الجمهـوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليم العالي و البحث العلـمي

جامعة سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصّص : الأدب الجزائري

إعداد الطالبة: سعاد بن ناصر

موضـــــــــــــــــوع المذكرة :

التمثيل السردي في روايات "كمال قرور"

أمام اللجنة المكونة من:

● د . سفيان زدادقة	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	رئيسا
● د . خير الدين دعيش	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	مشرفا ومقررا
● د . فتيحة كحلوش	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا
● د . السعيد بوطاجين	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانـــم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2013 م

مقدمـــــــــــة

مقدمة:

قوَّض عدم الاستقرار الذي يسيطر على العالم خلال السنوات الأخيرة النظرة السائدة المتفائلة حول فهمه والقدرة على التحكم في متغيراته، ووضَع الفرد المعاصر أمام مخاوف حاضر متدهور، ومستقبل سديمي، فصار فهم العالم من المقولات صعبة التطبيق، خصوصا بعد الأحداث التي أعادت كل حسابات القوى المسيطرة، الشيء الذي أدخلنا في مرحلة جديدة، مرحلة بعيدة كل البعد عن التفاؤل، أهم ما يميزها سلسلة من الحروب لم تجد نهاية لها بعد، ما أدى إلى زيادة الخوف والقلق. هذه النظرة الجديدة جعلت الروائيين يغيرون أسلحتهم السردية للتعبير عن حالات الشك والقلق واللايقين والرهبة التي تسكن ذات الفرد المعاصر، وبهذا دخلت الرواية المعاصرة في مواجهة مع عالم غير متوقع وفوضوي، ساعية إلى فحصه ورصده وعرضه بغية البحث في أسباب التغير والتحول فيه، وبالتالي تجاوزت فكرة فهم العالم اليقينية التي سادت في الفترة الحداثية المعتمدة أساسا على الحتمية، والاستقرار الذي تنبأ بهما العلم.

لم تخرج الرواية العربية المعاصرة عن هذا الإطار؛ خصوصا في خضم الواقع المتدهور والمنحدر إلى سديم غير معروف الملامح، تحت شعارات واهية، وأنظمة تسير بالشعوب نحو هاوية لا مخرج منها إلا إليها. ما دفع بالرواية العربية للتساؤل مرارا، والشك في كل ما يحيط بها، وكثيرا ما يودي بها اليـأس إلـى نقد كل شيء، إيجابيـا كان أم سلبيـا، فليس هنالك ما هو مطمئن في هـذا العـالم كي ترتـاح لـه، أو تسكن إلى الدفاع عنه، سوى قيم قد اهترأت أسمالها منذ قرون طويلة من الزمن؛ الشيء الذي وضعها بين أمرين خاضت فيهما دون أن تدرك حالتها تلك؛ حنين إلى الماضي (شكلا وفكرا)، وتطلع إلى مستقبل يوتوبي يشبه إلى حد كبير عالم المثل، الذي لا سبيل إليه على الإطلاق.

وقد أدرك كتاب الرواية العربية المعاصرة أن تعبيرهم عن العالم بكل متناقضاته وضبابيته وفوضويته، وعن الذات في تشتتها وذهولها وتيهها، يتطلب منهم تقنيات جديدة في الكتابة، ولا نقصد بها التقنيات الحداثية، بل ما بعد الحداثية، لأن ما وصل إليه العالم العربي في السنوات الأخيرة يتجاوز كل مفاهيم الفوضى واللانظام إلى حالة تتملص عن الوصف، فإذا كان الإنسان الغربي دخل ما بعد الحداثة عن طريق شكه اللامنتهي وتساؤلاته المقوضة لليقينية والحتمية الحداثية، فإن الفرد العربي قد دخل ما بعد الحداثة بوعي جديد لضرورة التغيير، فهو بانفتاحه على العالم صار يدرك تماما الوضع الذي يعيش فيه وضرورة المضي قدما للبحث عن بديل مناسب له، واكتسب قناعات واعية بأن العالم المعاصر لا يقبل الأنظمة الثابتة والأفكار الكلية، ولا المرجعية الواحدة المركزية، أو أي نوع من الحتمية التي تُفـرض

عليه، وإنما يسير وفق ما تمليه عليه الصدف والفوضى في رحلة تفكيكية لكل الكليات، وتقويضية لكل الحتميات، وهو ما أنتج تعددية الآراء في مقابل المرجعية الواحدة؛ ولفت النظر إلى أشياء عديدة كانت هامشية في وقت من الأوقات.

متطلبات العصر تلك هي ما دفعت الروائيين إلى اتّبـاع سياسة في الكتابة تكون أقرب إلى الذات، وأنجع في التعبير عنها وعن المحيط الذي تحيا فيه، هذه السياسة هي ما أُطلقَ عليه سياسة "التمثيل السردي". ويكون التمثيل في مثل هذه الحالة منجزا نابعا عن الذات المتحررة، فهو مرتبط في الرواية المعاصرة بمجموعة مفاهيم وخصائص تميز المرحلة مابعد الحداثية بشكل خاص، من مثل الإيديولوجيا وغياب الموضوعية والحتمية، وسقوط الأنظمة الثابتة، وزوال الثنائية المميزة بين الحقيقي والخيالي، بالإضافة إلى تزعزع المفاهيم الحداثوية كالهوية، والأمن، والاستقرار، والاتساق، وعدم التناقض، والنظام، وغيرها، وبذلك اتخذ التمثيل السردي طابعا نقديا، وفنيا في الآن ذاته، الشيء الذي فتح المجال للتجريب وتسريد كل تلك الأفكار المستجدة في الساحة، عن طريق تقنيات تبرز تلك الأفكار للقارئ المعاصر المتطلب.

ضمن هذا السياق المتداخل من الأفكار والإيديولوجيات والتقنيات السردية تولّد فينا انجذاب للموضوع، ونتج عنه فضول علمي للإلمام به، فوجدنا أنفسنا حينها أمام مصطلح مراوغ، قديم جديد: قديم في أصوله، جديد في استعمالاته، ما دفعنا إلى إيضاح التناقض الذي حصل حوله في الخطاب النقدي، خصوصا أننا لم نجد كتابا خاصا يتناول هذا الموضوع بالتفصيل، إلا كتاب الناقدة الكندية "ليندا هتشيون" "سياسة مابعد الحداثية"، وهو الكتاب الذي أعاننا كثيرا وعرّفنا على التمثيل السردي بمفهومه الجديد، بعدما كنا قد لمحنا استخدام هذا المصطلح بشكل مكثف في البحوث السردية للدكتور "عبد الله ابراهيم" ، وبحوث الناقد المغربي "سعيد بنكراد" الذي فصّل في هذا المصطلح ومفهومه واستخدامه أثناء تحليله لنصوص روائية مغربية، في كتابه "السرد الروائي وتجربة المعنى" وقد كان شرحه ذاك بالاعتماد على "بيرس" و"امبرتو ايكو" وآخرين يثلج صدر الباحث في هذا الموضوع، وهي المدونات الأكثر استخداما في هذا البحث، حيث استندنا إلى آراء هذا وذاك للوصول إلى مفهوم واضح لما يسمى "تمثيلا سرديا"، وخلال رحلة الإيضاح تلك ، نشأت في أذهاننا تساؤلات حول الرواية التجريبية المعاصرة وحول سياسة التمثيل السردي فيها، وما إذا كانت الرواية التجريبية المعاصرة قد تمثلت الأفكار مابعد الحداثية؟ أم أنها ما تزال تسجل الوقائع دونما شك في حتميتها ويقينيتها؟ وهل اكتسبت هذه الرواية التجريبية حرية تمنحها الحق في

التساؤل والنقد والشك والتفكيك، وبالتالي حرية في قراءة العالم بكل تفاصيله الواضحة منها والغـــامضة؟ أم أن الحرية لم يكتب لها التواجد في هذه الرواية التجريبية إلا في حدود حروفها الأبجدية؟ من ناحية أخرى، هل استطاع الروائيون المجربون ابتكار واستغلال تقنيات سردية جديدة لتمثيل العالم الفوضوي وغير المتوقع الذي يعيشون فيه؟ أم أن التقنية بقيت في منأى عن الأفكار المعاصرة ومابعد الحداثية مثل التفكيك، والاختلاف والتعددية واللعب والصدفة والتضاد والغياب والرغبة وغيرها...؟ كل هذه الأسئلة رأينا أن نطرحها على نموذج من الرواية الجزائرية التي وجدنا، بعد الاطلاع المتواضع على مجموعة من الروايات الجزائرية المعاصرة، أنه يسير في درب التجريب، دونما إحاطة نقدية على أعماله، ونقصد به المنجز الروائي للكاتب "كمال قرور" أي رواية "التراس ملحمة الفارس الذي اختفى"، ورواية "سيد الخراب"؛ إذ لمحنا من خلال القراءة الأولى للروايتين اللتين تشكلان رصيد الكاتب الروائي، أن فيهما تجريبية طافحة، تستفز القارئ وتطالبه بالاستنفار فورا والتسلح بموسوعة معرفية تشمل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والإنثروبولوجيا والميثولوجيا والسياسة والدين، وغيرها للخروج سالما غانما من بين أفخاخ سطورها، وهو ما شجعنا على اتخاذ هاتين الروايتين كمتن للتطبيق والنقد والبحث فيما نرى إنه سياسة ما بعد حداثية للتمثيل والكتابة السردية، فتكوّن بذلك موضوع بحثنا ووسمناه "التمثيل السردي في روايات كمال قرور".

ركزنا أثناء اختيـار المتن الذي سنبحث فيه على روايـات الشباب ذوي التجربة الروائيـة الجديدة، الذين تبنّوا التجريب مسارا إبداعيا لهم (ولا نقصد الشباب سنا، ولكن عمرا إبداعيا في الكتابة الروائية)، إلا أننا– مع قولنا هذا– لا ننفي التجريب عن الروائيين الجزائريين السابقين لهم، وقد اتضح لنا بعد تقصي المشهد النقدي الجزائري نقص في الاهتمام بدراسة روايات هؤلاء الشباب ، ولا ندري ما هي الأسباب، ولكنه الأمر الذي حفزنا أكثر على المغامرة ودراسة متن روائي جديد، والتخلص من ضمانات النجاح والفشل في سبيل الكشف عن سياسة الكتابة في إحدى تلك الأعمال الروائية الجديدة، والمساهمة ولو بقدر بسيط في التعريف بها ومنجزاتها الإبداعية التي تشكل جزءا من واقع الرواية الجزائرية المعاصرة، إذ تحتاج هذه الأخيرة إلى المزيد من الجهود النقدية لإظهار ملامحها الإبداعية للوجود، ورسم صورة يستطيع بواسطتها الباحث في الرواية الجزائرية الحديث بثقة عن واقع يفرض نفسه يسمى "رواية جزائرية معاصرة"، فكان هدفنا إنجاز بحث أكاديمي يساهم في رسم تلك الصورة عن طريق الإجابة عن تساؤلات طرحناها على المتن الروائي الذي اخترناه كنموذج للدراسة والبحث منها: هل كان التجريب عند هذا الروائي مجرد تقنية يستخدمها في الكتابة؟ أم أنه ترجمة إبداعية للعالم والأفكار الجديدة السائدة فيه؟

وما موقع مابعد الحداثة من مبدعات هذا الكاتب الروائية؟ وهل استطاعت تجريبيته أن تواكب الفوضى وتطرح التساؤلات وتغوص في شك وجودي فعال؟ هذه التساؤلات وغيرها هي ما أوصلتنا إلى سياسة التمثيل السردي في مبدعات "كمال قرور" الروائية، والتي سعى البحث من بدايته حتى نهايته إلى تقصيها واستخراجها والتفصيل فيها.

وللإحاطة بالجانبين النظري والتطبيقي أسّسنا رؤيتنا على خطة تغيرت مرات عديدة لتستقر استجابة لمتطلبات المتن الروائي وسياسة التمثيل فيه، تكونت الخطة من ثلاثة فصول؛ كان الفصل الأول فيها نظريا استهللناه بتوطئة ضرورية حول الكتابة الواقعية الجديدة في السرد، وعلاقتها بالعالم وتعبيرها عن الحاضر والمجتمع والثقافة وكل المرجعيات الحياتية التي يتأثر بها الكاتب الروائـــي كما تتأثـــــر به، فأوردنا آراء متعددة لمدارس وكتاب ومنظرين ونقاد رواية، ومن خلالها أوضحنا بعض ما هو متعلق بطبيعة الواقع الذي يعبر عنه الروائي ويمثله في روايته، كما بيّنا وظيفة الروائي المبدع في الكشف عن هذا الواقع؛ أما لبُّ الفصل الأول فكان مصطلح التمثيل بصفة عامة ووظيفته في الفن وعلاقته به أولاً، ثم مفهوم التمثيل السردي في الخطاب النقدي، وكان آخر مبحث فيه المعنون: "التمثيل السردي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية" ختام تأسيسنا النظري وختام الفصل الأول الذي وسمناه: "التمثيل السردي في الرواية المعاصرة".

أما الفصلان الثاني والثالث فيندرجان ضمن الجانب التطبيقي الذي فضلنا أن يكون غالبا على البحث لكون موضوعنا قريبا إلى المنهج التطبيقي أكثر منه إلى الموضوع النظري الذي يكثر فيه الكلام من دون مخرج، ومنه وجدنا أنفسنا داخل المتن الروائي كل واحد منهما في فصل خاص به، فصل خاص بالتمثيل السردي في رواية "التراس"، والآخر خاص بالتمثيل السردي في رواية "سيد الخراب"، ولم نشأ إعطاء عناوين خاصة لهذه الفصول كي لا نُغلِّب موضوعا سرديا على آخر ولا تقنية سرديـــة على أخرى، وفضلنا أن تكون العناوين عامة كي نوازن بين العناوين الجزئية داخل كل فصل.

تطلبت منا رواية التراس عددا من المباحث وجدناها ضرورية لتفكيك الصور السردية في الرواية والوصول إلى التمثيلات التي تهدف إليها، فكانت خمسة مباحث تراوحت بين: الواقعية السحرية في رواية التراس، والهوية بين الثبات والتحول، و الراوي بين التقنية السردية والانعكاس الدلالي، والصور السردية للصراع الداخلي، وأخيرا مبحث ختامي يتضمن التمثيلات السردية بصفة عامة والتي أنتجتها المواضيع والتقنيات المستخدمة في هذه الرواية.

في حين طالبتنا رواية "سيد الخراب" في الفصل الخاص بها بإيضاح الجوانب التقنية أولا فكان المبحث الأول المعنون: "سياسة التمثيل ما بعد الحداثية: التناص، وما وراء القص، والسخرية في رواية سيد الخراب" مجالا جيدا لإيضاح تأثير التقنيات مابعد الحداثية على طبيعة التمثيل السردي وإغناء الكتابة الروائية واندماجها أكثر في النقد ومجالات أخرى كانت بعيدة عنها، تلك المجالات التي وجدنا أنفسنا نفصّل فيها في المباحث الموالية، وهي متعلقة بما جاء في الرواية تحت تسمية "جمهورية الخراب" والتي من خلالها استطاع الكاتب أن يدخل التمثيل السردي من بابه الواسع فجاء المبحث الثاني بعنوان: جمهورية الخراب والوعي الغائب، والثالث بعنوان: السلطة/أسطرة الذات وتوجيه الوعي، والرابع بعنوان: السلطة المضادة/ الشيخ وتشكيل الوعي الجديد، والخامس والأخير: تمثيلات الأنثى، والذي كان يفرض نفسه علينا فرضا من خلال حضور الأنثى المختلف في الرواية. وكانت الخاتمة جامعة لنتائج خلصنا إليها بعد رحلتنا الاستكشافية على طول ثلاثة فصول ممتعة.

بالنسبة للمنهج ارتأينا تطبيق المقاربة البنيوية التكوينية للناقد "لوسيان غولدمان" بعدما قررنا الخروج من المفهوم الضيق للتمثيل السردي الذي أعطاه البنيويون السرديون له، وكان كتابه "مقدمات في سوسيولوجية الرواية"، ومقالات أخرى كتبها هو وبعض الباحثين في البنيوية التكوينية والمجموعة في كتاب بعنوان:" البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" منطلقنا كمنهج يتناسب مع الموضوع الذي نبحث فيه، لكننا وجدنا أنفسنا نضع خطة نعيد فيها ما قاله جميع مطبقي المنهج البنيوي التكويني من بحث عن البنى الدالة ورؤية العالم ووعي ممكن وقائم وغيرها من المفاهيم الغولدمانية التي تكدست بين ثنايا البحوث الأكاديمية، وهذا ما لا يتماهى مع القراءة النقدية من جهة، ومع فرادة النص الروائي من جهة أخرى؛ إذ إن الاستكانة للخطاطات الجاهزة، إفقار للنص، فهو– كما يرى "سعيد بنكراد"– لن يقول في هذه الحالة إلا ما تسمح به هذه الخطاطات؛ الأمر الذي جعلنا نوسع رؤيتنا بقدر اتساع المادة التي نعمل عليها، والاستفادة أكثر من آراء بعض النقاد، وقد كانت طريقتنا هذه معينة جدا في الإجابة عن التساؤلات التي طرحناها على المتن الروائي الذي بين أيدينا، واستعنّا في ذلك بالنقاد السابق ذكرهم، بالإضافة إلى آراء بعض النقاد والمفكرين والمتخصصين في مجالات أخرى من العلوم الإنسانية ونذكر منهم: "بول ريكور" في كتابه "الزمان والسرد" بأجزائه الثلاثة، و"عبد اللطيف محفوظ" في كتابيه "آليات إنتاج النص الروائي" و"المعنى وفرضيات الإنتاج"، و"سعيد يقطين" في كتابيه "تحليل الخطاب الروائي" و "انفتاح النص الروائي"، بالإضافة إلى "غوستاف لوبون" في كتابه "سيكولوجية الجماهير"، و "مصطفى حجازي"

في كتابــه "التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنســـان المقهـــور"، و "جيرار ليكلرك" فـي "سوسيولوجيا المثقفين"، و"ادوارد سعيد" في كتابيه "العالم والنص والناقد"، و"صور المثقف"، وغيرهم ممن شكلت بحوثهم المتخصصة قائمة المراجع المعتمدة في البحث في سبيل الوصول إلى نتيجة ترضي تساؤلاتنا. فكان منهجنا قريبا إلى البنيوية التكوينية، محاولا في الوقت نفسه الاستجابة لتعدد أبعاد النص وتنوعها.

وصلنا إلى ختام بحثنا حول التمثيل السردي في روايات كمال قرور، ولم تنته رحلة تساؤلاتنا، فقد حمّلنا كل فصل من الفصول وكل مبحث فيه مجموعة من التساؤلات الجديدة، حول الفن والهوية والسخرية والعجائبية والموروث السردي والخطاب السياسي والقيم الإنسانية وواقــع الأنثى والسياســة مـــابعد الحداثية، والكتابة السردية التجريبية، وتداخلت هذه المواضيع ومجالاتها في أذهاننا وتأكدنا بعد هذا التداخل والامتزاج بين المجالات المختلفة من العلوم الإنسانية، أن الأدب لم يتصدر قائمة الفنون التمثيلية من لاشيء، ولكنه انتزع هذه المكانة بجدارة، فكان ملمّا بكل مجالات ومرجعيات الحياة وساعيا دوما للوصول إلى الأفضل. ونحن نسعى مثله كطلاب علم للوصول إلى الأفضل، فإن قصّرنا فهفوة وقصور علم وقلة معرفة، وإن أصبنا فذاك مبتغانا مما نردده دائما في سبيل ذلك "رب زدني علما".

الفصل الأول

التمثيل السردي في الرواية المعاصرة

توطئة:

واقع جديد، سرد جديد: بحث في الواقعية السردية الجديدة

عندما نتكلم عن "الواقعية" فإن كلامنا قد يبدو لمتلقيه مكررا، أو قد يرى أننا نخوض في أمر قد فُصِّل فيه منذ سنوات عديدة على أساس أن هذا المصطلح قد تبلورت تياراته واستقرت جمالياته بشكل قطعي، لكن من خلال بحثنا عنه في الدراسات والمبدعات المعاصرة، اتضح لنا أنه يتسـرب من خلالها، وقد كانت المبدعات السردية، والروائية بصفة خاصة، تحتضن هذا المفهوم (الواقعية) بشكـل أو بآخر، وذلك راجع إلى واقع الساحة الإبداعية والنقدية الدائم التغير والتحول والتجدد، والذي يرتبط بشكل أو بآخر بالواقع الإنساني المتملص من الثبات والاستقرار تبعا للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والكونية المتقلبة، ومنه تتخذ الواقعية لنفسها مفاهيم جديدة ومختلفة من مبدَع إلى آخر، وتبعا لهذه المعطيات لم نجد من الضروري الرجوع إلى التعريفات القديمة التي وضعت لهذا المصطلح، وفضلنا إيضاح بعض جوانب الواقعية الجديدة من مفاهيم واستعمالات ومظاهر في كتب النقاد والمبدعين (الروائيين خاصة) المعاصرة والتي –في نظرنا– توضّح أكثر من غيرها من التنظيرات ما هي الواقعية الجديدة؟ وما هي تأثيراتها على السرد والرواية المعاصرة؟ وهل أنتجت حقا أشكالا جديدة كما يقال أم أنها مجرّد تنظير لا مجال لإنتاجيته، أو استغلاله في الرواية المعاصرة؟

صرح "ايريش أورباخ، Erich Auerbach"* أثناء "تعقيبه" في ختام كتابه الأشهر (المحاكاة تمثيل الواقع في الأدب الغربي)[1] بأن منطلق بحثه كان فكرة « تأويـل الواقعي عن طريق التصوير الأدبي، أو المحاكاة»[2]، غير أن الواقعية الأدبية التي تحدث عنها "إيريش أورباخ" هي واقعية تتطور« في أشكال تزداد غنى على نحو مطرد، وفقا لواقع حياتنا المتغير والمتسع على نحو ثابت»[3]، فليس تصوير الواقع (أو بالأحرى أسلوب تصوير الواقع) في العصر القديم هو نفسه في العصور الوسطى ولا هو نفسه

* اريش اورباخ:(1892–1957)، مولود ببرلين، فيلولوجي وناقد أدبي/عن:http://fr.wikipedia.org .

[1] ينظر اريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، تر: محمد جديد، والأب روفائيل خوري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق1998، وينظر أيضا: ادوارد سعيد، العالم، والنص، والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص ص9–15.

[2] اريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب ، ص 591.

[3] المرجع نفسه ص 592.

عند التيار الكلاسيكي أو الرومانسي، أو في كتابات القرن التاسع عشر، ومنه كان كتابه شاملا لنصوص من تلك الحقب الأدبية كلها (إن صح تعبير حقبة أدبية)، ومن خلال اختياره للنصوص بيّن لنا وجهة نظره حول التمثيل الأدبي للواقع، حيث لم يعتمد الناقد على نصوص من نوع خاص تصف الواقع بطريقة محددة، وإنما اعتمد على أو اختار نصوصا ذات أساليب متنوعة، مبيّنا تمثيلها للواقع، ومنه أثبت "إيريش أورباخ" أنه قد تجاوز كل مفاهيم مطابقة النص الأدبي للواقع، للبحث في مستويات تمثيله وطرقها المختلفة من حقبة إلى أخرى، وهذا ما جعل بحثه في "المحاكاة" أكثر دقة، وأكثر وعيا بخصوصية كل مبدَع أدبي، على خلاف دراسات سابقيه والتي احتفت بمقولة المحاكاة في عموميتها دون الانتباه إلى الوعي والواقع الذي أنتجها، مع هذا لا ينكر الناقد انطلاقه من هذه المقولة، لكنه يصرِّح فيقول:« لقد ضاق مجال اهتمامي، وبات أكثر دقة لدى النظر في طرق التأويل المتبدِّلة للأحداث البشرية، في الآداب الأوروبية، ونشأت بعض الأفكار الرئيسية التي حاولت متابعتها...»[4]؛ ومن هنا يكون الناقد الألماني "اريش أورباخ" قد قطع أشواطا متقدمة جدا في تحليل النصوص الأدبية وتأويلها عن طريق تقنية "التمثيل،Représentation" وهي وجهة نظر نقدية أخذ بها العديد من النقاد بعده، أمثال "روجيه غارودي،Roger Garaudy " في كتابه " واقعية بلا ضفاف"[5] و"أرنولد كيتل،Arnold Keitel " في كتابه "مدخل إلى الرواية الإنجليزية"[6] اللذان يعطيان للواقعية مجالا أوسع للتواجد مؤسسين نظرتهم هذه على المفهوم المضطرب للفظة "واقع"، وهو ما جعل تحليلاتهم للمبدعات الأدبية والفنية في كتبهم المذكورة، أكثر حرية من غيرهم من النقاد المقيدين بمفاهيم محددة للفظة "واقع"، هذا التقيد أو التبعية التي يعاني منها النقاد تجعل طبيعة بحوثهم ثابتة ومتصلبة، ومن غير المنطقي دراسة المتحـــول بالثابت، وقد كان تحرر "اريش أورباخ" من تلك الثوابت سببا أساسيا في طريقته الخاصة في دراسة تمثيل الواقع في الأدب الغربي، حيث إنه ألف كتابه ذاك في "اسطنبول" بمعزل عن المكتبة النقدية الأوروبية أيام الحرب العالمية الثانية، يقول في هذا الصدد:« إن الكتاب لا يتضمن حواشي، فأنا لا أستشهد إلا بالقليل نسبيا، ما خلا النصوص وكان هذا القليل يسهل إدماجه في العرض ذاته، ومن الممكن جدا- آخر الأمر- أن يكون الكتاب مدينا في نشوئه إلى غياب مكتبة اختصاصية كبيرة، ولو أنني استطعت أن

[4] اريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، ص591.

[5] ينظر: روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر،1998.

[6] ينظر: كيتل أرنولد، مدخل إلى الرواية الانجليزية، تر: هاني الراهب، مطبعة وزارة الثقافة،سوريا، دمشق،1977، ص 35 وما بعدها.

أحاول الاستعلام عن كل شيء تم عمله حول هذا القدر الكبير من الموضوعات لكان من الجائز ألا أصل إلى الكتابة.»[7]

ما نريد قوله هنا هو أن مفهوم تمثيل الأدب للواقع ليس مرتبطا بنوع خاص من الكتابة، أو بمذهب معين فيها، ولا بأسلوب واحد يميزها، ولكنه مرتبط بشكل كبير بما تمثله تلك الأنواع والأساليب من إشكاليات وأفكار وصور عن الواقع، يمكن لتلك الصور أن تكون واضحة، ويمكن لها أن تكـــون غامضة، تتطلب نوعا من التأويل؛« إذ لا يعني الإبداع ترجمة قضايا وتحولات إلى معادل فني يؤكد على ما يقال ويتداول في مجالات السياسة والاقتصاد والاجتماع. ذلك أن الإبداع، بحكم خصوصية أدواته وارتباطه بذاتية المبدع ورؤيته، لا يمكن أن يكون استنساخا أو تكرارا لما هو رائج وملحوظ في دنيا الواقع. الإبداع في أشكاله اللامنتهية ومقتضيات وسائله المغايرة لطبيعة التواصل المباشر، ينحو إلى إعادة خلق الأشياء والعلائق والفضاءات، وإلى وضع مسافة جمالية بين المعيش المباشر، والرؤية الفنية التي تمزج المادي بالنفسي، والملموس بالمحلوم به، ومشاهد الواقع بمخزونات الذاكرة، وهذا لا يعني أن العوالم الإبداعية مبتوتة الصلة بالحياة وأسئلتها وتجاربها»[8]؛ هذا هو منحى الرواية الجديدة التي تبحث باستمرار عن أشكال وأساليب وتقنيات الكتابة الإبداعية الممثلة للواقع والقيم المجردة بعيدا عن السمات الخاصة والمفردة الخارجية للأشياء فحسب.

إن حديثنا عن الواقعية وتشكلاتها الجديدة يحيلنا مباشرة إلى مدرسة الرواية الجديـــــــدة الفرنسية، التي ظهرت في سنوات الخمسينات(1956-1957)(le nouveau roman) دالة على حركة أدبية اهتمت بالرواية ضمّت « عددا من المحاولات التقت انطلاقا من أبحاث فردية في رفضها لبعض الأشكال الروائية كالرواية النفسية أو التحليلية أو رواية الحب أو الفعل، لفائدة خطاب يعتني قليلا بمصطلحات النوع، ولكنه يهتم أكثر بالتعبير عن واقع خاص»[9]، كما ضمّت كذلك « كل الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة قادرة على التعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، كلَّ الذين عزموا على خلق الرواية أي على خلق الإنسان»[10] كما يرى "آلان روب غرييه،Alain Robbe-Grillet " الذي نظّر

[7] ايريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، ص 595.

[8] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دار الصدى للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة،2011، ص20.

[9] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1993، ص41.

[10] المرجع نفسه، ص41.

لهذه الحركة في كتابه(من أجل رواية جديدة،pour un nouveau roman،1955)، وقد جهر أصحاب هذه الحركة بالانتماء إلى الواقعية الأدبية، إلا أنهم اختلفوا في الشكل الروائي الذي يكتبون به، لكـــــن –وكما يؤكد أحد منظري هذه الحركة وهو "ميشال بوتور،Michel Butor "– من الواضح أنه كان لهؤلاء الروائيين،على اختلافهم، نقاط مشتركة[11]، التي أكدها العالم البنيوي التكويني "لوسيان غولدمان، Lucien Goldmann" في الندوة التي نظمها حول الرواية الجديدة والواقع، وشاركت فيها "ناتالي ساروت، Nathalie Sarraute" إلى جانب "آلان روب غرييه" حيث قال –متحدثا عن الكاتبين– « إذا كان هذان الكاتبان قد تبنيا شكلا روائيا مختلفا عن شكل روائيي القرن التاسع عشر فذلك لأنه كان يتوجب عليهما في المقام الأول أن يصفا وأن يعبرا عن واقع إنساني يختلف عن الواقع الذي كان على روائيي القرن التاسع عشر أن يصفوه وأن يعبروا عنه»[12]؛ واقع تراه "ناتالي ساروت" مغايرا للواقع الذي يراه جميع الناس، هو الواقع الذي يراه الروائي والذي يتعدى أن يكون مظهرا أو سرابا فحسب،« إن الواقع في نظر الروائي، هو المجهول، هو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوجب رؤيته،هو، فيما يبدو له، أول ما يتوجب إدراكه، هو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة، بل هو الذي يتطلب لكي ينكشف، أسلوبا جديدا في التعبير وأشكالا جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها»[13]. إن الواقع الذي يراه الروائي هو ذلك الواقع «غير القابل للإدراك بشكل مباشر، يتألف من عناصر مبعثرة نحزرها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض، عناصر امتزجت في شبكة مبهمة، ترقد محرومة من الوجود ومن الحياة، ضائعة في مجموع لا متناه من الافتراضات والإمكانات، محبوسة تحت غلاف الظاهر، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته، تحت التفاهات والمواضعات»[14]؛ انطلاقا من هذا الواقع المستعصي جعلت "ناتالي ساروت" للرواية وظيفة "البحث" أو استكشاف خفايا ذلك الواقع، فكان شكلها الروائي يغوص في الجانب الإنساني والنفسي أي الجانب الجوهري من الواقع المعاصر، على عكس نظيرها "آلان روب غرييه"، الذي يجعل أساس بحثه (كتابته الروائية) في الواقع الجديد هو عالم الموضوعات المتشيّء، أو المظاهر الخارجية للحياة الاجتماعية، وهو يثبت أنه « ليس من الممكن أن يتم العثور على هذا الواقع الذي لا يمكن له أن يوجد

[11] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1986، ص154.

[12] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، 1993، ص196.

[13] المرجع نفسه، ص 176.

[14] المرجع نفسه، ص177.

في البنى الشاملة بوصفه واقعا عفويا معاشا بصورة مباشرة إلا بقدر ما يعبر عن نفسه في بنية وخواص الموضوعات»[15]؛ وهنا يظهر الاختلاف في الشكل الروائي لدى الاثنين، إلا أن « التعارض بين "ناتالي ساروت" و"آلان روب غرييه"، يقوم فيما يهمهما، وفيما يبحثان عنه أكثر مما يقوم فيما يثبتانه. فما تزال "ناتالي ساروت" ضمن أشد الأشكال تقدما وتطرفا، روائية من الرواية التي ميزناها بوصفها مرحلة ذوبان الشخصية، فالبنى الشاملة للعالم الاجتماعي لا تهمها كثيرا، إنها تبحث في كل مكان عن الإنساني الأصيل، وعن التجربة المعاشة المباشرة، في حين أن "أ. روب غرييه" يبحث هو أيضا عن الإنساني ولكن بوصفه تعبيرا مجسدا في الخارج، بوصفه واقعا يندرج في بنية شاملة، ولكن ما إن نصوغ هذا الاختلاف بينهما حتى تبدو لنا إثباتاتهما متقاربة جدا»[16]؛ والاختلاف نفسه نجده بين أغلبية روائيي هذه الحركة إضافة إلى "ناتالي ساروت"، و"روب غرييه"، نجد "ميشال بوتور"، "كلود سيمون، Claude Simon"،"روبار بانجي،Robert Pinget "،" كلود أوليه،Claude Ollier "،"جان ريكاردو، Jean Ricardou"... حيث يشكل الاختلاف في الشكل الروائي عند كل فرد منهم غنى وإضافة للرواية الجديدة، كما يرى ذلك "أ.روب غرييه"، وهذا ما نحاول الوصول إليه، والتأكيد على فعاليته، إذ إن منطلق الواقع الجديد، أنتج وما زال وسيظل ينتج أشكالا جديدة، وهذا ما نلمحه في الأدب الأمريكي بشقيه الشمالي والجنوبي(اللاتيني)، فقد نشأت واقعيات جديدة، أعطت للأدب خصوصيات وجماليات عالمية، انطلاقا من تقنيات سردية، مختلفة عن التقنيات السردية التي استخدمها رواد الرواية الجديدة الفرنسية. فنجد مثلا توظيفا ظاهرا **للواقعية المفرطة(Hyperreality)** في الكتابات ما بعد الحداثية في الولايات المتحدة وانجلترا، كأعمال: "توماس بنجن،Thomas Pynchon "و" دون ديللو،Don DeLillo "و"فيليب روث،Philip Roth " و"كورماك مكارثي،Cormac McCarthy " وهي واقعية تتجاوز محاكاة الواقع إلى محاكاة الصور الخيالية التي تحاكي الواقع، وبها يرصد روائيو الولايات المتحدة وانجلترا، على حد سواء، التحولات الدائمة في سياسة واقتصاد وثقافة مجتمعاتهم.

كما نلمح ما أسمته الناقدة الكندية "ليندا هتشيون،Linda Hutcheon " **تقنيات ما بعد حداثية لتمثيل الواقع المعاصر** اختصت بها الرواية والسرد الأمريكيين بشكل محدد، وهي: **الميتاخرافة (Meta-fiction)**، **والتورط(Complicity)**، **والتجريد(De-doxification)**، **والسخرية(Parody)**، وكل هذه

[15] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص206.

[16] المرجع نفسه، ص 204.

التقنيات في تمثيل الواقع تشكل في حد ذاتها سياسات للتمثيل، أي إعادة النظر في الواقع المُمثَّل ونقده، وذلك بالكشف عن السياسة التي تسيّر صورته في أذهاننا، وبالتالي « فهم الثقافة الحاضرة على أنها نتاج أشكال تمثيل سابقة»[17].

