الجمهورية الجزائرية الدّيموقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2 علي لونيسي

كلية *الآداب واللّغات*

قسم اللّغة العربية وآدابها

تسريــد التّاريخ في روايــة "رماد الشّرق" لواسيني الأعرج

– مقاربة بنيوية دلالية–

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه علوم في اللّغة العربية وآدابها

تخصّص: تحليل الخطاب

إعداد الطّالب:

أحمد برقاد

إشراف الأستاذ :

أ.د محمّد السّعيد عبدلي

السّنة الجامعية 1443هـ ـ1444 هـ/ 2021م–2022م.

الجمهورية الجزائرية الدّيموقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البليدة 2 علي لونيسي
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

تسريد التّاريخ في رواية "رماد الشّرق" لواسيني الأعرج
– مقاربة بنيوية دلالية-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللّغة العربية وآدابها

تخصّص: تحليل الخطاب

إعداد الطّالب:
أحمد برقاد

إشراف الأستاذ
أ.د محمّد السّعيد عبدلي

أعضاء لجنة المناقشة

رقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	مؤسّسة الانتماء	الصّفة
01	امحمد العماري	أستاذ	جامعة البليدة 2	رئيسا
02	محمد السّعيد عبدلي	أستاذ	جامعة البليدة 2	مشرفا ومقررا
03	علي محجوب	محاضر أ	جامعة البليدة 2	مناقشا
04	فاطمة بن ربيعي	محاضر أ	جامعة المدية	مناقشا
05	عمر عاشور	محاضر أ	م العليا-بوزريعة-الجزائر	مناقشا
06	بن علي خلف اللّه	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	مناقشا

السّنة الجامعية 1443هـ ـ1444 هـ/ 2021م-2022م.


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء

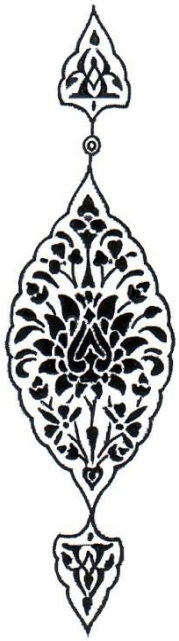
إلى الوالدين الكريمين، بارك الله في عمريهما

إلى كلّ الأهل.

شكر وتقدير

الحمد لله حمد الشّاكرين على توفيقه وعونه لي في إنجاز هذا البحث. ومن باب الاعتراف بالجميل، لا يسعني في هذا المقام إلا التّقدّم بجزيل الشّكر لأستاذي الكريم الأستاذ الدّكتور محمد عبدلي السّعيد الذي تشرّفت بمرافقته الطيّبة والمفيدة في الآن نفسه في هذه الرّحلة العلمية. فله منّي أطيّب الأماني وجزاه اللّه عنّي كريم الجزاء.

كما أتقدّم بجزيل الشّكر إلى السّادة الأساتذة المناقشين الذين تجشّموا عناء قراءة بحثي وتحمّل متاعب السّفر، والذّي سيكون نقدهم لا محال إثراء وقيمة مضافة إلى بحثي هذا والذي آمل أن يسهم في إثراء رفّ المكتبة؛ خاصة السّردية منها.



ملخّص اللّغة العربيّـــة

ملخّص

ملخّص:

ينفتِح الخطاب الرّوائيّ على عديد الخِطاباتِ لِيُشكّل نصوصه، ولعلّ أهمّها؛ الخطاب التّاريخيّ الذي يُعدّ رافدًا مُهِمّا لتشييد كيانهِ السّردِيّ، على غرار الرّواية – مدار بحثنا – "رماد الشّرق"، هذا البحث استهلّيناه بمفاهيم نظرية أَسّسَتْ لِلشّقّ التّطبيقيّ؛ منها: السّرد، التّسريد، تسريدُ التّاريخ، أَعقبته مُحاولةٌ للوُقوفِ على مكامن البُعد التّاريخِيّ وإنبناءِ دلالتِه في العنَاوين؛ الرّئيسةِ والفَرعِية، والغلافِ والتّصديرات...كما تمّ الوقوفُ على أَنماط الأمكنة التّاريخيّة منها أو المتخيّلة، إضافة إلى أهمّ التّقانات الزّمنيّة المستثمرة في تفعيل وبعث زمن الحدث التّاريخيّ من خلال تتبّع بنيتي المكان والزّمن التّاريخيّين وبيان أبعادهما الدّلالية.

كما تطرّقنا إلى إشكالية" توظيف الشّخصيات التّاريخيّة ودلالاتها"، أين تناولنا عنصر" الشّخصية وأنماطها في منظور النّقد البنيويّ"، أعقبه رصدٌ لـــ "أنماط الشّخصية ودلالات توظيفها". لِنختتم مسار البحثِ بالتّطرّق إلى إشكالية "تسريد الصّراع التّاريخيّ بين الأنَا العربية والآخر الغربي"؛ من منطلق أنّ خطاب الرّواية مدار الدّراسة ينطوِي على صراعٍ تاريخيّ مُتشَعّب الأبعادِ؛ حضاريّ وسياسيّ ودينيّ وثقافيّ وعسكريّ.

لِنصل في الختام إلى خاتمة، مفادها أنّ رواية "رماد الشّرق" بِجزأيْها اِنبت على مرجِعية تاريخيّة، لمَسنا فيها مُحاولة جادةً من قبل واسيني لِاستنهاضِ زخمٍ تاريخيّ وتسريدِه ضِمن بِنية سرديّة، زاوج فيها بين المرجعيّة التّاريخيةِ وبين اللّمسةِ التّخييلية، حيث شَهِدنا هدم أَزمنة وأمكنة وشخصيات تاريخيّة، أعاد بعثها من جديدٍ وإلباسَها دلالات تصبّ في سِياق رُؤيتِه.

فهرس المحتـــويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهـــــــــداء

شكر وتقدير

ملخّص اللّغة العربيّة

ملخّص

فهرس المحتـــويات

قائمة الجداول

قائمة الأشكال

مقدّمة.....أ

مدخل: **تسريد الخطاب التّاريخيّ في الرّواية.....9**

أوّلا: في مفهوم السّرد وتسريد التّاريخ.....10

تمهيد..... 10

1-السّرد (لغة واصطلاحا)..... 11

أ-السّرد لغة..... 11

ب ــ السّرد اصطلاحا..... 13

2ــ في مفهوم تسريد التّاريخ..... 17

أ ــ بنية الحدث التّاريخي وبنية الحدث الرّوائي.....19

البنية لغة..... 19

البنية اصطلاحا..... 21

ب ــ تسريد بنية الخطاب التّاريخي..... 22

فهرس المحتويات

ثانيا تسريد التّاريخ روائيا: الطّريقة– المرامي – النّوع.....24

1 – طرائق تسريد التّاريخ.....24

أ – إعادة بعث الشّخصية التّاريخية.....24

ب – تفجير نواة الحدث التّاريخيّ وتماهي الأزمنة.....26

ج – تفويض فعل التّسريد للسّارد أو أحد شخوص الرّواية.....27

د – استثمار الوثيقة التّاريخيّة.....29

2 - التّمثيل السّردي للتّاريخي بين المحذور والممكن.....30

أ – مخاطر تمثيل التّاريخ روائيّا.....30

ب – ممكنات تسريد التّاريخ.....33

ج – مقاصد تسريد التّاريخ.....34

-أخذ العظة والعبرة ممّا حدث.....34

3 – أشكال التّمثيل السّردي للتّاريخيّ.. 41

أ – روايات السّرد التّاريخيّ التّسجيليّ.....42

ب – روايات السّرد الفنّي للتّاريخيّ.....43

ج – روايات التّخييل التّاريخي.....45

الفصل الأوّل : العتبات النّصيّة وتشكيل الخطاب التّاريخي.....49

أوّلا : في مفهوم العتبات النّصيّة 50

تمهد..... 50

1-العتبات النّصيّة..... 51

فهرس المحتويات

أ- في مفهوم العتبات النّصية..... 52

ــ العتبة لغة..... 52

- العتبة اصطلاحا..... 54

أ-العتبات النّصيّة عند العرب 56

-عند القدماء 56

- في النّقد العربي الحديث..... 58

ج-العتبات النّصيّة عند الغرب 59

2-مكوّنات ووظائف العتبات.....61

أ-مكوّنات العتبات 61

ب- وظائف العتبات 64

ثانيا: بنية عتبة النّص المحيط التّأليفي ودلالته في "رماد الشّرق" 67

1-بنية العتبات النّصية ودلالتها في (رماد الشّرق)..... 68

أ- عتبة العنوان 68

ب -تجلّيات دلالة العنوان "رماد الشّرق" في المتن. 74

ج ــ عتبة التّصدير..... 76

د ــ لمؤشّر التّجنيسي ودار النّشر..... 78

2-بنية العتبات النّصية ودلالاتها / خريف نيويورك الأخير.....80

أ -عتبة العنوان 80

ب- تجليات دلالة العنوان في المتن..... 83

فهرس المحتويات

ج-دلالات العناوين الفرعية.....84

د- دلالات العناوين الدّاخلية..... 86

هـ- دلالة الصّورة..... 88

3-دلالات العتبات النّصية في " الذّئب الذي نبت في البراري".....90

أ-عتبة العنوان 90

ب - عتبة صورة الغلاف 94

ج- عتبة المؤلّف 96

ثالثا: التّاريخيّ في عتبةِ النّص الفوقي التّأليفي في رواية "رماد الشّرق" 99

تمهيد..... 99

1 -النّص الفوقي النّقدي.....100

أ-المؤلّفات النّقديّة 100

ب-القراءات النّقدية الصّحفيّة 101

ج- النّص الفوقي الخاص بالملتقيات 103

د- النّص الفوقي الخاص بالمنتديات.....105

2-النّص الفوقي الوسائطي.....107

أ- قنوات اليوتيب/ شبكة التواصل الاجتماعي.....107

ب- الحوارات الصّحفية واللّقاءات التّلفزيونيّة 112

ج-اللّقاءات النّقديّة الصّحفيّة.....113

فهرس المحتويات

الفصل الثـــّاني: تسريد الشّخصيات التّاريخيّـــة في"رماد الشّرق.....115

أوّلا: الشخصية في منظور النقد البنيوي: 116

مهاد.....116

1-مفهوم الشّخصية لغة واصطلاحا.....116

أ-الشّخصيّة لغة 116

ب ــ اصطلاحا 117

2-الشّخصية في النّقد التّقليديّ..... 118

3-الشّخصية في النّقد الحديث:..... 119

أ- الشّكلانيّة الرّوسيّة/ بروب"(Vladimir Prop) 120

ب- عند تودروف(تودروف) (Todorov Tzvetan).....121

ج- عند ألجيرداس جوليان غريماس(A.J.Greimas) 122

د- الشّخصية عند فيليب هامون (Philipe . Hamon).....123

ثانيا: تسريد الشّخصيات ــ التّوظيف والدّلالة 127

مهاد.....127

1-الشّخصيات التّاريخيّة..... 127

أ-شخصيات عربية تاريخيّة.....128

ب -شخصيات أجنبية تاريخيّة 138

2-الشّخصيات المتخيّلة..... 146

أ -الشّخصيات المتخيّلة العربية 146

فهرس المحتويات

ب- الشّخصية المتخيلة الأجنبية.....156

3- شخصيات فنّية وأدبيّة وعلميّة مستدعاة..... 164

أ- شخصيات عربية 164

ب-شخصيات أجنبية.....165

ج- الشّخصيات العجائبيّة 166

ثالثا: التّحليل العامليّ لرواية رماد الشّرق 169

مهاد.....169

1-الموضوع: إنجاز سيمفونية رماد الشّرق.....170

2-الخطاطة السّردية للذّات" وموضوعه.....172

أ- التّحريك: Manipulation.....172

ب- الأهلية: Compétence 175

ج- الإنجاز:(La performance) 177

د – الجــزاء (Sanction) 180

3- النّموذج العاملي للبرنامج السّردي للذّات وموضوعها إنجاز سيمفونية لعرض مآثر جدّه 181

أ-ثنائية (المرسل/ المرسل إليه): (Destinateur / Destinataire) 181

ب-مزدوجة: الذات – الموضوع: (Sujet / Objet) 182

ج-مزدوجة: المساعد/ المعارض: (Adjuvant / Opposant).....183

فهرس المحتويات

الفصل الثّالث: تسريد التّاريخ في البنيّة الزّمكانية.....188

أوّلا: البنية الزّمكانية في المنظور البنيويّ 189

1-البنية الزّمانية..... 189

أ-مفهوم الزّمن- لغة واصطلاحا.....189

ب- التّرتيب الزّمني (L'ordre Temporelle) 194

ج-الدّيمومة المدة (La Durée) 199

2-البنية المكانية..... 202

أ-المكان لغة واصطلاحا.....202

ب-المكان الرّوائيّ.....207

ج-المكان الرّوائيّ- التّاريخيّ.....208

ثانيا: تسريد التّاريخ في البنية الزّمنية في رواية "رماد الشّرق".....210

1-المفارقات الزّمنية ودلالات التّوظيف في "رماد الشّرق".....210

ب-الاستباق/ الزّمن في اتجاه المستقبل.....228

2- الإيقاع الزّمني /حركة الزّمن السّردي.....232

أ- مستوى تسريع الحكي 233

بتبطئة الحكي.....235

ج-المونولوج.....244

ثالثا: تسريد البُنى المكانية.....246

مهاد.....246

فهرس المحتويات

1-الأماكن ذات المرجعيّة التّاريخيّة.....246

أ-الأماكن العربية.....247

ب-الأماكن الغربية 258

ج-الأماكن ذات المرجعيّة التّخييلية 268

الفصل الرّابــع: تسريد الأنا والآخـــــــر.....275

مهاد.....276

أولا: قراءة في مفهوم الأنا والآخــر 277

1- مفهوم الأنا..... 277

2-مفهــوم الآخر.....279

ثانيا: صراعات الأنا 282

1-الأنا الحاكمة المتخاذلة / الأنا الرّعية المقاومة..... 282

أ-الأنا الحاكمة المتخاذلة.....282

ب-الأنا الرّعية المتخاذلة 284

2-سذاجة وانهزامية الأنا الشّرقية.....285

3-الأنا الشّرقية المقاومة..... 291

أ-الأنا الفردية المقاومة 292

ب-الأنا الجمعي.....295

ثالثا: منظور الآخر للأنا العربية.....297

1-الآخر الوافد في منظور الأمريكي.....298

أ - الآخر الأمريكي المعادي 298

فهرس المحتويات

ب- الآخر الأمريكي المسالم.....302

2-الآخر الإنجليزي.....306

3-الآخر الفرنسي.....310

4-الآخر التّركي والآخر الإسرائيلي.....315

أ-الآخر التّركي 315

ب-الآخر التّركي المعادي 315

ج-انتقام الأنا العربية من الآخر التركي.....318

5-الآخر الإسرائيلي الصّهيوني.....320

رابعا: الآخر الدّيني والآخر الثّقافي.....323

1-الآخر اليهودي.....323

أ-اليهودي المسالم 323

ب-الآخر اليهودي المعادي 327

2-الآخر المسيحيّ..... 333

3 -الآخــر الثّقافيّ.....*335*

أ-الثّقافة في مواجهة عنف (الآخر) 335

ب-الآخر الثّقافي الفارسيّ 336

ج-الآخر الثّقافي الفلسطيني.....338

خاتمـــــــــــة 339

ثبت المصـــادر.....339

المـــراجـــــع 339

فهرس المحتويات

ملّخص اللّغة الأجنبيّة 339

قائمة الجداول

قائمة الجداول

جدول(1): مكوّنات المناص التّأليفي (مناص المؤلّف)..... 64
جدول (2): تجلّيات العنوان "رماد الشّرق" في المتن. 74
جدول (3) : تجليات عنوان "خريف نيويورك الأخير" في المتن..... 83
جدول (4): دلالات العناوين الفرعية من " الجزء لأوّل "خريف نيويورك الأخير". 85
جدول(5): دلالات العناوين الدّاخلية في الجزء لأوّل "خريف نيورك الأخير" 86
جدول(6): جدول تحليلي للعوامل 185
جدول (7): بعض العيّنات من الاسترجاعات مع مداها 224

قائمة الأشكال

قائمة الأشكال

قائمة الأشكال

شكل (1): دلالة العنوان الرّئيس" رماد الشّرق" في إحالته على البعد التّاريخيّ..... 73

شكل (2): دلالة لفظة الذّئب..... 92

شكل(3): ترسيمة لإيضاح دلالة عنوان " الذّئب الذي نبت في البراري"..... 92

شكل (4): فئة الشّخصيات الموظّفة في "رماد الشّرق" 125

شكل (5): شخصيات الرّواية 168

الشّكل(6): علاقة (الرّغبة) بين الذات و(الموضوع ّ) 171

شكل (7): مخطّط العوامـــل الثّلاثة 174

شكل (8): البنية العامليّة للعوامل السّردية 179

شكل (9): حركتا الفصل والوصل/ الذّات والموضوع 180

شكل (10): مخطّط العوامل المساعدة للذّات (جاز)..... 184

شكل (11): مخطّط العوامل المعارضة للذّات (جاز) 185

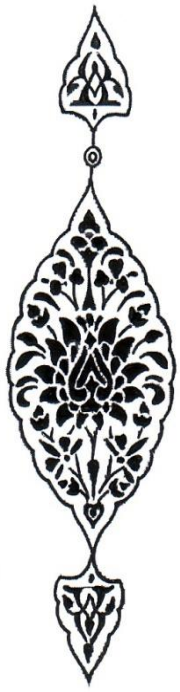
قائمة الصّور

قائمة الصور

قائمة الصوّر

صورة(1): الغلاف الخلفي 79
صـــورة(2): غلاف خريف نيويورك 89
صورة (3): واجهة غلاف الجزء الثّاني " الذّئب الذي نبت في البراري" 94
صورة (4): واجهة كتاب "الحرب والسّرد" لصاحبه (محمد أبو عوف)..... 100
صورة (5): مجلة هوامش الثّقافيّة- الجامعة الإسلامية – النّقد الأدبي عند العرب 102
صوّرة(6): مقال في موقع اللّغة والثّقافة العربيّ الرسميّ(*langue et Cultur arabes*) . 103
صورة (7): مقطع من الورشة الأكاديميّة المنُظّمة من قبل(مختبر السّرديات العُماني) 104
صورة (8): عيّنات من شريط الفيديو المروّج لرواية (رماد الشّرق)..... 109
صـــورة (9): عرض قناة لرواية (رماد الشّرق) 111
صـــورة (10): "موسوعة أخضر الكتاب" للجزء الثاني "..... 111

مُقَدِّمَةٌ



مقدّمة

كانت الرّواية ولا تزال ذلك الفنّ التّعبيري الرّحب الذي يحوز مكانة بالغة الأهمية في عالم السّرد، إذ شكّلت في الآونة الأخيرة بلا منازع حقلا أدبيّا مرموقا في ظلّ الإقبال المتزايد على خطابها؛ كتابة وقراءة ونقدا، فهي بالنّسبة للمبدع وعاء أدبيّ فسيح يسكب فيه ما جادت به قريحته من أفكار وآراء، وفسحة للقارئ يشفي نهمه ممّا يتلقاه من متعة معرفيّة وجماليّة، ومدار دراسات النّقاد لغزارة وخصوبة مادتها الحكائية وإمكانات مساءلتها.

هذه المادة الحكائية على الرّغم من خضوعها لفعل التّخييل عبر التّشكيل اللّغوي إلاّ أنّها تبقى تنفتح في الوقت نفسه على فنون إنسانيّة أخرى ومرجعيات عدّة وفق علاقة جدليّة. لعلّ أهمها المرجعيّة التّاريخيّة، إذ يسعى الرّوائيّ إلى ترويض أحداث تاريخيّة ليبدع منها خطابا سرديّا على أنقاض واقعية التّاريخ؛ إيمانا منه أنّ الخطاب الرّوائيّ يمكن أن يكون أكثر تفصيلاً وصدقاً – في أحايين كثيرة – في نفض الغبار عن حقائق ظلّت مستترة في غَيَابات التّاريخ الذي لطالما وُصف بالموضوعيّة وقول الحقيقة.

ولن يتأتّى له ذلك إلّا بخلق خطاب هجين، يتماهى فيه الخطابان؛ التّاريخيّ الحقيقي والرّوائي المتخيّل، أين نشهد هدما لبنية الأوّل بجميع مكوّناته؛ أحداثه وشخصياته وأفضيته وأزمانه، لِيُعاد بناؤه بناءً فنّيا ورؤيويّا ودلاليّا جديدا، منتقلا من صورته التّوثيقيّة الجامدة إلى حركة إبداعيّة، تحقّق القبول لذى المتلقي، مع صونِ كنه الحقيقة التّاريخيّة، بعيدا عن التّحريف والانحياز إلى للتّاريخ الرّسمي الذي تعتريه شوائب عديدة، نتيجة سقطات المؤرّخين.

والسّرد الجزائري على غرار السّرود العربيّة، عرف هذا النّمط الرّوائيّ المرتبط بالتّاريخ عبر قناتي المثاقفة والاحتكاك بالأدب الغربيّ؛ من خلال التّعريب والاقتباس من الرّوايات

الغربية بمحاكاتها في مضامينها وبنائها الفنيّ، على الرّغم من وجود إرهاصات تشي بوجود بذور لهذا النّمط السّردي المتشرّب بلمسة تاريخيّة في التّراث العربي؛ من قصص شعبيّة وسير وملاحم.

إذ نجد الكثير من الرّوائيين الجزائريين قد استثمروا المحكي التّاريخ، عبر استدعاء بعض أحداثه، مُفعّلين إيّاها روائيّا لدوافع وغايات شتّى، تحت عناوين عدّة؛ فمنهم من حاول سدّ ثغرات وفجوات تاريخيّة، ومنهم من سعى لإبراز هوامش منسيّة وإضاءة زوايا مظلمة فيه؛ كالطّاهر وطار في روايته "اللاز"، وأمين الزّاوي في "صهيل الجسد"، ومحمد مفلاح في " هموم الزّمن الفلاقي" و" التّفكّك" لرشيد بوجدرة، ورواية "على جبال الظّهرة "لمحمّد ساري، دون نسيان واسيني الأعرج.

هذا الأخير، نجده في الآونة الأخيرة أكثر نزوعا نحو استدعاء واستلهام مادته الحكائيّة من التّاريخ والتّراث في العديد من رواياته؛ على غرار "كتاب الأمير" و"مملكة الفراشة " و"البيت الأندلسي" و"فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف" و"نوار اللّوز"، إلاّ أنّ رواية "رماد الشّرق" بجزأيها- مدار مقاربتي في هذا البحث- صنعت التّميز، فشذّت وتفرّدت عن بقية رواياته بغزارة حضور تاريخيّ، وهو ما شدّ انتباهي وأثار فضولي، باستعادتها لتاريخ حقبة من تاريخ الأمّة العربية؛ ناهزت القرن؛ إذ تنهض بنيتها السّردية؛ أزمنةً وأمكنةً وشخصيات على أحداث تاريخيّة عبر سرد الجدّ لحفيده "جاز" وصديقته "ميترا"، لهمومه ومن ورائه هموم الأمّة العربيّة ، محاولا - واسيني- بذلك استنطاق تلك العذابات وأثرها في رسم المشهد الذي آلت إليه الأمّة العربية.

ففي الجزء الأول من هذه الرّواية الموسوم بـــ"(خريف نيويورك الأخير)، يسرد واسيني حقبة تاريخية بأحداثها وشخوصها وأزمانها وفضاءاتها، يراها أحداثا مفصلية أرخت بظلالها فيما

بعد على مستقبل الأمّـــة العربية، إذ يعيدنا إلى تاريخ مؤلم يستحضره عبر سرد استرجاعي من خلال شخصية الجدّ "بابا الشّريف" الذي عايش القرن العشرين، بداية من العصر العثماني وما أفرزه من تجاذبات حول نظرة العرب للعنصر التركّي بين مؤيّد ورافض له، مرورا بتكالب الاستعمار الأوروبي الّذي مزّق الذّات العربية، وغرس شوكة الكيان الإسرائيلي في خصرها، وصولاً إلى تفجير البرجين التّوأمين في الولايات المتحدة الأمريكيّة.

أمّا في الجزء الثّاني منها المعنون بـــ(الذّئب الذي نبت في البراري)، فهو حفر في الهويّة المتشظيّة للإنسان العربي، أين يجد الشّاب العربيّ الموسيقي "جاز" ذاته العربية مشتّتة بين الحنين إلى أصوله العربية وحاضره الطّامح فيه إلى التّماهي مع الآخر الغربي (الأمريكي)، الذي يرفضه بذريعة التّفوق تارة، ويعاديه بحجّة انتمائه العربي الإسلامي تارة أخرى، إذ يحاول لملمة هذه الهوية رمزيا، من خلال تركيب مقاطع السيمفونية، مستندا على حكايات جدّه بابا شريف.

هذا الزّخم التّاريخي المتعلّق بماضي وحاضر الأمّة العربية، المدّثر بعباءة التّخييل الرّوائيّ كان سببا موضوعيّا وكافيا لاستوقافي أمام ظاهرة تسريد التّاريخ، وبعث الرّغبة في الخوض في علاقة التّاريخيّ بالرّوائيّ تخييليّ من خلال البحث في كيفية تمثُّل الحدث التّاريخيّ الواقعيّ روائيّا من خلال مكوّناتها السّرديّة، أمّا عن السّبب الذّاتي؛ فتمثّل في شغفي بقراءة روايات واسيني الأعرج لما فيها من متعة.

أمّا عن أسباب اختياري هذه المدوّنة (رماد الشّرق)- دون سواها- بجزأيها: (خريف نيويورك الأخير) و(الذّئب الذي نبت في البراري)، فيرجع إلى تفرّدها في بنائها الفنّي في

علاقتها بالتّاريخ، ناهيك عن شجاعة (واسيني) في طرح إشكالية الهوية في خضم حالتي الصّدام والتّفاعل الثّقافي بين الشّرق والغرب.

أهمية هذا البحث؛ تكمن في سعيه إلى إثارة إشكال سردنة التّاريخ فنيّا عبر التّخييل الرّوائيّ في امتداداته نحو الرّواية الجزائريّة، والكشف عن دور الرّواية في إعادة قراءة التّاريخ، إضافة إلى الكشف عن آليات استيعاب رواية (رماد الشّرق) لكثير من الأحداث التّاريخيّة وصياغتها صياغة روائيّة، والوقوف على مدى توفيق الرّوائيّ في تسخير المرجعيّة التّاريخيّة على طول امتدادها الزّمنيّ، وترويضها روائيّا في تناول فكرة الصّراع الحضاريّ والثّقافيّ، وإمكانية محاكمة الآخر الغربيّ، الذي طالما نظر للإنسان الشّرقيّ نظرة دونيّة.

عطفا على ما سبق وعلى ما تضمّنته المدّونة من زخم مرجعيّ تاريخي في ثوبها الرّوائي التّخييلي؛ حدّدت إشكالية الدّراسة التي تبلور موضوعها حول علاقة السّرد التّاريخي بالسّرد الرّوائي وآليات تفاعل بنيتي خطابهما، وما تضفيه جدلية هذا التّعالق من دلالات، لأجل ذلك اخترت "تسريد التّاريخ في رواية رماد الشّرق – مقاربة بنيوية دلالية"– عنوانا لبحثي، زاعما أنّه العنوان الأنسب لمقاربة هذه الإشكالية. وبغية تفكيك مكامنها طرحت مجموعة من التّساؤلات، نوردها فيما يأتي:

- ✓ ما السّرد وما التّسريد؟
- ✓ ما آليات تسريد بنية الخطاب التّاريخي وتفعيله روائيّا؟
- ✓ ما هي مقاصد تسريد الخطاب الرّوائيّ؟
- ✓ ما هي التّقانات التي شكّل وبنى وفقها واسيني خطابه الرّوائيّ جماليّا في تعالقه مع المرجعيّة التّاريخيّة في رواية "رماد الشّرق بجزأيها"؟

✓ ما هي تجليات بنية الخطاب الرّوائيّ ودلالاته في مكوّنات البنية السّرديّة في "رماد الشّرق"؟

✓ كيف تمّ رصد الصّراع التّاريخي بين الأنا العربية والآخر بجميع أقطابه (الغربي، التركي، الاسرائيلّي؟

للإجابة عن إشكالية البحث وما تحمله من تساؤلات، اخترت المنهج البنيويّ الدّلالي؛ باعتباره منهجا يستند في انبنائه على جدلية النّسق والسّياق، للكشف عن آليات بناء الخطابات السّردية المتشظيّة بين الأحداث الواقعية والتّخيلية، وتفعيلها فنيّا؛ تمثيلا وتخييلا في البنية السّرديّة؛ وصولا إلى رصد مختلف الدّلالات التي تنضوي عليها.

أمّا عن الخطّة؛ فهي مؤلّفة من مقدّمة، ومدخل، وأربعة فصول، فخاتمة. تناولت في المدخل شقّا نظريّا مهدت فيه للموضوع، عنونته بـــ" تسريد الخطاب التّاريخي في الرّواية "، تطرّقت فيه إلى بعض المفاهيم ذات صلة بموضوع البحث: السّرد، تسريد، تسريد التّاريخ، آليات تسريد التّاريخ، ومقاصد تسريد التّاريخ، بنيّة الحدث التّاريخيّ وبنية الحدث الرّوائيّ.

الفصل الأول، خصّصته لـــ "العتبات النّصيّة وتشكيل الخطاب التّاريخيّ"، أُستهل بمهاد نظريّ قدّمت فيه أهمية العتبات النّصيّة في الخطابات الرّوائيّة، ليعقبه تتبع لعتبات النّص في تعالقها مع التّاريخ في الرّواية مدار مقاربتنا، أين وقفت على مكامن البعد التّاريخيّ وانبناء دلالته في العناوين؛ الرّئيسة ، الفرعيّة، الغلاف والتّصديرات ... في كلّ من جزأيها.

في حين وسمت الفصل الثّاني بـــ :" تسريد الشّخصيات التّاريخيّة "، أُستهل بمبحث نظري، تناولت فيه " تعريف الشّخصية وأنماطها في منظور النّقد البنيويّ"، أعقبه مبحث رصدت

فيه "أنماط الشّخصية ودلالات توظيفها"، والتي تراوحت بين مفعّلة للحدث، وبين مستدعاة، لأختتمه بمقاربة وفق "برنامج التّحليل العاملي لغريماس".

أمّا الفصل الثّالث، عنونته بـــ" تسريد البنية الزمكانيّة"، افتتحته بمحث نظريّ، تطرّقت فيه إلى تعريف البنية الزّمكانية وأهميتها في منظور النّقد البنيويّ، تلاه مبحث ثان موسوم بـــ "تسريد المكان في رواية "رماد الشّرق"، أين وقفت على نمطين من الأمكنـــة؛ نمط ذو مرجعيّة تاريخيّة محدّدة، ونمط آخر غير محدّد – وإن لم يكن تاريخيّا، فقد احتضن أحداثا تاريخيّة بفعل التّخييل– ليُختتم هذا الفصل بمبحث ثالث، وسمته بـــ"تسريد الزّمان في رواية رماد الشّرق"، عرضت فيه أهم التّقانات الزّمنيّة المكرّسة لتفعيل مرجعيّة الحدث التّاريخيّ.

في حين الفصل الرّابع والأخير؛ تناولت فيه " تسريد الصّراع التّاريخ بين الأنا والآخر في رماد الشّرق"، تضمّن مبحثا نظريا، قدّمت فيه مفاهيم عن "الأنا والآخر"، أعقبه مبحث عرضت فيه" تجليات صراع الأنا والآخر في رماد الشّرق"؛ من خلال رصد تمظهرات الصّراع بين "الأنا العربية والآخر" على اختلاف انتماءاته ضمن مجموعة من الثّنائيات.

في الأخير أُختتم البحث بخاتمة، شملت أهمّ ما توصّل إليه البحث من نتائج، متبوعة بقائمة المصادر والمراجع المعتمدة.

أمّا من النّاحية التّوثيقية للدّراسة، فقد اعتمدت على مجموعة من المراجع، نذكر منها:

العربية:

- ✓ التّاريخ والمؤرّخون– دراسة في علم ومدخل في فقه التّاريخ لحسين مؤنس.
- ✓ معجم أعلام الجزائر– من صدر الإسلام حتّى العصر الحاضر– لعادل نويهض.

- ✓ بنية الشّكل الرّوائي: (الفضاء. الزّمن، الشخصية)، حسن بحراوي.
- ✓تحليـــل الخطاب الرّوائي الزّمـــــن، السّـــرد، التبئير، سعيد يقطيـــن.
- ✓ مذكّرات جمال باش، الكتاب الأول جمال باشا، إعداد محمد السّعيدي.
- ✓عتبات (جيرار جنيت من النّـــص إلى المنـــاص) عبد الحق بلعابد.
- ✓في الثّقافـــــة والخطاب عن حـــرب الثقافـــات، عبد الرزاق الدّواي.

المترجمة:

- ✓ الأرض الموعودة– خطة صهيونية من الثّمانينات، ترجمة ليلى حافـــــظ.
- ✓ فلاديميـــــر بروب، مورفولوجيا الخرافـــــــة، ترجمة إبراهيم الخطيب.
- ✓صدام الحضارات–إعادة صنع العالم– صامويل هنتجتون، ترجمة طلعت الشّايب

كما استعان البحث ببعض المراجع الأجنبية، نذكر:

1. *A. J. (Greimas), sémantique structurale, du sens.*
2. *Genette Gérard Frontières du récit In: Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*
3. *Gérard Genette .figures III.*
4. *Gérard Genette, Seuil.*

أمّا عن الصّعوبات، فارتبطت بصعوبة التّمييز بين ما هو مرجعيّ وما هو تخييليّ في المتن بسبب كثافة المحكي التّاريخي الذي تطلّب العودة إلى متون التّاريخ لتحرّي ذلك، وصعوبة استيعاب مضمون المتن نظرا لحجم المدوّنة ، بالإضافة إلى سبب آخر يرجع إلى تبني الرّوائي أسلوب التّضمين في بناء خطابه. فيما يتعلّق بالدّراسات السّابقة في حدود اطلاعي هناك دراسة واحدة، موسومة بـــ" البناء التّخييليّ في السّرد الرّوائي، رواية رماد الشّرق لواسيني أنموذجا"، إعداد الطالب نعيم بن أحمد- (رسالة دكتوراه)، إضافة إلى مقالين: الزّمن والشّخصية في رماد

الشّرق، للباحثين: روشنفكر كبرى وآذرينا فرشته، منشورين في مجلة(إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي).

قبل الختام أشير إلى أنّ التّعامل مع إشكالية استدعاء المحكي التّاريخي وتسريده روائيّا من القضايا السّردية الشّائكة، لذا أضع إقبالي على الخوض فيها في خانة المحاولات السّاعية إلى إنارة بعضٍ من زواياها، ليبقى بحثي كأيّ بحث مفتوحا للإضافة والاجتهاد.

في الأخير أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان لأستاذي الدّكتور محمد السّعيد عبدلي، على كرم الإشراف والمرافقة في هذه الرّحلة البحثية، وفيض العون من خلال ملاحظاته وتصويباته السّديدة، كما لا يفوتني التّقدّم – مسبقا – بعبارات التّقدير والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة، على تجشّمهم عناء قراءة هذا الجهد وتحمّلهم مشاق تدقيقه وإثرائه، فلهم منّي خالص المودّة والاحترام.

الباحث: برقاد أحمـــد.

في البليدة، يوم : 2022/06/02م.

مدخـــــــــل

تسريد الخطاب التّاريخيّ في الرّواية

1. في مفهـــــوم السّرد وتســـــريد التّاريخ.
2. تسريد التّاريخ روائيّا: الطّريقة- المرامي - النّوع.

أوّلا: في مفهوم السّرد وتسريد التّاريخ.

تمهيد

منذ أن وُجد الإنسان وُجد السّرد – وإن اِختلفت أشكالُه – باعتبارِه فعلاً يمارسه في حِلّه وترحالِه، لذا يمكن النّظر إليه على أنّه ظاهرة إنسانية، لا مناص من مُمارسته، فلولاه ما وصلت أخبار السّلف مسامع الخلفِ، فالكلّ يعوزه للتّعبير عن انتصاراته وانكساراته، فهو "ظاهرة إنسانيةٌ تضرب جذورُها في عُمقِ التّاريخِ البشرِي ولا يخلو تراثُ أيّ لغةٍ من ظواهر سرديّة، تطلق عليها تسمياتٍ مُختلفة"[1]، على شاكلةِ القصّة أو الحكاية الشّعبية أو الأسطورة أو غيرها من الأنماط التّعبيريّة التي تستثمر السّرد في بناءِ مُتونِها.

إلّا أنّه وجب التّفريق والتّمييز– في هذا السّياق – بين نمطين مِن السّرد، الأوّل سرد بسيط يمارسه عامةُ النّاسِ، وثان حِكر على فئة معيّنة؛ يُحتَكم في إنشائه إلى أُسُسٍ ومعايير فنّية وضع معالمها(علم السّرد)، وما يعنينا في بحثنا هذا؛ النّمط الثّاني، الذي اِستثمره الرّوائيّ (واسيني الأعرج) في بناء روايته (رماد الشّرق)، أي تمكّن من تسريد مادة حكائية تاريخيّة في ثوب روائيّ، مُنتِجا بذلك بنية سِرديّة هجينة، مشحونة بدِلالاتٍ تخدم رؤيته وغاياته المنشودة من سردنة التّاريخ روائيّا.

قبل تتبّع هذه البِنية واستقراء كينونة دلالاتِها في الرّوايةِ مدار مقاربتِنا، ومِن العُرفِ المنهجيّ لابأس من التطرّق إلى بعض المفاهيم النّظريّة، نتناول فيها تعاريف للسّرد، ماذا يقصد

---

[1]– برنس جيرالد، المصطلح السّردي، ط1، القاهرة، مصر، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص5.

بتسريد التّاريخ؟ كيف تتمّ سردنة المحكيّ التّاريخيّ؟ ماهي مُمكنات ومعوِّقات ذلك؟

1-السّرد (لغة واصطلاحا)

أ-السّرد لغة

تصُبّ كلمةُ(سرد) في المعاجمِ اللّغوية العربيّة قديمها وحديثها، في معان تفيد التّتابع والاتّصال والانتظام، فقد جاء في(لسان العرب):"سرد: السَّرد فِي اللُّغة: تقدمة شيءٍ إِلى شيءٍ تأتي به متّسقاً بعضه فِي أثر بعضٍ متتابعا. سَرد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحدِيث سردا إِذا كان جيّد السّياق له. وفي صفة كلامه، صلَّى اللّهُ عليهِ وسلَّمَ: لم يكن يَسْرُد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيهِ. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه. والسَّرَد: المتتابع. وسرد فلان الصّوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يسرُد الصّوم سرداً... وسَرَد الشَّيء سرداً وسرَّده وأسرده: ثقبه. والسِّراد والمِسرَد: المِثقب. والمِسرَدُ: اللّسان. والمِسردُ: النّعل المخصوفة اللّسان. والسَّردُ: الخرزُ في الأديم، والتَّسريد مثله. والسِّراد والمِسرَد: المِخصَف وما يُخرز به، والخرز مسرودٌ ومُسَرَّد، وقيل: سَردها نَسجُها، وهو تداخلُ الحَلَق بعضها فِي بعض"[1]، تعريفٌ يتضمّن براعة السّبكِ والمهارة في النّسج.

أمّا في منجد (مختار الصّحاح)، فقد ورد "سرد: دِرْعٌ (مَسرودَةٌ) و(مُسرَّدَةٌ) بالتّشديد. فقيل: سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضِها فِي بعضٍ، وقِيل: (السَّردُ) الثَّقب و(المسرودة) المثقوبة. وفلان (يَسْرُدُ) الحديث إذا كان جيِّد السّياق له. و(سَرَدَ) الصَّوم تابعه. وقولهم فِي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج3، دار صادر، بيروت، الحواشي، لليازجي وجماعة من اللغويين، 1414هـ، ص211.

الأشهر الحرم: ثلاثة (سَرْدٌ) أَي؛ متتابعةٌ، وهي: ذو القعدةِ وذو الحجّة والْمُحرَّم وواحدٌ فردٌ وهو رجبٌ. و(سَرَدَ) الدّرع والحديث والصَّوم كلّه من باب نصر"[1]، ويقال ــ أيضا ــ مجازا "نجوم سرد"، أي متتابعة، وتسرّد الدُّرُّ: تتابع في النّظام وماشٍ مِسرّد يتابع خطاه في مشيه"[2].

وهو المعنى نفسه الذي نجده في قوله عزّ وجلّ؛ مرشدا نبيّه داود عليه السّلام في تعليمه صنعة الدّروع: "وَلَقَدْ آتَيْنَا داوُدَ مِنّا فَضلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطّيرَ وَأَلَنّا لَهُ الْحَدِيدَ* أَنِ اعمل سَابغاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْد وَاعْمَلُوا صالِحًا إِنِّي بِما تَعْمَلُونَ بَصِير"[3]، أي لا تدقّ المسمار فيقلق فِي الحلقة، ولا تغلّظه فيفصمها، نستنتج ممّا سبق أنّ معاني (السّرد) أكّدت صورة الاتساق والّدقة في تقديمِ الشّيء بإتقان وإبداع في الأداء، سواء أكان كلامًا، أو صِناعةً.

في حينِ في معاجمِ اللّغةِ الفرنسيةِ، فقد "ورد الفعل *(Narrer)* أي *(Raconter)*، ومنه جاء مصطلح*(Narration)* الذي يدلّ على فعلِ القصّ *(Fait de raconter)*، بمعنى آخر: فعل إنتاج قصّة *(fait de produire un récit)*، وفي هذا المعنى (السّرد) يتقابلُ مع القصّةِ *(récit)* مثلما يتقابل مع التّلفظِ *(Enonciation)*، أي فعلُ إنتاجِ الكلامِ مع الملفوظِ *(Enonce)*، في حين يُحيلنا (معجم أكسفورد) علَى أنّ الأصل في اِشتقاق مصطلح السّردِ *(Narration)* أو *(Narrative)* هو الفعل *(Narrate)* بمعنى (يَسْرُدُ). وقد كان مرتبطا بالكلامِ الشّفاهيّ، ومعناه الأصليّ التّفسير

---

[1]– محمد بن أبي بكر الرازي، تح: يوسف الشيخ محمد، ط5، بيروت - صيدا، المكتبة العصرية، ، الدار النموذجية١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، ص145.

[2]– ميساء سليمان، البنية السّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، 2011، ص 13.

[3]– سورة سبأ: الآية 10ــ11.

والإخبار والتّعليق على الأحداثِ، وتَرتبطُ أصوله بالقصَصِ والأساطيرِ الخرافيّةِ التي تدور حول البطولة"[1].

عطفًا على ما سبق يتّضح أنّ مفهوم (السّرد) عند العرب في بُعده اللّغوي متعدّد المعاني؛ مقارنة بنظيره الغربيّ، وهذا عائدٌ بالدّرجة الأُولى إلى ثراء اللّغة العربيةِ، أين توظّف لفظة (السّرد) بمعان مختلفة حسب سِياق ورودها.

ب ــ السّرد اصطلاحا

أمّا من النّاحية الاصطلاحية؛ فمفهومه متعدّد الدّلالات بحسب السّياق الذي يرد فيه، فمن منظور تلفّظي؛ هو" النّشاط السّرديّ الذّي يضطلع به الرّاويّ وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب النّاقل لها"[2]، أيّ فعل الحكي الذي يمارسه السّارد المحمّل بمضامين، أمّا من منظور الخطاب، فيقصد بها تلك الطّريقة المخصوصة في تقديمِ الحكي، في حينِ من ناحيةِ الصّناعةِ، فهو يأخذ دلالة أوسع وأشمل،وؤفــ " يطلق على كُلّ ما يتعلّقُ بالقصص فعلاً سرديًا أو خطابًا قصصيّا أو حكايةً"[3]، أي الفنون التّعبيريّة التي تُوظّفُ السّرد في تأليفِ مضامينها.

من هنا تتّضح زئبقية هذا المصطلح واضطرابه كنتيجة حتميّة لتطوّر مفهومه من جهة، وتعدّد اجتهادات النّقاد والمنظّرين المتباينةِ من جهة أخرى، أين أفرزت هذه الحركية النّقدية والتّنظيرية الغربيّة مسمّيات تنسجم مع منظور كلّ ناقد، ففي سياق هذا اللااستقرار المصطلحِي؛ نورد أهمّ المفاهيمِ، منها تعريف جيرار جينيت *(Gérard Genette)(1930م-2018م)*؛ القائل بأنّ

---

[1]– ينظر: بورايو عبد الحميد وآخرون، السّرديات والتّرجمة العربيّة، ط1، الجزائر، دار ميم للنّشر، 2018م، ص28.

[2]– محمد القاضي وآخــرون، معجم السّرديات، ط1، بيــروت، لبنـــان، دار الفارابي، 2010م، ص243.

[3]– المرجع نفســـــه، ص 246.

السّرد: "عرضٌ لأحداث أو لمتواليةٍ من الأحداث؛ حقيقيّة أو خياليّة، عرضٌ بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة بلغة مكتوبة"[1]، مفهومٌ يجمع بين ما هو متخيّل وما هو حقيقيّ في وعاء لغويّ مكتوب، فهو يركّز على البعد اللّغوي مرجّحا المكتوب منه على حساب الشّفاهي في عملية السّرد، مقارنة بما هو غير لغويّ، كالرّسم والنّحت.

أضف إلى ذلك سعيه إلى وضعِ تصوّر، حاول من خلاله إزالة الغموض والإبهام اللّذان يكتنفان بعض المصطلحات المتاخمةِ للسّرد، من خلال شروحاتٍ، نوردها فيما يأتي:

أ- مصطلح القصّة *(Histoire)* المراد به المحتوى السّردي أي المدلول.

ب-مصطلح الحكي*(récit)* الذي خصّ به الملفوظ أو الخطاب أو النّص السّردي.

ج- مصطلح السّرد *(Narration)*الدّال على الفعل السّردي المنتج.

في حين (رولان بارث)(*Roland Barthes)* يتجاوز هذا التّوصيف، ويجعل من السّرد حاضنة أكثر انفتاحا من خلال اللّغة والحركة، بقوله: "...ويمكن للقصّة أن تعتمد على اللّغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصّورة ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظّم لكلّ هذه المواد، وإنّها لحاضرة في الأسطورة والخرافة وحكاية الحيوان والحكاية والقصّة القصيرة والملحمة والتّاريخ والتّراجيديا والمأساة والكوميديا والمسرح الإيمائي والصّورة الملوّنة، وإنّ القصّة الحاضرة بكل هذه الأشكال غير

1-Genette Gérard Frontières du récit In: Communications,8, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. 1966. p 152.

النّص الأصلي كما ورد في المرجع:

-"on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une *suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit."*

المتناهية تقريبا في كلّ الأزمنة، وفي كلّ المجتمعات وإنّها لتبدأ مع التّاريخ الإنساني نفسه"[1]، تعريف يجعل فعل القصّ ملازما لعدّة فنون تعبيريّة.

وهو الأمرُ نفسه مع (شلوميث ريمون كينان) *(Rimmon-Kenan Shlomith)* التي أفاضت في تفكيك هذا المفهومِ بقولها: "السّردُ: التّواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي، كمرسلة من مرسلٍ ومرسلٌ إليه. فالسّرد ذو طبيعة لفظيّة لنقلِ الرّسالة، أمّا الأحداثُ؛ فهي الأشياءُ التي وقعت. أمّا التّتابع؛ فهو أن تحكي أكثر من حدثٍ واحدٍ بِشكل مترابطٍ، والمتخيّل يمكن أن يدخل فيه ما يحكيه شعبٌ عن شعبٍ آخر والإشاعات والتّعليقات الصّحافية، وإن كانت أقلّ تخيّلاً ممّا نجده في الرّواية والقصّةِ القَصيرةِ والشّعرِ السّردي"[2]. تعريف يُفكّكُ مفهوم (السّرد)، ويُؤكّد على البعد التّواصلي، مع إمكانية تواجده في مجالات مختلفة، حتى وإن ندر فيها التّخييل.

في حين (تزفيتان تودوروف) *(Tzvetan Todorov)*، فيربطه بالكيفية التي تُروى بها القصّة، بقوله: " إنّ المهمّ على مستوى السّرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهمّ هو طريقة الرّاوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصّة الأساسية، فإنّها

---

(1) -Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p1.(Article)
اطلع عليه يوم 2019/10/26م، على: 11:20
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

النّصّ الأصلي
"le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité;"

(2) -سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ط2، بيروت، المركز الثّقافي العربي، 1993م، ص41.

تختلفُ، بل تصبحُ كلّ واحدة فريدةٍ من نوعها على مُستوى السّرد، أي طريقةُ نقلِ القصّةِ"[1]، وهو مفهوم جدّ مستساغٍ إذا ما أخذنا بالحسبانِ أنّ طريقة السّرد هي التي تَصنع الفرق بين خطابٍ وآخر.

كحوصلةٍ لما تمّ سَردُه من عيّنات مفاهيمية، يتبيّن بجلاء أنّ المعاني الاصْطلاحية للّسرد في النّقد الغربي متعددّة، تنصهر داخل بوتقة، تتآلف فيها عديد العناصر، تترابط في نسيج من العلاقات، منها على سبيل الذّكر لا الحصر الحكي واللّغة، الحدث والخيال، والرّاوي، والمروي له والمكان والزّمن، إضافة إلى تقانات السّرد المتجدّدة مع نُضج النّقد السّردي.

أمّا في النّقد العربي، فمعظم مفاهيمه مقتبسةٌ من النّقد الغربيّ على غرارِ أغلبيةِ المصطلحاتِ؛ من مُنطلقِ أن السّرد نتاج حركة إبداعية –نقدية غربية المنشأ، على الرّغم من محاولات العرب إيجاد موطئ قدم لهم في عالم السّرد بغية تأصيله، بالبحث في موروثهم الذي لم يرق إلى مرتبة النّضج وملامسة المعايير التي تُجيز له القبول في السّاحة النّقدية، وهو ما يتّضح– على سبيل الذّكر– في تباين ترجمتهم لمصطلح *(narrative – narration)* واستعمالهم لأكثر من مرادف له. " فمنهم من استعمل القصّ، والثّاني الحكي والثّالث الإخبار، ورابع الرّواية، فضلا عن شيوع مصطلح ***(Récit)*** في المعرفة الاصطلاحية، الذي يستدلّ به على معنى الحكي، والمحكي لدى بعض النّقاد، ومعنى السرّد والمسرود لدى آخرين، حيث فُهم منه مرّة على أنّه تتابع الأحداث في القصّة، ومرّة هي طرائق عرض الأحداث ومرّة الأحداث

---

[1]– نعمان بوقرة، معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، ط2، عمان، الأردن، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، 2010م، ص117.

المسرودة من السّارد وهكذا دواليك[1].

ولعلّ مَردّ هذه الفوضى على مستوى المصطلحِ يعودُ إلى التّسارعِ الرّهيب الذي تعرفُه (السّرديات)، وافتقار جهود الباحثين إلى التّنسيق لخلق أرضية للتّوافق المصطلحاتي في النّقد العربيّ إجمالاً والسّردي خاصة، ناهيك عن تباينٍ في ترجمة المصطلحات الغربية الوافدة إلى السّاحة النّقدية العربية، وفشل النّاقد العربي في إخضاعِ التّراثِ السّرديّ العربيّ وترويضُه وفقَ المعاييرِ النّقديةِ الغَربيةِ باعتبار التّجربة السّردية الغربية في بُعدَيها الإبداعيّ والنّقديّ صاحبة قصب السّبق في عالم السّرد مقارنة بالتّجربة العربيّة.

هذا التّرويض عبر التّرجمةِ أضفى إلى وجود مصطلحات يعتريها الغموض والسّطحية، يعود إلى قصورٍ لدى النّاقد العربيّ في اشتقاق المصطلح ونحته من اللّغة العربية من جهة، وتباين في الاعتماد على اللّغة التي ورد فيها المصطلح الأصلي من جهة أخرى، أين يشهد المتتبّع تبايناً بين المصطلح المترجم في ثوبه الفرنسيّ في المغربِ العربيّ، ونظيره المشرقيّ في ثوبِه الإنجليزي، ليَنْعكِسَ هذا البَونُ بين اللّغتين على ترجمةِ المصطلحِ في حلّته العربية. ممّا يتطلّب توحيد المصطلحِ بوضعِ بنك مصطلحيّ، يكون محلّ إجماع.

2ــ في مفهوم تسريد التّاريخ

أوّل ما يشدّنا في كلمة(تسريد) علاقتها الوثيقة بكلمة (السّرد)، حيث أنّهما منحوتتان من مادة(س ر د)، فقد ورد في تعريف ومعنى (التّسريد) في معجمِ المعاني الجامعِ أنّ "تسرِيد:(اسم)، مصدر (سرّد) بتضعيف عين الفعل (الرّاء)، والفعل (سرّد)، ومنه سَرَّدْتُ،

---

[1]– عبد الحميد بورايو وآخرون، السّرديات والتّرجمة العربية، ص24.

أُسَرِّدُ، سَرِّد، مصدر تسرِيد، فيقال: "سرَّد الثَّوْبَ: ثَقبه وسرَّد الجلد: خرزَه، وسرّدَ الدِّرْعَ: نسجه، كما يقال: "سرّدت سِتْرَةً: نسجتها بِالمسردة أوِ الْمَسارِدِ"[1]. وجاء أيضا في قاموس المعجم الوسيط (تَسَرّدَ تَسَرّدَ الحديثَ: كان جَيِّدَ السّياق له. يقال السَّرّادُ: صانِع الحَلَق"[2].) تَسَرّدَ الشّيء: تتابع يقال: تَسَرَّدَ الدُّرُّ. وتسرَّد الدمعُ. وتَسَرّدَ الماشي: تابع خطاه.

من خلالِ بحثِنا، وفي حدود ما اطلعنا عليه تبيّن لنا أنّ مصطلحي (تسريد) و(سردنة) نادران في القواميس والمعاجم، وهو ما انعكس على توظيفها في الدّراسات والمؤلّفات النّقدية على الرّغم من أنّهما منحوتان من مادة واحدة (س رد) والتي تعني الحكي والتّتابع.

وبالعودة إلى عنوان (تسريد التّاريخ)، نلاحظ أنّه مركّبٌ من كلمتِي (تسريد) و(تاريخ)، عبر إسناد أدّى إلى إقامة علاقة بين فعلٍ(السّرد)؛كتقانة و(التّاريخ)؛ كمادة حكائية ذات مرجِعيةٍ حقيقيّة، أين يصبح هذا الأخير فضاءً لإِعمال آليات الأوّل وتقاناته على تنوّعها، فلفظة (تسريد) يقابلها في الميزان الصّرفي (تفعيل)، نشأت بعد زيادة الياءِ في بنية كلمة (سرد)، الأمر الذي أَفضى إلى وجود اختلافٍ بين دلالة اللّفظتين (سرد، تسريد) من منطلق أنّ الزيادة في بنية اللّفظ توجب زيادة في المعاني، وهو ما ينطبق على لفظة (تسريد)، لنصل إلى فكرة مفادها؛ أنّنا بصدد تحويل مادة، وهي في هذا المقام، توظيف محكيّ ذي مرجعية تاريخيّة بشخوصه وأمكنته وأزمنته وأحداثه إلى خطاب روائيّ، يعاد فيه تشكيل وتمثيل حقائق قصد بلوغ غاياتٍ ومقاصد ينشدها الرّوائيّ من وراء (تسريد التّاريخ).

---

[1]– منال حسني بركات، المعجم الجامع، غزة، فلسطين، جامعة النجاح الوطنية، 2002م، ص: 290–291–292.

[2]– شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، جمهورية مصر العربية مصر، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، 2004م، ص 426.

أ ــ بنية الحدث التّاريخي وبنية الحدث الرّوائي

قَبْل التّطرّق إلى بِنيتي الخطابِ التّاريخيّ والخطابِ الرّوائيّ، لابأس من التّعريج على مفهومِ (البنية) لغةً واصطلاحًا، ثمّ ربط مَدلولها بُمقتضيات ومجريات بحثنا.

البنية لغة

يعود الأصل اللّغويّ لكلمة (بنية) (*Structure*) إلى اللّغة اليونانية، فهي مشتقة من كلمة (*struere*)، والذي يعني البناء أو الطّريقة التي يقوم عليها بناءٌ ما، ثمّ امتد معناها إلى بُعدٍ جماليّ فنّي؛ ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وُجهةِ النّظرِ الفنّيةِ المعمارِيةِ، وبما يؤدّي إليهِ من جمال تشكيليّ"[1].

كما نجدها تصبّ في معنى (الثّبات)، أي "كلّ ما هو أصل فيه وجوهري، وثابت لا يتبدّل بتبديل الأوضاع والكيفيات"[2]، وهو ما عُرف عند اللّغويين العرب، فقد تصوّروا أنّ البنية هي أصل الشّيء وهيكله الثّابت، ولذا وضع النّحاة العرب كلمة (البناء) في مقابل (الإعراب)، ومنه وردت تسمياتهم لبعض موضوعات النّحو؛ منها: المبني للمعلوم والمبني للمجهول[3].

إضافة إلى المعاني السّابقة جاءت- أيضا- بمعنى اِلتحام الأجزاء لتشكيل كتلة واحدة متجانسة جرّاء تناغمها، وهو ما نجده في معجم (مقاييس اللّغة) أنّ (بني) هيئة يبنى عليها

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النقد الأدبي، ط1، القاهـــــــرة، دار الشّروق، 1998م، ص120.

[2]- مصطفى السّعدني، لمدخل اللّغوي في نقد الشّعر، قراءة بنيوية، الإسكندرية مصر، دار المعارف للنشر، 1987م، ص11.

[3]- صلاح فضل، النّظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص120.

شيءٌ ما بعد ضُمّت مكوّناته بعضها إلى بعض، فـ (بني)،" الباء، والنّون، والياء، أصل واحد، وهو بناء الشّيء بضمّ بعضه إلى بعض، تقول: بنيت البناء أبنيه..."[1]، وبالمعنى نفسه وردت هذه اللّفظة عند عبد القاهر الجرجاني لا نظم في الكلامِ ولا تَرتيب حتّى يعلقُ بعضُها بِبعضٍ، ويُبنى بعْضها على بعضٍ، وتجعل هذهِ بسببٍ من تلك"[2]، أمّا عند (ابن منظور) فربطها بالهيئة التي يكون عليها الشّيء بقولِه: "البَنيةُ والبُنية، وهو البنى، والبُنى...ويقال بَنْيَةٌ؛ وهو مثل رِشْوَةٌ ورِشًا، لأنّ البنيّة: الهيئة التي يُبنى عليها؛ مثل المشية والرّكبة"[3].

كما وردت هذه اللّفظة في عديد الآيات القرآنية الكريمة؛ بمعنى الفعل (بنى) أو المصدر أو الاسم نحو (بناء ومبنى)، لتدلّ على المعنى نفسه، وهو الهيئة التي يُبنى عليها الشّيء. ومثال ذلك، قوله تعالى في الآية 27 من سورة النّازعات:﴿ءَأَنتُم أَشَدُّ خَلقًا أَمِ ٱلسَّمَاءُ بَنَىٰهَا﴾، يتضمّن هذا الخطاب القرآنيّ استفهامًا تقريريًا موجَّهًا إلى المشركِين وإلى أمْثالهم من الَّذِينَ أنكروا فكرة بعث أجسادهم من جديد، ليُبيّن أنّ مَن بنى السّماء (اللّه عزّ وجلّ) ليس بعاجز على بعثهم من جديد.

وقوله تعالى- أيضا- في سُورة (الزّمر):﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾، أي جعل الأرض بساطًا ممهّدة للعيش، وجعل هذه السّماء سقفًا، جعلها بناءً مُحكمًا. وقوله أيضا:﴿لَٰكِنِ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوا رَبَّهُم لَهم غُرَف مِّن فَوقِهَا غُرَف مَّبنِيَّة تَجرِي مِن تَحتِهَا ٱلأَنهَٰرُ وعدَ ٱللَّهِ لا يُخلِفُ ٱللَّهُ ٱلمِيعَادَ﴾، في الآية 20 من سورة الزّمر، الواردة في سياق وصف الغرف التي

---

[1]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام هارون، ج01، القاهرة، دار الفكر، 1979م، ص302.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط3، ج01، دار المدني بجدة، الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة - 1413هـ - 1992م، ص55.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج14، بيروت، دار صادر - 1414هـ، ص 94.

تُشيّدُ في الجنّة للمُتّقين جزاء تقواهم.

البنية اصطلاحا

أمّا اِصطلاحًا، فهي لا تبتعد كثيرًا عن مفهومها اللّغويّ، ففي النّقد الغربيّ نجد العالمَ اللّسانيّ الفرنسيّ (إيميل بنفست) *(Émile Benveniste)* ، يقدّم مصطلحَ (البنية) على أنّها "ذلك النّظام المنسّق الذي تتّحد كلّ أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوافق، تجعل من اللّغة مجموعة منتظمة من الوحدات، أوالعلامات المنطوقة التي تتفاعل، ويحدّد بعضها بعضًا على سبيل التّبادلِ"[1]، وهو المعنى الذي ذهبَ إليه- أيضا- الفيلسوف الفرنسي(أندري هلالاند) *(Lalande)* بقوله:" إنّ البنيةَ هيكلٌ مكوّنٌ من ظَواهر مُتماسكةٍ، أو مُتضامنةٍ؛ بحيثُ يكونُ كلّ عنصرٍ فيها مُتعلّقا بالعناصرِ الأخرى، ولا يَستطيعُ أن يكونَ ذا دلالةٍ إلّا في نِطاق هذا الكلّ"[2]، تعريفٌ يؤكّد على تواشج عناصر البنية وتكاملِها لإنتاجِ المعنى.

كما يرى (جيرالد برنس) (*Gérald Prince*) صاحب (قاموس السّرديات)-" أنّ البنية هي "شبكةٌ من العلاقات الخاصة بين المكوّنات العديدة وبين كلِّ مكوّن على حدةٍ والكلّ، فإذا عرّفنا الحكي القصّة والخطاب، القصّة والسّرد *(Narrative)*، والخطاب والسّرد يتألّف من "قصّة *(story)* وخطاب *(Discourse)* مثلا، كانت بنيته هي شبكة العلاقات"[()]، ليكون للمفهوم تواجدٌ في السّرديات؛ باعتبارها عِلماً يدرسُ الشّكل والطّريقة التي يؤدّي بها الحكي وظيفته في الفنون التّعبيريةِ التي تتوسّل السّرد في بناءِ متونها.

---

[1]- مصطفى السّعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشّعر، الإسكندرية، مصر، دار المعارف للنّشر، 1998م، ص12.

[2]- عمر مهيبل، البنيوية في الفكـــر الفلسفـــي، ط3، ديوان المطبوعـــــات الجامعيّـــة، 1993م، ص16.

1أضف إلى ارتباطه بـــ(السّرديات)، نجده مُوظّفا في عديدِ الميادين ذات التّوجّه البنيويّ التي لم تكنْ بمنأًى عن هذا التّأثر، أين تداولت مفاهيمه ومُصطلحاته، بفعل ارتباطها بالمنهج البنيويّ الذي غزت آلياته كلّ مناحي العلوم والحياة، فلم تعد البنية "مجرد مفهومٍ علميّ أو فلسفيّ يجري على أقلام ِعلماء اللّغة، وأهل الأنثروبولوجيا، وأصحاب التّحليل النّفسي، وفلسفة (الابستمولوجيا)، أو المهتمين بتاريخ الثّقافةِ فحسب، بل أصبحت أيضا(المفتاح العمومي) *(passe-partout)* الذي يهيب به رجال الأعمال، والنّقابي، وعالم الاقتصاد، والمربّي، والنّحوي، والنّاقد الأدبي، والمخرج السّينمائيّ، ورجل الإعلام والقصّاص..."[2].

ب ــ تسريد بنية الخطاب التّاريخي

وبالعودةِ إلى موضوعِ بحثنا المرتبط بتسريدِ التّاريخِ، فإنّ المصطلح يشي بوجود علاقة بينيّة بين بنيتي نصّين أو خطابين؛ بنية الأوّل مرجعيته حقيقيّة متمثّلة في التّاريخ، يُنشئها المؤرّخ، في حين بنية الثّاني ذات مرجعية تخيليّة متمثّلة في الرّواية، يبدعها الرّوائي، أين يحدث تراسل بين البنيتين، يُضفي إلى نشوء ِبنيةِ خطابٍ هجينٍ، يرد في سياقٍ لغويّ نسقيّ، مُكوّناته وعناصره مترابطة ناجمة عن تفاعل بنيتيهما (التّاريخيّة والرّوائيّة) " لتكوّن نصّا قابلاً لمشروعية الاستهلاكِ القرائيّ والفاعلية المقروئية على أنحاء مختلفة وبصيغ متنوّعة، وعملية التّفاعل هذه تقوم على مبدأ الارتباط الوثيق بين الوحدات وتداخلها من جهة، وعلى مبدأ التّفكّك القابل لإعادة

---

[1]– زكريــا إبراهــيم، مشكلــة البنيــة أو أضــواء على البنيويــة، القاهرة، مكتبة مصر، 1990م، ص07.

[2]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي– دراسة في الملحمة الرّوائية ، ط1، إربد– الأردن، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، 2012م، ص7.

التّركيب من جهة أخرى"[1].

يسعى الرّوائيّ إلى هدمِ وتفكيكِ البنيات (البُنى) المرجعية الأساسية المكوّنة لبنية الخطاب التّاريخي بأحداثه وشخوصه التّاريخية، وبنيته الزّمكانية إلى وحدات بنيوية صغرى ووحدات بنيوية كبرى، ثمّ يعيد تشكيلها وتفعيلهاداخل بنية خطابية تخيليّة، تتضمّن هي الأخرى شخصيات وأمكنة وأزمنة ضمن تركيب فنيّ جماليّ مُستحدث، تخدم الفكرة التي يصبو إلى تحقيقها من وراء فعل التّسريد.

هذا الفعل تتراجع فيه صرامة المرجعية التّاريخيّة المسلّطة لصالح الخطاب التّاريخي؛ فاسحة المجال أمام التّخييل، حيث تذوب بنية النّص التّاريخي متماهية مع بنية الحطاب الرّوائي بغية المساهمة في إنتاج دلالة دلالات جديدة ذات بعد نقديّ، فيكون الخطاب التّاريخي بهذا المفهوم أداة لنقد الواقع على مستوى الرّسالة، ودعامة فنّية تسهم في التّشكيل الجمالي للرّواية.

بيد أنّ انكماش المرجعية التّاريخية وما تضمره من حقائق لا يعني بأيّ حال من الأحوال إطلاق الرّوائيّ العنان لمخيّلته لتعبث بالحقيقة المعلومة سلفا لدى المتلقي، والمدوّنة في متون التّاريخ، كون توظيف بنية الحدث التّاريخي الغرض منه إنارة المناطق المظلمة من التّاريخ وتعرية الواقع وإبراز الفساد المستشري الممارس من قبل القوى المهيمنة التي ما فتئت تمارس جورها على الفئات المهمشّة، وإخراج معاناتها إلى النّور وإماطة اللّثام عمّا أُهمله المؤرّخ عمدا أو استجابة لإكراهات الرّقيب على تعدّد أشكاله؛ سواء أكان دينيا أو سلطويا أو اجتماعيا[2]، ليتمكّن الرّوائي من تحريرها واستثمار ما تزخر به من أحداث وحكايات وشخصيات وأمكنة، مع

---

[1]– ينظـــر: المرجـــــع السابق، ص9.

[2]– محمد مفتاح، استراتيجية التّناص، الدّار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص65.

الحرص على أن يأخذ هذا الاستثمار في الحسبان الإخلاص لطبيعة الرّواية القائمة على التّخييل واللّمسة الفنّية من جهة، والحفاظ على الحقيقة التاريخيّة، دون أن يتلاعب بسياقاتها ودلائلها من جهة أخرى، ليكون بذلك قد أنشأ بنية وسطى تراعي خصوصية هذا الجنس السّردي الهجين المنشطر بين مرجعيتي الحقيقة والتّخييل الفنّي.

ثانيا تسريد التّاريخ روائيا: الطّريقة ــ المرامي ــ النّوع

من منطلق أنّ فعل تمثّل التّاريخ وإخضاعه لمنطق السّرد عمليّة إبداعيّة صرفة، تعود بالدّرجة الأولى إلى براعة ومهارة الرّوائيّ في تعامله مع صرامة الخطاب التّاريخي وقدرته على اختراقه وإحداث ثغرات في بنيته من خلال طرائق وآليات عدّة، لا يمكن رصدها جميعا لتنوّعها، ولكن هذا لا يمنع من الوقوف على أهمّها، والأكثر توظيفا.

1 ــ طرائق تسريد التّاريخ

أ ــ إعادة بعث الشّخصية التّاريخية

الحدث سواء أكان تاريخيّا مستمدا من مرجعية واقعيّة، أو متخيّلا منبثقًا من قريحة إبداع الرّوائيّ، لتحريكه يتطلّب وجود شخصيات تسهر على تجسيده وتفعليه، من هنا يولي منشئ الرّواية المسردنة للتّاريخ أهمية كبرى للشّخصية، أين يستدعي شخصيات تاريخية "تحمل تداعيات معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن

تنتمي إلى ثقافات متباعدةٍ في الزّمان والمكان"[1]، يُدمجها في خطابِه وفق عمليةٍ بالغة التّعقيدِ، كون توظيف الشّخصية التّاريخيّة يحتاجُ إلى معرفة كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها والتي لم تشترك فيها، وجهلُ الرّوائيّ للمعارف التّاريخيّة الموظّفة سَيوقِعه حتمًا في سقطاتٍ تؤدّي إلى تزييف الحقيقةِ، وبالتّالي إمكانية تعرضه للنّقد.

هذا الاستدعاءُ يكون وفق ما تتيحه ملكة تخييله، التي تجرّدُ الشّخصية التّاريخيّة من هويتِها التّاريخية المتعارف عليها في متونِ التّاريخ وتُلبسها هوية جديدة سردية فنّية، ترافق الشّخصيات المتخيّلة منها، التي تتيحُ بدورها لـــ (لسّارد/ الرّوائي) هامشا فسيحا للمناورة والتّحرّك في أفضية مختلفة مكانيا، متباعدة زمنيا. تتمّ من خلاله إعادة بناء حقبةٍ من الماضي بطريقةٍ تخيّلية، حيثُ تتداخلُ شخصياتٌ تاريخيّةٌ مع شخصيات متخيّلة[2]، تتقاسم فعل النّهوض بالأدوار المطلوبة بنسب مُتفاوتة، تُوَظَّف حسب رؤيةِ الرّوائيّ.

إضافة إلى الزّج بشخصيات بسيطة قد تبدو هامشية للقارئ، إلا أنّها تؤدّي – على بساطتها– دورا سرديا على مستوى البناء والدّلالة، كما تُساعد على توازن سيرورة فعل التّسريد، فبساطتها لا تعني" أنّها تخلو من النّفع والفنّية، لأنّها تؤدّي دورا حيويّا وفنّيا (...)، وهي شخصيات غير تاريخية، عادة ما يستخدمها الرّوائيّ في عمله الفنّي لتؤدّي دورا يستمد أهميته

---

[1]– ينظـــر: سعيـــد يقطيـــن، الرّوايـــة التّاريخيّـــة وقضايا النّـــوع الأدبي، ع44، مجلة نزوى، 2009م.

[2]– قاسم عبده قاسم، الرّواية التّاريخية في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مصر، دار المعارف، 1979م، ص188.

من السّياق الرّوائيّ الذي اختاره"[1].

على سبيل الذّكر لا الحصر، شخصيات رواية (الزّيني بركات) للرّوائي (الغيطاني)، أين تمّ اقتباسها من مرجع تاريخيّ، موسوم بـــ(تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في وقائع الدهور)*، جاعلا إيّاها بفضل تقانة (السّرد البوليفوني) تتآلف مع شخوص مُتخيّلة في خطاب، أبان فيه عن الظّاهر والخفي في علاقةِ الحاكمِ والمحكومِ، وما سادها من تجاوزات الأوّل في حقّ الثّاني، محقّقا بذلك مقصدًا من مقاصدِ تسريدِ التّاريخ ــ والذي سنأتي على ذكرهِ في أحد المطالب الموالية ــ والمتمثّل في إنارة الزّوايا المظلمةِ من التّاريخ، وهو في هذا المقام تاريخ الاستبدادِ المملوكيّ.

ب ــ تفجير نواة الحدث التّاريخيّ وتماهي الأزمنة

بعد إطلاع الرّوائي على المراجع التّاريخية وتصفّحها بعنايةٍ، ينتخبُ منها أحداثا مُعيّنة، يراها تَستحِق وقفةً تأمليّةً، فيها من الأحداثِ ما يكفي لإقامة تراسلٍ وحوارٍ بينها وبين أحداث حاضره، وقضايا مجتمعه الرّاهنة، وفقَ رُؤيةٍ جديدةٍ، تنسجم مع مقاصد هذا الانتخاب، يقوم بتفجير نواة هذه الأحداث، ويعيد تشكيل شظاياها سرديا في تركيب يجمع بين الاختزال والتّكثيف، جاعلا إيّاها مُتماهيّة مع الحدث الرّوائيّ المُستحدثِ، وبهذا يكون قد أجرى تحويرات على نواة الحدث التّاريخيّ من خلالها ينفذ إلى المهمّش في كتب التّاريخ، وإنارة الزّوايا المظلمة التي لم ينصفها المؤرّخون جهلا أو عمدا. كما يمكنه – أيضا – استغلال خاصية الزّمن– تحديدا

---

*-(كتاب تاريخ مصر المشهور ببدائع الزّهور في وقائع الدّهور) ورد في 6 مجلّدات للمؤرّخ المصريّ (زين العابدين محمد بن أحمد)، المعروف بـــ (ابن إياس الحنفيّ)، من أشهر المؤرّخين الذين أرّخوا للعصر المملوكي؛ ولاسيما في الفترة الأخيرة منه.

تقانتي الاسترجاع والاستباق – في التّسلّل إلى الأحداثِ التّاريخيّة عبر زمنها ليتطابق مع الزّمن الرّوائيّ، مُنشئا بذلك فضاءً تلتقي فيه الشّخصيات التّاريخية والشّخصيات المتخيّلة، وهو ما يسمح بتماهي وتفاعل الحدث التّاريخيّ مع الحدث الرّوائيّ، وبهذا المزج بين الزّمنين، يكون قد أوجد زمنا ثالثا مركّبا، مُفترضا، متخيّلا، وسطا، لا يلغي الزّمن الحقيقيّ كليّة ولا يعيد اجترار أحداثه.

في خضمّ انتقاء هذه الحقبة التّاريخيّة الرّسمية الموثّقة من التّاريخ بأحداثها وأزمانها تتنازل المرجعية التّاريخيّة عن قداستها، لتصبح جزءا من لخطاب الرّوائي؛ فاسحة المجال بذلك أمام تحيينها، إلى جانب تواريخ فرعيّة بديلة، يُعاد تشكيل حيثياتها بعيدا عن الالتزام بما دوّنته المصادر والمواثيق التّاريخية وما يصحبها من صرامة وتقييد، وهذا بفضل الفضاء الفنيّ الرّحب، الذي يتيحُ التحرّرِ من إكراهات التّطابق مع الوثائق والأرشيفات[1]، تحرّر يتطلّب من الرّوائيّ خبرة وحنكة، في ضوئها يجيدُ استثمارَ المرجعية التّاريخيّة في مكوّنـــها الزّمني بغية إنتاج خطاب روائيّ مهجّن بالتّاريخ.

ج ــ تفويض فعل التّسريد للسّارد أو أحد شخوص الرّواية

من بين الطّرائق– أيضا والأكثر توظيفا في عملية التّسريد– منح الرّوائيّ تفويضًا للسّاردِ أو لشخصيّة من الشّخصيّات ــ المتخيّلة أو الحقيقيّة منها ــ لتفعيل المادة الحكائيّة التّاريخية وبعثها من جديد بكيفيات مباشرة أو غير مباشرة وبصياغة لغوية تخالف ما ورد في متون التّاريخ، ولكن في المقابل تحمل المعنى نفسه الوارد، أين تلتحم هذه الشّخصية "بنوايا الشّخوص،

---

[1]– ينظر: نادر كاظم، الرّواية وإعادة تحبيك التّاريخ، ع5، كربلاء، العراق، مجلة الرّقيم، دار الرّقيم للنّشر، 2014م، ص64.

وتقترب منها بدرجة كبيرة جدّا، تجعلُ خطابها يخالط خطابهم ويتلبّس به في كثير من الأحيان"[1]، مُسهمة بذلك في تقديم التّاريخ.

وهذا ما نلمسه من بابِ التّمثيل في (رماد الشّرق)- الرّواية مدار مقاربتنا - إذ تسترسل الفتاة الإيرانيّة (ميترا) رفيقة البطل(جاز) بطل الرّواية في تسريد حقبةٍ تاريخيّةٍ من تاريخ إيران عاشها الإيرانيون بعد سُقوط الشّاه، وبسط الثّورة الخمينية نفوذها على البلد، بقولها "ظلّ والــدي مُلتصقا بأرض أجداده الفارسيين، محبّا للحياة، عاشقا للموسيقى، كونه عازفا على آلة السّنطور إلّا أنّ النّظام الخميني بتشدّده قضى على أحلامه: "والدي كان عازفًا في الأوركسترا الوطنية وكان مُؤلّفا كبيرًا، ولم تُغيّــره الآلاتُ الحديثة - بل ظلّ مشدودا إلى سانطوره الذي توارثه عن خمسة أجداد"[2].

في هذا المقطعِ استغلّ (واسيني) صوت هذه الشّخصية، سلمّها زمامَ سرد محكيّ تاريخيّ مرتبطٍ بالثّورةِ الإيرانيّة، يعقدُ من خلال ملفوظها مُقارنة بين وضع المجتمع الإيرانيّ في فترة الشّاه، وما آل إليه الوضع في فترة الخمينيّ قائد الثّورة الإسلامية في إيران 1979م، مّبرزا هامش الحريةِ الفسيح الذي عاشه الإيرانيون قبل الثّورةِ، وهو ما تجلّى بصفة رمزية تخيليّةٍ (حرمان الوالد من العزف على السّنطور) يقابله حرمان المجتمع من الفنّ.

---

[1]- ينظر: عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، ط1، ليبيا، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2010م، ص249.

[2]- واسيني الأعرج، الذّئب الذي نبت في البراري، ط1، بيروت لبنان- بغداد، منشورات الجمل- 2013م، ص18.

د ــ استثمار الوثيقة التّاريخيّة

تتمّ هذه الآلية بتضمين الخطاب الرّوائيّ نصوصا مُستلة من وثائق ومخطوطاتٍ تاريخيّةٍ، سبق وإن اُعتمِدت" في كتابة تاريخ عصر، أو رجل أو حادثة أو أمّة، وأوّلها المؤلّفات والمدّونات المكتوبة والوثائق الرّسمية وغير الرّسميّة من أوامر الدّول أو الحكّام أو مكتبات الدّول ومكتبات الأفراد"[1]، يرتدّ الرّوائيّ من خلالها إلى الأحداث التّاريخيّة التي شملتها، مُعيدا نشرها تفكيكا وتحليلا، باحثا عن منافذ وبؤر تتيح له التّسلّل إلى فضاءٍ أكثر رحابة ممّا تواجدت عليه في كتب، ويتمّ هذا التّضمين بتدوين النّص الأصليّ حرفيّا دون إدخالِ أيّ تغيير، أو بالتّصرّف في نصّ الوثيقة التّاريخيّة الخام وجعله يتماهى مع نصّ الخطاب الرّوائيّ إلى درجة صعوبة التّمييز بين المقولة التّاريخيّة والمقولة السّرديّة.

مع التّنبيه إلى أنّ التّعامل مع الوثائق التّاريخيّة على تنوّعها، لا يعني امتلاك الرّوائيّ تفويضا أو رخصة للعبثِ بالحقيقة المتّفق على صحّتها، فهامش الاشتغال عليها يجب أن يكون لغاية التّصحيح وإيضاح التّجاوزات التي شابت الماضي، فمن بين الأمثلة التي نسوقها- في سياق هذا التّضمين الوثائقيّ في الخطابات الرّوائية المُستندة على المرجعية التّاريخية- توظيف واسيني الأعراج لنصّ وصية شخصية (مونسينيور ديبوش) في رواية (الأمير عبد القادر) والتي جاء نّصها على النّحو الآتي: " لقد أعدت ذراع القديس أوغسطين إلى هيبونه، آه لو بكيت لي بعد موتي أن تُعاد عظامي نحو تلك الأرض الطّيبة مع النّاس الذين اختارهم الله، لو أستطيع أن

---

[1]- فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، المركز الثّقافي العربي، 2004م، ص84.

أنطق، سأقول "لمن يغمض عيني للمرّة الأخيرة "*redde ossa mea mes*"، لو فقط..."[1]، فالقول متصرّف فيه من خلال التّرجمة، إلّا أنّه لا يخلّ بمعنى الفكرة المستهدفة من وراء الاستدعاء.

2 – التّمثيل السّردي للتّاريخي بين المحذور والممكن

سبق وأن أَشرنا أنّ فعل تسريد وتمثيل التّاريخ روائيّا يتطلّب من الرّوائيّ إيجاد منطقة وسطى تجمعُ بين الأمانة التّاريخيّة التي لا تقبلُ التّلاعب بالحقيقةِ وبين التّخييل المبنيّ على اختراق المألوفِ بلمساتٍ جماليّة، من هنا تَنبعُ صعوبة التّعامل مع هذا النّمط من الرّواياتِ، الأمر الذي يفرض عليه الحذر والحيطةَ عند استثمار الأحداثِ التّاريخيّةِ، وتفادي الانقياد والرّضوخ لإملاءات الذّات، وتوخّي الحياد والموضوعيّة، وإلّا أضحى مُنجزه مجرّد صدى لما ورد في كتب التّاريخ.

أ ــ مخاطر تمثيل التّاريخ روائيّا

ترجِع صعوبة إنشاء منطقة تراسل بين بنية الخطابِ التّاريخيّ وبنية الخطابِ الرّوائيّ إلى تنافر المرجعيتين ــ وإن كان كلاهما يعتمد السّرد ــ فالأولى مرجعتيها واقعيّة حقيقيّة منفعيّة، متّصلة بالحدث التّاريخي(الحكاية)، تستند في تدوينها إلى الموضوعية، في حين الثّانية روائيّة تخيليّة جماليّة فنّية، تتوسّل إلى الذّاتية، مُقترنة بالحدث الرّوائيّ، وهو ما يُعسّر على الرّوائيّ التّحوّل من بنية خطاب تاريخيّ إلى بنية خطاب روائيّ– تاريخيّ منفتح على فضاءِ التّخييلِ.

حينها يصبح الرّوائيّ مُجبرا على صونِ الأَمانةِ التّاريخيّة التي تواضعت عليه المصادر

---

[1]– واسيني الأعــرج، كتاب الأمير، ط1، الجزائـــــر، منشــورات الفضاء الحرّ، 2004م، ص205_206.

التّاريخيّة من التّزييفِ والتّحريفِ من جهة، والاستجابة لمقتضيات الفنّ الرّوائيّ بأبعاده على تباينـــها؛ الدّلالية أو الجمالية من جهة أخرى[1]، ففي هذا السّياق، نورد مُؤاخذة إيبوليت تين(*Tine Hippolyte*) للرّوائيّ والتر سكوت *(Walter Scott)* على تزييف الحقائق التّاريخيّة، والتّلاعب بها؛ يرى أنّ " كلّ هــذه الصّور من الماضي البعيد والتي يَعرضها صورا زائفة، ليس فيها صحيح سوى الملابس والمناظر والمظاهر الخارجيّة" [2]. وهو ما يُبيّن صعوبة تسريد التّاريخ وما ينجرّ عنه من متاهات تعصف بمصداقية الحقيقة التّاريخيّة والرّوائيّ في الآن نفسه.

هذا عن الرّواية الغربيّة. أمّا العربيّة؛ فنورد على سبيل التّمثيل سقطات (جورجي زيدان) في رواية (فتح الأندلس) بتغليبه البعد المسيحي على الإسلامي، وهــو ما تجلّى في تَعملُق الشّخصية اليهوديّة (الفونس) (*Alphonse*) وثباتها على عقيدتها على حساب شخصية (طارق بن زياد) التي لا تظهر إلّا في الثّلث الأخير من الرّواية تقريبا، ناهيك عن التّقليل من دور المسلمين في فتح الأندلس بردّه انتصار المسلمين على المسيحيين إلى مساعدة اليهود[3]، رواية أقلّ ما يُقال عنها أنّها نتاج نوايا غير بريئة، مبعثها طغيان النّزعة العقدية المسيحيّة على فكر (زيدان).

بل يتجاوزه إلى مسائل أخطر، حين يتلاعب الرّوائيّ بالحقيقية التّاريخيّة لحاجة في نفسه،

---

[1]– نضال الشّمالي، الرواية والتّاريخ، ط1، عمان، الأردن، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية، جدارا للكتاب العالمي للنّشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، 2006م، ص124.

[2]– قاسم عبده قاسم، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص188.

[3]– ينظر: حلمي القاعود، الرواية التاريخية، القاهرة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004م، ص: 28–29–30–31.

على سبيل الذّكر ما تضمّنته رواياته التي لا تخرج عن مسار الأسلوب الغربي الاستشراقي الذي وضعه عمدا لتشويه التّاريخ الإسلامي، وتحريف الحقائق، من خلال دراسة علوم وآداب وديانات وتاريخ شعوب الشّرق للسّيطرة عليه، بتأنيبٍ من المستشرقين والمتعصّبين المعروفين بعدائهم للإسلام وحقدهم على المسلمين[1]. وهو تحريفٌ للحقيقة التّاريخيّة بحجّة إخضاعها للتّشكيل الفنّي الجمالي.

فبالإضافة إلى الحذر من السّقوط في متاهات التّحريف، يتطلّب منه- أيضا - تجنّب الاجترار الحرفيّ لما ورد في مدوّنات التّاريخ، وإلّا أضحى منجزه - بغضِ النّظر عن نسبة حضورِ المادة الحكائيّة التّاريخيّة فيه- مجرّد تلاعب بالصّياغة اللّغوية، تَغِيب عنه غايات إعادة كتابة النّص التّاريخيّ روائيّا، ومن ثمّة عزوف القارئ عن تلقي نصوصه.

---

[1]- محمد فتح الله الزّيادي، الاستشراق وأهدافه ووسائله، ط2، دمشق، سوريا، دار قتيبة، 2002م، ص16-17.

ب ــ ممكنات تسريد التّاريخ

أمّا فيما يخصّ ممكنّات ومصوّغات تسريد التّاريخ روائيا بكيفيّة سلسة، فإنّها تعود إلى متانة الصّلة القائمة بين التّاريخِ والرّواية، والشّبيهةِ بعلاقة الأمّ بمولودها، فكلاهما يراهنان على نسجِ خطابيهما على كثير من المكوّناتِ المشتركة، ممثلة في البنيةِ الزّمكانيةِ وما حدث في فضاءيهما من أحداث، وشخصيات تسهر على تَفعيلها وتنشِيطها، ناهيك أنّ الخطابين يتوسلان إلى السّرد في حبك نُصوصهما، سواء أكان هذا المحكيّ مِن صميم الحقيقةِ أو من اِبتكار الخيال"[1].

أَضف إلى مُصوّغي المكوّنات والسّرد، نجد عاملين آخرين، لا يقلّان أهمية في تسهيل التّراسل بين المرجعتين؛ الأوّل يتمثّل في العاملِ اللّغويّ الذي يسهم في تشكيلهما لغويا، أمّا الثّاني؛ مُتعلّقُ بُحضور الخبرِ في نصّيهما، لأنّ الرّواية والتّاريخ على حدّ قولِ فيصل درّاج: "مصطلحانِ تاريخيان لغويان، رضعا من ثديٍ واحد هو الخبر، وهما قائمان على التّأثير والتّأثر ببعضهما البعض"[2]، وهذا وفق جدلية التّكاملِ بين المرجعيتين التّاريخيّةِ والمرجعية التّخيليّةِ. دون نسيان الغاية من وراءِ التّسريدِ التي هي الأُخرى تلعب دورًا في تطويعِ المادةِ التّاريخيّة وجعلها أكثر مُرونة لتَتكيّف مع الخطاب الرّوائيّ، فكلاهما يسعيان إلى بثّ رؤى نقديّة للواقعِ، على الرّغم من وجودِ تباينِ سطحيّين الأوّل كعلمٍ، والثّانية كجنسٍ أدبيّ من حَيث المفهوم والوظيفة، يملك طاقة استيعابية تؤهّلها لتمثّل التّاريخ في ثوب تخييليّ.

---

[1]– ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط 2، بيروت، لبنان، 1984م، ص198.

[2]– فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص82.

ج ــ مقاصد تسريد التّاريخ

لاشكّ أنّ تسريد التّاريخ وإخضاعِه للتّخييل الرّوائيّ وما يرافق ذلك من إكراهات ومصاعب، ليس الغاية منه إعادة كتابته واجترار أحداثه، وإلّا أَضحى هذا الفعل مجرّد فعل عبثيّ، وإنّما هناك مقاصد يرومها الرّوائي من ذلك، تنسجم مع رؤيته وموقفه من قضايا دوّنتها كتب التّاريخ، وهي مُتعدّدة بتعدّد منظورِ كلّ روائيّ وحيثيات كلّ خطاب تاريخيّ؛ ولأنّها متعدّدة من الصّعبِ حصرها، لذا نقتّصر على أهمّها.

-أخذ العظة والعبرة ممّا حدث

المتعارف عليه أنّ التّاريخ يسجلّ تراكمات وتجارب الأفراد والشّعوب والأمم السّابقة، بما فيها انتصاراتها وانكساراتها، من هذا المعطى وتحت شعار مقولة " التّاريخ يعيد نفسه"، يرجع الرّوائيّ لاستلهام هذه التّجاربِ وبعث الحياةِ فيها من جديد، بطريقة تختلف عمّا دُوِّنَ في متونـــه، بُغية أخذ العبرةِ والاتّعاظِ، لأنّ "ما يهمّ في الرّواية التّاريخية ليسَ إعادة سردِ الأحداث التّاريخية الكبيرة، بل لإيقاظ البُعد الشّعوريّ للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداثِ، وما يهمّ أن نعيشَ مرّة أخرى الدّوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم أن يفكّروا ويشعروا ويتصرّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقعِ التّاريخي"[1]، فيكون استدعاء التّاريخ في هذا السّياق ليس من باب الاجترار، وإنّما لمعرفة الدّوافع الكامنةِ وراء تصرّفات الإنسان آنذاك، ومن ثمّة الاستفادة من تجارِبه في بناءِ المستقبلِ.

---

[1]- جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر: جواد صالح كاظم، ط 2، العراق، دار الشّؤون الثّقافية العامة، 1986م، ص46.

لذَا يمكن القول أنّ الرّواية التّاريخيّة على تلوّناتها، حينما تمحتُ مادتها الحكائية من التّاريخِ، خاصة ما يتعلّق بسيّر الأوّلين وتجاربهم، فإنّها تستهدف تلافي أسباب الهوان والانحطاط، والاقتداء بكلّ ما يعزّز عوامل التّقدّم والازهار، ليكون القصّ في هذا السّياق قناة تُستخلص منها المواعظ والعبر، مصداقا لقوله تعالى:" لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ"[1]، أي دعوة إلى إمعان العقل في تدبّر قصص الأقوام الذين سبقوا، واستنباط العبرة ممّا حدث لهم.

فعلى سبيل التّمثيل لهذا التّوجّه، نُورد رواية (ثلاثية غرناطة)[*] لرضوى عاشور(1995م)، أين ضارعت بين واقعة سقوط (غرناطة) في أيادي الغرب المسيحي وواقعة سقوط فلسطين بين أيادي الصّهاينة من حيث الأسباب وموقف الحكّام من الذّود عنها، وكأنّها تقول أنّ المسلمين لم يتّعظوا ممّا حدث في الأندلس، ولم يستخلصوا العبر، فعلى اختلاف الزّمن والمكان كانت عوامل وأسباب السّقوط واحدة، وكان بالإمكان تجنّب سقوط فلسطين.

- **إضاءة عتمة زوايا التّاريخ**

لم تعد الرّواية ذات البعد التّاريخيِ تنطوي على ذلك الجانبِ التوثيقي التّقريريّ المتواجدِ في كتب التّاريخ فحسب، بل أضحت تلعب دورا رائدا في تكميل التّاريخ في جوانبه

---

[1]– سورة يوسف: الآية 111.

*– رواية ثلاثية غرناطة للكاتبة المصرية رضوى عاشور، وهي ثلاثية روائية اجتمع فيها التاريخ مع التّخييل، تتكوّن من: غرناطة، مريمة، الرّحيل على التّوالي، تدور أحداثها عام 1492م في بلاد الأندلس، خصيصًا في مملكة غرناطة، عام سقوط غرناطة بإعلان المعاهدة التي تنازل فيها أبو عبد الله محمد الصغير عن ملكه لملوك قشتالة وأرجوان، وتنتهي باعتراض آخر أبطالها الأحياء علي الذي يقول أن الموت في الرحيل عن الأندلس وليس البقاء.
ينظر: رضوي عاشور، ثلاثية غرناطة، ط03. مصر. دار الشروق، 2001.

النّاقصة.[1]، لأنّ المؤرّخ مهما حاول مساءلة التّاريخِ وتنظيم حقائقه، فإنّ عمله يعتريه الخطأ عمدًا أو جهلاً، وهو ما يجرّده من صفة الدّقة واليَقينيّة والموضوعية، ومن ثمّة فإنّ التّسليم المطلق بِعلميتِه مسألة نسبيّة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ فإنّ مصدر الأحداثِ في أحايين كثيرةٍ يكون مطعونًا فيه، لأنّه "ينتج ويعاد إنتاجه في مؤسّسات سلطويةٍ لا تقتصر في الرّقابة جاذبة ما تريد مُبرزة ما تشاء وترغب، وبداهة فإنّ ثنائية النّصر والهزيمة، وهي سلطوية المنظور والغايات، تقضي لزوما إلى تاريخين متعالقين متنافيين، يحدث أحدهما عن مُنتصرٍ جدير بنصرهِ، ويسرد ثانيهما سيرة المهزومِ لا يليق النّصر به"[2]. وبهذا يُمكن القول: أنّ تسريد التّاريخ وإعادة تشكيلهِ تخيليّا بطريقة فنّية يسهم في نفض الغبارِ عن بريق الحقيقة التّاريخيّة.

وهذا ما ذهب إليهِ (ابن خلدون) في سياق نقده لتَجاوزات المُؤرّخين، بقولِه"...كثيرًا ما وقع للمؤرّخين والمفسّرين وأئمة النّقلِ من المغالط في الحكاياتِ والوقائعِ لاعتمادِهم فيها على مجرّدِ النّقلِ غثّا أو سَمينًا، ولم يعرضوا على أَصُولها"[3]، داعيًا إلى حسنِ النّظر والتّمحيص والتّثبّت ممّا يكتبُه المؤرّخون دَرْءاً للسّقوط في الهنّات والتّضليل، لأنّ في نظره المؤرّخ مجرّد ناقل للأخبارِ، لا يمكنه إدراك الحقيقة كما وردت في الواقعِ، على الرّغم من إقرارِه بثراءِ متون التّاريخ بفوائد جمّة ونُبلِ مقاصد بعض مُؤرّخِيه.

---

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم، التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، ج56، م14، جدة، علامات في النّقد النّادي الثّقافي الأدبي، ربيع الآخر 1426هـ، يونيو 2005م، ص10.

[2]– طعام شامخة، التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر، المغرب، تونس)، الجزائر، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2013، ص12.

[3]– ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان، تح: خليل شحادة، ط2، ج1 ، بيروت، دار الفكر، 1408هـ – 1988م، ص13.

من هنا يأتي فعل (تسريد التّاريخ) ليعيد ترميمَ الشّروخِ والتّشقّقاتِ التي يُحدثها المؤرّخ في الحقيقةِ التّاريخيّة، ليقف الرّوائيّ موقف الباحثِ، مُعيدًا لها نصاعتها ووضعها في السّياق الصّحيحِ، مُتحرّرًا من سَطوة المرجعِ، وفقَ عمليةِ هدمٍ، تَليها إعادةُ بعثٍ وتحيينٍ وفق رُؤيةٍ جديدةٍ مُحمّلةٍ بدلالاتٍ تستقطبُ القارئَ، لذا قد نَجد روايات مُتّكئة على مُحكيّ تاريخيّ أكثر صدقًا منّ التّاريخ نفسه، بفضل الكشفِ "عمّا هو مسكوت عنه من أنساق مُغيّبة ومدفونةٍ تحت رُكامٍ ثقيل من أكاذيب وتضليلاتِ المدوّناتِ الرّسميّة الصّفراء"[1]، التي ما فَتئت تُمارس إملاءاتِها المشبوهة.

ويمكن الاستدلال على هذا المسكوتِ عَنهُ والمغيّب في متون كتب التّاريخ، بما أورده (بشير خرّيف) في مقدّمةِ روايتِه (بلارة) يعلن فيها قُصور كتب التّاريخِ عن تغطية مرحلةٍ مفصليةٍ من تاريخ الدّولةِ الحفصيّةِ في تونس، قائلا "بقيتُ أتصفّح أوراقًا بادت ولا تتبيّن كتاباتها إلّا بمشقة. غير أنّني لم أجنّ من هذا الجهد إلّا حنقًا وسخطًا على الأساليب القديمةِ التي كان يتبعها المؤرّخون. فكأنّ ليس بالعالم إلّا الملوك والأُمراء. لا شيء عنِ الحياةِ الهامةِ البسيطةِ وما تكتنفه من دوافع نفسيّة وأسرار خَفيّةٍ هي أصل في الأحداثِ التي تقلب وجه التّاريخ"[2]، في هذهِ المقولةِ نستشف أنّ المؤرّخين قد انحازوا كُليّا لِلأقوياءِ، في مقابل تهميشِ أدوارِ الضّعفاء في صِناعةِ التّاريخِ.

- صون أصالة الموروث الحضاري - الثّقافيّ - الفكريّ الإنسانيّ

---

[1]- فاضل ثامر، التّأريخي والسّردي في الرّواية العربيّة، ط1، الجزائر، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، 2018م، ص29.

[2]- البشير خريف، بلارة، تقديم وتحقيق فوزي الزّمرلي، تونس، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بيت الحكمة، 1992م، ص29.

تفعيل المادة الحكائية التّاريخيّة وتمثُّلها روائيّا يسهم في حفظِ الموروثِ الحضاريّ بأشكالهِ وأنماطهِ وفاعليتِه على مستوى الوعي والرّقي الثّقافيّ؛ إذ لا تكاد تخلو الرّوايات ذات التّوجّهِ التّاريخيّ من حضور ِالتّراثِ بتنوّعاته، إذ ينتخب الرّوائيّ من مقتنيات هذا الموروث وصيغِه ومفرداتِه، وهي بلا شكّ مقتنيات بالغة التّنوّع والتّعدّد والخصب تتّصل عمليًا بكلّ ما يندرج في إطار الثّقافة الشّعبية، وما له علاقة بالتّعبير الشّفهيّ، مثل القصص والأساطير والأغاني الشّعبية والرّقص الشّعبي والأمثال والأحَاجي وغيرِها من الفعالياتِ الأدبيةِ والفنّيةِ التي يرثها الشّعبُ وتنتقل فيه من جيلٍ إلى جيل بالحفظِ لا التّدوينِ، وهو بقايا حضارية احتفظت بقيمتها الوظيفيّة[1]، لتشكيلِ خطابه والإفادِة منه، وفق علاقةٍ جدليةٍ قوامُها الأخذُ والعطاءُ، تُحافظ فيها الرّواية التّاريخيّة على الإرث الحضاريّ من جهةٍ، ويسهم هو الآخر- الموروث الحضاريّ- بتزويدها بنصوص ومعارف، تساعد على تشكيلِ وتعضيدِ رؤية الرّوائيّ التي يتبنّاها مِن عديد القضايا.

ويمكن أن نستدلَّ في هذا المقامِ باستحضارِ(واسيني) للموروثِ الحضاريّ الإسلاميّ العربيّ في (رماد الشّرق)- الرّواية مدار مقاربتنا - أين ارتدّ إلى تاريخ الحضارةِ الإسلاميةِ في الأندلسِ لتحريكِ الهممِ من خلالِ استحضار الأمجادِ والقيمِ بهدف مُحاكمة الصّليبيين على سوءِ تعاملِهم مع هذا الإرث الحضاريّ، فقد ورد على لسانِ أحد الشّخصياتِ (ميتر):" أَعرف أنّ أكبر خطأ ارتكبَه الإسبانُ هو تفريغ مُدنهِم من الذين صنعوها وعمّروها. لو بقوا، لو فقط عَرفوا كيف يحافظون على الإرثِ العظيمِ الذي تركه لهم الأوائل لتغيّر وجه العالم الأحادي اليوم، تخيّل هذه المدرسة التي كان يرتادها العلماء من كلّ النواحي وترجموا أكبر المصنّفات التي أغنوا بها

---

[1]- ينظر: شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا (إنجليزي/عربي)، ط1، دولة الكويت، منشورات جامعة الكويت، 1981م، ص361.

البشرية، ماذا كان يضرّهم لو أبقوا علماءَها وفقهاءَها وناسَها الطّيبين؟"[1]. الملاحظُ أنّ(واسيني) اِستخدمَ التّراثَ العمرانيّ استخدامًا فنّيا رمزيًا نقدياً لإبراز عظمةِ الموروثِ الحضاريّ الذي خلّفته الحضارة الإسلاميّة في الأندلس.

- استشراف المستقبل

المتتبّع لسيرورةِ التّاريخ وصيرورته يعي فكرةَ "التّاريخ يعيد نفسه"، أو ما يطلق عليه- أيضا - (التّكرار التاريخيّ)(*Historic récurrence*)، وإن كانت هذهِ الإعادة والتّكرار ليس بالمعنى الحرفيّ- فإنّها صادقةٌ إلى أبعد الحدودِ، ممّا يؤشّر على إمكانيةِ التّنبّؤ بما قد يحدث مستقبلاً؛ من مُنطلق أنّ "الأحداث التّاريخية ما هي إلّا دوائر كبيرة تدور فيها الشّعوب لتكرّر المرور على نفس الظّروفِ أو ظروفٍ مشابهةٍ كلّ حقبة زمنيّة."[2]، تحت مبدإ السّببيّةِ.

وهو ما يسعى الرّوائيّ إلى استثمارهِ بتتبّع حركيةِ التّاريخِ والتّحوّلاتِ الطّارئةِ على بُنى المجتمعاتِ في جميع المناحِي، مُعيدًا قراءة المشهد بأحداثهِ وبشخوصِه وبنيته الزّمكانية ليُعيد تسريده ضمن خطاب روائيّ مُتحرّرٍ من قيودِ الزّمنِ والمكانِ التي تفرضها كتب التّاريخ، مُستشرفا ما قد تؤولُ إليه هذه المجتمعاتِ من مصائر، مُكتشفا مسبّبات الفشلِ والانحطاطِ مثلما يستقرئُ عوامل النّجاح والتّطوّر، ليكون بهذا التّسريد قد أفصح عن نظرة استشرافية يمكن المراهنة عليها في قراءة المستقبل من خلال التّأويل.

---

[1]- واسيني الأعــرج، خريف نيويورك، ص 128.

