠٠٨)، لأشرف نصر، و" في كل أسبوع يوم جمعة (٢٠٠٩)، لإبراهيم عبدالمجيد" ، و"حبيبي أون لاين (٢٠٠٩)، لأحمد كفاي، و"فتاة الحلوى (٢٠١٠)، لمحمد توفيق، و"إيموز (٢٠١٠) لإسلام مصباح، و"المصائر" (٢٠١١)، لياسر شعبان، و"أوجاع ابن آوى" (٢٠١١) لأحمد مجدي همام، و"إيميلات تالي الليل (٢٠١١)، نص مشترك لإبراهيم جاد، وكلشان البياتي .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٤٤ . "شرف الله" لفتحي إمبابي، و"يا عزيز عيني" لحسام فخر، و"الغضب الضائع" لمارزن العقاد، و"إمبراطورية المساخت الفيساوية"، لمحمود طهطاوي، و"أجنحة الفراشة" لمحمد سلماوي، و"فتاة سيئة" لشهد الغلاوين، و"طوق الطهارة"، لحسن علوان، و"طبول الحب" .. وغيرها.

تلاقت فيه المجموعة ، ومنه تعارفوا ، ووقفنا على أبعاد كل شخصية ، وقد اختاروا يوم الجمعة موعدا ثابتا لتلاقيهم ، فلا عجب أن يأتي عنوان الرواية معبرا عن هذا اليوم ، حاصرا زمن التقائهم الأسبوعي في يوم واحد أسبوعيا ، فأسبوعهم يوم يروون فيه ما حدث خلال الأسبوع ، أو بالأدق سيكون فيه حدث مفارق في حياتهم كلها وليس في أسبوعهم . يعد الثنائي " عماد " وزوجته " روضة " هما محور النص ، فقد دعت " روضة " لتشكيل الجروب من أجل التعارف والبوح ، وتتعرف عبر الأسطر ، من خلال هذا الجروب تقتصص الرجال ؛ لتشبع رغبتها في الجنس ، ورغبة عماد زوجها المنغولي في الاستمتاع بالقتل في كل يوم جمعة من الأسبوع . ففي هذا اليوم ، يمارس عماد شهوته في تقطيع الجثث والإجهاز عليها . ونصادف من خلال الجروب ، نماذج من شخصيات عديدة ، ونرصده العديد من التحولات التي طرأت على المجتمع عبر النماذج الشخصية المقدمة في الرواية .

سندرك عبر تقنية سرد " الشات " ، حقائق عن ثماني عشرة شخصية . أولهم "روضة " الفتاة الجميلة ابنة عسكري بسيط ، يعمل مستخدما عند الضابط الكبير ، والذي في الوقت نفسه يبحث عن يمكن أن تهتم بابنه المريض بما يسمى "الشخص المنغولي " ، وهو متواضع في الذكاء والقدرة . يقترح العسكري ابنته "روضة " ، لتقوم بالمهمة المطلوبة ، وعندما يراها الضابط الكبير ، يزوجه بابنه ويخرجها بالطلق من أهلها وعالمهم ، نظير بضعة آلاف من الجنيمات . وهكذا تجد "روضة " نفسها ، مع زوجها المنغولي هو سلوتها وأزمتها ، شخص مريض ، عاجز عن القيام بواجباته الزوجية ، فليس أمام الزوجة الشابة إلا عالم الإنترنت ، تتواصل به مع العالم لإشباع حاجاتها النفسية من حب ودفء ، وحاجاته الجسدية الجنسية .

أقنعت نفسها بداية أنها داخلة للتعلم وتجديد حياتها ، ولكنها في الواقع ، تدخل عالم الرجال وتسقط في علاقات جسدية محرمة ، وتألف المسألة تدريجيا ، وتتكرر الحالة . وفي إحدى المرات يختلف العشيق مع روضة وهما في منزلها ، ويراه زوجها المنغولي فيقتله ، وبمساعدة روضة ، يقوم بتقطيعه وإلقائه بالنيل ويقيد الحادث ضد مجهول . الفارقة كامنة في شعور مرضي ، يظهر في نفس "روضة" ، وزوجها المنغولي فهي تحصل على الجنس مع الشخص ، وزوجها يعيد ما قام به سابقا في فعل القتل ، لقد عرض المؤلف رؤية للشخص المنغولي ، بصورة صافية عن الجنس البشري في مرحلة الوحشية ، عندما يتلذذ بالدماء ، وأعضاء الجسد الممزقة ، وكأنه يعري الإنسان ، عندما يكون من شهواته القتل .

من الشخصيات التي نجدها في الموقع ، ذلك المغامر الذي يتحرك في كل الفصول في البحر ليحصل على صيد وفير ، وهناك أب فقد ولديه التوأم وهما يحاولان الهجرة غير الشرعية ، ويريد سلوى لحزنه المتراكم ، فيفضي في " الشات " كل ما في أعماقه . وهذه فتاة امتهنت الدعارة ، ثم صارت على قناعة أن الرجال لا يستحقون الحب ، ومن ثم دخلت في علاقات سحاقية . وذلك السائق المتقاعد الذي يبحث عن أناس يشاركونهم جلسات الأناج والشراب . وأستاذ الجامعة الذي يحاول استثمار نفسه في هذه الاجواء لعله يحصل على صيد ثمين ، وهناك نساء تحت الطلب ، وهذا شخص متدين يرى العالم من زاوية الحلال والحرام كما يفهم الدين هو . وآخرون هم سيدخلون تباعا ، نعيش مأسيتهم وآلامهم ، ونقرأ بوحهم وأمنياتهم .

تتطور الأحداث ، حيث تسقط " روضة " الصياد البحري ، لينعم بليلة جنس مجنونة معها ، ثم يصبح بين أيدي زوجها المنغولي ، الذي يتلذذ وهو يقطعه ، ويرميه في النيل . وتحاول سيدة صحفية مساعدة الأب الفاقد لولديه ولكنه يكون قد يأس هو زوجته من الحياة فيقرر الانتحار معا . تتحرك الصحفية أكثر ، فتتواصل مع السحاقية ، لتعيشها أياما جميلة ، وقد قررت ألا يفترقا ، فكلتاها كارهتان للرجل .

(١) رواية في كل أسبوع يوم جمعة ، إبراهيم عبد المجيد ، إصدار الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ٣ ، ٢٠١٠ م .

سنتعرف من خلال " الجروب " على القاع السفلي لمدمني المخدرات وأجواء حياتهم ، وانتشارهم في مجتمع يتعامل معهم بوصفهم قدر محتوم ، على قناعة أنه لا توجد سلطة تردعهم . كما سيدخل الموقع ، شاب أدخل السجن وفقد كرامته وظلم وخرج يحمل قضية ويناضل من أجل كرامة كل مسجون مظلوم ، كما ستتقاطع أقدار شخصيات عديدة ، فبعضهم يدخل ثم يسقط في حمأة الجنس والقتل ، وبعضهم يخرج قبل الأوان ، تنتهي الرواية ، بأن الجروب مستمر ، يستقطب ضحايا جددا ، وتتالى الجثث المهترئة في النيل ، وكلها ضد مجهول ، في إشارة إلى أن الجريمة مستمرة ، لا أحد ينتبه ، ولا سلطة تتحرك ، ولا أناس يرتدعون ، ولا قيم تبقى .

جاء بناء الرواية على مستويين متتاليين : الأول : مستوى أفقي ، تمثل في عرض شخصيات السرد ، وكأنه يقدم رؤية كلية لطبيعة الموقع / الجروب ، وما فيه من شخصيات وأفعال . المستوى الثاني : وهو تال ولاحق للمستوى الأول ، حيث التعمق رأسيا في حياة كل شخصية على حدة ، لنعرف تكوينها ، وما الأسباب التي جعلها تفضي لما أفضت إليه ، وكل هذا عبر البوح الحر المنفتح في " الشات " ، خاصة أن عنوان الرواية يوحى بالديمومة ، في ضوء أن الشخصيتين الرئيسيتين روضة وعماد ؛ استمرت في أفعالهما ، وفي استقبال الجدد ، واللامبالاة بالقدامى .

لقد كان الإنترنت هنا ميدانا للتلاقي الافتراضي ، ثم الالتقاء الحي المباشر ، سواء بإقامة علاقات محرمة تفضي إلى القتل ، أو تستمر بعيدا عن المجموعة ، أو تخرج من الموقع ، وتغرق في هموم الحياة . ولكن بلاشك ، فإن الشخصيات تعبر عن أزمة مجتمعية وسياسية وفكرية ونفسية : فردية وجماعية ، مجتمع متخبط ضائع ، وإذا عن سؤال عن كم السوء الذي لمسناه في الرواية . فإن الجواب أنه منطقي ، فالجروب الافتراضي شارع خلفي للكشف ، ومن الطبيعي أن تبدو الشخصيات في عنفوانها وقسوتها وتبحث عن متعها وشهواتها المكبوتة بعيدا عن رقابة المجتمع الخارجي ، وقيود الذات نفسها عندما تكون وسط القريبين منها .

إن النص يكرس في جوهره التعدد والتنوع عبر بنية سردية ولغة تفاعلية تستند إلى البوح والتواصل وتعتمد على نبذ التمرکز حول القوة الذاتية ؛ لتفتح حواراً وحكياً وسخرية كأنه يقدم شخوصه على مسرح هوائي غير متعين إلا من خلال شبكة غير مرئية ، وتتفاوت القضايا المطروحة فهي إما مغرقة في اليومي والعادي والشخصي ، أو قضايا جريئة تندفع باتجاه الجنس أو الشذوذ ورفض القمع^(١).

وفي جميع الأحوال فإن السرد الروائي كشف ما يحدث على مواقع الشات بشكل عام ، حيث تتعري النفوس وهي مستترة خلف أسماء مستعارة ، وهي تمارس شغبا وتمردا ورغبات تكتمها خوفا من رقابة مجتمعية ، أو أوضاع اجتماعية وعرفية .

٤ () الرواية الرقمية :

وفيهما يتخذ المبدع - الذين يمكن وصفهم بالمبدع المصمم - من بيئة الحاسوب والإنترنت مجالاً للتصميم والتشكيل ، فأصبح القراء أمام أشكال لا عهد لهم بها من قبل ، أشكال تتماشى مع طبيعة التقنية الجديدة ، ولا يمكن قراءتها إلا من خلال الحاسوب ، وهي أشكال سردية ؛ لأنها اعتمدت في نسيج تصميمها على عناصر السرد القصصي ، وعلى رأسها الكلمة ، لكنها لم تكتفِ بها بل أضافت إليها عناصر ومؤثرات أخرى تناسب وسيطها الجديد ، من هذه النماذج التي تُعدُّ من البواكير الأولى للإبداع العربي في صورته الرقمية^(٢).

(١) راجع : الإنترنت وآليات السرد في نص : " في كل أسبوع يوم جمعة " ، د. أماني فؤاد ، موقع الحوار المتمدن - العدد: ٤٢١٣ -

http://www.ahewar.org ١٢ / ٩ / ٢٠١٣

(٢) الواقعية الافتراضية في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص ٣١١ .

إذن الرواية الرقمية تتمايز عن الأشكال السردية الأخرى ، فهي أولا غير ورقية وإنما تقرأ على الحاسوب ، من خلال تحميلها مباشرة ، أداها التعبيرية الكلمة ، والصورة ، والصوت ، والمؤثرات الحاسوبية البصرية والسمعية ، أي أنها مبنية على المنجز التقليدي للرواية ممثلا في السرد بالكلمات ، ثم ما يتيح الحاسوب من إمكانات تقنية ، يوظفها المبدع في نصه . لذا ، فهي تحتاج إلى طراز خاص من المبدعين ، يمتلكون مهارات الحاسوب من ناحية ، والموهبة القصصية من جهة ثانية ، فمعلوم أن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة ، فالمبدع يفكر في ضوء الأشكال المتيصرة له ، والقادر على استخدامها ، وإلا يصبح تفكيرنا نظريا فقط .

ويشير " محمد السناجلة " أبرز مبدعي الرواية الرقمية إلى كونها رواية تقنية بالدرجة الأولى ، فهي مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي، وحول اللغة في الرواية الجديدة. يرى السناجلة أيضا أن لغة الرواية التقليدية عاجزة عن الاستجابة لحاجيات نظيرتها الجديدة التي يجب أن تتحدد بسمات خمس: أولا: تجاوز اللغة المكتوبة إلى مكونات أخرى: صورة، صوت، مشهد سينمائي وحركة. ثانيا: على اللغة أن تكون شاهدة على أحداث الرواية في بُعديها المادي والذهني أي تعبر عنها وعن حركتها بشكل واضح؛ ثالثا ورابعا : على اللغة أن تكون سريعة بحيث لا تتجاوز المفردة فيما أربعة إلى خمسة حروف وعدد صفحات الرواية المائة صفحة، والجمله من ثلاث إلى أربع كلمات على الأكثر. خامسا: على الروائي تجاوز مجرد معرفة الكتابة إلى الإلمام بهذا القدر أو ذاك بمجموعة من البرامج الكفيلة بتحقيق النقطة الأولى، ناهيك عن استخدام الحاسوب التي تعد من نافلة القول⁽¹⁾.

الملاحظ في تنظير السناجلة أنه واع تماما لدور التقنيات الحاسوبية في بنية الرواية الجمالية ، فنصّ على تقليل الكلمات والأحرف وعدد الصفحات ، لأنه مدرك أن الصورة والصوت يغنيان عن كثير من المفردات ، التي يراكمها الروائي التقليدي في روايته ، وإن كنت أرى أن المنجز الروائي الرقمي للسناجلة لم يحقق طروحاته النظرية بشكل مبتكر ، فجهاز الحاسوب فيه من الإمكانيات التوقية الكثيرة التي تمكنه من إخراج نصه بشكل مهبر ، ولا بأس من الاستعانة بشخص تقني أو أكثر في الحاسوب، ليكون العمل بروح الفريق الثنائي أو الثلاثي ، فالمهم أن تتحقق الدلالة كاملة . خاصة أن هناك مبدعين في عالم الحاسوب يمكنهم رسم الصور الثابتة والمتحركة ، والإبداع الموسيقي والصوتي ، بعيدا عن استعمال الصور المتداولة ، والموسيقى المألوفة ، وساعتها سيكون النص مهبرا ، لأن الصور أو المرئيات المتحركة ستكون مصممة خصيصا حسب نص الكلمات ، ومعها أيضا الجانب الصوتي، وبالتالي تصبح الكلمات أشبه بالسيناريو ، ومعها ما يصوغ دلالاتها مرثيا وسماعيا .

هذا ، وتعود فكرة الرواية الرقمية أصدر ميشيل جويس Michael Joyce أول "رواية تفاعلية" في العالم، اسمها "الظهيرة، قصة" Afternoon, a story، وذلك في عام ١٩٨٦، مستخدماً البرنامج الذي وضعه بمعونة جي . بولتر J. Bolter. في عام ١٩٨٤ وأسمياه المسرد Storyspace، وهو برنامج خاص لكتابة النص المنفرد، الذي يعدّ عماد الكتابة الإلكترونية، والذي لا يمكن كتابة "الرواية التفاعلية" دون استثمار معطياته، غالباً، ثم ظهرت بعد ذلك برامج أخرى كبرنامج "الروائي الجديد" . الرواية التفاعلية، ويُطلق عليها في المصطلح الأجنبي Interactive novel، أو Hyperfiction، والمسرح التفاعلي Hyperdrama، والشعر التفاعلي Hyperpoetry، وسوى ذلك من الأجناس الأدبية الجديدة.

راجع للمزيد من التفصيل : حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المنفرد، المكتب العربي لتتسيق الترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٦. وأيضا : حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠١.

(1) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي، محمد السناجلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥ م ، ص ٩٤

ونؤكد أن هذا يتطلب خبراء ومبتكرين في كل مجال حاسوبي ، ويمكن الاستعانة ببرامج المونتاج في هذا الصدد مع تطوير القدرات الفنية للروائي ذاته ليكون واعيا بأهمية التشكيل البصري والصوتي ، وساعتها ستكون رواية مختلفة نصا وشكلا ومؤثرات .

جدير بالذكر أن السناجلة راكم عددا من الروايات والأعمال التي تطور فيها فكريا وإبداعيا وتقنيا (١)، كما أن لديه موقعا إلكترونيا ، يتواصل فيه مع قرائه ، ويضع فيه مجمل أعماله ، وأيضا مختلف الدراسات النقدية التي تناولتها . وإذا أخذنا مثلا على عمله ، ويجدر بنا في هذا الصدد ، أن نتناول أحد أعماله وهو رواية " شات " ، ويأتي اختيارنا لها ، لأنها تعبر بجلاء عن رؤية السناجلة نحو إنسان الغد ، الذي سيكون إنسانا رقميا ، ويستعرض فيها رحلة الإنسان من الرمال والخيال إلى عصر الديقيتال والتفاعل عبر الإنترنت .

يأتي الفصل الأول معنونا بـ " العدم الرملي " لنشاهد بصريا صورة لليل شديد الظلمة ، ومع بزوغ الشمس وانتشار أشعتها التي تهادى على الصحراء الشاسعة في رمالها ، وكثبانها اللانهائية ، إنه مشهد في صحراء سلطنة عمان ، حيث يعمل بطل الرواية في إحدى الشركات متعددة الجنسيات ، وتصور الرواية جذب هذا الواقع وفقره ووحدة الإنسان الفرد أمام جبروت الرمال . ينتقل البطل من وجوده في العالم الواقعي إلى كينونة جديدة وهي الإنسان الرقمي العائش في المجتمع الرقمي الحديث ، وتتابع المشاهد كلوحات مبهرة مع أنغام الموسيقى ، برسالة جلية مفادها أن العالم الافتراضي هو الذي سيشكل مستقبل البشرية ، عندما يكون الحاسوب بكافة تقنياته هو المتحكم في حياتنا القادمة ، في رؤية تميل إلى المستقبلية في الأدب .

ولكننا نختلف معه بلاشك ، لأن الإنسان الحديث والمعاصر يشعر بالاغتراب الشديد ، أمام هجمة المدنية والعصرنة والآلية ، وهو محبوس في بنايات شاهقة ، وشقة ضيقة ، حياته العملية آلية ، ويومه يبدأ في الصباح الباكر ، حين يغدو إلى عمله ، ويعود منهكا في نهاية اليوم ، فيخلد إلى النوم . يعاني من تمزق العلاقات الاجتماعية ، وسيادة المادية ، وتفكك العائلات الكبيرة ، ومعاناة الأسر الصغيرة ، وهذا لم يكن موجودا في حياة الصحراء ، التي كان الإنسان فيها سيدا لنفسه ، سعيدا بالانتماء القبلي ، حرا في توجهاته ، يشعر أنه يعايش الطبيعة وتعايشه ، بهواء نقي ، وطعام صحي وإن كان بسيطا ، ونفس الأمر مع الإنسان العائش في الريف أو الجبال أو حتى الغابات ، فمن العبث أن يسقط الروائي في ثنائية متضادة بين الصحراء والرقمية ، وكأن الإنسان في تاريخه على الأرض ، عاش البداوة ثم الحضارة الحديثة فالعصر الرقمي ، وهذا لم يحدث من قبل ، فكم من الحضارات التي تتابعت على الإنسان ، وجلبت له السعادة ، وهذا لا يمنع من وجود تعساء وفقراء ومنكوبين ولكن أن نتخيل أن المستقبل السعيد لإنسان رقمي هو رؤية قاصرة.

وإذا ، نظرنا إلى باقي أحداث الرواية ، نجد أن بعد العدم الرملي ونغمات " إس إم إس " ، تنقلنا الأحداث في فصل بعنوان " التحولات (١) " إلى بلدة عمانية اسمها صور ، حيث نلج مع البطل "نزار" إلى مقهى إنترنت في شارع فرعي شبه مظلم بالقرب من بنك مسقط الوطني . وهنا نجد النقلة المرادة من المؤلف من صحراء جرداء ، إلى عالم الإنترنت ، مما يوجد شعوراً لدى المتلقي أن الصحراء تحمل قيمة سلبية تتمثل في الوحدة والانعزالية والضعف ، ويحمل المكان الثاني قيمة إيجابية ، مع الأخذ

(١) أبرز أعمال محمد السناجلة في النصوص التفاعلية : "ظلال الواحد" أول رواية رقمية عربية عام ٢٠٠١ . "شات" رواية واقعية رقمية نشرت على موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب عام ٢٠٠٥ ، "صقيع" نشرت على موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب عام ٢٠٠٦ ، كتاب "رواية الواقعية الرقمية" تنظير نقدي - اتحاد كتاب الإنترنت العرب ٢٠٠٥ ، ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش) رواية واقعية رقمية . ٢٠١٦ .

في الحسبان أنه على الضدية في الفكر والإحساس ، خاصة أن البطل يتصل عبر الانترنت بالمرأة التي تؤنس وحدته في حياته الضجرة بفعل الإقامة في الصحراء، يدور حوار بينه وبين صاحب المقهى حول إيميل البطل على ياهو أم على مكتوب ياهو ، ومن ثم يستفسر منه عن: المعرف، وكلمة المرور ليتمكن من الدخول إلى الماسنجر ، ومحاورة المرأة التي يعيشها .

إن عنوان الفصل مباشر في دلالاته ، كما أننا نجد أنفسنا أمام مستويين للغة أو بالأدق التعبير السردى ، فقد استخدم السارد لغة تقليدية ، أقرب إلى لغة السرد المكتوب لتصوير مع الم الشخصية في عزلتها ، ثم انتقل بنا عبر لغة مزيج من الفصحى والعامية في حوار مع المرأة ، وهي عراقية الأصل، تسكن في أمريكا، ونلاحظ أننا بضغطات عديدة على الأيقونات في النص ، نقرأ الشات الدائر بين الاثنين ، وكيف أنهما في حالة من الانسجام الروحي والفكري .

ربما أراد الكاتب من مزج الفصحى بالعامية أن يعبر عن حقيقة ما يجري من حوارات في عالم الشات ، وما أكثر العاميات به ، ولكننا أمام نص أدبي ، يجدر به تفصيح التعبيرات ، وإغناء المفردات ، والتقليل من العامية ، فهو إبداع أدبي .

يدخل نزار بعد ذلك إلى موقع «مكتوب» ومنه إلى غرفة «السياسة» لنقرأ ألوانا من الصراعات الفكرية والاتجاهات السياسية ، التي تعصف بين أبناء العروبة، وتتحوّل بهم إلى مقاتلة وليس مناقشة . سنجد السارد ، ومن خلال بطله " نزار" ، يدير حوارات عديدة ، مع شخصيات استقدمها خيالها من الواقع ، ونلاحظ بالطبع نوعا من التعسف الخيالي ، فلا يعقل أن تدخل شخصيات من مثل : ابن لادن، وصادق، وجيفارا، وامرأة مسلمة، وأخرى متحررة، ويبدو السارد حيادياً وهو يعرض آراء شخصياته . لقد تلاعب السارد بنا بين في واقعه الافتراضي ، فجعلنا نحاور شخصيات حية وميتة ، مما يفقد الرواية بعضاً من إبهامها ، حتى ولو جرت في إطار تخيل ، فلو كان الحوار مع شخصيات تابعة لهذه الاتجاهات يكون أكثر إبهاماً ، خاصة أن كل شخصية تقدم فكرها الخاص من خلال مفرداتها الشائعة .

أما نزار فينفرد ببناء غرفة خاصة للعشاق على غرار غرفة السياسة ، إلا أنه يعود خائباً من مملكة عشقه الرقمية ، فيأخذه الشوق إلى زوجته، وتكشف مراسلاتها الإلكترونية له عن إيمانها بالحب، فيستخدم في نهاية الرواية اللون الزهري المصحوب بموسيقى رومانسية؛ ليظهر عودة الحب الذي غاب عن حياته ، ولندرك في النهاية أن الحياة الرقمية ظل للواقع الطبيعي ، وتكون الرسالة جلية ، أساسها أن وجود مملكة البطل الحقيقية وهم تخيل . الملاحظ أن الرواية لم تحفل في ختامها بمصائر الشخصيات فظلت الشخصيات معلقة كما ألقيناها في السرد ، وتلك طبيعة شخصيات الفضاء الإلكتروني ، تبدأ وتنتهي على الشات ، لا نعلم الكثير عنها ، فحياتنا معها مجرد حوارات تمتد بعض الوقت : قليلاً أو كثيراً ، ثم تنتهي .

وبالنسبة لشخصية نزار فهي تعود بنا إلى واقعه حيث تسلم إشعار بفصله من الشركة، فيقرر بعده شراء مقهى الإنترنت الوحيد في دلالة على عشقه لمملكته المفترضة، فيشهد التصويت على بقائها مملكة للعشاق، أو تحويلها إلى جمهورية، فيخرج كل المصوّتين حتى نزار عبر خيار اللاحق ليحيل المتلقي إلى شاشة سوداء مظلمة لا نعلم من ورائها شيئاً ، وتنتهي أحداث الرواية ، بنهاية مفتوحة ، تكرر العالم الافتراضي وتنتصر في ثناياها للعالم الواقعي الذي مهما تناهينا عنه وغرقنا في فضائه الإلكتروني ، فإننا في النهاية نحيا بأجسادنا وذواتنا في العالم الواقعي .

يلاحظ على إبداع السناجلة أنه مبدع بلاشك ، وقد سعى إلى تنظير تجربته في مقالات ودراسات وكتاب نظري ، وعدد من الروايات الورقية وأيضاً الإلكترونية . ولكن تظل مجموعة من الأسئلة ، تتصل بجوهر تجربته ، فالملاحظ أنه يمكن طبع أعماله الإلكترونية في نسخ ورقية ، مع الاستغناء عن الجانب الصوتي دون تأثير، وتضمين الصور ، أي أن الصوت والصورة مجرد حلى مضافة ، وليست جزءاً من بنية العمل السردى ذاته ، بحيث أننا لو أزلناها من النص ، تتأثر دلالاته ، وترتبط أحداثه .

أيضا هناك أخطاء لغوية وإملائية عديدة في كثير من نصوصه ، وهذا عائد لعدم المراجعة اللغوية الدقيقة من قبل عين أخرى ، فالمبدع في النهاية مهموم بالإبداع ، وقد لا ينتبه للسقطات اللغوية ، بجانب سوء كتابة الكلمات وتنسيقها . أيضا فإن فكره الإبداعي والفلسفي يحتاج إلى المزيد من التعميق ، وقراءة أحوال الإنسان المعاصر وأزماته ، فليس الخلاص في الحياة الرقمية ، ولا في العيش بين الحواسيب والآلات وفي الناطحات ، وإنما السعادة كل مركب ، الجانب المادي جزء منها ، والثورة التقنية قد تكون يسرت على الإنسان الكثير ، ولكنه تظل في إطار كل ما هو مادي ، وتبقى الروح متخبطة .

خاتمة : يمكن أن نصل في ختام هذه الدراسة إلى جملة نتائج :

- لا يزال الكثير من المبدعين في السرد الرقمي أسرى الشكل على حساب المضمون ، فكثير منهم يبالغون في إطرء سردهم الرقمي ، على حساب ما يطرحونه من مضامين ، التي تقارب ما هو كائن في الإبداع الورقي، أو مطروح في الأفلام العربية أو الأجنبية ، دون التعبير عن خصوصية واضحة للفضاء الإلكتروني ، وما فيه من شخصيات تأثرت بالفعل بعالمه .
- إن التجربة العربية في التفاعل مع الأدب الرقمي لا تزال في بداياتها ، على الرغم من مرور ما يقارب عقدين على ظهور الروايات الرقمية وغيرها ، فالإبداع الرقمي في حاجة إلى المزيد من التراكم الإبداعي خصوصا وتجارب .
- إن الروايات الرقمية - في ضوء الاطلاع على كثير منها - تنقل الكثير مما يحدث من مواقف وأحداث وحوارات ، فصيحة كانت أو عامية ، وقد انسقت كثير من التجارب السردية إلى التعبير عن عالم " الشات " والمواقع الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي ، وكلها تحفل بقصص حب وعلاقات وهمية ، وفضفضة عن مكبوتات نفسية وجنسية واجتماعية وثقافية ، وهو ما يجذب القارئ دون شك ، ولكن يظل المضمون ما بين التسطيح والعمق .
- لجأ العديد من مبدعي السرد الروائي في الفضاء الإلكتروني إلى تقنيات مشوقة ، مثل القالب البوليسي ، أو تخيل " جروب " مؤسس على رغبة في الجنس والقتل معا ، ونرى نماذج من شخصيات من الدرك الأسفل اجتماعيا، وقد اختيرت لتعبر عن تشوهات المجتمع في أشد حالات قبحه .
- من المهم فهم طبيعة الفضاء الإلكتروني ، فكثير من المبدعين يقفون على عتباته الممثلة في مواقع الشات أو التواصل الاجتماعي ، ولم يلجوا في عوالمه الفعلية الممثلة في الانفجار المعرفي والاتصالي والتقنيات والتطبيقات ومليارات الصفحات والمواقع . فهناك بشر استغرقتهم شبكة الإنترنت حتى ذابت شخصياتهم فيها ، وهناك من أبحر مع الفراشات الإلكترونية ، وتخلوا أنفسهم مبشرين في خضم العالم الإلكتروني اللانهائي ، وغيرهم كثير .

المصادر والمراجع

أولا : الكتب :

- جيل الإنترنت : كيف يغير الإنترنت عالمنا ؟ ، دون تابسكوت ، ترجمة : حسام بيومي محمود ، دار كلمات عربية ، القاهرة ، ط ٢٠١٢م .

- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ط١٩٩٦.
 - حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط٢٠٠١م.
 - رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي، محمد السناجلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
 - شات" رواية واقعية رقمية، نشرت على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب عام ٢٠٠٩م.
 - شعرية الفضاء الإلكتروني: قراءة في منظور ما بعد الحداثة، د. مصطفى عطية جمعة، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ط٢٠١١م.
 - على بعد مليمتر واحد فقط أو "زهرليزا"، عبد الواحد استيتو، منشورات ومضة، مدينة طنجة، المغرب، ط٢٠١٣م.
 - في كل أسبوع يوم جمعة، إبراهيم عبد المجيد، إصدار الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢٠١١م.
- ثانيا: المجالات والدوريات والرسائل الجامعية:**
- الإنترنت وآليات السرد في نص: " في كل أسبوع يوم جمعة"، د. أماني فؤاد، موقع الحوار المتمدن-العدد: ٢١-٣٤ / ٢٠١١ / ٩ / <http://www.ahewar.org>
 - عالمية الإنترنت: وسيلة لبناء مجتمعات المعرفة وإعداد خطة التنمية المستدامة لفترة ما بعد عام ٢٠١١، وثيقة صادرة عن منتدى منظمة اليونسكو، المنعقد ٢ / ٢٩ / ٢٠١١م.
 - "على بعد مليمتر واحد" والتجربة التفاعلية، عبد الواحد استيتو، مقال منشور على موقع: حكايا، <http://hakaya.co>.
 - موقع الكاتب عبد الواحد استيتو <http://www.msahli.com/1mm> وفيه مقاطع من الرواية وبعض تعليقات المؤلف.
 - الواقعية الافتراضية في الرواية العربية " في الفترة من ٢٠٠٢ حتى ٢٠١١، د. محمد هندي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥م.

المناسخ التخيلي في الرواية العربية نحو خطاب سردي متجدد في الألفية الثالثة

الدكتور عبد الحق بلعابد أستاذ نظرية الأدب والأدب المقارن المشارك

جامعة قطر، وجامعة الجزائر ٢

• مقدمة :

إن المناسخ بحسب ج.جينيت نمط من أمارت القهاليات النصية، يتشكل من رابط هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي، فلا يمكننا معرفة نص ما أو تسميته إلا بمناسبه، فقلما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية تحدهه مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر...)، وهذا من أجل تقديمه للجمهور، أو بأكثر دقة جعله حاضرا في الوجود قصد استقباله واستهلاكه.

هذا المناسخ لم يذكره ج.جينيت في كتابه، لكننا شققناه من فهمنا، ومحضناه بفكرنا من المناسخ العام نفسه، فإذا كان المناسخ عامة (مناسخ المؤلف، ومناسخ الناشر) يقع في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، فإن المناسخ التخيلي هو من يحرك هذه المنطقة المترددة، لأنه يسكنها وتسكنه، فهو يتواجد في ذلك البرزخ النصي/المناسخي، أي في عالم التخيل السردي (في عالم كأنه هو ؟)، كل يوم يسرد موضوعا جديدا في هذا العالم المتعولم.

والمناسخ التخيلي، مناسخ يختلف عن المناسخ العادي كونه يتخذ من منطقة التخيل، وهي منطقة الاحسب سكه، لتخرج مسؤوليته عن المؤلف والناشر، لتقع هذه المرة على عاتق السارد، لأنه المحرك الفعلي لهذا المناسخ التخيلي/السردي، وهذا ما سنحاول اختباره على مدونات سرية عربية وه يغير موضوعاتها مجربة فضاءات كتابية مختلفة؟

١ - المناسخ وخطاب العتبات عند ج.جينيت :

المناسخ بحسب ج.جينيت نمط من أمارت المتعاليات النصية، يتشكل من رابط هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي^١، فلا يمكننا معرفة نص ما أو تسميته إلا بمناسبه، فقلما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية تحدهه مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر...)، وهذا من أجل تقديمه للجمهور، أو بأكثر دقة جعله حاضرا في الوجود قصد استقباله واستهلاكه.

فالمناسخ عند ج.جينيت هو " كل ما يجعل من الرص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره. فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، أو بتعبير "بورخيس" ذلك اليهو الذي يسمح لكل منا دخوله

¹ -G.Genette,plimpsestes,ed du seuil,paris,1982,pp.7-8.

أو رجوع منه...¹، وهو ذلك الهو الذي نلج إليه محاورين فيه كل من المؤلف الواقعي/الحقيقي، أو التخيلي المفترض، كونه منجم من الأسئلة²، لا يخلق عن طول حفر وقراءة.

٢ - أنواع المناص عامة :

لما علمنا أن المناص، هو تلك الخطابات المصاحبة للنص/الكتاب من العنوان، صورة الغلاف، كلمة الناشر، الجلادة، وحتى قائمة المنشورات...³، أي بتعبير ج.جينيت " كل هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر أو بأكثر دقة للنشر"⁴، وهذا بعد استشارة الكاتب الذي تربطه بالناشر علاقة تعاقدية تجارية من جهة، وجمالية من جهة أخرى، فيما يخص إخراج الكتاب طباعيا وفنيا، محتكما في ذلك إلى أدبيات صنعة الكتاب (bibliologie) المحققة للقيمة المناصية بعد تحقيق الكتاب/صناعة الكتاب لقيمتها السلعية، كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك⁵، والحفظ في المكتبات.

ليقدم لنا ج.جينيت تقسيما عاما للمناص، محددًا فيه أنواعه⁶، التي بقيت غامضة تلمح أكثر مما تصرح، وهذا ما لاحظته (فيليب لان)⁷ على ج.جينيت الذي اكتفى فيما قدمه من تقسيمات بالمكونات المناصية الخاصة بالمؤلف التي أولاهها الاهتمام تاركا الأقسام الأخرى، التي جاءت متداخلة احتاجت منا قراءة متأنية ومتدبرة لما أضافه أيضا فيليب لان لها، لتأتي أنواع المناص كالتالي :

١- المناص النشرية (مناص الناشر) :

ويتمثل في تلك الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب، وهي أقل تحديدا عند ج.جينيت، إذ تتمثل في (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار...)⁸، حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق الناشر ومتعاونيه (كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين،...) وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشرية.

٢- المناص التأليفية (مناص المؤلف) :

ويتمثل هو الآخر في تلك المصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس للكاتب/المؤلف، إذ ينخرط فيها كل من (الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...).

¹-G.Genette,seuils,p8.

²-p.10. G.Genette,plimpsestes

³-Philippe Lane,la périphérie du texte,ed.Nathan,paris,1992. p.14-17.

⁴-G.Genette,seuils,p. 11

⁶-G.Genette,seuils,p. 11

⁷-Philippe Lane,la périphérie du texte,ed.Nathan,paris,1992. pp.17-18.

^٥- المرجع نفسه.

^٨- المرجع نفسه،ص.٩.

٣- المناص التخييلي :

هذا المناص لم يذكره ج.جينيت في كتابه، لكننا شققناه من فهمنا، ومحضناه بفكرنا من المناص العام نفسه، فإذا كان المناص عامة (مناص المؤلف، ومناص الناشر) يقع في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، فإن المناص التخييلي هو يحرك هذه المنطقة المترددة، لأنه يسكنها وتسكنه، فهو يتواجد في ذلك البرزخ النصي/المناصي، أي في عالم التخييل السردي (في عالم كأنه هو ؟).

والمناص التخييلي كما قلنا هو مناص للمؤلف أو للناشر، غير أنه مناص يختلف عن المناص العادي كونه يتخذ من منطقة التخييل، منطقة لا حسم سكنها، لتخرج مسؤوليته عن المؤلف والناشر، لتقع هذه المرة على السارد، لأنه المحرك الفعلي لهذا المناص التخييلي/ السردى.

والمناص التخييلي، يأخذ أنواع وأقسام ومبادئ ووظائف المناص العادي التي مرت بنا سابقا، فهو إما يكون مناصا لمؤلف ضمني، وإما مناصا لناشر ضمني، بقسميهما النص المحيط التخييلي وعناصره، والنص الفوقي التخييلي وعناصره هو الآخر، فالملاحظ أن سمة التخييلي هي التي فرقته بين المناصين المناص الواقعي والمناص التخييلي.

غير أن هذا المناص يكتنفه لالتباس لجذته، وتجربيته في الكتابة السردية من جهة، وصعوبة مسالكة التحليلية، وتعقيد اشتغالاته من جهة أخرى، وهذا كله يرجع لعدم وعي الكتاب به، لأننا قلما نجد كاتباً يوظف هذا المناص التخييلي في رواياته. والملاحظ أن المناص عامة ينقسم على نفسه إلى قسمين رئيسيين هما النص المحيط و النص الفوقي، ولكن بهذه الأنواع السابقات سيخصص، ليصعب عندنا أقسام ثواني للمناص النشري، والمناص التأليفي (وكذلك المناص التخييلي أحد أنواع المناص الجديدة)، والتي لا تخرج عن أقسام المناص عامة، وهذا ما اقتضته الضرورة العملية والمنهجية :

١٣ - أقسام المناص عامة :

وهذا ما لاحظناه سابقا إذ نجد كل من المناص النشري والمناص التأليفي ينقسمان على نفسيهما إلى أقسام ثواني واصفة وشارحة لهما، تتشكل بداخلها عناصر مناصية مهمة تساعدنا في فهم النص وتأويليه، والقول نفسه ينسحب على المناص التخييلي :

١ - النص المحيط :

١.١ - النص المحيط peritexte :

وهو من أقسام المناص عامة، أي ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...¹، فهو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب بما فيها الصورة المصاحبة للغلاف، و كلمة الناشر الواقعة في الصفحة الرابعة للغلاف، ليأخذ إحدى عشر فصلا من كتابه "عتبات" لجينيت²، كما تندرج تحته نصوص ثواني هي:

* النص المحيط النشري: peritexte Editorial

والذي يضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة...)، وقد عرفت تطورا مع تقدم الطباعة الرقمية.

¹-21. G.Genette,seuils,p.

^٢ - المرجع نفسه.

* النص المحيط التأليفي: peritexte auctorial

والذي يضم تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد...)¹. ما يمكن ملاحظته في هذا الجدول، وبالخصوص ما جاء في النص المحيط النشرى، هو أنه سبق وأن قلنا أن ج.جينيت لم يول اهتماما كبيرا بالمناسبات النشرى، على الرغم من ذكره لوظيفته التداولية²، إلا أنه لم يهمل كلية، فنجد مثلا في دراسته للغلاف عنصر مناصي، يأتي على تاريخه ونشأته وتطوره، وتحديد تقسيماته، دون أن يقدم لنا تحديدا للصورة المرفقة للغلاف وكيفيات تحليلها، إلا ما أسعفنا به من إطار إجرائي عام لفهم اشتغالات الغلاف والمناسبات عامة³، وقد تطور الدرس المناسبي في تحليل العتبات التي لم يشتغل عليها ج.جينيت على يد خليفته (فليب لان) في كتابه الذي احتفى فيه كثيرا بالمناسبات النشرى⁴.

٢١- النص الفوقي: Epitexte

هو كل تلك الخطابات التي نجدها خارج الكتاب، ولكنها تتعلق به لشرحها وتفسيره وتأويله، كالاستجابات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات، واللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية...⁵. وهذه العناصر المناسبية للنص الفوقي تنحصر في الفصول المتبقية من كتاب (عتبات)⁶، وينقسم النص الفوقي بدوره إلى:

* النص الفوقي النشرى: Epitexte Editorial

ويندرج تحته كل من (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفى لدار النشر...)⁷.

* النص الفوقي التأليفي: Epitexte auctorial

وينقسم هو الآخر بحسب "جينيت" إلى⁸:

١- النص الفوقي العام (Epitexte public): ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

¹ - لقد اعتمدنا في هذا التقسيم على ما جاء في نمذجة المناسبات العام عند ج. جينيت، وكذلك التفصيلات التي قدمها فيليب لان في كتابه، كما كما خالفنا هذا الأخير بأن سويننا بين أقسام المناسبات كما جاء في الجدول أعلاه أي النص المحيط التأليفي مع النص المحيط النشرى، والنص الفوقي التأليفي مع النص الفوقي النشرى، وهذا ما لم نجده عند فيليب لان، وهذا كله قصد تبسيط هذه النمذجة واستيعابها من قبل القارئ.

² - G.Genette,seuils,pp.08-16-17.

³ - وسنأتي على هذه النقطة بالتفصيل لما ندرس صورة الغلاف،، كيفية تحليلها وتأويلها من خلال الدرس المناسبي.

⁴ -Philippe Lane,la périphérie du texte,ed.Nathan,paris,1992.

⁵ -G.Genette,seuils,pp.346-398 .

⁶ -G.Genette,seuils,pp.11-346-374-398.

⁷ -Philippe Lane,la périphérie du texte,ed.Nathan,paris,1992,p.21.

⁸ - المرجع نفسه، ص ١٨-٢١.

٢ - النص الفوقي الخاص: Epitxte privé

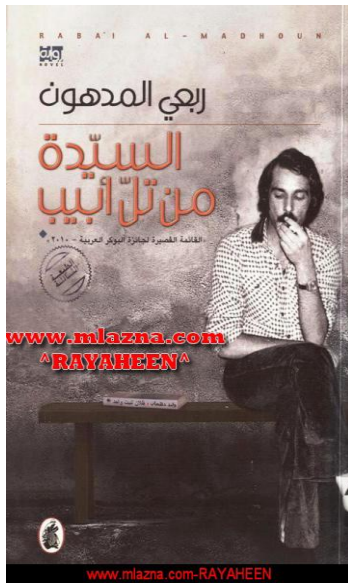
ويندرج تحته كل من المراسلات، بين الكاتب والمقربين منه من الكتاب أو القراء إلى جانب المذكرات الحميمية الخاصة بالكاتب، والنص القبلي (avant-texte) أي كل أعماله المخطوطة التي لم ينشرها بعد وهو بصدد تحكيكها وتنقيحها، قبل الخروج للعلن مطبوعة.

٤ - تمظهرات المناس الخييلي في الرواية العربية :

وستعرض في هذه النقطة لتمظهرات المناس الخييلي في الرواية العربية، من خلال نماذج مختارة، لأن العمل البحثي ما يزال قائما للحفر في هذا المبحث النقدي المتجدد :

١٤ - المناس الخييلي والمناس المضاعف :

يدخل المناس الخييلي في الإمكانيات التجريبية للكتابة السردية، إذ ينسج هذا المناس عالما تخييليا يفارق العالم الواقعي للمناس الأصلي، لهذا وسمناه بالمناس المضاعف لمناسه الأصلي، لإغنائه بقراءة سردية من داخل النص لا من مصاحباته فقط.



يمكن أن نقرأ ذلك من خلال رواية (السيدة من تل أبيب) للروائي الفلسطيني ربي المدهون^١، والتي تحاول تجريبا كتابيا جديدا، بكتابتها بقلم الشخصية الرئيسية (وليد دهمان) رواية داخل الرواية الأصل، وهذه الأخيرة التي تملك مناسها الأصلي الظاهر على صفحة الغلاف، من : (اسم المؤلف، وعنوان الرواية، وصورة الرواية، والمؤشر الجنسي، ودار النشر....)، وغير ذلك من النصوص الموازية غير أننا لما نصل إلى منتصف الرواية، وبتحديد إلى (الصفحة ١١٧) يتبادل الكاتب الواقعي دوره السردية مع الكاتب الضمني وليد دهمان (الشخصية الرئيسية في الرواية)، ليسرد روايته لها روايتها التي تختلف وتأتلف مع الرواية الأصل، هذه الرواية التي ستحمل لنا مناسا مغايرا لمناسها الأصلي بكل مصاحباته المذكورة سابقا، وهنا سنقف عند أحد أقسام المناس الخييلي، الوارد في هذه الرواية المتخييلية:

١ - المحيط الخييلي (التأليفي):

وهذا القسم من المناس الخييلي يجمع إليه كلا من : اسم المؤلف، عنوان الرواية، المؤشر الجنسي، دار النشر، الإهداء....

^١ - ربي المدهون، رواية السيدة من تل أبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٣، بيروت، لبنان، سنة ٢٠١٠.

١ - اسم المؤلف التخيلي :

وهنا ندخل في صنعة المناس المضاعف، إذ يوهمنا النص أن هناك رواية أخرى لكاتب/ سارد آخر ، وهو (وليد دهمان)، أحد الألقعة السردية للكاتب الواقعي، الذي سرد حكايته منذ بداية الرواية^١، فنحن أمام كاتب متخيلا يضاعف الحكي ويغنيه، ويحدد مسؤوليته الأدبية، وحقوقه الفكرية على عمله.

١ - العنوان الروائي التخيلي:

نجد أن الرواية المتخيلية، فارقت عنوان الرواية الأصل التي كانت (السيدة من تل أبيب)، ليطلق عليها الكاتب التخيلي (وليد دهمان) عنوان تخيليا (ظلال لبيت واحد)^٢، محددًا بذلك الهوية السردية للنص الجديد، ويمكن تقام عن هذا العنوان دراسة وصفية كاملة تكشف عن جماليته النصية، وشعريته السردية.

١ - المؤشر الجنسي التخيلي :

كما نعرف فإن المؤشر الجنسي من بين العناصر المناصية الدالة على جنس العمل الأدبي، وهو يلعب نفس الدور والوظيفة في المناس التخيلي بإيها منا باستمرارية هذا المؤشر داخل هذه الرواية التخيلية، وبهذا سيضاعف الوظيفة التكوينية للنص، ويحدد كفيات تداوله القرائي.

١ - الإهداء الروائي التخيلي:

نجد من بين العتبات التخيلية المصاحبة للمناس التخيلي، عتبة الإهداء، غير أننا وجدنا الرواية الأصل عارية من الإهداء، غير أن الرواية التخيلية تطالعنا بإهداء تخيليا، يفارق خطابه الرسمي، كونه يضمن الشكر والعرفان لكل من ساعد المؤلف، أو ساهم معه ماديا ومعنويا في رحلة الكتابة سواء كانوا أقارب أو أصدقاء أو مؤسسات.

غير أن الإهداء التخيلي جاء مخلخلا للمعادلة خطاب الإهداء أيضا (من، إلى)، التي عرفناها عند المشتغلين على نظرية المناس وعلى رأسهم (ج.جينيت) الذي أورد مثل هذا الاحتمال، إلا أنه جعله من بين الإهداءات النادرة، التي تهدي فيها شخصية سردية إلى مؤلفها الواقعي شاكرا إياها ومعترفة بفضله، وهذا يعد من الظواهر السردية التجريبية الجديدة، يهدي وليد دهمان روايته المتخيلية (ظلال لبيت واحد) للمؤلف الواقعي ربيعي المدهون^٣:

^١ - رواية السيدة من تل أبيب ص ٣.

^٢ - الرواية، ص ١١٧.

^٣ - رواية السيدة من تل أبيب، ضمن الرواية التخيلية (الإهداء)، ص ١٨.

هذا النص مهدى الى المؤلف الذي منحني
فرصة المشاركة في كتابته وتنازل لي عن جهده ..
والى أهلي الذين ينتظرونني في غزة علني أجدهم .

وليد دهمان

ولا ينسى المؤلف الضمني (وليد دهمان) توسيع خطاب إهدائه إلى مجتمع الرواية المتمثل في (أهله بغزة)، وهذا أيضا من
ممكنات التجريب السردى.

كما يمكننا أن نشير أن الكاتب استخدم في المناصبه التخيلي، القسم الثاني من النص المحيط، وهو النص المحيط
النشرين لما أوهمنا أن الرواية التخيلية صادرة عن نفسه دار النشر الخاصة بالرواية الأصيل وهي (المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت).

٢٤ - المناص التخيلي وخطاب الإهداء :

لقد أشرنا سابقا للدور الكبير الذي يلعبه المناص التخيلي باعتباره مناصا مضاعفا، يلتزم كل عتباته، كما جننا على ذكر
خطاب الإهداء في رواية ربي المدهون، بكونها أحد العلامات التجريبية في الكتابة السردية العربية المعاصرة، وهذا التجريب
الكتابي قد عرف من قبل عند الروائي الجزائري واسيني الأعرج في روايته (طوق الياسمين)¹.

فإذا علمنا أن خطاب الإهداء، هو خطاب اعتراف بالجميل، وعرفان من الكاتب لكل معيل له على شواغل الكتابة، وتقدير
لهم، لهذا كان تقليدا تأليفيا عريقا مارسه العديد من الكتاب على مَرَّ العصور المتعاقبة بأشكال متعددة، ليعرف تطورا
كبيرا في عصرنا الحالي مع تحول الوسائط الكتابية الجديدة من الورقية إلى الرقمية، وهنا بحث آخر يحتاج إلى تدبيرات
أخرى.

وبرجعنا إلى الإمكانيات السردية الجديدة التي استخدمها الروائي في رواية (طوق الياسمين)، والتي لم يشتغل عليها الكثير
من الروائيين، وحتى (ج. جينيت) لم يقدم هذا الاحتمال لخطاب الإهداء، بأن يهدي الكاتب الواقعي عمله إلى أحد شخصياته
الرئيسية (عيد العشاب) التي رافقت في مشوار الكتابة المضني والمحفوف بالانكسارات والانتصارات منذ ثمانينيات القرن
الماضي في روايته (وقع الأحذية الخشنة)، وصولا إلى العشرية السوداء الذي أظهرت لنا هذه الرواية وروايات أخرى،
فتستحق هذه الشخصية الروائية العرفان لمساهماتها في رصد حيوات شخصيات مجتمع الرواية، فحق له الإهداء بعد
الإهداء العائلي، إلى زوجته الشاعرة (زينب الأعوج) وتذكيرا بزمان الفتنة وعشرية الدم والنار وحراس النويا، أن يتذكر تلك
الصدقة السردية الحاضرة التي جمعتها بالشخصية السردية (عيد العشاب) يقول:²

¹ - واسيني الأعرج، رواية طوق الياسمين، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت، لبنان، سنة ٢٠٠٤.

² - الرواية (الإهداء)، ص ٥.

- الإهداء العائلي :

إليك أيتها الصديقة الغالية : زينب
شكرا لك فقد منحني حبك وصبرك فرصة أخرى لأن
أكون كما أشتهي، في أصعب الظروف وأحلكها، وأنظر
بعين أخرى للجنون والأقدار الصعبة التي كادت أن
تعصف بنا في الصيفين الهمجيين من ستي 1984 و1994
حيث تواطأ ضدنا العميان والقتلة والمأزومون .

- الإهداء التخيلي للعيد العشاب¹ :

والى

صديقي الحاضر دوما: عيد عشاب

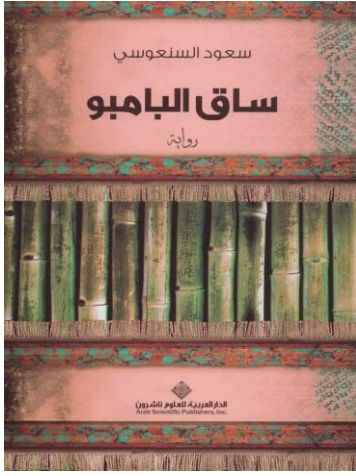
الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح
لي باب الياسمين وكشف لي أنواره وأسراره. عاش ما
كسب، مات ما خلى. عشت وحيدا يا صديقي ومث
وحيدا بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك وخدمتهم
بطبيتك المعهودة وتفانيك .

وعليه فخطاب الإهداء عند الروائي عرفان تسحبه الذاكرة من أعماق النسيان إلى شطآن التذكر الممتزجة بين الواقعي والسردى.

٣٤- المناص التخيلي وخطاب الترجمة (التخيلية):

إن التجريب السردى للرواية العربية، لم يكتف فقط ببعض العتبات النصية الظاهرة على المناص التخيلي، بل تجاوزه إلى أحد العناصر المناسية التي لم يلتفت إليها في المناص العام (الأصلي)، حتى عند مؤسسي هذه النظرية (ج.جينيت)، فقد أشار إليها هذا الأخير إشارة عابرة في خاتمة كتابه (عتبات)، إذ جعلها أحد عناصر النص الفوقى، مثلها مثل النقد. إلا أننا لم نجد من المشتغلين بعده على العتبات، لم يولوها اهتماما، كون ترجمة العمل الأدبي، ومنها الرواية ستقلنا من علامات ثقافية وسردية إلى علامات ثقافية وسردية أخرى، باختلافية عوالمها الممكنة. فنحن نرى أن خطاب الترجمة، وإن كان بحسب تقسيم (ج.جينيت) أحد عناصر النص الفوقى (التأليفي)، غير أنه لم يدفع بهذا الطرح قدما، ولا أحد من أتباعه، فكيف يكون أحد العناصر، والبرجمة ستستقل ينصها الخاص، الذي سيحمل كتاب خاص، بلغة مخصوصة ودار نشر ربما مغايرة عن دار النشر المصدرة للنص الأصلي ومناصه، لهذا سنتجاوز كون خطاب الترجمة عتبة تخيلية فقط، لتصبح مناصا تخيليا يضاعف مناصه الأصلي أيضا، وقد سميناه في غير هذا البحث ب(مناص الترجمة).

¹ - الرواية (الإهداء)، ص ٥.



وهذا المناس الترجمي سيحمل نفس أقسام المناس الأصلي، مع بعض الخصوصيات التي يحملها هذا الخطاب الناقل للمعارف والثقافات، وهنا سنركز على جديد ما توصلنا إليه من أن للترجمة مناصها المغاير للمناس العام للنص الأصلي، وهذا ما سنشتغل عليه في أحد الروايات القليلة التي وعت بهذا المناس الترجمي (التخييلي)، وهي رواية (ساق البامبو) للروائي الكويتي سعود السنعوسي¹؛ فالناظر للرواية يجد أن لها مناص أصلي ظاهر على صفحة الغلاف، تحمل العتبات المتعارف عليه: (اسم الكاتب، عنوان الرواية، صورة الغلاف، المؤشر الجنسي، علامة دار النشر ...)، وهذا ما يظهر أيضا في الصفحة الثانية للغلاف:

وبعد تجاوزنا للصفحة الثانية التي تعيد علينا ما ورد في صفحة الغلاف، والصفحة الثالثة الحاملة لمعلومات النشر، تطالعنا صفحة جديد، تحمل عتبات نصية تغاير على ما وجدناه في صفحة الغلاف، هذا هو مكان ما سعيناه المناس الترجمي:

١٣- اسم الكاتب الضمني (التخييلي):

هنا يختفي اسم الكاتب الواقعي (سعود السنعوسي)، لينقل إلى السارد ذاك الشخصية الرئيسية في الرواية (هوزيه ماندوزا)، الذي يكتب أصلا باللغة الفلبينية (JOSE MENDOZA)، وهذا قصد الإيهام بالترجمة التخييلية، وعليه فقد حددت المسؤولية الأدبية والحقوق الفكرية للعمل الأدبي.

٢٣- العنوان التخييلي للرواية:

والأمر نفسه، يظهر على العنوان الذي كتب باللغة الفلبينية، ثم نقلت كلماته للغة العربية، من قبل مترجم الرواية الذي استعان به الكاتب الضمني، فعنوان ساق البامبو باللغة الفلبينية هو: (ANG TANGKAYA NG KAWAYAN)، ويمكن لهذا العنوان أن تقام عليه دراسة مستقلة للكشف عن شعريته ووظائفه وطاقته التأويلية المتحولة بفعل الترجمة.

هوزيه ميندوزا
JOSE MENDOZA

صورة موضحة للصفحة الخاصة بالمناس الترجمي:

ساق البامبو
ANG TANGKAY NG KAWAYAN



¹ - سعود السنعوسي، رواية ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، لبنان، سنة ٢٠١٢.

٣-٣ - اسم المترجم (التخييلي) :

وهذا هو العنصر المناصي الجديد الذي لم نجده في المناص المضاعف (التخييلي) في رواية (رباعي المدهون)، هنا مناص الترجمة يلعب دورا مهما باعتبارها من العناصر التجريبية الجديدة، إذ يوهمنا الكاتب الواقعي أن الرواية مكتوبة بالفلبينية، لهذا احتاجت لمترجم لها للغة العربية، غير أننا نجد أن هذا المترجم كائن تخييلي، يعد من الشخصيات السردية في الرواية اسمه (إبراهيم سلام)، قام بترجمة الرواية إلى اللغة العربية.

ويوغل الكاتب الواقعي في الإيهام، لما يقدم لنا توطئة عن هذا المترجم/السارد المتقن، فهو متخصص في الترجمة من اللغة الفلبينية إلى العربية والعكس، وهو من حاملي الشهادات المتخصصة في اللغة العربية بالكويت، قد عمل بالصحافة وكتابة المقالات عن العمالة الفلبينية الوافدة، لهذا كله هو الأقدر على ترجمة مثل هذا العمل¹.

غير أن الذي يعيدنا إلى المناص التخييلي مرة أخرى، تلك العتبة النصية التخيلية (التصدير)²، فقد قدم المترجم التخييلي (إبراهيم سلام)، تصديرا لكيفية ترجمته لرواية ساق البانوبو، والجهد الذي بدله فيها، فنحن هنا أمام تصدير تخييلي للعمل المترجم، يذكر فيه كل الصعوبات الترجمية والخصوصيات اللغوية التي عجز عن نقلها، للاختلاف الثقافي بين اللغتين، والمرجعيات المعرفية العاملة والشفهية المختلفة أيضا، إلى جانب صعوبة نقل أسماء الأعلام، وفي الأخير يوهمنا بتخليه عن أي مسؤولية أدبية أو فكرية الواردة في النص الروائي المترجم. لتنقلنا هذه العتبة التخيلية إلى عتبة أخرى، هي عتبة المراجعة اللغوية بعد الانتهاء من العمل الترجمي، والتي تقوم بها شخصية تخيلية أخرى ذكر اسمها وهي (خولة راشد)، وقد شكرها المترجم على عملها المتقن، بهذا نكون أمام مناص ترجمي (تخييلي) مكتمل العناصر، ظهر في إحدى الأعمال الروائي التي شقت طريقها نحو احتراف التجريب في الصنعة الروائية.

• مناص الترجمة الوارد في الرواية :

ترجمة
إبراهيم سلام

مراجعة وتدقيق
خولة راشد

• خاتمة :

وبعد طول هذا المسلك البحثي، نجد أنفسنا أمام كتابة تجريبية حدائية، طبعت جيلا بكامله، وهي في استمرار مفكرة في طرائق كتابية، ومسالك سردية أخرى كفيلة بتحديث أشكال الرواية العربية ومواضيعها، وهذا ما يضطر الناقد لاجتراح آليات تحليلية تواكب هذا التحديث، وهذا ما اكتشفناه من خلال دراستنا لما تضمنته روايات واسني الأعرج

¹ - رواية ساق البانوبو (المترجم)، ص ٩.

² - الرواية (كلمة المترجم)، ص ١١.

وربعي المدهون وسعود السنعوسي، إذ وجدنا هؤلاء الروائيون يجربون تقنية جديدة في الكتابة، احتجنا فيما لتفكير نقدي متجدد، فلم نكتف بما توقف عنده المشتغلون في حقل السرديات والشعريات تحديدا، ولكن أردنا أن نبني من خلال تنظيراتهم، تنظيرا آخر لآلية نقدية شققناها من آلياتهم، لم يأتو على ذكرها أو اشتغال علمها، وهي المناص التخيلي، الذي قمنا بتشغيله قصد قراءة هذه العتبات التخيلية، فمن قال أن الرواية لا تفكر في آياتها القرائية التي ستكشف عن شعريتها وسرديتها.

تلقي الخيال العلمي في الجزائر

الدكتور فيصل الأحمر، أستاذ محاضر بجامعة جيجل- الجزائر

كاتب ومترجم يعمل منذ ٢٥ سنة على الخيال العلمي، أصدر ١٦ كتابا منها ٣ كتب في ميدان الخيال العلمي.

وه منها في النقد الأدبي والآداب الأجنبية.

يمكننا عد الخيال العلمي أشد أنواع الكتابة تحقيقا للمسافة التي لا بد منها بين الممكن الراهن والتي تكاد الحداثة تتحدد من خلالها، بل يكاد الفن يقبع عند تخومها كخلفية مفهومية. المسافة بين عالمين*.

الخيال العلمي (كم نشأ مصطلحا) أو الخيال الافتراضي (كما ارتقى مفهوما) هما قراءتان ممكنتان للبادئة المختصرة الشهيرة SF التي تفكك كلاسيكيا (Science Fiction). وتقرأ حديثا- منذ ستينات القرن العشرين - (speculative fiction) ... خيال علمي لأن نشأة هذا النوع من الكتابات كانت شديدة الارتباط بوصف جديد العلم وما يجره من جديد الحياة، أو وصف أثر التطور العلمي على الحياة في مناحها العديدة... إلا أن تطور الكتابة وللظروف العسيرة التي مر بها العلم حينما اتهم بالوقوف خلف الحربين العالميتين، جعلتا المادة العلمية تقلص في هذه الرواية التي يحدث أن تسمى "مستقبلية" أو "استشرافية" وهذه الكلمة الأخيرة واسعة الاستعمال في الميدان إلى درجة تسمية الفرانكفونيين لهذا الجنس بأدب الاستشراف Littérature d'anticipation ...

وأدى تقلص المادة العلمية إلى رقي - كان غائبا في غالب الأحيان- في المادة الكتابية فأعطى لكتابات جديدة تقرأ - كسابقاتها- تطور الإنسان تحت تأثير كل أنواع المعرفة-تكنولوجية أو حتى ميتافيزيقية- وتحت تأثير كل أنواع العقائد والصدف، بل وذهب كتاب هذا النوع إلى قراءة الماضي أيضا عن طريق فتحة هامة تنفرد بها رواية الخيال العلمي وسط أخواتها في عالم السرد، تلك هي إمكانية السفر في الزمن ذهابا وإيابا...

ليس العلم هو سمة الخيال العلمي الأساسية إذن، بل العمل على فرضيات غير متحققة ومعالجتها بمشروط الخيال - هذا لاشك ولا جدل فيه- تارة وبمشارط المنطق والعلم والعقل والسخرية والأيديولوجيا... الخ... في تارات أخرى.

يحتفظ منظرو النوع مع نهاية القرن الفائت بفكرة مفادها كون الخيال العلمي خزانة موضوعات صارت مرتبطة بهذا النوع الأخطبوطي، فلا العلم ولا المنطق العلمي ولا النظرة الشمولية المتعالية صوب العالم ولا التبشير بالتغيرات الجذرية والعميقة في حياة البشر هامة في هذا الميدان... بل إنه يعد من الخيال العلمي كل أدب روائي يتطرق لموضوعات مثل: الحركة

* - العبارة ترديد على مصطلح (Un pont entre deux mondes) الذي استعمله الناقد جاك بودو Jacques Baudou كتعريف لهذا الصنف من الكتابات. ينظر: Le monde du livres- le 06/07/2001.

في الزمن، عالم الفضاء، المخلوقات غير البشرية، نهاية العالم، ما فوق الإنسان، الأسلحة الفتاكة، حياة العلماء ووصف المخترعات، تجسيد عوالم الإنسان الداخلية، وصف العوالم الموازية لواقعنا، افتراض تقاطبات معينة ثم وصف أثرها الافتراضي... الخ.

إنه أدب العالم الممكن الآخر، وسماه بعض النقاد ما وراء الواقعية بدلا مما فوق الواقعية Surréalisme لأن ما وراء الواقعية hyperréalisme قد يشمل ما تحت الواقعية أيضا.⁽¹⁾

يلاحظ الناقد الكبير روبرت سكولز مبررا جيدا لحوية الخيال العلمي في قدرته على تجديد آلياته الداخلية، وهي صفة الأدب والفرن عموما لا الخيال العلمي فحسب؛ يقول: «قد يُرى الأدب بصورة مفيدة في حالة تطلعه إلى نسق ما، على أنه مجموعة من الكائنات تعي ترتيب نفسها باستمرار، بحثا عن توازن لم يتحقق إطلاقا، وفي أثناء هذه العملية تتبلور بعض الأشكال النوعية، وتثبت على حالها، أو تتلاشى مع الوجود وتسود بعضها في لحظات معينة من التاريخ، ولا تلبث أن تسلم موقعها المسيطر مع مرور الزمن وحسب».⁽²⁾

وهذا الكلام يعود بنا إلى مبرر دراستنا كلها، فنحن بصدد البحث عن مواقع الحياد على النموذج الواقعي المسطح الخطي النمطي كتابة وتصورا (مخيالا)...

ولا نود التوسع في هذه الأسطر شبه التنظيرية حتى نشمل المقاربات الكثيرة لوعي هذه الظاهرة الكتابية التي لا بد من الوقوف على عتبات دخولها المجال الجزائري أخيرا... لا نود ذلك لأن المقام لا يتسع تماما للدخول في تفاصيل نظرية المكان ليس مكانها ونحن بصدد الوقوف على جديد الرواية الجزائرية ومواقع انتقالها من سائد مملول إلى وارد مجهول.

لو سمح المقام لتوسعنا في مقارنة الوسط النقدي للخيال العلمي كنوع من الميثولوجيا الحديثة، وهي قراءة تستعيد الحضور الشديد الضروري للنماذج الكبرى التي حددها كارل يونغ، وتستعيد شعور الإنسان بضرورة اختراع صور خاصة به في كل طور من أطوار تطوره لهذه النماذج الأصيلية Archétypes، فالمحتوى "الصورى" أو "المخيال" التكنولوجي يعبر بطريقة بديعة عن أساطير يبتلعها الإنسان المعاصر.⁽³⁾

سننظر إلى الظاهرة دائما بعينين: إحداهما تصف والأخرى تحلل وتؤول. العين الواصفة تقف عند محطات هامة كالنبذة التاريخية الجيدة التي كتبها الباحث فريدريك فونتين والتي نختصر منها ما يلي:⁽⁴⁾

نظرة الوسط النقدي اليوم صوب هذا الصنف من الكتابة والذي يراه الجمهور خزانة للموضوعات تكاد تكون محصورة، حددها الباحث الفرنسي جيرار ديفلوث في فصل من كتابه الجيد: "La science fiction" تحت عنوان (جدول للموضوعات المفضلة Répertoire des thèmes favoris) ويحددها بعشرين تيمية أساسية مشتركة بين الكتاب من أمريكا إلى فرنسا إلى روسيا إلى اليابان- لئما يقول- . وهي التيمات التي يقول إن النوع يهرب منها لشدة الإبداع ولتكريس فكرة الجديد

¹ - لوران فليدر: الرواية الفرنسية المعاصرة- تر: فيصل الأحمر- منشورات مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب- جامعة قسنطينة- الجزائر- ٢٠٠٥- ص: ٧٤.

² - مجموعة من المؤلفين: آفاق أدب الخيال العلمي- الهيئة العامة للكتاب- مصر- ١٩٩٦- ص: ٣٠.

³ - عزة الغنام: الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي- مكتبة الأنجلو المصرية- مصر- ١٩٨٨- ص: ٢٩-٣٠.

⁴ - Frédéric Fontaine: La science- Fiction- les essentiels AME- Paris- 1998- pp : 90-95.

ومبدأ الخروج عن السائد المألوف إلى الوارد غير المعروف، ومن الراهن إلى الممكن... يقول الباحث إنها تيمات عامة وشمولية لا تصنع الانفلات، بل إنها لا تتجاوز فكرة إمكانية التفرقة الشكلية (المنهجية) بين ما هو خيالي علمي وما هو ليس كذلك.

هذه التيمات يختزلها الدارسون محاولين العودة إلى النماذج اليونانية المذكورة أعلاه في هذه المواقع:⁽¹⁾

- اليوطوبيا ضد اليوطوبيا (أو ثنائية الجنة والجحيم).
- الرحلة (في الزمان، في المكان، في الذهن، داخلية، خارجية، حقيقية، مجازية...).
- ما فوق الإنسان وما تحت الإنسان وما يرتبط بهذا الموضوع من حديث عن الطفرات والقوى الخارقة والقدرات الباطنية الصوفية، والأدوية المخترعة...).
- العلوم الخارقة (المخترعات، الكشوفات الخارقة، العلماء المجانين... إلخ).
- تصوير المستقبل (أو العزف المحبب جدا على وتر التوقع).
- العوالم الموازية (وهو موضوع مرتبط إلى درجة كبيرة بالميراث العجائبي).
- القوى الخارقة وكل ما يتصل باللامعقول.

أولاً: نموذج فعال للخيال العلمي الجزائري؛ "جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي

يتموقع الفن في النقطة الطريفة الموجودة بين صرامة الواقع أو الحقيقة المعطاة وبين الانتعاش الشديد الذي تدخله الإمكانيات الخيالية على صرامة الواقع، نقطة طريفة ومثيرة تجمع بين "إن..." و"ماذا لو أن..."... وإذا كان الأدب الواقعي مجبر على تقييد جزء "ماذا لو أن..." بالمعطيات الصارمة للجزء "إن..."، فالخيال العلمي ينبني على التحرير الكلي للجزء الأول من الثاني، وهو تحرير يتخلص من المفاجأة غير المبررة وغير القابلة للتبرير للسريالية أو الدادائية أو العجائبية بواسطة التبرير العلمي والغطاء المنطقي العقلي... وهذا ما يعطي اللعبة جانبها الشيق... وسوف نذكر باستمرار بكون اللعب معطى حديثاً رسخته ما بعد الحدائث، اللعب بالكلمات واللعب بالأشكال والمحاكاة الساخرة... إنها كلمات تقترب من طبيعة المجاز الذي هو تغطية غير كاملة للحقيقة، وحياد غير مكتمل عن صرامة الواقع...المجاز!

إنه الكلمة المفتاحية في الفن وفي الحدائث، رواية "جلالته الأب الأعظم" نص غريب يصور لنا عالماً شمولياً (وهي تيمة منتشرة في تقاليد الخيال العلمي) يسيطر عليه رجل جبار ذو قوة خارقة (تيمة كلاسيكية أخرى) ثم يظهر بطل يقود البشرية صوب التحرر بقتل هذا الرجل وإلغاء أدوات قوته (تيمة روائية معروفة وخيالية علمية أكثر من معروفة)، إلى الآن لا يوجد لا فن ولا خيال ولا علم..

الفكرة كما هي معروضة لا توحى بالقدرة على ملء ٢٨٢ صفحة كاملة، إلا أن الخيال العلمي يفجر هذه البنية المعروفة لإدخال عشرات العناصر ومئات التفاصيل التي يستطيع شكل كتابي آخر توفيرها، فنحن مع حاكم متجبر يسمى "الأب الأعظم" ويوصف بـ "جلالته"، فهو كالإله، وهو مستغل عظيم، والتسمية تحيل على المصطلح الغربي الذي أصبح معروفاً في القواميس بفضل رواية مشهورة هي ١٩٨٤ للكاتب الإنجليزي "جورج أورول": مصطلح "Big brother" "الأخ الكبير"، والرواية معروفة إلى درجة كبيرة، وصف من خلالها الروائي نظاماً يشبه الستالينية من باب انسحاق الفرد، وانتشار البوليس

¹- Gérard Diffloth: La science fiction- Gamma presse- Paris- pp :51-73.

وشدة تجسس أجهزة الدولة على أدنى تفاصيل الحميمية... وهو تصوير نقدي لليوطوبيا العلمية والتكنولوجية التي ما فتئ القرن العشرون مؤمنا بها.⁽¹⁾

ثم يدفع الروائي عجلة الخيال أبعد، فتجد البطل الشاب يتسمى "موسى" ونجده يتربى في قصر الأب الأعظم وتربيته امرأة هي وصيفة اتخذها الأب الأعظم بمثابة "الأم العظمى" اسمها "اشتار" مع كل الحملولة التخيلية لهذا الاسم، ونحن هنا مع كل العناصر التاريخية (=الواقعية) لقصة سيدنا موسى عليه السلام مع فرعون، وبضربة خيال علمي نجد أنفسنا نقرأ القصة القرآنية (أو الدينية الكتابية) القديمة في إطار تكنولوجي معاصر تمهد له رسائل مجموعة من العلماء المنتحرين الذين أيقنوا بأنه لا يوجد مخرج للعالم من السيطرة الشديدة الأخطوبوطية الشيطانية لقوة "الأب الأعظم"⁽²⁾ ... رسائل علماء مقبلين على الانتحار يتوزعون على مناطق مختلفة من العالم للدلالة على شمول الشعور بالقنوط لمختلف علماء مناطق الأرض.

رسالة دينية شاملة وقصة عالمية شاملة.

تسلط الفراعنة وتسلط نظام عالي خفي كاره للبشر يرر شكله ومضمونه بطريقة فلسفية... يقول جلالته: « إنه التاريخ يعيد نفسه، وليس لنا فيه دخل أو تحويل، لقد عرفنا نحن الشتات والحرمان من قبل، على هذه الطبقة أن تذوق منه قسطها».⁽³⁾

هذه الطبقة هم العمال؛ أدنى طبقات المجتمع والذين تسميمهم الرواية "العرب"، والتشكيكة بعناصرها كلها تحيل إلى إشارة طريفة يوردها الروائي بشكل حدائي، فالرواية في طبيعتها الأولى تأتي مدعمة بمقدمة يكتبها عبد العظيم العبودي- زميل الروائي في الجامعة- يفكك الشفرة ويكاد يفسد جزء من متعة القراءة- محيلا على الخطر الصهيوني الذي تستحضره الرواية من خلال الإطار المرجعي الغائب (فرعون وموسى) وتستحضره من خلال الإشارات إلى التفوق والقوة الخفية على امتداد فصول الرواية، وتستحضره من خلال إشارات إلى الشقاء والعذاب الذي ألم بالشعب المختار؛ كالتى أوردناها أعلاه ضمن استبطان جلالته.

إن تواشج هذه المحاور الدلالية وتشجير هذا المحور الرئيس هو التقلية الكتابية التي لا يسمح به سوى شكل الخيال العلمي، وهذا ما يقصده الكاتب الألمعي هارلان إليسون مقدا نصا لجيمس غراهام بلارد، إذ يقول إن كل قوة الخيال العلمي الجيد تأتي من التعامل مع عناصر واقعية ليست فيها أية مبالغة، نقبلها دون اللجوء إلى التساهل الذي يجرننا عليه "عقد القراءة"، عناصر مقبولة تكاد تكون من المحيط المباشر للقارئ، من دائرة وعيه الاعتيادية، ثم يخضع الكاتب هذه العناصر لتوليفة خيالية علمية تجعلنا نخطو خطوة أمام بيتنا فنقع في جهنم أو على الأقل في كتاب ليس فيه أي شيء معقول.⁽⁴⁾

¹ - الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي - ص: ١٩.

² - حبيب موني: جلالته الأب الأعظم- دار الغرب- الجزائر- ٢٠٠٢- ص: ٢٠.

³ - المرجع نفسه- ص: ١٠٦.

⁴ - Harlan Ellison: Dangereuses Visions, t :2- J'ai lu- Paris- p :269.

إن قراءة رواية "جلالته الأب الأعظم" ممكنة على محورين أو في اتجاهين أحدهما يجد فيها نصا روائيا كلاسيكيا، لغته بارزة سطحية تقريرية ونكاد ندعي كونها فجة فارغة من كل بعد جمالي... هي اللغة التي ترجمها مقتطفات مثل قوله في بعض المحاور:

«- خذوا مجالسكم.

همس الحاضرون في آن واحد:

- سمعا وطاعة لجلالته الأب الأعظم.

ألتفت إلى يساره قال:

- أي لكم صاغ.

- نحن مجلس الحكماء نحي جلالته الأب الأعظم بتحية الملك أولا وبتحية الأبوة ثانيا، وبتحية العبودية ثالثا.»⁽¹⁾

أو قوله:

«- أريد أن أكون عوناً لك على كل شيء، أريد أن أكون الأم العظمى.

هز رأسه في وهن وقال:

- لا أستطيع لو علم المجلس السري ذلك لتأمرك عليك وأبعدوك عني، فوراء المجالس العلنية هناك مجلس آخر لا يعلمه أحد على وجه الأرض وهو الذي يتولى رعايتي شخصيا وتوجيه مسيري... إنه مجلس يعيش في الظلام.

توقدت نظارتها وقالت:

- أظل معك في سرية.»⁽²⁾

وكذلك قوله على لسان موسى البطل:

« دخلت في مجال حرب تناثرت عليه أشلاء العمارات الضخمة المقبورة، ترتفع منها الأسلاك الصدئة، عارية لا تكشف سوى الخراب الذي يعقب القصف النووي تحت غلالة سوداء.»⁽³⁾

وتورد الباحثة فالنتينا إيفاشيفا نماذج كثير مما وقف لديه النقاد كنقاط ضعف في كتابة الخيال العلمي، تجملها في تهم ثلاث هي: ضعف الواقع الذي يوحي بواقعيته الكتاب بسبب عجزهم في إضفاء المصدقية التي هي أثر كتابي متشعب وليس معطى وصفيًا فحسب، وكذلك ضعف تصوير الشخصيات التي تبقى كاريكاتورية في أغلب الأحيان - بل إنها تقول إن كاتبها عزيز الإنتاج مشهودا له بالريادة مثل إسحاق عظيموف عجز على رسم شخصية واحدة مقنعة وإنسانية ١٠% - إضافة إلى ضعف

¹ - جلالته الأب الأعظم - ص: ١٦٦.

² - المرجع نفسه - ص: ٨٤.

³ - المرجع نفسه - ص: ٢٢٠.

اللغة التي تظل عاجزة عن إحداث الأثر الشعري المرجو في عالم الأدب بسبب قبوعها على تخوم الوصفية والتقريبية العلمية.⁽¹⁾

هذه الهنات سيجدها قارئ رواية حبيب مونسي بلا شك في هذا النص، إلا أن التساؤل الحقيقي ليس حول وجود هنات أو عدمه، ولكن حول وجود هذا العمل -سواء هينات أو دونها- وعدم وجوده.

لقد أسلفنا القول أن قراءة هذه الرواية تتأتى على محورين أو في اتجاهين، أحدهما ينظر فيرى رواية هينات هي تلخيص جيد لأصناف الهينات الواردة في هذا النوع -لما قلنا... أما الاتجاه الثاني فسيمكننا من رؤية نص روائي رائد لم تسبقه رواية أخرى في هذا المجال... نص يؤسس لصنف في لا قبل لنا به من أصناف الكتابة... بل إنه اختار أحد الدروب الصعبة في الخيال العلمي الذي ينقسم إلى خيال علمي صارم Hard SF، وخيال علمي عجائبي، أو مغامرات بطولية أو أوبرات فضائية Heroic Fantasy و Fantasy space opera...⁽²⁾ فرواية حبيب مونسي تقترب من النوع الأول: الصارم صرامة تجعله يقترح خيوطا يغزلها على امتداد ما يقارب ثلاثمائة صفحة دون مخافة ضياع أي خيط، مع الوصف والتفصيل وعدم الوقوع في التناقض أو الفجاجة أو الاعتباطية؛ أدغال من الصلات السببية والسلاسل المنطقية تزينها مبتكرات تبرر دوران الأحداث في القرن الواحد والعشرون الذي نقف اليوم دونه.

ونحاول فيما يلي رصد بعض هذه المظاهر كي تتضح الصورة أحسن فيما يتعلق بهذه الرواية الرائدة على أكثر من

مستوى:

حسب مؤهلاته العلمية ودرجة الولاء، ولمعرفة مزيد من ملامح المجتمع المستقبلي نعرض النظام القائم في الطبقة الدنيا، والتي كانت عينة تبين لنا وضع الإنسان المستقبلي في كل الطبقات ولو أنه أكثرهم إبادة، فقد كان أناس هذه الطبقة العربية مثل كل البشر في هذه المعمورة تعرضوا بدورهم إلى التطهير وتقديم الولاء ثم البرمجة. لقد برمجوا على العمل في مناجم الذهب وحقول الحشيش وكل الأعمال الشاقة في الصحاري والأماكن النائية، وأسكنوا في معسكرات ضخمة -بعدها كانت مدنا في السابق- تضم شتاتا من الرجال والنساء، يساقون إليها بعد العمل في شاحنات تحت الحراسة المشددة لهذا فقد حرمت هذه الطبقة من التعليم أو قراءة الدستور الجديد، كانت الشوارع هذه المدن مزودة بشاشات ضخمة ليطل عليهم "الأب الأعظم" واعداء متوعدا، كما عزلت الأحياء عن بعضها البعض بسياس مكهرب فلا يغادرها أهلها إلا للعمل نهارا، ومع كل هذا هناك حرس زودتهم آلات التحضير بالقسوة والوحشية ما يؤهلهم لهذه الخدمة، وكان العامل إذا تعرض إلى المرض يعرض على الآلة وهي تقرر إما طرده أو إبقاءه أو تحويله إلى عمل آخر، ولو قررت طرده يسحب ملفه من القوائم الرسمية كما يلغى رسم دماغه من ذاكرة العقل الجبار ويصبح ميتا بالنسبة لهم ليتخذوا من الأقبية والمجاري القذرة بيوتا لهم...

وقد ألغت الدولة نظام الزواج وحل محله نظام الحيوانية، أين كانت تدس المساحيق المهيجية في طعام العمال فيختلط الكل في بهيمة عمياء، وتعود الأبواب لتغلق من جديد بعدما يتلاشى المفعول لتفتح في الشهر القمبي، ثم تحال النساء الحوامل إلى مراكز الوضع وتفصل عن وليدها ساعة الوضع ليؤخذ الرضيع بدوره إلى مركز آخر حتى يتم إعداده وبرمجته لمهمة معينة (خادم، عسكري، ..) وبهذا يتلاشى معنى الأسرة بما تحمله من عواطف في ظل هذه الدولة المستقبلية، هذه هي ملامح الحياة المستقبلية التي أطلعنا عليها حبيب مونسي، إنها ملامح لا تثير إلا الخوف من هذا الخطر الآتي من المستقبل

¹ - فالتبينا إيفاشيفا: على مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب) - ترجمة: فحري لبيب - دار الثقافة الجديدة - القاهرة - د.ت - ص: 30-34.

² - La science Fiction, G. Diffloth- pp :32-33.

الذي قد يأتي فعلا فيقتل الإحساس فينا ويحولنا إلى مجرد لعب تعبث بنا الآلة كما تشاء ثم توجهنا السلطة كما تريد، ولكن الكاتب مع كل هذا لا يكتفي بتقديم اليوطوبيا الضد ليشعرنا بالخوف من المستقبل، بل يقدم لنا بعض الإشارات التي تعطينا الأمل بقدرة الإنسان على التحكم في الآلة التي صنعها بيديه فيقدم لنا ملامح الدولة المثالية التي تقوم على أنقاض دولة اليوطوبيا الضد وهذا من خلال التقسيم المضاد.

المادة العلمية

إضافة إلى هذه الأجواء المستقبلية المخيفة والتي أخذنا إليها حبيب مونسي، فقد وظف ما أتاح له خياله من الوسائل العلمية، التي اخترعها لنا إن صح التعبير فقدمها لنا دون الغوص في الوصف الدقيق لها، أو كيفية عملها لأن الكاتب ليس عالما كما قلنا سابقا بل أديب قبل كل شيء وأبرز هذه الوسائل العلمية ما يلي:

* عناصر اليوطوبيا الضد

يصور الكاتب في "جلالته الأب الأعظم" مجتمعا مستقبليا يبدأ من سنة ٢٠١ إلى سنة ٢٠٩ بكل ما فيه من مساوئ أين عملت فيه الآلة على تبيد الذهن وتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بين يديها بعدما احتفظ العقل الجبار برسم دماغ الإنسان على سطح الأرض ليقوم بتوجيهه وتحويله... إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ وأحرقت كل الكتب السماوية والبشرية ضمن عملية التطهير كما يسميها جلالته، تطهير الإنسان من كل شيء يجعله يسمى إنسانا، حتى الأحاسيس والمشاعر رأى فيها مجلبة للمتاعب ولا بد من نبذها، هكذا أدخلت جيوش الناس في أحشاء الآلات ليخرجوا منها كل مبرمج لمهمة، ثم جمعوا في محتشدات ضخمة وقسموا حسب انتمائهم إلى طبقات فكانت الدولة مقسمة إلى ثلاث وثلاثين طبقة يتولى شؤون كل طبقة مجلس مكون من حكيم يساعده على أداء المهام كاهن عسكري ومرابي، ولهم كل شهر حج إلى القاعة المشرفة والتي هي قاعة الاجتماع للتزود بالطاقة الحيوية من الأب الأعظم والذي هو القوة العظمى للدولة العالمية. وبهذا كانت الدولة العالمية تعمل على ثلاث مجالات هي:

أ - المجال الديني

دمرت كل الكنائس والمساجد والمعابد وحطم كل شيء يمت للدين بصلة وأقيم دين جديد يؤمن بأبوة الأب الأعظم وعبوديته وملكه، "كما أنشئت بيوت عبادة خاصة حديثة يدخلها الداخل في جو من الخشوع والندم، فيقدم ولاءه وخضوعه، ثم يجد ما تشتهي نفسه ماثلا بين يديه"،^(١) وبهذا كان الدين قائما على توحيد الأبوة العظمى وإقامة النعيم على الأرض لا السماء.