حديثنا عن الواقعية الجديدة في الرواية الأمريكية يستوجب منا التوقف عند الرواية الأمريكولاتينية، التي تبنّت ما يسمى: **الواقعية السحرية (Magical Realism)** منذ سنوات الستينات وبلغت أوج إنتاجها وشهرتها سنوات الثمانينات على أيدي روادها: الأرجنتيني "خورخي لويس بورخيس، Jorge Luis Borges" والكولومبي "غابرييل غارسيا ماركيز، Gabriel García Márquez " والتشيلية "إيزابيل الليندي، Isabel Allende " وغيرهم من كتاب أمريكا اللاتينية. تقترب هذه الواقعية السحرية نوعا ما من السريالية الأوروبية إلا أنها أقرب إلى الواقع البسيط الغريب في حد ذاته لمتأمله، إذ تعرّف كتابات الواقعية السحرية في دليل أوكسفورد للأدب الانجليزي على أنها « الروايات والقصص القصيرة التي تتوفر على دينامية سردية قوية يندمج فيها الواقعي الذي يمكن تمييزه بغير المتوقع والمتعذر تفسيره، وترتبط فيها الأحلام، والقصص الخرافية والميثولوجيا مع اليومي، في نمط موزاييكي أو متغير الأشكال»[18]؛ ذلك المزج هو ما جعل كتاب أمريكا اللاتينية يشتهرون دون غيرهم بهذا النوع من الكتابة إضافة إلى طبيعة مجتمعهم متداخل الثقافات، والحافل بوقائع سياسية واقتصادية واجتماعية وحتى جغرافية توصف بالغريبة، وهذا ما يؤكده "ماركيز"حين يقول:« في المنطقة التي ولدت فيها توجد أشكال ثقافية ذات جذور أفريقية مختلفة جدا عن الأشكال السائدة في المناطق الأخرى ذات الثقافات الأصلية»[19]، هذه الثقافة والواقع الذي ينتجها كانا مصدر تميز الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، لكن هذا لم يمنع ظهور كتابات عالمية تتبنى هذا النوع من الكتابة، حيث انتشر في أوروبا على أيدي الإيطالي "إيتالو كالفينو، Italo Calvino " والإنجليزي "جون فاولز، John Fowles " والألماني "غنتر غراس، Günter Grass " وغيرهم.

بعد أن ذكرنا مجموعة من الواقعيات الجديدة والمعاصرة وركزنا على التقنيات السردية التي أنتجتها، أو ما أنتجته تلك التقنيات من رؤية مختلفة حول العالم والواقع، حيث انتقلنا بين واقعية جوهرية

[17] ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، تر: د.حيدر حاج اسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2009، ص 153.

[18] فوزي سعد عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر،2012، ص05.

[19] المرجع نفسه، ص09.

وموضوعية ومفرطة وساخرة وسحرية أو فنتازية، لكن في السرد الغربي (الأوروبي والأمريكي) فقط؛ أصبح من الضروري أن نتساءل عن واقعنا السردي العربي وعلاقته بما نسميه واقعية جديدة، وهل توصل السرد العربي لاكتشاف واقع جديد من خلال مبدعاته الروائية على وجه الخصوص؟ أم أنه لا يزال يدين بالمذهب الواقعي الكلاسيكي الذي أفل في بلده الأم؟ وهل أدرك الكتاب العرب أن هنالك تغيرا وتحولا في الواقع الإنساني يستوجب مقابلا له في تقنيات تمثيل هذا الواقع؟ أم أن الكاتب العربي لا يؤمن–على خلاف غيره من الكتاب العالميين– بوظيفة الرواية التمثيلية؟ وإذا فعل، هل أنتج تقنيات تمثيلية جديدة، أي سردا جديدا يمكن أن ينسب إليه، كما هو الحال مع الواقعيات التي ذكرناها سابقا، على أساس الفكرة الأسلوبية الشائعة التي تقول بأن اللغة الواحدة تنتج آدابا ذات سمات مشتركة؟

في مقال له بعنوان " الرواية العربية المعاصرة، استشراف لآفاق التطور المستقبلي" يرى "محمد برادة" إن الرواية العربية قد تجاوزت مرحلة الانعكاسية والرومانسية الوردية « لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف، وتراكبت في ثناياه الفئات والطبقات والصراعات»[20] وكان هذا نتيجة ظهور وعي انتقادي في الوطن العربي بعد سنوات الستينات، فترة الاستقلالات السياسية وانجلاء الأوهام بعد هزيمة 1967، لتظهر أصوات انتقادية بعيدة عن كل الشعارات المُطَمئِنة مؤسسة في الأدب ما أسماه "محمد برادة" "رواية عربية جديدة" « تؤكد أن الواقع ليس معطى من البداية وليس واحدا ولا أحاديا...إنه متعدد وملتصق بجدلية السيرورة المجتمعية»[21] ومنه كان من الضروري، ومن الحتمي على الروائي العربي « أن يغيّر أدواته، ولغته، ورؤيته، ليتمكن من أن يجعل الرواية أداة معرفة ونقد تساهم في زحزحة التمركز الإيديولوجي للطبقات السائدة التي حرصت على الإيهام بالوحدة العقائدية، والطبقية والإيديولوجية.»[22]

بدأت هذه الحركة المغايرة والمختلفة في الرواية مع أسماء مثل: "الطيب صالح"، "حنا مينة"، "صنع الله ابراهيم"، "غالب هلسا"، "جبرا ابراهيم جبرا"، "حيدر حيدر"، "جمال الغيطاني"، "هاني الراهب"، "عبد الرحمن منيف"، "ادوارد الخراط"، "فؤاد التكرلي"، "إلياس خوري"... فأنتجت روايات متعددة الأشكال

[20] محمد برادة، الرواية العربية المعاصرة، استشراف لآفاق التطور المستقبلي، ضمن كتاب: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ،1987، ص 200.

[21] المرجع نفسه، ص200.

[22] المرجع نفسه، ص 201.

والأساليب مجسِّدة –سرديا– لوحات محلية لواقع عربي تمثله شخصيات رواياتهم وفضاءات سردهم التي جعلت للرواية العربية مكانة بين مثيلاتها في العالم، ورسمت شكلا يضاف إلى أشكال الرواية الموجودة في العالم، من خلال استثمارها للموروث السردي، والثقافة الشعبية الذي اقترب ببعض كتابات روائييها من الواقعية السحرية، كما ساعد تأصّل الجنس الروائي لدى كتاب الرواية العربية على السماح لأنفسهم بالتجريب حيث سلك مسارا خاصا لديهم، وشكل التجربة الروائية عند بعضهم الآخر، ما شجع بعض النقاد على التساؤل مثلا: « ما الذي أضافته الرواية العربية الحديثة عالميا؟ أو ما الذي يمكن أن يتعلمه الآخرون من إنتاجنا الأدبي في مجال الرواية؟»[23] ومنه تصنيف عدد لا بأس به من الروائيين ضمن المساهمين في أساليب القص العالمية...

انطلاقا من مفهوم الواقع المتغير، والمتجدد وضرورة مواكبته سرديا، كان الجيل الثاني الذي ذكرنا أسماء رواده، متجاوزا لجيل الآباء المؤسسين، وبالضرورة سيكون هنالك جيل ثالث هو جيل فترة التسعينات والألفية الثالثة، الذي واكب واقعا مختلفا جذريا عن واقع الجيل الثاني (حرب الخليج، الإرهاب المحلي، الانقلابات السياسية، الثورات العربية....)، وهو واقع محلي ذو أبعاد إنسانية محفـــــزة للكتابة، فالحرب والسياسة والفكر والاقتصاد، هي ثيمات فاعلة في الآداب العالمية المعاصرة، فهل استغل الجيل الثالث من الروائيين العرب محلياتهم لتحقيق نوع من الكونية أو العالمية؟ أم أنهم استقالوا من الشأن العام والقضايا الكبرى، واكتفوا بالجواني وبالجسدي؟ على رأي "نبيل سليمان". ويجيب "ادوارد سعيد" ضمنيا عن هذه التساؤلات بتساؤل آخر فيقول:« لماذا ليس هناك إلا نفر قليل جدا من الروائيين العظماء يتعاملون مع وقائع وجودهم الخارجية الاقتصادية والاجتماعية الكبرى، أي الكولونيالية، والامبريالية، ولماذا يدأب نقاد الرواية في الوقت نفسه على إجلال هذا الصمت المهيب؟»[24]

إن تساؤل "ادوارد سعيد" هذا يفتح المجال على "المسكوت عنه" في الرواية العربية، ولكن هذا المسكوت عنه يختلف عما هو متداول، أو ما يسميه البعض "الثالوث المحرم: الدين، السياسة، الجنس"، فهذا الثالوث قد خُرق مع الأسماء التي ذكرناها سابقا، سواء إشارة،أو رمزا، أو بطريقة مباشرة، لكن ما هو

[23] فريال جبوري غزول، مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية، ضمن كتاب "الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، ص 170.

[24] ادوارد سعيد، العالم والنص والناقد،عن نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص26.

مطلوب من الروائي العربي هو أكثر من هذا الاختراق، ما هو مطلوب منه هو النظر بعين الناقد للأوضاع التي يعيشها العالم العربي والتي لم ينتبه الفرد العربي لتأثيرها على حياته، أو لخطـــورة تجاهلها، أو عدم معرفتها، كالظروف الاقتصادية مثلا، والتبعية للدول الكولونيالية، والتي تسعى إلى خلق كولونيالية جديدة من الصعب على العربي التحرر منها، أو حتى الحركات الامبريالية، التي تخلق في العالم العربي واقعا يتغلغل بين أوساط الشعوب ولا أحد يعترض عليه، أو حتى يقول بأنه موجود ومؤثر في حرية واستقلالية وخصوصية الثقافة العربية بكل مقوماتها.

يرى الناقد "محمد برادة"(2011) غير هذا، فمن خلال معاينته لواقع الإبداع العربي، والسياقات التي تسايره، أو يسايرها، وجد أن هذا الإبداع (ومنه الرواية التي يخصها بدراسته) « قد تجذّر أكثر في المجتمع المدني، لأنه يعبر عن النزعة التحررية، الانتقادية، ويكشف ثغرات السلطة وتناقضاتها، ويُسمع صوت الذات المتمردة على الوصائية والحجر»[25] وهو الأمر الذي لاحظه من خلال منجزات هذا الإبداع التي سجلت تحولا نوعيا على مستويين:

«- الحرص على توفير عناصر شكلية وفنية تحقق خصوصية الخطاب الأدبي وتميّزه عن الخطاب البلاغي المتخشب، المستخدم في غسل الأدمغة وتسطيح العقول.

- ارتياد مجالات وفضاءات كانت شبه محرمة، وإعادة بناء عوالم شعرية وتخييلية وسردية تبتعث وعيا نقديا عميقا وجريئا.»[26]؛ وتبعا لملاحظاته هذه يرى الناقد أن الإبداع العربي يندرج ضمن العوامل الفاعلة في مجال مجاوزة الوعي القائم واستبداله بوعي ممكن كامن في قوى المجتمع المدني وطلائعه المختلفة. كما يؤكد أن هذا الإبداع على اختلاف أشكاله ووسائله، يلتقي موضوعيا مع قوى المناهضة والرفض المتطلعة إلى بلورة وعي جديد. وهو كما رأينا، ما يعتبره "ادوارد سعيد" حكرا على "نفر قليل" وليس كامنا في "قوى المجتمع المدني وطلائعه المختلفة" كما يرى "محمد برادة"، فإذا جئنا إلى قراءة مشهد الواقع الحاضر للعالم العربي وتمثيل الإبداع لهذا الواقع، وجدنا أن المجتمعات المدنية التي يتحدث عنها "برادة" على الرغم من الوعي الذي حازته نتيجة لما تعرضت له من أنظمة استبدادية، وظروف قاهرة، وتردي في مستوى الحياة اليومية، إلا أنها لا تزال حائرة أين تضع أقدامها بعد أن تعبّر عن وعيها ذاك، وما تزال

[25] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص23.

[26] المرجع نفسه، ص23.

تبحث عن قراءات لما يحدث لها، هي تبحث عن وعي خاص، يجلي صورة ما يحدث أمامها، ذلك الوعي الخاص هو ما تحوزه النخبة، أو النفر القليل الذي تحدث عنه "ادوارد سعيد"، وبطبيعة الحال لن يصنف كل مبدع(أو روائي)، ضمن هذا النفر القليل ولو كان من دعاة المعارضة والثورة على النظم القديمة، ذلك أن تلك الرؤى تتطلب تحليلات فكرية عميقة، تتعدى شعارات وأقاويل العامة من الشعب، وهو ما يقلّص في حجم المبدعين ويجعل مهمة الفن، والرواية بصفة خاصة، أعمق وأخصب من سابقاتها في الزمن، ما يعني أن الواقع الجديد يتطلب سردا جديدا بأدوات ولوازم فكرية وإبداعية خاصة.

هذا بالنسبة للواقع المسكوت عنه روائيا، أما بالنسبة للواقع السردي المسكوت عنه نقديا، فهذا ما زاد في الصمت وجعله رهيبا، إذ ساهم واقع النقد العربي كثيرا في تكرار التجارب الروائية، وتكريس نوع خاص من الكتابات الروائية دون غيرها، فمثلا نجد ما يسمى بالثالوث المحرم مجسدا سرديا لدى الكثير من الروائيين العرب، لكن وعلى الرغم من ادعاء الحيادية إلا أن الناقد المرتبط بالثقافة والمجتمع الذي يبدي فيه آراءه النقدية، مقيد بذلك الوجود والانتماء، فنجده يكرر ما يقال في كل مرة عن ذلك الاختراق للثالوث المحرم دون أن يبحث أكثر، أو لنقل أعمق في سر ذلك الاختراق ودوافعه، وخفاياه، وخلفياته الثقافية...، فهو يكتفي بالسطحي دون الولوج في ماورائيات الكتابة الروائية التي أصبحت تسيّر متلقيها إلى حيث تريد دون التصريح بذلك، حيث أصبحت أسرع الوسائل المعاصرة تأثيرا في الوعي الفردي والجماعي، ذلك أن المثقفين « مفيدون غاية الفائدة في تفعيل الهيمنة»[27]؛ إن ثقافة الرواية تشبه إلى حد كبير ثقافة الصورة، والتي أصبحت في الفترة المعاصرة تهيمن على نظرة الفرد إلى الأمور، وتشكيل تصوراتهم عنها، إن الرواية تصنع صورا سردية، صورا من نوع الصور ثلاثية الأبعاد عن واقع غريب يستدعي موجِّها لفهمه، لذلك كان من الضروري أن يكون دور الناقد أعمق من التحليلات السطحيـــــة أو تكريس أسماء وأشكال معينة دون غيرها، بغض النظر عن التهميش الحاصل في الساحة النقدية هي الأخرى.

إن حديثنا عن التهميش يحيلنا إلى نقطة مهمة وواقع لابد من الحديث عنه ولو باختصـــــار شديد، وهو واقع الطبع والنشر والتوزيع؛ ومنه يجب التنبيه على أن الحيادية في هذا المجال ليست من أولويات دور النشر والتوزيع، فلكل دار نشر نظام خاص ونوع خاص من الكتابات تسعى إلى إغراق السوق به، (على أساس أننا في عصر الاستهلاك)، ما يجعلها تكرس هي الأخرى أنواع محددة من

[27] ادوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ص 20.

الكتابات الروائية التي تكسبها الربح المادي دون غيرها من الكتابات أو الأسماء، ما يؤثر سلبا على الآداب المحلية فيصبح الكاتب –على الرغم من رغبته في التجريب والتجديد– مقيدا هو الآخر بواقع النشر المتحكم في طبيعة إبداعاته. هذا مثال بسيط على واقع آخر يتحكم في الواقع السردي والروائي.

ينضاف إلى قائمة "الواقع الجديد" الذي تحدثنا عنه، جزئية لا تقل أهمية عن الكاتب، ونصه الروائي، وهو "المتلقي"، الطرف الثالث الذي حاز على اهتمام جيّد في النظريات النقدية المعاصرة، وذلك لتأثيره وفعاليته في إنتاج النص الروائي من خلال بحثه عن "ما لا يقال" في ذلك النص، كما يقول "امبرتو ايكو،Umberto Eco ": « إن "ما لا يقال" يعني الذي ليس ظاهرا في السطح، على صعيد التعبير، على أن "ما لا يقال" هذا هو ما ينبغي أن يفعَّل على مستوى تفعيل المضمون»[28]؛ بما أن القارئ النموذجي عند "ايكو" هو الباحث في "ما لا يقال"، بدل "ظاهر القول" فإن هنالك مقابلا بالضرورة لهذا القارئ، وهو قارئ "ظاهر القول" فقط، ونحن هنا بصدد التفريق بين نوعين من القراء (المتلقين)، وهما قارئ "ما لا يقال" وقارئ "ظاهر القول"، وبما أن الأول يفعّل (ينتج) النص الروائي على عكس الثاني، فإن واقع التلقي هذا يلعب دورا هاما في انتشار الرواية وفعاليتها وقدرتها على أداء ما تسعى إليه سواء فنيـــا أو جماليا، أو فكريا، أو إيديولوجيا، أو سياسيا، أو غيره، ذلك لأن الوظيفة التمثيلية للرواية المتعددة المرجعيات لا تتحقق إلا بوجود قارئ من النوع الأول، هو متلق « له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس الاقتصار على تلقيها»[29]، وليس ذلك القارئ الذي يقيّم المبدعات الجديدة من خلال مقارنتها مع وجهة نظره المفرزة من قراءة مبدعات سبقتها زمنيـــا، ظانا أنها النموذج الذي يجب أن يقتدى على مرّ الزمـــن، أو ذاك الذي يقاوم المبدعات الجديدة فقط لأنها لا تطابق ما يعرفه عن واقعه، هذا القارئ المقاوم الذي دفع "ناتالي ساروت" إلى التساؤل عن «أي وسيلة يمكن بها لمبدع جديد يسلط الضوء على واقع كان ما يزال محجوبا، أن يتوصل للقضاء على هذه المقاومة؟»[30]؛ إن مقاومة القارئ للنص الروائي الجديد يجب أن تقابلها مقاومة أكبر من طرف النص وكاتبه، مقاومة واقع يتخفّى عنه، ومقاومة الأشكال المستهلكة العقيمة، والبحث عن الفعالية، لا صنع حركات جميلة كما ترى "ناتالي ساروت" لأن « همّ الفعالية هذا هو الذي أعطى لكبار رواد الواقع اللامرئي الأسلوب الحقيقي العظيم، الأسلوب الدقيق النفاذ

[28] امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد،، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،1996، ص62.
[29] جوناثان كلر، عن عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ط2 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص11.
[30] ناتالي ساروت، الرواية الجديدة والواقع، عن لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص179.

والمباشر والطريق الأقصر والحركة الأشد فاعلية لإيضاح هذا الواقع المجهول الذي كانوا يجهدون في إعادة إبداعه»[31].

ومن هنا فوجود أنواع متعددة من القراء، لا يعدّ سببا في تقلّص الإنتاج الروائي، بقدر ما يعدّ دافعا للتنويع في التجارب الروائية وطرق تمثيلها السردية، وكما يفترض من الروائي المعاصر امتلاك وعي أكبر بفعل الكتابة يفترض على قارئه ومتلقيه امتلاك وعي مماثل له بفعل القراءة، ويتعلق فعل الكتابة باللغة والفكر، وكلاهما في حالة دائمة من التغير والتطور، وهذا ما يجب أن يدركه الروائي، فإن امتلك وعيا بفعل الكتابة وطبيعته صارت روايته عبارة عن إنتاج اجتماعي (إنساني)، فإذا عمّ تأثير تلك الكتابة، استطعنا أن نصل –مثلا– إلى مفهوم "مجتمع الرواية" الذي وضعه "كلود دوشيه، Claude Duchet"* وهو « مجتمع ينتجه النص ولا يعكسه فحسب»[32]؛ هذا المفهوم الذي تحدث عنه "كلود دوشيه" يتجاوز النزعة العلم–اجتماعية(السوسيولوجية) المبسطة ليدرس "نصا قوامه الآثار(un texte d'effets)، وآثارا قوامها النص (des effets de texte)، وهذا ما قصده "آلان باديو،Alain Badiou"** بقوله: « لا انعكاس الواقع بل واقع الانعكاس»[33]؛ أي إن هنالك مجموعة وقائع مع مجموعة انعكاسات: واقع أول وانعكاسه في الرواية، وهو الذي ينفيه الناقد، بالإضافة إلى واقع ثان هو واقع الانعكاس في حد ذاته، إذ إن الانعكاس (الصورة) هو الذي صار يشكل تصوراتنا حول الأشياء، وصار من الضروري دراسة هذا الواقع الموجِّه لنا (مثلا: أشكال الكتابة، ونوع اللغة المستخدمة، والاتجاه الفكري والفلسفي المتضمن في الرواية...الخ)، هذا الواقع الموجّه هو ما اهتمت بإظهاره كتابات ما وراء القص من خلال الأسئلة التي تطرحها عن(وليس على) الرواية وعلاقتها بالواقع.

تدعم هذه الآراء فكرة جديدة أخرى تغوص في حقيقة الكتابة الروائية وعلاقتها بالعوالم الواقعية والخيالية، هي « فكرة أنه يمكننا النظر إلى العالم مكونا من روايات، وأن نشير إلى العمليات التي يمكن من خلالها قراءة العالم بوصفه نصا، حين نرى العالم بصورة مجازية كِتابا، وحيوات الناس بداخله

---

[31] ناتالي ساروت، الرواية الجديدة والواقع، عن لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص 179.

* أستاذ بجامعة باريس 8، واضع مصطلح سوسيونقد سنة 1971.عن:http://fr.wikipedia.org .

[32] بيير باربيريس، النقد الاجتماعي، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر:رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، رقم221، ماي 1997، ص151.

** فيلسوف ومفكر وناقد أكاديمي فرنسي مولود في الرباط سنة1937.عن:http://fr.wikipedia.org .

[33] بيير باربيريس، النقد الاجتماعي، ص 151.

كُتبا»[34]، وقد أضافت "آن ماك كافري،Anne McCaffrey "* بعدا آخر إلى علاقة التخييل بالعالم حين قالت: « نحن نقطن عالما من الروايات ونُجبَر دائما على تطوير استعارات متنوعة وأنظمة موضوعية لتساعدنا على تنظيم خبرتنا، لنتمكن من التعامل مع العالم»[35]؛ وتتضمن هذه الفكرة كون الواقع اليومي هو نص سردي مكون من مجموعة من الروايات والقصص، تشكل في مجملها رؤية للعالم، فتعرّف به عن طريق كتابات روائية ما وراء قصية تدعم فكرة أن «السرديات هي واحدة من المكونات الجوهرية لفهمنا للواقع»[36]؛ وانطلاقا من هذا تتضح لنا أهمية السرديات(ومنها الرواية)، فبدلا من أن يكتفي الكاتب بنقل الواقع وتمثيله فوتوغرافيا في رواياته، أصبح من الضروري أن يرقى بوظيفة الرواية إلى مصاف الفنون، والكتابات الفعالة في المجتمع، فالرواية باعتبارها عملا فنيا، تؤثر في الذوق الجمالي لمتلقيها. كما أنها عمل نقدي يساهم بفعالية في توضيح وفهم العالم، إذا تصورنا فرضا أهمية القص في حيـــاة البشر، بغض النظر عن أنواعه وصيغه.

يبقى لنا بعد أن أكدنا على أهمية الرواية ووظيفتها الفاعلة في المجتمعات البشرية، أن نتســـاءل، هل للرواية الحرية المطلقة في النقد، والنقاش، والطرح في واقعنا المعاصر؟ هل استطاعت أن تتجاوز الوظائف الساذجة المرتبطة بمفهومها منذ زمن؟ وهل كتابة الواقع تنأى بالروائيين عن الوصول إلى المفاهيم الراقية المرتبطة في أغلب الأحيان بالفلسفة والميتافيزيقا والفكر، دون الأدب المرتبط بالخيال والإيهام؟ بمعنى آخر، هل يستحضر الروائيون "المعنى" من مجالات الفلسفة والفكر والميتافيزيقا لمناقشتها فنيا في رواياتهم، أم أنهم يكتفون بتشكيل عوالم شخصياتهم وفضاءات رواياتهم للوصول إلى بنية، أو نسق حكائي منضد يسمى في الأخير "رواية"؟

إن حديثنا عن المعنى وعن الفلسفة هنا ليس بصدد الإشارة إلى الرواية الفلسفية، أو الوجودية التي نادى بها "جون بول سارتر،Jean-Paul Sartre " في وقت مضى، ولكننا بصدد التمييز بين الروايات السطحية المركبة (المشكّلة) من أجل التشكيل فقط، والروايات العميقة (السرد المكثف) التي تمثل حقا "المعنى" الذي يبحث عنه الإنسان(القارئ للرواية) حين يبدأ في قراءة ذلك النص الروائي، على أمل

[34] هي ساوما، ما وراء القص، تقانة واقعية الوعي الذاتي، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا2010، ص20.

* ناقد أدبي وأستاذ الأدب المقارن بجامعة سان دييغو، مواليد1946 .

[35] هي ساوما، ما وراء القص، تقانة واقعية الوعي الذاتي ، ص20.

[36] المرجع نفسه، ص21.

الوصول إليه ولو عن طريق بذل جهد عقلي زائد، هذا الجهد العقلي الزائد، هو ما ينتج لنا نصا روائيا حقيقيا، يقوي متعة القراءة من جهة، ودقة الفهم والتأمل من جهة أخرى.

إننا حين نتكلم عن نوع كهذا من الروايات لا ننفي استجابة القارئ أو تأثره بنوع مختلف عنها، ولكننا نؤكد على ضرورة الانتباه إلى ذكاء المتلقي المعاصر، بغض النظر عن ذوقه الفني.

إن واقع الرواية وعلاقتها بما تعبر عنه من معان وقيم إنسانية ليس مرتبطا بعالم المثل الأفلاطوني، إذ أن تلك المعاني والقيم موجودة أصلا في واقعنا اليومي، إذ أن وظيفة الروائي والرواية تصبح متعلقة بالاختيار، أي التركيز على مشاهد دقيقة وخاصة، وعدم الاكتفاء بنقل ما هو عام، أو ما يراه الجميع (مثل الأحداث والحكايات التي يتداولها الجميع وتتكرر على مسامعهم في كل مرة)، لأن المتلقي قد وجد مصادر أخرى تشبع رغبته في اكتشاف الآخر عن طريق وسائل الإعلام، والتكنولوجيا. إن المتلقي المعاصر يبحث عن اكتشاف ذاته المشتتة، وتكون الرواية ملاذه الأول لأنها تنتمي أولا إلى شيء يسمى الفن، ولأن هذا الأخير لا يزال مرتبطا بالتطهير منذ ظهوره. ويستمر الاكتشاف فيتجاوز ذات المتلقي إلى اكتشاف ذات المجتمع، فهل تكشف الرواية عن ذات المجتمع يا ترى؟ وكيف يكون ذلك؟ هذا ما يضطلع به الروائيون عند تركيزهم على الخاص الدقيق كما قلنا سابقا، وإن إثبات أصالة قيم إنسانية ما أو نفيها لا يتطلب خيالا خارقا، فهي موجودة في كل مكان، ما هو غامض أو مختلف أو مميز هو طريقة تجسدها في الواقع الخاص بكل مجتمع، فالتعبير عن تلك القيم والمعاني الإنسانية والكونية هو ما يساعد في اكتشاف ذات المجتمع وتقديمها للآخر كي يطلع على ما هو مختلف عنه، بطريقة مغايرة لما هو متعود على سماعه من وسائل الإعلام، وحتى من التجارب الشخصية.

إن المعاني والقيم الإنسانية هي موجودات دقيقة التحديد، ولا يمكن للنموذج النظري، أو الفلسفي أن يجعل منها تدخل في اليومي، والدنيوي، لأن «النموذج تصنيف يعتمد التجريد ولا يستوقفه سوى العام»[37]؛ لكن النص الروائي بتوظيفه لنسخ خاصة (شخصيات، أو فضاءات، أو أزمنة،...) يشكل «واقعة مخصوصة مختلفة بالضرورة عن كل الوقائع الأخرى تماما كما هي التجربة الفردية، إنها فريدة ولا يمكن أبدا استنساخها في تجربة أخرى»[38] لذلك تشكل الرواية وسيلة هامة في تجسيد المعنى وتمثيله، ذلك

[37] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص 19.
[38] المرجع نفسه، ص19.

المعنى المتوغل في الثقافات الخاصة والمحلية للشعوب، وفي طرق تفكيرهم ومذاهبهم في الحياة، إن المعنى ما هو إلا « واقعة ثقافية، إنه أثر إيديولوجي لا يمكن أن يوجد إلا من خـــلال تجسده، هنا والآن، في مادة بعينها، وضمن نسق مولد له مواصفاته الخاصة، لذلك لا يمكن البحث عنه إلا في البنيات المحلية التي يفرزها كل نص على حدة»[39]؛ وانطلاقا من تلك الخصوصية والمحلية يستطيع النص الروائي إنتاج المعنى من خلال تمثيله للقيم الأصيلة وغير الأصيلة الموجودة في الأفكار والسلوكات .

تمثل الرواية سرديا كل تلك الخصوصيات المحلية، وبدورها تتأثر تلك الخصوصيات بواقع يميزها عن غيرها، واقع هو في الأساس تحقق خاص لنموذج كوني من المعاني والقيم الإنسانية.

إن كلامنا عن "التحقق" لا ينفي عن الرواية الجزء الخاص بالتخييل، لأنه ليس من الضروري، عند تمثيلها السردي للعالم أن يكون هنالك تطابق بين تلك الوقائع والحقيقة، لكن ما هو مهم في السرد «هو القدرة على بناء عالم ممكن يقوم بتهذيب النسخ المتحققة ليحولها، بعد التنقيح والتهذيب، إلى نموذج يستوطن الوجدان، فبناء عالم تخييلي، استنادا إلى "حقائق موضوعية" معناه الرقي بالعرضي، والزائل إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان بتخليصها من سمات الخاص والمفرد»[40]، تلك النسخ المتحققة نسميها "صورا سردية"، وهي الشكل الظاهر للمعنى، الذي إذا ربطناه مع شكله التعبيري (الصور السردية) أنتج لنا ما يسمى **تمثيلا سرديا**، فما هو التمثيل السردي؟ وما هو موقعه من الخطاب النقدي؟ وكيف استخدم؟، وما هي مستوياته؟ ، وهل للتمثيل السردي أنواع؟ وما هي وظيفته في الرواية وخاصة الرواية المعاصرة؟ وقبل كل هذا ما هو التمثيل بصفة عامة وهل له حصة في الفن الذي ينتمي إليه الأدب في الأصل، كغيره من الفنون، وكيف ارتبط التمثيل بالأدب؟ وهل يوجد التمثيل في الفنون الأخرى وهل يؤدي وظيفته فيها ويخلق تساؤلات عما يمثله وكيف يمثله؟ هذا ما سنفصل فيه في المبحث الأول.

[39] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص19.

[40] المرجع نفسه ، ص219.

المبحث الأول: التمثيل والفن:

يرتبط "التمثيل" بمجالات عديدة ومتنوعة، وتختلف مفاهيمه بين كل واحد منها، فنجد مثلا التمثيل السياسي، وهو ما دعت إليه الديمقراطيات الحديثة، ونظّر له الباحث الفرنسي "بيار مانان، Pierre Manent"، كما نجد التمثيل في العقد الاجتماعي الذي تناوله "توماس هوبز،Thomas Hobbes" بالدرس قي الفصل السادس عشر من كتابه(1651/Leviathan)[41]، كما نجده في العلوم الرياضية والطبيعية، والمخططات البيانية؛ كما يتعدى التمثيل هذه المجالات ليدخل مجال الفن ويضيف إلى وظائفه المتعارف عليها ما يجعله يتجاوز المذهب القائل بأن الفن وُجد للمتعة وحسب، وبذلك يربط الفن بكل المفاهيم المتعلقة بالتمثيل، كتمثيل الأفكار، والوعي، وتمثيل الواقع، وتمثيل القيم، وغيرها.

مما جاء في معجم الفلسفة في مادة تمثيل (Representation، Répresentation) أنها: «مثول الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر؛ ونظرية الأفكار التمثيلية Théorie des idées Représentatives(1): نظرية قال بها الديكارتيون، وتذهب إلى أن الذهن لا يعرف الأمور المحسوسة مباشرة، وإنما يعرفها عن طريق الأفكار التي تمثلها فهي تقوم مقامها وتجعلها ماثلة أمام الذهن.(2): أيّدها بوجه خاص "مالبرانش"، ولها أنصار لدى بعض الواقعيين النقديين المعاصرين»[42]؛ أي إن التمثيل يجمع بين الصورة الذهنية والصورة الحسية، أو بعبارة أخرى ما يتعلق بعالم الوعي وحتى اللاوعي، وبالعالم الخارجي المحسوس كذلك، ومنه كان التمثيل مفهوما جامعا بين الأفكار والأشياء؛ فكان بذلك ذا ارتباط وثيق بمفهوم "الإدراك"، ونجد هذا النوع من العلاقة حاضرا في نظريات الفن خاصة، ويعتقد بعض منظريه أن التمثيل ما هو إلاّ « نشاط يشتمل على مجرد إضافـــة أو حذف بعض العناصر، من خلال التغيير أو التحريف أو من خلال التفكيك أو التجميع»[43]وهذا انطلاقا من فكرة أن الشيء المدرَك هو المادة الخام والحصرية للتمثيل، إلا أن "رودولف أرنهايم، Rudolf Arnheim" وضّح العلاقة بين الإدراك والتمثيل على نحو آخر يجعل التمثيل« ليس نسخة متكـــــررة

[41] ينظر أكثر: ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج اسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ، 2009، ص ص35-53.

[42] المعجم الفلسفي، صادر عن مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر،1983، ص ص 54،55.

[43] شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة خاصة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992،ص100.

أو معالجة للمفهوم الإدراكي»[44]، وإنما هو«تطوير المكافئ البنائي من خلال الوسائل التي يقدمها لنا وسيط التمثيل الذي نستخدمه، وهو اللون والخط لدى المصور، وهي اللغة لدى الشاعر، وهي النغمات الموسيقية لدى المؤلف الموسيقي...».[45]

تختلف المذاهب حول الجانب التمثيلي للفن، خاصة مع تنوع أشكاله بين موسيقى وتصوير ورسم ونحت وسينما ومسرح وأدب وغيرها، واختلاف طرق التعبير فيها؛ الأمر الذي دفع المتخصصين في الفن والجمال إلى الفصل في هذه الإشكالية، والإجابة عن التساؤل القائل: هل كل الفنون تمثيلية؟ باعتبار أن التمثيل متعلق بالمادة والفكر، وهذا الأخير(الفكر) يتخذ أشكالا متنوعة عند مجموع متلقيّ العمل الفني.

في هذا الصدد قدّم الفيلسوف والعالم الفرنسي المعاصر"إيتيان سوريو،Etienne Souriau"* مذهبه في تصنيف الفنون وهو من أبرز المذاهب في الفن المعاصر، رفض فيه المذاهب الفنية القائلة بالتفرقة بين الفنون على أساس المكان والزمان، أو على أساس أن بعضها يخاطب السمع والآخر يخاطب البصر، وانتهي "سوريو" من نقده للتصنيفات التقليدية إلى «استبعاد تصنيف الفنون الجميلة على أساس تنوع الإحاساسات، وفضل الاعتماد على الكيفيات الحسية الغالبة في الأعمال الفنية أو ما يسميها هو qualia، ويصبح من السهل أن نتبين أن اللون مثلا هو الصفة الغالبة في فن التصوير، والبروز هو الصفة الغالبة في النحت، والحركة في الرقص، والصوت الخالص في الموسيقى، وعلى أساس هذه الصفات الغالبة أو الكيفيات تختلف الفنون فيما بينها»[46]؛ وقد انتهى إلى حصر سبع كيفيات أساسية هي: الخطوط والأحجام والألوان والإضاءة والحركات والأصوات المفسرة في اللغة والأصوات الخالصة في الموسيقى، وعلى أساس كل كيفية من هذه الكيفيات قدّم الفيلسوف، نوعين من الفنون، الأول ينتمي إلى **الفنون التمثيلية**، "أي القادرة على تقديم موضوع معين" أما النوع الثاني فينتمي إلى فئة **الفنون التجريدية**، أي التي لا تقدم موضوعا معينا، ومنه استخرج العلاقة الرابطة بين الفنون التجريدية والتمثيلية من خلال تلك الكيفيات الحسية. فبالنسبة للخطوط مثلا يقوم فن تجريدي هو فن الزخرفة

[44] شاكر عبد الحميد، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، ص100.

[45] المرجع نفسه، ص100.

* ولد في "ليل" في 1892، وتوفي في "باريس" في 1979، فيلسوف و عالم جمال.عن:http://fr.wikipedia.org .

[46] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف القاهرة، مصر، 1989، ص97.

L'Arabesque ، وفن تمثيلي هو فن الرسم، وبالنسبة للأحجام يقوم فن تجريدي هو العمارة، وفن تمثيلي هو النحت، ويكفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلى الرسم التوضيحي الآتي:

– شكل (1)–[47]

1–خطوط ، 2–أحجام ، 3–ألوان ، 4–إضاءة ، 5–حركات ، 6–أصوات مفسرة في اللغة ، 7–أصوات موسيقية.