[2]- أيمن محمود، التّاريخ يعيد نفسه في سبع مراحل، ونحن لا نتعلم، منشور، نشر في نشر في 2018/05/09م. أُطلع عليه يوم 10/26م/ 2020م على السّاعــة 21:00.
https://manshoor.com/politics-and-economics/learning-from-history-lessons

فالتّأويل بهذا الإجراء يسهم في تحرير التّاريخ من مرجعيتِه الصّارمة، فاسحًا المجال أمام أفقٍ رحبٍ لتخييلِ المرجعيّ من خلال الخطابِ الرّوائيّ، لأنّ الرّوايةَ المستندة على التّاريخ تؤوّله، وترفض اجتراره حرفيّا، وتُعطي التّأويل صياغاتٍ متعدّدة تمكّنُ من ربط التّاريخِ بالرّاهن والمستقبلِ وتحريره من قيود الماضي[1]، لأنّ " التّاريخ هو رواية ما كانَ، والرّواية تاريخ ما كان يمكنُ أن يكون "[2].

كخلاصة لغايات ومرامي تسريد التّاريخ يتّضحُ أنّ تشكيل خطابٍ مُنشطر بين المرجعية التّاريخيّة والمرجعية الفنّية الجمالية التّخيلية يسهم في تحقيق مقاصد عدّةٍ؛ منها تشكيل خطابٍ توعويّ يستهدف إعادةَ قراءةِ التّاريخٍ وتصحيحِه والاتّعاظ بحوادثه، وتقديمِ تفسيراتٍ لما يحدثُ في الحاضرِ من خلالِ استقراءِ مُسبّباتِ الماضي واستشرافِ ما قد يحدث في المستقبلِ، ناهيك عن استدعاءِ نماذج شخصيات تاريخيّةٍ جديرة بالاقتداءِ، صنعتْ تميّزُها عبر التّاريخ.

---

[1]-ينظر: فيصل درّاج، الرّواية وتأويــل التّاريخ، ص267.

[2]- *Pierre-Louis Rey , Le roman, paris, Editions Hachette. 1992, p12 .*

"L'histoire est un roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu être."

3 ــ أشكال التّمثيل السّردي للتّاريخيّ

من خلال المصطلح، يتّضح أنّ هناك تراسلاً وحوارية بين التّاريخ والرّواية، إلّا أنّها حوارية تثير عديد التّساؤلات بين الرّوائيين باعتبارهم المنجزين لفعل تسريد المادة الحكاية التّاريخيّة من جهة، وبين النّقاد من منطلق أنّهم الجهة التي يُحتكم إليهِ في تقييمِ وتقويمِ هذا النّص الرّوائيّ المدّثر برداءِ التّاريخ، فمن خِلاله تُحدّدُ طبيعةُ هذه العلاقة النّاشئةِ بين مرجعيتين مختلفتين مُتنافرتين؛ والتي أَنجبت مولودًا سَرديًا – إن صحّ التّعبير– تتنازعه الحقيقة والخيال، ومن ثمّةَ يصبح البحث في آليات ومعايير تجنيسه أمرًا حتميا.

هذه المعايير سعت لوضعِ حدود فاصلة بين مصطلحِ التّخييلِ التّاريخيّ ومصطلحِ الرّواية التّاريخيّة في إطار الحركة النّقديّة الدّؤوبة التي ما فتئت تُثري السّاحة النّقديّة بمصطلحاتٍ ومفاهيم تُحاول فكّ إشكالية الأجناس الهجينة التي تقف في منطقةٍ وسطى، وهي في سياق بحثنا هذا، تشظّي الرّواية التّاريخيّة بين المرجعيّة التّاريخيّة والمرجعيّة الرّوائيّة، مِن حوار المرجعيات وتداخل الخطابات، لأنّ "بإمكان الرّواية أن تستقبل موادًا تاريخيّة لتشيّيد كيان سرديّ دالا فنّيا، ويكون بإمكان التّاريخ أن يستفيد بما يحتاجه من مواد روائيةٍ ليُشيّد كيانا سرديا دالا تاريخيّا"[1]، جمع بين كيانين تربطهما علاقة تبادلية، أنتجت نمطاً سرديّا ذا هوية تجمع بين ما هو علمي (تاريخيّ) وما هو فنّي جمالي تخييلي (روائي).

---

[1]– عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، ص102.

هذا التّبادل على مستوى الكيانين، يمكنُ تقسيمه في ضوءِ معايير التّجنيس إلى ثلاثة أنواع من الرّوايات المُتوسّلة مادتها إلى المرجعيّة التاريخيّة، من خلال وضع حدود تجنيسيّة، تجيئ على النّحو الآتي:

أ ــ روايات السّرد التّاريخيّ التّسجيليّ

من خلال التّسمية يتّضح أنّ هذا النّوع يضطّلع برصدِ الأحداث التّاريخيّةِ وتسجيلها، يهتّم بالمضمون والبعد التّوثيقيّ على حساب الجانب التّخييلي، مضامينه لا تكاد تختلف عمّا يُدوَّنُ في متون التّاريخ، يغيب عنها عنصرا الإبداع والتّشويق، يسعى فيها كاتبُها إلى تقريبِ القارئِ من التّاريخِ بأسلوبٍ بسيطٍ ولغةٍ واضحةٍ مباشرة؛ تماشيًا مع طبيعةِ المتلقّين الذين يكونُون في الغالبِ من الفئاتِ المُتمدرسةِ، وهذا ما نجده في الكُتب المدرسيّة، والقصص المرافقة لها، والُمكرّسة لتعضيدِ مضامين المقرّرات؛ خاصة تدريس نشاطي التّاريخ والتّربية الدّينية، أين يقفِ المتصفح لِصوصها سردًا تاريخيّا صرفًا، يجتّر الوقائع التّاريخيّةَ دون تدخل من مؤلّفها؛ لا حذفًا ولا زيادةً.

نسوق في هذا السّياق– على سبيلِ الذّكرِ– سرد (روايات الصّحابة رضي الله عنهم) الموجّه للأطفال والنّاشئة) لمؤلّفه (مسعد محمد حسين)، أين اِستعرض حيوات الخلفاءِ الرّاشدين الأربعة، والصّحابة الأجلاء ممّن عايشوهم على غرار (الزّبير بن العوّام)، و(سعد بن أبي وقّاص)، يُقرّ في مقدّمة منجزِه أنّ الغاية ممّا كتب تاريخيّ تعليميّ صرف؛ بقوله أنّ "قصص الصّحابة رضي الله عنهم مدرسةٌ عظيمةٌ اعتنى بها القرآن، واعتَنتْ بها سنّة رسول الله صلى اللّه عليه وسلّم، لكي نتأسّى بهم ويسير على طريقِهم الكبار والصّغار، والرّجال والنّساء؛ لأنّ أصحاب النّبي

صلّى اللّه عليه وسلّم من المهاجرين والأنصار قدّموا وأعطوا للإسلامِ وقتهم وجهدهم، فكانوا خير جيل في خيرِ أمّة أُخرجت للنّاسِ"[1]. الملاحظ أنّ التّقديم شمل غاية من غايات تسريد التّاريخ- الجانب التّعليمي- من خلال عرض الخصال وتمجيدها، مع الدّعوةِ إلى التّأسي بها، إيمانا منه أنّ تاريَخ هذه الفترات مُضيئٌ ومُشرقٌ، وأنّ استدعاءَه ضروريّ ومفيدٌ للنّاشئَةِ.

إضافة إلى النّمط سالف الذّكر، نجد نمطين آخرين، يَدخلان في إطار الغايةِ نفسِها- الغاية التّعليمية- الأوّل؛ يستهدف تَجويدَ أساليب الكتابة الفنيّة ا، من خلالِ إكساب القارئ قوالب وصيغ وأساليب تعبيريّة بغية النّسجِ على منوالِها في وضعياتٍ إنشائية، أمّا الثّاني؛ فهو روايات التّرجمة والسيّر الغيريّة التي يستهدف أصحابُها تقديم تراجم لأعلامٍ ذاع صِيتُها في ميادين مُختلفة، ومن الأقلام السّرديّة الرّائدة والتي كان لها قصب السّبق في الرّواية العربية التّاريخيّة، نذكر الرّوائيّ(أحمد كمال زكي) في منجزاتِه؛ كـــ(الأصمعي) و(أسامة بن المنقذ)، أين أبان عن حنكة في التّوفيق بين مرونة الرّوائي ودقّة الباحث[2].

ب ــ روايات السّرد الفنّي للتّاريخيّ

هذا النّوع من الرّوايات يروّج للمادة الحكائيّة التّاريخيّة عبر ما يوفّره السّرد الفنّي من إمكانات، مع الإشارةِ إلى أنّ توسّل الأدوات الفنّية التّخيلية في عملية التّسريدِ، لا يعني أنّ الرّوائيّ يبتغي من وراءِ ذلك " التّرف الفنّي أو المُتعة الجمالية الخالصة، وإنّما يرى أنّها تُؤدّي دورا نشطًا في تحريك الأذهان، وشَحنها بالقيم والأفكارِ اتجاه الماضي والواقعِ معًا، والتّطلّع نحو

---

[1]- مسعد محمد حسين قصص الصّحابة- رضي الله عنهم- للأطفال والنّاشئة، ط1، الإسكندرية، مصر، دار العاصمة، 2015م، ص5.

[2]- ينظر: حلمي محمود القاعــود، الرّواية التاريخيّــة، ص17.

الغد انطلاقا من هذه الأفكارِ وتلك القيم[1]. إضافةً إلى سعيها لبعث الذّاكرة المغيّبةِ وما تشمله من حوادث ووقائع تاريخيّة، اِعتراها غبار النّسيان بفعلِ التّقادمِ أو إهمال المؤرّخِ لها جهلاً أو تعمّدًا، ليُعيد الرّوائي بذلك بعثها من جديد من خلالِ جمعِ شتاتِ ما ضاعَ منها، ومحاولا الإمساك بها وتثبيتها.

الملاحظ أنّ تحديد نوع وتسمية هذا السّرد له علاقةٌ وطيدة بالمرامي والغاياتِ المرجوة من فعل التّسريد، وهي في أَغلبها تعليميّة- على سبيل الذّكر لا الحصر- نذكر روايات (جورجي زيدان) المدّثرة بثوب التّاريخ، الذي أبان عن نواياه التّعليمية من مُنجزاته دون مواربة، بقوله أنّ "الغاية من وراء قصصه التّاريخيّ، هي تعليم التاريخ من خلال ِأسلوبٍ شائقٍ وجذّابٍ حتى يتغلّب على جفافِ المادةِ وجهامة المعلوماتِ التي يقدّمها للقُرّاءِ"[2]، وأنّ ما يُضاف من محكيّ مُتخيّلٍ إلى الخطابِ التّاريخيّ لا يعدو إلّا أن يكون عنصر تحفيزٍ وتَشويقٍ لحثّ المتلقي على قراءةِ التّاريخ، والاطلاعِ على خباياه.

من خلال ما عُرض يتّضحُ أنّ هذا النّمط من الرّواياتِ يَسعى كُتّابُه إلى سردِ التّاريخ بطرائقَ فنّية بُغية استقطاب القارئِ، وجَعله يُقْدِمُ على قراءةِ التّاريخِ المُدّون بأساليب مملّةٍ فقيرةٍ فنّيا، ولغةٍ علميّةٍ جافةٍ، على الرّغمِ من غَزارة أَحداثها، لتَكونَ هذه الرّوايات بأساليبها الفنّيةِ وسيلةً لتحبِيبِ القارئ فيما يقرأُ خاصةً فئة القُرّاء المهيكلة تربويّا داخل مؤسّسات التّعليمية والتي تَعوز في أحايين كثيرةٍ الوَعي بأهميةِ التّاريخِ في فهمِ الحاضر واستشرافِ المُستقبل.

---

[1]- المرجع السّابق، ص15.

ج ــ روايات التّخييل التّاريخي

يُعدّ هذا النّمطُ من الرّوايات الأكثر حداثة وقبولا لدى النّقاد، والمفضّل كتابةً لدى الرّوائيين، كونه يتيح تجاوز إشكالية التّجنيس، وما يترتّب عنها من تضييق على فعل التّخييلِ، مقارنة بالنّمطين السّالف ذكرهما. يعود قصب السّبق في التوّجه نحو هذه الفكرة- وإن تَباينت المصطلحات المعبّرة عنهاإلى جهود النّقاد الغربيين، على رأسهم النّاقــدة الكندية لندا هتشيون(*Linda Hutcheon*) التي لملمت المفاهيم المتعلّقة بهذا النّوعِ من السّردنة تحت مصطلح "الميتا- رواية التّاريخية *(Historiographique Meat fiction)* في مؤلّفها (سياسة ما بعد الحداثية)[1].

هذه الجُهود انضوت " تحت إفرازات ما بعد الحداثة – ذات الحمولات الرّؤيوية والفكرية العميقة، التي لا تكتفي بما هو كائن، بل تتعدّاه إلى البحث عن المضمر والمغيّب، ناهيك عن إمكانات المُساءلة، وهو ما ينطبق على المادة التّاريخية التي بفعل التّخييل تنقطع عن وظيفتها التّوثيقية والوصفية، وتصبح إلى جانب الوظيفة الجمالية ورمزية أداة لتفسير لأحداث الماضي، ومساءلتها"[2]، متجاوزة بهذا المفهومِ ما هُو مألوف في الرّوايةِ التّاريخيةِ التّقليديةِ ذات البُعدِ التّوثيقي الصّارمِ في معظمِه.

---

[1]– ينظر: لندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل، بيروت، المنظّمة العربية للتّرجمة، 2009م، ص141.

[2]– عبد اللّه إبراهيم، المتخيّل التّاريخي، السّرد الإمبراطورية والتّجربة الاستعمارية، ط1، بيروت، المؤسّسة العربي للدّراسات والنّشر، 2011م، ص5.

وهو ما ذهبت إليه – أيضا– النّاقدةُ الألمانيّة؛ النّمساويّة الأصل (مونيكا فلودرنك)(*Monika Fludernik*)، مبيّنة المسافةَ الفاصلة بين السّردِ التّخييلي والكتابة التّاريخيّةِ، بالقولِ إنّ" السّرود التّاريخيّة تخلق عالمًا تخييليّا، بينما المؤرّخون جميعا يحاولون أن يمثّلوا العالم الواقعيّ نفسه في سردٍ تفسيريٍّ ومن تعدّد للمنظورات المختلفة. وبِوصفنا قُرّاءً فإنّنا نُفكّكَ القصّةَ (الشّخصيات، البنية، الأحداث) من النّصَ السّردي للرّواية، بينما في الكتابةِ التّاريخيّةِ فإنّ المؤرّخين هُم الذين ينتجون القصّة على قاعدة مصادرهم ويجمعونها في شكلٍ لفظيٍّ"[1]، مقولةٌ تُقرّ بهامش الحرية الذي يتمتّعُ به الرّوائيّ في تعاملِه مع الرّوايةِ المتّكئة على المرجعِ التّاريخيّ، مقارنةً بالمؤرّخ الذي يُحاكي الواقعةَ التّاريخيّة من بابِ التّفسيرِ، لا إعادة قراءَتها من زوايا أخرى.

هذه الطّفرة على مستوى إشكاليةِ تحديد علاقةِ التّاريخ بالرّوايةِ تبنّاها النّقد العربيّ أيضا، تجلّت مَعالمُها في جهودِ بعضِ النّقادِ العرب الذّين كشفوا عن وجود مُنجزاتٍ روائيّة تجاوزت الأساليب التّقليدية في تسريد التّاريخ؛ على غرار النّاقدِ العراقيّ (عبد اللّه إبراهيم) صاحب الفضلِ في اجتراحِ مُصطلحِ (التّخييل التّاريخي)* الذي رآه الأنسب لتجنيس هذا النّمطِ من الكتابات المتحرّر من المرجعيّة التّاريخيّة التي يفرضُها التّاريخ المعروف بصرامتِه، كما يعطيها هوية جديدة، تبيح لها وظيفيّا الوقوف على الحاضرِ واستشراف المستقبلِ بعيدًا عن تزكية وُجهاتِ نظر تاريخيّة مسبقة، والتي قد تكون نسبة مِصداقيتِها ضحلة.

---

[1]– فاضل ثامر، النّقد والتّاريخ في رواية ما بعد الحداثة، ع10، العراق، مجلة الكوفة، 2016م، ص48.

(*)– المصطلحُ لقيَ اعتراضًا من النّاقد (المغربي سعيد يقطين) الذّي يرى أنّ مصطلح (الرّواية التاريخية) نوعٌ سرديّ قائمٌ بذاته، لا يمكن إبطال العملِ به وإلغاؤه أو حتى استبداله؛ مُتجذّر في النّصوص السّردية الغربية والعربية على حدّ سواء، مُعيدا بهذه المخالفة إشكالية تطوير الأنواع السردية. في حين– في السّياق نفسه– ترى النّاقدة العراقيّة (نادية هناوي) في كتابها "السّرد القابض على التاريخ" أنّ المصطلح الأنسب هو (رواية التّاريخ).

في خضمّ دلالة هذا المصطلح يتعامل الرّوائيّ مع المادة التّاريخيّة على أنّها مادة خام، قابلة للتّشكيل من جديد في صورةٍ جماليّة جديدة، بعد أن تُحرّر من صرامة التّوثيق، لأنّ المادة التّاريخيّة المفعّلة سرديّا ستنقطع عــن وظيفتِها التّوثيقيّة والوصفية، لتنتقل لأداء وظيفة جماليّة ورمزيّة، تُسهم في إعادة إنتاج الخطاب التّاريخيّ، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو تصحيحيّة أو تعليليّة أو تفسيريّة أو استشرافيّة، تتوسّل الفنّ[1]، عبر فعل تسريديّ يعمل على صهر المرجعيّ التّاريخيّ وإذابته في قالب روائيّ يُنتج هوية سرديّة جديدة.

هذا الانصهار والتّماهي يُشكّلّ جسرًا لبناء محكيّ آخر جديد تخييلي،لا يجتر الأحداث التّاريخيّة وإنّما يوظّفُ بعض لبناتها بفضلِ ما يتيحه السّرد من تقاناتٍ تسهم في سلاسةِ التّفاعل بين المرجعية التّاريخيّة بماضيها والمرجعية التّخيليّة بحاضرها، أين يلوح للرّوائي هامش مناورةٍ فَسيح، يضمن له قدرًا عاليًا من مُساءلة التّاريخ بطريقة فنّية، تنتج دلالاتٍ ضمن بنية سردية مستحدثة متحررّة من صرامتهِ؛ راجيًا من وراءِ ذلك بثّ رؤاه الفكريّةَ وإبداءِ مواقفِه من القضايا المُثارةِ في كتبِ التّاريخِ، ومعالجة ثغراته.

فمِن باب التّمثيلِ للرّواياتِ المشتغلة نصوصها على التّخييلِ التّاريخيّ نذكر رواية (العلّامة 1997م) للرّوائيّ (بنسالم حميش)، أين قدّم شخصية (ابن خلدون) تقديماً يختلف عمّا توافقت عليه كتب التّاريخ التي اهتمت بهِ كعالم اجتماع فقط، متجاهلة إياه كرجل سياسةٍ وقضاءٍ وثقافة، فقد سجّل حضوره في "ميادين الإدارة والسّياسة والخطابة، والقضاء والدّرس والبحث، والتّدريس والتّأليف، تنعم بالقصور وذاق مرارة الاعتقال والسّجن... وصارَ وزيرا وخطيبا، وقاضيا، وسفيرا ومُدّرسا. وقد مارس كّل ذلك بين سلسلة من الحوادث والمشاكل وبين ضروب من

---

[1]– ينظر: نضال الشّمالي، الرّواية والتّاريخ، بحث في مستويات الرّواية التّاريخيّة العربيّة، ص117.

المنافسات والمخاصمات والتقلّبات السّياسية التي اشترك اشتراكا"[1]، مبرزا بهذا اِستماتته وصِدقه في مواجهة الإعصار التّتاري، في مقابل تخاذل الحاكم وبطانته آنذاك، ليكون (بنسالم حميش) بهذا التّسريد قد أعاد لـــ(ابن خلدون) تأثيره كشخصية مؤثّرة وليس مجرد مؤرّخ وعالم اجتماع، ومن ثمّة الاقتداء بما حقّقه في حياته.

كخلاصةٍ لما تمّ سَردُه، يتّضح أنّ عملية تسريدِ التّاريخ بدأت متثاقلة الخطى، وهـــو ما تبدّى في النّصوصِ الأولى التي كانتْ أشبه بالنّصوصِ التّاريخيّة؛ بسببِ توجّسِ أصحابِها من المغامرةِ، غايتها تعليميّة صرفة. لِتليهِ محاولاتٌ أُخرى أُطلق عليها (السّرد الفنّي للتّاريخيّ)، تمرّد فيه الرّوائيون نوعًا ما عن قيدِ صرامة المرجعية التّاريخيّة، مستهدفين بذلك تقديم المحكيّ التّاريخي بأسلوب شيّق يُثير القارئَ ويُرغّبه في قراءته. لتُختتمَ حلقاتُ تمثّل التّاريخ وتَسريده رِوائيّا تحت مُسمّى(روايات التّخييل التّاريخي)، والتي من خِلالها أبانَ كُتّابها عنْ براعةٍ تخييليّة تكسّرُ قيود التّاريخ كليّا مع تركِ وشائَج وقرائن تحفظه من التّحريفِ، أين قَدّموا بديلاً له للواقعِ دون أن يحاكوه حرفيّا.

---

[1]– سامية الساعاتي، ابن خلدون مبدعا– قراءة جديدة في لفكره وفكره في علم الاجتماع، القاهرة مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2006م، ص11 ــ 13.

الفصل الأوّل

العتبات النّصيّة وتشكيل الخطاب التّاريخي

1. قـــــراءة في مفهـــوم العتبـــات النّصية.
2. بنية عتبة النّص المحيط التّاليفي ودلالته.
3. بنيـــة عتبـــةِ النّـــص الفوقـــي ودلالته.

الفصل الأوّل ═ العتبات النّصية وتشكيل الخطاب التّاريخيّ

أوّلا : في مفهوم العتبات النّصيّة

تمهيد

نسعى في هذا الفصلِ إلى فكّ شفراتِ النّصِ الموازيّ أو ما اُصطلح عليه (عتبات النّص) المحيطة والفوقية للرّواية بجزأيها، وفق تقسيماتِ النّاقد (جيرار جينيت) باعتبارِه صاحب قصبِ السّبق في التّعاملِ مع هذه الظاهرةِ النّقدية، وهذا بُغية الوقوف على مضمراتِ دلالاتها، والكشفِ عن التّواشجاتِ القائمةِ بينها وبين المتن المتماهي في مرجعيته بين ما هو محكي تاريخيّ وما هو تخييليّ، من منطلق أنّ الفعل الإبداعيّ للخطاب الرّوائيّ فعلٌ متكاملٌ لا يمكن الفصل بين عتباتِه ومتنه، ولتبيانِ ذلك وجبت الإجابة عن التّساؤلات الآتية:

إلى أيّ مدى يمكن اعتبار العتباتِ مدخلاً نصيّا تاريخيّا لمتنِ رواية "رماد الشّرق"؟ هل هو مجرّد خطاب شكليّ مستقل؟ ما هي الإسهامات والخدمات التي تقدّمها هذه العتبات النّصية للقارئ للأخذ بيده إلى استيعاب دلالات الخطاب، خاصة أنّ بنيتها متشظّية بين مرجعية تاريخيّة، تمّ معاينة أحداثها في الواقع بحكم أنّها سابقة لفعل التّسريد، وأخرى تخييليّة تستند إلى ذائقة الرّوائيّ الإبداعيّة آنية الإنشاء، تظهر لحظة الكتابة، من هنا تبرز إشكالية التّوفيق بين المرجعيتين.

هذه الصّعوبة لاشكّ أنّ (واسيني) واجهها في رواية (رماد الشّرق)، لأنّ ترويض المحكي التّاريخيّ وإخضاعه لفعل التّخييل ليس صعبا على مستوى المتن فحسب، بل أيضا على مستوى

النّص الموازي (العتبات النّصيّة)، الذي فرض عليه التّوفيق في نسجها بين وضع عتبات تستجيب لصرامة التّاريخ من جهة، وقابلية تطعيمها بشُحنات دلاليّة جديدة تتساوق ورؤيته، وتستجيب لجمالية التّخييل، خاصة أنّه آثر تجنيسها (رواية)، مستبعدا أن تكون (رواية تاريخيّة) كما هو ظاهر على واجهة غلافها.

إلا أنّ هذا لم يمنعه من الاجتهاد لحبك نسيجٍ عتباتيّ، حاول فيه التّوفيق بين صرامةِ التّاريخ وفنّية الرّواية. وهو ما سنقاربه في مبحثين؛ الأول خاص بالنّص المحيط، تتناول فيه العنوان، واسم المؤلّف، وصورة الغلاف، والمؤشّر التّجنيسي، والإهداء، والتّصدير، وكلمة النّاشر، والثّاني- النّص الفوقي- نتطرّق فيه إلى علاقة ما دار حول النّص. قبل ذلك ومن بابِ المنهجيةِ نستهل فصلنا هذا بتمهيد - على غرار الفصول المتبقيّة – نعرض فيه مفاهيم نظريّة خاصة بالعتبات النّصيّةِ، ووظائفها.

1-العتبات النّصيّة

قبل الحديث عن مصطلح العتبات النّصيّة وما تعلّق بمكوّناتها وأهميتها في تفاعلها مع البنيات النّصية الأخرى، لابأس من التّعريج على حضوره في التّراث الأدبيّ العربيّ القديم الذي حوى فيضاً هائلا من المؤلّفات الجادة لعلماء أبلوا البلاء الحسن في تدارس مفاهيم عدّة خاصة بها[1]، ثمّ ننتقل إلى النّقد الغربيّ؛ باعتباره صاحب قصب السّبق في إنضاجه واستقراره على مستوى الاصطلاح وآليات اشتغاله على غرار عديد المصطلحات.

---

[1]- ينظر: عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقدي العربي القديم، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 2000م، ص15.

أ- في مفهوم العتبات النّصية

لم يعد المتلقي كسابق العهد يتوق إلى ما يبوح به المتن من دلالات، بل أضحى يهتم أيضا بما اتّفق النّقاد على تسميته العتبات النّصيّة، التي أصبحت جزءًا ومُكوّنا لا يتجزّأ منه؛ بفضل مميّزاتها الشّكليّة من جهة ووظائفها الدّلالية التي تشدّ أزره وتبسط له بساط القبول لدى المتلقي بما تتركُه من أثرٍ في ذهنِه بعد التّلقي. ويقصد بها تلك النّصوص المحيطة أو المرافقات النّصيّة؛ كالعنوان واختيار صورة الغلاف، والتّصديرات والإهداءات...إلخ.

فهي نصّوص محايثةٌ بشقّيها المحيطة واللّاحقة، تحوز بيانات لغويّة وأيقونات تتصدّر المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تُعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، بغية إثارة القارئ وتوجيه قراءته؛ لذا يستعين بها ليكون بذلك هذا المناص جسرًا لمعرفةِ النّص[1]، فلطالما كانت مؤثّرا رئيسا في فعل الاقتناء من خلال الغواية التي تمارسها على القارئ، وسببا في تفضيل عنوان على غيره من الأعمال المعروضةِ على رفوف المكتبات، بفضل الأثر الذي النّفسِي والجماليّ الذي ترسّخه في ذهنه لينفتح أمامه أفُقًا رحبًا لتعاطي مضامينه، لذا يسعى المؤلّفون- على اختلافِ مجالاتِ إبداعاتهم- سعيًا حثيثًا لاختيارِ مرافقاتٍ نصّيةٍ تستهوي القارئَ، إيمانًا منهم بدورها في إثراءِ قيمة المتنِ سواء أكانت ملفوظات لغويّة أو ماديّة.

ـ العتبة لغة

جاء في معجم لسان العرب في مادة(عَتَبَ) أنّ " عَتَبَ: العَتَبَةُ: أسْكُفةُ الباب التي تُوطأ، وقيل:العتبة العليا: والخشبة التي فوق الأعلى: الحَاجبُ والأسكفة السّفلى والعارضتان:

---

[1] -ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النّص، في التّراث العربيّ والخطاب النّقدي المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، الدّار العربية للعلوم ناشرون، 2015م، ص 56.

العضادتان، والجمع عُتَبٌ وعَتَبَاتٌ، والعُتب: الدّرج وعتّب: اتخاذها، وعتبة الدرج مراقتها إذا كانت من خشب، وكلّ مرقاة منها عتبة[1].

وهو المذهب نفسه الذي ذهب إليه (الخليل بن أحمد الفراهيدي) في تقديم المفهوم "لغويا " بقوله: "حياء في معجم العين بنفس المعين عتب العتبة: أسكفة الباب، وجعلها إبراهيم عليه السّلام كتابة على إمرة إسماعيل إذا أمره بإبدال عتبته، وعتبات الدّرجة وما يشابهها من عتبات الجمال وأشرف الأرض ومحلّ مرقاة من الدّرج عتبة[2].

وممّا جاء في هذا السّياق حديث(ابن النّمّام)، قال: لكعبٍ بن مرّة، وهو يحدّث بدرجات المجاهد ما الدّرجة؟ فقال: أما ليست كَعتبةِ أمّك؛ أي أنّها ليست بالدّرجة التي نعرفها في بين أمك، فقد روى أنّ ما بين الدّرجتين، كما بين السّماءِ والأرض، وعَتَبُ الجبال والحزُون: مراقيها، ونقول: عتَّبَ لي عَتَبَةً في هذا الموضعِ إذا أردتَ أنْ ترقى به إلى موضعٍ تصعد فيه، وعتب الفحل بِعُتب، ويعتُب: عتبا وعِتابًا تعتابا، ظلع أو عُقل أو عُقر، وعتب البرق عتبانا، برق برقا ولاء"[3].

كما ورد في قاموس "المرام في المعاني والكلام" أنّ: عَتبَ وعتبانا، ومعتيبة وعِتابا وتَعْتابًا على الشّخص، لامهُ على فعلِ فِعله، عَتَبَ تَعْتيبًا، الباب: جعل له عَتَبَةً، العتب الفسادُ، الشّدّةُ، الأمرُ الكَرِيه، والعتبة:(ج: عُتبٌ وعتَباتُ)، كلّ مِرقاهِ من الدّرج، أسكفه الباب، أي البلاطة التي

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، المادة (عتب)، ط1، بيروت، دار صادر، 1989م، ص2731.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السّمرائي، ج2، ص75.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ص 576.

يُوطأ عليها عند الدّخول والخروج"[1].

أمّا في (معجم الوسيط) لإبراهيم مصطفي وآخرين: " أنّ العتبةَ خَشَبَةً البابِ التي يُوطأُ عليها، والخشبةُ العليا. وكُلّ مِرقاةٍ (ج) عتب، العَتبةُ: الشّدّةُ، العتبة (في الهندسة): جسمٌ محمولٌ على دعامتين أو أكثر ، وما يلفتُ للانتباه أنّ جلّ المعاجمِ العربيّةِ تَدورُ في فلكِ المعنى الذي أورده ابن منظور، فهي تشترك في كونِ العتبة هي أوّلُ شيءٍ وفاتحةُ الأمُور"[2].

- العتبة اصطلاحا

لم يشذّ المفهوم الاصطلاحيّ للعتبات النّصيّة عن معناه اللّغويّ والمعجميّ كثيرا، فمثلما للبيتِ عتبةٌ يلجُ منها صاحبُه، النّص أيضا بمثابة البيت، يلِجه المتلقيّ عبرها، فهي ذلك النّص الموازيّ المحيط بالمتنِ والمكوّن من" مجموع النّصوص التي تحيطُ بمتن الكتاب من جميعِ جوانبِه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعيّة وفهارس ومقدّمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشرِ المعروفةِ التي تشكّل في الوقتِ ذاتِه نظامًا إشاريًا ومعرفيّا لا يقلّ أهميةً عن المتنِ الذي يخفره أو يحيط به، بل إنّه يلعب دورًا هامًا في نوعيةِ القراءةِ و توجيهها"[3]، إذ تعمل على شدّ انتباهه واستقطابهِ مقدّمة له بعض الومضات المفتاحيّة المساعدة على قراءتِها قراءةً تأويليةً تقرّبهُ من المقاصدِ التي يبتغيها من منجزه.

يُعدّ مصطلح "العتبات النّصيّة" إشكالية غربية بامتياز على الرّغم من محاولات بعض

---

[1]- مؤنس رشاد الدّين، المرام في المعاني والكلام، ط1، بيروت، لبنان، دار الرّاتب الجامعية، 2000م، ص17.

[2]- إبراهيم مصطفى، وأحمد حسان الزّيات وآخرون، المعجم الوسـط، ط1، ج1 ، لاهور، إيران ، المكتبة الرحمانية. 1960م، ص632.

[3]- عبـد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسـة في مقدّمـات النّقـد العربي القديـم، ص16.

الدّراسات والجهود العربية تأصيلها، يعود الفضل في اقتحامها السّاحة الأدبية والنّقدية سنة 1983م إلى (جيرار جنيت) الذّي أطلق عليها مصطلح *(paratexte)*، معرّفا إيّاها، بأنّها " كلّ ما يجعل من النّصِ كتابًا يقترحُ نفسه على قارئه أو جمهوره، فهو أكثر من جدار، ذو حُدود متماسِكة، نَقصد به ذلك البهو الذي يسمع لكلّ منّا دخوله أو الرّجوع منه"[1].

في حين النّاقد جون ديبوا *(jean Dubois)* يرى أنّ العتبات منفتحةٌ، لا يمكن ضبطها في نصّ واحد أو أيقونةٍ واحدةٍ، وإنّما متشعّبةٌ، فهي في نظرهِ " ذلك المجموع من النّصوصِ التي تكون على العموم مقتضبةً ومُصاحبةً للنّص الأصلي. ففي الكتب؛ يمكن أن تتكوّن من صفحة العنوان، التمّهيد، التّوطئة، الاستهلال، أو المقدّمة، ومن الصّفحة الرّابعة للغلاف، ومن مؤشّرات مُختلفة. بينما في المقالات تظهر في الملخّص، وفي النّقاط والفهرسِ. وفي المسرحيات تتجلّى في قائمة الشّخصيات (الممثّلين) والّتوجيهاتِ المشهديةِ، ووصف الديكور، تأثيث الرّكح، والفضاء السّينوغرافي"[2].

من خلال هذا التّعريف يتّضح أنّ العتباتِ- في منظورهِ - تختلفُ نسبيًّا عن (جيرار جينيت) في مجالاتِ تواجدها، فهو لا يحصرُها في النّص الأدبيّ، وإنّما يقول بإمكانية تواجدها في النّصوصِ الأدبيّة النّثريّة، مثلما يمكن أن تكون في النّصوصِ الشّعرية، كما يمكن أن تتواجد حتى في المسرحِ، من خلال ما يعرض من أثاث وإكسسوارات، أين تلعب دورًا شارحًا بفضل أشكالِها وألوانها، وتموضعها على خشبة المسرحِ، فتصير بذلك ركيزة من ركائز الدّلالة وكمادة تشكيلية كنظيرتها في النّص الرّوائيّ.

---

(1)- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ط1، لبنان، الدّار العربية للعلوم ناشرون، 2008م، ص 44.

(2) -*Jeans Dubois, dictionnaire de linguistique, Paris, Ed; Larousse, 2001, p344.*

الفصل الأوّل = العتبات النّصية وتشكيل الخطاب التّاريخيّ

أ-العتبات النّصيّة عند العرب

- **عند القدماء**

الفكر العربيّ مهما قيل ويُقال عن بصمتِه في شتّى العلوم الفكريّة والعلميّة والأدبية، فإنّ له حضورا مميّزا، ربمّا عدم توفيقهِ في اجتراح المصطلح يعود إلى عدم توفيقه في بلورةِ وصياغة ما توصّل إليه من مفاهيم في مصطلحاتٍ، وهو ما ينسحب عموما على ما أفرزته جهوده العرب في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، حيث تشكّلت لديهم مفاهيم لا تقلّ أهميّة عن نظيرتها في الفكر الغربيّ.

ولعلّ أهمها – في سياق مبحثنا هذا – ما تعلّق بإشكاليّةِ المتناص أو العتبات النّصيّة، والتي نُورد بعض المحاولاتِ منها، يمكن رصّها في خانةِ الإرهاصات، فقد اهتموا بشكلِ بناء النّص وإخراجه، واتباع سَنَنٍ خاصة في التّأليف، واستهلال كتاباتهم بعناصر تمهيديّة تسبق مقصدية خطاباتها، منها على سبيل الذّكر لا الحصر مجموعة من المؤلّفات، منها:(أدب الكاتب) لابن قتيبة، (ت 276هـ) و(أدب الكتاب) للصّولي(ت 521هـ)، (الاقتضاب بشرح أدب الكتّاب) للبطليوسي(ت 521 هـ)...إلخ[1].

فمن بين ما أُثِر عنهم آنذاك من مصطلحاتٍ، مصطلح(الصّدر)، الذي يشير إلى تسميّة السّطور الأولى التي يستهل بها الشّاعر قصيدته، وما يطلقه المؤلّف على كتاباته من تسميات؛ كالخطبة والاستفتاح أو الفاتحة والمُقدّمة، وهي تسمياتُ تصبّ في معنى واحدٍ يُشير إلى أوّل

---

[1]- ينظر: يوسف إدريسي، عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، الدّار العربية للعلوم ناشرون، 2015م، ص28.

الكتاب[1]. اجتهاداتٌ مُستمدّةٌ ممّا دَأبَوا عليه بعد اعتناقهم الإسلام في مراسلاتهم وكتابة عهودهم، أين كان للبسملة حضورٌ في جميعِ مواثيقِهم، فقد كانوا " يستفتحون بحمد الله سبحانه في الخطب (...) وفي كلّ أمر له بال، حتى إنّهم سمّوا الخطبة التي لا يُحمد اللّه فيها سبحانه بتراء وقطعاء"[2].

كما خاضوا في مسألة أنماط الكتابة ورتبة الخطّ واستقامة السّطر والفصل بينهما، مع التّشديد على ختمة وعنونة الكتاب، وهي صرامة أكّد عليها الجاحظ في كتابه (الحيوان)؛ بالقول: " وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانـــة إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربّما لم يرض بذلك حتى يُعنونـــَه ويُعظّمه"[3]، وهو ما نستشفّه – أيضا – من قول (المقريزي) في سياق حديثه عن تأليفِ الكتب آنذاك: "أعلمُ أنّ عادة القدماء من المعلّمين قد جرت أن يأتوا بالرّؤوس الثّمانية، قبل افتتاح كلّ كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة، والمرتّبة وصّحة الكتاب ومن أيّ صناعةٍ هم وكم فيه من أجزاءٍ وأيّ أنحاء التّعاليم المُستعملةِ فيه"[4]، في هذه المقولة يظهر بجلاءٍ اهتمام المؤلّفين العرب بالعتباتِ النّصيّةِ على الرّغم من عدم بلورة مفاهيمها في مصطلحات ونظريات نقديّةٍ واضحة كما هو الشّأن في النّقدِ الغربيّ.

---

[1]– ينظر: المرجع السّابق، ص 30.

[2]– أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، بيروت، لبنان، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1966م، ص59.

[3]– الجاحظ عمر بن بحر، الحيوان، ط2، ج1، بيروت، لبنان، دار الفكـــر للنّشر والتّوزيع، 1965م، ص98.

[4]– أحمد بن علي المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، دار صادر، د.ت ص09.

– في النّقد العربي الحديث

أمّا عن العتبات في النّقد العربيّ الحديثِ، فلا يمكن الجزم بأنّها نتاج نُضج ما توصّل إليه القدماء؛ ليكون تسلّلها إلى القَاموسِ النّقديّ العربيّ بفعل الاطلاع على خزانة النّقد الغربيّ، أين باشر النّقاد العرب التّأليف فيها، وهو ما اتّضح في ترجماتهم لمصطلح العتبات النّصيّة تحتَ عدّةِ مسمّياتٍ، مِنها ما هو رائج التّوظيفِ؛ كالعتباتِ، والمناص، والنّصِ الموازيّ، والملحقات النّصيّة، ومنها ما هو نادر الاستخدام على شاكلةِ محيط النّص الخارجيّ، والموازي النّصي، والتّرافق، والنّص المحاذيّ، والنّص الحاف، والنّص المؤطّر، وسياج النّص، والمكمّلات.

هذا التّعدّد على مستوى التّسميات لا يعني وجود تباينٍ مفاهيميّ، فكلّها تصبّ في معنى واحدٍ، متمثّل في "العناصر الموجودة على حدودِ النّصِ، داخله وخارجه في آنٍ واحدٍ، تتّصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا يسمح للدّاخل النّصيّ، كبنية وبناء، أن يشتغل ويُنتج دلالته"[1]، وإنّما يعود إلى اجتهادات المترجمين للمصطلح التي أفضت إلى نقائص، منها صعوبة الاشتقاق، وعسر تغطية دلالة المصطلح الغربيّ وفق تحديدات (جيرار جنيت) والإحاطة به، ممّا أفرز عدمَ انسجامٍ وتفاعلٍ بين خارج النّص وداخله.

إلّا أنّ هذه المطبّاتِ لا تنقص من جهود النّقادِ العرب؛ على غرار (عبد الحق بالعابد) في مؤلّفه عتبات(جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، و(خالد حسين حسين) صاحب كتابه في نظرية العنوان(مغامرة في شؤون العتبة النّصية)،(عبد الفتاح الحجمري) مؤلّف (عتبات

---

[1]– محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، ،ج1، ط1، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1989م، ص 76.

النّص- البنية والدّلالة)، (مجدي وهبة وكامل المهندس) في معجم (المصطلحات العربية في اللّغة، وهي دراسات في معظمها حاولت تقريب العتبات النّصية من المتلقي العربي؛ سواء أكان ناقدا أو مبدعا أو باحثا، من خلال تجسير الهوّة بين المصطلح الغربي والمصطلح العربي عبر قناة التّرجمة.

ومن بين الدّراسات الحديثة التي خالفت من سبقها، والتي رفضت النّهل من مَعينِ النّقد الغربيّ، محاولةً بذلك تأصيل ظاهرة العتبات النّصيّة في النّقدية التّراثيّة، نجد كتابَ (مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقدي العربي القديم) لصاحبه(عبد الرّزاق بلال)، أفرده لعتبة(المقدّمة)، تطرّق فيه لمقدّمات من أمّهات النّقد العربيّ القديم، تناول فيها بالفحص والتّحليل، مقدّمات ذات أثر كبير في الدّرس النّقدي وفي المؤلّفات التي توالت عبر القرون الماضية"[1].

ج-العتبات النّصيّة عند الغرب

تجمِعُ السّاحة النّقديّة على أنّ جيرار جينات *(Gérard Genette)* من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات، يعود له الفضل في ما وصلت إليه من طفرة على مستوى النّقد، وما انجرّ عنه من آليات، كان لها بالغ الأثرِ في مقاربة النّصوص والكشف عن دلالتها خاصة السّرديّة منها، إلا أنّ هذا السّبق لا يبخسُ جهودَ سابقيه في الحقل النّقــديّ الغربيّ، من خلال إشاراتهم، حتى ولو كانت سطحيّة سريعة لهذه الإشكاليّة.

منها ما تطرّق إليه(ميشيل فوكو)*(Michel Foucault)* في (كتاب حفريات المعرفة) الذي أثار إشكالية العتبات في معرضِ حَديثه عن حدود الكتاب، بقوله : "حدود كتاب من الكتب

---

[1]- ينظر: عبد الرّزاق بلال، مدخــل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقــدي العربي القديــم، ص11.

ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميّزة بدقّــة. فخلف العُنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الدّاخلية وشكله الذي يُضفي عليه نوعًا من الاستقلاليّة والتّميز، ثمّة منظومة من الإحالاتِ إلى كتب ونصوص وجمل أخرى"[1]. كذلك النّاقد (فرانسوا ميتران) الذي أبان عن اهتمام كبير حول العنوان باعتباره مُقوّما أساسيّا في خطاب العتبات، إضافة إلى تركيزه على المقدّمات الرّوائيّة باعتبارها وثيقة تهتمّ بالجنس الرّوائيّ وجنسا من الخطاب[2].

كما نجد المفكّر والنّاقد الفرنسيّ (لوسيان غولدمان) (*Lucien Goldmann*) الدّاعي إلى إيلاء العنوان أهمية بالغة في دراسة النّصوص، خاصة في الرّوائيّة، بتحرّي مدى تعالقه وانسجامه مع المتن. وهو الاهتمام نفسه الذي لقيته العتبات في فكر (جاك دريدا) (*Jacques Derrida*)، الذي تطرّق إلى النّص المحاذي، ففي مُقدّمة كتابه (*la Dissémination*) المعنونة بـــ *Hors-live hkwv)*) انصرف للحديث عن مقدّمة الكتاب ودور في تنبيه المتلقي وتحفيزه للولوج إلى أغوار النّص، وهي الغاية نفسها التي رآها النّاقد(ليو هوك) (*Leo Hook*)؛ دِراسة العَنونةِ مُستندًا إلى عُمقٍ منهجيّ؛ من خلال التّركيز على بنائها ودلالاتها ووظائفها، فهي في نظره(مجموعة من الدّلائل اللّسانية(...) يمكنها أن تثبت في بداية النّص، بُغيةَ تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجماليّ، ومن أجل استهداف متلقّين مقصودين[3].

أضف إلى الجهودِ السّابقةِ، نجد دِراسة تطرّق فيها (فيليب لان) *(Philipe Lane)* للنّص الموازي، رأى أنّه "ينبغي أن ننتبه إلى النّص الموازي وأن ننتبه منه"، في هذه المقولة يولي اهتماما لما أطلق عليه (النّص الموازي)، وهو المصطلح المقابل لمصطلح العتبات النّصية، من

---

(1)– ميشال فوكوه، حفريات المعرفيّة، تر:سالم يفوت، ط2، بيروت، المركز الثّقافيّ الغربيّ، 1987م، ص 23.

(2)- Voir : Leo Hoek ." La marque de titre -Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle "Mouton . 1981. P13.

(3)– جميل حمداوي، صــورة العنوان في الرّواية العربيّــة، مجلــة أقلام الثّقافيّة، شهــر يوليــو: 2008م.

خلال دعا إلى إيلائها أهميّة؛ إيمانا منه بدورها في إماطة اللّثام عن دلالة النّص وكشف الرؤية أمام المتلقي، ولكن في الآن نفسِــه يحذّر من الانسياق المفرط وراءها[1]. خوفا من أن تكون مُضلّلة؛ خاصة تلك التي يُغالي فيها المؤلّفون في توظيف التّعتيم المبالغ فيه في إنشائها.

2-مكوّنات ووظائف العتبات

أ-مكوّنات العتبات

أَولت الدّراسات النّقدية، خاصة الغربيّة منها اهتمامًا بالغًا بالمكوّن العتباتيّ، في مُقدّمتها دراسات (جيرار جينيت) صاحب قصب الرّيادة في تناولِ العتباتِ، إذ تُعتبر دراسته " أهمّ دراسةٍ علميّةٍ مُمنهجة في مقاربةِ العتباتِ بصفة عامةٍ والعنوان بصفةٍ خاصة، لأنّها تَسْترشدُ بعلمِ السّرد، والمقاربة النّصيّة في شكلِ أسئلةٍ، ومسائل وتفرض عنده نوعا من التّحليل"[2].

تَنقسم إلى قسمين؛ الأوّل يُطلقُ عليهِ مُحيطُ النّصّ *(prétexte)*، في حين الثّاني *(épitexte)* تتضمّن معطياتٍ لم تكن في وقت قريب محطّ اهتمام، أين أصبح المبدع والنّاشر يسعيان سعيًا حثيثا لإخراج المؤلَّفِ في أحسن صورةٍ من خلالِ ما يحيط بالنّص من مُرافقاتٍ على غرار عتبة العنوان وكيفية تدوينه على فضاء الغلاف، وعتبة الاستهلال التي هي الأخرى تضع المتلقي في أحسن رِواقٍ للتّكهن بما يحوزه النّص من تيمات ورؤى.

---

[1]- ينظر: يوسف إدريسي، عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر(مرجع سابق) ص17.

[2]- عبد الرّزّاق، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم،(دط)، المغرب، إفريقيا الشّرق، 2000م، ص22.

من بين العتباتِ التي لا يخلو أيّ نصّ منها؛ عتبة (العنوان) الذي وردت في شأنه عدّةُ تعاريف، أهمّها ما جاء في تعريفِ (ابن منظور): "العنوان والعنوان سمةُ الكتابِ وعنوة وعنونة وعُنوانا وعناه كلاهما وسمه بالعنوان...والعنيان سمة الكتاب وقد عناه واعناه وعنونت الكتاب وعنونته"[1].

أمّا عن أهميته، فهو يلعب دورا على مستوى الكتابة والتّلقي على حدّ سواء، كونه أوّل ما يلوح للمتلقي والدّارس في أيّ منجزٍ، من خلاله يَتسنى له افتراض فكرة أوليّة عن النّص، تُسهمُ فيما بعد في الغوص في مكنوناته، من هنا يأتي حرص "السّيميائيين "على إعطائه أهميةً قصوى، مُعتبرِين إيّاه "مصطلحا إجرائيًا ناجعا في مقاربة النّص الأدبيّ، ومِفتاحًا أساسيّا يتسلّحُ به المحلّلُ للولوجِ إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، وهو مفتاحٌ تقنيّ يجسّ به السّيميولوجيّ نبضَ النّصِ وتجاعيدِه وتَرسّباته البنيوية وتَضاريسِه التّركيبية على المستويين الدّلالي والرّمزي"[2]، فيستقرؤونه بصريا وألسنيّا.

وليؤدّي وظيفته التّرويجية للمؤلَّفِ ويذيع صِيته، ويقوم بدوره التّحفيزيّ في استقطابِ القارئ وزيادة نهمه ورغبته في الاطلاع على المتنِ، يجب على واضعِه الحرص على تَحقّق العديد من الشّروط فيه:

- ✓ التّروي وإجادة اختياره، بعيدًا عن عنصر المصادفة. يُقتنى وفق تفكيرٍ معمّقٍ يجمع بين جودة السّبك وكثافة الشّحنة الدّلالية التي فيها من التّعتيم المحمود ما يستفزّ المتلقي، خالٍ من العتمة التي تصدمه.

---

[1]– ابن منظور، لسان االعرب، ص106.

[2]_ جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، 2016م، ص97.

✓ الابتعاد عن الإيغال في الرّمزية والدّلالات المستعصية التّأويل؛ لأنّها تشتّت ذهن القارئ، وتقطع جسر التّواصل بينه وبين النّص، فتَصيرُ القراءةُ قراءةً عرجاءَ مُلحقة بذلك ضررًا كبيرًا بالنّص، وتشوّه أبعادَه ومراميه[1]، فالعنوان يوضع لتوجيه المتلقي إلى المعنى لا لتضليله.

✓ يجبُ أن يكون على مستوى التّركيب اللّغوي مقتصدا، ثريّا في حمولته الدّلالية خاضعا لمدلوله، مقتربا ومجاورا له يشي بمحتواه من أفكار كي يتمكّن المتلقي من تعيينه، من منطلق أنّ فعل المراوغة الذي يتبنّاه المؤلّف ليس لتوريط القارئ، وإنّما لاستفزازه وتحفيز قدراته التّخيلية والتّحليلية على إقامة علاقة جدليّة بين النّص والقارئ[2].

بعد هذا العرض، يمكن لملمة وعرض مكـــــوّنات المناص، والمشّكلة من النّص المحيط التّأليفي والنّص الفوقي التّأليفي بشقيه العام والخاص في الجدول الآتـــي[3]:

---

[1]- ينظر: عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، ع 55، مجلة المناهل، المغرب، يونيو 1997م، ص 64 .

[2]- ينظر: خالد حسين خالد، في نظرية العنوان- مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصّية- دمشق، سوريا، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، 2007م، ص75.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 48.

الجدول(1): مكوّنات المناص التّأليفي (مناص المؤلّف).

النّص المحيط التّأليفيّ	النّص الفوقي التّأليفيّ	
	العام	الخاص
- اسم الكاتب - العنوان الرئيس والفرعي - العناوين الدّاخليّة - الاستهلال - المقدّمة - الإهداء - التّصدير - الملاحظات - الحواشي - الهوامش	- اللّقاءات: - الصّحفيّة. - الإذاعية والتليفزيونية - الحوارات - المناقشات - النّدوات - المؤتمرات - القراءات النّقديّة	- المراسلات العامة والخاصة - المسارات - المذكّرات الحميميّة - النّص القبلي - التّعليقات الذّاتية

ب- وظائف العتبات

لم تعد العتبات النّصيّة مجرد بهرجةٍ شكليّة تُنمّق المنجز الأدبيّ إجمالا والرّوائيّ خاصة. فلأهمية الدّور الذي تلعبه، أضحت تضطّلع بأداء أدور لا تقلّ أهمية عن المتن نفسه؛ من حيث الوظيفة والدّلالة، فهي على الرّغم من أنّها خطابٌ غير رسميّ، إلا أنّها تَعدّ خطابا موازيا يَسعى

لتَثبيتِ كَينونةِ النّص[1]، فكلّ جُزئيةٍ منها سواء أكانت عنوانًا أو صورةً أو إهداءً أو تصديرًا إلّا وأدّت وظيفةً، نورد بعضا منها فيمايلي:[2]

-وظيفة إخباريّة

تكمن الوظيفة الإخباريّة في الإشارةِ إلى اسم الكاتبِ، ودار النّشر وتاريخ النّشر من جهة والإحالة على مقصدتيه أو على سيرورة تأويلية معيّنة متصلة بالكاتبِ من جهةٍ أخرى.

- وظيفة تسمية النّص

تسمِية النّصِ أمرٌ بديهيّ في أيّ منجز، يضمنُ تميزه عن بقية النّصوصِ، في هذا السّياق يجيءُ العنوان لوسمِه، باعتبارِه هو الآخر نصّا يحوز خطابا موجّها من قبل المؤلُف، مشحون بدلالات سواءً مشفّرة أو واضحة المعالمِ، تعمل على تلخيص موضوع متنه.

-وظيفة التّعيين الجنسي للنّص

مع ظهور ظاهرة الاختلاطِ لأجناسيّ وانكماشِ ما يطلق عليه " مقولة نقاء/ صفاء الجنس"، كان لزاما على المؤلّف تعيين جنس النّص من خلال تصنيفه ضمن نوع أو جنس أدبيّ معيّن؛ رواية أو شعر أو مسرحية أو قصّة ليتسنى للمتلقي التّسلح بأدوات قرائية؛ من منطلق أنّ لكلّ جنس أدبيّ خصوصيته، وهذا من خلال مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة.

---

(1)- ينظر: المرجع السّابق، ص44.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص73ــ 74.

– وظيفة تحديد مضمون النّص ومقصده

تُسهم العتباتُ النّصيّة في تحديدِ مضمون النّصِ وعبورِ المتلقي من اللانصّ إلى النّص من خلال الدّور الذي يلعبه كلّ من العناوين الدّاخلية وعنوان وصفحة الغلاف والخطاب التّقديمي والتّنبيهات، كما تتيح له التّعرف على الدّوافع والغايات التي يبتغيها المؤلّف من منجزه.

من خلال ما تمّ ذكره من وظائف، نخلصُ إلى أنّ العتبات النّصيّة تعمل على وسم المنجز وتقديم نبذة وتصوّر أوّليّ عمّا يصادفُ المتلقي في تلقيه للنّص، كما تسهم في فهم خصوصيته وتحديد مقاصده الدّلالية والتّداولية، ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل"[1]، ناهيك عن الوظيفة الاستقطابية التي تلعبها في استدراج القرّاء من خلال جمالية إخراجها، وهو ما يَعكسُ اهتمامَ المؤلّفين والنّاشرين بها، وإخراجها في أحسن صورة، إيمانا منهم أنّها مهمّة بشقيها اللّفظي والأيقوني في الولوج إلى غيابة النّص وكشف مضامينه.

---

[1]– ينظر: المرجع السّابق، ص 96.

ثانيا: بنية عتبة النّص المحيط التّأليفي ودلالته في "رماد الشّرق"

تأسيسًا على ما ورد في المهاد النّظري، نحاول مقاربَة عنونة الرّواية الرّئيسة "رماد الشّرق"، التي ينضوِي تحتها جزءان، الأوّل موسومٌ بـــ "خريفُ نيويورك الأخير"، والثّاني بـــ "الذّئبُ الذي نَبتَ في البراري"، من الوهلة الأولى نُلاحظُ أنّها عناوينٌ أرادها (واسيني) جملاً اسميّة شعرية بعيدة عن أُسلوب العنونة المباشر، يتّضح ذلك بجلاءٍ في بنيتها اللّفظية المؤلّفة من جملٍ كلماتها موحيةٌ؛ يَزداد إيحاؤُها توهُّجا بالإسناد، جاءت على النّحو الآتي:

1- العنوان الرّئيس (رماد + الشّرق)

2- العنوان الفرعي الأوّل(خريف + نيويورك + الأخير).

3- العنوان الفرعي الثّاني(الذّئب + الّذي + نبت + في+ البراري).

هذه العناوين لا تشذّ عن العناوين السّابقة وما تلاها في منجزاته، فيها من الشّعرية ما يأسر ويستقطب المتلّقي، إيمانا منه أنّ النّصَ نصّان، نصٌّ موجودٌ تقولُه لغته، ونصّ غائب يقولُه المتلقّي بفضل تفاعله العميق مع النّص، منها على سبيلِ الذّكرِ لا الحصر: "طوق الياسمين"، "مملكة الفراشة"، "سيّدة المقام"، "أنثى السّراب"، "ذاكرة الماء"، "محنة الجنون العاري"، "شرفات بحر الشّمال"، "سوناتا الأشباح القدس" و"أصابع لوليتا"...إلخ، عناوين تجعل المتلقي يخالها عناوين لقصائد بحكم القصيدة أكثر جنوح إلى توظيفِ العناوين هذا النّمط من العناوين.

لفاعلية وسلاسة ما ذهب إليه (جيرار جينيت) في دراسته للعتبات النّصيّة، سننهج نهجه في مقاربتنا لعتباتِ " رماد الشّرق" ورصد مدى إحالتها على المرجعيّة التّاريخية، مع الإشارة إلى أنّ عناصر العتبات النّصيّة ليس بالضّرورة أن تتواجد كلّها في مُؤلَّفٍ واحدٍ، وإنّما تتواجد

وفق ما يراه المؤلّف رفقة النّاشر باعتبارهما المخوّلين لاختيارها، وهو اختيارٌ ينمّ عن مقصدية ودوافع جمالية وفنيّة ودلالية مثلما سبق الإشارة إليه في العنصر الخاص بوظائف العتبات النّصية. وهذا ما ينطبق على الرّواية مدار المقاربة بجزأيها، أين نجد بعضا منها، ويُغيّب البعضُ الآخرُ.

1-بنية العتبات النّصية ودلالتها في (رماد الشّرق)

أ- عتبة العنوان

وسم واسِيني روايته بـــ (رماد الشّرق)، عنوانٌ يتبوّأُ مركز صدرةِ الصّفحةِ الأولى من غِلافي جُزأيها، ممّا أعطاه أهميةً خاصةً رغم الطّابعِ الاختزالي لِبنيتِه، فهو لا يزيد عن كلمتين؛ (رماد) و(الشّرق)، إلا أنّهما كفيلتان بأداء الوظيفة الأساسيّة المرجوة؛ تعيين النّص، كُتبتا باللّون الأصفر، الذي يُحيل "على السّنابلِ الصّيفيّة النّاضجةِ، يعلنُ قدوم لون الخريف، حيث تتعرّى الأرض فاقدة معطفها الأخضر، مبشّرًا بالزّوال والدّمارِ، والفناء واليُبوسة والتّهشّمِ وبدنوِ الموت، ذاهبًا إلى مداه الأقصى، يُصبْحُ بديلاً عن الأسودِ[1]، ليتساوَقَ هذا اللّونُ - أيضا على غرار لون الإطارين الأسود- بِدورِه مع حالةِ الخرابِ والمعاناةِ عاشتها الأمّة العربية تحت نيرِ الاستعمار.

يُصنّف ضمن العناوين "الموضوعاتية "*thématiques"*- وفق تحديداتِ- (جيرارد جنيت) للعناوين، يحيل على جهة جغرافية معيّنة(الشّرق)، تتميّز بخصوصيتها التّاريخية والثّقافية والاجتماعيّة والعقائديّة والتّاريخيّة، اختاره مُشفّرا، ولِكنّه تشفير لا يحول بين المتلقي والاهتداءِ

---

[1]- ينظر: أبو إســلام أحمد بــن علي، كتــاب دلالات الألوان في القـــــرآن، ديسمبــر 2019م، ص02.

(*)- من العناوين التي تستدعي التّحليل الدّلالي الفرديّ، والتّحليل التّأويلي للنّص. ينظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ط1، ص79.

إلى مقصدية خطابِه بعد ربطِ دلالةِ كلّ كلمةٍ منه بدلالةِ الأُخرى؛ من خلالِ الإسنادِ الذي يُسهم في تبديدِ ضَبابيّة مدلوله، وهو ما سنستوضحه عبر تفكيك الصّيغة اللّغويّة على الصّعيدين؛ المعجميّ والنّحويّ التي تشكّله لإبرازِ بُعدِه الدّلالي والتّأويليّ.

-المستوى المعجمي

ورد في معجم العين أنّ الرّماد من " الرَّمَد: وجع العين، وعينٌ رَمداءُ، ورجلٌ أرمَد ورَمِدٌ. وقد رمِدت عَينُه وأرمَدتُ. وصار الرَّمادُ رِمدِداً؛ أي هَباءً أدقَّ ما يكون، والرَّماد دقاق الفحم من حراقة النّار. والمرمّدُ من اللّحم: الشّواء يُمَلُّ في الجمر، ورَمَّدْتُه فهو مُرَمَّدٌ. ورُمِّدتِ النّاقةُ ترميداً، فهي مُرَمَّدة ... ورمد القومُ وأرمَدوا: هَلَكُوا. وارْمَدّ الظليم، أي أسرَعَ"[1]، بتجميع المعاني الواردة في التّعريفِ، يتّضح أنّها تعني كلّ ما ينتج عن فعلِ الاحتراق أو الحرق، والحريق وما يخلّفه. كما هو وارد في قوله عزّ وجلّ: "مَّثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِم أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَّا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَىٰ شَيْءٍ، ذَٰلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ"[2].

أمّا كلمة(الشّرق)، فيعرّفها ابن منظور، في قوله:"الشّرق: شرق الشّمس وإسفارها، وحيث تُشرق الشّمس"[3]، أي الجهة التي تُشرقُ منها الشّمس، ومنه جاءت كلمة (المشرق) ومصطلح الاستشراق الذي فعله (شرق)، فيُقال: "شرقت الشّمس: طلعت، وبابه نصر ودخل"[4]، والمراد

---

[1]– العين، الإصدار1 ، مادة (درم) ،ج8، ص38.

[2]– سورة إبراهيم: الآية 18.

[3]– مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، ط8، بيروت – لبنان، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، 1426 هـ – 2005م، ص 89.

[4]– محمد بن أبي بكـر بن عبد القـادر الرازي، مختار الصّحـاح، بيروت، مكتبة لبنان، 1988م، ص141.

به "دراسة الغربيين لتاريخِ الشرَّق وأممه ولغاته وآدابِه وعُلومّه وعاداتِه وتقاليدِه ومُعتقداته وأساطيرِه"[1].

وردت كلمة (الشّرق) بلفظة (المشرق) في القُرآن الكَريم في ثماني آياتٍ؛ مِنها قوله تعالى في سورة البقرة الآية(119): "وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ". وبِصِيغةِ الجمعِ بِلَفظةِ (المشارق) في آيتين، في حِين وَردت في آية واحدة بلفظة (شرقية) في الآية (35) من سورة النّور:﴿ اللّهُ نورُ السّماواتِ والأَرْضِ مَثَلُ نورِه كَمِشكَاةٍ فيها مِصباحٌ المِصباحُ في زُجاجةٍ الزّجَاجَة كأنّها كَوكبٌ دُرِيٌّ يُوقَدُ من شجرَةٍ مُباركةٍ زَيتونةٍ لا شَرْقيّة ولا غربيّة يَكادُ زَيتُها يُضيءُ ولَو تَمسُسْه نارٌ نورٌ على نورِ يَهدي اللّهُ لِنُوره منْ يَشاء ويَضْرِبُ اللّهُ الأمثالَ للنّاسِ واللّهُ بِكلّ شَيءٍ عليمٍ﴾، كلّها تصبّ في دلالة جهة شروق الشّمس.

في حين جغرافيّا، تعني ذلك الفضاء الممتدّ على مساحة واسعة من آسيا وجزءٍ من إفريقيا بما فيها البلاد العربيّة، في مقابلِ الغربِ الذي يحمل معان عدّة، منها " الغرب الجغرافيّ؛ المنطقة الواقعة جهة الغرب من آسيا وأفريقيا لتشمل بلدان أوروبا وأمريكا وكندا، كما تعني أيضا الغرب الثقافيّ: وهو ما أنتجه الغرب من ثقافة في عصوره المختلفة إلى أن انتهت إلى ثقافة العلمانيّة والليبراليّة والفردانيّة والرّأسمالية في جميع المجالات"[2]. بهذا المفهوم ينشأُ ضمناً قُطبان، يختلف كلّ واحد عن الآخرِ بخصوصياته.

---

[1]-اسماعيل علي محمّد، الاستشراق بين الحقيقة والتّضليل، القاهرة، مصر، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، 2008م، ص10.

[2]- عامر عبد زائد الوائلي، هاشم الميلاني، نحن والغرب،ج1- مقاربات في الخطاب النّقدي الإسلاميّ، سلسلة العتبات العباسيّة المقدّسة، ط1، ج1، النّجف، العراق، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجية، 2017م، ص15.

ـ المستوى النّحويّ

يتألّف العنوان(رمادُ الشّرق) من جملة اسميّة متفرّعة إلى وحدتين أساسيتين، هما: رماد: خبرٌ مرفوع ، وعلامةُ رفعه الضمّة الظاهرة على آخره لمبتدأ محذوف، وهو مضاف. الشّرق: مضاف إليه مجرور و علامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره.

لا شكّ أنّ الفصل بين الكلمتين لن يضفي إلى معنى، في حين إذا ما فعّلنا الإسناد(المسند: المضاف إليه كلمة (الشّرق)، وأسندناه للمضافِ كلمة (رماد)، فإنّ هذه الإضافة والإسناد سيوضّحان المعنى، ويُدرك المتلقي أنّ هذا "الرّماد" منسوبٌ إلى جهةِ "الشّرق". أو أنّهُ قادمٌ من (الشّرق)، أو مصدره (الشّرق).

ـ المستوى الدّلاليّ

بالجمع بين المستويين السّابقين يلوح البعد الدّلاليّ بحمولته الرّمزيّة البلاغيّة؛ فاتّحا أفق التّأويل، أين يتلاشى الغموض الذي يعتري العنوان لشاعريته المعهودةِ في عنونة (واسيني) كما أسلفنا، ليكونَ بذلك (الرّماد) ذلك الشّيء المتبقي من النّار، في حين (الشّرق) يتجاوز مفهوم الموقعِ الجغرافيّ إلى مفهومٍ أرحب يحيل على نقيض الغرب، فبالضدّ تعرف الأشياء، ليصير هناك غربٌ في مقابلِ شرقٍ، ومن ثمّة التّسليم بوجودِ تقاطب مكانيّ، يشي بوجود صِراعِ الذّات الشّرقية مع الآخر الغربيّ بالمعنى الحضاريّ في كافة تمَثّلاته، أين يسهم هذا التّقاطب في تقديم مفاهيم تساعد على تنظيم واشتغال المادة المكانيّة في المتن واستنباط الدّلالات [1].

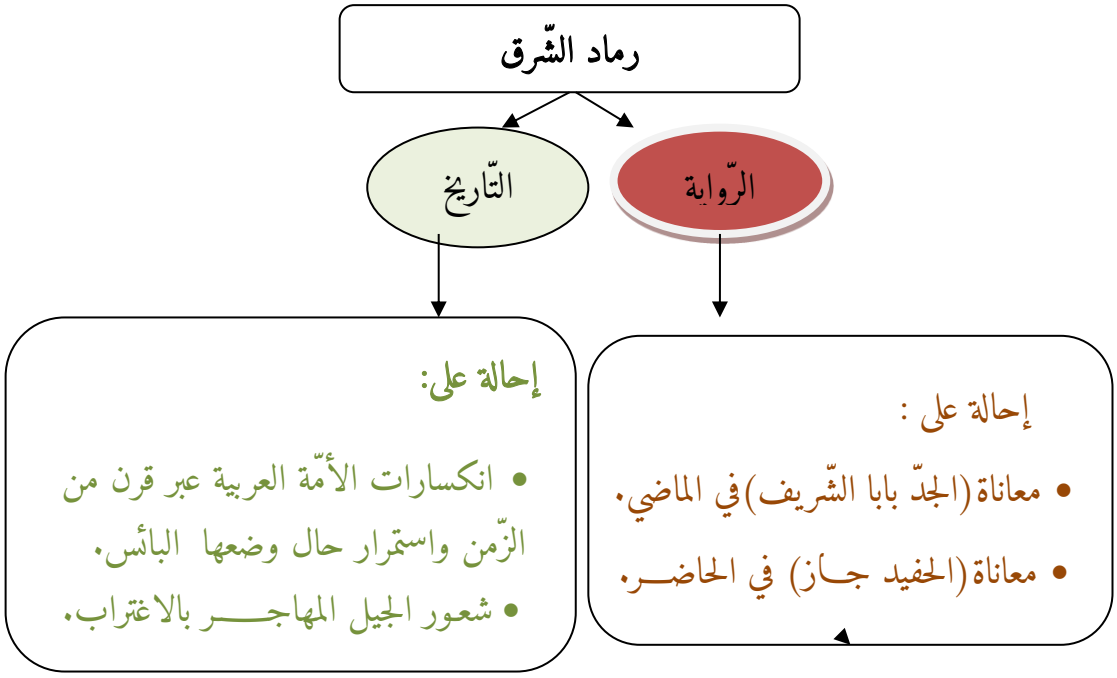
---

[1]– ياسين النّصير، إشكالية المكان في النّص الأدبي، ط2، طباعة ونشر دار الشّؤون الثّقافية العامة، آفاق عربيّة، 1986م، ص8.

من هنا يتّضح أنّ الرّوائيّ في متنِ منجزه هذا المدّثر بالتّاريخ، أراد لملمة أحداثٍ تاريخيّةٍ ناهزت القرن، مليئة بالمعاناةِ والخوفِ والحروبِ التي بقيت نيرانُها مُتوهّجة لم تخفت بعد، رامزًا لها بالرّماد الذي يخفي نارًا، جمـــراتها ظلّت مستعرةً، وإذا ما هبت الرّيح اِنبعثت من جديد، وهذا التّوهج معادل موضوعيّ لثورة الأمّة العربيّة، ليكون العنوان بهذا قد أحال المتلقي على مكنونات المتن، والتي تتأكّد وتترسّم بربطه ببقية العتبات النّصية، على شاكلة الصّورة الفوتوغرافية التي حَوت هي الأُخرى دُخاناً يتصاعدُ جرّاء احتراق البُرجِ.

وعليه يمكن استقراءُ العنوان على نحوٍ يُرمز فيه بالرّماد إلى المآسي والهزائم التي تكبّدتها الأمّة العربيّة والمعبّر عنها بـــ "الشّرق"، لتكون بذلك "رواية الشّرق" روايةً ملحميّةً بامتياز، تَستّعيدُ قَرناً من الثّوراتِ الدّمويّة والانتفاضاتِ مُخلّفة وراءها تمزّقات تراجيديّة، ترابيّة وإثنيّة ودِينيّة"(*)، لم يستطع التّاريخ قولها، وهي إحدى غايات تسريدِ التّاريخ كما سَبقَ الإشارة إليه سابقا*، ويُمكن تمثيل دلالة العنوان في إحالته على المرجعيّة التّاريخيّة بهذه التّرسيمة الآتية:

(*) – النّاشـــر/ الرّوائيّ / الفقرة الأخيرة، غلاف الرّواية الأخيـــر.



شكل (1): دلالة العنوان الرّئيس" رماد الشّرق" في إحالته على البعد التّاريخيّ.

العنوان يشي بحضور مادة حكائيّـة تاريخيّة منذ الوهلة الأولى حتّى ولو أنّ استقراءها يتطلّب من المتلقي قدرة تأويليّة هائلة، حيث يطلعنا المتن على تكرار لفظتي(الرّماد) و(الشّرق) في عديد المقاطعِ السّردية، تَعانقت بمرجعيّة تاريخيّة، نورد بعضا منها للاستدالِ:

ب –تجلّيات دلالة العنوان "رماد الشّرق" في المتن.

الجدول (2): تجلّيات العنوان "رماد الشّرق" في المتن.

المقطع السّردي	دلالة المقطع	ص
"– على شو؟ كلّه أخيرتها بيصيرْ **رماد** يا حبيبي. حتّى الرّجال يَصيرون رمَادًا مثل الأوراق أو مثل هذهِ الجمراتِ المُلتهبَة... أشعلْ يا حاتم حَبيبي ولا تسأل، شو صحْ إلنا في هذا البلد؟ لا شيء. ما نملكه يرىدون أكلَهُ والتهامَـــهُ كالحيواناتِ الخرافيّة.	ورد المقطع في سِياق حوارٍ بين بابا الشّريف وشخصية حاتم، **الرّماد** هنا دلالة على ما خلّفته نيران الاستعمار الإسرائيلي في فلسطين. **(الرّماد**/ مخلّفات الدّمار الاستعماري)	ص160 _ الجزء الثّاني
كنتُ أغلي في داخلي. لقدْ شَعرتُ بأنّ النّار والحطامَ و**الرّمادَ** الذي كان يحكي عنه خالي انتقلَ فجأةً إلى داخلي وأحرقني كالورقةِ اليابسةِ. شيء في أعماقي كانَ قد اِنهارَ نهائيّا.	ورد المقطع في سياق الشّعور الذي انتابَ شريف لحظة زيارة الوفد اليهودي لجدّه. **(الرّماد** /حالة شعورية)	271 _ الجزء الثّاني

في كلّ المعابر الكبرى والمحطات والمطارات وأنفاق الميترو، في نيويورك، وضعت نفس اللّوحة الإشهارية، بعنوانها الكبير: سيمفونية **رماد الشّرق** للموسيقي جاز كالفي. وتحتها كتب بخط ناعم: خريف المائة عام الأخيرة، سنوات التيه والانكسار والبحث المحموم عن الشرق المسروق.	وضع اللوحة الإشهارية "رماد الشّرق" ارتبطت بعنوان فرعي" خريف المائة عام الأخيرة، سنوات التّيه والانكسار والبحث المحموم عن الشرّق المسروق"، في أماكن عدة يحيل على فكرة التّرويج للحفل في ظاهره، ولكن في دلالته فضح الآخر الذي سرق أحلام الشرق.	ص: 353، الجـــــزء الثّاني
"إسودّ وجهُ فَوزي القاوقجي حتّى صارَ شَبيهًا **بالرّمادِ**، يقولُ الموفدُ، وتَصلّبت شَراييُنه وتصلّبَ من فعلِ الخيبةِ والحلّ المهزوم الذي اقترحَ عليه، كان رجالُه قد بدؤوا يواجهون بصدورٍ عاريةٍ هجماتِ الهاغانا المتكرّرة..."	وردت لفظة "**الرّماد**" كمشبّه به للمشبّه "وجه شخصية فوزي القاوقجي" وهو وصف لمشهدِ الذّاتِ العربيّة في مَوقفٍ تفاوضيّ مع الآخر الإسرائيلي. **(الرّماد** / حالة الضّعف)	ص: 223 – الجـــــزء الثّاني

إذا ما قمنا بِلملمة بدلالات كلمتي(رماد) و(الشّرق) سواء متفرّقتين أو مجتمعتين في هذه المقاطع السّردية، فإنّنا نجدها تصبّ في حقلٍ دلاليّ مُرتبطٍ بالألم والأَسى نتيجة الهزائم والحروب التي شهدتها الأمّة العربية لحقبة تاريخيّةٍ ناهزت القرن.

ج ــ عتبة التّصدير

من بين العتبات الأكثر قُربا من دلالة العنوان نَجد التّصدير، الذي يكون اقتباسًا يوضع على رأس المؤلَّفِ أو جزءٍ منه[1]، يُؤتى به لتفسير العنوان، والتّعليق على النّص، وتوجيه المتلقي بِطريقة غير مباشرة إلى دلالتِه، ينتظم في شكل ملفوظ، كقولٍ مأثورٍ لِعلمٍ من الأعلامِ، على غرار تصدير (رماد الشّرق) التي أورد فيها واسيني مقولتين لروائيين، كما يمكن أن يرد أيقوناً، كالرّسم والنّقوش والصّور، وهو نوعان؛ تصديرٌ استهلاليّ (*L'épigraphe Liminaire*) هو الأكثر توظيفا، في حين الثّاني يُطلق عليه التّصدير الختاميّ (*L'épigraphe Terminal*). وهو نادر التّوظيف في الأعمال الرّوائية.

أضحى هذا النّوع من العتباتِ سِمةً بارزةً من سِماتِ المؤلّفاتِ المعاصرةِ، تؤدي وظيفة تداولية باعتبارها نَصّا موازيا لبنية النّص الأدبيّ، بما فيها النّص الرّوائيّ الذي استثمرها هو الآخر للاستشهاد والتّوجيه، وبالرّجوع إلى الرواية مدار مقاربتنا، من الواضح أنّ (واسيني) وظّف تصديرًا استهلاليّا، وهو مقطع سرديّ اقتبسه من رواية "الحرب والسّلم"[2] للرّوائي الرّوسي ليون تولستوي، جاء على النّحوِ الآتي: " للتّاريخِ حركيته الخاصة التي لا تخضـــع إلّا لقوانِينها الذّاتية التي تظلّ مُستعصيّةَ الفهمِ على الإنسانِ. حتّى الشّخصيات الاستثنائية ليست في النّهايةِ إلا وسائط لاشعورية للتّاريخ. فهي تُنجز أهدافًا كثيرًا ما ينفلتُ معناها منها[3].

---

(1) – Gérard Genette, seuils , Paris, éd, du seuil,1987,p147.

(2)– (لحرب والسلام) رواية للكاتب الروسي (ليو تولستوي) تؤرّخ لأحداث دارت في بداية القرن 19م، تحدّثت عن اجتياح نابليون بونابارت للأراضي الرّوسيّة، وانسحابه منها تحت وطأة الظّروف الطبيعية شتاءً، واستماتة القيصر الرّوسي في الدّفاع عن بلاده. زواج فيها بين شخصيات عديدة، رئيسّة وثانوية، تاريخيّة وأخرى خياليّة.

(3)– خريف نيويورك الأخير، ص5.

الملاحظُ في هذا التّصديرِ أنّ هناك تقاطعًا بين عنونة الرّواية التي اُستّل منها هذا المقطع السّردي ومتن الرّوايةِ (رماد الشّرق)، فالرّوايتان تتقاسمان تيماتِ الحروب والدّمار والظّلم المسلّطة على الشّعوب المستعمَرة، أين صوّرت رواية " الحرب والسّلم"(*) أَحداثًا واقعيّةً عاشها أبطالٌ حقيقيون في روسيا إبان الاحتلالِ الفرنسي لروسيا، وهو الأمرُ نفسُه بالنّسبة لرواية "رماد الشّرق" التي صوّرت معاناة الأمّة العربية إبان الاستعمار الغربيّ والتّركي والإسرائيلي، كما أنّ مضمون المقطعِ يَتطرّقُ بِشكلٍ صَريحٍ لِرؤيةِ وتصوّر (ليون تولستوي) للتّاريخ، تصديرٌ يُسهم في توجيهِ المتلقيّ.

كما نجد تصديرًا ثانيًا للرّوائيّ الفرنسيّ اليساريّ (ميلان كون ديرا) – ذي الأصولِ التّشيكية– مُقتطفا من رِوايته *(Les Testaments Irahis)*، يقول فيه: "إنّ الإنسان هو من يتقدّم داخل الضّباب، ولكنّه عندما ينظر إلى الخلف لِيحكم على ناسِ الماضي، لا يرى أيّ ضبابٍ في طَريقهم. من حَاضرهِ الذي كان أيضًا مستقبلهم البعيد، يبدو له مسلكهم واضحًا بشكلٍ كاملٍ ومرئيّ في كُلّ امتداه. وهو ينظر إلى الوراءِ يرى النّاس وهم يسيرون إلى الأمامِ، يلمسُ أخطاءَهم، لكنّه لا يــرى ضبابًا. "[1]، في هذا المَقطع يرى أنّ الإنسان لا يكتشفُ أخطاءه إلّا بعد أن يمرّ التّاريخ، وهو ما يتساوقُ –أيضا– مع رُؤيةِ (واسيني) للإنسان العربي العاجز أمام قوى السّياسةِ والتّاريخ التي تصنعُ مستقبله في ظلّ ضعف مقدرته على التّغيير، وتصحيح أخطائه، فهو على الدّوام لا يعتبِر من الانتكاسات التي حلّت به في تعاملهِ مع الآخر الغربيّ.

---

[1]– المقطع كما ورد في نسخة الرّوائي:

" L'Homme est celui qui avance dans le brouillard. Mais quand il regarde (1 en arrière pour juger les gens du passé il ne voit aucun brouillard sur leur chemin. De son présent, qui fut leur avenir lointain, leur chemin lui parait entièrement clair, visible dans toute son étendue. Regardant en arrière, l'homme voit le chemin, il voit les gens qui avancent, il voit leurs erreurs, mais le brouillard n'est plus là."

بالتّأمّل في المقولتين التي اختارهما (واسيني) عتبة تصديريّة لروايته يتّضح أنّ معانيهما تصبّ في المعاني نفسها الواردةِ في العتباتِ النّصيّة السّابقة؛ تتضمّن تسريدًا للتّاريخ، تشير إلى أحداث تاريخيّة تصريحا في العتبةِ الأولى، وضِمنًا في العتبة الثّانية، مُتواشجة بذلك مع العتبة الخارجيّة ممثّلة في صورتي غلافي جزئي الرّواية، وهو تعالقٌ يعكس الجانب التّكاملي بين العتباتِ اللّسانية(التّصدير والمتن) والعتبات البصرية (الصّور والأشكال).

عطفًا على ما سبق ذكره من عتباتِ، والتي تندرجُ تحت المحيطِ النّصّي تبرزُ أهمية هذه الأخيرةِ في استقطاب المتلقي من خلالِ بثّها لعنصرِ التّشويق، وجعله يُقبل على قراءةِ هذا النّوعِ من الرّواياتِ المُستندةِ في حبكِ خطاب بِنيتها على المرجعيّةِ التّاريخيّة، خاصةً أنّ العديد من القُرّاءِ يُحبّذون قراءة التّاريخ عبر قناة الرّواية التي توفّرُ المتعة بعيدًا عن صرامته، ناهيك عن قُدرتِها على قول ما لم يجرأ المؤرّخُون على قوله.

د ــ لمؤشّر التّجنيسي ودار النّشر

ــ المؤشّر التّجنيسي

يلعب المؤشّر التّجنيسي دورا فعّالا في مساعدة المتلقي على فعل القراءة، باعتباره عتبة تحدّد نوع العمل الأدبي، " يؤدي وظيفة إخبارية للقارئ وإعلامه بجنس العمل الذي سيقرأه" [1]، وبالتّالي تبنّي الآليات المناسبة للتّعامل مع النّص. ففي "رماد الشّرق" ألبس واسيني منجزه هذا رداء الرّواية، أين دوّن كلمة "رواية " – أسفل صورة الغلاف، تحت دار النّشر(منشورات الجمل) – باللّون البنّيّ داخل فضاء أصفر، على محدودية حجمه يستقطب انتباه القارئ لسطوع

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص90.

هذا اللّون؛ ممّا يجعله يستحضر خبراته القرائية السّابقة للغوص في أحداثها؛ خاصة أنّها رواية بالغة التّعقيد لتشظيها بين المرجعيّة التاريخية والمرجعية الفنّية التّخييليّة.

- عتبة دار النّشر

تلعب دُور النّشرِ دورًا مُهِمّا في ترسيخِ العناوين في أذهان القرّاءِ، وصيتها يختلف من دار إلى أخرى، بفضل عراقتها واسمها في طباعة الأعمال، ولعلّ أهمّ هذه الدّور نجد دار النّشر " الجمل" التّي اختارها واسيني لنشر روايته (رماد الشّرق)، كونها تقع في ببيروت وبغداد، وهما عاصمتان لطالما احتضنت عديد الأعمال الأدبيّة والفكريّة والفلسفيّة والتّراثيّة الرّائدة، ممّا يسهم حتمًا في التّرويج لها وإحراز مقروئيّة في العالم العربيّ.

الغلاف الخلفي

غلاف الرّواية الخلفي اختاره (الرّوائي/ النّاشر) أصفر؛ ليكون المكتوب على فضائه أكثر شدّا للقارئ، عرض عليه ملخّصا لمتن الرّواية، فعلى محدودية حجمه، يكاد يلملم الأحداث والأفكار المبثوثة فيه، أين يتّضح للقارئ في التّقديم، أنّ الرّواية ذات بُعد تاريخيّ.


هذا الكتاب

تفتح رواية رماد الشرق في جزئها الأول: خريف نيويورك الأخير على مشهدية انفجار البرجين التوأمين، وعلى جاز، برفقة صديقته ميترا، وهو يصرّ على الانتهاء من سيمفونيا تخلد جدّه الذي اخترق القرن العشرين، وعاش كل الحروب التي جعلت الوطن العربي على ما هو عليه اليوم، من إعدام الأحرار الذين قاوموا العثمانيين وآلة جمال باشا السفاح، إلى فجيعة سايكس بيكو والجغرافيا الجديدة التي فرضتها، إلى انهيار الثورة العربية، إلى قضية فلسطين، إلى الدكتاتوريات العربية وحروبها الخاسرة... وصولاً إلى انفجار البرجين التوأمين الذي ختم دورة القرن منهياً عصراً بكامله. جاز موسيقي أمريكي من أصول عربية، ترك الطب في وقت مبكر ليتفرغ للموسيقى، قبل أن يعود له من جديد تضامناً مع ضحايا انفجار البرجين التوأمين. يفاجأ جاز في المستشفى بنشوء عنصرية لم يعهدها من قبل، تخترق المجتمع الأمريكي وتكبله. لكن إصراره على الاستماع إلى قصة جدّه في توليدو الأمريكية وتجسيدها موسيقياً، تُضالِحُهُ مع تاريخ خفي يعيد اكتشافه من خلال الموسيقى.

رماد الشرق رواية ملحمية تستعيد قرناً من الحياة العربية من خلال حيوات متضاربة لأناس بسطاء، لا يستطيع التاريخ قولها. وحدها الرواية بإمكانها اختراق أسرارها. لا يمكن فهم ما يحدث اليوم من ثورات دموية وانتفاضات إلا داخل هذا القليان الذي اشعل القرن العشرين مخلفاً وراءه تمزقات تراجيدية، ترابية وإثنية ودينية، من الصعب رتقها بالوسائل التقليدية.

صورة(1): الغلاف الخلفي

تعتمد في نسج خيوط بنيتها الزّمنية على تقانة الاسترجاع وهو ما يظهر في الانطلاق من زمن الحاضر(زمن أحداث سبتمبر) رجوعا إلى زمن ماض يعجّ بأحداث تاريخيّة بعيدة المدى شهدتها الأمّة العربيّة.

2-بنية العتبات النّصية ودلالاتها / خريف نيويورك الأخير

أ -عتبة العنوان

العنوان الفرعي الأوّل(خريف نيويورك الأخير) هو الآخر لا يقلّ إثارةً عن العُنوانِ الرّئيس (رماد الشّرق) لِشحنته الدّلاليّةِ المستفزّة للقارئ، حافظ فيهِ (واسيني) على أسلوبهِ المعتاد في صياغة العناوين التي تجنح إلى الثّراءِ الدّلاليّ الذي يحيلُ بِدورِه إلى إثراء المعنى وتحفيزِ المتلقي على مَلْءِ الفراغاتِ باعتبارهِ مُنتجا هو الآخر للنّص، وهو ما نحاولُ اِسْتقراءَه وفق ما نهجناه في مقاربة العنوان الرّئيس انطلاقا من المستوى المعجميّ، فالنّحويّ ، وصولاً إلى كشف النّقاب عن دلالته ومواطن تواشجه مع متن النّص منْ خلالِ ربطِ بعضِ المقاطع بِدلالاته.

-المستوى المعجمي

ورد في لسانِ العرب أنّ (الخريف) مشتّق من مادة (خ ر ف)، و" الخَرَفُ بالتّحريكِ: فسادُ العقلِ من الكبرِ، وقَد خَرِفَ الرّجُل، بالكسرِ، يَخْرَفُ خَرْفًا، فهو خَرِفٌ: فَسدَ عقلُه من الكِبَرِ، والأُنثى خَرِفَةٌ، وأَخْرَفَهُ الهَرَمُ" [1]، ومنه قول الشّاعر (أبو النّجم العجلي):

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ر ف)، ص952.

أَقبَلتُ من عِنْدِ زيادٍ كالخَرِفْ تَخُطُّ رِجْلايَ بخَطٍّ مُخْتَلِفْ[1]

والخرف، صفة مشبّهة من خرف الرّجل خرفا، من باب تعب: فسد عقله لكبره، كما نجد كلمة "خريف" (مفرد): صفة ثابتة للمفعول من (خَرَفَ): مخروف. سنة أو عام "من صام يوما فِي سبيل اللهِ بَاعَدَهُ اللهُ مِنَ النَّارِ أَرْبَعِينَ خَرِيفًا أَوْ سَبْعِينَ(حدي)، خريف العمر: فترة ما بعد الشّبابِ، نهايته، الخريف رابع وآخر فصول السّنة، يأتي بعد الصّيف، ويبدأ من سبتمبر/ أيلول، وينتهي في ديسمبر/ كانون الأوّل، وفيه تتساقط أوراق الشّجر"[2].

-المستوى النّحوي

جُملةٍ اسمية مركّبة من مبتدأ محذوف تقديره(هذا)، وخبره جملة اسمية(خريف نيويورك الأخير).

خريفُ: مرفوع مرفوعٌ وعلامةُ رفعهِ الضمّةُ الظّاهـــــرةُ على آخـــــره وهو مضاف.

نيويورك : مضافٌ إليه مجرورٌ وعلامةُ جرّه الكسرة الظّاهرة على آخره، وهو موصوف.

الأخيرُ: صفةٌ تابعةٌ للموصوف، مجرورةٌ وعلامـــةُ جرّها الكَسرةُ الظّاهــرةُ على آخرها.

الملاحظُ أنّ العنونة اكتفي فيها بالخبر، وحُذف المبتدأ الذي تقديرُه (هذا)، لغاية دلالية، تتمثّل في ترسيخ معنى(الخريف) في بعده المجازي، وربطه بفضاء نيويورك، الذي وُصف هو الآخر بـــ(الأخير) وبالتّالي دعوة ضمنيّة لاستقطاب ذهن المتلقي.

---

[1]- ينظر: كتاب شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية، المكتبة الشّاملة، ص 138. الرّابط: اُطلع عليه يوم 15/05/ 2019م، على السّاعـــــة: 14:40. https://al-maktaba.org/book/33588/683#p9

[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصر، ط01، القاهرة، عالم الكتب، 2008م، ص 634. (مادة خرف).

-المستوى الدّلالي

بِتضافر المستويان السّابقان(المعجمي والنّحوي)، وبربط المَعنى المُعْجميّ لِكلمة (خريف) المشتقة من الفعل(خرف): فسد الشّيءُ وبلغ مُنتهاه، بالمكان الذي هو(نيويورك)، يكون الخريف في هذا السيّاق هو خريف مدينة (نيويورك) الموصوف بصفة (الأخير)، وكأنّ المدينة ستعيش آخر فصلٍ خريفيّ، أو أنّها ستعيش خريفًا آخر يختلفُ عن سابقيه، وفي الحالتين يجدُ المُتلقيّ نَفْسَه في موقف المُتسائلِ " عمّ حدث في نيويورك في زمن الخريف؟ "

هذا التّساؤل المثير، سيجده في صورة الغلافِ(حريق البرج) بعض التّلميحاتِ والمؤشّرات التي ستحيله حَتما على الإجابة، ويُدرك أنّ الأمرَ متعلّقٌ بَحدثٍ تاريخيّ ممثّلٍ في أحداثِ الحادي عشر من سبتمبر2001م، وهو ما سَيَتَبدّى له أكثر لاحِقًا بعد تلقي النّص، أين تصادفه مقاطع سردية، تتضمّن كلمة "خريف" مُسندة لها كلمتي "نيويورك الأخير"، ليصير العنوان بذلك " علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النّص"[1]. وهو ما نَوضّحُه في التّرسيمةِ أسفله، والمشفوعة بجدولٍ، رصدنا فِيه عيّناتٍ سَرديّةٍ ارتبطت بمتلفّظ العُنوانِ:

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، ص25.

ب- تجليات دلالة العنوان في المتن

جدول (3) : تجليات عنوان "خريف نيويورك الأخير" في المتن

المقطع السّردي	دلالتـــــــــــــــه	ص
بمَجردِ انتهاءِ رياحِ أواخـــرِ **الخريفِ** الصّقراء المليئة بالغبار والأوراق الميتة التي تكتسي المدينة كليا، تنزل البرودة بشكل فجائي ويغيّر المقدسيون من عاداتهم اليومية وحركاتهم المتكررة،...	خريفٌ وُصِفتْ رياحه بالصّقراء الذّابلة والشّاحبة ، عاكسة بذلك حياة المقدسيين التي فقدت رونقها بوجود الاحتلال الإسرائيلي، لتؤشّر عبارة رياح أواخر الخريف الصّقراء على حقبة تاريخيّة عاشها المقدسيّون.	ص136- خريف نيويورك
"أواخرُ الخرِيفِ لم تَأتِ بشيءٍ جديدٍ سوى أنّ يّما صفيّة أصَرّتْ على قَرارِها النّهائيّ الذي اتخذتْه على الرّغم من معارضة عائلتي من والدي، بالذهاب إلى أهلها في فلسطين [...] لكنّها قالت إنها سَتَؤجِل كلّ شيءٍ إلى ما بعد ذَهابِها لبيروت ، حيث دُفن سليم مع رفاقه تحت أكوام التّراب، وساحة المدفع ونزل الخديوي لتوديع زوجها للمرّة الأخيرة..."	ورد المقطع في سياق حوار بين بابا الشريف وشخصية حاتم، الرّماد هنا دلالة على ما خلّفته نيران الاستعمار الإسرائيلي في فلسطين والتّهجير، وتذكّر فاجعة فقدان صفيّة زوجها بعدما أعدمَه السّفاح جمال باشا. الرّماد ↕ مخلّفات الدّمار الاستعماري	ص339 -"خريف نيويورك الأخير"

-"... أما أنتم فستأتي **الرّيح** التي تكنسكم كأوراق **الخريف** الميتة. مسألة وقت يا رضا باشا، وقت فقط. الذي وضعك في هذا المكان هو أول من يأكل رأسك قبل أن يأتي من بأكل رأسه هو بدوره.	تشبيهُ الاحتلالِ التّركيّ بأوْرَاق الخريفِ الذّابلة، كناية عن تهالكِ القوّات التّركيّة، التي سَتطالُها الثّورةُ، وتَندحِرُ خارجَ البلادِ العربيّة مثلما تَكنسُ رِياحُ الخريفِ أوراقَ الأشْجارِ المُتساقطةِ من الأغصانِ بعد أن تَصفرّ ويُصيبُها الوهَنُ. فعل الكنس ↕ الثّورة أوراقُ الخريفِ الصّفرَاءِ ↕ ضُعفُ قوّة الأتراكِ	ص170. خريف نيويورك الأخير
"عندما رفع رأسه قليلا، واجهته لوحة مايا (خريف نيويورك الأخير). الشّمسُ وقلق المدينةِ الكبيرةِ. رأى أنامل أمّه الرّقيقة، وهي تعجن الألوان الصّقراء والبنفسجية على الرّغم من الآلام التي كانت كلّ يوم تأكل مساحة جديدة من جَسدِها.	ارتبط باللوحة التّشكيلية التي رسمتها والد البطل (مايا) التي اهتزت لحظة التّفجيرات. اهتزازُ اللّوحةِ لحظةَ الانفجارِ ↓ تداعي الذكريات ↓ الحَنينُ إلى الأمّ	ص14 -"خريف نيويورك "

ج-دلالات العناوين الفرعية

يتألّفُ من عُنوانين فرعيين؛ الأوّلُ (حرائق نيويورك)، يتفرّع عنه عُنوانان: (النّشيد الغائب)، في حين الثّاني (رماد اللّيالي الأخيرة)، يَنبثِقُ عنه هو الآخر عنوانان، تَتَفرّعُ عنهما عدّةُ عناوين ذات شُحناتٍ دلاليّةٍ، حَاولنا استقراءَها في الجدول الآتي:ذ

جدول (4): دلالات العناوين الفرعية من " الجزء لأوّل "خريف نيويورك الأخير".

العنوان		دلالته في المتن	ص
• حرائق نيويورك		عنوان مباشر يحيل أحداث تفجيرات 11 سبتمبر.	8
• النّشيد الغائب		استحضار معاناة الأمّة العربية في السّيمفونية المخلّدة لمآثر الجدّ.	9
• أعراس مؤجّلة		إحالة على تأجيل حفل تكريم الجدّ نتيجة التّفجيرات.	53
• رماد اللّيالي الأخيرة		إحالة على ردود الآخر الأمريكي العنيف ضدّ الوافدين خاصة العرب والمسلمين بعد التفجيرات.	99
اللّيلة الأخيرة	المخاطـــر الكبرى	إحالة على تجوّس الجدّ من قطع الصّلة بهويته.	101
	مشانـــق عالية	إحالة على المجزرة التي ارتكبها السّفاح جمال باشا في حقّ مجموعة من الثّوار.	147
اللّيلة الثّانية	مدافن الخيبة	إحالة على مشاعر وأحاسيس الجدّ بعد هزيمة العرب.	311
	معابر بيروت الضّيّقة	إحالة على معاناة سكـــان بيـــروت مـــن المستعمر.	339
	انكسارُ ظلالِ اليقين	إحالةٌ على خَيبة آمالِ العـــربِ في الآخـــر الغربيّ.	373
	مدارات اليأس	إحالةٌ على شُروطِ الفرنسيين المجحفة في حق السّوريين.	405
	نزيف الخيول الجامحة	إحالة على ضبّاط الجيش العربيّ المستعدّون للتّضحية،	441

الملاحظ في هذهِ العناوين أنّها وردت جملاً اسميّةً، والمتعارف عليه عند النّحاة أنّ الجملة الاسميّة في دلالتها تفيد الثّبوت والدّوام، وعدم التّجدّد واستمرار البقاء في جميعِ الأوْقاتِ، ولا يقتضي أن يكون في وقتٍ دون وقت[1]، والثّابت في دلالة هذه العناوين أنّها تحيل على ثبات حالِ الأمّة البائس عبر التّاريخ، وهو ما تجلّى في تتابع الأحداث البائسة عليها زهاء قرن من النّكسات، لتكون هذه العناوين الفرعيّة بصريحها أو مضمرها عاكسة لهذه الأوضاع المُتردّية.

د- دلالات العناوين الدّاخلية

يتألّفُ من عنوانين فرعيين؛ الأوّل حرائق نيويورك، يتفرّع عنه عنوانان: النّشيد الغائب، في حين الثّاني "رماد اللّيالي الأخيرة" ينبثق عنه هو الآخر عنوانان، يتفرّع عنهما عدّة عناوين، كما هو واردٌ في الجَدولِ الآتي:

جدول(5): دلالات العناوين الدّاخلية في الجزء لأول "خريف نيورك الأخير"

العنـــــــــــوان		دلالتــــــــه في المتــــــن	ص
النّشيد الغائب	أحزانُ أهلِ البلادِ	إِحَالَةٌ على المأساة التي حلّت بمدينة نيورك.	07
	برتقالُ فلسطين	إِحَالَةٌ حنينُ بابا الشّريف إلى فلسطين وشوارع القدس	27
	هــزائمٌ مُنفَــردِةٌ	إِحَالَةٌ على شعور الشّريف بعد ما فقد عمّه عزّ الدّين.	63
	الذّئبُ الذي نبتَ في	إِحالةٌ على شخصية لورنس العرب الذي تغلغل في	90

[1]- ينظر: فاضل صالح السّامرائي، معاني النّحو، ج1، ط1، الأردن، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1420هــ- 2000م، ص16.

	البَرارِي	البيئةِ العربيّةِ مخادعًا.	
	جرائم الدّم والتّراب	إحالةٌ على استباحة دمشق والتّنكيل بقاطنيها.	151
	خلف شباكنا نهارٌ	إحَالةٌ على تَفاؤلِ عائلةِ الحسيني بغدٍ مُشرقٍ.	167
	لا لوز في نيسان	إحالةٌ على شهر نيسان من أجمل الشّهور في بلاد الشّرق ولكن تحت وطأة الاستعمار فقد ثماره. والثّمار يُقصد بها البهجة والسّكينة.	199
	أقاصي الَخيْبةِ	إحَالةٌ على فَشلِ المُقاومةِ وتمدّدِ الكيانِ الإسرائيليّ.	225
خريف نيويورك الأخير	خريف نيويورك الأخير	إحَالةٌ على حالة الفزع والكراهية بعد التّفجيرات.	281
	سيمفونية الحرب الغامضة	إحَالةٌ على استرجاع البطل لحملات الاستعمار.	283
	اللّمسةُ الهاربةُ	إحَالة على تناغم البطل وحبيبته والتّوافق.	339
	أناشيدُ الأرضِ البكر	إحَالةٌ على زيارة جاز لقبر والدته رفقة الجدّ.	373
	بريلود افتتاحي	إحَالةٌ على بداية تخليد بطولة الجدّ.	395
	مشانق الرّبيع الدّامي	إحَالةٌ على إعدام الثّوار من قبل جمال باشا.	403
	خيبات ميسلون	إحَالةٌ على هزيمة المقاومة في مدينة ميسلون.	411
أطياف	رمَادُ الشّرقِ اليتيمِ	إحَالةٌ على مقطع موسيقي يترجم معانة الأمّة العربية.	419
	شبابيك إيلس آيلند	إحَالةٌ مكان يحيل على ميناء دلالة على الهجرة.	429

	مقطـــع اختتامي	إِحَالةٌ على تحقّق أمنية الحفيد(تخليد بطولة الجدّ).	437
	ستـــائر أوبرا بروكلين	إِحَالةٌ على عنوان مباشر يحيل على فضاء المسرح.	446

الملاحظ في هذِه العناوين أنّها وردت جملًا اسميّةً، والمتعارف عليه في دِلالةِ الجملةِ الاسميّة أنّها تفيدُ الثّباتَ والدّوام وعَدم التّجَدّدِ، والثّابت في دلالة هذه العناوين أنّها تحيل على ثبات حال الأمّة البائسِ عبر التّاريخ، وعدم التّجدّد يُراد به غياب بصيصِ الأمل في الُخروجِ من هذا الوضعِ، وهو ما تجلّى في تواترِ الأحداث التي عاشَتها زهاء القرن من نكسات، لتكون هذه العناوين الفرعيّة بصريحها أو مضمرها عاكسة لانتكاساتِ الإنسانِ العربيّ.

