الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2- لونيسي علي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

حداثة الكتابة الرّوائية في السّرد العربي المعاصر

قراءة في نماذج مختارة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها

تخصّص نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالب:

عــلي مرزوقي

إشراف الأستاذ الدّكتور:

محمد بلعزوقي

السنة الجامعية1446/1445هـ الموافق لـ 2025/2024م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2- لونيسي علي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

حداثة الكتابة الرّوائية في السّرد العربي المعاصر

قراءة في نماذج مختارة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها

تخصّص نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالب: **إشراف الأستاذ الدّكتور:**

علي مرزوقي **محمد بلعزوقي**

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
محمد طيبي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة-02-	رئيسا
محمد بلعزوقي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة-02-	مقررا ومشرفا
رجاء بن منصور	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة-02-	عضوا مناقشا
نور الدين بلاز	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة-02-	عضوا مناقشا
ليلى دعدي	أستاذ محاضر أ	جامعة الجزائر -02-	عضوا مناقشا
ابراهيم بن طيبة	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية1446/1445هـ الموافق لـ 2025/2024م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إهـــداء

إلى الوالدين الكريمين،وعائلتي الصّغيرة سندي في كلّ وقت وحين.

شـكـــر

الشّكر لله عزّ وجلّ لتوفيقه لي على إكمال هذا العمل،وهو عظيم العطاء وكثير الفضل والكرم،ثمّ لأستاذي محمد بلعزوقي الّذي أقدّم له أسمى عبارات الامتنان والعرفان على مرافقته لي طيلة مسيرة البحث،وحرصه الدّائم على تقديم النّصائح والتّوجيهات والدّعم،فبارك الله فيه وفي جهوده.الشّكر موصول إلى أساتذتي الكرام،أعضاء لجنة المناقشة على تحمّلهم عناء قراءة البحث ومناقشته،فلهم مني كل الثّناء والتّقدير.كما أشكر أيضا كلّ من مدّ لي يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

مــقــدّمــة

مقدّمة:ظلّت الرّواية بوصفها كيانا أدبيّا مركز اهتمام في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة على حدّ سواء،خاصّة مع بروز مستجدّات متعدّدة على مختلف عناصرها باستمرار،كلّما دعت حاجات الحاضر واستشرافات المستقبل،وانطلاقا من أنّ التّطوّر والتّحوّل سمة كل موجود،ولما أصبح هذا الجنس الأدبي ينصاع لرياح التّغيير،ويمتاز بخاصيّة الدينامية المتحرّرة من أساليب التوظيفات التّقليديّة،كوجود مؤثّر في الإبداع الأدبي،ومستجيب لطاقات الإبداع لدى المبدعين،راحت البحوث النّقديّة تفعّل ماكناتها لتتابع وتراقب هذه المحاولات،بنية تحقيق مزيد من التّوضيحات والتّأويلات،لمواكبة هذا التطوّر مفرزة بذلك آراء هائلة – وإن كان بعضها متباينا–سعت لإبانة تلك التّمظهرات المستجدّة من جهة،وإبراز المكانة المرموقة لهذا الجنس من جهة أخرى،باعتباره غدا يزاحم الشّعر بمشروعه المنفتح على مساحات واسعة من الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة،وهو يؤسّس لكيانه الجديد بشعار(عالم واسع بمنطق جديد).كل ذلك جاء في خضم نظرة النّقد المعاصر للإبداع الأدبي باعتباره منطلق العمليّة النّقديّة وأساسها،واتّخاذ بنيته دون غيرها حقلا خصبا للتّحليل والبحث والتّحري.

ولما كانت الحركيّة سمة هذا الجنس،فمن البديهي أنّه عمل مع مرور الوقت على تشعّب تجاربه وملامسة كينونته جسدا وروحا بعدّه تجلّيا فعليّا على انفتاحه على المد الحداثي،الّذي اجتاز الأعمال الإبداعية في مختلف المجالات،مواكبة لرغبات الذّات المبدعة والمتلقيّة،كلّ ذلك،لم يحدث إلّا من خلال آليّات وتقنيات تبنّاها بالضّرورة لتحقيق تغييراته الّتي يسعى المبدع من خلالها إلى إعادة النّظر في مرجعيات ورؤى ومعايير سابقة،يجسد بها تلك النّظرة الإبداعية المحايثة والمتجاوزة للوعي المعهود والمتداول،ومن ثمّة فإنّ النّموذج الروائي الحداثي الجديد مسّ في مختلف عناصره المكونّة له من شخصيات وزمان ومكان ولغة وموضوع،في كلّها أو بعضها وبدرجات متكافئة أو متفاوتة،باعتبار أنّها هي من تشكّله وتهيكله،فغدت بها عديد الرّوايات المعاصرة تجارب جديدة.

وضمن هذا السّياق كان للرّواية العربيّة المعاصرة حضور لافت،إذ استجابت نماذج معتبرة منها لهذا الوعي الرّوائي العالمي المستجد،بإعلانها التحرّر وعدم الاستقرار على المنوال ذاته،إذ راحت هي الأخرى تتمرّد على أسسها المعيارية السّابقة بدرجات متفاوتة،وتعانق بدلا منها توجّها جديدا آخر يرافع لصالح معاني الخرق والعدول والتّوليد،ولا يقرّ بمنطق الاكتمال التّام والنّهائي،مواكبة بذلك منجزات السّردية المعاصرة المجدّدة،وخادمة للنصّ الرّوائي وللمتلقّي،بعيدا عن تموقع الزّوايا والنّظرات الذّاتية الّتي لا تستجيب إلّا للعزلة والتّكرار السّاذج في الغالب،وأصبح الحديث نتيجة ذلك عن روائيّين عرب حملوا راية هذا المشروع وعبّروا عنه بعديد الإنتاجات الإبداعية التي أصبحت تضاهي وتزاحم إنتاجات روائية عالميّة وصلت إلى مرحلة متقدمة من النص المفتوح المتعدّد التّأويلات،على الرّغم من النّفس غير الطّويل لهذا الجنس ككلّ متكامل في الأدب العربي،في ظلّ الظّروف الّتي مرّت بها الدّول العربيّة في فترة الاستعمارات،والّتي أبعدت الإبداعات الفنيّة عن أولوياتها بعد التحرّر مباشرة،والمتمثّلة أساسا في لملمة الجراح وتجاوز الصّدمة وبسط الحياة الاجتماعية الحسنة في كنف الأمن والاستقرار.وقد كان من تلك الأقلام الروائية من استهل مشواره أصلا في موجة الوعي الروائي المتجدّد،ونقصد به فئة المبدعين الشّباب،والبعض الآخر عمل على مواكبة موجة التّغيير،من خلال تغيير مسار قلمه نحو نموذج اقتنع بالتأكيد أنه حاضر متجاوب مع روح العصر وطروحاته.

وبذلك،وفي إطار هذا التّبني من الرّواية العربيّة المعاصرة،أصبحت نماذج بعينها تتميّز على غيرها من تلك الّتي خالفت مسار الوعي الجديد بسمات خاصّة،ما فتئت تكون محل الشّاهد على ذلك لكلّ جهود بحثية سعت إلى تعديد تلك الملامح العامّة والوقوف عليها.وضمن مسعى هذا الوعي الحداثي الذي عرفته الرّواية العربيّة المعاصرة،وأسّست من خلاله لمعايير مغايرة ونظريّة جماليّة،تجاوزت بها ما سبقها،استنادا لنظرة الروائيّين وأشكال وعيهم بالعالم المحيط بما في ذلك القارئ كعنصر فاعل فيه،ومؤثّرة في كل مشكّلات المنجز الرّوائي بإخضاعها للتّعديل والمراجعة،سأتناول موضوعا موسوما:«حداثة الكتابة الرّوائية في السّرد العربي المعاصر.قراءة في نماذج مختارة» أطمح من خلاله إلى الوقوف على التّجليات الحداثية الأساسية والبارزة والمشتركة في المنجز الرّوائي

العربي المعاصر المجدّد،والّتي يمكن من خلالها تصنيف النّصوص الرّوائية العربيّة وكذا درجات حضورها في الكتابة الرّوائية،بغية الكشف عن تمظهر حركية النصّ الرّوائي العربي المعاصر والتّنقيب في آلياته ومظاهره وتلقّيه،كلّ ذلك من خلال ثلاثة نصوص روائية عربيّة من أقطار عربيّة مختلفة في الوطن العربي(رواية الملف 42 لعبد المجيد سباطة.المغرب،رواية الجحش السوري لأسماء معيكل.سوريا،رواية رؤوس الشياطين لأيمن العتوم.الأردن)،ظهرت أنّها ذات توجّه حداثي،و شكّلت كتاباتها حضورا وازنا في السّاحة السّردية،تمكّننا من مقاربة الموضوع والتحكّم فيه،دون أن أعني بذلك أنّه ليست هناك نماذج أخرى تستحق القراءة والبحث،وهي دون شكّ عسيرة في ظلّ عدم الثّبات على حدود حازمة ومضبوطة لمصطلح الحداثة في حدّ ذاته،وكذا تعلّق مظاهر هذه الحداثة بالتّكوين والمقاصد والتوجّهات الفكرية للرّوائيين.

وإذا كان منطلق مشروع البحث هو إمكانية وجود تجلّيات حداثية بارزة مشتركة في الرّواية العربيّة المعاصرة يمكن تتبّعها من خلال هذه النّماذج المختارة،فإنّ الوقوف على ذلك يستدعى صوغ إشكالية أساسية هي:ماهي مظاهر التّجربة الحداثية في الرّواية العربيّة المعاصرة؟ تتفرّع عنها جملة من التّساؤلات توجّه مسار البحث وتجعله يلمّ بهذه الإشكالية العامّة والموضوع ككل هي كالآتي:ماهي آليات تجسيد التوجّه الحداثي في النّموذج الرّوائي العربي المعاصر؟هل جاءت الحداثة ملازمة للموضوع والشّكل معا أم اكتفت بواحد منهما في أغلب الأحيان؟ماهي الإضافة الّتي قدّمها النّموذج الرّوائي الجديد للرّواية العربيّة وللمتلقّي على حدّ سواء؟هل الحداثة الرّوائية استجابة لرغبة تحرّر كاتب أم خلخلة لوعي قارئ؟هل فرض الخطاب الرّوائي العربي المعاصر نموذجه الجديد في السّاحة النقدية؟وهل أصبح للرّواية أخيرا نموذج مكتمل ليس بحاجة لخرق جديد؟وقد انتهجت في الإجابة عنها،الإلمام بداية بمعارف نظريّة ذات صلة بها،ثمّ المقاربة التّطبيقية على نماذج بعينها للوقوف على نتائج فعل القراءة والتّأويل.

أمّا بالنّسبة لأهمية البحث،فإنّني أستهدف من خلاله الوقوف على مظاهر الحداثة في هذه النّماذج الرّوائية خصوصا،ومن ثمّة الرّواية العربيّة المعاصرة عموما،وكذا الآليات المستعملة في ذلك،ومدى فعالية هذه الآليات

في خدمة النصّ الرّوائي والمتلقّي على حدّ سواء.أما عن الأسباب فثمّة حوافز دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع دون غيره أهمّها:

إبراز إمكانيات الرّوائيّين العرب في هذا الجنس الأدبي ومدى مواكبتهم لروح العصر،رصد مواطن الجدة ومختلف التّحوّلات الحداثية التي تبنّتها الرّواية العربيّة المعاصرة ووضعها بين يدي القارئ،ميلي إلى جنس الرّواية العربيّة وحبّ الإلمام بكل جديد يلامسه،إعجابي بفسيفساء الكتابة الرّوائية العربيّة المعاصرة وموسوعيّة روائييها.

أما فيما يخصّ منهج الدّراسة،فقد عمدت إلى تخيّر مجموعة من المناهج المقاربة بغية الإحاطة الشّاملة بالموضوع هي:المنهج البنيوي،السّيميائي،التّأويلي،الموضوعاتي.غير أنّ هذه الإحاطة تبقى أيضا بحاجة إلى خطّة محكمة،ومن ثمّة فقد رسمت خطّة جاءت على النّحو التالي:

.مقدّمة

. تمهيد،عنونته بـ:الرّواية العربيّة وتجربة الحداثة،وسأتناول فيه:مفهوم الحداثة،الحداثة الرّوائية وديناميةالتّجديد، واقع الحداثة في المتخيّل الرّوائي العربي المعاصر.

. فصل أوّل عنونته بـ:حداثة البنية السّردية،وسأتناول فيه:حداثة الزّمن الرّوائي،المغايرة في الشّخصية الرّوائية،التّجديد على مستوى المكان الرّوائي.

. فصل ثان عنونته بـ:تحوّلات اللّغة وانفتاح مضامين المتخيّل السّردي وسأتناول فيه:التنوّع اللّغوي وحوار اللّغات،آلية التّناص من المسايرة إلى المغايرة،التّحديث الموضوعاتي وخلخلة يقين الوعي .

. خاتمة

ومن المراجع الهامّة التي استعنت بها في توجيه البحث وضبط آفاق المقاربة للإجابة عن الإشكالية الجوهرية المطروحة،وإنارة نقاط الظّلام المتفرّعة عنها أذكر:الرواية الجديدة،قراءة في المشهد العربي المعاصر

لمحمود الضبع،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا لابراهيم جنداري و قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود لسعيد يقطين.

أمّا عن صعوبات وعوائق البحث،فأذكر في المقام الأول صعوبة ضبط مفهوم جامع ومانع لمصطلح(الحداثة)،مما يجعل الباحث مرتبكا وقلقا في تحديد ومقاربة النّصوص الرّوائية الحداثية،إضافة إلى عسر الإلمام الشامل والنّهائي بكل التّمظهرات التّجديدية في الرّواية العربيّة،نظرا لعدم وجود آفاق ثابتة لرهان التّجديد في حدّ ذاته،لتبقى الصّعوبة الأخيرة هي تطلّب بعض المراجع الهامّة في البحث جهدا معتبرا في سبيل الحصول عليها.

غير أنّ هذه الصّعوبات لم تكن لتذلّل لولا المساعدات والإرشادات والتوجيهات المستمرة لأستاذي الفاضل الأستاذ محمد بلعزوقي،الّذي لا يسعني إلّا أن أتقدّم إليه بشكري الخاص وتقديري الكبير نظير ما تحمّله من عناء المتابعة الحثيثة،ومشاق القراءة البنّاءة ليرى هذا البحث النّور.

تـمهـيد

الرّواية العربيّة وتجربة الحداثة

تمـهيـد:يعيش الإنسان في عالم متغيّر باستمرار،فلا شيء باق على حاله وهي سنّة من سنن الكون فـ«مايعتقده كثير من النّاس ثابتا ثباتا أبديّا إنّما هو متغيّر؛فشمس اليوم ليست هي شمس الأمس ذاتها وإنّما طرأت عليها جملة من التغيّرات:(بعض الخمود في تأجّجها،نقصان في كتلتها،سمتها من الأرض...)»[1]وبما أنّ الإنسان جزء من هذا الوجود،فلم يكن هو الآخر ثابتا،وطاله التبدّل على مر العصور جسديا ونفسيا وفكريا،فحقّق غاية البقاء.

1- مفـهــوم الحــداثـة:

الحداثة المصطلح و المفهوم:

إنّ الخوض في مفهوم الحداثة،هو حديث عن واحد من المواضيع الّتي شغلت جلسات نقد كثيرة،وتشعّبت فيها الآراء و تداخلت،بل وتضاربت في أحايين كثيرة،خاصّة في ظلّ الامتداد الواسع لهذا المصطلح في ميادين عديدة ومختلفة،وكذا حساسية التّعامل معه باعتبار الأمر يتعلّق بالبحث في الأفكار والتّصوّرات،وحضور الذّات الفردية والجماعية و الموقف من هذا وذاك وصراع الأنا والآخر،وغيرها من الاستقراءات الّتي تكرّس النّسبية كلّما كانت المحاولات والاجتهادات.وإذا ما عدنا لمصطلح(الحداثة)في جانبه اللّغوي،نجده مقابلا للمصطلح الأجنبي(Modernity)،ومشتقّا من مادة(حدث)ومنه:«الحديث:نقيض القديم...واستحدثت خبرا،أي:وجدت خبرا جديدا...ورجل حدث،أي:شاب.فإن ذكرت السنّ قلت:حديث السنّ»[2]فمصطلح(حداثة)نجده بذلك يرتبط بلفظ(حديث)الذي يعني الجديد والمبتدع الّذي لا مثيل له قبله،كما يشير إلى البداية الّتي تحيل بدورها إلى الإنطلاقة الجديدة الّتي تضع حدّا مميّزا عمّا سبقها أو ما كان قبلها.

---

[1]- عزت السيد أحمد،الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية.انهيار دعاوى الحداثة ،دار الفكر الفلسفي للدراسات والترجمة والنشر،سوريا،ط2، 1999،ص9، 10

[2]– أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري،الصحاح.تاج اللغة وصحاح العربية،تحقيق:محمد محمد تامر،دار الحديث،مصر ،2009،ص 229،230

كما نجد (الفيروز آبادي) يقول:«حدث حدوثا وحداثة:نقيض قدم...والحديث:الجديد»[1] فهو يذكر مصطلح الحداثة،ليريد به المبتكر والخارج عن المألوف والمعتاد بدخوله مرحلة جديدة مفارقة،وبيّن فراقها،وقد كان استعمال هذا المصطلح«لأول مرة مع بالزاك سنة 1828 في الإشارة إلى ماهو حديث في الآداب والفنون»[2] حسب(عبد الرحمان اليعقوبي)،ومن ثمّة أمكننا القول أنّ لفظ الحداثة في عمومه يوظّف كمقابل لما هو قديم وسابق،إنّه يدل على كل محاولة تجاوزت ما كان،فغيّرت وطوّرت وابتكرت وكشفت،بأشكال تعد مظاهرا تجاوزها للتّبعيّة.

كما وجب الإشارة إلى أنّه ثمّة مصطلحات أخرى قريبة من هذا المصطلح،وتشير إلى ذات المعنى في عمومه أي التّجديد ومسايرة روح العصر،وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة،على غرار:الابتكار والخلق والإبداع والتّجاوز والحداثية والتّطوير والتّقدّم والتّحديث والتّجريب وما بعد الحداثة...غير أنّ هذه المصطلحات الثّلاث الأخيرة هي الأكثر تداولا واستعالا،و هي تعني:

-التّحديث:عرّفه كل من (عبد الوهاب المسيري) و(فتحي التريكي) بقولهما:«مجموعة العمليات التراكمية التي توجه المجتمع نحو المزيد من الإنماء والتطور والتقدم»[3] أي أنّه جملة من استراتيجيات التّفكير المستحدثة،الّتي تشكّل بتراصّها رؤية مبتكرة في الحياة،تقود مجتمعا ما لتحقيق الرّقي والازدهار المنشودين من طرف منتسبيه.

-التّجريب:عرّفه (صلاح فصل) بقوله:«يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة.فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل.مما يتطلب الشجاعة والمغامرة»[4] فهو بذلك يتحدّث عن الإنتاجات الفنيّة الجديدة،وكيف أنّ المبدع يتخطّى السّائد والمتداول من تلك الأعمال بهدف الإتيان بما يختلف به عن الآخرين،عن طريق استثمار إمكانياته المفارقة والاعتماد على آليات

[1]- مجد الدين الفيروز آبادي،القاموس المحيط،تحقيق:أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد،دار الحديث،مصر،2008،ص 336

[2]- عبد الرحمان اليعقوبي،الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر(محمد أركون-محمد الجابري-هشام جعيط)،مركز نماء للبحوث والدراسات،لبنان،ط1،2014،ص28

[3]- عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي،الحداثة و ما بعد الحداثة،دار الفكر،سوريا،ط3،2010،ص 214

[4]- صلاح فضل،لذة التجريب الروائي،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش.م.م،مصر،ط1،ص3

جديدة تحقّق له تطلّعاته وأهدافه الفنّية،وإن كانت غير مضمونة النجاح،ومن ثمّة،فالمنطلق والمبدأ هو خرق ما كان،للوصول إلى ما سيكون في إطار روح الإبداع والتصريح بميلاد عمل فني جديد،يسعى أصحابه للاعتراف به من قبل الفكر الجماعي.

-ما بعد الحداثة:هو التّعبير الّذي شاع بالضبط في ثمانينيات القرن 20م مع (فرانسوا ليوتار)،بعد أن أطلق على ما استجدّ من الفنون والعلوم في الفترة الأخيرة،وفق ملامح تشير إلى فترة زمنية بعينها حسب المروجين لها،وإن كان الهدف العام لها،بغضّ النّظر عن تفاصيلها وجزئيّاتها،هو التّطوير والتّميّز والتّقدّم بنبذ الثّبات والتفتّح على التّغيّر،فإنّها لا تعدو أن تكون فترة ضمن مشروع كبير هو(الحداثة)،والّتي تبقى دوما تراجع نفسها وتحسّن من أدائها،كفكرة دينامية تحويلية،إذ نجد في ذات السّياق (عبد الوهاب المسيري) و(فتحي التريكي) يقولان:«ما نسميه بما بعد الحداثة،لا تعدو أن تكون الصبغة الخيرة للحداثة التي تزعم أنها قد عوضتها»[1]

وبين تضارب المصطلحات،بدا لي رأي متوازن لهما،يحدّدان فيه مبادئ الحداثة الإيجابية والفعّالة الّتي تخدم الإنسان والمجتمع على حدّ سواء،فبعد أن قدّما مبرّرات لذلك،راحا يقولان:«فكل هذه المعطيات قد أوجبت العودة إلى مفهوم الحداثة»[2]

أمّا عن تلك المبادئ فقد أجملاها في ثلاث عناصر هي:

أوّلا:التآنس بوصفه اللّبنة الأساسية الجامعة لوحدة العقل البشري،ويقصد به الإطار العام المشترك في التّعايش معا،بعيدا عن التّشظيات الّتي تتولّد نتيجة خصوصيات التّنوّع الثّقافي والعلمي،ومختلف التّأثيرات والسّياقات المحيطة به.ثانيا:الحرّية بعدّها آلية تدفع إلى الإقدام على إبداء الرّأي،وتقبل وجود الآخر وحقّ الاختلاف مع الأنا،دون أن تكون هذه الحرّية مطلقة،تتجاوز هدف التقدّم والأنماط وتترفّع على تحمّل المسؤولية.ثالثا:التعقّل،أي

[1]- عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي،الحداثة وما بعد الحداثة،ص 216

[2]- المرجع نفسه،ص 221

وضع العقل بعدّه آلية لخدمة التآنس والحرّية،من خلال تجنّب المغالاة في استعماله والاعتماد عليه بما يضرّ الإنسان ويغيّبه ويثبّط نشاطاته وآماله،ويدخله في دوّامة الرّكود الثّقافي والعلمي. [1]

وإذا ما انتقلت لمفهوم(الحداثة) اصطلاحا،أجد أنّ هذا الأخير قد غدا مادّة دسمة في كتابات عديد النقّاد والدّارسين؛خاصّة في ظلّ تعدّد واختلاف زوايا النّظر وأهداف الدّراسة وقدرات الباحث،وكذلك بروز الحداثة كفكرة فلسفية،تلامس الذّات وتصوّراتها،وترافع لصالح هيكلة بنى فكرية مغايرة،وهو ما خلق تجاذبات عميقة بين السّابق واللّاحق،فأصبحت الحداثة بذلك لدى الكثير مشكلة، أذكاها أهلها الّذين يسعون إلى الإبداع والتّجديد على حساب ماض غزير وغنيّ،يشكّل الذّاكرة، بل الذّات نفسها.

كما ينبغي الإشارة أيضا إلى أنّ مفهوم الحداثة،هو أحد إفرازات النّقد الغربي،إذ كان ظهور أوّل مفهوم اصطلاحي للحداثة مع (بودلير)،بعدّه مصطلحا نقديا«يشير إلى مجموعة من التجارب الفنية»[2] أي المحاولات الفارقة للذّات المبدعة،وهي تسعى لمواكبة الرّاهن والآني،على حساب ذلك الثابت الذي غدا ماضيا يستوجب التّجاوز في ظلّ اكتشافات العصر ونشاط الثّقافة،لينتقل بعدها إلى النّقد العربي بكلّ حمولته،ويخلّف آراء عديدة حوله في ما بعد كما أشرنا إلى ذلك،ومن تعاريف الحداثة نذكر:

1.تعريف (زيجمونت باومانzygmunt bauman) ،الّذي يقول فيه:«حتى يكون المرء«من أهل الحداثة »لا بد من أن يأخذ بالتحديث،وأن يعكف عليه ويفرضه...بل لا بد من أن يدخل«عالم الصيرورة »الدائمة،رافضا الاكتمال والتعريف التام»[3] أي أنّ الحداثة هي ذلك التّحديث الذي يعدّ آلية كلّ مجدّد،حتّى يتمكّن من مواكبة الرّاهن ومسار الحياة المتجدّد باستمرار،دون أن تؤثّر فيه أيّ معيقات،بحجّة النّهائية والكمال لما تمّ التوصّل إليه،إذ يبقى كلّ شيء بذلك معرّضا للمراجعة والتّغيير مرّة أخرى.

---

[1]– ينظر عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي،الحداثة وما بعد الحداثة،ص224 ،228

[2]– بتول قاسم ناصر،محاضرات في النقد الحديث،مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث،العراق،2008،ص 51

[3]– زيجمونت باومان،الحداثة السائلة،ترجمة:حجاج أبو جبر،الشبكة العربية للأبحاث والنشر،لبنان،ط2016،1،ص26

2.تعريف (عبد الرحمان اليعقوبي)،والّذي جاء فيه:«فكرة الحداثة...تشير إلى فكرة التقدم والتطور والتجديد الدائم في بنية الفكر والواقع ودفع الإنسان إلى آفاق المستقبل والقطيعة مع كل المعيقات سواء في الماضي أو الحاضر...»[1] أي أنّ الحداثة تصبو إلى المغايرة المستمرّة في بنية الفرد،بما يتوافق مع واقعه، ومع ما يوجّهه نحو استشراف مستقبله، بعيدا عن كلّ العراقيل الإيديولوجية،والآراء المتشدّدة الّتي تشكّل عثرات وهفوات،تحول دون صقل الجانب الثّقافي والفكري في بنية الإنسان،وتعمل على تقويض فعاليته ومفعوله .

3. تعريف آخر،نجد (عبد الوهاب المسيري) و(فتحي التريكي) يقولان فيه:«الحداثة هي نقطة استكمال الدورة الجدلية للتفاعل الحضاري بين الشعوب والأمم.وهي حركة دائمة تستبدل بالقديم جديدا،وذلك بالاعتماد على المنجزات العلمية والعقلية والثقافية في جميع الحضارات»[2] أي أنّها ملمح أساسي لتلاقح الشّعوب وتشابك الثّقافات،ونتيجة حتمية لاستلهام ما جدّ من الأفكار تأثّرا وتأثيرا.

4.كما خاض (محمد سبيلا) في ذات المفهوم،عندما قال بأنّ الحداثة:«هي ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميّز بدرجة معيّنة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح»[3] فهو بذلك يرى بأنّها عملية مؤطّرة بآليات وتقنيات،تعمل على تغيير بنية المجتمعات،بتحقيق التميّز و الإبداع و الابتكار فيها،بوصفها إحدى ملامح المجتمع الحديث و المزدهر.

---

[1]– عبد الرحمان اليعقوبي، الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر(محمد أركون–محمد الجابري–هشام جعيط)،ص34

[2]– عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي،الحداثة وما بعد الحداثة،ص212،213

[3]– محمد سبيلا،مدارات الحداثة،الشبكة العربية للأبحاث والنشر،لبنان،ط1،2009،ص123

الحداثة في النّقد العربي بين القبول والرفض:

حملت فكرة الحداثة والتّحديث في حقب تاريخية متواترة دلالات ومقاصد إيجابية حسب البعض،بعد أن استطاعت أن تجعل الإنسان يتلاءم مع الواقع،ويتكيّف مع مستجدّاته ويتجنّب في الوقت ذاته التحلّي بصفات السّذاجة والتخلّف والتقهقر،من منطلق أنّ الّذي لا يتقدّم يتأخّر،فظهر بذلك مناصرون لها،يؤيّدونها ويعملون على التّرويج لها والدّفاع عنها،سواء في موطن النّشأة أو في مواطن أخرى من العالم،تأثّرا وتناقحا.ففي ذات المنحى نجد عزت السيد أحمد يقول:«الحداثة ضرورة لا معدّى عنها و لا مفرّ منها،لأنّها آلية تلقائيّة مبثوثة في عمق الذّات البشريّة»[1] فهو بذلك لا يدع أيّ مجال للشكّ حول ضرورة الإقبال على مستجدّات العصر في مختلف أوجه النّشاط الإنساني،بوصفها أساس هام لبناء فكر جديد مواكب ومدرك لما حوله في العالم من الذّوات الأخرى والأشياء.

كما نجد أيضا (عبد الرحمان اليعقوبي) يشير إلى أهمّية تغيير الذّهنيات وعصرنتها،وبناء بنية فكرية مواكبة للتّطوّرات الحضارية باعتبارها آلية يمكن بها استقبال الوافد الجديد وحسن الحكم عليه،إذ يقول:«من الضروري إبراز الدور الأساسي للفكر في تغيير الواقع...كل محاولة لتحديث البنيات الحياتية قبل تحديث الفكر هي محاولة ذات فائدة قليلة » [2] وهو بذلك ينبّه إلى الدّور المفصلي لتهيئة العقليات وتكوينها،قبل استقبالها لكل حديث من العلوم والمعارف،فلا مشكلة مع الانفتاح على الحداثة إذا كان العقل غير قاصر،بل يشكّل في حدّ ذاته إذا كان متطوّرا ومسايرا، نسقا محدثا قادرا على إقامة حوار حقيقي،بنّاء وفعّال،مع الأفكار الحداثية،بما يخدم الوعي الثّقافي الفردي والجمعي.

ولم تكن كلّ الآراء حول الحداثة في النّقد العربي تسير في هذا الاتّجاه،بل برزت في الأفق بحوث ودراسات أخرى مخالفة لما سبق ذكره،كشفت عن تباين وشرخ في ساحة النّقد العربي،وصل حدّ خلق صراعات

---

[1]– عزت السيد أحمد،الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية.انهيار دعاوى الحداثة ،ص 9

[2]–عبد الرحمان اليعقوبي،الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر(محمد أركون–محمد الجابري–هشام جعيط)،ص10

وجبهات،تضاربت فيها المواقف وتعاركت الأفكار،خاصّة عندما تصرّ على رأيها،وتعتبر كل دعوات الآخر مغالطة ينبغي فضحها ونبذها والوقوف ضدّها.فـ(حلمي محمد القاعود)مثلا،نجده يهاجم فكرة الحداثة وروّادها،إذ يرى بأنّها خطر على الثّقافة العربية وتراثها الثّريّ،خاصّة وأنّها تنتهج حسبه آلية قطع الصّلة بالماضي،والنّظر إلى بعضه على أنّه ينافي التطوّر والتّجديد،ويحرص على بقاء القديم ودوامه،يقول متحدّثا عن رواد الحداثة«يتفقون فيما بينهم على قطع صلة العربي المعاصر بماضيه تماما ...لقد أوهمونا- أي أصحاب المغالطة أو الحداثة- أن الإسلام ضد التطوّر والتجديد والإبداع والابتكار...»[1] فهو بذلك يرفض فكرة الحداثة بوصفها تسعى لبناء الجديد على حساب إهمال القديم والتنكّر له،أو الاستقلال عن الماضي،بحجّة أنّه غير صالح لإبداع جديد أو أنّه معيق لتحقيق ذلك.

فما بين الرأين تشعّب الجدال وطال الكلام،إذ:«يبدو الجديد أمام المجدّدين برّاقا ومؤتلقا يشدّهم إليه بكلّ قوّة»[2] فيغدو هذا الجديد بذلك مطلبا ملحاّ وهدفا مستباحا،والتمسّك به منطقيّا وملائما لروح العصر،وقادرا على البروز والتميّز.وعلى خلاف ذلك:«المتمسّكون بالقديم ...فإنّهم ينظرون إلى الجديد نظرة خوف ورهبة تدفعهم إلى معاداة هذا الجديد، ومحاربته أيضا»[3] إنّها نظرة خائف من هزّات تطال سكينته وهدوءه،فيتعدّى على أصله وكيانه،ومن ثمّة استقراره.وقد ظلّت جلسات النّقد حقلا خصبا،يستوعب الرأي والرأي الآخر،ليبقى في كلّ ذلك حسب رأيي الرقيّ بالذّات،وتكوين المجتمع المبدع والفعّال والمشارك في الابتكار معيارا للقبول والرفض.

هل الحداثة ضرورة؟

إنّ الذّات البشريّة بطبعها تنبذ الرّكود والسّكون،وتتفاعل بحيوية مع كلّ متحرّك وحيويّ في شتّى مناحي ومجالات الحياة،فالإنسان يحبّذ ما استجدّ من اللّباس والكلام والأكل والأشياء وغيرها،بعدّها تبعث في نفسه

---

[1]- حلمي محمد القاعود،الحداثة العربية المصطلح-المفهوم،دار الاعتصام،مصر،1998،ص5 ،6

[2]- عزت السيد أحمد، الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية.انهيار دعاوى الحداثة ،ص 16

[3]-المرجع نفسه،ص نفسها

النّشوة والرّاحة وحبّ الاكتشاف،على خلاف الجامد والثّابت الّذي يبثّ الملل والكآبة،بإطلالته المتكرّرة ورتابته الساذجة.كما أجد في المقابل الواقع منفلت من السّيطرة المطلقة للإنسان،فهو يتجدّد تلقائيا،مخلّفا تحوّلات متعدّدة تبتعد عن أيّ تحديد تاريخي أو رزنامة مؤقّتة،وهو ما يستوجب على هذا الإنسان تطوير فاعليته الإنسانية، وتبنّي بحث مستمر لبناء أفكار جديدة،تساير مستجدّات الرّاهن وتستعدّ لآفاق المستقبل.

فالمتمعّن في الوجود الإنساني،يكتشف جليّا أنّ العقل البشري لم يتوقّف يوما عن عرض الجديد والتّرويج له،والسّعي من أجله في كلّ الحقب التّاريخية،الّتي عرفتها المجتمعات،رغم ما ظهر مع كلّ طرح من أزمات وصراعات؛بدافع المعارضة،ومن ثمّة يصيرل(الوعي الحداثي)في الأخير أحقّية في الوجود،فهو روح العصر وسبيل التّأقلم مع الواقع ومعطياته المتحوّلة والمستجدّة،خاصّة عندما تكون النّظرة إلى الحداثة«تشير إلى فكرة التقدم والتطور والتجديد الدائم في بنية الفكر والواقع ودفع الإنسان إلى آفاق المستقبل والقطيعة مع كل المعيقات »[1] أي تحديث الجانب المهمّ في الذّات الإنسانية(العقل)،وإعادة هيكلته،ليتعايش مع مستجدّات الواقع،ويبتعد عن مختلف مظاهر الضّعف والقصور إزّاءها،أو بعبارة أخرى،التّأسيس لفكر منهجي مستحدث،يملك آليات قراءة وتأويل متطوّرة،تتلاءم مع ما استجدّ من العلوم والمعارف والتّكنولوجيات،وكلّ إفرازات الحداثة،بعيدا عن تهم القطيعة والفصل،فيكون تغيير البنية الفكرية أساس مهمّ لتحقيق النجاح .

إنّني هاهنا أخوض في فكرة الحداثة،الّتي بدت مشروعا هامّا في كثير من الفنون والعلوم،عند النّظر إليها بوصفها طرحا معرفيّا يعني التّجديد الفكري الواعي،الّذي يصبو المبدع و منه المجتمع إليه،من خلال الاستفادة من الإنتاج العلمي المتراكم و المتواتر،أو بعبارة أخرى:«بناء فكر حداثي قادر على إقامة حوار حقيقي بيننا وبين

[1]–عبد الرحمان اليعقوبي،الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر(محمد أركون–محمد الجابري–هشام جعيط)،ص34

الأنا والآخر من أجل الاستفادة من منجزات الحاضر ومعطيات الماضي»[1] فيكتسب بذلك إمكانية اللّحاق بالحضارة والمشاركة في التّشييد والإثراء وإبداء الرّأي بما يملكه من آليات وأدوات تمكّنه من ذلك.

إنّ التنكّر لمعطيات الحاضر بهذا المفهوم أمر لا يعدو حساسية متسرّعة أو قداسة مفرطة،وجب تجاوزهما،فمن غير المعقول ليّ الأعناق إذا كان الإبداع المبتكر يقدّم إضافة جديدة وثراء فعّالا في حقل علمي ما،ويؤسّس لنظرة تنمّي الذّاتية وتجعلها تساير روح وآراء العصر،باستقلالها عن إكراهات نقدية تثبّط الفكر،وتعمّق شعور الاتّكال،وتكرّس العقلية التّقليدية نموذجا،فالرّجاحة تستوجب تجنّب الإصرار على الرّفض المطلق لفكرة الحداثة،والقول بمعاداتها وخلق جدال نقديّ لا غاية له سوى إشغال السّاحة العلمية بآراء متضاربة لا نهاية لها،واللّجوء بدلا من ذلك إلى الإقبال على كلّ ما يخدم ذواتنا وحاضرنا ومستقبلنا،وفي الآن ذاته لا يثير الجدل.كما نجد(حلمي محمد القاعود) يقول متحدّثا عن الحداثة الأدبيّة:«لا ضير أن يسعى بعضهم من أجل حداثة أدبية تتجاوز النماذج المكرورة والباردة في أدبنا المعاصر،إلى نماذج أكثر قوة ونضجا وجدّة وابتكارا وحرارة،وإثارة أيضا،طالما كان أصحابها يملكون الموهبة الأصيلة والأداة الفنية الناضجة»[2] أي قبوله لجوء الأدب إلى تجديد ذاته،وإعادة هيكلة نفسه من جديد؛إذا كان في هذا المستجدّ إضافة وزيادة،تجذب المتلقي وتجعله يرغب في الإقبال عليه،لكسره توقّعاته ومكتسباته القبلية،والآلية في كلّ ذلك هي العقل النّاضج بالاستعدادات الفطرية والإمكانيات المكتسبة،بعد أن ظهر قبل ذلك معارضا لفكرة الحداثة الأدبية من خلال قوله الّذي جاء فيه:«مازال دراويش [الحداثة] في عالمنا العربي مصرّين على استثمارها والترويج لها،بعد تجاوزها في بلاد المنشأ والمنبع»[3] لقد صار إذا يؤكّد على قبولها،إذا توفّرت فيها شروط،كما ذكر ذلك في قوله السابق.

---

[1]– عبد الرحمان اليعقوبي، الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر(محمد أركون–محمد الجابري–هشام جعيط)،ص 20

[2]– حلمي محمد القاعود، الحداثة العربية المصطلح–المفهوم ،ص 23

[3]– المرجع نفسه،ص 9

كما نجد (عبد الله محمد الغذامي)،يعتبر التّجديد ميزة إبداعية وإحساس بروح العصر وعادة متأصّلة في الحياة،ومن يعارضه وتأباه نفسه،فإنّه يفتقد آلة الإبداع،وإمكانية العطاء وذوق المتعة،الّتي تتيحها الحياة كلّما تجدّدت بتخطّيها للأفكار المألوفة،والآراء السائدة،إذ يقول:«معارضة التجديد في الحقيقة معارضة لناموس الحياة،إذ إن طبع الحياة التجدد الدائم،ورفض هذا التجدد هو رفض للحياة نفسها»[1]

2-الحداثة الرّوائية وديناميةالتّجديد:

لقد سعى الفرد منذ أن خلقه الله عزّ وجلّ،وبثّ فيه روحه إلى إعمال عقله وصقل أفكاره،وهو ما يتجلّى بوضوح فيما وصل إليه اليوم من مخترعات تقنية خارقة وأفكار علمية راقية،بعيدا عن قيود الخرافات والأساطير التي آنسته أياما وألهته دهرا،إنّه حريص على تطوير أفكاره وتجديدها باستمرار في شتى الميادين والمجالات بعيدا عن فزّاعة قداسة الماضي وحرمة تجاوزه،كلّ ذلك في شكل حركات فكرية مبتدعة ومولّدة للأفكار والآراء،طرحت أسسا ومبادئ عدّت بمثابة دعائم غذّت الحياة الثّقافية والاقتصادية والسّياسية والاجتماعية ...على حدّ سواء وأثّرت فيها.

فبعد أن أدرك الإنسان (المثقّف)قيمة وأهمية عقله في هذا الوجود،حافظ على دينامية تنشيطه،باعتباره أداة لإثبات حضور ذاته وتفاعلها مع الآخر والمحيط،إنّه«وهو يقرأ الوجود،بمافيه ذاته،ويفهمه ويفسّره.يسير في عمليّة تغيّر دائمة،في كلّ لحظة يكتسب شيئا جديدا؛فكرة،معرفة،استعدادا،طاقة،انفعالا،عاطفة...ليكون بذلك مؤهّلا وفي كلّ لحظة لتقديم شيء جديد»[2] فيوما بعد يوم يطرح جديدا يغني به ماهو موجود،نتيجة تتبّعه لذاته ومساءلتها وهي وسط عالمها الّذي تستقرّ فيه،سواء بتجاوزه كلّية أو بتعديله زيادة أو نقصانا أو تشويشا،فالدّراسات التّاريخية لم تقدّم على مرّ عصور خلت عصرا لم يشهد حاضره تجاوزا لماضيه بطريقة أو بأخرى،رغم ما يخلق من جدلية بين الماضي والحاضر،وأيّهما الأصحّ والأنسب،والمهمّ من كلّ ذلك أنّ التّجديد ثابت وحاضر في كلّ

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي،الموقف من الحداثة ومسائل أخرى،ط2، 1991،ص 20

[2]-عزت السيد أحمد، الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية.انهيار دعاوى الحداثة ،ص10

عصر،والإنسان ينتج ويبدع ثمّ يجدّد إنتاجه باستمرار،أيّا كانت الكيفية والطّريقة.فالإبداع قرين التّجديد والمغايرة الفعّالة،وضمن هذا السّياق جاء استعمالي لمصطلح الحداثة في الرّواية المعاصرة،لأقصد به التّجريب الخلّاق والمغايرة الإبداعية والتحوّل الفنّي الّذي طال الرّواية المعاصرة شكلا ومضمونا،وهي تهيكل كيانها وتنسج خيوط جسدها وروحها،فبعدما يجهز الرّوائي بداية حكاية مكتملة الأركان،يلجأ إلى إعمال آلته الإبداعية وروحه الفنّية لزعزعة ذلك المتن الحكائي وتشتيته،ثم إعادة بنائه وتصنيعه وفق رؤية ووعي خاضعين«لاعتبارات كثيرة،أملتها نظريات التجريب وأنماط الحكي ونظريات الشعرية والجمال»[1] .

إن الرّواية الجديدة تعمل وباستمرار على تجريب تقنيات وآليات جديدة تمكّنها من تجاوز السّائد والمألوف،وتؤسّس لرواية تجريبية جديدة مفارقة للنّموذج التّقليدي ومستجيبة لروح العصر وتغيّراته العاتية،فالتّجريب بذلك آلية اعتمد عليها الرّوائيون الجدد لتحقيق انطلاقاتهم الجديدة،كما قال (محمود الضبع):«أليس التجريب في ذاته وسيلة وليس غاية،إذ بمجرد تحقيق التجريب لمساراته ووصوله إلى تهشيم المرتكزات القارة فإنه يسعى على الدوام إلى البحث عن تجاوز هذه المرتكزات التي تم إقرارها إلى جماليات جديدة ومرتكزات جديدة»[2] أي أنّه الأداة الفعالة الّتي يعتمد عليها الرّوائي إذا ما أراد تكسير ماهو كائن،والتوجّه نحو بناء تقنيات وممارسات جديدة مخالفة لتلك المعهودة لدى المتلقي،كما أنّ هذه الأداة الإجرائية (التّجريب)تغيّر طريقة وكيفية اشتغالها على النّصوص الرّوائية المهيكلة مجدّدا باستمرار كونها ترتبط حسبه «دوما بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها»[3] فهي لا تستقرّ على تقنيات ثابتة ومستقرة،وإنما تستجيب للحركات الفكرية والفلسفية التّجديدية الّتي يطرحها العقل الإنساني كما أشرنا إلى ذلك آنفا.

---

[1]- عبد القادر بن سالم،السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)،اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1،2009 ،ص113

[2]– محمود الضبع ،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2010،ص17

[3]– المرجع نفسه،ص نفسها

وبعد الإقرار بوجود رواية جديدة تبنّت التّجريب وسيلة،وراحت تتجاوز النّموذج السّابق بتقنيات وآليات مغايرة شكلا ومضمونا،يمكننا القول إذا أنّ الرّواية بوصفها جنسا أدبيّا لم تستقر على نموذجها الكلاسيكي الأوّل،بل شهدت حيوية مستمرة ونشاطا دؤوبا منذ ظهورها إلى اليوم،حتى لا يتجاوزها الزمن وتغرّد بذلك خارج السّرب،وقد استندت في كل ذلك على مستجدات الأدب والنّقد والفلسفة بالدّرجة الأولى،وباقي العلوم بدرجة أقل،لتشييد كتابة روائية جديدة،تجذب المتلقّي وتسحره بهيكلتها وبنائها المفارق والّتي قال عنها عبد القادر بن سالم بأنّها:«أضحت اليوم تراهن على البحث عن علاقات فنية جديدة ترتسم على مشهدية الخطاب»[1]. لقد دفعت الرّواية المعاصرة بكاتبها خاصّة في ظلّ شساعتها وثرائها وتعقيدها،إلى تبني خيار«يكسر نمطية الساكن ويعلن تمرده على سكونية الخطاب»[2]ليصبح هذا الخيار بعدها واجبا على الرّوائيين،إذا ما أرادوا لأعمالهم الحضور الإيجابي والبزوغ الفعّال،بعيدا عن الرتابة والتكرار السّاذج الّذي ينبذه العقل وتنفر منه النّفس في غالب الأحيان.وفي السّياق ذاته أجد على سبيل المثال رأيا فاعلا لـ(نتالي ساروتNathalie sarraute) تؤكّد من خلاله على عامل الجدّة بدعوتها الصريحة إلى تبنّيه،كما أشار (صالح مفقودة) إلى ذلك في قوله«"نتالي ساروت"تدعو إلى مواجهة واقع جديد،وكشف عوالم مجهولة من خلال عملية الخلق وتدعو إلى الجدّة في الطرح،والابتعاد عن الموضوعات المألوفة بغية الوصول إلى أشكال جديدة وجميلة»[3]

وقد دافع كثير من النقّاد عن حركة التّجديد و التّجريب التي كانت انطلاقتها الأولى والنوعية على يد روائيين غربيّين،ركبوا موجة التّغيير وواكبوا حركة التطوّر التي مسّت عدّة علوم بما فيها الأدب والسّرد عموما،متمرّدين على إنتاجات روائية تجاوزها الزّمن حسبهم،فأنتجوا أشكالا روائية بسمات مفارقة عكست سيرورة التجدّد الّتي مست الرواية المعاصرة أمثال (نتالي ساروت)،(كلود سيمونclaude simon)،(ألان روب غرييه Alain robbe grillet)...ليسير بعدهم روائيون عرب على ذات الخطى وهم يحرّرون إنتاجاتهم الرّوائية،وقد أشار(سعيد

---

[1]– عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)،ص113.

[2]–المرجع نفسه،ص نفسها

[3]– صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،لبنان،ط2، 2009،ص31

يقطين) إلى هذه القضية في قوله الذي جاء فيه:«خلال العقدين الأخيرين (من القرن العشرين) ظهر في التجربة الروائية الأنجلو–أمريكية اتجاه ارتبط بـ"الحداثة"التي أرسيت أهم دعائمها في الرواية الجديدة.وعرف هذا الاتجاه عند الدارسين والنقاد بـ "تيار ما بعد الحداثة"»[1]فتصريحه هذا يشير من خلاله إلى الحركية المستمرّة التي تبنّتها الرّواية عالميا في سبيل إعادة النّظر في مشكّلاتها،لتحديثها وتجلّيها بمظاهر متغيّرة،في سياق مسار الإبداع والخلق الّذي تبنّاه ذلك التّيار التّحديثي كإطار عام في مجالات شتّى بما فيها الأدب،فالتّجارب الرّوائية الأنجلوأمريكية إذا وهي تستجيب لهذا التّيار وتتفاعل معه،راحت تقدّم نظرة جديدة ومختلفة عن كيفيات هيكلة المنجز الروائي،لتقدّم بذلك المتميّز والمستجدّ في ساحة الخيال الرّوائي،وقد كان هذا الحديث من (سعيد يقطين) في خضمّ تطرّقه لتقنية الميتارواية الّتي تبنّاها الرّوائي المجدّد وهو يبدع عالمه الروائي،وسيكون لي كلام حولها في محطة لاحقة من البحث.

أما (شكري عزيز الماضي) فنجده يقول متحدّثا عن التّجديد الأدبي بصفة عامة:«إنه يعني إحساس الأديب بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفهمه.ولهذا لابد من البحث عن أدوات جديدة فاعلة في هذا المضمار»[2] فهو بذلك يرى أنّ الأديب يلجأ مجبرا للتّجديد،إشباعا لرغبته الذّاتية المتعطّشة للتكيّف مع محيطها كمرحلة أولى،ولا يتأتّى له ذلك إلا بتغيير أدواته وتطويرها،حتّى تكون فعّالة ومواكبة لمتغيّرات الواقع المتملّص،وهو ذات الرّأي الّذي ذهب إليه (فؤاد نصر الدين)قائلا:«أصبح من الضروري أيعيد الروائي المجدد قبل كتابته الإبداعية التفكير في الطرائق والرؤى وكافة الوسائل التقنية للتعبير عن القضايا،ومتطلبات،وحاجات عصره و إلا لكان عمله مكررا،ولا إضافة له على المستوى النوعي»[3]

---

[1]- سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ،دار الأمان،لبنان،الجزائر ،المغرب،ط1، 2012،ص123

[2]– شكري عزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الجديدة ،355،عالم المعرفة،الكويت،سبتمبر 2008،ص11

[3]– نجاة صادق الجشعمي،التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية"الجزء الثاني".السيد حافظ نموذجا، ص58

أي أنّ المبدع الّذي تبنّى التّجديد،باعتباره يمسّ العالم بأسره وفي كلّ المجالات،وليس الأدب فقط،ملزم بتغيير نظرته لهذا الجنس وكيفية تعامله معه من جميع جوانبه المهيكلة له،وإلّا أصبح إنجازه منبوذا غير مواكب لواقع يتجدّد باستمرار،ويحتاج إلى إبداعات تتجاوز المألوف والسائد،وتؤكّد حضورها كحلقة هامة بروح عصرية غير منتهية الصلاحية.لقد أصبح من واجب كلّ عصر أن يبصم على تجاوزات فنّية هامة وملفتة في شتى الإبداعات بكل أنواعها،فتجارب الحياة المتتالية وتفكير الإنسان الدائم هما سرّ الفوارق الّتي يصنعها كلّ عصر يأتي،سواء في الأدب أو في غيره.

كما نجد (محمود الضبع) يسير في المنحى نفسه في قوله:«إن التطور الأدبي الحادث هو جزء من بنية كلية يمثلها التطور في كم وكيف المعرفة على اختلاف حقولها وتخصصاتها »[1] فهو يرى أنّ التطوّر الأدبي يحدث في سياق تطور التّفكير البشري عموما،ويكون هذا التطوّر كمّا وكيفا في مختلف الإنتاجات البشرية،ثم يواصل متحدثا عن الرّواية الجديدة خصوصا«ظهرت الرواية الجديدة بوصفها أولا حتمية من حتميات التطور التي تقتضيها صيرورة الحياة،وبوصفها ثانية حداثة جديدة للسرد ومحاولة لتأسيس وعي جديد بآليات جديدة وطرائق سردية جديدة تسعى نحو المغايرة عن السائد والمطروح »[2] فهو بذلك يرى أنّ ولادة النّموذج الجديد للرّواية،إنّما كانت نتيجة عاملين اثنين مهمّين،الأوّل مواكبة التطوّر الحاصل في شتّى مكنونات الحياة،والثّاني لجوء السّرد إلى تحديث نفسه وتجاوز صورته المألوفة والمتداولة،والبحث عن آليات وتقنيات جديدة يتجاوز بها ماضيه المعروف والمتداول،خاصّة في ظلّ تجدّد الأدب وتطوّره«على نحو أسرع من كافة أشكال ومظاهر الثقافة والممارسات الإنسانية»[3]حسبه،نظرا للمرونة الّتي يتمتّع بها بفضل اللّغة الّتي تنطوي على إمكانات خارقة في خلق العلاقات غير المتناهية.

---

[1]– محمود الضبع،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر ،ص8

[2]–المرجع نفسه،ص9

[3]– المرجع نفسه،ص11

إن المتأمّل في كلّ هذه الآراء،يدرك يقينا أنّ الرّواية الجديدة لم تكن خيارا بالنّسبة للسّرد،وإنّما جاءت كحتمية للتطوّر الحاصل في الثّقافة عموما والأدب على وجه الخصوص،ولمّا كان لكلّ جديد بداية،فقد أجمع النقّاد على أنّ البداية الأولى كانت على يد (ألان روب غرييه)،كما نلمس ذلك في قول لـ(محمود الضبع) يقول فيه متحدّثا عن الرّواية في نموذجها الجديد:«عام 1963م على يد الروائي الفرنسي ألان روب غرييه في كتابه "نحو رواية جديدة"،حين قاد الثورة على الكتابة الروائية كما رسخ لها فلوبير وبلزاك وغيرهم»[1] فغرييه بتجربته هذه حرّر كثيرا من الرّوائيين ودفعهم إلى إطلاق عنانهم لخيالهم حتّى يحرّروا روايات مختلفة تتلاءم مع روح العصر وتحوّلات المجتمع،وفي خضّم ذلك برز في الأفق تحوّل نقدي وجمالي مقابل ذلك،راح يراقب الرّواية الجديدة لينظر إليها،ويجيب على كثير من التّساؤلات المتعلّقة بها،من قبيل ماهيتها وحدودها وأعلامها...وهو أمر طبيعيّ بل ضروريّ بالنّسبة للممارسة النّقدية،والّتي تلعب دورا هاما في التّعريف بها وتقريبها من الباحثين والقرّاء.

لقد أثار النّقد المعاصر كثيرا من النّقاط وهو يعرّف بالرّواية الجديدة ويؤسّس لها ويتبع خطواتها،من ذلك أنّها تسمية لنماذج روائية جديدة بنت عالما متخيلا مفارقا لما كان سائدا،وتحرّرت من المعيارية والنّمذجة السّردية الّتي قيّدت الرّوائي ووقفت حائلا بينه وبين تشكيل وعي جديد،يتبنّى الاختلاف في نهاية المطاف،كلّ ذلك إنما ينفي عنها صفة المدرسة أو الاتّجاه،وما هو على شاكلتها،وهو ما يؤكّده مؤسّسها(غرييه) في قوله:«وإذا كنت أستخدم عن إرادة في أكثر من مكان كلمة«الرواية الجديدة» فليس ذلك للإشارة إلى مدرسة ولا حتى إلى مجموعة محددة مكونة من كتاب يعملون في نفس الاتجاه،وإنما هي تسمية مريحة تجمع كل هؤلاء الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة كفيلة بالتعبير،أو بخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم »[2]

[1]– محمود الضبع، الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر ،ص35

[2]– آلان روب جرييه،نحو رواية جديدة،ترجمة:مصطفى ابراهيم مصطفى،دار المعارف،مصر،ص19

كما يشير إلى ذلك أيضا (بلحيا الطاهر) قائلا:«إنّ أغلب نقاد وكتاب هذه النزعة الجديدة لايعتبرونها مدرسة فلسفية أوفكرية»[1]ولم يكن اعتبار الرّواية الجديدة مجرّد نزعة أو حركة فردية تجديدية وليد الصّدفة،وإنّما جاء استنادا إلى مصوّغات حسمت هويتها الفنّية أهمّها أنّها:«تنوع مرتكزات الأخذ،و لا تستقر عند رأي بعينه»[2]إضافة إلى عدم تقديمها لقالب جاهز بملامح واضحة تتبنّاه الرّوايات الجديدة كنموذج لها لتنسج على منواله،كما بيّن غرييه ذلك في قوله:«فهذا لايعني إطلاقا أن تكون هناك نظرية أو قالب يصنع مسبقا لتصب فيه كل الروايات بعد ذلك»[3]وكمصوّغ ثالث نجد أنّ الرّوائي يبني نموذجه الجديد بناء على قواعد تحمل في حدّ ذاتها قابلية التّكسير والتوجّه نحو قواعد أخرى مستجدّة،ليثبت بها انتماءه لعالم المغايرة المستمر دون توقّف أو ممانعة،كلّما استدعت الحاجة ذلك،كما أشار لذلك (غرييه):«على كل كتاب جديد ينأى عن التقيد بالأشكال الثابتة أن يحاول تكوين القواعد التي ترسم «ديناميكيته» في نفس الوقت الذي ينتج فيه عوامل تحطيم هذه القواعد نفسها »[4] .

ومن ثمّة،فإن لهذا التحوّل الرّوائي الجديد أشكالا لا شكلا واحدا،هذه الأشكال تخالف الشّكل المألوف بدرجات متفاوتة من المغايرة والتّجديد،تبعا للرّوح الإبداعية للرّوائي،فيصبح التّجاوز والاختلاف وكسر المرتكزات المتداولة،هي العوامل المشتركة بينها،وعن ذلك دوما يقول بلحيا الطاهر:«لايوجد نصوص روائية جديدة بقدر ما يوجد روائيون جدد،فلكل أديب منهم نظرته الإبداعية الخاصة للفن الروائي،ومن ثم فإن تعامله صار متميزا مع عناصرها الجمالية الفنية،من تلك التي يراها قواما لعمليته الإبداعية»[5] وهو نفس الملمح الذي قدّمه(شكري عزيز الماضي)في قوله:«فالرواية الجديدة ألوان عديدة وفلسفاتها متعددة وكذا مفاهيمها.ولهذا فلا غضاضة أن نجد

---

[1]–. بلحيا الطاهر،الرواية العربية الجديدة.من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة .جذور السرد العربي،ابن النديم للنشر والتوزيع،دار الروافد الثقافية–ناشرون،الجزائر،لبنان،ط1، 2017،ص100

[2]– المرجع نفسه،ص نفسها

[3]– ألان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ،ص21

[4]– المرجع نفسه ،ص21

[5]–بلحيا الطاهر،المرجع نفسه،ص95

تباينا،وربما تعارضا أو تناقضا،بين ألوانها المتنوعة،بل قد نجد هذا التباين والتناقض بين روايتين لكاتب واحد»[1] ولمّا كانت هذه خاصية في دينامية الإبداع ذاتها،فإنّ محاولة الوقوف على مواطن الجدّة والخلق،ستكون إذا بتتبّع الآليات المتكرّرة والمنتشرة والمشتركة في أكثر من نموذج،والمشكّلة لمركز ثقل فعّال استمرّ حضوره في الإبداع الرّوائي كقاطرة،توجّهه وتنقاد نحوه جوانب أخرى في عملية بناء المتخيّل الرّوائي.

ولم يقتصر النّقد الأدبي المعاصر على الخوض في قضية نشأة الرّواية الجديدة وهويتها فحسب،بل وقف أيضا على تسمياتها المتعدّدة والمختلفة«فقد أطلقت عليها تسميات عديدة منها:رواية اللارواية ANTI NOVEL،والرواية التجريبية Experimental novel،ورواية الحساسية الجديدة،والرواية الطليعية،والرواية الشيئية والرواية الجديدة NEW NOVEL» [2]

إضافة إلى ذلك نجده في موضع آخر يؤكّد أنّ الرّواية الجديدة ليست نموذجا متمرّدا على قواعد الجنس وخواصّه،وإنّما هي متخيّل سردي يحافظ بصورة عادية على اللّبنات الأساسية لجنس الرّواية في تكوينه،والّتي تجعلها تحافظ على هويتها الانتمائية له،لتبقى الحرّية في كيفية توظيفها واستعمالها داخل المتن الرّوائي،وهو ما أشار إليه (محمد مرتاض) في قوله:«والرواية الجديدة لا تخلو من القواعد العادية المتعارف عليها لأيّة رواية لأنّها هي أيضا تشتمل على العقدة أو على عقد عديدة أحيانا،أضف إلى ذلك الحدث...»[3] .

ومن الرّوائيين الجدد الّذين يمثّلون الرّواية المعاصرة المستحدثة أذكر مثلا:"هنري جيمس Henry james"،"مارسيل بروستMarcel proust"،" خولة حمدي"،"الميلودي شغموم"،"سارة النمس"،"أسماء معيكل"...

---

[1]– شكري عزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الجديدة ،ص14

[2]– المرجع نفسه،ص نفسها

[3]–محمد مرتاض،السرديات في الأدب العربي المعاصر،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2014،ص 176

ولمّا كانت«حركة التّاريخ لا تتقهقر،هي سائرة إلى الأمام لا تعترف بالكسالى والمقصرين المتخاذلين المتقوقعين على ذواتهم»[1] كما قال (بلحيا الطاهر)،استقبل الرّوائيون العرب الكتابة الرّوائية الجديدة،وهيّؤوا لها الحاضنة المناسبة،فظهرت نماذج روائية عربيّة معاصرة في السّاحة الأدبية العربيّة،وهي تحاول محاورة القرّاء بكل جرأة والتماس قبولهم لها وتفاعلهم معها،خاصّة وأنّ«فن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص»[2] بحكم قصر تجربة الكتابات العربية فيه عموما.

3-واقع الحداثة في المتخيّل الرّوائي العربي المعاصر:

لقد أبان السّرد العربي المعاصر عن إمكانات وقدرات قيّمة في جنس الرّواية،كشفت عنها تلك الرّوح الإبداعية المتعطّشة الّتي أغنت السّاحة الأدبية عربيّا وعالميا بإنجازات عربية متميزة،اكتسبت مقبولية ومكانة هامّة بين نظرائها في العالم،هذه الإنجازات،إنّما كانت ثمارا لروائيّين متذوّقين آمنوا بقدراتهم ومواهبهم،وتطلّعوا لإرواء شغفهم وتعطشهم بعيدا عن سلطة المعيارية وفزّاعة الآخر.

وإذا كانت الرّواية العربيّة اليوم قد وصلت إلى مكانة عالمية(من خلال الجوائز المعتبرة التي تحصّلت عليها وكذا المقروئية)أصبحت تزاحم بها نظيرتها الغربية،فإنّ ذلك يؤكّد وبدون شكّ زيادة على تراكم تجاربهم نظير منجزاتهم المتعدّدة،استفادة الرّوائيين ممّا يطرحه العالم بصفة دورية،بتجاوزهم فكرة غلق أبوابهم كلّية ضدّ رياح التّغيير الخارجية التي طالت بناء الرّواية شكلا ومضمونا،حتّى ولو رغبوا في ذلك،خاصّة في ظلّ التّشكيك في قدراتهم وكذا عدم تقديم الحاضنة الثقافية العربيّة البديل المعاصر وفرضه،ومن ثمّة يكون«التّنكّر للمعطيات المعاصرة بمختلف أشكالها وألوانه أمر إن لم مستحيلا فهو أشبه بالمستحيل لأنّ الإنسان شاء أم أبى ابن ساعته ويومه»[3]

---

[1]- بلحيا الطاهر،الرواية العربية الجديدة.من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة .جذور السرد العربي،ص103

[2]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي،ص3

[3]-عزت السيد أحمد، الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية.انهيار دعاوى الحداثة ،ص18

إنّ الأمر المهم من كل ذلك هو أنّ الرّواية التّجريبية الجديدة أصبحت واقعا ماثلا بكل مكنوناته في السّرد العربي المعاصر،من منطق أنّ ما يصل إليه أيّ مجتمع من منجزات،يصبح بالتّأكيد صداه منتشرا في غيره بعدها،كما يؤكّد ذلك أيضا (سعيد يقطين) في قوله:«لم تعش الرواية العربية الجديدة بمنأى عن تحولات المجتمع العربي،أو عن التحولات الفنية التي يعرفها تطور الكتابة الروائية »[1] حيث أصبح القارئ العربي يتلقّى روايات في حلّة جديدة بعدما فاوض الروائيّون العرب المعاصرون مختلف مكوّناتها وهشّموا قلاعها الحصينة،لاقتراح تقنيات جديدة بديلة،على مستوى الزّمان والمكان والشّخصيات واللّغة...غير أنّ الأميز منها كما قال (عزت السيد أحمد)يبقى ما كان«بدوافع لإبداعيّة صرفة لا تغرض إلى معارضة المألوف بقدر ما تصبو إلى إرضاء الذّات المبدعة وإرواء تطلّعها إلى التّميّز والتّمايز»[2]

وقد انكبّت كثير من الآراء النقدية على الرواية العربية الحداثية بالدّراسة والإحاطة تنظيرا،مقدّمة بذلك قراءات متنوعة لها،كالميلاد والملامح والأعلام والانتشار،لعلّها تقرّبها أكثر من القارئ وتثري معرفته بها،ومن ذلك نذكر تمثيلا لا حصرا :

1. سعيد يقطين:إذ راح يؤكّد على الحضور القويّ للرّواية العربيّة المعاصرة في السّاحة الأدبيّة،وكيف أنّها جابهت مختلف أجناس الأدب وأصبحت الأبرز بينهم،بل وصلت إلى درجة استمالة القارئ إليها وحجب رؤيته عمّا سواها،بما في ذلك الشّعر الذي شغل العرب طويلا،فاكتسب بذلك عندهم صفة القداسة،إذ تنازل اليوم مكرها عن مكانته المرموقة لصالح منافس آخر قوي هو الرّواية الجديدة،بدليل أنّها أصبحت حسبه هي ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين،كلّ ذلك إنّما كان نتيجة التفاف العرب حول جنس الرّواية وبثّ روح ثانية فيه،مواكبة لمتغيّرات العصر عموما والرّواية العالمية خصوصا،والّذي طرح الرّواية الحداثية ذات الملامح المفارقة،وفي السّرد العربي إنّما كان ظهور الرّواية الجديدة حسبه في ستينيات القرن العشرين.يقول

[1]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود،ص124

[2]– عزت السيد أحمد،المرجع نفسه،ص129

(سعيد يقطين):«منذ أن حظيت الرواية بمكانة خاصة في الإبداع العربي،وعرفت تحولها الكبير في الستينيات من القرن الماضي،وواصلت فرض وجودها وهيمنتها على الساحة الأدبية والثقافية العربية،إلى حد اعتبارها ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين،صارت بمثابة"النوع الحاجب"لما عداها من الأجناس والأنواع الأدبية »[1]

كما نجده في موضع آخر يؤطّر مكانيّا للانطلاقة الأولى للرّواية العربيّة الجديدة،إذ يذكر أنّ ميلادها كان في مصر،قبل أن يستفيد العرب بعد ذلك من تلك التّجربة:«بدأت ملامح التجربة الروائية العربية الجديدة في التشكل خلال مرحلة الستينيات من القرن الماضي في مصر أولا ثم امتدت صورها في التوسع إلى أقطار عربية أخرى»[2] ولم يجحد في كلّ ذلك فضل الغرب على العرب في تطويرها،بل أكّد أنّهم استفادوا من الانتاجات الرّوائية الغربية،ليس الآن فقط،بل منذ ظهورها الأول كجنس جديد في الأدب العربي:«لا لأحد أن يشكك في أن الرواية العربية،بصفة عامة،منذ نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وإلى الآن،وهي تتفاعل مع التجربة الروائية الغربية (الانجليزية والفرنسية والروسية)في حقبة أولى...وحاليا ابتدأ التعرف على تجارب روائية متعددة في آسيا (اليابان)وإفريقيا من خلال الإقدام على ترجمة نصوص روائية من هذه المناطق»[3]

ومن النّقاط الأخرى الّتي أثارها حول الرّواية العربيّة الجديدة،حدود التّجريب،فهو يرى أنّ الرّوائيين العرب وهم يمارسون التّجريب الرّوائي تشظّوا وانشطروا بعدد رواياتهم،إذ كثرت التّجارب وتعدّدت معها الرّوايات التّجريبية بملامحها العديدة،وبقي المستثنى الوحيد فيها لتحقيق إبداع متوازن المحدّدات الكبرى للكتابة الرّوائية،والّتي حافظت على كينونتها كعامل مشترك بينها،وهو أمر ضروري ولابد منه:«انفتح النص الروائي العربي على

---

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود ،ص47

[2]- المرجع نفسه،ص 107

[3]- المرجع نفسه،ص81

التجريب والبحث،حتى صار ذلك بلا حدود.وصارت كل رواية،وهي تسير في الاتجاه نفسه،وكأنها"تجربة"قائمة بذاتها »[1]

وعن المبادئ العامّة الّتي تحكم جنس الرّواية،يقول متحدّثا عن الرّوائي:«لا يمكنه أن يكتب "نصه" إلّا في ضوء قراءاته لنصوص أخرى.ومعنى ذلك وفق قواعد محددة للكتابة يمكن أن يرتقي بها ويبدع في إطارها،فيكون بذلك مبدعا حقيقيا »[2]

2. بلحيا الطاهر:أشار هذا الأخير إلى استفادة الرّواية العربيّة الجديدة من مخرجات الحداثة وأفكارها التّجديدية،وهي تؤسّس لنموذجها الجديد،الّذي عمل على تطوير مرتكزات قارّة أثبتت وجودها بصورتها الّتي ظلّت تبدو للعربي عصيّة على التّغيير والتبدّل،لتظهر بعد ذلك«قد وفقت في اختراق عالم الحداثة خلال تطويرها لأدواتها الفنية،وتطويع لغتها.وخاصة السردية منها وأدرجت تعقيدا في حبكتها بحيث برزت لغة جديدة يعرفها بعض النقاد بالكتابة عبر النوعية أو سرد القصيدة وهو أسلوب مستحدث يقوم على لغة الشعر،والتصوف واستجلاء الباطن الفردي – ليس لاشعورية الرواية الجديدة – ومساءلة الداخل...»[3]

و الحداثة المقصودة هنا،هي النّظريات الحداثية الغربيّة الّتي غزت العالم وأثّرت بأفكارها الجديدة على كلّ مجالات الحياة بما فيها الفن والأدب،حيث اطّلع عليها النقّاد العرب وتأثّروا بها،ليظهر أثر ذلك في مختلف الإنتاجات الأدبية الجديدة، بما فيها الإنتاج الرّوائي « بعد أن تشبّع نقدنا الأدبي المعاصر(بالنظريات الغربية الحداثية)المختلفة المشارب والمتنوعة الاتجاهات ذات الفكر الفلسفي الذي أوصل النص الروائي إلى علمية تتبني على الترقيمية و تجريد مليء بالترميز والضبابية المستمدان من الرؤى الجديدة للفن عموما» [4]

---

[1]–سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود،ص113

[2]– المرجع نفسه،ص87

[3]– بلحيا الطاهر،الرواية العربية الجديدة.من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة .جذور السرد العربي،ص107

[4]– المرجع نفسه،ص109

ورغم حديثه(بلحيا الطاهر)عن وجود رواية عربية جديدة،ظهرت متأثّرة بالحداثة الغربيّة،إلا أنّه يؤكّد بالمقابل أنّها تختلف عن تلك الّتي ظهرت عندهم في الغرب،بحكم أنّها وليدة بيئتها،فلا الرّوائي العربي هو نفسه من حيث وعيه ونظرته لما حوله عربيّا وعالميّا،ولا البيئة الغربية هي نفسها من حيث محتوياتها ومضامينها،وهو ماعبّر عنه في قوله متحدّثا عن الرّوائي العربي:«إنه قد يكتب رواية جديدة بصورة يتوصل إليها من قناعاته الحضارية،وتصوّراته الجمالية للأشياء(...)ذلك لأنه عليه أن يعبّر عن آلام أمته الواقعة تحت ظلم المستبد المستعمر،وعن الأوبئة والأمراض الفتّاكة ومظالم النّاس البسطاء،ومختلف الصور البشعة التي يعيشها الفرد العربي في واقعه المكلوم»[1]

3. محمود الضبع :نجده هو الآخر يخوض في موضوع الرّواية العربيّة الجديدة ويثبت وجودها،من خلال تأكيده على أنّ ميلادها يحدّد ابتداءا من جوان 1967،وهو تاريخ نكسة العرب في مواجهتهم للاحتلال الصّهيوني،إذ يقول:«ويربط البعض بداياتها تأريخا بنكسة يونيو 1967م بوصفها حدا فاصلا بين وعيين في كتابة الرواية العربية»[2] وأنّ ملامحها أبانت على تغيرات كثيرة،أسّست لرواية عربيّة جديدة مخالفة للنموذج السّابق:«إن قراءة المنجز الروائي الحداثي الحامل لبذور الاختلاف تشير إلى أن الرواية الجديدة في أدبنا العربي المعاصر قد أسست لعدد من الملامح والتقنيات التي تميزها على سواها من طرائق وأساليب الكتابة الروائية التي كانت سائدة »[3]

4. أحمد خريس:شارك (أحمد خريس) في التّعريف بالرّواية العربيّة الحداثية من قبيل حديثه عن إحدى تقنياتها (الميتاسرد)،إذ يرى بأنّها رافد غربيّ استفاد منه الرّوائيون العرب المعاصرون في ستّينيات القرن العشرين،وهم يؤسّسون لنموذجهم الرّوائي الجديد المخلخل لما هو مألوف ومعروف في السّاحة الأدبيّة:«تأتي الرواية الميتاقصية العربية،تيارا رافدا،لحركة عامّة نشأت في الستينيات،وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحداثية

---

[1]– بلحيا الطاهر،الرواية العربية الجديدة.من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة .جذور السرد العربي،ص115

[2]– محمود الضبع،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص36

[3]–المرجع نفسه،ص50

والجديدة...»[1] ثم يواصل في السياق نفسه حديثه عن الرّوائي الجديد،ومدى إسهام التّجربة الرّوائية الغربيّة في صقل معارفه وتشكيل وعيه الجديد:«وأسهمت قراءاته المعمقة للرواية الغربية،ومن ضمنها الرواية الميتاقصية،في تعزيز وعيه الميتاقصي إجرائيا»[2]

5. شكري عزيز الماضي: تحدّث عن العوامل والخلفيّات المتشعّبة الّتي هيّأت الحاضنة المناسبة لظهورها،والّتي أجملها في«تراكم الخبرات الفنية والأدبية،وتطور الوعي الجمالي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب،كما يمكن أن يشير إلى اتساع القاعدة المادية لفن الرواية...»[3] كما أشار أيضا إلى تاريخ ميلاد الرّواية العربيّة الجديدة،والّذي أشرنا إليه سابقا ونحن نستجمع بعض الآراء النّقدية حول الرّواية العربيّة الجديدة«والباحث في الرواية العربية يرى أن هزيمة عام 1967 هي بمنزلة الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي»[4] وتناول بعدها نماذج روائية عربية جديدة بالدّراسة والتّحليل:«ويضم هذا الكتاب دراسات تطبيقية لتجارب روائية عربية جديدة،ظهرت في المرحلة الزمنية التاريخية التي أشير إليها»[5] لتقريبها من القارئ أكثر ،بأدقّ تفاصيلها وجزئيّاتها .

6. وفي سياق الآراء النّقدية حول الرّواية العربيّة الجديدة دائما،نذكر أيضا جهدا نقديّا لـ(فيصل الأحمر)،إذ نجده هو الآخر يخوض في موضوع الرّواية الجزائرية الجديدة متحدّثا عن تبنّيها خيار التّجديد والتّغيير:«يبدو النص الروائي الجزائري منذ حوالي عشرين سنة نزاعا صوب التجديد»[6] وعن كيفية تشكّل الحاضنة المناسبة لظهوره،والّتي أرجع تشكّلها لأسباب اقتصادية و اجتماعية وأخرى ثقافية،اجتمعت فيما بينها لتؤسّس لتلك البيئة الفنّية الجديدة،إذ يقول متحدّثا عن التّجديد في النّص الجزائري باعتباره أحد النّماذج:«وهي الظاهرة التي

---

[1]- أحمد خريس،العوالم الميتاقصية في الرواية العربية،دار الفارابي،دار أزمنة للنشر والتوزيع،لبنان،الأردن،ط1، 2001، ص16

[2]- المرجع نفسه،ص 16، 17

[3]- شكري عزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الجديدة ،ص13

[4]- المرجع نفسه،ص14

[5]- المرجع نفسه،ص17

[6]- فيصل الأحمر،دراسات في الأدب الجزائري المعاصر،اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1، 2009،ص31

تقف خلفها مجموعة كبيرة من الظروف،تتراوح بين تاريخ 5أكتوبر 1988 كنقطة انعراج وعدول عن كل ما كان سابقا...وبين مجيء أجيال متتالية من الكتاب المتكونين تكوينا ثريا سواء من خلال الدراسة خارج الجزائر أو من خلال دراسة مختلفة عن سابقاتها داخل القطر الجزائري»[1] وكذلك عن تجلّيات هذا التّجديد في المنجز الرّوائي المعاصر:«من المظاهر الأساسية حول نزوع السرد صوب مابعد الحداثة كون هذا الأخير نزاعا صوب تهشيم بنياته السابقة وإذابة العناصر المتفق عليها كمكاسب أكيدة للفن الروائي وللنمط الأدبي المعروف تحت تسمية أدب »[2]

فتلك الحركية الكبيرة والموسّعة شكّلت جانبا من العبء من جهة ثانية على تباين التّسميات الّتي أطلقت على النّموذج الرّوائي الجديد،كما رأينا ذلك مع أسماء مثل:التّجريبية والحداثية والجديدة... و التي ذكرها أيضا (أحمد خريس) في قوله:«وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحداثية والجديدة»[3] .

أمّا عن النّماذج الرّوائية العربيّة المعاصرة الّتي عرفت تحوّلا نوعيّا في طرائق كتابتها وتشكيلها،وكذا مضامينها وتيماتها على مدار مراحل تطوّريّة متتالية،انتهجت فيها سبيل التّجريب،فيمكن أن أذكر على سبيل التّمثيل كلّا من:(أيمن العتوم)،(حسن الجندي)،(أسماء معيكل)،(عبد المجيد سباطة)،(سارة النمس)،(عز الدين جلاوجي)،(خولة حمدي)،(الحبيب السالمي)،(منتصر القفاش)،(حمدي الجزار)،(خالد خليفة)،(بومدين بلكبير)...

وبذلك لم تكن الرّواية العربيّة المعاصرة منعزلة عمّا يحدث حولها في مجال السّرد على وجه الخصوص،إذ أثبتت كثير من نماذجها في شتّى الأقطار العربيّة تبنّيها لنهج المغايرة والتّجديد والظهور في حلّة جديدة،تكسر أفق توقع التّلقي العربي خصوصا،حتّى أصبح القارئ العربي يقف على نماذج متعدّدة لا نموذجا واحد يقيّد ملامحه بسهولة،ويؤسّس مفهوما ثابتا عنه،غير أن درجة تغلغل الحسّ التّجريبي الحداثي إلى وعي الكتّاب العرب

---

[1]– فيصل الأحمر،دراسات في الأدب الجزائري المعاصر،ص 31

[2]– المرجع نفسه،ص 31، 32

[3]– أحمد خريس،العوالم الميتاقصية في الرواية العربية،ص16

تتفاوت من دولة عربيّة إلى أخرى،خاصّة إذا علمنا أنّ ظهور الرّواية في هذه الدول جاء متتاليا،ومنذ زمن غير بعيد،استنفذت منه مدّة معتبرة في التّأسيس والتّغنّي ببطولات شعوبها إبّان فترات السّيطرة والاستعمار الغاشم،قبل أن تأتي المرحلة الّتي تحرّر فيها الرّوائيون من كلّ ذلك لصالح الإبداع والخلق،غير أنّ الجامع في الرّواية العربيّة المعاصرة هو أنّها عرفت أرقى مظاهر التّجريب سواء على مستوى الشّكل أو المضمون.

لقد اكتسبت الرّواية العربيّة المعاصرة ملامح جديدة وهي تتجاوز نموذجها الكلاسيكي،وتؤسّس لنموذج حداثي آخر بعدما ركب الرّوائي العربي موجة التّجريب الّتي طالت المنجز الروائي عالميّا،وراح يطلق عنانه لروحه الإبداعية بحرية،من منطلق أنّه«أصبح من الضروري أيعيد الروائي المجدد قبل كتابته الإبداعية التفكير في الطرائق والرؤى وكافة الوسائل التقنية ... وإلا لكان عمله مكررا،ولا إضافة له على المستوى النوعي» [1]

وإذا ما أردت أن أسلّط الضّوء على الدّراسات النّقدية المعاصرة بغية حصر هذه الملامح جميعها،فإنّه من الخطأ أن أزعم بأنّني أتيت على كل مستجدات التّجارب الرّوائية العربيّة المعاصرة لثلاثة أسباب:الأوّل،أنّ التّجريب في الرّواية عموما ماض إلى ما لا نهاية،وقد تظهر بين الفينة والأخرى تجارب روائية جديدة بمميزات مستجدة،والثّاني،أنّه ليس كلّ المحاولات الرّوائية المبتكرة عرفت طريقها للنّجاح،بل منها ما كان مآله محدودية الصّيت،وأحيانا الفشل كما أشار إلى ذلك (صلاح فضل) وهو يتحدّث عن ذات الموضوع:«ليس بوسعنا في هذا السياق المحدود أن نرسم خارطة تحولات التيار التجريبي في جميع المراحل،لأن طرفا منه سرعان ما يندثر»[2]أمّا الثّالث،فهو أنّ التّجريب الرّوائي المعاصر ليس نموذجا موحّدا،أي أنّ ماتجده في هذه الرّواية ليس بالضّرورة موجود في غيرها،وهو ما دفع (شكري عزيز الماضي) إلى استعمال عبارة "التّجارب الرّوائية"حين تحدّث عن تعدّدها واختلافها:«وتبدو هذه التجارب الروائية بمجملها – على الرغم من تعدد ألوانها وأطيافها

[1]- نجاة صادق الجشعمي، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية"الجزء الثاني".السيد حافظ نموذجا،ص58

[2]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي،ص4

وتوجهاتها– متميزة عن الرواية الحديثة ببنائها وفلسفتها ومبادئها الجمالية وتشكيلاتها اللغوية وأهدافها »[1] ومن هذا المنطلق،ركّزت في بحثي هذا على ملامح التّغيير والمفارقة التي لقيت رواجا واهتماما لدى كثير من النقّاد والرّوائيين المعاصرين،ورسمت حضورها في الرواية المعاصرة،كعناصر بارزة ومهمة،تجاوب معها النّقد،وأولاها مساحة هائلة من الاهتمام،كما سنرى ذلك بالتّفصيل في مواضع لاحقة من البحث.

إنّ الرّوائي العربي المجدّد الّذي تبنّى روح التّغيير،قد تحلّى بقدر معتبر من الشّجاعة وهو ينسج خيوط روايته،كيف لا وهو الّذي أطلق العنان لخياله الإبداعي ليطال كلّا من شكلها ومضمونها،ففي ذات السّياق نجد (عبد القادر بن سالم) يقول«تحاول نصوص السرد الحديثة اليوم الاشتغال على مستويات عديدة من البنى داخل رحم النص الواحد...ولعل تجربة إبراهيم درغوثي في نصوصه السردية لتطرح هذا الاهتمام »[2] أي أنّ الرّواية الحداثية تفاوض مختلف مكوّنات الرّواية حتّى تخرجها بمظهر مغاير داخل البناء الكلّي للرّواية،مستفيدة في ذلك ممّا تطرحه الحركات الفكرية والجمالية من آراء ودراسات،تزعزع السّاكن وتدفعه نحو التطوّر والتّجديد،ومن ثمّة أصبح المتلقي يستقبل روايات مفارقة شكلا ومضمونا،مستعملة في ذلك آليات ومحتويات مبتكرة تتعلّق بتقنيات فنّية على مستوى:الأحداث،الشّخصيات،الأزمنة،الأمكنة،اللّغة،المضامين.

[1]– شكري عزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الجديدة،ص8

[2]– عبد القادر بن سالم،السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)،ص 113

الفصل الأول:حداثة البنية السّردية

المبحث الأول:حداثة الزّمن الرّوائي

المبحث الثاني:المغايرة في الشّخصية الرّوائية

المبحث الثالث:التّجديد على مستوى المكان الرّوائي

الفصل الأول:حداثة البنية السّردية

أوّلا:حداثة الزّمن الرّوائي

يعد الزّمن أحد الحقول الهامّة التي شغلت اهتمام الدّارسين والنقّاد على اختلاف اتجاهات اهتمامهم،في محاولة منهم لضبط مفهومه،وتتبع نشاطه وحضوره في مجالات معرفية مختلفة،ومع كلّ تغيير في زاوية النّظر،وكلّ تبدّل في مجال ومنطلق الدّراسة،يتم التوصّل إلى نتائج قد تتّفق مع مفاهيم وتختلف مع أخرى،خاصّة وأنّه كان محل اهتمام الفلاسفة بدرجة أكبر في كل عصر يأتي.

من ذلك الزّمن الرّوائي،إذ تشعّبت مفاهيمه وتعدّدت معها مباحثه خلال مراحل تاريخية متعاقبة،تمّ خلالها البحث في كلّ تلك القضايا المتعلّقة به،حيث أصبح المتلقي المتخصّص يقف على أكثر من مصطلح وتقسيم للزّمن الرّوائي في الدّراسات النقدية،فبين الزّمن (النّفسي والذّهني والطّبيعي و...) تارة،وبين الزّمن (الخارجي والدّاخلي) تارة ثانية،وبين زمن (المغامرة والكتابة والقراءة) تارة ثالثة،انشغلت المحاولات البحثية وراحت تقدّم إسهامات نقدية قيّمة أثّرت في النّقد الرّوائي،وأثبتت مكانة الرواية والروائيين في السّاحة الأدبية،ولما كانت دراستي ترصد الاشتغال الجديد على الزّمن في بنية الرّواية،انصبّ بحثي على الزّمن الرّوائي الدّاخلي باعتباره مكوّنا جوهريا في نسق الرّواية،يمكن رصده وتتبعه،حيث طاله اجتهاد الرّوائيين والنقّاد البنيويين بداية،بعد إحيائهم لكثير من الأعمال السّابقة الّتي لم تظهر كفعاليات وازنة في حينها لأسباب عديدة،كما أشار إلى ذلك (ابراهيم عباس) في قوله:«ومع ظهور المدرسة البنيوية وعودة بروز المدرسة الشكلية على يد الشكلانيين الفرنسيين،حيث أصبح عنصر الزمن مكونا أساسيا من مكونات الشكل الروائي عند هؤلاء النقاد الجدد،بدأ فهم جديد للزمن كمكوّن أساسي وبنائي للنص الروائي يتبلور ويتضح»[1]

[1]–ابراهيم عباس،الرواية المغاربية.تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي:دار كوكب للعلوم،الجزائر،ط1،2014،ص 292

وإذا كانت اللّغة قد استطاعت حصر مفهوم كلمة (زمن) كما جاء ذلك في معاجم اللّغة العربيّة على غرار معجم الصحاح،حيث ورد ضمن مادة(زمن) قوله:«زمن:الزّمن والزّمان:اسم لقليل الوقت وكثيره،ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن»[1] أي أنّ الزّمن اسم بمعنى الوقت الّذي يمرّ أو المدّة،سواء كان هذا الوقت قصيرا أو طويلا،وجمعه على صيغ ثلاث تصح كلّها:أزمان،أزمنة،أزمن.وهو الرأي ذاته الذي نجده عند (ابن منظور) أيضا في قوله:«الزمن والزمان:اسم لقليل الوقت وكثيره »[2] وهو ما أشرت إليه سابقا بأنّه يطلق على ما طال أو قصر من الوقت على السواء.وعلى العموم فلفظ (الزّمن) لغة يدلّ على ما مرّ من الوقت قليله أو كثيره.فإنّ الزّمن الرّوائي اتّخذ موضوع دراسة لدى كثير من النقّاد والدّارسين،فخاضوا فيه كلّ خوض،وأحاطوا به أيّما إحاطة منذ أن عرفوا السّرد القصصي قديما،حيث اعتمد الزّمن في النحو التقليدي كأحد مباحث اللغة الهامة،وراح ينظر إليه كالزّمن الطّبيعي الواقعي الّذي يعيشه الإنسان ويتحسسه،فشاع الحديث حينئذ عن أزمان ثلاثة:ماضي وحاضر ومستقبل،تبنّاها الروائيّون القدماء وجسدوها واقعا في أعمالهم،وهو ذات الاهتمام الذي لقيه في الرواية المعاصرة،حيث عدّ أحد الرّكائز الأساسية التي تشكل بنية المتخيل الروائي،وتساهم في تماسك وانسجام مقاطعه الحكائية طبقا لتوجهات ورؤى الروائيين«فالرواية تتميز كشكل أدبي أساسا،بهذا العنصر الذي هو زمنيتها،فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية،تتأتى من كونه يمثل روحها المتفتقة،وقلبها النابض،فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حدثيتها وحركيتها»[3] ف(ابراهيم عباس) في قوله هذا يؤكّد على مدى التّأثير القوي للزّمن في تشكيل الرّواية وتوجيه مسارها،خاصّة في الرّواية العربيّة المعاصرة الجديدة،إذ مع كلّ تجربة روائية جديدة نقف على تعامل محسّن للظّاهرة الزّمنية ولو خفيفا،خاصّة في ظل علاقتها الوثيقة بالأحداث وباقي العناصر السردية الأخرى.فكلّ الرّوايات العربيّة المعاصرة الحداثية تجاوزت هاجس البناء الزمني التّقليدي وهي تجرّب تشييد كيان

[1]– أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري،الصحاح .تاج اللغة وصحاح العربية،ص 499

[2]– ابن منظور، لسان العرب،ج 6،تحقيق خالد رشيد القاضي،دارالأبحاث،الجزائر،ط1 ،2008 ، ص 78

[3]– ابراهيم عباس، الرواية المغاربية .تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 286

مخالف لما تعوّد عليه النّقد العربي،لتثبت انعتاقها وتحرّرها من سلطة الفكر السّردي الكلاسيكي،وارتماءها بدلا منه في حضن التّجديد الرّوائي المتفتّح على المستحدث الّذي بإمكانه زيادة الرّواية جاذبية وفنّية،ليس بخلق حكاية جديدة،وإنّما بتبنّي الحكاية نفسها ولكن وفق مشروع باستراتيجيات بديلة،ينزاح فيها الشكل والمضمون بعيدا عن أيّ معيارية.

لقد عملت كثير من النّماذج الرّوائية العربيّة الجديدة على توظيف جديد للزّمن،كشفت عنه بنياتها،وهوما أشار إليه(محمود الضبع)في قوله«تتفق كل الروايات الجديدة في أنها تسعى لكسر مفهوم الزمن قياسا إلى الشكل المتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية،بل يمثل التعامل مع الزمن في الرواية الجديدة أحد ملامح التمرد على سابقتها»[1] فهو بذلك يؤكّد على اشتغال الرّوائي العربي المعاصر على معطى الزّمن كأحد الملامح الأساسية للنّموذج الرّوائي العربي الجديد،اشتغال كسّر تلك الخطّية المستقيمة من البداية إلى النّهاية في حركة مندفعة باتجاه الأمام للوصول إلى نهاية الرواية،وأعاد بناء حضور مغاير للزمن بديلا له.

و إذا ما أردنا التّأريخ للزّمن الرّوائي في مظهره الجديد والمحدث،لوجدنا أنفسنا نعود قليلا إلى الوراء،لنربطه بداية وتحديدا بظهور طروحات دوسوسير العلمية،والتي غيّرت مجرى الدّراسات اللغوية،ومعها كثير من المقولات اللسانية الأساسية،فأعادت بذلك النّظرة لكثير من بحوثها ومجالات اهتمامها ومن ضمنها الزّمن الرّوائي.حيث أبانت العديد من الجهود اللّغوية الجديدة عن تجاوز صريح لذلك التصوّر التّقليدي لمبحث الزّمن،بل مع كل بحث لغوي نقف على إضافات مختلفة ولو جزئيّا،وإن لم يغب حضوره في البحوث اللّغوية الّتي سبقته.

وإذا كانت ملامح تجاوز النّظرة التقليدية للزّمن كثيرة ومتشعّبة وفقا لزاوية نظر النّاقد وميولاته وتكويناته العلمية،كما هو الحال مع الدّراسات الهامّة الّتي قدّمها على سبيل المثال كلّ من:

[1]- محمود الضبع ، الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص109

(لاينس،بنفست،دوكرو،تودوروف،غرييه،جان ريكاردو،ميشيل بوتور...)[1] فإنّ النّشاطات والجهود البحثية الّتي قام بها (جيرار جنيتGerard genette)من خلال كتابه"خطاب الحكاية" تعدّ حسب كثير من النقّاد خلاصة تأمّلات متأنّية،وثمار دراسات نقدية سابقة ومعاصرة له،قدّمها دارسون وباحثون موسوعو المعرفة،أثبتوا حضورهم الفعّال والمتميّز في كثير من التخصّصات على غرار الأدب والنّقد والفلسفة وغيرها.وعن إسهامات جنيت القيّمة في ذات الموضوع يمكن أن نورد أقوالا لنقّاد يؤكّدون ذلك،من ذلك ما جاء على لسان (هادي شعلان البطحاوي) في حديثه عن كتابه خطاب الحكاية:«يتميز عمل جينيت(خطاب الحكاية)المنشور في ضمن(أشكال2)1972 بتقنية وتنظيم مجمل المشروع السردي والإرهاصات التي سبقته،لهذا يمثل خلاصة جهود مختلفة تمثل كل الإرث النقدي في هذا المضمار.وأن عمله لم يقتصر على التنظيم،على أهمية ماقام به في ذلك،بل تجاوزه إلى تطوير المقولات وإعادة صياغتها »[2] ف(هادي شعلان) يؤكّد بذلك على العمل الجبّار الّذي قام به جنيت في سبيل جعل الدّراسات السّردية حول الزّمن أكثر علمية من خلال انتهاج سياسة جمع وتنظيم الإرث النّقدي المتناثر والزيادة عليه.بالإضافة إلى ما قاله (سعيد يقطين) عنه بعد عرضه لدراسات نقدية حول الزّمن الرّوائي«سبق أن رأينا أن العديد من الباحثين اتخذوا لهم أساسا في التعاطي مع تحليل الزمن التصور الذي طرحه جينيت في كتابه«خطاب الحكي»»[3] أي أنّ بحوث جنيت حول السّرد و الزّمن بصفة خاصّة أصبحت منطلقا لكثير من إسهامات وآراء المهتمّين بهذا المجال،فممّن تأثّر به نجد مثلا:(تودوروفTodorov،فيليب هامون philip Hamon ...)وقد كان اعتمادهم على دراسات جنيت نظرا لصرامة أبحاثه ودقّة نتائجها.كما نجده في موضع آخر يقول متحدّثا عن أعماله:«كانت مركز استلهام بالنسبة للعديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن

[1]– ينظر سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد–التبئير)،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،لبنان،المغرب،ط3، 1997، ص 63–69

[2]– هادي شعلان البطحاوي،مرجعيات الفكر السردي الحديث،دار الرضوان للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2016، ص 274

[3]– سعيد يقطين،المرجع نفسه، ص80

السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص عديدة ومختلفة وكشفت أبحاثهم عن غنى هذا التصور وكفايته في الرصد والتحليل»[1] وهو إشهاد آخر صريح عن مدى فعالية النّتائج المتوصّل إليها حول الزّمن السّردي من طرف جينيت ومقدار ثرائها وانفتاحها.

إنّ تبنّي بحوث جنيت في دراسة الزّمن الرّوائي الجديد،إنّما كان لاعتبارات عديدة؛أوّلها منهجه البنيوي سبيل الدراسات الوصفية المحايثة الّتي تتحرّى العلمية والدقّة،إضافة إلى جهوده الّتي عدّت ثمارا ناضجة لدراسات نقدية معتبرة،قدّمها نقاد ودارسون كبار،أثبتوا حضورهم المعتبر في الأدب والنّقد والفلسفة وعلم النفس والتاريخ ....ومن أمثلة هؤلاء الّذين هيّؤوا أرضية خصبة للدّراسة والنقد،نذكر:(بيرسي لوبوكP.lubbock) ،(إدوين موويرE.Muir)،(توماشفسكيTomashevsky)،(تودوروفTodorov).فالمتتبّع للتاريخ الأدبي يقف على أنّ بدايات الاشتغال العميق والجاد على موضوع الزّمن الرّوائي،والّتي كشفت عن الحضور الفعّال للزّمن كقيمة مضافة في الرّواية ترجع حسب النّقّاد إلى جهود الشّكلانيين الرّوس،وهو ما أشار إليه مثلا (بشار ابراهيم نايف) قائلا:«لقد تمثلت المحاولات الأولى لدراسة الزمن الروائي وتحليله في جهود الشكلانيين الروس الذين وضعوا الأسس الرصينة لذلك.. »[2] إذ ترجع لهم مزية وضع الزّمن الرّوائي موضع الاهتمام الّذي يليق به ويوجبه في الأدب،والكشف عما بداخله من قوى مؤثّرة في المنجز الروائي،ومن ثمّة وضع الحجر الأساس لدراسات لاحقة أبدعت في إبراز ما لهذا العنصر من تأثير في تشكيل النّسيج الرّوائي،خاصّة في النّموذج الرّوائي الّذي تجاوز البناء الكلاسيكي وانتهج سياسة التّجديد والمغايرة.

لقد اعتمدت الرّواية التّقليدية على الخطّية الزّمنية الّتي تنطلق من نقطة البداية وعينها على محطّة النّهاية،في خطّ أفقي مستمر لا ينكسر ولا يتعرّج،متقصدة في ذلك تبنّي زمن طبيعي واقعي بأحداث من شأنها أن تحاكي الواقع،فتنقل مظاهره وتكشف مكنوناته إعلاما ونقدا.لقد كان همّه في هذا النّموذج الرّبط بين المقاطع الحكائية

[1]– سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد–التبئير)،نفسه، ص 81

[2]– بشار ابراهيم نايف،البنية الزمنية في القصة القرآنية.الاسترجاع والاستباق،دار الكتب العلمية،لبنان،ط1، 2011،ص 13

المتتالية لتكون الرّواية بذلك وسيلة لنقل المعلومات وتصوير الوقائع،أو بعبارة أخرى ذات وظيفة توضيحية تفسيرية وإبلاغية،وقد عبّر عن ذلك (بشار ابراهيم نايف) بقوله«وكان التتابع المنطقي للأحداث هو الصفة الغالبة في الأعمال السردية المكتوبة والمروية في السابق»[1] ثمّ يشير في نفس السّياق إلى تبلور أفكار مخالفة لما كان سابقا فيما يتعلّق بموضوع الزّمن قائلا:«وبدأت الأفكار التي تجعل الزمن مجرد أداة تربط الأحداث فيما بينها تزول نهائيا»[2] فهو بذلك يؤكّد على تطوّر الوعي الرّوائي فيما يخصّ توظيف الزّمن في الرّواية،والّذي وقف عنده الشكلانيون كما أشرت سابقا إلى ذلك،بعدما«ارتكزوا على العلاقات التي تجمع بين الأحداث وترتبط بين أجزائها وليس على طبيعة الأحداث في ذاتها»[3] فظهرت أولى الآراء النّقدية عندهم،لتكشف بداية التّوظيف المغاير للزّمن الرّوائي في القرن 20م،والّذي نلمسه في خضمّ دراسات نقدية عديدة طرحها (توماشفسكي)،ونخصّ بالذكر بحثه حول الزّمن الرّوائي،وهو يميّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي،مبرزا بذلك الوجه المغاير للرواية،وهي تحاول تطوير ذاتها وتهشيم مرتكزاتها المقدسة،وعن ذلك يقول«إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique،حسب النظام الطبيعي،بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث... في مقابل المتن الحكائي،يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث،بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل،كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا»[4]

فالشّكلانيون الرّوس ميّزوا بذلك بين المتن الروائي والمبنى الروائي،فالأوّل يوظّف فيه زمن طبيعي يهيكل الأحداث الّتي ترتبط به ليشكّل عرضا منظما تنظيما خطّيا أفقيا مرتكزا في ذلك على المنطق والواقعية،أمّا الثّاني (المبنى الرّوائي) فهو تشكيل لغويّ يفاوض أحداث القصّة ليعيد تشكيلها وفق نظام يضبطها ويتحكّم في بنائها

[1]–بشار ابراهيم نايف، البنية الزمنية في القصة القرآنية.الاسترجاع والاستباق، ص 12

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها

[3]–المرجع نفسه، ص 13

[4]– الشكلانيون الروس،نظرية المنهج الشكلي.نصوص الشكلانيين الروس،ترجمة:ابراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،مؤسسة الأبحاث العربية،المغرب،لبنان،ط1، 1982، ص180

شكلا ومضمونا،ومن ثمّة يتعرّض المبنى الحكائي لخلخلة وإعادة بناء علاقات جديدة بين الأحداث والمقاطع الحكائية،هذه الخلخلة من شأنها أن تخلق على مستوى الزّمن تجلّيات وتمظهرات مستحدثة.

ورغم أهمية طروحات الشّكلانيين الرّوس فيما يتعلّق بالرّواية عموما والزّمن الرّوائي على وجه الخصوص في بداية القرن العشرين،إلا أنّها لم تلق الحاضنة العلمية الخصبة والدّاعمة والملائمة الّتي تستقبلها،وتعطي لها الاهتمام اللّائق بها في وقتها،ممّا جعل نور تلك الآراء النّقدية المضيئة في حقل النّقد الرّوائي والرّواية يخفت إلى حين،رغم أهميته ودوره الفعال في فتح آفاق جديدة على مستوى الزّمن الرّوائي على العموم،وعن ذلك يقول (ابراهيم عباس):«ورغم أهمية هذا الجهد وجديته إلّا أنه لم يستطع النفاذ والانتشار في حينه»[1]

ولم تكن دراسات الشّكلانيين حول مبحث الزّمن في أواخر القرن19م وبدايات القرن 20م الوحيدة،بل سبقتها وزامنتها جهود نقدية أخرى لاتقلّ عنها أهمّية،من قبيل جهود النّاقدين (بيرسي لوبوك وإدوين موير)،والّتي كانت فاعلة وقيّمة هي الأخرى،حتّى وإن لم تلق الرواج اللائق بها في وقتها،غير أنّها كانت لبنة أساسية لدراسات لاحقة بعدها،كما ذكر ذلك (ابراهيم عباس) في قوله الآتي متحدثا عن إسهاماتهما النّقدية:«لم يكن هذا الجهد الوحيد في الساحة،بل زامنه وعاصره موقف النقاد والدارسين الأنجلوساكسونيين؛أمثال:«برسي لوبوك»و«إدوين موير»»[2]

كما تضاف إلى تلك البحوث السابقة اجتهادات (تودوروف)،نظرا لجهوده الفاعلة في حقل النّقد الرّوائي،وهو ما جعل (هادي شعلان البطحاوي) يقابل الشّخصية العلمية الفذّة لتودوروف مع جنيت،إذ نجده يقول في خضم حديثه عن (جيرار جنيت):«وأن إطلاعه لا يوازيه إلا تودوروف المسلح بمعرفة واسعة بالنقد الأوربي والأنجلو أمريكي »[3]

---

[1]– ابراهيم عباس، الرواية المغاربية .تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 288

[2]– المرجع نفسه ،ص نفسها

[3]– هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، ص 275

وبعد مرور ما يزيد عن عقدين عن هذه الآراء،وبالضّبط في ستينيات القرن العشرين،جاءت المدرسة البنيوية لتحيي تلك الآراء من جديد فاستفادت وأفادت،حيث اعتمدت عليها في بلورة أفكار فعّالة وناجعة أحدثت طفرة في مجال النّقد الأدبي عموما والرّوائي خصوصا،خاصّة وأنّها تزامنت مع بزوغ عهد جديد في عالم الرّواية مع (آلان روب غرييه) وكثير ممّن جاء بعده،وعن ذلك يقول (ابراهيم عباس):«ومع ظهور المدرسة البنيوية وعودة بزوغ المدرسة الشكلية على يد الشكلانيين الفرنسيين،حيث أصبح عنصر الزمن مكونا أساسيا من مكونات الشكل الروائي عند هؤلاء النقاد الجدد،بدأ فهم جديد للزمن كمكوّن أساسي وبنائي للنص الروائي يتبلور ويتضح»[1] فهو بذلك يؤكّد على الأهمية الكبيرة التي أولتها المدرسة البنيوية لعنصر الزّمن في التشكيل الروائي،بعدما اعتبرته لبنة أساسية ومكوّنا مؤثرا في بنية المتخيّل الرّوائي،ومن ثمّة طوّرت نظرة النقد اتّجاه الزّمن الرّوائي،ليس بمخالفة ما كان سائدا،وإنّما الانطلاق منه لتأسيس وعي جديد مواكب لحركية الرواية،إذ يقول (ابراهيم عباس) ذلك متحدّثا عن المفاهيم الجديدة التي طرحها البنيويّون حول الزّمن،مفاهيم لا نقول مخالفة لما سبق،بل تتّجه نحو العمق،وترتكز على مرتكزات مغايرة لما كانت عليه.لقد أصبحت الرّواية الجديدة تهيكل لتمظهرات مغايرة شكلا ومضمونا،من خلال تفكيك كل المرتكزات السّابقة بما فيها الزّمن،ومن ثمّة أضحى مسعى كسر الزّمن الرّوائي عملا موحّدا بين كلّ الرّوايات الجديدة في الغالب.

وبعد دراسات عديدة حول الزّمن الرّوائي،اقترحت فيها آراء متنوعة،بعضها لقي توافقا واتفاقا،والبعض الآخر كان مختلفا بين النّقاد والدّارسين،جاءت جهود جنيت التي تضمنها كتابه"خطاب الحكاية" لتغني السّاحة النّقدية بآراء قيّمة لما عرفته من تداول وتبنّي واسع النّطاق،خاصة وأنها جاء كباكورة لاقتراحات ثريّة قبلها،فجينيت وهو يقف على العلاقات بين زمن القصّة وزمن الحكاية،يؤكّد على ثلاثة تحديدات أساسية متعلقة بالزّمن الرّوائي،يذكرها في قوله «سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية(الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديدات أساسية ثلاثة هي:الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في

[1]– ابراهيم عباس، الرواية المغاربية .تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 292

الحكاية »[1] أي علاقات الترتيب الزمني وهي أولى العلاقات ،وفي قوله:«والصلات بين المدة المتغيّرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصيّة والمدة الكاذبة(في الواقع،طول النص)لروايتها في الحكاية،وأعني صلات السّرعة»[2] ويقصد بذلك العلاقات الثّانية وهي علاقات السّرعة.وفي الأخير يذكر العلاقات الثالثة الّتي تفترض مقاربتها وهي علاقات التّواتر عندما يقول:«وأخيرا صلات التواتر،أي –بعبارة تقريبية فقط–العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية»[3] وقد عدّدها (سعيد يقطين) في قوله:«إن الباحث،بمعنى آخر يبحث في نوعية العلاقة بين القصة والحكي...من خلال ثلاثة مستويات:الترتيب،المدة،التواتر »[4]

01–علاقات الترتيب الزمني:

إذا كان الرّوائي التّقليدي يتبنّى التّرتيب الزّمني المتتابع للأحداث في خطّية مستقيمة،فإنّه في الرّواية الجديدة لم يعد يتقيّد بذلك،وتخلّص من تلك الخطّية لصالح بناء جديد يشتّت تلك الأحداث،ليعيد ترتيبها وفق نظام يمكّن الراوي من التّلاعب بتلك الأحداث،ومن ثمّة يتمّ النظر في«علاقات الترتيب(ordre)الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية(Diegese)وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها(Disposition)في الحكي»[5]

و(جيرار جنيت) يحدّد كيفية تناول هذه العلاقات بقوله:«تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[6] فهذه الدّراسة تستوجب على محلّل الخطاب الرّوائي المقابلة بين ترتيب الأحداث في القصة المروية

---

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم وآخرون،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط2، 1997،ص 46

[2]–المرجع نفسه،ص نفسها

[3]– المرجع نفسه،ص 46، 47

[4]– سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد–التبئير)، ص 76

[5]– المرجع نفسه، ص نفسها

[6]– جيرار جنيت، المرجع نفسه ، ص 47

وترتيبها في المنجز الرّوائي بعدما تمّ تشكيل بنية أخرى مغايرة،وبعبارة أخرى يجيب الدّارس على التساؤل التالي:هل حافظت بنية الزّمن في الرّواية على نفس الظّهور الذي بدت عليه في نظام القصة أم ظهرت بوجه مخالف بفضل تقنيات معينة؟

وبعد تأكيده على وجود تباين في توظيف الزّمن بين البنيتين (القصّة/الحكاية) أطلق تسمية "المفارقات السّردية الزّمنية" على مظاهر وتجلّيات هذا التّباين،كما نلمس ذلك في قوله:«ويسلّم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (كما سأسمّي هنا مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية)وقياسها»[1] فالمفارقات الزّمنية بذلك ترتبط بالترتيب الزمني الذي يبتعد عن الزّمنية السّردية الخطّية المتسلسلة وفق المنظور الكلاسيكي منتجا مفارقتين هما:الاسترجاع والاستباق،إذ «يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب،في الماضي أو في المستقبل»[2] فتقف حينئذ على هاتين المفارقتين.

1.الاسترجاع:

يتحدّث (جنيت) عن هذه المفارقة في قوله:«يشكّل كل استرجاع،بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها –التي ينضاف إليها–،حكاية ثانية زمنيا،تابعة للأولى»[3] فالحكاية الأولى هي الّتي تظهر الأولى من حيث التّرتيب الزّمني في الرّواية،وبعد سير الأحداث يأتي الاسترجاع ككحكاية ثانية تعود لأحداث سابقة في هذه الحكاية الأولى أو قبلها،وعلى حسب محطة العودة تنتج للاسترجاع أنواع هي :

أ– استرجاع خارجي:هو:«ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[4] أي أنّه عودة إلى أحداث وقعت خارج مجال المسافة الزّمنية للحكاية الأولى والمحددة للاسترجاع أومنطلق

[1]–جيرار جنيت،خطاب الحكاية .بحث في المنهج، ص 47
[2]–المرجع نفسه، ص 59
[3]–المرجع نفسه، ص60
[4]– المرجع نفسه ،ص نفسها

الحكاية، دون أن يصل إلى حدود هذا المنطلق ليتجاوزه مهما كانت مدة هذا الاسترجاع وحجم الأحداث التي يتضمنها هذا الاسترجاع وكثافتها.

ب–استرجاع داخلي:وفيه الراوي«يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية،قد تأخر تقديمه في النص» [1] أي تلك العودة لأحداث سابقة تكون بعد المسافة الزّمنية لبداية الحكاية.

فزمن أحداثه لن يتخط عتبة منطلق الرواية مهما طال أو قصر،إذ سيظل ملتزما بنقطة البداية كأقصى زمن يمكن الرجوع إليه.

ج–استرجاع مختلط:عرف هذا النوع من الاسترجاعات بأنه:«تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى،ونقطة سعتها لاحقة لها»[2] فهذا النوع يتّخذ من منطلق الحكاية همزة وصل بين زمنين اثنين،أحدهما قبله والتالي بعده،لتكون تلك البداية التي فصلت بين هذين الزمنين المفصولين بها هي ما تجعل منه استرجاعا مختلطا.

2.الاستباق:

يطلق (جنيت) على هذا النّوع من المفارقات الزّمنية تسميتي الاستباق والاستشراف[3]ويريد به قفز السارد نحو زمن لاحق والإخبار عن أحداث لم يحن دورها،فهو بذلك يتمظهر في عمومه في شكل«تلميحات إلى المستقبل»[4] أي توقّف السارد عند نقطة ما في الرّواية ليطلق العنان لتفكيره وتقديم نظرة استشرافية معلنة صراحة أو ضمنيا عن كيفية سيرورة أحداث من الرواية لم يحن وقتها بعد في القصّ،وهو وإن كان يورد محطات لاحقة تخصّ الشخصيات أو الأحداث في غير موضعها من الرواية،فهو من دون شك يبتغي أهدافا يريد تحقيقها

[1]– ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا،تموزة،سوريا،ط1، 2013، ص 117

[2]– جيرار جنيت ،خطاب الحكاية .بحث في المنهج، ص 60

[3]– أحمد حمد النعيمي يؤكد على أفضلية استخدام مصطلح الاستباق،ينظر:إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،دار الفارس للنشر والتوزيع،لبنان،الأردن،ط1، 2004،ص 37

[4]– جيرار جنيت، المرجع نفسه،ص 76

يكون المتلقي المقصود فيها دون أن يشعره بخلق فجوة بين نقطة التوقّف ومحطّة المستقبل،لأنّ السّارد مطّلع لا محالة على كلّ مجرياتها قبل بداياتها الأولى.

إنّ الاستباق هو إحدى التّقنيات الّتي يعوّل عليها الرّوائي في بناء نموذج روائي جديد مخالف للنماذج والبنى الرّوائية المستهلكة الّتي أشعرت المتلقي بالرّتابة والملل بعدما كشفت كلّ شيء.إنه وسيلة خلخلة تركيب الحكاية وجعلها أكثر تشويق وإثارة بعد تبنّي التّشويش على الأحداث وإعادة ترتيبها.وفي السياق ذاته يؤكد (جنيت) على أنّ الرّوائي الغربي لا يعتمد كثيرا على الاستباق في بناء نموذجه بدليل حضوره المحتشم فيه مقارنة بالاسترجاع،إضافة إلى مناسبة الحكاية بضمير المتكلّم له،إذ يجد فيها الحقل الأنسب لبروزه،بحكم أنّها تسمح بالإشارة للمستقبل دون إحداث خلل في كيان الرّواية،كما نلمس ذلك في قوله:«من الواضح أن الاستشراف،أو الاستباق الزمنيّ،أقل تواترا من المحسّن النقيض،وذلك في التقاليد السرديّة الغربية على الأقل...والحكاية «بضمير المتكلّم»أحسن ملاءمة للاستشراف»[1] .

أمّا بالنّسبة لأنواعه،فاستنادا إلى طريقة ورود الاستباق في المتخيّل الرّوائي وكذا الوظائف الّتي يحقّقها،عمد المنظّرون إلى اقتراح أنواع له،فـ(جيرار جنيت) تجده يخوض في موضوع تقسيمات الاستباق،كما نكتشف ذلك في قول له جاء فيه:«سنميّز من غير مشقّة بين استباقات داخلية وأخرى خارجيّة»[2] فهو بذلك يميز بين نوعين من الاستباقات،النّوع الأوّل استباقات داخلية،وهي تلك الاستباقات الّتي لا تتجاوز حدود الحكاية الأولى أونهايتها،وإنّما نجد الرّوائي يقفز فيها على فترات من زمن الحكاية ذاتها،ليقدّم تطلّعات واستشرافات مستقبلية عن سير الأحداث،دون أن ينتقل إلى حكاية أخرى في الرواية،وإنّما يبقى في حلقة الحكاية نفسها.أمّا النّوع الثّاني فأطلق عليه تسمية الاستباقات الخارجية ،فهذا النّوع يتيح للرّوائي مجالا وفضاء أوسع من النّوع السّابق،ففيه

[1]–جيرار جنيت،خطاب الحكاية .بحث في المنهج،ص 76

[2]– المرجع نفسه ، ص 77

يمكن أن يتوقّف السرد في نقطة ما من الحكاية الّتي يرويها، لينتقل إلى مستقبل الرواية ويورد مجريات لاحقة،تتجاوز نهاية الحكاية الأولى وتتخطاها مستهدفة بذلك نهاية الرواية ومحطّاتها الأخيرة.

ولم يتوقف جنيت عند هذا الاقتراح فقط،بل عاد وقدّم تقسيما آخر لهذه المفارقة استنادا على سعتها كما ورد في قوله«يبقى أن نقول كلمة عن سعتها،وعن التمييز الممكن هنا أيضا بين استباقات جزئية واستباقات كاملة،إذا وددنا أن نسند صفة الكمال هذه إلى تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى «حل العقدة»(فيما يخص الاستباقات الداخلية)أو حتى اللحظة السردية نفسها (فيما يخص الاستباقات الخارجية أو المختلطة)»[1]

فانطلاقا من قوله هذا،نجد أنّه يقسّم الاستباق إلى نوعين بناء على سعته التي تعد حدّا فاصلا بينهما،فهناك استباق ممتد إلى حل العقدة بمسافة معتبرة في الحكي،تطول وهي تتجه نحو الأمام،وتشغل كمّية هائلة من الأحداث (استباق كامل)وآخر يتقدّم بقدر محدود في مستقبل الرّواية،كاشفا بعض التّفاصيل اللّاحقة عن مجريات الرّواية.لكن سرعان ما يعود إلى محطّة انطلاقته الأولى،ليكمل عند النّقطة التي توقف عندها.كل ذلك يتمّ بعبارات مباشرة،يمكن من خلالها رصد بدايته ونهايته،كما يؤكّد في السّياق ذاته،على الحضور المكثّف والنّوعي لهذا النّوع (الثّاني)مقارنة بسابقه،الّذي يسجّل حضورا محتشما أو نادرا في المنجزات الرّوائية،وعن ذلك يقول:«إنني قلما أجد أمثلة على صفة الكمال تلك،ويبدو أن كل الاستباقات هي في الواقع من النمط الجزئي،وغالبا ما توقّف بكيفية صريحة صراحة الكيفية التي كانت قد افتتحت بها»[2] .

وفي السّياق ذاته نجد (حسن بحراوي) يقول:«فهناك على الأقل طريقتان أو شكلان لاشتغال الاستشراف بحسب طبيعة المهمة المسندة إليه في النص وهما:

---

[1]– جيرار جنيت،خطاب الحكاية .بحث في المنهج، ص 85

[2]–المرجع نفسه، ص نفسها

أ- الاستشراف كتمهيد

ب-الاستشراف كإعلان »[1]

فهو بذلك يميّز بين نوعين من الاستشرافات الّتي ترد في الخطاب الروائي انطلاقا من الوظائف والأهداف التي تحقّقها،أوّلها الاستشراف التمهيدي الذي يكون«الغرض منه التطلع إلى ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي...وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص»[2] أي أنّه عبارة عن تكهّنات واحتمالات حول سيرورة الأحداث اللّاحقة أو مصائر الشّخصيات الحاضرة في الرواية،يقدّمها السّارد ليشجّع بها المتلقي على ربط علاقة وطيدة بالرّواية من خلال رصد مآل تلك التّوقّعات و التّكهّنات والأحداث المنتظر وقوعها وكذا تقديم ملامح عما سيأتي لاحقا،فتدفع القارئ إلى إعمال فكره وتصوّر نهايات معينة لتلك التوقّعات القبلية.