ب - المجال العسكري

تم إنشاء جيوش مدبرة منظمة مهمتها مراقبة العامة أثناء أداء الأعمال وحراسة الدولة والأب الأعظم، كما تم انتقاء صفوة الجنود الأكثر وحشية من أجل الاستعانة بهم في الحوادث الطارئة، كما تم إنشاء المراكز العسكرية وهي لا تعمل على الإعداد العسكري لهم لأنهم أخذوا هذا في المدارس القديمة، ولكن هدفها هو إعدادهم روحيا من أجل تقديم الولاء أولا ثم البرمجة ثانيا.

^١ - مرجع السابق - ص: ٦٧.

ت - المجال التربوي

تم نبذ كل الثقافات وإحراق الكتب السماوية البشرية، وتم تقديم الكتاب المقدس الجديد الذي يتماشى مع كل طبقة أي لكل طبقة دين يتماشى معها، إلا أن الطبقة الدنية التي حرمت من التعليم لتبقى مبرمجة للعمل في الحقول والمناجم فقط وهي طبقة العرب.

أ - العقل الجبار

هو أعجوبة من أعاجيب التقدم التكنولوجي في العالم المستقبلي، وهو يفكر تفكيراً منطقياً دون تعثر يجعل النتيجة التي وصل إليها مستحيلة الوصول من طرف أي عقل إنساني، ينبعث منه - بعد تشغيله - صوت يحاكي صوت جلاله الأب الأعظم فتتراقص الأنوار منه حيناً ثم ينبعث أزيز خافت تتلوه حشرة ينطلق منه الصوت، وهو في الحقيقة عقل الأب الأعظم أوصل بطاقته فكان يفكر ويبعد تحت إرادته، فإن خاطبه من طرف المعمورة أجابه، ولا يستطيع أي أحد التقرب من مقاليدته إلا بإذنه وإلا هلك.

ويحتوي هذا العقل على شاشة لامعة وعين آلية تتحول نحو الشاشة لتنقل صورة العالم في الخارج فيعطي عنه تقريراً مفصلاً لا يقبل الشك، كما يقوم بعملية الفرز والبحث عن معطيات الأديان. عن نصوص تقف وراء نصوص الدين الجديد ونسخها فيقف على وجه التشابه والاختلاف بينهما، فيرد المتشابه إلى بعضه البعض والمختلف إلى أصله ويستنتج القاعدة التي تنطلق منها هذه الأديان... وهي كما نرى عملية دقيقة جداً يصل إليها العالم في المستقبل، وللعقل الجبار عدة عقول صغيرة تابعة له، تقوم بمساعدته فتتولى النظر في دين من الأديان ومقارنته بما أمدها العقل الجبار من الدين الجديد في مجال اختصاصه ثم يتم حوصلة الأديان السابقة في دين واحد يعلن قدرة البشرية على خلق دينها دون تدخل القوى الغيبية، وتساعدده أجهزها عقول متخصصة لكل طبقة، هذه العقول تملك في ذاكرتها رسماً لكل دماغ بشري بتلافيفه وشدته وتوتره، يقوم من خلالها ببرمجة كل العقول مرة واحدة كل أسبوع لضمان الاستقامة، كما يقوم العقل الجبار بتسيير وتوجيه الشاشات العملاقة المبتوثة في المراكز حسب الظروف الطارئة التي تمر بها هذه المراكز، فيطل وجه جلاله الأب الأعظم منها واعداد متوعداً، وأبرز ما ميز به الكاتب هذا الجهاز هو التطور العلمي الهائل الذي تميز به، هو يعد في وقتنا الحالي ضرب من الخيال، فهو قادر على استحضار أي شخص ولو كان في أقصى مكان في الأرض، وهذا ما حصل لموسى فقد استحضره العقل الجبار بمجرد أن أشار إليه جلاله الأب الأعظم، وبواسطة جهاز تابع له - في نفس القاعدة - مكعب الشكل كثيف الضوء يظهر فيه الجسد في ضبابية ثم يأخذ شكله ومعامله الحقيقية، كما كانت له القدرة على إهلاك أي شخص يؤمر بقتله ولو كان في أقصى الأرض، وهذا ما فعله مع العجوز الذي كان مع موسى الصبي حين نزع له رأسه وتركه جثة هامدة.

الخيال العلمي من حيث وجوده على خارطة الكتابة في أدب أية أمة يعد نداءً للكتابة صوب الخروج من خط يسميه الإنجليز: "التيار الأساسي Main Stream"، وهي تسمية تحمل دلالة سيميولوجية هامة، فكأن الخيال العلمي خلق لتيار جانبي، أي متميز أي خارق للقاعدة أي حدائي.

أشرنا إلى الهنات التي ستصدم القارئ لأول وهلة، ونعيد الإشارة إليها مراراً، منبهين إلى كون بعض الهنات مرتبطاً بالنوع،⁽¹⁾ وكون بعضها - وهذا أمر لا بد من التنبيه إليه - مرتبطاً بحدائث عهد القارئ (والكاتب أصلاً) بهذا النوع من المواقع

¹ - على مشارف القرن الواحد والعشرين - ص: ٣٤.

الأدبية؛ الشيء المؤدي للكاتب إلى كثرة الاستطراد وإلى هوس التفاصيل والشروح من أجل ضمان حد أدنى من التواصل، ومن الفهم.

ولكن أهم العناصر المأخوذة بعين الاعتبار هي الريادة. وسيطرح أي قارئ السؤال حول حداثة النص الرائد... بل إن السؤال سيدقق الاستفهام: هل يمكن لنص رائد في لغته أو بيئته أن يكون حداثيا حتى وإن كان متخما بكليشيهات مستجلبية يعرفها قراء اللغات والبيئات الأخرى، بل وربما يسخرون منها.

نجيب: نعم... لأن النص إذا نقل جماليات موجودة في أماكن أخرى وبلغات مجهولة، فهو يحدث فتحا في المكان الجديد وفتوحات في اللغة المستقبلية، بل إن نصه المليء بالكليشيهات قد تفوق أهميته النصوص المنقول منها على جدتها وشدة ابتكارها. ونشير هنا للتدليل على ذلك ما كان لنص دانتي أليغري "الكوميديا الإلهية" المنقول- كما لم يعد أحد يشك- من الثقافة العربية ومن نص أبي العلاء المعري "رسالة الغفران".

ثانيا: شهادة خاصة: قصتي مع الخيال العلمي

الخيال العلمي عندي مغامرة في الكتابة أكثر من كونه نمطا محمدا محصورا بالتعبير عن هواجس الغد القريب المتربصة بإنسان اليوم نتيجة لما يعتور العالم من تطور علمي، ومن تبدل لأحوال الحياة.

الخيال العلمي مغامرة في الكتابة بسبب إمكانيات الكتابة الكثيرة التي يمنحها للكاتب من المنطلق الأول الأصلي الرئيسي للخيال... أليس الخيال في تعريفه القاعدي هو تفكيك للواقع إلى قطع صغيرة ثم إعادة تركيبه حسب استراتيجيات معطاة؟

في إنجلترا، وبدءا من ستينات القرن ٢٠، أطلق جماعة الطليعة الأدبية آنذاك قراءة جديدة للتسمية الاختزالية SF، قرأوها Speculative Fiction بدلا من Science-Fiction، فصار الخيال العلمي دالا على الخيال الافتراضي.

إن الافتراض (أو المضاربة) Spéculation هي فعلا ما يفعله كاتب الخيال العلمي إذ يأخذ معطيات حاضرة؛ فلسفة، عقيدة، اتجاه سياسي، هاجس بيئي، إنذار بكوارث طبيعية، بحث علمي... الخ، ثم يغزل بالاتكاء عليها قصة يحاول توقع ما سيحدث لو أن ما يعتمل في "الحاضر" قد تحقق، لو أن الخطر حل، لو أن المحاولة العلمية قد نجحت...

* في روايتي الخيالية العلمية الأولى (منشورة مسلسلة في جريدة "العالم الثقافي" ١٩٩٧) تصورت عالما مقسما إلى ثلاثة كواكب، أمريكا، تشاينا و"إسلاميا" (وهو عنوان الرواية)، و نحن اليوم، بعد عشرين عشرة سنة من كتابتها نعيش وضعا شبيها بما تخيلته، لقد كان شعوري بالممانعة الآتية من الشرق قويا آنذاك، رغم أن كل التحولات الإقليمية كانت تشير إلى ظهور قطب أوروبي جديد (الرواية مكتوبة عام ١٩٩٦)، ومع ذلك فقد بدا لي أن دور المشرق، سواء الصين أو الدول الإسلامية سيكون أهم من دور أوروبا، والعالم اليوم يصادق على رؤيتي.

إن الأدب - كالسياسة - هو فن الممكن... والخيال العلمي يمنحنا إمكانية الإطلالة على إمكانات الفكر واللغة والجمال.

روايتي الخيالية العلمية الثانية (وهي قيد الطبع في دار الأملية تحت عنوان "يوم تأتي السماء") مكتوبة عام ١٩٩٦ وفيها اتجاه صوفي قوي جدا، إنها رحلة في الفضاء الخارجي بحث عن الذات.

لقد عملت ثقافتنا الصوفية على رسم خطوط الرواية؛ إذ إن المتصوفة يؤمنون بالرحلة الداخلية، وبأن العروج في معارج القدس الأعلى يؤدي إلى الغوص في مدارج النفس الأدنى إلينا ...

في الرواية أيضا حضور بيئي شديد الإصرار على الدمار الذي تحدته التكنولوجيا في الطبقات الدنيا لحياتنا، الأرض، الطبيعة، الحيوانات الهشة، النباتات التي لا نلمس فائدتها بمنطق السوق!... ولم أذهب بحثا عن كل هذا إلى التيارات السياسية " الخضراء " والمنظمات العالمية للدفاع عن البيئة بل اكتفيت بالعودة مرارا إلى منطقتين ريفيتين إحداهما منها أصولي (دوار أولاد غلال بجيجل) والثانية فيها جل مراحل حياتي (مدينة "الميلية" شمال ولاية جيجل) ... فكانتا مصدر إلهامي الأول.

الرواية الموالية، والتي أعدها أكثر أعمالها في الخيال العلمي اكتمالا هي "أمين العلواني" (كتبت بين 1999 و 2007 ونشرت عالم 2007 بدار المعرفة) ... وهي رواية جمعت أشتاتا كثيرة من فنون القول (المذكرات ، البيوغرافيا، الشعر، التسجيل بالكاميرا ، المنتخبات الأدبية، القصة، الدراسة النقدية ...) وكل ذلك في إطار ترجمة لحياة كانت ستعاش في المستقبل من قبل كاتب كبير هو المدعو "أمين العلواني" إنها رواية بتمليّة فلسفية تنظر في جوهر الأدب والفن ، والقدر، في الصلات المعقدة بين النص الأدبي والتاريخ، الإنسان والكلمات، وتتأمل كثيرا في وظيفة الأدب التي يبدو أنها اهتزت بقوة في القرن 21.

هي رواية تجريبية لأنها تحتوي لعبا بالكتابة، بالأفضية الطباعية بقواعد الكتابة الروائية ، وبكثير مما درجنا على عده قواعد لكتابة الرواية لا تتبدل ولا تتحول ...

" أمين العلواني " بالنسبة إلي تعبر عن الإمكانيات الكبيرة للتعبير الأدبي التي تمنحنا إيها كتابات الخيال العلمي ، إنها دفع للأمر إلى حدود بعيدة ، حاولت من خلالها إثبات القدرة الكبيرة لهذا النوع المنفتح بالضرورة على التجريب لكونه موجها مبدئيا صوت الغد المقبل الآتي... أليس الخيال العلمي في عرف كثير من الناس هو أدب المستقبل ؟ إنه كذلك بالمعنى الحقيقي والمعنى المجازي "أمين العلواني" منحتني إمكانية التلاعب بقواعد التخيل البسيطة أو القاعدية ، فقد تخيلت في مقطع ما من الرواية أن الشخصية الأدبية المسماة "أمين العلواني" ستجد كتابي حولها وتقرؤه، ثم جعلت أتصور ردود فعلها إزاء كاتب يرسم حياتها بأدق التفاصيل، ثم قبلت أنه ربما سيثيره ذلك الكاتب الذي رسم حياته فيبحث عن أسرارها ويكتب حول تجربة ذلك الكاتب الغمور الفاشل المسمى "فيصل الأحمر " وأنشأت لعبة مرايا كبيرة جدا يحاور من خلالها كل كاتب من الاثنين صورة الآخر في زمن آخر مع تعليقات السارد، تلك الشخصية الكبيرة المسماة هو، والتي أعطيتها أنا اسما في روايتي و جعلتها هي المؤلف الحقيقي لسيرة أمين العلواني.

أنقل الآن مقدمة الرواية لأن فيها إضاءة لما وددت القيام به، وما حرك العمل كافة:

" فاتحة "

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تواجه الواقع وألا تهرب منه أبدا... معناه أن تكون حذرا لأن الواقع في خ.ع متحرك دائما، حقيقي، ينبض حياة... كثيرا ما عانى الواقع من الجمود وفقدان القدرة على الإعراب عن نفسه تحت أقلام الروائيين "الواقعيين" ... إنه واقع فوتوغرافي والصورة الفوتوغرافية تستطيع أن تكون كل شيء ما عدا واقع؛ فالواقع طبقات من الأشياء المحسوسة ودرجات من الوعي بالشيء نفسه وطرق عديدة لتأويل ما تلتقطه الحواس ويعيه العقل... والأدب الواقعي عاجز عن ترجمة هذه الأشياء... إن هذا هو ميدان رواية الخيال العلمي.

كان نيتشه يتحدث عن " تعدد الحقائق " رادعا ثقة "مرحلة الأنوار" في الوعي بالمحيط وثقتها في قدرة العقل على إدراك الجواهر كلها من الميتافيزيقا إلى المحسوسات المختلفي معناها بشكل ما وتحدث اليوم عن "تعدد الواقع "... هل الواقع ما نلته نحن واقعا ؟ هل الواقع ما نعيشه في اليقظة أم أن اليقظة حالة غير حقيقية نغوص فيها متى استيقظنا من النوم الذي يكون بذلك الواقع الحقيقي غير المخدوع ولا المخادع ؟... أم أن الواقع ما يراه ويعيشه السكران أو المريض المهلوس أو المخدر ؟... وما هو الواقع "الواقع" عندما يعيش مجموعة من الناس وضعية واحدة ويعيها كل منهم بطريقة ؟ من من هؤلاء الواعين يعي الواقع في حين يكون الآخرون مخطئين في حساباتهم؟

الخيال العلمي هو الوحيد الكفيل بإجابة هذه الأسئلة...

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تتحلى بشجاعة وجرأة معينة لأن ما يتخيله الواحد منا حول شكل المستقبل غالبا ما يأتي المستقبل ليظهر سخافته وضعف مخيلة صاحبه... والعزاء الوحيد للكاتب الذي يصبح مضحكة هو أنه غالبا ما يكون ميتا غارقا في واقع البرزخ وما بعد القبر من واقع ! ...

ألا يكون الواقع هو ما ينتظرنا بعد الموت وتكون الحياة كلها حلما أو لعبة خيالية تدور أحداثها على ارض خيالية اسمها "الأرض" مثلا ؟

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه ألا تنتظر اعتراف المحيط بلا مباشرة لان هضم القراء والنقاد لروايات الخيال العلمي منذ قرابة القرنين هضم عسير في أغلب الأحيان؛ إذ إنه قلما نالت رواية خ.ع جادة اعتراف القراء والنقاد مباشرة... والعزاء الوحيد هنا أيضا هو اللذة التي يجدها كاتب هذا النوع وهو يكشف عن واقع مخيلته، وتصوروا تلك اللذة وأنا أفتح بوابة دماغي على الواقع الوحيد الموجود فيه، الواقع الذي لا يعرفه أحد سواي، الواقع الذي ظل خفيا حتى تستنى لي أن أطلع عليه الآخرين، الواقع الذي أجتهد وأتلهذ بكتابته ووصفه وسرد حيثياته قطعة قطعة، وطيلة عام أو عامين من الكتابة وأنا أخرجه إلى أن يأخذ شكله النهائي الذي هو هذا الكتاب !

ربما يوجد عزاء آخر هو الطمع في المجد (ألم يسمها أرسطو "غريزة المجد"؟)...

أن يعمل الكاتب في صمت، أن يجتهد أن يكون وفيا لرؤاه، أن يخترق المحظور ويتجاوز الحدود التي يراها خرقاء حمقاء... أن يكون صادقا مع نفسه ومع الآخرين... أن يحب عمله ويحب الآخرين ويكتب وهاجسه الوحيد التوصيل لأجل التواصل مع أهله (مع أهله مرتبين من عائلته وأهل بيته إلى القارئ الافتراضي الذي قد يكون في اليابان وبعد قرنين أو ثلاثة من الزمن).

أن تكتب رواية من الخيال العلمي -أخيرا- معناه أن تكون من المجانين الذين يتخلصون نهائيا من الجاذبية ومن سلطة أنساق المجتمع العاقل، وأنظمة المنطق، وواجبات الاتجاه السياسي، أن تجيد السير إلى الخلف مثل إبراهيم رمضان (بطل قصتي "المجنون" من مجموعتي خ.ع "وقائع من العالم الآخر-الصادرة عالم ٢٠٠٠)، وألا تكون حريصا على المحاباة والوصول وإرضاء المقربين، وألا تحترم إلا الحق، الحق الذي يقف متحديا للباطل منذ بدء الخليقة دون هدنة أو اتفاقيات مريحة ودون إديار أو بحث عن أرضيات مشتركة وحلول وسط تمسك بالعصا من وسطها.

ماذا عن "أمين العلواني" ؟

أمين العلواني مولود وحي يرزق ... وأحداث حياته أمامك في الكتاب... مالك الأديب موجود وهو كاتب سيرة أمين العلواني الأديب المشهور ... والدليل على ذلك الكتاب الذي بين يديك...

وأمين العلواني يترجم لحياة كاتب قديم مشكوك في قيمته الأدبية هو فيصل الأحمر... وهذا الشخص أيضا موجود واسمه على غلاف هذه الكتابة /الرواية/ السيرة/ الترجمة/ الدراسة/ التأريخ وكل الدلائل تدل على أنه موجود... فيصل الأحمر كتب كتابا عن أمين العلواني مع مطلع القرن الحادي والعشرين أي قبل ميلاده..."¹

أمين العلواني المستقبلي يشبه أمين العلواني الماضي... وهذا الأمر ليس محيرا على عكس ما يقوله مالك الأديب الذي سيأتي بعد أمين العلواني بنصف قرن تقريبا... والدليل هو ما تقوله ترجمة مالك الأديب عن الشخصين (أمين العلواني /الرواية وأمين العلواني المؤلف ذائع الصيت...)

وفصل الأحمر موجود في نهاية القرن الحادي والعشرين بفضل كتاب أمين العلواني عنه، وذلك ما يؤكد مالك الأديب (كاتب سيرة العلواني)

ومالك الأديب هو شخصية قديمة لرواية كتبها فيصل الأحمر مع بداية القرن الحادي والعشرين... إنها أشياء تشبه الخيال العلمي ...

فلنرجع الكلام عنها إلى نهاية الكتاب الذي كتبه فيصل ... لا الذي كتبه هو مالك الأديب وهو... لا ... أغلب ما في الكتاب أعمال من تأليف أمين العلواني الذي هو بطل ترجمة مالك الأديب التي هي رواية لفيصل الأحمر الذي هو بطل لكتاب لأمين العلواني الذي هو بطل لكتاب مالك الأديب الذي هو بطل رواية فيصل الأحمر كما هو وارد في ترجمة للعلواني كتبها مالك الأديب الذي أوجده أول مرة فيصل الأحمر الذي هو ...

ولي كذلك مجموعة قصصية عنوانها " وقائع من العالم الآخر"² (صدرت عالم ٢٠٠٠ عن منشورات إبداع) ، و هي أقاصيص من الخيال العلمي طبعاً تميل إلى التجريب مع تناول الموضوعات الشائعة في ميدان الخيال العلمي كالسفر في الزمن و الأبعاد العجائبية، و آثار البحث العلمي المجنون، و التصورات الكارثية للعالم في ظل التطور الحالي، ... مع حضور قوي للهواجس الفلسفية التي تسكنني ككاتب لا يستطيع الامتناع عن التفكير ... هواجس مثل : دور الإرادة، إرادة الحرية، الإنسان و ضرورة التسامي، العبقرية وإطارها الاجتماعي ، القوة المطلقة في يد الإنسان المحدود بغرائزه، الجنون، الأزمات الوجودية وصلتها بضرورات المجتمع ، الصراعات على القوة و الهيمنة وما شاكل ذلك.

لن أمر إلى الأمام في شهادتي هذه دون التوقف عن ترجمتي لرواية (عالم جديد فاضل³ BRAVE NEW WORLD) للانجليزي ألدوس هكسلي وهي من التحف الأدبية العالمية ، وقد ترجمتها باكراً (١٩٩٦) ثم أعدت تنقيح الترجمة مؤخراً لكي تنشر عام ٢٠٠٩ .

¹ فيصل الأحمر: أمين العلواني - دار المعرفة - الجزائر - ٢٠٠٨ - ص ٤/٥

² فيصل الأحمر: وقائع من العالم الآخر - منشورات إبداع - الجزائر - ٢٠٠٢

³ ألدوس هكسلي: عالم جديد فاضل - تر: فيصل الأحمر - دار بنابي - الجزائر - ٢٠٠٩

إنها رواية تنتهي إلى ما يسمى باليوتوبيات المضادة ، أي تلك اليوتوبيات التي ترسم صوراً قاتمة حول المستقبل منبه إلى ما يحدث بالبشر من خطر إن ساروا في بعض المسارات المغطاة .

هي رواية كثيفة المعاني، تعكس جيداً ذهن الناقد للفيلسوف الأديب الذي ألفها (ألدروس هكسلي) بثقافته المذهلة، وقدرته الثاقبة على اختراق المعاني، ودقة التصوير وطرافة التخيل .

ثالثاً: قصة التلقي العسير

لقد سمحت لنا الندوات الكثيرة التي أقمناها داخل الوطن وخارجه بالنظر من كثب فيما يمكن أن نصفه بعوائق تلقي هذا النوع من الأدب الذي من شأنه جعلنا نتأمل متسائلين سبب عدم رواجه في كتبنا رغم اكتساحه لباقي مظان الثقافة اليومية والحياة المألوفة: السنما، الموضه، اللغة، الإيقونوغرافيا... الخ الخ

ما سنلخصه هنا هو عصارة مجموعة من الأسئلة تكاد تكون متكررة على اختلاف الندوات مكاناً وزماناً وموضوعاً وجمهوراً، ملاحظات وأسئلة وانشغالات متكررة تحاول استعادة نقطة البدء في مسألة تلقي هذا النوع الأدبي القديم الجديد، والمحدث ذي الصول العربية الغائرة.

يرى كثير من المعلقين ان هنالك إشكالية لا ريب فيها متعلقة بالمفهوم العربي للعملية الكتابية وبعمل القصاصين؛ أولئك الفرسان الذين مهنهم هي "الكذب"؛ ف لخيال في معناه المطلق هو نوع من "البدعة" أي خلق أشياء قد تكون منافية للعالم كما خلقه الله تعالى. وهو موقف يتجلى من خلال موقف العلماء المسلمين الأوائل من الخيال، فقد رأوا فيه مساساً معيناً بدائرة يختص بها الله - سبحانه - : الابتداع، الخلق، الابتكار...كلها ألفاظ من شأنها جعلنا ندخل دوائر الحرام. ومنه فإن الفهم السليبي لمفهوم الخيال حاضر في الثقافة العربية في جانبها المؤسساتي، ولو أن الانتلجنتسيا الإسلامية قد تنهت للمر وعالجته، الشيء الذي لا يمنع أن الجمهور قد لا يكون قد تخلص من هذه العقدة تماماً.

الشيء الجميل هو ان هنالك نهضة معينة على أيامنا تربط الخيال بالتقدم، وإن كانت نخبة محدودة الأثر، وهو ما يفسر قلة التخيل بالنسبة للأدب الصحفي، والتسجيلي والواقعي المغرق في الواقعية، وحتى التاريخي الذي هو واقعي مستعاد بشكل ما...دون أن نغفل دور الأنظمة السياسية العربية في محاربة الطاقات الخلاقة للخيال لأهداف متعلقة بالمحافظة على النظام القائم، فتأتي الحدود السياسية لتسند الحدود الديني أو لتستفيد منها، وليس بمستبعد دور الأنظمة العربية والنظم الاجتماعية التي تحارب الخيال، في سعي منها لتطبيع العقل العربي ضمن قوالب محدودة.

نقطة ثانية تتعلق بنقص حظ الدائرة العربية من العلم وهو ما من شأنه تثبيط عزائم الكتاب أولاً ثم جعل القراء ينظرون بنظرة ازدراء لأي كاتب عربي تخول له أصوله البدوية أن يقارب هذا النوع ذا الشروط الكتابية المعقدة. فالخيال العلمي وليد مجتمعات تكنولوجية متطورة، ولا يمكن فصل الأدب الذي هو مرآة عاكسة للحياة وناطقة بنبض الناس من حوله عن حركة مجتمعه وبيئته... مثلاً أنه غير مجد وغير مقبول منطقياً أن نستورد متخيلاً من الغرب ونزرعه قسراً في الوجدان العربي او نتهم هذا الأخير بالعجز.

إن الملاحظ هو أن المتخيّل الروائي العربي ديني ما ورائي أو غيبي لامعقول، وما العلم في السياق العربي غير ضيف ثقيل يقيم بيننا على مضض منا ومنه، وذلك رغم ماضينا المجيد في الميدان العلمي؛ وهو ماض لم يعد له أي وجود. يدعم فكرة التبعية غير المقبولة هذه وضع روائيينا حافهم على حافر الروائيين الغربيين منذ قرنين كاملين؛ أي منذ ميلاد الفن الروائي، وأعمال

الخيال العلمي العربي كما أسلفنا على متن هذه الدراسة خير دليل للعجز عن الانعتاق التام من أسر الأشكال والمضامين الروائية الغربية المستجلبة قسراً.

لابد في هذه المرحلة من الدراسة ان نتأمل كون الخيال العلمي في الغرب أيضاً قد عرف مرحلة هامة من تطوره - وربما منذ نشأته- لم يكن يرى نفسه فيها إلا كنوع من الميثولوجيا في لبوس جديدة حديثة متماشية مع العصر ومع المعطى العلمي التجريبي المخبري السائد من قرنين أو ثلاثة على أبعد تقدير. وليس خالياً من المعنى ومن المعنى المرتبط بهذه القراءة ذلك العنوان الهام الذي يعد نقطة انطلاق الخيال العلمي الحديث: «فرانكنشتان أو بروميثيوس الجديد» للانجليزية ماري شيلي Mary Shelley (1818)، فالروائية وهي تستخدم الاختراع الجديد (الكهرباء) كمحرك لقوى كان الإنسان القديم يربطها بأسباب ميتافيزيقية تحاول تفسير أسطورة "نموذجية" "Archétypique" هي أسطورة بروميثيوس؛ السوبرمان القديم الذي يحمل طبيعة ناسوتية لم تكن عمالقة وآلهة الميثولوجيا تحملها حتى ذلك الوقت.⁽¹⁾

نقطة أخرى تتكرر كثيراً هي تلك التي تجعل الحياة اليومية عندنا قاصرة عن احتواء التمثيلات الثقافية التي تشيع في قصص الخيال العلمي؛ والأمر جدير بالتوقف والمناقشة من منطلق كون العالم اليوم لم يعد شيئاً عدا قرية كونية يعلم فيها الناس جميعاً كل ما يحدث أولاً بأول. يتواصل الناس في هذا العالم بشكل آني يغلب أنه يختزل المسافات بين الناس بشكل مذهل تسقط معه اعتبارات الفروق العلمية والتكنولوجية بين الناس الجالسين قبالة شاشات الحواسيب يتبادلون الكلام نفسه والأفكار نفسها والمواجد نفسها أيضاً.

يبدو من الصعب تحديد موقع واضح للنقطة التي نسمةها عموماً فراغ الثقافة العربية من ثقافة الخيال العلمي، فالخيال عند العرب هو نفس الخيال عند الغربيين، وهو متناول منذ الثورة التكنولوجية التواصلية بحيث يغلب أن نرى التوحد التام نقطة اعتبار الخيال ووظيفته عندنا وفي الغرب، وقد تجاوزنا تماماً فكرة أن خيال الجن والشياطين ما يزال جزءاً من الحياة اليومية لدى العامة ولم تتم بعد إزاحته بعد عن ميراثي الثقافة السائدة والخيال الرسعي. المشكلة في رأيي الشخصي تكمن لدى النقاد الأدبيين؛ ومن تبعهم من المعلمين الصحفيين التابعين لهم، فهم رجعيون في تعاريفهم، وهم الذين يصرون على عد الخيال العربي هو المبالغات التي يدسها الشاعر في شعره فحسب، ويظل الاشتغال الأدبي مرتبطاً باللفظ وبالتمارين البلاغية فحسب. يقف كثيرون عند كون "ألف ليلة وليلة" أو تصورات أبي العلاء المعري للأخرة ورواد النار والجنة، بأنها موروث عربي غير مسيطر تداوليا بحيث يطبع الثقافة بطابعه، إضافة إلى أنه نوع من الخيال ظل محدود الدائرة عموماً فلا هو تم تقليده ولا ترسيمه كنماذج تحتذى من قبل الكتاب، ولا حتى تدرس كأعمال ذات قيمة فائقة، وجدير بالذكر مثلاً أن ألف ليلة وليلة لم يكن ليكون له هذا الموقع لولا احتفاء عصر الأنوار وتلامذته من المستشرقين به كعمال بلا نظير في التاريخ البشري.

مما جاء في إحدى محاورات كاتب الخيال العلمي المتخصص المصري "نهاد شريف" عن سبب ندرة كتاب هذا النوع في البلاد العربية ما يلي: "في منتصف السبعينيات وبداية الثمانينيات بدأت في الظهور مجموعات من الشبان تكتب أدب الخيال العلمي فلدينا في مصر حوالي ٢٦ كاتباً وفي الوطن العربي ٢ كاتباً فالمشكلة ليست في كاتب الخيال العلمي ولكن المشكلة هي مشكلة الناشر والمتلقي، وأين المخرج الذي يتصدى لعمل من الخيال العلمي لكي يخرجها إذاعياً أو تليفزيونياً أو يعمل فيلماً سينمائياً، فنحن نحتاج الشجاعة لعمل مثل هذه الأفلام ولكن هناك الحجج التي تقول بأنها أفلام مكلفة جداً، ولكن أنا لا أرى ذلك لأن أفكارنا إلى حد ما لا تحتاج إلى تقنية عالية مثل الأفلام الأمريكية، بل ونجد الآن الكثير من الدول الأوروبية (ألمانيا - الصين -

^١ فيصل الأحمر: في مقارنات الخيال العلمي - مجلة النص/ الناص - جامعة جيجل - الجزائر - عدد ٦٥ - أكتوبر/ ديسمبر ٢٠٠٥ - ص ٢٤٣-٢٤٤.

اليابان - فرنسا) يقدمون أفلاما للخيال العلمي تقنياتها متوسطة ولكن أفكار الخيال بها ممتازة جداً، فهناك عشرات الأعمال الدرامية من الأدب التقليدي التي تترجم إلى لغات أجنبية وليس بها عمل واحد للخيال العلمي فأين أعمال الخيال العلمي من

الترجمة فيجب ان تقوم هيئة الكتاب بالاهتمام بهذه الترجمات لأعمال الخيال العلمي حتى يتحقق لها العالمية¹.

وكخلاصة لهذه الملاحظات التي هي وليدة تجربة في التعاطي المباشر مع جهور الخيال العلمي يبدو لي ان المشكلة الأساسية لا تكمن في القارئ بل في المؤسسات الرسمية الراعية للفعل الثقافي، أو ما يسمى في الغرب وفي الدراسات الثقافية بالمؤسسات المسؤولة عن الهندسة الثقافية أو التخطيط المستقبلي، تلك المؤسسات هي التي من شأنها ابتكار أنماط جديدة لكسر سكونية الفكر العربي والإسلامي الذي سقط في شباك تقديس الماضي بلا إمكانية للخروج من هذا الشرك المعقد.

على أعمال الخيال العلمي أن تتكاثر وتنتشر عن طريق السبل العصرية: السينما والتلفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي، وعليها أن تكون شجاعة في التعامل مع قضايا الساعة واهتمامات الناس المصرية. وعلينا أن ننتظر الوقت الكافي لكي تأخذ كل هذه المعطيات الفنية والعقلية والثقافية مكانها من العقليات لتتكلم عنها ذات يوم على أساس كونها نوعاً من التاريخ القديم.

مكتبة الدراسة:

لوران فليدر: الرواية الفرنسية المعاصرة- تر: فيصل الأحمر- منشورات مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب- جامعة قسنطينة- الجزائر ٢٠٠٩.

مجموعة من المؤلفين: آفاق أدب الخيال العلمي- الهيئة العامة للكتاب- مصر ١٩٩٦.

عزة الغنام: الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي- مكتبة الأنجلو المصرية- مصر ١٩٨٨.

حبيب مونسى: جلالته الأب الأعظم- دار الغرب- الجزائر ٢٠٠٩.

فالتينا إيفاشيفا: على مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب)- ترجمة: فخري لبيب- دار الثقافة الجديدة- القاهرة- د.ت.

فيصل الأحمر: أمين العلواني- دار المعرفة- الجزائر ٢٠٠٩.

فيصل الأحمر: وقائع من العالم الآخر- منشورات إبداع- الجزائر ٢٠٠٩.

ألدوس هكسلي: عالم جديد فاضل- تر: فيصل الأحمر- دار بناي- الجزائر ٢٠٠٩.

فيصل الأحمر: في مقاربة الخيال العلمي- مجلة النص/ الناص- جامعة جيجل- الجزائر- عدداً ٦- أكتوبر/ ديسمبر ٢٠٠٩.

جريدة اليوم المصرية العنوان على الشابكة: <http://www.alyaum.com/article/1162332>

Gérard Diffloth: La science fiction- Gamma presse- Paris.

Harlan Ellison: Dangereuses Visions, t :2- J'ai lu- Paris.

Frédéric Fontaine: La science- Fiction- les essentiels AME- Paris- 1998.

Le monde du livres- le 06/07/2001.

¹ حوار لجريدة اليوم المصرية اجرته معه رشا رمضان بتاريخ : ٢٩-٠٣-٢٠٠٤.

العنوان على الشابكة: <http://www.alyaum.com/article/1162332>

صورة المرأة في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية ((تلك المحبة)) للحبيب السايح نموذجاً.

د. حفيظة طعام- المركز الجامعي- تيسمسيلت

تمهيد:

لعلّ من أشهر التعريفات التي خصت بها الرواية على أنها فنّ الشخصية. والروائي الناجح هو من يستطيع تقديم شخصيات مقنعة للقارئ، لا تشوبها شائبة السذاجة من جهة، أو شائبة الابتذال من جهة أخرى، شخصيات بواقعية الأحداث التي تتفاعل معها، وحتى عنصر الزمان والمكان فهما يوظفان في تشكيل نموّ الشخص مع الأحداث. إن جنس الرواية أقدر الأجناس الأدبية على تصوير الواقع تصويراً حياً ومتحركاً، أو بخلق عالم بديل عما هو واقع، يفر ويلجأ إلى أكنافه القارئ الباحث عن عالم آخر يلبي ذائقته الفنية، ورغباته وتصوراتها لعالم يريد وفق مقاس أمنيته، وداخل هذا العالم أو ذاكلم تنفك المرأة أن تشكل الجزء الكبير والأهم فيه، فهي نقطة تمركز تجربة ثرية في المجتمع، إن لم تكن هي أساسها وهيكلها، ومدارها أيضاً، فهي التي تتفاعل مع سمات التعبير، باعتبارها تشاطر الرجل حياته، لهذا نراها حاضرة في سرده وحكيه، فم ثلما يخلو عالم بدون الرجل، كذلك يستحيل أن يوجد عالم بدون المرأة، وهي ليست فيه تيمة فقط، بل هي أساس مهم لتكوين الحكمة السردية، فبدونها سيكون العمل غير مكتمل بما يكفي لدفع القارئ لمواصلة قراءة العمل والعيش فيه، أو التفاعل معه على اعتبار أن السارد القوي يجعل من بعض القراء طرفاً في هذا العالم، وإن لم تحضر المرأة جسداً، فلا مناص من أن تحضر روحاً، وحلماً يهرب إليه الرجل كلما شعر بالوحدة، أو اشتد به الألم.

وليس حضور المرأة بالحدث الجديد، فهي حاضرة منذ الأزل، منذ ولادة الأدب مع الإلياذة والأوديسة والأعمال الخالدة، فمع بدايات الرواية العربية حملت كثير من الروايات عناوين بأسماء نساء، كرواية زينب لحسين هيكل، وهي الرواية المؤسسة للرواية العربية - كما هو معروف - وما تلاها من أعمال روائية كثيرة، وفي الكثير منها كانت تعكس معاناة المرأة والغوص في إشكالياتها داخل المجتمع الذكوري، ولأن المبدعين

يدركون مدى أهمية المرأة وقدرتها على دفع عجلة المجتمع دفعا قويا إلى الأمام، منتجة أو محفزة أو متطلعة، أو ملهمة، فقد سعوا إلى استحضارها، إما رمزا، أو أسطورة، أو شخصية داخل نصوصهم، لها وزنها ودلالاتها العميقة، تضي على النص جمالية لا يمكن الاستغناء عنها بآلية حال من الأحوال ..

ولكون الفضاء والمكان أحد أهم العناصر التي تتفاعل مع الإنسان، فقد كان الفضاء الصحراوي عاملا مهما في إبراز خصوصية الإنسان فيه، وتشكيل المجتمع داخله وفق نمط عيش يختلف في الكثير من التفاصيل عن مجتمعات الفضاءات غير الصحراوية، وإن كانت تجمعهم قيم الإسلام والعروبة، أو ما يسمى بالأساس المشترك لدى كل أمة أو شعب من الشعوب .

وباعتبار المرأة الصحراوية من أهم ركائز هذا المجتمع، فقد حظيت باهتمام الكثير من الكتاب والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم وتعدّد اهتماماتهم ومشاريهم . وشغلت حيزاً بارزاً في نتاجهم الأدبي، سواء كان شعراً أو نثراً . وكانت الوتر الحساس الذي يتأثر بحركة الواقع، ويؤثر فيه. فمنهم من هو من أبناء المنطقة ومن شبابه الذين ظهروا في السنوات الأخيرة بتجارب سردية ملفتة، صوروا من خلالها الفضاء الصحراوي بكل تجلياته في، التجربة الإبداعية كالمبدع القاص "عبد الله كروم" في مجموعته القصصية "حائط رحمونة" والروائي الحاج أحمد الصديق في روايته "مملكة الزيون" فقد نقل لنا هذان الكاتبان من خلال تجربتهما الإبداعية كل حيثيات وتفاصيل حيات الرمل، وكيف اتحدت لتشكّل عالم الصحراء الذي نجعل كثيرا من أسراره .

إن قارئ هاتين التجريبتين، القصصية والروائية، يلاحظ حتما أنهما تمتازان بالمحلية، وهي ميزة ترفع من شأن النصوص وتمجدها، خاصة أنها أولى تجارب الكاتبين الإبداعية. كأنهما أرادا من خلالها التعريف بمنطقة أقصى الجنوب الجزائري، فقدمتا بطاقة فنية إبداعية يوظفان فيها قاموسا لغويا محليا، ويشيدان فيها بأخلاق سكان المنطقة وبتقاليدهم وعاداتهم، كما يعرفان فيها ببعض الأمكنة والفضاءات التي تكاد تكون مغمورة ومجهولة في الوقت نفسه، منطلقان في ذلك من مخيلتهما المنفتحة، معتمدان على رؤيتهما الخاصة للإنسان وللأشياء والمكان، وقد استحوذت المرأة في هذين العملين على مكانة مرموقة، وانعكست صورتها بشكل جلي وواضح، فلقد وسم بها عبد الله كروم مجموعته القصصية (حائط رحمونة) كما استحضرها الروائي الحاج صديق بطريقة رمزية جمالية، فكان لها دورها الجلي في تحريك الأحداث وتطورها .

بالإضافة إلى هذين العملين، هناك أعمال سردية أخرى سابقة لهما زمنيا، ومن خارج البيئة الصحراوية، وقد يأتي على رأس هؤلاء الكتاب والمبدعين كاتب مكرس هو الروائي (الحبيب السايح) الذي شغفته الصحراء حبا، وانهر بمكنوناتها، وسحرته المرأة

الصحراوية فاستحضرها وصاغها في رائعته الروائية (تلك المحبة) التي تكشف النماذج النسائية فيها عن صورة ثقافية يمكن أن نقرأ فيها وعبرها صورة المجتمع الأدراري بأدق تفاصيله، من عاداته وتقاليد، تاريخه وحاضره، نمط عيشه وطريقة لبسه، أفراحه وأحزانه، أكله وشربه

لقد قدّم (الحبيب السايح) في هذه الرواية صورة للمرأة باعتبارها بنية ثقافية صلبة، تخدم حركة السرد بالدرجة الأولى في تركيزه على وصف عوالمها الداخلية والخارجية، وعلى غرار المرأة في الشمال الجزائري فقد حظيت المرأة الصحراوية من خلال هذه البطاقة الفنية التي رصدها لها الكاتب بعناية، لذلك لم يكن حضورها باهتا في مجتمع ذكوري يكسبها صورة متكلسة، بل كان لها وزنها ودلالاتها وقيمتها التي ورثتها من قبل .

صورة المرأة في رواية "تلك المحبة":

١_ من خلال العنوان الرئيسي:

إن العنوان هو مدخل أساسي لعالم النص، يُفضي إلى غياهبه، ويقود إلى فكّ الكثير من طلاسمه وألغازه، لكنه أحيانا، قد يلعب دورا تمويهيا، إذ يجعل القارئ في حيرة من أمره، يربكه ويخلق له تشويشا قهريا، وقد يقوده إلى متاهة حقيقية، لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته . إنه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهارى محفز على القراءة، « وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطية بالنص الرئيس، إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية » (١)، وهو بدوره، يطرح كثيرا من الأسئلة، ويعتبر عتبة مهمة لا يمكن تجاوزها، أو عدم الوقوف مطولا عندها، فهو واجهة النص وهويته، والعنوان (تلك المحبة) من العناوين المصاغة بطريقة جمالية .

وتزداد أهمية هذا العنوان من خلال قراءة النص، وذلك لأن القارئ يتوجه إلى النص وقد علقت في ذهنه إحاءات العنوان ورموزه، وهو يقوم بربط كل هذا بما يلاقه أثناء عملية القراءة والتأويل . الحديث يدور عن قصيدة بشكل خاص، باعتبار أن العنوان يتخذ أهمية أكبر بعد عملية القراءة، ليصير أكثر عمقا في سياق ثيمات، هذا بالإضافة إلى أن العنوان - في حالات كثيرة - يمكنه إعادة خلق نص جديد (٢).

يحيل عنوان هذه الرواية إلى المرأة بصورة ظاهرة ومستترة، كما يحيل إلى المكان الذي يعادل بدوره المرأة، فقد شكلا معا بعد توحيدهما في ذهن السارد محبة خاصة، أرخ لها بطريقة إبداعية في "تلك المحبة" والسؤال الذي يمكن أن يطرح هو: أي محبة يشير إليها الكاتب؟ ومن المحبوب يا ترى ومن المحب؟ فنحن لا نؤرخ للأشياء التي

تطفو على السطح، وإنما نؤرخ لتلك التي تترك في قلوبنا وفي نفوسنا أثرا فلا ينمحي أبدا، لنكتشف بعد قراءة النص أن (تلك المحبة) كانت عميقة فعلا، وكانت جديرة بأن يحفظها الكاتب ويؤرخ لذاكراتها ولتراثها، ويستوعب روح فضائها الذي تجسد في منطقة توات بأدرار، في صحراء الجزائر القاصية، وقد جاء هذا العنوان مصرحا به عبر القن الروائي في أكثر من موضع، كما تجلت معانيه أيضا، فوافق بذلك العنوان المتن .

نشير إلى أن هذه الرواية من الروايات القليلة التي قدمت الصحراء بشكل عميق، وعرفت بها أكثر من الذين يعيشون فيها، فقد أحصى الكاتب قاموسا لغويا خاصا بالمنطقة، شرح فيه العديد من مسميات الأشياء، أتبعه في نهاية الرواية، لذلك فان قارئ (الحبيب السايح) لا بد أن يتسلح بحمولة لغوية ومرجعية ثقافية واسعة، تؤهله لدخول هذا العالم الصوفي الأنثروبولوجي البشري والجغرافي والإبداعي، خاصة ولعلّ المقولة التي تقرّ بأن الرواية هي كتاب التاريخ الأضخم تتجسد بشكل جليّ في رواية (تلك المحبة) ومن ناحية ثانية فقد عكس هذا العنوان صورة واضحة للمرأة، ف (تلك المحبة) هي: (البتول) في جمالها، ويصفها الكاتب بقوله :

"فما كان أحد عرفها أو شاهدها فصادفها بعد عمر إلا كذب نفسه أنه يرى السيدة كما عهدها أول مرة." وقوله :

"أما العينان فإن الخالق بلون السر صورهما في محيا ملغز، مثقلتين بالأحلام كنخلة ضامنة "

"وقلن إلى الحمام تغدو مشيتهما، وعلى وقع الغزلان يتناغم تبيخرها، ومن شموخ النوق ترتفع كبرياؤها " ص (١٥٣)

تظهر هذه المقاطع وغيرها مكانة هذه المرأة وتأثيرها الخارق في كل من عرفها أو سمع عنها، فيبدو أنها لم تكن امرأة عادية بل فاق وصفها كل الأوصاف، وشغف حيا كل قلوب الرجال .

و(تلك المحبة) هي: مبروكة وجميلة وماريا الرومية وكلّ النساء اللواتي مستهن لعنة تلك المحبة .

٢_ من خلال العناوين الفرعية:

جاءت العناوين الفرعية في شكل فصول عددها (١٧) فصلا، مركبة بدورها في جملة ذات معاني يمكن فصلها عن سياق النص دون أن تحدث خلخلة، فقد يشعر قارئها خارج سياقها العام أنها حكم أو أشعار، أو حتى قصص قصيرة جدا، وهي على التوالي :

_ خطي بشفتيك على صدري صبر النخيل.

- _ كوني لي أندلس بين توات وقدس.
_ عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء
_ كوني بيضاء أو سوداء فأنا اللون والظل
_ أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا
_ لو يبكي سلو لو تغني حسونة فأنت سيدي.
_ بليلو الخلاسي ماريا الرومية، السخرة والمحبة.
_ جبريل صليب من خشب مبروكة هلال من نور.
_ ثمة جبرائيل ثمة خطيئة ولمبروكة مربع الضوء.
_ باحيدة الطالب جوليتت الراهبة بمحبة النخيل.
_ قالت في حي الحطابة بين فقارة وجامع.
_ مكحول لجميلة: "غدا ندخل في تمنطيط"
_ قالوا ساحرة؟ قلت أنا الدرويش، والبتول فتنة.
_ اجعلي جنازتي حضرة لأتلو عليك محبتي.
_ أنت لي أتملكك، أنا السيدة عشيقتك.
_ أدرار لا تسكن قلبي، ولكن تلك هي المحبة.
إن المتأمل لهذه العناوين الفرعية، يلاحظ أن هناك خيوطا سحرية تربطها فيما بينها وبالعنوان الرئيسي، كما تعكس صور للمرأة، وتحيل إليها، إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تنكشف عن طريق التأويل، وسنحاول الكشف عنها فيما يلي:

١_ من خلال الأفعال :

تحيل الأفعال في معظمها إلى المرأة كقوله: " خطي بشفتيك .." وهنا الخطاب موجه إلى المرأة، ويحيل إلى ذلك الفعل "خطي" وباقي الكلام أيضا. إضافة إلى الأفعال التالية: (كوني، عودي، قالت، اجعلي، أتملكك ..) هي عينات فقط، وكلها أفعال بصيغة المؤنث تحيل بدورها إلى المرأة هي أيضا.

٢_ من خلال الأسماء:

(حسونة، ماريا الرومية، مبروكة، البتول، جوليتت الراهبة ..) إضافة إلى لفظتي: المرأة والسيدة، وصفة الساحرة. أسماء لشخص في الرواية، وبتأثيرات متفاوتة

أو متقاربة، لم يخترها الكاتب اعتباطا، بل اختارها بشكل مدروس بدقة، الشيء الذي يؤهلها للتع بير أو النياية عن المرأة في هذا المجتمع الصحراوي، فالأسماء العربية منها، هي من الأسماء المتداولة في المجتمع "التواتي"، وهنا تجب الإشارة إلى أنه (الحبيب السايح) قضى ما يزيد عن ست سنوات وسط المجتمع "الأدراري"، متنقلا بين قصوره وبلدياته، في إطار مهامه الوظيفية، حيث احتك بمختلف شرائحه الاجتماعية، ما يسمح له بالإلمام بكثير من تفاصيله وحيثياته، حيث تسمح له ثقافته وتجربته باختصار المسافة والوقت من أجل ذلك.

٣_ من خلال المكان:

ينقل كاتب (تلك المحبة) قارئه عبر بساط سحري إلى صحراء مدينة أدرار، في رحلة ثقافية وسياحية يكتشف عبرها مفاتن المدينة وأسرارها الممغزة التي أبدع "الحبيب السايح" في نسج تفاصيلها المتخيلة، وإن كان قد حافظ على الطابع الجغرافي والتاريخي للمدينة في كثير من الأحيان، فقد تجاوز الواقع باعتباره مبدعا، فكان لزاما عليه أن يتجاوز كل مباشر وانطباعي لكي يشيد "أدراره" الخاصة وأدرار القارئ أيضا، بحيث يجوز له ما لا يجوز للمؤرخ. ففتح المجال لخياله الواسع، متكئا على مرجعيات كثيرة، ليحيك للمتلقي حكاية متفردة عن توات، عن ما لم يقله التاريخ وتكشفه (تلك المحبة)، عن توات الأسطورة، وتوات التاريخ وتوات الخرافة والرمل والنخل والفقارة، عن توات المرأة الصحراوية التي سلبت عقول الرجال، وكل من عرفها من قريب أو من بعيد. ومنه صارت المرأة معادلا موضوعيا للمكان، ورمزا للمحبة، فإن فرقتها الأجساد وحدتها الأرواح، وحفظ ماءها الابداع.

لقد تجلت صورة المرأة من خلال المكان في هذا الفضاء الصحراوي الهائل، وانعكست بوضوح لتؤكد أن المكان من دون أشخاص جامد ساكن لا روح فيه، فالإنسان خلق ليعمر الأرض بقيم الخير والجمال، فكان وحده الحب من له القدرة على إنعاش المكان وبعث الحياة فيه، وما أدراك بالفضاء الصحراوي القاسي وما يتطلب من قوة وقدرة على إنعاشه وبعثه من جديد فضاء يسحر الأبواب، ومع ما للأنثى من رمزية صوفية إذ هي أيقونة السماء وانعكاس الأعلى في الأرض، أنوثة تنسي آدم شقاء العالم، فهي كما حدث الأب جبريل: "سرّ من أسرار هذا الإقليم" (٢١٧). كانت هي الأقدر وهي الأجدر بهذا التحدي، تحدي الانسان في توات للطبيعة المستعصية، فإذا هي مكان عجائبي ساحر وجيل صاغه الحبيب السايح في متن سردي لا يقل سحرا وجمالا.

تعددت الأصوات والغلبة لصوت المرأة:

في رواية (تلك المحبة) تعددت الأصوات بتعدد الشخصيات ومستوياتها الفكرية ومواقعها الاجتماعية، والمعلوم أن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على

نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي يتجلى للسامع في الأخير معزوفة موحدة.

حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري، وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى.

وتعتمد تقنية تعدد الأصوات في الرواية على وجود أكثر من راوٍ واحد للحكاية، "هذا ما نشعر به ونحن نقرأ (تلك المحبة)، فالشخصيات تتناوب على السرد، فتشكل فعل الحكيم من خلالهم، ونستطيع أن نمثل لهذا بمقاطع من الرواية :

- "يقول الناس عنها جنية سكنت روح الدرويش... "ص ١٤" وقالوا أهلكت تلك المرأة النبيلة تلك الساحرة بشعرة سلتها من أم رأسها يوم تجاسرت على هتك سرها." ص ١٤ "

- "وذكر خالي سليمان أن صاحب المصنف أفنى حياته في إعجاب امرأة... "ص ١٥٢.

لكن الملاحظ أنه مع تعدد الأصوات لكثرة الشخصيات لم يشعر القارئ بارتباك في المعنى، بل على العكس من ذلك تماما، فقد نشعر باكتماله وانسجامه، وأن كل صوت جاء مكتملا للآخر، رغم تعدد وجهات النظر، إلا أن الحوارية جمعت بينها، فقد دار السرد "داخل بنية كتابية متسقة، يكمل فيها كل صوت غيره ويستكمل به، وتنتهي جميعا إلى معنى متعدد المستويات " (٤).

ومع أن الرواية تتخذ من الحبّ والصحراء موضوعا رئيسيا لها، إلا أن الشخصيات عكست ظلال هذين الموضوعين بتداخل التاريخي والزمني والمكاني ... ومع تعدد الأصوات أيضا كانت الغلبة لصوت المرأة التي تمثل الحب والصحراء معا، وما شخصية البتول في الرواية إلا دليل على هذه الغلبة وانتصار لصوت المحبة وإن اختلفت الأمكنة ...

وبالتالي فرواية (تلك المحبة) رحلة ممتعة نحو شواطئ توات الرملية، وبحث شاق عن الحقيقة التي كلما بزغ نورها أقل من جديد، فهي رحلة انتقال من حال ترضي المحبين، إلى حال تؤرقهم وتفصل بينهم، كما أنها رحلة بين ربوع توات العميقة، أتاح الكاتب فيها للقارئ فرصة التعرف عليها واكتشافها من باطنها، وإن حصل وتاه في صحراء لغتها وتعدد لهجاتها ومسمياتها، عاد للمرشد الثقافي الذي تمثل في قاموس شارح، أتبعه الكاتب في نهاية الرواية ليفهم القارئ كل ما استعصى عليه فهمه.

خلاصة:

تعيد رواية (تلك المحبة) للروائي الحبيب السايح إلى المرأة الصحراوية بشكل خاص والمرأة بشكل عام سيادتها وقديسيته، بل تكرسها، وكذلك كثيرا من وجاهتها التي تستحق، فهي الأمرة الناهية، والحببية والعاشقة والزاهدة، والتي تعرف كيف تسيطر بوعي وفهم، وهي تلك المحبة والمخلصة لقدرها وطبيعتها إلى أبعد حد، وهي تلك المتمردة الثائرة المتطلعة التي تتفهم حدود حريتها، وتُصر عليها. وبالتالي رواية (تلك المحبة) رواية تنتصر للمرأة، بعيدا عن "الفيمينيزم" وتحثي بها في كل تفاصيلها الجميلة، وحياتها المتعبة والمثخنة بعذابات خاصة، لا يدركها مجتمع الرجال.

ومن ثم فإن المرأة لم تحضر في هذه الرواية كظل باهت، أو كتيمة في الكتابة، بل باعتبارها موضوعا للتخييل الروائي، فهي موضوع أساسي ودينامي لتشكيل فضاء الرواية، بل إن حضورها يؤكد أنها هيكل عام لا يمكن الاستغناء عنه، كما لا يمكن أن يستوي عود الإبداع دون أنثى تؤثت عوامله.

الإحالات:

- ١ - العلاق، علي جعفر. ١٩٩٧. الشعر والتلقي: دراسات نقدية. عمان: دار الشروق. ص ١٧٣.
- ٢ - ينظر: المرجع نفسه.
- ٣ - ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، ت: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م، ص: ٥٩.
- ٤ - دراج فييصل. الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، ط. ١. ٢٠٠٤. بيروت لبنان.
- ٥ - الحبيب السايح: تلك المحبة. فيسيرا للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.
- ٦ - عبد الله كروم "حائط رحمونة" مقامات للنشر والتوزيع والإشهار. ط. ١. ٢٠١١
- ٧ - الصديق الحاج أحمد. "مملكة الزيان" دار فيسيرا للنشر. ٢٠١٣
- ٨ - محمد برادة، "الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددي" مجلة فصول، مجموعة ١، ع ١٩٩٤، ص ١٢.

صورة "الربيع العربي" في الإبداع الروائي المغربي

د. عبد الرحمان إكيدر، جامعة القاضي عياض. مراكش - المغرب -

تقديم :

شكلت أحداث "الربيع العربي" عنوانا لمرحلة تاريخية عدت منعطفًا حاسما شهدته المنطقة العربية من مغربها إلى مشرقها منذ نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة. وقد شكلت هذه الأحداث مادة دسمة تستمد منها بعض الروايات المغربية واقعيها المتخيلة وقوتها وتوجهها، وهي أحداث مفعمة بالمشاعر والآلام. فقد كان لهذا الواقع الأسود الأثر البارز في إسالة المداد وتفجير الكلمات المصورة لتلك الأحداث والمآسي التي تسبر أغوار الشخصية المغربية وتوثق أحداثا دامية، وذلك في قالب فني إبداعي يزاوج بين الواقعي والمتخيل.

• الرواية وثورة الربيع العربي :

يشير الروائي الطاهر بنجلون إلى أن "هذا الربيع العربي القادم في عز الشتاء لا مثيل له في التاريخ الحديث للعالم، إلا إلى حد ما ثورة القرنفل في البرتغال (أبريل / نيسان ١٩٧٤)". حتى لحظة اندلاع هذه الحركات، كانت الشعوب العربية معتادة على أن تقبل بمصيرها وتخضع له مستسلمة. شهدت المنطقة، من حين لآخر، بعض حركات التمرد، والتي قمعت في كل مرة بقسوة، وقضي على كل المعارضين. يشترك المغرب والمشرق في هذا الأمر^١. وقد عمل مجموعة من الروائيين على توثيق هذه اللحظات، فلغلب الروائيين في المغرب العربي خاضوا الحدث وواكبوه بأعمال إبداعية. ذلك أن الرواية ومقارنة بباقي الأجناس الأدبية لها قدرتها على سرد مختلف الأحداث الحياتية الاجتماعية وسياسية وغيرها، نظرا لما تمتلكه من قدرة على تصوير حياة المجتمعات، ولما لها من قدرة على رصد ما شهده ربيع العالم العربي. وعلى هذا الأساس سنحاول في هذا الصدد إبراز صورة الربيع العربي في بعض المتون الروائية المغربية المتميزة. وسيكون متن الاشتغال على الروايات الآتية :

- ورقات من دفتر الخوف (أبو بكر العيادي).

- فرسان الأحلام القتيلة (إبراهيم الكوني).

- عدو الشمس المهلوان الذي صار وحشا (محمد سعيد الريحاني).

وذلك بالتركيز على رصد عدد من التيمات المشتركة والأكثر ترددا في هذه النماذج، والتي تصور واقع المجتمعات المغربية خصوصا في تونس وليبيا إبان حراك الربيع العربي.

^١ الطاهر بن جلون، الشرارة انتفاضات في البلدان العربية، ترجمة: حسين عمر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠١٢، ص ٢٩.

١ - صورة الربيع العربي في رواية "ورقات من دفتر الخوف":

تدور أحداث الرواية حول واقع المجتمع التونسي خلال فترة حكم الرئيس السابق بن علي، وتسلب الضوء على الفساد المتفشى في البلاد وما ترتب عن ذلك من معاناة وتضييق على الحريات، ثم ترصد مجريات ثورة الياسمين منذ أول يوم، وكل هذه الوقائع يسردها أبو بكر العيادي الذي يتابع الأحداث ويتفاعل معها من المهجر. راصدا في ثنايا الرواية مجموعة من التيمات والمتمثلة في: الخوف، واستبداد السلطة، ومطلب الحرية والكرامة، ووضعية المثقف العربي، وواقع الإعلام.

- تيمة الخوف:

لمدة عقود أطبقت السلطات الحاكمة سياسة التخويف، متسلحة بشتى الأساليب والأدوات لزرع الخوف في النفوس والاستبداد بالعباد، وتصور روايات الربيع العربي هذه التيمة بمختلف مظهراتها مبرزة تفشي حالات الخوف بين المواطنين، وهذا ما تكشفه رواية "ورقات من دفتر الخوف" لأبي بكر العيادي، فقد استهل الكاتب هذا العمل بالإهداء الآتي: (إلى كل من لم يبع ضميره زمن الخوف)^١. ثم بمقتبسات عبارة عن أبيات شعرية:

وكنت أخاف الدهر ما كان باقيا فلما تولى مات خوفي من الدهر (أعرابية)
لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم ولا سراة إذا جهالهم سادوا
تُهدى الأمور بأهل الرأي ما صلت فإن تولت فبالأشرار تنقاد^٢ (الأفوه الأودي)

وقد عرض المؤلف مجموعة من الأمثلة الدالة عما كان الشعب يعانيه من قمع وتنكيل ونفي واستيلاء على الممتلكات، وعما كانت البطانة والحاشية تمارسه من ابتزاز واضطهاد. فكلمة (خوف) تتردد بقوة في فصول هذه الرواية، التي تنقل أيضا خوف كاتبها وهو في المنفى يتابع التطورات المتلاحقة والمتسارعة التي تشهدها ساحات الاحتجاج "من منفاي الباريسي، وبني خوف من أن تدور الدوائر على المتظاهرين في الشارع الرئيسي، فالطاغية سفاح لا يعرف الرحمة، سيرته معمدة بالقتل، ملطخة بدماء ضحاياه من أبناء الشعب الأعزل"^٣.

وقد يبدو هذا الخوف هاجسا يسكن كل فرد حتى صار لا يأنس لمحدثه ولو كان من المقربين، يقول السارد: "بذلك حلّمنا بن علي وأركب علينا طغمته وعائلته الفاسدة، وما هم في الأصل سوى أصنام من رمل اندثرت لأول موجة"^٤. لكن مع بداية الحراك، ونزول الناس إلى الميادين سرعان ما انقلبت الآية وتحول الخوف إلى السلطة الحاكمة في شخص بن علي وزبانيته، يقول أبو بكر العيادي: "وعجبت للناس يتحدونه، أمام معقل جهازه الأمني الذي أقام عليه مجده وكرس بقاءه، وهم يعرفون من بطشه ما لم يعد خافيا على أحد. وعجبت أكثر لشبان يطاولونه (...) خيل إليّ ساعتها أن الخوف انتقل من المستضعف إلى الأمر الناهي"^٥. لقد حمل شباب تونس لواء التغيير وكسر جدار الخوف الذي عمّر لسنوات، فرفع صوته عاليا منددا بكل تلك الممارسات التخويفية.

^١ أبو بكر العيادي، ورقات من دفتر الخوف، مومنت كتب، لندن، ط ١، ٢٠١٣، ص ٣.

^٢ نفسه، ص ٥.

^٣ نفسه، ص ٧.

^٤ ورقات من دفتر الخوف، ص ٦٣.

^٥ نفسه، ص ٨.

- استبداد السلطة :

لم تكتف الروايات التي تلت سنة ٢٠١١ بسرد الأحداث الحافلة بالثورة أو تلك التي عكست أوجها من الظلم، بل صوّرت السلطة الحاكمة كأبشع ما يكون، وأطلق الروائيون العنان لخيالهم لتلمس حال القهر والظلم الذي جنم على قلوب الملايين. ف"مع وجود إمكانية صنعها تلك الأنظمة التي بالغت في الحلول الأمنية مع شعوبها، بل لا يوجد في الحقيقة في أجندتها إلا حلا واحدا صرفا لا بديل عنه وهو لغة القوة والقبضة الحديدية، ومع انكسار حاجز الخوف لم تعد القبضة الأمنية كافية، ولم تعد السجون قادرة على استيعاب من خرجوا ولديهم قناعة بالتغيير ورغبة في واقع جديد"¹. تركز هذه الرواية في مجملها على شطط تلك الأنظمة وممارسات أجهزتها القمعية من بوليس وعسكر ومخابرات بل حتى بعض الأحزاب التي كانت متواطئة ضد إرادة الشعب. "بوليس، ذلك هو (زعيع). مجرد بوليس لا يفهم من الحكم غير مراقبة المواطنين والتجسس عليهم والترصص بهم، للإيقاع بهم في هذا الخندق أو ذاك، خندق الوشاية أو خندق الركوع والانسحاق، وقد غدا لديه الشعب كله في حالة سراح شرطي، محكوما عليه سلفا، ولا يدري متى يعاد إلى الحبس"².

تصور رواية أبي بكر العيادي قمع هذا الجهاز وتسلمته ناسيا أو متناسيا أنه في خدمة الشعب وليس في تخويله والنزج به في غياهب السجون والمعتقلات المعلنه والسرية، "عاد البوليس إلى قمع الأيام السابقة. أيام سود كان أعوانه خلالها يصيدون البشر كما تصاد الأرانب، حتى أثناء الجنائز والناس يدفنون قتلاهم، بلا شفقة ولا رحمة وكأنهم يحاربون أعداء"³. ويضيف الكاتب بعض المشاهد الأخرى التي تكشف تجاوزات هذا الجهاز، "البوليس السياسي وهو يعتقل الناس دون تمييز فيمارس ضدهم وسائله البشعة، حرق وجلد وقلع أظفار واغتصاب لا يفرقون بين صغير وكبير، ولا بين ذكر وأنثى. ميليشيات الحزب الحاكم تقتحم بيوت حفظ الموتى لتختلس الجثث وتلقي بها في الوديان والمقابر الجماعية لإزالة آثار الجريمة"⁴.

- مطلب الحرية والكرامة :

شكل موضوع الحرية والمطالبة بالكرامة الإنسانية ميسما ميز الرواية العربية منذ بداياتها الأولى، ولعب رواد الرواية العربية دورا في بناء مؤسسة الإبداع الروائي الملتزم بالقضايا الإنسانية الجوهرية. فقد "تناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها للاستبداد في فترتي : النظام الاستعماري، والحكم الوطني، بمختلف تلويناتهما الإيديولوجية، بحيث يمكن القول إنه لا تكاد تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مورست على الإنسان العربي، وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلك الاضطهاد، من أجل تحقيق حريته وصموده"⁵، وقد برزت هذه التيمة في روايات الربيع العربي من مغربه إلى مشرقه، خصوصا رواية (ورقات من دفتر الخوف) التي تربط الحرية بالعدالة والكرامة الإنسانية، وبالتالي كان ثمن هذا المطلب هو الجهر بصوت عالٍ لتكسير القيود، سيما وأن النشيد الوطني التونسي الذي أبدع أبياته الشاعر أبو القاسم الشابي يشي بدور الشعب في تحقيق مطالبه، ولعل أهم هذه المطالب هي الحرية :

¹ سيف المري، أجراس الحروف، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ٧٤، دار الصدى، ط ١، يناير ٢٠١٣، صص ١٩٣-١٩٤.

² ورقات من دفتر الخوف، ص ١٦.

³ نفسه، ص ٨.

⁴ ورقات من دفتر الخوف، ص ٩.

⁵ أحمد البيوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٢٨.

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر

لقد "كان نظام بن علي يُقارن باحتلال استعماري، أي لا شرعي ومتوحش. لقد أمضى عشرين عاما في إرساء الشبكات والتنظيمات الضرورية لإخضاع البلد لإرادته. تحت ذريعة حماية البلاد من الخطر الإسلامي، أجاز لنفسه كل شيء، وهذا تحت بصر ورضا الدول الأوروبية"¹. لكن إرادة الشعب تأبى إلا أن تكون حاضرة في الميادين والشوارع الرئيسية للبلاد منددة بأعلى صوتها وبطرق سلمية وحضارية عن حريتها وكرامتها، وذلك من خلال شعارات رفعت في وجه نظام فاسد. يقول أبو بكر العيادي: "وجدت رسائل كثيرة وشرائط بالجملة. فتحت أحدها فإذا مسيرة ضخمة فاضت عن شارع بورقيبة، والناس رجالا ونساء، شبانا وبنات، يرفعون علم تونس ولافتات كتب عليها: RCD DEGAGE ويمهتفون:

تونس تونس حرة حرة والتجمع على برة"².

ويقول في مقطع سردي آخر: "لاح الأصدقاء الافتراضيون على الفايسبوك وقد استعاض أغلبهم عن صورته بعلم تونس أو بشعارات مثل:

ثورة الحرية والكرامة BEN ALI DEGAGE

ثورة ١ جانفي

الشهيد محمد البوعزيزي"³.

وقد جوهبت هذه الشعارات بالعنف والدماء، "قناصة يعتلون سطوح المباني ويطلقون نيرانهم على شباب يطالب بالحرية، ليس له من سلاح سوى غضب فاضت به الصدور"⁴. وقد تحقق هذا المطلب بعد فرار الحاكم ويطانته الفاسدة، وسقوط رموز الفساد تباعا، وتبرز الرواية هذا الحدث بصوت أحد المناضلين الذي يبشر بانجلاء الكابوس الذي جثم على البلاد أعواما:

تحيا تونس الحرة

المجد للشهداء

المجد للشعب التونسي

الحرية للتوانسة"⁵.

¹ الطاهر بنجلون، الشرارة انتفاضات في البلدان العربية، ص ٣٧.

² ورقات من دفتر الخوف، ص ٣٩.

³ نفسه، ص ١٩.

⁴ ورقات من دفتر الخوف، ص ٩.

⁵ نفسه، ص ٧.

- المثقف العربي :

إن المبدع العربي من حيث هو إنسان ومواطن معني بالأحداث التي تشهدها بلاده، فيعبر عن ذلك بصيغ إبداعية مختلفة وفي قوالب فنية تمزج بين الواقعي والتخييلي. وقد كان لحدث الربيع العربي في المنطقة المغاربية فرصة سانحة للروائيين، وذلك للتعبير عن مواقفهم الشخصية والفكرية إزاء هذا الحدث العظيم، والتي كانت تجسد الواقع المعتم للمجتمع في ظل نظام استبدادي دفع ثمنه كذلك المثقف العربي.

لقد صورت مجمل هذه الروايات واقع المثقف العربي بشكل مضمحل يستشف من خلال بعض المقاطع وأحيانا أخرى بشكل صريح. وخير مثال عن ذلك رواية (ورقات من دفاتر الخوف)، والتي هي عبارة عن سيرة مثقف يتابع من منفاه ما يجري في وطنه أثناء الليل وأطراف النهار، عبر وسائل التواصل الاجتماعي والقنوات الأجنبية، غريبة كانت أم عربية. فقد حاول أبو بكر العيادي أن يقدم لنا واقع تونس قبل الثورة وإبانها، حيث ترتد ذاكرة بطل الرواية إلى وقائع كان طرفا فيها، قبل أن يضطر إلى الهجرة، برغبته في المرة الأولى، ومكرها في المرة الثانية. ويشير إلى ذلك في أحد المقاطع: "كان ذلك قبل أن يضطرن النظام إلى العيش في المنفى، مجتئا من تربتي، محروما من رائحة بلادي. لذت بعزلي أدون في الورق ما يساورني كل ليل".¹ لقد كشف الكاتب عن ما يتعرض له المثقف من مضايقات ومصادرة المؤلفات ومنع ترويجها بدعوى أنها تدين الاستبداد وتعري الحكم الفردي المطلق، ذلك أن هذه الأصوات تؤمن بالكلمة الصادقة، لا تبتغي مناصب وأوسمة زائفة.

- الواقع الإعلامي :

تعتبر حرية الإعلام من أهم مؤشرات الديمقراطية في أي دولة، غير أن الواقع الإعلامي في العالم العربي لمدة عقود يكشف عن أن جل الصحف والقنوات التلفزيونية غالبا ما تسخر لخدمة مشروع الأنظمة التي جعلتها أبقا تمرر من خلالها أفكارها التضليلية التي لا تصور الواقع إلا كما أرادته الحكام. و"لأننا في زمن الإعلام المفتوح فإن هذه الأنظمة فشلت في إعادة إنتاج نفسها وبالغت في الهاجس الأمني على سلامتها الشخصية، واستمرت في أسلوبها القديم القائم على أجهزة الخبايا ولم تشعر بأن الزمن قد تغير، ولهذا فقد فوجئت، بل صعقت، بما حدث، وكانت النتيجة ما رأيناه ونراه يوميا على الفضائيات الإخبارية".²

ولم تغفل الروايات المغاربية دور الإعلام في ثورة الربيع العربي سواء الإعلام المفبرك للأنظمة الاستبدادية أو الإعلام العالمي الحر والذي غالبا ما يصور الواقع والأحداث كما هي. يقول السارد في رواية (ورقات من دفاتر الخوف): "فتحت قناة الجزيرة، فإذا الخبر يتصدر نشراتها على مدار الساعة... في حين كانت قناة تونس³، وليس لنا ست قبلها لتحوز تلك المرتبة، ماضية في جدل عقيم ومنوعات تافهة. ثم صارت متابعة الجزيرة شغلي الشاغل منذ رجوعي من العمل حتى ساعة متأخرة من الليل".³ والأمر نفسه ينطبق على الجرائد التي أضحت صوتا للنظام، فلا يسمح لها بالنشر إلا بعد موافقة الأجهزة الرقابية التي تسهر على تطبيق سياسة النظام وتلميع صورته، والويل لمن يخرج عن هذه الإرادة، لقد "صارت الصحف أبواب دعائية، وافتتاحياتها مباراة في موضوع إنشاء يحدد عشية صدورها، بل إن صور سيادته هي الأخرى كانت مرقمة، لا ينشر منها في الصفحة الأولى إلا ما يسمح لنا بنشره في اليوم المضبوط. كانت المكالمات تنزل على رؤساء التحرير في شكل أوامر

¹ ورقات من دفاتر الخوف، ص ٤٨.

² سيف المري، أجراس الحروف، ص ١٨٨.

³ ورقات من دفاتر الخوف، ص ٩.

تأتي مبلشرة من القصر، تلزمهم بالمواضيع الواجب التباري فيها على هدي سياسة الرئيس الرشيدة، وسياسة الحكام العرب رشيدة وجوبا ... وويل لمن عصى، أو فاه بكلام لا ينسجم مع الخط العام الذي رُسم للإعلام في تونس¹.

ولم يسلم السارد نفسه من هذا الواقع ومن التهميش بعدما وجد نفسه في الشارع مستبعدا بعد رفضه الانصياع والانبطاح لتوجهات الجريدة التي كان يعمل فيها، "سمعت بوكالة الاتصال الخارجي طبعاً ... هذه التي جعلت لتلميع صورة تونس في الخارج. لقد صارت بقدرة ذلك الذي يسميه الصحفيون (ععب)، أخبث مستشاري القصر وألمهم، تستعمل سلاحاً لإخماد الصحف التي ترفض الانبطاح، حيث تهب الإشهار لمن تشاء وتمنعه عن تكره. والويل للمؤسسات التي تتجاوزته فتتعامل مباشرة مع جريدة مغضوب عليها. ولك أن تتخيل البقية. وقع تهميش الجريدة، وإبراز جرائد أخرى صارت تحتل الواجهة، بعد أن رحب أصحابها وكتبها بتعبير ما يريه النظام، والتجني على من لا يروقه، فوجدت نفسي في الشارع"².

توثق رواية أبي بكر العيادي لأبرز الأحداث التي شهدتها تونس إبان ثورة الياسمين، ويشير الناقد عبد الدائم السلامي إلى أن هذه الرواية "تستنسخ الواقع، خصوصاً وأنه واقع لرج قابل للزيادة والنقصان، فيه ما فيه من الخفايا والأسرار التي لم تنجل بعد، لا في لحظة استهلال الرواية، ولا عند الانتهاء منها، ولكن الكاتب استطاع أن يحيلنا إلى حكايات كثيرة، واستخدم لعبة التقاطعات بمهارة فتداخلت الأمكنة والأزمنة والحالات، وسرى الخوف في أعراق الرواية مثلما سرت الشجاعة، وانجلى النضال ضدّ الطاغية وزبانيته عن سقوط الدكتاتور في انتظار سقوط الدكتاتورية. ولتحقيق ذلك، استخدم ألعيب الحكيم، وعدّد الأصوات ومستويات التبئير، ونوع الخطاب السردي، وكثّف سجلات القول حين يلزم التكتيف، واستبطن شخصياته بمهارة"³.

٢ - أبعاد الثورة الليبية في رواية "فرسان الأحلام القتيلة":

لم يفوت إبراهيم الكوني فرصة استثمار ثورة ١٧ فبراير الليبية دون أن يجسدها في عمل روائي يصور حراك الربيع العربي في بلد عانى من جبروت الحاكم المتفرد بالسلطة والمتحكم بمقاليد الحكم. جعل السارد شخصية (غافر) راوياً للأحداث، وهي شخصية مقفلة تعرضت للاضطهاد والطرده من عمله كمدرس بسبب اعتراضه على مضامين المناهج الليبية، لينخرط مع بداية الشرارة في معارك طاحنة بين الثوار وكتائب القذافي، إذ كانت مهمته حفر الجدران للوصول لبناية الضمان.

تتطرق الرواية للانتفاضة المجتمع الليبي بعد فترة من الجمود والخضوع شهياً الكاتب بالموت والسجن، ويعبر عن ذلك بقوله: "وقد جربت هذا الموت، كما جرب جيلي هذا الجنس من الموت، جربت موتاً ننتظر فيه موتاً. جربت موتاً أسوأ من الموت المنتظر"⁴. غير أن بداية الشرارة جعلت الشعب يؤمن بالبعث وإمكانية التغيير والانعقاد من هذا السجن وذلك بعدما تبين أن الانتفاضة أعطت أكلها في كل من تونس ومصر. "ويبدو أن الأحداث التي سبقت الزلزلة قد لعبت دوراً في بعثنا، أو

¹ نفسه، ص ٤٧.

² نفسه، ص ١٥.

³ عبد الدائم السلامي، مقال: وثائق من دفتر الخوف، رواية تتهم السياسيين بسرقة الربيع العربي، جريدة العرب، ١/٥/٢٠١٤، العدد ٩٥٤٥، ص ١٥.

⁴ فرسان الأحلام القتيلة، ص ٦٢.

اكتشافنا المفاجئ لأنفسنا على النحو الذي شهده ميدان المحكمة بالمدينة في ذلك اليوم. لقد تابعنا زلزلة جارة الغرب بلا مبالاة تليق بجيل اللامبالاة. أو ما ظنناه لا مبالاة، ثم تابعنا بذهول انهيار هرم الدهر في جارة الشرق¹.

وقد عالجت الرواية أيضا جانبا من المضايقات التي يفرضها النظام الاستبدادي لتكبيد المثقف وكبح جماح إبداعه، ومحاسبته، فقد قادته كلمة صرح بها منتقدا واقع التعليم إلى دروب من المساءلة "زيارة مقر تلك الإدارة كانت رحلة طففت بها أركان كل الأجهزة الأمنية التي يمكن أن تتفتق عنها عبقرية بشر: الأمن الداخلي، الأمن الخارجي، الاستخبارات العسكرية، ثم .. اللجان سيئة السمعة"².

ركزت رواية الكوني على فضح أدلجة المناهج التعليمية التي اعتمدها النظام الديكتاتوري في ليبيا، حيث عدت هذه المناهج متجاوزة ورجعية ومتخلفة تربي الناشئة على الخضوع التام منذ نعومة الأظافر، فقد شكلت وسائل لإعادة إنتاج القمع وتبليد الناشئة، وقد رسم إبراهيم الكوني صورة قاتمة لمضامين هذا المنهاج الذي يكرس سلطة الحاكم وتنزهه وتقديسه، والغريب أن وضع المنهاج وتنزيله مهمة يضطلع بها أناس لا يفقهون شيئا في هذا التخصص بعيدون كل البعد عنه، "ها هو الغلاف الواجبة مشفوع بعبارة (اللجنة الشعبية العامة للتعليم العام)، يليه العنوان الفرعي بخط النسخ: (التاريخ المعاصر). حسنا. فلنقلب الصفحة لنقف على حقيقة هذه الملحة السمجة. المؤلفون. أسماء معروفة حقا، ولكن .. في مجال أبعد ما يكون عن العلم والتعليم أو التأليف! إنهم ككببة متداولة من فرسان الجيش. يا رب الأرباب، ما هذا؟ ضباط القوات المسلحة يتناولون في مناهج الجيل؟!"³.

لقد غير الديكتاتور معمر القذافي المناهج التعليمية وفقاً لفلسفات هجينة لدراسة أفكاره وتوجهاته الثورية، وغالبا ما تضمنت هذه المقررات مغالطات تاريخية تعتمد تجهيل الشعب وطمس ماضيه المجيد وكل أبطاله ورموزه في مقابل تمجيد القائد الزعيم الذي تتغنى به كل الكتب المدرسية. "كدت أحتج فأقول إن المنهج الدراسي ليس قرآنا منزلا، ولكني تذكرت أن آراء سادة هذه الدنيا كثيرا ما كانت متونا أكثر حرمة من القرآن"⁴.

وقد شكلت لحظة سقوط النظام لدى شعوب المنطقة بداية الانفراج وتحقيق المبتغى المنشود، غير أن هذا السقوط تلتها مباشرة مجموعة من الظواهر الفوضوية من أعمال زهب وسلب للممتلكات العامة والخاصة وتخريب اجتاح البلاد وحرق للمؤسسات، أضف إلى ذلك التجاوزات الأخلاقية وكذا الانتقام دون محاكمة عادلة. وقد عبرت الأصوات الروائية المغاربية عن هذه الممارسات التي خلفت لدى المبدعين إحباطا وصدمة لكل الآمال والتطلعات، ولقد سبب هذا الوضع جرحا عميقا بعد ما آل إليه الوضع من انتكاسات وممارسات دامية، يقول إبراهيم الكوني في الفصول الأخيرة من روايته: "ولكن الجرح الذي فجعني أكثر من جراحي ومن جراح الأب هو ما آلى إليه المآل بعد كل هذه القرابين. لقد رأيت بعد تحرير الأحلام أناسا يتجاهلون القيمة ويتقاتلون قتالا في سبيل الفوز بالغنيمة"⁵.

¹ نفسه، ص ١٠١.

² نفسه، ص ٩١.

³ فرسان الأحلام القتيلة، ص ٢٧.

⁴ نفسه، ص ٥٨.

⁵ نفسه، ص ٢٢٧.

لقد صاغ إبراهيم الكوني أحداث هذه الرواية من خلال ضمير المتكلم الذي يحيل على شخصية (غافر) بوصفه راويًا مشاركًا في مجريات الأحداث، وذلك بلغة مفعمة بالرموز المشاعر الإنسانية، وقد لجأ الكاتب إلى توظيف أسلوب الاستفهام الذي تردّد بقوة في المتن الروائي، إذ تطرح الرواية مجموعة من التساؤلات تتخذ أحيانًا أبعاد فلسفية تستدعي التأمل.

غير أن هذا العمل لقي بعضًا من الانتقادات التي تصب في مجملها حول عدم ارتقاء هذا العمل لقامة إبراهيم الكوني بسبب التسرع وبرودة السرد. يشير (سلمان زين الدين) إلى "أن قراءة متأنية للنص تخلص إلى أنه يقفز فوق العامل الخارجي الذي لعب دوراً حاسماً في الصراع، ولا يتوقف عند الثمن الكبير الذي دفعته ليبيا للتحرر، ويفتقر إلى درامية الواقع، ويتناول الحدث المتسارع الساخن بسرد بطيء بارد، ويغلب الحيز الداخلي في الوقائع بما هو أفكار وانطباعات على الحيز الخارجي بما هو حركة في المكان، ما يجعل النص مثقلاً بالأفكار، وينتقص من روائيته.

يدس الكاتب في روائيته، من خلال قناعه الراوي، شيئاً من الأيديولوجيا، وشيئاً من التنظير، فتحضر الأفكار على حساب الوقائع الخارجية أحياناً، ويجنح نحو الوعظ والخطابة أحياناً أخرى، كما في قوله: «أردت أن أقول إننا يجب أن نتعلم الاعتزاز بهويتنا الأثرى لا الأفقر! يجب أن نتعلم أن نفخر بتعددنا لأن التعدد ضمان وجودنا في البعدين، الأفقي والعمقي، كما يجب أن نتعلم الفخر بتنوعنا لأن في تنوع الثقافات واختلاف الديانات يكمن امتدادنا الروحي وعراقتنا الإلهية...»¹.