هـــ- دلالة الصّورة

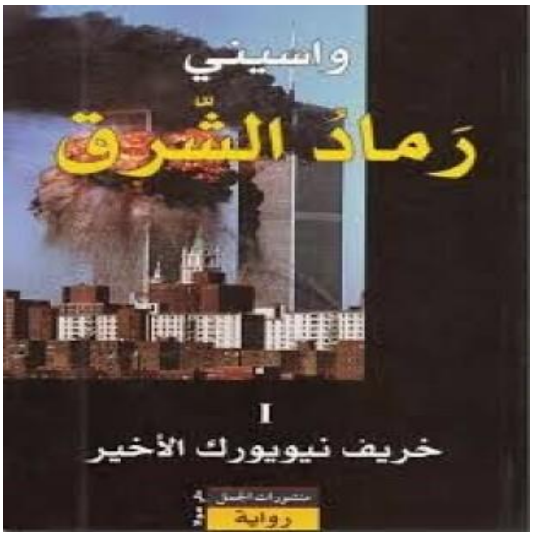
تتمثّل هذه الأيقونة في صورتي الغلاف الأمامي والخلفيّ، هذان الفضاءان يعتبران أوّل خطّ تماس واحتكاك بصريّ بين المتلقي وبين النّص، من هنا تأتي أهميته في أيّ مُؤلَّف، وهو ما يفسّرُ اهتمام المؤلّفين به، حيث "حوّلوه من وسيلة تقنيّة مُعدّة لحفظ الحاملات الطّباعية إلى فضاءٍ من الُمحفّزات الخارجيّة والمُوجّهات الفنّية على تلقي المتونِ"[1]؛ خاصة في الأَعمالِ الرّوائيّة التي تُعدّ الفنّ الأكثر توظيفًا واستغلالاً لهذه العتبة؛ لما تؤدّيه من وظائف خدمة للمتلقي على مستوى الدّلالة والبِناء والتّشكيل والمقصدية، من هنا يصبح المرور عبر هذهِ العتبةِ ضرورة ملحّة لا يمكن تجاوزها للتوغّل إلى أعماق الخطاب بغية استكناه مضمونه وإبراز جمالية بنائه الفنّي. وهو ما ينطبق على غلاف رواية "رماد الشّرق" التي لم تشذّ عن هذا التّوجّه، وهو ما نعرضه في قراءة غلافها.

---

[1]- محمد الصّقراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950م-2002م)، ط1، الدّار البيضاء، بيروت، النّادي الأدبي بالرّياض والمركز الثّقافي العربي، 2008م، ص133.

الغلاف الأماميّ يتضمّن غالبا اسم الرّوائيّ، وعنوان روايتِه، وجنس الإبداع، وحيثيات الطّبع والنّشر، علاوة على اللّوحات التّشكيلية أو الصّور الفوتوغرافيةِ، وكلمات النّاشرِ أو المبدعِ أو النّاقد لتزكية المنجزِ وتثمينهِ بغية بَسط بساط القبول لدى القَارِئ، وهي مُغرياتٌ من شَأنِها المساهمة في اِسْتقطابِه وإثارةِ فضولِ القراءةِ لديه، باعتبارِها أوّل ما يقعُ عليهِ بصرُه – كما أسلفنا– فإن ارتاح له، أقبلَ على اقتناءِ الرّوايةِ وحرّك فيه شغفِ القراءةِ، وإذا ما ضَجِر منه نفر، لذا يولي الرّوائيون– في الآونةِ الأخيرةِ – أهمية بالغة لهذا الفضاء الخارجيّ إيمانا منهم بدورِه التّحفيزِيّ، لما يحوزه من أبعادِ جماليّة ودلاليةِ تتيح له تبوّأ حُظْوةٍ لدى المتلقين، من هنا ينبعُ اِهتمامُهم وحِرصُهم على تجويده وإخراجه في أفضل حلّة ممكنة، وهذا ما سنتبيّنه عبر قراءة عتبتي غلافي جزئي الرّواية.

في الجزء الأوّل من (رماد الشّرق)، المعنون بـــ(خريف نيويورك الأخير)، غِلافه فيه الكثير ممّا ذكرنا، يعجّ بألوان عديدة منها ما هو طبيعيّ لارتباطه بصورة فوتوغرافية حقيقيّة، ومنها ما هو مُقتنى يشدّ انتباه متلقّيه، نعثر على الأبيض والأسود والأصفر، والبُنّي، وهي ألوان مقتناة بعناية، أسهمت في عقدِ علاقةٍ دلاليّةٍ ثلاثيّةِ الأبعادِ بين هذه الألوانِ والعنوان، وبما ورد بين دفّتي الرّواية من منظورٍ سيميائيّ.آثر واضع صورة غلاف الجزء الأوّل (خريف نيويورك الأخير) أن تكون صورةً فوتوغرافيةً حَقيقيةً[1]، اُلتقطت لِلبرجِ الشّمالي من مركز



الصّورة(2): غلاف خريف نيويورك

[1]- يراجع غلاف الجزء الأول من الرّواية: (خريف نيويورك الأخيـــر).

التّجارة العالميّ بنيويورك بعد أن صدمته طائرة الخطوط الجويّة الأمريكية المختطفة من قبل مجموعات دِينية مُسلّحةٍ –رحلة11– التقطها المصوّر(توماس دالال)، والتي اختيرت لتكون عتبةً، لاحتوائها على كثير من الومضات الإيحائية والرّمزيةِ، بداية بلهيب النّيران الذي طال البرج الرّامز لهيبة وعُلوِّ مكانة أمريكا، وانهياره يمثّل معادلاً موضوعيًا لِتآكُل عظمتها، هذا المشهد المثير، لا شكّ أنّه يستقطب البصر، ليَتحوّل هذا الإسْتقطاب إلى التّساؤل عن المكان والأسبابِ الكامنة وراء هذه الهجماتِ، ومن ثمّة تهيئة المتلقي للانغماس في مضامين المتن، من هنا تصير هذهِ الصّورة وثيقةً ومصدرًا للتّأريخ كونها تحيل على حدث تاريخيّ.

3–دلالات العتبات النّصية في " الذّئب الذي نبت في البراري"

أ–عتبة العنوان

سبق وأن أشرنا مِن قبل أنّ (واسيني) من أبرز الرّوائيين الذين يُحبّذون الصّياغة الِاسميّة المركّبة لعناوين رواياتهم، وعنوان الجزء الثّاني من الرّواية، لا يشذّ عمّا دَرج عليه. في العنوان الرّئيس(رماد الشّرق)، وفي عنوان الجزءِ الأوّل (حريف نيويورك الأخير)، اختار أن تكون دِيباجته في حُلّة شعرِية، كما هو واضحٌ في الوسم (الذّئب الّذي نبت في البراري)، مؤلّفٌ من كلماتٍ تنتمي إلى حَقل (البرّيّة) دلاليا، ممّا يضعه تحت خانة العناوين التي لا نلقى لها إجابات إلا مع نهاية القراءة[1]، وهذا لإثارةِ شهية المتلقي وحثّه على تفعيل طاقته التّأويليّة، ولفكّ شفراته ننهج النّهج السّابق في اسْتقراءِ مكامنه، اِنطلاقًا من تحليل المستوى المعجميّ، مُرورا بالمستوى النّحوي، وصولا إلى المستوى الدّلالي.

---

[1]– جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، 25م، الكويت، وزارة الثّقافة، 1997م، ص97.

-المستوى المعجمي

وردت كلمة (الذّئب) في قاموسِ شمس العلوم، أنّها من" الجذر: ذءب. الوزن فِعل... الذّئب معروف، وجمعه: أَذْؤُبٌ وذِئَابٌ وذُؤبانٌ، قال أحمد بن يحيى: اشتقاقه تَذَاءَبتِ الرّياح: أي جاءت مِن كلّ وجه، وكذلك الذّئب يَجيء من كلّ وجهٍ"[1]. وفي المثل: "الذّئب خاليًا أسدٌ": يُضرب لكلِّ متوحّد برأيه، أو بدينه، أو بسفرِه. وفي المثل أيضًا: "من استرعى الذّئب فقد ظلم"[2]: أي ظلم الغنم، أو ظلمَ الذئب، حيثُ كلَّفه ما ليس في طبعه: يضرب لمن يولِّي غير الأمين"، ويُقالُ: أكلَهُم الذّئبُ السّنةُ الشّديدةُ. وفلانٌ من ذُؤبانِ العرب: صعاليكهم ولصوصهم[3].

الملاحظ في هذهِ العَيّناتِ التّعريفيّةِ للذّئبِ أنهّا تصبّ في معاني الخبث والخديعة والصّعلكة، واللّصوصيّة وما تشمله من أَفعال دنيئة؛ كقطعِ الطّريق والتّعدي لسلب المُمتلكاتِ.

-المستوى النّحويّ

العنوان يتألّف من جملة اسميّة متفرّعَة إلى وحدتين أَساسيتين، هما:

نبت: فعل ماض مبنيّ على الفتح، وفَاعله ضميرٌ مستترٌ تقديره، هو يعود على الذّئب.

والجملة الفعليّة صلةُ الموصولِ لا محلّ لها من الإعراب.

في : حرف جرٍّ.

البراري: اسم مجرور بـــ "في" ، وعلامة جرّه الكسرة الظّاهرة على آخره.

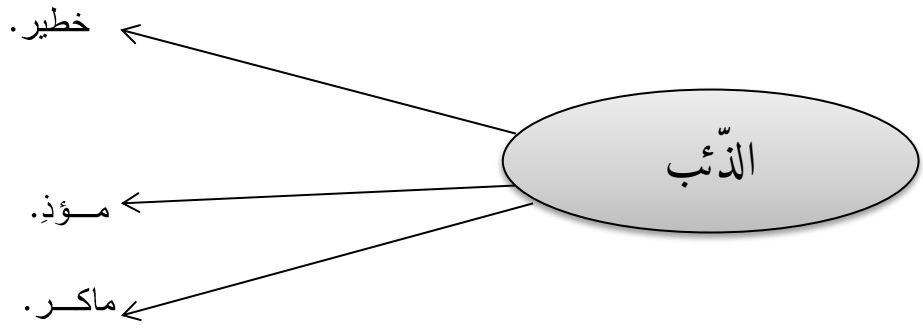
---

[1]- المعجم الوسيط – مجمع اللغة العربية بالقاهرة – صدر: 1379هـــ/1960م..

[2]- أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمّع الأمثال، تح: محمّـــد محيى الدّين عبد الحميد، ج 02، (دت)، بيروت، لبنان، دار المعرفة، ص 302.

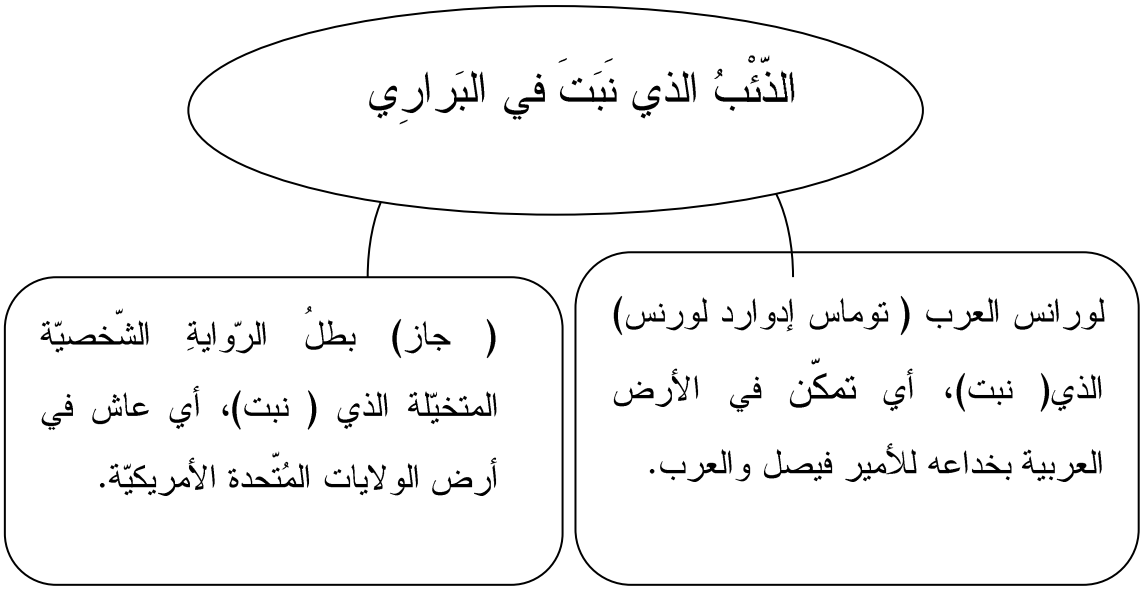
[3]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيةّ، ط04، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، 2004م، ص308.

أمّا الخبر، فهو محذوف لغاية دلالية، لم يبح به، فاسحا المجال أمام المتلقي لتفعيل طاقته التّخييليّة حاثا إياه بذلك على انتخاب معان، وهي معان لا تخرج عن حقل دلالات الخداع والوقيعة والمراوغة.



شكل (2): دلالة لفظة الذّئب

-**المستوى الدّلالي:** بِربط المستويين المعجميّ والنّحويّ بمتنِ النّصّ، يمكن الانحراف بدلالة العنوان (الذّئبُ الذي نبت في البَرارِي) إلى وجهتين، نُعبِّر عنهما بالتّرسيمةِ الآتِيّة:



شكل(3): ترسيمة لإيضاح دلالة عنوان " الذّئب الذي نبت في البراري"

من خلال هذه التّرسيمة يمكن تأويل العنوان على النّحو الآتي:

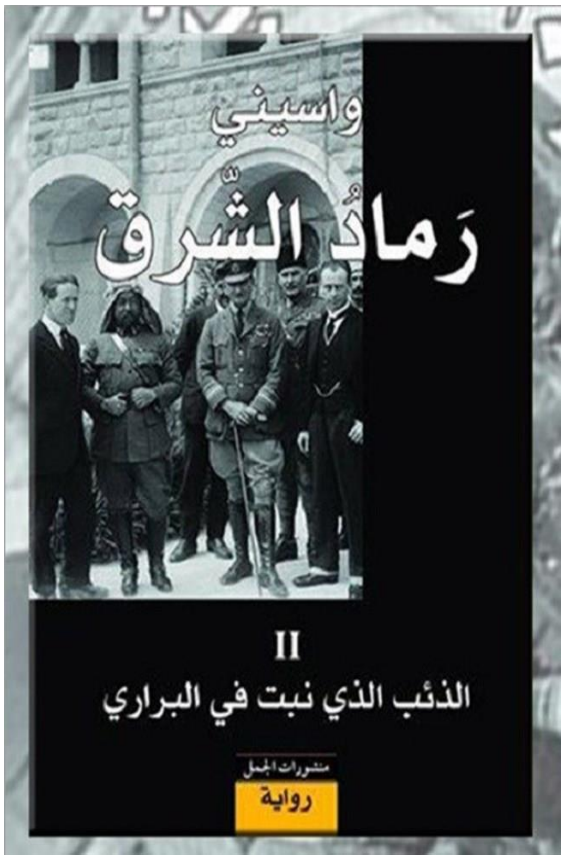
1. يمكن اِعتِبار الذّئب رمزا للشّخصيّةِ التّاريخيّةِ (توماس لورنس) (*Edward Lawrence*) الضّابط البريطاني المعروف بدورِه في مساعدة القوّاتِ العربيّة خلال الثّورة العربية عام 1916م ضدّ الدّولةِ العثمانيّة عبر اندماجه في حياةِ العرب (البراري)، والملقّب بـــ" (بلورنس العرب)، الخدوم لبلده وللغرب، المُتحايل على العرب الذين استودعوه أمُورهم، الأشبه بالذّئب. وهو ما يتوافق والمثلِ الذي سبق إيراده في الصّعيد المعجمي: "من اِستَرْعى الذّئبَ فقد ظَلَم"، أي ظَلَم الغنمَ، أو ظلَم الذئبَ بِتكليفه ما ليس في طبعِه؛" أي أنّ العرب وثقوا في ماكر، يُظهر الودّ في حين هو عدوّ. وهي تسمية أطلقت أيضا على شخصية (مصطفى أتاتورك) يوما، نُعت بالأغبر "الذّئب الأغبر"(*le Loup- Garou*)*.

2. يمكن اعتبار الذّئب ــ أيضا ــ رمزا لـــ "جاز" الشّخصية المتخيّلة التي شاركت شخصيّة (بابا الشّريف) بطولة الرّواية، الشّخصية ذات الأصول الشّرقيّة المولود في بيئة غربيّة ــ الولايات المتّحدة الأمريكية ــ فهي أشبه (البراري) لا تنسجم هويته مع مبادئ النّسيج الاجتماعِي، ممّا سبّب له حالة من الانفصام والتّشظي النّفسي، ليكون بهذا التّوصيف معادلا موضوعيّا للأجيال ذات الأصول الشّرقيّة المولودةِ في بيئةٍ غربيّةٍ. والتي صَعُب عليها التّعايش معها؛ خاصةً بعد أحداث 11 سبتمبر 2001م.

(*) مصطفى أتاتورك من الشّخصيات المعتبرة مطلع القرن20 في الأدبيات الغربية، يظهر واحد من صُنّاع الحدث، لأحداثه ضجّة وارتجاجا في العالمين الإسلاميّ والغربيّ، بإلغائه الخلافة بالتّوازي مع السّخط العام لقراره في العالم الإسلاميّ، في المقابل نال إشادة واسعة في المحافل الغربيّة واعتبر ثوريّا عصرانيّا حداثيا، حتى أطلق عليه تسميّة" الذّئب الأغبر" (le Loup- Garou)، وهو عنوان كتاب لقي رواجا كبيرا لمؤلّفه أرمسترونج.

ب – عتبة صورة الغلاف

في الغلاف الثّاني واصل (النّاشر/المؤلّف) توظيف صورة فوتوغرافية حقيقيّة لمساعدةِ المتلقي وتحفيزه على الانغماس في المتنِ من بوابةِ التّشكيل البصري، خاصة أنّ المتن كما سبق الإشارة إليهِ يستند إلى مرجعيّة تاريخيّة، لذا ابتعدَ عن توظيف الرّمزية المعقّدة التي قد تُشتّتُ ذهنه وتحول دون استشرافه لما هو وارد في النّص، وظّف صورةً فوتوغرافيةً باللّون الأبيضِ والأسودِ، حَوت صورة مجموعة من الأشخاصِ يَقِفون أمام مبنى، ما يميّزه الطّابع الشّرقي وهو ما يتّضح في الأقواس، حضور هذه الشّخصيات في هذا الفضاءِ العمرانيّ العربيّ بالزّيّ العسكريّ والمدنيّ له أكثر من دلالة؛ كونه يعكس الهيمنة العسكرية والسّياسيّة الغربية على البلادِ العربيّة، كما نلاحظ أنّ الشّريطين السّوداويين تواصل تواجدهما أيضًا على غلافِ هذا الجزءِ؛ تناغمًا مع تواصلِ دراميةِ الأحداثِ بِبؤسها المسلّط على الأمّة العربية من قبل الآخر الغربي.



صــورة (3): واجهة غلاف الجزء الثّاني " الذّئب الذي نبت في البراري"

الملاحظُ على عتبة الغلاف سطوة اللّون الأَسْود على فضاء غلافي الرّواية بجزأيها، والمتعارف عليه أنّ اللّون الأَسود، يحمل كبقية الألوان دلالات وإيحاءات، إذ "تتعدّى دلالة الألوان نطاقها الوضعي المطابقة إلى ما هو أعمّ، حيث تتّسع دائرة إيحاء اللّون للتّفسير والتّأويل،

بتضمّنها معان ورؤى أعمّ من المعنى الوضعي"[1]، نجد إطارين سوداوي اللّون؛ الأوّل عمودي على الجهة اليمنى من صورة الغلاف، في حين الآخر أفقي في أسفلها، يهيمنان على فضائه، يكادان يحيطان بالصّورة الفوتوغرافية التي يظهر فيها(البرج) يحترق، وهي إِحاطة إيحائية بامتياز، تشي بِسوداوية المشهد الذي خلّفته تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر.

هذان الإطاران السّودوان اللّذان لازما غلافي الرّوايةِ بجزأيها، لا يقفُ تأثيرهما عند المستوى البصريّ السّطحي، وإنّما يتجاوزه إلى التّأثير النّفسي النّاشئ عن عتمة اللّون الأَسْودِ المرتبطِ بالشّرّ واللّاوعي، والتي تمارس سطوتها الذّهنية التي اكتسبها اللّون في العقل، والمجسّد في التّعابيرِ العفويّةِ المشحونةِ بدلالاتٍ عميقةٍ على غرار: سوداء الرّوح، قلب أسود...إلخ[2]، فاللّونُ الأَسْودُ يحيلُ على ظلمة اللّيل والحزن والكرب، يواري رمزِية حالة من البؤس والحزن والكآبَة.

من هنا جاء حِرص الرّوائيّ أو النّاشر بِتسييج واجهةِ الرّواية بِهذين الإِطارين السّوداوين، مُسقطًا رمزية السّوادِ وما تحمله دلالة مَتن الرّواية من معاناة الأمّةِ العربيّة إبان القَرن العشرين، وهو ظرف زمنيّ كثُرت فيه الصّعاب والمخاطر والشّرور، وانعدمت فيه الطّمأنينة والأمان، فاسحةً المجال لأحداث مأساويّة بفعل الحروب والمعاناةِ التي عاشتها جرّاء الهيمنة التّركيّةِ والغربيّةِ والإسرائيليّةِ، وتبعات تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر 2001م.

---

(1)- عمر محمد عبدالله و صالح محمد أرديني، الترميز في نماذج من شعر بشار بن بُرْد، مَجَلَّةُ آدَابِ الرَّافِدَيْنِ، كلية الآداب، العدد87، العراق، جامعة الموصل، 2021/12/30م، ص10.

(2)- كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1434 هـ ، 2013م. ص 70.

ج- عتبة المؤلّف

-اسم الكاتب

حاولت المناهج النّسقية إقصاء المؤلّفِ من مقاربةِ معنى النّصِ، قاطعة بذلك الصّلة بين الذّات (المؤلّف) والموضوعِ (النّص) تحت مقولة بارت "موت المؤلّف"، إلّا أنّ هذا الإقصاء لم يعمّر طويلا، سرعان ما أعادتْ ل الدّراسات النّقدية الحديثة هيبته، من منطلق أنّه " نسقٌ من العلاماتِ الدّالةِ "[1]، بإمكانه أن يسهم في إضاءة جوانب من النّص الذي يحقّق نصيّته بتضافر طاقته التّخيلية مع اسم منشئه، من خلالِ مناصيته التي تصاحبه طِباعيّا مع النّاشر، أين يشغل اسمه أربع عتبات؛ صفحة الغلاف الأولى، وصفحة العنوانِ، وصفحة الغلافِ الأخير، وحاشية الكتابِ، فيُدوّنُ على أَسفلها أو أعلاها، يمينًا أو يسارًا أو وسطًا ولكن بكيفية مدروسةٍ تُسهم في تكثيف دلالة المتن بإثرائــه من جهةٍ، واسْتقطابِ المُتلقي بصريّا من جهة أخرى، وهذا ما يفسّرُ تنويع أنماطِ الخطوطِ التي تُكتب بها عناوين المؤلّفات ومواقِعهَا، لذا يكتسي أهميةً كبرى في عملية التّحليلِ والاهتداءِ إلى دلالاتِ النّصَ.

وبالرُّجوعِ إلى روايةِ (رماد الشّرق)، فإنّنا نجد اسم المؤلّف(واسيني)[2]، توسّط أعلى فضاء الغلاف، كُتبَ بخطّ أبيض بارز وغليظ، يعكسُ مكانته في السّاحةِ الأدبيّة، ونُبل القيم الإنسانية التي لطالمَا تحدّث عنها في لقاءاتِه وندواته، كما نلاحظ أنّه وُضعَ بعيدًا عن الشّريط الأسود للدّلالة على ابتعاده عن نظرته التّشاؤميّة، وحرصه على نشر الألفة والتفّاؤل، لم يذكر

---

[1]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، ط1، سورية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، 2009م، ص34.

[2]- (واسيني) اسم بربري أمازيغيّ من الفعل (أوس) بمعنى (قم)، اختارته والدته تيمّنا بسيدي امحمد الواسيني نسبة إلى قبيلة بني واسين ينظر الرّابط: https://www.youtube.com/watch?v=KcDcsE1hj14

اسم العائلي(الأعرج) بل اكتفى بلقبه (واسيني)، لأنّ هذا الأخير اعتاد عليه المُتلقي، بوصفه اسمًا يحيل على مرجعية أدبيّةٍ وثقافيّةٍ، تركت بصمتها في تاريخِ السّرد العربي، صنع تفرّدهُ من خلال أسلوبه الأنيق في الكتابة وجرأته على التّجديدِ والتّجريب، ولعلّ أهمها السّرد المرتبط بالمرجعيّة التّاريخيّة، والتي كان يعود فيها إلى مَعينِ التّاريخ ليغترف مِنه محكيه على غرارِ رواية (رمل الماية ــ فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف)، (كتاب الأمير ــ مسالك أبواب الحديد)، (البيت الأندلسي)، (رماد الشّرق)، هذه الأخيرة نجدها الأكثر نزوعا إلى التّاريخ إذا ما أخذنا بالحسان غزارة الأحداثِ التّاريخية وكثافة الشّخصياتِ التّاريخيّة المفعّلة للأَحداث أو المستدعاة لغاياتٍ دلاليّــةٍ.

- **حياتـــــه** [1]

وللتّذكير بمكانة (واسيني الأعرج) الأدبية قدّم النّاشر نبذة عن بعض محطّاته العلمية، استهلها بتقديمِ رتبته أستاذ كرسي وهو أعلى الألقابِ الجامعية المعاصرة، يشغلُها في أَعْرق جامعة في الجزائرِ (الجامعة المركزية ، وجامعة السّوربون في باريس، التي تُعدّمن أعرق وأَرقَى الجامعاتِ في العالمِ، المعروفة بتميّز أداءاتها الأكاديمية.

واسيني الأعرج مواليد 1994م بتلمسان جامعيّ وروائيّ، يَشغلُ اليوم أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسّوربون في باريس، يُعتبرُ أحدَ أهمّ الأصواتِ الرّوائية في الوطن العربيّ المُنفتحة على أُفقٍ إبداعيّ إنسانيّ، تَنتمي أَعمَالُه إلى المدرسةِ الجَديدةِ التي لا تَستقرُ على شَكلٍ واحدٍ، بل تبحثُ دائمًا عن سُبلها التّعبيرية بالعملِ الجادِ على اللغة ويقينياتها.

---

[1] - غلاف الرّواية.

حصلَ سنة ١٩٨٩ على الجائزةِ التّقديريةِ من رئيسِ الجمهوريةِ، ونال سنة ٢٠٠١م جائزة الرّواية الجزائريّة على شُرفاتِ بحر الشّمال في مُجملِ أعمالِه الرّوائية اُختِير سنة ٢٠٠٥م كواحدٍ من خمسة رِوائيين عالميين لكتابةِ التّاريخ العربيِّ الحديث، في إطارِ جائزة قطر العالمية للرّواية على روايته: سراب الشّرق، وحازت روايته كتاب الأمير سنة ٢٠٠٩م جائزة المكتبيين، وسنة ٢٠٠٧ م الجائزة الكبرى للآداب الشيخ زايد، كذلك حصل سنة ٢٠٠٩م على جائزة الكتاب الذّهبي على روايته كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)، في المعرضِ الدّولي للكتاب. تُرجمتْ أَعماله إلى العديد منَ اللّغات الأجنبيّة من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السّويدية، الإنجليزية، الإسبانية العبرية

صدَر له عن منشورات الجمل رواية البيت الأندلسي (٢٠١٠م) وجملكية آرابيا (٢٠١١م)

واسيني الأعرج: زمان الشرق – خريف نيويورك الأخير، رواية، الطبعة الأولى،

كافة حقوق النّشر والاقتباس باللغة العربية محفوظة لمنشورات الجمل، بيروت – بغداد ٢٠١٢

تلفون وتاكس: ٩٩١١٣٢٣٠. صعبه: ٣٨*١٩٣ – بيروت – لبنان.

Al-Kamel Verlag 2013 Postfach 1127.71687 Freiberg a. N. - Germany

Website: www.al-kamel.de E-Mail: alkamel verlag@gmail.com

ثالثا: التّاريخيّ في عتبةِ النّص الفوقي التّأليفي في رواية "رماد الشّرق"

تمهيد

إلى جانب عتباتِ النّصِ المحيط، المُشكّلَة ــ كما أسلفناــ من وحداتِ لغويّة وإشارية ورموز مساعدة على إغراء المتلقي والأخذ بيده إلى اكتشاف الدّلالات، نجدُ أيضا عتبة أخرى لا تقلّ أهمية عمّ سبق، أسهمت في التّرويج للمنجزِ، والتّحريض على التّلقي؛ مُمَثّلة في (العتبات الفوق نصّية) بنوعيها؛ التّأليفيّ والنّشري، يشمل النّوع الأوّلُ نصّينِ: "النّص التّأليفيّ العام تندرج تَحته اللّقاءات(الإذاعيّة، التّليفزيونيّة، الصّحفيّة)، الحوارات، المناقشات، النّدوات، المؤتمرات، القراءات النّقدية، التّرجمة، إلى جَانبِ ما يصدرُ من تعليقاتٍ في المنتدياتِ الإلكترونيّة، و" نصّ تأليفيّ خاص تَندرِجُ تحتَهُ " المراسلات الخاصة والعامة، المذكّرات الحميميّة، النّص القبلي، التعليقات الذاتية"[1]، في حين النّوع الثّاني؛ يتمثّلُ في النّصّ الفوقي النّشريّ، يضمّ "الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصّحفي لدار النّشر"[2]، وهُو ما سنعكفُ على الوُقُوفِ عليه من خلال بعض العيّنات.

---

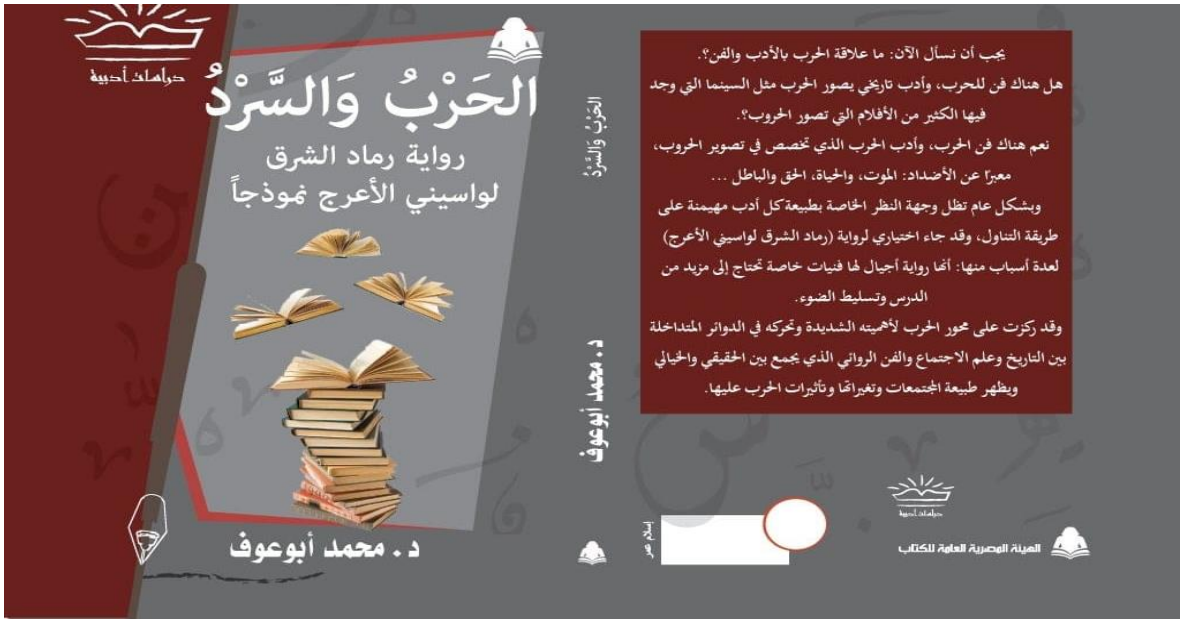
[1]– Gérard Genette, Seuils, ed Du Seuil, Paris, 1987, pp:10 -11.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص135.

1 –النّص الفوقي النّقدي

أ–المؤلّفات النّقديّة

تكتسي هذه النّصوص أهميّة بالغة بالنّسبة للمؤلّف وللقارئ على حدّ سواء لأنّها نتاج فكر نقديّ متخصّص، فهي تضفي قيمة أخرى على المنجز بتحاليلها. وبالعودة إلى (رماد الشّرق)، نجد أهمّ قراءة نقديّة تناولتها موسومة بـــ" الحرب والسّرد ــ رواية رماد الشّرق ــ لواسيني الأعرج نموذجا ــ للنّاقد (محمد أبو عوف)[*]، حيث وضعها تحت مجهر النّقدِ، مُثمّنا الأفكار المبثوثة في ثناياها، ودورها في إِضاءة زاوية من زوايا تاريخ الأمّة العربيّة الذي ظلّ مُغيّبا في كتب التّاريخ، كما ناقش إشكالية توظيف التّاريخ في الأدب، مُتطرّقًا إلى آلياتِ السّرد التي اتبعها (واسيني) في إحيائهِ الشّخصياتِ التاريخيّة، وأنسنةِ التّاريخ.



صورة (4): واجهة كتاب "الحرب والسّرد" لصاحبه (محمد أبو عوف)

---

[*]– يراجع: كتاب "الحرب والسرد" للناقد محمد أبو عوف، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة "دراسات أدبية". يتكوّن الكتاب من ستة فصول إضافة للمقدمة والخاتمة .

ليكون هذا المنجز النّقديّ جادًا، ينفرد بدِراسة مُستفيضة، ممّا يجعله مصدرًا مُهمًّا للدّارسين والباحثين، كما يجعله مُحفّزا للقارئ على قراءتها، وهو ما أورده (النّاشر/ المؤلّف) في آخر غلاف المؤلّفِ منوّها بقيمتها الفنّية، حاثّا النّقاد والدّارسين على دراستها، بقوله: أنّها رواية أجيال، لها فنّيات خاصة، تحتاج إلى مزيد من الدّرس وتسليط الضّوء"[1]. ممّا يرشّحه ليكون مصدرًا مُهمًّا لدارسي أعمال (واسيني) عموما ورواية (رماد الشرق) خصوصًا.

ب–القراءات النّقدية الصّحفيّة

المتتبّع لرواية (رواية رماد الشّرق) يجدها حاضرة في عديد المجلات والصّحف ذات التوجّه الأدبيّ النّقدي، والتي رأت أنّها تستحقّ وقفات نقديّة ترويجيّة لزخمها التّاريخيّ وثرائها الفنّي الجماليّ، نذكر منها عيّنات من باب الاستشهاد على المكانة التي تبوّأتها لدى النّقاد والمهتّمين بعالم الرّواية:

❖مقال معنون بـــ "رماد الشّرق لـــ واسيني الأعرج ــ الاحتفاء بالحياة وتمييع فكرة الحرب "، بقلم الدّكتورة (رزان إبراهيم)، المنشور يوم الأحد 19 ماي 2013م[2]، تحدّثت فيه بعمق عن إشكالية العلاقة العربيّة الغربية، داعية إلى وجوب فهم معاناة العرب عبر التّاريخ، رافضة بذلك فكرة تمايز الشّعوب، لتدخل هذه القراءة في سياق إعادة النّظر في الرؤية المشوّهة للعرب وتصحيحها، هذا على مستوى الفكرة. أمّا على مستوى التّشكيل الفنّي فدعت إلى ضرورية تسليط الضّوء على الوسائط الفنّية التي اعتمدها (واسيني) في تجسير الهوّة بين خطابي

---

[1]– ينظر: الغلاف الخلفي من المرجع.

[2]– للاطلاع على مضمون المقال كاملا، 20/ 12/ 2020م. على السّاعة: 15:30. ينظر الرّابط:
http://haoimiche.blogspot.com/2014/01/blog-post_1616.html

المرجعيّة التاريخيّة والخطاب الأدبي تحديدا الرّوائيّ، منوّهة بإتقانه تسريد المحكي التّاريخيّ في ثوب سرديّ روائي تماهى فيه الحقيقيّ والتّخييليّ.

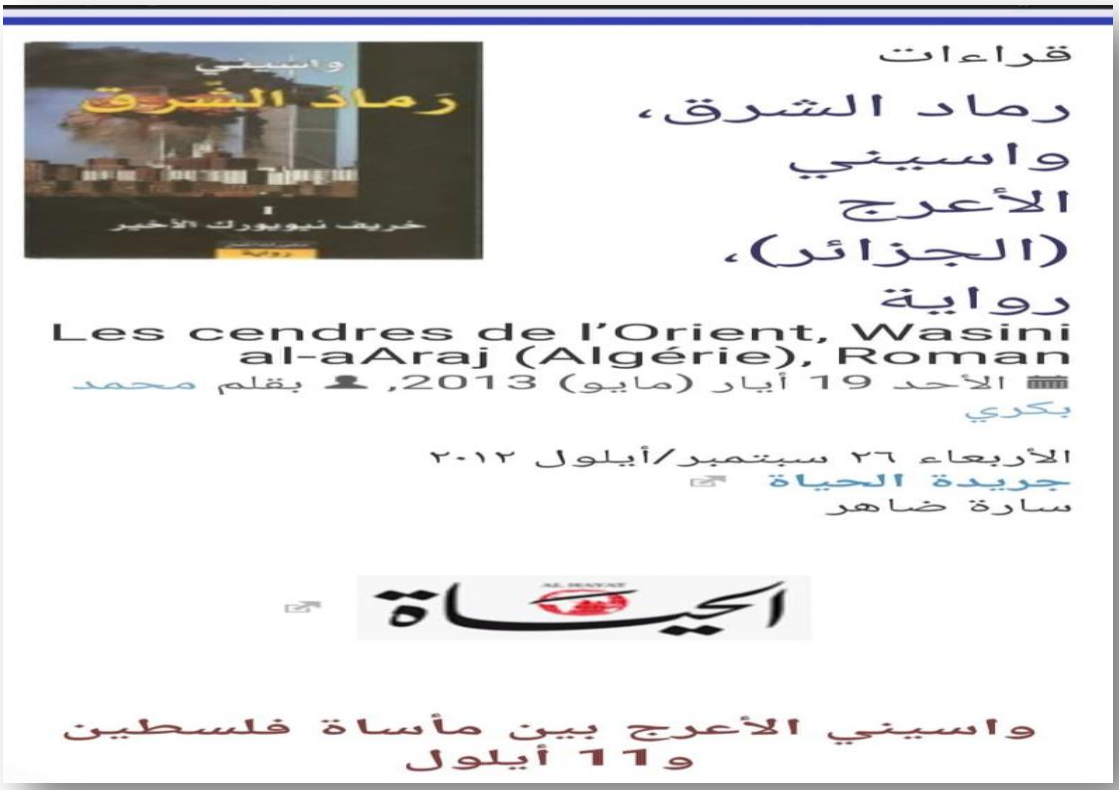


صورة (5): مجلة هوامش الثّقافيّة– الجامعة الإسلامية – النّقد الأدبي عند العرب

❖ مقال منشور في موقع اللّغة والثّقافة العربيّ الرسميّ (*langue et Culture arabes*) في فرنسا، على صفحة (قراءات) بتاريخ: الأحد 19 أيار (مايو) 2013م، بقلم محمد بكري، عرض فيه مقالا للكاتبة اللّبنانية (سارة ضاهر)، معنون بـــ " واسيني الأعرج بين مأساة فلسطين و11 أيلول" نشرته في جريدة "الحياة". تحدّثت فيه عن انتقال واسيني من "سراب الشّرق" إلى "رماد الشّرق"، ليغوص "في عمق السّعي إلى رواية التّاريخ العربي، أزمنةً وأمكنةً وشخصيات، مجاعات وأهوال حروب وأوضاعاً تزداد اشتعالاً وتطرّفاً وتوتراً، كأنّه بذلك أراد أن يحكي التاريخ، ثورات وحروباً، واقعياً ورومنطيقياً، توثيقاً وتخييلاً. مُستعرضا في جزأيها مجموعة من الوقائع والهزائم والانكسارات وانعكاس التّراكمات التّاريخيّة على واقع الأمّة في زمن الحاضر[1*].

---

[1] – ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص137.



صّورة(6): مقال منشور في موقع اللّغة والثّقافة العربيّ الرسميّ(langue et Cultur arabes)

بالنّظر إلى التّحاليل الواردة في العينات، والتي أخذت بُعدا نقديّا، يمكن الجزم بأنّ مفعولها سيكون إيجابيا في ذهنية المطّلع عليها، لما تُثيره من فضول في قراءتها، من هنا يأتي دور هذا النّوع من المتوازيات الفوق نصيّة ليسهم في حجز اهتمام وتفاعل قرائيّين لدى القرّاء ليتفاعلوا معها على نحو إيجابيّ.

ج- النّص الفوقي الخاص بالملتقيات

لا يقلّ هذا النّوع أهميّة عن النّصوص النّقديّة، كونه يمثّل وقفة تقيميّة، يقف فيها الكاتب على ردودِ المتلقين، من خلال الوقوف على مدى توفيقه من خلال حواراته ونقاشاته، عبر

قنوات صحفيّةٍ أو إذاعيّةٍ...إلخ[1]، ففي هذا السّياق نورد على سبيلِ التّمثيل وَرشة أكاديميّة نُظّمت من قبل (مختبر السّرديات العُماني)، يوم التاسع والعاشر من فيفري2016م، كُرّست لــ" كتابة الرّواية التّاريخيّة/ قدّمها (واسيني الأعرج)"[2]. من الملاحظ أنّ الحضور كان متميّزا للطّلبة، ناهيك عن عدد المشاهدين الذين تابعوا الورشة عبر اليوتيب، والذين قُدّروا كما هو واضح في الصّورة أدناه بـــ 964 23 مشاهدة، وهو رقم يعكس اهتمام القُــرّاء بالرّواية التّاريخيّة وبما قدّمة الرّوائي.



صورة (7): مقطع من الورشة الأكاديميّة المنُظّمة من قبل(مختبر السّرديات العُماني)

دامت تقريبا أربع ساعات، حلّ فيها (واسيني) ضيفا على طلبة المختبر، تحدّث فيها عن تقاناتِ كتابة الرّواية في الجلسة الأولى، في حين الثّانية أفردها للحديث عن الرّوايةِ التّاريخيّةِ

---

[1] – المرجع السّابق، ص137.

[2]– لمتابعة مضمون اللقاء يشاهد على الرّابط ، أُطّلع عليه يوم 23/ 12/ 2020م، على السّاعة: 21: 20.
https://www.youtube.com/watch?v=abA3XAf1ZFE

والأَسئلةِ التي يطرحها التّاريخيّ، من بينها ما ورد ما رواية (رماد الشّرق). كما تطرّق إلى صعوبة تسريد المحكي التّاريخيّة لمنطق السّرد، مُعتبرا العمليّة في غاية الصّعوبةِ لما فِيها من خطورةٍ، كونها مُرتبطةً بحقائق تاريخيّةٍ لا يُمكن للرّوائيّ القفز عليها، ضارِبا مِثالًا على ذلك بروايات (جورجي زيدان)، التي وظّف فيها مادة حكائية من التّاريخ الإسلامي في قالب روائيّ مدجّن بقصص غراميّة، فعلت فعلتها في فكر المتلقين؛ خاصة فئة المراهقين التي انجرّت وراء قصصِ الحبّ، مُجانبة الغاية التّعليميّة المرجوة من تسريد المحكي التاريخيّ. كما أبان عن رحابة صدره لِتقبّل نقد القرّاء، مُعتبرا آراءهم إثراءً لمنجزاته.

د- النّص الفوقي الخاص بالمنتديات

المواقع الإلكترونية وشبكة التّواصل الاجتماعي تشكّل منبرا للنّشر والتّعليق، خاصة مع ضيق هامش استغلال دور النّشر، و"رواية رماد الشّرق" من الأعمال الرّوائية التي استفادت من هذه الخاصية، نورد مقالا- على سبيل الذّكر لا الحصر- نُشر عبر فضاء شبكة التّواصل الاجتماعي، بتاريخ: 21 يناير 2013م، معنونا بـــ"جماليات التلقي في رواية رماد الشّرق[(**)]" لصاحبته الدّكتوراه (رزان محمود إبراهيم) ، لطوله ارتأينا عرض ما يصبّ في سياق الأثر الذي تركته رواية (رماد الشرق)، تحدّثت هي الأخرى عن قيمة المُنجز:" إنجاز فنيّ هام يقتحمُ ركوداً عقليّاً يتطلّب قراءة جادة تفرض تنشيطاً لملكاتِ القارئ النّقدية، بما لا ينفصل عن حتميةِ الولوجِ في مسألة الإدراك الجماليّ غير المنفصل عن عملية تفسير لعمليات ذهنيّة استهلها المبدع عن

[(*)] يمكن الاطلاع على المقالات التي تناولت "رماد الشّرق" والمعنونة بـــ "رماد الشّرق عندما يروي الأديب تاريخنا"، عبر الرّابط، اطلع عليه يوم : 2020/04/15م/ على الساعة: 13:30.

https://m7raby.wordpress.com/2019/01/14/رماد-الشرق-عندما-يروى-الأديب-تاريخنا/

قصد وعمد، موجّهاً إياها إلى قارئ يسعى من جديد إلى إبداع النّص حين يسعى إلى ملء أكثر من فجوة مبرمجة من طرف النّص نفسه.

في هذا التّحليل النّقديّ الدّكتورة(رزان) تضع رواية (رماد الشّرق) ضمن الرّوايات التّاريخيّة، مثمّنة خطابها من خلال وصفها بأنّها منجزٌ مُغرٍ ومستّفز للقارئ، يحفّزه على القراءة النّاقدة، ويجعل منه مساهما في إعادة إنتاج النّص وفق منظور نظرية التّلقي التي تبيح للقارئ التفاعل بين بنية النّص ومتلقيه. وبالتّالي بهذا الحكم تكون قد أسهمت في إشهارها .

ثم تردف "وإن كنّا بصدد تناول رواية تاريخيّة، فإنه جدير بالذّكر أنّنا نقفُ قبالةَ سرد تاريخيّ يلبي رغبة إنسانيّة تكاد تكون فطرية في معرفة أحداث الماضي، وفي معرفة أصول الأشياء". وما من شكّ أنّ رواية بهذا الحجم تلبي مطلباً إنسانياً ملحاً في الجمع بين المعرفة والمتعة. كما أنّها تساهم في تعميق الوعي بامتدادات العالم في فترة زمنيّة هامة من تاريخنا العربي المعاصر. ولكي تقترب الرّواية من مساعيها المرجوة منها فإنّ تسلحاً بوسائط فنّية ولغويّة خاصة يمكنها بالضّرورة من التقاط قضايا الإنسان المتنوّعة، لتظلّ الرّواية وفقاً نظرة (كونديرا) مرصداً أخيرا يمكننا من احتضان الحياة الإنسانيّة باعتبارها كلاً ".[*]

في هذا التّحليل النّقدي ترى (رزان إبراهيم) أنّ (رماد الشّرق) منجز سرديّ تاريخيّ يستهدف الحفر في ماضي الأمّة العربيّة، الذي هو امتداد لتاريخها المعاصر، ولكن حِيك بلمسات فنّية من خلال اللّغة. ولقيمة ما ذهبت إليه، تلقّى مقالها تعليقات ثريّة.

المتأمّل لهذا الرّد يجد فيه وعيًا نقديًّا متخصّصًا على قصره. أين تقيم صاحبته علاقة

---

[*]- للاطلاع على نصّ التّعليق، عبر الرّابط:
/ https://www.facebook.com/notes/380588893384293

جدليّة بين عمل(واسيني) ومقال النّاقدة (رزان إبراهيم)، فقيمة المقال النّقدي مستمد من قيمة وثراء الرّواية، وبالتّالي ترى أنّ الجانب النّقدي أضفى قيمة مضافة لرماد الشّرق، وهو ما عبّرت عنه بالدّراسة العميقة.

2-النّص الفوقي الوسائطي

أ- قنوات اليوتيب/ شبكة التواصل الاجتماعي

من بينِ الوسائط الالكترونيّة التي روّجت لروايةِ (رماد الشّرق)، نجد بعض قنوات (اليوتيب) المهتمة بالشّأن الأدبيّ، التي أسهم أصحابها في التّعريف بالمنجزات الأدبيّة والنّقديّة وتقديمها للقارئ، على شاكلة فيديو منشور على صفحة(مصادر) (*Masade*r FM)، وهي إذاعة محليّة ومنصّة رقميّة شبابية تحديدا في برنامجها (خير السّطور)، من خلاله قدّمت مقدّمة البرنامج (غداء شاهين) ومضة إشهارية أدبيّة، جاء في فحواها؛ ما يأتي: [1]

> مجموعة كبيرة من الوقائع والأحداث والحروب، أزمنة وأمكنة وشخصيات، مجاعات وأهوال وحروب حولها بطل الرّواية إلى سيمفونية بِيعزفها على أرض سمع عنها كْثير ما عاش فيها، وعن حروب مرّت ومازالت تحزّ في نفسه، وروحه.

> رواية (رماد الشّرق) قام بتأليفها الرّوائي الجزائري (واسيني الأعرج)، دخل فيها إلى عمق التّاريخ العربي، سخّـــر الكاتب أدوات فنّيـــة عديدة ليعيد الذّاكرة إلى مجتمع عربيّ

> (جاز) الشّاب العربي المسلم إلي يعيش في أمريكا بتتصارع أفكاره بعد أحداث سبتمبر عام 2011م، وبيقدّم سيمفونية الي يحارب بها بواسطته تيه الهوية، وبيوصف الامتداد إلي تركه جدّو(بابا الشّريف) في راسه.

رواية (رماد الشّرق) قام بتأليفها الرّوائي الجزائري (واسيني الأعرج)، دخل فيها إلى عمق الحادي عشر من سبتمبر كانت نقطة التّحوّل في حياة العرب في أمريكا، ومن بينهم (جاز)، اختلف تفكيره عن أمريكا، وصار يفكّر أنّه هاي ميش أمريكا إلي منحت أمّه طفولة هادئة وفرصة لتشارك في المعرض والمتاحف الفنّية من خلال لوحاتها وأعمالها الفنّية، هاي ميش أمريكا إلي أنقذت جدّو من موت أكيد إلي كانت بتحضرو جماعة (الهاقانا) ،

الأمر الذي يشي بوجود اهتمام من لدن قُرّاء رواية (رماد الشّرق) خارج (الجزائر) موطن واسيني، كما يشدّ انتباهنا أنّها تملك مرجعيّة معرفيّة سرديّة، الأمر الذي أتاح لها ترويج الرّواية بأُسلوب شيّق يستقطب القارئ، فعلى سبيل الذّكر وظّفت رصيدا مصطلحيّا، تمثّل في مكوّنات البنية السّردية (الأحداث، الشّخصية، الأزمنة، الأمكنة)، وهي مصطلحات رائجة لدى الشّغوفين بعالم الرّواية والباحثين والدّارسين.

كما نلمس في تقديمها للشّق التّاريخيّ صوت المؤرّخ المتميّز بنبره المؤثّر، وبأُسلوبه السّلس والبسيط، مُزج بسيمفونية كلاسيكيّة، صانع هذا المحتوى عمِل على المزج بين الصّوت والموسيقى والمؤثّرات الصّوتيّة والألوان لخلق مشاهد دراميّة تخترق حواس المتلقي[1]، توحي بالشّعور بالغدر والخِيانة والظّلم والحزن، تتناغم ومضمون الرّواية التّراجيدي، الثّريّ بحقائق تاريخيّة ممّا يزيد من رغبة متابع الفيديو في اقتناءِ الرّوايّة وقراءتها.

---

[1]– ينظر: عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التلفزيوني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات ، الدّوحة، ط1، 2016م، ص 28.

وهو ما نجده في هذه العيّنات الإشهاريّة المأخوذة من الفيديو المعروض:











صورة (8): عيّنات من شريط الفيديو المروّج لرواية (رماد الشّرق)

في سياق العتبات ذات الإشهار الوسائطيّ دائما توجد تقديمات ترويجيّة، نورد عيّنة منها، عُرضت على قناة في" قناة كتابٌ مع دلال – بالقراءة ننهضُ "المهتمة بتقديمِ ملخّصاتِ أَفضلِ الكتبِ العربيّة والمترجمة، ففي فيديو، مدّة عرضه قاربت السّت دقائق.

" لنفهم الحاضر لابدّ لنا من العودةِ إلى الماضي، لا بدّ لنا من دراسةِ التّاريخِ لنهتدي إلى الطّريق الصّحيحِ، فالتّاريخُ كفيل أن يمنحَنا الخبرةَ من دون خوض التّجربةِ، والرّوايات الأدبيّة التّاريخيّة باستطاعتها وحدها أن تجعلَ التّاريخ حيّا كما لو أنّه الحاضر، كما لو أنّنا نعيشه، ذلك ما جعل الرّوائي الكبير واسيني يكتب الرّواية التّاريخية، ليصبح اليوم أحد روادها فى العالم العر بىّ.

(رماد الشّرق) هي رواية ملحميّة مكوّنة من جزأين، الجزء الأوّل(خريف نيويورك الأخير)، أمّا الجزء الثّاني "الّذئب الذي نبت في البراري" ، الرّواية من خلال جزأيها تسرد لنا مجموعة من الحقائق والهزائم التي شهدتها الحياة العربية في القرن 20، تلك التي شكّلت نقطة تحوّل فى مصير الوطن العربى وامتداد أثرها إلى أيامنا هذه.

أحسن المؤلّف اختيار الألفاظ والمفردات وأبدع في صناعة الصّور البلاغيّة، شخصيات الرّواية تكاد أن تكون واقعية وفيها ذكر لكثير من الشخصيات التاريخية المعروفة، أما الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في هذه الرواية فهو أسلوب الفلاش باك أو أسلوب الاسترجاع الفنّي، فأحداث الرّواية لا تتسلسل من البداية إلى النّهاية، وإنّما تبدأ من الحاضر أو النّهاية ثمّ تعود بها إلى الوراء.

جاز هو الشّخصية الرئيسة في هذه الرّواية، الشّخصية التي تطرح الأسئلة وتبحث عن إجابات لها، يعيش في مدينة نيويورك فهو أمريكي من أصول عربيّة، درس الطّب، ولكنّه لم يمارس هذه المهنة لشغفه بالموسيقي...إلخ".

نص تقديم رواية رماد الشرق على قناة "كتابٌ مع دلال– بالقراءة ننهضُ [1]

---

[1]- للاطلاع على التّقديم كاملا، ينظر الرّابط:

https://www.youtube.com/watch?v=1QOJC64lkvQ



صورة (9): عرض قناة لرواية (رماد الشّرق)

الملاحظ في هذا التّقديم أنّ صاحبة القناة تمتلك خبرة قرائيّة في التّعامل مع الأعمال الأدبيّة، وهو ما يَتّضح في مستهل تقديم رواية (رماد الشّرق)، الذي يحيلنا إلى ذلك التّقاطع بين مضمون وبين غايات ومرامي تسريد التّاريخ التي أشرنا إليها آنفا في مدخل بحثنا، أين أشارت إلى أهمية الرّواية المتّكئة على المرجعية التّاريخيّة في قراءة الحاضر، معتبرة أنّ العودة إلى الماضي وتصفّح أحداثه من أهم مفاتيح تفسيرِ مآلات الحاضر، باعثة بذلك الحياة في الأحداث التّاريخية من جديد. ثمّ واصلت تقديمها الإشهاري بعرض محتوى الرّواية بأسلوب بسيط ومختصر، وقفت من خلاله على أهمّ محطّات الرّحلة السّردية، مثمّنة طريقة (واسيني) في تعامله مع المادة التّاريخية، جاعلة إياه ضمن رواد الرّواية التّاريخية العربية.



صـــورة (10): تقديم "موسوعة أخضر الكتاب" للجزء الثاني " الذّئب الذي نبت في البراري

كما نعثر أيضا على صفحة أخرى نهجت النّهج نفسه؛ ممثّلة في "موسوعة أخضر للكتاب"[1]، تهتمّ بالكتب والمؤلّفين والاقتباسات، وتصنّف الكتب، تعرض للقارئ نظرة عامة عن الكتاب ونبذة عن مؤلّفه وأهمّ أعماله ومؤلّفاته، من بين ما عرضته الجزء الثّاني من الرّواية "الذّئب الذي نبت في البراري"، تمّ تقديمه على أنّ (واسيني) يُعتبر أحد أشهر كُتّاب الرّواية العربيّة والفرنسيّة على حدّ سواء، مثمّنة تميّز أعماله بالحسّ الفنّي .

ب- الحوارات الصّحفية واللّقاءات التّلفزيونيّة

يعدّ (واسيني) من أكثر الأُدباء تماسّا بجمهوره؛ سواء الأكاديميين منهم أو القرّاء العاديين، وهو ما تعكسه عديد الحوارات الصّحفيّة واللّقاءات التي نشطّها ليجيب عن تساؤلاتهم، ليوضح تجاربه الطّوِيلةَ الثّريّةَ في عالم السّرد، والتي أخذت مؤخّرًا توجّهًا جديدًا، من خلال النّبش في التّاريخ، وإن كانت محاولاته الأولى مُحتشمة، فإنّها فيما بعد أَخذت بُعدا أعمقًا؛ كرواية "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" التي رام فيها إظهار البُعد الإنسانيّ لِشَخصيّةِ (الأمير عبد القادر)، وهو ما أفصح عنه شَخْصيّا في عتبة هذه الرّواية: " في اِنتظارِ القِيامِ بما هو أهمّ، أعتقد أنّه صار اليوم من واجِبي الإنسانيّ أن أجتهد باستماتة، في نصرة الحقّ تجاه هذا الرّجل وتبرئته من تُهم خطيرةٍ ألصقت به زُورًا، ورُبّما التّسريع بإزالةِ الغُموض واِنقشاع الدّكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدّة طويلة"[2]، وصولا إلى التّاريخ العربيّ من خلال رواية "رماد الشّرق" المتوغّلة في تاريخ الأمّة العربيّة في صِراعاتِها مع الإستعمار. ولِزَخَمِ هَذِه الحواراتِ واللّقاءاتِ سَنَقتَصرُ على عيّناتٍ فقط، نُحاول من خِلالها إبرازَ وظيفةِ عَتبة (الفوق النّصي) الإشهاريّة والتّرويجيّة.

---

[1] – ينظر الرّابط: اطلع عليه : 03/23/ 2020م ، على السّاعة:20: 10.

https://a5dr.com/wiki/رواية-رماد- الشرق-خريف-نيويورك-الأخير/

[2]– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ط2، بيروت، دار الآداب، 2008م، ص7.

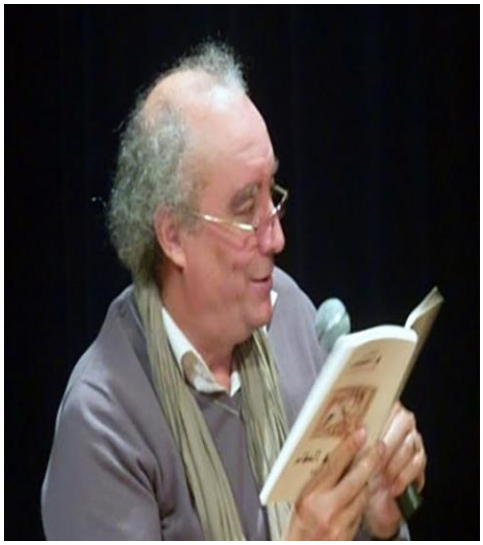
ج-اللّقاءات النّقديّة الصّحفيّة

يدخل هذا النّوع من العتبةِ الفوقيّة ضمن عتبة النّص الفوقي الوسائطي (*Epitexte Médiations*) يُعنى بالحوارات والنّقاشات التّلفزيّة والإذاعيّة والصحفيّة التي تجرى مع الكاتب حول كتابه[1]، والتي تَسمحُ للمتلقي بإدراك ما لم يدركه في ثنايا المتن ومحيطه ويُعزّزه، حيث تُسهم القراءات والحورات النّقدية الصّحفية في تفعيل التّواصل بين الرّوائي وقرّائه، وحتى أولئك الذين لم يقرؤوا له.

وهو ما ينسحبُ على (واسيني)، الذي يُعدّ من الأُدباءِ الأكثر التحاما بالقرّاءِ والنّقادِ، لا يتوانى في أن يكون ضيفًا على الملتقياتِ والجلسات الأدبيّة، ليجيب عن اهتماماتهم، وليشرح تجاربه الإبداعية والنّقدية، خاصة الإبداعية منها؛ على غرار(رماد الشّرق) التي نالت حُظوة لما أثارته من على المستوى التّيماتيّ والبناء الفنّي، فمن بينها؛ نزوله ضيفا على قناة(الجزيزة) في حوار أَجراه معه عبد الرزاق بوكبة معنون بـــ (سيمفونية الأرض والحياة في رواية "رماد الشرق").

---

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص137.



أشار (واسيني) في خضمّ علاقةِ الرّواية بالتّاريخ، أنّ "الرّواية تحتفي بما يغفله التّاريخ "، وأنّه يضعُ نفسَه من بين رواد الرّواية التّاريخيّة العربية، فهو لا يَفتأ يقترحُ على القارئ تجاربَ محدّدةً، هي خلاصة زياراتٍ مُتواترة للتّاريخِ العربيّ تارة وللتّاريخ الجزائريّ بِوجهٍ خاصٍ"[1].

إضافة إلى حديثه عن علاقته الحميميّة بالمشرق التي بدأت منذ شبابه عير دمشق، التي احتضنت خطوات تجربته الأولى دراسة ونشرا وتتويجات، إلى جانب قضايا أخرى، أهمّها ما تعلّق بـــ(رماد الشّرق) التي وصل الجزء الثّاني منها "الذّئب الذي نبت في البراري" إلى القائمة الطويلة للبوكر، والتي قال عنها أنّها: "ملحمة طويلة، تتناولت الشّرق بالمعنى الحضاري في كافة تحوّلاته، وهو – على حدّ قوله– يفرض قراءة جادة لهذا التاريخ، وهو ما قام به.

كما تحدّث أيضا عن صعوبة سردنة المحكي التّاريخيّ في ثوبه التّخييليّ، بقوله: " ليس من السّهل أن تتناول مائة سنة من الحركة والنّشاط والحروب والخوف والانتصارات الصغيرة"[2]. وهذا عبر الخدمات الإشهارية السّاعية إلى ترويج اسم المؤلِّف وعنوانِ مؤلّفه، ولا يقصد الإشهار في هذا المقام بالإشهار المبني على لمجاملة، وإنّما الإشهار البنّاء المستند إلى آليات نقدية سليمة، تُثري المنجزَ وتعزّزه، بتثمين مواطن الجودة وتبيان مواطن ضعفه.

---

[1]– للاطلاع على الحوار، ينظر: 2021/05/04م. على السّاعة 16:00.
سيمفونية–الأرض– والحياة –https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/2/6

[2]– المرجـــــع السّـــــابق.

الفصل الثّـــاني

تسريد الشّخصيات التّاريخيّـــة في"رماد الشّرق"

1. الشّخصية في منظـــــور النّقد البنيويّ.

2. تسريد الشّخصيات ــ التّوظيف والدّلالة.

3. التّحليل العامليّ لرواية رماد الشّـــرق.

أوّلا: الشخصية في منظور النقد البنيوي:

مهاد

تكتسي الشّخصيّة بمرجعيتِها الواقعية أو التّخيليّةِ أهمية محورية في بنية الخطاب السّرديّ، سواء أكان قصّة أو أقصوصة أو رواية باعتبارها المحرّك الرّئيس لسيرورة العملِ السّردي، فلا يمكن تصوّره بدونها، فهي تحمل أفكار مُنشئها وتُجسّدها بحركتها في فضائها الزّمكانيّ من خلال وظائفها ودلالاتِها وأبعادها الفيزيولوجيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، وهذا لأجلِ تشخيصِ واقعٍ وبثّ رؤية ما، إلّا أنّ التّعامل مع الشّخصياتِ في الخطاب الرّوائيّ المستند على المرجعيات التّاريخيّةِ يبدو في غاية الصّعوبة، لأنّ الرّوائيّ مُطالب بالتّوفيق بين الحقيقة والمتخيّل.

1-مفهوم الشّخصية لغة واصطلاحا

أ-الشّخصيّة لغة

يتحدّد المفهومُ اللّغويّ للشّخصيةِ بالعودةِ إلى أمّهاتِ المعاجم والقواميسِ لابنِ منظور، فقد ورد في مؤلّفه "لسان العرب" ضمن مادة (ش خ ص): "شخص: الشَّخْصُ: جماعة شخص الإِنسان وَغَيْرِهِ، مُذَكَّرٌ، والجَمعُ أَشْخاصٌ وشُخُوص وشِخاص ..فإِنّه أَثبت الشَّخص أَراد به المرأَة. والشَّخْصُ: سواد الإِنسان وغيرُه تَراه من بعِيدٍ، تقول ثلاثة أَشْخُص. وَكُلُّ شَيءٍ رأَيت جُسْمانَه، فَقد رأَيت شَخصه[1].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص45.

أمّا في معجم الوسيطِ فارتبطت بما يميّزها من صفات: "الصّفات التي يتميّز بها الشّخص عن غيرِه، فَيقالُ فلانٌ ذو شخصية قوية: ذو صفات متميّزة وإرادة وكيان مستقل"[1]، وهو المعنى نفسُه الذي ورد في معجم(محيط المحيط): "شَخّصَ الشّيءَ: عَيّنهُ ومَيّزه عمّا سِواه، ومِنه تشخيصُ الأمراضِ عند الأطباءِ، أي تعيينُها ومركزها، وأشْخصَه أزعجه. وأشخصَ فلان، حان سيُرهُ وذهابُه، عند الأصمعي" أنّ الشّخص إنّما يستعمل في بدنِ الإنسان إن كان قائما لها"[2]. من خلالِ هذه التّعريفات اللّغوية، نلاحظ أنّها تصبّ في المعاني التّالية: هي ما يَصنعُ تميّز إنسانٍ عن غيرِه، بما يتّصفُه من صفات تخصّه لوحدهِ وتُفرّق بينه وبين غيره؛ أي بمميّزات الذّات وخصائصها، مثلما ارتبطت بالمكانة التي يتبوّأها شخص ما في المجتمعِ والتي ينال بها حُظوةً، كما ارتبطت أيضا بالممثّلين الذين يؤدّون أدورًا على ركحِ المسرحِ.

ب ــ اصطلاحا

على مستوى المصطلحِ، فقد" ظلّ مفهوم الشّخصيةِ مغفلا، ولفترةٍ طويلةٍ من كلّ تحديدِ دقيق، ممّا جَعلهَا من أكثرِ الجوانب الشّعريةِ غُموضًا وأقلّها إثارة لاهتمامات النقاد والباحثين"[3]، خاصة في بدايات القرن التّاسع عشر، أين بقي مفهومها ملتصقًا بالشّخصية الاجتماعيّة الواقعيّة، ليولي (الواقعيون) اِهتمامًا كبيرًا لها في أعمالِهم الرّوائية، وانتقوها من الواقعِ القريبِ للقارئ ليرتبط تحليلُ مستوياتها بتعريفات علم الاجتماع، إضافة إلى الاعتماد على علم النّفسِ باعتبارها –أيضا– جوهرًا سيكولوجيّا، إلّا أنّ هذه المقاربات كانت أكثر بُعدًا عن الفهمِ الوظيفيّ للشّخصيّة.

---

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، المحقق حسن عطية، دت. القاهرة، دار الفكر، ص475.

[2]– بطرس البستاني، محيط المحيط، (دط) ، بيروت، مكتبة لبنان،1987م، ص455.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص.107.

ومع تداعي الأعمالِ الإبداعية السّردية عامة، والرّوائية منها خاصة، وما رافقها من نضج فنّي، تجاوزتِ الشّخصية ذلك البعد المستمد من الواقع الاجتماعيّ والنّفسي إلى بُعدٍ أكثر فنّي، لتصبح كائنًا ورقيّا " تُولد من وحداتِ المعنى، وأنّ هذه الشّخصية لا تُبنى إلّا من خلال جمل تتلفّظ بها، ويُتلفّظ بها عنها"[1]، ينشئِها الرّوائيّ لأداءِ وظيفةٍ سرديّةٍ ضمن بنية الخطابِ، وهو ما أفضى إلى تعدّد المقارباتِ حول طبيعةِ حضور ِالشّخصيّة في السّرد، لِيتمّ التّعامل معها من زوايا مختلّفة؛ نفسيّة، اجتماعيّة وفكريةّ وبنائيّة وسيميائيّة في سياق فنّي.

2-الشّخصية في النّقد التّقليديّ

قبل أن تصل الشّخصية إلى ماهي عليه الآن من زخم على مستوى المفهوم والتّحليل والتّوصيف والدّور الذي تَضطّلعُ بتأديته داخل الخطابِ السّردي، كان مفهومُها على المستوى النّقدي بسيطًا، وهو أمرُ منطقيّ لوجود علاقة جدليّة بين توظيف الشّخصيّةِ في الخطابِ السّردي التّقليدي والجهود النّقديّة، أين تكاد أن تكون صورة طبق الأصل للكائنِ البشريّ الاجتماعيّ الذي تَنتمي إليه، فهي "مجرّد اسم للقائم بالحدث"[2].

هذا المفهوم مستوحى من الواقع المعيش، تتحدّد أبعادها ووظيفتها من البيئة التي أفرزتها، تعكس ما يدور في المجتمع، توضّح ملامح وأبعاده الأخلاقيةٍ، على غرار شخصيات روايات (بالزاك) التي ضمّت شخصيات مختّلفةٍ عن المجتمع الفرنسيّ في النّصف الأوّل من القرنِ التاسعِ

---

1 -*Wellek et Warren. La Théorie littéraire. Trad. France. Paris. Seuil. 1971. P208.*

(2)- حسين بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص208.

عشر، فكانت عاكسة لطبائع وأساليب حياة النّاسِ آنذاك[1]، وهوما انطبق على الشّخصية التّاريخية المسردنة في بدايات توظيفها، كونها مُعدّة سلفا في مخيّلة الرّوائيّ، فتوصف وصفا فيزيائيّا ونفسيّا وفكريّا مع ذكر انتمائها الفكريّ والاجتماعيّ والسّياسيّ.

عطفا على ما سبق يتّضح أنّ الشّخصيّة في الرّواية التّقليدية تعتمد في بنائها على رسمِ أبعادِها استنادًا على حضورها في الواقعِ من أجلِ إيهامِ وإقناعِ المتلقي بتاريخيتها وماهيتها، عكس ما درجت عليه الشّخصية في الرّواية الحديثة، أين نجد حدّا فاصلاً بين الشّخصيّة باعتبارها مكوّنًا سرديّا فنّيا يحمل شحنة دلاليّة، يصطنِعها الرّوائي تخييليّا وبين الشّخوص الحقيقية الموجودة في الواقعِ المعيشِ، والتي في الحقيقةِ سرد حياتِها يكاد أن يرتبط بنمط السيّرة؛ بنوعيها الذّاتية والموضوعيّة.

3-الشّخصية في النّقد الحديث:

أضفت حالتا النّضجِ والتّجريب الحاصلتان على مستوى الإبداع والنّقد نظرة جديدة في التّعاملِ مع الشّخصية، إذ شهدت تحوّلا كبيرًا، فلم تعد ملتصقة ــ كما سبق ذكره ــ بالشّخصيات الحقيقيّة المشاهدةِ عياناً، بل أخذت بُعدا نسقيا محايثًا، متحوّلةً بذلك إلى كائن لغويّ يرسم ملامحه وأبعاده الرّوائيّ وفق رُؤيتِه، تحوّلٌ فسح المجال أمام الدّارسين لتناولها من زوايا ورؤى مختلفة، مِنها:

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، الكويت، إصدارات عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر، 1998م، ص73.

أ- الشّكلانيّة الرّوسيّة/ بروب(*Vladimir Prop*)

أوّل بوادر التّمرّد على المفاهيم السّالفة الذّكر، والتي اِختزلت مفهوم الشّخصية في البُعد الآدمي، نجدها في ما ذهب إليه " البنيويون " في دراساتهم البنيوية الدّلالية؛ تحديدا "الشّكلانيون الرّوس" الذين تبنّوا نظريات تهتّم بالتّحليل المحايث في الأعمال الحكائية، في مقدّمتهم "فلاديمير بروب صاحب "مورفولوجية الحكاية، الذي توصّل إلى فكرة "الوظائف" بعد رصد العلاقاتِ المتبادلةِ بين تلك الأجزاء بعضها ببعض، مُستفيدا من الإرثِ النّقديّ المعاصرِ له، ممثّلاً بآراءِ الشّكلانيين الرّوس، ولا سيّما توماشيفسكي، وشكلوفسكي وغيرهما، إذ عُدّ كتابه مورفولوجية الحكاية "امتدادا وتطويرا لآرائهم[1].

إِضافة إلى إفادتِه من العلومِ التّطبيقيّةِ الممثّلة بعلم النّباتِ أو التّشكيلات العضويةِ من خلال استعارة مصطلح "مورفولوجيا" منها، وطريقة عملها بدراسة الأجزاءِ المكوّنةــِ للنّبات، وكذا العلاقات فيما بينها وبين المجموع، وبعبارة أخرى دراسة بنية نبات، وهو ما أسقطَه على النّصوصِ الحكائيةِ في استخلاص إحدى وثلاثين وظيفة، قابلة للتّقليص في دوائر، أطلق عليها اسم(وظائف الشّخصيات)، حدّدَها بسبعة أنماط من الشّخصيات؛ هي: المعتدي الواهب، المساعد، الأمير، البطل، البطل الزّائف، والمرسل، والمرسل إليه[2]، داعِيا بذلك إلى مقاربة الشّخصية وفق الأدوار والوظائف التي تُنجزها، لا من ناحيةِ الدّلالات التي تضمرها من تمظهرات وتسميات وتصرّفات لا عن ذاتها، وصفاتها وأسمائها وانتماءاتها.

---

[1]- ينظر: قداسي خيرة، مورفولوجيا الحكاية في تراجيديا شيكسبير الملك لير نموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2017م، ص08.

[2]- للتفصيل أكثر ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا) دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، 1986، ص 19 وما بعدها.

ب- عند تودروف(تودرروف) (*Todorov Tzvetan*)

لم يشذّ (تودرروف) في تعاملِه مع الشّخصية عن البنيويين اللّسانيين تحديدا، حيث كانت نظرته نظرة لسانية محضة، فهي مجموعة من الكلمات لا وجود لها خارجها، وهي ليست إلا كائناتٌ من ورقٍ"[1]، مجرّدين إياها بذلك من محتواها الدّلاليّ، والاكتفاء بوظيفتها التّركيبية النّحوية، فجعلوها مجرّد فاعلٍ في المقطع السّردي لتسهيلِ فعل التّطابق بين الفاعل والاسم الشّخصي للشّخصيّة[2]، وجعلها تتحدّد عبر وظيفتها في التّركيبِ النّحوي للجملة.

إضافة إلى استناده على مرتكزات لسانية، ركّز في تعريفِه أيضا على ثلاثِ مُنطلقاتٍ أساسية؛ أوّلها إعطاء الشّخصية دورًا محوريّا في العملية السّردية، بحكم أنّها المنظّم لبقيةِ عناصر البنية السّرديةِ، كما أنّها المكوّنُ صاحب الصّوتِ، " فهي تصطنِع اللّغةَ، وهي التي تبثّ الحوار أو تستقبله، وهي التي تصطنع المنجاة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدثَ، وهي التي تنهضُ بدور تنشيطِ حركة السّردِمن خلال سُلوكها وأدوارِها وعواطفِها، وهي التي تقع عليها المصائب وبذلك تتحمّل كلّ العقد والشّرورِ، فتمنحُ معنى جديدا، وهي التّي تتكيّف مع الزّمنِ في أطرافه الثّلاثة: الماضي، الحاضر، والمستقبل"[3].

في حين المرتكز الثّاني؛ يتمثّل في أنّ التعرّف على الشّخصية يتمّ عبر العلاقة بدخُولها في علاقات مع شخصيات أخرى. أمّا عن المرتّكز الثّالث والأخير، فيتمثّل في الإقرار بوجود علاقات متعدّدة بين شخصيات الخطاب السّردي الرّوائيّ، يمكن اختزال هذه العلاقات في ثلاثة حوافز، هي: الحافز الأوّل يتمثّل في الرّغبة *(Desir)* وشكلها الأبرز هو الحبّ، أمّا الحافز الثّاني

---

(1) – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص213.

(2) – ينظر: المرجع نفسه ص23.

(3) – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص91.

فهو التّواصل(*Comunication*) يتحقّق من خلال إسرار بمكنونات النّفس إلى صديق. في حين الحافز الثّالث والأخير يتمثّل في المشاركة *(Participation)* [1].

كما أنّه استطاع وضع نمذجة شكلية للشّخصية الحكائية، مجسّدة في نوعين من الشّخصيات، النّوع الأوّل شخصيات ثابتة أو سكونية، يتمّ إقصاؤها من السّرد لعدم مشاركتها في النهوض أو تحريك الأحداث، أمّا النّوع الثّاني، فهي الشّخصيات النّامية والدّينامكية (الحركيّة)، وهي متحرّكة، تسهم في تحريك الأحداث وتحوّلات مسارات السّرد، كما نجد إلى جانب هذه التّصنيف تقسيمات أخرى، كـــ الشّخصية الرّئيسة والشّخصية الثّانوية والشّخصية المعقدة أو البسيطة"[2]. وهي تصنيفات نتاجُ تبنّي التّحليل البنيويّ الوظيفيّ النّحويّ، بعيدا عن التّعامل معها وفق الأبعاد؛ النّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة والأيديولوجيّة.

ج- عند ألجيرداس جوليان غريماس*(A.J.Greimas)*

استفاد غريماس مؤسّس السّيميائيات السّرديّة، ورائد المدرسة الباريسية في منهجه من المدرسة البنيوية وما أفرزته من اجتهادات الشّكلانيين على غرار ليفي شتراوس في دراسة الأسطورة، وهيلمسليف في محاولة نقله الطّرح السّوسوري إلى ميدان النّصّ، إضافة إلى الإفادة من ما جادت به حلقة(براغ) اللّسانية الوظيفية والمدرسة السّلوكيّة لـــ(يونارد بلومفيلد) *(Bloomfiled)* والمدرسة التّوزيعيّة مع هاريـــس(*Harris*) .

حاول الرّبط بين المظاهر اللّسانيّة والدّلاليّة والسّيميائيّة من جهةٍ، والسّرد من جهة أخرى، وهو ما أفضى إلى ميلاد النّظرية السّيميائية السّردية، فعدَّ الشّخصيّة بنيةً دالةً من جهة،

---

[1] – جويدة حماش، بناء الشّخصية، مقاربة في السّرديات، الجزائر(دط)، منشورات الأولى، 2007م، ص59.

[2]–المرجـــع نفسه، ص63.

وعنصرا سرديّا من جهة ثانيّــة، فسمّاها ممثّلا *(Acteur)* بالنّظر إلى تحقّقها في النّص، وعاملا *(Actant)* في مستواها التّجريدي، مُقدّما تعريفًا له؛ بقوله: أنّ العامل "وحدةٌ دلاليّةٌ داخل لحمِ الحكاية"[1]؛ أي أهمية الشّخصية تكمن في وظيفتها الدّلاليّة التي تحتلها داخل المحكي، كما خَلّص مفهومها الضّيق المرتبط بالكائن البشريّ إلى مفهوم أشمل، يجمع بين البُعد الفيزيائيّ والمعنويّ، مستندا في ذلك على أفعالها وأدوارها التي تلعبها في الخطاب السّردي. أضف إلى ذلك صنّفها إلى عوامل ضمن شبكة ضمّت ثلاث ثنائيات، جاءت على هذا النّحو: (المرسل والمرسل إليه)، (الفاعل (الذّات)، والموضوع)، (المساعد والمعارض)، مع إقراره بتعدديّة الممثّلين (الفاعلين).

د- الشّخصية عند فيليب هامون *(Philipe . Hamon)*

استفاد (فيليب هامون) هو الآخر ممّا وصلت إليه البحوث السّابقة حول الشّخصيةِ؛ تحديدًا البنيويّة السّيميائيّة التي نزعت ثوب البُعد الاجتماعي والنّفسيّ عنها، ناظرا إليها بمنظورٍ سيميولوجيّ بوصفها "وحدة دلالية (علامة) قابلة للوصفِ والتّحليلِ، ولا تولد إلّا من خلالِ ما نقوله، أو ما نفعله، أو ما يقال عنها في النّص، إنّ الشّخصيةَ بوصفها سيميولوجيا يمكن أن تحدّدَ كنوعٍ من المورفيم منفصل بشكل مضاعفٍ: مورفيم غير ثابت، يتجلّى من خلال دالٍ مُتقطّعٍ يضمّ مجموع العلامات، يحيل على مدلول متقطّع يتضمّن معنى أو قيمة الشّخصية"[2]، لتكون هذه العلامةُ خزّانًا لأسماء وصفات تتغيّر من نصّ إلى آخر يستشفّ المتلقي دلالاتِها من النّصِ، كما يُسهم في بنائها تدريجيّا خلال زمن القراءة بفضل انفتاح أفق مخيّلته عبر التّأويل ليصل في

---

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد، الرؤية العربية الجديدة، دراسات في آليات السّرد وقراءات نصّية، الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 2013م، ص 78.

[2]- العيفة نور الهدى، بنية الشخصية في رواية (عرش معشّق لربيعة جلطــي)، مج04،ع01، الجزائر، جامعة المسيلة، مجلــة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، 2020م، ص69.

نهاية فعل القراءة إلى اكتمالها، وهذا استنادًا على لمسةِ السّاردِ الفنّية المحمّلةِ بعلاماتٍ ومواصفات جديدة نفسيّة وجسديّة. ليكون وفق منظورهِ مفهوم الشّخصية غير ثابت[1].

ويتأتّى هذهِ الانبناءُ استنادا على عاملين رئيسين، الأوّل يتمثّل في النّص الثّقافيّ وما يكتنزهُ من أبعادٍ مختلفة، أمّا الثّاني فيكمُن في السّنن الثّقافيّة الخاصة بمتلقيه، أي أنّ لحمةَ وتزاوج ثقافَة النّصِ وثقافة المتلقي هي التي تبني الشّخصية وتحدّدُ دلالتها ووظيفتها[2]. هذا على مستوى تشكّل دلالاتها، أمّا عن تصنيفها، فقد وضع صنافة لها، جاءت على النّحو الآتي:

- ✓ **فئة الشّخصية المرجعية**

يُقصد بها تلك"الشّخصيات الواقعيّة ذات الوجود الحضوريّ في مسيرة التّاريخ، ولها سيرتها وأصولها في مظان ذلك التّاريخ الخاص بالأمّة التي تنتمي إليها، والتي استقاها الرّوائي "من عوالم نصيّة أخرى كتابية وشفاهية، محافظا على بعض ملامحها، ومدخلا التّحويل النّصّي في ملامحها الأخرى"[3]، لتلعب من النّاحيّة البنائيّة دور المثبّت المرجعيّ؛ أيّ الإحالة على معنى ثابتٍ يعرفه المتلقي أو يعرف جزءا منه، وإمّا أن تكون عنصرًا محوريّا من محاورِ الصّراعِ، وإمّا شخصية احترازية تساهم في بناءِ الشّخصيّةِ الأساسِ أو دعمها سواء بالاستشهاد بقولها أو فعلها[4]. تسريدها يكون مدعوما تاريخيّا بحيّزها المكانيّ الذي سبق وأن تواجدت به، بوصفها

---

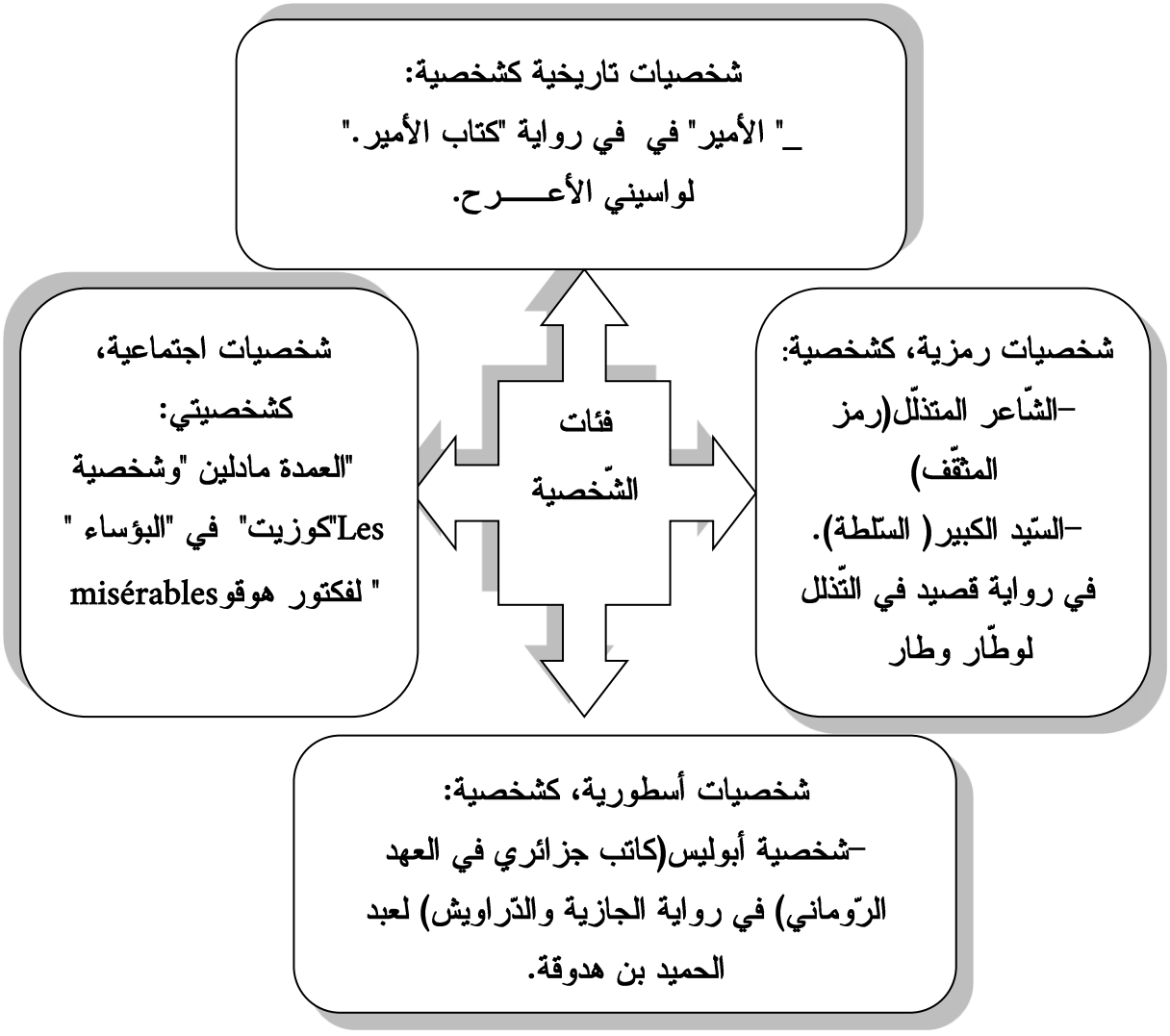
[1]– ينظر: غبوب باية، الشّخصية الأنثروبولوجية العجائبية، مائة عام من العزلة، لغبريال قارسيا ماركيز، د ط، الجزائر،الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2012م، ص57.

[2]– ينظر: فيصل غازي النّعيمي، العلامة والرّواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2009م، ص171.

[3]– سعيد يقطين، قال الرّاوي، البنيات الحكائية في السّيرة الشّعبية، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 1997م، ص95.

[4]– المرجع السّابق، ص95.

رمزًا تاريخيّا يمثّل قيمةً معلومةً محمّلة بدلالاتٍ، يُراعى في تقديمِ أفعالها التّقيّد والحذر، لأنّها – كما سبق ذكره آنفا– لها حضور حقيقيّ مكتمل الدّلالة، والتّصرّف في أفعالها وأقوالها دون عقلانية يؤدّي إلى التّجني عليها، منها الشّخصيات التّاريخيّة، والشّخصيات الأسطوريّة، والشّخصيات المجازيّة التي تحيل على رمزيّةٍ معيّنةٍ وشخصياتٍ اجتماعيّة تشغل وظيفةً أو حرفةً معيّنةً، كما هو واضّح من خلالِ التّرسيمةِ الآتية:



شكل (4): فئة الشّخصيات الموظّفة في "رماد الشّرق"

✓ **فئة الشخصيات الواصلة**

يعدّها (هامون) علامات على حضور المؤلّفِ والقارئ أو من ينوبُ عنهما في النّص وتدخل ضمنها الشّخصيات النّاطقة باسمِ المؤلّف والمُنشدين في التّراجيدياتِ القَديمة والشّخصيات المرتجلة، والرّواة والمؤلّفين المتدخّلين[1]. كما أنّ بإمكان أيّة شخصية الانتماء أو بالتّناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئاتِ الثّلاث،كذلكَ لا يجد مانعًا من الإستفادة من تصنيف(فورستر)، منطلقًا من فكرة أنّ الشّخصيات المرجعيّة، أو الواصلة، أو المتكرّرة، يمكنُ أن تكون سطحيةً ويمكن أن تكون مُغلقةً.

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 217.

ثانيا: تسريد الشّخصيات ــ التّوظيف والدّلالة

مهاد

سبق وأن ذكرنا أنّ "رماد الشّرق" من الخِطاباتِ الرّوائيّة التي تجمع بين مرجعيتين مُختلفتين، الأولى تاريخيّة حقيقيّة والثّانية تخيليّة، تساوقًا مع المنجز المتشظّي بين التّاريخِ والرّواية، لذا عمد فيه(واسيني) إلى إِقامة جسر بين شخصيات تاريخيّة وأخرى مُتخيّلة للنّهوض بأحداث محكيّه، تتوافق ورؤيته المرجوة من وراءِ إعادةِ تسريد المادة التّاريخيّة رِوائيّا، ليكون هذا المنجز" عملا سرديّا يرمي إلى إعادةِ بناءِ حقبة من الماضي بطريقة تخيّلية، حيث تتداخل شَخصيات تاريخيّة مع شخصيات مُتخيّلةٍ"[1].

بعد عملية رصد للشّخصيات المذكورة آنفا، آثرنا مقاربتها وفق درجة توظيفها وتحريكها للأحداث ودرجة إقصائها منه، واستدعائها لأداء وظيفة دلاليّة مُعيّنة، وهو توظيف يكاد أن يكون نمطيّا في الرّواية الجزائرية التي تغترف أحداثها من معين التّاريخ، فنجدها "شخصيّة تاريخيّة مفعّلة للحدث، شخصيّة تاريخيّة مُقصاة عن الحدث، وشخصيّة مُفترضة في الحدث"[2].

1-الشّخصيات التّاريخيّة

التّعامل مع هذا النّمط من الشّخصياتِ يشكّل عقبة أمام الرّوائيّ في تسريدها مقارنة بالشّخصياتِ المُتخيّلة، لأنّها شخصياتٌ ذات وجود حقيقيّ، وأيّ تجاوزٍ في حقّها سيحدث خدوشًا في مصداقية التّاريخ بالدّرجة الأولى، ويُعدّ دليلاً على انحياز الرّوائيّ وتعصّبه لِأيديولوجيته

---

[1]-ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة – الوجود والحدود، ط1، لبنان، الجزائر، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2012م، ص159.

[2]- ينظر: نضال الشّمالي، الرّواية والتّاريخ، ص226.

ولانتمائه العِرقيّ، ممّا يُؤدّي إلى تغييب الموضوعية؛ من هنا يأتي حرص الرّوائيين على الإحاطة بالظّروف التّاريخيّة المساهمة في تشكيلها، وكذا الأخذ بأسباب نزوعها إلى سلوكيات مُعيّنة خاصة ما تعلّق بتلفّظها نصياّ، والتّعبير عن كوامنها، مُحاولين إيجاد ثغرات ينفذون من خلالها لإعادة تفعيلها سرديا عبر فعل تخييلي فنيّ دون الخدش في حقيقتها.

(رماد الشّرق) تزخر بهذا النّمط من الشّخصيات، وهي مستدعاةٌ من بين دفّتي التّاريخ، بأسمائِها وأفعالِها، ذات مرجعية واقعيّةٍ، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّه استدعاءٌ حرفيّ، وإنّما استدعاء يتوافق ورؤية الرّوائيّ، وردت بنماذجِها العربيّة والأجنبية في زمنيين، أوّلهما بعيد نسبيّا، بداية من العهدِ التّركيّ مرورًا بالاحتلال الغربيّ للدّول العربية، أمّا ثانيهما فهو قريب نوعًا ما من زمنِ كتابة الخطابِ تحديدًا بعد أحداث 11 سبتمبر1991م. نرصدها فيما يأتي:

أ-شخصيات عربية تاريخيّة

شخصية حفيد الأمير عبد القادر(عبد القادر الصّغير)

شخصيةٌ أبدت موقفًا مُناوئًا من تواجدِ الأتراكِ في البلادِ العربيةِ، رفض خنوع العنصر العربيّ وانقياده للأتراكِ، وهو ما اتّضح في خطابه المشحون بالغضب " أيّة أمّة هذه؟ تقبل الذّل والمهانة وتضع الحبل في رقبتها بخيارها؟ أيّ قادة هؤلاء الذين يمشون منكسي الرّؤوس في أثر سادتهم؟ أي دنيا هذه وصلت لها أمّة كانت سيدة على العالم قبل أن يغتصب حرمتها الأتراك؟ أيّ دين يقبل بتولية القتلة على أمور المسلمين؟[1]. من خلال هذه الشّخصية يُشيد الرّوائيّ بكرامة الأمّة العربية قبل أن يستبيح الأتراك كبرياءها، كما يُدين المواقف البائسةِ لقادتِها بما فيها المتاجرون بالدّين، وهي شخصية نابت عن الاتجاه الذي يرى أنّ العنصر التّركي عنصرا محتّلا

[1] – واسيني الأعرج، خريف نيويورك، ص 297.

للأرض العربي، لا حام لها.

هذه الشّجاعة عزّزها السّارد على لسان شخصيّة لسان (شريف): " سمعت الكثير عن شجاعته وجرأته وقوّته، ... كان على خلاف مُميت مع (جمال باشا)، يقول الّذين عرفوه من قرب إنّه أقسم ألّا يدخل الشّام إلّا علّق على نفس الخشبة جمال باشا"[1]، انضم إلى قوافل الحجّاج ليتقرّب من الملك (شريف حسين) الذي بارك انضمامه إلى القوّات العربية بقيادة الأمير فيصل ولورانس العرب في الأراضي الحجازية لتحريرها من الأتراك ، ولكن على ما يبدو أنّ هذا الأخير (لورنس) العرب غدر به وقتله في أعقاب بروز خلافات بين الثّوار وفشل الثّورة[2]. في هذا المقطع يبرز السّارد الحسّ القوميّ لدى شخصية حفيد الأمير عبد القادر(عبد القادر الصّغير)، وهو حسّ ورثه عن جدّه (الأمير عبد الجزائري) الذي قاوم الاستعمار الفرنسيّ في وطنه الجزائر قبل أن يُرحّل إلى سوري رفقة أفراد من جيشه.

شخصية شقيق الأمير عبد القادر (الأمير سعيد)

هذه الشّخصية وقفت في مواقفها على نقيض شخصية (الأمير عبد القادر الصّغير) بدت أكثر انسجاما مع الأتراك، قدّمه الرّاوي (بابا شريف)، مُهادنا للأتراك ساعيا لكسب ودّ (جمال باشا)، الأمر الذي أثار حفيظة المغاربة الذين لم يهضموا مواقفه الباهتة ممّا اقترفه (السّفاح جمال باشا) من مجازر في حق العرب، خاصة المغاربة منهم، أين أعدم الأمير (سليم)، ودمّر مقام (الأميرعبد القادر) الذي قابل ولاءه له بنفيه، ليستنجدَ به فيما بعد ليكون وسيطا بينه وبين الحكومة التّركية والعربية بزعامة الأمير فيصل.

---

[1] – المرجع نفسه، ص208.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص303.

قُدّم في صورة الشّخصيةِ المنبطحةِ الطّامحةِ للمناصبِ على حسابِ كرامة المغاربة، وهو ما اتّضح في إحساسِ (شريف): "...وشعرتُ بحزنٍ كبيرٍ مع أنّ الأمرَ لم يكن يَهمّني بالقدرِ الذي يُحزِنني. عودةُ الأميرِ سعيد إلى نشاطِه ودخولِه من جديدٍ في حضنِ جمال السّقاح. شعرت منذ اللّحظة الأولى أنّ لا دمَ والدِي ولا دم العمّ عمر وبقية المغتالين كان مُهمّاً. من حين لآخر أشعر بِظلمي للآخرين[1].

وفي سياقِ التّأنيب يستطرد – أيضا– مُعبّرا عن اِستيائه من مواقفِه بلهجة شاميّة :" الأميرُ سعيد يعملُ لصالح جمال باشا؟ يا عيب الشّوم؟ هذه تسمى في عرف المغاربة خيانة. وِينكْ يا سِيدْنا عبد القادر؟ لم يكن يقبل أيّ شيء بدون استشارة المغاربة كلّهم. وعندما يتّخذ قرارًا يقنع الجميع ويحاور الكبراء ولا يحمل حقيبته كما يشتهي»[2]. من خلال هذا المقطع المتخيّل يحاكم الرّوائي ضمنًا (الأمير سعيد)، مُقارنا بين مواقفه وحكمة شخصية(الأمير عبد القادر الجزائري) بخصالها التي عُرف بها (الوفاء، الشّورى، نبذ التّعصّب للرّأي...).

شخصية الأمير فيصل :

شَخصيةٌ قُدّمت في كُتبِ التّاريخِ على أنّها مثال حقيقيّ للثّائر ِالعربيّ الذي يأبى الاستكانة ويفنى في سبيلِ الحريةِ والسّيادةِ، كما عُرف عنه أنّه اِرتضع ألبان الأنفة والإباءِ في البوادي والقفارِ، حيث تدرّب على الفروسيةِ وامتطاءِ الخيل واستعمالِ السّلاحِ وقيادِته في بعضِ الحملاتِ لقمعِ الحوادثِ التي كانت تقع في أطراف مملكةِ أبيه الحسين، أين شارك والده في قيادة المعارك

---

[1] – خريف نيويورك الأخير، ص 206.

[2] – المرجع نفسه، ص210.

العسكريّة، منذ فتوته [1]، في متن (رماد الشّرق) حضورها كان متميّزا، كان قائدا للقوّات العربيّة، سعى لإعــلان دمشق عاصمة للدّولة العربيّة بعد انسحابِ الأتراكِ، ولكن ذلك لم يتحقّق بسبب تواطؤ الانجليز الذين سلّموها للفرنسيين.

قدّمه الجدّ عبر صورة له: "هذه الصّورة ُللأمير فيصل في شبابه، عندما كان حاملاً للسّلاحِ، ويجرّ وراءهُ القبائل العربيّة في بلاد الشّامِ والحجازِ لتحريرِ الأرضِ، أوّل ملكٍ لأوّلِ مْلكةٍ عربيةٍ في القرن العشرين، لم يقمْ أيّ ركنٍ من أركانِها...كان يحلمُ أن يكون أوّل الدّاخلين إلى دمشق"[2]، ولكن سرعان ما يتلاشى حلمه:" لم يصل في الوقتِ المناسبِ، وعندما دخل وجد من رتّب لهُ الأمور وهيّأ له كلّ العدوات بين أصدقائِه وأنصاره ليُجعل منه طاغيةً صغيرا يبدأ بأقربِ النّاس إليه"[3].

أظهره السّاردُ في ثوبِ الشّخصيةِ الضّعيفةِ أمام الإنجليز، وهو ما تجلّى في ردّةِ فعلِه في حوارٍ بينه وبين شخصية (يوسف العظمة) الذي أبدى مخاوفه من غدر الإنجليز إلّا أنّه- الأمير فيصل- وثق فيهم ثقة عمياء؛ بقوله: أنّ "الإنجليز رجال كلمةٍ ولا يُمكن أن يخدعونا، فمصالحهم معنا لا تعدّ ولا تُحصى لا أعتقد أنّهم سينكثونها." ثمّ يردفُ السّارد على لسانه-الأمير فيصل- مُوضّحا الوضع البائس للقوّاتِ العربيّة " إنّنا في مَوقفٍ حَرجٍ، الأمم المتمدّنة وحلفاؤنا ينظرونا إلينا بِنظرةِ الإعجاب والتّقديرِ وضعُنا كالطّفلِ يحتاج إلى رعايةٍ كثيرةٍ، لا حكومة ولا جند ولا

---

[1]- ينظر: محمد حرب، تح: أحمد حطيّ، أحداث ومشاهير إسلاميّة، الملك فيصل بن عبد العزيز، ط1، بيروت، لبنان، دار الفكر اللّبنانيّ للنّشر والتّوزيع1991م، ص100.

[2]- خريف نيويورك الأخير، ص138.

[3]- المرجع نفسه، ص138.

معارف علميّة وثقافية"[1]. ليقدّم السّارد بهذا المتلفّظ المتخيّل موقف الحاكم العربي آنذاك وانطواء حيل الغرب عليه، باعتبار الانجليز حلفاء ينشدون الخير للعرب.

كما نجد مقطعًا آخرَ أكثر جرأة في تقديمِ شخصيته الباهتة أمام الآخر الغربيّ الفرنسيّ والإنجليزي"... أمّا الأمير، مغلوب على أمرِه ولا ينتظر منه الشّيء الكثير. الأمير أُهين ولم يستقبل بالشّكلِ اللائق إلّا بعد تدخل انجليزيّ وأمريكيّ ومُساعدةِ لورانس"[2]، هذا الأخير الذي يعتبره مُستشارا، في حين هو مجرد جاسوسٍ يسهرُ على خدمةِ بلادِهِ (بريطانيا).

عطفًا على ما سبق ذكره من مقاطع، يكون (واسيني) قد أنار زاويةً ظلّت مغيّبةً في كُتبِ التّاريخِ الأكثر إيغالا في مدحِ شخوص الملوكِ والرّؤساء، على غرارِ ما ورد في تقديمِ الجزء الأوّل من كتابِ (فيصل بن الحسين – من المهد إلى اللّحد) تقديم يجانب الحقيقة، "هو فيصل بن الحسين بن علي حفيد محمد بن عبد الله سيّدنا الدّنيا بلا نِزاعٍ ، أضاءَ نجمه ولمعَ مرتين اثنتين الأُولى في ثورتِه الرّاميةِ إلى تحريرِ الجنسِ العربيّ، والثّانية في مُؤتمر الصّلحِ، وقد ظَهرت سَلائِقه على الرّغمِ من رقابةِ اِنكلترا لهُ وإحاطته بلورنس الذّي لم يكنْ يفارقُه لِيقف على الكَبيرة والصّغيرة من أعمالِه"[3].

بالرّبطِ بين ما وردَ في كُتبِ التّاريخِ وفي هذا التّقديم، يتّضح أنّ هناك فرقا بين التّقديمين، إذ بدت شخصيةُ (الأمير فيصل) في الرّواية شخصيةً ضعيفةَ مَسلوبةَ الإرادةِ لا تستطيعُ حتّى حفظِ ماء وجهها ووجه العربِ بين قادة الغربِ، في حين في كُتبِ التّاريخ ذُكرت في ثوبِ

---

[1]– خريف نيويورك، ص 354.

[2]– المرجع نفسه، ص360.

[3]– محمد عابدين حمادة، محمد تيسير ظبيان، فيصل بن الحسين من المهد إلى اللّحد– سجل عام للقضية العربية وتطوّرها– المطبعة العصرية، دمشق، ج1، ص 1933م.

الشَّخصيةِ المُبهرة السّاطع نجمها، وهو ربّما انحياز لمؤرّخين للذّات العربية، ينمّ عن محاولةِ الانتصارِ للذّاتِ قبل الوفاء للحقيقة التّاريخيّة، من هنا يجيءُ الخطابُ الرّوائيّ لغاياتٍ تصحيحيّةٍ تنويريّةٍ، وهو ما سبق وأن أشرنا إليه في مدخل بحثنا.