ولعلّ ما يزيد هذا النوع من الاستشرافات حساسية هو طابعه الإيحائي الذي يتميّز به،فالرّاوي إذا أشار إلى مجريات مستقبلية في السرد«بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي»[3] فعدم الوضوح أو تبنّي الإيحاء هي الأداة أو التّقنية الّتي يعتمد عليها السّارد وهو يورد هذا النوع من الاستشرافات،فيصبح بذلك وقوعها غير مؤكّد.

أمّا النّوع الثّاني"الاستشراف كإعلان"فهو يختلف عن النّمط الأوّل في طابع الإيضاح الّذي يتميّز به،فإذا كان السّارد يقدّم فيه معلومات لاحقة عن مضمون الرّواية،فإنه يحرص على أن «يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[4] ومن ثمّة فالحكي يتوقّف عند نقطة في المبنى الرّوائي،ليقدّم للمتلقّي

---

[1]- حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1، 1990، ص 133

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها

[3]- المرجع نفسه، ص 137

[4]- المرجع نفسه ، ص نفسها

إطلالة مختصرة وصريحة عمّا سيقف عنده في قادم الأحداث،وهو ما يثير فضول القارئ لمعرفة تفاصيل وجزئيات أكثر.فهذا النّوع يجعل القارئ في حالة تحمس ولهفة من أجل الوصول إلى تلك المحطات من الرواية وتتبّع سير أحداثها في حينها بكل ما يحيط بها من ظروف وجزئيات،غير أنّ انتظاره لتلك اللحظات خاضع لاحتمالين ذكرهما جنيت في خضم تفصيله لأنواع الاستباقات الّتي ذكرها،إذ يقول متحدثا عن أحد الأنواع:«وهو توقع يمكن أن يحقق على الفور،في حالة تلك الإعلانات ذات المدى،أو الأمد،القصير جدا،والتي تصلح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي ...لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى»[1]

وإذا كان بحراوي قد اقترح هذا التّقسيم للاستباق،فإنّ (أحمد حمد النعيمي) يذكر تقسيما آخر له،أورده في قوله:«بقي أن أشير إلى أنه يمكنني تقسيم الاستباق إلى:

أ-استباق ممكن التحقق،وفيه يكون الخيال واقعيا،كما تكون أهداف الشخصية الروائية،منسجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي،أو لقدرات الشخصية نفسها...

ب-استباق غير ممكن التحقق،وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها...

ج-استباق خارق للمألوف ونواميس الكون،ويتمثل مثل هذا الاستباق في قصص الخيال العلمي ...كما يمكن لهذا الاستباق أن يتمثل في الروايات ذات التوجه الفانتازي»[2]

فبالنّسبة للنّوع الأوّل يقدّم فيه الرّوائي إشارات عن أحداث لاحقة في السّرد ممكنة الوقوع والتّحقيق من طرف الذّات الإنسانية،لو هي رغبت في تحقيقها واجتهدت من أجلها،باعتبار أنّ ما يشار إليه مسبقا ينسجم مع المنطق والتّفكير البشري العادي،إنّه بمثابة خبر صحيح وصادق عما ستؤول إليه أحداث الرواية مستقبلا يخبر السرد عنه ويحدث فعلا،ومن ثمّة فهذا النوع ينطوي على علاقة ثنائية وطيدة هي (الممكن/الرغبة).

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج ، ص 82

[2]- أحمد حمد النعيمي،إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،ص40

أمّا الثّاني،ففيه تتمّ الإشارة إلى ماهو مستحيل الوقوع مستقبلا مقارنة بقدرات الشّخصية ومن يعايشها،وإن يظهره الرّوائي عاديا في مجريات الأحداث بالنّسبة للمتلقي،ليجعله يتتبّع مصيره إلى حينه في سيرورة السرد،إنّه بعبارة أخرى مجرّد تكهّنات و تطلّعات تشكّل خدعة يوهم السّارد بها القارئ بوصول الحكي إليها مستقبلا.

في حين يكشف النّوع الثّالث على مغالاته في الخيال ومعاداته للواقعية والمألوف منذ إطلالته الأولى،ومع ذلك يورده الرّوائي من باب شغف المتلقي بالاطلاع على ما يمكن للإنسان الحالي القيام به من ممارسات عجيبة في محيطه،تجعله يغير كثيرا من مظاهر الكون.

إنّ السّارد من خلال هذه الآلية (الاستباق) يحاول أن يوطّد العلاقة بين المتلقي والخطاب السّردي،عندما يجعله مقبلا على الرّواية ومتشوّقا إلى معرفة المزيد من أحداث الرّواية حتى نهايتها،ليحكم في الأخير على ما لمح إليه أو أخبر عنه صراحة،وإذا كان الرّوائي قد أخبر سابقا ما لا سيحدث،فهو حينئذ يستهدف لا محالة كسر أفق توقع المتلقي.ومن ثمّة يكتسب النصّ متعة و جمالية أكثر،فالقارئ وهو يتلقى فلاشات وتلميحات عمّا سيحدث في الرّواية،سيبني بالتّأكيد مسارا لها استنادا على ما قدّم له،لكن مخالفة تلك التوقعات ووقوفه على مجريات ونهايات غير مبرمجة سيزيد لا محالة في حجم المسافة الجمالية لدى المتلقي.

وإذا ما انتقلنا إلى تتبّع هذا التّجلي للزّمن الرّوائي في الرّواية العربيّة المعاصرة،وجب التّنويه إلى اختياري لثلاثة نماذج روائية عربيّة معاصرة،أتحرّى فيها مدى تبنّي الاستراتيجيات الجديدة في مختلف مكوّناتها،والكشف عنها،بما فيها الزّمن،هي:رواية الملف 42 لعبد المجيد سباطة ورواية الجحش السوري لأسماء معيكل وأخيرا رواية رؤوس الشياطين لأيمن العتوم،باعتبارها تتموضع ضمن المكاسب الإبداعية الرّاقية في الوطن العربي،لما تبنّته من تقنيات فعالة جعلتها تساير ركب التميّز بدرجات متفاوتة وتضاهي تجارب روائية عربيّة تجريبية أخرى،ومن ثمّة تحقّق تموقعا روائيا يعترف بمكانتها ويعكسها.

أوّل تلك النّماذج الّتي أقف عندها لتفحّص تمظهر زمنها الروائي من حيث التّرتيب الزّمني هي رواية الملف 42، إذ بدا الرّوائي فيها مجتنبا للتّرتيب الكلاسيكي من خلال مقاطع عديدة تبنّت تقنيات حقّقت لها ذلك، نرصدها من خلال النماذج التالية:

بعد قراءة واعية ومتمحّصة لهذه الرّواية،سجّلنا بداية حضورا معتبرا للاسترجاع كتقنية تشكّل حلقة مفارقة عن النموذج القديم،خاصّة وأنّ هذه الأخيرة جاءت في خضّم إعادة الحفر في التّاريخ ،ونفض الغبار من جديد عن قضية ليس من السّهولة بمكان أن يتمّ تناسيها بالتقادم،كون الخسائر فادحة،ليس في الأشياء بل في البشر والأرواح البريئة،ومن أمثلته فيها:

.عودة كريستين للحديث عن ماضيها لمّا كانت أستاذة بالتعليم الثانوي،وارتباطها حينها بزوجها مايك في قولها:«كنت مجرّد أستاذة متخصصّة في الآداب المعاصرة،تزاول عملها برتابة في ثانوية كولومباين...امرأة ارتبطت في بداية شبابها بمايك»[1] فبعد أن نالت شهرة كبيرة وأصبحت تعيش حياة الثّراء بفضل المكانة المرموقة الّتي وصلت إليها إنتاجاتها الرّوائية في ساحة العمل الأدبي،راحت تستذكر أيّاما خلت،سواء ما تعلق بحياتها المهنية أو الشخصية ليكتشف القارئ معلومات عن هذه الشّخصية الّتي أطلّت عليه مباشرة نجمة ساطعة وسط عالم الإنتاج الرّوائي،وهوما يساعده بعد ذلك في فهم وتفسير تحرّكات عديدة عن هذه الشخصية.وهذا الاسترجاع ندرجه في إطار النّوع الخارجي،باعتبار الأحداث تخطّت سنة 2002 بداية وقائع الحكاية،وعادت إلى حيثيات جرت قبل ذلك،من ذلك سنة 1999 وما حدث في مكان عملها بالثّانوية .

.وإذا كان المثال الأوّل للاسترجاع الخارجي من قصة كريستين،فإن قصّة زهير لم تخل هي الأخرى من هذا النّوع من الاسترجاعات،من ذلك قول أولغا في حوارها مع زهير«تخيّل معي نشأتك في أسرة ربها ضابط في سلاح البحرية بالجيش السوفياتي، يعتقد أنّ منزله ثكنة يفرض فيها على زوجته وأبنائه نظاما موغلا في

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1، 2020، ص33

الصرامة،الذكور يتمّ إلحاقهم بمدرسة عسكرية...وأنا الأنثى الوحيدة،أجبر على استيعاب مقرّرات دراسية أعلى من مستواي»[1] ففي هذا المقطع السردي عادت أولغا إلى فترة طفولتها وهي تعرّف بنفسها لزهير،الّذي كان مستغربا من طباعها وشخصيتها في أولى لقاءاته بها،فحتى هو لم يستبعد ماض خاص لهذه الفتاة بعدما التقى بها في الجامعة رفقة زميله سيرجي،وكأنّها بذلك تخبر زهير بأنّها شخصية من إنتاج والدها،صنعها كيفما يشاء،في وقت سيطرت العسكرية عليه،لم تعد مجرد وظيفة فقط تمارس خارج أسوار البيت،بل أصبحت واقعا يعيشه في كل مكان ويدمج فيه كل من يحيط به أو يدخل في فلك حياته.فأولغا الّتي تعرّف عليها زهير في الجامعة شابّة يافعة،عادت بذاكرتها إلى أيام الصّبى الّتي تسبق تاريخ انطلاق الحكاية (2002)في استرجاع خارجي،حاول من خلاله السارد(زهير)اللّعب بالزّمن من جهة،وإثراء السرد من جهة أخرى،متجاوزا رتابة التسلسل الخطّي الّذي لا يمنح القارئ فرصة التوقّف للتمعّن و اكتساب مزيد من المعارف،سواء عن الشّخصيات أو الأحداث أو الأماكن على حدّ سواء.

.في هذا المثال نجد رشيد بناصر يذكر واقعة متأخّرة عن مكانها في السلّم الأفقي لزمنية الأحداث،فبعدما التقى بكريستين وهما في طريق البحث عن النّاشر ليفيدهم في اكتشاف كاتب أحجية مغربية،راح يعود إلى الوراء ويحكي لكريستين ما الّذي حدث له مع مدير الفندق قبل ذلك،وهوما جعل حالته النّفسية سيّئة وغير مستقرّة على غير عادته،إذ يقول:«استدعاني المدير وعبّر عن امتعاضه ممّا يقوله زملائي عن لقاءاتي بك...بعد تكرّر حوادث في أماكن أخرى،نشأت خلالها علاقات غريبة بين سيّاح أجانب ومغاربة»[2] فرشيد توقّف بالسّرد في نقطة لقائه بكريستين وبحثهما قضية النّاشر(محسن الفاضلي)وراح يستذكر ما وقع له مع مديره في العمل،والّذي أقلقته لقاءاته المتكررة مع الأمريكية،فهو بذلك عاد خطوات إلى الوراء،دون أن يتجاوز حدود بدايات حكاية

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 132

[2]– المصدر نفسه، ص 185

كريستين،وهو ما يجعل هذا المقطع يشهد على حضور الاسترجاع الداخلي الذي ينير بعض الوقائع ويبررها،ويجعلها مفهومة واضحة لدى المتلقي المتسائل وهو ما كان هنا.

.كما نلمس الاسترجاع الداخلي في قصة زهير أيضا،عندما تغلّب الوسواس عليه واشتدّت قوّة تأنيب الضّمير المتسلّط،وهو الّذي هتك عرض فناة قاصر لا حول ولا قوّة لها إلا بالله دون رقيب أو حسيب،فراح يسترجع لقاءه مع حارس الإقامات الشاطئية والورطة التي وقع فيها حين لقائه به،لولا وصول أمّه ومحاولة لملمة الأمر وحلحلته،وعن ذلك يقول:«نجحت عبارتي الأخيرة في كبح جماح أصابع الحارس المتحفّزة لإجراء الاتّصال...وعادت أمي أخيرا .

متأخّرة عن موعدها بما يفوق ساعة كاملة »[1] وإذا كان السّارد قد أشار قبل ذلك إلى قضيّة هروب الغالية ولقاء زهير بالحارس في أثناء تتبّع أثرها،إلّا أنّ ذلك كان في عجالة،تجنّب السّرد فيها تقديم تفاصيل إضافية عن الواقعة،تسير الأحداث ليتوقّف السّرد في هذه النقطة ويمنح المجال للعودة إلى الوراء وإنارة محطّة من محطّات السّرد تمّ تجاوزها وإثراء حيثياتها حينها ليكتشف القارئ بذلك ما وقع حينها وإن كان ذلك متأخرا.

.آخر نماذج الاسترجاع في هذه الرّواية هو مثال عن الاسترجاع المختلط الّذي سجّل هو الآخر حضوره،إذ نجد زهير يعود بالزّمن إلى ماض بعيد تجاوز فيه بداية قصّته التي ترتبط بذهابه إلى منزلهم العائلي الشّاطئي بعد رسوبه في البكالوريا،ومحاولة أمّه توفير ظروف أفضل لعلّه ينشط أكثر فينجح في السّنة الدّراسية الموالية،حيث راح يعدّد بعض مظاهر صعلكته،والّتي ساهمت دون شكّ في تكوين شخصية طائشة لن تتوان عن فعل أي منكر خطر على بالها،ولعلّ اعتداءه على الخادمة (الغالية)وهتك عرضها خير مثال على ذلك،فإذا كان السّارد(زهير)قد عاد إلى أحداث خارج الحدود الزّمنيّة لقصة زهير،فإنّه استمر بعدها في الحكي،ليتجاوز بدايات الحكاية ويخترقها،دون أن يتوقف خارجها،يقول زهير:«أقر بتسبّبي في قائمة طويلة من المشاكل الصبيانية

[1]– عبد المجيد سباطة ،الملف 42، ص 70، 71

:سهرت حتى أوقات متأخرة في العلب الليلية...أما اغتصابي لخادمة لا حول لها ولا قوة،وفي مشهد سريالي وحشيّ امتزج فيه العرق بالدماء،والأنين باللهاث،فلا تفسير له سوى اقترابي من نقطة اللاعودة إن لم أتجاوزها أصلا !»[1] فهذا المقطع ينتمي لفترتين على سلم التّرتيب الزّمني الطّبيعي،يبدأ خارج بدايات الحكاية وينتهي داخلها.

كما لجأ الرّوائي أيضا إلى تقنية الاستباق بكثرة،وهو ما يتجلى من خلال المقاطع التالية:

.المقطع الّذي جاء على لسان رشيد بناصر متحدّثا فيه عن قضيّة رفيق خالدي مؤلّف أحجية مغربية:«لن يدمّر علاقة صديقين حميمين سوى تنافسهما على حبّ امرأة واحدة.يراودني إحساس قويّ بأنّ سمير قاسمي لم يقل كلّ الحقيقة لمحسن الفاضلي،وقد يكون للمسماة لبنى دخل في الشجار والقطيعة،وربما الاختفاء أيضا»[2] فهو بذلك يقحم لبنى في قصّة رفيق الغامضة،بل يعتبرها لاعبا أساسيا في قصته،مستنتجا توقّعاته وتخميناته من تكوينه الثقافي،إذ مرّ عليه أنّ حبّ المرأة قد يفسد حتّى العلاقة بين أقرب الصديقين،وهو ما راح يسقطه على رفيق خالدي وزميله سمير،وإذا كانت هذه النّظرة الاستشرافية لرشيد والّتي ولدت في رحم متابعته لسير الأحداث،قد بقت تراوح مكانها بين الصّواب والخطأ،فإنّ ذاك ما وصل إليه السّرد في محطّة لاحقة منه،إذ كشف بطريقة غير مباشرة أنّ لبنى شكّلت عاملا أساسيا في حياة البؤس الّتي عاشها رفيق مؤلّف أحجية مغربية،فبعد أن أدرك سمير بأنّها تحبّه،حاول الانتقام منه وإبعاده قصرا عنها،ليخلو له طريق الوصول إليها،وهو ما كان له في الأخير،بعد أن ادّعى مصالحته له ودعوته لشرب فنجان قهوة،شكّل سمّا قاتلا لحياته العادية«دعاني إلى منزله لشرب فنجان من القهوة...ففاجأني على حين غرة مغص رهيب،انقطعت معه أنفاسي...استعدت وعيي فوجدتني بغرفة مريعة ضعيفة الإضاءة »[3] .زيادة على أنّها هي من أرسلت هذه الرواية للنشر بعد أن أكملت أجزاء منها

---

[1]–عبد المجيد سباطة، الملف 42 ، ص55، 56

[2]– المصدر نفسه ، ص 225

[3]– المصدر نفسه ،ص 389، 390

بقيت منقوصة،وقد اعترفت بذلك على لسانها في قولها:«نعم،رفيق خالدي،أستاذ الرياضيات المفقود...هو مؤلّف أحجية مغربية الحقيقي،لكن المسودة لم تكن مكتملة عندما اختفى،وتولّى شخص آخر مهمة إتمام فصولها الأخيرة ،ثمّ إرسالها إلى دار النشر بذلك الاسم المستعار.

–من هو هذا الشخص؟...

–أنا »[1]

لقد حاول السارد على لسان شخصياته خلخلة البناء الزّمني للأحداث،فقدّم تلميحا لأحداث لاحقة يهيئ بها القارئ لما هو آت ويقدّم له إشارات عنه،إذ غرس في نفسه شكوكا حول لبنى وعلاقتها بقضية رفيق،فظلّ يتبع سير الأحداث باحثا عن إجابة لكلّ تلك الإشارات والتّلميحات إلى حين إصدار الحكم النهائي عليها عندما يحين دورها في حركة السّرد،وهو ما كان في الأخير تحت تقنية الاستباق الدّاخلي الّذي يجعل القارئ متشوّقا أكثر لما هو آت،خاصة بعد عرض إرهاصات عنه وإن كانت مجملة

.أما المثال الثّاني،فنورد مقطعا قدّم فيه السّارد توقّعات لما هو آت في المستقبل،إذ يستشرف الأحداث ويقدّم للمتلقي تلميحات عن أحداث لم يحن دورها بعد في حركة السّرد،ليخلق بذلك بناء متشظّيا للزّمن بعيدا عن الخطّية المستقيمة،غير أنّ هذا النّوع من الاستباق (الخارجي) وقوع أحداثه من عدمها يقع خارج نهاية الحكاية،إذ يبقى ذلك تحت رحمة القارئ ليحكم عليها بناء على مجريات الوقائع ،فتتّضح بذلك التّأويلات أمام تعدّد التّخمينات بتعدّد المتلقّين،وأقف على هذا النوع من الاستباق في قول (الطبيب سيرجي)،متحدّثا مع زهير بلقاسم:«كما أخبرتك سابقا،تهريبك من كراسنوكامنسك مقدمة لرحيلي أيضا،لقد أعددت كلّ شيء لفراري مع زوجتي وابنتي،فأنا لا أتصوّر بقائي في سيبيريا إلى الأبد... سأغادر صوب بريطانيا قريبا»[2]

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 271، 272

[2]– المصدر نفسه، ص 341، 342

فسيرجي أخبر زهير عما سيقوم به مستقبلا،بعد أن ملّ حياة البؤس والشقاء رفقة أسرته الصغيرة في منطقة معزولة ذهب إليها منفيّا ومسيّرا،بسبب وقوفه وقفة طبيب شريف أبى تزوير الحقائق والمصادقة على شهادة الزّور،إذ تمّت مساومته في أغلى ما يملك للضّغط عليه،غير أنّه ظلّ صامدا في وجه الشّر مهما بلغ الضّرر.

و إذا كان السّارد (سيرجي)قد أعلم المتلقي بأفعال ستقوم بها بعض الشخصيات،إلّا أنّه لم يثبت أو ينفي وقوعها في الأخير،إذ بقيت مجهولة رفقة نهاية القصة التي ظلّت نهايتها مفتوحة لبعض الشخصيات على غرار زهير والغالية اللّذان اختفيا في الأخير،وأيضا رشيد بناصر الّذي اقترحت له نهايتان واحدة سعيدة توّجت بسفره إلى خارج روسيا وقيامه بعملية التّدريس بالجامعة وأخرى حزينة،ظهر فيها دكتورا بطّالا مطاردا من طرف الشّرطة الّتي لم تتوانى في إشباعه ضربا حدّ الإغماء دون رحمة أو احترام وهو مسعى آخر في سبيل التفرّد بالرّواية الجديدة.

المحطّة الثّانية الّتي استوقفتني في هذه الجزئية من الزّمن الرّوائي،كانت مع رواية الجحش السوري لأسماء معيكل،فقد جاءت هذه الرّواية لتصوّر واقع المجتمع السّوري في فترة ما من تاريخه المعاصر،ومن ثمّة بدت الرّوائية حريصة على التّغلغل في عمق هذه الفترة وما حدث فيها بكثير من التّفصيل والهدوء،وبذلك لا يناسب كثيرا مثل هكذا توجّه ورؤية تلاعب أو خلخلة في الأحداث وطريقة ترتيبها وعرضها.ومن ثمّة خلص البحث في التّرتيب الزّمني لأحداثها إلى غلبة التّصاعد الزّمني،الّذي يتماشى مع توالي الأحداث منذ الفصل الأوّل الّذي كشفت فيه الشّخصية البطلة(أوديب)عن الحرج الذي سبّبه له اسمه منذ أيامه الأولى في المدرسة،وكيف أنّه تجاوزه مقتنعا،بعد أن اهتدى إلى أبيه مستفسرا ومتسائلا:«ما قاله أستاذك نصف الحقيقة،وهو لا يغيّر من عظمة أوديب شيئا،فما حدث له لم يكن بمعرفته،وما ارتكبه من آثام كان بفعل الأقدار،التي تتلاعب بمصائر البشر»[1] وصولا إلى تخرّجه من الجامعة رفقة أخته وعمله أستاذا للكيمياء بثانوية تل الورد،ثم إقحامه مجبرا في أحداث الفوضى الّتي انطلقت بالبلاد،رغم حرصه على الابتعاد عنها،لتبدأ فصول جديدة في قصّة لم يعد قادرا على

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،ط1، 2021، ص 9

التحكّم فيها وفي مصيره بصفة خاصّة والّذي بدا متوجها نحو مجهول غير مقصود وغير محدد النّهاية،بعد أن تحوّل من آدمي إلى آدمي في هيئة حيوان،متأثّرا بتجاربه الكيميائية الّتي شهد عليها مختبره الصّغير،وإن كانت النّتيجة كما كانت الأمنيات بفعل تقدير خاطئ لإحدى تجاربه.

لقد بدأت رحلة البطل أوديب منذ تحوّله إلى جحش دون مقصد أو هدف منشود،إذ راح يعيش أحداثا فرضت نفسها عليه دون أن يبسط نفوذه عليها أو يغيّر في كثير منها،وقد عرفت هذه الرّحلة ستّ محطّات رئيسية،شهدت كلّ محطّة منها يوميّات هامّة من حياته،جاءت مرتبة في خط تصاعدي نحو الأمام،غير أنّها شهدت مظاهر مستحدثة جعلت المتلقي لا يعطي بالا لتلك التّراتبية بقدر ما يهتمّ بهذه المظاهر:

-شهدت هذه الرواية قصصا كثيرة ومثيرة للبطل،عرفها أثناء تنقلاته في مناطق النزاع المختلفة داخل سوريا،إذ راح يقضي فترة في كل منطقة منها،كإقامته بين آل قداح فترة وبين آل جراح فترة أخرى،تضاف إليها فترات مكوثه عند أبناء الجان وآل سلطان وآل غسان وأخيرا في حارته بين أهله وجيرانه،إذ بدا البناء الزمني للأحداث في كل قصّة كأنّه يسير تصاعديا لكن دون نسق بارز نحو هدف واضح من البطل الذي يظهر أنه يسير بلا غاية أوماذا يريد أن يفعل،وهوماجعل نهاية كل قصصه متشابهة تمثلت في النّفور من المكان ومغادرته نحو وجهة أخرى،رغم الاهتمام الّذي يحظى به في كل مكان حلّ به،إضافة إلى أن تشعّب الأحداث والأماكن وكثافتها أظهرت سيطرة على الفعل الرّوائي في كل قصة،وخففت تلك التّراتبية في الأحداث بعد أن ظهرت بداية جديدة في كل قصة تعرض،إذ برزت غير ذي بال وتتيح إمكانية تقديمها بترتيب آخر دون أن يختلّ سير الأحداث،خاصّة في ظل شحّ الصّيغ والتّعابير الدّالة على ذلك من قبيل:بعد أيام ،في السّنة الموالية،بعد مرور....ومن ثمة أصبحت الأحداث في حد ذاتها بؤرة الاهتمام وإشعاعه الجذّاب على حساب ترتيب الزمن في حدّ ذاته.

– وإذا كنا قد حكمنا بالخطّية(غير المفضوحة) حول عرض أحداث هذه الرواية،فإنّ ذلك كان استنادا على ماهو طاغ في بنائها،فسيرورة أحداث قصصها المكوّنة لها أثبت(وإن كانت قليلة) وجود تموّجات في ترتيبها الزمني أحيانا،سواء بالعودة إلى الخلف باسترجاع أحداث مضت خاصّة مع حضور الطّابع التّاريخي كسمة بارزة فيها،أو بالقفز إلى الأمام بالذّهاب لأحداث متوقعة لم تأت بعد،ومن أمثلة ذلك:

. الاسترجاع الذي سبق القفز عليه زمنيا أو تأخيره ليعود إليه الحكي عن طريق تذكّر من طرف الشّخصية البطلة راوي الحكاية(أوديب)،فبعد أن وصل السرد إلى إقامته بين آل جراح،متجاوزا الأيّام التي عمل فيها أستاذا للكيمياء والأخرى التي مكث فيها عند آل قداح،نجد الاسترجاع يذكر أحداثا متعلّقة بالماضي مرّة أخرى،وهي الّتي تتعلّق بأيّام عمله بالثّانوية بمجرّد أن وقف على سوء معاملة حارس زريبة الدّواب لها عند آل جراح،وهوما فتح عملية الاسترجاع الذّاتي لهذه الشّخصية،كما نجد ذلك في قوله:«ذكّرني سلوك حارس الزريبة ببعض الأساتذة في المدرسة،حيث كانوا حريصين على جلب عصا مضلّعة على شكل مسطرة،لفّ على أحد طرفيها شريط لاصق مكان قبضة الأستاذ...كان كثير من الأطفال حينما يتوجهون إلى المدرسة،يقادون مكرهين كمن يساق إلى الموت !

لم يطل مكوثنا في الزريبة،حتى وجدت نفسي أساق مع بقيّة الدواب لبدء العمل» [1]ولمّا كان هذا الاسترجاع بعد بداية الحكاية فهو استرجاع داخلي حاولت أسماء معيكل من خلاله تقديم إضافات أكثر عن فترة تدريس أوديب،بعد أن مرّت عليها في عجالة مع بدايات السّرد،فيصبح بذلك هذا المقطع الاسترجاعي إضاءة لفترة زمنية ماضية وإن جاءت متأخرة في مسار الأحداث.

.كما نجد أيضا مثالا آخر للاسترجاع الدّاخلي،عملت من خلاله الرّوائية على تقديم معلومات مهمّة عن شخصية أنتيجونا ظلّت مبهمة بالنّسبة للقارئ إلى نهاية الرّواية،ليكون بذلك هذا الاسترجاع أداة هامة لإيضاح موقف مهم

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري، ص 104، 105

في حياتها والمتمثّل في كيفية تصرّفها أثناء اقتحام جنود آل قداح للبيت العائلي بحثا عن أوديب ليقدم لهم ما طلبوا منه.إذ ظلّت حيثيات تلك الفترة من حياتها مؤجّلة إلى حين،ممّا فتح باب التّأويلات المتعدّدة لدى القرّاء وحتّى أوديب نفسه الّذي ظهر جاهلا بمصير أخته،فأنتيجونا تستذكر ماضيا في حديثها مع أوديب بعد لقائها به«حينما سمعت أصوات قرع شديد على الباب،ولم تكن أنت يومها في البيت،أصابني الذعر،وحدست بأن الجيش سيدخل البيت للتفتيش...وحينما سمعت صوت كسر الباب،ودخول الجنود إلى البيت،دفعت بما في جوف القنينة إلى جوفي وشربتها كلّها»[1] فرغم أنّ دلالة هذا الاسترجاع جاءت متأخرة ،إلا أنّها ساهمت في إكمال دلالة الرّواية ككل وسد فترة كانت بمثابة فجوة فيها.

نقف إلى جانب الاسترجاع على حضور الاستباق أيضا في هذه الرّواية،إذ وردت هذه التّقنية عندما راح أوديب(الراوي)يقفز نحو المستقبل باتّجاه نقطة لم تصل إليها العملية السردية بعد، مستشرفا أحداثا في قصته قبل وقوعها،مولّدا بذلك حالة ترقّب لدى المتلقي والّذي يبقى يترقب نهاية الرّواية ليترصّد ويحكم،وقد كان ذلك عندما رأى نفسه في يوم من الأيّام بأنّه عاد إلى حالته الآدمية وسط ذهول الملتفّين من حوله من النساء والأطفال دون الرجال،الّذين وجدوه لقمة صائغة لهم للانتقام من بطش العنصر الذّكوري،خاصّة وأنّه كان مثبّت الأطراف لا يقوى على رد هجمات الغير عليه:«رأيت نفسي ممددا في سرير،وقد عدت آدميا،أحاول النهوض،فيتعذّر عليّ ذلك،فأنا مقيّد الأطراف،أتلفّت حولي فأجدني محاطا بالنساء والأطفال من كل جانب...فجأة،يعلو صوت امرأة:أيّتها النساء المغتصبات والمعنّفات،والمظلومات،هذا ذكر بين أيديكنّ،هو تحت رحمتكنّ الآن»[2]وبعد مرور أشهر وسنوات نقف على تفاصيل ما ذكره أوديب ذات يوم،وكأنّها تعيد نفسها للمرّة الثّانية تواليا،وكيف أنّه وجد نفسه وسط مجتمع نسوي لا وجود للرّجال فيه،بعد أن قضى عليهم وباء كورونا واصطادهم صيدا أينما كانوا،فبعد زيارات متعدّدة لشجرة الأرزيتون جاء يوم ليس كغيره من الأيّام،بإشارات قدّمها له ليخبره بحدث جديد

[1]– أسماء معيكل، الجحش السوري، ص 348، 349

[2]– المصدر نفسه، ص 342

كثقل الجسم وعودة الكوابيس،فشرع في الهذيان والأحلام والّتي حدث بعدها ما حدث:«فتحت عيوني فوجدت مجموعة من النساء يتحلّقن حولي،ويحدّقن بي،كما لو أنّهن اكتشفن سري،حاولت أن أنهق،فإذا بصراخي يعلو بصوت آدمي،أصابني الذعر من رجع صوتي،وأغمضت عينيّ،لعل ذلك الحلم أو الكابوس ينقشع،وحينما عاودت فتحهما،لم يتغيّر أيّ شيء»[1] فما أشبه أمس باليوم،فقد أصبح ذلك التّلميح واقعا صريحا بمعطيات أكثر توضيح،لتحرق بعض تأويلات المتلقي وتجعله يثبت على تأويل واحد،يتماشى مع مقصد الروائية وتوجهها العام.وبالنّظر إلى ما ورد من استرجاعات أو استباقات،فيمكن القول أنّ مجرى السّرد لم يخرج كثيرا عن التّراتبية الخطّية،إذ كان الغالب سردا متناميا نحو نقطة النّهاية،إلّا من بعض الانحرافات الّتي تخلّلته.

وفي نموذج روائي عربي معاصر آخر(رؤوس الشياطين لأيمن العتوم)،نجد هذا الأخير يسير أيضا على نهج سابقيه في التّرتيب الزّمني الّذي تبنّاه وهو يعرض أحداثه،إذ سعى المبدع إلى عرض زمنه عرضا مخالفا لمظهره في الحكاية الأصلية،كسر من خلاله زمنه الكرونولوجي الطبيعي،منتجا في الوقت نفسه مفارقات زمنيّة كتجسيد لهذا التّباين،ومن النّماذج الشّاهدة على ذلك نذكر:

. في قوله:«لم يلج الولد عامه الرابع عشر حتّى كان يحفظ ديوان امرئ القيس والمعلقات وديوان المتنبي والبحتري وأبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية،والبيان الشيوعي،وألفيّة ابن مالك،والقرآن الكريم ...وعددا آخر لا يحصى من الكتب والنصوص »[2] وهو استرجاع داخلي،عاد فيه الراوي إلى ماضي نديم الذي أصبح(شابا)بعد ولادته الّتي تعدّ منطلق الحكاية،لينير المتلقي بمعلومات عنه،وهو يجمع معلومات عن الشخصية الرئيسية،ليستطيع تعليل وتحليل تحرّكاتها وسلوكاتها وتقديم تأويلات عنها في الأخير،فمن خلال هذا المقطع يكتشف المتلقي الزّاد الثّقافي الهائل الّذي ألمته هذه الشخصية منذ طفولتها،إذ حفظت القرآن وكتب أخرى في التفسير والنحو والشعر والفلسفة وغيرها وهوما جعله شديد الذكاء وخفيف الروح في حياته على العموم بعد ذلك.

---

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 347

[2]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،دار المعرفة للنشر والتوزيع،مصر،ط1، ص17

.وفي قوله الذي تحدّث فيه عن أب نديم وصراعه مع الأمّ حول تسمية ابنها بعد الولادة:«درس في (روسيا) أيّام ما كانت الدّولة تبتعث الفقراء إليها ليدرسوا بالمجّان،وأعجب بالفكر الشّيوعيّ، وبشخصيّة(ماركس) فأراد لابنه أن يكون عظيما مثل ملهمه هذا،لكنّ أمّه الّتي بكت كثيرا، وانتظرته أكثر أصرّت أن تسمّيه (صالح)»[1] وهو استرجاع مختلط عاد فيه الراوي إلى حدث خارج بداية الحكاية،والمتمثّل في الحديث عن دراسة الأب في روسيا على عاتق الدّولة،وكيف أنّه تأثّر حينها بالفكر الشيوعي وبشخصية ماركس تحديدا،ثم انتقل الرّاوي بعدها ليدخل حدود الحكاية متحدّثا عن محاولة الأب بعد ولادة ابنه أن يجعل منه ماركسا جديدا سواء من حيث التّسمية أو التّكوين.

. وفي قوله:«كلّا،ولكن سأخرج بطريقتي»[2] وهو استباق داخلي،لمّح من خلاله الرّوائي إلى حدث سيقع في مستقبل الأحداث قبل أن يصل دوره في سرد الأحداث،وهو بذلك يغرس في المتلقّي عنصر التّشويق ليصل إلى هذه النّقطة من السّرد ويعرف تفاصيل أكثر عن هذا الحدث،خاصّة وأنّه جاء في عبارة مختصرة جدّا يسودها التّرميز والغموض،وبالضّبط في كلمة (بطريقتي)،وهو ما يجعل المتلقّي يتساءل:أي كيفية يا ترى سيخرج بها؟فتنفتح حينها أبواب القراءة وتتعدّد التّأويلات والاقتراحات إلى حين وصول السّرد إلى هذه النقطة بالذات،وهو ما يجعل علاقته بالرواية والأحداث تتوطّد أكثر.

كما تجدر الإشارة في هذا التجلّي المستحدث للزّمن أنّ ما أورده الرّوائي من استرجاعات في روايته جاءت مشوّشة وغير مرتّبة،إذ سادها تشويش كسر خطّية الزمن وجعله هو الآخر مفارقا للزمن الكرونولوجي العادي،من ذلك ما نجده في استرجاعات تتحدّث عن سرقة نديم للجثث من مختبر التّشريح بالجامعة«فقدت كلّيّة الطّبّ أكثر من سبع جثث،وعددا من الرّؤوس المقطوعة،ومئات من الحشرات والحيوانات،على مدى ثلاث سنوات،كان يسرق

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين ،ص 9

[2]– المصدر نفسه، ص 154

ببطء وبذكاء»[1] وبعد أن يفصّل في عملية السّرقة ويقدم معلومات أكثر عنها يعود إلى يوم موت أبيه وهو في سنّ السّابعة عشر،ليروي كيف تصرّف حينها مع المعزّين وتفاصيل أخرى«قال له عمه الذي أتى فجأة من بلاد بعيدة:«إنّك ابنه الوحيد،ولا بدّ أن تستقبل المعزّين»...كان يومها في السابعة عشرة من عمره.وتركه عمّه ينزوي في الزّاوية البعيدة،يسكر في حضرة العزاء»[2] ثمّ يخوض بعدها في صحبته لأبيه أيّام الطّفولة،وكيف أنّه كان يلازمه في كلّ الأماكن التي يذهب إليها«كان بعد الرّابعة عشرة قد اعتزل النّاس واكتفى بأبيه.كان أبوه عازفا على العود»[3]

لقد كشفت الرّوايات الثّلاث عن حضور معتبر للمفارقات الزّمنية على اختلافها،انتقلت فيها الأحداث بين الماضي و الحاضر والمستقبل،في تجلّ مرن للزّمن،ولّد بالمقابل بناء متشظّيا،أبان عن توتّر وإثارة في الرّواية المعاصرة عبر هذا الزّمن.لقد كان لتلك الانتقالات المفاجئة في سيرورة السّرد،من الحاضر السّردي نحو الماضي أو المستقبل،تداعيات على حركة الزّمن الرّوائي الّذي طغت عليه حالة من التّشويش والفوضى،إذ جاءت تلك الانتقالات بسرعات مختلفة حسب متطلّبات الأحداث والشّخصيات في تخلّ واضح عن كلّ تراتبية خطّية،من شأنها أن تبعد الزّمن الرّوائي في الرّواية المعاصرة،عن تلك الرّغبة الجامحة في الهروب من قيود الزّمن الطّبيعي المنتظم.وإذا ظهر هذا الزّمن مرتبطا بالشّخصيات حسب نفسياتها وحركات وجودها،فهذا لا يعني البتّة وجود فجوة في سيرورة الأحداث في الرّواية،بل عمل الرّوائيون في الآن ذاته على الدّمج بين مختلف المفارقات في الرّواية الواحدة،بما تحمله من تذكّرات وتأمّلات واستشرافات بالكيفية الّتي لا تجعل السرد مفضوحا بالتّناقضات،وإنّما تؤدي وظيفتها الدّلالية على طول مسار الرّواية،حسب إمكانيات ومقاصد التّلاعبات الّتي تجعل الزّمن يتحرّك في اللّحظة المناسبة،للدّفع بالمتلقّي إلى إمكانية إعادة بناء معنى النصّ،استجابة لما أثاره فيه هذا التّداخل الزّمني المتشظّي من رغبة وتشويق نحو ذلك.

---

[1]–أيمن العتوم، رؤوس الشياطين، ص35

[2]– المصدر نفسه،ص 38

[3]–المصدر نفسه، ص 39

02-علاقات المدة(الإيقاع):

يؤكّد جنيت على صعوبة الوقوف على هذه العلاقات مقارنة بالعلاقات الأخرى عندما يقول:«فمقارنة«مدّة»حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة»[1] ثم يواصل بعد ذلك حديثه عن علاقات المدّة،محدّدا كيفية قياسها أو الوقوف عليها وترصدها في قوله«ستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة،مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين)وطول (هو طول النص،المقيس بالسطور والصفحات)»[2] وبذلك قد يقف دارس الخطاب السردي على تبطيئات أوتسريعات أو«قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية،دون تسريعات ولا تبطيئات»[3] وكلّ ذلك إنّما يتمّ نتيجة توظيف وسائل وتقنيات أطلق عليها جنيت تسمية الحركات السّردية الأربع«وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية،والتي سنسمّيها من الآن فصاعدا الحركات السردية الأربع،هي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين(وهما الحذف و الوقفة الوصفية)،و وسيطان هما:المشهد...وما يسمّيه النقد المكتوب باللغة الانكلييزية «summary»، وهومصطلح (...)نترجمه بـ«الحكاية المجملة» أوبـ« المجمل» على سبيل الاختصار»[4]

أ. **تسريع السرد**:يتمّ ذلك انطلاقا من آليات وتقنيات معتمدة هي:

1.المجمل:هو تقنية يتمّ خلالها عرض أحداث في صفحات قليلة أو أسطر معدودة يفترض أنّها جرت في مدّة زمنيّة طويلة،يقول جنيت عن ذات الموضوع:«سعة التغييرات،التي تذهب من 190صفحة في مقابل ثلاث ساعات إلى 3سطور في مقابل 12 سنة،أي(على التقريب)من صفحة في مقابل دقيقة إلى صفحة في مقابل قرن »[5]

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج ، ص 101

[2]- المرجع نفسه ، ص 102

[3]-المرجع نفسه، ص نفسها

[4]-المرجع نفسه، ص 108، 109

[5] - المرجع نفسه ، ص 107

2.الحذف:يتمّ في الحذف تجاوز محطّات زمنيّة معيّنة بأحداثها،بإشارات دالّة على ذلك أو بدونها«ونلاحظ من جهة أخرى حضورا للحذف متزايد الكثافة»[1] ويتمّ رصد الحذف حسب جينيت بـ«تفحص زمن القصة المحذوف،و أوّل مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها(حذف محدد)أم غير مشار إليها(حذف غير محدد)»[2] ومن ثمّة وفي ذات السّياق يرى أنّ للحذف أنواع هي:

. حذوف صريحة:هو نوع من الحذف يشير صراحة إلى وجود فراغ زماني في الخطاب السردي بعبارات دالة على ذلك،غير أنّ«أول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد)أم غير مشار إليها (حذف غير محدد)»[3]

.حذوف ضمنية:عرفها جنيت بأنّها«تلك الّتي لا يصرّح في النص بوجودها بالذات،والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»[4] فهذا النّوع من الحذف يتّصف بنوع من الضّبابية والاختفاء، ويتطلّب بذل مجهود إضافي من القارئ حتّى يكتشفه مقارنة بالنّوع الأوّل.

.حذوف افتراضية:هو حذف ضمني،لكنّه«أكثر أشكال الحذف ضمنية»[5] حسب جنيت،إضافة إلى ارتباطه بالاسترجاع.

---

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج ، 107

[2]–المرجع نفسه، ص 117

[3]–المرجع نفسه، ص نفسها

[4]– المرجع نفسه، ص 119

[5]–المرجع نفسه، ص نفسها

ب.**إبطاء السرد**:يرى جنيت أنّ إبطاء السرد أو تعطيله،إنّما يكون بتقنيات هي:المشهد والوقفة الوصفية.

أ.المشهد:يعرّفه (حميد لحمداني) بأنّه«المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد»[1] فهو بذلك يرى بأنّه تلك المحطّات الحوارية المنتشرة في جسد الرّواية والّتي تتبادل فيها الشّخصيات الآراء والأفكار كاشفة عن مستوى و ملامح وعيها بصوتها دون قيود،كما وجب الإشارة إلى أنّه يمكن إدخال كلّ أنواع الحوارات ضمن المشهد حتى حديث الذات مع كيانها لتخرج للعلن ما يجوب في أعماقها.كما يرى بأنّ«المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[2]

ابراهيم جنداري يتحدّث عنه أيضا قائلا«حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات حادثة عرضية تكون منفردة أومشهدا منفردا حيويا و مباشرا»[3] فهو بذلك يرى بأنّه مقطع حكائي ينقل حدثا من أحداث الرواية هامشيا كان أو مهمّا نقلا مباشرا دون تدخّل يذكر من السارد،إذ يورد ما يفترض أنه وقع كما حدث،ومن أجل ذلك عدّ المحطّة الأنسب الّتي يتطابق فيها زمن القصّة بزمن الحكاية و الّتي يبرز فيها الحوار كخيار أفضل،وإن كان لجنيت رأي مخالف أورده في قوله«ويسلّم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية ...وقياسها،يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة.وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقة»[4] فهو بذلك يرى استحالة تطابق زمن الخطاب السّردي مع زمن القصّة في أي موقف من مواقف السّرد.وإنّما ما نعتبره توافقا بينهما في بعض المحطات الّتي توظف فيها بعض التقنيات إنّما هو مجرّد افتراض لا حقيقة.وإذا ما عدنا للمقارنة نرى بأنّه حتّى لو أعيدت تلك الأحداث،إلّا أنها تفتقد إلى كثير من

---

[1]– حميد لحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،لبنان،المغرب،ط1، 1991،ص78

[2]– المرجع نفسه ، ص نفسها

[3]– ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ، ص 156

[4]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج ، ص 47

الظروف والبيئة ذاتها أو بالأحرى سياق الحدوث،فمن المستحيل أن يكون نفسه،إضافة إلى اختلاف ملامح الشّخصيات بأبعادها المختلفة في الموقفين كليهما.

أمّا (نفلة حسن أحمد العزي) فترى بأنّه تقنية تعمل على عرض الأحداث في حالة طبيعية بكلّ ما يحيط بها من ظروف وتفاصيل وجزئيّات،كأنّك أمام نقل مباشر لوقائع تحدث أمامك في حينها،إذ نجدها تقول«يتميز هذا الشكل عن غيره من الأشكال بأنه تعبير مباشر ونقل حي للأحداث والوقائع وكذا الشخصيات المشاركة فيها ...ويتم فيه تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وأبعادها »[1] لتعود أيضا وتؤكّد أنّ المشاهد في أغلبها«حوارات تدور بين شخصيات متعددة »[2] متّحدة في ذلك مع الآراء الّتي ذكرناها سابقا والّتي أشارت إلى الفكرة ذاتها و أكدت عليها.وللمشهد أنواع،يقودنا الحديث عنها إلى تتبّع الجهود النقدية المهتمة بهذا الموضوع،وقد رأيت أن أقف على اثنين مهمّين منها،بعد تتبعي لعدد معتبر من الآراء حول هذا الموضوع بالبحث والتقصّي.

أوّل تقسيم للمشهد هو ما اقترحته (نفلة حسن أحمد العزي)،إذ جعلته نوعان:حواري وتصويري،كما نلمس ذلك في قولها:«وستكون النماذج التطبيقية لتقنية المشهد موزعة على نمطين:المشهد الحواري والمشهد التصويري»[3].فالمشهد الحواري هو تلك الحوارات المتشظّية والمنتشرة في الرّواية،الّتي تنتج عن التّبادلات الكلامية بين شخصيات الرّواية وهي تبدي رأيها حول أفكار معينة بصوتها بكل حرّية،دون أن تمنح لسارد فيها إمكانية التصرّف والتّوجيه،ففي المشهد تظهر الشّخصيات في حالتها الطبيعية دون أي مساس بها ولو لفترة مؤقتة،وهو ما تؤكّده متحدّثة عن هذا النّمط«فالراوي هنا لا يتكلم بالنيابة عن شخصياته،وإنما يفسح المجال أمامها لتتحدث بصوتها وتدلي بأفكارها عن طريق ما يدور بينها من حوارات درامية»[4]

[1]– نفلة حسن أحمد العزي،تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني.قراءة نقدية،دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2011، ص 93

[2]–المرجع نفسه ، ص نفسها

[3]–المرجع نفسه، ص 94

[4]– المرجع نفسه، ص 94، 95

كما نجد في السّياق ذاته إشارة إلى إدراج حوارات المونولوج الداخلي ضمن هذا النّوع،كما أكّدت ذلك (آمنة يوسف) في قولها متحدّثة عنها«الحوارات الداخلية التي تنهمر عبر تقنية المونولوج الداخلي هي من المشاهد الحوارية الداخلية»[1]

أمّا المشهد التّصويري،فيتمثّل في تلك المسحة التّصويرية الدّقيقة الّتي يقدّم بها السّارد موقفا ما.فيصبح المتلقي كأنّه أمام كاميرا تنقله بكل جزئياته المحيطة،حتّى تلك التّفاصيل الصّغيرة الّتي تجعل المشهد أكثر قربا من عقل وقلب القارئ بصفاته وألوانه،ليبقى الوصف ركيزة هذا النوع وأداته المفصلية وعن ذلك تقول (نفلة حسن أحمد العزي):«قد تأتي بطريقة تصويرية وشاملة لمحتوى الموقف المعروض،وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية»[2]

أمّا بالنّسبة للتّقسيم الثّاني فهو ينسب لـ(لوبوك)،إذ نجده يقول في خضّم حديثه عن المشهد:«دعنا نفترض على أية حال بأن العرض«المشهدي» scenic و«البانورامي» panoramic في القصة يعبر عن تناقض واضح من ناحية الدقة ومن الناحية الفنية »[3]

النّوع الأوّل:المشهدي،ويتميز بملمح أساسي وفارق وهو الوصف المفصل،إذ يقف القارئ فيه «على الوصف المسهب للأحداث»[4]

النّوع الثّاني:البانورامي،ويطلق هذه التسمية على المشهد الّذي يعمد فيه السارد إلى «(مسرحة) الحدث وتقديم الشخصية في إطار المشهد الدرامي الكلي»[5] وإذا قال المسرحة فهو هاهنا يشير مباشرة إلى الحوار الّذي يعدّ أساس العمل المسرحي.ومن ثمّة فكل الحوارات الّتي تدور بين شخصيات الرواية هي بمثابة ملمح مهم لهذا النّوع من المشاهد.

---

[1]– آمنة يوسف،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،ط2، 2015، ص 134

[2]– نفلة حسن أحمد العزي،تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني.قراءة نقدية ، ص 97

[3]– بيرسي لوبوك،صنعة الرواية، ترجمة:عبد الستار جواد،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،الأردن،ط2، 2000، ص 69

[4]– ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ، ص 157

[5]–المرجع نفسه،ص 157، 158

وهذان النّوعان في رأينا حسب تعريفهما والملامح المميّزة لهما،لا يختلفان عن النّوعين اللّذين ذكرتهما (نفلة حسن أحمد العزي) سوى في التّسمية،فالمشهدي يقابل المشهد التصويري،بينما يقابل البانورامي المشهد الحواري.

ب.الوقفة الوصفية:

اعتبرها جنيت عبارة عن تأمّلات وصفية يقف عليها السّارد وهو يروي أحداثه،أو بعبارة أخرى هي تلك المقاطع الوصفية الّتي تتخلّل جسد الرواية وتندسّ بين ثناياه.[1]

وبالعودة إلى النّماذج الرّوائية الثّلاثة لتتبّع ذلك،سجّلت جملة من النتائج :

إذا كانت هذه النّماذج الرّوائية قد تبنّت ترتيبا زمنيا محايثا من خلال ما تقدّم ذكره من أمثلة،فإنّ الأمر ذاته كان مع الإيقاع السردي،إذ لم يستقر على حالة عادية تتماشى مع حالة الأحداث وطبيعتها،وراح بدلا منها يلجأ إلى تقنيات عديدة يخلق من خلالها مفارقة بين الأحداث في القصّة ومساحة النصّ المعبّرة عنه،ومن ثمّة إنتاج تبطيئات وتسريعات تفرض هيكلة جديدة.ومن أمثلة هذا المظهر أذكر:

في رواية الملف 42،برزت مقاطع تعمّد فيها السّرد البطء في حركة تبيّن بصمة الرّوائي في سبيل التّغيير،منها المقطع الّذي قدّمت فيه كريستين وصفا لشقّة لبنى أثناء زيارتها لها رفقة رشيد وهما في رحلة البحث والتحرّي حول رواية أحجية مغربية،وجاء فيه:«شقّة صغيرة تضمّ ثلاث غرف مغلقة الأبواب،توسّطت قاعة جلوسها المضاءة أريكة وطاولة زجاجية منخفضة ...يقابلها تلفاز غير مشغّل،تعلوه صورة حائطية للمرأة وهي تحتضن فتاة في الثانية أو الثالثة عشرة من عمرها»[2] فهنا ينفتح السّرد على تقديم تفاصيل عن مكان ما (شقّة ليلى)فيتعطل حينها الزّمن وتتوقف عجلة سير الأحداث عند نقطة دخول كريستين ورشيد إلى الشقّة نتيجة ذلك ولا يستقبل المتلقّي مزيدا من الوقائع الجديدة،وإنّما تسلّط الأضواء على هذه الوقفة الوصفية الّتي تحاول تقديم

[1]–ينظر جيرار جنيت، خطاب الحكاية .بحث في المنهج ،ص 112، 113

[2]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 266

صورة حيّة ماثلة أمامه،تنسجم مع الشّخصية التي تسكنها بكلّ معطياتها،فذكره لجزئيات في المنزل(تلفاز غير مشغل،تحتضن فتاة في الثانية أو الثالثة عشرة من عمرها)يثبت هيمنة الوصف على السّرد في هذه المحطّة من الرّواية،خاصّة وأنّ الصّورة المقدّمة جاءت ناطقة ومشعّة بالدّلالة في ظلّ قوّة التّصوير و يسر الاستنطاق.

مقطع آخر هدأ فيه السّرد من خلال لجوء الرّوائي إلى تقنية المشهد إذ تعطّل الزّمن عن التّقدّم أكثر في ظل بروز الحوار كجزء لا يتجزّأ من بنية الرّواية،خاصّة في ظلّ تعدّد الرواة ومنح حرّية أكثر للشّخصيات لتعبّر عن رأيها،وتوصل صورتها دون وسيط،وقد كان ذلك بين زهير بلقاسم وزميله سيرجي،بعدما أنقذ هذا الأخير زميله بتهريبه من جحيم السّجن إلى فضاء الحرّية،وهذا ما لم يتوقّعه زهير بعدما ظنّ أنّه خان سيرجي لمّا ربط علاقة مع أولغا صديقته،وممّا جاء فيه: «– لماذا خاطرت بحياتك ومستقبلك من أجلي؟قد ينكشف أمرك في أية لحظة !

–وهل تحسبني مغفّلا حتى أثق بالحارسين وسائق سيارة الإسعاف؟...

– أنا لا أستحقّ تضحيتك،فقد بعتك بثمن بخس مقابل رغبتي في التقرّب من أولغا

– ألم أقل لك بأنّ مقامك الطويل في السجن حرمك من فهم الحياة كما يجب؟»[1] ففي هذا الحوار،يتراجع الزّمن عن حيويته ونشاطه،ويفتح الباب لشخصين أو أكثر لبسط آرائهما والتّعبير عن أفكارها بلسانها،ومن ثمّة يشعّ الحوار بمعلومات كثيرة،تبوح بها أنفسهم فتثري رصيد المتلقّي،حتّى وإن كان هدفه الطّبيعي عادة الرّغبة في الوصول إلى نقطة النّهاية في أقرب وقت،ليقف على مصائر الشّخصيات ونهاياتهم،خاصّة تلك الّتي يؤازرها وتناسب مشروعه وتوجّهاته.

[1]–عبد المجيد سباطة، الملف42، ص 341، 342

ولم تكن خلخلة الإيقاع السردي الطّبيعي بمقاطع بطيئة فقط،بل تداخلت أيضا مع أخرى سريعة ففي محطّات من هذه الرّواية يلجأ السّارد في مقابل تسجيل ركود في حركيّة السّرد في أخرى إلى تبني حركة متسارعة عن طريق تقنيات تثبّتها.ومن الأمثلة على ذلك أذكر:

.المقطع الذي قال فيه زهير متحدّثا عن سيرجي«أتمّ الروسي دراسته،وبدأ في مزاولة عمله بمستشفى حكومي في موسكو.وانهمك في مشروع كتابة روايته الأولى.نسي أمري تماما بطبيعة الحال،ثم تطوّرت علاقته بإحدى زميلاته الطبيبات فتزوّجها،وأنجبا طفلة جميلة،بدا معها أنّ المستقبل سيكون هانئا سعيدا»[1] فهذا المقطع السّردي الّذي ضمّ مالا يزيد عن أربعة أسطر،اختصر مساحة زمنية واسعة،كان بالإمكان أن يتمّ تناول ما حدث فيها في أسطر وصفحات عدّة،فالفترة فيها ليست أيّاما بل سنوات،ومن ثمّة كان هناك بالضّرورة ثراء حدثي،لم يشأ الرّوائي الخوض فيه،وحاول القفز على ذلك،مكتفيا بإشارات موجزة على شكل فلاشات عابرة لا تفاصيل فيها،ففي بضعة أسطر أشار الرّوائي إلى خمس تموضعات هامّة في حياة سيرجي:دراسته الجامعية،ثم عمله في المستشفى،ثمّ كتابته أولى رواياته،وزواجه من طبيبة ثمّ إنجاب طفلة...مكتفيا بتقديم هذه الأحداث على شكل عناوين مختصرة لمراحل في حياة سيرجي،يبدو التخطّي المتسارع في سلّم الزّمن فيها جليّا والتشظّي والفراغ بينها واضحا ومحسوسا ومبتغاه في ذلك هو الانتقال إلى مايلي من أحداث،بعرض أقلّ مساحة نصّية ولو على حساب الأحداث وزمنها اللّذان يظهران مختصران وموجزان في عجل.

.المقطع الثّاني الّذي نلمس فيه تسارعا في السّرد،كان باستعمال آلية الحذف غير المحدّد أثناء توجّه زهير بلقاسم رفقة أولغا إلى حديقة بيتسا بارك،للمشاركة في مسابقة الشطرنج،فبعد أن قدّم هذا الأخير صورة مختصرة عن استعداداته السّيكولوجية أثناء المواجهة «حاولت الحفاظ على هدوئي و تركيزي..»[2] قفز مباشرة إلى التّعبير عن الحالة الهستيرية التي أصبح عليها وهو يدخل غرفته في إقامته الجامعية،دون أن يمرّ على مجريات المواجهة

[1]–عبد المجيد سباطة، الملف 42، ص 338

[2]– المصدر نفسه، ص 116

وما الّذي حدث فيها،وكيف تفاعل مع نتائجها وكذلك عودته من الحديقة إلى الغرفة...فبمجرد إيراد هذا المقطع «ضربت باب الغرفة بقدمي،في تعبير عن السخط الشديد،ثم ارتميت على السرير ،مديرا وجهي نحو الحائط بلونه الأصفر الفاقع»[1] مواليا لما سبق ذكره يشعر المتلقّي بوجود هوّة أو فراغ بينهما،مجبر على ملئه،انطلاقا من حالته في المقطع الثّاني والّتي تكشف عن فشله في هذه المشاركة أمام خصمه الّذي واجهه.

.أما المقطع الثّالث الّذي سار فيه في اتّجاه تسريع السّرد أيضا بتبني آلية أخرى هي الحذف المحدّد،ما ورد في قصّة زهير ،فمباشرة بعد وصول السّرد في هذه القصّة إلى دخول زهير السّجن،لم يكلّف الرّوائي نفسه عناء تتبّع يوميّات هذا السّجين وتنوير القارئ بظروف هذا الاعتقال،بل انتقل من لحظة اعتقاله في اليوم الأوّل إلى أربع سنوات بعدها متخطّيا بذلك هذه الفترة الزمنية وما حدث فيها،على الرّغم من حركتها وثراء أحداثها، فمن قوله:«هنا أمسك الشرطي الثاني بيدي اليمنى وأجبرني على غمس أصابعي في الحبر ثم وضعها على الورقة، مكرّرا الفعل نفسه مع يدي اليسرى »[2]بعد أن أدخل السّجن،انتقل إلى الحديث عن حالته ويومياته في السّجن بعد مرور أربع سنوات«عينان غائرتان،وجنتان بعظام بارزة ...حملت سطل المياه بيد،والمكنسة بيد أخرى،واضعا المنشفة على كتفي،ثم بدأت عملي.

أربع سنوات،بدت كأربعة قرون»[3] ليؤكّد بذلك على وجود حذف محدّد بفترة معيّنة(أربع سنوات) وتجاوزها بكل ما فيها من تفاصيل رأى بأنّه يمكن أن تخفّف من سرعة تقدّم السّرد نحو الأمام،وكأنّه بذلك يصبو للوصول إلى نهاية القصّة بسرعة أكثر ،عادة ما يتشوّق إليها القارئ الّذي يأبى التّفاصيل الّتي تشوّش عليه،وتنفره من هدف متابعة السّرد نحو النّهاية.

---

[1]–عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 117

[2]– المصدر نفسه، ص 236

[3]– المصدر نفسه ، ص 255

رواية الجحش السوري هي الأخرى عرفت حركيّة السّرد فيها نشاطا في سبيل مخالفة تجليها القديم،إذ شهد سرد أحداثها إيقاعا متنوّعا بين البطء والسّرعة،وقد كان ذلك بالاعتماد على تقنيات حققتهما وجعلت حضورهما بائنا،كما نلمس ذلك في الأمثلة التالية:

من المقاطع السّردية الّتي حرصت الرّوائية فيها على عرض متسارع للأحداث أجد :

.ذلك المقطع الّذي أشار فيه أوديب الإنسان للمعاناة الّتي سبّبها له اسمه،فعلى الرّغم من تأكيده على تعدّد المرّات والأماكن الّتي تعرّض فيها للتّنمّر، إلّا أنّ الرّوائية لجأت إلى الخلاصة للتّعبير عن تلك المواقف،متجنّبة ذكر تفاصيل عمّا حدث في كلّ مرّة وطبيعة الإحراج المسبّب له من زملائه:«تسبب اسمي في إحراجي مرات عديدة،في المدرسة،وفي الجامعة،وبين الأصدقاء الذين صرت موضع تندّرهم»[1] لقد كان المرور على أحداث معتبرة في السّرد مرورا سريعا،إذ لم يشغل ذلك سوى سطرا ونصف كتابة،فجاءت الخلاصة لتربط بين الاسم وما تعرّض له أوديب بسبب ذلك في القسم من طرف أحد أساتذته،وللتّمهيد لما سيحدث لإحدى الشّخصيات وهو أوديب.

.كما وقفت أيضا في مقطع آخر على حضور الخلاصة كآلية تبنّتها أسماء معيكل للإكتفاء بعرض إشارات عن أحداث وما جرى فيها،كما في المقطع التالي:«راحت أم هاني تحاول ترحيلها من بيتها،قبل أن تقع الفأس في الرأس.لم تفلح أساليب وداد،التي لم تكن تحمل من معنى اسمها شيئا،في طرد نزيهة من بيتها»[2] حيث أشارت الرّوائية إلى لجوء وداد إلى أكثر من أسلوب وطريقة من أجل طرد نزيهة من منزلها،غيرة على زوجها وخوفا من عودة حنين الحب الأوّل الّذي كان بين نزيهة ومصطفى زوج وداد،دون أن تباشر في تقديم الحيثيات للمتلقّي تقديما كاملا،على الرّغم من اتّساع النصّ لإمكانيات التّفصيل،ولعلّ الإكتفاء بهذا الإيجاز جاء في سياق الحديث عن شخصية ثانوية لا يتطلب علاجا تفصيليا لكلّ تحرّكاتها وأفعالها.

---

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري، ص7

[2]– المصدر نفسه ، ص 140

.في مقاطع أخرى تتسارع الأحداث نحو غيرها، بالاعتماد على تقنية أخرى(الحذف) تتيح هذا النّمط من الانتقال ومن أمثلته هذا المقطع:«مرّت شهور على وفاة برهوم،وعاد كل شيء إلى سابق عهده،وحينما وضعت البقرة وليدها،ذكّرت العجوز ابنها بالنذر،الذي نذروه عند الخضر،إذا شفي برهوم،وضرورة الوفاء به»[1] وفي قوله: «بعد مرور شهر على حرق زهراء ومطانيوس،رأيت غرسة تنمو في البقعة التي كان جسداهما غارقين بدمائهما فوقها»[2] ففي كلا المثالين تجلّت عبارات تشير إلى تبنّي الحذف الظّاهر أو المحدّد للزّيادة في إيقاع السّرد من خلال تخطّي فترات زمنية معيّنة،وهذه الصّيغ المستعملة فيهما هي(مرت شهور،بعد مرور شهر)على التوالي.كما نقف على نوع ثان من الحذف في المثالين التاليين،جاء في الأوّل قوله:«لم يطل انتظاري طويلا،حتى جاء اليوم الموعود،فبعد أن فرغ بو المجد من عملية عسكرية،انتصر فيها على مجموعة من مقاتلي آل جرّاح،وتمكّن من التنكيل بهم،بعد أن نصب لهم كمينا؛فلم ينج منهم أحد،أراد أن يحتفل بالحدث على طريقته مع جنوده،فأكلوا،وشربوا،وسكروا وعربدوا»[3]وفي الثّاني قوله:«مع انتهاء الحرب،واختفاء الوباء، وخلوّ البلاد من الرجال،وجدت النساء أنفسهن وحيدات،فبدأن بالعمل بجد ونشاط.وأمّا من كنّ في المخيّمات، فعدن إلى بيوتهنّ التي نزحن عنها،وبدأن بإعمارها من جديد»[4] فبحضور الحذف الضّمني (غير المحدّد)نلمح إشارات بين الكلمات والسّطور لتنامي الأحداث متجاوزة كثيرا من التّفاصيل أو بالأحرى أيّاما وشهورا،ففي المثال الأوّل مثلا يخفي الرّاوي(أوديب)الفترة التي مرّت بعد اغتصاب بو المجد و جنوده للنّساء المحتجزات والأتان البيضاء،وهو يحاول إعادة العمليّة من جديد،ليظهر في ذلك حذفا ضمنيّا لفترة زمنية بأحداثها.وفي المثال الثّاني أيضا نجد الرّاوي يضمر كيفية اختفاء الوباء وطبيعة العمل الذي قامت به النّسوة،وتفاصيل عودة النّازحات إلى بيوتهنّ وإعادة تهيئتها،واكتفى بمجرد الإشارة إلى أحداث عديدة متفرّقة في سطرين دون تقديم تفاصيل كل واحدة منها.

---

[1]–أسماء معيكل، الجحش السوري،ص 76

[2]–المصدر نفسه، ص 252

[3]–المصدر نفسه، ص 57

[4]–المصدر نفسه، ص 334

أما بالنّسبة للأمثلة التي شهدت تباطؤا في حرّية أحداثها فأذكر منها:

. المقاطع التي اعتمد فيها على تقنية المشهد لإيراد تفاصيل الأحداث أو قيمة أكثر لمضامينها كما في قوله:«صحوت في السادسة صباحا،حلقت ذقني،ونظّفت أسناني،ثم أخذت حماما دافئا،بعدها تناولت قهوتي،ثم ارتديت ملابسي،وتوجهت نحو المدرسة كالمعتاد»[1] حيث يظهر السّارد هنا أنّه يورد الحدث أهمية كبيرة ويقوم بتقديم تفاصيل لحظة بلحظة،ليتشكّل المشهد راسخا في مخيّلة المتلقّي كأنّه يشاهده رؤية العين أمامه:أوديب يتحرك،ينظّف أسنانه،يتناول القهوة ويرتدي ملابسه...وفي قول آخر أيضا،عندما تحاور التّاجر رضا مع امرأة قصدته لشراء مستلزمات تخصها: «-مكحّل أبو الجحش،هاعيني،أكو عندك كحل عربي؟

-للأسف يا أم صدام ما عندي غير كحل الأقلام

- شلون يصير هيج،إذا أنت المكحل ماكو عندك ،لعد منين نجيبه؟ !

- ما تؤاخذيني يا أختي،بتعرفي حال الحرب والقتال،أشياء كثيرة انفقدت من السوق وما عدنا نحصل عليها بالساهل...

-تدلّلي أم صدام،اعتبريه صار عندك بإذن الله»[2]

وهو مشهد آخر(حوار)تتعطّل فيه عجلة تقدّم الأحداث وتحرّكها،عندما تتاح للشّخصيات حرّية التّعبير عن أفكارها وآرائها بعيدا عن هيمنة السّارد وضغط الزّمن،إذ تستغلّ لحظات معتبرة من الفعل السّردي في تقديم معلومات أو تبريرات أو تفسيرات عن الشّخصيات المتحاورة وإنارتها أكثر.

-كما أجد أيضا حضورا للوقفة الوصفية بعدّها تقنية ثانية عملت على تثبيط مؤقّت لمسار الأحداث المتسارعة،إذ أخذت فسحة تأمّلية في الموصوف لا تخلو من وظيفة مستهدفة في الفعل السّردي كتقديم الانطباعات الذّاتية أو

[1]-أسماء معيكل، الجحش السوري، ص 15، 16

[2]- المصدر نفسه، ص 154

المعلومات أو استراحة جمالية.ومن الأمثلة على ذلك في هذه الرّواية أذكر قوله:«عدت إلى بيتنا أمشي على مهل؛متعثرا بأقدامي المتورّمة،ورأسي المصدوع،وعيوني المنتفخة،ودموعي الجارية،وأنفي الملتهب،وثيابي المبتلة بعرقي وبولي،وبقايا مخلفات جسدي من قيح ودم وغائط،كانت تفوح منها رائحة نتنة،لا أعرف كيف وصلت، قرعت الجرس،ولدى فتح الباب،سقطت على الأرض وفقدت الوعي»[1] فالرّاوي هنا عرض وصفا شاملا ومفصّلا للحالة التي أصبح عليها (أوديب الإنسان)إحدى شخصيات الرّواية،بعد أن اعتقله آل قداح وعرّضوه لأقصى العقوبات،لتكون هذه الحادثة بداية مسار تحوّل جذري لهذه الشخصية،إذ أصبح بعدها يفكّر في طريقة للتخلّص من هذا المأزق الّذي وقع فيه،خاصة أنّه راح ضحيّة حسابات خاطئة لم يكن طرفا فيها منذ البداية،وهو ما كان له في الأخير،بعدما وصل بتجاربه المكثّفة إلى إمكانية الاختفاء بجسده مؤقّتا،وإن أوصله التّوظيف الخاطئ لمعطياته إلى اختفاء طويل،إلّا أنّه خلّصه من مطبات هامة،جعلته يحمد الله على تحوّله إلى جحش،لعلّ أبرزها فناء عنصر الرّجال بفعل الوباء الّذي طاردهم أينما كانوا ورحلوا.

وكمثال ثالث عن التّجلّي الجديد لبنية الزّمن الرّوائي دوما،أجد الإيقاع السّردي يشكّل في رواية رؤوس الشياطين أحد مشكّلاته،بتبنّي تقنيات وأدوات مختلفة تحقّق له ذلك،بخلخلة سرعة الحكاية الأصلية ومن ثمّة التّأسيس لإيقاع سردي جديد يتراوح بين تسريعات وتبطيئات مستهدفة بدقة،ومن الأمثلة على ذلك أذكر:

.المقطع الّذي يعرض فيه الرّاوي بوتيرة سريعة أحداث ستّ سنوات من طفولة نديم،معتمدا في ذلك على تقنية المجمل،فقد لجأ إلى الاختصار وتجنّب التّفاصيل ليعبّر عن فترة زمنية معتبرة ببضعة أسطر فقط(حوالي صفحتين) إذ نجده يقول:«حين ولد سمّاه أبوه (ماركس)...حين صار عمره ستّ سنوات»[2] لقد اكتفى الرّوائي في هذه المحطّة من الرّواية ببعض المعلومات و الملامح عن أحداث كثيرة،لينتقل حينها من حدث لآخر بسرعة،فيتلقّى القارئ حينها أحداثا متسارعة كثيرة تواليا وهو يتقدّم في القراءة دون أن يتركه ينتظر أكثر،ففي هذه

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري، ص 25

[2]–أيمن العتوم ،رؤوس الشياطين،ص9، 10

المساحة النصّية المحدودة تحدّث الرّوائي عن أزمة التّسمية عند ولادة نديم،وطريقة حلّها،ثم بداية الصراع بين الأب والأم حول منهج ابنهما في الحياة،ومصاحبة نديم لأبيه وملازمته له أينما حلّ وارتحل وهو في سنّ الستّ سنوات،دون أن يعرج على جزئيات أخرى يشترك فيها جميع الأطفال.

.مقطع آخر يتحدّث فيه الرّاوي عن أيّام نديم في المصحّ العقلي يقول فيه:«أدار سريره ليصبح حرفه الأطول متوازيا مع الحائط، ودفعه إليه حتّى ألصقه به، وقفز بالفرشاة على السّرير، وراح يرسم...بعد أسبوع كانت هناك أكثر من عشر لوحات كبيرة مرسومة على الجدران الأربعة»[1] ففي هذا المقطع استهلّ الرّاوي قصّه برغبة نديم في الرّسم على جدران المهجع، غير أنّه اكتفى بالحديث عن لوحته التي رسمها هو فقط،مقدّما صورة عنها،قبل أن يقفز مباشرة على مدّة زمنية مقدّرة بأسبوع،ليعود إلى مواصلة الحكي بعدها معتمدا في ذلك على الحذف المحدّد(بعد أسبوع)،مستهدفا بذلك تسريع إيقاع السّرد،إذ تجنّب من خلال هذه الفترة المحذوفة التّعريج على اللّوحات الأخرى التي رسمها زملاءه المرضى في نفس المهجع مكتفيا بعبارة (بعد أسبوع كانت هناك أكثر من عشر لوحات)دون أن يقدّم تفاصيل عنها،مشابهة لتلك الّتي قدّمها عن اللوحة الأولى الّتي رسمها نديم،فالرّاوي من خلال هذه التّقنية يريد أن يتقدّم بالأحداث الّتي جرت داخل المصحّ نحو الأمام،مكتفيا بتقديم ملامح عامّة فقط عنها،دون الغوص في جزئياتها بالتّفصيل.

.مقطع آخر أيضا تحدّث الرّاوي فيه عن حادثة اعتقال الشرطة التّركية لنديم أثناء محاولة قيامه بالحرقة نحو اليونان،إذ تمّ خداعه مع حرّاقة آخرين من طرف أحد مهربي البشر،بعد أن سلّمهم للأمن التّركي مدّعيا أنّهم في اليونان،يقول الرّاوي:«كانت أصوات الشّرطة تثقب أذنيه وهي تطالبه بتسليم نفسه،أغلق الحقيبة،وأطلق ساقيه للرّيح ...في الصباح،قال له المحقّق:«سوف ينتهي بك الأمر إلى السّجن».سأله:«أين نحن؟».«في تركيا».«ألسنا في اليونان؟».« كلّا».»[2] ففي هذا المقطع نجد الرّاوي يتحدّث عن لحظة اكتشاف نديم لطريقة

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 155، 157

[2]–المصدر نفسه، ص 192، 193

معاملة الشّرطة للحراقة،ثم فراره منهم،وقيام الشرطة بملاحقته وهي تدعوه للاستسلام،وبينما يواصل المتلقّي القراءة وهو يتبع الحيثيات ويترصّد كيفية نهاية هذه الحادثة وحيثياتها،يتوقّف القصّ عند مواصلة نديم للرّكض في ظلمات اللّيل ودخوله في حلم أحسّ خلاله أنه ذو جناحين،ليقفز به مباشرة إلى وجوده في مركز الشّرطة صباحا،وهو يخضع للمساءلة من طرف المحقّق،متجاوزا بذلك تفاصيل القبض عليه،والّتي تخطّاها الحكي مع الزّمن المحذوف،من لحظة هروبه ليلا إلى صباح الغد الموالي،دون أن يكون هذا الحذف محدّدا بفترة ما.وقد تبنّى الرّاوي هذا الحذف غير المحدّد مستهدفا بذلك تسريع تقديم الأحداث وفي الآن ذاته فتح آفاق التّأويل للمتلقّي،حتى يقدّم هو الآخر تلك التّفاصيل،فيساهم بذلك في كتابة النصّ من جديد،فتتوطّد علاقته أكثر ويصبح مساهما إلى جانب الراوي في بناء المعنى.

هذا عن تجلّيات تسريع السّرد،أما بالنّسبة لتبطيء السّرد،فقد ضمّت الرواية مقاطع تشير إلى محطّات من الرّواية تباطأ فيها السّرد،نذكر منها:

.المقطع الّذي يصف فيه الرّاوي بالتّفصيل طريقة تحضير فنجان القهوة لنديم،فقد رسم به صورة حيّة أمام المتلقي كأنّما يشاهدها بالصّورة والصّوت أمامه وبأدقّ جزئيّاتها،خاصّة وأنّه حرص على تقديم التّفاصيل بتأنّي مع كلّ حركة يقوم بها،فالرّاوي بذلك يتحرّى هدوء السّرد،وهو يتبنّى هذه الوقفة الوصفية،وممّا جاء في قوله:«مضى نحو كشك القهوة،توقّعه(سمعة القهوجي)،كان قد بدأ بالفعل بإعداد كوبه من القهوة؛أوقد تحتها النّار،ذابت،علت حرارتها بعد الذّوبان،لم تحتمل حرّ ما أوقدت من أجله فغلت،ثم فارت،ثم سالت وشالت،ثمّ اندلق بعضها على الجوانب فأحدث نشيشها صوتا موسيقيّا ...»[1] فكلمات هذا الوصف كأنّها ألوان تخيّرها رسّام ليحسن في الأخير تقديم لوحته الفنّية الّتي تكون التّفاصيل هي الفارق فيها.

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 7

–مقطع ثاني يصف فيه نديم حالته:«إنّها الكأس العاشرة.إنّني أعمى.أسير في دروب متعرّجة زلقة.المطر يسقط.السّماء تزمجر.والرّيح الشديدة تجعل قطرات المطر كأنّها زخّات رصاص،أنا أحاول أن أفتح فمي لأشرب بعض تلك القطرات،ولكنّ الرّيح تذروها عن فمي ...»[1] ففي هذا المقطع يقدّم نديم وصفا لحالته النّفسية الصّعبة الّتي يعيشها،نتيجة الهلوسات الّتي أبت أن تتركه،ففيه تتباطأ عجلة السّرد،لتفتح باب الوصف للتّصوير،وإخراج مكبوتات نديم في شكل فلاشات عابرة يتلقّفها المتلقّي تواليا،لتكتمل الصّورة عنده بعد تلقّيها كاملة،ومن تلك العبارات المستعملة في تصوير تلك المشاهد نجد:إنني أعمى،أسير في دروب متعرجة،إنّني أصم،لا أسمع صوتي...وهي كلّها صدى لأنين داخلي تحاول إخراجه للعلن ليكون في الأخير راحة له بعد التّعبير عنه.

. مقطع ثالث يتحدث فيه الرّاوي عن المصحّ العقلي الّذي أدخل نديم إليه:«كان المشفى قد أقيم على نشز من الأرض،بعيدا عن النّاس كي يكون قريبا من الله،أملا في أن تسقط رحمته على القلوب المنكسرة هنا.وكان يضمّ طابقين،في كلّ طابق أربعة مهاجع،صنّفت حسب حالة المرضى،وفي كلّ مهجع إثنا عشر سريرا لم تكن كلّها مشغولة...»[2]في هذا المقطع هدأ السّرد ومنح الفرصة لصالح الوصف،حتى يقدّم للقارئ المصحّ العقلي بتفاصيل كاميرا تنقله بكل جزئية فيه،و من ثمّة ترسم صورته في ذهن القارئ بكل سهولة وكأنّه يراه بعينه لا بعقله،ومن التّعابير المستعملة لبناء هذه الوقفة الوصفية للمكان المختار نجد:بعيدا عن النّاس،يضمّ طابقين،في كل طابق أربعة مهاجع...وقد جاءت كلّها لبناء صورة مكان في الرواية ،وفي الآن ذاته تشكيل استراحة للقارئ،تهدأ فيها الذّات على ملاحقة الأحداث الجديدة بعيدا عن آفاق الفنّ والجمال تارة والتّأويل تارة أخرى.

.مقطع أخير لم يلجأ فيه السّارد إلى تقنية الوقفة الوصفية مثل ما سبق،بل اعتمد فيه على المشهد في صورة الحوار الّذي وإن كان السّرد يهدأ فيه إلّا أنّه في الوقت ذاته يكشف عن معلومات كثيرة عن الشّخصيات المتحاورة،ومن أمثلتة ذلك الحوار الّذي دار بين القرويّة جميلة ونديم في أحد الأيّام،بعدما عاد إلى بيته،وممّا جاء

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 149

[2]– المصدر نفسه،ص 152

فيه:«ومرّ في طريقه بالبيت،فعنّ له أن يدخله،فلمّا صار على عتبته،سمع صوتا ناعما من خلفه يناديه:«يا دكتور ...يا دكتور».فانتبه،فإذا هي،ذات المنديل القرمزيّ،وعيناها هما هما ...ومرّت لحظات قبل أن تقول :«لماذا تنظر إليّ هكذا ؟».وهمّ أن يسألها:أأنت أنت ؟».ولكنّها تابعت قبل أن يسألها:«نعم، أنا هي،الّتي كنت تسألها قليلا من الخبز في تلك الأيام»...»[1] بهذا المقطع كشف الروائي عن الحبّ الّذي تضمره جميلة لنديم من خلال تصرّفاتها وكلامها مع نديم،إذ حرصت على إعطائه الخبز ووعده بمزيد منه مستقبلا إن هو شاء،خاصة بعدما أظهر إعجابه بهذا الخبز الذي حضرته أيادي جميلة ناعمة.

03-علاقات التّواتر:

يطلق جنيت على هذا المظهر من الزّمنية السردية تسمية علاقات التكرار أيضا، فهو يرى بأنّ التّواتر«ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب،بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى،أو أن يتكرر»[2]

أي أنّ السّارد قد يلجأ إلى التّلاعب في تكرار محطّة سّردية نفسها بكيفيات مختلفة في منجزه الروائي أحصاها ولخّصها في أنواع،كما يشير إلى ذلك في قوله:«فلنمحص ببعض التفصيل هذه الأنماط الأربعة من علاقات التواتر»[3] ومن ثمّة يتمّ الوقوف في هذا الحقل على أنواع أربعة للتّواتر هي:

1.أن يروي مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة:أي أنّ السارد يكتفي برواية حدث وقع مرّة واحدة طول مسار الرّواية،دون أن يعيده مرّة أخرى.

2.أن يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لامتناهية،ويقصد به لجوء الرّوائي إلى إعادة سرد ما يتكرر عدة مرّات بحسب مرّات تكراره.

---

[1]-أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 229

[2]-جيرار جنيت،خطاب الحكاية .بحث في المنهج، ص 129

[3]- المرجع نفسه ، ص 130

3.أن يروي مرّات لامتناهية ما وقع مرّة واحدة،أي أنّ السّارد يعيد تكرار منطوق سردي نفسه عدة مرّات،مع أنّه حدث مرّة واحدة.

4.أن يروي مرّة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرّات لانهائية،يلجأ السّرد في هذا النّوع إلى تقديم ما وقع مرّات دفعة واحدة دون تكراره عدة مرّات منفصلة.[1]

وقد سجّلت هذه العلاقات حضورا متفاوتا في النّماذج الرّوائية المختارة للدّراسة،كما نلمس ذلك في الآتي:

في رواية الملف 42،سجلت علاقات التواتر حضورها بوصفها تقنيات تثبّت تعاملا جديدا مع الزّمن الرّوائي، ومن الأمثلة عليها نذكر:

.قول كريستين:«لم أتكلّم إلّا بعد وقوفنا أمام باب شقة في الطابق الثاني من عمارة صغيرة، تتموقع في حيّ حديث المعمار...متأكد من أنها لبنى المقصودة ببحثنا؟»[2] فهذا المقطع يشير إلى الزّيارة الّتي قام بها رشيد وكريستين إلى منزل لبنى في سياق استكمال الجهود المبذولة للكشف عن حقائق غامضة متعلقة برواية أحجية مغربية،سواء من حيث مؤلفها المجهول أو وقائعها المتضمنة والّتي كان والد كريستين طرفا سلبيا فيها.لقد قدّمت هذه الأخيرة رفقة رشيد تفاصيل عن هذه الزيارة،سواء ما تعلّق بموقع المكان أو ظروف الاستقبال أو محتوى الزّيارة ولم يكن ذلك صدفة من الروائي وإنّما تعمّد إفراغ كل ما جرى دفعة واحدة دون أن يعود مرّة أخرى إلى هذه الزّيارة في البيت ليذكر ما حدث يومها،بل اكتفى بإيرادها مرة واحدة في تلك النّقطة من السّرد طوال مجريات الرّواية.

.في هذا المثال نقف على تكرار الإعلان على القبض عن المجرم الّذي أرعب زوّار حديقة بيتسا بارك وحيرة رجال الأمن بعد عجزهم عن تحديد هوّيّته،إذ يقف القارئ حينها أكثر من مرّة على ما تكرر سرده وحكيه في

[1]–ينظر جيرار جنيت،خطاب الحكاية .بحث في المنهج ، ص 130، 131

[2]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 265

إحدى محطّات الرّواية،نجد زهير يقول:«تم الإعلان رسميا عن إلقاء القبض على سفّاح الحديقة»[1] ويقصد به هو نفسه(زهير)حين طمس الأمن الرّوسي شخصيته وزوّرها ليكون القاتل المبحوث عنه،ومن ثمّة التخلّص من صداع قاتل غامض كشف عن فشل خططهم وعرّى عن استعداداتهم المحدودة في مجابهة الأخطار،ليبقى الخبر اليقين هو القبض على المجرم،غير أنّ السّرد يعود مرّة أخرى ليذيع خبر التّمكّن من مجرم حديقة بيتسا بارك،غير زهير الذي كان ضحيّة فقط،لم تنل حقّها من العدالة رغم علم الجلّاد ببراءته منذ البداية،فبمجرّد عودة القتل والتّنكيل إلى الحديقة حتّى عادت القضية للطّرح من جديد،ومن ثمّة فالقاتل لم يزل حرّا طليقا ومستمرا في ممارسة هوايته،إلى حين نشر خبر تحييده مرّة أخرى وهو ما كان كما جاء على لسان زهير:«شرطة موسكو قد تمكّنت من إلقاء القبض على القاتل المتسلسل يوم 16يونيو2006»[2] فمن خلال القولين نقف على تكرار سرد عملية القبض على قاتل حديقة موسكو،حتّى وإن كان الشّخص يختلف فإنّ الواقعة تظلّ نفسها في مناسبتين متباعدتين من حكاية زهير بلقاسم.

. أمّا مثال رواية أكثر من مرّة لما وقع مرّة واحدة،فإنّنا نقف على مثال سائق سيّارة الأجرة، الّذي أخبر عبد المجيد سباطة بعد أن ركب معه،بأنّه ترك زوجته في المستشفى لاستقبال مولود جديد،واستمرّ في العمل لتأمين معيشة أسرته«فاجأ المخاض زوجتي الحامل بطفلنا الثالث،وعوض مرافقتها إلى المستشفى والوقوف إلى جانبها،أجدني مجبرا على الخروج في هذه الأجواء الماطرة جريا وراء لقمة العيش»[3] ثمّ راح يعيد سرد ذات الخبر مرّة أخرى على شخصية أخرى (زهير)بنفس التّعابير والكلمات وكأنّه يخاطب الشّخص ذاته بمجرّد أن ركب معه،وكان ذلك في سياق المناقشات الّتي يحاول السّائق فتحها كل مرّة مع الركّاب وهو يقلّهم وفي مواضيع شتّى ومختلفة.

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 256

[2]–المصدر نفسه، ص 305

[3]–المصدر نفسه، ص 12

.وآخر مثال عن التّواتر في هذه الرّواية،نقف عليه من خلال المقطع التّالي كما جاء على لسان زهير:«لم تصدّق أمي كلّ ما قيل،وسافرت إلى موسكو أكثر من مرّة بحثا عني،فالتقت بسيرجي،وأخضعته لما يشبه التحقيق حول طبيعة تنقّلاتي وعلاقاتي قبل اختفائي،وقابلت ممثلين عن السفارة المغربية وجمعية الطلبة المغاربة في روسيا»[1] ففي هذا المقطع ورد ذكر زيارات حنان الفارسي لروسيا دفعة واحدة على الرّغم من أنّها زارت موسكو أكثر من مرّة والتقت خلالها سيرجي زميل زهير في الجامعة،وممثّلين عن سفارة بلدها وجمعية طلبة المغرب المتمدرسين هناك أيضا،فالرّوائي تجنّب فصل الزّيارات الّتي قامت بها ومزج تفاصيل منفردة عن كلّ زيارة واكتفى بإيرادها مجملة دون تفاصيل،وهو بذلك يفيد بمدى اهتمام أمّه به مقارنة بوالده المتملّص من كلّ مسؤوليّاته من جهة،وفتح باب التّأويل للقارئ ليبني تفاصيلا ويساهم في إثراء الخطاب السّردي أكثر من جهة أخرى،فيصبح بذلك شريكا فاعلا في بناء المعنى إلى جانب الرّوائي في حدّ ذاته.

وفي رواية الجحش السوري،لم تغفل أسماء معيكل أيضا عن علاقات التّواتر في خطابها الروائي،إذ تجلّت نماذج عنها في مقاطع منه،من أمثلتها قوله:«حالما وصلنا قسم الشرطة،أنزلوني من السيارة،وهم يكيلون لي اللكمات والرفسات ويأمرونني بالإسراع،مع أنني كنت أهرول أمامهم،وأستجيب لأوامرهم بدون تلكّؤ أو اعتراض،قادوني عبر ممر ضيق،ثم دفعوني إلى غرفة معتمة،تفوح منها رائحة الرطوبة والعفونة»[2] والّذي يروي فيه أوديب الإنسان ما تعرّض له من اضطهاد على يد رجال آل قداح أثناء اعتقاله،بعد اكتشاف عبارات مناهظة للنّظام كتبت على جدران المدرسة التي يعمل بها،فزيادة على ضربه المبرح،أدخلوه إلى السّجن في ظروف قاسية و صعبة،وقد وردت تفاصيل حادثة اعتقال أوديب وإدخاله السّجن مرّة واحدة في مسار الرّواية دون أن تكرّر مرّة أخرى،وهو أحد تجلّيات التّواتر.

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 337

[2]– أسماء معيكل،الجحش السوري، ص 19

وفي قوله:«في إحدى رحلات الصيد،التي كان يهواها ذبّاح الوحش،حيث امتطى حصانه، وامتطاني بدر،ومضيا معا في رحلة الصيد المعتادة بين الكروم والبساتين»[1] إذ أشار فيه الرّاوي إلى الرّحلة الّتي يفضّلها ذبّاح الوحش برفقة غلامه بدر متنقّلا فيها إلى مكان بعيد عن مكان إقامته،مروّجا لهذه الرّحلة بأنّها رحلة صيد يمارس فيها هوايته المفضّلة،غير أنّه شتّان بين القول والفعل،إذ تحدث فيها عادة تفاصيل أخرى مأساوية غدت عادة في عرفه.ومع تقدّم السّرد يعود الرّاوي لهذه الرّحلة مرّة أخرى،فيعيد قصّها من جديد بحسب مرّات وقوعها،وهو ما نقف عليه في قوله:«أمر ذبّاح الوحش بالتجهيز لرحلة صيد في يوم ربيعي مشمس،وانطلق بصحبة بدر كالمعتاد،تكرّرت الطقوس التي كان يقوم بها الوحش في الرحلة؛من قنص الطيور...وانتهاء باغتصاب الفتى»[2] وقد كان ذلك لجعل الحادثة أساسية وبعيدة عن الهامشية،يكتشف منها بعض وجه آل جراح القبيح،وهم الرّاغبون في إحكام السّيطرة على نظام الحكم وإقرار سلطة مثالية.

وفي قوله أيضا:«اختلط الأمر عليّ،كما حدث معك،فشربت ما في الزجاجة،وانتظرت أن أختفي،لكنّني بقيت في مكاني،وجرى لي ما جرى لك من تمزّق الثياب،واستطالة الوجه»[3] الّذي يروي فيه لأخته أنتيجونا تفاصيل مسخه إلى جحش،بعد تناول المحلول الّذي أعدّه للاختفاء هروبا من متابعة بو المجد وأتباعه من رجال آل قداح وإن كانت الحادثة وقعت مرّة واحدة،فإنّ أوديب عاد إليها أكثر من مرة واحدة،إذ قصّ الحادثة قبل ذلك أيضا عندما قال:«وصلت أحد البساتين،فأخرجت الزجاجة من جيبي،ودفعت بما في داخلها إلى جوفي،ورحت أنتظر اختفائي ...بدأت ملابسي تتمزق؛لينكشف جسمي الذي كساه شعر كثيف خشن،وشعرت بحركة قوية في فكي»[4] ولعلّ هذا التّكرار مرده هو تسليط الضّوء أكثر على هذه الحادثة،الّتي تعدّ مفصليّة في تغيّر حياة الشّخصية

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري، ص 113
[2]– المصدر نفسه، ص 117
[3]– المصدر نفسه،ص 357
[4]–المصدر نفسه،ص 40

الرّئيسية أوديب من الآدمية إلى الحيوانية،ومن ثمّة إيجاد أجوبة وتبريرات لعديد التّساؤلات الّتي تخطر على بال المتلقّي.

وأخيرا في قوله:«تكرّرت رحلات الميناء،وفي كل مرة نؤدي العمل ذاته،نصل الميناء،وتنزّل الصناديق من الباخرة،وتوضع فوق ظهور الحمير،التي يقودها الرجال إلى مقام الخضر،حيث تخبّأ هناك»[1] ففيه يروي أوديب تفاصيل عن الرّحلة الّتي كانت تقودهم من الميناء إلى مقام الخضر،محمّلين بصناديق مملوءة،لا علم لهم بما يوجد داخلها،وإن كان حدسهم قد استقرّ على أنها أسلحة لا غيرها،تقدّمها لهم الدّول الأجنبيّة المتحالفة معهم ضدّ مناوئيهم من آل جراح.وإذا كان الأكيد في ذلك هو أنّ هذه الرّحلة لم تكن واحدة،بل تكرّرت في أيّام وظروف أخرى،فإنّ السّارد اكتفى بتقديم تلك الرّحلات دفعة واحدة،دون إعادة قصّ الرّحلات بظروفها المحيطة وتفاصيلها المميّزة،مكتفيا في ذلك بعبارة(تكررت رحلات الميناء)،وقد يكون ذلك لتشابه ظروف كل الرّحلات،أو الاكتفاء فقط بإعلام المتلقّي بتلقّي آل قداح لدعم وإعانات من أطراف خارجية، وهو ما يفهم صراحة من هذا المقطع السّردي.

وفي الأخير،وبالنّظر إلى عالم رواية رؤوس الشياطين،نجد أنّه لم يخل من علاقات التّواتر كعلامة فارقة في نموذج روائي مستحدث،ومن الأمثلة على ذلك أذكر:

. في قول الرّاوي:«حين ولد سماه أبوه (ماركس)...لكنّ أمّه الّتي بكت كثيرا،و انتظرته أكثر أصرّت أن تسمّيه (صالح) على اسم أخيها الكبير الّذي كانت تحبّه وكان يعرف الله أكثر مما يعرف الناس،ولكنّ أباه هدّدها بالطّلاق إن هي أصرّت على ذلك،لم تتراجع الأم بسهولة، فاحتكموا إلى مختار القرية»[2] في هذا المقطع يتناول الرّاوي حادثة ولادة الإبن (نديم)والخلاف الّذي جرى بين الأب والأمّ حول اسمه،فبينما أصرّ الأب على اسم ماركس تأثّرا بالفكر الشيوعي وبشخصية ماركس،راحت الأمّ في الجهة المقابلة تلحّ هي الأخرى على اسم

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري، ص 94، 95

[2]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 9

(صالح)تأثّرا بأخيها الكبير الّذي كان رجلا صالحا،ولم تعرف هذه القضية حلا إلّا على يد مختار القرية الّذي اقترح عليهم اسم(نديم)كحل وسط باعتباره يتضمّن معان يطمح إليها كلّ منهما.فإذا ما تتبّعنا مجريات السّرد لوجدنا أنّ هذه الحادثة لم يتم التطرّق إليها إلا مرّة واحدة طيلة الرواية،إذ لم يتم تكرارها بعد أن تمّت الإشارة إليها في مستهل الرواية،لتكون بذلك من الأحداث الّتي وقعت مرّة واحدة ورويت مرّة واحدة أيضا.

. وفي قوله:«فقدت كلّيّة الطّبّ أكثر من سبع جثث،وعددا من الرّؤوس المقطوعة،ومئات من الحشرات والحيوانات،على مدى ثلاث سنوات،كان يسرق ببطء وبذكاء،لم يلاحظ أحد ذلك إلّا بعد مرور السّنوات الثّلاث هذه»[1] ففي هذا المقطع يكتشف المتلقّي فقدان كلّية الطبّ لرؤوس مقطوعة وحشرات وحيوانات،كانت وسائل تعليمية يجري عليها طلاب الطبّ تجاربهم،وقد كان ذلك بسبب عمليات سرقة متكرّرة،قام بها نديم لمدة ثلاث سنوات،إذ كان في كلّ مرّة يأخذ إحدى المسروقات،فعلى الرّغم من تكرّر حدث السّرقة أكثر من مرّة إلّا أنّ الرّاوي لجأ إلى إيراد تلك الأفعال المتواترة مرّة واحدة،دون أن يعود إلى كلّ سرقة على حدى بتفاصيلها وفي فترات متباعدة،مستعملا عبارتي(على مدار ثلاث سنوات)،(يسرق ببطءوذكاء)للدّلالة على ذلك بل حتّى الجثث وحدها لم يسرقها دفعة واحدة،وإنّما كانت في مرّات عديدة لم يشر إليها في حينها،بل أشار إليها مرّة واحدة في قول واحد عندما قال متحدّثا عن جثّة أبيه:«وظلّت الجثّة عامين،يطيّبها كما لو كانا سيذهبان معا إلى حفل...وسرق بعد ذلك بشهرين،جثّة أخرى،وتكوّمت الجثث في بيته»[2] ،وإن كان الرّوائي قد عاد في بعض المحطّات من الرّواية إلى هذا السّلوك المشين من نديم في مناسبات أخرى،ومع ذلك لم يكن مقصده البتّة الحديث عن كل سرقة فيها،فقد كان في الأولى يتحدّث عن كيفية دخول الكلّية للسّرقة«كانت سرقة جثّة أبيه عن طريق خلع بباب مختبر التّشريح،لكن الجثث الأخرى سرقت عن طريق رشوة الحارس الّذي يملك المفتاح»[3] وفي الثّانية عرج على استرجاع جثّة الأب وإعادتها إلى الكلّية من طرف الشرطة«وحين داهموا بيته،لم يجدوا غير جثّة أبيه،أمّا

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 35

[2]– المصدر نفسه،ص 85

[3]–المصدر نفسه،ص 86

الجثث الأخرى فكان قد حفر لها قبورا في ساحة البيت»[1] ولم يكن المقصود منها الحديث عن عمليات السّرقة في حدّ ذاتها الّتي قام بها أكثر من مرّة.

.وفي قول ثالث يظهر نوع آخر من التّواتر وظّفه أيمن العتوم وهو يهيكل بنية روايته،إذ عمل على قصّ حدث واحد عدّة مرّات،ونخصّ بالذّكر حادثة إغراق نديم الطّفل في بركة مائية بالقرية من طرف زملاء المدرسة،ونجاته منه بصعوبة كبيرة وفي اللّحظات الأخيرة،فالواقعة وإن كانت واحدة،فإن المتلقّي يقف على تكرارها أكثر من مرّة في جسد الرّواية،وإن اختلفت التّفاصيل فقط بين هذه الحكايات،ففي البداية نجده يقول:«تذكّر ذلك اليوم البعيد،حين كان يسبح في بركة في قريته تمتلئ بمياه السماء كلما أعطى الشّتاء ظهره للجبال البعيدة ...يتذكّر أولاد المدرسة الّذين كانوا يسبحون معه،كان يراهم طفيليّات،حيوانات ناطقة،ومجموعة من البلهاء»[2] ثم يعود إلى ذات الحادثة في موضع ثان في قوله:«وظلّ يمشي حتّى مرّ ببركة القرية،وعادت به الذّاكرة إلى طفولته،ورأى أولئك الّذين أغرقوه ينبتون من أطراف البركة، وأصابه الهلع ....ونظر فخيّل إليه أنّها الضّفدع الّتي مدّت له يدها يوم غرقه لتنقذه»[3] ثمّ ثالث أيضا في خضمّ الحوار الذي دار بين نديم وجميل أحد الأطفال الّذين أغرقوه في البركة : «...«أنا أحد الأولاد الّذين أغرقوك في البركة،أنا جميل،هل تسامحني؟».ومدّ يده إليه ليصافح، فكفّ حافظ يده،وهتف به:«لن أسامحك ما حييت؟».«لقد كنّا صغارا»... »[4] ولم يكن لجوء الرّوائي إلى استعمال هذا التّواتر اعتباطا،بل إنّه يزيد من فنّية اللّغة الرّوائية،كتوكيد يؤسّس لمظهرها،ومن جهة أخرى اعتبار هذه الواقعة ذات تأثير كبير في نفسية نديم المهزومة،إذ ظلّت تشكّل له صدمة فترة طويلة،ولم يستطع تجاوزها إلّا بعدما استقرّت حالته النّفسية والجسدية وكان من مظهر ذلك قبول الاعتذار من جميل في الأخير.

---

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين ،ص 86

[2]- المصدر نفسه،،ص25

[3]- المصدر نفسه،ص122

[4]- المصدر نفسه،،ص 241، 242

04- ملامح أخرى لانزياح الزّمن الرّوائي:وفي سياق انزياح الزّمن في الرّواية الجديدة دوما،أقف أيضا على ملامح أخرى للعب الزّمن الرّوائي بعيدا عن تحديدات الزمن عند جنيت،ويتعلق الأمر بـ:

أ-**النّسق الزّمني المبتكر** أثناء عرض أحداث الرّواية وتتمثّل هذه التّمظهرات في:

1.**النّسق الزّمني النّازل:**حيث يعمد السّارد فيه إلى استهلال زمن كتابته،بآخر زمن في المتن الروائي،ثم يشرع في العودة تدريجيا إلى الأزمنة السابقة المتجاوزة،مولّدا بذلك تواتر أحداث نفسها أكثر من مرّة،ولكن وفق رؤى مختلفة:«وقد تتكرر في هذا النمط عملية سرد بعض الأحداث في الرواية.وتتم رواية الحدث الواحد من وجهات نظر متعددة وإن تكررت وحدات أساسية في الحدث»[1]

2.**النّسق الزّمني المتقطّع:**يعمل الرّوائي في هذا النّسق بتكسير الزّمن أثناء ارتداده إلى الماضي أو استشرافه إلى المستقل،باستدعاء أحداث جديدة،تدخل في إطار التصوّر العام للرّواية،تمزج حاضر الرّواية بماضيها تارة،وبمستقبلها تارة أخرى«تتقطع الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي،أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، لتستقبل زمنا آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحيانا قصصا صغيرة داخل القصة الكبيرة»[2]

ب-البناء الزّمني للأحداث:

ويقصد به استراتيجية الرّوائي المتّبعة في ربطه بين الأحداث والمقاطع الحكائية وتنظيمها وفق هيكلة من شأنها أن تخلق متخيّل روائي يخالف أفق توقع القارئ فيكسره ويدفع إلى ربط علاقة وثيقة معه،رغبة في فكّ شفراته،ويؤكّد (ابراهيم جنداري) في المنحى ذاته على أهمية اقتراحات الشّكلانيين في هذا الموضوع،بدليل حضورها الثّابت كدراسة فعّالة في حقل البناء الزمني للأحداث في قوله:«وفي دراسة البناء الزمني للأحداث وكيفية انتظامها لابد من الإشارة إلى آراء الشكلانيين الروس في هذا المجال،إذ أصبحت هذه الآراء متداولة

---

[1]- ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، ص 105

[2]- موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي.في النظرية والممارسة ،دار النهار للنشر،لبنان،1979 ،ص 89

حتى أنها تحولت نهجا يكاد يكون ثابتا في تداول البناء الزمني للأحداث»[1] ومن البناءات الجديدة التي تبنّتها الرّواية العربيّة الجديدة المعاصرة أذكر:

أ.**البناء المتوازي:**أطلق عليه تودوروف مصطلح التّناوب،وقال عنه جنداري«ويعد هذا النسق في البناء من الأنساق الحديثة التي أثمرتها محاولات التجديد في أساليب السرد»[2] ويقوم هذا البناء الزّمني الجديد للأحداث«إما على سرد وحدات مختلفة في المكان أو الزمان من القصة الواحدة وإما على سرد وحدات مختلفة من قصتين أو أكثر تحدث في مدد زمنية متوازية»[3] فهذا النّسق يمكن أن يلجأ إليه الرّوائي،سواء عند عرضه لقصّة واحدة أو أكثر،فالمهمّ بالنّسبة إليه هو حضور حدّ فاصل بين جزئيات حكائية.

ب.**البناء الدّائري:**إنّ مصطلح دائري الّذي يطلق على هذا لبناء إنّما هو نتيجة الخلخلة الّتي تتعرّض لها الحكاية في سبيل تشكيل المبنى الرّوائي الّذي يخطّط له الرّوائي ويسعى لتشييده وفق رؤيته الخاصّة،إنّ الرّواية فيه:«تتناثر وتتشظى ولا تتضح مكوناتها إلّا بعد إخضاعها لعملية ترتيب في ذهن المتلقي»[4] ويكون ذلك بعدما يستهل السّارد روايته من نهايتها،ثمّ يعود أدراجه بعدها رويدا نحو ما سبقها من أحداث ليقف عليها لاحقة لخاتمتها،كما نجد ابراهيم جنداري يشير إلى ذلك في دراسته لرواية البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا بقوله «تبدأ هذه الرواية من نهايتها»[5]. إنّ السّارد في هذا البناء يستهل الرّواية بنهايتها،ثم يعود بالمتلقي إلى الخلف ثم إلى الأمام تارة أخرى،كما يمتد هذا البناء أيضا إلى تنظيم فصول الرّواية حتى يقف المتلقي على مدى التّناثر والتشظّي الكبير بين الفصول،بسبب التّلاعب المنتهج في عرضها دون مراعاة التّسلسل الأفقي للأحداث.

ج.**التّهجين:**وهو أن يعمد الرّوائي إلى تضمين حكايته المروية حكاية أخرى،من خلال تبنيه أحد المستويين:

«–مستوى الحكاية، فتكون الحكاية المقحمة في الحكاية الأصلية مثلا مصغرا عنها

---

[1]– ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، ص 76

[2]– المرجع نفسه ، ص 83

[3]– المرجع نفسه، ص 84

[4]– المرجع نفسه ، ص88

[5]–المرجع نفسه، ص 87

– مستوى الرواية حيث يقطع حبل الرواية الأصلية لتبدأ رواية أخرى تتضمن الأولى»[1] ففي النموذج الأوّل تنصهر الحكاية الثّانية في إطار الحكاية الأم لتشكل معها كلّا متكاملا.أمّا في الثّاني فيوجد حدّ فاصل بين حكايتين متتاليتين منفصلتين، تكمل الثّانية مسار الأولى،بعد أن تحلّ محلها.

ومن أمثلة ذلك في الرّواية العربيّة المعاصرة،ما وقفت عليه في النّماذج المختارة للدّراسة،فلمّا انتقلت إلى طريقة بناء الزّمن المتّبعة في عرض أحداث هذه الرّوايات،وعاينتها وتفحّصتها،وجدت أنّها تسير في ذات الطّريق الّذي تبنّته النّماذج الحداثية(طريق الجدّة)،وقد كانت البداية مع رواية الملف42 من خلال :

1.البناء الدائري للزّمن والّذي تجلّى من خلال بداية الرّواية من نهايتها،إذ بدأت الرّواية باستعداد عبد المجيد سباطة للذّهاب إلى منزله بتجزئة المكينسية عائدا من محطة القطار عندما استقلّ«آخر سيارة أجرة تستعد للانطلاق»[2] وكلّه قلق وتوتّر وموجات تفكير لا تتوقّف،رغبة منه في الخلاص من مشروع رواية استعصى عليه وأصبح شغله الشّاغل بعد جفاف أصاب قريحته الأدبيّة،وبينما هو على هذا الحال من قلّة التّركيز وشرود العقل،توقّفت سيّارة الأجرة عند المكان المطلوب ونزل عبد المجيد سباطة،تاركا وراءه مشروعه الّذي يستوعبه حاسوبه المحمول،وعن ذلك يقول:«تركت حاسوبي المحمول ومعه مذكّرتي الزرقاء على المقعد الخلفي لسيارة الأجرة !»[3] وبعد هذه النّقطة عاد السّرد إلى أحداث سابقة(ابتداء من سنة 2002)وراح يخوض تدريجيا في تفاصيل ضمّتهما قصّتي كريستين ماكميلان وزهير بلقاسم بالتّناوب بينهما،إذ نقف خلالهما على تعدّد السّاردين،بعدما راح كل واحد يروي جزئيات تخصّ وقائعهما ليتمّ في الأخير العودة مجددا إلى نقطة النّهاية واستكمالها عند نقطة طرحها،عندما عثر سباطة على حاسوبه الضّائع عند شخصية كانت ورقية في مشروع روايته،ثم صادفها واقعية يحاورها ويسمع لانتقاداتها،بعدما اطّلعت على حيثيات ماورد فيها،وعلى عدم استكمالها.

---

[1]–ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، ص 93

[2]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 12

[3]– المصدر نفسه، ص 14

إنّها شخصية زهير الّتي عادت من روسيا سويّة وتائبة،فبينما كان سارحا مع همّه الأكبر، والمتمثّل في البحث عن الغالية،صادفه مشهد حاسوب مهمل في سيّارة أجرة ركبها،فصاح:«توجد حافظة جلدية في المقعد الخلفي،ربّما نسيها أحد الركاب !

التفت السائق بدوره نحو المقعد الخلفي،ثم ضرب جبهته بيده صائحا:

يا إلهي!إنه الشاب الذي أوصلته قبل قليل إلى تجزئة المكينسية!»[1] وبعد رحلة بحث وتقصّي تمكّن في الأخير من الوصول إلى صاحب الحاسوب ومعه مشروع الرّواية كاملا غير منقوص،بعد أن اطّلع عليه وساهم في كتابة جزء منه،إذ عرض على صاحبها (عبد المجيد) التّكملة الّتي أرّقته فأعجب بها وتجاوب معها كما عبر زهير عن ذلك في قوله:«لم يتفوّه بكلمة واحدة في أثناء قراءته لمحتوى ما انهمكت في كتابته طوال الليل»[2] وبذلك أصبح شريكا له في كتابة الرّواية،خاصّة من خلال الأفكار الّتي اقترحت له نهايات لبعض الشّخصيات على غرار شخصية رشيد بناصر،الّتي آثر الرّوائي تبنّي النّهاية الّتي اقترحها زهير،رغم تمسّكه بالنّهاية الّتي اقترحها هو،ومن ثمّة أطلّ رشيد على القارئ في الأخير بمسارين متباينين،أحدهما مفرح يبعث الأمل فيه بعد أن شفعت له شهادته الجامعية بتولّي وظيفة الأستاذية في إحدى الجامعات الفرنسية وأصبح يقدّم«محاضرته عن أدب الروايات غير المكتملة»[3] واقترحه سباطة،والآخر محزن ومؤسف اقترحه زهير،لا يناسب طالبا جامعيّا متحصّلا على شهادة دكتوراه،إذ تعرّض رشيد للضّرب المبرح بمجرّد أن راح رفقة طلبة آخرين مثله يطالبون بمنصب يمنح لهم مكانتهم الاجتماعية اللّائقة«تفرقت جموع المعتصمين،وتساقطت لافتات شعاراتهم ومطالبهم

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 368

[2] –المصدر نفسه، ص 406

[3]– المصدر نفسه، ص 416

على الأرض،لتدوسها أقدامهم وأقدام مطارديهم على السواء»[1] وهي نهاية تعكس نفسية زهير الّتي أصبحت تكنّ نفورا وتذمّرا من وطن لا يهتمّ بأبنائه ولا بأرواحهم الّتي طالما اعتبرها رخيصة في أسهل المواقف لا أصعبها.

2.التّضمين،إذ تبنّت هذه الآلية الجديدة وسجّلت حضورا لافتا وأساسيا فيها،خاصة في ظلّ ثراء هذا المنجز السّردي بأكثر من قصّة واحدة وتعانقها قي هيكلة وبناء هذا السرح الرّوائي،وإذا كان لقصّة كريستين حضور بائن ومنفصل محدّد البداية والنهاية داخل جسد الرّواية،فإنّ تشابك قصّتي سباطة وزهير ورد وفق إحدى آليتي هذه التّقنية الجديدة(مستوى الرواية)،إذ استهلّ السّارد قصّته (سباطة) ثمّ توقّف في نقطة معيّنة منها(ضياع الحاسوب)لتأتي بعدها قصّة زهير ككحكاية أخرى جديدة تفرغ حمولتها وتتضمّن في الوقت ذاته قصّة سباطة وتستوعبها ثمّ تواصل مسارها وسرد أحداثها لنقف على (حكاية داخل حكاية).لقد استولت حكاية زهير على ديناميكية السّرد وحركته بعد قطع حكاية سباطة وتحييدها وقد كان ذلك بداية من المحطّة الّتي ظهر فيها زهير ابنا مدلّلا تحاول أمّه توفير أحسن الظّروف له للنّجاح في شهادة البكالوريا بتخصيص منزل له في منطقة هادئة وقد عبر عن ذلك بقوله:«أيّ شيطان رسم لأمي خطّة إرسالي إلى منزلنا الشاطئي في سيدي العابد،بذريعة استفادتي من أفضل الأجواء الممكنة للدراسة والتركيز»[2] لتأتي بعدها أحداث متسارعة عديدة لن يراهن عليها أكثر المتشائمين من القرّاء،أبرزها تحوّل في بنية شخصيته فقد فقدت هويتها وبقيت روحا ضائعة منفصلة عن جسدها،خبرت الحياة وتعلّمت من دروسها،وفتحت بعدها صفحة جديدة تجاوزت من خلالها خيبات الماضي، واقتحمت قضيّة سباطة كمحطة هامّة دخلت معتركها وراحت تخوض فيها وتكملها كمحطّة متأخّرة من الرّواية، ذاق المتلقّي ذرعا من انتظارها واستكمالها،وقد كان ذلك من اللّحظة الّتي عثر فيها زهير عن منسيات سباطة في سيارة الأجرة،واطّلاعه على محتوى الحاسوب والمذكّرة،كما عبّر عن ذلك في قوله:«كان تصفّح المذكرة في أثناء انتظاري لوصول الترام منافيا لأبسط قواعد الاحترام والخصوصية...لم أجد أدنى صعوبة في تشغيل الحاسوب

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 412

[2]–المصدر نفسه،ص 25

المحمول»[1] إلى غاية استكمال هذه القصّة والرّواية كلّها بلقائه بسباطة وتحاوره معه حول هذا المنجز،بتقديم اقتراحات وملاحظات وأفكار لتصبح بذلك هذه القصّة جزء من قصة زهير وتكملة لها.يقول سباطة لزهير:«مرحبا،أصحيح أنك عثرت على حافظتي الجلدية،ومعها الحاسوب والمذكرة الزرقاء؟»[2] فبحضور هذين البناءين في رواية سباطة،نجد أنّ الرّوائي قد تبنّى آليات جديدة في بناء زمنه الرّوائي وهو يبتغي بذلك نموذجا روائيا محايثا.

كما تبنّت رواية الجحش السوري هذا التوجّه أيضا،إذ شكّل كلّ فصل من فصول هذه الرّواية حكاية قائمة بذاتها،بسطت ضبابية على ترتيب زمني معيّن للأحداث،إذ جاء عرض أغلب هذه الحكايات على هذا النحو بموجب تنظيم لبناء عالم الرواية فقط،في ظلّ ما يبيحه هذا العرض من إمكانية تقديم فصل آخر دون أن يختلّ الزّمن الرّوائي الّذي تبنته الرّوائية في عرضها للأحداث،فإذا ما استثنينا الفصلين الأوّل والأخير فإن المتلقّي بإمكانه أن يبدأ من أيّ فصل شاء في القراءة،دون أن يختلّ فهمه للموضوع العام للرّواية،فإذا كان أوديب قد بدأ مغامراته من معاقل آل قداح ثم انتقل إلى آل جراح وبعدها إلى أبناء الجان...فلم يكن الأمر ليتغير لو بدأ تنقلاته من مضارب أبناء الجان ثم آل قداح وهكذا،نظرا للاستقلالية والخصوصية الّتي تمتّع بها كلّ فصل سواء من ناحية الشّخصيات أو المكان أو الزّمان،إذ لم يكن الرّابط بينهما سوى الشّخصية الرّئيسية(أوديب)الّتي كانت شاهد عيان على ما تشهده كلّ منطقة من توجّهات،وما تكنّه من نظرات للنّظام الحاكم،وما تعيشه من نعرات مع المناطق الأخرى.

وفي السّياق ذاته،جاءت رواية رؤوس الشّياطين حافلة بالأحداث المكثّفة،وهي تتناول عددا من الهواجس الإنسانية(كالموت والنجاح والإخفاق والوجود)الّتي نهشت بطلا يبحث عن إجابات عن أسئلتها، تكون دواء لهذه التمرّدات النّفسية والعقلية الّتي أبت الهدوء مولّدة مفارقات في سلوكاته أصبح بها ذاتا أخرى تتحدّث وتفعل.ولمّا

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 384

[2]–المصدر نفسه، ص 404

كانت الوجبة دسمة،فقد واكب الزّمن دسمها،وظهر هو الآخر نشطا وفعّالا ومستجيبا لها،إذ لجأ الرّوائي أيمن العتوم إلى تبنّي النّسق الزّمني المتقطّع وهو يسرد أحداث هذه الرّواية،ليتيح لنفسه حركية أكثر بين الأزمنة في ظلّ اعتماده على استذكارات متعدّدة في المسارات الزّمنية للرّواية في سياق انتقاله بين الماضي والحاضر،إذ نجده يبدأ بمشهد وجود البطل (نديم)في عمان كحاضر للرّواية،وبالضّبط في الفندق الّذي يقيم فيه في ظروف صعبة.إذ عرف القارئ بتفاصيل عن هذه الإقامة من خلال إعلامه بمعاناته من الأرق الّذي حرمه من النّوم منذ مدّة طويلة:«لم ينم منذ عشر سنين،ليس على سبيل المجاز،بل على الحقيقة،كلما ألقى بجسده المنهك على الفراش،فتح الأرق عينيه»[1] وحالة الفندق المزرية التي زادته كآبة وحزنا،تضاف للفقر والحظّ التّعيس الّذي يلازمه«من هنا في هذه الغرفة الّتي استأجرها في فندق رخيص وسط البلد تفوح بعض الرّوائح الكريهة.لعن الفقر،والحاجة،والحظّ،والفندق»[2] وكذلك تسكّعه في الشّارع المتاخم لهذا الفندق،متنقلا من مكان إلى مكان دون هدف أو وجهة محدّدة لعلّها تنسيه مآسي الإقامة والهلوسات الّتي تراوده فيه«كأنّ الأقدار كانت تريد له أن تلسعه بسوطها في الوقت الّذي كان هو في أمسّ الحاجة إليها.