٣ - صورة الطاغية في رواية "عدو الشمس المهلوان الذي صار وحشاً" :

ترصد رواية (عدو الشمس المهلوان الذي صار وحشاً) لكاتبها المغربي (محمد سعيد الريحاني) صورة الطاغية معمر القذافي منذ بداية الثورة الليبية إلى يوم مقتله، وتكشف عن تناقضات هذا الحاكم المستبد الذي يعاني جنون العظمة والفصام. فقد فرض سلطته بقبضة حديدية لا تعترف بالمواثيق الدولية التي تدعو لاحترام حقوق الإنسان، كما لا تؤمن بمقولات الديمقراطية والنقد والمساءلة وحرية التعبير، وقد وفق الكاتب محمد سعيد الريحاني في رسم صورة هذا الدكتاتور الذي يصرح علانية: "إن السلطة والحكم ينتجان (الطاغية). وعليه، ارتأيت أن أقتسم معكم القوانين لضمان الفعالية: فلکم أنتم الشعب السلطة، ولي أنا القائد الحكم. كما أن حراسة الثورة والتصرف فيها تنتجان (الإسراف والتبذير). وعليه ارتأيت أن أقتسم معكم الدورين: فلکم، أنتم الشعب، حراسة الثورة النفطية وباقي الثروات الطبيعية، ولي، أنا القائد، صلاحية التصرف فيها"². ويضيف في مقطع آخر يبين انفراد الطاغية بمقاليد الحكم وتسيير البلاد، فلا رأي إلا رأيه المقدس الذي لا يقبل النقد والمحاسبة.

"لقد أوقفنا التاريخ ...

فلا أحزاب، بعد اليوم، ولا نقابات ولا جمعيات ...

لا نقد ولا محاسبة ولا مطالب ولا أسئلة ...

لا كتب مقدسة ...

¹ سلمان زين الدين، مقال: إبراهيم الكوني في أول رواية عن ثورة ليبيا، جريدة الحياة، ١٢ يوليو ٢٠١٢.

² محمد سعيد الريحاني، عدو الشمس المهلوان الذي صار وحشاً، طوب بريس، ط ١، ٢٠١٢، ص ١٢.

لا شيء غيبي وغير كتابي وخطبي ...¹.

وقد يصل الأمر بالطاغية إلى حد الفتك بكل أفراد شعبه شبابا وشيوخا ثوارا كانوا أم عزل، وحرقت البلاد وإسالة الدماء من أجل البقاء والاحتفاظ بكرسي الحكم، ومن يخرج عن إرادته فهو متآمر وإرهابي وجرذ حقير، "أنا لست رئيسا: أنا زعيم ثورة. أنا لا منصب لي، ولذلك، لا يمكنني التنحي. فأنا مقاتل ثائر وسأدافع عن ثورتي إلى آخر رجل من رجالي. أنا ليس لي سوى بندقيتي. سأقاتلكم وأقتلكم جميعا. سأحرق ليبيا على الموقف ولو في بحر من الدماء فأنا الشعب أما أنتم فمجرد متآمرين على الشعب جيرانكم لم يعرفوا، قبل هذا العام، ثورة عبر كل مراحل تاريخهم. ثم إن ثوراتهم جاءت لتغيير رئيس بريئ وتبديل حزب بحزب ... أما هنا، فلا توجد أحزاب ولا يوجد رئيس. هنا، الشعب هو الذي يحكم. ولا يمكن لأحد أن يثور على الشعب. لا يمكن لأحد أن يثور على نفسه إلا إذا كان مجنوناً أو مدمناً حبوب هلوسة"²، ويضيف في إحدى خطبه التي تسجلها رواية (عدو الشمس البهلوان الذي صار وحشا) بالحرف:

"الليلة، سنتهك حرمت البيوت.

الليلة ليلة الزحف، الزحف في كل الاتجاهات: زنقة زنقة، دارا دارا، غرفة غرفة، فردا فردا ...

الليلة ليلة الزحف عليكم، أيها الجرذان ...

سنمسككم واحدا واحدا

لتختبي الجرذان وليرقص الأنصار في الشوارع ويغنوا ويستعدوا لقتل الجرذان وبقر بطونهم وحرقت جثثهم

وإنه لزحف حتى النصر"³.

كما أبرز محمد سعيد الريحاني في الرواية دور الإعلام الذي تسخره هذه الأنظمة لتمرير مخططاتها، وإذا كان واقع الإعلام في تونس - كما تتبعنا مع أبي بكر العيادي - معتما ومضللا، فإن الوضعية في القطر الليبي تزداد عتامة وتضليلا، ذلك أن وسائل الإعلام الرسمي كهيئة خطاب تتوكأ على عكاز وحيد نظرا لغياب أي خيار إعلامي آخر غير رسمي كما في بقية البلدان. لقد جعل العقيد من هذا الإعلام وسيلة لتمرير هلوساته بل يصل الحد إلى درجة التحكم الفعلي في البرامج المذاعة حسب ما يملئ عليه المزاج والأهواء، "ثم يوقف الخطاب بضغطة على الزر ليُرْبَط الاتصال مجددا بين الجهتين المنتظرتين، أستوديوهات الإذاعة والتلفزة المركزيتين في العاصمة وجمهور المستمعين والمشاهدين من المواطنين عبر أرجاء البلاد، ممن ألقوا خرجاته وتخريجاته واعتادوا على قطع البرامج والمسلسلات والأخبار لفسح المجال لخطابات العقيد الثائر الذي، إذا ما لم يعجبه برنامج من المباشرة والمسجلة على السواء، ضغط من تحت ملاءته على السيرير، على الزر لتتوقف البرامج أو يتوقف البث برمته. كما يحدث أحيانا ألا يروقه برنامج على فضائيات أجنبية، فمهااتف إدارة الاستخبارات التي تبدأ للتو برشق الفضائية المعنية في القمر المعين مباشرة من (فيلا الاستخبارات) بالرسائل الخاطئة والرموز المشوشة فتعطل عمل الفضائيات المرعجة أو تشل حركتها بالمرّة ..."⁴.

¹ عدو الشمس البهلوان الذي صار وحشا، ص ١٦.

² نفسه، ص ٢٩.

³ نفسه، ص ٣١.

⁴ عدو الشمس البهلوان الذي صار وحشا، ص ١٧.

يتوقف الكاتب عند إحدى هلوسات قائد ثورة الفاتح والمتمثلة في (الكتاب الأخضر) الذي جعله العقيد الأساس العقائدي للدولة الليبية، وتشير رواية (عدو الشمس الهلوان الذي صار وحشا) إلى ذلك في إحدى خطب الزعيم :

"أيها الشعب العظيم، إن وحدة الشعوب من وحدة الخطاب المتداول بينها. لذلك، فقد عكفت مؤخرا على إعداد كتاب يكون لكم مرجعا في وضوئكم وصلاتكم وحجكم وشهادتكم وموتكم وبعثكم. وهذا سيتطلب مصادرة كل الكتب الوافدة من الخارج ومراقبة كل الكتب المطبوعة في الداخل.

وحده (الكتاب الأخضر) حر في التداول وحاضر في كل ربوع البلاد حيثما انتصبت الرفوف : في البيوت ومقرات العمل والأرصفة والسهول والهضاب والوديان والتلال والجبال ... وحده (الكتاب الأخضر) يُقرأ ويُشرح في كل مكان ..."¹.

وقد توسل الكاتب بتقنية الحذف الذي يولد السخرية بفعل الارتطام المستمر مع اللامتوقع. ومن ذلك سماع زغاريد تولي العقيد مقاليد الحكم :

"الزغاريد في كل مكان...

البعض روج بأن رائد الفضاء لويس أرمسترونغ سمع الزغاريد من على سطح القمر حين وطأت قدماه لأول مرة في تاريخ البشرية

وميض الكاميرات في كل مكان...

البعض روج بأنه رأى صورته منقوشة على قرص القمر في الليالي البيض من منتصف الشهر الهجري...

صدى خطابه الأول في كل مكان، على أمواج كل الإذاعات والتلفزات، بين مواد كل الجرائد

والمجلات والمناشير"².

ومن مظاهر السخرية كذلك أن يقود البلاد شخص متقلب المزاج أشبه ما يكون بالهلوان على حد تعبير محمد سعيد الريحاني :

"ألم تقل قبل قليل بأنك تفاجأت لكونه لم تحدث ثورة في البلد ومع ذلك فهو يقودها ؟ كيف يمكنه قيادة ثورة لم تحدث ؟ أليس هذا سيركا ؟ أليس الرجل بهلوانا !؟

- ومع ذلك، فالمرحلة تحتاج إلى القليل من الفكاهة للترويح عن النفس من الإحباطات المتلاحقة ربما، من الأفضل أن يكون الرئيس بهلوانا على أن يكون شيخا وقورا يدعي الجد ويعهد نفسه في إقناعنا بمظاهره ونيته..."³. وعلى الرغم من أن عدد صفحات الرواية لا يتجاوز الخمسين، فإن الكاتب لجأ لعملية التكتيف والاختزال لمجموعة من الأحداث، مع هيمنة الحوار بشقيه الداخلي والخارجي، كما يظهر صوت العقيد بشكل قوي في فصول الرواية سواء في محاوراته أو في خطبه الشهيرة وأحيانا حتى في كوابيسه. كما توسل الكاتب بعدد من الأساطير والحكايات الشعبية والرموز (نيرون- كاليغولا- كركللا-

¹ نفسه، ص ١٦.

² عدو الشمس الهلوان الذي صار وحشا، ص ١٢.

³ نفسه، ص ١٣.

تيتوس)، إضافة إلى اعتماد أسلوب السخرية، ولغة الحديث اليومي في بعض المقاطع (جاين لك، يا معمر، جاين لك ..) (ص ١١) مما يجعل الأحداث أكثر واقعية.

• خاتمة :

إن المتتبع للمنتج الروائي بعد سنة ٢٠١١ سيستشف أن موضوع الربيع العربي كان حاضرا بقوة في الرواية العربية عموما والمغربية خصوصا سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد تبين من خلال النماذج الروائية الثلاث أن مجموعة من المواضيع التي كانت من المحظورات كانت حاضرة بقوة منها ما هو مرتبط بالوضعية السياسية والاجتماعية التي أسهمت في اندلاع شرارة الربيع العربي في هذه الأقطار، ومنها ما هو مرتبط بمطالب الشعوب كالحرية والكرامة والديموقراطية. ومهما ترتب عن هذا الحدث العظيم من إيجابيات أو سلبيات أو تداعيات، فإن المشهد الإبداعي حقق قفزة نوعية إذ أوجد أعمالا روائية لم تنجها القريحة العربية منذ عقود، لسبب بسيط هو أن الخمول الذي خدر القريحة الأدبية سابقا أماتته صيحات الثوار وزرعت مكانه حماس الكاتب المتفاعل مع تلك الصيحات، فالثورات العربية جعلت للحضور الأدبي بكل أجناسه نكهة جديدة في الأقطار العربية مهما تعددت الاختلافات، فهي مسيجة بحرية التعبير المفقود سابقا. مما جعل النقاد يعتبرون هذا الإبداع مرحلة جديدة تتسم بالحماسة والتزعة التغييرية الجادة.

• المراجع المعتمدة :

- ✓ إبراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ٦٣، دار الصدى، ط ١، يونيو ٢٠١٠.
- ✓ أبو بكر العيادي، ورقات من دفتر الخوف، مومنت كتب، لندن، ط ٣، ٢٠١١.
- ✓ أحمد البيوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠.
- ✓ سلمان زين الدين، مقال : إبراهيم الكوني في أول رواية عن ثورة ليبيا، جريدة الحياة، ١٢ يوليو ٢٠١١.
- ✓ سيف المري، أجراس الحروف، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ٧، دار الصدى، ط ١، يناير ٢٠١٣.
- ✓ الطاهر بن جلون، الشرارة انتفاضات في البلدان العربية ويلها بالنار، ترجمة : حسين عمر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ٢٠١١.
- ✓ عبد الدائم السلامي، مقال : ورقات من دفتر الخوف، رواية تتهم السياسيين بسرقة الربيع العربي، جريدة العرب، نشر في : ٢٠١٤، العدد ٩٥.
- ✓ محمد سعيد الريحاني، عدو الشمس الهلوان الذي صار وحشا، طوب بريس، ط ٣، ٢٠١١.

الثورة التونسية في رواية المستنقع للمحسن بن هنية

(استقراء التاريخ واستشراف المستقبل)

د. أحمد التجاني سي كبير جامعة قاصدي مرباح بورقلة الجزائر

سنحاول في هذه المداخلة أن نبين كيف استلهم الكاتب التاريخ الواقعي وحتى الأسطوري واستقراء الواقع الراهن من خلالهما واستشراف المستقبل أيضاً، وكيف ظهر ذلك من خلال (الشخصيات، الزمان والمكان).

توطئة:

إن الرواية من أكثر الأشكال الأدبية تداولاً وانتشاراً، ويرجع ذلك إلى أنها تضع للقارئ عالماً مسبوکاً بطابع سردي مشوق ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له. وهي في كنهها . نقد له، بطريقة فنية وأدبية تنقل الحقائق والخيالات في شلئ يرتقي بالأدبية النصية إلى الشعرية النصية، وإذن فالنص الروائي الحديث يجمع في طياته بين الأدبية واللغوية من جهة والأسلوبية الشعرية من جهة أخرى، والمتمعن في العمق الدلالي للجمال الفني السرد في الروايات يتراءى له أن هذا السبك الأدبي المحكم لم يكن عفويًا، بل له ارتباطات فنية وحضارية تتناص والإبداع الأدبي العربي القديم، وذلك من حيث التصوير وكذا الإيقاع.

وإننا في هذا البحث نحاول تجلية الأبعاد السردية المتألفة فيما بينها في البناء الروائي لرواية المستنقع للمحسن بن هنية، كنموذج للسردية العربية المتميزة، والتي تتعدى البعد الجمالي الفني، وحتى الإبداعي اللغوي إلى السردية الشعرية في أسى تجلياتها الفكرية (السياسية، الفلسفية والتاريخية). وإيماءتها للمعاني بوجه غير مباشر، فتجعل الفكر الفردي والجمعي يسافر بعيداً لربط الحاضر بالماضي ولمقارنة المعنوي بالحسي وربط الخرافي والأسطوري بالواقعي،

محاولة الكشف عن مدى تعبير الرواية -عموماً- عن بيئاتها العربية المنتجة لها وتفاعلها مع أحداثها التاريخية والاجتماعية الواقعية والسياسية، ومضامينها الثقافية والحضارية فالرواية بهذا المفهوم يمكن لها أن تحمل هوية متفرد في السرد العربي الحديث والمعاصر.

ويؤكد رولان بارت Roland Barthes أن الإنتاج الأدبي ليس انعكاساً للواقع، بل انعكاساً لانعكاس في المسافة القائمة بين الواقع وشكل انعكاسه يشمل « جملة من العناصر المعقدة تتضامن وتنتج آثاراً أيديولوجية معينة. فالكاتب لا يكتب أيديولوجياً بل يعكس بشكل لا مباشر جملة تناقضات اجتماعية تحت تأثير أيديولوجيا معينة »⁽¹⁾.

(1) فيصل دراج ، الأدب والأيديولوجيا، مجلة الطريق، العدد ٥، تشرين الأول، أكتوبر ١٩٧٩، ص ٤٥.

كما بين "رولان بارت" مقولة الشكلايين الروس Les Formaliste du Russe على أن الشكل الفني للنص الأدبي ليس حلية ولا مجموعة من القواعد يجب على الأديب إتباعها بل هو « تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع، وعلى الكاتب أن يواجه العالم والأشياء وأن يختار عزلته أو حضوره مع الآخرين»⁽¹⁾.

كما أنه لا يمكن قراءة أي عمل أدبي فني قراءة نقدية بعيداً عن أيديولوجيا الكاتب فبين الكاتب وعمله « مسافة ثنائية البعد تحددها عملية الكتابة وسيرورة التخيل الأدبية مسافة بين أيديولوجيا الكاتب وأيديولوجيا التي أنتج تحتها وفيها عمله الأدبي، ومسافة أخرى بين أيديولوجيا الكاتب وأيديولوجيا التي تحكم عمله الأدبي وتنتج آثاراً أيديولوجية معينة»⁽²⁾ وهذا ما يمكن أن نجد في رواية المستنقع التي بين يدينا للتحليل النقدي والتي لم تنفك تصطبغ بألوان الأيديولوجية البورقبيبية السلطوية التي حاصرة الفكر التحرري الأيديولوجي لدى المحسن بن هنية.

غير أن الجيرداس جوليان غريماس A.J.Greimas يرى أن أيديولوجية النص « لا تكمن في مرجعيته وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه»⁽³⁾ وهذا الذي يفسر البعد الفني الإبداعي للأعمال الأدبية والذي نلتسمه في رواية المستنقع في البعد الأسطوري والتخييلي الذي ربط فيه الكاتب الحياة السياسية في تونس بالحياة الأسطورية في ألف ليلة وليلة، من خلال الربط بين أشخاص الرواية وشخص ألف ليلة وليلة وبالتحديد بين مريم الفتاة الريفية وشهرزاد السارد المتوقع في ألف ليلة وليلة.

وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد الملك مرتاض بقوله: « الشخصية هي هذا العالم الذي يتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فهي مصدر إفراز الشّر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي -بهذا المفهوم- فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي -بهذا المفهوم- وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها. وهي -بهذا المفهوم- أداة وصف»⁽⁴⁾.

وإننا حين نتحدث عن السرد بمعزل عن الشخصية يكون بمعنى التتابع والموالاة، أما حين نتحدث عنه في تداخل مع الشخصية فإنه يكون بمعنى التعدية والتجاوز ويغتندي مركباً، لأنه يحمل معنى في نفسه ومعنى آخر مع الشخصية التي يحركها هو، وإن كان « السرد في مفهوم كثير من الدهنيات المثقفة لدينا، هو ما خلف الحوار في عمل قصصي ما»⁽⁵⁾ وهي النظرة لا تتوافق مع السرد الروائي الفني الذي يهض في أكثره على الحوار بنوعيه وكما في رواية المستنقع التي هي في مجملها حوار داخلي تجريه البطل بيننا وبين نفسها لتطلع عليه رئيسها في العمل ولكنها في الأخير تطلع الجميع على هذا الحوار الفني المسرود.

غير أن السرد الذي يفرض نفسه بثقل، هو ذلك السرد الإجرائي الذي يؤدي إلى قراءة جديدة للعلاقات التقليدية وتعويضها بعلاقات نسيجية بنائية، من شأنها ملمة الخيوط الدرامية التي تُفَعِّلُ الشخصية وتعمل على تنامي مساراتها

(1) رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1981، ص 54.

(2) المرجع السابق، ص 45.

(3) سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصص، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 118.

(4) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990، ص 67.

(5) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد، ص 83.

المختلفة، ومن ثم يظهر بناؤها، لأن السرد الذي نقصده نتمثله "كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالعقاب الذي يبني فيه، والمناول الذي ينسج عليه"⁽¹⁾. ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: ما علاقة السرد بالشخصية؟

I. الشخصيات في رواية المستنقع

لا يمكن أن نعتبر الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. هكذا تتجسد الشخصية الروائية. حسب رولان بارت. (كائنات من ورق) لتتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف.

وإذا كان فيليب هامون⁽²⁾ Ph. Hamon يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، فإن الشخصية عند رولان بارت بأنها نتاج عمل تأليفي.

ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يُكوّن. بالتدرج وعبر القراءة. صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

١. ما يُخبر به الراوي: ويكون ذلك عبر أقوال مباشرة مصرح بها وليست استنتاجات، ولكننا لو نظرنا إلى هذا المبدأ واعتمدناه في رواية المستنقع لوجدنا أن هناك تضارب بين الصورة الحقيقية التي تكون عليها الشخصية الموصوفة من قبل الراوي الذي هو. البطل. لأنها تسرد في كثير من الأحيان رؤاها الخيالية للشخصيات بحس تصورهما وليس بالشكل الذي هم عليه، ومثال ذلك قولها في وصف سي حسان في بداية الرواية فتقول:

« كنت أحياناً أراك جبلاً بعيد المنال، يعز تسلقه أو سير فجاج أدغاله وشق أحراشه، وأحياناً أخرى كنت أتخيلك بجرأ عميقاً تعجز شباكي عن صيد حيتانه أو الغوص حتى قعره ولملمة أصدافه»⁽³⁾.

٢. ما تُخبر به الشخصيات ذاتها: ويكون ذلك أقوال غير مباشرة تصرح بها الشخصيات داخل العمل الروائي، وهذا أيضاً قد يكون من قبيل التصورات التي لا يمكن اعتمادها للكشف عن ملامح الشخصيات الروائية.

٣. ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات: ويكون ذلك من خلال قراءة سلوكيات الشخصيات وتصرفاتهم أي المعطيات التداولية (نوايا الشخصيات وليست أفعالها ولا أقوالها في حد ذاتها)، وهذا هو في الأغلب الذي يبني صورة الشخصية الروائية لدى القارئ لأنه المعنى الأول بتصورها والتفاعل معها.

ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك: فرأى فيليب هامون أن الشخصية في الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص⁽⁴⁾.

وفي رواية المستنقع نقرأ ذلك من خلال توظيف أسماء أسطورية شمرزاد وشهريار.

(١) ابن خلدون، المقدمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، مج ١، ط ٢، بيروت لبنان، ١٩٧٩، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(٢) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى - دراسة -، ص ١١.

(٣) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص ٥٥.

(٤) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى - دراسة -، ص ١١.

ونجد تصرفات هناء البطلة التي تتغير من مرحلة إلى أخرى متراوحة بين القوة والضعف هي الشخصية الدينامكية الأولى في الرواية لتفاعلها الكبير مع أفكارها وأفكار الآخرين ومع الفترات الزمنية التي تعيشها، كما أن التحول المفاجئ لسلوك سي حسان الثابت طوال الرواية وتحوله من صاحب مجلة إلى بائع علف في السوق لأمر يبين بداية التفاعل الديناميكي لهذه الشخصية التي بدت وكأنها شخصية سكونية ثابتة طوال السرد الروائي على الرغم من سكونية موقفه اتجاه النساء.

وهذا ما نلمسه في شخصية هناء الشخصية الرئيسية المحورية في رواية المستنقع، فهي التي تنقل لنا كل التفاصيل التي تراها في نفسها وفي الآخرين وهي بالتالي تلعب دور السارد والمشارك في الأحداث معاً.

● الشخصيات الروائية في رواية المستنقع :

هناء بشرراوي: وهي بطلة هاته الرواية وكاتبها فهي فتاة ريفية عشقت الحياة والعمل والنجاح وتراءى لها ذلك في بناء عظيم هو العمل تحت رئاسة سي حسان الذي كان في عينيها أكثر من رئيس وأرقى من حبيب ولنقل بأنه أستاذها المثالي في الحياة. أما أمها وأبيها فحاضران في الرواية بحكم الوصف والتقاليد والبيئة الريفية وبحكم السرد الوصفي لحياتها في بيتهم وفي المهينة وبين كل ذلك حالاتها النفسية المتقلبة بين الحين والحين، والرواية في الحقيقة هي مذكراتها التي كتبها لتقدمها لسي حسان بعد أن دق ناقوس الحياة الزوجية معلن خطر تواجد مثل هاته الكتابة بين يديها خاصة وأن خطيبها رشيد يضع فيها ثقة كبيرة ولن تسمح هي بأن تقع بين أيديه مثل هاته الكتابة التي أصبحت تمثل عبأً ثقيلاً علمياً فأرادت أن تتخلص منها في شكل هدية إلى سي حسان المعني الوحيد. من طرف هناء. بالبوح والاعتراف بعد أن أبحر زورق حياتها بعيداً عن كل تلك الأحداث.

حسان الحداد (سي حسان) كما تدعوه هناء حباً واحتراماً: المدير الوقور والمعلم البالغ الذي كانت ترنو إليه هناء وتراقب كل شيء بعينه وأفكاره فلم تكن تقوم بشيء إلا بعد الرجوع إليه فلم تكن علاقتها به علاقة راقنة بمديرها بل كانت تتعداه إلى أكثر من ذلك، ولكن الأمر يتأزم بعد أن تستجوبه الشرطة وكان ذلك على يد صديقه القديم إبراهيم الخالدي ضابط الشرطة.

مريم: شهرزاد كما تسميها هناء وهي الفتاة الريفية صاحبة السرد المسترسل واقتناص أخبار الناس في القرية وفي كل مكان وخاصة في الأعراس والتجمعات وهي التي تخطف عبد العزيز العشيق الثالث لهناء في المنعرج الأخير للرواية.

زهو بالحاج: الكاتبة والصحفية والقاصة المشهورة والتي كانت كومة لهب جنسي وهي التي نافست هناء أول الأمر في سي حسان لكنها بعد الأزمة تزوجت بفريد وسافرت معه إلى الخارج ولم تعد إلا بعد تغير الأوضاع في البلاد عند نهاية الرواية وهي الصديقة الوفية لهناء إلى آخر الرواية، وأخته المعتقلة لدى الشرطة وهي حبلى محرقة الأحداث السياسية في الرواية.

فريد بوبكر: المشرف التقني للمجلة ولم يكن له دور مهمة في الرواية سوى التبعية لزهو واصطيادها له في بادئ الأمر كمتنفس جنسي ثم حتمية الزواج به في الأزمة التي طالتهما معاً بعد اعتقال شقيقه واستجوابه من طرف الشرطة مع زهو ثم استجواب سي حسان.

عمار بن زايد: العشيقي الأول لهبناء ليس له حضور في مسرح أحداث الرواية غير أنه كان الحاجز النفسي الأول لعبد العزيز الذي كان على علم بعلاقته بهبناء قديماً وهو من معارضي الحزب الحاكم لذا جز به في المعتقل وبقي رمزاً للمعارضة فقط.

عبد العزيز صديق الدراسة لهبناء وكانوا يدعونه (عبد العزيز أبو الرياضيات أو عبد العزيز طلاس) وهو الرجل الذي عشقته هناء بعد عمار وسي حسان وأملت الارتباط به ولكن رياح الحياة عصفت به إلى أحضان مريم صديقة هناء المرحلة.

سي علي بن عزوز: عضو الحزب الدستوري الحاكم الممثل للسلطة.

وهذا ما نلتهمسه في رواية المستنقع، وقد يتجلى ذلك من خلال العنوان الإضافي "التحليق بجناح واحد" إن كلمة التحليق تبين البعد الخيالي في الرواية، والجناح تبين البعد الخرافي، كما تبين كلمة واحدة الهروب من الواقع الأليم رغم العجز الذي ينتاب المجتمع فيؤدي العنوان الإضافي زمنية وللكشف عن ماهية الزمن لابد من طرح التساؤلات التالية: الزمن طلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن ماض أم حاضر أم مستقبل؟

إن أهم ما يلاحظ في رواية المستنقع ذات البعد الأيديولوجي السياسي في طرحها العام و حتى مما يتجلى في العنوان بوصف المجال السياسي بالمستنقع الأسن الغرم الذي تفوح رائحته وينبغي الابتعاد عنه ومن يبقى فيه فهو من الديدان أو الذباب، غير أن هذا الطرح لم يتم بطريقة مباشرة فقد أبدع الكاتب محسن بن هنية في اقتناص دور المرأة هناء ووصف أدق تفاصيل مكونات النفس الأنثوية وهذا الإبداع لا محال هو نتيجة تجربة وخبرة بعالم النساء لأنه يتعدى السرد البسيط والأوصاف الظاهرة في الأنوثة إلى أبعد حدود ممكنة في الانفعالات اللاشعورية للجنس الأنثوي، ثم إن الرواية لتفرق في سيل من الوصف المباح لتفاصيل العملية الجنسية. كما في ألف ليلة وليلة. حتى أن الطرح الجاد للقضايا السياسية والفكرية كان عن طريق فضيحة أخت زهو بالاغتصاب وأكثر من ذلك فقد ربط بين حادثة الاغتصاب والسجن فيما يلي: « رأيتها تخرج من رحم الخيال شامخة مشرئبة العنق ترنو نحو الأفق تسامق التاريخ في امتداده. وتحوي في صدرها من خرجن من رحم الأم الرؤوم... قالت أنا جنث من خلاصة أملاح تربتها و تكونت من زلال مائها... وهذا السماد مركب من عظام الذين سبقوني من عليسة، وحبعل⁽¹⁾، وسحنون، وابن الجزائر، وابن خلدون، وخير الدين، ومن والاهم في النهج... أنا تونس وأنا ابنتها وهي أمي وإن سجننت، ومطلبي الحرية فلتهدم السجون على رؤوس السجنانيين. فالشمس تعلقو على السحب وسينفجر المصباح و يحرق بزيتة العناكب، ... زعموا أني زانية وأن حملي سفاح. هم أبناء الزواني ولقطاء قمامة الغرب حتى وإن تحلوا بملابس الشرق. يكيدون كيداً ليجهضوا هذا الذي يكبر يوماً بعد يوم في رحمي... وقد علموا أنه ينتسب إلى أبناء الشعب الذين لا غرف لهم يمارسون فيها الجنس مقابل درهيمات⁽²⁾»

(1) الأميرة عليسة الفينيقية ٨٨٠ قبل الميلاد، وهي مؤسسة مدينة قرطاج، والمسيطرة على سواحل البحر الأبيض المتوسط.

القائد حبعل ٢١٠-٢٠٢ قبل الميلاد، قاد الحرب الفينيقية الثانية على إيطاليا، وفي سنة ٢٠٢ كانت واقعة جامعة التي أحرز فيها القرطاجيين، والتجأ حبعل إلى الشام ومات بأنطاكية.

ينظر: حسن حسني عبد الوهاب، خلاصة تاريخ تونس، تقديم و تحقيق، حمادي الساحلي، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠١.

(2) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص ١٥٠-١٥١.

١. ذكر الحدث مجرد من التاريخ:

إن ذكر الأحداث مجردة من إطارها التاريخي المعروف يهدف من خلاله الكاتب إلى التعميم، والشمولية فهو يريد إيبين لنا بأن مثل هذه الأحداث. وخاصة حين تكلم عن التعذيب. تغم وتشمل عالماً أكبر من رقعة بلاده تونس وتتعداها إلى العالم الثالث وإلى الأمة العربية تحديداً.

فرواية المستنقع: تروي أحداث وقعت في الفترة البورقيلية ولكن السرد التاريخي للأحداث من خلال الاسترجاع لم يكن تاريخياً بالمفهوم المعروف للتاريخ بل كان سرداً فنياً ونقدياً للفترة البورقيلية من جهة ووصفاً حالياً للجو السياسي للبلاد وللوطن العربي ككل بأنه متعفن كالمستنقع والغرم ويتجلى هذا في العبارة التالية التي هون فيها سي حسان المدير من روعه هناك البطلة حين أرادت الاستقالة من الحزب لما سمعته من زميلتها زهو ومن فريد و من حسان عن التعذيب الممارس في المعتقلات والسجون، فيقول سي حسان: « إن التعذيب في أقطار العالم الثالث وفي أقطارنا العربية حالة عادية من أيام العلاج .. ولعل ما عندنا أقل من أقطار أخرى. ولتقتني أقدم لك هذا الكتاب شرق المتوسط... اقري الكتاب وحدثيني في هذا الشأن»^(١)

وفي الحدث المجرد من التاريخ نجد أيضاً ذكر التاريخ مهماً فشهري جانفي في تاريخ تونس مرتبط بأحداث ثورة الخبز التي شكلت أزمة حقيقية و كان ذلك في ٢٦ جانفي ١٩٨٦ لم يعر الكاتب أهمية للزمن الكرونولوجي لكنه نبه إلى رمزية الشهر كيوم لإعادة الإعلان بالولاء للزعيم لأنه في ذلك اليوم ألغى الزعيم مرسوم زيادة سعر الخبز ونلمس ذلك في قوله: « ثم اتخذ شهر جانفي ذكرى أو مناسبة القلاقل واصطناع الأزمات، وفي الأخير تقرأ برقية تأييد للزعيم»^(٢)

٢. الفارقة الزمنية بين المنطق الواقعي:

يستحضر الكاتب مفارقة زمنية يبين من خلالها مدى التناقض الحاصل في البلاد و مدى استبداد الزعماء والحكام فرأى بشكل منطقي انقلاب المنطق في الواقع فيقول على لسان سي حسان: «...إن منطق هذا الزمان لا يسافر إلا في القطار... أما منطق أفلاطون فمطيطه جحش أعرج دبر ظهره فلا يصلح للركوب أو المنافسة، وهكذا يكون منطق أفلاطون الجحشي ليس من المنطق في شيء إذا أراد منافسة القطار في الركض»^(٣).

ونلمس المفارقة هنا أيضاً حين تعبر عن تداخل الزمن في بعضه البعض تعبيراً عن عدم الإحساس به ومروره سريعاً فتقول: « فالزمان ابتلع الزمان وانفطر زمام التمييز. كنت أدري أنني... نعم أنني، وفي جسدي اكتملت خصائصها.»^(٤)

٣. التصوير السردى:

ويحاول بن هنية في المستنقع أن يصور الحياة التونسية في ظل الحكم القاهر، تصويراً سينمائياً يلغى به الحدود الزمانية الفاصلة بين الصورة اللغوية و الصورة المرئية، غير أن الكتابة الفنية السردية التي ترقى إلى هذا المستوى التصويري تسمى ب: التصوير السردى وهو التصوير الذي نطالع فيه الأدب القصصي عموماً.

(١) المصدر السابق ، ص ١١٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٧.

يكتسب النص الوظيفية الشعرية بفضل « إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التأليف وتنتج عن ذلك البنية التي تسمى التوازي»⁽¹⁾ وتشمل عند جاكوبسن أدوات شعرية تكرارية، منها الجناس القافية، التصريع، السجع، التطريز، التقسيم، المقابلة، التقطيع، الترصيع، النبذة والتنغيم وهاته البنية. بنية التوازي. هي التي تستوعب الصور الشعري بما فيها ما يسمى في البلاغة القديمة بالاستعارات والرموز وفي الشعر تتحقق الصورة الشعرية باعتماد الاستعارة بينما في النثر القصصي فتتحقق بفعل الكنايات والمجاز بأنواعه

ويمكننا أن نقول « وباختصار فإن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب، وإنها ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا أو (السيميوطيقا) العامة.. فمسألة العلاقات بين الكلمة والعالم لا تخص فن اللغة فحسب، وإنما تخص أيضاً كل أشكال الخطاب»⁽²⁾.

فالرواية بهذا المفهوم هي قراءة هجينة للواقع الاجتماعي والسياسي، من منظور تخييلي وبأبعاد نفسية عميقة.

● شعرية العنوان:

العنوان هو اختزال للنصوص، وفيه تكمن بداية النص و منتهاه، فهو يؤدي جملة من المعاني تخدم النصي تركيبه المقتضب « يمتاز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة إرتباطية عضوية مع النص، مشكلاً بنية تعادلية كبرى تتألف من محوري أساسيين في العملية الإبداعية هما: العنوان/النص. ومن هنا يصبح العنوان المناس الذي تستند إليه النص الموازي، فالمناصة هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص الموازي والمناس، حيث تتحدد العلاقة بينهما من خلال جزء المناس كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها،... ونجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل»⁽³⁾

وظيفة العنوان حسبما حددها جيرار جينيت هي أربع وظائف وهي كالتالي:

١. الإغراء: وهي المنطلق الذي يبني عليه العنوان
٢. الإيحاء: والوظيفة الإيحائية « تمهض على الإيحاء بالمعنى، فالكاتب يخاطب من القارئ ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، وليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ»⁽⁴⁾
٣. الوصف: وهو الصور الرمزية التصويرية لفحوى الموضوع، كما في رواية المستنقع فإن صورة المستنقع تصف الأحداث المتعقبة والأسنة التي في الرواية
٤. التعيين: هناك الكثير من الروايات لها نفس العنوان وسواء كان هذا التشابه أو التطابق في العنوان عمدياً أو محض صدفة فذلك ما يبين وحدة الفكرة التي يرمي إليها الكاتب، ويشترك بن هنية في عنوان روايته المستنقع مع الروائي الكبير حنا مينة في روايته المستنقع وهذا ما يبين الرؤية المتحدة للروائيين في المشرق والمغرب حيال تفسخ الأنظمة السلطوية في البلاد العربية ولكن بن هنية يضيف عنواناً إسنادياً للعنوان الرئيس، وهو (أو التحليق بجناح واحد) وهذا العنوان يعضد

(١) تريفتان تودوروف، الشعرية، ص ٠٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤.

(٣) ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، ص ١٠٠.

(٤) محمود الميمسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف الأدبي: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٣٣، السنة ٧٢ أيار ١٩٩٧، ص ٤٤.

العنوان الرئيس في منحنى قيمي آخر وهو زيادة على الظلم الذي تمارسه الأنظمة الحاكمة فإنها تمنع أو تكبح الانطلاق الإبداعي في كل المجالات، فعملية التحليق إيجابيا لكنه يفقد معناه حينما يكون بجناح واحد لأن العملية تصبح ضرباً من العبث والجنون الذي مآله الفشل الذريع أو السقوط اللولبي.

٥. الإعلان أو الإشهار: ويمكننا أن نضيف وظيفة أخرى وهي الإعلان لمحتوى السرد الروائي أو الإشهار غير الصريح لفحوى الرسالة التي تتضمنها الرواية

أو التحليق بجناح واحد : وقد كتب هذا العنوان باللون الأحمر رمزاً للخطر والتعدي معاً وكتب بطريقة برايا ليكون مستشعراً بالنظر وباللمس وفي ذلك دلالة على صمود هذا المستنقع ووضوحه وبقائه.

المستنقع ...

وهناك سبابة ليد غير ظاهر تخرج من اسم المؤلف محسن بن هنية، وهي ملطخة بالوحل تشير من الأعلى إلى الأسفل إلى باقي الأيدي الملطخة بالوحل، والسبابة رمز للتشهاد، والاستشهاد، والتوحيد في عرف الثقافة الإسلامية وعليه يمكننا قراءة الصورة كما يلي:

- السبابة تشير إلى هؤلاء الملطخين بالوحل، طالبة لهم النجدة
- السبابة تشير إلى هؤلاء الملطخين بالوحل، معلنة استشهادهم
- السبابة هي للمحسن بن هنية نفسه، يتشهد التشهد الأخير، معلناً عن استشهاده داخل هذا المستنقع الكبير، ولعل ما يؤيد هذا المذهب هو وقوع العنوان الفرعي ^{أو التحليق بجناح واحد} فوق النقاط الممتدة للعنوان الرئيس المستنقع معلنة امتداد هذا المستنقع وتواصله دون انقطاع، وأن كل محاول للتحليق مآله الوقوع في المستنقع.

وامتداد نقاط العنوان الرئيس المستنقع إشارة إلى امتداد الظلم والقهر والتعفن في الأنظمة الحاكمة

المستنقع مكان الوحل والتعفن والمياه الآسنة لا حياة فيه لغير الحشرات والجراثيم

رغم النجاح الذي حققه سي حسان إلا أنه يبقى دائماً داخل هذا المستنقع الآسن والمرعب.

« لم أدر هل واصل الكلام أم توقف... الذي أدريه أنني فقدت جناحي الثاني وأدركت أنني ارتفعت فوق السحاب بجناح واحد من الوهم وأني ركبت طائر الخيال. والآن أصارع السقوط تحليقاً بجناح واحدة وأني لا أقوى على التقدم، فالجناح الواحد كالمجداف الواحد يجعل الحركة دوران حول الذات»⁽¹⁾.

• السرد الأسطوري في الرواية :

ويتجلى ذلك من خلال محاولة ربط الأحداث بما هو موجود في ألف ليلة وليلة بل وتعداه إلى ربط شخصية مريم بشخصية شهرزاد ومن ثمة بالإسقاط يقتضي أن بورقيبة المتسلط والدكتاتور الذي يعيش في بدخ ولا يعبأ بحال

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص ٢٤٠.

الرعية هو الملك شهريار ومن خلال المقارنة بألف ليلة وليلة نلتمس أيضاً التعميم فما أبعد العراق بتونس جغرافياً وما أقربها منها فكرياً وحالاً وسياسة وهذا ما يربط الوطن العربي كله فساد الأنظمة الحاكمة وهيمتها الديكتاتورية الرعناء.

• استعمال ضمائر الخطاب في السرد :

إن هذا الاستعمال المكثف لضمائر المخاطب يلغي البعد الزمني الفاصل بين زمن السرد وزمن وقوع الأحداث فيصهر الخطاب التبعاد الزمني فنعيش الأحداث المرئية وكأنها تقع فعلاً أمامنا الآن ومن أمثلة ذلك. وهي كثير لأن هناك دائماً تهاب سي حسان سواء كان أمامها في المشهد السردى أم كان غائباً عنها فهو دائم الحضور في نفسها وفكرها ولذا فالخطاب في مجمل الرواية موجه له فنجد قولها في بداية الرواية: «كنتُ أحياناً أراك جبلاً بعيد المنال حدثتك أني مجبولة على حب الصعاب كان علي أن أدخل عالمك

أنا لا أستجدي عواطفك سيدي أقص عليك هذه الواقعة المؤلمة لاعتقادي سيدي بأنك ستقف إلى صفي.....ومرة أخرى تركت بياضاً بين الفقرات حتى لا أثقل عليك بقصتي و حتى لا أسقط في الاستجداء.»⁽¹⁾

II. البنية الزمانية في رواية المستنقع

• الإيقاع الزمني في رواية المستنقع⁽²⁾ :

لقد اعتمد السرد في رواية المستنقع على الاسترجاع فكان هذا كفيلاً بأن يحدث إيقاعاً زمني مختلفاً عن الكرونولوجيا الزمنية وذلك لأن الاسترجاع لم يكن للأحداث فقط بل مزجت بالعواطف والتخيلات والأمال فكانت الأحداث عبارة عن وقع للعواطف والاحاسيس ويتجلى ذلك بوضوح حين يكون السرد على لسان مريم القروية التي كانت تحاكي شهرزاد في ألف ليلة و ليلة.

لقد اعتمد المحسن بن هنية على الهندسة الفنية للبناء السردى الذي حاول أن يأخذنا معه في هذه الرواية الأيديولوجية الفنية، فكانت الرواية في مجملها عملاً فنياً نقدياً، استطاع ببراعته السردية أن يشكل طابعاً روائياً خاصاً به، نلمس من خلالها نزعة التحررية وثورته على كل أنواع القهر والظلم التي تمارسها الأنظمة الحاكمة في الوطن العربي وفي تونس على الخصوص وبالأخص في الفترة البورقيلية التي اختارها الكاتب لتكون نموذجاً لأشكال القهر السياسي للأنظمة العربية، ولعل معايشة الكاتب لهذه الفترة جعله يصفها بأدق تفاصيلها، على مستوى البطلة هناء وكذا المثقف المنهار في الرواية وهو سي حسان الذي يمثل المواطن العربي المثقف البائس الذي تنهار كل أحلامه في النهوض بمجتمع عربي قوي سياسياً مجتمع يرفض كل ألوان القهر والعبودية.

هذا ما أراد الكاتب أن يبلغه لنا من خلال أسلوبه المتفرد في تحور أحداث السرد من المستوى الفردي لشخصيات الرواية، ليندمج معها القارئ العربي تلقائياً كشخصية مشاركة من خلال النماذج البشرية التي صممها المحسن بن هنية في روايته.

يعتمد البناء السردى لرواية المستنقع على التداخل بين ما هو واقعي وخرافي وما هو حالي وما هو ماضي ولقد كانت هاته الرواية معرضاً فنياً فكرياً وأدبياً وسياسياً. فهي أصعب ما يكون على المبدع، بأن يلم كل هاته الألوان الفكرية في بوتقة الإبداع

(1) المصدر نفسه، ص ٠٨.

(2) http://www.infpe.edu.dz/COURS/Enseignants/Secondaire/Arabe/unite%20html/_private/titre2.htm

الأدبي الروائي وقد امتازت بسبك لغوي متين وكذا شاعرية مرهفة وخفاقة، فالرواية تتطلب قدراً هاماً من الشعيرية هو الذي يميزها عن بقية ألوان السرد المعروفة كالحكاية والسيرة

ومن ثمة فإننا نجد بعض الشعراء قد تحوّل عن معاناة الشعر « إلى إبداع الرواية، طانين أنها أسهل إبداعاً، على الرغم من أنها الجنس الأدبي الأصعب والأكثر تعقيداً في بناء الشخصيات وتوظيف الزمان والمكان... إلخ. »⁽¹⁾

وتعتمد رواية المستنقع العنصر التاريخي الحقيقي مرتكزاً للأحداث الروائية حتى أنها تنتهي بالخروج إلى الشارع التونسي الحقيقي في لحظة تاريخية من التحول الحاصل في تاريخ تونس، فالرواية بذلك كانت « معتمدة الوثيقة التاريخية، دون أن تلتزم بها تماماً. وهنا ميزة الروائي الناجح الذي يعتمد التاريخ منطلقاً دون أن يجعله قيداً يحدّ من حرية حركته في الزمن، فيصوّر الأحداث والأشخاص تخيلاً، جامعاً بين التاريخ والتخييل.

لا نجد أحكام القيمة في المنهج البنيوي لأنه من المناهج الوصفية التي تُعنى بالتحليل وحده، ولا تجاوزه إلى إعطاء حكم قيمة على المبدعات الأدبية التي تحللها. ولهذا فإن كثيراً من المبدعين يرون أن النقاد يغمطونهم حقهم من المدح، ناسين أن هذا المنهج هو منهج وصفي لا قيمي، وأن مجرد دراسة الناقد البنيوي لهذا الأدب أو الأثر الفني إنما يعني ضمناً. رغبته فيه وفي إشهاره »⁽²⁾

لولوج البناء الزمني للرواية لا بد من المرور عند ثلاث مفارقات زمنية⁽³⁾:

الأولى: الترتيب والنظام ويحدث نتيجة الانحراف الزمني في القصة (أو ما يطلق عليه زمن القصة) والنظام الزمني لترتيبها في السرد (زمن القص).

الثانية: وتحدث بين الديمومة النسبية في القصة وديمومة السرد (أي طولها) أو ما يطلق عليه الإيقاع الروائي أي سرعة النص وبطؤه

الثالثة: التواتر ويحدث بين طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في السرد

تفرض طبيعة الكتابة أن يرتب الروائي الوقائع تناوبياً، لأنه لا يستطيع أن يروي عدداً من الوقائع في آن واحد لذا فإن ثمة مفارقة ما بين زمن الوقائع وزمن سردها⁽⁴⁾.

ونعني بزمن الوقائع؛ انه زمن ما تحكي عنه الرواية يفتح باتجاه الماضي فيروي أحداثاً تاريخية أو أحداثاً ذاتية، أما زمن السرد أو القص فهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد⁽⁵⁾.

(1) محمد عزام، شعيرة الخطاب السردية، دراسة، ص ٧.

(2) المرجع السابق، ص ٩٠.

(3) ينظر: علي عواد، من زمن التخييل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيفازي لمؤنس الرزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ٤٦.

(4) ينظر حميد حمداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩١، ص ٧٣.

(5) يحيى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، بيروت، دار الآداب، ط ٤، ١٩٩٩، ص ٢٣٥.

وقد يعتمد المؤلف إلى ترتيب أحداث الرواية اعتماداً على تصور جمالي يلغي تتابع أحداث القصة (التخيل) وتسلسلها التقليدي مستعيضاً عنه بالتحريف الزمني الذي لا يلتزم بالتتابع (الكرونولوجي) الطبيعي، بل يتصرف في ترتيبها تبعاً لغايات فنية يقتضها البناء الروائي⁽¹⁾.

يؤدي عدم تطابق زمن القصة مع زمن القص إلى أحداث مفارقات سردية وخلخلة في زمن الحضور يتم بموجبها استرجاع أحداث أو استباقها⁽²⁾.

هناك تقسيمات عدة لمفهوم الزمن في حقل السرديات ولعلها تدور إجمالاً في قسمين اثنين وهما⁽³⁾:

▪ الزمن الداخلي (النفسي الذي يشعر به الإنسان في داخله وهو لا منطقي ولا تسلسلي ولا يخضع لأي ضابط).

▪ الزمن الخارجي (الطبيعي وهو الذي تسير الحياة والكون بأسره على إيقاعه المتواتر والمستمر).

زمن الرواية التاريخية: ليس تاريخاً بمعنى الكلمة ولا واقعياً بمعنى الكلمة أيضاً، لأن الروايات التاريخية في حقيقتها هي قراءات للحاضر بعيون الماضي أو لنقل بأنها رؤية تستر وراء التاريخ لتكشف الحاضر الأليم و تفضحه وتبين استمراره من الماضي البعيد لأن الحاضر هو مبتغاها الحقيقي وليس الماضي بعينه، وهذا ما يسمى بفتنازيا التاريخ، أو التحليق في الخيال.

وهذا ما نلتسمه في رواية المستنقع، وقد يتجلى ذلك من خلال العنوان الإضافي " التحليق بجناح واحد " إن كلمة التحليق تبين البعد الخيالي في الرواية، والجناح تبين البعد الخرافي، كما تبين كلمة واحد الهروب من الواقع الأليم رغم العجز الذي ينتاب المجتمع فيؤدي العنوان الإضافي زمنية

أما عن زمن القراءة، فهو ما يمكن أن نراه من زاوية مختلفة، هي زاوية ربط الأحداث التاريخية الأصلية بالأحداث الأصلية التي يعيشها الكاتب وأوحت له بالربط بين الأمور.

▪ الخوف من السلطة الحاكمة.

▪ الرغبة في قراءة الواقع بنظرة مغايرة للواقع.

▪ تعميم الأحداث إلى رقعة أوسع وأشمل (زمنياً، أيديولوجياً، مجالياً أو مكانياً)

▪ إقحام المأمول الشخصي المنتظر في الواقع الماضي كنوع من التعويض.

(1) ينظر: علي عواد، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيفازي لمؤنس الزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية، ص ٧٤.

(2) ينظر: حميد حمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٧٤.

(3) أنظر: هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق و مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، نيو يورك، ١٩٧٢، ص ٠٠٩.

III. البنية المكانية في رواية المستنقع

• فضاء المكان الروائي⁽¹⁾.

ولعل دراسة (شعرية الفضاء) « لغاستون باشلار Bachelard: ١٩٥٦ هي التي نهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، فكان غالب هلسا هو أول الدارسين العرب للمكان، وذلك في كتابه (المكان في الرواية العربية). درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان وقد صنف المكان في أربعة أنواع

١. المكان المجازي، وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكماً لها، وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه مكان سلمي، لعدم خضوعه لأفعال الشخصيات، فهو لا يعد أن يكون صورة ملثنية جامدة، ولكن لها دلالتها الرمزية، كما هي قصور الملك شهريار في الرواية.

٢. المكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد. من خلال أبعاده الخارجية.

٣. المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

٤. ثم أضاف لها (المكان المعادي) كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فإراها أماكن أمومية.

وقد اعترض بعضهم على هذه التقسيمات فرأى أن المكان كله مجازي في الرواية، و(المكان) يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية. أما (الزمن) فيتمثل في هذه الأحداث نفسها. وإذا كان (الزمان) يرتبط بالإدراك النفسي، فإن (المكان) يرتبط بالإدراك الحسي. وإذا كان (الزمان) يرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم (المكان) هو الوصف.

ولقد قسم النقاد الفضاء المكاني إلى خمسة أنواع⁽²⁾، هي:

١. الفضاء الروائي: هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر، فهو يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخيلي أو الحكائي، ولا تخلو منه أي قصة أو رواية أو مسرحية لأنه يوفر الدعامة الأساسية للعمل الفني القصصي.

٢. الفضاء النصي/الطباعي: هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. ويندرج ضمنه كل من تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغييرات حروف الطباعة والفراغات البينيين بين الكلمات والسطور والفقرات... الخ،

٣. الفضاء الدلالي: وقد تحدث عنه جيرار جينيت فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي...

(١) محمد عزام، شعرية الخطاب السردية - دراسة -، ص ٦٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٥.

٤ . الفضاء كمنظور أو كرؤية: وقد تحدثت عنه جوليا كريستيفا فرأت أن الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة.

٥ . الفضاء الجغرافي: وهو الحيز الذي تتحرك فيه شخصيات وأبطال الرواية، وإن كان هذا الفضاء بالنسبة للرواية المستنقع محدد في تونس وسيدي بوزيد والمجلة ولكن الوظيفة والدلالية لا تنحصر في جغرافية المنطقة المحددة بل تلجأ الأبعاد الأخرى كالوطن والشوارع والطرق... الخ، ويمكن أن نميز في رواية المستنقع أماكن الثنائيات الضدية التالية:

١ . أماكن الانتقال العامة وهي المدن (تونس وسيدي بوزيد) والشوارع والريف.

٢ . أماكن الإقامة الاختيارية، في مقر المجلة والغرف والزاوية.

٣ . أماكن الإقامة الإجبارية، في فضاء السجن الذي بقيت فيه زهو بالحاج وأختها وزميلها فريد بوبكر.

• المكان في رواية المستنقع:

إن البيئة الموصوفة في الرواية لها أثر كبير على شخصيات الرواية، من جهة وعلى القارئ من جهة أخرى، فهذا الوصف هو الذي يحفز الشخصيات على القيام بالأحداث، أو يوجي للقارئ بالأحداث المتوالية تبعاً لمعطيات الأماكن الموصوفة داخل الرواية أو التي تتحرك فيها شخصيات الرواية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالأماكن المجازية والأسطورية ونصادفها في رواية المستنقع على صورتين وذلك في المكان المجازي الأول وهو المستنقع الذي يوجي للقارئ بتصرفات هناء وسي حسان والمتطرفين من الخوانجية وفي المكان الأسطوري الممثل في استحضار قصور ألف ليلة وليلة على مستوى المخيلة للقارئ وللبطلة هناء ورفيقتها البدوية مريم كما يوجي بنظام الحكم الظالم الذي يمارسه شهريار على رعيته وعلى شهرزاد بالتحديد، ويحيل القارئ مباشرة على الفكرة التي يريدها الكاتب وهي ظلم النظام الحاكم وممارساته المتعسفة كما هي في ألف ليلة وليلة مع شهريار.

ولقد اعتمد المحسن بن هنية وصف البيئة التي تدور فيها أحداث الرواية وهي مدينة سيدي بوزيد التونسية والتي هي في الأصل الموطن الحقيقي للمحسن بن هنية، ويمكننا أن نحدد أهم الأماكن التي وردت في رواية المستنقع كالتالي:

المستنقع: وهو المكان المجازي الذي بنى عليه الكاتب روايته، وهو الهدف المنشود الذي تحامت أحداث الرواية، بكل تفاصيلها إلى توضيحه وتبينه كفكرة، وهو كمكان حقيقي، يكشف بدلالاته التي أحسن الكاتب بتوضيحها وفي أكثر من موضع لتوضيح وفضح الأحداث السياسية الحقيقية التي جرت في تونس وتجري في كثير من الدول العربية ودول العالم الثالث على العموم أينما كانت، وفي أي زمن كانت، فهذا المكان المجازي دل هنا فكرة عميقة لا يمكن تحديدها بدقة بواسطة اللغة ولذا كان من البداية ومن العنوان واضح المسار المتعفن الذي يشي به هذا المكان وعلى جميع المجالات السياسية والاجتماعية والنفسية والفكرية لشخصيات الرواية وللشخصيات الواقعية في الحياة برمتها في منظور الكاتب.

ويتضح ذلك من رؤية الكاتب في هذا المقطع الذي يخاطب فيه سي حسان البطلة هناء وبالتالي من خلالها كل إنسان فيقول: « يا هناء ألم أقل لك أن السياسة مستنقع والمستنقع بقدر ما يتعفن ماؤه بقدر ما يتخاصم ويتقاتل فوق

صفحته الذباب والحشرات»⁽¹⁾ فوصفه للمستنقع يحيل بالمطابقة على المجتمع أو لنقل المجتمعات، وصف المتعاملين بالسياسة بأنهم حشرات وذباب وفي ذلك غاية الوصف والنقد.

والتحذير من النفاق السياسي يتجلى في الوصف النقدي الذي قدمه من خلال تحقيق الصورة المجازية للمستنقع ونقلها في صورة حقيقية تجعل القارئ يقتنع بواقعية المكان داخل الرواية ويظهر ذلك من خلال المقطع الموالي: «...عليك الآن النظر إلى جسدك، بداية برأسك ثم أطرافك ودفق أدران الماء الملوث الذي تسرب من أذنك إلى داخل جمجمتك، وحتى ملابسك هي الأخرى متعفنة بماء المستنقع وتحيط بك روائح الغرم، لا تجزعي كثيراً فلست أنت الأخيرة، ولست أنت في قلب الخطأ حتى لو أنك بعد لم تتقني السباحة في المستنقع»⁽²⁾

الثكنة: وتعد الثكنة من الأماكن المخلة التي ليس للفرد في اختيار الدخول إليها فهي كالسجن تماماً بل وإنها تفوق السجن بعدم الركون إلى الراحة، ويدعم وصف الثكنة توضيح صورة المستنقع، أو صورة الاستبداد من خلال الممارسات اللا إنسانية التي يتعامل بها الضباط داخل الثكنة ومن ذلك المقطع الذي يتكلم فيه سي حسان مسترجعاً ذكرياته في أداء أكذوبة الواجب الوطني كما سماها فيقول: «... جندت ككل الشباب وكان ذلك يبدولي قدرأ لا مفر منه، والحقيقة هي كذلك لأنني مملوك لمالك البلاد باسم أداء الواجب...»⁽³⁾ (4) ثم يسترسل في وصف المكان وما يقع به من تطوع الأشخاص ليكونوا على استعداد للقيام بكل ما يطلب منهم فيقول: « منذ

الساعات الأولى أدركت أنني مثل قطعة الحديد التي توضع على النار ليصنع منها مشكاً أو خازوقاً حسب رغبة الصانع

وأن بداية الصنع كانت بحلق شعري الجميل بحددة وإلقاءه في القمامة...»⁽⁵⁾

وبعد أن يكشف سي حسان كل الممارسات الشنيعة التي يمارسها النظام باسم القانون يطرح سؤالاً حائراً فيقول: « وانتصب أمامي السؤال.. أهذا من واجبنا اتجاه الوطن...؟»⁽⁶⁾

ويرد ذكر الثكنة في هذا المقطع الذي يشير فيه الكاتب إلى ما يجري في الثكنة وهي نموذج مصغر لنظام الحكم في البلاد وأن زعيمها هو النموذج المصغر لزعيم البلاد ولكن المبادئ التي تبني عليها الثكنة هي نفسها التي تبني عليها البلاد فيقول: « وإن أول خطاب يوجه لك في المكان الذي يدعى الثكنة هو: اسمع وأطع ولا تسأل أو تجادل فهذا المكان فيه تعليمات ليس لك خيار في رفضها أو عدم الالتزام بها.

وإن سيد الثكنة يقول لك: اسمع جيداً، جيداً ها أنا ربك أنا إلهك... فلا أوامر لغيري، ومن الآن أترك معتقداتك خارج هذا المكان، ولا تفكر إلا في نسيان مقولة لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق.. التي تكون قد سمعتها من أبيك أو معلمك أو شيخك، فالطاعة لي وحدي، أفهمت..؟ الأمر ما أمر... إن الاعتقاد بمحمد وربه وكتابه والملائكة هؤلاء كلهم لا يدخلون الثكنة»⁽¹⁾

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص 122.

(2) المصدر نفسه، ص 108.

(3) هذه النقاط لا تعني التهمة بل تعني إجماع الكاتب عن كتابة لفظ الواجب (الوطني) رفضاً منه للاعتراف بهذه الممارسات على أنها من الواجب الوطني، ويمكن أن نضع مكان النقاط الواجب (الاستعدادي) مثلاً.

(4) المصدر السابق، ص 10.

(5) المصدر نفسه، ص 10.

(6) المصدر نفسه، ص 12.

الحبس: يمثل الحبس (السجن) أيضاً مكاناً رمزياً لسطوة السلطة وجبروتها وسلاحاً فتاكاً من أسلحتها، و يوظفه الكاتب في صورتين الأولى وهي صورة الحبس الحقيقي التي تتضح من خلال المقطع الذي يبين دخول أخت زهو بالحاج السجن «...لا يقل عن مكوث أخت زهو في السجن»⁽²⁾ وكذلك من خلال المقطع الذي يبين الخوف الذي ينتاب الناس من ذكر هذا المكان ومن دخل إليه بعدما دخلت أخت زهو: «يا ربي، إني سمعت الناس يقولون إنها حبلى وهي في الحبس... والله يهلك أولاد الحرام.»⁽³⁾ وهي تمثل صورة المواطن الضعيف المغلوب على أمره والذي سلب كل ما لديه من طرف السلطة وذلك باسم القانون.

والصورة الثانية هي صورة الخوف الذي ينتاب المجندين من التدخل في شؤون النظام أو الحديث في السياسة، أو المطالبة بالحقوق داخل الثكنة فيكون السجن هو صورة الرحمة التي يفوقها العذاب الجسدي الشنيع ونلهس ذلك من هذا المقطع: «.. وأن هذا الكلام سيحولنا إلى خونة خارجين وأن أطف ما قد يلحق بنا من عذاب هو الزنانات الانفرادية»⁽⁴⁾

أما الصورة الأخرى فهي صورة السجن الافتراضي والذي يتضح من خلال صورة البطالة التي آلت إليها هناء اثر تضاول عمل المجلة فتقول في نفسها: «أنا وقبل كل شيء، خاصة وأني أشعر بفراغ وأني لا أقوم بأي عمل وأنت تدفعين لي مقابلاً دون مقابل، فأنا على استعداد للبطالة والمكوث في بيتنا

قلت هذا وأنا أدرك أن المكوث في البيت عندي لا يقل عن مكوث أخت زهو في السجن»⁽⁵⁾

الحزب : يمثل مكاناً للعمل السياسي الآسن، ولذا عند دخول هناء الحزب كان ذلك في نظر سي حسان وقوعها في المستنقع وعليها أن تُجيد السباحة فيه، وأنه لا خروج من هذا المستنقع. «أليس في هذا سقوط في المستنقع الذي كثيراً ما تحدثت عنه...؟»⁽⁶⁾

و الحزب بمفهومه السياسي لا يمثل مكاناً ولكنة بالمفهوم الاجتماعي يمثل فضاءً مكانياً آمناً من شرور السلطة، ويرد ذكر ذلك في قوله: «إن الحزب الدستوري لعب الدور الأكبر في صنع تاريخ تونس الحديثة وتشبيد دولة مدنية لا تستند إلى الجيش كما هو حال جل الدول الأخرى من العالم الثالث أو التي تشبهها من حيث الظروف»⁽⁷⁾. ولهذا حينما دلجت هناء الحزب كانت قد وضعت أول خطوة في المستنقع السياسي الكبير، وكان هذا الدخول الحقيقي للحزب تحقيقاً للدخول المجازي في المستنقع

المجلة: وهي فضاء روائي تدور فيه الأحداث، وهي تحمل دلالة المعرفة من جهة والبحث عن الحقائق من جهة أخرى، وعدم نجاح المجلة في تحقيق المراد، من كشف الحقائق، وتوفير الأموال اللازمة لسي حسان وانتقاله للسوق لبيع الأعلاف، صورة دلالية واضحة، عن فشل الإعلام والأحزاب المعارضة في الوطن العربي من كشف تلاعبات الزعماء العرب.

(1) المصدر نفسه، ص ١٤. لقد آثرت أن أكتب هذا المقطع بخط مخالف لأني رأيت فيه الدلالة الكافية التي لم تكن أن يحملها أي مقطع من مقاطع الرواية وكذا لأهميته و أهمية المبادئ التعسفية الظالمة للأنظمة السياسية التي يبينها هذا المقطع، فهو بحق يمثل إبداعاً تاماً.

(2) المصدر نفسه، ص ٢١٢.

(3) المصدر نفسه، ص ٩٤.

(4) المصدر السابق، ص ١٣.

(5) المصدر نفسه، ص ٢١٢.

(6) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

(7) المصدر نفسه، ص ١١٩.

ونتبين الفضاء المكان للمجلة من الوهلة الأولى حين بحث هناء عن عمل وضرها به لجرأتها في الطلب وصدق سي حسان معها ومع نفسه في توظيف الأكفأ، ولكنها لم تكن سوى راقنة لما يكتبه سي حسان أو زهو بالحاج، ويرد ذكر المجلة في هذا المقطع الذي يحدد وظيفة «المهندس فريد بوبكر... سيكون المشرف على إخراج المجلة»⁽¹⁾

ويرد ذكرها في الوهلة الثانية بعد أن أصبحت خراباً فشيئها هناء بالسجن الذي تقبع فيه أخت زهو، لأنها لم تعد تعمل ولم يعد هناك بريد يفد إليها وبالتالي دخول المجلة في حالة الانهيار، كما يجسده هذا المقطع: «إذاً لماذا نذكر المجلة؟ دعها نائمة في تلجها.. مع الملاحظ أن البريد نقص ولم يصلني أي بحث أو إبداع طيلة شهر، وكما ذكرت لك إلا شكاوي المشتركين والقراء والتساؤلات»⁽²⁾

والمجلة كمكان جغرافي تلعب دوراً قيماً في توضيح رمزية السلطة الثالثة التي يصبو إليها سي حسان ولكنه يفشل في النهوض بهذه السلطة أمام قوة وسطوة وجبروت وظلم القوى السياسية المتحكمة في زمام الأمور في البلاد ولذا فإن انهيار المجلة يعد خيبة أمل بالنسبة لسي حسان وللمواطن العربي أيضاً.

مدينة سيدي بوزيد: ويرد ذكر مدينة سيدي بوزيد كثيراً في الرواية لأن الأبطال ينتمون إلى هذه المدينة وتطافت عدة معطيات⁽³⁾ لتعطيها الحيز الأكبر في أمكنة الرواية الجغرافية، كما أنه يصور في هذا المقطع التركيبة السكانية القبلية التي تشكل مدينة ويطبعها بالطابع الريفي الذي يصير الكاتب على أنه من أهم مقومات المدينة وفي ذلك رمزية لنقاء المكان وطيبة السكان فيقول: «قلت لك سابقاً أن سيدي بوزيد ليس لها خصائص المدن، فهي حسب تحديدي عاصمة ريف أو هي مركز أرياف ولم تتجاوز حتى مفهوم القرية.. كل هذه الأعراف والأطراف بدأت تشكل صورة تشبه المدينة، تلك هي سيدي بوزيد»⁽⁴⁾

وقد حاول الكاتب أن يبين معالم هذه المدينة التي كما وصفها بأنها لا تملك مقومات المدن، لأن الطابع الفلاحي الريفي لا يفارقه، وها هو في هذا المقطع يصف بعض جوانب الريف في سيدي بوزيد. على لسان هناء. فيقول: «كنت أتابع مسار عائلتي وأنا أكتشف حقائق قد لا يراها إلا الذي ضاعت منه في صخب المدن

كنت مثلاً أتابع بلذة بالغة وممتعة العلاقة القائمة بين أمي والغراء وأم الزين، وأم العجول، والذي يدهشني هو التفاهم بينهم حيث كانت تفهم لغتهم وتحدد رغباتهم وتحلل لي من خلال الحوار ماذا تريد كل واحدة، فتقدم الكلاً المجفف أو الماء ثم تربت على رأس هذه وظهر الأخرى والغريب أن ثلاثهن يمنحنها ثقة لا تمنح لغيرها...

...والذي أدهشني أن أبي إذا سمع نغمة نعجة أو خروفا يعرفها من لحن النغمة فيردد: شوفوا النعجة الدرعاء فإن بها كذا، و كان يفهم ما تريد، أو النعجة العكروت أو الصردى أو الجندي أو الغربي، ولكل واحدة صفة أو اسم كما هي الحال مع البقرات ثم أراها تتبع الراعي أو أبي في انتظام غير منفرط»⁽⁵⁾

(1) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(2) المصدر السابق، ص ٢١٢.

(3) دون أن ننسى أن الكاتب المحسن بن هنية هو نفسه من مدينة سيدي بوزيد، و قد زرته فيها و تجولت معه و كان يذكر لي أماكن تحرك أبطال روايته المستنقع، و هذا بين أن هذه الرواية لها علاقة و طيدة بواق البلاد و بالسيرة الذاتية للكاتب، يمكن أن نعددها من الروايات السير الذاتية.

(4) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(5) المصدر السابق، ص ٢٤.

الزاوية: وتمثل الزاوية وإن كان ذكرها في الرواية مجرد ذكر دون قيام أبطال الرواية بأحداث داخلها لكنها كانت تمثل الحضور الفعال من خلال تحالفها مع السلطة الحاكمة ودفاع سي علي بن عزوز مع العمدة وهما يمثلان السلطة في البلاد، فهذا التحالف مع السلطة هو بمثابة التواطؤ ضد مصالح المواطنين الذين صورهم الكاتب في غاية الالتصاق والالتحام بهذا المكان فصور لنا في هذا المشهد صورة التوقف والتعطل الكبير والعامّة عن العمل وعن الدراسة من الكبار والصغار لحضور الزردة فيقول: «... وسائل النقل وسيارات الرقل الريفي كلها مجنّدة لنقل الزردة بمعنى قاصدي زردة الولي الصالح سيدي بوزيد وقبل أن يخوض عبد العزيز في مفهوم الزردة تراءى لي وجه سي عبد الرحمان معلّمنا في الابتدائي الذي أثار زوبعة حين حاول منع التلاميذ من التغيب عن الدروس والذهاب إلى الزردة مع ذويهم، ودخل في جدل مع الأولياء، وحضر سي علي بن عزوز مع العمدة وحذراه من موقفه هذا، فكيف له أن يعترض على زيارة الولي الصالح ولا يخشى على نفسه»⁽¹⁾.

كما يبين في هذا المقطع الولاء الكبير الذي يوليه الناس للزاوية عن جهل، فبين أن إيمانهم بالزاوية وتعاليمها ومشايخها أكبر في نفوسهم من الإيمان بالله نفسه فيقول في هذا المقطع: «... فكثيراً ما يخشى الناس أصحاب هذه الزوايا أكثر من خشيتهم الله، ويحلفون به على الحنث ولا يجروون على الحلف بالأولياء»⁽²⁾.

الوطن: وهو المكان الغائب الذي طالما بحث عنه سي حسان وهناء، والمواطن العربي من خلالهما. فبالرغم من هذا الغياب للوطن بمفهومه الحقيقي عند سي حسان وهناء إلا أن له حضوراً قوياً في أذهانها والتوق إليه مجسداً حقيقة هو الذي جعله يقول: «... إن أمر الدفاع عن الوطن وحمايته هي أكاذيب ليس خلفها إلا مصالح السلطة وأزلامها. والوطن ذاته لا يمثل قطعة من الأرض رسم لها السلطان حدوداً وقال: أنا إله داخل هذه الحدود...»⁽³⁾.

ولهذا نجدّه يستعيز عن فكرة الوطن الواقع بالوطن الوهمي والمجسد في قصور شهريار وهو بذلك يرمي إلى بعد تحقيق هذا الحلم الذي أضحى يقترب من الأسطورة، فتعاقب صورة قصور ألف ليلة وليلة والوطن الأكبر تمخض عنها صورة مزج بين التاريخ والأسطوري حين ذكر التتار والقصور معاً في هذا المقطع وكأنه ينتظر تتاراً آخر ليحطم قصور السلطة الحاكمة اليوم في البلاد فيقول: « وقد تكون القصور التي أدخلتني لها شهزاد قد عبثت بها معاول التتار وابتلعها الزمن بعد أن انطلقت السيارة بصاحبها يبحث عن مقر يأويه. وجدت نفسي في سيدي بوزيد، لا فرات ولا دجلة»⁽⁴⁾.

ولكنه لا يبتعد كثيراً في هذا الحلم الحالم لأنه يعود في نهاية المقطع ليجد نفسه في المكان الجغرافي الحقيقي سيدي بوزيد، ويخرج من التاريخ لا فرات ولا دجلة لأنه يبحث عن وطن جديد

وفي هذا المقطع يحاول أن يعقد مقارنة بين تاريخ الغرب والشرق وبين أن فترات الغياهب التي عاشها الغرب قديماً نعيشها نحن اليوم في بلداننا العربية فيقول: «... فالقرون الوسطى معرة بالنسبة للغرب و أوروبا خاصة حيث كانت غياهب التخلف وفي أعلى درجات العبودية والاستبداد. ثم بعدها جاء طغيان الكنيسة ومحاكم التفتيش، في حين كان العرب والمسلمون في قمة قيادة الحضارة البشرية وقدوة الأمم بظهور العلوم وسواء في بغداد أو غرناطة أو القيروان، وانتشار الآداب والفنون وإعادة

(1) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(2) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(3) المصدر نفسه، ص ٠٩.

(4) المصدر السابق، ص ١٧٨.

دور الفلسفة والرياضيات وكذلك...⁽¹⁾ وهو إذ يصف الغرب في تاريخهم القديم بأنهم كانوا في العبودية والاستبداد يسدل ذلك على واقع الأمة العربية والإسلامية اليوم وهو يشير إلى انجازات الحضارة العربية الإسلامية فيذكرنا ببغداد وبغرناطة والقيروان ... وما كانت عليه من ازدهار ورفي في شتى المجالات، وما آلت إليه الآن من مهانة وذلل وسقطات.

وقد دار الصراع في الرواية بين مكانين متضادين يمكن أن نعبر عنه وفق الثنائيات التقاطبية التالية:

لأنه لم تعد تونس تمثل الوطن الذي يحلم به الشعب فتدنست صورة الوطن الحلم من خلل تونس الواقع.	(الوطن ≠ تونس)	
لأن الزاوية كانت تساند الحاكم في اضطهاده للشعب وكذا تشجيعها للخرافات والدروشات والخزعبلات أفقدها قيمتها كمكان للعباد فلم تعد بمقابل المسجد الذي ينير حياة الشعب بوصفه مكاناً للعبادة والراحة النفسية.	(المسجد ≠ الزاوية)	(المقدس ≠ المدينس)
وتمثل الثكنة مكاناً مدنساً لأنها لا تعترف للفرد بوطنية ولا بدين غير الدين تفرضهما عليه فيصبح الفرد داخلها لا وطن له غير أرضها وحدودها ولا دين له غير أوامرها وتعاليمها.	(الوطن ≠ الثكنة)	
تسيطر تونس العاصمة بمركزيتها على كامل ولاياتها وأنحاءها قرى كانت أم حواضر ومدن وسيدي بوزيد تمثل الأثنين معاً فهي المدينة الريفية المقهورة والواقعة تحت هيمنة السلطة المركزية التونسية.	(تونس ≠ سيدي بوزيد)	
يسيطر الحزب على المجلة التي تمثل الصوت الحر أو المتحرر أو الذي يحاول التحرر من قبضة الهيمنة الحزبية التي لا تسمح بالخبر الحر الذي لا يخدم مصالح الحزب ورؤساء الحزب وأعضائه ومن ثمة السيطرة على الفكر ككل داخل الوطن.	(الحزب ≠ المجلة)	(المهيمن ≠ المهيمن عليه)
الحبس وهو يمثل مكان التهديد للمجلة وعمالها فهو يحاصرها كما يحاصرها الحزب أو بمعنى أدق الجلة محصورة بين هيمنتين التبعية للحزب أو الكهوت في السجن كبديل عن عدم التبعية وكلاهما قيد وهيمنة وسيطرة.	(الحبس ≠ المجلة)	
الثكنة تهيمن على كل التراب الوطني المجالي الجغرافي و الفكري البشري فلا مكان لأي شيء داخلها فهي آلة الهيمن في يد النظام الحاكم.	(الثكنة ≠ (الوطن + سيدي بوزيد + المجلة)	
المستنقع الوهم يصبح حقيقة . بأفعال وتجاوزات الحكام والمسيرين من رؤساء الأحزاب وأعضائه . فتسيطر وتهيمن على الوطن الحلم الذي يصبو إليه الكاتب والتونسيين الوطنيين المقهورين داخل هذا المستنقع الأسن العفن .	(المستنقع ≠ الوطن)	

(1) المصدر نفسه ، ص ١٠٩ .

IV. المستنقع السياسي في رواية المستنقع:

يبدأ المحسن تصوير الصراع السياسي القائم في بلاده. تونس. من خلال تصوير هيمنة الحزب الحاكم على زمام الأمور والسلطة في البلاد فيقول موضحاً هذه السيطرة « إن الحزب الدستوري لعب الدور الأكبر في صنع تاريخ تونس الحديثة وتشبيد دولة مدنية لا تستند إلى الجيش كما هو حال جل الدول الأخرى من العالم الثالث أو التي تشبهها من حيث الظروف»⁽¹⁾

وهو الرأي الذي تنصب فيه جميع معطيات الرواية وتتضافر لتبليغه للقارئ بدءاً من العنوان إلى المتن السردي إلى المتن الاحالي و الدلالي و الرمزي و حتى التداولي فحين يقول على لسان سي حسان بطل الرواية الفكري: « يا هناء ألم أقل لك إن السياسة مستنقع و المستنقع بقدر ما يتعفن ماؤه بقدر ما يتخاصم ويتقاتل فوق صفحته الذباب والحشرات.. تريد أن تقنعني . تقول هنا لسي حسان . بأننا حشرات أو كلنا ذباب..؟؟»⁽²⁾

وينتقد الحزب ويربط ذلك بجميع الدول التي تعاني نفس الظروف « إن الحزب الدستوري لعب الدور الأكبر في صنع تاريخ تونس الحديثة و تشبيد دولة مدنية لا تستند إلى الجيش كما هو حال جل الدول الأخرى من العالم الثالث أو التي تشبهها من حيث الظروف»⁽³⁾.

وتستنجد هناء بالمفكر الرصين سي حسان عند دخولها معترك المستنقع قائلة: « فها أنا الآن أحوج ما أكون إليك لأحدد نهج تصرفي .. إذا قبلت و جب علي السباحة في المستنقع، وتعلم فنون التجديف في بحار المناقفة والمجاملة، ورؤية الأبيض أسود والأسود أبيض، وأن أدرب شفاهي على الضحك في الماتم والحزن في الأفراح وأن أحفظ عن ظهر قلب الكلمات التي تشعل كفي تصفيقاً مثل اسم الزعيم أو أحد صفاته أو ألقابه أو انجازاته...»⁽⁴⁾

وفي هذا المقطع نلمس الاستباق المقرر لحقيقة تاريخية وهي اندلاع الثورة ضد نظام بورقيبة وتصوير لحالة التزم المنذرة باندلاع الثورة في القريب العاجل والتبشير بها فيقول: « إن الأزمة تشد يوماً بعد يوم . وهي في الأساس أزمة سياسية خلقت أزمت اجتماعية واقتصادية ونفسية متأتها شيخوخة الزعيم وعجزه عن ادارة الدولة وكثرة الطامعين في خلافته وبكل الوسائل، ثم ضعف الوزير الأول وتقديمه الفلسفة والخيال الأدبي عن الحنكة والدهاء السياسي اللازمين لإدارة الدولة في مثل هذه الظروف. والحال أن الأمور تتفاقم والندير بالعاصفة أصبح واقعاً والانفجار حاصلاً لا محالة غير أن مخاض الثورة عسير»⁽⁵⁾ وفي هذا إشارة واضحة للمعطى التاريخي المقصود والمعروف وهو خرف الرئيس بورقيبة وطمع الوزراء والساسة من حوله في منصبه والجلوس على الشعب.

كما يبين تهكمه على نظام السلطة وادعائه بإعطاء الحريات وذلك في قوله على سي حسان دائماً « إن القول والادعاء بالحرية وحرية الرأي والحق في التعبير ثم العمل بعكس هذا القول لهو أشد أنواع الاضطهاد والقهر»⁽⁶⁾

(1) المصدر السابق ، ص 119 .

(2) المصدر نفسه ، ص 122 .

(3) المصدر نفسه، ص 119 .

(4) المصدر نفسه، ص 95 .

(5) المصدر السابق ، ص 167 .

(6) المصدر نفسه ، ص 176 .

ونجده في هذه المقارنة الرائعة التي تنفاهي مع التاريخ والواقع والأسطورة معاً حين يقول: «أنك شهريار وأنا شهرياراد بروح ومرح مريم، وأقص عليك إبداعاتها العذبة من أخبار المغامرات العاطفية، هكذا حتى مطلع الصباح لأخرجك وأخرج من نفسي من صرير الواقع المقرف ولا أتوقف إن صاح الديك أو سكت، فلن أسكت عن الكلام المباح»⁽¹⁾ واضح من خلال هذا المقطع أن الخطاب للزعيم أو للزعماء والساسة الظلمة الذين يتمتعون بنشوة وسلطة السلطة، ورمز لهم بشهريار الحاكم الظالم الباغي المتمتع بالنساء والقاتل المحترف المتلذذ بالقتل، ومريم التي ترمز إلى المواطن العربي البسيط الذي يحيا حياة ريفية لا يفقه فيها من أمور السياسة شيئاً، وفي القول الأخير على لسان هناء التي تمثل صوت الكاتب إصرار على القول المباح وهو انتقاد هذه السلطة وردعها عن التسلط والظلم، ولفظ مباح نلتمس الطلب طلب السماح بالقول والانتقاد وإصرار عليه.

وفي هذا المقطع نجد الصوت الصارخ الذي أراد الكاتب أن يبلغه عن نفسه وعن كل أبي في الحياة أن يكون ملتزماً فلا يفعل وليقل «... فلا أنافق ولا أزاور عن الحقيقة... وسأظل على خطي... لا أبدل الشعر بالشعر ولو هاجت بالنهيق وصوتت وعلا ضبح خياشيمها ورفعت رؤوسها فهي عندي الحمير وقال ربكم إن أنكر الأصوات لصوت الحمير»⁽²⁾

وتجد هناء نفسها سابحة في هذا المستنقع الآسن فتقول في هذا المقطع: «وبدأت أفقه بعض المسائل منها مسألة الجامعة ودخول الشرطة، فهذا كله مستنقع السياسة.»⁽³⁾

وتحدث هناء نفسها. كما في الرواية برمتها. عن أمر السياسة والمستنقع الذي يتكلم عنه سي حسان فتقول: «مستنقع السياسة أعدت هذا المصطلح مرات وقلبت على كل الواجهات فوجدته الصق صفة بالسياسة.»⁽⁴⁾

وتبين أنها لا تريد من السياسة والحزب وتبعاته سوى راحتها التي افتقدتها فتقول مخاطبة سي حسان «ولكن هذا الذي حدث حال دون ذلك وأثر رائحة مستنقع السياسة التي ملأت محيطك كما أفسدت علي مزاجي.»⁽⁵⁾

ويربط المحسن بن هنية بين الواقعة التاريخية التي حدثت في تونس سنة 1961⁽⁶⁾ و ما يقوله سي حسان وهذا ما يؤكد أن سي حسان هو الرؤيا التي يريد المحسن بن هنية أن يوصلها إلينا من خلال آرائه ومن خلال خياله أيضاً، فنجده يقول: «...يا هناء إن العمل لا يعني أن العلاقة والجودة تقرب صاحبا، ولكن بمعنى آخر أعدت ما كتبت عن ثورة الخبز ووضعت تحت كل كلمة سطرًا يحدد علاقة الجمل بالإبداع.»⁽⁷⁾

ويدعوها في هذا المقطع إلى عدم الهروب من مواجهة السياسة لأنها الشبح الذي يطاردنا في كل زمان ومكان، ولا بد علينا من مواجهته فيقول: «يا عزيزي نحن نهرب ونغادر مرتع السياسة... ولكن دون أن ندري نجد أنفسنا في مستنقعاتها.»⁽⁸⁾

ويشير المحسن بن هنية إلى خيانة الساسة وعدم إلزامهم برعاية البلاد والعباد والاهتمام بهم وبيعهم فيقول: «يا عزيزي قلبي يا ابن بلدي السلطة باعت بلدي.»

(1) المصدر نفسه، ص 167.

(2) المصدر نفسه، ص 183.

(3) المصدر نفسه، ص 66.

(4) المصدر السابق، ص 55.

(5) المصدر نفسه، ص 56.

(6) انتفاضة شعبية بسبب ارتفاع سعر الخبز، و لكن الأوضاع عادت للاستقرار سريعاً بعيد إرجاع سعر الخبز إلى حاله الأول.

(7) المصدر نفسه، ص 49.

(8) المصدر نفسه، ص 54.

يا عزيز عيني بلدي يا بلدي السلطة خانت بلدي»⁽¹⁾

ونلمح الإبداع اللغوي الكاتب في تلاعبه بالألفاظ في هذا المقطع « وعلي أن أتخلص بذكاء لا يقل عن دهاء رجل السياسة، فأنت تن.شر هذا المقال وترجئ ذلك.»⁽²⁾ ويمكننا أن نقرأ هذا الإبداع اللفظي من المحسن هنية في كتابته فأنت تن.شر فهي تحمل في طياتها البعد الدلالي المزدوج فأنت تن نقرأها (أنت نتن) ونقرأها (أنت شر) وهذا يجمع ما في العمل السياسي من شر وما يشير إليه من نتن المستنقع والعنصر الخطابي المتمثل في ضمير المخاطب الموجه: أنت وهكذا نرى أن فكرة المستنقع والظلم لا تفارق الرواية في كل مدلولاتها.

ونجده هنا يبين بعد سي حسان عن المستنقع السياسي في قوله: « أنا لست من محترفي السياسة وأنت يا هناء تعرفين ذلك، تعرفين أني فنان ريشته الحروف والكلمات ولوحته النصوص السردية قصة ورواية، ولا أريد أن أتحوّل إلى جهاز ناطق أو شريط كاسيت أعيد ما أسمع وأكرر الكلام دون تأويل أو تدقيق»⁽³⁾ وهنا تتبين الشخصية الحقيقية التي يريد يدعو إليها الكاتب والتي يتعد عن السياسة وتنتقد ممارستها في الشكل الشهاري الذي رمز له بلا مجلة التي أقامها سي حسان وبإبهارها وإفلاسها تتضح مبادرات أو بوادر الظلم في قمع الصوت المشهر والفاضح للممارسات السياسية التفتة على تعبير الكاتب.