وقد فرّق "سوريو" بين الفنون التجريدية والتمثيلية فالأولى تقدّم كيانا منظّما لموضوعاتها، أما الثانية فإن النظام فيها يشير إلى موضوع آخر يوحي به الشكل الظاهري لموضوعها، بمعنى أنها تنطوي على تنظيمين: تنظيم ظاهري مباشر للموضوع الحسي وتنظيم آخر غير مباشر يقع للموضوع الذي يقدمه المظهر الحسي المباشر، ففي هذه الفنون كما يقول "سوريو" ثنائية وجودية أو أنطولوجية: وجودٌ للعمل الفني ذاته، ووجودٌ للموضوع الذي يوحي به، ومنه يتعلق الوجود الأول بالعمل الفني، والوجود الثاني بما يمثله، أو يقدّمه من موضوع خارجي، وتربط بين العمل وما يمثله علاقات انسجام وتوافق جماليين بحيث

[47] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص98.

يجد المتلقي نفسه أحيانا متمعّنا في العمل في حدّ ذاته، وأحيانا أخرى مستغرقا فيما يمثله. ومن خلال هذه الثنائية الوجودية كما يسميها، عقد "سوريو" مقارنات بين الفنون التجريدية والتمثيلية، وخلُص إلى أن كل فن تمثيلي إذا نزعنا عنه وظيفته، أو صفته التمثيلية أصبح ينتمي إلى الفن التجريدي، ويضرب مثالا على ذلك بفن الرسم وفن الزخرفة(الأرابسك)، حيث إن فن الرسم فن مركب ومزدوج الصورة، وقادر على التمثيل وعلى تقديم موضوع من العالم الخارجي، فإذا جرّدناه من تمثيليته تلك انتهى إلى الفن التجريدي الذي يقابله، والذي أوضحه في المخطط السابق.[48]

من خلال تقسيم "سوريو" للفنون، وتركيزه على الفنون التمثيلية، وعلى الارتباط الوثيق بين العمل الفني وما يمثله، أو بصيغة أخرى بين الصورة والمادة، نستشف الواقعية التي يتبناها هذا الفيلسوف وعالِمُ الجمال، ويؤكد رأينا هذا قوله: «إن الوظيفة التي يقوم بها الفن في نطاق تقسيم العمل الاجتماعي إنما هي وظيفة (سيكوبويطيقية،Skeuopoétique)، بمعنى أنه يخلق أشياء أو يصنع موجودات، وكلمة "شيء"(Skeus) إنما تعني المتاع أو الإناء أو الأداة أو أي موضوع كائنا ما كان»[49]؛ أي إن العمل الفني هو منتَج الفنان الخاص الذي يترجم فيه إحساسه بالأشياء ومعرفته بأشكالها، إضافة إلى مفهومه الخاص لها، وهنا تصبح الصورة، أو العمل الفني تصورا أو إدراكا أو مفهوما، فمثلا «الرسام ليس هو الرجل الذي يهتم بالأوراق والأقلام، بل هو الرجل الذي يعنى بدراسة انحناءات الأجسام الحية، وتغيرات المنظورات في الأشياء، والصور الجانبية الضائعة، وما إلى ذلك من أشكال»[50]؛ وهنا يستند تعريف الفن إلى الفكرة التي يمثلها الشيء أو العمل الإبداعي.

إن تمثيلية الفن لا تتوقف عند حدّ تمثيل الأفكار، والأشياء أو الصور الخارجية الحسية، وإنما تتجاوزها إلى تمثيل القيم، وهذا "أرسطو،Aristote " يجعل للفن وظيفة تطهيرية بفضل تمثيله للقيم الإنسانية؛ وتتنوع هذه القيم، فمنها الأصيلة، ومنها غير الأصيلة، كما أن هناك « قيما تمثيلية ، Represntational Values، مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، وبعض الأعمال الفنية قد يكون أكثر تمثيلا لهذه القيم فيكون أفضل من غيره»[51]؛ ويمكن أن يمثل العمل

[48] ينظر، أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص ص96-102.

[49] زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، ص20.

[50] المرجع نفسه، ص20.

[51] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص41.

الفني قيما روحية، وفكرية تعبر عن الآراء والمذاهب الفلسفية، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية...وغيرها « غير أنه إذا أمكن للمصوّر أن يعبّر عن القيم التمثيلية التي تنقل لنا موضوعات الطبيعة الخارجية من ضوء ولون ومكان وحركة أو أشكال طبيعية أو صورة إنسانية معينة، أو ينقل لنا قيما روحية؛ فإن عمله الفني يزداد في سلم القيم، إذ لا يمكن أن تفسر الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات، وإنما هي هذه العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثلات والخيال منظمة ما يؤدي إلى إحداث التجربة الجمالية عند المتذوق»[52]؛ ومنه يكتسب الفنان الأقدر على التمثيل مكانة مرموقة بين غيره من الفنانين.

إن الفن التمثيلي يتوغل في الحياة الإنسانية بكل تفاصيلها فهو« يعطي الإنسان أو يعيد إليه إحساسه المباشر بطبيعته الاجتماعية»[53]، وهو على الرغم من هذا ليس مجرد وصف تقريري للواقع، «إن وظيفته دائما أن يحرك الإنسان في مجموعه، أن يمكّن "الأنا" من الاتحاد بحياة الآخرين، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه»[54]ومن هنا يكون الفن مؤثرا وفاعلا في المجتمعات على مر العصور فهو كما يرى "ارنست فيشر،Ernest Fisher "* « وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد، ومع مطامح هذا الوضع، ومع حاجاته وآماله، لكن الفن يمضي إلى أبعد من هذا المدى، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل»[55]؛ وارتباط الإنسان الدائم بالفن شجع رواده على بث الرسائل التوجيهية والتنبيهية وحتى الثورية والتغييرية في أذهان متلقيه، وهو ما يؤكّده "برتولد بريخت، Bertolt Brecht" حين يقول: «إن مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة الفهم والإدراك، ويجب أن يدرّبهم على الاغتباط بتغيير الواقع، لا يكفي أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بذلك التحرير، يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة

---

[52] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص40.

[53] غيورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر:نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، رقم146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري1990، ص216.

[54] ارنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1998، ص22.

* ارنست فيشر، (1899-1972)،كاتب وناقد فني أسترالي ، له كتب عديدة حول الفن والماركسية. http://fr.wikipedia.org.

[55]ارنست فيشر، ضرورة الفن ، ص20.

والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع، وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الطغيان»[56]؛ ولا يقتصر الأمر على الفنون البصرية والحركية كالمسرح والسينما والدراما، وإنما يتجاوزه إلى كل الفنون بطابعها التشكيلي والصوتي، وكذا الأدب، الذي يتخذ الصدارة في قائمة الفنون التمثيلية.

إن ارتباط التمثيل بتطوير المدركات، وليس فقط بتسجيلها أو محاكاتها أنتج أشكال الفن المختلفة، فكان الفن « نشاطا يهتم في جوهره باكتشاف أشكال وصيغ جديدة، فالإنتاج الآلي الخاص بموضوع ما من خلال كاميرا مثلا، أو من خلال سرد ما حدث فعلا سيسمح بشكل عام بتحديد الموضوع واستخلاص بعض خصائصه المميزة، لكن شكله سيكون–على الأقل جزئيا– متسما بالفوضى، أي غير مفهوم إذا تمت مقارنته بالتمثيل الأصلي للنموذج باعتباره نمطا خاصا بشكل جيد التحديد»[57]؛ تلك الفوضى التي تخلقها الأشكال والصيغ الجديدة من خلال التمثيل تعتبر إبداعا فنيا، وهو جوهر مفهوم التمثيل الحقيقي.

وتبرز استخدامات التمثيل في المجال الأدبي عن طريق اللغة، ويتضح الإبداع في هذا المجال في ما كان نثرا منه مثل القصة والرواية، أي ما يسمى "سردا"، ومنه كان مصطلح "التمثيل السردي" الذي سنفصّل فيه وفي مفهومه في الخطاب النقدي في المبحث الموالي.

[56] ارنست فيشر، ضرورة الفن ، ص17.

[57] شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص100.

المبحث الثاني:التمثيل السردي : المصطلح والمفهوم في الخطاب النقدي

تحتل الرواية في الفترة الراهنة مكانة مرموقة بين مختلف الأجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرحية، وغيرها ... حتى أنه –مؤخرا– أصبح يطلق عليها–في ثقافتنا العربية– "ديوان العرب" محتلة بذلك كرسي السلطة الذي استفرد به الشعر منذ القدم.

لسنا الآن بصدد تقديم تعريفات للرواية ولا البحث في مفاهيمها، لأنها تتخذ لنفسها مفاهيم متعددة، لكننا سنوضح بشكل مختصر المفهوم الذي سيمهّد لنا الدخول إلى موضوعنا الأصلي.

تتداخل الرواية المعاصرة (أو الجديدة) مع أجناس أدبية أخرى، ما جعلها أكثر غنى من الرواية الكلاسيكية، فنجدها لينة سلسة متفاعلة مع الأجناس الأخرى، كما ذكرنا أولا، ومع متلقيـــها(القارئ) ثانيا، ولا ننسى المؤلف –بالرغم من كل النظريات التي تدعو إلى قتله– فهو ينتج هذا النص الإبداعي بطرقه الخاصة، وبذلك تكون الرواية « ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة»[58] ، هذا الكون الذي يعالجه المؤلف واسع ومتنوع، ومنه انبثقت أنواع مختلفة من الروايات، منها الرواية البوليسية، رواية الخيال العلمي، الرواية التاريخية، الواقعية، العجائبية، الجنسية وغيرها ...، لكن ما لفت انتباهنا هو أن الرواية بجميع أنواعها تشكل رؤية شاملة للعالم وما يحتويه من ظواهر ثقافية، اجتماعية، سياسية، دينية، وحتى مادية واقتصادية، يمكن أن نطلق على هذه الظواهر اسم "مجتمع"، ويمتلك هذا المجتمع هوية خاصة به، والرواية بما أنها «عمل قابل للتكيف مع المجتمع»[59] كما يقول "رولان بارت،Roland Barthes " تساهم في إعادة إنتاج ذلك المجتمع سرديا، مشكّلة بذلك هوية خاصة به وبها، عن طريق تقنيات مختلفة تتنوع وتتطور مع كل إبداع جديد، فمن الأسطورة إلى الحكاية إلى الملحمة وصولا إلى الرواية الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، انتهاء بالأنواع المختلطة المعاصرة من روايات ما بعد الحداثة، تختلف صيغ التمثيل السردي من نوع لآخر باختلاف التقنيات المستخدمة أثناء عملية الكتابة، هذا المفهوم أعني (التمثيل السردي، La Représentation Narrative/The Narrative Representation) هو ما سنحاول البحث في مفهومه، وتقصي خصائصه.

---

[58] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة،رقم240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ديسمبر 1998، ص13.

[59] المرجع نفسه ،ص34.

لطالما كانت فكرة التمثيل السردي مبثوثة في أقوال المنظرين والفلاسفة القدماء، إلا أن مفاهيمهم ومصطلحاتهم المستخدمة اختلفت وأخذت أشكالا متعددة، وبما أن فكرة التمثيل السردي مرتبطة إلى حد كبير بالعالم والواقع، فإن مفهومها ينبثق من هذه النقطة.

نظر "أفلاطون،Platon " إلى الفن على أنه محاكاة خالصة للطبيعة، أي إنه مجرد محاكاة سطحية، تقوم برسم الأشخاص والأشياء كما هم في الواقع، إن «جميع الفنون تقوم على المحاكاة»[60] بالنسبة إليه، إلا أن نظرته هذه مؤسسة على مفهومه للطرف الثاني من المعادلة(المحاكاة)، فالعالم عنده مقسم إلى ثلاثة دوائر رئيسية هي: عالم المثل، وعالم الطبيعة(العالم المحسوس)، وعالم الصـور والظلال، وبما أنه يرى إن الشاعر أو الكاتب ليس بإمكانه الوصول إلى عالم المثل، فإنه بذلك مقتصر على العالم المحسوس وفي هذا العالم لا يستطيع التعبير عن الحقيقة لأن هذه الأخيرة موجودة فقط في العالم الأول أي عالم المثل، وبذلك يكون الفنان (الشاعر أو الكاتب) يحاكي فقط الحقيقة الموجودة في عالم المثل، فيقوم بذلك بمحاكاة المحاكاة و تقليد التقليد. لكن "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أضاف إلى هذه الفكرة ووسعها، إذ اكتسبت فكرة المحاكاة أو تمثيل الفن للعالم عنده معان أخرى، « فمهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل في رواية ما يمكن أن يقع، و الأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا، و إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[61]؛ وبالإضافة إلى المعنى الأفلاطوني للمحاكاة الذي يعني عند أرسطو: « أن المواقف والأحداث والشخصيات التي يتم تصويرها لابد أن تجعل المشاهد يعتقد أنها مطابقة للواقع»[62] أي ما يسمى "الإيهام بالواقع"، يوضح "أرسطو" النظرية الأفلاطونية، ويشرحها على حسب رأيه هو فيقول: « إن الشاعر إذا ما اتهم بعدم المصداقية فإنه سوف يدافع عن نفسه قائلا إنه يحاكي الأشياء كما هي، أو كما كانت، أو كما يجب أن تكون، أو كما نعتقد أنها كانت، أي أن الشاعر إنما يصور الحاضر أو الماضي أو المثال أو تصور الآخرين للحاضر أو الماضي أو المثال. وحتى في هذه الحال فإن علينا أن نشعر أن الصورة مطابقة تماما لشيء واقعي وذلك هو جوهر النظرية وتبرير

[60] عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، مصر،1999، ص 150.
[61] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953، ص 26.
[62] عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص151.

لمواصلة استخدام لفظ Mimesis بمعنى محاكاة»[63]؛ وهنا تجدر الإشارة إلى أن استعمال "أرسطو" لمصطلح المحاكاة لم يكن مختلفا اختلافا جذريا عن استعمال أفلاطون له، وإنما هو موسع فقط لمقولاته العامة عن الموضوع.

تراجعت الأفكار الأرسطية التجريدية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، والقائلة بأن اللغة إما أنها تمثل الواقع كما هو عليه، أو أسوأ مما هو عليه، أو أفضل مما هو عليه، أي ارتباط اللغة بالواقع ومحاكاته وتمثيله بغض النظر عن مصداقية ذلك التمثيل، وقد ظهرت اتجاهات عقلية وعلى رأسها "ديكارت،Decart" تحذر من مخاطر استعمال اللغة دون تثبت« فمن غير الصواب الظن بأن اللغة انعكاس مطلق ونهائي للعالم، إذ يتفق أن نصنع من الأوهام واقعا آخر يغطي الحقيقة ويموّهها»[64] فكان البحث عن الحقيقة والتفسير العلمي لعلاقة اللغة بالعالم هو الرائج في تلك الفترة، وهو ما أطلق عليه النزعة التجريبية، العلمية التي استغنت عن المفهوم شبه التقليدي، لتقيم نظرياتها على مفهوم آخر وهو مفهوم "المقارنة والتصنيف"، فأصبح التمثيل(La Représentation) هو مبدأ كل التحليلات فهو قائم على نوعية العلاقة بين الدال والمدلول(علاقة الانفصال)، حيث « ستغدو مهمة الخطاب منحصرة في رصد ما هو قائم بالفعل بالاستعانة بكلمات توظف لمحاصرة الأشياء، وتسميتها وتصنيفها واتجه الاهتمام إلى تجربة المقارنة ويندرج ذلك ضمن مشروع عام قائم على التصنيف»[65]؛ أي إن مفهوم العلامة اللغوية الذي كان في العصور الوسطى مطابقا بالضرورة ومتضمّنا في الأشياء (أي في الواقع)–بمعنى أن اللغة والواقع متشابهان حد التطابق (مفهوم المحاكاة)– أصبح مفهوما ازدواجيا حاملا للدال من جهة وللمدلول من جهة أخرى، وهنا يطرح سؤال التمثيل، "كيف يتهيأ لعلامة مفارقة أبدا لما تدل عليه أن تمثل شيئا؟"، وتجيب عن هذا السؤال جماعة(بور رويال، port royal) بتعريف العلامة على نحو ما يلي:« تتضمن العلامة فكرتين الأولى للشيء المسمّي، والثانية للشيء المسمّى، وطبيعتها أن تثير الثانية بواسطة

[63] عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق ، ص 151.

[64] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، نشر كلية الآداب سوسة،ودار محمد علي الحامي ، صفاقص،1998، ص42.

[65] المرجع نفسه، ص43.

الأولى»[66] هذا القول يثبت الوظيفة التمثيلية للغة من حيث إنها منضدة على فكرتي الدال والمدلول، وهنا يُضرب مثال علامة اللوحة(في الرسم) والتي لا تحمل مضمونا آخر خارج ما تمثله، والحال أن هذا المضمون لا يبرز إلا مشكلا في الدال وبه، يقول "f.wahl" صاحب كتاب (ما البنيوية) إنه:« يسوغ لفكرة ما أن تكون علامة لفكرة أخرى لا لجواز أن تنتظم علاقة تمثيل فحسب بل لأن هذا التمثيل قابل أن يمثل في صلب الفكرة المُمَثَّلة»[67] وهنا يتعلق الأمر بتمثيل الأفكار لا بتمثيل الأشياء فحسب.

مما سبق يتضح أن مفهوم التمثيل في العصر الكلاسيكي قد اكتسب ميزات أكثر دقة، فهو «يتأسس على مقاييس منطقية ويطمح إلى تحقيق مشروع كوني...ذلك أن اللغة تحافظ في حكم علماء ذلك العصر على وظيفتها التمثيلية الموروثة منذ أقدم العصور في صلب علاماتها، وفي أحشاء جميع مفاصلها فمن قاع كل اسم ينبعث اسم آخر فآخر، في عملية مسترسلة لا يقر لها قرار»*.

تحيلنا فكرة علماء العصر الكلاسيكي، التي تقر بالوظيفة التمثيلية للعلامة وقدرة كل لفظ على بعث لفظ آخر أو تمثيله، إلى نظرية العلامة عند "شارل ساندرس بيرس،Charles Sanders Peirce " في القرن التاسع عشر، والتي تنضد لمفهوم التمثيل المعاصر، لكن لا يمكننا أن نتحدث عن نظرية العلامة البيرسية من دون أن نتحدث عن العلامة السوسيرية الرائدة، وعلى الرغم من معاصرة كلاهما للآخر، إلا أن تواجدهما في بيئتين ثقافيتين بعيدتين قد جعل نظرية أحدهما أسبق من نظرية الآخر في الانتشار، لكن النظرية البيرسية تجعل للعلامة وظيفة تمثيلية تمنحها إنتاجية أكبر سواء في اللغة أو في مجالات أخرى، على عكس العلامة السوسيرية .

إن المرجع حسب تحديد "فرديناند دي سوسير،Ferdinand de Saussure " لا يستجيب لكل الحالات المادية والذهنية والتخيلية، أو القابلة لأن توجد في ذهن ما، فهو (دي سوسير) إذ حدد المرجع بالشيء الخارجي الواقعي يكون قد قيد وحصر الأشكال المجازية المتخيلة، أي إن المرجع عنده مرتبط بما هو محسوس فقط، وهنا نستطيع أن نقول إن اللغة تحولت عنده إلى لغة اصطناعية منعزلة عن بناء

[66] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، ص 44.

[67] المرجع نفسه ، ص 44.

* يورد محمد الناصر العجيمي مراحل تطور العلامة ووظيفتها التمثيلية في كتابه المذكور لذلك لم نجد من بد لإعادة ما قاله بالكامل. واكتفينا بما يهمنا في فكرتنا المراد الوصول إليها، ينظر أكثر المرجع نفسه ص 46.

معان إيحائية، لأن شكل التواصل الذي وصفه " دي سوسير" غير موسط بل هو مباشر لطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول التي يقول عنها هو نفسه أنها علاقات نفسية خفية وغير محسوسة، فالدال والمدلول هما الصورة السمعية والمفهوم اللذين يُربط بينهما انطلاقا من علاقات نفسية لتكوين الدليـــل (signe)[68]، فالمرجع إذاً« ليس هو الشيء الواقعي كما قال بذلك "دي سوسير" بل هو جزء من التمثلات المفروضة علينا من قبل الموسوعة– أي مجموعة من الأدلة القانونية المركبة انطلاقا من أدلة قانونية منعزلة– والتي تسمح دائما بفهم العبارات المُحيّنة وجوديا مثلما تسمح بإنتاجها»[69]؛ فإذا أردنا أن نغيّر هذا المرجع فإننا بصدد تغيير الخلفية المعرفية الموسوعية المتعلقة به وليس الواقع الفعلي حتى وإن كان هذا المرجع ماثلا أمامنا فنحن لا نعتبره إلا نسخة للمفهوم الدال عليه، وهذا ما يحيلنا إلى تصور "بيرس" الثالثاني، حيث يوضح في إحدى تعريفاته سيرورة إنتاج الأدلة على اختلاف أنواعها، يقول:« يربط الدليل أو الممثل الذي هو أول مع ثان يسمى موضوعه، علاقة ثلاثية أصيلة، يمكنها تحديد ثالث، يسمى: مؤوله، ويربط هذا الثالث مع موضوعه نفس العلاقة الثلاثية، التي يربطها هو مع هذا الموضوع»[70] ويوضح أكثر في موضع آخر العلاقات المنطقية بين الإنتاج والتلقي فيقول:« الدليل أو الممثل، هو شيء ما، يأخذ مكانا ما، بالنسبة لشخص ما، وفق صفة ما، ويعني ذلك أنه يخلق دليلا موازيا، أو أكثر تطورا في ذهن ذلك الشخص، والدليل الذي يخلقه أسمّيه مؤولا للدليل الأول، ويأخذ هذا الدليل مكان موضوعه غير أنه لا يأخذ مكان هذا الموضوع وفق أي علاقة ولكن بالرجوع إلى الفكرة التي أسميتها أحيانا: أساس الممثل»[71]*

---

[68] فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص86.

[69] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي،نحو تصور سيميائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص49.

[70] شارل ساندرس بيرس، عن عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص75.

[71] شارل ساندرس بيرس، عن عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص76.

* شرح عبد اللطيف محفوظ في مشروعه نحو تصور سيميائي يحاول فيه الاقتراب من فكرة "النظرية" التي تسهم في تطور النقد الروائي، شرح مفهوم بيرس للدليل، وبسطه بطريقة تجعل الوصول إلى تطبيقه في النقد الروائي أسهل، حيث إن بيرس ينظر إلى الدليل(signe)،أي دليل كان، بوصفه سيرورة ثلاثية تتألف من: ممثل، وموضوع، ومؤول.

(1)الممثل: ويماثل الدال في المستوى اللغوي، ويمثل في الأنساق غير اللغوية أي مظهر يحضر في الوعي،سواء كان شيئا خارجيا مدركا أو شيئا داخليا متوهما.

(2)الموضوع: أي ظاهرة من ظواهر العالم بالمعنى العام...=

أول ملاحظة نستشفها من تعريفات "بيرس" هي أنه منح الدليل نفس التعريف الذي منحه للممثل، وهنا ندرك أن الدليل عنده يختلف عن الدال عند "دي سوسير"، وفي هذه النقطة يفصل ويشرح "عبد اللطيف محفوظ" أثناء تحليله للدليل البيرسي في كتابه آليات إنتاج النص الروائي(نحو تصور سيميائي)، ويرى أن «الدليل عند بيرس ليس تسمية محايدة لمكوناته بل هو نفسه ممثل، أي مجرد مكون أو عنصر داخل سيرورة يؤطرها ويتصدرها بوصفه مشكلا لمظهرها المادي الوحيد»[72]، وهنا نلاحظ أن فكرة التمثيل تتسع من ذلك الشيء المادي والخارجي المحدد عند "دي سوسير" إلى تأطير كل المظاهر والظواهر الكائنة والممكنة، الواقعية والخيالية والذهنية... حيث إن الممثل الأول ومؤوله وموضوعه والممثل الثاني والثالث، كلها عبارة عن دليل، سواء أكان يماثل و يوازي الدليل المصدر أم يتجاوزه تطورا، وانطلاقا من هذه التعريفات والفهم الجيد لها، وإدراكنا أن اللغة ليست إلا وصفا وتحليلا لهذا العالم، ذلك لأن العالم غير قابل للإدراك المباشر على الرغم من تواجدنا اليومي فيه، وجب علينا تجاوز كل إدراك خاطئ لفكرة التمثيل والذي يقف حاجزا أمام إنتاج النصوص أو اللغة للدلالة والمعنى.

من أجل توضيح مفهوم التمثيل وآلياته، يستند "بيرس" على بعض المقولات ترتبط بمفهومين هامين وتختلف عن المقولات ذات التصور البنيوي ذو الانطلاقات السوسيرية هذين المفهومين هما: الاستمرارية والواقعية.

الاستمرارية: « وغالبا ما تعبّر عن الشكل المنفتح لتطور التمثيل بوصفه كلية ضامّة للثالوث العام (اللغة و العالم والفكر) وترتبط الاستمرارية بتقاطع المعرفة والتعرف»[73] كما حدّدهما "بيرس"، فالمعرفة هي –تبسيطا– الإدراك المرتبط بالمعرفة المسبقة بالدليل، أما التعرف فهو سيرورة تبدأ مع نوع من الحدس لترسو عند المعقول الذي يستطيع الصمود –على الأقل مرحليا– في وجه النزعات التفنيدية، ولا يرتبط التعرف فقط بالأدلة غير المكتملة التي يحاول الفرد تحويلها –عن طريقه– إلى أدلة مكتملة، بل يرتبط في حالات عديدة أيضا بالأدلة الضرورية التي عادة ما ندركها بسهولة بفضل المعرفة المسبقة بها، ومن أمثلة ذلك اكتشاف خلل ما في الأبعاد التمثيلية لدليل ما، سواء عن طريق بروز حجج تفنده واقعيا، أو بفضل

=(3)المؤول: أي الفكرة الرابطة بينهما.(ينظر عبد اللطيف محفوظ،آليات إنتاج النص الروائي،ص59).

[72] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص76.

[73] المرجع نفسه، ص60.

تحليل ممارسي (لمفكر أو لعالم ما)، أو فقط بفضل إدراك شعبي (بادي الرأي) وكل اكتشاف لهذه الأدلة تكشف عن واقعيتها أو زيفها.[74]

وبما أننا نبحث في التمثيل سرديا فسنضرب مثلا بدليل (امرأة) على أساس توظيفه في رواية ما. إن دليل (امرأة) في بادئ الأمر وبفضل الإدراك المسبق لهذا الدليل مرتبط بالمواصفات السائدة للمرأة على أنها من جنس مخالف للجنس الذكري (أي الرجل)، ذات مواصفات جسمانية ونفسية خاصة تميزها عنه... فهو إذاً دليل محدد مسبقا لتصور قائم و متوارث مقاوم لكل نزعة تفنيدية أخرى تعارض شكله التمثيلي هذا. لنضع هذه المرأة في رواية ما، ولنجعلها امرأة مقاومة في إحدى الثورات، تدافع عن وطنها بشراسة، منزاحة بذلك عن الصفات السائدة أو التصور السابق لدليل (امرأة)، فيصبح الدليل هنا غير مطابق للدليل السابق الذي يمكن أن نطلق عليه اسم دليل (أنثى)، فيشكل دليلا آخر لمكتشفه، ويهدم بذلك سيرورة الدليل السابق (أنثى) ليبني الدليل الجديد(ثورة) بالعودة إلى التصور الأولي أو الإدراك الأولي حيث يقوم المدرك (القارئ للرواية) بانتقاء الدليل من خزان الممكنات، وهذه هي المرحلة الثانية التي يقوم فيها المدرك بانتقاء الشكل الأكثر واقعية بالنسبة لتلك المرأة، والذي يتناسب مع فكرة (الثورة) أكثر مما يتناسب مع فكـــرة (الأنوثة)، والشيء نفسه سيحصل إن أصبحت تلك المرأة حرة تمارس استقلاليتها بعد الثورة، وتبني أسسها، ليصبح الدليل الجديد، هو دليل (حرية)، أو دليل (وطن) إذا تطورت هذه السيرورة، وقد تتغير كل هذه الأدلة، لتعود المرأة إلى دليل (أنثى)، لو جعلنا تلك المرأة تمارس أنوثتها وإغواءها، وضعفها وقوتـــها، وتعطي وظيفة للصفات المدركة مسبقا حولها، أي الإدراك الأولي الذي تحول عبر السيرورة الاستمرارية للدليل (امرأة)، فأضحى الدليل متواريا عن المدرك وذلك لأن «لا شيء يثبت والكل في تحول مستمر»[75].

يرتبط مفهوم الاستمرارية بمفهوم آخر هو مفهوم **(الواقعية)**: والواقعية عند بيرس تختلف عن تلك التي تقول بها المدرسة الاسمانية أو التجريبية لأنها بالنسبة له تعني «الارتباط بشكل الفعل الواقعي وفق حضوره في الوعي، وليس وفق المثول السطحي المباشر، فالواقعية هي كيفية تعيين الظواهر من خلال معطيات الوعي أي كيفية تعيينها في المرجع وفق معناه المحدد سابقا؛ إنها إذاً العودة إلى المرجع من

[74] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي ، ص61.

[75] المرجع نفسه ، ص62.

أجل تفسير التحيينات»[76]، ولنعد إلى المثال الذي ضربناه للتوضيح، فدليل (امرأة) المتضمن في الإدراك الأولي يعتبر واقعيا، لكن التحول الذي حدث لهذا الإدراك بسبب تغير الأدلة المثبتة لواقعيته الأولى، قد جعل دليل امرأة يكتسب واقعية جديدة وهو ذلك الدليل الذي تم تعديله انطلاقا من تقويض الدليـــل الأول، وبناء إدراك جديد عليه (ثورة)، وهي الواقعية المرتبطة بالمرجع الجديد، فما تغير هو المرجع وواقعيته المرتبطة به (المقاومة، القتال، الثورة) أما دليل امرأة، أو الواقعية المحايثة لدليل امرأة فلم يمسسه أيّ تغيير، وذلك لأنها غير قابلة لأنْ تدرك نتيجة استحالة إدراك الشيء في ذاته. ومن هنا نستنتج كما يؤكد "بيرس" ألا علاقة للواقعية بالحقيقة،« فلا يمكن إدراك الشيء في ذاته، بل يمكن إدراكه في واقعيته التي هي ما هو حاضر في وعينا حوله.»[77]

ومما يجمع المفهومين السابقين،الاستمرارية والواقعية، كون ما أطلق عليه "بيرس" سابقا "أساس الممثل" هو الأساس الذي تنبنيان عليه فهو « خزان موسوعي أولّاني يشتغل بوصفه خلفية لكل تجربة تواصلية تستجيب لقدرات المنتج والمتلقي على حد سواء.»[78]

هذا بالنسبة لمفهوم "التمثيل" انطلاقا من العلامة اللغوية، أما بالنسبة لمفهوم "التمثيل" في الدراسات السردية البنيوية فقد اكتسب مفهوما ضيقا بعض الشيء، ويرجع هذا المفهوم إلى فترة سابقة للشكلانيين والبنيويين حين دعا "هنري جيمس،Henry James "*إلى تغليب العرض أو التمثيل على القص الإخباري، أي ما يسمى بكلام الشخصيات بدل رؤية السارد(أو كلام السارد)، ومنه ميز هو و"برسي لوبوك،Percy Lubbok "**بعده بين أسلوبين رئيسيين للسرد: "الأسلوب البانورامي" و"الأسلوب المشهدي(style scénique)"، وكلا هذين المصطلحين يجمع بين معنيين فالأسلوب المشهدي هو في ذات الوقت العرض والرؤية "مع" (السارد=الشخصية الروائية)، والأسلوب البانورامي هو الحكي والرؤية

[76] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي ، ص62.

[77] المرجع نفسه ، ص63.

[78] المرجع نفسه، ص80.

* هنري جيمس، (1843–1916) كاتب بريطاني من أصل أمريكي، مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي.

** بيرسي لوبوك، (1879–1965) كاتب وناقد ومؤرخ انجليزي.

"من الخلف" (السارد>الشخصية الروائية)[79] إلا أنه ليس بالضرورة–في رأي "تزفيتان تودوروف،Tzvetan Todorov"– ثبات هاتين المطابقتين على أساس أنه قد تختلط صورة السارد بصورة المؤلف. وأتى (تيار الوعي) فيما بعد ليؤكد مقولة "جيمس" مستخدما تقنيات خاصة به مثل المونولوج الداخلي المباشر الذي يعتمد أساسا على كلام الشخصية (العرض) دون الاعتماد على المؤلف إلا في التعليق أو الشرح.

ظهرت جهود مختلفة للسانيين وبنيويين اهتموا بالدراسات السردية، وبتحليل البنى السردية وذلك بعد تمييز اللسانيين بين القصة والخطاب، فهذا "جيرار جينيت،Gérard Genette " يرى إن القصة تتكون من المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي وعلى ذلك فهي تماثل تعريف الشكلانيين لكلمة Fabula، ويتضمن الخطاب في نظره جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى القصة، لاسيما التغيرات في سياق الزمن وتقديم ما في وعي الشخصيات وعلاقة السارد بالقصة والجمهور، وهنا تطرح قضية ما إذا كنا نستطيع إعادة إنشاء سلسلة من الأحداث التي يمكن القول بأن السرد "يمثلها"، وتأتي الإجابة عن هذا السؤال انطلاقا من تمييز الشكلانيين الروس بين المواد الخام في القصة Fabula من العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد Syuzhet، « فالمواد ثابت مجرد في صنع التخييل، أما الكلمات والوسائل التقنية فيمكن أن تتنوع، وهناك أسباب واضحة لهذا التمييز ولا يمكن أن نناقش "كيفية" السرد دون افتراض مادة ثابتة يمكن تقديمها بطرق متنوعة.»[80]

ولقد استفادت السرديات من مقالات عدد من النقاد أمثال: (تزفيتان تودوروف1981)، (رولان بارت1977)، (جيرار جينيت1981)، (امبرتو ايكو1985)، (غريماس1976)، وآخرون في مجلات (تواصلات،communications)، و(شعرية السرد،poétique du récit) التي ترجمت ونشرت في مجلة(آفاق) سنة 1988 وفيها تتضح مسائل عديدة متعلقة بالسرد.

سنركز في بحثنا هذا على مفهوم التمثيل (العرض) دون الحكي، على أساس التمييز الذي وضعه "تودوروف" خلال تقسيمه لمقولة الصيغة إلى عرض/تمثيلReprésentation، و حكي Narration ،

[79] ينظر تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي،ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،1992، ص64. وينظر أيضا: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ط2، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،1990، ص ص50–51.

[80] مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،،الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر،1998، ص139.

مسمّيا إياهما "أنماط السرد"، « وهي التي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، ومن خلال هذا يمكننا التفريق بين كاتب يعرض لنا الأشياء وآخر يقولها»[81]وقد قابلهما بالمفهومين السابقين، الخطاب والقصة، مفترضا لهما مصدرين مختلفين في السرد المعاصر هما: القصة التأريخية La Chronique، والدراما Le Drame، فالأولى حكي خالص (تقابل الحكي)، والثانية أي الدراما على عكس ذلك، فالقصة في الدراما لا تنقل خبرا وإنما تجري أمام أعيننا، وكأنها تمثيلية وفيها تهيمن أقوال الشخصيات.

وأثناء تحليله لروايتي "الوشائج الخطيرة "و"التربية العاطفية" يستخرج "تودوروف" بعض العبارات التي تنتمي إلى التمثيل أو العرض، لنقرأ مقطعا من رواية "التربية العاطفية"[82]:(...كانا يدخلان زقاق كومارتان عندما سمعا وراءهما فجأة، صوت خروج طلقات نارية **شبيها بصوت تمزق قطعة ثوب حرير كبيرة**. كان ذلك صوت الإعدامات التي تجري في شارع كابوسين رميا بالرصاص. **قال فريديريك بهدوء،آه، إنه إزهاق أرواح بعض البرجوازيين, ذلك لأن هناك وضعيات يكون فيها الإنسان الأقل قسوة منفصما عن الآخرين إلى حد أنه قد يهلك الجنس البشري على مرأى ومسمع منه، دون أن يخفق قلبه خفقة واحدة لذلك)**، وهنا حدد "تودوروف" التمثيل أو العرض بالبنط العريض قصدا ليبين أن الأسلوب المباشر لا يستغرق العرض إلا جزئيا، فالمقطع الذي أورده يبث العرض بثلاثة أشكال مختلفة للخطاب:«1_الأسلوب المباشر،2_المقارنة،3_التأمل العام، الشكلان الأخيران ينتميان إلى كلام الســـارد، ولكنهما لا ينتميان إلى الحكي، إنهما لا يخبراننا عن واقع خارج الخطاب، ولكنهما يأخذان معناهما بنفس الكيفية التي تأخذ بها ردود الشخصيات معناها، إلا أنهما هذه المرة يخبراننا عن صورة السارد وليس عن صورة الشخصيات الروائية»[83]، وبذلك يأخذ التمثيل وظيفة شاملة لتقديم صورة السارد، وصورة الشخصيات في الوقت نفسه بأشكال مختلفة تتيح للكاتب استخدامه بطلاقة وسلاسة، وهي نقطة تحسب للتمثيل على حساب الحكي.