ولذا،فليظلّ ماشيا حتّى يجد لهذه الطّريق نهاية؟»[3] فكلّ هذه الأحداث إنّما أوردها المبدع لتصوّر حالة التأزّم الّتي توجد فيها الشّخصية البطلة،إنّها تائهة وسط عالم لم يعد يتأقلم مع العيش فيه،كلّ شيء حوله أصبح لا يناسبه ولا يلائمه،وبينما كان الرّاوي يشخّص حاضر شخصية البطل في مدينة عمان،انقطع هذا الحاضر،ليعود بالسّرد إلى الماضي مستذكرا أحداثا هامّة تخصّ هذه الشّخصية وكلّ من كان يحيط بها،وقد استهلّ الرّاوي هذه العودة بحديثه عن طفوله هذا البطل الّذي عرف بالذكاء والحفظ،وأهمّ محطّاتها،كأزمة تسميته الّتي وقعت بين الوالدين«أمّه الّتي بكت كثيرا،وانتظرته أكثر أصرّت أن تسمّيه (صالح)على اسم أخيها الكبير ...ولكنّ أباه هدّدها

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 4

[2]–المصدر نفسه،ص نفسها

[3]–المصدر نفسه،ص 8

بالطّلاق إن هي أصرّت على ذلك»[1] وملازمته لأبيه الّذي لم يكن أبا فقط،بل خليلا أيضا:«ظلّ قلبه مع أبيه وإن لم يكره أمّه،لكنّه كان يراها كما يراها أبوه؛ساذجة،غريبة الأطوار،تؤمن بالخرافات،وتواظب على عدد من الصّلوات الغريبة»[2] وحرص أمّه على أخذه إلى شيخ المسجد لحفظ القرآن وهو ما كان له مع حفظ متون أخرى هامّة:«ولم يلج الولد عامه الرّابع عشر حتّى كان يحفظ ديوان امرئ القيس والمعلّقات وديوان المتنبي ...وعددا آخر لا يحصى من الكتب والنصوص»[3] وبعد هذه المحطّة الاستذكارية يعود الرّاوي بالسّرد مرّة أخرى إلى الحاضر ليواصل قصّ أحداثه وقد استهلّه بحديثه عن البطل وهو يسير في الشّارع الممتدّ أمام الفندق دون عنوان،وكلّ شيء أمامه منفّر،تنفر منه نفسه وترضى بالهجران«كان يمشي،الطّريق طويلة،النّاس جثث محنّطة تسير بأربطتها المهترئة في الشّارع،البنايات كتلة باردة من اللّون الأزرق.والأصوات قيء لوحوش أسطوريّة»[4] ثمّ يستمرّ الرّاوي بعدها في مسايرة هذه الشّخصية ورصد تحرّكاتها وأفعالها وأقوالها في مختلف أمكنة المدينة الّتي اعتاد الذّهاب إليها،على غرار موقف الحافلات الكبيرة،الّذي زاره مرّة مستجيبا لهلوساته،فطرده السّائقون بعد أن عاود سلوكاته الغريبة فيه:«وصل إلى موقف الحافلات الكبيرة ...فكّر في أن يركض دون أن يتوقّف،ركض بالفعل،ركض باتّجاه حافلة تهمّ بالانطلاق،اصطدم بمقدّمتها بقوّة،وسقط على الأرض ...شحطوه مثل كلب أجرب،وجرّوه إلى الرّصيف»[5] وفجأة يفتح الرّاوي باب الماضي من جديد بتعريجه عن واقعة حدثت له في طفولته تاركة في نفسيته هزّة سيكولوجية كبيرة،وهي حادثة رميه في البركة والحرص على إغراقه من طرف زملاء المدرسة،وهو ما كاد يفقده حياته حينها«قاما بحمله ورميه في البركة،فسقط مثل قطّ مذعور في وسطهم،وتولّى آخر ذو ذراع قويّة فأمسك برأسه ودفعه إلى الماء عميقا،وهو يصرخ فيه:«مت أيّها اللزّاقة الدّبقة»... »[6] ليستمرّ

---

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 9

[2]– المصدر نفسه،ص 14

[3]–المصدر نفسه،ص 17

[4]–المصدر نفسه،ص20

[5]–المصدر نفسه،ص23، 24

[6]– المصدر نفسه،ص 25

بعدها الرّاوي في التّنقّل بين الماضي والحاضر في محطّات كثيرة من الرّواية،ليجعل من المسارات الزمنية متقطعة وبعيدة عن السيرورة المتقاطعة.غير أنّه وجب التّأكيد في السّياق ذاته أنّ تلك العودات إلى الماضي لم تكن ذات مساحات زمنية متساوية،إذ كانت هناك عودة سريعة إلى الماضي تارة ومثلها نجده عندما كان نديم في مقهى سمعة ثم أطلق العنان فجأة لذاكرته لتستعيد أيّاما عاشها مع أبيه ظلّت راسخة في ذاكرته،كانا يقضيانها في المكتبة وتحت شجرة الزّيتون:«وخرجنا إلى شجرة الزّيتون المعمّرة،وقال له وهو يتهادى من سكر وتعب :«...«إذا متّ فاجعل عروقي قريبا إلى عروق هذه الشّجرة»... »[1] قبل أن يزوره المرض ويتعب جسده المتعب أصلا«وانتحى به الطبيب الذي كان يفحص أباه :«...«إنّ أباك مصاب بتشمّع الكبد،وبهشاشة العظام،وإنّه لن يقوى على السير،وبارتشاح في الرّئتين،وبالتهاب في البنكرياس»...»[2] كلّ ذلك جاء في بضعة أسطر محدودة سعت إلى نقل مشاهد عن العلاقة الوطيدة بين الأب وابنه دون إطناب،وأخرى طويلة عرّج فيها الرّاوي على محطّات هامّة كثيرة من الماضي،وحاول تصويرها في مشاهد لجأ فيها إلى ذكر تفاصيل خاصّة بكل مشهد،فشغلت هذه العودة حيزا معتبرا من الفضاء النصّي للرّواية،قدّر بالصّفحات لا بالسّطور،ومثل ذلك نجده في ترك حاضر السّرد للتحرّك نحو الماضي،الّذي استغرق زمنا طويلا حافلا بالأحداث،على غرار أيّامه مع هيام في الجامعة وفي القرية،وتخرّجه من الكلّية وعمله طبيبا،ثمّ طرده من العمل وعودته للقرية،ليشهد فيها موت أمّه وحرق منزله،قبل أن يقرّر العودة إلى المدينة من جديد،ظانّا أنّه يهرب من مصير مشؤوم لا إليه..وممّا جاء فيه (الماضي)علي سبيل المثال قول الراوي،متحدّثا عن زيارتهما للقرية«ووافقت أن تذهب معه إلى القرية،دخل بها إلى المكتبة،وساح بها بين رفوفها،وأحسّت أنّها تدخل في عقل هذا الفتى،وعرّفها ما كان يقرأ هو وأبوه»[3] وقوله في موضع آخر متحدّثا عن عمله طبيبا«وعمل في مستشفى(البشير)عاما في قسم الجراحة،قدّمته شهاداته،

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص61

[2]–المصدر نفسه،ص62

[3]– المصدر نفسه،ص 66

وعلاماته الّتي لم يحصل عليها أحد في كلّيّته منذ تأسّست.ثمّ انتقل إلى مستشفى المركز العربيّ للقلب»[1] وفي موضع ثالث أيضا قول الرّاوي الّذي عاد فيه إلى ترك قريته التي عزم على تركها ليتوجّه إلى عمان،علّه يجد بها مبتغاه وتهدأ روحه:«وصل إلى عمّان،في مساء ذلك اليوم الّذي رحل فيه،كانت أمامه جبلا منيرا،تنبت في أطرافه وعلى قممه الأضواء كأنّها عيون جنّيات حزينات»[2] ولم ينحصر النّسق الزّمني المتقطّع في هذه الرواية على الهبوط اتّجاه الماضي فقط،بل نجده أيضا يصعد من الحاضر اتّجاه المستقبل وإن كان ذلك شحيحا ومختصرا كما هو الحال في هذه العبارة:«..«كلّا،ولكن سأخرج بطريقتي»...»[3] والّتي جاءت على لسان نديم وهو في المصحّ العقلي،محاورا ليندا الّتي كانت تتراءى له،إذ أخبرها بأنّ المكان لا يعجبه لكنّه يرفض مساعدتها للخروج منه،إذ سيعتمد على نفسه في مغادرة هذا المكان دون أن يقدّم تفاصيل،وبعد مرور أيّام قام فيها بعديد السّلوكات الّتي أدهشت طبيبه ومدير المصحّ،استطاع بالفعل مغادرة المكان الّذي بقي فيه مكانه فقط شاهدا على مرور شخص مخبول من هناك،كما أخبر بذلك ليندا مسبقا قبل أن يحين وقت الحادثة في سيرورة السرد:«في مساء ذلك اليوم كان سريره فارغا.حتّى ظلاله رحلت معه !!»[4].

05-الزّمنان النّفسي والذّهني:وفي إطار التّوظيف الجديد للزّمن في الرّواية دوما،تماشيا مع باقي مكوّناتها،أصبح الحديث أيضا يتجاوز الزمن الطبيعي الواقعي صوب زمنين أصبح لهما دور بارز في بناء الأحداث وعرضها بل حتّى ظهور الشّخصيات وهي تمارس أفعالها هما الزّمنان النّفسي والذّهني.

1.الزّمن النّفسي:

إذا كان الزّمن الطبيعي هو زمن موضوعي خارجي قابل للقياس بوحدات معيارية موحّدة بين الشّخصيات في الواقع كالأشهر والأيّام والسّاعات،فإنّها تعيش في الخطاب السردي زمنا آخر مغاير للسّابق من حيث وحدات

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 89
[2]- المصدر نفسه،ص124
[3]-المصدر نفسه،ص154
[4]-المصدر نفسه،ص169

القياس في ذاتها،ومن ثمّة علاقتها بهذا الزّمن وحالتها السّيكولوجية إزّاءه«أي إحساس الإنسان بالزمن.فالساعة الواحدة التي يحددها الاصطلاح بستين دقيقة،والتي لها قياس ثابت في الزمن الطبيعي،يختلف إحساس الناس بها تبعا للحال التي هم فيها.فالإنسان المنتظر القلق الخائف يحسب الساعة دهرا،والإنسان اللاهي المستغرق في السلوى أو المتعة يحسب الساعة دقيقة، فلا يشعر بمرور الوقت »[1]

فحضور هذا الزّمن بعدّه تمظهرا زمنيّا في المنجز الروائي يحيل مباشرة إلى محطّة مركزية هي عصبة وخلفية انبثاقه ونعني بذلك الاستعداد النّفسي للشّخصيات الّتي ينبني عليها العمل الرّوائي،إذ ينبني الزّمن النّفسي عليه ويقاس به،فشتّان بين ظهور الشّخصية سعيدة وهي تعيش حياتها،إذ يتوالى الزّمن بخطى متسارعة يصعب التحكم فيها والسّيطرة عليها،بل قد تتمنّى توقّفه أحيانا،وأخرى تظل شقيّة تعيسة فيطول الزّمن ذاته عليها،بل تحسبه يتوقف بين الفينة والأخرى،فيصبح تعديله مقصدها انطلاقا من ذاتها ومحيطها،وكلّ ذلك إنّما نتيجة مجموعة ظروف وسياقات تؤثّر على ذات الفرد وتسهم في توجيهها،كالمكان وطبيعته أو الممارسات الاجتماعية أو الظروف السياسية ...وهي كلها بمثابة محدّدات للحالة السيكولوجية للشخصيات ومن ثمة للزمن النفسي في حدّ ذاته.

2.الزّمن الذّهني:

لعبت الأحاسيس والمشاعر في علاقتها بالزّمن دورا محوريا في ولادة الزّمن النّفسي في الرّواية الجديدة–كما سبق وأن رأينا–غير أنّه قد نجد أيضا شخصيات روائية في مواطن أخرى تتجاوز الوجدان وتحاول الاتّكاء على عقلها في رسم صور ذهنية زاخرة بأحداث لا تقع في الزّمن الطّبيعي الموجود في ذهن الإنسان الحالي،بل في ذهن تلك الشّخصيات ومخيّلاتها فقط بعدما تغادر زمنها الحقيقي وتخرج عنه بفعل تذكّر الماضي،إذ تتماهى في زمن هو الزّمن الذّهني:«في الرواية الجديدة –ومثال ذلك رواية «المماحي»لآلان روب غرييه لا تعنى بالزمن

[1]– لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية ،مكتبة لبنان ناشرون ،دار النهار للنشر،لبنان،ط1، 2002، ص 109

الروائي قدر ما تعنى بالزمن الذهني،أي الزمن القائم على التصور والاستذكار ومرجعيات الأشياء في ذهن القارئ أو الشخصية الروائية»[1] فهذا الزّمن قائم على الاستذكار،إذ هو رحلة نحو عوالم الماضي بما تحمله من مرجعيات دالّة عليها عندما يتوقّف الحاضر،إذ تتمّ العودة إليها مرّة أخرى لتكون حاضرة عندما يعانق الماضي الحاضر ويزاحمه في تشكيل العمل الرّوائي،فيبرز الماضي مكان الحاضر الذي يبدو و كأنّه تلاشى،مولّدا بذلك انشطار وتلاعب زمني عنوانه "لا وحدة للزمن"و هو مسار استراتيجية البناء الجديد للرّواية،الّتي تجاوزت التقدّم المتوالي للأحداث في خطّية مستقيمة لا عودة للماضي ولا استشراف للمستقبل فيها،حين كانت كلمة السّبق فيها للزّمن الطبيعي الّذي صار مكشوفا بشهوره وساعاته ....فغدت الرّتابة والتّكرار عنوانه.

ومن المقاطع الرّوائية الشّاهدة على حضور هذه الآلية المستحدثة في الرّواية العربيّة المعاصرة من طرف المبدعين العرب،أذكر:

في رواية الملف 42،وفي سياق تتبّع ملامح الجدّة في هذه الرّواية دوما،رحت أبحث عن حضور هذين الزّمنين فوجدت نماذج تشير إلى ذلك منها:

–يقول زهير بلقاسم متحدّثا عن فترة احتجازهم في مسرح دوبروفكا بموسكو«تجاوزنا خمسين ساعة من الاحتجاز القسري،ولم يعد أيّ من الرهائن قادرا على الاحتمال أكثر...يتأخّر وصول المفاوضين.يفهم الشيشانيون أنّ الطرف الآخر يماطل ويبحث عن كسب المزيد من الوقت...كانوا متعبين مثلنا،وشعروا بحجم ورطتهم مع توالي الساعات البطيئة،فحوّلهم الضغط إلى أشباه مجانين، يرهبوننا ويطلقون النار في الهواء،بسبب أو من دونه»[2]

فالمسرح يعدّ عادة أحد أماكن التّسلية والتّرفيه الّتي يقصدها النّاس للترفيه عن أنفسهم أو إزالة ضغوط الحياة،فيكون بذلك عاملا لإدخال الفرحة والبهجة والسّرور على نفس الزّائر له،فقد يجلس السّاعات الطّوال هناك

[1]– طراد الكبيسي،الزمن في الرواية،2006/9/8، 18 أكتوبر 2024،https://alrai.com/article/185855/

[2]– عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 173، 174

لمشاهدة العروض دون أن يملّ،إذ يمرّ عليه الوقت مرور الكرام كلمح البرق لرغبة النّفس في البقاء وتمسّكها بالمكان،فتصبح حينها السّاعة عنده بمقدار الدّقيقة واليوم بمقدار السّاعة،وهنا يغيب الزّمن العادي وينتقل إلى الزّمن الآخر(النّفسي)،تتحكّم الحالة النّفسية ونشوة السّعادة فيه غير ذاك الطّبيعي،وفي مسرح موسكو باغت الشيشانيون زوّار المسرح واحتجزوهم حوالي يومين ونصف بالزّمن الطّبيعي الخارجي،غير أنّ المحتجزين بمن فيهم زهير تثاقلت عليهم هذه الساعات وأضحت غير عادية،60يوما بدلا من 60ساعة،فالويلات والضّغط الرّهيب الّذي مورس عليهم من طرف الشّيشانيين دمّر نفسيتهم ونفّرها من هذا المكان الّذي أصبح غير مرغوب فيه،بل طالبت بإلحاح مغادرته واستبداله بغيره،لكن دون جدوى ومن هنا تغيّرت الموازين وانقلبت المقادير في قياس الزّمن وهم في الحجز،إنّه الزّمن الّذي بنته نفسية الشخصيات انطلاقا من علاقتها بالمكان(المسرح)،فنفورها منه وعدم الرغبة فيه جعل الزّمن يتثاقل ويصعب مروره،ومن ثمّة يتغيّر مقدار السّاعات والدّقائق المتعارف عليه،وإن بقيت الأرقام نفسها،وقد عبّر زهير عن معاناة نفسيات الحاضرين بالمسرح بكلمات وتعابير كلّها نفور وملل وتشاؤم على غرار:(احتجاز قسري،متعبين مثلنا،حجم ورطتهم،السّاعات البطيئة،الضّغط،أشباه مجانين،يرهبوننا،يطلقون النّار...)فتعبير مثل السّاعات البطيئة هو وليد حالة نفسية ترفض المكان بما فيه،إذ ليس هناك في الحالة العادية ساعة بطيئة و إنّما ساعة من 60 دقيقة متعارف عليها عند كلّ النّاس،فما يجعلها بطيئة هو الحالة السّيكولوجية المتولدة لدى المحتجزين في المسرح، فبمجرّد نفورها منه وإحساسها بسوئه،استاء الحاضرون وأخذوا ينتظرون ساعة الخلاص من هذا المأزق،خاصّة وأنّها كانت غير محددة،بل مرتبطة فقط بتجاوب السّلطات الرّوسية مع الشّيشانيين المهاجمين،ومن ثمّة أصبحت الرّغبة مرور الوقت فقط حتّى تحين هذه السّاعة،فكان الإحساس الوحيد لديهم هو سريان الوقت فقط ضدّ إرادتهم وهي حالة لا استقرار في الحالة اللّاشعورية.

في حين من أمثلة الزّمن الذّهني المقطع الّذي عادت فيه كريستين ماكميلان في ثلاثين دقيقة إلى فترة معتبرة من ماض تذكّرته لوجود شخص جميل فيه(براندون)،اشتاقت إليه وإلى الأيّام الجميلة الّتي قضتها معه رغم

بساطتها بعدما غدت في زمنها الحاضر بحاجة إليه مرة أخرى.ففي هذا المقطع غادرت كريستين حاضرها بزمنه الحقيقي وانتقلت للعيش بذهنها في زمن آخر ذهني يختلف عن ذاك الذي يعيشه الآخرون حولها،إنّه زمن مرّ لكنّه يحيا في الحاضر في كل مرة يستدعى،موجود في ذهن السارد (كريستين)ويختلف عن ذلك الموجود في العالم الخارجي المحيط بها بالضرورة،تقول كريستين:«ثلاثون دقيقة،كانت كافية لأستعيد جزءا من ماضي علاقتي بهذا الرجل»[1] لقد استطاعت كريستين برحلتها الذّهنية أن تمدّد في الزّمن المعتاد لتستوعب أحداث سنوات بأكملها،ففي هذه الدّقائق المعدودة عرّجت على ما حدث في سنوات وكانت البداية بأولى علاقاتها ببراندون في الجامعة بعد عودته من لبنان رفقة القوات الأمريكية،ثمّ تطوّر تلك العلاقة بينهما لتتجاوز الدافع الإنساني الّذي كان منطلقها الأول نحو صداقة حقيقية،ثمّ توطّد العلاقة أكثر في ظلّ شغفها الثّقافي المشترك والموحّد(حب المطالعة)في الحياة،ما عزى بوالدها إلى اختياره زوجا مناسبا لها،وهو ما لم يقع بعد تفضيلها شريكا آخر لحياتها اعترفت بعد ذلك بسوء اختياره،أمّا براندون فاختار هو الآخر طريقا آخر كان نتيجة لمثابرته وشجاعته وإصراره في الحياة،وهو(التّحرير والتّدقيق)في دار نشر كبرى بنيويورك وبعدها وكيلا أدبيا مستقلا، لتختتم أحداث ماضيها بالإشارة إلى أحداث تعيسة بالنسبة لها هي وفاة والدها وهجوم ثانوية كولومباين المشؤوم وطلاقها من زوجها،وقد ورد ذلك في مقطع هي راويته،أذكر منه:«التقيت به لأول مرّة في دنفر عام1984،ضمن برنامج خاص يشارك فيه طلبة الجامعة لإعادة تأهيل الجنود الشباب العائدين من جبهات القتال...كانت تلك البداية الحقيقية لصداقتنا الطويلة،بعد عثوري أخيرا على من يشاطرني شغفا لا يلقى أيّ اهتمام من شلّة أصدقائي...ثم ظهر براندون فجأة لينقذني من ضربة قاضية لم تكن لتقودني إلا إلى الجنون أو الانتحار.جاء حاملا معه الحلّ،أو القلم الذي كتبت به فصلا جديدا من حياتي»[2] فمن خلال هذا المقطع السّردي نرى أنّ 30دقيقة في زمنها الطّبيعي عادلت سنوات طوال في زمن ذهني رحلت فيه كريستين عن عالمها الواقعي وسبحت في عالم التذكّر،حيث تكدّست فيه أحداث عايشتها في الماضي مع براندون ووالدها

[1]– عبد المجيد سباطة، الملف42، ص47

[2]– المصدر نفسه، ص 48–53

وزوجها وتلاميذها في أمكنة مرجعيّة عديدة،تراوحت بين المنزل والجامعة والثّانوية مكان العمل.إذ شكّلت ذاكرتها خزّانا تماشى مع هذا الزمن وعدد كل ما يخبئه من أحداث ووقائع على اختلافها،إذ استقبل هذا الحاضر الماضي بعدما رحل إليه عائدا منجديد وحاول تقبّله رغم التشظّي الواضح بينهما بفعل فارق الزّمن والمدّة على حد سواء.فالرّوائي بذلك استطاع التخلّص من رتابة الزّمن المعتادة ومن سيطرتها،وراح يتحكّم في البناء الزّمني ويتلاعب به داخل بنية الرّواية،حتى لا يثبت على حال واحدة ويبرز بناء مغايرا ومستجيبا لتطلعات الرّواية العربيّة الجديدة الّتي تتجاوب مع روح العصر وديناميكية التّغيير.

كما شهدت رواية الجحش السوري بدورها تقطّعات زمنية في سيرها،باستقبالها للزّمنين النّفسي والذّهني في بعض محطّاتها،وإن لم يكن كثيفا وواسع الحضور،وقد جاءا متداخلين مع الزّمن الواقعي الغالب الّذي سعت الرّوائية من خلاله إلى تجسيد أحداث انطلقت فيها من واقعة حقيقية.

فقد شكّل الزّمن النّفسي طرفا في حقل اللّعب بالأزمنة،إذ ظهرت بعض الشّخصيات وهي تعيشه في ذاتها بفعل أحوال جرّدتها من الزّمن الطّبيعي،وخلخلت علاقتها به بناء على طبيعة الحالة الشّعورية التي أصبحت عليها حينئذ،والّتي جعلت تلك الشّخصيات بين حلقتي الإقبال أو النّفور.ومن أمثلة الشّخصيات الّتي تجلّى هذا الزمن راسخا في ذواتها أذكر ماعاشه أوديب في إحدى اللّيالي أثناء إقامته بين أبناء الجان،إذ لم يمض فجر هذه اللّيلة كباقي الليالي الماضية، فبعد أن دبّت فيه فوضى في مجلس الآغا،تعكّر ميزاج أوديب الجحش وتسرّبت إليه مشاعر القلق والحيرة والخوف ممّا يحدث،فغدا حينها ما تبقى من تلك اللّيلة دهرا يأبى أن يصل إلى نقطة نهايته بشروق شمس يوم جديد،لعلّه يكشف عن الحدث ويميط اللّثام عمّا حصل لتعود النفس إلى هدوئها وحالتها الطبيعية.وقد كشف أوديب بتعابير لغوية صريحة عن تمفصلات أثّرت في ذاتيته وغيّرت من إحساسه اتّجاه الزّمن وسرعته،بعيدا عن معيارية الزّمن الطّبيعي العادي الّذي يسير بخطى واحدة وموحّدة،مثل:تعكّر مزاجي،صرت قلقا،لم يعد بإمكاني الجلوس...فصارت ساعات الفجر المتبقية ليوم آخر يلي ليست نفسها تلك المتواضع عليها في الاصطلاح بدقائقها المعدودة،بل زادت عن ذلك بكثير بعد أن أصبحت الحالة الشّعورية

السيّئة لأوديب مقياسا بديلا عن الدقائق والسّاعات،ولاح الخلاص من هذا الزمن أفقا متجلّيا،وقد عبّر أوديب الجحش عن وعيه الخاص لهذا الزمن في المقطع التالي:«شعرت بأن عجلة الزمن توقفت،وصار الليل سرمدا»[1] ليكون إعلانا صريحا عن القهر والتذمّر اللّذان يعيشهما،ومن ثمّة بطء حركة هذا الزّمن تماشيا مع طبيعة الأحاسيس والمشاعر.

كما تجلّى حضور هذا الزّمن أيضا خلال الأيّام الّتي علم فيها أوديب بعمره على لسان أخته أنتيجونا،وهي تتحاور مع إحدى الجارات،إذ شكل له سماع سن الأربعين هاجسا قلب حياة العزّ والسّعادة الّتي بات يعيشها بين النّسوة إلى وساوس طردت حلاوة النّوم الهنيء عن مقلتيه،وراح يواجه جملة الكوابيس الّتي أبت أن تنتهي وهي تهدّده بقربه من فنائه أو دنوّ الموت الحتمي منه،كما هي عليه كلّ الحمير باعتباره واحدا منها،يقول أوديب متحدّثا عن ميزاجه بعد علمه بسنّه:«لم أستطع النوم ليلتها،وعاودتني الهواجس التي قضت مضجعي لأيام،لعلمي أن الحمير لا تعمّر طويلا وأقصى حد يمكنها الوصول إليه هو سن الأربعين»[2] بمجرد أن غلب الخوف والقلق والاضطراب على نفسية أوديب الجحش،اهتزت علاقته بالزّمن الّذي يعيشه،فتكسّرت رتابته وتبلور زمن ثان متفاعل مع هذا الشعور المتولّد الّذي ظهرت حركة الوقت خلاله ملتزمة بمبدأ التوازي معه،ومن ثمّة أصبحت العلاقة التي تربط أوديب بهذا الوقت هي الرغبة في استمراره وسيره بوتيرة أسرع مما هي عليه.

أمّا الزّمن الثّاني(الذّهني) فقد بصم على حضوره كذلك في عالم هذه الرّواية،إذ نجد شخصية أوديب الجحش تغادر حاضر الرّواية و زمنها القائم،منتقلة إلى جغرافية أخرى بأحداث وشخصيات مغايرة لترسم صورة ذهنية لا توجد إلّا في ذهنها هي،ففي لحظات اشتغلت آلية الاستذكار لتعاود خلالها أيام عديدة عاشها في الظهور،وكأنّه يحياها في الحاضر،وقد برز ذلك جليّا عندما اصطحب هزاع(خادم الشيخ الشعشعاني)أوديب إلى السوق لاقتناء بعض الحاجيات،فسمع هذا الأخير سيدتين تتحدثان عن قرب رمضان،وما صاحب ذلك من ارتفاع في

[1]– أسماء معيكل، الجحش السوري،ص 190

[2]– المصدر نفسه، ص 361

الأسعار،فأطلق أوديب العنان لمخيلته وراح يعيش بذهنه كلّ أيام رمضان وأيام العيد رفقة أخته أنتيجونا في كنف الأسرة وبين الجيران:«حلّقت بأفكاري بعيدا،رأيت نفسي يوم كنت طفلا مع أنتيجونا،وكيف كنا نفرح بمجيء شهر الصوم،ومع أننا كنا صغارا،إلا أننا كنا نحرص على الصوم...وحينما تأتي العشر الأواخر من رمضان،يمضي بعض الرجال والشبان للاعتكاف في المسجد »[1] قبل أن يختتم رحلته الذّهنية الّتي عاش فيها خلال لحظات ما يزيد عن الشهر،بزيارة الموتى في المقابر خلال العيد لقراءة القرآن على أرواحهم ومواساة ذويهم «نذهب قبل شروق الشمس إلى المقبرة،لنقرأ الفاتحة على أرواح الموتى،ونضيف الحلوى للمجتمعين حول قبور أحبائهم،بينما أنا غارق في هذه الأفكار،أخرجني من شرودي صوت هزاع»[2] وقد شكّل بذلك صورة مكتملة عن الحياة السعيدة التي كان يعيشها خلال تلك الأيام الاستثنائية،التي أبت أن تمحى من الذّاكرة باعتبارها محطّة خالدة من ماض شكّل كل حاضر فيه أنذاك مرجعيّة لفترة زاهية،خاصّة في الإمكانيات التي أبان عنها أوديب في الاحتفاظ والتذكّر.

وفي ذات السّياق،بدا أيمن العتوم في روايته رؤوس الشياطين يعي جيّدا أنّ الزّمن أحد العناصر الرّوائية الهامّة الّتي يعوّل عليها المبدع في إبراز إنتاجه الرّوائي وتوجيهه نحو مقصدية معينة،فراح يوليه عناية خاصّة كغيره من المكوّنات الأخرى،ومن ثمّة لم تتوقف جهوده عند ما تطرقنا إليه وهو يسعى إلى بعث الحركيّة في العمل الروائي المعاصر،ليظهر بوجه جديد،ويستقطب القارئ المتعطش للجدّة وكل ما يخلخل توقّعاته ويفاجئها في أغلب الأحيان،بل استمرّ في البحث والتقصّي والاجتهاد،فأصبح الحديث حينئذ عن حضور الزّمنين النّفسي والذّهني،وأهمّيتهما في النّموذج الرّوائي العربي المعاصر.ففي هذه الرّواية أقف على نماذج لحضورهما في ثنايا عالمها السّردي كما هو في الآتي:

---

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص285 ، 286

[2]– المصدر نفسه،ص 286

. بالنسبة للزّمن النّفسي فقد سجّل هذا الأخير حضورا واسعا في هذه الرواية،باعتبار أنّ بطلها (نديم)يعاني من أزمة نفسية ويعيش في عالم خاص به بعيدا عن الواقعية بزمنها الطّبيعي،لقد كان الزّمن في كثير من الأحداث متثاقلا ثقل الهموم والخطايا والهلوسات الّتي بسطت على قلبه وعقله سنوات طوال،فغدا مجنونا تتقاذفه شوارع مدينة عمان وخواء قريته،ومن النّماذج على ذلك أذكر:

. مقطع يتحدّث فيه الرّاوي عن شخصية نديم قائلا:«عاد إلى فراشه،حاول النّوم من جديد،لم يفلح، تناهى إليه صوت بعض السكارى في الشارع الممتدّ أمام الفندق يتصايحون،شم رائحة الخمر تفوح من أفواههم،عبرت الرائحة الشارع من ضفّته البعيدة إلى الضّفة القريبة حيث مدخل الفندق، وصعدت الدّرجات مثل الرّوح ...لم تجلب له لحظة نوم واحدة»[1] ففي هذا المقطع نقف على الحالة المضطربة لنديم في تلك الليلة المتولّدة بفعل الأرق والوسواس،وهو ما سبّب له قلقا حرمه من النوم وجعل علاقته بالزّمن تتغيّر،إذ أصبح بالنسبة لحالته الشعورية بطيئا ومتثاقلا،خاصّة لمّا كانت الرّغبة هي تغييره والتخلّص منه،والّذي يكون بطلوع الشمس وإعلان نهار جديد،ولعلّ ما دفع شخصية نديم أكثر إلى فقدان شعورها بالزّمن الكرونولوجي،وتغيّر معايير تقدير الزّمن لديها إلى طبيعة الحالة الشعورية عندها،هو ثبات الفشل رغم المحاولة من جديد،كما جاء في هذا المقطع:«حاول النّوم من جديد،لم يفلح»[2] ومن ثمة أصبح النّوم هو النقطة الفاصلة بين هذين الزمنين، أي خلفية للزّمن المنبثق عن ذلك.

.مقطع ثاني نقف فيه على حادثة قبض الشّرطة التّركية على المهاجرين غير الشّرعيين الّذين كان نديم بصحبتهم،بعد أن تلاعب بهم المهرب وأوهمهم بأنه أوصلهم لليونان،إذ حثّهم على تسليم أنفسهم للشّرطة بعد أن أصبحوا على مقربة من اليابسة،لتقوم هذه الأخيرة بإجراءات تمكّنهم من الإقامة العادية في اليونان بعدها،وبعد أن صدّقوا كلّهم المهرّب باستثناء نديم،قاموا بما طلب منهم،ليكتشفوا بعدها الخدعة ويعيشوا«دقائق كأنّها

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 5

[2]–المصدر نفسه،ص نفسها

سنوات»[1]قبل أن تقبض عليهم عناصر الشرطة.فاستعمال الرّاوي لهذه العبارة دلالة على اللّحظات العصيبة التي عاشها الحرّاقة بعد محاولة تسليم أنفسهم،وكيف أنّ أحداثا حزينة رغبت نفسياتهم في زوالها قد اصطدموا بها،ممّا جعل زمنهم الحاضر يطول ويتحرك ببطء،خلافا للقياس الثابت المتواضع عليه،كلّ ذلك إنّما كان زمنا نفسيا عاشته تلك الشخصيات كاستجابة لحالاتها السيكولوجية السيّئة الّتي جردت هذا الزمن من موضوعيته،فيومها«دوّت صرخة شقّت سدفة الظّلام:«إنّهم عناصر من الشّرطة التّركية.لقد وقعنا في الفخّ ».هرب بعضهم.دوّت طلقات في الهواء.ركض نديم بعيدا عن المنارة،ركض معه بعض المهاجرين، سقط أحدهم مضرّجا بدمه.استطاع نديم الإفلات من زخّات الرّصاص.ركضت الشرطة خلفه...سقطت منه الحقيبة،تدحرجت خلفه كأنّها كرة »[2] إنّ اعتبار الرّاوي الدّقائق الّتي سبقت القبض على الحراقة سنوات،إنما جاء ليشير إلى طبيعة تلك الاحداث،وتصنيفها في خانة غير المرغوب فيه و المطلوب زواله،ففي حساب الزّمن الطّبيعي هي دقائق عادية،غير أنّ طبيعة هذه الأحداث جعلت وعي الشّخصيات لهذا الزّمن يختلف،ويصبح ذاتيا خاضعا لطبيعة إحساس الإنسان به،وهو ما كان مع هؤلاء المهاجرين وعلى رأسهم نديم.

.وقد كان الأمر ذاته مع الزّمن الذّهني الّذي تغوص الشّخصية في ثناياه،وهي تبحر بعيدا،منتقلة من زمن طبيعي ظاهر في جسد الرواية و محدود إلى مساحة زمنية شاسعة في ذهن تلك الشخصية استذكارا،في محاولة لبناء صورة أو صور للقارئ،مرتسمة في ذهن الرّوائي،ومن أمثلة هذا الحضور للزّمن أذكر:

.عودة نديم بذاكرته إلى الماضي،ليقصّ في لحظات«هذه الضّفدع،تشبه عددا آخر من الضّفادع عاشت معه منذ ذلك اليوم،اليوم الّذي سرقها من مختبر التّشريح،أيّام كان يدرس الطّبّ،لم يكن غريبا أن يكون الأوّل على دفعته،بل إنّه كان يشرّح الجثث والحيوانات باحتراف طبيب»[3] إذ تستمرّ الذّاكرة بالامتداد إلى الوراء إلى غاية

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 192

[2]– المصدر نفسه،ص نفسها

[3]– المصدر نفسه،ص35

تنبيهها بصوت الضّفدع المرافق له:«ونقّت الضفدع،فأيقظته من هواجسه»[1].لقد كانت بضع لحظات في غرفة الفندق وعلى السّرير كافية لأن يعود إلى حوادث مثل:سرقة الجثث من كلية الطب وكيفية تعامله معها،وفاة أب نديم،مصاحبة نديم لأبيه، صورة البيت العائلي وأهمّية المكتبة،كل ذلك لم يحدث له وهو يعيش الزّمن الحقيقي الواقعي،وإنّما خرج بذهنه وهو يستذكر في هذا الزمن أحداثا مسجّلة في أفق الذاكرة،وأصبح يعيش في جغرافيا لا مكان لها حينها إلا في خياله،إنه انتقال حر تداعت معه الأحداث الماضية وأصبحت تنساب عائدة إلى الحاضر لتكون جزء منه،ولمّا كان هذا الزمن ذهنيّا خالصا،فإنّ تحديد البدايات والنّهايات لا يكون بوحدات الزّمن المعهودة،وإنّما بلحظات مغادرة هذا الذّهن للعالم المحيط نحو عالمه الخاص بتعابير مكتوبة أو منطوقة تشير إلى ذلك،ففي هذا المثال تمّ التّعبير عن لحظة المغادرة بعبارة«هذه الضّفدع،تشبه عددا آخر من الضّفادع عاشت معه منذ ذلك اليوم»[2]فوجه الشاهد في القول الّذي يفتح أبواب الماضي هو عبارة (منذ ذلك اليوم)،أما العودة إلى الزّمن الطّبيعي الدّنيوي،فقد كانت الإشارة إليه بـ:«ونقّت الضّفدع،فأيقضته من هواجسه»[3]

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 43

[2]–المصدر نفسه،ص 35

[3]–المصدر نفسه،43

ثانيا:المغايرة في الشّخصية الرّوائية

إنّ الحديث عن الشّخصية الرّوائية يدفعنا بداية للوقوف عند الأحداث،الّتي تعدّ عصب الرّواية وأحد شرايينها الّذي يبثّ فيها الحياة،في ظلّ نمو المواقف وتحرّك الشخصيات فيها،خاصّة في نموذجها الجديد الّذي يسعى إلى مسايرة التّغيّرات الراهنة للإنسان المعاصر،ومحيطه على حدّ سواء،ولمّا أدرك الرّوائي ذلك،صار الاهتمام كثيرا ببناء الحدث،بل أصبح استراتيجية في حدّ ذاته،تسعى إلى تحقيق التّلاحم مع عناصر سردية أخرى كالشّخصيات و غيرها،وكلّ ذلك إنّما ينكشف بفعل راو أو أكثر،يكون مجسّد تلك الاستراتيجية ومفعّلا لتفاصيلها،من خلال تمظهرات عديدة،تشير إلى أنّ الهدف ها هنا لا يتحقّق إلّا به.

01-الرّؤية السّردية:ففي ذات السّياق،نجد مثلا الرّؤية السّردية أو كما تسمّى أيضا بـ«وجهة النظر-الرؤية-البؤرة-حصر المجال-المنظور-التبئير»[1] بوصفها حسب تودوروف الّذي راح في سبعينيات القرن 20م يقدّم طرحا مهمّا عنها مستفيدا من طروحات نقّاد سابقين:«الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي،وذلك في علاقته بالمتلقي»[2] إنّها أحد التّشكيلات المركزية في بنية الخطاب الرّوائي الّتي استثمرها المبدعون العرب في نسج عالمهم الرّوائي،بعد أن اشتغلت عليها آلة النّقد الغربي المعاصر،على يد نقّاد بارزين،أمثال:(هنري جيمس،جون بويون،تودوروف)،في ظلّ التحوّلات الّتي عرفها الخطاب السّردي المعاصر عالميّا،لتبرزها بوصفها عملية فنّية مساهمة في عملية الخلق الرّوائي المتجدّد،الّذي راح يواكب مطالب التحوّل والتّغيير الّذي نادت به حركة التّجديد الرّوائي،وهي تسعى إلى تأسيس مشروع روائي معاصر متميّز بصياغة ذات عناصر جديدة.

و لمّا كانت الكتابة الرّوائية الجديدة تتجلّى بكشوفاتها المغايرة،فإنّ(الرّؤية من الخارج)،تعدّ إحدى الاستراتيجيات الهامة في هذه الكتابة،الّتي جاءت في سياق الحديث عن تقنية الحكاية داخل الحكاية كأداة أخرى

---

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن -السرد-التبئير)،ص284

[2]- المرجع نفسه،ص 293

مستحدثة في سياق رسم الرواية الجديدة،وقد أشار إليها (محمود الضبع) تحت مسمّى الرّواية داخل الرّواية أوتعدّد الروّاة في سياق حديثه عن رؤية الرّاوي:«هذا النمط الأخير هو ما تبنته الرواية الجديدة،حيث يكون هناك أكثر من راو يسرد الأحداث في الرواية الواحدة(الراوي المتعدد)،إذ يتم تقديم الأحداث من خلال وجهات نظر متعددة تصل حتى التباين والتعارض أحيانا»[1]،إذ ظهرت في سياق منح الحرية أكثر لحضور الشّخصيات داخل العمل الرّوائي كعناصر فاعلة في إبداء رأيها في الحكي،ويعد (جون بويون) هو من أسّس لهذا المظهر في الرّواية،من خلال حديثه عن الرّؤية وتجلياتها الثلاث التي أطل بها،متجاوزا فيها بهذا النوع من الرؤية (رؤية من خارج)،من سبقه بالخوض فيها أولا،ونقصد به توماتشفسكي أثناء حديثه عن السّردين الموضوعي والذاتي:««توماتشفسكي»لم يشر إطلاقا إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية...مثل هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلّا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد»[2] وهي تعني:«لا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلّا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية،والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي...ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال»[3] أي ظهور الرّاوي محايدا في سيرورة السّرد،يعتمد على الوصف الظّاهري لما يسمع ويرى،دون أن يغوص في أغوار العمق الداخلي للشّخصيات والتّعبير عنه،أو التّعليق وإبداء الرّأي والأحكام على أفعالها،وتحرّكاتها،فهو بذلك يظهر ضعيفا من حيث المعلومات الّتي تملكها تلك الشخصيات،إذ لا يكتشفها إلّا بعد أن تفصح عليها بنفسها من خلال حوارات،أو قصّ حكاياتها.

والمتتبّع لمسار الخطاب الرّوائي في رواية الملف 42،يلمس غياب طغيان صوت الرّاوي العليم والوحيد المهيمن على عالم الرّواية،بعد لجوء عبد المجيد سباطة إلى أحد الكشوفات المهمّة الّتي وصلت إليها الكتابة

[1]– محمود الضبع، الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص90

[2]– حميد لحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص48

[3]– المرجع نفسه،ص نفسها

السردية،وأعني بها تعدّد الرّواة،إذ استطاع من خلال ذلك التّرويج لطموحات ذات مبدعة،عمدت إلى الاستجابة لمطالب التحوّل،ومن ثمّة التجلّي بإطلالة جديدة في تواصله مع المتلقّي.

فبتسليط الضّوء على بنية الرّؤية السّردية في هذه الرّواية،تتجلّى هذه الاستراتيجية الفنيّة الجديدة بوضوح،بعد أن انفتح النصّ على تعدّد الأصوات الرّوائية،من خلال تداول بطلين رئيسيّين(كريستين ماكميلان وزهير بلقاسم)على سرد قصّتيهما بالتّناوب،إذ يظهر الواحد منهما ليحكي جزء من قصّته،وسرعان ما يختفي ليظهر الآخر،فيقصّ هو أيضا وهكذا،فكلّ شخصية من هاتين الشّخصيتين،حملت على عاتقها مهمّة التّعبير عن حكايتها بنفسها،في محطّات متفرّقة من بداية بداية الرّواية إلى نهايتها،بالكيفية الّتي شاءت،ومن ثمّة تقديم الدّلالات والمقاصد والأفكار والآراء بحرّية دون وجود من ينوب عنهما.

لقد ظهر الرّاوي عبد المجيد في الصّفحات الأولى من الرّواية،ممهّدا للأحداث ولظهور البطلين الرّئيسيين،قبل أن يتوارى باختفائه عن الأحداث الدّائرة،ويترك القارئ أمام ما يرويه هذان البطلان من زاويتي نظرهما،وبتحليل وتعليل و تبرير مستقل،في مشهد بوليفيني يحدّ من سيطرة الرّواية الأحادية لصالح رؤية متعدّدة،تتحلّى فيها الشّخصيات البطلة بشجاعة التكلّم عن نفسها،بعيدا عن خجل الذّات،وطغيان الصّوت الواحد.

وبالقراءة المتأنّية للرّواية،وقفت على ثلاثة رواة،ساهموا في تشييد عالمها هم:

1.الرّاوي عبد المجيد سباطة:هو أوّل الرّواة في رواية الملف 42،وقد ظهر في الصّفحات الأولى والأخيرة منها،وجاء السّرد على لسانه بضمير المتكلم (أنا)،ومن المقاطع الّتي حضر فيها،أذكر على سبيل المثال، المقطع التالي:

–«أنا عاجز عن إتمام مشروع رواية بدأت كتابتها يوم الإثنين 1أبريل 2019 ...كل ما أستطيع الجزم به هو أنني وقعت فريسة غرور مقيت أوهمني بأنني سيد كلماتي»[1]

2.الرّاوي كريستين ماكميلان:ظهرت كريستين نشيطة وهي تقدّم قصّتها في سياق الدّور الّذي أتيح لها في عالم الرّواية،بعيدا عن السّيطرة الأحادية لروّاة آخرين،ومن المقاطع السّردية الّتي جاءت على لسانها أذكر هذا المقطع:

– «كنت مجرّد أستاذة متخصّصة في الآداب المعاصرة،تزاول عملها برتابة في ثانوية كولومباين القريبة من مدينة ليتل تاون التابعة لولاية كولورادو»[2]

3.الرّاوي زهير بلقاسم:يعدّ زهير بلقاسم أحد الرّواة الّذين فعّلوا التعدّد الصّوتي،ونشّطوا حركة الشّخصيات داخل الرّواية،إذ جاءت رؤيته خارج الذّات الواحدة المؤثّرة،بظهوره في موضع مخالف وحالة من حالات الشّخصية المشاركة لا الخاضعة والمهيمن عليها،بتقديمها وكالة لا تضمن لها تحديد توجّه النّتاج النصي في الأخير.ومن مقاطع السّرد الّتي وردت على لسانه أذكر قوله :

– «حدّثتهم عن جولة عرّفني من خلالها صديقي على بعض المعالم الشهيرة في موسكو،ومشاركتي بمسابقة للشطرنج في بيتسا بارك»[3]

فكلمات مثل:بدأت،أستطيع،كنت،حدثتهم،كلّها جاءت بضمير المتكلّم(أنا)،لتشير إلى حرّية الشّخصيات في تقديم قصصها على لسانها.

وإذا كانت رواية الملف42 قد أطلّت برؤية سردية جديدة،ظهرت فيها الشّخصيات تنقل وقائع قصصها بذاتها،لتظهر الرّواية مشكّلة من حكايات يحاول الرّوائي رصّها لبعضها البعض،بتقنية الكولاج لتنصهر في كلّ

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص10

[2]– المصدر نفسه،ص 33

[3]– المصدر نفسه،ص 214

واحد،إلّا أنّ التشظّي أو التّنافر بدا مظهرا من مظاهر هذا الإبداع الفنّي،فعلى الرّغم من تعدّد الرّواة،إلّا أنّ الرّواية ظهرت إطارا عامّا لم يخف ذلك التّنافر بين قصص مختلفة في الأمكنة والشّخصيات والأزمنة،على الرّغم من بعض التّقارب الجزئي أحيانا،والّذي لم يشفع في تحقيق الكلّ المتكامل،وقد يكون ذلك تقنية أخرى تعمّد الرّوائي استهدافها،استجابة لنداءات الحداثة المعاصرة الّتي يعدّ التشظّي أحد مبادئها.

و إذا ما انتقلنا إلى نموذج روائي عربي معاصر آخر(رواية الجحش السوري)،نجد الرّاوي الوحيد أوديب شخصية رئيسية تروي حكايتها،باستعمال ضمير المتكلّم(أنا)،من بدايتها إلى نهايتها،ممّا استدعى تمظهرا قويّا للأفعال الّتي تناسب ذلك،على غرار :ترددت،تعلمت،عدت،شعرت،توجهت،بقيت...وقد كان ذلك بحضور شخصيات أخرى في كلّ محطّة،سرعان ما تظهر لتشارك في تقديم أحداث ثمّ تختفي بعدها،لتفصح المجال لأخرى تناسب مجريات الأحداث الّتي تكوّن عالم الرواية.

لقد بدا الرّاوي نشيطا في كلّ فصول الرّواية من أجل تقديم الواقع السياسي والاجتماعي والدّيني في سوريا إبّان فترة ما أطلق عليه(الربيع العربي)،فظهر بذلك حاضرا بكثرة في كلّ الأحداث بعيشه في أماكن مختلفة من سوريا،غير أنّه لم يتسلّط مطلقا على باقي الشّخصيات،و راح يمنح لها الحرّية في عديد المواضع لتعبّر عن أفكارها ومشاعرها،فكانت الرؤية السردية المناسبة لذلك هي الرؤية من الخارج،باعتبارها تتماشى مع ذلك،إذ ظهر الرّاوي أقلّ معرفة ممّا تعرفه عديد الشّخصيات الّتي تداولت على الظّهور في مسار السّرد،على الرغم من أنّها ثانوية،إذ بدت معلوماته عن الأحداث أو الشّخصيات محدودة في كثير من المحطّات،وهو يتّخذ من الوصف الخارجي آلية يذكر من خلالها ما يسمع ويرى،عن أفعال هذه الشّخصيات وسلوكاتها،فانتشرت في جسد عمله الإبداعي كثير من العبارات الدالّة على ذلك،أذكر منها:شهدت بأم عيني،رأيت خلال هذه الفترة،سمعت الشماس...والّتي وظّف فيها أفعالا،تتيح له نقل ما يراه ويسمعه،فيجعل القارئ يكوّن من خلال ذلك مواقفا وآراء ذاتية،بعيدا عن وجهة نظره هو،نذكر منها:شهدت،رأيت،لمحت،سمعت...

وقد وقفت على عديد المقاطع السّردية الّتي اختفت فيها سيطرة الرّاوي في نسق السّياق السّردي،وكشفت بالمقابل عن انفراد الشّخصيات بمعلومات ،ظلّ الرّاوي يجهلها داخل بنية العمل الرّوائي إلى حين،رغم تدخّلاته العديدة وهو يربط بين مختلف أحداث الرّواية،فبعض منها توصّل إليه من خلال الشّخصيات نفسها،وهي تشارك في الفعل السّردي،كما هو الحال في هذه المقاطع:

-«لم أفهم سبب البغضاء التي بدت في عيني أم هاني وكلامها...لكنّني عرفت سرّ ذلك،حينما بدأت أم اسماعيل تمضي معظم وقتها في الزريبة، وتكلّم نفسها حينا،وتخاطبني حينا آخر»[1] فالرّاوي هنا ظهر لا يملك أدنى معلومة عن شخصية أم اسماعيل،باستثناء ما هو ظاهر أمامه،إذ تعجّب من سوء استقبال وداد لها،بحكم جهله للسّبب الّذي عرفه في الأخير،والمتمثّل أساسا في حبّ قديم كان يكنّه زوجها لها في شبابه.

- «-حينما سمعت أصوات قرع شديد على الباب،ولم تكن أنت يومها في البيت،أصابني الذعر،وحدست بأن الجيش سيدخل البيت للتفتيش...ثم عثر عليك النساء وكان ما كان،بهذا أكون قد انتهيت»[2] ففي هذا المقطع نقف جليّا على الرّؤية من الخارج،عندما يغيب صوت الرّاوي أوديب،ليتيح المجال لشخصية أنتيجونا لتحكي قصّتها،وتعبّر عن أفكارها،فتأخذ مكانه في تقديم معلومات ظلّ طوال أحداث الرّواية يجهلها ويبحث عنها.

أمّا البعض الآخر،فقد استنتجه إمّا بناء على تحليل معطيات تتعلّق بهذه الشّخصيات الّتي ظلّت تتستّر على هذه المعلومات دون أن تفصح عنها،أو تتبّع الحدث والبحث عن إيضاحات وإضافات تنيره أكثر،وتدفعه إلى أخذ مواقف وإصدار أحكام تتعلّق بها وبأفعالها وعلاقاتها،ومن الأمثلة على ذلك نجد:

-«لمحت دموعا تسيل من عينيه،وانكسارا يعلو وجهه،لم أفهم ما الذي يحزن الفتى...زاد فضولي لمعرفة مأساة الفتى،وكيف يؤذيه ذبّاح الوحش،وهو مقرّب منه ويتودّد إليه،ويخاطبه بمنتهى الرّقة واللطف،وكان لي ذلك في

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص 139

[2]- المصدر نفسه،ص 348 ،356

إحدى رحلات الصيد»[1] فالرّاوي في هذا المقطع يكشف عن جهله لدواخل الولد،إحدى شخصيات الرّواية ونعني به سرّ كآبة غلام ذباح الوحش،رغم تقديم حالته الّتي اكتفى فيها بما رأته العين وسمعته الأذن،وهو ما دفع به إلى البحث عن الحقيقة الّتي بدا يجهلها وتعلمها الشخصية فقط،معبّرا عن ذلك بعبارة(زاد فضولي)؛والمتمثّلة أساسا في الاعتداء الجنسي الذي مارسه ذبّاح الوحش على غلامه،والّذي ظلّ سرّا تحاشى الغلام إفشاءه،وقد كان الرّاوي أوّل من يصل إلى هذه المعلومة المدفونة في داخل ذات شخصية الغلام.

-«انطلقنا في جولتنا المعتادة لبيع غزل البنات، وتوصيل المساعدات،وفي الطريق سمعت الشمّاس يترنم بأبيات شعرية متماهيا معها بصوت عذب:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بناسك متعبد...

صرت متأكدا بعد سماع تلك الأبيات أن الشمّاس قد وقع في عشق زهراء»[2]

فالرّاوي اعتمد منذ ظهور شخصية الشّمّاس في السّرد وعلاقتها بزهراء،على الحيادية الوصفية،إذ ظهرت معرفته لهما لا تتعدّى ما يسمعه ويراه،دون الغوص في عمقهما الدّاخلي،وهو ما جعله يجهل الحبّ الّذي تكنّه شخصية الشّمّاس لزهراء،والّذي ظلّت محتفظة به،ومكتفية بالتّعبير عن ذلك بشعر،يمجّد المحبوبة ويبدي الوقوع في هواها.

لقد ظهر الرّاوي في هذه الرّواية أحاديا،يتدخّل ليشارك في الرّبط بين أحداثها،من خلال أسلوب الوصف الخارجي،لحركات وأصوات الشّخصيات،دون أن يغوص في دواخلها للتدخّل فيما يتوارى حولها من أفكار،ومن ثمّة يصبح فعل القراءة فعّالا في اقتحام تلك المساحات المبهمة والمتوارية،والكشف عن مكنوناتها،بحكم أنّها تعلو عن كلّ مرئي وخارجي تتحرّك فيه تلك الشّخصيات.

---

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص 112،113

[2]- المصدر نفسه،ص 242

إنّ الرّؤية الّتي تبنّتها أسماء معيكل،شكّلت لعبة فنّية تدفع بالمتلقّي إلى تعطيل السّرد في كثير من المحطّات،لإعمال آلية التّأويل ومنح دلالات معيّنة لكثير من المبهمات،تمكّنه من تشكيل موقف،وتبنّي رأي،بعد أن اختفى تموقع الرّاوي،تاركا المجال للشّخصيات،لتكشف بذاتها عن مختلف أفكارها وهواجسها،بعيدا عن أيّ خجل سردي من خلال قصّتها الّتي تظهر طرفا فاعلا فيها.

02-الشّخصية الرّوائية(الماهية،الحضور والملامح،شخصية البطل):بالانتقال إلى محطّة الشّخصية الرّوائية،يقودنا الحديث إلى الخوض في مكوّن هام وأساسي في كيان الرّواية كغيره من المكوّنات الأخرى،على الرّغم من الحضور المتذبذب وغير المتجانس لها على مرّ العصور،تحت ضغط مستجدّات الحياة الأدبيّة والواقع ككل،فمع كل فترة تحل وجيل مبدع يظهر،تبرز أفكار ورؤى تؤكّد استجابتها لتصاعد حداثي،برز فأحدث زعزعة في حاضر النّظام الروائي ككل،خاصّة في ظلّ الحركيّة والمرونة الّتي يتحلّى بها هذا الجنس الأدبي.

لقد آمنت الشّخصية الروائية بمكانتها منذ ظهور جنس الرّواية،إذ سجّلت حضورها ككيان ثابت وحسّاس في بنيتها على الرّغم من التحوّلات المعرفيّة المتعدّدة المتوالية في سياق حفر الحاضر السّردي وإعادة تشكيله في هيئة أخرى من جديد،إذ لا يمكن بأيّ حال من الأحوال الحديث عن عمل روائي خال تماما من عنصر الشّخصية،لأنّ ذلك سيدفع دون محالة إلى الخوض في قضية الهوية الأجناسية وحدودها الفاصلة المتعارف عليها،والّتي سيكون دون شكّ للشّخصية اليد الطولى فيها،باعتبارها عنصرا مؤسّسا يصعب تجاوزه بسهولة،ومن ثمّة أصبح الأكيد في كلّ ذلك،أنّه يمكننا الحديث عن نسب متباينة لحضورها في الرّواية بين حقب وأخرى،وكذا كيفية هذا الحضور ومدى تأثيره على بنيتها ككل وعلى المتلقي،في ضوء تيارات فكرية،تظهر في فترات زمنية متباينة،وتحاول أن تنفصل عن بعضها البعض،ليتجسّد كيانها المختلف والمستقلّ زمنيّا ومعرفيّا،إنّنا لا نتحدّث هنا عن شخص طبيعيّ تدركه الحواس وهو يمثل أدوارا أمامنا،وإنّما شخصية مندسّة في ثنايا الصّفحات والسّطور لتعبّر عن مواقفها ورؤاها لمختلف قضايا الحياة،لا بالحركات والإيماءات،بل باللّغة والسّياقات .

إنّ سياق البحث وأهدافه ليس تتبّع مسار بنية الشّخصية الرّوائية كرونولوجيا،وإنّما التوجّه للوقوف على الوجه الّذي تظهر به الشّخصية اليوم في الرّواية العربيّة المعاصرة الجديدة،لنسلّط الضّوء على نقاط متعلّقة بها،على غرار الماهية والحضور والملامح...ومن ثمّة هل تبنّت هذه الشّخصية الرّوائية المعاصرة نفس الآليّات المعتمدة في الرّوايات السّابقة،حيث نجد المبدع في الرّواية التّقليدية يحرص على رسم شخصية ذات ملامح جسدية سيكولوجية واضحة بتعابير مباشرة تكشفها دفعة واحدة في أوّل لقاء بها،همّه الأساسي في كلّ ذلك خلق شخصية تحاكي الواقع وتمثّله بأمانة،مقدمة بذلك نظرتها وتحليلاتها لذلك الواقع،إذ تحتفي بكل مسعى نبيل ومفيد للآخر،وتقترح بالمقابل حلولا لما تراه في قناعاتها سوءا وضررا يتخفى في كينونة المجتمع،ولا يتأتّى لها ذلك إلّا بحضور وازن وفاعل في المنجز الروائي،تبسط من خلاله نفوذها على كل مفاصل الرّواية،تتداخل وتتواشح مع كل مشكّلاتها من أحداث وزمان ومكان،وهو ما كان لها حدّ المغالاة أحيانا.هذا الحضور الكثيف للشخصيات كمّا لم يكن بمثله نوعا،إذ تباينت الشخصيات من حيث نشاطها وعلاقاتها وحضورها في أهم أحداث الرواية ومدى تأثيرها فيها،فأصبح الحديث حينئذ عن شخصية ثانوية مكمّلة،يكون حضورها ونشاطها في المنجز الروائي أقلّ مقارنة بالرّئيسية،وأخرى رئيسية تسيطر على مفاصل الرّواية من بداية الخطاب الرّوائي إلى نهايته،لتبسط نفوذها وتجسّد إيديولوجية الرّوائي وتوجّهه،وبنظرة فاحصة ومتمعّنة لحضورها ودورها في المبنى الرّوائي تطلّ هذه الأخيرة على القارئ بصفتها البطل العظيم ذو القوة الخارقة و الفارقة،الّذي يتحدّى العراقيل والصعاب الخطيرة لا من أجل ذاته،وإنّما في سبيل تغيير واقع تعيس تغلب عليه الشرّ والضّرر،وأصبح حافلا بالظّلمات والمنكرات وتقييد الحريات فأهلك غيره.

فالسّارد وهو يبني شخصية البطل في روايته الكلاسيكية،يجعل منه ناصر المظلومين والمقهورين والمهمشين ...فهو يستخدمه في النصّ كنموذج من أجل تحقيق غاية إيجابية في الحياة إلى درجة إغراقه في المثالية أحيانا.هذا هو حال الشخصية الروائية إجمالا قبل القرن العشرين.غير أنّه منذ بدايته الأولى أصبح هذا الشكل لا يليق بقص هذه الفترة عند كثير من الرّوائيين الغربيّين،من منظور قراءتهم للحياة(كانت الرواية العربية–في

النصف الأول من القرن العشرين– في فترة التأسيس وظهور النماذج الروائية العربية ذات الملامح المتفق عليها والمكتملة)حيث ظهر نسق فكري مغاير يتبنّى مشروعا جديدا للشخصية،يساير مسعى الرّواية المعاصرة الجديدة ومبناها المحايث،ويقف وراءه أقطاب بارزين،أمثال:(أندري جيدAndré Gide)،هنري جيمس،(فرجينيا وولفV.Woolf)،(كافكاKafka)...ومن ثمّة أصبحت كثير من المسلّمات والقناعات السّابقة محلّ تشكيك وتفتيت،فلا بناء الشّخصية (المفهوم والملامح والحضور)ثبت على كيانه،ولا البطل بأهدافه ومقاصده النبيلة بقي على حاله،لقد تمرّد هؤلاء على معاييرها النّقدية المعروفة والمألوفة،ورفضوا فكرة التوقّف على نموذج بعينه يحظر تجاوزه،إذ أصبحت الشّخصية عندهم أحد العناصر الفاعلة في صميم الرواية التي وجب زحزحتها وإخضاعها للمساءلة وإعادة النظر،ومن ثمة أصبح الحديث حينئذ عن شخصية جديدة تواكب التوجه السّردي الجديد،وبذلك ف:«الرؤية إلى الشخصية تغيرت؛فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها،والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط؛وذلك انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى»[1]وهو أوّل ملمح للظّهور الجديد لها،حيث عمد الرّوائيون إلى تجاهل الحركية الكبيرة لها في العمل الرّوائي والّذي جعل منها كائنا حيا واقعيا ينظر إليه نظرة الأحياء،والتّعامل معها بدلا من ذلك كشيء من صنع الخيال المحض،يساهم في تشكيل كلّي لبنية الرّواية كفضاء تخييلي،يخلقه الروائي وتكشف عنه اللّغة،فتنحصر بذلك كينونته بين سطور الرّواية،دون أن يجرّ القارئ إلى واقع مرجعي يتلاعب فيه بمشاعره،فيحتضنها ويتعاطف معها.

لقد حلّ هذا التوجّه النّقدي حملا ثقيلا على الشّخصية الكلاسيكية،فشوّش عليها وفتح باب التّنقيب في بنيتها،خاصّة في ظلّ العدد المعتبر للمبدعين وكذا الزّخم الفكري الهائل الّذي عرفته السّاحة النّقدية،خاصّة بعدما لاقت تلك الآراء النّقدية لـ(أندري جيد)ومؤيديه ترحابا واسعا في السّاحة النّقدية،حيث برز نقّاد آخرون في النّصف الثّاني من نفس القرن،و اختاروا ذات النّهج الّذي أبان عن قسوة شديدة اتّجاه الشّخصية،أمثال:(غرييه وناتالي ساروت و ميشال بوتورMichel Butor)ومن عاصرهم أو جاء بعدهم،وسجّل حضوره في الرّواية المعاصرة

[1]–عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية.بحث في تقنيات السرد،العدد 240،عالم المعرفة،الكويت، 1998،ص،76

الجديدة،حيث خاض هؤلاء في تفاصيل أكثر حول الشّخصية الجديدة،إذ بلغ حديثهم عن الماهية والملامح والحضور في الرّواية المعاصرة الجديدة ذروة التّجريب والابتكار والإبداع،فبالإضافة إلى عدّ الشّخصية وأوصافها الرّوائية كيان لغوي تسميها اللّغة بما شاءت من أدواتها،كان حديثهم أيضا عن بنيتها الّتي كان الرّوائي الكلاسيكي يتعمّد إيلاء حيّز معتبر لها،ليقربّها للمتلقّي في أمثل صورها،فقد طرحت الرّواية الجديدة استراتيجية مغايرة حول ذلك،إذ لم تعد تشكّل الشّخصية مركز الثّقل في الرّواية،بعد أن اكتشف القرّاء كذبها وخداعها وهي تدّعي أنّها كائن حي،يمثّل بصدق عالما واقعيّا،لقد كفّ المبدع حينئذ عن اللّهث وراء طباعها وخصالها ورغباتها ...ليبلوره في عمله الرّوائي،وأصبحت عنده بلا اهتمام تتناثر بين المحطّات المحتشمة الّتي تبرز فيها الشّخصية من بداية العمل الرّوائي إلى نهايته تارة،وتنعدم في بعض شخصياته على قلة ظهورها تارة أخرى،إذ نجد أنّ«الشخصيات تقدم بلا أي أبعاد محددة أو قسمات مميزة،فهي مجرد أسماء،أو أوصاف عامة،أو أصوات أو ضمائر»[1] كاشفة برسمها هذا عن حصر دلالاتها والتقزيم من إسهاماتها في تجسيد إيديولوجية النصّ وأنساقه المعرفية المستهدفة،إذ تدخل هذه الهامشية في سياق النّظرة الجديدة والمتمرّدة عن كلّ تحديد وتقييد للرّواية، فهذه الرّقابة الصّارمة للرّوائي على شخصياته ومدى حصر مكانتها،تخفي على المتلقّي الشّخصيات بعدما كانت مكشوفة له،وهوما يفتح باب التشظّي والانشطار داخل مبنى الرّواية في ظلّ فتح باب التّأويلات والتّخمينات الّتي لا حدود لها.بل ذهب بعض المجدّدين إلى أبعد من ذلك عندما تبنّوا أنماطا جديدة للشّخصية في الرّواية الجديدة،منها«نمط الشخصية غير محددة الملامح،متحولة على الدوام،ولا تتوقف عن تحولاتها»[2] ففيه لا تثبت الشّخصية على حال واحدة في الرّواية ذاتها،وإنّما يكشف المتلقّي تغيّراتها وتحوّلاتها مع كلّ تقدّم في مسار الرّواية،فلا يكاد يثبت على كيان واحد وذات واحدة للشّخصية نفسها،بل تتباين مواقفها وأحوالها وتتجلى في ذوات كثيرة.

---

[1]–شكري عزيز الماضي ،أنماط الرواية العربية الجديدة ،ص 110

[2]– محمود الضبع،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص 83

لقد كانت شخصية البطل كذلك من المفاهيم الهامّة التي وقف عندها دعاة حركة التّجديد في الرّواية المعاصرة،وأخضعوها للمساءلة والحفر لتخرج في حلّة جديدة،تغيّر فيها مفهوم البطولة وحضور البطل،حيث غدا«مابعد الحداثي في الحكاية/السرد،بكافة أشكاله،يسقط:البطل العظيم،والمخاطر العظيمة التي يواجهها،والهدف النبيل الذي يحمله»[1] فبعدما كان البطل شخصية رئيسية تضحي بنفسها وهي تواجه مختلف المخاطر من أجل حال أفضل لغيرها ضمن نسق منظم يتجه نحو النهاية،ليكشف عن تحقيق غاياتها الفاضلة،أصبحت في نموذجها المغاير في النصّ الجديد تتصدّع فيها حصانة البطل،إذ«ليس من بطل متفرد في حضوره ومكانته في مثل هذه النصوص.ليس من بطل يستأثر بفعل القص...ليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة الأحداث والدلالات»[2] لقد أصبح الحديث حينئذ عن بطل مضاد،نجده في الرّواية الجديدة شخصية رئيسية حاضرة في أهمّ أحداث الرّواية دون أن تقودها،إنّه حضور لا إيجابية فيه،حيث تظهر شخصية البطل المضاد مفتقدة للطّموح والفاعلية التي دأبت على الظّهور بها،ومتخلية عن أهدافها السّامية من أجل مشروع تغيير نحو الأفضل،تكتفي بمسايرة الواقع والتّأقلم مع حيثياته كيفما كانت،حتّى وإن كانت غير راضية بها،فأقصى غاياتها إثبات ذاتها وسط من حولها،دون إبداء محاولة للتّغيير أو التّعديل أو البروز كمثل يقتدى به،بل تصل في مناسبات درجة العجز عن التّحكم حتّى في مصيرها الّذي يكون عرضة للزّوال والدّمار من دون إبداء أي مقاومة من خلال تحلّيها بخصال لا تناسب إلّا ذلك.

لقد تفاجأ المتلقّي بنموذج لبطل يبدو فيه متنازلا عن صفات البطولة التي يتميّز بها الأبطال عادة منذ زمن الملاحم القديمة على كثرتها«كالنّضال،و الصّراع و المغامرة،والمخاطرة وتعني الفرد المنتصر الّذي يستحقّ الاحترام و التقدير،والذي يتصف بالقوّة والذّكاء والتّضحية في سبيل الآخر عموما،وفي سبيل الضّعفاء

[1]–مصطفى عطية جمعة،ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة.الذات.الوطن.الهوية،الوراق للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2011، ،ص 34، 35

[2]– يمنى العيد،الراوي:الموقع والشكل.بحث في السرد الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية.ش.م.م،لبنان،ط1، 1986،ص 86

بالخصوص»[1] ليتحوّل في حلّته المفارقة إلى نموذج ساذج،يتميّز بالضّعف والهوان والإفلاس والبساطة،لا نية له في تحمّل مسؤولية الجماعة والسّعي لإصلاح حالها وتحقيق طموحاتها وأمانيها،وقد أطلق النقّاد عدّة تسميات على هذا البناء الجديد للبطل،من ذلك ماورد في قول لـ(منصور قيسومة):«أما البطل المزيّف أو الزائف أو الضديد وهو ما يعبّر عنه بالفرنسيّة بـanti heros، فهو شخصيّة رئيسيّة في القصّة تمثّل بطلا مجرّدا من صفات البطولة، يتميّز عادة بدناءة النّفس والجبن وعدم تقيّده بالمثل العليا،عن وعي أو عن غير وعي»[2] فهو بذلك يرى أنّ تسميات مثل (البطل المزيف)أو (البطل الزائف)أو (البطل الضديد) إنّما تطلق على تلك الشّخصيات الّتي تثبت نشاطا مكثّفا في عالم الرّواية،بحضورها وتحرّكاتها،من بداية الرّواية إلى نهايتها،غير أنّه يبقى حضورا سلبيا وعقيما لايتعدّى مجرد الوجود،في ظلّ الملامح والأوصاف الّتي تكوّن هذه الشّخصيات وتجعل منها مهزومة وغير فعّالة في المحيط الذي تنتمي إليه وتعيش فيه،سواء كان ذلك عن قصد وتعمد منها،أو يكون عفويا وعادة متأصّلة فيها،ومن تلك الأوصاف نجد على سبيل المثال: الأنانية،عدم التضحية،الخوف...

ولمّا كان الانفتاح على الآخر ضرورة ملحّة و حتمية،ليس من السّهل تجاوزها،لم تبق الرّواية العربية المعاصرة مكتوفة الأيدي إزّاء ما تعرفه السّاحة الرّوائية والنّقدية عند الغرب من مستجدّات،على الرّغم من الظّهور المتأخّر لهذا الجنس عند العرب وبدرجة متفاوتة من السّرعة والاهتمام بين مختلف الأقطار العربيّة،فبمجرّد أن تجاوزت الرّواية العربيّة مرحلتها الأولى الّتي عدّت تأسيسية ومهيكلة لهذا الجنس الأدبي،ونظير تخمة إبداعية عند العرب وكذا الاحتكاك بالغرب وأسباب أخرى (كنكسة 1967)،سارت الرّواية العربيّة على خطى نظيرتها الغربيّة الّتي سبقتها في تغيير وتجديد نفسها،وراحت تتبنّى نسق المغايرة،معلنة بداية مشوار إبداع جديد في عالم الكتابة الرّوائية،وقد أشار إلى ذلك(منصور قيسومة) في قوله:«تذهب بعض الدّراسات إلى أن نكسة حزيران

[1]–منصور قيسومة،اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن 20،الدار التونسية للكتاب،تونس،ط1، 2013 ، ص 49

[2]– المرجع نفسه،،ص50

1967 تمثل المنعرج الحاسم بين الفترات الأولى للرواية العربية التي تنعت في بعض الدراسات بالتقليديّة، وبين فترات التجديد في تلك الرّواية»[1].فإخفاق التّكتّل العربي عام 1967 في تحقيق أهدافه،أحدث حفرة عميقة في وجدان المواطن العربي الّذي أدرك حينها أنّ تجاوزها لا يكون إلّا ببناء وعي جديد يقوم على تغيير كلّ المفاهيم والرّؤى السّابقة،ومن ثمّة نظرته وفهمه للواقع،وأساس هذا التّغيير هو العلم والمعرفة،لتكون بذلك الأمّة ذات شأن وقادرة على مجابهة كلّ التّحديات الّتي تواجهها أمنيّا واقتصاديّا واجتماعيّا وثقافيّا.لقد انتشرت بذلك عند العرب تجارب وأفكار جديدة في مختلف المجالات،بما في ذلك الثّقافة والأدب،وأصبحت حينها مستقبلهم وكذلك سلاحهم ضدّ مخطّطات الأعداء الّذين يستهدفون إخضاعهم.وقد كانت الرّواية من حلقات الأدب العربي الّتي واكبت التّجديد على مستوى الشّكل والمضمون على حدّ سواء.

ليضيف أيضا في سياق الاختلاف حول أسباب لجوء الرّواية العربيّة المعاصرة الجديدة إلى التّحديث قوله:«وتذهب دراسات أخرى إلى أن الاتّجاهات المحدّدة لتجارب الكتابة في الرواية العربيّة إنما ترتبط أولا وأساسا بالتّغيرات والتّحوّلات الاجتماعية الكبرى التي شهدتها البلدان العربيّة »[2] أي أنّ هذا التّجديد الرّوائي لا ينفصل عن التّحولات الّتي عرفتها المجتمعات العربية على عدّة أصعدة،خاصّة ظروف الحياة الّتي بدأت تعرف تحسّنا نحو الأفضل،بعدما لملمت هذه الشّعوب جراحها وأعادت ترميم واقعها البائس الذّي خلّفه الاستعمار بعد أن سلب خيراتها وشرّد سكّانها وحاول طمس هويتها،إذ بدأت تظهر ملامح المجتمع العربي المهيكل الّذي يؤسس لوعي جمعي متكامل،أساسه العلم،انطلق ممّا هو اجتماعي وتربوي وعلمي،ليؤسّس تربة خصبة للإبداع والخلق والفنّ الّذي يغذّي به روحه وفكره بعد غذاءه الطبيعي الروتيني.وأيّا كانت الأسباب ودرجات التّفاوت بين الدّول العربية في تاريخ التطوّر الفنّي،الّذي شهدته الرّواية العربيّة المعاصرة وكذا مستوى ونوعية هذا التّجديد،فالثّابت في كلّ ذلك أنّ المنجز الرّوائي العربي المعاصر واكب حركة التّحديث الّتي بسطت نفوذها،ليس في أوربا

[1]– منصور قيسومة،اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن 20،ص 82

[2]– المرجع نفسه،ص نفسها

فقط،بل في إفريقيا وآسيا ...فالتّجديد الرّوائي مسّ الرّواية العربيّة ومارسه المتأخّرون والأوائل الّذين تغيروا وتبدلوا[1]وغدا الحديث عن الرّواية العربيّة المعاصرة الجديدة واقعا،لها كتّابها البارزون وقرّاؤها الشّغوفون،فمن الرّوائيين العرب المعاصرين المجدّدين أذكر على سبيل المثال:أيمن العتوم،عبد المجيد سباطة،خولة حمدي،سارة النمس...حيث غدا البناء المعماري لشخصياتهم الموظّفة في رواياتهم الجديدة يخدم توجها غير متعارف عليه في جنس الرّواية من قبل،وهو الاكتفاء بنقل ماهو كائن من أحداث في شكل مشاهد متناثرة بعدد الشّخصيات الّتي تعجز عن إيجاد شخصية مؤثّرة،تقودها وتقتدي بها وتوجه رؤاها وتفكيرها وتنظّم تحرّكاتها داخل المبنى الرّوائي،في ظلّ ارتداء الشّخصية البطلة عباءة الفشل والخضوع واليأس.

إنّ طرح (نورثروب فراي Northrop Frye) "البطل المضاد" في الرّواية الحداثية،كان نتيجة طبيعية وحتمية لجملة من التّراكمات الاستراتيجية،على غرار الحركية الّتي مسّت كلّ المجالات على غرار البحوث الاجتماعية واللّغوية والنّفسية والنّقدية...وكذا إفرازات القراءات السابقة الّتي طالت شخصية البطل في السّرد،إضافة إلى تغيّر الوعي الجمعي وقيمة الفرد فيه،إذ لم يعد بالإمكان أن يظلّ نموذج البطل الخارق وليد مجتمع غالى في الرفع من مكانة الإنسان حد الإفراط أحيانا،ملائما لنظام مجتمعي مغاير حطّم كلّ المعايير والقواعد المتواضع عليها في عرف السّابقين.وقد كانت شخصية البطل الجديدة(المضاد) نقطة انطلاق لإطلاق العنان لإضاءات أخرى في الموضوع ذاته،حيث أضحى البطل المضاد أبطالا لا بطلا واحدا،إذ عدّت صفات ثانوية حدا فارقا وفاصلا بين أصناف وأنواع،تتعدّد بتمايز المؤهّلات والقدرات غير المرضية الّتي تسلّطها الرّواية على بطلها،ولم يستفد المتأخرون من سابقيهم في قضية البطل فقط،بل انكبّت اهتماماتهم على الشّخصية الرّوائية ذاتها من حيث الماهية والحضور في العمل الرّوائي،لينظر إليها من زاوية أخرى أكثر صرامة ومسايرة لمستجدّات النّقد المعاصر بعد النّتائج السّابقة،ونقصد بذلك التّحليل السّيميائي الّذي تبنّاه (فيليب هامون Philippe Hamon) منهجا في مقاربته لعنصر الشّخصية الرّوائية في مسعى منه لمواكبة تطوّر العمليّة السّردية وانتهاجها طريق

[1]–ينظر:شكري عزيز الماضي ،أنماط الرواية العربية الجديدة،ص 207

الدقّة والعلمية،وهو ما جعله أكثر حسما من غيره من البحوث،حيث نظر هذا التّحليل إلى الشّخصية على أنّها«علامة،يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات ...فهي كيان فارغ،أي"بياض دلالي"لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها»[1] فالشّخصية بذلك كالدّليل اللّغوي الّذي يكتسب معنى سياقيا داخليا بمجرّد تخندقه داخل نسق اللّغة،مزيحا في الآن ذاته زحمة الاحتمالات المعجمية التي تطارده خارج السّياق،لها دالّها الظّاهر شكلا والمتمثّل في«مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها"سمة"الشخصية»[2] ومدلولها المخفي مضمونا في مجموع العلاقات الّتي تربطها الشخصية مع نظيراتها ومحدّدات أخرى كالمكان وغيره.

هذه الخصال الّتي تتّصف بها والأدوار الّتي تقوم بها إنّما تستمدّها الشّخصية من الملفوظ السّردي بعدما جاءت إليه معزولة فارغة،حيث يعمل المتلقّي على إعمال آلياته التّحليلية التّأويلية لتتبّع المصادر المباشرة وغير المباشرة المعنية بكينونة الشّخصية كبنية معقّدة تتناثر شظاياها في جسد الرّواية من بدايتها إلى نهايتها،وهو ما من شأنه أن يفتح باب التعدّد الدّلالي للشّخصية ذاتها بتشعّب الاعتبارات.

ففي رواية عبد المجيد سباطة(الملف42)،نقف على غضّ النّظر عن تتبّع كل ما يحيط بالشّخصيات من صفات جسدية فارقة،عن طريق تخصيص فسحة وصفية يعرّف المبدع بها شخصيته للقارئ بصفة مباشرة ودفعة واحدة،واللّجوء بدلا من ذلك إلى نثر مواصفاتها ومختلف طباعها عبر بنيات لغوية مترامية الأطراف من بداية الرّواية إلى نهايتها،فمع كل تقدّم في القراءة تنكشف للقارئ تفاصيل جديدة،تتداعى وتنساب من بين ركام المعاني المتدفّقة دون أن تكون المقصد في حدّ ذاته،وهي قناعات لا ترتبط بكينونة شخصية الرّواية الجديدة الّتي تبتغي التّمظهر كعلامة بارزة في بنيتها المعقدة،من ذلك شخصية كريستين التي كانت إطلالتها على القارئ وكأنّه

[1]– فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة: سعيد بنكراد،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1، 2013 ،ص12، 13

[2]– المرجع نفسه ،ص 58

يعرفها من قبل،إذ أدخلها الرّوائي مباشرة في عالم الرّواية دون مقدّمات من خلال التّعريج على يومياتها في عالم الشّغل:«لا يملك أحد حقّ التشكيك في موهبتك الأدبية يا كريستين،لكنك لا تفقهين شيئا في دهاليز النشر وحيل عقود الاحتكار،أرجوك،لا تطلقي وعودا تعلمين جيدا بأنك ستعجزين مستقبلا عن الوفاء بها»[1] كما نقف أيضا على رسم خاصّ للبطولة فيها،إذ عرفت هذه الرّواية حضور بطلين رئيسيين هما الشّخصية الأمريكية" كريستين ماكميلان" والشخصية المغربية "زهير بلقاسم"،إذ عمل الرّوائي على تداخل حكايتين اثنتين أساسيتين،تسيران في متن الرّواية بالتّناوب،وكلّ واحدة منهما تروي قصّة شخصية من هاتين الشخصيتين،وإذا ما تتبعنا حضور الشّخصية الأولى"كريستين"لوقفنا على صفات (الحيرة والقلق والشك والضعف)الّتي ظهرت عليها منذ أن راحت تبحث عن حلّ لمشكلتها مع مؤسسة أندر شوستر الّتي وقّعت معها عقدا مشروطا،عجزت عن الوفاء به بعد ذلك،إلى تنقلها إلى المغرب ووقوعها في دوّامة من التّساؤلات المتسلسلة الّتي أبت أن تضع حدا لنهايتها.

فبعد أن عجزت كريستين عن كتابة الرّواية في الوقت المتّفق عليه مع أندر شوستر والاعتراف بهزيمتها،راحت تستنجد بصديقها"براندون"الوكيل الأدبي لعلّه يكون سندا لها لتجاوز مأزقها،قبل هذا الأخير المساعدة،لكنه اقترح عليها تغيير فلسفتها في كتابة الروايات،وهو ما تبنّته،إذ عرض عليها فكرة "عرض حقبة الوجود العسكري لوالدها في المغرب باعتباره جنديا قديما في القواعد العسكرية الأمريكية الّتي شيّدت هناك في الماضي"،قبلت كريستين الفكرة وبعد فحص صور قديمة لوالدها إبّان وجوده في المغرب،استطاعت أن تتّخذها مرجعا لها،لتعتمد عليها بعد تنقلها للمغرب،وعند وصولها هناك،انكشفت شخصيتها الضعيفة أكثر،إذ بدت مهزومة أمام كلّ ما تقوم به،بل مصيرها مرتبط بغيرها الّذي كان سندا ويدا لا هدفا محققا بدونه،ونخص بالذّكر شخصية "رشيد بناصر"عامل بالفندق الذي أقامت فيه وطالب دكتوراه في الأدب العربي،إذ كان رشيد عقلها الّذي يفكّر ويدها الّتي تعمل طوال فترة إقامتها هناك،خاصّة بعدما وجدت اسم والدها شخصية ضمن رواية اتخذها رشيد نموذجا للدّراسة،إذ راحت تقوم بشبه عمل بوليسي للتّحقّق إن كانت الشّخصية الواردة في الرّواية هي

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص18

شخصية والدها الحقيقية أم شخصية من ورق،خاصّة في ظلّ وروده ضمن رواية مجهولة المؤلّف،أين كان البحث مزدوجا،التحقّق من صاحب الرّواية ومن ثمّة صحّة ما ورد في الرّواية (أحجية مغربية)والّتي تشير إلى التورّط المباشر لوالدها في قضيّة الزّيوت المغشوشة الّتي دفع آلاف المغاربة حياتهم ثمنا جراء استهلاكها.

ولئن أبانت ملامح كريستين الجسدية المترامية في جسد المنجز الرّوائي عن فتاة جذّابة وحسنة المظهر،إلّا أنّ كينونتها الّتي كشفت عنها سياقات اللّغة كبنية كلّية،أبانت عن(بطل مضاد)عجز حتى عن إثبات نفسه في مجتمعه والتّعايش مع من حوله،إذ أصبح كيانه الطّبيعي مهدّد،بعد عجزه عن مجابهة العراقيل الّتي يواجهها الإنسان عادة في حياته،إذ هي صعوبات يمكن وصفها بالعادية كونها لا تتطلّب قوى خارقة لإزاحتها وحلحلتها.لقد ظهرت كريستين شخصية مشلولة،لا تعوّل على نفسها في الاحتفاء بمساعي الخير والصلاح والفلاح من أجل واقع أفضل،بعدما عجزت حتى عن التكيّف مع واقعها،فكيف بها أن تلبس عباءة البطل البطولي الّذي يكافح في سبيل غيره لا ذاته فحسب،فكريستين مسّ ذاتها الضرّ والشرّ،سواء في أمريكا أو عند تنقّلها للمغرب،وكانت في كلّ مرّة تظهر في ثوب المهمّش والمقهور الّذي وجب النّظر إليه بعين الرأفة لتغيير واقعه نحو مسعى نبيل ونافع.

لقد حرص الرّوائي على جعل شخصية كريستين البطلة شخصية بعيدة عن المثالية الّتي يتحلّى بها البطل،يغلب عليها اليأس والتّشكيك في قناعاتها ومواقفها،ومن ثمّة حتى في ذاتها،لا هدف سام وبارز تسعى إليه،ولا حياة راقية ذات معالم زاهية تعمل على تجاوز العتبات لرسمها،وقد اعترفت بذلك قائلة:«مشكل بسيط بيني وبين ناشري دفعني إلى العويل والبكاء وتوقّع الأسوء،ثم قابلت رشيد، الشاب الذكي المثابر..»[1]

و إذا كان هذا حال كريستين،فإنّ حال زهير بلقاسم الشّخصية البطلة الثانية لم يكن أحسن منه،منذ أن بدأ ظهوره في مفاصل الرّواية وهو يبحث عن كيانه الضّائع،فقد بدا تائها لا هدفا مستقبليا يسعى من أجله ولا

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 356

تضحيات أو مغامرات أو خسائر أبان عنها نصرة لذاته المقهورة والمستسلمة لواقعها البائس القاهر.بل وصل الحال بهذا البطل المنتظر إلى تهديد كيانه بالزّوال والموت البطيء دون أيّ مقاومة منه وهو الّذي بقي في غيابات السّجن ما يقارب 17سنة،فكيف لجسد فشل في إثبات ذاته وحضوره وحماية نفسه من شرّ الواقع،أن يحتفي به غيره من المظلومين والمقهورين،طمعا في تحسين أحوالهم؟

فزهير بلقاسم الشّاب المدلّل ابن حنان الفارسي المتجبرة ويونس بلقاسم زير النّساء،ظهر في شبابه طائشا وكسولا وسكّيرا،فقد تشاجر مع شباب في حانة من أجل بائعات الهوى،واعتدى على عاملة قاصر في منزلهم،وفشل في دراسته إذ كان منبوذا من الإدارة هناك....لقد ظهر شخصية هشّة،تعجز عن تحقيق أبسط غاياتها الحياتية، فسعت الأمّ لتوفيرها ولو بطرق ملتوية.ولم يكن حاله أحسن من ذلك بعد أن كبر وأصبح رجلا قادرا على الاعتماد على نفسه،فبعد أن دبّرت له أمّه رحلة إلى روسيا لمواصلة دراسته الجامعية هناك في كلّية الطبّ لعلّه يحقّق مشروعه المستقبلي، وقع مصيره في أيدي غيره،وأضحت حياته معقّدة بل ومهدّدة بالزّوال،إذ حكم عليه الرّوس بالسّجن ظلما،وبقي يساير هذا المصير المحتوم دون إبداء مقاومة خارقة أو عادية في سبيل تغيير واقعه وتحسين أحواله،لقد ظلّت شخصية زهير طيلة 17سنة مهزومة وضعيفة،أحسن سباطة تصوير ضعفها،لم تقو على مجرّد الدّخول في صراعات من أجل ذاتها،إذ لم يستطع حتّى على تحرير قيوده إلا بمجيء مساعد اكتشف هوانه فكان سندا له وهو الطبيب سيرجي،الّذي كان زميلا له ذات يوم في كلية الطب .

كما تجدر الإشارة إلى أنّ شخصية زهير لم تقف على حال واحدة طوال محطّات الرّواية،فقد عمل الرّوائي على إظهارها في ثلاث ذوات متغيّرة ومتباينة في أحوالها ومواقفها وصفاتها،فبعد أن اكتشف القارئ شخصية "زهير بلقاسم " الفتى الطّائش في عزّ شبابه،وابن العائلة الغنيّة الّتي دلّلته، ليصبح متمرّدا،يتعاطى الخمر ويرتاد المقاهي،ويتكاسل في دراسته،همّه الأوّل اللّهو والمرح فخلق لها كثير من المشكلات،لعلّ أخطرها هتك عرض القاصر الّتي أحضرتها الأمّ لتكون خادمة في منزلهم الشاطئي بسيدي العابد،غاب هذا الاسم بملامحه وأوصافه القديمة ليتحوّل إلى مجرم روسي اسمه ألكسندر جازدانوف قتل ما يزيد عن ستين ضحيّة من مرتادي متنزّة بيتسا

بارك بدون أيّ شفقة وبالطّريقة ذاتها،فأصبح المطلوب الأوّل عند الأمن الرّوسي،الّذي قبض عليه،وأدخل السّجن لذات السّبب،وهو مهزوم وضعيف ومهزوز لا يقوى على مجابهة مصيره،وليس له من أحد يواسيه أو يسنده،فلم يعد للّهو و المرح وحياة الرّفاهية حضور بين جدران السجن الكئيبة،الّتي غيّرت مجرى حياته ونسجت له مصيرا جديدا لا يقوى على مجابهته أو تغييره.

وبينما كان زهير بلقاسم يكابد ويلات الحجز والقهر،ظهر زميله السّابق في كلّية الطبّ"سيرجي"كأغلى مفتاح للخير يهبه الله عز وجلّ لعباده المظلومين،لخلاصهم من عتمة الظّلمات،فاختفت بذلك تلك الشخصية الكئيبة المسكينة الّتي ظلّت تعاني الويلات،لتطلّ الذّات نفسها على القارئ شخصية "وجدي المتوكل"رجل الأعمال اليمني الّذي يعوّل زيارة المغرب،ولإن كان الاسم وجدي إلا أنّ الذّات ذات زهير بلقاسم،الّتي تخلّت عن غرورها وجبروتها ونزواتها،بعد أن حلّت لعنة المظلومين عليها فدفعت ثمن كلّ ذلك بقدرة القادر.فصحيح أنّ زهير لم يعد له وجود في سجلات الحالة المدنية في بلده المغرب،إلّا أنّ الذّات لا يمكن إنكار وجودها وإن كان الاسم غير ذلك،لكنّها بملامح جديدة،حيا فيها الضّمير الإنساني بعد أن كان ميتا، وتشبّع ثقافيا بالمطالعة والتّقصّي بعد أن كان متهاونا.

لقد حرص الرّوائي على مراوغة القارئ من خلال شخصية زهير بلقاسم،سواء من خلال كسر أفق توقّعه واستشرافه،بعد أن أصبح يعاني من الوحدة والحرمان بل حتى الجوع،وهو الّذي تربّى وسط أسرة ثريّة تتمتّع بالجاه والنّفوذ في المجتمع،بإمكانها نيل ما تريد.فمستقبله سار في اتّجاه معاكس مع بدايات قصّة زهير والّتي قدمت إشارات لمستقبل زاهر،لا يقلّ شأنا عن حال أسرته الّتي كبر وسطها.وبين الحكاية الأولى والثّانية،اعتمد سباطة على شخصيات ثانوية،ظهرت في فترات وأماكن مختلفة ومحدودة من بنية الرّواية،فرغم محدودية بروزها وظهورها،إلّا أنّها ساهمت هي الأخرى في سير الأحداث واكتمال هيكلة بنية تيمة كل حكاية منها،نظرا لتحرّكاتها في مختلف الفضاءات الّتي برزت فيها شخصيتي البطلين،وهذه الشّخصيات هي:

-سائق سيارة الأجرة:لم يذكر له اسم في الرّواية،وقد برز في الرّواية كشخصية مضطربة،بسبب مناسبة ولادة زوجته في المستشفى.

-براندون:صديق كريستين،شاب أمريكي طموح،كان عسكريّا في الجيش،وبعد إصابته في لبنان وبتر ساقه،أكمل دراسته الجامعية وأصبح وكيلا أدبيا.

-دافيد هيرش،مدير نشر بمؤسسة سايمون آند شوستر للنّشر،رجل انتهازي،يحب الشّهرة والمال،وقّع عقدا مع كريستين وأصبح يضغط عليها بسبب بنود العقد الصعبة.

-أولغا كوزنيستوفا:طالبة جامعية في كلّية الطبّ،شابّة رياضية مبدعة في لعبة الشّطرنج،ابنة عسكري سابق أثّر عمله على تربيتها،الّتي كان لها تأثير على بنية شخصيتها.

-الغالية:فتاة قروية قاصرة،عملت خادمة في بيت زهير بلقاسم فاعتدى عليها جنسيّا.

حنان الفارسي:أمّ زهير بلقاسم،محامية متكبّرة،وعضو جمعية الدّفاع عن حقوق القاصرات العاملات،حاولت ربط علاقات مختلفة من أجل ترأّس الجمعية.

-يونس بلقاسم:والد زهير بلقاسم،طبيب معروف بنزواته مع طالبات الطبّ المتربّصات عنده.

سيرجي كرياتشوف:شاب روسي،وطالب في كلّية الطب،زميل زهير بلقاسم في الكلّية وأحد عشّاق أولغا.

-رشيد بناصر:طالب دكتوراه في كلية الآداب بالمغرب،شاب طموح أثر عليه الفقر،فعمل خادما في أحد فنادق المغرب ليعيل نفسه،واجه صعوبات في أطروحته لكنّه لم يفشل وظلّ يبحث عما يريد.

-محسن الفاضلي:ناشر إحدى الروايات المجهولة المؤلف،الذي اختار العزلة والابتعاد عن النّاس.

فاسيلي:صحفي وسجين الرّأي،كان في نفس السّجن مع زهير بلقاسم.

لبنى العفوي:زوجة سمير قاسمي،وحبيبة رفيق خالدي،امرأة عانت الويلات مرّتين من جهة بسبب فقدان حبيبها وزواجها من صديقه الّذي لا تحبّه،ومن جهة أخرى تشتّت أسري مفضوح أثّر على حياتها سلبا.

-سمير قاسمي:أستاذ اللّغة العربية وصديق رفيق خالدي،رجل منافق وخائن،عمل على خطف وإبعاد صديقه(رفيق خالدي) يوم خطبته بهدف الزواج من محبوبته،فكان له ذلك،لتعيش معه بعدها حياة تعيسة .

-عبد المجيد سباطة:كاتب روائي،تملّكه العجز و الملل والفشل في سبيل إكمال رواية شرع في كتابتها لما يزيد عن 7أشهر،فتجاوب القدر مع حاله،عندما حرم منها في غفلة منه،بعدما تركها في سيارة أجرة استقلها للتّنقّل إلى وجهته.غير أنّ اللّافت والمفارق بين كلّ هذه الشّخصيات، هو أنّ هذه الشّخصية الأخيرة هي شخصية حقيقية وصاحبة الرّواية الّتي بين أيدينا كنموذج للدّراسة،فقد حضر سباطة كإحدى الشّخصيات الورقية للرّواية الّتي تساهم في بنيتها وسير أحداثها بعدما برزت وهي تحاور إحدى شخصياتها،فعبد المجيد أصبح كائنا ورقيا في محطّات الرّواية بعدما ظلّ ينظر إليه ككائن حي وواقعي يمثّل الواقع بكل أمانة.فالرّوائي هنا لم يقتصر حضوره على الرواية (راويا)فقط،يسرد أحداثا ووقائع،بل ذكر باسمه الحقيقي وأكثر من ذلك أنّه تحوّل إلى شخصية ورقية تحاور باقي الشّخصيات وتحتك معها،بل وتأخذ برأيها في هيكلة المبنى الروائي وسير الأحداث كما هو الحال هنا مع زهير بلقاسم:«الواقع أنني مطالب بالاعتذار،فقد سمحت لنفسي بالتلصّص على محتوى الحاسوب والمذكرة،وأرغب في عرض وجهة نظر متواضعة،إن سمحت طبعا...

لم يتفوّه بكلمة واحدة في أثناء قراءته لمحتوى ما انهمكت في كتابته طوال الليل،ونحن جالسان في مقهى قريب من المكتبة،بناء على اقتراحه هو»[1]

ولم تخل رواية الجحش السوري من ملامح المغايرة الّتي سعت لها النماذج المعاصرة على مستوى هذا التّمظهر في بناء الشّخصية،فقد زخرت بكم معتبر من الشّخصيات الثّانوية الّتي ظهرت في محطّات من الرّواية

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 406

لتقوم بدورها في تحريك الأحداث،ثمّ اختفت بمجرّد نهاية حكايتها،على غرار:أنتيجونا،أبو سليمان،سجيعة،أم اسماعيل،رضا المكحل،شمسة،البدوي وغيرها،وقد ظهر البعض منها باسم علم ينادى به:سجيعة،شمسة،رضا..بينما ارتبطت أخرى بمهنتها أو بيئتها المنتمية لها مثل:التاجر،البدوي...والّتي جاءت مناسبة لدورها،سواء من حيث الأسماء الّتي أطلقت عليها والّتي ناسبت بدرجة أكبر البيئة الرّيفية السورية، باعتبار مساحة معتبرة من الرّواية جرت أحداثها بعيدة عن المدينة،أو خطابها اللّغوي الّذي شاركت به والذي كشف عن بساطة تلك الشّخصيات والمستوى المعيشي المتواضع الّذي يعيشونه في ظلّ الحرب المحلّية الدّائرة وغياب الأمن والأمان:«هرعت سجيعة إلى داخل البيت،وأمسكت بفرختين فتيتين من بين الدجاجات،ثم خرجت بهما حاملة سكينا حادة،وخاطبت زوجها:

-امسوك ادبح لي هنن،بدّي أعمل أحلى أكل لحبيب ميمتو» [1] وقد تخيّر ليناسب البيئة الّتي جرت فيها الأحداث مثل:الحطّاب،التّاجر المتجول بين الحارات،صاحبة طاحونة الحبوب...:«صدح صوت رضا بعذوبة:

-تفتا هندي،تفتا هندي،شال حرير يا بنات.....اشتروا مني»[2]

أما الشّخصية الرّئيسية في الرّواية فقد كانت فريدة بعالمها متميّزة في بنيتها،وهي شخصية أوديب الّتي ظهرت مسيطرة على مفاصل الرّواية من بدايتها إلى نهايتها،تارة إنسان وتارة إنسان مسخ في هيئة حيوان(جحش).لقد أطلّ أوديب على المتلقّي أستاذ كيماء،يمضي وقته بين اهتمامات ثلاثة:التّدريس والتّجارب وحياة العائلة،ثمّ تحوّلت هذه الحياة الطبيعية إلى حياة أخرى،تملؤها كوابيس الظّلم والعنف والدّمار،بعد أن تخلّى على حالته الآدمية لصالح حيوان،في مسخ جاء خلاصة غير متوقّعة لتجاربه المخبرية،الّتي تفاعلت فيها مواد كثيرة،منتجة معادلات كيميائية متعدّدة التّكوينات والتّشكيلات،فعاش بذلك مدّة معتبرة جحشا شاهدا على صراع منتشر بين بني جلدته من البشر،إنّ ما يمكن قوله عن حضور هذه الشّخصية في رواية الجحش السوري هو:

---

[1]-أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 88

[2]-المصدر نفسه ،ص 152

.لم تقدم الرّواية للمتلقي تعريفا كاملا لهذه الشّخصية خلال تقديم نفسها في مطلع الرّواية،إذ تمّ الاكتفاء بعرض اسمها(أوديب):«اسمي أوديب...»[1]ومهنتها(أستاذ):«علّمت الكيمياء لتلاميذ مدرسة تلّ الورد الثانوية »[2] دون الكشف عن أوصاف أخرى ظاهرية وباطنية تقترب من واقع حال المتلقّي،إلّا من تحرّك الرّواية نحو أحداث جديدة، إذ برز البعض منها في سياق ذلك دون أن يكون المقصد في حدّ ذاته على محدوديته،لتبقى بذلك هذه الشّخصية ورقية لا تتجاوز حدود الأسطر ولا تغادر تراصّ الكلمات،لتنقل عالما يدرك المتلقّي أنّه ليس من عالمه،رغم حرصها على الأمانة في المحاكاة والواقعية في التّحليل والتّعليل،بتعابير أقرب إلى ذهن وقلب القارئ بغرقها في المثالية.

.رغم بروز شخصية أوديب كمركز ثقل في الرواية إلا أنها ظهرت فارغة وليس لها مبتغى قيّم و ذو شأن تسعى إليه،إذ ظهرت عادية تساير مكوّنات الحياة اليومية الّتي شكّلت ثنائية المنزل والمدرسة مسرح أحداثها،ففي المنزل كان أوديب يعيش حياته كما هي رفقة أخته أنتيجونا ووالديه،وفي المدرسة يزاول عمله أستاذ كيمياء،شغوف بمادته وبما تذره عليه أبحاثها من نتائج أسرّته في كثير من الأحيان،وبين هذين الفضاءين طريق قصير يسلكه مشيا ذهابا وعودة،في خطوات روتينية لا بوادر مستقبل أفضل فيها،فكلّ شيء فيها على حاله صباح مساء،على الرّغم من إظهاره لرفض واقع حاله:«لذت بالكيمياء لأعبّر عن أحلامي...فلربما أصير غنيّا بعد أن أنجح في تحويل الحديد إلى فضة،والرصاص إلى ذهب»[3] وأمنياته في أن تكون تجارب الكيمياء مصدر ثراء له في يوم من الأيّام،غير أنّ كل ذلك بقي مجرّد أفكار وتخمينات جوفاء خالفت الفعل وظلّت متوارية خلف الرّجاء وسيطرة الواقع،الّذي فرض هيمنته عليه،فراح يتكيّف معه كيفما جاء دون إبراز مقاومة البقاء لغد أفضل،مع تحمّل مختلف مظاهر الشّقاء الّتي تكون عائقا ماديا ومعنويا في وجه كلّ ثائر يرفض الخضوع والخنوع،وهوما بدا على أوديب الّذي افتقر لكلّ مسعى بكل مكوناته،بدء بالرّفض أو المحاولة مع الواقع المفروض ولو بأبسط صور

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 7

[2]– المصدر نفسه ،ص 14

[3]–المصدر نفسه،ص 15

التّغيير.لقد حاول أوديب التأقلم مع ظروف مجتمعه السوري كيفما كانت ومحاولة مسايرتها حتّى وإن كان غير مرغوب فيها،وهو ما جعله يواجه تحدّيات صعبة،أصبحت حياته فيها رهانا،وغدا مجبرا بين خيارات أحلاها مرّ،عندما جعل مصيره بين أيدي الآخرين،بدلا من التّخطيط لغد أفضل تتحقّق فيه أهدافه أولا ثم أهداف محيطه كمحطّة ثانية،خاصّة وأنّه محسوب على طبقة مثقّفة بإمكانها حسن التخطيط وفاعلية التّنفيذ والتّجسيد.

.مع الحضور الباهت لشخصية أوديب الرّئيسية على مستوى الأفكار والآراء،وغياب التّخطيط لهدف سام تسعى إليه،خدمة لذاتها ومحيطها،برزت مهزومة أيضا على مستوى المواقف،إذ لم تتحل بصفات البطولة الّتي تمكّنها من مواجهة الأشرار،رغبة في مساندة الأخيار والحقّ والعدالة.لقد تعوّد السّرد التّقليدي على طرح نماذج لشخصيات بطلة تضحّي بالغالي والنّفيس ممّا تملك في سبيل ذلك كلّه،برفع راية التحدّي والمثابرة والاجتهاد دون كلل أو ملل،إذ تظهر حياته حينها دون قيمة وهي تجابه كل ما واجهها من عراقيل وصعوات،وبمقابل ذلك برزت الشّخصية البطلة(أوديب)مضادّة لذلك النّموذج،إذ بدت خاضعة،وسيطرت عليها الظّروف الّتي فرضت عليها فرضا،فلم تبد أبسط مقاومة لتثبت ذاتها:«أنا لا طاقة لي على تحمّل العذاب»[1] بل بالعكس من ذلك انتهجت طريق الهروب من هذا الواقع نحو عالم آخر تتوارى فيه عن أنظار البشر وشرّ بعضهم.بعد لجوئها إلى مادّة حوّلتها إلى جحش،كان شاهدا على حجم الكراهية والظّلم الّذي أصبح يكنّه الإنسان لأخيه الإنسان،وكأنّ القدر هو الآخر يقف في طريق أوديب ليجبره على عيش حياة تعيسة،فمع جولاته في مناطق مختلفة من سوريا ورؤيته لحجم السّواد النفسي والدّمار الفكري الّذي أعمى بصيرة الأطراف المتصارعة في سوريا للسّيطرة على نظام الحكم هناك،اتّخذ الهروب من هذا العالم ومن مواجهة مصادر شرّه سبيلا له،فبعد أن استعاد هيئته الآدمية،لم يستطع مواصلة العيش وسط هذا العالم،فسرعان ما عاد إلى فلسفته الجديدة الّتي اتّخذها في الحياة فاتّخذ كلّ الأسباب الّتي أعادته إلى حياة الحيوانات من جديد،والّتي وجد فيها حرية أكثر بعيدا عن الصّراعات والصّدامات والخيانات الّتي وقف عليها عادة منغرسة في عدد لا يستهان به من مرضى القلوب من بني هيئته و جلدته:«أخرجت

[1]– أسماء معيكل ،الجحش السوري،ص 25

القنينة من جيبي،وحينما دقت ساعة منتصف الليل،دفعت بمحتوى الزجاجة في جوفي....ورغبت في أن أصرخ بعلو صوتي،فإذا بصفيري يعلو،ويتدبّب فمي ويصير منقارا معقوقا»[1]

كما زخرت رواية رؤوس الشياطين لأيمن العتوم هي الأخرى بعديد الشّخصيات الّتي سعت إلى إدارة الأحداث وإنزال أفكار الرّوائي حيّز التّجسيد،من خلال ما نقلته من علاقات فيما بينها،ومن تلك الشّخصيات نجد:نديم أبو ياسين الفوال،سمعة القهوجي،هارون،هيام...،وقد أطلّت في هذه الرّواية الّتي تتواشج بقوّة مع علم النّفس،لتقدّم بنظرة شاملة ودقيقة وعميقة ملامح نفسية لشخصية رئيسية برزت كفرد استثنائي داخل الحياة الجماعية في الأسرة والمدرسة والعمل،اختلطت عليها الاستجابات الّتي تنادي الفرد في العادة في ظلّ تشابك التّقديرات والتّقييمات بين يديها نتاج سوء فهمها وتجاوبها مع الجزء الصّحيح والمناسب في نفسها،خاصّة و أنّ الشّخصية هي محصّلة تفاعل قوى وعوامل ومؤثّرات متعدّدة الجوانب والمكوّنات.

و إذا ما عدنا لهذه الشّخصيات لتتبع ظهورها في هذه الرّواية أو بنائها الأساسي من حيث الحضور والسّمات والتّأثير في البنية الكلية للرّواية لأمكننا القول أنّ الرّوائي اعتمد على شخصية رئيسية(نديم)سيطرت على جلّ الأحداث من بدايتها إلى نهايتها،فهذه الشّخصية تعرّف عليها المتلقّي بأنّها منقسمة على ذاتها شطرين،أحدهما صالح والآخر فاسد لا موطن للنّقاء فيه، وبين هذين الطرفين أخذت الذّات في التأرجح وتولّدت شخصية مضطربة ومعقّدة بين انزياحها،فعاشت حياة صعبة ومريرة لا تليق بواقعها ولا تتلاءم معه،فكيف بشخص يحفظ القرآن ودواوين الشعر وتفاسير القرآن و...يشرب الخمر ويتعاطى المخدرات منذ طفوله،ثم يستمرّ في ذلك بل ويتمادى إلى قتل الناس والتّلذّذ بقتلهم وهو طبيب،إنّه الصّراع الدّاخلي الّذي جعل ذاتا واحدة تتجلّى في ذوات عدّة(ماركس،نديم،صالح..) فكان للاسم بذلك مفعولا ظهر أثره واضحا على نفسية صاحبه،فغدا الجسد الواحد بذوات متشظّية على تمظهرات متباينة تناسب كل واحد منها اسما بملامحه الخاصة.

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 367

وقد جمعت هذه الشّخصية من الصّفات التّالية:الذّكاء،الحفظ،الهذيان،الوسواس،الكبت...طوال بروزها في الرّواية،فبعد طفولة طفولة صعبة في حاضنة أب فاسد،نشأ الإبن (نديم) نسخة عن أبيه وأصبح استجابة تلقائية لعامل وراثي مباشر،بعد أن لازمه منذ ولادته،ليصبح فقدانه بعد ذلك نقطة ضعفه ومركّب نقصه،الّذي أثّر على كيانه نفسيّا واجتماعيّا وفيزيولوجيّا،إذ تغيّرت عنده قوانين المنطق والفكر والشّعور وتكدّست داخله شحنات وتوتّرات ورغبات في عقل باطن،غدت تتجلّى في سلوكات لا شعورية رغبة في إشباع ذاته وإثبات الخضوع التّام لها وإن لم يحدث من ذلك شيئا رغم المحاولات .

فلمّا كان نديم بهذه الصورة أصبح مجنونا في نظر الآخرين،خاصّة بعد أن توالت لديه الاستعدادات والدّوافع للقيام بكل ما يرضي وساوسه ومزاجه وعقله،إذ قام بـ:

1.سرقة الجثث من الجامعة:

وقد كانت البداية مع بقايا عظام في مخبر الجامعة،يزاول طلبة الطبّ عليها دروسهم التّطبيقية،إذ خيّل إليه أنّها جثّة أبيه،فخطّط لإعادتها إلى القبر،مكانها الأصلي الّذي أخذت منه حسبه،ففي أحد الأيّام«وصل إلى الباب الخلفيّ للجامعة،وولجها،وقفز من الشبّاك إيّاه،ومشى جذلان إلى منضدة أبيه ...وبهدوء تام حمل الجثّة بين يديه،وأودعها في الكيس الأسود بعناية،وقبل جبين أبيه»[1] ولم يكتف بعدها بهذه الجثّة،بل استمر في أخذ جثث أخرى خاصّة وأنّه كان يسمع نداءات من داخل القبر لجثث تستعطفه ليأخذها أيضا يوم أخذ الجثّة الّتي اعتبرها جثّة أبيه،وقد كان ذلك بعد شهرين من العمليّة الأولى«وسرق بعد ذلك بشهرين،جثّة أخرى،وتكوّمت الجثث في بيته»[2]

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص82

[2]– المصدر نفسه،ص 85

2.قتل المرضى الذين يعالجهم:

فبعد تخرجه من كلّية الطب مارس هذه المهنة أربع سنوات،عرف خلالها كجرّاح قلوب بمهارته الفائقة،وتفوّقه على كثير من زملائه،لكن وساوسه أمرته في أحد الأيّام بوضع حدّ لكلّ مريض عالج عنده،لأنّها أخبرته بأنّ حياتهم بين يديه و الموت لهم راحة إذ كان«يعطيهم مصلا سامّا،يميتهم ببطء،بعضهم مات بعد شهر،وبعضهم عاش سنة أو اثنتين،ولكنه مات في النّهاية»[1]

3.حرق بيته:

تأثّر نديم بفقدان كلّ ما يملك:الأب والأم والعمل،فاتّخذ العزلة عنوانا وجدت فيها شياطينه مساحة شاسعة للتحرّك،لتبدي بآرائها وتقدّم طلباتها ورغباتها.فكان بيته هو آخر حبّة في العنقود،إذ خيّل إليه أنّ ما ينتابه من ملل وكآبة وسواد،إنّما سببه منزله البائس،وأنّ خير الأفكار هو التخلّص منه واستبداله بغيره يستحقّ البقاء فيه،فجاء الحريق تجسيدا لقراره:«دخل البيت،وهرع إلى الجالونات فأخرجها،كانت أربعة جالونات،وراح يسكب الكاز على الموجودات كلّها،وعلى الأرض،ثم أشعل عود ثقاب أمام العتبة من الدّخل ... »[2]

4.مخاطبة الموتى ومحاورتهم:

إذ كان يخاطب أباه وأمّه بعد موتهما وكأنّهما أحياء،ففي اليوم الّذي أحرق البيت مثلا راح يتحاور مع أبيه كأنّه موجود أمامه،بعد أن خاف من النّار ولهيبها،طالبا منه أخذه معه حتى لا يتأذّى«سمع صوت أبيه:«لا تتركني وحدي،خذني معك».فرد:«وهل أنت هنا؟»..»[3] أما أمّه فعلى الرغم من أنّه لم يكن قريبا منها في حياتها

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص91
[2]- المصدر نفسه،ص118
[3]- المصدر نفسه،ص 119

إلا أنّه أحس بفقدانها،خاصة وأنّه بقي وحيدا، إذ كان بين الفينة والأخرى يخاطبها كأنّها أمامه«سار إلى غرفة أمه،كان سريرها لا يزال على هيئته منذ ماتت ...أحسّ أنّ روحها تملأ المكان،وهتف:«هل أنت هنا؟»... »[1] .

إنّ الشّخصية الرئيسية في رواية أيمن العتوم قد عاشت علاقة غير عادية بين ابن وأبيه،إذ تعلّقا ببعضهما البعض،بعد أن عاشا معا مغامرات وأيّاما في بيئات مختلفة وأوقات متباينة،ولمّا توفي الأب حدثت صدمة الفراق ولم تستطع الأمّ تعويض ألمه،فحدث تحوّل مكشوف في بنية هذه الشّخصية الّتي أصبحت تجمع بين الإنطواء والوسواس،إذ تتّخذ العزلة والوحدة والابتعاد عن الآخرين،لتنفرد بذاتها لتخاطبها،كالّذي حدث معه بعد أن عاد إلى بيته من جديد،إذ أحسّ بالذّنب وأصبح دخوله إليه عسيرا وكأنّه ينتهك حرمة بيت ليس له،ولم ينجه من تأنيبه لنفسه إلا تذكّره لخطايا الذات وقبول توبتها إن هي عادت نادمة،إذ نجده يقول وهو على مشارف مدخل المنزل: «...«في القلب متّسع لكلّ خطيئة غمستك في أدرانها...في القلب منعرج إلى غفرانها...فاعبر،فإن الله يدعو كلّ جارحة إلى نسيانها»...»[2] أو تخاطب غيرها من الأموات والغائبين إنسا كانوا أو حيوانات أو أشياء،مثل كلامه مع شجرة الزيتون في ساحة البيت،والتي أصابها الحريق فأهلكها وهي اليوم غاضبة منه،حيث راح يتودّد لها لعلّها تصفح عنه وتعود للحياة من جديد:«مازلت أحبّك؟هل تكفي هذه الكلمة من أجل أن تعودي لي؟»[3] وحديثه مع الضفدعة الّتي لم يفارق نقيقها أذنيه وهو في عمان:«قام إليها،قال لها:«لم أعد قادرا على أن أحميك أكثر من هذا،ربّما على أحدنا أن يتخلّى عن الآخر،لم يكن لديّ ما أفقده بعد أبي،إلّا دفتري وأنت... »[4] وفي أحيان أخرى تمارس حياتها وسط غيرها في عالم يختلف عن عالمها،عندما لا ترى ما يرون ولا تسمع ما يسمعون،كما

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 97
[2]– المصدر نفسه،ص223
[3]– المصدر نفسه،ص 221
[4]– المصدر نفسه،ص209

عبّر عن ذلك في قوله:«إنّني أعمى.أسير في دروب متعرّجة زلقة....إنّني أصمّ،لا أسمع إلّا ضجيجا عميقا في أذنيّ،لا أسمع صوتي،ولا أسمع صوت الآخرين »[1]

ثم يعود الرّوائي لينصف الحبّ في الأخير،ويبعد عنه تهمة الدّاء فقط الّتي لازمته حيّزا معتبرا من الرّواية،عندما جعله دواء في آخر أنفاسها،فنديم لم يكن دواؤه عند طبيب أو في مصحّ نفسيّ،بل في حبّ خاطبه،طالبا منه الاستماع لما هو إيجابي في قلبه وعقله،فجاء التّجاوب إرضاء له،فأصبحت حينها السيطرة ومعه العلاج ممكنين،إنّنا نقصد بذلك ها هنا شخصية جميلة الّتي شكّلت معه أسرة أعادت البهجة المفقودة لنديم،فعمّ صداها كلّ القرية،إذ غدت هذه الأسرة محبوبة من طرف أهاليها وكذا الزّائرين من خارجها«أحبّها كلّ من في القرية »[2] بعد أن فتح عيادة، كانت مثالا حيا لمساعدة الفقراء والمساكين من المرضى والمصابين.