ويصور الكاتب محنة الإنسان المثقف التونسي والعربي من خلاله حين يصور لنا سي حسان في هذا المقطع وهو يعبر عن رأيه بعدما فقد مكانته المرموقة ككاتب صحفي وصاحب مجلة بسبب الضغوطات السياسية والمالية التي اضطرتّه إلى غلق المجلة و التحول إلى تاجر أعلاف كما في هذا المقطع: «... إذا عجز الإنسان عن إبلاغ الأعلاف الفكرية إلى الأدمغة الخاوية.. فتكون بطون المواشي أولى بحصده»⁽⁴⁾

هذا المقطع يبين التحول الذي طرأ للبطل سي حسان وهو في قمة اليأس يسدي نصيحة معاكسة لنفسه وتفكيره وهواه وهذا اليأس نابع من فقدان الأمل في الشعب وثورته، التي كان يستبشر بها دائماً .

ولا ينقطع الكاتب عن التفكير السياسي والإبداعي السردية فيعطينا في هذا المقطع الطويل صورة أخرى للجنين غير الشرعي الذي حملت به أخت زهو بالحاج فرفعه فوق درجة النبوة، لما سيقوم به الشعب من ثورة، ووصفه بآبن الشعب بآبن تونس في هذا المقطع: « هكذا سمعت صوتها يخترق جدران سجنها. هكذا كانت تصوت وكانت أذان الوري تنصت إليها في لهفة وحذر، ونساء الدنيا يتمثلنها بصورة لهن، ويدعون إلى ركوب خيولها وامتطاء سروج كسرجها وينذرن النذور وغاية النذر أن يحمل حملا مثل حملها، له صوت قبل أن يتكلم بكلام يتردد عبر الأثير وحبراً فوق الصحف وقبل أنه يتحدث به العالم بلغاته و تلهج به. ألسنة الأعاجم، وقد فاق المسيح إذ تكلم قبل المهدهو وهو بعد في الرحم فقال:

أماه لا تحزني، فلست بغيا وما كان قولك افتراء، وإلا فتجلدي وهزي يدك وارفعي الإصبعين دليل ثورة تأتي على العفن وإسفار النفاق والكذب وسور كتاب السياسة وما حوى من أحزاب الباطل والدجل وآيات الوصولية والمحسوبية والتزلف وصبغ البيض

(1) المصدر نفسه، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص14.

3 المصدر السابق، ص110.

4 المصدر نفسه، ص189.

بالسود والأسود بالأبيض وإذا سألوكم من أنا ومن أين جئت؟ قولي لهم يوم ينزل ساحتكم ستسالون ما بال هذه الأرض زلزلت وقصوركم تداعت وتشققت والخفافيش انقرضت والغربان اغتربت والشمس من رؤوسكم دنت واقتربت

يومها سترون المظلومين يخرجون تدفعهم لهفة كلهفة الجراد المنتشر، وترون جنودكم أمام نارهم كالهشيم المحتضر. عندها تسالون ما الذي حصل؟ فيقال لكم جنين السجينة قد نزل لا عاصم اليوم من أمر الثورة، وقد نضجت رؤوس البغاة وأينع قطاقها واستجاب لمطلب الشعب القدر، ولكل زعيم مدة ونصيب من الدهر، وتقرون انه لا يصلح من أباده الدهر. ومهما مجدتم ومدحتم، وحتى سبحتم وطبلتكم وذكرتم القول ما قال العقل ما هو إلا بشر.

أختاه. نسيت تفاهاتي وبعض حزازاتي وحتى اعتراضاتي أختاه أنت الآن امة تحمل في جوفها الخلاص. أما أنا فبت اقرب للشعراء أهيم معهم في كل واد، ولعلي أقول، أقول أكثر مما أفعل. طوبى لك، يخنقك الدخان ولا تسالين من أين النار، وتحذرين أهل دعاوي المكر المسيء لأهله فلا يحق إلا بهم وهو محيق بهم ولا محالة. ويومها لا يسال زعيم عن حزبه وعمن تحزبوا له، فقد تولوا وقلبوا له المحن، فهم له منكرون وعنه متخلون، وله خاذلون، ولعمله رافضون ومنه متبرئون شهداء على أنفسهم أنهم كانوا أزلما كاذبين»⁽¹⁾

وتكمن الروعة السردية في قلب موازين النظام الاجتماعي والعرف إذ حاول الكاتب أن يجعل من هذا الجنين غير الشرعي والذي هو سبة في جبين أمه إلى بطل قبل ولادته بل وأكثر من ذلك حين أقام المفارقة بجعله أرقى من المسيح، و لئى ذلك لينتقد المسؤول الأول على وجوده بهذه الطريقة غير الشرعية وهو النظام الظالم، فأصبح هذا البطل في رحم أمه مباحات لها وأمنية الأمهات الأخرى في المجتمع، وهو بذلك يرفع الذنب عن أمه ويحيله إلى النظام الظالم، لأن هذا الجنين سيحول هذا النظام الظالم ويقضي عليه فينبوءة الكاتب

«لم أدر هل واصل الكلام أم توقف... الذي أدريه أنني فقدت جناحي الثاني وأدركت أنني ارتفعت فوق السحاب بجناح واحد من الوهم وأنا ركبت طائر الخيال. والآن أصارع السقوط تحليقاً بجناح واحدة وأنا لا أقوى على التقدم، فالجناح الواحد كالمجداف الواحد يجعل الحركة دوران حول الذات»⁽²⁾ هذا ما أصاب هناء بعدما سمعت ما قاله لها عبد العزيز، وفقدت الأمل في الظفر بحلمها الكبير في الزواج من منه وما أشبه حالة الدوار التي عاشتها هناء وهي تتلقى الصدمة بهذا القول و حال المواطن التونسي والعربي وهو يعيش في دوامة الوهم و البحث عن المبتغى والاستقرار والحرية والديمقراطية، وهنا نصادف التصريح الوحيد بالعنوان الفرعي للرواية وهو (أو التحليق بجناح واحد) الذي يبين الحالة التي يكون عليها المواطن العربي وهو يهوي من أعالي أحلامه في العيش داخل هاته المستنقعات السياسية التي تهيمن عليه و تجعله في حالة دوار دائمة وكأنه يطير بجناح واحد فهو يدور ويدور ويدور حول نفسه دون أن يتقدم خطوة إلى الأمام وفي هذا نقد لاذع للأنظمة المستنقعية الظالمة التي تكبح جماح التقدم الحضاري العربي، كما أن التشبيه الثاني يبدو أكثر ارتباطاً بالعنوان الأصلي وهو المستنقع فالتجديف أقرب في حقله الدلالي للمستنقع فصورة التجديف والدوران في دوار المستنقع، أقرب إلى الذهن من صورة السقوط من الأعلى ودوران بسبب التحليق بجناح واحد.

ولا تخلو الرواية من القول الحكيم الصائب إن لم نقل بأنها درر متناثرة من الحكم التي يرمي بها الكاتب في ثنايا الحديث بين أبطال الرواية وبخاصة على لسان سي حسان أو على لسان الراوي المستتر وراءه الكاتب فيقوله في مفارقة

(1) المصدر السابق، ص ١٥٢.

(2) المصدر السابق، ص ٢٤٠.

مدهشة لتبرير انتقاله. أي سيحسان. من امتهان الصحافة إلى امتهان بيع العلف في الأسواق فيقول: «إن منطق هذا الزمان لا يسافر إلا في هذا القطار... أما منطق أفلاطون⁽¹⁾ فمطيته جحش أعرج دبر ظهره فلا يصلح للركوب أو المنافسة. وهكذا يكون منطق أفلاطون الجحشي ليس من المنطق في شيء إذا أراد منافسة القطار في الركض»⁽²⁾.

فسي حسان وفي محاولة يائسة لتبرير موقفه من اعتزاله فن القول واستبداله ببيع العلف ومحاولة أقناعنا بأن هذا العمل فيه نوع من الحرية كان قلباً للموازين بل وقلباً للمنطق في حقيقة الأمر ولكن استدلاله العقلي هذا ناجح في المحاجة لأنه أقرب إلى الواقع فالجحش لا يمكنه بأي منطق أن يسارع القطار.

وفي هذا المقطع الروائي: «... ولكن الحياة لا تتوقف، و ضرب لي مثلاً: النمل يعود للعمل بعد الزلازل والعواصف ولكن الدناصير تنقرض»⁽³⁾ نلمس الهاجس الحكمي النقدي الذي يتحلي به الكاتب حين ينتقد الساسة والزعماء بأنهم دينصورات في تسلطهم وتعاضمهم وظلمه ويحذرهم من الثورة التي رأى بأن الزلزال الطبيعي هو رمزها وأن البسطاء من الناس الذين يكدون ويعملون بجد وتفاني لا ينقطعون عن مهام حتى بعد الزلازل والعاصفة والثورات فهم كالنمل الجاد في طلب رزقه وهمته العالية في الجد والعمل وهو خلال ذلك ينتقد المتسلطين والزعماء وينبؤهم بالثورة ويبين أنها لا تؤثر على المستضعفين من الناس الذين لا يخسرون شيئاً، بعد أي كارثة تصيب الأرض، كما أنه يشير بانقراض الدناصير الضخمة المرعبة والمخيفة إلى انهيار الأنظمة السياسية السلطوية الظالمة.

ونلاحظ في هذا المقطع صورة لحال الشباب التونسي تحت السيطرة العسكرية الكاذبة التي تكلم عنها المحسن بن هنية وبأنها أول بوادر ظلم النظام، على لسان البطلة هناء وهي تتحسر على فقدان أخيها باسم أداء الواجب الوطني فيقول: «ثم جاء دور أخي لتلبية الواجب الوطني... هذا الواجب الذي جمد أجر شقيقي وحوله إلى جندي في جيش السلطان، عندها تساءلت عن العلاقة بين الواجب الوطني وتجميد مصدر الرزق.

الشباب المجند هو ضحية ظلم السلطة السياسية وغورها»⁽⁴⁾.

وفي هذا المقطع تبين للحقيقة التي يريدها الكاتب وهي الأكذوبة السياسية التي تستعبد الأفراد بمسمى الوطن والوطنية فيقول: «...إن أمر الدفاع عن الوطن وحمائته هي أكاذيب ليس خلفها إلا مصالح السلطة وأزلامها. والوطن ذاته لا يمثل قطعة من الأرض رسم لها السلطان حدوداً وقال: أنا إله داخل هذه الحدود...»⁽⁵⁾.

وهكذا نجد المحسن في روايته هذه مهاجم كل أنواع التسلط التي يرى فيها ظلم كبير لأفراد الشعب وإن كان ذلك تحت أغطية فكرية واجتماعية ابتدعها هؤلاء الزعماء وأزلامهم الساسة السابحون في غرم المستنقع الكبير.

(1) نظن أن المنطق عرف به تلميذه الفيلسوف اليونان الشهير أرسطو طاليس، أما أفلاطون فعرف بالمدينة الفاضلة و التفكير الطوباوي.

(2) المصدر السابق، ص 189.

(3) المصدر نفسه، ص 214.

(4) المصدر السابق، ص 08.

(5) المصدر نفسه، ص 09.

الملحق:

V. ملخص الرواية :

تبدأ رواية (المستنقع... أو التحليق بجناح واحد) بسرد مهم لفتاة ريفية تعمل في المدينة وهي هناء بشراوي بطله الرواية التي كانت تحترم رئيسها سي حسان (حسان الحداد) إلى درجة كبيرة وهي بين ثنايا هذا الاحترام المفرط تحبه حباً سامياً على الرغم من عزوفه عن الزواج وهي تروي كل الأحداث في شكل اعترافات له، وهذا ما يتبين في نهاية الرواية فهي كتبت هاته الاعترافات في شكل رواية تلخص الفترة التي قضتها معه كسكرتيرة أو راقنة للمجلة الأدبية التي يديرها سي حسان، تعترف هناء بأدق تفاصيل الجوانب النفسية والشعورية واللاشعورية التي كانت تنتابها خلال الفترة الماضية، كان هاجسها البحث عن ذاتها وسط حطامها المنهار أمام صلابه سي حسان وعزوفه عنها وعن جميع النساء فلملمت بما استطاعت من جرأة بناء ماضيها من جديد باعترافاتها فكتبت روايةً بسرد رائق ومشوق.

وتنتقل هناء من سرد الأحداث الواقعية التي كانت تدور في المجلة إلى أغوار نفسها وأدق التفاصيل التي لا يمكن أن يكتشفها غيرها⁽¹⁾ كما ربطت ذلك بالحياة السياسية ويعد هذا من انسيابات الذكريات والمشاعر والأفكار في ذهن الأديب⁽²⁾ وتبدأ بموت أخيها خالد في التجنيد الإجباري و تبين رفضها لموت أخيه بهذه الطريقة لأجل مراسيم الاحتفال التي يقيمها الزعيم، فتستجمع التجارب الحسية والشعورية، التي تضم العقلاني وغير العقلاني وكل ما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة.

وكل ذلك في محاوراتها المونولوجية الانعكاسية من جهة والثنائية مع سي حسان من جهة أخرى، والذي صورته لنا مصدراً للمعرفة أو جبلاً يصعب تسلقه على حد وصفها له.

فمن أنواع التعذيب والإهانة التي يتلقاها الشاب في ظل النظام الظالم إلى قطع مصدر الرزق والتجنيد في جيش الزعيم كنوع من العقوبة والتدجين الاجتماعي للشعب، ثم ينظم إلى المجلة كل من بالحاج زهو (الكاتبة والقاصة) وصديقه هناء منذ الطفولة. وزميلها فريد بوبكر وهما اللذان سوف تتحرك الأحداث السياسية التي تعالجها الرواية حولهما بالأخص زهو حين تعتقل أختها وهي حامل وتتضارب الآراء بين حملها من الخوانجية اللذين تنتهي إليهم وإلى الشرطة التي اعتقلتها. وتزلق الأحداث في مجرى آخر بعد أن تصبح هناء محل شك وريبة من طرف زملائها في المجلة لأنها تنتمي إلى الحزب الحاكم أو أنها تسبح في مستنقع السياسة. على حد تعبير الرواية على لسان سي حسان. وتزداد الأحداث تأزماً حين تفرض الشرطة على سي حسان الاستغناء على زهو فريد وتبلغ ذروة التعقيد حين يصدر قرار إغلاق المجلة وتتعدد الأمور على سي حسان الذي يصبح بائعاً للأعلاف ويقول عن مهنته الجديدة حين سألته هناء عن الانعراج الكبير بين الفكر وبيع أعلاف المواشي قال: «... إذا عجز الإنسان عن إبلاغ الأعلاف الفكرية إلى الأدمغة الخاوية.. فتكون بطون المواشي أولى بحصده»⁽³⁾.

إنها قمة الانهيار الذي بلغه سي حسان عند توقيف مجلته، وتبقى هناء إلى قرب سي حسان في (محنته) مهنته الجديدة ويتلاشى حلمها في الزواج من عبد العزيز بعد أن يطلب مرهًا إعادته لطلب يد صديقتها مريم، فتمهارة وتقبل الزواج بعد فشلها في الحب.

(1) وهذا الأسلوب أطلق عليه النقاد مصطلح تيار الوعي (Stream of consciousness) وهو مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي "وليام

جيمس William James" وقد ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته في مجلة مايند، ١٨٨٤.

(2) أنريكي أندرسن أبرت، القصة القصيرة بين النظرية والتقنين، تر: علي إبراهيم منوفي، مراجعة: صلاح فضل المشروع القومي للترجمة، د.ت، ص ٢٩٠.

(3) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، خطوات للنشر و التوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٨٩.

بالطريقة التقليدية من المعلم رشيد قريب والدتها المنخرط في الحزب وتنتهي الرواية بالبشرى التي زفتها إليها زهو وسمعتها من المذاع وهي أن السجينة وضعت هذا الصباح طفلها وغداً سيطلق سراحها وأن البلاد قد دخلت عهداً جديداً وأن التغيير الذي كان يتنبأ به سي حسان قد حصل وأن الشعب قد رفض حكم الزعيم الذي رأى بأنه قد خرف ولم يعد بإمكانه حكم البلاد.

أصوات الوطن في رواية "لخضر" للكاتبة ياسمينه صالح.

الدكتور هامل شيخ المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت

ملخص:

تعتبر الرواية فنا نوعيا في عالم اليوم، هي- بحق- تعبير عن واقع معين في فضاء سردي يشع بالتميز يجمع ما بين الألفة والغربة، هي حكي تتعدد فيه الأصوات، تتوافق حيناً وتتصارع في أحيان أخرى، منتجة صيرورة من التصوير والتخييل والتحريك، إن الرواية العربية الحالية جنس متميز يساهم- إلى ابعده حد- في صنع الفكر وتكوين الرؤى وصنع قيم بديلة متجددة.

تحليل الرواية العربية الحالية انطلاقاً من وحداتها البنائية الكلاسيكية فقط، يجعلنا نهدر الكثير من التيمات المعرفية التي تتضافر في نسج الدلالات المشكلة لفضاءات الحكي الممكن والمتوقع.

فالرواية تمتلك قدرة خلاقة على استثارة أهواء الذات وانفعالاتها كما إنها تلتقط زمنية خاصة في عوالم السرد، ففضاؤها المعرفي مبهر، متجدد، لأنها تعتمد على تقنيات مستعارة من وسائط حالية (سينما-تواصل اجتماعي-نشر رقمي...) إن تقنيات الرواية العربية الحالية أفرزت معرفة جديدة، تفضي- في كل حين ولحظة- إلى تنوع في الطرح وتجديد في بسط الأصوات والإفصاح عن التجنيس والتقمص والتشكيل والغيرية التي تفضي إلى التأمل ثم التأويل والإشارة إلى المفارقة بين التخييلي والواقعي ذو الدلالة المرجعية.

سنحاول في هذه المداخلة الإشارة إلى تعدد الأصوات في رواية "لخضر" للكاتبة ياسمينه صالح تحليلنا سيكون معرفياً انطلاقاً من تتبع معرفي مختلفة يحاول استظهار المخالف والشاذ، الأطر الغيرية واللبنات القيمية في قاموس المجتمع الحالي، فالسرد الحالي هو طريقة حياة تشوبه انماط الصراع، الابهاج، الكيد، التأمل ...

مقدمة:

يصعب عزل الرواية الجزائرية عن رحمها العربي، إلا استجابة لمتطلبات البحث العلمي، فقد تميزت التجربة الجزائرية من مثيلاتها في الوطن العربي، بسبب طبيعة التطورات السياسية والاجتماعية، الحاصلة في المجتمع الجزائري (الثورة-العشريتي السوداء-التعددية..الخ) هذه الظروف أفرزت طيلة عقود تقسيماً معيناً في أنماط السرد يحيل إلى: السرد التاريخي، الإيديولوجي، وسرد المحنة أو المرحلة وما يحمله من تراكمات معرفية يتجاوزها المجتمع والسياسة، برزت بفعل ذلك تجارب روائية رسمت أبعاد الإنسان الواقع في ظل الصراع والفقر، مصورة-باقتدار- المعاناة والعذاب وما يحمله من تيمات للمقاومة والخوف والترقب والكولسة والمكيدة وما إلى ذلك من أنواع التناقض الذي ميزت الوطن؛ وفي المقابل هناك تجارب خاضت في المحرمات الثلاث (الجنس والدين والسياسة) مقدمة توصيفا فنيا لظواهر شتى ينبغي أن يرسمها الإبداع بريشته، هذه

التي مات كلها جعلت الرواية الجزائرية تتطلع أكثر من أي وقت مضى إلى فضاء أوسع تستنشق منه هواء الإبداع الصافي، وتتحرر من كل القيود، لترسم بذلك صورة فنية عن الوطن وما يحمله من آمال وآلام، وتعد رواية لخضر ياسمينه صالح من الروايات التي تميزت بجديتها وفنيتها في معالجة قضايا الوطن والانسان بطريقة إبداعية ماهرة، حيث يكتشف القارئ، قدرة ياسمينه صالح على تصوير المشاهد ووضع الأحداث في فتراتهما بتوثيق بارع وتحكمها في اللغة والمعجم المصاحب، وتطويرها لأدوار الشخصية المحورية "لخضر" لكي يلعب بين محوري الحب والقتل بتوازن، هي كلها عوامل تحسب للرواية الجزائرية التي تجدد في كل حين ولحظة في بنياتها وسياقاتها المصاحبة.

تمهيد:

أساس فن الرواية عند بعض الدارسين مراقبة المؤلف أخلاق البشر لينبش عواطفهم وأسرار نفوسهم في حالات الرضا والغضب أو الحب والبغض أو الحزن والسرور أو سعة الصدر وضيقه إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلافها الأحداث النفسانية في الجنسين من النوع الإنساني¹

فالأفكار والقيم ومختلف التمثلات التي تحفل بها الرواية تشكل سلطة مهيمنة في طبيعة الحركة أو الفعل أو رد الفعل للأفراد الذين ينتمون إلى هذا المجتمع وإلى شريحة منه بوصفها تشكل نسقا جاهزا للحركة، فيأتي فعلهم أو رد فعلهم متساوقا أو منطلقا من هذه الأفكار².

فالتجربة الإنسانية-ضمن الكثير من الأطر المتاحة في الإبداع-تتميز بالكلية، فإذا كانت تقدم نفسها على شكل شاشة تتزاحم داخلها الأنساق وكل نسق يحيل إلى معرفة خاصة (خاصة بالشخص الشارح-وخاصة بالفترة التاريخية التي أنتجتها وخاصة بالمجموعة البشرية التي تتحدد عبرها) فإنها أيضا تدرك ككلية ولحمة وهو ما يخلق الانسجام بين مكونات الفعل والسلوك والقيم والأخلاق³.

تبدو رواية لخضر للكاتبة الجزائرية ياسمينه صالح استمرارية لتسلسل سردي متقن فهي الرواية الرابعة للمبدعة على نفس الخط الإبداعي: بحر الصمك (٢٠٠٩)، أحزان امرأة (٢٠٠٩)، وطن من زجاج (٢٠٠٩)، وهذه الرواية التي صدرت سنة (٢٠١٠)، الرواية حسب بعض النقاد تتوزع على محورين رئيسيين، متوازين مترابطين بإحكام عضوي لا ينقسمهما: الحرب والدم⁴ من جهة، والحب والتزاوج من جهة ثانية يهيمن على الرواية الصوت الذكوري، فصوت السارد شخصية سياسية وامننية⁵

¹ - قصصاكي الحمصي منهل الورد في علم الانتقاد، تحرير احمد ابراهيم الهواري القاهرة ص ٣٨١. نقلًا عن: عبد الله ابراهيم السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط ١٣، ٢٠١٣، صص ١٨٠-١٨١.

² - عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط ١٠، ٢٠١٠، صص ٦٦.

³ - سعيد بنكراد، النص السردي، نحو سيميائيات لللايدولوجيا، دار الامان، الرباط، المغرب، ط ١٩٩٦، ٠١، ١٩٩٦، صص ١٩٠-٢٠٠.

⁴ - عدنان الظاهر، لخضر: قمة الإبحار في النص السردي عند ياسمينه صالح، مجلة عمان، العدد ١٧٣، اوت/سبتمبر ٢٠١٠، صص ٤٦.

⁵ - خضر عواد خزاعي، رواية لخضر للكاتبة ياسمينه صالح، النص الروائي في ورشة العمل السردي منشور على الانترنت. الرابط

لقد نجحت الكاتبة في تقديم صورة حقيقية عن لخضر في كل مراحلها الحياتية؛ حتى أنها قالت في إحدى الحوارات الصحافية " لخضر لم يكن اسما وكفى إنه في النهاية كل الرواية بأبعادها التاريخية والجغرافية والسياسية¹.
عندما نقرا الرواية تستفزنا السيرة الذاتية للخضر " لقد لقد باع لخضر روحه لشيطان السلطة مثلما باع فاوست * روحه لفستوفيليس"²

شكلت هذه الصفقة خلاصا من الموت جوعا وقهرا خاصة بعد أن داس على رأسه ضابط في الشرطة بعد أن خطب حبيبته نجاة

في الصفحات الأولى من الرواية تلفت الكاتبة انتباه القارئ بقولها: " أحداث وأشخاص الرواية من نسج الخيال " ، لكنها تعترف في إحدى الحوارات الصحافية أنه "من الصعب أن يكون الكاتب خياليا بالملق داخل نص روائي يتناول واقع بلد ما، ولهذا نجد الخيط الرفيع بين الحقيقة الصادمة والخيال الصادم أيضا، حيث لا يمكن الفصل بينهما " فالرواية توثيق لواقع مرير انطلاقا من تخييل استدعى رصف الكثير من التيمات الموجودة -فعلا- في المجتمع؛ فأسماء العلم الموجودة والأماكن ومختلف الأحداث الدقيقة التي وقعت تباعا في فضاء الرواية تنبئنا عن قمة البناء الفني والسردي لدى ياسمينة. رسم كلمات معدودة في الصفحة الأولى " أحداث وأشخاص الرواية من نسج الخيال" لا يدل على تخييل السارد بالملق لأن القارئ سيعيش الأحداث بوجدان المركز وانتباه المعنى بما حدث ، الشيء الذي يجعله يتضامن مع لخضر في بداية الرواية ، في عديد المقاطع منها مأساة وفاة أمه وهو في أوج الحاجة لصدرها وعطفها " يتذكرها كما لو انها ماتت البارحة يتذكر جسمها النحيف وابتسامتها التي لم تكن تفارقها قط ، ونشاطها في البيت حتى في حالة المرض .. يتذكر وجها الذي كان يعيده الى البيت كل يوم ، ويجبره على الإصغاء والطاعة لينجح ويحمل العبء عندما يكبر كان يصدق في وجهها تلك الأكاذيب الصغيرة والجميلة عن الغد والنجاح والفرح والمستقبل"³

¹ - حوار مع الكاتبة نشر بيومية النصر ، يوم ٩ نوفمبر ٢٠١٠

* **فاوست أو فاوستوس** باللاتينية (Faustus) هو الشخصية الرئيسية في الحكاية الألمانية الشعبية عن الساحر والكيميائي الألماني الدكتور يوهان جورج فاوست الذي يُرم عقداً مع الشيطان. وأصبحت هذه القصة أساساً لأعمال أدبية مختلفة لكتاب مختلفين حول العالم لعل أشهر هذه الأعمال هي مسرحية فاوست لغوته وعمل كريستوفر مارلو، كلاوس مان، توماس مان، كلايف باركر، تشارلز غونود، هيكتور بيرليوز، أريغو بويتو، أوسكار وايلد، تيري برانشيت، ميخائيل بولغاكوف، فرناندو بيسوا ومن العرب علي أحمد باكثير في فاوست الجديد، كريم الصياد في منهج تربوي مقترح لفاوست. تدور قصة فاوست في شكلها الأساسي حول سعيه إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة، ما يقوده إلى استدعاء الشيطان ويمثله مفستوفيليس ليبرم معه عقداً يقضي بأن يقوم بخدمته طوال حياته ليستولي على روحه بعد مماته، لكن الاستيلاء على روح فاوست مشروط ببلوغه قمة السعادة .

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Faust>

² - ماجدة حمود، رواية لخضر لياسمينة صالح، سيرة ذاتية لآلية الفساد رابط المقال:

http://www.thakafamag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=455:-qq-&catid=4:2010-05-31-17-34-55&Itemid=22

³ - ياسمينة صالح، رواية لخضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص.٢٠٠.

لقد تفننت ياسمينة في رسم عواطف الطفل وهو يعايش وضعا اجتماعيا يدعو للتعاطف والحزن والبكاء في الكثير من المقاطع ،رسمت بؤس البراءة وهي تفقد تباعا. الأحبة ،وتفارق عينين جميلتين وديعتين (الأم والأخت). "سال بصوت مليء بالدهشة :

لماذا تتجمع النسوة في بيتنا؟

قالت الجارة بصوت غارق في الهدوء:

يا لخضر يا ابني، أمك المريضة، ارتاحت الآن..

هل أحضر لها أبي الدواء ؟

بل أخذها الله إليه. لأنه يحبها. الله يأخذ من يحبهم.¹

يتكرر نفس المشهد مع الأخت الصغيرة ، يستحضر لخضر-بأسى- جسمها الصغير والنحيف وإحساسه بالعجز أمامها ،ترجى لخضر والده أن يأخذها إلى الطبيب، لكن لا مكان للفقراء في المشفى والمصحة ،فحالتها لا تستدعي ذلك .

ظلت أخته الصغيرة تصارع الحى طوال أسبوع إلى إن استسلمت لها ..توقفت أنفاسها وتوقف جسمها عن الارتجاف..كان لخضر يريد أن يكون حاضرا في تلك اللحظة الأخيرة ، حين امسك يدها بقوة وظل يضغط عليها إلى أن تسربت برودة قاسية إلى جسمه ...فهم أنها النهاية. انقطعت أنفاسها أمام عينيه ووجد نفسه يصرخ بقوة ليوقظ من في البيت.نهره أبوه ليكف عن الصراخ،وقبل أن يستوعب الجميع ما يجري ،كان جسم أخته يزداد هدوءا وبرودة ،وانغماسا في ذلك الصمت القريب من النهاية..²

تضامن القارئ مع لخضر يفتر بتوالي الفصول سيتحول لخضر من حمال في الميناء الى حارس ليلى فمخبر لدى بعض الجهات ،تدرجه في المناصب يمكنه من الاحتكاك بالكثير من الأشخاص مما يدخله في دوامة رهيبية ،تفصح المشاهد الكثيرة الواردة في الرواية عن شخص آخر ،يجر بتقاريره اليومية العديد من الأشخاص إلى الهاوية ،صور الرواية تخبرنا ببنية عالية عن حالة المجتمع في تلك الفترة ،فترة عصبية راح ضحيتها الكثير من الأشخاص ،عاش الوطن بؤسا وعنفا وخوفا ،حاول لخضر أن يحصل على السلطة والأبهة والتميز في عالم حرمه الكثير من الأشياء،في فترات السرد الكثيرة يبرز- بخفوت- الضمير القابع خلف شخص لخضر ليلومه على أفعاله،لكنه يترنح بفعل بشاعة المشاهد التي يصنعها هذا الشخص مما يجعل الرواية حوارا داخليا مستمرا بين الخير والشر بين الحب والضعينة بين البساطة والسلطة من جهة ،ومن جهة ثانية صراع نفسي اجتماعي مكسو بايديولوجيات هدامة ،أدخلت الوطن إلى نفق تعيس،عكسته اللغة السوداوية و المعجم المظلم .

في رحاب العنوان:

يفتح العنوان افقا توقعيا لدى القارئ بناء على كلمات النص المصغر (العنوان) فتكون لديه فرضيات،فهو لا يدخل فضاء القراءة صفحة بيضاء، وإنما لديه ذخيرة مكونة قبلا ،تدخل فيها معرفته بمقاصد الكلام.³

¹ - .. ياسمينة صالح،لخضر،ص.٢١.

² - الرواية، ص.٢٣

³ - محمد البازي،العنوان في الثقافة العربية ،التشكيل ومسالك التأويل ،منشورات الاختلاف، الجزائر ندار الامان ،المغرب ،ط١٠٠١٢٠٢٠١٢، ص.٧٤.

العنوان بنية مختزلة شديدة الاقتصاد لغويا ، هو مجموعة خطوط دلالية وتركيبية وإيحائية وتمييزية ، تتقاطع طولاً وعرضاً مع خطوط النص¹.

عنوان الرواية اسم علم بالإطلاق "لخضر" إحالاته تتعدد وتتوسع ضمن أطر وسياقات كثيفة ، حيث يحيل لخضر لغويا إلى دلالات كثيرة تتجاوزها معاني اللون - السعة والجمال والتميز والخضراء الخير و السعة ، لكن لا أظن أن العنوان ارتبطت بصفة فعلية بهذه الأوصاف السابقة ، لخضر اسم علم يطلق في المجتمع الجزائري بكثرة ويختلف الناس حول ربطه بدلالات مصاحبة ، حتى وان كانت جليها تحتفي بمعانيه الجميلة :الجنة الخضراء،الخضر الرجل الصالح ، الخصب والنماء وغيرها من الأوصاف الحسان ، لكن هذه الأوصاف الجميلة تتناطح وتناقض المتن فلخضر رسم بأفعاله سوداوية مقبلة تداخل فيها الذاتي بالإيديولوجي بصفة بائسة وهو ما شكل لوحة فنية بألوان داكنة في رواق معتم مصابحه قليلة. فيمكن ان نربط الاسم ببعض المعاني التي وردت في المعاجم²، ففي اللغة العربية اخضر الجناحين هو الليل ،والخضراء هي السوداء، وكثافة الخضرة تدل على السواد، فتنبذ الشخصية كل المعاني الجميلة للخضرة³ "لتغرق ممارساتها في ظلمة تدمر تلك البذرة النقية التي تكمن في أعماق كل إنسان! وتفسح المجال لحياة موحشة، تنتزع منها معاني إشراق القيم، ونبض المشاعر التي تهب الحياة معناها، فتبتعد الشخصية عن كينونتها، حتى إنها لا تصغي لنداء الطبيعة والأبوة"⁴، يمكن ان نربط عنوان الرواية ببدلة القتال Tenue de combat فيكون الإسقاط مقبولا إلى حد بعيد لأن جل مقاطع الرواية تتجاوزها المشاهد العسكرية والأمنية بصفة إبداعية تخيلية. في عديد الحوارات الصحفية ،لم تشر الكاتبة ياسمينه صالح إلى دلالة العنوان ،تاركة لنا المجال لربط السياقات المصاحبة للرواية -وهي كثيرة- باسم العلم الذي طبع في واجهة العمل التوثيقي المحكم .عتبة العنوان تعد اختزالا للكثير من التيمات التي تراهن عليها الكاتبة ،فالعنوان إشارة لما تحتويه الرواية وفق رؤية الكاتب وأهدافه ،وتختلف الرؤية مع اختلاف الهوية الثقافية ،وبالتالي فان هناك إشارة ومشارا إليه يخضعان للتحليل⁵ السيميولوجي ،أي مقارنة الإشارات والعلامات والتي تحيل إلى أشياء بعيدة عن الإفهام لأول وهلة .

لذلك يمكن اعتبار العنوان -هنا- تثبيتا لقيمة السرد انطلاقا من حركية المفردة الوحيدة : "لخضر" داخله والتركيز عليه بصفته واجهة في البدء ثم تطوير مجالات اشتغالاته داخل بنيات السرد والواضحة التي سنشير إليها تباعا ،في بداية المقطع الثالث من الرواية يذكر "لخضر" لأول مرة تعييننا ،بعدهما ذكر إحالة بضمير الغائب : "كان لخضر وقتها في سن يقال انه عنفوان كل الأعمار التي يمكن لشخص ما أن يعيشها ،لم يشعر قط انه يحمل عمرا يستحق أن يحتفي به داخل ما كان يحيط به من فراغ مهول"⁶ ، هذه التيمة الوصفية التي تشير إلى الفضاء الذي ستسبح فيه كلمة لخضر " اسم العلم" ثم "لخضر" الشخصية المحورية التي تدور في فلكها كل الأحداث؛ فالعنوان يهيمن على النص بوصفه كتلة اقتصادية ، وهو يتموقع كسلسلة إحالة

١- المرجع نفسه ،ص.٧٣.

٢- ابن فارس،مقاييس اللغة،تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الفكر،مصر،١٩٨٩،ج٢/ص.١٩٥.

٣- المصدر نفسه.

٤- ماجدة حمود،رواية لخضر لياسمينه صالح ،سيرة ذاتية لآلية الفساد منشور على الانترنت

٥- ينظر ،عزوز علي اسماعيل ،عتبات النص في الرواية العربية ،دراسة سيميولوجية سردية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة. مصر ،٢٠١٣،ص.٧٥.

٦- الرواية ص.١٨٠

chaîne de référence، فحسب ماورد في معجم تحليل الخطاب نسي بمصطلح سلسلة الاحالة في ملفوظ او نص كل متتالية من المفردات تحيل على مرجع واحد، ويتعلق هذا بالمتتاليات المتكونة من مجموع اسمي وضمائر عائدية قبلية أو بعدية¹ لخضر سيلقي بظلاله في كل مقاطع السرد بلا هوادة ضمن حركية تجعل التجدد والتغير من الذاتى إلى الاديولوجي السمة البارزة لهته السلسلة، فعلى سبيل المثال نجد الإحالات التالية في البداية

فهم أن أمه ماتت. أخذها الله إليه ليريحها من مرضها وأنيها الليلي²

فكر أن أخته ذهبت إلى الله لأن الله يأخذ من يحبهم....فكر أنها لن تجوع ولن تبرد ولن تمرض بعد الآن.³

أحس لخضر بحزن غريب وهو يتساءل: هل هذه الحياة التي نولد من اجلها؟ شعر انه يكره هذه المهنة لأنها سبب في كل الغبن الذي ترعرع فيه.⁴

كان يشعر انه لن ينجح في التقدم في عمله ان تعاطف مع ضحاياه.⁵

فكر ان لخضر الذي كان مرتبطا بذاكرته قد مات، مات منذ زمن بعيد.⁶

ويتطور السرد بضدية رهيبه تجعل من الطفل الوديع لخضر (ضحية الفقر والمجتمع) إلى شخص يستببح كل الصفات البشعة، ويعيش قسوة الضمير وبطش الذكريات الموجهة. فالعنوان- لخضر-اختزال لوجع طفل وألم رجل قست عليه الظروف فكان قاسيا على ضحاياه وعلى نجاه وعلى سي الطيب وعلى حسين وعلى الوطن بدموع قلب عاش قهر الضمير في كل حين من حياته المليئة بالتساؤلات ومساحات الفراغ الداكنة، لخضر فسيفساء الذات والادولوجيات المتسارعة، لخضر الحمال والحارس والضابط، لخضر البدلة، لخضر المحب(الأم-الاخت-نجاه-حسين)

الصوت في السرد:

ورد تعريف الصوت في بعض المعاجم المتخصصة بأنه إحدى مقولات الخطاب القصصي الثلاث Genette. ١٩٧٢ بعد مقولتي الزمن والصيغة. ويعود الفضل إلى جونات نفسه في التمييز بين الصوت والصيغة؛ ففي الصيغة تقع العناية بجهات الخطاب كالمسافة والمنظور، وفي الصوت يقع الاهتمام بالمستويات السردية متعلقة بالمستويات الحكائية.⁷

والصوت في السرد هو ارتداد المعنى واشتغاله داخل فضاءات الحكي الممكن والمتاح داخل المتن، وهو وجوده داخل مساحات السياق الرحبة، والصوت أصوات تتماشى بنظام معين داخل الرواية تتجانس وتلتقي حيناً و، ويمكنها الاختلاف والتناطح والتضاد في أحيان أخرى، تعلو الأصوات على بعضها البعض، فيظهر بعضها ويضمحل الآخر حسب الحدث والرسم السردى

١- ينظر باتريك شارودو. دمنيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ص ٩٦

٢- الرواية ص. ٢١.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٣.

٤- المصدر نفسه ص. ٣٠.

٥- المصدر نفسه ص ١٨٠.

٦- المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

٧- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر تونس. ط. ٢٠١٠، ص ٢٧٦.

لتطور فصول الحكى، وكلما كانت المشاهد متقنة السبك كلما كان الصوت أوضح للمتلقى في رواية لخضر اصوات تصدح بالشيء الكثير من فنون القول الذي يعبر عن معارف مختلفة وحوادث .

صوت لخضر:

عندما نريد ان نتناول الصوت في هذه الرواية ينبغي أن نربطه بتيمات معينة كي يظهر أثره ويبرز دوره الفني و أول هذه التيمات تيمة الوطن وثانها تيمة الذات هما تيمتان مهمتان في هذا العمل الذي سبق وان اشرنا انه يشغل على محوري الحب والقتل وما يصاحبهما من قيم من جنسهما تكون بديلة أو مرسخة للكثير من الأفعال، قبل ذلك ينبغي أن نشير إلى أن لخضر في تجلياته هو استمرارية لشخصية العربي الذي ولد بمعاناة وقهر تشبه إلى حد بعيد بؤس لخضر "يومها أحس العربي انه يحق على الفرنسيين... يكرههم لأنهم حرموه من أبيه، ولأنهم حرموه من أمه التي ماتت سنة من بعد تلك الحادثة... ماتت حاملة حسرتها معها والأسئلة التي لم تجد لها جوابا"¹

بدا السارد الرواية من النهاية وفق تقنية الاسترجاع، اختزل زمن أكثر من ثلاثين سنة ليظهر لخضر بعد ربح من الزمن. الرجل الذي لا يريد أن يرى نفسه في المرآة؛ "سيدي أنت من أمر بنزع المرايا من الجدران والأمكنة أنت من أمرنا بعدم ترك مرآة واحدة في البيت"²

لا يريد لخضر ان يرى نفسه مجسدا في ملامح فهو يرى ذاته في الآخرين، حتى الحياة لم تعد تمثل له شيئا، هو يحاكي كامي في روايته "السقوط" لسان حاله يقول: "أنها تفاهة بلا ضفاف، أقاصي غارقة، غياب لكل إشارة طوبوغرافية وزمنية، انحاء لكل الاختلافات المشخصة، كل شيء ضاع في مدى زمني راكد؛ هانحن أمام نهاية لكل نظير"³

بدأت الرواية ببوح واعتراف بالفصلان الأول والثاني هما استمرارية زمنية للفصل الأخير، أحداث كثيرة ستقع في فضاء التخيل المطلق-حسب الكاتبة- لكن إسقاطه على مرجعية واقعية يلقى قبولا، ضمن الأطر المتاحة في السرد.

لخضر صوت الذات: يقول فيليب هامون: "وقد يكون تحديد البطل من خلال تعليق ضمني، وعلى التحليل أن يحدد الأماكن التي يقوم فيها النص بطرح منظوره الخاص ويسمى البطل بطلا والخائن خائنا وان يقوم هذا الفعل او ذلك كفعل خير أو كفعل شر، باختصار فان النص يرافقه جهاز تقويحي ذو وظيفة ميتالغوية"⁴

المنظور الذي يتحرك فيه لخضر منذ البداية هو البحث عن الذات وجلدها كلما سمحت الفرصة بذلك، ذات عانت الكثير من الفقر والحرمان الأسري، طفل فقد أمه في صغره، وأخته بسبب مرض بسيط، عاش مع أب متسلط فارغ من الحنان، لم يزرع فيه شيئا جميلا، وبدل ذلك، سلبه براءته حنانه وكل جميل كان فيه، تحاول الساردة أن تبرر لنا جفاء الأب: "وان والده الذي لم يضمه قط إلى صدره، لم تكن له ذراعان ليضمه بهما بعد ساعات مميتة كان يقضيها في حمل الأكياس على ظهره ذهابا وإيابا" الرواية ص: ٣. انطلاقا من العتبات التي وفرها لنا السرد منذ البداية، لا ينتظر القارئ ان

¹ - ياسمينة صالح، رواية وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ٠١. ٢٠٠٦. ص ١٥.

² - رواية لخضر ص. ٠٩.

³ - الجيرداس جيليان غريصاص، جاك فونتي، سيميائيات الالهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط ٠١، ٢٠١٠. ص ٧٦.

⁴ - فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية، تقدم عبد الفتاح كيليطو. ترجمة سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. د. ت. ص. ١٠٣.

تكون الذات المحور- لخضر- ذاتا طامحة بشوشة ترسم مشاريع وتتبنى قيما وقناعات معينة، فالعكس هو الصحيح،"لم يكن لخضر من هؤلاء الذين يحلمون بشيء ملموس... كان يرى نفسه فاقد للطموح، مثلما كان عاجزا عن القول إنه سعيد بحياديته الضاربة بعيدا في الهباء"¹

هذا المعطى يتيح لنا- بشكل من الأشكال- تبرير أفعال الشخصية فيما بعد أو نقدها، فالحرية متاحة ضمن هذا السياق، لكننا نتفق على التغيير الذي سيمس جوهر الفعل السردي ويناقض الواقع بالتمام إذ لا يعقل ان يصير حمال بسيط ضابطا ساميا في الدولة، إلا من قبيل أحلام اليقظة، التي كان يرددتها أحيانا وهو يتأمل شخصيات تأتي للميناء للإشراف على استلام حاوياتها المشحونة بسلع مختلفة. "وفجأة وجد لخضر نفسه يتخيل شكله لابسا تلك البذلة الخضراء والنجوم تلمع فوق كتفيه.. تخيل نفسه واقفا أمام العمال بصمت يبعث على الرهبة، ووقار يثير الخوف...كم سوف يحتاج من العمر ليقف تلك الوقفة الواثقة والصارمة؟؟"²

نلاحظ أن المعطى الذاتي الموجود في كل فصول الرواية يتلون بقيم الوطن والايديولوجيا؛ إذ لا نعثر على بنيات منفصلة مكتفية بذاتها داخل الرواية وإنما، تحاول ياسمينة صالح دائما ربط الصوت العالي الذي يصدح في الفصول الثمانية والعشرين ويفصح عن مواصفات سيكولوجية كثيرة ومتعددة، بعضها متجانس يتماشى مع تطور السرد وبعضها الأخر يناقض الأفعال، لتستمر العملية بهاته الوتيرة في جل الرواية.

المواصفات السيكلوجية: تتعلق بكيونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، العواطف، الانفعالات)³

أهم هذه المواصفات التي بنت عليها ياسمينة حركية الذات هي:

١- الحزن. فهذه التيمة ما تنفك تظهر لتبتطش بعاطفة لخضر في كل حين ولحظة، قالت أنها مجرد كذبة يعيشها الأفراد في مجتمع لم يوفر لأفراده- حسب الكاتبة- ابسط شروط السعادة والعيش الرغيد: "لم يكن سعيدا، فلم يكن ثمة شاب يدعي السعادة، كان الجميع يتفق على أن السعادة كذبة قومية"⁴.

لم يكن يستحق السعادة لأنه لم يفلح في الدراسة، فشله فتح هوة سحيقة بينه وبين ابيه الذي اعتبره فاشلا بامتياز"⁵

"ومع هذا كان يصدق أن والده لا يكرهه، وان ما يفعله ليس أكثر من ردة فعل إزاء وضعه"⁶.

"كانت تلك أول مرة يعانقه فيها والده، أحس بحزن أكبر وهو يتخيل شكل الحياة التي سينتهي إليها.. حمال ابن حمال"⁷

¹ - رواية لخضر، ص ص ١٩٠-٢٠٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٦٩.

^٣ - ينظر، محمد بوعزة تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان. ط. ٢٠١٠، ص ٤٠.

^٤ - المصدر السابق، ص ١٩.

^٥ - المصدر نفسه ص ١٩.

^٦ - نفسه ص ٢٢.

^٧ - نفسه ص ٣١.

"كان يشعر بالانكسار في داخله، لأنه يؤدي عملاً يعيده إلى البيت متعباً وفارغاً من الفرح".¹

تتطور هذه التيمة لتشكل هالة من الهواجس والخوف ولتشحن بأفعال ترسخ سوداوية الأفق لدى لخضر، يجد نفسه يسمع ذلك الصوت الرهيب (صوت الأب، صوت الماضي التعتيس، صوت الحقيقة) "لن تصبح محترماً حتى ولو لبست أغلى الثياب، ستبقى بأثنا وخبيثاً دائماً"²

في هذا الإطار يتعلق الأمر بدراسة الهوية باعتباره سابقاً على الممكنات الدلالية المستترة فهو من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعد سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي (المكونين الرئيسيين في النص السردي) انه يشكل بعداً جديداً داخل المسار التوليدي.³

فتحققات الهوية وقدرته على توليد نسخ فرعية هي المدخل الأساس من أجل تحديد الحالات المشابهة أو المناقضة، فلا يظهر الحزن إلا في علاقته بالكآبة واليأس والبكاء والفشل والظلم والفقر من جهة ومن علاقته بالسعادة والأمل والنجاح والثراء والسلطة، يتواصل المسار الحزين لهذه الشخصية المتناقضة، حيث تفصح في كل فترة بالحزن والعزلة حتى في أبهى الفترات المهيجة (موعد عرسه)؛ "وجاء موعد العرس، كان زواجه حدثاً مهماً في الحي، فقد أحس بان الجميع فرح لأجل سي الطيب أكثر مما فرح لأجله"⁴. في مقام السعادة والفرح والاحتفاء يستحضر لخضر ذكريات تزيد حزنه، يتظاهر بالفرح ولا يعيشه، يتذكر نجاته الحبيبة الباهتة مع الأيام: "تساءل هل هذا هو الزواج الذي كان يحلم به منذ سنين؟ قبل سنين أراد فتاة مستحيلة كالفرح. نجاته. هل فكرت فيه يوم عرسها ليفكر فيها هذه الليلة؟، شعر بحزن دفين وهو يتخيل حياته لو كانت زوجته اليوم هي نفسها، تلك الصغيرة التي حركت مشاعره أول مرة"⁵

بناء على ما سبق يمكن القول إن الرواية بحث في النفس البشرية وما تحيل إليه من أهواء ونوازع من حب وكره وحقد وحنان.. وان القصص التي لا تعنى ببحث مشكل النفس البشرية ستكون خارج حدود النوع الروائي.⁶

إن صوت الذات في رواية لخضر هو تمثيل يميز تطور الشخصية وانبعاث الكثير من القيم التي تخرج للعلن عندما تتوفر الظروف، فسممة الحزن كان لها اثر في صنع الحدث الروائي. وكذلك سممة الحب التي تعد محورا مهماً في الرواية.

٢- الحب: عندما نفقد شيئاً. نتذكره ونحن إليه ونضمه في أحلامنا، نستحضره في الصور والشخوص، في الذكرى وفي الواقع، نعيشه عزاء لعلنا نظفر ببعض أثاره الساحرة، تيمة الحب هي أيضاً صوت يعلو في خشبة السرد، ضوء خافت في الرواية لكنه موجود للحفاظ على التوازن النفسي والفني للرواية فالسرد بدون حب جثة هامدة وعندما نريد تتبع هذه التيمة في الرواية نجدتها تتعلق بمحورين، المحور الأول هو حب عاطفي يحيل إلى الارتباط والشعور بالراحة اتجاه شخص عزيز؛ وهو الذي وجدناه خافتاً بعض الشيء في الرواية لم يتجلى لنا لونه بصفة فعلية، فلخضر قد صرح بحبه وعواطفه اتجاه نجاته لكن السرد صمت ولم يفصح عن عاطفة نجاته فحب لخضر كان هياماً وحب نجاته كان تضامناً وشفقة، لذلك لم

١- نفسه ص ٣٥.

٢- نفسه، ص ٨٠.

٣- ينظر، الجيرداس جيليان غرمصاص، جاك فونتي، سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص ١٢.

٤- الرواية ص ٢٣٩.

٥- المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

٦- ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠١٣، ص ١٧٣.

يتطور وبقي أسير الذكرى ،وجهة لخضر اتجاه الحب كانت أمنية عصبية التحقيق تراوده كثيرا ، طالما تمنى أن يجلس لأحدهم و يفصح له عن كل مكنوناته وأحزانه وشعوره الغارق في الأحزان والكآبة "كان يتمنى في قرارة نفسه لو كان له صديق حقيقي يشاطره أحزانه وآلامه كما يفعل أي شاب في مثل سنه...أو صديقة..؟ ابتسم بينه وبين نفسه وهو يتخيل شكله يصاحب فتاة ..فتاة تصغي إليه وتخرج معه في أيام العطل ..تمشي معه و تحكي وتسمع ما يقوله"¹

لم يكن يحتاج إلى أجمل منها ليشعر أن قلبه يدق في أذنيه ،وانه يتحول من شاب بائس إلى شاب مرتبك،عندما يضع رأسه على المخدة ليلا يجد نفسه يفكر فيها"²

"محتاج أن يحبه الآخرون ليس عن حاجة بل عن حب ...يحتاج إلى من يقول له :اعتن بنفسك.عن حب."³

بقيت تنظر إليه بعينها الواسعتين المليئتين بشيء مختلف...ثم مدت يدها ولمست ذراعه وقالت : لا يهم ما يبدو لنا محزنا ، يبقى ذكريات نتذكرها "⁴

باستثناء الحنين اتجاه الأم والأخت الصغيرة ،فان لخضر معبأ بالشكوك اتجاه جل الشخصيات الأخرى ،لذلك كان شعوره اتجاه نجاة خلاصا من الشك والخوف واحتضانا لحنين الأم ،لكن للأسف لم يكن الحب بمستوى طموحه وآماله الجميلة ،عالمه الوردي الذي رسمه بددته -فجأة- سطوة البشر : " كل الذي عرفهم خانوه، حتى الذين لم يكن يشعر نحوهم بشيء خانوه.لأنه فقير وجائع ولأنه يثير الشفقة في عيون كل من اعتبره تافها " ⁵ فكر أن نجاة لم تخنه كان يجد لها الأعذار يوما بعد يوم .

حب نجاة^٢: لم يكن حبا بالمعنى الشعوري المتبادل في البداية ،

لكن الأمر تغير في مرحلة حاسمة من حياة نجاة ولخضر :عندما كانا ينتظران مولودا ،هذا المولود الذي سيشكل خطرا على صحة الأم إلا أنها تضحي بحياتها لكي تبقى شعلة لخضر في هذه الحياة ،فالتضحية حب مقدس لا يصل له كل الناس،فالكثير من الأفتنة تسقط عندما يصلون إلى مفترق التضحية بأشياء عزيزة ،فنجاة الجميلة المرغوبة لم تضح بشيء وأثرت بسهولة مغادرة حياة لخضر ،بينما نجاة -العرجاء_ ضححت بحياتها وأبقت الطفل حسين يرى نور الحياة ،وكأنها منحت لخضر جرعة فرح بالمولود القادم الذي ينير أنفاس النفس المتألمة بالذكريات والصور المعاشة .

شعر بحزن عميق يتسلل إلى قلبه ،ودون وعي وجد نفسه يجهد بالبكاء. هل كان يبكي ابنه أم نفسه أم زوجة أرادت أن ترضيه إلى اللحظة الأخيرة ،زوجة لم يعرف كيف يشكرها...زوجة تركت له ابنها وذهبت ..شعر فجأة بالفراغ"⁶

¹ - الرواية ،ص٤٨ .

² - المصدر نفسه،ص٤٩.

³ - المصدر نفسه، ص٥٠.

⁴ -المصدر نفسه، ص ٥٧-٥٨.

⁵ - المصدر نفسه،ص٨٩.

⁶ - المصدر نفسه ص٢٥٥.

صوت الوعي بالوطن :

تقول ماجدة حمود: " كان من المنطقي تحول الشخص المقهور الذي داسته الأحذية إلى آلة للقهر والدمار، يدوس الآخرين، وبذلك باع إنسانيته لشيطان السلطة والمال! وداس كل القيم، حتى إنه يتزوج (من فتاة عرجاء، مريضة القلب) من أجل أن يرضي رؤسائه في العمل"¹

لكن هذا لا يمنع من وجود أصوات واعية بالحقيقة وبما يقع ، أصوات منتبهة ومنتزعة حافظت على واقعية الحدث السردي بعدما أوغل في التخيل، "صحيح أن ثمة أصواتا في الرواية تعي حقيقة الصراع (المدير: الطيب، الصحفي: الباهي، السكرتير: جمال) تشكل بدلالات أسمائها وأفعالها نقبضا للخصم) الذي تصدمنا تصرفاته السوداء²، تحيل إلى الطيبة والهياء والجمال ،قال سي الطيب للخصم في أول لقاء: " أنا لا يهمني في هذه الحياة سوى كسب الرجال يا بني، الدنيا فانية، ولا يبقى إلا وجه الله"³. ويواصل السرد ذكر صفات هذا الرجل الشهم الوطني الذي تشبع بقيم ثورية جعلته يحاول التأثير في غيره ونصح أبنائه الطلبة ونبذ العنف والفرقة ؛ظل يصرخ كل شيء سيحل بالهدوء يا أبنائي العنف لا يغير شيئا "⁴

كان يدرك أن الباهي يتحدث بمنطق الخبرة الكبيرة في عمله، فهو عاش مع الناس البسطاء والفقراء، عاش في المدينة العميقة ولم يعيش على ضفاف المدينة"⁴

سي الباهي موسوعة كاملة، أنا احسده على معلوماته الكبيرة وثقافته العالية..ما يحرك الباهي هي وطنيته وحبه الشديد للبلد، لو لم يكن يحب هذه الأرض لغادها أو لباع ذمته مقابل المناصب كما يفعل الآخرون."⁵

إن شخصا مثل الباهي لا يمكن أن يكون مرحبا به، انه أشبه بضمير حي ، وذاكرة لا تموت. انه ثائر فريد من نوعه، لأنه لا يستعمل السلاح بل القلم:"⁶

الوطن والسلطة :

يقترح ب.شارودو في معجم تحليل الخطاب تحديدات مهمة لما يسميه بالسلطة المظهرة *autorité* والتي تبرز عند المواجهة وترتبط بمصدر الرسالة بشفرات سيميولوجية متنوعة (تعبيرية-سلوكية-لباسية) ومثلها ومثل السلطة المبنية على الهيبة والمكانة المرتبطة بالأشخاص وبعض الأدوار الاجتماعية .والتي تفعل فعلها ضمينا مع توجيهه إلى الأعلى أثناء التفاعل ،

¹ - ماجدة حمود رواية "لخصم" لياسمينه صالح، سيرة ذاتية لآلية الفساد.

<http://www.middle-east-online.com>

² - المرجع نفسه.

³ - رواية لخصم، ص. ١٤٤

*أظن أن العنف غير الشيء الكثير في الوطن، غير الطباع والنفوس والأفكار، انعدمت الثقة وكثرت الماسي والذكريات الحزينة ،أجبرنا على الأنانية المقبته ضاعت الحقوق وغابت الألفة والاجتماع ،لقد غير العنف الوطن وفكك كل لحمه بناءة ،أصبح الوطن يتصايح بأنين الذكرى وهو يأمل ويتمنى .

⁴ - المصدر نفسه، ص. ٢١٤.

⁵ - المصدر نفسه، ص. ٢٢٢.

⁶ - المصدر نفسه، ص. ٢٢٣.

الأفعال الواردة لتعيين صيغة السلطة في الخطاب تتعلق بمبدأ الإلزام، وهو مبدأ السلطة في صورته القصوى، تحيل إلى الانصياع بدون أن يرافقه تبرير، بناء على الجملة المشهورة: إن من يتلقى أمرا عليه أن يطيعه؛ هي سلطة جعلية.¹ تتجلى لنا السلطة وعلاقتها بالوطن في رواية لخضر ضمن عاملين اثنين

العامل الأول هو عامل الطموح الذي حرك الشخصية مدفوعا بظروف قاسية مما جعلها ترى في السلطة والهيبة خلاصا من الفشل والأزدراء والنكسات المتتالية، تمثل السلطة في نظر البطل لم يكل مجسما في كيان معين (سلطة أمنية - أرباب عمل-مرتبة اجتماعية..) وإنما في فضاء يمنح له العزاء والخلاص من وضع بائس (فقير-حمال-حارس ليالي-مخبر بسيط) وهو الذي حدث بالفعل، حيث أصبح لخضر يرتقي في سلم الرتب والمناصب حتى وصل إلى مسؤول سام، ارتقاء لخضر برره السرد، أكثر من مرة، حيث نلاحظ الترسيم التي تجسد الطموح والتسلق والتسلط والجبروت

"لأول مرة يشعر أن ما ينقصه أهم من المال ومن الحب ومن الخبز واللباس...تنقصه السلطة التي تجعل المال والخبز والخبز واللباس في متناوله..السلطة التي تجعل الجميع يبتسم له، حتى أكثر الناس كرها له واشمئزازا منه يبتسمون له عن خوف، وعن حاجة إلى نيل رضاه"²

كانه يقول للمارد اجعلني سيدا على الآخرين، فيجعله سيدا على الآخرين"³

اعرف انك تحت امرناولهدا عليك ان تعرف اننا نعرف كيف نحبي رجالنا جيدا.

نعم يا سيدي!

قالها بصوت مرتعش، وبدا المسؤول منتصرا وهو يتململ فوق كرسيه بهدوء⁴

استطاع في السنوات الماضية ان يستوعب ان الدولة اكبر بكثير من هؤلاء الاشخاص، الا انه لم يكن قادرا على الاعتراف بذلك علانية، لقد استطاع ان يكتشف جيلا جديدا، يرفضون الخطأ ويؤمنون بالعدالة والقانون، مثلما اكتشف جيلا جديدا يرفضون الظلم ويرون ان لكل جريمة عقابا، وه هذا يشكلون الدولة الحقيقية، التي يكن بإمكانه الانتماء اليها⁵..

والعامل الثاني كما لاحظنا هو السلطة مجسدة في اقطاب معينة تحاول السيطرة على الوطن، جسدها الكاتبة في صراع ايديولوجي، بين الاسلاميين والاشتراكيين في فترة ما قبل التسعينيات، ومراقبة أمنية حاولت القضاء على انفلات الامور، لكن بعض المخططات الأمنية، التي انخرط فيها لخضر مدفوعا بظروفه في البداية، ثم اختيارها كمهنة منحته الابهة، ساهمت في وضع الوطن في مفترق طرق خطير، دخل بعدها في مرحلة دامية، فكان الشعب ضحية ايديولوجيات مقبته،

تقول ياسمينة صالح لا يمكن أن الفصل بين الثورة والعنف السياسي واليأس والفراغ، والخسائر المعنوية والبشرية، والخيبات.. كلها وقائع نتلمسها في يومياتنا، ولهذا "استثمارها" داخل النص الروائي يكون مرادفا لماهية الخيال

١- ينظر، ب. شارودو، دمنيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ص. ٨٧.

٢- الرواية، ص. ١٠٨.

٣- المصدر نفسه، ص. ١٠٩.

٤- المصدر نفسه، ص. ٢٣٣.

٥- الرواية ص. ٢٦٩.

الذي من خلاله تتحول الأشياء إلى قصة، وأبطال وأسماء ومراحل و فلا أحد سيحاكم كاتبها يتخيل الفجائع الواقعية في رواية!¹

فالكاتبة وثقت بعدستها السردية صراع الايديولوجيات المقيتة ، في فضاء لخضر السايح بين ضمير محب لكل ما هو جميل، وشخصية اعتادت على التقارير والمكائد ،فالرواية توثيق لمسار اجتماعي وسياسي للفترة السوداء ضمن تخيل ففي جعل من شخص لخضر يعزف سمفونية متدرجة الالحن فكلما علا صوت الاحتفاء، طغا صوت اخر يخفيه ويضممه هو صوت القتل والصراع والتطاحن الذي جعل تعدد الاصوات في الرواية سمة بارزة ومهمة.

لكن هذا لم يمنع من وجود صوت الامل في الرواية ، جسدها كل من حسين بن لخضر وخطيبته حياة، " ومع ذلك ستجدين شبلبا مثل حسين يؤمنون به واخرين يكفرون به، لكنهم سيعودون دائما ،لأنه وطنهم الذي لن يجدوا غيره في الدنيا!² فاسم العلم في الرواية لم يختر اعتباطا وانما كان له دور دلالي في توجيه المعاني حيث يشير حسين الى الحسن الخلقي والى الامل ونفس الشيء بالنسبة لحياة التي توحى بالشباب والتطلع والاحتفال والبهجة .

الامنيات الجميلة في خريف العمر:

في الفصل الثالث و العشرين تهاوى قوى الجبروت ويتسرب صوت الضمير الحي ليطلق العنان للاماني الجميلة التي اختفت طيلة عقود من العيش المليء بالعنف والقسوة تحت وطأة السطوة والجبروت "تمنى لو كان يستطيع ان يشعر بالحب دون ان تتساقط جدران قلبه "³

" خيل اليه ان اضاع الكثير من الاشياء الجميلة التي كانت قابلة للاحتفاء بها في خريف العمر"⁴.

"كان يريد ان يتصالح مع نفسه عبر ابنه ،دون ان يبرر ماضيه الغريبوما فعله في طريق المشي الى المجد"⁵

كنت اتمنى ان اكون شيئا مهما في قلوب من احببتهم "⁶ الشعور بالحب ،تضييع الكثير من الاشياء الجميلة، تبرير الماضي ،هي امنيات في نهاية المسار ،لم يستطع لخضر -للاسف- ان يجمع في قلبه الشر والحب ،الحب كان مؤجلا وكل الاشياء الجميلة، طغى صوت الموت والمكائد على الامال النبيلة التي ترفرف في كل قلب ليعيش بها حياة سعيدة ،الامنيات التي كانت في شباب لخضر رسمت طموحا معيننا ،كن ذلك الطموح على حساب كل ما هو طيب ونبيلا ومثالي ،لخضر هو في النهاية -كما قالت ياسمينة- هو كل الرواية لأنه لا يمثل شخصه بل يمثل قلب الكثير ممن تلونت نفوسهم بالوان داكنة ،يصعب مع الوقت ازالة عتمتها ،لكن رغم كل ذلك يبقى الامل متاحا ومشروعا في حياة تتسع للجميع .

١- حوار مع الكاتبة ياسمينة صالح

٢- المصدر السابق، ص٣١٣.

٣- رواية لخضر، ص٢٨٣.

٤- المصدر نفسه، ص٢٨٩.

٥- المصدر نفسه، ص٢٩٧.

٦- المصدر نفسه، ص٣٣٠.

ختام السرد:

على الساعة السابعة، في الصفحة الثانية والثلاثين بعد المئة الثالثة ينتهي السرد نهاية فاترة، باعتراف والم التذكر والانتظار، (انتظار شفاء حسين على أمل زواجه بحياة؛ "المهم بمجرد شفاء حسين سوف نحبي زواجه بحياة، لاوقت للانتظار. يجب ان نفرح بهما!". النهاية مفتوحة، تتطلع لمستقبل مشرق، لكنها لم تكن مبهجة، لأن الرواية كانت حبلية بالحزن والملاحم المتتابعة، افضت الى غيرية رهيبية وتسلسل بين الذوات، وتمجيد للانتصار العبي في الكثير من المشاهد، فجاء الختام سليل فصول الرواية التي، شهدت على براعة سبك الكاتبة لاحداث الرواية.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- 1 - ياسمينة صالح، رواية لخضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط ١، ٢٠١٠.
- 2 - ياسمينة صالح، رواية وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠١٦.

المعاجم:

- 1 - ابن فارس أبو الحسين أحمد، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ج ٣.
- 2 - باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠٠٨.
- 3 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر تونس، ط ١، ٢٠١٢.

المراجع:

- 1 - الجيرداس جيليان غريماص، جاك فونتني، سيميائيات الالهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة سعيدي بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط ١، ٢٠١٠.
- 2 - سعيد بنكراد، النص السردي، نحو سيميائيات للايديولوجيا، دار الامان. الرباط. المغرب، ط ١، ١٩٩١.
- 3 - عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف. الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون. لبنان، ط ١، ٢٠١٢.
- 4 - عبد الله ابراهيم السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط ١، ٢٠١٣.
- 5 - عدنان الظاهر، لخضر: قمة الإبهار في النص السردي عند ياسمينة صالح، مجلة عمان، العدد ١٧٣، اوت/سبتمبر ٢٠١٣.

¹ - المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

- ٦ - عزوز علي اسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠١٣.
- ٧ - فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية، تقديم عبد الفتاح كيليطو. ترجمة سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.د.ت.،.
- ٨ - محمد البازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف. الجزائر ندار الامان المغرب، ط ٢٠١٢.
- ٩ - محمد بوعزة تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط ٢٠١٢.

المواقع الإلكترونية:

^{٤٥} - خضر عواد خزاعي، رواية لخضر للكاتبة ياسمينه صالح، النص الروائي في ورشة العمل السردى. الرابط

http://www.elwatandz.com/r_ation/etude/22559.html

^٦ - حوار مع الكاتبة نشر بيومية النصر، يوم ٩ نوفمبر ٢٠١٠

^٧ - ماجدة حمود، رواية لخضر لياسمينه صالح، سيرة ذاتية لألية الفساد الرابط:

[http://www.thakafamag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=455:-qq-&catid=4:2010-05-31-17-34-](http://www.thakafamag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=455:-qq-&catid=4:2010-05-31-17-34-55&Itemid=22)

55&Itemid=22

تجليات السّلطة الدّينية في الرّواية الجزائرية قضاة الشّرف لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا

أ. عبدالله أوغرب ، جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان-الجزائر

الملخص :

تروم الورقة البحثية رصد تجليات السّلطة الدّينية في الرّواية الجزائرية من خلال العمل الفنّي الموسوم بـ"قضاة الشّرف" لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا؛ والتي تصوّر عوالم معلومة ومجهولة، معقولة وخارقة ، عاقلة ومسكرة؛ ليبقى شيخ الحضرة موضعا للسؤال المعرفي/الفلسفي باعتبار تملكه تلك السّلطة الرّمزية التي جعلته وتجعله و"الزاوية" قمر السلطات :فتتراءى من خلال الرواية مفاتيح امتلاك السّلطة الدّينية من حصوله على "الحكمة" وتوفّره على القدر الواجب من العلم إلى أجواء المبايعة وما تفرضه من إلزامات إلى تحقّق النّسب /الأصل الشريف بالرسول الكريم؛ مع شرط رؤية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم لبلوغ الحقيقة التي تغيب بغياب المرید لتلامس الرواية عبق الصّوفية في سفرتها بين الوعي واللاوعي، كما أنّ في "قضاة الشرف" ما يبوح بخطر الصراع على السلطة باسم الدّين وامتزاج الحقيقة القدسية وزيف الحياة الدنيوية من خلال استنثار المقدّس بغرض الامتلاك :امتلاك السلطة، الأرض والعرض .

الكلمات المفتاحية : - الرواية- الجزائر- السّلطة- الدّين- الحقيقة- المقدّس-

Résumé:

Dans cette présente étude, nous tenterons d'étudier les images d'autorité religieuse dans les romans Algériennes à travers le travail artistique intitulé « les juges de l'honneur » de Abdelouahab Benmansour comme un objet de recherche pour savoir tous ce qui est connu et inconnu, raisonnables et surnaturels, conscient et capiteux sur « Chikh El Hadra », ce dernier reste le cible d'un question scientifique/philosophique à cause de son puissance symbolique qui se pose avec « Zaouïa » comme la lune des autorités dans le roman et dans nos sociétés Arabes.

L'auteur nous donnerons un voyage dans le monde de soufisme qui nécessite des clés/conditions pour avoir le pouvoir dans le « zaouïa » ; c'est à dire : obtenir un don de dieu et un savoir claire et ambigu, ensuite la présence dans un atmosphère d'allégeance et ses obligations imposées ; aussi il faut être de noble extraction et voir notre prophète Mohammad(PSDL) pour la réalisation de la vérité , cette vérité qui part avec l'absence d'aspirant entre le conscient et l'inconscient.

L'efficacité de la religion s'accomplit quand le sacré devient le chemin de vie pas un moyen d'investissement du sacré en possession: avoir le pouvoir, la terre et les femmes ; « les juges de l'honneur » permet de voir le non-dit .

Mots-clés : Roman-Algérie-pouvoir-religion-vérité-sacré

تتوسم الرواية منذ بداية نشأتها رسم أهم الآراء والأفكار الإنسانية بطرائق إبداعية مختلفة إلا أنها تتوحد في كونها تتخذ من السرد الروائي معولها الزئبقي المتأرجح بين الأنا والآخر، بين الحقيقة والخيال، بين التصريح والتلميح، بين الخير والشر، بين كثير من البيّنات المتناقضة تناقض النفس البشرية توجد "الرواية" باعتبارها جنساً أدبياً يتيح لمريديها قدراً هائلاً من الرحلات الإستكشافية بين شخوص متنوعة وأماكن متعددة وأزمنة متجددة تحفل الرواية بكل المضامين الممكنة إلا أن كلّ رواية لها من خصوصيات نسيجها ما يخلق منها فرادتها ويميّزها عن غيرها فكرياً، فنيّاً، وجمالياً.

ثارت الرواية الجزائرية منذ نشأتها الثورية على كلّ القيم السالبة/الهادمة في المجتمع، تلك التي لا تعرف من التراث الفكري إلا مسببات السبب فوردت الكثير من الأعمال الروائية مواكبة لخط سير مجتمع يتطور ويسير نحو الإنفتاح الذي فرضته العولمة فرضاً على سكان المعمورة مدفوعاً بأبجديات الحداثة إلى محاولة استنطاق هذا التراث وفرزه بعين العقل والفنّ معا.

رواية "قضاة الشرف" لعبد الوهاب بن منصور منتج روائي جزائري صادر مطلع الألفية الثالثة ٢٠ عن منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين في تسع وسبعين صفحة تتجلى من خلالها معالم الثالث المحرم: الدين، السلطة والشهوة؛ فعن الدين تصوّر الرواية صورة "الزاوية" كفضاء دلالي ومكاني يرمز للدين ويوثق أحواله وأحوال المنزوين معه؛ كما تشكل الزاوية قطبا من أقطاب التآلف المجتمعي في الجزائر، وموقع سلطتها في النفوس قد أكسبها مكانة استراتيجية هامة في هرم البناء المجتمعي والمؤسساتي لكونها: حاضنة علم ومعول لبناء العقول ولرجاحتها؛ "والزوايا جمع زاوية وهي مأخوذة من فعل زوى وانزوى بمعنى ابتعد وانعزل كما في كتب اللغة. وسميت بذلك لأنّ الذين فكروا في بنائها أول مرة من المتصوفة والمرابطين اختاروا الإنزواء بمكانها، والإبتعاد عن صخب العمران وضجيج طلب الهدوء والسكون اللذين يساعدان على التأمل والرياضة الروحية، ويناسبان جوّ الذكر والعبادة وهي من الوظائف الإسلامية التي من أجلها وجدت الزاوية"^١، ليكون موضوع الرواية متجدداً تجدد الأنفاس في رحلتها الذاتية المعتدية، والتي يتغير طعمها بمجرد الدخول إلى الخلوة وعوالم الحضرة التي توفره لها الزوايا؛ فالرواية قد أوجدت "الزاوية" كفضاء رمزي/دلالي قد وُظف لرسم حجم وقيمة "الزاوية" في بلد بحجم الجزائر؛ "فهناك فضل لبعض الزوايا البسيطة المتواضعة التي كانت متناثرة كالنجوم في قمر الجبال الشاهقة وفي أقصى الصحراء المترامية الأطراف وكانت تعمل في صمت وخفاء تُعدّ الجبل القرآني داخل تلك القلاع المغلقة"^٢، مغلقة على الأعين إلا أنها مفتوحة على العالم بأسرار العلوم، فاتحة بابها لكل طارق أو مريد، فلا تزال الجهود مبذولة لتمكّن الجزائر من ترسيخ هويتها الإسلامية والقيم العادلة؛ فبفضل الإسلام استطاعت الجزائر طرد غول استدماري بحجم فرنسا، وبفضل الإسلام كانت الشهادة عنواناً لحياة كلّ شاب جزائري أبي أن يموت فداءً للبلاد والعباد تحت راية الجهاد، وبفضل الإسلام حافظ الجزائري على لسانه من التعجيم؛ بل إنّه - الجزائري - قد حارب العجم بأعجميتهم فأبدع على وزن أبجديتهم أعمالاً روائيةً بأنامل من طينة محمد ديب وآسيا جبار ولقنهم حتى "الظاهرة القرآنية" خدمة للإنسانية جميعاً؛ إلا أنّ رهن الإسلام في عالم الألفية الثالثة قد شابه بعض المدلسين ممن زادوا وزايدوا على الدين وابتدعوا فيه أشكالاً وألواناً فابتعدوا وجعلوا أنفسهم والصراع في لبّ الحياة والقضية، فتجلّت تداعيات التدليس جليّة في أنماط التطرف الديني المستغلّ لحجم الفراغ الرهيب للإنسان المعاصر المكبل بالقيود؛ فيكون استغلال الفرد ومغنته ليصبح أداة يُقذف بها كلّ من لا يخطبُ وُدّه إذ ينل سخطهم، فلهم سلطة التكفير كما العفو والغفران؛ ولما كانت الرواية تأشيرة سفر للملاسة وقائع تستعصي على المشاهدة/المعايشة فذلك بفضل سلطة اللغة التي أتاحت لها فرص اللعب على أوتار الأزمنة والأمكنة لتخدش وتخريش

^١ صلاح مؤيد العقي، "الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر، تاريخها ونشاطها، دار البراق، لبنان، دط، ٢٠٠٢، ص ٣٠١

^٢ المرجع نفسه، ص ٣٠٠

وتنعش العقول من خلال قلبها السّردي القادر على جمع جميع المعارف بجموع القرّاء؛ حيث "ما كان للرواية لتحتلّ هذه المكانة من الإهتمام داخل حقول الإبداع الأدبي والفني والثقافة العربية المعاصرة بوجه عام لولا الإنجازات الهامة التي حقّقتها على مستويات عدة تشمل القصة والخطاب والنص معا، وترتبط ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة العربية في أبسط صورها وأعدت تجلياتها، فحملت بذلك أحاسيس الإنسان العربي وانفعالاته وانشغالاته بقضاياها اليومية والمصيرية في مجالات السياسة والاجتماع".¹

دقّت رواية "قضاة الشرف" بحروفها على نموذج السلطة الدينية بالعوالم التي استطاع الكاتب تصويرها؛ وذلك بحديثه عن تجاذبات الأفراد الحياتية في "زاوية سيدي أحمد الجبلي" كصورة تخيلية مصغرة لمجتمع كبير في واحدة من أوجه صراعاته على السّطة؛ سلطة على الرغم من رمزيّتها إلا أنّ هذه الرمزية تفوح منها نسمات القداسة والقوّة.

أما عن الشهوة وتوظيفاتها في عوالم الرواية باعتباره واحدا من الضرورات الحياتية والفنية التي لا يمكن إبعاد ملامحه عن ساحات التواجد، ولكونها غريزة فطرية تشترك الإنسانية جميعها في استنشادها شرعا أو طمعا فتكون السلطة والأرض/المال والمرأة عناوين الولع؛ فتتراءى أشكال التصريح بالرغبة وخطورة أن يكون الدين وسيلة للزواج بالسلطة والمرأة معا.

لم يكن اعتماد الرواية على العصب الدّيني لسيرورة حيثياتها سوى لكون الدّين أهمّ بوصلة للحياة وبه ومنه وفيه تلتقي الذوات والأفراد والمجتمعات؛ كما أن سلطتي الدّين: العقلية والوجدانية تسمحان له بأن يتقمّر كلّ السلطات، إلا أنّ صاحب السلطة الدينية- وهو المعني في الرواية السردية- يبقى نموذجا تخيليا لا يقبل التعميم حتى وإن صوّرت حروف الرواية قد جانب الحقّ والصّواب في طريقة حصوله على السلطة وفي أقواله وسلوكياته التي تنضح وتفضح تعطّشه للسلطة لغايات تتملّكه: "جدّي يحضر.. أبي عند رأسه ينتظر موته ليرث عمامته البيضاء وبرنوسه المصنوع من الوبر وسبحة خضراء مكية، ويعتلي عرش الحضرة.

أبي يستهويه الجلوس على عرش الطريقة، هو الوريث الوحيد لزاوية سيدي أحمد الجبلي".²

عندما يحضر الجدّ فذلك يعني انتهاء فترة حكم/سلطة رمزية وبوادٍ قيام أخرى تتخذ من الدّين وسيلة لاعتلاء عرش الحضرة واكتساب السلطة؛ بمعنى "إنّ السلطة الدينية تعني - في كلمات بسيطة ودقيقة- أن يدعي إنسان ما لنفسه صفة الحديث باسم الله وحقّ الإنفراد بمعرفة رأي السماء وتفسيره، وذلك فيما يتعلق بشؤون الدين أو بأمور الدنيا.. وسواء في ذلك أن يلّون هذا الإدعاء من قبل فرد، يتولى منصباً دينياً أو منصباً سياسياً، وسيان كذلك أصدرت هذه الدعوى من فرد أو من مؤسسة فكرية أو سياسية".³

فتمّ تصوير "الأب"/الوريث (الحاج محمد) رغم وحدته ورغم عدم وجود منافس له على كرسي عرش الزاوية شغوفاً منتظراً أن ينتقل إليه إرث شرف مسقّد من الدّين ليصبح صاحب الحضرة والطريقة.

بغرض التأكيد على الدّين وعلى ما يوقّره من سلطة رمزية لحاملها فقد جندّ بن منصور روايته بواحد وعشرين شخصية روائية منها الناطقة ومنها الصامتة، منها من عاشت ومنها من ماتت ومنها من استحققت أن تموت زيادة على حضور الروائي في

¹ سعيد يقطين، "فضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠١٢، ص ٩١

² عبد الوهاب بن منصور، رواية قضاة الشرف، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٥

³ د محمد عمارة، "الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية"، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨، ص ١٤

روايته مرتديا ثوب المتكلم "أنا" المتنقلة من النقيض إلى النقيض: من صاحب للحضرة متمتع بهيبتها إلى مبعدها فحاملها بالنيابة وانتهاء بنفيه من الزاوية؛ من القرية "جباله" إلى المدينة "وهران"، من الصّحوة إلى السّكر، ومن الرّضى إلى العقوق عبر "تقنية الفلاش باك" التي تلعب بالزمان والمكان فعبر الحديث والاسترجاع الفني يسافر القارئ عبر الرواية مكتشفا "قضاة الشرف" كمنتوج روائي عربي يُعرّف الأشياء بأضدادها لتكون الحروف السردية موثقة لكلّ الموروثات المجتمعية بقيمها وخصوصياتها التي تتبنى إحقاق الحقّ وتسعى لترسيخ مبادئ العدالة مما أصبغ به عبد الوهاب بن منصور عنوان روايته التي جمعت في كلمتين حملتا وجهين متلازمين: قضاة/شرف فلا قضاة بلا شرف ولا شرف بلا قضاة؛ إذ يُعدّ القاضي صمام الأمان للمحافظة على أمن النّاس وتصريف أحوالهم؛ فالقضاة جمع "قاضي: وهو من عيّن من قبل السلطات للفصل في الدعاوى والخصومات إذ السلطان لا يستطيع أن يقوم بكلّ هذا"¹؛ فيفوض الحاكم/السلطان/الشيخ من يتولى عنه أمور الرّعية لتكون له سلطة الحكم بما حكم القضاء، حيث "جاء لفظ القضاء في اللغة بمعنى الحكم، والقضاء على وجوه مرجعها إلى انقطاع الشيء وتمامه وكلّ ما أحكم عمله أو أتمّ أو ختم أو أدى أداء أو أوجب أو أعلم أو أنفذ أو أمضي فقد قضى. والحكم يأتي بمعنى العلم والفقهاء والقضاء بالعدل وهو مصدر حكم يحكم. والقضاء يفتقر إلى هذه المعاني الواردة في الحكم من علم وفقه وعدل، فهما إذا متقاربان وكلّ منهما مفسّر للآخر."² فمهما تعددت التوصيفات إلا أنّ الغرض الأسى للقضاء أو الحكم هو تحقيق الحقوق ومحاربة الجور بمختلف تلوناته؛ "ولعظم شأن العدل في دحض الظلم وأتّهما ضدّان لا يجتمعان وردا في آية واحدة بأمر ونهي. قال تعالى: "إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ" (سورة النحل الآية ٩)³؛ فليستشفّ إذن من الشقّ الأول من العنوان قضاة أن الكاتب يروم العدل وينشده غاية للوجود الإنساني لا الروائي فحسب من خلال حذفه "ال" الخاصة بالتعريف فوردت "قضاة" نلثة لأنها تختصّ فئة دون أخرى و مجالا دون آخر وأشخاصا ناكرين لذواتهم مجتدين لخدمة غيرهم، وهذا ما يفضي إليه اقتران الشرف بقضاة التي توسم وتتوسم في القاضي معاني التبلّ وأبجديات الشرف؛ "وتفيد قواميس اللغة العربية أنّ كلمة شرف تدلّ على عدّة معان هي:

١. الحسب بالأباء، يقال شرف يشرف شرفاً، فهو شريف والجمع أشراف، والشرف والمجد لا يكونان إلاّ بالأباء، ويقال رجل شريف، ورجل ماجد، أي له آباء متقدّمون في الشرف، والشرف مصدر الشريف من النّاس، وشريف وأشراف مثل نصير وأنصار، والجمع شرفاء، وأشراف، وقد شرف بالضمّ فهو شريف"⁴؛ كما يمكن أن يدلّ الشرف من ضمن ما يعني على:

٢. العلوّ والرفعة. فالشّين والرّاء والفاء أصل يدلّ على علوّ، وارتفاع، فالشرف العلوّ، والشريف الرجل العالي، ورجل شريف من قوم أشراف"⁵؛ فتبدّى من خلال العتبة النصية الأولى للرواية طبيعة قضاة الشرف المعنيين بالمدارس وهم أبطال الرواية الرئيسيين من (جدّ - أب - حفيد)، شيوخ الزاوية وأصحاب الحكمة الذين يعتبرون قضاة الشرف وحولهم كان موضوع الرواية التي لم تُوظّف رمزية الزاوية إلاّ للتأكيد على دورها في المجتمع العربي عموماً والمجتمع الجزائري على وجه التحديد.