أما "جيرار جينيت" في كتابه (خطاب الحكاية،1972) فهو يقابل مقولتي التمثيلShowing والسرد Telling، بمقولتي المحاكاة Mimésis (أي تقليد مطلق) وقصة Diégésis (أي حكاية خالصة)

[81] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد، ص61.

[82] المرجع نفسه ، ص62.

[83] المرجع نفسه، ص62.

الأفلاطونيتين، فيقول أن فكرة العرض أو التمثيل Showing –التي ظهرت مع هنري جيمس في الولايات المتحدة وانكلترا– « بالذات كفكرة التقليد أو التمثيل السردي(بل وأكثر بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما، فعلى عكس التمثيل المسرحي لا يمكن لأي حكاية أن تعرض أو تقلّد القصة التي ترويـــها، إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة حية فتعطي بذلك إلى حد ما **إيهاما بالمحاكاة** هي المحاكاة السردية الوحيدة، السبب وحيد وكاف هو أن السرد الشفوي أو المكتوب واقعة لغوية، وأن **اللغة تدل دون أن تقلد**»[84]وهنا يفرق ويفصل "جينيت" فصلا تاما طبيعة اللغة عن طبيعة العرض المسرحي وذلك لاختلاف الطريقة التي يتم بها نقل القصة، فطبيعة اللغة والمسرح بعيدتان كل البعد لكي نساوي بينهما في هذا المقام ذلك أن اللغة تدل دون أن تقلد، وفي موضع آخر من الكتاب يؤكد إنه « ليست مهمة العمل الفني عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما **إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب**، ذلك بأن دلالة العمل الفني لا تتأسس إلا في الأبنية الملتفة والمعقدة والأفعوانية المسبوكة من النسخ والاسترجاعات والتعارضات وتحريفات الواقع، وكما أن هدف العمل الفني لا يتحدد في "وصف الأشياء" وفي محاكاة الواقع محاكاة كلية أو جزئية، كذلك ليس غايته ممارسة الحياة مع حياة المؤلف.»[85]

في إطار تفصيله لصيغ حكاية الأحداث يضع "جينيت" تعريفا للعرض أو التمثيل فيرى إنـــــــه« طريقة في القص، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا "الأكثر" بأقل ما يمكن في آن واحد: إنها التظاهر –كما يقول أفلاطون– بأن الشاعر ليس هو من يتكلم، أي إنساء أن السارد هو من يقص. الأمر الذي يتأتى عنه هذان المبدآن الرئيسيان للعرض(Showing) ألا وهما: هيمنة المشهد(حكاية مفصلة)عند "هنري جيمس"، وشفافية السارد(الكاذبة) عند "كوستاف فلوبير"...وهما مبدآن رئيسيان، وخصوصا مبدآن متحدان: **فالتظاهر بالعرض، معناه التظاهر بالصمت**»[86]؛أي صمت السارد وانتقال الكلام إلى الشخصيات.

---

[84] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، ط2، تر: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر،1997، ص179.

[85] المرجع نفسه ، ص9.

[86] المرجع نفسه، ص181.

في مقالته التي نشرها في مجلة "تواصلات" والمعنونة ب"حدود السرد"، يصل "جينيت" بعد تحليل مطول للمحاكاة الأفلاطونية إلى أن التمثيل الأدبي ومحاكاة الأقدمين ليس معناهما السرد مردوفا بالخطابات، إنهما السرد والسرد وحده، وإذا كان أفلاطون قد جعل المحاكاة في مقابل السرد أي محاكاة تامة في مقابل محاكاة ناقصة، فإن المحاكاة التامة لا يجوز اعتبارها محاكاة لأنها الشيء ذاته، ثم إن المحاكاة هي غير التامة، المحاكاة هي السرد–كما يقول–[87]، وهنا تتضح وجهة نظره أكثر ذلك أنه ينفي وجود المحاكاة التامة كما يذهب إليها أفلاطون ويحتفظ بمقولة المحاكاة الناقصة التي يقابلها بالسرد عامة دون تحديد صيغته إن كانت عرضا أو حكيا، وهذا ما سيتجلى في كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية 1983) فقد قام "جينيت" بتنقيح ومراجعة ما ورد في كتابه الأول (خطاب الحكاية1972) فنجده يوضح أن التمييز بين المحاكاة والمحاكاة التامة لا يخلو من اضطراب، أو خلط إلا إذا فهمت المحاكاة على أنها أقوال الشخصيات(حوار)، الشيء الذي يضعنا أمام نصين في الحكاية هما: نص الراوي (حكاية الأحداث) ونص الشخصيات(حكاية الأقوال), كما أضاف في موضع آخر شارحا كون تفرعه الثنائي هذا هو تفرع بالموضوع لا يمكن اختزاله، ذلك أن « حكاية الحدث يمكن أن تتولاها شخصية من الشخصيات وحكاية الأقوال يمكن أن يتولاها السارد»[88]

كما أنه احتج على مفهوم "التمثيل، Représentation" الذي يرى أنه وعلى الرغم من نجاحه فإنه يحمل الكثير من الإبهام، ويرى أن لفظة (تمثيل)« لفظة ماكرة »[89]، إلا أن هذا الإبهام لا يرجع إلى مصطلح التمثيل في حد ذاته وإنما إلى المفهوم المضطرب الذي يستخدم للدلالة عليه، فهو من خلال تعريفه هذا يحبس مفهوم التمثيل السردي في الجانب الشكلي (اللفظي) فقط أي المقتصر على اللغة دون الكلام، إذ يرى أن الفعل عرض/قدم (Montrer) لا يمكنه أن يدل على أقوال الشخصيات فقط، وانطلاقا من هذا اقترح مصطلح "الإخبار،Information" بدلا منه، أما بالنسبة لحكاية الأقوال فهو يسميها "أنماط إعادة إنتاج خطاب الشخصيات وفكرها في الحكاية الأدبية المكتوبة"، "Reproduction " ولعل هذا المفهوم أقرب لما اصطُلِح عليه "التمثيل السردي" دون غيره من المفاهيم السابقة التي قال عنها أنها

[87] جيرار جينيت، مقال: حدود السرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،1992، ص75.

[88] جيرار جينيت،عودة إلى خطاب الحكاية، ط1، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي،بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص79.

[89] المرجع نفسه، ص 50.

مضطربة، فإعادة الإنتاج ذات طابع خيالي، من جهة، وهو ما يسمّيه "الخطابات المختلقة" المفترضة في الملحمة والرواية والخرافة والأقصوصة، وطابع غير خيالي، من جهة أخرى، وهي الخطابات الملقاة فعلا التي يفترض بالتاريخ والسيرة و السيرة الذاتية أن تعيد إنتاجها، لكن وعلى الرغم من المراجعة التي قام بها "جينيت" من إضافة فكر الشخصيات إلى المفهوم الجديد الذي وضعه وأسماه "إعادة الإنتاج"، الذي يقترب من التمثيل، كما أسماه مسبقا في كتابه الأول، إلا أن مفهومه هذا يبقى قاصرا يشمل الجانب اللفظي فقط من الرواية، ولا ندري أين غابت عليه مقولات علاقة اللغة بالفكر والعالم، أم أنه تجنب الخوض فيها عن قصد، استنادا إلى خلفيته السوسيرية القائلة باللفظ دون المعنى، وباللغة دون الكلام، ثم إننا نجد تناقضا في مقولاته، ففي الوقت نفسه الذي يعترف فيه بأنه لم يمنح حكاية الأفكار صفا ثالثا إلى جانب حكاية الأقوال وحكاية الأحداث، يصر على تكرار رأيه مبررا ذلك إراديا أو لا إراديا بفكره الثنائي قائلا أن:«الحكاية تختزل الأفكار دائما إما إلى خطابات(كلام الشخصيات) وإما إلى أحداث، ولا تفسح المجال لطرف ثالث»[90] ويستمر في تفسيره لرأيه مؤكدا أن النقص في التنويع هو من صنيع الرواية كون طبيعتها الأساسية لفظية، كما يقول، ومما لا شك فيه هنا أن اللغة مرتبطة بالفكر و الفكر مرتبط بالعالم، إذاً فاللغة مرتبطة بالعالم وهي ببساطة تمثله، ونحن هنا لا ننكر الطبيعة اللفظية للرواية إلا أننا لا نختزل الرواية فيها، كما فعل "جينيت" قائلا أن الرواية «ليس لها اختيار آخر»[91].

وهذا "رولان بارت" في مقالته (التحليل البنيوي للسرد) في مجلة (Poétique du récit) سنة 1977، يوضح مسألة التمثيل أو العرض بطريقته الخاصة، مؤكدا أن المحاكاة أمر محتمل، وأن وظيفة السرد ليست التشخيص، مصرحا بأنه « ينبغي التخلي عن القول "بواقعية السرد"، وتعويض التشخيص "ببناء مشهد يظل دائما ملغزا بالنسبة إلينا" بشرط ألا يكون هذا البناء قائما على المحاكاة، ففي رأيه "صلة المقطع السردي بالواقع لا تكمن في التتالي الطبيعي للأفعال التي تؤلفه، بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه، المنطق الذي هو مصدر مخاطرة وارتياح في نفس الوقت»[92]، مؤكدا في شرحه أن أصل أي مقطع سردي، ليس هو ملاحظة الواقع بل هو ضرورة تنويع وتجاوز الشكل الأول الذي يُمنح للإنسان عن ذلك الواقع...، مستنتجا في نهاية مقالته أن « السرد لا يجعلنا نرى مثلما أنه لا يحاكي شيئا، إن ما

[90] جيرار جينيت،عودة إلى خطاب الحكاية ، ص 80.

[91] المرجع نفسه، ص80.

[92] رولان بارث، مقال: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ،1992،ص33.

يلهب رغبتنا في قراءة رواية ما ليس هو الرغبة في الرؤية، وإنما رغبة الوصول إلى المعنى، أي إلى مستوى أعلى للإخبار السردي»[93]، وهنا يأخذ التمثيل وظيفة الإخبار، على أساس أنه يمثّل المعاني وليس فقط الأحداث أو كلام الشخصيات فحسب. ومفهوم "رولان بارث" هذا للتمثيل في السرد، هو أقرب المفاهيم إلى مصطلح "التمثيل السردي"، وأبعدها عن مصطلح "العرض" الذي يتبنـاه كل من "تودوروف"، و"جينيت" حيث إنه مرتبط هنا بالمعاني وليس بالأحداث والشخصيات كما يذهب إلى ذلك "جينيت".

في الموضوع نفسه ، يرى "سعيد يقطين" في كتابه (تحليل الخطاب الروائي1988)، إن التمييز بين الراوي والشخصيات تمييز كلي، أي إنه لا يضع حدّا فاصلا بين حكي الأقوال وحكي الأحداث مرجعا ذلك إلى سبب أسماه "تبادل الأدوار الحكائية"، ومنه اعتبر الصيغة "أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة"، مقسما إياها إلى صيغتين كبيرتين هما السرد والعرض، فالسرد بالنسبة إليه يمكن أن يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات، والشيء نفسه بالنسبة للعرض، وانطلاقا من هذا وضع سبعة أنواع من الصيغة هي:« صيغة الخطاب المسرود، صيغة المسرود الذاتي، صيغة الخطـاب المعـروض، صيغـة الخطاب المعروض غير المباشر، صيغة الخطاب المعروض الذاتي، صيغة الخطاب المنقـول المباشر، صيغة الخطاب المنقول غير المباشر»[94]؛ الملاحظ هنا أنه وضع ثلاثة صيغ للعرض بمقابل صيغتين لكل من السرد والنمط الثالث الذي يتوسط السرد والعرض على حد قوله وهو صيغة الخطاب المنقول، مذيلا تقسيمه بتفسير لمسألة كون المتلقي مباشرا في صيغة الخطاب المسرود، قائلا أن موقع الخطاب المسرود في الخطاب الأصل هو كونه معروضا لا مسرودا.

ومن هذا التقسيم نجد أن سعيد يقطين يركز على الخطاب المعروض –على الرغم من قوله بتعدد الصيغ والخطابات في الرواية العربية– وهو ما يمكن أن نطلق عليه "الوظيفة التمثيلية للرواية" التي تجمع بين الخطاب المعروض كتمثيل والخطاب المسرود كمعروض بالنسبة لمتلقيه كي تؤسس لمفهوم التمثيل السردي بعيدا عن التمييز بين حكي الأقوال أو كلام الشخصيات ، وحكي الأحداث أو كلام الراوي.

[93] رولان بارث، مقال: التحليل البنيوي للسرد ، ص34.

[94] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء ،المغرب، وبيروت ، لبنان، 2005، ص197.

ويتسع مفهوم التمثيل السردي ويأخذ معنى خاص به عند الناقد "عبد الله ابراهيم" فنجده يفصّل في هذه المسألة، في موسوعته الشاملة لمؤلفاته المتخصصة في السرديات، ويرى أن قضية التمثيل السردي ترتبط بنوع العلاقة بين الدال والمدلول، مستندا في ذلك إلى تعريف "بيرس" للعلامة، وتفريقه بين موضوعها ومدلولها، حيث يؤكد "بيرس" إن موضوع العلامة هو كل ما تنقله، أما مدلولها فهو كل ما تعبر عنه[95]، ومنه أطلق "بيرس" "تعبير العلامة الأول" على تلك العلامة التي تخلق في ذهن المتلقي متأرجحة بين ضيقها واتساعها ومساواتها للموضوع، وتعبير العلامة الأول هذا، هو علامة تسجل بديلا عن موضوعها الخاص، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة بها، بل إنها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع، وهذا ما اصطلح عليه "بيرس"(أساس التمثيل) وهذا يعني أن«التعبير لم يعد فكرة، إنما صار علاقة ثانية، وإن كانت هنالك فكرة فهي فكرة العلامة الثانية، أي فكرة التعبير الناتجة من العلاقة الأولى، وفي هذه الحالة يلزم أن تتوافر علامة لهذه الفكرة، فهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى، لأنه موضوع مفكر به، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى»[96]؛ ومن هنا يستنتج "عبد الله ابراهيم" أن التمثيل لا يقوم إلا بوظيفة التعبير المتواصل، إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله، وهذا ما أشار إليه "بيرس" من أن موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيرا فسلسلة من التمثيلات لا نهاية لها؛ وفيما يخص مفهوم العلامة ومرجعها كما يرى "بيرس" فيمكن تطبيقها على النصوص السردية ومرجعياتها، وهذا ما سعى "عبد الله ابراهيم" إلى توظيفه من أجل الوصول إلى فكرة كون« التمثيل لا يتحدد بسطح النص السردي، إنما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة للعوالم والمرجعيات الثقافية (=الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية...الخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها، ويتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصية متخيلة تناظر عبر عملية التمثيل العوالم المرجعية»[97]؛ هذا الاستنتاج يتضمن ويحدد وظيفة التمثيل الهامة في إعادة إنتاج المرجعيات سرديا من خلال دلالاتها، وذلك بخلق عوالم جديدة متخيلة تعبر عن تلك المرجعيات.

---

[95] ينظر، عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي، ج1، طبعة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008، ص393.

[96] عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي، ج1، ص393.

[97] المرجع نفسه، ص394.

وفي موضع آخر يرى الناقد أن العوالم النصية هي عبارة عن « تشكيل من الأحاسيس الانفعالية الإدراكية التي يثيرها المرجع عند المبدع، وهي ليست كائنات سردية يشكلها النص على غرار الأشياء الواقعية»[98]، وهنا تطرح قضية مهمة هي قضية العلاقة بين العوالم النصية والعوالم الواقعية، والتي توضح درجة التمثيل، وقد اختلفت آراء النقاد منذ أفلاطون وأرسطو إلى اليوم في درجة مطابقتها لبعض، أو نفي هذه العلاقة تماما، إلا أن "امبرتو ايكو" قد ربط ببراعة بين العوالم النصية و العوالم الواقعية، فهو« قرر بأن الأولى تقتات من الثانية، لكن ما تتصف به العوالم النصية هي حرية التشكيل، فثمة مرونة كبيرة في ذلك، والصلة بين العالمين صلة تفسير وتصحيح، فالشكل الفني للنص الأدبي، كالخرافة على سبيل المثال، يجعلنا نقبل معرفتنا بالعالم الواقعي عند كل خطوة نخطوها ونصحح معرفتنا به، وكل شيء لا يتعمد النص تسميته أو الإشارة إليه بوضوح، أو يذكر أنه مختلف عما يوجد في العالم الواقعي فإن تلك إشارة إلى مطابقته ومماثلته لذلك العالم وشروطه، وبهذه الصورة تترتب العلاقة بين العالمين»[99]، "ايكو" هنا يحرر العوالم النصية من نظريتي المحاكاة والانعكاس اللتين عششتا في عقول النقاد إلى درجة لم يستطيعوا التخلص منها، وهذا ما نلاحظه في نظريات سوسيولوجيا الأدب، فقد أعطيَ للنص حرية أكبر في التعبير والتشكيل ما جعل العلاقة بينه وبين الواقع علاقة أخذ وعطاء، أي علاقة تفاعلية في إطار الخيال، دون أن تكون علاقة مطابقة.

إذًا ففكرة التمثيل واسعة، ووظيفتها تتضح من خلال قدرتها على احتواء أكبر عدد ممكن من الأنماط التعبيرية، وكحوصلة لأبحاثه المكثفة في موضوع التمثيل السردي يرى "عبد الله ابراهيم" أن فكرة التمثيل السردي « إذا تحررت من التصورات اللصيقة بها وبخاصة فكرتي المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية، ومدّها لتضم تمثيل المرجعيات الثقافية بدلالاتها العامة بما فيها العقائد والتواريخ والأساطير والعلاقات والقيم الاجتماعية وكل النسيج المتشابك الذي يشكل هوية الأمم، فإنها تصلح ليس في إضفاء قيمة رفيعة على السرديات وأنواعها، باعتبارها وثائق رمزية تعبر تخيليا عن التطلعات الكبرى للمجتمعات، إنما في إضاءة قضية نشأة الأنواع السردية وفي مقدمتها الرواية التي تندرج، فيما نرى، ضمن "المرويات الكبرى" التي تسهم في صوغ تصوراتنا عن أنفسنا، وعن غيرنا، عن ماضينا وعن حاضرنا، فقدرتها

[98] عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي، ج1، ص396.

[99] امبرتو ايكو،عن عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي ج1، ص396.

التمثيلية تمكنها من القيام برسم صور مجازية عن السياق الثقافي الذي تظهر فيه ولها إمكانية إعادة تركيب الأرصدة الثقافية والمؤثرات المعاصرة، بما يجعلها تنخرط في إثراء العالم الذي نعيش فيه.»[100]

هذا الرأي يجعلنا نتساءل عن وجهة نظر (علم اجتماع الأدب)، أو ما يسمى ب(سوسيولوجيا الأدب) في قضية تمثيل الرواية للواقع، وللمرجعيات الثقافية والاجتماعية، وهل تخلص أصحاب هذا التوجه من نظريتي المحاكاة والانعكاس، أم أن تلك النظريات لا تزال تعشش في تفاصيل بحوثهم وأفكارهم؟ وإن كانت لديهم وجهة نظر جديدة حول الموضوع فما هي؟ وهل هي تهتم بالنص الأدبي حقا؟ أم أنها تركز أكثر على الجانب السوسيولوجي فيه؟ أي هل تدرس الرواية على أنها نص منتج للمرجعيات الاجتماعية والثقافية؟ أم أنها تدرس فقط الجانب الاجتماعي الموجود بالرواية ؟ وما هي يا ترى علاقة النص بالواقع في نظرهم؟

مرّ النقد الاجتماعي للرواية بمراحل متعددة وظهرت أشكال مختلفة من هذا النقد تجمع بينها فكرة أساسية هي علاقة النص بالواقع الاجتماعي، والاختلاف الموجود بينها كامن في طبيعة هذه العلاقة وكيفية تحليلهم للنصوص الأدبية، والروائية خاصة، من خلالها. فظهر **النقد الجدلي** في صورته الأولى، والذي ارتبط في الأصل بالمادية التاريخية، فذهب إلى أن الرواية تعبير صريح عن الصراع الفكري الاجتماعي، وكان رواد هذا الشكل سياسيين تبتعد اهتماماتهم عن الجانب الجمالي والفني للرواية، وكتاب "لينين" (في الأدب والفن)، وخاصة تحليلاته وآراؤه حول "تولستوي"، يبين بشكل واضح اتجاه هذا الشكل النقدي.

وقد تناول "بيير ماشيري،Pierre Macherey " في كتابه(من أجل نظرية للإنتاج الأدبي) مفهوم المرآة كما تصوره "لينين" ملاحظا أن أبحاث "لينين،Lénine " قد استخدمت ثلاثة مفاهيم أساسيـــــــة « المرآة، الانعكاس، التعبير، والمرآة عند "لينين" جزئية لأنها تقوم باختيار ما تعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع»[101]؛ أي إنها تعكس الاتجاه السياسي والاقتصادي والإيديولوجي

[100] عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي،ج1، ص397.

[101] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت،لبنان، 1990، ،ص25.

الذي ينتمي الكاتب إليه والذي يخدم مصالحه، ويتماشى مع السياق المحيط به، وينتهي "ماشيري" إلى أن« صورة الواقع كما تم تمثلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تم رسمه داخل المرآة، فهناك سر خاص بالمرآة نفسها ينبغي على الناقد البحث فيه»[102]؛ وهنا يتخذ مفهوم المرآة عنده مدلولا جديدا يتجاوز المفهوم القديم، فلا ينبغي التنقل بين النص والواقع بل ينبغي تحليل النص، فمفهوم الانعكاس بما يتضمنه من مقولة للانعكاس ناقص في رأيه دون تحليل.

ننتقل إلى تقصي آراء "ميخائيل باختين،Mikhaïl Bakhtine " حول الموضوع، وهو الذي اعتبره النقاد المتأخرون المؤسس الحقيقي لسوسيولوجيا الرواية وسوسيولوجيا النص الروائي على حد سواء.

يرى "باختين" في قضية علاقة الدليل اللغوي بالدليل الاجتماعي أن الدليل Signe لا يعكس الواقع أو الصراع الاجتماعي والإيديولوجي السائد، وإنما يجسده ويدخل في سياقه، وقد فصّل في هذا الشأن بشكل دقيق في كتابه(الماركسية وفلسفة اللغة) حيث يقول: « كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعـــا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل»[103]؛ هذا يعني أنه عند تحليلنا للرواية تحليلا بنيويا (على أساس الدلائل) فنحن في الوقت نفسه نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، بعبارة أخرى اللغة عنده هي دائما «وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية»[104]؛ وانطلاقا من مفهومي "باختين" في الحوارية والخطابية، حدد الفيلسوف والسيميائي "ل. مَران" ثلاثة وظائف اجتماعية للتمثيلات:« وظيفة 'تمثيل جمعي'، تنظم صيغ الترتيب والأفعال والأحكام؛ وظيفة 'إبراز' الذات الاجتماعية من خلال الطقوس، وتكييفات مظاهر الحياة، والعلامات الرمزية التي تعرضها على العيان؛ ووظيفة 'التقديمية' التي هي شكل من أشكال التجسم في ممثِّل لهوية جمعية»[105]؛ وينجر عن هذا القول ما يلي: « (1) إن التمثيلات باعتبارها تبني تنظيما للواقع من خلال الصور الذهنية التي يحملها الخطاب هي ذاتها تُضمّنُ في الواقع بل تُعرض على أنها الواقع نفسه وهكذا فالتمثيلات تتشكل في خطابات اجتماعية يقوم بعضها شاهدا على معرفة درايات حول العالم، ويقوم البعض الآخر على معرفة اعتقاد تحتوي أنساق قيم يتزود

[102] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا ، ص26.

[103] المرجع نفسه ، ص49.

[104] ميخائيل باختين،الكلمة في الرواية، ط1، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة دمشق، سوريا،1988، ص110.

[105] باتريك شاردو، ودومينيك مانغينو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس،2008، ص 489.

بها الأفراد ليعبّروا عن حكم في شأن هذا الواقع؛(2) هذه الخطابات تتشكل إما صراحة 'بتجسمها' في علامات شعارية (أعلام، رسوم، أيقونات، كلمات أو عبارات)؛ أو ضمنيا بالتلميح (كما في الخطاب الإشهاري).(3) تضطلع خطابات الدراية والاعتقاد هذه بدور يتصل بالهوية، أي تمثّل الوساطة الاجتماعية التي تمكن أعضاء مجموعة من أن يبنوا لأنفسهم وعيا بالذات، ومن ثم هوية جمعية.»[106]

إلا أن وجهة نظر"باختين" سواء في الخطابية والحوارية، أو في علاقة الدليل بالإيديولوجيا في الرواية لا يجب التعامل معها على أنها تعبر بشكل مباشر أو خاص عن إيديولوجية الكتّاب، لأن الروائيين في كتاباتهم يعرضون لإيديولوجيات مختلفة وأحيانا متعارضة للوصول ضمنا إلى شيء قد يكون مختلفا كليا عن تلك التي قاموا بعرضها. ومن هنا نلاحظ أن "باختين" يطابق بين الرواية والواقع . ويرى "حميد لحميداني " من خلال تحليله لمقولات "باختين" إنه على الرغم من الاحتياطات التي أقامها "باختين" إلا أن ذلك لم يعفه من فكرة الانعكاس التي انتقدها بشره في مدخل كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة).

الشكل الآخر للنقد السوسيولوجي للرواية هو "البنيوية التكوينية" مع "جورج لوكاتش، Georg Lukács" و "لوسيان غولدمان،Lucien Goldmann ".

في كتابه(نظرية الرواية1920)، و(بلزاك والواقعية الفرنسية1951)، و(الرواية كملحمة بورجوازية1935)، و(الرواية التاريخية1937) يمزج "جورج لوكاتش" بين الدراسة الجمالية، والتحليل الاجتماعي، ويرى أن « كل شكل أدبي قد ولد من الحاجة إلى التعبير عن مضمون جوهري»، ويعتقد أنه « بمقدار ما تكون الرواية على وجه الدقة إبداعا خياليا لعالم يتحرك بفعل الانحطاط الشامل، فإن هذا التجاوز لن يكون هو نفسه إلا منحطا، تجريديا، تصوريا، لا انحطاطا معاشا بوصفه واقعا عينيــا»[107] وهنا يبتعد "لوكاتش" عن الانعكاسية الماركسية.

وانطلاقا من آراء "لوكاتش" و "رينيه جيرار،René Girard " أقام بحثه في سوسيولوجيــة الرواية، فعرّف "لوسيان غولدمان" الرواية على أنها « تاريخ بحث "منحط"(يسميه لوكاتش "شيطاني" ويسميه رينيه جيرار"كافر")، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم

[106] باتريك شاردو، ودومينيك مانغينو، معجم تحليل الخطاب ، ص490.

[107] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ط1، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية، سوريا ،1993، ص19.

بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة»[108]، وهنا يتضح ربطه للعالم النصي بالعالم الواقعي لكنه أضاف الشكل والكيفية في دراسته، أي أنه مهتم بالبنية الجمالية للرواية وليس فقط بجانبها الاجتماعي، ويؤكد ذلك من خلال تحليله لمقولات "لوكاتش" و"جيرار"، حيث يعلق على الرواية التي حللاها ويقول أنها «لا تبدو أبدا نقلا خياليا للبنى الواعية لهذه الجماعة أو تلك وإنما تبدو معبرة على العكس عن بحث عن قيم لا تدافع عنها أي جماعة اجتماعية فعليا، وتميل الحياة الاقتصادية لجعلها مضمرة لدى كافة أعضاء المجتمع»[109]، ويمكننا نحن أن نضيف للحياة الاقتصادية كل ما هو سياسي وثقافي أيضا، وهنا يتجلى موقف "غولدمان" المعادي للماركسية ونظرية الانعكاس، كما يؤسس لفكرة "رؤية العالم" التي نادى بها في نظريته التكوينية.

الشكل الثالث هو سوسيولوجيا النص الروائي مع "بيير زيما، Pierre Zima "، والذي ضمّن كتابه(من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي) بحثا خاصا بالرواية تحت عنوان (من أجل نقد لسوسيولوجيا الرواية) ناقدا فيها الأشكال التي سبق ذكرها لسوسيولوجيا الرواية، محاولا عقد شكل جديد يهتم بالبنية الداخلية للنص معتمدا في ذلك على تحليل سوسيولساني وتناصي، وما يهمّنا هنا هو وجهة نظره حول علاقة النص الروائي بالواقع.

ينظر "بيير زيما" إلى الرواية على أنها خطاب فردي مشحون بمجموعة من الأفكار والإيديولوجيات والحقائق، وأن هذا الخطاب له دور فاعل وفعال في الواقع على أساس أنه يشكل موقفا خاصا منه، يمكن أن يكون معه، أو ضده، أو أن يساهم في بناء تصور جديد لذلك الواقع، يقول:« إنه من الواضح إذا بأن الكتابة الخيالية بعيدة أن تكون ذات صلة بلغة "محايدة" نستخدمها أثناء ابتكار تقنيات جديدة فإنها على عكس ذلك تتطور داخل وضعية سوسيولسانية متخذة موقفا مع أو ضد السوسيولهجات»[110] (السوسيولهجة sociolecte،مصطلح غريماسي)، وهذا الرأي يعطي لسوسيولوجيا النص عنده طابعا جدليا فيجعل العلاقة بين النص والواقع علاقة جدلية، ويقيم "زيما" سوسيولوجيا النص الأدبي أو ما أسماه بالسوسيونقد بدءا من هذا الطابع المزدوج للنص الأدبي « فهو من جهة بنية مستقلة ومن جهة ثانية بنية تواصلية، ومعنى ذلك أنه"دليل"(SIGNE) مركب من العمل المادي الذي له قيمة

[108] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ص14.

[109] المرجع نفسه ، ص26.

[110] حميد لحميداني ،النقد الروائي والايديولوجيا، ص88.

الرمز الحسي، ومن "الموضوع الجمالي" المتجذر في الوعي، ويحتل مكانة "المعنى"»[111]؛ فالنص إذاً بنية مستقلة، أي إنه نظام مبني يجسد شيئا ما، وهو بنية تواصلية، أي أنه لا يقتصر على ذلك الشيء الذي يجسده بل إنه يعبّر عن القيم والمعايير والسياقات المختلفة المحيطة به والتي تنتجه أولا لينتجهـــــا ثانيا، فهما بنيتان مترابطتان لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى، وهذا ما انطلقت منه سوسيولوجيا النص الأدبي حين قررت تمثيل مختلف البنيات النصية على أنها بنيات لسانية واجتماعية في آن واحد.

وانطلاقا من فكرة اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عند "دي سوسير"، وتفريقه بين اللسان والكلام، وفكرة أنه وضع الدلالة أو المعنى جانبا مركزا على التركيب فقط، رأى "زيما" أن من حذا حذوه في مجال السرديات الشكلية أو البنيوية أمثال (تودوروف،جينيت،غولدمان...) ليس بإمكانهم أن يكوّنـوا أو يقيموا علاقة بين البنية الشكلية والبنية الاجتماعية (الدلالة أو المعنى)، مسميّا ما قام به "غولدمان" "سوسيولوجيا الأدب"؛ التي تختلف تماما عن المجال الذي بحث فيه هو، وركز عليه وهو سوسيولوجيا النص الأدبي والروائي بصفة خاصة.

يرى "سعيد يقطين" في كتابه(انفتاح النص الروائي) أن العلاقة بين النص الأدبي (الروائي) والمجتمع هي علاقة تفاعل وجدل، علاقة هدم وبناء، علاقة صراع وتعايش، ولا تتم هذه العلاقات والتفاعلات بين البنيات النصية والبنيات الاجتماعية إلا من خلال تفاعل الذات بواسطة فِعليْ الكتابة والقراءة، سواء كانت هذه الذات ذات الكاتب أو ذات القارئ، ويقول عن طبيعة هذه العلاقة إنها:« جدلية بين المتخيل والواقعي، وضمن هذه العلاقة ينبني النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معا، وبذلك يصعب الحديث عن عكس النص للواقع أو عن مماثلته له، فالكاتب يتفاعل مع محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، لذلك فحضور البنية الاجتماعية وارد بشكل كبير في النص الروائي، وهنا نسجل صلة النص بالمجتمع»[112]؛ وهذا الرأي قريب جدا من رأي "بيير زيما"، أعني جدلية العلاقة، وليس هذا غريبا فقد صرح "يقطين" بأخذه عن "زيما" بعض الجزئيات المتعلقة بسوسيولوجيا النص الروائي.

وبحديثه عن حضور البنية الاجتماعية في النص الروائي فهو يتحدث عما يسمى **إنتاجا نصيا** هذا المفهوم يقترب كثيرا مما نحاول البحث فيه، نعني "التمثيل السردي"، والذي بنظرنا هو: إنتاج نصي

[111] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2 ،2001، ص26.
[112] المرجع نفسه، ص142.

يتبنى بنية واقعية، ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها، يتفرد بخلقها تخيليا دون الوقوع في شرك الانعكاس أو التطابق مع تلك البنيات الواقعية.

فمنتج النص الروائي مبدع يمثل واقعه سرديا من دون أن يجعل روايته وثيقة تسجيلية تفيد المؤرخ لا القارئ–كما يقول "يقطين"–.

يتسع نطاق استخدام وتداول مفهوم التمثيل إلى مجال آخر وهو "علم النفس الحديث" فتورد نظرياته التمثيل على أنه:« العملية التي يحل من خلالها شيء محل شيء آخر، أو يرمز إليه كبديل له، وقد تكون عملية التمثيل بمثابة الخريطة العقلية المباشرة لموضوع معين، أو قد تكون رمزا عقليا له في شكل صورة أو فكرة أو قد تكون بمثابة التقرير للقواعد الأساسية التي يحتفظ المرء من خلالها بالوقائع التي تواجهه»[113]؛ ويتضح من خلال هذا الرأي أن التمثيل متنوع وانتقائي في الوقت نفسه، وهذا راجع إلى أن علماء النفس لا يضعون في التمثيل كل ما يتعلق بالشيء الأصلي، وذلك راجع إلى كون التمثيل«العملية التي تصبح من خلالها المعرفة في متناول الذهن، ومن خلالها تتكون الصور التي نفكر فيها»[114]ويعرف "جان بياجيه،Jean Piaget" التمثيل بأنه:«العملية التي يتم من خلالها إحضار وعرض شيء ما ليس حاضرا أمام الحواس»[115]؛ ويختلف علماء النفس في تحديدهم للمصطلح ومفهومه وذلك وفقا لآرائهم النظرية « فالبعض يفترض تماثلا كبيرا بين التمثيلات العقلية والموضوعات الواقعية، بينما تفترض نظرية المعلومات أن هذا المفهوم يشير إلى حالة عقلية تشتمل على المعلومات التي تشتمل عليها نفس الموضوعات الواقعية لكنها لا تقتصر عليها فقط، ويخلص "ريتشارد ولهيم،R.Welhelm " إلى أن تحليل عمليات التمثيل يجب ألا يشتمل فقط ما هو موجود بين شكل صورة محددة، ولكن أيضا ما يمكن رؤيته من خلال تحويل هذه الصورة أو التمثيلات أثناء نشاط الخيال.»[116] وهو برأيه هذا يؤكد بأن عملية التمثيل هي في جوهرها إبداع لصيغ وأشكال جديدة في جميع المجالات وخاصة الفنية والأدبية منها.

[113] شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص97.

[114] المرجع نفسه،ص98 .

[115] المرجع نفسه، ص98.