فأيمن العتوم بذلك جعل مصير شخصية رئيسية معلّقا بالحبّ وإن اختلف الطّرف الآخر فيه،إلا أنّه ظهر كأداة فعّالة في إمكانية علاج أمراض الوسواس والهذيان،خاصّة إذا صاحب ذلك العودة إلى الله عزّ و جلّ المصحوبة بيقين استجابة المولى سبحانه وتعالى لما هو صالح من الأعمال ومرغوب من الأماني.ولمّا كان الحديث عادة في الرّوايات عن الأبطال،فإنّنا هاهنا في رواية رؤوس الشّياطين نرى في نديم بطلا بحكم حضوره الدائم في الرواية من بدايتها إلى نهايتها،إضافة إلى دوران كلّ الأحداث حوله.لكن أيّ بطل هذا؟فصحيح أنّه هو مركز الأحداث وكلّ الشّخصيات في الرّواية لها علاقة به،لكنّه ظهر مجردا من كلّ صفات البطولة الّتي يظهر بها الأبطال في العادة،فلا قوّة ولا مكافحة ولا حربا ولا نضالا ولا تضحية أظهرتها هذه الشّخصية حتّى في سبيل تحقيق الاستقرار لذاتها،ظهر(نديم)ضعيفا ومهزوزا،عجز عن مجرّد تحقيق حياة عادية لذاته فقط،فما بالك بالآخرين،إنّه لم يشعر بوجود عالم يسكنه غيره إلّا في أيام أو لحظات معدودة من عالم الرّواية،ثم يعود مرّة أخرى إلى عالمه الخفي الّذي يعاشر فيه أناسا آخرين لا مكان لهم في الواقع،لكنّه يراهم،إنّه الواقع الّذي ظلّ

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص149

[2]– المصدر نفسه،ص 251

عصيّا عليه،بينما كان يحاول في كلّ مرّة مسايرته والبحث عن ذاته وسطه لكنّه يفشل،لم يكن انهزاما واحدا،بل انهزامات كسرت خواطره أكثر من مرّة دون أن يبدي المقاومة الّتي دأب عليها المهزوم لينهض من جديد،هل البطل هوذاك الّذي يظهر بلا منزل ولا أهل ولا عمل ولا صديق ولا طعام ولا شراب...وهو ما زال يحاور خيالاته ويسعى لإرضائها ..إنّه مثال لضدّ البطولة، للانهزام والضّعف،وقد استمرّ على حالته الضّعيفة والهشّة حتى نهاية الرّواية،وإن كان في الأخير قد تزوّج وشيّد عيادة،فلم يكن ذلك بسواعده البتّة،وإنّما بتفكير وتجسيد من امرأة أحبت فاهتمّت وأوفت وسعت إلى البحث عن حياة أفضل لشريكها:«وقالت له جميلة:«أبيع بعض الشّياه،وتفتح عيادتك في إحدى غرف البيت».وفعلت.واختارت له غرفة المكتبة»[1]ولم تقتصر السّلبية على شخصية نديم في الملامح فقط،بل حتّى في المقاصد والأهداف أيضا،فقد عاش حياة فوضوية منذ البداية،إذ لم يحدّد أهدافا ليصل إليها،بل ظهر في كلّ مرّة يحدّد أهدافا بسيطة وآنية سرعان ما يفشل في تحقيقها،ويكون هو السبب في ذلك الفشل،يؤيد بها الحصول على رغيف خبز وشربة ماء.غير أنّ أيمن العتوم يظهر إلى جنبه ليقدم التّبريرات بأنّ الذّات الفاسدة فيه تغلّبت ففعلت فعلتها،وأنّ المهزوم إنّما فشل بسبب مجابهة أكثر من ذات مخالفة له،كانت تسيء في كل مرّة بأفعالها،وأنّ نديم هو خلاصة عالم أبيه الفاسد الّذي كبر فيه منذ أن كان صفحة بيضاء وهي المرحلة المهمّة في مراحل الإنسان الحياتية.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ أيمن العتوم من خلال هذه الرّواية تحرّى مظاهر تجديدية أخرى،هي الكفّ عن ملاحقة صفات الشّخصيات وسماتها ورغباتها وأهوائها،بهدف تقديمها للمتلقي وتعريفه بها منذ لقاءاته الأولى بها بلغة مقصودة ومباشرة،إذ أهملها وما ذكر منها على ندرته ورد متناثرا ومتشظّيا في جسد الرواية لا كمقصد في حدّ ذاته،بل جاء كقسمات في سياق سير الأحداث،كشفت عنه اللّغة وهي تتبع تحرّكات الشّخصيات في سياق تحقيق مشروع الرّوائي.فنديم مثلا واجه المتلقّي في مطلع الرّواية دون ملامح تقريبا،فمباشرة استهلّ الرّوائي

[1]– أيمن العتوم ،رؤوس الشياطين،ص251

تعريفه لنديم بقوله:«ماتت أمّه العام الفائت»[1] ، ثمّ:«لم ينم منذ عشر سنين»[2] وبعدها عرّج على مشكلة الاسم بعد الولادة بين الأب والأم،وهو ما دفعهم إلى اللّجوء لمختار القرية،ليفتي لهم بحلّ وسط،واستمرّ في سرد محطّات عن طفولته وملازمته لأبيه أكثر من أمّه،ليكون المهمّ في كلّ ذلك الاهتمام بالأوصاف المميّزة لهذه الشّخصية الرّئيسية وتعدادها،حتّى يتسنّى للقارئ أخذ فكرة عنها،قبل متابعة تحركاتها.

بل حتّى تلك الملامح السّيكولوجية المتناثرة والمميّزة للشّخصية الرّئيسية من بداية الرّواية إلى نهايتها،لم تكن واضحة وبتعابير بسيطة ومكشوفة،وإنما ظلّت تكشف عن غموض وتعقّد جديد مع كلّ تقدّم في الرّواية بتداخل عوامل ومؤثّرات تستجدّ كلّما استجدّ الزّمان والمكان وما يرافقهما من سياق وظروف محيطة،ولعلّ ماجعل من هذه الشّخصية الورقية كائنا ذو ملامح معقّدة هو انشطاره على ذوات كثيرة متباينة من حيث المرجع ونمط التّفكير،فأصبحت بذلك شخصية الطّبيب بحثا مفتوحا في علاقاته مع غيره ومع كيانه الّذي لم يتوان في الدّخول في صراعات معه،وهو يحاول إثبات نفسه لذاته ولمن يحيط به على حدّ سواء،كما يضاف إلى ماسبق ذكره من مظاهر تجديدية هو غياب ذكر حلول علمية ناجعة في الأخير للمأزق الّذي وقعت فيه الشّخصية الرّئيسية،ومن ثمّة لمثل هذه الحالات السيكولوجية،إذ حرص الرّوائي في العادة على خلق صراع بين قطبين متضاربين،ثمّ ينتصر بحجج للطّرف الّذي يؤيّده بصفة مباشرة،ويبرز مساوئ الطّرف الآخر ومخاطر تنجم عن أفكاره ورغباته،ومن ثمّة يستميل المتلقّي والقارئ بما قدّمه من حجج وأدلّة تعتبر في الأخير خارطة طريق لما تواجهه الشّخصية الرّئيسية من مشكلات وعراقيل،وفي رواية رؤوس الشياطين كان الصّراع داخلي في ذات الشّخصية الواحدة، وعلى الرّغم من أنّ الشّخصية الذكيّة والحافظة لكتاب الله وكتب ومتون أخرى هي الّتي انتصرت في الأخير،إلا أنّ الحلول العلميّة الّتي يقترحها علم النّفس لمثل هذه الحالات ظلّت غائبة،ولم تسجّل حضورها هنا،على الرّغم ممّا أتاحته نهايات الرّواية من ضبط للملامح الدّاخلية والنّفسية للشّخصية الرّئيسية.

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين ،ص3

[2]–المصدر نفسه،ص نفسها

03-أنواع الشّخصيات الرّوائية:لم تكن هذه المظاهر التّجديدية الوحيدة في بنية الشّخصية في الرّواية العربيّة المعاصرة،بل برزت تحديثات أخرى لها،لكن هذه المرّة من حيث أنواع الشّخصيات الموظّفة،والّتي جاءت مواكبة لما طرحته باقي مكوّنات الرّواية من مستجدّات.ولمّا كانت دراسة هامون حول الشّخصية الرّوائية متكاملة ومرجعا هاما لدى كثير من المهتمّين بالرّواية المعاصرة،ارتأيت أن أتبنّى تقسيمه المقترح للشّخصيات والّذي جاء على النّحو التالي :

أ.فئة الشخصيات المرجعية:

تضم هذه الفئة شخصيات وازنة من خلال حمولاتها الثّقافية الّتي لا تفارقها بحضورها في متن الرّواية،إذ تتراص وتتداخل في المنجز الرّوائي من أجل مسعى وإيديولوجية ،لا يفكّ القارئ طلاسمها إلا بغزارة فكر ونباهة مفكّر إذ تشمل«شخصيات تاريخية...شخصيات أسطورية...شخصيات مجازية....شخصيات اجتماعية...تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما،كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة.إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة»[1]

و إذا ما انتقلنا إلى الأصناف أو الأنواع الحاضرة في النّماذج المختارة،فإنّ ظهور الشّخصيات وتوظيفها فيها بدا خاضعا لرؤية المبدع وتوجّهه،باعتبارها لبنة أساسية في توجّه فكري شامل يسعى إلى تحقيقه والترويج له،بل والدفاع عنه باستخدامها.

ففي رواية عبد المجيد سباطة (الملف42)،وردت كلّ الأنواع بدرجات متفاوتة حسب حاجته لها ومناسبتها لمحكيات الرّواية من بدايتها إلى نهايتها.فالشّخصيات المرجعية على اختلاف أنواعها لم تغب عن جسد الرّواية،وراحت تشكّل قطعة أساسية منه،ساهمت في تلاحم مقاطعه السّردية وبلورة التّيمة الشّاملة المستهدفة ماثلة أمام القارئ وهو يمارس فعلي التأويل والفهم.إذ عمد الرّوائي بداية إلى شخصيات اجتماعية حاول من خلالها

[1]- فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية،ص 35، 36

تقريب واقع معيّن للمتلقّي عن طريق حدثين حقيقيين بارزين لم يتجرّدا من تسرّب الخيال إليهما في أسلوب غير مباشر،فهذا النّوع من الشّخصيات استقاه من مجتمع فعلي ليحيل ببعده الاجتماعي هذا إلى طبقات اجتماعية بعينها،غنيّة كانت أو متوسّطة أو فقيرة،إضافة إلى تزويد المتلقّي بمعلومات عن المهن الّتي تزاولها الشّخصيات من جهة أخرى،كما أنّ تركيزه على الاهتمام بالمكانة الاجتماعية لشخصيات،سواء من حيث تصنيفها الطبقي أو حضورها في عالم الشّغل،إنّما ليجعل من رسائلها المبسوطة ومواقفها الظّاهرة في عمله الإبداعي مرجعا موثوقا فيه ويعتمد عليه،فتثري النصّ الرّوائي وحمولته الفكرية ومشروع الرّواية ككل.

فمن جانب الحالة الاجتماعية نقف على نماذج كثيرة ومختلفة للشّخصيات باختلاف الحالات إذ نجد:

.شخصيات غنيّة:زخرت الرّواية بعدد معتبر من هذه الشّخصيات الّتي أبانت عن استغلال ثرائها المادي في بسط نفوذها وسيطرتها في مختلف مفاصل المجتمع الّتي انتمت إليها،فعائلة بلقاسم بشخصيّاتها الممثّلة في الأمّ حنان الفارسي والأب يونس بلقاسم والابن زهير بلقاسم أوّل مثال عن حياة الأسرة الثريّة،إذ تملك العائلة فيلا في حيّ الرّياض بالرّباط،وأخرى في الإقامة الشاطئية بسيدي العابد.الهرهورة:«رميت الكرة البلاستيكية بعيدا،فانطلق سبايك،كلب الراعي الألماني، كالسهم باحثا عنها بين شجيرات حديقة الفيلا الواسعة»[1]

وقد اعتمدت الأسرة على الغالية،الفتاة الرّيفية القاصر في ترتيب شؤون البيت من تنظيف وترتيب...في ظلّ انشغال الوالدين بالعمل وزهير بالدّراسة،وقد كان سكنهم القار في حي الرّياض،بينما الإقامة الشاطئية هي سكن ثانوي تلجأ إليه الأسرة بين الفينة والأخرى،حسب حاجة كلّ واحد من أفرادها،فيونس الأب كان يمضي فيه ليالي نزواته مع زبوناته وطالبات الطب المتربّصات،كما جاء ذلك في قول لزهير معلّقا على قضيّة إرساله من طرف أمّه للبقاء في السّكن الشاطئي ليزداد تحصيله العلمي،ومشيرا في الآن ذاته إلى توقّع الأمّ لرفض الأب للفكرة:«لكنها تعلم أيضا بأن السبب الحقيقي لرفضه لا علاقة له بي،وأن المنزل الشاطئي الجميل تحوّل إلى

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص69

حلبة يلهث فيها وراء شبابه الضائع مع الشبقات من زبونات عيادته والحسناوات من طالباته»[1]وزهير قصده بنصيحة من أمّه،ليجد الجوّ المناسب للدّراسة فينجح في اجتياز امتحان البكالوريا.

يضاف إلى تلك الشّخصيات شخصية دافيد هيرش وكريستين ماكميلان،فشخصية دافيد اختارها الرّوائي مدير نشر مؤسّسة راقية وذات مكانة مرموقة في الو.م أ،لا بإصداراتها النّوعية في الوسط الأدبي،وإنّما بالكمّ الهائل من الإنتاجات الّتي تغزو بها سوق التلقّي،وتعود لها بعائدات مالية معتبرة وقد كشفت كريستين عن هذه الشّخصية في قولها متحدّثة عنه:«شعر ناعم أكثر من اللازم،مما يجعلني شبه متأكّدة من تردّد صاحبه على محلات الحلاقة .....»[2] كما نجد كريستين ماكميلان صورة أخرى من صور فئة الأثرياء بفضل عقودها المبرمة في عالم الإنتاج الرّوائي،كذلك الّذي وقعته مع مؤسّسة سايمون آندشوستر ما عزى بدافيد هيرش إلى القول مخاطبا إياها: «والتي أعجبتها حياة الشهرة والثراء »[3]

.شخصيات متوسّطة:ويقصد بها الشّخصيات الّتي تعيش عيشة عادية وبسيطة،على غرار سيرجي كرياتشوف، لبنى العفوي،البشير الطاهري،محسن الفاضلي ...

- سيرجي كرياتشوف:درس الطبّ مع زهير بلقاسم،وحرصه على الالتزام بأخلاقيات وظيفته،سبّب له متاعب في حياته الشّخصية،إذ خيّر بين ثلاث اقتراحات لا رابع لها،بعد رفضه الدّخول في لعبة المال مع صفقة طبّيّة مغشوشة،على الرّغم من وعده بمكافأة قيّمة مقابل خدمته،وقد كان أفضلها مرّا وهو اختيار النّفي إلى سيبيريا حماية لأسرته الصغيرة .

- لبنى العفوي:زوجة سمير قاسمي وحبيبة رفيق خالدي،أرملة تعيل بنتا اسمها جنان،تعيش في«الطابق الثاني من عمارة صغيرة،تتموقع في حيّ حديث المعمار،توحي هندسة أبنيته بانتماء سكانه إلى طبقة متوسطة

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 26

[2]- المصدر نفسه، ص 35

[3]-المصدر نفسه،ص 34

نوعا ما»[1] بعدما فقدت الحبيب في لعبة خيانة لم تعرف خيوطها إلا بعد وفاة مدبّرها وهو زوجها الّذي عمل على خطف حبيبها ليلة خطبتها منها،وأخفاه عن الأنظار في منطقة نائية بعيدة،رفقة امرأة بكماء،حافظت على بقائه حيّا، جاء الدّور على زوجها في حادث سير،استجابة لآهات لبنى وعذابها ولعناتها الّتي ظلّت تطارده،وقبل ذلك كبرت لبنى في بيت عادي مع والدها الّذي انفصل عن أمها،وواصلت مسارها الدّراسي في الجامعة رغم عراقيله الكثيرة وشروطه المريرة.وهو ما فتح لها الطّريق فيما بعد لتصير دكتورة و موظفة قادرة على إدارة شؤون أسرتها الصّغيرة.

- البشير الطاهري:هو نادل سابق في إحدى الحانات الّتي كانت موجودة إبّان الوجود الأمريكي بالمغرب،يسكن في حيّ شعبيّ عادي كما صوّره رشيد في قوله أثناء زيارته له:«رفعت عيني نحو المنازل،فانتبهت لوجود أسلاك مزدحمة بملابس تقطر من المياه ومساحيق التّنظيف وقد قادته جولة هناك رفقة كريستين،بحثا عن ماض تخبّئه صورة كان ماثلا فيها رفقة أشخاص آخرين،وقد تزامنت جولتهم هذه مع تجمّع أقامه بمناسبة استعداده للانتقال للسّعودية لتأدية عمرة رفقة زوجته كما أخبرهم ابنه بذلك:«نتحفل باستعداد أبي وأمي للسفر إلى الديار المقدّسة بعد أيام قليلة لأداء مناسك عمرة رمضان»[2] فكلّ تلك المظاهر،سواء فيما يتعلّق بمكان إقامته أو عزمه على الذهاب إلى بيت الله،هي علامات على حياة البساطة الّتي تعيش فيها هذه الشّخصية وسط عائلتها وكذا جيرانها في ذلك الحيّ.

- محسن الفاضلي:رجل عجوز يسكن في حيّ الأحباس بالدّار البيضاء،عمل على تأسيس دار نشر بعد تقاعده،رغبة منه في صقل المواهب الصّاعدة والدّفع بها نحو تطوير مواهبها والرّفع من طموحاتها،كما كان الحال مع رواية رفيق خالدي،الّتي كسبت ودّ عديد القرّاء بعد نشرها رغم أنّها من إنتاج مبدع مبتدئ،فباجتماع الدّعم و الإيمان بالحلم والقضية والتفاؤل بالممكن،تمكّن العمل من إثبات وجوده والبصم على بروزه.

---

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 265

[2]- المصدر نفسه، ص 239

وبعد نشاطاته وتحرّكاته الفاعلة،أصبح يمضي أوقاته مرابطا في منزله يتصفّح ما شاء من كتب عجّت بها رفوف مكتبه:«هجم رشيد على المكتبة بلا استئذان،وبدا منبهرا أمام تنوّع محتوياتها»[1]،أو مستريحا مستسلما لتعب السّنين .

.شخصيات فقيرة:لم تحفل الرّواية بشخصيات فقيرة كثيرة،بعد أن غلب عليها طابع البساطة والحياة العادية،ومن أمثلة هذه الشّخصيات: الغالية:وهي فتاة قروية قاصر ،تركت أهلها بعد أن جلبتها حنان الفارسي أمّ زهير بلقاسم خادمة في منزلها الشاطئي«رغم أنها في السادسة عشرة–كما قال السمسار الذي أحضرها– إلّا أنها تبدو قوية كبقرة حلوب »[2] إذ استغلّ زهير غياب أمّه،وانفراده بها في أحد اللّيالي وقام بهتك عرضها بالقوّة.استطاعت حنان أن تخلّص ابنها من أيدي العدالة،رغم الشّكوى الّتي تقدّمت بها الغالية للشّرطة،والّتي لم تجد آذانا صاغية لها،وهي الفتاة الفقيرة المعزولة الّتي لا حول ولا قوة لها إلا بالله،غير أنّها نسيت عدالة أخرى لا تزول بالتّقادم ولا تتغيّر بالعلاقات والمال والثّراء،وهي العدالة الإلهية.فالله عزّ و جلّ ينصر المظلوم ولو بعد حين هي رسالة الرّوائي المندسّة،إذ ظلّت لعنة الغالية تطاردهم جميعا إلى أن حلّت لتعاقبهم،فانهارت الأسرة بالكامل.أمّا المذنب الرئيسي (زهير)فقد قبر حيّا ما يقارب سبعة عشرة سنة في غيابات السّجن .

–رشيد بناصر :طالب دكتوراه،أجبرته حياته الصّعبة على العمل بأحد الفنادق خادم غرف،وقد كان سند كريستين في مختلف جولاتها البحثية في المغرب،خاصّة وأنّ طموحهما متقارب وهو الإبداع الأدبي،تحدّثت كريستين عنه بعد أوّل لقاء معه بقولها:«توحي بنيته الأقرب إلى النحافة بالصلابة واعتياد صاحبها على الشاقّ من المهام»[3] في إشارة منها إلى الأعمال الصعبة الّتي يقوم بها من أجل كسب قوت يومه،رغم أنّه من نخبة المجتمع،الّتي كان الأولى من ذلك توفير أحسن الظروف لها للقيام ببحوثها في أحسن الأحوال.

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 189

[2]– المصدر نفسه، ص 27

[3]– المصدر نفسه، ص 127

وبانتقالنا إلى المهن التي مارستها شخصيات الرّواية،نقف على التنوّع الّذي لجأ إليه الرّوائي،في محاولة لحضور كمّ معتبر من شرائح المجتمع في منجزه،إضافة إلى التّأكيد على تشعب حيثياتها وتداخل أحداثها،وقد جاءت هذه المهن على النّحو التالي:

الشخصية	المهنة التي تمارسها
كريستين ماكميلان	روائية
براندون	عسكري سابق
الغالية	خادمة
دافيد هيرش	مدير نشر
حنان الفارسي	محامية
يونس بلقاسم	طبيب
سيرجي كرياتشوف	طبيب
محسن الفاضلي	مدير نشر
لبنى العفوي	موظفة بمصلحة الأرشيف
عبد المجيد سباطة	روائي

وفي ذات السياق وجب التّنبيه على اعتماد سباطة على شخصيات ثقافية هامّة أثّرت على شخصيات الرّواية وجملة الأحداث،بما تحمله من زاد فكري ومكانة ثقافية،ومن تلك الشّخصيات الّتي استحضرها في مشروعه الرّوائي أذكر:

-الرّوائي محمد زفزاف:وهو مبدع مغربي اعتمد رشيد بناصر وكريستين ماكميلان على أحد إنتاجاته الإبداعية (رواية محاولة عيش) في سياق تحقيقهما في الصّور التي تركها والد الأمريكية،والّتي من شأنها أن ترشدهم إلى مفاتيح الدّخول إلى صندوق ماضي والدها الحافل بالأخبار والمعلومات.فمحمد زفزاف اتّخذ مرجعا مهما من خلال روايته هذه في الإحاطة بمحطّات من التّاريخ المغربي،خاصّة عندما«استعان زفزاف بمعطيات من صلب الواقع المغربي في عمله،ممّا رآه هو بأمّ عينيه في طفولته وبداية شبابه»[1] لقد قدّم محمد زفزاف ماضي الأمريكيّين

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 170

في المغرب في القرن الماضي بكل حيثياته وتفاصيله،إذ راح يفضح عربدتهم ولهوهم الماجن رغم وجودهم في بلد آخر عربي له عاداته وتقاليده وقيمه الّتي تثنهم عن ذلك،يقول في روايته:«استمر الجنود الأميركيون في الغناء.مدّ أحدهم يده إلى زجاجة البيرة»[1]

-ميخائيل ليرمنتوف:مبدع روسي ذاع صيته في الشعر الّذي برع فيه،غير أنّه توجّه إلى الكتابة السّردية أيضا،فهو صاحب رواية "بطل من هذا الزمان"والّتي تمّ تداولها على نطاق واسع عند بعض شخصيات سباطة(كريستين،سيرجي،زهير)نظرا لمحتواها القيّم والّذي يغرس الأمل في نفس القرّاء في عمومه،باستدعاء هذه الشّخصية المهمّة من طرف الرّوائي وبنموذجه هذا إنّما جاء خدمة لمسار الرّواية وتوجّهها،فهذه الرّواية بمضمونها الفكري تناسب الجزئية الّتي وظّفها فيها بقوّة،بل تناسب كلّ قارئ،قرأها واطلّع عليها،بدليل تعليق موظفة المكتبة عل طلب زهير لنسخة منها بقولها:«تمّت استعارة كلّ النسخ»[2] ومع ذلك أصرّ زهير على الحصول على الرّواية لقراءتها،وهو ما جعله يتقدّم من أولغا رغم طباعها السيّئة الّتي تتميّز بها،ويخبرها برغبته،غير أنّها لم تخرج عن طباعها وعاداتها وعليائها بمقابلة الطلب بالرّفض ووضع الحواجز والعراقيل،فقد جاء ردّها له بقولها:«اهزمني في مسابقة الشطرنج،وأعدك وقتها بالحصول على النسخة !»[3] فسباطة جعل إحدى شخصياته (زهير بلقاسم)تصرّ على هذه الرّواية،ليثبت للقارئ أهمّيتها فيدفعه إلى البحث عنها وتفحّصها.

فقد استطاع الرّوائي من خلال النماذج المتباينة للشّخصيات المرجعية وكذا المهن إعطاء صورة لتعدّد طبقات المجتمع،خاصّة في ظلّ تبنّي مزج ساهم بكلّ فعالية في تنشيط حركيّة الأحداث وتقريبها من المتلقّي أكثر والّذي أصبح بذلك يعيشها ويتفاعل معها بكل جوارحه.

كما لم تخل الرّواية أيضا من شخصيات مجازية،عملت على المساهمة في إكمال المشروع الرّوائي الجديد،إذ حفل هذا الأخير بعدد معتبر منها،متراوحة بين نماذج مرغوبة يستحسنها المتلقّي وتغرس فيه البهجة،وأخرى

---

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 96

[2]- المصدر نفسه، ص93

[3]- المصدر نفسه،ص 95

منبوذة همّها الوحيد هو جعله كئيبا وناقما على خصالها وأفعالها وكأنّها تنتقم منه.لقد شكّلت كلّ شخصية من هذه الشّخصيات صفة كشفت عنها جملة من التصرّفات والأقاويل والأفعال،بناء على الدّور المنوط بها في الحكاية،إذ تراوح تأثيرها سلبا أو إيجابا بين مستويين اثنين،أحدهما سيكولوجي باطني وآخر فيزيولوجي ظاهري،،وقد جاءت على النحو التالي:

1.الشّخصيات المجازية المرغوبة:

التّحدّي ← براندون

الصّدق ← رشيد

الحبّ ← لبنى

2.الشّخصيات المجازية المنبوذة:

الكبر ← حنان الفارسي

المجون ← يونس بلقاسم

اليأس ← زهير بلقاسم

القسوة ← دافيد هيرش

وفي رواية الجحش السوري،لجأت أسماء معيكل أيضا إلى هذا النوع من الشّخصيات باعتبارها سمة جديدة في بنية الرّواية المعاصرة ،وقد برزت في نماذج عدّة هي:

- الشّخصيات الأسطورية:وظّفت الرّوائية أكثر من شخصية واحدة في خطابها الروائي،خاصّة وأنّه جاء حافلا بعنصر العجائبية الّذي يناسب هذا النّوع من الشّخصيات،هذه الشّخصيات هي:أوديب،أنتيجونا،إذ أخذت شخصية أوديب دور السّارد الذي راح يحكي قصته الّتي جعلتها الرّواية تتقاطع مع أوديب الشّهيرة،إذ وقع كلّ منهما في زنا المحارم:«وجدتني شبه متيقن من أنني مارست زنا المحارم من دون علمي مع أختي»[1] ثم راح في

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري، ص 363

الأخير يكفّر عن ذنبه،وقد جاءت الأحداث بأفكارها وأفعالها متطابقة،وإن كان الاختلاف فقط في الكيفية وبعض الجزئيات،فإضافة إلى حضور التّسمية"أوديب"التي شكلت حضورا قويّا في النّقد الأسطوري،جاءت تحرّكات هذه الشّخصية نسخة عن مآثر وتحرّكات الشّخصية التّاريخية،إذ ظهرت هذه الشّخصية تعيش حياتها العادية وسط أسرتها(الأم والأب والأخت)ثمّ شهدت مستجدّات كانت سببا في إبعادها عن أفراد أسرتها بعد مسخها وتحوّلها إلى حيوان أسطوري(جحش)،ثمّ جاء اليوم المشؤوم الّذي مارس فيه أوديب الجحش الجنس مع أخته (الأتان)دون علم منهما على الرغم من الشّعور غير العادي الّذي راوده أثناء الجماع والّذي عبّر عنه بقوله:«نزوت على الأتان،ودخلت بها،وشعور غريب يراودني،كما لو كنت أتجرّع السم»[1] وهو ماجعله يقع في زنا المحارم ويخلف ابنين من أخته،ومع مرور الأيّام وعودته إلى حالته العادية اكتشف خطيئته الّتي ظلّت تشكّل له هاجسا مرّا يطارده في حياته،فلم يجد بدّا ليكفر عن ذنبه سوى قطع عضوه الذّكري وهو ما كان له أمام ذهول كلّ من سمع بالواقعة،ومع ذلك لم تستقر حالته كلّما رأى أبناءه أمامه،ورأى بأنّ راحته وحريّته لن تكون بين نظرائه من البشر،فآثر العودة إلى عالمه السّابق،الّذي أتاح له فرصة العيش الهادئ بعيدا عن مكائد البشر لبعضهم البعض.

لقد ظهر أوديب شخصية أسطورية،عاشت محطات،يصعب على شخصية أخرى مواكبتها والوقوف عليها،إذ كان مسخه إلى إنسان في هيئة حيوان أولى البوادر الّتي جعلته كذلك،خاصّة وأنّه راح يعايش فئات اجتماعية مختلفة ومتنوّعة نفسيّا وفكريّا وعقائديّا،واستطاع في كلّ مرّة أن يبرز كشخصية غير عادية،لا بالقوّة بل بالطّاعة وحسن التّدبير والتّفكير والرّزانة وهو ما جعله يكسب ودّ كلّ من عرفه فأطلقوا عليه تسميات لها وزنها في التّاريخ والثّقافة العربية والإسلامية،على غرار"يعفور"..فكان بذلك أسطورة على غرار أوديب متزوّج أمّه.أما أنتيجونا أخت أوديب فقد ظهرت هي الأخرى تتقاطع مع شخصية أسطورية في المخيال الإغريقي،فإذا كانت أنتيجونا في المسرحيّة الإغريقية مثالا للأخت الوفيّة لأخيها عندما ظهرت حياتها رخيسة في سبيل دفنه لا إنقاذه من

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 59

الموت،ليكون بإمكان روحه أن تذوق حياة أخرى طيّبة،لتكون بذلك أسطورة الموت فيها حياة أخرى،فإن أنتيجونا في رواية أسماء معيكل برزت هي الأخرى أسطورة بدء بتجاوز خطيئة أخيها الّذي اغتصبها، وتقبّلها لأنها جاءت رغما عنه ودون علمه،وهو عربون حب ووفاء أخوي نادر،وفي موضع آخر،كشفت هذه الشخصية أيضا عن حضور قوي في مسيرة التغيير الإيجابي،لمّا تزعّمت مسعى الإصلاح في مجتمعها وراحت تضع قوانين صائبة وصارمة،متجاوزة كلّ العراقيل بما فيها غياب العنصر الرّجالي الّذي يشكّل في العادة مصدر قوّة،محقّقة بعد ذلك مجتمعا مثاليّا غابت عنه كلّ مظاهر وأشكال العنف والاحتقان،الّتي كانت منتشرة بكثرة في فترة الحكم الذّكوري:«أريد منكنّ أن نبدأ بداية جديدة،ونعتبر بما جرى،وأن نأخذ قرارات،ونسنّ قوانين غير تلك التي سنّها الرجال،وطبّقت علينا لقرون،لم يكن لنا فيها يد»[1] فأنتيجونا بمواقفها الشّجاعة حملت راية التّغيير والوقوف إلى جانب العدالة والحقّ،واتخاذهما شعارا في حياة المجتمع الجديد،وتجسيدهما واقعا معاشا،فبنت المجتمع المثالي الجديد الّذي طالما حلم به المواطن السّوري،لتكون بذلك أسطورة حقيقية،يسجّل التّاريخ اسمها بأحرف من ذهب،ضمن الشّخصيات الخالدة الّتي قامت من بين الرّكام لتبني وتشيّد ما عجز عنه الكثير من غيرها.

- الشّخصيات الاجتماعية:سجّل هذا النّوع هو الآخر حضوره في جسد الرّواية،لتقدّم هي الأخرى ملامحا محدّدة ومن ثمّة نوعا قارّا في بنية شخصيات الرّواية،إن على مستوى الفئات المجتمعيّة أو الطّبقة المهنيّة الّتي تزاولها،وقد جاءت لتضفي على مجتمع الرّواية واقعية تجذب القارئ،وتدفعه للعيش وسط هذا العالم،ومن الأمثلة على ذلك:

.نجد "شخصية التّاجر"الّتي أدّت دورا يناسب بيئة أحداث الرّواية،حيث ظهر هذا الأخير وهو يشتري جحشا من سوق الحيوانات ثم يجهّزه ليجعل منه وسيلة تنقّله بين الحارات بائعا متجوّلا:«حينما نجح الأمر أخيرا،واشتراني أحد التجار بثمن بخس،تنفست الصعداء؛لأنّني انتهيت من مهزلة فحصي المشينة»[2]

---

[1]- أسماء معيكل ،الجحش السوري،ص 336

[2]- المصدر نفسه،ص 44

.وهو ذات الحال أيضا مع تاجر آخر "رضا المكحل"والذي برز في هذه الرواية بائعا متجولا بين مناطق مختلفة في سوريا،ذائع الصيت ويعمل على توفير متطلّبات نسائها على وجه الخصوص ....يحسن التّعامل معهن ويوفّر لهنّ طلباتهنّ ولو بعد حين.

.الحطّاب بوسليمان الّذي دأب على التوجه إلى الغابة ليجمع حطبا يشكّل مصدر دخل له،يعيل به عائلته الفقيرة،والّتي تسكن في الرّيف،محرومة من أبسط متطلّبات الحياة الهنيئة«سمعت كلمة(هيش)،فتوقّفت منفذا أمر الحطّاب،كنا أمام مبنى حجري قديم حسبته الإسطبل»[1] فبو سليمان ظهر في الرّواية مثالا للرّجل الرّيفي الفقير الّذي يحرص على توفير أهمّ متطلّبات عائلته بما يملك من إمكانيات دون تأفّف أو ملل،حريص على التمسّك بعادات الأجداد ومعتقداتهم ولو كان ثمن هذا الولاء حياته أو حياة أعزّ ما يملك،غير أنّ القدر غيّر من شخصيته وأصبح بعد حين وفي آخر أنفاس الرّواية مقاتلا في صفوف آل قداح،بل قائدا لإحدى مجموعاتهم وهو ما يظهر تحوّلا في بنية هذه الشّخصية،والّتي بدت في البداية هادئة ومسالمة،تنبذ العنف وتنفر منه.

.أمّ اسماعيل صاحبة الطاحونة،إذ ظهرت هذه الشّخصية مثالا للمرأة الريفية العربية القويّة والمثابرة التي تعمل بكل جدّ،لتعيش بمال عرقها،زيادة على ذلك شكّلت طاحونتها مكانا رحبا للكشف عن حكايات النّساء وأهم المواقف الّتي عشنها،إذ استطاع القارئ من خلالها الغوص في بعض ما يخفيه عالم النساء من قبيل:«طول العضو وحجمه لا علاقة له بالشكل الخارجي للإنسان أو الحيوان،أنا جوزي ضخم البدن،لكن تبعه مثل تبع العصفور يا حسرة»[2] أمّا في آخر حضورها،فقد أبانت عن غيرة النّساء من بعضهن البعض،وكيف أنّها قد تؤدّي في حالات منها إلى فقدان الحياة،وهو ما حدث لأم اسماعيل،فبعد أن اتخذت بيت ابن عمها (أبو هاني) ملجأ لها في ظلّ عدم وجود البديل،رأت زوجته فيها منافستها السابقة،فراحت تسيء معاملتها بإجهادها في العمل لإبعادها عن زوجتها،ونظرا لعملها المجهد لفظت أنفاسها في العمل،بينما كانت تتجوّل بسلعتها لتبيعها وهي على

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 62، 63

[2]–المصدر نفسه، ص 137

متن الجحش أوديب،الّذي كان شاهدا على قسوة المرأة على اختها المرأة،لمّا يكون بينهما رجل في حسابات الأسرة و الأنا.

.شمسة،وهي بنت البدوي المغدور به،والّتي احتجزها أبناء الجان فراحت تشتغل خادمة عندهم:«وجدت شمسة تفتح باب الحظيرة،وترمي لنا العلف»[1]فهي مثال للطّبقة الكادحة والفقيرة،فرغم حرص والدها الفقير على الابتعاد بها عن أعين الناس رغم حياة الفقر في البراري، إلّا أنّه وقع في قبضة جلّاديه الّذين يطاردونه فيقتلونه،بينما يأسروها ويجعلوا منها خادمة لسيداتهم،بدت شمسة البنت الهادئة والكتومة،حزينة وكئيبة،تعيش في عالم خاص بها،يشبه عالم أوديب الجحش الّذي ظلّ يقاسمها حزنها طيلة فترة إقامته بين أبناء الجان،وهو الّذي أحسّ بما تخفيه،إنّه ماضيها التّعيس الّذي ظلّ يشكّل هاجسا لها لا يفارقها،سواء بالنّسبة لاغتصابها أو قتل والدها أمام أعينها.

.الآغية الكبيرة،وهي إحدى سيدات أبناء الجان،امرأة متكبّرة أغوتها طبقتها الرفيعة في المجتمع،فظهرت مثالا للنّساء المغرورات بجاههن وطبقتهن في المجتمع،ظلّت تحتقر كلّ من تلتقي به وتنقص من قيمته،لتظهر بأنها الآمرة النّاهية وتختلف عن عوام النّاس«قيّدت شمسة الحمير في بقعة معشبة لترتع فيها،وأبقتني طليقا،ثم عادت بي إلى البيت،فاستقبلتها الآغية الكبيرة متجهمة»[2]

فهذه الشّخصيات كلّها جاءت مناسبة لبيئة الرّواية (الريف)،إذ ظهرت لتجسّد حياة مواطن الرّيف،إن على مستوى العادات والأفكار والتّقاليد،أو على مستوى العمل الّذي تزاوله،والّذي جاء بعيدا عن النّشاط الصّناعي أو الخدماتي أو الوظيفة القارّة التّي نجد لها انتشارا في حياة المدن،إذا استثنينا أوديب وأخته أنتيجونا اللّذان مثّلا الطّبقة المثقّفة في تل الورد،بعدما ظهرا منذ بداية الرّواية يزاولان نشاطهما في الأستاذية،وهوما انعكس على أحداث الرّواية حتى نهايتها،فرغم تحوّل أوديب إلى جحش إلا أنّ تفكيره العلمي جعله جحشا مقدّسا ومهابا أينما

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 182

[2]–المصدر نفسه ،ص 184

حلّ وارتحل،وهو ذات الحال مع أخته الّتي استطاعت بباعها الثقافي أن تقود مجتمع أنثوي نحو الرقيّ والإزدهار والفلاح بقراراتها الصارمة والصّائبة،الّتي شكّلت دعامة أساسية لهذا المجتمع الجديد.

- الشّخصيات المجازية:تعدّدت الشّخصيات المجازية في رواية الجحش السّوري بتنوّع وثراء المواقف والأفعال والصفات الّتي بصمت عليها،منتجة بذلك قطبين متضادّين كبيرين استطاعا أن يجمعا كلّ ذلك،فشخصيات مثل:أنتيجونا،أوديب،شمسة،الآغية الوسطى،الشعشعاني، مطانيوس....بسطت بمواقفها المحايدة أو الحسنة صفات الود والأمل والصّبر والرّزانة والتّواضع،وعلى النّقيض من ذلك أبانت شخصيات مثل سلّاح الجحش وذبّاح الوحش عن صفات الكراهية والحقد والظّلم والبطش والعنصرية،فكلّ هذه الشّخصيات إضافة إلى ما تبديه من مواقف من خلال حضورها في جسد الرّواية،تتوارى خلفها في المقابل شخصيات أخرى تتشكّل من مجموع خصال وصفات تهيكل بنيتها النّفسية السّيكولوجية،تكشف عنها تعاملاتها ومواقفها التي تصدر عنها.

فالشّخصيات المرجعية تراوحت بذلك بين الخيال والواقع،وهو ما ساهم في ثراء خطاب أسماء معيكل معنويا،فأوديب ظلّ يطلّ على المتلقّين متأرجحا بين حالتيه الآدمية والحيوانية،وهو ذات الحال مع أنتيجونا الإنسانة والأتانة،في مشهد يطرح عنصر الخيال ويؤججه في كثير من المواقف.وشخصيات مثل الحطّاب وشمسة وأم اسماعيل ...كلّها ظهرت بملامحها ومواقفها الواقعية الّتي يعيشها المتلقّي في يومياته،فجعلته يصدّق أقوالها وأفعالها بهذا الظّهور،ولما أبدعت الروائية في هذا المزج بين الواقع والخيال،استطاعت أن تعلي من درجة إيهامها بواقعية الرّواية وتجعلها أقرب إلى قلب وعقل عدد معتبر من المتلقين.

كمل سجّل هذا النّوع من الشّخصيات حضوره كذلك في رواية رؤوس الشياطين،ليساهم هو الآخر في إثرائها على المستويين الدّلالي والفنّي،من خلال ما تبديه من مواقف وأفعال وحوارات في الفعل السّردي،وقد برز هذا التجلّي على النحو التالي:

.شخصيات تاريخية:من النماذج الّتي وجدتها حاضرة في هذه الرّواية أذكر:

-كارل ماركس:هو شخصية برز اسمها بقوّة في القرن 19م بفعل أفكارها وآرائها الّتي زعزعت العديد من المفاهيم والسّياسات السّائدة في العالم على أكثر من صعيد،وقد ظهرت في الرّواية من خلال الشّخصية الرّئيسية،والّتي أطلق عليها الأب اسم (ماركس) وهو الّذي درس في روسيا وأعجب بالفكر الشّيوعي وتأثّر بفلسفته:«أعجب بالفكر الشّيوعي،وبشخصيّة (ماركس) فأراد لابنه أن يكون عظيما مثل ملهمه هذا»[1] وبعد أن سمّاه ماركس،حرص على أن يكون مثله في الاسم والرّوح معا ،فحفّظه البيان الشيوعي ليكون مبدأه في الحياة:«ولم يلج الولد عامه الرّابع عشر حتى كان يحفظ ديوان امرئ القيس والمعلّقات وديوان المتنبي والبحتري وأبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية،والبيان الشيوعي...»[2] وبذلك صار الطّبيب شيئا من ماركس في حياته،إذ جاءت أفكاره طرفا مساهما في بناء شخصيته والتّأثير على بنيتها وظهورها في الرّواية،من خلال ظهوره متحرّرا من مسؤول عمل تحت إدارته أو عمله في مهن بسيطة دونما مركّب نقص،وهو الّذي يعدّ من الطبقة المثقفة الراقية (طبيب)،وكأنه يرافع لصالح عدالة اجتماعية يتساوى فيها أفراد المجتمع وتتقلص فيها الهوّة بين الناس.

-ابن عباس:ثبّتت هذه الشخصية اسمها بأحرف من ذهب في التّاريخ الإسلامي،فهو أحد الصحابة وأحبّاء الرّسول صلى الله عليه وسلّم الّذين يعدّون مرجعا للمسلمين،لغزارة علمه وقوّة شخصيته،وقد أطلّت هذه الشّخصية في الرّواية من باب(شخصية الطبيب)إذ سمّي هذا الأخير بابن عباس،وهو الّذي عرف بشدّة الذّكاء وبراعة الحفظ والفهم،خاصّة ما تعلّق بالقرآن وتفاسيره المتعدّدة،والّتي أصبح بها حديث العامّة،وسببا لانبهار شيخه الّذي رافقه في تعليمه منذ بداياته الأولى،فقد حفظ«ألفيّة ابن مالك،والقرآن الكريم،وتاريخ ابن الأثير،ومحاورات أفلاطون، والإشارات الإلهيّة للتّوحيديّ،وعددا من التّفاسير»[3] وهو في سنّ مبكّرة،فلمّا توفّرت هذه الملامح والصّفات في الطّبيب،وكانت شبيهة ببعض ما عرف به ابن عباس رضي الله عنه، تمّ استدعاء هذا

---

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص9

[2]- المصدر نفسه،ص17

[3]- المصدر نفسه،ص نفسها

الاسم،خاصّة وأنّه يكتسب ثقلا وازنا عند المسلمين بتقريبهم أكثر من دينهم وتبسيطه لمختلف تعاليمه ومبادئه الشّرعية.

.شخصيات اجتماعية:لقد بزغت أحداث هذه الرّواية وسط نسيج اجتماعي بدا ذا وجود واقعي من خلال مجمل السّياق الّذي راح يؤطّره،فهو حيوي وزاخر بفئات اجتماعية ومهنية متباينة،كشف عنها حضورها وتمظهرها وهي تتحرّك لتبدي آراءها ومواقفها إزّاء ما تشارك فيه من أحداث،طبقا لدورها المخوّل لها في الرّواية ومن تلك الشّخصيات أذكر:

–سمعة:هو القهوجي صاحب المقهى المتواجد بالشّارع الممتدّ أمام الفندق الّذي أقام فيه الطّبيب،برز في الرّواية بعدّه شخصية بسيطة من عمق المجتمع الأردني،كان لطيفا مع الطّبيب الّذي اعتاد على زيارته يوميّا في أوقات مختلفة،يتناول القهوة ويمضي أوقاتا يفتح فيها باب مكتبته الخفيّة،ليطالع ما راق له من كتب تتراءى له هو فقط،ولمّا كان دائم التردّد على هذه المقهى،فقد خصّص له بها مكانا لا يجلس فيه غيره «ويعرف(سمعة) زاويته القصيّة الّتي يجلس فيها للقراءة أو للصّمت،فكان يحجزها له أوّل ما يهبط اللّيل»[1] لقد ظهر سمعة باعتباره شخصية تمثّل الطّبقة الكادحة من المجتمع،والّتي تسعى لعيالة أسرتها بأبسط المهن العريقة، كما كشفت من جهة أخرى"المقهى"روح التّكافل والتأزر بين أفراد هذه الطّبقة باعتبارها مكان يجمعهم،فيكون متنفسا لهم،وقد تجلّت بساطة هذه المقهى بعدما طلب الطّبيب من سمعة توظيفه عنده،فأخبره بأنّ أجرة يومه لا تكفيه لدفع مصاريف فنجان قهوة:«قال لسمعة:«هل أجد عندك عملا؟».ردّ عليه:«إنّ عملك عندي لا يكفي لشرب فنجان قهوتك كلّ مساء»...»[2]

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 43

[2]–المصدر نفسه،ص137

-أبو ياسين:أطلّ على المتلقّي في الرّواية«بجثّته الضّخمة ورأسه الكبيرة،ولا يكاد يرى منه إلا نصف صدره من خلف العربة لقصره»[1] وهو مثال آخر للطّبقة الاجتماعية البسيطة الّتي شاركت الطّبيب حياته لمّا كان في المدينة،إذ عرف ببيع الفول الّذي تزحف رائحته كلّ صباح إلى آخر الشّارع الممتدّ أمام الفندق،وقد تعوّد الطّبيب على زيارته دوريا لتناول صحن فول يسدّ به جوعه:«أخذ صحنه،وأدار له ظهره،قال له وهو مولّ:«الحساب؟».عاد وركز له نصف دينار معدنيّ على القائمة اليمنى للطّاولة»[2] لقد كان أبو ياسين شاهدا على جنون الطّبيب وتصرّفاته غير الطّبيعية الّتي كان يبديها على مرآه:«تقدّم إليه،وطلب صحنا،وقال له:«أنا...». وأراد أن يقول له اسمه،ووجم أمام أسمائه الستّة»[3] ومع ذلك جاراه واحترمه،نظير ماضيه وعلمه،إذ دائما ما كان يناديه دكتور:«انتبه إليه الفوّال وقد أخذه الدّهش:« ما بك يا دكتور؟»[4]

وقد اكتشف الطّبيب مهنة الفوّال عن قرب،وأدرك صعوبتها وشقاءها،بعدما حاول العمل مع الفوّال إذ لم تتعدّ مدّة عمله أسبوعا،قبل أن يهجر هذا العمل:«عمل عنده أسبوعا،ولكّنه اكتشف أنّه يعمل بثمن الصّحن نفسه،فتركه بعد أسبوع»[5]

-هارون:هو صاحب الفندق المتواضع الّذي أقام فيه الطّبيب في مدينة عمان،ظهر في الرّواية شخصية رزينة ومتفهّمة،أمّا عن الملامح الجسدية فلم نعرف عنه إلّا أنّه بدين،كما خاطبه الطّبيب بذلك:« أيقظ هارون،وهزّه من كتفيه،وصاح به:«استيقظ أيّها السّمين»...»[6] كما أنّه ينتمي إلى الطّبقة المتوسّطة،الّتي تسعى لتحقيق قوت عيشها،وهو ما برز من خلال مطالبه المستمرّة من الطّبيب أن يدفع له ثمن الكراء،إذ كان في كلّ مرّة يظهر تسامحه معه تقديرا واحتراما لماضيه طوال الخمس سنوات التي أقامها هناك،وقد أخبر الطّبيب في إحدى حواراته

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص6
[2]- المصدر نفسه،ص نفسها
[3]- المصدر نفسه،ص 131
[4]-المصدر نفسه،ص 216
[5]- المصدر نفسه،ص 137
[6]- المصدر نفسه،ص 214

معه بأنّه لم يرميه في الشارع «ليس إشفاقا عليك،فأنت لا تستحقّ،بل إشفاقا على ماضيك»[1] وهو ما يكشف معدن هذه الشّخصية الّتي تقدّر العلم وحاملي العلوم.

-جميلة:شابّة قروية بسيطة وجميلة،تمرّ بجوار منزل الطّبيب،كلّما خرجت بأغنامها إلى المرعى:«عيناها كحلاوين،ووجهها أبيض شابته حمرة الورد،وسرى فيه ماء الشّباب،تلفّ رأسها بمنديل قرمزيّ...»[2] ظهرت في الرّواية لتكون المنقذ للطّبيب ولو بعد حين،وقد كان أوّل لقاء بها عندما كان الطّبيب«يستجدي الرّعاة العابرين لقمة ولو يابسة»[3] إذ جاء الدور عليها في أحد الأيّام،فبينما هو أنكرها تعرّفت هي عليه،أو بالأحرى استرجعت أيّام الصبى عندما كان صيته ذائعا بين المتمدرسين.ظلّت هي ترعى شياهها بينما هو حرق منزله بما فيه وغادر القرية نحو المدينة،وبعد خمس سنوات عاد من جديد إلى مسقط رأسه ليلتقي بها من جديد باعتبارها قدره المحتوم «بل أنت ما الّذي جاء بك؟غبت عن هذا البيت أكثر من خمس سنين»[4] تمضي الأيّام تهتم فيها جميلة بالطّبيب أكثر بنصائحها وتوجيهاتها الّتي أخرجته من قاع الوساوس وسيطرة التخيّلات،فيقع في حبّها ويبدآ معا مسيرة حياة:«قذف رحمها له ستّة من الأبناء»[5].لقد برزت جميلة خلال هذه الرّواية مثالا للفتاة الرّيفية العاشقة والمحبّة،ثمّ للزّوجة الصّالحة و الوفيّة لزوجها،وقد ظهرت منذ البداية كامرأة أرسلها الله عزّ وجلّ لترافق الطّبيب وتخلّصه ممّا هو فيه من قهر وصراع داخلي مع ذاته،لما في قلبه من صلاح وخير وفير،تغلّبت عليه الوساوس والأحلام فكشفت عن نفس شريرة ليست في طبيعتها.

ومن خلال هذه النّماذج،بدت كلّ الشّخصيات كأنّها حقيقية من حيث الملامح والأفعال الّتي تقوم بها،وهو ما ساعد على إعطاء طابع الواقعية على النصّ الرّوائي،ليكون قريبا من المتلقّي فيعيش أحداثه بكل جوارحه.

---

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 215

[2]-المصدر نفسه ،ص 105

[3]- المصدر نفسه،ص نفسها

[4]- المصدر نفسه،ص 229

[5]-المصدر نفسه،ص 253

.شخصيات مجازية:عند تتبّعي مجريات الرّواية لرصد مختلف التحرّكات والأفعال،ومن ثمّة الصّفات أو الخصال الّتي كشفت عنها والّتي تعدّ شخصيات رمزية،وجدت نماذج جاءت كالآتي:

-الاظطراب والوسواس:شخصية مجازية جسدها الطّبيب بإتقان،إذ ظهر خلال حيّز معتبر من الرّواية يعاني من الخيالات والأوهام الّتي حوّلت حياته إلى جحيم منذ شبابه،واستمرّت سنوات طوال،وقد كشفت أحداث الرّواية أنّ بداية الاضطراب والدّخول في عالم ثان تولّدت فيه ذات ثانية برز أكثر منذ وفاة والده الّذي كان كلّ شيء بالنّسبة له بعد أن رافقه دون غيره،منذ أن رأى نور الحياة في كلّ المحطّات ودون أيّ حدود أو قيود:«لأبيه معه قصص لا تنتهي.شكّل موت أبيه خيطا رفيعا من الجنون الحقيقيّ»[1] إذ أصبح يجالس أناس لا نراهم في عالمه هذا «أسرع إلى الفوّال:«يا أبو ياسين،يا أبو ياسين !!».وانتبه إليه الفوّال وقد أخذه الدّهش:«مابك يا دكتور؟ ...«هل رأيت ليندا ؟».وردّ عليه الفوّال:«ليندا؟من هذه ؟ !»...«أنت مجنون».»[2] ومن ثمّة لا يسمع ولا يرى ما نراه نحن:«إنّني أصمّ،لا أسمع إلّا ضجيجا عميقا في أذنيّ،لا أسمع صوتي،ولا أسمع صوت الآخرين»[3]

-الحبّ والحنان:شخصية الأمّ في رواية رؤوس الشياطين أوحت بهذه الشّخصية المجازية في كلّ المحطّات الّتي ظهرت فيها قبل وفاتها،فرغم الاحتقار الّذي كان يكنّه لها زوجها،كما في قوله لابنه:«اتبعني تعرف العلم الصّحيح،والأيّام بيني وبين أمّك الفاجرة،ستثبت لك أيّنا على حقّ !»[4] والقطيعة التي أبداها الطبيب اتجاهها ملازمة لأبيه وتعاطفا معه،بعدما كان أكثر من أب:«كان يراها كما يراها أبوه؛ساذجة،غريبة الأطوار،تؤمن بالخرافات»[5] إلّا أنّها ظلّت تتبع ابنها وتراقبه منذ سنواته الأولى حرصا منها على حسن تربيته وتعليمه،إذ كانت تأخذه إلى المسجد في عطلة الصّيف وعمره ستّ سنوات،وواظبت على ذلك حتى حفظ القرآن كاملا ومتون كتب

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 40
[2]- المصدر نفسه،ص 216
[3]-المصدر نفسه،ص 149
[4]-المصدر نفسه،ص 14
[5]-المصدر نفسه،ص نفسها

قيمة كثيرة وهو في عزّ طفولته.وظلّت وراءه ليعود إلى جادّة الصواب حتّى وهي في سكرات الموت:«كلّ ما أريده منك يا بنيّ أن تعود إلى الله... لو كنت أملك أن أهبك روحي من أجل أن تعود إليه ما تأخّرت»[1]

أمّا الأب الّذي ظلّ يعاديها حتّى وفاته،فلم تخاصمه يوما،بل بالعكس من ذلك،فكّرت فيه خيرا حتّى بعد وفاته،عندما عزمت على التصدّق عليه للزّيادة في حسناته:«ظلّت أمّه تتصدّق عن أبيه بعد موته،فرّقت عن روحه ثيابه،وأرادت أن تبيع سيّارته،وتتصدّق بثمنها لولا أنّ ابنه منعها من ذلك»[2]

.التعصّب والفساد:ترتبط هذه الشّخصية المجازية بالأب الّذي أطلّ على المتلقّي فاسدا بسكره وتمسّكه بالبيان الشّيوعي شريعة في الحياة دون أيّ نقاش،وقد كانت نتائج ذلك:ابن عاقّ ومريض نفسيّا،أهلك نفسه وأمّه وكلّ من حوله من أصدقائه وأحبّائه:

«يقفز الولد من موضعه،ويأتي بالكأس،ويسكب له أبوه،ويشرب الولد،ويتقيّأ»[3]

.الاستقرار:لبست جميلة في الرّواية ثوب الاستقرار والعودة للهدوء،إذ كانت الدّواء الّذي أرسله الله عزّ وجلّ للطّبيب بعد معاناته من داء دواؤه معنوي قبل أن يكون ماديّا،فعلاجه روحيّ قبل أن يكون جسديّا،لقد ظهرت جميلة أمام الطّبيب:«مرّت به راعية ذات مساء،وكانت عيناها كحلاوين،ووجهها أبيض شابته حمرة الورد ...وهتف بها:«بعض الخبز أيّتها الجميلة...ولو كان من ذلك الّذي تطعمينه لخرافك؟»...»[4] وظلّت تنصحه وتخاطب الضّمير الحيّ والسويّ فيه،ليفتح في الأخير الباب الّذي ظلّ موصدا سنوات طوال:«...«وأين تنام ؟».«في الكهف».«الآن تأكّد لي أنّك مجنون،تنام في الكهف وتترك بيتك».«إنّه للنّيران»...«قلبك لا يزال

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص94
[2]– المصدر نفسه،ص 45
[3]– المصدر نفسه،ص15
[4]–المصدر نفسه،ص 105

مضطربا».«لو حللت به لهدأ»...»[1] فتتحسّن حالته ويعود إلى حالة الهدوء والسكينة الّتي سمحت له أخيرا بأن يسترجع مكانته الاجتماعية والثقافية والعلمية ويؤسّس أسرة وينجب أولادا ويدير مستشفى مصغّرا يمارس فيه مهنته الطّبيعية من جديد:«تحوّل بيته تدريجيّا إلى مستشفى صغير ...وقذف رحمها له ستّة من الأبناء»[2]

فمن خلال ما سبق ذكره،نلاحظ تباين الشّخصيات الرّمزية بين الحسنة والأخرى السيّئة،وإن كانت الغلبة لتلك الشّخصيات الحسنة،ما عدا شخصيتا الطّبيب و الأب،إذ ظهرتا بصفات سيّئة وإن كان سوؤهما قد أهلك ذاتهما قبل الغير في غالب الأمر خاصّة بالنّسبة للأب وابنه الطّبيب بدرجة أقل،إذ هذا الأخير حتّى وإن أذى مرضاه وقتلهم،فإنّ ذلك لم يكن في صحوة منه،بل كان يعيش في عالم الهلوسات والأحلام البعيدة عن عالم الواقع والأحياء الّذين يعيشون حوله.

ب.فئة الشّخصيات الإشارية:

«إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص»[3] وهي تنشط داخل المبنى الرّوائي،تشارك في عالم متصارع ومتضارب الآراء والأفكار والتوجّهات،إذ يعمل المبدع في ذات السّياق على التّسويق لإيديولوجية عن طريق شخصيات تحمل رسالة بأمانة،وتدافع عنها ليؤمن بها غيره،لا بالقوّة وإنّما بالدّخول في صراعات مع آراء مخالفة،ثمّ إثبات مدى خطورة هذه الأخيرة وسوئها وعدم صلاحيتها،ليهرول المتلقّي إلى اتّباع الطّرف الآخر وتبنّي ما روّج له،بعد تبييض صورته في مقابل الصّورة المأساوية الأخرى.والمبدع في كل ذلك لا يثبت على شخصية بعينها تنوب عنه وتثبت حضوره في كلّ الحالات،إذ تتعدّد وتتنوّع صورتها من رواية لأخرى.

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين، ص 240، 241

[2]– المصدر نفسه،ص 253

[3]– فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية ،ص 36

إن الرّوائي يلجأ في هذا النّمط من الشّخصيات إلى إسقاط نسخة من توجّهه ونسقه الفكري في بنية الشخصيات الّتي يوظّفها،فتتخفّى آثار شخصيته وراءها،فتحضر هذه الأخيرة باعتبارها ذوات ثانية للمؤلّف وصورة صادقة عنه،غير أنّ تلك الآثار تظلّ إشارات تتطلّب تمعّنا وفحصا ليقف عليها.كما نجد الرّوائي من جهة ثانية يراعي المتلقّي ولا يغفله أثناء بناء روايته،إذ يقدّم أيضا إشارات تحيل باستنتاج غير مباشر إلى وجود قارئ ضمني يشاركه الكتابة والموقف الّذي يتبنّاه.

ومن أمثلة الشّخصيات الّتي ترشدنا إلى رؤية الكاتب حاضرا،وهي تتبنّى توجّهه وتدافع عنه في مقابل كلّ محاولات التّشويش الّتي يمكن أن تطاله،ما وقفت عليه في سياق الترويج لمشروع عبد المجيد سباطة في رواية الملف42،والمتمثّل في كشف هشاشة مكانة المواطن المغربي في وطنه،ممّا جعله يعاني في الدّاخل والخارج على حدّ سواء،إذ عاش أحوالا سيّئة جدّا بعد الاستقلال مباشرة،و عقلية النّظام الحاكم السّائدة في هذا البلد مطلع الاستقلال ظلّت على حالها في تعاملها المشين مع متطلّبات المواطنين حتّى مع بداية ألفية ثالثة جديدة رغم تجدّد الأفكار وتشعّب العلوم والتّكنولوجيا.إذ يذكر سباطة حادثين مأساويين هامّين تعرّض لهما مواطنون مغاربة،واحد بعد الاستقلال والآخر مطلع الألفية الثالثة،غير أنّ العامل المشترك بينهما هو سوء تعامل السّلطات المغربية مع القضيّتين،بتصرّف أقلّ ما يقال عنه أنّه إهانة لكرامة المواطن المغربي،بعدما لجأت في قضيّة الزّيوت المغشوشة إلى عقلية التستّر والتّلاعب ثمّ إخفاء الملف من أيدي العدالة في الأخير،وكذلك في قضية أحد رعاياها الّذي قبع في السّجون الرّوسية حوالي 17سنة وهو عند المغاربة مسجّل في دفتر وفياتهم،وإن عادت الذّات إلى بلدها بعدما ولدت ولادة جديدة عسيرة .ومن تلك الشّخصيات نذكر زهير بلقاسم و رشيد بناصر و كريستين ولبنى:

فزهير بلقاسم طالما أدلى بعبارات تدين مسؤولي بلده،وتكشف عن تذمّره من سياستهم العرجاء الّتي بنيت على الحرص على حماية مصالح الطّبقة الحاكمة والثريّة وإهمال شؤون العامّة من النّاس،من ذلك قوله بعد تركه

بلده متوجّها إلى روسيا لمواصلة دراسته:«هل أكون قاسي القلب إن قلت إنني لم أحزن على مغادرتي لمغرب لم أشعر يوما بما يطلقون عليه اسم "المواطنة" وحسّ "الانتماء" له ؟»[1]

إضافة إلى ذلك،عمل زهير على اقتراح مسار نهاية قصّة شخصية بناصر،في خضم مساهمته أيضا في اقتراح آخر ثلاثة فصول للرّواية الضائعة بعد أن وقعت بين يديه،وقد كان مسارا مأساويا لدكتور بطّال،بعدما تعرّض رفقة كثير من أقرانه إلى الضّرب والاعتداء أثناء احتجاج قاموا به للمطالبة بمنصب يصون كرامتهم وهم نخبة المجتمع،إذ«لم تنفعه شهادة الدكتوراه التي حصل عليها بامتياز،وصارت مجرد قطعة من الورق المقوى»[2] فاختيار هكذا نهاية من طرف زهير بلقاسم يسير في ذات الاتجاه الّذي يسوق له الرّوائي،وهو إدانة سياسة بلده في التّعامل مع أبنائه،فمن زهير إلى رشيد وكثير من المغاربة،نجد أنّ المغربي لم يجد الرّعاية والحماية لا داخل بلاده ولا خارجها،وأنّ عقلية ستّينيات القرن الماضي مازالت سائدة حتى مجيء ألفية جديدة،وكأنّ المغربي مجبر على مكابدة المحن الّتي ظلّت تسقط فوق رأسه منذ وقت بعيد.

كما نجد رشيد بناصر شخصية أخرى تساير إيديولوجية سباطة وتصرّ عليها،رغم العقبات والأفكار المخالفة له،والّتي حاولت التّشويش عن مبتغاه وإبعاده عنه،في سبيل خلق آراء مخالفة ومضادّة لا تستعطف القارئ ولا تستميله،ومع إيمانه بقضيته بعد اختياره من طرف الرّوائي ليكون لسانه ومسوّق إيديولوجيته جاء انتصاره في الأخير في صراعه من خلال إصراره على تخيّر نموذج روائي للدّراسة في أطروحة الدكتوراه (أحجية مغربية)أثناه مشرفه عنه،واستمراره في البحث حوله بشتّى الطرق،إذ لجأ في آخر محاولة له إلى ذات الرّواية لكن مترجمة إلى اللّغة الفرنسية:«هذه الترجمة هي أملي الأخير في إقناع الأستاذ بالموافقة على تضميني لرواية أحجية مغربية في أطروحتي»[3].إذ تسترجع هذه الأخيرة بدورها أيّام التّواجد العسكري الأمريكي بالمغرب،وتقود إلى

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص87

[2]– المصدر نفسه، ص 412

[3]–المصدر نفسه،ص 147

البحث حول علاقة الأمريكيّين بالكارثة الّتي عرفها الشّعب المغربي حينها،بسبب زيت المائدة المغشوش الممزوج بزيوت صيانة طائراتهم الحربية،فسباطة من أجل تعريف القارئ بهذه القضية أكثر و ذكر تورّط الأمريكيين فيها من جهة،و مشاركة مغربيّين نافذين في هذه الكارثة من جهة ثانية،خصّص لها حكاية مكتملة،وبثّها داخل حكاية كريستين الّتي راحت تستجمع ذكريات والدها هناك،لتجعل منها رواية جندي قديم في شمال إفريقيا،لتصدم بماض قاتم كان أبوها طرفا فيه،فلجوؤه لذكر رواية كاتبها مغربي وكذلك أحد ضحايا الزّيوت،هو دافع للإقرار بصدق الرّسالة وأمانتها، و استمالة رأي القارئ الّذي سيعرف الحقيقة كاملة ويصبح مدافعا عن العدالة وكاشفا للظّلم،رغم مناورات المعرقلين والقوّة المضادّة.

ولم تحد كريستين عن ذات التوجّه بوصفه علامة على حضور الرّوائي في المنجز الرّوائي، فرغم انطلاقها من العدم في البحث عن ماض مجهول،إلّا من صور محشوّة وسط أحد كتب والدها،تجهل ما ضمّته من أماكن وما كشفت عنه من أشخاص،غير أنّها هرولت للتّمسّك أيضا بما يروج له الرّوائي،وتعريف القارئ بجوانب عن هذه القضية،في عمل بوليسي أقلّ ما يقال عنه أنّه بطولة وشجاعة،إذ راحت كريستين تزيل الغبار عن هذا الماضي وتحييه من جديد،بلا مذكّرات ولا خواطر،سافرت إلى المغرب وربطت علاقات مختلفة وزارت أماكن متعدّدة،استطاعت من خلالها كشف حقائق مثيرة ومفاجئة،أنستها حتى موضوع أطروحتها والّذي فكّرت حتى في تغييره،أب متسبّب في قتل أبرياء عزّل أثناء خدمته خارج بلده،لم تتوان في الاعتراف بذلك،بل وفي التّحرّي في مجريات الواقعة،وطبيعة ونوعية العلاقة التي تربطه بتلك الفاجعة،مؤكّدة بذلك على أنّ التّاريخ وأحداث الماضي لا تمحى بالتّقادم ولا الزّيف مهما مرت السّنين و الأشهر.

وفي الأخير نجد لبنى من خلال قول لها في سياق استذكار الماضي في لقائها مع كريستين،تلقي المسؤولية المزدوجة على كلّ من المغرب و أمريكا في قضية الزّيوت الّتي سمّمت مغاربة،بل وتؤكّد على مصداقية حكمها هذا من خلال بحثها المعمّق،حتّى تبعد الشكّ عن القارئ وتدفعه إلى التّصديق المباشر وتبنّي الفكرة مباشرة،بل يصبح مدافعا عنها بحكم مخاطبة مشاعره قبل عقله،خاصة في ظلّ استعمال كلمات وعبارات ذات تأثير وازن

في الإحساس بالظّلم والتّهميش وفضاعة الموقف على غرار:آلاف الضّحايا،التّسمّم، الكارثة الحقيقية،طرد المرض،أهينوا معنويا....تقول لبنى:«بذلت كلّ ما في وسعي كما أشار زميلك بالأمس،وتشهد أروقة وممرّات هذه الكلية على ذلك»[1] ثم تواصل حديثها لتكون لسان حال سباطة عندما تعلن صراحة عمّا يروّج له من إدانة شديدة اللّهجة لبلده المغرب وأمريكا عندما تقول:«أحجم بلدك عن المساهمة بشكل فعّال في الجهود الإنقاذية لمنظمة الصحة العالمية ....ثم طرد المرضى من المراكز العلاجية بعد رحيل الفرق الإغاثية الأجنبية،وأهينوا معنويا بعد الإفراج في ظروف غامضة ومثيرة للتساؤلات عن التجار المغاربة المتورطين،رغم صور أحكام بالإعدام في حقّ بعضهم،لم تنفّذ أبدا»[2]

وفي سياق تتبع الرّواية وتحليلها بحثا عن كلّ أشكال حضور المؤلّف،أذكر جملة أخرى من السّياقات الإشارية الّتي وقفت عندها هي:

1- نجد إشارة صريحة له،من خلال ضبط الرواية بأماكن وتواريخ واقعية ومضبوطة، لكسب القارئ وإيهامه بواقعية ما يروى من أحداث في الرّواية خاصّة في ظلّ إرفاق التّاريخ باليوم مثل(الأربعاء 6 نوفمبر 2019 بين محطة القطار وتجزئة المكينسية –سلا)و(الثلاثاء 22أكتوبر 2002.المدينة القديمة –الرباط)و(الإثنين 28 أكتوبر 2002 حسان–الرباط)وبالعودة إلى الرّزنامة،نجد أنّ هذه التّواريخ مضبوطة وواقعية،إضافة إلى الأماكن المذكورة معها أيضا.

2- هناك تعليقات يوردها الرّاوي بعد عرضه لواقعة أو حادثة من أحداث الرّواية،وهي في الأخير تدلّنا مباشرة على المؤلّف باعتبارها صادرة منه كخلاصة لحيثيّاتها،مثل تعليقه على حالة سائق سيارة الأجرة الّذي طلب منه أن ينقله إلى تجزئة المكينسية،فبعد أن أخبره بحالة زوجته الحامل،وكيف أنّ سعيه خلف لقمة العيش منعته من أن يكون بجانبها ساعة ولادتها،إذ يقول:«نعم،هو مشتّت الذهن،ويخشى على زوجته وابنه من أيّ

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 326

[2]– المصدر نفسه ، ص نفسها

مكروه يمكن أن يصيبهما»[1] لقد قدّم بذلك شروحات إضافية اختصر بها حالة السائق غير المستقرة إزّاء ضغوطات حياتية سببها له عمله الّذي يمارسه مجبرا في ظلّ عدم وجود بديل له .

3- ومن الإشارات الأخرى أيضا المؤدّية إلى المؤلّف استعمال كلام يستحيل أن تنطق به تلك الشّخصية بسبب صغر سنّها أو نقص خبرتها في الحياة أو بعدها عن ذلك المجال، من ذلك ماورد على لسان شخصية زهير بلقاسم،الفتى القاصر مدلّل والديه،في سياق حديثه عن الحياة التي تعيشها أسرته،إذ يقول:«هكذا هي حياتنا نحن الثلاثة:مسرحية رديئة نكذب فيها على بعضنا ...لعبة شبيهة بمباراة في التنس،قد تطول كثيرا،لكن من يتعب أولا هو من سيدفع بها إلى النهاية»[2] فالمتأمّل لهذا القول يحسب قائله فاق التّسعين سنة وخبر مشكلات وتجارب عديدة،خرج من بعضها منتصرا ومن الأخرى مهزوما،واستطاع من كلّ ذلك أخذ الدّروس والعبر الّتي جعلته يحكم على يوميات الحياة بكل سهولة.

4- كما تظهر إشارات أخرى تحيل على المؤلّف،تتمثّل في الكلمات المعجمية الّتي تخيّرتها الشّخصيات في سياق تقديم المنجز الرّوائي،والّتي يظهر جليّا بأنّها لا تناسب تلك الشّخصية من حيث مستواها الثّقافي،إذ من غير الممكن أن تلجأ إليها وإلى بناء تلك العلاقات الخارقة بينها وهي تعبّر عن أفكارها.من ذلك ما ورد على لسان زهير بلقاسم تلميذ بمرحلة التّعليم الثّانوي،وهو يحكي عن ليلة اغتصابه للخادمة الغالية إذ يقول:«حللت حزامها ومزّقت ثوبها الوردي المهترئ،كآخر عقبة قبل تحطيم بوابة الدخول إلى قلعتها الحصينة»[3]فكلمات:آخر،عقبة،تحطيم ،بوّابة،قلعة،حصينة هي مفردات تستعمل عادة في التّعبير عن معارك عسكرية،وما تنتجه من غنائم وانتصارات،وزهير أتى بها وهو يعبّر عن علاقة جنسية،في إشارة منه إلى صعوبة المعركة أيضا في هذه الأخيرة.

---

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 14

[2]- المصدر نفسه ،ص 26

[3]- المصدر نفسه، ص 45

5- تظهر إشارة حضور الكاتب أيضا من خلال ما يقدّمه من صور و بيانات ومعلومات، وملخّص لوقائع عند بداية كلّ فصل من فصول الرّواية،إذ شكّلت كلّ تلك الكتابات والرّسومات تصرّفات محيلة للمؤلّف بصفة مباشرة،باعتبارها صادرة عن شخصية مثقّفة وغزيرة المعرفة،وقد وردت هذه الأخيرة بكثرة في ظلّ التّنوّع الّذي اتّبعه والدّقّة الّتي ابتغاها،من ذلك تقديمه:«مقتطف من مجموعة القانون الجنائي المغربي»[1] وهي مواد قانونية يطبّقها المشرّع المغربي في إصدار أحكامه،بالإضافة إلى إيراد ملخّص لقصّة تعامل حنان الفارسي مع قضية اغتصاب ابنها زهير للخادمة الغالية في جملة من النّقاط مرقّمة من 1إلى 15 استطاع من خلالها وفي مجموعة أسطر أن ينقل للقارئ ما وقع منذ اكتشاف الكارثة إلى قلب القصّة على الغالية واتّهامها بالكذب [2]

و إذا كان الكاتب يكتب دون محالة لقارئ،فهو بذلك يسعى لإمالته وكسب ودّه،ولا يتأتّى له ذلك إلّا بمشاركته ما يكتب وأخذ رأيه فيه،كأنّه ماثل أمامه يراقبه،وبذلك فالنصّ لا يقتصر على حضور الكاتب،بل يتعدّاه إلى وجود قارئ ضمني،ثمّة إشارات يمكننا تتبّعها للوقوف عليه.

ففي قول المبدع«لست رجل سياسة يكذب على جماهيره لإخفاء الحقيقة،أنا كاتب يكذب ليكشف لقرائه الحقيقة !»[3] نجده يراعي قارئا محدّدا ويضعه في الحسبان،يدرك أنّه جاهل بالعديد من الحقائق المغيّبة عليه كذبا وزورا رغم أنّه تواق لها،فهو يخبر أنّه مختلف عن أولئك المنافقين الّذين يحرسون فقط على حماية مصالحهم ولو على حساب كشف الحقيقة،إنّه يسعى بكلّ حرّية ليرشده لها ويعرّفه عليها،لأنّه على علم بخصال هذا القارئ السوي،والتي من بينها معرفة الحقيقة كاملة.وإذا ما انتقلنا إلى القارئ الّذي يستحضره المؤلّف ويتخيّله أثناء عملية إنتاج الأثر الأدبي،فإنّنا نجد سباطة يراعي تعدّد اختلاف مستوياته الثّقافية والاجتماعية والنّفسية،بتقديم عبارات مقتطفة من أقلام كتّاب بارزين،لتكون موعظة أو نصيحة أوتنبيها لهم،فهو يشاركهم في

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 68

[2]-ينظر،المصدر نفسه،ص 359- 361

[3]- عبد المجيد سباطة،المصدر نفسه، ص 9

بناء روايته ثمّ تأويلها من خلال تلك التعابير اللّغوية البارزة القيمة والمقصد،والّتي اختار لها مكانا ملائما في مدخل الفصول،إذ توجّه مقصد القارئ وتحصر زاوية نظره بمجرد قراءتها والاطلاع عليها،فينطلق عن طريقها من فكرة أولية يسعى بعد ذلك إلى التوسّع فيها واستقبال حيثياتها ومراميها.ومن أمثلة ذلك أذكر:

1-قول يوجين يونسكو:«لا راحة لكاتب أبدا،فإمّا أن يكتب،أو يفكّر فيما سيكتب»[1] اختار الرّوائي قولا مهمّا ليوجين يونسكو الّذي يعدّ من أبرز مؤلّفي مسرح اللّامعقول والسّخرية من عبثيّة أوضاع الحياة،فهو يقدّم للقارئ ملامح عن واقع المبدع الّذي يعيش حياة عبثية وغير مستقرة على الدوام.يعاني ضغوطات كيانه الإنساني الّذي وجد ليفكّر ويكتب،ثمّ يورد بعدها قصتين لروائيين(عبد المجيد سباطة،كريستين ماكميلان) يشرح من خلالهما ذلك القول للقارئ،وكيف سيطرت الكتابة على حياتهما وأصبحت جزء هاما منهما يستنفذ من الوقت والجهد ما تستنفذه حاجيات الحياة الإنسانية المهمّة الأخرى،وأكثر منها في أحايين كثيرة.

2-قول أونوريه دي بلزاك أحد أبرز الأقلام الفرنسية في ساحة الأدب والنّقد على مرّ التاريخ،والذي جاء فيه:«القوانين شبيهة بشباك العنكبوت:يجتازها الذباب الكبير ويعلق فيها الذباب الصغير»[2]فالرّوائي هنا استحضره مخاطبا القارئ ليأخذ فكرة عن السّرد الموالي،فهذه العبارات تختصر قصّة اغتصاب زهير بلقاسم للخادمة الغالية،وكيف لوت أمه عنق القانون لصالحها بعد شكوى تقدّمت بها تلك الأخيرة لمصالح الشرطة،فرغم أنّ القانون واضح وصارم بمواده المفصّلة الكثيرة في التّعامل مع مثل هذه القضايا،خاصّة وأنّ الضحيّة قاصر،إلّا أنّ حنان الفارسي ذبابة كبيرة فوق القانون،لها من الإمكانات والعلاقات ما جعل القضيّة في طيّ النسيان ولا تعرف أيّ طريق للمحاكم.

3-قول ماريو فارغاس يوسا أحد قامات الكتابة الروائية المعاصرة:«إن الإنسان لا يرث الكرامة ولا المهانة،بل يصنعها بنفسه»[3] فهذه العبارة استحضرت لتكون عنوانا لقصّة محاصرة مياه الأمطار الغزيرة لأطفال وأستاذهم

---

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 9

[2]- المصدر نفسه، ص 69

[3]- المصدر نفسه،ص 394

بمدرسة في دوّار الحاج قدور بالقنيطرة،وكيف هرعت السّلطات الأمنية والمدنية هناك مرفوقة بكلّ التّجهيزات للمكان،ليس نصرة لهذا الجمع من البراءة ومعهم رجل علم،بل خوفا على حياة سائحة أمريكية واحدة كانت بالمكان،فهل ولد المغربي مهانا والأمريكي غير ذلك،طبعا لا،الله يخلق كل عباده في أيّ نقطة من الأرض أحرارا ويكرمهم برزقه الوفير الّذي لا ينضب،لكنّ أخيه الإنسان هو الّذي قد يتخلى عن مسؤولياته الحياتية،فيجعل غيره يعيش حياة الظلم والاحتقار داخل وطنه وحتى خارجه أحيانا.

كما تضمّنت رواية الجحش السوري بدورها هذا النّوع من الشّخصيات،إذ كشفت في مواقف مختلفة عن حضور المؤلّف أو القارئ بشكل من الأشكال،بعد أن تواريا وراءها وكانت لسان حالهما.

فبالنّسبة لتلك الّتي تشير إلى المؤلّف(إيديولوجية وفكرا وموقفا)وكانت نسخة ثانية لأناه الواقعية الحقيقية من خلال التّعابير اللّفظية في الرّواية،فقد كانت شخصية أوديب(الراوي)في الصّدارة،إذ جاءت بصوته في الغالب ومن أمثلتها:

-لجوئه إلى التدخّل بشكل مباشر لشرح كلمة أوديب وقصّتها الشّهيرة للقارئ:«ما حدث له لم يكن بمعرفته،وما ارتكبه من آثام كان بفعل الأقدار،التي تتلاعب بمصائر البشر،ويكفيه فخرا أنه حينما علم بأخطائه،وما ارتكبه من آثام،لم يستمر في الخطأ،وعاقب نفسه على ما اقترفه من آثام ...»[1]،وهو هنا يثبت حضوره واهتمامه بقارئ ضمني يكتب له ويقدّم له تفاصيل عن إحدى الشّخصيات المهمّة في الرّواية،إن على مستوى التّسمية«ألم يجد لك والدك اسما أفضل من اسم معناه متورّم القدمين»[2] أو على مستوى الحضور في التاريخ القديم«يقتل أباه،ويتزوج أمّه،وينجب منها الأطفال»[3]فأسماء معيكل عمدت إلى تقديم معلومات للقارئ حول هذه التّسمية،نظرا لمكانتها بالنّسبة للمتلقّي في بنية الخطاب السّردي باعتبارها عصبه الّذي تدور حوله كلّ

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 9

[2]- المصدر نفسه،ص 8

[3]- المصدر نفسه،ص نفسها

الأحداث،وكذلك الطّابع الّذي تكتسيه هذه الشّخصية بمجرّد حضورها،لما لها من حضور متميز في النّقد الأدبي على العموم.

– يظهر حضور المؤلّف أيضا من خلال حرصه على التّدقيق والتّفصيل في أحداث،ففي هذا المقطع السّردي الّذي يحكي فيه أوديب تفاصيل وجوده وسط سوق البهائم«نظرت من حولي فرأيتني محاطا بمجموعة من الرجال الذين يحدّقون بي،واحد يفتح فمي ويمعن النظر في أسناني،وواحد يتفحص أذنيّ وشدة انتصابهما...حينما نجح الأمر أخيرا،واشتراني أحد التجار بثمن بخس،تنفست الصعداء»[1] نجد الرّاوي وبمساحة قاربت الصّفحتين يشرح ويوضّح كلّ ما حدث في هذا السّوق،وكيف يتعامل التّجّار مع الحيوانات أثناء البيع والشراء،وفي الوقت ذاته الأجواء الصعبة والمعقدة الّتي يبيع أو يشتري فيها التّجّار ما رغبوا من بهائم.

–وفي الموقف الّذي التقى فيه الشمّاس مطانيوس بزهراء الفتاة الفارّة من أهلها،وراحا يتبادلان أطراف الحديث،تدخّلت المؤلّفة لتقدّم للقارئ بشكل مباشر الحالة الشعورية لمطانيوس،مجنّبة إياه عمليات البحث والتّأويل،إذ قدّمت له تفسيرا جاهزا عن استنتاجات الشمّاس بعد حديثه مع الزهراء في قولها:«أدرك مطانيوس أن زهراء لم تعرف معنى شمّاس،واعتقدت أنه جزء من اسمه،فارتاح لذلك؛لأنه شعر بتسرعه في كشف هويته أمامها»[2] وفي موضع آخر نقف على تعاطف المؤلّف مع زهراء والشمّاس،بعد أن تمّ القبض عليهما والحكم عليهما بالإعدام،ثمّ ترك جثتيهما على الأرض مدّة لتكونا طعاما لآكلات اللّحوم:«ظلّ الجثمانان مسجّيين على الأرض، وسالت دماؤهما فوق العشب...لم يقترب منهما أحد،وكأنهما وباء،خشيت أن يصبحا طعاما للوحوش،كرهت الناس وقسوتهم» [3] فقد جاء الخطاب هنا مثقلا بالحزن الّذي تولّد عن هذا التّعامل المشين الّذي أبداه الإنسان مع أخيه الإنسان في مشهد تنعدم فيه كلّ مظاهر الإنسانية.لقد ظهرت أسماء جد متأثرة بمثل هكذا

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 43، 44
[2]– المصدر نفسه،ص 241
[3]– المصدر نفسه،ص 248

سلوكات،وراحت ترى في أمثال هؤلاء أشرارا قدّموا صورا صادمة عن آثار الكراهية والتعصّب،إذ هي نفوس أناس أقل ما يقال عنهم أنّهم مرضى قلوب.

-ومن الإشارات الأخرى المحيلة على المؤلّف أيضا،ما أتى على لسان شخصيات أخرى،تحيل عليه،إذ هو من يستنطقها بتعابير لفظية معينة،لتعود إليه مباشرة دون غيره،من ذلك شخصية أنتيجونا التي ظهرت في محطات من الرواية لتدافع عن فلسفة المبدعة التي تسعى إلى الدفاع عنها في المجتمع السوري،فبعد أن أعابت الرّوائية عن حكم العنصر الذّكوري في سوريا بفكره وجوهره،بتقديم البراهين والقرائن والدّلائل الّتي من شأنها استمالة المتلقّي،لجأت للاتّكاء على شخصية أنتيجونا للتّرويج لمجتمع نسوي لا حاضر فيه للرّجل،إذ ظهرت أنتيجونا امرأة سياسة تقدّم برنامجا متكاملا لبناء المجتمع السّوري،وإبعاده عن نزعة حروب القبائل الّتي عرفت في الماضي:«هتفت النساء موافقات،وطلبن مزيدا من التوضيح من أنتيجونا عن القوانين الجديدة التي أشارت إليها،فتابعت خطابها»[1].وقد أبان هذا البرنامج عن نقاط مهمّة،أثبتت حضور المؤلّف الّذي حاول التّعريف بوعي ممكن،يمكنه أن يكون أساس بناء مجتمعات عربيّة متلاحمة وقويّة لا تفكّك أوصالها دسائس.

و إذا ما انتقلنا إلى الشّخصيات الّتي تشير إلى القارئ أو المتلقّي الّذي يفرض حضوره ضمنيّا على المؤلّف باعتباره يكتب له وإليه قبل كل شيء،إذ نجده ماثلا أمامه حتّى قبل بداية فعل الكتابة،أي أثناء فترات التّحضير والإعداد لها،كيف لا وهو مقياس العمل ومعياره الأول.ومن العلاقات الدّالة على حضور القارئ في النصّ واستدعائه من قبل المؤلّف نجد:

.مخاطبته بصفة مباشرة في قوله:«سيداتي،سادتي،دعوني أخبركم أنني تردّدت طويلا قبل أن أشرع في رواية حكايتي العجيبة لكم؛لاعتقادي بأنكم لن تصدّقوا ما جرى لي فيها،ولعلّكم ستتهمونني بالجنون ...»[2] فهو بذلك يؤكّد أنّه يقدّم رواية ليست كباقي الرّوايات،فهي تروي أحداثا لقارئ بميزات خاصّة،مثقّف وشغوف بعالم

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 336

[2]- المصدر نفسه،ص 7

الخيال،حتّى يستطيع ربط علاقة حميمية مع كلّ لحظة من من لحظات أحداثها.ومن ثمّة إمكانية تأويلها وفكّ شفرات أحداثها،فالرّوائية بذلك عنيت في محطّة من محطّات الرّواية بالمتلقّي على حساب سيرورة السّرد،حتّى تهيّئه وتضبط أفق توقعاته لما سيروى عليه،ليكون فعّالا في بناء الخطاب الرّوائي وتأويل حيثياته.

.تأكيد المؤلّفة على توجيه خطاب روائي ينفتح على متلقّين أينما كانوا،وليس متلقّي محلي سوري فقط،ومن ثمّة،فغايتها ليست التّعريف بواقع المجتمع السّوري لمنتسبيه،وإنما جعل حاله البائس قضية رأي عام،يدرك العالم كلّه تفاصيله ومجريات وقائعه المأساوية الّتي تقدّم لهم بعين حاضرة وشاهدة عليها عن قرب،بل والأكثر من ذلك كانت أحد ضحاياها،فالمؤلّفة تتوجّه إلى متلقيها على لسان الراوي قائلة:«اعذروني يا كرام،إن كنت قد أثقلت عليكم بهذه التفاصيل...لكن أردت أن يطّلع عليها الآخرون،ممن لم يسمعوا ربما بتلّ الورد»[1]

.وفي موضع آخر نجد المؤلّفة تؤكّد صراحة على اهتمامها الكبير بمتلقّيها وحرصها على فهم الرّسالة والمواقف الّتي يحملها خطابها الرّوائي،وبالأحرى مساعدتهم على تأويل الخطاب ككل،بدليل عودتها إلى تفاصيل تكون قد نست إخبارهم إياها والاعتراف بذلك صراحة كما في قولها:«نسيت أن أخبركم يا أعزائي،بأنني كما حظيت برعاية الشمّاس في حياته،فقد طالني منه ومن زهراء الخير الكثير بعد موتهما»[2] وجاء ذلك في سياق إعلام المتلقّين بتفاصيل حياة أوديب الجحش بعد وفاة معيليه زهراء والشماس،بل توقّع تخمينات وتساؤلات قد تدور ببال أحدهم أحيانا،تماشيا مع مجريات الأحداث،إذ يصبح المؤلّف في هذه اللّحظات متلقّيا يبدي رأيه حول ما يعرض عليه،كما في المقطع التّالي:«أعلم أنّكم ستعلّقون ساخرين،بأنني فعلا جحش لا أفهم !وقد يتساءل بعضكم قائلا:«ما الذي يريده الإنسان أكثر مما حصلت عليه يا حمار؟ ! »[3]

---

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 34، 35

[2]–المصدر نفسه،ص 254

[3]–المصدر نفسه،ص 255

–كما نقف أيضا على مدى الودّ الكبير الّذي تبديه المؤلّفة لمتلقّيها،والعمل على تقريب المسافة بينهما،وكأنّها تخاطبهم ماثلين أمامها،وقد تجلّى ذلك من خلال الحرص على استعمال عبارات الإطراء واللّطف في كلّ التّعابير اللّفظية الّتي تتوجّه بها لمتلقّيها من قبيل:سيداتي سادتي،يا كرام،يا أعزائي،ياسادة ياكرام،وكلّها يستلطفها المتلقّي وتجعله يقبل أكثر على النصّ،بدافع تلك الرّابطة المتينة الّتي تسعى الرّواية إلى تقويتها بعد كلّ تقدّم في مجريات أحداث الرّواية.

و في نموذج روائي عربي حداثي آخر(رؤوس الشياطين)،سجل هذا النوع من الشخصيات حضوره كذلك،في خضمّ حركيّة الشّخصيات وهي تؤسّس لتمظهر جديد لبنيتها،من خلال تبنّيها صورا تمويهية وهي تحاول أن تكون لسان حال غيرها سواء ما تعلّق بالمؤلّف أو المتلقّي،واللّذان يترسّم حضورهما ماثلا في النصّ افتراضيّا بذوات أخرى لتحقيق العملية التشاركية بينهما،ومن النّماذج على ذلك أذكر:

–الشّخصيات الّتي تشير إلى المؤلّف:

من البديهي أن يتبنّى كلّ مؤلّف فكرة أو أفكارا يسعى للتّرويج لها و الدّفاع عنها،من خلال نسق لغوي يعيش المتلقّي من خلاله عالما افتراضيا يجعله يتبنى مقصده،انطلاقا من مبرّرات وأفعال تدفعه لذلك،بعد أن يسعى هذا المؤلّف منذ البداية إلى مراعاة رغبة وحضور هذا المتلقّي أثناء هذه الكتابة،فبين القارئ والمتلقّي علاقة خفيّة قويّة،يمكن رصدها من خلال جملة من الإشارات تتناثر في جسد الرّواية،وهي تسعى لتحقيق هذا الهدف،ومن تلك الإشارات المؤدّية إلى المؤلّف نجد:

.جاءت عديد الإشارات على لسان الرّاوي،خاصّة وأنّه برز عليما ينوب عن الشّخصيات في محطّات كثيرة و يظهر نفسه أعلم منها،ومن تلك الإشارات التي دلّت على المؤلّف نجد الشّروح والتّفسيرات المتنوّعة الّتي يقدّمها،كالتّعريف ببعض ملامح شخصية الطّبيب،من ذلك قوّة حاسّة الشمّ لديه،وكيف أنّه يملك قدرة كبيرة على التّمييز بين الرّوائح مهما كانت مختلفة،كما جاء ذلك في قوله:«الرّوائح عنده لا تختلط،يستطيع أن يميّزها،ويحسّ

بها كاملة دون أن يشعر بارتباك فيها أو تداخل»[1] أو التّعقيب على موقف مثل اعتباره بأنّه أصبح بلا قيمة،إذ لجأ الرّوائي إلى تقديم تبريرات على إصداره لهذا الحكم بعدها مباشرة«ليس هناك من أحد ينتظره،لا زوجة،لا أبناء،لا وظيفة،لا أصدقاء،لا أهل»[2]وكذلك تقديم تفسيرات للحالة النّفسية الّتي يظهر عليها الطّبيب والّتي جعلته مجنونا في أعين من يحيط به بتصرفاته وأحاديثه وأفعاله غير الطبيعية،منها حديثه عن جدّه الّذي بدا الطّبيب نسخة عنه،فكيف للشّخص بذلك أن يغيّر جيناته:«كان يبيع العنب في فلسطين،يقطع الوديان،ويعبر الصحاري،ويصعد الجبال،وينام مع الذّئاب ...وكان يغيب عن أمّي كثيرا،حتّى تظنّ أنّه مات»[3]أو الصّدمة الّتي تعرّض لها بوفاة أبيه الّذي كان أبا و خليلا له في الآن ذاته:«شكّل موت أبيه خيطا رفيعا من الجنون الحقيقيّ»[4] ففي هذين الملفوظين السّرديين نجد الرّاوي يقدّم بعض الأسباب الّتي جعلت شخصية الطّبيب مضطربة،تعاني الوساوس والهلوسات.بالإضافة إلى ذلك نقف أيضا على حضور المؤلّف في كلّ خطابات الشّخصيات،إذ لجأت كلّها إلى الحديث بلغة عربيّة فصيحة موحدة،محترمة لقواعد اللّغة العربيّة،رغم الاختلاف بين هذه الشّخصيات في المستوى الثقافي والمكانة الاجتماعية في الرواية،وهي لغة المؤلّف،خاصّة إذا علمنا أنّه متخصص في قواعد النّحو،وهو ما تجلّى من خلال ابتعاده عن اللّغة العامّية في نصّه هذا من ذلك حديث سمعة القهوجي:«...«إنّ عملك عندي لا يكفي لشرب فنجان قهوتك كلّ مساء»...»[5] وحديث الفوّال:«...«يمكنك أن تدفع عربة الفول من هنا إلى آخر هذا الشارع عند المنعطف الصّاعد إلى جبل التّاج،ثمّ تصعد بها الجبل.لم أعد

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 6
[2]– المصدر نفسه،ص 8
[3]– المصدر نفسه،ص 19، 20
[4]– المصدر نفسه،ص 40
[5]–المصدر نفسه،ص 137

أقوى على دفعها بعد هذا العمر»...»[1]وحديث هارون مخاطبا الطّبيب:«...«الشّرطة سألت عنك؟هل من جريمة جديدة ارتكبتها؟! »...»[2] هي كلها خطابات للمؤلف جاءت على لسانهم.

ومن الإشارات المحيلة على المؤلّف أيضا بصوت الرّاوي إظهار التّعاطف مع شخصية الطّبيب،إذ نلمس حزنا عليه بعد مغادرة النّوم جفنتيه منذ مدّة دون عودة،وهو ما جعله يعاني،وقد ورد ذلك في قوله:«مرّت ساعات وهو يتقلّب على فراشه.لماذا يهب الله النّوم لأناس،ويحرم الآخرين منه؟ لماذا هذا التّوزيع الظّالم؟ !»[3] إذ يظهر الرّاوي متحسّرا على الطّبيب،ويكشف عن قدره الّذي يلاحقه حتّى في النّوم،ليحرمه من الرّاحة وهو الّذي يعاني من الويلات في كلّ حياته.

.أمّا بالنّسبة للمظهر الثّاني من هذا النّوع من الشّخصيات،ونقصد بذلك الشّخصيات الّتي تظهر متبنّية فكرة المؤلّف وترافع لصالحها،لتكون أناه وصورة ثانية له،فنجد شخصية الأمّ والّتي بدت منذ ولادة ابنها أمّا مثالية،رافقت ابنها وسعت إلى حسن تربيته ليكون ولدا صالحا وبارا،رغم العوائق الّتي صادفتها والإهانات الّتي تعرّضت لها من طرف أقرب المقربين لها،بل شريك حياتها وهو الزّوج،الّذي كان فاسدا لا يصلح لتكوين أسرة صالحة،بل ظلّت هذه الأمّ تسعى نحو الخير وحسن التّربية إلى غاية وفاتها،وقد أثمرت جهودها،ولو بعد حين،ففي الوقت الّذي كان فيه الأب يغرس في ابنه الصّفات الذّميمة والأخلاق السيّئة بتعليمه المجون والسّكر:«يقول لابنه:«هات كأسا اسكب لك من هذا الشّراب يابنيّ...»[4] ودعوته إلى الابتعاد عن حفظ القرآن وتفاسيره وكلّ ما يتعلّق به:«كل ما علّمه لك الشّيخ هراء ...كلّ ما حفظته مهزلة»[5] وعن أمّه

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 137
[2]–المصدر نفسه،ص 200، 201
[3]– المصدر نفسه،ص32
[4]– المصدر نفسه،ص 15
[5]–المصدر نفسه،ص 14

ونصائحها:«الأيام بيني وبين أمّك الفاجرة،ستثبت لك أيّنا على حقّ !»[1] كانت هي تدعوه إلى طريق الحقّ والصّواب وتتحرّاه منذ أن استقبلته الحياة،من خلال الحرص على حسن تخيّر الاسم،والإصرار على ذلك:«أمّه الّتي بكت كثيرا،وانتظرته أكثر أصرّت أن تسمّيه(صالح) على اسم أخيها الكبير الّذي كانت تحبّه وكان يعرف الله أكثر ممّا يعرف النّاس»[2] وتلاوة«ما تيسّر من سورة(يس) لكي تطهّره من الرّجس الّذي بصقه أبوه في وجهه»[3] وهو في عمر السّنتين،واستمرّت محاولاتها ونصائحها حتّى اللّحظة الّتي فارقت فيها الحياة:«كلّ ما أريده منك يا بنيّ أن تعود إلى الله...لو كنت أملك أن أهبك روحي من أجل أن تعود إليه ما تأخّرت...يا بنيّ ها أنا أرحل،وأبوك من قبل رحل»[4] وقد تخرّج في الأخير طبيبا متفوّقا،استطاع بذلك(ولو بعد مشاكل ووقت عصيب)تأسيس أسرة وتشييد«مستشفى صغير،وسمّاه النّاس مستشفى المساكين»[5] تكريما من الله عزّ و جلّ لتلك النّفس الطاهرة والزّكيّة الّتي تحفظ القرآن الكريم وتفاسير له عن ظهر قلب.

كما كانت جميلة أيضا دون شكّ إحدى الشّخصيات الّتي جاءت لتساهم هي الأخرى في بلورة رؤية المؤلّف،إذ مثلت الأمل والتّفاؤل والجانب الإيجابي في إمكانية إيجاد الحلّ لمثل هذه الأمراض النّفسية الّتي كان الطّبيب نديم أحد ضحاياها،فقد كانت دائما ما ترفع له معنوياته وتذكره بمكانته الحقيقية الّتي يجب أن يكون فيها بعيدا عن عالم الفراغ الّذي يعيش فيه،لقد كان وقع كلامها شديدا على عقله وقلبه في الآن ذاته كلما التقى بها،إذ قالت له مرّة بعدما وصف نفسه بالمجنون:«عبقريّ،كنت صغيرة يوم قالوا إنّك حصلت على المركز الأوّل على مستوى الدّولة في الثّانويّة»[6]وفي موضع آخر بعدما سألها قليلا من الخبز:«...«بالطّبع أيّها

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين، ص 14

[2]–المصدر نفسه،ص 9

[3]–المصدر نفسه،ص 10

[4]–المصدر نفسه،ص 94، 95

[5]–المصدر نفسه،ص 253

[6]– المصدر نفسه،،ص 106

الطّبيب...»...»[1] في الوقت الّذي كان يرى نفسه كما يراه الكل مجنونا،كما دعته إلى العودة إلى الصّواب وإصلاح ذاته من الّدنس والأفكار الخاطئة الّتي يدعوه إليها الشّيطان ليدمّره،بدء بالعودة لبيته والسماع لقلبه:«تنام في الكهف وتترك بيتك».«إنّه للنّيران».«إنّه لك»...«قلبك لا يزال مضطربا»...»[2] وبذلك كانت جميلة سببا كبيرا في عودة الطّبيب إلى حياته الطّبيعية من جديد،بعدما شيّد مستشفى مصغّر وبنى معها أسرة صغيرة تعيش حياة عادية بعيدا عن وساوس الشّياطين وتهيّؤاته السّوداوية.

-الشّخصيات الّتي تشير إلى المتلقّي:

من البديهي أنّ النصّ كتب ليقرأ،ومن ثمّة فالمبدع قد كتبه ليحقّق به تداولا واسعا بين القرّاء فيصبح حينها صوته مسموعا ومحتفى به،كلّ ذلك لا يتأتّى له إلا عندما يجعل من هذا القارئ شريكا في كتابة إبداعه،يراعي ميولاته ورغباته ويقترح حلولا لمشكلاته وأحزانه،ومن المواضع الّتي تشير إلى حضور القارئ كعلامة واضحة في هذه الرّواية أذكر:

.حرص المؤلّف على تقديم توضيح لكيفية نطق كلمة (ماركس)،رغم أنّ المستهدف في الرّواية علنا هو الأمّ،لإدراكه بأنّها تحتمل أكثر من نطق واحد في الأفواه،عندما يقول:«وإن ظلّ الأب يناديه (ماركس)ويفخّم اسمه»[3]وهو النّطق الصّحيح لها،إنّه في حدّ ذاته مراعاة لوجود قارئ مفترض ومضمر يتلقى الخطاب ويسعى لفهمه وتأويل مضامينه.

.كما نقف أيضا على عبارات يعمد فيها المؤلّف إلى ربط شراكة مع المؤلّف في صياغة الأحداث أو إبداء رأي وموقف حولها،فيلجأ مثلا إلى طرح أسئلة على المتلقّي الّذي يفترضه كما في قوله:«كيف تجد مثل هذه الخيالات

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 229، 230
[2]- المصدر نفسه،ص 240، 241
[3]- المصدر نفسه،ص 9

سبيلا إليه؟ !»[1] وفي قوله أيضا في موضع آخر:«هل كان يبكي شوقا إلى أيّامه فيه،أم حنينا إلى مرتع الصّبا،أم توقا إلى أبيه الّذي كان له كل شيء،أم حزنا على ما آلت إليه الدّيار البلاقع؟والمعاهد الخراب؟ »[2] بل ويتوقّع أجوبة منه أحيانا وكأنّه هو من يقدمّها حقيقة،ويوردها بعد السؤال،كما هو الحال مع السّؤال الأوّل الّذي أتبعه بجواب له على النّحو التّالي:«إن حديقة عقله الخلفيّة تضجّ بالأفكار السّوداء،وتعجّ بالغربان النّاعقة،والبوم الناعبة»[3]

.كما نجد المؤلّف كذلك يقف في محطّات من النصّ ليقدّم تبريرات لمتلق كأنّه ماثل أمامه ليستعطفه على إحدى الشّخصيات،ومن ثمّة يجعله يتبنى فكرته وموقفه منه،فيصبح شريكا له في ذلك الموقف،كما هو الحال مع الطّبيب الّذي استعطف المؤلف بعد معاناته مع مشاكل متتالية أبت أن تنتهي وأصرت أن تسوّد حياته،فأراد بذلك أن يجعل القارئ في صفّه بعبارات مركّزة،منها قوله متحدّثا عن الطّبيب:«النّوم قاتل آخر يصطفّ في طابور طويل من القتلة المحترفين الّذين تناوبوا عليه.لم تغف عينه،ولا قلبه،ولاروحه»[4]

.وقد لجأ المؤلف أيضا إلى مشاركة القارئ في استنتاجاته وحسراته،بعدما لجأ صراحة إلى إعلامه بالدّواء الّذي كان يحتاجه الطّبيب ليتخلّص من مرضه الفتّاك،وهو العودة إلى الله والاستماع الصّادق إليه:«إنه الله،وإنّه يدعوه إليه،كانت جوارحه كلّها هذه المرّة تصغي»[5] ثمّ التوجّه إليه ليقاسمه شعور الخيبة،بسبب التأخّر في اكتشاف هذا الدّواء رغم أنّه ظلّ ماثلا أمامه يناديه،وهو عنه مولي الدّبر:«ما أهون الأمر لو فكّر بهذه الطّريقة من قبل!»[6] والجدير بالذّكر أنّه رغم هذه الإشارات الّتي تشير إلى حضور المتلقّي في النصّ باعتباره طرفا فاعلا في إعداده،إلا أنّ الرّوائي لم يلجأ إلى ذكره مباشرة وصراحة،بل ظلّ يقصده من خلال عبارات تتحرّاه دون غيره،وكان

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 116
[2]–المصدر نفسه،ص 219
[3]–المصدر نفسه،ص 116
[4]– المصدر نفسه،ص201
[5]–المصدر نفسه،ص 226
[6]–المصدر نفسه،ص نفسها

الغالب فيها على وجه الخصوص هو ذلك الحرص على تفصيل الأحداث من منطلق إلمامه بكلّ ما يتعلّق بها، حتّى يعيش تلك الأحداث مشاهد ماثلة أمامه،ومن ثمّة تقوية العلاقة بينه وبين متلقيه الّذي ظلّ يرشده ويرافقه في كلّ صغيرة وكبيرة.

ج.فئة الشّخصيات الاستذكارية:

«إنها شخصيات للتبشير،فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات إلخ.إن الحلم التحذيري ومشهد الاعتراف والتمني والتكهن والذكرى والاسترجاع والاستشهاد بالأسلاف والصحو والمشروع وتحديد برنامج،كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات،وأفضل الصور الدالة على هذا النوع من الشخصيات»[1] فهي بذلك تتميّز بملامح خاصّة تدرجها ضمن هذا الصّنف من الشّخصيات على غرار الحلم والاعتراف والتّمنّي...وهي في كلّ ذلك تشرك المتلقي في البحث بإثارة ذاكرته وتنبيهها لتكون أكثر فاعلية.

و حسب (عبد الملك أشهبون)،فإنّ الشّخصيات تعدّ مفتاحا هامّا في بنية الرّواية،ولذلك وجب إلمام أكبر قدر من المعلومات عليها،ومن أجل التمكّن من ذلك،حدّد أداتين لذلك أطلق عليهما تسميتا:«القرائن(Indices)والمخبرات(Informants)»[2].فبالنّسبة للأولى(القرائن):«فهي ذات مدلولات ضمنية،تستشف من سياق الوصف والتجسيد »[3] أمّا الثّانية(المخبرات)،فتحيل«بصورة مباشرة على طبيعة الموصوف،وتقدم عنه معطيات خالصة»[4] ومن ثمّة،فإذا كانت المخبرات تزوّد المتلقّي بمعلومات صريحة ومباشرة في هذه الحالة عن الشّخصيات من حيث التّسمية والملامح وكل ما يحيط بها،فإنّ القرائن تميل إلى الغموض والتّستّر،إذ يحتاج المتلقّي فيها إلى مخزونه الفكري والمهاري لخلخلتها واكتشاف مضامينها ومقاصدها.

---

[1]–فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية، ص37

[2]– عبد الملك أشهبون،البداية والنهاية في الرواية العربية،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 2013،ص135

[3]–المرجع نفسه ،ص نفسها

[4]–المرجع نفسه،ص نفسها

وقد تخيّرت النّماذج الرّوائية العربيّة ذاتها(رواية الملف 42،رواية الجحش السوري، رواية رؤوس الشياطين) لفحص عالم الشّخصية فيها وتتبعه،لتبيان مدى تجاوبها مع ما يطرحه النّقد المعاصر من مستجدات حول هذه الأخيرة.

فقد ورد هذا النّوع من الشّخصيات في رواية الملف 42 لسباطة،بعدما عمل الرّوائي من خلال نماذج منها على الرّجوع بالمتلقّي إلى الماضي متبنّيا استراتيجيّات تناسب أحداثا تاريخية تناولت حقبة مضت،خاصّة في ظلّ منح الشّخصيات حرّية التّعبير عن واقعها وما تعرّضت له من مواقف،إذ استطاعت بذلك أن تكشف للمتلقّي الكثير من التّفاصيل الّتي أثرى بها ذاكرته،لتكون بمثابة حقائق تاريخية نسجت جزئيات التّاريخ بكلّ حيثياته.من تلك النماذج أذكر:محسن الفاضلي،البشير الطاهري، لبنى العفوي.

فشخصية محسن الفاضلي نجدها تتبنّى التّذكّر لاسترجاع تفاصيل مضت حول رواية "أحجية مغربية"،وكيف أنّ محسن حاول وقتها أي قبل 13سنة ،التحرّي عن مؤلفها من خلال تتبع موقع الرسالة الّتي وصلته وهي تحمل الرّواية،والذّهاب إليه،ويؤرّخ ليوم الزّيارة هذا بـ«الأحد 11ديسمبر 1988»[1] إضافة إلى إيراد مجريات وجوده صدفة مع سمير قاسمي المتورط الرّئيسي في اختفاء صديقه رفيق خالدي في مستشفى بالرّباط يوم 20ماي1989ووصفه لطريقة تفادي هذا الأخير لقاءه.

في حين عاد البشير الطّاهري النّادل السابق بحانة الأركاد إلى أربعين سنة خلت،ليعيد إحياء ذكرى ماضي الجندي الأمريكي ستيف ماكميلان في المغرب،بطلب من ابنته،بعد عرض صورة ملتقطة في ذلك المكان خلال تلك الحقبة،وقد أشارت لذلك في أحد أقوالها:«كان من المفروض أن يريحني ما سمعته من فم رشيد،فقد نقل النادل المتقاعد كلّ ما يعرفه عن أبي بوضوح شديد،متحدّثا عن سهراته الصاخبة رفقة زملائه... »[2] إذ كشف البشير الكثير من الحقائق عن ستيف وغيره ممن رافقوه،أذهلت ابنته كريستين ورشيد،إذ أكّد على تورطه في

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 221

[2]–المصدر نفسه، ص 245

عمليات التّهريب التي كانت منتشرة في القاعدة الأمريكية التي كان فيها،إذ عمل الأمريكيون على بيع الكثير مما كانت تتوفّر عليه القاعدة لتجّار مغاربة،إلى أن وقعت الكارثة في الأخير بعد وصول زيوت الطّائرات الحربية إلى مافيا التّجارة من تلك القواعد،حيث ضحّت بآلاف المغاربة في سبيل تحقيق الأرباح المالية.كما أبانت تلك الوقفة التّاريخية الاستذكارية عن حقائق أخرى تتعلّق بشخصيتين وردتا في تلك الرواية الأحجية بأسماء مغايرة،ممّا يؤكّد حسبه واقعية تلك الشخصيتين وتلاعب الرّوائي بالتّسميات أثناء إيرادهما في روايته،ليجعل منها أحجية بالفعل.

و بعد محسن الفاضلي والبشير الطاهري أقف عند لبنى العفوي والّتي نشرت هي الأخرى تاريخا مضى ونفضت عنه غبار التناسي،بإلحاح من كريستين ورشيد،في خضّم التحري الّذي تبنّيانه بحثا عن المؤلّف الحقيقي لرواية أحجية مغربية،وفي الوقت ذاته كسب معلومات إضافية عن موضوعها الأساسي وهو ماضي والدها في المغرب:«لم تضعا في حسبانكما احتمالا آخر،نعم،رفيق خالدي،أستاذ الرياضيات المفقود،الذي نفت عائلته وصديقه سمير فرضية كتابته للروايات،هو مؤلّف أحجية مغربية الحقيقي»[1]،وهي لم تسترجع ذلك فقط،بل الكثيير مما وقع في الماضي،منها أيضا العودة للحديث عن اللّيلة الّتي انتظرت فيها خطبة رفيق خالدي لها وكيفية غيابه عن الأنظار منذ ذلك اليوم،ثم تقدّم صديقه سمير قاسمي منها،ليملأ الفراغ الّذي تركه عشيقها ويكون أبا لابنتهما.وتخلّفه في الأخير عن وعده في الاهتمام بها ورعايتها،بسوء معاملتها وهو ما جعل لعنتها تطارده فيلقى حتفه دهسا،مثلما دهس على حياة المغاربة العزّل،وعلى كرامة وكبرياء لبنى،إضافة إلى طبيعة حياتها بعد وفاة سمير،وأهمّ المحطّات الخالدة فيها وهو ما جعل كريستين تعبّر عن ذلك بقولها:«وصولنا المباغت إليها أجبرها على التحوّل إلى آلة لاسترجاع الذكريات»[2]

نلمس من خلال هذا الحضور للشّخصيات الاستذكارية القائم على استدعاء الماضي،أنّ الرّوائي استطاع ربط الأحداث وإثرائها من جهة أخرى تجنّبا لأيّ فجوات قد يشهدها السّرد،إذ أنّها لم تعمد إلى مجرّد استرجاع

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 271

[2]–المصدر نفسه، ص 324

الماضي،بل طرحه للنّقاش من جديد وتقديم قراءات أخرى له في ضوء معطيات وظروف جديدة،إذ أصبحت الكتابة الرّوائية من خلالها أداة لإعادة قراءة التّاريخ قراءة عميقة،بناء على ما يوفّره الحاضر من آليات وأدوات ومن ثمّة قد يثري المتلقّي خزّانه الفكري بمستجدّات تاريخية في سياق معالجة تيمة ما،كما قد يعدّل خلفية تاريخية بأفكار وآراء أخرى مفيدة غابت عنه سابقا.

ولمّا كانت هذه الشّخصيات تؤدي دورا هامّا في الكشف عن الماضي أو استشراف المستقبل، ومن ثمّة إثراء عالم الرّواية،فقد اعتمد عليها أيمن العتوم أيضا في روايته(رؤوس الشياطين)،انطلاقا من علامات وأدوات تشير إلى ذلك،ومن هذه الشّخصيات أذكر:

.الأب:ظهر في الرّواية رجلا متخلّيا عن مسؤوليته الأبوية،وبعيدا عن الوليّ المسؤول الّذي يسعى لبناء الأسرة الصّالحة و المتماسكة،من خلال جملة من الصّفات أهمّها:السكر،سوء تربية الأبناء،التخلي عن الاهتمام بالأسرة ....غير أنّ حضوره كشخصية اسذكارية تجلّى من خلال الأفعال أو الدّور الّذي برز به،من ذلك عودته للماضي وتذكّر مشاهد ومواقف لأبيه(جد الطّبيب) من شأنها أن تكشف عن أسرار تساهم بدور كبير في تبرير سلوكات وتحرّكات الشّخصية الرّئيسية،إذ يصبح هذا الاسترجاع مرجعا في حدّ ذاته،لفهم شخصية الحفيد(الطّبيب) الّتي ظهرت بأنّها ورثت جانبا من شخصية جدّها،ومما جاء عن الأب متحدّثا عن أبيه(الجد) قوله:«...«كان يبيع العنب في فلسطين،يقطع الوديان،ويعبر الصّحاري،ويصعد الجبال،وينام مع الذّئاب،وينشد الأشعار،ويحادث المخلوقات الّتي لا ترى...»[1]إنّ الدّلالات الّتي يبوح بها هذا القول تجعل القارئ يفهم شخصية الطّبيب أكثر،وتزيح عنه كثير من التّساؤلات الّتي تتبادر إلى ذهنه،لأنّه يجد بعض الأجوبة عنها فيها.

.الطّبيب:كانت له هيبة وقيمة كبيرة في صغره وفي بداية شبابه،لما تمتّع به من ذكاء خارق،إضافة إلى أنّ هذه المهنة تكتسي نوعا من المكانة في المجتمع ،غير أنّه وجب الإشارة إلى أنّه مرّ بسنين عجاف،عرف فيها

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 19

الويلات،قبل أن يعود إلى حياته الطّبيعية،أطلقت عليه عدة تسميات،لكلّ منها دلالة خاصّة وجزئية،بعضها إيجابيّ والبعض الآخر سلبيّ،أما بالنّسبة لاعتباره شخصية استذكارية،فثمّة عديد العلامات الدّالة على ذلك،من ذلك العودة بالقارئ إلى الماضي البعيد وتخيله مشهدا ماثلا أمامه،بل يخاطب من ماتوا منذ زمن بعيد من شخوصه ليجعل المسرح الحجري العتيق الّذي لا يبتعد عن الفندق،عامرا بالحياة،فيغوص المتلقّي فيها ويكتشف أسرارا عن هذا المكان الّذي لم يكن يملؤه سوى سكون قاتل،إلّا من بعض السّيّاح المتردّدين عليه بين الفينة والأخرى،وحتّى إن كان ذلك في هذيانه،فإنّه استطاع أن يقدّم حيثيات عن حقبة تاريخية غابرة،تقوّي العلاقة بين المتلقّي ونصّه،بتقديم معلومات معتبرة بالنّسبة له،وممن خاطبهم الطّبيب وهو في هذا المسرح شخصية أسطورية اكتست اهتماما واسعا في النّقد الأسطوري بصفة خاصّة،ونقصد بذلك أوديب،فبعدما تجلّت أمامه قصّته ماثلة،شعر فجأة بأنّه ذو علاقة بأحداثها فصعد خشبة المسرح وخاطب أوديب الّذي كان يراه قائلا:«...«اخرس...اخرس أيّها الكلب،لن أعيش في الظّلمة،ولست مجرما،هؤلاء...»وأشار إلى الحجارة،فرأى الجمهور الإغريقيّ يصرخ فيه ...»[1] فالطّبيب بذلك يفتح صفحة حول حقبة مهمّة من الماضي ليقدّمها للمتلقّي،وإن بطريقة أخرى،فاتحا له آفاقا ممكنة للتّأويل والتّحرّي.