¹ د عبد الرحمن إبراهيم عبدالعزيز الحميضي، "القضاء ونظامه في الكتاب والسنة"، جامعة أم القرى، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٤

² المرجع السابق، ص ٢٣

³ المرجع نفسه، ص ٦٢

⁴ د علي أبو البصل، "جرائم الشرف، دراسة فقهية مقارنة"، شبكة الألوكة، دط، ٢٠١٣

⁵ المرجع نفسه، ص ١١

يستهل "بن منصور" روايته برسم إهداء لصديقه المغتال بختي بن عودة¹، فالكاتب من بداية الرواية يمنح القارئ عتبة نصية يستشرف من عليها ذلك التيار الحدائي الجارف الداعي لتحكيم العقول وفسح المجال لها لتتساءل وتحلل ماذا ورد؟ وماذا يمكن أن يرد؟ وما تجدد؟ وما ينبغي أن يتجدد؟ من خلال وفاء أخوي ترجمه الروائي في شكل إهداء لقامة عقلية جزائرية تساءلت عن الواقع بين التراث والحداثة التي تستلزم المغامرة بالقفز في عوالم الأسئلة والحقائق، فتساءلت قليلا ثم ماتت؛ شخصية كتب عنها الصحفي والروائي والشاعر احميدة عياشي قائلا: "لم يكن بختي بن عودة مجرد أكاديمي، كان ألتلديميا، كان صحفيا لامعا وناقدا أدبيا وفيلسوبا من جيلنا، جيل عزالدين مهوبي وبوزيد حرزالله وبوزيد بومدين وعادل صياد وعبدالله عبداللاوي ومحمد بوزيان وفوق كل هذا كان طفلا يحمل في رأسه يوتوبيا فاضلة وفي قلبه شعلة قدسية من عالم الجنة.. كان لا يخشى الموت، ولا يخشى السلطة ولا رجال اللحظة الزائلين. كان يقدس القراءة وبهيم عشقا بالكتابة. وكان يحب وحبه كان شراة"²؛ كلمات تُعرف بنموذج المثقف النقدي الذي يبحث فصل الحقيقة عن الوهم، كما يتجلى من خلالها نور وحجم العلاقة الإنسانية التي جمعت هواة الثقافة النقدية بشخصية بختي بن عودة الحدائية الراضية لكل أشكال التزمت والتخندق في غياهب الماضي والتفوق في شراك الأفكار الظلامية الإقصائية التي تجعل من العقل خاملا لا مسائلنا، إذ كتب بختي بن عودة معرّفا الحداثة: "لحظة فكرية تخالف أهواء الهوية المطلقة وتراهن على العقلنة. حداثة تخرج الفرد من الفردانية إلى المواطنة، من السحري إلى الواقعي لتجعله مالكا للمصير والأصيل بوعي معاكس للمؤسسة".

ربما كانت هذه الإشارة الدالة إلى الحاجة إلى الحداثة بما هي تحرير للفرد من الإطلاق وتعبيراته وتكريس للعقلنة بوصفها اطراحا للتفسير الغيبي والخرافي للأشياء والظواهر هي التي عجلت بنهايته المساوية³.

تخبر نهاية بختي بن عودة التساؤلية عن مرحلة ظلامية عاشتها الجزائر تحت نير تطرف مسّ الأفكار فسبب الدمار المادي والبشري لاتزال جراحاتها تدمي والعيون تكفكف دمعها؛ فتتبدى خيوط الرواية شيئا فشيئا إذ يلي الإهداء مدخل كتب فيه بن منصور معلنا بقاء عشق حياة الأسئلة التي ترفض البقاء في التاريخ المحنط والماضي المقولب، تلك المهتمة بالسؤال في السؤال في كل الأزمنة فيقول: "ليس مهمّا من أين أجيء.. المهمّ هو إلى أين أذهب.."⁴.

بين "أجيء" و"أذهب" يتنقل بنا الروائي الجزائري داخل عوالم السؤال في السؤال من خلال شخوص روائية وأمكنة ليس مهمّا من أين جاءت؟ أم الحقيقة أم من الخيال؟ المهمّ عنده عنوان الذهاب؟ واختيار طريق الصواب (أجيء/أذهب)؛ وأحداث جعلت وهران وجها لوجه مع الزاوية؛ ومشاهد سردية متجددة تجدد الأسئلة حول الذات وعلاقتها مع الله ومع المجتمع، هذه الذات الباحثة عن السلطة والمرتدية لعباءة الدين، التاركة لروح الأفكار، الراضية لأشكال القرار، المتشبّثة بالقشور، المهملة للثمار.

¹ ولد في 28 أوت 1961 بوهران/توفي في 22 ماي 1995 له: أطروحة دكتوراه في النقد الحديث "ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، مقارنة تأويلية، الخطيبي نموذجاً" وله أيضا "رنين الحداثة 1999 عن منشورات الاختلاف.

² احميدة عياشي، "باريكاد بختي بن عودة.. حرام أن نتنكر له ياناس"، يومية الحياة الجزائرية، العدد 453، السنة الثانية، ص 1

³ عبد المنعم الشنتوف، "18 عاما على اغتيال بختي بن عودة: مديح الحداثة"، القدس العربي العدد 537، السنة الخامسة والعشرون، ص 11

⁴ عبدالوهاب بن منصور، "رواية قضاة الشرف"، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2001، ص 05.

فتتجلى معالم السلطة الدينية في الرواية من خلال كل ما يجمع ويوحى بسلطة تستمد نبضاتها الكينونية/الوجودية من الدين فلربما شكلى فضاء الزوايا بما يحمله من دلالات رمزا على قوة الدين المادية والمعنوية وعدم وجود أي سلطة تقف في وجه قداسه النورانية.

السلطة مثلما هي قوة ظاهرة تعدّ قوة باطنة تكوّنت بعد أن اجتمعت قواعد بنائها وتشكلها؛ ولتسلّم مقاليد العرش/السلطة كان لابدّ من شروط أبانت عنها حروف "قضاة الشرف" فتجلّت في :

١ - الحكمة :

تعتبر أول الشروط وأهمها؛ إذ لاسبيل لسلطة دونها فهي إذن وإيدان بالقبول، فما هي الحكمة؟ ما شكلها؟ كيف يمكن الحصول عليها؟ تساؤلات كثيرة في عقب العالم الصوفي الذي يُشعّ من ثنايا الزوايا فيصوّر الكاتب بحروفه قلق السلطة وقلق الحصول عليها قائلاً: "جدي لم يسلم بعد الحكمة إلى أبي، أخي محمد الأكبر الذي كان إلى جواره خرج يدعوني للوقوف أمامه، استغربت الأمر، وأمي طلبت مني ألا أدخل، لكن أخي ألح عليّ أن أدخل عليه، لأنّه يحتضر. لما دخلت، وجدت أبي يهمس كلاماً في أذن جدي لم أتبينه. حين رأني جدي، أبعد أبي بيده اليمنى، ثمّ سلّمها لي لأقرب منه. لم يكن يلزمني كثير من الوقت لأفهم الذي يحدث، أبي لم يعجبه الأمر، فخرج غاضباً يلعن الذرية والزمن. جدتي خرجت وراءه مسرعة، وأعادته إلى الغرفة ليشهد على تسليم الحكمة لابنه (أنا)".¹

وسط مشهد دراماتيكي يجمع الموت بالحياة والسخط بالرضى والدهشة بالمعرفة؛ فالجدّ يحتضر والأب ينتظر والإبن محمد الأكبر قد أدرك ما يجري حوله، وأنّ الجدّ بامتناعه عن تقديم الحكمة له أو لأبيه فذلك دليل عدم رضاه عليهم لتبوأ عرش الحضرة فكان له أن قام بإدخال الأخ الأصغر "الكاتب" الذي اعترف بحضوره أجواء انتقال السلطة بقول "أنا": "فينقل لنا الكاتب مراسيم انتقال الحكمة لأننا كانت جاهلة ولم يلزمها وقت كبير لتصبح عارفة، "الأنا" التي اجتمعت مع الجدّ والأب والأخ والأمّ والجدّة، فقط العائلة الحاكمة: ستّ شخوص روائية هي من حضرت أحداث ففز الحكمة من الماضي إلى المستقبل لأنّ الحاضر لم ينل الرضى؛ لأنّه لم يكن في مستوى الرضى لنيل الحكمة: "جدي بصق في فمي، وقرأ بعضاً من التمام والأوراد، ثمّ علق السبحة الخضراء المكية على عنقي".²

أول إجراء قام به الجدّ وهو يوشك أن يودّع الدنيا بعد أن أزاح ابنه "الحاج محمد" عن قربه وتسليم يده اليمنى للحفيد وتأكيد رغبته في منح شرف حضرته وسلطته لحفيده "الكاتب/السارد/المتكلم" وقيامه-الجدّ(صاحب الزاوية)-ببصق لعابه في فم حفيده بدلالة الإيمان باحتواء هذا اللعاب الممنوح على منحة البركة والحكمة؛ إذ يحفل الجانب الأسطوري/الخارق بمشاهد عديدة تقدّسها موروثات ثقافتنا الشعبية الحافلة بأكثر من احتفال نجد بعضه يتغنى بالبركات بصحبة القصة والبندير كما الغيطة في أحايين كثيرة: "وكان سيد الحفل أبي، يرقص حتى الصباح، لا يعرف الراحة حين يسمع المزمار أو القصة".³

لماذا يقترن منح البركة "بالبصق" أو "بالنفخ" كما العملية المصاحبة للنفس؟ مثلما فعل الجدّ في الرواية محلّ البحث؟

¹ عبدالوهاب بن منصور، رواية قضاة الشرف، ص ١٦

² المصدر السابق، ص ١٦

³ عبدالوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ١١

إنّ الإجابة تهون وتبرز ساطعة طالما "يجد النفخ الطقوسي استمراريته داخل المتخيل الديني، الكتابي، فيسوع كان يعالج العمى بلعابه ورجل أبي بكر الصديق التي لدغتها إحدى الزواحف بغار حراء شفيت بفضل بصق النبي"¹، ممّا يضفي صبغة القداسة والفعالية على عملية "البصق" خصوصا وأنّ من استخدمها من طينة الأنبياء؛ كما تستدعي الإجابة أيضا استدعاء التراث لثرائه واحتفائه بالطقوس البركاتية؛ فذاك معسر يريد بركة في رزقه، وتلك عانس تريد بركة الزواج، وهذه عاقر تريد بركة الإنجاب، فتتعدّد متطلبات الناس بتعدد حاجاتهم ورغباتهم في تعويض النقص الموجود لديهم تحت مسعى الحصول على البركة/المنحة الإلهية، فيكون اللجوء إلى المؤسسات الدينية ممثلة في بعض الزوايا باعتبار كينونتها الرمزية ذات الحمولة الدينية المقدّسة المؤثرة في النفس البشرية المهزوزة؛ تلك الواقعة تحت صدمة/محنة الابتلاءات، خصوصا وأنّ هذه النفس المتضمّنة فجورها وتقواها تحمل وجهين دلاليين: "فالنفس في العربية تدلّ على النفخ والنفس مثلما تدلّ على النفس AME وتحيل على إلهام inspiration الشاعر حيث يقال نفس الشاعر والنفس الشعري "souffle poétique"²؛ فيكون الحصول على نفخة أو بصقة من الشيخ بمثابة ولادة جديدة إذ "مع إنسان البركة، قد يقترن النفس بألة من الآلات، كالغيطة مثلا، ليكون مؤاده الإستعادة الرمزية لتخيل الولادة القدسية، وقد يقترن اللّعب ليكون مؤاده إيصال ونقل أسرار البركة المعالجة لا يحيل لعب البسكة على ماء الجسد، مثلما هو عليه الأمر في الحب، بل على الطبيعة الغامضة التي ظلّت تميّز النفخ والبصق"³؛ إذ يقول إدمون "دوتي بهذا الخصوص إن النفخ souffle والبصق مبدأين حياتيين. لذلك يتمكن البصق من نقل البركة"⁴؛ فتتجلى صبغة القداسة وإعلان ميلاد جديد مغاير لما سبقه بمجرد البصق المتضمن شكل نفخ أيضا؛ ولربما تزداد حجم الدهشة عندما نعرف أنّ بصقة واحدة لها من السّحر ما تخبر به المرء عن أصله وفصول وراثته القريبة والبعيدة "DNA"؛ أما الإجراء الثاني الذي يلي ما قام به الجدّ من بصق هو قراءة بعض من التمام والأوراد تمهيدا لولادة الحفيد صاحب الحضرة المنتظر مما يؤكد بأنّ هناك علاقة بين النفخ والكلمة إذ "لا يخرج فعل النفخ في الآيات التي تذكره عن وضعه المزدوج، فهو إما نفخ للريح المدمّرة أو هو نفخ للبذرة الخالقة، وفي حالته الأخيرة هاته يعرف النفخ نوعا من الإزدواج الخاص؛ إنه نفخ للروح وهو كلمة ألقى بها الله (وإن مثل عيسى عند الله كمثّل آدم خلقه من تراب ثمّ قال له كن فيكون). (سورة آل عمران). (يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم ولا تقولوا على الله إلاّ الحق. إنّما عيسى بن مريم رسول وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه فآمنوا بالله ورسوله). (سورة النساء). يشير هذا الإزدواج بين الكلمة ونفخ الروح توترا رمزيا عرفه المتخيل الأسطوري والديني على السواء بين الولادة من الفم والولادة من الفرج"⁵.

أمور غامضة تحمل أسرارها نفخة أو بصقة تأخذ صاحبها في رحلة بين الأمكنة والأزمنة وتتقلّب المعطيات بمقتضاها من حال إلى حال؛ فتتخطى المعقول كتأكيد على عظيم القدرة الإلهية وعظمة الخالق؛ كما يبقى استخدام البصق سواء علميا أو ميثولوجيا دليلا على ذات بشرية متكوّنة من ذوات متعدّدة؛ هذه الذات البشرية التي اجتمدت ولا تزال باحثة عن الحكمة بمعناها الظاهري والباطني متوشّحة أمل المعرفة المفضية عقلا وروحا ووجدانا إلى القرب من الله وتحقيق وإدراك معنى العبودية والإستخلاف في الأرض بعد أن قرّر عزّ وجلّ ذلك؛ مما يحيلنا إلى عالم التصوّف العربي الإسلامي "فما رآه

¹ نورالدين الزاهي، "المقدس الإسلامي"، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2005، ص 73

² المرجع نفسه، ص 68

³ المرجع نفسه، ص 71

⁴ المرجع نفسه، ص 71

⁵ المرجع السابق، ص 73-74

البيروني، مثلا، من أنّ لفظة تصوّف مشتقة من المقطع الثاني للفظة فلسفة في اليونانية philo-Sophia ، ويعني (الحكمة)، يمكن أن يكون قد أسهم في منح الكلمة وضوحا أو تأكيدا يدعم دلالة التصوف فيها.¹

إذ ينشد الصوفي الحكمة فلسفة لوجوده الحاضر الغائب أملا في تحصيل خيراتها؛ فهي معرفة وإدراك، كما أنّ بحر الحكمة لا يمكن ركوبه إلا بمجاهدة الذات وتطويرها رويها؛ "والصوفية فرسان هذا الميدان وأبطاله بلا منازع، فالصوفي الحقيقي هو الذي يهتم بتصفية نفسه، وتزكيتها، ومجاهدتها للانتقال من النفس الأمارة إلى اللوامة فالمطمئنة فالراضية فالمرضية، وهو الذي يحارب هواه، ويلجم شهوته المنحرفة، ويتخلّى عن عاداته السيئة، وهو الذي يبتزّأ من حوله وقوّته، ويفوّض أموره لخالفه، متشوّقا لمحبتته سبحانه ومحبة حبيبه صلى الله عليه وسلم ومحبة الصّالحين من عباد الله، وهمة الوحيد الفوز برضا الله تعالى، إذ هدفه الأسمى: "إلهي أنت مقصودي ورضاك مطلوبي".²

الإستقامة في النهج الربّاني هي طريق الحكمة المنشودة عند الصوفية أمّا الإنحراف فهو عنوان من لا حكمة له ولا نهج؛ ليكون الدّين إما وسيلة لإبتغاء مرضاة الرّبّ المعبود حقّ عبادته أو يكون وسيلة تربّب العبد الذي اتخذ إلهه هواه:

"مات جدي...أبي يقف عند الباب يمنع خروجنا من الغرفة قبل تسوية الوضع، فهتمت ما يقصد: الحكمة."³

تحرك الأب العملي لغرض الحصول على السلطة بدأ بمجرد أن مات الجدّ حتّى حاصر جميع من في الغرفة مانعا إياهم من المغادرة لكن المعني الأكبر بعملية الانقلاب على الحكم هو الحفيد/الكاتب الذي فهم هذه المرّة أن الأب لا يعرف الهزل في أمور السلطة وهو مجبر لا مخير على تسليم الحكمة/السلطة؛ فلم تدم على الكاتب برهة من الزمن حتّى تقلّب مركزه كتقلّب السماء في عزّ الخريف فقد كان جوّه مشمساً "عشق المرأة المدينة: الأثني/وهران"، ثمّ جاءت سحب تسليم الحكمة لتمطر السماء بصقعة جعلت شمس انقلاب هادئ وسلس تسطع في سماء الحفيد الذي أدرك أن الحكم الذي ما وصل إليه إلا بعد أن تخطى جيلا بكامله (الماضي/المسقبل) وهو ما يعتبر إجحافا في حقّ الحاضر؛ ولابدّ من إعادة الحكم لدورته الزمنية ليصل حظّ السلطة إلى الأب.

"أبي يلبس البرنوس الأبيض، وعلى عنقه علق السبحة المكية، بعد أن بصقت في فمه. كان ذلك بالنسبة لي لعبة، مجرد لعبة."⁴ يحاول الكاتب أن ينقل الأجواء المكهربة التي حفل بها تسليم عرش الزاوية إلى جوّ آخر ينفي تماما حصول أيّ شيء أمامه؛ وبأنه كان يلعب وأنّ اللعبة تتجدّد وتتعدّد ولا تتبدّد ليكون البرنوس والسبحة والبصقة مجرد ديكور للعبة تلعبها جميع أفراد العائلة كلّما كان هنالك موعد مع موت لشيوخ.

٢ - المبايعة :

يشكّل مفهوم البيعة والمبايعة في التاريخ الإنساني والإسلامي بالتحديد دلالة عظيمة تناسب منها كلّ معاني العهود والمواثيق وما يشوب عقدها من بنود والتزامات مادية ومعنوية وجب التقيّد بها وعدم الخروج عنها ولعلّ أهمّ نماذج البيعة باعتبارها

¹ د طيب تيزيني، "التصوف العربي الإسلامي، فرادة في الحضور الوجودي والإسحقاق القيمي"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط ١، ٢٠١١، ص ١٠٤، ١٠٣.

² د محمد أحمد درنيقة، "صفحات من جهاد الصوفية والزّهاد"، جروس برس، لبنان، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٠.

³ عبد الوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ١٦.

⁴ المصدر نفسه، ص ١٨.

إجراء أخلاقيا قبل مادية تجسيده ما حصل مع رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم مع مطلع بعثته السماوية؛ بل "إنّ الأنبياء لا يكافحون بمرتزقة يحملون السيف في أيديهم، وإنّما يحاربون برجال يستبطنون الإيمان والشرف في قلوبهم وسلولتهم وهذا ما تنضح به الكلمات والوصايا والخطب التي وعها التاريخ في بيعتي العقبة الصغرى والكبرى".¹

ألا وإنّ للبيعة ذلك الأثر في تاريخ الإسلام والمسلمين فذاك الذي سعى الروائي الجزائري بن منصور إلى توظيفه سردا ورمزا؛ ليضع القارئ في أجواء تتمازج بين قداسة العهد وندس نكته، وليكون المتلقي/المثقف مسجلا للحظات استلام السلطة وتقديم الولاءات.

"شجرة الخروب العظيمة تشهد مبايعة أهل جباله لأبي الغوث "سيدي محمد"، لم أكن أعرف أنّ المبايعة تتمّ بتقبيل الجبهة والكتف، أبي كان يبتسم، دائم الإبتسام، وكثير الإلتفاف نحوي، كنت أقف جواره، وعلى يمينه، ينظر إليّ، ثمّ يمرر كفيه على عينيه، عرفت أنه يسمح دموعا، أنا أعرف أبي في داخله، بنظراته تلك كان يقول لي: "ولد الكلبة، أراد أن يحرمي منها". وأقول بداخلي: "لا يهملك أنّك صرتا غوثا، بل المهم أنّك صرت مهمّا وصاحب الحضرة، وإليك ترجع الأمور، وتفعل ما تشاء"²

صورة سردية مشهدية لمبايعة أحد الصوفيين "الغوث" في قرية جباله والذي كاد يحرم من بهرج الزعامة لولا تجريده لابنه منها والصراع بين الحقّ والباطل، بين التسلّط والإذعان، بين الحياة والموت يلقي بضبابه من خلال حوار مونولوجي داخلي بين صاحب سلطة ومجرد منها؛ إلا أنّ سكوت المحروم عن حقّه وبقاءه إلى يمين حارمه له من الدلالة ما يفيد تجنّب الثورة أو المقاومة كإحالة أخرى لرجاحة عقل عليّ كرمّ الله وجهه في صراع البيعة مع الصحابي الجليل معاوية بن أبي سفيان؛ وكذلك لأنّ قاعدة من ليس معي فهو ضديّ تفتح أبواب المحاكمات في وجه كلّ مخالف أو خارج عن الطاعة؛ "ألم يقلّ أبي أن هذه الشجرة هي شجرة مباركة، لأنّ تحتها تمت مبايعة عبد المؤمن بن علي أميراً على الدولة الموحدية، وتحتها جلد الخارجين عليه، وكادوا يغتالوه، لولا رفيقه البجائي الذي جاء معه من مدينة بجاية، فنام مكانه تلك الليلة فقتلوه. وتحت هذه الشجرة تمّت محاكمتي، كما تمّت محاكمة المسيردية وأحمد ولد المقدّم بوسنة..."³

تتجلى رمزية الشجرة التي يُتبرّك بها في احتواء فضائها الدلالي على كلّ التّدايعات المحيطة بالعالم من أمور الحياة والموت؛ فبي المحتضنة لمراسيم تقديم البيعة والولاءات، وتحتها أيضا يعاقب الخارجون عن السلطة، الكافرون بشرعيتها؛ فتحمّل الشجرة رمز الإزدواجية التي تجعل منها مكانا للشّواب والعقاب؛ للدخول في الطاعة أو الخروج عنها، فكان بتوظيف الشجرة كمكان والمبايعة كإجراء عملي يُشهر/يعلن استلام السلطة والموافقة عليه من المحكومين، فحلّقت الرواية بين الدين والتاريخ، والدّين والسياسة.

٣ - العلم :

تتجلى مكانة العلم ومجالات استخداماته لدى السلطة الدينية في صفحات الرواية على صورتين متمثلتين:

الأولى ترى في العلم أو في "القرآن" على الخصوص نصوصا حرفية خالية من أعمال العقل والحيوية على مستوى الفهم والإدراك اللّازمين، فتكون الصورة نمطية لحياة رتيبة أبت أن تفكر، وفضلت البقاء تکرّر، وتعيش في ما يسرّ: "جدي، الذي

¹ محمّد الغزالي، "مقالات الشيخ محمد الغزالي في مجلة الوعي الإسلامي"، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، الإصدار ١٢، ٢٠١٠، ص ٣١

² عبدالوهاب بن منصور، "رواية قضاة الشرف"، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٩

³ المصدر نفسه، ص ٧١.٧٠

بلغ عدد نسائه تسعا، يؤكد أنه فعل ذلك اقتداء برسول الله، وأن له في كل جماع حسنة وأنا طفل، كنت أتخيل الملائكة وهي تكتب حسنات جدي وهو ينكح نساءه. حتى فقيه الجامع، سيدي حمزة، وافق على كلام جدي، وأكد في خطبه وحلقاته، فقط لأنه كان يحلم بإحدى عماتي.¹

تتبين في الرواية ملامح علم الظاهر منه الإتياع لنهج المصطفى صلى الله عليه وسلم، إلا أن السرائر تخفي ما هو أعظم، فشتان بين العلم الدنيوي الذي يبتغي عرض الدنيا ومتاعها وبين علم الدين الملم بحقائق الأمور ومدركاتها، وشتان بين علم خالص جاعل من روح القرآن شرعة ونبراسا وبين علم يحصر الدين في تعدد النساء والولع بهنّ، ومدارسة أحكام العلاقة الزوجية باعتبار النساء حرثا ولا شيء غير ذلك؛ فيكون الدين محتفيا بالزواج فقط:

"ايه، يا سيدي حمزة حفل زواجك لن أنساه أبدا، حضره كل فقهاء جبالة ومسيردة وبني واسين، قضوا سبعة كاملة يقرأون القرآن"²

يصور الكاتب راهن الحال في جمود فهم الدين لدى شريحة جعلت من القرآن الكريم شكلا ظاهريا يُقرأ في المواسم والأعراس وفي المآتم وعلى رؤوس الأموات، لتكون "قضاة الشرف" من الروايات التي انسابت حروفها موثقة لمرحلة جمود كبيرة عرفتها مجتمعاتنا العربية ببقائها مشلولة مغلولة في مواجهة تسارع زمني ومعرفي رهيب يفرض معرفة الذات واستثمار المعرفة قولاً وحالاً وعملاً؛ إذ "كيف يشقى المسلمون وعندهم القرآن الذي أسعد سلفهم؟ أم كيف يتفرقون ويهزلون وعندهم الكتاب الذي جمع أولهم على التقوى؟ فلو أنهم اتبعوا القرآن وأقاموا القرآن لما سخر منهم الزمان وأنزلهم منزلة الضعة والهوان. ولكن الأولين آمنوا فأمنوا، واتبعوا فارتفعوا. ونحن... فقد آمنّا إيماننا معلولا، واتبعنا اتباعا مدخولا. وكلّ يجني عواقب ما زرع"³

فالأکید أنّ قراءة القرآن عمل مبارك إذ أنّ أول كلمة وحي من السماء قد وردت على صبيغة أمر إلهي بالقراءة "إقرأ"; مع شرط التدبّر، إذ أنّ واجب استيعابه والعمل بأبجديات تعاليمه هو من صنع الأولين سعادتهم وللآخرين تعاستهم التي تُفسّر بابتعادهم عن فهم القرآن واستكناه مضامين أسرارهِ السّارية على البشرية منذ نزوله ولغاية رفعه، فهو كبير على أن يحبس في رفوف المساجد أو أن يزين المكتبات، وهو كبير على أن يحصره مجال من المجالات، وكبير قرآن رب العالمين على يُصنّف في بوتقة التراث لأنه كبير على الأزمنة وعلى الأمكنة وعلى كلّ العقول المترسبة في غياهب الحرفية التلقينية العنعية والأسطورية التي اهتمت بالقشرة ونسيت

الثمار؛ وكبير على من يجعل منه وسيلة لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها.

"ايه، يا سيدي حمزة؟ يا فقيه جبالة، هل تعرف أنّ زواجك من عمّتي فتيحة باطل؟ إنك لم توف مهر زواجك منها.. ألم يكن اتفاقك مع جدّي أن أكمل حفظ القرآن كمهر لعمّتي؟ حتّى جدّي لم يكن يهمّه أن أحفظ القرآن، لأنّ عينه كانت على خالتك "خيرة" الهجالة، وقد تزوّجها بعد شهرين من زواجك من ابنته".⁴

¹ المصدر السابق، ص ١٠

² المصدر نفسه، ص ١١

³ العلامة محمد البشير الإبراهيمي، "الطرق الصوفية مقتطفات من تصدير نشرة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"، مكتبة وتسجيلات الغرباء الأثرية، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٨

ص ١٦

⁴ عبد الوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ١١

البطلان المترتب عن الزواج بين فقيه "جبالة" و العمة "فتيحة" مردّه القاعدة الفقهية التي تقول بأن ما بُني على باطل فهو باطل إذ بناء الزواج قد كان مهرة تحفيظ القرآن للحفيد إلا أنّ الفقيه أخلّ بالعهد ولم يُسمع صوتاً للجدّ مما يؤكّد استغلال الدين بصورة براغماتية يجسدها كلّ من "الفقيه حمزة" و "الجدّ" أيضاً بصورة ميكيافيلية تشي بواقع عربي مأزوم نقض العهد فأضاع المجد .

أما الصورة الثانية لتجليات العلم فهي تلك العزائم الراضية في التفكير والتدبر في الجوهر والمظهر معا الداعية إلى إعادة القراءات وتجديد التصورات التي بقيت حبيسة إرث لا غنيمة حرث، فيقول بن منصور: "حكاية لم تنته بعد.. قال الفقيه، فيما قال، إنّ إبليس خدع أمنا حواء، فأكلت التفاحة المحرمة خطأ، فعاقبها الله، فأخرجها من الجنة، فسألت الفقيه: ألم تقل لنا أنّ الله لا يعاقب إلا من تعمّد خطأ، فلماذا يعاقبها إن أكلت التفاحة من غير عمد؟ بصق الفقيه على وجهي، وضرب مؤخرتي بعود من الزبوج حتى احمرّت. فلم أعد إلى الجامع، وكنت يومها قد ختمت جزء "يس" ¹.

إن التفكير موجب للعقاب وللصق على الوجه؛ يصوّر الكاتب أن من يتجرأ على السؤال بعقلنة منطقية في مواطن العلم الشرعي المشجع بدوره على التأويل وعلى البحث عن دقائق الأمور بتمفصلات سيروراتها التساؤلية، فتكون هنالك فرصة لتغيير طعم الحياة بتغيير أنماط السؤال وتشجيع المتساقلين ودفعهم على التساؤل إلا أن الكاتب يصوّر نفسه وهو يهان ويتردّد بمجرد أن سأل عند مرتبة السورة التي تقرأ على الأموات رمزا على موت أسئلته في مهد ولادتها .

صورة أخرى لتجليات العلم تتمرأى في ما حدث في الزاوية من حديث الخال مولود" وقد أنسى حديثه ذلك الفقيه سيدي حمزة أن يؤذن لصلاة العشاء، فلم يتفطن لها إلا بعد فوات وقتها، فقام للمحراب يلعن إبليس ويخزي الشيطان بصوت مرتفع، حتى أن الحضور اتبعوه في ذلك وأخذوا ينظرون إلى خالي نظرة ازدراء، كأنه هو المسؤول عن ارتكابهم هذه المعصية الجماعية، لكن خالي الذي تحقن الدم في وجهه قام للفقيه و سأله عن أول أمر أنزله الله في القرآن، فأجابه سيدي حمزة بأن الله أول ما أمرنا أمرنا بالعلم، وسكت. فابتسم خالي وتفحص وجوه الحاضرين وقال لهم: -أرأيتم؟ هذا فقيهمكم يعرف أن العلم أسبق من أمر الصلاة، ومع ذلك قام بلعن إبليس ويخزي الشيطان، كأنه اقترف ذنبا، إن إبليس نفسه لا يريدكم أن تتعلموا، ويفضل جمودكم في العبادات فقط.. ²

يقدم الكاتب رمزية عرفان وإمتنان لشريحة هامة ومحورية من شرائح المجتمع الجزائري التي قدّمت بطريقتها الخاصة أرواحها فداء للجزائر من خلال تقديمه شخصية المجاهد المثقف "الخال مولود" الثائر على فرنسا والثائر على الجمود الفكري والبشري الذي خلفته وراءها، يصوّر الكاتب عالما بالظاهر والباطن؛ بالأمس قد حمل السلاح واليوم /الحاضر لسانه وقلمه هما أداتا الكفاح فيقول الروائي عن الخال مولود "حتى أنا زرتته مرتين، وفوجئت بكيفية ترتيبه لأثاثه القليل، لكن ما أدهشني وأعجبني في نفس الوقت كثرة الكتب التي كان يملكها ويقرأها، إضافة إلى كراسات وأوراق مصطفة في أنيقة، كان يدوّن فيها أفكاره وشهادته، كما قال لي. ³

إن خصلة التأويل التي تحلّت بها شخصية "الخال مولود" يعتبرها الكاتب نتاج أنيقة معرفية التسيبها الخال نظير غوصه بين الكتب وذلك بمنهجية مدروسة، أتاحت له صفاء الإدراك المفضي لكتابة الشهادات للتأريخ على اللحظة؛ رغم كثرة الكتب

¹ المصدر السابق، ص ١٠

² عبدالوهاب بن منصور، رواية قضاة الشرف، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط ١، ٢٠٠١، ص ٦٧-٦٨.

³ المصدر نفسه، ص ٦١

والشَّعْب، مما استدعى الدهشة والإعجاب؛ فبعد رؤية العالم/المقام الذي يأوي الخال" غار تامزرت" أدرك الكاتب منبت المقال الذي لا يقنع بما هو كائن بل يتطلَّع أبعد من ذلك غاية؛ "على هذا النحو، يغدو التأويل بمثابة حركة منهجية هي أميل أن تكون شاملة كلِّ قطاعات المعرفة خصوصاً في الدراسات الاجتماعية والثقافية والنفسية إلخ. وهذا بالضبط، ما قطفت ثماره الحركة الصوفية الإسلامية، حين رفعت إلى الصدارة حقها في أن "تعيش" النص الإسلامي كتجربة فريدة، بعد أن أخذ روادها يسعون إلى التحرُّر من قيود عملية جديدة راحت تتصاعد عمقا وسطحا، وهي تفقيه وتقييد الدين الجديد بأسسه وفروعه وما بينهما، وذلك على أيدي فقهاء تمسَّكوا بحرفية القرآن، وأطاحوا ب"روحانيته" ¹.

بين ضديين افترقا في ماهيتهما واجتمعا في حضرة العلم ينشدانه كلٌّ بنداؤه؛ أراد بن منصور جمع نوعي المعرفة والتميز لدورهما: الأولى: تلك التي تبدو متاحة/ظاهرة وجليّة، والثانية هي من الله وهبة/غائبة؛ فيعيش الروائي تدرج المستويات المعرفية لشخصه الروائية واختلاف أنماطها الفلكورية والحياتية بين عالم بالظاهر وعالم بالباطن، بين راغب في السلطة ومبعد عنها، تتبدى حروف رواية تحتفي بالعلم النقي والصريح وتأمل علم العلم؛ إذ وتلخّص لُبّه وفق المنظور الروائي السردى مقالته الكاتب" على ساحل الغزوات نزل الأنبياء، استراحوا وأكلوا، فرفض النبي يوشع العودة مع رفيقيه، وفضّل البقاء في هذه الأرض -تقول جدتي- فركب النبي موسى وصاحبه الخضر مركبهما، ونسيا غذاءهما على الشاطئ، فكان غداءهما بركة وخيرا عمّ الأرض-تضيف جدتي وقد أخذ صوتها يتغير-والنبي يوشع، بقي هنا إلى أن مات، ودفن بقمة لالا ستي" في مواجهة البحر. ²

تتبوأ الغزوات أقصى غرب الجزائر فتبدو في الرواية مطلة على البحر الأبيض المتوسط مستقبلة ثلاثة من أعلم الناس هم: نبي الله موسى وعبد من أعبد عباد الله العالمين سيدنا الخضر عليه السلام والغلام الذي مال الكاتب مع بعض الروايات التاريخية التي أسمت الغلام "سيدنا يوشع"؛ وجعلت من شاطئ سيدنا يوشع بندرومة الجزائر محتفظا إلى اليوم باسم النبي تقديسا للمكان ووفاء لمن أراد البقاء فاستحقّ الخلود في الذاكرة والذكر والإرتقاء حتّى ولو ميّتا؛ إلا أنّ موطن الرمزية يكمن في إشارة الروائي لقصة المعرفة اللدنية التي كان سيدنا الخضر أهلا لها وعارفا بأسبابها رغبة في توضيح جوهر المعرفة للعالمين؛ "ثمّ إنّ موسى عليه السلام لمّا كملت مرتبته في علم الشريعة: بعثه الله إلى هذا العالم ليعلم موسى عليه السلام أن كمال الدرجة في أن ينتقل الإنسان من علوم الشريعة المبنية على الظواهر إلى علوم الباطن الجهنية على الإشراف على البواطن والتطلُّع على حقائق الأمور" ³؛ فيغدو المتعلّم عالما بأبجديات عبودته التي ترتقي والعلم جنبا إلى جنب، كما أنّ دلالة البحث عن العلم بالعلم الذي ورد في الكتاب العزيز الذي أخبر عن باطن العلم وظاهره؛ في رواية عربية في الألفية الثالثة يهبغ قيمة جمالية لحروف تستبطن أسرارها المستغلقة في عالم متفتّح.

٤ - الشرف/الأصول :

يتجلّى المنبت /الأصل الكريم والإنتساب إلى أولي الشرف ممّن انتسبت عروق أجدادهم بالرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم كأحد الشروط الواجب توفرها في صاحب السّلطة الدينية: شيخ الزاوية في رواية الحال، فالإنتماء البيولوجي له وزنه في معادلة السلطة الزاوية:

¹ د طيب تيزيني، "التصوف العربي الإسلامي، فريدة في الحضور الوجودي والإستحقاق القيمي"، ص ١٢٠، ١١٩.

² عبدالوهاب بن منصور، قضاة الشرف، ص ٢٠.

³ د جودة محمد أبو اليزيد المهدي، "المعالم الصوفية في قصة سيدنا موسى عليه السلام"، سلسلة كتب التصوّف الإسلامي، الكتاب ٢٤، دط، دبلد، ص ٤٤.

"عدت إلى الزاوية. كان أبي يروي حكاية أجداده الأشراف. بصوته المبحوح، يتحدث، يسأل، يبتسم، ثم يجيب على أسئلته المختلفة.."¹، سلطة يقول عنها الروائي أنها تمنح للكها: قاضي الشرف مرتبة أن يكون الخصم والحكم في آن؛ فلا صوت يعلو على صوته الذي جعله الروائي مبحوحاً لأن فاقده الشيء لا يعطيه فسلطته مغتصبة وناقصة في عين الكاتب فقط، إلا أنها كاملة في عيون الغير من المبايعين من أهل القرية الذين منحوا السمع والطاعة لمبحوح حائز بحكم أصله الشريف على امتياز السلطة التي تسمح له وحده بالكلام: يتحدث يسأل- يجيب؛ يعزف شيخ الزاوية على وتر الكلام منفرداً لأن انتماءه الشريف في نظر الجميع هو من جعل منه غوثاً؛ الغوث المدعوم بأسرار الأولياء وبركات الأنبياء؛ فيقول الكاتب عن أهل الشرف ولوازمه:

"حليمة الساحلية، الشريفة، تزوجها جدي لأنها شريفة، سليلة الأنبياء والأولياء الصالحين. في كل جباله ينادونها "الفقيرة الساحلية"، هي صاحبة الحضرة، تعرف البحر وتعشقه، البحر الذي جاء عن طريقه النبي "يوشع" وهو غلام لدى النبي موسى وصاحبه الخضر.. على ساحل الغزوات نزل الأنبياء.."²

في عوالم الزاوية يلزم الشرف لتبوء السلطة والمرأة أيضاً؛ فكما أن نيل السلطة محكوم بشرف الحاكم وأصله الثابت، فالزواج أيضاً محكوم بالأصل الشريف ولولاه يبطل ولا يتم الزواج إلا بنقاء العرق والنسب.

ليشير الروائي بأن السلطة تُعنى بالشرف وتتغنى بصفائه، إذ أن الشرف ميزة الأنبياء والعارفين؛ ليكون القارئ بين الحضرة والبحر والثلاثة علماء يلقيهم ضباب؛ ويجمعهم خيط الأسرار.

٥ - رؤية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم والأولياء الصالحين :

يتجلى شرط رؤية الرسول الكريم كأحد الشروط الواقفة لتمام تجلي السلطة الدينية ونفاذ قوتها المستمدة من فضاء "الزاوية" الروائي والدلالي؛ فتغدو رؤية الرسول الكريم تأشيرة قبول الشيخ صاحب الحضرة في رحلته نحو امتلاك السلطة؛ "إنها لحظة الكشف الرباني كما ينعتها الصوفية التي تعبر بالمريد نحو إعتلاء مقام المشيخة"³؛ كشوف لا يراها إلا من تنور بنور العلم والمحبة الإلهية الحمّدية:

"أخذ أبي يقص رؤياه على المريدين والفقراء، وقال، فيما قال، أن رسول الله جاءه ومعه جمع من الأولياء الصالحين، وعرف كثيراً منهم.. وقد عزوه في أبيه.. وباركوا حضرتهم.. كان الفقراء يستمعون في صمت، على وجوههم تظهر علامات الفرح، ينهي أبي حديث رؤياه بالصلاة على النبي والتسليم لأجداده الأولياء الصالحين"⁴.

يعدّ المريدون والفقراء أهل الزاوية وشعبها؛ فهم الباحثون عن كل أنواع الصلة بالله؛ وبحبيب الله محمد، إذ تغتبط وجوههم بذكره ويبدون التسليم لكل الكلام؛ إذ لا اعتراض في مثل هذا المقام: "بعد صلاة العصر، ولما كان أهل جباله والمعزّون يتأهبون لدفن جدي، وقف أبي على منبر الجامع، وأبلغهم أنه قرر تأجيل الدفن إلى ظهر الغد. تساءل بعض الحاضرين.. لكن أبي قال

¹ عبد الوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ٢٥، ٢٦.

² المصدر نفسه، ص ١٩، ٢٠.

³ د نورالدين الزاهي، "المقدس والمجتمع"، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، ٢٠١١، ص ١٤٩.

⁴ عبد الوهاب بن منصور، رواية قضاة الشرف، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط ١، ٢٠٠١، ص ٢٤.

أنه فعل ذلك بطلب من أجداده الأولياء الذين جاءوه لتقديم التعازي، ولم يكتف بذلك، بل أضاف أن أجداده أمره أن يدفن أباه في يوم الغد عن الظهر، وسيكونون في استقبال روحه¹

كيف جاء الأولياء إلى شيخ الزاوية؟ هل يقظة أو ومناما؟ ماهي الخصوصيات التي أهلتها لرؤية الرسول الكريم وأولياء الله الصالحين؟

هل صحيح أنه رأى ما رأى أم أنها أوهام وطقوس الحصول على السلطة؟ هل صحيح أن الأرواح تنتقل وتعيش وتأمّر أيضا؟. يسافر القارئ إلى عوالم معرفية متعددة تجعل من الرواية سببا في اختراق عوالم روحية تجوب أعماق عقيدتنا الإسلامية وتؤكد إمكانية حصول رؤى ومكاشفات لمن حباهم الله بأسرار علمها؛ "ثم نجد ابن تيمية يطلق على هذه الخوارق العلمية الواقعة للأولياء اسم المعجزات-متأسيا في ذلك بالإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه ويعتدّ منها ما وقع في قصة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام فيقول" (وأما المعجزات التي لغير الأنبياء (من باب الكشف والعلم): فمثل قول عمر في قصة سارية، وإخبار أبي بكر بأنّ بطن زوجته أنثى، وإخبار عمر بمن يخرج من ولده فيكون عادلا، وقصة صاحب موسى في علمه بحال الغلام)².

يشهد تاريخ الإسلام والمسلمين على كرامات أتت لمن صدقوا الله وعاشوا محبته ونجوا؛ فغدا المستحيل بأيدي العارفين ممكنا، كما تتوقف عجالات التفكير وتعجز التفاسير عن توضيح أسرار أودعها الله في عباد/علماء اصطفاهم بعلمه وعظيم قدرته.

٦ - الحقيقة بين الوعي واللاوعي:

تشكّل الحضرة عالم الإنسان الصوّفي الخالص حيث يتخذ من فنّ الذكر عصب اللقاء بالله في الله؛ وهو أمر يعرض الكاتب تفاصيل مشاهده الروحانية: "فارتفعت الأصوات مكبرة، وأعلن عن بداية الحضرة التي ستتهيّ غدا مع الفجر. كانت الزاوية تشهد لحظات التجلّي والخشوع في جوّ تعطره رائحة الجاوي والزنجبيل. الفقراء يصطفون في شكل حلقة يتوسطها أبي، يتراقصون، رؤوسهم تتحرك من الخلف إلى الأمام في تناسق عجيب مع أرجلهم وإيقاعات الطبول، يرددون في صوت واحد - "الله حيّ.. الله حيّ.. حيّ.. حيّ.. حيّ.. الله حيّ.."³

تتجلّى طقوس: "ليلة الحضرة": كليلية مباركة، ليلة هي في عوالم الصوفية زمن لتنقية دنس البواطن: أمّا في الرواية فهي حفل يستظهر ذكرا إلا أنّ حقيقته: تسليم السلطة لمن يتوسط "الحلقة": ليلة الحضرة هي نظر الصوّفي فرصة لارتقاء النفوس وسفرتها سفرة مناجاة وعشق لذات الله حتى مطلع الفجر؛ فيعرض الكاتب مراحلها: بدءا بالتكبير "الله أكبر" وتأثير هاتين الكلمتين في النفوس رهبة ورغبة؛ ولتكون الحواس جميعها مصطفة مثلما اصطف الحاضرون مشكّلين "حلقة": دائرة، مربع أو مستطيل؛ وأنوفهم تستنشق بخورا وعطورا؛ تراهم يتراقصون بأجسادهم مدّا وجزرا، لينطلق قطار رحلتهم مستحييا: "كان الإيقاع بطيئا، عبات تهتز في تناقل، كأنها تخاف هروب الأجساد التي بداخلها، أبي وسط الحلقة كان يهتف:

¹ المصدر نفسه، ص ٢٣.٢٢

² د جودة محمد أبو اليزيد المهدي، "العالم الصوفي في قصة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام"، ص ٢٥

³ عبدالوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ٢٣

- "هو..هو..هو..هو.."

تبعته الحلقة، تغير الإيقاع، صار سريعاً، كان العرق يغمر الوجوه، العباءات تهتز بسرعة، الأجساد محمومة، الرؤوس تنحني إلى الأمام، ترتفع بسرعة، سقط أبي وسط الحلقة.. واصل الفقراء هتافاتهم: "هو..هو..الله حي..الله حي"¹

تتمرأ تقاليد الحضرة من خلال الرواية بمشاهد الرؤوس المنحنية والمرتفعة، كما بحجم الضغط الناجم عن المجهود الحركي والفكري والروحي الذي يقوم به من حضر الحضرة: إلا أنّ لذّة السقوط كانت طبعاً لصاحب الحضرة/الأب بالنسبة للكاتب، حيث كان له موعد مع التجليات النورانية التي تقع بغيوبة "الغوث" واستفاقتة منها؛ تلاها شرب الشاي جرعة واحدة، ثم تكون بعدها قصّ الرؤيا لتختتم الحضرة بأطباق الكسكسي بعد أن عاد الجميع من رحلة الحضرة.

تروي الرواية أجواء من اصطفوا حول حلقتهم ذاكرين ومهلّين ومكبرين؛ فتراهم غارقين في بحر موجه الذّكر وشاطئه عشق للذّات الإلهية، فيصبح العقل والقلب والروح في اللاوعي؛ تصوّرهم الحروف السردية للحظات كأهم سكارى وماهم بسكارى" كما يشرح عن تلك المشابهة: أنّ استهلاك الخمر بالنسبة للخمار الماغن يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإنّ ذوق المحبّة الإلهية، ومكاشفة الصّوفي للتجليات النورانية، ومعرفته بالحقائق الوهبيّة يؤدي إلى غيبته عمّا سوى الحضرة، كما يقول أحد المتصوّفة العارفين: (إنّ عند القوم المعرفة توجب غيبة العبد عن نفسه، لإستيلاء ذكر الحقّ سبحانه عليه فلا يشهد غير الله عزّ وجلّ)..² ممّا يجعل الصّوفي خارج دوائر الذّات والعيون فتتجلّى أمامه حقائق ودقائق تتخفى على غيره؛ إذ صوّرت الرواية تجلّي الرّسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم لشيخ الحضرة معزّياً إيّاه ومباركاً دخوله عالم الأولياء والصّالحين أمّا الإبن/الكاتب فانهى أمره بالنفي من القرية كجزء إقصائي لا معلّل ليجد نفسه في وهران الباهية وليغيب هو أيضاً: "أملأ كأسني ثمّ أشربها جرعة واحدة، أشعر بشيء من الراحة.

-أراك صرت تتلذّد الخمر، وقد كنت في خطبك تحرمها وتعدّ الشّاربين من الملعونين.

-كان ذلك في جباله"³

في حوار الكاتب مع صديقه النّادل المنفي الآخر "أحمد ولد المقدّم بوستة" تبرز مفارقات التّحوّل من القرية المنزوية إلى المدينة الملتوية، من السلطة إلى النّفي ومن التّحريم إلى الإستمتاع، من الصّوفية إلى الطّرقية.. من الوعي والصّحوة إلى الغفوة والسّكرة.

رسمت الخمرة مكاناً في حضرة بن منصور توثيقاً لحضورها في عالم الصّوفية العجيب بعلمه والغريب بالدّخلاء عليه من الطّرقية المضلّلة الساعية لامتلاك مزايا السلطة.

السلطة الدّينية وثقافة الإمتلاك :

يهوى الكاتب القفز على الحواجز التي تمنع الفرد من ممارسة حقّه في المعرفة والنقد والسؤال فهو بتصويره لعوالم الصّوفية بحضرتهم

¹ المصدر السابق، ص 23.

² أد. مختار حبار، "شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل دراسة"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص 100.

³ عبد الوهاب بن منصور، "قضاة الشرف" ص 34.

ولطرق تسليم وأخذ السلطة يروم التأكيد على أنّ سحر السلطة المصبوغة بلمسة دينية لها مريدوها ومستعملوها كما أنّ للدين أولياؤه ومعتنقيه؛ بيد أنّ من يسعى بالدين للسلطة جدير به فهم أجديات الدين والوعي به والعمل بتعاليمه استنشادا لخير البلاد والعباد لا أن يكون الدين وسيلة للإملاك.

أ - امتلاك السلطة / الحكم :

تبقى طريقة امتلاك مفاتيح السلطة التي رسمها الروائي بن منصور مثيرة للسؤال عن خطورة/ تبعات وارتدادات انحراف رجل الدين الظاهري ذو الثقافة الظاهرية القائمة على الإستحواذ على سلطة يفعل لأجل الفوز بسحرها الزئبقي الأفاعيل وبالتالي سقوطه في غياهب عتمة السلطة التي يقرّ الكاتب بأنها لن تفيده في شيء طالما أنّ طريقة حصوله عليها لم تكن بعين الرضى/القبول ولا عن أهلية واستحقاق؛ كما تتبادر نساءم غد مشرق رغم الإختناق الذي يحيا به مثقف عاجز عن الفعل ومحروم من التصديق تحت سماء ظلامية الأفق " ..نورة، أريدك، ابتسمي فقط، علمتني قراءة الإبتسامة، لا أحب أن تدنسك أيدي الآخرين، أعرف أنّ أمي ستصفعني وأبي سيضحك مني ويكتب لي "حرز" الصرع والجنون، أعرف أنّ حرزه لا يفيد في شيء لأنّه لم يتسلّم الحكمة، اغتصبها، أخذها عنوة، صار صاحب الحضرة الأمر النهائي في عرش جبالة، إنك لا تعرفين ذلك، حتى لو أخبرتك به فلن تصدّقيني، ولن يصدّقني أحد ".¹؛ فيرسم عبدالوهاب بن منصور صاحب الحضرة الحقيقي محروما من حقّه في إعتلاء عرش الطريقة، كما جعل المغتصب لهذه السلطة أقرب الناس إليه "الأب" الذي لم يتقبّل طريقة انتقال السلطة لابنه، فكان عليه أن يوجد الحلّ الذي يجعل منه شيخ الزاوية: "صبر أبي لم يدم طويلا، اقرب مني.. هادئا، ولم يبتسم كعادته، مدّ يده إلى السّبحة التي في عنقي، أخذها، بقيت جامدا أنظر إليه.."²

الأخذ بالقوّة هي سمة المغتصب للسلطة، ليكون الأب ممارسا للسلطة الأبوية التي لا تجوز بموجبه مخالفة ما تراه مناسبا وقد رأت شخصية الأب أنّ هناك إجحافا في حقّها مما دفعه إلى تتبّع أسلوب الأخذ عوض الرضى وهو أخذ ممنهج وواع بشروط ومفاتيح امتلاك السلطة الدينية التي بفضلها يمكن له ممارسة المشيخة، مهما كانت الوسائل والطرق الموصلة إليها:

" شعرت أنّ في ابتسامته خداعا، فلم أبتسم، أدرت وجهي أهمُّ بالخروج، أمسكني من ذراعي، وأعاد رسم ابتسامته قائلا:

- لم ننته بعد، لم أفهم قصده، فبقيت أنظر إليه مستعجبا، اقترب منّي وتساءل:

- والبصاق ؟ ظللت أنظر إليه.. عليك أن تعيد بصاق جدّك، أفهمت ؟"³

قيام "الأب" بأخذ السبحة من عنق الإبن، ومسكه لذراعه، ومنعه من الخروج إستنشادا لإعادة بصقة الجدّ التي حوّلت مسارها نحو الحفيد: كلّها أفعال استقواء على الآخر تشي بالراغب في امتلاك السلطة، تفضحه وتفضح الراغبين في السلطة للتسلّط لا غير .

لم يكن الدين أبدا وسيلة للإملاك ولا للتسلط، إلا أنّ الكاتب بعمله الروائي يحيلنا إلى فئة دخيلة في مجتمعاتنا العربية قد جعلت من الدين الإسلامي بحكم قداسته وسيلة تبلغ به غاياتها وهي لا تجد حرجا في تبرير أفعالها التي يشهدها الكاتب في حديثه عن أبيه " الذي كان يقول أن الله أكرمنا بالعقل، ولكن العقل وحده لا ينفع، علينا-يضيف- أن نملك العقل والدهاء،

¹ عبدالوهاب بن منصور، رواية قضاة الشرف، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2001، ص 27، 28.

² المصدر نفسه، ص 17.

³ عبدالوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص 18.

عقل الإمام علي بن أبي طالب ودهاء معاوية، لأنّ الدين وحده لم يعد ينفع المسلمين. ويرى أن معاوية أخذ الخلافة من علي فقط لأنه رجل سياسي، حتى خالي مولود كان يوافقه في ذلك ويقولك "علينا أن نبعد الدين عن السياسة"، لكن أبي كان يلجأ للدين ويعطيه صبغة سياسية، فقط، من أجل بقائه على العرش، الذي أخذه مني، ثم طردني من جباله لألجأ إلى وهران..¹

تتمرأ طرق التفكير الخاصة بهؤلاء العاشقين للسلطة من خلال إدراكهم أنّ ملكتي: العقل والدهاء باستطاعتها تسريع وتيرة بلوغ السلطة وما الإستشهاد بما حدث بين الإمام علي كرم الله وجهه والصحابي معاوية بن أبي سفيان إلا استدعاء للتاريخ ووقوف على حال الأمة الإسلامية بالتأكيد على استمرار صور الصّراع على السّلمة، بل إنّ الروائي يحذّر من الوقوع في شرك الفتنة ومن المتاجرين باسم الدّين الإسلاميّ الذين يتّخذونه معولا بأيديهم يستقون به على غيرهم ويتردون/يقصون كلّ من يرى عكس رؤاهم من ساحات الوجود؛ فيصوّر الروائي تعاضم القوى المستبدّة برأيها إلا أنّ هذه القوى نفسها تبقى بحاجة لمن ينفذ عنها غبار الإحتقار ويلبسها ثوب الوقار، فتكون مسيرتهم في رحلة السلطة برغم ما فيها من مطبات محتاجة لمن يدعمهم: "فقط جدّتي اعترضت على ذلك، وقامت بعد دفن جدّي، بجمع حوائجها. خاف أبي أن تغادره وتغادر جباله، استلطفها وقبّل رأسها ويديها، أكّدت له أنها ستعود بعد موسم مولاي الأمير عبدالقادر"، أبي قال أنّه سيرحل معها لحضور الموسم. جدّتي لم تمنع، رحّبت بفكرته..²

ممارسة الإستقواء على الآخر أمر غير مرغوب فيه، كما أنّ الإستحواذ على السلطة واغتصابها توجب الإعتراض وهو ما قامت به الجدّة "حليمة الساحلية" رمز المرأة الشريفة والنسب الشريف التي جهرت بمعارضتها لما قام به ابنها وأبدت رغبتها في هجر المكان بجمعها لمتاعها متأهبة للرحيل، إلا أنّ رحيلها عن القرية يبعث على التساؤل الذي تفوح منه رائحة السخط والإحتقان: فرحيل الجدّة إشارة للجميع على أنّ من يمتلك السّلمة لا يمتلك الرضى وهو أمر تفتنّ له "الحاج محمد" الذي لعب على أمواج العواطف من خلال سياسات الإستلطاف وتقبيّل الأيدي والرأس، كما أنّه كان متأكدا بأنّ رحيل "الأُمّ" معناه رحيل سلطته المعنوية والمادّية التي ما فتئت تبدأ أيضا، مما دفعه لمراقبتها للموسم الدّيني حتى يتسنى له إرجاعها معه مُرجعا معها هيبتها وسلطتها الرمزية كزوجة لشيخ الحضرة الهالك وأمّ لشيخها المالك.

"جدّتي كانت تريد أن أذهب معهما، لكنّ أبي قال أنّي سأخلفه على العرش إلى حين عودته، أعرف يريد إرضائي وإرضاء جدّتي..³" ليكون الرضى حجر الزاوية في تولّي الملك/الحكم، فلا سلطة ولا سيطرة بلا حياة الرضى والقبول مما حتّم على الأب إعمال سلطتي: العقل والدهاء؛ إذ أنّ "التنافس أو الصراع من أجل السيطرة، في المجال السياسي بتعبير موسكا، هو ما سيؤدّي إلى ابتكار كلّ طرف لأساليب تساعد على السيطرة، واحتكار السلطة..⁴

معنى ذلك أن الرجل السياسي لا بدّ له أن يكون مطلعاً على مستلزمات السّيطرة التي لا تكون لعامة النّاس بل أنّها تختصّ نخبتهم كما قال بذلك "جايتانو موسكا"⁵ حيث لا مجال للخطأ في أبجدية السّلمة؛ وكلّ فعل أو قول يكون محسوب الجوانب والعواقب، ممّا يجعل من مريد السلطة صانع فرادته عن عموم المجتمع، فيكون شخصا نخبويًا مختلفا إذ "تقترن النخبة

¹ المصدر نفسه، ص ٧٠

² المصدر السابق، ص ٢٨

³ المصدر نفسه، ص ٢٨

⁴ صلاح بوسريف، "العنف السياسي بين السيف والميزان"، القدس العربي، العدد ٧٤٥٣، ٠٥ يونيو ٢٠١٣، ص ١٠

⁵ ولد في ٠١ أبريل ١٨٥٨ ببليرم - إيطاليا - وتوفي في ٠٨ نوفمبر ١٩٤١ بروما، إيطاليا، بروفيسور في الحقوق، صحفي وفيلسوف متخصص في العلوم السياسية.

بالقوة، والجاه، والنسب، والوراثة، والنفوذ، والعلم، والدين، والسلطة، والمجد، والشهرة، والتميز الاجتماعي الخارق...ومن ثم، يحيلنا مفهوم النخبة على الأفضلية والانتقاء والتميز والأرستقراطية. كما تعني النخبة، الإصطفاء، الإختيار والتفوق على الآخرين¹

وبالرغم من أنّ الشخصية الروائية "الأب" لم تُصطفى من طرف أيها إلا أنّ زادها التسلطي قد أهلها لتبوأ السلطنة وسط باحة الصراع؛ حيث امتلك كلّ الأساليب التي جعلته متحكّمًا في الصراع وصاحب السلطنة الحاكمة؛ حيث "من أساليب الصراع السياسي، كما يعرضها Duverger: القوة، الطاقة، الحيلة، الجرأة، والخدعة في كثير من الأحيان. في هذا الجرد نكتشف وجها الإله جانوس، أو وجها الصراع، الذي أفضى إلى تضمين السياسة معنى العنف، أو تحميلها مالا تحتمل، أو باعتبار ما يفرضه الواقع، ما نراه، وما نعيشه رجالتيوم، وجهان متناقضان، لا يمكن الجمع بينهما، لكنهما اجتماعا، أو هو زواج بالإكراه، والغصب"².

أما الزواج بالإكراه فيتجلّى في الطريقة التي انتهى بها الصراع الذي كان دائرا بين "الزّاوية" ورايح ولد الطاهر البغدادي؛ قائد الحملة ضدّ العرش والذي كان متخذًا من "كهف أغبالو" والشباب المهمّش من الزّاوية أدواتا تمرّدية سرعان ما أفلت روحها بأقول القائد المنتهي به المطاف كزوج لنوّارة على نفقة الزاوية وبمباركتها.

أما الزّواج بالغصب فمتملّ رمزيتته الخال ميلود". الذي كان رفيق أبي أيام الثورة وقائده، والذي اعتصم بغار تامزرت وحيدا بعد سنوات قليلة من الإستقلال احتجاجا-أو هروبا- على بعض ممارسات رجال السلطة، خاصة التصفيات الجسدية التي صارت تهدد كلّ من خالفهم في الرأي، فخالي لا يخرج من غاره إلا يوما واحدا من كلّ سنة..³

عرفت الثورة الجزائرية منعرجات مأساوية كادت أن تطفئ لهيبها، والكاتب يجعل الأزمنة مختلفة واقعا إلا أنّ المآسي واحدة؛ فخاله "ميلود" واحد من ضحايا الإقصاء الذي جعله يهرب من عيون السلطات؛ لتكون رمزية الغار دليلا على عدم رضاه بالعالم الخارجي وانكفاؤه على الذات المتأملّة في نواميس الحياة، والذي انتهى به المطاف إلى حبل المشنقة، حاله حال قدور الكابران.

ب. امتلاك الأرض :

يطرح الكاتب علاقة الزاوية بالسلطة الحاكمة من خلال التعرّيج للحقبة التي تلت استقلال الجزائر وما حصل للأراضي التي كانت ملكا لشيخ الزّاوية ونزعت منه في إطار سياسة الدولة آنذاك: "لكن بعد سنوات قليلة سيفاجأ بقرارات تأميم أراضيهم رغم تدخلات أبي وقدور الكابران، فكاد جدّي يجنّ لذلك، ولم يجد أمامه سوى أبي ليسبّه قائلا له أن من أجل هذا حاربتم وكافحتم؟ ثمّ يضيف متسائلا: كيف تأخذون أرضي وتعطونها غيري؟ ولمن؟ للحركي وأبنائهم؟ وكان قد استفاد من أراضي جدّي الكثير من الفلاحين، فهم حركي وابن أخيه أحمد الترابي، وهذا ما جعل أبي يعيد تدخلاته أمام السلطات، إلى أن استرجعها بعد أربع سنوات⁴.

¹ د جهل حمداوي، "سوسيولوجيا النخب، النخبة المغربية نموذجًا"، شبكة الألوكة، ط ١، ٢٠١٥، ص ٤.

² صلاح بوسريف، "العنف السياسي بين السيف والميزان"، ص ١٠.

³ عبدالوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ٦٠، ٦١.

⁴ عبدالوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ٥٨.

أثمرت جهود استرجاع الأرض بعد عدول السلطات عن قرار انتزاع الملكية التي كانت قبل أربع سنوات قد قرّرتته؛ فأعادت لشيخ الزاوية أرضه؛ "حينها كتب جدّي يحرم فيها بناته من ميراث الأراضي عدا جدّتي، التي تستفيد عند وفاته من ثمن الفوائد، وكانت حجته أنّ أبي هو الذي استرجعها فهي ملك له".¹

تتغير قسمات الموارث كما تختلّ الموازين المجتمعية زمن العمل خارج إطار الشريعة الإسلامية التي تأتي قصد تسهيل الأمور الحياتية لا لتعقيدها وحرمان أصحاب الحقوق من حقوقهم؛ فيغدوا قضاة الشرف عاملين بما هوت أنفسهم؛ مؤمنين ببعض الكتاب ومتجاهلين لبّه ومعناه متجلببين بحجج واهية بعيدة هي عن الإسلام، وهي عن التصوّف أبعد؛ "هاهنا بالضبط يبرز التعريف الذي قدمه سمنون المحب، حين سئل عن التصوّف، وكان قد توفّي قبل عام ٢٩هـ، فقال: إنّ التصوّف هو* أن لا تملك شيئاً، وأن لا يملكك شيء*." أما أبو الحسن النوري (توفي ٢٩هـ) فقد لامس مسألة الملك والتمكّن بصيغة تقترب من تلك. وتلتقي في بنيتها الحاسمة. والنوري هو ابن المرحلة ذاتها، التي عاشها سمنون؛ وهذا ما يشي به موقفه، الذي يفصح عن نفسه بأن الصوفية* لما يتكوا كلّ ما سوى الحقّ، صاروا لا مالكين ولا مملوكين*².

إذا كانت عظمة المسلمين في دينهم، وإذا كانت حكمة العلماء في علمهم، فإنّ شرف الأفراد والمجتمعات يستوجب الإلتزام بعناوين الأمريات الإلهية قلباً وقالبا، وعالم الصوّفيين بلا أملاك ولا امتلاك إذ أنّ أساسه الزهد عن الدّنيا بالتحزّر من أغلالها، والعمل بما يجعل المرء يرتقي مراتب العبودية سالكا مسالك التّاجين، أمّا الطريقة فأساسها اللعب على الآخر بالضحك على العقول واكتناز الثروة.

ج. امتلاك العرض :

تبقى الرواية واحدة من الوسائل التي تتيح لنا التقاط نبضات الواقع والمجتمع معا في ظلّ الموجات المعرفية الهائلة لاستكناها مخلفات التجارب الإنسانية في شكل السرد الروائي الذي يبحث ويستنطق اللا محكي والمسكوت عنه، فمثلا يحدث الإبتهاج بصور سردية تمشهد العشق وتمجد له هنالك أخرى مختلفة تستبطن القلق؛ ولها أسلوبها الذي يطرح على بساط المثاقفة إبداعات تهتمّ بإنسانية الإنسان وتوثق تقلبات أيامه بحروف اللغة وبين ثناياها مع العوالم التي يحيا فيها ومعها ولأجلها هذا الإنسان.

فغدت الروايات تشترك كلها في التطرق للمرأة باعتبار سلطتها كمّا وكيفيا، مادّيا ومعنويا على الآخر /الرجل الذي تضطرب أمواج لغته وحركته بقدر أمواج بحر المرأة الذي يحجّ إليه الجميع دون تصنيف ولا تكليف لتبقى علاقة الرجل الشرقي بالمرأة تحت مجهر السؤال؛ فهل هو الزّواج وحده محدد أصل وفصل العلاقة بين الرجل والمرأة؟؛ "ألم يقل جدّي وصهره الفقيه: لكم في النّكاح أجر؟"³

ليبقى الممرّ الوحيد لعلاقات إنسانية إسلامية تحفل بالشرف وتقدّس له وأيّة علاقة أخرى خارج هذا الإطار فهي أمر قبيح.

لا يوجد أي كلام فوق كلام شيخ الزاوية فهو أدرى وأعلم بما يخفى عن الإدراك وبما يستعصى عن الفهم "فقيه الجامع حاول مرة واحدة أن يعترض على كلام أبي حين قال:- المال والبنون زينة الحياة الدنيا.. و أضاف :- والمرأة الجميلة !

¹ المصدر نفسه، ص ٥٨

² د طيب تيزيني، "التصوف العربي الإسلامي، فريدة في الحضور الوجداني والاستحقاق القيمي"، ص ١٠٥

³ عبدالوهاب بن منصور، "قضاة الشرف"، ص ١١

لكنّ أبي أقنعه أنّ هذا الكلام سمعه في المسجد الحرام، وهو الذي يحجّ ويعتمر كلّ سنة.¹

موقع الدين باعتباره حائزا على سلطة معنوية فعالة التأثير في عقول ووجدانيات المجتمعات المتدينة يتيح لممثل السلطة الدينية أن يحوز قوة التأثير هذه ليسكت الجميع لأنه ليس هنالك عاقل يتجرأ على الدين وأهله إلا أنّ عبد الوهاب بن منصور يصوّب كلماته نحو أولئك المزيّفين من المستمتعين بمزايا سلطة الدين: الراغبين في تملك الحياة بكلّ ما فيها من ملذّات وشهوات فقد: "قالت له ذات يوم قائظ عند العين الكبيرة، بعد أن راودها عن نفسها:

- يا الحاج محمد، أنت في مقام جدّي.. وأضافت بلهجة ساخرة: - أو أنّك نسيت نفسك.. إنّني أصغر من ابنتك زليخة. واختفت بين الأحراش. أبي أكل يومها أصابعه.."² بين الزواج والاعوجاج يصور لنا الروائي الحالة المزدوجة لصاحب السلطة الدينية المزيّف القابع بين المظهر الورع والقلب الجشع؛ بين رؤيته المتصحّرة للمرأة وتعطّشها لها سواء عن طريق الزابطة الشرعية "الزواج" أو بطرق أخرى لا تليق بمقام المتعطفين العالمين، ليبقى المؤكّد أنّ صلاح الأمم من صلاح علمائها وعقّة الأمم من عقّة أجيالها البائعين لندياهم، المستترين عن الأعين في نجواهم.

تبقى الحياة متناقضة بتناقض الإنسان فهي بهيمة بهيائه، آمنة بأمنه وأمانه؛ مرتعدة باضطرابه ورواية "قضاة الشرف" ترصد تذبذب الذوات داخل الذات الواحدة: إلا أنّ الفرق فيما يكمن في طبيعة الذات المعنية بالمساءلة محلّ البحث وهي ذات صاحب السلطة الدينية أو شيخ الحضرة أو شيخ الزاوية الذي لم يتعب ويغتصب العرش ليطلع في قداسة موقعه ويحرم من سؤال هواه

"هذه الطفلة المسيردية كانت تعرف كيف تجعل أبي يلهث حين يراها، وهو يعترف أنها المرأة الوحيدة التي لم ينلها في جباله."³

تصوّر "قضاة الشرف" رجلا عنيدا مولوعا بالنساء؛ فيصوّره الكاتب "يلهث" لحيوانيته التي تهيج بالأخص على من يتمتّع عن الإنصياع لتزواته التي لم تنل الرّفص إلا مع "الطفلة المسيردية" التي لم تأت طوعا بل كرها:

"- غير ممكن.. لماذا؟ لأنّ أمك تكرهها، لكنّ أبك يحبّها، ثمّ هل تظنّ أنّه يتنازل هكذا عنها وهو العنيد الذي لا ينسى أبدا؟ كلّ ما حدث كان أبوك قد درسه ووضع له خطة. والحقيقة أنّه وصل إلى ما كان يريد.. هل تقصد أنّه.."

- نعم (يقاطعني ثمّ يستطرد بصوت خجول كأنّه لا يرغب في قول ذلك) - - وأين؟ في الزاوية (ثمّ يقهقه)..⁴ فلا قداسة العلم ولا المكان، ولا سرّين العمر ولا أي إنسان كان رادعا أمام شهوانية الشيخ الذي أصرّ الكاتب على تصويره إسما على غير مسنّى في روايته السردية/ التخيلية، وكشفه لغيوم سلطة تمتّع صاحبها باسم الدّين بما شاء من الشّهوات: السّلطة والمال والنساء لإبراز إنسانية البشر وتفاوتهم في العلم والحكم والبصر؛ كما حاول تعريف القارئ بعالم الزاوية الجامع بين المقدّس الإسلامي والمدنّس البشري في رحلات تطهير النفوس وترقيتها روحيا وفكريا وسلوكيا: "- اسمع يا بني.. هناك بعض القواعد التي يجب أن

¹ المصدر السابق، ص ١٢

² المصدر نفسه، ص ١٣

³ المصدر نفسه، ص ١٣

⁴ المصدر السابق، ص ٣٦

نتقيد بها نحن أهل الحضرة وورثة العرش، فحياتنا مهما كانت فهي من أجل الناس، وزواجنا أيضا تحكمه عادات وتقاليد لا نستطيع أن نخرج عنها.. ونوارة طفلة جميلة لكنها ليست من الأشراف.. وأنت يا بني عاقل ولا ترضى لنا العار..¹

ساهم الكاتب في منح القارئ رحلة نحو عالم الصّوفية المتشعب بالطقوس والعلوم النورانية التي تصفو بالصّفوة نحو حقائق تخصّصهم لذاتهم وعلمهم؛ غير أنّ تقلّبات الزمن ومواجع التاريخ أخرج للواقع زيد الطرقية التي تُظهر نقاء بيد أنّها تُضمّر جفاء لكلّ من وعى حقيقة ركوبهم موجة الدّين الإسلاميّ البعيد عمّا يدّعون، فتطرقوا عن جوهر نهجه بقيامهم بما يخدم مصالح ذواتهم التسلّطية وتشويه صورة الإسلام الحقيقية؛ ولأنّ الإسلام دين كبير على أن يتطرّف يبقى المصطلح الذي ينسب التطرّف للإسلام تجنّ صارخ على كماله المتجلّي في كتاب الله وسنة نبيّه الكريم محمد صلى الله عليه وسلم والزاسخون في العلم .

كما ساهمت الرواية وستبقى بوسائلها اللغوية والجمالية ولودة مستولدة للدلالات والرموز في رحلي التوثيق والفكر لمجتمعات إنسانية تسارعت أجيالها وتشابهت أحلامها ومواطن أحزانها.

المصادر والمراجع :

١. الرواية المصدر: عبد الوهاب بن منصور، "رواية قضاة الشرف"، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط١١؛ ٢٠١٠
٢. العلامة محمد الشير الإبراهيمي، "الطرق الصّوفية مقتطفات من تصدير نشرة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"، مكتبة وتسجيلات الغرباء الأثرية، الجزائر، ط٨؛ ٢٠١٠
٣. احמידة عياشي، "باريكاد: بختي بن عودة.. حرام أن نتنكر له يا ناس"، يومية الحياة الجزائرية، العدد ٤٥، السنة الثانية، ٢٦ ماي ٢٠١١
٤. د. جميل حمداوي، "سوسيولوجيا النخب، النخبة المغربية أنموذجا"، شبكة الألوكة، ط٥؛ ٢٠١١
٥. د. جودة محمد أبو اليزيد المهدي، "المعالم الصّوفية في قصّة سيّدنا موسى عليه السّلام"، سلسلة كتب التّصوّف الإسلامي، الكتاب ٢، دط، دبلد
٦. سعيد يقطين، "قضايا الرّواية العربية الجديدة الوجود والحدود"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط١١؛ ٢٠١١
٧. صلاح بوسريف، "العنف السياسي بين السّيف والميزان"، القدس العربي، العدد ٥٧٤، ٥ يونيو ٢٠١١
٨. صلاح مؤيد العقبي، "الطرق الصّوفية والرّوايا بالجزائر، تاريخها ونشاطها، دار البراق، لبنان، دط؛ ٢٠١٠
٩. د. طيب تيزيني، "التّصوّف العربي الإسلامي، فرادة في الحضور الوجودي والإستحقاق القيمي"، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، ط١١؛ ٢٠١١

¹ المصدر نفسه، ص ٥٠

١٠. د. عبد الرّحمن إبراهيم عبد العزيز الحميضي، "القضاء ونظامه في الكتاب والسنة"، جامعة أمّ القرى، ط٩، ١٩٨٩
١١. عبد المنعم الشنتوف، ١٨ عاما على اغتيال بختي بن عودة: مديح الحداثة"، القدس العربي العتاد ٧٤، السنة الخامسة والعشرون، ٥ يونيو ٢٠١٠
١٢. د. علي أبو البصل، "جرائم الشرف، دراسة فقهية مقارنة"، شبكة الألوكة، دط١، ٢٠١٠
١٣. د. محمد أحمد درنيقة، "صفحات من جهاد الصّوفية والزّهاد"، جروس برس، لبنان، ط٥، ١٩٩١
١٤. محمّد الغزالي، "مقالات الشيخ محمّد الغزالي في مجلة الوعي الإسلامي"، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، الإصدار ٢٠١١، ٢٠١١
١٥. د. محمد عمارة، "الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية"، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ١٩٨٨
١٦. أ.د. مختار حبار، "شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل دراسة"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط٥، ٢٠٠٠،
١٧. د. نور الدين الزّاهي، "المقدّس الإسلامي"، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٥، ٢٠٠٥
١٨. د. نور الدين الزّاهي، "المقدّس والمجتمع"، إفريقيا الشرق، المغرب، دط١، ٢٠١٠

تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ياسمينة صالح أنموذجا

د. دليلة مروك. أستاذة مساعدة قسم "أ" جامعة الإخوة منتوري قسنطينة

الملخص

تحمل روايات ما بعد الحداثة نمطا مغايرا وطرحا جديدا للتعبير عن حالة الوطن والاقتراب من الذات وسؤال الهوية المؤرق، وأهم ما يميز هذه النصوص كون معظم منتجها شباب أعادوا قراءة الواقع والتجربة بلغة مناسبة للأبعاد الرمزية، ورؤية شمولية تعبر عن ضياع الانتماء وغياب الهوية الجامعة.

وتأتي الكاتبة الجزائرية "ياسمينة صالح" في طليعة هؤلاء كي تقف على الأحداث التي طبعت الجزائر أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال، وصولا إلى المأساة التي لطخت تاريخ هذا البلد ودفعت بأبنائه إلى التناحر والاقত্তال.

لقد استطاعت الكاتبة تشكيل عالمها الروائي الخاص الذي يحمل هموم الوطن والمواطن، كما بدت فيه صوتا متميزا حاول تحرير الرواية النسوية من هيمنة صوت المرأة وهمومها، ومن تلك اللغة التي تسجن الشخصية في عالم الأنوثة والقهر الذكوري، مع إعادة النظر في القضايا الفكرية والإيديولوجية التي سادت في الساحة الثقافية.

Abstract

The postmodern novels have different pattern to express the Citizen statue and approaching the self and the question of identity.

The important things which recognise these texts is that the producers are youth, they re-read the reality and experience suitable for the dimensions of avatar language, and a comprehensive vision reflects the loss of membership, and lack of the unifying indentify.

“Yasmina Salah” comes ahead of them ; she talks about the events that marked Algeria during its revolution war, and after the independence, till the tragedy that tarnished the history of this county and pushed it’s children to fight against each other and to kill each other, and she can create it’s special novelist world which holds the concerns of the nation and the citizens.

She also appeared as a special voice that tried to edit the feminist novel form the dominance of women’s problems and form the languages which limit the personality in the feminist world, and male oppression, with a feedback of the intellectual and ideological issues that prevailed in the cultural field.

يقوم النص الروائي على أسس جمالية ووظيفية تواصلية، يعمل الأدب من خلالها على ربط الواقع بالخيال في قالب فني؛ ذلك أن الرواية عالم يتسم بالكلية والشمول والتنوع وبأساليب فنية من شأنها جعل النص فضاء لتلاحم كثير من المرجعيات.

وتعد الرواية أهم جنس أدبي في تصويرها لواقع الحياة الاجتماعية؛ فقد استطاعت أن تحكي واقع الإنسان بهدف احتواء همومه، آلامه وأحلامه ورسم إستراتيجيته الفكرية والجمالية.

وعليه فإن كثيرا من الروايات الحديثة عبرت عن هموم الوطن وواقع الإنسان وآلامه وتعد الأزمة نموذجا لذلك؛ فقد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر عددا من الروايات التي كانت الأزمة الجزائرية موضوعا لها، وشكلت في الأغلب مرجعية الخطاب الروائي خلال تلك الفترة.

أما روايات ما بعد الحداثة فقد حملت نمطا مغايرا وطرحا جديدا للتعبير عن حالة الوطن والاقتراب من الذات والوقوف على سؤال الهوية - وإن عالجت قضايا الأزمة نفسها - ذلك أن " القص ما بعد الحداثي يحاول أن يقرأ الواقع كما هو بكل تشظيه وتناقضاته، وينقل صراعات الشخصيات الفكرية والنفسية ".¹

وأهم ما يميز هذه النصوص أن معظم منتجها أعادوا قراءة الواقع والتجربة بلغة واضحة وسرد مباشر وبأساليب صريحة وتعبير عن الأزمات برؤية شمولية.

وتأتي الكاتبة الجزائرية " ياسمينه صالح " في طليعة هؤلاء الأدباء الشباب كي تقف على الأحداث التي طبعت الجزائر أثناء الثورة التحريرية المجيدة وبعد الاستقلال، وصولا إلى الأزمة والمأساة التي لطخت تاريخ هذا البلد ودفعت بأبناء الوطن إلى التنافر والافتتال؛ حيث إن روايتها الأولى " بحر الصمت " التي هي من حيث الموضوع عودة إلى حرب التحرير الجزائرية - تتميز بقيمة لغوية بنائية تعتمد على جمل قصيرة وشاعرية تهتم بأدق التفاصيل أما رواية " وطن من زجاج "**** فتشير إلى جيل آخر أكثر تعبنا تعرضت فيه وحدة الوطن واستقراره إلى التصدع، في حين أن رواية لخضر**** آخر رواياتها هي تكملة للرواية السابقة و اللافت فيها هوسيطرة الأمل عليها في مستقبل مشرق يحمل الشباب بشائره بعد سنوات من الاقتتال.

ولطالما كان " الطرح الروائي هو الأبرز في التعبير عن حالة الوطن الراهنة والاقتراب من الذات العربية، والوقوف على سؤال الهوية المؤرق وهي أسئلة مكرورة منذ مطلع النهضة العربية الحديثة".²

١ - شعرية السرد: "كل نص قبل أن يكون متصورا ذهنيا أو معطى جماليا هو في الواقع نسيج تركيبى لغوي"³؛ فاللغة تعكس جانبا مهما من جوانب الخطاب الروائي وسنقف على البناء الفكري في روايات " وطن من زجاج " و " بحر الصمت " و " لخضر " والاحتمالات التي يمكن أن تخالف الواقع في سعي من الكاتبة إلى مواجهة هذا الواقع بذاتها

¹ مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١، ص ٣٤.

² ياسمينه صالح: كاتبة جزائرية من كتاب الرواية الجدد من جيل الاستقلال الثاني، تكتب القصة، من مواليد الجزائر العاصمة، خريجة كلية علم النفس، تشغل منذ سنة ١٩٩٥ في المجال الصحفي، أشرفت على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية سنة ٢٠٠٠، حازت على جوائز أدبية من العراق وتونس والجزائر والسعودية، كما حصلت على جائزة مالك حداد للرواية عن رواية " بحر الصمت "، آخر رواياتها " لخضر " وهي تكملة لرواية " وطن من زجاج ".

³ بحر الصمت: رواية: دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، حازت الرواية جائزة ملك حداد لعام ٢٠٠١-٢٠٠٢.

⁴ وطن من زجاج: رواية : منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط١، ٢٠٠٦.

⁵ لخضر: رواية: الدار العربية للدراسات و النشر، بيروت، ٢٠١٠.

⁶ مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الروايات العربية الجديدة، ص ٤٠.

⁷ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، دار الألفية للنشر، ط١، ٢٠١١، ص١٥.

وفكرها لتعيد تصويره في بناء فكري خاص. " والرواية لا تقول ما تريد قوله بواسطة الأسلوب الفردي للكتاب لكن بواسطة مزج كامل لأسلوبه بأساليب الشخصيات التي رسمها".¹

ففي رواية "وطن من زجاج" كتبت "ياسمينة صالح" رسائل مليئة بالفجاعة صورت فيها معاناة الإنسان بلغة غارقة في الشعر والثورة والإدانة الصريحة التي تخفي وراءها مخزوننا لا يخلو من التعقيد، مما أسهم في تقديم صورة صادقة في قدرة الكتابة على تشكيل عالمها الروائي الخاص، فالنص "فيض دلالي لغوي بكل محمولاته العاطفية ويأتي على شكل تصور ما وفق ما تمليه مخيلة المبدع وذاتوته".²

إن قدرة الكتابة على التحكم في استخدام هذه اللغة الشعرية جعل السرد يرتقي إلى مستوى في لافتي وأخذ المنتقى في ثنايا العمل يجعله يلهث وراء الأحداث متشوقا إلى النهاية بسلاسة، تقول: "التفتت نحوي وابتسمت وهي تصافحني، لم تتكلم... ابتسمت فقط. خيل إلي أن ابتسامتها تشبه يدا توضع على ذراع مرتبكة".³

ثم إنه من أهم الظواهر الأسلوبية التي بنت عليها الكتابة نصها السردية "التكرار" الذي يساعد على التذكير بالأحداث ويشكل نوعا من الروابط التي تشد حلقات الرواية تقول: "يا لقلبك وأنت تتأبطين ذراع ذلك الرجل الذي كرهته... كرهته نظراته إليك، كرهته يده وهي تضغط على ذراعك... كرهته مشيتك الهادئة إلى جواره... كرهته نظراتك لي وأنت معه...".⁴

هذه اللغة الغنية بالإيحاء يبدو نفسها ممتلئا بالحياة على الرغم من بساطتها في بعض الأحيان هذه البساطة "سمة بارزة في العديد من الأعمال الروائية الحديثة ويمكن أن تكشفها الشعرية من باب الجمالية".⁵

وقد لجأت الكتابة إلى السرد غير المباشر، كما غيب صوت المرأة لتقدم صوت الرجل (السارد/ البطل) وهنا نجد لونا جديدا في الكتابة النسوية، "إنها كتابة تتجاوز الهم الأنثوي الخاص وتشتبك مع الهم العام والوطني".⁶

أما رواية "بحر الصمت" فتميزت بالتداخل الجميل بين الحب والثورة، وينطوي هذا التداخل على أبعاد دلالية هامة ومعان عميقة اعتمدت فيها الكاتبة على جمل قصيرة وشاعرية تهتم بأدق التفاصيل مما أعطى اللغة حضورا متميزا حين تقول:

"معقول أن يعيش الإنسان حيا ديا بعد أن يراك؟"

أنت ، يا معادلة لم أتمكن من حل شيفرتها السرية..

¹ - حميد حميداني: أدبية السرد بين بلاغة الصورة والمنظور السردية، مجلة بلاغات، محور: بلاغة الرواية، مجلة متخصصة في تحليل الخطاب تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع ١٤، شتاء ٢٠٠٩، ص ٢٩.

² - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٣٦.

³ - ياسمينة صالح: وطن من زجاج (رواية)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٩٣.

⁴ - المصدر نفسه، ص ١٢٤.

⁵ - فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، إريد، ط ١، ٢٠١٠، ص ٣٨١.

⁶ - مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحادثة في الرواية العربية الجديدة، ص ١٢٩.