شكري باشا الأيوبي/ الإخلاص للوطن (1851م-1922م)

ضابطٌ سوريّ عُرفَ عنه مناصرتُه للثّورة العربيّة ضدّ الأتراكِ على الرّغمِ من أنّه تَخرّج من الكليّة الحربيّة في اسطنبول، عُيّن مُدرّسًا في الكليّة العسكريةِ في (دمشق) ثمّ مديرا لها، تمّت ترقيته إلى رتبة أمير لواء، وأُطلِق عليه لقّب (الباشا)[1]، إلا أنّ هذا لم يمنعه من الإخلاص لوطنه والانقلابِ على الأتراكِ، وهو ما جسّده السّارد في موقف ورد على لسان أحدِ الحراسِ مُخاطبًا (الأمير سعيد)" ماذا نفعل بشكري الأيوبي؟ إنّه يدفع النّاس نحو الثّورة ويقف وراء كلّ الجرائمِ التي مورست ضدّ الجنود الأتراك العزل. يريد أن يشعل فتيل حرب أهليّة"[2].

فَضلاً عن مناوءته للأتراك، أبَدت هذهِ الشّخصية موقفًا عدائيًّا من المغاربة بقيادة حفدةِ(الأمير عبد القادر الجزائري)، وهو ما أفصح عنه الأمير(عبد القادر الصّغير):" شكري الأيوبي يذهب بعيدًا في تهمّه. ويقولُ بأنّ المغاربة عاضدوا الأتراك وفرضوا أنفسهم على الشّاميين بقوّة السّلاح، وهذا يا أمير سعيد غير مقبول. نحنُ أمام شعبٍ يصدّقُ كلّ الُخزعبلات[3]، من خلال توظيف موقف هذه الشّخصيّة ينبش (واسيني) في طبيعةِ العلاقة التي تربط المشارقة بالمغاربة، موقف المشرقيّ من المغربيّ في تواجده في أرض الشّام وفلسطين.

---

[1]- سامي مروان مبيض، تاريخ دمشق المنسي؛ أربع حكايات(1916م- 1936م)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، مج1، 2016م، ص37.

[2]- خريف نيويورك الأخير، ص 281.

[3]- المــرجــع السّابق، ص 281.

سليم الجزائري- عزّ الدّين/ الصوّت الجزائري الثّائر في بلاد الشّام

اسمُه الكامل(سليم بك بن محمد بن سعيد الحسني الجزائري) ورد في (معجم أعلام الجزائر- من صدر الإسلام حتّى العصر الحاضر) أنّه شخصيةٌ جزائريّة الأصل، دمشقيّ المولد، عُرف عنه ولعه بالرِّياضيات والهندسة، ممّا أتاح له أن يكون أستاذًا بالمدرسةِ الحربية بالآستانـــة، وعقيدًا في الجيشِ العُثمانيّ. إلّا أنّ هذا المنصب لم يمنعه من المُجاهرة بمواقفِه المُناوئةِ للأتراك، طالب بمساواة العرب بالتّرك في الحقوق والواجباتِ، فقبض عليه، وسِيق إلى ديوانِ الحربِ العرفيّ بعالية لينفذ فيه الحكم شنقًا ببيروت وهو لم يبلغ الأربعين من عمرِه[1].

بالعودةِ إلى هذا المرجع التّاريخيّ، أبان (واسيني) عن وطنيّة (سليم الجزائري) على لسان (صفيّة) التي تأكّدت من ترمّلها باِستشهاده؛ إيمانًا منها بإيثاره الشّهادة على الخنوع للأتراك، وأنّه سيقدّم روحه قُربانا للكرامة والانعتاق: "وعندما رأيت سليم في كلّ يوم يدفن صديقًا من أصدقائه ضحية الطّغيان التّركي تأكّدت أنّ مصيري سيكون حزينًا على الرّغم من أنّه كان يستبعد كلّ ذلك"[2]، وهو ما حدث بالفعلِ، أين تمّ إعدامه بأمر من السّفاح(جمال باشا) رفقة مجموعة من ثوّار؛ الصّحفي سعيد فاضل عقل، عبد الغني العريسي أحد الموقّعين على نداء المؤتمر العربيِ، الشّيخ أحمد حسن طبارة، بتهمة التّآمر على تركيا[3].

قدّم في ثوبِ المقاومِ الذي يأبى الرّضوخ حتىّ في لحظة إعدامه أين طلب من القائد الّتركي (رضا باشا) الاحتفاظ بلباسه العسكري" سيدي رضا باشا، القانون العسكري يسمح لي

---

[1]- ينظر: عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر- من صدر الإسلام حتّى العصر الحاضر، ط2 - بيروت- لبنان، مؤسسة نويهض الثّقافية للتّأليف والتّرجمة وللنّشر ، ج1، 1400هـــ- 1980م، ص363، 364.

[2]- الــذّئب الذي نبت في البراري، ص22.

[3] - ينظر: خريف نيويورك الأخير، ص168.

بالموت بلباسي العسكريّ، فهل يأذن لي سيّدي بذلك؟ " وهو ما تأتّى له مع اشتراط خلع النّياشين، شرط قابله قائلا: "لا توجد نياشين كثيرة سوى استماتتي في الدفاع عن حقّ هذه الأمّة في الحياة. النّياشين يا سيدي أتركها لغيري ممن ستمسحهم الرّياح القادمة من الجهة الغربية... سأكتفي بنظاراتي لكي أرى وجه قاتلي بعيون مفتوحة عن آخرها"[1]، لحظة الإعدام أرادها أن تكون بحضور ابنه الشّريف ليكون شاهدا على بطولته: "سلّمي كل شيء لشريف عندما يكبر قليلا. أريده أن يرى والده لحظة موته ليحفظ جيّدا أنّ والده لم يلن أمام حقّ أمّته، أُريدك أن تأتي به يوم الإعدام"[2]. وهو ما نفّذته صفيّة لاحقا.

من خلال ما جاء على لسان هذه الشّخصيةِ من ملفوظاتٍ، يتّضح أنّ (واسيني) قد تناص في بناء هذا المحكي البطوليّ لهذه الشّخصية مع الشّاعر (مفدي زكريا)، واصفا شجاعة شهيد الثّورة الجزائرية (أحمد زبانا) عند اعتلائه خشبة المقصلة في رائعتِه (الذّبيح الصّاعد)، حين قال:

قَام يختالُ كالمسيحِ وئيـــــدَا يَتهادى نشـــوانَ يتلو النّشيـــدا
باســـمَ الثّغـــرِ، كالمَلائكِ، أو كالطّفلِ، يَستقبلُ الصّباحَ الجديدا
شامِخاً أنفـــه، جـــَلالاً وتيهاً رافعـــاً رأسَه، يُناجي الُخلـــودا

شخصية عزّ الدين/ نخوة الجزائري في بلاد الشّام

شَخصيّة – هي الأخرى– جاء ذكرها في(معجم أعلام الجزائر): "عزّ الدّين بن محيّ الدّين الحسيني الجزائري، أحد أحفاد الأميرِ عبد القادر الجزائري من جهةِ والدته، وُلد في

---

[1]–خريف نيويورك الأخير ، ص171.

[2]– المـــرجع نفســـه ص198.

ضواحي دمشق (1828م- 1912م)، تَعرّضت عائلتُه للاعتقالِ والنّفي بعد نُشوب الحربِ العالمية الأولى، لتَعود إلى دمشق، أين التحق بجبهة القتال في أعقاب نشوب الثّورة في سوريا، شاركَ في عديدِ المعارك، ربطَ علاقاتٍ بزعماءَ سوريين أمثال الأطرش وعادل أرسلان وعبد الرّحمن الشّهبندر. سقط شهيدًا في معركة (عين الصّاحب) في الغوطة[1]، استنادا على هذا المرجع التّاريخي- على ما يبدو- أنّ (واسيني) انطلق في اقتحامِ تاريخ هذهِ الشّخصية والزّج بها في أحداثِ محكيّه، بربط علاقة قرابة (عمومة) بينه وبين شخصية (بابا الشّريف) الشّخصية المتخيّلة.

بدت هذه الشّخصيةُ أكثر قربا من شخصية (بابا الشّريف) في صباه ووالدته (صفية)، بعد وفاة والده، هذه العلاقة الحميميّة جسّدها السّاردُ على لسان(بابا الشّريف)، بملفوظه في لحظة توديعهما: "...ثمّ اِحتضنني طويلًا: خُذْ بالك من السّتِ صفية، ...ثمّ وضعَ بيديهِ النّاعمتين اللّتين لم تخنهما الحروب ومشقّاتُ الدّنيا، في عنقي طوقًا من ألياف معدنية فضية، يشبه المسبحة ولكن بحبات صغيرة كانت رائحتها زكيّة وطيّبة، قال إنّها مسبحة الجدة عبد القادر وهي غالية عليه لأنّها وصلته من والده"[2]، مقطعٌ يشي بمتانة العلاقة والمكانة وحرصه على أن يكون مُقتدّيا بجدّه (الأمير عبد القادر)، فالسّبحةُ الموروثةُ عن جدّه تتجاوزُ الدّلالة المادية إلى دلالـــة أرحب معنوية (السّير على نهج الأجداد).

شخصيةٌ تنبذ الانقياد والتّذلل للغيرِ، وهو ما يلمسه المتلقيّ في ردّة فعله بعد بلوغه نبإ طلبِ (الأمير سعيد) مساعدة السّفاح (جمال باشا) في ترميم مقام (الأمير عبد القادر): "عزّ

---

[1]- ينظر: عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر- من صدر الإسلام حتّى العصر الحاضر، ص105.

[2] - الذّئب الذي نبت في البراري، ص 26.

الدّين عندما سمع بالخبرِ، ضرب رأسه على الحائط وصرخ بصوت مكتوم أمام أمّي: – لم يكن عمّي سعيد في حاجةٍ إلى طلب المساعدة من جمال باشا السّفاح. المغاربة وناس دمشق جمعوا ما يكفي لإعادة التّرميم وحتّى بناء مقامٍ جديدٍ. لم يكنْ مُجبرا على أن يَحني رأسه أمامَ طاغيةٍ صغيرٍ قتل أهلَه وشرّدَ ذويه وخيرة أبناء أمّته"[1]، رافضا بذلك العون ممّن شرّد عشيرته (المغاربة).

أماّ عن البُعد الخارجي(الفسيولوجي) لهذه الشّخصية؛ فإنّهُ كان بلباسهِ العربيّ وشاربيه الدّقيقين وبندقيتِه في يدهِ اليسرى، كان يلبس لباسًا دُرزيّا فضفاضا بسروالٍ زاد من قوّته على الرّغمِ من استقامةٍ جسدهِ التي كانت تَبدو واضحة تماما. بعقالٍ منظّمٍ بشكلٍ دقيقٍ على طريقةِ البدو العرب، وعلى يساره بارودته. وقفَةٌ مستقيمةٌ تظهر بأسه وشجاعته الكبيرة، عينه، كانت تنظرُ إلى بعيدٍ ولكنّها تظلّ نظرةً دافئةً لا تُشبه في شيءٍ جزرات العسكر العكرَة[2]. وصف سعى من خلاله الرّوائيّ إلى تسريد لمحة تراثيّة، كشف فيها عن تميّز المشرقي في مظهره.

الحاج محمد أمين الحسيني / التّضحية والمقاومة

شخصيّةٌ وطنية فلسطينيّة دينيّة، كان مُفتيا عاما للقدسِ ورئيسًا للمجلسِ الإسلاميّ الأعلى، اِنضمّ إلى الجيشِ العثمانيّ بعد تكوينٍ في الكليّةِ الحربيّة بإسطنبول، ليلتحق فيما بعد بصفوف الثّورة العربية، حُكِم عليه بالسّجن عدّة مرّات، فرّ من لبنان إلى العراق، ثمّ تركيا، ثمّ ألمانيا. تمّ استدعاء هذه الشّخصية التّاريخيّة بتسريد بطولاتها عبر تِقانة الحوارِ في فضاءٍ نصيّ بلغ مَداه أربعَ صفحاتٍ، مثّلت هذه الشّخصية صمود العربي وإصراره على المقاومة، وهو ما تبيّن في

---

[1]– خــريف نيــويورك الأخير، ص138.

[2] – الذّئب الذي نبت في البراري، ص21.

انشقاقه عن النّظام العسكري التّركي على الرّغم من فضله عليه في تكوينه، وإثارته التّخندّق في صفّ المقاومة.

ب –شخصيات أجنبية تاريخيّة

لورنس العرب/ الشّخصية المخادعة

من الشّخصيات الغربية الأكثر حضورا بدورها في الأحداثِ نجد(توماس إدوارد) الشّخصية التي أقِيمت حولها هالة كبيرة إلى درجة نسج قصص اقتربت من الأساطير لما اتّسمت به من تناقضات وتساؤلات، اِسمه الحقيقيّ(توماس إدوارد لورنس) (*Lawrence*)، أُشتهر بـــ(لورنس العرب) لقربه من العربِ، تحديدا مشاركته في الثّورة العربيّة الكبرى تحت إمرة الهاشميين، تباينت المواقف حوله، فهناك من قدّسه إلى درجةِ وصفِه بِمنقذِ العرب، وملك العرب غير المتوّج، حظوةٌ نالها مستغلا اِنغماسه في حياةِ البدوِ العَربِ ليتمكّنَ من تعلّم اللّغة العَربيةِ والتّعرف على العاداتِ والتّقاليد المحليّة، نازعًا الملابس الإفرنجية مرتديا أثواب العرب[1].

تمظهرٌ استحضر أوصافه بطل الرّواية لحظة انفعالهم تجاوبًا مع عزف السّيمفونية، مقدّما وصفًا "لورنس العرب بِعقالٍ عربيٍّ ولباسٍ فضفاضٍ. يتبدّى الرّجال الذين كانوا برِفقته، عرب نحتت الشّمس وجوههم حتّى أَكلتها. في مُقدّمتهم سياراتٌ إنجليزيّةٌ وقطاراتٌ تسابق الرّياح وأغبرةٌ متصاعدةٌ من كلّ مكان"[2].

في وقفةٍ سرديةٍ يفضح مكر هذه الشّخصية، مُبرزا أنّ الاندماج على مستوى المظهر الخارجي بِتشبّهِـــهِ بالبدو على مستوى المظهرِ، وكراهيته للأتراك ومرافقته للَملكِ(فيصل) لم

---

[1]– ينظر: شاكر خليل نصّار، لورنس العرب، ط1، بيروت، المطبعة الأمريكانية، 1930م، ص5.

[2]– الذئب الذي نبت في البراري، ص412.

ينسه بلده فـ«حبّه لِلملكِ فيصل لم يُنسه أبدًا لأن يكتب تقاريره اليوميّة للّذين كانوا ينتظرونَها في القاهرة أو في لندن أو لقائده الأساسيّ، أللنبي الذي يُرابط في بيروت ودمشق، فقد ظلّ وفيّاً خدومًا لناسِه وأرضه»[1]، هذه النّوايا الخبيثة كَشفتها شخصية عزّ الدّين- عمّ بطل الرّواية (جاز)- بقوله: "الكثير منهم يقول عنه: إنّه كان مُخبرًا لقائد القوّات الثّلاثية العربيّة الإنجليزيّة الفرنسية أللنبي ولكن لا أحد يستطيع أن يُنكر عليه كُرهه للأتراك...سنرى ماذا يُخبئ لنا هذا الرّجل المبهم والمغامر"[2].

هذا التّساؤل:"ماذا يخبئ لنا هذا الرّجل المبهم والمغامر؟" حمل في طيّاته نظرة استشرافيةً لمآلاتِ علاقته بالملك فيصل والعربِ، وهو ما تَحقّق لاحقًا بقتلِ(عبد القادر الصّغير) وسجن (الأميرسعيد)، ناهيك عن كشف غطرسته التي تَجلّت في أَوامره بدفن المرضى والمجروحين من الجنود الأتراكِ بما فيهم الأحياء إلّا أنّه في حَقيقةِ الأمر يتحمّل مسؤولية كبيرة فيما آل إليه العرب اليوم، من هنا جاءت فكرة الرّوائيّ لتبرز هذا التّناقض الذي تعيشه هذه الشّخصية التي لعبت دورا فاعلا مناهضة الأتراك، وإشعال نار الفتنة، قصد إِضعافهما خدمة للاحتلالِ البريطانيّ والفرنسيّ والإسرائيليّ.

اِستدعاء شخصيّة (لورنس العرب) وتحميلها تصرّفاتٍ ومعاملاتٍ عدائية ضدّ العرب، ورد في سِياق إعادة النّظرِ في بعض المسلمّات الواردة في كتب التّاريخ، المُروّجة لفكرة صداقةِ وإخلاصِ هذه الشّخصيّة للعربِ، وذلك بمساعدَتهم، وهو ما ورد في المقطع الآتي: «التّخلص من الأتراك والألمان... لم يساعدهم حيث كان بإمكانه أن يفعل، أن يبعد عنهم هول الآلة الاستعمارية. حبّه للملك فيصل لم ينسه أبدا لأن يكتب تقاريره اليومية للّذين كانوا ينتظرونها في

---

[1]- خريف نيويورك، ص139.

[2]- المرجع نفسه ، ص209.

القاهرة أو في لندن أو لقائده الأساسي، أللنبي الذي يرابط في بيروت ودمشق، فقد ظلّ وفيا خدوما لناسه وأرضه»[1]، وهو ما ينسجم مع ورد في مقدّمة كتابه (أعمدة الحكمة السّبعة) " لقد انتدبت للعيش مع هؤلاءالعرب كغريب عاجز عن مجاراتهم في التفكير والمعتقد، مجبرا على تدريبهم وتوجيههم في الاتجاه الذي يتّفق مع مصالح بريطانيا المتحاربة مع عدوهم...وإذا كنت قد عجزت عن تفحّص شخصيتهم، فقد نجحت في إخفاء شخصيتي"[2].

هذه الشّخصية تتحمّل مسؤولية كبيرةً فيما آل إليه العرب اليوم، من هنا جاءت فكرةُ (واسيني) لتبرز هذا التّناقض الذي لم يشر إليه التّاريخ، نوايا فضحها على لسانِ(الأمير عبدالقادر الصّغير) بتشبيهه بالسّوسة " أدرك جيّدا أنّك أفلحت في وظيفتك. أنت لست أكثر من جرذ حقير وتافه يبحث عن مخبأ له في مكان ما في هذه البلاد لينخرها كالسّوسة من الدّاخل»[3].

الجنرال الفرنسي غورو *(Henri Joseph Eugène Gouraud)*

اسمه الكامل(هنري جوزيف أوجين غور)، شخصيةٌ عسكريةُ فرنسيّة، تمّ تَعيينها حاكما على (سوريا) في أعقاب مؤتمر (سان ريمو) الذي أعطى حقّ الانتدابِ لفرنسا على سوريا ولبنان[4]، قدّمهُ هو الآخر الجدّ(بابا الشّريف) من خلال صورته، لم يَختلف عن القائدِ التّركيّ (جمال باشا) في عداوته للعَربِ، فهو " الذي كسّر الثورة العربية ودمّر الدّولة وقتل كلّ من وقَف في وجه مَشروعه. لقد محا كلّ محاولةٍ كانت تَستهدف أن تجد طريقًا، واتّضح أنّ كلّ الوعودِ لم

---

(1) – المرجع السّابق ، ص139.

(2)– توماس إدوارد لورنس، أعمدة الحكمة السّبعة، ط1، بيروت، المكتب التّجاري للطّباعة والتّوزيع والنّشر، فبراير، 1963م، ص10.

(3)– خريف نيويورك، ص298.

(4)–ينظر: فيليب حتي، تاريخ لبنان منذ أقدم العصور التاريخية إلى عصرنا الحاضر، تر: أنيس فريحة، ط9، بيروت، دار الثقافة، 1959م، ص 591.

تكن إلّا بقايا أحلام مُنكسرةٍ"[1].

شخصية لم تكتفِ بمواقِفِها التّدميريّة ونقضِ الوعود، بل تجاوز حقدها وازدراؤها للعنصرِ العربيّ إلى درجةِ الإهانةِ، وهو ما يتّضح في مشهدٍ ساقهُ السّارد – دائما على لسان شخصية (بابا الشّريف) –"عندما دخل (دمشق) منتصرًا، في المنشية في مدخلِ الشّام. وأبو شكري الطبّاع وأقاربُه هم من فكّ الأحصنة ووضع مكانَها العديدَ من خيرةِ رجالِه، ليجرّوا بأجسادِهم مركبة الجنرالِ تعبيرًا عن ولائِهم المُفرطِ"[2]، سلوكٌ مشين أثار سخط (الحفيد جاز) باستغرابه" – غريب هؤلاء البشر؟ لم تُهذّبهُم الدّنيا إلّا قليلاً. في كلّ مرّة يزدادون ضراوةً وشراسَةً. أسأل نفسي أحيانًا عن اللّذةِ التي يشعرُ بها هذا الرّجل وهو يجلسُ في عربةٍ ثقيلةٍ، بدل أن تجرّها أحصنٌة، يجرّها بشر.هو نفسه في الصّورتين على ما اعتقد. بلباسه العسكري ويده المقطوعة"[3].

الملاحظ في تقديمِ هذه الشّخصية أنّ السّاردين الجدّ والحفيد اكتفيا بذكر عاهة عضوية– يدها المبتورة– في حين انصبّ التّركيز على تقديم سلوكياتها التي غاب عنها البُعد الإنساني، أين انتهكت كرامة السّوريين، بإحلال خيرةِ رجال (أبو شكري) محلّ الأحصنةِ التي كانت تجرّ عربُته، ليكون المقطع السّالف الذّكر يحملُ دلالة المعاملة اللاإنسانية (معاملة الفرنسيّ للسّوريين واللّبنايين) من جهة، ودلالة الاستهجان لعَمالة بعض العرب للمستعمر مجسّدة في شخصية (أبو شكري) التي لم تتوان في إذلال بني جلدته إرضاءً للآخر الغربي المستعمر.

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص142.

[2]– المرجع نفسه، ص142.

[3]– المرجع نفسه، ص141.

جمال باشا السّفاح/ دمويّة الحاكم التّركي

الملقّب بالسّفاح من بين الشّخصيات التّركيّة التي خلّد التّاريخ اسمها بفعلِ مجازره وجرائمه المقترفة في حقّ العربِ، عُرف عنه الخبثُ في استدراج العرب عندما عُيّن واليًا على سوريا ولبنان، وكسب ودّهِم لاستِنزاف مواردهم وتَجنيدهم ضدّ الُحلفاء، ولكن سرعان ما ينقلبُ عليهم، أين عمد **إلى** "ضرب أيّ نزعة قومية لدى العربِ، مع تتريك شاملٍ لبلاد الشّام وقمع أيّ نزعة استقلالية، تميّزت سياسته بالعنف الجسديّ والتّرهيب النّفسيّ والنّهب الاقتصاديّ، حتّى باتَ يُشار إليه بالسّفاحِ أو الجزارِ بِسبب الإعداماتِ التي أمر بها بتهمٍ سياسيّة طاولت مئات الشّباب العب من فلسطين وسوريا ولبنان، مدنيين وعسكريين، بينهم الصّحافي والطّبيب ورجال دين ورجال أعمال ومحامون وتجار ومثقفون، بينهم نواب في مجلسِ المبعوثانوغيرهم كثر"[1].

انطلاقا ممّا ورد في مذكّراتِ (جمال باشا)، اِستلهم (واسيني) تقديم هذه الشّخصيةِ وسلوكياتها في محكيّ تتقاسُمه المرجعيّة التّاريخيّة واللّمسة الفنّية التّخييليّة، من خلالِ عرض صورته المحتفظ بها في صندوق مقتنيات أرّخت لماضٍ تعيسٍ بالنّسبةِ للعربِ، من قبل(بابا الشّريف)،الذي قدّمه لحفيده(جاز) وصديقته (ميترا) "هناك قاعدة كانت معروفةً في زمانهم، كلّ من دخل سجن(جمال باشا) فهو في عداد الموتى. ستسألني عنه، لابدّ أنّك سمعت به على الأقلّ. طاغيةٌ صغير حلم بأن يكون قائدًا للجيشِ الرّابع في الحرب العالميّة ولكنّه هُزم في حرب السّويس وأمام الجيوشِ العربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة على الرّغم من الدّعمِ الألماني. كان هو سّيدُ بلاد الشّامِ التي أغرقها بالدّم والمشانق"[2].

---

(1)– جمال باشا، إعداد محمد السّعيدي، مذكّرات جمال باشا، ط1، بيروت، لبنان، دار الفارابي،2013م، ص9.

(2)– خريف نيويورك الأخير، ص 144.

في هذا المقطع المسرود على لسان الجّدِ يجعل منه (واسيني) كما ورد في كتبِ التّاريخ شخصية مرادفة للموت، على الرّغم من ملامحه التي لا تُوحي بالغطرسة والعنف، وهي المفارقة التي ساقها على لسانِ الحفيدِ(جاز) وصديقتِه بعد أن تأمّلا ملامحه مُبديين تساؤلًا مصحوبًا بالاندهاش:" كيف يمكن لرجل تبدو عليهِ كلّ ملامح الطّيبة والوقار أن يُخــبّئ في داخله طاغيّةً أو آلةً عمياء لا تتوقّف عن طحن اللّحم البشري؟"[1]، ملفوظٌ مُثقلة ٌألفاظُه بِدلالاتٍ تُوحي بأنّ (جمال باشا) كان فاقدًا للإنسانية، حيث عمد السّارد إلى تَشبيهِهِ بالطّاحونة الآدميّة.

نور الدّين باشا/ الوجه الآخر للغطرسة التّركية

شخصيةٌ تركيّةٌ هي الأخرى لا تقلّ دَمويّة عن سابقه (جمال باشا)، فمن بين المواقف اللاإنسانيّة التي وقعت تحت إمرتِه؛ "قتلُ ألف شاب من أحرار العراق، ناهيك عن الذين قضوا شنقًا وماتوا في الصّحاري. لتستمر حلقاتُ القتل والسّلب بعد خلافة خليل بك له، بشنق أربعين وجيهًا وإهداء نسائهم إلى ضبّاطه وجنوده ولكن هذه النّسوة العربيات آثرن الموت على العار، فقذفن بأنفسهن إلى دجلة وحملت مياه النّهر جثتين إلى شوارع المدينة. وانقض القائد عاكف بك بسبعة طوابير على بلدة الحلّة التي يقطنها ثلاثون ألف نسمة فأبادهم"[2]، يؤرّخُ في هذا المقطعِ لحادثةٍ مروّعةٍ؛ أقدم فيها(نور الدّين باشا) على إبادة بشعةٍ لخيرة شباب العراق، ولتواصل

---

[1] – المرجــع السّابق، ص144.

[2]– خــريف نيــويورك الأخير، ص 152.

حلقات القتل بعده على يد(خليل بك) كاشفًا بذلك عن الوجه الآخر للغطرسة التّركيّة في تعاملها مع العنصر العربيّ في أرض الشّام.

من خلال تسريد هذه الأحداث المستقاة من وقائع تاريخيّةٍ يفضح فيها (واسيني) الوجه الحقيقيّ البشع للدّولة التّركية في تعاملها مع العربِ، أين كانوا عُرضة للوحشية والانتقامية، في مقابل إبراز نخوة العنصر العربي، وهو ما تجلّى في عفّة المرأة العربية التي أثارت الغرق على أن تكون بين أحضان الجنود الأتراك.

القائد الكولونيل – القائد شوفيل/ الغطرسة البريطانيّة

من الشّخصيات العسكرية البريطانية التي عبّرت عن وجه الاحتلالِ البِريطانيّ القبيح في تعاملها مع الفلسطينيين في فترة الإنتداب، قدّمه السّارد في صورة الشّخصية المتلذّذة بعذابات الإنسان العربيّ بانتشائه وهو ما تجسّد في قوله محاورا (لورنس العرب)"لا يا سيد لورانس أنت لا تعرفني جيّدا. اسأل القائد شوفيل. أنا لا أقتل بدون بحثٍ ولا أَسجُن. هذه قاعدَتي... الرّومانسيات تركناها وراءنا في لندن وسيدني يا صاحبي"[1]، هذا الملفوظ يجعل من البريطاني والأسترالي في خانة الآدميين، فهم أحقّ بالمعاملةٍ الرّومنسيّة على حدّ قوله، في حِين الآخر العربيّ ليس أهلاً للتّعاملِ بها، واضعًا بذلك فروقات بين الإنسان الغربيّ والإنسان العربيّ.

تمّ يعضد نظرة هذا القائد الدّونية ومِن ورائِه الغرب للعنصر العربِيّ؛ قائــلاً: "العرب هكذا، يَنْسُون بسرعة على الرّغم ممّا يبدو عليهم من توحّش، فهم مخلوقاتٌ رَقيقةُ وحسّاسة، إذا

---

[1]– المــرجع نفسه، ص303.

عركت آذانَها بقوّة فهمت موقعها وفكرّت بعقلها"[1]. ملفوظ يقصي العرب من مرتبة الآدمية ويضعها في خانة البهائم وفق منظور الآخر الغربي.

شخصية ابا إيبان/ العدوان الإسرائيليّ

وردت هذه الشّخصية في سياق سرد سيلٍ من الأحداثِ التّاريخيّة في ثوب تخييليّ، لحظة اِرتداد البطل الجدّ(بابا الشّريف) نحو الماضي، مُحدّثًا حفيده عبر تقانةِ (الديالوج)، استعاد فيها أحداث اِجتياح الطّيران الإسرائيليّ الحدود السّورية تمهيدًا لاحتلال منطقة (الجولان)، قائلا: " صرخ ابا إيباتــن مُذكّرا الغربيين بجرائمهم النّازية: (حدودنا في حدود الهولوكست)، فصمت الجميع وكأنّ ماءً باردا أُفرِغ على رُؤوسهم، بينما كان جيش(التسحال) يقتل ويحرق كلّ ما اعترض طريقه، مُتخطّيا الخطّ الأخضر باتجاهِ الجولان وبسط الهيمنة على أكثر من تسعين من المائة من المقدّرات المائية في المنطقة. أشعر كأنّ الدّم سيعوم على الماء ذات يوم ليس ببعيد، فحروبنا القادمة..."[2]، بهذا التّوصيف المشحون بالعدوانية واستباحةِ دماءِ الفلسطين يكثّفُ (واسيني) همجية الكيانِ الصّهيوني، الذي اتّخذ – على حدّ قولِه– محرقة النّازيين مبرّرا لاجتياح فلسطين.

بعد عرض هذه الشّخصيات ذات المرجعية التّاريخية الحقيقيّة، يتّضح أنّ (واسيني) لم يطلق العنان لخيالهِ في تعامله معها كليّا، إيمانا منه أنّ هذه الشّخصيات معروفةٌ سلفًا لدى المتلقي، وسبق وأن أرّخت لها المؤلفّاتُ ودوّنت المواثيق طباعها، لذا كان أمِينا في تسريدها روائيّا بالاطلاعِ عليها، لأنّ الهدف من إخضاع البنيّة التّاريخيّة بما فيها الشّخصيات للعمل

---

[1]– خريف نيويــورك الأخيــر، ص303.

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص383.

الرّوائي ليس التّشويه، وإنّما تصحيح بعض الرّؤى المغلوطة، على غرار ما صوّره المؤرّخون حول شخصية (لورنس العرب) الذي قُدّم على أنّه صديق للعرب، في حين تغافل الكثير منهم عن دوره في ترويض الشّخصيات العربيّة المناهضة للاستعمار ــ أو قتلها.

2-الشّخصيات المتخيّلة

يقصد بها الشّخصيات التي لا وجود تاريخيّ لها كالشّخْصيات المرجعيّة لكن ذلك لا يمنع اشتمالها على مواصفاتٍ واقعيّة[1]، يصطنعها الرّوائيّ لأداء مهّمة داخل البنيّة الّسردية بغية تعزيزِ مواقفه ورؤيته، وهي شخصياتٌ شأنها شأن الشّخصيات التّاريخية، منها ما يكون متخيّلة رئيسا، يأخذ دورًا رياديّا في منظومة السّردِ، ومنها ما يكون ثانويّا يكتفي بأدوارٍ لا تؤثّر في حركية الأحداث، تكتفي بدور المساعد، لجأ (واسيني) إلى هذين النّمط لتحريك عجلة الأحداث التّاريخيّة.

أ -الشّخصيات المتخيّلة العربية

هذا النّمط من الشّخصياتِ على الرّغم من أنّه غريب عن بنية الخطاب التّاريخيّ المعتمد كمُنطلق في فعل التّسريد، إلّا أنّه نهض بأداء دور بارز ومُهمّ في انبناء قوام البنية السّرديّة، نذكرُ على سبيل الذّكر لا الحصر؛(جاز) و(ميترا)، و(بابا الشّريف) وشخصية مدير الأكاديمية وشخصيات أخرى.

---

[1]_ ناهضة ستار، بنية السّرد في القصص الصّوفي(المكوّنات، والوظائف، والتّقنيات)، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003م، ص190.

شخصية (جاز)/ الهوية العربية المتشظّية

الشّخصية ذات الأصل الهجين، باحت عن هذا الاضطراب الهوياتي بعد تفجيرات 11 سبتمبر:" وأنا لا أعرف بلدًا آخر غير هذه الأرضِ. اليوم أحاسب على رائحة ما في جلدي وعلى بقايا علامات لا أدري بالضّبط إذا ما كانت عربية أم خليط أقوام عبروا هذا الجسد. من يستطيع اليوم أن يعرف بالضّبط الجينات التي تُكونّه ومورثات أهله؟ "[1]، اسمه يحمل معنى لنوع محدّد من الموسيقى، اشتهر به الغرب ولم يعرفه العرب إلاّ لاحقًا، كما هو اختصار للجزائر– على حدّ قول (واسيني)– وُلد في الولايات المتحدة الأمريكية بعدما هُجّر أهلَه بعد احتلال فلسطين، وهو ما باح به لـــ (فيليب غلاس) " أنا لم أولد هناكَ ولم أركب سفينة هاربة مثلك ومثل جدّي ولم آتِ للدّراسة مثل أبي. كبرت بين بروكلين ومانهاتن ولا أعتقِدُ أنّه يوجد في العالمِ أجمل من هذا المكانِ الذي عشت فيه ...الجميل في هذهِ البلاد أنّه لا يوجد فيها غرباءٌ، كلّ ناسها غرباء[2].

شخصية آمنت– ذات يوم– أنّ نيويورك ومن ورائها أمريكا بلد يؤمنِ بالتّعايشِ الحضاريّ والثّقافيّ، بلد تنصهر فيه القوميات المتباينة، وهو ما جاء على لسانه مُحاورا مدير المعهد الموسيقي فيليب غلاس "هل يوجد في هذا البلد رجل أمريكي جاء من عدم أو من اللاشيء؟ كلّهم جاءوا من آفاق متعدّدة، من الشّرق، من ايطاليا، اسبانيا، ايرلندا، هولندا كولومبيا وبورتوريكو والإكوادور ليشكّلوا اليوم غالبية سود البرونكس، وهارلم...ويهود أوروبا الوسطى وبلدان أخرى؟ كيف يمكن فهم هذه الحالة من الجنون والقسوة المجانية؟"[3]. أصيب بخيبة أمل، بعد أحداث 11 سبتمبر.

---

[1]– الذئب الذي نبت في البراري، 47ص .

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص 70.

[3]– المرجع نفسه، ص41.

من خلال هذه الشّخصية يضعُ الرّوائيّ المتلقيّ أمام إشكالية الهوية، تحديدًا إشكالية صعوبة اندماج ذلك الجيل المضطرِب المولود خارج وطنه الأمّ، بالضّبط في أوطان الغرب، إذ يظهر جاز – بصفته ممثّلا سرديا لهذه الفئة – للوهلة الأولى ظهر في حالةٍ من الاضطراب والقلق والانفعالِ، فـــ"لم يستطع أن يخبّئَ علامات الخيبة التي ارتسمت على وجهِهِ بشكلٍ واضحٍ. أغمض عينيه قليلاً بحثًا عن توازنٍ مفقودٍ. تنفّس عميقًا حتى يُقلّل من حالة الاختناق التي ضَغطت على صَدره ورئتيهِ"[1]، وهو شعورٌ انتابه عندما همّ بإنجاز سيمفونية (رماد الشّرق) لتخليدِ مآثر جدّه.

شخصيّة مسالمةٌ، امتهنتِ الطّب، ولكن سرعان ما انغمست في عالم الموسيقى لتكون بذلك شخصيّةً مرهفة، ذات نزعة إنسانية، تجلّت ملامحها بعد أحداث 11 سبتمبر، أين ساهمت في تقديم إسعافات أوليّة للمصابين:" منذ يومين لم يغمضِ جاز عينيه، مسح وجهه مرّة أخرى لكي يقلّل من متاعب النّوم، قبل أن يناديه أستاذ البروفيسور مارك طوني لكي يساعده في العمليات الجراحية ويضع من جديد القفّازات البلاستيكية في يديه وينغمس في العمل متناسيا تعبه ومتاعب الإرهاق وقلة النّوم"[2]، من خلالِ هذا التّوصيف يتّضح أنّ السّارد عزّز البعد الإنسانيّ في شخصية (جاز) بتركيزه على الجانب المعنويّ الدّاخليّ على حساب التّوصيف الخارجيّ؛ تماشيًا مع المواقف التي وجدت نفسها فيها.

سعت– أيضا– سعيًا حثيثًا لإثبات ذاتِها في بنية المجتمعِ الأَمريكيّ تحت هاجسِ إِحساسِها بالغربةِ من جهةٍ، وتوجّسِها من الآخر الأمريكيّ الذي لا يقبل الفاشلين بينه من جهة أخرى، وهو ما أفْصحَ عنه في مقطعٍ استباقيّ مُخاطبًا صديقته(ميترا)، حاثًا إيّاها على التّركيزِ في العزف:

---

[1] – المرجع السّابق، ص09.

[2] – المرجع نفسه، ص29.

"وفي نيويورك، إذا وضعوك في خانة الفاشلين اِنتهى أمرك، حتىّ ولو أنجزتِ أجملَ سيمفونيّةٍ في الدّنيا، لا أحدًا يلتفت نحوكِ، بصراحة، لا أريد أن أجد نفسي في هذهِ الوضعية التي لم أُهَيّأ لها"[1].

توجّسٌ تأكّد له بعد أحداثِ سبتمبر أين عانى من عنصريةٍ مقيتة إلى درجةِ اتهامه بالانتماءِ للإرهابيين "اخرج أيها الإرهابيّ، أُخرج أيّها العربي النتن من مدينتنا. بروكلين ليست للقتلة»[2]، خطاب بدا لهُ للوهلةِ مجرّد ردّةِ فعلٍ طائشة عابرةٍ، ولكن سرعان ما تيقّنَ أنّ الأمر ينمّ عنْ فعلٍ منظّمٍ فيه إصرارٌ وتحريضٌ على كراهيةِ الوافدين حتىّ ولو وُلدوا بالولايات المتحدة الأمريكية.

في ختامِ الأحداث تمكّنت من تحقيقِ أمنيته بعرضِ سيموفونية "رماد الشّرق" الممجّدة لتاريخ جدّه الحافل بالمآثرِ البطوليّة ومعاناته، وهو تمجيدٌ في الآن نفسه لمعاناة الإنسان العربيّ عبر حقبٍ تاريخيّةٍ، تاركا أثرًا بليغًا في نفوسِ الحضور، ممّا أكسبه شعورًا بالرّضا عمّا أنجزه، أنساه صدى تلك الأصوات المناوئة له، التي هدّدته بالقتل: "عندما كان النّاس يتكدّسُون عند المدخلِ وفي بهِ الأوبرا وينتظرون عبور جاز ويتناقشون حول الهزّاتِ والفجواتِ التي خَفتها فيهم سيمفونية (رماد الشّرق)، كان هو غير قادرٍ على لجمِ دموعِه، يجلس بجانب جدّه ويمسك بيدِه اليمنى ثمّ اليُسرى. يشعر بهما دافئتين وكأنّ الموت لم يعبرهما أبدًا. يتحسّس جبهته التي كان يتجلّى منها نفس الدفءِ. عندما التفت وراءه، رأى حجم السّعادةِ الكبيرةِ التي ارتسمت على أوجه الألفِ، وأكثر من نصفِ الحضور ظلّوا ينتظرون في بهوِ الأوبرا وفي مقهى البام"[3].

---

[1] – الذّئب الذي نبت في البراري، ص343.

[2]– خريف نيويورك الأخيـــر، ص39.

[3]– الذّئب الذي نبت في البراري، 451.

من خلال ما تمّ تقديمه، يتّضح أنّ السّارد أهمل توصيف البعد الخارجيّ لهذه الشّخصية، فلم يتطرّق للجانبِ المورفولوجي ولا لملامِحها، في المقابلِ أوغل في سبرِ البعد النّفسيّ والذّهنيّ بتطرّقه إلى حالاتها الشّعورية المضطّربة التي أفرزتها حالة الانشطارِ والتّشظي بين هويتين(شرقية /غربية)، لتتمكّنَ من تجسيد مشاعر ومعاناةِ الجيل الهجين الذي يعيش الغُربة والاغترابِ؛ خاصةً بَعد تنامي ظاهرة التّمييزِ العنصريّ إثر تفجيرات سبتمبر.

-بابا الشّريف / تاريخ الأمّة.

شخصية لُقّبت باسم مركّبٍ لغرضٍ دلاليٍّ، الأوّلُ (بابا) اسمٌ دخيلٌ على الألقابِ والأعراف العربيّة، يحيل إلى القائمِ على شأن الدّين في المسيحيّة. في حين الاسم الثّاني (الشّريف)، فمنحوت من كلمة (الشّرف)، ويقصد به الموضع العالي المشرف على ما حوله، تحيل على صفتي العلو والمجد، كما يُستدلُّ بها على نقاء السّريرة وصون الأمانة، لتكون هذه الشّخصية معبّرة عن دلالة شرف الأمّةِ ومقاومتِها ضدّ المستعمرين الذين تداولوا على احتلال الأرض العربيّة، فعندما "كانت الدّول العظمى تبحث عن بوابات داخل البحار، كان هو يحاول عبثا أن يتشبّث بسواحله، ويلتّصق بتربته ومائه الذي سرق منه. جدّي خسر كل شيء مقابل ألّا يخسر ما تبقى من كرامته"[1].

كما جسّدت هذه الشّخصيّة بِحضورها رمزية الإنسان العربيّ المقهور على أرضه عبر التّاريخ، وهو ما أبان عنه حفيده في سياق عرضه لمعاناتِه على مسامع صديقته (ميترا): " لقد عبر عصرًا بكاملِه بأشواقه وأحزانه. تخيّلي للحظة طفلا لم يتجاوز عمره الخمس سنوات، يرى والده يتدلى على أعواد المشانق؟ بعد سنوات، عندما حاول أن يستحضر صورة والده، امتلأت

---

[1] – خريف نيويورك الأخير، ص 09.

كفّاهُ بالرّماد وغابت ملامح وجه والده نهائيا وكان عليه أن يهزّ ذاكرتَه بعنفٍ لكي تعودَ الصّور التي قتلتها الخيبات المتتالية"[1]. فمعاناةُ الجدّ هي معاناة الإنسان العربي الذي كابد الويلاتِ، بدايةً من فترة تواجدِ الأتراك وما أعقبه من تكالبٍ غربيّ وإسرائيليّ.

أضف إلى الدّلالات سابقة الذّكر، يمكن اعتبار هذه الشّخصية من المنظور السّردي مؤرّخا مرافقا للسّارد الرّئيس، بمشاركته عبء تسريد الأحداث التي كان معظمها ضمن نطاق فضاء زمكانيّ تاريخيّ، ناهز القرن، عبر تقانة الاسترجاع وصولا إلى لحظة تكريمه، وهو ما يشي به متلفّظ(ميترا) في حوارها مع حفيده (جاز)" أمامك شهادة تنبض بالحياة، كل ما فيها موسيقي، رجل عال، بألقه وعنفوانه وذاكرته الحادة التي لم تهزمها الأيام القاسية...نحتاج أحيانا إلى الذاكرة الصّافية التي لم تسرق منها السّنون شيئا مهما"[2]، فهي دعوة إلى اغتنام خصوبة ذاكرته لمعرفة حقائق تاريخيّة، باختراقه حقبا زمنيّة تاريخيّة ظلّت مغيّبة، وهو ما كان عبر (الصّندوق) المكتنز لمقتنيات وصور قديمة وأشياء، إذ عاد بذاكرته إلى حقب تاريخيّة عصيبة مرّت بها الأمّة العربية بمقاومتها وانكساراتها التي توالت، مُتحدّثا عن البطش الذي مورس في حقّ الإنسان العربيّ.

-شخصية مانيا/ الوفاء. الوطن

جدّةُ بطل الرّواية (جاز) زوجةُ (شريف) وابنة خالته في الآن نفسه، المرأة الرّسامة هي الأخُرى، التي ورّثت ابنتها فنّ الرّسم. من الشّخصيات التي حظيت بتقديمٍ متعدّد الأبعاد، يقدّمها السّارد من خلال الرّاوي الدّاخلي(زوجها الشّريف) المقرّب منها، يصفُ ملامحها الخارجية

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص10-11.

[2]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص12.

"عيناها كانتا خضراوين مثل لوزتين من لوز حيفا، طريتين قبل أن تتصلّبا، في استدارة جدّ محكمة ومتناسقة مع انسحاب قليل في الأطراف. شعر أشقر مثل شعر حالتي، لو وضعتها في شارع مع ألمانية لما عرفت الفرق بينهما. عينان ناعستان"[1]

أمّا عن البعد المعنوي، فقد شكّلت سندًا لزوجها الشّريف في أيّام الاجتياحِ الإسرائيليّ لفلسطين، وهو ما أبانت عنه بِتوجّسها ممّا قد يلحق به من أذى: "حبيبي، لوين رايح؟ الوضعُ بالقدس لا يبّشر بخير والاغتيالاتُ كثرت وعصابات الهاغانا، كلّ يومٍ تزداد شراسة وقوة. اعذرني، لست أُمًّا ولكني خائفة عليك"[2]، كما عُرف عنها نظرتها التّفاؤلية للمستقبل، وهو ما تجلّى في حوارها معه الشّريف، حينما رفضت الحديث عن مشاهد الحرب وما تُفرزه من مآسٍ، مؤثرة عالم الأفراح، معبّرة عن ذلك بلهجة شامية: "ما بَحبْ لا أَحْصنة ولا الحرب ولا القطارات اللِي بتحملْ عساكر التّرك والألمان..."[3]، جاعلة الأتراك والألمان أعداءً للحياة، في مقابل ذلك تدعوه إلى النّظر إلى القدس وما فيهمن فَراشاتٍ وطيورٍ وعبّاد الشمس عاكسة بهذا الموقف رؤيتها الجمالية للحياة، فهي المرأة العربية المتفائلة العفيفة، أين آثرت أن ترمي بِنَفسِها من الطّابق الثّاني على أن ينتهك عناصر (الهاغانا) عِرضَها.

-شخصية (يمّا صفية)/ المرأة الأبيّة

من الشّخصياتِ الجَاهزة سلفًا قدّمها في لحظةِ استرجاعٍ، وصفها بالمرأة الجليلة، الوفيّة لزوجها (سليم) بعد فقدانه، والتي آثرت تربية ابنها (الشّريف) على الزّواج، اِكتفى السّارد بنقل حالتها المعنويّة لحظة توديع أخ زوجها(عزّ الدين) على لسان ابنها الشّريف بعد أن تنبّأت بعدم

---

[1] – خريف نيويورك الأخير، ص 246.

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري ص136.

[3]– خريف نيويــورك الأخير، ص248.

عودته: "أمّي كانت جميلةً وشهيّةً. شدّته قويّا وعندما انسحبت منه بلطفٍ كانت تشهق بأعلى صوتِها، كانت أمّي قديسَةً أتذّكرُ فقط أنّي رأيت أمّي بعينين حمراوين تسيلان دموعًا غزيرة، وهي تحاولُ أن تكتمَ بالكوفيةِ فمها الذي كان يريد أن يصرخَ عاليا، كانت كإنسان أصِيب بالخرسِ بِسَببِ صَدمةٍ ما"[1]، مثّلت هي الأخرى رمزًا للمرأة العربيّة الشّريفة، وهو ما تجلّى أيضا في مُحاولةِ صدّ عناصر تنظيم(الهاغانا)عند محاولة اعتقال زوجة ابنها (الشّريف).

دُفن شبابُها بعد وفاة زوجها، امتثالا لِأعرافِ عائلة (آل الحسيني)، فقد" ظلّت مرتبطة بوالدها كثيرا وبما يُقال حوله عن أبنائه، المرتبط بدوره بِسُمعة العائلة، المرتبطة بسمعة فلسطين بكاملها، المرتبطة بسمعة الأمة والدين [...] كيف ندّمر حياةً جميلةً بسلسلة من الخرافات وننسى أنّ للإنسان وجوده الفردي البسيط المليء بالنبض والشّوق"[2]، في هذا المقطع الوارد على لسان أخيها (مصطفى) يظهر السّارد تمسّك العائلات المقدسية عبر التّاريخ بالقيم والعادات الفلسطينيّة. ويردف – في السّياق نفسه– على لسانِ ابنها (الشّريف) وبنبر المشفق: "أمي كانت جميلةً حتى في دمعها. حتّى وأنا صغير كنت دائما أحزن لشبابِها وكنت أشعر أنّ الدّنيا ظالمة. في عائلتنا على المرأة أن تصون ذكرى زوجها بعدم الزواج وإذا أرادت فستزوج لمن يشتهي من كبار القبيلة"[3].

–شخصية عائشة "عويشة "/تاريخ المغرب

شخصية مسطّحة هي الأخرى، قُدّمت من قبل راوٍ داخليّ(بابا الشّريف)، من خلال اعترافه بجميلها عليه" لولا عائشة، حفظها الله من كلّ مكروه، لما قاومت هذه العزلة الباردة،

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص 229.

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص38.

[3]– المــرجع نفسه، ص39.

لأنّ عويشة، طالبة منذ سنوات في التّاريخ، وجدت ضالتها فيّ ووجدت حاجتي الماسة فيها"[1]، شكلّت هذه الفتاة المغربية سندا له في المهجرِ، بعد أن استغنى نهائيا عن موظفة البلدية، كانت تزورُه ثلاث مرّات في الأسبوعِ، وتحلّ محلّها عائشة، وهو ما استلطفه معترفا بجميلها عليه: "منحني الله عائشة التي كانت مستعدة أن تزورني يوميا [2]، لا شكّ أن استغناء الجدّ (بابا الشّريف) عن الموظّفة الأمريكية وإحلال (عويشة المغربية) محلّها يحمل دلالة الحنين إلى الوطن، واستئناسه بها يتجاوز الوجدان الشّخصاني إلى وجدان أرحب، فهي تقاسمه الشّوق إلى الأهل والحنين إلى الوطن.

من خلال هذه الشّخصية ــ أيضا- يسرد (واسيني) حدثا من تاريخ المغرب(محاولة انقلاب الصّخيرات1971م) الفاشلة على الملك الحسن الثّاني، من خلال الزّجِ بوالدها – كشخصية متخيّلة- في الحدثِ المستندِ إلى مرجعيةِ تاريخية، يتحدّث السّارد عنها: " فهي لا تريد أن ترجع إلى المغرب، أبوها مات في معتقل(تازمامرت) لأّنه كان السّائق الذي قاد الانقلابيين إلى القصر الملكي ولم يكن يعرف شيئا ممّا كان يحدث. وضع في الظّلمة حتّى ذهابه ذات ليلة ولا أحد يعرف كيف حدث ذلك. بعض الذين خرجوا يقولون إنّه مات تحت التّعذيب ودفن في الجهة الغربية من ساحة السّجن"[3]. مقطع يختزلُ معاناة من دبّروا وخطّطوا للانقلاب على الملك المغربي وردّة فعله ممّا حدث.

شخصيتا (مايا) و(كالفينيو) / الحنين إلى الأرض:

(مايا) زوجة (كالفينيو) ووالدة(جاز)، المرأة الفلسطينّية الرّسامة المهجّرة إلى أمريكا

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص133.

[2]– المرجع نفســه، ص134.

[3]– المرجع نفسه، ص134.

رفقة والدِها(بابا الشّريف)، قدّمها السّارد في ومضة سرديّة عبر تقانة الحوار الدّاخليّ، استرجع فيها(جاز) ذكرياتها، أين ربط خريف مدينة (نيويورك) بذكراها: "خريفُ هذه المدينة وخيباته يذكّرني بمايا، أمّي التي لم تشبع قُدسها"[1]، من خلال المقطع يتّضح أنّها هُجّرت من فلسطين عنوة، لتكون بهذا الحضور رمزًا للإنسان الفلسطينيّ المبعدِ عن أرضه عنوة، سواء من كان على قيد الحياة؛ مكابدًا لوعة أمل العودة، أو من تَوفته المنيّة وغادَر الحياةَ وفي قلبِه عِشق لها على شاكلةِ (لامايا) التي لم تَشبَعْ قُدسها على حدّ تلفّظِ السّارد. شكّلت (لوحة خريف نيويورك) التي رسمتها قَبسًا له، يستحضرُ ذكرياتها عبر طيفِ ألوانها "رأى أناملَ أمّهُ الرّقيقةَ، وهي تعجنُ الألوان الصّفراءَ والآجريّةَ والبنفسجيّة على الرّغمِ من الآلامِ"[2].

أمّا (كالفينو) زوجها، ووالد شخصية (جاز)؛ هو الآخر قاسم زوجته مرارة التّهجير على الرّغم من محاولتِه التّشبّثَ بوطنِه (فلسطين)، وهو ما جاء على لسان ابنه (جاز)" أعتقدُ اليوم أنّ أمّي كانت على حقٍّ، مثلها مثل أبي الذي ظلّ مُلتصقًا بتربة قضى العمر يلحّ على اِسْتنطاقِها حتّى أسكتته أمّي بقوّة شَخصيتِها"[3]، قضى جزءًا من حياته على حواف مدينة (بترا) أو (البتراء) التي أَسرته، لينتهي به المطاف إلى الضّفةِ الأُخرى من الجهة الإسرائيلية من البحر الميت[4]. لا ريب أنّ ربط السّارد هذه الشّخصية – العالمة بالحفرياتِ– بمدينةِ(البتراء) المدينة الرّامزة لأعرَق الحضاراتِ العربيّة القديمة، له دلالة التّمسّك بالهويّة والأرض في ظِلّ إصرارِ الآخر الإسرائيليّ على مصادرة الأَرضِ، وتجريد الفلسطينيين من حقّهم الشّرعيّ والتّاريخيّ والدّيني.

---

[1]– خريف نيويورك، ص10.

[2]– المرجـــع نفسه، ص14.

[3]– المرجــع نفسه، ص.16.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص16.

ب- الشّخصية المتخيلة الأجنبية

هذا النّمط من الشّخصياتِ هو الآخر له وجودٌ حقيقيّ، إلّا أنّه يختلف عن سابقه في إقصائه من المساهمة في تفعيلِ الأحداث، يتمّ استدعاؤها لأجل تعضيدِ الفكرةِ التي يروم الرّوائيّ بثّها، أو لتكثيف الدّلالة المنشودة، ترد بصفة عرضية في خضمّ السّرد على لسان السّارد، أو أحد الشّخصيات، تشغل فضاءً نصّيّا محدودًا مُقارنة بنظيرتِها المفعّلة للحدث، والسّبب في ذلك عائدٌ إلى وجود قطيعة زمنيّة بين الفترة التي وُجدت فيها وزمن الاستدعاء.

فعلى سبيلِ الذّكر لا الحصر نذكر شخصيتي (الخميني) و(هتلر)، أين استدعى (واسيني) هذه الفئة من الشّخصيات المتنوّعة؛ منها السّياسي والعالم، والأديب والفنّان والأسطوري، وهو زخم مبرّرٌ، إذا ما أَخذنا في الحسبانِ طبيعة خطاب الرّواية الذي غطّت بنيتهُ السّردية زُهاء قرنٍ من الصّراعِ التّاريخيّ دارت رحاهُ في حيّزٍ زمكانيّ واسعٍ شمل الأرض العربية؛ فلسطين وبلاد الشّام وصولا إلى الولاياتِ المتّحدةِ الأمريكيّة، ولكثافتها، سنحاول التّركيز على تلك التي كان لهَا تأثيرٌ في رصّ نَسيج حبكة النّص وإثراء دلالته.

-شخصيّة (ميترا)/ تاريخ إيران

مثّلت هذه الشّخصية جانبا من التّاريخ الإيرانيّ، أوردها الرّوائيّ في مقدّمة سيرته الذاتيّة، والتي فضّلها أن تكون مرويًا له: "إلى ميترا حتّى ولو لم يكن لكِ أيّ وجود إلّا في كُتبي، وأحلام قصّتي، قصّتنا، من دونِ أن نخاف"[1]، الفتاة الأمريكيّة ذات الأصول الفارسية، اسمها مستوحى

---

[1]- نص التّقديم كما ورد في سيرته بالفرنسية:

- à Mitra, même si tu n'existes que dans mes livres, mes rêves et, surtout, dans mon cœur. :Tu es la seule qui je peux raconter sans avoir peur, mon histoire, notre histoire1.

من اسم آلهة هندو- إيرانية، وهي آلهة الشّمس والضّوء وآلهة الصّداقة والمعاهدات بين البشر، صفات هذه الآلهة تتقاطع مع صفاتها، وهو مبرّر كافٍ لاختيار (واسيني) هذا الاسم، فهي بالفعل بمثابةِ الضّوء الذي أنار حياة شخصية (جاز)، والصّديق الوفيّ الذي وقف إلى جانبه في معاناته.

المتعارف عليه أنّ التّحوّل أهمّ السّمات المميّزة للسّرد التّخييلي- بما فيها علاقة الشّخوص ببعضها البعض- إلّا أنّ هذه الشّخصيّة حافظت على ثباتها في علاقتها مع بطل الرّواية "جاز" من بداية السّرد إلى نِهايتِه. بدت علاقة اِنسجامٍ، جسّدتها عاطفة الحبّ التي جمعتهما، وترسّمت بالتّضامِن بعد صدمة ردود أفعالِ أعضاءِ الفِرقة الموسيقيّة نحوه بعدَ تفجيراتِ سبتمبر، أين قاسَمتهُ لحظات يقظة وَعيهِ؛ خاصة أنّها هي الأخرى وافدةٌ على المجتمع الأمريكي، وعيٌ حتميّ جرّاء تعاملِ الآخرِ الأمريكيّ الفَظيع معهما بعد التفجيرات. تضامنٌ تجسّدَ في تقاسُمِها شعورَه بآلام جدّه" ما تحسّ به تجاه جَدّك يعنيني وإلّا ما دخلتُ مَعك هذا المشروع. سَننتهي من إنجاز هذا المقطعِ من السّيممفونية وسنكون قرِيبين من جدّك إلى أقصى حدٍّ. أنا مُتأكّدةٌ من ذلك[1].

ظهرت شخصية مُكتملة، قدّمها السّارد في صورةِ الفتاة الشّرقيّة المثقّفة المُنفتحة على عوالم الحضارة الغربيّة، التّواقة إلى الانسلاخِ من ثوب المحافظين في الجمهورية الإيرانية، فرّت رفقة والدتها إلى أمريكا. اتَخذها – السّارد- صوتًا لتسريدِ حقبةٍ تاريخيّةٍ من مُعاناة الشّعب الإيرانيّ، وما لحقه من ملاحقاتٍ بعد قيام الثّورةِ الإسلاميّة بقيادَة الخميني، تسريدٌ رام منه محاكمة نظام الخمينيّ على لِسانها، وهو ما ورد في سياق حوارها من تساؤلاتٍ ذات صِبغة إنكاريّة مع رفيقها (جاز)؛ "هل يعقل أن تنجبَ أرض سمحةٌ وغنيّة مثل أرضي العريقة، فقهاءَ

---

[1] – خريف نيويورك الأخيــر، ص 10.

مجانين لا يفرّقون بين الدّين والجريمة؟ من فوّضهم؟ من أعطاهم حقّ الكلامِ باسمه؟ أين النّور الذي مِنه جاء لِيبهِرَنا وصاغ حكمته العالية وخطوط كتبه العظيمة؟ لابدّ أن يكونَ في الدّنيا شيءٌ ما يسيرُ بالمقلوبِ. ملوكنا الأوائل كانوا أقلَ قسوة وأكثر حُبّا للشّعرِ وإنصاتًا للحبّ. عالمٌ في غير وَضعهِ الطّبيعي وفي غيرِ شأنِه الاعتيادي"[1].

من خلالها يعقد(واسيني) موازنة بين النّظام الملَكيّ بزعامة الشّاهِ المخلوعِ وبين نظامِ الثّورة الإسلاميّة، هذا الأخير الذي غال في تَوظيفِ الدّين إلى درجة مصادرة الحريات، مستحضرة حادثة تهجير والدها "الذي ظلّ مُلتَصقًا بأرضِ أجدادِه الأولى وهو يعزف على السّنطورِ، إلى أن أحرقه الخُميني في حي المُومِسات، ودفنه في السّجن حتى الموت، مع أنّه لم يكنْ سياسيّا،...كان رجل السّهرات والشّعر الجميل، ولم يدخل في مقايسهِ تقسيم البشر إلى مُومِساتٍ[2]، وهو الأمرُ نفسُه الذي لقيه جدّها الذي لم يشفع له نضاله قائلة: "يذكّرني بجدي الذي كان عسكريّا كبيرًا في الجيشِ الإيرانيّ في فترةِ الشّاه، قالت بحماس ظاهرٍ لم يكن كافيّا لتخبئة خيبتِها. مات بسكتةٍ قلبيّة عندما علم بسقوط الشّاه وانتماء أحد أبنائهِ إلى رجال الثّورة الذين أكلوا رأسه بعد انتصارهم النّهائي والسّاحق. هو كذلك كانت له نفس النّظرةِ التي تخبّئ، على الرّغم من بشاشتها الظّاهرة، المرارة الكبيرة التي لا تراها إلّا عين متبصّرة"[3].

بالجمع بين دلالتي هاتين الشّخصيتين(جاز/ميترا) وبالنّظر إلى واقعهما وظروفهما، يتّضح أنّهما يمثّلان سرديا صوت الجيل الهجين الشّرقي الممزّق بين هويتين عبر التّاريخ، هوية مكتسبة فُرض عليهما الاندماج في بنية ثقافيّة واجتماعيّة أمريكيّة وجب التّأقلم معها، وهوية

---

[1]– المرجع السابق، ص57.

[2]– الذئب الذي نبت في البراري، 349.

[3]– خريف نيويورك الأخير، ص140.

شرقيّة لها خصوصيتها، تشدّهما إلى أصلهما، تظهر في كلّ المواقف الصّدامية مع الآخر الغربي الّذي يتوانى في إظهار عدائه وكراهيته على غرار ما حدث عقب تفجيرات 11 سبتمبر.

-شخصية رشال/ الهجرة اليهوديّة

(راشال) اسم علم مؤنّث من أصل توراتيّ عبرانيّ قديم، ويلفظ أيضا (راحيل)، وقيل أنّ معناه: النّعجة، أوالشّاة النّاضجة، فتاة يهوديّة مهجّرة من بولونيا، أنقذها الشّريف، أوعز السّارد فعل تقديمها لِراو داخليٍّ (مُنقذها الفتى الشّريف): "رأيت عينيها وهما تبرقان بالحياة، عندما همّت بِرمي نفسها...ارتميت عليها ... رأيت ارتجاف شفتيها وجبهتها، وعينيها وهما تبرقان بنفس البريق الحياتي الذي رأيته فيهما أولّ مرّة عندما أنقذتُها[1]، ربطتها بالشّريفِ علاقة حبٍّ، وهو ما أبان عنه في ملفوظِه " فقد شعرت بشيءٍ غريبٍ تجاه راشيل لم أندم عليهِ طوال حياتي حتّى عندما اجتهدت فيما بعد لأقول لمانيا جُزءًا من الحقيقةِ. شيءٌ لم يكن يشبه الأحاسيس السّابقةِ، وليس بعيدًا عن الرّغبة في البقاءِ أطول مدّة ممكنةٍ مع الشّخص" [2].

عبر هذهِ الشّخصية يؤرّخ(واسيني) لظاهرةِ اِستقطاب يهود العالمِ المغرّر بهم وفق فكر مؤسّسِ الدّولة اليهودية (هيرتزل) الذي روّج لإقامةِ دولةٍ لليهودِ في الأرضِ الموعودةِ -حسب ما ذكرت التّوراة- "لنسلك أعطى هذه الأرض من النّيل إلى الفُرات"[3] - على حدّ مزاعمِه- في الأخيرِ تقتنعُ بالحقيقةِ وتغادر: " أنا لم آت لآخذكَ من مانيا ولا من أرضِك التي نَبت فيها. الدّنيا

---

[1]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص127/126

[2]- المرجـــــع نفســـــه، ص136.

[3]- ينظر: أوديد إينون، الأرض الموعودة- خطة صهيونية من الثّمانينات، تر: ليلى حافظ، ط1،القاهرة، مكتبة الشّروق الدّولية، 2009م، ص10.

مُتسلّطةٌ، ولا سلطانَ لنا عليها."[1]، ويبادِلها هو الآخر القناعة نفسها " لا توجد صحبةٌ كبيرةٌ بين اليهودِ والمسلمين. على الرّغم من تأكيدِها على وجودِ صُحبةٍ بينهما.

بِجمعِ دلالتي الشّخصِيتين وانطلاقًا من وظيفتَيهما في مُجرياتِ السّردِ، يبدو أنّ (واسيني) قد وُفق في توظيفهما، أين مثّلت(مايا) الفتاة الفلسطينية وابنة خال (الشّريف) وزوجته في الآن نفسه الحبّ الأوحد، فهي الزّوجة الشّرعية، رامزة بذلك إلى مَشروعية وطُهر علاقة الفلسطيني بأرضه وتمسّكه بها، في حين مثّلت علاقته بـــ (راشال)العابرة علاقة نزوة، سرعان ما تضمحل، لتكون هذه الشّخصيّة معادلاً موضوعيّا للاحتلالِ الإسرائيليّ.

-شخصيتي مارك توني، فيليب غلاس/ الوعي الأمريكيّ

(مارك توني) شَخصيّة مُتخيّلةٌ، تمتهن الطّبّ تَربِطها علاقة صداقةٍ دراسة بـــ(جاز)، اكتفى السّارد بتقديمِ البُعد الإنسانيّ فيه من خلال راوٍ داخلي(صديقه جاز)" مارك يقوم بكلّ شيء. رجلٌ من طرازٍ عالٍ من البشرِ. قلب طفلٍ ونَباهةُ شَابٍ وَصبرُ رجُلٍ حكيمٍ" [2]. كما قدّم نفسه من خلالِ الوظيفةِ التي يمتهنها "وظيفة الطبّيب مثل الجندي، أن يعمل حتّى في الحالات الميؤوسِ منها. [...] ما دام الإنسان حيّا، لا يوجد وضعٌ مَيؤُوسٌ منه[3]، عطفًا على ما سبق يتّضح أنّ هذه الشّخصيةَ حكيمةٌ محبّةٌ للحياةِ.

أمّا شخصية (فيليب غلاس) ذات الأصول الأندلسيّة، هي الأخرى مُسالمةٌ مثقّفةٌ بحكمِ إشرافِها على إدارة مسرحِ(ثياتر)، وقف إلى جانب(جاز) بعدما مُقاطَعةِ أعضَاء الفرقة

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص143.

[2] – خريف نيويورك الأخير، ص36.

[3] ـ المرجع نفســه، ص32.

الموسيقيةِ له وانسحابهم، ممّا عرّضه للتّخوين من قبلِ المواطنين العُنصريين: "أنت معنا أم معهم؟ إنّكَ تحمي القَتلةَ. أيّها الخائن لوطنه. ودينه...سيأتي وقتك ونحرقُ على رأسك هذا العشّ الذي تخبّئ فيه قتلة مواطنينا."[1]، الملاحظ في هذا المقطعِ وجود تناصٍ بين عبارة: " أنت معنا أم معهم "؟ وبين خطابِ رئيسِ الولايات المتحدة في أعقاب اعتداءات 11 سبتمبر، تناصٌ يشي باتكاء (واسيني) على مصادر تاريخيّة في تشكيل البنيّة السّردية لــ(رماد الشّرق).

من خلالها يُذكِّر السّاردُ بدورِ المهاجرين عبرَ التّاريخ في بناءِ أمريكا، في مقابل تنكّرها لفضلهم عليها؛ على غرارِ والدهِ العالم الطّيب، الذي قضى كلّ عمرِه يربّي أبناءه على حبّها، يحدُ نفسه في آخر السّلم وأسوئه، حاربته في عَمله وقُوتِــه وألصقت به كلّ التّهم السّخيفة كالجوسَسة والمثليةِ الجنسيّة ...إلخ.[2]

كما أبانت هذه الشّخصيّة عن وعيها لمفهوم المواطنة الحقيقي، وقيم العدلِ والمساواة داخل بنية المجتمعِ الأمريكيّ من خلال موقفها، تخندق في صفّ المواطنين الأمريكيين الذين فرّقوا بين العربيّ والإرهابيّ، والمؤمنين بمقولة " أنّ الإرهاب لا دين لَه"، حيث سعى لجعلِ فضاء المسرحِ فضاء للألفة، و(نيويورك) مدينة للعدالةِ وللحبّ والتّعدديةِ لا مدينة للظّلِم والتّعدّي على حرياتِ الغير والانعزال والضّغينة.

-المرأة المجهولة/ الإنسانية

هي الأخرى شخصيّةٌ مسالمةٌ، شابةٌ في سنّ الخامسة والعشرين، لم يسمّها السّارد باسمها ولم يحدّد ملامحها، بُترت ساقُها، اكتفى السّارد بإيراد معلومة أنّها تشتغل في الطّابق الخمسين

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص40-41.

[2]- المرجع نفسه، ص45.

من البِناية، ظهرت مُتألمّة وحزينة، ترك لها المجال لمحاورة بطل الرّواية (جاز)، ومحادثته بنبرِ المتأسّفِ على ما آل إليهِ حالهُا جرّاء هذه التّفجيرات: "قيلَ لي أنّ الإطفائيّ الذي أنْقذني والطّبيب الذي اضطّر إلى بتر ساقي لتخليصي من الحديدِ ماتا حرقًا في انهيار البناية، أشعر بعقدة تجاه الحياة. أحمل على ظهري رُوحَيْن برِيئتين زُهِقتا ظُلما"[1]، بدت شخصية حسّاسة متأثّرة، محمّلةً نفسها فقدان الطّبيب الإطفائيّ معتّرفة بتضحيتهما لأجل أن تبقى على قيد الحياة.

وممّا زاد من معاناتها، خيبتها ما جنته من وقفتِها الانسانيّة مع الفلسطينيين، حيث شاركت مع عائلتها ضدّ بناء المستوطنات الإسرائليّة مع أنصار (بيس ناو) (*Peace Now*)[*]، ومناهضة الحرب والمكارثية الجديدة، والتي ضمّت اثنين: يهودي وفلسطيني، اللّذين أعطيا درسا كبيرا في التّسامح بلا خطابات زائفة ولاّكذب ولا جعجعة: نعوم تشومسكي وإدوارد سعيد[2]، شخصيتان تؤمنان بفكرة التّعايش.

أتاح (واسيني) لهذه الشّخصية ذات النّزعة الإنسانيّة فرصة التّعبير عن وعيها وتصوّرها لظاهرة العنف وما ينجرّ عنها من مآس "ماذا ربحوا ؟" إذ رأت أنّ هذه الهجمات لا تُعدّ فتحًا ولا بطولة، وإنّما مجرّد مبرّر لأولئك الدّاعين إلى بعث صراع الحضارات، وإهانة العرب والمسلمين والمستضعفين، وهو الوعي الذي قاسمه إيّاها بطل الرّواية (جاز) " طبعا أسمعك جيّدا لكنّي لا أجد ما أقوله لك وحزين مثلك أو ربما أكثر. حماقات البشر كبيرة وغير محسوبة.

---

[1]– المرجع السابق، ص29.

[*] – بيس ناو (Peace Now) بمعنى (السّلام الآن)، منظّمة حكومية احتجاجية يسارية داخل إسرائيل، هدفها إقناع الشّعب الإسرائيلي وحكومته بأن احتلال الأراضي الفلسطينية غير مقبول بأيّ صورة، وتركّز بالمقام الأول على الدّعوة إلى حلّ الدّولتين للصّراع الإسرائيلي الفلسطيني.

[2] – خريف نيويورك، ص30.

إنّهم يحضّرون الظّروف والأسرّة للقتلة الجدد"[1]. كان فرانكي مُسالما وطيّبا. هل يعلم القتلة أنهم خنقوا صوتا كان من أكبر المدافعين عن حق الفلسطينيين في دولة؟ هل يعلمون أنه خرج في مظاهرات عارمة بجانب نعوم شومسكي والكثير من المثقفين السلميين أو تحمل دفع الشرطة وشتائمهم وضربهم أحيانا؟"[2]، من خلالها يحاكمُ صوريّا مرتكبي اعتداءات الحادي عشر سبتمبر، ويدينُ العمليات الإرهابيّة.

مونيكا الفتاة الهندية الممرّضة/ الوجه الآخر للإنسانية

إلى جانبِ الفتاة التي بترت ساقها، نجد شخصية أخرى قدّمها السّارد على أنّها شخصية ترمز للتّعايش؛ (مونيكا) المرأة ذات الملامح الهندية، القادمة من سان فرانسيسكو رفقة زوجها لزيارة الأهل، هرعت لمساعدة الجرحى تلقائيا، ذات نزعة إنسانية؛ كونها لم تكن مُجبرةً على مدّ العون، ناهيك عن تفهّمها لأحاسيس بطل الرّواية لحظة انهياره، وتساؤله عن الحقّ الذي أباح لمنفذي الهجمات محو إنسان وإزهاق روحه كأنّ بعوضة، بأي حقّ ننزع روحه.[3]، إضافة إلى هذه الشّخصيات الأنثوية نجد السّيّدة (كلوديا) صديقة والدة (جاز)، هي الأخرى أبدت حسّاً إنسانيا رفقة ابنتها (أوليفيا)، فعلى الرّغم من تردّي صحّتها أبت إلّا أن تحضر الحفل، مبدية بذلك تَضامنها مع شخصية(جاز).

من خلال تقديمِ الشّخصيات السّابقة يتّضح أنّ (واسيني) استطاع أن يخلق جوّا حميميّا وحالة من التّعاطفِ في وجدان المتلقي وجعله أكثر قربا منها؛ خاصة ما ارتبط بالعنصر الأنثويّ الذي حمّله دلالات قيميّة للتّعبير عن البعد الإنسانيّ، بحبّها للحياة في مقابل شجبها للعنف جاعلا

---

[1]– المرجع السّابق، ص30

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص 295.

[3] – خريف نيويورك الأخير، ص 33.

المرأة معادلا موضوعيّا للإنسانيّة، وما تحمله من قيّم التّسامح وحبّ الحياة.

3- شخصيات فنّية وأدبيّة وعلميّة مستدعاة

شخصياتٌ تشارك في الأحداث بطريقة غير مباشرة، وبالتّالي لا تحظى بدورٍ فعّالٍ في الرّوايةِ، إلّا أنّه يُعوّل عليها في إسنادِ الشّخصياتِ الرّئيسة والثّانوية التي تحرّك الأحداث، منها الفنيّة والأدبية والمفكّرة، المعروفة لدى القارئ مسبقا، والتي سجّلت حضورها في(رماد الشّرق) لغايات دلالية، على غرار الفنانة اللّبنانية "فيروز" والأديبين الأمريكيين؛ " ادوارد سعيد" الشّخصية ذات الأصول الفلسطينية مسيحي المعتقد، و"نعوم شومسكي" اللّسانيّ والسّياسيّ والمؤرّخ الأمريكيّ.

أ- شخصيات عربية

- شخصية الفنانة اللّبنانيّة(فيروز)/ التّسامح الدّين

تمّ استحضار هذه الشّخصية الفنيّة اللّبنانية عبر تقانة استرجاع، ورد على لسان(جاز) لذكريات أمّه (مايا) التي كانت مُولعةً بسماعِ أغانيها، فهي تُذكّرُه بها " تَسألُيني عن فيروز وأنا كلّ يومٍ أدفع بك للاستماعِ لنشيدها الجميل؟ يمكنني أن أخطئ في كلّ شيء إلّا في هذا الوجهِ السّمحِ الجميلِ...كلّ شيءٍ فيها كان يذكّرها بالقُدسِ، بوالدِها وبِطفولتِها الهاربةِ[1]، التّذكير بفيروز هو العودة إلى ماضي:" أين توالى على أهله عقائد وديانات، وأن تقامَ على أرضِها معابدٌ للوثنيّةِ

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص 65.

حِينًا وللتّوحيد حينًا آخر[1]. إضافة إلى هذه الشّخصيَّةِ، نجدُ حضورا لشخصية موسيقيّة؛ عازف (السّاكسوفون) الفرنسيّ (جوزيف لوغران) *(Josef Legrand)* العازف على الكَمانِ، رفقة الشّابين المُنشدين الذين أنشدوا أنشودةَ نيويورك المدينة الحالمة بأن تكونَ مدينةً خير وألفة[2]، استدعاء هذه الشّخصيّة جاء لتعزيز ثقافة التّسامح.

شخصيات أجنبية

-شخصية(كريستوف كولومبس)/ المحتل التاريخيّ

شخصيةٌ علميّة تحديدًا فلكيّة، قُدّمت من قبل راوٍ داخليّ، استحضرتها شخصية (مونيكا) الفتاة ذات الأصول الهندية في سياق حوارها مع (جاز)، اكتشافاته – وفق رؤيتيهما– كانت نقمة على الشّعوب المستعمَرة، وهو ما نستشفه من تلفّظها "...أم أشتمه لأنّه شرّع أبواب الإبادة الجماعية. تصوّر، بيننا وبينه أكثر من أربعة قرون وإلى اليوم أهلي لا يغفرون له إبادة قبائلنا عندما نزل أوّل مرّة على حافات البحر."[3]، لينحو المنحى نفسه(جاز)، محمّلا إيّاه هو الآخر ما حدث لجدّه وللشّعوب العربية "وماذا يقول جدي الذي واجه (كريستوف كولومبس) من نوع آخر وفي عصر آخر؟ أطعمه كذبا على مدار كلّ الحرب العالمية الأولى وجره نحو حروب كان هو الخاسر الأكبر فيها"[4]، استدعاء رامَ منه(واسيني) محاكمةَ الإنسان الغربيّ، وسَعيه لبسطِ هَيمنتِه على شعوب المعمورة تحت مسوّغ التّنوير .

---

[1]– محمد عمارة، القدس الشّريف في الدّين والتّاريخ والأساطير القاهرة،(د ت)، مصر، دار السّلام للطباعة والنّشر والتّوزيع والتّرجمة، ص10.

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص 364.

[3]– خريف نيويورك الأخير، ص34.

[4] – المـــــرجـــــع نفســـه، ص34.

- **شخصية صامويل هنتجتون** ***(Samuel Phillips Huntington)***

صاحبُ كتاب(صدام الحضارات – إعادة صنع العالم) من أشهرِ مقولاتِه أنّ "الصراع في العالم الجديد... لن يكون أيديولوجيّا أو اقتصاديّا، بل سيكون الانقسام الكبير بين البشر والمصدر الغالب للصراع ثقافيا"[1]، تمّ تقديم هذه الشّخصية في سياق حديث حوار (جاز) مع(مونيكا)، أين رأت هذه الأخيرة أنّ مرتكبي تفجيرات 11سبتمبر قدّموا ذريعة لانبعاث فكر (صامويل هنتجتون)، بقولها "أعطوا صغير كصامويل هنتجتون كلّ المبررات لتحريك صليبيته وحروبه المقدّسة ضدّ العرب وضدّ الشّعوب المستضعفة."[2]، استدعاء يتوافق فيه مقولة (هنتجتون) مع الحدث التّاريخيّ، ويُقصد بـــ"الصّغير" في هذا السيّاق من يتبنّى فكره.

ج- الشّخصيات العجائبيّة

إلى جانب الشّخصيات ذات المرجعيّة التّاريخيّة والمتخيّلة، نجِد توظيفًا لشخصيات ذات بعد عجائبيّ وأسطوريّ متداولة في الخطاب الشّعبي الحافلِ بالمغامراتِ الخارقةِ لغاية توعويّةٍ، تعانق فيها الواقع بالخيالِ، يروي على لسانِ شخصية (جواد) الرّجل الملتحي الذي سرد قصّة تخييليّة، مفادها أنّ الرّسول(ص) أنقذ حيّةً بعدما كانت على مشارف الموت، فلمّا سخنت بادرت بنفث سُمومها في جسده، مُحذّرة إيّاهُ من مصادقة الأفاعي، فقد أقسمت أن تتحايل على بني البشر وأن تقتلَهم. ولفِطنتِـــه تمكّن من قتلها[3]، يحمل هذا المحكيّ العجائبيّ المرتبط بالموروثِ الثّقافيّ الشّعبيّ الدّينيّ دِلالةً غَرضُها التّحذير من اليهود الذّين لا يُؤتمَنُ شرّهم، فاليهوديّ الُمخادعُ ناكرٌ

---

[1]– ينظر: صامويل هنتجتون، صدام الحضارات–إعادة صنع العالم– تر: طلعت الشّايب، تقديم صالح قنصوه، ط2، نيويورك، 1999م. ص10.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص30.

[3]– ينظر: الذّئب الذي نبت في البراري، ص100.

للجميلِ، لا يَختلفُ عنِ الأفعى التي سُرعان ما تَنقَلِبُ على منقذِها. وهُو أمرٌ واردٌ في شخصيةِ الفتاةِ اليهودية (رشال) التي أَنْقذها(الشّريف) من الغَرقِ والتي بَدت في مَوقف ضعيف، ولكنّ شرّها قابع في ذاتها، قد تفتك به في أيّ لحظة.

إضافة إلى هذا المحكي العجائبيّ، نجد استدعاء آخر لشخصيات أسطورية مستوحاة من التّراثِ الفارسيّ، تمّ سردها على لسان(ميترا)على مسمع صديقها(جاز) قصّة السّاحرة الفارسية التي يُمكِنها أن تأكلَ حَبيبها في أيّة لحظة"... فلمّا سمعت السّاحرة صوته اِستبشرت وفرحت، وقالت: قد ظفرت بِصيد ثمّ تصوّرت في صورة حورية عليه بيضاء ذات مُقلة كحلاءٍ وقامة هيفاء وتبرجت وحضرت لديه. فأظهرَ الفرح بها وسقاها قدحًا من ذاك الشّراب. وكان معه سلسلة يزعم زرادشت أنّ أباه أتي بها من الجنّة. فألقاها على الساحرة وخنقها بها. فاستحالت في الحال في صورة سبع عظيم"[1]، ورد هذا المحكي المفعم بحضور لشخصيات أسطورية في سياق إبانة (ميترا) عن حنينها لوطنها الأصلي إيران، وتشبّثها بهويتها، بالرّغم أنّها وُلدت في أمريكا، وتداولها لهذه المحكي هو بالدّرجة الأولى وفاء للأصل والمنبت.

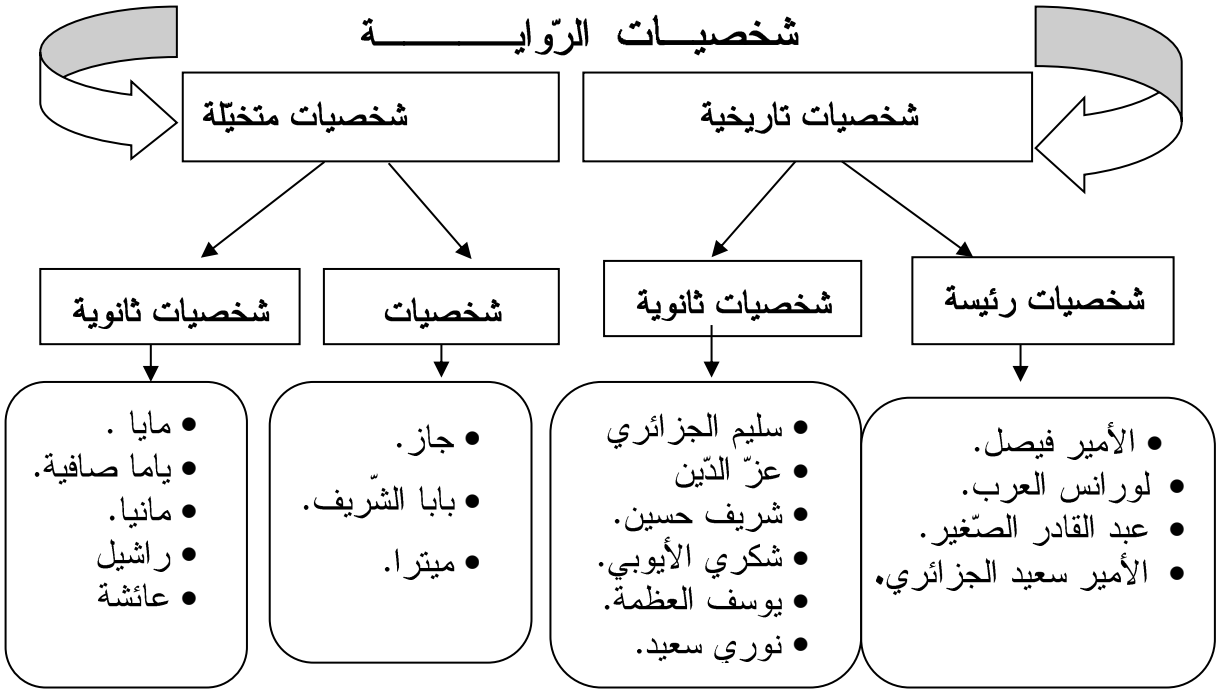
كما نجد أيضا توظيفا آخر لهذه الشّحصيات الخرافية من نصّ عجائبيّ غائبٍ، تمّ تذويبه في محكيّ تخيليّ يَتعانق مع حدثٍ ذي مرجعيةٍ تاريخيّةٍ بطله (الوليّ الصّالح سيدي عمر)، تمّ تسريده على لسانِ (عمّتي لالة خيرة) في مجلسِ عَزاءِ بيتِ (صفيّة) إثر تنفيذِ (جمال باشا) حُكمِ الإعدامِ في حقّ زَوجِها شخضية (سليم الجزائري) ورفاقِه. تقول:"سيدي عْمَر عندما أَمر بنزعِ ثيابه ولبس لباس السّجناء، قال خَسِئْتم. لن أُغيّر من هِندامي. أنتم تَقتلون سُلالة النّبي. مَدّ سيدي عمر يَدهُ البيضاءَ على رُؤوس أصدقائه الخائفين، فإذا بِعيونِهم تَشعّ وتمتلئُ بالنّور والإيمانِ

---

[1] – خريف نيويورك الأخير، ص56

والمحبّة، وإذا الَخبلُ يُصيبُ جمال باشا، ... قالها له سيدي عمر في وجهه : أنت لا تعرف يا جمال باشا_أنّك تَدفع بِنفسك وببلدك إلى الهلاك؟» [1]. توظيفٌ يحملُ دلالة مكانة الشّهيد (الشّهداء الذين أُعدموا)، فضلاعن عاقبةِ الظّالم والمتَسلّط (السّفاج التّركي جمال باشا).

راهن (واسيني) في (رماد الشّرق) على كمّ هائلٍ من الشّخصيات إلى درجةِ يصعب على المتلقي حصرها نتيجة حركيتها في بنيةٍ زمكانيّةٍ رَحبة، وهو ما يَعكسه الفضاءُ النّصي لجزأي الرّواية، والذي قاربَ ألف صفحةٍ، لتكون بهذا المنظورِ ملحمةً تاريخية بامتياز، منها التّاريخي، ومنها ما هو سياسيّ وحتّى فنّي، بَعضها شارك في سيرورة الأحداث وسيرورتها، وبعضها ورد على لسان السّارد الرّئيس أو في سِياق حوارِ الشّخصيات، وهو ما يمكنُ تِبيانُه من خلالِ الخطاطة الآتيةِ، التي رصدنا فيها أهمّها.



شكل (5): شخصيات الرّواية

---

[1]– المـــرجع نفســـه ، ص183.

ثالثا: التّحليل العامليّ لرواية رماد الشّرق

مهاد

ذكرنا أنّ رواية (رماد الشّرق) تُصنّف ضمن الرّواياتِ التّاريخيّة، المدّثرة بمرجعيّة تاريخيّة، غطّت أحداثًا وصراعات اتخذت أفضية زمكانية رحبة مسرحًا لها ناهزت قرنا من الزّمن، فضاءاتٌ شملت الحجاز والشّام والولاياتِ المتحّدة الأمريكيّة، لذا كان من الطّبيعيّ أن يضمّ خِطابها برامج سرديّة عديدة، نذكر منها:

- جاز يخلّد بطولة جدّه.
- الأمير فيصل يسعى لتحقيق الوحدةِ العربية.
- رشال تحاولُ الزّواج بالشّــريف.

ولِكثرةِ هذه البرامج، سنكتفي بِدراسةِ العواملِ المشكّلةِ للبُنى الشّاملةِ دون الوحداتِ الصّغرى المُنتجةِ للمَعنى، ولِضبطِ العَمليةِ التّحليلية عملنَا على انتقاءِ الذّواتِ الكُبرى المهيمنة نصيّا وربطها بالبرامج السّردية لتبيانِ أهم اتصالات وانفصالاتها مع الموضوعاتِ متوسّلين إلى نظرية العامل الغريماسية[1]، عبرَ تتبّع الحالاتِ والتّحويلات، ثمّ إظهار بُعدها، ولأجلِ إنجاز هذه المقاربةِ استندنا على "القواعد العامليّة ولسانيات الخطاب لإستخراج مختلف الذّوات المهيمنة"[2].

---

[1]– يراجع مدخل البحث، ص 95.

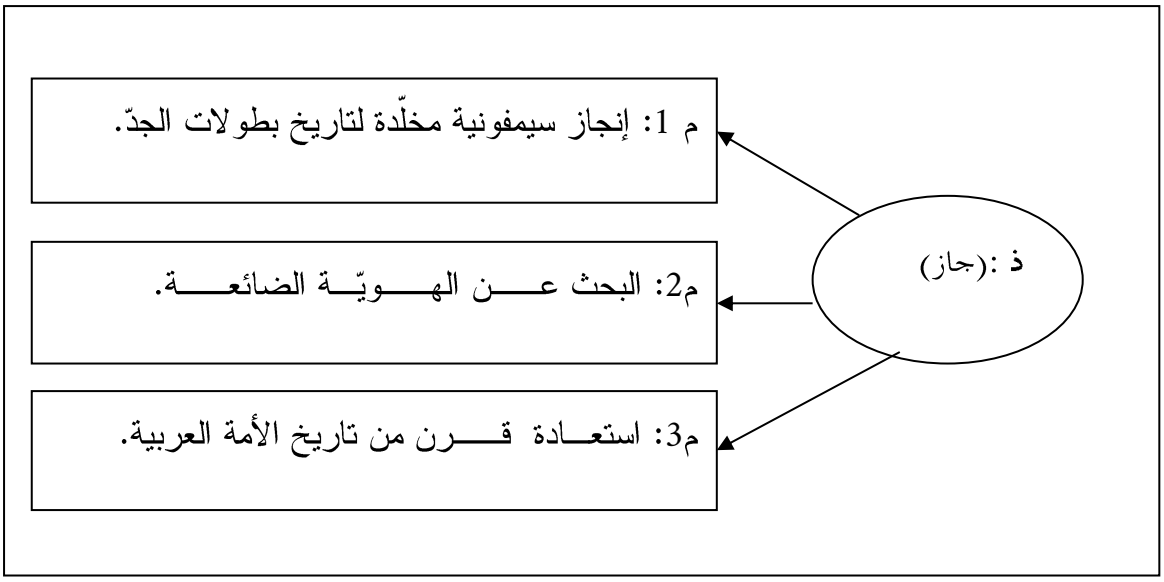
[2]– السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي– دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2000م، ص20.

1-الموضوع: إنجاز سيمفونية رماد الشّرق

من خلالِ استقراءِ البرنامجِ السّرديّ الرّئيس الذي آثرناهُ مادة ومدارا لمقاربتنا التي تتوسّل بآلياتِ النّظريةِ العامليةِ لـــ(غريماس)، وصلنا إلى أنّ (الذّات) هو (جاز) حفيد (بابا الشّريف) الذي يرغبُ في تحقيق قِيمةِ (موضوع)؟ والمتمثّل في تخليدِ مَآثر وبطولاتِ جدّهِ ومن ورائه كفاح الأمّة العربية في صراعها مع المُستعمرِ عبر إنجاز سيمفونية (رماد الشّرق)، وقول ما لم يقله التّاريخ.

وهكذا يكون "جاز " الفتى الشّرقيّ، المولود في الولاياتِ المتحدّةِ الأمريكيّة (عامل ذات)، وإنجاز سيمفونية (رماد الشّرق) هو(عامل الموضوع)، وفي أثناء سعي(عامل الذّات) لتحقيق رغبته، يطرأُ طارئ تمثّل في تفجيرات 11سبتمبر، يزيد من حالة وعيه، ويوقظ لديه الشّعور بالانتماءِ، الأمر الذي يحيله إلى البحث عن حقائق تاريخيّة يرويها له جدّه أو البحث عنها في المعرض الذي أقيم خصيصًا لمواجهة تهم الإرهابِ التي وجّهته للنّبش في تاريخ الأمّة العربيّة بعد زيارته لجدّه، ودفعه للبوح عبرَ ما اكتنزه الصّندوق، والبحث في وقائع تاريخيّة أخرى من خلال الصّور المعروضة.

هذه العلاقة (الرّغبة) بين الذات (جاز) والموضوع (إنجاز السّيمفونية المخلّدة لبطولة الجدّ) وتفريعاتها يُمكنُ تمثيلها في المخطّطِ الآتي:



الشّكل(6): علاقة (الرّغبة) بين الذات (جاز) والموضوع (إنجاز السّيمفونية المخلّدة لبطولة الجدّ)

و(استعادة قَرن من تاريخ الأمّة العربيّة)، وهذا لا يعني وجود هذه الرّغبات فقط، بل ثمّة رغباتٌ صغرى تتناسلُ من الرّغباتِ الكبرى، إذا ما أخذنا بالحسبان زخم الصّراعِ المُتضمّن في هذا الخطابِ، لها أهميتها، وبإمكانِ إفراد ترسيمات عامليّة لها أو برامج سرديّة في حالة تعاملنا مع البنى الجُمليّة الصّغرى[1].

توضّح لنا الجملة الإطار أنّ الوظيفةَ العامليّةَ للشّخصيّة الرّئيسة (جاز)، المرسل إليه (سكان مدينة نيويورك) و(عناصر فرقته الموسيقية) الّذين أظهروا حالةَ عداءٍ تجاه الذّات (جاز بطل الرّواية)، في حين أنّ المرسل (البحث عن هوية متشظّية) بين أصل شرقيّ وبين هوية غربيّة مكتسبة بحكم مكان المولد والنّشأة، والسّعي لفضحِ الاستعمار(الأتراك، الغرب، الإنجليز)، ولتحقّق هذهِ (الذّات) (موضوع القيمة) المرغوبِ فيه، لا بدّ أن يمرّ برنامَجها السّرديّ بثلاثِ مراحل، نوردها فيما يأتي:

---

[1]– ينظر: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي– دراسة سيميائية غدا يوم حديد لابن هدوقة، ص43.

1- **الفرضية:** البحث عن تاريخ الأمة العربيّة من خلال البحث عن تاريخ جدّه باعتبار تاريخ الجدّ يمثّل تاريخ الأمّة.

2- **التّحيين:** البحث عن الوسيلةِ المُثلى للوصولِ إلى الحقيقة، والتي تمثّلت في مُحاورةِ الجدّ وحضور المعرض المُقام لِأجل مُناهضة الماركثيّة الجديدة.

3- **الغائيّة:** التّعريف بتاريخ الأجداد المُغيّبِ والمليء بالانكسارات ومن ورائه تاريخ الأمّة العربية.

هذه المرحلة الأخيرة **(الغائية)**، أخذت بُعدًا إيجابيّا، وهو ما تَجسّدَ في تحقيق الذّات(بطل الرّواية) مقاصدها، وذلك عندما تمكّن من إنجازِ السّيمفونية وتركيبِ المقاطع التي تُؤرّخ لبطولةِ جّدهِ وما رافقها من انكساراتٍ للذّاتِ العربية، على الرّغم من مُحاولة المعارضين ثني عزيمتِه على تَحقيقِها، وعَليهِ يمكن وضع خُطاطةٍ سرديّة تجسّد سعي الذّاتِ (جاز) بطل الرّواية إلى تحقيق موضوع قيمتها، ممثّلا في إنجاز السّيمفونية المخلّدة لبطولات جدّه.

2-الخطاطة السّردية للذّات "بطل الرّواية- جاز-" وموضوعه" إنجاز السّيمفونية المخلّدة لبطولة جدّه

أ- التّحريك:Manipulation

يترابط فعل التّحريكِ مع فعلِ التّقويمِ، وذلك أنّ العلاقة بين الفاعلِ الإجرائيّ للذّاتِ (جاز) مع الموضوعِ المَرغوبِ فيه (إنجاز السيمفونية)، لا تكتمل معالمها بعلاقتي الانفصال والاتصال فقط، وإنّما من حيث مدى صِدقها، فيمكن أن تكونَ هذه العلاقة مُتأرجحة بين الكذب والصّدق، بل أبعد من ذلك فقد تكون باطلةً من الأساس.

فمن المراحلِ الأولى من الفعل السّردي تبرز الجمل الاقتضائية المحفّزة على تحريكِ العامل المرسل إليه بطل الرّواية، وعامل التّحريك في سياق المحكيّ يتجلّى في ذلك المواطن الأمريكي الذي وَسم عامل الذّات(جاز) بالإرهابي بعد التفجيرات "اخرج أيّها الإرهابي، أخرج أيّها العربي النّتن من مدينتنا، بروكلين ليست للقتلة"[1]، إلى جانب وجود محرّكٍ ذاتيّ نابع من إحساسِه بالظّلم المُسلّط على جدّه، وهو ما يعكسه الملفوظ الآتي: "ميترا... جدّي يستحقّ أحسنَ من هذا، لقد أحرق عمره، وهو يبحث عن مَسالكِه المُستحيلةِ داخل وضعٍ مُعقّدٍ اِسمه المسألة الشّرقية، ...جدّي خسرَ كلّ شيءٍ مقابلَ ألّا يخسر ما تبقى من كرامته، أنا حزينٌ يا ميترا، حزينٌ جدّا لدرجة الانكسار"[2]، وهي ملفوظات كفيلةٌ بتحريك الذّاتِ (البطل للمضيّ نحو امتلاك الموضوع (إنجاز السّيمفونية).

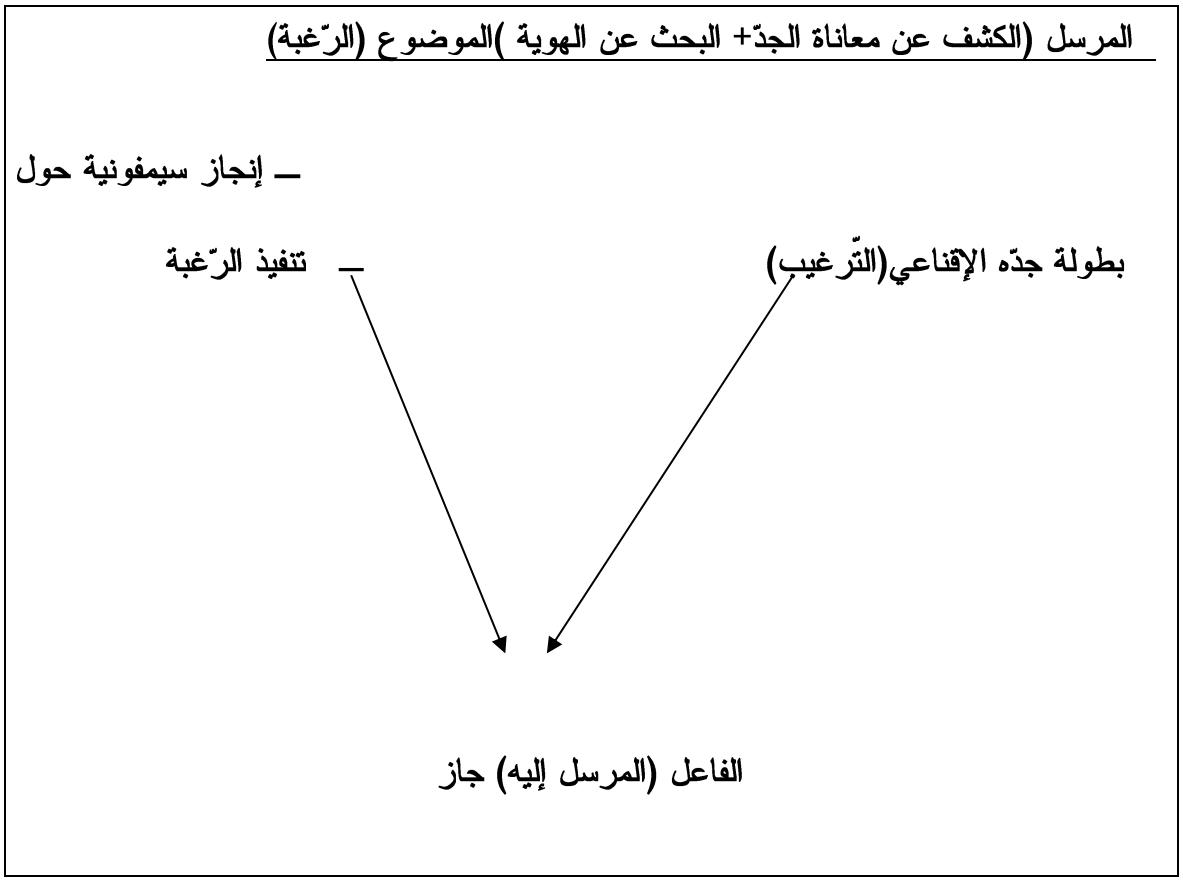
لاشكّ أنّ حمولة الملفوظاتِ العنصريّة كانت بمثابةِ الإرهاصاتِ الأولى لفعل التّحوّلِ، حيث اِنتابت عامل الذّات مجموعة من العواطف من الحيرة والتّساؤل عن أصولهِ والمصير الذي ستؤولُ إليه حياتُه بعد تفجيرات11 سبتمبر، ليتحوّل هذا التّساؤل المحيّر إلى عاملٍ مُرسلٍ حرّكَته للحصولِ على الموضوعِ الذي تَسعى إلى تحقيقه. تَتطلّبُ هذهِ المرحلةُ تضافرَ ذاتين، ذاتٌ مرسلة الأولى تحرّك الفعل وتمثّلت في صديقته (ميترا) التي شّجعته، أمّا الثّانية، فهي ذات الفعل، وهو (جاز) الذي يُحاول التّعرف على تاريخ جدّه إبان العهد الاستعماري وتمجيده عبر إنجاز السّيمفونية.

وهو ما يمكنُ تجسيدُه بهذه الخطاطة:

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص39.

[2]– المـــــرجـــع نفسه، ص9.



شكل (7): مخطّط العوامـــل الثّلاثة

من خلال هذه التّرسيمة نجسّد العوامل الثّلاثة، اثنان في علاقة الرّغبة، وهما الذّات والموضوع، والثّالث من علاقة التّواصل، وهو المرسل (المواطن العنصري والحالة النّفسية للذّات).