.شيخ المسجد:هو قيمة إيجابية وفعّالة في المجتمع،لما لها من دور إرشادي وتوجيهي فيه،ظهر في الرّواية يقدّس العلم والعلماء،من خلال احتفائه بنجاحاتهم،وكان المثل مع الطّفل نديم الّذي كان يفرح كثيرا بعد كل تقدّم علمي يظهره،بإشهار ذلك في قريته،مع تكريمه أحيانا والتغنّي به.أما باعتباره شخصية استذكارية،فتجلّى ذلك من خلال إخبار أسرة نديم وأبناء قريته على أنّ هذا الطفل سيكون ذا شأن في المستقبل،ليكون كلامه تنبؤا لمستقبله وتأويلا منطقيّا لواقعه،بعد أن وقف على قوّة حفظه وخفّة فهمه،فهذا الخطاب لم يتوجه به الشّيخ لأولئك فقط، بل استقبلته في الوقت ذاته ذاكرة المتلقّي،وأصبح مرجعا تراقب به تلك الشّخصية،وقد صار تكهّن الشّيخ حقيقة بعد ذلك،إذ استطاع نديم أن يحفظ القرآن وتفاسير له ودواوين شعر وكتبا أخرى،ثمّ تفوّق بعد ذلك في المدرسة

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 22

وبعدها في الجامعة،حتّى على بعض أساتذته،ليكون بعدها جرّاحا ماهرا اعترف له بذلك البعيد قبل القريب،بفضل نتائجه الباهرة الّتي حقّقها طيلة فترة عمله.

ثالثا:التّجديد على مستوى المكان الرّوائي

إنّ الحديث عن اهتمام التفكير النّقدي بالرّواية بعدّها كيانا أدبيّا،و محاولة فك شفرته المتملّصة باستمرار،لا يقف فقط على مضمون حكاية تحكى وقارئ يتمتّع به،بل يمرّ حتما عبر الوقوف على التّشكيل اللّغوي الحامل له،وفكّ لبناته الأساسية المكوّنة له والمحدّدة لكيانه الوجودي في حقل الإنتاج السّردي،فعلى غرار الشّخصيات والزّمان والأحداث واللّغة وكل ما يدخل في دائرتهم،ينصّب المكان نفسه أحد صنّاع الرّواية الجديرين بالحضور،فعلى مرّ العصور،ومع كلّ وعي نقدي يصقل أو يتشكّل،يتجلّى حضوره بوصفه طرحا هامّا في المنجز السّردي،فالمتتبّع لكرونولوجيا النّقد الرّوائي يلحظ بوضوح الاهتمام المتزايد به تدريجيا،فمن حضور عادي في اهتمام النّقد القديم وهو يبحث في تكوين الأعمال وتشكيلها ومواضيعها،وهو حال الاجتهادات الأولى في كلّ مجال بما في ذلك الإبداع الأدبي،إلى ظهور قويّ في مختلف الآراء النّقدية المعاصرة الّتي راحت تهتمّ بدلالاته وحضور القارئ في تلقّيه،فلمّا كانت الحياة مستمرة،حرص الإنسان بالضّرورة على مطاوعتها لصالحه،وتذليل كلّ الصّعوبات والعراقيل الّتي تحدّ من تحقيق أهدافه وغاياته الّتي يمكن تلخيصها في سدّ رغباته وطموحاته الذّاتية والجمعية المواكبة لروح عصره ومجتمعه،والمتفرّقة في مختلف المجالات،بما فيها الجانب الفكري والإبداعي،حيث استمرّ في السّياق ذاته الاهتمام بالمكان الرّوائي من طرف النّقّاد والدّارسين والرّوائيين،استجابة لركب التّحوّلات والمراجعات المستمرة لمختلف الإنتاجات الإنسانية،بما فيها الأعمال الإبداعية وتشكيلها البنائي،ف«تطور المجتمع وتعقده هو الذي أدى إلى تغيير طبيعة الإحساس بالحياة،وبالتالي نظرة المبدع والمتلقي معا إلى هذا الواقع، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث في أنفسهم الشعور بالاطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه »[1]

فمن جهود المهتمّين الأوائل الرّائدة بالمكان(أفلاطون،آرسطو...من الغرب،والجرجاني وابن سينا ...من العرب)،تشكّلت اللّبنة الأولى للاهتمام الجاد بالمكان وأصبح فكرة شغلت بال العقل المهتم،الّذي طرح آراء وأفكارا متباينة بتباين وتشعّب زوايا النّظر و مجال الاهتمام حينئذ،ومع مرور الوقت،وتطوّر الفكر الإبداعي والنّقدي

[1]– ابراهيم عباس،الرواية المغاربية .تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،ص222

السّائدين و النّظرة الأوّليّة المتداولة،انطلق صوب وعي أكثر تطوّرا ودقّة،يعمل على تقصّي تفاصيله المتناثرة في ثنايا الإنتاجات الرّوائية،وعي بلغ درجات متقدّمة وملموسة جدا بعد الحربين العالميتين الأولى والثّانية تواليا،حيث أصبح حضور المكان في الرّواية المعاصرة أشكالا وصورا،ويكون هو الغاية والهدف من وجود المنجز الرّوائي في حدّ ذاته في إنتاجات معتبرة،خاصّة مع روائيين انطلقوا من فكر متجدّد.

و إذا عدنا لتتبّع موضوع المكان ومنه المكان الرّوائي في المنجز الرّوائي في الوعي النّقدي الغربي والعربي على حدّ سواء،لوجدناه حاضرا بشكل أو بآخر،هذا الحضور حاولت عدّة مقاربات الإبانة عنه سواء على المستوى الفلسفي أو الأدبي،مجيبة على تساؤلات ما فتئت تراوح ذهن المتلقّي المتفاعل،من قبيل الماهية و الفرق بينه وبين الفضاء،الحضور في المنجز الرّوائي،الأنواع.

01-مفهوم المكان الرّوائي:بالنّسبة للماهية نجد تعريفات مهتمة بالشقّ اللّغوي تشير إلى معنى الموقع الّذي يشغل مساحة ذات حدود جغرافية ظاهرة في الفراغ،كما نلمس ذلك في قول أورده (ابن منظور):«ابن سيده:والمكان الموضع،والجمع أمكنة»[1] ومصطلح المكان في اللّغة العربيّة مقابل للمصطلحين الأجنبيّين: (Space،Espace)بالفرنسية والإنجليزية على التوالي.أمّا فضل السّبق في تبنّي هذا المصطلح واستعماله فيرى المؤرّخون أنّ«أول من استخدم مصطلح المكان أفلاطون»[2]

أمّا اصطلاحا فإنّه من العسير أن نجد تعريفا جامعا مانعا وموحّدا بين كل النّقاد والدّارسين،خاصّة في ظلّ تشعّب الدّراسات واختلاف زوايا النّظر والبحث،فقد خاض في مفهومه الفلاسفة ك(أفلاطون) وغيره،كما أشار إلى ذلك (عبد الرحمن بدوي)في قوله:«أفلاطون نظر إلى المكان على أنه الحاوي؛وكذلك فعل كلارك ونيوتن إذ تصورا المكان أنه الحاوي للأشياء»[3] فهم بذلك يربطون المكان بفكرة الاحتواء أو بعبارة أخرى حصر وحمل

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب ،ج 12، ص 157

[2]- حازم سالم ذنون،التشكيل السردي الحواري قراءة في قصص تحسين كرمياني،تموزة للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا،ص84

[3]- عبد الرحمن بدوي،مدخل جديد إلى الفلسفة،وكالة المطبوعات،الكويت،ط1، 1975،ص196، 197

وإحاطة أجسام تحلّ فيه،ومن ثمّة فوجودها قائم على وجود خلاء يمكن تحديد أبعاده وهو المكان،أمّا (مراد وهبة) فيقول عنه:« يقال لشيء فيه الجسم فيكون محيطا به.ويقال مكان لشيء يعتمد عليه الجسم فيستقر عليه»[1] أي أنّه وجود ذو أبعاد معينة،يحمل جميع الأجسام الّتي يحويها فتستقرّ فيه،ويمكنها الحركة حينها أيضا باعتباره خلاء في الطّبيعة.

أمّا في حقل الأدب،فقد شغل مفهوم المكان الرّوائي اهتمام النّقّاد والدّارسين العرب والأجانب،فجعلوا منه مادّة دسمة في سياق اجتهاداتهم النّقدية المهتمة بالسّرد عامة،خاصّة في السّنوات الأخيرة،حيث عرضت آراء متفاوتة حوله.

.ف(حازم سالم ذنون) يقول بأنّه:«مسرح الأحداث والحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات وتقيم فيه»[2] فهو عنده الفضاء الّذي تتّخذه الشّخصيات مأوى لها في أشكال ومظاهر عديدة، وهي تمارس ظهورها في عالم الرواية،إذ تعمل هذه الأخيرة حينها على ربط علاقات فيما بينها، وهي تجسد أدوارها الّتي لا تنفصل بأيّ حال من الأحوال عن تشكيل هذا المكان الرّوائي باعتباره حلقة فاعلة في طبيعة ظهورها ومضمون رسالتها.

---

[1]- مراد وهبة،المعجم الفلسفي،دار قباء الحديثة للطباعة و النشر والتوزيع،مصر،ط5، 2007،ص618

[2]-حازم سالم ذنون،التشكيل السردي الحواري قراءة في قصص تحسين كرمياني،ص 83

في حين يرى (سمر روحي الفيصل)أنّ المكان الرّوائي هو:«المكان اللفظيّ المتخيّل؛أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائيّ وحاجاته»[1]

وكلّ تلك التّعريفات و الآراء،إنّما تشكّل مختلف مظاهر التّحوّلات الّتي عرفها مفهوم المكان الرّوائي،باعتباره تقنية هامّة تعوّل عليها الرّواية في تجديد نفسها وإيجاد كيانات مغايرة بإمكانها أن يتقبّلها القارئ ويتفاعل معها،ثم يساهم في إعادة بنائها حتّى تصبح واقعا حاضرا ومقبولا،وليست نزوة أدبية تجريبية،أقصى أهدافها المخالفة.وهو ذات الحال الّذي نقف عليه في الرّواية المعاصرة، بعد ذلك الاهتمام المتزايد به مع كل اتّجاه أو مدرسة نقدية تظهر،حيث لم يعد مجرد رقم هامشي في الرّواية،يكتفي بتوفير مساحة لأفعال وتحرّكات الشّخصيات وصراعاتها،بل تطوّرت أهميته أكثر بوتيرة متسارعة على وجه الخصوص،حيث أدرك المبدع يقينا أهمّية المكان في توجيه منجزه وكيف أنّه يعدّ استراتيجية هامّة وفارقة تلجأ إليها عديد الإبداعات السّردية المعاصرة الّتي تستهدف التميّز،ومن ثمّة فرض نفسه إطارا محدّدا وموجّها لعدد لا بأس به من الأعمال الرّوائية،الّتي استطاعت من خلاله أن تتجاوز واقعها وبنيتها الحالية.

و في سياق الحديث عن مفهوم المكان دائما،وحرصا من النّقّاد على ضبط المصطلحات المناسبة لكلّ مفهوم،استعمل الباحثون أكثر من مصطلح،وهم يتحدّثون عن المكان الرّوائي خاصة أولئك الّذين جاؤوا بعد الرواية الكلاسيكية،إذ نجد:المكان والفضاء والفراغ والموقع والحيز...ولكلّ منهم مبرّره في خلق وتخيّر مصطلحه واستعماله،ولعلّ أكثر هذه المصطلحات تداول و انتشار ،مصطلحي المكان والفضاء،وإن كان المصطلحان بغير مدلول واحد حسب بعض النّقّاد، و ذاته عند غيرهم،من قبيل (ابراهيم عباس) الّذي يرى بأنّ:«المكان هو مكون الفضاء،ولما كان هذا المكان دوما متعدد الأوجه والأشكال فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا،إنه

[1]– سمر روحي الفيصل،الرواية العربية البناء والرؤيا،اتحاد الكتاب العرب،سوريا،2003،ص39

الأفق الرحب الذي يجمع جميع الأحداث الروائية»[1]ومن تبعه يرون بأنّ الفضاء هو حلبة لأحداث الرّواية يشمل جميع الأماكن التي نشطت وتحرّكت فيها الشخصيات واقعا أو تذكّرا وحلما،إنّه الحقل الرّحب الّذي يتّسع لكلّ الأمكنة على تعدّدها و تنوّعها،فهو بذلك مكان واسع.

أمّا (عبد الملك مرتاض)،فقد أعاب على كلا المصطلحين،ورأى بأنهما لا يعكسان المفهوم المقصود بدقة،واقترح بالمقابل مصطلحا بديلا رأى بأنّه المقابل المناسب للمصطلحات الأجنبية المعروضة في الساحة،والّذي غدا يشيع بصورة أكبر مع الرّوائيين المعاصرين المجدّدين،وقد جاء ذلك في قوله التّالي متحدّثا عن ذات المفهوم:«أطلقنا عليه مصطلح«الحيز»مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي(Espace ,Space)في كل كتاباتنا الأخيرة...مصطلح«الفضاء»،من منظورنا على الأقل،قاصر بالقياس إلى الحيز...على حين أن المكان نريد أن نقفه،في العمل الروائي،على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[2]

فإذا ما تتبّعنا هذه العيّنة من التّعريفات نقف على ذلك التباين في طرح المقابلات العربيّة للمصطلح الأجنبي الواحد،وهو أحد المظاهر السّلبية للترجمة إلى العربيّة،والّتي عانى منها أحيانا الأدب العربي عموما،غير أنّ الجدير بالذّكر هو أنّ هذا المصطلح الأخير(الحيّز) لم يشع تداوله في النّقد العربي المعاصر مقارنة بمصطلحي المكان والفضاء،كما أنّ مصطلح الفضاء هو مكان في الأخير بالشّساعة والوساعة والتّحديد،ومن أجل ذلك كلّه أتّفق مع الآراء الّتي دعت إلى استعمال مصطلح المكان، كـ(محمد مصطفى علي حسانين) الّذي نجده يقول:«نذهب إلى أن مصطلح المكان أقرب المفردات تعبيرا عن مفهوم المصطلح،إذ ينصرف الذهن بمجرد الإشارة إلى المكان إلى الأبعاد الجغرافية ومجموع العناصر الداخلة فيها،دون لبس أو تعقيد»[3] وكذلك (سيزا

---

[1]–ابراهيم عباس،الرواية المغاربية .تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،ص218

[2]– عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد ،ص121

[3]– محمد مصطفى علي حسانين،استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل).رواية(السفينة)لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا)،كتب عربية،ص14

قاسم) التي تقول في سياق حديثها عن بناء الرواية:«التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة «المكان»اتساقا مع لغة النقد العربي»[1]

02-اللّغة الواصفة تقنية المكان الرّوائي:ولمّا كان المكان في الرواية المعاصرة كيانا ذا شأن في بنية الرواية،فقد تجاوز حدود الجغرافيا والواقع والمباشرة،وتبنّى حضورا آخر نصبه سلطانا على باقي المكوّنات الأخرى للرّواية أحيانا،حيث لم يعد معجم مسمّيات الأماكن حقلا كافيا لاستيعاب صيغته المفارقة،فراح يتبنّى لغة واصفة من شأنها أن تلم ببنائه وتفصيلاته.لقد أصبحت اللّغة العربيّة الغنيّة بمفرداتها تخلق أمكنة روائية تتباين بتباين الألفاظ المختارة،ومن ثمّة«إذا كانت الألوان والأصباغ لدى الرسام،والخطوط والأشكال لدى المعماري،هي التي تحكم حيزهما؛فإن حيز الروائي تحكمه لغته التي ترسم ملامحه، وتشكل هيئته بالوصف الدقيق»[2] وإذا كان المكان الرّوائي وهو يتشابك مع باقي لبنات المنجز الرّوائي يعتمد على الوصف،فإنّه في الرّواية المعاصرة واكب باقي المكوّنات الأخرى الّتي حاولت الظّهور بوجه مخالف،فأصبحت حينئذ«تتسم الروايات الجديدة بنوع خاص من الوصف يقوم على التشذّر،فالإشارات المكانية متناثرة هنا وهناك على مساحة المحكي.كذلك تقوم بعض هذه الروايات على الوصف الظاهري للمكان بصورة فورية مستفيدة من معطيات فنون السينما»[3] بل أصبحت اللّغة الواصفة تقنية المكان الجديدة الّتي يعتمد عليها الرّوائي في خلق الممايزة والمفاضلة بين روائي وآخر في عرضه السّردي،لقد أصبحت«تبرز هكذا أهمية الوصف من خلال الإنشاء اللغوي الذي يميز الروائيين بعضهم عن بعض،وخاصة منهم المحدثين،الذين يقصدون إلى خلق فضاء ملغز،زاخر بالدلالة،تنتقل فيه الأوصاف من وضع

[1]- سيزا قاسم،بناء الرواية.دراسة مقارنة في«ثلاثية»نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ص106

[2]- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد ،ص135

[3]-محمد مصطفى علي حسانين،استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل).رواية(السفينة)لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا)،ص23

إلى آخر في نفس الوقت،وتلعب دورها في خلق عدد من التأويلات الممكنة التي يفرزها الخطاب من استعمال تقنية الوصف،التي تستدعي التأمل والإدراك الصحيح لما يرومه الروائي من عرض الوضع المكاني »[1]

لقد استحوذ الوصف بدرجات متفاوتة على وعي الرّوائي الّذي توقّف عنده منذ أن تغيّرت نظرته للمكان ضمن المكونات الرّوائية للرّواية الجديدة،خاصّة في ظلّ تراجع سيطرة الزّمن الّتي عمّرت دهرا وأثّرت في عملي الكاتب والنّاقد،بعد أن كان وجوده محتشما في النصّ السّردي منذ أن عرف جنس الرّواية طريقه إلى السّاحة الأدبيّة،حيث كان مجرد أداة ساذجة توظّف في سياق الحكي الّذي كان يحرص على الواقعية والمرجعية وإيصال الفكرة أكثر من شيء آخر.إنّ تطوّر الوصف جاء ليواكب تطوّرات الرّواية،فيصبح بذلك من أهمّ تقنيات تجسيد المكان الجديد، الّذي تجاوز المكان الطبيعي المرجعي والحقيقي ذا الحدود الجغرافية الملموسة،إذ لم يعد مجرّد أداة تقدّم مسحة فوتوغرافية عن الإنسان وما يحيط حوله ويتعلّق به،فيكون أقصى ما يقدّمه للرّواية بذلك مسحة جمالية يتغنّى بها ظاهر الرّواية،فيجذب القارئ المتلهّف طبيعيّا للجمال والأناقة واللّغة المتكلّفة الّتي تخلق موسيقى كموسيقى الشّعر ولوحات كلوحات الرّسم.لقد تجاوز الرّوائيون أفق الزّخرفة والزّينة الشّكلية،واتّجهوا بالوصف نحو غايات أخرى بطرق مغايرة:من قبيل«الاعتماد على (التبسيط)دون المساس بالأعماق،وعدم الولوج ولو على نحو موارب في تحليل ما للأشياء»[2]خاصّة فيما سبق الخوض فيه،وأصبح مبتذلا لدى القارئ لا يثير فيه أيّة جاذبية،أي أنّه غدا في الرّواية الجديدة«لا يقدم أولا عرضا شاملا بل كثيرا ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية–ما يشبه النقطة– يمد الكاتب منه خطوطا وأشكالا وبناء»[3] كلّ ذلك إنّما يكون لخلق مساحة للمتلقّي،يتمكّن من خلالها من المشاركة في إعادة بناء الرّواية مؤوّلا ومتوقّعا ومتخيّلا،بالبحث فيما هو مبهم وناقص ورامز،فهو(الوصف) بذلك يلعب دورا جديدا،تحرّر به من أسر الوظيفة القديمة له والّتي

[1]– أمينة محمد برانين،فضاء الصحراء في الرواية العربية المعاصرة.المجوس لابراهيم الكوني أنموذجا،دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2011 ،ص107

[2]– ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ،ص211

[3]– آلان روب جرييه،نحو رواية جديدة،ص131

حجبت الرّؤية عن المتلقّي المتفاعل،للغوص في أغوار الإنتاج الرّوائي وربط علاقات عميقة تتجاوز السّطحية والأفقية.ومن أهمّ الأدوار أو الوظائف الّتي أبان عنها الوصف للحضور الجديد للمكان نذكر:

1.الوظيفة التّفسيرية:

لم يعد يقتصر دور الوصف على تلك الوظيفة الجمالية الّتي يحاول الرّوائي من خلالها رسم فسيفساء مكانية شبيهة بلوحة فنّية،حرص الرسّام فيها على حسن تخيّر أجمل الألوان وأفضل الأشكال،وراح يولي أهمّية – زيادة على الملامح الظاهرة للشخصيات– لبواطنها و دواخلها،وكلّ ما يحيط بها:«فمن خلال الوصف يتم تصوير الشخصية الروائية وتحديد مواضع أفعالها وبيان أسباب سلوكها وأفعالها،عن طريق وصف بيئة الشخصية ومكوناتها و خلفيتها»[1]

2.الوظيفة الإيهامية:

قد يتبادر للقارئ أحيانا أنّ أحداث الرّواية واقعية بمجرّد جريانها في أمكنة مألوفة ومعروفة، خاصّة عندما يلجأ الرّوائي إلى تتبّع بعض التّفاصيل والجزئيات الصّغيرة لموقع الحدث ويوظّف شخصيات بأسماء معاصرة لزمانه ومجتمعه،فيحسّ بقربها منه وملامستها لكيانه وذاته،غير أنّ بنية الرّواية لا تغدو أن تكون إلّا عملا متخيّلا،من صنع خيال المبدع وتجسيد اللّغة،يتّكئ المكان فيها على بعض الحقائق والمرجعيات الخارجية،ليكون أكثر جاذبيّة للقارئ وقربا منه،وعن هذه الوظيفة يقول (ابراهيم جنداري):«فالمكان لا يكون بالضرورة مكانا حقيقيا،إنما قد يكون متخيلا يبنى على أساس من التخيل المحض،لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته بل وديمومته،ما لم يتماثل بهذا القدر أو ذاك مع العالم خارج النص»[2]وقد تبنّى الرّوائيون في استعمالهم للوصف طريقتين اثنتين،استطاعوا من خلالهما تجاوز عزلة ومحدودية المكان الطّبيعي التّقليدي الّذي يحرص على منح

[1]– ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا،ص214

[2]–المرجع نفسه،ص نفسها

منطقية للأشياء والعالم الرّوائي ككل،وخلق فضاء فعّال يمدّ روابط وشيجة مع الشّخصيات والزّمن والأحداث فيكون بذلك أداة فاعلة في العمل الفنّي لا غاية شكلية تختفي باختفاء العمل في حدّ ذاته،تتمثل هاتين الطريقتين في مبدأي الاستقصاء والانتقاء:

أمّا الأول (الاستقصاء)فيعمل الرّوائي فيه«على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرّع طبقا لقانون شجرة الوصف التي رسمها جان ريكاردو في كتابه «الرواية الجديدة»...» [1].ففي هذا النّوع لا يحصر وصفه في موضوعات بارزة،لينكبّ عليها بتتبّع جزئيّاتها،بل يركّز على ما هو هامشي ومخفي وغير مألوف فيها،ليخرجه للأنظار فيصبح محطّ متابعة واهتمام،يترصّده المتلقّي ويثير اهتمامه،حتّى يغدو ما كان بارزا مغيّبا وثانويّا.

في حين يكتفي المبدع في مبدأ(الانتقاء)بالمظاهر البارزة والعامة للمكان،عن طريق الاختيار من متعدّدات مطروحة،لما يخدم أهدافه ومبتغاه،دون الوقوف على جزئياته وتفاصيله،إنّه«الوصف الذي يخلو من التفاصيل»[2]وهوما من شأنه أن يلفّه الغموض والضّبابية اللّتان تدفع المتلقّي إلى إعمال فكره وخياله لطرح احتمالاته وتكهّناته.وقد وقف الوعي النّقدي المعاصر في مفترق الطرق إزّاء هذين المبدأين،فولّد آراء متضاربة،تتراوح بين الانتصار للأوّل أو الثّاني تارة،والتّداول بينهما تارة أخرى:«فكتّاب الرواية الجديدة ينقسمون إلى فريقين يتبع ميشيل بوتور أسلوب بلزاك أمّا ناتالي ساروت فتقتفي آثار تلستوي وستندال ويقف فلوبير بين الاتجاهين»[3] وبين هذا وذاك،فقد ألحّ كتّاب الرّواية الجديدة على خلق مكان خيالي بإيقاع متحوّل ينصاع لتحوّلات الرّواية المعاصرة وتطوّر المجتمع ككل،ومن ثمّة أصبحت العناصر الّتي تشكّل ملامح المكان كما

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية.دراسة مقارنة في «ثلاثية»نجيب محفوظ ،ص123، 124

[2]– اليامين بن تومي،سميرة بن حبيليس،التفاعل البروكسيمي في السرد العربي.قراءة في دوائر القرب،ابن النديم للنشر والتوزيع ،دار الروافد الثقافية – ناشرون،الجزائر ،لبنان،ط1، 2012،ص81

[3]–سيزا قاسم،المرجع نفسه،ص123

حدّدها (غولندستين) حجرة الزّاوية عندهم،يلجأ إليها ويلعب الرّوائي على حبلها لمباغتة القارئ بنموذج روائي بمظاهر مفارقة تكسر أفق توقعه وتوسّع المسافة الجمالية القائمة على الغرابة والغموض.هذه العناصر الأساسية الّتي تكوّن ملامح المكان الروائي هي:

1.الجغرافية الروائية...

2.تشخيص المكان...

3.وظائف المكان... [1]

1. الجغرافية المكانية(الموضع):

وهو الموقع الذي يختاره الرّوائي مسرحا لأحداث روايته،ويكون مستمدّا من أماكن لها مرجعيّتها في العالم الخارجي أو متخيّلا في إطار الغريب العجيب الّذي تخلقه الكلمات بعد انصياعها لنظام اللّغة،تضاف إلى ذلك ملامح أخرى للموقع من قبيل السّعة والضّيق والانفتاح.

2.تشخيص المكان(الوصف):

لقد سبق لي الحديث عن الوصف باعتباره أداة الرّوائي لتشكيل فضائه السّردي،وكيف أنّه سيسعى جاهدا في كل مرّة لتطوير طرقه وتحسينها،تماشيا مع حركة الرّواية،أمّا (غولدنستينGoldenstein) فيرى أنّ الرّوائي لا يخرج عن وجهين اثنين للمكان في تشخيصه له:

-غياب الاهتمام بالديكور شبه التّام:حيث يتجنّب الرّوائي في هذه الحالة تتبّع الجزئيات والتّفاصيل ويكتفي بتلميحات عن المكان لصالح حركة الشّخصيات وأفعالها،وهو ما أطلق عليه النّقّاد مبدأ "الانتقاء"

[1]- ينظر محمد مصطفى علي حسانين،استعادة المكان(دراسة في آليات السرد والتأويل).رواية(السفينة)لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا) ،ص24 -27

–العناية بالمكان:يطلق الرّوائي في هذه الحالة العنان لخياله لتتبّع كل ما يتعلّق بالمكان صغيرا كان أم كبيرا،ليلحّ على ذكره بتفاصيله،فيوهم القارئ بواقعيته.

3.وظائف المكان(الدور):

لقد أصبح المكان في الرّواية الجديدة عنصرا فعّالا يتواشج مع مختلف مكوّناتها الأخرى على غرار الزّمن والشّخصيات والأحداث،ليبرز دوره المحوري فيها وأثره في بنائها،إذ بإمكان:«الوصف المكاني يوجه القارئ سلفا بأحداث مستقبلية مرتبطة به ...كذلك فإن المكان باعتباره أشبه بخشبة فارغة فإنه يستدعي بالضرورة شخصية لتحتله...ينضاف إلى ذلك الوظيفة الرمزية للمكان،والتي تتشكل بصورة مباشرة أحيانا،أو قد تحتاج إلى جهد تأويلي وقراءة متماسكة»[1]فالمكان بذلك يخلق علاقات فنية مؤثّرة داخل كيان الرّواية على المستوى الدلالي و البنائي،بالمشاركة في هيكلة الخطاب الرّوائي وتوجيهه داخليا وجذب اهتمام المتلقّي للمساهمة في خلق المعنى والبحث عنه كطرف خارجي مشارك في عملية خلق المعنى .

03–أبعاد المكان الرّوائي:وفي سياق مقاربة حضور المكان في الرّواية المعاصرة دائما،وجب الوقوف أيضا عند محطّات أخرى هامة لا تقلّ تأثيرا عمّا وقفنا عنده من أسئلة المكان السّابقة،ونقصد بذلك أبعاد المكان الجديد ومقصدياته الّتي كشفت عن مروقه وتملّصه من مجرّد حدود جغرافية تحتوي الأشياء وحركات الشّخصيات،إلى رسم مسار مكان يخترق العادي والمألوف،إذ يمكن حسب (ابراهيم جنداري) أن يكون له ثلاثة أبعاد هي كالآتي:

[1]– محمد مصطفى علي حسانين،استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل).رواية(السفينة)لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا)،ص27، 28

01-البعد الأسطوري:

حرص المبدع في الرّواية المعاصرة وهو يقدّم الوجه الجديد للمكان على تخطّي سقف الواقعي والدّلالة المباشرة ذات المعنى الواضح،نحو كيان غريب وغامض:«يلح على شذ القارئ إلى عالم شديد التميز،تضفي عليه الأسطورة ورموزها،تركيبة لها عمقها السحري»[1].إنّ الرّوائي في هذا البعد يعتمد على الأسطورة في إثراء بنائه التّخييلي،لذلك يستثمر في كلّ ما يثير دهشة المتلقّي وينقله إلى عوالم يقبل فيها العقل اللاممكن،بل يتمتّع في رحابها،وهو يتنقل إلى أعماق الأرض أو أقاصي السماء مواجها للمستقبل أو مطّلعا على الماضي.

02-البعد التّصويري:

«إن ما يمكن أن يقال عن هذا البعد هو أنه نتاج لمدرسة التجريب كنزعة كتابية،وذلك إما بإعادة إنتاج،أو تسليط الأهمية على مواضيع معينة،أو حتى استثمار ميادين أخرى في الكتابة السردية لم يتطرق إليها الكتاب المتقدمون»[2] فالرّوائي وهو يمارس فعله التّجديدي يجعل من الكلمات ريشة ترسم المناظر المتناثرة لعالمه الخيالي،فيقربه للقارئ ليصبح واقعا يلامس مناطقه ويتحسّس الحياة فيه.لقد تبنّت الرّواية الجديدة هذه التّقنية في سياق انفتاحها على أجناس أخرى أدبية وغير أدبية،طالما أثّرت على الرّواية شكلا ومضمونا تحت مظلة تراسل الفنون والعلوم،إذ جعلت منها جنسا فسيفسائيا رحبا،يتّسع لطموح شريحة واسعة من القرّاء،مثلما يستوعب باقي الأجناس الأخرى على غرار فنّ الرّسم الّذي جعل الرّوائي يصول ويجول بالقارئ المتذوّق في أماكن ومناطق متباينة بمجرّداتها ومحسوساتها على حدّ سواء داخل عالم الرّواية،الّذي يعجّ بالمشاهد النّاطقة الّتي أسعفته اللّغة في بثّها.

---

[1]- أمينة محمد برانين،فضاء الصحراء في الرواية العربية المعاصرة.المجوس لابراهيم الكوني أنموذجا ،ص69

[2]- المرجع نفسه،ص83

03.البعد التّاريخي:

ينفتح النصّ الرّوائي في هذا البعد على التّاريخ،فيتلاحم معه،لا لتكون الرّواية وثيقة تاريخية تقدّم وقائع وأحداث عامة بتواريخ متسلسلة،بل يستثمر الرّوائي ثقافته التّاريخية عادة ليغرسها في كيان الرّواية،على مستوى الأماكن حيث يتحوّل خطاب الرّواية في أحايين كثيرة إلى نظام رامز قد يغني القارئ بما لم يسعفه به التّاريخ في حدّ ذاته في مواضيع أو تفاصيل معيّنة.هذا النّوع من الأمكنة يتجاوز مجرّد الحدود الجغرافية،ليتّجه بالمتلقّي نحو سياق تاريخي يعجّ بالدّلالة والمعنى،وفي هذا السّياق نجد (أمينة محمد برانين) تتحدّث عن توظيف ابراهيم الكوني للصّحراء الكبرى في روايته المجوس:«اتخذ منها الكوني مادة للتأريخ لبعض من أماكنها؛وإخراجها من عزلتها(الجغرافية خاصة)»[1]وقد عدّدت (أمينة محمد برانين) ثلاث محدّدات،لتتبّع هذا البعد في الرّواية،ومن ثمّة الأماكن ذات البعد التاريخي،أوردتها في قولها:«لتبسيط القراءة التحليلية لهذا البعد،بحيث يبدو جردها وفق الخطوات التالية :الإسهاب–التسمية–الترتيب»[2]

04–أنواع المكان الرّوائي:كما يضاف إلى ذلك،أنواع المكان وتفرّعاته،وهو موضوع أسال كثيرا من الحبر كلّما أثير طرحه في ساحة النّقد،خاصّة بعدما اكتسب المكان ثقة الرّوائيين أكثر وأصبح قدر كبير من معنى النصّ تحت رحمته،لا ينكشف ويتبيّن جليّا إلّا بعد إخضاعه لسلطتي التّحليل والتّأويل،وقد تميّزت الآراء النّقدية المهتمّة به بكثرة الاقتراحات واختلافها،إذ مع كلّ طرح نقدي نبصم على مقاربة نقدية منفردة،وهو ذات الحال الّذي حدث مع مصطلح المكان كما سبق ذكره، سواء من حيث المصطلح أو المفهوم،وهو ما يرجع بطبيعة الحال إلى تقديرات النّاقد وثقافته وتوجّهه وكذا زاوية النّظر الّتي ينطلق منها ويركّز عليها،وعن ذلك يقول (ابراهيم جنداري):«اختلف النقاد والباحثون في تحديدهم لأنواع المكان في الرواية،كاختلافهم في تحديد مسميات هذه

[1]– أمينة محمد برانين،فضاء الصحراء في الرواية العربية المعاصرة.المجوس لابراهيم الكوني أنموذجا ،ص95

[2]–المرجع نفسه،ص96

الأنواع واختلافهم في تحديد المنطلقات التي ينطلقون منها في تحديدهم لأنواع المكان»[1] لتبقى في كلّ ذلك حلقة واحدة مشتركة أو متّفق عليها بين أغلبهم إن لم نقل كلّهم،وهي استراتيجية تركيب المكان في شكل ثنائيات متضادّة ومتقابلة من شأنها تنشيط حركة السّرد وإثراء المعنى ومنح متّسع من الفضاء للسّارد عن طريق شخصياته ورؤيته لبسط آرائه وأفكاره ومن ثمّة التّرويج لإيديولوجيته أو وعي ما،وقد علّق (ابراهيم جنداري) على هذا النّسق التّركيبي للمكان في الرّواية المعاصرة،في سياق قراءته لروايات جبرا ابراهيم جبرا بقوله:«يخضع المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا لمبدأ تركيبي عام تتوالد عنه الدلالات، ويتمثل هذا المبدأ في التقابل بين الأنماط المكانية»[2]

أمّا عن المقاربة المناسبة لتقصّي المكان في الرّواية المعاصرة في نموذجها الجديد،فقد تخيّرت نموذج (بلسم محمد الشيباني) من عدّة مقاربات أخرى متداولة،ولعلّ اختياري لهذا النّموذج دون غيره مردّه إلى:

- تقديم أنواع الفضاء المكاني في شكل ثنائيات وهي نمط معتمد في الدّراسات النّقدية المعاصرة.
- تجنّب الارتباط بجانب معيّن أو جزئية بعينها في تحديد الأنواع والأخذ بالاعتبار كلّ المقاييس المطروحة في رؤى أخرى.
- شمولية العرض الّذي يضم الأماكن المرجعية والأخرى الخيالية.

[1]– ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ،ص256

[2]– المرجع نفسه،ص260

وقد ورد هذا النّموذج في سياق حديثه عن مقاربة الفضاء الرّوائي في رواية رباعية الخسوف لابراهيم الكوني،إذ رأى بأنّه يقسّم إلى قسمين رئيسيين،لكلّ قسم منهما أنواع وتفريعات أخرى جزئية أجملها في رسم تخطيطي مفصل [1]،وممّا جاء فيه نذكر :

- قسم أوّل أورده تحت اسم(الفضاءات المرجعية) وهي تضمّ ما يرد في عالم الرّواية من أمكنة لها حضور حقيقي وثابت في العالم الخارجي للمتلقّي حاليا أو سابقا،إذ يمكن له استحضارها كصورة ماثلة في ذهنه،باعتبارها عالما ماديّا راسخا كمخزون فكري،يسترجع حال توظيفه بما يخدم الإبداع،فيشكّل بذلك منبعا معنويّا،يساهم في إذكاء التّحليل والتّأويل، وإن كان غير مرئيّ وملتقطا من الذّاكرة فقط.وهذا الفضاء ينقسم بدوره إلى تفرّعات هي:

أ.الفضاء المرجعي المركزي:

إن مايربط الفضاء في هذا النّوع بالمركزية هو«أن تكون فضاء انكشاف وتعرّ لبواطن الشخصيات،وفضاء استقطاب للشخصيات نفسها»[2] أي أنّ الفضاءات المرجعية المركزية هي تلك الفضاءات الفاعلة والمؤثّرة في بنية الشّخصيات ووجودها في العمل الرّوائي،ويكون ذلك في إظهار تكوينها وكشف ملامحها وتحرّكاتها،وكيف أنّها تربط علاقة به،فيظهر التّأثير المتبادل بينهما واضحا نتيجة تلك العلاقة.وينقسم هذا الفضاء إلى :

. الفضاء المرجعي المركزي الحاضر بنوعيه الدّاخل والخارج،والّذي يحمل في طيّاته نماذج لأمكنة روائية«أقرب إلى صورة الإنغلاق»[3] وفي أخرى«تجعلها أدنى إلى الإنفتاح »[4]لتظهر بذلك صفتي المغلق والمفتوح كخاصّيتين أساسيتين في تمييز هذه الفضاءات وتحديدها،وهي تواكب الوجود الفعلي للشّخصيات الرّوائية في المساحة النصّية وإن كان حضورا ذهنيا متخيّلا فقط.

---

[1]–ينظر: بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي.رباعية الخسوف لابراهيم الكوني(نموذجا)،مجلس تنمية الإبداع الثقافي،ليبيا،ط1، 2004،ص232

[2]– المرجع نفسه،ص132

[3]–المرجع نفسه،ص133

[4]– المرجع نفسه،ص144

.الفضاء المرجعي المركزي التّاريخي بنوعيه الظّاهر والباطن،ويحوي أمكنة روائية بنوعيها، والّتي تحمل تاريخ مناطق ومجريات الأحداث فيها،فيكون«الامتداد في الزمان»[1]أساس حضورها وتجلّيها،سواء جاءت ظاهرة للعيان ومكشوفة،أو محتفظة بملامحها بعيدا عن إمكانيات الرصد والملاحظة المباشرة.

ب.الفضاء المرجعي اللامركزي:

إنّ ما يصبغ هذا الفضاء بطابع اللّامركزية هو هامشية وعدم ارتباط وتعلّق الماكثين هناك به،إذ يعد مجرد فضاء عابر مهما طالت معيشة المقيم به،فأثناء بروزه في رواية ما لتقيم به الشّخصيات،لا يقف المتلقي على«ما يدل على أنه صار جزءا منهم أو أنهم صاروا مرتبطين به،مشدودين إليه»[2]وينقسم هذا الفضاء إلى نوعين:

.الفضاء المرجعي اللّامركزي العمودي بنوعيه المرتفع والمنخفض،ويقوم على خاصية (العمودية)الّتي توجّه الدّلالة بصفة مباشرة إلى«امتداده الطوليّ نحو الأعلى أو الأسفل»[3]فيبقى بذلك استواء الأرض حدّا فاصلا بين فضاءين اثنين،واحد مرتفع يرتبط بالامتداد الطولي،والآخر منخفض يتمظهر في كلّ ما كان امتدادا سفليا باتّجاه باطن الأرض.

.الفضاء المرجعي اللّامركزي الأفقي بنوعيه القريب والبعيد:«وفيه تتشكل صورة الفضاء في إطار علاقة منبثقة من امتداد نحو الأمام»[4] أي أنّ المدى الأفقي هو مؤشّر حضور هذا النّوع من الأمكنة في عالم الرّواية،فهي لا تمتد لا إلى الأعلى ولا إلى الأسفل،وتقدير مسافة هذا المدى عن الإقامة الرّئيسية للشّخصيات ومسرح أحداثها وتحرّكاتها،هو أساس تحديد تفرّعه وانشطاره من جهة أخرى إلى قريب وبعيد.

و أوّل النّماذج الرّوائية تبنّيا لهذا الطّرح الجديد للمكان،نجد رواية الملف 42،فبعد أن عملت هذه الرّواية على الالتحام مع الواقع المغربي،وما عاشه ويعيشه المواطن فيه،راحت تبني فضاء روائيّا مسايرا له،استدعى

---

[1]–بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي.رباعية الخسوف لابراهيم الكوني(نموذجا)،ص152

[2]–المرجع نفسه،ص171

[3]–المرجع نفسه،ص نفسها

[4]– المرجع نفسه،ص185

أماكن متعدّدة من الواقع الخارجي المرجعي،كانت شاهدة على تلك الأحداث بعدما تواشجت مع شخصيات الرّواية الّتي ربطت معها علاقات وطيدة لتصبح أكثر من مجرّد حيّز جغرافي تجوبه وتتحرّك فيه.ولأنّ المكان مثل غيره من مكوّنات الرّواية يسعى لتشكيل حضور فنّي وخلّاق فيها،فقد أبان حضوره المستحدث عن قيمة مضافة في عمليّات التّأويل والدّلالة،فالقارئ وهو يستقبل مكانا روائيّا واقعيّا عامرا بتلك الشّخصيات مثلا،يملك عنه خلفية،فإنّه يعمل على استثارتها بمجرّد تلقّي أسماءه،ليتجلّى المكان ماثلا أمامه في صورة مرئية تحرص على نقل عالم الرّواية بكل ما يحمله من تجاذبات وتصادمات.ولو عدنا إلى العالم الخارجي الواقعي في هذا المنجز الروائي لوجدنا الرّواية ثريّة بنماذج حيّة وكثيرة،لها علاقة مباشرة بحياة المواطن المغربي وطبيعة معيشته،وقد جاءت كلّها نابضة بالحركة والحيوية،إذ وقفت على بنيات مكانية جاءت مرتبطة بصفة مباشرة بمحطّات الرّواية على تعدّدها،بل جاءت بوّابة على رأس كلّ واحدة منها لتحييد القارئ إلى فضاء عام مميّز ومحدود،ثمّ تتشظّى إلى أماكن فرعية مفعمة بالفعل وتعكس تحركات الشّخصيات الكثيرة وهي تمارس نشاطاتها،وقد تراوحت كلّ البنيات المكانية بين قطبين مركزيّين هما:**الدّاخل(المغرب)/الخارج(روسيا)**

1.الدّاخل (المغرب):

شكّل المغرب فضاء هاما ضمن استراتيجية بناء المكان عند سباطة،إذ حضرت عدّة أماكن مغربية وبقوة في رواية الملف 42،وعملت على نقل مجريات ما يحدث على أرضها على المستوى الاجتماعي والسّياسي والأخلاقي والاقتصادي ...فمن الوهلة الأولى الّتي يستقبل فيها القارئ بعض فصول الرّواية يقف أمام وحدة مكانية تسعى إلى تجسيد مشاهد من العالم الخارجي عن طريق أماكن فرعية تشكّلها في المجمل،وهي أماكن لها علاقة مباشرة مع المواطن المغربي الّذي يعيش داخل حدود بلده.ولعلّ اهتمام سباطة بقضيّة واقعيّة وثّقها التّاريخ وتناقلتها الأقلام "الزيوت المغشوشة جرّاء الوجود الأمريكي بالمغرب" أملى عليه تبنّي وحدات مكانية حقيقية وواقعيّة أيضا،خاصّة في ظلّ طريقة التّناول الّتي جاءت في شكل بحث وتحرّي،انطلاقا من صور تحمل في حدّ ذاتها أمكنة محلّية بالمغرب،شكّلت لوحة التّوجيه نحو حقائق مهمّة متعلّقة بالقضيّة،وقد كان ذلك على يد

شخصية كريستين ماكميلان الّتي دفعها الجفاء الإبداعي إلى إعادة بعث قريحتها من بوابة المغرب وماضي والدها العسكري الأمريكي هناك في ستّينات القرن الماضي،إذ دفعتها مغامرتها البحثية بصفة خاصة حول الزّيوت المغشوشة الّتي كلّفت المواطنين المغاربة ثمنا باهظا مازال البعض يدفع ثمنه إلى يومنا هذا،إلى الاحتكاك بأكثر من شخصية وزيارة أكثر من مكان داخل المغرب متقصّية وسائلة ومحقّقة.إضافة إلى شخصية زهير بلقاسم خاصّة في بدايات ظهورها،فقد تحرّكت في عدّة أمكنة هناك،شهدت أحداث كثيرة،ارتبطت بشكل خاص بمكانين بارزين هما:المنزل الشّاطئي بسيدي العابد وفيلا حي الرّياض.فمن غير المعقول أن تغيب مدن وقرى المغرب عن ساحة العرض وإن كانت بأوصاف جزئية مقتطعة من الواقع،إذ يعيش القارئ حينها مجريات الأحداث كأنّها ماثلة أمامه،بعيدا عن جفاء التّاريخ وحده،إذ يحرص الرّوائي حينئذ على حسن تقديم المشهد بالجمع بين التاريخ والجغرافيا في الآن ذاته.

2.الخارج (روسيا):

شكّلت روسيا فضاء ثانيا بأماكن عديدة،تحرّكت فيها الشّخصيات ووثّقتها بأحداث بارزة كانت شاهدة على ذلك ولم تنفصل البتّة عن أحداث الدّاخل في الوقت ذاته،إذ برز هذا الفضاء بأمكنة لها حضورها في العالم الخارجي،ويملك القارئ ماض عنها في مخيّلته بمجرّد سماع اسمها،حتّى وإن اختلفت في بعض تفاصيلها باعتبارها أمكنة روائية لا جغرافية تخضع في الأخير لسيطرة الرّوائي وخياله،ومع ذلك تظلّ بالضّرورة تعيده إلى الواقع الّذي يشكّل حضورها الواقعي والفعلي ومنطلقها الأوّل.وقد جاءهذا الفضاء (الخارج –روسيا)في هذه الرّواية هو الآخر بنيات مكانية بارزة تتصدّر بعض فصول الرّواية وتنشطر بعدها إلى تفرّعات مكانية تساير عالم الشّخصيات وتعبّر عن مقاصدها ونفسيّاتها وكلّ تحرّكاتها.وإذا كان المغرب فضاء رحبا لقصّة كريستين ومن شاركها من شخصيات أخرى فيها كرشيد بناصر ولبنى...فقد برزت روسيا بعدّة أمكنة حقيقية فيها،بيئة لحكاية ثانية بطلها زهير بلقاسم.إذ شكّلت هذه الأخيرة منفاه الإختياري،بعد أن ذاقت به السّبل في وطنه الأم

(المغرب)،ففرّ هاربا خارج حدود الجغرافيا الّتي ولد وكبر فيها حتّى أصبح شابّا،لعلّه يتجاوز خيبات الدّاخل الّتي جعلته فتى فاسدا.

لقد كان طموح الطّبيب المستقبلي مشروعا،سطّرته له والدته حنان الفارسي بحروف من ذهب،بعيدا عن ماض أسود شكّل له فزّاعة في بلده المغرب،فاختارت له روسيا أمّا ثانية،لتتجاوز عنه خطاياه وتبقيه أمام واقعه الراهن ومستقبله المأمول،فشهدت بذلك أماكن مختلفة في روسيا عن حضور زهير وسعيه نحو تحقيق هذا المشروع الحلم،لتكشف أحداث الرّواية تواليا عن مستقبل أكثر قتامة ممّا خاف منه في بلده،بعدما اتّخذته السّلطات الرّوسية حلّا بديلا لفشلها في حلّ معادلة أمنية كان بطلها قاتلا محترفا نشر الذّعر في بيتسا بارك،وجعلها مقبرة للعديد من زائريها،إذ عجزت عن تحديد هويته والقبض عليه،فاغتنمت فرصة الهجوم المسلّح على مسرح موسكو وضياع وثائق ثبوتية زهير باعتباره كان أحد ضحاياه،ليكون هو القاتل المتخفّي المبحوث عنه في قضية قتل زائري حديقة بيتسا بارك،لتبدأ بعد ذلك يوميات و رحلات العذاب في الأزمنة والأمكنة المتوالية،الّتي لم ترض أن تنتهي وترسو في محطة النّهاية إلا بعد مرور الأشهر والسّنين.

فبين فضاءين عامين أساسيين زاخرين بأمكنة حقيقية أرشدت المتلقّي ووجهته لرسم صورة مبدئية عن مسرح الأحداث الّتي كانت شاهدة على أفعال واقعية،ظهرت الشّخصيات منسجمة مع فضائها المكاني،لتعبّر عن مقاصد المبدع ورؤاه في تجسيد ما شاء من العالم الخارجي بتفاصيل أبدت تواشجها مع طبيعة الحياة والأفكار في عالم الرّواية ككل.

ومن تمظهرات المكان المرجعي في هذا المنجز الرّوائي،أذكر النّماذج التّالية الّتي وردت في شكل ثنائيات متقابلة تنمّ عن رؤية استراتيجية وتميّز إجرائي،عمد إليه الرّوائي للرّفع من مستوى الخلق الفنّي والبناء السّردي المغاير للرّواية العربيّة المعاصرة:

1.ثنائية الدّاخل /الخارج(البيت/حقول القمح)

أ.البيت:

يعدّ البيت أحد الأماكن المرجعية المركزية الحاضرة بقوّة في الرّواية،فقد كان شاهدا على العديد من أسرار الشّخصيات وتحرّكاتها وهي تحكي عالمها بما يحمله من أحزان أو أفراح،إذ لم يعد مجرّد هيكل يأوي شخصيات،بل أصبح هو الآخر جسدا يلتحم مع واقعها بكلّ أبعاده ليعكس حيثياته للقارئ،وهو يستدعي الآلة الوصفية بكلّ تقنياتها وقد وردت هذه البنية المكانية الهامّة في محطّات معتبرة،على غرار منزل كريستين،منزل حسين الفاضلي،منزل البشير الطاهري،المنزل الشاطئي في سيدي العابد«شمس ساطعة،رمال ذهبية،ومياه باردة تتطلّع إليك بإغراء حقيي راجية منك معانقتها»[1]فهذا الأخير مثلا شكّل إقامة ثانوية لأسرة زهير بلقاسم،فتموقعه في الشاطئ في منطقة محروسة ووجود خادمة فيه،هو انعكاس للمكانة الاجتماعية لهذه الأسرة،ثمّ إنّ كلّ زاوية من زواياه تعمل على نقل ما حدث فيها،ففيه مارس يونس بلقاسم نزواته المتعدّدة،وهتك ابنه عرض الخادمة،وأهانت حنان الفارسي الخادمة وأمرتها بتنظيف المنزل إرضاء لابنها المدلّل لعلّه ينجح في اجتياز البكالوريا،بعد توفير الظّروف المواتية له..فكل ذلك شهد عليه داخل البيت الشاطئي وحاول نقله إلى القارئ في محاولة منه لنقل أسرار كتمتها أسواره وجدرانه المحصنة.

ب.حقول القمح:

و في الجهة المقابلة،وردت حقول القمح بوصفها مكانا مرجعيّا مركزيّا خارجيّا،إذ جاء حضورها مكشوفا،لا أسوار ولا جدران تحصّنها وتحجب الرؤية عمّا تحويه ويقع فيها،وقد وردت هذه الحقول في خضمّ البحث في ماضي ستيف ماكميلان من خلال صور تركها مخفية وسط أحد كتبه:«حقول قمح مترامية الأطراف،ومراهقان

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 25

في السادسة عشرة من عمرهما تقريبا.تعرّفت على ملامح والدي بسهولة»[1] إذ كشفت بعد استنطاقها عن بيئة ريفية شهدت على جانب من حياة الأمريكي،قبل أن يغادر بلده نحو المغرب،فحقول القمح تبقى تحمل إلى حدّ بعيد دلالات الحياة البسيطة الّتي كانت تعيشها الشّخصية،إذ يرتبط هذا المكان بالبساطة والقروية والمكانة الاجتماعية والاقتصادية العادية،فهو بذلك دلالة رامزة،تنطق بأكثر من معنى،وهوما دفع بكريستين إلى الاستعانة ببراندون ورشيد بناصر لاستنطاقها وكشف ملابساتها وحيثياتها.

2.ثنائية الظّاهر/الباطن(السّجن /اليورانيوم)

أ.السّجن:

يشكّل السّجن مكانا مرجعيّا مركزيّا تاريخيّا ظاهرا،ينفر منه عامّة النّاس ويتمنّون الإقامة بعيدا عنه،إذ يعدّ تقييدا لحرّيتهم وحركاتهم الاختيارية،بعدما يفرض على من يقيم فيه حياة إجبارية،وفي هذه الرّواية برز السّجن مكانا فاعلا في مساحة واسعة من حكاية زهير بلقاسم،إذ شكّل إقامة لسنوات طوال من حياته،وفي عادة هذا المكان أنّه يأوي المجرمين والمتجاوزين للقوانين،غير أنّه ظهر في هذه الحكاية وهو يأوي شخصا بريئا ومظلوما،لفّقت له تهمة القتل زورا وبهتانا لتسبّب له معاناة وحياة قاسية داخل غيابات السّجن:«أن يتمّ إجباري على ارتداء أسمال بالية،والتقاط عدّة صور لي،والتلاعب قليلا بملامحي ببرامج الحاسوب المتطورة في مخافر الشرطة،ثم الإعلان رسميّا عن إلقاء القبض على سفّاح الحديقة»[2]وقد نقل زهير من سجن بموسكو إلى سجن أكثر مضرّة وعذابا وهو«سجن محصّن،يطلق عليه اسم G14/10،في ضواحي مدينة كراسنوكامنسك بسيبيريا الشرقية» [3]إذ تحوّل فيه إلى شبح فقد الكثير من ملامحه،ليدنو في الأخير من نهايته الأخيرة لولا عدالة الله عزّ

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 98

[2]–المصدر نفسه،ص 256

[3]– المصدر نفسه،ص 258

وجلّ الّتي سخّرت له زميله الطّبيب سيرجي،ليخلّصه من هذا الجحيم بتهريبه خارج روسيا الّتي شكّلت له كابوسا يطارده في نومه واستيقاظه.

ب.اليورانيوم:

يدرج هذا المعدن ضمن المكان المرجعي المركزي التّاريخي الباطن،إذ يستقرّ هذا الأخير في الأرض بعيدا عن أنظار الأعين في الأصل،حيث يشغل مساحة منها هناك،وقد ورد هذا الأخير في مدينة كراسنوكامنسك السيبيرية الّتي تضم أصعب سجن روسي رحل إليه زهير بلقاسم،وقد جاء ذكره في سياق حديث أحد حرّاس السّجن معلّقا على الحالة المزرية للسّجين زهير:«سيموت مثل من سبقوه،ماذا تتوقع من سجن بني فوق منطقة تسبح في بحر من اليورانيوم»[1] ويعدّ اليورانيوم مادّة مهمّة بالنّسبة لمختلف دول العالم،كما يشكّل بالمقابل خطرا عليها و تهديدا لها إذا أساء الانسان استعماله،خاصّة في ظلّ إمكانيات الاستعمال المتنوّعة المتاحة له.

3.ثنائية المرتفع /المنخفض(الأشجار/القبر)

أ.الأشجار:

تعدّ هذه الأخيرة من أهمّ النباتات على سطح الأرض الّتي تتعدّد فوائدها في المحيط بصفة عامّة،سواء بصفة مباشرة أو غير مباشرة،وقد أصبحت الأشجار شاهدة على كثير من أحداث الروايات،بل شكّلت في بعض منها رمزا ذا دلالة خاصّة،لها جذور ضاربة في الماضي أحيانا،لتصبح حينها مكانا مشعا بالرّمزية المرجعيّة،الّتي ترتبط معانيها بأحداث راسخة في الذّاكرة الإنسانية،أمّا في هذه الرّواية فقد ورد ذكرها باعتبارها واحدة من أدوات الآلة الوصفية لأحد أمكنة الرّواية وهو بيتسا بارك،كما نقف على ذلك في المقطع التالي:«استحالة حراسة 22كيلومترا مربّعا من مساحات خضراء تغطي بعضها الأشجار»[2]

---

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص309

[2]- المصدر نفسه،ص276

ب.القبر:

يعدّ القبر مكانا مرجعيا منخفضا،إذ هو البنية المكانية الّتي تخصّص عادة للأموات بعد نهاية مسيرة الحياة وانتقالهم إلى عالم آخر،ويكون منخفضا مقارنة بسطح الأرض بعدما يتمّ حفره وتهيئته بعمق معيّن،ويرتبط هذا المكان بدلالات الحزن والفراق والوداع الأخير لمن فارقونا،وإذا كان القبر هو المأوى الأخير للإنسان بعد موته إذ لا وجود أو ظهور له بين الأحياء بعدها،فإنّه في هذه الرّواية جهّز على غير العادة لإعادة حياة شخصية من جديد،ونقصد بالذّكر زهير بلقاسم الّذي عاد بعد موته المؤقّت ووضعه في كيس الأموات:«حقنني صديقي بمخدّر قال بأنه سيفقدني الوعي ويخفّض عدد دقات قلبي بشكل مؤقت...وضعني سيرجي في كيس أسود مخصص للموتى»[1] إذ لم يجد صديقه سيرجي طريقة لتخليصه من حياة البؤس في السّجن الملعون إلّا بـ"وفاة مؤقتة" يستطيع بها إخراجه من هذا المكان وهو ما كان له:«عندما حملتنا سيارة الإسعاف خارج السجن لـ«دفني»بمقبرة المدينة،علمت بأنه لم يجد أدنى صعوبة في رشوة سائقها مع حارسين مرافقين...تعاونوا على وضع تابوت فارغ في القبر المعدّ لاحتضان جسدي»[2]فالقبر قد يشكّل بذلك ثنائية ضدّية مع الأشجار،والفرق بينهما إنّما هو الحيّز المكاني وتموقع الوحدة المكانية الّتي تشغلها الشّخصية وتمارس نشاطها فيها،حيث ظهر هذا المكان الواقعي الّذي لا يخفى على عامة النّاس في محلّ جغرافي يدنو من سطح الأرض وما يعلوها من مظاهر الارتفاع الأخرى كالهضاب والجبال وغيرها .

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 340

[2]– المصدر نفسه،ص341

4.ثنائية القريب/البعيد(المغرب/كازاخستان)

أ.المغرب:

ظهر المغرب بعدّه فضاء مرجعيّا قريبا تحرّكت فيه كثير من الشّخصيات ومارست حياتها اليومية بما فيها من صراعات وصدامات،إذ هو البلد الّذي ينتمي جغرافيا إلى قارة إفريقيا،يضمّ وحدات مكانية عديدة كانت مسرحا لوقائع شخصيات عديدة ولدت وكبرت على أرضه على غرار زهير بلقاسم،حنان الفارسي،يونس بلقاسم،رشيد بناصر،لبنى العفوي وغيرهم،وقد لجأ الرّوائي سباطة إلى عدّة مدن فيه،استهل بها وقائع فصوله،بعدما وضع كل واحدة منها على رأسه ليشد انتباه القارئ إلى واقعية ما سيأتي من أحداث بعدها،فيصدّقها لاعتبارها وقعت في مدن معروفة لديه،خاصّة في ظلّ اعتماده أيضا على شخصيات بأسماء من تلك البيئة،ومن تلك المدن نجده يذكر:المكينسية،الرباط،الدارالبيضاء،القنيطرة...فأحياء وشوارع هذه المدن شكّلت أماكن لتلك الشّخصيات وهي تمارس حياتها،لتكشف عن أسرارها ومشاعرها وتبيّن مبتغاها ومقاصدها،سواء كانت في قلب هذه المدن كحي الرّياض،أو في ضواحيها كدوّار الحاج قدور.أمّا الحكايات الرّئيسية الّتي دارت في هذا الفضاء فنجد قصّة زهير بلقاسم في بداياتها ونهاياتها،إذ شكّل المغرب فضاء لقصّته،بداية من دراسته الابتدائية إلى حصوله على البكالوريا،ثم بعد عودته من سفره في روسيا وبحثه عن الخادمة في محاولة منه لتكفيره عن ذنبه،إذ شكّل كلّ من حي الرياض بالرباط والمسكن الشاطئي بسيدي العابد مكانين أساسيين قضى فيهما زهير بلقاسم باعتباره شخصية رئيسية أغلب أوقاته،وشهدا على أهمّ لحظات حياته بمرها وحلوها،كما نجد أيضا قصّة رفيق خالدي الّتي ظلّت غامضة لسنوات طوال،إذ دفع البحث عن حقيقتها بشخصيات عديدة على غرار الفاضلي،لبنى،رشيد بناصر إلى زيارة عدّة أماكن معروفة في المغرب،خاصّة أنّها اختفت مخلّفة بعدها إشارات وجودها،إذ زارت تلك الشّخصيات أماكن مثل دوار الحاج قدور....وهي كلّها أماكن لا يصعب على أيّ مغربي معرفة تفاصيلها وتذكّر أوصافها،كونه يعيش فيها،ويمارس حياته الواقعية في أزقتها وشوارعها.

ب.كازاخستان:

شكّلت كازاخستان فضاء مرجعيّا بعيدا،فهي إحدى الدّول الآسيوية الّتي ساهمت (كوحدة مكانية) في بناء وهيكلة الفضاء العام للرّواية وإن كان ذلك بصفة ثانوية،إذ جرت على أرضه وقائع وأحداث بعدما حطّت فيه إحدى الشّخصيات: "زهير بلقاسم"،وقد ظهر هذا المكان بعيدا عن البيئة الأم لهذه الشّخصية ("المغرب"موطن زهير ومنبته الأصلي).لقد شكّلت كازاخستان المحطّة الأساسية في حياته،إنّها نقطة تخلّصه من المجهول وعبوره نحو عالم آخر يخلّصه من سجون روسيا،ففيها تخلّى زهير عن شخصيتيه اللّعينتين اللّتين عرف بهما وسبّبتا له حياة مريرة،إذ ظهر بشخصية ثالثة"وجدي غنيم " كانت الكفيلة بأن تعيد له إنسانيته المفقودة وقيمته المسلوبة كمواطن حر،يتمتّع بحقوق كما الواجبات،على غرار التّنقّل والسّفر،وبموجب ذلك غادر زهير هذا البلد وكانت وجهته النّهائية المغرب من جديد،والّتي عاد لها وهو منقسم إلى ذاتين،فالرّوح والجسد لزهير،بينما اللّقب والاسم هما لوجدي غنيم اليمني ومع ذلك لم يبرز أيّ صراع بائن بين الوجهين،إذ حرص زهير على الوفاءبوعده بعد عودته إلى موطنه الأصل وهو البحث عن الخادمة ومراجعة ماضيه معها،وقد بدأت رحلته بالبحث عن السمسار الّذي قابله ليرشده إليها:«كما توقّعت،لا يعلم السمسار شيئا عن حال الغالية الآن،لكنه يعرف الدوار الذي تنحدر منه،وكل الدواوير المحيطة به...خطوة مهمّة ستقودني أخيرا إلى إغلاق دائرة عذاب»[1] وهوما وقع بالفعل،ثمّ راح يبحث ويسأل عنها لكنّه فشل في إيجادها ليبقى في الأخير رجلا اعترف بخطئه وحاول التّكفير عنه،في إشارة إلى موت شخصية زهير المدلّل والطّائش، وعودة شخصية الرّجل الصّالح والطّيّب والشّجاع،الّتي كان عليها في بدايات حياته الأولى أيّام الطّفولة وهو تلميذ في المرحلة الابتدائية.

كما نجد في موضع ثان رواية الجحش السوري تزخر بفضاء روائي شاسع،تنوّعت فيه الأمكنة وتشعّبت لتواكب مختلف المحطّات الّتي برزت فيها الأحداث ودارت فيها الوقائع،إذ شملت رواية أسماء معيكل فصولا متعدّدة،كان لكلّ فصل منها فضاء خاصّ يختلف عن الآخر،بحكم انتقال الأحداث من فضاء لغيره في ظلّ

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص363

تمحورها حول شخصية الرّاوي(أوديب)الّذي جاءت الرّواية قصّة لحكايته،منتقلا بين الآدمية والمسخ الحيواني،والمتمعن في تلك الأمكنة يلحظ بداية استعمال أماكن مألوفة في محيط المتلقّي،سواء من حيث مسمياتها أو الجزئيات الواصفة لها،على غرار الثّانوية،الحظيرة،السوق، المقبرة،البساتين،المرعى،الميناء،الجبل،النفق...ولم يكن ذلك سوى تقنية من الرّوائية لجعل القارئ أكثر قربا من الوقائع،فيعيشها بكلّ جوارحه خاصّة وأنّ الموضوع العام للرّواية (احتجاج سوريّين على النظام الحاكم) ليس متخيلا،بل واقعا عاش فصوله السوريّون،فبين حقيقة الموضوع وواقعية الأمكنة،تتولّد جاذبية يصعب على القارئ التملّص منها،إذ تصبح الأحداث حينها أشكالا لرسم صور عن كلّ ما عاشه السوريّون هناك إبّان تلك الفترة ومن ثمّة عرض مجريات تمكّن المتلقّي من تقديم تأويلات لمختلف السّلوكات والأفعال الّتي شكّلت كينونة الرّواية ومن ثمّة الموضوع العام.

وإذا كان الفضاء الرّوائي قد تشكّل من أماكن عادية وغير بارزة،لها مرجعيات حقيقية في العالم الخارجي،فقد استطاعت أسماء بهذه التّوليفة من الأماكن العادية بناء فضاء روائي قيّم استطاع استيعاب المقاصد،وإثارة انتباه القارئ باعتمادها على الخاصية الجديدة في اللّغة الواصفة،والّتي تستهدف الفضاء الملغّز من خلال معاداة سيطرة المسحة الواصفة للأماكن،وجعلها مساحة مطروحة لاجتهادات المتلقّي في التّفسير والتّأويل،انطلاقا من الإشارات والتّلميحات المكانية السّطحية الّتي يكتفي الرّوائي بالكشف عنها،فيساهم المتلقّي حينها في بناء الرّواية وهو يلجها لتصبح مساحة شاسعة للتوقّع في ظلّ تحرّره من حصر علاقته بها.

ومن الأماكن الّتي شكّلت نماذجا لهذا النّوع من الوصف نذكر على سبيل التمثيل:

أ.حظيرة الحمير:

هي مكان خصّصه مقاتلو آل قداح لتجميع الحمير به،حيث اكتفت الرّوائية بإشارات خاطفة عن هذا المكان:«لم تكن الحظيرة سوى رقعة صغيرة من الأرض،محاطة بسور من الأسلاك الشائكة، ومكشوفة،لا تقينا

حرّ الشمس،ولا مطر السماء»[1] إذ ذكرت بأنّها صغيرة غير مغطاة ومحاطة بأسلاك شائكة،فبناءعلى هذه الإشارات الوصفية المتواضعة والسّطحية،يطلق المتلقّي العنان ليستنطق المكان ويكوّن صورة عنه في ظلّ تخصيصه للحمير المحجوزة من طرف أشخاص كشفوا عن الشرّ الّذي يتطاير من أفعالهم،وبين هذا وذاك تنكشف صورة المكان البائس للمتلقّي بعد ربط ملامح المكان بأصحابه ومقاصده من جهة أخرى،إذ لم يكن سوى رقعة محدودة المساحة تكدّس فيها الحمير الّتي غنمت في ظروف قاسية ،ليستعمل ما نجا منها من الموت في نقل الغنائم وأغراض أخرى لا تخطر إلّا على بال الشّيطان.

ب.بيت الحطاب بوسليمان:

شكّلت شخصية الحطّاب حضورا لافتا في الرّواية من خلال تحرّكاته في جزء معتبر منها،بعد أن وجد أوديب(الجحش)في الغابة،وأخذه معه إلى البيت لتبدأ بعدها قصّتهما مع أحداث يومية جديدة،وفي سياق كشف هذه الشّخصية للمتلقّي،اكتفت أسماء معيكل أيضا بمعلومات شحيحة عن بيته،إذ جاء بعضها على لسان أوديب في قوله:«أنا أرى كيف تتشارك أسرة كاملة الحياة مع البهائم في غرفة واحدة،بضعة أمتار تفصل بينهم»[2] فهي بذلك تعلم المتلقّي بإقامة العائلة في بيت من غرفة واحدة إلى جانب حيواناتها دون ذكر تفاصيل أكثر لهذا المكان الّذي يبدو من خلال هذا الوصف أنّه أشبه بسجن جمع فيه معاقبون إجبارا بين جدران أربعة،لا تتجاوز مجرّد سترهم عن العراء،خاصّة و أنّ السّاكنين فيه مختلفو الأجناس أو الكينونة.

إنّ أبسط ما يمكن للمتلقّي استنطاقه من هذه التّعابير البسيطة هي معاني الفقر والغبن والضّعف وغيرها ممّا يمكن أن يكشف عن صورة العائلة المحرومة في براري الرّيف،خاصّة مع تحسّن حال الأسر الّتي تعيش فيه في القرن الحادي والعشرين،بعد أن انتقل التمدّن إلى الأرياف و أصبحت مدن منتشرة في قلبها.ولعلّ بيت الحطّاب

---

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص52

[2]– المصدر نفسه،ص64

مجرّد عيّنة عن صورة الرّيف السّوري الّذي يبدو من خلال ذلك بعيدا عن ملامح الزّهو و الاستقرار الّتي تتنافى مع الحياة البائسة الّتي أبانت عنها ظروف الحطّاب.

ج.بيت مطانيوس الريفي:

ذكر له الرّاوي وصفا في المقطع التالي:«كان بيتنا ريفيا مكونا من غرفتين وشرفة،تحيط بهما بعض الأشجار»[1] ليفتح به أفق التخيّل لدى المتلقّي نحو رسم صورة واسعة مكتملة،تتناسب مع هذه البيئة الجغرافية بكلّ مكوّناتها وما قدّم من إرهاصات وصفية،فمطانيوس أتى إليه وكأنّه منفى بالنّسبة له،ليكون بمقداره مواصلة العمل الخيري للكنيسة في ظلّ المضايقات الّتي باتت تهدّد عملها من طرف بعض الخارجين عن القانون،ورغم أهمّية هذا المكان بالنّسبة للشمّاس مطانيوس،إلا أنّ الرّوائية اكتفت بمجرّد وصف ظاهري وسريع له دون الغوص في تفاصيله،والّتي تجعله مملّا ومنفّرا بالنّسبة للقارئ،فبيت الشمّاس انتقل إليه بغية تقديم خدمات للآخرين ومساعدتهم على تجاوز الفقر والحرمان،ومن ثمّة سوف يختلف بالضرورة عن ذاك المخصّص للنّزهة والسّياحة،والّذي يهيّأ لما سيقدمه من خدمات فيوفر أفضل وأحسن التّجهيزات والأدوات لتقديم الإقامة الممتازة،أمّا هذا البيت باعتباره أحد دعائم الكنيسة في عملها،فسيبني المتلقّي حتما صورة مغايرة عما ذكر،لأنّه خلوة المنتمين للكنيسة والّذين يشكّل التعبّد مسعاهم الأوّل.

أما بالنّسبة للتنوّع المكاني الّذي شكّل نواة الفضاء الرّوائي في رواية الجحش السّوري،فأقف على وجود نماذج للحضور المكاني الجديد بوجهيه المرجعي والآخر،وإن ظهر النّوع الثّاني باهتا في ظلّ تركيز الرّوائية على التّعريف بحيثيّات قضية واقعية أكثر من الإمتاع ،ومن أمثلة المكان المرجعي أقف على ثنائية **الأمكنة المركزية /الأمكنة اللامركزية.**

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص235

أمّا بالنسبة للأمكنة المركزية فنجد:

1.البيت:

يشكّل البيت المكان الآمن الّذي يتخيّره الإنسان عادة للرّاحة،ويظهر هذا المكان ليأوي العائلة وهي تقضي حياتها اليومية به مهما كان البيت،فقد كانت عائلة أوديب تستقر فيه راضية وسعيدة وهو يقع في المدينة:«توجهت نحو المدرسة كالمعتاد.درجت على الذهاب مشيا على الأقدام،إذ لم تكن المدرسة بعيدة عن بيتنا...اعتدت تأمّل الطريق،الذي أسلكه إلى المدرسة في الذهاب والإياب» [1] إلى أن حوّل سلّاخ الجحش حياتهم إلى جحيم باقتحاماته الكثيرة في مختلف الأوقات ليتحوّل البيت إلى مكان خال وتعيس.وفي المقابل نجد بيت الحطّاب بو سليمان يوجد في الرّيف وفي حالة مزرية،لكنّ العائلة تعيش حياتها فيه بصفة عادية متكيّفة مع تلك الظّروف الصّعبة لها ولحياة سكان الريف عامة:«دهشتي تزداد أكثر فأكثر،وأنا أتفحّص البيت،أعني الغرفة التي تجمعنا،غرفة مستطيلة بعشرة أمتار تقريبا،يتوسطها عمودان خشبيان كما لو كانا جذعي شجرة سنديان ضخمة في الأصل»[2]

2.الخيمة:

تعدّ الخيمة بيتا من نوع آخر(بيت متنقّل)،يرتبط بصفة خاصّة بالسكّان المتنقّلين،وفي رواية الجحش السوري،ربطت الرّوائية البيت بمكان سريان الوقائع بدقّة،فلمّا كانت الأحداث في منطقة صحراوية،راحت تصف بيت شمسة وأباها بأنّه خيمة مغروسة بين الكثبان الرّملية،ينتقل معهما أينما ارتحلا وحلّا:«لمحت خيمة صغيرة

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص16

[2]–المصدر نفسه،ص 64 ،65

تنتصب غير بعيد من المرعى»[1] في مكان الإقامة تماشيا مع البيئة الّتي جرت فيها الأحداث،ومن ثمّة فأسماء معيكل عملت على التّنويع في المكان الذي تتحرّك فيه مختلف الشّخصيات وهي تعيش حياتها.

3.السجن:

هو الآخر مكان إقامة،غير أنّه إجباري،يقيّد حرية المقيم ويجعل حياته صعبة،ويرتبط ذكره عادة بالمجرمين والخارجين عن القانون،لكن في هذه الرّواية،كشف عن ظهور آخر للسّجن،مخالف لما تعوّد عليه القارئ،إذ أطلّ عليه مكانا مقيّدا لحرّية مظلوم،وشخص متّزن لم يرتكب جريمة ولم يخرج عن القانون،ليتجلّى بذلك مكانا خاطئا له،وهو المعروف بأنّه موقع لإعادة التربية لمن ساءت أخلاقه وتصرّفاته،من ذلك ما حدث للأستاذ أوديب الّذي عرف في حيّه برزانته وابتعاده عن المشاكل وحبّه للعمل،ليبتلى بما لا ناقة له فيه ولا جمل،فيصبح بجرّة قلم مجرما يتعرّض لأقصى العقوبات الّتي لا يعرف لها سببا:«خرجوا بي من وسط بيتي،لا أعرف لماذا،حشروني داخل سيارة جيب عسكرية،ومضوا بي .

خمّنت أن يكون الأمر متعلقا بما حدث في المدرسة،وأنهم يودّون الاستفسار مني عن بعض المعلومات،والتحقيق مع كل من في المدرسة»[2]

في حين من أمثلة **الأمكنة المرجعية اللّامركزية** أذكر:

1.الجبل:

هو مكان فسيح ومرتفع يقع خارج المدينة،ويقطنه عدد قليل من الناس في العادة أو يخلو منهم تماما،وفي هذه الرّواية جعلت المبدعة الجبل مكانا هاما يعجّ بالحياة بعدما كان مسرحا لأحداث فصل كامل من فصول الرواية (جبل آل سلطان)،إذ قصده أوديب بعد إقامته مع آل غسان،وتذمّره من قتلهم للشمّاس وزهراء بأبشع الطّرق،مكث

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص 163

[2]–المصدر نفسه،ص19

هناك تحت رعاية الشّيخ الشّعشعاني الّذي أعلنه مع أقرانه من الشّيوخ العقّال:«جحشا مقدسا»[1]بمنزلة ولي صالح،لتبدأ مسيرة يوميّات جديدة يشهد فيها على طقوس عجيبة غريبة،لم يكن يتخيّلها يوما،ثمّ إقراره بـ:«لطف معشرهم،وكرمهم وحسن ضيافتهم، وشهامتهم ونخوتهم»[2]

2.الوادي:

هو مجرى الماء الّذي تكون الحياة خضراء حوله،وظّفته الرّوائية باعتباره المكان الآمن في تل الورد،قصدته الأطراف الّتي نأت بنفسها عن الصراع الدّائر بين آل قداح وآل جراح،إذ حرصوا على «تحييد أنفسهم منذ البداية تجاه الأطراف المتصارعة،فلم ينخرطوا في الاحتجاجات،لم يساندوا آل جرّاح،كما لم يظهروا العداء لآل قدّاح»[3]بعدما وجدوا هذا الوادي(آل غسان) محايدا عن كلّ ما يدور بالحرب،زيادة على نشاط الدّير هناك و الّذي تمثّل في نشر التّآخي و مساعدة المحتاجين والنازحين من السكان.

3.القبر:

ورد القبر في الرّواية في سياق حركة الشّخصيات وتحرّكاتها وهي تعيش حياتها،إذ كان أحد الأماكن الّتي شكّلت الفضاء الرّوائي ككل والّذي ساير توجّه الرّواية نحو الإيهام بواقعية شخصيّاتها وأماكنها وأحداثها...لقد برز هذا الحيّز الجغرافي ليضاف إلى الأماكن الّتي شهدت على عموم الحياة الصّعبة الّتي يعيشها السّوريون،إذ أصبحت البلاد غير مستقرّة،حياة الإنسان فيها بلا قيمة عند الكثير.وحتّى تظهر الشّخصيات وهي تقوم بأفعالها بصفة عادية،عملت الرّواية على ذكر مناسبة وفاة برهوم بن الحطاب بو سليمان،وراحت تعرضها بالتّفصيل كما

---

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 262

[2]–المصدر نفسه،ص264

[3]– المصدر نفسه،ص 227

جاء ذلك على لسان أوديب:«حينما وصلنا المقبرة،وضعوه على الأرض ثم وقف الإمام أمام وسطه،ومن خلفه الرجال،بينما ظلت النساء منتحيات جانبا،وصلّوا عليه صلاة الجنازة، بعدها دفنوه في القبر الذي جهز له»[1]

4.السهل:

ولئن كانت هذه الأماكن ذات مرجعية واقعية في العالم الخارجي،إلّا أنّ ذلك لا يعني حضورها كما هي،إذ عملت الرّواية على محاورتها وإخضاعها لتوجّه ومقصديّة الأفعال والشّخصيات والمقصد العام،لتكون في أبسط صورها خادمة ومفسّرة ومعبّرة ومنسجمة مع رؤية الرّوائية للحياة والعالم والقضيّة السّورية بصفة خاصّة،ليبقى في الأخير مكانا حقيقيا خاضعا لتعديل اللّغة الّتي تخلقه،ثمّ تقدّمه في شكل تعابير متّسقة من الكلمات.

وكمثال ثالث على هذا التجلّي للمكان الروائي،نقف عند رواية رؤوس الشياطين الّتي شملت فضاء روائياً شاسع المساحة،بما تشمله من أمكنة في الريف والمدينة على حدّ سواء،فقد حرص الرّوائي من خلاله على إثارة المتلقّي بلغته الواصفة الّتي تجاوزت مجرّد وظيفتها الجمالية،ليفعّل حضوره بموجوداته،ومن ثمّة خلق عالم الإبداع الأدبي بوصفه تجربة مفتعلة خاصّة بالمبدع،وإن ظهرت عليها مطابقة مع العالم الخارجي الواقعي.

وقد كانت الانطلاقة الأولى بالنّسبة لأيمن العتوم من الرّيف الّذي أحالت عليه أماكن مختلفة على غرار القرية،سفح الجبل،الوادي،الكهف،...والّذي شكّل بيئة فاصلة في حياة الطّفل نديم،إذ رأى فيه نور الحياة،ثمّ ما فتئ يكبر يوما بعد يوم في أسرة بها تفكّك واضح بين الوالدين،أب سكّير يحبّ الخمر،وأمّ طيّبة ومتديّنة سوّد أيّامها هذا الزّوج،ومن هنا ترعرع هذا الطّفل (نديم)بين هذا وذاك،غير أنّ كثرة ملازمته لأبيه جعلت الكفّة تميل لجهته،فأصبح تقليدا لأبيه وإن كان في قلبه كثير من السويّة،يموت الأب،فيحنّ الولد حزنا و كآبة على فراق خليله،ثم تلتحق الأمّ،ويبقى له البيت فراغا مفتوحا وعاريا أشبه بالسّماء،يحاول اختراقه ليأنس وحدته،ويواصل العيش فيه،لكنّه يتحوّل عنده فجأة إلى موضع ناشز ومنفّر زاد من جنونه،فيتخلّص منه بحرقة،لعلّه يجد في

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص75

الرّحيل دواء لهلوساته،فتستطيع المدينة حماية معاناة نديم وكلّ أفكاره في اليقظة والهذيان.مكث فيها مدّة طويلة متنقلا بين أحد فنادقها(فندق هارون)ومقاهيها(مقهى سمعة)وشوارعها(الشارع الممتد أمام الفندق)وساحاتها...اكتشف تكوينا مغايرا لهذا الفضاء الجديد،إن على المستوى الاجتماعي أو الاقتصادي أو الخدماتي وحتى الجغرافي،جعله في الأخير يقرّ بأنّه لا يتناسب مع طبيعة انتمائه الذّاتي إلى القرية(الريف)ككيان يرتبط بالحرّية والزّهد والأصالة.

كما نجد الرّوائي أيضا وهو يبني فضاءه الرّوائي لهذه الرّواية،يعتمد على أماكن ذات حضور واقعي في العالم الخارجي،غير أنّه لم يستحضرها كما هي،بل بوصفها أماكن متميّزة تستجيب لنظرة الرّاوي وسيرورة الأحداث،ومن ثمّة الشّخصيات الّتي يظهر مدى تفاعلها معها واختراقها لها، من خلال ما تبديه اللّغة الواصفة،وهي هذا الفضاء بما يحمله من أفعالها وطباعها ومزاجها طيلة سيرورة أحداث الرّواية،كما هو الحال مع الكهف الموجود في رأس جبل القرية مثلا، والّذي كان مأوى الطّبيب بعد عودته من المدينة،إذ يكتسي هذا المكان عند العرب المسلمين بعدا تاريخيا مميّزا لارتباطه بأحداث خالدة في ذاكرتهم،وقد استهدفه المبدع ليجعله مفعما بالدّلالة من خلال الأفعال الّتي تقوم بها الشّخصيات فيه،وهي تكشف عن أفكارها،في ظلّ ما يثيره في خيال القارئ،بوصفه مكانا خاصّا يستنطق فكرة المبدع على جاذبية المكان لنديم نفسيا«وعاد إلى الكهف،وقضى ليلته الثّانية يستظهر ما تبقّى له من القرآن،فما عتم حتّى أنهاه،ثمّ نام مستريحا»[1]إنّه التمسّك به بما هو تاريخه وماضيه وأصالته المتجذّرة هناك،إنّه العودة نحو الأصل لينغرس فيه فيبعث من جديد خلقا آخر يشيد بهذا المكان الأوّل بعد لعنه:«يمكنني أن أتحرّر منّي،يمكن لهذه الكتلة الصّغيرة المتعفّنة في دماغي أن تعيد تأهيل نفسها،أنا لست آلة صمّاء،ولست حديدا متآكلا،أنا طوفان من المشاعر المتناقضة،وعليّ أن أستصفي الجمال،وأنبذ الخبث»[2]فيتحوّل بذلك الكهف (كمكان) إلى عنصر فعّال في خلق فضاء كلّي،يخدم مقصد الرّواية من خلال

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص228

[2]–المصدر نفسه،ص235

لغة واصفة سعت إلى توليد المعنى من خلال الاتّكاء على أمكنة (الكهف،مقهى،فندق رخيص...) هامشية ومخفية،أخرجتها للأضواء لتكسبها قيمة تكون جزء أساسيا من بنية كلّية،وفق رؤية فنية وجمالية ونفسية تستوعب إيديولوجية المبدع وتنفتح على آفاق التّأويل وإمكانياته،بعدما يواجه المتلقّي فضاء مخالفا،فاجأ توقّعاته بهذا الحضور(أمكنة ثانوية فعالة،وصف بسيط متناثر...)وجعل مساحة التّأويل ممكنة،ومن ثمّة علاقته بالنص وطيدة و هو يلجه بالتّحليل سعيا منه لتقديم عرض واف عن كينونته.

وقد كان كلّ ذلك من خلال إشارات مكانية سطحية وبسيطة ومتشظية على مساحة السّرد،بعيدا عن مظاهر الوصف الكلي والشامل للمكان،باعتبارها تقنية تجاوزها الزمن،فقد ذكر أماكن كثيرة مهيكلة لهذا الفضاء،على غرار :القرية،المقبرة،البيت،الفندق،القهوة،الشارع،المستشفى...دون أن يخصّ واحدا منها بمسحة وصفية دقيقة وشاملة،إذ اكتفى في كثير منها بمجرّد تسمية المكان،وخصّ بعضها بأوصاف ظاهرية شحيحة جاءت منتشرة في ثنايا الأحداث،دون أن تكون مقصدا في حدّ ذاتها،إذ وجدت على سبيل المثال:

1.الفندق:

شكّل مكانا هاما بالنّسبة للشّخصية الرّئيسية،إذ كان مأواها في المدينة والشّاهد على هلوساتها وجنونها،مشكّلا بذلك حيّزا معتبرا من فضاء الرّواية،ومع ذلك لم يقدّم الرّوائي سوى وصفا عامّا له،جاء منتشرا في جسد الرّواية على عموميته،إذ كان الملمح الأوّل في بداية أنفاس الرّواية«فندق رخيص وسط البلد»[1] بينما قدّم له ملامح أخرى لمّا بلغت الرّواية وسط الأحداث:«فندق(هارون)،زبائنه قليلون،وأرخص فندق من تلك الفنادق التي تطلّ نوافذها الخشبيّة القديمة على الشّارع،والّتي تسمع في غرفها كل ما يدور على الأرض من الجهات السّتّ»[2].

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 3

[2]–المصدر نفسه،ص 125 ،126

2.بيت القرية:

شهد هو الآخر حيّزا معتبرا من أحداث الرّواية،ونخصّ بذلك تحرّكات الشّخصية الرّئيسية منذ الولادة حتّى سفرها إلى المدينة ثمّ عودتها إليه مرّة أخرى،ومع ذلك لم يسر الرّوائي إلى عمق هذا المكان لتقديم مسحة فوتوغرافية عنه،كما دأبت على ذلك الكتابات السّردية السابقة،بل جاء تقديمه اعتمادا على فلاشات فورية لبعض مكوّناته بين الفينة والأخرى،في سياق سير الأحداث،وكانت بداية الإشارات في قول الرّاوي متحدّثا عن بيت أسرة نديم:«يتكوّن من ثلاث غرف،ينامان في واحدة،وينام هو في ثانية،وكانت الثّالثة للمكتبة الّتي تتراصّ فيها الكتب في رفوف خشبيّة تمتد حتّى السّقف.وكان البيت يقع في الطّرف الشّمالي القصيّ للقرية،وآخر ما تصل إليه الطّريق المعبّدة... »[1] وهي كلّها ظاهريّة لا تتعدّى السّطحية،ومثلها جاء أيضا في سياق أحداث أخرى كما في قوله متحدّثا عن زهرة الخشخاش:«اقتحمت العتبة،والدّرجات السّبع الّتي تفضي إلى المدخل الرّئيسيّ»[2]وفي قوله متحدّثا عن استعادة الطّبيب لحياته باستحمامه،بعد أن حجز نفسه في البيت حارما نفسه من الأكل والشرب:«دخل الحمّام،وفتح صنبور الماء،ووقف تحت الدّشّ»[3] وهو كل ما جاء به الوصف عن بيت الشّخصية الرّئيسية،رغم أنّه سجّل حضوره من بدايتها إلى نهايتها.

3.المقهى:

شكّل هذا المكان مقصد الطّبيب للاستراحة وإطلاق العنان لهلوساته عندما تراوده،كونه قريبا من الفندق، إضافة إلى المعاملة الحسنة من صاحبه سمعة.ورغم الحضور البارز لهذا المكان،إلّا أنّ الرّوائي مرّ عليه هو الآخر بصورة فورية عندما تعلّق الأمر بوصفه،إذ لا يكاد المتلقّي أن يعرف عنه شيئا أكثر من صاحبه وأنّه قريب من الفندق.

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 40، 41

[2]– المصدر نفسه،ص 75

[3]–المصدر نفسه ،ص 100

4.الكهف:

شكّل الكهف مكانا هاما في نجاة الشّخصية الرّئيسية(نديم) من جنونها،ففيه عاد إلى الله وتغلّبت رجاحة العقل وتلاشت مظاهر الشرّ و بطل مفعولها،ببركة الصالحين الّذين اتّخذهم قدوة في الأفعال والأقوال،فغسل هذا المكان أوزاره،ومع كلّ ذلك ترك الرّوائي القارئ يكتشفه تدريجيا دون أن يخوض في أعماقه،بل بتقديم إرهاصات تساعده في خلق لغة جديدة تجعل عالمه ماثلا أمامه،وممّا أورده الرّاوي متحدّثا عنه،قوله الّذي تحدّث فيه عن رفقته للأب:«مضيا إلى رأس الجبل،كان الكهف تجويفا في قعر صخرة ضخمة،قد بسقت حولها الأشجار من كلّ ناحية»[1] والّذي كان مأوى الطّبيب بعد عودته من المدينة.

إنّ الشّخصية الرّئيسية بوصفها طرفا رئيسيّا في الكشف عن أفكار المبدع وتوجّهاته،قد كشفت أنّ الكهف ومنه الرّيف عالم مرتبط بالعلم والحرية والزّهد،بل وحتى الشّفاء،إذ كان مرّات موطنا لأحداث مميّزة في الماضي،وهو ما يستلزم الوفاء له والتمسّك به والعمل على الاهتمام به،ترفع فيه راية العلم،وتوفّر فيه متطلّبات العيش الكريم،وقد انتصر الرّوائي لذلك بإبراز مدى علاقة الإنسان بالمكان وتأثيره فيه،إذ جاءت مأساة شخصية الطّبيب المجنون هناك وفي الوقت ذاته كشفت كيف أنّ الأرض الأصل ظلّت وفيّة له رغم محاولته خذلانها باستبدالها بالمدينة،إذ أوته في أحد بيوتها (بيته)بعد ترميمه،وشيّد فيها مستشفى مصغّرا يمارس فيه مهنته،وقد كشف فيه عن مهاراته،واستدعى علمه الّذي شقى من أجله سنين طوال،إضافة إلى ذلك وفي السّياق ذاته،أجد تجلّيا آخر في العلاقات المتينة الّتي تربط بين الشّخصيات والأحداث والفضاء الرّوائي لصالح التمسّك بمحلّ الرّاحة النّفسية،والّذي تجسّد في القرية بالنّسبة للطّبيب،لقد عمد أيمن العتوم إلى جعل هذه الأخيرة تزخر بشخصيات مهمّة تجمع بين العلم والشّباب والنّشاط،على غرار الطّبيب(المتعلم) و الشّيخ(المتعلم) والأم(المتدينة) وجميلة رمز الجمال(النشيطة)،على خلاف المدينة،الّتي يسعى إلى إبرازها بعدّها مكانا منفّرا،يصعب مجاراة الحياة فيه،خاصّة إذا كان المقيم مشبعا بتكوين آخر مختلف عنها،كالرّيف مثلا وما يسوده من عادات وتقاليد

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص68

مختلفة ولازمة التّجسيد،ومن أجل ذلك جاءت شخصيات المدينة بأوصاف وملامح وحضور يتماشى مع منظور الرّوائي لهذا المكان،إذ نجد هارون الكسول صاحب الفندق المهترئ الّذي يظلّ المال همّه الوحيد،وسمعة صاحب كشك القهوة المتواضع،وياسين بائع الفول المتجوّل في الشّارع المقابل للفندق وغيرهم من الشّخصيات الّتي احتكت أكثر بشخصية الطّبيب أثناء إقامته بها،وهو ما يعكس قيمة المكان في نظر الرّوائي،وبلجوء المبدع إلى اعتماد هذا الحضور للمكان،يكون قد استهدف وظيفتين مهمتين في المنجز الرّوائي المعاصر،تبنّتهما اللّغة الواصفة المستحدثة بعدّهما تقنية هامة في بناء الفضاء الرّوائي،أوّلها الوظيفة التّفسيرية الّتي تجلّت من خلال توطيد العلاقة بين المكان والشّخصيات ومنها الأحداث،إذ يتمّ تصوير بيئة الأحداث بمختلف مكوّناتها لتظهر عاملا وازنا ومؤثّرا في سلوك هذه الشّخصيات وأفعالها وتحرّكاتها ومن ثمّة بنيتها،على غرار تبرير بنية شخصية الأب ودورها في الرّواية،إذ ظهر متمسّكا بشخصية ماركس وفكره المدافع عنه،من خلال الإصرار على أن يكون ابنه نسخة عنه اسما وفكرا،لا لشيء إلا أنّه اطّلع على ذلك الفكر عن قرب من مصادره ومناصريه في روسيا خلال فترة دراسته كما جاء ذلك في قوله:«درس في (روسيا) أيّام ما كانت الدولة تبتعث الفقراء إليها ليدرسوا بالمجّان،وأعجب بالفكر الشّيوعي،وبشخصيّة (ماركس)فأراد لابنه أن يكون عظيما مثل ملهمه هذا»[1] فقد جاء المكان بذلك ليقدم أجوبة كانت ستظلّ مطروحة من طرف المتلقّي وهو يقترح أكثر من سيناريو واحد.

وفي مثال ثان نجد أيضا المكان حاضرا ليعلّل سلوك شخصية الطّبيب،إذ كانت مظاهر الهدوء والسّكينة والخلوة أدوية بالنّسبة له:«صار يرى قناة الماء عن يمينه،نهير صغير،في قاع هذا الوادي تتجمّع فيه المياه القذرة وبقايا مياه الشّتاء الفائت،أشجار الصّفصاف التي تنتشر بكثرة على ضفّته البعيدة عن الشّارع أعطته شعورا بالرّاحة»[2] بل حتّى ولو كان المكان تحت شجرة ظليلة،فإنّه أيضا أحد معالم عالمه المفضّل البعيد عن صخب الفوضى وصيحات النّاس الّتي لا تتوقّف في سبيل ملذّات الحياة ومتطلّباتها الأخرى:«كان يلجأ إلى شجرة

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص9

[2]–المصدر نفسه،ص24.

الزّيتون المعمّرة الّتي تقف بكامل امتدادها التّاريخيّ أمام البيت،الشّجرة الهرمة توزّعت في كلّ اتّجاه،وتقوّست أغصانها العالية من فوق،حتّى شكّلت ما يشبه القبّة لكلّ من يدخل إليها،فيجد تحت تلك القبّة ظلّا ظليلا،وتاريخا يتكلّم بألف لسان»[1]ومن ثمّة أصبحت كلّ أفعاله مبرّرة ولها حججها،إذا خالف حضوره مثل هكذا أماكن،خاصّة وأنّه حالة غير طبيعية كما حدث له عندما كان مقيما في المدينة«وصل إلى موقف الحافلات الكبيرة،كان الموقف شاسعا يمتدّ على مساحة واسعة،يعجّ النّاس،بالخيالات المتحرّكة،فكّر في أن يركض دون أن يتوقّف،ركض بالفعل...رأى شيئا ما من جسده يهوي مثل حجر في بئر مظلمة،صرخ:«سيغمى علي»»[2] إذ وجد نفسه وسط صخب المدينة القويّ وضجيجها الّذي لا يهدأ،فقام بتصرّفات لم تفاجئ المتلقّي، باعتبار أنّ ذكر المكان فقط أصبح مبررا لها.

أمّا الوظيفة الثّانية الإيهامية،فقد تعمّد الرّوائي فيها اختيار أماكن مألوفة و متداولة بين شريحة واسعة من المجتمع،لتكون مسرحا لمجريات الأحداث والوقائع،فهي تجعل المتلقّي يظنّ للوهلة الأولى أنّ كلّ تلك المواقع بأحداثها وشخصيّاتها حقيقة معاشة وواقع فعليّ تمّ نقله صورة منسوخة مجرّدة من الصّوت فقط وهي غايته،حتّى ينشّط خيال المتلقّي ويمنحه دافعية الرّبط والتّحليل والتّأويل والمقاربة،وغيرها من الأدوات النّقدية الّتي تتيح له إمكانية القراءة،فأماكن مثل المقهى،الفندق،البيت،المستشفى،المقبرة،المخبزة،كلّها حقيقية يعيش المتلقّي يوميّا حياته وسطها،غير أنّها تظلّ إيهاما بالواقع فقط،بعدما عملت فيها يد الرّوائي فاخترقتها لتكون مطيعة لفكره ومقصده.

وكنقطة أخرى في سياق التجلّي المغاير للمكان في الرّواية المعاصرة،لجأ أيمن العتوم في روايته الّتي بين أيدينا إلى اعتماد فضاء روائي يرتكز على ثنائية أساسية لا يمكن إغفالها في مناقشته لجدل إثبات الذّات وإن كانت غير سويّة،هي (المدينة/الريف)،ففي ظلّ هذه الثّنائية تنوّعت الأمكنة وانتشرت لتكون مسرح تحرّك

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص50

[2]– المصدر نفسه،ص 23، 24

الشّخصيات وهي تقوم بأدوارها،إذ ظهر الرّيف بالنّسبة للشّخصية الرّئيسية (نديم) مكانا فيه ذاكرته وطفولته وذاته كلّها،تجلّى من خلال حضوره الخارجي والدّاخلي في كثير من محطات الرّواية شديد التشبّث بمختلف مظاهره الجزئية،كما عبّر المبدع عن ذلك بتعابيره الوصفية الّتي واكبت الصّورة،وفي المقابل أطلّت المدينة وحدة مكانية منفصلة،تجمع هي الأخرى أمكنة متعدّدة(مقهى،فندق،شارع،مستشفى...)وهي تشكّل فضاء عامّا ينقل حياة الشّقاء والبؤس الّتي عاشتها الشّخصية الرّئيسية فيها،بعد أن زاد جنونها وشحّ أكلها وشربها وساء مبيتها،لتكون مبرّرا حتى ينصاع المتلقّي خلف هذه الشّخصية ويساير قراراتها.لقد استدعى الرّوائي لغة واصفة وأقحمها مستودع اللّغة،لتختار ثمّ تتجاوز الفنّ والجمالية نحو حسم هذا الصراع بكلمات موجّهة ومعنى محدّد،فكان حاصلها أنّ الرّيف أيضا هو موطن العلم والعلماء وموضع النّجاح والفلاح،بل الحاضر والمستقبل،إن اهتدى الفرد إلى الطّريق الصّحيح وعقلها وتوكّل.

أما بالنّسبة لأمثلة **الأمكنة المرجعية** فأذكر:

1.الفندق:

هو مكان للإقامة المؤقّتة،يستأجره النّاس لتمضية أوقات محددة فيه،وقد وظّفه أيمن العتوم بوصفه مكانا مرجعيّا مركزيّا،شهد على أحداث معتبرة عاشتها الشّخصية الرّئيسية (الطبيب) أثناء إقامتها فيه،إذ مكث فيه خمس سنوات صعبة«من هنا في هذه الغرفة الّتي استأجرها في فندق رخيص وسط البلد تفوح بعض الرّوائح الكريهة.لعن الفقر،والحاجة،والحظّ،والفندق،وصاحب الفندق، والنّوم»[1]عرف خلالها كثيرا من المتاعب إن على مستوى إقامته أو في ثنايا المدينة الّتي كان يوجد بها(عمان)،ومن ثمّة نجد أنّ هذا المكان لم يكن رحيما بنديم ولم يوفّر له الظروف الّتي تتحرّاها نفسيته ليهدأ هيجانها.ولعلّ اختيار الرّوائي للفندق كمكان إقامة لهذه الشّخصية،هو إشارة منذ البداية لعودته إلى القرية،فاختيار هذا المكان دون غيره في مسار الرّواية لم يكن

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص4، 5

اعتباطا،وإنّما لاعتبارات مجرى الرّواية وأحداثها اللّاحقة،الّتي عادت لتكتمل وقائعها من جديد في المكان الّذي انطلقت منه أوّل مرّة.

2.البيت:

هو مكان الألفة والرّاحة الّذي يجد الشّخص فيه طمأنينته وهدوءه عادة،جاء في هذه الرّواية بعدّه مكانا مرجعيّا مركزيّا،أوى أسرة مفكّكة لم تعرف فيه أيّا من تلك المظاهر،يقع هذا البيت في«الطّرف الشّماليّ القصيّ للقرية،وآخر ما تصل إليه الطّريق المعبّدة،جاثما أمام عدد من أشجار السّرو والصّنوبر الّتي تبدو في اللّيل أشباحا عملاقة تحرسه،وكان مفتوحاعلى الفضاء المطلق»[1] يعيش في هذا البيت أب فاسد وأمّ صالحة،وبين الفساد والصّلاح،عاش ابن لهما حياة غير عادية،قادته إلى جنون بلغ أشدّه بفقدانهما،بعد أن ظلّ وحيدا فترة،راوده خلالها نفور من هذا المكان الّذي شعر لوهلة أنّه عدوّه الّذي يجب أن يتخلّص منه،وهوما كان له،إذ تركه ورحل ظانّا أنّه فعل الصّواب،غير أنّه عاد إليه من جديد بعد أن عرف أهمّيته ومكانته،إنّه حلقة ثابتة في تكوين أيّ قيمة إنسانية.

3.الكهف:

هو مكان مرجعي لا مركزي يقع في أماكن الفراغ،وصفه المبدع في هذه الرّواية بقوله:«كان الكهف تجويفا في قعر صخرة ضخمة.قد بسقت حولها الأشجار من كلّ ناحية »[2] في قمّة الجبل ليجسّد حالة الخلوة والزّهد الّتي تعرف بها مثل هذه الأماكن،وهو ما كان مع نديم وأبيه في البداية:«كان يخرج مع أبيه إلى الجبل،ويجلسان على قمّته ساعات طويلة دون أن يتكلّما،وهما ساهمان في الأفق البعيد،هادئان كأنّهما نبيّان»[3] ثمّ مع نديم وحده بعد عودته من المدينة،ومحاولة تطهير نفسه من خبائثها،حيث كان يبيت فيه الليالي،يراود في كلّ ليلة جزء من خبثه

---

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 41

[2]– المصدر نفسه،ص68

[3]– المصدر نفسه ،ص40

ليغسل ذاته من الدّنس المتبقّي من طهره الأوّل الّذي عرفته نفسه بعد ترحالها مع الدراويش في رحلة خاصة في نومه:«رأى الدّروايش كأنّهم يصطفّون في طابور طويل،وقد أتوا لتحيّته،أخذ أحدهم بيده،وهو يقول:«هيّا،امض بنا يا بنيّ» ...مضوا به وهم ينشدون في تراتبيّة مهيبة»[1] لقد كانت علاقة نديم بالكهف وطيدة،فهو المكان الشّاهد عليه شهادتان،آخرها حقّ وهي نظافته من وساوس الشّيطان وتخيّلات الهذيان،أمّا أوّلها فبطلان عندما كان يقصده مع أبيه للسّكر واتّباع ممارسات الشّيطان .

4.الجبل:

هو مكان مرتفع يحمل سمات الهدوء والنّقاء والخضرة،يندرج هو الآخر إلى جانب الكهف ضمن الأمكنة المرجعية اللّامركزية،وظّفه المبدع بوصفه آخر الأرض الّتي وطأتها أقدام الشّخصيات كنديم وهيام والأب،فنديم والأب قصداه للخلوة والسكر والزّهد،وهيام ذهبت مع نديم لترى من خلاله وجود الله وهي تراقب مخلوقاته منثورة على أفق ممتد دون حدود:«ركبا معا إلى آخر نقطة تصل إليها الطريق الترابية في الجبل.وقالت له بصوت مهزوز:«إلى أين تأخذنا؟».«إلى الله.أنا أحبّ الله.ألا تحبّينه أنت؟».ونزلا من السّيّارة،وجذبها من يدها.وشعر بارتجافة يدها في يده كأنّها عصفور رجف من الماء البارد في اللّيلة القارسة...وهتف:«هنا الله».»[2]

- قسم ثان ورد تحت تسمية (الفضاءات التّخييلية)وقد جاءت مخالفة للقسم الأول الّذي تبنى الرّؤية القائمة على واقعية وحقيقة وجود نماذج فضاءات الرّواية خارج النصّ،فهي بذلك«تخالف حصول تلك الإشارة»[3]الّتي تعتمدها الفضاءات المرجعية وتتّخذ الخيال الإنساني وما يذره من إبداعات خارقة لأفق التلقّي مرجعا أساسيّا وعاملا محدّدا لها.وينشطر هذا القسم إلى:

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 212

[2]– المصدر نفسه ،ص 69

[3]–بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي.رباعية الخسوف لابراهيم الكوني(نموذجا)،ص 197

أ.الفضاء التّخييلي الفنتازي،ويقوم على مفهوم هام هو الفانتازيا،التي تتأسّس بدورها على منطلق أساسي هو:«عدم الخضوع للمنطق مع الاعتماد على الخيال المجنّح»[1]ومن ثمّة تندرج ضمنه الأماكن العجيبة الغريبة الّتي تخالف مسار العقل وتفكيره العادي والمألوف.هذا النّوع ينقسم بدوره إلى:

.الفضاء التّخييلي الفنتازي الأسطوري بنوعيه الموجود والمفقود،إذ«يحصل على صورته الخاصة والمناقضة للعجائبيّ من حيث حصوله على درجة اقتراب من الممكن والمحتمل، والقابل لبعض التصديق»[2] أي أنّ ما يجعل هذا الفضاء أسطوريا،هو اقترابه من درجة المعقول والممكن،بعد أن يتخذ من الأسطورة أساسا له،وهذه الأخيرة تبقى بحضورها اللاّفت في عالم الإنسان،مرتبطة بالواقع وغير منفصلة عنه،وهو ما يجعله (الفضاء) أقرب إلى الوجود الحقيقي ،وإن كان ليس كذلك،ومفقودا رسمت به الأسطورة صورة ماثلة في ذهن المتلقّي،قبل أن تهيّئ له أسبابا،تجعله يندثر ويزول،ليبقى مجرّد ذكرى راسخة لم يكن لها وجود إلّا في عالم الأسطورة.

.الفضاء التّخييلي الفنتازي العجائبي بنوعيه المرئي وغير المرئي،إذ يمكن القول عن هذا النّوع بأنّ:

«غير الممكن وغير المحتمل هما الطابعان المهيمان على نمط هذا الفضاء والسمة المميزة له»[3] أي أنّه يتأسّس على توفّر عنصرين أساسيين هما (غير الممكن) و(غير المحتمل)،فهو بهما يخالف الطّبيعي والرّؤية المألوفة الّتي دأبت عليها الذّات الإنسانية،وكذلك يعتمد على ما لا تطلبه أو تتنبّأ به تلك الذّات،وقد تتّسم هذه الفضاءات بإمكانية الرّؤيا،بالانتقال إلى عالم آخر غير الّذي يحياه الكائن العادي،أو مخفيّ يستحيل ترصّده وتشكيل صورة عنه،إلّا من خلال إشارات تحقّق صفة الوجود له.

---

[1]–بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي.رباعية الخسوف لابراهيم الكوني(نموذجا)،ص198

[2]– المرجع نفسه،ص199

[3]–المرجع نفسه،ص208

ب.الفضاء التّخييلي الخيالي،إذ يتجلّى هذا النوع من الفضاءات في«الوضعية التي يظهر فيها خيال الشخصية مختصا –وحده–بإيجاد هذا الفضاء»[1] أي أنّه فضاء من صنع الخيال المحض في الحالات الّتي يسبح فيها العقل طواعية بعيدا عن العالم الّذي تتحرّك فيه موجودات أمامه،إنّه عالم الهروب من الواقع والوجود الحقيقي الخارجي الماثل أمامه نحو تصوّرات المخيّلة.وينقسم هذا النّوع بدوره إلى:

.الفضاء التّخييلي الخيالي الحلمي بنوعيه (حلم المنام وحلم اليقظة):«يكشف هذا النوع عن الفضاء الذي صنعه الخيال في الحلم»[2] فهو بذلك فضاء وليد نشاط المخيّلة،إذ يكون هناك تحرّك خيالي في غياب صحوة العقل وحضوره،فتتشكّل هذه الفضاءات محاكية فضاء الواقع بأمكنته المختلفة، ذات الحدود الجغرافية المتعارف عليها،وهذه الفضاءات المتصوّرة،قد تراود الإنسان في حلمه كما في يقظته أيضا.

.الفضاء التّخييلي الخيالي الوهمي بنوعيه التحتي والفوقي،ويقوم هذا النّوع من الفضاءات على الوهم الذي«لا يكون إلّا في اليقظة،ولا يكون وجوده إلّا بما ليس له انتساب إلى الحقيقي الماثل في الوجود الموضوعيّ أو الخارجي»[3] ومن ثمّة ينشط فيه عمل الخيال بغزارة،لينتج فضاءات لا محلّ لها في العالم المرجعي،بل مجرّد أمكنة مصطنعة في المخيّلة لا أكثر،سواء ما كان على سطح الأرض،أو ذاك الّذي يتّصف بإمكانية الانتقال أبعد من ذلك.

لقد سعت الرّؤية الجديدة للمكان إلى الظّهور بوصفها حلقة هامّة و وازنة في بنية النموذج الرّوائي الجديد،من خلال تبنّي جملة من الآليات المتعدّدة،تجسّدت فيما ذكرته من مظاهر،بإمكانها أن تشكّل رفقة باقي مشكلات الإبداع الرّوائي بنية مستحدثة،مخالفة للنّماذج السّابقة،ومغايرة لها حسب روح العصر وديناميكية التّجديد اللّذين أصبحا واقعا معاشا في أكثر من جنس أدبي وكذا علوما وفنونا أخرى خارج الأدب .

---

[1]–بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي.رباعية الخسوف لابراهيم الكوني(نموذجا)،ص216

[2]–المرجع نفسه،ص 217

[3]–المرجع نفسه،ص 221، 222

وبتتبّعي للمظاهر التّجديدية للمكان في النّماذج الثّلاثة المختارة للدّراسة والتقصّي وقفت على مايلي:

في رواية الملف42،وإن كانت أماكن كثيرة واردة فيها واقعية في العالم الخارجي ومعروفة لدى القارئ بالاسم والحيّز الجغرافي،فإنّ عددا معتبرا منها ظهر مختلفا عن وجوده الواقعي،إذ تظلّ هذه الأمكنة هاهنا أمكنة روائية يعمد الرّوائي فيها إلى تقنيات وآليات تجعلها عناصر فنّية متجاوبة مع مقصديته وأغراضه في العمل السردي،إذ يخلق بذلك مكانا يساير توجه كل الفاعلين في تشكيل الإبداع الرّوائي من الراوي إلى الشّخصيات إلى الأحداث في حدّ ذاتها،حيث لا يشترك المكان الجديد (المكان الرّوائي)مع المكان الحقيقي إلّا في التّسمية واللّفظ،بينما يبنى المكان الجديد وفق رؤى وسيرورة الأحداث الّتي ينصاع إليها ويتجاوب معها،ومن ثمّة تبقى جزئيات بسيطة تشير إليه،بينما تتدخّل اللّغة بعدّها أداة فعّالة في إعادة تنظيم عناصره،خالقة فضاء روائيّا تنشط فيه مختلف الشّخصيات وهي تمارس حياتها لتبسط فيها أفكارها ورؤاها،ومن ثمّة يظهر المكان منسجما مع خصوصية الإبداع وكذا الرؤية العامّة له.

أمّا عن **التّقنيات الجديدة** الّتي وظّفها الرّوائي وهو يخلق فضاءه المبتدع فأذكر:

1.الاكتفاء بالوصف الظاهري للوحدات المكانية:

لجأ المكان كغيره من التّشكيلات الأخرى للعمل الرّوائي إلى مواكبة التجدّد الّذي طال الرّواية ككل شكلا ومضمونا،من خلال تبنّي استراتيجيات بديلة ومغايرة على غرار هذه الاستراتيجية،الّتي يكتفي فيها الرّوائي بفلاش خارجي للمكان الّذي تجري فيه أحداث ما،دون الغوص أكثر في تفاصيله وجزئياته،سواء في محيطه الخارجي أو بنيته الدّاخلية،وهو بذلك يترك فجوات للقارئ ليطلق العنان لخياله حتّى يملأها،ومن ثمّة تتوطّد علاقته بتلك الأحداث وبالرّواية ككل،ويصبح فاعلا في بناء معناها ودلالتها.والرّواية زاخرة بالأمثلة على ذلك،إذ لا نكاد نعثر على أيّ مكان عرضت تفاصيله في هيئة صورة فوتوغرافية ملوّنة ملتقطة بكاميرا فائقة الدقّة،ومنها أذكر:

.منزل أسرة زهير بلقاسم:

فعلى الرغم من المساحة الشاسعة الّتي شغلتها تحركات هذه الأسرة في الرّواية واستمرار ظهورها من بداية العمل السّردي إلى نهايته،إلّا أنّ السّارد اكتفى بمجرّد تقديم جزئيات عن منزلي هذه الأسرة،سواء ذلك الموجود في حيّ الرّياض بالرباط،أو المنزل الشاطئي بسيدي عابد بالهرهورة فالأوّل ظلّ غامضا بالنّسبة للقارئ،لا يملك معلومات عنه إلّا من بعض الملامح العامّة الّتي شكّلت منطلقا له لرسمه في ذاكرته،من قبيل الحي الموجود فيه (الرباط)أوطبيعة السّكن ومساحته على لسان زهير بلقاسم متحدّثا عن تتبّع كلبه سبايك للكرة البلاستيكية التي رماها،بأنّها سقطت«بين شجيرات حديقة الفيلا الواسعة»[1]وهي كلّها أوصاف خارجية لا تقدّم بعدا تصويريا مناسبا للمكان إذا ما استثنينا ما جاء ذكره هامشيّا في سياق الكلام دون أن يكون المقصد في حدّ ذاته، كإشارته لغرفة مكتب أمّه في قوله:«قادتني قدماي نحو غرفة مكتبة أمي»[2] وكذلك غرفة نومها في قوله:«اقتربت من غرفة نوم أمي»[3].أمّا المنزل الشاطئي فلم يكن هو الآخر أحسن حال من سابقه،إذ اكتفى الرّوائي على لسان زهير بلقاسم بتقديم صورة ظاهرية عاجلة عنه،أعلم من خلالها المتلقي عن مكان تواجد البيت(إقامة شاطئية بسيدي العابد)عندما يقول:«أيّ شيطان رسم لأمي خطّة إرسالي إلى منزلنا الشاطئي في سيدي العابد»[4]ومرة أخرى عن أركان في داخله لا يخلو منها أيّ مسكن آخر في العادة،وهي الغرف والحمّام في قول والدته وهي تقدّم الأوامر لابنها الّذي يعلم جيّدا ألاعيبها ولا يعطي اهتماما لمحاضراتها:«سأترك الغالية هنا لتكمل تنظيف الغرف والحمام»[5]فهو بذلك يكتفي بتقديم مسحة خاطفة لهذه الأمكنة الّتي شكّلت محطّة مهمّة في حياة شخصية رئيسية من شخصيات الرّواية (زهير بلقاسم)،دون أن يطلق العنان لتفاصيل أكثر تجعل القارئ يطير إلى هذه الأماكن ويعيش الأحداث الدّائرة في محيطها عن قرب،فتتّسع العلاقات حينها مع الشّخصيات المتحرّكة فيها.