أنت ، يا معادلة غزلها شهر "ماي" بلون الورد والجنون الجميل النابض بالحريق والوجع".¹

أما رواية " لخضر" فبدت فيها الكاتبة صوتا مميزا حاول تحرير الرواية من تلك اللغة التي تسجن الشخصية في عالم الأنوثة والقهر الذكوري ، كما تجاوزت الرواية الجاهزة المتشابكة بين الجسد و الجنس وركزت على الوطن /السياسة/المواطن، وما يقال عنها إنها روائية الأدب الراقي القريب من القلب و الوطن و الإنسان كل هذا بلغة غارقة في الشعر والثورة والإدانة الصريحة، فيها نحن نعيش هم استباحة الوطن وآلية تحول الإنسان الفقير إلى أداة للفساد حين تقول على لسان البطل " لخضر": "كل شيء على مايرام..! كل شيء على ما يرام داخل أهبه السخرية التي اشترك فيها الجميع..! قالها في نفسه وهو يعاود التفكير في البضائع التي يحرسها..! هل هي مهربة؟"²

و تضيف قائلة: "أي شيء فاسد يدفعون به إلى الأسواق بأثمان منخفضة (...). فحتى الخطأ قدر الجياع و الفقراء..!"³

٢ - الحوار:

يعد الحوار عنصرا بنائيا أساسيا بوصفه نمطا من أنماط التعبير الفني، وظيفته تطوير الحدث والإبلاغ عنه، وبه تنظم أحاديث الشخصيات قصد الكشف عن عواطفها وأحاسيسها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

وقد أسماه "باختين" "التقابل الحواري" بوصفه "تواجها كلاميا قائما على أشكال اللغات وليس على المعاني التي تشتمل عليها".⁴

وتتجلى تقنية الحوار في رواية "وطن من زجاج" من خلال مستويين:

المستوى الأول: العامي في طابع مباشر، جاء على لسان السارد: "السلام عليكم...عاش من شافك. وين غطست يا صاحبي

-وأنت واش راك. Comment ça va?

-ما تشكرش، الحالة صارت "ميرد" ! merde ربي يستر يا خويا لعزيز!

-إيه يا خويا...ألي داروها راهم مخبيين راسهم. أولادهم راهم في فرنسا والانجليز..."⁵

ومما يلاحظ على هذا المقطع هو طغيان التعبيرات والمفردات العامية على لسان السارد وزميله السابق في الجامعة، كما يتخلل هذا الاستعمال تعبيرات باللغة الفرنسية مترجمة إلى العربية في إشارة إلى الازدواج اللغوي القائم في الجزائر حتى اليوم، ويعطي صورة عن الاستلاب الثقافي والحضاري في الجزائر. أما المستوى الثاني فنستوقفنا ظاهرة لغوية في الحوار، حيث تجاوزت العامية مع الفصيحة مما خلق تنوعا لغويا جعل هذه الحوارات تحتل مساحات واضحة في الرواية. كما يبدو في هذا المقطع:

¹ يasmine صال:بحر الصمت، دار الآداب، بيروت، ط2، 2002، ص49.

² يasmine صال:لخضر، الدار العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، ص106، 107.

³ المصدر نفسه، ص107.

⁴ ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص124.

⁵ يasmine صال:وطن من زجاج، ص51.

"- واش من تفاصيل يا صاحبي. هذه المرأة خراطي!

- كيف؟

- صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها؟.... يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة.

- ممثلة؟

- إيه ممثلة. ¹

كما يتغير السرد في رواية "وطن من زجاج" من طابع التحليل الجزئي إلى طابع السرد المباشر، حيث تتناوب مقاطع السرد مع مقاطع الحوار بشكل مكثف خاصة في الجزء الممتد من الصفحة (٣٩) إلى الصفحة (٥٠)، وكذلك من الصفحة (٥٠) إلى الصفحة (٦٢).

أما في روايتي "بحر الصمت" فجاء الحوار في أغلبه باللغة الفصحى ومن أمثلة ذلك :

"-ماذا تريد مني؟

-أريدك جزائريا مخلصا فقط..

-لا أفهم..المسألة في غاية الوضوح: الجهة تدعوك للانضمام إليها..

-الجهة؟" ²

٣-التعدد الصوتي:

تقوم رواية "وطن من زجاج" على خاصية تعدد الأصوات الروائية، «هذا التعدد يفرضه طابع الرواية التشخيصي، ويقتضيه تنوع الشخصيات من مختلف المستويات الفكرية». ³ومن الواضح أن صيغة ضمير المتكلم (أنا) هي المهيمنة في الرواية متمثلة في شخصية البطل/ السارد في مواضع عديدة تتصل بشخصيه وفي فترات طفولته في القرية ⁴، حيث يقول: «أنا الذي عشت حياتي مشتتا بين الحب والرحيل». ⁵

جاء السرد بضمير المتكلم -أي وفق منظور السارد- ذاتي الوصف، فنحن ننظر بعيني السارد ونتعرف على شخصه من منظوره وقناعته، كما يتقلص الحوار المنطوق لصالح الحوار الداخلي، وهذا يتناسب مع رسالة النص، هذه المعاناة الذاتية في إطار هم وطني عام.

¹ المصدر نفسه، ص ٧٦.

² المصدر نفسه، ص ٦٢، ٦٣.

³ آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، ٢٠١١، ص ٨٩.

⁴ ينظر: رواية وطن من زجاج، ص ٢٨، ٣٢٠.

⁵ المصدر نفسه، ص ١٧٣.

ولديمومة فعل اللغة الذي يتلفظ به السارد تتبدى في الرواية حالة مكثفة من الغياب، تبدو فيها تعبيرات الغائب تنفيذا عن هموم الأنا، حيث نذكر منها مثلا قول السارد: "كان يأتي للذين أعرفهم، للذين عن وعي أو غير وعي أحبهم، كان يأتيهم ذلك الموت ليصدقوا أنهم يموتون واقفين.... كل الذين عرفتهم رحلوا بطريقتهم أو رغما عنهم."¹

كما نجد تداخل الخطاب بين ضميري المتكلم والمخاطب وهذا موظف بشكل كامل في السرد، حيث يتناسب مع البنية الروائية دون تشتت سردي، فدار بناء السرد بين طرح السؤال: من أنت؟ والإجابة التي تستتبع حضور الأنا وتداعيات ذاكرتها.²

ويعتمد البناء الفني في هذه الرواية على مجموعة من الخصائص:

أهمها أن الأسلوب السردي يأخذ المتلقي وفق منطقته وبنائه بسلاسة فمع الوصف هناك تنوع غزير أحيانا نابع من تتابع طويل للكلمات أو سلسلة من الجمل، "فالوصف في حد ذاته يحمل بعدا سرديا حديثا"³، كما يحمل كذلك "بعدا رهيف الإثارة من خلال الكثافة الخاصة التي يعطيها لبعض الإشارات القائمة في النص."⁴

كما اعتمدت الرواية على بنية زمنية أساسها الارتداد الزمني الذي بدأ منذ مطلع الرواية "ففي استحضاره للماضي ونشره أحداثه يلجأ الخطاب السردي إلى وسائل متعددة"⁵.

ومع أن "ياسمينة صالح" تكتب بلسان رجل إلا أنها في رواية "بحر الصمت" تضع المرأة في أماكنها الصحيحة إذ إنها لم تتحدث عن المرأة ولم تدافع عن حقوقها، بل جعلت دورها في الوقوف جنبا إلى جنب مع الرجل لتشد أزره وترفع معنوياته، وهذا ما يبدو جليا على لسان السارد "سي السعيد" الذي لم يتردد في دخول الحرب بسبب حبه لامرأة ومن أمثلة هذا:

" قبلك كنت رجلا عاقلا، و بعدك صرت مجنونا.. حتى الوطن اكتشفته بك /فيك.. وجددتني محشورا في الدفاع عنه.. و حشرتني الثورة في مفاهيم لم أكن أوّمن بها".⁶

" في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل، والغرور، وقالت لي " تعال"، فجئت..⁷

أما في رواية "الخضر" فيبدو جليا هيمنة صوت "الخضر" على الأصوات الروائية الموجودة مثل: (الصحفي، السكرتير جمال، المدير، الطبيب)، ذلك أنها صورت معاناة الإنسان البسيط الذي يصارع الفقر في حقبة زمنية سوداء في تاريخ الجزائر (الإرهاب) توزع فيها كثير من أبنائها بين قاتل و مقتول، بين قوى تدمر الوطن وتتاجر باسمه، وبين قوى تريد الحفاظ عليه نقيا قويا تقول:

¹ المصدر نفسه، ص ١٥٠.

² أمينة بلعلي: التخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص ٢٨.

³ سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٥٦.

⁴ المرجع نفسه، ص ١٥٦.

⁵ سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخيل (الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية)، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١٨٩.

⁶ ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص ٧٥.

⁷ المصدر نفسه، ص ٦٥.

"هؤلاء الأسياد يعرفون من أين تؤكل الكتف (...). إنهم يريدون مصالحهم ولا يهتمهم بعد ذلك سوى أن يكونوا أغنياء كي لا يقرصهم الجوع...!"¹ وتضيف قائلة: "كان يدرك أن أولئك الذين يعيشون في ثراء فاحش لا يشعرون بالشيء نفسه وهم يعدون نقودهم الكثيرة، ويرسلون أبناءهم إلى الخارج في نهاية الأسبوع ليغيروا الجو".²

إلى جانب هذا تطالعنا في رواية "وطن من زجاج" و "بحر الصمت" قضية الذات والهوية والوطن، وهي قضايا محورية أقلقت ولا زالت تقلق الفرد العربي المعاصر وقد جاءت قضيتنا "الهوية والاستقرار" محورين مركزين في رواية "وطن من زجاج"-خاصة- وهما يشكلان وجهين لأزمة الوطن.

وقد استعانت الكاتبة بشخصيات لها قيمتها التاريخية والإيديولوجية؛ من حيث توظيفها لشخصيات تراثية أو معاصرة أو واقعية أو مبتكرة أو تخيلية لدمجها في نصوصها الروائية لتتناص معها إيحائيا وتجعلها مختفية وراء ملفوظات توحى بحادثة أو صفة متعلقة بها دون أن تذكرها، ولا يتم التعرف عليها حينئذ إلا بإعادتها إلى أصولها، ذلك أن "العناصر المحيلة" كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بد العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها³.

ويمثل القناع شخصية تراثية أو معاصرة تتخذ منها الكاتبة وجهًا تتحدث من خلاله بضمير المتكلم، فشخصية الهطل لاحقها النحس والشؤم والموت، هذا البطل- الطفل المتخفي وراء شخصية (لاكامورا) المرتبطة بالرجال الوهميين وبالشجاعة الغامضة التي لم تكن سوى سيفًا صديًا⁴، ثم سرعان ما ارتبط اسمه بلقب (الساموراي) بكل ما تحمله الكلمة من ضغينة خفية " هذا هو الفارق الأبدي بين لكامورا والساموراي، بين الشجاع اختيارا والبطل غرورا"⁵.

يُعبّر قناع (لاكامورا) عن هموم البطل وانكساراته وتناقضاته منذ ولادته، حتى بعد أن صار صحفيا مرموقا يبحث عن الموت في رصاصة طائشة تأتيه من شارع أو مقهى "لكنه يردد المقولة المشهورة المنسوبة لأحد الخلفاء الواشدين وهو يمشي في الأسواق عام ٤ للهجرة (أين ألقاها؟)"، كما أن هناك استحضارا لشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم؛ حيث إن قصة الطفل - البطل الذي ماتت أمه ساعة ميلاده، ثم اختفاء أبيه بشكل مفاجئ فكفله جده لأبيه الحاج "عبد الله" - هذه الشخصية الإقطاعية بالمفهوم الجزائري الحديث - تشبه قصة ومصير الرسول بعد مولده.

ثم يدخل "لاكامورا" مدرسة القرية ليجد نفسه منجذبا إلى معلم مُعين يحبه، هذه الشخصية المثقفة - وهي موجودة في الواقع - تمثل الفكر الثوري المتجدد الذي يسعى إلى التطوير والبناء، لكن يجد نفسه مفصولا من وظيفته ليهضطر بعدها أن يعمل حمالا في الميناء " المعلم شخص وغد سنعرف كيف نضعه في مكانه"⁷.

¹ ياسمينة صالح، لخضر، ص ١٠٥.

² المصدر السابق، ص ١٠٥.

³ محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١٩٩١، ص ١٧.

⁴ ينظر رواية وطن من زجاج، ص ٣٨.

⁵ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ عدنان الظاهر: انتصار لكامورا، مجلة الحوار المتمدن، ٢٣٩٨، ٢٠٠٨، www.ahewar.org.

⁷ ياسمينة صالح: رواية وطن من زجاج، ص ٤٠.

إنها شخصية تستحضر حاجة الإنسان المضطهد إلى رفض سيادة الظلم في المجتمع، وتجسد مأساة المثقف المتمسك بمبادئه لا لشيء إلا لوقوفه ضد فساد إقطاعي في قرية صغيرة، وما هذا إلا صورة لمن يقف في وجه السلطة المركزية.

٤- النشأة الأولى وسؤال الهوية:

سؤال الهوية طرح وتكرر طيلة صفحات رواية "وطن من زجاج": "من أنا؟" تعبيرا عن أزمة الذات والوطن، وكان هذا السؤال في مواضع عدة تتصل بشخصية السارد في فترات طفولته في القرية، خاصة وأنه عانى من اليتيم في فقدان الأب، أب فضل الرحيل على مواجهة الجد الذي كان حين يتكلم عنه يقول "ذلك الشخص"^١ أب لم يرحب بوجود ابنه في الحياة لأن وجوده يقترن برحيل أمه حين أنجبته.

ثم فقدان جده وعمته، جده الذي تربى في كنفه في أسرة إقطاعية تطمح إلى النفوذ والتقرب من رجال السلطة، ثم عمته المشلولة التي كانت تكن له حبا وعطفا كبيرين، تلك التي سرعان ما ارتبط رحيلها بعامل الإسطبل-الذي كان يحبها- بموتها المطوق بالصدمة، وقد حزن حزنا شديدا لفقدانها.

ومع كل هذا لم يؤثر عليه فقدانهم مثلما فعل غياب المعلم: "رحيل المعلم وموت عمي...والبيت الذي صار مليئا بالأشباح"^٢، غياب ألزمه البحث عنه حين سافر إلى العاصمة: "لعلني استغربت أكثر أنني لم أفكر في البحث عن والدي...الموتى لا يعودون...الذين يسكنون الأحلام هم الذين يعيشون إلى الأبد"^٣

كما ورد سؤال الهوية أحيانا بعبارة: "من أنا حقا؟"

وذلك أثناء الوقوف على شخصيته البطل/السارد وروايد تكوينه، "إنه سؤال يعبر عن اهتزاز الذات

والوطنية وسط فوضى سياسية وأمنية وثقافية"^٤. في وقت تعرضت فيه وحدة الوطن واستقراره إلى التصدع خلال الأزمة وما تعج به من أحداث مأساوية تحت سطوة لغة الموت المفاجئ، ثم إننا أمام نص له سياقاته الخاصة التي لا يمكن عزلها عنه وهي التي تشكل مرجعيته.

٥- غياب الوطن وتفكك الذات:

الهوية غائمة، غاب الوطن في النفوس جراء القتل والدماء والدمار، البطل لا يجد ذاته هذه الذات المرادفة للتكوين والهوية حتى بعد السفر إلى العاصمة وزاويل مهنة الصحافة في الصحافة الحكومية أولا ثم الصحافة الخاصة التي لم يجد بدا من التمسك بها خاصة وأنه علم أن "النذير" صديق الطفولة يعمل في إحدى الصحف الخاصة، وهناك كان اللقاء من جديد.

^١ ينظر: المصدر نفسه، ص ٣١.

^٢ المصدر نفسه، ص ٤٥.

^٣ المصدر نفسه، ص ٤٨.

^٤ مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحادثة في الرواية العربية الجديدة، ص ٩٩.

غاب الوطن حين سافر والد البطل السارد، رحل البطل إلى العاصمة وقد فقد الشعور بالانتماء العائلي خاصة بعد رحيل عمته، فلم يبق له سوى التقرب من عائلة "النذير" بتكوينها الثقافي الذي جعلها نموذجا للوطن/الحلم، والالتقاء مجددا بأخت "النذير" التي أثارت في نفسه لدى رؤيتها عواطف كبيرة ساقها حنين الماضي: " تلك الصغيرة التي صارت امرأة (...) كانت تكفيني تلك الابتسامة لأشعر قلبي يدق قبالة تلك الجنية (...) أصبح لها شعر طويل مسدل على كتفها..."¹.

كما تجلى هذا كذلك في رواية "بحر الصمت" على لسان السارد: "تلك العينان جعلتا مني رجلا آخر يريد اكتشاف ذاته في ذوات الآخرين، و في معنى الثورة التي يسميها "عمر": الوطن..."².

ثم تكون الصدمتان بعده في المستشفى. صدمة رؤية صديقه الحميم "النذير" يصارع الموت وصدمة رؤية "هشام" خطيب حبيبته.

٦- الشخصيات:

تنوعت الشخصيات الموجودة في رواية "وطن من زجاج" وتعددت مستويات حضورها وفيما يأتي عرض لبعض الشخصيات التي امتلكت كثيرا من الفضاء النصي وفيها تظهر براعة الكتابة في خلق شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية:

-أخت النذير (الحبيبة): الطفلة التي عرفها منذ الصغر في القرية وأحبا وكان بينهما انجذاب و رغبة وصدق هي نفسها التي خسرها بعد أن بنى حلما خياليا في نفسه. " لعلي كنت أبحث بيني وبين نفسي عن تلك الصغيرة التي مرت من هنا تاركة عقدها الصغير في يدي"³، كانت الصدمة الأولى حين علم أنه خسرها ثم تضاعفت الصدمة عندما علم أنها خطيبة لضابط شرطة ولهذا دلالة على سيطرة المؤسسة الأمنية على الجيل المثقف.

- النذير: عرفناه من خلال سرد البطل له، ابن المعلم الذي يمثل الجيل الثاني في النخبة المثقفة، المشيع بقيم التمسك بالهوية الوطنية والتميز بوضوح رسالته عكس البطل الذي كان مترددا دائم البحث عن هوية وكينونته "كنت أعني أنني لن أخسر معه شيئا لأنني في النهاية ليس عندي ما أخسره أساسا"⁴. وعليه يبدو "النذير" - الشخصية المحورية الثانية- ايجابيا بما يتمتع به من رؤية واضحة في التغيير والملاحظ أن أسماء الشخصيات الفاعلة لم تذكر في المتن النصي من ذلك اسم البطل، والد البطل وجده، المعلم والحبيبة، فكان تعاملنا معها من خلال ما أعطاه السارد لنا من معلومات عنها. " هذا التغييب المتعمد يعطي شخصيات فضاء دلاليا واسعا."⁵

¹ وطن من زجاج، ص ٩٣.

² بحر الصمت، ص ٦٥.

³ وطن من زجاج، ص ٥٨.

⁴ المصدر نفسه، ص ٦٥.

⁵ مصطفى عطية جمعة: المرجع السابق، ص ١٢٠.

إن أسماء الشخصيات من اختيار المؤلف الذي يحاول إعطاء شخصياته الصفات التي يفترض أنها تتوفر عليها في الواقع¹، "فالعربي" المجاهد اسم يشي بدلالة العروبة والإسلام و"الرشيد" ضابط الشرطة يرتبط بدلالة النضوج والرشد، خاصة وأن البطل/الساقد صورة شخصية جادة، وطنية تلتزم بمهام المؤسسات الوطنية. في حين أن أسماء بعض الشخصيات الأخرى حملت دلالة سلبية مثلما يتضح في اسمي "النبيل" و"المهدي" الخاليتين تماما من دلالة النبل والهداية. "كان النبيل صديقه وعشيقه"².

وعليه يمكن إدراجها تحت مسمى الشخصية غير الفجزة عند "ميخائل باختين"، فالنبيل والمهدي شخصيتان تعيشان حالة اللا إنجاز؛ أي إن كل منهما يقوم بوظيفة غير مكتملة لا يتحكم المؤلف في تقرير مصيرها، إنهما شخصيتان تعيشان المعاناة الداخلية، وهذا ما يجعلنا نقر أنهما مهووسان ومريضان نفسيا، بل ويمتلكان وعيا مستقلا يعبر عن كينونتهما وهويتها وطريقة تفكيرهما، فالمهدي واحد من جيل يحتمي بالشارات العسكرية التي وضعها والده على كتفه، والتي تجعله يتباهى بأهمية والده كمسؤول كبير "كنت أتفاداه ليس عن خوف، بل عن رغبة في تفادي المرض ! كان المهدي والمرض متشابهين في كل شيء"³.

أم النبيل فكان يعيش إحساسا بالنقص إزاء الآخرين بسبب فقره، ما جعله يقبل بوظيفة معاشره صديقه المهدي لأجل ما يمنحه له هذا الأخير من مال ومن سلطة⁴.

ويمكن القول أخيرا إن شخصيات "ياسمينه صالح" قد أسفرت عن وعيها الثقافي والفكري والإيديولوجي وحضورها المستقل؛ حيث فيضت كل شخصية اتجاهها وخطابها دون أن ينتصر أي موقف عن الآخر، كما تتعدد الأصوات في رواياتها ف"يشكل اللا تجانس بين الشخصيات مسارا مهما وحيويا"⁵.

كما أن رواياتها غارقة بعيق الجزائر وأزمتها وتظل جزءا من هم عربي عام بكل صراعاته ومعضلاته وطموحاته بمستوى راق من الفن السردي ومن اللغة التعبيرية.

ويمكن وصف أعمالها الروائية بأنها تجربة إنسانية كاملة عرضا ووصفا صاغت عبرها الصراعات المألوفة ضمن بنية فكرية تستند إلى مفهوم فقدان الهوية، الوطن وتفكك الذات وتمزق الوطن كما حفلت بكثير من الشخصيات المتصارعة فكريا.

انطلقت الكاتبة عبر لغتها الشعرية إلى فضاء أوسع صورت فيه استباحة الوطن الذي خلف القهر و انكسار الأحلام.

إنها باختصار روائية الأدب الراقي ، نابضة بالتفاصيل التي تربطها بالوطن و الناس البسطاء والأمل في غد مشرق ، يمكن أن تغير بكلمتها اليوم ما يسيطر في المجتمع من آفات اجتماعية و سياسية و فكرية .

¹ إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الأفاق، الجزائر، ١٩٩٩، ص ١٠١.

² وطن من زجاج، ص ٥٥.

³ المصدر نفسه، ص ٥٣.

⁴ ينظر المصدر نفسه، ص ٥٥.

⁵ حسن عليان: تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٤، ١٤٢٤، ٢٠٠٨، ص ١٧٧.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- ١ - ياسمينة صالح: بحر الصمت: رواية: دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠
- ٢ - ياسمينة صالح: وطن من زجاج (رواية)، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم، ناشرون ط٣، ٢٠٠٠.
- ٣ - ياسمينة صالح: لخضر، الدار العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

ثانياً: المراجع:

- ١ - آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠١.
- ٢ - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الأفاق، الجزائر، ١٩٩٩.
- ٣ - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- ٤ - سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخيل (الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية)، دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠.
- ٥ - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠.
- ٦ - عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، دار الأمل للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠١.
- ٧ - فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط١، ٢٠٠١.
- ٨ - محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- ٩ - مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠١.
- ١٠ ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩.

ثالثاً: المجلات العلمية:

- ١ - مجلة بلاغات: مجلة متخصصة في تحديد الخطاب، مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع١، ٢٠٠٩.
- ٢ - مجلة جامعة دمشق، مجلة ٢، ع١، ٢٠٠٣.
- ٣ - مجلة الحوار المتمدن، ع٣٩، ٢٠٠٣، www.elhiwar.org.

شظايا الواقع هواجس الرهان الروائي_ قراءة في أدب واسيني الأعرج_

الباحثة توهامي إيمان، سنة ثانيا دكتورا علوم، جامعة محمد خيضر بسكرة

تمهيد

الكتابة إدراك للذات في تكوينها و تمثل لقوتها الروحية أثناء سبر أغوارها الداخلية، و وعي بمعطيات الوجود بمختلف ملبساته و تبين لتمثله في الذات الإنسانية، و تحقيق لها كواقعة معرفية من خلال مظهريتها عبر تفاعلها مع متعلقات واقعها بين هدوئه و قلبه. هنا يتجلى الواقع المتشظي في أدب واسيني الأعرج كجمرة مشكلا صورا شعرية مغلقة ببعد ضبابي و معبقة بمشاعر التوق و الخلاص، بفاعلية التمثيل الاستيعاري في خلق اللاممكن و اللواقح تتأصل وفقها حساسية إبداعية روائية مغايرة الإحساس، لتندمج في الواقع جاعلة منه بؤرة دلالات متجددة، ليكون المتخيل السردى للأعرج مشروعا حضاريا ينبو عن أدبيات ما قبل الألفية الثالثة، إذ يعد تشكلا أدبيا جديدا يمحت من واقع اللامتجانس رؤاه و طروحاته الفلسفية، يعيد صياغته بإبداعية تمثيلية تهكمية تكثف شاعريته ببلاغة الطرح في بناء الذهنية الدرامية، تستنفر كل الطاقات الإبداعية لرسم بلاغة الارتداد المتشظي و المشوه لواقع مطموس الملامح بمواقفه الإنسانية المختلفة، لتكون حكاية الذات رهان التحقق المجسد في أدبيات الأعرج.

يكتب الأعرج عن الواقع الفاقد لوجوده المباشر متحولا إلى حالة رمزية، ليس الواقع بحرفيته بل هاجسه و رهانه، بل هو الصورة التي تعد حالة تدفق لما هو هاجس داخلي يسعى إلى الخارجي. لكون الصورة هي ما نصنع من ملبسات المحسوس الفاقد لوجوده العيني بل وجوده الذهني، لتكون صورته المقدمة نظرة خاصة للحياة و ما يشوبها من تعقيدات، ذلك " أن النص الروائي صنعة لغوية و ليس نسخا محايدا للواقع"¹، فزئبقية التخيل أن نصنع عالما واقعيًا و ليس بالواقع في شيء منه، بل يتداخل فيه و لا يتعارض معه بل هو الرؤية المعكوسة له، لذلك يكون متشظيا بأشع صورته في عالم التخيل، فالأعرج في اعتماده على صناعة الوجود يسعى أن يترك شيئا جميلا يتحول إلى قيمة فنية أو قيمة حضارية. ليكون أدب الأعرج تحت وطأة مسائلة الكتابة الروائية في مجازفتها نحو المجهول بعيدا عن هواجس الواقع؟، أم أنها تتعايش معه و تواكب كل متغيراته؟.

تطرح فنية الكتابة الروائية عند الأعرج نفسها في الفترة المعاصرة عبر انفتاحها على التشكلات الواقعية المختلفة عنها، في سعى التجربة السردية عند الروائي تجديد آلياتها الإجرائية للإجابة عن سؤال كيف نقص قصة أو نكتب رواية، في ظل واقع متقلب في معطياته و متغير في رؤاه و قناعاته؟، إذ تنبثق من خلالها قضية الوعي الكتابي لولوج الحداثة و تجسيدها للتماشي مع مقتضيات العصر الحديث، تخلق جمالية ذوقية روائية جديدة تولد معها ذوقية تلقوية ذات

¹ عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط ٢٠١٣، ص ٤٠٠.

حساسية فنية عالية تتلمس داخلها هواجسها، فكيف تُشكل الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال نموذجها واسيني الأعرج في المشهد الإبداعي العربي بوحا للمعطي الواقعي بفلسفتها الإبداعية و الفنية

حساسية التشكل شظايا الواقع في أدبيات واسيني الأعرج

_ يتميزق الواقع على جغرافية الجسد الإنساني لذا كان الوعي بالإنسان و الإنسانية بضياح مكانته و قيمته و فقدان مقومات وجوده، هو الهاجس الروائي الذي نلفيه في الخط الدرامي الذي بنى عليه واسيني الأعرج متخيله السردى، سواء في تلونات الشخصيات التي يختارها أو في بناء تيارها الأيديولوجي الذي تنتهي إليه، لتكون الإنسانية قضية البحث في الوجود بمختلف مظهراته الصيغية، و هروبا من التوترات التي تهدد هذا الوجود و تقصيه إلى العدمية، ليؤسس هنا للموت الوجودي للإنسان في ظل مرارة واقعية، فالهاجس الروائي الأساسي الذي حمله الأعرج على عاتقه هو الدفاع عن القيم الإنسانية التي تلاشت وجوديا.

من هنا اختلق أبطال المتخيل الواسيني وضعيات جسدية تخيلية تماثل الوضعيات الحقيقية، " لكنها تأسست على إعادة إنتاج الفعل الواقعي بصورة جديدة"¹، تجد مقاصدها الدلالية في حيلة التصنع التظاهري لتماثل جميع شتات الوجود السرابي في تتبع صورته النموذجية، تقول ساردة مملكة الفراش (مايا) " لكي أنسى أن الحياة المادية اليومية كانت قاتلة و كنت مجبرة على عيشها، و حياة افتراضية لم أجد لها إلا في الكتب و مع فاوست. و كنت سعيدة بها جدا"²، يشير هذا المقطع إلى تلذذية البطلة بالواقع الافتراضي البديل الذي وجدته في قصصها التي تطالعها هربا من أزمت الواقع الحقيقي، فاللاواقعية هي الرهان الوحيد الذي تعيش به الساردة في انسلاخ الجسد منه نحو الافتراضية. فبالنسبة لذوات الأعرج الساردة رهان الحاضر المعيش هو الاستمرار في العيش، و بذل الجهد لصناعة إنسانية وجود جميل حتى ولو كان على مستوى الإيهامية و الإفتراضية، لأن الذات المعبر عنها سرديا تفرض الحياة الواقعية عليها نوعا من حالة التآكل و الإنسحابية التامة.

_ حساسية تشكل الواقع في رواية "أحلام مريم الوديعه" تجلت في التشويه و المسخ الذي يطال كل صوت عقلاي حر و مفكر ، لتزداد صورة التشويه كثافة بتعاظم الكلمة دلاليا من جراء فعل الهتك، و المسخ للإنسان/الجسد و الهوية، فنجد أن واسيني الأعرج رصد الجسد عبر فضاءات متعددة كاشفا عن أبعاد التشويه، سواء على المستوى الجسدي أو على المستوى الأيديولوجي أو على المستوى النفسي وما ينجر عنه من آثار و أبعاد، ما يجعل رواية "أحلام مريم الوديعه" تمثل خصوصية التجربة الجزائرية في صوغ النموذج الجسدي في أبعاده التشويهية المختلفة، يقول السارد الرواية: <<أحبك أكثر، لكن الجرح كبير يا مريم و يغيب سعادتني، لقد نجحوا في كسري >>³. هنا << يصبح الجسد إشارة للنقد السياسي، فيتحول الجسد إلى ذلوة مثخنة بالجراح و قد حوله الحكام إلى نزهة، نستشف منها أن الاستبداد السياسي

¹ ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، الجزائر، الجزائر، ط 1، 2013، ص 107.

² واسيني الأعرج، "مملكة الفراشة"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2013، ص 93.

يمارس ماسوشية عجيبة على الأبدان، لأن الجسد مأوى الأفكار التي تقلق، مأوى المؤامرات في نظر العساكر و السلطة، يصبح الجسد خاضعا للرقابة في كل لحظة، ويخضع للجمركة الفكرية.¹

إذ تبرز أبعاد التشويه بالتركيز على أنماط الجسد المختلفة و مظاهر التشويه الموجود في نسيج الرواية من حرق و سلخ و مسخ و قطع، بالوقوف عند الجسد بوصفه علامة تحمل دلالات التحرر من خطاب الاضطهاد ليتحول العمل الروائي إلى الجسد، " لنقل أن جيلنا سيحجر الثقافة العربية، من ركامات سبويه و ابن جني و الزمخشري و الفيروز أبادي ، و أبو فرج الأصفهاني"²، فيصبح الجسد هو الرواية نفسها منذ انطلاق عملية السرد لكي يوصل رسالة مبطنة بين ثنايا هذه الأخيرة، تمهض اللغة بنقلها عبر حضورها في كل جزء من أجزائها . يطرح من خلالها الأعرج مشكلة العصر و التي تمثلت في البحث عن حرية التعبير أو الديمقراطية، و في علاقة الحاكم بالمحكوم بين المحاباة و الضدية يقول السارد الرواية: <<للساني كان قد انسحب إلى أغوار الحلق، لم أقل شيئا لم أقل كلمة >>³ . لتصل حالة المسخ و التحول من الإنسانية إلى الحيوانية بهدف طمس ملامح الهوية " يتكور على نفسه يتحول إلى فكرون ملون، يتكور مثل قطعة ثلج كبيرة"⁴، لتكون صورة من الصور التركيبية لحالات الفقد و الضياع و التيه و الانتفاء و الامحاء.⁵

بينما الشذرات الواقعية في رواية " أصابع لوليتا" تجلت في التخبط الإنساني جراء الواقع المشوش محيلا إياه إلى الانهزامية و الانكسارية، يقول الراوي " الإحساس بالفراغ و اللاجدوى مؤذيان إلى أقصى الحدود. ما يجعلنا عشاقا حقيقيين هي نشوتنا بأننا أصبحنا جزءا من ضرورات الآخر. المشكل أننا نعيش حالة من اللاتوازن حتى في حميمياتنا"⁶، ما يجعل منه يضع حدا لحياته عبر الانتحار، لتكون المشاكل النفسية لغة العصر اليومية بين قدرة الذات على تحملها و بين ضعفها، ليناقش من خلالها الأعرج البنية النفسية المهترئة عند الإنسان العربي في ضياع الفئات و انعدام المسلمات و موت اليقينيات، مما ورثناه من قيم و عادات شكلت الحصن المنيع الذي نستند إليه و بائنه سار الإنسان إلى العدمية في فهم حاضره الملوث بقناعات زائفة. يقول بطل الرواية يونس مارينا عن روايته " عرش الشيطان: " قبل لحظات تذكرت كلام إمام مسجد دوسلدوف الذي أعطاه كمثل غريب للتغريب و الكفر بالقيم. و بيع النفس للشيطان الرجيم"⁷، أحدث الأعرج من خلالها مفارقة جوهريّة للجمال الحامل للخراب و الدمار من خلال "لوليتا" الجسد الأنثوي الجميل بمظهره الخارجية، بينما باطنها الداخلي إرهابي الفكر" تدرجت القبلة في فراغات الثلج كالعصفور الجريح، و ما كادت ترفع رأسها من جديد نحوه و تعيد الحركة نفسها بقبلة أخرى، حتى لمع بريق يعمي البصر انفجرت بكلها فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه. مشكلا حرائق صغيرة ظلت مشتعلة في مكانها على كتل الثلج"⁸، هذه الرؤية تحيلنا إلى فكرة صراع الجوهر و الخارج و الشكل و المضمون، لكون لوليتا تمثل انشطار الإنسان بين رؤاه الخاصة و رؤيا محيطه الثقافي و في انجرافه نحو أفكار هدامة، ما يؤدي به إلى اختيار الموت كنهاية لعشوائيته الخائفة، هذا ما تشترك فيه رواية "سيدة المقام" التي رصدت التحولات الكبرى حين هزت البنية الفكرية للمجتمع الجزائري، بعد اختراق مقولات مذهبية فكرية

¹ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٢٣.

² واسيني الأعرج، " أحلام مريم الوديعه"، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٤٩.

³ واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعه، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠١، ص ٤٧.

⁴ واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعه، ص ٥٤.

⁵ ينظر، عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، الجزء الأول، ص ٣٤٦.

⁶ واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠١٢، ص ٥١.

⁷ واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٢٨.

⁸ واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٤٥٠.

مختلفة أنشأت نفسها ، تمردا عن المرجعيات الأصولية منها مقولات دينية بين تشدها و انغلاقها، و تيارات فلسفية من العدمية و العيبية تقول الذات السارد" الصمت يلف الأرصفة و لا تسمع إلا خيوط التليفون العارية و الكهرباء و هي تن في الزاوية، داخل هذه المدينة التي لم تعد لنا. خسرت روحها و إشراقها"¹، تتحول المدينة إلى أيقونة إشارية رمزية للبناء الحضاري في تعالقيته مع الوجود الإنساني المخلخل، إشارة إلى المرجعيات المهتزة التي لا تمت بصلة إلى الواقع، مثل تيمة "الورق الأصفر"، إشارة إلى تهالك الخطابات الثقافية الحديثة التي تعد أشد خطرا على قناعات الفرد العربي المعاصر.

_ ينبثق الواقع بكل متغيراته الحضارية على المسرحية الإشارية للجسد باعتباره النواة التواصلية مع معطيات الكون، لتكون نوة أو لوليتا أو ليلي أو مريم الجسد النموذجي الجامع لبطلات الأعرج، رمزا للحضارة في رقيها و انفتاحها و تعددية رؤاها رمزا للفن و الشعر و الموسيقى و الكتابة " الغريب أني كلما قرأتك شعرت برغبة في الحياة و عدم التسليم في حقي و لو بشبر واحد أفهم إحساسك جيدا"²، في مقصدية دلالية من الأعرج على التجدد و الانبعاث و العطاء الإنساني، بفسحة المشاعر النبيلة و الأحاسيس المرهفة التي مازالت تؤسس لإنسانية الإنسان المفقودة، فتظفي لونا مغايرا لقيمة وجودنا و تحي الشعور بجمال الوجود و الكون رغم بشاعة الواقع " نعم أحتاج ذلك لأستمر في إنسانيتنا، علينا أن نؤمن أولا. و بعدها تأتي الأشياء من تلقاء نفسها ربما بقليل أو بكثير من المقاومة"³، تستقطر من هذه الإشارية المقصدية ثنائية تنفذ إحداها من الأخرى القبح من الجمال و الجمال من القبح، المنتشرة بدلالتها في الصور السردية التي يبني عليها متخيل الأعرج السردية " تستقر الابتسامة متعبة في محاجر العيون، شيء ما في ابتسامتك لا يستقيم. و في اعوجاجه حمالك. أشعر دائما حين تضحك عيناك بسخرية لطيفة، بهالة ما تطوف سر هذه الابتسامة"⁴.

_ تشكل قضية الخلوة المحور الأساسي للتعبير عن الانعزالية و العزوفية في أدب الأعرج و هذا هروبا من الواقع و ما يشوبه من كبت و انغلاقية خاصة في رواية " أنثى السراب"، ما جعل المصير التراجمي الفاجع هو النهاية المحتومة في نهايات الأعرج لشخصياته المحورية البطلية " طبعاً لم أتساءل ماذا سأفعل بعزلي. كل شيء صاف في ذهني و لا يوجد أي ارتباك في قراري النهائي. أعرف جيدا لماذا انزويت في السكريتوريوم، بعد أن وصلت إلى نقطة اللارجوع. النقطة الفاصلة بين جبن الحياة و بهاء الجنون"⁵، سواء ذكورية أو أنثوية بتعرضها للقتل بسبب الممارسات الاضطهادية من كبت حرية التعبير و حق الوجود الهوي الذاتي " تخيل! أشعر بالعالم كله يناصبني العدا، بكنائسه و جوامعه اليهودية و مساجده، رجاله و نساؤه، عسائره و مدنييه، ملائكته و شياطينه، مومساته و نبياته و كافريه ... ألتفت صوبي فلا أسمع إلا الصرخات المتتالية و ضجيج تكسر الأشياء و الارتطامات المتتالية و كأن بنايات عالية تهاوى عند رجلي. لا أدري لماذا كل هذا العمى الكلي. الحروب عمياء و يرتكب الناس فيها أبشع الجرائم"⁶، أو بانتحارها و هذا ناتج عن حالة الانشطار و حياة الانفصام الحادة التي يتعرض لها الإنسان العربي بسبب هروبه من واقعه المأزوم و الخسارات العاطفية، " كأن الزمن توقف نهائيا لولا تلك الحركة الخفية للعقارب المضمرة، التي تصلي برتابة مقلقة و تحسني باحتمالات انفجار سيحدث في أي لحظة، و في أي مكان، بما في ذلك جسدي أو رأسي المتعب، كل شيء يحمل قوة الصمت العنيف

¹ واسيني الأعرج، رواية " سيدة المقام"، ١٨١.

² واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٣٧، ٣٨.

³ واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا، ص ٢٨.

⁴ واسيني الأعرج، " أحلام مريم الوديعه" ص ١٢٩.

⁵ واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص ١٤.

⁶ واسيني الأعرج، "أنثى السراب"، ص ٢٠٥.

التي بداخلي"¹، ما يجعل "البناء الدرامي و الدينامية السردية و الوجودية لهذه الشخصيات، كما يوجد في نصوص روائية عربية أخرى، حيث تصطلي بنار كل التمزقات و الانهيارات الكبرى"².

_ فمن روايته "البيت الأندلسي" إلى "مملكة الفراشة" رؤى استشرافية لمستقبل الوجود العربي الذي يغلفه غبار الدمار، ليكون الرهان الروائي المطروح في رواية الأعرج الأخيرة " حكاية العربي الأخير" خاتمة المشهد العربي بين متخيله و واقعه، هو مواكبة التغيرات الراهنة المترسخة في ذات المبدع عميقا، رواية كتبت في مخاض الأمة العربية في الربيع العربي المزعوم من الثورات و الصراعات الداخلية ، فتجلى فعل الرهان كحدث تواصلني انفعالي بين الأنا الواعية المتمثلة في الروائي كذات متلقية فمبدعة و الآخر الواقع و إفرانزاته كمثير تحفيزي على الإنتاج التمثلي. لقضايا التفتيل و حياة التشرذ و الهجرة بسبب فقدان الوطن فقدان المنبت. _فاعلية صوغ هذه العلاقة الاندماجية و التواصلية، جاءت في صناعة واقع محتمل الحدوث بسردية تمهوية متعالية الترميز في متابعة الأجواء الانهزامية و الانكسارية عبر انعكاسات التداخي³، و الاسترجاع و الارتداد للواقع المتعالي من خلال تقديم الأعرج لتجارب إنسانية متنوعة و متلونة بظلال الواقع المأساوي للواقع المعيش " ترك أرضه و جنته الأندلسية و مدينته: غرناطة الجريحة في منفاه ظل و فيا لأحجاره القديمة الممتلئة بلأنين و التمزقات و الانهيارات التي دغدغت طويلا المدينة"⁴. هنا يكتمل البناء الكلي للصورة الشاملة للواقع المشتت في جميع أبعاده الإنسانية الأكثر حساسية، و هذا التشكل الفسيفسائي جاء نتيجة نزيغ الذات العربية و تفكك خطاها المتشظي، في بحثها اللاهت وراء الخلاص الروحي.

١. الاستراتيجية التصويرية للواقع المتشظي

١. _ من انعكاسات الواقع المتشظي إقامة مسائلة في ثنايا الابداع الروائي لواسيني الأعرج و أسلوب تقديمه لموضوعاته بحساسية عالية التركيز، تركز على الإيهامية في تأسيس لقناعات شخصية تصنع حقيقة سرابية يستأنس لها المتلقي، و يتلذذ بعوالمها بعيدا عن الواقع السوداوي، بطرح تخييلي للقضايا الواقعية بلغة عالية الترميز و التشفير " كنت مدركا للشطط الذي ينتظرني مع دون كيشوت و طبيعة مهمتي في ظروف أقل ما يقال عنها أنها تسير عكس التيار الذي كنت أسبح فيه. علي أن أتخيل نفسي في شوارع العاصمة أنجول مع أجنبي"⁵، باعتبار محمولها الفلسفي و رؤاها الأيديولوجية المعقدة، إذ أن خطاب الأعرج الفني مبني على الإفتراضية الوهمية في خلق صراعات على الورق بين شخصيات ذات ملفوظات دلالية، مثل ما نجده في روايتي " أنثى السراب" بين بطلتها ليلي و ظلها الورقي مريم "أدركت أن الحمل كان ثقيلًا حولني بلمسة لغوية سحرية إلى أيقونة سماها مريم أفرحتني وقتها أوانها جميلة ... أكلني و أفرغني من الداخل اكتشفت فجأة أنني كنت أنا المرأة الورقية الميتة، وكانت مريم سيدة الحياة كلها"⁶، و " أحلام مريم الوديدة" بين بطلها و الضابط سفيان الجزويتي، لتكون كل الشخصيات الإشكالية ذات سمات إشارية لإشكالات الواقع و انغلاقيته في دائرة الصراع اللامتناهي و القاتل، ما يجعل الشخصيات تلتبس بسمات التوتر و التيه، فالفعل الهروبي من شظايا الواقع

¹ واسيني الأعرج، "أنثى السراب"، ١٤.

² عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، الجزء الأول، ص ٧٧.

³ ينظر، المرجع نفسه، ص ٧٧.

⁴ واسيني الأعرج، حارسه الظلال، دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة و النشر، سوريا، دمشق، ٢٠٠٦، ص ٢١.

⁵ واسيني الأعرج، حارسه الظلال، ص ٢٩.

⁶ واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ٥٠.

الملتظي بنار الثورات و الأزمات و المؤامرات و الدسائس، ما يجعل الخطاب السردي تتصاعد في مساره البنائي دلالات الفناء و الانسحاق الداخلي و التمزق الروحي ما يكشف صراعا وجوديا¹.

١. من السمات الإشارية التي نستأقر من خلالها آثار الألفية الثالثة بمتغيراتها الجذرية الإحساس بعدمية الزمن و اندثاره و هذا ما نلمسه في بنية الخط الزمني الموظف في المتخيل السردي، الذي يتميز بالعبثية الإسقاطية لحالات الضياع و التيه الوجودي، فقدان الشعور باللحظة الزمنية و تشابه المسار الخطي للزمن ما أفقد الأشياء بريقها و قيمتها و أكسبها الرتابة و الروتينية، ليؤصل الأعرج لموت الإنسان زمنيا أو الطرح الوجودي الجديد، سريالية الزمن أي الامتداد السردي للأشياء ما يفقدها هويتها، ليكون الموت الزمني سمة من سمات عبثية الوجود كرد فعل على واقع متشظي " تسألني ماذا أفعل الآن؟ لا شيء. أو على الأقل لا شيء يستحق الذكر. أقرأ بعض الكتب في غيابك أملاً هذا الخواء الذي يقهرني دائما. و من قال إن الخواء سهل. أنه الفترة الوحيدة التي نسمع فيها تكسر كل الأشياء الثمينة في دواخلنا و حولنا"²، فالإشعاعية الدلالية تحيل على الفراغ و السكونية و الثبوتية فالجمود، سواء على الصعيد الفزيولوجي بهدم الجسد و انهياره أو على الصعيد الفكري الخ مولية و الاتكالية على المرجعية الثقافية القديمة.

كما تميزت البنية الخطية للزمن السردي بالتقطع و القفز الارتدادي بين المستقبل و الماضي فالحاضر، كلحظة وهمية معيشة على مستوى الزمن السردي " فجأة بدا لي الزمن ذلك الزمن قريبا من قلبي و من عيني، و كأن يدا قوية وضعته أمامي بنبضه، و خوفه، و رعشاته المتتالية، و موسيقاه الدفينة"³، ذلك كله لتشخيص التحولات التي غلفت المناخ العربي⁴ ما جعله في معظم الأحيان يستند إلى آلية التذكر في بناء المتخيل الذي يعد تجميع شتات الذاكرة المثقلة بالهموم، لتكون روايات الأعرج استغراقات زمنية متكسرة و مبعثرة في شكل ومضات ضوئية، تنير مناطق مجهولة في الذاكرة ما يجعل المشاهد السردية عبارة عن فلاش باك، تطفو على سطح المخيلة ممثلة التقارب بين الذات و واقعها المأزوم ما يدل على أن الأعرج يحفر عميقا في النفس الإنسانية، في هذه التقنية يتجلى تيار الوعي كسمة للتداعيات النفسية غير منظمة، ما يكشف عن التأسيس لبنية التداخل و التفكك السردي، مما يعطي صفة الدرامية المؤثرة⁵، راسما بها عمق المعاناة التي تعيشها شخصياته المحورية.

٢. _ من التقريرية الإحالية إلى الإشارية الرمزية لعبثية الوجود الإنساني بإخراجه بصورة مشوشة مضطربة فاقدة الإحساس بالأنا الوجودي و الأنا الافتراضي:

" أريد أن أسترجع هويتي المسروقة هل فهمت يا سينو. لا أريد شيء آخر غير هذه الهوية المهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي و تسرق ملامحي وتعيش بجسدي كل شهواتها و جنونها"⁶.

يجسد هذا المشهد السردي اسفافة الساردة (ليلى) و التي تحققت في تناقض داخلها و خارجها الجسدي لحظة الوعي بأنها الجسدي المغيب قصدا، بين صورتها الحقيقية ليلى الجسد الواقعي و صورتها كمريم العشيقية الجسد الوهعي، كما

¹ ينظر، شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠١، ص ١٨.

² واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ١٥٦.

³ واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ٧٨.

⁴ ينظر، عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، ص ٢١٣.

⁵ ينظر، مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط٢٠٠٠، ص ٥٠.

⁶ واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ١٥.

يعكس هذا المشهد البرزخية الضائعة التي يعيشها جسد ليلي، في سعيها للبحث عن جسدها المفقود المغيب و التباس هويتها الجسدية بهوية ورقية، التي أدخلتها في هذا الواقع الوهم الذي أدلجها فيه سينو عبر لعبة اللغة الروائية باسم مستعار "مريم" إن هذه المكونات التي تنصرف إليها المرأة لتحقيق جسدية جسمها وفق نسق تريده أن يكون لها، تعني أن الجسد لا فرار بغير مكونات الخارج المرئي و الملموس و المشموم، يدخل في عملية انطلاق الجسد بفاعلية كبيرة شطر عوالم المرئي و الظهور و التحقق و الحضور¹.

٣. _ من الاستراتيجية التمثيلية للواقع المتشظي اشتغال التخيلية على استحضار التاريخ كمرآة يُنظر من خلالها لحال الواقع المنكوب، مرآة تكسر الحاضر فيها نقدًا له و لمعطياته التي تشوبها الصراعات ، فرواية "الأمير" تعكس رؤيا واسيني الأعرج للواقع الحضاري في صراع الأديان و حوار الحضارات، فهو القائل في إحدى حواراته الأدبية: "إذا كانت الأديان لا تصلح لسعادة الإنسان، فلماذا هي تصلح"، مؤسسًا من خلال الرواية لقناعات جديدة في الدور الوظيفي للدين و من يتمثل الدين كهوية يقارب به الآخر، فصراع الأنا العربي في ثقافته الإسلامية و الآخر الغربي في ثقافته المسيحية اللاهوتية، عاكسا الممارسات الأزواجية في بنى الخطاب الديني بين القناعات الشخصية في استعمال الدين خطابا سلطويا لتمرير الخطابات الثاوية، مثل ما أظهرته روايته " سيدة المقام" من تدمير لكل معطى معرفي الممثل في حراس النوايا الرمز الإحالي للجماعات الإسلامية، كذلك رواية " أصابع لوليتا" التي تنفذ منها الرؤية الذهنية المختزنة في مقارنة الآخر و الحكم عليه دون معاشته، كونها رواية بنيت على فكرة الحركة الإسلامية الموجودة في فرنسا، نتيجة الإقصاء و التهميش في التعامل مع المختلف و المغاير ثقافيا، رواية استشرف من خلالها الأعرج الواقع الثقافي الفرنسي و الممثل في الهجومات على صحيفة "شارلي إيبدو" من خلال قراءة استطلاعية للواقع الملغم.

٤. _ يبني الواقع الإنساني على المرتكزات و الثوابت التي تشده عميقا نحو التجذر و الأصولية، لذا تغيب الرؤية المحورية في متخيل الأعرج على مستوى الآليات التقنية في الكتابة الإبداعية، حيث تتبادل الأدوار و يأخذ الفرع مكان الأصل في اشتغال الأعرج في معظم رواياته على تحطيم فكرة المركز/المتن، و الهامش/ الفرع، نجد الهامش يحتل المساحة الأكبر في روايتي " مملكة الفراشة" و " أنثى السراب" و " أصابع لوليتا"، لذا نجد ملمحا آخر لإقصاء دور المركزية في تحطيم هيمنة المركزية المحورية الذكورية في عملية السرد الروائي إذ تنتقل أدوار البطولة من السارد الضمني إلى المركزية الأنثوية. هنا يتجلى الرهان الروائي في تمثيلية إلتوائية الواقع و زيف النوايا، بتكسير النمطية السردية في تتابع الأحداث مثل الاعتيادية السردية (مقدمة_ عرض_ خاتمة_)، و في علاقة الأحداث ببعضها البعض، فالأسلوب الإلتوائي الدائري هي السمة الغالبة على البنية السردية لمعظم روايات الأعرج، " لتهجس بعنف التحول الذي يركب مصائر الشخصيات و الفضاءات، و الأزمنة المسكونة بالتوتر و الدينامية. تحول ينبع من أعماق التمثيلية للوعي الجمعي و المحكي اليومي، كيما يستدرج المخيلية إلى التورط في عوالم ما يستشرّف بالحكي، و يمزج مصيرها بمهاوية، و يستفز الذهن للخوض في لعبة التماثل و التماس، بين ماضي الذات بهومها و آمالها، و مسرى حياة الشخصيات و وظائف أفعالها"².

٥. _ ما يجعل هذه البنى السردية تشكل فيما بينها برزخا بليغا من الصور الروائية المتواشجة للواقع العشوائي و المشوه، مسقطه بظلالها النحتية من الحزن و الموت و الطمس و الضياع و الانفصام، لونا يشوب كل الرؤى السردية المنبثقة طالت مرحلة بأكملها و جيلا برمته أنقلته أثارها " هل الحب و الخوف و الموت و الحروب و المنافي و التعصب

¹ رسول محمد رسول، الجسد في الرواية العربية، منشورات قلم، هيئة أبو ضبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠١٠، ص ٢١.

^٢ شرف الدين مجدولين، الصورة السردية، ص ٢١.

الديني وووو بعيدة عني"¹، لتكون هوس الذاكرة الموجهة بأينها على المجد و القوة و العزة، و طموح التحرر من الكبت الخائق، فشطايا الواقع ولدت عنف المتخيل من دمار و الخراب.

٤. انبثاق رماد الواقع من احتراق الذات المدعة :

تلون الواقع بهاجس التجربة الذاتية لواسيني الأعرج التي عاني فيها صراعا من أجل الحياة الحق المشروع " فقد كانت الحياة رهاني المستحيل و كانت حقول القمح و عباد الشمس مستحيلية"²، بشتى أنواع التهديدات و الإكراهات من الملاحقات و المنع إلى كتم الكلمة وصولا إلى محاولات الاغتيال، ليكون الموت هاجسا يلاحق إياه أنى كان، رائحة يشتمها في كل من يتلبس مظاهرها، خاصة من الجماعات الدينية أو السلطة بمختلف تجلياتها، باعتباره يمثل الصوت الحر المفكر و الوعي بأخطر القضايا الحساسة، التي تشكل حساسية قيمة عالية المستوى.

فالمتتبع للخط الأيديولوجي الذي يتبناه واسيني الأعرج يجده متنوع المشارب الفكرية بغناها الثقافي غير عادي، ما يجعله في كل رواياته قافزا على حدود المنطق و العقل و اليقينيات التي سلم بها الفكر العربي، لا يمتلك الأعرج مشروعا ثقافيا محدد الهوية يمكن تلمسه بصورة واضحة، بل طروحاته الفلسفية لقيم العرب الموروثة التي شكل هويتها الثقافية بصورة مغايرة، إما بتكفيرها و إما الانتقاص منها و إما السخرية منها ما يدفعنا إلى تتبعها " أشتهي لو كنت أسن القوانين، أن أغير نظام هذه الكذبة التي نعوم فيها جميعا، (...) ليتفق الاثنان، المرأة و الرجل معا، على احترام الرباط الذي سيصبح مقدسا، لكن شرط احترام كل البنود، و ربما كان من أهمها حرية تحديد مدة الزواج، خمس سنوات مثلا؟(..)، و لتوضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بشكل نافر و مميز: عقد قابل للتجديد..."³ فسمه التكفير و التشكيك هو ما جعله يلج الصدمات العاصفة مع الثقافات التي يحاورها فكريا، هذه التجربة الذاتية جعلته يخط سير حياته في جل إبداعه مؤرخا لحقبته الشخصية، عالمه الخاص بحدود هويته المتقلبة المزاج، فهو يعد من كتاب السيرة الذاتية في أدق خلجاتها صفاء و عطاء و خوفا و انكسارا.

برزت ملامح التجربة الذاتية في أكثر من رواية كان الأعرج بطلها بامتياز متلبسا دور السارد " المستشفى واسع، و أنا صغير يمتد بداخلي كالظل الأبيض (..) و أنا (..) الرجل الصغير المفرغ من داخله مازلت أتمرس وسط هذه المساحة المقلقة ينتابني حزن عميق، حزن الذي لا يمتلك أي جواب لدهشته"⁴، تتمظهر الأنا الواعية هنا بثقل التجربة التي سكنت اللاشعور لتتحول إلى هاجس إبداعي، فتجربة الخوف و القلق و الارتباك النفسي و الحزن تتحول إلى خزان ذهني يمحت منه الأعرج في كل متخيله السردية، و حاضرة بصورة مكثفة في جملة السردية يستشعرها القارئ و يتلمس منها مشاهد حياة الأعرج " كانت الأصوات قاتلة تأتيني من بعيد شعرت بداخلي يرحل بكامله موت العزلة صعب"⁵ ليشده ببراعته إلى عيشها بأدق تفاصيلها من خلال ايقاعية الحروف الصوتية، لتضفي جوا من الهمس و الهسهسة في إشارة إلى الانكسارية و التآزم جراء الخيانة و الخوف .

فتتنوع تجليات هذه التجربة في أهم مظاهرها في فكرة الصراع إلى حد الموت بين المبدع و من يناهض أيديولوجيته، باعتباره يسير عكس التيار السائد بمختلف تلوناته سياسية أو دينية أو عقائدية ثقافية كانت " و في يوم وجدت عند

¹ واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٢٦.

² واسيني الأعرج، "شرفات بحر الشمال" دار الآداب بيروت، لبنان، ط ٢٠١٢، ص ٦٧.

³ واسيني الأعرج، "أنثى السراب"، ص ٣٣.

⁴ واسيني الأعرج، "سيدة المقام"، ص ٧.

⁵ واسيني الأعرج، "أحلام مريم الوديعة"، ص ٢٢١.

مدخل البيت طردا فتحته بدون تفكير و إذا به قنينة عطر يوضع على جسد الأموات عادة. و كفن أبيض عليه بقع الدم و ورقة مكتوب عليها جملة واحدة انتظر دورك أيها الطاغوت"¹، و من بين تجليتها نجد التغريب الروحي و الوجودي الذي يعيشه المبدع لفقدان أواصر التواصل، بينه و بين منظومته الاجتماعية التي ينتهي إليها " أشعر أنني لست مواطنًا على الإطلاق، لا أنتمي إلى هذا البلد، كل ما يحيط بي يدفعني إلى الانتحار أو العودة إلى البيت، و أغلق على نفسي حتى أندثر مثل الريح"²، فالمفوضات السيميائية التالية (لست مواطنًا، الانتحار، أندثر)، مؤشرات دلالية على حالة الاعتراب التي تعيشها الذات الساردة، في إشارة إلى الأعرج ما يجعله ينفصل عن الأنا الجمعي بصورة لاشعورية لشعوره بالفردانية و التهميش و التلاشي و الاستبداد.

خلال محطات استقرار متخيل الأعرج نلفي تلك الإشارية التي لا يفقه خطابها الأيديولوجي المحدد الدلالة سوى النخبوية مختلفة في أبعاده الإحالية، فالمفوضات اللغوية التالية (حراس النوايا، بني كلبون، الكلاب، الذئب) سماتها الإشارية ترمز إلى السلطة السياسية في انتقاد تهكمي، فالإشارة الدلالية التي تنفذ منها تعكس القرف النفسي و الثقافي الذي يشعر به الأعرج اتجاه النظام السياسي، فالذات المبدعة لا تعترف بشرعية الأنظمة الوضعية لأنها فاقدة للمصادقية، من خلال رفضه لمنطق سنه للقوانين و الشرائع التي تمحي روح الإنسانية فينا، بينما المفوضات الإشارية التالية (القتلة) التي تحيل إلى عالم الموت و الاغتيال، و هذا دليل على أثرها العميق الحفر في ذات المبدع، (شمعة الأولياء الصالحين، الإحراج، القلق) سمات دلالية للمعتقدات الطائفية و الخرافات التي يؤمن بها الإنسان العربي لحد يتبارك بها ليستمر في الحياة، و لغة للاستهجان و الرفض لكونه مثقف يتعالى بوعيه عن هذه الأعراف البالية. (خانوا الدم و الخوف و الدهشة) بين خيانة التاريخ و خيانة القيم الحرة و التفكير و خيانة الحياة، يكتب الأعرج شعور من طعن في الظهر و قتل بصمت، لغياب الوفاء و الصدق و تلوث النوايا في ظل غلبة الأطماع و المصالح، فالخيانة عند الأعرج هي محي الحقيقة و تزيفها و لأنه ينسب بها في مخياله ببراغته الإشارية فقد كان لأثرها الوقع الكبير في نفسه، فالروائي ليس قاضيا أو واعظا إنما يتقن لعبة التمرير تمرير الخطابات بتقنية التشفير.

بينما هاجس الترحل و الترحيل فقد ألفتنا في الدوال اللغوية التالية (العابرون، دون كيشوت) المنفى و اللامستقر و الضياع التي عاشها الكاتب في سنوات الجمر كانت رفيق خطه السردية، لكونه يشبه ضمنا نفسه بالكتاب الكبار للوجودية و تيار العبثية في الحياة و الرحالة الذين لا يستقرون في مكان، بحثا عن محطات جديدة يتجددون فيها فكريا لما يهلونه من تجارها الفكرية تمثل لهم كشفا إبداعيا جديدا، يحمل لذة الاكتشاف و خوف مغامرة المجهول، و حياة الخوف من المجهول و القادم دون إنذار تهض به الدوال التالية (أشياء مخيفة تراقص بعنف الدم، عينيه المخيفتان) ما يدل على أن الذات تمر بأزمة نفسية حادة لشدة الوضع القاسي الذي تعايشه، أما الحلم بالأصل في محافظة عليه و تلمس الجذر للامتداد عبره فقد تكفلت به الدوال اللغوية التالية (الورثة)، فقدان الهوية و ضياعها بين قيم الشرق و قيم الغرب بين الأنا الجمعي و الأنا الفردي (لا هوية لي؟). لتكون محطات كثير عبر فيها الأعرج عن التآرجحية التي عانى منها في سنوات عمره، فقد كتب جزءا من حياته و لو هرب من الآخر بحيلة خلق العوالم الفنتازية يزواج داخلها بين الواقع و الإيهام.

¹ واسيني الأعرج، "حارسه الظلال"، ص ٣٦.
² واسيني الأعرج، "سيدة المقام"، ص ٢٢٥.

الإشعاع الدلالي لشظايا الواقع عبر العناوين:

هنالك سمات إحصائية للواقع المرير تشع بدلاتها عبر المتخيل السردي لواسيني الأعرج، وهذا ما تهتم السيميائيات به في استنطاق دلالة العنوان، باعتباره العلامة الأيقونية التي تحيل على مضمون المتخيل السردي بصورة ما من صورته، لتففيه سيميائية الثقافة من ناحية تفكيك العلامة الإشارية المدرة للصور الذهنية، إذ تعتمد سيميائيات الثقافة في استنطاق خطابها الدلالي على البعد التواصل للعلامة العنوانية من خلال المرجع الذي تنتهي إليه أي المشهد العربي العام، فالمشترك الدلالي العام لجغرافية الجسد الواقعي الممزق والمأزوم، تُستقطر من الشبكة اللغوية الموظفة في تراكيب الجمل السردية، لتكون أهم السمات الإشارية على الواقع منبعثة من جملة عناوين روايات الأعرج التي يختارها بدقة، فالعنوان السمة التعريفية لموضوع الناص العام بدقة وتكثيف دلالي، يُنظر لدلالة العنونة من تراكيب دوالها اللغوية في علاقة المسند بالمسند بين حامل الدلالة الأساسية للإشعاع الواقعي، وبين حامل الدلالة الفرعية المكملة للتأثير الواقعي في ذات المبدع عبر متخيله السردي ف" الصلة بين العنوان والنص صلة رحيمة عضوية، ودراسة العنوان تمثل في أهم جوانبها دراسة النص كـ النص، فالعنوان هو النص المكثف، أو هو نص قصير يختزل نصاً طويلاً".

تشكل العنونة في المتخيل السردي تحدياً يمتحن فيه المتلقي لدلالاتها نفسها، من حيث لفاءته المرجعية الملمة بمرجعيات فكرية وذهنية منفتحة على مناهج تأويلية تستنطق العنونة، في ارتباطها بالمتن السردي أو باعتمادها لعبة المراوغة والإحالة المرجعية لمحتوى النص النثري، فلا يمكن اعتماد الدلالة المطابقة أو الترابط المنطقي بين الرواية و عنوانها، إلا أن كثير من العناوين تشكل إحالة إلى واقع سياسي أو تاريخي أو حدث ثقافي في رمزية لاستحضار الواقع المعيش بين ماضيه لإسقاطه على حاضره².

فالعلاقة الإسنادية بين عناوين المدونات الروائية متكاملة من رواية " حرائق الأجساد نثار الأجساد المحروقة"، فالمسند الدلالي حرائق الأجساد ينشر بثقله الدلالي على واقع ممارساتي في حق الذات العربية، التي ينعكس دلاليها على المسند إليه نثار الأجساد، بها يرتسم المشهد التصويري للتلاشي الوجودي، لتستمر انبثاقية الواقع في مشهديات عبر رواية "سوناتا أشباح القدس"، لتعزف سوناتا معزوفتها الإيقاعية بصدى موسيقي من عمق الذات المعذبة، مستمدة ألقانها من توجعاتهم و الأهم لتعكس أنفاسهم المتقطعة والمختنقة في درجات علو صوتها و امتدادية إيقاعيته في ثنانيا الرؤى التخيلية للأعرج، لتظم بدلالاتها الانكسارية العلاقة التواشجية للدليل اللغوي أشباح، كأن الصوت ينبثق من روح شفافة يخترق صمتها و موتها و ضعفها في انعدام القدرة على التعبير عن نفسها، ليوصل اللحن الحزين المنفجر منها من سكونيتها و همسها، لتكون الموسيقى المتألمة التي عزفها الأعرج تعبيراً عن أرواح الذات العربية سكنت القدس كنوع من الخلاص و التطهير من العذابات، فالصوت المعزوف صوت الشعب الفلسطيني الذي ضاقت روحه بوضعه، أعلن عنها الأعرج للتذكير و مراجعة النفس يعكس من خلالها تشتت الجسد العربي و انسلاخه من بعضه البعض.

تعريج الواقع على رواية " رماد الشرق " تجلى في تصدر مصطلح الرماد التركيب النحوي ليثير بدلالته إلى رموز الفناء و الخراب فالسكونية، التي غلفت بضلاليتها على الشرق الدليل اللغوي الذي دخل معه في علاقة اسنادية وصفية تعريفية للرماد، باعتبار الشرق الدلالة الإسنادية في وقوع محمول الدليل اللغوي للرماد عليها" لا يا جاز؟. لا يا حبيبي.

¹ خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا- ط ٢٠٠٨، ص ١، ٢.
^٢ ينظر، بسام قطوس موسى، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠١، ص ١١٨، ١١٩.

العرب لحم المافع، و كانوا في حاجة إلى أناس يرمونهم في الأتون. و لكن القيادة لم تمنح أبدا لا لفيصل و لا لناصر و لا غيرهما، كان أَللنبي هو سيد الحرب و مسيرها و .. عندما بدأ العرب يتفطنون. كان كل شيء قد انتهى أو كاد ينتهي ...كاد...¹، وصولا إلى رواية "حكاية العربي الأخير" تعكس في قراءتنا الدلالية للتركيب النحوي للنعونة التي بين يدينا إلى النهاية و الفناء، إذ أن العربي الأخير إشارة إلى الذات الراوية الناجي الأخير و العلامة الأخيرة للوجود العربي في زمن تكالبت كل القوى كل اهلاك الوجود العربي و إفنائه، ما عزز التغائية هذه الدلالة ارتباطها العلائقي النحوي بالدليل اللغوي الحكاية، يحضر من خلالها عنصر السرد و الحكى سرد واقع عربي مضى وجوده بكل تخبطاته و نقل إخباري لحاضرهم المحتضر، فالأخير عنصر المقاومة في استمرارية الحياة و الوجود و الامتداد فيه.



لتبقي مسيرة الواقع في انبثاقيتها عبر العناوين مشكلة مشتركها الدلالي مرة في انعكاسيته عبر أثير مدلولها و مرة في نقلها لهواجسه، بينما العناوين الأخرى تطل في شبقتها الدلالي باعتبارها المنبع الذي ينحدر منه المبدع تابلو الواقع في مدوناته الروائية، فالشاهد على تهالك العالم العربي بعين الساهر المعرج على ربوعه، التي تأثت حضوره الجغرافي في تعاليفته مع

¹ واسيني الأعرج، رماد الشرق، خريف نيويورك الأخير، الجزء الأول، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط ١، ٢٠١٠، ص ٣٣٧.

البعد الفضائي العالمي، عبر توزيع الأبعاد و تقاطعها مع بعضها البعض في رواية "ضمير الغائب _ الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر"، التقاطب الدلالي بين محمولات الدوال اللغوية مبني على علاقة المفارقة التي يقيمها الأعرج، في التركيب الإسنادي للجملة الاسمية بين مسندها و سندها الضمير، الذي في دلالاته إشارة للصحو و الاستفاقة و الكشف والجلاء و العودة إلى الوعي بتبصر الأمور و تحسس مجاهيلها، لتنتفي هذه الدلالية الايجابية في العلاقة الإسنادية مع الدليل اللغوي الغائب ببعده السلي، يمعي الوضوح و البحث عن الحقيقة و الكشف عن ستائرها مولجا إياها إلى عالم الفناء و العدم، مشيرا بذلك إلى فترة زمنية مغيبة من سجل تاريخ العرب التي تحاول أياد طمس معالمه و تزيفه هويته، ليكون قلم الأعرج الوعي الذي يذكر العرب دوما بما يحاولون نسيانه و إدخاله عالم الغياب كمحاولة للهروب منه، من جهة أخرى تربط الفترة المغيبة بلفظ صريح ففي الإسنادية التركيبية اغتيال مدن البحر مشيرا بها إلى اغتيال صوت الحر الناطق بالحقيقة، فالضمير الشاهد هنا عكس واقع تشويه المغالطات و تحريف الحقائق، ما يجعل الفرد العربي يسائل قيمه و عاداته و تاريخه، متخبط في بحثه عن الحقيقة بين قيم الشك و اليقين.

لتكون أزمة البحث عن الهوية في ظل الاختناق الوجودي المعلن عنه في الروايات السابقة مستمرة مع رواية " مملكة الفراشة" تركيب إسنادي يكمل بعضه البعض، لكن تغلب عليه الدلالة السلبية في العلاقة التعاقدية التي أقامها الأعرج بين لفظة مملكة في إشارة إلى الحصن المنيع القوي الذي يحتمي به الإنسان من كل شيء يهدد و جوده و كيانه، و يشكل به معالم وجوده و محطات حياته فالحصن يؤمن خوفه، إذ بالمملكة تقع في مستويات دلالية مختلفة حضارية و سياسية و ثقافية و أهمها النفسية، لما تحتله من مقومات واضحة و محددة لحدودها و مقيم لدعائمها، لكن مملكة الأعرج في عكسها للواقع المتهاك ارتبطت بالفراشة لتدل على انهيارها، لتنتشر هذه الأخيرة دلالتها الإشعاعية من الجمال و الألوان الزاهية الربيعية، تحمل معها الرقة و الهشاشة و الضعف، في إشارة إلى فقدان الأشياء الجميلة في واقعها اليومي و غياب ألوان الحياة من الفرح و السرور و النجاح و الأمل، ليغلب عليها اللون الرمادي و الاخفقات، فالفراشة تتميز بالعمر بالقصير و تحترق مع أول قنديل نور تحط عليه، لذا فحياة الإنسان الناجحة و لحظات الفرح عمرها أقصر من حدس اللحظة التي قد يدركها، ليصل به الأمر أن يُفقد إحساس الجمال و السعادة نكهته و ذوقه و لونه، فضعف الإنسان و هشاشته في فقدان القدرة على المقاومة وعلى التجديد اجبراه على الاجترار و التلاشي بسرعة. فبين الفرح و التشاؤم يقبع الوجود الإنساني. لذا جاءت دلالية الفراشة لتطرح أسئلة كبرى عن الكون، والحياة والموت، والذات والوجود والعدم. إنها مملكة مسكونة بالحيرة و التساؤل، والرغبة في الكشف من خلال التأمل و الوقوف أمام الأشياء التي تبدو عابرة و النفاذ إلى صوتها الداخلي، فالغربة و الحسرة و الرحيل هي الضلال التي تشكل عالم مملكة الفراشة بل عالم الإنسان العربي بعين الأعرج الروائية.

بينما العنونة الروائية في "مملكة أرابيكا" تصرخ دلالتها الإشعاعية بنبرة تهكمية يُسقط بها الأعرج الواقع العربي في ثوبه السياسي المتقطع العلاقة بين حاكمه و محكومته، فجملكية اسم مسخ به الأعرج أنظمة الحكم التي تسود العالم العربي، وما يشوبها من تداخل في سياساتها التنظيمية، بلهجة ينتقد بها غياب الديمقراطية أو تطبيقها المشوه على أرابيا، المدينة العربية التي تعد لا جمهورية الهوية و لا مملكة الطابع اسم مقتطع من تركيبين ليشوه به الأعرج ما في الواقع السياسي من تخبط، الذي يشوبه هوس الحكم المطلق دون حسيب و رقيب دون تدخل و لا انتقاد، الذي شغل الحكام العرب، في إحكام قبضتهم الحديدية على البلاد العربية ما جعل ظلال الظلم و الجبروت و الطغيان و القسوة تنفذ بسمومها، إلى كل ذات عربية تلون صفاء حياتها و تخيم على نقاء فكرها " إنها روايات صورت لنا واقعا سياسيا و تاريخيا من عنونة

اليومي و نقلته إلى الخيال في صياغات فنية و جمالية، و طرائق سرد تخيلية بغرض إقناع القارئ و إمتاعه¹، بغوايته في اكتشاف مكنونها الإحالي و إقناعه بصدق سراييته الإيهامية.



فالعناوين في اجتماعية مشتركها الدلالي تقيم محورا دلاليا تتقاطبه دلالتان أساسيتان تسيطران على الخط الروائي للأعرج الموت و الحياة، العدم و الوجود و الاضطراب و الخراب، لتتشكل صورة السكونية و الجمود في ذهن القارئ كفعل

¹ عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، اتحاد كتاب العربي، ط ٢٠٠٠، ص ٢١.

زمني سرمدى لا ينقطع، و واقع ثابت لا يتغير ولا يتزحزح، " مهمة صعبة و حساسة و معقدة كذلك المدن الكبرى تغيرت رأسا على عقب. تشهد الآن انقلابات كبرى كيف يمكن لمس ما كان سائدا في القرن السادس عشر"¹، لتكون الرسالة الخطابية متمثلة، في ضرورة وجود استفاقة عاقلة و راشدة و حكيمة تغير الوضع الراهن طارحة معها البديل الأمثل. وهكذا يتجلى لنا من خلال تطوافنا في منطقة العنوان/التص أن التص مفردة مكثفة، ولذلك فإننا حاولنا استنطاق النص الطويل من خلال جسد العنوان بإعادة تشكيله وفق صياغة ثانية ومن خلال دلالاته المنسجمة مع جسد النص كله، فأتضح لنا أخيراً أننا لم نغادر منطقة العنوان/النص"².

عنونة روائية تشير إلى إحالية دلالية مختلفة من الرفض الاجتماعي لما هو جديد أو غريب، إلى حياة الفقر و القهر في واقع يصعب العيش فيه، و بحث عن سبل التكيف معه و التعود عليه، كما بدت للعنونة ارتباطات وثيقة بالحالات النفسية و الوجدانية العربية المبهمة، و العنونة الأخرى سماتها الإشارية تجسد حالة من الوعي و المعرفة و إثبات الوجود الحقيقي للأرواح المعطوبة، ما نلمحه في بعض العنونة إشارة قصدية نحو الارتباط المكاني مثل (رماد الشرق و سوناتا أشباح القدس)، للخصوصية التي تتسم بها دلالية بعض الأمكنة على غيرها من أحداثٍ ارتبطت بها، ما يمكن القول عنها " قدرتها على أن تجسد الأمكنة الواقعية، أو إعادة خلقها أو تشكيلها وفق رؤية فنية"³.

إن هذه العناوين الروائية هي محاولة إنتاج تصور يدل على استيعاب الأعرج لواقعه، و إدراكه لمشالطه الكبرى و حركة التغير التي طرأت عليه و مواكبته لطفراته الاهتزازية، توظيف تركيبي لدوال العناوين تنبثق معها توالد رؤى جديدة، جعلتنا ندرك مدى شمولية نظرة الأعرج لصورة الألفية الثالثة، إن توظيف الأعرج للعناوين كان توظيفا فعالا يخدم الرؤية التي يسعى الكاتب إلى بثها عبر ثنايا تخيله السردي، توظيفا انسحب من سطح الدلالة الاستقرائية إلى عمق التحليل التفكيكي، ليكون تخيله الروائي بين عناوينه و متنه فعل يؤسس لوجود إنساني، لتنتج لنا العناوين في اجتماعيتها الدلالية الإشعاعية الإسقاطية الواقعية، الجسد العربي الموزع في روايات الأعرج بالصورة التالية:

¹ واسيني الأعرج، "حارسة الظلال"، ص ٢٩.

^٢ خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، ص ١٠.

^٣ بسام موسى، سيمياء العنوان، ص ١٣٣.



٥. الخاتمة

نختم هذه الورقة البحثية التي تستجلي الواقع التراجيدي للعالم العربي، الذي يعيش تشتتا و امتهان قضى على إنسانية الإنسان في المقام الأول، بنقاط وجب النظر فيها بعمق، ليخصص لها المجال للتحليل و التفسير لإيجاد الحلول، لأنها إشكالات أرقّت فكر الأديب المرهف الحس في دفاعه عن الإنسان فينا ومنها:

- نطق الأعرج في أدبياته بالمسكوت في ثقافة روضت نفسها على كتمان ذاتها، معتمدا في ذلك الوصف الدقيق و الجريء، ليعري العناصر المكونة للمنظومة الفكرية العربية التي مازلت تقارب نفسها بقيم خطاب المرجعية.
- تجلت انبثقات الواقع المتخيل في جمل الأعرج السردية المستخلصة من تجربته الخاصة، التي عانى فيها ويلات تُهدد وجوده في الحياة كإنسان حر مفكر و عقلائي واعي بمصيره و قضايا أمته، ويلات حاولت خنق الكلمة الحر المتأمل في الذات و الكون لتدرجها عالم الصمت، لتتحول تجربة الخوف و الملاحقة إلى هاجس إبداعي يعكس واقع الأعرج المأساوي.
- مثل الأعرج لخطابات التحرر من خلال محاكمة الذات لتاريخه و للحقيقة، مما يدفعه إلى إثبات وجوده و كينونته خارج إطار الماضي، أي الثوابت و الركائز الثقافية و الأيديولوجية. ما يجعله يعيش صراعا مع التاريخ و المجتمع بكل قيمه الموروثة، ما يكشف مأساوية هذا الصراع بين الهوية و الأصل، ما يجعله يعيش حالة ضياع و تأزم بين السائد و المتغير.
- رصد واسيني الأعرج عبر متخيله السردية القيم الدلالية التي تنشر بظلالها في خطاب العنف من السياسية، في اضطهاد المثقف الساعي للتغيير و إحلال لغة المنطق و العدل باعتباره خطرا يهدد أمن السلطة، و الاجتماعية في قهرها التي

تحد من إمكانيات الفرد في تحقيق وجوده بمجموع العادات و التقاليد التي تحول الحياة إلى جحيم واقعي، لا يبقى للجسد فيه سوى الصراخ بألم و صمت و النفسي الذي يولد شرخا في الذات و انكسار، كاشفا التسلط الإرهابي بالتهويل و المساومة على الحقوق و الحريات، ليؤسس لدلالة الحضور و الغياب، العدم و الوجود، على مستوى الوحدات السردية وفق منطق الحاكم المتسلط و المحكوم المظلوم.

• المؤشرات الإحالية التي اعتمدها الأعرج تفضي إلى الحقيقة الإيهامية، ففي محاولة خلقه للواقع بكل تلطي نيرانه و شطاطاته، هذا ما تجلى في خطابه الروائي ذي النغمة اليقينية الواقعية، ما ساهم في بناء أثر دلالي لزم تغيرت فيه الأوضاع المدن و ملامح الوجوه و المسلمات، فضاء يحيل إلى الموت و بذلك تكون رؤاه التخيلية هي ثنائية الموت و الحياة، بمثابة الثنائية التلفظية و الالتزامية الإجرائية في المكون الخطابي يتحدد بعلاقة عامل التواصل و القراءة التحليلية و فنية البلاغة السردية عند واسيني الأعرج.

٦. فهرسة البحث:

١. عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط٣، ٢٠١١، ص ٤٠٠
٢. ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، دارالأمان، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، الجزائر، الجزائر، ط٣، ٢٠١١، ص ١٠٠.
٣. واسيني الأعرج، "مملكة الفراشة"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط٣، ٢٠١١، ص ٩٣.
٤. أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٢٣.
٥. واسيني الأعرج، " أحلام مريم الوديعه"، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٤٩.
٦. واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعه، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٤٧.
٧. واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعه، ص ٥٤.
٨. ينظر، عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، الجزء الأول، ط٣، ٢٠١١.
٩. واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط٣، ٢٠١١، ص ٥١.
١٠. واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٢٨.
١١. واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٤٥.
١٢. واسيني الأعرج، رواية "سيدة المقام" (١٨).
١٣. واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٣٧، ٣٨.

١٤. واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٢٨.
١٥. واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٠، ص ١٤.
١٦. واسيني الأعرج، "أنثى السراب"، ص ٢٠.
١٧. واسيني الأعرج، "أنثى السراب" ١٤.
١٨. عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، الجزء الأول، ص ٧٧.
١٩. ينظر، المرجع نفسه، ص ٧٧.
٢٠. واسيني الأعرج، حارسه الظلال، دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط ٣، ٢٠٠٠، ص ٢١.
٢١. واسيني الأعرج، حارسه الظلال، ص ٢٩.
٢٢. واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ٥.
٢٣. ينظر، شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٨.
٢٤. واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ٧٨.
٢٥. ينظر، عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي، ص ٢١٣.
٢٦. ينظر، مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط ٣، ٢٠٠٠، ص ٥٠.
٢٧. واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص ١٥.
٢٨. رسول محمد رسول، الجسد في الرواية العربية، منشورات قلم، هيئة أبو ضبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠١٠، ص ٢.
٢٩. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، ص ٢.
٣٠. واسيني الأعرج، "أصابع لوليتا"، ص ٢٦.
٣١. واسيني الأعرج، "شرفات بحر الشمال" دار الآداب بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٠، ص ٦٧.
٣٢. واسيني الأعرج، "أنثى السراب"، ص ٣٣.
٣٣. واسيني الأعرج، "سيدة المقام"، ص ٧.
٣٤. واسيني الأعرج، "أحلام مريم الوديعه"، ص ٢٢.
٣٥. واسيني الأعرج، "حارسه الظلال"، ص ٣٦.

٣٦. واسيني الأعرج، "سيدة المقام، ص ٢٢٥.
٣٧. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا. ط ٢٠٠٤، ص ٢٠١.
٣٨. ينظر، بسام قطوس موسى، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ٢٠٠٠، ص ١١٩؛ ١١١.
٣٩. واسيني الأعرج، رماد الشرق، خريف نيويورك الأخير، الجزء الأول، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط ٢٠٠١، ص ٣٣٧.
٤٠. عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، اتحاد كتاب العربي، ط ٢٠٠٤، ص ٢١.
٤١. واسيني الأعرج، "حارسه الظلال"، ص ٢٩.
٤٢. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، ص ١٠.
٤٣. بسام موسى، سيمياء العنوان، ص ١٣٣.

رواية "الذروة" لربيعة جلطي: بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية

أ. بلقاسم فداق/جامعة البليدة ٢

أ. منصور بويش/جامعة الجزائر ٢

الملخص:

منذ ظهرت الرواية العربية وهي في سعي دائم للبحث عن شكل فني تحقّق من خلاله ذاتها، وتجسّد عبره خصائصها التجنسية. فظهر ما يعرف بالتجريب الروائي الذي مارسه الروائيون بطرق وأساليب وأشكال مختلفة، منها ما هو متعلّق بالبناء والمقومات الفنية، ومنها ما هو متعلّق بالتييمات والموضوعات... هذا ما نلاحظه في روايات الألفية الثالثة بشكل واضح، منها رواية "الذروة" للأديبة ربيعة جلطي، الصّادرة عن دار الآداب سنة ٢٠١١، التي تعتبر إحدى نقاط التحوّل في الرواية العربية عموما والرواية الجزائرية على وجه الخصوص، وهذا لعدّة أسباب أهمّها أنّها تمثّل منعطفًا في حياة كاتبة عرفت بكتابة الشّعور واشتهرت به، وكذا كونها رواية حاولت أن تجرّب شكلا فنيا جديدا للرواية، كما لامست "التجديد" في المضمون من خلال طرح تيمات جديدة وتجديد تيمات موجودة سلفا فطرحت الصداقة كقضية اجتماعية، السّلطة كقضية سياسية، الجنس كقضية أخلاقية... والأهمّ من هذا كله طابع "السخرية" الذي صاحب هذا العمل وكذا الجرأة في الطرح والغموض في بعض المواضع... لهذه الأسباب ارتأينا أن يكون موضوع مداخلتنا موسوما بـ رواية "الذروة" لربيعة جلطي: بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية. في محاولة لتقصّي أهمّ تيمات هذه الرواية من التي ذكرناه والتي لم نذكر، وكذا رصد مواطن التّجديد في الشكل الروائي الذي جرّبه الكاتبة.