فعامل الذّات(جاز) تحت تأثيرِ المرسل (المواطن الأمريكي لعنصري) الذي نعته بالإرهابيّ أفضى إلى حالةٍ من التّوتّرِ والحيرةِ، في خضمّ هذا التّغيّر الحاصل جرّاء أحداث تفجيرات11 سبتمبر، تمّ فعل تحفيز الذّات على البحثِ في تاريخ جدّه وما رافَقه من انكسارات طالت الأمّة العربية، لِتصلَ الذّاتُ إلى تجسيدِ الموضوعِ المرغوب فيه (إنجاز السّيمفونية المخلّدة لبطولات ومعاناة الجدّ)، على الرّغم من وجودِ معارضين حاولوا تثبيط عزيمة الذّات الفاعلة (جاز)، لكنّها لم تتأثّر بهذه الأصواتِ المناوئةِ لها، بل واصلت سعيها في البحثِ عن الحقائق

التّاريخيّة المغيّبة من حياةِ الجدّ والأمّة العربيّة في صِراعِها مَع القوى الكُولُونياليّة.

ب- الأهلية: *Compétence*

يُعدّ التّأهيل مُكوّنا رئيسًا لا يمكن تجاهله في البرنامج السّردي قبل الإنجاز، لأنّ "دخول الفاعل في صلة بموضوع القيمة عبر العمليّة التّحويلية، ينبغي أن يكون مُمتّلِكًا للمؤهّلات اللّازمة للقيام بالفعل، وعليه تُعدّ الكفاءةُ شرْطًا أساسيّا لتحقيق الأداء"[1]، تمكّنه من الحصول على موضوعه، لذا يتطلّبُ منه حيازته كافة المؤهّلات الضّرورية واللّازمة لإنجاز برنامجه السّرديّ، ويُقصد بها تلك الشّروط التي تنضوي تحت ما يصطلح عليه(الكفاءة)، ففي سياق بحثنا نحاول تقصّي مدى توافر مُحدّدات الكفاءة التي حدّدها (غريماس)، لدى عامل الذّات (جاز)، والتي تُمكّنه من تحصيلِ الموضوعِ الذي يرغب في تحقيقه، وفق مجموعة من المحدّدات: ردّة الفعل وقدرة الفعل، معرفة الفعل، وجوب الفعل.[2]

بإسقاطِ هذه المحدّداتِ إجرائيّا على وضعية عامل الذّات (الحفيد حاز)، يتّضح أنّه يَمتلكُها، والتي يَستطيع من خلالها إنجاز السّيمفونيةِ المخلّدة لبطولات جدّه ليُكلّل برنامجه بالنّجاح بالنّظرِ إلى الرّغبة في نفض الغبار عن ماضي جدّه الحزين في صراعه مع المنفى ومقاومة المُستعمر لمدّة قرن من الزّمنِ.

- **وجوب الفعل/ إرادة الفعل**

تعتمد هذه الموجّهات على قوّة الفاعل بحكم استباقها للفعل، من خِلال الوُجوب والإرادة المُمهّدَين لتحقيق الفعل، لذلك أتت في سِياق مُضمَر كَامنٍ قبل النّشاط الذي يؤديه الفاعل، من

---

[1]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيمائيات السّردية، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 1994م، ص59.

[2]- ينظر: جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصّة، ص136.

خلالِ هذين العُنصرين تتبلور لدى الفاعلِ الإجرائيّ قناعة بتجسيدِ المَهمّة الموكلةِ إليه؛ سَواء طواعيةً أو وُجوبًا، وهو ما يَستوفيه الفاعل الإجرائيّ (جاز)، إذ نلمسُ فيه الإرادة والرّغبة من خلال الملفوظاتِ الآتية:

✓ "أريدُ أن يكونَ الإيقاعُ حزينًا ولكن حيًّا كذلك"[1]." أريدُ أن يرى جدّي شريف أو بابا شريف كما نُناديه أحيانا، هذه السّيمفونية، فهي منه وإليه، أن يعيشَها بكلّ العُمق الذي تَستحقّه، يجبُ أن تكونَ هي صوته الذي فَقدَهُ طوال هذه السّنواتِ، نتحدّثُ عن الشّيء الصّامتِ فيه، فقد خاضَ على مَدارِ قرنٍ بِكاملهِ حُروبًا، تركتْ فيه فجواتٍ وجروحًا يَصعبُ رَتقُها"[2].

- معرفة الفعل/ قدرة الفعل

يُصنّفُ هذان المحدّدان ضمن مُوجّهات التّحيين، تعدُّ- في الآن نفسه- امتدادًا لموجهاتِ الإضمار، كما تُعرّف بمدى قدرةِ الفاعلِ على إنجازِ الفعلِ[3]، وهو أيضا ما يحوزه عامل الذّات الفاعلة(جاز)، إذ تتمتّع بقدرات كبيرة، تؤهّلها لتحقيق مراميها، وتكمن هذه الكفاءة في شحنة الأحاسيس والاحترام التي يُكنّها لجدّه، وإصراره على الصّمودِ في وجهِ المُعارضين لتواجدِ الأجانبِ في الولايات المتحدة الأمريكيّة بما فيهم العرب والمسلمين، فعلى الرّغم من حداثةِ سنّه وعَدمِ مُعايشتِه

---

[1]- خريف نيويورك، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

[3]- نادية بوشفرة، مباحث مباجث في السّيميائية السّردية، تيزي وزو، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2008م، ص63.

للأحداثِ التّاريخية العويصةِ التي شهدها الجدّ ومن ورائِه الأمّة العربيّة، ومُعاينة الحقائق إلّا أنّه يمتلك من القدرات ما يؤهله لتحقيق قيمة الموضوع.

سعى لِإنجاز السيمفونية، مُستندًا على مساعدين، بدءاً من صديقتِه (ميترا) الفتاة الإيرانيّة التي قاسمته هواجسَه، وجدّه (بابا الشّريف) الذي لم يتوان – هو الآخر– في سَردِ حياتِه وما عاشهُ، وكذا ما اِكتنزَه الّصندوق من صورٍ ومواثيق، وهو ما جاء في المقطعِ السّردي على لسان عويشة المغربيّة " في هذا الصّندوق ذاكرة جدّك ولكن كذلك ذاكرة المنطقة بكاملها وأحزانها وحرائقها. إنّها مثل كمشة رماد بوذية لرجل لم تبق إلّا بقاياهُ محفوظة في زجاجةٍ. الذّاكرة عاجزة عن استرجاع الجسد ولكنّها تحفظُ الرّوح من التّلفِ يا بني"[1]، فضلاً عن حُضوره المعرض الشّرقي الذي أُقِيم خِصيصًا لتنويرِ الرّأي العام الأمريكي بعد تفجيرات 11 سبتمبر.

بعد مرحلة الأهلية تأتي مرحلة الإنجاز؛ أين تحدّد أبرز معالم الصّراع بين عوامل السّرد في الخطاطة السّردية، ويضبط لنا مدى تحقيق الموضوع المرغوب فيه من لدن الذّات الفاعلة.

ج– الإنجاز:(*La performance*)

في هذه المرحلة من البرنامج السّردي تتمّ عملية تفعيل البرنامج من قبل عامل (الذّات) والبدء فيه، إلا أنّ هذه العملية اصطدمت بمجموعة من المعيقات المعنويّة والماديّة، وقفت أمام

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، واسيني الأعرج، ص137.

الذّات(جاز) حالت بينه وبين الموضوع (إنجاز السيمفونية المخلّدة لبطولات جدّه)، نذكر منها:

✓ في البداية عجز صديقته (ميترا) على مجاراته في العزف عكّر صفو مزاجه.

✓ حالته النّفسيّة؛ الإحساس بالإحباط والخيبة، وهو ما يجسّدها الملفوظ التّالي:".. أنا حزين يا ميترا. حزين جدّا لدرجة الانكسار. شيء ما فينا صار معطّلا تماما. منذ أيام ونحن ندور بشكل مغلق بدون أيّ جدوى، أشعر بفوضى عارمة" تعتريني وتفقدني كلّ توازني"[1].

✓ نبذ شريحة من المجتمع الأمريكي له في أعقاب تفجيرات الحادي عشر سبتمبر، واتهامه بالإرهابي: "اخرج أيّها الإرهابي، أخرج أيّها العربي النّتن من مدينتنا، بروكلين ليست للقتلة"[2]. ومنعه من دخول إلى المسرح.

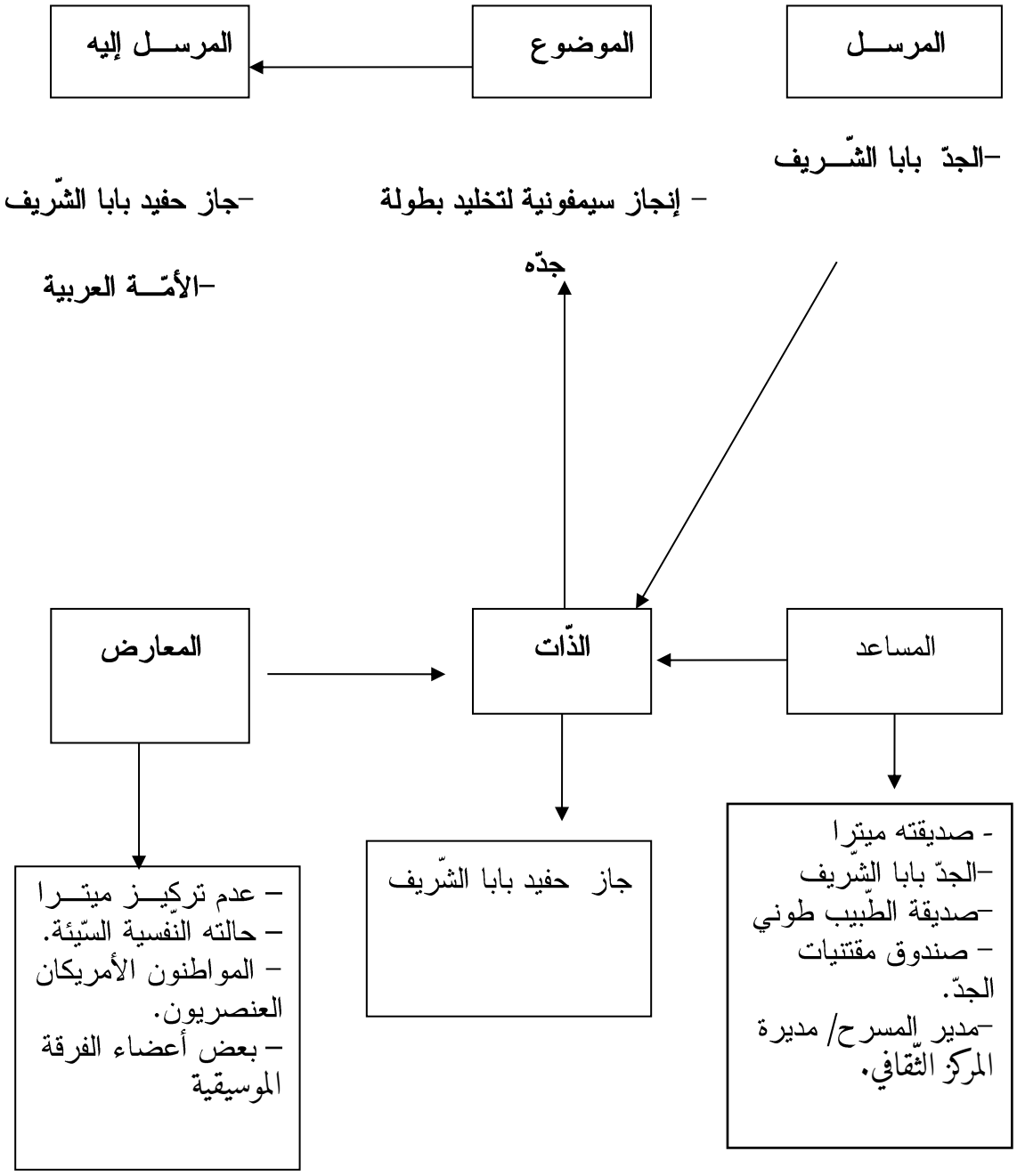
✓ انسحاب أعضاء الفرقة الموسيقية محمّلين إيّاه مسؤولية التّفجيرات بحجّة انتمائه للعرق العربي والدّيانة الإسلامية، على الرّغم من عدم صلته بمنفذي تفجيرات نيويورك. فهم لا يريدونه.

عطفا عمّا سبق توضيحه، يمكننا تحديد البنيّة العاملية للعوامل السّردية التي توا شجت فيما بينها لإنشاء البرنامج السّردي في التّرسيمة الآتية:

---

[1]– المرجـــع نفسه، ص9– 10.

[2]– المرجـــع نفسه، ص39.



شكل (8): البنية العامليّة للعوامل السّردية

د – الجــزاء (*Sanction*)

يمثّل الجزاءُ آخر مرحلة من الخُطاطة السّردية؛ إذ "يبرز كينونة الكينونة وفي ترابطه مع التّحريك المؤسّس للبرنامجِ السّردي المستهدفِ، يقدّم معالجة للبرنامِج المحقّق في سبيل تقويمِ ما تمّ تحويله"[1]، يُشكّل هذا الطّور وقفةً تقييميّة للأفعال المنجزة من المرحلةِ البدئيةِ إلى المرحلة النّهائيةِ، وجزاء الفاعل الإجرائي "جاز بطل الرّواية" بتحقيقِ مَوضوعِ القيمةِ (تمكّنُه من إنجازِ السّيمفونية المخلّدة لتاريخِ جدّه، وعرضِ مُعاناةِ الأمّةِ العربيّة في الأوبرا).

هذه الحركية والتّحوّلات المتغيّرة بين حالتي الفصل والوصل التي تمثّل علاقةَ الذّات الفاعلة (جاز الحفيد) بموضوعِ قيمته (إنجاز السيمفونية المخلدة لمآثر جدّه) بداية من المرحلة البدئيةِ وصولًا إلى المرحلةِ النّهائيّة، يمكنُ تمثيلها وضبطها بالمخطّطِ الآتي:

الحالة البدئيّة :

م . ح: ذ . ف U م ⟵ ذ. ف : ذ . ف ∩ م

الحالة النهائية :

[ذ. ف U م ⟵ ذ.ف∩ م]

شكل (9): حركتا الفصل والوصل/ الذّات والموضوع

---

[1]– ميشال آريفيه وآخرون، السّيميائيّة السّردية وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2000م، ص115.

من خلال هذا المخططِ يتّضح لنا أنّ الذّات الفاعلة "جاز حفيد بابا الشّريف" كانت منفصلة عن الموضوعِ " إنجاز السّيمفونية المخلّدة لتاريخ جدّه "، ثمّ صارت متّصلة بِه، الأمر الذي أدّى إلى إنجاحِ البرنامِج السّردي الذي سعى إليه الفاعل الإجرائيّ من الوهلة الأولى، أين أبان عن اِستعداد ورغبةٍ لَديه؛ تَجسّدت في ملفوظاتِ إرادةِ الفعلِ، التي أشرنا إليها آنفًا، لِينالَ في الأخيرِ بَعدَ مُعاناة نَفسيّة وعوائق عوامل المعارضةِ جزاءً واعترافًا ممّن حَضَر عرض السّيمفونية، وهو ما يتجلّى في المقطع السّردي الآتي: "...رأى النّاس يصفّقون، يتمايلون ثم يَصيرون ظِلالاً في عُمق الألوانِ، تحتَ وقعِ الموسيقى الخلفيةِ التي كانت تستعيد السّيمفونيةَ مُسجّلة ومشاهد الجمهورِ وهو غارقٌ في لذّة الاِستماعِ أو التّصفيقِ والأحاديث الجانبيّة"[1]؟

3- النّموذج العاملي للبرنامج السّردي للذّات وموضوعها

تتكوّن هذه الترسيمة العاملية من ستة عوامل، تلعب دور القوى المحرّكة للعمل الدّرامي، تنتظم في ثلاثِ مزدوجات من حيث الطّبيعة والدّور العاملي الذي تقوم به[2]، وهي:

أ-ثنائية (المرسل/ المرسل إليه): *(Destinateur / Destinataire)*

مركّبات هذهِ الثّنائياتِ هي الأُخرى يمكنُ أن تكونَ مُشخصنةً، ويمكِنُ أن تكونَ ماديّةً أو معنويّةً وفقَ منظور(غريماس)، وهو ما تجسّد في ثنائيةِ المرسل والمرسل إليه في البرنامج السّردي مدار مقاربتنا، أين أنّ نجد المرسل معنويّا ممثّلا في رغبةِ بطلِ الرّواية (جاز) في تمجيدِ مآثر جدّهِ، ونفضِ الغبارِ عن الانكساراتِ التي سبّبها الاستعمار الغربيّ للأمّةِ العربيّة، ومُشخصنا أيضًا من خلالِ الشّخصياتِ المُناوئةِ له بعض أعضاء الفرقةِ الموسِيقيّةِ وبعض

---

[1]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص 447.

[2]-Voir, A. J. (Greimas), sémantique structurale, du sens, Paris , ed, Seuil,1970 ,p176.

المواطنين الذين تواجدوا على مسرحِ الانفجارات .

ليكون هذان العاملان المختلفان في الطّبيعة، المتشابهان في الوظيفةِ:(الدّفع بعاملِ الذّاتِ نحو تحقيق موضوع القيمة)، قد أسهما في خلق رغبة جامحة لدى (جاز) لدفعه إلى إنجاز السّيمفونية، لِيعقبَهما دافعٌ آخر مُشخّصن؛ تمثّل في المواطنين الذين ألصقوا به تهمة الإرهابِ؛ كونه عربيا، فضلاً عن صراعه النّفسي نتيجة تشظيه بين ثقافتين مختلفتين وبيئتين لم يحدّد موقعه فيهما.

أمّا عن القطب الثّاني من مزدوجة الإرسال ــ المرسل إليه- فهو الجهة المستفيدة من حالتي الانفصالِ والاتصالِ، نجدُها ثلاثا؛(جاز بطل الرّواية) المستفيد المباشر، وهو في الآن نفسهِ المرسل، ثمّ يليه الجدّ(بابا الشّريف)، أمّا غير المباشر؛ فهو الأمّة العربيّة، كون فعل الاستفادة يبدأُ جزئيا لِيعمّ فيما بعد.

ب-مزدوجة: الذات – الموضوع: *(Sujet / Objet)*

الصّلةُ بين هذين المُكوّنين في بُعدها العلائقي مبنيّةٌ على محورِ الرّغبة، أين ترغب الذّات في الحصولِ على موضوعِ القيمةِ، وفي غياب الموضوعِ تفقد الذّات رغبة التملّكِ، وتَتَلاشى المحفّزات المؤديّة إلى حدوثِ التّغيراتِ والتي تكون في حالةِ اتصال أو انفصال عن موضوعِها المرغوب فيه، فإذا كانت في حالة انفصال، فإنّها تسعى إلى الاتصال، وإن كانت في حالة اتصال فَتصبو إلى الانفصال عن الموضوع، والأمر نفس ينطبق على عاملِ الذّاتِ، تَغييبه يُوقف حركية الأفعالِ المؤديّةِ إلى تحقيق مَراميها[1].

وهو ما يمكن إسقاطه على البرنامج السّردي الرّئيس الذي تَبَنيناه في مُقاربَتنا، إذ نجد

---

[1]- ينظر: ناصر شاكر الأسدي، التّحليل السّيميائي للخطاب- قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع – ط1، لندن، دار السّياب للطباعة والنّشر، 2009م، ص37.

محور الرّغبة يتكوّنُ من عاملِ الذّات (جاز) وهو عاملٌ مُشَخصَن، يتحدّد العامل (الذّات) جاز في علاقتِه بالموضوع البحثِ عن تاريخِ أجدادهِ انطلاقا من عَلاَقةِ الرّغبة؛ فهو يرغب في الحصولِ على موضوعِ القيمةِ في التّعرفِ على ماضي وتاريخِ بطولة جدّه، تجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذّات)، وبين ما هو مرغوب (الموضوع)، وهذا المحور الرّئيس، يوجدُ في أساسِ الملفوظاتِ السّردية البَسيطة. فقيمةُ الذّات (جاز) لا تتحقّقُ إلّا من خلالِ مَوقعه التّركيبي في علاقته بموضوعِه، وهو البحثُ والنّبشُ في ماضي وتاريخ الأجداد والكشف عن سرّ نعته بالإرْهابيّ.

ج-مزدوجة: المساعد/ المعارض: *(Adjuvant /Opposant)*

هذه الثّنائية ثالث مزدوجة مشكّلة للنّموذج العامِليّ؛ مبنيّةٌ على علاقة الصّراع، تأخذ منحى تقابليّ، مبنيّة على "وجود مجموعتين من الوظائف، تقوم المجموعة الأولى على تقديم المساعدةِ بالعمل باتجاه علاقة الرّغبة، أو بتسهيلِ أمر التّواصلِ فيما تعمل المجموعة الثّانية على خلق العوائق للحيلولةِ دون تحقيق الرّغبةِ أو حصول التّواصل، ولذلك تنشأ بينهما علاقة تعارض *opposition*"[1]، حيث تسعى وحدة المساعد *(Adjuvant)* إلى تقديم العونِ للفاعل(الذّات) للحصولِ على قِيمةِ الموضُوعِ، وبالتّالي إنجاح البرنامج السّردي، في حين تسعى وحدة المعارض *(opposant)* إلى إفشاله، من خلال وضعِ عوائق للذّاتِ للحيلولةِ بينها وبين هدفها.

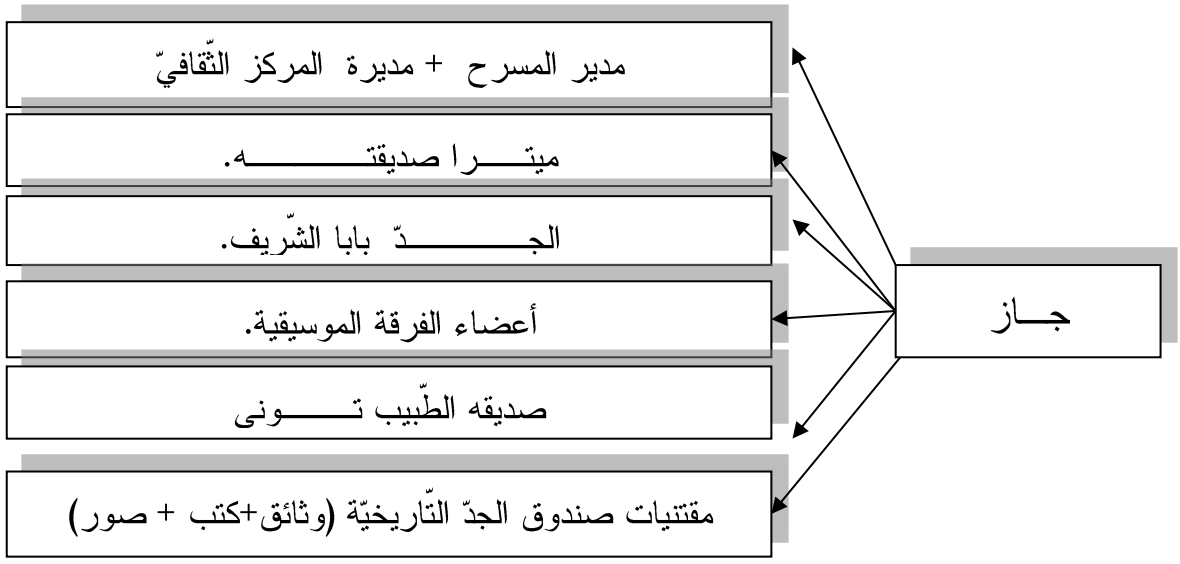
مع الإشارة إلى أنّ مركبّات هذه الثّنائية ليس بالضّرورة أن تكون مؤنسنة، فيمكن أن تكون شيئا ماديا أو معنويّا كالخوف والشّجاعة والتّفاؤل والتّشاؤم، لتتجاوز هذه الثّنائية في أداءِ وظيفتها الفعل المرتبط بالإنسان إلى الفعل الطّبيعيّ الماديّ والفعل المعنوي، بحسب وجوده في

---

[1]– سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النّقد المغاربي، تونس، دار سحر للنشر، 2009، ص72.

المسار المنطقي للسّرد[1]. وهو ما نجده مُتحَقّقًا في البرنامجِ السّرديّ مدار مقاربَتنا، إذ أنّ عامل الذّات(جاز بطل الرّواية) أثناء محاولته الحصول على الموضوعِ ممثّلا في إنجازِ السيمفونية المخلّدة لبطولة جدّهِ والبحثِ عن هويتهِ، استند في تحقيقِه على عديد المساعدين، على غرار صديقتهِ (ميترا) التي شدّت أزرهُ لحظة الانفجارِ، و(غلاس) مديرُ المسرحِ (ثياتر) الذي طمأنه، فضلاً عن جدّهِ الذي سرد محكيات بطولة الإنسانِ العربيّ وانكساراته.

دون نسيان العوامل المعنويّة التي ساعدته في الصّمود ومواصلة سعيه لتحقيق هدفه المنشود، والعوامل المساعدةِ المُشيأة؛ ممثّلة في الصّندوق الذي حوى عديد الوثائق والصّور التّاريخيّة؛ كصورالأمير فيصل، وكتب أرّخت لحقب تاريخيّة كان فيها العالم العربي ضحية لمؤامرات الغرب وتقاعس بعض الحكّام العرب[2]، فهذه العوامل المساعدة شكّلت سندًا للذّات (جاز) في المضي نحو تحقيق الموضوعِ (إنجاز سيمفونية مخلدة لبطولة جدّه) وعرضها على مسرحِ (ثياتر). نوردها في المخطّط الآتي:



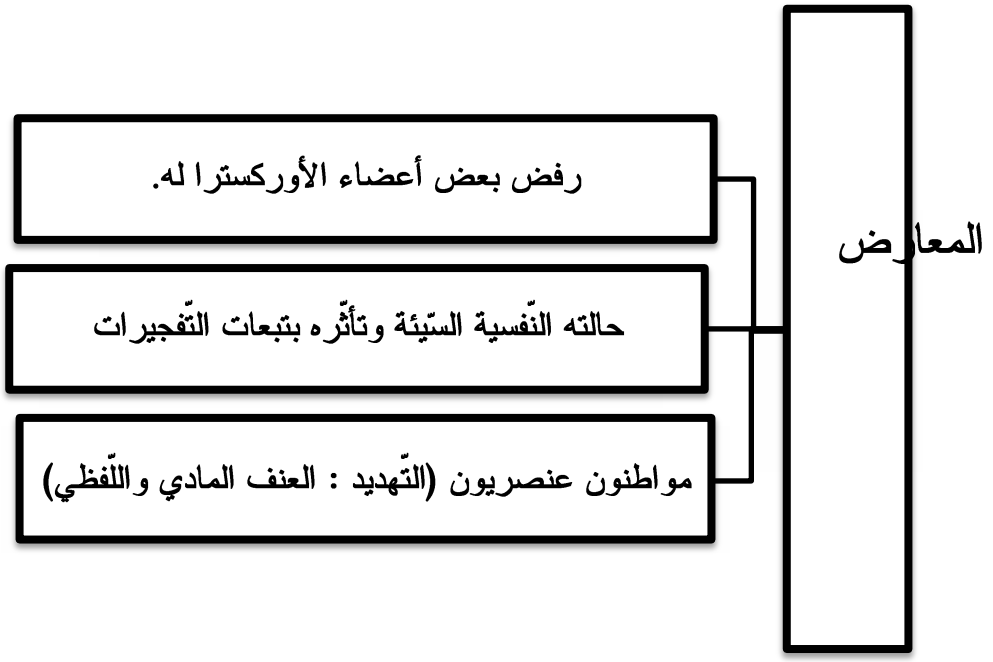
شكل (10): مخطّط العوامل المساعدة للذّات (جاز)

---

[1]– السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي– دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة– ص16.

[2] – خريف نيويورك الأخير، ص219–220.

على نقيضِ وظيفة العواملِ المساعدة، تأتي العوامل المعارضة لتعطيل فعل الاتصال ومنع الذّات .أمّا العوامل التي حالت دون تحقيق الذّات لموضوع القيمة، والتي تراوحت بين العامل النّفسي الدّاخلي والخارجي، نقدّمها في التّرسيمة أدناه:



شكل (11): مخطّط العوامل المعارضة للذّات (جاز)

بعد عرض العوامل على حدة، يمكن لملمتها وتنظيمها وتحليلها في الجدول الآتي:

جدول(6): جدول تحليلي للعوامل

الممثّـل	الدّور العاملي	مشخّصن	مُشيّء	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
جاز	ذات/مرسل إليه	+			+		
سكان نيورك	مرسل إليه	+				+	

إنجاز سيمفونية مخلدة بطولة الجدّ ومعاناة الأمّة	موضوع يمة		+				+
البحث عن الهوية	موضوع يمة			+			+
صديقته ميترا	مساعد	+			+		
الجــدّ بابا الشّريف	مساعــد	+			+		
صــديقــه الطّبيــب	مساعد	+			+		
صندوق الجدّ	مساعد		+				+
مدير المسرح	مساعد	+			+		
مديرة المركز الثّقافي	مساعد	+			+		
عدم تركيز ميترا.	معــارض			+	+		
حالته النّفسية	معارض	+		+			
مواطنون عنصريون	معارض	+				+	
أعضاء الأوركسترا	معــارض	+				+	

من خِلالِ استقراءِ الجدول، نستنتج أنّ هناك هيمنة للممثّلِ البَشريّ في البرنامج السّردي، مُتجلّ في ثنائية المعارضِ والمساعدِ، مع الإشارة إلى استماتة هذا النّمط الأخير في الوقوفِ إلى جانبِ الذات(جاز) لتحقيق ما تصبو إليهِ، في مقابلِ فشل العوامل المناوئة في كبحها والحيلولة دون وصولها إلى مُبتغاها، وتحقيق قيمة الموضوعِ (إنجاز السيمفونية المخلّدة لبطولاتِ جدّه وتبيانِ معاناة الأمّة العربية من تكالبِ الاستعمار عليها).

في ختامِ هذا الفصلِ نخلص إلى أنّ (واسيني) في تسريده للتّاريخ وظّف أنماطًا عدّة من الشّخصياتِ فيها المرجعيّ، والمتخيّل والمُستدعى، هيمن على تقدِيمها الجانب البُعد الدّاخلي النّفسي، إذا ما أخذْنَا في الحسبانِ طبيعة التّيمات المرتبطةِ بحالات الانكسار والهزائمِ والخوفِ، وهُو ما يُفسّر جُنوحه لتحليلِ دواخلها النّفسيّة على حساب الوصف الماديّ، إلّا ما ندر.

كما نسجّلُ سطوة هذا النّمط الثّاني (ذي المرجعية التّاريخية) بالرّغم من أنّ تسريدها روائيّا " يُعدّ من المُعضلات التي ترهق الرّوائيّ، لأنّ توظيفها في العمل الروائيّ يحتاج إلى دراية كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها الشّخصية التّاريخية وتلك التي لم تشترك فيها"[1]، إلا أنّ هذا لم يمنعه من إعطائها هامشًا من الحرية وفكّ أسرها من قيدِ التّاريخ، وبعثها من جديد، وتَفعيلها وفق ما تُتيحُه تقانات التّخييل التّاريخي لجعلها أكثر قُربًا وإقناعًا من المتلقي، وهو ما يظهر في تحرّكها بتلقائية وعفويّة ممّا أسهم بشكل إيجابيّ في تطوير الأحداث وتفعيل الفعل السّردي.

---

[1]–نضال الشّمالي، الرّواية والتاريخ، ص227.

الفصل الثّالث

تسريد التّاريخ في البنيّة الزّمكانية

1. البنية الزّمكانية في المنظور البنيويّ
2. تسريد التّاريخ في البنية الزّمنية في"رماد الشّرق"
3. تسريد التّاريخ البنية المكانيّة في " رماد الشّرق"

أوّلا: البنية الزّمكانية في المنظور البنيويّ

1-البنية الزّمانية

أ-مفهوم الزّمن- لغة واصطلاحا

يُعدّ الزّمن من أهمّ المفاهيم استعصاء على التّعريف والتّوصيف لارتباطه بالعالم اللّامادي الوهمي على الرّغم من إمكانية استشعار أثره؛ كتعاقب اللّيل والنّهار، وإحساس الإنسان به من خلال تدرّجه في سلّم الفئات العمرية من جهة، وارتباطه الوثيق بأبعاد حياته على تنوّعاتها من جهة أخرى، إلّا أنّ هذه الصّعوبة لم تمنع من وجود محاولات سعت سعيا حثيثا للبحث في ماهيته من خلال جهود علماء العلوم الدّقيقة؛ كالرّياضيات والفيزياء والفلك وعلماء التّنظير كالفلاسفة والأدباء وعلم الاجتماع، وهو ما تمخّض عنه الاهتداء إلى تفريعات ومصطلحات زمنيّة؛ كالزّمن الفلسفي، والزّمن النّفسي.

مفهوم الزّمن لغة

المتصفّحُ للمعاجم اللّغوية، يجد أنّ لفظ (الزّمن) ورد بمعان مختلفة، منها ما جاء بمعنى الزّمن الطّبيعي على غرار ما ورد في (لسان العرب)" اسمٌ لِقليل الوقت وكثيره، وفِي المحكم : الزَّمنُ والزَّمانُ العصرُ، والجمعُ أَزْمن وأَزمان وأَزمِنة. وزمنٌ زامنٌ: شدِيدٌ. وأَزمنَ الشّيءُ: طال عليهِ الزَّمان، والاسمُ مِنْ ذلك الزَّمنُ والزُّمْنَة؛ عنِ ابنِ الأَعرابي. وأَزْمَنَ بِالمكانِ: أَقام بهِ زَماناً"[1]، تعريف يشير إلى وقت بعينه، كوقت نضج الفاكهة ولتكن الرّطب خريفا.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص199.

في حين ورد في (مختار الصّحاح) بمعنى العلّة والمرض؛ بقوله: " ز م ن– الزّمن – والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أَزْمانٌ وأزمنةٌ وأزمُن وعامله مُزامنةٌ من الزّمن، كما يُقال مشاهرةٌ من الشّهرِ، والزّمانة آفة في الحيوانات؛ ورجل زمِن أي مُبتلى بَيِّن الزَّمَانَة وقد (زَمِنَ) مِن بَاب سَلِمَ"[1]. وهو المعنى نفسه الوارد في (المحيط) تقريبا:" الزّمن محرّكةٌ وكَسِحاب: العصر واسمان لقليل الوقت وكثيره، ج: أزمانٌ وأزمنةٌ وأزمنٌ، ولقيته ذات الزُّمَينِ،كَزُبَير: تريد بذلك تراخي الوقتِ"[2].

أمّا عند النّحاة، فقد ورد لفظ (الزّمن) بتسمية (الزّمان) بمعناه القديم، كون هذا الأخير الأكثر تداولا في مؤلّفاتهم؛ على غرار ما جاء في معجم (الكتاب) لـــ(سبويه) بقوله" وأمّا الفعل فأمثلة أُخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع. فأمّا بناء ما مضى فذهب وسَمِعِ ومكُث وحُمِدَ. وأمّا بناء ما لم يقع فإنّه قولك آمِراً: اذهب واقتُلْ واضرِبْ، ومخبراً: يَقْتُلُ ويَذهَبُ ويَضرِبُ ويُقْتَلُ ويُضرَبُ. وكذلك بناء ما لم يَنقطع وهو كائن إذا أخبرتَ"[3]، لتؤشّر دلالاُته على وقوعِ أَحداثٍ في ظَرفٍ مِيقاتيّ مُعيّن.

كما ارتبط بتسمياتٍ وتفريعات، منها: " الدَّهر عند العرب يقع على بعض الدَّهر الأطول يقع على مدَّة الدّنيَا كُلّها. قال: وقد سمعت غيرِ واحد مِن العربِ يقول: أَقمنا على ماءٍ كذا وكَذا دهرًا، ودارنا الَّتِي حللنا بها تحملنا دهرًا، وإذا كان هذا هكذا جازَ أَن يُقال الزَّمان والدَّهر واحد فِي معنى دون معنى. قال: والسَّنةُ عند العرب أَربعة أَزمنة: ربِيع وقيظ وخريف وشتاء، ولا يَجوز أَن يُقال: الدَّهر أَربعة أَزمنة، فهما يفترقان. وروى الأَزهري بِسندهِ عن أَبي بكرٍ. رضي

---

[1]– أبوبكر الرّازي، مختار الصّحاح، ص13، مادة (زمن).

[2]– محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي، قاموس المحيط، ص 1203.

[3]– سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام هارون، ج01، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1988م، ص12.

اللَّهُ عنه، عن النَّبِيِّ، صلَّى اللَّهُ عليه وَسَلَّم، أَنه قال: أَلا إنَّ الزمان قد استدار كَهيئتهِ يوم خلق اللهُ السّماوات والأرض، السّنة اثنَا عشر شَهْرًا، أَربعةٌ منهَا حرم: ثلاثة منها متواليات: ذو القعدة وذو الحجَّة والمحرَّمُ، ورجب مفردٌ؛ قال الأَزهري: أراد بالزَّمان الدَّهر. الْجَوهرِيُّ: الدَّهر الزَّمان. وقَولُهُم: دَهرٌ دَاهِرٌ كَقَوْلِهِمْ أَبَدٌ أَبِيدٌ "[1].

ومنه قوله تعالى:﴿ وقَالوا ما هِي إِلَّا حيَاتُنَا الدُّنْيَا نَموت وَنَحْيا وَمَا يهلِكُنَا إِلَّا الدَّهر وما لهم بِذلِك من علم إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾[2]؛ أي ما يفنينا إلّا مرّ الزّمانُ وطولُ العمر. كما ورد اللّفظ نفسه مُجاورا للفظة (حين)؛ بمعنى وقت من الزّمان، ولكن مع وجود تفاوت في طول المّدة؛ وهو ما ورد في قوله عزّ وجلّ:﴿هَلْ أَتَىٰ عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يكن شَيْئًا مَّذْكُورًا﴾ [3]، كما وردت بمعنى المدّة في قوله:﴿ تؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾[4]، عطفا على ما سبق يتّضح أنّ لفظة (الدّهر) تسمية لمجال زمنيّ يمتدّ من بدء وجود الإنسان إلى نهايته، كما يعبّر بها عن كلّ مدّة طويلة، وهو خلاف(الزّمان) الذي يقع على المدّة القصيرة والطّويلة[5]. إلى جانب هذه التّسميات الدّالة على (الزّمن) نجد ألفاظا أخرى دالة عليه مع وجود تباين في دقّة المعنى والتّوظيف؛ منها: البرهة، الآن، الأزل، السّرمد، العصر...إلخ.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 293.

[2]– سورة الجاثية، الآية 24.

[3]– سورة الإنسان: الآية01.

[4]– سورة إبراهيم: الآية 25.

[5]– مجمع ألفاظ القرآن الكريم، مجمع اللّغة العربية، ج1، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1989م، ص419.

مفهوم الزّمن اصطلاحا:

اصطلاحا في السّرديات يرتبط بكيفيات اندماجه ببنية الخطاب السّردي، فقد عرّفه جيرالد برنس(*Prince Gerald*) أنّه:" مجموعة من العلاقات الزّمنية – السّرعة والتّرتيب، والمسافة الزّمنية – بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها؛ بين القصّة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية"[1]. من هنا تجيء أهميته في بنية الفنون السّردية، من خلال تأطير حركة الأحداث والشّخصيات والتّغييرات التي تطرأ عليها، ليكون بهذا الدّور قد شكّل عنصرا جوهريا وفعّالا في ضبط إحداثيات حركة السّرد، لذا عُدّت قضية الزّمن إحدى القضايا التي يوليها منظّرو الخطاب السّردي عناية فائقة لمكانتها في عملية السّرد، فالزّمن كما المكان هما الوعاء الذي تقع فيه أحداث المحكي.

يعود قصب السّبق في إعلاء أهمية (الزّمن) في السّرد إلى (الشّكلانيون)؛ من خلال التّمييز بين المتن والمبنى الحكائيين، وهو ما أتاح فيما بعد الفصل بين زمن القصّة وزمن الخطاب، لتعقبه بقية التّحديداتِ الزّمنية، وهو الطّرح الذي استقطب أيضا النّاقدَيْنِ (تودوروف) (*I.Todorov*)، و(جيرار جنينات)(*Gérard Genette*) إيماناً منهما بدوره في الرّواية، من منطلق أنّه « ذو أهميّةٍ مُزدوجة، فهو من نَاحيةٍ ذو أهميةٍ بالغة لعالمها الدّاخلي، حركة شخوصها وأحداثها، وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى، فإنّه ذو أهمية بالغة بالنّسبة لصمودها في الزّمن، بقائها أو اندثارها»[2].

---

[1]– ركان الصفدي، الفنّ القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ط1، دمشق، الهيئة العامة السّورية للكتاب، 2011م، ص 340.

[2]– أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة، ط1، بيروت، المؤسّسة العربية، 2004م، ص18.

أين رأى الأوّل- تودوروف- أنّ زمن الخطابِ خطّيٌ وزمن القصّةِ متشعّبٌ، فـ" العديد من الأحداثِ في القصّة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتّبة واحدة بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزّمنية المتعدّدة التي تمدّنا بها العديد من الخطاباتِ على المستوى الزّمن"[1]. كما ميّز بين زمن الكتابة وزمن القراءة، " فالأوّل يصبح عنصرًا أدبيًّا بمجرد ما إن يتمّ إدخاله في القصّة، أو في الحالة التي يتحدّث فيها الرّاوي في حكيه الخاص عن الزّمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا، أمّا الثّاني فيحدّدُ في إدراكنا إياه ضمن مجموعِ النّص، ولا يصبح عنصرًا أدبيّا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة"[2].

في حين الثّاني- جيرار جنيت- عمل على تطويرِ ما توصّل إليه (تودوروف)، حيث كُلّلت جهوده بتقسيم السّرد إلى ثلاثة مستويات؛ القصّة، الخطاب والقصّ، بتمييزه بين الحكاية بصفتها مضموناً حدثيا أي قصّة، والحكاية بصفتها خطابا سرديّا، والحكاية بصفتها فعلا سرديّا، ليصلَ إلى تحديدِ موضوع السّرديات في الخطاب السّردي وعلائقه بالفعل المنتج له وبالمضمون الحدثي. ناهيك عن دراسة تضمّنت المفارقات السّردية وأشكال التّنافر بين ترتيب أزمنة القصّة وترتيب أزمنة المحكي.

كما رصد مختلف أشكال التّعارض والتّفاوت بين التّرتيب الزّمني للأحداث في المادة الحكائية والقصّة وترتيب الزّمن الزّائف الكاذب، أي الزّمن الطبيعي للحكاية كما وقعت في الواقع، منطلقا من فكرة أنّ زمن المبنى الحكائي ليس صورة طبق الأصل عن الزّمن الطّبيعي، وإن وُجد، فإنّ الحكاية تصبح بلا قيمة فنيّة أو تأثيرية، وتنظيماته داخل المحكي. " فالزّمن والصّيغة يشتغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين القصّة والمحكي، بينما الصّوت في آن

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي الزمن، ص73.

[2]- المرجع نفسه، ص74.

واحد على العلاقات بين السّرد والحكي، وبين السّرد والقصّة"[1]. إضافة إلى وضع آليات إجرائية تمكّن الباحثين من دراسة العلاقة بين زمن القصّ وزمن المحكي، اعتمادا على ثلاث مقــولات؛ النّظــام أو التّرتيب (*L'ordre Temporelle*)، *الدّيمــومة (la durée) والتّواتر* (*La fréquence*).

ب- التّرتيب الزّمني (*L'ordre Temporelle*)

يرتبط بمجموع العلاقات القائمة بين ترتيب الأحداثِ داخل القصّة والتّرتيب الزّمنيّ الرّوائيّ المتخيّل لتنظيمها في المحكيّ، هذا التّرتيب يختلف في الرّواية الكلاسيكية عن نظيرتها الحديثة، حيث يكون الزّمن في خطابها متسلسلا خاضعا للتتابع المنطقي، يُحترم فيه زمن حدوث الأحداث، في حين في النّوع الثّاني يتحكّم فيه (اللامنطق) من خلال آليتي الاستباق والاستذكار اللّتين تسهمان في تكسير عمودية السّرد، على كافة المستويات[2]، وهو ما يُضفي على المنجز جمالية تستقطب القارئ، ناهيك عن الوظيفة الدّلالية التي يؤديها هذا التّلاعب بالتّرتيب الزّمني.

يحدث هذا التّلاعب والتّمايز بين زمن الحكاية، وزمن الحكي بفضل تحرّر الرّوائي من قيد التّسلسل المنطقي للزّمن المتعارف عليه، بالتّرحال بين الأزمنة، فعلى سبيل المثال يكون بصدد سرد أحداث راهنة، وسرعان ما يقفز نحو زمن المستقبل مُستشرفا أحداثا قد تقع أو يتنبأ بوقوعها، أو يعود إلى الماضي ليسرد أحداثا وقعت في الزّمن الماضي، مُشكّلا بذلك مفارقة زمنية، جودة توظيفها تشي ببراعته وقدرته على تجسير الحركة بين زمن الحكاية وزمن المحكي داخل البنية السّردية، لغايات جمالية ودلالية.

---

[1]-جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد حلي وآخرون، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثّقافة، 1997م، ص42.

[2]- ينظر: المرجع السّابق، ص. 46-47.

يتضمّن التّرتيب الزّمني أو المفارقات الزّمنية عنصري الاسترجا، والاستباق، ويقصد به "المسار الزّمني في سياق الرّواية؛ من حيث الاستحضار- أي استحضار الزّمن الماضي في زمن الحضور- والاستباق- أي تداعي المستقبل في زمن الحضور[1]. وهي آليات تسجّل حضورها في الرّواية مدار مقاربتنا تناغما وطبيعة المسرود المدثّر برداء التّاريخ.

- **الاسترجاع** (*Analepsies*)

يُطلق عليه أيضا (الاستذكار)، وهو "أسلوب من أساليب استخدام الزّمن في الرّواية، وهو إخبار بعدي يعود فيه الرّاوي إلى الماضي لإلقاء الضّوء على أحداثه، وبه ينقطّع السّرد مؤقّتا، أو ليسترجع شيئا من الماضي، ثم يعود إلى أحداث حاضرة، فهي تقنية يعتمد فيها الرّاوي على الذّاكرة، ذاكرة السّارد أو ذاكرة الشّخصيات، من خلالها يتلاعب الرّوائي بالزّمن الطبيعي للأحداث، وهذا لدوافع متعدّدة، كالعودة إلى الماضي تحت تأنيب الضّمير، أو لغاية التّفاخر بإنجاز، أو النّبش في أوجاع لم تلتئم جروحها، وقد يكون على شكل الحنين لأيام التّرف والانشراح على شاكلة سرد شخصية(ميترا) التي سنأتي على إيراده في الشّق التّطبيقي أين استرجعت الأيام الجميلة التي قضاها والدها قبل انهيار نظام الشّاه على يد أنصار الخميني، وغيرها من الأسباب.

يُوظّف لغايات عدّة، منها؛ سدّ الثّغرات الحاصلة في السّرد، ومن ثمّة فهم الأحداث وتأويلها في ضوء مبدأ السّببية، كما يسهم في تثبيت وتأكيد الحدث وإيضاح أهميته، والإحاطة بجوانبه، إضافة تقديم شخصيات أمكنة وافدة إلى الخطاب وكشف ماضيها تحضيرا لتقبّل دورها

---

[1] – مراد عبدالرحمن مبروك، بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة – رواية تيار الوعي نموذجا 1967م-1994م، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص23.

لاحقا في مسار السّرد. ناهيك عن دفع الملل والرّتابة عن ذهن المتلقي.

قسّمها (جيرار جينيت) إلى ثلاثة أقسام؛ تجيء على النّحو الآتي:

-استرجاع خارجي *(Analepsies externes)*

وفق هذا النّمطِ من الاسترجاعِ يرد محكيّ يختلف عن مضمونِ الحكيّ الأوّل، وظيفته إثراء الأحداث وتكثيفها، ويُقصد به " الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السّرديّ، حيث يستدعيها الرّاوي في أثناء السّرد، وتعدُّ زمنيا خارج الحقل الزّمني للأحداث السّردية الحاضرة في الرّواية"[1]، يلعب دورًا بارزا في توضيحِ بعض الزّوايا المظلمة في السّرد لدى المتلقي، ويتمّ ذلك من خلال إقحام شخصية جديدة في النّص الرّوائي، مُضيفا سوابقها، أو يستدعي الماضي القريب العهد لشخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، أو سرد وقائع سابقة لها أثر على حدوث الأحداث الرّاهنة، لأنّ وَظيفتَها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طَريق تنويرِ القارئ بخُصوصِ هذه السّابقة أو تلك[2]. وهذا على نقيضِ الاسترجاعات الدّاخلية، التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالزّمن المحكيّ الأوّل. تتفرّع عنه ثلاثة أنواع:

❖ **الاسترجاع الخارجي الجزئي *(Analepsies externes Partielles)***: هذا النّوع من الاسترجاعات وافدة، تنتهي بحذف دون الانضمامِ إلى الحكايةِ الأولى، أي أنّه لا يلتحمُ بالسّرد الأوّلي للحكاية، تقطع صراحة بحذف، وبعدها تستأنف الحكاية الأولى"[3].

---

[1]- مها حسن قصراوي، الزّمن في الرواية العربية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص195.

[2]-ينظر: جيرار جانيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص61.

[3]- ينظر: المرجع السّابق، ص 72.

❖ – **الاسترجاع الخارجي الكلّي** (*Analepsie esterns Complete*):نعني به الاتصال بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة[1]، فمثلا نجد دمج حياة السّارد في حكاية معينة إلى الحكاية الأولى.

❖ **الاسترجاعات المختلطة** (*Anagenèses mixtes*): تجمع بين الاسترجاعات الدّاخلية والخارجية، نادرُ التّوظيفِ في الخطاب الحكائيّ.

استرجاع الدّاخلي

يكون فيه الارتداد إلى نقطة مضت وتجاوزها السّرد، لكنّها واقعةٌ داخل الزّمن القصصيّ عكس الاسترجاعِ المذكور آنفًا –الاسترجاع الخارجي– الذي يكون خارجها، يتمّ فيه استرجاع أحداثٍ ماضية متعلّقة بأحداث الرّواية وشخوصها، بحيث يكون الزّمن فيها مواكبا لسير الأحداث، "يختّص هذا النّوع باستعادة أحداث ماضية، ولكنّها لاحقة لزمن بدء الحاضر السّردي، وتقع في محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الرّاوي إلى التّغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها"[2]، وهو الذي يسير وفق زمن القصّة ويتّصل بالشّخصيات والأحداث. ويضمّ كلّ من:

❖ الاسترجاعات الداخلية التكميلية (*Analepsies Internes Complétives*): تأتي عادة لتسدّ فجوة سابقة في الحكاية[3].

➢ الاسترجاعات الداخلية التكرارية (*Analepsies internes répétitives*): تأتي لعودة تكرار السّرد لحدث سبق ذكره و يسميها (جيرار جينيت) بالتّذكيرات[1].

---

[1]– ينظر: المرجـــع نفســـه، ص 71.

[2]– مها حســـن قصـــراوي، الزّمـــن في الرّواية العربية، ص199.

[3]– ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 62.

-الاستباق أو الاستشراف ***(Prolepses)***

يدلّ هذا المصطلح على القفز بالسّردِ إلى نُقطة زمنيّة واقعةٍ في المستقبل بالنّسبةِ لزمن السّرد الذي تقع فيه هذه القصّة، حيث "يلجأ السّارد إلى الاستباق لتحقيق غايات سردية، كسدّ ثغرات أو إكمال حكايات جماعية لم ير السّارد ما تبقي منها إلّا نهايتها التي قد يكون وقوعها في المستقبل، أو لأسباب ترجع لآليات عمل الذّاكرة.(تداعي المعاني)[2]. يشير السّارد من خلاله إلى وقائع وأحداث مستقبلية. لا يختلف عن تقانة الاسترجاع في تقسيماته، فهو-أيضا- يُقسّم إلى ثلاثة أنواع، استباق داخلي والآخر خارجي. إضافة إلى نوع ثالث يجمعهما، يطلق عليه الاستباق المختلط.

✓ الاستباق الداخلي ***(Prolepses internes)***: "لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزّمني"[3]، بمعنى لا يتجاوز آخر حدث في الرّواية. من حيث التّسلسل الزّمني للأحداث. وتضمّ نوعين، هما:

❖ سوابق داخلية تكميليّة ***(Prolepses internes completives)***: تخبرنا عما ستكون عليه القصة مستقبلا في إشارة للأحداث أو الشخصيات أي التي تسد مقدما ثغرة لاحقا.

❖ سوابق داخلية تكراريّة ***(Prolapses interns repetitive)*** : هو ذكر حادثة معينة والتي سوف يتطرق إليها السارد مستقبل بالتفصيل والتي تضع القارئ في حالة من التشويق لمعرفة المزيد عن هذه الحادثة •

---

(1)- المرجع السابق، ص 64.

(2)- عبد العاطي إبراهيم الهواري، لغة التّهميش، سيرة الذّات المهمّشة، الشّارقة، دائرة الثّقافة والإعلام، 2008م، ص75.

(3)- سهام علي السّرور، الزّمن في سرد سهيل إدريس، مجلة ثقافية فصلية، الأردن، ع87: أيلول/9/سبتمبر 2013م، الموقع الإلكتروني https://www.oudnad.net/spip.php?article870:

✓ **الاستباق الخارجي *(Prolapses externes)***

نقيض الدّاخلي " يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتدّ بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السّرد إلى نهاياتها"[1].

✓ **الاستباق المختلط:**

من خلال توصيفه بـــ"المختلط"، يتّضح أنّه يجمع بين سابقيه، ففيه" يتّصل الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسمٌ منه داخلياً والقسم الآخر خارجياً، أي يتجاوز خاتمةَ الرواية ويتعدّى الحدث الرئيسي الذي تتكوّن منه الحكاية"[2].

عطفا على ما سبق ذكره، يتّضح أنّ الاسترجاع تقنية تمكّن السّارد من سرد حدث قصّة في نقطة ما في النّص بعد أن يتمّ حكي الأحداث اللاحقة، كما كان يعود السّرد إلى نقطة ماضية في القصّة، على نحو معاكس، في حين الاستباق يمكّنه من سرد حدث قصّة في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السّابقة.

ج-الدّيمومة المدة *(La Durée)*

يقصد بها تلك العلاقة التي تربط بين زمن القصّة التي الذي يُقاس بالثّواني والدّقائق والسّاعات، الأيام، الشّهور، السّنوات وطول النّص القَصصيّ الذي يُقاس بالأَسطرِ والصّفحاتِ والجمل والفقرات، ممّا يقودنا إلى استقصاء السّرعَة والتّغيرات التي تطرأ على نسقه[3]. وهي مدّةٌ يصعب قياسها في النّص السّرديّ، والسّبب الرّئيس في ذلك عائدٌ – وفق رأي جان ريكاردو

---

[1]-كمال أحمد غنيم، محمد مصطفى كلاب، حسن علي بشير بهار، ترتيب الزمن في ثلاثية فرسان حسن علي بشير بهار، ع04، غزة، فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، 2021م، ص217.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، 2002م. ص18.

[3]- Gérard Genette .Figures III, seuil, Paris 1972, p122.

(Jan . Ricardou)- إلى كون " تطوّر الحكاية يتأرجح دائما بين حَدّين مُتناقضين؛ الاستطراد الذي يكبح، والإقتضاب الذي يُسرّعُ، وبالقدرِ الذي تنمو في القصّة المتخيّلة على أنّها تشخيص للكتابة تبينها، فليس من النّادر أن نراهما متوافقين بحسب كلّ من هذين الإمكانين"[1].

وبهذا الطّرح يكون إيقاع السّرد خاضعا لوتيرتين. أولهما؛ تسريع السّرد، يتألّف من حركتي المجمل (الخلاصة) والإضمار الحذف (*Ellipse*)، وثانيهما الوقف *(Pause)* (الاستراحة)، والمشهد *(Scène)*.

-المجمل(الخلاصة)*(Sommaire)*

يُقصد به سرد الوقائع والأحداث المختزلة في بضع فقرات أو في بضع صفحات ويفترض حدوثها في أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون سرد التفاصيل بدقّة، فهو إذن سريعا بالأحداث واختزال لوقائع سنوات [2].

-الوقفة / الاستراحة(*Pause)*

هذه الوتيرة الزّمنيّة تقوم على الإبطاءِ المُفرط أو على التّوقف الزّمني شبه التام في عرض الأحداث، يلجأ إليها الرّاوي لوصف الوقائع في زمن القصّة؛ حيث ينقطع سرد الأحداث ويُحال الخطاب السّردي على حالة من السّكون والانقطاع عن سيرورته الزّمنية، فاسحا المجال أمام السّرد الوصفي[3]، أين تتوقّف حركية سرد الأحداثِ عند نُقطة مُعيّنة، ليعود إليها لاحقًا، لِتصبح

---

[1]- جان ريكاردو، قضايا الرّواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، دمشق، منشورات دار الثّقافة والإرشاد القومي ، 1977م، ص37-38.

[2]- حميد الحميداني، بنية النصّ السّردي- من منظور النّقد الأدبي- ط1، بيروت، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، 1991م، ص76.

[3]- ينظر: المـــــرجع نفسه، ص76.

مدّة محكيّ الخطاب أكبر من مدّة محكيّ القصّة.

- الحذف(*Ellipse*)

هو التّخلي عن مُدّةٍ زمنّيةٍ في السّرد، بُغية تسريعِ وتيرته، يلجا الرّوائيّ إليه لصعوبة سرد الأيّام والحوادث بشكلٍ مُتسلسلٍ دَقيــقٍ، لأنّه من الصّعبِ سرد الزّمن الكرونولوجيي، وبالتّالي لابــدّ من القفزِ واختيار ما يُستحق أن يُروى، مُقصيا بذلك حيثيات الأحداث لا يراها مُهمّة. وهو أنواع، مبنيّ على ما يقدّمه الرّاوي من تصريحات: الحذف الصّريح؛ يصرّح به من طرف الرّاوي عن طريق إشارات محدّدة أو غير محدّدة. وحذف ضمنـيّ، لا يصرّح به الرّاوي، حيث يتركُ المجال لمؤهّلات القراء[1]، ومن أشكاله نجد الحذف الافتراضي، والذي يستحيل تموقعه. كما يمكن تحديد نوعين آخرين من الحذف هما: حذف محدّد وحذف غير محدّد.

-المشهد(Scène)

يعوزه السّارد لكسرِ رتابة السّرد، كما يسمح له بفسحِ المجال أمام الشّخصيّةِ للتّعبير عن أرائها من خلال الحوار المتبادل مع الشّخصيات الأخرى من خلال إيراد محكيات تكميلية يعتمد فيها على الاستطراد المتضمّن للمفارقات الزّمنية من استرجاعات واستباقات، باعتباره بؤرة زمنيّة تلتقي فيها جميع التّقنيات السّردية التي تعمل على إبطاء حركة السّرد[2]. فهي اللّحظة التي يكاد يتطابقُ فيها زمنُ السّردِ بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق .

-التّواتر السّردي (*La Fréquence*)

يُعنى بمجموع علاقات التّكرار بين زمنّي القصّة والخطاب ومرّات تكرارها، والتي

---

[1]-ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص117.

[2]- ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244.

تُحصى زَمنيّا أو عدديّا. ترد وفق(جيرار جينيت) ضمن أربع حالات، فقد يُسرد الخطاب مرّة واحدة ما حدث مرّةً واحدةً، أو أكثر من مرّةٍ ما حدث أكثر من مرّة، أو أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة، أو مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرة[1]. يسهم في دفع حركة السّرد إلى الأمام، إضافة إلى الدّور الذي يلعبه في تكثيف الدّلالة وإضفاء الصّورِ الجماليّة والفنّية على المُنجزِ.

2-البنية المكانية

المكان لا يختلف عن الزّمان من حيث الأهمية، سواء في الحياة الواقعية، أو في النّصوص على اِختلافها، باعتباره الأَرضيّة التي تقع عليها الأَحداث، والحاضنة الاستيعابية التي تتحرّك فيه الشّخصياتُ، الأَمر الذي جعله محطّ ومدارَ اهتمامِ الكثيرِ من النّقادِ والمُفكرين والفلاسفة إيمانًا منهم بِقيمته الثّابتةِ. هذا الِاهتمام أَفضى إلى تعدّدٍ في التّسميةِ وزخم في الدّلالات، أين يجد الرّاصد الكثير من المصطلحات، مِنها ما طابق لفظة(المكان)، ومِنها ما اختلف عَنها؛ كالفضاء، والحيز، والموضع وغيرها من المُسمّيات، التي سنعرض بعضًا منها.

أ-المكان لغة واصطلاحا

المكان لغة

يتعدّد مفهوم المكان لغة في المعاجم العربية، بتعدّد تسمياته ودلالاته، فقد ورد في معجم (العين) أنّه "الموضع، والجمع أمكنةٍ، كَقذالٍ وأَقذلةٍ، وأمَاكن جَمعُ الجمعِ، قال ثعلب: يبطلُ أن يكون مكان فَعالان، لأنّ العَرَبَ تَقول: كُن مكانكَ، وقُمْ مكانك، واُقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على

---

(1) –Gérard Genette, Figures III ,Paris, Le Seuil, 1972, p.145.

أنّه مصدرُ مكانٍ أو موضع منه في أصل تقدير الفعل مَفْعَل لأنّه موضعُ للكينونةِ"[1]، الملاحظ في تعريفهِ أنّه بمعنى (الموضع).

وهو المعنى نفسُه الذي ذهب إليه (الزّبيدي) منطلقا من آراء المتكلّمين، مفاده أنّ "المكان الموضع الحاوي للشّيء، وعند بعض المتكلّمين أنّه عرض، وهو اجتماع جسمين حاو ومحويّ، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكانُ عندهم المناسبة بين الجسمين، وليس هذا بالمعروف في اللّغة"[2]، تعريفٌ يُلامسُ المفهومَ الاصطلاحيّ للمكان، ويتقاطع مع مقولة (أفلاطون) الذي يرى أنّه الحاوي، أي الضّام للأشياء [3].

في حين (ابن دريد)، يقول مُتوسّعًا في مفهومه: "كَمِنَ الشّيءُ في الشّيء، وكَمَن يَكمُن كمُون إذا تَوارى فيه، والشّيء كامِنٌ، ومنه سُمّي الكمينُ في الحرب، وكلّ شيء اِسْتَتَر بشيءٍ، فقد كمَنَ فيه ... والمكانُ مكانُ الإنسان وغيره، والجمع أمكنةٌ، ولفلان مكانة عند السّلطان أي منزلة، ورجلٌ مكينٌ من قوم مُكناء عند السّلطان"[4]، المعاني الواردة في هذا التّعريف تحيل على المقامِ والمنزلةِ والتّوريّة والاستتار.

كما سجّلت لفظةُ (مكان) حضورها بكثافة في القرآنِ الكريم، أين نشهدُ تعدّدًا دلاليا في مفهومِه اللّغوي، تماشيًا مع أسبابِ نزول الآياتِ الكريمة، ولتعدّدِها نكتفي بإيراد بعضٍ منها، فقد جاء في مُحكم التّنزيل في سور النّساء:﴿وَإِن أَرَدتُّمُ ٱستِبدَالَ زَوجٍ مَّكَانَ زَوجٍ وَءَاتَيتُم إحدياهن

---

[1]–ابن منظور لسان العرب، مج6، ط1، بيروت، لبنان، دار صادر، 1997م، ص83.

[2]– مرتضى، الزَّبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، المحقق: مجموعة من المحققين، ج36. مادة مكن، الناشر: دار الهداية، ص.179.

[3]– ينظر: عبد الرّحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، ط1، الكويت، وكالة المطبوعات، 1975، ص196.

[4]– أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللّغة، المحقق: رمزي منير بعلبكي، ج2، ط1، بيروت،الناشر: دار العلم للملايين، 1987م، ص.983. مادة (كمن).

قِنطَارِا فَلا تَأخُذُوا منه شَيئا أَتَأخُذُونَهُ بُهتَنا وإثما مُّبِينا﴾[1]، يعني و" إن أردتم استبدال زوج مكان زوج. وإن أردتم، أيها المؤمنون، نكاح امرأة مكان امرأة لكم تطلقونها"[2]؛ أي عوضها أو بدلا منها. وهو المعنى نفسه الذي تَتَضمّنه الآية الكريمة(78) من سورة (يوسف): ﴿ قَالُوا يَأَيُّهَا ٱلعَزِيزُ إِنَّ لَهُۥٓ أَبا شَيخا كَبِيرا فَخُذ أَحَدَنَا مَكَانَه إِنَّا نَرَيكَ مِنَ ٱلمُحسِنِينَ﴾.

كما وردت بمعنى المكان الجغرافي المعلوم، مثلما هو وارد في قوله تعالى:﴿ وَٱذكُر في ٱلكِتَٰبِ مَريم إِذِ ٱنتَبَذَت مِن أَهلِهَا مَكَانا شَرقِيا ﴾[3]، بمعنى تختار مكانًا من جانب الشَّرق، والشَّرق المَكان الَّذِي تشرق فِيه الشَّمسُ، وفي السّورة نفسها (مريم) وردت بمعنى المنزلة والمكانة في قوله: ﴿ قُل مَن كَانَ فِى ٱلضَّلَٰلَةِ فَليمدُد لَهُ ٱلرَّحمَـٰنُ مَدًّ حَتَّىٰٓ إِذَا رَأَوا مَا يوعَدُونَ إِمَّا ٱلعَذَابَ وَإِمَّا الساعة فَسَيعلَمُونَ مَن هُوَ شَرّ مكانا وأضعف جُندا﴾[4]؛ أي شرّ منزلة وأقلّ ناصراً.

المكان اصطلاحا

مصطلح (المكان) هو الآخر لم يكن بِمنأى عن التّعدّد لارتباطِه بميادين وعلوم شتّى كَالفلسفة والعلوم البحتة والموضوعات الجغرافيّة وعلم الاجتماع وعلم النّفس والأَدب وغيرها، الأَمر الذي أَفضى إلى وجودِ عدّة تعريفات، نذكر بعضًا منها، فعلى سبيلِ المثالِ عرّفه علماء الاجتماع انطلاقا من علاقتِه بالإنسان بعدّه امتدادًا للجسد، ومرآة عاكسَة لقاطنيه، فهو يحيل على

---

[1]– سورة النّساء، الآية20.

[2]– انظر: تفسير "الاستبدال" محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، المحقق: أحمد محمد شاكر، ط1، ج.8، مؤسسة الرسالة، 1420هـ – 2000م، ص.123.

[3]– مريم، الآية 16.

[4]–مريم : الآية10.

أَمزجتِم النّفسيّة ووضعهم الاجتماعِيّ والثّقافيّ والدّينيّ[1]، ولأهميته يولي الإنسان له أهمية بالغة في اختياره سواء أكانت إقامته دائمة أو مؤقّتة.

بينما الفلاسفة يربطونه بالبعد المادِيّ المحسوس، على غرارِ الفيلسوف (أفلاطون) الّذي يرى أنّه "الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحلّ التّغيير والحركَة في العالمِ المحسوسِ، عالم الظّواهر الحقيقي"[2]، فبهذا المفهوم يحقّق الأبعاد الفيزيائيّة للأشياءِ، وفي فضائها يتحقّقُ وجودُها الماديّ بحركيتها فيه. وهي الفكرة نفسها التي يعضدها (أرسطو)، والتي يستوضُحها (عبد الرّحمن بدوي) بالقول: "الحاوي الأوّل وهو ليس جزءا من الشّيء لأنّه مساو للشّيء المحويّ وفيه الأعلى والأسفل وهناك الخاص، وهو الذي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك الذي يكون حيّزا لجسمين أو أكثر"[3].

أمّا عند علماء النّفس، فهو ذلك المُؤثّر في انفعالات الذّاتِ سلبًا وايجابًا، ويعكس في الآن نفسِه مزاجها، لذا يوصي الطبيب النّفساني مرضى حالات الاكتئاب باختيار الأمكنة الهادئة التي توفّر لهم الرّاحة النّفسية، ليكون لها الأثر البليغ على مشاعرهم وأفكارهم وسلوكياتهم، فحيثما وُجد المكان الهادئ وُجدت النّفس المطمئنّة بما يوفّره لها من راحةٍ؛ من هنا يتجاوز المكان خاصية الجماد والسّكون إلى ميزة الحركية والتّأثير النّفسي، " فهو ليس مُجرد حيّزٍ يشغله الإنسان، بل هو مُلازم لتاريخه وحضارته وشاهد أمين على تطوّره؛ فهو الإطار الذي يشهد

---

[1]– للتفصيل أكثر ينظر: حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربي– قراءة موضوعاتية جمالية– دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 9–11.

[2]– محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، ط2، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1984م، ص124.

[3]– دلالة الأرض في الخطاب الشعري العربي المعاصر الأرض المحتلة نموذجا، بن كرامة عائشة، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2018م–2019م، ص28.

تفاعله مع العالم، فِيه يتحرّكُ ويُشكّل أفكاره وقيّمه"[1].

كما نشير إلى وجود تسميات أُخرى لها الدّلالة نفسها، منها(الحيّز) الذّي عدّه بعض النّقاد مُرادفًا للمكان، على حدّ تعريف عبد المالك مرتاض، والذي تبنّاهُ، مخالفًا غيره من النّقاد العرب والرّوائيين بحجّة سوء ترجمتهم لمصطلح *(Espace - Space)* مُعتبرا أنّه اللامحدود مقارنة بالفضاء والمكان[2]، في حين (كريم رشيد) يزيل الغموض بالتّفريق بين مصطلحي(المكان) و(الحيّز)، من خلال الإشارة إلى تلك الصّلة التي تحدّد بها مواقع الأشياء داخل المكان؛ فهو فراغ ذو ثلاثة أبعاد، ليس كالمكان الممثّل لسطح ذي بعدين[3]، بإضافة بُعد الارتفاع إلى بعدي الطّول والعرض.

كما نجد مصطلحات أخرى لا تبتعد دلالاتها عن دلالة المكان، يمكن رصّها تحت دلالة المكان- على سبيل الذّكر لا الحصر- الخلاء التي تعدّ توصيفا له: "خلا المكان والشّيء يخلو خلوًا وخلاء وأخلى إذا لم يكن فيه أحدٌ ولا شَيء فيه"[4]. كما نجد أيضا الموضع والمحل، اُعتبر مرادفان لـــ(المكان)؛ فالأوّل لغة من" حلّ بالمكان يحلّ حلولا ومحلا...وهو نقيض الارتحال"[5]، أمّا الثّاني؛ فجمعه" المواضع...واحدها موضع واسم المكان الموضع والموضع"[6]، كلاهما يوظّفان بدلالة المكان.

---

[1]- عالية أنور الصّفدي، شعرية الأمكنة في روايات يحي يخلف، الأردن، دار المعتز للنّشر والتّوزيع، 2015م، ص17.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص121- 122.

[3]- المكان، الفضاء، الحيز، من أجل فكّ الاشتباك الاصطلاحي، ع 43، مجلّة عمّان، كانون الثّاني 1999م، ص7.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ج.14، ص237. مادة (خلا).

[5]- المرجع نفسه، ج11، ص 163. لسان العرب، مادة (حلل).

[6]- المرجع نفسه، ج08، ص396. مادة (وضع).

ب-المكان الرّوائيّ

المكان في الفضاء النّصي الأدبي- بما فيه الرّوائي- يتخلّى المكان عن بعده الجغرافي الحقيقي، وينصهر داخل البنية السّردية، أين تبرز طاقته الاستيعابية، من خلال احتضان الشّخصيات التي تتحرّك وتتصارع فيه ضمن بنية زمانية، مُتحوّلا بذلك إلى إطار عام يسهم في تأطير السّردِ، فهو بهذا المفهوم ذلك" الفضاء التّخييلي الذي يصنعه الرّوائيّ من كلمات، ويضعُه كإطار تجري فيه الأحداث"[1]. يكون مكانًا متخيلا، كما يُمكِن أن يكون مكانًا حقيقيّا تمّ مُعاينته على أرضِ الواقعِ على شاكلةِ الأمكنةِ التاريخيّة، ولكن هذه الواقعية لا تعني التّصوير الحرفي، وإنّما تصويرٌ يقف في منطقة وسطى، " فلا هو واقعيّ جغرافيّ ولا هو خياليّ، ولكنّه مزيج منها جميعا"[2]، أي أنّ دلالة الألفاظ والأسلوب هي التي تبلور سيرورة وحركية الأحداث بين الواقع المكاني والمتخيّل المكاني، وهو ما سنقف عليه لاحقا في المبحثِ الخاصِ بتسريدِ المكانِ في "تسريد التّاريخ في البنية المكانية في رواية "رماد الشّرق".

وفي سياق هذا التّصوير والتّشكيلِ، يشحن بِتصوّرات نفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة يستّشف المتلقي أبعادها ويتصوّرها من خلال تفاعل العناصر المكانية وتضادها التي تضفي بُعدا جماليًا وقيمة دلالية تشدّ أزر مقصدية الرّوائيّ من تسريده للمكان من منطلق أنّ اختيار المكانِ بردائه الفنّي، وسيلته اللّغة ومقصديته الفكرة والمعنى، ولا يتّم هذا الدّور الذي يَلعبُه المكان إلّا بحدوثِ جدليةٍ بين بقية مكوّناتِ السّردِ، كونه "وعاء للحدث وللشّخصية إذ يُظهر مظاهر الحياة التي

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء – الزمن – الشّخصية)، ط1، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربي 1990م، ص 26.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص131-132.

تعيشها الشّخصيات، كما يحوي الأحداث التي تنمو مسيرتها ضمن إطار محدّد"[1]، ناهيك على أنّه يُسهم في إبراز سلوكيات الأفراد ومشاعرهم، فهو بمثابة المرآة العاكسة لتصرّفاتهم.

ج-المكان الرّوائيّ- التّاريخيّ

مكانٌ له مرجعيته الحقيقية والواقعية، يستدعى من بين دفّتي التّاريخ أو من موقعه الجغرافي المادي، يُوظّف داخل بنية الحكي ليلعب دورًا لا يقلّ أهمية عن الدّور الذي تلعبُه الشّخصياتُ والزّمن المُرتبط بالتّاريخ؛ من خلال إسهاماته في إعادة بناء وتشكيل رؤيةٍ جديدةٍ للتّاريخ، وتصحيحه؛ ويتمّ هذا من خلالِ الرّمزية والدّلالات التي يحمّلها إياه الرّوائي، فيصبح رمزًا يُختزل عبره التّاريخ، من منطلق أنّه " في حقيقته عبارة عن هويّة تاريخية مادية ماثلة للعيانِ... قادر على اختراق التّاريخ وإظهاره"[2]، نِفض الغبار عن أحداث غُيّبت عَمدًا بفعل فاعلٍ، أو تحت طائلةِ النّسيان؛ مثلما أشرنا إليه سابقًا في الشّقّ النّظري[*].

اِستحضاره وتوظيفه في الخطابِ الرّوائيّ يجيئ لأداء وظيفة نقدية، حيث يصير "المكان وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية يكون من خلالها تقديم جملةٍ من الآراء السّياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع، انطلاقا من مواقف الرّوائي"[3]، بنقله من تاريخيتِه الموقعية ذات الأثر المرجعيّ القار إلى مكانٍ روائيّ فنيّ، يحجز موقعاً له داخل الخطاب ويُذعن لمتطلبات التّشكيلِ الفنّي ولسلطة

---

[1]- بغداد عبد الرحمن، سردية المكان التّاريخي وفاعليته في رواية نوتردام دي باريس لفيكتور هيجو، ع12، نابلس، فلسطين، مجلة جامعة النجاح لأبحاث العلوم الإنسانية، 2019م، ص2057.

[2]- خرفي، محمد الصّالح البعد التّاريخي والدّيني في الشّعر الجزائري المعاصر: شعر المكان نموذجا، مجلة الخطاب، ع 2، جامعة مولود معمري مخبر تحليل الخطاب، 31 مايو/أيار 2007م، ص.150.

[*] - يراجع مبحث (مقاصد تسريد التاريخ) من بحثنا، ص62.

[3]- أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، بيروت، لبنان، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ص 215.

التّخييل وسياقاتها، مُتفاعلاً بذلك مع بقية البنيات السّردية، بدون أن يفقد دلالاته التّاريخيّة المبثوثة في تضاريسه وأبعاده التي تكون بدورها رافدًا لإغناء وتكثيف رؤية الرّوائيّ التي يسعى إلى إبرازِها، وهذا ما يُفسّر عودة عديدِ الرّوائيين إلى مدوّنات ووثائق التّاريخ للبحث عن أمكنة تاريخيّةٍ شهدت أحداثا تُعدّ امتدادًا للواقِع وحاضره، تتقاطع وقضايا المجتمعِ الرّاهن في تشكيل خطاباتهم.

أمّا عن آليات توظيفه؛ فهي مُتعدّدَةٌ بتعدّد قُدرات وطاقات الرّوائيّ التّخييليّة، مع الإِشارة إلى أنّ الآلية الأكثر توظيفًا في بنائه ومُقاربته؛ تقانة (التّقاطبِ المكاني) التي تسمح للرّوائيّ بِبثّ أفكاره "وفق نظام من القوانين المُنظّمة لتجاور الأشياءِ وتراصفها ارتباطا بالأشكال والأوجه والمسافاتِ، والفارق الذي يُميّز بين الأشخاص والمشاعر والأفكار، ومدى كونيٍّ غير مُحدّدٍ يحتوي الأشياء جميعها"[1]، ومن ثمّة يُمكِن للرّوائي بناء دلالات النّص انطلاقا من هذه الاستراتيجية التي تمكّن المتلقي عند من الانتقال باللّفظةِ من دلالتها الحرفية السّطحية إلى دَلالتها العميقة في خِضمّ إدراك العلاقة الضدّية بين الأمكنة والتي ترد في "شكل ثنائيات ضدّية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبِّر عن العلاقات والتّوترات التي تحدث عند اتصال الرّاوي أو الشّخصيات بأماكن الأحداث"[2]؛ وهو ما نجده في مُقاربات النّقاد للمكان الرّوائي بما فيه التّاريخي، أين أجمعوا على فاعليتِها في الكشف عن الصّراعاتِ؛ كالصّراع الطّبقي.

---

[1] –*Paul Robert , Le grand robert de la langue Française ,dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Entièrement revue et enrichie par Alain Rey. Deuxième édition, Pris-France;1985 , tome : 4,pages :121-122 .*

[2]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص33.

ثانيا: تسريد التّاريخ في البنية الزّمنية في رواية "رماد الشّرق"

سبق وأن ذكرنا أنّ رواية(رماد الشّرق)، تجنح إلى نهل محكيّها من مرجعية تاريخيّة، لذا كان من المنطقيّ والطّبيعيّ أن يلعب عنصر الزّمن في اِنبنائها دورا فعّالا، وهذا لارتباط أَحداثِها بأزمنة تاريخيّة مُتباعدة معروفة سلفًا لدى المُتلقي، والخوض فيها يُعدّ مجازفة كبيرة من قبل(واسيني) لعدّة اعتبارات، أهمّها رحابة الفضاء الزّمكاني الذي غطّته المدّونة، ناهيك عن صعوبة ترويض الحدث التّاريخيّ، وإخضاعه لمنطق السّرد الجانح للعملِ التّخييلي الفنّي.

1-المفارقات الزّمنية ودلالات التّوظيف في "رماد الشّرق"

أ-الاسترجاعات: الحديث عن الاسترجاعات هو حديث عن زمن سابق لزمن السّردِ، تتنوّع أحداثُه بين ما وقع بالفعل، وبين ما هو مُتخيّل، وهي عبارة عن" إخبار بعدي يعود فيه الرّاوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه وبه يَنقطع السّرد مؤقّتا، أو ليسترجع شيئا من الماضي، ثمّ يعود إلى أحداث حاضرة، فهي تقنية يعتمد فيها الرّاوي على الذّاكرة، ذاكرة السّارد أوذاكرة شخصيات"[1]، فعلى سَبيلِ الذّكر، نجد عديد الأحداثِ المسترجعة عبر ذاكرة الشّخصيات، فَعّلَها (واسيني) لتأدية أدوار بارزة في تسريد محطّاتٍ تاريخيّة أثرت مجريات السّرد، فكانَ مِنها لتبريرِ المواقف تارة، ومنها لفضح انتهاكاتِ (الآخر الغربي) في حقّ (الأنا العربية) تارة أخرى، دون إهمال دورها في سدّ الثّغراتِ الحاصلةِ في القصّة. تنوّعت بين استرجاعات خارجية وأخرى داخلية، نكتفي بذكر بعض منها على سبيل الذّكر لا الحصر لكثافتها.

---

[1]- مريم جبر فريحات، التّجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، عمّان، وزارة الثقافة الأردنية، 2005م، ص219/220.

استرجاعات خارجية

ورد معظمها في (رماد الشّرق) في نسق تضمينيّ، وهو أسلوب حكائيّ يمكّن الرّاوي من إيراد حكايات وقصص غريبة على المتن الأصلي، بحيث يُوقفه حتّى تنتهي القصّة ومن ثمّ إكمال المتن الأصلي[1]، أين ارتكز (واسيني) على الارتداد للماضي من خلال اشتغال الذّاكرة على أحداث ذات مرجعية تاريخيّة حقيقيّة.

بوادر توظيف هذه التّقانة تلوح في فاتحة الرّواية، في أهمّ عتباتها النّصّية- تحديدا صورتي غلافي جزئيها- حتى وإن لم يكن استرجاعا مكتوبا، فإنّه استرجاع بصريّ، يدخل في سياق الحركة الاسترجاعية التي تبنّاها (واسيني) في تشكيل بنية زمن خطابه، أين يصادف المتلقي في الجزء الأوّل صورة فوتوغرافية لبرجي مركز التّجارة الدّولية ومقرّ وزارة الدّفاع الأمريكي (البانتاغون) وهما يحترقان، بينما يواجهه في واجهة غلاف الجزء الثّاني صورة فوتوغرافية-أيضا- يظهر فيها الملك (حسين الشّريف) رفقة ضباط إنجليز، توظيف المراد منه تهيئة القارئ للتّعاطي والتّفاعل مع فكرة تسريد التّاريخ، ممّا يدفعه إلى استحضار تجربته القرائية السّابقة خاصة التّاريخية منها، باعتباره متلقيّا له دور الفاعل الحقيقي والمشارك في إنتاج الدّلالة، وبالتّالي إمكانية تيسير فهم دلالات وغايات توظيف هاتين الصّورتين الفوتوغرافيتين ذاتي المرجعية التّاريخيّة في تشكيل خطاب الرّواية.

أمّا الاسترجاع الخاص بالمقاطع أو الوحدات السّردية، فنجدها متنوّعة، منها توظيف الاسترجاع الخارجي الجزئي، على غرار عودة بطل الرّواية (جاز) بذاكرته إلى الماضي الدّفين، مُخاطبا رفيقته(ميترا): "ضعي في رأسك كلّ الوقائع وكلّ الحروب وقسوة التّرحال التي حدّثتك

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص177.

عنها...هدير السّفن وهي تحتل البحار، كبار الضّباط الإنجليز والفرنسيين وهم يعقدون الصّفقات المدروسة، تخيّليهم كلّهم وهم يأخذون مشرطا ويقطعون به الخرائط وكلّما سطّروا خطّا بمشرطهم الحاد، نزف الورق ليحول الخطوط إلى وديان من الدّم، وجوه بدو الشّام والجبل المكدودة وأنفاسهم المتقطّعة، حشرجات (بوانكاري) وهو يبرّر الاحتلال بصوت يكاد يختنق"[1]، توظيفه لهذا الاسترجاع البعيد المدى والبعيد عن شخصيات قصّتها ورد كنافذة، نفذ منها السّارد إلى الماضي للتّذكير ببشاعة القوى الاستعمارية المتكالبة على الأمّة العربية، وتحقيق مصالحها على حساب استباحة دمائها، وهو ما ورد في مقولة بوانكاري.*

كما نجد استرجاعات خارجية تكميلية، منها استرجاع(جاز) الذي ارتدت ذاكرته بدافع مادي، رؤية اللّوحة الزّيتية (خريف نيويورك الأخير)، والآخر معنوي عاطفي (فقدانه الأمومة) نحو الأيام التي عاشتها والدته«...عندما رفع رأسه قليلا، واجهته لوحة مايا (خريف نيويورك الأخير). الشّمس وقلق المدينة الكبيرة. رأى أنامل أمّه الرّقيقة وهي تعجن الألوان الصّفراء والآجرية والبنفسجية على الرّغم من الآلام التي كانت كلّ يوم تأكل مساحة جديدة من جسدها. كانت ترسم في الحديقة أو داخل الصّالة الواسعة عندما تمنعها الأمطار من متعة الرّسم في الخارج"[2].

وفي سياق آخر يلتفت السّارد مُسترجعا معاناة الجدّ (بابا الشّريف)، عبر شخصية الحفيد(جاز) وهي المعاناة نفسها التي عانتها الأمّة العربية باعتبار معاناته لم تكن معاناة فردية

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص12.

*ريمون بوانكاريه (*Raymond Poincaré*) (1860م– 1934م) سياسي فرنسي. تولّى رئاسة الجمهورية الفرنسية الثّالثة العاشر(1913م– 1920م)، وهي الفترة تزامنت مع اندلاع الحرب العالمية الأولى. كما تولّى رئاسة الوزارة في فرنسا ثلاث مرّات: من 21 يناير 1912م إلى 21 يناير 1913م.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص14.

بقدر ما هي معاناة جماعية لكلّ عربي عبر التّاريخ، من منطلق أنّه يمثّل معادلا موضوعيا سرديا للأمّة العربية، فقد أراد (جاز) أن يرافق أنين السّيمفونية أهات جدّه (شريف)، وهو ما يتجلّى في المسرود الاسترجاعي الآتي: «فهي منه وإليه، أن يعيشها بكلّ العمق الذي تستحقه. يجب أن تكون هي صوته الذي فقده طوال هذه السّنوات، تتحدّث عن الشّيء الصّامت فيه. فقد خاض، على مدار قرن بكامله، حروبا تركت فيه فجوات وجروحا يصعب رتقها. فإذا خسرته قبل ذلك ستؤذيني المرارة والخيبة. أتمنى أن يمنحني الله صبرا كبيرا، وأن يمنحه عمرا آخر لكي يسمع نداءاتي»[1].

ويردف مُسترجعا- دائما – في سياق معاناة الجدّ في فترة طفولته«... لقد عبر عصرا بكامله بأشواقه وأحزانه، تخيّلي للحظة طفلا لم يتجاوز عمره الخمس سنوات، يرى والده يتدلى على أعواد المشانق؟ بعد سنوات، عندما حاول أن يستحضر صورة والده، امتلأت كفّاه بالرّماد وغابت ملامح وجه والده نهائيا وكان عليه أن يهز ذاكرته بعنف لكي تعود الصّور التي قتلتها الخيبات المتتالية.»[2]، الغاية من هذا الاسترجاع فضح ممارسات الأتراك وسياساتهم بحقّ الشّباب العربي، أهمها تلك الإعدامات التي طالت مئات المدنيين والعسكريين؛ من بينهم شخصية (سليم الجزائري). [3]

ولترسيخ فكرة معاناة الإنسان العربي جرّاء سياسة التّهجير الذي اتبعها المستعمر الغربي في ذهن المتلقي، راح السّارد يسترجع صمود الجدّ (بابا الشّريف) في التّمسّك بأرضه مقابل إصرار المحتّل الغربي على انتزاعها منه، يقول متحدّثا على لسان شخصية الحفيد (جاز)، فلقد

---

[1]- المرجع السّابـــق، ص14.

[2]- المــرجع نفسه، ص11.

[3]- ينظر: جمال باشا، مذكّرات جمال باشا، ص9.

" أحرق عمره وهو يبحث عن مسالكه المستحيلة داخل وضع معقد اسمه المسألة الشرقية. عندما كانت الدّول العظمى تبحث عن بوابات داخل البحار، كان هو يحاول عبثا أن يتشبّث بسواحله، ويلتصق بتربته ومائه الذي سرق منه جدي خسر كلّ شيء مقابل ألا يخسر ما تبقى من كرامته. أنا حزين يا ميترا حزين جدا لدرجة الانكسار. شيء ما فينا صار معطلا تماما. منذ أيام ونحن ندور بشكل مغلق بدون أي جدوى. أشعر بفوضى عارمة."[1]

استرجاع ورد تحت تأثير تردي حالة (جاز) النّفسية، أين أبان عن حزنه ممّا حدث لجدّه. مساهما بهذا الاسترجاع الخارجي في إبراز أحاسيسه ومشاعره وذكرياته المتعلقة بصموده من خلال التّشبّث بأرضه وهو ما عبّر عنه سرديا بثنائية صراع غير متكافئ، دول العظمى تبحث عن بوابات داخل البحار في مقابل تشبث شخص أعزل لا حول ولا قوّة له (الجدّ).

كما نجد استرجاعا آخر يتعانق فيه الزّمن مع نبض الحنين للمكان الأمّ (القدس): " خريف هذه المدينة وخيباته يذكرني بمايا، أمّي التي تشبع قدسها ولا ألوانها فظلت أحلام العودة معلّقة بخيط رقيق وهشّ لم يستسلم أبدا لثقل الهموم. ولدت ذات خريف في أرض لم تملك الوقت الكافي لمعرفتها، وجرت إلى هذه البلاد ذات خريف كذلك وهي لا تعرف شيئا عنها، حتى والدها الذي ظلّ يحمل صور تاريخه الصامت وانكساره، لم يفهمها جيدا. ماتت في نهايات الخريف الماضي وعلى أصابعها بقايا ألوان فراشات القدس..."[2]، ورد هذا الاستذكار على لسان جاز الذي ترك رحيل والدته(مايا) عن القدس دون العودة إليها غصّة في حلقه. وهو استرجاع سعى به السّارد لتعميق صورة هذه المدينة وقدسيتها لما تمثّله من رمزية تاريخيّة ودينيّة واجتماعيّة وثقافيّة وما يعانيه المُهجّرون والمُشتّتون من آلام وآثار نفسيّة.

---

[1]– خريف نيويورك الأخيـــر، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص11– 12.

كما يورد استرجاعا آخر أشدّ إيلاما ممّا سبق، ذكّره بوالدته، عند افتتاح سيمفونية (رماد الشّرق)، يرتبط بتاريخ ممارسات التّنظيمات الإسرائيليّة اليهوديّة التي لم تتردّد في نشر الرّعب بين أحياء القدس: "عندما كانت عصابات اشتيرون والأرغون والهاغانا تقتل الفلسطينيين، وضعت في عنقي تميمة وهي مقتنعة بأنها ستحميني من أية رصاصة طائشة وأنا أذهب لدروسي عند أستاذتها وصديقتها ماريا، في الحي المسيحي بالقدس."[1]، هذا المحكي المسترجع تتجلّى أهميته في تزويد المتلقي ببعض الحقائق التّاريخية التي تبيّن البعد الإجرامي لدى العصابات الصّهيونية، وسعيها إلى إبادة الشّعب الفلسطيني منذ بداية الاحتلال، وهو ما أفصح عنه بلمسة تخييلية مدّثرة بلحاف الحقيقة التّاريخية من خلال مطاردة حتى الصّبية من المتمدرسين على شاكلة بابا الشّريف في فترة الصبا.

تمّ أيضا استرجاع زمن الخيبة التي مُني بها العرب في أعقاب الحرب العالمية من خلال تقانة فنّية مستحدثة، تدخل في إطار التّجريب باستثمار الفنّ (الموسيقى) في فعل التّسريد، عاد إلى زمن غدر وتلاعب الغرب بمصائر الشّعوب العربية عبر تركيب النّوتات الموسيقية، لتشكّل كلّ قطعة حدثا، وهو ما تجسّد في خطابٍ مُوجّهٍ من جاز أحد العازفين "ضع في رأسك رجالا تضامنوا مع أوروبا وأمريكا، وقاتلوا في نفس الخندق جور الألمان والأتراك، وعندما انتصروا، حوّلت البنادق الخلفاء إلى صدورهم وظهورهم، وهم لا يصدّقون ما كان يحدث لهم. أكثر من ذلك، سرقت أموالهم وخيارات تربتهم قبل أن يطردوا نحو الحفر والوديان. أريد يا جون أن ألمس تلك اللحظة التي يفتح فيها الإنسان عينيه عن آخرهما أمام الحقيقة القاسية وعلى هول الفاجعة . صحيح أن كل شيء انتهى الآن"[2]، استرجاع فيه إدانة للآخر الغربي المستعمر على غدره ونقض العهود.

---

[1]–خريف نيويورك الأخيـــر ، ص 69.

[2]– المرجع نفسه، ص61.

كما نسجّل استرجاعًا آخر بعيد المدى إذا ما قُورِن بزمنِ الحكيّ، عاد من خلاله واسيني إلى فترة تاريخ الحكم الإسلامي في الأندلس، جاء على لسان شخصية (ميترا)، تضمّن استرجاع الحياة العلمية النّشطة آنذاك في عصر الخلافة الاسلامية، إذ استطاع واسيني من خلال هذا الاسترجاع الخارجي إبراز المكانة الحضارية العربية الإسلامية الأندلسية العالمية المرموقة حينها، إذ جاء على لسان (ميتر)" أعرف أنّ أكبر خطأ ارتكبه الإسبان هو تفريغ مدنهم من الذين صنعوها وعمّروها. لو بقوا، لو فقط عرفوا كيف يحافظون على الإرث العظيم الذي تركته لهم الأوائل لتغيّر وجه العالم الأحادي اليوم، تخيّل هده المدرسة التي كان يرتادها العلماء من كلّ النواحي وترجموا أكبر المصنّفات التي أغنوا بها البشرية، ماذا كان يضرّهم لو أبقوا علماءها وفقهاءها وناسها الطّيبين؟»[1].استرجاع يهدف إلى تمجيد الموروث الحضاري الإسلامي من جهة، ومعاتبة الغرب على تدميره، ونكران دور العرب والمسلمين في تشييد الحضارة الإنسانية.

بالإضافة إلى ما سبق، نعثر على ارتدادات نحو ماضي العلاقة العربية- التّركية، وهي استرجاعات بعيدة عن زمن السّرد تعود تحديدا إلى29 مارس من عام 1915م، ابتغى من ورائها السّارد فضح غطرسة الأتراك وسوء معاملتهم للعنصر العربي، فقد جاء على لسان (الملك شريف حسين): "وحاول وهيب باشا قتلي واستولى على قصري ووضع يده على أوراقي وحوائجي الخاصة. أكثر من ذلك، أراد قتل ابني فيصل وإعدامه ... كان ذلك في عندما دخل إلى الشّام وأقام عند عائلة البكري وبقي ستة أسابيع، واتصل بأعضاء جمعية الفتاة وجمعية العهد واطلع على مساعي الزّعماء العرب للاستقلال عن الدّولة العثمانية قبل أن يهرب عندما عرف بسّره وطلب رأسه"[2]. هذا المقطع السّردي الطويل نسبيّا ارتدى نحو ممارسات(جمال باشا) الرّهيبة في حقّ الملك (شريف حسين) وابنه

---

[1]– المــرجع السّابــق، ص 128.

[2] – خريف نيويورك الأخيــر، ص213.

الأمير (فيصل)، وهو استرجاع يعكس رغبة الأتراك في إبقاء الشّام تحت هيمنتهم، وأنّ التّرويج لحرصهم على شأن الدّول العربية تحت مظلّة الدّين مجرّد ادعاءات، فهم لا يختلفون عن الاستعمار الغربي(الانجليزي والفرنسي).

ليستطرد في السّياق نفسه مُسترجعا (جاز) عبر صورة رآها في المتحف تمّ التقاطها عام 1916م لأشخاص معلّقين على أعواد المشائق أعادته إلى ما يعرفه من أن جده كان قد شهد والده معلقا على مشنقة جمال باشا السفاح في ساحة البرج "أمي ىا مىترا كانت دائما تحدثني وهي تبحث عن أعذار لتصلب والدها معها عن جد اسمه سليم. جدّي شاهد والده وهو يعلّق على أعواد المشانق"[1].

كما نجد استرجاعات ذات بعد وجداني، منها استرجاع بابا الشّريف أيام الصّبا لحظة ركوبه الحصان حين كان يلاعبه والده (سليم)، لجأ السّارد إلى توظيف تقانة حلم اليقظة، من خلاله استعادة الشّريف لأيام جمعته بوالده قبل تنفيذ أحكام الإعدام سنتي 1915م و1916م في كلّ من ساحة البرج في بيروت، وساحة المرجة في دمشق." شعرت بالفعل بأنّ الحصان كان يطير وكنت من حين لآخر أغمض عيني ولا أسمع إلا حفيف الأشجار والرّياح التي كانت تمرّ بسرعة بالقرب من أذني. رأيتني في السّماء. بسرعة جاءتني صورة والدي عندما أركبني على حصانه عندما أخرجه من الإسطبل وأخذني بصحبته للصّيد. كان ورائي وكنّا في الغوطة. لم يتوقّف الحصان طوال اليوم. أتذكّر كلمة أبي عندما شعر بحيرتي [2].

أضف إلى هذا الاسترجاع المرتبط بالأبوة، نجد استرجاعا آخر مرتبطا بالأمومة، يتحدّث فيه (بابا الشّريف) عن وضع والدته (صفية)، فعلى الرّغم من نعومة أظافره إلّا أنّه كان يعي حجم معاناة

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص 76.

[2]– المرجع نفســـه، ص243.

والدته جرّاء فقدان والده (سليم) زوجها " كنت منكفئا يومها على فمي، في حجرها واستمع إلى أنينها. أتساءل أحيانا، هل كان لابدّ أن يموت أبي لكي أدرك أنّ لأمّي صوتا حزينا. صوت والدي كان يغطي على كلّ شيء. ثم ّاكتشفت كذلك وبشكل متواتر وفجائيّ أنّ أمّي كانت امرأة جميلة وقسماتها ناعمة. عيناها كانتا مُشعّتين وتتّسعان وتزدادان إشعاعا ونورا كلّما حزنت. ولكنّي أشعر كذلك كلّما تأمّلت وجهها عن قرب، أنّ الزّمن بدأ يحفر بقسوة أخاديده على ملامحها. كلما هزتني اكتشافاتي شعرت بأنّي بدأت أكبر وأنّ علي أن أغض الطّرف من حين لآخر؟»[1].

كما نجد ارتدادات تاريخيّة أخرى على سبيل المثال لا الحصر، الارتداد نحو زمن تشكيل حكومة من الأطياف العربية عقب انسحاب الأتراك من بلاد الشّام" فترة الفراغ لم تدم طويلا. في 5 أكتوبر1918م، عهد فيصل إلى رضا الركابي بتأليف حكومة تدير البلاد ومنحه صلاحيات الحاكم العسكري، فتكونت من عرب الأقطار المشاركة في الثّورة "[2].

استرجاع عاد من خلاله السّارد إلى استرجاع حقبة من تاريخ إيران، جاء على لسان (ميترا) في لحظة هذيان امتزج فيها ألم فراق الوطن ولذة الخمرة في لحظة العزف، أين عادت بذاكرتها إلى تلك الأيام الجميلة في بلدها إيران، تذكّرت لون (سانتور) والدها وعزفه وقراءة الأشعار، خشب اصفهان، ضواحي وجبال طهران في أواخر الرّبيع، أيام لم تستمر متعتها بعد استلاء الخميني بحاشيته الدينية على السلطة على حدّ قولها [3].

عطفا على ما سبق يتّضح أنّ هذه الاسترجاعات أخذت بُعدا تاريخيا صرفا على تباين مضامينها بين ما خُصّ بتعاملات القوى الاستعمارية الغربية مع العرب، وما خصّ بالعلاقات التركية، وما خُصّ

---

[1]– خريف نيويورك ص254.

[2]– المرجع نفسه، ص131.

[3]– ينظر: الذّئب الذي نبت في البراري، ص322.

بفترة طفولة بابا الشّريف، هذا التّنوع على مستوى المضامين أضفى إلى تنوّع على مستوى السّعة أيضا، منها ما يُقاس بالصّفحات، حيث وصلت السّعة مدى ناهز 160صفحة في استرجاعات الجدّ لذكرياته ارتبطت بتاريخ الأمّة العربية، ومنها ما يُقاس بالسّطور، ومنها ما ورد في مقاطع سردية متفاوتة الطّول.

استرجاعات ترجع إلى فترة زمنيّة بعيدة، خارجة عن أحداث الخطاب الرّوائيّ، لكن لها علاقة وطيدة بأحداث المحكيّ، كونها حلقة وصل بين الماضي والحاضر، باعتبار الوضع الذي عاشه العربي في زمن الحاضر(زمن تفجيرات 1سبتمبر) هو امتداد لأحداث تاريخيّة (تقاسم الغرب للأرض العربية قبل قرن) كان الغرب فيها مُهيمنا، أين أسهمت هذه الاسترجاعات في العودة نحو الوقائع الماضوية وإدراجها في اللّحظة الزّمنية الرّاهنة للسّرد القائم، في إنجاح فعل في تسريد أحداث تاريخيّة أراد من (واسيني) من خلالها أنّ يبيّن أنّ الصّراع بين الغرب والشّرق صراع أزليّ تحت سلطة التّاريخ الذي ما فتئ يعيد نفسه، وإن اختلفت ملابساته. لتؤدي هذه الاسترجاعات في هذا السّياق وظيفتين في منظومة الحكي، هما: الإيحاء بمقارنة الحاضر بالماضي، والمقارنة بين وضعيتين متشابهين ومختلفين في آن واحد[1].

لكثافتها آثرنا التّطرق إلى عيّنات منها، وهي كثافة مبرّرة لتناغمها مع رغبة ورؤية (واسيني) "تسريد التاريخ"، وهو ما أشار إليه في آخر غلاف الجزء الثّاني من الرّواية (الذّئب الذي نبت في البراري)، بقوله أنّ (رماد الشّرق)"رواية ملحمية تستعيد قرنا من الحياة العربية من خلال حيوات متضاربة لأُناس بسطاء، لا يستطيع التّاريخ قولها. وحدها الرّواية بإمكانها اختراق أسرارها."[2]، وهو اعتراف صريح منه أنّ المسرود في روايته يتّكئ على استرداد فترة زمنيّة سحيقة من التّاريخ،

---

[1]-ينظر: جينيت جيرار، خطاب الحكاية، ص65.

[2]– واسيني، آخر غلاف الجزء الثّاني، الذّئب الذي نبت في البراري.

ومن ثمّة يصبح توظيف تقانة الاسترجاع للتّعامل مع الزّمن ضرورة جدّ ملحّة، والذي جاء في شقّيه الدّاخلي والخارجي استرجاعا مؤلما على حدّ تصنيف (تودروف)، والذي أسماه (الاسترجاع المؤلم)[1].

الاسترجاع الدّاخلي

يكون الاسترجاع في هذا النوع بالارتداد نحو الماضي بالعودة إلى نقطة مضت وتجاوزها السّرد، لكنها واقعة داخل الزّمن القصصي؛ أي موجودة في الزّمن الذي يعقب بداية المغامرة، والرّاصد لهذا النّوع من الاسترجاعات في (رماد الشّرق) يجدها نادرة، وهذا عائد إلى هيمنة- كما أسلفنا- الاسترجاعات الخارجية التي أخذت بُعدا استطراديا، أين كان السّارد وشخصياته المتخيّلة منها أو التّاريخية تغوص في أحداث خارج زمن القصّة.

من نماذج هذا النّوع، ما نجده في المقطع السّردي الآتي:" تذكّر جاز وهو يعدل ظهره من جديد على كرسي البيانو، أنّه عندما عاد من منزل جدّه في ساعة متأخّرة من اللّيل انتبه فجأة إلى أن سحابة من الحزن، علت فجأة وجه (ميترا) قبل أن تضع إبهامها في فمها وتغرق في غفوتها التي ظلت تثقلها طوال طريق العودة إلى النزل. فقد نامت بسرعة من كثرة التّعب وقلّة النّوم بينما ظلّ هو مشدودا إلى الإيقاعات التي ملأت رأسه، بحثا عن اللّحظة الغائبة في عمق كل النّظام الموسيقي الذي افترضه وبدأ يتغيّر في صلبه[2]، ارتداد استحضر السّارد من خلاله حالتي(جاز) وصديقته(ميترا) في ليلة سابقة أين تأثّرت بما حدث من تفجيرات.