---

[1]–عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص69

[2]–المصدر نفسه،ص70

[3]– المصدر نفسه،ص383

[4]–المصدر نفسه،ص 25

[5]–المصدر نفسه،ص27

.منزل والد كريستين وفندق الدار البيضاء:

تعدّ كريستين من الشّخصيات الحاضرة بقوّة في هذا المنجز الرّوائي،إذ شكّلت قصّتها مساحة معتبرة من الحكي،متنقّلة فيها بين الو.م.أ والمغرب،فبعدما زارت بيت والدها الّذي يخفي بين جدرانه أسرار الماضي ومفاتيح طلاسمه،اتّجهت نحو شمال إفريقيا وبالضّبط إلى المغرب بحثا عن تفاصيل هذا الماضي،وعلى الرّغم من حرص الرّوائي على تتبّع قصّة كريستين وشدّ القارئ للمشاركة في كشف الخيوط المتداخلة وإعادة تسويتها،إلّا أنّه لم يول الأماكن الّتي حطّت بها ذات الاهتمام،إذ اكتفى بمجرّد ذكر الحيّ أو الشارع الّذي تقع فيه دون معلومات أو أوصاف أخرى ذات أهمية،فبالنّسبة لمنزل الوالد اكتفى بالقول على لسانها بأنّه يقع في:«منطقة أوبتاون القريبة من قلب المدينة»[1]والتّلميح بأنّه واسع وجميل في قولها،معبّرة عن اصطناعها لشعور بأنّ الحنين لم يراودها لذكريات الماضي أثناء زيارة المنزل:«تجاهلت شعورا قويا بالألفة مع كلّ ركن من أركان بيت جميل»[2]والمتمثلة أساسا في الغرف والمطبخ والحمام والّتي لم يطلق العنان لتقديمها للقارئ لعلّها تعينه على تكريس شعوره عن الماضي،وهو ذات الحال بالنّسبة للفندق الّذي أقامت به في المغرب،إذ لم تقدّم أيّ أوصاف أو معلومات عنه،غير أنّه بعيد وبهندسة تقليدية،استطاعت استمالتها وإثارة الرغبة بالإقامة فيه،وهو ما جاء في قولها،والّذي تروي فيه تفاصيل اختيار هذا النّزل بعد أن قام براندون بربط اتّصاله«بوكالة سياحية صغيرة حجزت لي غرفة في فندق تقليدي أعجبني ديكوره من خلال الكاتالوج الإشهاري»[3]إضافة إلى أنّه مكان يقيم به سياح آخرون غيرها،وهوما أكّدته في سياق حديثها عن واقعة تلف هاتفها المحمول بسبب خلل كهربائي وغضبها الشّديد الّذي فاجأ السيّاح وأثار دهشتهم إذ تقول:«التفت عدد من السياح نحوي باستغراب»[4] وأنّ الاستقبال كان فيه عاديا أيضا.

---

[1]– عبد المجيد سباطة، الملف 42،ص81

[2]– المصدر نفسه،ص نفسها

[3]–المصدر نفسه،ص 123

[4]–المصدر نفسه،ص 126

.ومن الأماكن الأخرى الّتي افتقدت لأيّ أوصاف وتفاصيل رغم أنّها محطّات لشخصيات برزت في أحداث هذه الرّواية وساهمت في تحريك وقائعها أذكر أيضا:منزل لبنى العفوي الّذي أقامت فيه بعدما بقيت وحيدة،بيت الفاضلي مأواه بعدما كبر في السن و ابتعد عن الحياة الأدبية،حديقة بيتسا بارك ملتقى الرّوس والأجانب البّاحثين عن التنزّه والتسلية،مسرح موسكو الرّكن الثقافي الّذي يزوره الرّوس وغيرهم لحضور ما تقدّمه خشبته من مشاهد مسرحية...إذ اكتفى الرّوائي بأوصاف ظاهرية عامّة،مرّ من خلالها مستعجلا على هذه الأماكن ومكتفيا بذكر اسم المكان عندما ترد أحداث واسعة وقعت فيه،وكأنّه معلوم بتقاصيله لدى القارئ،ومن ثمّة يفتح للقارئ آفاقا لبناء هذه الأمكنة ورسم صورة عنها بتفاصيله المختلفة المتولدة عن تنشيط آلته التصويرية،فتتخلّص من مظهرها الملغّز والغامض.

2.تشظّي التّعابير الواصفة للمكان:

لقد دأب القارئ على تلقّي المناظر والأماكن المنتشرة في جسد الرّواية صورا ماثلة أمامه،تصنعها الكلمات كريشة تفنّن المبدع في مداعبتها وهو يتناول مواضيعه،غير أنّه في الرّواية المعاصرة المغايرة،خيّب أفقه لتوسّع الهوّة بين حاضر الرّواية المعاصرة وتوقعاته،إذ غدا القارئ يقلّب الصّفحات ويتحرّى الأسطر تواليا محاولا بناء صورة نهائية عن الوحدات المكانية المهيكلة لفضاء الرّواية،وإن كانت مجملة في أغلبها،لما لها من تأثير متبادل مع الشّخصيات وما تعرضه من أحداث أيضا،وربما ينتهي من تفقّدها دون أن تكتمل له الصورة وتستقرّ على حالها اللّازمة ظاهرا وباطنا،فكلّ مكان على الرّغم من الصّورة المحتشمة له،إلّا أنّه يقدّم في أوصاف متشظّية ومتباعدة عن بعضها،فيجتهد القارئ في جمع شتاتها المتناثر هنا وهناك وهو ما ينعكس على صورة المكان الّتي تظهر بدورها مجزّأة ومنشطرة على جزئياتها المكوّنة لها،ولعلّ الأمثلة على ذلك كثيرة،وسأكتفي ببعض منها،والمتمثّل في الأمكنة الّتي برزت أكثر وكانت مسرحا لأحداث كثيرة في الرّواية على غرار:

- بيت أسرة زهير:

إذ وردت في الرّواية بعض التّوصيفات الّتي تتحدّث عن هذه الوحدة المكانية،وعلى الرّغم من ندرتها إلا أنّها لم تأت دفعة واحدة،بل انتشرت على طول جسد الرّواية،ففي الصّفحة 69 أشير إلى حديقة البيت«حديقة الفيلا الواسعة»[1] ثم في الصّفحة 365 علم المتلقّي بأحد أركان المنزل وهي:«قاعة الاستقبال الرئيسة»[2]والّتي انتشر الغبار فيها بشكل رهيب،وبعدها في الصّفحة 383 ذكر ركن في هذا البيت وهو غرفة نوم الأمّ،والّتي وردت في قوله:«اقتربت من غرفة نوم أمي»[3]

-المنزل الشاطئي:

وردت الأوصاف الكاشفة لهذا المكان مجزّأة في صفحات ثلاث هي:25-26-27 على التّوالي،ففي الأولى ورد مكانه بالضّبط«منزلنا الشاطئي في سيدي العابد»[4]وفي الثّانية ورد ذكر غرفة النّوم الرّئيسية:«وقفت طويلا أمام غرفة النوم الرئيسة»[5] بينما في الثّالثة علم القارئ باحتواء البيت على غرف كثيرة وحمام:«سأترك الغالية هنا لتكمل تنظيف الغرف والحمام»[6]

-منزل والد كريسين ماكميلان:

إنّ قراءة كلّ الرّواية لا تمكّن القارئ من بناء صورة فاعلة عن هذا المنزل،إذ حدّد المكان المشيّد فيه وبالضّبط «منطقة أوبتاون القريبة من قلب المدينة »[7] أي دنفر،ثمّ واصل السّرد تقديم فتات الأوصاف بعدها عن هذا

---

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص69

[2]-المصدر نفسه،ص365

[3]-المصدر نفسه،ص383

[4]- المصدر نفسه،ص25

[5]-المصدر نفسه،ص26

[6]-المصدر نفسه،ص27

[7]-المصدر نفسه،ص81

المكان على ذات الصفحة،في قول على لسان كريستين التي تقول:«انطلقت في بحثي المحموم من غرفة النوم لأتبعها بباقي غرف المنزل»[1] فالملاحظ على هذه الأمثلة أنّ الرّوائي لم يقدّم أوصافا عامّة ودفعة واحدة لأيّ مكان،بل تعمّد نشرها متشظّية على جسد الرّواية،فتغدو الأماكن بها منفرة ومهزوزة الدّلالة،وفي أحايين أخرى ملغّزة،يسعى القارئ لفكّ شفرتها بفتح أفق التّأويل لديه،لعلّه يبني المكان الّذي يراه حلقة مناسبة لمجريات الأحداث وتكوين الشّخصيات وبنيتها.

3.تبني الانتقاء آلية للّغة الواصفة :

لا يختلف اثنان في أنّ المكان كما وقفنا على ذلك من قبل في أمثلة لم يبق منعزلا عن حركية الرّواية العربية المعاصرة،بل راح يسايرها على غرار المكوّنات الأخرى،من خلال تبنّي استراتيجيات بديلة تنزع عنه عباءة المألوف وتفتح له آفاق جديدة نحو ظهور جديد،فبالإضافة إلى المظهرين السابقين للمكان،نجد الرّوائي العربي المعاصر في مواطن أخرى يبتعد عن تقديم التّفاصيل عن الأماكن المشكّلة لفضاء الرّواية،ويكتفي بتخيّر الكلمات وانتقاء التّعابير ليجعل المكان حيّزا مبهما،لا يعرف المتلقّي عنه سوى أنّه واقعي ومستمدّ من عالم خارجي أو خيالي ورد في سياق الفانتاستيك،فيطلق العنان لمخيّلته لاستيعاب هذا المكان اللفظي وليد اللّغة الواصفة،المتأثّرة بمقدرتها على الإيحاء والتّعبير،والمستجيبة لمقصديات التّخييل الرّوائي،ومن ثمّة فالمكان الجديد المبتدع تنتجه لغة واصفة انتقائية،تكتفي بالتقاط جزئيات تثير بها مخيّلة القارئ،ليبني فضاء روائيّا يمتاز بخلق فنّي قادر على استيعاب كلّ العلاقات الّتي تبنيها الشّخصيات مع بعضها ومحيطها،فيظهر تفاعل متبادل بينهما،إذ يخترق كلّ منهما الآخر،ليصبح كلّ منهما دالّا على الآخر ومعبّرا عنه،والنّماذج على ذلك كثيرة منها:

[1]– عبد المجيد سباطة، الملف 42،ص81

أ.حديقة بيتسابارك:

شكّلت هذه الحديقة محطّة مهمّة في حكاية زهير،إذ هي منبع اللّعنة الّتي لاحقته وأخفته عن نور الشّمس في غيابات السّجون عدّة سنوات،وقد كان مزاره الأوّل لها في سياق مشاركته في خوض مسابقة الشّطرنج الّتي فشل في مجارات خصوم أقوياء حضروها،وقد قدّم الرّوائي هذه الوحدة المكانية للقارئ بتعابير مركّزة وكلمات معدودة،تتناسب مع أهمية هذا المكان وحجمه في سير الأحداث، وكذا ارتباط وقائع مهمة ومصائر شخصيات بارزة به،سواء ما تعلق بتلك المسابقة أو لغز الجرائم المتسلسلة الّتي عرفها المكان دون أن يفكّ وتتّضح ملابساته،فزهير علّق على هذه الحديقة بعدما وجدها مخالفة لتوقعاته قائلا:«الأمر يتعلّق بمتاهة خضراء تغطّيها الأشجار،تقول اللوحة الإرشادية إنّ مساحتها تبلغ 22كيلومترا مربعا،وتبعد عن وسط المدينة ما يقارب العشرين كيلومترا !»[1] فمن خلال هذا المقطع حرص الرّوائي فقط على إعلام المتلقّي بمساحتها وبعدها عن وسط المدينة،دون أن يقدّم تفاصيل أخرى،تجعل المكان صورة أمامه،بل حتّى هاتين المعلومتين قدمهما تفسيرا لما سيعلمه المتلقّي عما يحدث فيها،وهو تحوّلها إلى مقصلة لعديد الزوار،فبعدها عن المدينة يعني وجودها في منطقة معزولة،ومساحة 22كلم2 هي رقعة شاسعة مترامية الأطراف ليس من السّهل إخضاعها لسيطرة أمنية محكمة وصارمة طوال الوقت.

ب.مسرح دوبروفكا بموسكو:

ظهر مسرح موسكو بوصفه مكانا واقعيا له مرجعية خارجية وشاهدا على إحدى العمليات المعقّدة الكبيرة في روسيا،نظرا لبعدها السّياسي وصداها العالمي،إذ شكّلت أهداف الهجوم سقفا أعلى يمسّ كيان الدّولة الرّوسية ومؤسساتها،ولعلّ الحدث الأبرز في كلّ ذلك هو علاقة هذا المكان بشخصية هامّة في الرّواية (زهير)،إذ كان أحد ضحاياه الّذي تعذّب مرّتين،الأولى داخل المسرح والثّانية خارجه،فرغم نجاته من بين أيدي المجموعة،إلّا أنّه

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 111

أصبح بعدها مجرما عند الرّوس لا تقلّ خطورته عن أفراد تلك المجموعة المسلّحة،بعدما تلاعبوا بكينونته وهوّيته مستفيدين من ضياع وثائق هوّيته في حادثة المسرح،ومن ثمّة التستّر على فشلهم في القبض على مجرم حديقة بيتسا بارك الحقيقي وإلصاق التّهم كلّها بزهير.وإذا كان الحدث حقيقي والمكان واقعي له وجود حقيقي،فقد اكتفى سباطة بتقديم جزئيات عنه وهو يورده،بل حتّى هذه الجزئيات جاءت في سياق سرد الواقعة دون أن يكون وصف المكان قصدا في حدّ ذاته،فالقارئ وهو يستقبل أحداث الرواية لا يجمع عن هذا المسرح أكثر من أنّ فيه قاعة واسعة.

قال زهير و أولغا عنه:«اتّخذنا مكاننا في القاعة الفسيحة»[1]و«كشك صغير ملحق بالقاعة»[2] كأحد أركانه بالداخل و«قاعة الأوركسترا الخلفية»[3] كملحقات أخرى أيضا،وهي كلّها وحدات مكانية جاءت باهتة على قلّتها ودون أيّ تعريف بها للقارئ وكأنّه حاضر في المسرح.

ج.بيت محسن الفاضلي:

قدّم الرّوائي هذا البيت على لسان رشيد بناصر في قوله،وهو يروي تفاصيل لقائه به أثناء رحلة البحث والتّقصّي الّتي قام بها رفقة كريستين ماكميلان في مناطق متعدّدة بالمغرب:«رغم قدم البناء،كانت الغرف الصغيرة مرتّبة بعناية...وعندما دلفنا إلى غرفة المعيشة،طالعتني مكتبة ضخمة»[4]فهذه التّعابير المنتقاة بعناية حاول سباطة بها رسم بيت محسن وتقديمه للمتلقي،إذ حرص خلالها على تعداد أركان البيت وتسميتها أكثر من الوصف الداخلي له،ليجعل القارئ يعيش في كلّ زاوية فيه،ولعلّ ذلك مردّه إلى تناسب ما قدّمه عن البيت مع شخصية الأستاذ محسن في حدّ ذاته إذ لا يليق بناشر مثقّف و محنّك غير أن يكون منزله منظّما،وبمنزله مكتبة قيّمة تحوي عددا معتبرا من الكتب والمؤلفات.

---

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص135

[2]-المصدر نفسه،ص174

[3]-المصدر نفسه،ص نفسها

[4]-المصدر نفسه،ص189

ولم تقدّم هذه الأماكن وحدها بهذه الآلية،بل المتفقّد لكثير من الوحدات المكانية المترامية في جسد الرّواية يقف عليها متبنّاة في تقديمها،على غرار منزل البشير الطاهري،حي الأحباس بالدّار البيضاء،مستشفى موسكو..

وبانتقالنا لرواية الجحش السوري،نجد أنّ نماذج المكان التّخييلي قد جاءت في سياق الفضاء الخيالي الحلمي،إذ كان لهذه الأمكنة حضور لافت في منام الشّخصيات،لتصبح في سياق الرّواية علامات مكانية نابضة بالحياة والحركة،وذات مقوّمات وأبعاد خاصّة في ظلّ صورتها الانزاحية،لقد أبانت عن قدرة معتبرة في المشاركة في استثارة الواقع الجديد الّذي يبنيه عالم الرّواية وتوجّهه الشّخصيات بمختلف أفعالها وأحاسيسها وذكرياتها،ومن الأمثلة على ذلك أكر:

1.الطّريق الوهمي:

هو طريق معقّد سلكه أوديب بدون نظّارة،فأصبح يسير في خواء مجهول،مما دفعه إلى البحث عنها ليتمكن من هذا الطّريق،وبيد أنّه يقوم بذلك،لمح نظّارته عند زعران،كلّما دنا منهم ليحصل عليها يبتعدون عنه أكثر،بينما يسقط هو في حفرة عميقة،تنقذه يد منها،لكنّها تقذف به في مكان بعيد،يقول أوديب متحدثا عن الواقعة والزعران:«أتبيّن بصعوبة بعض الزعران...كلما اقتربت منهم،يبتعدون عني،أتعثّر مجددا،وأسقط في حفرة عميقة،تمتد يد وتنتشلني،لكنّني أفاجأ بها تقودني بعيدا عن بيتنا وحارتنا»[1] وقد رأى أوديب هذا الطّريق في المنام ليكون استشرافا لما سيحدث له لاحقا،فبعدما كان يعاني في عمله في طاحونة أم اسماعيل من الغبار الّذي كان يؤثر على عينيه،اهتدت أم اسماعيل إلى إخفاء عينيه بعدها:«عصبت عينيّ بقطعة بلاستيكية وضعتها فوق رأسي،وثبتتها على أذنيّ مثل النظارة»[2]وكأنّها أحسّت بما يرغب فيه أوديب بعد هذا المنام المفزع.

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 126

[2]– المصدر نفسه،ص127

2.الجبل اللغز:

هو جبل خال توجّه إليه أوديب في المنام بعدما قاده إليه رجل عادي ضخم كان يمتطيه،ليظهر في الأخير أنّ من كان يمتطيه ليس رجلا عاديا،بل إله،عجز الجحش على اللّحاق به إلى خوائه وهو يختفي:«لم تسعفني قوائمي على اللحاق به ...وبقيت أنظر إليه إلى أن غاب عن نظري»[1] غير أنّه اندهش بعدها عندما بدأ في التبدّل ليصير«حمارا بجناحين ضخمين»[2]حاول التّحليق بهما بعيدا،غير أنّهما لم يسعفانه إلّا بالوصول إلى أرض خضراء سقط فيها كما عبّر عن ذلك في المقطع التالي:«دنوت منها،وإذا بأحد الرجال يصوب سهمه نحوي فاخترق جناحي الأيمن،ثم أطلق سهما آخر فأصاب جناحي الأيسر،و رحت أهوي»[3] فأوديب بذلك يرى أنّ مصيره في أحضان الشعشعاني سيكون جميلا وزاهرا،مثل الأرض الخضراء الّتي تزهو بحاضرها،وهو ما كان له في إقامة هذا الشّيخ وأقرانه من العقّال.

3.الطريق المشؤوم:

هو طريق فرشت على طوله جثث موتى،تعثّر بها أوديب وهو يسلكه،وبينما هو متعجّب منها لعدم وجود ملامح عن أسباب وفاتها،أدرك صوت شخص يردد:«شوف هالجحش كيف يمشي بين الجثث المصابة بالوباء»[4] وهو ما جعله يحاول الابتعاد عن هذا المكان هاربا دون جدوى،وكأنّه غرق في وحل كلّما سحب رجلا منها،غاصت بقيّة الأرجل به،وقد كان هذا المنام أيضا رؤيا ستثبت له واقعا معاشا في الأيام القادمة،عندما بدأ الحديث في أوساط آل قدّاح عن وباء قاتل بدأ ينتشر ويقضي على الأخضر واليابس:«يقولون إنّه فيروس فتّاك،ظهر في الصين،ثم راح ينتشر في كلّ بقاع الأرض،وهو وباء خطير يحصد الأرواح،ولا علاج له»[5]

---

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 264

[2]–المصدر نفسه،ص نفسها

[3]–المصدر نفسه،ص 264 ،265

[4]– المصدر نفسه،ص305

[5]–المصدر نفسه،ص 318 ،319

فأوديب بذلك أصبح يتلقّى إشارات في منامه عمّا سيعيشه في أيامه المقبلة،فكلّما رأى رؤيا،وقف عليها واقعا قائما بذاته،إذ ينقله مصيره إليها ليحيى تلك الوقائع كما رآها في نومه.

لقد ظهر الفضاء الرّوائي في رواية الجحش السوري واسعا وزاخرا بالأمكنة الّتي استطاعت مواكبة حركة الأحداث المكثّفة والمتشعّبة،في ظلّ تموقع الأحداث في أكثر من فضاء واحد،لنقف حينها على أكثر من فضاء واحد،إذ شكّلت إقامة أوديب في كلّ منطقة حكاية في حدّ ذاتها،لها فضاؤها وزمانها وشخصيّاتها الخاصّة،ليتشكّل الفضاء العام للرّواية في الأخير من جملة تلك الفضاءات الّتي جاءت زاخرة بأمكنة ظهرت عليها الواقعية في المسمّيات على أقصى تقدير.

أمّا في رواية رؤوس الشياطين،فمن أمثلة هذا النّوع من الأمكنة أذكر:

1.نيويورك:

حضرت هذه المدينة في الرّواية مكانا خياليّا وهميّا،زاره الطّبيب في سياق الهلوسات والتّخييلات الّتي كانت تراوده بين الفينة والأخرى،ورأى ما صوّره له عقله المختل وقلبه المشدود بهيام الّتي ظهر أنّه تعلّق بها بعد سنوات قضاها معها أثناء فترة دراسته في الجامعة،وراح الحنين يقتله وهو يسترجع ذكراها،بعدما أصبحت مع غيره في أمريكا،وقد حدث ذلك في سياق الأزمات الّتي توالت عليه،على غرار وفاة أمّه وطرده من العمل في المستشفى،وهو ماجعل نوبات الجنون تشتدّ أكثر،خاصّة مع السّكر:«رآهما من جديد،يضحكان في شوارع نيويورك،وهمّ أن يبصق في وجهها،ويقول لها:«خائنة».ولكنّه لم يفعل،وهتف:«الحبّ أكذب عاطفة عرفها البشر».وتركهما يعطيانه ظهريهما،وأردافها ترتجّ في سعادة،وهو يلفّ ساعده حول جذعها جذلان...ولكنّ ذلك كلّه لم يحدث إلّا في خياله !! »[1]

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 116

2.القبر:

هو بيت الميّت ومأواه الأخير الّذي لا عودة منه،غير أنّ أيمن العتوم وظّفه في إحدى محطّات الرّواية باعتباره مكانا خياليا حلميّا مختلفا عن وجوده الواقعي،إذ استطاعت من خلاله أمّ نديم أن تخرج منه وتحاوره،محاولة إبراز مدى تمسّكها به وحيرتها عليه،حتّى بعد أن غادرت الحياة،ورغم تردّد نديم في تصديق عباراتها في البداية إلّا أنّ قلبه لان في الأخير،وأحسّ بحنان الأمومة المفقود ولو للحظات:«حلم بأمّه،رآها تقوم من قبرها في المقبرة الفوقا،وتسير إليه بهدوء،ثمّ تفتح ذراعيها له،وتهمس:«أنا لن أتخلّى عنك».أراد أن يصرخ في وجهها:«كاذبة،لم تكوني معي في حياتك حتّى تكوني معي بعد الموت»...ثمّ بكى حتّى استيقظ»[1]

فمن خلال هذه النّماذج،ظهر المكان في رواية رؤوس الشياطين في صورته الواقعية الموهمة تارة،وفي صورة انزياحية تخييلية تارة أخرى،وهو يهيكل للفضاء الرّوائي المحكم والزّاخر بالدّلالة التّأويلية،بعدّه مشروعا لمكان فعّال وبنّاء و متعدّد الوظائف،يتجاوز به استراتيجية الفنّي وحدها.

05-علاقة المكان الرّوائي بالزّمن(الكرونوتوب): يذهب النّقد الأدبي إلى أنّ عالم الرّواية يقوم على عدّة أبعاد تؤسّس لتشكيله وهيكلته،أذكر منها الزّمن والمكان،باعتبارهما حلقتين مهمّتين في التحام السّرد وسيرورة أحداثه،ولمّا ظهر تشارك بينهما في تلك السّيرورة، دفعت بأحدهما إلى استدعاء الآخر بالضّرورة في بناء النصّ السردي،وهو يحقّق أبعاده الدّلالية والفنّية،وشاع حينها مفهوم (الكرونوتوب:chronoyope)،أي الزّماكانية الّتي تعني أنّ:«المكان و الزمان عنصران متلازمان بالضرورة،فلتحديد معالم قضية ما لا بد من اللجوء -من الناحية المنطقية- إلى عاملين مشتركين هما الزمان والمكان»[2] بعد أن تمّ نقله من علم الفيزياء مع (إينشتاينEinstein)،إلى الأدب ومنه النّقد الأدبي،على أيدي نقاد ودارسين أمثال: (باشلارBachelard،ميشال بوتور،ابراهيم جنداري،حميد لحمداني...)

---

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 212

[2]- ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ،ص21 ،22

لقد ظهر مصطلح الكرونوتوب بعدّه مفهوما إجرائيّا يقف عند الزّمن والمكان،ليكشف عن مدى التّكامل والتّلازم والتّرابط والتّأثير المتبادل بين هذين المكوّنين في بناء رؤية موحّدة عند استكشاف عالم النص الإبداعي،فثنائية الزّمن والمكان انطلاقا من هذا السياق،تشكّل علاقة تلاحم مستمرّة،يستدعي فيها المكان حضور الزّمن بالضرورة والعكس أيضا،فالأحداث هنا تدور ضمن بعدين متلازمين،الأوّل مكاني تجري فيه،والآخر زماني تنتمي إليه،فيصبح الواحد منه يفترض الآخر،بل لا يتحدّد إلّا من خلاله.

وبالانتقال للمدوّنات الرّوائية المختارة للدراسة،وقفت على حضور هذا المفهوم فيها،من خلال مقاطع عديدة منها:

– «تحسّست بأصابعي وشاحا مزركشا تركته الغالية في المنزل الشاطئي بعد هروبها،وحملته معي في أثناء ملاحقتي اليائسة لها.وشاح لم تفلح الأسابيع الطويلة الماضية في محور الآثار الباهتة لدماء قانية لطخته،كعلامة على أنّ الزمن لن يتمكن من طمس أحداث ليلة الثلاثاء 14 مايو الماضي»[1] فتوظيف الكرونوتوب هنا يحيل على عودة الرّاوي زهير بلقاسم إلى زمن مهمّ في حياته بكلّ تفاصيله وحيثيّاته،خاصّة المكان(المنزل الشاطئ)الّذي صار معلما يلازم تاريخ الثّلاثاء 14 ماي،فبذكره يتجلّى ذلك المكان،وهو يعجّ بالحركة الّتي تعود لما حدث بين زهير بلقاسم والغالية في ليلة ذلك اليوم.

– «تعمّدت أن أسمع خكاية أنتيجونا،قبل أن أروي لها حكايتي...

–حينما سمعت أصوات قرع شديد على الباب،ولم تكن أنت يومها في البيت،أصابني الذعر،وحدست بأن الجيش سيدخل البيت للتفتيش،لم أكن خائفة من التفتيش،أو حتى الموت،لكنّني كنت أسمع عن حوادث الاغتصاب»[2] إذ نقف في هذا المقطع على ذلك التّكامل بين عنصري الزّمان والمكان،بعد أن لجأ السّرد إلى

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص75

[2]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص348

انقطاع زمني محدّد،عمد من خلاله لتقديم وصف،جسّد به مكانا حيّا بأحداث وتفاصيل تنير رحلة من زمن حاضر إلى آخر مضى.

– «صارت السّاحة الّتي تطلّ على المدرّج الرّومانيّ عن يمينه...كانت الحجارة تنطق...توجّه عبر السّاحة الفسيحة الممتدّة أمام المدرّج إلى حيث المسرح،في السّاحة تخيّل أنّ أقواما قبل الرومان عبروها،ربّما عاشوا هنا منذ ثلاثة آلاف سنة،رآهم،سمع أحاديثهم»[1]فوقوف الطّبيب نديم عند المدرّج الرّوماني بعدّه مكانا غير عاد، جعله بالضّرورة يعيش حركة ذهنية نحو الوراء،لما يحيل عليه من أزمنة،ظلّت راسخة في الذّاكرة الإنسانية على مرّ عقود،فقد أصبح هذا المكان مجسّدا لأحداث تلك الحقبة ودالّا عليها من منظور الزّماكانية.

ففي هذه المقاطع ينفتح الذّهن على حركة يتشجّع الرّاوي من خلالها على القيام برحلة من زمن حاضر نحو آخر ماض،في عودة تجعله يعيش أحداث زمن مضى،بوقفة وصفية تعمد إلى تجسيد فضاء ذلك الزّمن بكلّ تفاصيله،كأنّه يعيش ذلك الزّمن في آنه،فذكر الزّمان يحيي المكان من جديد،والوقوف عند المكان يحيل إلى ذلك الزّمن أيضا.فالرّاوي هنا عاد إلى أزمنة خالدة ومهمّة،عاشها هو أو شخصيات أخرى،فارتبطت بالذّاكرة،بما تحمله من تفاصيل،بما فيها المكان الّذي يعتبر أحد مجسّدات تلك الحركة نحو الخلف.

ولئن كان الزّمان والمكان ها هنا وجهان لعملة واحدة،فإنّ ذلك الارتباط الزّماكاني قد يتمظهر في تجلّيين اثنين أساسيّين،يحيل فيهما المكان بصفة مباشرة ولازمة على طبيعة الفترة الزمنية المتعلّق بها،إذ تكون إمّا عادية،مقبولة أومفرحة،لما يعرف فيها من الرّضا أو الرّغبة أو السّرور،بفعل ذلك الحضور الاختياري للشّخصيات فيه،كما هو في المقطع التالي:«التقيت به لأول مرّة في دنفر عام 1984،ضمن برنامج خاص يشارك فيه طلبة الجامعة»[2] ففي هذا المقطع يتداعى الزّمان والمكان معا ككل متلاحم،ليجسّدا حدثا هامّا،ظلّ ذكرى سعيدة في حياة كريستين،حتّى بعد مرور عديد السّنوات،فعودتها إلى حبيبتها براندون،دفعت إلى انفتاح ذاكرتها على حادثة

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،20 ،21

[2]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص48

التقائها به أوّل مرّة،فراحت تذكر :دنفر و 1984،باعتبارهما عنصرين متداخلين،يؤطّران لتمظهر حدث من أحداث الرّواية، في سياق إحيائه من جديد في تلك الرّحلة من الزّمن،الّتي استعملت فيها أفعال دالّة عليها،على غرار :التقيت،شارك.... وإمّا مرفوضة ومحزنة،لما يشيع فيها من حزن أو بطش أو ظلم،بعد المكوث الإجباري للشّخصيات فيه،كما هو في هذا المقطع:««الآن تأكّد لي أنّك مجنون،تنام في الكهف وتترك بيتك».«إنّه للنّيران».«إنّه لك».«إنّه ذاكرتي القاتلة»...«إنّه موحش»»[1] ففيه نجد أنّ الرّاوي نديم يكشف عن ترابط وثيق موجود بين بيته في القرية بوصفه مكان إيوائه،وفترة عيشه فيه،إذ بمجرّد ذكر هذا البيت،تتداعى تلك الأيام الصّعبة والقاسية الّتي عاشها نديم فيه عندما كان أشبه بالسّجن الّذي قيّده لا بإغلاق الأبواب،بل بالوسواس والأفكار الشّيطانية،الّتي ظلّت تربطه به وتجذبه إليه مدّة طويلة،دفعته يوما إلى حرقه ومحاولة التخلّص منه.

إنّ ما يمكن قوله بناء على المقاطع السّابقة،أنّ الكثير من الأحداث الرّوائية،قد شكّلت ضمن الإطار الكرونوتوبي.دفعة قوية لإثراء العمل الإبداعي دلاليا وفنيّا،بما يتلاءم مع حرّية انفتاح النصّ الأدبي على المقروئية والتعدّد الدّلالي.

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص240

الفصل الثاني:تحولات اللغة وانفتاح مضامين المتخيل السردي

المبحث الأول:التنوع اللغوي وحوار اللغات

المبحث الثاني:آلية التناص من المسايرة إلى المغايرة

المبحث الثالث:التحديث الموضوعاتي وخلخلة يقين الوعي

الفصل الثاني:تحوّلات اللّغة و انفتاح مضامين المتخيّل السّردي

أوّلا:التّنوّع اللّغوي و حوار اللغات

تؤدّي اللّغة دورا هامّا في إبراز الأفكار والكشف عنها،والرّمي بها بين أحضان متلقّ مهتم يرصدها ويسعى لملامستها واستنطاق جوهرها،وإذا كان الحديث عنها أقلّ حدّة في مجالات العلوم الدّقيقة وعلوم إنسانية كثيرة،فإنّها سلطة قائمة بذاتها في علم الأدب،إذ أصبح شكل اللّغة في الإنتاجات الأدبيّة يثير تصورات نقدية متضاربة،تستهدف في مجملها الإبداع والفنّية .

01-أهمّية اللّغة في حركيّة الخطاب الرّوائي:الخطاب الرّوائي المعاصر واحد من الكيانات الأدبيّة الّتي استوقفت الفكر النّقدي،الّذي راح يتأمّل في صورة لغته،ليقدّم ملامحها ومواصفاتها،ومدى مساهمتها في هيكلة عالم روائي متلائم مع روح العصر ومتطلّباته،ومستجيب لذوق التلقّي و استشرافاته.وبين تجاوز الماضي ومجاراة الحاضر،أدرك الرّوائي المعاصر يقينا ما للّغة من اليد الطولى في إثارة مخيّلة القارئ،ولفت انتباهه،وإيصال عالم الرّواية له،فراح يستخدم كلمات غير الكلمات المعتادة،وأنساقا غير الأنساق المتداولة،فغدا الحديث حينئذ عن لغات لا لغة واحدة في إنتاج روائي واحد:«لا شك أن اللغة تشكل إحدى بؤر التجديد والخرق في الكتابة السردية الحديثة،على اعتبار أنها لم تعد وسيلة للتشخيص فحسب،إنما غدت استراتيجية سردية تنحو إلى مواءمة شكلها مع طرائق الكتابة والموضوعات المطروحة»[1]

فهناك تقنيات على مستوى اللغة،تفطّن لها النقّاد المعاصرون،من ذلك ما أشار إليه (محمود الضبع) في قوله:«تشتبك بعض الأعمال الروائية المندرجة تحت مفهوم الرواية الجديدة مع اللغة اشتباكا،بمعنى محاولة

[1]- عبد العزيز ضويو،التجريب في الرواية العربية المعاصرة.دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2014،ص 219

تهجينها،وانتهاك قدسيتها،لا بمفهوم الانتقال بها من مستوى الفصحى إلى العامية كما يمكن أن يتوجه الفهم الأولي،وإنما بمفهوم استغلال طاقاتها وإمكاناتها لبناء خطاب ينتهك المحرم والمحظور أحيانا»[1]

3) و(عزيز شكري الماضي) أيضا،في سياق حديثه عن بنية الرّواية الجديدة وطموحاتها يقول:«يتشكل النسيج اللغوي من تعدد اللغات وتنوع مستوياتها...هذا التعدد والتنوع يجعل النسيج اللغوي أشبه بلوحة فسيفسائية»[2]ويقصد بذلك تجاوز اللغة للمظهر الأحادي المعياري،الّذي تجلّى مدّة معتبرة مقدّسا في الإنتاجات الأدبيّة،باعتباره شكل مضمونها، ويكون ذلك من خلال تواشج لغوي مغ غيرها من المظاهر اللغوية،إذ دخلت في نسيج التّجربة اللّغوية المعاصرة عدة مظاهر ،وراحت تتوارى خلف تلك اللغة الأولى التّراثية،لتهيكل كيانا تركيبيّا يؤسّس للكتابة الجديدة،إنّه تهجين خصب يصبّ في بوتقة تشكيل البنية الإبداعية لتلك العوالم التخييلية المؤسسة في سياق إثراء الرواية العربية المعاصرة،فقد عوّل المبدع على التّوظيف اللّغوي بعدّه حلقة هامّة في مسعى خلق سلالة روائية تحقّق القطيعة على الأقل مع مشروع كلاسيكي سابق،مافتئ يمثّل فترة معتبرة قبل أن تهبّ نسمات رياح التجديد،معلنة بدء أدوار أخرى تنتهج زخرفة لغوية في تعابيرها،بفتح آفاق السّرد على لغات ولهجات مختلفة في نفس طويل تبسط فيه اللّغة طريقا إبداعيا متفتحا دون إفراط ولا تفريط،لتصبح بذلك مدعاة للتوقّف عندها والتأمّل فيها بوصفها حالة إبداعية لا شطحات خارقة مارقة غايتها فقط المخالفة بعيدا عن الفنّية واستغلال طاقات اللّغة المتوارية.وإذا ما وقفنا عند آليات التنفيذ فقد أجملها (محمود الضبع) في كلمات و تعابير مركّزة في قول له،إذ نجد تعابير لغوية لحقول معرفيّة متعدّدة ومتنوّعة، تعبّر عن طروحاتها بأبنية مبتدعة،تشمل مفردات ذات طابع رمزي تعكس مفاهيمها المتميّزة،وتمرّدات عن القواعد المتداولة والمألوفة،تتجلّى في

[1]– محمود الضبع، الرواية الجديدة،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص 50

[2]– شكري عزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الجديدة،ص99

تقنيات«التكثيف والإيحاء وتعدد الدلالات وفتح أفق التأويل،والاختراع الدلالي (إيجاد تعالقات جديدة بين الدوال لم تكن موجودة من قبل،وتلك سمة شعرية في الأساس)»[1]

لقد أضحت الرّواية في النّموذج العربي المستحدث لا تتبنى لغة أحادية،بل راحت تنتهج أطروحة اللّغة الفسيفسائية المتباينة الأبنية والأشكال والمنفتحة على حوار فعّال،من أجل تشكيل نسيج فنّي متلاحم،ينافي التشظّي والنّشوز،وبذلك:«لا تعرف الرواية سلطة لغة واحدة،تؤول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى«الروائي»،بل تعدد اللغات»[2] فسمة التعدّد اللّغوي هاته توغّلت في الخطاب الرّوائي المعاصر بأشكال متباينة،وأضحت علامة بارزة في بنيته الجديدة الّتي استهدفت تجاوز النّمط التّقليدي الكلاسيكي،وتبنّي ملفوظ مغاير في مختلف العلاقات والعوالم الّتي ينبني عليها.

لقد دخلت الرّواية المعاصرة الجديدة في علاقة تفاوض مع مختلف مشكّلاتها على غرار اللّغة أيضا،والّتي تبناها الطّرح النّقدي موضوعا هامّا في سبيل إرغامها على خدمة مقاصده الجديدة ومواكبتها،خاصّة في ظلّ ما تتمتّع به من إمكانات تتيح للرّوائي فرص التّجاوز والإنفلات من قوالب معيارية محدودة.

وإذا كانت الرّواية تستهدف استدراج أكبر قدر ممكن من المتلقّين،ومن ثمّة الإعلاء من نسبة المقروئية،فإنّها دون شكّ تعوّل إلى حدّ كبير على التّعابير اللّغوية المتباينة بتباين المتلقّين،فلا تغدو لغة الرّواية لغة النّخبة المثقّفة فقط،يجهّزها الكاتب لهم ومن أجلهم،بل لغة خلقت ليجد الجميع نفسه فيها،إضافة إلى الحدّ من نفوذ الرّوائي الّذي عرف به في الرّواية السّابقة،حيث كان لسان حال جميع شخصيّاته،وعقلهم الّذي يفكّر ويتبنّى الآراء ووجهات النّظر.

[1]– محمود الضبع،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص 50، 51

[2]– محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 2016،ص 36

ومن ثمّة فالأكيد هو تبنّي:«الكتاب طرائق جديدة في التعبير،تجمع بين اللغة السائدة في الأدب،والأسلوب الخاص بالكاتب»[1]سمحت لهم بصناعة حوار لغوي متعدّد الأصوات ومتداخل المستويات الّتي تتعايش جنبا إلى جنب في عالم الرّواية،يعدّ صورة جوهرية من صور الرّواية ما بعد الحداثية.فماهي هذه المستويات اللّغوية المتباينة والمتشابكة في الرّواية الجديدة؟ وماهي تقنيات حضورها؟

إنّ الحديث عن التكوّن الشّكلي الجديد للخطاب الرّوائي يقودنا حتما إلى آراء باختين(Bakhtine) الفاعلة في حقل النّقد،والّتي بنت أرضية متينة لدراسات لاحقة أجابت على عديد التّساؤلات المطروحة في السّاحة النّقدية،إذ يعدّ تصوّره في هذا المجال رؤية مهمّة وحلقة فارقة في بناء الخطاب الرّوائي،عندما طرح رأيا مضمونه أنّ بناء الرّواية«لا يمكن أن يتمّ بعيدا عن احتضان«بيئات غريبة»..يتعلق الأمر بهذا الخصوص،باستدعاء لغات أخرى ودمجها داخل النص النثري المبدع»[2] لقد منح باختين بذلك للغة الرّواية تفويض التّماس والانفتاح على أكثر من لغة،بحمولاتها الثّقافية المختلفة،وتحويلها لعالمها الخاص الّذي يصبح متداخلا ومتشعّبا بعدما ظلّ فترة طويلة أحاديا ومنعزلا،تحت رحمة لغة أحادية الجانب ومشتركة.ففي مبدأ الحوارية الّذي وقف عليه عند دوستوفسكي تلاشت الأحادية الصّوتية والصّوت الواحد الّذي كان يهيمن على عالم الرّواية،ويوجّهه كيفما شاء،وأصبح الحديث بموجبه عن حوار لغوي خلق صخبا لسانيا بأنساقه التّعبيرية المتنوّعة والمتباينة،ودسّه في جسد الرّواية ليتشابك معه،فيساهم من جهة في دفع عجلة الأصوات وهو الهدف المباشر المقصود منه،ومن جهة أخرى منح الشّخصيات حرّية التّعبير عن أفكارها ومشاعرها ووجهات نظرها كيفما شاءت وباللّغة التي أرادت،ليكون التّداخل اللّغوي مع أبنية مجاورة وأخرى غريبة في مستوى التّباين الاجتماعي الّذي تعرفه الحياة:«إن الروائي لا يؤمن

[1]– إبراهيم خليل،بنية النص الروائي.دراسة،منشورات الإختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،لبنان،ط1، 2010،ص 243

[2]– صدوق نور الدين،عبد الله العروي وحداثة الرواية.قراءة في نصوص العروي الروائية ،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1، 1994،ص 69

باللغة الواحدة والوحيدة،والرواية نسق وتنوع اجتماعي منظم من اللغات،يستعين به صاحب العمل لتنسيق مواضيعه،وللتخفيف من وطأة التعبير عن مواقفه ونواياه وقيمه وأحكامه»[1]

و إذا كان هذا الصّخب النّقدي ذائع الصّيت في البيئة الغربية،فإنّه لا محالة قد وجد آذانا صاغية له في البيئة العربيّة،خاصّة في ظلّ الانتشار المتسارع للمعارف،والانفتاح على الآخر،وكذا حركة التّرجمة النّشيطة الّتي يتبنّاها الفكر العربي أحيانا رغبة في سدّ ما يظهر من عطش معرفي تفرزه عديد التّساؤلات وهي تتحرّى عن الأدوات الإجرائية المناسبة والوسائل اللازمة لإيجاد الأجوبة،فرغم أنّ التّعريف بالوافد الغربي عرف تأخّرا ملحوظا بعدما«راح النقد العربي في الثمانينات يتفحص هذه الحقيقة في معالجات نقدية جادة اقترنت بحركة ترجمة لبعض أعمال باختين النقدية»[2] إلّا أنّه استطاع إحداث تغييرات معتبرة في السّاحة الرّوائية،بدليل تجاوب اللّغة مع الرّواية الجديدة،وتخطّي حاجز عرض الحكاية ونقل الأحداث.

و بالعودة إلى النّسيج اللّغوي للرّواية المعاصرة الحداثية باعتباره أحد المظاهر المستجيبة للكتابة الرّوائية الجديدة،وجب التّأكيد على:

02-آليات نسج التعدّد اللّغوي:

أوّلا:ثمّة أشكال تعبير هامة لإدخال التعدّد اللغوي وتنشيطه في جسد الرواية،وجعله مرتبطا ومؤثّرا فيه،أذكر منها المهمّ والحاضر والمتداول بصفة جوهرية في الخطابات الرّوائية الحداثية،أي تلك الّتي تشابكت«مع اللغة اشتباكا،بمعنى محاولة تهجينها،وانتهاك قدسيتها»[3]:

«أولا : أشكال إنتاج"صورة اللغة"

---

[1]- الجيلالي الغرابي،عناصر السرد الروائي.رواية "السيل" لأحمد التوفيق أنموذجا(دراسة سردية)،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2016،ص 80

[2]- فاضل ثامر،المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،دار المدى للثقافة والنشر،سوريا،لبنان،العراق،ط1، 2004،ص 31

[3]- محمود الضبع،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص 50

-ثانيا: الأجناس المتخللة

-ثالثا:أقوال الشخصيات الروائية

-رابعا: تنضيد اللغة إلى أجناس تعبيرية والتنضيد المهني للغة»[1]

01. الأجناس المتخلّلة:

تعتمد الرّواية على أجناس أخرى في ضوء بسط تجربة الرّواية البوليفينية والتعدّد اللّغوي،وقد عدّ باختين هذه الأخيرة من أهم أدوات هيكلة النّسق اللّساني المتنوّع،عندما قال:«سنتوقف عند أحد الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية:وهو الأجناس المتخلّلة»[2] وإذا كانت إشارة باختين إلى الأجناس مطلقة دون تحديد في قوله هذا،فهو بذلك يريد بها أن تضمّ أجناس الأدب كالشّعر والمقامة والقصّة والمسرح ...وغير الأدب كالموسيقى والرسم...إذ يتسرّب كلّ جنس منها نحو الرّواية،ويحاول أن يتعايش مع باقي الأجناس الأخرى في سبيل تقديم الدّلالة الشاملة للكتابة،ومن ثمّة الوعي أو الإيديولوجية المتبناة،على أن تحتفظ دون محالة هذه الأجناس بلغتها داخل الخطاب الرّوائي،باعتبارها أصالة تجنيسية خاصة لا تتنازل عنها،رغم انصهارها في أسلوب تعبيري موحد،لا يظهر عليه تشظيّ بائن إبانة واضحة تفسد شكله،وإنّما تنوّع لغويّ يبرز مكوناته المتعدّدة وخصائصها.

وفي السياق ذاته ميّز باختين بين مظهرين للأجناس المدرجة في الخطاب الرّوائي،فقد«تكون مباشرة قصدية أو موضّعة كلية،أي متجردة تماما من نوايا الكاتب،فلا تكون في صيغة «قول»بل فقط «مظهرة»،كأنها شيء،بواسطة الخطاب»[3] فهذه الأجناس بغضّ النّظر عن الملامح التّمييزية الّتي تكسبها خصوصية الجنس

---

[1]- محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية ،ص37

[2]- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،ترجمة:محمد برادة،دار الأمان للنشر والتوزيع،المغرب،ط2، 1987 ،ص 78

[3]- المرجع نفسه،ص 79

الّذي تنتمي إليه،نجدها توظّف بدرجات متفاوتة في علاقتها مع مقاصد المبدع ونواياه،إذ تكون قصدية مباشرة تدخل في بناء الرّواية من غير سوء نية أو محاولة لاعتراض نوايا المبدع،كما تكون أيضا غيرية خالصة تعبر إلى جسد الرّواية لخلق بنية أخرى على حطام نوايا الكاتب المستهدفة.

إنّ لجوء الرّوائي إلى الأجناس الأخرى،هو تأكيد على ما تؤدّيه هذه الأجناس بنوعيها القريبة من الرّواية والبعيدة عنها من دور مهم في تنويع لغة الرّواية وزخرفتها،باعتبار أنّها تنتقل إلى الخطاب الرّوائي وهي محمّلة لسانيّا وفكريّا،كما هو الحال مع جنس الشعر مثلا الذّي برز بروزا واضحا في رواية رؤوس الشياطين،في ظلّ تحوّرات الشّخصية الرّئيسية،وانفصامها إلى أكثر من ذات واحدة،كان من بينها أبو نواس الصّغير،إضافة إلى والده الّذي كان يعشق الشّعر ويتنفّسه،وقد ظهر هذا الجنس متراصّا ومنسجما داخل جسد الرّواية في كثير من المواضع،خاصّة أنّه ذو مكانة في الأدب العربي،ولما كانت النّماذج الشّعرية من الشّعر العربي القديم ولشعراء كبار،فقد بسطت على الرّواية لغة راقية و زاخرة بالتّرميز والفنّية،ومن أمثلة ذلك ما ورد من أبيات لأبي نواس:« أبيات أبي نواس:

دبّ فيّ الفناء سفلا فعلوا

وأراني أموت عضوا فعضوا

ليس من ساعة مضت لي إلّا

نقصتني بمرّها بي جزوا»[1]

وكان ذلك على لسان والد الطّبيب،يقرّ من خلالها بالأثر السّلبي للخمر على صحّته،وكيف أنّها أهلكته وهو الّذي بالغ في شربها،حتّى أصبحت تتسلّل إلى جسده عضوا عضوا،فأحسّ خلالها بدنوّه من الموت كل يوم.وفي موضع آخر يستدعي الأب بيتين لأبي محجن الثّقفيّ :« يترنّم ببيتي أبي محجن الثّقفيّ:

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص48،49

إذا متّ فادفنّي إلى جنب كرمة

تروّي عظامي بعد موتي عروقها

ولا تدفننّي بالفلاة فإنّني

أخاف إذا ما متّ أن لا أذوقها»[1]

وكان ذلك في سياق طلب قدّمه لابنه قبل مماته،وبعد شعوره بالوهن،يحثّه فيه على وضع قبره بجوار كرمة،حتّى لا تنقطع صلته بسقياها،وهو الّذي دأب على كؤوس تذرها عليه في حياته دون انقطاع.

كما وردت الألحان المؤثّرة من روائع«الشيخ إمام» كذلك،إذ تداخلت مع ذلك النّسق اللّغوي للرّواية وهو يشكّل كيانها الظّاهري،بعدما استدعتها شخصية الأب وهي تواسي نفسها برفقة الإبن المطيع(الطبيب)،لتظهر في سياق نمو الفعل السّردي بوصفها جزء من يوميّات هذه الشّخصية،ورغباتها الحياتية،وممّا جاء فيها:«يغنّي (يا ولدي) إحدى روائع (الشيخ إمام)...

«لاتبك فأحزان الصّغر ... تمضي كالحلم مع الفجر

وقريبا تكبر يا ولدي... وتريد الدّمع فلا يجري....»[2]

02.أشكال إنتاج صورة اللّغة:

للشّخصيات دور كبير في تشكيل الرّواية إلى جانب المكوّنات الأخرى،باعتبارها مركز الأحداث وتجسيدها الفعلي،فهي حركات وأفعال وأحاسيس متباينة،ومن ثمّة وعي وعالم إيديولوجي،غير أنّ هذا العالم له لغة ترصد كلّ ذلك وتشير إليه،من منطلق خطاب تلك الشّخصيات وإنتاجاتها اللّسانية في ظلّ تمتّعها بممارسة خطاب

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 62

[2]– المصدر نفسه،ص39

مباشر ومتعدّد الأوجه بكلّ حرّية.ففي هذا السّياق وقف باختين على ما للفرد المتكلّم من تأثير في تشكيل لغة الرّواية بالنّظر إليه لا كجسد وروح،بل كمكوّن مركّب ومعقّد يتّكئ على تقنيات وآليات لإثراء صورة اللّغة سمّاها«طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية،وهي عبارة عن ثلاثة أصناف جوهرية ...تتشابك وتتداخل باستمرار داخل النسيج اللغوي للصورة»[1] وتتمثّل هذه الأصناف في:

1.التّهجين:

يعرّفه باختين بقوله:«إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية،وبفارق اجتماعي،أو بهما معا،داخل ساحة ذلك الملفوظ»[2] فهو بذلك يريد به التحام وتداخل و ترابط لغتين مختلفتين مع ما لهما من حمولة فكرية وثقافية كبيرة،تعكس المجتمع المتكلّم بهما والمستعمل لهما.كما يشمل أيضا نظامين لغويين متباعدين زمنيا،تباعدا أتاح للصّورة السّابقة للّغة أن تتغيّر بالتّعديل والحذف والخلق،وتظهر بوجه مفارق ومغاير لسابقتها،أمّا في صورته الموالية فيتمثّل في تلاحم مستويين تعبيريين يعكسان تفاوتا اجتماعيا بين مجموعتين محددتين لا تتمتّعان بوضع اجتماعي متكافئ،وقد تراوح بين الصّورة الأخيرة له والأخرى الّتي سبقتها.

كما نجد باختين يؤكّد على«تمييزه بين نوعين من التهجين:التهجين القصدي الإرادي والتهجين اللاإرادي»[3]

أمّا الأوّل فيعدّ ويخطّط له المبدع،ويسعى إلى تحقيقه بعد رسمه لأهداف يسعى إلى تحقيقها، بناء على هذا التّهجين،سواء تكون على مستوى الشّكل أو المضمون أو هما معا،وهو حال الخطاب الرّوائي فـ«صورة اللغة في

[1]–محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية ،ص 39، 40

[2]–ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،ص 108

[3]–محمد بوعزة،المرجع نفسه،ص 41

الرواية،يتحتم أن تكون هجينا أدبيا قصديا»[1] لتكشف عن الجانب الفنّي والجمالي في الإبداع الأدبي الّذي يعدّ أحد سماته البارزة المضافة لمحتواه المضموني.

وإذا كان هذا حال النّوع الأوّل،فإنّ النّوع الثّاني نترصّده«في كلام الناس اليومي بطريقة بسيطة،وبدون أية خلفية،أو فعل إرادي»[2]لا تلجأ إليه اللّغة الإبداعية،لغة الأدب،بل لغة التواصل الّتي يبقى همّها الأبرز إيصال الفكرة والرسالة بعيدا عن محسّنات الكلام وإيحاءات المعنى.

2.تعالق اللّغات القائم على الحوار:

تعمل هذه الطريقة في تشكيل صورة اللّغة على مبدأ الحوار المضمر بين اللّغتين المتحاورتين،بحيث لا يشهد نسيج اللّغة حضور اللّغتين معا حضورا بائنا،وإنّما تترصّد لغة أخرى سابقة لتتفاوض معها،من أجل نسق لغوي نوعي مغاير ولعلّ«الصيغة الأكثر وضوحا لهذا التعالق الحواري بين اللغات ...هي" الأسلبة":وهي عبارة عن تشخيص أدبي لأسلوب وكلام الآخرين»[3] إذ يوضع النّسق اللّغوي المستهدف تحت طائلة إعادة نظر نسق آخر بكل حمولته اللّسانية الّتي يحملها،وإظهاره في طابع آخر محيّن،يتوافق مع التّأثيرات الّتي تعرّض لها.

وفي ذات السّياق تظهر الأسلبة بوجهين مختلفين،الأسلبة المباشرة ونجد فيها:«اللغة المشخصة تظل في الظل،أي مضمرة »[4] والتّنويع:«وهو عبارة عن نوع من الأسلبة يختلف عن الأسلبة المباشرة»[5] حيث تبرز فيه اللّغة المشخصة حاضرة وباسطة نفوذها على اللّغة الأخرى.

---

[1]– محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية ،ص 41

[2]– المرجع نفسه،ص نفسها

[3]–المرجع نفسه،ص42

[4]– المرجع نفسه،ص 43

[5]–المرجع نفسه،ص نفسها

3.الحوارات الخالصة:

يلجأ المبدع إلى الحوارات الخالصة وهو يشكّل صورة لغة عمله الإبداعي باعتبارها عملا آخر مكمّلا لباقي الطّرائق الأخرى،ويريد باختين بها:«ما يسمى في السرديات"بالحوار"الذي يتخلل سيرورة الحكي،سواء أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخوص الروائية،أم في شكل مونولوج ذاتي»[1]فإذا كان الحديث في الرّواية البوليفينية عن تعدّد لغوي وتعدّد صوتي،فثمّة شخصيات تتحرّك في عالم الرّواية بكلّ حرّية،بعيدا عن سلطة السّارد الأحادية،فهي تعبّر عن آرائها بنفسها في علاقاتها مع غيرها،فينشأ بينها حينئذ تبادل للرّؤى ووجهات النّظر،يفترض بالضّرورة حوارا متبادلا بناء بإمكانه إيصال هذه الأفكار،يضاف إليها لجوء بعض الشّخصيات إلى محاورة نفسها للإبانة عن مكنوناتها،أو محاولة تطويع الذّات لذاتها.

ومن أمثلة ذلك في المدوّنات المختارة للدّراسة،تلك الحوارات الخالصة الموظّفة في رواية رؤوس الشياطين،إذ زخرت بحوارات كثيرة،سعت من خلالها الشّخصيات المتحاورة إلى التّعبير عن آرائها وأحاسيسها ورغباتها والدّفاع عنها بحرّية،وقد تجلّت أحيانا في شكل تراشقات كلامية بين أطراف متناقشة،وفي أحايين أخرى في شكل حوار داخلي مع الذّات نفسها في صورة مونولوج،ليحضر بذلك كلّ كلامها صافيا وخالصا،كما جاء على لسانها،ممّا يساهم في خلق المظهر الفسيفسائي لصورة اللّغة،ومن الأمثلة على ذلك أذكر الحوار الّذي دار بين الطّبيب وأمّه حول زهرة الخشخاش:«...«تزرع المنكرات في ساحة بيتنا يا صالح»...وهتف:«ومن قال لك ذلك؟».فردّت:«عجوز في القرية»...من أهل الشيطان»...»[2]إذ نقل السّارد فيه كلام الشّخصين المتحاورين كما هو،ليكون بذلك ماثلا في الرّواية بلغته الأصلية،وهو ذات الحال أيضا في حوار من نوع آخر،أجراه الطّبيب(نديم)مع نفسه،وهو يسبح غارقا في فضاءات المصح النّفسي،والأصوات تتعالى منادية إيّاه من الفراغ،باعثة في نفسه الشكّ،إذ راح يخاطب نفسه بعدما رصد صوتا من أحد الأسرّة قائلا:«...«ماذا لو كان

[1]– محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية،ص 45

[2]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص75، 76

مريضا من الماضي؟».وفكّر أكثر:«ماذا لو مات هنا ...ماذا لو ماتا هنا؟ماذا لو كان هذا الصوت هو لروحيهما؟» ...»[1]

03.أقوال الشّخصيات:

إنّ تمتّع الشّخصيات باستقلالية الدّفاع عن آرائها ونظراتها في الرّواية البوليفينية،هو إقرار مباشر ببناء خطاب روائي تتداخل فيه خطابات الشّخصيات الرّوائية،على اختلاف لغاتها بصفة مباشرة إلى جانب لغة الرّوائي،ويكون ذلك:«عبر قناة الحوار أو قناة المونولوج»[2]إذ تشارك هذه الشّخصيات في الحوارات بلغتها المناسبة لكينونتها ومكانتها الثّقافية والاجتماعية والدّينية في المجتمع،فتصبح بذلك لغات أخرى إضافية إلى جوار لغة المبدع في تشكيل النّسيج اللّغوي للرّواية.

و في ذات السّياق يضيف (محمد بوعزة) إلى جانب حوار الشّخصيات كمشكل للتعدّد اللّغوي لدى باختين،ما سمّاه«"بالخطاب الإنفعالي":ويشمل كافة الخطابات التي تعبر الذات من خلالها عن نفسها»[3] إذ يرى أنّ كلّ خطاب من هذه الخطابات(الحلم،الهذيان،التذكر..)له شكل تعبيري أوفضاء لغة خاص يثري لغة السّرد بمعجمه اللّغوي وحمولته الفكرية الثّريّة المتدفّقة.

إنّ الشّخصيات تؤّدي دورا مهما في بنية الرّواية،بعدّها العامل الأساسي في القيام بالأفعال وتحريكها وتوجيهها نحو مقصديّة المبدع،ولمّا تسعى الرّواية إلى ركوب موجة التّجديد، تلجأ عادة إلى نقل أقوالها بلسانها لا بلسان الرّاوي،مراعاة لخصوصيتها وبنيتها داخل فضاء الرّواية،ومن أمثلة ذلك،ما ورد في رواية رؤوس الشياطين،عندما خاطبت الأمّ ابنها الطّبيب قائلة:«كان أبوك يعرف الله أكثر ممّا أعرفه أنا،ولكنّ الشّيطان قعد له في الطّريق،فلمّا

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص162، 163

[2]– محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية ،ص 50

[3]– المرجع نفسه، ص 52

رآه أخذ بيده،ولو عصاه لما آل إلى الضّياع و الخمر و الحشيش»[1]وقد جاءت بلغة الواعظة المرشدة،الّتي يملأ الإيمان وحبّ الله قلبها،حزّ في نفسها حال ابنها،وتخشى أن يكون نسخة عن أبيه،وهي لغة دينية،طغى عليها قالب الخطابة،بأسلوبها المباشر وتعابيرها المؤثّرة،وفي مثال ثان أجد أيضا قولا لمدير المستشفى،جاء بلغة خاصة رسمية،تلجأ إليها الشّخصيات المسؤولة في العادة وهي تتعامل مع مرؤوسيها،وفيه يقول مخاطبا الطّبيب:«ما الّذي أدخلك إلى المهجع السابع؟ كنت سأدعو الشّرطة لترفع البصمات عن الباب،لقد كسرته يا نديم.ولكنّني لن أدعوهم،سنحلّ الأمر هنا دون تدخّل»[2] كما نلمس أيضا حضور الخطابات الإنفعالية الّتي لا تقلّ أهميتها عن سواها في إثراء لغة الخطاب الرّوائي، بحمولتها المعجمية والفكرية،على غرار الهذيان الّذي سبّبه تعاطي الكحول لنديم،فشوّش عليه وعيه بما يحيط به،وأفقد له توازنه العقلي،فاختلطت عنده الأفكار والأحاسيس،ففي إحدى الليالي وبعد سكره،راح يقول:«إنّني أعمى.أسير في دروب متعرّجة زلقة.المطر يسقط.السّماء تزمجر.والرّيح الشّديدة تجعل قطرات المطر كأنّها زخّات رصاص،إنّني أصمّ،لا أسمع إلّا ضجيجا عميقا في أذنيّ،لا أسمع صوتي،ولا أسمع صوت الآخرين» [3]وهو خطاب ذاتي،أنتجه بكلّ جوارحه لتكون هذه لغته،وهي تعتصر حزنا وألما ومعاناة،إنّها لغة خاصّة،لا تخرج إلّا من لسان شخص جريح تائه لا يعرف الوجهة ولا المقصد.

04.تنضيد اللّغة:

يتمّ التّمييز في هذه الطريقة على غرار الطّرائق الأخرى في إنتاج صورة اللّغة بين مظهرين للتّنضيد:«تنضيد اللغة إلى أجناس أدبية...إلى جانب هذا التنضيد للغة إلى الأجناس،هناك تنضيد آخر يختلط به تارة،وينطبق معه تارة أخرى،وهو التنضيد المهني للغة بالمعنى الواسع:لغة المحامي،والطبيب والتاجر،والسياسي والمعلم...ويمكن أن يوسع هذا المفهوم،ونقول بأن التنضيد المهني للغة،يشمل كافة أشكال التقاط اللغات

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص114، 115
[2]– المصدر نفسه،ص 164
[3]–المصدر نفسه،ص 149

واللهجات والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع»[1] فالشّكل الأوّل للتّنضيد كما رأينا فيما سبق،يشير إلى دور الأجناس الأدبية في خلق حوار لغوي في جسد الرّواية من خلال مستوياتها التّعبيرية المختلفة الّتي تختلط بلغة الرّواية وتنغرس فيها بحمولتها المعجمية والفكرية على حدّ سواء.في حين يشير التّنضيد الثّاني إلى مجمل أشكال الكلام المتداول على لسان أفراد المجتمع بمختلف مستوياتهم الثّقافية ومكانتهم الاجتماعية.

كما يعود بعد ذلك باختين لينبّه على أهمّية أخذ قصدية تلك اللّغات المتداخلة في الحسبان،فتباينها على مستوى المصطلحات والتّراكيب لا يخفي حمولتها الفكرية المختلفة،إذ ليس ثمّة شكّ أنّ مضامينها ورؤاها ترتبط بحقل ومجال محدّد ومغاير أيضا،يساهم هو الآخر من جهة أخرى في تركيب نسيج هذه اللّغة:«وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده،بل هي تفرض أشكالا من القصدية والتأويل،باعتبارها تعبيرا عن وجهات نظر و رؤى للعالم متباينة ومتوترة»[2].

لقد قاد الاعتماد على التّنضيد المهني للّغة إذا إلى الحديث عن بنية شخصيات الرّواية في أكثر من جانب،ودورها في الخطاب الرّوائي،لما لها من عمل بنّاء في هيكلة حوار لغوي متعدّد المستويات،ومختلف الأشكال والأوجه،فقد برزت هذه الشّخصيات وهي تمارس وظائف متنوّعة تنعكس على لغة الرّواية،في مستوييها الثّقافي والاجتماعي،كما هو الحال في رواية رؤوس الشّياطين،إذ ورد عدد معتبر من المهن الّتي تمارسها شخصيّاتها،غير أنّ التّنوّع و الاختلاف بينها على مستوى اللّغة لم يكن في شكل الكلام أو الأنساق اللّغوية،كونها جاءت كلّها بلغة موحّدة(فصيحة ورسمية)لا تتوافق مع المستوى الثّقافي والاجتماعي للشخصية،إذ جاءت لغة الخبّاز والطّبيب مثلا بأسلوب واحد،وإنّما تجلّى من خلال الرّصيد المعجمي،إذ استعملت كلّ شخصية مصطلحات تتناسب مع مهنتها وتختلف عن المهن الأخرى،ما جعل الرّواية تحفل بأكثر من حقل دلالي واحد،أو

[1]– محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية،ص 53، 54

[2]–المرجع نفسه،ص 54

بعبارة أخرى حمولة معجمية متدفّقة تجعل المتلقّي ينتقل من خلالها بين مجالات كثيرة،وإن كانت من خلال المفردات فقط،ومن الأمثلة على ذلك نجد:

لغة الطّبيب،في قوله:«أنت تقتلهم بغبائك،والآن هل عندك حقن اللّيثيوم أم أنّك سرقتها من هنا لكي تبيعها في صيدليّتك كما فعلت مع حقن الفولترين؟»[1]فمصطلحات مثل:الليثيوم صيدلية،حقن،الفولترين،لا نجدها إلّا في عالم الطب،ولا يشخّصها سوى طبيب .

لغة الشّيخ،في قوله:«...«تب إلى الله يابنيّ؛فإنّك تحفظ كتابه،وإنّني أحبّك،وإنّه يحبّك،فلا تهلك نفسك»...»[2]إذ حفل هذا المقطع بمصطلحات دينية خاصّة،مثل :تب،الله،كتابه،لا تهلك... ولغة الأستاذ،في قوله:«...«أعرف أنّه لن يصعب عليك أيّ سؤال في الثّانويّة،أنت مقلق،لا أدري ماذا أقول لك...ولكنّ الوزارة تريد أن تجيب ما تريد هي لا ما تريد أنت...»[3]إذ اشتمل على مصطلحات تربوية مثل:سؤال،الثانوية،تجيب،الإجابة،الأسئلة...

لغة الإداري(مدير المستشفى)،في قوله:«كنت سأدعو الشّرطة لترفع البصمات عن الباب،لقد كسرته يا نديم.ولكنّني لن أدعوهم،سنحلّ الأمر هنا دون تدخّل»[4]إذ زخر هذا المقطع بمصطلحات إدارية تشع بالصّرامة على غرار:البصمات،زميل،الأمور...

فكلّ هذه الأشكال والآليات التّعبيرية تخلق تعدّدا لغويّا داخل النصّ السّردي،بيد أنّ هذا التعدّد لا بدّ أن يخضع لصرامة الإنسجام ومهارة الاستخدام،حتّى يكون بعيدا عن التشظّي والتّنافر المفضوح،ويمنح الرّواية إطلالة فنّية تواكب روح الجدّة والمغايرة،وهي نقلة مهمّة أشار إليها أكثر من ناقد،على غرار (عبد الملك مرتاض) في قوله:«إن المسألة اللغوية،في السردانية،تحتاج إلى براعة المزج،كالعصير الممزوج من جملة من الفواكه مزجا

---

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص152، 153

[2]-المصدر نفسه،ص38

[3]- المصدر نفسه،ص53

[4]- المصدر نفسه،ص164

مدروسا يراعى فيه رقة الذوق»[1] هذه البراعة الّتي يتحلّى بها الرّوائي في بناء روايته،أطلق عليها تسمية:«السحر اللغوي»[2] فقدرته على جمع مستويات لغوية متباينة يتمّ اختيارها بإتقان توازيا مع عالمه الرّوائي،وجعلها منصهرة في كلّ موحّد متآلف لا يبين عليه التّنافر والإنفصال من شأنه أن يسحر به المتلقّي ويقع تحت أسره،بل يعتبر(عبد الملك مرتاض) هذا السّحر واجبا على الرّوائي المتميّز،إذا أراد أن يكتب عملا متقنا غير ساقط وفي مستوى تطلّعات المتلقّي،إذ«يجب اتصال المستوى اللغوي بالمستوى اللغوي الآخر،وتولّج المستوى في المستوى،دون أن يحس المتلقي بذلك الانفصال،والاختلاف»[3] فالرّوائي لا تغريه مقولة اللّغة المفتوحة،فيجعل من نصّه مرتعا لغويّا يستقطب تهجينا متكلّفا ومتشظّيا قد يصل درجة إفقاده خصوصية الجنس،بل يتقصّى حوارا لغويّا متوازنا،تتداخل فيه عوالم متناقضة بكلّ محتوياتها تداخلا يكشف عن أصوات أخرى،دون أن يبرز في الأفق تضادّا منفّرا أو تشظّيا مفضوحا.

03-مظاهر التعدّد اللّغوي (أنواع اللّغات):

ثانيا:ساهمت أشكال التّعبير المختلفة المذكورة،في بروز لغات متنوّعة،تعدّ مظهرا صريحا وهامّا للكشف عن التنوّع اللّساني والحوار اللّغوي اللّذان تسرّبا إلى النّسق اللساني للخطاب الرّوائي،إذ برزت من خلالها مستويات لغوية سجّلت تداولا في المنجز الرّوائي،واهتماما في الطرح النقدي هي:

01.اللّغة الشّعرية:

هي«لغة لا تنحو منحى التفصيل،وإنما التكثيف والبعد الاستعاري الذي يخال القارئ من ورائه أن مسار اللغة غير دال،نظرا لانحرافات هذه اللغة وانزياحاتها»[4] فالرّوائي وهو يبني عالمه التّخييلي،يحتضن الأشكال اللّغوية

---

[1]- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد،ص 113

[2]- المرجع نفسه ،ص 114

[3]- المرجع نفسه،ص 112

[4]- صدوق نور الدين،عبد الله العروي وحداثة الرواية .قراءة في نصوص العروي الروائية،ص 79

المختلفة الّتي تتيحها اللّغة الواحدة،خاصّة إذا كان يعوّل على تجاوز احتكار السّرد من منظور أحادي الجانب ورميه في حضن الفكر،ليكشف عن المنظورات المتجاذبة والإيديولوجيات المتباينة الّتي تفتح آفاقا ممتدّة التّأويل،ومنها اللّغة الشّعرية أو الإبداعية أو الإشارية أو المكثّفة،وهي لغة فصيحة تحيل المتلقّي على أكثر من قراءة واحدة ليتجاوز التّعمية الّتي ترسمها هذه اللّغة على بنية الرّواية ومن ثمّة على متنها،باتّكائها على الطروحات البلاغية من بيان وبديع و معاني كالمجاز والسّجع...والنّحوية من تقديم وتأخير...والصّرفية في الميزان الصّرفي...فتنزاح بها عن علاقاتها العادية الموجودة من الكلمات والتّراكيب،الّتي تكشف عن دلالاتها من الوهلة الأولى بعيدا عن أيّ اجتهادات إضافية،وإعمال متأمّل للعقل،نحو الخرق والإنزياح،فيصبح للمعنى ظلالا واحتمالا،إنّها لغة فخمة تكشف من الوهلة الأولى على مقدرة الرّوائي اللّغوية ومهاراته الفنّية في التحكّم في المعجم اللّغوي وبحره الواسع لصالح تعميق رؤيته المبنية على الإقناع والإمتاع في الآن ذاته.

و لعلّ لجوء المبدع إلى ذلك إنّما هو حرصه على فنّية اللّغة الرّوائية،كون الرّواية فنّ وجمال وعلى غرار مكونات أخرى، نستطيع جلب المتلقّي به والتّأثير فيه.

فرواية الملف 42 شهدت حضور شخصيات كثيرة،ما أتاح فرصة أكثر لبناء لغويّ ثريّ وغنيّ، بتعابير لغوية متباينة عملت كخطوة أولى على نقل أفكار وأفعال ونشاطات تلك الشّخصيات،ومن ثمّة أمكننا القول أنّ سباطة قد منح حرية أكبر لهذه الشّخصيات لتكون لغاتها الأصلية لسان حالها،كلّ من موقعها وحالتها الإجتماعية والاقتصادية والثّقافية...فتكون كلّ شخصية عالما قائما بذاته من نواح عدّة،بمجرد فحص لغته بتمظهراتها اللّغوية المميّزة،يتداعى لمخيلة القارئ كلّ ما يحيط بهذا الكيان الإنساني اجتماعيّا ودينيّا واقتصاديّا وثقافيّا،فقالب اللّغة المتباين المظاهر،ليس مجرّد تعابير لسانية فسيفسائية الأبنية،بل حمولة طبقة أو فئة بعينها.

وبفحص النّسيج اللّغوي لهذه الرّواية،نقف على حضور أشكال متباينة للتّعابير المستعملة،تتآلف وتتآزر فيما بينها لتخرج في كلّ موحّد،لا تنافر بائن بينها.

إذ نجد اللّغة الشّعرية حاضرة من خلال مقاطع معتبرة في الرّواية،على غرار المقطع الّذي جاء فيه:«غاز مجهول أقوى من المورفين بمائة مرة،عقار نالوكسون،مخدرات غامضة أوهنت عضلاتي قبل مغادرتي للمستشفى في موسكو،إشعاعات نفايات نووية في السجن،ومخدّر معقّد الإسم الآن !»[1] والّذي أورده زهير بلقاسم في سياق تقديم ملخّص عمّا تعرّض له جسده من معاناة طويلة الأمد،جعلته هشا وضعيفا،إذ تحمل كل عبارة في هذا القول قصّة قائمة بذاتها،فكلامه هذا يختصر ويختزل القصص المريرة الّتي مرّ بها خلال سنوات،منذ أن دخل في الظّلمات يوم الهجوم على المسرح،فهذا القول جاء مركّزا ومشيرا لتفاصيل سبق له الخوض فيها بكلّ تفاصيلها.

و في المقطع التّالي أيضا:«تدارك الروس ارتباكا أوليا رافق علمهم بوجود مغربيّ ضمن رهائن المسرح،فتقاطر على غرفتي رجال شرطة برتب أكثر أهمية»[2] والّذي أورده زهير في سياق قصّ حكايته مع الرّوس بعد نجاته من حادثة الهجوم على المسرح الروسي،إذ راح يقدّم من خلاله التصرّفات غير الطّبيعية الّتي بدت عليهم بعد علمهم بجنسيته،دون أن يقدّم تفاصيل تخميناته وتحليلاته لها،بل ترك المتلقّي يقدّم تأويلات واحتمالات عن هذه النّظرة له في المستشفى،لقد جاء كلامه هذا مقدمة استشرافية مختصرة لما هو قادم من أحداث في حركة السّرد،وقد تبنّى السّارد في اعتماد هذه اللّغة تقنية(أقوال الشخصيات)من خلال إيراده أقوالا لزهير بلقاسم،إذ تمّ نقلها بلسانه في المحطّات الّتي ظهر فيها راويا،وهو ما انعكس جليّا على بنيتها الّتي بدت مترفّعة.

و بالانتقال إلى رواية الجحش السوري،نجد أيضا أنّ أسماء معيكل لم يقتصر اهتمامها على مضمون الرّواية فحسب،بل شغلها شكلها أيضا،فراحت تدفعه ليساهم هو الآخر في بناء النّموذج المفارق ذو الوجه المغاير،وكانت اللّغة في طليعة تلك الآليات لما لها من تجلّ بارز واحتكاك مباشر مع المتلقّي من أوّل لقاء

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 340

[2]– المصدر نفسه،ص 214

معه،إذ ظهرت متنوّعة الأوجه،بعيدا عن هيمنة اللّغة المتفرّدة الّتي تنافي انفتاح علاقات اللّغة وانزياحها وهيكلة علاقات جديدة خارج حدود المعيار والقواعد الصّارمة.

إذ وقفت في سياق هذا التوجّه على أكثر من مظهر واحد للّغة(مظاهر)،تكاتفت وتآزرت فيما بينها لتهيكل بناء لغويّا متراصّا نسقيّا وثريّا سياقيّا،أبان عن ذلك انسجام الهيكل المتخير للرّواية مع الوعي المستهدف ومناسبته له،وقد شهدت هذه الرّواية تعدّدا لغويّا بحضور أشكال متباينة.

وقد كانت البداية مع اللّغة الشّعرية،إذ لم تهمل هذه الرّواية الجانب الفنّي والجمالي،وحاولت مسايرة مختلف أشكال المتلقّين،على غرار أولئك الّذين يبحثون عن أنفسهم في هذا النصّ،لا من خلال المحتوى فقط،بل طريقة تقديمه أيضا،ومن ثمّة تناثرت عديد النّماذج،الّتي كشفت عن ثراء اللّغة العربيّة،وإمكاناتها في خرق العادي وبناء علاقات جديدة بين الكلمات،تمتّع المتلقّي شكلا ومضمونا،ومن أمثلة ذلك المقطع الّذي جاء فيه:«وبعدها يتدفق وصول التلاميذ،والكادر التعليمي والإداري تباعا»[1]وقد جاء على لسان أوديب وهو يحكي أحد يومياته الّتي كان يقصد فيها المدرسة،فإذا كانت الفكرة هي الحديث عن وصول التّلاميذ ودخولهم للمدرسة،فإنّ تخيّر ترتيب الكلمات(يتدفق–وصول–التلاميذ)يكشف عن علاقة جديدة بينها،وإن كانت الكلمات مألوفة عادة،إذ ألفنا أن نرى كلمة(تتدفّق)تتقدم كلمة بعدها وهي المياه أو أيّ سائل آخر،خاصّة إذا توفّرت الغزارة،ومن هنا انتقلت هذه الكلمة للتّعبير عن دخول التّلاميذ للمدرسة،كدلالة على انسيابهم وكثرتهم وتوافدهم الكثيف عليها.

و في مقطع آخر،يصف أوديب اليوم الصّعب الذي مرّ عليه رفقة تلاميذه في القسم،بعد اقتحام الأجهزة الأمنية له بقوله:«مطت الدقائق أرجلها،وسار الوقت مثل سلحفاة»[2]وهي عبارات تسودها علاقات مستحدثة بين الكلمات،وإن كانت هذه الأخيرة مألوفة ومعروفة بين الجميع.

---

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص16

[2]– المصدر نفسه،ص 18

وفي مقطع ثالث نجد السّارد يقول:«تكشّف الواقع عن عنف لا نظير له،كان متخفيا تحت غلالة اللطف الخادع.خلعت تلّ الورد ثوبها المتحضر،وعادت إلى زمن التعصب المقيت»[1] إذ تجاوزت من خلاله أسماء معيكل مجرد إيصال المعنى إلى الإهتمام بكيفية تقديمه أو الشّكل الّذي تظهر به اللّغة الّتي تقدّمه،فاختيار تعابير مثل (مطت الدقائق أرجلها)،(خلعت تل الورد ثوبها)،تكشف عن ذوق فنّيّ عال،وعلاقات تجاوزت الأسس المعيارية الّتي تولّد لغة تقريرية،لا تتجاوز حدود الإعلام والتّبليغ،فمتى كانت للدّقائق أرجل تحرّكها،وللمكان لباس يرتديه،فإيجاد تلك العلاقات بين هذه الكلمات المألوفة والمتداولة إنما كان لإمتاع المتلقي،بتجاوز أفق توقعه وخرقه،ثم خلق غرارة في المعنى بالتقصّي والبحث في مضمون العلاقات المستحدثة والتّكثيف المعنوي النّاتج عنها،فيكون المعنى بذلك أعمق.وبتفحّص هذه المقاطع نقف على اعتماد الرّوائية على آلية(أقوال الشخصيات) في إيرادها،لتكون بذلك التّعابير صادرة عنها،قامت الرّوائية بنقلها كما هي،في سياق جعل اللّغة مظهرا فسيفسائيا متنوّع الأوجه والأشكال بتعدّد الشّخصيات المنشّطة للحياة في الرّواية.

كما ظهر جليّا في رواية رؤوس الشياطين كيف أنّ اللّغة لم تعد في الرّوايات المعاصرة الجديدة مقتصرة على مجرّد حمل الأفكار وإيصالها للمتلقّي كهمزة وصل بينه وبين المبدع،بل انضافت إليها خيارات أخرى على غرار النّظرة الفسيفسائية الّتي تظهر عليها،وهي تتراقص في السّطور أشكالا وأنساقا متباينة الأوجه متجاوزة بذلك الأنساق المعيارية،ومن ثمّة اللّغة المشتركة المتداولة في الكتابات العادية.ففي هذه الرّواية ظهرت هذه الميزة اللغوية،لتكشف عن سعي أيمن العتوم لتجاوز المظهر الأحادي للّغة،وإن لم يكن تجلّيها بارزا،وقد كان ذلك من خلال حضور نماذج جسّدت هذه الرّؤية وأبانت عنها،منها اللّغة الشّعرية الّتي ظهرت في مقاطع معتبرة من الرّواية،إذ لجأ أيمن العتوم إلى أنساق مركّزة وبعيدة عن الإطناب،وهو ينقل بعض الأحداث ليخاطب بها فئة خاصّة من قرّائه،وهم الّذين تستثيرهم مثل هذه النّماذج ويجدون متعة فيها عند تفكيكهم لانزياحاتها وترميزاتها،ومن النّماذج على ذلك ما ورد في المقطع التالي:«ماذا ينفع تذكّر الماضي إذا كانت هذه الذّكريات

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 33

تثقب القلب،لكن ماذا إذا كان القلب قد انخرق لكثرة ما فيه من ثقوب،وصارت الدّماء ترشح من كلّ خرق فيه،لن يهمّه الدّم، القلب الّذي لم يعد موجودا لم يعد مؤلما نزيفه،كثرة النّزيف تهوّن القرح»[1]والّذي يشير فيه السّارد إلى أنّ طبيب القرية وجد نفسه فجأة متشرّدا في الشّارع،بعد أن كان طبيبا ماهرا،ذاع صيته في كلّ مكان،لقد كان حينها ذا شأن،أمّا بعدها فلم يعد لذلك الماضي وجود،وتذكّره والبكاء عليه لا يفيده في شيء،بل قد يضره عندما تفتح الجروح من جديد وهي لم تشف بعد،كلّ ذلك حملته تعابير لغوية منحرفة شكلا عن العادي،فإذا كانت الكلمات متداولة ومعروفة،فإنّ تراصّها واتّساقها مع بعضها هو الخارج عن المألوف،فعبارات مثل:الذكريات تثقب القلب،صارت الدّماء ترشح،كثرة ثقوب القلب...إنّما كسر الرّوائي بها اللّغة العادية وخلق بدلها لغة رامزة مكثّفة وزاخرة بالمعنى،بل إنّ المتلقّي يستنطق منها أكثر من معنى وهو يفكّك شفراتها ورموزها بآلية التّأويل الّتي تستدعي أكثر من احتمال في عملها.إضافة إلى أنّها لم تقتصر على مجرّد إيصال الأفعال،بل قرنتها بمشاعر وأحاسيس تتناسب مع الحدث المعبر عنه،فتصبح حمولة هذه التعابير تتجاوز المعرفة إلى إمكانات أخرى.

ومن الأمثلة عن هذا الشّكل اللّغوي أيضا،نورد المقطع التالي:«جئن كأنّما برزن من الجنّة،بضّات،يسيل منهنّ الزّبد،تهتزّ أردافهنّ،وترتجّ أثداؤهنّ،ويتمايلن كأنّما أصابتهنّ رعشة اللّذّة...وظللن يسقيننا طبقا عن طبق،ونحن في بستان من العبق»[2] وهو قول بلغة فخمة،يروي فيه الطّبيب ما رأى في أحلامه،عندما دخل ديرا مع أبي نواس مثله الأعلى،فجاءت قيان تغنّين،فأذهله المشهد الّذي ظهرن عليه وهنّ يكشفن عن مفاتنهنّ من أثداء وأرداف وغيرها،فاكتفى بلغة مركزة بعيدة عن التّقريرية وهو يصوّر هذا المشهد،متخيّرا في ذلك عبارات تنفع وتمتع،خاصّة في ظلّ الاعتماد على محسّنات كالسّجع والجناس...والّتي جعلت اللّغة في بعض مقاطعها أقرب إلى الشّعر في موسيقاه مثل:شبق/طبق،طبق/العبق،فمثل هذه اللّغة هي لغة النّخبة الّتي تبحث عن نفسها وكيانها في جسد الرّواية،باعتبارها إحدى الأطراف الّتي تسعى الرّواية إلى استدراجها كحلقة من حلقات التعدّد الصّوتي.

---

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 7، 8

[2]– المصدر نفسه،ص28

02.اللّغة البسيطة:

هي لغة فصيحة،يلتزم فيها الرّوائي(والمبدع عموما)بالعلاقات الطّبيعية الّتي تتيحها اللّغة بعيدا عن أيّ تجاوز وخرق،وهي عبارة عن تراكيب لغوية،تستعمل مفردات اللّغة في نسق لغوي ملتحم ومتوازن على المستوى الصّوتي والدّلالي...،بغرض نقل المعلومات وتحقيق التّواصل بعيدا عن كلّ زخرفة لفظية ومسحة إيحائية،كما نجد دلالاتها متجلّية ومنكشفة للمتلقّي لا خفاء فيها،تتيح له الغوص في عالم الرّواية منذ الصّدام الأوّل له مع هذا العالم.فهذه اللّغة تعتمد على المباشرة والتّقريرية والتجاوب مع حال الحكاية والأحداث،دون التفرّغ لمظهر اللّغة وشكلها الجمالي والإيقاعي،فالرّوائي يلجأ إليها عادة إذا أراد جرّ المتلقّي إلى المزيد من تفاصيل الأحداث في عالم الرّواية،إضافة إلى الوقوف على حالات الوصف للأشياء أو الأماكن أو الشّخصيات،لتقديم بطاقة عن تلك الحالات بلغة تقريرية تفصيلية،تسعى لتقديم صورة عن الموصوف داخليّا أو خارجيّا أو هما معا،دون أن ننس أثر المقدرة اللّغوية للمبدع من جهة والتّكوين الثّقافي لشخصيات الرّواية من جهة أخرى.

فبقراءة متأنّية لرواية الملف 42،نجد هذه اللّغة منتشرة بكثرة من خلال تعابير عديدة وقفت عندها،وجاءت في سياق الاعتماد على تقنية (أقوال الشخصيات)،ولعلّ مردّ ذلك أنّ الشّخصيات الحاضرة بقوّة فيها هي شخصيات مثقّفة،فكانت لغتها انعكاسا إضافيّا لمستواها الثّقافي،على غرار:كريستين الكاتبة،زهيرطالب بكلّية الطب،رشيد طالب الدكتوراه،لبنى الطالبة الجامعية،براندون الوكيل الأدبي،سباطة الرّوائي،سيرجي الطبيب...ومن أمثلتها أذكر:«انتقلت من هوية ألكسندر جازدانوف في سيبيريا إلى جواز سفر مزوّر في كازاخستان،يقول بأنني رجل أعمال يمني يدعى وجدي المتوكّل،أمّا اسم زهير بلقاسم فلا وجود له في الوثائق الرسمية المغربية الحالية»[1] وقد جاء ذلك في سياق استمرار سير قصّة زهير نحو مخارج أخرى،بعد أن ضاق القهر والمعاناة،إذ حاول السّارد بعدها الإنتقال للحظة الفرج الّتي تغيّر اتّجاه السّرد نحو منعرج مغاير عمّا سبقه،باعتبار أنّ السّرد في طبيعته لا يثبت على ذات الأحداث حتّى النّهاية بل يشهد عدّة تغيّرات،تكون بعض المحطّات فيها لحظة فارقة،وقد عبّر

[1]– عبد المجيد سباطة، الملف42،ص 363

السّارد عن هذا التغيّر في مجرى حياة زهير بكلمات وتعابير فصيحة عادية،متخمة بالمعاني،بعد إيصالها المراد كاملا دون أيّ لبس يحتاج إلى تحرّي،إذ كانت الفكرة من هذا المقطع واضحة من أوّل لقاء معه،وهي أنّ زهير زوّر معلوماته الشّخصية،ودخل بها مرّة أخرى إلى المغرب باعتباره مواطنا يمنيا.وفي قوله أيضا:«مستلق على السرير،ألاعب قلم الحبر بأصابعي،وبجانبي دفتر تماريني،عاجز عن حلّ مسألة سهلة في مادة الفيزياء»[1]ففي هذا المقطع نجد السّارد يستعمل كلمات وتعابير مباشرة،ليشكّل مشهدا يبدوا متحرّكا أمام المتلقّي بتفاصيله الجزئية،الّتي فتحت مساحة واسعة لإعمال عنصر الخيال.وهو ذات الحال أيضا في قول آخر،لا يصور المكان هذه المرة،بل أحد محتوياته،ونخصّ بالذّكر الإنسان وهو سيرجي كرياتشكوف:«شاب نحيف جدا،يخيّل لمن يراه أنه يعاني من مرض يتطلّب تدخّلا طبيا عاجلا يسبق تفكيره أصلا في دراسة الطب.شقرة شعره الخفيف تشبه إلى حدّ كبير لون حقول القمح،كما يضع نظارات كبيرة سوداء،تمنح عينيه الخضراوين وملامح وجهه الحليق شكلا طفوليا وديعا»[2]

كما سجّلت هذه اللّغة حضورا متميّزا في رواية الجحش السوري،إذ كانت المظهر الغالب فيها،وهي رؤية من الرّوائية تصبّ في مسعى التّركيز على إيصال الأفكار والمعلومات والمعاني للمتلقّي على حساب إطرابه وإثارة حسه الفنّي والجمالي،إذ سطّرت الرّواية مقاصدها أو إيديولوجيتها منذ البداية،وحاولت التّعريف بها،والدّفاع عنها،من خلال إبراز مساوئ غيرها،فلا يجد حينها المتلقّي خيارا غيرها،فيتّقي تلك المساوئ والمشاهد واللّوحات التّصويرية،ويفضّل رؤيتها على كل ذلك.ظهرت أيضا جملة من المبرّرات والقرائن الدّاعمة لتوجّهها،فبرزت المباشرة واللّغة التّقريرية والتّفصيلية والواصفة،مسيطرة في مساحة واسعة من الحكي،فجاءت الأمثلة على ذلك معتبرة منها:

[1]– عبد المجيد سباطة، الملف42،ص 40

[2]– المصدر نفسه،ص 89

المقطع التّالي،الّذي اعتمدت فيه الرّوائية على تقنية(أقوال الشخصيات)في إيراده،إذ نقلته كما هو على لسان إحدى شخصيات الرّواية وهو أوديب،الّذي كان يسرد أعمال أحد أيامه:«صحوت في السادسة صباحا،حلقت ذقني،ونظّفت أسناني،ثم أخذت حماما دافئا،بعدها تناولت قهوتي،ثم ارتديت ملابسي،وتوجهت نحو المدرسة كالمعتاد»[1] ففي هذا المقطع استعملت الرّوائية تعابير عادية جدّا،قدّمت من خلالها تقريرا مفصّلا عن كل تحرّكات أوديب من لحظة استيقاظه إلى خروجه من المنزل،متوجّها نحو عمله بالمدرسة،على غرار:(حلقت ذقني)،(نظفت أسناني)،(أخذت حماما دافئا)،(تناولت قهوتي)...فهي جمل قصيرة وبسيطة،استطاعت كلّ واحدة منها تقديم المعنى المطلوب بكلّ وضوح،بعيدا عن أيّ ترميز يتطلّب البحث والتّقصّي.

و كمثال آخر أذكر المقطع التّالي،الّذي جاء فيه:«أحضرت المرأة خرطوما طويلا،وسطلا وفرشاة، ملأت السطل بالماء،وسكبت فوقه سائل تنظيف،ثم ناولته لزوجها،بعد أن نزع عن ظهري البردعة، والطوق من رقبتي،وأبقى على الرسن فقط،وما إن استقر السطل في يده حتى دفق به دفعة واحدة فوق ظهري،ورأسي»[2] إذ نقف فيه على جمل قصيرة،ترتبط فيها الكلمات بعلاقات بسيطة،تجعل المعنى منكشفا منذ الوهلة الأولى،دون حاجة إلى تمعّن،وبذلك تظلّ القصدية الأولى لهذه التّعابير هي إيصال المعنى واضحا للمتلقّي،من خلال اللّوحة الفنّية الّتي ترسمها تلك الكلمات بهذا البناء،إذ تظهر هذه الأخيرة بمثابة أدوات رسم،وظّفتها الرّوائية توظيفا بسيطا لمقصديّة الإبلاغ لا أكثر.

كما ظهرت اللّغة البسيطة أيضا إلى جانب غيرها من اللّغات في رواية رؤوس الشياطين،وهي تكمل تشكيل عالم الرّواية،بل جاءت بارزة ومسيطرة أحيانا،بعدما تجلّت على لسان كلّ الشّخصيات على اختلاف مستوياتها الثّقافية والاجتماعية بمن فيها الرّاوي،وهو ما يشير إلى سيطرة السّارد على تحرّكاتها داخل حلقة الفعل السّردي،فكانت هذه اللّغة موحّدة بالنّسبة للطّبيب و الأستاذ و الفوّال والقهوجي...وهم يمارسون حياتهم اليومية

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 15، 16

[2]–المصدر نفسه،ص 149

قولا وفعلا،إذ طغت تعابير لغوية تلتزم معايير اللّغة العربيّة دون أن تتجاوزها إلى الجانب الفنّي الجمالي،الّذي يستهدف المتعة والفكرة معا،وهي تهتمّ بوصف أحوال نفسية والتّعريف بأماكن وشخصيات وكذا نقل حوارات أو مونولوجات.وانطلاقا من كلّ ذلك،تظهر أيضا رغبة أيمن العتوم في الحرص على استعمال اللّغة العربيّة الفصحى دون سواها في بناء خطابه الرّوائي،لتصبح بذلك أسلوب مبدع،إذ ظهر جليّا و هو يبسط توجّهه عليها من خلال هذا المنجز.

و الأمثلة على ذلك كثيرة،منها قوله:«ظلّ يمشي،كان يصطدم بالأعمدة والنّاس،هل هو بالفعل أعمى؟إنّه لا يراها،ولكنّه يشعر بألم الاصطدام،والنّاس تنظر إليه مرّة وهي تشفق على هيئته الرّثّة،ومرّة وهي تقول:"مجنون !". وآخرون:"سكّير"."ملعون"."يتحرّش بالأطفال"»[1]إذ يصف فيه السّارد الحالة النفسية الهشّة الّتي يوجد عليها الطّبيب (نديم)بعدما أصبح عقله سارحا في عالم غير العالم الّذي يعيش فيه،عالم يقع في قاع الماضي البعيد أحياه من جديد وأصبح وسط حيثياته الّتي لا يدركها إلا هو،بينما يظلّ ما حوله بالمقابل عدم مهما تعالت الصيحات والهتافات،فهذا المقطع جاء مكونا من جمل بسيطة واضحة ومباشرة،وهي تقدّم تفاصيل عن إحدى خرجاته في الشّارع،وهو الّذي تعوّد على مثلها يوميّا،لا يكمن الفرق بينها سوى في الزّمان والمكان والضّحايا أيضا.

و في مثال ثاني في قوله:«كان يمضي في سكره،يقسم راتبه الّذي يتقاضاه من التّدريس مناصفة بين كأسه وعائلته.وكان يقول لزوجته:«هذا لكم،وهذا لي»...يشتري عشر زجاجات،تمكث معه أيّاما،وكلّما أنهاها،عاد مرّة أخرى ليشتري غيرها»[2]يسعى السّارد إلى تقريب شخصية الأب أكثر من المتلقّي،بتقديم تفاصيل ثانوية عن حياته،على غرار كيفية تحصيل مبلغ شراء الخمر الّذي يدمن عليه،وطريقة الحصول عليه،كل ذلك بلغة تقريرية،مقصدها الإبلاغ والإعلام،ومن ثمّة تمتين صلة التّواصل بين المتلقّي والخطاب الإبداعي.

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص23

[2]– المصدر نفسه،ص 48

كما نجدها في مثال ثالث أيضا،عندما يقدّم السّارد وصفا للمصحّ النّفسي الّذي أورده في عالم الرّواية،إذ يقول:«كان المشفى قد أقيم على نشز من الأرض،بعيدا عن النّاس كي يكون قريبا من الله،أملا في أن تسقط رحمته على القلوب المنكسرة هنا... »[1]فبلغة واصفة،راح يقدّم مسحة وصفية لهذا المصحّ،ممّا يتيح للمتلقّي إمكانية رسم صورة له ماثلة أمامه،إذ ذكر موقعه البعيد عن صخب المدينة،وعدد طوابقه،ومهاجع كل طبق،ثم انتقل إلى أسرّة كلّ مهجع،وفي الأخير عرج على ساحته،ليقدّمها بريشة رسّام ماهر،كلّ ذلك عن طريق تراكيب مباشرة لا تستدعي تأويلات أو أكثر من قراءة،لتظهر صورة المكان جليّة لمتصوّريه.

03.اللّغة العلمية:

الرّواية جنس أدبيّ،و الأدب إبداع وفنّ،فلغة الرّواية بذلك إبداعية وفنّية،تستهدف الجمال في محطّات منها عندما لا تكتفي بإيصال الرّسالة من مرسل إلى مرسل إليه،وتتجاوز التّواصل إلى التّأثير والإمتاع بشتّى الآليات والتّقنيات الممكنة والمتاحة.وبالانتقال إلى مختلف العلوم الأخرى،على غرار التّقنية والتّجريبية،سيقف المتلقّي على أنساق لغوية مغايرة عن تلك السّائدة في الأدب،إذ تهمل التّأويل والفنّية لصالح الدقّة والمصطلحات المركّزة الدّالة على مفاهيم محدّدة وهو منهج العلمية،وهو ما أشار إليه (صدوق نور الدين)،وهو يتحدّث عن لغة الأدب ولغات العلوم الأخرى بقوله:«إذا كان ما يميز المستويات اللغوية السابقة السمة الإبداعية المجازية والاستعارية،فإن ثمّة لغات أخرى يغيب عنها ذلك،إنها تنحو منحى العلمية أو تكاد...»[2] وبذلك فمن باب الدقّة أنّ هناك لغات علمية لا لغة واحدة،إذ نجد لغة التّاريخ ولغة الجغرافيا ولغة الفلسفة ولغة القانون ولغة الرّياضيات...إذ لكل لغة منها مصطلحاتها وأنساقها المعبّرة عن مضامينها وأفكارها.ولمّا كان لكل علم علماؤه وممثّلوه،فهم بالضّرورة متشبّعون بأفكار هذه العلوم ولغاتها،وبذلك أصبح الحديث عن ممتهنين في كلّ مجال

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص152

[2]– صدوق نور الدين،عبد الله العروي وحداثة الرواية .قراءة في نصوص العروي الروائية ،ص 84،85

منها،ومن ثمّة لغات مهنية منبثقة عن هذه العلوم،تعكس التّكوين العلمي للشّخصية المشاركة في الكلام،على غرار لغات: الفيلسوف والمؤرّخ والقانوني.

فهذه اللّغة نجدها حاضرة هي الأخرى بقوّة إلى جانب أشكال اللّغة الأخرى في رواية الملف 42،من خلال مصطلحات دالّة على مفاهيم خاصّة بكلّ علمية ودقّة .

منها لغة الفيزياء الّتي وردت في المقطع التّالي :«uo=10v

–مكثّف سعته c=5uf » [1] وهو أحد تمارين مادّة الفيزياء في السّنة الثّالثة ثانوي،الّتي كان يزاول زهير فيها دراسته،إذ عبرّ عن امتعاضه من هذه المادّة وأنّه لا رغبة له فيها وفي تمارينها،حتّى ما كان سهلا منها:«عاجز عن حلّ مسألة سهلة في مادة الفيزياء»[2]،إذ لم يكتف السّارد بمجرّد الحديث عن هذه المادّة،بل أوردها كما هي،ليضع المتلقّي في صورة أقرب من الحدث.

ولغة القانون الّتي انتقلت بحمولتها الدّقيقة المكثّفة لجسد الرّواية،في المقطع الآتي:«الفصل 486 الإغتصاب هو مواقعة رجل لامرأة دون رضاها،ويعاقب عليه بالسجن من خمس إلى عشر سنوات...»[3] وهي بعض فصول القانون الجنائي المغربي،أوردها السّارد ليضع المتلقّي في الصّورة،في حكمه على ما فعله زهير بحقّ الخادمة (الغالية)الّتي هتك عرضها بالقوّة،وفي الوقت ذاته ماتفعله أمه من تجاوزات في حقّ القانون بليّها له كيفما تشاء.

ولغة الكيمياء الّتي وردت برسمها التّخطيطي ورموزها الرّياضية،كما خرجت من مخبر التّجارب وهي تعبّر عن خلاصة بحث وتحرّي،كما هو الحال مع ثلاثي أورتو كريزيل فوسفات،الّذي لم يكتف السارد بتقديم اسمه فقط،بل لجأ إلى إيراد تركيبته الكيميائية مع رسم تخطيطي لها:«الصيغة الكيميائية:$C_{21}H_{21}O_4P$

[1]– عبد المجيد سباطة، الملف42،ص 39

[2]– المصدر نفسه،ص 40

[3]–المصدر نفسه،ص68

الوصف:مركّب كيميائي عديم اللون والرائحة يحتوي على الفوسفور العضوي »[1]

و قد أورد السّارد كلّ تلك االنّماذج المختلفة للّغة العلمية،في سياق اعتماده على تقنية تنضيد اللّغة إلى أجناس،إذ انفتحت لغة الرّواية على علوم أخرى وتراسلت معها،فحضرت بمصطلحاتها ومفاهيمها استجابة لتلك الدّعوة.

كما كشفت رواية الجحش السوري هي الأخرى عن غزارة ثقافية للرّوائية،فإضافة إلى تقديم مسحة تاريخية عن حقبة مهمّة من تاريخ سوريا،بكلّ ما حملته من صراعات متجاذبة،وأطراف متضاربة،عرّجت إلى تقديم معلومات دقيقة عن أمور علمية بحتة،من قبيل تعريف الماء بأنّه:«اتحاد ذرتين من الهيدروجين مع ذرة من الأوكسجين!»[2]وهي لغة لا يعرفها إلّا متخصّص في علم الكيمياء،أو ملمّا بأساسيّاته على الأقل،فمن ذا الّذي يعرف الذرّة و الهيدروجين و الأوكسجين،وهو لم يطّلع على علم الكيمياء ولغته بمصطلحاتها ومفاهيمها،بل نجدها بعد ذلك تتجاوز تلك المصطلحات،وتعتمد على رموز بدلا منها،في شكل معادلة رياضية مهمّة،تختصر التّعابير اللّغوية العلمية في شكل رموز بسيطة ذات دلالة معيارية،وبذلك أصبح حينها تعريف الماء على هذه الشاكلة:«{ $H_2+O=H_2O$}»[3]

و في مثال آخر نقف على حضور اللّغة الرياضية أيضا،من خلال النّسب المئوية الّتي تناثرت في أماكن من جسد الرّواية،لتعبّر عن إحصائيات دقيقة مقدّمة حول نسب الإنتخابات المنظّمة في تل الورد،مثل نسبة فوز مرشّح تل الورد في الإنتخابات الّتي شاركت مدرسة أوديب في تنظيمها، والّتي أوردها أوديب في قوله:«فوز الزعيم،المرشح الوحيد في البلاد بنسبة % 98.99»[4] وقد زخرت الرّواية بكلّ تلك التّعابير الدّخيلة على

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص263
[2]- أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 11
[3]- المصدر نفسه،ص 12
[4]- المصدر نفسه،ص202

لغتها،في ظلّ انفتاحها على الآخر من العلوم والفنون (تنضيد اللغة)،في سبيل تشكيل اللّغة الجديدة المتحرّرة من القيود والمعيارية.

04.اللّغة العامية:

تضم هذه اللغة كلّ أشكال التلفّظ اليومي الشّائع بين تكوينات المجتمع على اختلاف تكوينهم الثقافي و انتمائهم الاجتماعي والجنسي،كما نجدها ترتبط بأماكن جغرافية محدّدة،ولا تتقيّد بقواعد اللّغة الفصيحة،أمّا بنية هذه الأشكال فتكون عبارة عن تراكيب تعبيرية مؤلّفة من مفردات متداولة بين كلّ فئات المجتمع الواحد،إضافة إلى أمثال وحكم وأغاني شعبية وغيرها من مظاهر الثّقافة الشّعبية المعنوية،فهي:«أبلغ تعبيرا عن آمال الطبقات الشعبية وآلامها،وأكثر دنوّا من روحها.وهي لغة تخاطبها اليومي،تمتلكها فئات المجتمع كلّها،وتشتمل كلمات وتعابير تلم بها العامة،وتفهمها بلا كد و لا عناء»[1]

و يلجأ الرّوائي عادة إلى هذه اللّغة من منطق تقريب المسافة أكثر بين المتلقّي والشّخصيات عندما يمنحها حرية الإفصاح عن أفكارها ومشاعرها وأحوالها بصوتها الطّبيعي والأصلي،ومن ثمّة شعور المتلقّي بصدق ومصداقية التلقّي قصدا(إيهاما)أو عن غير قصد،بعد ابتعاد اللّغة الرّوائية عن الصّناعة الفردية،ولجوئها إلى لغة عوام النّاس المتداولة بينهم في الحديث اليومي،خاصّة وأنّ تشعّب الأحداث وتداخلها يفرض عددا معتبرا من الشّخصيات،ليس من السّهل أن تكون ذات مستوى ثقافي وتموقع اجتماعي واحد،وفي السّياق ذاته،نجد أنّ العامّية ذاتها تضمّ لهجات محلية متعدّدة في المجتمع الواحد،إذ نقف في العادة على تفرّع الألسن بتغيّر جهات الوطن الواحد.

فعبد المجيد سباطة في روايته(الملف42) على سبيل المثال لم يهمل اللّغة العامّية في التّشكيل اللّغوي للرّواية، وهو ما وقفت عليه في هذا القول:«ألاباس ولاباس ولاباس

[1]– الجيلالي الغرابي،عناصر السرد الروائي.رواية "السيل" لأحمد التوفيق أنموذجا(دراسة سردية)،ص 81

الشاوية كواتني وزادت ما بيا

و افراق حبابي و جاني صعيب»[1]وهي أغنية شعبية،أنشدتها الغالية وهي تقوم بتنظيف المنزل الشّاطئي بسيدي العابد،تحضيرا لإقامة زهير فيه،إذ يؤكّد السّارد من خلالها مكانتها الاجتماعية، وأنّها من المجتمع المغربي العميق.

وفي قوله:«قطران بلادي و لا عسل البلدان»[2]وهي حكمة أوردها زهير،في سياق تعليقه على مغادرته لبلده باتّجاه روسيا،إذ بدا غير نادم على هذه الهجرة،بل أكثر من ذلك ناقما على بلده الّذي لم يقدّم له حقوقه،ولم يوفّر له ظروف العيش السّعيد يوما:«لم أحزن على مغادرتي لمغرب لم أشعر يوما بما يطلقون عليه اسم"المواطنة"وحسّ"الانتماء"له؟»[3] وكان انغراس هذه التّعابير في جسد الرواية للمساهمة في البناء المتشعب لها اعتمادا على آلية أقوال الشخصيات، والتي سمحت بنقل كلامها كما هو بكل ما يحمله شكلا ومضمونا.

كما شكّلت هذه اللّغة أيضا حضورا لافتا في رواية الجحش السوري،و كان ذلك في سياق حوارات دارت بين شخصيات ومنحت الفرصة فيها لتعبّر عن أفكارها وآرائها ومشاعرها بلسانها،وهي إحدى التّقنيات الّتي يعوّل عليها الرّوائي في سياق تشكيل لغة الرّواية الحداثية،إذ جاء حينها كلامها ليعكس تكوينها الثّقافي وطبيعتها الإجتماعية بكلّ عفوية.ومن أمثلة ذلك في هذه الرّواية:

كلام المرأة الّتي غادرت بيتها،لتقابل رضا البائع المتجوّل،باحثة عن مقتنيات وسط مبيعاته،إذ تقول:«إي والله ما انتبهت أنّك مغيّر الحمار!بس ما قصّرت،هذا مبيّن أحسن،شكله حبوب، ونعوم»[4] فقد عبّرت له عن عدم انتباهها للجحش الجديد،وإعجابها بالوافد المستقدم،الّذي رأت بأنّه مختلف عن الحمار السّابق الّذي كان

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص29

[2]–المصدر نفسه،ص87

[3]– المصدر نفسه،ص نفسها

[4]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص153

يملكه،فهو جحش مسالم وأليف،يكشف عن حسن اختيار وتبنّي الرّأي السّديد والمناسب في اقتنائه،وقد استعملت في ذلك كلمات محلية،من عمق المجتمع السّوري مثل:بس،منين،حبوب،هداك...والّتي يتمّ تداولها عادة من طرف عموم النّاس في الشّارع.

ما ورد في سياق الحوار الّذي دار بين الشّيخ الشعشعاني وهزاع،عندما كان هذا الأخير يستعدّ للتّسوّق من أجل شراء بعض الحاجيات على متن الجحش عنبر:«-الله معك يا هزّاع،بديش وصيك على عنبر،خلّي بالك عليه،تتعبوش كثير،أو تثقل عليه.

- حاضر شيخنا،توصيش حريص»[1]

فكلمات:بديش،وصيك،خلي،تتعبوش،توصيش.كلّها عامية وليست من مفردات اللغة الفصيحة،لجأت إليها الرّوائية في إطار منح الشّخصيات حرّية الحديث والتّعبير عن ذاتها،بعيدا عن إنابة سارد عنها،ومن ثمّة تنشيط تعدّدية صوتية،تبرز فيها الشّخصيات مستقلّة وهي تكشف عن ملامحها وبنيتها بنفسها،وكذا وعيها،ومن جهة أخرى،تقترب الرّواية أكثر من المتلقّي في ظلّ منح تلك الفرص للشّخصيات،لتبرز طبيعية كما ظهرت في الرّواية،بعيدا عن التصنّع من كلّ الجوانب،بما فيها اللّغة،وبذلك يفلح الخطاب الرّوائي في إيهامه بواقعية محتواه،وإن كان فيه من الخيال ما لا يعيشه واقعا حاضرا.

أيمن العتوم هو الآخر التفت إلى هذه اللّغة،لكن بشكل محتشم،فقد برز في الرّواية عدد معتبر من الشّخصيات،وهي تقوم بأدوارها المنوطة بها في عالم الرّواية،وقد جاءت متباينة سواء من حيث الوظائف الّتي تمارسها،أو طبيعتها الإجتماعية أو طبقتها الثّقافية،غير أنّ أيمن العتوم كان لسان حالها وبسط اللّغة الفصيحة البسيطة في جلّ كلامها،إن لم نقل كلّه،وإن كان بعضها بعيدا عن ذلك،وليس بمقدوره أن يعبر عن أفكاره وأحاسيسه بتلك اللّغة،باستثناء نماذج نادرة جدّا وفي صورة كلمة واحدة،جاءت باللّغة العامّية كما في المقطع

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 285

التّالي الّذي ورد على لسان صبيّ القهوة يقول فيه:«تشرب إيه يا دكتور؟»[1]أو المقطع الآخر الّذي يلوم فيه هارون (صاحب الفندق)الطّبيب على تأخره في دفع مستحقات الإيجار مستعملا كلمة(مش)في كلامه عندما يقول:«أنا مش ناقصني مجانين»[2]فالرّوائي يظهر من خلال هذا المنجز ملتزما باللّغة العربيّة الفصحى بمظهريها الشّعري والبسيط،بعيدا عن تراسل اللّغات الأخرى الّتي حاول كثير من الرّوائيين الجمع بينها و بين اللّغة السّائدة في الأدب،وكأنّه بذلك يسعى إلى خلق نموذج روائي متجدّد بعيدا عن نسيج اللغة.

وانطلاقا من كلّ ما سبق،وبعد تفحّص متأنّ للبناء الشّكلي للرّواية،يمكن القول أنّ أيمن العتوم لم يعوّل كثيرا على اللّغة لتكون عنصرا فعّالا في التّجديد الرّوائي،رغم ما ذكر من أمثلة،إذ ظهر دورها في ذلك محتشما من خلال تلك التّجليات المحدودة،والّتي ظهرت خافتة مقارنة بالبناء اللّغوي ككل،ليظهر من كل ذلك سعي الرّوائي إلى بسط نفوذه على لغة الرّواية ومنحها حرّية محدودة، جعلتها تحت رقابته طوال مسار الرّواية.

05.اللغة الأجنبية:

يعمد الرّوائي عادة في الرّواية الجديدة وهو يشكّل النّسق اللّساني لخطابه،إلى تجنّب استئصال صوت الآخرين ووعيهم بما في ذلك اللّغة الّتي يتكلّمون بها،خاصّة أنّ التّعدّد اللّغوي هو أحد صور التّنوّع الاجتماعي والثّقافي،إذ يلطف بلغته ويثري صورتها ويتجنّب إهمال ما تتيحه من علاقات،فإيمان السّارد بوجود رؤى ومنظورات أخرى داخل عمله الرّوائي،ينتج عنه ثراء ثقافي بكلّ أشكاله وصوره،ومن ثمّة نجده إلى جانب ما ذكرناه سابقا من مستويات لغوية،يغرس تعابير لغوية أجنبية وسط اللّغة الأصلية للرّواية.وفي المنجز الرّوائي العربي المتعدّد الأصوات،يتيح السارد لشخصيّاته عادة التّكلّم بلسانها الطّبيعي،سواء في حواراتها مع غيرها أو مع نفسها أو عند نقل أقوالها على لسان غيرها،ومن ثمّة تساهم لغات أخرى غير العربية في التعدّد اللّساني في الرّواية،على غرار الإنجليزية أو الرّوسية أو الإيطالية وغيرها من لغات العالم العديدة،الّتي تستجيب لمقتضيات

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 64

[2]–المصدر نفسه،ص137، 138

عالم الرّواية وأفكاره،ومن ثمّة بناؤه اللّغوي،فتتخلّل جسد الرّواية في شكل مصطلحات أو تعابير لغوية،لتعكس بذلك مظهرا من مظاهر التحرّر والإنفتاح اللّغوي للرّواية.

فقد سجّلت رواية الملف42 على سبيل المثال حضور هذه اللّغة،كجزء لا يتجزّأ من هيكلة لغة الرّواية،لتكون نسقا حيويّا وفعّالا،زاخرا بالدّلالة ومشعّا بالمعنى،ومن ثمّة مقاصد وأهداف الرّوائي من وراء هذه اللّغة والرّواية عموما،ومن أمثلتها:

-اللغة الرّوسية الّتي سجلت حضورا معتبرا وبائنا،خاصّة في ظلّ وجود شخصية روسية فاعلة في حركة السّرد،إضافة إلى حضور روسيا بوصفها فضاء وازنا في عدد معتبر من أحداث الرّواية،باعتبار أنّ كثيرا من الأحداث كانت روسيا مسرحا لها،إذ نجدها في أحد إعلانات جامعة موسكو،الّذي جاء في الرّواية كما هو معروض في اللّوحة الخاصّة بالإعلانات الإدارية [1] وفي مخطّط وضعه السّارد كمختصر لطريق سيرجي وزهير من الإقامة الجامعية إلى حديقة بيتسا بارك،إذ كان على شكل لافتات حملت أسماء أماكن مرّوا عليها،أوردها باللّغتين العربيّة والرّوسية،فيجعل القارئ بذلك قريبا أكثر من تلك الأماكن،يعيش وقائعها بجدّية وأحاسيس أكثر ،وكأنّها واقعية بكلّ تفاصيلها[2]

-اللّغة الإنجليزية،فعلى الرغم من الاعتماد المحدود عليها،إلّا أنّها بسطت على حضور لها،من ذلك ما نجده في خضمّ عودة كرسيستين وبراندون لصور قديمة تعود لوالدها في سياق الكشف عن ماضيه الغامض،إذ أخفاها في أحد الكتب له،حيث وقفا في ظهر كلّ صورة على عبارات مكتوبة باللّغة الإنجليزية،كما هو الحال مع الصّورة الثّانية الّتي كتبت على ظهرها التّعابير التالية:

Morocco»

Taking part in removing rubble and pulling out victims of the Gharb 's floods

[1]- ينظر:عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 94

[2]-ينظر: المصدر نفسه،108--110

[1]«January 1958

إذ حافظ السّارد على نقلها بلغة صاحب الصّورة وهو ستيف ماكميلان الأمريكي،دون أن يتصرّف فيها،ليزيد من نسبة إيهام المتلقّي بواقعية الأحداث بكلّ جزئيّاتها،كما تجدر الإشارة إلى أنّ تلك الصّور وما دار حولها إنّما أوردها الرّوائي في سيرورة السّرد بعد لجوئه إلى تقنيتي: تنضيد اللّغة بعد انفتاح لغة الرّواية على تعابير أخرى مغايرة،وكذا الحوارات الخالصة،كتلك الّتي جرت بين كريستين وبراندون،والّتي لم يكتف السّارد فيها بنقل التّعابير الّتي جاءت على لسانهما،بل كان عينا للمتلقي من خلال نقله حتّى ما شاهداه من صور وما كتب على ظهرها.

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص99

ثانيا:آلية التّناص من المسايرة إلى المغايرة

وقفت آلة النّقد المعاصر وهي تبحث في مؤشّرات التّجديد المحورية،الّتي تبنّاها الخطاب الرّوائي المعاصر،عند ظاهرة لغوية جوهرية،ومكوّن أساسي في بنية النصّ الجديد هو(التّناص)،إذ أسال الاشتغال عليه الكثير من الحبر وطرح العديد من الرؤى في ظلّ الحضور المكثّف له،بصور مختلفة .