[116] المرجع نفسه، ص98.

من المفكرين والفلاسفة الذين اشتغلوا على مفهوم التمثيل "بول ريكور،Paul Ricœur "*في كتابه (الزمان والسرد) بأجزائه الثلاثة،(الحبكة والسرد التاريخي، التصوير في السرد القصصي، الزمان المروي)، فهو يرى في تحليلاته أنه بالإمكان توسيع مفهوم (محاكاة فعل ما) الخاصة بأرسطو، ذلك أن الفعل يتضمن بالإضافة إلى أفعال الشخصيات، أو ما يسمى مظهرا خارجيا، أشياء أخرى تعطي "للفعل" مفهوما أوسع، مثل الوجود الأخلاقي والعاطفي، المزاج، الوعي الباطني...الخ، ومن هنا يترتب « توسيع مفهوم محاكاة فعل ما ليتجاوز حدود "رواية فعل أو حركة"، بالمعنى الضيّق للمصطلح فيشمل روايات تنصب على شخصية أو فكرة..»[117]، فلا يقتصر التمثيل هنا على الواقع المادي وتصويره تصويرا فوتوغرافيا للأفعال أو الحركات التي تقوم بها الشخصيات في واقعها الحياتي، وإنما يتجاوزه إلى وعي تلك الشخصيات وفكرها ليتوسع إلى دائرة الثقافة والسياسة والمجتمع ومواضيع فلسفية ونفسية تمثل الإنسان بكل تفاصيله وسياقاته وقيمه وممارساته المختلفة، ويستمر "ريكور" في كلامه ليوضح تلك الحدود المتسعة قائلا إن « المجال الذي يؤشر حدوده مفهوم "محاكاة الفعل"(Mimesis Praxeos) يصل حيث تصل القدرة على السرد في "التعبير" عن موضوعها بوساطة استراتيجيات تؤدي إلى ظهور كليّات فريدة قادرة على إنتاج "متعتها الخاصة" عبر تفاعلات الاستدلالات والاستجابات العاطفية من جانب القارئ»[118] ومنه يصل إلى نتيجة مفادها أن الرواية الحديثة تعلمنا« أن نوسع فكرة **فعل يحاكي أو يمثّل** إلى النقطة التي نستطيع معها أن نقول أن **مبدأً شكليا للتأليف يحكم سلسلة التغيرات التي تؤثر في كائنات شبيهة بنا**، سواء كانت فردية أم جماعية، تحمل اسم علم كما في رواية القرن التاسع عشر، أو يشار إليها بالحرف الأول(ك) فقط كما هو الحال مع كافكا، أو حتى في الحالات المتطرفة غير القابلة للتسمية كما في بيكيت»[119]، وبالنسبة لنا نحن، ربما كان ضروريا الآن أن نوسّع مفهوم التمثيل السردي، ونقلب معه الأعراف والاصطلاحات كما يقول "ريكور"، ليُكتشف أن « الثمن المدفوع مقابل ذلك هو زيادة صقل التأليف، وهو ما يعني ابتكار حبكات أكثر تعقيدا، وبذلك حبكات أبعد وأبعد عن الواقع والحياة»[120]؛ إلا أن البعد عن الواقع هنا لا يعني عدم تمثيله، وإنما يعني تغيير التقنيات السردية التي يُمثّل بها وتطويرها

* بول ريكور(1913-2005) فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات، من ممثلي التيار التأويلي.http://fr.wikipedia.org .

[117] بول ريكور ، الزمان والسرد،ج2، ط1، التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،2006، ص32.

[118] المرجع نفسه، ص33.

[119] المرجع نفسه، ص33.

[120] المرجع نفسه، ص36.

باستخدام وجهات نظر متنوعة وأزمنة متداخلة وصيغ مختلفة...« وبدلا من الاكتفاء بإنتاج صور ضعيفة عن الواقع–أو ظلال كما في المعالجة الأفلاطونية للأيقونة (Eikon) في الرسم والكتابة– ترسم الأعمال الأدبية الواقع بأن تضخ فيه زيادة من المعاني التي تعتمد هي نفسها على فضائل الاختصار والتشبع وبلوغ الأوج...»[121]، ولا يقتصر هذا التوسع على الأعمال الأدبية فحسب بل يتجاوزه إلى غيرها، فهذا "يوجين فنك،Eugen Fink "* يميز الصورة (bild) عن التمثيلات البسيطة المفهومة للواقع، ويقارنها بنافذة يتطلع انفتاحها الضيق على سعة الريف، ومن جانبه يتعرف "هانس جورج غادامير،–Hans Georg Gadamer"** في الصورة على القوة التي تأتي بالزيادة إلى الوجود في نظرتنا إلى العالم، الذي تفقره الشؤون اليومية. وهذا ما يؤكد فكرة اختلاف مفهوم الواقع ين السرد أو الأعمال الأدبية والفنية بصفة عامة، عن مفهومه المادي الشائع.

تحتل فكرة التمثيل السردي "The Narrative Representation" مركزا مهما ودورا فاعلا في كتاب (سياسة ما بعد الحداثية،The politics of postmodernism) للباحثة والناقدة الكندية "ليندا هتشيون"***، فالتمثيل لديها مخالف للتصوير المحاكاتي(Mimetic Mirroring)، وللإسقاط الذاتي(Subjective Projecting). هو« مثل كل كلمة عظيمة، هو خليط، هو قائمة طعام خليطة، فهو يخدم معاني عدة حالا. ذلك لأن التمثيل قد يكون صورة: مرئية، أو لفظية، أو سمعية...وأيضا، قد يكون التمثيل سردا قصصيا، تسلسلا من الصور والأفكار...إما قد يكون التمثيل منتوجا أيديولوجيا، أي ذلك المخطط الواسع المستهدف إظهار العالم وتسويغ أحداثه»[122]؛ ودراسة التمثيل هي عبارة عن «استكشاف للطريقة التي بها تبني القصص والصور كيفية رؤيتنا لأنفسنا، وكيفية بنائنا لأفكارنا عن الذات في الحاضر وفي الماضي»[123]، وانطلاقا من وجهة نظرها هذه فهي تقابل الواقعية التاريخية الوثائقية بالتفكير

---

[121] بول ريكور الزمان والسرد،ج1، الحبكة والسرد التاريخي،تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان، ط1 ،2006، ص137.

* يوجين فنك، (1905–1975) فيلسوف ألماني، وأحد أكبر رواد الظاهراتيةphénoménologie .

** غادامير(1900–2002) فيلسوف ألماني مهتم بالهرمينوطيقا والتأويل.

***ليندا هتشيون، (ولدت في 1947) باحثة كندية، وأستاذة بجامعة طورينو، تشتغل على نظريات ما بعد الحداثة.

[122] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ص111.

[123] المرجع نفسه، ص76.

الانعكاسي الذاتي الصوري والمحاكاة الساخرة، كل من هذين الشكلين الأخيرين إضافة إلى ما أسمته "الميتا خرافة،meta-fiction"* يدخل ضمن الأنواع السردية مابعد الحداثية والتي تتخذ التمثيل السردي كخاصية مميزة لها عن الأنواع الأخرى من الكتابة، ومشروعها الذي تطلق عليه اسم (سياسة التمثيل مابعد الحداثي) يتبنى تلك الخاصية، ويدافع عنها، حيث تقول في إحدى المواضع من الكتاب إنه:« نقد لوجهة النظر التي تقول أن التمثيل هو انعكاس فكري (وفقط)(وليس تكوينيا) للواقع وللفكرة المقبولة عن "الإنسان" بوصفه مركز التمثيل، وهو أيضا استغلال لأسس التمثيل تلك ذاتها، الموجّه إليها التحدي. والنصوص مابعد الحداثية تشير، وبصورة متناقضة إلى الطبيعة اللاشفافة لاستراتيجياتها التمثيلية، وفي الوقت نفسه إلى تورطها بفكرة شفافية التمثيل، وهو التورط الذي يشارك فيه كل من يتظاهر بوصف تكتيكاتها "التجريدية لمعنى الشيء»[124]، وفكرة التمثيل ما بعد الحداثي هي مشروع مقاوم(ثوري)، تنمّ عن وعي ذاتي، كما أنها تشتمل على أشياء عديدة منها: الصورة، والقصة، والمنتوج الإيديولوجي، وذلك ضمن عالم أصبح التمثيل يشكل كل تفاصيله مع الأقمار الصناعية والحواسيب ولوحات الإشهار والتلفزيون...وغيرها من أشكال التمثيل ما بعد الحداثي، فهذا العصر كما تقول "هتشيون" « تعدّى كثيرا عصر "بنيامين (Benjamin)"عصر إعادة الإنتاج الميكانيكية ونتائجه الفلسفية والفنية، ودخل في حالة أزمة في التمثيل. ومع ذلك، ما يزال هناك ميل في الدوائر الأدبية و الفنية النقدية، يرى أصحابه النظرية والممارسة مابعد الحداثيين إما كبديل للتمثيل بواسطة فكرة النصية أو كنفي لانغماسنا المعقد بالتمثيل، بالرغم من أن مقدارا كبيرا من التفكير ما بعد الحداثي قد ناقش هذا الميل»[125]؛ وليست سياسة التمثيل التي تتبناها الباحثة ذات وجه واحد، هو التمثيل بمعناه القديم والمرادف للمحاكاة التامة(الكليشيه)، وإنما يحمل التمثيل ازدواجية لم ينتبه إليها أو أنكرها الكثير من النقاد الذين يصفون مابعد الحداثة واستراتيجياتها بالتفاهة، إلا أن البعض الآخر نوّه بأهمية ما تقوم به المرويات ما بعد الحداثية من نقد، وما تحدثه من أثر في الثقافة المعاصرة، وهناك من مابعد الحداثيين من اتفق على بعض من خصائصها فمنهم من أشار إلى محاكاتها التهكمية وانعكاسها الذاتي ومنهم من ذهب إلى دنيويتها(ادوارد سعيد)، أما الباحثة فهي تريد

* ترجمها حيدر حاج اسماعيل: (ميتا-خرافة)، وترجمتها "أماني أبورحمة" وآخرون،(ما وراء القص)، وسنستعمل الميتاخرافة كما ورد في ترجمة الكتاب، لكي لا يحدث تناقض بين كلامنا و كلام المترجم، لكننا نحبذ ترجمة"ما وراء القص" لشيوعها في الوسط النقدي، وقربها للمصطلح الأجنبي " Meta-Fiction".

[124] ليندا هتشيون، سياسة مابعد الحداثة، ص93.

[125] المرجع نفسه، ص112.

أن تبرهن على أن« هاتين الصفتين متعايشتان في توتر صعب وإشكالي يحضّ على فحص كيفية صناعة المعنى في الثقافة، وكيف نقوم بتجريد أنظمة المعنى(والتمثيل)(De-doxify) من معناه، التي بفضلها نعرف ثقافتنا وأنفسنا»[126]؛ وبهذا تشكل مابعد الحداثة واستراتيجياتها التمثيلية من ميتاخرافة وانعكاس ذاتي وسخرية وغيرها، سياسة خاصة للتمثيل، تمكننا هذه السياسة من تجاوز الصور الجامدة المرسومة للواقع إلى اكتشاف معانيه المخبوءة والصامتة.

يؤدّي مفهوم للتمثيل السردي، برأينا الوظيفة الرئيسية المنوطة بالرواية بصفة خاصة وبالفن ككل بصفة عامة، وهي الوظيفة التي تتجاوز تصوير المرئي إلى تصوير اللامرئي، وتصوير المعقول إلى تصوير اللامعقول، والاكتفاء بالملاحظة السطحية إلى التغلغل في أسرار الوجود، كما تتجاوز رؤية الأمور من ناحية واحدة إلى البحث والغوص في نواحيها المختلفة، الظاهرة منها والمخفية، الواضحة منها والغامضة، تتجاوز الأشياء البادية لنا من الوهلة الأولى في القراءة أمورا ساذجة، إلى تلك المنزوية تحت رداء الكلمات السحري. التمثيل السردي لا يبحث في الصور الخارجية فقط، مع أن البحث فيها يقودنا كمرحلة أولى إلى ما هو أعمق، بحثنا في الصور الخارجية للسرد الروائي يجعلنا نبحث في سر الشفرات التي يلقيها الروائي إلينا كاختبار لإنسانيتنا واجتماعيتنا قبل أن يكون اختبارا لعقولنا الناقدة، تلك الشفرات تقودنا شيئا فشيئا إلى دواخل النص، إلى المعنى الصامت بين الكلمات والأسطر والمقاطع الروائية المسترسلة. إن وظيفة التمثيل السردي هي الاكتشاف، كما هي وظيفة الروائي الجديد، والتي ترتبط بالبحث، ومنه فتعريفنا للتمثيل السردي مرتبط إلى حد كبير بوظيفته الاستكشافية، والإنتاجية داخل الرواية والتي هي في الأصل نتيجة بحث إبداعي للكاتب أو المبدع، هذا الأخير الذي قد تجاوز الأشياء بمفاهيمها القارة وذهب ليفككها ويعيد تركيبها على حسب إدراكه الخاص لها والمرتبط إلى حد كبير بخصوصية وعيه الإبداعي.

يجيبنا "جيل دولوز،Gilles Deleuze " و"فيليكس غتاري،Félix Guattari " عن خصوصية الفنان ومنه الروائي، الذي نخصه بالحديث هنا، إجابة قد تغنينا عن كثير من الكلام، فهما يريان أن الفنان يضيف متغيرات جديدة إلى العالم، وإنه« هو مبرز المؤثرات الانفعالية، مخترع المؤثرات الانفعالية، مبدع المؤثرات الانفعالية، في علاقتها مع المؤثرات الإدراكية أو الرؤيات التي يمنحنا إياها، فهو لا يخلقها

[126] ليندا هتشيون، سياسة مابعد الحداثة ، ص94.

فقط في أعماله بل إنه يعطينا إياها، ويجعلنا نصير معها، ويدرجنا في المركب»[127] هذا المركب هو نتيجة تفكيك لتنظيم ثلاثي قد التصق باللغة لمدة طويلة على نفس الشاكلة، وهو مؤلف من المدركات والانفعالات والآراء، غير أن الفنان أو الروائي قد فككه « ليستبدله بنصب **مركب** من المؤثرات الإدراكية والانفعالية وكتل الإحساسات التي تقوم مقام اللغة، فالكاتب يستخدم الكلمات ولكن **يخلق** صياغة تجعلها تمر في الإحساس، وتجعل اللغة الجارية تتلعثم، أو ترتعش، أو تصرخ أو حتى تغني: **إنه الأسلوب، النبرة، لغة الإحساسات أو اللغة الغريبة داخل اللغة**، إن الكاتب يطوع اللغة ويجعلها تهتز، ويضمها ويصدّعها لانتزاع عنصر المدرك من الإدراكات وعنصر الانفعال من الانفعالات والحس من الرأي»[128] هذا ما يقوم به المبدع أثناء إبداعه، الذي حين يصبه في أسلوب ونبرة ولغة غريبة ويزج به بين المتلقين يخرج عن نطاق تحكمه، فهو قد ركب وخلق، ولكن اللغة والآخر(القارئ) ينتجان تراكيب ومعان وانفعالات وأحاسيس وآراء متعددة انطلاقا من أسلوبه ذاك ومن نبرته ومن لغته الغريبة، وهذه وظيفة أخرى للتمثيل السردي حيث إنه وبالإضافة إلى إنتاج الكاتب للمدركات والانفعالات والأحاسيس وتركيبها وخلقها بطرق مختلفة تعود إلى خصوصيته الإبداعية، يوجد إنتاج من نوع آخر خاص بالطرف الثاني والثالث من معادلة: الكاتب، النص، والقارئ، فالتمثيل السردي لا يمكنه أن يكون تمثيلا إلا إذا تشاركت تلك الأطراف الثلاثة في تشكيله وإعطائه معناه الحقيقي الذي يسعى إلى تحقيقه، بعيدا عن محدودية المفاهيم التي ارتبطت به في أوقات مضت.

عندما نربط التمثيل السردي بالمدركات والأحاسيس والانفعالات، هل هذا يعني أننا بصدد إنتاج عمل روائي واقعي ناجح؟ هل يتعلق نجاح العمل الروائي بتضخيم الأحداث الواقعية، أو بجعل الشخصيات تغرق في انفعالات لا هدف منها سوى إثارة أحاسيس القارئ وانفعالاته في الطرف الثاني ؟ هل يعطي كل هذا شأنا عظيما للرواية؟

في الحقيقة الوظيفة التمثيلية للرواية تتجاوز تلك الخدع اللغوية التي تراوغ وتلعب على أوتار الانفعالات والأحاسيس، وبالطبع فإن هذه ليست وظيفة الرواية، فالرواية تمثل فكرا ومعنى ودلالات، وتستدرجنا بذلك للتعمق فيها، كما تستفزنا لاستكشافها، فإذا اكتفينا بالانفعال أثناء تلقينا للرواية فإننا بفعلنا

[127] جيل دولوز، و فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، تر: مطاع الصفدي، ط1 ،1997، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ص 184.

[128] المرجع نفسه، ص 184.

ذاك قد قتلناها في لحظة ولادتها، أو بالأحرى هي التي فعلت ذلك بنفسها، وهذا ما نلحظه في كثير من الأعمال الروائية الآنية النجاح، أو المناسباتية إذا جاز تعبيرنا، والعكس صحيح بالنسبة للأعمال التي تجعلنا نركز على معنى الحدث(أو لامعناه)، عن طريق تقنية (المجهر) والتي يستخدمها الكاتب لتحفيز تأملنا العقلي و إحساسنا الحدسي. "فالقص التخيلي الإبداعي لا علاقة له مع الذكرى، حتى المضخمة منها، ولا مع الاستيهام. في الواقع إن الفنان ومنه الروائي، يتجاوز حالات المؤثرات الإدراكيـــة للمعاش، فهو عراف ومتحزّر. كيف يتمكن من الإخبار بما حدث له، وما يتخيله، وهو مجرد ظل؟[129] هذا ما يطرح سؤال تمثيل الرواية للواقع، وكذلك سؤال: ما هو الواقع بالنسبة للروائي؟

يرجع تساؤل كل من الفيلسوفين "دولوز" و"غاتاري" كيف يتمكن الروائي من الإخبار بما حدث له، وما يتخيله، وهو مجرد ظل؟ إلى وجهة نظرهما القائلة بأن الأثر(Trace)، أو الظل، هو كل ما يتبقى من الحدث الواقعي في عقل الروائي «ذلك أنه (الروائي) رأى في الحياة شيئا ما بالغ العظمة، إلى درجة أنه يتعذر معها تحمله، ورأى ضائقات الحياة وما يتهددها، بحيث أن الزاوية الطبيعية التي يدركـــها أو أحياء المدينة وأشخاصها، تؤدي إلى رؤية من شأنها أن تكوّن عبرها مؤثرات إدراكية خاصة بهذه الحياة بالذات، وهذه اللحظة بالذات، وتجعل الإدراكات المعاشة تنفجر فيما يشبه نوعا من التكعيبية والآنوية (Simultanéisme) من نور مجرد أو غسق...من لون أرجواني أو أزرق، بما أنه لا موضوع آخر ولا ذات إلا ذاتها»[130]؛ أي إن خيال الروائي هنا يعمل على تمثل ذلك الظل الناتج عن الحدث الواقعي الذي ارتسم في ذهنه كتجربة خاصة منعزلة عن سياقاتها، وعن مكانها وزمانها الحقيقيين، فيتحول الظل إلى موضوع مرجعي للرواية، ومنه –في نظر الفيلسوفين– لا يمكننا أن نقول أن الرواية تصوّر الواقع أو الذكريات أو الأمكنة، تصويرا فوتوغرافيا أو تسجيليا، ولكنها تفعل ما هو أدق وأعمق من هذا فهي تمثل الواقع بأساليبها وأشكالها المنتمية لشيء يسمى **الفن**، فالرواية هي حقيقة عمل فني، وكل ما هو موجود من روايات تصوّر وفقط (مع كثير من التهويل والتضخيم) ليست إلا كلاما محكوما عليه بالموت مع نقطة النهاية (لأنها لا تنتمي إلى الفن كقيمة جمالية غير محدودة)، وهذا ما يفسر بقاء الأعمال (المبدعات) العالمية وزوال أخرى بعد مدة قصيرة من شهرتها الآنية المؤقتة.

[129] ينظر، جيل دولوز وفليكس غاتاري، ما هي الفلسفة، ص179.

[130] ينظر، المرجع نفسه، ص 179.

وانطلاقا من كل ما سبق يصل الفيلسوفان إلى أن« ما يهم في الرواية ليست آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها، كما في الروايات السيئة، وإنما المهم هي علاقات **الطباق الاختلافي** التي تدخل فيها هذه الآراء، ومركبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات أنفسها أو تدفع للشعور بها، في صيروراتها وفي رؤياتها، فالطباق الاختلافي لا يستخدم لتقريب المحادثات، الحقيقية والوهمية، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة، في كل حوار، حتى ولو كان داخليا، كل هدا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء "نماذجه" النفسية الاجتماعية، التي تعبُر كليا من خلال المؤثرات الإدراكية والانفعالية، والتي ينبغي للشخصية أن تبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى»[131]؛ من خلال هذه الرؤية لمهمة الرواية، نستقصي أمرين هامين، أولهما يتعلق بالشيء الذي تسعى الرواية إلى الوصول إليه أو إلى تمثيله، وهو ما أطلق عليه الفيلسوفان اسم "الطباق الاختلافي" والذي تتداخل فيه أحاسيس وآراء وانفعالات الشخصيات وتتقابل وتكوّن علاقات فيما بينها لتشكل في الأخير **قيما**، تلك القيم هي التي تصنع معنى الرواية ودلالاتها، وتصنع بالتالي إنتاجيتها بما أن القيم تتخذ دلالات مختلفة عند كل فرد انطلاقا من موسوعته الثقافية والفكرية والاجتماعية ... أما ثاني الأمرين، فهو يتعلق بتنوع التمثيل السردي من روائي لآخر، وذلك راجع إلى طريقة أو كيفية قراءة الكاتب لذلك الطباق الاختلافي، أي وجهة النظر التي من خلالها ينطلق الكاتب في بناء روايته وقيمها المشكّلة عن طريق الشخصيات، والأحداث. وهذا يتقاطع في شق منه مع ما يسمى "رؤية الكاتب" ومع ما يسمى أيضا "إيديولوجيته"، ومن هنا يكون كل تمثيل سردي هو إنتاجا جديدا للعالم، ويكون البحث عن التمثيل السردي هو بحثا عن عالم جديد داخل الرواية، وبحثا عن قيم تختبئ وراء مكوناتها السردية وصيغها وأساليبها، وبين حوارات وكلام شخصياتها وحقيقة أحداثها، إن البحث عن التمثيل السردي في الرواية يعني الإجابة عن أسئلة عديدة يطرحها الروائي أولا ثم نصه ثانيا ثم متلقيه كمنتج أخير للرواية.

[131] جيل دولوز وفليكس غاتاري، ما هي الفلسفة ، ص 196.

المبحث الثالث:التمثيل السردي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

التمثيل السردي هو المفهوم الذي يحتضن المعنى وأنماط تجلّيه المختلفة والمتنوعة من كاتب إلى آخر ومن رواية إلى أخرى، وينضوي التمثيل السردي ضمنيا على نقد الصور المنتَجة سابقا، لأنه يختلف عن المحاكاة أو الرواية التسجيلية للواقع، والتي تتوقف وظيفتها عند سرد أحداث معينة، وفق ترتيب محدد، متجاهلة أن الرواية تنتمي إلى "الفن" وتتطلب جمالية مخصوصة.

إنه لمن الصعب عند حديثنا عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية أن نقول عن بعضها أنها تسجيلية، أو أنها تترجم الخطاب السياسي والإيديولوجي السائد فقط، إلا إذا انتفت عن هذا النوع من الروايات صفة الأدبية، فاكتفت بإيراد الواقع مسرودا من دون ترك مجال للتخييل ليعطي الرواية ماهيتها الأصلية، فإذا كانت الرواية تعتمد أساسا في حبكتها على أحداث واقعية وشخصيات مكتملة، ونهاية معروفة آنفا، فإنها لا تختلف كثيرا عن الخبر الصحفي، ولا عن تقارير النشرات الإخبارية، وهذا ما يمكننا تسميته "تسجيلا سرديا" بدل الوظيفة الأكثر اتساعا ورحابة وأدبية، ونعني بذلك "التمثيل السردي"، الذي يجمع بين التقنيات السردية في الكتابة، واختيار الجزئيات الحاملة للمعنى في البنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، سواء كانت بنيات محلية أو عالمية، وبذلك يكون الباحث عن التمثيل السردي في الرواية هو باحثا عن المعنى وعن كيفية ترجمته سرديا في الرواية، فلا يكتفي هذا الباحث، سواء أكان قارئا أم ناقدا، بسرد مجموع الأحداث الواردة في الرواية، بل إنه يغوص في دلالات ومعاني كل تفاصيلها؛ لأن هذا النوع من الروايات يستدعي من القارئ تأملا خاصا، وتركيزا يترك في الأخير أثرا فيه، سواء في نفسيته، أو تفكيره، أو حتى طريقة فهمه للأمور، وهو الشيء الذي تسعى إليه الرواية كغيرها من وسائل التمثيل المعاصرة، كالسينما، والصورة الفوتوغرافية، والحملات الانتخابية، وغيرها...

ارتبطت الرواية الجزائرية في فترات السبعينات والثمانينات بالثورة التحريرية وكانت رواية "اللاز" للطاهر وطار و"صهيل الجسد" لأمين الزاوي و"التفكك" لرشيد بوجدرة[132] و "ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" لواسيني الأعرج ، أفضل مثال على ذلك، كما ارتبطت كذلك بالإيديولوجيا السائدة في البلاد آنذاك، ونقصد بها الإيديولوجيا الاشتراكية، ما جعلها ناقلة أمينة للأحداث السياسية وقتها مثل الثورة

[132] كتب رشيد بوجدرة روايته هذه باللغة العربية بدل الفرنسية التي اعتاد الكتابة بها، وسنصنفه ضمن كتاب الرواية باللغة العربية وفقا لتصريحاته وما تؤكدّه واجهات رواياته من أنه هو كاتبها باللغة العربية واللغة الفرنسية معا من دون اللجوء إلى مترجم، وهذا في العديد من رواياته.

الزراعية، والإقطاع والتي نجدها في روايات "عبد الحميد بن هدوقة" "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس" على سبيل التمثيل لا الحصر، فكانت بذلك تنتمي إلى ما يسمى بكتابة الالتزام، إلا أن بعض الكتابات في الفترة المذكورة« يتخذ فيها الالتزام طابعاً سياسياً صارخاً، ويكف عن أن يكون التزاماً بإبداع بناء فني جديد ينقض البناء الكلاسيكي المعهود. وعندما تعجز الكتابة عن تجاوز هذه العقبة، تتردد فيها الشعارية والتقريرية وتميل إلى الطابع التسجيلي، إن الالتزام السياسي لا يعدو أن يكون–في حالات كثيرة– تبريراً لعجز إبداعي قد يدركه الكاتب ولكنه لا يستطيع أن يتداركه. وبالتالي يأخذ النص الأدبي مشروعية وجوده من الخطاب السياسي لا من أدبيته»[133]؛ وهو ما أكد عليه الأستاذ "جعفر يايوش" معلّقا على ما قاله "مرزاق بقطاش" على غلاف روايته "عزوز الكابران" (1989) التي ربط فيها بين أحداث الخامس من أكتوبر 1988 وبين الحوافز الموضوعية التي دفعته إلى كتابة الرواية، إذ يرى إن« ما يمكن استخلاصه من هذه الأعمال الروائية جاءت لتجعل من الرواية –النص– مساحة لتتمثل الأنساق الفكرية المتصلة بالمواقف السياسية الرسمية وغير الرسمية، ومن ثمة رهن النص الإبداعي بحسب الموقف السياسي، هذا الأخير الذي يصبح مقياسا جوهريا في الممارسة النقدية، وفي النهاية تسقط الأعمال الأدبية الأيديولوجية أو بتعبير أدق المؤدلجة في شرك التبسيطية والتقريرية المباشرة التي تكون مصادرة على كثير من خصوصيات الجمالية للنص الروائي»[134]؛ وهو ما أراد روائيو التسعينات تجنبه في نصوصهم، فعلى الرغم من الظروف المأساوية في البلد، إلا أنهم تجاوزوا الخطاب السياسي للسلطة، والإيديولوجيا التي تبنتها في السبعينات والثمانينات، فظهرت بذلك أسماء تبنت الاتجاه المعارض للسلطة، وطبعت روايات توزعت موضوعاتها« بين موضوع جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة، وكذلك موضوع الثالوث الاجتماعي (الجنس، السلطة، والدين)، وموضوع صراع القيم ومشكلة الهوية والانتماء والتاريخ، والجنس والموت زمن الإرهاب، وصورة المدينة»[135]؛ وهي الموضوعات التي جرب أصحابها أساليب سردية جديدة عبرت مضامينها عن فهم عميق للجانب الإنساني من الفرد الجزائري، بخصوصياته المحلية، وسلوكاتـــه الخاصة، ونفسيته، في مختلف الظروف والفترات التاريخية التي مرّت عليه، فتجاوزت الرواية الجزائرية

[133] مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2000، ص30.

[134] جعفر يايوش، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية، مداخلة مقدمة في إطار سنة الجزائر في فرنسا شهر مارس 2003 بباريس في الملتقى الدولي حول بيروت / الجزائر من طرف مركز الأبحاث IISMM. ص3.

[135] المرجع نفسه، ص5.

بذلك التسجيل العفوي للأحداث، لأنه وكما يرى "امبرتو ايكو" « ممارسة فن السرد لا تكمن في حكي الأحداث بل في صياغة عوالم نرتاح إليها»[136]؛ ومن أبرز الروائيين الذين ينطبق عليهم هذا الوصف: "أحلام مستغانمي" في "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"، و"واسيني الأعرج" في " رمل الماية: الليلة السابعة بعد الألف"، "حارسة الظلال"، و" رشيد بوجذرة" في "تيميمون"، و"ابراهيم سعدي" في "النخر"، "الطاهر وطار" في ثلاثيته: "الشمعة والدهاليز"،"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"... وغيرهم، وقد أوردنا هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر، إذ نلحظ في هذه الفترة ظهور أسماء جديدة في الساحة الروائية، إلا أن تجربتها الروائية كانت محتشمة، على الرغم من الموضوعات التي تطرقت إليها، والتي غاصت في المسكوت عنه في المجتمع الجزائري، وهي الأسماء التي صنعت لها مكانة خاصة مع دخول الألفية الثالثة، وتغيّر الأوضاع السياسية، وتحسن الأوضاع الأمنية في الوطن، والتي أفسحت المجال لغالبية الروائيين للكتابة بحرية وإبداع أكبر.

لقد واصلت أسماء روائية ظهرت في السبعينات والثمانينات عطاءها الإبداعي في الألفية الثالثة، وأثبتت أنها قادرة على الدخول في عالم التجريب الذي تبناه الروائيون الشباب، فهذا "واسيني الأعرج" يكتب "كتاب الأمير" بحداثية ظاهرة، متأثرا بالرواية الأوروبية المعاصرة، وكذلك تفعل "أحلام مستغانمي" مكملة بانسيابية ثلاثيتها برواية "عابر سرير"، وينطلق "الحبيب السايح" بإبداعه من دون إيديولوجيات، وبإنسانية أكبر وفهم أكبر للنفس الإنسانية في رواياته "تلك المحبة"، "ذاك الحنين"،"زهوة"، "تماسخت"، كذلك فعل "رشيد بوجدرة"، "أمين الزاوي"، "محمد مفلاح"، "محمد ساري"، "الجيلالي خلاص" وغيرهم، إلا أن بعض هذه الأسماء الروائية تخلت عن التجديد والتجريب بعد أن حازت على النجاح والشهرة، فأصبح إنتاجهم الأدبي مطابقا لما كتبوه في التسعينات وبداية الألفية، فكرروا بذلك أنفسهم، ما جعل القارئ الجزائري يبحث عن إبداع روائي من نوع جديد عند الكتاب الشباب، الذين كثرت أسماءهم وأعمالهم، مشكّلة مكتبة روائية لا بأس بها كمّا، أما نوعية وجودة، فذلك ما لم يُعرف بعد؛ ففي إطار بحثنا عن كتب نقدية تتناول تلك الأعمال لم نجد كتابا يعطي وجهة نظر ولو عامة عن هذه الأعمال، وبسبب الإصدارات المعتبرة للرواية لا يمكننا إطلاق أحكام عليها، وإنما كقراء نلحظ أن التجريب في الرواية الجزائرية أخذ منحى التقليد، أو محاكاة تجريب الآخر الأوروبي، فلم يكن تجريبا بالمعنى المطلوب، كما نلحظ كذلك انتشار كمّ هائل من الرواية التسجيلية، التي ذهب أصحابها إلى عدم التفريق بين الواقعة

[136] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 255.

والحدث الروائي، خصوصا الوقائع المتعلقة بسنوات الإرهاب، والتي زخرت بها متون الرواية الجزائرية بعد سنة الألفين، غير أنه كان من المستحسن التفريق بين الواقعة والحدث الفني؛ إذ إن الواقعة « كيان معطى بشكل سابق على الذات المبدعة، لأنها جزء من سلوك مألوف، أما الحدث الفني فبناء تصوغه عين الفنان وترسم حدوده وفق تناظرات قيمية بعينها»[137]؛ ما يعني أن الحدث الروائي ليس فكرة مسبقة، وإنما هو صياغة لفكرة من خلال وقائع سابقة، كما يرى "سعيد بنكراد"، فمجموعة وقائع قد لا تنتج لنا حدثا ولكن بعض الإشارات البسيطة تتحول إلى أحداث روائية ذات قيمة، وهذا ما قل الانتباه إليه، والاهتمام به في ذلك النوع من الروايات. ومع هذا توجد روايات جزائرية معاصرة تجتذب انتباه النقـــاد بتجريبيتها وقدرتها على خلق خصوصية روائية معينة تتجاوز حدود التماهي مع الآخر الغربي، ونموذجـــــه الروائي، مستغلة بذلك الخصوصية المحلية للوصول إلى ما تسعى إليه الرواية من عالمية عن طريق تمثيلها للقيم والأفكار الإنسانية وصور تجليها في البيئات المحلية.

من الأسماء الجديدة في الساحة الروائية الجزائرية، اخترنا للدراسة الروائي "كمال قرور"، في روايته: "التراس،ملحمة الفارس الذي اختفى، و"سيد الخراب": وهو صحفي سابق، وكاتب قصص قبل أن يكون روائيا.

-من مواليد 1966/11/10،بني عزيز، ولاية سطيف.

-حاصل على شهادة الليسانس من معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة، 1989.

-دراسات عليا في الإعلام والاتصال، الجزائر،1992.

-عمل صحفيا بمجلة الوحدة93/91.

-مؤسس لدار نشر خاصة 1993.

-عضو مؤسس أسبوعية فنتازيا 1999

-رئيس منتدى المواطنة 2009.

[137] سعيد بنكراد، السرد الروزائي وتجربة المعنى،ص258.

أعماله:

-التراس: ملحمة الفارس الذي اختفى، رواية، منشورات الاختلاف، 2008، حائزة على جائزة مالك حداد للرواية 2007

-سيد الخراب،رواية، فيسيرا للنشر 2010

-خواطر الحمار النوميدي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،2007

-الكتاب الأزرق، العقد الحضاري/بين الدولة الراعية والمواطن الفعال،2008

-امرأة في سروال رجل، قصص قصيرة، دار القصبة 2009.

-الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة، قصص قصيرة،2009. [138]

[138] مأخوذ من غلاف رواية كمال قرور، "سيد الخراب" .

الفصل الثـاني

التمثيل السردي في رواية "التراس...ملحمة الفارس الذي اختفى"

المبحث الأول: الواقعية السحرية في رواية التراس

***1*- الرواية الواقعية السحرية: الماهية والعلاقات:**

سبق وتطرقنا لهذا النوع من الواقعية عند حديثنا عن الواقعيات الجديدة في العالم، لكننا الآن سنفصل أكثر في ماهيتها، وعلاقتها ببعض المفاهيم المرتبطة بها.