---

[1]- ينظر: أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية المعاصرة، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص35.

[2]- الذئب الذي نبت في البراري، ص10.

كما نجد ارتدادا داخليا آخر ورد بصيغة جمع المتكلّم(نحن)، جاء على لسان (ميترا)، وهما في الطّريق عائدان إلى النّزل: "يا جاز، كم كنّا ساذجين، وكم كنت ستخسر لو أنجزت عملك بالمواد القليلة التي كانت لديك! الكثير. مؤكّد. سيكون عملك الموسيقي رائعا كالعادة لكن مادته العظيمة التي تدفع بالنّاس لفهم الشّطط الكبير لما عاناه العرب في تاريخ تحرّرهم، ستكون ناقصة. لا وجود لشعوب ذكية وأخرى غبية، لا تفهم، من يظنّ ذلك هو الأغبى. توجد سعادات خرجت من صلب الظّلم وبنيت على حساب سعادات بدائية وجميلة سرقت من جماعات وشعوب لم تعرف حقها في الفرح"[1]. مقطع استذكاري يعكس حرص شخصية (ميترا) على أن يقدّم صديقها (جاز) عملا يليق بتضحيات الجدّ، ويقنع من يحضر الحفل بمعاناة العرب وتضحياتهم الجسيمة في مقاومة الاستعمار، ليكون الهدف من هذا الارتداد تقديم قيم إنسانيّة وتاريخيّة، تصبّ في فكرة حقّ الشّعوب على اختلافها في العيش السّعيد ونبذ التّمييز بينها.

من بين الاسترجاعات الدّاخلية أيضا، إعادة الفتاة التي بتر رجلها سرد سيناريو أحداث 11 سبتمبر قبل حديثها إلى شخصية(جاز)" كنت أشتغل بشكل طبيعي في الطّابق الخمسين، عندما رأيت الطّائرة الأولى تصطدم بالبناية المقابلة. ظننا أنّه حادث طائرة غير مقصود ومع ذلك شرعنا في النّزول على الرّغم من إصرار بعضنا على البقاء في العمل. ولا أدري ماذا حدث لي سوى أني سمعت صوتا عنيفا وصرخات قريبة من رأسي. ثمّ شعرت برجلي تغوص في عمق الدّرج الحديديّ وبتمزّق عنيف في ساقي وبرفس الأرجل على جسدي ثمّ بانتفاء الألم كليا. قيل لي فيما بعد إنّ الإطفائي الذي أنقذني والطّبيب الذي اضطر إلى بتر ساقي لتخليصي من الحديد ماتا حرقا في انهيار البناية."[2]، يرتدّ السّارد عبر هذا المقطع التّخييلي إلى الماضي،

---

[1]– المـــــــرجع السابق ، ص11.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص29.

مُسترجعا مشهدا تاريخيّا يمكن أن يكون وقع أو وقع أبشع منه، من خلال تفعيل ذاكرة الفتاة المصابة والمتأثّرة بما حدث، أين تصف هول الفاجعة، راصدة صدمة الحادثة بتوظيف كلمات ذات دلالات تصبّ في قاموس الفزع والموت(الصّوت العنيف، الصّراخ، التّمزّق، الرّفس، الآلام، بتر السّاق، الموت حرقا).

وهو ما نرصده أيضا في استذكارات شخصية (جاز) عند مباشرته تمرينات عزف سيمفونية (رماد الشّرق)، أشبه بالسرد الذّهني، حيث تداعت في ذهنه صرخات النّاس المتداخلة في المستشفى، البنايات، وهي تحترق والمضربون ضدّه.... هدير ضخم يشبه هدير العواصف التي تتحرّك في مثل هذا الوقت على بعض السّواحل بعض الأمريكية.. وصراخ العنصريين من سكان نيويورك الممزوجة بالشّتائم، ناهيك عن صراخات بعض أعضاء الفرقة الموسيقية الّذين انقلبوا عليه، محمّلين إياه ما حدث سوى لأنّ أصوله شرقيّة[1]، الغاية من هذا الاسترجاع إبراز المضايقات التي تعرضت لها الجاليات العربية والمسلمة، ولعلّ أهمها الاعتداءات اللّفظية، على غرار: "اخرج أيّها الإرهابي، أخرج أيّها العربي النّتن من مدينتنا، نيويورك ليست للقتلة"[2]، وهي ردود مازالت تشتغل في الخفاء على الرّغم من أنّها أصبحت من الماضي.

أمّا عن الاسترجاعات الدّاخلية ذات المدى الطّويل، نورد ارتدادا عاد من خلاله السّارد إلى أيام طفولة (جاز) بعد أن رأى صورة رسمته أمّه:" رأى نفسه صغيرا ملتصقا بأمّه وأحزانها وأفراحها الصغيرة، رآها وهي تتشبث بالحياة بكلّ ما أوتيت من قوة في رسوماتها التي لم تغادرها الألوان الزاهية، ثمّ وهي تخطّ دوائر متعدّدة بآلاف الألوان وكأنّها ألوان الطّيف مثلما كانت تفعل (مانيا)، كما حكى له جده الذي عندما سألها عن المغزى من الدّوائر والتّدرجات

---

[1]–خريف نيويورك الأخير، ص42، 43، 44.

[2]– المرجع نفســه، ص39.

اللّامتناهية، قالت له: لا تكن غبيا. لا تسأل سؤالا مسطحا وغير مدهش. الألوان يا روحي مثل الفراشات، يمكن أن تطير وتهرب لمجرد الحفيف. هذه أجنحة فراشات مفتوحة عن آخرها. لا يمكن للعين مهما أوتيت من قوة أن تصنع شبيها لها. أرتجف من قوة الله كلما وقفت أمام هذه الدّقة الغريبة [1]. مقطع سردي مفعم بحالة من الشّوق والحنين إلى أمّه التي لم تشبع قدسها والتي كانت مولعة بالرّسم والألوان– على حدّ قول السّارد.

سبق وأن ذكرنا أنّ عماد محكي (رماد الشّرق) محكيّ يعجّ بأحداث تاريخيّة من الصّعب التّحكم في غزارتها، إلا أنّ واسيني تمكّن من التّعامل معها من خلال تقانة الاسترجاع التي مكّنته من نسج خطابها والتّنقّل ذهابا وإيابا بين الأحداث، خاصة الاسترجاع الخارجي الذي هيمن مقارنة ببقية التقانات، باعتماد إخبار بعدي" يعود فيه الرّاوي إلى الماضي لإلقاء الضّوء على أحداثه، وبه ينقطع السّرد مؤقتا، أو ليسترجع شيئا من الماضي، ثم يعود إلى أحداث حاضرة، فهي تقنية يعتمد فيها الرّاوي على الذّاكرة، ذاكرة السّارد أو ذاكرة الّشخصيات، وهو ما ينطبق على شخصية (بابا الشّريف) التي آزرت السّارد في التّجوال سرديا بين حقب زمنيّة متباعدة. وهو ما نجده في الجدول الآتي :

---

[1]– الذئب الذي نبت في البراري، ص14– 15.

جدول (7): بعض العيّنات من الاسترجاعات مع مداها

1	موضـــوع الاسترجاعات	المدّة	السّعـــــة
2	العودة إلى فترة ترميم القدس تحديدا جهود جمعية محبّي القدس التي أسّسها ستورس سنة 1918م.	طويلة	الذّئب الذي نبت في البراري ص192.
3	تسليم الانجليز فلسطين للصهاينة وإنهاء انتدابها نهائيا في 15 مايو 1948. وفشل المقاومة العربية لعدم التّكافؤ بين الطّرف الاسرائيلي والعربي.	متوسّطة	الذّئب الذي نبت في البراري من ص200 إلى ص224
4	استرجاع عبر مشاهدة الصّور لشخصية الأمير (فيصل) في شبابه، عند قيادته للقبائل العربية في بلاد الشّام والحجاز لتحرير الأرض. ليكون أول ملك لمملكة عربية في القرن العشرين.	متوسط	الذّئب الذي نبت في البراري ص138.
5	تاريخ الثّورة الإسلامية في إيران	قصير	الذّئب الذي نبت في البراري من 348 حتى 350
6	وضع القدس وحارة المغاربة بعد هزيمة 1967م.	قصيرة	الذّئب الذي نبت في البراري ص 287.

7	العودة إلى لون سانتور والدي/ لون خشب اصفهان/ ضواحي طهران في أواخر الربيع/ استلاء الخميني بحاشيته الدينية على السلطة في إيران.	قصيرة	الذّئب الذي نبت في البراري ص323/222.
8	استرجاع أيام طفولة والدة جاز (مانيا).	قصيرة	خريف نيويورك الأخير ص15
9	استدعاء فترة هجرة (بابا الشّريف) والتحاقه بمصنع مصنع للسّيارات في ديترويت/ خلافاته مع أخوات (مانيا)	قصيرة	الذّئب الذي نبت في البراري، ص 15.
10	استدعاء ردة فعل سكان نيويرك الهمجية بعدة انفجارات 11 سبتمبر(القتل، حرق ...) المشهد وتشبيه الوضع بهمجية عصابات الهاغانا بعد اجتياح القدس .	قصيرة	خريف نيويورك الأخير ص39
11	استحضار شوارع (دمشق) ودروبها القديمة معابر بيروت المؤديّة إلى سجن عالية أو شارع المتنبي حيث أجمل النّساء وأصدقهن.	متوسطة	خريف نيويوك الأخير ص 133.
12	استرجاع شخصية (فيليب غراس) لمصير والده مع العالم (تورينغ)، الذي شبّه معاملة الأمريكان بمعاملة الماركثية القائم مبدأها على أساس وجود عدوّ يهدّد البلاد من الدّاخل والخارج يتحتّم ضربة بكلّ قوّة، وهذا العدو هو الشّيوعية.	متوسطة	خريف نيويوك الأخير ص: 47/46/45/44.

2	استرجاع أحداث "مشانق عالية" حيث علّق جمال باشا الملقب بالسّفاح والي دمشق، أحرار العرب ومفكريهم على أعواد المشانق في دمشق وعالية وبيروت.	طويلة	خريف نيويورك الأخير ص 147.
3	استرجاع(جاز) لترحال والده بين مناطق تاريخية (البتراء بالأردن والبحر الميت ومدافن البحرين ومساجد صنعاء الغريبة، أقاصي الهند وسواحل قطر ...).	قصيرة	خريف نيورك الأخير ص 134
4	استرجاع أحداث انقلاب المغرب 1971 ممن خلال تقديم السّارد لشخصية عائشة الطالبة المغربية التي أعدم والدها سائق قائد الانقلابيين إلى القصر الملكي في الصخيرات.	قصيرة	خريف نيورك الأخير من ص133إلى ص134
5	استرجاع السّارد يوم حضور (جاز) رفقة أمّه (مايا) حفلا نشطته المطربة(فيروز) في لوس أنجلوس عندما كان عمره عشر سنوات أو أكثر بقليل، الغرض منه التّمسك بالتّراث الشّرقي.	متوسط	خريف نيورك الأخير ص65.
6	وأيضا استذكار جاز لأغانيها التي كانت والدته مولعة بها، والتي يذكّر وجهها بالقدس وبوالدها وبطفولتها	قصير	خريف نيورك الأخير ص 65

7	استرجاع أحداث تاريخية متفرّقة من تاريخ الأمّة العربية، وبعض الشّخصيات الفاعلة، الهدف منه إظهار حجم المعاناة والخسائر التي تكبّدها العرب جرّاء تعاقب الاستعمار الغربي والألماني والتّركي.	استرجاع	من ص21 إلى غاية ص279. رماد الشّرق

الملاحظ أنّ هذه الاسترجاعات والارتدادات نحو الماضي القريب أو البعيد، منبعها الذّاكرة، التي اشتغلت وساهمت في تحريضها على التّداعي، منها ما جاء تحت التّأثير النّفسي، الإحساس بالظّلم والقهر، ومنها ما حرّكته تلك الصّور المعروضة في المركز الثّقافي العربي في (نيويورك) بعد الأحداث، أو تلك التي احتفظت بها شخصية (الجدّ) في صندوق مقتنياته، شكّلت موروثا تاريخيا، دون أن ننسى سيمفونية (رماد الشّرق) بنوتاتها التي كانت تهزّ ذاكرة شخصية (جاز) المايسترو أثناء ميرانه أو عرضه الرّسمي وتدفعه دفعا للعودة إلى الغوص في الماضي المشحون بالآلام والمعاناة .

كما يمكن القول أيضا أنّ (واسيني) في أحايين كثيرة كان مُطنبا ومُبالغا في الاسترجاعات ذات المرجعية التّاريخية وذات السّعة الطّويلة في الآن نفسه، والتي مارست سطوتها على الاسترجاعات الدّاخلية الضّحلة، حتى يخيّل للقارئ أنّه بصدد قراءة مدوّنة تاريخية. لزخمها التّاريخي الممتدّ ما بين الثّورة العربية 1916 إلى أحداث 11 سبتمبر 2002م، مرورا بسرد أحداث الثّورة العربية الكبرى، ونكبة (فلسطين) وأحداث تاريخية في كلّ من(إيران)، و(الأندلس)، حتى وإن كانت هذه الأخيرة أقل حضورا مقارنة ببقية الأحداث.

لا شكّ أنّ المبالغة في اعتماد واسيني على هذه التقنية (الاسترجاع)؛ خاصة الخارجي منه لم يأت من فراغ، وإنّما ينمّ عن وعيّ فنّي نابع عن تجربته الطّويلة في عالم السّرد، فقد رأى أنّ

هذه التّقنية توفّر مجالا فسيحا لتسريد معطيات تاريخية مدعومة بوثائق ممثلة في رسائل ديوانية ومواثيق واتفاقات، وهو ما وقفنا عليه في إيراد معاهدات على سبيل الذّكر، لا الحصر نذكر: رسالة الأمير (فيصل) إلى الأمير(محمد سعيد)، وإلى نور الدّين باشا[1]، وحوارات جرت بين شخصيات تاريخيّة، معظمها استرجاعات بعيدة، أخذت حجما كبيرا من زمن السّرد، في حين الاسترجعات الدّاخلية أتى ذكرها على شكل ومضات في أحايين كثيرة؛ سرعان ما تتوقّف لتفسح المجال للزّمن السّردي، ويمكن القول أنّ هذه الاسترجاع أسهمت في تثبيت وترسيخ بعض الأحداث التي تشكّل نواة سردية، ليكون الاسترجاع بهذا الزّخم قد لبّى حاجيات الرّوائيّ الجمالية والدّلالية على حدّ سواء[2].

ب-الاستباق/ الزّمن في اتجاه المستقبل

أمّا عن الاستباق الذي هو في المنظور السّردي تلك الاستشرافات التي تتشكّل من خلال الاتجاه نحو المستقبل بالنّسبة إلى اللّحظة الرّاهنة بمفارقة الحاضر إلى المستقبل، أين يتوقّف القصّ الزّمني فاسحا المجال لسرد أحداث قادمة. فهو نادر في (رماد الشّرق) قياسا بالاسترجاع، وهو أمر منطقي ومبرّر، فرضته تاريخيّة المادة الرّوائية المعتمدة في تشكيل الخطاب.

فمن بين الاستباقات الدّاخلية نذكر استباقا داخليا متوسط المدى، زمنه بعد أسبوع من حادثة التّفجير، وهو يهمّ برفع العصا "رأى اشتعالات المدينة مساء بأضوائها...رأى كلّ ما تشتهي العين أن تراه. رأى العشّاق وهم يملؤون الممرّات وينتظرون الشّمس المحمرّة قبل أن تغوص في بحيرة هودسون. رأى ليل نيويورك الذي لم ير له شبيها في أية مدينة أخرى، مضاء

---

[1]- ينظر: خريف نيويورك، ص217، ص 219، ص 220، يراجع نصّي رسالتي، الأمير فيصل إلى الأمير محمد السّعيد، وإلى نور الدّين باشا.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، ص121.

بالآلاف الألوان والأشكال والأنجم، مخترقا بمئات الأصوات التي تتنافس على الإيقاعات والموسيقى. رأى القمر يضيء أعالي الناطحات بريشتها الحمراء التي تتغول عميقا داخل الغيوم العالية لإعلام الطّائرات بعلوها. رأى كلّ ما تره العين من استثناءات جميلة وكلّ ما تسمعه الأذن من إيقاع نادر دخل بسرعة فيعمق السّيمفونية. لم يتساءل كثيرا عمّا يفعله" [1]. موظّفا طاقته التّخيليّة، وهوما نلمسه في تكرار لفظة (رأى).

في هذا المحكي الاستباقي حاول السّارد تقديم مشهد مستقبليّ يعكس سريرة شخصية (جاز) المفعمة بالتّفاؤل، يستشرف من خلاله واقعا أجمل تسوده المحبّة والأخوّة بين سكان حي (بروكلين) في (نيويورك)، الغاية من توظيفه إبراز تسامح شخصية (جاز) ومن ورائها تسامح الشّخصيات الوافدة من الشّرق إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، التي لطالما نُعتت بالإرهاب.

كما نجد استباقا آخر قصير المدى والسّعة في الآن نفسه، كون الفاصل بين فعل التّفجيرات وفعل الحلم وجيز، لا يتجاوز ساعات، جاء على لسان (ميتر) التي تقمّصت دور العرّافة مُستشرفة ما سيحدث، فقد لاحت بوادر حصول كارثة التّفجيرات، في مخيّلتها قبل أن تحدث، في يومها اعترتها حالة نفسية غريبة " يوم الكارثة كانت كلّ حواسي معطّلة... رأيتني في الحلم أفتقدك. رأيتك تذهب وتتركني عند باب منزلك في ليتل ــ ايطالي. عندما ناديتك بأعلى صوت:" لم ترد عليّ ولم تلتفت. اختنق صوتي ولم ترد عليّ. شعرت بأنّ مكروها سيحدث...هناك أحاسيس يصعب تفسيرها والتّحكم فيها [2].

---

[1]- خريف نيويوك الأخير، ص51.

[2]- المــرجــع نفســه، ص58.

وظّف في هذا الاستباق تقنية(الحلم) التي مثلما تسمح بتداعي الأحاسيس والذّكريات والمشاعر الفياضة، تفتح أيضا آفاقا للتّعبير عن الهواجس والكوابيس والمخاطر التي تحدق بشخصيات الرّواية[1]، وهو ما لمسناه في بوح (ميترا) لصديقها (جاز)، بوح يعجّب التوّجس، برزت تجلياته في تعطّل حواسها، انهيار قواها، قلق غير مفهوم، الحلم بفقدانه، اختناق الصّوت، تفكيرها في إحجامها عن العزف.

كما نجد استباقا آخر كشف فيه السّارد عن سيناريو محتمل لفشل عرض سيمفونية (رماد الشّرق) وظّف فيه تقانة (التّخييل) إيمانا بأنّ هذه التّقانة تبيح له استقراء وتأثيث ما قد يحدث في المستقبل من أحداث، أين تمّ تخيّل (جاز) ردة فعل الحضور ــ الأمريكان خاصة ــ للتّعبير عن توجّسه ممّا قد يحدث إذا ما أخفق في تقديم السّيمفونية: " تخيّلي للّحظة (أوبرا بروكلين) غاصة عن آخرها بالبشر؟ النّاس يأتون ليروا شيئا جميلا ومريحا لا لأنّ يقهروا، وفي نيويورك، إذا وضعوك في خانة الفاشلين انتهى أمرك، حتى ولو أنجزت أجمل سيمفونية في الدنيا، لا أحد يلتفت نحوك. بصراحة، لا أريد أن أجد نفسي في هذه الوضعية التي لم أهيا لها. حياتي كلها وضعتها في الميزان يا ميترا، إمّا أن ننجح أو أتخلى عن كل شيء وأعود إلى مهنتي القديمة وأنسى الموسيقى نهائيا"[2].

وغير بعيد عن الاستباقات الدّاخلية نجد استباقا يدخل في سياق الارتدادات المؤلمة، تمثّل في تصوّر الفتاة لمستقبلها بعد بتر رجلها، والتي بدت في وضع مأساوي: "قالت بصوت ضيّقت عليه غصّة جافة، وهي تحاول أن تكتم أنفاسها. هل تعرف يا سيدي ماذا حصل؟ ... حزنت كثيرا. خمس وعشرون سنة، بدون ساق؟ هل تتصوّر ما يعنيه ذلك من خسارات في الحياة ومن

---

[1]–ينظر: سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابشي، ط4، بيروت، دار الطّليعة، 1984م، ص 15.

[2]– خريــف نيويــورك الأخير، ص13.

عقد؟ هل تتصوّر يا سيدي هول الفجيعة؟ لماذا؟ سؤال كلما طرحته على نفسي أتتني الإجابات بيضاء، تشبه الريح التي لا تحمل شيئا غير صوت خافت يصفر فينا أكثر مما يصفر في الخارج؟ ماذا ربحوا؟ قل لي أرجوك إذا كانت لديك إجابة"[1]، الغرض من هذا الاسترجاع إيضاح بشاعة أحداث التّفجيرات من جهة، ومحاكمة في الآن نفسه لمن قام بهذه العمليات الإرهابية من جهة أخرى، وعليه يمكن القول أنّ بتر رجل الفتاة بعد التّفجيرات هو بتر للحياة والإنسانية إذا ما افترضنا أنّ الفتاة تمثّل معادلا موضوعيا للإنسانية.

عطفا على ما سبق ذكره من استباقات وتوجّه نحو زمن المستقبل، يتّضح أنّها دلالاتها تصبّ في سياق التّشاؤم والخوف من المستقبل الذي أفرزته الأحداث، فشخصية جاز حزينة لما حدث، فهي منهوبة أمنية العيش بسلام في نيويورك بعد التّفجيرات، وهو الإحساس نفسه الذي قاسمته إياه صديقته ميترا، ناهيك بشاعة تصوّر الفتاة التي بُتر ساقها لمستقبلها الأليم، ألم منشطر بين الوجع الحسّي (انهيار نفسي)، وبين الألم العضوي (بتر الرّجل).

ومن الاسترجاعات الخارجية، من باب التّمثيل نورد مقطعا سرديا ورد في صيغة سؤال إنكاري فيه مزحة، حين سأل(يوسف العظمة)* [2] (بابا الشّريف) وهو في عمر الصّبا عن إمكانية مشاركته في الحرب ضدّ الغزو الفرنسي والإنجليزي: " هل تذهب معنا لخوض الحرب؟ مازحني يوسف العظمة وهولا يعلم أنّ كلامه الذي أطلقه جزافا ومحاباة لابن شهيد سيتحوّل إلى

---

[1]– المـــرجـــع السابق، ص29.

[2]– يوسف العظمة اسمه الكامل يوسف بن إبراهيم بن عبد الرحمن بن محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن إسماعيل باشا آل العظمة (9 أبريل 1884م– 24يوليو 1920م) قائد عسكري سوري، استشهد في مواجهة الجيش الفرنسي الذي قدم لاحتلال سوريا ولبنان حيث كان وزير الحربية للحكومة العربية في سوريا بقيادة الملك فيصل الأول. يراجع: غسّان كلاس، يوسف العظمة صفحات من أدب ميسلون، دمشق، سوريا، دار حازم للنشر والتّوزيع، 2007م.

كلام سيلاحقني طوال حياتي"[1]، استباق اخترق من خلاله السّارد فكر شخصية يوسف العظمة وارتقى إلى خياله ليسرد ما يُفكرُّ فيه: "إمكانية سير بابا الشريف الصبي على خطى عمّه في النّضال"؛ من خلاله شدّ انتباه المتلقي لتتبّع ردّة فعل شخصية (بابا الشّريف) مُستقبلا، وتشويقه لمتابعة تنامي بطولاته في قادم السّرد، وخلق أفق انتظار لديه وجعله في سياق التّكهّن بما قد تقدّم عليه هذه الشّخصية. في ختامِ حديثنا عن الاستباق ــ على نُدرته ــ يمكن القول أنّه لعب دورا فعّالا في زيادة شغف المتلقي، ضامناً بذلك عنصرَ التّشويق.

2- الإيقاع الزّمني /حركة الزّمن السّردي

المتعارف عليه أنّ حركة الإيقاعِ الزّمني في اشتغالها تعتمد على مستويين، الأوّلُ يطلق عليه تسريع الحكي، في حين الثّاني تبطئة الحكي، وهذان المستويان بدورهِما تشتغل تحتهما أربعُ تقنياتٍ زمنيّةٍ؛ المجمل والحذف والمشهد والوقفة، والتي تعمل على ربطِ زمن السّرد بزمن الحكايةِ المتخيّلة من خلال " تحديد وتيرة السّرد من حيث درجة سرعتها، أو بطئها، ففي حالة السّرعة يتقلّص زمن القصّة و يُختزل، و يتمّ سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنيّة سرديّة؛ الخلاصة والحذف، وفي حالةِ البطء يتمّ تعطيل زمن القصّة، وتأخير، ووقف السّرد، بتوظيف تقنيتي المشهد والوقفة"[2].

---

[1] – خريف نيويورك الأخير، ص 432.

[2]– محمد بوعزة ، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم – الجزائر– الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010م، ص92.

أ- مستوى تسريع الحكي

التّلخيص/ الخلاصة

وظّف السّارد هذه التّقانة من خلال تكثيف ملفوظات دالة على الزّمن، ولكن في الآن نفسه غير محدّودة؛ على سبيل المثال ما ورد في المقطع السّردي الآتي "وقع العديد من الحوادث، أخطرها حادثة أيلول 1920م، إثر صدور قرار يحظر على اليهود أن يجلبوا إلى الحائطِ كراسي ومقاعد حتّى ولو كانت الغايةُ منها جلوس الطّاعنين في السّن والعجزة عليه ثمّ حادثة 34 أيلول 1928م، وهو يوم عيد الغفران عند الطّائفة اليهودية"[1]، تغاضى فيه عمّا حدث بين التّاريخين المعلنين، والمقدّر بثلاث سنوات، متغافلا حيثيات الأحداث، حيث رأى أنّها لا تستحق وقفة طويلة، ففي ملفوظ عبارة "وقع العديد من الحوادث، أَخطرها حادثة أيلول"، يصرّح بوجود حوادث عدّة، ويضمر تفاصيلها، مؤثرًا إيراد أهمّها بلفظة "أخطرها "، والمتمثّلة في محاولات اليهود تهويد القدس، تحديدا تغيير محيط حائط المبكى بوضع مقاعد أمامه لممارسة طقوسهم، جاء هذا الاقتصار والتّخصيص في سياق إبراز مكانة (المقدّس) لدى المقدسيين، ودقّ ناقوس الخطر المحدق به.

- الإضمار الحذف ***(l'ellipse)***

من العيّنات السّردية التي وُظّف فيها الإضمار، بتر الزّمن الحياتي الخاص بشخصية (مانيا) والدة جاز، أين أقدم السّارد على حذف فترات زمنيّة خاصة بصباها وشبابها دون التّطرّق لوقائع هاتين الفترتين من عمرها، حيث جاء على

---

[1]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص47.

لسان (بابا الشريف) مُحدّثًا حفيده (جاز) عن والدته بعدما أمسك صورتها: "الزّمن يقهر بسرعة. هذه التي في الصّورة هي مانيا في عزّ شبابها. كانت فراشة. وهذه صورة أخرى لها عندما كبرت وصارت تفاحة جميلة، وممتلئة كسنبلة صيفية. بل كبرتقالة فلسطينية. وهذه الصّورة، أيام قلائل قبل أن تحترق كلّ ألوانها وأجنحتها"[1].

نلاحظ في هذا المقطع أنّ "الزّمن على مستوى الوقائع طويل، وعلى مستوى القول فهو صفر"[2]، فإسقاط هذه الفترة من زمن الحكي جاء بغرض تسريع وتيرة السّرد التّاريخي، وهو الأهمّ؛ كون دور شخصية (مانيا) في فعل حركة السّرد باهت، خاصة أنّها ولدت سرديا ميّتة ومن ثمّة فإنّ تجاوز الزّمن الكرونولوجي الخاص بفترة صباها وشبابها يُصبح ضرورة فنّية.

وهو الأمر نفسه ينطبق على حذف وإضمار ما قام به (جاز) عندما يغيب عن مدينة نيويورك. "عندما يغادرها ولو لأيام أو لساعات، يشعر بها معه، يسمع تقطّع أنفاسها مثل عشيقة في لحظة ألقها، يسحبها وراءه في ذاكرته وبين أشيائه الصّغيرة"[3]، السّارد اكتفى بإيراد الجانب الشّعوري في غيابه عنها تعبيرا عن شدّة التّعلق بها، إلا أنّه في المقابل لم يشر إلى ما قام به من أعمال في هذه الأيّام والسّاعات، فلجأ إلى تجاوز ذلك من منطلق وعيه أنّ ما حدث لا يُخلّ بِسيرورة السّرد ولا بمقصديته.

---

[1] – المرجـــع السّابق، ص15.

[2]– ناهضة ستار، بنية السّرد في القصص الصّوفي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003م، ص219.

[3]–خريف نيورك الأخير ،ص10.

الملاحظ فيما يخصّ توظيف تقانتي الخلاصة والإضمارعلى ندرة توظيفها، إلا أنّها أسهمت في تكثيف واقتصاد السّرد، وتجاوز الأحداث التي يرى (واسيني) أنّها لا تُثري خطابه، مادامت لا تمسّ بجوهر الحقيقةِ التّاريخية، فتلخيصه لبعض الأحداث جاء في سياق تفادي الإطالة غير المحبّذة في البناء السّردي التي تنفّر المتلقي من متابعة تلقي النّص وتُشعره بالسّأم، لأنّ المبالغة في تسريد الأحداث الهامشية مرهقٌ للذّاتِ المبدعة (الرّوائي) من منطلق أنّ المشاهد المُلخّصة تؤدي "دورا تكثيفيًا مهمًا في الصّياغة المقنّنة والمقتصدة للعمارة الرّوائية التي تحتاج إلى مزيد من الآليات المركّزة على أفعال السّرد والتّفنّنِ في جمالياتِ التّشكيل"[1].

بتبطئة الحكي

- الوقفة الوصفية

أدّت الوقفة الوصفية دورًا فعّالا في تسريد التّاريخ، وتقريب أحداثه من المتلقي من خلال وصف الشّخصيات خاصة التّاريخية منها وأفعالها والأفضية التي تحرّكت فيها، من خلال إيقاف تنامي مسار الأحداث وتعليق الزّمن، أين شهدنا نوعين من الوصف، وصفٌ مُستقلٌ عن الحكي، ووصفٌ متداخلٌ مع الحكي.

وظّف واسيني هذه التّقانة بكثافة لإبطاء وتيرةِ الحكي، أين لجأ لتحديد ملامح شخصياتٍ في سياق نصّي مستقل عن الحكاية الأمّ، نذكر على سبيل الإيضاح والذّكر، اضطر إلى إيقاف السّرد درءا للسّأم الذي قد يصيب المتلقي، واللّجوء إلى وصف نيويورك، ليقدّم صورتها، خاصة إذا كان لا يعرف شيئا عنها، جاء في هذا السرّد الوصفي المكاني، حيث وصفها بالمدينة الهادئة، مُشبّها

---

[1]- دليلة بن يخلف، الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم لــمحمد مفلاح، مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد 09، عدد 5، السنة 2020، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ص149.

شارع برودوي بالثّعبان، مع إيراد أسماء شوارع كثيرة أخرى على غرار جورج واشنطن ونفقي لينكولن وهولندا التي تربط شمال المدينة بنيوجيرسي وجسر بروكلين والحركة الدّؤوبة التي تنقطع، لتستقر عيناه في ختام وصف المدينة على البرجين التّوأمين ... بدا له سطحهما أملس كجلد ثعبان"[1]. من خلال هذا الوقفة الوصفية، حاول واسيني تجسيد المكان بتوصيفه في لوحة مُشكّلة من الكلمات من خلال الكم الهائل من النّعوت.

وهو ما يتجلّى في جرد شوارع نيويورك وتوصيفها بدّقة قبل تفجيرات الحادي عشر سبتمبر، إلى درجة جعل المتلقي يتخيّلها عيانا، وهذا كلّه عائدٌ بالدرجة الأولى إلى مهارة (واسيني) في انتقاء الملفوظات الوصفية التي بفضلها حاكى منشآت المدينة بعمرانها وشوارعها، مع التّركيز على البرجين، وكأنّه ينبّه المتلقي ويهيّئه لاستشراف ما سيحدث.

كما نجد وقفة وصفية أخرى طويلة نوعا ما، توقف السّارد فيها مُوضّحا سبب اختيار الجدّ المكوث في مدينة (طوليدو) وتفضيلها على غيرها من المدن الأمريكية، استهل الوقفة بوصف أحيائها " في عمق شارع الياسمين الضيق الذي لا يمر عبره أكثر من شخصين، والذي يذكر بقصبة من قصبات الأسواق العربية، بدأت علامات مدينة طوليدو الضّخمة ببحرها الذي ينكسر في الأعالي على الميناء والمباني العالية ...حيّ الياسمين المتخفي، الذي يتجمّع حوله نظام كان أقرب إلى البنايات الموريسكية بأقواسها الكثيرة وسيادة اللّونين الأصفر والأبيض، وألوان أخرى كانت ترصّع دروب إشبيلية وقرطبة وطليطلة وشوارعها المتداخلة التي تقع على مقاطع مدن أخرى انتصر فيها الانغلاق على البنايات المفتوحة"[2]. جاءت هذه الوقفة الوصفية

---

[1]– خريف نيويوركالأخير، ص 17– 18.

[2]– المرجع نفسه، ص104.

المكانية في سياق إبراز مدى تمسّك الجدّ بهويته الموريسكية، فهي تذكّره بالأندلس واختياره للإقامة في هذه المدينة ينمّ عن حبّه وتعلّقه بالأندلس.

ومن بين الوقفات الوصفية لأمكنة التّاريخية، والتي تداخلت مع الحكي وقوف السّارد عند تفاصيل متعلّقة بقرية (القسطل) الواقعة بالقرب من القدس، والتي قدّمها في صورة الجريح بعدما سيّجتها قوات (البلماح) الإسرائيلية واقتحمتها بالأسلاك الشّائكة والحواجز وهجّرت سكانها للمكوث فيها. ويردف واصفا قمة القسطل، دار المختار ومسجد صغير ومقبرة وبقايا قلعة بينما تنحدر الأرض من القمّة نحو الشمال والجنوب والشّرق على شكل مدرج. وفي الجهة الغربية خرج كثيف تتناثر في محيطه منازل القرية على المنحدرات الشّمالية والشّرقية والجنوبيّة، تطوق القسطل، مستعمرتان: مستعمرة موتسا ومستعمرة كريات عينافيم غربا، وهي مقرّ البلماح الضّاربة في قضاء القدس[1]، جاءت هذه الوقفة الوصفية لفضح حقيقة الكيان الإسرائيلي، ناب السّارد فيها عن شخصية (عبد القادر الحسيني) الذي سقط شهيدا فيها مدافعا عن القدس.

أمّا عن الوقفات الوصفية المرتبطة بالشّخصيات، فهي متعدّدة ومتنوّعة بتنوّع طبيعتها سواء التّاريخيّة الحقيقية أو المتخيّلة منها، فمن الوقفات التي كُرّست لوصف الشّخصيات الحقيقية، نورد ــ على سبيل المثال ــ ما جاء على لسان (يوسف استيفان)؛ مُتحدّثا إلى رفقائه من المساجين، واصفا بائعة الهوى اليونانية(ماريكا اسبيريدون)*(Marica Asperidon)*[2]، التي أمضت حياتها في شارع المتنبي "طفلة بعينين مرتعشتين ووجلتين كان خوفا كان يسكن دمها. ماريكا اسبيريدون. كان البحر يومها عاصفا وكانت ترتدي لباسا صوفيا أزرق ضبابيا ، وكوفية

---

[1]– الذئب الذي نبت في البراري، ص213/ص214.

[2]– يراجع: إيلي صليبي، ماريكّا المجدلية، بيروت، لبنان، سائر المشرق للنّشر والتّوزيع، 2016م.

مشتعلة بألوان حارة وعلى رأسها وردة بيضاء تستفز العيون."[1]، الهدف منها إثارة فضول المتلقي لمعرفة المزيد عن هذه الشّخصية اللّغز التي قيل عنها الكثير في لبنان آنذاك؛ الفتاة اليونانية الفقيرة العاهرة الوافدة من اليونان التي صارت مرأة غنيّة تائبة في آخر حياتها.

كما نجد وقفة أخرى، تقدّم (لورنس العرب) "بلباسِه العربيّ وشارِبيْه الدَّقيقين وبُندقيتِه في يده اليسرى. كان يلبس لباسا درزيا فضفاضا بسروال زاد من قوته على الرّغم من استقامة جسده التي كانت تبدو واضحة تماما. بعقال منظّم بشكل دقيق على طريقة البدو العرب، وعلى يساره بارودته"[2]، وقفة وصفية رام من ورائها السّارد إبراز خبث لورنس العرب وإيهامهم بولائه للعرب من خلال التّشبه بمظهر البدو العربي، في حين أنّ سريرته تكنّ العداء.

وممّا تعلّق بالشّخصيات المتخيّلة، نجد استراحة وصفية، توقّف فيها السّارد واصفا صديقته (ميترا): "وقفت باستقامة واستعدت للمرّة الأخيرة. في لحظة هاربة، بدا جسدها مستقيما كتمثال يوناني من مرمر صاف. مثل البلور الهشّ ... لباسها الأسود الذي كانت ترتديه وحزامها ذو اللّون الأحمر الذي يشقّ خصرها بعنف، عمّقا صفاء وجهها وخيبة ملامحها التي كانت تقاوم الانكسار"[3]. في هذه الوقفة توقّف زمن السّرد ليكشف عن جوانب من ملامحها الفيزيائية ومكنوناتِها النّفسية وانتمائها القومي الفارسي من خلال لباسها بصورة رمزية.

كما نجد وقفات وصفية أخرى خصّ بها السّارد شخصية (عائشة)، الفتاة المغربية السّاهرة على خدمة الجدّ،" عائشة المغربية، ذات الوجه المدور يذكّر بنساء دولاكروا، برتقال أريحا، ليمون القدس والفستق الحلبي، الياسمين الشامي والأرز البيروني وتين معسكر وشجرة حب

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص148.

[2]– الذئب الذي نبت في البراري، ص20–21.

[3]–– خريف نيويورك الأخير، ص13/12.

الملوك التلمساني، وفي وسط المراح، النافورة التي أهداها له أحد أصدقائه قبل أن يدخل إلى فلسطين ويموت على أطراف القدس وهو يحمي الجزء العلوي من المسجد الأقصى"[1]، الملاحظ في توصيف ملامح شخصية (عائشة) أنّه مقتضب، اكتفى بوصف وجهها فقط مستثمرا هذا الملمح جسرا لإحالة المتلقي على أمكنة من العالم العربي متفرقة، ذات بعد تاريخيّ، وهي إحالة تصبّ في سياق الحنين إلى الماضي والتّمسك بالهوية.

عطفا على ما ورد في العيّنات سالفة الذّكر، يتّضح أن هذه الوقفات الوصفية إضافة إلى دورها في تبطئة السّرد وإتاحة الفرصة للسّارد التقاط نفسه، أدّت وظيفتين أخريين؛ الأولى تزينيّة جمالية أضفت جمالية على المسرود، في حين الثّانية تفسيرية، وردت لحاجة واسيني لها، فهي "تهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد فضاء المكاني للأحداث، وتصوير الشّكل الفيزيقي للأبطال والشّخصيات الرّئيسية أو الثّانوية سواء أكانت متخيّلة أو تاريخيّة حقيقيّة"[2].

إلا أنّ هذا التّوفيق على مستوى توظيف آلية التّلخيص، لا يحجب عن المتلقي ــ خاصة إذا كان حذقا- الوقوف عند بعض السّقطات، أين يجدُ اختلالاً بين حجم الفضاء النّصي المكرّس للحادثة وبين حجم زمن حدوثها وأهميتها، فعلى سبيل الذّكر لا الحصر تخصيص عدّة صفحات لأحداث هامشية مُتخيّلة؛ خاصة تلك المتعلّقة منها بالعلاقات الحميمية بين الشّخصيات، في حين يتقشّف في التّعاطي مع أحداث تاريخيّة مهمّة؛ على غرار ما تمّ تسريد عن الأعمال الهمجية التي اقترفها عناصر (الهاغانا) في حقّ القدس وقاطنيه؛ كعائلة الحسيني التي ينتمي إليها السّارد البطل (بابا الشّريف)، حيث يفقد زوجته (مانيا) وأمّه (صفية)، الملاحظ أنّ الحديث عنهما تمّ تسريده عرضا من خلال خبر صحفي، في حين كان من المفترض قياسا بجلل الخطب الذي ألمّ بأسرته

---

[1]- المــرجع السّابق، ص106-107.

[2]-محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، ص241.

الوقوف عنده وقفة المتأثّر بما حدث، لفضح ممارسات هذا التّنظيم الإسرائيلي الدّموي أمام المتلقي من جهة، وكسب تآزره في محنته هذه من جهة أخرى.

– المشهد

أَدّت المشاهد وظيفتها التّقليدية المتعارف عليها في التّعامل مع الزّمن من خلال خلق التّوازن بين زمن الحكاية وزمن الحكي على مستوى التّشكيل، كما أدّت وظيفة تكثيف المعنى والدّلالة، وهو ما يتّضِح في حوار الشّخصيات الرّوائية التي قدّمت وجهات نظرها دون واسطة من السّارد، لذا سجّلت هذه التّقانة حضورها بكثافة، لأنّ في خضمّ المشهد الحواري تظهر دراميّة الأحداث، وتتمسرح الأفكار والعواطف بدلاً من عرضها مباشرة بطريقة مباشرة، وهو ما سنقف عليه في هذه العيّنات السّردية الحوارية:

حوار جرى بين (جاز) و(الفتاة) الأمريكية المبتور رجلها بعد عن الانفجارات، باحت عن وضعها المأسوي الذي آلَت إليه بصوتٍ يعتريه الحزن واليأس، «...ولا أدري ماذا حدثَ لي سوى أنّي سمعت صوتًا عنيفًا وصرخات قريبة من رأسي. ثمّ شعرت برجلي تغوص في عمق الدّرجِ الحديديّ وبتمزّقٍ عنيف في ساقي وبرفس الأرجل على جسدي ثم بانتفاء الألمِ كليّا. قيل لي فيما بعد إنّ الإطفائيّ الذي أنقذني والطّبيب الذي اضطرّ إلى بتر ساقي لتخليصي من الحديد ماتا حرقًا في انهيار البناية. أشعرُ بعقدة تجاه الحياة . أحمل على ظهري روحين بريئتين زهقنا ظلم"[1]. لتضيف أيضا متسائلة عن مستقبلها المُظلم: "هل تعرف يا سيدي ماذا حصل؟ بعدما عرفت ما حدث لي حزنت، حزنت كثيرا. خمس وعشرون سنة، بدون ساق؟ هل تتصوّر ما

---

[1]– خريف نيويورك نيويورك، ص29.

يعنيه ذلك من خسارات في الحياة ومن عقد؟ هل تتصور يا سيدي هول الفجيعة"[1]؟

كما نجد حوارا آخر لا يقلّ فحواه إحباطا عن سابقه، جرى في زمن مُتأخّر من اللّيل- الثّانية صباحا- بين (مارك) الطّبيب وبين ضحية من ضحايا الانفجار، المرأة الموظّفةُ في معهد (التّجميل والكوسمتيك) والتي تواجدت بمحيط المركز التّجاري مصادفة، أين توسّلت لينهي حياتها بعد إجلائها إلى المستشفى رفقة المصابين:

المرأةُ الموظّفةُ: " أبصم لك بما تبقّى من أصابعي المحروقة يا سيدي. هل تتصوّرني قادرة على العيش بهذه الصّورة؟ لا يدٌ مهروسةٌ وأصابعٌ مقطوعةٌ ووجهٌ محروقٌ أكثر من ثمانين بالمائة وجزءٌ سفليٌّ مشلول ؟ أرجوك يا سيدي. افعل شيئا يريحني ويريح من حولي. لا يُكلّفك الشّيء الكثير. إبرة فقط.

الطّبيب(مارك): المسألةُ يا سارة لا تتوقّف عند هذا الحدّ. الحياة دائما شيءٌ مقدّسٌ. أصطف دائما بجانب الحياة مهما كانت الظُروف.

المرأة الموظّفة:- عن أيّة حياة تتحدّث يا بروفيسور"[2]؟

في هذا المشهدِ الحواري توَقّف زمن السّرد، للتّذكيرِ بفظاعة التّفجيرات، وما انجرّ عنها من تبعات، من خلال تَمثّل ثُنائيتي التّفاؤُل والتّشاؤمِ (الحياة/ الموت)،(الأمل/اليأس) رمزيًّا من خلال نظرتي هاتين الشّخصيتين لما حدث.

---

[1]-خريف نيويورك نيويورك، ، ص29.

[2]- المرجع نفسه، ص31.

كما نجد مشهدًا حواريا آخر يأخذ بعدًا عاطفيًا، ذلك الحوار الدّائر بين (جاز) وصديقته، ورد لغاية الشّرح والتّفسير، أين أوضح سبب حرصه على إنجاز السّيمفونية المخلّدة لبطولات جدّه:

جاز: " ميترا، تريدين أن نجرّب مرّة أخرى؟ المشكلة أنّ الوقت الذي بين أيدينا يتقلّص كلّ يومٍ قليلا. أعرف أنّك مرهقةٌ ومُتعَبةٌ من كثرةِ المعاودة والتّكرار. أليست الموسيقى في النّهاية معاودات مستمرة؟

ميتر: – لا يا جاز. أنت تعرف أحسن منّي، في الموسيقى لا توجد معاودة. كلّ شيء نقوم به وكأنّنا نفعله لأوّل مرّة. الحركةُ التي نقبض بها على الآلة لا يمكن أن تتكرّر مرّتين، وهنا المأزق."

•حوار بين (ميترا) و(جاز)، أتاح للسّارد استحضار محكي تاريخيّ هامشيّ بالنّسبة للمحكي الرّئيس، متعلّق بتاريخ إيران، في لحظة تذكّر والدها؛ وقفت على ممارسات نظام الخميني بعد انهيار نظام الشّاه؛ منها حرق شارع النّساء أو حي المومسات على حدّ تسمية حراس الثّورة، وسجن والدها حتّى الموت، لا لِشي إلا أنّه كان عازفا في الأوركسترا الوطنية ومُؤلّفا كبيرًا ولم تُغيّرْهُ الآلاتُ الحديثةُ، بل ظلّ متمسّكا بسانتورِه الذي توارثَه عن سبعة أجداد»[1]. ورد هذا الحوار في سياق تجسيد سمة طُغيان نظام الخميني وسلوك مناصريه، فهو لم يكتف بمحاربةِ البغاء لعدم مشروعيته دينيّا، فإنّ تحييد المثقّفين والفنّ فعلٌ غيرُ مُبررٍ.

•مشهد حواري آخر جري بين جاز والممرضة (مونيكا) ذات الملامح الهندية القادمة من (سان فرانسيسكو) رفقة زوجها لزيارة الأهل، والتي التحقت بالمستشفى عندما سمعت النّداء، بحوارها مع (جاز)، تمكّن السّارد من إبراز خطر ال الإرهاب على الإنسانية.

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص18 .

مونيكا الممرضة: سيد جاز؟ أنت لم تأكل طوال اليوم. عليك أن تأكل شيئا لتقاوم هذا العدد الهائل من الجرحى الذين يؤتى بهم من كل مكان. المطعم مفتوح إذا أردت أن تأخذ شيئا خفيفا.

جاز: لا أشعر بالجوع سيدة مونيكا. أشعر أكثر بألم في مكان ما في جسدي، أجد صعوبة في تحديد موضعه.

مونيكا الممرضة: نحتاج إلى أنْ نأكل لكي نتمكّن من الوقوف على أَرجلنا. وإلا لن نستطيع فعل أي شيء.

جاز: أشعر بنفسي منهارا سيدة مونيكا من بشاعة ما يحدث، بأي حق نمحو إنسانا وكأننا نتعامل مع بعوضة؟ بأي حق ننزع روحه؟ نحرق ملامحه؟ نحطم على رأسه سكنه ...لو كانت البشرية تملك ذاكرة لما فعلت في نفسها ما فعلته ، قد يبدو لك كلامي غير معقول ولكنني أتساءل أحيانا هل كان بإمكان رجل لا يعرف القراءة والكتابة مثل كريستوف كولومبس أن يفعل أكثر مما فعله، هل أغبطه لأنّه فتح البشرية على عهد جديد تسارع تطوّره حتى وصل مرحلة الاختناق، أن أشتمه لأنّه شرّع أبواب الإبادة الجماعية "[1].

هذه الوقفة المشهدية الحوارية المُجتزأة من فضاء نصّي طويل نسبيا، الممتدّة إلى نحو ستّ صفحاتٍ، أسهمت في إنجاح العلاقة بين المتحاورين وتحقّق التّفاعل بينهما فكريًا، أضفى إلى تفاعل أعمق بين الرّوائي والمتلقي، حيث حققّت هذه الجدلية وظيفتين، الأولى إدانة ما يحدث من انتهاكات ضدّ الإنسانيةِ، في حين الثّانية تفسيرية، بردّ ما يحدُث في الحاضر من قتل وترهيب إلى الماضي، وهو ما عَبّر عنه السّارد باستدعاء شخصية (كريستوف كولومبس) مكتشف القارة الأمريكية، باعتباره أوّل الغازين لأمريكا.

---

[1]– المرجع السّابق، ص33– 34.

ج-المونولوج

بالنّظر إلى طبيعة المحكي التّاريخيّ العاج بالانكسارات والهزائم والصّدامات، يصبح من المنطقي ألّا يغيّب (المونولوج) لدواع فنّية وجمالية من جهة، وحاجة (واسيني) للكشف عن كوامن وهواجس شخصياته من جهة أخرى، وهو ما نَقف عليه في عدّة ملفوظات، على سبيل المثال ما جاء في مستهل الجزء الثّاني من الرّواية (الذّئب الذي نبت في البَراري)، ينطلق السّارد من نقطة زمنيّة أعقبت زمن أحداث التّفجيرات، فاسحا المجال لشخصية (جاز) لتناجي ذاتها، متسائلة عن سبب مرور الوقت بسرعة والأرق الذي أصابها: "ياه بأيّة سرعة جهنّميّة يمضي هذا الوقت؟ النّوم هرب من عيني ولم يعد يُجدي نفعًا البحثُ عنه"[1]، بوح تداعى فجرًا عبر تمتمة. لا شكَّ أنّ زَمَنها وكيفيّة الإفصاح يشِيان بحالةِ التّأزّم التي تعيشه هذه الشّخصية جَرّاء ما حدث، لتسهم هذه التّقانة في تبطئة السّرد على مستوى الزّمن وتكثيف الدّلالة.

كما تصادفنا ــ أيضا ــ كيفية أخرى، تختلف عن الأسلوب المباشر، لا يتاح فيها للشّخصيات المفكّرة أن تدلي بدلوها مباشرة، وإنّما ينوب عنها السّارد، ليصوغ خلجاتِها صياغة تخاطب عقل القارئ، يتمزج فيها فكر الشّخصية المُتحدّثة حديثًا باطنيًا، بفكر الّسارد ورؤيته، يوظّف فيها ضمير الغائبِ[2]. وهو ما نجده في المقطع السّردي الاستفهامي: " أيّ عيد ميلاد وسط خراب كهذا بدأنا نخرج من ركامه بصعوبة؟ تساءل جاز وهو يبحث عن مبرّرات: من يدري؟ ربّما لأنّها هي كذلك مأخوذة معي بنفس هاجس السّيمفونية التي يجبأن أنتهي منها..."[3] .

---

[1]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص09.

[2]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، السّرد في الرّواية المعاصرة، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، 2006م، ص218.

[3]- خريف نيويورك الأخير، ص80.

وظّف (واسيني) هذه التّقانة على طول مسار الحكي، كتقانة فنّية لترويض الزّمن من جهة، وتكسير رتابة الحكي الذي طال في أحايين كثيرة من جهة أخرى؛ بحكم أنّه سردٌ عائمٌ في التّاريخ حتّى النّخاع، الأمرُ الذي يجعلُ هذه المَشاهدَ الِحواريةَ ضروريةً لتتيحُ للسّاردِ اِلتقاط أنفاسِه، أين تعترض المتلقي بين الفينة والأخرى حوارات بين شخصيات تاريخية ومتخيّلة، خالقا بذلك حركة سردية، ارتبط جلّها بمحكيّ تاريخيّ.

ثالثا: تسريد البُنى المكانية

مهاد

ولأنّ "رماد الشّرق" كما سبق وأن ذكرنا، أنّها رواية تتجاذبها مرجعيتان؛ الأولى مرجعية تتّكئ على وقائع تاريخيّة، في حين الثّانية ذات مرجعيّة تخييليّة، الأمر الّذي تطلّب من الرّوائيّ توظيف بنية مكانيّة متنوّعة ورحبة في الآن نفسه، منها ما هو تاريخيّ حقيقيّ محدّد ومعلوم جغرافيا، ومنها ما هو متخيّل على الرّغم من واقعيته، تكاثفت فيما بينها لتلعب دورًا بارزًا وحيويًا في احتضان الأحداث وتطويرها، وإثارة الشّخصيات وتشكيل توجّهاتها الفكريّة والنّفسية والاجتماعية والعقدية، وهو ما سنحاول مقاربته في المبحثين الآتيتين:

1-الأماكن ذات المرجعيّة التّاريخيّة

يُقصد بها تلك الأمكنة المعروفة ذات المواقع الجغرافيّة المعروفة باسمها أو بصفتها، وهو ما نلمسه بجلاء في رواية (رماد الشّرق)، إذ نجد (وسيني الأعرج) يكشف للوهلةِ الأولى أنّها روايةٌ (رواية مكانيّة) بامتياز من خلال عنوانها الرّئيس (رماد الشّرق)، إذ ارتبط الرّماد بجهة من الجهاتِ الأربعة تحديدًا (الشّرق)، وهي إحالةٌ على رقعة جغرافية لها خصوصياتها، تضمر دلالاتٍ حضارية[1]، وهو- أيضا- ما يشي به عنوانا جزأي الرّواية، الأوّل (خريف نيويورك الأخير)، بإسناد لفظة (نيويورك) إلى لفظة (خريف)؛ الفضاء الذي كان مسرحًا لأحداث11 سبتمبر، في حين الثّاني وُسم بـــ(الذّئب الّذي نبت في البراري)، أين نجد العنوان يشتمل لفظةَ (البراري)، التي تحيل على البوادي أو الأراضي القاحلة.

---

[1]- ينظر : المدخل من بحثنا- صون أصالة الموروث الحضاري – الثّقافيّ – الفكريّ الإنسانيّ، ص28.

لتتهادى فيما بعد في المتن عديد الأمكنةِ التّاريخيّة، متموضعة بصورتها البنائية على الفضاء النّصي، مُعيدا بناءها من جديد بعيدًا عن خصائصها المرجعيّة، لأنّ التّعامل مع المكان يكون فنيّا، وليس فيزيائيّا، ولكن هذا لا يعني بأيّ حال من الأَحوال إحداث قطيعة كليّة بين المكان الرّوائيّ الفنّي والمكان المرجعي التّاريخيّ، وإن لم تكن إحالة حرفيّة فإنّ علاقة الإحالة تبقى قائمة بين المكانين، ولو بوجود قرينة، وهو ما نجده في بناءِ أفضيةِ (مدار الشّرق).

بعد جرد هذا النّمطِ من الأمكنة والتّمحيص في الصّورة الكليّة لبناء المكان الرّوائيّ، تبيّن أنّ بنيتها السّرديّة في مُكوّنها المكانيّ متنوّعة استجابة للأحداث والصّراعاتِ بين الشّخصيات، إذ نجد أفضية واقعيّة لها أسماء تميّزُها، يعرف القارئ مواقعها الجغرافية، على غرار سوريا، لبنان، فلسطين، نيويورك، طوليدو...إلخ، إضافة إلى أمِكنة أخرى محدودةِ الأرجاء؛ كـــ(البيت، المقهى، المسرح، المستشفى...).

أ-الأماكن العربية

فلسطين/العرض المفقود

شغلت(فلسطين) الأرض – العِرض موقعا مُهمّا ببعدها العربيّ وتلوّنِها العقديّ، ظهرت في ثوب الكيان المهدّد بالضّياع، وهو ما عَبّر عنه السّارد من خلال شخصية حقيقية ذات مرجعية دينية (أحمد العكي)* "البلاد ستخطف من تحت أرجلنا إذا بقينا فاغرين أفواهنا وسنتحوّل

*-أحمد العكي : هو أحمد بن بكر بن أحمد بن محمد بطحيش العكي الحنفي مفتي عكا وعالمها ومحيي ربوعها ومعالمها العلامة الامام المؤلف المحرر التحرير ولد في سنة خمس وتسعين بعد الألف وله من التآليف فتأويه المشهورة الملقبه باسمه وله حاشية على تنوير الأبصار بالفقه وله الألفة الجيبية في علم الميقات وشرح منظومة ابن الشحنة في الفرائض وله مختصر السيرة الحلبية وله حاشية على نزهة النظار في علم الغبار في الحساب وله شرح على ملتقي الأبحر في الفقه وله بعض أشعار رائقة رحمه الله تعالى. –ينظر: محمد خليل بن علي بن

نحن إلى رجال قوارب، نمارس هجرة سرّية نحو وطنٍ كان ذات زمن لنا. سَنُمنع من دخول هذه الأرض. ونُقتَل عند بوابات البحر وداخل المدن. وحياتك ما ينتظركم وينتظرُ أبناءكم أخطر من مصير الهنود الحمر. افتحوا أعينكم جيدا»[1]. نستشف من هذا المتلفّظ إشارة إلى سياسة التّهجير القسريّ لإفراغ الأرض من سكانها الأصليين، ودعوة للتّحرك إزاء ما يحصل على أرضها، وهو تحذير ــ في الآن نفسه ــ ممّا قد تؤول إليه (فلسطين) بعد سنوات إذا تواصل الصّمت عمّ يحدثُ من تهجيرٍ للفلسطينيين واِستقطاب ليهودِ العالم.

خاصة أنَّ العدوّ الإسرائيلي بات يختلِق كلّ المسوّغات بما فيه الدّيني، وهو ما تبلور في اختيار توقيت الهجوم على مدينتي (حيفا) و(يافا) في٢٢ نيسان، وهو ما كشفته شخصية (بابا الشّريف): "اختيار ٢٢ نيسان للهجوم على حيفا ويافا لم يكن مصادفة. فاليوم يصادف عيد الفصح* عند اليهود وهو العيد الذي يسبقه بموجب الطقوس اليهودية شهر تام تطهر خلاله ربات البيوت منازلهن من كل ذرة من ذرات الخميرة أينما وجدت. الأمر إذن لم يكن يتعلق فقط بالاحتلال بل أيضا بتطهير الديار من سكانها العرب وتهجيرهم خارج أراضيهم وبلادهم الأصلية.[2]، يُبرز المقطعُ استغلال المناسبة الدّينية لسلب الأرضِ من أهلها وإلحاق الأذى بالشّعب العربي في فلسطين وتهجيره تحت شعار دينيّ مغلوط.

محمد بن محمد مراد الحسيني، سلك الدّرر في أعيان القرن الثّاني عشر، دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ج2، ط 3، 1408 هـ - 1988م، ، ص192.- ينظر: محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد مراد الحسيني، سلك الدّرر في أعيان القرن الثّاني عشر، دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ج2، ط 3، 1408هـ - 1988م، ، ص192.

[1] - الذّئب الذي نبت في البراري، ص91.

*يعتبر عيد الفصْح عيدا مشتركا بين اليهود والمسيحيين مع اختلاف الرمزية والدلالة والمواعيد بينهما، إذ يرمز عند اليهود لخروجهم من مصر، أما في المسيحية فيرمز لآلام السيد المسيح وما لقيه من أذى.

[2]-الذّئب الذي نبت في البراري، ص 232

كما مَثّلَت (فلسطين) بالنّسبة لوالد (بابا الشّريف) مبعثًا للتّضحية والشّهادة، وهو ما يتّضح في وصيتِه لزوجته (مانيا) "أوصيك أن تقولي لمانيا: إنّ زوجك مات ميتة رجل والسّلاح في يده، وإنّه مات من أجل فلسطين ولا شيء آخر غير هذه الأرض الطّيبة التي كان يُفترض أن تكون أكثر الأراضي تسامًحا [1]؟

" أنا لم آت لآخذك من مانيا ولا من أرضك التي نبت فيها. الدنيا متسلطة، ولا سلطان لنا عليها."»[2]، في قولها " الذين وصفوا لي هذه الأرض كانوا مخطئين»[3]. لتكون (مانيا) الزّوجة معادلا موضوعيا للأرض والعِرض في الآن نفسه.

القدس موطن التّآخي والتّسامح

المدينة التي بناها (اليبوسيون)، وهم "بطنٌ من بطونِ العرب الأوائل، نزحوا من الجزيرة العربية، مع من نزحوا من القبائل الكنعانية، استوطنوها حوالي 3000 قبل الميلاد"[4]. من بين الأمكنة التي تكاد تزاحم شخصيات الرّواية البطولة، لم تُقدّم كمجرد حيّزٍ ماديٍّ صامتٍ، وإنّما كقيمة مُشبعة بالتّاريخ والصّراع وجمالية الفنّ المعماري، عبر ألسنة شخوص الرّواية، عاد واسيني بالقارئ إلى تاريخ القدس ما قبل النكبة، وأخرى لها صلة بتاريخ المغاربة واليهود في هذه المدينة المقدّسة، سرد واقع سكان القدس وفلسطين.

أين أظهر السّارد تسامح المقدسيين مع اليهود من خلال ردّة فعل شخصية الجدّ من حادثة مقتل ابنه (مازن)"... هؤلاء مؤمنون بسطاء، لا يكنّون إلا المحبّة والتّقدير لوالدنا، أمّا اللي قتل

---

[1]– المرجع نفسه، ص265.

[2]–المرجع نفســه، ص143.

[3]– المرجع نفسه، ،ص143.

[4]– عارف باشا العارف، تاريخ القدس، ملتزم الطّبع والنّشر، دار المعارف بمصر، 1951م، ص11.

ابني فأنا عارفه كويس مين وأنتظر يومي لآخذ منه حقي. يا الله، غيروا لي هذا الوجه واستقبلوا الناس وبلاش حركة بلا طعمة"[1]، في هذا المقطع السّردي يُظهر تسامح المقدسيين، أين يفرّق بين اليهود المسالمين الذين تقاسموا الوطن مع الفلسطنيين واليهود الغزاة، جاعلا من القدس فضاءً لتعايش الأديان. ويُردِف في السّياق نفسه: "بعد الصّلوات فُوجئ الأهلُ بِوفدٍ مسيحيّ يهوديّ يَدقّ على البابِ مصحوبًا بأطفال كثيرين كانوا يحملون ورودا"[2]. مقطعٌ يؤرّخ لأجواء التّسامح السّائدة بين سُكان القُدسِ على تلوّنات مُعتقداتِهم الدّينية قبل الاحتلال الإسرائلي.

ولكن سرعان ما ينقلب الوضع، ويستباح القدس، ويصير مسرحًا لمشاهد العنف المسلّط على المقدسيين، وَضعٌ عَبّر عنه السّارد على لسان (مانيا) حين توجّست خيفة على زوجها (الشّريف) لحظة خروجه من البيت "حبيبي، لوين رايح؟ الوضع بالقدس لا يبشر بخير والاغتيالات كثرت وعصابات (الهاغانا) كلّ يوم تزداد شراسة وقوّة. اعذرني، لست أُمّا ولكني خائفةٌ عليك."[3]، في هذا الدّيالوج، يعود السّارد إلى دور المنظّمات الإرهابيّة- على شاكلةِ تنظيم (الهاغانا)- التي تفنّن عناصرها في ممارسة العنفِ على المكان (القدس) والمقدسيين على حدّ سواء بغية تهجيرهم.

في مقابل ذلك يتمّ استقطاب يهود العالم، " فغزاة القدس كثيرون، هذا معبرهم المثالي للدخول إلى زهرة المدائن "[4]، بتواطؤ الانجليز الذين لم يكتفوا بمنح فلسطين للصّهاينة بل السّكوت عن الهجرة السّرية – الأمر الذي أثار سخط شخصية (عاطف نور) "وسنثبت لهم أن

---

[1]-المــرجع السّابق، ص184.

[2]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص184.

[3]- المرجع نفسه، ص136.

[4]- المــرجع نفسه، ص88.

مراقبتهم للهجرة السّرية ليست قوية وعليهم أن يقتنعوا بذلك وإلّا اجتاح اليهود البلد بكامله "[1]، يفضح السّارد عبر هذا المقطع تواطؤ الإنجليز مع الصّهاينة على تثبيت أقدامهم في فلسطين، بعد معاهدة بالفور.

أصبحت محرّمة على أهلِها على غرار شخصية أمّ بطل الرّواية (مايا)، التي أصبح الخريف مبعث تذكّر كلّ فلسطينيّ مُهجّرٍ وحنِينه إلى القدسِ وخيباته، فـ"خريف هذه المدينة وخيباته يذكرني بمايا، أمّي التي لم تشبع قدسها ولا ألوانها ظلّت أحلام العودة مُعلّقة بخيط رقيقٍ وهشٍّ"[2]، ليتحوّل الفِلسطِينيُّ المنفيُّ إلى لاجئٍ يبحث عن ذاته وعن ماضي وطنه الضّائع. ثمّ يضيف مستطردًا مخترقًا أحياز مدينة (القدس) مُتحدّثا عن العبثِ الذي طالها "كلّ يوم يسقط منها جزء...الكثير من الأحياءِ عرضة للموت والزّوال تحت رُكام الأتربَةِ والعوامل الطّبيعيّة"[3].

من خلال وصف هذه الأمكنة التّاريخية يبدو أنّ عمرانها متلاحمٌ، فلا فاصل بين أحياء المسلمين وأحياء اليهودِ، وهو ما تجلّى في موقعي المسجد الأقصى وقبر النّبي داود، تلاحمٌ لا يقف عند البعدِ المادي العُمراني؛ بل يتعدّاه إلى البعد الإنساني الذي يشي بالأُلفة التي كانت قائمة ليكون استدعاء المكان التّاريخيّ في هذا المقام لأجل تأدية وظيفة دلالية تكمن في روحِ التّسامح بين الدّياناتِ آنذاك. ثم يضيف عبر صوت شخصية الجدّ مُعبّرا عن آلامه بعد تمادي اليهود في حقدهم، كاشفًا لحفيده عن سرّ تغيّر تفكيره" شوف يا ابني ... قبل مدة قصيرة ما كنت أفكّر بهيك شكل، لكني اليوم مذبوح في الصّميم وقلبي بيوجعني، ما يحدث على هذه الأرض على مرأى البشرية قاطبة غير مقبول. أفسدوا كلّ تسامح في أعماقنا وغدا سنرمي بالإرهاب والقتل الهمجي

---

[1]– المـــرجـــــع السابق، ص89.

[2]– خريف نيويـــورك الأخيـــر، ص21.

[3]–الذّئب الذي نبت في البراري، ص96.

لأنّنا ندافع عن حقّنا في الوجود"[1].

يردف في السيّاق نفسه مسترجعا آلام سكان الحي المسيحيّ بالقدس؛ كيف تحوّل هذا المكان الآمن إلى بؤرة عنف، تمارس فيه التّنظيمات الصّهيونية أبشع فنون القتل" أتذكّر أمي. عندما كانت عصابات اشتيرن والأرغون والهاغانا تقتل الفلسطينيين، وضعت في عنقي تميمة وهي مقتنعة بأنّها ستحميني من أية رصاصة طائشة وأنا أذهب لدروسي عند أستاذتها وصديقتها ماريا"[2]. من خلال هذا الملفوظِ وما أعقبه من حضور مكثّفٍ لهذه المدينة بأحيائها، يروم السّارد تخطي طبيعتها المكانية إلى مستوى دلالي يجعلها فضاءً للأزمة بكلّ أبعادها، حيث انعكس اكتساب المكان شكلا جديدا (ظهور حواجز فاصلة بين أحيائها)، على العلاقات الطّيبة التي كانت قائمة بين قاطنيها، لتتحوّل إلى أفضية ينتشر فيها العداء والتّهجير والتّقتيل.

دمشق/بؤرة الموت/ قلعة الصّمود

شكّلت مدينة (دمشق) بطابعها الواقعي التّارِيخي محطّة رئيسة في تسريد العديد من الأحداث التّاريخيّة، حيث اشتملت أحداثا متخيّلة مستمدّة من وقائع، كانت بعض الأحياء معروفة لدى القارئ مسرحا لمعاناة المسيحيين العرب عقب انسحاب الأتراك من دمشق، واستلامها من قبل القوّات العربية بقيادة (الملك شريف) و(لورنس العرب)؛ على غرار (باب توما)، (قلعة دمشق)، أين يصف السّارد مشهدا رهيبا " في كلّ صباح نسمع بجثث مقطوعة الرّؤوس أو مكبّلة مرمية في مكان ما، البارحة فقط، وجد المواطنون في زاوية من أحد المعابر الرّئيسية في باب توما جثة أكثر من عشرين مسيحيا، قبلها، خلف قلعة دمشق أكثر من عشر جثث السنيين.

---

(1)- المـــرجـــع الّسابق، ص95-96.

(2)-خريف نيويورك الأخير، ص 69.

لاندري من يقف وراء هذه الأعمال البشعة؟ حتى الأتراك الشغالون في المزارع لم يسلموا الكثير منهم قتل في الأيام الأولى ومن نجا، أحرق حيا بتهمة أو بأخرى"[1].

يرى (واسيني) أنّ (دمشق) خذلها العرب بقيادة الملك (فيصل) الذي سحب الشّام من يدِ الأتراك لتُسلّم على طبق لقوّات التّحالف، وهو ما جاء على لسانِ محكي (بابا الشّريف): "كان على الجميع قبول ذلك بمن فيهم (الأمير فيصل) الذي دخل إلى الشّام منتصرا بآلة الآخرين، ولهذا ظلّ رهينا لها وللرّياح الصّفراء التي جاءت به من بلادِه ورماله إلى حوافِ دمشق قبل أن يتركها تحترقَ في اللّحظةِ الحاسمةِ. الحبّ ليس كلامًا ولكنّه أحاسيس كبيرة، لا نستطيع أن نقول: إنّنا نحبّ مدينة ثمّ نتخلّى عنها ونبحث بشكل محموم عن تعويض لها، لا. كان حبّه للسّلطان أكبر من حبّه للمدينة"[2].

في هذا الملفوظ يُرجِع السّارد ضياع دمشق خاصة، والبلاد العربية إلى حبّ السّلطة، الأمر الذي جعل غزاة الأرض العربية يتناوبون على احتلالها، وهو ما عبّر عنه واسيني بملفوظٍ فيه من الشّعرية والرّمزية الكثير؛ بقوله: "في ذلك اليوم عاودت الرّياح الرّملية هبوبها القويّ. غطّت المدينة التي تبدّت في جانبها الشّرقي للحظات وكأنّها خرجت من قبر كبير، لتعود إليه من جديد وتختفي، كأنّ يدًا خشنةً سَحَبتها نحو الأعماق من جديد لتغرقها في الغبار والرّمل"[3].

فالرّياح الرّملية التي عاودت هبوبها القوي وغطّت مدينة (دمشق) ما هي إلا رياح الاستعمار، في حين (القبر الكبير) يحيل دلاليا إلى (الاستعمار التّركيّ)، لتهبّ من جديدٍ؛ إحالةٌ على استعمار جديد؛ ممثّلا في الاستعمار الفرنسي والبريطاني، أمّا الغرق في الغبار والرّمل،

---

[1]–خريف نيويورك الأخير ، ص 323.

[2]ا– المـــرجـــع السابق، ص321.

[3]– خريف نيويورك الأخير،، ص 321.

فهي إحالة على المعاناة التي يكابدها قاطنو مدينة (دمشق) ومن ورائها البلاد العربية المسلّطة من قبل الاستعمار (الغربي/ التّركي).

شوارع دمشق

لم يقدّم السّارد وصفا ماديا للمكان، واكتفى بوصف حركة من كانوا يجوبونها على لسان شخصية (محيي الدّين):" أنظر الأعراب الذين يملؤون شوارعها ببواريدهم ومقاهيها وأسواقها. هناك حركة غير مرئية تملا المكان. علمت أنّ جموعا عربية تجمّعت في شرق الشّام وجنوبها المساندة الثّورة العربية، وجه الشام داخليا تغيّر كثيرا. فقد كثر رجال القبائل المسلحون الوافدون إلى دمشق. رأيتهم يتجوّلون ويطلقون النار سعادة في الأسواق والأحياء الشعبية. وكثرت الفوضى في البلاد وكثر الرجال الغامضون والملثّمون في الأسواق والحارات الشّعبية الذين يدعون العرب إلى الثّورة ضدّ الظّلم التّركي"[1]، بهذه الحركية شكّلت شوارع دمشق بؤرة استقطاب للثّوار العرب الذين أمعن السّارد (محيي الدّين) في إظهار مدى استيائهم من تواجد الأتراك في الشّام وفلسطين؛ بعدما شهدوا تجاوزات في حقّهم.

حارة المغاربة في القدس

(حي المغاربة) أو (حارة المغاربة) في فلسطين– تحديدًا في القدس– سُمّي بهذا الاسم نسبةً إلى المغاربةِ الذين وفدوا إلى القُدس لأداء فريضةِ الحجّ أو طلبًا للعلم أو للتطوّع في الحروب الصّليبية مع (صلاح الدين الأيوبي) إلى أن تحرّرت المدينة من سيطرة الصّليبيين. وعرفانًا منه وقّف بقعةً عليهم محاذيةً للمسجدِ الأقصى قريبة من حارة اليهود وحارة الشّرف وباب

---

[1]– المـــرجـــع السابق، ص 235.

السّلسلة[1]، وظّف الرّوائيّ هذا المكان بأبعاده الجغرافية الحقيقية على لسان الجدّ (الشّريف)، مُحدّثا حفيده (جاز)، في وقفة استرجاعية لسرد أواسر الأُلفة السّائدة بين قاطني الحيّ آنذاك؛ على اختلاف مرجعياتهم العقديّة، قبل أن تطالها الحركات الصّهيونيّة.

فقد عاد السّارد من خلال الجدّ بذاكرته إلى ذلك الماضي المتّسمِ بالتّعايش الدّيني،: "لم تكن بين حارتنا، حارة المغاربة وحارة اليهود حواجز كبيرة. لم يكنْ ما يَفصلُنا عنهم إلا المعابر الصغيرة حتى البنايات كثيرا ما تتداخل النّصير كتلة واحدة متكئة على بعضها بعضا. ينتهي حينا إلى المسجد الأقصى أو ينسحب إلى الوراء إلى باب المغاربة، إذا تقدّمت قادتك إلى المسجد الأقصى وإذا تراجعت وصعدت قليلا باتجاه حوافي حارة الشرف وجدت نفسك أنفا لأنف أمام باب النّبي داوود حيث القبر وظلال جبل صهيون الممتدة بثقلها"[2]، يُضمر واسيني من خلالِ استدعاء هذا المكان محاكمة الكيان اليهودي المتصهيّن وتحميله الوضع الذي آلت إليه أحياء (القدس) بعدما كانت مُنفتحة الأرجاء وهو انفتاح أيضا على حالة التّعايش وتقبّل الآخر على تباين المرجعيات الدّينية.

حي المغاربة في دمشق

أمّا عن حيّ (المغاربة) هو مكان حقيقيّ في دمشق، و"يطلق عليه–أيضا– "خان المغاربة"، يقع في حيّ السّويقة، أقيم سنة 1931م، ويسميه أبناء الحي "رباط المغاربة"، أنشأه أحد أبناء الشّمال الإفريقيّ الأثرياء ليكون منزلا للحجّاج القادمين من شمال إفريقيّة؛ حيث يقضي العرف

---

[1]– ينظر: شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل أبو شامة المقدسي، ج2، بيروت، الرّوضتين في أخبار الدّولتين النّورية والصالحية ،1997م، ص170/ 172.

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص95–96.

بينهم زيارة دمشق بعد انتهاء مناسك الحجّ وعودتهم إلى ديارهم"[1].

لإعادة بناء هذا المكان التّاريخيّ وتسريده ضمن الخطاب الرّوائي، لجأَ (واسيني) إلى استغلال جدلية العلاقة بين الشّخصية والحدث والمكان، أين جعل تشقّقات جدران الحيّ المغاربي مُنسجمَةً ومتساوقة مع انشطار مواقفِ قاطِنيه المغاربةِ من الغربِ والأتراكِ، وهو ما ورد في تَوجُّس واستشعار شخصية عزّ الدّين– عمّ جاز– بما هو آتٍ من صراعات داخله:

" الخيبة كانت بادية عليه خصوصا في الفترة المسائيّة. كان يشعر بشيء غريب هو بصدد الحدوث، يَتَحسّسُه ولا يلمسه. كان يخاف من انكسار في عمق الحيّ المغربي الذي كان ممّزقا بين أطراف متعدّدة. وكلّ يوم تزداد شروخه بدون القدرة على توقيفها"[2]، الحيّ بين من يوالي فرنسا وبريطانيا مُثمّنين جُهودَهم في تحريرِهم، ومن يوالي الأتراك إيمانًا منهم بأنّهم جزءٌ من الأمّةِ الإسلامية على الرّغم من طغيانهم، لِتَتبنّى ــ من خلالِ هذا الحيّز المكانيّ ــ الرّواية في وجهاتِ النّظرِ المتعدّدةِ والأصوات المغايرة سادت حقبة من تاريخ العرب[3]، إظهار اختلاف رؤية العرب للآخر الغربي والآخر التركي من منظور طرح إشكالية: من هو عدو الأمّة العربية؟

---

[1]– قتيبة الشّهابي، معجم دمشق التّاريخيّ، باب" الخاء"، ج01، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّورية، 2014م، ص24.

[2]– خريف نيورك الأخير، ص239.

[3]–ينظر: عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية– مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010م، ص254.

ساحة البرج/ فضاء التّحدي والتّضحية

من خلال هذا الفضاء الكائن بلبنان، عاد السّارد إلى حادثة تاريخيّة، شهدت إعدام نخبة من المثقفين العرب من مختلف مدن سوريا ولبنان، شنقا بأمر من السّفاح جمال باشا في 6 مايو/أيار 1916م، بتهمة التّآمر مع الفرنسيين والبريطانيين على الحُكم العثماني، بالرّغم من وساطة الشّريف حسين بن علي، شريف، إذ تمّ تسريد هذا المكان عبر سارد داخلي (شخصية الشّريف) الذي شهد الحدث رفقة أمّه (صفية) بتوصية من والده.

نزع (واسيني) إلى تقانة الوقفة الوصفيّة لبناء هذا المكان، أين توقّف فيها السّرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل والتّصوير الدّقيق للمكان لبناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشّكل الفيزيقي للأبطال والشّخصيات[1]، واصفا ساحة الإعدام، لحظة تطبيق حكم الشّنق في حق (سليم) يوصف (الشّريف) المشهد: "جلست يما صفية على الكرسيّ صوب النّافذة المطلة على السّاحة... رأت السّاحة وقد زُرعت بالعديد من المشانق، ... بدت لها ساحة البرج واسع على غير عادتها تحت الأضواء المزروعة في عدة أماكن وعند رأس كلّ مشنقة حتى تسهل عملية ربط الحبل حول الرّقبة. الرّياح الفجائية التي هبّت البارحة كنست السّاحة ونظّفت أخشاب المشانق من الغبار العالق بها ومن بقايا الجراد الذي التهم كلّ شيء"[2]، من خلال هذا التّوصيف يبدو المكان مرعبا، يعكس غطرسة الأتراك في تعاملهم مع كلّ عربيّ متمرد على سلطتهم.

فالمقطع السّردي المذكور آنفا يشي بغطرسة هؤلاء المتحكّمين في فضاء هذه السّاحة، وهو ما يظهر في توقيت الشّنق (الفجر اللّيلي) وفعل (زرع المشانق)، ناهيك عن وجود (الجراد

---

[1]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي،ص 241.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص 146 .

الملتهم لبقايا اللّحوم الآدمية) كدلالة على ديمومة فعل الشّنق، إلا أنّ ممارسة هذا الفعل اللاإنساني في نظر الآخر الشّهيد؛ على شاكلة (سليم) والد الشّريف يتحوّل إلى وسام فخر وما يحمله من دلالات التّحدي والتّضحية من أجل الوطن.

ب-الأماكن الغربية

مدينة نيورك

مكان معروف لدى المتلقي، إلا أنّ هذه المعرفة لا تنفي عنه صفة التّخييل، كون تفعيل التّخييل يضفي عديد الرّموز والإيحاءات والدلالات على المكان. أمعن السّارد في وصف شوارعها " كلّ شيء في المدينة كان يبدو من الشّرفة كأنّه يهرب من شيء مجهول، كان واضحا ومستقيما ومرتبكا أحيانا في خطوبه خطوطه، وكأنّه رسم طفل صغير يسهو بين لحظة وأخرى قبل أن يتذكّر عمله، كأنّ المدينة تأتي نحو البيت، الأبراج العالية تجعل من نجوم نيويورك مدينه تنزلق كلّ صباح أكثر نحو السّماء، وكلّ فجر تشعر كأنّها صارت أطول من الليلة السّابقة. السّيارات وحركة النّاس، البنايات المتعاظمة والشّوارع المتوازية تبدو من هذه الشّرفة العالية خطوطا مستقيمة متناسقة"[1].

قُدّمت على لسان راو داخليّ (شخصية جاز)، شرفتها تطلّ على شوارعها. عرف هذا المكان حركية نتيجة تفاعله مع بقية المكوّنات السّردية؛ كون المكان "لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائية للسّرد، كالشّخصيات والأحداث والرّؤيات السّرديّة"[2]، مثّلت نيويورك بمبانيها وشوارعها عمقا تاريخيا تعاقبيا لحركة

---

[1]- المـــرجـــــع السابق، ص15.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

تسلسل أحداث، عاشها بطل الرّواية أين كانت مسرحا لصراعاته مع معارضيه ومؤيّديه في أفضيتها، ليدّثر هذا المكان بثنائيتي (السّلم والمحبة≠ العنف والكراهية) وفق موقف قاطنيها من أحداث 11 سبتمبر وما أفرزته من تبعات. تتجلّى هذه الثّنائية من خلال ربط الشّخصيات الرّوائية بهذا المكان، حيث يصبح المكان مجسّدا للجانب الوجداني الذّي تعيش فيه إيجابا أو سلبا، وهو ما نستوضحه فيما يلي:

مدينة نيويورك/ فضاء السّلم

شكّلت لدى بطل الرّواية (جاز) موطنا مُستأنسا منذ نعومة أظافره، وهو ما يتّضح في الصّفحات الأولى من الخطاب، يبرز فيها الرّوائي تلك العلاقة الحميمية بين بطل الرّواية "جاز" ومدينة نيويورك المكان"...كان يريد أن يرى المدينة التي اشتهاها والتي ملأنه بتفاصيلها الصّغيرة، في هذا الفصل بالذّات: نيويورك التي تحتله مثل وردة متوحّشة. عندما يغادرها ولو الأيّام أو لساعات، يشعر بها معه، يسمع تقطع أنفاسها مثل عشيقة في لحظة ألقها، يسحبها وراءه في ذاكرته وبين أشيائه الصّغيرة. عندما يفتح حقائبه في المدن البعيدة، تسبقه هي بروائحها وعطرها وألوانها وفوضاها الجميلة وشوارعها التي لا تنتهي وموسيقاها التي تأتي من المخابئ المنسية وتستّقر في القلب"[1]، هذه العلاقة الحميميّة الوطيدة بين المدينة والبطل تعكس حالة الانصهار والتّماهي الحاصل بين الذّات والمكان وهو ما يتّضح في اللّحظات الشّعورية التي تنتابه حينما يبتعد عنها.

أضف إلى ذلك عُدّتِ الملجأ الحاضن لوالدته المُهجّرةِ رفقة جدّه من فلسطين أمّه (مايا)، فـــ"خريفُ هذه المدينةِ وخيباتِه يذكّرني بمايا، أمّي التي لم تشبعْ قُدسها ولا ألوانها ظلّت أحلام

---

[1]– خريف نيورك الأخير، ص343.

العودة معلّقةً بخيطٍ رقيق وهشٍّ. ولُدت ذات خريفٍ في أرض لم تملكِ الوقت الكافي لمعرفتها، وجرت إلى هذه البلاد ذات خريفٍ كذلك، وهي لا تعرف شيئًا عنها"[1].

هذه الحميميّة بين ذاتِه وبين (نيويورك) المكان، جعلته يستشعر ذلك الحدث الجلل القادم، والمتمثّل في الهجومِ على البرج التّوأم " التفتَ نحو شوارع نيويورك التي كان الخريف، قد بدأَ يكنس أوراق أشجارها المُصطفّة بانضباط عسكريّ على الأطراف والَحواف، ترك بصره يتوغّل عميقًا في الممرّات المتقاطعة مثل لعبة شطرنج، قلق ما كان يلفّ المدينة ويعتري هواءها، يشبه حرائق الحروب والهزائم والانكسارات الفائتة. بدا له فجأة خريف نيويورك حزينا ومنكسرا على غير العادة. لا شيء إلا الشّمس الصّباحية الصّفراء المشنوقة بين غيمتين جافتين ورياح علت فجأة، وبدأت تكنس شوارع حيّ ليتل ــ إيطالي من الأوراق الميتة اليابسة والوجوه المنكسرة التي علتها الظلال والعراء"[2].

نيويورك/ فضاء الإقصاء والخوف

ولكن سرعان ما يتبدّد هذا الشّعور، وينكَفئُ لتَحُلّ محلّه حالةُ العداء والكراهية بعد تفجيرات 11 سبتمبر، "كان البرج الشّمالي الذي كان عرضة للأدخنة والنّيران، يتهاوى بدوره مثل لعبة كرتونية، في البداية سُمع صوتٌ جافٌ يُشبه تكسّر الموج عندما تكون بحيرة هردسون في حالة غليانها الأقصى بين حواف نيوجرسي وحواف مانهتن، ثمّ كان صوت الانهيار الحاد الذي اهتّز له كلّ شيء، أغمض جاز عينيه وبلع ريقه بصعوبة وحاول أن يقنع نفسه مرّة أخرى

---

[1]– المـــــرجع السّابق ، ص 11.

[2]– خريف نيورك الأخير، ص 10

أنّ ما كان لم يكن إلا مشهدا هوليوديا سرعان ما ينقشع»[1]، لا شكّ أنّ انهيار البرج والاهتزازات التي أصابته لا تقف عند البُعد المادي، وإنّما تتجاوزه إلى دلالة أرحب، متمثّلة في اهتزاز كبرياء أمريكا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار رمزية الفعل سرديا.

من المتعارف عليه أنّ الشّوارع في بُعدها الهندسي ذلك المكان الفسيح الذي تدبّ فيه حركة النّاس، بغضّ النّظر عن مرجعياتهم الفكرية والدّينية والاجتماعية، يرمز إلى الحرية والانعتاق والتّحرّر من السّلطةِ[2]، إلا أنّ شوارع (نيويورك) شَذّت عن هذا المنحى، حيث أضحى صدرها يضيق بالمهاجرين، وهو ما تجلّى في مواقف وردود أفعال سكانها، مواقفٌ حقيقيّةٌ لمسها المتلقي عيانا، أعاد (واسيني) صياغة هذه الواقعة التّاريخيّة عبر ومضاتٍ سرديّة مُثقلة بالكراهيّة والتّعصب، تضمّنت أشكال العنفَ بنمطيه المعنوي ــ على سبيل الذّكر لا الحصر– مجاهرة بعض السّكان بالعداء، ووسم (جاز) بالإرهابي: «اخرج أيّها الإرهابي، أخرج أيّها العربي النّتن من مدينتنا، نيويورك ليست للقتلة»[3].

أمّا المادي، فقد تراوح بين القتل والحرق، وهو ما استرجعه بالقول: "هنا أحرق مسلم حيا هو وأبناؤه)، هناك اضرب رجل حتى الموت ظن المعتدون عليه أنه عربي، وعندما عرفوا أنّه هندي سيخى سحبوه إلى أقرب مستشفى وتركوه هناك ينزف عند الباب " أحرق مسجد كان الناس يصلون فيه صلاة العشاء"[4]، وهو ما حزّ في نفسهِ بعدما كان يرى (نيويورك) فضاء ألفة وتآخ، ليتقاسم الموقف نفسه مع جدّه (بابا الشّريف) الذي أبان عن نفوره منها "منذ أن رأيت نيويورك

---

[1]– المرجـــــع السّابق، ص23.

[2]– عبد العاطي إبراهيم الهواري، لغة التهميش، سيرة الذّات المهمّشة، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2008م، ص108.

[3]– خريف نيويورك الأخير، ص39.

[4] –المرجـــــع نفســـه، ص39.

لأوّل مرة، قلتُ في خاطري: هذه المدينةٌ ليستْ لي ولستُ لها. كنت أحسبُ الثّواني لأخرج من مِبنائها ثم مغادرتها في أقْربِ وقت"[1]، ليجد نفسه في فضاءِ الغربة، لا يشعر فيه بالأمان والاستقرار.

ليعضد السّارد عدائيّة هذا المكان على لسان راو داخليّ (الأستاذ مارك) الذي ذاق والده هو الآخر مرارة التّعذيبِ والتّنكيلِ والاتهامِ: "هل تعرف أنّ والدي أُخذ من بيته في البيجاما وانتزع من فراش وعزّ نومه وهو لا يدري لماذا؟ ماتت أمّي بعده بيومين من هول الفاجعة اللّيليّة وهو لا يدري لماذا؟ عندما سأل عن السّبب، قالوا له تذكّر ماذا فعلت ببلادك ومواطنيك؟ قال: منحهم العلم"[2]، من خلال هذا المقطع يفضح السّارد (نيويورك) ومن ورائها (أمريكا) الأرض، ويفنّد ادعاءاتِ قاطنيها بأنّها أكبر بلد ديموقراطيّة في العالم، في حين أنّ عقيدتها مبنيّة على التّمييز العنصري واستباحة الأرواح، لتتحقّقَ توجّسات الجدّ.

عطفا على ما سبق يَتّضِح أنّ شوارع المدينة، قد أسهمت في الكشفِ عن الأبعاد النّفسية والاجتماعية والفكريّة لقاطنيها، فكشف فضاؤه الوجه الحقيقيّ لنظرة الأمريكيّ للآخر المهاجر، فبعد التّفجيرات سقط القناع وبدت حقيقة المجتمع الأمريكي عارية، الملوّثة بالعنصرية والكراهية والعداء، وهو ما وشت به الأصوات المُحرّضة على العنف ضدّ شخصية (جاز) من أمام المسرحِ.

---

[1]–خريف نيويورك الأخير ، ص108.

[2]– المـــــرجع نفســـــــه، ص45.

طوليدو / طليطلة/ تاريخ الأندلس

المدينة التي صيغت على نمط (طليطلة الأندلسية)، اختيار الرّوائيّ لإقامة الجدّ لم يكن اعتباطًا، وإنّما يَنمّ عن حسٍّ وشعورٍ دفينَين لازمّه في غربته، فمدينة (طوليدو)" تذكّره بـــ (طليطلة)، فهي"مدينةٌ صغيرةٌ باستثناء البِناياتِ الشّاهقةِ التي تخرجُ من البحر وبعض الكنائس والدّروب الصّغيرة في الأحياء القديمة للمدينة التي تذكّرني بقصبات المغرب أو المدن الأندلسية القديمة [...] نفس المدخل المقوّس. نفس الحديقة الشّرقية المليئة بالأشجارالتي تسهر عليها بشغف"[1]، ومن هنا كان ارتباط البحثِ عن الهويّة بالبحثِ عن المكان، فالذّات البشريّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذهِ الحدود، حيث المكان الذي يُمكّنه أن تتفاعل معه"[2].

ثمّ يمعن السّارد في توصيفِ حيّ (الياسمين) المختفي، الذي "يتجمّع حوله نظامٌ كان أقرب إلى البيانات الموريسكية بأقواسِها الكثيرةِ وسيادة اللّونين الأصفر والأبيض، وألوان أخرى كانت تُرصّـــعُ دروبَ أشبيلية وقرطبة وطليطلة[3]، وصفٌ أعقبَه توضيحٌ من (جاز)، يربطُ فيه اختيار (طوليدو) مكانا لإقامته بأصوله" إنّه من أصول موريسكية. الانتساب إلى الأندلس في ثقافة أمّي، هو انتماء إلى ثقافة أكثر منه انتماءٍ إلى قوميّة أو إلى دينٍ. هناك مدينةٌ عظيمةٌ في الأندلس الإسبانية اسمها طوليدو بالإسبانية، وطليطلة بالعربية، جمعت في عمقها جميع الأديان وعرفت كيف تنسج المحبة بينها. منها خرجت الترجمات العالية القيمة، أنجزها مسيحيون ومسلمون

---

[1]– المرجـــع السّابـــــق، ص121.

[2]– ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم دراز. العدد 08، الدار البيضاء، المغرب، عيون المقالات. 1987م، ص83.

[3]– خريف نيورك الأخير، ص103–104.

ويهود مجتمعين"[1].

في هذا المقطعِ نلمس افتخار السّارد بحضارةِ المكان (الحضارة الأندلسية)، وهوما يجعل المتلقي يستشعر وجود ملمح سير ذاتيّ من خلال وجــود تقاطع بين أصول (الجدّ بابا الشّريف) وأصول جدّ (واسيني) الموريسكيّة الملقّب بــ(الرّوخو)، وهو ما سرده في سيرته الذّاتيّة الموسومَةِ بــ(رواية سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني).

في سياق المقارنة بين المدينيتين، يستشّفُ القارئ ضِمنًا محاكمة الفكر المسيحيّ الأوروبيّ على سوء تعامله مع الحضارة العربيّة الإسلاميّة الأندلسيّة آنذاك، إذ جاء على لسانِ (ميتر)" أعرف أنّ أكبر خطأ ارتكبه الإسبان هو تفريغ مدنهم من الذين صنعوها وعمّروها. لو بقوا، لو فقط عرفوا كيف يحافظون على الإرثِ العظيم الذي تركــهُ لهم الأوائل لتغيّر وجه العالم الأحادي اليوم، تخيّل هذه المدرسة التي كان يرتادُها العلماءُ من كلّ النّواحي وترجموا أكبر المصنّفات التي أغنوا بها البشريّة، ماذا كان يَضرّهُم لو أبْقوا علماءَها وفقهاءها وناسهَا الطّيبين؟[2]

لا شكّ أنّ هذا السّؤال الإنكاري المرتبط بالأندلس يحيل على محاكمةِ الصّليبيين ومن ورائهم الحضارة الغربية على سُوء تعاملهم مع الموروث الحضاري الذي خلّفه علماء الأندلس، كما نستقرئ منه تذكيرا بِنُبُوغ المسلمين ودورهم الفعّال في بناءِ صَرحِ الحضارةِ الإنسانيّةِ. فهو يذكــرُ الخطّ العربيّ والزّخرفة الإسلاميّــة وهما يكسوان حيطان الكنيس اليهودي[3]، أين كان المكانُ مجلسًا لتبادلِ الأفكارِ والنّقاشِ، مَقطعٌ يعكسُ ذلك التّعايشَ والحوارَ القائمين بين سكان

---

[1]– المـــــرجــع السّابق، ص105.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص 128.

[3]– المرجــــــــــع نفســه، ص 128.

(طليطلة) على اختلاف أصولهم ومرجعياتهم الدّينيّة، ليكونَ تسريدُ هذا المعلمِ التّاريخيّ نافِــذةً لإستعادة تاريخ الأندلس بحضارته المزدهرة وتسامح قاطِنِيها.

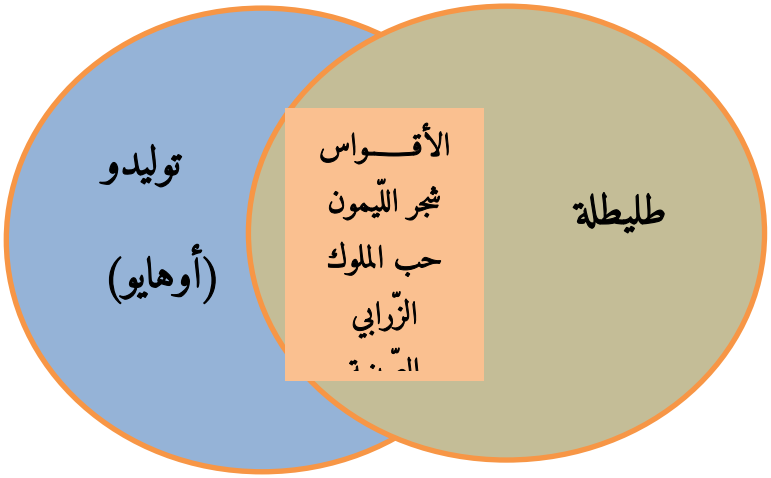
ثمّ يستطرد متحدّثا عن أمكنة من العالم العربيّ؛ مُتّخذا توصيف ملامح وجه عائشة المغربيّة المقيمةِ مع (بابا الشّريف) تقانة لتسريدها، إذ" يذكّره بنساء (دولاكرا)، برتقال أريحا، ليمون القدس والفستق الحلبيّ، الياسمين الشّاميّ والأرز البيروتيّ وتين معسكر وشجرة حبّ الملوك التّلمسانيّ، وفي وسط المراح، النّافورة التي أهداها له أحد أصدقائه قبل أن يدخل إلى فلسطين ويموت على أطراف القُدس وهُو يحمي الجزءَ العلويّ من المسجدِ الأقصى"[1]، في هذا المقطع يسترسل السّارد في استحضار أفضيّة من الوطن العربي- مشرقه أريحا، القدس، حلب، بيروت، ومغربه معسكر، تلمسان.

المتتبّع لتوصيف مدينة (طوليدو) يلحظ أنّ لفظة (الشّرق) غدت صفة ملازمة للمكان، وهو ما اتّضح في المقاطع السّردية الآتية« نفس الحديقة الشّرقية المليئة بالأشجار التي تسهر عليها بشغف" أريد أن نجلس في الصّالة الشّرقيّة» ــ لكنّي مازلت شرقيا قليلا "لينسجم هذا التّوصيف مع عنونة الرّواية (رماد الشّرق)، وتصبّ روافد دلالاته في مصبّ دلالة الانتماء والهوية.

عطفا على ما سبق يمكن أن نقف على تشاكل كبير بين بين المدينتين، يمكن تمثيله بالتّرسيمة الآتية:

---

[1] – المــرجع السّابق، ص 106-107.



شكل(8): التّشاكل المكاني بين توليدو وطليطلة

تشتركُ المدينتان في عديدِ الملامح، وهو ما جعل الجدّ يشعر بالرّاحة، إضافة إلى تواجد عويشة المغربيّة معه في بيت واحد، مُؤنّث هو الآخر بأثاث شرقيّ، ناهيك حديقته المزدانة بصنوف نباتات مغاربية وشاميّة، وكأنّه يبعث حياة مشرقيّة في الضّفة الأخرى، أضفت حميميّة بينه وبين المكان.

مسرح الهايرفي ثياتر / الكراهية ≠ التّعايش

(الهايرفي ثياتر) من الأماكن الثّقافية التّاريخيّة في الولايات المتّحدّة الأمريكيّة، في البداية كان فضاءً هادئا ولكن سرعان ما تحوّل إلى فضاءٍ مناوئ يحتضن أصواتا تُكنّ العداء لـــ(جاز) وترفضه، وهو ما بقي عالقا بذهنه "كلّما حاول أن ينسى، طنّ في أذنيه الحجر الذي كسّر زجاج الباب الخارجيّ واِخترق وقار(ثباتر). الضّربة لم تخترق زجاج المبنى فقط، ولكنّها هزّت يقينه في الأشياءِ التي تَسكنُه ومزّقتْ ذاكرته، جاءت متبوعَة بأصوات الغوغاء"[1]، لا شكّ أنّ هذه الحادثة لم يقف صداها عند الأثر الماديّ، بل تجاوزه إلى البعد النّفسي والفكري؛ أيقظت وعيه، جعلته يُعيد النّظر في رؤيته للآخر الأمريكي الذي ظلّ يتفاخر بسلميته وإنسانيته.

---

[1]- خريـــف نيويورك الأخير ، ص39.

هذا الوعي الممزوج بالحسرة أشعره بخيبةٍ كبيرة، وبمرارةٍ وقلقٍ كبيرين؛ خاصة بعد انسحاب ثلاثة أعضاء من الفرقة، من بينهم من كان على رأس المظاهرة المناوئة له[1]. المقطع يعكس درجة تحوّل الآخر الأمريكيَّ وانقلابه على شخصية (جاز)، وذهول هذا الأخير من بقائه على الهامش، بعدما ظنّ أنّه جزءٌ من النّسيجِ الاجتماعيّ الأمريكيّ بحكم أنّ مسقط رأسه الولايات المتحدة الأمريكيّة.

ولحسن هذا المكانِ وبُحكم رسالِته الثّقافيّة، حوى أصواتًا جسّدت وعي الآخر، بتواجدِ شخصيّة (مارك غالاس)- مدير(الهايرفي ثياتر)- الذي أقنعه بحتمية التّعايش وتقبّل الآخر، مُعيدًا بذلك للمكان بُعَده الإنْساني من خلال طمأنة (جاز)، بعد خطابه لأولئك العُنصريين الذين اتهموه بالجوسسة: "هذه المدينة التي تآلف فيها كثير من تسعين جنسية وتجمّعا، ترفض العنصريّة وترفض هذا الكلام مثل هدا الكلام ... لا يوجد جواسيس في هذا المسرح. يوجد أمريكيون مثلكم ومثلي. عليكم أن تحترموهم لأنّ ما قدّموه في المستشفيات من مساعدات وسهر على المرضى والجرحى، لم يقدّمه الكثير منكم. عليكم في هذه الحالة أن تمرّوا على جسدي قبل الدّخول إلى هدا المكان. الأفضل أن تعودوا إلى بيوتكم"[2]. موقف من خلاله أُعيد للمسرح رسالته في التّعايش ونشر ثقافة التّسامح وتقبّل الآخر، كما أزاح فكرة تعميم عدوانيّة الآخر الأمريكيّ للوافدين.

توّج السّارد حضور هذا المكان في الختام بإضفاء لمسات إنسانية انتصرت فيه ثقافة التّسامح، أين تمكّن البطل (جاز) من تحقيق حلمه" تقديم تحديدا سيمفونية (رماد الشّرق) في فضائه، جمع فيه موسيقيين وحضورا تباين انتماؤهم العقديّ والعرقيّ والفكريّ؛ ليدّثر – مسرح الهيرفي ثياتر- بِحلّته الرّمزية والتّنويريّة لإذابة جَليدِ الكراهيّة والتّصادُمِ ونَشر ثقافة التّسامح بين

---

[1]-خريـف نيويورك الأخير ، ص39.

[2]- المـرجـــع نفســـــه، ص 40.

الكياناتِ المُشكّلة لِبنية المُجتمعِ الأمريكيّ من مسيحيين ويهود ومسلمين من جهة، رمزا لاحتواء الإنسانية وما تحويه من قيم نبيلة بما فيها الاعتراف بحق المغايرة والاختلاف والتّعدد.

الملاحظ أنّ (واسيني) في بناء هذا المكان وضع المتلقي أمام ثنائية ضدّية مفادها أنّ المكان تجاذبه حقلان دلاليان من خلال سلوكيات رواده، أين كان في البداية فضاءً مناوئا لبطل الرّواية، ليصير في ختام الأحداث مَبعثًا للتّسامحِ.