فهيكلة الرّواية العربية المعاصرة،تبنّت كثيرا من الانحرافات،وإذا قلت الهيكلة هنا،فإنّني أقصد بذلك البناء الظّاهري المبتدع أو الهيئة الخارجية المبتكرة التي ظهرت بها الرّواية وهي تستهدف مضمونا ما أيضا،أو بعبارة أخرى النّسق اللّغوي الّذي برز مستجيبا لمضمون الرّواية المستهدف،إذ تفنّن الرّوائي المجدّد في استثمار ما تتيحه اللّغة من انحرافات،و راح يطلق العنان للإبداع والابتكار،و خلق بنى لغوية مخيّبة لأفق توقّع القرّاء بتمظهرها و مضمونها في السّياق ذاته،ومن الأقوال النّقدية الّتي أشارت إلى تعويل الرّواية الجديدة على استراتيجيات بناء مستحدثة أذكر:

قولا لـ(أحمد محمد الشريف)،متحدثا فيه عن حافظ ابراهيم،جاء فيه«هاهو هنا ينطلق بشكل حديث لسرد الرواية يجمع بين قوالب فنية متعددة:مابين الحكي الروائي والسرد القصصي والمشهد المسرحي والسيناريو،والمونولوج الداخلي و الشعر»[1] فـ(أحمد محمد الشريف) في هذا القول يتحدّث عن التّناص بوصفه تقنية مساهمة في بناء النّموذج الروائي الجديد،بعد أن لجأ هذا الأخير حسبه وهو يهيكل تجلّيه إلى المسرح والسّيناريو والشّعر وغيرها من الفنون والآداب التي أطلق عليها تسمية«القوالب الفنية»دون أن يعدّدها كلها،على غرار التحام الرّواية بالتّاريخ مثلا«إن كان اعتماد الرواية على الحدث التاريخي لا يعني إعادة كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب،بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ في بعض الأحيان»[2].والتحامها أيضا بالتّراث:«الرواية

[1]– نجاة صادق الجشعمي،التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية"الجزء الثاني".السيد حافظ نموذجا ،ص 378

[2]– المرجع نفسه،ص205

العربية تستمد عناصر كثيرة من الأشكال السردية التراثية العربية،وأجناس التعبير من شعر ومقامة ورسالة،وسيرة ذاتية،مع تحيينها ومدها بنفس جديد»[1] وغيرها من أنواع التّناص الأخرى.

01-مصطلح «التّناص»:وبالعودة إلى الوراء تنقيبا في تاريخ هذا المقوّم المهم في حداثة المنجز الرّوائي،ارتأيت أن أقف بداية عند مصطلح (التناص)،إذ تتّفق كلّ الآراء النّقدية على أنّ أوّل من أطلق هذا المصطلح هي الباحثة جوليا كريستيفا في ستّينيات القرن 20،مستفيدة من بحوث ودراسات معمّقة وهامّة،كانت مطروحة حينها من طرف جماعة تيل كل والشّكلانين الرّوس،خاصّة تلك الجهود النّقدية الّتي قدّمها ميخائيل باختين في دراسته لدوستويفسكي(Dostoïevski)،ونخصّ بالذّكر فكرتي (الحوارية) و(البوليفينية):«جاءت"جوليا كريستيفا" لتشكيل مصطلح التناص من فكرة "باختين" السابقة لتكون أول من استعملهIntertextualite في (أبحاث من أجل تحليل سيميائي)عام 1969»[2] لتتوالى بعد ذلك البحوث النّقدية المرتبطة بالتّناص من طرف العديد من النّقّاد الغربيّين،في محاولة منهم للإحاطة به أكثر وإثراء النّقاش حول هذا الوافد المتجدّد.

فالثّابت أنّ مصطلح التّناص حديث وجديد،على خلاف مفهومه الّذي يشكّل عصارة توالي بحوث نقدية ومجهودات فكرية غربية وعربيّة،لها جذور ضاربة في الدّرس النّقدي القديم هي بمثابة إرهاصات له،وإن عبّر عنها بمصطلحات غير هذا المصطلح،باختلاف زوايا النّظر والعصور،على غرار ما استعمله النّقد القديم،أثناء اهتمامه بتلك التّعالقات النصّية الّتي لجأت إليها النّصوص،وهي تشكّل كياناتها كالإغارة والغصب والانتحال والاقتباس والمعارضة،والّتي يغلب عليها الجانب الأخلاقي من خلال إدراجها ضمن أشكال ما اصطلح عليه بالسّرقات الأدبيّة،الّتي أجهدت النّقد العربي كثيرا،وهو يبحث عن تحديد السّابق واللّاحق:«المفهوم من هذا

---

[1]- عبد الرحمان غانمي،الخطاب الروائي العربي ،قراءة سوسيو-لسانية (الجزء الأول)،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،ط1، 2013،ص80

[2]- حصة البادي،التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا-دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2009،ص20

المصطلح موجود في النقد القديم.فقد عرف النقد الأوروبي منذ الإغريق التمييز بين ضروب من العلاقات بين النصوص.فكان الحديث عن الاستشهاد(citation)والأخذ غير المعلن...وفي النقد العربي القديم،نجد في كتب الموازنة بين الشعراء حشدا من المصلحات مثل "الانتحال" و"السرقة"و"الأخذ" و"السلخ" و"الإحتذاء"...»[1]

و لم يثبت حال هذه المفاهيم على حالها لتلك الظّاهرة،بل ظلّ النّقد في كلّ مرّة يطوّر تعامله معها بتبدّل الوعي،وتجدّد الدّراسات الّتي تنطلق من حيث انتهت سابقاتها عادة،فبعد محطّة السّرقة والسّلب،استقرّ حال التّناص عند محطّة جوهرية ومفتاحية،تهاوت فيها كلّ الحواجز الفاصلة بين التّعابير اللّغوية المختلفة،مع ميخائل باختين ومصطلحي الحوارية و البوليفينية اللّذين شكّلا مع آراء أخرى لباختين في نظريّة اللّغة أساس مفهوم التّناص بعد ذلك عند كريستيفا(Julia Kristeva)،وغيرها من البّاحثين في اللّغة عامة ولغة الرّواية على وجه الخصوص على غرار:رولان بارث(Roland Barthes)وجيرار جنيت،اللّذان لم يتوانيا في طرح واقتراح مصطلحات أخرى لهذا المفهوم،إذ«ظهرت إلى جانب مصطلح التناص عدّة مصطلحات منها،"المتعالي النصّي،التفاعل النصي،التعالق النصي،ومصطلح "النص الغائب/التداخل النصي"»[2] باعتباره مظهرا من مظاهر التّحديث كما أشرنا إلى ذلك.

02-ماهية التّناص:وبالانتقال إلى ماهية التّناص،نجد أنّ البحوث النّقدية المعاصرة قد عرفت مصطلحات مختلفة وعديدة للتّعبير عن المفهوم،فبات حينها الاتّفاق على مصطلح واحد صعبا في ظلّ تبنّي كلّ ناقد حجّة لاستعمال هذا المصطلح بدلا من ذاك،ولعلّ تفضيلي لمصطلح التّناص عن سواه،جاء تماشيا مع شيوع تفضيله و استعماله وتداوله في عديد الجهود النّقدية المتتالية،وهي تبحث في تحديد مفهوم دقيق للنصّ المعاصر،في ظلّ

[1]- محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،تونس،ط1، 2010،ص113

[2]- منصور بن محمد البلوي،الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة(غازي القصيبي وتركي الحمد)نموذجا،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط1، 2016،ص166

الحركيّة الّتي عرفها تحليل النصّ،من ذلك ما وجدته في قول لـ(سعيد الوكيل)،جاء فيه:«و إني لأفضل أن أستخدم مصطلح التناص»[1]

وإذا ما انتقلنا لمفهومه لغة نجد«التناص:أي المشاركة والمفاعلة ونقول نصصت إذا جعلت بعضه على بعض،وتناص القوم:ازدحموا»[2] فلفظ التّناص بذلك يدلّ على معاني:التّلاحم والتّداخل والتّمازج والتّقارب،ويكون بين عنصرين أو أكثر،بوجود إمكانية وقابلية وبيئة مناسبة لذلك.

أمّا **اصطلاحا**،فقد كثرت التّعاريف وتشظّت،تماشيا مع تطوّر الرؤى وتشعّبها في نظرتها للنصّ و هيكلته،وكيفية تشكيله وخلقه على مستوى عناصره المشيّدة له ولمحتواه الدّال عليه،ومن ثمّة:«تعددت مفاهيم التناص عند النقاد،فتارة نجد توافقا،وأخرى نجد تضاربا في الآراء»[3] ليكون في مستوى التطلّعات وروح العصر الّتي تبتغي النّصوص المثقلة بالمعارف والمدجّجة بالثّقافات،استجابة لما تنفتح عليه من علاقات ممتدّة في أحايين كثيرة تماشيا مع حداثية الوعي وتواصليته غير المنقطعة نحو المستقبل،وهوما يبحث عنه التّناص المعاصر.

وقد كانت البداية مع كريستيفا،فبعد أن دفعت به في مجال الأدب،أخذت تنير هذا المفهوم وتقدّم توضيحات على حضوره في النصّ عموما،متجاوزة بذلك مصطلح الحوارية الّذي كان حلقة مهمّة في مراحل صياغتها لمفهوم التّناص بوجهه المعاصر،إذ رأت بداية بأنّه:«تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى»[4] ثمّ راحت بعدها تغوص في هذا المفهوم أكثر،فهذه المرّة:« في كتابها «نص الرواية» ...عادت كريستيفا وكتبت أنّ التناص هو«التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة»...»[5]ثم وصلت بعد حين

---

[1]– سعيد الوكيل،تحليل النص السردي.معارج ابن عربي نموذجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1998،ص94

[2]– نعيمة سعدية،التحليل السيميائي والخطاب،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2016،ص45

[3]–المرجع نفسه،ص46

[4]– حصة البادي،التناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي نموذجا ،ص20

[5]–كاظم جهاد،أدونيس منتحلا.دراسة في الإستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها:ماهو التناص؟مكتبة الفكر الجديد،ط2، 1993 ،ص 34

إلى«أن كل نص هو تسرب وتحويل لنص آخر»[1] أي في جسد أيّ نصّ مشكّل،تتراص عبارات وتعابير عديدة مأخوذة من نصوص أخرى.فهو بذلك آلية لبناء النصّ من خلال تلاقي مقاطع لغوية بأحجام مختلفة،مقتطعة من نصوص ذات انتماءات أجناسية مختلفة،ترحل إلى عالم جديد بحمولتها اللّغوية والفكرية،فتشارك في تشييده وثرائه شكلا ودلالة،دون أن تطمس هوّيته الأجناسية.فالنصّ الجديد بذلك يصبح نتيجة تلك التفاعلات التّناصية متخما بالأفكار ومثقلا بالدّلالة،وعرضة لتصوّرات تأويلية موسّعة،ليس من اليسر حصرها،فتتعدّد بذلك القراءات وتتصارع الآراء،وتنفتح آفاق الشكّ والتّوقّع وتتلاشى كلّ مظاهر المباشرة والبساطة والدّلالة الواضحة.

وقد طرحت كريستيفا مفاهيما هامّة في سياق معالجتها لموضوع النصّ والتّناص،هذه المفاهيم تتعلّق بهذا الطّرح وتثريه أكثر في جوانب كثيرة متّصلة بالنصّ ودلالاته،فـ«التناص عند "كريستيفا" قرين مفاهيم أساسية مثل الممارسة الدالة (signifiante pratique)والإنتاجية('productivite)والتدلال(signifiance)»[2]

فالممارسة الدّالّة تريد بها كريستيفا«أن النصّ ممارسة لا يتحصّل معناها على مستوى اللغة المجرّدة التي درسها سوسور saussure بل على مستوى الفعل الذي يتداخل فيه جدل الأنا والآخر وتأثير الإطار الإجتماعي.وهو ممارسة دالة لأنها نظام يتميّز بأن معناه لا يختلف فقط باختلاف مادته(القول) بل باختلاف القائل المتغيّر والمتأثر بالمخاطب» [3] فهي بذلك تحرّر النصّ من المعنى الّذي يتولّد بالنّظر إلى اللّغة في حدّ ذاتها منعزلة،بربطه بالممارسة والأداء،إذ كلّما تغيّرت سياقات الفعل من الظّروف المحيطة وصاحب القول ومتلقّيه،تحرّكت الدّلالة ليظهر مقصود ملائم للمجال الّذي يلمّ تلك الظروف.

---

[1]– حصة البادي،التناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي نموذجا ،ص 20

[2]– محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات،ص114

[3]– لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية،ص159

في حين عنت بالإنتاجية«أن النصّ ليس إنتاجا يتحصّل من جهد المنتج بل مسرح إنتاج يلتقي فيه المنتج بقارئه.والنصّ،شفهيا كان أو خطيا،لا ينقطع عن إنتاج اللغة»[1] وتريد بذلك أنّ المؤلّف لا سلطة وحيدة ومطلقة له على نصّه،بل ثمّة متلقّ يشاركه في كينونة هذا النصّ ضمن مساحة التّلاقي،لأنّه في الأخير يكتب له،وهو من يرصد الدّلالات أو المعاني بكل حرّية،والّتي ستتحرّك وتختلف دون شكّ باختلاف المتلقّين،وإذا كان لمبدع النص أكثر من خيار في إنتاجه للّغة،فإنّ للمتلقّين أكثر من احتمال في توليدهم للمعنى.

أمّا التّدلال أو التّمعني،فيشير إلى أنّ النصّ بوصفه إنتاجا هو مشروع عمل دلالي ينطوي على أكثر من دلالة واحدة محدّدة،بفعل مفرداته وعلاقاته المتشعّبة والخارقة الّتي يبني بها كيانه،وكذا من خلال تعدّد آليات القراءة وتوجّهاتها،فبين هذا وذاك يبقى الثّابت هو تلك المعاني المحتملة والمتعدّدة،الّتي يمكن التوصّل إليها بعد كل احتكاك مع النصّ:«يصبح من الضروري التمييز بين الدلالة التي تنتمي على صعيد الإنتاج إلى المؤدى والاتصال،وبين العمل الدلالي الذي ينتمي إلى صعيد الإنتاج أي إلى الأداء والترميز:إنّ ذلك العمل هو الذي نسميه التمعني»[2]

إضافة إلى هذه المفاهيم،طرحت كريستيفا أيضا مصطلحين مهمّين في سياق تناولها لمفهوم النصّ هما(النصّ الظّاهر والنصّ النّوعي).

فالأوّل(الظّاهر):«يتمثّل في بنية القول المادي،والذي تتناوله إجمالا مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي»[3] أي أنّه شكل النصّ ونسيجه اللّغوي المشكّل من الحروف والكلمات والجمل، والّذي يشغل حيّزا مكانيّا أثناء الكتابة،وهو ملاحظ وقابل للدّراسة والتّحليل إلى جزئيّاته المكوّنة له على جميع المستويات الممكنة.الثّاني(النّوعي):تريد به كريستينا أنّ النصّ:«هو كلام تتطلّب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغة ودلالة

---

[1]–لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية،ص30

[2]– محمد خير البقاعي،دراسات في النص والتناصية،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط1، 1998،ص36

[3]– لطيف زيتوني،المرجع نفسه،ص168

وصولا إلى كشف موقع منتجه»[1] وهي بذلك تنتقل بالنصّ إلى الأداء أو الفعل،وتتجاوز فكرة تجريده من كلّ ما يحيط ويتعلّق به،للغوص فيه،والحديث عن الأداء يشير إلى متكلّم منتج لنصّ وسياق مؤثّر فيه أثناء الإنتاج الأوّل.

ومن المنظّرين الغربيّين البارزين الّذين اهتمّوا بموضوع التّناص وأثروه أيضا،فكانت أطروحاتهم إجابة لعديد التساؤلات:

1.**رولان بارث**،إذ شكّلت جهوده،إضافة قيّمة في سياق الإلمام والإحاطة بمفهوم التّناص،إذ نجده يقول:«كل نص جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى [...] كل نص نسيج طارف من شواهد تالدة [...] إن التناص وهو قوام كل نص مهما يكن[نوعه] ليس حتما راجعا إلى مشكل المصادر أو المؤثرات (بارث،1988)»[2] ففي سياق تعريفه للنصّ،يرى بأنّ كلّ النّصوص إنّما تولد نتيجة تلاحم نصوص سابقة متناثرة الأطراف،فالجديد هو ذلك النّسيج المنظّم العناصر ،بفضل قيد العلاقات التّركيبية على المستوى الصّوتي والمعجمي والنّحوي والدّلالي،والّذي يخلق تركيبا مميّزا ومغايرا،لا بفضل التّعابير اللّغويّة المكوّنة له والّتي لها وجود سابق في حقل الأدب،وإنّما كيفية الملاقاة والمزج بينها في كلّ متكامل الأركان،لا ينفر القارئ منه ولا يخذل المعنى،حتّى وإن خرق علاقات اللّغة العادية في سبيل الخلق والتميّز.

كما أنّ كلّ نصّ إبداعي مبنيّ على أساس نصوص أخرى سابقة له بطريقة أو بأخرى،والّتي تصبح لدى المبدع جزء من تكوينه الثّقافي،يلجأ إليها في تجاربه الأدبيّة عن غير وعي منه،خاصّة بعد تحرّر النصّ مع السّيميولوجيّين،ومع كثير ممّن جاء بعدهم.

---

[1]– لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية،ص168

[2]– محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات،ص114

2. **جيرار جنيت**،إذ راح هو الآخر يهتمّ بمنظور العلاقات الّتي تقيمها النّصوص فيما بينها وشكل هذا الحضور،فاستدعاء النصّ الأصل لنصوص أخرى كان له مظاهر و أوجه متباينة حسبه،تختلف من نصّ لآخر ومن مبدع لغيره،وفي ظلّ تتبّعه لمختلف ما يحيط بالنصّ ويتعلّق به،استطاع جنيت أن يتجاوز طرحه الأوّل للتّناص ويطوّره بتقديم أفكار تنظيرية أخرى،إذ لم يقف في بحثه حول موضوع الشّعرية عند اقتراحه المميّز في(جامع النص)حول الخصائص العامّة الفارقة والفاصلة بين الأجناس الأدبيّة،بل راح يبحث«في ما يسميه بالمتعاليات النصية،باعتبارها أعمّ وأشمل،وحيث تصبح "معمارية النص" فقط نوعا من أنواعها،أو نمطا من أنماطها»[1]وهي دراسة شاملة حاول من خلالها تطوير(نظرية التناص)وتوسيع مجال البحث فيها،لتستوعب مختلف العلاقات الجوهرية الّتي يمكن أن يلجأ إليها النصّ،مع ضبط مختلف التّفاعلات من حيث شكل الممارسة ومساحتها والمصطلح الدّقيق المعبّر عنها،وقد كان التّناص الشّكل الأوّل الأساسي في نظريته:«أما "جيرار جونات"فقد اختار أن يضع التناص ويعرفه ضمن منظومة العلاقات الممكنة بين النصوص.فميز بين خمسة أصناف من العلاقات:

-التناص(Intertextualite)وهو الحضور الفعلي لنص في نص آخر.وأشكاله عديدة...» [2]فجنيت في سياق ذات الموضوع لجأ إلى وضع تصنيفات فرعية للتّناص هي:

1.الاقتباس:« يكون لمقطع أو فكرة كاملة، وهو أكثر أنواع التناص وضوحا و سهولة في تعريفه »[3] ، إذ يورد المبدع فيه مقطعا قصيرا أو طويلا لغيره في نصّه حرفيّا و كما قاله صاحبه،دون أيّ تغيير بالإضافة أو الحذف أو التّعليق...مع وجوب الإشارة إلى صاحبه،وفي هذه الحالة يكون الكشف عليه سهلا.

---

[1]- سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1، 1992،ص22

[2]- محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات،ص115

[3]- نعيمة سعدية،التحليل السيميائي والخطاب،ص51

2.التلميح:«يقوم على التضمين،وهو أقل وضوحا»[1] وفيه يعتمد الكاتب على نصوص لغيره اعتمادا محدودا،دون أن يوردها حرفيا،وإنّما يدخلها في نصّه باعتماد أفكارها ودلالاتها،بما يخدم بنية نصّه،إذ يتّكئ عليها دون أن يعلن صراحة عن أيّ جانب متعلّق بها.

3.الانتحال: يكون الاشتغال في هذا الصّنف كبيرا من طرف المبدع أو الكاتب،و هو يحرّر عمله الإبداعي، فهو يلجأ إليه ليكون أثر العودة إلى الآخر أكثر اتّساعا،إذ يقوم باقتباس نصّ كامل بقراءة ذاتية له ووجهة نظر خاصّة به،قد تكون مؤيّدة أو معارضة أو محايدة له.مع الحرص على تجاوز الاختلافات الممكنة مع نصّه والرّبط بينه وبينها داخل كلّ متماسك تركيبيّا ودلاليّا.

هذه الأنواع المختلفة للتّناص الّتي تراوحت بين البساطة والتّعقيد،يمكن النّظر إليها في نفس الوقت على أنّها تقنيات يعتمد عليها التّناص لإثبات حضوره كتجلّ مستحدث في بنية النّصوص الجديدة.

كما لم يغفل النّقد العربي هو الآخر عن هذا الموضوع،من ذلك ما ذهب إليه **(محمد بنيس)**،إذ نجده يذكر ثلاث آليات أيضا،يعملها التّناص أثناء اشتغاله هي:

1.الاجترار:يعني هذا المصطلح الأخذ المباشر،ثم الاستعمال والتّوظيف مجدّدا،دون إظهار مسعى التّغيير ونية التعديل،إذ«نجد أن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونه النص الأول،مع الإشارة أنه بإمكان الكاتب إيراد النص الغائب حرفيا»[2] وبذلك قد يستعمل المبدع إذا اعتمد على هذه الآلية نصّا آخر في نصّه الجديد نقلا،أو يدرج مضمونه كما هو.

---

[1]– نعيمة سعدية،التحليل السيميائي والخطاب ،ص 51

[2]– المرجع نفسه،ص56

2.الامتصاص:وفي هذه الحالة،يمكن لنصّ ثان مشيّد أن يأخذ من نصّ أوّل سابق ما يناسبه على مستوى الشّكل أو المضمون،من خلال عمليتي هدم و إعادة بناء [1] فالنصّ الثّاني وهو يبني كيانه يستعين بتعابير لغوية ومضامين أخرى،ثمّ يدمجها في كيانه وبنيته،ليشيّد هيكلا جديدا متداخل الأجزاء المتشعّبة المصادر في فضاء واحد متداخل بنيويّا ودلاليّا،فهو بذلك يقوم بعملية انتقاء ثم تحويل وإدماج.

3.الحوار:هي طريقة ثالثة يعتمد عليها المبدع أثناء بناء نصّ جديد،إذ يتمّ فيه الابتعاد عن الوضوح والبساطة في التّعامل مع النص الأصل،وتفضيل الغموض والتّعقيد[2] .إنّ المبدع هنا يتحاور مع النصّ الغائب بغية التّأثير والتّغيير فيه،زيادة أو نقصانا،بما يخدم الأفكار الّتي يدافع عنها،وشكل الوعي الّذي يتبناه،ومن ثمّة فقد نجده يساير ذلك النصّ الغائب ويدعمّه ويثريه أكثر بإضافات وتوضيحات ...أو يعارضه بإظهار سلبياته وتقديم البديل له،الّذي يفضّله المتلقّي وينجذب نحوه.

إنّ ما يمكن قوله،هو أنّ تفاعل النصّ مع نصوص تسبقه أمر محتوم ومفروغ منه،فهو يفرض نفسه على المبدع ليصبح سلطانا عليه وإن يكن ذلك بدرجات متفاوتة،فيلجأ حينها إلى اختيار الآلية الّتي يتبنّاها في استعانته بنصوص غائبة لغيره،إذ نجده«يتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا»[3]حسب تكوينه الثّقافي وتحصيله العلمي وتجاربه السّابقة وتوجّهه الفكري وطبيعة نصوصه وقرّائه الّذين يكتب لهم،كما يكون آليّا ودون قصد أيضا أحيانا.

فمفهوم التّناص يمنح النصّ انفتاحا واسعا وتحرّرا ممتدّا على اختراق و التهام ما جاوره في الأدب وخارجه من النّصوص والتّعابير،إذ يصبح النصّ سلطة قائمة بذاتها،في ظلّ تراجع سيادة المؤلّف عليه كثيرا،وابتلاعه لكلّ ما يحيط به للعيش في قاعدة الحياة الجديدة اللّامتناهية الحدود.لقد منح جنيت للنصّ خيارات وإمكانات متعدّدة

---

[1]– ينظر:نعيمة سعدية،التحليل السيميائي والخطاب ،ص 56

[2]– ينظر:المرجع نفسه،ص نفسها

[3]– سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي.النص والسياق،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2، 2001،ص98

ليبني كيانه،وهي كلّها آليات لتوسعة المجال التّناصي في ظلّ تعدّد وتنوّع محدّدات العمليّة التّفاعلية الّتي يمكن اللّجوء إليها.

و على غرار ما سبق،فقد كان لكثير من النّقّاد العرب آراء حول موضوع التّناص،بعد أن وصل مرحلة النّضج التّام في الطرف الآخر(الغرب)،في محاولة منهم لإثبات حضورهم وسط زخم التّجاذبات النقدية في حقل الأدب المعاصر،على الرّغم من اتّسام المحاولات الأولى بالضّبابية،نظرا لحداثة المصطلح عندهم،وكذا حالة البدايات الجادّة في كلّ شيء،ومن هؤلاء النقاد أذكر على سبيل المثال:سعيد يقطين،محمد مفتاح،عبد الملك مرتاض.

إنّ المبدع في استعماله للتّناص،لا يقترب من النّصوص الأخرى ليوظّفها كما قالها صاحبها دائما،بل يلجأ أيضا إلى التّماس مع متون لغوية ليعيد استعمالها وفق رؤيته الخاصّة الّتي تخضع لكلّية بنية النصّ من جهة،ومضمون النصّ من جهة أخرى،فنقول في الأخير أنّ التّناصّ يتجلّى في مختلف العلاقات الّتي يقيمها نص أصل مع نصوص أخرى ليشيّد نسيجه خلال عمليتي الهدم والبناء.وفي سياق الحديث عن محدّدات التّعالق النصّي ومظاهره،كان هناك وعي دقيق بذلك،يقف عند كل استلهام أو تناص ليكشف تجلياته،وقد كان الثّابث في ذلك أنّ الانفتاح عرف طريقا له في بنية الخطاب الرّوائي على مستوى التّركيب والدّلالة على حدّ سواء.من«مادة الحكي (القصّة)وطريقة تقديمها،(الخطاب)وطريقة صياغها(الأسلوب)وأبعادها الدلالية(الدلالة)»[1] فبين متن الرّواية الواسع المضمون من تشعّب حكاياته،ومبناها المتداخل من تنظيم أحداث تلك الحكايات والتّعابير المعبّرة عنها ومعناها المختفي وراء التّأويلات،يفتح النصّ أكثر من جبهة،ويتبنّى أكثر من تفاعل ليطوّر بنيته،ويتوجّه بقوّة نحو التّجديد في الحكاية الرّوائية المعاصرة.إن النصّ بهذا المفهوم لا نهائية لشكله ولا محدودية لدلالته،إنّه ثورة في القواعد النصّية،تولّد ضبطا جديدا ونسقا معقّدا في الدّرس اللّساني،يحتاج إلى زاد ثقافيّ مكثّف من المبدع واستبصار معمّق من القارئ.

[1]– سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ص117

غير أنّ انفتاح الرّواية على الإمكانات الّتي يتيحها لها التّناص يتباين من نصّ لآخر:«بين انفتاح النص على نصوص سابقة في جزء منه وانفتاحه في مستوى بنيته كلها»[1] فالخطاب الرّوائي وهو يراهن على التّناص بوصفه بعدا مركزيّا في إنتاجه،يكشف عن توجّهين للمبدع في العلاقات التفاعلية الّتي يقيمها نصّه مع نصوص أخرى،إذ قد تتماهى بنية نصّه الأصلية في التّمادي في ربط علاقات متشعّبة ومنفتحة مع نصوص أخرى،من شأنها أن تخلخل هذه البنية وتطمس ملامحها الّتي كانت تميّزها لصالح تلك البنيات الدّخيلة لتؤسّس خطابا جديدا،وفي المقابل نجد نصّا آخرا يقبل باحتشام وحذر على نصوص أخرى،فيمتح منها ما يخدم مشروعه ويعكس رؤيته وتوجّهه،حتى لا يقع أسيرا داخل سياج خصائصها،فيطمس هوّيته،لصالح نسيج جديد آخر مخالف.

و إذا كانت كثير من النّصوص الأدبيّة على اختلافها تلجأ للتّناص بعدّه أداة هامّة في بنائها،فإنّه في النصّ الرّوائي يعدّ قاعدة ضرورية وأساسا فعّالا لتشييد النصّ وتوجيهه،إنّه«النوع الذي توج النثر؛ولذلك فسوف تظهر عملية التناص بصورة حادة وقوية في الرواية»[2] فباختين بذلك يؤكّد على الحضور القويّ لظاهرة التّناص في المنجز الرّوائي،لتصبح سمته البارزة الّتي يعوّل عليها المبدع في بناء خيوط نسيجه اللغوي من خلال انتهاك قدسية النصّ الأصل،وفتح آفاق العبور نحو تشكيلات لغوية أخرى ليمتح منها على صعيد اللّغة أو الأسلوب أو المحتوى أو أكثر من واحد منها في النصّ ذاته.

إنّ لجوء الرّوائي للتّناص بوصفه تقنية هامّة وضرورية في تعامله مع النصّ،إنّما يحقّق له إضافة لبناء خطاب روائي قادر على تجسيد وعي مستهدف لجملة من الأهداف بكل فعالية،على غرار تكسير الرّتابة السّردية،من خلال خلق عالم فنّي وجمالي غنيّ ثقافيا ومتشعّب القضايا والأفكار،وبناء نص فسيفسائي متميّز

[1]– محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات،ص116

[2]– تزفيتان تودوروف،ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ترجمة:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،ط2، 1996، ص129

شكلا بتجاوزه للتعبير الأسلوبي الأحادي الّذي فقد تحمّس المتلقّي له بتكراره السّاذج،واللّجوء لتثبيت زخم من تقنيات الفنّ التّعبيري عموما.

03-حضور التّناص في الرّواية العربية الحداثية(الأنواع):وإذا انتقلنا إلى أنواع التّناص،فإنّ الحديث عن هذا الموضوع لا يقلّ تشعّبا عن ذاك الّذي وقفنا عنده في المفهوم،فكلّما اختلف منطلق الدّراسة وزاوية النّظر،اختلفت معهما التّقسيمات وتباينت،خاصّة وأنّ موضوع التّناص عرف مسيرة حافلة بالإثراء والبحث من طرف عدد معتبر من النّقّاد والدّارسين،بمجرّد طرحه للسّاحة النّقدية من طرف جوليا كريستيفا،إضافة إلى وجود مرجعيات وخلفيات فكرية هامّة حوله في البحوث النّقدية القديمة،خصّبت حقل البحث،وأتاحت فرصا أكثر وأعمق وأدق للقراءة والتقصّي،فكثرت التّساؤلات وتوسّعت الفجوات،واستدعت معها مختلف الآليات والأدوات،لتلبية حاجيات مختلف التأمّلات والنّظرات،الّتي يعملها النّاقد صوب الرّوايات وغيرها من الإبداعات،فيقدّم بذلك دراسات بشكل علمي شامل ودقيق.

وإذا ما ألقينا في البداية إطلالة على النّقد العربي القديم لنتفحّص نظرته للتّفاعلات النصّية وتمييزه بينها، لوجدنا أنّه حاول تأطير مختلف أوجه العلاقات النصّية،وضبطها في أضرب بعيدا عن تصنيف تلك الممارسات إلى مذمومة أو محمودة،بمصطلحات مثل:الأخذ والإعارة والسلب والنقل والتضمين والإغارة...إذ المهمّ في ذلك هو رصد المستلهم (بفتح الهاء) بوصفه شاهدا على عملية التّناص بمختلف الطّرق المتاحة أنذاك،في سبيل تطوير كفاءة المبدع وصقل مهاراته أكثر،ومن ثمّة فقد تمّ حصر«التفاعل النصي عند العرب القدامى في صنفين أساسيين:

1.**التّفاعل النصّي الخاص:**ويتجلّى«حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد.وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا»[1]

[1]- سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ص17

2.**التّفاعل النصّي العام:**«ويبرز فيما يقيمه نص ما من "علاقات" مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط»[1]

ففي الصّنف الخاص يكون التّفاعل جزئيّا ومحدودا،إذ يقيم النصّ علاقة تناصية مع نصّ ثاني،فيتداخل مع بعض عناصره الّتي تخدم بنية النصّ ورؤية المبدع على مستوى مختلف الخصائص والمحدّدات الجنسية الّتي يتيحها النصّ الآخر،ونظرا لبساطة هذا التّداخل يصبح من اليسير تحديد نقطة الالتحام ونوع العلاقة ومنحها المصطلح المناسب الّذي يدلّ عليها.

أما بالنّسبة للصنف العام،فلم يقم هذا الأخير على الجزئية،بل ربط النصّ فيه علاقات متشعّبة مع عديد النّصوص على اختلاف انتمائها الأجناسي،إذ لم يغنه تباين الهويات الأجناسية للنّصوص عن الانفتاح عليها والاستفادة من مكوّناتها على مستوى الشّكل والمضمون على حد سواء،وفي ظلّ اليد الممدودة الّتي يتبناها هذا النّوع من التّناص،يصبح النصّ أكثر تعقيدا واشتراكا مع غيره من النّصوص،وبذلك تنفتح أمام القارئ إمكانات واسعة للبحث.

أما بالنّسبة للنظريّات المعاصرة وما اقترحته من أنواع،فقد كانت متباينة كما أسلفنا الذّكر،من ذلك ما نلمسه في هذا القول:«أشكال التناص منحصرة في نمطين أساسيين«أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد...أما الآخر فهو يعتمد على الوعي والقصد»»[2] فالنّمط الأوّل يلجأ إليه المبدع دون تحضير مسبق أو أهداف معلنة،وإنّما يتخلّل إنتاجه الإبداعي نتيجة غزارته الثّقافية أو تجاربه السّابقة في كثرة المطالعة،إذ تصبح عنده تلك المعارف جزء من نمط تفكيره ونظرته لما حوله.

---

[1]– سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ص18

[2]– سعيد الوكيل،تحليل النص السردي.معارج ابن عربي نموذجا،ص97،98

في حين النّمط الثّاني هو تناص مقصود من طرف المبدع،يتعمّد اللّجوء إليه وهو يبني نصّه،إذ يراه ضرورة ملحّة في تشييده،إن على مستوى الشّكل أو المضمون،فهو يغطّي محتوى يلتمسه أو يكمل جزئية أو أسلوبا يقف عليه،فالمبدع في هذا النّوع يلجأ إلى التّناص بغية تحقيق أهداف محدّدة مسبقا.

كما نجد تصنيفا آخرا للظّاهرة التّناصية باعتبار مستوى الدّلالة في قوله:«التناص الظاهر تناص أول،أما التناص الخافي فهو تناص ثان»[1]فالأوّل يرتبط بالمعنى البسيط الظّاهر والمكتشف من النّظرة الأولى صراحة،أما الثّاني فيتعلّق بالمعنى العميق المتخفّي بواسطة الانحرافات المعجمية والتّركيبية والعلاقات الضّمنية في نسيج النصّ.

و على العموم،يمكن بالنّظر لتلك الآراء المعاصرة الّتي اهتمّت بتقنيات و كيفيات هيكلة بنية النصّ بعيدا عمّا يحيط به،حصر مختلف أنواع التّناص الّتي تتجلّى في الخطاب الرّوائي المعاصر في الأنواع التالية:

01-التّناص الأدبي:

يعرّفه (أحمد الزعبي) في سياق حديثه عن حضوره في الشّعر بقوله:«تداخل نصوص أدبية مختارة،قديمة و حديثة،شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي»[2]فهو امتصاص أدبي لإنتاجات أدبية أخرى من حوله قديمة كانت أم حديثة،على اختلاف هويتها الأجناسية وفتراتها التّاريخية كالشّعر والمقامة وأدب الرّحلة والترسّل والخبر...ثمّ تحويلها وتوظيفها في جسده،لزيادة ثرائه الفكري وتنويع بنيته الشّكلية والأسلوبية،مع الحرص على تخيّر ما يناسبه من الأفكار وما يتعايش معه من التقنيات.فلا يكون منفصلا ومنفّرا،ولا متشظّيا ومنعزلا،يحقق مقصدية المبدع في التّسويق للوعي الّذي يريده،ولغاية الرّواية ما بعد الحداثية في الانفتاح نحو الآخر وتجاوز الأحادية

[1]-محمد خضير،السرد والكتاب.استعمالات المشغل السردي،دبي الثقافية،الإمارات، 2010 ،ص 111

[2]- أحمد الزعبي،التناص نظريا وتطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،الأردن،ط2،2000،ص50

الأجناسية،الّتي تغلق على الإبداع منافذه وتكسر حركيته وتحوّله الدائم والمتجدّد استجابة لروح العصر ومتطلباته.

وقد يتناصّ المبدع مع نصوص سابقة له،فيفيد منها ويستعين بها في أجزاء كثيرة من إبداعه الجديد«التناص الداخلي(المقيد)» [1] أو يلجأ إلى نصوص غيره ليتناصّ معها ويحتضن ما يراه إضافة لمدونته النصّية«التناص الخارجي العام»[2]

فرواية الملف 42 كشفت عن ربطها لعلاقات معتبرة في سبيل بناء نسق لساني مميّز،يتجاوز مجرد نقل المعاني والدّلالات إلى هيكلة كتلة لغوية تتماشى مع مبادئ النّموذج الرّوائي المعاصر المتعدّد التّكوين والتّشكيل أو الفسيفسائي التّراكيب والتّعابير،وتتحرّى اكتمالها من استدعاء أكبر عدد منها.وقد كانت البداية مع التّناص الأدبي،حيث وقفت على حضور مكثّف لتعابير سردية مقتطفة من روايات ذائعة الصّيت بدرجات متفاوتة،عن طريق الاقتباس تارة،والتّضمين تارة أخرى،مبتغيا بها إثراء الفكرة الّتي ينوي إيصالها للمتلقّي أكثر،من وراء هذا السّياق المتبنّى.

فقد قام سباطة باستدعاء أكثر من رواية واحدة،وتخيّر منها تلك التي شكّلت رواجا كبيرا بين المتلقّين وتخدم فكرته في الآن ذاته،حتّى يستأنس بها المتلقّي،ومن ثمّة يكسب ودّه واهتمامه،خاصّة وأنّه جنس خبره وتمرّس على خباياه.إذ وجدت:

. حضورا لرواية بطل من زماننا ل"ميخائيل ليرمنتوفM.Lermontov"،حيث استحضرها على لسان بعض شخصيات الرّواية في مواقف مختلفة،رأى بأنّها مناسبة لها وذات أثر إضافي بالنّسبة للمتلقّي والنّص ككل،هذه الشّخصيات هي:أولغا وزهير بلقاسم وسيرجي.فالمبدع اقتبس من هذا المنجز الرّوائي عبارات،حتّى وإن لم يشر

[1]– فيصل غازي النعيمي،العلامة والرواية.دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2009،ص239

[2]–المرجع نفسه،ص244

إلى موقعها بالضّبط فيه(تحديد الصفحة)،كما في قوله:«لقد أفسد العالم روحي،وخيالي قلق،وقلبي لا يشبع.كلّ شيء صغير جدا بالنسبة لي،اعتدت بسهولة على الحزن والسرور،وحياتي أصبحت خالية يوما بعد يوم.الاقتباس...في رواية بطل من زماننا لميخائيل ليرمنتوف»[1]فهذا المقطع الّذي جاء في رواية بطل من زماننا،ووظّفه الرّوائي عبد المجيد سباطة مرّة أخرى على لسان إحدى شخصياته(سيرجي)،لمّا وجده مناسبا لقصّة شخصية زهير،إذ لخّص بدقّة حياة زهير بلقاسم،الّذي أصبح تائها،لا يعرف وجهته،بعد أن غادر بلده مجبرا،عقب اعتدائه على خادمة منزلهم،وتحوّل تفكيره الدّائم فيها إلى كابوس لا يفارقه،فقد علّق على تلك العبارات بقوله:«يصف بشكل مدهش معاناة تركت أثرها في روحي المعذّبة لسنوات»[2] لقد وجد الرّوائي تلك العبارات عنوانا مناسبا لمحطّة هامّة من حياة زهير فاعتمد عليها،إنّها إشارات واضحة المعالم،نستوحي من خلالها صورة حالة زهير بطريقة غير مباشرة،بعد أوّل تلقّ لها،وهو ما جعله يربط بينهما،إذ تتجلّى هذه الشّخصية وهي تجمع بين صفات القلق والحيرة والحزن والإرتباك،وهي الملامح الّتي حاول إظهارها بها في هذا الموقف هاهنا.

و في موضع آخر نجد أيضا هذه العبارة:«البداية غير العادية،لا بدّ لها من نهاية غير عادية.ميخائيل ليرمنتوف–بطل من زماننا»[3]وهي مقتبسة من الرّواية ذاتها،وإن لم يحدّد عبد المجيد سباطة موضعها فيها بدقّة كذلك،إذ كتبتها أولغا لزهير بلقاسم لتخفّف من قلقه وحزنه،بعد خسارته في مواجهة لعبة الشّطرنج،فأولغا حاولت أن توصل رسالة له مفادها أنّ خسارته كانت متوقعة،باعتباره لم يتدرّب منذ مدّة،وبذلك فهو ليس في لياقة جيّدة،فالأكيد بذلك هو أنّه سيخسر في النّهاية، ومن ثمّة لا داعي للحزن على الهزيمة.

و في مكان آخر،لم يكن الاقتباس من هذه الرّواية حرفيّا،بل جاء ضمنيّا وبتصرّف من الرّوائي،خدمة للفكرة المراد إيصالها،ففي سياق حديث سيرجي عن طباع أولغا المتقلّبة،والّتي جعلتها منبوذة من الكل،أورد اسم

---

[1]–عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص 93

[2]– المصدر نفسه،ص نفسها

[3]–المصدر نفسه،ص119

غريغوري بيتشورين بطل هذه الرّواية باعتبارها:«نسخة أنثوية خالصة»[1]منه حسبه،فقد وجد الشّخصية المعروفة لدى القرّاء،ليصف شخصية أولغا،فتصبح صورة ماثلة أمامهم بكلّ جزئياتها،نظرا لقرب تلك الشّخصية أكثر منهم بكلّ تفاصيلها وملامحها الظّاهرية والباطنية.

كما نجد سباطة يستلهم من نص روائي آخر على لسان كريستين ماكميلان،في خضم البحث عن حل لغز صاحب رواية(أحجية مغربية)،والّذي يجهل حتّى من يكون،إذ استعصى على النّاشر محسن الفاضلي نفسه،وكذلك رشيد بناصر و الآخرين،فقد تمّ الرّبط بينه وبين لغز إدوين درووود،نظرا للتّشابه بين الرّوايتين في الغموض و عديد الاستفهامات،الّتي تدفع المتلقّي إلى فتح باب التّأويل والتكهّن،بحثا عن حلول ونهايات لها،فالمتلقّي يستأنس بحضور هذا النص في خضم السّياق الرّوائي الجديد،وهو يبحث ويكتشف من منطلق خبرات ومعارف مسبقة، في نصوص سابقة عالجت فكرة الألغاز العسيرة،وإن كان هذا الحضور مختصرا،فإنّه يعدّ مرجعا لحكاية يمكن العودة إليها والإستفادة من قصّتها.وممّا جاء في النصّ الجديد المهيكل عن تلك الرّواية السّابقة قوله:«لغز إدوين درووود واحدة من أشهر الروايات العالمية غير المكتملة،وما زال غموضها مستفزا لخيال الملايين حول العالم»[2]

في موضع آخر من الرّواية،نجد زهير بلقاسم يقول:«عندما اخترع شرطي موسكو اسم ألكسندر جازدانوف...هل كان اختلاق الاسم مصادفة،أم أنّ الشرطي الماكر والعارف بتفاصيل حكايتي تعمّد ابتكاره»[3] في سياق بحثه عن مصدر اسمه الجديد الّذي أطلقه الرّوس عليه،وكيف أنّهم اهتدوا إليه دون غيره،ليكتشف بعد ذلك أنّه لم يأت اعتباطا ومن العدم،وإنّما له حضور في رواية طيف ألكسندر وولف للرّوائي (جايتو جازدانوفGaito Gazdanov)،وقد عمل الشّرطي على نحت اسم جديد،اختار له كلمتين من هذه الرّواية.ولم

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف 42،ص113

[2]– المصدر نفسه،ص209

[3]–المصدر نفسه،ص258

يكتف الرّوائي بإعلام المتلقّي بذلك،بل راح يقدّم له لمحة مختصرة عن هذه الرّواية،وتمظهرات عن نقطة الإلتقاء بين مجريات هذه الحكاية وواقعة زهير بلقاسم مع جماعة باراييف في مسرح موسكو:«جايتو جازدانوف روائي روسي،ألّف رواية بعنوان طيف ألكسندر ولف...آه نعم، قرأتها في شبابي... تتحدث الرواية عن شخص يقتل جنديا...»[1]

كما وقفت أيضا على تناص سباطة مع رواية موهيكيو باريس،بعد أن استحضر فكرة منها و دمجها في خطابه الرّوائي،أثناء حديثه عن العلاقة بين سمير قاسمي ورفيق خالدي،إذ تحوّلت من علاقة صداقة وطيدة إلى كره وانتقام،والأكيد في ذلك أنّ هناك أسبابا وراء هذا التّحوّل المفاجئ،وبنبرة رجل ذكي ومثقّف،قدّم رشيد بناصر الإجابة الّتي تلخّص تلك الأسباب،إذ اختصرها في سبب واحد من شأنه حسبه أن يدمّر العلاقة بين اثنين مهما كانت العلاقة بينهما قوية ومتينة،هو (حبّ مرأة)،وقد أشار إلى ذلك صاحب رواية موهيكو باريس (ألكسندر دوماAlexandre Dumas) حسبه،يقول رشيد:«كما قال ألكسندر دوما في رواية موهيكيو باريس،لن يدمّر علاقة صديقين حميمين سوى تنافسهما على حبّ امرأة واحدة»[2]فلجوء الرّوائي إلى هذا المقطع(دون تحديد مكانه بالضّبط في الرّواية الأصلية)،إنّما كان لكسب ثقة القارئ وإقناعه من خلاله،وكأنّه يقدّم له شواهد على صحّة ما يقول،يبعده عن الشكّ في كلامه،ويأخذه مأخذ اليقينية.

كما كشفت بنية رواية الجحش السوري عن خطاب سردي ثريّ وغنيّ فنّيّا وفكريّا،إذ عادت فيه الرّوائية إلى أشكال تعبيرية أخرى وحاولت الزجّ بها في نصّها الأصلي،وهي تستهدف هذا الثّراء،ومن ثمّة وعيها أو إيديولوجيتها الّتي تدافع عنها وتسعى للتّرويج لها،ومن نماذج النّصوص الّتي تناصّت معها ووظّفتها في خطابها بعد امتصاصها ثم إخضاعها لخدمة البنية الكلّية له،أذكر التّناص الأدبي الّذي سجّل حضوره في رواية أسماء معيكل باعتباره طرفا فاعلا في هيكلة هذا الإبداع السّردي،ومن أمثلته :

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص259

[2]–المصدر نفسه،ص225

التّناص مع الشّعر من خلال أبيات شعرية رأت الرّوائية أنّها تناسب فكرتها المتمثّلة أساسا في إظهار عشق شخصية الشمّاس لشخصية زهراء،وحبّه الكبير لها رغم عقيدتهما الّتي تنافي ذلك،وكذا أثر ذلك في تغيير نمط حياتهما،فبمجرّد الوقوف عليها،يكتشف المتلقّي مقدار الهيام الّذي يكنّه لها،دون أن يفصح صراحة عن ذلك،إذ راح الشمّاس مطانيوس يقول:

«قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان شمّر للصلاة ثيابه حتى خطرت له بباب المعبد

فسلبت منه دينه ويقينه وتركته في حيرة لا يهتدي

ردي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه بحق عيسى وأحمد»[1]

وفي موضع آخر سجّلت الخطابة هي الأخرى حضورها في تشكيل نسيج الرّواية ومضمونها،إذ استنجدت بها الرّوائية في سياق تثبيت حضور شخصياتها،بانسجامها مع الأدوار الّتي برزت بها،ومن ذلك إبراز المكانة الإجتماعية للأب بطرس في مجتمعه،وكيف أنّه يتوجّه للنّاس برسائله الوعظية مستعملا أسلوبه الخطابي في مواجهة النّاس لما له من تأثير مباشر عليهم،بفعل ما يصاحب ذلك من تأثير ناتج عن نبرة اللّسان وإيماءات الجسد،وهو الّذي يعدّ رمزا دينيّا بالنّسبة لهم،وممّا جاء في خطبته قوله:«بناتي،أبنائي،أحبتي،لقد أعطى الربّ حريّة إرادة؛فهناك إنسان يختار الحياة،وإنسان يختار الموت،الذي يختار الحياة هو من يسير في الفضيلة،والذي يختار الموت هو من يسير في الخطيئة»[2] وهو ذات الأمر مع الشّيخ المسلم الّذي كان برفقته،إذ لم يتوان هو الآخر عن مخاطبة الحاضرين بلغة تستعطف مشاعرهم وتكسبه تأييدهم،وهو الحاضر أمامهم بكلّ جوارحه الّتي تتدفّق بالإيمان،وممّا جاء في خطبته:«زواج المسلمة من غير دينها باطل شرعا،وفي حالة هذه الفتاة،فإنّ

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص242

[2]– المصدر نفسه،ص 249

وجودها في بيت رجل من غير ملّتها خلوة غير شرعية،والعلاقة بينهما هي علاقة زنا والعياذ بالله !»[1] فهذان الخطابان بتوجيههما لعامّة النّاس،مع تحرّي المباشرة والمواجهة في القول،إنّما استهدف رجلا الدّين من خلالهما كسب تأييدهم عند اتّخاذ أيّ قرار بشأن زهراء ومطانيوس بعد خطيئتهما حسبهما،وكذا أخذ العبرة من هذه الأخطاء،حتّى لا يقع غيرهم فيها مستقبلا،خاصّة في حضرة الخطاب الدّيني الّذي ترتفع فيه عادة نسبة الاستمالة والتّأييد لمحتواه،ومع كلّ هذه الحركات والسّكنات،يجد المتلقّي نفسه يعيش تجربة هذه الأحداث،بل أحد المستمعين إليها،في ظلّ حضور تلك الشّخصيات بملامح وتمظهرات وحتّى خطابات توهم بذلك وتخرجه قصرا من خيال مسطّر إلى واقع حاضر،بامتصاص سلس لوافد جديد انغمس في الكلّ وأصبح لا يظهر منشطرا عنه وهو يؤدّي وظيفته البنائية شكلا ومضمونا.

ولم تحد رواية رؤوس الشّياطين عن كثير من التّناصّات،إذ شهدت حضور نماذج معتبرة منها،تنمّ عن نية الرّوائي فتح جسور لخطابه الإبداعي،ليكون غزيرا فنيّا وفكريّا،ومن ثمّة تجنّب انغلاقه على ذاته وتقوقعه داخل حقل السرد دون غيره،وقد تجلّت هذه التناصّات من خلال مقاطع سردية،كانت البداية فيها مع التناص الأدبي،الّذي ربطت من خلاله الرّواية علاقة مع بني جلدتها من الأجناس الأدبيّة،وفي مقدّمتها الشّعر الّذي يظهر منتشرا بقوّة في هذه الرّواية،كون الشّخصية الرّئيسية (نديم)ولعت بالشّعر العربي فحفظت الكثير منه،ممّا كان لكبار الشّعراء العرب:«كان يحفظ ديوان امرئ القيس والمعلّقات وديوان المتنبي والبحتري وأبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية ...»[2] وأصبحت تتداوله في حواراتها مع غيرها،وبصفة خاصّة مع الأب الّذي كان أكثر مقرّبيها،ولمّا كانت شخصيات بارزة في الرّواية لها ميولات اتّجاه الشّعر،نجد أنّ العتوم قد حرص على أن يظهرها وهي تتداوله في يومياتها من خلال أمثلة متناثرة في جسد الرّواية،من بدايتها إلى نهايتها،دون الاقتصار على مجرّد ذكر اهتمامها به فقط،وهو ما جعل هذه الأبيات الشّعرية تندمج في البناء الكلّي للنصّ

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص249، 250

[2]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 17

الإبداعي،ويختفي مظهر التشظّي عنه،رغم الحضور المعتبر للشّعر فيه،بل نجد الرّوائي يعدّد تسميات الشّخصية الرّئيسية في مجريات السّرد،ويختار أبا نواس إحدى التّسميات،وكأنّه بذلك يجعل هذا الحضور الّذي يرتبط به مشروعا،ويظهر تراسل الرّواية معه حدثا عاديا بالنّسبة للنصّ،ومن أمثلته وجدت:

.أبياتا لأبي نواس:«التوسّل بأبيات أبي نواس :دبّ في الفناء سفلا فعلوا

وأراني أموت عضوا فعضوا

ليس من ساعة مضت لي إلّا

نقصتني بمرّها بي جزوا» [1] والّتي أنشدها الأب على مسامع ابنه الطّبيب أيّام مرضه،لتكون خير كلام يعبّر به عن حالته الصحّية الصّعبة،وكيف أنّه غدا يتذكّر الموت ويشعر بقربه منه،فيستميل ابنه ليعطف عليه.

.أبياتا لبدر شاكر السياب:«عندما جالت بخاطره أبيات السّيّاب:«أوصدي الباب فدنيا لست فيها...مستطار اللّبّ بين الأنجم...»...»[2] وقد راحت تتراءى من خلالها حالة الطّبيب نديم مرآة صادقة تصوّر وضعه،فيخفّف من أوجاعه المكبوتة بخروجها للعلن،بعد أن خوى البيت من كل ساكنيه عداه،وأصبح موحشا إلّا من روائح كريهة تجوب الغرف وكآبة قاتمة تعمّ البيت،فنديم شخّص بها حالته المضطربة ليجد الحلّ، وهو ما كان بعد أن أصبح يراوده ويتداعى له،إنّه المكان حسبه،إذ رأى بأنّ التخلّص منه ومغادرته تريح نفسه المتعبة،فهمّ وحرقه وغادر.

.أبياتا لأحمد شوقي منها:«وجد نفسه يردّد بيتي أحمد شوقي:أنا من مات ومن مات أنا

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص48،49

[2]–المصدر نفسه،ص112

لقي الموت كلانا مرّتين...»[1] ردّدها نديم أثناء حرقه لمنزله،وفي خضمّ هذيانه الّذي تحاور فيه مع أبيه والعود الشّاخصة في مكتبة البيت،فكلّ منهما راح يدلي برأيه والنّار تحاول التهامه،وقد انتصر فيها والده الّذي بقي وفيّا له حتّى بعد مماته.

.بيتا للمتنبي:«قول المتنبّي:وإن رحيلا واحدا حال بيننا

وفي الموت من بعد الرحيل رحيل»[2] أنشده نديم تعبيرا عن حزنه عن موت والده الّذي شكّل له خسارة كبيرة في حياته،إذ كان هذا الموت رحيلا قاسيا،سبّب له انقطاعا أبديّا وحيدا،ليس بالمقدور تفاديه.

فمن خلال هذه النّماذج،نرى أنّ الشّعر كان حلقة فاعلة في بناء هذا الخطاب الرّوائي،ولم تقتصر تلك النّماذج على شاعر بعينه،بل حضر أكثر من شاعر وأكثر من بيت شعري،ليجد المتلقّون فيها رغباتهم،كلّ حسب ميوله وتطلّعاته،ولم يكن ذلك الانفتاح المبسوط على الشّعر مقصدا في حدّ ذاته،وإنّما جاء متداعيا بعفوية في سياق صياغة الفكرة ومنها اللّغة أيضا،بحكم أنّ الرّوائي شاعرا تتدفّق أبيات الشّعر آليّا في كتاباته من منطلق غزارته الثّقافية.

02-التّناص التاريخي:

تلجأ الإنتاجات الأدبية إلى التّلاحم مع إبداعات أخرى غير أدبية في سياق نبذ الكيان المعزول، وبناء النصّ المتداخل،إذ لا يكتفي العمل الأدبي بالإفادة من الأجناس الأدبية فقط،بل يتعدّى ذلك بمحو المسافة الفاصلة بينه وبين روافد أخرى خارج حقل الأدب على غرار التّاريخ بكلّ ما يحمله من ثقل فكري،إذ تلجأ الرّواية المعاصرة إليه،وتجعل منه خلفية أساسية في كثير من إنتاجاتها من خلال توظيف :

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين ،ص118

[2]- المصدر نفسه ،ص113

أ.الأحداث التّاريخية العربيّة:وهي مجموع الوقائع التّاريخية الهامّة الّتي عرفتها منطقة الوطن العربي،وشكّلت محطّة فارقة بالنّسبة لدول هذه المنطقة،تتعلّق بأحداث داخلية أو صدامات الأنا و الآخر،فقد يقع اختيار المبدع على أحداث تناسب إنتاجه،فيغوص في أعماقها وبيئتها الّتي ظهرت فيها،لتقدّم مساهمة فعّالة،وإضافة بنّاءة في مسار الجهود الّتي يبذلها من أجل عمل متكامل ومتوازن مع مقاصده وغاياته.

ب.الأحداث التّاريخية الإسلامية:هي تلك الأحداث و الوقائع الّتي تؤرّخ لماضي كلّ المسلمين،بوصفها محطّات خالدة يتم تناقلها بين الأجيال من الماضي إلى الحاضر ثمّ المستقبل،وتشكّل بالنّسبة للمسلمين الّذين يرتبطون بها تاريخا هامّا.

ج.الأحداث التّاريخية العالمية:ونقصد بها تلك الأحداث التّاريخية الّتي وقعت في أيّ بلد من العالم وتركت صدى في نفوس عدد معتبر من سكّان العالم،إمّا بسبب امتدادها الزّمني ونتائجها المؤثّرة خارج رقعتها الجغرافية،أو شساعة أحداثها في أكثر من دولة واحدة،ومن ثمّة ذيوع صيتها واتّساع رقعة صيتها،إذ تلجأ إليها الرّواية المعاصرة في سياق تشييد بنيتها،من منظور بحثها عن هوامش إضافية ،تستجيب بها لهيكلتها الجديدة ومتغيّرات العالم.

فقد سجّل التّاريخ حضوره بقوّة في رواية الملف 42،إذ ساهمت أحداث تاريخية بارزة في التّاريخ العالمي بشكل فعّال في بناء عمله الرّوائي من خلال تجلّي مركزي و وازن،إذ نجد هذا الخطاب الرّوائي يتناص مع ثلاث محطّات تاريخية بشكل متفاوت في مفاصل مختلفة منه هي:

. حادثة الزّيوت المغشوشة في المغرب إبّان الوجود الأمريكي فيه في ستّينيات القرن العشرين

.حادثة غرق الغوّاصة الرّوسية النووية سنة 2000 م

.حادثة الهجوم المسلّح على مسرح موسكو من طرف الشّيشانيين مطلع القرن 21م

01.حادثة الزّيوت المغشوشة:

عاد عبد المجيد سباطة إلى هذا الحدث،محاولا رفع الغبار عنه،وإعادته للواجهة من جديد عن طريق العمل الرّوائي،فهذه القضيّة مازالت تثير الاهتمام،ويتمّ تداول معاناة ضحاياها في المغرب حتّى في السّنوات الأخيرة عن طريق وسائط مختلفة،شكّلت هذه الرّواية واحدة منها.لقد عملت شخصيات سباطة بالتّناص مع التّاريخ على تقديم واقعة حقيقية بالتّفاصيل،توجّهت من خلالها أصابع الاتّهام إلى مغاربة نافذين (سياسيين و رجال مال)وكذلك إلى أمريكيّين عاملين في القواعد العسكرية الأمريكية المتواجدة بالأراضي المغربية أنذاك،إذ دفعت المصالح الشّخصية وحبّ المال والجاه حسبه،ببعض المغاربة إلى التّحالف حتّى مع الآخر ضدّ بني جلدتهم،على الرّغم من علمهم بهول الضّحايا وحجم الضرر.

لقد عاد الرّوائي إلى هذا الحدث التّاريخي المهم،وأقحمه في جسد خطاب أدبي بشكل منسجم مع بنية عمله ككل،مما جعله يثري الفكرة الّتي يطرحها ويدافع عنها بشكل غير مباشر،وهو موقف يثير في المتلقّي قوى التهجّم والغضب اتجاه المتسبّبين،والشّفقة والرّحمة اتّجاه المصابين،تماشيا مع الإيديولوجية والتوجّه اللّذين يرسمهما الرّوائي،من خلال نهج عرضه للوقائع مقرونة بتقنيات الإقناع والاستشهاد الّتي يقدّمها،إذ يعرض القضية بشخصيات مختارة بإتقان حسب البيئة والدّور المنوط بها،وكأنّها مسرحية على خشبة المسرح،ثمّ يترك المتلقّي يصدر الأحكام الّتي تكون ضدّ المعتدي الظّالم ولصالح المظلوم والمغلوب على أمره،بل يحرص في محطّات كثيرة على جعله طرفا في صفّه،ومساندا لقضيته،عندما يسعى إلى إقناعه بذلك،بتقديم معلومات دقيقة،على غرار ذكر المادّة المستعملة مع زيت المائدة،أو الصّور والوثائق القديمة الّتي تؤكّد تورّط شخصيات بعينها فيها:«على افتراض التقاط الصورة بالمغرب،بدليل هندام وسحنة النادل البعيدة كل البعد عن الملامح الأميركية

المألوفة،فالمعلومات المكتوبة لا تكشف أيّ شيء عن عنوان الحانة أو اسم المدينة على الأقل...اطمأني،سأصل إلى أصحاب الأسماء المذكورة»[1]

02.حادثة الغوّاصة الرّوسية النّووية:

انفتح الخطاب الرّوائي لسباطة من جهة ثانية،على محطّة تاريخية في التّاريخ الرّوسي لا تقلّ أهمّية عن سابقتها،بعدما تطرّق إليها وإن لم يكن بشيء من التّفصيل،إذ وردت في سياق اكتشاف زهير بلقاسم لشخصية أولغا،فبعدما استغرب من الشّخصية غير العادية لها،وجد أخيرا الجواب الّذي يزيل دهشته منها،فقد أخبرته عن البيئة الّتي ساهمت في بناء شخصيتها وجعلها أشبه بشخصية عسكري خضع لتدريبات قاسية على يد مدرّبين صارمين.نعم هذا هو حال أولغا،فقد نبتت«في أسرة ربها ضابط في سلاح البحرية بالجيش السوفياتي،يعتقد أنّ منزله ثكنة يفرض فيها على زوجته وأبنائه نظاما موغلا في الصرامة»[2]فوالدها عمل بذلك على التّأثير في شخصية ابنته كغيرها من أفراد الأسرة،وجعلها نتاجا حتميا لجملة ظروف وضعها فيها،غير أنّ نهايته لم تكن في مستوى تقيّده بالصّرامة وحبّه للنّظام،إذ جاءت مأساوية وصادمة بعدما لقي حتفه رفقة عسكريين آخرين،إثر غرق غوّاصة عسكرية كانوا على متنها،وقد عادت أولغا إلى تلك الحادثة في حديثها مع زهير بلقاسم في قولها:«الغواصة التي انفجرت صيف عام2000،وبقي بعض الجنود أحياء،ليساهم تلكؤ السلطات الروسية في وفاتهم اختناقا؟»[3]

وسباطة بعودته إلى هذه الحادثة وتعريتها،نجده يتبنّى طرحا يؤكّد فيه على وجود تهاون في الحادثة الّتي كانت سببا في مقتل عدد من العسكريين،على الرّغم من أنّ هؤلاء العسكريّين الضحايا مواطنون يدافعون عن وطنهم،من خلال تقديمه لمثال عن والد أولغا،وقد كان ذلك بعد اللّغط الكبير الّذي صاحب هذه الحادثة واستمر

---

[1]- عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 102

[2]- المصدر نفسه،ص 132

[3]- المصدر نفسه،ص133

بعدها،فالرّوائي هاهنا يصرّ على وجود سوء تعامل،ويحاول تحديد المسؤوليات بالنّسبة لهذه الكارثة،من وجهة نظره الّتي ظهر مدافعا عنها،حتّى بتقديم الأمثلة عن ذلك،كما هو الحال مع والد أولغا،وهو إن لم يذكر رأيه صراحة،إلّا أنّه يقدّم كلّ مجريات الوقائع بدقّة،ليترك الحكم في الأخير للمتلقّي،باعتباره شريكا له في بناء وتقييم الأفكار والعمل الرّوائي ككل،ليحكم على هذا التّاريخ بكل مصداقية.

03. حادثة الهجوم المسلّح على مسرح موسكو:

لا تقلّ قضيّة الهجوم على مسرح موسكو أهمية عن القضيتين السابقتين،فمنحها الرّوائي مساحة معتبرة في جسد الرّواية،وأصبحت جزء هاما منه.لقد شغلت قصّة هذا الهجوم وآثاره على شخصية زهير أغلب حكاية زهير،إذ تعود هذه الحادثة إلى سنة 2002،بعدما هاجم بعض المسلّحين الشّيشانيين مسرح دوبروفكا في موسكو،من أجل مساومة الرّوس والضّغط عليهم لتحقيق مطالب،عبّر عنها بقوّة زعيم هؤلاء المهاجمين في قوله:«أنا قائد هذه المجموعة من المقاتلين الأبطال،لم تترك لنا روسيا خيارا آخر،فمنذ ثلاث سنوات وهي تذبح وتحرق وتغتصب،وتحسب أنها ستخيفنا وتدفعنا إلى التراجع عن هدفنا الأسمى بتحرير أرضنا من الإحتلال»[1] فزيادة على حجم الخسائر الّتي نجمت عن طريقة تعامل السّلطات الرّوسية مع هذا الاحتجاز حسبه،بدء من الغاز المستعمل في عملية الهجوم على المسرح،ثم تجنّب الكشف عن هذا الغاز وهو ما صعّب من اقتراح العلاج المناسب له،شكّلت هذه الحادثة نقلة نوعية في حياة أحد المحتجزين الأجانب هناك،وهو زهير بلقاسم،إذ حوّلت حياته نحو مجهول فقد فيه اسمه وملامحه وجسده وذاته ككل لمدّة قاربت 17سنة،ليعود بعدها ذاتا ثانية لا تعرف حتّى نفسها،وعن ذلك يقول بعد تخلّصه من جحيم السّجن:«سأنعم أخيرا بنوم طبيعيّ لم أحرم منه لليلة واحدة فقط،بل طوال سبعة عشر عاما! »[2].

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 156

[2]– المصدر نفسه،ص 336

إنّ الرّوائي من خلال انفتاحه على التّاريخ وتقديمه لهذه الواقعة،لا يريد اشترار معلومات عن أحداث متسلسلة زمنيا ومضبوطة مكانيا،وإنّما يبتغي قراءة ثانية لا يقدّمها مباشرة كما يفعل التّاريخ،وإنّما يتمّ تداولها على لسان شخصيات ورقية بتفاصيل وجزئيّات وحيثيّات محدّدة،وكأنّها هي من عاشت اللّحظة حقيقة،فعينه في ذلك على المتلقّي والمقروئية بصفة عامّة،بإثراء الحادثة بالمعلومات الّتي تمكّنه من بسط رأيه العام حوها،في ظلّ الإنسجام والتّداخل المتناسب مع باقي مكوّنات الرّواية ككل،إذ يتحوّل الرّوائي أحيانا إلى مؤرّخ يروي ويؤرّخ،لكن بأسلوب يختلف عن هذا الأخير،الّذي يقدّم وقائع بأماكن وتواريخ معلومة،يكون هو الرّاوي الوحيد فيها،بينما هنا ينقلها مشاهدا ماثلة أمامه بشخصيات كثيرة تقودها وتهيكل كلّ لقطاتها وسكناتها،يكون المتلقّي فيها متفرّجا بلا وسائط و لا تأويلات.

كما تناصّ العمل الإبداعي لأسماء معيكل أيضا مع التّاريخ،إذ شكّلت هذه الرّواية قراءة لمحطّة بارزة من تاريخ سوريا المعاصر،وهي فترة انتفاضة الشّعب السّوري ضدّ النّظام الحاكم،إذ حاولت صاحبته تقديم نظرتها الشّاملة عن حيثياتها وبعين محلية،منذ إرهاصاتها الأولى إلى اشتداد الصّراع ثم فترة العودة إلى هدوء نسبي من جديد،وقد كان ذلك وسط عالم لا يخلو من فعل الخيال،إذ برزت شخصيات من عمق الواقع السّوري وهي تتبنّى أحداثا بتفاصيل ملمّة في غالب الأحيان،وهو ما دفع بسيطرة نسبية للتّراتبية السّردية الّتي تقصد النّهاية مباشرة،ومن ثمّة مآل تلك الانتفاضة،وهو حال الأحداث التّاريخية الّتي يسيطر التّسلسل عليها لارتباطها بعامل الزّمن الّذي يسير بخطاه نحو الأمام.ولإن كان التّاريخ حاضرا إلى جوار السّرد ليسجّل وقائع تلك الانتفاضة وما صاحبها من تجاذبات،إلّا أنّه ظهر منصهرا في خطّة الخطاب السّردي الّتي تبتغي الرّوائية من خلالها تقديم قراءتها واستنتاجها لحدث تاريخي معاصر هام،فتصبح بذلك وثيقة مكمّلة لمعطيات التّاريخ الّتي تلازم المصداقية والموضوعية والتحرّي،ففي هذه الرّواية نجد أسماء معيكل تعرض جوانب مهمّة عن سياسة الطّرفين المتصارعين الأبرزين في سوريا،لتريد بذلك أن تقول،لا متضرّر أكبر في الانتفاضة السّورية غير الأطفال والنّساء،وغير ذلك فلا تأمن على نفسك في حضن أيّ كان،كيف لا« ولم يعد بينهما من لغة سوى لغة السلاح،بعد أن غابت لغة

الحوار» [1] إضافة إلى دخول بعض الأطراف على خط الأزمة،وخلقها ما يسمّى في عرف السّياسة بـ(الحرب بالوكالة)،إذ أصبحت سوريا أرضا تصفّي فيها بعض الأطراف حساباتها مع بعضها البعض على حساب الشّعب السّوري،بعد تشكّل تكتّلين،واحد مساند لآل قداح والسّلطة الحاكمة،والآخر مساند لآل جراح والجماعة الرّاغبة في الحكم،وكلّ طرف يحتمي تحت غطاء حلحلة المشكلة وحماية الشّعب الّذي أصبح يسأل:من الجلّاد ؟ومن العبارات الّتي أوردتها الرّوائية لتحمّل بها بعض الأطراف الخارجية جزء من مسؤولية الأوضاع في سوريا،ما جاء على لسان أوديب الجحش،الّذي كان لسان السّوريين الّذي يتكلّم،وعينهم الّتي ترى،وأذنهم الّتي تسمع،وهو يعبّر عن تذمّره وقلقه وخوفه مما وصل إليه بلده:«السبع وحلفاءه من آل روسان،أو الضبع وحلفاءه من آل عثمان لن يكونوا بحاجة لحصان طروادة،ليقتحموا الأسوار بواسطته،فطائراتهم الحديثة،وبراميلهم المتفجرة،وصواريخهم بعيدة المدى،ستتكفل بالمهمة»[2] إذ ذكر فيه حليفا لآل قداح ومثله لآل جرّاح.

ولم يحد أيمن العتوم عن هذا النّوع من التّناصّات في روايته،إذ شكّل التّناصّ التّاريخي هو الآخر أحد الأدوات البنّاءة في الهيكلة والتّأسيس لديه،فتجلّت مظاهر له كشفت عن ذلك العناق الحار بين التّاريخ والأدب دون تنافر،إذ استدعته الرّواية بطريقتها الخاصّة فلبّى مطيعا دون تردّد،ومن نماذج التّناصّات التاريخية الّتي شكّلت بنية رواية رؤوس الشياطين أذكر:

1. استدعاء شخصيات تاريخية بارزة،لها دور في توضيح الأفكار والآراء وتقريبها أكثر من الواقعية،لتلقى قبولا أوسع،خاصّة في ظلّ الكفاءة العالية في استغلالها،منها :

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص39

[2]– المصدر نفسه ،ص213

. كارل ماركس:«(1818–1883م)؛لقد كان رجلا طيبا ولكن عباراته خانته».»[1] وقد جاء ذلك بعدّه تأكيدا (مختصرا)على الإنجازات المؤثّرة لواحد من أبرز الشّخصيات في تاريخ البشرية،دون إخفاء الجدل الّذي أثير حول كثير من الآراء والأفكار الّتي طرحها.

.أبو نواس:«...«هنا يرقد أبو نواس (756–814م) لقد كان طائرا حرّا ولكنّه شرب ماء ليس له».»[2] وهي إشارة إلى أنّ أبا نواس شاعر غزير العطاء،غير أنّه عرف بحبّه للخمر وهو ما انعكس على إنتاجاته.ابن عباس:«...«هنا يرقد ابن عباس (618–687م) لقد كان يرى ما لا يرى،فلم يفهم كثيرون فسره.»[3] وهو قول فيه إشارة إلى ما عرف عن ابن عباس من رؤيته لجبريل عليه السلام،وكذا تفسيره للقرآن الّذي غدا مرجعا لمعاصريه ولمن جاء بعدهم...وقد جاء ذكر هذه الشّخصيات التّاريخية من طرف نديم الّذي كان يسرق جثثا مقترحة للتّشريح في الجامعة،ويقوم بدفنها في قريته بعد أن يعطيها أسماء من عنده،وقد اختار أسماء ذات شأن في التّاريخ الإنساني،كدلالة على تقديسه واهتمامه بتلك الجثث والّتي ربطها بهذه الشّخصيات المهمّة.

–فان غوخ:«رأى(فان غوخ) يمدّ أصابعه في النّيران يضحك»[4]فقد خصّ هذا الأخير بأصابعه في القول،وهي إشارة لما رسمته وصمّمته هذه الأخيرة من ألواح فنّية.

–كافكا:«رأى حرشفة (مسخ كافكا) تطقطق تحت النّيران،وزبدها يسيل»[5]

وكلا الشّخصيتين عرّج عليهما نديم،أثناء حرق بيته ومكتبته،إذ تخيّل أصواتا متضاربة تتصاعد من وسط الحريق،ثمّ تراءى له أصحابها في أجساد بشرية،من بينها فان كوخ،الّذي أخذت أصابعه تختفي تواليا،وهي الّتي

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص37
[2]–المصدر نفسه،ص نفسها
[3]– المصدر نفسه،ص نفسها
[4]–المصدر نفسه،ص 121
[5]–المصدر نفسه،ص نفسها

صمّمت في أيام خلت أجمل المشاهد وأحلى الصّور،كما رأى رواية المسخ لكافكا تتهاوى أمامه بفعل النّار المشتعلة،وقد كانت البداية مع خارجها الّذي لم يصمد أمام لهيبها،فغيّر من حالته إلى زبد سائل.

2.حضور أماكن ذات دلالة تاريخية بارزة في الرّواية،إذ أصبحت أماكن روائية هامّة في الفضاء الرّوائي العام للرّواية،أذكر منها:

.روسيا الّتي عدّت قطبا تاريخيّا و أساسيا للفكر الشّيوعي،بعدما وجد البيان الشّيوعي الّذي أسّست له الذّهنية الألمانية،حاضنة دافئة على يد كارل ماركس وفريدريك إنجلز،استقبلته وراحت تشكّل محطّة الأفكار الجديدة الّتي تمّ اقتراحها،وقد تمّ استقطابها (روسيا)في سياق التحرّيات عن شخصية الأب،إذ ظهر في عالم الرّواية شخصية متشبّعة بالفكر الشّيوعي،بل وتدافع عنه،بعد زيارتها لروسيا ومزاولة دراستها هناك أيّام الشّباب.وقد تجلّى ذلك التأثّر من خلال حرصه(الأب)على تربية ابنه على مبادئ هذا الفكر،بل وحتّى تسميته بـ(ماركس)نسبة لأحد مؤسّسي هذا الفكر ومروّجيه:«حين ولد سمّاه أبوه (ماركس)،كان أبوه سكّيرا،لا يكاد يصحو من الشّرب...أعجب بالفكر الشّيوعيّ،وبشخصيّة (ماركس) فأراد لابنه أن يكون عظيما مثل ملهمه هذا»[1]

3.استلهام أحداث تاريخية،وتحويلها وإدماجها مع النص الأصلي للرّواية،من ذلك توظيف أيمن العتوم لأعمال محاكم التّفتيش في أوروبا،والّتي عرفت في قرون ماضية بعقوباتها الصّارمة ضدّ الخوارج ممّن تنكروا لمعتقدات الكنيسة وحاولوا التملّص منها.يضاف إليها محرقة اليهود الّتي خصّصها هتلر لهم أثناء حكمه،باعتبارها أكثر معتقلات البشر اضطهادا ودموية وعذابا،إذ عرّج عليها الرّوائي أيضا،ولو كان ذلك في إشارة خاطفة،عندما يقول متحدّثا عن نديم:«رأى هتلر يلقي في أفران الغاز أفواجا من النّاس»[2] ليفتح بذلك آفاقا للبحث والتّقصّي للمتلقّي في تلك الحادثة ومجرياتها،ليعرف عنها مزيدا من التّفاصيل.فبهذه الأمثلة،يضاف التّاريخ إلى غيره من الأجناس الأخرى للمساهمة في بناء النصّ المتعدّد المستويات والمتنوّع الخطابات،والّتي جاءت كلّها متداخلة ومتقاطعة

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص9

[2]– المصدر نفسه،ص 121

فيما بينها،لخدمة فكرة الرّوائي ومقصده،إذ أصبحت كلّ التّجلّيات التّاريخية سواء ما تعلّق منها بالشّخصيات أو الأمكنة أو الأحداث ماثلة أمام نديم واقعا،وكأنّ الماضي عاد إلى الحاضر واتّخذ مكانه،ليوافق بذلك بناء الشّخصية الرّئيسية الّتي ظهرت غير عادية،غلبت عليها الخيالات والأحلام والوساوس.

03-التّناص الأسطوري:

لجأت الرّواية المعاصرة وهي تسوّق لرؤاها ومواقفها المختلفة إلى الأسطورة باعتبارها«تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد،لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن Timeless، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل»[1]خاصّة وأنّها ترفض الثّبات على نموذج واحد وبنية واحدة،وتبتغي تماسات تتخطّى بها البساطة والمباشرة والألفة بواسطة حكايات ببيئات ومناخات غابرة،غير أنّها غنيّة بالدّلالات القيّمة المتاخمة لمقصدية الرّوائي ونظرته الفعّالة في توسيع أفق التّأويل والقراءة.وإذا كان الحديث أنّ الرّواية العربية المكتملة الأركان بشكلها المعروف عالميّا قد تأخّر ظهورها،فإنّ ذلك لا يعني أنّها ظهرت من العدم،إذ لا تخلو أيّ ظاهرة أدبية أو غيرها من خلفيّات تمهّد لظهورها وتكون مرحلة مهمّة في بداياتها الأولى،وهو ذات الحال في الرّواية مع الإبداعات السّرديّة القديمة كالسّير الشّعبية والأساطير والحكايات و المحاولات الّتي بعدها،إذ ظلّت تحمل في ثناياها إشارات أسطورية إلى وقتنا الحاضر،على مستوى التّشكيل البنائي والمحتوى المضموني.

ففي رواية الجحش السوري،سجّلت الأسطورة حضورا لافتا في محطّات معتبرة منها،مكتسبة بذلك دلالات ذات عمق أكثر،تتطلّب فصول تأويل متمعّن لحلحلة شفراتها،خاصّة في ظلّ تركيبة الخطاب الّتي ظهرت بها هذه الرّواية،فجعلت منها أسطورة في حدّ ذاتها،فمع بسط العجيب نفوذه في جسد الرّواية،انسحبت متون المعتقدات القديمة،لتكون جزء من النّشاط الفكري الّذي حاول خلق تأقلم بين الإنسان ومحيطه بآرائه وتفسيراته،الّتي تغوص

[1]- كلود ليفي شتراوس،الأسطورة والمعنى،ترجمة:شاكر عبد الحميد،دار الشؤون الثقافية العامة،العراق،ط1، 1986 ،ص6

في أعماق مشاكله وانشغالاته واهتماماته بوصفها حقيقة معرفية،بعيدا عن قوانين شكلية قد تفشل في تحقيق تواصل فعّال،في ظلّ عدم إقبال متلقّين عليها.

لقد برز العنصر الأسطوري ملتحما بمشكّلات أخرى في هذه الرّواية،ليجسّد بذلك النّموذج الجديد الّذي يختصر المسافة مع أشكال تعبيرية أخرى،فيرتبط بها ويتّبع نهج الإنزياحات الّتي سلك طريقها نحو التّغيير منها(أسطورة جلجامش)الّتي سجّلت حضورها وإن كان مختصرا،في سياق الحديث عن موت غلام ذباح الوحش وحزنه الشّديد عليه:«صارت حالة ذبّاح الوحش مزرية،لدرجة أشفقت فيها عليه،ذكّرني بجلجامش،الذي راح يبكي صديقه أنكيدو،رافضا تقبّل موته ودفنه إلى أن بدأت الديدان تخرج من جسده»[1] فوجه الشّبه بينهما هو التعلّق الشّديد بالآخر لدرجة يصعب الفراق معه يوما ما،إذ رغم الرّفعة والمكانة المرموقة الّتي يحتلّها كلّ منهما،إلّا أنّ التعلّق كان نقطة ضعف لقوّة ظلّت شامخة،وساد الإعتقاد بأنّها لا تقهر،وحتّى يفهم المتلقّي قصّة ذباح الوحش جيّدا ومعاناته،فهو مطالب بالعودة لأسطورة جلجامش الّتي قرنه بها،هناك يتقرب أكثر من حجم الألم على فقدان عزيز،إنّها زيادة قيّمة في سعة التّأويل ونشاطه.

يضاف إلى تلك الأسطورة،ما ورد ذكره في ديار أبناء الجان النّاقمين هم أيضا على نظام الحكم في سوريا أنذاك،حيث نجدهم يقولون:«ما فعله السبع بنا أسوأ مما فعله الضحّاك»[2] إذ شهد أوديب الجحش بالمنطقة في سياق تلك الأزمة الّتي حلّت بالسّوريين احتفالات مخلّدة لأسطورة بطلها(كاوا الحداد)،هم أحوج إليه اليوم حسبهم،لخلاصهم من وضعهم البائس،وأنّهم يرون أنّ حاكمهم الحالي تجاوز الضحّاك في إيذائهم،فالحدّاد بالنّسبة لهم مثل للتّضحية والتحدّي،بعد أن استطاع مجابهة ملك متجبّر وله من القوّة ما لا يسهل قهره،وغلبه في الأخير،ومن ثمّة فهذه الأسطورة سند الثّائرين،لتحقيق النّصر مهما كانت الوسائل بسيطة،والإمكانيات محدودة مقارنة بالجهة المقابلة،لقد كانت معنويات الجميع مرتفعة وطموحاتهم عالية،بعد أن وجدوا بينهم من تجاوز

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري،ص118

[2]- المصدر نفسه،ص180

الحدّاد الأسطورة،فأصبح هو أسطورة زمانه بمجابهة النّظام الحاكم وأسلحته المختلفة:«بل يوجد من هم أفضل منه،ويخطّطون لقيام وطننا الموعود،ودولتنا المستقلة»[1]

لقد لجأت الرّوائية إلى هذه الأسطورة باعتبارها عقيدة ثابتة في هذه المنطقة حسبها،تؤثّر في سلوكاتهم وتوجّهاتهم،فأوديب وهو يقف على المهرجان المقام من طرفهم،وما تخلّلته من احتفالات وطقوس،لم يفهم هذا الحدث إلّا بتعرّفه على حكاية الحدّاد مع الضحّاك،وكيف أنّ أهل المنطقة يتّخذونها منهجا في مواجهة من يرونه شرّا محدقا بهم،وهي بذلك تواصل منهجها الّذي تحاول من خلاله تعرية المجتمع السّوري والكشف عن التعدّد والتشظّي العقائدي والمذهبي الّذي انكشف وتحرّر وبزغ أكثر،ليكون أحد أسباب تنشيط الصّراع في ظلّ التصدّع الأمني،بدلا من لعب دوره الفعّال في تحقيق بناء الوطن المتلاحم،بسواعد أبنائه المخلصين و الغيورين،التي تدحض في الآن ذاته كلّ مخطّطات المتربّصين الظّاهرين والمتوارين.

كما تناصّ الإبداع الرّوائي لأيمن العتوم أيضا مع الأسطورة،وقد تجلّى هذا النّوع من التّناص في أكثر من مقطع،من ذلك ما جاء في سياق اختيار أيمن العتوم (شجرة السنديان)في حادثة اصطحاب نديم لزميلته هيام إلى الخواء،ليظهر لها كيف لازم كثير من الزّهّاد هذه الشّجرة أثناء عزلتهم:«ركبا معا إلى آخر نقطة تصل إليها الطّريق التّرابيّة في الجبل...وأشار إلى شجرة سنديان عتيقة تطاول عليها العمر»[2]وبالعودة إلى المأثورات القديمة،نجد أنّ هذه الشّجرة قد ارتبطت حقيقة في الأساطير القديمة بالعوالم الإلهية حتّى غدت بطلة في كثير منها،من ذلك ارتباطها بجوبيتر ملك الآلهة والبشر عند قدامى الإغريق،إذ كانت هذه الشّجرة توصل رسائله إليهم،من خلال مظاهر يترصدها الكهنة والسّحرة فيها،تترجم في الأخير إلى رسائل من إلههم المقدس[3].وبذلك فلجوء الرّوائي إلى شجرة البلّوط أثناء وصول الأحداث إلى أفكار تتعلّق بالعقيدة من قبيل وجود الله وعبادته

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص 180

[2]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 69، 70

[3]–ينظر:أمين سلامة،الأساطير اليونانية والرومانية،مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة،2021، ص21 ،22

وغيرها كان مقصودا،ولم يكن اعتباطا البتّة،باعتبار أنّ هذه الأخيرة كسبت مكانة مقدّسة وكبيرة،فيما يتعلّق بالطّقوس الدّينية قديما أو طقوس أخرى أيضا في هذه التّقاليد القديمة.

كما نقف في محطّة ثانية على حضور آخر لهذا التّناص،وقد أقام الرّوائي تلك العلاقة بينهما بالضّبط في اليوم الّذي قصد فيه نديم مسرحا عتيقا في المدينة،إذ عادت به الذّاكرة إلى الوراء، فاغتنم الرّوائي تلك العودة ليقيم علاقة بين نصّه الإبداعي وأسطورة أوديب المشهورة،بذكر بعض تفاصيلها،ليفتح بذلك آفاقا مكمّلة لحالة الطّبيب المجنون الّذي لم يستذكر الحادثة فقط،بل راحت تظهر أمامه واقعا بشخصيات تتحرّك حقيقة في فضاء المسرح،تتكلّم وتتحاور في مشهد أشبه بذلك الّذي يعرض على الشّاشات ويتلقّاه متابعون متحمّسون:«جلس على أوّل حجر في الصفّ الأوّل من مقاعد الجمهور في المدرّج،نظر إلى المسرح الحجريّ العتيق... سرح بخياله بعيدا،بدأ عدد من الممثّلين الإغريق يصعدون المسرح،في الأسفل رأى جوقة من الموسيقيّين تعزف لحنا حزينا»[1] وبهذا يقوم التّناص على توليد الدّلالة وتوسيع دائرة التّلقّي لدى القارئ بعدما يصبح هذا التّضمين عبارات توجيهية ومظاهر رمزية تقود لتشعّبات عميقة،خاصّة في ظلّ تعالقها بشخصية رئيسية غير عادية،تتعدّد عندها الصّور،وتتداعى لديها آفاق واسعة للخيال.

04-التّناص الديني:

لم يتوان الرّوائي المعاصر في سياق آلية التّناص من اللّجوء إلى النّصوص الدّينية،كمتنفّس آخر يفيد منه وهو يؤسّس لوعيه ويبصم على هوّية عمله الإبداعي.حيث يعمل على استدعاء ما يتلاءم مع خطابه الرّوائي شكلا أو مضمونا أو الاثنين معا،ثم استضافته في فضاء النصّ كأحد تشكيلاته المكوّنة له،سواء نقلا بالأخذ الحرفي ثمّ الدّمج في نسيج الرّواية،أو تضمينا بالإفادة منه ثمّ التصرّف في الصياغة وكيفية تقديمه إبداعا،ليكون

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 21

جزء من بنية الرّواية ككل،إنّه«تداخل نصوص دينية مختارة –عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي للرواية»[1]

ومن أمثلة هذا التّناص في الرّواية العربيّة المعاصرة،مشاركته في تشكيل بنية رواية الملف 42،بعد أن اتّجه إليه الرّوائي من بوّابة القرآن الكريم(تناص قرآني)،في خضمّ تبرير قرارات للمتلقّي،كما هو الحال مع زهير بلقاسم،الّذي أنقذته آيات من القرآن الكريم(من سورة البقرة) من الإنتحار،بعد تغلّب اليأس والحيرة والضّعف عليه،فأصبح لقمة سائغة لوسواس تسلّل إليه في صمت،مغتنما فرصة هوانه الجسدي والنّفسي،إذ يقول زهير:«طبيعي جدا أن أفكّر في الإنتحار أكثر من مرّة،لكن آية في سورة البقرة،قرأتها في مصحف صغير...أنقذتني من ذلك الوسواس»[2]

و كذلك،في سياق الخوض في توبة حنان الفارسي والدة زهير،وعودتها إلى جادّة الصواب،بعد تخلّيها عن بهرجاتها وعلاقاتها المشبوهة ونفوذها الإجتماعي،واللّجوء إلى الوحدة و الخلوة في جو تعبّدي مثقل بالإيمان الصّادق،إذ أصبحت غرفتها خلوة زاهد شبع الدّنيا ومترفاتها،وأصبح يتحرّى الآخرة ونعيم جنانها،وقد وصف زهير ذلك المنظر المهيب الّذي رسمته أمّه بإطلالتها هذه بقوله:«وجدتها راكعة على ركبتيها،فوق سجادة الصلاة، مكتفية بإضاءة خافتة،وحاملة بين يديها مصحفا كبيرا،تقرأ منه بهمس خفيض:«وَإِن يَمۡسَسۡكَ ٱللَّهُ بِضُرّٖ فَلَا كَاشِفَ لَهُۥٓ إِلَّا هُوَۖ وَإِن يُرِدۡكَ بِخَيۡرٖ فَلَا رَآدَّ لِفَضۡلِهِۦۚ يُصِيبُ بِهِۦ مَن يَشَآءُ مِنۡ عِبَادِهِۦۚ وَهُوَ ٱلۡغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ (107) ... وَٱتَّبِعۡ مَا يُوحَىٰٓ إِلَيۡكَ وَٱصۡبِرۡ حَتَّىٰ يَحۡكُمَ ٱللَّهُۚ وَهُوَ خَيۡرُ ٱلۡحَٰكِمِينَ (109) »»[3] لقد استحضر السّارد في كلا المثالين آيات قرآنية ودمجها في جسد الرّواية ككل واحد،لتبرير المواقف وإثراء الأفكار،إذ تخيّر منها ما يتلاءم وينسجم معها،لعلمه يقينا بأنّ لجوءه إليها يجعله يكسب قلب القارئ في تلك المحطّات الّتي وردت

[1]– أحمد الزعبي،التناص نظريا وتطبيقيا ،ص37

[2]–عبد المجيد سباطة،الملف 42، ص 308

[3]– المصدر نفسه،ص 383

فيها،فتزول كلّ الشّكوك إن هي توفّرت،ويتقبّل المتلقّي ما ورده حينها بسلاسة،وإن كانت نظرته لها مختلفة من قبل.

كما لجأت رواية الجحش السوري أيضا إلى هذا النّوع من التّناص،إذ بصم هذا الأخير على حضور مكثّف تعدّدت مظاهره،وتجلّى على أشكال مختلفة،سواء حرفيّا أو تضمينا،كلّ ذلك إنّما جاء في خضمّ قراءة الرّوائية للأحداث الّتي جرت في سوريا،وسعيها لإبراز الوازع الدّيني و الجانب العقائدي على الخصوص بوصفه حلقة هامّة وذات تأثير فاعل،فقد ظهرت باسمه أكثر من فئة في الصّراع الدّائر هناك،ووجّه فكرها وقراراتها المصيرية في كثير من الأحيان عندما كانت القراءة له عرجاء و الفهم خاطئ،خاصّة في ظلّ علمهم بالرّضا الّذي يبديه الشّخص عندما يحضر الدّين.ومن نماذج النّصوص الدّينية الوافدة نذكر لجوء الرّوائية إلى الحديث الشّريف،من خلال قول رسول الله صلى الله عليه وسلم الّذي يتحدث فيه عن تراحم وتآزر المسلمين فيما بينهم،وإن كان ليس حرفيّا،في موضع وصف التّقطيع الّذي تعرّضت له تل الورد،فأصبحت أجزاء متناثرة ومتناحرة،يأكل بعضها بعضا،ولمّا كان هذا الفصل بحدّ البندقية والرّصاص وأصابع المقاتلين الّتي لا ترفع عن الزّناد،لم يكن حال جزء أحسن من الآخر،ولا سعيدا بما يحدث لغيره إلّا من أولئك المتعصّبين والمدعومين من أطراف خفيّة،لأنّ سوريا ليست الشّمال ولا الجنوب ولا الشّرق ولا الغرب بل أولئك جميعا،وهو حال الجسد الواحد الّذي يتألّم كلّه بتألّم جزئه،وقد كان حضور هذا الحديث في الرّواية عندما ساد الحديث عن أربعة مناطق كبرى في سوريا على الشّكل التّالي:«صار فصلها القسري أشبه بتقطيع أوصال الجسد الواحد،ما إن يشتكي منه عضو،حتى يتداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى !»[1]

كما عادت أسماء معيكل في هذا النّوع من التّناص إلى القرآن الكريم أيضا،سعيا منها نحو الرّواية المكتملة،ومن أمثلة ذلك،ما ورد في سياق قص أوديب ليومياته،فعندما كان في أحد الأيّام عائدا إلى منزله،صادف في طريقه مجموعة من مناصري آل جراح،فواجهته بنظرة عتاب واستعلائية،لا تخلو من

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص33 ،34

احتقار،وهو ما دفعه إلى التّقليل من شأنهم وعدم الردّ على تحيّتهم له كما يجب،فراحوا يذكّرونه بالسّند القرآني ذي العلاقة بموضوع التّحية،بينما دافع هو الآخر عن نفسه أيضا،وممّا دار بينهم ما ورد في المقطع التّالي:«عليك أن ترد بـ وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته،ألم تسمع قوله تعالى:« وَإِذَا حُيِّيتُم بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّواْ بِأَحۡسَنَ مِنۡهَآ....

– أَوۡ رُدُّوهَآۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٍ حَسِيبًا»،هذه تتمة الآية أليس كذلك يا أخي»[1]

كما نجد شخصية الشّيخ المسلم تستند إلى آية من القرآن الكريم،لتبرّر قرارها المتّخذ في حقّ زهراء ومطانيوس وهي تخطب في النّاس،فيتقبّل الآخرون بذلك حكمها الصّادر دون أيّ اعتراض،إذ لا يعلو صوت فوق صوت القرآن الكريم،يقول الشّيخ،«قال الله في محكم تنزيله من بعد بسم الله الرحمن الرحيم:« وَلَا تُنكِحُواْ ٱلۡمُشۡرِكِينَ حَتَّىٰ يُؤۡمِنُواْۚ»»[2] ومن ثمّة فتزوّج مطانيوس من زهراء باطل ولا يعتدّ به،بل يعتبر زنا بعد اختلاء رجل وامرأة أجنبيّين عن بعضهما البعض،وإقامتهما معا في منزل بالجبل.

إضافة إلى ما سبق،فقد بصم القصص الدّيني هو الآخر على مشاركته في تشكيل هذا الخطاب الرّوائي،إذ حضرت هذه العلاقة لتركيز لغته ومحتواه أكثر،في ظلّ ربط محطّات منه بوقائع تاريخية حقيقية،ليصبح بذلك أقرب للمتلقّي ولمخيّلته،ومن ثمّة يكون بالنّسبة للأحداث الإقبال أوسع ونسبة التّصديق والفعالية مرتفعة،ومن أمثلة ذلك،ربط ما حدث للتّاجر الشّمالي بحادثة قابيل وهابيل،وكيف أنّ الإنسان أصبح أكثر قسوة الآن،رغم التطوّر العلمي الّذي دفع بالمعلومة إلى الاقتراب منه في كلّ زمان ومكان،إذ أصبح لا عذر للجاهل اليوم بجهله،فأبو المجد وعناصره من آل قداح،قتلوا التّاجر الّذي يعرفونه مسبقا،وصادروا ممتلكاته،ثمّ راحوا يحتفلون بذلك بقلب بارد لا رحمة فيه ولا ندم،رغم وجوده أمامهم جيفة نافقة مرمية على الأرض،على خلاف ما حدث لقابيل منذ مئات السّنين،إذ اتّخذ التّراب سترة لأخيه في الأخير،وهو ما فعله المسلمون بعدها،وشتّان بين هذا

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص37

[2]– المصدر نفسه ،ص249

وذاك:«عذّبتني صورة التاجر،التي لم تتزحزح من مخيلتي،مرميّا على التراب معفّرا بدمه...جاءتني صورة قابيل يقتل أخاه هابيل؛لكن قابيل تعلّم من الغراب كيف يواري سوءة أخيه»[1] فعلى الرغم من قتل الأخ لأخيه إلّا أنّه دفنه في الأخير،على طريقة ما فعله الغراب،وهو ما أصبح اليوم واقعا عند كافّة المسلمين.فماذا يجد الإنسان عند أبي المجد وأتباعه؟حتما الكره والحقد والقسوة والانتقام والعصبيّة وما شابهها من السّلوكات المشينة فقط،الّتي لا تمتّ بصلة لا للإسلام ولا للإنسانية:«﴿ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴾»[2]

وفي توظيف آخر ضمن ذات التّناص،نجد أسماء معيكل تتناص أيضا مع آيات قرآنية تضمينا لا حرفيّا،إذ أدرجتها في شكل تعابير ضمن تراكيب لغوية جديدة مشكّلة،لوجود مناسبة بينها وبين فكرتها،بعد أن وجدت فيها تعابير محكمة المبنى وغزيرة المعنى،فتخيّرتها لتزيد المعنى دلالة،إضافة إلى بديع اللّفظ وحسنه،ومن النّماذج على ذلك،نذكر المقطع التّالي:«فهذا ديدني في هذه الأيام،رحلتان تتكرران؛رحلة الذهاب،ورحلة الإياب،كحال قريش في إيلافهم،رحلة الشتاء والصيف»[3] إذ شبّه أوديب رواحه وإيّابه بين معسكري آل جراح وآل قداح ليستطلع أخبارهم برحلتي الشّتاء والصّيف المشهورتين في التّاريخ الإسلامي.فكثير من هذه الكلمات تضمّنتها سورة قريش،وأوردتها أسماء معيكل وإن لم تكن حرفيّا كما جاءت في السّورة.

و في مثال ثاني نجد المقطع التّالي:«قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا،لا أحد يموت قبل أجله»[4] فهذا القول:(قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا)هو جزء من الآية 51 من سورة التوبة،وتمّ إدراجه في نصّ الرّواية،ليكون جزء منها،وقد جاء ذلك في سياق حديث النّازحين السّوريّين على الحدود التّركية عن وباء كورونا،وانقسام الآراء حوله بين متخوّف ومطمئن،إذ أبدى أحدهم رأيه،ليريد به أنّ الأعمار بيد الله،وهو وحده

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص53

[2]–سورة المائدة،الآية 33

[3]–أسماء معيكل،المصدر نفسه،ص328

[4]– المصدر نفسه،ص326

أعلم بمدّة حياتنا وكيف ومتى نموت.وقد ورد هذا التّعبير في بناء كلام المتحدّث،لإضفاء الطّابع الدّيني على رأيه،فيكون أكثر مصداقية .

و في نموذج آخر نجد هذه العبارة:«هشيما تذروه الرياح»[1]منغرسة في بنية الرّواية،لتكون لبنة مؤسّسة لهذا الكلام المتلاحم،وقد كان حضورها بهذه الصّياغة في القرآن الكريم في الآية 44 من سورة الكهف،وقامت أسماء معيكل بإحضارها ثمّ نثرها في أحد مقاطعها السّردية المتراصّة تأسيسا لخطابها،وقد كان ذلك في ظلّ ملاءمة هذا التّعبير للفكرة المعبّر عنها،والمتمثّلة في حجم الدّمار الّذي يخلّفه الجراد على كلّ أرض يغزوها،وهو ذات الحال الّذي أشار إليه الله عزّ و جلّ في سورة الكهف،عندما ذكّر بالفناء السّريع للحياة الدّنيا بعد جمال وسرور كما هو الحال مع نبات الأرض الّذي يزهو مدّة بعد تساقط المطر،وبعد وقت تجده يابسا يتطاير بفعل الرّياح يمينا وشمالا.

و على غرار النّموذجين الرّوائيين السّابقين،يقف المتصفّح لرواية رؤوس الشياطين منذ الصّفحات الأولى على اللّمسة الدّينية أيضا،والّتي استمرت حتّى الفصول الأخيرة من هذا العالم الرّوائي،متداخلة بواقع متميّز فكرا ولغة،في كلّ الأشكال الّتي استدعتها الرّواية وتراسلت معها دون استثناء،سواء ما تعلّق منها بالقرآن الكريم أو سيرة الرسول محمد صلّى الله عليه وسلم وصحابته رضي الله عنهم،ومن أمثلة القرآن الكريم ماورد منه في بعض مجريات الأحداث لمناسبته لها.منها الأجزاء التّالية المقتطعة من آيات قرآنية:«﴿ يَحۡمِلُ عَرۡشَ رَبِّكَ فَوۡقَهُمۡ يَوۡمَئِذٖ ثَمَٰنِيَةٞ ﴾»[2] وقوله:«﴿ وَإِنَّ يَوۡمًا عِندَ رَبِّكَ كَأَلۡفِ سَنَةٖ مِّمَّا تَعُدُّونَ ﴾»[3] وقوله أيضا:«﴿ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ ﴾»[4]هذه الأقوال وردت في سياق قصّ يوميات نديم أيّام الصّبا مع شيخه في المسجد،إذ كان

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص170
[2]–سورة الحاقة،الآية 16
[3]–سورة الحج،الآية 45
[4]–سورة آل عمران،الآية 41

الطّفل فائق الذّكاء،شديد الحفظ،وهو ما دفعه يوما إلى مساءلة شيخه عن سرّ تلك الأعداد دون غيرها في تلك الآيات الكريمة،بعدما أدرك كلّ الأرقام الواردة في القرآن الكريم،والشّيخ مندهش لا من أسئلته،بل من قدرته على إجراء هذا الإحصاء الشّامل لتلك الأعداد المحصية:«لم يجد الشّيخ جوابا شافيا يجيب به عن أسئلته الّتي لم يترك فيها الصّبيّ رقما في القرآن إلّا سأل عنه»[1] .

كما يضاف لتلك الآيات،القول التّالي(جزء من آية):«﴿ٱلَّذِينَ أَسۡرَفُواْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمۡ لَا تَقۡنَطُواْ مِن رَّحۡمَةِ ٱللَّهِۚ ﴾»[2] وهو قول الله عزّ و جلّ،الّذي استقبله نديم لمّا راح يسمع صدى من قبر أمّه،وقد وجّهه الله تعالى لعباده لتشجيعهم على التّوبة،وكأنّ بأمّه تحثّه على التّوبة،لأنّ الله عزّ و جلّ غفور رحيم،فيصفو من خطاياه الّتي سوّدت حياته وأغرقته في الوساوس والأحلام.

أمّا التجلّي الآخر لهذا النّوع من التّناص،فإنّنا ندركه من خلال هذا المقطع الّذي جاء فيه:«قال له الشيخ:«...«أنت حبر هذه الأمة في هذا الزّمان،وسأسمّيك ابن عبّاس»...»[3] إذ استعمل شيخ المسجد وهو يمدح نديم الّذي كان يحفظ سور القرآن الكريم بسرعة،عبارتي:حبر الأمّة و أسمّيك ابن عباس،واللّتان تتناصّان مع سيرة صحابي جليل هو عبد الله بن عباس رضي الله عنه،فلمّا كان وجه الشّبه هو التّميز في الحفظ والتّفسير،أطلق عليه الشّيخ تسمية ابن عباس،ولقّبه بحبر الأمّة،وهو ذات التّعبير الشّائع والمرتبط بعبد الله بن عباس رضي الله عنه.لقد شبّهه به دون غيره،إبرازا لمدى المكانة الّتي كان يوليها الشّيخ لنديم بعد أن لمس فيه صفات نادرة قلّما تتكرّر،إضافة إلى السّيرة الطيّبة والمميّزة لهذا الصّحابي عند المسلمين،وهو ما جعله من أبرز وأشهر الصّحابة عندهم.

---

[1]–أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص13

[2]– سورة الزمر ،الآية 50

[3]–أيمن العتوم،المصدر نفسه،ص 11

فبين هذا وذاك فإنّ استلهام الرّوائي لمثل هذه الإستدعاءات،من شأنه أن يفتح للقارئ نافذة يطلّ من خلالها على ماض زاخر،ينشّط ذاكرته ويثري مخزونه الفكري بتفاصيل قيّمة من تاريخ المسلمين،تضاف إلى متعة تتبّع الأحداث واستشراف النّهاية،ثمّ الوقوف عندها والحكم عليها.

وإذا ما أمعنّا النّظر في إنتاجات أيمن العتوم،لوجدنا هذه النّزعة الدّينية من ملامح أسلوب الكتابة عنده،سواء من حيث الألفاظ أو المعاني الموظّفة في أعماله،على غرار:"أنا يوسف"،"اسمه أحمد"،"نفر من الجنّ".

05-التّناص مع أشكال تعبيرية أخرى:

إنّ البحث في التّداخلات النصّية الّتي يقيمها الإبداع الرّوائي وهو يشيّد نفسه،يكشف عن تفاعلات جديدة مع أشكال تعبيرية أخرى كثيرة،وإن كانت بأقل كثافة في الغالب مقارنة بغيرها،ومن أمثلة ذلك أذكر:الحكم،الأمثال، الأغاني الشعبية،خطابات و تعابير علمية مختلفة المجالات(الطب،الرياضيات،الجغرافيا،الكيمياء،الرسم، الموسيقى...).لقد أقام روائيّون معاصرون روابط عديدة مع علوم كالفلسفة،إذ نجد حينها«العمل الروائي إما عمل ذو توجه فلسفي واضح،كالأعمال التي كتبها فلاسفة أو كتاب ذوو توجهات فلسفية معروفة،أو هو عمل تشرب رؤية فلسفية ويشف عنها في نسيجه»[1] وفنون كالموسيقى مثلا:«ثمة شك في أن كثيرا من الروائيين قد استخدموا عن وعي أساليب الموسيقى والأفلام» [2] باعتبارها أدوات تكسبهم مزيدا من الخيارات لتجسيد الإنفتاح خارج محيط الأجناس الأدبية،الّذي تتوسّع به دائرة ومساحة التّناص،باعتباره علامة مهمّة من علامات التّجديد الرّوائي.

[1]- زيادأبو لبن،زهير توفيق،الرواية والفلسفة،دار الخليج للنشر والتوزيع،الأردن،ط1،ص17

[2]- أ.أ.مندلاو،الزمن والرواية،ترجمة:بكر عباس،دار صادر للطباعة والنشر،لبنان،ط1، 1997،ص65

و لمّا كانت هذه التّناصّات آلية مهمّة في هيكلة النصّ الحداثي،بما تتيحه للكاتب من إمكانات الإبداع و الخرق،رحت أقف على الرّوايات المختارة للتّناول بالبحث والدّراسة،بحثا عن حضور لها فيها باعتبارها نماذج تبنّت حركة التّجديد التّي طالت الرّواية العربيّة المعاصرة،وقد وقفت على جملة من النّتائج جاءت كالآتي:

في رواية الملف42،بالإضافة إلى التّناصات السّابقة،لجأت هذه الرّواية إلى تناصّات أخرى أيضا،جعلتها زاخرة على مستوى البناء الفنّي الجمالي والمضمون الفكري على حدّ سواء،فإضافة إلى المساهمة في تشييد بنية نسقية متكاملة ومنسجمة شكلا مع باقي تشكيلاتها الأخرى،ظهرت من جهة أخرى حدثا ذا مدلول ثري،يحمل قضايا وطنية وأخلاقية وأخرى اجتماعية شارحا ومعلّلا ومعلّقا ومفسّرا،يدافع و يصرّ محتكما في ذلك إلى كلّ الأساليب والأدوات الّتي تؤكّد مصداقية قوله وصحّة توجّهه،ومن ثمّة نجاعة الآلة السّردية في تعاملها مع الهدف والمقصد.ومن نماذج هذه التّناصّات التّي احتكم سباطة لها وهو يشيّد نصّه أذكر:

. التّناص مع الأغاني الشعبية والأمثال والترسّل،إذ استحضر الرّوائي أغاني شعبية على لسان الخادمة الغالية،منها ما أنشدته في البيت الشاطئي وهي تنظفه:«ألاباس ولا باس ولا باس

الشاوية كواتني وزادت ما بيا

وا فراق حبابي وجاني صعيب»[1] ليؤكّد للقارئ بذلك على بيئتها وطبيعة شخصيتها،لا على أساس المباشرة بذكر طبيعة هندامها وتعاملاتها...،بل باختبار ثقافتها وهي القاصر ابنة الزّمن الحاضر،تواسي نفسها وتندب حظّها بأغاني شعبية لعلّها تخفّف همومها وأنينها الصّامت،إذ ظهرت في الرّواية باعتبارها فتاة قرويّة،أجبرتها ظروف المعيشة القاهرة على التنقّل للمدينة والعمل خادمة،لتعيل نفسها وعائلتها،فسكّان الرّيف معروفون بحفاظهم واهتمامهم بالتّراث الشعبي،وتداوله على نطاق واسع بينهم،بحكم البيئة وطريقة العيش الّتي مازالت تحافظ على قدر كبير من أصالتها من خلال ليالي السّهر الجماعية،وحتّى تحت أشعّة شمس النّهار،ومدى الإقبال الكبير

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42، ص 29

عليها من طرف سكّان الأرياف والبوادي،كلّ ذلك جعل الموروث الشّعبي بمختلف أشكاله تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل.

كما عوّل سباطة أيضا على الأمثال العربيّة،من قبيل المثل القائل:«قطران بلادي ولا عسل البلدان»[1] والّذي أورده في سياق حديث زهير عن تركه لبلده المغرب والهجرة إلى روسيا،وقد كانت رسالة الرّوائي بهذا الخصوص واضحة من خلال ما سطّره من أحداث في الرّواية،وهي أنّ الوطن بالنّسبة للإنسان أمّ حنون و أب عطوف،مهما كانت فيه السّلبيات،فهو فقط من يقبلك ويمنحك دون شروط أو قيود،مهما طال الزّمن وفي كلّ الظّروف دون تأوّهات،مقارنة بأوطان أخرى يمكنها أن تعطيك،لكن ليس بقيمة وسخاء وصدق وطنك الأم.

و في سياق التّناص التّراثي دائما،فقد وظّف الرّوائي فنّ الترسّل في خضمّ تشييد مبنى روايته،إذ راح يجعله شريكا يعوّل عليه في إثراء روايته وجعلها تتبنّى استراتيجية فعّالة نحو التّجديد المنشود الّذي ابتغته في الآونة الأخيرة،إن على مستوى الشّكل أو المضمون،إذ حرص الرّوائي في ذلك على مواكبة ما يشهده العالم من تغيّرات وتطوّرات على أكثر من صعيد،على غرار هذا الفنّ في حدّ ذاته،ليكون أكثر قربا من المتلقّي وما يعيشه في حياته اليومية عادة،وكان ذلك من خلال استحضار نموذجي الرّسالة المستعملين حاليا،سواء ما تعلّق بالرّسالة الخطّيّة الورقيّة،مثل الرّسالة الّتي بعثتها الممرّضة السويسرية لزوجها أثناء تواجدها بالمغرب،لإغاثة ضحايا الزّيوت المغربية المغشوشة،وممّا جاء فيها:«حبيبي لويس...أحبك،ولا يشغلني عن عدّ أسابيع وأيام وساعات تفصلني عن العودة إلى جنيف....سأعود قريبا يا حبيبي،فراش كوخ جبال جورا ينتظرنا،فبيننا كلام طويل لم ينته بعد...»[2] أو الرّسالة الإلكترونية،مثل نموذج الرّسالة الإلكترونية الّتي بعث بها الأستاذ المشرف على أطروحة طالب الدّكتوراه المغربي رشيد بناصر له،وممّا جاء فيها:«مرحبا،

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص87

[2]– المصدر نفسه،ص 311، 318

أشارك حاليا في ندوة علمية بالعاصمة التشيكية براغ،ولا يسمح وقتي بالردّ على رسائلك واستفساراتك الكثيرة بشكل مفصّل...»[1] فمن خلال هذين النّموذجين،أقف على حرص سباطة على حضور أكثر من جنس تراثي في منجزه الرّوائي خدمة له،لما وجده من تأثير وصدى على النصّ والمتلقّي معا.

. التّداخل مع العلوم(القانون والسياسة والفلسفة و الإتصال)،فقد لجأ الرّوائي في منجزه هذا إلى استدعاء مقاطع معتبرة من علوم مختلفة بعيدة هذه المرّة عن حقل الأدب،وهو يشيّد مبناه الرّوائي،على غرار القانون والسّياسة والفلسفة،والأكيد في ذلك أنّ تناصّه معها،إنّما يهدف إلى تدعيم مواقفه وإيضاحها أكثر،ومن ثمّة توجيه المتلقّي إلى الحكم الصّائب والمسار الصّالح،وهو الّذي يجد نفسه في مفترق الطّرق في أحايين كثيرة.لقد وقف سباطة في محطّة من محطّات هذه الرّواية وقفة متأنّية،ليربط كلّ حدث مهم من أحداثها بمراجع وسندات، تجعل المتلقّي يتأنّى في الحكم عليها وتمييزها،وكأنّه يسعى إلى تثقيفه وإن بعموميات عن أيّ مجال،قبل الخوض في مواضيعه،فيصبح قارئ هذه الرّواية موسوعيّ الثّقافة،متجاوزا لحدود الأدب،إن على مستوى الحقيقة أو الخيال.

فبعد قصّ حادثة اغتصاب زهير بلقاسم للخادمة القاصر عنوة،وحالة التخبّط الّتي وقع فيها بعدها،ينفتح أفق توقّع القارئ عن مصيره الّذي سيلقاه،حينئذ يوجّهه الرّوائي نحو التّوقّع المناسب والطّبيعي،بلغة القانون،من خلال تزويده بجملة المواد الّتي يحتكم إليها في هذه الحالة،ويعدّدها له:«مقتطف من مجموعة القانون الجنائي المغربي،(حسب القوانين والتعديلات المعمول بها سنة 2002)»[2] ثمّ يتركه مع مجريات الوقائع وكيف تمّ تسييرها،إذ يتابعها المتلقّي بنفسه ويكتشفها دون بسط خيوطها من طرف الرّوائي،الّذي يسيّرها جنبا إلى جنب رفقة متلقيه،على أن يتوصّل في الأخير إلى مدى احترام هذه القوانين وتطبيقها،ففي حالة زهير،يقف على تقلّب القوانين بين وجهين،المرونة مع أصحاب النّفوذ وولّاة الأمور،والصّلابة مع المغلوب على أمرهم والميسوري الحال من المواطنين.

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص59

[2]– المصدر نفسه،ص68

وفي موضع آخر،حضرت السّياسة جنبا إلى جنب مع غيرها من حقول المعرفة الأخرى،وإن كان هذا الحضور شحيحا،إلّا أنّه تسرّب في جسد الرّواية تماشيا مع مجرياتها،فقد تناصّت الرّواية معها في خضمّ سرد حكاية زهير بلقاسم في شقّها المتعلّق بوجوده في روسيا،وبالضّبط بعد حادثة الهجوم المسلّح على المسرح الرّوسي الّذي خلّف ضحايا بين قتلى ومصابين،حيث فقد زهير ولم يظهر له أثر بين الإثنين،وعلى الرّغم من وجود الرعيّة المغربي في الحادثة،بدأت الآراء تتضارب حول وجوده من عدمه،فأطلّت السّفارة المغربيّة ببلاغ تفنّد فيه الشّائعات حسبها،وتؤكّد على غياب أيّ مغربي في المسرح المعني:«تعلن السفارة المغربية عن قيامها بتحريات مشتركة مع السلطات الروسية،أكّدت عدم وجود أيّ مواطن يحمل الجنسية المغربية بين الضحايا أو الناجين بعد عملية تحرير رهائن المسرح المذكور سالفا»[1] فالرّوائي بذلك يدعّم توجّهه الّذي يظهر فيه ناقما على سلطات المغرب في تعاملها مع مواطنيها في الدّاخل والخارج بوثيقة رسمية،تحمل معلومات مغلوطة لا تساير الواقع،فيضع بذلك أمام المتلقّي شرحا وتفسيرا،حتّى يكون في صفّه،ويتبنّى فكره وإيديولوجيته.