Résumé:

Le roman arabe depuis son genèse ne cesse de chercher un format artistique dont il découvre son existence, et incarne à travers lui ses caractéristiques de genre littéraire.

Ainsi apparait un nouveau genre « expérimentation romanesque » pratiqué par les romanciers, par différents styles et formes ; concernant d'une part la structure basique et composants artistiques, et en outre les thèmes et sujets...

Voilà ce que nous observons vivement dans les romans du « troisième millénaire ». Compris le roman de « Rabia Djalti » intitulé « Edhouroua » (le pic ou l'apogée), publié en 2010 par « dar el adab » ; considéré comme l'un des points tournants d'évolution du roman arabe et surtout le roman algérien en particulier.

Cela est dû à plusieurs facteurs, considérant ce roman comme une nouvelle envergure de cette « poétesse », En outre, elle essaie d'expérimenter un nouveau format artistique romanesque.

Aussi elle approche le « renouvellement » du contenu en imposant de nouveaux « thèmes » et renouveler les thèmes déjà existants, ainsi « l'amitié » devient affaire sociale, le « pouvoir » comme affaire politique, en plus de la « sexualité » en thème d'éthique...etc. sans oublier la « satire » qui domine le contenu du roman ; en ajoutant « l'audace » dans la dissertation et puis « l'ambiguïté ».

Tout cela nous a incité à intituler notre étude « le roman »edhouroua » de Rabia Djalti : entre renouvellement de thèmes et tentative de recherche d'une nouvelle forme d'écriture déterminer le taux de réussite de la romancière dans sa nouvelle expérimentation.

(١) رواية الذروة/محاولة لتجريب شكل جديد للرواية:

من المصطلحات الشائعة في النقد الروائي المعاصر، مصطلح التجريب L'expérimentation الموصوف بأنه مشروع رؤية فنية تحث على الاجتهاد والفضول والمغامرة، وعدم التسليم والقناعة بما هو جاهز من الأشكال والرؤى وأنماط التعبير.¹ أي محاولة البحث عن شكل جديد للرواية، واستكشاف عوالم فنية تخص هذا الجنس الأدبي، لم يسبق الولوج إليها.

إنّ الرواية التجريبية " لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية؛ وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك من منطقتها الخاص بها، من خلال تفسير الميثاق السردى المتداول، والتخلص من نهطية بنيتها".² فهي تثور على نمطية الكتابة وحدودها وقوانينها؛ كتقسيم الفصول وتوزيع المشاهد والعونة، وتقديم الشخصيات وعرض الأحداث.. وغيرها من أسس الكتابة الروائية ومقوماتها. وتتخذ لنفسها نماذج جديدة من البنى السردية، تختلف من تجربة إلى أخرى.

وتعتبر رواية "الذروة" نموذجا قويا للرواية التجريبية كونها، ثارت على أنماط الكتابة الروائية التقليدية شكلا ومضمونا، لقد حاولت ربيعة جلطي في أولى تجاربها الروائية أن تصيغ شكلا فنيا جديدا للكتابة الروائية من خلال قالب تجريبي جديد مارسه بثقة، وموضوعات حساسة عالجتها بكلّ وعي وجراءة وشجاعة؛ كاسرة بذلك أعقد الطابوهات (السياسة الجنس). مضمفية على ذلك بعض الغموض وكثيرا من السخرية، كما جرت تقديمها جديدا لمكونات السرد؛ خاصة فيما يتعلق بمكوّن (الشخصية السردية) الذي حملته نوازع ومكونات ومكبوتات، مفعلة المونولوج كثيرا في هذه الرواية. وربطها - أي الشخصيات - في شبكة علاقات اجتماعية وإنسانية دقيقة. وجعل السرد وكأنه يبدو واقعا مُعاشا.

إنّ مكونات البنية السردية للرواية التجريبية تطرح علينا تساؤلات وإشكالات جوهرية، تتعلق بتمظهرات الجديد فيها، من مقومات وميكانيزمات حكي وآليات سرد، شأنها شأن أي إبداع له خصوصيته وانفراده بسمات لم تبلغها ممارسات الكتابة التقليدية الموعلة في القدم الذي "يمتد بجذوره إلى أمام بعيدة مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط جدا، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها، إلى أن بلغ موضعا من التعقيد والتجريد، مسائرا في ذلك تطوّر مراحل نشأة الكتابة وارتقاءها".³

¹ أسماء أولاد إبراهيم: التحريب في الخطاب السردى عند السعيد بوطاجين، رواية "أعوذ بالله" - أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي والفني، جامعة مستغانم، 2011-2012، ص 11

² بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، 1999، ص 20

³ محمد المعصم: الخطاب الروائي والقضايا الكبرى، النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991، ص 66

وهذا ما سعت إليه الروائية الجزائرية ربعة جلطي، التي وظفت الشَّعر الأندلسي وموسيقاه ووظفت الفن التشكيلي والآيات القرآنية، فالتجريب في هذه الحالة قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح، والفن التجريبي يخترق مساره ضدَّ التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتدَّ أوساطهم بتوجس، ويستثير خيالهم ورجبتهم في التجديد، باستثمار ما يستسى بجماليات الاختلاف، ولا يتوقف مصيره على استجابته فحسب - كما يبدو من الوهلة الأولى - بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم البعيدة. فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتدَّ إلى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي.¹

ومن أهمَّ ما حاولت الروائية تجريبه في شخصيات روائيتها هو تداخل الشخصيات في التصرفات والصفات. حيث تتخذ شخصية ما صورة شخصية أخرى، وتتجلى هذه الفكرة في شخصية أندلس في مراهقتها، وهي تحاول تقليد شخصية عمَّتها زهية، محاكية كل تصرفاتها، ممارسة سلوكياتها طقوسها، من باب الإعجاب والافتداء، ما هو واضح في قولها: "وأنا أراقب من يراقبها، أزداد إعجابا بشخصية عمَّتي زهية وأستحسن كل ما تقوم به".² ومؤكدة هذا الإعجاب في تقليد تصرفاتها في قولها: "في غيابها أداعب قواميسها، وأفتح كتبها العديدة، أوزقها بين أصابعي وأسمع موسيقى خشخشتها... في غياب زهية ألبس أحذيتها الجميلة الملونة ذات الكعب العالي، وأقلد مشيتها وحركتها القلقة، فتهنرني جدتي لآلة أندلس وتضحك عماتي ويبتسم عني التاق والباقون...".³ كما تتجلى في تشابه الأسماء والطبائع بين الجدَّة والحفيدة. وتتجلى أيضا في الشكل والنسخ عندما تحوَّلت سعدية بعملية تجميلية إلى أندلس. كل هذا وغيره جرَّته الكاتبة في روايتها. والآن سنخوض بالتفصيل في كل قضية من قضايا التجريب التي لمسناها في نصِّ "الذروة".

٢) التناص/تجريب النصي:

لما كانت الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي يفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي، في شتى صورته التراثية والمعاصرة، المحلية منها والعالمية، والقادر على التفاعل معها، عبر أشكال متعدّدة من التعلق النصي، تعكس اختلافا في المرجع وتنوعا في الرؤية من كاتب إلى آخر، فإنها تبقى مقبلة دوما على التجريب، الذي تستمد منه تجدّد نسغها، وتطور آليات إنشائها، وعالما روائيا لا يزال بصدد التشكل، يتعالى على الثوابت والحدود، من خلال مساءلة السابق من الكتابات ومساءلة الذات.⁴

يعتبر التناص *intertextualité* من أهمَّ آليات التجريب الروائي؛ كونه يفتح المجال أمام النص ليتعلق مع نصوص أخرى، ويغرف ويقتبس منها ويحاكيها، ممَّا يتيح له عدّة طرق لتقديم الأحداث والاستشهاد لها. فيتميّز بذلك عن غيره من النصوص ويختلف عنها شكلا ومضمونا. فمقولة التناص تسم النص الروائي بعدا تجريبيا بحتا، لا سيما إن مارسها الكاتب بذكاء وفطنة يقربان النصّ المقتبس من نصّه الروائي حد التداخل والالتحام.

¹ صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٣

² ربعة جلطي: الذروة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠١٠، ص ٩

³ المصدر نفسه، ص ١٠

⁴ أسماء أولاد إبراهيم: التجريب في الخطاب السردي عند السعيد بوطاجين، رواية "أعوذ بالله" - أمّوذجا، ص ١٦

إنّ البحث في التّناس في كرده فعل على البنيوية، التي لم تهتم بهذه المسألة، وظهر مع ظهور التفكيكية ونظريّة القراءة، وارتبطت الكلمة (التّناس) بالنّاقدة البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية جوليا كريستيفا Julia Kristeva، التي تعدّ أول من وضع هذا المصطلح، معتمدة في ذلك على الإرث النظري الذي خلفه ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine، والذي يرجع إليه الفضل في التعريف بالتّناس، وإن لم يذكره بالاسم.¹

كما نجد المصطلح عند الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette يندرج تحت المتعاليات النصية Transsexualité التي تُعرّف على أنّها "كلّ ما يحمل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية".² حيث حدّدها في خمسة أنماط في كتابه المشهور طروس* Palimpsestes كما يلي³:

أ - التّناس Intertextualité أو التضافر النصّي: وهو تلاقح النصوص - أي حضور نصّ آخر في ذلك النصّ - عبر المحاوره والاستلهام والاستنساخ، بطريقة واعية أو غير واعية.

ب - المُناس Para texte أو النصّ الموازي أو العتبات: وهو ما سنتحدث عنه بالتفصيل في عنصر لاحق.

ج - الميتانص Méta texte أو النصّ الواصف: وهو خطاب نصّ على نصّ آخر، أي ما نسمّيه عادة بالتعليق - نصّ مرتبط بنصّ آخر، يتحدّث عنه دون أن يذكره أحيانا - وهو العلاقة النقدية.

د - النصّ اللاحق Hyper texte أو الرّصّ النَّاسخ: تعمّد جيرار جينيت تأخير هذا النوع لأنّ مدار كتابه كله كان عليه، وهو عبارة عن علاقة تحويل ومحاكاة تتحكّم في النصّ (ب) كنصّ لاحق Hyper texte بالنصّ (أ) كنصّ سابق Hypo texte.

هـ - معمارية النصّ Archi texte أو النصّ الجامع: يتحدّد في الأنواع الفنية والأجناس الأدبية؛ شعر، رواية، مسرحية.. وهو نمط أكثر تجريداً، بل الأكثر ضمنية. وسّمّاها جيرار جينيت بالبكماء أو الخرساء، لأنّها تعلن ولا تعلن، ولكن أهم ما تفعله أنّها ترسم للمستقبل (المتلقي) أفق انتظار، ومن ثم تقبل ما للأثر.⁴

وعموماً يعد كل من التّناس والمُناس (العتبات) أكثر المتعاليات النصيّة حضوراً في الرّواية التجريبية، كون الأول يدخلها في علاقة مع نصوص وسياقات أخرى، والثاني يقيم علاقتها مع المتلقي. ولأنّ سنعرض أهم الأشكال التناصية التي رصدناها في رواية "الدّروة"، والتي حاولت الكاتبة من خلالها تجريب التعالق النصّي في روايتها، ومن ثمّ نتوقّف عند العتبات النصيّة المصاحبة لهذا النصّ، محاولين إعطاء قراءة تأويلية لتجربة المُناس فيه.

١٢) التّناس القرآني:

إنّ الثقافة العربيّة على توالي العصور الإسلامية كانت في مجملها تعتمد القرآن الكريم مصدراً تدور حوله الأبحاث والدراسات،¹ ونعرف منه النصوص الإبداعية (شعرية ونثرية) وتضمّن منه، ما يعزز أشكالها ويقوّي بنياتها. وقضية التّناس

¹ صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، دت، ص ١٧٠

² لعموري زاوي، مصطلح التّناس وشعرية تلقيه في الترجمات النقدية العربية، كتاب أعمال المتلقى المصطلح والمصطلحية في العلوم الإنسانية بين التراث والحداثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سعد دحلب، البلدة، يومي ١٦/١٥ مارس ٢٠٠٤، ص ٣٨٤

* الطروس من أصل يوناني يعني الكتاب المحو، وطرس الكاتب الكتاب، أي أعاد الكتابة على المكتوب.

³ أحمد السماوي، التطرس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجاً، دار السفير، تونس، ٢٠٠٢، ص ٤٥ /

⁴ المرجع لسابق، ص ٥٢

القرآني "تنفرد بها الثقافة العربية وتؤثر في حركية عملية تشابك العلاقات التناصية فيها، فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص الأب، النص المثل، النص المسيطر، النص المطلق، النص المقدس...".² فالتنصص القرآني أكثر أنواع التنصص حضورا في النصوص الإبداعية عبر مختلف العصور.

ضمّنت ربعة جلطي نصّها آيخ من سورة العصر في قولها: "...يُشاع في العائلة أنّ أبي فُتن بها أيما فتنة، لولا أنّ امرأة أخرى ابنة عمّة له تدعى نؤارة غارت منها، فسقته شايأ مسحورا ساعة العصر... لماذا ساعة العصر...؟ والعصر إنّ الإنسان لفي خسر".³ مقتبسة معنى الخسران الذي تضمّنته الآية رابطة إياه بمفعول السحر، كون السحر عمل يلحق بصاحبه أذى وخسارة كبيرين.

كما ضمّنت آية أخرى "الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون".⁴ التي تعقد تناصاً مع الآيات الكريمة "لَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتاً بَلْ أحياءٌ عند ربهم يُرزقون" (169) فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ" (١٧) يَسْتَبْشِرُونَ بِنِعْمَةِ اللَّهِ وَفَضْلِهِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُؤْمِنِينَ".⁵ والملاحظ أنّ الروائية وظفت الجملة المقتبسة في نفس السياق الذي جاءت فيه الآية، وهو أنّ الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون.

كما نجد في عنوان الفصل الثاني من الرواية الذي وسمته "حمالة الهدى. جيد وحبل من مسد".⁶ تناصاً مع آيات سورة المسد، في قوله تعالى: "...وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ. فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ".⁷ فاستبدلت دلالة حمل الحطب على الجيد بحمل الهدى، ودلالة المسد بدلالة القطن والحبر الذي تصنع منه الحمالات؛ والمقصود هنا هو دلالة الثقل الموجود في حمل الصدر باعتبارها دلالة حقيقية، تنطوي على حمل المكبوتات كدلالة مجازية.

٢٢) التنصص التراثي/الأمثال الشعبية:

كان التراث الشعبي وما يزال مصدرا يستمد منه الروائي أدواته الفنية والإجرائية؛ إذ هو منبع استلهامه سواء على مستوى اللغة أم على مستوى الخيال ولحضور النص الشعبي في العمل السردي أثر بليغ في عملية الاتصال والتواصل بين الكاتب والقارئ، فهو تعبير عن واقع الشعب وهمومه ومشاكله وكذا أفكاره.⁸ ويتجلى هذا النوع من التنصص بشكل أكبر في الأمثال الشعبية والحكم، والتي وظفت منها الروائية ربعة جلطي عددا كبيرا في نصّها "الدروة"، ما يعكس ثقافتها الشعبية الجزائرية العميقة، خاصة وأنها من منطقة "ندرومة" المعروفة بتكريسها للثقافة الشعبية، ومن هذه الأمثال نذكر: " زهية

¹ عبد الناصر بوعلوي: التنصص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكريا، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، ٧، ٢٠٠٨، ص ٢٣٨

² صبري حافظ: التنصص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، جامعة القاهرة، ٤٤، ١٩٨٤، ص ٢٧

³ ربعة جلطي: الذروة، ص ٣٨

⁴ المصدر نفسه، ص ٥٤

⁵ سورة آل عمران الآيات ١٦٩ - ١٧١

⁶ ربعة جلطي، الذروة، ص ٢٩

⁷ سورة المسد، الآيات ٤-٥

⁸ رفيقة سماحي: التنصص في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، موقع مجلة مسارب الإلكترونية.

عندها الزهر يشقق الحجر".¹ " الله يسامحها زهية أختي صامت شحال من عام.. وفطرت على بصلة".² " كل خنفوس عند أمه غزال".³ " الدق والعاقر ، ومشقوق المناخر".⁴ " جوع كلبك يتبعك".⁵ " من لحيته بخرلو".⁶

هي أمثال شعبية متنوعة الأغراض والمقاصد، متباينة الموارد والمضارب، حشدتها الروائية في نصها، لتكسبه سمة جزائرية خالصة، وتُنطق شخصياتها لغة بلد المليون والنصف مليون شهيد، كون هذه الأمثال جاءت على ألسنة الشخصيات.. حيث تعلن هذه الأمثال عن مرجعية ثقافية مرتبطة بالروائية من جهة وشخصيات الرواية من جهة أخرى. وما زاد من جماليتها هو تضمينها داخل الحوار، لتظهر وكأنها من صميم اللغة السردية.

٣٢) التناص الفرقي الشعر والموسيقى وتوظيف الفن التشكيلي:

وهو تضمين النص أبياتا شعرية أو مقاطع موسيقية أو نماذج من الفنون التشكيلية.. وغيرها، حيث يتم نقلها إلى النص تارة للاستشهاد وتارة لعلاقتها بالأحداث وبأفعال الشخصيات وأقوالها وطقوسها.. وقد تحدت الأشعار الواردة في رواية "الذروة" في الطابع الأندلسي الذي فرض نفسه بقوة في هذا العمل الروائي، ما يعكس اطلاع الروائية وحبا للثقافة الأندلسية وتشبعها بها. حيث نجدها تضمّن الأبيات الأندلسية وإيقاعاتها بصوت الشيخ غفور:

لمن نشكي بليعتي عيدولي يا اهل الهوى

أش عيبي وذلتي خلوتي خاطري انكوى

شعلت نيران مهجتي ضيعت القلب ما قوى⁷

وكذلك الأبيات "يا غربتي قولي لأهلي

متشوق ولا شي بيا

غير توحشت الغالي

يا ذاك الطير العالي

فوق السطح تلالي

روح عند حبابي

خبرهم ورجع ليا...".⁸

¹ ربيعة جلطي: الذروة، ص ١٤

² المصدر نفسه، ص ٢٧

³ المصدر نفسه، ص ٥١

⁴ المصدر نفسه، ص ٥٥

⁵ المصدر نفسه، ص ٧٦.

⁶ المصدر نفسه، ص ٧٩

⁷ المصدر نفسه، ص ١٥

⁸ المصدر السابق، ص ٥٨

إنها وغيرها أبيات وظّفها ربّعة جلطي في لحظات صدق وشجن وحنين عاشتها شخصياتها خاصّة الشخصيتان الرئيسيتان الجدة لآلة أندلس المتشعبة بالثقافة الأندلسية، وحفيدتها أندلس الفنانة المرهفة المحبة للسّلام.

كما نجدها في سياق آخر يرتبط بالأعراس والزّقات توظّف أغنية الراي "طريق الليسي ويا دلالي.. طريق الليسي عقبة ولي عياتني".¹ كون إيقاعات الراي تنصدر الأعراس الجزائرية وتدوّي في ليالها.

كما لا تنسى ربّعة جلطي توظيف الفن التشكيلي من بعض المواضيع من روايتها مثلما هو واضح في هذا المقطع "كان فنانا تشكيليا بوهميا غريب الأطوار ... يدعى يحيى الغريب، ويشاع أنّ اللوحة التي تتصدّر مدخل بيتها من أعماله وبريشته... كان يوقع في أسفل لوحاته على شكل عينين تشبهان عيني حبيبته لآلة أندلس".² حيث ألصقت صفات الفنانين وطقوسهم في إحدى الشخصيات الثانوية التي تطلّب السرد أن تكون بهذا الشكل، ولمّا كان الفنّان مؤثرا فيمن حوله وتاركا بصممه، حتى وإن غاب فإنّ توقيع يحيى غريب لاحق لآلة أندلس وكان سببا في اعتقال المستعمرين لها، كما يتضح في قولها: " في صباح ممطر دُقّ الباب بعنف، كان جنود فرنسيون يطلبون لآلة أندلس إلى مقرّ الاستنطاق، بتهمة انتمائها إلى عصابة يحيى الغريب والتنسيق معه للإخلال بالأمن والنظام العام، ودليل تهمتها صورها التي تملأ لوحات يحيى الغريب، وعيناها الرابضتان أسفل كل لوحة بمثابة توقيع".³

٣) التّجريب في العتبات:

يقصد بالعتبات النّصية تلك المرفقات المحيطة بالنّص، والتي يحتاجها أيّ باحث لسبر أغوار النّص. قصد استنطاقها وتأويلها، وهي عناصر موجّهة بدرجة أساسية إلى قارئ النّص ومتلقّيه، لتضعه على المسار الصّحيح للقراءة.⁴ ويندرج لاهتمام بالعتبات ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة وأهمية في فهم خصوصية النّص، وتحديد جوانب أساسية من مقاصده الدلالية.⁵

وفي تعريفه للعتبات يقول النّاقّد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette (المزاد سنة ١٩٣ م): "كلّ ما يجعل من النّص كتابا، يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار، ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا العتبة أو الهو الذي يسمح لكلّ منّا دخوله أو الرجوع منه".⁶ و يقول: "هو بمثابة السياج الذي يحيط بالكتاب، من العنوان وشبه العنوان الفرعي والمقدّمة والملحق والتنبية والتمهيد والحاشية والهوامش في أسفل الصفحة وفي آخر الكتاب والتّصدير والرّسوم والإعلان عن إصدار جديد والرباط وجلادة الكتاب، وغير ذلك من المؤشرات⁷ التي يمكن أن

¹ المصدر نفسه، ص ١٥

² المصدر نفسه، ص ٥٢

³ المصدر نفسه، ص ٥٤

⁴ خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النّصية في قراءة النصّ السري، السيرة الأدبية للربيعي أمّودجا، مؤلف جماعي بعنوان "أسرار الكتابة الإبداعية ن عبد الرحمن مجيد الربيعي والنصّ المتعدد"، إعداد وتقديم مشاركة محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط١، فيفري ٢٠٠٨، ص ٩٩

⁵ حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت، ص ٦٤

⁶ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٣، مارس ١٩٩٧ ص ١٠٣

⁷ وتقابل تلك المؤشرات المصطلحات الفرنسية اللثية، كما هي في كتابه

يستخدم عليها بالميثاق الإجناسي".¹ وخصّص جينيت في كتابه (عتبات) المنشور سنة 1984 لهذه الأنواع أحد عشر فصلا، وهذا التخصيص راجع لاهتمامه بالعتبات، فأدرج ضمنها كلّ ما يوازي النص الأدبي ويتعلّق به، ذلك أنّ لكل نصّ إبداعي نصّا موازيا.

إنّ الكشف عن الفضاءات الرمزية والدلالية المتفاعلة في النصّ ينطلق من العتبات (أو كما يسميها جيرار جينيت بالمناس أو النصّ الموازي Para texte) التي تُعدّ بوابة أيّ عمل أدبيّ، يدخل منها القارئ إلى النصّ بفكرة مسبقة تمكّنه من فهم الفكرة التي أعلن عنها المؤلّف، بداية من العنوان الرئيس " فيقوم القارئ بربط العلاقات بين العنوان والنصّ المعلن عنه، ومن هنا يبدأ التواطؤ بين القارئ والمؤلّف عن طريق التقديمات والهوامش والاعترافات النصّية".² وقد لقيت هذه التّظيرية اهتماما ورواجا وانتشارا، وذلك كونها تفيّد في فهم خصوصية النصّ ودلالاته، بغية تسليط الضوء على طبيعة العلاقة التي يقيمها مع المجتمع المتداول له بما في ذلك قرّائه.

تختلف رواية "الذّروة" في تجريبها للعتبات عن كثير من الأعمال الروائية الرّاهنة، من حيث العنونة والتّصدير والصّورة.. وغيرها، حيث حاولت الكاتبة إعطاء عتبات نصّها شيئا من الغموض المقصود المنفتح على عدّة دلالات ومعانٍ، إنّها لعبة رمي الطعم الفنّي والجمالي للمتلقّي من خلال العتبات، في محاوله لغوايته وجذبه إلى عالم النصّ، ليُدخله ويسبر أغواره، فالمتلقّي " يتعامل مع النصوص الروائية وفق بقنيّة الإثارة المقصودة والمصحوبة بالإعجاب والاستغراب، فينتج عن ذلك إقبال على النصّ أو نفور منه، وتنطلق تفاعلاتها من اللّقاء البصريّ الأول بين القارئ والرواية، فتنشأ تلك العلاقة الحوارية التي تبدأ بالمناس (العتبات)، الذي يعتبره السيميائيون عتبة أو واجهة خارجية تجسّد الأبعاد البنائية والدلالية والجمالية للنصّ الروائي".³ وعلى هذا الأساس جاءت عتبات نصّ "الذّروة" التي كرّست أهمّ العناصر كالعنوان والصورة والتّصدير... وللإشارة فقد غابت بعض العتبات الموجودة على المستوى التّنظيري عن نصّ "الذّروة" كالعنوان الفرعي والإهداء (الذي ناب عنه التّصدير).

١٣) العنوان:

يشكّل العنوان عنصرا أساساً في النصوص، خاصّة النثرية منها، إذ يعدّ المفتاح الإجرائي الأوّل الذي يمكن من خلاله ولوج عالم النصّ وكشف أسراره، وازدادت أهميته مع النظريات الشكلانية والبنوية والسيميائية، بلعتبره نصّا صغيرا له وظائف شكلية وجمالية ودلالية، تعدّ مدخلا لنصّ كبير، فالعنوان للنصّ كالرأس للجسد.⁴ والعنوان عند السيميائيين سؤال إشكالي ينتظر حلا، والنصّ يتولّى مهمة الإجابة عن هذا السؤال، وهذا بإحالة القارئ على مرجعية النصّ

(Titre, sous titre, intertitre, préfaces, avertissement, avant propos, notes-marginales, infrapaginales, terminales, épigraphe, illustration, prière d'insérer, bande jaquette

¹ أحمد السماوي، التطريس في القصص "إبراهيم درغوثي نموذجا"، دار التسفير، تونس، 2002، ص 46

² وداد أبو شنب، المتعاليات النصية عند إميل حبيبي: الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس - نموذجا - رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 1998، ص 147

³ مبروك كوارى: المناصية والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان 3 و 4، ديسمبر 2007، ص 321

⁴ خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النصية في قراءة النصّ السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، مؤلّف جماعي بعنوان " أسرار الكتابة الإبداعية ن عبد الرحمن مجيد الربيعي والنصّ المتعدد"، إعداد وتقدم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط1، فيفري 2008، ص 100

المركبة من دلائل وقرائن تتلّ على طبيعته القراءة التي تناسبه ونوعها،¹ فهو نداء المؤلف إلى القارئ، إذ يترك أثرا في نفس المتلقي، فيجذبه إليه، ولا يتحقق ذلك إلا إذا توقّرت في العنوان شروط معيّنة، هي:

- أن يكون مختصرا للمتن.

- أن يكون مؤثرا، وأن يثير أفق انتظار المتلقي.

- ألا يتجاوز حدود الجملة. وإن لزم ذلك وضع عنوان تفسيري للعنوان الكبير الشامل، فهو فرعي يحمل دلالات معيّنة، فهو يشرح ويبسّط ويوضّح، " فكلما استدلت بثيء تظهره على غيره، فهو عنوان."² فالعنوان بهذا الشكل يلعب دور المنبّه الذي يثير استجابة القارئ، ليستفزّ بداخله رغبة في قراءة النصّ.



يظهر عنوان رواية "الذروة" لأوّل وهلة بسيطا عاديا، إلا أنه يحرك لدى متلقيه غريزة التأويل والبحث عن معانٍ ودلالات لهذه الكلمة، التي قد تستقرّ في ذهنه بأكثر من وجه، ما يدفعه إلى المضيّ في تصفّح الرواية ومباشرة قراءتها، ليعرف المدلول الحقيقي الذي قصده الكاتبة من عنوانها، ولماذا اختارت لروايتها هذا العنوان بالذات. إنّه يطرح نفسه كتنسؤال مبدئي عن علاقة هذه الكلمة بمحتوى الرواية. عن أية ذروة تحدثت الكاتبة. لتبدأ عملية البحث عن تعالق العنوان بالأحداث والشخصيات والأهمّ من ذلك بالتّيمات المهيمنة على الرواية.

لقد جرّبت ربيعة جلطي وهي تلج عالم الرواية لأوّل مرّة، هذا العنوان كمجسّنة تتحمّس

من خلالها أفق انتظار القارئ الجزائري والعربي الذي تعود عليها شاعرة مرهفة. لا روائية مجرّبة، ليراها في هذا النصّ تسرد لنا ما جاد به مخيالها السّردية.

إنّ عنوان متعلّق بكاتبة بلغت ذروة الكتابة الشعريّة لتنتقل إلى السّرد، قبل أن يتعلّق بنصّها. دون أن ننفي علاقة العنوان المنطقيّة والإلزاميّة بالنّص. فالذروة هنا تعني ذروة السّلام التي بلغت أندلس، وتصالحها مع الحبّ ومع نفسها ومع المجتمع. إنها ذروة العجز الذي وصل إليه الرّعيم وهو يفقد ذروة النشوة الحقيقية التي يتمتع بها أبسط الرجال. كما أنها ذروة الشرّ والخبث اللذين وصلتا إليهما الياقوت. إذن هي ذروات وليست ذروة واحدة.

٢٣) صورة الغلاف:

تُعرّف الصّورة بأنّها كلّ تقليد تمثيلي مجسّد؛ أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء،³ فالقارئ عند رؤيته للصورة تتداعى في مخيلته جملة من التساؤلات تصبّ كلّها في حالة الغموض والإبهام والفوضى في حصر دلالة العلامة

¹ مبروك كوارى: المناسبة والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، ص ٣٢٣

² محمد فكري الجزائر، العنوان وسيمبوتيقا الاتصال - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٧

³ حميد سلاسي: ما هي الصورة، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، المغرب، ٥٤، ١٩٩٦

المفعمة بالمعاني.¹ فوضع الصورة على غلاف الرواية يزيد من شهية القارئ لمعرفة محتواها، خاصة إذا كانت (زيادة على العنوان) مهمة وغامضة، ذلك أنّ صورة واحدة في غلاف رواية ما تحتمل أكثر من معنى وبالتالي أكثر من تأويل.

تضمّن غلاف رواية "الذروة" لربيعة جلطي صورة لقسم علوي من جسد المرأة يأخذ مساحة من شكل دائري ويكرّر ليملاً المساحة السفلية منها. إنّه شكل يشبه المرأة التي ذكرت أكثر من مرّة في الرواية، والتي عادة ما ترتبط بالأنوثة، وما يؤكّد ذلك انعكاس صورة المرأة. في الشكل.

تظهر المرأة في الصورة وكأنّها مستلقية أو متكئة، شاردة الدّهن سارحة البال كأنّها تفكر أو تحلم وتتخيل.. لتؤكد أنّ الرواية أنثوية بامتياز فكاتبها أنثى وبطلاتها إناث. وما يزيد أنثوية هذه الرواية، الألوان المستعملة في رسم الصورة والغلاف بين وردي وبني فاتح وأبيض.

٣-٣) العناوين الداخلية:

هي عند جيرار جينيت "عناوين مرفقة أو مصاحبة للنّص، ولوجه التحديد في داخل النّص كعناوين الفصول... والأجزاء للقصص والروايات...".² وإن كانت الروايات الكلاسيكية لا تعنون الفصول وإنما تكتفي بترقيمها أو تعدادها (الفصل الأول، الفصل الثاني...)، وإن كانت الروايات الجديدة تعنون الفصول، فإنّ رواية "الذروة" جرّبت هذا وذلك. حيث سمت بعض الأجزاء، واكتفت في بعضها بالترقيم فقط.

إنّ متأمل التقسيم الذي وضعته ربيعة جلطي يدرك أنها لم تقسّم روايتها إلى فصول بل إلى أجزاء منها ما هو طويل ومنها ما جاء مقتضباً، حيث جعلتها ١٦ جزءاً، سمّت منها الثاني "حمالة التهدّ جيد وحبل من مسد" والثالث "ابن أمه" والرابع "النشوة" والخامس "ابنة أبيها" والسادس "سعدية يا سعدية غير أنت وبزاف عليا والثامن "انا الياقوت والي ما بيغينيش يموت" والرابع عشر "أقدار رحيل لآلة أندلس". بينما بقيت الأجزاء ١، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦ دون عناوين. حيث إنّ لكل عنوان من عناوين الأجزاء علاقة مباشرة بإحدى الشخصيات التي هيمنت على الجزء المعنون به، وتقوم بمهمة السرد فيه، بينما الأجزاء غير المعنونة هي امتداد للأجزاء المعنونة من حيث تسلسل الأحداث والشخصيات المهيمنة والساردة.

٤-٣) كلمة الناشر/الغلاف الرابع:

نقصد هنا الغلاف الخلفي للرواية، ويضمّ كلمة الناشر حيث يتم تثبيت جهة النشر على لوحة الغلاف، بشكل لا يخلو من القصدية أو من بعض الدلالات، قد تكون تجارية إذا كانت جهة النشر من مؤسسات الطباعة المشهورة، في الإخراج والتصميم.. وقد تكون ذات دلالة إعلامية لصالح الناشر، إذا كان مؤلّف الكتاب معروفاً في عالم التأليف والكتابة.³ وإذا ضيقنا الدائرة لنحصرها في مجال الخطاب الروائي العربي، فإنّ كلمة الناشر ترتبط في معظم الحالات بتقديم الرواية، وتقريب عالمها السردى ومضمونها الحكائي من القارئ. وقد لا يخضع ما يكتب على ظهر الكتاب (أو الرواية) بالضرورة لمعايير ثابتة.

¹ مبروك كوارى: المناسبة والتأويل، ص ٣٢٧

² عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناس، تقد سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٢٥

³ ينظر خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السري، ص ١٠٧

وفعلا تضمّن الغلاف الرّابع من رواية "الدّروّة" كلمة النّاشر الّتي جاء فيها " تتناول رواية الدّروّة حيوات خمس نساء، يتقاسمن ويتخاصمن عالما من الأحلام والأوهام والذّكور. رواية حب وبوح، تحيل بمرارة كبيرة على الواقع العربي الّذي تتحكّم في أنفاسه سلطة مريضة وهرمة، رواية تبحث عن السلام المفقود في النّفوس، وعن المناطق المتوحّشة في الرّوح، حيث الشّرّ المطلق يرفض الأخوّة"

إنها كلمة توخّي من خلالها النّاشر تقريب محتوى الرّواية من القارئ وجذبها إليها، كنوع من الدّعاية من جهة، ودغدغة شهية القراءة والتعرّف على شخوص الرواية، وعواملهم، خاصة أنّهن نساء من جهة أخرى، وما يزيد من كونها رواية تستفز لفاعل القراءة، ذكر النّاشر أنّها تعرّي الواقع العربي الّذي تتحكم فيه سلطة هرمة، هذا ما يبث في نفس القارئ شيئا من التّشويق واللّهفة لمعرفة كيف كانت هذه التّعرية.

كما لا ننسى تضمين الغلاف الرّابع بتعريف موجز للكاتبة ربّعة جلطي، كون أن "الدروّة" أولى رواياتها، وهذا لتأكيد أهمية هذا العمل، في مسار الرّواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، لأنّه مرتبط باسم كاتبة معروفة ومن إصدار دار نشر مشهورة.

٥٣) التصدير/بديل الإهداء:

يعدّ التّصدير في عرف جيرار جينيت اقتباسا يتموضع عامة على رأس الكتاب، أو في جزء منه.^١ ويتلبّس بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداءً أو قولاً شارحاً.^٢ هو - شأنه شأن الإهداء - عتبة حاملة بداخلها لإشارات ذات دلالة توضيحية.^٣ ويعتبر تقليدا ثقافيا عريقا لأهمية وظائفه وتعالقاته النصّية،^٤ ولو أنّ التّصدير يختلف عن الإهداء في بعض التفاصيل، كون التّصدير عام قد يكون قولاً مأثوراً أو بيتاً شعرياً أو آية قرآنية... يتوخّى من خلاله الكاتبة غاية معينة، أمّا الإهداء فيكون خاصاً موجهاً لشخص ما أو فئة معينة.

جاء تصدير رواية "الدّروّة" في شكل توشيح متمسم بشيء من الغموض والضّلبيّة، في قولها: "لو أنّ شهما تراءى بين هؤلاء وآخرين، فذلك لأنّه يخلق من الشبه أربعين".^٥ وكأنّ الكاتبة تريد سلفاً أن تبرئ نفسها من أيّ تطابق قد يحصل بين الشّخصيات الموجودة في القصّة (هؤلاء)، وبين الأشخاص الموجودين في الواقع (آخرين) والّذين قد تنطبق عليهم نفس صفات الشّخصيات وطقوسها وطباعتها ومناصبها...

إنّ هذا التّصدير جاء منظوماً ومسجوعاً كما لو كان بيتاً شعرياً، يبدو أنّ الكاتبة ها هنا أرادت أن تنطلق من نَفْسها الشعري ويكون في مقدمة روايتها. إنّه تصدير سيغ بذكاء ووعي كبيرين. تفتنت بهما الكاتبة أنّ الواقع يحتمل بل يركد زعيماً عاجزاً هرماً، ووجود الياقوت وسعدية.. فوضعت هذا التّصدير كتبرئة للذّمة، وفي نفس الوقت تأكيداً للتشابه الّذي سيتراءى بين هؤلاء وآخرين.

^١ عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناس، ص ١٠٧

^٢ عبد الحميد الحسامي: العتبات النصّية في ديوان رباحين اللجنة للأُميري، دراسة في البنية والرؤية، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، ع ٦٦، ٢٠٠٨، ص ٤٤

^٣ حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٦٤

^٤ عبد الفتاح المحمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ٢٦

^٥ ربّعة جلطي: الدروّة، ص ٥

٤) التّجريب في التّيمات/التّجديد الموضوعاتي:

التّيمة *Thème* هي فكرة أو رأي عام، تعكس مجموعة من الآراء الفرعية (أو مجموعة من التيمات) يتمّ تقديمها لتكون ممثلة^١. فإذا كانت الأحداث تُروى بحيث تكون ملائمة للشخصية نفسها أو البيئة ذاتها، فإنها يمكن أن تُروى بحيث تكون ملائمة للتّيمة نفسها^٢. وهذا ما نلمسه جليا في رواية "الذّروة" التي هيمنت على أحداثها وشخصياتها مجموعة من التيمات، والتي سنحاول معالجتها على النحو الذي ظهرت لنا عليه في النّص، أي في شكل مجموعات أو فرادى.

١٤) الجسد:

إنّ النّص الأنثوي يتخذ من جسد الأنثى مادّة خاما يقوم بصياغتها لتحقيق الإغراء والإثارة واللذّة النّصيّة، فللجسد في النّص الأنثوي قيمة وإغراء، حيث إنّ استعمال الجسد من طرف الأنثى يتفوّق عن كل استعمالاته الأخرى، فلا يستطيع وصف الأنثى إلاّ الأنثى الخبيرة بأحوال أنوثتها، والقادرة على تقديم الجسد بالطريقة المناسبة، واستثماره لتأثير المساحات السردية في النّص، فالجسد هو أيقونة الكتابة النسوية^٣.

ولقد فرض الجسد الأنثوي بتفاصيله المختلفة والمعقدة نفسه في رواية "الذّروة"، ولا يتم طرح الجسد الأنثوي ولا يكتمل إلاّ إذا استدعينا بعض تفاصيل الجسد الذّكوري الذي قدمته لنا الروائية في شخصية الزعيم العاجز، الذي فقد مؤهلاته الذّكورية، في وقت بقيت فيه حاجبته تتمتع بكامل مؤهلاتها الأنثوية، مدّعا أنّ العيب ليس فيه، بل في حاجبته التي لم تعد قادرة على استثارته وتلبية رغباته الجنسية، باحثا عن أنثى أخرى تلي له ذلك فاشتهاها في أندلس التي لم يصل إليها.

إنّ الجسد في بُعد الإيروسي هو البؤرة التي تجلّى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكوّن عالم النّص الروائي، إنه الشّكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أساسا الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل بهذا الشكل أو ذاك على قيمة هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات المكوّن الدلالي وسبل تحقيقه^٤. فقد صاحبت تيمة الجسد محطات رواية "الذّروة" منذ بداية السرد في قولها: "أن تغلق الباب دونك للحظات، فأنت تريد الاقتراب من حقيقتك في سرّيتها التي لن تفضي بها لأحد آخر غيرك، مهما دنا، أن تشاهد ضوأها الخافت عن قرب، أن تتعرف عليها عارية إلاّ من عيوبها ومفاتها"^٥. فتفاصيل الجسد ترتبط منطقيا بالسرية والخصوصية، ولا تظهر إلا لصاحبها بفعل التعري، وهذا كان حال اندلس التي حاولت منذ المراحل الأولى من عمرها إخفاء مفاتها، على الرغم من أنّها كانت في صراع دائم مع تفاصيل جسدها تقول: "... فباغتني القلق المهيم على ملامحي.. تحسّست حمالة صدري المائلة المنزلة.. إلاّ أني لم أشعر يوما براحة ثديي داخلها.. أنظر أحيانا إلى الأخريات بجسد.. في التاسعة من عمري بدأت معاناتي"^٦. بينما كان العكس مع الياقوت وسعدية اللّتان كانتا خريجتا بارات. فاقتديتا للعدوية.

^١ جيرالد برنس: علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، تر باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٢، ص ١٠١

^٢ المرجع نفسه، ص ١٠١

^٣ وليد حضور: الذكورة والجسد في رواية الذروة لربيع جلطى، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، العدد ٩، ٢٠١٥، ص ١٤

^٤ سعيد بنكراد: الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي، قراءة في الضوء الهارب لمحمد برادة، مجلة علامات، مجلة فضلية، المغرب، ع٦ ١٩٩٦، ص ٢٨

^٥ ربيعة جلطى: الذروة، ص ٨

^٦ المصدر نفسه، ص ٢٩

٢٤) الذكورة والأنوثة/الصراع اللامتناهي:

إنّ منطق الصّراع الذي تؤسّس عليه المرأة عموماً وربّيعه جلطي على وجه الخصوص كتاباتها، يحتمّ عليها تقديم النّص المخالف الذي يكتسي بزّي الأنثى، والذي يتحوّل إلى جسد، وتصبح الكتابة بعد ذلك تعويضاً عن الآخر، واستغناءً عن وظيفته التقليدية ووسيلة لممارسة الرغبة، والاحتفاء بالنّص.¹ ويأتي اهتمام المرأة بالكتابة من خلال مواجهتها لطريق مسدود حدّدت هندسته الثقافة الذكورية السائدة التي عملت على وضع كينونتها على هامش المجتمع، وبذلك اجتاحت كتابة المرأة نزعة امتلاك الوعي بالذات الكتابة، بالإضافة إلى امتلاك شرط الحرية في التّعاطي مع هذه الحرية الثقافية، فأصبح للكتابة وظيفة مزدوجة، تنتقل من فك الأغلل الخارجية إلى تحرير القيود الداخليّة، فانفتحت الكتابة على لغة اللاوعي، واعتُبر عامل التخيل عند الكاتبة عاملاً من عوامل استعادة الأنثوية وانشالها من منظومة الخطاب العام.² وكأنّ المرأة تريد تحقيق ذاتها المهمّشة عبر التاريخ من خلال الكتابة، وتحاول إدماج نفسها في الحياة بمختلف ميادينها، وهذا من خلال نقد المجتمع الذكوري وتعرّيته وكشف معايبه، هذا ما يفسّر لنا الصراع بين الذكورة والأنوثة في الكتابة النسوية، والذي يظهر جلياً في رواية الذروة في مواضع كثيرة من السرد، والذي قدّمته لنا ربّيعه جلطي في شخصية أندلس منذ مرحلة مبكرة من عمرها، تقول: "في المدرسة أستمع إلى التعليقات السّاخرة القاسية من طرف زملائي الذكور في القسم، يرفقونها بضحكات مموهة عن البنات اللواتي بدأت حبات الفول تظهر تحت مآزرهن.. إلا أنا

- ألم تلاحظوا يا أصحاب أندلس الوحيدة بينهن، لم نر عليها تغيّراً أو انتفاخاً".³ إنه نوع من التحدّي الذي مارسه أندلس تجاه زملائها كي لا تكون موضعاً لسخرتهم مثل باقي زميلاتهن، وكأنّ الروائية أرادت أن تسقط ملامح القوة والتحمّل والصبر على هذه الشخصية، وإظهارها بصفات الوعي والذكاء، ما جعلها تنتصر على الذكور، تقول: "لم يكونوا على علم بحيلتي، أضحك في دواخلي على ذقونهم، تعلمت مبكراً أنّ الذكور، رغم ما يدعونه من خبث نستطيع أن نخدعهم ببساطة، لم أستغرب فيما بعد، عندما علمت في درس علم النّفس، أنّ دماغ الرجل يفكر في حركة تندفع في اتجاه واحد مستقيم مثل حصان ملجّم، بينما دماغ المرأة يفعل ذلك في اتجاه حلزوني".⁴ ما يثبت ما قلناه آنفاً أنّ الكاتبة تقدّم لنا أندلس على أنها أنثى قوية متحدّية للمجتمع الذكوري الذي ينظر إلى الأنثى على أنّها جسد لا غير، متحمّلة أي عبء وأيّة مشقة في سبيل الظهور أمامهم قوية غير محرّجة من تفاصيل جسدها. تضيف قائلة: "كل صباح نكاية فهم أوقظ عمّتي، فتعصب صدري بمشد صيدلاني، مثل ذلك الذي يستعمل عادة في شد الجروح، تلويه مرات عديدة حول صدري، إلى درجة أن يخفي التواءان، ألبس ثيابي بهدوء تام ثم المآزر الزهري، ثم لا شيء يظهر".⁵ تضيف "أحمل المحفظة وأخذ طريق المؤسسة التعليمية شامخة الرأس، يغمزني إحساس بالانتصار. على من؟ لست أدري".⁶

¹ ينظر وليد خضور: الذكورة والجسد في رواية الذروة لربّيعه جلطي، مجلة مقاليد، ص ١٨٣

² فاطمة مختاري: الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحوّل، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، بإشراف وذنان بوداودن جامعة ورقلة،

٢٠١٣/٢٠١٤، ص ٦٢

³ ربّيعه جلطي، الذروة، ص ٣٠

⁴ المصدر نفسه، ص ٣١

⁵ المصدر نفسه، ص ٣١

⁶ المصدر نفسه، ص ٣١

ويستمر نقد الذكورة في مواضع كثيرة من الرواية، فنجدها تطرح إحدى أهم حلقات الصراع بين الذكورة والأنوثة، ألا وهي قضية تعدد الزوجات كما هو واضح في هذا المقطع " لكنّ أبي في زيجاته لم يجمع بين زوجتين اثنتين أبدا. ربما في ثقافته الدينية العميقة المختلفة عن السائد، فهو في رؤيته وفلسفته يؤمن بأنّ الجمع بين اثنتين حرام، وفي رأيه لا يمكن العدل بين اثنتين مهما كان... المرا صوب راجل، لا يمكن أن تعزف بإتقان على آلتين موسيقيتين في الوقت نفسه".¹ مبررة أنّ الرجل غير قادر على أن يعدل بين زوجتين ممّا يستدعي تحريم التعدّد. مقدّمة هذا الرأي في نموذج الأب (والد أندلس) الذي كان يفضل الطلاق كل مرة على الجمع بين الزوجاتن تضيف: "فلا تكاد الواحدة ترتاح بين ذراعيه، وتسجن مكانها في سريريه، حتى تأخذ أخرى بتلايب شغافه، فيسرع إلى الطلاق، ليتزوج من جديد نساء -تقول جدّي- تخاطفن أيامه ولياليه وتوزعن أمواله وضيّعن وقته".² ورغم كل هذا التمرد المصاحب لشخصية أندلس على المجتمع الذكوري، إلا أنّنا نجدها في بعض المواضع تستسلم لكونه مجتمعا حاكما قابضا لزام الأمور، تقول: "مبكرة، عارية من رحمها وعطشي لحليب أمي، فطنت أنّ مصائرنا بين أيدي الذكور، كيف لي أن أرفض أو أن أقبل؟".³ وكأنّه نوع من اليأس والتسليم لفطرة الحياة كون الأنثى مرتبطة بذكر تابعة له.

إنّ المجتمعات الذكورية هي تلك المجتمعات التي تنتج مفهوم الأب والأبوة وتقوم على تفديس له ينبع من الحالة التي تحيط بها هذه المجتمعات البطريركية، إنها هالة ترتفع به من مرتبة الاب الطبيعي إلى مرتبة الأب الثقافي والروحي، لتمنحه بعد ذلك شرعية لكل أقواله وأفعاله، دونما أدنى مساءلة، ويكون استنادا على ذلك، المرجعية الأولى في كل القضايا والمشكلات، وتكون رؤيته هي الرؤية الوحيدة، وقادرة على تفسير كنه الأشياء واختراق حجب الغيب وإعطاء التفسيرات التي لا تقبل المراجعة، وأنه جنوح إلى التقديس، هو ما تتصف به المجتمعات الذكورية في نظرتها للذكر.⁴

٣٤) الصداقة:

لما كانت رواية "الذروة" سردا لقصص نساء وحيواتهن، تطلب الحيك ربطهن في شبكة من العلاقات المتباينة، سواء فيما بينهن أو في الأوساط الاجتماعية المحيطة بكل واحدة منهن، ومن أهمّ تلك العلاقات نجد الصداقة باعتبارها رابطة اجتماعية يقيمها الإنسان مع من حوله. والصداقة رابطة يكتسبها الإنسان منذ مراحلها الأولى وتكبر معه وتتطور وتنضج بتقدّم العمر.

وعموما يمكن حصر تيمة الصداقة في روية "الذروة" بوجهين اثنين أولهما حقيقي والآخر متخيّل، فالأول يقتضي وجود الصديق في شخصية حيّة فعالة في الحكي، والثاني يفترض وجود الصديق ويتخيله أو يحلم به.

¹ المصدر السابق، ص ٣٨-٣٩

² المصدر نفسه، ص ٤٢

³ المصدر نفسه، ص ٦٣

⁴ وليد حضور: الذكورة والجسد في رواية الذروة لربيعة حلطى، مجلة مقاليد، ص ١٨٥

١٣٤) الصديق الحقيقي المجدد:

وهو موجود بكثرة في مواضع مختلفة من الرواية، مثلما هو بين أندلس وصديقاتها في المدرسة، تقول: "كم تضاحكت صديقاتي بعد مرور عدّة سنوات، وهنّ يلاحظن تطاير أزرار قمصاني لقوّة ضغط صدري، وثم وهن يساعدني في التقاط الأزرار التالفة

- أين كنت تخفين هذه الأهرامات يا ملعونة؟

- تحت مشدّ عمّتي ليلي!!! أجيهم فندلع عاصفة من الضحكات المتتالية التي تشبه تساقط مطر من الزجاج المكسور".¹ يبرز هذا الحوار مدى الحميمية التي تجمع بينها وبين صديقاتها، والتي عادة ما تكون حميمية بوح وإفشاء للأسرار، والأمر نفسه مع الياقوت وسعدية.

إنّ الصداقة تقتضي توافقاً بين الأرواح وانسجاماً في السلوكات، وإلا فلن تبلغ ذروتها وحميميتها، ولن تعمّر أو تتطوّر، أو حتى تعزز الثقة بين أطرافها، وهذا ما كانت تفتقر له صداقة أندلس والياقوت، في قولها: "اقتربت مني.. إنها الياقوت زميلة الدراسة منذ الطفولة. لم تكن قريبة منّي يوماً، جمعتنا الأقدار وفرقتنا السلوكات والأفكار، علمت أنها أصبحت تعتلي كرسيًا مهمًا في الدولة وتحمل الصفرارة".² فرغم أنهما كانتا تعرفان بعضهما منذ أيام الدراسة، إلا أنّ اختلافهما في التفكير والسلوكات حال دون صداقتهما، ومع ذلك كانتا تعرفان بعضهما جيدا حدّ معرفة الصديقة لأسرار صديقتها تقول الياقوت: "اعتقد أنني أعرفك بما يكفي لأدرك أنك لست تماما كالأخرى، أعرفك يا أندلس منذ أن كنت في المدرسة، يميزك شيء ما، شيء لا يوصف يقربك من الملائكة، وتعرفين أنني من فصيلة الشياطين، لا يمكن أن تخدعيني، ولا حتى أن تخدعي غيري. ثم إنك فنّانة، ويقال إنّ للفنانين ميزانا آخر للوجود".³ وهي هنا تؤكد أيضا على الاختلاف القائم بينهما

إنّ أنانية الياقوت وحبّها للكرسي والصفارة، ورغبتها في الحفاظ عليهما بأي ثمن، جعلها ترضخ لرغبة الزعيم في جسد أندلس، وتندس صديقتها وأخلاقها ومبادئها، تقول: "ولكن الأمر انقضى ولا رجعة فيه، صاحب الغلالة قال كلمته وأنا لا أرد له طلبا، وتنصيبك اليوم بداية رحلتك معنا، وما دام وضع بين يدي الكرسي والصفارة، فلو طلب مني حليب الطير لأتيت به، وسأضجّي حتى بأمي وأختي لو اقتضى الأمر".⁴ محاولة تهريب أندلس كي تمتثل للأوامر وتذهب إلى الزعيم، وعندما يئست منها، ولم تلق من لدنها تقبلا للأمر. لجأت إلى سعدية صديقتها القربة تقول: "أنا ضائعة من غير سعدية، ما الذي كنت سأفعله لولاها؟ ربما قمت بخطأ كارثي أندم عليه طول عمري".⁵ فنجد سعدية تضجّي بنفسها لتساعد صديقتها مقابل امتيازات أهمها الوصول إلى الزعيم، فتسافر إلى لبنان وتخضع لعملية تجميل لتصبح أندلس.

¹ المصدر نفسه، ص ٣٢

² المصدر السابق، ص ٦٧

³ المصدر نفسه، ص ٧٢

⁴ المصدر نفسه، ص ٨٣

⁵ المصدر نفسه، ص ١٣١

(٢٣٤) الصديق الموقوم المتخيل:

وهنا يكون الصديق كائنا لا هو موجود في الواقع، ولا هو موجود في شخوص الرواية الأدبيين، وإنما هو كائن متخيل في ذهن إحدى الشخصيات، تنسجه الأوهام وتصنع الحاجة مثلما هو في القصة التي حكمتها الجدة لآلة أندلس لحفيدتها، قصة المرأة التي تركها زوجها والتحق بالحرب تقول: "تشتعل فكرة في ذهن الزوجة المتروكة للوحدة المشغولة لقدرة الانتظار مثل أغلب النساء:

- لا بد لي من صديق مؤنس يحمل معي صدري!

تمزج المرأة التراب بالماء وبالخيوط والحجر، ترفع قامة منه، ثم عنقا حانيا، ثم وجها وعينين وأذنين وأنفا، ثم تنزع خاتم الزواج من أصبعها، تصنع به الفم، تقبل التمثال الترابي وتعانقه وتعطيه اسما:
- أسعد...أسعد.. سأسميك أسعد.

.. آه يا أسعد.. كنت متعبة ووحيدة وحزينة، لكنني أشعر أنني أحسن حالا الآن... أيام تذهب وأيام تجيء - تقول جدتي لآلة أندلس - وأسعد يستمع وينظر إلى المرأة في صمت^١. لقد كانت الوحدة والوحشة سببين كافيين دفعا هذه الزوجة إلى البحث عمّن يستمع إليها ويشاركها حزنها وقنوطها، فوصل بها الأمر إلى صنع تمثال تتخذ منه صديقا تناجيه، ودام بها الأمر حتى عبدته، إلى أن عاد زوجها من الحرب وحطمه، ومسح الأوهام من ذهنها.

(٤٤) الجدة/منبع الحكمة ومجري الذاكرة الثورية :

تعدّ شخصية الجدة لآلة أندلس من أهمّ شخصيات هذه الرواية، إلى حدّ تتحوّل معه إلى تيمة، تؤطر أهم أحداث الرواية، إنّها تمثل امتداد العمر ومنبعاً للحكمة والحكمة، تقول أندلس: "جدتي لآلة أندلس حكيمة في اختياري المثل الصائب، دقيقة في اختيار الحكاية اللائقة بالمقام، تعلّمك درسا لن تنساه ما حييت، وتترك لك الغربة العارمة معلقة حول عنقك مثل جرس، الرغبة في أن تحكيها لغيرك"^٢. فقد ساهمت بحكمتها ونبوغها في تكوين الشخصية القويّة التي ظهرت لنا بها حفيدتها أندلس، تقول: "كم فاجأت شخصيتها سنوات عمري الأولى وما بعدها وأنا أكتشف العالم من حولي، فاجاتني أناقتها وطريقة جلوسها، وقفها بجبينها المرتفع، وكأنتها تخشى سقوط تاج وهي خفيّة من فوق رأسها، لا يراه غيرها..."^٣. لقد تركت الجدة بصمتها الحسية والوجدانية في شخصية حفيدتها وأورشها طقوسها وطبائعها.

تعلّمت أندلس التي كانت تعاني من ضخامة حجم صدرها وصعوبة حمله، من جدتها أن حمل أثقال الصدر لا تكمن في حمله ثديا، وإنما في حمله أوزارا ومشاعرا وحنينا... تقول: "ثم كم هي فظيعة تلك الصّورة التي رسمتها جدتي لآلة أندلس في مخيلة الطفلة مني، وهي تحدثني عن امرأة لم تستطع حمل أثقال صدرها بمفردها، وهي تنتظر زوجها الجندي الغائب في الحرب. وحيدة في بيتها تنتظره. تغلي انتظاره في قهزتها. تسكّرها، أو تفضل مرات أن تشرب انتظاره مرا أسود، دون سكر أو حليب... يفيض قلبها داخل صدرها بما لا يقال... لا أحد يستطيع حمل أثقال صدره بمفرده"^٤. فالمتعارف في الثقافة

^١ المصدر نفسه، ص ٣٤

^٢ المصدر السابق، ص ٣٣

^٣ المصدر نفسه، ص ٥٦

^٤ المصدر نفسه، ص ٣٣

الإنسانية منذ القدم أنّ الصّدر موطن المشاعر والأحاسيس والنوازع والتناقضات.. لكنّ المقام والطريقة والأسلوب الذي قدّمت به الجدّة هذا الدّرس لحفيدتها، كان ينمّ عن بلاغة وحكمة عظيمتين.

وتظهر الجدّة في السرد صرامة متشدّدة غير متقبلة للناس بسهولة، تقول: "لم تكن جدتي لآلة أندلس تحب زوجات أبي اللواتي أتين متتاليات عقبه عودته من الجبل ورفقائه المجاهدين...".¹ إنّها تمثل تلكم العجائز الحادّات في الطبع الصّارمات في التعامل.

إنّ أهم ما تمثله تيمة الجدّة في الرواية، هو الذاكرة الوطنية، خاصّة في مرحلتها المتعلقة بالاستعمار والتي تمثل بؤرة الذاكرة الجزائرية، لقد عاشت لآلة أندلس الثورة وعاشتها، ووقعت ضحية الاستعمار الرنسي الغاشم تقول: "أخذت لآلة أندلس على متن سيارة جيب إلى مركز تعذيب خلف مرتفع بمحاذاة المدينة، عُدّبت أندلس وجلدت بالسّياط من طرف أحد الأهالي الخونة المتعاملين مع الفرنسيين، كان يضرب جسدها البضّ ويحصي عدد الجروح، بتلذذ بشهوة جنسية ناربية، وتسرب أنّه في كل ضربة سوط كانت ترفع صوتها باسم الله واسم زوجها الشّهيد، الأمر الذي أغضب إلى حد الجنون معذبية".² لقد جعلها هذا الحادث تزداد كرها للحرب والمستعمر وترفض التعامل مع كل من هو أجنبي وأو يمتّ بصلة لفرنسا، تقول: "لآلة أندلس لم تكن تخفي حقدتها على المستعمرين الفرنسيين الذين سجنوا زوجها سي العربي وعذبوه ثم قتلوه، ظلّت تتألّم لأنّ زوجها حبيبها استشهد تحت وسائل التعذيب... فكيف يمكن إذن أن تقبل لآلة أندلس بحفدة من دم القتلة.. هكذا كانت تردّد".³

تتسم الجدّة بالوفاء لزوجها الشّهيد مخلصه له ولذكراه، ومتشبّثة بحبها له، رغم تعاقب السنين، تقول: "لم يستطع أحد أن يقنع لآلة أندلس أنّ زوجها سي العربي الذي اعتقلته السّلطات الاستعمارية بتهمة الانتماء إلى حزب محظور يدعو إلى الانفصال والاستقلال عن المتروبول قد استشهد، كانت دوما تخبرهم أنّه أقرب إليها من حبل الوريد، وأنّ حضوره يملأ البيت ويملأ حياتها ونومها ويقظتها وسريرها، ولا مكان لرجل آخر...".⁴ إنّها تظهر على قدر كبير من الشّهامة والنبل، وما يزيد شهامتها ونبلها وإخلاصها لزوجها وحبها له تفانها في تربية ابنها (والد أندلس) تضيف قائلة: "كيف لأبي إذن أن يجرؤ على أن يتزوج بفرنسيّة، بينما إرضاء أمّه لآلة أندلس يبدو غايته المثلى".⁵ فحبه لوالدته التي أحسنت تربيته يجعله يسبق مرضاتها ويحسب الأمور مليا قبل الإقبال على أي خطوة.

٥٤) السخريّة:

إنّ فنّ السخريّة وإن صُنّف ضمن أدب الفكاهة لاشتماله عنصر الإضحاك، إلّا أنّه يمكننا إدراجه ضمن أرقى أشكال التعبير الأدبي، خاصّة لما يحمل في طياته من مواقف انتقادية تظهر في إحساسنا بالمفارقة الدلالية المرفوقة بانفعال

¹ المصدر نفسه، ص ٣٨

² المصدر نفسه، ص ٥٤

³ المصدر نفسه، ص ٤٠

⁴ المصدر نفسه، ص ٥٣-٥٤

⁵ المصدر السابق، ص ٤١

الضحك.¹ فحضوره في رواية "الذروة" عكس لنا إحدى ركائز الشكل الفني الذي حاولت ربعة جلطي تجريبه من جهة، وأتاح لها عرض آرائها الانتقادية في الذكورة وتقويضها، وتعرية واقع السّلطة والحكم وكشف معايها. لقد أصبحت السّخرية ها هنا تيمة وأداة في نفس الوقت، مكّنتنا الرّوائية من تمرير آرائها. والمتمعّن في متن الرّواية يلاحظ عدّة مظاهر و أوجه للسّخرية، يمكن حصرها في:

١.٥٤) السّخرية من الذكورة وتقويضها:

لقد صاحبت السّخرية من الذكورة رواية "الذروة" من بدايتها إلى نهياتها، وهذا ما لاحظناه في الصّراع بين الذكورة والأنوثة (في عنصر سابق)، حيث نرى شخصيات الأنثى في الرواية على رأسهن أندلس والياقوت ينتقدن كلّ ما في عالم الذكور من تصرّفات وطقوس وعيوب ومن رأيهم للأنثى على أنّها جسد وشهوة. تقول أندلس: " فخورة بفكرتي الخارقة في قرارة نفسي يتعاطم زهو، وأنا أسخر من زملائي الذكور، بينما هم يتهايمسون ويشيرون إلى صدور البنات... كنت على أهبة أن أتحمّل أكثر وأكثر، كي لا يفتن زملائي التلاميذ الذكور ... هم يسخرون من زميلاتي، وأنا أسخر منهم".² فنرى أندلس في مواضع كثيرة تقوِّض الذكورة وتنتقدها وتسخر منها. وسنرى هذا الوجه من السخرة يتكرر في السّخرية من الرّعييم

٢.٥٤) السّخرية من السّلطة/التهمك بالسياسيين:

يتجلّى هذا الوجه من السّخرية بشكل كبير وواضح مع شخصية زهيّة تلك المترجمة التي تعمل في منصب عالٍ وتحتك بالسياسيين تقول " جميع أفراد العائلة النوزّعة في جغرافيا البلد أو خارجها، يتناقلون بسرّيّة تامّة ونكهة مرح أخبارها وسرّ احتفاظها بمنصبها ولياقتها وابتسامتها، رغم تعاقب الحكومات وروائح أفواه الوزراء.. وطبائعهم التي يجرجرونها من دُشورهم أو قُراهم أو مدنهم الداخليّة النائية".³ فمجرد استحضار زهيّة في السّرد في بدايات الرّواية وذكر عملها في الوسط السياسي، بدأت السّخرية من المسؤولين وأصحاب القرار، وكأن الرّوائية تعمّدت ربط هذه الشّخصية بالوسط السياسي، لتطرّحه في روايتها وتنتقده وتسخر منه

إنّ الضغط والقنوط اللذين كانت تعاني منهما زهيّة في عملها وعدم قدرتها على البوح، جعلها تبتدع عادة غريبة وهي الإغلاق على نفسها في الحمام وصنع وجوه لسياسيين ومسؤولين والسّخرية منهم في قولها: " تدخل زهيّة الحمام، تغلق الباب دونها. رويدا رويدا يتعالى صوتها ليس بالغناء كعادة الناس تحت الماء، ولكن بصراخ الغضب والشّجار، تسبّ وتلعن بأعلى صوتها وتسمّي أشخاصا بأسمائهم. علمت فيما بعد أنهم مسؤولون مهمّون في السّلطة وتسيير أمور البلد. هؤلاء الذين ستلقاهم خلال يوم العمل الجديد هذا، أو تكون على موعد عمل معهم في السّاعات المقبلة... حين تدخل زهيّة قاعة الحمام تحمل إضافة إلى حقيبه يدها بعض الملفات والصّور وأدوات أخرى تخفيها عن العيون.. تلصق زهيّة الواحد من شخصياتها على مرآة الحمام الكبيرة، تدخل معه في حوار عن أمر ما، عن مسألة تبدو جادة في البداية، ثم لا تلبث أن تكيّل له السّباب بأعلى صوتها وتبصق عليه، وتهينه وتأمّره وتهاه... أسكت يا كلب يبدو أنك صدّقت أنك وزير، كيف لك أن تكونه وأنت على ما أنت عليه من الغباء والشطط، أنت لست أكثر من ذبابة زرقاء... يا له من بلد ويا له من زمن أغبر ويا له من زمن بئيس

¹ سامية شتوب: السخريّة وتجلياتها في القصة الجزيرية القصيرة، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في تحليل الخطاب بإشراف رشيد بن مالك، قسم اللغة العربيّة وآدابها،

جامعة تيزي وزو، ٢٠١٠-٢٠١١، ص ١٠

² ربعة جلطي: الذروة، ص ٣١

³ المصدر نفسه، ص ٩

أصبح فيه أمثالك مسؤولين عن مصالح الناس...¹ وكأنتها تنظّف في الحمام ذاتها لا جسدها. وعندما انتهت الزوائية من تمرير هذه الفكرة استغنت عن شخصية زهية وأنهت قصتها بالزواج. تقول "سوف ل تعود زهية إلى الحمام كي تنظف ذاتها من أدرانهم"². ما يؤكّد توظيف هذه الشخصية لتغطية جانب من جوانب السّخرية من السياسة في الزواية.

كانت الزوائية ذكية وفطنة عندما ربطت السّخرية في روايتها بالطفولة، طفولة أندلس واين عمها فتحي، وهما ينظران من ثقب الحمام إلى عمّهما زهية وهي تمارس عاداتها في تنظيف ذاتها من الشوائب والقذارات التي تعلق بها جزاء احتكاكها وتعاملها مع السياسيين والمسؤولين الذين تلقاهم في عملها، لقد تعرّف الطفلان بسهولة وذكاء على كل المسؤولين الذين حضروا عرس زهية وسخرا منهم بدورهما، تقول أندلس: " همس فتحي ابن عمتي في أذني وهو يومئ إلي مشيرا إلى أحدهم:

- أندلس .. أندلس أنظري إلى ذلك القادم.. إنه هو. هو !!!
 - من ؟ تقصد من ؟ قلت بلهفة وأنا أستدير بسرعة.
 - ذلك الذي تسمّيه زهية كرش الحرام. أتذكرين يوم داست على رأسه حتى تمرّقت المنشفة الرّقاء ؟
 - أذكوووووور.. إذن هو ذلك كرش الحرام الذي فرشخت زهية رأسه ذلك الصّباح وحدّرتة من الاختلاسات عن طريق تضخيم فواتير ترقيع المؤسسات المفلسة.
 - وذاك الذي خلفه هو طوطو الكذاب !!
 - أنظر.. أنظر فتحي يا إلهي!! كرشه ضخمة ألا تعيقه في النّوم ؟
- نتواري خلف إحدى ساريات الدّار ونضحك ملء رئائنا الفتية"³.

لقد حاولت الزوائية وهي تقوم بإقحام الطفلين في لعبة السّخرية أن تبرئ قليلا نصّها، وأرادت أن تنبّه أنّ الواقع السياسي وأحوال النّظام وطبائع المسؤولين قد تكون مكشوفة حتى للأطفال. لقد كبرت أندلس وهي على دراية بالفساد السياسي والأخلاقي للمسؤولين والأعيان، ما جعلها فيما بعد تتفطن بسرعة لمخطط الياقوت التي أرادت تمريرها للزعيم، كي تكون إحدى ضحيّعاته.

٣-٥٤) السّخرية من الزّعيم/صاحب الغلالة وأزمته الجنسية:

يعدّ هذا الوجه من السّخرية أجراً ما مارسته الكاتبة في نصّها، لقد كانت سخرية مباشرة على لسان الياقوت من صاحب الغلالة، تقول: " أنا التي قدّمت الكثير لذلك الأخرق، والآن أشم رائحة التنكّر والجفاء... سأكون صريحة معك يا أندلس ، السبب هو أنّه بعدّ كل عملية جنسية فاشلة يذكرني دوما بصوته المتحشج:

- أخرجتك من البوهيمية يا الياقوت، وأنت لا تساوين حتى بصلة خامجة، نصّبتك حاجبة ورئيسة على الطوابير، وسلّمتك الكرسي والصفّارة..."⁴. فكانت مهمّة الياقوت في السرد ها هنا هي السّخرية من شخص الزعيم والتشهير بمعزلته وإفشاء

¹ المصدر السابق، ص ١٠-١١

² المصدر نفسه، ص ٢٧

³ المصدر نفسه، ص ١٦ - ١٧

⁴ المصدر نفسه، ص ٦٩

سرّه الكائن في عجره الجنسي، تواصل قائلة: "لا يردد أن يعترف بعجزه، يريد أن يبرهن دائما أنه القيم والقائم والقوام الذي يستحق أن يُباع ويُنتخب بالنسبة العربية المعروفة، أي أكثر من ٩٩ في المائة من أصوات الشعب المفتون به وبقدراته الخارقة في كل شيء بدءاً من السرير وانتهاءً بالسرير...".^١ وإن كانت الياقوت لا تفشي سرّه إلا لمن تأتي بهنّ إليه، فهي لا تفعل ذلك إلا خوفاً منه ومن انقلابه عليها، وحفاظها على نفوذها وجبروتها، اللذين سيزوالان لو فشلت في مهمتها. تقول: "غرّز عينيه في وجهي المبلّل بالدّمع دون أدنى إحساس بالشفقة على حالي... وبصوت جاف أوضح لي أنني إن أنا أردت أن أحافظ على الكرسي والصفارة، فعلي أن آتي بك إليه".^٢

وتستمر السّخريّة مع سعديّة التي أرسلتها الياقوت إلى لبنان لتخضع لعملية تجميل وتصبح نسخة عن أندلس وعادت لتلتقي الزّعيم، فتصف الموقف كأنّه لقاء حيمي برجل عادي تقول سعديّة: "الآن.. الآن ينتظرنني أهم ذكور هذا البلد وأقواهم وأشدّهم قوة وبأسا.. سينتهي من أمر قواده وعساكره وخدامه وممواليه وأئتمته وقناصله ورجال بحريته وارض - أرضه وجو - جوه سينتهي من تواقيعه على مراسيم الجريدة الرسمية ثم يجلس على حافة سيره ينتظرنني".^٣ لكنّ الحيلة لم تنطل عليه وكشف خطة الياقوت بعدما باشرته سعديّة وتحسس نهدها، وتفطنّ أنّه مفبرك ومزّيّف، تقول: "تفرّس في وجهي بينما ملامحه تشتد شيئا فشيئا، ثم صرخ:

- هذا فالصو. غش.. هذا سيليكون !!!".^٤

إنّ القدرات التخيلية التي مكّنت الروائية من تقريب سعديّة من شخص الزعيم حتّى المضاجعة، منحت الرواية جرأة أكثر وسخريّة أبلغ، إنّها على لسان سعديّة تنتقد عجزه وذكورته بكلّ سخريّة وتهكم تقول: "...والله التنقيب عنه أصعب بكثير من البحث والتنقيب عن بئر بترول في صحراء البلد...".^٥ تضيف "ألا يخجل من ذكر كهذا؟ ... كان عليه أن يشتري واحدا بدل أن يجلس أمامي هكذا مثل فيل عجوز... كان عليه أن يترك حاشيته يتدبرون أمره أو على الياقوت أن تتدبره له وتعالج المشكلة بصفة نهائية، فبدل أن تحضر له كل مرة واحدة من عاهرات البلد، تتفرج على عاهته، عليها أن تفصل في الأمر بشكل نهائي. لماذا لم تبحث عن عيادة أبو جهل!! ربما وجدوا له ضالته واستراح".^٦ وخوفاً من غضبه وحفاظاً على هدوء الموقف تتودد إليه كي لا تظهر سخريتها على أنّها استصغار له، تضيف "أنت غالٍ يا سيدي.. ثم إنّ ما تطلبه وتحتاجه، لم يعد ذا قيمة في البلد. فهو لكثرتة وفائضه يُهمى ويضيع في البحر بالعشرات كل يوم".^٧ وهي هنا تسخر منه ومن الذكورة ككل، وكأنها صفة لم تعد ضرورية، وأصحابها (الذكور) لم يعودو مهمّين لدرجة أنّهم يركبون قوارب الموت وينتهون في البحر، ولكن المقصود هنا كان التنبيه إلى الهجرة غير الشرعية، التي كانت وما زالت تزدهق أرواح الكثيرين.

^١ المصدر نفسه، ص ٧٠

^٢ المصدر نفسه، ص ٨٢

^٣ المصدر نفسه، ص ١٦٠

^٤ المصدر نفسه، ص ١٧١

^٥ المصدر نفسه، ص ١٧٢

^٦ المصدر نفسه، ص ١٧٤

^٧ المصدر نفسه، ص ١٧٦

٦٤) الغموض:

اللغة في الغالب نظام اصطلاح عليه، ولكل نظام نسج معين، فإذا اختلفت طريقة حيك ذلك النّسج، فإنّ المتلقي يقلق لذلك وإذا خرجت التعبيرات اللغوية عن المعتاد فإنّ المتلقي يلمس ذلك ويبحث له عن تصنيف¹ وهذا ما يعرف بظاهرة الغموض التي تعدّ "المحرك الأساسي الذي يولد الطاقة الشعرية والكثافة الفنية للنصّ الإبداعي"². وتكسبه شيئاً من الضبابية التي تنتج عنها جمالية وخصوصية، قد لا توجد في نصوص أخرى.

إنّ رواية "الذروة" على ما هي عليه من جرأة في الطرح والسخرية والتهمك من السياسيين والمسؤولين وفضحها لفساد السّلطة وهشاشة الحكم، إلا أنّها تتخذ شيئاً من الضبابية والغموض المتعمّدين من خلال إخفاء أسماء هذه الشخصيات والاكتفاء بإبراز صفاتها وطبائعها وإطلاق ألقاب ساخرة علمها مثل: صاحب الغلالة، الحاجبة، قصر الزعامة، كرش الحرام، طوطو الكذاب، أبو حدبة المرتشي، الدّلاقة الشياتة، الثعلب الأعور..

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، رواية ورش.
- أحمد السماوي، التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجاً، دار التسفير، تونس، ٢٠٠٢.
- أسماء أولاد إبراهيم: التجريب في الخطاب السردي عند السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله - أنموذجاً، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي والفني، جامعة مستغانم، ٢٠١٢، ٢٠١١.
- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، ١٩٩٩.
- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٣، مارس ١٩٩٩.
- جيرالد برنس: علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، تر باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠١١.
- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
- حورية طاهير ومحمد محمدي: السخرية والتوتر، دراسة جمالية في أعمال السعيد بوطاجين، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، يصدرها مركز جيل للبحث العلمي، ع ١، ديسمبر ٢٠١١.
- خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النصّية في قراءة النصّ السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجاً، مؤلف جماعي بعنوان "أسرار الكتابة الإبداعية ن عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد"، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط ١، فيفري ٢٠٠٠.
- ربيعة جلطي: الذروة، رواية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ٢٠١١.

¹ حورية طاهير ومحمد محمدي: السخرية والتوتر، دراسة جمالية في أعمال السعيد بوطاجين، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، يصدرها مركز جيل للبحث العلمي،

١٤، ديسمبر ٢٠١٣، ص ١٨٧

² ينظر صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع ٣ و ٤، ١٩٩٤، مج ٢٢، ص ٨٧

- رفيقة سماحي: التناص في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، موقع مجلة مسارب الإلكترونية.
- سامية شتوب: السخرية وتجلياتها في القصة الجزائرية القصيرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في تحليل الخطاب بإشراف رشيد بن مالك، قسم اللغة والعربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، ٢٠١٢، ١٠١.
- سعيد بنكراد: الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي، قراءة في الضوء الهارب لمحمد برادة، مجلة فصلية، المغرب، ١٩٩٣، ع ١٩٩.
- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، دت.
- صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة ألف، جامعة القاهرة، ع ١٩٨٤، ١٩٨.
- صلاح فضل:
- * لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠٥.
- * نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع ٣ و ٤، ١٩٩٤، مع ٢٢.
- عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناس، تقد سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٨.
- عبد الحميد الحسامي: العتبات النصية في ديوان رياحين الجنة للأميري، دراسة في البنية والرؤية، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، ع ٦، ٢٠٠٨.
- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.
- عبد الناصر بوعلي: التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكريا، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، ع ١، ٢٠٠٨.
- فاطمة مختاري: الكتابة النسائية، أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، بإشراف وذناني بوداودن جامعة ورقلة، ٢٠١٠، ١/٤.
- لعموري زاوي، مصطلح التناص وشعرية تلقيه في الترجمات النقدية العربية، كتاب أعمال الملتقى المصطلح والمصطلحية في العلوم الإنسانية بين التراث والحداثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سعد دحلب، البليدة، يومي ١٥ و ١٦ مارس ٢٠٠٤.
- مبروك كوارى: المناسية والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان ٣ و ٤، ديسمبر ٢٠٠٩.
- فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- محمد المعتصم: الخطاب الروائي والقضايا الكبرى، النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

- وداد أبو شنب، المتعاليات النصية عند إميل حبيبي: الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس - نموذجاً - رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، ١٩٩٠.
- وليد خضور: الذكورة والجسد في رواية الذروة لربيعة جلطي، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، العدد ٩، ٢٠١٠.

رواية "الورم" لإبراهيم الكوني ونبوءة الربيع العربي

د. فيصل أبو الطُّفَيْل أستاذ باحث، جامعة القاضي عياض، مراكش/ المغرب

ملخص:

يعتمد الروائي الليبي إبراهيم الكوني في مجمل كتاباته الروائية على نمط مغاير لما هو متداول في الساحة الروائية العربية، حيث يقدم في روايته: "الورم" -الصادرة سنة ٢٠٠٦م- تصورا جديدا لمفهوم السلطة، باعتبارها هوسا يملك صاحبه ووسواسا يسيطر على جسده وروحه.

تبرز قيمة الرواية في تسليطها الضوء على تيمة السلطة وفق رؤية رمزية وفلسفية توائم متغيرات البيئة العربية المعاصرة، وتحمل بين طياتها نبوءة ما شهدته أحداث الربيع العربي، ولا شك أن انتماء الرواية مكانيا إلى البيئة الصحراوية الحافلة بالمفاجآت وتوقع المعجزات، واستشرافها زمنيا مآلات التنافس حول السلطة في المستقبل القريب، قد جعل من هذه الرواية/ المنعطف ملاذا يستثير حواس القارئ الشغوف ويذكي لديه الرغبة في تحليل نصوص الرواية واستكناه الرؤية العميقة لكاتبها.

إن القراءة المتأنية لرواية "الورم" تثير فينا جملة أسئلة نتغيا الإجابة عنها في هذا البحث:

*كيف تتقلب السلطة حتى تصير ورما يضع حدا لحياة صاحبه؟

*كيف تتغير الأبعاد النفسية للبشر وانتماءاتهم وولاءاتهم بتغير مواقع السلطة وأصحابها؟

*ما النتائج المترتبة عن التنافس حول السلطة؟

*إلى أي حد استطاع إبراهيم الكوني في رواية "الورم" التوفيق بين تجديد الكتابة الروائية وبين التعبير عن أوضاع

المجتمعات العربية في ظل تداعيات الربيع العربي؟

الكلمات المفتاحية: (الرواية -السلطة-نبوءة الربيع العربي).

Le roman « *Al Waram* » d'Ibrahim Al-Kawni et la vision du printemps arabe

Abstract

L'œuvre d'Ibrahim Al-Kawni s'impose comme un modèle unique dans le panorama du roman arabe. En effet, dans *Al Waram* « La Tumeur », paru en 2007, l'auteur propose une nouvelle conception de la notion du pouvoir comme une manie susceptible d'enchaîner à la fois le corps et l'esprit de ce celui qui le détient.

La force de ce roman réside dans son aptitude à pointer le thème du pouvoir à partir d'une vision philosophique et symbolique inspirée des divers changements survenus dans la région arabe actuellement. Une vision prémonitoire quant aux événements connus sous la dénomination du printemps arabe notamment. Ce roman qui, sur le plan spatial, appartient au désert avec tout

ce que cet espace à de fantastique et de miraculeux et qui, sur le plan temporel, prédit les conséquences de la course au pouvoir, évolue pour devenir une espèce de roman/tournant capable d'accroître la curiosité du lecteur et de toucher à ses sens.

Après Une lecture posée du roman *Al Waram*, cette intervention prétend à répondre aux questions suivantes :

Comment le pouvoir évolue-t-il pour devenir une tumeur capable d'achever celui qui en fait usage ?

Comment les dimensions psychologiques des personnes, leurs orientations et leurs appartenances changent-elles suivant le changement du pouvoir en place ?

Quelles sont les conséquences de la course au pouvoir ?

Dans quelle mesure Al-KAwni a-t-il réussi dans le roman étudié à transposer l'actualité des sociétés arabes au milieu du printemps arabe tout en faisant preuve de renouveau sur le plan de l'écriture romanesque ?

Les mots-clés : (Le roman - le pouvoir - la vision du printemps arabe).<mailto:Phoneticsconference@hotmail.com>

تلويحة البدء:

أضحت قضايا الربيع العربي في مقدمة مشاغل الرواية العربية المعاصرة. فمن جهة تمثل السلطة أحد مدارات الصراعات القائمة في الوطن العربي، ومن جهة أخرى يزرع تحت وطأتها وجورها المواطن المقهور والمتأزم ماديا واجتماعيا إلى درجة يغدو كيانه محطم النفس مسلوب الإرادة. وتعد الرواية - في عصرنا الحاضر - أنسب فضاء للكتابة عن هذه الأزمات والتقلبات التي جاش بها صدر المواطن العربي على شكل صرخات ترددت أصدائها في ميادين الربيع العربي بين جموع الثوار المطالبين بحقهم في قدر أدنى من الكرامة والعيش في ديمقراطية تضمن التوازنات الاجتماعية والاقتصادية بين الأفراد. وهذا ما يتولى نقله على مستوى الكتابة الإبداعية المبدعون من كُتّاب الرواية المعاصرة، "فالرواية كجنس أدبي دائمة التغير لكونها منفتحة على احتمالات لا تُحصى تفرزها الحياة الإنسانية وترتبط باللحظات الفلسفية الفارقة والتغيرات الدراماتيكية في الاقتصاد والسياسة وانعكاساتهما على الأوضاع الديموغرافية والنفسية للكتلة البشرية"¹.

وتبعاً لما سبق وقع اختيارنا في هذا البحث على رواية "الوزم" للكاتب الليبي إبراهيم الكوني باعتبارها فضاءً يضم بين جوانبه مجمل النتائج التي أفرزتها التجاذبات القائمة بين السلطة ومريديها، وبين تداعيات الخروج عن السكة الصحيحة في ممارستها وما تقود أصحابها إليه من سوء المآل. إنها رواية تتنبأ بين سطورها بما شهده عدد من البلدان العربية تحت مسمى الربيع العربي. وهو ما يجعل من الكوني أحد الروائيين العرب الذين استشرّفوا بعين ثاقبة هذه الثورات قبيل وقوعها، "مما يقطع بحساسية الروح المبدعة التي كثيرا ما ترتقي إلى مستوى النبوءة"².