يتكون مصطلح الواقعية السحرية "Magical Realism" من قسمين (الواقعية)، و(السحرية)؛ وهما كلمتان متناقضتان من حيث المفهوم، فالأولى تدل على التجسد الحقيقي للشيء في الواقع، والثانية تدل على الخيالي واللامعقول والغريب والعجائبي (الفنتازي) والأسطوري، فهي إذًا كلمة واسعة تشمل كل هذه المفاهيم، لذلك فضّل النقاد كلمة "سحري" لاتساعها وشمولها لكل من الغريب والعجيب والأسطوري وغيرها*. وقد وضع الناقد الألماني "فرانز روث"(Franz Roth) مصطلح " الواقعية السحرية" بين عامي 1924 و1925 و«أطلقه على نوع من الرسم واللوحات الفنية يتم فيها رؤية الأشكال الواقعية بطريقة لا تتطابق مع الواقع اليومي، وقد جمع في وصفه للوحة فنية بين دلالات الواقعية الخاصة باستخدام عناصر من الواقع الاجتماعي الحسي والمرئي في تكوين أحداث العمل الفني، وبين عناصر تنتمي إلى عالم الذهن والخيال المناقض للعالم الواقعي الحسي»[1]؛ ثم انتقل المصطلح إلى الرواية واستخدم في وصف تيار الرواية في أمريكا اللاتينية، وكان الروائي الكوبي "أليخو كاربنتير،Alejo Carpentier " أول من استخدمه لوصف أسلوب التعبير عن الواقع العجيب والمدهش، وذلك سنة 1949، وازدهر المصطلح وحركة الكتابة الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية بعدها في سنوات الستينات على يديه وآخرين مثل: "خورخي لويس بورخيس"، "خوان رولف،Juan Rulfo "، "غارسيا ماركيز"...وغيرهم، ويرى "كاربنتير" إن الواقعية السحرية لديها «القدرة على إثراء أفكارنا بما يسمى "الواقع" عن طريق دمج كل العناصر الخيالية

* ترى الباحثة ماجدة حمود إن الواقعية السحرية مصطلح عام، يشمل كلا من العجائبية والغرائبية والأسطورة، انظر: ماجدة حمود، رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007، ص26.

كما يذهب إلى ذلك "نضال الصالح"، ويرى إن الأسطوري والغرائبي والعجائبي تتداخل وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعاينه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك، فتشكل بذلك واقعية مختلفة يمكن أن يطلق عليها "واقعية سحرية"، انظر: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 17.

[1] فوزي سعد العيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص 07.

وتوحيدها خاصة تلك المعبر عنها بالسحر والأسطورة »[2]؛ وقد توالت التعريفات لهذا النوع من الكتابة رابطة بين الواقع والسحر، ومنها نذكر تعريف موسوعة الأدب العالمي في القرن العشرين لها فهي: «اندماج متفرد لمعتقدات وخرافات مجموعات ثقافية مختلفة، وشأنها شأن الأسطورة، فإنها توفر أيضا طريقة توليفية، وإجمالية بصورة أساسية لوصف الواقع، وقد وجدت أرضيتها في الواقع اليومي، وعبرت عن دهشة الإنسان إزاء عجائب العالم الواقعي، وهي تنقل للقارئ رؤية للسمـــات الخيالية للواقـــع»[3]. إن كل تعريف للواقعية السحرية هو مجرد اقتراب إلى مفهومها العام، وذلك لكون هذا النوع من الكتابة يختلف من كاتب إلى آخر، فالصفة الخيالية للواقع (أو السحرية) تستخدم بأشكال مختلفة ومتعددة من كاتب إلى آخر، فمنهم من يكثر من استخدام الأسطورة، ومنهم من يفضل الأحداث الغريبة، ومنهم من يجعل من العجائبي (الفنتازي) أساس نظرته للواقع، ومنهم من يمزج السريالية الأوروبية بالواقعية السحرية، فتكون بذلك الكتابة الواقعيـــة ذات بعد تجريحي، وهذا ما علينا الفصل فيه، وتوضيح اللبس الذي يكتنفـــه، لأن هنالك اختلافا وفرقـــا بين رواية الواقعيـــة السحريـــة والروايات العجائبيـــة الخالصـــة أو الأسطورية الخالصـــة، أو السريالية... وما ربط كلمة "الواقعية" بكلمة "السحرية" إلا تمييز لها عن غيرها من الأنواع الأخرى من الحكايات والقصص.

يرتبط مفهوم "الواقعية السحرية" بمفاهيم أخرى كالعجائبي والغرائبي والأسطوري والسريالي، وهي مفاهيم متقاربة جدا وخاصة أثناء استخدامها كتقنية جمالية في الكتابة السردية، أو الشعرية على حد سواء، فالعجائبي مثلا في نظر "تزفيتان تودوروف" يقتضي أن تتوفر له ثلاثة شروط: «لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات، عالم الأشخاص الأحياء، ويحمله أيضا على التردد في التفسير الطبيعي للأحداث المروية، ثم يكون هذا التردد ممثلا بحيث يصير واحدا من موضوعـــات الأثر، ولابد أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة القراءة الساذجة، أي دون احتراز للقارئ اتجاه ما يشاهد، وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية، فالأولى والثالثة تشكلان الأثر حقا، أما الثانية فيمكن أن تكون غير ملبّاة»[4]؛ إلا أن ذلك التردد في التفسير والتأويل الحاصل بين الشخصية والقارئ، هو ما جعل بعض النقاد يفرقون بين الواقعية السحرية والتي تهدف إلى« التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر

[2] فوزي سعد العيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص06.

[3] المرجع نفسه، ص05.

[4] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر،2010، ص31.

الواقع، ولا تنتج ترددا لدى المتلقي بين مستويين من التفسير»[5] وبين العجائبي الذي ينتج ذلك التردد، إلا أن هذا التفريق غير دقيق« فإذا قلنا بأن الواقعية السحرية مصطلح عام يشمل بنية الرواية، ويميزها عن الواقعية التقليدية، فإن العجائبية تشكل جزءا من هذه البنية»[6] إلا أن استخدام العجائبية هنا يصير طريقة في الحكي فحسب وليس جنسا أدبيا قارا في حد ذاته.

أما بالنسبة للغرائبي(L'étrange) فهو أقل تعقيدا من العجائبي مع أنه قريب منه في المفهوم فالغرائبي هو عجائبي مخيف، يبهرنا في أول الأمر لكن « بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا، وتزول غرابته»[7] كما يرى "تودوروف"، فالغرائبي يثير نفس رد الفعل العجائبي لدى القارئ، لكنه يزول لأن هناك أسبابا معقولة تفسره غالبا، وذلك ما لا تقوم به الواقعية السحرية، حيث إنها لا تهتم بتبرير الأحداث.

وتستخدم الواقعية السحرية الأسطورة، وترتبط بها ارتباطا عميقا، حيث إن مفهوم الأسطورة لدى كتاب الواقعية السحرية بشكل خاص قد تطور خلال القرنين التاسع عشر والعشرين« ليصبح نمطا من أنماط التفكير الإنساني بعد أن كان ينظر إليها على أنها خرافة أو مجرد حكاية خرافية»[8]؛ وهو ما أطلق عليه "ميشال بالينثيا روث،MICHAEL PALENCIA-ROTH " "الوعي الأسطوري" إذ يرى إن الوعي الأسطوري «مثل أي نسق فلسفي، ما هو إلا نظرية للواقع، ولكنها على عكس الغالبيـــة من هذه الأنساق، نظرية معيشة مجربة من قبل كثير من الناس ربما داخل ثقافات كاملة، حيث تبحث في مسائل عن الأصول، وتطور الأحداث الثقافية، ونهايتها، وعلاقة الإنسان بالعالم وبالكون، وكذلك مع الآخريـــن، هناك كذلك العلاقة مع الزمان والمكان، والخبرات المهمة مثل الموت والجنس، ومعنـى القدر، وباختصار كل ما هو من أساسيات الواقع»[9] وهذا انطلاقا من كون الظواهر التي نعيشها، حتى ولو كانت غريبة وعجيبة، صار وعينا وتفكيرنا عاديا بخصوصها بدلا من أن نستخرج الجانب الأسطوري منها(أي الجانب الخارج عن العادي والمألوف).

تربط السريالية والواقعية السحرية علاقة حميمة جدا-كما يرى "جيرالد خ لانجويسكي، Gerald Langowski" الذي يؤكد «إن كثيرا من الكتاب الذين يحسبون ضمن تيار الواقعية السحرية ينظر إليهم

[5] فوزي سعد عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص11.

[6] المرجع نفسه،ص11.

[7] حسن علام، العجائبي في الأدب، ص 33.

[8] حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، طبعة الكترونية عن:www.kotobarabia.com، ص48.

[9] المرجع نفسه، ص49.

كذلك على أنهم سرياليون مثل: ميجيل آنخل أستورياس، وخوليو كورتاثار، وأليخو كاربنتير، وإرنستو ساباتو، وهؤلاء جميعا اعترفوا بأنهم كانوا متأثرين بالسريالية الفرنسية»[10]؛ وهذا القول يثبت إن الواقعية السحرية هي التجلي السريالي في الأدب الأمريكولاتيني(بصفة خاصة) الذي أنتج بدوره من خلال طريقة أو أسلوب الكتابة ما أسماه "واقعية سحرية". وقد انقسم النقاد إلى قسمين: الأول يرى بأن التقنيات المستخدمة في كتابة الواقعية السحرية هي نفسها المستخدمة في الكتابة السريالية مع بعض الفروق البسيطة، والثاني يضع للواقعية السحرية تقنيات وآليات تجعلها متميزة عن السريالية وغيرها من المدارس الأخرى.

2-التقنيات السردية في الرواية الواقعية السحرية:

عرض "أندريه بريتون،André Breton " عام 1924 في بيانه الشهير"Manifiesto" خصائص السريالية وهي: البحث عن العجائبي، وشعرية الحلم، وتمثيل اللاشعور، والكتابة الآلية، والصور الصادمة التجديدية، والتجريب الكامل من خلال اللغة، كما أورد الدكتور "حامد أبو أحمد" تقنيات وخصائص أخرى استقرأها من حوارات مع بعض كتاب الواقعية السحرية، وهي: المونولوج الداخلي، والمشاهد الاستبطانية، والمونتاج، والسرد غير المرتب ترتيبا تعاقبيا، واستخدام مفردات متعددة المعنى، والاستعارات الصادمة، وغير ذلك من تقنيات محدثة[11]، وقد أصر الناقد على العلاقة بين السريالية والواقعية السحرية مطابقا بين المفهومين على أساس أن المفهوم السريالي للعالم يقوم على الاعتقاد بالمزج بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية أو الفنتازية للوجود الإنساني، وهذا هو نفسه مفهوم الواقعية السحرية .

ورغم هذا التقارب بين المدرستين إلا أن "لويس ليال، Luis Leal"، وآخرون جعلوا للواقعية السحرية خصائص تميزها عن غيرها وقد وضع هذا الأخير فروقا سبعة بين السريالية والواقعية السحرية وهي عبارة عن بيان مقابل ومواز لبيان "أندريه بريتون"، هذه الخصائص والتقنيات هي:

1- إن وجود الواقعي العجائبي هو الأساس في ظهور أدب الواقعية السحرية.

2- الواقعية السحرية هي أكثر من أي شيء موقف إزاء الواقع، ومن ثم يمكن التعبير عنها في أشكال شعبية أو مثقفة، وفي أساليب مصوغة بدقة أو عامية، وفي أبنية مقفلة أو مفتوحة .

[10] حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية ، ص41.

[11] ينظر، المرجع نفسه، ص42.

3- في الواقعية السحرية يتواجه الكاتب مع الواقع ويحاول أن يسبر غوره، وأن يكتشف ما هو سري في الأشياء، وفي الحياة، وفي الأفعال الإنسانية.

4- في الواقعية السحرية نجد الأحداث الرئيسية ليست لها تفسير منطقي أو سيكولوجي.

5- الواقعي السحري لا يحاول أن ينسخ (كما يفعل الواقعيون) أو يجرح الواقع (كما يفعل السيرياليون)، وإنما يحاول أن يقتنص السر الذي ينبض في الأشياء.

6- في الأعمال ذات التوجه الواقعي السحري نجد الموقف في غير حاجة إلى تبرير ما هو سري في الأحداث.

7- الكاتب الواقعي السحري، لكي يقتنص أسرار الواقع، يسمو بأحاسيسه نحو حالة قصوى تسمح له بالتنبؤ بالصبغات غير الملحوظة للعالم الخارجي، هذا العالم متعدد الأشكال الذي نعيش فيه.[12]

إن تلك التقنيات والخصائص التي عرضناها، ما هي إلا الشيء المشترك بين أبرز كتاب الواقعية السحرية، إذ نجد تقنيات أخرى اغتنت بها هذه الحركة واكتسبتها من خلال تأثرها بتيارات التجديد في الأدب التي ازدهرت في القرن العشرين وحتى يومنا هذا، في كافة أنحاء العالم، وليس فقط في أمريكا اللاتينية، ويرجع هذا إلى أسباب عديدة أهمها الواقع الذي تمثّله تلك الروايات، والثقافة التي يرتكز عليها ذلك الواقع سواء أكانت ثقافة شعبية أم رسمية، لذلك نرى إن الواقعية السحرية هو مفهوم شامل وواسع احتضن كل ما يربط الواقع (بكل تمفصلاته ومفاهيمه لدى الشعوب) بالخيال(وطرق انتشاره في أذهان البشر ككل)، ومنه فكل ما يدخل في إطار كلامنا هذا يصبح ضمن الواقعية السحرية وبنيتها السحرية.

3-الواقعية السحرية في رواية "التراس..ملحمة الفارس الذي اختفى": بحث في الواقع والتقنية:

استطاعت الرواية العربية، ومنها الجزائرية التخلص من التبعية للرواية الغربية والأوروبية خاصة، وأدرك الروائيون الفرق الشاسع بين البنى الاجتماعية والثقافية والفكرية والتاريخية وحتى السياسية والاقتصادية الغربية وبين البنى العربية، ومنه حظي الواقع المحلي باهتمام أكبر في موضوعات السرد، وأصبح الروائي يبحث عن ملاءمة ذلك الواقع المحلي مع التقنيات السردية العالمية دون الوقوع في شرك التقليد غير المدروس، فكل جانب من الواقع الإنساني له خصوصيات تستدعي طريقة خاصة لتقديمه (أو قوله).

[12] حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية ، ص44.

اختار الروائي "كمال قرور" أن تكون روايته الأولى "التراس...ملحمة الفارس الذي اختفى"، تمثيلا سحريا لواقع خيالي، وكان تأثره واضحا في الصفحة التالية للعنوان بزعيم الواقعية السحرية " غابريال غارسيا ماركيز" حين أورد قوله " أدركت أن الواقع دائما أكثر روائية من الخيال، وأنه يجب أن يتفوق الخيال ، ليس على الواقع ، وإنما على خيالية الواقع"[13] فكان يوجّه فكر قارئه ليتسلح بأدوات خاصة يجب امتلاكها لقراءة ما كتبه، وأول توجيه كان قول "ماركيز"، أما التوجيه الثاني فجاء على لســـــان (الراوي)، وليس الروائي، لأن الروائي الذي نعني به المؤلف قد وظف شخصية "الراوي" ليكون ساردا لحكايته، وللرواية ككل، هذا التوجيه هو صيغة ثانية لكلام "ماركيز"، وكأن المؤلف يطبق ما قيل، على روايته، وفي بيئته المحلية، وليس هذا عبثا منه ولكن الواقع الأمريكولاتيني (كعالم ثالث أو نامي) يشبـــه إلى حدّ كبير واقع البلاد العربية بصفة عامة(البيئة، والثقافة، والمطامع الخارجية، والصراعات الداخلية، والعادات والتقاليد والأساطير والخرافات...) وهو ما جعل الراوي يقول إن:" الحكاية واقعية، وفيها ما يشبه الخيال، غرائبية وبعض تفاصيلها أغرب من الخيال"(ص7). إن هذا الذي نسميه "توجيها للقارئ" هو من بين القضايا التي تثيرها الواقعية الجديدة بصفة عامة والواقعية السحرية بصفة خاصة، وذلك لخصوصية طرق القول التي تستخدمها، فالرواية الواقعية السحرية تتطلب قارئا متخصصا، يطوّر أدوات قراءته على حسب ما هو مطروح في النص الروائي فلا يقتحم النص بقراءة كلاسيكية يخرج منها صفر اليدين، محمّلا النص وكاتبه ضعف وتقصير قراءته الكلاسيكية المهترئة الأدوات، وكما أن القارئ المعاصر من أولويات الكاتب المعاصر، وذلك لما حازه من اهتمام بفضل فاعليته في الإنتاج الثاني للنص، فإن مؤلف "التراس" أصرّ على تقنية "التوجيه" لبناء عالم ممكن للقارئ ينضّد وعيه ويدفعه لقراءة الرواية، وهذا إقرار صريح بعدم حيادية المؤلف وراويه من أول صفحات الرواية، ويمكننا أن نطلق على المقطع الأول من الرواية المعنون "حديث الراوي" "مقطع توجيه"، لأنه وبالإضافة إلى كونه مدخلا للروايـة، هو توجيه للقارئ للبحث عن القضايا المذكورة في المقطع، سواء تقنيا، مثل: البنية السردية للحكمة، الحكاية الشعبية، السير البطولية، أو موضوعاتيا مثل: الجهاد، التاريخ، الموضوعية، الواقعية، العبرة، التعصب، التحيز، التزوير، المصير، الفوضى... وغيرها. إن هذه الثيمات المتكررة في المقطع الأول تجعل منه مقدمة، وتلخيصا لحكاية الراوي ورواية المؤلف، وهي نفسها التي تكسب هذه الرواية

[13] كمال قرور، التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى..، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2008، ص 05.

المعاصرة خصوصية المخاطرة والتي تلقي بالنص الروائي ليتعرف على مصيره المجهول وسط منظومة القراءة والتلقي.

في المقطع نفسه يقوم الراوي بطرح جملة من التساؤلات، يفترض أن يجيب عليها على شكل حكاية متواصلة منضدة للوصول إلى نهاية تتضح فيها كل الأمور طبقا لما هو متعارف حول الحكايات التي يقوم بسردها الرواة في الثقافة العربية، وجاءت تلك التساؤلات على الترتيب الآتي: " ما حكاية التراس إذن؟ ولماذا اختفى ؟ وكيف اختفى؟ وهل كان يجب أن يختفي في لحظة نصر مصيرية كتلك التي اختفى فيها، وترك شؤون العباد في قبضة الفوضى تسيرها أنى شاءت وكيف شاءت؟"(ص8). هذه التساؤلات هي التي ستنضد العالم الممكن الكلي للرواية، وهو عالم مؤسس على مجموعة من العوالم الممكنة الجزئية الخاصة بكل من: الشخصيات، الزمان، المكان، والأحداث(الأفعال السردية)، التي يمكن أن نطلق عليها اسم "العوالم الممكنة السحرية" وهي ما سنقوم باستخراجها لمعرفة العالم الممكن الكلي في روايـــة "التراس" ، والذي سيعيننا على متابعة وتقصي التمثيلات السردية من دون الوقوع في لبس سحرية العوالم المنضّدة للرواية.

3-1-العوالم الممكنة للشخصيات:

3-1-1-العوالم الممكنة لشخصية التراس:

عندما نقول العوالم الممكنة لشخصية ما نقصد بها « التصورات، والمعتقدات، وإدراكات الشخصيـــة -كما تمثلها المنتج طبعا- أي أنها نابعة من تصوره لطاقاتها الإدراكية والتأويلية»[14].

لنتحدث أولا عن منتج النص في هذه الرواية العجائبية؛ حيث يظهر في النص منتجين اثنين، المؤلف (الروائي)، والراوي (قال الراوي)، فيكون المنتج الأول مجرد ناقل أمين لكلام الراوي، ويكون المنتج الثاني(الراوي) هو المتحكم في زمام العوالم الفعلية والممكنة في الحكاية، بنقله المفترض أن يكون "حياديا" لمسارها السردي، لذا سيكون منتج النص الذي يبني الشخصيات ويختار منها من يوظفه في حكايته، ومن ينفيه عنها، هو "الراوي" وليس المؤلف، وذلك كي يكون تحليلنا واضحا، وبعيدا عن التعقيد، لأننا بصدد

[14] عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص143.

القيام بمسح شامل للكشف عن عوالم الشخصيات المشكلة للعالم الممكن الأول للرواية الذي يحمل أسرار النص الروائي.

لشخصية التراس عوالم ممكنة عديدة، سواء تلك التي شكلها التراس عن نفسه أو التي شكلتها الشخصيات الأخرى عنه.

أ- **صورة التراس كما يرى نفسه "الأنا":**

أنا التراس غامضة غموض أصله (لما يسأل التراس عن هذه الروايات المتداولة بين عامة الناس يتعجب لقدرتهم على نسج الخيال وجعله واقعا، وعجزهم عن نسج الواقع ليصبح خيالا)(ص12) هذا ما يقوله الراوي عن "أنا" التراس الصامت، والمنعزل، والمتعجب من مجتمعه الذي ينتمي إليه والذي يعتبر نفسه جزءا لا يتجزأ من ترابه، "أنا" التراس واعية وواقعية، ترى ما لا يراه الآخرون، أهدافها سامية، ومشاغلها تفوق حد التشبث بالخيال المسيطر على عقول الشخصيات الأخرى، هذه هي السمات التي تميزه عن غيره من الشعب. يروي التراس "حكاية أصله" الغريبة فيقول :(أبي التاريخ وأمي هذه الأرض الطيبة، وكل الكائنات إخواني، لأنّا جميعا رضعنا ثديها الخيرة المباركة ولعبنا في حجرها الفسيح...)(ص12)، ولا يتكلم "التراس" في غير هذا الموضع عن أصله بتاتا، وإنما يعيد الكلام نفسه كلما سُئل عن أصله، هذا الفعل في حد ذاته هو "أسطرة للذات"، وغموض يلفّ به البطل نفسه لغايات وأهداف يريد تحقيقها، هي في نظره أسمى من سؤال الأصل، لأن شخصية التراس تدرك تماما أن المجتمع والثقافة ينبنيان على الاعتقاد والإيمان بشكل كبير بالأساطير، وأحسن طريقة للتأثير في ذلك المجتمع هو إنشاء هالة أسطورية تجعل التأثير أسهل، ذلك لأن الأساطير تعمل داخل أذهان الأفراد دون أن يدركوا ذلك. تسير هذه الهالة الأسطورية مع البطل في كل أفعاله وتصوراته ومعتقداته وإدراكاته، وبما أنه إنسان يعيش بين الناس ويأكل الطعام، فإن تلك الصفات الأسطورية تجعله خارقا للعادة، بالنسبة لغيره من أبناء مجتمعه، إنسانا مثاليا في أعينهم(كما سنرى لاحقا)، ومن السمات التي تؤسس عوالمه الممكنة نجد مثلا أنه:1- إنسان بسيط في مأكله، لا يأكل إلا ما تغرس يداه.. ومتواضعا في الملبس لا يلبس إلا ما تصنع يداه..(ص10)، 2- كان لطيفا جدا مع الصغار، ومقدّرا للكبار ورحيما بالحيوانات والنباتات والأشياء..(ص12)، 3 - عالم، محنك، يلقب بالحكيم، محبوب، منفتح على ثقافات كل الشعوب، ومستوعب لدياناتهم.. (ص14)، كل هذه السمات

جاءت على لسان الراوي وليس على لسان شخصية "التراس"، وهي تقترب من وجهة نظر الشخصيات فيه، لأن الراوي هنا هو راو شعبي، يستقي أخباره وحكاياته من الشخصيات المحاقبة للقصة، ولكنها في الوقت نفسه تشكل العالم الممكن للتراس.

ب-صورة "التراس" كما تراه الشخصيات:

سننطلق من "حكاية الأصل" الأسطورية، التي شكلتها الشخصيات للتراس بسبب غموض تلك المسألة وعدم وجود حقيقة ثابتة وقارة تفسر صفاته الخارقة، والتي تساعد أثناء المسار السردي في تفسير كل ما يقوم به "التراس" من أفعال، وتصرفات، ومواقف. أي إن هذه العوالم الممكنة التي يشكلها كل فرد عن "التراس"، ستجعل كل شخصية تخلق قصة أو حكاية بالرجوع إلى العالم الممكن المكوّن لديها عن "التراس" (المكانة)، وتفسر سبب اختفائه، وهذا ما يشكل فيما بعد الفوضى في المسار السردي والحكائي والديناميكي للرواية، ويجدر بنا التنبيه إلى أن الأسطرة التي تحيط بها الشخصيات "التراس"، أو نقول "المنتج" التراس (بما أن المنتج هو الذي يتحكم في تصورات وإدراكات ومعتقدات الشخصيات) هي «ليست خلقا لعالم خيالي لا رابط بينه وبين ما يؤثث الكون الإنساني العادي، وإنما هو إجراء يقوم 'بنقل الحدث الواقعي داخل حدود الخرافة' على حد تعبير "توماس بافيل"، إنها ما يمكّن الكائنات، والأحداث من خلق مسافة بينها وبين القارئ، وهذه المسافة وحدها تجعل من حقيقة الحكاية أكبر من حقيقة الواقع، وأكثر منها تأثيرا، فبقدر ما تصبح 'هذه الأحداث وهذه الكائنات مستعصية على الإمساك الواقعي، بقدر ما تصبح قريبة ومرئية بشكل أكبر»[15]؛ إننا حين نرجع إلى حكايات الأصل نجدها تشكل لنا ثلاثة عوالم ممكنة للتراس:

-**الأسطورة الأولى:**(العالم الممكن الأول)(التراس ملاك في صورة إنسان أرسله الخالق إلى الأرض لينقذ الناس من الظلم الذي لحق بهم)(ص11).

-**الأسطورة الثانية:**(العالم الممكن الثاني)(أسطورة الزواج المختلط بين الإنس والجن، وكان فارسنا ثمرة هذا الزواج المبارك الذي لم يكن إلا مرة واحدة في تاريخ الكون)(ص11).

[15] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص131.

-**الأسطورة الثالثة:**(العالم الممكن الثالث)(هذا عوج بن عناق الذي عاش في زمن سيدنا نوح عليه السلام، والذي ساهم في نقل الأخشاب من بلاد بعيدة لبناء السفينة العظيمة..عاصر النبي موسى...)(ص12).

بالإضافة إلى العوالم المشكلة لشخصية "التراس" بسبب أصله الغامض، هناك عالم ممكن تشترك في تصوره الشخصيات عن "التراس" ناتج عن تصرفاته وأفعاله، ومما لاحظناه في هذه الرواية أن العوالم الممكنة لشخصيات الرواية منضدة أو مؤسسة على علاقتها بالتراس، فهناك عوالم ممكنة لشخصيات محبة للتراس، وعوالم ممكنة لشخصيات حاقدة عليه، وتبني العلاقة بين هذين الصنفين من الشخصيات العالم الممكن للرواية .

الصنف الأول:

3-1-2-العالم الممكن لشخصية "ست الحسن":

يتأسس العالم الممكن لهذه الشخصية على نبوءة شخصية أخرى (شخصية العرافة الحاجة غنوجة)، وبما أن الأسطورة(والنبوءة من بُناها) تعمل في أذهان شخصيات الرواية دون أن يعوا ذلك كما يقول "ليفي ستراوس،Claude Lévi-Strauss "[16]، فإن هذه الشخصية تبني عالمها الممكن على تفاصيل النبوءة القائلة(أنت بنت أصل، وستكونين أميرة وطن الشمس، خلقك الله فتنة الجمال وستصبحين فتنة الرجال، قدرك عال ومهرك غال، وحبيبك رجل من خيال)(ص39) ، أما بالنسبة للعالم الممكن الذي تكوّنه الشخصيات عنها وأولهم شخصية "التراس" الذي ينضده هو الآخر تبعا لنبوءة شخصية تشبه شخصية (العرافة الحاجة غنوجة) إلى حد كبير، وهي شخصية (نانا خدوج)، حيث تقول له:(يا ولدي: المرأة التي تحبها، من أول نظرة، وتحبك من أول نظرة أيضا، يتهافت عليها كثيرون، الملوك والسلاطين، والأكاسرة والقياصرة، والأمراء والسفلة و"الرعيان"... ولن يستطيع أحد أن يفوز بها سواك...رغم ما ينالها من أهوال بسببك... واحذر يا ولدي...فبسببها يكرهك الأصدقاء ويكيدون لك كيدا مع الأعداء...)(ص ص21،22)، هذه النبوءات لا تنضد للعوالم الممكنة للشخصيات فحسب، وإنما تتجاوزها لتلخص الحكاية ككل، وبعكس حكاية "أوديب ملكا" حيث قرر الملك "لايوس" قتل ولده الذي تنبأت الآلهة بأنه سوف يقتل

[16] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د.طلال وهبة، ط1، المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ، 2008، ص 249.

أباه ويتزوج أمه، أصر البطل "التراس" على الزواج بشخصية "ست الحسن"، على الرغم من أنها ستسبب له كراهية الأصدقاء والأعداء، وبقيت "ست الحسن" في المقابل تحيك للتراس برنوس الوفـــــاء الأبـدي، متمثلة شخصية "بنلوب" في الأوديسة، إلا أن اختفاء "التراس" المفاجئ، في اليوم الذي يفترض أن يكون يوم عرسه، جعل شخصية "ست الحسن" تنتقل من العالم الممكن المرتبط بوجوده، إلى العالم الممكن المرتبط باختفائه، لأنها ذات مكانة أسطورية في الحكاية هي الأخرى، وأيقونية بدرجة عالية فهي:(البنت الوحيدة لحاكم بلاد الشمس، نجت من الإبادة التي لحقت بأسرتها وبشعبها بعدما استولى "العماليق" على الوطن)، عندها كانت "ست الحسن"(زهرة في عمر الربيع، فهربت متنكرة في زي بذرة وحملتها رياح خفيفة بعيدا عن الخطر دون أن يراها أحد..)(ص43)، وبسبب هذه المكانة التي تشغل بال الشخصيات الأخرى الفاعلة في الرواية (رجال بلاد الشمس)، تعرض التراس للكره، وتبعاته.

3-1-3-العالم الممكن لشخصيتي اللقلق وحصان الريح:

اللقلق وحصان الريح هما في الرواية كائنان حيوانيان، لهما صفات خارقة(أسطورية) بالنسبة لكونهما الفعلي، وهي صفات إنسانية كالكلام، العقل(النوايا)، الوفاء، الحب، وغيرها..، وهما الصديقان الوحيدان للتراس البطل، وهما ينضويان كذلك تحت العالم العجائبي الموجود في الرواية انطلاقا من "التراس"، إلى "ست الحسن"، وصولا إليهما، فالعالم الممكن لحصان الريح هو كونه المرافـق الدائـــم للتراس، والعارف بكل خرجاته، ومغامراته، أما العالم الممكن للقلق فهو أوسع من صديقه حصان الريـــح، حيث إنه يعلم ما يخبئه "التراس" من نوايا وأسرار، هذا قبل اختفاء التراس، أما بعد اختفائه فقد تحول من العالم الممكن الأول كصديق وحافظ للأسرار، إلى منشغل بالتجارة، وصديق لست الحسن ومساند لها في وحدتها، وظلم سكان بلاد الشمس لها، وهو ما يسمى "أنسنة"، أي إعطاء صفات إنسانية لغير الإنسان، لكن هذا العالم الممكن هو في مستوى ثان عالم فعلي بالنسبة للمنتج، ذلك إذا رجعنا إلى موسوعة المنتج (الثقافة الشعبية الجزائرية، التي تعتقد بأن اللقلق هو إنسان توضأ باللبن فتحول إلى هيأته تلك)، إلا أن هذا العالم الممكن الثاني للقلق،لا يفتأ يتحول إلى عالم ممكن ثالث، وهو العالم الذي تصفه فيه شخصية (الجنرال بودبزة) فبعد دخول اللقلق السجن إثر مساندته لست الحسن، عاد إليه وعيه وعذبه ضميره فانتحر قبل أن يعترف بالحقيقة التي ظل يخفيها عن "ست الحسن" وعن كل الناس، كما كان يخفي حبه الشديد لها، حقيقة خيانته لصاحبه ورفيق دربه التراس ، هذا العالم الممكن هو آخر عوالم اللقلق، ويعتبر جزءا مهما من الحقيقة ومن العالم الممكن الكلي للرواية.

الصنف الثاني:

3-1-4-العوالم الممكنة لشخصيات "رجال بلاد الشمس": تم تمثيل "رجال بلاد الشمس" بأربع شخصيات، يريد كل واحد منها الظفر بقلب "ست الحسن"، وتتبني عوالمهم انطلاقا من نقطتين أساسيتين هما اختفاء "التراس" ومحاولة الزواج من "ست الحسن" لحكم بلاد الشمس، أي انطلاقا من مكانة "التراس" و"ست الحسن". الشخصيات هي:(المسؤول العسكري الجنرال بودبزة، والمحافظ السياسي بوخبزة، وسي الهادي إمام المسجد الكبير، والصحفي كمال بوترفاس)(ص59). تحمل هذه الشخصيات عالما ممكنا مشتركا، وهو السعي إلى الحكم وذلك بالزواج من "ست الحسن"، لكن طريقة تحقيق هدفهم هذا تختلف حسب مكانة كل واحد منهم:

أ. **شخصية الإمام سي الهادي:** هو إمام المسجد الكبير، له سلطة الفتوى، ومن خلالها أفتى بضرورة زواج ست الحسن، لحفظ النظام من الرذيلة والشبهات، بعد أن بقيت ست الحسن بمفردها، ورماها البعض بالرذيلة، وقد صرح الإمام باستعداده للزواج منها، كحل للمشكلة التي اختلقها كسبب لتحقيق أهدافه الخاصة.

ب. **شخصية المحافظ السياسي بوخبزة:** وهو زوج ابنة الإمام، له سلطة سياسية تخوّله للقبض (عقاب) على كل من يعترض سبيله للفوز بست الحسن، وهذا ما فعله مع الإمام(صهره)، ومع الصحفي كمال، ومع اللقلق، الذي ساوم ست الحسن حرية هذين الأخيرين مقابـــــل الزواج بها، وبذلك يكون قد حقق هدفه.

ت. **شخصية الصحفي كمال بوترفاس:** له سلطة الإعلام (القلم) استخدمها للفوز بقلب ست الحسن والدفاع عن اللقلق، إلا أن سلطته محدودة جدا فقد ألقي القبض عليه هو الآخر من قِبَل

ث. **شخصية الجنرال بودبزة:** له سلطة عسكرية، تفوق كل السلطات السابقة، حيث ألقى القبض على المحافظ بوخبزة، بسبب تبذيره لأموال الدولة، و(عطل العمل بالدستور، وأعلن حالة الطوارئ في البلاد...ونصب نفسه حاكما أبديا للجمهورية، ومن يخالفه الرأي ولا يطع أوامره يشنق في الساحة العامة دون محاكمة...)(ص66). من مكونات العالم الممكن لهذه الشخصية أيضا كون زوجة المحافظ وابنة الإمام هي عشيقته، وكونه الشخص الذي طعن التراس (قتله احتمالا) وسبّب اختفائه، لكن دون أن يعلم يقينا بأنه مات لأنه لم ير جثته، ولم يتأكد من وفاته حقا. وهنا ينشأ عالم ممكن آخر للتراس هو عالم مكانته الأسطورية التي تسكن عقل هذه الشخصية، حيث يقول

الجنرال بودبزة عن اختفاء التراس بعد طعنه:(ما إن طعنته الطعنة الأولى حتى اختفى كأن الملائكة رفعته، أو كأن الجن أخفته.)(ص68) ، وكل هذا بسبب مكانة التراس العظيمة بين القوم وفي قلب ست الحسن يقول (كنت دائما أتمنى أن أكون مكانه، أحظى بما يحظى به من تكريم، وتقدير البشر والكائنات)(ص68).