أمّا استدعاء الفلسفة،فيظهر في قول لسيرجي،جاء فيه:«يقول نيتشه بأنّ من يحارب الوحوش مطالب بالحذر لئلا يصير واحدا منها»[2] فالرّوائي أورد هذا القول على لسان سيرجي،في سياق حديث هذا الأخير مع زهير عن سلطات بلده في روسيا،فبعد أن عاقبته بنفيه إلى أبعد نقطة في بلده،للعمل داخل سجن في ظروف صعبة ورضي بذلك خوفا على عائلته الصّغيرة،تغيّرت مواقفه اتّجاه بلده،فبعدما كان يدافع عنه بكلّ قوّة،أصبح يخطّط للسّفر إلى بريطانيا هروبا من عمل مسؤولين فاسدين،لأنّ بقاءه هناك سيجعله مثلهم لا محالة،يقبل على الشرّ،وهو الّذي وجد نفسه بين خيارين أحسنهما مرّ:«أن تخسر حياتك مقابل التمسّك بالقيم المثالية،أو تخسر مبادئك مقابل البقاء على قيد الحياة.سأغادر صوب بريطانيا قريبا»[3] فوطن مثل روسيا،تعمل فيه طبيبا،وكلّ الظّروف مواتية في محيط العمل،لماذا السّفر إلى بريطانيا؟ماذا يجد أحسن هناك؟الأكيد أنّ سيرجي حسب

[1]–عبد المجيد سباطة،الملف42،ص191

[2]–المصدر نفسه،ص 342، 343

[3]–المصدر نفسه،ص342

الرّوائي مسّ في أغلى ما يملك،ذاته وأسرته،فقرّر الهروب من هذا الواقع البائس الّذي تطارد فيه نخبة المجتمع وأخياره،وقد لجأ إلى نيتشة دون غيره ليورد أحد أقواله،إيمانا منه بمكانتة الفكرية وقيمته العلمية المرموقتين،يختصر الحياة بكل مجرياتها الظّاهرية والباطنية الفردية والجماعية،وكذا مراعاة لمتلقّ يسمع ويعي.لقد اختلطت السياسة بالأدب،لمّا كان هذا الأخير بحاجة إليها في تنوير أفكاره،إذ لم يجد عائقا أمامه مادام تبنّى الإمكانية والقابلية لذلك،فأصبح القارئ يشعر وكأنها جزء منها،بل وتعدّ بالضّرورة لبنة أساسية من هيكلته العامّة.

و على غرار التّداخل مع الفلسفة والسّياسة والقانون و...امتدت طموحات الرّوائي إلى علم آخر دقيق،وأصبح حاضرا إلى جانب التّعابير الأخرى في بنية الرّواية هو علم الفيزياء،حيث بصم على حضوره مطيعا ومستجيبا لدعوات الأدب دون تردّد،وإن كان ذلك باحتشام،أثناء حديث زهير بلقاسم عن فشله في حلّ تمرين في الفيزياء في السّنة الثالثة ثانوي،إذ لم يكتف الرّوائي بترك المجال له للتّعبير عن الصّعوبة الّتي واجهها في حلّ التّمرين،بل راح يقحمه في الحديث كما هو بلغته العلمية،كأنّه ضمن سلسلة تمارين الفيزياء لا في نصّ أدبي:«تمرين في مادة الفيزياء...يتكوّن التركيب الكهربائي الممثّل في الشكل أسفله من:

G-:مولد لتوتر مستمر ثابت قيمته U0 =10v

-مكثّف سعته C=5uf ...»[1] كلّ ذلك ليوهم المتلقّي بواقعية الأحداث من جهة وهو ينقل أفكاره،وليترك الإنطباع لدى القارئ كي يصدر أحكاما بنفسه اتّجاه زهير حتّى لا تظهر جليّا تدخّلات الرّوائي،إذ كان يكتفي بتقديم مجريات الوقائع بكلّ ما يحيط بها،ثمّ يرمي الكرة في ملعب المتلقّي باعتباره حكما وفيصلا.

تداخل آخر يختلف هذه المرّة عن التّداخلات السّابقة،باعتباره ينتمي إلى الفنون لا العلوم،وكأنّ سباطة يبتغي من روايته نموذجا فسيفسائيا يسع الجميع،سواءعلى مستوى الشّكل أو المضمون،في سبيل إيصال الفكرة وغرس الوعي المستهدفين،إذ لم يكتف بالتّراسل مع العلوم الإنسانية والدّقيقة وراح يتواشج مع فنّ الرّسم،لما له هو الآخر

[1]-عبد المجيد سباطة،الملف42،ص39

من قوّة تعبيرية وإيحائية تتجاوز قدرة بعض أنساق اللّغة أحيانا،ومثال ذلك في الرّواية،لم يكن بتقديم لوحة فنّية عن طريق مفردات اللّغة،بل بصورة حيّة عن مناطق في روسيا،وتحديدا لضبط:«المسافة بين موسكو ومدينة كراسنوكامنسك(سيبيريا)كما يقدّمها موقع Google Maps»[1]و قد عزّزت الرّواية بهذه الصّورة لتأكيد فضاعة الموقف الّذي اتّخذته السّلطات الرّوسية مرّة أخرى في حقّ زهير بلقاسم،أو بالأحرى ألكسندر جازدانوف بنقله إلى سجن آخر في الحدود الصّينية،كأنّه أذى كلّ سكان روسيا،وهو الّذي تعوّد على الدّلال والمجون لا أكثر،وليس له أيّ علاقة بالإجرام لا من قريب و لا من بعيد،وهو بذلك(الرّوائي)يظهر بطريقة غير مباشرة تعاطفه المطلق معه،بل ويسعى إلى كسب التّعاطف اللّامشروط للمتلقّين أيضا،من خلال تقديم كلّ الأدلّة والبراهين الّتي تحقّق ذلك،بما في ذلك الخريطة المرفقة الّتي تبيّن موقع المكان الّذي نقل إليه.

كما لا نغفل في ذات السّياق انفتاح ذات الرّواية على علم الاتّصال،إذ برز حضوره في ثناياها،بعدما أبانت هذه الأخيرة على قابلية له واندماجه مع نسقها العام في كلّ متكامل كغيره من العلوم والفنون الأخرى،ومن النّماذج الماثلة في هذا الخطاب الرّوائي والمساهمة في هيكلته،أذكر استدعاء مقال ورد في صحيفة تسمّى (الغد)،يتحدّث عن عراك وقع في ملهى ليلي،كان زهير بلقاسم طرفا فيه:«أكّد شهود عيان نشوب عراك عنيف بالآلات الحادة وزجاجات الخمر الفارغة...كلّ هذا وسط غياب غير مفهوم لأيّ تدخل من المصالح الأمنية !»[2]وكلّ ذلك إنّما جاء في سياق تبرير الرّوائي سبب التّراجع المفاجئ للمستوى الدّراسي لزهير بلقاسم،بعدما كان سابقا تلميذا نجيبا،تتغنّى به إدارة المدرسة،فتردّده على هذه الأماكن ولجوؤه إلى خصومات وشجارات مع رفقاء السّوء من روّاد الملاهي اللّيلية رسالة مباشرة على انحرافه وفساد أخلاقه.كما نضيف إلى ما سبق ذكره،أنّ لجوء الرّوائي إلى استدعاء مقالات صحفية من شأنه إثراء الرّصيد اللّغوي للمتلقّي وتدريبه على اللّغة التّقريرية المباشرة والصّريحة.

---

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص253

[2]– المصدر نفسه،ص23

وفي ذات السّياق،لجأ الرّوائي في مواضع أخرى إلى إحضار فيديوهات ذات علاقة بحادثة أو واقعة ما،وردت في حكاية من الحكايات،وإن لم يكن هذا الحضور بالصّوت والصّورة،إلّا أنّه قدّم معلومات توجّه المتلقّي إلى ذلك،على غرار ذكر القناة الباثّة للفيديو وعنوان الفيديو وتاريخه،وفي الأخير تقديم ماجاء في الفيديو مكتوبا،ومن النّماذج على ذلك:«فيديو برنامج التقرير النهائي –حلقة خاصة عن مذبحة ثانوية كولومباين–قناة ناسيونال جيوغرافيك–إنتاج عام 2007

مقطع من الدقيقة 18إلى الدقيقة 20:

(صوت المعلّق في الخلفية):إنه الثلاثاء 20أبريل،عام1999...انتهت ثورة غضب التلميذين...»[1]إذ يتحدّث هذا الأخير بالتّفصيل عن الواقعة الّتي حدثت في أحد الأيّام في ثانوية كولومباين،إذ قام تلميذان بإطلاق النّار بداخلها،فسبّبا خسائر بشرية ومادية معتبرة،إضافة إلى الآثار السّيكولوجية البليغة الّتي خلّفاها في نفوس التّلاميذ وكلّ طاقم الثّانوية،وكذا من سمع بهذه الفاجعة.

إنّ ما يمكن قوله انطلاقا ممّا سبق،هو أنّ سباطة تمكّن من توظيف مختلف أشكال التّناص في خطابه السّردي،بما يخدم مقصد و إيديولوجية وكذا نسق نصّه الإبداعي،وبشكل جعلها إلى حدّ بعيد متجاوزة لمظاهر التشظّي والتّشرذم المفضوح،وليس ذلك ببعيد عن مبدع معروف بغزارة ثقافية ومقدرة لغوية.لقد سعى لتطويع الكلّ لصالح النص والأفكار،و من ثمّة المتلقّي من خلال لجوئه إلى تناصّات معتبرة وتعليلات وتعليقات متعدّدة مراعاة له،لا بوصفه قارئا فقط وإنّما مشاركا في فعلي القراءة والكتابة معا.

و كتجلّ آخر للتّواشجات الّتي أقامتها رواية الجحش السوري مع غيرها من الأجناس،نجدها تلجأ هذه المرّة إلى أشكال تعبيرية أخرى كالأغاني الشعبية والأمثال...إذ راحت تؤسّس لعلاقات نصّية معها باعتبارها تشكيلات

[1]– عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 46

لغوية استراتيجية تحقّق توجّهها ومقصديتها في سياق تراسلها مع ما يحيط بها من كتابات.ومن أمثلة الأغاني الشعبية أذكر هذا المقطع الّذي كان الحطّاب ينشده وهو في الغابة يقوم بعمله المعتاد.

إذ يقول:

« شفتك يا جفلة عالبيدر طالعة،

ووجهك يا جفلة الشمس الطالعة،

قلت لك يا عيني ليش مفرّعة،

قالت حرّانة وبشمّ الهوا»[1]

فهذه الأغنية أوردتها الرّوائية بوصفها جزء لا يتجزّأ من بنية شخصية الحطّاب،باعتباره من سكان الرّيف البعيدين عن زخم المدينة وطروحاته،ما جعلهم يحافظون أكثر على كلّ ماهو تراثي من عادات وتقاليد،من ذلك ما ينتشر بينهم من الأغاني،بل وينتجون نماذج منها في أحايين كثيرة،وهي بذلك تجعل هذه الشّخصية أقرب لمخيّلة المتلقّي،حتّى يتصوّرها ماثلة أمامه،لا بالاسم فقط،بل بملامح واقعية في بنية العائلات الرّيفية،ومن ثمّة يعيش واقعها وهي شخصية ورقية تتحرّك بين السّطور.

كما سجّل المثل حضوره إلى جانب الأغنية الشّعبية في هذه الرّواية،بوصفه جنسا تراثيّا له مكانة كبيرة على أكثر من مستوى،أهمّها توضيح المقاصد،باعتبار معناه الشّائع الّذي يتناسب مع أكثر من حدث، فيشكّل حضوره توضيحا للصّورة أكثر،وإزالة للغموض دون حاجة إلى الشّرح والتّفصيل،ومن أمثلته هاهنا،ما جاء على لسان ذباح الوحش عندما زار دار آل سلطان،بعدما سمع بتحالفهم مع أعدائه آل قداح،إذ راح يعاتب شيخ آل سلطان

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص60

الأكبر الشعشعاني على معتقداتهم الدّينية بقوله:«دين المخبى صرماية»[1] فكلمة صرماية الدّالة على الحذاء،يستعملها السّوريون عادة للإحتقار والتّقليل من قيمة الحدث أو الشّيء الّذي ترد فيه الكلمة،فهو بذلك يقول للشّعشعاني أنّ معتقداتكم الّتي تتّبعونها لا قيمة لها،باعتبار أنّكم تخفون دينكم عن العالم،وتكتفون به بينكم دون أن تعلموا به غيركم،بل«تتكتّمون على دينكم،وتحجبونه حتى عن أبنائكم»[2]ومن ثمّة فإذا كان هذا الدّين حقّا،فشهّروا به،واشرحوا فحواه،فالتخفّي حسبه علامة السّوء والبطلان،فبجملة من ثلاث كلمات لخّص ذباح الوحش رأيه في عقيدة الشعشعاني وأتباعه،إذ جاء هذا المثل مناسبا للحدث الدّائر،فلجأ إليه حتّى يفهم الشّيخ المقصد مباشرة،وتصل إليه الفكرة الّتي يريد إيصالها له.

و ختام التّناصّات الحاضرة في رواية الجحش السوري،أذكر تراسلها مع العلوم الدّقيقة،لتكشف عن ثرائها الثّقافي وبعدها المحفز على التعدّد الصّوتي،وبروز حياة الشّخصية بوصفها واقعا يعيشه المتلقّي بعيدا عن استمرار جفاء الأوراق ونظام السّطور،فمنذ الصّفحات الأولى للرّواية يقدّم أوديب نفسه على أنّه أستاذ متخصّص في الكيمياء،والأكيد أنّ هذا العلم دقيق لا يستغني عن رموز ومعادلات تعبّر عن نظريّاته ومفاهيمه ونتائجه،وحتى يقترب المتلقّي أكثر منه،ومما كان يقوم به أوديب،لجأت الرّوائية إلى إيراد نماذج من لغة الكيمياء،وقامت بدمجها في متن الرّواية، وكأنّها وضعت لتكون تعبيرا أدبيّا لا قانونا دقيقا،ومن أمثلة ذلك تعريفه للماء بقوله:«اتحاد ذرتين من الهيدروجين مع ذرة من الأوكسجين !»[3] ثم يشير بعدها إلى الرّموز الكيميائية الّتي تختزل هذا التّعريف في المعادلة التالية:«{ H2+O=H2O}»[4] فبهذا الحضور للغة الكيمياء يقترب المتلقّي أكثر من شخصية أوديب ويتجاوب بعدها مع الأحوال والحياة الّتي يعيشها رغم ابتعادها عن الواقع،إذ برز هذا

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص280

[2]–المصدر نفسه،ص نفسها

[3]– المصدر نفسه ،ص11

[4]–المصدر نفسه،ص12

العلم باعتباره إطار التحوّل في الطبيعة،فيقبل المتلقّي بما تعرفه هذه النّفس البشريّة من تحوّل،ويتابع مسارها،لأنّه أخذ نظرة عن أهمّية هذا العلم في المخابر ومراكز البحث.

كما شكلت رواية رؤوس الشياطين نموذجا حيّا لانفتاح الرواية العربية المعاصرة على مختلف التّناصات الّتي أتيحت لها،غير تلك الّتي ذكرت سابقا،ونقصد بذلك ما كان مع علوم وتعابير أخرى،نذكر منها الخطاب الطبّي بوصفه خطابا علميّا تخطّى حاجز الدقّة وحاول الإندماج في عالم الأدب والمساهمة في التّأسيس للتوجّه الرّوائي المعاصر الجديد،ومن أمثلة ذلك ما وقفت عليه في المقطع التالي:«...«إنّ أباك مصاب بتشمّع الكبد،وبهشاشة العظام ....وبارتشاح في الرّئتين،وبالتهاب في البنكرياس».»[1]فعبارات: تشمّع الكبد،هشاشة العظام،ارتشاح في الرئتين،التهاب في البنكرياس،جمعها الرّوائي في حوالي سطرين،غير أنّ البحث فيها يحتاج إلى متخصّص في الطبّ،يكشف معلومات معتبرة عن كلّ عبارة،باعتبار أنّ كلّ واحدة منها تشير إلى مرض في حدّ ذاته.

فمثل هذه اللّغة نجدها تغوص وسط لغة أدبيّة تعوّدت على الأحاسيس و المشاعر والعواطف،وتقوم بتهجينها والخروج إلى العلن في حلّة مغايرة على المعتاد والسّائد.

كما وقفت أيضا في ذات السّياق في محطّات أخرى من الرّواية على حضور الحكم،بعدما وجدت طريقا لها في ثنايا الخطاب الرّوائي المنفتح على الآخر،والمستلهم له دون عوائق أو رفض،من ذلك قوله:«...«العلم في الصّدور لا في السّطور».»[2]والّذي يشير عادة إلى أهمّية التعلّم والحفظ مقارنة بما هو مكتوب ومسجّل.وقد ردّده نديم على نفسه،ليشعرها بالرّاحة والاطمئنان وعدم النّدم،وهو الّذي أقدم على حرق كلّ الكتب الّتي تزخر بها مكتبة بيته،وقوله كذلك:«...«من أكثر السّؤال حرم».»[3] والّذي يحمل دلالات كثيرة يمكن أن يشير إليها،ككثرة البحث في تفاصيل خصوصيات أو أخبار أو مسائل دون صبر،تعيق الوصول للمعرفة،و تحرمك منها.وقد

---

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص62

[2]– المصدر نفسه،ص122

[3]–المصدر نفسه ،ص176

اتّخذه قدير أحد أسلحته لتهدئة المهاجرين غير الشّرعيين الّذين يئسوا،ونفذ صبرهم بسبب الظّروف الصّعبة الّتي يوجدون فيها،تحضيرا لترحيلهم غير القانوني إلى اليونان كما وعدهم بذلك.

ثالثا:التّحديث الموضوعاتي وخلخلة يقين الوعي

01-انفتاح الرّواية العربيّة الحداثية على مغايرة المواضيع:يعدّ الابتكار الموضوعاتي وبناء الوعي الجديد من مظاهر الرّواية العربيّة المستحدثة،حيث نجد الرّوائي يبدع في تناول مواضيع عدّت لفترة زمنية طويلة من المحظور والمحرّم والهامشي،ونخصّ بالذّكر ما يتعلّق منها بالجنس والدّين والسّلطة،وكذا تقنيات أخرى متعلقة بإيرادها في مضمون الرّواية،وسأذكر في الآتي أقوالا نقدية تشير إلى إثبات التّجديد الموضوعاتي وتحرّر الرّواية من صرامة المحتوى :

1.يقول (شكري عزيز الماضي):«وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد»[1] أي أنّ الموضوع أيضا طاله ما طال عناصر أخرى في الرواية من تجاوز،فغدا من الصّعب الإمساك به في ظل ذلك التشعّب والتّداخل المكثّف.

2.يضاف إلى ذلك ما ذكره أيضا(محمود الضبع) متحدّثا عن القضايا التي تتناولها الرّواية العربيّة الجديدة:«معالجة لقضايا ليست بالضرورة كبرى من منظور المجتمع،وإنما بعضها قد يبدو مهمشا أو ممنوعا،وبخاصة قضايا الدين والجنس والسياسة،والتي يتم من خلالها تصوير تغيرات الحياة»[2] أي توجّه اهتمام الرّوائيين بما كان مهملا وممنوعا من المواضيع سابقا،وإخراجها إلى الأنوار وإكسابها مزيدا من الاهتمام،في تصرف ينمّ عن اكتسابهم حيّزا أكبر من الحرية ورصيدا أوفر من الفكر.

---

[1]- شكري عزيز الماضي ،أنماط الرواية العربية الجديدة ،ص 15

[2]- محمود الضبع،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر ،ص36

3.وما أشار إليه أيضا (أحمد محمد الشريف)،وهو يتحدّث عن حافظ ابراهيم:«استطاع الكاتب أن يعرض لنا في سياق أفكار الرواية عدة موضوعات وحدها جميعا في إطار فكري واحد،سارت جميعها في مسارات متجاورةعلى مدار الرواية من أولها حتى آخرها»[1] وهي نظرة أخرى ابتغى بها أيضا تجسيد أفكار ووضعها حيّز التّطبيق.

أمّا **بالنّسبة لبناء الوعي الجديد**،فقد حرص الرّوائي العربي المعاصر على مواكبة روح العصر والفكر العربي المعاصر لبناء وعي آخر،مخالف لذلك الذي كان قبل هزيمة 1967،و متشبّع بالرّوح القومية العالية،الثّائرة والمتحرّرة،والهادفة إلى تشييد صرح عربي قويّ و متماسك.وقد تناول الكثير من النقّاد قضية تبنّي الرّواية العربيّة الحداثية مبدأ بناء وعي جديد بوصفه مظهرا مغايرا في الرواية العربية المعاصرة،من ذلك:

1.قول لـ(سعيد يقطين)،خصّه للحديث عن الحقبة السردية الجديدة عند العرب،والتي تميزت حسبه:«بظهور جيل جديد تربى في أحضان الرواية "المحكمة السرد"،ولكنه محمل بوعي سردي جديد يقوم على رفض "الواقع"العربي وما آل إليه حتى قاد إلى الهزيمة الكبرى للمشروع الذي ظل حلم الجميع »[2] .

2.وقول آخر لـ(محمود الضبع) يقول فيه:«تحتفي الرواية الجديدة بالوعي أكثر من احتفائها بمركزية الحدث وتنامي الأحداث،فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها،وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية جسورها معه،وهو ما يمكن تسميته حساسية الوعي الجديد»[3] حيث يؤكّد بصفة جليّة مدى الأهمية الكبيرة التي توليها الرّواية العربيّة المعاصرة التّجريبية للوعي،وهي تبني نموذجها المتجاوز للمألوف والمعهود.

إنّ التّطوّر هو أحد سنن الكون ذات الإرتباط الوثيق بسيرورة الزّمن،والبحث المستمر الّذي ليس من السّهل حصر جديده والقبض عليه،و العلم بكلّ ما يحمله هذا الوجود من ثراء فكري،بوصفه حلقة مشعّة في مسار

[1]– نجاة صادق الجشعمي،التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية"الجزء الثاني".السيد حافظ نموذجا،ص380

[2]– سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود،ص108

[3]– محمود الضبع ،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص 60

التّحوّلات الّتي يعرفها الإنسان في حياته عموما،والّذي ينعكس على بناء المجتمعات بمكوّناتها المشكّلة لها،لذا ارتقت الأفكار وتبلورت المضامين استجابة لإبداع الفرد وذهنيته المتكيّفة آليا مع واقعه المتحوّل تأثيرا وتأثرا.

02-تطوّر الوعي و تجدّد مضامين الرّواية العربيّة الحداثية:لقد أفرز تطوّر المجتمعات مساحات واسعة للإنفتاح والإبحار في شتّى المجالات،وليس الأدب ببعيد عن تيارات هذا المدّ،فقد تعاطى الأدباء كغيرهم من المبدعين مع مختلف الرّؤى الجديدة الّتي تؤطّر الحياة الأدبيّة تحت مبدأ المواكبة والمسايرة بعيدا عن قوقعة التحجّر والإنغلاق في مفرزات الماضي فقط،لتكون قنوات مؤطّرة لخطابات إبداعية تجديدية،وقد أشار النّقّاد إلى أنّ الرّواية العربيّة الجديدة غيّرت في رؤاها وإيديولوجياتها نتيجة ضغط مارسته عليها عديد العوامل،بعضها شامل مسّ الإبداع العربيّ كلّه،على غرار نكبة 1967،والّتي أثّرت بشكل مباشر على المبدع العربي،وكانت سببا في تغيير طريقة تعامله مع محيطه،ومن ثمّة موقع الخطاب الرّوائي من تلك الهزيمة الّتي كشفت الكثير بما فيه الكتابة السردية وتعاملها مع العالم المحيط،فقد تفطّن العربيّ إلى مدى تأخّره الشّديد وعدم ملاءمة طريقة تفكيره لكل ما يحيط به بعدما ظلّ لفترة غير وجيزة يحوم فقط حول أنساق التّمجيد والتّهليل على بطولات الماضي في مواجهة المحتلّين الغاصبين بالأمس،في الوقت الّذي يشهد فيه العالم تحرّكات كثيفة على جميع الأصعدة،ومن ثمّة صار لزاما عليه القيام بإعادة نظر شاملة في كلّ ما يتعلّق به،ليتجاوز الصّدمة الّتي عرّت قصور وعي الفكر العربي ومحدوديته وتأخّره أنذاك،بسبب تمركزه في بوتقة الماضي فقط و هو يعالجه،والّتي أصبحت بها الرّواية أحيانا أداة لتقديم المعرفة(التاريخ) فقط دون مراعاة الفنية والمتعة اللّتين يتحرّاهما المتلقّي من الأدب أيضا.ولم تكن تلك النّكبة وحدها ما دفع بالفكر العربي إلى تجديد تأمّلاته ونظراته لنفسه ولما حوله ومن ثمّة استحداث مواضيع تواكب ذلك،بل يضاف إليها أيضا تعافي تلك الشّعوب من آثار الاستعمار على أكثر من صعيد،وبداية التّأسيس لحياة جديدة في كنف الحرّية والاستقلال،إذ شهدت تحسينات معتبرة في المجال الاقتصادي والإجتماعي والسّياسي والتّربوي والثّقافي،بما فيه الأدب الّذي راح يحاول مواكبة تلك التّطوّرات،وينفتح في الآن ذاته على الآخر،ليمتح منه ما استجدّ على السّاحة النّقدية والعلمية،ليواكب بها متغيّرات العالم وما

يفيض به من طروحات يومية،وكذلك مساحات الحرية المتوفّرة الّتي اكتسب من خلالها المواطن العربي الصّالح مجالا أوسع للتّعبير عن آرائه،و قدرا أكبر من المسؤولية في المطالبة بتجسيدها على أرض الواقع،بعد أن راجع حضوره وسط محيطه،دون أن ننس الاحتكاك بالآخر والانفتاح على ثقافته وما توصّل إليه في مختلف العلوم والمجالات في ظلّ العولمة وسرعة تنقّل المعلومة،أمّا البعض الآخر فهو محدود،ونخصّ به الظّروف المحلّية الّتي ظهرت في بلد عربي دون سواه،وشكّلت نقطة تحوّل في نمط التّفكير وسقف المطالب وظروف الحياة،نذكر منها على سبيل المثال في الجزائر محطّة: «5أكتوبر 1988 كنقطة انعراج وعدول عن كل ما كان سابقا،وكنقطة تحول أصابت المجتمع الجزائري برمته فغيرت خلفياته ومتكآته كلها فغيرت نشاطه الأدبي كذلك نتيجة لذلك»[1] فالثّابت أنّ المنجز الرّوائي العربي أبان عن رؤى تعكس تطوّر الوعي العربي،تجسيدا لما سبق ذكره من العوامل وغيرها،والمتغيّر هو تباين بسط المنظورات الإيديولوجية بين الشّعوب العربيّة وتنوّعها،باعتبار أنّ استقلال هذه الأخيرة كان في أزمنة مختلفة.

إنّ المتتبّع اليوم لبعض الإنتاجات الرّوائية العربيّة يظهر له بوضوح ذلك الإنسحاب الجليّ من هيمنة الفكر التّقليدي والارتماء في حضن طروحات نوعية تنساب منها الكلمات والمعاني الجديدة انسيابا لا ينضب نبعها،كلّ ذلك إنّما هو استجابة لتطوّر الوعي بعد صراعات وصدامات مع جملة مواقف سادت لفترة معتبرة غدت خلالها لدى الكثير في عداد المسلّمات الّتي ليس من السّهل تجاوزها وتخطّيها،خاصّة وأنّ جنس الرّواية عند العرب هو أحد الألسنة الّتي يعوّل عليها في تتبّع مستجدّات الحياة اليومية صراحة أو ضمنيّا،في ظلّ ما توفّره له إمكانات الرّواية المتجدّدة من طموح واسع الآفاق ومن ثمّة«لم يعد الموضوع في الرواية الجديدة محتفيا بالقضايا الكبرى السياسية والإجتماعية،أو قضايا الإنسان مع المرأة والحب،أو قضايا التاريخ،أو غيرها مما أبدعته الرواية العربية في القرن العشرين،وإنما حدث تحول مركزي في مفهوم الموضوع ذاته»[2]جعل الرّواية العربيّة تجرّب الخوض في

[1]–فيصل الأحمر،دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ،ص 31

[2]– محمود الضبع ،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص 72

مضامين مستجدّة من زوايا مغايرة،في سياق هذا التحرّر من تلك النّماذج المألوفة الّتي لم تعد ملائمة لمختلف التغيّرات المتعاقبة الّتي تشهدها الحياة،بحثا عن إجابات لأسئلة راهنة خلقت توتّرات أصبحت تهدّد الاستقرار أحيانا،باعتباره جملة المواقف والرّؤى والأفكار الّتي يحصل الفرد عليها في حقل ما،في سبيل تذليل كل ما يهدّد كيانه ويعزله عن واقعه،وبناء علاقات جديدة مع الذّات والآخر،فتكون أفقا مستقبليا واعدا له،إذ بعد سلسلة تحرّكات نشيطة جمع فيها بين بحوث علمية،وتجارب حياتية انهارت لديه كثير من المعطيات وتشكّلت عنده أشكال وعي جديدة عديدة في مجالات مختلفة(وعي سياسي،وعي ديني...)كانت الرّواية الجديدة إحدى المحطّات الّتي أفرغت فيها محتويات هذه الأشكال من الوعي،فالرّؤى الجديدة للرّواية جاءت في سياق التحولّات السّريعة الّتي يعرفها العالم في مختلف مناحي الحياة،والّتي ساهمت بشكل مباشر في تغيير نظرة المبدعين وتعاملهم مع منتجاتهم،بحيث لم يعد يقتصر الاهتمام على الجانب الفنّي(الشّكلي)وما يعتريه من تبدّلات،بل تشكّلت قناعات جديدة أيضا من جانب المحتوى،تسعى لتجاوز الوعي القائم وترك فرصة للتّعبير عن وعي جديد ممكن ونشره،ففي سياق سلسلة من التّجاذبات والآراء المتضاربة في عالم الرّواية بين شخصيات تسعى لنشر تصوّراتها وقناعاتها وأفكارها،يعيّن السّارد شخصية أو أكثر تشوّش على كلّ تلك القناعات وتكون أداة لإثارة هذا الوعي الجديد والعمل على نشره ونشره والدّفاع عنه بكلّ قوّة،رغم الإنفعالات المضادّة الّتي تبديها أصوات أخرى،يخلقها الخطاب الرّوائي بوصفها حلقة من لعبة السّرد،يستقطب بها المتلقّي ويزيل في ذات الوقت مخاوفه من تبنّي هذا الوعي الّذي يولد ولادة عسيرة وفي سياق مقنع يجسّد هذا الوعي بكلّ مصداقية،ومن ثمّة تخطّي عديد الحواجز الّتي كان يدفع بها الوعي الواقع في سبيل كبح ابتكار عوالم أخرى مغايرة.

و لمّا كان ثمّة إقرار في كثير من الآراء النّقدية بتجاوز المواضيع الّتي غدت متداولة ومستهلكة،ولا تتماشى مع حاضر ومستقبل مواطن الألفية الثّالثة،انطلق الإبداع الرّوائي العربي المعاصر في الكشف عن عديد التّجارب السّردية المفارقة مع روائيّين متميّزين،استجابوا لهذا النّداء تلبية لرغبات وحاجات هذا المواطن،وراحوا يقبلون على

مفاهيم غدت خلفيات هامّة و أساسية في تشكيل هذه البنى المستحدثة في سياق عمليّات الخلق الجديدة في أشكال الوعي أذكر منها:

01.أشكال الوعي:

الوعي هو:«تجاوز للإحباطات والحواجز في الواقع»[1] فهو بذلك قدرة وتمكّن وكفاءة على مجابهة معترك الحياة،وهذه القدرة لا تتأتّى للفرد إلّا من خلال زاد معرفي ثريّ ومتنوّع،ينير الدّرب ويجعله مستساغا بالنّسبة لسالكيه.وللوعي أشكال أو أنواع،يذكر سعيد علوش منها :

1.الوعي الخاطئ

1.الوعي الشقي

3.الوعي الممكن

4.الوعي الواقع [2]

كما يمكن ربط كلّ حقل بوعي معيّن وخاص،فنقول وعي سياسي،وعي اقتصادي،وعي ديني...

02.الصّراع الإيديولوجي:

هو عبارة عن مواجهة فكرية بين قطبين متصارعين داخل الرّواية،يخلقهما المبدع وينمّي التّصادم بينهما،ثمّ يحاول بعد ذلك تحسين صورة الوعي الّذي يريده،ليكسب ودّ المتلقّين ويجعلهم يميلون له،وإن كان هذا الصّراع

[1]– سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)،دار الكتاب اللبناني،سوشبريس،لبنان،المغرب،ط1، 1985 ، ص 234

[2]– ينظر ،المرجع نفسه،ص 234، 235

موجودا في الشّكل السّابق للرّواية،إلّا أنّ الجديد في الرّواية الحداثية هو الحرص على أنّ«يعلن كل فريق صراحة عن نيته وغاياته وأهدافه عكس النص السابق،حيث ظل الصراع ضمنيا غير معلن»[1]

03.أداة الوعي:

وهي تلك الشّخصية أو الشّخصيات الّتي يعوّل عليها السّارد لإثارة وعيه المقصود في الرّواية،والصّمود في الدّفاع عنه بشتّى الوسائل والطّرق،رغم ما يعتريها من صعوبات وعراقيل،إنّها الوعاء الّذي يحوي محتويات الوعي المستهدف،ويسعى أن يملأ به عقول المتلقّين،في ظلّ خلق بنية مضادّة أخرى يحاول السّارد من خلالها التّضليل عليها وتشويه سمعتها.

03-مضامين مستحدثة في الرّواية العربيّة الحداثية:أمّا بالنّسبة للمواضيع الّتي عبّر بها الرّوائي العربي المعاصر عن مواقف وانطباعات مستحدثة،أذكر:

إعادة تناول التّاريخ من منطلقات أخرى،تتجاوز النّظرة الّتي كانت تتعامل معه بوصفه مجرّد وقائع حقيقية يسعى الرّوائي لتعريف القارئ بها كمادّة تاريخية في تراتبية متسلسلة،إذ غدا الروائيّون اليوم«يتعاملون مع التاريخ لا باعتباره حكاية يروونها،بل باعتباره مرجعا يستعين به المتخيل الروائي في نسج عالمه»[2]إذ يتّكئ الرّوائي على التّاريخ بعدّه مادّة خام،ثمّ ينطلق في إطلاق العنان لخياله،وإعماله ليعيد تنظيم وتقديم تلك الأحداث الحقيقية والواقعية وفق وعي يسعى لغرسه في المتلقين ونشره بينهم .

وفي نموذج ثان للرّؤى الجديدة في الرّواية العربية أذكر:(دمج المظهر الغرائبي مع الواقعي) حيث أصبحت هذه الممارسة الرّوائية محطّ اهتمام النّقّاد بعد حضورها في المنجز الرّوائي الجديد:«ومن المظاهر الجديدة التي نود أن نسلط الضوء عليها ظاهرة بروز العناصر الغرائبية والفنطازية والسحرية في السرد العربي

[1]- ابراهيم عباس،الرواية المغاربية.تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،،ص 103

[2]- يمنى العيد،الرواية العربية.المتخيل وبنيته الفنية،دار الفارابي،لبنان،ط1، 2011، ص 263

الحديث...ويمكن القول إن المظهر الغرائبي هذا لم يخترق بنية السرد كليا.ولم يهيمن على فضاء البنية السردية.وإنما ظهر جنبا إلى جنب مع المظاهر الواقعية للسرد ويتداخل معها»[1]إذ تتوقّف الرّواية العربية عند حدّ قبول اختراق العناصر الغرائبية لمتنها وخلق عالم تخييلي،يشكّل ملمحا جديدا في سبيل جذب المتلقّي وإثارة انتباهه لهذا العالم الغريب،المخالف لمنطقية الأحداث الّتي يتميّز بها الفضاء الواقعي،بل راحت تبصم على مجاورة بين بنية واقعية وأخرى عجيبة غريبة،في خطوة جديدة نحو هيكلة بنية متداخلة،تخرج عن إطار السّابق و المتداول.

و في سياق التّجارب الجديدة الّتي تشكّل آفاق مستقبل الرّواية العربيّة دائما،نجد موضوع «الوعي بالإنسانية و الإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته»[2]حيث غدت الرّواية بحثا مفتوحا في علاقات بسيطة وأخرى معقّدة،تتخلّل كيان الإنسان،لتبرز صراعاته مع الحياة،وهو يحاول كشف كيانه والكون من حوله،ليثبت وجوده لنفسه ولمن حوله،فأصبح الخوض في هذا السّياق في موضوعات شتّى،من قبيل:الهجرة غير الشرعية والإدمان على المخدّرات...

إضافة لما سبق ذكره،هناك موضوع أثار كثيرا من اللّغط هو الآخر في موائد النّقد بسبب الحساسية التي يثيرها في المجتمعات العربيّة وهو موضوع (الجنس)،فقد ظلّ طابوها يحرم الاقتراب منه وإخراج ما يتعلق به صراحة إلى دوائر العلن،إذ«المتتبع للكتابات الدائرة اليوم في مخاضها سواء من الرجل أو المرأة يبرز له ظاهرة الانسحاب المستعرة من قيم الثقافة العربية والإبحار غرقا في لغة الجسد وإغراءاته»[3]حيث عمدت الكتابة الرّوائية الجديدة إلى كسر الحاجز الّذي ظلّ حجرة عثرة في سبيل تناول هذا الموضوع،وتمّ تناوله بوصفه قضيّة مستجدّة

[1]– فاضل ثامر،المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،ص85، 86

[2]– محمود الضبع، الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر،ص 72

[3]– سعاد جبر سعيد،إبداعية النص الأدبي،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2015،ص 230

لا تتجزّأ من مساحات المخيّلة الواسعة،خاصّة في ظلّ الانفتاح الّذي عرفته المجتمعات العربيّة في الآونة الأخيرة،لا سيما بالنّسبة للمرأة الّتي انصهر كيانها مباشرة في بوتقة الحداثة إلى حدّ أبعد أحيانا.

ونظرا لتشعّب الحياة وارتباط الفكر وتأثّره بالمستجدّات الّتي تعرفها،فتحت الرّواية آفاق توقّعاتها على كلّ ممكن،ليغدو من الصّعب القول بحصر الموضوعات المستجدّة كلّها،وإنّما الممكن هو الوقوف على الشّائع والمتداول منها في الكتابات السّردية عند الأقلام الرّوائية الذّائع صيتها في حقل السّرد الرّوائي.

و أوّل مثال على ذلك،ما ورد في رواية الملف 42 لعبد المجيد سباطة،إذ تعدّ من الإصدارات الرّوائية العربيّة الحديثة الّتي حاولت الإنزياح بالسّرد العربي عن القوالب التّقليدية السّائدة،وإثرائه بأفكار تنمّ عن نظرته التّجديدية ووعيه العميق بعيدا عن المعتاد،حيث سعى الرّوائي من خلال هذا النّموذج إلى إثبات مدى تطوّر الوعي العربي المعاصر وخروجه من بوتقة ظلّت لا تتجاوز ما كان،و إن كانت المواضيع المتطرّق إليها واقعية وأثبت التّاريخ حدوثها بالفعل،إلّا أنّه أضفى عليها عنصر الخيال وهو يبدي رأيه حولها،ويطرح مسارا سرديّا خاصّا يعيد من خلاله قراءة وقائع تاريخية محلّية وعالمية هامّة،من زوايا ووجهات نظر أخرى،تحيي تلك القضايا من جديد،ليتحمّل كلّ متسبّب مسؤوليته ويأخذ كلّ ذي حق حقّه.

إنّ الرّوائي من خلال هذا النّموذج،يصوّر اللّاإنسانية الّتي عومل بها الإنسان في بعض مناطق العالم،والّتي هدّدت كيانه ووجوده،وأضعفت من حقّه في العيش والوجود الآمن.ففي كثير من الدّول برز قاسم مشترك بينها هو:(التّهاون في التّعامل مع حياة المواطن)،وإن تعدّدت المظاهر واختلفت الأسباب والأماكن،إذ بدا المواطن هو المغلوب على أمره والضحيّة في كلّ مرّة يختبر فيها و إن كان عدد الضّحايا بالمئات.رغم ذلك،يحرص سباطة بين الفينة والأخرى على غرس أمل مشرق في الحياة،جسّدته تلك الأنفس الخيّرة الّتي مازالت تبتغي الحسنى،ونصرة المستضعفين والمهزومين،ففي محطّات البلدان الثّلاثة،كانت هناك ردود شعبية مضادّة،لعلّ المتلقّي يستبشر خيرا بها،فبها تحاشى الرّوائي رسم تلك الحياة السّوداوية،الّتي تنتظر الإنسان وهو يسعى إلى

العيش الكريم والآمن،وأصرّ على أنّ أحداث الماضي المأساوية الّتي مازالت تتبعه بمخلّفاتها وآثارها،لن تشوّه جمال الحياة إلى مالا نهاية،ففي المغرب ظهرت مظاهر الخير الكثيرة،على غرار الاهتمام الكبير لرشيد بناصر بكريستين أثناء إقامتها في بلده المغرب،ما جعلها تعبّر عن امتنانها له بقولها:«وهل يهتم كلّ خدم غرف الفنادق هنا بالروايين والأدباء مثلك؟»[1]وفي روسيا أيضا نقف على وقوف الطّبيب سيرجي إلى جانب زهير وإخراجه من السّجن وإعادته إلى بلده رغم العراقيل،ما جعله يخاطبه قائلا:«لماذا خاطرت بحياتك ومستقبلك من أجلي؟قد ينكشف أمرك في أية لحظة !»[2]أمّا في أمريكا،فتتبّع ابنة متّهم(كريستين)في قضية رئيسية لماضي أبيها،وهجرتها إلى البلد الّذي حدثت فيه الواقعة للتّحرّي والكشف هو اعتراف بالذّنب في حد ذاته.

إنّ ما يمكن قوله هو أنّ سباطة من خلال منجزه الرّوائي يضع سياسة بعض البلدان في صفّ غير صفّ شعوبهم،شعوب تبحث عن إنسانيتها عند مسؤولين يصنّفون مفهوم الإنسانية حسب ميزاجهم،ليبقى التّاريخ هو المسرح العادل للمحاكمة،ليس من السّهل تجاوزه أو الحّد من بوحه برأيه بكلّ حرّية.

هذه النّظرة من شأنها دفع القارئ المهتم من الوهلة الأولى للتأمّل فيها والإلمام بمختلف تفاصيلها الّتي حملتها الشّخصيات وحاولت التّسويق لها،في مزج متآلف بينها على الرّغم من الاختلاف الملاحظ بينها في فارق الزّمن من الماضي إلى الحاضر،زيادة على حقيقة الأحداث وواقعيتها،ما يجعلها أكثر قربا وأشدّ فاعلية،إذ حمل سباطة على عاتقه رسالة هامّة،تعاطف فيها مع أبناء بلده ولام من خلالها في الوقت نفسه سياسة بلده من خلال حدثين بارزين،أظهرا هشاشة الموقف الرّسمي وتخلّيه عن مسؤوليته اتّجاه رعاياه،سواء داخل البلاد أو خارجها.لقد ظهر الرّوائي في هذه العملية السّردية يعيش الوقائع ويسايرها،ومن ثمّة أكثر صرامة في رصدها وتتبّعها بكلّ جزئياتها،خاصّة وأنّ الرّوائي هو الآخر أصبح شخصية ورقية،تلتقي بباقي الشّخصيات وتحادثها وتلامسها وتتعايش معها.

---

[1]–عبد المجيد سباطة،الملف42،ص128

[2]–المصدر نفسه،ص341

فأوّل القضايا الّتي عالجها الرّوائي تلك الّتي أطلق عليها:(قضية الزيوت المغشوشة في المغرب)مطلع استقلاله،والّتي راح ضحيّتها الآلاف من المغاربة العزّل بين قتيل ومصاب، فالرّوائي من خلال فضائه النصّي راح ينبش في الماضي والتّاريخ الّذي مرّ حتما على مقصلة التّسجيل،فتتبّع هذه القضيّة الّتي مرّ عليها ما يزيد عن الستّين (60)سنة،وحاول إماطة اللّثام على حيثيّاتها،وإثارتها من جديد،بعرض آخر مغاير لا يشبه ذاك الّذي عرضه التّاريخ بأقلام المؤرّخين،فيحدّد بذلك القارئ المسؤوليات ويحكم على الأحداث بكلّ حرّية وشفافية.وقد كانت انطلاقة أحداث هذا الموضوع من أمريكا،لما يحمله هذا البلد حسبه من مسؤولية تاريخية لا يمحيها التّقادم،جعلته فاعلا فيها،حيث تعود قضيّة الزّيوت المغشوشة إلى سنة 1959 بعد سنوات من استقلال هذا البلد إذ تسبّبت زيوت طائرات حربية أمريكية موضوعة في أحد المستودعات في كارثة صحيّة بعديد المدن المغربية،بعدما وقعت في أيدي محلّيّة ظالمة،لا تخشى الشّريعة ولا القانون،فقد عملت على مزجها مع زيت المائدة،وتسويقها للمواطنين العزّل بلا ضمير مهني ولا إنساني،مسبّبة ضحايا يعدّون بالآلاف،فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر خلاصا لعاهات مستديمة،أقلّ ما يقال عنها أنّها أعاقت حياة طبيعية لمواطنين ولدوا ليعيشوا كغيرهم من البشر.

في حين جاءت حادثة اقتحام المسرح الرّوسي عام 2002 من طرف مجموعة من الشّيشانيّين حكاية ثانية،تناولها الرّوائي،ليس لإبراز عدد الضّحايا أو كيفية وقوع الحادثة فقط،و إنّما لإبراز كيفية تعامل السلطات الرّوسية مع حياة مواطنين معرّضين للخطر أيضا،فسباطة بذلك يسعى لتسويق صورة معيّنة عن السّلطات الرّوسية أنذاك في تعاملها مع هذه الحادثة،خاصّة أنّها من الدّول الّتي ظلّت تصوغ القوانين وتعلي الشعارات الّتي من شأنها أن تحمي حقوق الإنسان من كلّ سوء،وتحرص على توفير جوّ مريح وهادئ له في محيط آمن،إنّه بطرحه هذا يبدو رافضا لطريقة التّعامل مع هذه الواقعة،من منطلق الخسائر الّتي ترتّبت عنها،ليبقى بطبيعة الحال للطرف المتدخّل أسبابه ودوافعه في اختيار مثل هكذا تدخّل دون غيره،خاصة أنّ القضيّة وصلت إلى أعلى السلطة حينها نظرا لطابعها المهم.كما نجد الرّوائي في السّياق ذاته يضيف عنصر الخيال

للواقعة،ليظهر بالمناسبة لامبالاة بعض الدّول بجاليتها،حيث قدّم مثالا على ذلك بالمواطن المغربي (زهير بلقاسم)،الّذي هرب من ماض تعيس يطارده بعد أن اعتدى على(الغالية) خادمة المنزل الشاطئي بسيدي العابد،وهو الّذي أرسلته أمّه هناك بحثا عن جوّ مناسب للتّحصيل الدّراسي الجيّد:«أيّ شيطان رسم لأمي خطّة إرسالي إلى منزلنا الشاطئي في سيدي العابد،بذريعة استفادتي من أفضل الأجواء الممكنة للدراسة والتركيز»[1] ليقع في مخالب واقع ومستقبل أشدّ تعاسة،عندما نفت السّفارة المغربيّة وجود اسم مغربي ضمن الوافدين إلى هذا المسرح في تصرّف أقل ما يقال عنه أنّه عشوائي وغير مسؤول،إذ قام الأمن الرّوسي بعد ذلك و دون سابق إنذار بعدّه أحد أكبر المطلوبين الرّوس الفارّين من العدالة، و الّذي نشر الذّعر في مكان ذائع الصّيت هناك(حديقة بيتسا بارك)،بعد أن حوّلها إلى ساحة قتل، بقضائه على 61 ضحيّة كاملة مختلفة الأوضاع الاجتماعية،كلّ ذلك إنّما هو تغطية على فشل هذا الجهاز في القبض على الفاعل الفعلي،وتعمية للرّأي العام،الّذي ظلّ يضغط بكلّ الأطر المتاحة من أجل تقديم الجاني أمام السّلطات القضائية،ومن ثمّة نهاية كابوس طالما سبّب وجع رأس لكلّ المرتادين على المكان أو المرتبطين به،لسبب أو لآخر،حتّى أولئك الأجانب المقيمين على أراضيها.لقد كان كلّ ذلك من خلال التّهاون المفضوح في مسألة أحد المهاجرين المغاربة في روسيا،فعلى الرّغم من إقامته القانونية والشّرعية هناك،إلّا أنّ السّفارة المغربية في روسيا تجاهلت القصّة،وأكّدت على غياب رعاياها كلّيّا عن هذه الواقعة في البداية،لتتراجع بعد إصرار حثيث من أهله بأنّه هلك بعد مهاجمته من عصابة روسية في أحد المدن هناك.

و إذا كانت قضيّة الزّيوت المغشوشة في المغرب واقعة تاريخية يؤرّخ لها حوالي منتصف القرن 20م تقريبا،فإنّ سباطة بهذا العالم الرّوائي،يبني فضاء روائيّا بحيّز زماني حدّد منطلقه ببداية القرن 21م ،وببعض الشّخصيات يقول بأنّها عايشت تلك الأيّام الصّعاب،ومازالت تذكرها،ليريد بذلك الوقوف لا لإعادة سرد وقائع الحادثة كما يفعل التّاريخ،بل لإظهار الصّدى القوي لهذه الواقعة ومدى اتّساع آثارها واستمراريتها على الرّغم من

[1]–عبد المجيد سباطة،الملف42،ص 25

مرور ما يفوق النّصف قرن،هذا الواقع يدفع أيضا إلى تساؤل آخر:ما مصير الضّحايا الأحياء من تلك الواقعة اليوم؟فالإجابة على هذا التّساؤل تقود إلى تتبّع حياتهم الحالية بين أقرانهم من الأقارب والجيران وكافّة أطياف المجتمع،فجريدة الأسبوع الصّحفي المغربية عادت بالتّفصيل في أحد أعدادها سنة 2023 إلى هؤلاء،وممّا جاء على رأس تقرير أحد صحفيّيها قوله:«لازالت قضية ضحايا "الزيوت المسمومة " تنتظر إنصاف الضحايا الذين ينتظرون جبر الضرر،منذ أزيد من 60 سنة،على غرار هيئة "الإنصاف والمصالحة" ،بعدما تعرضوا لعاهات مستديمة وأضرار صحية خطيرة...»[1]فهذا إن دلّ على شيء،إنّما يدلّ على إهمال السّلطات لقضيّتهم طوال هذه المدّة المعتبرة،وبدرجة أقل على تخلّي أمريكا عن مسؤوليتها في هذا الموضوع،ربّما من منظور زوال القضيّة سيزول بزوال الضّحايا.

إنّ سباطة بذلك يعاتب سلطات بلاده،ويدعوهم إلى الاهتمام بالمتضرّرين الأحياء المعروفين والمختفين على حدّ سواء،ومنحهم رعاية أكثر واهتماما أكبر،لعلّ ذلك يساعدهم على الإندماج في المجتمع وعيش حياتهم دون عراقيل وصعوبات،وذلك لا يتحقّق لهم إلّا بالرّعاية الصحيّة اللّازمة،الّتي تخفّف عنهم ثقل السّنين والأيّام المتبقية.أمّا بالنّسبة لقضية اقتحام المسرح الرّوسي فهو بذلك يظهر أيضا أنّ حال المواطن المغربي خارج بلده،ليس على أحسن ما يرام،فإذا كانت الوقائع مختلفة والضّحايا مغايرين،فإنّ حجم الألم يبقى واحد و موحّد إلى حدّ كبير بين الكثير.

كما شكّلت رواية الجحش السوري هي الأخرى استجابة جليّة لتوجّهات الرّواية العربيّة المفارقة،بطرحها لفكر نوعي مواكب لمبدأ الإنفتاح المضموني،والإقبال على استشرافات المستقبل الّتي يصبو إليها مواطن العصر الراهن ويتحرّاها،كلّ ذلك إنّما تأتّى لها من طروحات متجدّدة،تجلّت أكثر بداية من مطلع القرن الحادي والعشرين .

[1]-خالد الغازي،معطوبو الزيوت المسمومة ..ضحايا جريمة عمرها 60 سنة ،4-10-2023 ، 22 نوفمبر 2024، https://www.alousboue.ma/95533/

لقد عالجت أسماء معيكل من خلال هذا المنجز الروائي عيّنة من الأزمات الدّاخلية الّتي مسّت بعض العواصم العربيّة،إذ كانت سوريا محطّة ونموذجا باعتبارها عرفت واحدة من هذه الأزمات،وإن كانت مختلفة عن باقي الدول الأخرى في تفاصيلها.فقد شكّل هذا الجهد جرأة أدبيّة تماشت من خلالها مع واقع متلقيها وما يعيشونه من جهة،والخوض في أحد الموضوعات الّتي كانت إلى وقت قصير من الطّابوهات الّتي ليس من السّهل الخوض فيها وتتبّع حيثيّاتها(السّلطة والعائلة الحاكمة).فالرّواية بهذا الخطاب تجاوزت المواضيع المستهلكة الّتي تجاوزها الزّمان والمكان،ولم تعد ذا بال بالنّسبة للمتلقّي،وراحت تعالج قضيّة معاصرة تشكّل إحدى رغبات المتلقّي الحالي،كونها تستجيب لواقعه المعاش وتتماشى مع عقليته الرّاهنة،بما يوفّر له إمكانات أكثر للغوص فيها ومعايشتها،ثمّ إبداء الرّأي حول المواقف المضمّنة فيها.

فالرّواية بمنجزها هذا راحت تعرّف بالسّلطة الحاكمة في سوريا وأتباعها من جهة،والثّائرين ضدّهم من أبناء سوريا والأجانب الدّاعمين لهم من جهة أخرى،إذ لجأ كلّ طرف منهما حسب الرّوائية إلى أخطر الطّرق والوسائل في سبيل بسط السّيطرة على الحكم،وإن كان ذلك على حساب آلاف الأبرياء من البشر الّذين كانوا آخر الاهتمامات،ف«لم يخطر في بال أحد أن تنقسم البلاد على هذا النحو المفاجئ،وبدا الوجه الأليف الذي كان يوحي بالتآخي والانسجام بين أبناء تلّ الورد قناعا زائفا،سرعان ما سقط ليكشف عن وجه قبيح غير معهود»[1]لقد ظهر المواطن حسب الرّوائية يعيش حياة بسيطة قبل الحرب ليصبح أكثر سوء أثناءها.ولمّا كان الدّم السّوري هيّنا عند بعض السّوريين أنفسهم أنذاك،حشرت أطراف خارجية أنفها في تلك الأزمة،لتقديم الحلول ونشر السّلام بين الجميع حسبها،في حين واقع الحال كشف عن تأجيج الصّراع أكثر بتقوية طرف على حساب آخر،فأصبحت هناك عيون تراقب ولا تنام،من أجل إحلال هيمنتها و بسط نفوذها بأذرع داخلية محلّية،وقد أشارت أسماء معيكل إلى تلك الأطراف بصريح العبارة في أماكن متفرقة من الرّواية،كما في قولها:«السبع وحلفاءه من آل روسان،أو

[1]–أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 33

الضبع وحلفاءه من آل عثمان»[1] وكيف أنّها شكّلت بتحالفاتها طرفين بارزين في الصّراع الدّائر في سوريا،هما آل قداح ويضمّ السّلطة الحاكمة ومناصريها وداعميها،وآل جراح ويضمّ المعارضين للسّلطة ومساندیهم أيضا.

إنّ المتأمّل في هذا الخطاب الرّوائي يقف على معالجته لإحدى القضايا العربيّة المعاصرة (انتفاضة الشعب السّوري)،الّتي أصبحت حديث العالم كلّه،نظرا للانتشار المتسارع لها،إذ عادت الرّوائية فيها بكلّ جرأة وشجاعة إلى واقع الحال الّذي كان يعيشه السّوريون في هذه الفترة الأخيرة مع النّظام الحاكم و الثّائرين في وجهه أيضا،إذ كشفت تركيبة المجتمع السوري أنّ الأزمة أعمق من أن تكون أزمة عيش كريم فقط،في ظلّ تعدّد التوجّهات الفكرية والطوائف العقائدية الّتي تحمل مبادئ وتوجّهات عقائدية مذهبية متباينة،وجدت في الصراع القائم فرصة لتأجيج مناصريها للدّفاع عن معتقداتهم،لا بالفكر،بل بقوّة السّلاح،فأصبح المواطن السّوري حينها مرغما على الإنضمام وإبانة الولاء لهذا أو ذاك،وإلّا أصبح لقمة مستهدفة من الجميع،فظهر بذلك الكثير جلّادا،لا مكانة لرجاحة العقل ورحمة القلب عند كثير منهم،ومن ثمّة تفشّت رائحة الموت وانتشرت حمية الإنتقام،وعادت سوريا إلى أيّام كتلك الّتي سبقت بزوغ شمس الإسلام ،يقول أوديب وهو الّذي صال وجال في أماكن متفرّقة من سوريا وعايش ساكنيها على اختلاف عاداتهم وتقاليدهم ونمط تفكيرهم:«سئمت من رؤية القتل والتدمير في كل مكان»[2]

لقد ظلّت الرّواية العربيّة منذ اكتمال أركانها ونضج هيكلها،محافظة على تقاليد المجتمع العربي الّتي تشكّل قاعدتها ومنطلقها ومنتهاها،إذ كان الرّوائي سابقا يكتفي بالحديث عن علاقات حبّ وغرام بين طرفين،وربّما إشارة إلى لقاءات بينهما في أكثر الأحيان دون حيثيات أكثر،وبذلك يتحاشى الخوض في كلّ ما يتجاوز ذلك ويتنافى معه،غير أنّ موضوع (الجنس ولغة الجسد) ظهر حاضرا بقوّة في هذه الرّواية إلى أبعد الحدود على غير العادة،إذ أبانت أسماء معيكل على تصرّفات جنسية حدثت بين شخصياتها بكثير من الوصف والتّفصيل

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري ،ص 213

[2]– المصدر نفسه،ص نفسها

والجرأة،ليكون المتلقّي بذلك أقرب إلى كلّ الأحداث، مهما كان نوعها وحجمها،فشكّلت الرّواية بذلك انفتاحا واسعا على كلّ ما يقع في محيط شخصياتها في حركة أقلّ ما يقال عنها،أنّها تجدّد في الأفكار وحركيّة في المضامين وحرّية في معالجة كلّ ما يضمّه هذا الوجود دون شروط مسبقة ولا معايير جاهزة.

و لم تكتف الرّوائية أثناء خوضها في موضوع الجنس بما تعلمه المخيلة البشرية عادة عن علاقات جنسية بين الرّجل والمرأة،بل برزت مساحة التحرّر أكثر شساعة،لمّا راحت تتناول ما حدث من علاقات جنسية بين الحيوان والإنسان في صورة العلاقات الجنسية الّتي أقامها مقاتلوا آل قداح مع الحمير الّتي قبضوا عليها،ليتّخذوا منها معينا لهم في إغاراتهم وهجوماتهم،وكيف أنّ الأتان (أنتيجونا)ظلّت متأرجحة في توقّعاتها حول ابنها بين الآدمي والحيواني:«تضرّعت إلى الله أن يعيدني إلى أصلي إن كان وليدي آدميّا،وأن يكمل مسخي أتانا،إن كان وليدي حيوانا»[1] إضافة إلى مواقف جنسية أخرى شكّلت إبحارا عميقا في إغراءات الجسد،على غرار مقارنة فرج المرأة بفرج الأتان الّتي قام بها قائد من آل قداح،كما جاء ذلك على لسان أوديب عندما:«أمر بإحضار إمرأة أخرى،وتعريتها،ثم وقع نظره على أتان بيضاء بين الحمير،فأمر بإحضارها، وشرع يقارن بين فرج المرأة،وفرج الأتان»[2]وكذلك بتر ذكر أحد شخصيات الرّواية(الحطاب بو سليمان)من طرف ذباح الوحش قائد الثّائرين ضدّ السّلطة الحاكمة،بعد اعتقاله من طرف رجاله،انتقاما لنسائهم اللّواتي يغتصبن حسبه من طرف خصومه،إذ«أخرج ذبّاح الوحش سكينا حادة،ثم أمسك بخصيتي الحطّاب،وبترهما بضربة واحدة،فعلا صوت الحطّاب كذئب جريح يعوي ...ثم هوى بضربة ثانية على قضيب الرجل فقطعه»[3] وفي مثال آخر نجد أيضا بتر أوديب لذكره بعد اكتشاف سوءته الّتي فعلها دون علمه،عندما ارتكب زنا المحارم مع أخته أنتيجونا،وأنجبا ولدين آدم وحواء،إذ ظلّت الواقعة كابوسا يلاحقه أينما حلّ وارتحل،وهو ما دفعه إلى ذلك في الأخير،لعلّه يكفّر عن خطيئة الّتي وقع

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 353
[2]– المصدر نفسه،ص 55
[3]– المصدر نفسه،ص 100

فيها فيهدأ باله،وقد كان ذلك في لحظة سيطرت عليه التّعاسة وتملّكه النّدم،فلم يجد حسبه حلّا«سوى أنّني أمسك بموسى حلاقة حادة،وأبتر عضوي الذي جرّ عليّ كلّ تلك المصائب»[1]

فكلّ تلك المظاهر الجنسية،وإن كانت بحثا جديدا في سياق الكشف عن حياة الإنسان وما يتخلّل ذلك من العلاقات الّتي يربطها مع محيطه في خضمّ إثبات وجوده وتحقيق رغباته،فإنّها في الوقت ذاته تكشف عمّا وصل إليه البعض من سلوكات بعيدة كلّ البعد عن قيم الثّقافة العربيّة،في إشارة واضحة إلى وجود خلل في مجتمعاتهم وجب تداركه لتكون صالحة ومتينة لا تحيد عن مبادئ الكيان السوي،مهما تطوّرت درجات الوعي لديهم،ومهما كانت الأهداف،فكيف يستباح القتل والتّنكيل وكلّ الممارسات المشينة بين أبناء الوطن الواحد ! فكرسيّ المسؤولية مقصد مشروع،لكن لمن هو أهل له،وبلغة الحوار وحكمة العقل.

لقد أصبح التّغيير رغبة السّوريين وهدفهم المقصود،وهو حقّ مشروع،لكن هذه الإرادة صاحبتها فوضى،دفع المواطنون ثمنها باهظا،فلا أتباع الحاكم رأفوا بهم،ولا الثّائر عطف على حالهم،وهو الّذي كشف عن ملامح لمشروع فاشل منذ البداية الّتي بدأ فيها الأخ«يقتل أخاه بدم بارد،ثم يأكل طعامه،ويشرب شرابه،ويبتهج بنهب ماله»[2]فأسماء معيكل بذلك تكشف فساد الكثير في مجتمع روايتها إلّا القليل،إذ لم يعد بينهم رجل عاقل وصالح،يرشد للمصلحة العامّة،فالكلّ يتبع ذاتيته جاعلا منها أولوية الأولويات،وبذلك فالتّغيير الحقيقي له وجهان لا ثالث لهما،إمّا تغيير الذّهنيات وأنماط التّفكير جذريّا عمّا هو سائد،وإمّا إزاحة الكلّ والتّأسيس لمجتمع جديد لا حضور فاعل فيه لجيل حاضر بأكمله وهو الوعي الممكن،الّذي راحت تؤسّس له في المحطّات الأخيرة من الرّواية،كما جاء ذلك في أحداثها.

فبعد أن كشفت الرّوائية بنية المجتمع السّوري إبّان الانتقاضة،وما قام به طرفا الصّراع في حقّ المواطنين المتعاطفين مع أيّ طرف منهما،راحت في الأخير تتحدّث عن آفاق وعي منشود ممكن الوقوع،في ظلّ ارتباطه

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 364، 365

[2]– المصدر نفسه،ص 53

بفاعل صعب و مستعصي على البشر،تفشل كلّ طائراتهم وقنابلهم ومدرّعاتهم في مجابهته وردعه:«يقولون إنّه فيروس فتّاك،ظهر في الصين،ثم راح ينتشر في كلّ بقاع الأرض،وهو وباء خطير يحصد الأرواح،ولا علاج له»[1] فهذا الأخير كان سببا في تجلّي ذلك بعيدا عن كلّ الصّراعات الّتي أدّت إلى إراقة دماء الإخوة والأقارب وأبناء الوطن الواحد،فمادام كان الرّجال أعداء لبعضهم البعض،وسلوكات الشرّ عادة في تصرّفاتهم،فقد أصبحوا هم الشرّ ذاته الّذي وجب أن يختفي.ومن ثمّة ربطت الرّوائية بين هذا وذاك و سوّقت بذلك لضرورة التّأسيس لمجتمع جديد خال تماما من الرّجال،تكون الكلمة فيه للمرأة وحدها،فهي الّتي تقرّر وتدبّر وتسيّر،وهو ما كان لها بعد فناء كلّ الرّجال في المجتمع السوري بفعل هذا الفيروس، فتتسلّم المرأة الوصاية على هذا المجتمع،بقيادة أنتيجونا،إذ وضعت مبادئ عامّة لهذا المجتمع،ليسير عليها ويحقّق التطوّر والإزدهار الّذي يصبو إليه منذ أمد بعيد،ففي ولاية النّسوة مثلا:«تحوّلت منشآت كثيرة إلى آثار،وأغلقت مصانع ومعامل ومؤسسات،لم تعد للنساء حاجة بها...وأبقت النساء على فتح المشافي والمدارس،ومعامل الحبوب والغزل والنسيج»[2] فقد روّجت الرّوائية لأهميتها وصوابها(القرارات)،في التّأسيس للمجتمع الجديد الصّالح،إذ المتأمّل فيها يقف على بساطتها في الوهلة الأولى،لكنّها ذات أثر بالغ على جيل جديد ومن يأتي بعده،يؤسّس له من القاعدة،وكلّ ذلك ممكن،لكن عمى البصيرة أهلك من قبلهم من صنّاع القرار.بعد التّعريف بهيكلة المجتمع الجديد وانطلاقته المتسارعة.تعود الرّوائية بعدها لتقف على مستقبل هذا المجتمع،فبعد سنوات من الحكم النّساني،بزغت النّتائج الباهرة الّتي حقّقها المجتمع السّوري للعلن،في ظلّ الغياب التامّ للرّجال في مشروعهن،إذ«صارت تلّ الورد جنّة الله على الأرض.ملأ عبير الأزهار الآفاق،وعاد إلى النهر،الذي لوّثته الجثث زمن الحرب،ماؤه الرقراق،فنمت على ضفافه الأشجار،وغنّت فوق غصونها الأطيار،كان الأطفال يسرحون ويمرحون،ويلعبون مع العصافير والأرانب والكلاب والقطط»[3]

[1]- أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 318، 319

[2]- المصدر نفسه،ص 334، 335

[3]- المصدر نفسه،ص 344

فأسماء معيكل بذلك ترى أنّ المجتمع العربي بإمكانه أن يحقّق رقيّه وازدهاره المنشود،بعيدا عن كلّ لغات العنف،لو منحت الفرصة للمرأة في إدارة شؤونه،إذ أنّ هذه الأخيرة لها إمكانات وقدرات هائلة على التّفكير والفعل،تضاهي بها الرّجال وقد تتجاوزهم أحيانا،فالتعصّب للذّكورة يغيّب الكثير من الإنجازات المهمّة ويفوّت عددا من الرّغبات الجميلة،الّتي لا تجدها إلّا في فكر أنثوي أحيانا،إنّها بذلك تؤسّس من خلال هذا المنجز لصراع خفيّ قطباه الذّكر والأنثى،لقد راحت ترسم صورة لكلّ طرف منهما،فمالت الكفّة فيها لجنس الأنثى الّذي ظهر بصورة حسنة ولائقة،يجذب ميل القارئ ويجعله في صفّه ومدافعا عنه،بفعل نشاطه وصدقه وغيرته على وطنه وأبناء جلدته.

بالإضافة إلى ما ذكرناه من تجلّيات التّجديد على هذا المستوى في هذه الرّواية،فقد لجأت صاحبة الرّواية أيضا إلى المزاوجة بين الحقيقي والغرائبي،فأسّست بذلك خطابا تخييليا جديدا خالف أفق توقّع القارئ وشدّ انتباهه،بعد أن أجبره في كثير من محطاته على إطلاق العنان لخياله،حتّى يعيش الأحداث الّتي بدت له بعيدة عن الفضاء الواقعي،الّذي يعايشه ويتحرّك فيه،وقد تجلّى ذلك في المسخ الّذي تعرّضت له بعض الشّخصيات،على غرار أوديب الّذي تحوّل إلى جحش مثلا، بعد أن أخطأ في استعمال محلوله الكيميائي،الّذي حضّره في مخبره ليختفي عن الأنظار فقط،لا أن يمسخ ويتحوّل إلى حيوان عند بلعه:«لم تفعل المادة فعلتها فتخفيني عن الأنظار،بل أحالتني إلى جحش يا سادة !»[1]وأخته أنتيجونا الّتي تحوّلت إلى أتان لذات الخطأ هي أيضا:«لم أعد أنتيجونا،وصرت أتانا»[2] ثمّ عيشهما مع البشر وتأقلمهما معهم،ولعلّ ما أكسب هذا الخطاب الرّوائي تميّزا ومفارقة هو ذلك التّعايش الّذي استطاعت أن تخلقه الرّوائية بين العناصر الغرائبية والأخرى الواقعية،ممّا جنّب الرّواية تشظّي بنيتها المتداخلة،فشخصيتا أوديب وأنتيجونا وعلى الرّغم من تحوّلهما بعد المسخ،إلّا أنّ ما تغيّر فيهما الشّكل فقط،إذ حافظا على الجوهر وهو طبيعتهما الإنسانية،وهو ما أتاح لهما

[1]– أسماء معيكل،الجحش السوري،ص 40

[2]– المصدر نفسه،ص 349

إمكانية ربط علاقات مع محيطهما في كلّ مكان أقاما فيه،فأوديب كسب مكانة ومنح قيمة في كلّ الدّيار الّتي سكن فيها،نظرا للحضور الّذي أبان عنه فيها،وقد لجأ مستضيفوه في كلّ مرّة إلى إطلاق أسماء تعكس ذلك الحضور المتميّز بينها،على غرار :يعفور ،سمسوم،وديع،عنبر.

إنّ المتمعّن في أحداث هذه الرّواية يتجاوب مع ذلك المسخ ويتفاعل معه،ويحسّ به أقرب للواقعية والحقيقة،في ظلّ لعب الممسوخ دور الشّخصية الرّئيسية المسيطرة على مفاصل الرّواية،ومطابقة أوصافها الدّاخلية لكيان الإنسان،فهي لا تفكّر فقط،بل تحسن التّفكير أيضا،وإذا كانت الرّواية المعاصرة الجديدة قد لجأت إلى ظهور الشّخصية الإنسانية ذاتها بأسماء وبنى متباينة في العمل ذاته،فإنّ أسماء معيكل لجأت ها هنا إلى شخصية حيوانية،لتتبيّن ما كان مندسّا في أعماق المجتمع السّوري،وتكشفه للقارئ بكلّ مصداقية،فتتيح له حينئذ إصدار الأحكام وإبراز الرّؤى على ما عرض عليه،فهذا الدّور ليس من السّهولة بمكان أن تقوم به شخصية عادية،خاصّة وسط تلك الأجواء المشحونة،فكلّ ذلك كان حجّة وأداة إقناع ليستجيب المتلقّي في الأخير لدعوة الرّوائية،ويميل مع اقتراحها كلّ الميل.

كما لم يهمل أيمن العتوم في روايته رؤوس الشياطين هذا الطّرح الّذي تبنّته روايتي الملف 42 و الجحش السوري،فشكّل بذلك حضورا لافتا في الإنتاج السّردي العربي المعاصر على أكثر من مستوى،فإذا ما انتقلنا لتتبّع مخيّلة هذا الرّوائي وهو يؤسّس لهذه الرّواية،لرصدنا مدى شساعتها وانفتاحها على الرّاهن والمستقبل من الرؤى،على غرار الرّؤية الجديدة الّتي أطلّ بها هذا الإنجاز ،والّذي ينمّ عن تجاوز نظرة صاحبه لبوتقة الكيانات السابقة،الّتي ملأت دوائر العلن،وغدت مكشوفة لدى المتلقّين،فتراجعت الرّغبة ومعها المتعة أيضا.فرواية رؤوس الشياطين لمّا راحت تبحر في الإنسان داخليّا وكيانه المتشعّب،فإنّها جانبت مواطن الحبّ والعشق للمرأة الّذي شغل الرّوايات العربيّة،أمّا لمّا انتقلت إلى زاوية أخرى فيه،فقد فتّشت في العلاقات المعقدة الّتي تهيكل كيانه وإنسانيته وهو يسعى لبسط وجوده،وكيف أنّها تخلق أناة ثانية مضادّة،إذا ما برزت صراعات داخل هذا العالم المتواري خلف جسده.

إنّ أيمن العتوم ومنذ البدايات الأولى للرّواية كشف عن شخصيته الرّئيسية وهي مهزوزة وضعيفة نفسيّا،غلبتها الهواجس والوساوس،فخرجت لها أناة أخرى من ذاتها،حوّلت حياتها إلى جحيم،وكسرت خواطر كلّ من أحبّها من حولها،فأصبحت هي ذاته وشخصه،تتحكّم في عقله وقلبه ولسانه:«لم ينم منذ عشر سنين،ليس على سبيل المجاز،بل على الحقيقة،كلما ألقى بجسده المنهك على الفراش،فتح الأرق عينيه،كأنّ بينه وبين الغمض حربا.اللّيل في الصّيف حار ...لعن الفقر، و الحاجة،و الحظّ، و الفندق،وصاحب الفندق، والنّوم»[1] وبذلك أصبح الجسد شاهدا على تصارع عالمين متضادّين،يدفع هو ضريبة الخسائر في كلّ الحالات،أيّا كان الخاسر منهما،ولم يخلق نديم على هذه الحالة،بل تجلّى أثر صراع الوالدين في شخصيته وأثّر عليها،إذ كان الأب فاسدا هواياته السّكر والشّعر والقهر،بينما كانت الأمّ صالحة عالمها الصّلاة والقرآن،حرص والده على جعله قالبا يشبهه منذ الصّغر،وفي المقابل حرصت الأمّ على تصحيح مساره،فحفظ القرآن ومتون الكتب في التّفسير والفلسفة والشّعر في عزّ شبابه:«ولم يلج الولد عامه الرابع عشر حتى كان يحفظ ديوان امرئ القيس والمعلّقات وديوان المتنبي والبحتري وأبي تمام ...وعددا آخر لا يحصى من الكتب والنّصوص»[2] ليتخرّج طبيبا في الأخير رفقة من كانت تلازمه في الجامعة(هيام):«وتخرّجا في كلّيّة الطّبّ»[3]ومع ذلك أصبح نديم خلقا كثيرا من أبيه،إن لم نقل كلّه:«كان يشبه أباه في كلّ شيء،ولم يكن يشبه أمّه في شيء»[4] فغلبه الشّيطان الّذي بداخله،خاصّة بعد وفاة أبيه ومن بعده أمّه،إذ انتقل صراع الشرّ والخير إلى داخله،وأصبح في مواجهة مع ذاته الثّانية،فقد الإحساس بإنسانيته،غدا كومة قشّ مترامية في الشّارع والطّرقات،تتقاذفها الرّياح أنّا شاءت،وتتلاعب بها الأوهام كيفما أرادت،سطّرت له أقدارا سوداء وأيّاما عجاف،وكأنّه خلق ليعيش شقيّا،بروح تعشق أباه،مثلها ومرجعها في كلّ شيء،حتّى صارت مفارقته صعبة،عايشه عندما كان حيّا،واستمرّ كذلك بعد مماته،بل

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 4، 5
[2]– المصدر نفسه ص 17
[3]–المصدر نفسه،ص 88
[4]– المصدر نفسه، ص 40

يكلّمه،يحاوره،ويناقشه،ويعتذر منه إذا أخطأ:«سمع صوت أبيه:«لا تتركني وحدي،خذني معك».فردّ:«وهل أنت هنا؟».وتحرّك القبر من جديد:«إنّني لا أستطيع أن أخرج وحدي،فساعدني».»[1] ثمّ راح السّارد يكشف عن محاورات هذا المجنون،في أكثر من مرّة للسّيطرة على جنونه،عندما يستمع مؤقّتا إلى أعماق قلبه،ويعود إلى الله الّذي ينزل عليه رحمته،لتكون بردا وسلاما على روحه،فاشتغل طبيبا جرّاحا ذات يوم في« مستشفى(البشير)عاما في قسم الجراحة،قدّمته شهاداته،وعلاماته الّتي لم يحصل عليها أحد في كلّيّته منذ تأسّست»[2]وذاع صيته وانتشر خبر إتقانه ومهارته فانتقل إلى«مستشفى المركز العربيّ للقلب»[3]حيث أصبح يجري أعقد عمليات القلب، فينجوا أصحابها من الموت،بعد أن أوشكوا على ذلك،غير أنّ أناه الثّانية حزّ في نفسها أمر تفوّقه فأثارت له غمامات الماضي،وأوقدت له عقل المجنون،فعاد إلى طبائعه القديمة،بل تجاوزها إلى أكثر منها،فأصبح الشّارع ملجأه،والهواجس رفقته،لا يجد حتّى رغيف خبز يسدّ به جوعه،ظلّ على حاله في عالم غير عالمه،عالم خيالي له مكوّناته من الإنس والشّجر وكلّ شيء،يعيش فيه عيشة أخرى،داوى قلوب المرضى ولم يجد من يداوي قلبه ثمّ يعود مرّة أخرى،فيرى بأنّ جهنّم في ومنزله،شياطينه تسكن هناك،أصواتها،حركاتها في كلّ زاوية فيه،فهمّ وحرقه كلّه بما فيه،إلّا من دفتر باهت وعظام نافقة هي ماضيه:«وصل إلى الصّخرة الّتي كان يضع فوقها الدّفتر الجلديّ،وألقاه هو الآخر في الكيس،وأحسّ أنّه بهذا الدّفتر الّذي ألقاه يعيد إلى عظام أبيه روحه،وإلى رميمها نضرتها.ووقف من بعيد يرى النّار و هي تأكل البيت والسّاحة»[4]ثم ينطلق نحو المدينة من جديد،هاربا من قريته اللّئيمة،لعلّ الرّوح هناك تتمدّن أيضا،فيصير حالها غير هذا الحال،غير أنّ آماله سقطت في الماء،فمحاولاته

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 119
[2]– المصدر نفسه، ص 89
[3]–المصدر نفسه،ص نفسها
[4]–المصدر نفسه، ص 120

بالعمل عند الفوّال وفي المخبزة:«كان يخبز في اليوم أكثر من ثلاثمئة رغيف»[1]أفسدتهما لعنة حلّت عليه،يحملها ولا يدري،أبت أن تفارقه،فأظهر إصراره عليها وهي الّتي تسيطر عليه،إنّها الماضي اللّعين.

إنّ أيمن العتوم في روايته هذه يبرز من جهة أخرى كيف يصبح الماضي أحيانا يهدّد كيان الذّات ووجودها،بخلق توتّرات مع معطيات الحاضر الّتي تسعى أن تكون بديلا له،ومن ثمّة واقعها،بعدما تزحف بكلّ ما تحويه من تجارب حياتية متعاقبة،وتثبت نفسها وعيا آنيا من جديد،فنديم لم يكن الولد البريء و الذّكي الّذي يملك مكتبة في عقله من مختلف العلوم،بما فيها القرآن الكريم وتفاسيره،بل كان أباه في سكره وعربدته وتفاصيل حياته،حتّى أمّه الّتي ولدته وظلّت ترافقه وتنصحه،لا يلقي لها بال على شاكلة والده الّذي ظلّ ينفر منها،وهو يعيش عالمه،ما هذا الحب للأب؟لقد أبى أن يفارقه حتّى بعد مماته،كان ينقله معه أينما حلّ،وهو كومة عظام كما نراها نحن لا هو،فهو يراه حاضره و عالمه كلّه.لقد كان فقدان الأب سببا أساسيا في أن يسيطر وسواس قهري على ابن كان شديد التعلّق به،إذ كان أبا وصاحبا ورفيقا،فغدا الابن بذلك مريضا يمارس سلوكات قهرية،تفرضها عليه أفكار ومخاوف وصورة ماثلة أمامه يراها واقعا:«فتح الكيس،وتناول مبروكة بهدوء من داخله،ووضعها برفق في الوعاء،ثمّ جرّ الكيس إلى المغسلة،وأخرج العظام عظمة عظمة،وراح ينظّفها بدقّة وبصبر بالمحاليل الكيميائيّة»[2]إذ ظلّ يحتفظ بعظام أبيه في كيس ويهتمّ بها،كأنّه على قيد الحياة،بل ويسعى دوما لإرضائه ويتجنّب مخالفته،لعلّه يتخلّص بذلك من ضغوطاته الشّديدة وهلوساته المحطّمة.غير أنّها ظلّت تلاحق صاحبها أينما حلّ،وتدخله في حلقة مفرغة لا يستطيع مغادرتها،بعدما بثّت فيها شياطينها كآبة قاتلة،فيصطدم بواقع سوداوي،يضيق فيه أفق الرّغبات،وتتوسّع بالمقابل مساحة القلق والشكّ،وعدم الثّقة في النّفس،فيبيح لنفسه دون وعي أفعالا منحرفة،يرى بأنّها تجلب له المتعة وتحقّق له الرّاحة،وإن كان كلّ ذلك في حقيقة الأمر راحة محدودة،سرعان ما تتلاشى لتتجاوزها النّفس إلى رغبات ملحّة أخرى،لا تختلف عن

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين، ص 140

[2]– المصدر نفسه، ص 128

سابقتها،فنديم فقد السّيطرة على نفسه في صحوته وسكره،فأذى الآخرين بل حتّى نفسه،إذ قام بقتل مرضاه بكل تلذّذ،بعد حقنهم بمادّة سامّة،تقتلهم ببطء:«كان يعطيهم مصلا سامّا،يميتهم ببطء،بعضهم مات بعد شهر،وبعضهم عاش سنة أو اثنتين،ولكنّه مات في النّهاية»[1]وكأنّ الأمر عاد بالنّسبة له،إذ هو عنده أيّ شيء باستثناء أنّه قتل.

وحجز نفسه في البيت في ظروف أقلّ ما يقال عنها أنّها مأساوية،لا ماء ولا أكل ولا كهرباء ولا حتّى ضوء الشمس،بعد أن تفاقمت وساوسه وزادت توتّراته،وهو الّذي طرد من العمل،ثمّ فقد أمّه الّتي كانت سنده ودعمه الوفي،رغم تهجّماته عليها،وعدم الاستماع لها:«أسدل ستائر البيت،وأراد للشمس أن تغيب إلى الأبد،وقطع أسلاك الكهرباء عن البيت،ولزم غرفته شهرا كاملا لا يخرج منها»[2]

كما حرق بيته الّذي يأويه بعد أن أحسّ أنّ راحته في انفصاله عن هذا المكان،رغم أنّ كلّ شيء فيه كان يناديه،وأنّه يشكّل معلما مهمّا لذاكرته،ففيه ولد وكبر،وفيه أشياء أبيه وأمه،جزء منه مكتبة شاملة،تفوح بروائح العلم المتناثرة في مجالات شتى:«دخل البيت،وهرع إلى الجالونات فأخرجها،كانت أربعة جالونات،وراح يسكب الكاز على الموجودات كلّها،وعلى الأرض،ثم أشعل عود ثقاب أمام العتبة من الدخل...ثم أشعل عودا آخر،و رماه»[3].

لقد أصبح الشّارع مأواه في النّهاية،وخجل جسده من أفعال هذه النّفس فيه،فظلّ يعبّر عن ضرره بتأوّهات عالية الأصوات،لكنّها في الفراغ.فقد قام بتصرّفات غير لائقة في هذا الشّارع ووسط النّاس،ففي إحدى اللّيالي وبعد سكره،انتقل إلى عالمه الآخر،المختلف عنده في ساكنيه وفضائه وكلّ محتوياته،وراح يعيش فيه وهو يظهر له غريبا و مدهشا رغم أنّه غير ذلك:«كانت ليلته الأخيرة قبل أن يجده المارّة في الشارع بين الموت والحياة،وفمه

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 91
[2]– المصدر نفسه، ص 100
[3]–المصدر نفسه، ص 118

يسيل بالزّبد من زاويته،تجمّعوا حوله،كان يرقد على رصيف يبعد عن مطعم (هاشم) قليلا ...كان يرى أشباحا تتراكم من حوله، وأصواتا لا يميز ما تقول»[1]

و بدأت تتراءى له تصوّرات جنسية ماثلة أمامه،يتلذّذ بها مثلما كان ذلك مع هيام،الّتي كان يجالسها ويحاورها ويري بأنّها غارقة في حبّه،وكيف أنّها وافقت على مرافقته في إحدى الأيام إلى بيته بالقرية،حيث دخلا إلى مكتبة البيت،ومكثا هناك قليلا قبل أن تستثير عواطفه وتطلق العنان لشهواته،إذ بدا حينها كلّ شيء فيها جميلا ويستهلّ القطف:«وافقت أن تذهب معه إلى القرية ...تركها تتمدّد على الأريكة الّتي كانا يجلسان عليها معا،وراح يتلو عليها ما يحفظ من أشعار أبي نواس،وهو ينظر في عينيها اللّوزيتين،ووجهها القمحيّ،ونزل بنظره إلى صدرها المكتنز،وخيّل إليه أنّه يترجرج ترجرج الخمر في الكأس،فاستيقظت فيه الشهوة،وعوى الذّئب في خلاياه عواء شهوانيّا»[2] و أيضا مع ليندا الّتي ظلّت تظهر أمامه كظلّه،وهي تعرض عليه جسدها وكلّ ما تملك،لا لسبب إلا أنّها متيّمة به،بينما واجهها كلّ مرّة بنظرات مجنون ومخبول،لا مكان للعشق في قلبه،قبل أن تدفعه هواجسه في الأخير إلى الاستماع لهذا الهمس المتداعي من جسد يعج بالشهوة:«زمّ شفتيه،فحصها بنظراته من جديد،إنّها تضجّ بالشّهوة،كان لباسها يضيق على جسدها الممشوق،الّذي تتراتب فيه الحزون والسّهول بتناسق مذهل ليس فيه للصّدفة ولا الزّيادة موضع»[3]وبعد فترات متعاقبة وأيّام عصيبة،تدهورت فيها وضعية الشّخصية الرّئيسية،وارتبطت بسلوكات غريبة ومروّعة،تتزايد وتتطوّر يوما بعد يوم،جاءت الأيّام الّتي ظلّ المتلقّي متشوّقا لها،فلم يخيّب أيمن العتوم تطلّعاته وآماله الطّبيعية،وبعث الأمل أنّ التغيّر والشّفاء ممكنين إذا توفّرت الإرادة واستمع الإنسان للجانب المنير والأصلح في عقله وقلبه،فيستبدل ما ساء من الأفكار،ويرافق من النّاس الأخيار،ويتجاوز الفترات المظلمة بكلّ اضطراباتها ابتداء من مرحلة الطّفولة،باعتبارها شكّلت عاملا كبيرا لظهور مختلف أعراض هذا الوسواس.فنديم اهتدى إلى الرّأي الرّاجح الّذي طغت عليه غلبة الإيمان الصّادق،وهو الحافظ

[1]- أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 149
[2]- المصدر نفسه،ص 66
[3]-المصدر نفسه،ص 143

لكتاب الله،فعاد إلى وعيه السويّ ومكانته الاجتماعية اللّائقة،وكانت أولى الخطوات عودته إلى الله عزّ و جلّ،وقبول التقرّب إليه ليطهّر نفسه من الشرّ:«إنّه الله،وإنّه يدعوه إليه،كانت جوارحه كلّها هذه المرة تصغي،الجوارح التي كانت صمّاء طوال ثلاثة عقود عن مثل هذا النّداء عادت لتسمع ...ما أهون الأمر لو فكّر بهذه الطّريقة من قبل !»[1]ليكافئه المولى سبحانه وتعالى،بتعرّفه على موطن الخبث فيه:«يمكن لهذه الكتلة الصّغيرة المتعفّنة في دماغي أن تعيد تأهيل نفسها»[2] وبعدها نقائه من الأوساخ ونظافته من الرّذائل ووساوس الشّيطان،من خلال عالمين مهمّين،الأوّل:عالم الخلوة في الكهف،يطاوع فيه ما ساء من الأفكار بنور القرآن الكريم:«استقر في الكهف ...وهمس همسا يوشح بالرجاء «...«أيّها العالي دلني».»[3]والثّاني:عالم الحبّ في القرية الّذي بعث فيه حياة أخرى مع راعية هناك،بكلّ ما فيها من جميل،إذ أحسّ باهتمام صادق وحبّ طاهر يراقبه ويترصّده،ويسعى ليجعله إنسانا سعيدا،إنّها قدره الّذي يريد أن يرسم الابتسامة على محياه،بعدما طغت عليه الكآبة والحزن سنين طوال:«سمعت القرية كلّها أنّ طبيبها العبقريّ خطب راعية،فهرعوا إلى الحفل، فلم يبق في القرية ليلتها أحد إلّا غنّى وطرب !»[4]ومن ثمّة أصبح صالح سعيدا بين زوجته وأبنائه وهو يدير عيادته الصّغيرة،بينما مات نديم وأبو نواس وحافظ..بعدما تركوا بعضا من إرثهم في شخصية ابنه الأكبر الطّبيب الّذي كان:«حين يخرج القلب من ذلك الصّدر المتعب تراوده نفسه أن يقضم منه قضمة !»[5]

[1]– أيمن العتوم،رؤوس الشياطين،ص 226
[2]–المصدر نفسه،ص235
[3]– المصدر نفسه، ص 234
[4]–المصدر نفسه، ص 249
[5]–المصدر نفسه، ص 254

خاتمة

خاتـمـة:حقّقت الرّواية العربيّة المعاصرة قفزة نوعية بتشييدها لبنية حداثية متماشية مع روح العصر،ومستمدّة من جهود كتّاب الرّواية في العالم،ممّن تجاوزوا الرّؤية التّقليدية،مثبتة بذلك أنّها حقل خصب وفعّال،لتجسيد مختلف الممارسات التّحديثية والتّحوّلات الجوهرية النّاتجة عن الاستثمار الجريء في مختلف مشكّلات النص الرّوائي.

وضمن هذا السّياق؛تناولت ثلاثة نماذج روائية عربيّة معاصرة سعيت من خلالها إلى تحرّي المظاهر الفاعلة لتلك الحداثة،ومدى تجاوب النصّ الرّوائي العربي الحالي معها،فتوصّلت بعد البحث والتحرّي فيها إلى جملة من النّتائج أبرزها:

- برز الزّمنان النّفسي والذّهني بوصفهما بنيتين وظيفيتين توجّهان النّسق الحكائي،وتساهمان في ممارسة ضغط فاعل أثناء خلخلة المتن الحكائي،وخلق مبنى حكائي يستجيب لرؤية المبدع،ومن ثمّة مقاصده الفنّية والوجودية بعدّه تجربة روائية محدثة.
- تنوّعت أشكال حضور القارئ بين الصّراحة والتّلميح،ليبقى المهمّ في كلّ ذلك أنّه قطعة أساسية،يستنفر الرّوائي ويجعله يراعي حضوره في عمليّته الإبداعية كأنّه ماثل أمامه،فيصبح مفتاح النصّ حينها ليس بيد الكاتب فقط،بل امتلاك مشترك بين طرفين فاعلين.
- استثمرت الرّواية العربيّة المعاصرة في التّاريخ،لا من خلال الانفتاح عليه فحسب،بل إعطائه قراءة جديدة مكّنتها من التّموضع في حقل الثّقافة العامّة وتشكيل الفكر.
- كان الموحّد بين النّماذج الثّلاثة من الجانب المضموني،هو تجنّب المواضيع المستهلكة والمتداولة،وتناول مواضيع مستجدّة و راهنة تبدو في البداية هامشية ومبتذلة،قبل أن تتفرّع و تتشابك أحداثها في سبيل تقديم عبر ومعلومات وكشف مستورات كثيرة،وترك النّهايات مفتوحة أمام المستقبل الّذي يبقى حقلا خصبا يتيح للقارئ توقّع حوادث متعدّدة .
- أصبح التّداخل المتناغم بين الواقعي والعجائبي تقنية سردية هامّة تعوّل الرّواية المعاصرة عليها كثيرا.

- رغم انفتاح الوعي العربي الجديد على الآخر عالميّا،إلّا أنّه حرص في الآن ذاته على تكثيف تمظهرات الواقع العربي الرّاهن من خلال المواضيع الّتي تبنّتها تلك النّصوص الرّوائية المعاصرة،إذ لم تخل من معالجة قضايا تحاشت الخوض فيها سابقا،على غرار:انتقاد نظام الحكم و كشف مساوئه،التّعريف بحياة الشّعب في مناطق الظّل،المساوئ المتفشّية في المجتمع على غرار الحرقة،الرّشوة والدّعارة وغيرها.
- انفتح النّموذج الرّوائي العربي المعاصر على مغامرتي الشّكل والمضمون على حدّ سواء،إذ تجاوب الرّوائيون معهما وراحوا يؤكّدون على خصوصية هذا المنجز من خلالهما معا.
- لا يعني النّموذج الرّوائي العربي الجديد الانقطاع مع كلّ مشكّلات النّموذج التّقليدي،وهيكلة بنية جديدة منطلقة من العدم،وإنّما هو مسار تحديثي تشهد فيه تلك المكوّنات تعديلات بعيدة عن الفوضى الّتي تفقد هذا النصّ الجديد انتماءه الجنسي للرّواية،إنّه تجاوز يمنح الرّواية حيوية جديدة واستمرارية تواكب بهما متطلّبات الرّاهن.
- بصمت الرّوايات الثّلاث على تباين في حضور مظاهر التّجديد،إذ نجد كلّ رواية تعوّل على تقنيات بعينها أكثر من غيرها،تماشيا مع مقصدها وغاياتها.
- لم تحقّق الرّواية العربيّة المعاصرة ملمحا شاملا للنّموذج الحداثي في الوطن العربي،فعلى الرّغم من وجود نقاط تقاطع لابأس بها بين نماذج معتبرة منها،عدّت ملامحها الفارقة ومشكّلاتها المميّزة الّتي استقطبت آلة النّقد وراحت تتبعها،إلّا أنّ سمة التفرّد والخصوصية ظلّت حاضرة بنسب متفاوتة.
- تقاطعت الخطابات الرّوائية المختارة للدّراسة والبحث في آليات ومظاهر كثيرة،يمكن من خلالها التّأسيس نسبيّا لمعايير الشّكل الرّوائي العربي الحداثي،الّذي يندرج في إطار(التّجديد)على غرار:التّلاعب الزّمني،التّنوّع اللّغوي،التّناص،تجاوز المواضيع المستهلكة و البارزة والتوجّه نحو المهمل منها،كذلك خلخلة مفاهيم سردية كثيرة متعلّقة بحضور الشّخصيات والمكان.

- على الرّغم من الثّراء اللّغوي والفكري الّذي ميّز النّماذج الرّوائية العربيّة المختارة للدّراسة والتّحليل ومثيلاتها،نتيجة تحرّر المبدعين من قيد النّمذجة الكلاسيكية وحدودها المعيارية،واتّساع مساحات الإبداع والفنّ وصقل الموهبة،وأخيرا تفعيل تقنيات تجديد مختلفة لتجسيد ذلك،إلّا أنّ المتلقّي يشعر في مقابل ذلك بوجود شرخ وانشطار في بنية هذه الرّوايات وهو يستقبلها،خاصّة في ظلّ انتقاله شمالا ويمينا بعد كل تقدّم في سيرورة السّرد في أكثر من مستوى،وقد كان ذلك واضحا بدرجة أكبر في رواية الملف 42.
- أصبحت الرّواية العربيّة المعاصرة بفضل تحرّرها عالما متشعّبا ومتداخلا وثريّا في أكثر من مكوّن،إنّها متون نابضة بالفكر والحياة،تتطلّب آلة تأويلية فعّالة لفكّ رموزها المتضاربة الّتي تلقى مقبولية معتبرة لدى القارئ المعاصر المهوس بما يكسر توقّعاته ويخالف انتظاراته.
- تبنّى المنجز الرّوائي العربي المعاصر الوعي الحداثي،وسعى بكلّ جرأة لتفكيك النّموذج التّقليدي للرّواية العربيّة،والتّأسيس لبنية روائية جديدة بديلة،تعكس فعلا تلك النّظرة الإبداعية المتحرّرة في حقل الأدب.

ومن خلال ما توصّل إليه البحث من نتائج،ونظرا للحيوية الّتي تعرفها الرّواية العربية المعاصرة في كثير من الأقطار العربية،أقترح توصيات،تتمثل في:

– تفعيل دراسات نقدية عربية عميقة،تهتمّ بمختلف مشكّلات الرّواية العربية المعاصرة،بقدر متساو من الاهتمام،باستعمال آليات وأدوات إجرائية حديثة،تعمل على التّحليل والتّقييم والتّصويب بكلّ موضوعية.

– تشجيع الإقبال الواعي والمدروس على اكتشاف ما استجدّ من التّقنيات السّردية وتبنّيها،إذا كانت تشكّل إضافة حقيقيّة وفاعلة في مسار تنشيط جنس الرّواية،والرّفع من مقروئيته ومكانته،بعيدا عن كلّ رفض مسبق يتّكئ على أحكام معيارية بالية أو ذاتية.

ملـــحـــــق

ملحـــق:

01.ملخّص رواية الملف42:

رواية الملف 42 للرّوائي عبد المجيد سباطة،صدرت طبعتها الأولى عن المركز الثقافي العربي سنة 2020،وهي عالم متشعّب وزاخر بالأحداث،يستهل القارئ مسيرة هذا العالم بلحظات ارتباك يعيشها كاتب مغربي هو الرّوائي نفسه،وهو يجمع أفكار مشروع روايته،ثم سرعان ما يجد المتلقي نفسه أمام حالات بائسة من واقع مغربي عاشه المواطنون المغاربة،لا يزال البعض منهم يعاني تبعاته إلى اليوم،بتوالي الأحداث وامتداد الأمكنة والأزمنة وتعدّد الشخصيات.

لقد تضمّنت هذه الرّواية حكايتين رئيسيتين عرض الروائي أحداثهما بالتناوب،و سعى من خلالهما إلى تقديم قراءته ووجهة نظره حول أحداث بارزة ذات صلة بالمواطن المغربي.الحكاية الأولى بطلتها روائية أمريكية هي (كريستين ماكميلان)،فبعد أن وجدت هذه الأخيرة صعوبة في اختيار فكرة جديدة لروايتها،خاصّة وأنّها تعاقدت مع شركة نشر،قيّدتها بشروط نظير ما تحصّلت عليه من امتيازات،وقع اختيارها في الأخير على تناول فترة تواجد أبيها في المغرب بعدّه جنديّا في الجيش الأمريكي حوالي منتصف القرن الماضي،فتقرّر السّفر إلى هذا البلد،وبمجرّد وصولها إلى وجهتها،تتداعى وتتشابك أحداث الرّواية،بوقوفها منذ البداية على ماض سيّء له هناك،خاصّة حادثة الزّيوت المغشوشة التي تناولها المغاربة وسبّبت لهم كارثة إنسانية كبيرة،وتورّط أمريكيّون فيها إلى جانب آخرين مغاربة،حيث سعت إلى تأكيد مشاركته فيها من عدمها،إضافة إلى البحث في أحداث أخرى أيضا ظهر بأنّه كان مشاركا فيها،وقد كانت الانطلاقة من صور تعود إلى تلك الحقبة،وجدتها بين صفحات أحد كتب مكتبته بالولايات المتحدة الأمريكية.

في حين تعود أحداث الحكاية الثانية لقصّة شاب مغربي مدلّل هو(زهير بلقاسم)،لم يحسن والداه تربيته وهما اللّذان يحتاجان إلى تربية في الأصل لسوء أخلاقهما،فسبّب لهما مشاكل داخل المغرب،كانت سببا في مغادرته

المغرب باتّجاه روسيا بعد حصوله على البكالوريا،على أمل مستقبل أحسن،غير أنّ مشاكله كانت أكثر حدة هناك وإن لم يكن متسبّبا فيها هذه المرّة،جعلت منه سجينا خطيرا بالنسبة للرّوس،لا يفارق ظلمات السّجن،وفي خضمّ هذه الحكاية عاد الرّوائي إلى أحداث بارزة عرفها هذا البلد(روسيا)،على غرار هجوم مسرح دوبروفكا في أكتوبر 2002،وما سوّقت له الرّواية من تجاهل مغربي اتّجاه رعيّة مغربي كان ضحيّة في هذا الهجومّ وهو الشّاب المغربي ذاته،قبل أن يختتم الكاتب هذه الحكاية بعودة هذا البطل إلى جادّة الصّواب،وسعيه إلى التّكفير عن أخطائه الّتي ارتكبها في صغره في بلده المغرب،بعد عودته إليه من جديد،وإن كان ذلك بعد تنكّره في شخصية أخرى.

02.ملخّص رواية الجحش السوري:

رواية الجحش السوري للروائية أسماء معيكل،صدرت طبعتها الأولى عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة 2021،تعرض الرّوائية في هذا العمل الإبداعي حدثا بارزا في سوريا هو(حالة الفوضى)الّتي عرفها المجتمع السّوري في السّنوات الأخيرة،نتيجة تصاعد خلافات داخلية بمشاركة أطراف خارجية،في خضم تعبير سوريين عن رفضهم لواقع معاش،وإبداء حاجة ملحّة لتغيير ذلك وتحسين الأوضاع؛ففي هذه الرّواية عملت الكاتبة على الانطلاق من عمق المجتمع السوري في نقل وقائع صادمة عاشها سوريون في أنحاء متفرّقة من البلاد في تلك الفترة،على لسان شخصية البطل(أوديب)،بوصفه شاهدا عليها كلها عن قرب،بعد أن لجأت أسماء معيكل إلى استلهام التراث،وتوظيف شخصيتها الرّئيسية أوديب بعدّها شخصية إنسانية في هيئة حيوان(جحش)،ينتقل في مناطق عديدة من سوريا نتيجة تعرّضه لمواقف مختلفة،تنقسم السّيطرة فيها بين مؤيدين للنّظام الحاكم وآخرين معارضين له،حيث كشفت عن الشّرخ الواسع الّذي برز أثناء هذه الفترة بين مشكّلات المجتمع السّوري،سواء على مستوى العادات أو التّقاليد أو أشكال الوعي وطرائق التّفكير،وبروز طوائف متعدّدة،ساهم بعضها عن قصد أو دونه في تشتيت الرّؤى والانتصار للذّاتية،بدل توحيد الصّفوف وتشييد مجتمع سوري قوي ومتماسك،ثمّ تختم الكاتبة عملها بمحاولة تعيين الدّاء والدّواء،إذ رأت أنّ الخلل في رجال المجتمع،فراحت تؤكّد ذلك بالتّسويق لفكرة

تغيّر أحوال سوريا نحو الأفضل،بمجرّد زوالهم من هذا المجتمع،نتيجة تعرّضهم لوباء كورونا،الّذي قضى عليهم جميعا،كل ذلك كان بسواعد العنصر النّسوي،الذّي برز بديلا فعّالا للرّجال في تشييد المجتمع الجديد.

03.ملخّص رواية رؤوس الشّياطين:

رواية رؤوس الشّياطين للرّوائي أيمن العتوم صدرت طبعتها الأولى عن دار المعرفة للنشر والتوزيع،وتعود أحداثها إلى عرض تفاصيل حياة شخصية رئيسية (الطبيب نديم) منذ طفولتها،إذ عرفت هذه الشّخصية منذ صغرها بذكائها الخارق وحفظها السّريع،ممّا جعل شيخ القرية يلقّبها بحبر الأمة في زمانها،غير أنّ فساد الوالد الّذي عرف بسكره وخلواته الماجنة،أثّر على سلوكه وتكوينه بوصفه لم يكن أبا له فقط بل صديقا أيضا،رغم نصائح أمّه الصّالحة الّتي لم تنقطع يوما.فبتوالي الأيّام ووفاة والديه،لم يصر هذا الابن فاسدا فحسب،بل إنسانا مريضا دائم الصّراع مع عالمه الدّاخلي،إذ راح يقوم بتصرّفات غريبة عندما يحتدم هذا الصّراع وتتّسع الهوّة أكثر بين جزئي ذاته المنشطرة،كلجوئه إلى حرق منزله الّذي يأويه مثلا بعد أن ظنّ أنه سبب في كآبته وحزنه.

وبعد توالي أحداث كثيرة تنتقل فيها هذه الشّخصية واقعا وحلما بين أماكن عديدة،وتلتقي بشخصيات كثيرة على غرار (هارون) صاحب الفندق،(سمعة) القهوجي،(جميلة) راعية الشّياه،(أبو ياسين)الفوّال، تستقر الذّات الطيّبة فيها بعد أن تطرد أحلامها وهواجسها الخبيثة والشرّيرة،وتتزوّج وتنجب أولادا،وتعود إلى ممارسة عملها وهو علاج المرضى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

01.المصادر:

- القرآن الكريم.

1. أسماء معيكل،الجحش السوري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،ط1، 2021
2. أيمن العتوم،رؤوس الشياطين، دار المعرفة للنشر والتوزيع،مصر ،ط1
3. عبد المجيد سباطة،الملف 42،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1، 2020

02.المعاجم:

1. أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري،الصحاح.تاج اللغة وصحاح العربية،تحقيق:محمد محمد تامر،دار الحديث،مصر ،2009
2. مجد الدين الفيروز آبادي،القاموس المحيط،تحقيق:أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد،دار الحديث،مصر ،2008
3. ابن منظور،لسان العرب،ج 12/6،تحقيق:خالد رشيد القاضي،دار الأبحاث،الجزائر ،ط1 ،2008

03.المراجع العربية:

1. ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا،تموزة،سوريا،ط1، 2013
2. إبراهيم خليل،بنية النص الروائي.دراسة،منشورات الإختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر ،لبنان،ط1، 2010

3. ابراهيم عباس،الرواية المغاربية.تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار كوكب للعلوم،الجزائر ،ط1 ،2014

4. أحمد الزعبي،التناص نظريا وتطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،الأردن،ط2 ، 2000

5. أحمد حمد النعيمي،إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،دار الفارس للنشر والتوزيع،لبنان،الأردن،ط1، 2004.

6. أحمد خريس،العوالم الميتاقصية في الرواية العربية،دار الفارابي ،دار أزمنة للنشر والتوزيع،لبنان،الأردن،ط1 ، 2001

7. آمنة يوسف،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،لبنان،ط2، 2015

8. أمين سلامة،الأساطير اليونانية والرومانية،مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة،2021

9. أمينة محمد برانين،فضاء الصحراء في الرواية العربية المعاصرة.المجوس لابراهيم الكوني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2011

10. بتول قاسم ناصر ،محاضرات في النقد الحديث،مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث،العراق،2008

11. بشار ابراهيم نايف،البنية الزمنية في القصة القرآنية.الاسترجاع والاستباق،دار الكتب العلمية،لبنان،ط1، 2011

12. بلسم محمد الشيباني ،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي.رباعية الخسوف لابراهيم الكوني(نموذجا)،مجلس تنمية الإبداع الثقافي،ليبيا،ط1، 2004

13. الجيلالي الغرابي،عناصر السرد الروائي.رواية "السيل" لأحمد التوفيق أنموذجا(دراسة سردية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 ، 2016

14. حازم سالم ذنون،التشكيل السردي الحواري قراءة في قصص تحسين كرمياني،تموزة للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا

15. حامد صالح جاسم،الشخصية في روايات تحسين كرمياني،تموزة،سوريا،ط1، 2014

16. حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1، 1990

17. حصة البادي،التناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي نموذجا– دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2009

18. حلمي محمد القاعود،الحداثة العربية المصطلح–المفهوم،دار الاعتصام،مصر،1998

19. حميد لحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،لبنان،المغرب،ط1، 1991

20. زياد أبو لبن،زهير توفيق،الرواية والفلسفة،دار الخليج للنشر والتوزيع،الأردن،ط1

21. سعاد جبر سعيد،إبداعية النص الأدبي،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2015

22. سعيد الوكيل،تحليل النص السردي.معارج ابن عربي نموذجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1998

23. سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)،دار الكتاب اللبناني،سوشبريس،لبنان،المغرب،ط1، 1985

24. سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1، 1992

– تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد–التبئير)،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والنشر والتوزيع،لبنان،المغرب،ط3، 1997

– انفتاح النص الروائي.النص والسياق،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2 ، 2001

– قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف،دار الأمان،لبنان،الجزائر ،المغرب،ط1 ، 2012

25. سمر روحي الفيصل،الرواية العربية البناء والرؤيا،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، 2003
26. سيزا قاسم،بناء الرواية.دراسة مقارنة في «ثلاثية»نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر
27. شكري عزيز الماضي ،أنماط الرواية العربية الجديدة ،355،عالم المعرفة،الكويت، سبتمبر 2008
28. صالح مفقودة ،المرأة في الرواية الجزائرية،دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع،مصر ،لبنان،ط2 ، 2009
29. صلاح فضل،لذة التجريب الروائي،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش.م.م،مصر ،ط1
30. الطاهر بلحيا،الرواية العربية الجديدة.من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة .جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع ،دار الروافد الثقافية–ناشرون،الجزائر ،لبنان،ط1 ، 2017.
31. عبد الرحمان اليعقوبي،الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر (محمد أركون–محمد الجابري–هشام جعيط)،مركز نماء للبحوث والدراسات،لبنان،ط1،2014
32. عبد الرحمان غانمي،الخطاب الروائي العربي،قراءة سوسيو–لسانية (الجزء الأول)،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر ،ط1 ،2013
33. عبد الرحمن بدوي،مدخل جديد إلى الفلسفة،وكالة المطبوعات،الكويت،ط1، 1975
34. عبد العزيز ضويو،التجريب في الرواية العربية المعاصرة.دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2014

35. عبد القادر بن سالم،السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)،اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر ،ط1 ،2009

36. عبد الله ابراهيم،أعراف الكتابة السردية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،لبنان،ط1،2019

37. عبد الله محمد الغذامي،الموقف من الحداثة ومسائل أخرى،ط2، 1991

38. عبد الملك أشهبون،البداية والنهاية في الرواية العربية،رؤية للنشر والتوزيع،مصر ،ط1، 2013

39. عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية.بحث في تقنيات السرد،العدد 240،عالم المعرفة،الكويت، 1998.

40. عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي،الحداثة و ما بعد الحداثة،دار الفكر ،سوريا،ط3،2010

41. عزت السيد أحمد،الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية.انهيار دعاوى الحداثة،دار الفكر الفلسفي للدراسات والترجمة والنشر ،سوريا،ط2، 1999.

42. فاضل ثامر ،المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،دار المدى للثقافة والنشر ،سوريا،لبنان،العراق،ط1، 2004

43. فيصل الأحمر ،دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ،اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر ،ط1، 2009

44. فيصل غازي النعيمي،العلامة والرواية.دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2009

45. كاظم جهاد،أدونيس منتحلا.دراسة في الإستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها:ماهو التناص؟مكتبة الفكر الجديد،ط2، 1993

46. لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان ناشرون ،دار النهار للنشر ،لبنان،ط1، 2002

47. محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات، دار محمد علي للنشر ،تونس،ط1، 2010

48. محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي.التعدد اللغوي والبوليفونية،رؤية للنشر والتوزيع،مصر ،ط1، 2016

49. محمد خضير ،السرد والكتاب.استعمالات المشغل السردي،دار الصدى للصحافة والنشر والطباعة،الإمارات، 2010

50. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط1، 1998

51. محمد سبيلا،مدارات الحداثة،الشبكة العربية للأبحاث والنشر ،لبنان،ط1،2009

52. محمد مرتاض،السرديات في الأدب العربي المعاصر ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر ، 2014

53. محمد مصطفى علي حسانين،استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل).رواية(السفينة)لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا)،كتب عربية

54. محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،ط3،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط3، 1992

55. محمود الضبع ،الرواية الجديدة ،قراءة في المشهد العربي المعاصر ،المجلس الأعلى للثقافة،مصر ،2010

56. مراد وهبة،المعجم الفلسفي،دار قباء الحديثة للطباعة و النشر والتوزيع،مصر ،ط5 ، 2007

57. مصطفى عطية جمعة،ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة.الذات.الوطن.الهوية،الوراق للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2011

58. منصور بن محمد البلوي،الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة(غازي القصيبي وتركي الحمد)نموذجا،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط1، 2016

59. منصور قيسومة،اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن 20، الدار التونسية للكتاب،تونس،ط1، 2013

60. موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي.في النظرية والممارسة،دار النهار للنشر،لبنان، 1979

61. نجاة صادق الجشعمي،التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية"الجزء الثاني".السيد حافظ نموذجا

62. نعيمة سعدية،التحليل السيميائي والخطاب،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2016

63. نفلة حسن أحمد العزي،تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني.قراءة نقدية،دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2011

64. نور الدين صدوق،عبد الله العروي وحداثة الرواية .قراءة في نصوص العروي الروائية،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1، 1994

65. هادي شعلان البطحاوي،مرجعيات الفكر السردي الحديث،دار الرضوان للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2016

66. اليامين بن تومي،سميرة بن حبيليس،التفاعل البروكسيمي في السرد العربي.قراءة في دوائر القرب،ابن النديم للنشر والتوزيع ،دار الروافد الثقافية –ناشرون،الجزائر،لبنان،ط1 ،2012

67. يمنى العيد،الراوي:الموقع والشكل.بحث في السرد الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية.ش.م.م،لبنان،ط1، 1986

– الرواية العربية.المتخيل وبنيته الفنية،دار الفارابي،لبنان،ط1، 2011

04.المراجع الأجنبية المترجمة:

1. أ.أ.مندلاو،الزمن والرواية،ترجمة:بكر عباس،دار صادر للطباعة والنشر،لبنان،ط1، 1997
2. الشكلانيون الروس،نظرية المنهج الشكلي.نصوص الشكلانيين الروس،ترجمة:ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،مؤسسة الأبحاث العربية،المغرب،لبنان،ط1، 1982
3. آلان روب جرييه،نحو رواية جديدة،ترجمة:مصطفى ابراهيم مصطفى،دار المعارف،مصر
4. بيرسي لوبوك،صنعة الرواية، ترجمة:عبد الستار جواد،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،الأردن،ط2 ، 2000
5. تزفيتان تودوروف،ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ترجمة:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،ط2، 1996
6. جيرار جنيت،خطاب الحكاية.بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم وآخرون،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط2، 1997
7. زيجمونت باومان،الحداثة السائلة،ترجمة:حجاج أبو جبر،الشبكة العربية للأبحاث والنشر،لبنان،ط1،2016
8. فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة:سعيد بنكراد،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1، 2013
9. كلود ليفي شتراوس،الأسطورة والمعنى،ترجمة:شاكر عبد الحميد ،دار الشؤون الثقافية العامة،العراق،ط1، 1986
10. ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،ترجمة:محمد برادة،دار الأمان للنشر والتوزيع،المغرب،ط2، 1987

05.مواقع الأنترنت:

1. خالد الغازي،معطوبو الزيوت المسمومة .. ضحايا جريمة عمرها 60 سنة،4-10- 2023 ، 22 نوفمبر 2024، https://www.alousboue.ma/95533/
2. طراد الكبيسي،الزمن في الرواية،2006/9/8، 18 أكتوبر 2024، https://alrai.com/article/185855

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

الفهرس

إهـــداء .....
شـكـــر .....
مقدّمة .....أ
تمهيد.....8
1- مفـهــوم الحـداثـة.....8
2-الحداثة الرّوائية وديناميّة التّجديد 17
3-واقع الحداثة في المتخيّل الرّوائي العربي المعاصر.....25
الفصل الأول:حداثة البنية السّردية.....35
أوّلا:حداثة الزّمن الرّوائي 35
01-علاقات الترتيب الزمني.....43
02-علاقات المدة(الإيقاع).....63
03-علاقات التّواتر 79
04- ملامح أخرى لانزياح الزّمن الرّوائي 87
05-الزّمنان النّفسي والذّهني 97
ثانيا:المغايرة في الشّخصية الرّوائية 107
01-الرّؤية السّردية.....108
02-الشّخصية الرّوائية(الماهية،الحضور والملامح،شخصية البطل).....114
03-أنواع الشّخصيات الرّوائية 139
ثالثا:التّجديد على مستوى المكان الرّوائي 183
01-مفهوم المكان الرّوائي 184
02-اللّغة الواصفة تقنية المكان الرّوائي 188
03-أبعاد المكان الرّوائي.....193
04-أنواع المكان الرّوائي 195
05-علاقة المكان الرّوائي بالزّمن(الكرونوتوب).....237

الفصل الثاني:تحوّلات اللّغة و انفتاح مضامين المتخيّل السّردي 241
أوّلا:التّنوّع اللّغوي و حوار اللغات 241
01-أهمّية اللّغة في حركيّة الخطاب الرّوائي 241
02-آليات نسج التعدّد اللّغوي 245
03-مظاهر التعدّد اللّغوي (أنواع اللّغات) 256
ثانيا:آلية التّناص من المسايرة إلى المغايرة 275
01-مصطلح «التّناص» 276
02-ماهية التّناص 278
03-حضور التّناص في الرّواية العربية الحداثية(الأنواع) 287
ثالثا:التّحديث الموضوعاتي وخلخلة يقين الوعي 328
01-انفتاح الرّواية العربيّة الحداثية على مغايرة المواضيع 328
02-تطوّر الوعي و تجدّد مضامين الرّواية العربيّة الحداثية 330
03-مضامين مستحدثة في الرّواية العربيّة الحداثية 334
خاتمة 355
ملحـــق: 359
قائمة المصادر والمراجع: 363
فهرس المحتويات: 373

ملخّـــــــص

ملخّص باللّغة العربية:

سلّط هذا البحث الضّوء على موضوع حداثة الكتابة الرّوائية في السّرد العربي المعاصر،في محاولة للوقوف على مظاهر التّجديد الّتي شكلت رهانا هاما بالنّسبة للعديد من النّماذج الرّوائية العربية المعاصرة في إطار مسعاها التّحديثي،خاصة في ظلّ ما نجم عن هذا المسعى الحداثي من انزياح على مستوى الشّكل والمضمون،وما صاحبه من أسئلة جوهرية،سعت إلى التحرّي عن هذا الوعي الرّوائي الجديد،الّذي عمل على الدّفع بجنس الرّواية إلى البحث عن أشكال مستحدثة،منفتحة على مختلف آليات المغايرة والدينامية.

Abstract in English :

This research sheds light on the topic of modernity of novel writing in contemporary Arab narrative in attempt to escplore the features of inovation that have become a halimark of many contemporary Arabic novel models within the framework of the modernist escperimentation.this is particulary evident in the contesct of the modernist quest that brought about a rupture on the level of form and content,along with questions aimed at discovering this new narrative consciousness,wich hed the novel genre toward constanthy renewed,open forms using various mechanisms of imagination and dynamism.