ج-الأماكن ذات المرجعيّة التّخييلية

البيت فضاء الرّومنسيّة/ تعالق التناغم الشّرقي

يشكّل فضاء البيت مظهرًا من مظاهر الحياةِ الهنيئةِ، فعلى الرّغم من انغلاقِه إلا أنّه بين أحضانه تحقّقُ للشّخصيات استقرارها المنشود، وتَنْعمُ بالحياة والرّومنسية والحبّ والانشراح والسّعادة والألفة، فـــ" البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل...فإنّه مهد البيت، فالحياة تبدأ بداية جيّدة، تبدأ مُسيّجة، محميّة دافئة في صدر البيت[1]. وبالعودة إلى حضور البيت في نصّنا، نجده يشكّل القيمة نفسها بالنّسبة لبطل الرّواية، فهو مأواه الرّومنسيّ رفقة صديقته (ميترا) الفتاة المثقّافة ذات الأصول الإيرانيّة، أين تربطه بها علاقة حميميّة، فكلاهما غريب عن المكان، ولا شكّ أنّ تقاسمَهما الإحساس بالغربة أضفى نوعًا من الحميمية والتّعاطفِ بين الشّخصيتين.

يتّضح ذلك من خلال مساعدته في إنجازِ السّيمفونيّة المُخلّدة لمآثر جدّه، وفي لحظةِ انهياره بعد أحداثِ تفجيرات11سبتمبر، وهو ما تبيّن في مُواساته لحظة شعوره بالإحباط كما هو ورد في متلفّظها: "*Sorry*، ولكنّك تبالغ يا جاز. لم يحدث ما يعكّر صفوك إلى هذا الحدّ؟ كلّ شيء

---

[1]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، بيروت، لبنان، المؤسّسات الجامعية للنّشر والتوزيع، 1984م، ص38.

يسير على ما يرام. أخطاءٌ صغيرةٌ في ضبطِ الكمان، ربّما أسرعت كثيرا أو تباطأت في هذا الموقعِ أو ذاك، ليسَ أكثر. ما تحسّ بهِ تجاه جدّك يعنيني وإلا ما دخلت معك في هذا المشروع. سننتهي من إنجاز هذا المقطع من السّيمفونيّة وسنكون قريبينِ من أنينِ جدّك إلى أقصى حدّ. أنا مُتأكّدةٌ من ذلك"[1].

هذا الفضاءُ المكانيّ لا تقفُ دلالته عند ذلك الهيكلِ العمرانيّ ذي الأبعادِ الجغرافيّةِ الجامع لصديقين، وإنّما يتعداه إلى تضمينِ شُحنة دلاليّةٍ تُوحي بوجود علاقة أكبر من علاقة شخصين، تَكمُن في وجود رمزيّة، مفادها أنّ الطّرفين مُهاجران ينتميان إلى قُطبٍ واحدٍ هو "الشّرق"، ليكون بذلك اللّقاء بين الطّرفين لقاءً أيضا على مستوى الانتماءِ الجغرافيّ (الشّرق) والهوية؛ الانتماء إلى الحضارةِ الإسلاميّة وتاريخها.

الصّالة الشّرقيّة / الانتماء – الهوية

ورد اسمُ هذه الحجرةِ في سِياق حديث الجدّ (بابا الشّريف) مع حفيده (جاز) وصديقته (ميترا)، هذا المكان له مكانةٌ خاصة في قلبِ ابنته (مايا) والدة جاز، كانتْ كلّما زارتْ مدينةَ (طوليدو) تنامُ فيه، لأنّه " يذكّرُها ببقايا صورِ القُدسِ التي انمحت وكادت بفعل الحياة اليوميّة وطفولتها التي انتهكت في وقت مبكّر. أمّك حملتْ معها كلّ صورها وكانت قوية وخبّأتها عميقا في صدرها مثلما فعلت مع قطّتها أميرة لكي تستطيع أن تعيش"[2]، لا شكّ أنّ بناءَ هذا المكان روائيًّا وتموضعه في الجهة الشّرقية وتسميته بـــ(الصّالة الشّرقية) يحمل دلالات الانتماء إلى الحضارة الشّرقية والتشبّث بقيّمها، وهو ما أفصح عنه (الجدّ) دون مواربة لحفيده وصديقته

---

[1]– خريف نيورك الأخير، ص10.

[2]– المـــرجـــــع نفسه، ص120.

(ميترا)، بقوله: "بإمكانكما أن تكتشفا المدينة متى شِئتم. لكنّي مازلت شرقيّا قليلا"[1]، مؤكّدا بذلك وفاءَه لهويته الشّرقيّة.

هذا الوفاء والارتباط في بُعده الوجداني زاده السّاردُ ترسيخاً عبر تأثيثِه لهذه الصّالة والمناخ الذي يسودها، يسرد حفيدُه (جاز) واصفاً المكان" عندما فتح الباب. بدت غرفة دافئة وواسعة بكلّ تفاصيلها البسيطة جدّا ... لا أثاثَ ثقيلاً في الغرفةِ، كالطّاولات والدّيوانيات والكنبات ذاتِ الخَشب العتيق. لا شيء من هذا سوى بعض الأواني الصّغيرة، وأفرشة أرضية مثل الزّرابيّ ذات الألوان الدّاكنة والحارّة التي تخترقها في الوسطِ، تلوينات خفيفةٌ لا تؤثّر مُطلقا في اللّونِ الأصليّ. ثلاثة مطارح تحتل الزّوايا وكأنّ المرء عندما يتحدّث لقريبه يحتاج إلى فضاء من الرّاحة يعطي تهوية كبيرة للمكان. وصينيّة قسنطينية كتلك التي تعود جاز رؤيتها عند أمّه. وشيشة في الزّاوية كأنّها لم تستعمل منذ مدّة. ليس بعيدا عنها، تنور قديم"[2]، يتّخذُ واسيني من محتويات هذا المكان أداةً تعبيريّةً مجازيّةً غير مباشرة، تُومئ إلى تمسّك الجدّ بأصوله وهويته.

من هنا لا يمكن النّظر إلى البيتِ في هذا المقامِ على أنّه "ركامٌ من الجُدران والأثاث، يمكن تطويقه بالوصف الموضوعيّ، والانتهاء إلى أمره بالتّركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة المباشرة"[3]، وإنّما يُنظر إليهِ على أنّه حاضنةٌ لمعانٍ إنسانيّــة ودلالات تاريخيّة بمواقع هو ذكرياته ووعي الذّات بذلك المكان ومقدار الانسجام والتنافر معه"[4]. الملاحظ في أثاث

---

[1]–خريــف نيويورك الأخير ، ص122.

[2]– المرجـــــــع نفسه، ص132.

[3]– رويدي عدلان، دلالة المكان في الخطاب الروائي عند عز الدين جلاوجي، الجزائر، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة، 2016–2017، ص. 205.

[4]– ينظر: هنية مشقوق، الاغتراب في الــرواية النسوية الجـــزائرية، الجزائر، مخطوط دكتوراه، جامعــة محمد خيضر بسكــرة، 2016م–2017م، ص.315.

الغرفة أنّه يحيل على العراقة على غرار الصّينيّة القسنطينيّة والزّرابي، ليكون في هذا السّياق امتدادا لحياة الإنسان الشّرقي بجميع أبعادها النّفسية والثّقافية والاجتماعية في فضاء الآخر الذي يخالفه العقيدة والثّقافة والقيّم.

المستشفى/ انبعاث الحياة بين الرّهبة والرّغبة

صَرحٌ يُقصد للاستطباب والشّفاء، ولكن السّارد حوّله إلى فضاء للمكاشفة والبوحِ، للتعبير وإبداء موقف فئة من الأمريكيين من المتطرفين الذين يجهلون أنّ هناك فئة مسالمة في المجتمع الأمريكي، وأنّ تبنيهم فكرا أيديولوجيا مبنيا على العنف يقود إلى الهلاك، وإعطاء مبرّر للغرب لحشد أنصار يتصيّدون الفرصة للانتقام، وهو الموقف الذي باحت به الفتاة التي بُتر رجلها في أعقاب هجمات 11 سبتمبر، متسائلة" عن الحقّ الذي أباح لمنفذي الهجمات محو إنسان وإزهاق روحه كأنّ بعوضة "[1].

إضافة إلى الرّسالة التوعويّة التي حملها هذا الفضاء، شكّل أيضا منبعا للتّضامن من خلال رمزية حضور المرأة ذات الملامح الهندية، القادمة من (سان فرانسيسكو) رفقة زوجها لزيارة الأهل، والتي هرعت لتلبية نداء المستشفى لمساعدة الجرحى؛ بصفة عفوية تحت إملاءات ضميرها، ناهيك عن مواساة شخصية (جاز) المتأثّرة بردود فئة العنصريين من المجتمع الأمريكي.

---

[1] – خريف نيويورك الأخير، ص 33.

السّجن / استباحة كرامة الإنسان

يمثّل هذا الفضاء حيّزا مُغلقا، يعكس مرارة الواقع الذي تعيشه الشّخصيات، يحيل على القهر والتّسلّط والظّلم، والعنف، ومصادرة الحريات، فهو عالم خاص، له قوانينه وأعرافه وعاداته، وبالتّالي له لغته الخاصة، ليصبح رمزا للضّيق ومصادرة الحريّة [1]. يبرز في (مدار الشّرق) كموضع بشع وبغيض، مارس فيه الأتراك فنون القمع النّفسي والجسدي ضدّ الشّخصيات العربية المعارضة لسلطتهم في الحجاز وفلسطين، أين تمّ تعذيبهم وعزلهم عمّا يحدث خارج أصواره قبل تعليقهم على مشانق العالية.

في حين عقب اندحار الأتراكِ وهزيمتهم أمام الثّوارِ العرب بقيادة الملك الشّريف المدعومين من الحلفاء، نزع السّارد عنه ثوب التّسلط والانتقام، وأَلبَسَهُ رداءَ التّسامح من خلال العفو عن السّجناء الأتراك؛ تساوُقًا مع ما تَفرضُه قيّمُ الدّينِ الإسلاميّ وشهامة العربيّ من تسامح، لِيَحيدَ بفضاء (السّجن) عن ثقافة الانتقام، وهو ما تجلّى في حديث (الأمير سعيد) المشحون بنبرات القلق ممّا قد يحدث في التّعامل مع السّجناء الأتراك بعدما شعر بوجود نوايا انتقامية لدى بعض أنصاره:" هل تريدنا أن نكون مثلهم؟ أن نقتل سجناءنا ؟ يكفي ما حدث في الليالي السّابقة من انتقامات مخجلة لا تُشرّف لا الحكومة ولا ناس، هذه البلاد المتسامحين... وماذا بعد؟ ماذا ستربح؟ ملك يبني على الجماجم مصيره الزّوال"[2]، يظهر المقطع أنّ السّجن وُظّف في حقبة تواجد الأتراك كبؤرة للعنف تضاف إلى بؤر سوء معاملتهم للعنصر العربي، في

---

[1]–ينظر: عبد الحميد المحادين، التّقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، عمان، الأردن، بيروت، لبنان، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1999م. ص102.

[2]– خريف نيورك الأخير، ص275.

حين جنّب (الأمير سعيد) الأسرى الأتراك ويلاته، فهم في منظوره يرى أن من مجرّد جنود بسطاء يأتمرون بأوامر حسن باشا السّفاح.

المقهى: مصدر الخبر / نشر الوعي

من الأفضيّة المغلقة، يرتادها النّاس على تباين أَوضاعهم الماديّةِ، والاجتماعيّةِ والفكريّة، لقضاءِ أَوقاتِ الفراغ والتّسلية خاصة العوام منهم؛ أولئك الذين وجدوا أنفسهم على هامش الحياة الاجتماعية[1]، هذا الانغلاق يتبدّد في أحايين كثيرة بِانفتاحِ ذِهنياتِ رواده واختلافِ مرجعياتِهم. ورد هذا المرفق كسمة من سماتِ الحياة العامة العربيَّةِ في (دمشق) آنذاك، وهو ما عكسه فضاء مقهى (أبو مرزوق) ذو المرجعية التّاريخيّة، الذي نلمسُ فيه البَساطةَ والتّواضعَ من خلالِ اِلتفافِ روادِه حول طاولاتِ الشّطرنج، أضف إلى هذه الخدمة، يقدّمُ خدمات أشبه بخدماتِ وسائل الإعلام، ففي فضائها تُرصدُ الأحداث ويروّجُ لها، وهو ما جاء على لسان شخصية (الشّريف) "كانت المقاهي هي الوسيلة الكبيرة لاستقبالِ الأخبارِ وإشاعتها"[2]، كخبرِ انسحابِ (جمال باشا) من دمشق، وخبر إعدامِ المجموعات العربيّةِ الأولى التي أعلنت عداءها للألمان والأتراك في الشّوارعِ، والتي بسببها اُقتيدت فجرا إلى المرجة وأُعدمت.

هذا الفضاء(مقهى أبو مرزوق) بقي مُوثّقا منقوشا في ذاكرة (الجدّ بابا الشّريف) بآثاره وارتباطاته الوجدانية والتّاريخيّة، لتطفو على السّطح من جديد بعد مرور ثمانيّة عقود ونيف، من خلال رشفات القهوة، يستحضر شوارع دمشق، ومعابر بيروت: "هذه القهوة أندلسيّة، يأتي بها إسباني من إشبيليا، يقول: إنّها عربيّة وأعتقد ذلك، فهي تذكّرني كثيرا بقهوة أبو مرزوق، في

---

[1]ـــ حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص91.

[2] – خريف نيويورك الأخير، ص 265.

سوق ساروجا التي كنت أشربها كلما زرت السّوق. قهوة محمصة، تشم رائحتها من الأقاصي. تشعر بطعمها منذ الرّشفة الأولى...»[1]، ثمّ يُردِف في السّيّاق نفسِه "كلّما شربت قطرة وأغمضت عيني، أصبحَ من السّهل عليّ أن أجد نفسي في شوارع دمشق ودروبها القديمة، أو معابر بيروت المؤديّة إلى سجنِ عالية أو شارع المتنبي حيث أجمل النّساء وأصدقهن"، في هذين المقطعين يظهر واسيني براعته الخَلَّاقَة في بناء المكان وتجسير حاضره بماضيه، وما يكتنزه من دلالات الانتماء والارتباط بالأرض، لأنّ المقهى في هذا السّياق تتجاوز البعد التّرفيهي إلى بعد وظيفيّ متمثّل في تكثيف الدّلالة.

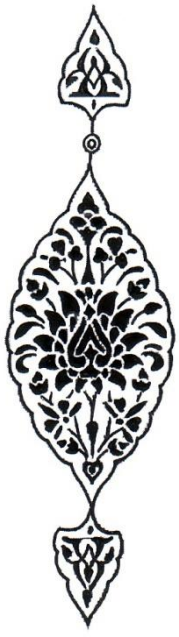
---

[1]– الـمـرجـــع السابق، ص 133.

الفصل الرّابـــع:

تسريد الأنا والآخـــــــر

1. تجليات الأنا ودلالتـــــها
2. نظرة الآخـــر للأنا العربيّة
3. الآخـــــر الدّيني والثّقافـــي



مهاد

سبق وأن أشرنا في مقدّمة بحثِنا إلى قدرة الرّواية على تبنّي مختلف قضايا الإنسان، وتمثّلها، ولعلّ أهمّها إشكاليّة "الأنا في صراعها مع الآخر"، التي ما فتئت تسجّل حضورها في متون الرّوايات؛ خاصة تلك التي تأخذ بعدًا حَضاريّا، وهو ما حاولت الرّواية العربيّة الخوض فيه، خاصة بعد حركات الاحتلالِ الأوربيّ لبلاد الشّرق الذي سعى إلى الهيمنة على مقدّراتها الاقتصاديّة ومصادرة حرية شعوبها، ناهيك عن العبث بِهويتها ومعتقدها.

في هذا السّياق جاءت عديد الأقلام لتتعامل مع هذهِ الإشكاليّة إِبداعًا؛ محاولة تقديم رؤيتها ومواقفها من الظّاهرة. نذكر على سبيل الذّكر لا الحصر(الطّيب صالح) في روايته "موسم الهجرة إلى الشّمال" 1966م، و(توفيق الحكيم) في رواية "عصفور من الشرق" 1938م، و(واسيني الأعرج) في "رماد الشّرق"- الرّواية مدار مقاربتنا- والتي حاول التّعامل مع فكرةِ الصّراعِ بين "الأنا الشّرقية والآخر الغربي" بِصورةٍ مغايرة عن سابقيه من خلال توسيع بنية الأحداث وربطها بِبنية زمكانيّــةٍ أكثر اتساعًا، إذ غطّت فتــرة زَمنيّة ناهزت القرن، وتعاطت مع رقعة جغرافيةٍ شَملت أَفضيةَ الشّرْق. وهو ما سيكون مدار مقاربتنا في المبحث الثّاني والمبحث الثّالث من هذا الفصل، قبل ذلك من باب العرف المنهجِي لا بأس من تقديمِ بعض المفاهيمِ النّظريّــة الخاصةِ بمفهومي؛(الأنا) و(الآخر).

أولا: قراءة في مفهوم الأنا والآخـــر

1- مفهوم الأنا

(الأنا) لغة

ورد في معجم الوسيط أنّ (الأنا) مشتّقة من لفظة(أنا)، وهو " ضمير رفـــع منفصل للمتكلّم، أو المتكلّمة"[1]، وهو المعنى نفسه الوارد في مُعجم المحيط "فالأنا ضمير رفـــع منفصل للمتكلم مذكّرا ومؤنّثا مثناه وجمعه نحن"[2]؛ أي الإحالة على الذّات المتكلّمة بغـــض النّظر عن جنسها.

(الأنا) اصطلاحا

أمّا عن الاصطلاحي؛ فقد ظلّ(الأنا) مصطلحًا هُلامِيًّا يصعب تقديم حدٍّ كافٍ شافٍ له لارتباطه بعديد العلوم، خاصة الإنسانيّة منها، كالفلسفة، علم النّفس، علم الاجتماع، فمن المحاولات التّعريفيّة نجد تعريفًا يستندُ إلى التّحليل النّفسي، يقول أنّه " شُعورٌ بالوجود الذّاتي المُستمرّ والمتطوّر بالاتصالِ مع العَالمِ الخارجي"[3]، والذي من خلاله تَتحكّم الذّات في أهوائها وتُكيّفها مع ما يحيط بها من قِيّمِ اجتماعيّةٍ وأخلاقيّةٍ داخل المنظومةِ التي تحيا فيها. أمّا من التّعاريف ذات البُعد الفلسفيّ، نذكر مقولة الفيلسوفِ الفرنســـيّ (ديكارت) الشّهيرة: (أنا أفكّـــر إذن فأنا موجودٌ)، هذا التّعريف يعطي مفهوم (الأنا) بُعدا عقليًّا إدراكيًّا، فهو يربطها بفعل التّفكير والتّدبّر فيما يحيط بها من مُدركاتٍ خارجيّةٍ.

---

(1)– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربيّـــة، ص 28.

(2) – بطرس البستاني، محيط المحيط، بيروت، مكتبة لبنان1987م، ص18.

(3)– جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1984م، ص36.

وفي سياق تشظي وتعدّد المُصطلحات هناك من يرى أنّ(الأنا) و(الذّات) مُسمّيان لِشيءٍ واحدٍ، في المُقابل نجدُ آراءً أُخرى مُخالِفة لهذا التّصوّر، عَلى غِرارِ ما ذهب إليه عالم النّفس التّحليليّ (كارل غوستاف يونغ) الذي ميّز بين المُصطلحين، إذ يرى أنّ (الأنا) هي الشّيء الظاهر أمّا (الذّات) فهي الأَعماق التي تَدور فيها المعارِكُ بين غريزةِ الحبّ والرّغبة في الموتِ. وهي المنطقة التي يريد السّريالي أن يستملي منها وحيه بلا رقيبٍ عقلٍ أو قانونٍ خُلقيّ[1].

كما نجد مصطلحًا آخر له علاقة مباشرة بمصطلحي (الأنا والذّات)، يتمثّل في الهويّة، هذا المصطلح المُشتق من الفِعل الثّلاثي (هوى) "وهو بالفتح يَهوي هَوْياً وهُويّا وهويانا، وانهوى سَقط من فوق إلى أسفل وأهواه هو، يُقال: أهويته إذا ألقيته من فوق. هُوية تصغير هوة، وقيل: الهويّة بئر بعيدة المهواة... وقيل الهوة الحفرة البعيدة القعر، وهي المهواة"[2]، كما تحيل أيضًا على المنبع والمصدر وجوهر الشّيء، فـــ"الهوية هي كُنهُ الشّيء وذاتيته، فهوية الشّيء تعني عينيته، وتعني أيضا وحدة الذّات بالنّسبة للإنسان، وهويّة الشّيء تعني ثوابته التي تتجدّد وتتغيّر وتفصح عن ذاتها دون أن تخلي مَكانَها لِنقيضِها، طالما بقيت الذّات على قيد الحياة"[3]، التي تعبّر عن" أنماط السّمات التي يمكن ملاحظتها أو استنتاجها، والتي تُميّز شخصًا في نظر نفسه وفي نظر الآخرين"[4].

---

[1]– إحسان عباس، فنّ الشّعر، بيروت، لبنان ، مكتبة بغداد، ودار الثقافة للطّباعة والنّشر، 2018م، ص105.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، م15، ص371. مادة (ه، و، ى).

[3]– ميمونة مناصرية، الهوية بين الأنا والآخر. قراءة في التراث المعرفي، ع01، مج 06، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي الجزائر، جوان 2019م، ص210.

[4]– رشاد عبد الله الشّامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، 1997م، ع 224، ص8.

2-مفهــوم الآخـــــر

الآخر لغة

ارتبط مفهوم الآخر لُغويّا بمعنى (التّأخر) عن الآجالِ أو الموعد المتّفق عليهِ، وهو ما تكاد تجمع عليه مصادر اللّغة، فقد وردت لفظة (الآخر) في معجم الوسيط: (الآخر): تأخّر، والشّيءُ جعلهُ بعد موضوعٍ هو الميعاد أجله (تأخّر) عنه جاء بعده، وتقهقر عنه ولم يصل إليه، والآخر أَحدُ الشّيئين، ويكونان من جنسٍ واحد[1]، وهو المفهوم نفسه الوارد في قاموس المحيط " الآخر في الأصل الأشدّ تأخّرا في الذكّر ثمّ أُجري مجرى غير، ومدلول الآخر وأخر معه لم يكن الآخر إلّا من جنس ما قلته، وقولهم جاءني في أخريات النّاس وخرج في أوليات الليل يعنون به: الأواخر والأوائــل"[2].

في حِين (ابن منظور) في لسانِ العربِ، يشذّ قليلاً عن المعنى السّابق، حيث يُوردها بمعنى (الغيريّة) كلمة " الآخر": أحد الشّيئين وهو اسمٌ على أفعل، والآخر بمعنى غير، كقولك: رَجلٌ آخَرٌ، وثَوبٌ آخرٌ"[3]، وهو المعنى ذاته الذي ورد في معجم (تاج العروس)، أي بمعنى غير، كقولك: "رجل آخر وثوب أخر وأصلُه أفعل من تأخّر، فمعناه أشدّ تأخّرا، ثمّ صار بمعنى المغاير"[4]، أي المختلف، كقول المتنبي مُفتخرا بنفسه، متعاليا بشعره على غيره من الشّعراء،

---

[1]- معجم الوسيط، ص9.

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مج1، ص5.

[3]- إبراهيم أنيس إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص9.

[4]- مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، ص34.

وأنّ ما يردّده الآخر لا يعدو إلّا أن يكون صدى لصوت شعره، داعيًا بذلك إلى تَجاهلِ شعْر غيرِه:

" أجِـــزني إذا أُنشِـــدتَ شِعراً فَإِنَّما بِشِعري أَتاكَ المادِحـــونَ مُرَدَّدا

وَدَع كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فَإِنَّني أَنا الصائِحُ المَحكِيُّ وَالآخَرُ الصَدى"[1].

وردت لفظة (آخِر)- بكَسرِ الرّاء- 159مرّة بعدّةِ صيغٍ في القُرآن الكريم، منها الآخرة، الآخر، الآخرين، من بينها ما ورد في سورة الممتحنة، الآية السّادسة، في قولـــه عزّ وجلّ:﴿لقد كَانَ لكم فيهم أسوة حَسَنَة لِّمَن كَانَ يَرجُوا ٱللَّهَ وَاليوم ٱلاخر وَمن يتَوَلَّ فَإِنَّ ٱللَّهَ هُو ٱلغَنِيُّ ٱلحَمِيدُ﴾، اليوم الآخر يقصدُ به القيامة والحساب، يُقابله حياة الدّنيا، وقوله – أيضا – في سورة الأنفال :﴿وَأَعِدُّوا لَهم مّا ٱستطَعتم من قُوَّةٍ ومِن ربَاطِ ٱلخيل تُرهبون به عدُوّ ٱللَّه وعدُوَّكم وءاخرين مِن دُونِهِم لَا تعلمونهم ٱللَّهُ يعلمهم وما تنفقوا مِن شيء فِى سَبِل ٱللَّه يوفَّ إِلَيكم وَأنتم لا تُظلمونَ﴾، في تفسير الآية قولان؛ أحدهما؛ أنّهم الجنُّ المُظاهِرون لِأعدائِهم من الإنسِ على مُحاربة الله ورَسولِه، والثّاني؛ أنّهم المنافقون"[2]. وفي الحالتين وجود فئتين مُختلفتين متصارعتين.

الآخر اصطلاحا

أمّا اصطلاحا؛ فهو ذلك" المختلف في الجنسِ أو الانتماءِ الدّينيّ أو الفكريّ أو العرقيّ"[3]، المُتميّز بصِفات وخصائص ذات أبعاد اجتماعيّةٍ وسلوكيّة وفكريّة... تصنع مغايرته للأنا، وفي

---

[1]– أبو الطّيب المتنبي، الديوان، بيروت، لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983م، ص373.

[2]– ينظر: محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تح: أحمد محمد شاكر، ج18، ط1 ، مؤسّسة الرسالة ، 1420هـ – 2000 م، ص534.

[3]– ماجدة محمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائيّة)، د ط، دولة الكويت، عالم المعرفة، 2013م، ص17.

الآنِ نفسه لا ينفصلُ عنها، تتجسّد هذه المغايرة في عديدِ الثّنائيات المُتناقضة على غرار (السّلطة / المعارضة) (الشّرق/ الغرب)،(الفلسطيني/ الإسرائيلي)، (المسلم/ المسيحي)...إلخ، تأخذ السّياق بعينِ الاعتبار في تقاطباتها، مع الإشارةِ إلى وجود استثناءات لا تكون فيها الذّات صورة ضدّية للآخر، وهو ما سنتطرّق إليه في لاحق البحث فيما يخصّ الذّات العربيّة، أين تنشطر إلى ذاتين؛ متخاذلة ومقاومة.

العلاقة بين قطبي هذه الثّنائيةِ مبنيّ على التّأثر والتّأثير من خلالِ فعلِ المُثاقفة، الذي يُجسّد علاقة التّواصل والتّبادلِ بين ثَقافتيهما المُتغايرتين، وهو ما يُستشف من الدّلالة اللّغوية للفظة (المثاقفة)، فهي على وزن مُفاعلةٍ يعني اشتراك طرفي المُفاعلة واقتسام الفاعِليّة والمفعوليّة في اللّفظ والاشتراك فيهما من حَيْث المعنى، لتكون(المثاقفة) في هَذا السّياق بِمعنى وجود تأثيرٍ مُتبادلٍ بين ثقافتين مُختلفَتين بِغضِ النّظرِ عنْ نوعِه وشِدّةِ تأثيرِه، لتكون العلاقة في هذا السّياق علاقة جدليّة لا يمكن إلغاؤها أو تجاهلها، فوجود أيّ طرف مرتبِطٌ بوجود الآخَرِ، فهما طرفان منفصلان ومتّصلان، مُفترقان ومُتّحدان، في الوقت نفسه[1].

هذا التّأثير نوعان؛ إيجابيّ يأخذ بعينِ الاعتبار خصوصيّة كُلّ طرف، ترتكز العلاقة بينهما على الأَخذ والعطاءِ، بعيدًا عن الهيمنة، فهي تعني" التّفاعل بين الذّات والآخر من أجل صياغة جديدة تعكس رؤية تطوّرية وحضارية للعالم، تقوم على أساس من الشّراكة الضّمنية بين الأنا والآخر بغية إنتاج معرفة موضعية، تهدف إلى الارتقاء بالإنسان، وشروط حياته"[2]، وللوصول

---

[1]– حسين العودات، الآخر في الثّقافة العربية من القرن السّادس حتى مطلع القرن العشرين، ط1، بيروت، دار السّاقي، 2010م، ص19.

[2]– سارة بوزرزور، التّرجمة والمثاقفة، م02، ع 07، الجزائر، مجلة الرسالة للدّراسات والبحوث الإنسانية، جامعة تبسة، جوان 2018م، ص98.

إلى هذا التكامل يتطلّب الأمر وعيا لدى الطّرفين لإيجاد منطقة وسطى تسمحُ بالتّلاقح الحَضاريّ من جهةٍ، وتصون الخصوصياتِ من جهةٍ أخرى، بعيدًا عنِ التّعسّف واِسْتصغار الآخر.

في حين الثّانيّة سِلبيّة؛ ذات تَوجّهٍ صدَاميّ، تُحرّكُه نزعة حبِّ الهيمنةِ والتّفوق على الآخر، مُستمدّة من فكرٍ كولونياني، يرى الآخر مُتخلّفا وأنّ خصوصياتِه وعناصر هويته القوميّة لا تواكب مُستجدّات التّحضر، فهو – بهذا المنظور– مجرّد تبيع لا هويّة لَه ولا خُصوصية تستحقّ التّقدير، ومرغم على تبنّي أفكارِه وهيمنة ثقافَته على ثقافة الآخرِ التي يُنظر إليها نظرةً دونيةً. وهو ما سنتطرق إليه عبرَعقدِ مُقارناتٍ ومُوازَناتٍ بين صُورةِ الأنا العربيّة الشّرقية المُسْتكِينةِ وبين صُورة الآخر الغربي.

ثانيا: صراعات الأنا

1–الأنا الحاكمة المتخاذلة / الأنا الرّعية المقاومة

أ–الأنا الحاكمة المتخاذلة

في مشهدٍ تخييليّ يُصوّر(واسيني) ذلك الشّرخ القائم في البلدان العربيّة بين (الأنا سلطة) و(الأنا الرّعية) في التّعامل مع الآخر المستعمر، يبرز حالة الانفصام والتّباين في المواقفِ بين الحاكم والمحكوم في مواجهةِ الاحتلال الغَربيّ، إذ ترى الشّعوب العربيّة بعض حكّامها متخاذلين، مواقفهم لا ترقى إلى درجة مواقفها المُشرّفة المناهضة للآخر المحتلِ عبر التّاريخِ، فكرةٌ تُجسّدها عدّة مقاطع سرديّة تعكس فكر تجذّر روح المقاومة لدى الشّعوب العربية، وهو ما نجده في ردّة فعل سكّان (ميسلون) السّورية بعد تَقاعُس الملك (فيصل) في الذّود عن مدينة

(دمشق) وانصياعِه لتهديدات الجيش الفرنسي، أين أقدم على حلّ الجيشِ السّوري العربيّ الهزيلِ عدّة وعتادا.

ففي ظلّ خيبةِ الرّعية في الحاكم الملك (فيصل)، يبادر عامة النّاس من غير المنتسبين إلى الجيش السّوريّ بتنظيمِ حملات تطوعيّةٍ للدّفاعِ عن (دمشق) عقب انهيار الجيش العربي السّوري أمام جيش الاحتلال الفرنسي عام 1338هـ الموافق لسنة 1920م للميلاد، "استمرت وبشكلِ ظاهريّ حملات تنظيمِ التّطوّعِ للذّهابِ إلى ميسلون لمن أراد أن يدافع عن أرضه وعرضه ووطنهِ"[1]، في صياغة هذا المقطع السّردي نجد السّارد يُطلق فعل المقاومةِ من مكانٍ مُعيّن مدينة (ميسلون)، ثمّ يعقبه توبجيه نداءٍ يحثّ فيه على الذّود عن الأَرضِ والعِرض، ليصير فعلُ المُقاومة لدى الجميع فعلاً مُقدّسًا لا يختزل في فضاء زمكانيّ مُعيّن، إلّا أنّه يربطه بفعل التّطوّع بعيدًا عن التّنظيم الذي هو من مهامِ السّلطة.

كما يوجّه- في السّياق نفسِه- عتابًا صريحًا للحكومات العربية المُتخاذلة عبر التّاريخ والتي كانت نِقمةً على شُعوبها، الأمر الذي سعّر لهيب نيرانها إلى درجة نعتها بالتّخاذل والخيانةِ، وهو ما عبّر عنه "أخذوا يتجمعون استعدادا لإِحراق المحطّة وتحويلها إلى كومةِ رمادٍ احتجاجًا على خياناتِ الحكومةِ"[2]، ثمّ يستدرك منصفًا فئة من الجنود النّظاميين الذين أَبْدوا نخوة وحبّا للوطنِ: "كانت الأعصاب في قمّة هيجانِها، خرج عدّة جنود من ثكنة البرامكة شاهرين سلاحهم بدعوى أنّ الحكومة خانت. مرّوا بشارع النّصر على حرّاس الموقع الّذين التحقوا بهم وتجمهَروا. فتهجّم الجنودِ على القلعةِ واستولوا على الأسلحة. ويُقال إنّ ردّ الفعل كان قويّا ولا

---

[1]- واسيني الأعرج، خريف نيويرك، ص425.

[2]- المرجع نفسه، ص425.

أحد أكّد أو نفي الثّلاثين قتيلاً وقُرابة المائة جريحٍ ما عدا بعض الجرائدِ التي تصبّ دائما الزّيت على النّار لكي تبيع أكثر"[1].

بغية الوقوفِ على هذا الواقِع الأليم المُحبِط، وظّف (واسيني) مشهدًا، بطله شخصية تاريخيّة (يوسف العظمة) الذي اصطحب معه نفرًا من المتطوّعين لمواجهة الجيش الفرنسي القادم لاحتلال (دمشق)...حيث وقف جامدا مشدوها ينظر إلى الوجوه وهي تتمزّق وتتقاتل[2]. استدعاء رام منه السّارد إبراز عيّنة من (الأنا) الحاكمة التي عُرف عنها الشّجاعة والتّضحية، وهو ما تجسّد في مُناشدة شخصية (يوسف العظمة) الملك (فيصل) العدول عن حلّ الجيش العربي السّوري، ليُعبّر عن تَذمّرِه وخيبة ظنّه

لا يَسْلمُ الشّرفُ الرّفيعُ من الأذى حتى يُراق على جــوانبِه الدّمُ[3]

ب-الأنا الرّعية المتخاذلة

لاشكّ أنّ خضوع "الأنا الشّرقية" للآخرِ الغربيّ، لا يعودُ إلى قوّةِ الآخر وتفوّقهِ فحسب، وإنّما يعود بالدّرجة الأولى إلى إحساسِها بالضّعفِ وازدراءِ الذّات، وأنّ اِنصياعها ليس وليد الحاضرِ، وإنّما قَديمٌ قِدم حالة الصّراع بين الشّرق والغرب، الذي كان فيه الأوّل مسلوب الإرادة، في حين الثّاني الآمر النّاهي، وهو ما سعى واسيني إلى إبرازه.

---

(1)- خريف نيويورك الأخير، ص425.

(2)- خريف نيويورك الأخير، ص434.

(3)- أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي الواحدي، شرح ديوان المتنبي، القاهرة، دار ابن الجوزي، 1999م، ص173. ومعنى البيت: لا يسلم للشّريف شرفه من أدى الحساد والمعادين حتى يقتل حساده وأعداءه فإذا أراق دماءهم سلم شرفه لأنه يصير مهيبا فلا يتعرض له.

2-سذاجة وانهزامية الأنا الشّرقية

قدّم السّارد الشّخصيات العربية في مواقف ضعيفة، ساذجة التّفكير، يسهل التّأثير عليها وتوجيهها، وهو ما ورد في سُؤالٍ إنكاريّ مشحون بالتّعجبِ على لسان الحفيد (جاز) لجدّه (بابا الشّريف): " أنا لا أفهم يا جَدّي كيف يقبل الأميرُ فيصل بأن تُدار دفّة الحكم في حضرتِه بذلك الشكل البغيض؟[1]، حُكم تلاعبَ بمصير الأمّة العربية خاصة فلسطين، أين أصبح الأمرُ معقّدًا، وهو ما جاء على لسان شخصية أحمد " الأمرُ معقد جدّا ويتجاوزنا نحن الذين وُلدنا على هذه الأرض ومع بعض الحظّ سنموت فيها إذا لم نُهجّر"[2].

مقطع سردي يُوضّح المصير الذي سَتؤول (الأنا العربية) إليه، أين تصيُر غريبةً في بلدِها، هذا المصيرُ البائس مُرتبط بِردّة فعلِ العرب، فإذا لم يتحّركوا سيعيشون في المنافي وتَنقلبُ الصّورةُ رأسًا على عقبٍ وسَيضطرون إلى الهجرة السّرية لِرؤية أهاليهم أو فقط للصّلاة في الأقصى أو في كنيسة القيامة أيام الأفراح والأعياد."[3]، بالنّظر إلى واقع العربي يستبعد السّارد تحرّك العرب بالنّظر إلى سذاجتهم في التّعامل مع الآخر العدوّ.

وصفُ سذاجة (الأنا العربية) جسّدها السّارد- أيضا- في ردّ (ماريكا) على صديقها (يوسف استيفان)" العرب كانوا عُميانًا. مثل الأطرشِ في الزّفةِ. اُستعملوا في الحرب كوقود للمعارك وينتظرهم الآن ما هو أسوأ مما حدث حتى الآن[4]، إشارة إلى استغلالهم في صراع

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص329.

[2]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص149.

[3]- ينظر: المرجـــــع نفسه، ص149- 150.

[4]- خريف نيويورك الأخير، ص 359.

قوّات التّحالف مع الألمان والأتراك وضبابية مُستقبلهم، وهي شهادة من الآخر على سذاجة (الأنا) العربية بحكم أنّ الذّات المُتلفِّظة شخصية فنيّة غربيّة(ماريكا) الفتاة بائعة الهوى اليونانية الشّهيرة.

ثمّ يواصل شارحًا أَسبابَ هذا الهوانِ الذي تعيشُه (الأنا العربية)، في مشهدٍ حواريّ جرى بين(يوسف العظمة) و(الأمير شريف) عرض فيه هذا الأخيرُ ردّة فعل (الأمير فيصل) ممّا ورد في رسالة (اللّورد بلفور) وزير الخارجية البريطانية في 2 نوفمبر 1917م إلى (اللورد روتشيلد)- أحد أقطاب الصّهيونية العالمية- المتضمّنة حرص حكومة بريطانيا على تأسيسِ وطنٍ قوميّ للشّعبِ اليهوديّ في فلسطين والسّعيدون هوادة لتسهيل تحقيق هذه الغاية[1]، رسالة يُفصح فيها الآخر البريطاني عن نواياه الخبيثةِ في غرسِ سَرطانِ اسرائيل في جسدِ الأمّةِ في فلسطين تحديدًا.

تَشِي ردّةُ فعلِ (الأمير فيصل) الباهتة بِهوانٍ واستسلامٍ رَهيبين لدى (الأنا العربية الحاكمة)، تبلورت معالمها في اعتبار (الآخر الانجليزي) صديقًا للعرب وأنّهم ذووا كلمة ومن المستحيل أن يخدعوهم بحكم المصالح المشتركة التي لا تُحصى، كما أنّه يبدي ابتهاجه برضا الأمم المتمدّنة وحلفائه ينظرون إلينا بنظرة الإعجاب والتّقدير[2]، الملاحظ أنّ (الأمير فيصل) اِبتلع طُعمَ وصفِ الأُممِ المتّحدَة العرب بالتّمدّنين والمتّحضرين، وهو ما يُحيلُ إلى انبهاره بـــ(الآخر الغربي)، ثمّ يردفُ قولَه مُخاطبًا -دائما- (يوسف العظمة): " لقد خرجَ الأتراكُ من بلادنا ونحن غير نادمين عليهم، وَضعنا اليوم كحال الطّفل الذي يحتاج إلى رعايةٍ كبيرةٍ، لا

---

[1]- ينظر: خريف نيويورك الأخير، ص352.

[2]- ينظر: ا لمرجع نفسه، ص354.

حكومة ولا جُند ولا معارف علميّة وثقافية، والسّواد الأعظم من الشّعب لا يفقهون معنى الوطنية والحرية ولا ما هو الاستقلال"[1]، المتمعّنُ في هذه المتتاليات السّردية يلحظُ أنّها تحملُ في مُجملِها استخفافَ الذّات الحاكمة بنفسها وبالرّعيةِ، تجعلُ من الأمّة العربية أمّةً تستسيغ فكرة الخنوع للاستعمار، مجرّدة من الشّعور القومي.

ثمّ يتتّبعُ واسيني (الأنا سذاجة)- دائما- على لسانِ (الأمير فيصل)، وكأنّما الهيمنةُ الاستعمارية قَدرٌ منزّلٌ لا يمكن تجنّبه، فمن الآخر التّركي الذي لم يندم على خروجِه من أرضِ الحجاز والشّام، يأتي دَورُ المستعمرِ الآخر الإنجليزي، محوّلا بذلك نقمة المستعمر إلى نعمة ولِأَجلِ ذلك وظّف الدّينَ ليُبرّرَ تَقاعسه وانبطاحَه أمامَ الآخر، لأَجل تمرير فكرة قُبول (مؤتمر الصّلح) المشئوم، بقوله: "أُكرّرُ ما قلتُه في جميعِ مواقفي بأنّ العربَ هم عَربٌ قبل موسى وعيسى ومحمّد وأنّ الدّياناتِ تأمرُ باتباع الحقّ والأخوّة، فمن يسعى لإيقاع الشّقاق بين المسلمِ والمسيحيّ والموسوي، فما هو بعربيّ وسأسعى لنشرِ الإخاءِ والمودّة بين النّاس، ولكني سأُجْبر الجميعَ على احترام القانونِ والسّير على هَديهِ، يجبُ أن نبدأ في التّفكيرِ في مؤتمر الصّلح الدّولي"[2]. لا شكّ أنّ هذه المبرّرات لم تقنع شخصية (يوسف العظمة)، فما كان عليه إلّا أن يصمت، كونه مجرّد عسكري مأمور أبدى رأيه لسيّد مسلوب الإرادة.

تنازل (الذّات) عن بعض أنفتها وحقّها، سيقود حتمًا إلى فقدان الكلّ، وهو ما حدث لوالد شخصية (الأمير فيصل)، أين جعل من وعُود الكموندان (هوجارت) انتصارا: "الاستيطان اليهودي في فلسطين لن يَكون مَسموحًا إلّا بقدر ما يتّفق مع حريةِ السّكانِ العربِ من النّاحية

---

[1]-خريف نيويورك الأخير، ص354.

[2]- المرجع نفسه، ص354.

السّياسيةِ والاقتصادية"[1]، المتمعّن في شرط الاستيطانِ اليهودي وحدوده في هذا المقطعِ يعكس درجة تخاذل الحاكمِ العربيّ في الحِفاظِ على أَرضه، في مقابل هذا التّخاذل نجد موقفًا مُشرّفا لشخصياتٍ من رُواد الحركةِ العربيّةِ – على غرار رفيق العظم، مختار الصّلح، عبد الرّحمن شهبندر، خالد الحكيم، فوزي البكري الذين بَعثوا برسالة إلى الحكومة البريطانية، يعلنون فيها رفضهم لقرارات وعد (بالفور).

عطفا على ما سبق، يتبيّن أنّ (الأنا) في صِراعها مع الآخر الغربيّ يؤول دومًا إلى الانهزام لشعورها بالنّقص، الأمر الذي يفرضُ عليها التّنازل عن حقّها في المواقف الصّدامية بطريقة فيها ضحك على الذّات، وهو ما نلمسه في محاولة إقناع ذاتها أنّ الآخر مُسالم، لا يَنقض العهود، على غرار موقف الملك (الشّريف) من وعد(بلفور) أين تمّ قبول اقتسام فلسطين مع الآخر الإسرائيلي دون أيّ وجه حقّ. لتكون(الأنا العربية) ضحية لخنوعها وتنازلاتها قبل أن تكون ضحية للممارسات الآخر، فهي في أحايين كثيرة مغلوبة على أمرها. وهو ما أكدّته الاتفاقيات اللّاحقة.

– نكران الذّات / تقديس الآخر

من بين ما يَشدّ الانتباه– أيضا– في (رماد الشّرق)، تلك العلاقات الصّدامية بين(الأنا) و(الأنا)؛ تحديدًا علاقة (المشرقي) بأخيه (الآخر المغاربي)، هذا الأخير الذي وجد نفسه جزءاً من تاريخ البيئة المشرقية مُمثّلا في شخصية (الأمير عبد القادر بن محيّ الدّين الحسيني الجزائري)(1808م–1883م) وبعض محاربيه الذين نفوا إلى سوريا في أعقاب معاهدة (تافنة)، أين ذابوا في النّسيج الاجتماعي المشرقي وتفاعلوا مع مكوّناته إلى درجة أن أصبحت بعض شوارع

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص354.

دمشق والقدس تحملوا اسم(حي المغاربة)، إلّا أنّ هذا لم يمنع من وجود صوتٍ مشرقيّ نشاز يُنظر إلى (الأنا المغاربية) نظرة الغريب، فلم تشفع لها تضحياتها في بلاد الشّام والحجاز، بل الأغرب من ذلك كان(الآخر الغربي) المحتل أكثر قبولا في البيئة الشّامية، أين احتضنه المشارقة في مقابل لفظه للمغاربة.

يكشف السّارد عن هذهِ العلاقة المضطّربة داخل البيت العربيّ عبر موقفِ َخصية(شكري باشا الأيوبي) الضّابط السّوري في الجيشِ العُثماني، والذي كان مناصرًا للثّورة العربية الكبرى ووُليّ حاكماً على كلّ من دمشق وبيروت وحلب في عهد (الملك فيصل الأوّل) عام 1918م، بعد اِنسحاب الأتراك من الشّامِ- رأى المغاربة تحت إمرة أحفاد (الأمير عبد القادر) في الشّامِ مجرّد انقلابيين، وأنّه هو الوحيد الذي يُمثّل الشّرعيّة، لِيتمادى في تَخوينهم والغدر بهم بإلصاق فكرة التّآمر مع الأتراك ضدّ المشارقةِ، كما يتّهمُهم بالغطرسةِ والعنف بفرض أنفسهِم على الشّاميين[1]، مُستغلاً النّزعة الإنسانية لدى المغاربة الرّافضة لسفك الدّماء والتّناحر.

أضف إلى هذا المشهدِ من مشاهدِ التّهميشِ الّذي طال(الأنا المغاربية) ونُكران جميلها من قبل (الأنا المشرقية)، تقاعس (الملك فيصل) في الثّأر لحفيد (الأمير عبد القادر)؛ (الأمير عبد القادر الصّغير) الذي قُتل من قبل الإنجليز على الرّغم من علمه بالحادثة، لم يَصدر منه أيّ ردّة فعل تحفظُ ماءَ الوجه، طمعاً في الملك، فقد "كان يحلم أن يصير أن يصير ملكًا على المنطقة، لكنّ هذا الحلم اِنتهى بهِ إلى العراق وليس إلى الشّام كما اِشتهى"[2]. في هذا المقطع يضمر واسيني عِتابًا ولومًا للحاكمِ العربيّ الذي يتنازل عن مبادئه لأجل الوصولِ إلى الُحكمِ والذي

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص329.

[2]- المـــــرجـــع نفســـــه، ص329.

يُكلّفُه خسارة الصّديق والأرضِ والعِرض. بل الأدهَى والأمرّ من ذلك إطلاق العِنان للآخر الغربيّ الانجليزيّ لتصفيةِ(عبد القادر الصّغير) التي تركَت أثرًا بليغًا في ساكنةِ حيّ المغاربة.

كما نجد مقطعًا سرديًا آخر صريحا تُخَوّنُ فيه (الأنا المشرقية) (الأنا المغاربية) وتَتّهمها بالسّعي إلى الاستلاءِ على السّلطة بالتّواطؤِ مع (الآخر الغربيّ الفرنسيّ)، وهو ما جاءَ على لِسانِ شخصيّ (أبوتايه): "يُقال إنّ المغاربة يعملون على الاِستيلاءِ على السّلطةِ بتشجيعِ خَفيّ من الفرنسيين؟ ثمّ يردف مُتَوعّدًا بِلغةِ التّهديد: يُمكن لهذا الجيش الذي وراءك أن يحرق الأتراك والمغاربةَ مُجتمعين"[1]، مَوقفٌ من (الأنا المغاربية) يَضعها في خَندقٍ واحد مع الأتراكِ على الرّغمِ من وُقوف الكثيرِ منهم مع المشارقة. لا يقف خنوع(الأنا العربية الحاكمة) عند هذا الحدّ، بل وصل إلى دَرجةِ التّنصّل من بَني جلدتِه الذي لا يُقاسمُه الماضي والمصير، وتحميله إخفاقاتها، أين تمّ اتهام الأصواتِ الواعيةِ من التّيارِ الإسلامويّ الإخوانيّ بمحاولةِ السّطوِ على الحُكمِ.

لم يكتف بعض الشّاميين من معاداة المغاربة، بل راحوا يميّزون بين العربِ وِفق منظورٍ طائفيّ إلى درجةِ نعتِ الضّباطِ الذين اِنْضمّوا إلى الثّورة العربية من العراقيين بالغرباء، وهو ما أثار حفيظة يوسف العظمة متسائلا "كيف من حرّر البلاد صارا؟ أيّ زمن هذا وأيّ منطق يشتغل به"[2]، سؤال طرحه السّارد في خضم صراع بين الأشقاء آنذاك زمن تحرير الأرض العربية من الآخر التركي، إلّا أنه يُعاد طرحه مجدّدا في هذه الأيّام في ضوء فُرقة الأشقاءِ العرب واختلافاتهم.

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص ص268. 269.

[2]– المـــرجـــع نفسه، ص 400.

ثمّ يعود مستدركًا ضمن وَمضَةٍ سَرديةٍ، مُلقيا باللّائمة على(الأنا المغاربية)، فهي الأُخرى تقاعست في مرحلة من مراحل الصّراع العربي التّركي، من خلال موقف شخصية (الأمير سعيد الجزائري) (1883م- 1966م)، الذي باع شرَف العائلة والمغاربة بعمالته لـــ (جمال باشا)، وهو ما تحسّر عليه (بابا الشّريف)، قائلا:" شَعرت منذ اللّحظةِ الأولى أنّ لا دم والدي ولا دم العمّ عمر وبقية المُغتالين كان مُهّما ...كان هذا تقريبا رأي عز الدين الذي كان يرى ضُعفَ عمّـــه في هذه النّقطة بالذات: الرتبة والمقام"[1]، فلِأَجل المنصبِ خان أهله المغاربة، وهي صفةٌ يَتقاسمها مع (الملك فيصل) الذي آثـــرَ الانبطاحَ لـــ(لآخر الغربي) تحديدًا الفَرنسيّ والبِريطانيّ مُقابل حِفاظِه على المُلكِ.

3-الأنا الشّرقية المقاومة

فِي مُقابلِ وجودِ (أنا مُتخاذلة) مُستَسلمة، نجد تَسريدًا لـــ(أنا مقاومة) رافضة للاِنبطاح والاستسلامِ، اِنقسمت بين (أنا فردية) و(أخرى جمعية)، وقفت في وجه (الآخر)، مُتمسّكة بِأرضِها، وهو ما تجلّى في مقارعتها للاستعمار الغربيّ والعنصر التّركي، والاحتلال الإسرائيلي في مقابل الأنا الخانعة للآخر والتي لم تقف موقفًا حياديّا فحسب بل تواطأت مع الآخر ضدّ بني جلدتها، يعرض (واسيني) (أنا) أُخرَى لم تحذ حذو المُستسلِمين، بل راحت ترفض هيمنة الآخر على اختلافاته سواء اليهوديّ الإسرائيليّ أو التركيّ والغربيّ الانجليزيّ منه والفرنسيّ، رفضٌ تمّ على صعيدين، الفردي والجمعي، وهُو ما أبان عنه في عديدِ المقاطعِ السّردية التي حملت في ثناياهَا صوت (الأنا) الحرّة المتمرّدة المُناهضة للمستعمر.

---

[1]-المـــــرجـــع السّابق، ص 206.

أ-الأنا الفردية المقاومة

وَظّف(واسيني) شَخصيات تاريخيّة عُرف عنها الإقدام لِتكون صوتًا مُقاومًا لِلْآخـــرِ، اِختارت التّخندق في صَفّ المُقاومة والمواجهة على الرّغم من عَدم تَكافُؤ موازين القوّة، على شاكلة مجَموعة من الثّوارِ الذين رفضوا الهيمنة التّركية، في مقدّمتهم الشيخ (أحمد طباره)، (سعيد فضل عقل)، (سليم الجزائري)، (عمر حماد)، (عارف الشهابي) و(توفيق البساط). أين انتهت بهم غطرسة السّفاح (جمال باشا) إلى الشّنق فجرا في 20 أوت 1915م على مشانق ساحة البرج بدمشق[1].

يُقدّم أنموذجا لـــ(لأنا المقاومة) يظهر من خلاله ردّة فعل هؤلاء الثّوار في مقابل جَلّاديهم، أين رفضت هذه الشّخصيات الرّضوخ والاعتذار، وهو ما يتجلّى في استعجال الشيخ (طبارة) تنفيذ حكم الإعدام في حقّهِ رغبةً في الشّهادةِ، في حين شخصية (سليم بن محمد بن سعيد الحسني الجزائري) طلب الإبقاءَ على لباسِه العسكريّ، وهو ما تسنّى لهُ بعد موافقة أعضاءِ الدّيوان ورئيس الشُّرطة، مُضيفًا بِنبرِ المتحدّي "سأكتفي بنظاراتي لكي أرى وجه قاتلي بعيون مفتوحة عن آخرها..."[2]. من خلال هذين المشهدين التّاريخين المُدجّنيْن بِلمسةٍ تخيليةٍ تَبرز(الأنا العربية) بمَشرقيها ومَغربِيها " أنَا " مُتمرّدةً مُقاومةً مُصرّةً على طلبِ الشّهادةِ.

إِلى جَانب الشّخْصياتِ التّاريخيّةِ وظّفَ- أيضا- شَخصياتٍ متخيّلةٍ لتَعضيد بُعد المُقاومة لدى (الأنا العربية الفلسطينية) التي أبَانت عن موقِفِها الرّافضِ للاستيطان والهجرةِ اليهودية، فمن بين تجليات هذا النّبذ للآخر، ما جاء في خطاب شخصية (العكّي) التّوعوي في ردّة فعله

---

[1] - ينظر: خريف نيويورك الأخير، ص 152- 168.

[2] - المرجع نفسه، ص170-171.

على إنقاذ (الشّريف) للفتاة البولونية اليهودية التي أنقذها في البداية من باب الإنسانية ليصير مُغرمًا بها فيما بَعد "أنا صياد مُحترفٌ ولا أتَجرأُ أن أدخل البحر في وضع مثل هذا. يجب أن يكون المرء مجنونا مثلك لكي يفعل ذلك. لكني لو تجرأتُ ودخلتُ البحر مثلك لا لشيء سوى لإخراس صوتها وبشكلٍ نهائيّ. أولادها سَيحتلون أرضك يا حَبيبي يا مُنقذ، سَيقتلون أبناءَك يا روحي."[1].

في هذا الخطابِ المرسل للشّريف، تظهر نَزعةُ الأوّل المقاومة لِكلّ يهوديّ، فأنوثة (رشال) لم تستقطِبه، ولم يَرأف بها بل على النّقيضِ من ذلك لو كان مكانه لقتلها، مُضيفا بِلهجة المُتهكّم "سيحتلون أرضك يا حبيبي يا مُنقذ، سيقتلون أبناءك يا روحي"، ثمّ يستعير حدثا غرائبيّا لإيضاح خطرِ اليهود ونُكرانِهم للجميل، فـــ (رشال) أشبه بالحيّة التي أنقذها الرّسول صلىّ الله عليه وسلّم من موت أكيد وما أبدته من لُيونة ما هو إلّا سلوك ظَرفيّ سرعان ما يضمحّل بعد أن يشتدّ عُودُها.

كما نِجدُ موقفًا آخر تمتزج فيه روح المقاومة مع جلد الذّات، من خلال صوتٍ ثائرٍ بِلهجةٍ شاميةٍ صِرفةٍ ناقمةٍ، إذ يُعاتبُ على تَخاذلهم في الدّفاع: "يلعن أبوهم، ليش سلموه المفاتيح العمى على هِيك تصرف، شو صار لهم؟ كانوا عميانين؟ ما كانوا قادرين على المقاومة والموت. يبدو أنّ الموت صار مُخيفًا اليوم. خَسارة. لَوْ بسْ بَعرفْ النّاس أن بالمقاومة يمكنُ تفل الحديد وتكسّرَ أكبر الجبابرَة"[2]، نلمس في هذه الصّرخةِ إحساسًا بخيبةِ الظّنِ في العربي الذي آثر الخنوعَ للآخرِ الغَربي على مُقاومته وعجزِهِ عن الذّودِ عن وطنهِ. هَذه الخيبةُ جاءت مُعلنة أيضا على لِسان (إبراهيم) خال بطل الرّواية (جاز) الذي شعَر بانكسارٍ داخليّ من الخيباتِ العربية، أين

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص99.

[2]– المـــرجـــع نفســـــــه، ص94.

أفصح عن ذلك دون مُوارَبةٍ ومُواراة "خيبة وراء خيبةِ ولا حركة. ما يزالون غارقين في نواقض الوضوءِ والماء دخل إلى سراويلهم"[1]، مَقطع سردي يعبّر فيه (واسيني)عن توالي خيبات العرب نتيجة انشغالهم بسفاسف الأمورِ، وهو ما عبّر عنه بأسلوبٍ سَاخر ، ليكون تسريد هذا المقطع التّخييلي ذا مقصديّة نقديّة ساخرة.

ويضيف (واسيني) في السّياق نفسِه مَشهدًا آخر، يُعزّزُ هذا الموقف الرّافض للآخر اليهودي من خلال حَبكِ قصّة فَرعية بَطلتها شخصية (رشال) الفتاة اليهودية البولونية، والتي رمت بها أمواج بحر الهجرة السّرية إلى ضِفاف شاطئ حيفا رفقة مُهاجرين سرّيين، هذه الشّخصية في بنية النّص السّردي في بعدها الدّلالي حوت فكرةَ "الأنا اليهودي المسالم"، الذي يَحمِل سُؤالا جَوهريّا لطالما يَشغلُ الرّأي العام العربي- الفلسطيني والآخر اليهودي، طَرحه على لِسانها: "أتساءل أحَيانا، هل مِن السّهلِ أن تحبّ امرأةٌ يهوديةٌ، أو يفترض أنّها كذلك، رجلا من هذه الأرض ربّما كان يُعادي حتّى وجودها الجسدي في هذا المكان؟ لو كنا في بولونيا، لكن أمري أسهل. غريب؟ كيفَ بعثر المكان كلّ المنظومة التي بِرؤوسِنا بِكاملَها ؟"[2]، فحَوى السّؤال يَتجاوز العلاقة الثّنائية(رشال/ الشّريف)إلى علاقةٍ أرحب ممثّلة في إمكانية تجسيد فكرة التّعايش بين الأنا (الفلسطيني المسلم) و(الآخر اليهودي).

وهي الفكرة التي رفضها الجدّ برفض تقبّل وجود (رشال) في حياة حفيده، ورفضه لا يقف عندَ حدودِ الرّفض الجسدي وإنّما يتجاوزه إلى رفض فكرة التّسامح مع الآخر اليهودي، فهي تَنتسبُ إلى من سَلبوا الأرض، وهي من تَستقبل المهاجرين بأذرع مَفتوحة[3]، يظهر أنّ

---

[1]-الذّئب الذي نبت في البراري ، ص199.

[2]-المـــرجـــــع نفســـــه ، ص143.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص148.

صوتَ الجدّ يمثّلُ صوتَ (الأنا) التي سَلبَت أرْضها من قِبل اليهود التي لا تستسيغُ فكرةَ التّعايشِ مع أيّ يهوديّ أو له علاقة به من قريبٍ أو بعيدٍ، وهو ما أكّده بقوله" ربّما كانت راشيل امرأةً طيّبةً كما تقول ولكنْ جنى عليها الّذين أوهَموها بالفردوسِ المفقودِ"، فهي على شاكلتِهم على الرّغمِ من طِيبتها.

على غِرار شَخصيتي الخال (زكريا) و(يحي) المناوئتين، اللّتين رفضتا التّعامل مع اليهودِ؛ كونهم سببَ مآسي العربِ والفلسطينيين، وأنّ ردّة فعلِ الأهالي العنيفةِ نحوهم بإغلاقِ "الكثير من المعابر ومُنع على اليهودِ العبور منها حتّى للصّلاة، ولولا أنّ الإنجليز فتحوا طُرقاتٍ كثيرةٍ لتفادي المُشاحناتِ لتعقّد الأمرُ أكثر. في المعبر المؤدّي إلى الشّارعِ الذي يتوغّل عَميقا في الحيّ اليهوديّ، ...رُميت ثلاث جثث ليهود كانوا مع الحامية الإنجليزية، يرافقونها في كل تحرّكاتها»[1]، ردّة فعلٍ طبيعيةٍ من مُنطلقِ المُعاملةِ بالمثلِ. فاليهود على حدّ قولِ شخصيّة (الشّريف): يتشابهون على هذه الأرض وأنّهم كلّهم نُسخٌ مُكرّرة من المُهاجرِين القانونيين أو السّريين".

ب-الأنا الجمعي

لا شَكّ أنّ كثافةَ الأحداثِ التّاريخيّةِ وتَأثيرِها في ماضي وحاضر ومستقبل الإنسان تطلّب وجود (أنا جمعية) عملت هي الأخرى إلى جانب (الأنا الفردية) على مناهضة الآخر الغازي الذي تعاقب على الأرض العربية وما أفرزه من معاناة ومحاولات لإفساد البلاد وتشريد العباد، وهي(أنا) حاولت الصّمود في وجه (الآخر)؛ على شاكلة اللّجنة التنفيذية لمؤتمر الشّباب العربي الفلسطينيّ التي تمخّض عنها تكليف مجموعة من شباب (حيفا) للتّصدي للمهاجرين السّريين

---

[1]- المرجـــع السّابق، ص 185.

القادمين من الضّفة الأخرى، بمساعدة نصّابين وتجّار يجنون أموالا طائلة من الهجرة السّريّة والّذين وُصفوا بالجنون[1].

في مُقابِل جنون هذا الآخر اليهودي الذي يُغامر لأجل بُلوغ تراب الأرض الموعودة، يُقابله (أنا جمعية) شكّلته مجموعة من الكشّافة الشجعان المتحمّسين للذّود عن أرضهم، وردت أسماؤهم على لسان شخصية (أحمد العكي) مُخاطبا (الشّريف): "وهل المهاجرون السّريون ناس عقلاء؟ طبعا، هيك سماء ما راح تسهل من مهمتنا لكن كشافة حيفا المدربين على هذه الأوضاع سيساعدوننا ...، فغزاة القدس كثيرون، هذا معبرهم المثالي للدخول إلى زهرة المدائن"[2]. يُظهِرُ هذا المقطع السّردي الطّويل نسبيّا وعي(الأنا) في تمثّله (الجمعي) بخطورة الآخر، وهو ما تجسّد في مرابطة الكشافة بين (حيفا) و(يافا) لمنع الهجرة نحو زهرة المدائن(القدس)، على الرّغم من امتداد المسافة وتدفّق المهاجرين، وَعيًا منهم بأهميتها ومكانتها في قلوبهم.

هذا الوعي بما يدور في فلسطين نجده أيضًا في الانتباه إلى الدّعم الذي يلقاه (الآخر اليهودي) من حليفه الانجليزي الذي كان داعما لتوطين اليهودِ، وهُو ما عبّرت عَنهُ" هناك تواطؤٌ واضحٌ وإلّا لما استطاعوا أن يَنزلوا في هَذه الأمكنة... هذيك المرّة لكي نُقنع الإنجليز رفضوا الذّهاب معنا إلى الموقعِ. نحتاج لأن نُثبِت للإنجليز أنّ ما نقوله ليس دعايةً ولكنّه حقيقة معلومة- سيعرفون. هم هكذا. وسَنثبِتُ لهم أنّ مُراقبتهم للهجرةِ السّرية ليست قويّة وعليهم أن يَقتنِعوا بِذلك "[3].

---

[1]- ينظر: الذّئب الذي نبت في البراري، ص47.

[2]- المرجع نفســه، ص88.

[3]- المرجع نفسه، ص89.

هذا الوعي بجسامة ما يَحدث رافقه أيضًا نظرة اِستشرافية للمستقبلِ، أين تنبّأ بما قد تصير إليه الأمور، رؤيةٌ يبلورها خطابُ أحمد لزملائه "البلاد ستُخطفُ من تحتِ أرجلِنا إذا بَقينا فاغرين أفواهنا وسنتحول نَحن إلى رجالِ القواربِ نُمارس هجرة سرّيةً نحو وطن كان ذات زمنٍ لنا. سَنُمنع من دخول هذهِ الأرض. ونُقتلُ عِند بواباتِ البحرِ وداخل المدن. وحياتك ما يَنتظركُم ويَنتظر أبناءكم أخطر من مصير الهنود الحمر. اِفْتحوا أعينكم جيدا"[1]، هذا السّكوت عن هذه الهجرةِ السّرية يحوّل الفلسطيني ابن البلد إلى مُهاجر؛ فيكون مصيرُه مصير الهنود الحمر في أمريكا، أين احتل بَلدَه الوافد الغربي وَجعله غريبًا. المُلاحظ في ردود الأفعالِ أنّ الكفّة رجَّحت مَوقف الأنا المقاومة، وكأنّ (واسيني) أراد إسماع صوت المتخاذلين عَن نُصرة فلسطين والمهرولين للتّطبيع معَ الآخر الإسرائيلي.

ثالثا: منظور الآخر للأنا العربية

في (رماد الشّرق) نَقف قُبالةَ سردٍ رِوائيّ شبيه بالملحمة يَسْتند إلى مرجعية تَاريخيّة، غاص واسيني من خِلالها في فترةٍ حسّاسةٍ من تاريخ الأمّة العربية، حَاول فيها اِستنطاق هواجس ومواقف الأنا العربية ممّا يحدث حولها في صراعها مع الآخر المُستعمِر، أين كانت ذاتًا مُثْقلةً بالانكِسارات المُتتاليةِ؛ مِنها ما يُوعَزُ إلى هذا الأخيرِ، ومنها ما هو ذَاتيّ يَعودُ إلى الأنا العربية نَفسها المشبعة أصلاً بروحِ التّبعيّةِ والانصياع الإرادِي للآخرِ، وهو ما أفرز ذَواتًا مختلفة، منها المقاومة، ومنها المتخاذلة.

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص91.

1-الآخر الوافد في منظور الأمريكي

حُضور الآخر الأميركي بِصوتيه؛ المسالمِ والمعادي كان حاضرًا في البيئة المكانية بالضّبط نيويورك، ارتبط بردّة فِعلِ قَاطنيها ومَوقفهم مِن تفجيراتِ نيويورك ؛ أيْن كان لهِذهِ الأحداث دَورٌ بارزٌ في الكشفِ عن مَكبوتاته تجاه الآخر؛ خاصَةً ذي الأُصول العربيّة أو مسلمي العقيدة، أين ترك السّارد الحرية لشخصيات الرّواية سواء المتَخيّلة منها أو الحقيقيّة التّاريخيّة للإفصاح والتّعبير عن ردودها، والتي شكّلت بمواقفها بصفة رامزة موقف الرّأي العام الأمريكي ممّا حدث، والمُنشطِر بين مُعادٍ ومُسالمٍ في تَعامله مع الأنا.

أ - الآخر الأمريكي المعادي

للوهلةِ الأولى من السّردِ يفصِح بطلُ الرّوايةِ "جاز" ذو الأصول العربية عن حالة التوجّس من الآخر الأمريكي، الذي لا يَتَردّدُ في إقصاءِ أيّ فاشلٍ ووضعه ضمن خانة الفاشلين وهو ما وعاهُ مُخاطبًا صَديقَته ميترا "في نيويورك، إذا وضَعوكِ في خانةِ الفَاشِلين انتهى أَمْرك، لا أحد يَلتفتُ نحوك، بصراحة، لا أريد أن أجد نفسي في هذه الوضعيّة التي لم أُهيّأ لها. إمّا أن ننجحَ أو أتخلى عن كلّ شيءٍ[1].

هذا التّوجّس اكتملت معالمه عقب أحدث 11 سبتمبر التي خلّفت حالة من الّذعر في المدن الأمريكية، على غرار مدينة نيويورك التي شهدت شوارعها حالة من الفوضى والتّعدي على الوافدين؛ بما فيهم (جاز) بطل الرّواية الذي ظنّ نفسه يوما أنّه أمريكي بحكم المولد، ولكن سرعان ما استيقظ على واقع لمس فيه رغبة عدوانية من (الآخر الأمريكي)، يَستحضِر تلك

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص13.

اللّحظاتِ المروّعةِ، وهو يَجوبُ شوارعَ المدينةِ، "هُنا أُحرِق مَسيحيّ هو وأبناؤه"، هناك " ضُرب رَجلٌ حتى الموت ظنّ المعتدون عليه أنّه عربي، وعندما عَرفوا أنّه هنديٌّ سيخيّ سحبوه إلى أقرب مستشفى وتركوه هناك ينزف عند الباب"[1]، في هذا المقطع يقدّم وسيني صورة الآخر الأمريكي، وردة فعله العنيفة التي لم تستثنِ أحدا، متربّصا بكلّ "أنا" وافدة من وراء البحر، تربّصٌ مبنيٌّ على معياري العرق والدّين، وهو ما أعاد للأذهان جرائم الإنسان الأبيض في بدايات اكتشاف الأرضِ الأمريكية أين عاش السّكان الأصليون الجحيمَ.

مشهدٌ تخييليّ يعكس من خلاله طبيعة الفكرالأمريكيّ الغربيّ في تعامله مع الآخر المبني على الطّبقيّة والانتقائيّة، وهو ما جسّده التّفاوتُ في ممُارسةِ العنفِ ضدّ الوافدين، أين كان وضعُ العربيّ أشدّ سوءا من خلالِ التّفاضلِ الحاصلِ بين العربيّ والهندي السّيخي في التّنكيل، رغم أنّ كليهما غريبٌ عن المكانِ. كما أنّ هذا العنفَ المسلّط في حقّ (الأنا العربية المسلمة)، لم يتوقّف عند الأشخاص بل طال لهيب العداوة حتى المكان، إذ تمّ إحراق مسجد، كان يَؤمّه المصلّون لأداءِ صلاةِ العشاء[2].

يعرض فكرة موقف الآخر الغربيّ المناوئ للأيديولوجيّة الإسلاميّة الذي يرى أنّ الدّين الإسلاميّ هو مصدر الإرهاب، باعتقادهم أنّ "الفاشية الجديدة"* ولدت من رحمِ الثّقافة العربيّة

---

(1)–خريف نيويورك الأخير ، ص39.

(2) – المرجع نفســه، ص40.

(*) – مصطلح «الفاشية الإسلامية». صاحبه العالم والفيلسوف السياسي الأميركي فرانسيس فوكوياما يعني به "العقيدة الأصولية المتطرفة"، التي ظهرت حديثا في أجزاء كثيرة من العالم الإسلامي، وأصبحت تشتمل تحديا أيديولوجيا جديدا للغرب، قد يكون في بعض جوانبه أكثر خطورة مما مثلته المنظومة الشيوعية من قبل. (الرّأي يلزمه).

الإسلاميّة، وتَرعرعت بين أحضانها؛ ففي كَنَفِ هذه الثّقافةِ حصرا، ظهرت في الأعوامِ الأخيرة حركات أصوليّة متطرّفةٌ ترفض الحداثة ومؤسّساتها، كما ترفض مبادئ التّسامح الدّينيّ. لذلك، فإنّ الحرب ضدّها يجب ألّا تنتهي إلّا باحتلال معاقلها وإبادتها. وفي انتظار تحقيق ذلك، يجب المبادرة إلى التّدخلِ لإرغامِ الدّولِ المنتميّة إلى تلك الثّقافةِ على مُراجعة ثقافتها، وتخليصها من حُمولةِ التّطرفِ"[1].

لا شكّ أنّ ردّة فعل المواطنين الأمريكان البيض العنيف ضد الأقليات الوافدة؛ والهنود الحمر –السّكان الأصليين للولايات المتحدة الأمريكية– بعد أحداث 11 سبتمبر، لا يمكن إيعازها إلى حالة الذّعر التي خلّفتها الأحداث فقط، بل تعود– في الأساس– إلى عقيدةِ الآخر الأمريكي الذي بنى "هويته الثّقافيّة الوطنيّة للولايات المتحدة الأميركية أولا وأخيرًا على هويةِ المستوطنين البيض بالذّات. والتي تعتمدُ على العرقِ الأبيض، الإثنية الإنكليزية، المسيحية البروتستانتية، والثقافة الإنكليزية البروتستانتية.... هذا فضلا عن أنها تتغاضى تماما عن ذكر عنصر حقوق الإنسان، في المقابل تكرّس فكرة العداء للآخر»[2].

بهذا المفهومِ المسيطر على عقيدة الآخر الأمريكي، لا يمكنُ للأنا الاندماجَ في بنية المجتمع الأمريكيّ، لأنّها لا تعدو إلا أن تكونَ عنصرًا غريبًا، وهو ما اتّضحَ في رفضِ معظم أعضاء فرقة الفيلارمونية الموسيقية لبروكلين لــ"جاز" بانسحابهم، ممّا سبّب له خيبة كبيرة، وردت في سياق حواره مع البروفيسور(فيليب): "أشعر بخيبة كبيرة، لقد انسحبَ ثلاثة أعضاء من الفرقة؟ أحدهم كان على رأس المظاهرة؟ هل تعرف ماذا يعني هذا؟ بكلّ بساطة هؤلاء بأنّ

---

[1]– ينظر: عبد الرزاق الدّواي، في الثّقافة والخطاب عن حرب الثّقافات: حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة، ط1، بيروت، المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السّياسات، 2013م. ص67.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص82.

هؤلاء البشر لا يريدونك. الأمر لا يتعلّق فقط بالكراهية ولكن بوهم تربى طوال عمرك عليه ثمّ تكتشف فجأة أنّك كنت أوّلا ضحية نفسك وتربيتك قبل أن تكون ضحية موقف من الآخرين. أشعر بمرارة وقلق كبيرين"[1]. المقطع يعكس درجةَ تحوّل الآخر الأمريكيّ وانقلابه على شخصية (جاز) وذهول هذا الأخير من بقائه على الهامش، بعدما ظنّ أنّه جزءٌ من النّسيج الاجتماعيّ الأمريكيّ بحكم أنّ مسقط رأسه الولايات المتحدّة الأمريكيّة.

يُعطي وسيني لحقدِ (الآخر الأمريكي) على (الأنا الوافدة) بُعدًا تاريخيّا، إذ يُرجِع الظّاهرة إلى الزّمنِ الذي وطأت فيه أقدامُ الإنسان الأبيض الغربي الأرض الأمريكية واكتشافها- تحديدا إلى اكتشافات كريستوف كولمبس- وهو ما جاء على لسان (ميترا) صديقة بطل الرّواية في لحظة سرد أوجاع الذّات المهاجرة، مُلقية باللّوم على الآخر(الإنسان الغربي):"لو كانت البشرية تملك ذاكرة لما فعلت في نفسها ما فعلته[...] هل كان بإمكان رجل لا يعرف القراءة والكتابة مثل كريستوف كولومبس أن يفعل أكثر ممّا فعله؟ هل أغبطه لأنّه فتح البشرية على عهد جديد تسارع تطّوره حتى وصل مرحلة الاختناق، أم أشتّمه لأنّه شرّع أبواب الإبادة الجماعية. تصوّر بيننا وبينه أكثر من أربعة قرون وإلى اليوم أهلي لا يغفرون له إبادة قبائلنا عندما نزل أوّل مرّة على حافة البجر. الحقد مثل الحمرة المتّقدة تحت الرّماد، الرّياح لا تطفئها ولكنّها تزيدها اشتعالا"[2].

بعد حادث التّفجيرات وهي ترى هذا الدّمار والقتل تداعت ذكريات معاناة أهلها الهنود الحمر من حُروب الإبادةِ الأوروبيةِ التي نفّذها المُستوطنون البيض على أراضيهم آنذاك. فالزّمن

---

[1]- خريف نيويورك الخريف، ص44.

[2]- المرجع نفســـه، ص33- 34.

لم يكن كفيلا بنسيان الأجيال المتعاقبة لهذه المعاناة. إنّه إحباط وخيبة (الأنا الوافدة) المسالمة الرّاغبة في الانصهار في بنية (الآخر) الاجتماعية والثّقافية الذي لم يستسغ فكرةَ التّعايشِ معها، كون عقيدته مبنيّة على مبدإ برغماتي صرف، وهي الفكرة التي صاغها السّارد على لسانِ الأستاذ (مارك)، محاولًا كشف زيف الدّيمقراطيّة الأمريكيّة في استغلال الوافدين من خلالِ المقطعِ الآتي:

« يبولون في سَراوِيلهم ويفقدُون كلّ شرطٍ إنسانّي. حدث هذا في أمريكا، أكبر ديمقراطيّة في العالم، وليس في مكانٍ آخر بعيد عن هذه الأرض. الأمريكيّ يعلّم كلّ علوم الدّنيا البراغماتية إلّا التّاريخ البشري الذي يفتح أعين النّاس على الحقائق المخفيّة،... هل تعرف أنّ والدي أُخذ من بيته في البيجاما وانتزع من فراش وعزّ نومه وهو لا يدري لماذا؟ ماتت أمّي بعده بيومين من هول الفاجعة اللّيليّة وهو لا يدري لماذا؟ عندما سأل عن السّبب، قالوا له تذكّر ماذا فعلت ببلادك ومواطنيك؟ قال: منحهم العلم...»[1]، في هذا المقطع السّردي الطّويل تَمتزجُ فيه الغرابَةُ والفضح، يستغربُ على لسان شخصية(طوني) من تشدّق الآخر الأمريكيّ بالدّيمقراطيّة وادعائه تقديس العلم وتقدير العلماء، في حين يتجاهل أبعاده الأخلاقيّة بممارسته أبشع الخروقات في حقّ الإنسانيّة.

ب- الآخر الأمريكي المسالم

في مقابل هذا الآخر المتهجّمِ على الأقلياتِ الوافدةِ، نجد شخصياتٍ أخرى مثّلت الموقف المسالم من المجتمع الأمريكيّ، فئة آمنت بفكرةِ التّعايشِ على الرّغم من طبيعةِ المجتمع الهجينِ، فدافعتْ عن (جاز) الإنسان ذي الأصول الشّرقية بعد تعرّضه إلى تهديدات، التي وصلت إلى

---

[1]- المــرجع السّابق، ص45.

درجة تصفيته، تحت دافع الانتقام من كلّ من يتقاسم هوية منفّذي التّفجيرات.

مثّل هذا الصّوتَ شخصية (مارك غلاس) الذي دافـــع عن (جاز)، موقفٌ جعل المُعتدين يُخوِّنونَه ويتّهمونَه بالتّآمر ضدّ الوطنِ، وهو ما نلمسه في صُراخ أحَدهم: " إنّك تحمي القتلة. أيّها الخائنُ لوطنِه ودينه...أنت معنا أم معهم؟"[1]، نُلاحظ أنّ هذا المقطعَ السّرديّ المشحون بالعُنفِ يحمل الدّلالة نفسَها لمقولةٍ شهيرةٍ للرّئيس الأمريكي (بوش) تضمّنها خطابٌ لحشدِ تحالف تمهيدا لاحتلال العراق، ليكون ردّ هذه الشّخصية المسالمة (مارك غالاس) بخطاب مُضادٍ تَوعَويٍّ، مُحاولة منه لِنَفي صِفتي التّمييز العنصري والكراهية عن مدينة نيويورك: "هذه المدينة التي تآلف فيها كثير من تسعين جنسية وتجمّعا، ترفض العنصريّة وترفض هذا الكلام مثل هدا الكلام ... لا يوجد جواسيس في هذا المسرح. يوجد أمريكيون مثلكم ومثلي. عليكم أن تحترموهم لأنّ ما قدّمـــوه في المستشفياتِ من مساعداتِ وسهر على المرضى والجرحى، لم يقدّمه الكثيرُ منكم. عليكم في هذه الحالة أن تمرّوا على جسدي قبل الدّخول إلى هدا المكان. الأفضل أن تعودوا إلى بيوتكم[2].

حاولت شخصية (مارك غلاس) تقديم مدينة نيويورك كفضاء للسّلم والتّعايش، وأنّ الوافدين شأنهم شأن أيّ أمريكي، وجب احترامهم، مستشهدا بوقوفهم إلى جانب المرضى الجرحى بعد التفجيرات، ليختم خطابه بإصراره على حمايته بنبر المتحدي" في هذه الحالة لن تمرّوا على جسدي قبل الدّخول إلى هدا المكان".

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص 40–41.

[2]– المـــــرجـــــع السّابق، ص 40.

صوت هذه الشّخصيةِ نابع من تراكماتٍ نفسيّةٍ خلّفتها معاناة أسرته الوافدة، لأنّها اِكتوت بنِيران الكراهية، يقول مسترجعا مأساتها متحدّثا إلى شخصية:« هل تعرف أنّ والدي أُخذ من بيته في البيجاما وانتزع من فراش وعزّ نومه وهو لا يدري لماذا؟ ماتت أمّي بعده بيومين من هول الفاجعة اللّيليّة وهو لا يدري لماذا؟ عندما سأل عن السّبب، قالوا له تذكّر ماذا فعلت ببلادك ومواطنيك؟ قال: منحهم العلم...»[1]، لم تشفع لوالده تضحياته في مجال الرّياضيات التّطبيقية، لينتهي به المطاف أمام المحكمة، أين اُتّهم في جلسة علنية بالمثليّة *(Homosexuality)* مع زميله العالم الكبير تورينغ (*Turing*) وبالتّعامل مع المخابرات السّوفيتية [2]. فالآخرُ الأمريكيّ لا يتوانى في خلقِ المكائدِ لإلغاءِ الآخر وتبرير تجريمه رغم ما يقدّمه من تضحياتٍ على شاكلةِ والد(مارك غلاس).

بتسريدِ هذه الواقعةِ التّاريخية سعى (واسيني) إلى دحضِ مقولة أنّ" أمريكا بلدُ الحريات والإنسانيّة"، وتصحيح تصوّر (الأنا) في نظرتِه للآخر الغربيّ وانبهاره بحضارتها افتتانا وغواية، بما فيه (الأنا العربية)، التي سرعان ما استيقظت على واقع مُرّ، فَرض عليه إعادة النّظر في رؤية (الآخر الغربي) بعد أحداث الحادي عشر سبتمبر، وما أعقبها من ردودِ أفعال عنيفةٍ مشينة ضدّها، تذكّــر بمُمارساتِ منظمة الماركثية)[3] . وجماعات الهاغانا في فلسطين.

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص45.

[2] – ينظر : المرجع نفسه، ص45.

[3]– ينظر : المرجع نفســه، ص45.

*المكارثية منسوبة لسيناتور أمريكي يدعى جوزيف مكارثى، ودخل هذا المصطلح القاموس المعاصر باعتباره تلك الحالة من اغتيال الخصوم السياسيين معنويا عبر اتهامات بالجملة تطعن في شرفهم ووطنيتهم ثم التنكيل بهم وإقصائهم. المكارثية ظهرت في خمسينيات القرن العشرين وكانت عبارة عن اتهامات بالخيانة والعمالة بغض

يواصل في السّياق نفسِه (واسيني) تكريس فكرةِ التّعايش السّلمي بين (الأنا العربية) و(الآخر الأمريكي)، من خلال توظيف حدثٍ تاريخيّ تمثّل في مظاهرة (نيويورك)، أُطلق عليها "الصّوت الأكثر قوّة" نادى منظّموها باستقلال فلسطين، سردت حيثياتها المرأة الجريحة على مسمعٍ من بطلِ الرّواية (جاز)، الذي التحق بالمستشفى لتقديم الإسعافات، أين ذكّرته بمشاركتها رفقة عائلتها مع متظاهرين آخرين، على غرار شخصية نعوم تشومسكي *(Noam Chomsky)** وشخصية إدوارد السّعيد.

استحضار هاتين الشّخصيّتين الحقيقيّتين في النّص، يُحيلنا إلى ماضيهما ومواقفهما التي عرفتا بها عبر التّاريخ لتُسهم في إثراءِ وتكثيفِ فكرةِ حوار الأديان والثّقافات بين الشّعوب، ونبذ فكرة الصّراع والعنف بشقّيه الجسديّ والمعنويّ، فعلى الرّغم من اختلاف المرجعيّة الحضاريّة بين شخصيتي (نعوم تشومسكي) و(إدوارد سعيد)، إلا أنّ هناك واصلا إنسانيّا مُشتركا جمعهما، تجلّى في مساندتهما للقضيّة الفلسطينية.

إضافة إلى توظيفِ المؤسّساتِ المُناهضة للتّمييز العنصري كـــ(المجلس الشّرقي) لمكافحة التّمييز العنصري شخصية (سعادة علياء) التي كانت من السّباقين لتأسيسِ المجلس الشّرقيّ لمناهضة الكراهية بعد انفجارات11 سبتمبر2001م، بمساعدةِ (جوديث) السيّدة المتضامنة هي الأخرى مع من طالهم عنف الآخر الأمريكي، أين تمّ تنظيم معرض للصّور لتنبيه الرأي العام إلى خطر الانزلاق العرقي خصوصا في بلد يزعم أنّه مبني على التّعددي؛

النظر عن وجود أدلة تثبت تلك الادعاءات، واستخدمت وقتها ممارسات التفتيش في الضمائر وتلفيق الاتهامات والفضائح لإسكات الآراء المخالفة ليس فقط للحكومة، وإنما لكل من يعترض على المكارثية ذاتها.

*- أفرام نعوم تشو مسكي(Avram Noam Chomsky) (1928م)، عالم لغويّات أمريكي ومنظّر سياسي وناشط، من عائلة يهودية يسارية الفكر، أبوه ينحدر من أوكرانيا وأمه من بلاروسيا.

كردّة فعل على مؤسّسة مكافحة المكارثية الجديدة، بهذا التّوظيف لثنائية القطبية المؤسّساتي(المجلس الشّرقي لمكافحة التّمييز العنصري/ الماركثية) يقدّم واسيني تيارين يعكسان نظرة الأمريكي للآخر الوافد، بما فيهم العرب.

2-الآخر الانجليزي

لعب (الآخر الانجليزي) دورا رئيسًا في معاناة (الأنا العربية)، فهو لا يَشذّ عن (الآخر الفرنسيّ) و(الآخر الإسرائيليّ)، استعرض السّارد ويلاته على لسانِ بطل الرّواية (جاز) لحظة مِرانه على عَزفِ السّيمفونيّة المخلّدة رفقة صديقته(ميترا)، لتكونَ النوتاتُ مبعثًا لاسترجاعِ لمعاناة الأمّة العربية "ضعي في رأسكِ كلّ الوقائعِ وكلّ الحروبِ وقسوة التّرحال(...) هدير السّفن، وهي تحتلُ البحار، كبار الضّباط الإنجليز والفرنسيين وهم يعقدون الصّفقات المدروسة، تخيليهم كلّهم وهم يأخذون مِشرطًا ويقطّعون به الخرائط وكلّما سطّروا خطّا بمشرطهم الحادِ، نــزف الورق ليحوّل الخطوط إلى وديان من الدّم"[1]، مَقطعٌ سرديّ على قِصرِه يَكادُ أن يكونَ وثيقةً تاريخيّةً تؤرّخُ لِتكَالبِ(الآخر الغربي)؛ خاصة الإنجليزي الذي أسهم في احتلال فلسطين وتوطين الإسرائيليين.

فمن بين نماذج هيمنة واستغلال (الآخر الانجليزي) التي ساقها (واسيني) مباركتهم سلب أرض الفلسطينيين من قبل (الآخر الإسرائيلي) وإنحيازهم الصّارخِ لليهود، انحياز جَسّدَه الضّابطُ الانجليزيّ بمطالبةِ والد الشّريفِ بضرورةِ تبريرِ ملكيتِه لأراضيهِ بعقدٍ، لأنّ هُناك يهوديّ يَدعي أنّها مسروقة من إرثه؛ اشتغل في أراضي أجداده مقابل الاعتراف لأبنائهم بحقّ تملك جزء

---

[1]- خريف نيويورك الأخيــر، ص12.

منها[1]، يعكسُ المقطعُ تواطؤ الآخر اليهودي والإنجليزي على صاحب الأرض، بتجريدِه من أرضِ أجدادِه التي توارثتها عائلة الحسيني المعروفة في القُدسِ وفلسطين أبًا عن جدّ.

لم يتوان الانجليز في تقنين قانون يصادر حقّ الفِلسطينيين في ملكية أراضيهم، إيمانا منهم أنّ "موضع الرّهان والمجازَفةِ لكلّ محتل، إنّما هو الأراضي والممتلكات، الجغرافيا والقوّة كلّ شيءٍ يتعلّق بالتّاريخ البشريّ متجذّرٌ، طبعا في الأرض"[2]، وهو ما قام به الضّابِط الانجليزيّ في ردّه على اِحتجاجِ عائلة الحُسيني، قائلا:" باسم القانون الإنجليزي أَصبح التّعامل مع هذهِ الأراضي ممنوعا حتّى يَتّضح وضعُها. ابتداءً من الغد سَيتمّ تسييجها حتى يُثبت وضعها القانوني، وأيّ تجاوزٍ هو اختراق للقانون ويُعاقب بصرامة. يمكن أن يجد جلالة الملك لكم حلاً ببيعها وتقاسم جزء منها مع شرىككم وهكذا تضعون حدّا لوجع الرأس"[3]. المُلاحظ في هذا القانون أنّه يُصادر حقّ الفلسطيني في أرضه، ويقزّمه إلى درجة اعتباره مجرد وجع رأس، وهي دلالةٌ على اِستهتار واحتقار (الآخر الانجليزي)للـــ(أنا الفلسطينية).

مثّل (الجنرال الانجليزي) صورة (الآخر الإنجليزي) ونموذجا للحكّام الإنجليز في أرض فلسطين والشّام، الذين سعوا لإهانة الأنا العربية المغاربية والمشرقية على حدّ سواء، يحيلنا السّارد على مشهد يعكس هذا التوجه بلمسة تخيلية، فبعد تزكية (الأمير فيصل) (لورنس العرب) لمساعدة لجنة (نوري الشّعلاني) في استتباب الأمن في دمشق، عُقد اجتماع، يقدّم فيه شخصية لورنس على أنّها شخصيةٌ واثقةٌ من نفسِها في مقابل خنوع الحضور من العرب، "فجأةً وبخفةِ

---

[1]– الذّئب الذي تبت في البراري، ص175.

[2]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية. تر: كمال أبو ديب، بيروت–لبنان، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2004م، ص77.

[3]– الذّئب الذي تبت في البراري، ص29.

نمرٍ برّيٍ متوحّشٍ، اعتلى لورانس منصةَ قاعةِ الاجتماعاتِ، مُخاطبًا الحضور:"نَعرفُ أنّ الكثيرَ من الأمورِ لم يُيّسر لها أن تسيَر مثلما كان يجبُ أن تسيرَ، ووقعتْ تجاوزاتٌ كادت أن تتسبّبَ في الفوضى ، وربّما في حرب أهلية وأنا موكلٌ وبصفتي ممَثلا شخصيّا للأمير فيصل، بأن أتخذَ القراراتِ التي تحفظ أمنَ البلدِ مهما كانت قاسية.... وأنا المسئولُ المخوّل بتنظيمِ الأوضاعِ التي بدأتْ تَفلتُ وتحلّ محلّها الفوضَى العارمة»[1].

من المقطعِ نَستشّفُ بعض تجليات إهانة (لورنس) للعرب، أوّلها مبادرته باعتلاء المنّصة رغم أنّه دَخيلٌ عن أرضِ سوريا، لِيواصل ازدراء الحضور لفظًا من خلال خطابه المُفعم بالنّرجسية والتّعالي باستهلاله الحديث بالضّمير(أنا):"...وأنا موكل وبصفتي ممثّلا شخصيّا للأمير فيصل"، وظّف ضمير المتكلّم الدّال على الحضور والتّعالي والتّفاخر، مضيفا إليه صفة التّمثيل الشّخصيّ للأمير(فيصل)، تصرّفٌ نابعٌ من نظرته الدّونيّة للعنصر العربي، ليعقبه فرض سياسة الأمر الواقع، بقراراته الأحادية بقوله: "أن أتّخذ القرارات"، قراراته لا يشاركه فيها المُخاطب على الرّغم من أنّه المعني باعتباره صاحب الأرض،" وأنا المسئول المخوّل بتنظيم الأوضاع". ليشكل هذا التّفويض مفارقة عجيبة، كونه من حاكم عربي (الأمير فيصل) لقائد انجليزي (لورنس) للبتّ في شأن عربيّ.

كما يوجّه رسالةً مُضمرةً لشخصياتٍ من الحاضرين يتّهمها فيها بتعطّشها للسّلطة، لم يصرح بها: "لا يمكن أن نلعب بمصير النّاسِ لإشباعِ غرائز السّلطان لدى البعض". هذا البعض الذي ذكره سرعان ما يَظهر بنبرٍ حادٍ فيه تحدٍّ للورنس، وهو (الأمير عبد القادر الصغير)، بقوله

---

[1]– خريف نيويورك الأخيـــــر، ص294.

:"الأمن محفوظٌ بِدونك وبدون فوضى"[1]، ردّ يعكسُ شجاعة (الأنا المغاربية) في تحدّيها للآخر الإنجليزي الذي يُضمر عداءً للعرب بما فيهم المشارقة الذين أيّدوا انتفاضة (الأميرعبد القادر) ضدّ (لورنس)، وهو ما يتّضحُ في رفضهم للغُرباء.

والمقصودُ في هذا السّياق (لورنس) ومن ورائه الانجليز، حيث طالبوا بحضور (الشّريف فيصل) أو من ينوب عنه، موقف نال مباركة (الأمير عبد القادر)، داعيا إيّاهم إلى التّفرقة بين العدو والأخ، مُحذّرا من تَبعاتِ الاستسلام للآخر: « أَحسنتم، قال الأمير عبد القادر . نحن أجانب ولورانس نبت في هذه الأرض أليس كذلك؟ معكم حق. يوم يبيعونكم في سوق النّخاسة بأتفه الأثمان، ستعرفون من هو الأجنبي ومن هو الحر»[2]. قول فيه تحذير من مغبة الخنوع التي تجعلهم في مقام العبيد.

هذا التّكليف ولّدَ حالةً من الرّفضِ لدى الدّمشقيين، "فجأةً بدأ الصّراخ من وراءِ القاعةِ يتعالى ويتحوّل إلى ضجيج (...) لا نريد أن يحكمنا الغرباء"، لاشكّ أنّ هذا الموقف ضدّ (لورنس) يَنمّ عن وعيّ (الأنا العربية) بِخطورة الآخر الانجليز، وهُو ما استشرَف تَبعاتِه (الأمير عبد القادر) مغبّة سوء العاقبة، بقوله: "نحن أجانب ولورانس نبت في هذه الأرض أليس كذلك؟ معكم حقّ. يوم يبيعونكم في سوق النخاسة بأتفه الأثمان، ستعرفون من هو الأجنبي ومن هو الحر"[3]، خِطابٌ تمتزجُ فيه لهجتان؛ لهجة التّحذير من مغبة الانبطاح للآخر الإنجليزي، ولوم لأولئك العرب الذي آثروا التّخندق في معسكر الغرب في مقابل احتقار الشّقيق العربي (المغاربة).

---

[1]– المرجـــع السّابق، ص294.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص294

[3]– المرجـــع نفســـه، ص 294.

ولِإبراز ِحقدِ الآخر الإنجليزي على العرب–المغاربة تحديدًا– الذين لم يستسيغوا فِكرة الهيمنة، لجأَ السّاردُ إلى تَسريدِ خِطابِ أمرٍ من (لورنس) مُوجّها لـــ(لأمير سعيد حفيد الأمير عبد القادر): "قل لهذا الخرا الذي اسمه سعيد أن يأتي هو وجماعته أو ابعث بمن يأتي بهم مكبّلين مقيّدين كانقلابيين على الحكومة الشّرعية ويحاكمون أمام الملأ. وهذا أمرٌ مِنّي ومن رئيسِ القوّاتِ الشّماليةِ، أللنبي، وليس خيارا. وأَرْجو ألّا يضطروني لحلّ الحكومة في غيابهم واتخاذ الإجراءات الرّادعة في حقّهم جميعا"[1]. الملاحظ أنّ هذا الخطابَ النّابي يتضمّنُ أمرًا يَطفح بنظراتِ الاستخفافِ والتّهديدِ بالاعتقالِ بتهمةِ الانقلابِ على الشّرعية، الِخطابُ مُنْشِئُه ومُرسِلهُ ذاتٌ واحدة (لورنس)، أمّا المرسَل إليه فهو (ذوات عربية) وَجَدتْ نَفْسها تَحتَ إِمْرةِ أجْنبيّ يُقرّرُ مَصيرَها.

3–الآخر الفرنسي

بِداية المواجهةِ بين(الأنا العربية) و(الآخر الفرنسي) تعودُ إلى فترة احتلال نابليون لمصر سنة (1798م)، حِين وصَلها غازيًا، ومُبشّرًا دِينيّا، ومُستعمرا ومُعلّما، ليَصيرَ بذلك للفرنسيين موطئ قَدَمٍ في الشّرقِ بفكره الغربي المقدّس لـــ(أناه) كَسَيّدٍ، والآخر العربي كعبد يمارس حملاته الاستعمارية على الشّرق، وذلك من أجل الوصول إلى أهدافه المتمثّلة في الإقصاء والإذلال، بداية من معاهدة (سايس – بيكو)، وهو ما حاول (وسيني) رصده في (رماد الشّرق).

فمن بين صُور إِذلالِ (الأنا العربية) يُقدّم السّاردُ مقطعًا سرديّا–على لسان الجدّ (بابا الشّريف)– يصوّرُ فيه حادثةَ تاريخيّة عكست بجلاء الصّراع الفرنسي– الإنجليزي في لبنان: "في 8 أكتوبر اِحْتَجَت فرنسا على رفعِ العلمِ في بيروت. القوّات الإنجليزية انسحبت في اليومِ

---

[1]–المرجـــع السّابق، ص290.

نفسِهِ، مُخلِيةً مكانها للفرنسيين وطَلَبَت من شكري باشا الأيوبي مغادرة بيروت وأصدر (الجنرال أللّنبي) في 9 أكتوبر قرارا بتعيين الكولونيل الفرنسي (دي بيان) حاكما على المنطقة الغربية وأصدر أمره بإنزالِ العلمِ العربيّ في اِحْتفالِ كئيبٍ"[1].

يظهر العرب في هذا المقطع في ثوبِ الصَيّد الثّمين المُتناحر عليه من قبل الفرنسيين والإنجليز، لا حول ولا قوة لهم، وهو ما يَعْكسه صَمتهم وهُم يَرون العَلَمَ العربيّ يُنزل أمام عيونهم في (بيروت)، سُكوتٌ أَثَار حَفِيظةَ الجدّ بابا بِسؤالٍ إِنكاريّ فِيه الكثير من التّعجّبِ والحَسرة" هل كان العرب عميانا بأنّهم يباعون بشكل غبيّ ورخيص؟ "[2].

يُواصل إبرازَ هَيمنَة (الآخرالفرنسي) مِن خلالِ حِوارٍ جَرى بين شخصيتي (ساطع الحصري) و(يوسف العظمة): "المنطقة الشّرقية التي تُسيطر عليها محرومة من السّواحل ومُحاطة من جميع جِهاتها بأراضٍ يحتلها الإنجليز أو الفرنسيون. ممّا يجعل تموينها بالذّخائر الحربيّة أمرا عسيرا إن لم يكن مستحيلا. لا سيما عتاد المدفعية الذي يقتضي وجود موافقة مسبقة من الإنجليز والفرنسيين، وطبعا سيرفض الفرنسيون ويحذو حذوهم الإنجليز لأنهم حلفاؤهم الطّبيعيون"[3]، يُوضّح الحوار سطوةَ الآخرِ الغربيّ على الأرضِ ومُصادرتِه حتّى حقّ تسلّح (الأنا العربية) للذّود عن النّفس.

كَما نَجدُ- في السّياق نفسه- حوارًا آخر بين الضّابطِ الفَرنسيّ (غورو) مع السّيد (ساطع الحصري)، يَعْقدُ فيهِ مُقارنَةً بين الطّرفين، يَظْهرُ فِيه صَوت شخصية هذا الأخير(ساطع) خَافِتًا

---

[1]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص336.

[2]- المرجـــع السّابق، ص234.

[3]- خريف نيويورك الأخير، ص 410.

خَانعًا مُحاولاً طَمأنة الضّابط الفرنسي: "سيدي الجنرال. لنضع كل الماضي جانبا. إن جيشكم يرابط الآن في مكان مؤمّن ومريح حياتيا، لم يعد أي عائق أمامكم الآن لأمره بالعودة إلى قواعده وانتظار إتمام تنفيذ بنود الإنذار." في حين نجدُ صوتَ الضّابطِ الفِرنسي (غورو) حادا يَشي بِحالة من التّعالي والقُسوة: "لا. Ah sa non! non , Non، لم نعد نَثقُ فيكم وفي وُعودكم. من الواجِب أن نَطلبَ منكم ضمانات جديدة تؤكّد لنا حُسن نيتكم والتزامكم بما تقولونه"[1]، يُبرز هذا المقطعُ الحواريّ تمادي (الآخر الفرنسي) في فرضِ هيمنتِه في مقابل مواقف (الأنا العربية) البَاهتة في المفاوضاتِ.

ثمّ يَستطردُ عارضا واقعة تاريخية تمثّلت في مصادرة (الآخر الفرنسي) لسلطة قرار (الحاكم العربي) من خلال سرد (الخال للشّريف) مُتحدّثا عن تعيين الملك فيصل شخصية (علاء الدّين الدّروبي) وزير الدّاخلية، رئيسا للوزراء بأمر من الفرنسيين. وتحميله(الملك فيصل) مسؤولية ما آل إليه الأمر من اضطرابات وسفك للدّماء في سوريا، وإمكانية خلعه من حكم البلاد وارد. هذه الهيمنة نجدها مرتّسمة مكرّسة بجلاء في نصّ كتاب رسمي من الحكومة الفرنسية سلّمه إياه الكولونيل (طولا) تدعوه إلى مغادرة دمشق، فحواه: "أتشرف بإبلاغ سموّكم الملكي قرار حكومة الجمهورية الفرنسية، إنّها ترجو منكم أن تغادروا دمشق بأسرع ما يستطاع، بسكّة حديد الحجاز مع عائلتكم وحاشيتكم. وسيكون تحت تصرف سموكم والذين معكم قطار خاص يتحرّك من محطة الحجاز غدا ٢٨ جويلية عند الساعة الخامسة صباحا"[2].

المحلّل لنصّ الإرسالية يَقفُ في الوهلةِ الأولى على تَقديرٍ لِشَخصِ (الملك فيصل) من

---

[1]– المرجع نفسه، ص417.

[2]–المرجع السّابق ، ص473.