3-2- طبيعة الزمان والمكان الممكنين في الرواية:

3-2-1-الزمان:

انطلاقا من فكرة أن كل الوقائع الماضية هي أحداث ممكنة(باعتبار الحدث هو واقعة خام أضفي عليها معنى معين) يؤسس الكاتب روايته، فيبث مذهب الشك في الكتابة التاريخية من جهة ممثلة في "ابن كثير،الطبري، المسعودي، ابن خلدون، وانتهاء بعبد الرحمان الجيلالي وتوفيق المدني"(ص08)، مؤكدا على عدم حيادية المؤرخ أثناء كتابته للأحداث التاريخية وهذا انطلاقا من أن العالم الذي نحيا فيه، والذي عاش فيه أجدادنا ليس فيه شيء حقيقي أو طبيعي، ولكنه عالم مليء بالريبة وعدم اليقين، ما يجعل الواقع الحقيقي هو ذلك الشيء المبتذل والوهمي والمتلاعب، وليس هو نفسه الذي يسرده ويدوّنه المؤرخون في كتبهم الخالدة، ومن خلال الأسماء التي يذكرها الكاتب، نجد أنه يشمل بحكمه هذا المؤرخين على مرّ التاريخ العربي قديمه وحديثه والمعاصر منه، إذ إن الوقائع كما ذكرنا سابقا لا تصبح أحداثا فعلية إلا باختيار السارد(الراوي) لها لتكون مدونة تاريخية يعود إليها كل باحث عن ماضيه، وفي هذا تلميح واضح، أو مساواة بيّنة بين السرد القصصي والسرد التاريخي، غير أن الاختلاف بينهما يكمن فقط في طريقة تحويل الواقعة إلى حدث، وطريقة تفسير ذلك، وهو ما سمح للكاتب بالتشكيك في موضوعية وواقعية ما قيل في كتب التاريخ، كمرحلة أولى، وحكاية ملحمته عن "البطل التراس" الذي لم يذكر في كتب التاريخ؛ أي إنه لم يقع عليه اختيار المؤرخين لجعل وقائع حكايته أحداثا فعلية، على عكس بعض الأحداث الأخرى.

يطرح الكاتب في أسطر قليلة جدا قضية مهمة في العلاقة بين السرد القصصي (الروائي) والسرد التاريخي ، مؤكدا عدم حيادية أو موضوعية كلا الطرفين مع اختلاف تقنيات نقل أو تمثيل الأحداث الماضية أو الحاضرة على حد سواء، وهذا ما يطرح قضية أخرى تهمنا في هذا الصدد، وهي" وظيفة الرواية(السرد)" وتأثيرها على وجهات النظر، إذ إن وظيفتها التمثيلية المختلفة عن طريقة كُتّاب التاريخ

الرسمي، والمنطلقة أساسا من فكرة أن الأدب منذ نشأته هو عبارة عن معارض وكاسر للسلطة والنظـــام، تعطي للمتلقي والقارئ حرية أكبر، وقدرة أكبر على قراءة الواقع كيفما رأى أنه يحقق له الرضا الداخلي، لأنه يبحث في الأصل عن هويته وذاته، أي عن الحقيقة والأسباب المنطقية لوقوع الأشياء من دون أية فراغات أو فجوات كالتي تصادفه كثيرا في كتب التاريخ.

تمثيل الرواية للماضي وللتاريخ، وتمثيلها للحاضر والأحداث قد تجاوز النظريـــات التقليديـــــة، نظريات المطابقة والمباشرة والحقيقة الثابتة، وقد أصبحت الرواية تتمثل المقولات «التي تسقط فيها نظريةٌ معرفيةٌ جوهريةٌ، تتصور التمثيل إعادة إنتاج للذات، لواقع موضوعي مقيم خارجها، راسمة نظرية مرآة للمعارف والفن، مقولاتها التقييمية الأساسية هي: الملاءمة (Adequacy) والدقة (Accuracy)، والحقيقة ذاتها»[17]إنها "أزمة التمثيل" كما يدعوها "جايمسون"، أزمة وجهات النظر والتمييز بين الحقيقي منها والمُسيَّس(الموجّه) والغامض، وجهات النظر تلك شاملة لكل من المؤرخ والكاتب الروائي والإعلامي، وكل من ينقل حدثا ما عن طريق سرده للآخر، هذا ما جعل "هايدن وايت،HaydenV.White" يتساءل بخصوص الوعي الذي ينطلق منه المؤرخ كي ينتج كتابا تاريخيا يصبح مرجعا فيما بعد، ووجه الشبه أو الاختلاف بينه وبين وعي الكاتب الروائي، حيث يقول:« ما هي بنية الوعي التاريخي الخاص؟ وما هي المكانة المعرفية للشروح التاريخية بالمقارنة مع أنواع أخرى من الشروح الممكن أن تقدَّم لوصف المواد التي يتعامل المؤرخون معها عادة؟ وما هي أشكال التمثيل التاريخي الممكنة؟ وما هي، وبأي سلطة يمكن للعروض التاريخية أن تدّعي أنها إسهام في معرفة بالواقع لا غبار عليها ويمكن الاطمئنان إليها، بصورة عامة، وتكون إسهاما أيضا في العلوم الإنسانية خاصة»[18].

إن الرواية التي بين أيدينا هي وجه آخر، أو نوع آخر من الوعي الذي يقدم لنا شروحا وأحداث وأقاويل لم يذكرها التاريخ– على حد قول الراوي– وبما أنها حكاية تحكى، عن أحداث وقعت في زمن مضى، فإنها تمثيل للماضي في الحاضر(زمن الحكي)، ويتضمن ذلك التمثيل مجموعة من الأزمنة تتشكل داخل الرواية، يستخدمها الكاتب لبناء حيز زماني ممكن تتموضع فيه الشخصيات والأمكنة والأحداث، وبما أن الرواية " واقعية وفيها ما يشبه الخيال، غرائبية وبعض تفصيلاتها أغرب من

[17] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ص177.

[18] المرجع نفسه، ص 177.

الخيال"(ص07)، فإن الكاتب يستخدم تسميات خاصة للزمن والتاريخ، فلا نجده مثلا يحدد وقتا، أو عاما معينا لوقوع الأحداث، وإنما يترك الزمن مفتوحا على كل الاحتمالات، والتأويلات ما يجعل الوقائع أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، إلا إذا قرئت بثقافة خاصة تسمح للمتلقي بإدراك تلك العوالم النصية الممكنة المبثوثة والممثلة رمزيا بعبارات مثل: قرون من الشوق والحنين، قرون من الاستعباد، قرن مظلم تعيس، فجر التاريخ، قرنين من الكفاح، أسابيع عصيبة، سنوات لعنة... التي تفهم من سياق الحكاية الخاص المتضمن مرجعيات عديدة متعالقة مع بعضها.

وما نلاحظه من خلال هذا التوظيف المجازي والرمزي للزمن، أن الكاتب وهو في خضم مزج خيوط روايته الواقعية السحرية، جعل للزمان بعدا سحريا يتماشى مع العوالم الممكنة التي رسمها لشخصياته مستخدما بذلك الأسطورة كوسيلة خاصة لتجسيد السحري والخارق والفنتازي في الرواية، هذا ما جعل الرواية تدور في حيز زمني واسع، وغير محدود يمتد من فجر التاريخ حتى الفجر الذي يعود فيه البطل "التراس"، محتضنا أزمنة طويلة وقرونا خيالية وأخرى واقعية تمنح المتلقي فرصة للتموقع في أي حيز فيها وبناء عوالمه الممكنة انطلاقا مما رواه الراوي. وهذا ما يسمى " أسطرة الزمان" أو "إعادة أسطرة الزمان" كما أطلقها عليها "بول ريكور" وهي نتيجة تأمل الراوي ووجهة نظره[19]في الوقت نفسه.

3-2-2-المكان:

إن الأسطرة التي تحدثنا عنها عند الشخصيات والزمان تمتد لتشمل الأمكنة، فتمثيل الأمكنة كان رمزيا وواسعا إلى درجة كبيرة، إلا أن المكان الأصلي الذي تدور فيه الأحداث هو ما سماه الكاتب " بلاد الشمس" أو "وطن الشمس"، ويحوز هذا المكان على ملامح محددة ، وتاريخ محدد يذكره الراوي، بالإضافة إلى أسماء مناطق وأماكن في هذا الوطن، وهي الأماكن التي تربى فيها "التراس" وعُرف مثل: "مروج متيجة، سفوح جبال الأطلس، تلال عنابة، جبال ايدوغ وبابور والأوراس ولالة خديجة والونشريس والظهرة وأولاد نايل..."(ص09) كل هذه التفاصيل والأسماء من دون ذكر اسم "وطن الشمس" الذي تنتمي إليه هذه المناطق والذي نشأ فيه التراس، وتربى وجاهد...الخ. إن التحديد والتعيين يفقد الأسطورة اتساعها

[19] ينظر، بول ريكور الزمان والسرد،ج3، ط1، الزمان المروي، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ،2006، ص ص205،202.

وشموليتها وهيبتها القدسية التي تمنحها للأشياء، ومنها الأماكن لذلك ظل وطن "التراس" هو ذلك الوطن الأسطوري المنسوب إلى الشمس خاليا من كل تسمية أو تحديد.

3-3- العالم الفعلي للمدار النصي في الرواية: (الأحداث كما هي، الأفعال السردية)

يرتبط العالم الفعلي للرواية بالأحداث كما وقعت بكل خصائصها السحرية والعجائبية والواقعيـــــة، وبما أن "الراوي" الذي يروي الحكاية مختلف عن الكاتب، فإن أحداث الرواية تنبثق من كلامه، فالرواية هي نقل لحكاية مروية شفهيا في مناسبة غير مذكورة بطلها اسمه "التراس" ذو صفات أسطورية وبطولية خارقة، ولد ونشأ وتربى في وطن يسمى "وطن الشمس"، قاوم العماليق المحتلين المغتصبين لذلك الوطن بكل بسالة طوال فترة تواجدهم فيه، ليخرجهم منه، ويهدم السد الذي بنوه لحرمان شعب وطن الشمس من التمتع بخيراته، وبعد عملية النصر تلك، التي كانت شرطا من شروط "ست الحسن" وهي البنت الوحيدة لحاكم بلاد الشمس للفوز بقلبها، والزواج بها، وبالتالي حكم البلاد، بطلب من "ست الحسن"، ورحلة الألم والعذاب بالنسبة لها، سادت حياة الفوضى والحسد والطمع البلاد بعد اختفاء التراس، ممثلة في بعض الشخصيات هم: رجال بلاد الشمس، الذين يسعون إلى الحكم والسيطرة على السلطة، كل على حسب مذهبه وسلطته لتنتهي الرواية باعتراف شخصية "الجنرال بودبزة" بطعن "التراس" أثناء هدم السد دون التأكد من عودته لأنه اختفى مباشرة، وكان الاعتراف بعد زواج "ست الحسن" من "بودبزة" مجبرة، ورفضها معاشرته بعدما علمها بفعلته تلك، ليجعلها مجرد خادمة في قصره تلبي خدماته الدنيئة، وتبقى بلاد الشمس تحت حكم "بودبزة" في فوضى عارمة، ويعم الخوف بين الشعب، ويمسخون بهائم...

تنتهي الرواية في صباح ندي يتردد فيه صدى صوت جهوري يأمر البهائم الممسوخة بالاستيقاظ وإرجاع أمانة التراس. وبها يختم الراوي حكايته بالتنبيه إلى أن هناك ألف حكاية وحكاية مازالت تلي حكايته عن سر اختفاء "التراس".

هذا باختصار العالم الفعلي للرواية من دون أي تأويل أو توجيه، هذا الأخير الذي يبدأ انطلاقا من معرفتنا وتركيبنا للعوالم الممكنة لكل من الشخصيات، والزمان والمكان بالإضافة إلى الأحداث الفعلية للرواية.

إن العوالم الممكنة التي عددناها والتي شكلت عالم الرواية هي تشكيلات أو صور سحرية أحيانا، وواقعية أحيانا أخرى مبرزة لتمثيل وقائع بطريقة مختلفة هي تقنية السحري والعجائبي الذي يجعل من السرد أكثر حرية، وأكثر إيحاء بشرط امتلاك المتلقي(القارئ) لموسوعة معرفية، أو ثقافية محاقبة وملائمة وموازية نوعا ما لموسوعة الروائي (الكاتب) فليس من المنطقي أن نقرأ واقعا محليا يحمل على كتفيه ثقافة وتراثا وتاريخا خاصا، بواسطة ثقافة خارجة عنه وبعيدة عن سياقاته ومرجعياته المختلفة التي بني عليها أساسا. فوظيفة التمثيل السردي لا تؤتي مفعولها في الرواية الواقعية السحرية من دون موسوعة (أي مجموعة المعارف التي يحملها القارئ حول العالم والرواية وسياقاتها بصفة خاصة).

4-رواية التراس: بحث في أنماط الحكي ودلالاته

في إطار استخراج تمثلات رواية الواقعية السحرية في رواية "التراس"، كان من الضروري البحث في أمرين أو عنصرين مرتبطين أشد الارتباط في كذا اتجاه روائي، وهما الواقعية، والسحرية. الواقعية مرتبطة بالعوالم الفعلية أو المتحققة في العالم المعيش، والسحرية المستخدمة كطريقة في الحكي كعالم ممكن(متخيل) يعمل على تأثيثه الروائي من خلال موسوعته المتنوعة من الأدب الشعبي، والأسطورة والتاريخ... وغيرها. ولأن تصنيف الرواية لم يكن عبثا، كان من الضروري توضيح الأسباب التي دفعت بنا إلى ربط رواية التراس بالواقعية السحرية، ومن هنا فإن الربط بين العوالم الممكنة وتجلياتها من خلال أنماط الحكي وطرقه السحرية في الرواية، والعوالم الفعلية (الواقعية) ودلالاتها المبثوثة خلف تلك الرموز المتخيلة، شيء لابد منه كي لا نقع في فخ الأحكام المسبقة.

إن استخدام الروائي للأدب الشعبي ومحمولاته الأسطورية والخرافية في إطار كشف تاريخ مزيف ومغمور -كما يرى- في فترة زمنية بلغت فيها الرواية (بمفاهيمها الغربية) أوج مستويات نجاحها وانتشارها وتأثيرها، بسبب تداخلها مع اليومي والاجتماعي والثقافي، ومع مختلف اهتمامات الفرد المعاصر، يحفز القارئ أو الناقد على طرح أسئلة عن سبب ذلك، أو عن سر أو هدف هذا الاستعمال المغرق للسيرة الشعبية، والحكاية الخرافية، والأساطير، ومختلف أنماط الموروث السردي والثقافي العربي بشقيه، الشعبي والرسمي، بالإضافة إلى استخدام بعض الأسطر الشعرية، التي تحيلنا مباشرة على الملحمة، التي يرى منظرو الرواية إنها أصل الرواية الحديثة في أوروبا والغرب.

من خلال الغوص في الثيمات المشتركة بين الأدب العربي والغربي القديم منه على وجه الخصوص، نجد أن الروائي يبحث سرديا، عن طريق تجريبه هذا عن مزج متوازن بين المفاهيم الغربية التي تؤصل للرواية في حدودها الأوروبية، وبين تمظهراتها وإرهاصاتها غير المؤصلة لدى الأدباء والحكواتيين في الثقافة العربية. إن استخدام كلمة "الملحمة" ذات الأصل الغربي وكلمة "الفارس" ذات الأصل المشترك في التاريخ العربي والغربي على حد سواء، تشكك في مقولة البحث عن الأصل العربي (الهوية) من خلال استلهام الحكاية الشعبية أو البطولية أو الأساطير العربية وهذا ما يؤكده المتن الروائي، فمن خلال تفحصنا لمجموعة الأساطير المستخدمة والموظفة في الرواية نجد ذلك المزج بين الأساطير ذات الأصول الغربية وأخرى ذات أصول عربية، مع بعض التحفظ في مسألة الأصول، لأن مفهوم الأسطورة مفهوم شامل وكوني، وليس مرتبطا بشعب من الشعوب. وسنقوم –للتوضيح– بتعداد طرق الحكي، وأنماطه الشعبية (القديمة) مقسمين إياها إلى صنفين: ذات الأصل العربي ، وذات الأصل الغربي، والجدول التالي سيساعدنا على ذلك[20].

النوع	الصفحة	الشكل:شعر /نثر	الموضوع	الأصل:عربي/ غربي
الأسطورة	11،12–	–نثر	–أساطير أصل التراس: أساطير مختلفة	–مزدوجة
	11–	–نثر	1/أسطورة الملاك المنقذ	–مزدوجة
	11–	–نثر	2/ أسطورة الزواج المختلط بين الجن والإنس	–عربية
	12–	–نثر	3/أسطورة عوج بن عناق	–عربية
	11–	–نثر	4/ أسطورة أخيل(الإلياذة)	–غربية

[20] اعتبرنا حكاية الراوي عن التراس وأبطال الرواية، حكاية خرافية فقط لأنها تعالج الشؤون الدنيوية والعلاقات البشرية والسلوكات الأخلاقية، بينما صنفنا الحكايات المتضمنة داخل الرواية والمعروفة سلفا(المتداولة مسبقا) على أنها أساطير، وهذا كمنطلق للتصنيف، على أساس أن الأسطورة متعلقة بما هو مقدس وما يتعلق بالآلهة وما يرتبط بالعالم الآخر بمفهومه الديني.(ينظر عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر،2007، ص146).

	-71،18 -34،33 -40	-نثر -نثر -نثر	-أسطورة البعث/ المسخ/ -أسطورة يوسف -أسطورة الأوديسة(بنلوب)	-مزدوجة -عربية -غربية
حكاية خرافية	-09 -12 -51،35،16 -22 -19 -40،41،43...	-نثر -نثر -نثر -نثر -نثر -نثر	-الصفات العجائبية للبطل التراس -نفسه -حكاية اللقلق وحصان الريح الصديقين -حكاية أصل ست الحسن -صفات نانا خدوج الأسطورية -صفات ست الحسن (صورة الآلهة اليونانية)	-تخييل سردي
قصص بطولي الملاحم/ السير الشعبية	-14،13،12 -15	-شعر -نثر -شعر -شعر	-تاريخ وعمر التراس(كلام التراس عن نفسه) -شجاعة التراس -نبوءة البطولة، والحب(نانا خدوج) -نبوءة الحب والسعادة الأبدية(العرافة الحاجة غنوجة)	-تخييل سردي - مزدوجة/ عالمية
قصص وحكايات شعبية/	-36	-نثر -نثر	-قصة المرأة الصالحة، والزانية مع المسيح -قصة مريم والمسيح	-دينية/ عالمية

دينية				
قول مأثور/ حكمة	-18 -29،28 -30،34	-شعر -شعر -نثر	-تحذير ونصيحة(نانا خدوج) -تنبيه وتعليم(التراس) -مثل شعبي	-عربية

-جدول(01)-

بين الملحمة كقصة بطولية ضخمة تروي حياة شعب ما شعرا، وبين السيرة الشعبية العربية، والتي تروى كذلك شعرا (في غالبيتها)، تشابه واضح ينقصه اعتراف، ففي حين كُرّست الملحمة(اليونانية والغربية عامة) لتكون أصلا للرواية الحديثة، بقيت السيرة الشعبية العربية مجرد كلام يروى في المقاهي، ولا يؤسس له في الكتب. إن ظاهرة المشافهة المتأصلة في الثقافة العربية تسببت، أو لنقل شاركت في التهميش الذي حظي به الأدب العربي على الرغم من وجود إمكانات سردية عربية مميزة تعطي للثقافة والأدب العربيين كينونة بين الآداب العالمية الأخرى التي تضع لمنجزاتها أسماء تصنع لها تاريخا أصيلا، وبدلا من أن تؤرّخ في أدبها لفترة تسميها "فترة الانحطاط"، كما جرى لدينا، جعلت له مراحل أسمتها "مراحل تطور الأدب وتجريبه"، على الرغم من قصر تلك المراحل وتعرض منجزاتها للنقد اللاذع.

إن تقويض مركزية النموذج الغربي(الأوروبي بشكل خاص) الروائي بات من الأمور التي تسعى إليها كل ثقافة وأدب في العالم، فمثلما سعت الرواية الأمريكية الجديدة بشقيها الشمالي والجنوبي، والرواية الآسيوية(الشرق الأقصى،تركيا،إيران) إلى تحطيم ذلك النموذج بالرجوع إلى ثقافتها الأصلية(الشعبية) لاستلهام أشكال حكي جديدة، أو مواضيع حكي مستمدة من تلك الثقافة، يسعى الكاتب العربي ومنه الجزائري إلى تقويض وإعادة بناء شكل خاص به، وما تصنيفنا لهذا النوع من الرجوع إلى الأصل واستلهام أساليب الحكي العربية القديمة ضمن رواية الواقعية السحرية التي تنسب إلى مؤسسيـــــها الأمريكولاتينيين، إلا قصر يد، أو قصر مصطلح خاص في النقد العربي لمثل هذه الكتابات، ففي حين تأصل هذا الشكل في أماكن عديدة من العالم بقيت الرواية المجرِّبة في الأدب العربي الساعية إلى استلهام الموروث السردي والشعبي العربيين على هامش اهتمامات النقاد بل مثار انتقادهم، وذلك بسبب قياسهم

لها أو مقارنتهم لها بنموذج الرواية الغربية وكأن مفهوم الرواية الغربية وُضع لكي يموت على شكلـــه ذاك، وهذا ما لا يقر به حتى أصحابه، حيث نجد أشكالا جديدة ومتنوعة للرواية الغربيـــــــة ومدارس أو حركات انتشرت في أوروبا مثل حركة "الرواية الجديدة"،و"الرواية السريالية"،والوجودية... وغيرها، ومنه كان من الضروري ألا نكرر الخطأ الذي وقع فيه واضعو مراحل الأدب العربي، أو بالأحرى مصنفو"مرحلة الانحطاط".

إن المتتبع للروايات العربية من هذا النوع الذي نتحدث عنه، يجد إصدارا لا بأس به يحمل الخصائص نفسها مع تنوع في التقنيات والحركات السردية، نذكر منه ما أورده الدكتور "عبد الله أبو هيف" في مقال له بعنوان "استلهام الموروث السردي في الرواية العربية" :« اميل حبيبي(فلسطين) في استلهامه للموروث السردي الأدبي في نصوصه 'سداسية الأيام الستة،1962'، و'الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل،1974'، 'لكع بن لكع،1976'، 'أخطية،1985'..، ونجيب محفوظ(مصر) في روايته 'حديث الصباح والمساء، 1987'، ' سالم حميش'(المغرب) في 'محن الفتى زين الشامة،1993' و'مجنون الحكم،1990'، و'محمود المسعدي'(تونس) في 'حدث أبو هريرة قال،1973'، و'عز الدين المدني' (تونس) في 'الإنسان الصقر،1968'، و'خرج الحوار'(تونس) في روايته 'الموت والبحر والجرذ،1985'، المؤامرة، 1992'، و'التبيان في وقائع الغربة والأشجان،1996'، و'رجاء العالم'(السعودية) في روايتها 'طريق الحرير،1996'، 'ابراهيم الدرغوثي'(تونس) في روايته' شبابيك منتصف الليل،1996'، و'عمر بنسالم' في روايته 'صحري بحري،1996'، و 'جمال الغيطاني' (مصر) 'الزيني بركات،1974'، و'خطط الغيطاني،1981'، و'رسالة في الصبابة والوجد،1987'، و'رسالة البصائر في المصائر،1989'، كما غاص 'جمعة اللامي'(العراق) عميقا في الموروث السردي الصوفي في روايته المتميزة 'المقامة اللامية،1983'، ومضى في هذا الاتجاه 'جمال الغيطاني' إلى أبعد من ذلك في روايته 'كتاب التجليات،1985/1983' و'خلسات الكرى،1996'، و'سفر البنيان،1997'...وغيرهم»[21].

يذكر الدكتور "عبد أبو هيف" مجموعة من الروائيين العرب في فترات زمنية بين أواخر الستينات وأواخر التسعينات من دون أي ذكر للرواية الجزائرية، هذا ما يجعلنا نتساءل، هل هذا تقصير من الباحث "عبد الله أبو هيف"؟ أم أنه تقصير من الرواية الجزائرية؟

[21] ينظر، عبد الله أبو هيف، استلهام الموروث السردي في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، 2000، العدد 353.

إن البحث عن إجابة لهذا تضعنا وسط مجموعة من الأسباب والظروف، والتفسيرات غير الحيادية، كدفاع فطري عن الأدب الجزائري، كأن نقر مع النقاد بقصر الفترة الزمنية للتجربة الروائية في الجزائر، وخاصة المكتوبة بالعربية منها، كما قد يدفعنا إلى إيراد أسماء روائية قامت باستلهام الموروث الثقافي والسردي المحلي والعربي(على الأقل في الفترة التي خصها "أبو هيف" بالبحث) مثل: "عبد الحميد بن هدوقة" في "الجازية والدراويش"(1983) والتي استلهم فيها الموروث الشعبي المحلي(الفولكلور) و"واسيني الأعرج" الذي شكلت روايته الصادرة سنة(1993)(رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) تحولا مهما في الرواية العربية باستلهامها للموروث الحكائي العربي ممثلا في "حكايات ألف ليلة وليلة" بطريقة أثنى عليها النقاد إجماعا، بالإضافة إلى "الطاهر وطار" في روايته "الحوات والقصر"(1980) و"عبد الملك مرتاض" في روايته"صوت الكهف"(1987) وغيرها[22].

لكن واقع الرواية العربية المحيط بنا وخاصة جارتينا تونس والمغرب والإنتاج الغزير لهذا النوع من الروايات(استنادا لتقارب الموروث المحلي وتقاطعه في مواضع شتى) يبعد تبريراتنا عن حدّ المنطقي، ويدخلها في شيء آخر ليس من صميم البحث، إذ يلعب التراكم السردي، أو غنى المكتبة الروائية حافزا ودافعا للنقاد على ذكرها بالرغم من عدم حياديتهم، أو تحيزهم لقطر عربي دون الآخر، وهذا ما نلحظه في الفترات الأخيرة(بعد سنة 2000) حيث احتلت الروايات الجزائرية حيزا لا بأس به في الدراسات النقدية المهتمة باستلهام الموروث السردي واستغلاله في كتابة الرواية كروايات "واسيني الأعرج" وروايات "الطاهر وطار" الأخيرة و"رشيد بوجدرة"، وروايات "عز الدين جلاوجي" وغيرهم.

إن تداخل التقنيات السردية وتمازجها في الموروث السردي العربي هو الذي ينتج تميزها وشكلها الخاص، الذي تغلب عليه الصفة العجائبية، وعلى عكس ما يرى بعض المفكرين الغربيين بأن الإنسان المشرقي، إنسان مادي ليس للخيال مجال في حيز تفكيره، نجد قصصا وحكايات خارقة في الثقافة العربية تربّت عليها المجتمعات العربية على مر الأزمنة والعصور، وأفضل مثال على ذلك "حكايات ألف ليلة وليلة"، والسير الشعبية والمقامات والرحلات الخيالية الصوفية والعجائبية...هذا التداخل بين الموروث السردي الأدبي والتاريخي والشعبي والديني والإيروتيكي جعل الرواية السحرية والعجائبية العربية تكتسب خصائص تنضاف إلى ما يسمى بالواقعية السحرية(في انتظار مصطلح يطلق على هذه الرواية الجديدة العربية).

[22] ينظر أكثر، الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير ، الجزائر،2013.

لم يكن توظيف الموروث السردي في رواية "التراس" بعيدا عن التداخل الذي أشرنا إليه فكما يتبين في الجدول السابق وانطلاقا من فكرة تهميش التاريخ لحكاية التراس التي يرويها الشعب في كل مناسبة ولا يعترف بها التاريخ الرسمي في أي كتاب، يبدأ الراوي (الشعبي) (كبطل رئيس وصوت واحد يحل محل الروائي) حكايته، التي تروي ملحمة الفارس التراس وحكاية اختفائه المفاجئ، الملحمة التي تحكي سيرة شعبية للتراس ووطنه وشعبه، حكاية العشق والتضحية ورحلة التحرر والفوضى في آن واحد، إن تداخل النثر بالشعر، والحكاية الخرافية بالرواية الجديدة، والفارس بالجنرال، والمحافظ والسياسي والإمام، والصحفي والسلطة، لَمقاربة سحرية لواقع خيالي ، أو هو درس لم يرد الروائي بثه إلينا مباشرة وأراد منا استخراجه من السياق والتأويل.

تخلق رواية "التراس" نوعا من التوازي بين التقنية السردية المقوّضة للتقاليد الروائيـــــة الغربيـــة، والبانية لشكل روائي هو عبارة عن مزج بين التراث العربي والحداثة الغربية، أو لنقل ما بعد الحداثة، أخذا بالاعتبار معقولية الحداثة واللوغوس الذي يتحكم فيها، فاللامعقول المستخدم في الرواية والتحرر من ضوابط العقدة الروائية وتصادم البطل الروائي مع الشخصيات المضادة في مرحلة محددة من السرد، والمضي قدما إلى حل العقدة إيجابا أو سلبا أو ترك نهاية الرواية مفتوحة، كل هذا تجاوزته الرواية لتطرح العقدة ابتداء من العنوان، والصفحة الأولى، كمغامرة سردية وتوهم القارئ بأن صانع الحدث والرواية هو البطل التراس، بينما تركز الرواية على مجموعة شخصيات تصنع الحدث بعد اختفاء التراس.

إن رواية التراس تستلهم "دون كيشوت" لسرفانتس، لتقول وتنبه بعد آلاف السنين بأن واقعا ما لا نزال نعتقد به قد ولّى وقد حل محله واقع آخر يجب أن ننتبه لوجوده، ولتأثيره علينا، هو الواقع الذي نسيناه أو تغاضينا عن رؤيته ومعرفته والخوض فيه.

المبحث الثاني:الهوية بين الثبات والتحول

1-ثنائية (الأرض، التاريخ): رسم الأنا القومية المثالية:

" حين يُسأل التراس عن والديه يقول بعفوية: أبي التاريخ وأمي هذه الأرض الطيبة، وكل الكائنات إخواني، لأنّا جميعا رضعنا ثديها الخيرة المباركة ولعبنا في حجرها الفسيح، وشاغبنا وشاكسنا لكنها لم تزدد بنا إلا رحمة ورأفة وحنوا..."(ص12).

يأتي هذا المشهد كافتتاحية يرسم فيها البطل "التراس" صورته للآخر تلك الصورة التي نُسجت حولها الأساطير والحكايا بسبب غموضها واختلافها وتميزها عن الآخر؛ إلا أن رسم صورة الأنـا سرديـــا، أو روائيا يحمل إيحاءات مكثفة، خاصة أن "التراس" وشخصيته البطولية تسعى دوما لمحو وإزالة الفكر الأسطوري المتحكم في وعي الآخر(الآخر ممثلا في الشعب)، الذي يمنعه من إدراك الحقيقة، والرجوع إلى الأصول المشكلة للشخصية ذات الانتماء الوطني والقومي.

يستغل بطل الرواية "التراس" أسطرة الآخر(الشعب) لشخصيته ليوجهه إلى ما يجب تمثله والإيمان به، فيما يخص البحث عن الأصل والهوية، وهو ما أورده في قوله السابق ذكـــره: ثنائية التاريخ والأرض، أو ثنائية الأب والأم بالنسبة للتراس، كأنا مثالية تحوز الحكمة، هذه الثنائية(أو هذه الهوية) هي التي تصنع "الروح الوطنية،L'ésprit national" التي تحدث عنها "ج.و.ف هيجل، Georg Wilhelm Friedrich Hegel"، والتي ترتبط بشكل متين وقوي بالجغرافيا والطبيعة والأرض. بما أن الأرض هي المجال الذي تتحرك فوقه الروح، وإن الروح هي التي تشكل صورة الشعب ، الذي بدوره يخلق أو يصنع أحداثا تعرف بالتاريخ بعد فترة من الزمن، حيث يصير التاريخ إنتاجا حضاريا للروح (روح الشعب) والأرض (الطبيعة)، وهو ما يقر به المؤرخ والفيلسوف الأمريكي "ول ديورانت،Will Durant " إذ يؤكد على أن« الجغرافيا هي رحم التاريخ، وأمّه التي تغديه، ووطنه الذي يربّيه»[23]، إلا أن "التراس" بطل الرواية وتأكيده على أن التاريخ أبوه، وأن الأرض أمه، يطرح سؤالا هاما: ألا يزال الشعب الذي يخاطب "التراس" قاصرا عن صناعة التاريخ، أو على الأقل تاريخ خاص به حتى يخضع أو يكتفي بما لقنته له سلطة الأب، أو التاريخ الراسخ من دون مساءلة؟ بعبارة أخرى، لماذا رقت الروح الوطنية عند "هيجل"

[23] ول واريل ديورانت، دروس التاريخ، تر: علي شلش، ط1، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت،1993، ص41.

حين ارتباطها بالأرض إلى إنتاج تاريخ خاص بالشعوب، ولماذا احتضنت جغرافيا "ديورانت" التاريخ كابن لها، بينما اكتفت روح "التراس" بأمومة الأرض (الجغرافيا)، وأبوة التاريخ؟

إذا حولنا صورة الأب (التاريخ) والأم (الأرض) إلى مرجعيتها الثقافية يتضح لنا سبب هذا الرسم المخالف لتصورات "هيجل" و"ديورانت" وغيرهما، ويتضح هذا أكثر في مشهد آخر تال للمشهد الأول حين " يسجد (التراس) سجود العابد في صومعته، فيبدو مثل جبال الأطلس يقبّل التراب الزكي ثم يدروه في السماء فيتناثر بعيدا كأن عاصفة هوجاء نثرته، يبتسم، ثم يصرخ، الله...الله...كم قصرنا في حق هذا التراب... يشعر حينئذ أنه مسؤول عن ذاك التقصير، تسيل دموعه وتفيض وديانا وأنهار...وسرعان ما تتشربها الأرض العطشى..."(ص12) ، إن التقصير الذي يتحدث عنه ويشعر به البطل في حق الأرض هو السبب في فقدان أمل صناعة التاريخ من طرف شعب هو في الواقع مقصر بحق أرضه، إنّ الروح إنْ لم ترتبط بالأرض لن تصنع تاريخا خاصا أو حضارة، وكما هو معروف أن الأرض بمياهها وخيراتها اجتذبت أمما (أي أرواحا) لاستيطانها وإقامة الحضارة عليها كالإغريقية، واليونانية، وغيرها في شمال افريقيا –كمثال غير بعيد على الارتباط بالأرض– حصل مثل ذلك في بلاد الشمس(في الرواية) التي احتلها "العماليق" وارتبطت أرواحهم بخيراتها ومياهها وأنهارها..، على عكس شعبها الذي لا يفتأ ينسى قيمة الأرض الذي يحيا عليها وبها. إن الصورة التي يود البطل أن يوصلها إلى الآخر لا تتعلق بتمثل التاريخ بقدر ما تتعلق بالارتباط بالأرض روحيا لإدراك قيمتها وبالتالي السعي إلى صنع تاريخ مناسب لتلك الأرض كاستجابة طبيعية لتولّد ما يسمى بالروح الوطنية، أو روح الشعب.

يشكل التاريخ عنصرا مهما في بناء الهوية، ويرى بطل الرواية أن الشعب قد نسي أو تناسى تاريخا كان من المفروض أن يكون ماثلا في تفكيره وذاكرته، إذ يلعب التراكم المعرفي حول التاريخ أهمية بالغة في تشكيل الهوية، وهو ما يطلق عليه "وحدة التاريخ"أو "التاريخ المشترك"، فيسعى إلى التذكير بذلك التاريخ في سبيل زرع روح وطنية تجعل الأرض أمًّا والتاريخ أبًا كما هي الحال معه كأنا قومية مثالية. أي إن تذكيره بأبوة تاريخ مشترك، وتمثلها إنما هي المرحلة الأولى لصناعة حاضر يعتز به وتجعله الأجيال القادمة تاريخا متماسكا يشكل هويتها، بدلا من التشتت أثناء رحلة البحث عن هوية لا تمت إليها بصلة خصوصا في خضم العولمة والتغريب، وهنا يطرح سؤال مهم: هل تمّت الاستجابة أو هل تمثّل الشعب الأنا القومية المثالية التي يحملها "التراس"؟ وكيف كان ارتباطهم بالأرض وعلاقتهم بها؟ وارتباطهم بالتاريخ وصنعهم له؟

تجيب الرواية بالنفي عن سؤالنا هذا وسنورد بعض المقاطع التي تثبت ذلك:

-" كان كل واحد يتمنى أن يكون هو التراس دون أن يفكر كيف يكون مثل التراس"(ص15)

-" شيئا وحيدا، لا يستطيع هؤلاء الرجال أن يتفهموه، ولا يجرؤون على أن يسألوا التراس عنه، كيف نحارب العماليق ونحن لسنا في مستوى قوتهم وبطشهم وهم يملكون وسائل الحضارة ووسائل البطش...؟"(ص29)

-" إما يُقتلون بالرصاص أو يشنقون في الساحات العامة، أو ينفوا إلى أقاصي أرض كاليدونيا"(ص46)

-" مثل ثلوج الشتاء لما ظهرت شمس الحقيقة ذابوا...لم يعودوا ولم يوفوا بوعدهم مثل الأطفال غير الراشدين"(ص48،47)

-" يوما بعد يوم بدأ الناس ينسون، والنسيان ظل الناس الثاني، ما حدث للتراس فارسهم المغوار"(ص55)

-" لم يبق فيها إلا ست الحسن حبيبته الأبدية"(ص55)

-" لم يستطع أحد من أبناء الوطن حتى التفكير بينه وبين نفسه في إيقاف هذه المهزلة... حيث أصبح الأخ يخاف من أخيه، والأب يخاف من ابنه، والزوجة تخاف من زوجها...كان الخوف قد سكن قلوب ومفاصل ناس الجمهورية فمسخهم الله فصاروا بهائم لا حول ولا قوة لهم..."(ص71)

من خلال المقاطع الروائية التي أوردناها تتضح العلاقة بين الشعب والأرض سواء أكان الأمر متعلقا بالأرض المغتصبة من طرف "العماليق"، أي العدو الخارجي الذي تردد الشعب في إخراجه بسبب قوة الحضارة ووسائل البطش التي يحوزها هذا العدو، على عكس ما آمن به "التراس" من ضرورة وإمكانية إخراجهم من البلاد (وهو ما حصل فعلا)، أم متعلقا بالأرض المتنازع على حكمها داخليا ممثلة في (ست الحسن وحكم بلاد الشمس) التي عجز الشعب عن الدفاع عنها أو حتى التفكير في درء الظلم الذي تتعرض له من طرف ملاك السلطات والقوة.