١- لطفية الدليمي، أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ١٢٨، دار الصدى، دبي، ١٥ يونيو، ٢٠١٥م، ص: ٧.

٢- إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدكّنن بسَمّ الخياط (متون)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٥، ٢٠١٢م، ص: ٢٩٦.

الكاتب وما كتب، نظرة من كتب:

إبراهيم الكوني روائي ومفكر ليبي يتقن تسع لغات! بلغ ذروة التأليف عبر كتبه التي قاربت الثمانين كتابا! تتوزع ما بين الروايات والشذرات الحكيمية والأعمال الفكرية والنقدية، مما يمثل ظاهرة فريدة في التأليف وإضافة حقيقية للأدب العربي. ولا بد من التنويه بأن الكوني كاتب جدير بأن نقرأ له لأن ما يكتبه عبارة عن مزيج متناغم من مشارب شتى تتقاطع جميعها في نقطة تماس الأدب بالفلسفة (والمحصلة: تركيبة أدبية-فلسفية من طراز رفيع). تمتص رحيق أجناس المعرفة المختلفة محدثة في ما بينها أنواعا من التداخل والتفاعل والتكامل، يعتمد عليها الكاتب ليعيد ترتيب الأشياء والمفاهيم من زاوية تأملية خاصة تدفع القارئ إلى مراجعة نفسه واكتشاف ما حوله في وجوده وبعده الإنساني. ولا يخفى على كل قارئ فطن أن نصوص الكوني تحتاج إلى تفكير عميق وتأمل دقيق لإيجاد منافذ تيسر التواصل معها، ليجد هذا القارئ نفسه واقعا تحت سطوة النصوص الروائية التي يبدعها إبراهيم الكوني على غير منوال سابق.

تقول الناقدة اعتدال عثمان: "إن نصوص الكوني تكشف عن رؤية مثقف واسع الثقافة، يتمثل التجربة الإنسانية والتراث العالمي تمثلا عميقا"¹. ومن الطبيعي أن هذه الثقافة الواسعة والمتعددة المشارب -والتعدد دليل على الثراء والعمق- مكنت الكوني من توليد نصوص جديدة في رواياته، وهي نصوص تحاور ما سبقها وتضيف إليه جديدا، وهذه إحدى سماتها التي تميزها عن غيرها، وتجعلها نهرا متدفقا يفتش عن مصب ذهبي وعن قارئ متنور يتنبه إلى المعاني الثاوية خلف أستار نصوص الرواية.

ما قبل النص: عتبات البداية

ثمة علاقات توازٍ تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتتح الفصول وما يحدث في الرواية"².

فمن عادة الكوني أن يستهل رواياته بمجموعة من المقتبسات غالبا ما تكون عبارة عن نصوص دينية أو حكم فلسفية، وربما امتدت هذه المقتبسات لتشمل مفتتحات الفصول. وبالنسبة لرواية الورم قيد التحليل، فإن أول مقتبسة استشهد بها الكوني هي الآية الكريمة:

﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾³.

وتتلو الآية الكريمة مقتبسة أخرى من العهد القديم جاء فيها:

"لا تحبوا العالم ولا الأشياء التي في العالم. إن أحب أحد العالم فليست فيه محبة الرب"⁴.

تهيئ هذه المقتبسات القارئ لاستقبال مضمون الرواية وتقبل أحداثها المتتالية، كما ترتبط بشكل مباشر بالغاية التي ينشدها الكاتب ويضعها نصب عيني القارئ منذ البداية: يتعلق الأمر بتقديم تصور جديد لمفهوم السلطة داخل مزيج

١- اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٤، ربيع ١٩٩٨م، ص: ٢٣٣.

٢- فخري صالح، ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، مجلة نزوى، ع ١٦، أكتوبر ١٩٩٨م، ص: ٢٣٤.

٣- سورة البقرة، الآية: ٣٠.

٤- رسالة يوحنا الأولى (١٥:٢).

يضم الواقعي والأسطوري ويستجلي دواخل النفس البشرية التواقفة إلى التملك و الأنانية والطغيان. ويستشرف نهاية مأساوية لكل من تلبس بالسلطة حتى صارت وربما يقضي على جسده وروحه معا.

إن استشهاد الكاتب بالآية الكريمة يتضمن إيماء إلى ما دأب عليه الإنسان من خيانة للأمانة وتجبر في الأرض وتكيل بالعباد استجابة انفسه الأمارة بالسوء، وهو ما ينطبق على الشخصية الرئيسية في الرواية (أساناي) الذي سفك دماء الناس مجاناً وفي مقدمتهم الرسول الذي جاءه بالخُلعة.

أما بالنسبة لمقتبسة العهد القديم فإن الكوني قد استشهد بها ليبرهن على أن محبة الله لا تجتمع مع محبة ممتلكات الدنيا في قلب واحد، والسلطة من أكثر الأشياء التي تتعشقها النفوس المذبذبة البعيدة عن مدارات الإخلاص والعدل والظائفة إلى الإفساد في الأرض وسن النواميس التي تخدم المصالح الذاتية على حساب المستضعفين المقهورين من الرعية. وعلى ضوء ما سبق يتبين "أن تجاور هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروع الروائي على المعرفة الإنسانية من ناحية، ويتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية ويربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة".¹

توصيف الرواية:

يرجع سر تسمية الكاتب روايته بـ"الورم" إلى المأل الذي يؤدي إليه الافتتان بالسلطة، أي إلى النهاية الحتمية لمريد الزعامة والتي عبّر عنها الكوني بـ"الخلعة" رمزا لامتلاك السلطة وفي الآن نفسه تمثل مصراعا من مصارع الاستبداد. وتبعاً لذلك فقد كان اختيار الاسم مناسباً جداً ومعبراً عن فحوى الرواية، فحب السلطة عندما يستحوذ على الإنسان شبيه بالورم الذي ما إن يصيبه حتى ينتشر بكافة جسمه ويكون سبباً في هلاكه. وبتعبير آخر: إن الورم هو الداء الذي يصيب الإنسان حينما يصير عبداً لشهوة السلطة، خادماً لغواية الزعامة.

صدرت أول طبعة لرواية الورم سنة ٢٠٠٥م، وهي عبارة عن رحلة أدبية فلسفية مرهقة للذهن منعشة للروح. يثير الكوني في هذه الرواية سؤالاً كونياً أزلياً حول قيمة الجسد في مقابل قيمة الروح، أهما الأولى بالتكريس له والعمل من أجل الإبقاء عليه. الجسد هو الذي يتحرك في فضاء هذا الكون ويعمل ويبنى ويحيي الحضارات بينما يتم إسناد كل منجز معنوي أو عقلي للروح. إن الكوني يضعنا دائماً عند حدود أسئلة لا تشفي الغليل بيقين واحد قد يؤدي إلى راحة النفوس، وينقلنا بلغته المحبوكة وثقافته الواسعة إلى عالم الصحراء حيث الوموز المجهولة القابعة في الواحات والفيافي تبحث لها عن موطن قدم يبرر الوجود الإنساني فيها.

تتكون الرواية من ١٧ فصلاً وتقع في ١٨ صفحة من الحجم المتوسط. عناوين الفصول تجتذب القارئ وتحثه على متابعة أحداث الرواية واقتناص غاياتها والتلذذ بلغتها وبمضامينها: (الخلعة-البشارة-البلاغ-القرينان-الواحة-الزعيم-الخطيئة-الطريدة-الجسد-الصفقة-المساءلة-الضحية-الخلل-الحجاب-الورم-الحقيقة-الناووس)، والفصل الأول فيها معنون بـ: الخُلعة، وتمثل الموضوع الرئيس في الرواية وكل شيء يدور حولها. وترمز الخُلعة للسلطة في تجلياتها القصوى كما أشرنا إلى ذلك آنفاً، وكما سنوضح ذلك بمزيد بيان في موضع تال.

الورم أيضاً عنوان الفصل ١٥ من الرواية ويمثل عقدها التي تؤذن بتبدل الأحوال وسوء المأل.

١- اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، مقال مذكور، ص: ٢٣٣.

ملخص الرواية:

تدور الرواية في مجملها حول شخصية رئيسة مهووسة بالزعامة، حيث يسعى الطاغية "أساناي" للاحتفاظ بالسلطة المتمثلة في الخلعة الميتافيزيقية التي تلقاها هدية من شخصية مجهولة الهوية هي الزعيم الذي لم يسبق لأحد أن رآه.

تجري أحداث الرواية مكانيا في تلك الواحة القابعة في عمق الصحاري الجرداء حيث تتغير حياة أساناي من عبد تعيس في قومه منبوذ وحقير لا يقدر على شيء إلى مرید للسلطة مالك لها، إذ يأتيه الرسول ببشارة تجعل منه (صاحب الخلعة) بأمر من زعيم الصحراء ليكون بعدها سيد واحته وملكاً على رقاب رعيته.

يرتدي أساناي الخلعة فيفسد في الأرض بغير حق، ويكتم أنفاس الرجال ويلهو مع الجوّاري من نساء الواحة، ويفرض المكوس ويقتل أهل المشورة من الكهنة والسحرة ومريدي الحكمة، ويرتكب الجريمة تلو الأخرى بحجة أنه خليفة وأنه يملك السلطان.

يأتيه رسول الزعيم ليستردّ منه الخلعة بسبب خيانتها الامانة وتفريطه في حقّ الناموس، فيصدر الحكم على أساناي بخلع الخلعة عن جسده الملتصق بها: لقد حكم عليه أن يسلخ جلده وهو حي، فيموت نزفاً أو حزناً، كما أخبره بذلك رسول الزعيم. لكن أساناي ينكر الحكم ويفرضه ويشق عصا الطاعة فيرتكب خطيئته الأخيرة بقتل الرسول وإنكار وجود الزعيم. يتحوّل أساناي بعد ذلك إلى (مرید الاحتجاج) منعزلاً مريضاً شريداً منكفئاً على ذاته كارهاً للحياة والمهادنات. وبعد أن يتماهى جلد أساناي بخلعته، يتفتّى الورم في هذا الجسد فيشرف الطاغية على الهلاك، ويتردّى إلى قعر النذل والهوان.

هناك سلطة أعلى غيبية تفوّض جزءاً من نواميسها إلى سلطة أسفل: الأولى سلطة الزعيم وهي هبة على سبيل الاسترداد، والثانية سلطة أساناي التي صار وجوده متوقفاً على امتلاكها حتى امتزجت بجلده وصارت جزءاً منه لا يتجزأ. وإذا كان ما يُستعار حقاً لا بد من إرجاعه لأصحابه، فإن طغيان أساناي وتجبره واعتداده بنفسه زيّن له الخروج عن النواميس وبسط اليد على ما كان تفويضاً من الزعيم له، فكان أن جعل نفسه أحقّ بامتلاك السلطة من غيره فقتل الرسول وأنكر وجود الزعيم ليكون جزاؤه من جنس عمله: سيعاقب جسده بالورم مثلما ستعاقب روحه بالانحطاط في دهاليز المذلة والإهانة. وهذا الفهم، "وضع الأسلاف عقوبة صارمة تجاه من تُسوّل له نفسه اختراق وصايا الناموس: إنه ليس الطرد من الفردوس فقط، بل كذلك المعاقبة والقصاص!".

إن رواية الورم رواية فلسفية تعري أصحاب النفوذ والسلطة وتفضح شهوة الإنسان إلى الطغيان، فينسى أنه مجرد إنسان وليس إلهاً على الأرض. وعبر هذه الرواية التي جعل الكاتب فكرتها تصل إلى احتمالات متعددة، يدفعنا الكوني إلى التفكير العميق، لا في فشل الإنسان في استعمال السلطة إذا امتلكها بين يديه ووقوعه بين مخالفيها، بل إلى اقتناص فكرة أوسع وأشمل تتمثل في فشل الإنسان في خلافة الله على الأرض، تلك الخلافة التي كان أساسها احترام الناموس، هذا الأخير الذي عاث فيه البشر خراباً وفساداً.

١- أمل رشيد، قداسة الناموس وسلطته في أدب إبراهيم الكوني (مقال)، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العام الثاني، العدد ١١، سبتمبر ٢٠١٥م، ص: ١٢٩.

إن السلطة هي الخطيئة المطلقة التي لا يمكن امتلاكها إلا بارتكاب الآثام ولا يبرع في الاحتفاظ بها إلا الأراذل من الناس. يقول إبراهيم الكوني: "إن السلطان كان دوماً قدر الأراذل لأنهم الأمة الوحيدة التي لا تتورّع عن اقتراح أعظم الآثام".¹

الخُلعة رمزا لتملّك السلطة:

يكشف الكوني في رواية الورم مثالب السلطة وما تحدّثه من شطط في استعمالها بغير وجه حق على المحكومين، كما يبين أنها ترتد لتصيب الحاكم في مقاتله إذ يصعب التخلص منها (الخُلعة أنموذجا في الورم) بعد تملكها وممارستها، وتبعا لهذا الاتصال الأبدي يدفع صاحب السلطة ثمنا غاليا بتورّم جسده (الورم) بعدما تورمت روحه في الظلم والجبروت.

تمثل (الخُلعة) عنوان الفصل الأول من الرواية، كما أنها تتكرر في جميع الفصول الأخرى ويحرص الكوني على ذكر تبعاتها لأنها رديفة للسلطة قائمة مقامها عن طريق التفويض، كما يؤكّد أنها ليست من نصيب الفضلاء ولكنها طريدة السفهاء. يقول الكوني: "الخُلعة لم تُخلق لتُخلع على أناسٍ أفاضل، ولكنها خُلقت لتُخلع على أراذل"². وبالعودة إلى ما تدل عليه هذه الكلمة في دلالتها اللغوية نجد: "الخُلعة: الثوب الذي يُعطى منحة"³. والعجيب أن هذه المنحة ستقلب محنة تؤدي بصاحبها إلى الهلاك: فالخُلعة يلبسها مريد السلطة فتتلبّسه حتى تقتله.

الخُلعة رداء مسموم ما إن يلبسها صاحبها حتى تلتصق به إلى الأبد. وما يثير الانتباه أن أساناي صاحب الخُلعة لم يهتم كثيرا بهذا المرض الذي سيكون سببا لهلاكه وحتى سعيه في التداوي منه كان رهين الاحتفاظ بالخُلعة بدل التفكير في كيفية النجاة من شرّها. والنتيجة أن عشق السلطة تمكن منه حتى النخاع. ومن الغريب أن ينسى أو يتناسى أساناي أن الخُلعة (= السلطة) قد تُسترّد منه في أية لحظة سيما إذا ما ثبتت عدم جدارته بممارستها. ولن يتم ذلك إلا من خلال سلخ الجلد عن الرداء، إذ لم يبق أمامه سوى خيار واحد هو الموت!

الخُلعة أيضا خُدعة (بإبدال اللام دالا): يستغلها صاحب السلطة لقضاء مصالحه الذاتية على حساب الرعية التي تواجه الخداع والظلم. يلبسها الطاغية ليغطي الجسد ويتنكر للروح. إنها توهم صاحبها بمنحه الخلود في السلطة. وإذا كانت الخُلعة مديحا للجسد فإنها بالمقابل إهانة للروح.

الورم ونبوءة الربيع العربي:

اعتبر كثير من الباحثين والنقاد رواية الورم نبوءة لتلك الوقائع التي شهدتها بالفعل ثورات الربيع العربي⁴، وما حدث للمتسلطين والمحتمين بالخُلعة على حساب أية أخلاقيات أخرى لهو خير دليل على ذلك!

١- إبراهيم الكوني، الورم (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص: ٣١.

٢- المرجع نفسه، ص: ١١٠.

٣- جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٢، مادة (خلع).

٤- في مقابلة نشرت بـمجريدة "بوليتيكا" البولندية (بالبولندية) و "بيرنزايستغ" السويسرية (بالألمانية)، وأعيد نشرها بالعربية بمجلة دبي الثقافية، مارس ٢٠١١م، يستشرف الكوني أحداث الربيع العربي التي كانت رواية الورم مسرحا لها بقوله عن الرواية: "إن الرواية (=الورم) ليست أمثلة أخلاقية، أو وثيقة فلسفية، لإدانة الشهوة إلى السلطة السياسية بقدر ما هي "وصية نفسية" إن صح التعبير". ينظر: إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدسّن بِسَمِّ الخياط، مرجع مذكور، ص: ٣١٢.

وفي ما يتعلق بفضاء الرواية فإن بيئتها- كما عودنا الكوني في سائر رواياته- بيئة صحراوية والأجواء فيها خرافية، لكنها تحيل ضمنا على ما عاشته البلدان العربية داخل ما يسمى بالربيع العربي. فالمدينة تقع على النقيض من الصحراء: الأولى رمز للتحضر المتدثر بالباديات والثانية رمز للعدم الذي تستر وراءه الخفيات، وهي أيضا أرض خصبة لا باخضرارها ولكن برمالتها التي تحتضن الخوارق والمعجزات. والصحراء بالنسبة للكوني ليست مجرد مكان خلاء موسوم بالقساوة والمقاومة للبقاء على قيد الحياة، ولكنها بديل ينوب عن جميع أماكن الدنيا، إنها معلمة ومعلمة تقدم على طبق من ذهب دروسا وعبرا في الوجود الإنساني، وتزحج قناعات الإنسان باستثارة الشك والتأمل لديه ليبلغ اليقين ويفهم سر الوجود، وقد صرح الكاتب بذلك فقال: "أن توجد الصحراء يعني بديها حضور كل الأوطان، بل وحضور الدنيا! هذا يعني أن على الناس أن يعلموا مرة واحدة وإلى الأبد أنني لا أكتب عن الصحراء كصحراء، ولكنني أكتب عن الصحراء كاستعارة للوجود الإنساني بأسره"¹.

وتبرز قيمة الصحراء أيضا- في بعدها الوجودي عند الكوني- بما عبّر عنه في إحدى رواياته بقوله: "الصحراء معلم حكيم لم نستمع إليه طول حياتنا، لأننا كنا مشغولين بتنفيذ أوامر النفس التي لا تأمر إلا بالسوء"².

تتأسس العلاقة بين الإنسان والطبيعة في أعمال الكوني ومن بينها الورم على ضرب من التلاحم والتمزج منقطع النظير، "فتمتزج الطبيعة بالإنسان، ويندمجان في بعضهما بعض. وكأن الحدود تمحي بينهما فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال الطبيعة، وتكون الطبيعة منظورا إليها من خلال الإنسان"³. ومن أمثلة ذلك المقطع الآتي من الرواية: "يقال إن التنافس بين الواحيتين كثيرا ما أدى إلى نزاعات خطيرة... ولكن لم يحدث ولا مرة أن استغلت "أدري الشمال" حظوتها فاستخدمت ضد جارتها سلاح المياه لتميتها ظمأ. والفضل في التحلي بهذه البطولة لا يرجع إلى روح التسامح بقدر ما يرجع إلى روح الأوائل الذين يرون أن منع الماء عن خصم (حتى لو كان أعدى عدو) ليس جرما في حق الناموس الأرضي، ولكنه إنكار للناموس السماوي"⁴.

يفصح هذا المقطع عن فكرة جوهرية مفادها أن التنافس حول السلطة محاط بسياج من الاعتراف والتبجيل لوصايا الأسلاف وأقوال الحكماء، فالماء موضوع الصراع في هذا المقطع هو ملك يتقاسمه الجميع ولا يحق لأي طرف مهما بلغت عداوته للآخر أن يمنع عنه سر الحياة (الماء)، لأنه إن فعل ذلك تحولت عداوته من طابعها الأرضي إلى طابع أعلى سماوي فكان كمن يرتكب جريمة لا في حق نفسه أو في حق عدوه ولكن في حق النواميس المقدسة. منع الماء إذن يجلب لعنة سماوية على من تسول له نفسه ذلك.

وإذا كان الماء في المقطع السابق عنصر إنعاش للواحيتين المتصارعتين، فإن عنصر الإدهاش في رواية الورم كامن في استباق الكوني مآلات تأزم الواقع المعيش في البلدان العربية التي اندلعت فيها ثورات الربيع العربي. نستشهد على ذلك مثلا بالنهاية المأساوية لصاحب الخلعة (=السلطة) أساناي، والتي ترمز إلى أفول كل من يحكم بغير عدل ويتجبر بامتلاك السلطة.

١- إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَنَّس بِسَمِّ الخياط، مرجع مذکور، ص: ٣٠٢.

٢- إبراهيم الكوني، الخسوف، رباعية روائية، الجزء الثالث: أخبار الطوفان الثاني، تاسيلي للنشر والإعلام/ دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩١م، ص: ١٣٧.

٣- أحمد البدري، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني، الروائية-الرباعية نموذجاً، مجلة قصص، تونس، العدد ٣١، مارس ٢٠٠٥م، ص: ٨٠.

٤- إبراهيم الكوني، الورم، مرجع مذکور، ص: ٦٢.

ف"مهما استفحل البددي وتعاضمت السديمية، فإن السلطة الاستبدادية لا تستطيع أن تحتل مجموع إمكانات المواطنين، ولا أن تعطلها، إذ تظل هنالك دائما مراكز وعي مناهض، تقاوم ما هو كاتم للأنفاس ومعاد لحرية المواطن وحقوقه. والإبداع...يلتقي موضوعيا مع قوى المناهضة والرفض المتطلعة إلى بلورة وعي جديد".¹

إن ما سطره الكوني في رواية الورم التي يمكن أن تنعت بالرواية/المنعطف يبرز بلا شك القيمة الرمزية التي اكتسبتها بما تضمنتها من أقوال متاخمة لرؤية استشرافية حملت الكاتب وما كتب إلى القمة، فهي "رؤية روائية قادرة على الاستبطان والاستشراف...وإذا كان غنى النصوص ذاتها وإشعاعاتها القوية في اتجاهات متباينة يجعلان القبض على دلالة نهائية لها أمرا يدخل في دوائر المحال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل في مسعى كاتب عربي لأن يعيد، على طريقته وبخصوصيته، النظر في العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمر حياة الإنسان ويسحق وجوده".²

ولا يغفل الكوني الحديث عما أسماه: "الخبية الملازمة لفعل الثورات". ويقصد بذلك ما يترتب عنها من جوانب سلبية تؤزم الأوضاع الراهنة بدل أن تحدث الغاية المرجوة منها (تحقيق العدالة والديمقراطية والعيش الكريم). ومن الإلماعات الدالة على ذلك ما جاء به الكوني على لسان الرسول في الورم حيث يقول:

"نسيبت حنين هؤلاء إلى التغيير حتى لو جاءهم هذا التغيير بالبلايا بدل العطايا".³ فلا بد لكل تغيير من أن يستجلب معه ما لا يرغب فيه للوصول إلى ما يرغب فيه، وما الصراعات والانشقاقات بين صفوف الثوار داخل الربيع العربي إلا مؤشر على أن نجاح كل ثورة رهين بدفع ضريبة التغيير التي تكون مثقلة بالمدن الحاملة بين طياتها أمل الوصول إلى بعض المنح. ذلك أن بلوغ النعيم محفوف بعبور الجحيم، وهو ما عبّر عنه أبو الطيب المتنبي بقوله:⁴

تُرِيدِينَ لُقَيَانَ الْمَعَالِي رَخِيصَةً *** وَلَا بُدَّ دُونَ الشَّهْدِ مِنْ إِبْرِ النَّحْلِ

ولعله من الإرهاص اللطيف والإيماء الطريف أن يحقق الكوني في روايته الموسومة بالورم قصب السبق في تعرية الواقع العربي وقدح الشرارات الأولى المنذرة بقدم ثورات الربيع العربي في سرد يتراوح بين قطبي البوح والتكتم بلغة تليجية؛ بين بعدئ الإفصاح والكتمان. وعلى هذا النحو "شّح الواقع الراهن بطريقة توحى بأن هناك لميها تحت الرماد، وأن خلف السكون الظاهر عاصفة وشيكة الهبوب".⁵ وهي العاصفة التي ستجرد الكثيرين من سلطة ملكوها لأزمة طويلة وعشقوها عشقا أبديا فكانت سببا في هلاكهم. وهو عين ما وصفه الكوني بقوله: "لا نهلك إلا بما نحب أو بما نملك".⁶

ولكي نطوي دفة الكلام، يلائم التنبيه أن هناك نوعا آخر من الثورات دعا الكوني إلى القيام بها لأنها أكثر تأثيرا وأبلغ أثرا في تحقيق التغيير المنشود نحو أفق مشرق ومنفتح، إنها الثورة الروحية التي ينبغي لكل فرد أن يترسمها ليثبت وجوده كإنسان ولينجح في التعايش مع غيره ويعبر عن رأيه في حرية واطمئنان. يقول الكوني: "إن هذه الثورات لن تحقق الحلم إن لم

١- محمد برادة، الرواية العربية وهران التجدد، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ٤٩، دار الصدى، دبي، ط١، مايو ٢٠١١م، ص: ٢٣.

٢- اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، مقال مذكور، ص: ٢٣٣.

٣- إبراهيم الكوني، الورم، مرجع مذكور، ص: ٥١.

٤- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٩٣٨م، الجزء الرابع، ص: ٤.

٥- محمد ولد محمد سالم، على الهامش، قراءات غابرة في روايات عربية معاصرة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ١٣٠، دار الصدى، دبي، ط١، يوليو ٢٠١٥م، ص: ٨٧.

٦- إبراهيم الكوني، الورم، مرجع مذكور، ص: ٥٨.

تتحول ثورات روحية تعيد للإنسان اعتباره كإنسان من حقه أن يقول كلمته لا في نظامه السياسي (الديمقراطي قطعاً)، ولكن في رؤيته لحضوره في الوجود أيضاً!¹.

خاتمة

إن القراءة المتأنية لرواية الورم تكشف جملة أشياء يمكن تلخيصها كالآتي:

يقدم الكوني في هذه الرواية تصوراً جديداً لمفهوم السلطة يواكب تغير أوضاع المجتمعات العربية وما انخرطت فيه من ثورات في ظل تداعيات الربيع العربي. وقد رمز الكاتب للسلطة في "الورم" بـ "الخلعة" التي ما إن يلبسها "أساناي" بطل الرواية (ورمز الطغيان أيضاً) حتى يقع في حياها وتصبح جزءاً من جسده وجلده لصيقاً به، وبدل أن يسخرها في خدمة الصالح العام للرعية، وفقاً لما تمليه نوااميس الشرع والقانون ووصايا الأسلاف أو القدماء من الحكماء، فإنها تستحوذ عليه وتوهمه بامتلاك العالم، فيخالف كل النواميس، مما يدفع الزعيم إلى استرجاعها لأنها منحة مستعارة، بيد أنه لا سبيل لانتزاعها منه وفصلها عنه إلا بسلخ جلده أي بهلاكه المحتوم. وهكذا فإن هذه "الهبّة تخفي بداخلها قصاصاً في حين تبدو للبلهاء خلاصاً": وفقاً لعبارة إبراهيم الكوني في رواية "الورم".

تتميز اللغة التي يكتب بها الكوني بأنها بالغة الرقي والعمق، يزيد بها بلاغة سلاستها وكثافتها وموسيقيتها وتنوع استخدام مستوياتها وأساليبها. إنها لغة مرنة شيمتها الجنوح إلى الجديد والتجديد، تتعامل مع المتعدد والمفتوح واللائهائي وتطرق كل الإمكانيات والممكنات بشكل يدفع نصوص الرواية إلى حدودها القصوى، ويتزاح بالكتابة الروائية إلى مدارات بكر غير مطروقة.

تمثل الصحراء في روايات الكوني عامة وفي رواية الورم خاصة-فضاءً بديلاً لكل الأوطان، يستمد قوته من شساعته وقساوته التي تكشف للإنسان حقيقة وجوده وتحته على اقتحام المجاهيل؛ زهداً في الملذات واكتشافاً لكنوز الذات، وسعياً إلى تحقيق ضرب من السمو الأخلاقي بموجبه يزهد في ما ملكت يدها ويربح روحه ويبقى بدنه وينقذ نفسه من الوقوع صريعاً في قبضة معشوقة مميتة اسمها السلطة.

تبرز القيمة الرمزية التي تتحلّى بها رواية "الورم" في تضمينها أقوالاً متاخمة لرؤية استشرافية تصل إلى مدارج النبوءة التي لا يمتلكها من الروائيين إلا من نضجت تجربته واتسعت مداركه وتنوعت ثقافته، ويعد إبراهيم الكوني على رأس هذه الكوكبة التي تجعل من الكتابة الروائية هدفاً لها في الحياة، تعبر به ذوات الآخرين وتسجل بصمتها على صفحات التاريخ، وتعيد نسج خيوط التجارب الحياتية داخل الواقع المعيش ببلاغة تترقّق في سطور نصوصها في أقصى صورها وأنصعها، وتتوجه بالقارئ نحو غد مشرق أساسه الديمقراطية وحرية التعبير عن الرأي، بعيداً عن كل القوالب الجاهزة، وقريباً من كل ما يمثل الفردي والابتكاري الجديد والمتمرد الطليق..

١- إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَسَّس بِسَمِّ الخياط، مرجع مذكور، ص: ٣٢٢.

لائحة المصادر والمراجع

مصدر الدراسة

* إبراهيم الكوني، الورم (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١٩، ٢٠٠٧م.

مصادر البحث ومراجعته

* إبراهيم الكوني، الخسوف، رباعية روائية، الجزء الثالث: أخبار الطوفان الثاني، تاسيلي للنشر والإعلام/ دار التنوير للطباعة والنشر، ط٣١، ١٩٩٠م.

* إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَنَّسَ بِسَمِّ الخياط (متون)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣١، ٢٠٠١م.

* أحمد البدرى، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني، الروائية-الرباعية نموذجاً، مجلة قصص، تونس، العدد ٣١، مارس ٢٠٠٠م.

* اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١، العدد ٤، ربيع ١٩٩٠م.

* أمل رشيد، قداسة التاموس وسلطته في أدب إبراهيم الكوني (مقال)، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العام الثاني، العدد ١، سبتمبر ٢٠٠١م.

* جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣٧، ١٩٩٠م.

* شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٩٣٣م.

* فخري صالح، ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، مجلة نزوى، ع ١٦، أكتوبر ١٩٩٩م.

* لطفية الدليبي، أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ١٢، دار الصدى، دبي، ط١، يونيو ٢٠٠١م.

* محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجدد، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ٤٩، دار الصدى، دبي، ط١، مايو ٢٠٠١م.

* محمد ولد محمد سالم، على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ١٣، دار الصدى، دبي، ط١، يوليو ٢٠٠١م.

شعرية العنوان في رواية إرهابيس (أرض الإثم والغفران) / لعز الدين مهبوبي

د. عمارية حاكم، مديرة مخبر الترجمة و التأويل في ظل التواصل متعدد اللغات، جامعة الدكتور مولاي الطاهر -
سعيدة - الجزائر-

تمهيد:

تستلزم هذه الدراسة بعون الله، شرح مصطلحات عنوان البحث: إذ المصطلحات هي مفاتيح الولوج إلى كل العلوم، ومن أجل توضيح كل مصطلح على حده، سنبدأ بمصطلح الرواية ثم الشعرية في ضوء الدراسات العربية و الغربية ثم العنوان أو العتبة كما يسميه بعض الدارسين، لنصل إلى المستوى التطبيقي الخاص بمتن رواية: " إرهابيس أرض الإثم و الغفران" للشاعر و الأديب عز الدين مهبوبي.

-الرواية:

الرواية في أبسط تعريف لها هي الكتابة بالجسد و رسم صورة الحياة بالحكي، إنها سرد يعلن وجه الوجود بها، حيث يشكل المبدع سرّ الوجود بلغة الذات، و حوار الآخر، أو قل هي سيرة الأنا و صراعه مع الأشياء و الكائنات، وهي على العموم: شكل الحياة و تحولاتها، و تبعثها و تشظيها و انعكاس ذلك كله على الجسد لحظة الكشف و الحدس و التجربة، إذن الرواية هي سفر الجسد و الوجود في الزمكان حيث يقوم السرد في الفن الروائي على ثلاثية الجسد و التخيل و شكل الحياة. وعلى هذا الأساس: "فإن القول بمحاثة الرواية للحياة أو للواقع (بمعناها العام): يحيل إلى القول بأنّ الرواية وهي تنتج، لا تنتج إلا بتراكيب التفكير الجمالي بالحياتي، و لذلك فإنها تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميّز و مخصص لأبعاد الواقع و مستوياته المختلفة"¹ و الرواية من منظور عبد الله رضوان: هي "ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع، بل إنها الفن الوحيد الذي يكاد يرى في المجتمع صورة ذاته متمثلة و منعكسة داخل النصّ الروائي"²

و معلوم أن المجتمع يتشكّل من عدّة صور أولها الصورة النفسية، و الصورة الاجتماعية فالسياسية ثم الاقتصادية إلى الثقافية، ثم إنه يمثل حمولة من الآمال و الألام و لقد "عكست الرواية العربية منذ نشأتها الصورة النفسية للإنسان العربي -عكست ما يضطرم في نفسه من آمال و أحلام، و ما يضطرم فيها من خيبات أمل و نزوات يأس، كما حملت الرواية العربية هموم الإنسان العربي و مشكلاته السياسية و الاقتصادية، و عبّرت أيضا عن عقده النفسية التي تكوّنت من خلال تعايشه مع تلك الهموم و المشكلات"³.

وقد انجرّ عن التحولات الكبرى في المجتمع العربي تغييرات جذرية في بعض المناطق الجغرافية، حيث انمحي بعضها و تشوّه بعضها الآخر، إذ هدمت المنازل، و شرّد الخلق، فمرضت النفوس، و خابت الآمال، و انفتح المجال للمبدعين كي

¹ - آليات إنتاج النصّ الروائي، نحو تصور سيميائي - عبد اللطيف محفوظ منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008، ص19.

² - البنى السردية (نقد الرواية) عبد الله رضوان، دار البازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2003، ص07.

³ - البنى السردية (نقد الرواية) عبد الله رضوان، ص 07.

يشاركوا هذا المجتمع المريض وويلاته بأقلامهم الدامية، حيث إن العالم العربي كلّه عاش أو يعيش توترا وحروبا غير معهودة، ومن هذه الظروف المزرية أصبح كل مبدع يغرف روايته تحت عناوين مقتضبة هي في ذاتها تمثل روايات أو تجمع في طياتها مضامين لكل الأجناس الأدبية، وعلى العموم، فلقد "تركت أحداث سبتمبر ٢٠١١ م بصمتها على الضمير العربي، مما أزعج الفكر والإبداع، لذلك من الطبيعي أن يزداد طرح إشكالية "الأنا" والآخر" في الرواية العربية، حيث زاد حرص الذات العربية على تأكيد هويتها و الدفاع عنها في مواجهة تهمة الإرهاب التي ألحقها الآخر الغربي بها، بعد أن شاع لديه الرهاب منها أي (الإسلام فوبيا) فاستمر في اختزال (الأنا) العربية في صورة نمطية مشوّهة، كانت قد بدأت بالظهور منذ بداية الاحتكاك بينهما في القرن الثامن عشر"¹

وتجدر الإشارة هنا إلى " أن الأدب العربي قد تغدّى من الأدب العالمي الحديث دون أن ينفصل الأدبان العربي أو الغربي عن التراث الإنساني القديم وما فيه من أنواع أدبية استمرت حسب ظروف كل حضارة وظروف كل جماعة، ثم تطوّرت بسبب تغير هذه الظروف مرّة أخرى"².

وعلى أساس التغييرات المستمرة في ظروف كل مجتمع، يملك كل نوع أدبي في العالم تاريخا طويلا من النشأة و الاستقلال و التجاوب مع النوع الأدبي المشابه أو المغاير لدى الأمم و المجتمعات الأخرى، خلال المراحل التاريخية القديمة و الوسيطة و الحديثة و المعاصرة"³ ونحن هنا لسنا بصدد المقارنة بين الأدب العربي و الآداب الأخرى، لأن هذه المقارنة تخلق نوعا من الحساسية في العصر الحديث، خاصة لدى الشعوب المقهورة، وجعلها تبذل جهودا كبيرة لتثبت أنها لم تأخذ عن الآخر، وجعلها تدعي أنّ ما لديها تطوّر من تراثها. في حين إنّ معظم الآداب يرتبط بعضها بالآخر، سواء عن طريق التأثير، أو الترجمة، أو بسبب الاستعمار. خاصة في العصر الراهن عصر التكنولوجيات الحديثة وتدهور الأوضاع في العالم ككل. وعلى الخصوص الربيع العربي الذي أزمّ العرب، وأمّرض النفوس، وبدأ ينتقل شرّه إلى بلدان أخرى من العالم. وفي مقدّمها فرنسا التي أصبحت تشهد بين الحين و الآخر انفجارات وعمليات إرهابية تنسب مباشرة إلى المسلمين.

وانطلاقا من إلحاق كل عمل إرهابي بالعرب والمسلمين تأتي أهمية دراسة صوت "الأنا" في مواجهة "الآخر" في كتابات المبدعين لتمييز العقد الأول من الألفية الثالثة (٢٠١٠م - ٢٠١٣م) حيث إن رواية كل مبدع تحاول أن تجسّد الرغبة في فهم الآخر وقد اخترنا رواية (إرهابيس أرض الإثم و الغفران) نموذجا لدراسة الرواية العربية في الألفية الثالثة. لكن قبل ذلك، لابدّ من الوفاء بشرح مصطلح الشعرية.

-مصطلح الشعرية:

تعود الأصول المعرفية لمصطلح الشعرية إلى أرسطو، حيث ساهمت عوامل تاريخية وثقافية في إنتاج كتابه (فن الشعر) من منظور الدراسات النقدية غربا وشرقا أول جهد نقدي تناول ظاهرة الشعرية من جهة، ولأنّ النقاد العرب المحدثين قد تأثروا إلى حد كبير بوجهة النظر تلك، فاعتقدوا أن نقدنا لابدّ أن يكون قد تأثر بأراء أرسطو في ميدان الشعر"⁴.

¹ - إشكالية الأنا و الآخر (نماذج روائية عربية)، ماجدة حمود عالم المعرفة - الكويت - العدد ٣٩٨، مارس ٢٠١٣ ص ٠٧.

² - السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) مدحت الجيار الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ط ١- ٢٠٠٨ - ص ١٩.

³ - السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) مدحت الجيار ، ص ١٩.

⁴ - ينظر (النقد المنهجي عند العرب - محمد منذور، دار نهضة مصر - القاهرة - د ط - ١٣٢/٠٣.

وإذا كان التسليم، بمركزية الغرب في هذا المجال، فليس في الامتياح من روافد العقل الإنساني ما يشين ذلك أن الفطرة الإنسانية وسيرورة الحضارات هي أخذ و عطاء، حيث تصب كل الإنجازات على اختلاف جغرافيتها ومعتقداتها ودياناتها وعلى مدى تشعب مشارها ، واختلاف وجهات نظرها -كلها تصب- من بحر الثقافة الإنسانية ، مثل الأدوية ولكن مايرفض هو أن تعيش أمة عالية على منجزات أمة أخرى.

وعلى ذكر الأخذ و العطاء والامتياح من روافد الآخر، فإن الشعرية العربية تعود إلى أصول فلسفية "لأراء ثلاثة من كبار الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب أرسطو (فن الشعر) وقرأوه قراءة موضوعية حيننا، وتأويله حيننا أخرى، كما فعل الفارابي (ت ٣٣٩هـ) وابن سينا (٤٢٠ت) أو قراءة موضوعية تراوحت بين الموضوعية و الإسقاطية كما فعل ابن رشد (٥٩٩هـ)"^١ ولسنا هنا بصدد التأصيل للشعرية، وإنما هي إشارة لتحديد خصوصية الأدب العربي وتميزه عن الأدب الغربي، لنؤكد للقارئ " أن المفهوم النقدي للشعرية العربية الذي سعى نقادنا العرب إلى تأسيسه، كان ذا رؤية عربية و إن ظهرت عليه -هنا وهناك- بعض الظلال الأرسطية، فذلك لا يعني تبعيته الفكرية، لأن فلاسفتنا ونقادنا كانوا يعون التمايز النوعي بين الأدبين العربي و اليوناني من النواحي البنائية و الفنية و الوظيفية"^٢

وإذا كان مفهوم الشعرية عند أرسطو يقوم على (المحاكاة) فقد تميز ابن رشد بفهمه الدقيق لمصطلح المحاكاة المقترن (بالتمثيل) حينما قرن المحاكاة بالقصص و الحكايات التي عدّهما من العناصر الجوهرية التي تمثل صلب الشعرية اليونانية في الملحمة و الدراما متكنا على قول أرسطو نفسه "فالقصاصون و المحدثون بالجملة هو الذين لهم قدرة على محاكاة العادات و الاعتقادات"^٣ حيث إن العادات و الاعتقادات من وجهة نظر ابن رشد تمثل "أعظم أجزاء المديح، لأن صناعة المديح ليست صناعة، هي تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص، ناس محسوسون، بل إنما تحاكمهم من قبل عاداتهم الجميلة، وأفعالهم الحسنة ، واعتقاداتهم السعيدة تشمل الأفعال و الخلق"^٤

يستنتج من المنظور الآنف الذكر أن فكر ابن رشد يحوم حول فكرة أرسطو التي مفادها أن (الفكر) و(الخلق) و(الإبداع) هما اللذان يحددان الأفعال، والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق، أما (الخلق) فهو الذي يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلونه إنهم يتصرفون بكذا أو كذا من الصفات، وأما (الفكر) فهو كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقرّرون"^٥

ومهما يكن من أمر الشعر و الشعرية، فقد مهّدت نظرية أرسطو و كل من تأثر به إلى جمالية الأسلوب و اللغة، وشعرية التخييل وشعرية الانزياح، الانحراف و العدول، أم اللعب باللغة ، حيث إن (فن الشعر) لأرسطو، يتضمن قوانين مشتركة لجميع الأمم، سواء تعلق الأمر بالشعر أو بالنثر، إذ إن كل ما أتى بعد الدراسات القديمة، هو نتيجة لتطوير الفكر الإنساني الذي يأخذ من ماضيه ويغرف من حاضره بظروفه الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية. و الشعرية في أبسط تعريف لها تمثل الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب اللغوي (شعرا أو نثرا) في أرقى مستوياته الأسلوبية وتقنياته (التعبيرية التي تؤلف في مجموعها الوظيفة الجمالية للخطاب اللغوي، لذلك فالشعرية في فكر الفارابي هي نتاج لترتيب الألفاظ

١- الشعرية العربية (أصولها ومفاهيمها و اتجاهاتها)-مسلم حسين حسب حسين منشورات ضفاف، البصرة، العراق، ط ١-٢٠١٣-ص ٤١.

٢- م ن -ص ٦٠/٥٩

٣- فن الشعر أرسطو -تر و تح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة -بيروت ١٩٧٣ص ٢٠٩

٤- م ن ص ٢١٠.

٥- المصدر نفسه، ص ١٩

وتحسينها، في حين يأتي مفهوم الشعرية عند ابن سينا في معرض كلامه عن الأسباب المولدة للشعر وهي (الالتذاذ والمحاكاة) وحب الناس للتأليف المتقن والألحان حيث يقول "فمن هاتين العاتين تولدت الشعرية"¹.

وترد الشعرية عند ابن رشد فيما ينقله عن أرسطو "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا، ما ليس فيها معنى الشعرية إلا الوزن كأقوايل سقراط، وأقوايل إنبادو قليس في الطبيعيات بخلاف الامر في أشعار أومبروش"² لتتأكد لنا من خلال كل ما قيل إن للشعرية علاقة بالتخييل و الخروج عن المألوف في ضروب اللغة كالتشبيه، والاستعارة، و الكناية وإنطاق الجماد وإثارة الشعور بالعجب، بالإضافة إلى المظاهر الأسلوبية. من تقديم وتأخير وحذف وزيادة، حيث إن تغيير التراكيب النحوية ينجر عنه هو كذلك وظيفة جمالية تزيد الخطابات شعرية تعمق من متعة القارئ.

ونشير إلى أن في العصور الحديثة والعصر الراهن لم تعد الشعرية لصيقة بالشعر، وإنما هي لصيقة بالأدب (شعره ونثره) لأنها مرتبطة بوظيفة اللغة التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة لتحدث أثرا جماليا تستجيب له النفس بالأريحية و المتعة، فالشعرية تجربة شعورية مرتبطة بالبنية النفسية لكل من المبدع و المتلقي، وهي بنية ثابتة ومشاركة بين كل البشر في كل الأمكنة و العصور، ومن ثم فهي ظاهرة جمالية تحكمها شروط حضارية معينة"³

وبعد ما عرفنا أن الشعرية تمثل الجانب الجمالي لوظيفة اللغة بكل مستوياتها ومظاهرها النحوية و التركيبية و الأسلوبية، جاز لنا المرور إلى العنوان وما حيك عنه من مفاهيم في الدراسات النقدية قديمها وحديثها بإيجاز.

- العنوان:

تشير الدراسات إلى أن العنوان يظل مكوتا ضروريا في إنتاج النصوص وتأويلها، إذ يدرك المبدع أنه من شروط تداول الكتاب أو النص أن يكون له عنوان، مثل أن لكل شخص اسما يُعرف به، لذلك فهو يحاور نصّه، ويؤول مقاصده الكلية، ثم يحولها إلى بنية مختصرة ومختزلة عبر التركيب و إعادة التركيب من منظور تيماتي أو جمالي، أو هما معا، لصياغة عنوان مطابق أو شبه مطابق للمحتوى النصّي أو مراوغ لدى الباحثين عن جمالية التنافر و التمويه خاصة في مجال الإبداع الأدبي، أو مثر أو مفر يجذب المتلقين لقراءة المادّة المكتوبة، كما هو الشأن في عناوين الصحف و المقالات المختلفة في المنتديات و المواقع الرقمية، ونشرات الأخبار"⁴ وما إلى ذلك من عناوين مغرية مفخخة وموهمة.

- نظرية العنوان الحديثة:

سوف لن نسهب في الشرح، فقط نودّ أن نوضّح قيمة العنوان في الدراسات الحديثة التي تعدّ أن العنوان يمثل "عتبة قرائية، وعنصر من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي، يفعل العلاقات الكائنة و الممكنة بينهما"⁵ ويؤكد جيرار حينيت (Gerard Genette) على أن العنوان هو "مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس النصّ لتحديدّه، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور بقراءته..."⁶

¹ - الشعرية العربية -مسلم حسب حسين حسن، ص ١٥

² - تلخيص كتاب فن الشعر تح بدوي ص ٢٠٤

³ - تلخيص كتاب فن الشعر تح بدوي، ص ٣٦٧

⁴ - ينظر: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل) محمد بازي، منشورات الاختلاف -الرباط -المغرب- ط ٠١-٢٠١٢ ص ٠٧

⁵ - نفسه، ص ١٥

⁶ - Gerard Genette Seuil -paris - ١٩٨٧p65-

ويحيل رأي "جنيت" على أن العنوان يكشف ظاهر بواطن النص ، لذلك فالعنوان يعد اسما مميزا ومحددا لهوية مادة النص، وإن كان هناك اختلاف في بنية العناوين وصياغتها، إذ منها العناوين الرمزية ومنها المجازية، مما يحفز المتلقي ويدفعه إلى التأويل لإيجاد ألوان من التطابق أو شبه التطابق بين مضمون النص و عنوانه، خاصة أن هناك بعض العناوين في الشعر والروايات و القصص يقوم على المراوغة والإيحاء.

وفي دراسة للعنوان، فقد حدّد "جنيت" أهم وظائف العنوان في: وظيفة التحديد، والوظيفة الوصفية، و الوظيفة الإيحائية و الوظيفة الإثارية-الإغرائية، حيث إن هذه الوظائف تتضمنها الاستعمالات الدلالية لمصطلح عنوان. وإذا كانت هذه الوظائف قد لا يتحقق جُلّها في بعض العناوين، فإن الوظيفة المركزية المهيمنة للعنوان هي الوظيفة المرجعية حسب أنطوان كومبانيون (Antoine Compagnon).¹ لأن العنوان يحيل إلى نص بأكمله عبر علامة واحدة، إضافة إلى الوظيفة الإغرائية التي يقوم بها، حيث اسم المؤلف وعنوان الكتاب هما مادتان تتكفلان بوضع المؤلف في الفضاء الثقافي لعملية القراءة أمام قراء ذوي أوضاع اعتبارية متباينة، لأن اللقاء الأول مع أي كتاب يتم عبر هاتين العلامتين في الغالب²

إن شعرية العنوان في كل كتاب وفي مقدمتها الروايات، تقوم على إمكانات واختيارات عديدة يدخل فيها ماهو موضوعي، وما هو جمالي، وما هو تأويلي، وما هو تجاري غرضه إغراء القارئ أو الترويج للكتاب، وكل ذلك وفق استراتيجيات جمالية تشكل ثقل و أهمية العنوان التي يؤديها في الدلالة على مادة الكتاب، ومن هنا "فالعنوان حامل معنى و حمّال وجوه، مواز دلالي للنص، وعتبة قرائية مقابلة له توجه المتلقي، بل وتغريه للإطلاع على فحوى الرسالة المراد ايصالها من قبل المؤلف³.

وبعد شرح مصطلحات العنوان يمكن الانتقال إلى تحليل رواية (إرهايبس: أرض الإثم والغفران).

إذ أول ما يثير المتلقي في رواية (إرهايبس) هو نوع الغلاف ونوع الكتابة، وعدد الألوان، حيث لون الغلاف هو أرضية سوداء تحمل اسم المؤلف بلون أبيض، وكتابة (إرهايبس) بخط عريض أحمر، إنه امتزاج لألوان يغلب عليها الأسود ويميزها الأحمر، وللألوان في الثقافة الإنسانية دلالات عديدة ومتعددة، حيث يمثل الأسود: الحزن و الهم و الدمار... و الأحمر القاني هو لون للدمّ، في حين يمثل الأبيض الطهارة و الأمان، أو السلام.

ونعتقد أن المبدع قد قصد إلى استعمال هذه الألوان الثلاثة، غير أن المتلقي لا يدرك مغزاها إلا بعد أن يقرأ مادّة الرواية، وذلك راجع إلى ثقافة كل متلق، وإلى خلفيته اتجاه الألوان لكن المحيّر هو ذلك التضاد (أرض الإثم والغفران). وكذلك صياغة العنوان التركيبي (إرهايبس) حيث يتساءل المتلقي ما غرض اللاحقة (إيس)؟ ولإشباع فضوله لابدّ عليه أن يفتح الكتاب ويقرأ، علّه يجد الإجابة لتساؤلاته.

-*-شعرية الاستهلال:

من البلاغة حسن الابتداء أو الاستهلال وهو أن يتأقن المبدع في أول كلامه، لأن الاستهلال هو أول ما يشدّ انتباه القارئ أو المتلقي، أو يقرع سماعه إذا الكلام شفاهيا، فالكلام شفاهيا كان أو محزرا يوجه إلى متلقين آفاق انتظارهم

¹ La seconde main ou le travail décitation ,Aintoine Compagne seuil ,paris,1979 ,p ,329

² -العنوان في الثقافة العربية، ص ١٦

³ -المرجع نفسه، ص ١٦-١٧-١٩

ليست موحدة، فكل واحد منهم يستقبل النصوص بأطر معرفية مشكلة من قبل في ذاكرة التلقي الموسعة، لذلك يعمل المبدع في ظل توجهات وضوابط يعترف بها النسق الثقافي الذي ينتج داخله خطابه، مراعيًا في ذلك مقام المتلقين وظروفهم المحيطة، والظاهر أن المبدع في رواية (إرهايبس) يوجه نصه إلى متلقين واسعي الثقافة والاطلاع، حيث يستهل روايته بسؤال يحمل في مضمونه عبرًا وحكما "هل رأى القردة تقرأ شكسبير و السلاحف تردّد أشعار كبلينغ؟"¹، إنه استفزاز الاستهلال لقراءة المحتوى، إذ الجواب ليس في بداية النص، وهو ذكاء من المبدع الذي نعتقد أنه قد خبر نفسية المتلقين الذين لا يهدأ لهم بال حتى يتمكنون من كشف الباطن، وهذه طبيعة البشر المتمثلة في الفضول وحب معرفة المجهول.

وبعد هذا الاستهلال الاستفزازي، يبدأ المبدع روايته معرفًا المتلقي، بحدود الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية، مضيفا الفضاء المكاني المتمثل في الجزيرة، وكذلك شخصيات الرواية المتمثلة في ماركوس اللغز قائد السفينة، و الصحافيون الكاتب ومن معه، القادمون من ميناء أيورا بجزيرة سانتا كروز، وعلى لسان قائد جزيرة (إرهايبستان) يعرفنا المؤلف بشخصيات الرواية القادمين من أجل معرفة حقيقة أبطال (إرهايبس). يقول المؤلف: "ثم سحب من جيبه ورقة دوّنت فيها أسماءنا وراح يقرأ بهدوء: السيد كوستا مارتينيز معد برامج في قناة غلوبو، البرازيل (...السيدة ماريا كاستينوفا، صحفية بوكالة أنترفاكس، روسيا (...السيد كوامي سوماري، صحفي دايلي غرافيك غانا، السيد أمين الدراجي، صحفي وكاتب سير ذاتية لشخصيات سياسية، الجزائر، السيد جون كمبيس، صحفي في دايلي "تليغراف انجلترا (...) جواد أمان الله صحفي لقناة جيو باكستان (...)

لقد عرّف المبدع المتلقي بأبطال روايته، وفي كلّ مرّة يكشف لهم عن سر أحد الذين يقيمون في تلك الجزيرة الأسطورية التي أقيمت على أنقاض جزيرة إيتلانتيس، ولعلّ المنتبّع لمقدمة الرواية، يعتقد أنه يقرأ كتابا في مادة الجغرافيا، وآخر في العلوم، لأنه مرّة يذكر الحدود الجغرافية، وأخرى يذكر العالم داروين -صاحب نظرية الخلق و النشوء- وإن كانت تلك النظرية تعدّ من بين الأساطير.

-شعرية الأسطورة:

لقد استعان كثير من الأدباء بتوظيف الأسطورة في إبداعاتهم، حيث عمدوا إلى توظيف رؤاهم الفكرية الإبداعية لمبشرين التراث ثوبا جديدا محملا بقدرات دائمة على العطاء المتجدد، ومحافظين في الوقت ذاته على أصالة الأسطورة من العادات والتقاليد والشعائر وهي تفسيرات للشعائر الدينية وتأويلها²

ولعل الذي يجعل الأدباء و المبدعين يلجؤون إلى توظيف الأسطورة، هو أنها حافلة بمختلف أنواع الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الواقع بالخيال، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونباتات وظواهر كونية بعالم مافوق الطبيعة من قوى غيبية آمن بها الإنسان الأول، واعتقد بألوهيتها، فتعددت نظرة الآلهة مقترية بتعدد مظاهرها المختلفة.³

¹ -إرهايبس (أرض الإثم و الغفران) عز الدين ميهوبي رواية ص ٥٥.

² -ينظر: الأساطير و الخرافات عند العرب-محمد عبد المفيد خان-الدار الحديثة للطباعة بيروت ١٩٨١ ص ١٨.

³ -ينظر: الأسطورة في الشعر العربي -أمين داوود-مكتبة عين شمس: القاهرة د، ط ١٩٩٠ ص ١٩.

ولقد ارتبطت الأسطورة بالأدب و اللغة ارتباطا وثيقا بعدها تراكمات لمخلفات الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب و الفن ، حيث كانت الأسطورة في بداية أمرها مصدر إلهام للفنان و الشاعر ، وتتمثل شعرية بتوظيف الأسطورة في الفن و الأدب في تلك الخوارق وذلك الخيال الذي يتحقق فيه المستحيل أو كل غرابة لها أثرها الجمالي الفعال ، لذلك وظفها مهوي في روايته.

ونشير هنا إلى أن اللغة التي توظف الأسطورة ، هي بالتأكيد لغة هادفة ، ولا بد أن تكون أداة لتحويل العالم إلى ما هو أفضل ، ثم لأن للأسطورة أثرا طيبا ، ثم إن للكلمة سلطة إذ إن الكلمة المقصودة من قبل المبدع لا تقول الشيء نفسه و إنما تكونه . ومنذ فجر التاريخ يسعى الإنسان إلى التغيير لذلك يترك العنان لخياله متأملا في الكون ومبدعه . ولعل عز الدين مهوي من خلال توظيفه لعنصر الأسطورة في خطابه يسعى إلى هدف نبيل هو تغيير العالم إلى الأفضل . لذلك نجده يحاور شخصيات من جزيرة إرهابيس ، هذه الشخصيات المتمثلة في أكبر مجرمي الحرب و الدمار والظلم و الاستبداد . وإن كان بعضهم يعدّ مقاوما لا مجرم حرب ودمار :

- ✓ ستة مسلحين قائدهم اسمه "مانكو" قائد كتيبة ثورية مسلحة ضمن الفارك تحت إشراف مانوال مارولندا.
- ✓ حششان يخططان للتخريب ولو بتدمير ذاكرة الكرة التي صنعت بهجة العالم.
- ✓ الأباء المؤسسون لجزيرة إرهابيس هم:

د. إرنستو شيغيفارا ، الشيخ أسامة بن لادن ، السيدة أولريكي ماينهوف ، السيد أوم شينزيكيو ، آل كابون ، السيد بابلو إيسكوبار ، كارلوس بوكاسا ، باتيستينا كيم جولغ إيل وبتريكية من :

✓ موسيليني وستالين ، وبول بوت ، وبينوشيه ، وعيدي أمين ، وصدّام ، و القذافي ، وتشاوسيسكو ، وهتلر هؤلاء أبطال الرواية الذين أرادوا تغيير العالم بالدمّ ولا ضريبة غير الدمّ.

يقول الكاتب عن أدبيات إرهابيس وبيان تأسيسها: "شعورا منا بالحاجة إلى عالم بديل ، ليس فيه مرتزقة باسم القيم ، ولا سماسرة باسم الثورة ، ولا أنبياء يدعون العصمة في عصر النفاق ، ولا زعماء يصنعون المجد من جماجم شعوبهم ، فإننا نحن الذين أعلننا الحرب على عالم مزيف ، وشعوب خنوعة ، وساسة يمتنون الكذب و النفاق ، وعلى أفكار تقتل حق الإنسان في أن يرفض ويقول لا . وعلى إيديولوجيات خبيثة وماكرة ، قرّرنا هجرة هذا العالم الموجود وبناء عالم مختلف أسميناه على بركة الله إرهابيس يلتحق فيه القاتل من أجل لقمة العيش ، و المؤمن من أجل فرض شرع الله ، و الثوري من أجل اقتلاع أنظمة فاسدة ، و الديكتاتور الذي يرى القوة سبيلا للاستقرار ، و المتاجر في السلاح و المخدرات لتحقيق أمنية الحق في الموت الرحيم ، إنها ليست فلسفة طاوباوية ، لكنها حقيقة العالم الذي لا يعترف به الآخرون ، ليبارك الله إرهابيس"¹

حيث إرهابيس ليست دولة و لا مملكة ولا إمبراطورية ، هي عائلة تجمع منظمات وحركات شعارها "القوة أبدا"² إذ "عائلة إرهابيس هي العالم الحقيقي بتعدد أعراقه ، وتنوع ثقافته ، وعمق تجارب كل حركة أو منظمة اختارت الالتحاق بها عن قناعة وطواعية"³.

¹ -رواية إرهابيس (أرض الإثم و الغفران) عز الدين مهوي -ص ٢٠

² -نفسه ،ص ٢١

³ -نفسه،ص ٢٢

-شعرية العناوين الفرعية :

يمثل العنوان موضوعا للتأويل كما أنف الذكر ،ومفتاحا تأويليا للنص الذي يعنونه ،و إن كان من الممكن أن يكون خادعا ومراوغا وسرابيا ،عندما يبني على قصدية الإثارة و الإغراء ،و هو ما يحتم على القارئ الاستعداد لتلقي عناوين توهيمية ، تمارس مكرها اللغوي و الدلالي ، وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء مما يتطلب من المتلقين التزود بمكر قرائي مضاد، وبوسائل معرفية وتأويلية للتحقق من تطابق الاسم مع المسعى ،أو الاقتناع على الأقل بالمادّة التي هو مدعو إلى فهمها بالتفاعل معها¹.

وحرّى بالذكر أن المبدع عز الدين ميهوبي قد وضع عنوانا رئيسا لروايته ، ثم قسم محتوى النص إلى عناوين فرعية هي بمثابة محطات شارحة للعنوان الخارجي ،حيث اختار بذكاء المبدع واسع الثقافة عناوينه الفرعية ،فكانت كالتالي : "هل رأى القردة تقرأ شكسبير و السلاحف تردّد أشعار كيبلينغ ؟" احذرهم إذا أقسموا وصدّقهم إذا مسحوا لحاهم "، "ربما في الدمّ ما يؤلم لكنّه الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن محوها بقليل من الماء "، "ولولا أنني غريب بين أيدي هؤلاء القتلة لبصقت على صومعة الشرك و الضلال ، "عندما لا تعرف إلى أين تذهب تذكر من أين أتيت "، "حتى الخيانة لها نصيب في صناعة التاريخ"، "لو تزوج أسامة وبتني في العالم ١٩٩٠ ما وقعت ١ سبتمبر ٢٠٠٠"، "ثم يصرح أنا الرب ،أنا يسوع ،أنا يوحنا المعمدان ، أنا لومومبا -أنا صومعة القيامة" ، يذكرون لوحة غرينيكا لبيكاسو كان ذلك من شأنه أن يغيّر ألوان التاريخ، أكره الذين يكتبون تاريخا مبتورا" ، "قاتلنا واحد ، وإن اختلف عيار الرصاص الذي اخترق جسدنا" ، "من يصنع التاريخ لا يضع في جيبه ممحاة لتغيير بعض مفرداته "، "إذا كان لي أن أموت اليوم ، لا تبك لأنه لن يكتب لنا البقاء على الأرض ، سأكون في انتظارك بعد القيامة" ، "لولا أننا في مؤتمر سيّد مسحك بك الأرض ، لكن سيأتي يومكم لن ينفعكم شجر الغردق الذي تخ تبؤون وراءه".

ويعملية إحصائية ، فإن العناوين الفرعية لرواية (إرهايس) عددها ثلاثة عشر عنوانا ،تتضمن معظمها شرحا وتفسيرا للعنوان الرئيس ،حيث اشتملت على الإثم و الغفران ، إذ المتتبع لمفردات كل عنوان يلمح بسرعة لون الدم وروح الإثم وكذا الغفران ،فالدم هو الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن محوها بقليل من الماء ،وهنا الإثم و الغفران ، إذ الدم يمثل الإثم ، و الماء يمثل الغفران.

فلقد استعمل الأديب العبارات الاستفهامية ،و الشرطية في معظم العناوين التي بالإضافة إلى ذلك تمثل حكما وعبرا ،فللتعجب و الاستفهام أثره الجمالي الذي لا ينكر .و التعجب و الاستفهام خاصيتان تنفرد بهما الرواية بشكل لافت ، خاصة الحوار ، فقد استعمل استفهام (هل) ، احذرهم (أمر) ، (ربما ، لكنّه) شك وتوكيد.(ولولا) أسلوب شرط .(عندما لا تعرف، تذكر) أسلوب شرط كذلك ،(حتى الخيانة)توكيد.(لوتزوج بن لاند-ما) أسلوب شرط ،(ثم يصرّح ... أنا ، أنا ، أنا) استئناف وتعقيب وتغليب الأنا المشتركة الضالة .(يذكرون...أكره) أسلوب إخبار تضمن تعجب ،(ماقلنا ... واحد) إخبار ،(من يصنع، لا يقع) أسلوب شرطي ،(إذا كان ...لا تبك) أسلوب شرط وتوكيد ،لواننا ...لكن سيأتي) شرط واستدراك.

¹ -العنوان في الثقافة العربية ، محمد بازي ،ص ١٩-٢٠

إن الملاحظ أنّ معظم العناوين الفرعية قد تضمنت أسلوب الشرط و التوكيد ، في حين وجد استفهام واحد غرضه التحقير و الاستنكار ، وكذا التعجب حيث إنّ هذه الأساليب الإنشائية لصيقة بالحوار . ولعلّ من شعرية العناوين وتفاعل المتلقي معها ، هو ما يحدثه في نفسه من جمالية التركيب ، وصياغة الأساليب الإنشائية فمرة يجمع الأضداد (الاثم ، الغفران) ، ومرة الترادف (صومعة الشرك و الضلال) (تقرأ ، تردد).

ومن أجل أن يتواصل المتلقي مع أي رواية لابدّ للمؤلف من تهيئة وضع الفهم و الإفهام وذلك أن جهود الإفهام تتطلب أولاً من الكاتب خلق الاستعداد لدى القارئ من أجل التعاون فيما بينهما لإنجاح مهمة التواصل ، ومساعدة القارئ على أن يستنتج في كل جزء من النص ما يمكن أن يأتي في الجزء اللاحق ، بواسطة مجموعة من أحداث النص ، يستطيع الكاتب ، أن يضمن فهما صحيحا وسريعا لدى القارئ وذلك عن طريق المدخل الاستعراضي لموضوع النص (العنوان الرئيس ، و العناوين الفرعية). حيث تعد العناوين الفرعية - من وجهة نظرنا - عناصر شارحة ومحددة بدقة للمهم في مادة الرواية .

ولأنّ بناء النصوص لا يتحدد بقواعد بناء ثابتة ، فإنه لا يمكن التنبؤ بقواعد عامة تحكم أبنيتها ، ولا تيسر معرفة الإطار الذي يختار لها إلا في مجال حل مهمة اتصالية معينة. وتشرط بعض النصوص المكتوبة بعض المعرفة لدى قرائها ، الأمر الذي يجعل الكاتب مضطرا للتقليل من سوء الفهم في بعض النصوص ولذلك يلجأ إلى :

✓ التعويض عن فقدان الإشارة الحسية إلى الأشياء التي تتميز بها النصوص المنطوقة عن طريق أوصاف دقيقة ومحددة للأوضاع (وصف الأشخاص ، و الأمكنة و الأزمنة) وهو العمل الذي قام به مهوبي في روايته ، حيث ما يميزه هو الوصف الدقيق لشخصيات الرواية بدءا من ماركوس العجوز قائد السفينة إلى الجنود الستة المسلحين الذين استقبلوهم في الجزيرة نهاية بمجرمي الحرب و الدمار ، كل باسمه ، ثم هناك أيضا وصف الأمكنة و للزمان ولمعظم الأحداث .

✓ التوضيح الكافي للبيئة التي نشأ فيها النص ، المكتوب لأنها غير معلومة بالضرورة للقارئ وكذلك بعض عوامل السياق المهمة للفهم؟ و الواضح أن رواية (إرهايبس) أحداثها و إن كانت عامة وشاملة لكل الحروب ، فإن محركها الأساس العشرية السوداء و الربيع العربي وأحداث ١٠ سبتمبر ٢٠٠٠ - وشنق صدام-وتشويه القذافي - وهذا هو سياق الرواية - حيث يؤكد المبدع أن ما يحدث في الوقت الراهن هو امتداد للزمن الماضي . زمن هتلر وتشي غيفارا ، وموسوليني وغيرهم ممن يراهم بعض المحللين مقاومين ، ويراهم الكاتب مجرمي حرب ، وخراب إلاتشي غيفارا.

وتكمن جمالية الرواية في ربط الماضي بالحاضر وكيف استطاع مهوبي بطريقة ذكية أن يمتدح الأحداث ، فالواضح هو اهتمامه بالتكوين الهرمي للأفكار في النص ، وإيضاح العلاقات بين عناصر الخطاب الأساسية فهما ثم الأخرى الفرعية ، حيث يوضح عز الدين مهوبي النقطة المشتركة بين مجرمي دمار البشرية من زمن هتلر و القبلة الذرية و أحداث هيروشيما ونكازاكي إلى يومنا هذا زمن بن لادن و الربيع العربي و في مقدمتها العشرية السوداء التي عاشها الشعب الجزائري .

ولعل ما يميز نص الرواية هو تكرار تلك اللازمة (لم تر شيئا يا صديقي) ومن وظائف التكرار التأكيد ، أما أثره الجمالي فيتمثل في كون تلك اللازمة تحرك اشتياق المتلقي لمعرفة اللاحق من الأحداث . إذ كلّما عرف الصحافيون معلومة عن عائلة إرهايبس إلا وشوّقهم القائد ماركوس لاكتشاف معلومات أخرى أكثر غرابة واندهاشا مثل قوله :

"بالمناسبة لن نقوم بتفتيشكم، ماركوس هو الفيزا، أخبرنا أنكم لا تحملون أسلحة أو ممنوعات، قد تقولون كيف أبلغنا؟ الأمر بسيط... إذا سمعناه يغني وعدنا لخاراميو فلا داعي للتفتيش... وإذا غنى كارديناس، لابدّ منه... أما كيف عرف ذلك، فما عليكم إلا أن تسألوه... إذا عدتم - إذا عدنا؟، قال كوستا وقد جحظت عيناه، ابتسم القائد مازحا مع كوستا، -لم تر شيئا يا صديقي -" ¹ وتتكرر هذه اللازمة من بداية النص، لتنبه أن هناك دائما ماهو أغرب، وفعلا فإن كلّ الأحداث التي توالى منذ وصول الصحفيين إلى جزيرة إرهابيس حتى نهاية الرواية -كلها من الخوارق و الأساطير-

وفي نهاية الرواية يختم المبدع مادته السردية برأي حكيم على لسان المقاوم تشي غيفارا الذي -حسب المبدع- لو كان حياً أو لو عاد للحياة لرفض كل أساليب الخراب التي اتفق عليها مجرمي تدمير البشر، وكأن الحكام السابقين قد اتفقوا على تدمير كل المعالم الحضارية الإنسانية لكل دولة، كالبيت الأبيض، برج إيفل، تاج محل، الأهرامات، تمثال الحرية، تمثال المسيح المخلص، برج بيزا، بالإضافة إلى الكعبة، وقبة الصخرة.

يقول المبدع على لسان تشي غيفارا: " تصفقون، عجب لكم، تدمرون و تصفقون، تعودون لتدمير ما يبني الإنسان، أنتم إرهابيون، اعتقدت أنكم جئتم إلى هذه الجزيرة لتتركوا الدّم وراءكم، وتعلوا شأن الإنسان... أنا لم أت إلى هنا إلا أن هناك من يصف الثورة بالإرهاب، انتهت رحلتي معكم، سأعود لأواصل الثورة هناك... إنما هذه المرّة ستجدون التثبي أول من يحمل السلاح في وجه من يدمّر هذا المعالم... أنتم تدمرون الإبداع، وخرج التثبي دون أن يضيف كلمة واحدة، بينما كان المؤتمرون واجمين لا يصدقون الذي يحدث أمامهم" ²

من خلال هذا النص، يتضح جليا أن هناك من حكموا العالم بالعدل، وبأنهم لو عادوا للحياة من جديد لرفضوا كل هذه التغييرات التي رآى بها مجرمو الحرب و من هؤلاء الثوري تشي غيفارا، ولقد اختار ميهوبي أن يشارك ويلاط العالم من خلال الفن الروائي، "لأن هذا الفن يستطيع عبر إمكاناته السردية و الجمالية أن يفضح أوهام الذات، وانحرافات الفكرية و الشعورية خصوصا حين تسجن الآخرين في أوهام الذات في انتماءات ضيقة (مذهبية أو عرقية) مثلما يستطيع التغلغل إلى أعماق الروح الإنسانية، ليبرز قدرتها على تجاوز هذه الانتماءات، والدخول إلى عوالم رحبة تحرر الإنسان من إكراهات تربّي عليها" ³.

ولقد حاول ميهوبي أن يغوص في أعماق من سماهم بكبار إرهابيس من خلال السرد الروائي الذي يعدّ من أقدر الفنون على سرد تفاصيل الحياة بكل مضامينها حيث نسب لكل شخصية من شخوص الرواية الوظيفة المنوطة إليها. و الصفات الحقيقية أو القريبة من الحقيقة على الأقل من وجهة نظره، هو كمدقق صحفي، وكما تعدّدت صفات شخصيات الرواية تعدّدت أصواتهم، إذ الرواية تتغلغل كذلك في الأعماق لتناقش الإكراهات التي تعشش في اللاوعي فتفتحتم المخبوء في تصوّر الذات والآخر. ⁴

نفهم من الرواية أن ميهوبي، قد راودته هواجس وتساؤلات كثيرة حول الدمار الذي حلّ بالعالم، وبناء على مرجعيته المعرفية و التاريخية و الجغرافية و السياسية و الاقتصادية و في مقدمتها الثقافية بالإضافة إلى عامل مهنة الصحافة فقد نسج روايته حول كل مدار في خلدته، محاولا فهم الآخر الذي يدمّر، ويغير بالدم، فبنى للمتلقي دولة من الخيال سمّاها

¹ -رواية إرهابيس، ص ١٠

² - إرهابيين - عز الدين ميهوبي ص ٢٦٠

³ - إشكالية الأنا و الآخر، ماجدة حمود، ص ٠٨

⁴ - نفسه، ص ١٤

إرهابيس شخوصها من أعظم حكام العالم، أو مخربي العالم، لهم نشيدهم الرسمي، وبياناتهم السياسي، وقاعات مؤتمراتهم، وكبار حكامهم وقاداتهم، وأنت تقرأ الرواية تشعر وكأنك في عالم أسطوري خرافي وهمي، تتمنى لو أنه يكون مجرد حلم، وفعلا فقد ختم مهوبي روايته وكأنها حلم مزعج، حيث إن المتضمن لعنوان الرواية إرهابيس (أرض الإثم و الغفران) يتمنى لو أن المبدع قد سمّاها "ما بعد القيامة" لهول الأحداث التي سردها مهوبي، وحاول تقرب الحقائق من المتلقي الذي حتما قد يندهش لذلك المبدع في ربط الحقائق بالخيال. حيث اتسع العنوان ليشمل، القبح و الجمال (الإثم و الغفران) حيث اجتمعت الدلالة السلبية بالدلالة الإيجابية.

ولكن ما يعاب -من وجهة نظرنا- على هذه الرواية أن المؤلف لم يكن له وظيفة في النص غير السرد لكنّه استطاع أن يقرب كثيرا من الحقائق إلى أفهام المتلقين واسعي الثقافة، حيث أن المتلقي العادي لا يمكنه الفهم الكثير من هذا السياق الصحفي الذي يجمع بين نظرية الخلق و النشور داروين و الجزر القديمة التي تستدعي المتلقين لقراءة الجغرافيا، أما الأحداث التاريخية و السياسية فلا أحد من المتلقين ينكرها. سواء جيل ما قبل العشرية السوداء في الجزائر أو جيل الربيع العربي .

ومهما يكن من أمر ، فقد تمكن مهوبي من خلال عنوانه أن يبرهن على قيمة الغفران مقابل الإثم الذي لن ينتصر دائما ، وإن كانا يقومون على أرض واحدة. فالعالم منذ خلق الإنسان في صراع الأضداد ، الخير و الشرّ ، الحرية و الاستعمار، الإرهاب و المصالحة و الوثام، وهكذا، فمرّة يسود السلام و مرّات يسود الدمار، وتستمر الحياة وتتعاقد الأجيال وتؤرخ الأحداث الراهنة لتقرأها الأجيال اللاحقة. حتى يرث الله الأرض و من عليها، وليت ما يحدث في العالم مجرد حلم نستفيق منه لنجد الأمان و السلام.

وحتى وإن كان المواطن العربي لا يقرأ، فإن وسائل الاتصال الحديثة تفرض أخبارها عليه عنوة، وإن كان هذا لا يثقف بالدرجة نفسها التي يقدّمها فعل القراءة و التواصل الفعال مع الآخر قراءة و استيعابا.

و في الختام، نشير إلى أننا قد أغفلنا في هذه الدراسة شعرية الحوار و التناص، التي ميزت الرواية بشكل كبير، وذلك أن هذين العنصرين يحتاج كل واحد منهما إلى بحث مستقل لما لهما من عظيم شأن في الدراسات النقدية الحديثة. ثم إن رواية إرهابيس تتسع لأكثر من مقارنة، ولأكثر من مجال بحث.

قائمة المصادر والمراجع.

القرآن الكريم.

المصادر:

-رواية إرهابيس (أرض الإثم و الغفران)، عز الدين مهوبي، الجزائر؛ ٢٠٠٨.

المراجع:

٠١- الأساطير و الخرافات عند العرب، محمد عبد المعيد خان، الدار الحديثة للطباعة بيروت، ١٩٨٠

٠٢- الأسطورة في الشعر العربي، أمين داوود، مكتبة عين شمس، القاهرة، د.ط.د.

٠٣- آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي) عبد اللطيف محفوظ منشورات الاختلاف الجزائر ط١٨؛ ٢٠٠٨

- ٠٤- نقد الرواية عبد الله رضوان، دار البازوري العلمية للنشر و التوزيع عمان، الأردن، ط٣: ٢٠٠٣.
- ٠٥- إشكالية الأنا و الآخر (نماذج روائية عربية ماجدة حمود، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٩٥، مارس ٢٠١١).
- ٠٦- السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) مدحت الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١: ٢٠٠٨.
- ٠٧- النقد المنهجي عند العرب، محمد منذور، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.
- ٠٨- الشعرية العربية (أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها)، مسلم حسب حسين، منشورات ضفاف، البصرة، العراق، ط١: ٢٠١٣.
- ٠٩- فن الشعر، أرسطو، تر، تح، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.
- ١٠- العنوان في الثقافة العربية (التشكيل و مسالك التأويل)، محمد بازي، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط١: ٢٠١٠.
- ١٩٨٧ Gerard Genette Seuil -paris
- La seconde main ou le travail décitation ,Aintoine Compagne seuil ,paris,1979

البيان الختامي للمؤتمر الدولي الثاني عشر حول: " الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي " الجزائر العاصمة يومي 21-22 أغسطس 2016

نظم الاتحاد العالمي للمؤسسات العلمية UNSCIN بمقره بالجزائر العاصمة يومي 21-22 أغسطس 2016، مؤتمر مرئو جيل البحث العلمي الثاني عشر حول " الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي ".

ولقد شارك في المؤتمر أساتذة وباحثون من عدة مؤسسات جامعية عربية من خلال مداخلات وملصقات علمية توقفت عند أبرز الروايات العربية في الألفية الثالثة وموضوعاتها وأهم أسباب عزوف المواطن العربي عن المطالعة والقراءة ومست إشكاليات هذا المؤتمر ومختلف محاوره المسطرة، على الشكل التالي:

محاور المؤتمر:

- المحور الأول: أبرز الروايات العربية في الألفية الثالثة
- المحور الثاني: موضوعات الروايات العربية في الألفية الثالثة
- المحور الثالث: مدى تأثير الروايات العربية بأحداث الألفية الثالثة
- المحور الرابع: دراسة تقويمية للروايات العربية في الألفية الثالثة
- المحور الخامس: أسباب عزوف المواطن العربي عن المطالعة والقراءة.
- المحور السادس: الحلول الناجعة لمواجهة ظاهرة العزوف عن القراءة.

ولقد خلصت لجنة صياغة التوصيات، تحت رئاسة: الدكتورة سرور طالبي المل (الأمينة العامة للاتحاد ورئيسة مركز جيل البحث العلمي والمؤتمر) وبعضوية كل من الأساتذة:

د. رشيد بكاي أستاذ محاضر رتبة (أ) جامعة عمار ثليجي الأغواط ساهي علي طالب دكتوراه سنة أولى جامعة عمار ثليجي الأغواط.

- د. أحمد التجاني سي كبير، جامعة قاصدي مرباح بورقلة، الجزائر
- د. حاكم عمارية، مديرة مخبر الترجمة والتأويل، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة. الجزائر
- د. دليلة مروك، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر
- د. شامخة حفيظة طعام، المركز الجامعي، تيسمسيلت، الجزائر
- د. عبد الرحمان إكيدر، جامعة القاضي عياض. مراكش، المغرب
- د. فيصل الأحمر، أستاذ محاضر بجامعة جيجل، الجزائر
- د. مصطفى عطية جمعة، كلية التربية الأساسية، الكويت
- د. هامل شيخ، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب/عين تموشنت، الجزائر
- د. هشام كركاعي جامعة القاضي عياض، المغرب
- المقرر: د. عبد الحق بلعابد أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر.

و قد خلُصت لجنة التوصيات إلى مجموعة من النتائج هي:

- لقد ساهمت الرواية وستبقى بوسائلها اللغوية والجمالية ولودة مستولدة للدلالات والرموز في رحلتي التوثيق والفكر لمجتمعات إنسانية تسارعت أجيالها وتشابهت أحلامها ومواطن أحزانها.
- إن المتتبع للمنجز الروائي بعد سنة ٢٠١٠ سيستشف أن موضوع الربيع العربي كان حاضرا بقوة في الرواية العربية عموما والمغربية خصوصا سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد تبين أن مجموعة من المواضيع التي كانت من المحظورات كانت حاضرة بقوة منها ما هو مرتبط بالوضعية السياسية والاجتماعية التي أسهمت في اندلاع شرارة الربيع العربي في هذه الأقطار، ومنها ما هو مرتبط بمطالب الشعوب كالحرية والكرامة والديموقراطية. ومهما ترتب عن هذا الحدث العظيم من إيجابيات أو سلبيات أو تداعيات، فإن المشهد الإبداعي حقق قفزة نوعية إذ أوجد أعمالا روائية لم تنجمها القريحة العربية منذ عقود، لسبب بسيط هو أن الخمول الذي خدر القريحة الأدبية سابقا أماتته صيحات الثوار وزرعت مكانه حماس الكاتب المتفاعل مع تلك الصيحات، فالثورات العربية جعلت للحضور الأدبي بكل أجناسه نكهة تجريبية جديدة في الأقطار العربية مهما تعددت الاختلافات، فهي مسيجة بحرية التعبير المفقود سابقا. مما جعل النقاد يعتبرون هذا الإبداع مرحلة جديدة تتسم بالحماسة والتزعة التغييرية الجادة.
- لا يزال الكثير من المبدعين أسرى الشكل على حساب المضمون، فكثير منهم يبالغون في إطرء سردهم، على حساب ما يطرحونه من مضامين، ولا يكون هذا إلا بوعي تجريبي من قبل الروائي الذي تمليه عليه مقتضيات الألفية الثالثة.
- إن التجربة العربية في التفاعل مع الأدب الرقمي لا تزال في بداياتها، على الرغم من مرور ما يقارب عقدين على ظهور الروايات الرقمية وغيرها، فالإبداع الرقمي في حاجة إلى المزيد من التراكم الإبداعي خصوصا وتجاوبا.
- المشكلة الأساسية في عزوف المواطن العربي عن المطالعة والقراءة لا تكمن في القارئ بل في المؤسسات الرسمية الراحية للفعل الثقافي، أو ما يسمى في الغرب بالمؤسسات المسؤولة عن الهندسة الثقافية أو التخطيط المستقبلي، تلك المؤسسات هي التي من شأنها ابتكار أنماط جديدة لكسر سكونية الفكر العربي والإسلامي الذي سقط في شباك تقديس الماضي بلا إمكانية للخروج من هذا الشرك المعقد.

توصيات مؤتمر " الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي " :

يوصي الأساتذة المشاركون في فعاليات هذا المؤتمر بما يلي:

- غرس في ذهنيات الأجيال الجديدة حب المطالعة خاصة لدى فئة الأطفال عملا بالحكمة التي تقول: "التعلم في الصغر كالنقش على الحجر"، وذلك من خلال مشاركة المدرسة والأسرة المكتبات ومؤسسات المجتمع ككل .
- فتح قاعات المكتبات في المرافق العمومية وتقديم عروض وتحفيزات للقراء والقيام بحملات ميدانية من طرف مختصين لتوعية المواطن العربي بجميع فئاته بأهمية المقرئية في حياة الإنسان.
- ضرورة إدراج وحدة المطالعة في الفصول الدراسية وتشجيع الجيل الجديد على مجالسة المثقفين والانتماء إلى المجتمع القارئ.
- تقديم الدعم المالي من قبل الدولة لصالح دور النشر وبالتالي تحقيق سعر معقول للكتاب ليكون في متناول المواطن وإعطاء الدولة الأهمية والمكانة اللازمة للعلم والعلماء في المجتمع العربي حتى يحبب العلم للجيل العربي الجديد ومنه تتولد فيهم محبة القراءة والكتاب.
- توظيف عنصر الإعلام الجديد في بث ثقافة الوعي بأهمية المقرئية من خلال: حصص، إشهار، برامج، ... الخ
- تنظيم ندوات وأيام دراسية تحت على المطالعة أو النزول إلى الساحات العمومية وتوزيع الكتب والمجلات على المواطنين.
- مواصلة عقد ندوات ومحاضرات ومؤتمرات متخصصة في مناطق متعددة من الوطن العربي.
- رفع توصيات هذا المؤتمر إلى الجهات المعنية ونشرها على نطاق واسع من خلال الصحافة والإعلام، ومختلف مواقع التواصل الاجتماعي.

وفي الأخير يدعو الاتحاد العالمي للمؤسسات العلمية و مركز جيل البحث العلمي جميع المشاركين في هذا المؤتمر وأعضائهم ومتابعيهم، مواصلة البحث ونشر المقالات والدراسات المتخصصة، و بناءً على توصيات لجنة الصياغة بالمؤتمر ستنشر أعمال هذا المؤتمر ضمن سلسلة أعمال المؤتمرات الصادرة عن مركز جيل البحث العلمي.