خلالِ كلماتِ التّبجيل (أتشرّف- سموّكم الملكيّ – تحت تصرّف سموّكم- قطار خاص)، ولكنّ إذا ما تَعمّق في مَتنِه، يَجده يُضمر سُخريةً من الكولونيل (طولا) تندرج في إطار استخفَاف الآخر الفَرنسي بـــ (الأنا العربية الحاكمة)، فكيف يُبدي له الاحترام وهو يدعوه إلى مُغادرة التّراب السّوري العربي وِفق توقيت حدّده؟!

ثمّ يواصل السّارد كشف قبح (الآخر الفرنسي) الذي لم يَف عند اِستعبادِ الآخر العربي، بل تجاوز الأمر إلّا اِستغلال الآخر الإفريقي- السّنغالي تحديدًا- أين كان يُـــزجّ بهِ في مُقدّمة الجيش ليَكونَ صَدرُه مُستقرًا لرِصاصَاتِ العدوّ، فَهو يَنوب عن سَيّدِهِ الفَرنسيّ في خَوضِ حربٍ لا تَعنيهِ، إذ وَرد في مَشهدٍ تخيليّ على لسانِ شخصية تاريخيّة (يوسف العظمة)، ويَمسح المنطقة بناظوره الكبير« إنّي أراهم. يَتحرّكون ولكنّني مُتأكّد من أنّ السّنغاليين ليسوا في نهاية المطافِ إلّا لحم المدافع الّذي يجبُ الزّجُ به نحو الألغامِ لتَنقية الطّريق. القُوّات النّظامية ما تزالُ في الخلفية ولم تظهر بعد»[1]، في إِشارة وَاضحةِ إلى الدّول المستعمرة التي لا تَتوانى في استغلال الآخر المستضعف لاحتلال آخر مُستضعفٍ.

هذا الوضع البائس، حرّك لديه روح الانتقامِ من الفَرنسِيين وروح التّضامن مع الآخر الإفريقي: «كم كنتُ أتمنى أن يكونَ غورو في وَسطهِم ولكنّني لا أرَى إلّا بُؤساء سِنغاليين يُوضَعون في المقدّمَة مِثلما يَحدثُ في كلّ الُحروب غير العادلةِ . يَأتون بهم من بعيدٍ ويرمونهم في الموتِ. هكذا فَعل الإنجليزُ وهكذا فعلَ الألمانِ ولن يَشذّ الفرنسيون عن القاعِدة. الذي يمُوت الأوّل في مثل هذه الحروب ليس بالضرورة هو الأكثر اقتناعا بقضية ما يقوم به»[2]. يصوّر

---

[1]- خريف نيويورك الأخير، ص456.

[2]- المرجـــع نفســـــه، ص457.

المقطع طبيعة الدّول الغَربية المُخادِعة التي تنافست وتسابقت على احتلال الأراضي وتقسيم القارات، وتقسيم مناطق النّفوذ بالمعاهدات والاتفاقات[1]، على آلام أبناء البلدِان المستعمَرة الذين فتحت بهم الأوطان، فكانت تَنتصر بهم ثمّ تخذلهم، لِيكونوا بِهذه الممارساتِ مجرد وقود نيرانِ حروبهم.

مناوئة الآخر الفرنسيّ ووعي الأنا بخطر الآخر:

في مقابل وجود(أنا عربية) مُحطّمة خانعة للآخر الفرنسيّ، تبرز(أنا أخرى) جسّدت تيار الوعي من خلالِ شخصية(يوسف العظمة) الذي اِستوعب مرامي الآخر الغربيّ بما فِيه الفرنسيّ الهادفةِ إلى تَحقيق مشروعٍ يستهدف تفكيك كيان الأمّة برمّته، ومُضيّه في تمزيق جسدها: "لم يعد لنا الكَثيرُ من الأمورِ التي بها نُناوِر، ولكن يَبدو أنّ الرّجل عازمٌ على إِذْلالنا. غورو لن يتراجع أمام أيّ فعلٍ. هنا كمشروع كبير ٌلِتدمير المنطقةٍ وتقسيمها وإذا حدث ذلك فَلن تَقوم لهذه الأمّة قائمةٌ لمدّة قُرون وليس سنوات. ستدخل في حروب وصراعات تُنمي الأحقاد والصّراعات التّافهة أكثر ممّا تعمل على تحريرها النهائي"[2].

هذا الخطاب الموجّه للمغاربة من قبل شخصية (يوسف العظمة) التّاريخيّة، يعكس نضج (الأنا العربية) وإدراكها لحجم خُطورة الآخر الفرنسي ومن وَلَاهُ من المستعمر الغربي، على وحدة الأمّــة، ويفضح مخطّطاته الرّامية -كما جاء على لسان الضّابط(غورو)- إلى إذلال العرب، مُحذّرًا مِن مغبّة السّكوت عن تقسيمِ جسدِ الأمّة العربيّة، وما يترتّب عنه من تَبعات، أَخطرها الصّراعات الدّاخليّة بين الأشقاءِ التي تزيد فُرقةً ووهنًا.

---

[1] – أحمد رمزي، الاستعمار الفرنسي في شمال إفريقية، القاهرة، مصر، المطبعة النّموذجية، 1948م، ص10.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص400.

4-الآخر التّركي والآخر الإسرائيلي

أ-الآخر التّركي

علاقة العربِ بالأتراكِ علاقة قَديمةٌ بحكمِ الدّين والتّاريخ المُشترك، تَعودُ إلى عهدِ الخليفة عمر بن الخطّاب، بعد فَتحِ بلاد فارس إثر مَعركة (نهاوند) سنة 642م، هذه العلاقة بِتشعّباتها نالت اهتمام السّاسة والمؤرّخين وحتّى الأدباء بما فيهم الرّوائيين، الذّين لم يتأخّروا في تَسريدِ هذه العلاقة على غِرار (نبيل سليمان) في روايته (مدارات الشّرق) و(رماد الشّرق) لـــ(واسيني الأعرج)، الرّواية مدار مقاربتنا، أين قدّم صورة حالكة عن (الآخر التّركي) في تعامله مع (الأنا العربية)، مُنتصرًا بذلك لِلْأصواتِ التي ترى أنّ تواجدَ العُنصر التّركي في تاريخ الأمّة العربية لم يكن كلّه خيرًا، وهُو ما تجسّدَ في رؤيتهِ، التي نَستعرض بعضًا من تَجلياتها.

ب-الآخر التّركي المعادي

برز هذا "الآخر التّركي" في مواجهة "الأنا العربية" في صورة المُهيمن، أين استغل حَاجَتها لمُساعدته في مُواجهة التّحالفِ الغربي الصّليبيّ من جهةٍ، واِستغلال ِالعاملِ الدّيني من جهةٍ أُخرى، بدايةً من فترة الحكمِ العثماني ومَا بَعدها، لِسلب إرادتِها، لذا كانَ رحيل الأتراكِ عن البلادِ العربيّة نصرًا بعد أربعةِ قرونٍ من التّواجِد، ولِعبءِ المعاناةِ عبّر عنها السّاردُ واصفًا ابتهاج(الملك فيصل) وعدمَ تصديقِه لحدث الانسحاب:" تمَتمَ فيصلُ وهو لا يريدُ أن يُصدّقَ أنّ ما كانَ يحدثُ أمام عَينيْهِ لم يكنْ حُلما أبدًا وأنّ الأتراكَ خَرجوا وأنّ العربَ صارُوا سادةً، أهل يمكنُا ناصر ملءُ أربعمائة سنة منَ الفراغِ والضّياعِ والمظالم؟ كيف سيتغيّر هؤلاء النّاس ويصيرون

سادة أقدارهم على أرضهم التي حرروها؟[1].إنّ عدم تصديق (الملك فيصل) ما حدث يَنمّ عنْ ضُعفِ(الأنا العربية الحاكمة) واِسْتسلامِها وفُقدانِها الثّقة بالنّفسِ إلى دَرَجةِ عَدمِ التّصْديق بإنكِفاءِ الأتراكِ، وتَساؤُله عن إمكانيةِ الأخذِ بِزمامِ أمُورهم وبَسط سيادتهم على الأراضي المحرّرة بعد هيمنة دامت أربعة قرون.

تَظهرُ(الأنا العربية) مَهزُوزَةً حتّى بَعْد خروج الأتراكِ ممّا يُبرزُ حجمَ تَداعياتِ هيمنة العُنصر التّركي على الذّاتِ العربيةِ، وليتمكّنَ من السّطو عليها، اِتّبع نهج الخديعةِ والتّحايلِ لِإحداثِ وَقِيعةٍ بين المغاربةِ والمَشارقةِ في عَهْد(جمال باشا) فترة حُكم (الأمير سعيد) لدمشق؛ مُسْتغلاً تَعطّشه للسّلطة بَعْدَ أنْ تَهاوى نُفوذُ الأتراكِ في سوريا وانسحابهم منها[2]، لا شكّ أنّ هذه التّزكية لا تنمّ عن حسن نيّة وتقدير للعنصر المغاربي، وإنما مناورةٌ لإشعالِ نَارِ الفتنةِ والحربِ الأهليةِ بين المشارقةِ والمغاربةِ، وبِهذا يكونُ الآخرُ التّركيّ قد سَعَى لِتَسمِيمِ عَلاقَة (الأنا المغاربية) بِنظيرتها (المشرقية) من جهةِ وإذلالِ العربِ عبر فئة مُتعطّشةٍ منهم للسّلطة على غرار (الأمير سعيد).

فَفِي مقاطع تسريدية لوقائع تاريخية اِسْترسَل السّارد من خِلال شخصياته في فضحِ الآخرِ التّركي الدّمويّ المُعادي للأنا العربية، الذي بَنى عقيدته على الجريمة وكتم كلّ صوتٍ مُتمرّدٍ على سُلطته، كإقدامِ السّفاح (جمال باشا الشّريف) في 6 أيار عام 1916م على إعدامِ نُخبة من المثقّفين العربِ في ساحتي المرجة بدمشق والبرج في بيروت بِتهمة التّخابر مع الإنجليز والفَرنسيين للتّخلص من الحكمِ التّركي، وإعْدامِ الجنرال (نور الدين باشا) القائد العام للقوات

---

[1]– ينظر: خريف نيويورك الأخير ، ص 223.

[2]– المـــرجـــع نفســـه، ص272.

التّركية فيما بين النّهرين وفي بغداد 1000 شَابًا من أحرار العراق عَدا الذين قَضُوا شَنْقًا ومَاتوا في الصّحاري[1]. أحْداثٌ بَقيت عَلِقةً في ذهنِ الجدّ (بابا الشّريف) منذ كان طِفلا لم يَتجاوزْ عمرُه الخمس سَنواتٍ، يَرى والده رفقة هؤلاء المنتفضين ضد الوجود التركي على الأراضي العربية يتدلون على أعوادِ المشانق.

كما نَجدُ مقطعا آخر أكثر بشاعة وإيلامًا كانت العراق مَسرحًا، أين يأمر خليل بك وحرصه "بشنق أربعين وجيها وإهداء نسائهم إلى ضباطه وجنوده ولكن هذه النسوة العربيات آثرن الموت على العار، فقذفن بأنفسهن إلى دجلة وحملت مياه النهر جثتين إلى شوارع المدينة. وانقض القائدَ عاكف بك بسبعة طوابير على بلدة الحلّة التي يقطنها ثلاثون ألف نسمة فأبادهم"[2]، المقطع يُصوّر أنفةَ المرأة العربيّة من خلال المرأة العراقيّة التي آثرت الموت غرقًا على أن تكون سبيّة بين أيادي الجنود الأتراك.

استطاع (وسيني) فضح نهج الآخر التركي في معاملة الأنا العربية من خلال استدعاء أحـــداث أليمة أماط عبرها اللّثام عن الوجه الحقيقيّ للأتراك، مُحاولا تصحيحَ بعض المفاهيم التي ترى أنّ الآخر التّركي صديقا للعرب، وهو ما تجسّد في تساؤل بطل الرّواية (جاز) وصديقته (ميترا) "كيف يمكن لرجل تبدو عليه كلّ ملامحَ الطيّبـــةِ والوقارِ أن يخبئ في داخله طاغية أو آلة عمياء لا تتوقف عن طحن اللحم البشري[3]؟

---

[1]- ينظر: خريف نيويورك الأخير، ص152.

[2]- المـــرجع نفسه، ص152.

[3]-المـــرجع نفســـه، ص144.

ج-انتقام الأنا العربية من الآخر التركي

بعد إدراك "الأنا العربية" وشعورها بانقلاب "الآخر التّركي" واستغلاله للمبرّر الدّيني لبسط هيمنته لم يعد السّكوت مجديا، وهو ما جاء على لسان شخصية (محي الدّين) الذي قدّم من خلاله واسيني الصوت العربي الواعي في خطاب فيه الكثير من التّهكّم بلجة شامية: « لا إسلام ولا هم يحزنون. ولا بطيخ ولا هم يحزنون. ولا يعرفان أنّ آلة الزّمن تغيّرت وأنّ كل الحسابات مع الأتراك لم تعد نافعة مطلقا. الحسابات الدّينية ما تنفع مع هيك بشر. حكاية الأتراك صارت اليوم من الماضي إّلا إذا كنّا مصابين بالعمى»[1]. مقطعٌ سرديّ يعكسُ درجةَ وعي الذّاتِ العربيّة بضرورةِ الانتفاضةِ ضدّ الأتراك، وأنّ من يتجاهلُ الواقع شبيه بالأعمى.

هذه الانتفاضة على الرّغمِ من تأخّرها أظهرت كراهية العربِ للأتراك، والتي اتّسمَ معظمها بعنفٍ، يعكسُ حجمَ معاناتِهم في فترةِ استغلال العالم العربيّ تحت عباءة الدّين والحماية، فمن بين المواقف المناوئة، نجد تصويرا سرديّا مُتخيّلا يعكسُ فظاعة الانتقامِ: « قُتل أكثر ُمن خمسين تركيا بعضهم وُجدَ مشنوقًا على أشجار ِالضّواحي. البعض الآخر بُقرِت بطونُهم وحُشِيت بالحجارةِ. وعشر جثثٍ شُوّهِت بعد أن عُذّبت وأُجلست على خَوازيقَ مُزدوجَة. في باب توما، سُحل على امتداد الشّارع الرئيسيّ، صاحب المطعم التركيّ الذي كان يموّن الحاميّة المنتصبة على حوافِ الحيّ قبالة محطّة البرامكة، وجدت ثلاث جثث منتفخة، بدأت تتحلل، للجابيين ورئيس المحطة»[2].

---

[1]– المرجع السابق، ص 228.

[2]– خريف نيويورك الأخير، ص 273.

مشهدٌ يَشي بتعاملِ لا إنسانيّ؛ تجسّد في التّفنّنِ في فعل التّنكيل بالجثُثِ بعد شَنقها، كبقر البُطون وعَرضها في الشّارع، حتى أولئك الذين قَدّمُوا دعمًا للجيش التّركيّ على شاكلة صاحب المطعمِ ورئيس المحطة لم ينجُ من آلة الانتقام، ولتكثيفِ فعل انتقام الأنا العربية من الآخر التّركي رسم السّارد مشهدا آخرا لا يقلّ قتامة عن سابقيه أين صُلبت "امرأة تركية بتهمة أخلاقية على إحدى بوابات دمشق، ليس بعيدا عن وسط المدينة، في عمق الحي الذي هربت نحوه".[1]، وكأنّه يجعل من المرأة معادلا موضوعيا للإنسانية.

ولشدّة معاناة الأنا العربية من الآخر التّركي، كانت ردّة بعض أهالي جدّ عنيفة أثناء وبعد خروج الأتراك من دمشق، فمن بين هذه الرّدود ما ورد في مقطع سرديّ جاء على لسان أحد الحراس مخاطبا الأمير سعيد: "لم يَعُدْ لي بيتٌ يا سيدي، فقد أَحْرق كلّ شيء. أولادي في المحطّة منذ يومين"[2]، تصرّف ينمّ عن روح الانتقام.

في مقابل الصّوت العربي النّاقم على الآخر، نجد صوتا آخر كان متسامحا لا خانعا، تمثّل في صوت (سعيد) الذي نأى بنفسه عن ثقافة الانتقام مستّمدا ذوده عن السّجناء الأتراك من قيّم الدّين الإسلامي، وشيّم العروبة، تدخّل بنبرات قلقة " هل تريدنا أن نكون مثلهم؟ أن نقتل سجناءنا؟ يكفي ما حدث في الليالي السابقة من انتقامات مخجلة لا تشرف لا الحكومة ولا ناس، هذه البلاد المتسامحين...وماذا بعد؟ ماذا ستربح؟ ملك يبني على الجماجم مصيره الزّوال"[3]، يظهر المقطع وعيا وبُعدا إنسانيا في مقابلِ السّجل الأسود للآخر التّركي في تعامله مع الأنا العربية. فهو يرى أن من أباد الأهالي جنود بسطاء يأتمرون بأوامر حسن باشا السّفاح.

---

(1)- المرجع السّابق، ص 273.

(2) – خريف نيويورك الأخيـــر، ص 280.

(3)– المرجـــــــع نفســـه، ص 275.

5-الآخر الإسرائيلي الصّهيوني

إضافة إلى ما سبق ذكره من تجاوزات الآخر (الانجليزي، الفرنسي، الأمريكي) في حقّ (الأنا العربية)، يبرز (الآخر الإسرائيلي) المتصهين بقبحه بعد أن تقاعس العرب عن نصرة فلسطين، وهي المسؤولية التي حمّلهم إيّاهم السارد على لسان شخصية إبراهيم -خال الشّريف- الذي كان يسهر على حراسة (يافا) و(حيفا) و(القدس)، بقوله:" لكنّي أشعر بأنّ الكثير من العرب لم يوفّوا بوعودهم وأنّ الالتزام الأدنى من طرف كلّ جهة إلى الآن ما يزال محدودا"[1]، مقطع يدين الأنا العربية ويحمّلها مسؤولية التّخاذل في نصرة فلسطين.

في مقابل هذا التّخاذل سعى الآخر الإسرائيلي لتمكين قوّته على الأرض مستغلّا تنظيم "الهاغانا" العنصري بجناحه العسكري الذي لعب دورًا عسكريًا طلائعيا في فترة تأسيس دولة "إسرائيل "بتبنيها خططا، منها ما أسماه السّارد خطّة *(Gimmel)* التي استهدفت ضرب القيادات الفلسطينية والتّجمعات الشّعبية والنّوادي والمقاهي والقرى والمزارع والمنشآت الحيوية كخزانات المياه والمطاحن[2]، يتوجّه هذا الخطاب السّردي إلى المتلقي لتذكيره بأبعاد الحركة الإسرائيلية الصهيونية التي مارست أبشع الخروقات في حقّ "الأنا الفلسطينية" من تدمير لمصادر الرّزق واغتيالات لخيرة أبنائها على مرأى من الانجليز.

هذا التّواطؤ الانجليزي غير المعلن مع الصّهاينة ضدّ "الأنا الفلسطينية" يكشفه قرار الجنرال (ستوكويل) الذي خرج من بين الأدخنة على رأس سرية من العسكر الإنجليزي" بئس لأدخنة الحرب. ظننت أنّها انتهت مع هتلر وها هي ذي تخنقنا من جديد. سنبعث بالمهجرين

---

[1]- الذّئب الذي نبت في البراري، ص204.

[2] - ينظـــــر: المرجـــع السّابق، ص204.

مبدئيا إلى عكا، سيكونون هناك في مأمن على الأقل"[1]. من خلال فعل التّهجير الممارس من قبل الإنجليز للفلسطينيين تحت ذريعة حمايتهم من الآخر الإسرائيلي المحتل إلى مدينة (عكا)، ظاهره حماية ولكن بطانه مصادرة الأرض الفلسطينية ومنحها لإسرائيليين، بغية توطين العنصر اليهودي وغرس بذور الانتماء في الأرض؛ من منطلق أنّ المكان ببعديه المادي والمعنوي يضفي إحساسا بالانتماء.

ثمّ يسردن وسيلة أخرى؛ إضافة إلى سياسة العنف والتّهجير المتبعة في إخضاع الآخر الفلسطيني، تمثّلت في توظيف الجنس كمنوم لاستقطاب الشّباب الفلسطيني، أين تظهر الفتيات الإسرائيليات في ثوب العشيقات المتيّمات، يُبدين رغبات حميمية ليس إشباعا للحاجة الوجدانية الحميمية وإنّما لغايات ومرام تتجاوز علاقة رجل بامرأة إلى استراتيجية للهيمنة والقضاء على الهوية الفلسطينيّة، وهو ما نجده في محكيّ فرعي، يقيم فيه السّارد علاقة حميمية بين طرفين، الشّاب الفلسطيني (الشّريف) و(راشال) الفتاة اليهودية المهجّرة من بولونيا والذي أنقذها مرتين، من الغرق ومن الانتحار.

ورد على لسان بابا الشّريف حين كان شابا يافعا متحدّثا عن علاقته بها "كانت تستعد للانتحار... التقت نظرتي بنظرتها... رأيت عينيها وهما تبرقان بالحياة، عندما همّت برمي نفسها... ارتميت عليها... رأيت ارتجاف شفتيها وجبهتها، وعينيها وهما تبرقان بنفس البريق الحياتي الذي رأيته فيهما أول مرة عندما أنقذتها... نفس الطريقة التي تشبثت بها وأنشبت أظفارها في لحمي ولم تطلقني... ونهداها النّافران ملتصقان بفمي. كنت مثل المخطوف وأنا لا أصدق أني

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص241.

خرجت من الموت وأخرجت معي شخصا قد يقتلني يوما [1]. بعد هذا الوصف المفعم بالمشاعر والمخاطرة لأجلها، يبدي توجّسا منها، فربّما يكون حتفه على يديها، تخمين ينمّ عن وعي الأنا الفلسطينية بحيل الآخر الإسرائيلي- اليهودي.

وعي الأنا العربية بفظاعة الآخر الإسرائيلي

في مُقابل سياسةِ الآخر الإسرائيلي الاستيطانيّة يكشف السّارد في نصٍّ حواريّ عن وعي الأنا العربية بما يتهدّدُها من الآخر الإسرائيليّ، وهو ما أظهرته شخصية اللّواء (إسماعيل صفوت) العسكريّة الذي نبّهَ أعضاءَ مجلسِ الجامعةِ العربيّة عند انعقاده في عالية من 7-15 أكتوبر" أنّ ليس للعرب في فلسطين ما يقبل القياس بما لدى اليهودِ من القوّة عددًا وتنظيمًا وتدريبًا وسلاحًا وعتادًا وقوّاتٍ احتياطيّةٍ وإمداداتٍ من وراء البحار وأنّ التّغلبَ عليهم بقوّاتٍ غير نظاميّةٍ أمرٌ شبه مستحيلٍ. يجبُ التسلحُ بشكلٍ حديثٍ والانتفاعِ إلى أقصى الحدود من القــوّات الفلسطينيّة، وأنّ عنصر الزّمنِ في صالحهم"[2]، مقطعٌ يُظهِر وعيَ الذّاتِ بما يحيط بالأمّة من مخاطر، من خلال استقراءِ الواقع الذي يرجح كفّة الآخرالإسرائيلي عُدّة وعتادا، ومن ثمّة وجب الاستعداد للدّفاع عن فلسطين.

---

[1] – المرجــع السابق ، ص 126-127.

[2]-(إسماعيل صفوت) جنرال عراقي، اختارته الجامعة العربية ليقود جيش الإنقاذ المكلّف بمهمة تحرير فلسطين من العصابات الصهيونية. ينظر: جعفر البكلي، أين كان العرب يوم ولِدت «إسرائيل»؟ نشر يوم الثلاثاء 15 أيار 2018، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد 3470، اطلع عليه يوم 2021/11/10.
https://al-akhbar.com/Palestine/249978

رابعا: الآخر الدّيني والآخر الثّقافي

1-الآخر اليهودي

لطالما كان الدّينُ وما يزال وسيبقى عُنصرا فعّالا في حياة الفرد والمجتمعات، لما له من أثرٍ عظيمٍ في الحياة البشريّة بفضل قيّمهِ الأخلاقِيّة والمشاعر الإنسانية التي يحثّ عليها، ناهيك عن دورهِ في بناء الهويّة والانتماء الحضاريّ، إلّا أنّه في المُقابل يكون في أحايين كثيرةٍ يصيرُ واقعا مُوهِما ومُضلّلا إذا أسيء توظيفه[1]، لذا كان حاضرا في توجيهِ غالبيّة الصّراعات القديمة والحديثة بين الشّعوب، ولعلّ أهمّ بؤر هذه الصّراعاتِ فلسطين التي شَهدت صراعا دينيّا مُدّثرا بغطاء أيديولوجيّ وسياسيّ. وهو ما حاول (واسيني) تسريده في رواية "رماد الشّرق"، أين أبرزَ مواقف الأنا المُسلمة من الآخر اليهودي، والعكس، والتي اتسمت بالتّسامحِ تارة وبالصّدام تارة أخرى.

أ-اليهودي المسالم

طرح هذا الموقف من خلال مشهد تخيلي موضّحا أنّ الصّراع الدّيني وما تمخّضَ عَنه من صداماتٍ وتشنّجاتٍ بين (الأنا المسلمة) و(الآخر المسيحي) في فلسطين، لا يمنعُ من وجودِ بعضِ الأصواتِ اليهوديةِ والمسيحيّةِ المُتسامحة مع الأنا العربية المسلمة، هذا التّوجّه تَجسّدَ في مقطعٍ سرديّ ضمّنه السّارد مشهد تقديم العزاء لوالد (بابا الشّريف) إثر مقتل ابنه من قبل متطرّفين يهود، فـــ "بعد الصّلوات فوجـــئ الأهل بوفد مسيحيّ يهودي يدقّ على البابِ مصحوبًا بأطفالٍ

---

[1]- يتظر: أنتوني غيدنز، علم الاجتماع، تر: فايز الصّياغ، ط1، بيروت، المنظمة العربيّة، 2005م، ص578.

كثيرين كانوا يحملون ورودًا"[1]. شَكّل زَمنُ الزّيارة المصادف لفترة ما بعد الصّلواتِ علامة سيميائيّة تحيلُ إلى التّسامح الدّيني بين المُعتقدات، ناهيك عن مُرافقة الأطفال وما يكنّه عالم الطّفولةِ من براءة والورود من تعبير عن المشاعر، وكأنّه حثّ لهؤلاء على العيشِ في وئام مع الآخر الفلسطيني. لأنّ الأديان وُجدت لِتَكون عاملَ توحيدٍ، لا تفريقٍ بين البشر على اختلاف مُعتقداتِهم.

ولَكن سُرعان ما يَرتدُّ (واسيني) عن التّسليمِ بفكرةِ التّسامِح مع هذا الآخر اليهوديّ، ويعيد النّظر فيها من خلالِ عرضِ موقف للآخر الفلسطيني الذي لا يَستسيغُ فكرةَ التّسامح مع اليهودِ، وهو ما جاءَ في موقفِ خال (الشّريف): "لم يكن خالي الوسط زكريا الذي التهمته التّجارة بين البحرين وعمان وفلسطين وخالي يحيى المورد للبرتقال باتجاه الشّام والضّفة الغربية وبيروت، متحمّسين الاستقبال الوفد ولكنّ خالي الأكبر ألحّ على استقبال كلّ النّاس ونهر أخويه مثلما كان يفعل جدّي"[2].

عكس موقف الخال الأكبر المسالم وعي الأنا العربية المسلمة وتفريقها بين الآخرِ اليهوديّ المسالمِ والمعادي – فعلى الرّغم من تذكيرِ الخال (زكريا) و(يحي) له بأنّ اليهودَ هم مَن قَتَلُوا ابْنَه (مازن)– إلّا أنّه أصرّ على مُعاملة الوفدِ اليهوديّ معاملةً طيّبةً، وهُو ما يَتّضحُ في المقطعِ السّرديّ الآتي: " اللي قتلْ الله وحدَه بِيعرفْ مينْ؟ هَؤلاء مُؤمنون بُسطاء، لا يكنّون إلا المحبة والتّقدير لوالدنا أمّا اللي قتل ابني فأنا عارفه كويسْ مينْ وأنتظر يومي لآخذ منه حقّي. يا الله،

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص184.

[2]– المرجع السّابق، ص184.

غيّروا لي هذا الوجه واستقبلوا النّاس وبلاش حَركة بلا طعمة"[1]، في هذا المقطعِ يروّج (واسيني) لفكرة التّسامح الدّيني من خلال تقديم الوفد اليهودي واجب العزاء وقبوله من الجدّ مُعتّبرا إيّاهم مُؤمنين وبُسطاء، ما دام الدّين الإسلاميّ يدعو إلى السّلام والتّسامح والتّعايش.

هذا على المستوى الجمعي، أمّا على المستوى الفردي، فقد نسج (واسيني) محكيّا على مِنوال محكي ألف ليلة المُستندِ على توليدِ محكياتٍ فرعيةٍ من المحكي الإطار، يَتنَاص إلى حدّ كبيرٍ مع فكرة حاكها ياسمينة خضرا في رواية ....،* يُقيمُ علاقةً غراميةً بين شخصية (جاز) بطل الرّواية و(راشيل) الفتاة البولونية التي أنقذها من موتٍ أكيدٍ، علاقـــة اِكتَنفها شعورُ مميّزُ وهوما جاء على لسانه في لحظة غفوة "لم أكن نبيا ولا ملاكا. فقد شعرت بشيء غريب تجاه راشيل لم أندم عليه طوال حياتي حتى عندما اجتهدت فيما بعد لأقول لـــ(مانيا) جزءا من الحقيقة. شيء لم يكن يشبه الأحاسيس السابقة، وليس بعيدا عن الرّغبة في البقاءِ أطول مدّة مُمكنةٍ مع الشّخص"[2]، استهل المقطع بنفي صفةِ الرّسالة والنُبوّةِ عن ذاتِه، وكأنّه يُبرّر للفعلِ الحميميّ المزمعِ إقامته مع (رشال)، وكأنّه بفعله هذا يُكسّر طَابو حُرمة التّعايش مع الآخر اليهودي، مُعتبرًا بذلك خَطيئةً وذنبًا، بالنّظر إلى رُؤية ومَوقفِ(الأنا العربية) – خاصة الفلسطينية– للآخر اليهودي، الذي يراه سَببَ مُعاناتِه باحتلالِ أرضهِ واستباحةِ مُقدّساتِه، في مقدّمتها القُدس.

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص184.

* مع وجود تحويرات على تسمية الشّخوص، إلّا أنّ الفكرة نفسها والمكان نفسه، ممّا يحيل إلى وجود تناص خارجي بين الرّوائيين.

[2]– الذّئب الذي نبت في البراري ص136.

ثمّ يَستدركُ مُحاولاً عَرض مَوقف(الأنا الفلسطينية) ممثّلة في(مانيا) زوجته وابنة خاله في الآن نفسه:" غمت في غفوتي وعاودني الضّبابُ الدّاخلي الذي أحَاطني فجأةً ولم يتركْ لي فرصةَ رؤية المسَالك الصّعبة...سَألتني(مانيا):حَبيبي، لْوينْ رايْح؟ الوضع بالقدس لا يبشرُ بخيرٍ والاغتيالاتُ كَثرت وعصاباتُ(الهاغانا) كلّ يومٍ تزدادُ شَراسةً وقوّة. اعذرني، لَستُ أمًّا ولكنّي خائفةٌ عليك"[1]، في هذا المقطع نجد ألفاظا تضمر شحنات دلالية، نستجلي إحالاتها فيما يلي:

- ✓ "غمت من غفوتي": العدول عن فكرة التّطبيع التي تنتاب أفكار الأنا الفلسطينية والعربية في لحظات الضّعف أو الانبطاح الإرادي.
- ✓ "عاودني الضّباب الدّاخلي أحاطني فجأة، ولم يترك لي فرصة رؤية المسالك الصّعبة": الرّجوع إلى مُعاداة الآخــرِ.
- ✓ " الوضع بالقدس لا يبشر بخير والاغتيالات كثرت وعصابات الهاغانا كلّ يوم تزداد شراسة وقوة": تذكيرٌ بِقُبح ودَمويةِ الآخر ِاليهوديّ من خلالِ عصاباتِ الهاغانا*التي تَفنّنتْ في اغتيالِ الآخرِ الفلسطينيّ.
- ✓ " اعذرني، لست أمّا ولكني خائفة عليك": صَاحبةُ القولِ (مايا)الفلسطينية وابنةُ خال بطلِ الرّوايةِ وزوجتهِ في الوَقتِ نفسهِ، ملفُوظُها يَبوحُ دلاليا بفكرةِ الرّجوعِ إلى الأصلِ، فهي الزوجة الّشرعية بنت البلد، في حين الآخر اليهودي شخصية (رشال) العشيقة يَضمحلّ طيفها لحظة انقضاء المتعة.

---

[1]– المرجع السّابق، ص136.

*الهاغانا: منظمة عسكرية إسرائيلية؛ لعبت دورا عسكريا كبيرا في تأسيس إسرائيل عام 1948، وارتكبت في سبيل ذلك أعمالا إرهابية وجرائم حرب في حقّ الفلسطينيين.

في ختامِ هَذه الدّوامةِ العَاطفيةِ التي جَمَعته بـــ(رشال) يَقطعُ الشّكَ باليقينِ – بَعد أنْ عَرضت عليه فكرةَ الزّواجِ – اِسْتعصَى الأمْرُ عَليه، وفي لحظِ لَاوَعيٍّ أفصح عمّا بِداخلِه من تَوجّساتٍ، رافضا ذلك :"لا توجَدُ صحبةٌ كبيرة بين اليهودِ والمسلمين"[1]، على الرّغم من تأكيدها على حبّها له. حبّ سرعان ما أوقدَ في ذِهنها شعورًا بالنّدم على هِجرتها السّرِيةِ بعد وصولها إلى حيفا، وهو ما يتّضح في قولها:"الذين وَصَفوا لي هذه الأرض كانُوا مُخطئين"[2]، يشير السّارد ضمْناً من خلالِ هذا المقطعِ إلى تلك الفِئة المُغرّر بها من اليَهود في جميع أصْقاعِ العالم، ثمّ يُردفُ هذا الاعترافَ بطمأنة (الشّريف) ومن ورائه الآخر العربي الفلسطيني بقولها "أنا لم آت لآخذك من (مانيا) ولا من أرضِك التي نَبَت فيها. الدّنيا مُتسلّطةٌ، ولا سُلطان لنا عليها"[3]، (مانيا) لا تعدو إلّا أن تَكون فلسطين الأرض الذي تربّى فيها.

ب–الآخر اليهودي المعادي

يُعدّ الصّراع الدّينيّ والعقديّ من أبرز تَمظهرات الصّراع الحضاري ومن أهمّ ثِقاب اشتعاله، يسعى كلّ فرد إلى التّمسك بعقيدته وإبرازها كحلّ للصّراع الإنساني القائم عبر تاريخ البشرية؛ من خلال التّرويج لقيمها ومقارنتها بباقي العقائد، بُغية بسطِ الهيمنة على الآخر، هذا التّوجّه حاول (واسيني) إثارته، في العديد من محطّات محكيه مُستدعيا بذلك صِراعًا دينيّا تاريخيّا، من بين تبعاته تجاذباتِه اعتداءات 11سبتمبر 1991م.

---

[1]– ينظر: الذّئب الذي نبت في البراري، ص ص 141 –138

[2]– المرجع نفسه، ص143.

[3]– المرجع نفسه، ص143.

يُقال "الدّين أفيون الشّعوب"*، لذا لم يتوانَ الآخَر الإسرائيليّ في تَسخيرِ وتوظيف الدّينِ لِاستباحةِ فلسطين، مُوهمًا يهودَ العالمِ أنّ فلسطينَ بلدهم الموعود، لذا كانَ الدّين قناةً لاستقطابهم من خَارجِها، من خلال الهجرة السّريّة، وهو ما جاءَ على لسان شخصية (أحمد العكي)- أحدُ الفلسطينيين المُرابطين على شاطئ (حيفا) لِقنص المهاجرين السّريين- ".. ويبدو أنّ الصّيدَ هناك مسألةٌ يومية". فَغُزاةُ القُدسِ كثيرون، هذا مَعبُرهم المثاليّ للدّخول إلى زهرةِ المدائن»[1]، غَزوٌ يحدث بتواطؤ من الآخر الانجليزي الذي لم يكتفِ بمنحِ فلسطين للصّهاينة؛ بل السّكوت عنْ الهجرةِ السّرية، الأمر الذي أثَار -أيضا- سُخطَ شخصية (عاطف نور)، حيث أبان عن تذمّره من سوء مراقبتهم لقوارب هجرة اليهود السّرية إلى شواطئ (حيفا)، بقوله: "وَسَنثبتُ لهم أنّ مراقبتَهم للهِجرةِ السّريةِ ليست قويّةً، وعليهم أن يَقتنِعُوا بذلكَ وإلّا اجتاحَ اليَهودُ البلدَ بِكامِله".

يعزّزُ هذا الموقف من خلال حَبك قصّةٍ فرعيةٍ بَطلتها شخصية (رشال) الفتاة اليهوديّة البولونيّة، التي رمت بها أمواجُ بحر الهجــرةِ السّريّــةِ إلى ضِفافِ شاطئ (حيفا) رفقةَ مُهاجرين سرّيين، هذهِ الشّخصيةُ في بنيةِ النّصِ السّردي في بُعدها الدّلالي حَوَتْ فكرة "الأنا اليهودي المسالم"، الذي يحملُ سؤالاً جوهريًا لَطالما يشغلُ الرّأي العام العربي- الفلسطيني والآخر اليهودي، هل يُمكن أنْ يتعايشَ طرفا النّزاع؟ طَرحه واسيني على لسانها:« أتساءل أحيانا، هل من السّهل أن تحبّ امرأة يهودية، أو يفترض أنّها كذلك، رجلاً من هذه الأرضِ ربّما كان يُعادي حتى وجودها الجسدي في هذا المكان؟ لو كنا في بولونيا، لكن أمري أسهل. غريب؟

(*)- الدّين أفيون الشعوب» المقولة للفيلسوف والاقتصادي الألماني «كارل ماركس» ، لخّص فيها رؤيته تجاه الأديان؛ فهي - على حدّ قوله – مخدّر النّاس.

[1]- الذئب الذي نبت في البراري، ص88.

كيفَ بعثرَ المكانُ كلّ المنظومةِ التي بِرؤُوسِنا بِكامِلِها ؟"[1]، فحوى السّؤال يتجاوز ثنائية علاقة(رشال/ الشّريف) إلى علاقة أرحب ممثّلة في إمكانية تجسيد فكرة التعايش بين الأنا (الفلسطيني المسلم) و(الآخر) اليهودي.

وهيَ الفكرةُ التي رَفَضها الجدّ برفضِ تقبّلِ وجودِ (رشال) في حياةِ حفيده، وَرفضُه لا يقفُ عند حدود الرّفض الَجسدي وإنّما يتجاوزُه إلى رفض فكرة التّسامح مع الآخر اليهودي برمّتها، فهي تَنتَسِبُ إلى مَن أَخَذوا الأرضَ، وهي من تَستقبل المهاجرين بِأَذرعٍ مَفتوحَةٍ"[2]، يظهر أنّ صوت الجدّ يمثّل صوت (الأنا الفلسطينيّة) التي سَلبت أَرضَها من قبلِ اليهودِ، والتي لا تَسْتسيغُ فكرةَ التّعايشِ مع أيّ يهوديّ أو من لهُ علاقةٌ به من قريبٍ أو بعيدٍ، وهو ما أكّدهُ بقوله: "ربّما كانت راشيل اِمرأة طيّبة كما تقولُ ولكنْ جنى عليها الذين أوهموها بالفردوس المفقود"[3]، فهي على شاكلتهم على الرّغم من طيبتها.

فالآخرُ اليهوديّ لعبَ ورقة المعتقدِ للتّأثيرِ على مُعتنقي الدّيانة اليهوديّة وإغراقهم في وَحَل الصّهيونيّة، ويتّضحُ هذا التّوظيف للعقيدة اليهوديّة من خلال "اختيار 22 نيسان للهجومِ على حيفا ويافا لم يكنْ مصادفة. فاليوم يصادفُ عيد الفصح* عند اليهود وهو العيد الذي يسبقه بموجب الطقوس اليهودية شهر تام تطهر خلاله ربّات البيوت منازلهن من كلّ ذرة من ذرات الخميرة أينما وجدت. الأمر إذن لم يكن يتعلق فقط بالاحتلال بل أيضا بتطهير الديار من سكانها

---

(1)– الذّئب الذي نبت في البراري، ص143.

(2)– المرجع نفسه، ص148.

(3)– المرجع نفسه، ص148.

(*)– يعتبر عيد الفِصْح عيدا مشتركا بين اليهود والمسيحيين مع اختلاف الرّمزية والدّلالة والمواعيد بينهما، إذ يرمز عند اليهود لخروجهم من مصر، أما في المسيحية فيرمز لآلام السيد المسيح وما لقيه من أذى.

العرب وتهجيرهم خارج أراضيهم وبلادهم الأصلية[1]. يُبرزُ المقطعُ استغلال المناسبة الدّينيّة لتحريضِ اليهود على المُضي قُدمًا في احتلال (حيفا) و(يافا) ــ وهو ما ينسحبُ على بقيّة الأراضي الفلسطينيّة ــ وتهجير الفلسطينيين ليتحوّل الفلسطينيّ بذلك إلى لاجئ يتوق للعودةِ إلى أرض الأجداد.

وهو ما جَاء أيضا على لسان شخصية (أحمد العكي) الذي كان أكثر وعيًا مقارنة ببقية أعضاء الكشّافة السّاهرين على التّصدي للهجرات اليهوديّة السّرية بِرؤيته الاستشرافية التي رسمت سيناريولا يبشّر بالخير البلادُ سَتخطف من تحت أرجلنا إذا بقينا فاغرين أفواهنا وسنتحول نحن إلى رجال القوارب نمارس هجرة سرية نحو وطن كان ذات زمن لنا. سنمنع من دخول هذه الأرض. ونقتل عند بوابات البحر وداخل المدن. وحياتك ما ينتظركم وينتظر أبناءكم أخطر من مصير الهنود الحمر. افتحوا أعينكم جيدا"[2]، في هذا المقطع يشبّه السّارد مصير الفلسطيني مع أبنائهم بمصير الهنود، حيث يصيرون غرباء في بلدهم.

ولتعضيدِ الفكرة، يقدّمُ(واسيني) مَشْهدًا تخييليا مُسْتندًا على مرجعياتٍ تاريخيّةٍ، يُكرّس فيه هَيمنة اليهود على (الأنا الفلسطينية) من خلالِ فرضه لشروطه وتأثيره أيضا على الوَسيطِ الإنجليزي الجنرال(ستوكويل) الّذي أدارَ جلساتِ التّفاوضِ، فَبَعدْ طلبِ الوفدِ العربيّ منه بِرئاسة شخصية (سعيد فريد) 24 ساعة لترتيب الأمور والتّوقيعِ إذا وافقَ السّكانُ ووجهاء المدينة. كانت ردّةُ فعلِ الوفد اليهودي الرّفض، وهو ما جاء على لسانِ السّارد" لا. قال رئيس الوفد اليهوديّ الذي كان يتابع المشهد من بعيد، ببرودة تامة وقد قرأ حالةَ الضّعفِ التي تجلّت على وجوه الوفد

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص 232.

[2]– المرجع نفسه، ص91.

الذي بدا مُرتبكًا وغير واثق من نفسه»[1].

المقطعُ يَعكِسُ عدمَ اكتراثِ الآخر اليهودي بالوفدِ الفِلسطيني،كما يَظهر بجلاءٍ أن قوّةَ الوفدِ اليهوديّ مُستمدَة من ضُعفِ الآخر الفلسطيني الذي فَضَحَتهُ ملامحه، هذا الهوانُ والوضعُ البائس الذي وَجَد فِيه الوفد الفلسطيني نَفسه أكّده لاحقا الجنرال (ستوكويل) بقوله: «إذا أردتم أن تتفادوا وقوع مجزرة أخرى يجب التوقيع الآن. الوقت ليس في صالح الجميع، وليس في صالح العرب تحديدا. يهمّنا جدا أن نترك وراءنا وطنا آمنا وليس أرضا يبابا »[2]، فالتّماطل في إمضاء الاتفاقية يجعلُ من العربِ الخاسرِ الأكبر مقارنة ببقيّة أطرافِ النّزاع.

لم يَكتفِ الآخر اليهودي بِسفك دماء الفلسطينيين، بل راحَ يستبيحُ الأرض من خلال تَغيير خريطة الدّيموغرافية، حتى القدس وما تُمثّله من تعايش بين الأديان لم تسلمْ من معولِ اليهود «كلّ يوم يسقط منها جزء...الكثير من الأحياء عرضة للموت والزّوال تحت ركام الأتربة والعوامل الطبيعية»[3]، كما يَعودُ السّارد إلى الماضي المتّسمِ بالتّعايشِ بين الدّياناتِ فاضحا دور اليَهود المُتصهيّين في الوَضعِ الذي آلت إليه أحياء القدس«لم تكن بين حارتنا، حارة المغاربة وحارة اليهود حواجز كبيرة. لم يكن ما يفصلنا عنهم إلا المعابر الصغيرة حتى البنايات كثيرا ما تتداخل النصير كتلة واحدة متكئة على بعضها بعضا. ينتهي حينا إلى المسجد الأقصى أو ينسحب إلى الوراء إلى باب المغاربة، إذا تقدمت قادتك إلى المسجد الأقصى وإذا تراجعت وصعدت قليلا باتجاه حوافي حارة الشرف وجدت نفسك أنفا لأنف أمام باب النّبي داوود حيث

---

[1]– الذئب الذي نبت في البراري، ص 244.

[2]–المرجع نفسه، ص 244.

[3]–المرجع نفسه، ص95–96.

القبر وظلال جبل صهيون الممتدة بثقلها.

من خِلالِ وصفِ هذهِ الأمكنةِ التّاريخيّة يَبدو أنّ عُمرانَها مُتلاحِمٌ، فلا فاصل بينَ أَحياءِ المسلمين وأَحياءِ اليهودِ وهو مَا تجلّى في مَوقعي المَسجدِ الأَقصى وقَبرِ النّبي (داود)، تَلاحُمٌ لا يقفُ عند البُعدِ العمرانيّ، بل يَتعدّاه إلى بُعدٍ إنسانيّ يَشي بالأَلفَةِ التي كانت قائمةً بين الطّرفين، ليكونَ استدعاءُ المكان التّاريخيّ في هذا المقامِ لأجلِ تأديةِ وظيفةٍ دلاليّةٍ تَكمنُ في رُوحِ التّسامحِ بين الدّياناتِ آنذاك. ثمّ يُضيف عبر صوت شخصية الجدّ مُعبّرا عنْ آلامِه بَعْد تمادي اليهود في حِقْدهِم، كَاشفًا لحفيدهِ عن سرّ تَغَيّر تفكيره" شوفْ يا ابني ...قبْلَ مدّة قصيرةٍ ما كنتُ أفكّر بْهيكْ شكل، لكنّي اليوم مذبوح في الصّميم وقلبي بْيوجعني، مَا يحدثُ على هذه الأرضِ على مرأى البشريّة قاطبة غير مقبول. أفسدوا كلّ تسامح في أعماقنا وغدا سنرمي بالإرهاب والقتل الهمجي لأنّنا ندافع عن أرضنا، عن حقّنا في الوجود"[1].

في هذا المقطعِ يتداخلُ ألمُ (الأنا العربية) مع محاكمة العالم أجمع جرّاء سُكوتِه على عَبث (الآخرِ اليهوديّ) بالأرضِ والعرضِ دون أن يحرّك سَاكنا، بلِ الأمَرّ والأَدهى حِين يُساوي بين الضّحيةِ والجلّادِ، وينعت العربي بالإرهاب والقتل لا لشيء؛ إلّا لأنّه يَذودُ عن أرضِه، بل وَصَل الأمْر بهِ إلى درجةِ مُناداة (الآخر اليهودي) بَرمْيِهِ خارج حُدود (فلسطين) وفي الصّحراء، وهو ما يوّضحه المقطع التّالي: "ارموهم في الصحراء ووفروا لهم جملين وبئر ماء وستنتهون من شرهم وتخلفهم وسيتركونكم أحرارا لبناء حضارتكم"[2]، هذا الملفوظ الذي جاءَ على لسانِ أحدِ اليَهود المُستعمرين يَعكس نظرة اليهودي الدّونية للأنا العربية الفلسطينية، بنعتهم بالمتخلفين وأنّهم

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري، ص114.

[2]– المرجــع نفسه، ص114.

– في منظوره– مجرد رِعاءٍ يَجوبون الصّحاري بِجمالِهم، في حين يَضع الإنسانَ اليهوديّ في مقامِ الإنسان المتحضّر.

كما يُوردُ بعضًا من صُور العنف المنظّمِ من(الآخر اليهودي) الذي تبنّته عصابة (اشتيرن) و(الأرغون) و(الهاغانا) ضدّ الفلسطينيين عبر استرجاعِ شخصية (الشّريف) لحالة الخوفٍ التي تَعترِيه وهُو ذاهبٌ للدّراسة عند صديقةِ والدتِه (ماريا) القاطنةِ في الحيّ المسيحيّ بالقدسِ" أتذكر أمي. عندما كانت عصابات (اشتيرن) و(الأرغون) و(الهاغانا) تَقتل الفلِسطينيين، وَضعت في عُنقي تمَيمة وهي مُقتنعة بأنّها ستَحْمِيني مِن أيّة رَصَاصَة طائشةٍ وأنا أَذْهبُ لدُروسي عِند أُستاذتها وصدِيقتها ماريا"[1]. في هذا المقطع يَعرضُ(واسيني) مُفارَقة تجعل من البراءة والطّفولة في مواجهة عُنف العصابات اليهودية، أين لم تجد والدة (الشّريف) سوى اللّجوء إلى التّميمة لِصَونِ اِبنها من الرّصاصِ الطّائشِ.

2–الآخر المسيحيّ

من بينِ مواقف التّسَامحِ الدّيني استحضار السّارد حادثة تاريخيّة "فتنة بين طائفة الدّروز وبين المسيحيين سنة 1860م" بتحريض من بريطانيا وفرنسا، برز فيها البعدُ الإنساني للأنا المسلمةِ في نُصرةِ الآخر – أيضا– من خلال شخصية (الأمير عبد القادر الجزائري) الذي هبّ مع من معه من الجزائريين والمغاربة لإطفاءِ الفتنةِ وحمايةِ المسيحيين، حيث جاء على لسان (الملك الشّريف) مُفتّخرا بجدّهِ الأمير عبد القادر"جدّي رحمه الله عندما كان يحقن الدماء بين المسيحيين والمسلمين نبّه وسط الدّروز والموارنة وبقية الأطياف الإسلامية والمسيحية، أن

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص69.

أحداث 1890م ستتحوّل إلى بركة دم فاصلة بين الأديان والقوميات، إذا لم نعرف كيف نحقنها، وأخشى أن يكون الزّمنُ قد فات وأنّ ما هو آتٍ مُخيف لا محالة. لم يسمع له أحدٌ لولا أن شهر بنادقه في وجه القتلة وحمى في بيته ضحايا الضغينة من المسيحيين[1]. هذا الاسترجاع على لسان شخصية الشّريف وظّفه (واسيني) ورد لإبراز دور الأمير عبد القادر في وأد فتنة الاقتتال بين المسلمين والمسيحيين واليهود.

كما يسرد مشهدًا آخر يجسّدُ من خلاله معاناةَ المسيحيين العرب في سوريا بعد انسحاب الأتراك، ودخولِ القوات العربيّة بقيادة (الملك شريف) و(لورنس العرب) دمشق، يَصف السّاردُ المشهد المروع " في كلّ صباح نسمع بجثث مقطوعة الرّؤوس أو مكبّلة مرمية في مكان ما، البارحة فقط، وجد المواطنون في زاوية من أحد المعابر الرئيسية في باب توما جثة أكثر من عشرين مسيحيا، قبلها، خلف قلعة دمشق أكثر من عشر جثث السنيين. لا ندري من يقف وراء هذه الأعمال البشعة؟ حتى الأتراك الشّغالون في المزارع لم يسلموا الكثير منهم قتل في الأيام الأولى ومن نجا، أحرق حيا بتهمة أو بأخرى. لا أدري إذا كانت المشكلة راجعة للفوضى أم إنّ الأمرَ مرسّخ في أدمغةِ النّاس"[2]. وصفٌ دمويّ تخييليّ تمكّنَ من خلالِه (واسيني) العودة إلى حقبة تاريخيّة عانى فيها الإنسانُ من مرارة القتل والتّنكين بغضِ النّظر عن معتقده.

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص 400.

[2]– المرجع نفسه، ص 323– 324.

3 –الآخـــر الثّقافيّ

أ–الثّقافة في مواجهة عنف (الآخر)

في خِضمّ عجزِ(الأنا) عن مُواجهةِ عُنف (الآخر)، تعود إلى الاحْتماءِ بمظلّةِ الهويّة الثّقافية؛ كونها هي الأخرى أحَد عَوامل اِستقلالها عنه، خاصةً أنّ هذا الأَخير (الآخر)، يَسعى لِإخضاعها لتقَبّلِ وتَبنّي قيّمًا لا تنسجِم ومبادئها، وهو الأمر الذي حدثَ لشخصيةِ (جاز) بطل الرّواية الذي وجد نفسه مُتشظيّا بين ثَقافتين، الأولى ثقافته الأمّ الشّرقية والثّانية ثقافة الآخر الغربي، ممّا أحدث فراغًا رَهيبا في نفسيتِه؛ خاصة بعد أَحْداثِ الحادي عشر من سبتمبر، أين اتسعت الهُوّةُ بَينه وبين مُحيطِه الاجتماعي، وأَضحى صوت خطابِ الكراهيةِ يحاصره، وهو ما عبّر عنه السّارد في المقطع السّردي الآتي "اخرج أيّها الإرهابي، أخرج أيّها العربي النّتن من مدينتنا، بروكلين ليست للقتلة[1]. أعقبه انسحاب لأعضاء الفرقة الموسيقيّة محمّلين إيّاه مسؤولية التّفجيرات على الرّغمِ من انعدامِ صِلةٍ مباشرة بينَهُ وبَين منفذي تفجيرات نيويورك، ذنبه الوحيد أنّه يقاسمهم المُعتقد.

لذا قرّر مُواجهة ثقافةَ الآخر العنيف بخطابٍ ثقافيّ يَنتصر به لِذاته، مُعتمدًا على الفنّ، تحديدًا سيمفونية "رماد الشّرق" التي ترجمت أحاسيسه، وعبّرت عن بطولاتِ جدّه وهويتِه الشّرقية، مواجهةٌ أثمرتْ بإقناعِ الآخر– على تباين انتمائه العقدي والفكري– بفكرة التّعايش، وهو ما تجسّد في الختامِ ، أين وظّف واسيني فضاء ثقافيًا حقيقيًا تمثّلَ في مسرحِ(الهيرفي ثياتر) بحلّته الرّمزية والتّنويرية لإذابةِ جليدِ الكراهيةِ والتّصادمِ ونشرِ ثقافةِ التّسامحِ بين الكياناتِ

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص39.

المشّكلةِ لبنيةِ المجتمع ِالأمريكيّ من مسيحيين ويهود ومسلمين من جهة، وفي اختياره لتركيبة أعضاءِ الجوق ــ من جِهة أخرى ــ والذي ضمّ جنسيات مختلّفة على غرار العازفِ الهنديّ على(الكنترباس) و(كادي) ذي الأصول اللّبنانية –الهندية الضّارب على الطّبل، لتكون بذلك هذه السّيمفونية الهجينة رمزًا لاِحتواءِ الإنسانيةِ وما تحويه من قيّم.

ب–الآخر الثّقافي الفارسيّ

ولِأنّ شخصية (ميترا) صديقة بطل الرّواية هي الأُخرى معنيّة بما صدر من تعنيف من قبل المواطنين الأمريكيين بعد التّفجيرات ــ بحكم أنّ ثقافتها هي الأخرى ثقافة شرقيةــ راحت تسترجع جذورها الفارسية الحافلةِ بزخم ثقافيّ من خِلالِ تصفّح تاريخ الفرس، وهو ما اتّضح في عدّةِ مقاطِعَ، منها ما تعلّق بوالدها، فقد "ظلّ مُلتصقًا بأرضِ أَجْدادِه الفارِسيين، مُحبّا للحياة، عاشقًا للموسيقى، كونه عازفا على آلة السّنطور إلّا أنّ النّظام الخميني بتشدّده قضى على أحلامه"– "والدي كان عازفًا في الأوركسترا الوطنية وكان مؤلّفا كبيرا، ولم تغيّره الآلات الحديثة "– "بل ظلّ مشدودا إلى سانطوره الذي توارثه عن خمسة أجداد»[1].

في هذا المقطعِ، لم يكتف (واسيني) بتوظيف الدّلالة المادية لآلة "السّنطور"، بل تجاوز هذا البعد، ليخضعه لدلالته رمزية، مُعتبرا الشّكل الماديّ لهذه الآلة الموسيقية وسيلة لتوليد معانٍ يقصدها بعينها، والمتمثّلة في التّمسك بالثّقافَة الفارسِية، وهو ما ختم به المقطعَ السّردي " ظلّ مشدودًا إلى سانطوره الذي توارثه عن سبعة أجداد". فَفِعلُ الشّدِ في هذا السّياق يخرج عن مفهومه المادي إلى مفهوم معنويّ أرحب (التمّسك بالهوية والثّقافة الفارسية) من خلال فعل التّوريث.

---

[1]– خريف نيويورك الأخير، ص18.

يشكّل البُعد الرّمزيّ لآلة السّنطور يتكرّس مفهومه بِاسْتئنافِ السّارد الحديث عنه عبر إلقاءِ(ميترا) اللّوم على نَفسها، مُعاتبة ذاتها على عدم تعلّم العَزف عليه، بقولها " وأنا أدين له بالكثيرِ، ولابدّ أن يكون حزينًا لأنّي لم أتعلّم العزف على آلته التي أَفنى العمر في عِشقها»[1]، فالعزوف عن تعلّمِ العَزفِ هو خيانةٌ للهويةِ الفارسيةِ، و مُحاولة للانصهار في ثقافة (الآخر الغربي) والهجرة إلى أمريكا بعد إسقاط الشّاه في إيران وهيمنة الفكر الدّيني المُتشدّد الذي تسببّ في مآسي العديد من الإيرانيين على شاكلة عائلتها، أين مات والدها بسكتة قلبيّة عندما علم بسقوط الشّاه، ومقتل أحدِ إِخوتها بعد اِنْضمامِه إلى رجال الثّورة الإيرانية.

هذا التّرميز العاكس للأشياء المعبّرةِ عن البعد الثّقافي والهوية نجده أيضا في مقطعٍ وصفيّ لـــ(ميترا)، قدّمها السّارد تقديمًا خارجيّا بَوصف عَيْنيْها المُرتَبكتين اللّتين تُشبهان عَيني عصفورٍ، ثمّ أضَاف واصفا لباسَها :"لباسُها الأسودُ الأحمر الذي كانتْ ترتديه وحزامُها ذُو اللّون الذي يشقّ خصْرها بعنفٍ، عمّقا صفاءَ وجهَهَا وخيبَةَ ملامحِها التي تُقاومُ الانكسارَ"[2]: الملاحظُ في وصفِ هذا اللّباسِ، أنّه أسودٌ، يُحيل على دلالةِ طغيانِ الحكم الخُميني والوضعِ البائسِ الذي عاشه الإيران يعَقب الثّورة الإسلاميّة، في مقابل اللّون الأحمر الرّامز إلى الشّجاعةِ ودماءِ الشهّداءِ الذين واجهوا غَطرسَة التّشدّدِ الدّيني، المُعبّر عَنه بالحزام الذي يَشُقّ خصرها بُعنفٍ .وهُو ما رسم خيبة على مُحياها، ليكون واسيني بِهذِه الدّلالةِ قد جَعل(ميترا) الفتاة الإيرانية مُعادِلاً موضوعيًا لإيران.

إلى جانبِ سَردها لحكايةِ (السّاحرة الفارسيّة) التي تَضمّنت حكاية عجائبية مقتطفة من

---

[1]- المرجع السّابق،ص18.

[2] – خريف نيويورك الأخير ص: 12–13 .

كتابِ (الشّاهنامة)*وهو ديوانٌ يَتضمّن مَلاحِم وقصَص وفُنونا أدبيّة وفلسفيّة وحِكَما فارسيّة، لا شكّ أنّ في عودةِ شخصية (ميترا) إلى هذا التّراث الثّقافي الفارسيّ جاءَ في حالة إحساسٍ بالتّشظِي والغربةِ، شَأْنُها شأن صديقِها (جاز) في مُواجهة (الآخر الغربي الأمريكي) الذي أبان عن عُنصريته الدّفينة والتي نفثت حممها بعدِ تفجيرات الحادي عشر سبتمبر.

ج-الآخر الثّقافي الفلسطيني

على شاكلة رمزيّة آلة (السّنطور الإيراني) في إبراز الهوية الثّقافية الفارسيّة، وَظّف السّاردُ في السّياق نفسِه عدّةَ مُقتنياتٍ فلِسطينيةٍ لإبرازِ خُصوصية هوية (الأنا الفلسطينية) في بُعدها الثّقافي، منها الكُوفية الفلسطينيّة، فَقَد يمرّ المُتلقيّ المُبتدِئُ عليها دون الوقوف على دلالة تَوظِيفِها، ولَكن المتمرّس والقارئ ما بين السّطور لا شكّ أنّه سَيهتَدي لِما تَكتَنزُه من دلالاتٍ، وما تمثّله من رمزية وامتدادات لمفهوم المقاومة في نضال الشّعب الفلسطيني ضدّ الاحتلال الاسرائيل؛ فهي" تعود بداياتها إلى الثّلاثينيات من القرن الماضي عندما استخدمها الفلّاحون في "التّلثم" كي لا تعرفهم القوات الانجليزية والعصابات الصهيونية، وعممت قيادة الثورة آنذاك ارتداءَها على أبناءِ المدنِ ليَصعب على تلك القوّات والعِصابات القبض عليهم، وأصبحت بعدها رمزاً للوَطنيّة والثّورةِ، ورداءً في المناسبات الاجتماعية والقومية.»[1]. ويستخدِمُونها كَثيراً في التّضامنِ والتّعاطف مع الشّعب الفلسطيني لما يمارسه الاحتلال ضدّه منذ عقودٍ طويلة، حيث أصبحت الكوفية اليوم تعبيرا واضحا عن حقوق الشّعب الفلسطيني في الحرية والحياة.

---

*- كتاب الشاهنامة: وثيقة تتحدث عن عظمه اللغة الفارسية، وأكبر شاهد على ازدهار الحضارة الإيرانية القديمة.

[1]- نحو إبداعي وتميّز في تدريس القضية الفلسطينيّة، أكاديمية دراسات اللّاجئين، ص3/2.

هذا الرّمزُ جاءَ على لسانِ(رشال) مُحدّثَةً شخصية (الشّريف) في لحظة رومنسيّةٍ، بقولها: "منذ أن رأيتك على الحافة، عرفتك وأدركت بِلا أيّ مَجهودٍ بأنّك كنت طفل السّاحلِ المجنون. كنت أريدك أن تعرف أني هنا وأنّ كوفيتي فلسطينية وأنّي مازلت على هذه الأرض الطّيبة وأنّي لا أنوي الموت على تربتها"[1]. نلمس إعجاب(رشال) اليهودية البولونية الأصل بشخصيةِ (الشّريف)، وفي الوقت نفسِه دعوةٌ إلى التّمسّكِ بالأرضِ والذّودِ عنها مِثلما هي تمسّكت واِحتفظت بالكُوفيةِ، إنّ توظيف الكوفية يَتجاوز مفهوم الوِشاحِ إلى دِلالةٍ أرحب لِما تُمثّله من حسٍّ قوميٍّ ورمزيةٍ للمقاومة، لتردف قولها بطمأنِتهِ أنّها ليست غازيةً، مُبدِية رغبتها في عدمِ البَقاء في فلسطين، وهي إحالةٌ تشي بدِلالة التّحرّر من الاحتلال.

إِلى جانِب المواقفِ الصّداميةِ التي اتخذت من الثّقافة وسيلة لمواجهة ِالآخر استدعى واسيني الخِطاب الشّعبي الحافل بالمُغامرات الخارقة لغاية تَوعويّة من خلال توظيفِ قصّة عجائبية، تعانق فيها الواقعي بالخيال، رواها على لسان شخصية (جواد) الرّجل الملتحي الذي سرد قصّة تخييليّة، مفادها أنّ الرسول(ص) أنقذ حيّة بعدما كانت على مشارف الموت، فلمَا سخنت بادرت بِنفثِ سُمومها في جَسَدِهِ محذّرة إيّاهُ من مصادقةِ الأفاعي، فَقد أَقسمت أن تتحايل على بَني البشر وأن تَقتلهم، ولِفطنته تمكّن من قتلها[2].

في هذا المحكي العجائبي المُرتبطِ بالموروثِ الثّقافيّ الشّعبي الدّيني، يُقدّمُ(واسيني) صُورةً عن (الآخر اليهودي) المخادع، فهو لا يَخْتلف عن الأفعى التي سرعان ما تَنقَلبُ على مُنقذِها. وهيَ الفكرة ُالتي أَسقطها (مازن) الرّجل على علاقة (الشّريف) بـــ(رشال) الفتاة اليهودية البولونية؛ التي أنقذها (الشّريف) من الغرق. فتتحوّل بهذا المفهوم رشال إلى مصدرا للخطر؛

---

[1]– الذّئب الذي نبت في البراري ص133.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص100.

كالأفعى التي تتظاهر حُسن الصّحبة في لحظة الضّعف، ولكن سرعان ما تستجمع قواها وتصير أشدّ فتكا بمن يعاشرها.

البُعد الثّقافي أَرادَهُ (واسيني)- في رمزيته- مَحفلاً سَرديّا تتجمّع حولهُ الإنسانية، وهو ما تَجلّى في جِنسيات الحُضورِ المُتابع للسّيمفونية(رماد الشّرق)، التي نَجَحتْ في تخليدِ بطولاتِ جدّ(جاز) من جهة، وانتصرت للقيّمِ الإنسانيةِ الخاليةِ من التّمييز ِالعنصريّ من جهة أخرى، من خلال الحضور الكبير يوم عرض سيمفونية " بدا لجاز كأنّ الزّمن كان يَسير بشكلٍ بطيءٍ والوجوه، كلّ الوجوهِ تمرّ أمَامه بتثاقل، واضحة الملامح وحادة النّظر. تختلط الوجوهُ والألوان في حالة شبه نشوة، تتبعها دَوخة يتداخل فيها كلّ شيءٍ. رأى النّاس يُصفّقون، يَتمايلون ثم يَصيرون ظِلالاً في عمق الألوان، تحت وقع الموسيقى الخلفية التي كانت تستعيد السّيمفونية مسجلة ومشاهد الجمهور وهو غارق في لذة الاستماع أو التّصفيق والأحاديث الجانبيّة في انتظار»[1]، ردّة فعل الحضور المستمتع والمُنتشي بالعرض جاءت لتؤكّد اللّحمة التي أحدثتها سيمفونية الشّرق بعد أحداث تفجيرات الحادي عشر سبتمبر.

مِن خِلالِ ما تمّ عَرضُه، يتّضحُ أنّ (الأنا العربية الشّرقية) في هذا المسرودِ المدّثرِ برداءِ التّاريخ؛ كانتْ على الدّوامِ في موقف المَغلوبِ على أَمرِه، مُشتّتَةٌ بين (الآخر التّركي) الذي اِعْتبرتهُ بحكم أخوّة الدّين حليفًا، فإذا بِه يتحوّل إلى عَدوّ، يُمارس غطرستَه؛ بــدءًا بالمغاربة أحفاد الأمير عبد القادر، مُرورًا بسوريا ولبنان وفلسطين ليتراءى لها بصيص أمل في التّحالف مع "الآخر الغربي" ضدّه، إلّا أنّه كان أشدّ غطرسة.

---

[1]- المرجع السّابق، ص 447.

ولِأجل فضح فظاعة معاملة الآخر المُستعمِر على تَلوّناته، وظّف واسيني تِقانات السّرد البولوفيني التي مكّنَته من فسحِ مجال رحب أَمام شخصياته لإبداء مواقفِها وِفق قناعاتها دون أن يفرض سلطته، وهو ما اتّضَح في وجودِ أصواتٍ ومواقف متعدّدةٍ، بَعضُها مُتآلف والبعض الآخر مُتنافر في رؤيتها للأحداث، على شاكلة مواقف الأمريكيين لتفجيرات 11 سبتمبر، أين انقسم المجتمع الأمريكي بين اتهام العرب والمسلمين ومُهادن مسالم.

في الأخير نخلص إلى أنّ الصّراع بين الأنا العربيّة والآخر الاستعماري في رواية (رماد الشّرق) كان حاضرا بصورة مُكثّفــةٍ من بداية الأحداث إلى نهايتها، سواء ما تعلّق بالماضي؛ فترات الثّورات العربيّة والأزمات التي حلّت بالأمّة العربيّة، أو بعد أحداث 11 سبتمبر، أين ردّ الرّوائي في كثير من محطّات السّرد مرارة واقعها البائس وما آلت إليــه إلى ضعفها، وأنّ هيمنة الآخر الغربي والتّركي وتعامله اللا إنساني معها وتشويهه لتاريخها ما كان ليحدث، لو لم تكن هناك قابليّة للخضوع والخنوع.

خاتمـــــة



خاتمـــــــة

في ختام هذه الرّحلة البحثيّة التي المتمحورة حول" تسريد التّاريخ في رواية رماد الشّرق"، توصّلنا إلى مجموعة من النّتائج والملاحظاتِ، نُوردها في النّقاط الآتيّة:

- تسريد التّاريخ فعلٌ فنّي ينبش من خلالِه الرّوائيّ في التّاريخ ليعيد كتابته مادته بطريقة فنّية، يتماهى فيها التّاريخيُّ مع الرّوائيّ لتشكيلِ خطابٍ سرديّ جديدٍ، يجمع بين الحقيقة والتّخييلِ، يسائل فيها التّاريخ فنّيا بعيدًا عن الاجترار، وفق آليات مُختلفةٍ، ولِغاياتٍ عِدّةٍ؛ منها تَصحيحُ التّاريخ وتَشويق القُرّاء لقراءتِه، واسْتشراف المُستقبل.

- مساءلة التّاريخ فنّيًا عبر السّرد الرّوائيّ تكتسي أهمية بالغة بالنّظر إلى ما يترتّب عن العملية من إِعادة النّظرِ في كثير ممّا دوّنه المؤرّخُون في كُتب التّاريخ، وسدّ الثّغراتِ التي اعْتوَرت تدوينه، أو إِعادة الاعتبار لشَخصيات تارِيخيّة تمّ تهميشها، ناهيك عن إمكانية إِسقاط الماضي على الحاضر لقراءة المستقبلِ.

- قبل أن يشتدّ عود الرّواية ذاتِ المرجِعيّة التّاريخ مرّت بمراحل، كانت متثاقلة الخطى في البدايةِ، وهو ما تبيّنَ في النّصوصِ الأولى التي سعى كتّابُها إلى مجاراة لخطاب التّاريخيّ بكيفيّةٍ تكادُ أن تكون اجترارًا؛ تحت مبّرر صون الحقيقة التّاريخيّة من التّحريفِ، وتساوقًا مع غايتِها التّعليميّة. لِتليها مُحاولاتٌ أُخرَى أُطْلِقَ عليها(السّرد الفنّي للتّاريخي)، أبانَ فيهِ الرّوائيون عن نَوَاياهُم في كَسرِ قيدِ الصّرامَة المَرجعيةِ التّاريخيّة بتقديمِ المحكي التّاريخيّ بأسلوبٍ شيّقٍ، يُثير رَغبةَ القَارئ، لتُختَتم حلقاتُ تَمثُّلِ التّاريخ وتَسريده بِظُهور روايةِ التّخييل التّاريخيّ التي أسْهمَت في اِنكماش سطوةِ التّاريخ مَع تركِ وشَائج رقيقة تحفظ مِصداقيتَها من التّحريف.

خاتمة

•**رماد الشّرق** نَتاجُ زِيجةٍ بين مَرجعِيتين، الأُولى حقيقيّة تاريخيّة مُستمدّةٌ من دفّات المراجِع التّاريخية، والثّانية مَرجعيّة فنّية جماليّة جادَت به قريحةٌ مخيّلةِ واسيني، أَسهمت في خَلق مِنطقةٍ وُسْطى حاول من خلالهَا الجمع بين ما هُو أدبيّ- سرديّ تحديدًا- وبين ما هو تَاريخيّ، أين شهدنا هَدمًا لمكُوّنات بنية خِطابٍ تاريخيّ، أعِيدَ تَشكيلها وتَسريدها روائيًا؛ حاولنا رصده وتتّبع آلياتِ ذلك من خلال العناصر الآتية:

•**العتبات النّصية :** لعبت دورًا مُهمّا في تحديدِ مضمونِ الرّواية بجزأَيها وإحالتِه على البُعدِ التّاريخيّ، حيثُ أَسهمت في توجيهِ المتلقي مُسبقا بطريقتين؛ الأولى غير مباشرة على غِرار صورة غلافِ الجزء الأوّل "**خريف نيورك الأخير**" وعنوانه، أمّا الثّانية؛ فكانت أكثر إحالة على مقصدية الرّوائي في تَسريد محكيّه التّاريخيّ، كعتبة استهلال الجزءِ الأوّل التي تضَمّنتْ مقطعًا سرديًا من رواية "**الحرب والسّلم**" للرّوائي الرّوسي(ليون تولستوي)، ومقطعا سرديا من رواية (الوصايا المخدوعة) للرّوائي الفرنسي ذي الأصول التّشيكية(ميلان كونديرا).

- **بنية الشّخصيات:**

بما أنّ رواية (رماد الشّرق) تنطوي على مرجعيتين؛ تاريخية وتخييليّة، من المنطق أن تتضمنّ كثافة على مستوى الشّخصيات كمًّا ونوعًا، منها أعلام عربية تاريخيّة على غرارِ شخصية (الملك حسين الشّريف)، وغربية كـــ(لورنس العرب)، وشخصيات متخيّلة كشخصيتي(بابا الشّريف وحَفيدِه جاز). نَاهيك عن استدعاءِ شخصياتٍ أُخرى أَدبيّة؛ كشخصيتي (شو مسكي وإدوارد سعيد) وفنّيةٍ كشَخصيةِ (المطربة فيروز)، أمّا عن عَلاقاتِها؛ فهي عَلاقاتٌ صَداميةٌ تَناغُمًا مع طَبيعةِ الصّراعِ المتعدّدِ الأبعاد؛ التّاريخي، السّياسي، الدّيني... إلخ، القائمِ بين

خاتمة

الأنا العربية والآخر على تنوّعه التّركي، الغربي، والإسرائيلي.

•البنية الزّمكانية :

•البِنية المكانِية:

لعب عنصر المكان دوراً رائدًا في بناءِ البنيّة الحكائية إلى درجة يمكن القول أنّ رواية (رماد الشّرق) رواية مكان بامتياز. وهو نوعان: مرجعيّ خارجيّ؛ لعب دورًا فعّالًا على مستوى إنتاج الدّلالةِ، أين وُظّفَ توظيفًا دالًا عبر إعادة تشكيلِ أبعادِه وتجلياتِه المادِية الحقيقيةِ خدمةً للرّؤية المستهدفة من تسريد المحكي التّاريخي بِكشفِه الأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة لقاطنيه على غِرارِ ما حدث في حَاراتِ (دمشق وبيروت) ومحيط بيت المقدّس من صراعات، وهذا من مُنطلق أنّها بُنى تعكسُ هوية الإنسان العربيّ وثقافته ومعتقداته، في حين النّوع الثّاني مُتخيّلٌ تماهى مع الأمكنَة الحقيقيّة لتعزّز وتُكثّف عديد الدّلالاتِ، منها: التّيه، المنفى، الاغتراب، العنف بنوعيه ...إلخ.

•البِنية الزّمنيّة:

تقوم رواية(رماد الشّرق) على تداخل سرديّ بين زمن الحكايةِ وزمنِ الخطابِ الرّوائيّ على غِرارِ أيّ روايةٍ، ولَكِنّها في المُقابلِ تَشذّ عنها في طَبيعَة المحكي الواسعِ تاريخيّا والرّحب زَمنيّا والمُمتدّ لقُرابة قرنٍ ونَيفٍ من تاريخ الأمّة العربية، بِداية من الاِحتلال التركّي، مرورًا بالحربِ العالمية الثّانية وتَكَالُب قِوى المحتل الغَربي، والإسْرائيلي، وُصولًا إلى تفجيرات11، إلّا أنّه استطاع ترويض هذه الِحقب الزّمنية سَردِيا من خلالِ التّنويعِ في توظيفٍ التّقنات السّردية

خاتمة

التي سمحت بتجسير زمنيّ المحكي زمن القصّة (التّاريخيّ) وزمن الخطاب، ومزجِهما في كيانِ واحد وبنية سردية متجانِسة، خاصةً تِقانة الاسترجاع التي وجد فيها ضَالتَه في العودةِ إلى تاريخِ.

•استطاع (واسيني) تسريد فترة تاريخيّة قاربت قَرنًا ونيفًا من تاريخ العربِ في صِراعِهم مع الغربِ، أين وُفّق إلى حدٍّ كبيرٍ في إبراز هذا الصّراع المتعدّد الأبعاد؛ التّاريخي، السّياسيّ والثّقافي والعَقديّ من خلال ثنائياتٍ تراوحت علاقة قُطبيها بين المُهادنة والصّراعِ- وإن كانَ هذا الأخيرُ أكثر حضورا- وهو ما عَبّرنا عنه في مُقاربتِنا بثنائياتٍ؛ نَذكُر منها على سبيل الذّكرِ لا الحصْر؛ الأنا العربيّة في مَنظورِ الآخر، الآخر الأمريكيّ المعادي/ الآخر الأمريكي المسالم، الآخر التّركي /الآخر الإسرائيلي، الإسرائيلي/ الفلسطيني.

• بالرّغم من أنَّ البنيةَ ذاتَ نظامٍ مُغلقٍ باعتباره مكوّنًا لُغويّا يُقصي كُلّ ما هو خارج النّص- وِفق ما ذهب إليه (البنيويون)- إلّا أنّ هذا الانغلاق يَشذُّ في التّعاملِ مع تسريدِ المادةِ التّاريخيّة تحتَ مُصوّغِ التّكاملِ بين البنية والدّلالة، وأيّ قطيعةٍ بين الشّكل والمحتوى لن يُوصل إلى نتيجَة، والتّسليم بمقولةِ الفصلِ بينهما سَيُؤدّي بالضّرورةِ إلى حُدوثِ شرخٍ بين المرجعِ الواقعيّ التّاريخي والتّخيلي، وبالتّالي انكفاء جدلية التّفاعل بينهما.

• كخلاصَةٍ لهذِه الخاتمة، يُمكِنُ القول أنّ واسيني تمكّنَ من بناءِ بنيةِ حكائيةٍ مُحكمة التّشكيل اِتكأ في نسجِ خيوط قضاياها ومواضيعها على مرجِعيّة تاريخيّة، مَجالها الزّمكاني فسيحٌ بأزمنته ورحابة أفضيتِه، بفضلِ علاقةِ جدليّة تفاعلية بين المرجعية التّاريخية الواقعية وفعل التّسريد المتوسّل إلى طاقات التّخييل الفنّي. أين شهدنا تعاضدًا بين المستوى البنائي والحكائي لإنتاج دلالاتٍ، أسهمت في إثراء الغايات المُنتظرة من فعل تسريدِ التّاريخ، والتي

خاتمة

أشرنا إليها في الفصل التّمهيدي ورؤيته لما حدَثَ في ماضي الأمّة العربية وتَبِعات ذلك؛ حيث انتظمت العتبات النصّية، مع البنية الزّمكانية والشّخصيات على تنوّعها، التّاريخية أو المتخيّلة، لخدمة إشكالية الصّراع التّاريخيّ بين الغرب والشّرق، وإن تباينت إحداثياته، والتي نخالها أهم إشكالية وفكرة مُثارة في الرّواية.

بعد هذا الجهدِ لا نزعُم أنّنا وَفّينا الموضوع حقَّه، إيمانًا مِنّا أنّ البحث في تَسريدِ محكيّ ذي مرجعيّة تاريخيّة وإخضَاعِه لمنطق السّرد التّخييلي ليس أمرًا هيّنا؛ كون هذه الكتابات من أعسر الكتاباتِ في عالمِ السّرد لصعوبة خلق منطقة سردية، توازن بين خطاب تاريخيّ يشترط الحقيقة في تدوينِه، وبين خطاب روائيّ يعتمد على التّخييل. لذا نعتبر ما وصل إليه هذا البحث من نتائج قيمة مضافة لجهودِ من كان لهم قصب السّبق في التّعامل مع هذهِ الإشكالية من خلال مدوّنات أُخرى ومن زوايا متختلفة.

في الختام أتقدّم بجزيل الشّكر لأُستاذي المشرف الأستاذ الدّكتور عبدلي محمّد السّعيد الذي تشرّفتُ بقبوله الإشراف على هذِا البحث وبمتابعة مراحله المختلفة، كما لا أنسى تقديم جزيل الشّكر للأساتذة الأفاضل أعضاء اللّجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء قراءةِ البحث وتصويبه.

واللّه وليّ التوّفيق

ملخّص

ملخّص:

ينفتح الخطاب الرّوائيّ على عديد الخِطاباتِ لِيُشكّل نصوصه، ولعلّ أهمّها؛ الخطاب التّاريخيّ الذي يُعدّ رافدًا مُهِمّا لتشييد كيانهِ السّردِيّ، على غرار الرّواية – مدار بحثنا – "رماد الشّرق"، هذا البحث استهلّيناه بمفاهيم نظرية أَسّسَتْ لِلشّقّ التّطبيقيّ؛ منها: السّرد، التّسريد، تسريدُ التّاريخ، أَعقبته مُحاولةٌ للوُقوفِ على مكامن البُعد التّاريخِيّ وإنبناءِ دلالتِه في العنَاوين؛ الرّئيسةِ والفَرعِية، والغلافِ والتّصديرات...كما تمّ الوقوفُ على أَنماط الأمكنة التّاريخيّة منها أو المتخيّلة، إضافة إلى أهمّ التّقانات الزّمنيّة المستثمرة في تفعيل وبعث زمن الحدث التّاريخيّ من خلال تتبّع بنيتي المكان والزّمن التّاريخيّين وبيان أبعادهما الدّلالية.

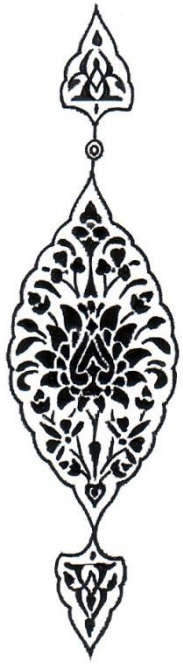
كما تطرّقنا إلى إشكالية" توظيف الشّخصيات التّاريخيّة ودلالاتها"، أين تناولنا عنصر" الشّخصية وأنماطها في منظور النّقد البنيويّ"، أعقبه رصدٌ لـــ "أنماط الشّخصية ودلالات توظيفها". لِنختتم مسار البحثِ بالتّطرّق إلى إشكالية "تسريد الصّراع التّاريخيّ بين الأنَا العربية والآخر الغربي"؛ من منطلق أنّ خطاب الرّواية مدار الدّراسة ينطوِي على صراعٍ تاريخيّ مُتشَعّب الأبعادِ؛ حضاريّ وسياسيّ ودينيّ وثقافيّ وعسكريّ.

لِنصل في الختام إلى خاتمة، مفادها أنّ رواية "رماد الشّرق" بِجزأيْها اِنبت على مرجِعية تاريخيّة، لمَسنا فيها مُحاولة جادةً من قبل واسيني لِاستنهاضِ زخمٍ تاريخيّ وتسريدِه ضِمن بِنية سرديّة، زاوج فيها بين المرجعيّة التّاريخيةِ وبين اللّمسةِ التّخييلية، حيث شَهِدنا هدم أَزمنة وأمكنة وشخصيات تاريخيّة، أعاد بعثها من جديدٍ وإلباسَها دلالات تصبّ في سِياق رُؤيتِه.

ثبت المصـــادر

و

المـــراجـــــع



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

المصادر

1. الأعرج، خريف نيويورك الأخير- منشورات الجمل- بيروت لبنان- بغداد، ط1، 2013م.

2. واسيني الأعرج، الذّئب الذي نبت في البراري- منشورات الجمل- بيروت لبنان- بغداد، ط1، 2013م.

3. واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008م.

المراجع العربية

1. ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، ج1، 1408هـ - 1988م.

2. أبو إسلام أحمد بن علي، كتاب دلالات الألوان في القرآن، ديسمبر 2019م.

3. أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي الواحدي، شرح ديوان المتنبي، دار ابن الجوزي، القاهرة، 1999م.

4. أبو الطّيب المتنبي، الدّيوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1983م.

5. أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمّع الأمثال، تح: محمّد محيى الدّين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت، لبنان، ج 02، (دت).

6. أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر والتّوزيع– بيروت، لبنان، 1966م.

7. إحسان عباس، فنّ الشّعر، مكتبة بغداد، ودار الثقافة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 2018م.

8. أحمد بن علي المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار صادر، بيروت، (د.ت).

9. أحمد رمزي، الاستعمار الفرنسي في شمال إفريقية، المطبعة النّموذجية، القاهرة، مصر، 1948م.

10. أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ص.215.

11. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية. ترجمـــــة كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيـــــع: بيروت–لبنان،

12. اسماعيل علي محمّد، الاستشراق بين الحقيقة والتّضليل، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2008م.

13. إيلي صليبي، ماريكّا المجدلية، سائر المشرق للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 2016م.

14. البشير خريف، بلارة، تقديم وتحقيق فوزي الزّمرلي، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بيت الحكمة، تونس، 1992م.

15. بورايو عبد الحميد وآخـــرون، السّرديات والتّرجمة العربيّة، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2018م.

قائمة المصادر والمراجع

16. الجاحظ عمر بن بحر، الحيوان، دار الفكر للنّشر والتّـوزيع، بيـــروت، لبنان، ط2، ج1، 1965م.

17. جمال باشا، إعداد محمد السّعيدي، مذكرات جمال باش، الكتاب الأول، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

18. جويدة حماش، بناء الشّخصية، مقاربة في السّرديات، منشورات الأولى، الجزائر(دط)،2007م.

19. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربي- قراءة موضوعاتية جمالية- اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م.

20. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي: (الفضاء. الزّمن. الشخصية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

21. حسين العودات، الآخر في الثّقافة العربية من القرن السّادس حتى مطلع القرن العشرين، دار السّاقي، بيروت، ط1، 2010م.

22. حلمي القاعود، الرّواية التاريخية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2004م.

23. حميد الحميداني، بنية النصّ السّردي- من منظور النّقد الأدبي- المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1،1991م.

24. خالد حسين خالد، في نظرية العنوان- مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصّية- دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، 2007م.

قائمة المصادر والمراجع

25. رشاد عبد الله الشّامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 224، 1997م.

26. رضوي عاشور، ثلاثية غرناطة، دار الشروق، مصر، ط03، 2001م.

27. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، 1990م.

28. زهرة ديك، بين فكي وطن رواية، منشورات التّبيين، الجاحظية الجزائر، 2000م.

29. سامي مروان مبيض، تاريخ دمشق المنسي ؛ أربع حكايات(1916م– 1936م)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، مج1، 2016م.

30. سامية الساعاتي، ابن خلدون مبدعا– قراءة جديدة في لفكره وفكره في علم الاجتماع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، 2006م.

31. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي– دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2000م.

32. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيمائيات السّردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،1994م.

33. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي الزمن، السّرد، التبئير ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.

34. سعيد يقطين، قال الرّاوي، البنيات الحكائية في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1997م.

35. سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة –الوجود والحدود، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

قائمة المصادر والمراجع

36. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النّقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009م.

37. سمير المرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا_ وتطبيقا) درا الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، 1986م.

38. سيبو يه ، الكتاب، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج01، 1988م.

39. -ركان الصفدي، الفنّ القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م.

40. شاكر خليل نصّار، لورنس العرب، المطبعة الأمريكانية، بيروت، ط1، 1930م.

41. شعبان عبد الحكيم محمد، الرؤية العربية الجديدة، دراسات في آليات السّرد وقراءات نصّية، الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2013م.

42. شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل أبو شامة المقدسي، الرّوضتين في أخبار الدّولتين النّورية والصالحية، بيروت، ج2،1997م.

43. عارف باشا العارف، تاريخ القدس، ملتزم الطّبع والنّشر، دار المعارف بمصر، 1951م.

44. عالية أنور الصّفدي، شعرية الأمكنة في روايات يحي يخلف، دار المعتز للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2015م.

45. عامر عبد زائد الوائلي، هاشم الميلاني، نحن والغرب،ج1- مقاربات في الخطاب النّقدي الإسلاميّ، سلسلة العتبات العباسيّة المقدّسة، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجية، النجف، العراق، ط1، ج1، 2017م.

قائمة المصادر والمراجع

46. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008م،

47. عبد الحميد المحادين، التّقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، عمان، الأردن، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

48. عبد الرّحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1975م.

49. عبد الرحيم الكردي، السّرد في الرّواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م.

50. عبد الرزاق الدّواي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات: حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2013م.

51. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، بيروت، د ط، 2000م.

52. عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2010م.

53. عبد العاطي إبراهيم الهواري، لغة التهميش، سيرة الذّات المهمّشة، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2008م.

54. عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3، ج01، 1413هـ – 1992م.

55. عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية– مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.

56. عبد الله إبراهيم، التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، علامات في النّقد النّادي الثّقافي الأدبي، جدة، ج56، م14، ربيع الآخر 1426هـ، يونيو 2005م.

قائمة المصادر والمراجع

57. عبد اللّه إبراهيم، المتخيّل التّاريخي، السّرد الإمبراطورية والتّجربة الاستعمارية، المؤسّسة العربي للدّراسات والنّشر، بيروت، 2011م، ط1، ص5.

58. عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التلفزيوني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، ط1، 2016م.

59. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2009م.

60. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998م.

61. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1993م.

62. غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسات الجامعية للنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م.

63. غبوب باية، الشّخصية الأنثروبولوجية العجائبية، مائة عام من العزلة، لغبريال قارسيا ماركيز، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2012م.

64. غسّان كلاس، يوسف العظمة صفحات من أدب ميسلون، دار حازم للنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، 2007م.

65. فاضل ثامر، التّأريخي والسّردي في الرّواية العربيّة، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2018م.

66. فاضل صالح السّامرائي، معاني النّحو، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الأردن، ج1، ط1، 1420هـ- 2000م.

قائمة المصادر والمراجع

67. فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

68. فيصل غازي النّعيمي، العلامة والرّواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2009م.

69. قاسم عبده قاسم، الرّواية التّاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهر، مصر، 1979م.

70. كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1434 هـ ، 2013م.

71. ماجدة محمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائيّة)، عالم المعرفة، دولت الكويت، دط، 2013م.

72. محمد الصّقراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950م-2002م)، النّادي الأدبي بالرّياض والمركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2008م.

73. محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، المحقق: أحمد محمد شاكر، الناشر: مؤسسة الرسالة، ط1، ج8، 1420هـ - 2000م.

74. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ج1، ط1، 1989م.

75. محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم - الجزائر- منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.

قائمة المصادر والمراجع

76. محمد حرب، تح: أحمد حطيّ، أحداث ومشاهير إسلاميّة، الملك فيصل بن عبد العزيز، دار الفكر اللّبنانيّ للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

77. محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد مراد الحسيني، سلك الدّرر في أعيان القرن الثّاني عشر، دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ج2، ط 3، 1408هـ - 1988م.

78. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي-دراسة في الملحمة الرّوائية- عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012م.

79. محمد عابدين حمادة، محمد تيسير ظبيان، فيصل بن الحسين من المهد إلى اللّحد- سجل عام للقضية العربية وتطوّرها- المطبعة العصرية، دمشق، ج1، ص 1933م.

80. محمد علي عبد المعطي: قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط2، 1984م.

81. محمد عمارة، القدس الشّريف في الدّين والتّاريخ والأساطير، دار السّلام للطباعة والنّشر والتّوزيع والتّرجمة، القاهرة، مصر،(د ت).

82. محمد فتح الله الزّيادي، الاستشراق وأهدافه ووسائله، دار قتيبة، دمشق، سوريا، ط2، 2002م.

83. محمد مفتاح، استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1992م.

84. مراد عبدالرحمن مبروك، بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة- رواية تيار الوعي نموذجا 1967م- 1994م،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م.

قائمة المصادر والمراجع

85. مسعد محمد حسين قصص الصّحابة- رضي الله عنهم- للأطفال والنّاشئة، دار العاصمة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015م.

86. مصطفى السّعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشّعر، دار المعارف للنّشر، الإسكندرية، مصر، 1987م.

87. مها حسن قصراوي، الزّمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

88. مؤنس رشاد الدّين، النرام في المعاني، والكلام، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

89. ميساء سليمان، البنية السّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2013م.

90. نادية بوشفرة، مباحث مباجث في السّيميائية السّردية، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، 2008م.

91. ناصر شاكر الأسدي، التّحليل السّيميائي للخطاب- قراءة في حكايات كليلة ودمة لابن المقفع- دار السي للطّباعة والنّشر، لندن، ط1، 2009م.

92. ناهضة ستار، بنية السّرد في القصص الصّوفي- (المكوّنات، والوظائف، والتّقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.

قائمة المصادر والمراجع

93. نضال الشّمالي، الرواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية، جدارا للكتاب العالمي للنّشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن ط1، 2006م.

94. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

95. نعمان بوقرّة، لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

96. يوسف إدريسي، عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

المراجـــــع المترجمـــــة

1. أنتوني غيدنز، علم الاجتماع، تر: فايز الصّياغ، المنظمة العربيّـــة، بيروت، ط1، 2005م.

2. أوديد إينون، الأرض الموعودة– خطة صهيونية من الثّمانينات، تر: ليلى حافظ، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط1، 2009م.

3. برنس جيرالد، المصطلح السّردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

4. برنس جيرارد ، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

5. جان ريكاردو، قضايا الرّواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات دار الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.

6. جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر: جواد صالح كاظم، دار الشّؤون الثّقافية العامة، العراق، ط2، 1986م.

7. جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد حلي وآخرون، المجلس الأعلى للثّقافة، ط2، 1997م.

8. سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابشي، دار الطّليعة، بيروت، ط4، 1984م.

9. صامويل هنتجتون، صدام الحضارات–إعادة صنع العالم– تر: طلعت الشّايب، تقديم صالح قنصوه، ط2، 1999م.

10. فيليب حتي، تاريخ لبنان منذ أقدم العصور التاريخية إلى عصرنا الحاضر، تر: أنيس فريحة ، دار الثقافة، بيروت، ط9، 1959م.

11. لندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، 2009م.

12. ميشال آريفيه وآخرون، السّيميائيّــة السّردية وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000م.

13. مىشىل فوكوه، حفريات المعرفية، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافيّ الغربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 1987م.

14. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم دراز. عيون المقالات. الدّار البيضاء، المغرب، ع08، 1987م.

قائمة المصادر والمراجع

الرّسائل

1. بن كرامة عائشة، دلالة الأرض في الخطاب الشعري العربي المعاصر الأرض المحتلة نموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2018م–2019م.
2. رويدي عدلان، دلالة المكان في الخطاب الروائي عند عز الدين جلاوجي، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2016م–2017م.
3. طعام شامخة، التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر، المغرب، تونس)، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2013م – 2014م.
4. هنية مشقوق، الاغتراب في الـــرواية النسوية الجـــــزائرية، مخطوط دكتوراه، جامعـــة محمد خيضر بسكـــرة، الجزائر، 2016م –2017 م.
5. ينظر: قداسي خيرة، مورفولوجيا الحكاية في تراجيديا شكسبير الملك لير نموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2017 م ــ 2018م.

المعاجم والقواميس

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004م.
2. ابن منظور، لسان العرب، الحواشي، لليازجي وجماعـــة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ج3، ط3، 1414هـــ.

قائمة المصادر والمراجع

3. أبو الفضل جمال الدّين بــن منظور، لسان العــرب،مج7، دار صادر، بيروت لبنان، ط03، 1414هـ.

4. أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد جمهرة اللّغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

5. أبوبكر الرّازي، مختار الصّحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت، صيدا، ط5، 1420هـ / 1999م.

6. أحمـــد بن فارس، معجـــم مقاييس اللّغــة، تح: عبد السّـــلام هــارون، دار الفكــر، القاهــرة، ج01، 1979م.

7. أحمـــد مختار عمـــــر، معجم اللغة العربيـــــة المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008م.

8. بطـــرس البستاني، محيط المحيط، مكتبـــة لبنان، بيـــــروت، (دط)،1987م.

9. جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

10. جيرارد برنس، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

11. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السّمرائي، ج2.

12. شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثربولوجيا (إنجليزي /عربي)، منشورات جامعة الكويت، دولة الكويت، ط1981،1م.

قائمة المصادر والمراجع

13.شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004م.

14.قتيبة الشّهابي، معجم دمشق التّاريخيّ، باب" الخاء"، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّورية، دمشق، سوريا، ج01، 2014م.

15.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

16.مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ساحة رياض الصّلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

17.محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

18.محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت - صيدا، ط5، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م.

19.محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرّسالة للنّشر، المغرب، ط8، مج1، 2005م.

20.محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسّسة الرسالة للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط8، 1426هـ– 2005م.

21.مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، تح: مجموعة من الأساتذة دار الهداية، ج، 10بيروت، لبنان.

22.منال حسني بركات، المعجم الجامع، جامعة النجاح الوطنية، غزة، فلسطين، 2002م.

23.نعمان بوقرة، معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط2، 2010م.

مجـــلّات

1. بغداد عبد الرحمن، سردية المكان التاريخي وفاعليته في رواية نوتردام دي باريس لفيكتور هيجو، مجلة جامعة النجاح لأبحاث العلوم الإنسانية، نابلس، فلسطين،المجلد33.12ع، 2019م.

2. جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، 2016م، ص97.

3. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثّقافة، الكويت، ع3، مج25 1997م.

4. جميل حمـــداوي، صـــورة العنـــوان في الرّواية العربيّـــة، مجلة أقـــلام الثّقافيّـــــة، شهـــر يوليو 2008م.

5. خرفي محمد الصالح، البعد التاريخي والدّيني في الشّعر الجزائري المعاصر: شعر المكان نموذجا، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، ع 2، 31 مايو/أيار 2007م.

6. دليلة بن يخلف، الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم لـــمحمد مفلاح، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر مجلد 09، عدد 5، السنة 2020م،.

7. سارة بوزرزور، التّـــرجمة والمثاقفـــــة، مجلـــة الرسالة للدّراسات والبحوث الإنسانية، جامعة تبسة، الجزائر، م02، ع 07، جوان 2018م.

قائمة المصادر والمراجع

8. سعيد يقطين، الرّواية التّاريخيّة وقضايا النّوع الأدبي، مجلة نزوى، ع44، 2009م.

9. سهام علي السرور، الزّمن في سرد سهيل إدريس، عود الند مجلة ثقافية فصلية، الأردن، العدد87: أيلول/9/سبتمبر 2013م.

10. عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، ع 55، يونيو 1997م.

11. عمر محمد عبدالله و صالح محمد أرديني، الترميز في نماذج من شعر بشار بن برد، مجلّة آداب الرّافدين،كلية الآداب–جامعة الموصل، العراق، العدد87، 2021/12/30م.

12. العيفة نور الهدى، بنية الشخصية في رواية (عرش معشق لربيعة جلطي)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، مج04، ع 01، الجزائر ، 2020م.

13. فاضل ثامر، النّقد والتّاريخ في رواية ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، ع10، 2016م.

14. كريم رشيد المكان، الفضاء، الحيز، من أجل فكّ الاشتباك الاصطلاحي، مجلّة عمّان، ع 43، كانون الثّاني 1999م.

15. كمال أحمد غنيم، محمد مصطفى كلاب، حسن علي بشير بهار، ترتيب الزّمن في ثلاثية فرسان حسن علي بشير بهار، مجلة الجامعة الإسلامية للدّراسات الإنسانية، غزّة، فلسطين، مج29، ع04، 2021م.

16. ميمونة مناصرية، الهوية بين الأنا والآخر. قراءة في التراث المعرفي، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي الجزائر، ع01، مج 06، جوان 2019م.

قائمة المصادر والمراجع

17. نادر كاظم، الرّواية وإعادة تحبيك التّاريخ، مجلة الرّقيم، دار الرّقيم للنشر كربلاء، العراق، ع5 2014م.

المراجع الأجنبيّـــــــة:

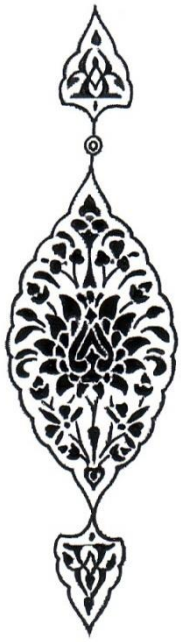
1. *J. (Greimas), sémantique structurale, du sens, Ed, Seuil, Paris, 1970.*
2. *Genette Gérard Frontières du récit In: Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. Faculté des lettres et Sciences Humains. Paris. 1966.*
3. *Gérard Genette .figures III, seuil, Paris. 1972.*
4. *Gérard Genette, Seuils, Ed Du Seuil, Paris, 1987 .*
5. *Jeans Dubois, dictionnaire de linguistique, Ed; Larousse, Paris, 20013.*
6. *Leo Hoek." La marque de titre -Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle"Mouton. 1981.*
7. *Paul Robert, Le grand robert de la langue Française, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Deuxième édition, Pris-France, tome 4 ,1985 .*
8. *Pierre-Louis Rey, Le roman, Editions Hachette, paris. 1992.*
9. *Wellek et Warren. La Théorie littéraire. Trad. France. Paris. Seuil. 1971.*

المواقـــع الإلكترونيّـــة

1. http://haoimiche.blogspot.com/2014/01/blog-post_1616.html
2. https://a5dr.com/wiki
3. https://al-akhbar.com/Palestine/249978
4. /https://manshoor.com/politics-and-economics/learning-from-history-lessons
5. https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/2/6
6. https://www.facebook.com/notes/380588893384293/
7. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

8. https://www.youtube.com/watch?v=1QOJC64lkvQ
9. https://www.youtube.com/watch?v=abA3XAf1ZFE

مّلخص اللّغة الأجنبّية



Abstract :

Different types of texts intersect to make up novelistic discourse. Chief of these texts is the historical one which usually stands as the key component of a novel, the like of "Ramed Al Cherk ", being the focus of the present study.

This work begins with laying out theretical foundations needed for the operational intervention. This includes providing concepts related to Narrative, Narration and Historical Narration. This is followed by an examination of the historical dimension of the novel and how it is reflected in headings, subheadings, the cover and even on exportation process. Realistic and fictional places are also tackled, with a review of the diverse cultural eras implied in the making of historical events within the novel. This is done through tracking both the time and place as used to convey specific significance.

Our review of the novel equally touches upon the characters and their significance, where we deal with the dynamics of characters within a structural critical view. The study concludes with an assessment of historical narration related to the struggle between Arab self and Western other, given that the discourses of the novel under study predicates on historical conflicts: Historical, religious, cultural and civilizational.

In the conclusion, the novel "Ramed Al Cherk " was entirely based on historical references. The author attempts to restore a historical entity through a narrative structure namely by merging reality and fiction, destroying places and characters and then reframing them within a purely personalized authorial voice.

***Keywords**: historical reference - narrative structure - narrative discourse - historical figures - historical place, the ego and the other.*