أدى خوف الشعب الناتج عن عدم تمثلهم لشجاعة بطلهم، ، وأناه القومية المثالية بأبعادها المرتبطة بالأرض والتاريخ والهوية، إلى نتيجة مأساوية هي انتشار الفوضى في البلاد، واستحواذ الجيش(الجنرال

بودبزة) على الحكم وتعسفه مما أدى إلى قمع كل معارض، وانتشار الرعب في نفوس الشعب، وأخيرا المسخ الكلي.

إن عدم ارتباط الشعب بالأرض وفقدان تراكم تاريخي في ذهنيته، وبالتالي ضياع جزء من هويته التي يرتكز عليها لبناء حاضره ومستقبله، أدّى إلى نتيجة حتمية هي الفوضى والتشتت والمسخ، وهو ما كان من الممكن تجنبه لو تمثّل الشعب الأنا القومية للتراس، أو ما أسميناه "الروح الوطنية" كدافع ومحفز لاستعادة وبناء هوية على أطلال التاريخ والأرض، فالهوية ناتجة عن مسار تاريخي كما يؤكد البطل "التراس"، لكنها في الوقت نفسه منتجة للتاريخ(طبعا إن وجدت).

2-الموروث السردي بين الإعادة والاستعادة:

تطرح البنية السردية المعتمدة في الرواية أسئلة عديدة تتجاوز الشكل المستلهم من الموروث السردي العربي بمختلف أنواعه من حكاية خرافية، إلى سيرة شعبية، إلى الحكمة، إلى الرسالة، فكما يتضح للقارئ من بداية الرواية، يحتل الراوي الشعبي(أو الحكواتي) دور البطولة باعتباره السارد الذي تأتي على لسانه ومن خلال وجهة نظره أحداث الرواية، متماهيا بذلك مع الراوي في الموروث السردي العربـــي، وخاصة في السيرة الشعبية، وتتصدر عبارة (قال الراوي) المقاطع العشرين كلها، كما هو متعارف عليه في السيرة الشعبية على خلاف الأنواع الأخرى والتي تتصدرها عبارات مثل: يروى، بلغني، قيل...وغيرها، بالإضافة إلى استخدام الأساطير في خضم بناء وحدات حكائية تمثّل أفعال البطل وتكشف التطورات الحاصلة في شخصيته وتأثيرها فيمن حوله، ما يؤسس متن السيرة من خلال التطور الدلالي الناتج عن أفعال البطل والمراحل التي يمر بها في حياته ومغامراته، وتلك الأفعال والمراحل تتكرر في كل السير الشعبية مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، سيرة سيف بن ذي يزن، السيرة الهلالية، سيرة عنترة، سيرة الظاهر بيبرس، التي يحددها الدكتور "عبد الله ابراهيم" في عدد من الثوابت والتي يكشف عنها ذلك التواتر، وهي على التوالي:«1-النبوءة،2-الأصول النبيلة،3-الانتساب،4-الغربة،5-الاختبار، 6-الاعتراف بالوطن،7-التكليف الأولي،8-المعارضة الضيقة،9-التكليف القومي، الديني،10-المعارضة العامة،11-المعاضدة،12-الخوارق والسحر،13-الانتصار،14-العزلة والموت،15-التوريث.»[24]وتكشف هذه الثوابت التي أوردناها في السيرة الشعبية عن « تواتر نسق من الوحدات الدلالية لتطابق بنيةً ودلالةً

[24] عبد الله ابراهيم، الموسوعة السردية ج1، ص ص275،281.

مع نسق "الوحدات الحكائية" التي تؤلف متن السيرة، وهي تسم الشخصية السيرية بسمات خاصة، وتغدي في الوقت نفسه متن السيرة بسماته الدلالية، إذ تتماثل أفعال البطل وصفاته في أجزاء مترابطة تمنح المتن سماته، وتجعل في الوقت نفسه ذلك المتن إطارا عاما موجِّها للنظام الذي يحكم تلك الأفعال»[25]؛ هذا فيما يتعلق بالسيرة الشعبية الأصلية. أما فيما يتعلق برواية "التراس" فهذا ما سنبحث فيه من خلال عقد مقارنة تكشف عن مدى ظهور تلك الثوابت في شخصية التراس أوّلا، بالإضافة إلى البحث في النظام الداخلي للرواية، ومقارنته بالنظام الداخلي للسيرة الشعبية الذي حدده "عبد الله ابراهيم"[26]ثانيا، وهذا بهدف الإجابة عن سؤالنا المطروح مسبقا: هل الرواية إعادة للموروث السردي العربي؟ أم أنها استعادة واستلهام واستثمار له، في إطار تجريبي لكتابة رواية مختلفة وجديدة؟ وهل ما قام به الروائي "كمال قرور"هو عبارة عن تمثل للموروث السردي سببه الحنين إلى الماضي والهوية العربية الأصيلة الضائعة من ذهن الفرد الجزائري المعاصر (نوستالجيا) ؟ أم أنه مجرد انتقاء لشكل من أشكال الموروث بغرض تشكيل هوية معاصرة تأخذ من الماضي ما يخدم مصالح وجودها، وعصرها، وضروراته؟ أم أن استخدامه للموروث السردي العربي هو مجرد تمثيل رمزي ساخر لعبثية مركزية التفكير العربي وخرافيته، والتي تؤدي إلى نتائج وخيمة على الفرد العربي المعاصر؟

إن المقارنة التي سنقوم بها هي ما ستجلي وتفصل في المقولات الثلاث للعلاقة بين الموروث والهوية، هل هي علاقة اتحاد (الحنين إلى الماضي أو إعادته) أم هي علاقة انتقاء؟ أم هي علاقة تجاوز؟ وهي المقولات الفكرية الأكثر تداولا في نقاشات الفكر العربي المعاصر، فكيف تمثّلها السرد الروائي الجزائري؟ أو بالأحرى رواية "التراس" التي بين أيدينا؟

2-1-مكونات الوحدة الحكائية في رواية التراس(مقارنة الأنظمة الداخلية للسيرة والرواية):

تخضع الرواية لتتابع زمني تتوالى فيه أحداثها بانتظام إلى غاية المقطع السابع الذي تبدأ فيه عملية الاسترجاع واختلال نظام الزمن السيري، ومنه فالمقاطع الستة السابقة هي عبارة عن تكثيف روائي يستلهم السيرة الشعبية، فهل استوفى الكاتب البنية السردية للوحدة الحكائية السيرية في تلك المقاطع؟

[25] عبد الله ابراهيم، الموسوعة السردية ج1، ص281.

[26] ينظر، المرجع نفسه ص ص 274،270.

يحدد "عبد الله ابراهيم" مكونات الوحدة الحكائية في السيرة الشعبية بسبعة عشرة مكونا ثابتا في خمسة سير عربية[27]نلخصها في:

1-ظهور الحافز: وهو السبب الذي يدفع بالبطل إلى الانتقال من حالته المستقرة إلى حالته المعاكسة. في الرواية: الحافز بالنسبة للبطل "التراس" هو احتلال بلاد الشمس من طرف "العماليق".

2-إشباع الحاجة المنتدب من أجلها: وفي الرواية هي حاجات وليست حاجة واحدة، أولها تحرير بلاد الشمس، وثانيها تحقيق مهر ست الحسن والزواج بها، وثالثها حكم بلاد الشمس.

3-تحديد الخصم: العماليق.

4-أ- الاستعانة بمساعدين (البطل): الرفقاء، اللقلق، والحصان والسيف.

4-ب- الاستعانة بمساعدين(العماليق): الخونة.

5-الإنجاز: وهو هدم السد، وتحقيق المهر(وهو غير مكتمل إذ يختفي البطل دون أثر ودون تحقيق أو إشباع حاجته).

إن عدم إشباع الحاجة التي انتدب من أجلها "التراس" نفسه، ووصول حياة البطل إلى النهاية (الاختفاء) في المقطع السادس، يرسم خطّا أحمر بين البنية السردية للسيرة والبنية السردية للرواية، فعملية الاسترجاع التي قام بها الراوي خلخلت البنية والدلالة في الوقت نفسه، وكأن الراوي انتقل من زمن السيرة الشعبية التراتبي المنظم إلى زمن مشوش مليء بالتناقضات والغموض، إذ انتقل من واقع منطقي متتابع الأحداث ومنظم الوقائع وواضح المعالم، إلى واقع مغاير تماما ومتناقض، فلا وجود لخصم بيّن ولا لمساعد بيّن ولا حافز ولا إنجاز، كل شيء غارق في الغموض، والخيانة والفوضى. والكاتب هنا يتبع سياسة التغريب، فينتقل من حكاية مثالية أسطورية إلى رواية الواقع المخفي وراءها، واقع منحط وكاذب ما هو في الحقيقة إلا الواقع الذي تبنّته الرواية بعيدا عن الميتافيزيقيات والأساطير التي سادت قبلها من ملاحم وحكايات خرافية.

[27] ينظر، عبد الله ابراهيم، الموسوعة السردية ج1، ص ص 270،272.

يحمل هذا الانقطاع في الوحدات الحكائية المستلهمة من السيرة الشعبية دلالات تنأى باحتمالنا الأول والقائل بالحنين إلى الماضي، أو ما يسمى، نوستالجيا (Nostalgia) إذ إن الحنين إلى الماضي هو إرادة قوية على إرجاعه بكل تفاصيله، وليس إرجاع شكله السردي فقط، إن الشكل السردي للسيرة الشعبية نشأ في جو شفهي يستحضر الأبطال في سياقات متعددة، منها التذكير بأمجاد العرب وبطولاتهم وحتى حضارتهم، ومنها زرع الروح البطولية المثالية في نفوس المتلقين في أوقات الحروب والأزمات، ذلك أن البطل السيري يبقى الأنموذج الأعلى والمقدس الذي يمتلك الأفراد صفاته وأخلاقه وشجاعته، وفي ظل الزمن الراهن والأوضاع المعاصرة للشعب والوطن استدعى الكاتب السيرة الشعبية كوسيلة شعبية مؤثرة لبعث وعي تاريخي وحضاري ووطني لابد منه في خضم ما تمر به البلاد من صمت حول مصيرها ومستقبل أبنائها، إلا أن الانقطاع في التراتبية الزمنية للسرد، بالإضافة إلى اختفاء البطل "التراس" يجعل دلالات الرواية تتخذ منحى مغايرا تماما هو وضع الشعب أمام الأمر الواقع، من دون بطل ومن دون مرشد، ومن دون وجود حامل للوعي الفردي والإشكالي المسدد لخطا الشعب، وبدلا من أن يقاوم البطل مع شعبه حتى النهاية، يترك الشعب وحيدا تقوده أيادي السلطات الجائـرة والظالمـة ليعـــود إلى صمتــه، واضمحلال هويته، ومسخها في الأخير. هذا الاستلهام لفكرة البطل الشعبي ما هو إلا نفي لها في الوقت نفسه؛ إن المعوّل عليه هو الشعب وهو الذي يجب أن يبحث عن هويته، لأن فردا واحدا (على الرغم من صفاته الخارقة) لا يستطيع إنقاذ الوطن من أزماته من دون مساعدة الشعب، هذا الأخير الذي ظل صامتا عاجزا عن فعل أي شيء حيال ما يحدث له.

انتشرت في الكتابات الحداثية اتجاهات تدعو إلى استلهام الموروث السردي للأمم، واستغلاله في إغناء وتطوير السرد وطرقه التمثيلية في الرواية المعاصرة كوسيلة محلية ترقى إذا أُحسن استغلالها إلى مصاف الأدب العالمي، وهذا ما دأب عليه الكثير من الروائيين العرب، فلم يقتصروا على استلهام الموروث السردي الأدبي والشعبي وإنما تجاوزوه إلى الموروث الديني والفلسفي والصوفي والتاريخي... وغيره، فكان هذا مجرد وسيلة للوصول إلى هدف محدد وهو العالمية، متمثلين بذلك (بوعي أو من دون وعي) فكرة "هابرماس،Jürgen Habermas " عن الهوية وطبيعة علاقتها بالموروث، إذ يرى إن «الحقيقة هي أن الهوية انتقائية بشكل وراثي تسمح بإمكانية الاختيار أو الانتقاء من الموروث بالرغم من أن الأمة لا تستطيع أن تختار تقاليدها إلا أنها تستطيع على الأقل أن تنتقي أو تختار بشكل سياسي كيف

تستمر أو لا تستمر مع البعض منهم»[28]؛ وبذلك يكون انتقاء السيرة الشعبية في رواية "التراس" دون المقامة على الرغم من واقعيتها، ودون أنواع أخرى من الموروث السردي العربي، هو اختيار واع ذو حمولات يمكننا أن نرجعها إلى قرب بنية السيرة من بنية الملحمة، والتي تعد الجذر الأول للرواية، إضافة إلى الجانب البطولي والتاريخي العربي الممجد والمقدس في السيرة والذي يعكس ثبات الروح الوطنية ومفاهيم الانتماء في عقل البطل السيري، وهو ما يساعد على تحفيز وبث تلك الروح في المتأثرين بشخصيته.

تبرز فكرة الانتقاء في الشكل المستلهم، فتنعكس بشكل من الأشكال في تركيز الكاتب على خيالية وعجائبية السيرة الشعبية(الملحمة العربية) على الرغم من المبادئ والقيم التي يبثها بطل السيرة في الأفراد –كما سبق الحديث– وبالتالي على لا معقولية العقل العربي، والتفكير العربي المائل بشكل واضح إلى الخوارق، والتفسيرات غير الطبيعية للواقع.

إن انقطاع مسار السرد العجائبي المتتالي شيئا فشيئا وانتقال الكاتب من قصة عجائبية عن وطن مغتصب من طرف مخلوقات أجنبية غريبة يسميها "العماليق"، وبطل شهم أسطوري يحوز كل الصفات المثالية للإنسان، وحيوانات متكلمة، وأميرة يحملها الهواء، إلى واقع يروي فيه تنازع شخصيات ذات وظائف معاصرة(الصحافي، السياسي، والجنرال) حول حكم وطن، ممثّلا في البطلة الثانية(بعد اختفاء البطل الأول التراس)" ست الحسن" والتي يتوازى مصيرها ومصير بلاد الشمس. إن الملاحظ هنا هو ذلك التقابل بين الخيال والواقع، الخيال ممثلا في السيرة العجائبية(المستلهمة من الموروث السردي العربي) وبالتالي الماضي والتاريخ الذي يحيلنا مباشرة على الهوية بما أن التراث أو الموروث هو من عناصر الهوية، والواقع ممثلا في رواية التراجيديا والأحداث المعقولة، وبالتالي التهكم (بطريقة رمزية) من الخيالي والأسطوري الذي يؤمن به الفرد العربي، ويتبناه كطريقة في التفكير وفي تفسير الأمور، الذي يقوده إلى مصير بائس حدده الروائي بالعجز، والخوف، والمسخ. يحيلنا هذا التهكم على تجاوز مستنكر، ومستهجن لهوية ثابتة يأبى الفرد العربي تغييرها على الرغم من تغيّر معطيات الواقع المعاصر، وهذا ما يؤكده عالم الاجتماع "آلان توران،Alain Touraine"، في حديثه عن الهوية في المجتمعات إذ يرى إن «الهوية تتغير بحسب طبيعة المجتمعات... فيمكننا أن نميز بين نموذجين لها، أولا: المجتمعات الساكنة

[28] هابرماس،عن جورج لارين، الايديولوجيا والهوية الثقافية، ط1، تر: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، القاهرة،2002، ص 272.

أو البطيئة الحركة، وهي المجتمعات التقليدية،"ما قبل الصناعية"، وثانيا المجتمعات الديناميكية السريعة الحركة، وهي المجتمعات الصناعية... فالهوية في الصنف الأول من المجتمعات تتحدد بالانتماء إلى الجماعات والأدوار المؤداة كما يفرضها المجتمع على مختلف أعضائه، في حين تتحدد الهوية في المجتمعات الصناعية بالمستقبل أكثر مما تتحدد بالماضي، أي بالتغيرات أكثر منها بالقواعد والمعايير السائدة»[29]؛ ما يجعل الهوية العربية بطبيعة انتمائها إلى المجتمعات التقليدية تحدد هويتها بالماضي وليس بالمستقبل، وهو ما يحاول الروائي توضيحه من خلال التغير المفاجئ في طبيعة السرد وتراتبيتـــــه، بالإضافة إلى العوالم الممكنة لشخصياته، وتداخلها والفوضى السردية الحاصلة في النص الروائي، وهذا يعتبر تجاوزا للماضي، وتصوراته الثابتة، وسيرا إلى الأمام، أو على الأقل نظرة واقعية على الحاضر، لأن السير إلى الأمام يعني تجاوز الماضي والحاضر ، وهذا ما لم يتم في الرواية إذ لم تكن هنالك تغيرات في الأحداث، سوى عودة غير فاعلة للبطل "التراس"(صوتا فقط) في نهاية الرواية، وهو ما يخلق عددا من الاحتمالات حول مستقبل بلاد الشمس، ولكن من دون فعالية حقيقية للتغيير، وهذا ما يشكك في قدرة البطل على صنع مستقبل وهوية مؤسسة على معطيات الواقع الجديد.

من خلال قراءتنا لاستلهام الموروث السردي العربي في الرواية، ووضعه في ثنائية مع الهوية وكيفية تمثيلها سرديا، وجدنا أن هناك تداخلا خادعا وتلاعبا خفيا يعمل عليه الروائي، وخاصة في ثنائية الحنين إلى الماضي/ وتجاوزه واستبعاده(أو التهكم منه، إن صح التفسير)، تاركين مقولة الانتقاء كفكرة متوسطة في هذه الثنائية تجعل السارد والروائي في موقع حيادي، غير مؤدلج.

[29] آلان توران،عن د.حسان مراني، مفهوم الهوية في الفكر السوسيولوجي المعاصر، مجلة شؤون اجتماعية،عدد 103، خريف 2009، ص26.

المبحث الثالث: الراوي: بين التقنية السردية والانعكاس الدلالي:

1-قال الراوي: بين ثقافة الشرق(الحكواتي)، وثقافة الغرب(السارد):

تستفرد "سيرة بني هلال" من بين السير والأشكال السردية العربية الأخرى بعبارة (قال الراوي) وتستخدم هذه العبارة كوسيلة حكي في رواية "التراس"، حيث تتصدر المقاطع العشرين فيها ويكون بذلك "الراوي" هو الشخصية (personnage) التي يعتمد عليها الكاتب لإعطاء سرده بعدا حقيقيا أو واقعيا، ذو مصداقية، إلا أن هذا الراوي(سواء في الرواية أو في السيرة الشعبية) «لا يعد شخصا حقيقيا، ولكنه مجرد كائن ورقي يستظهر به السارد الشعبي لمنح إبداعه شيئا من الواقعية التاريخية التي كان السراد الشعبيون، فيما يبدو، حراصا عليها، وإلا فإن عبارة "قال الراوي" لا تمثّل في الحقيقة إلا "أنا" السردية لا النفسية، فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة "قال الراوي"»[30]؛ فهي توازي عبارات مثل: "زعموا"، "قيل"، "حدثني"، "بلغني"، "كان يا مكان"، وهي طرائق وأشكال السردية العربية القديمة كما أنها توازي طريقة الحكي من الخارج، أو من الوراء باستعمال ضمير "الغائب" أو ما يسميه الغربيون (ضمير الشخص الثالث)، وضمن هذه المفارقة في التسمية وضع دارسو السرد العربي وظائف للراوي في السيرة الشعبية، كما وضعت للسارد بضمير الشخص الثالث (ضمير الغائب) وظائف أخرى، وبما أن الرواية تستلهم التراث السردي للسيرة الشعبية، وليس فقط في تقنية "قال الراوي" فإننا سنحاول أن نتبين الوظائف التي اضطلع بها الراوي فيها.

يميز الدكتور "عبد الله ابراهيم" في دراسته للسيرة الشعبية، بين راويين، الأول مفارق لمرويّه، يتدخل فيما يرويه دوما، والثاني، يروي دونما تدخل مباشر فيه، والراوي في "التراس" مفارق لمرويه(حيث نجده أحيانا يؤكد موقفا، وأحيانا ينفيه، وأحيانا يبدو متأثرا..) وهو ما يطلق عليه بإيديولوجية الراوي، ولقد وضع الناقد لهذا النوع من الراوي مجموعة وظائف وجدها مشتركة (متكررة) في السير الشعبية، سنحاول استخراجها إن وجدت في الرواية.

1-الوظيفة الاعتبارية: يقول الراوي: "هي حكاية للعبرة والاعتبار"(ص07)، هذا من جهة، كما أنه يعطي لبطلها التراس قيمة كبيرة فهو" الفارس البطل الهمام الذي ولد وتربى وعاش وغامر وجاهد على أرضنا الطاهرة.."(ص07)

[30] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،ص149.

2-الوظيفة التمجيدية: وفيها يقوم الراوي بإضفاء مسحة تمجيدية على السيرة التي سيرويها « لمنح ما يروي أهمية خاصة، وإثارة حماس المتلقي»[31]، يقول "... ولكنها ليست ككل الحكايات... الحكاية واقعية وفيها ما يشبه الخيال، غرائبية وبعض تفاصيلها أغرب من الخيال..."(ص07)، وهي استثارة واضحة لمشاعر المتلقي.

3-وظائف بنائية:

3-1-وظيفة التنسيق: في رواية "التراس" يمكن أن نطلق عليها وظيفة "التجميع" أو "الجمع" أي إلمام الراوي بعدد مهم من الروايات التي قيلت عن البطل "التراس" من دون ترجيح إحداها على الأخرى، فبعكس الراوي الشعبي المتعارف عليه والذي يحاول جاهدا تنسيق مرويات الرواة السابقين ليشكل صورة واحدة للبطل على طول الرواية، يورد "الراوي" هنا ثلاث روايات مختلفة عن أصل "التراس" بالإضافة إلى حديث "التراس" عن نفسه وعن أصله " حين يُسأل التراس عن والديه يقول بعفوية، أبي التاريخ، وأمي هذه الأرض الطيبة، وكل الكائنات إخواني.."(ص12)، أما عن أحداث السيرة، فنجد الراوي يتحكم في كل تفاصيلها جامعا بين الراوي المفارق لمرويه والراوي المتماهي معه، وهذا من تقنيات الرواية الحديثة .

3-2-وظيفة الاستباق: وهي ما أقدم عليه الراوي في المقطع الأول، حين بدأ يتساءل: "ما حكاية التراس؟ ولماذا اختفى؟ وكيف اختفى؟..."(ص08)، هذه التقنية مميزة للسيرة الشعبية فهي تضع أمام المتلقي جميع الأحداث إلا أنها تخفي الأسباب وكيفية تشكلها، وهذا نوع من التشويق أو التحفيز، لسماع السيرة، إلا أن هذه التقنية أصبحت قليلة الاستخدام في الرواية الحديثة، على أساس أن هذه الأخيرة تخاطر بشكلها الروائي عندما تقرر ما سيحصل في بدايتها، لكن ما نلاحظه هو أن استخدام هذه التقنية في الرواية المتقمصة لشكل السيرة قد حقق هدفه المرجو، لأن المقاطع التالية للمقطع الأول جاءت جوابا عن الأسئلة التي طرحها الراوي، تلك الأسئلة الحاملة للأحداث (الاختفاء، حكاية الأصل، حكاية الفوضى...).

3-3-وظيفة الإلحاق: متمثلة في نبوءات الجدة العظيمة "نانا خدوج" يقول:" الحقيقة يا سادتي، إن المرأة التي سيحبها ويضحي من أجلها فارسنا التراس، ستكون أكبر من امرأة تعرف كيف تتدلل وتتغنج وتهتم

[31] عبد الله ابراهيم، الموسوعة السردية،ج1، ص 260.

بزينتها ومظهرها لتستدرجه إلى مخدعها لتبادله الغرام، بل ستكون امرأة من طين خاص..."(ص17)؛ هذه النبوءة تشكل الاستباق لما سيحدث لاحقا، الشيء نفسه بالنسبة لنبوءة العرافة"الحاجة غنوجة" بمجيء "التراس"، الفارس الذي تنتظره "ست الحسن" بشوق منذ قرون، وظيفة الإلحاق تحققت في اللحظة نفسها وهي لحظة التقاء العاشقين في مقطع معنون ب"ست الحسن"، يقول الراوي متماهيا مع البطل "التراس" والبطلة "ست الحسن": " لم يشك لحظة في نبوءة جدته العظيمة "تانا خدوج" لقد تجلت قبالة ناظريه.. ولم تشك "ست الحسن" بدورها في الفارس الذي حدثتها عنه العرافة "غنوجة" الذي تنتظره بشوق منذ قرون" (ص42). كما نلحظ الإلحاق في المعلومات التي يضيفها الراوي بين الحين والآخر لإكمال صورة أبطاله مثلا:"ست الحسن" بعد الوصف الذي قدمه لها من جميع النواحي أورد أنها:" ليست إلا البنت الوحيدة لحكام بلاد الشمس، نجت من الإبادة التي لحقت بأسرتها وشعبها.."(ص43).

3-4-وظيفة التوزيع: هنا تختلف وظيفة التوزيع والمتحققة في السيرة الشعبية عن وظيفة التوزيع في رواية "التراس" ففي السيرة الشعبية « يقوم الراوي بتوزيع محاور الوحدة الحكائية حسب وقوعها في الزمان أو حسب علاقاتها بالشخصيات، ثم ينظم تتابع الوقائع في كل محور بما يجعل وقوعها متوازيا، وكأنها تحدث في زمن واحد، ويتم ذلك حينما يورد الراوي مشهدا يخص البطل ومعاضديه تارة، والخصم ومعاضديه تارة أخرى لكشف استعداد الجانبين لملاقاة الآخر»[32]، هكذا تبنى متون السيرة فلا وجود لبطل دون خصوم ودون الملاقاة المصيرية بينهم، إلا أن ما فعله الراوي في رواية "التراس" مختلف فقد خلط بين أزمنة الأحداث، وقبل أن يروي لقاء العاشقين الأول، أورد اختفاء الفارس التراس في ليلة عرسه، والاحتمالات الكثيرة والإشاعات التي أطلقت حول سبب اختفائه، يستمر هذا المزج في الأزمنة حتى المقطع الخامس عشر، والمعنون: (النسيان)، وفيه بدأ الراوي بإيراد أحداث موزعة حسب وقوعها في الزمن وحسب علاقتها بالشخصيات، منظمة ومتتابعة تتابع الوقائع التي تمثلها، في المقطع نفسه(النسيان) يستخدم "الراوي" عبارة "نعود إلى "ست الحسن" وما جرى لها بعد اختفاء التراس"(ص55)، وهذا يؤكد ما قلناه سابقا ويؤدي كذلك وظيفة توزيع الأحداث والوقائع، هذه العبارة التي أوردناها سهلت على الراوي مهمة تنظيم الأحداث حسب زمنها التي وقعت فيه.

4-وظيفة إبلاغية: يكون فيها الراوي ناقلا للأحداث دون تدخل لأنه هنا يكون مجرد شاهد على الأحداث وهو ما يطلق عليه (الرؤية من الوراء) في النقد الحديث، وسنورد مشهدا منقولا على لسان الراوي يوضح

[32] عبد الله ابراهيم، الموسوعة السردية،ج1، ص262.

هذه الوظيفة، يقول:" يا للتعاسة...قال بعضهم قد يكون الماء جرفه بقوة بعد أن تصدّع جدار السد...وقال بعضهم قد يكون العماليق خطفوه ليقايضوا به جزءا مهما من تراب وثروات الوطن، وقال بعضهم قد يكون الخونة المندسون بيننا هم من اختطفوه ليبيعوه للأعداء ويقبضوا ثمنه امتيازات ونياشين، لم يكن أحد يصدق ما حدث في ذلك اليوم الذي لم تدم فيه فرحة النصر إلا لحظات في طرفة عين.."(ص25)، ويستمر المقطع على هذا الأسلوب حتى النهاية دون أي تدخل للراوي.

5-الوظيفة التأويلية: على الرغم من شكلها السيري، إلا أن الرواية تحمل بين طياتها وكلام راويها ما يحيل على وظيفتها التأويلية، فهذه السيرة متداولة بين الناس ومجهولة المؤلف، وهذا ما يجعل الراوي يضفي عليها رؤيته الخاصة التي توجه المتلقي وفهمه التأويلي للحكاية، والراوي هنا رسم لنا صورة مميزة للبطل الأسطوري(التراس) وفي المقابل تفنن في رسم صورة مناقضة للشخصيات المعارضة والرافضة لفلسفته.

وتقترب وظائف السارد -من منظور الشخص الثالث(ضمير الغائب)- من هذه الوظائف لكنها تكتسب تفسيرات مختلفة نوعا ما يجملها "عبد الملك مرتاض" في كتابه (في نظرية الرواية) في ستة نقاط[33]إذ يرى إن ضمير الغائب كما يحلو له أن يسميه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد ليمرر ما شاء من أفكار أو إيديولوجيات، وتعليمات وتوجيهات... دون أن يكون تدخله صارخا أو مباشرا، كما إنه يجنبه السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي، كما يستطيع ضمير الغائب فصل زمن الحكاية عن زمن الحكي ليعطي قدرة للكاتب على التحكم في زمن الرواية لأنه قبل كل شيء زمنه هو، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فيعطي الإيهام بالزمن الماضي مصداقية تاريخية للرواية، ما يحمل المتلقي على تصديق ما يجري، كما أن ضمير الغائب يحمي السارد من إثم الكذب، إذ يجعل وظيفته منوطة بالحكي لا غير، ويتيح للكاتب أن يعرف عن شخصيته وأحداث عمله كل شيء[34]. وانطلاقا مما سبق تحديده من وظائف يتضح لنا أن "تقنية الراوي" ما هي إلا لعبة أو خدعة سردية اختارها الكاتب لصياغة عمله(مبدعه) .

[33] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.

[34] ينظر المرجع نفسه، ص ص158،153.

2-الراوي والمنظور الإيديولوجي :

يطغى على الرواية صوت الراوي، ووعيه فهو غير محايد، ومفارق لمرويّه كما سبق ورأينا، ويمثل هذا الطغيان السردي منظورا إيديولوجيا تتبني عليه الرواية،« ويمثل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه»[35]؛ تلك القيم هي ما نسميه تمثيلات سردية مشخصة أو جوهرية، ويساعد وعي الراوي على إظهار تلك القيم بنوعيها: الأصيلة منها وغير الأصيلة، في تفاصيل الرواية فينحاز إلى بعضها، وهو ما يبني منظوره الإيديولوجي، أو بالأحرى ما ينطبق على إيديولوجيته، ويعارض بعضها الآخر، وهو ما يخالف اتجاهه وإيديولوجيته وقيمه، فتكون الرواية بذلك خاضعة لوجهة نظره وقيمه الخاصة في كل جزئياتها وهذا ما أطلق عليه "ب.أوسبنسكي" "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا»[36]؛ أي وجهة النظر التي يتأسس عليها العمل الأدبي، لكن على الرغم من ارتفاع صوت الراوي في كل الرواية إلا أن هنالك وجودا لأصوات الشخصيات الأخرى ترتفع لتبث رؤيتها للعالم، في مقابل رؤية الراوي، التي تتماهى مع رؤية شخصيتي: (التراس، وست الحسن) -كما سنرى لاحقا- وتكون هذه الأصوات ذات عالم إيديولوجي خاص سواء كان ذلك بأفعالها (الأحداث التي ينسبها إليها الراوي) أو بخطابها (كلامها)، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه « قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها وألا تعطي لشخوصها خطابا مباشرا، غير أنه في التشخيص الذي يقدمه الكاتب، إذا كان جوهريا وملائما، فإننا سنسمع حتما رنين الكلام الأجنبي، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب»[37]؛ وهذا ما وجدناه متداخلا مع خطاب الشخصيات المباشر في الرواية، إذ يحاول الراوي أن يكون حياديا في بعض المواقف الخاصة بعرض موقف الآخر، وذلك إما بسرد أفكاره(العالم بها) وكلام الشخصية الداخلي، أو منحها فرصة كي تتكلم، وهذا لا ينطبق على الشخصيات ذات الإيديولوجيا المعارضة لرؤيته الذهنية للعالم فقط، وإنما يشمل شخصيات: التراس، ست الحسن، وشخصية "نانا خدوج"، لكن يكون ذلك بنسبة أقل، وهذا ما يساعد في إبراز رؤيتهم الإيديولوجية مقارنة برؤية وإيديولوجية الشخصيات الأخرى، وبما أن الرواية غنية بإيديولوجية التراس"الحكيمة" كما يسميها الراوي، فإننا سنكتفي

[35] سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر،2004، ص188.

[36] المرجع نفسه، ص189.

[37] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1987، ص104 .

بإثبات منظور الراوي الإيديولوجي، هل وُفّق في أن يكون محايدا بإبرازه لرؤية الشخصيات الأخرى أم أن تعليقاته وتأملاته ومقارناته نأت به عن موضوعية الحكي؟

تنظّم تعليقات وتأملات ومقارنات الراوي الرؤية الذهنية التي يحاول التأسيس لها، فتأتي بعد كلامه عن الشخصيات، أو بعد كلامها عن نفسها، وقد استخرجنا بعضا منها تخصّ كل شخصية.

1-شخصية التراس:

*/- "هكذا دائما يكون حديث فارسنا التراس عميقا عمق الأرض التي تربى على أديمها..."(ص14)

*/- "ولأنه كذلك كان يحلو لبعضهم أن يلقبوه "الحكيم"، وفعلا، بالإضافة إلى طيبته وتواضعه كان التراس حكيما"(ص14)

*/- " كان في وقت من الأوقات أكبر من حلم..كان مستحيلا"(ص16)

*/- "قولوا معي أيها السادة الأكارم، هل هناك من هو أكرم وأنبل من التراس فارسنا العظيم الذي يقصده رجال وطن الشمس لبناتهم البالغات وهم لا يدرون أنه تزوج قضية أمة"(ص31)

*/- "وهو إذا وعد وفى... ودون ريب سيعود مهما طال الزمن"(ص67).

2-شخصية ست الحسن:

*/- (بعد اختفاء التراس)" تحولت فجأة من طاووس يتبختر بزيه، وينثر السرور والبهجة على من حوله إلى بومة كئيبة...كانت ليلة ليلاء وأسابيع عصيبة وسنوات لعنة..."(ص26)

*/- " وكانت ست الحسن ...بنلوب الوفية التي جاء ذكرها في الأساطير اليونانية...طوال قرون تنسج من الصوف الناصع البياض "برونسها" الخرافي الذي لا تضاهي نصاعته سوى ثلوج القمم الشامخة وقلبها الطيب الحنون.."(ص42)

*/-" كان الكون بأكمله يعزف سيمفونية الحب الخالدة التي لحنتها الطبيعة احتفاء بلقاء الحبيبين" (ص43)

*/-" وما أشد أن يقاسي المرء ويتعذب بين الأهل "(ص56)

3-شخصيات بلاد الشمس:

*/-" كان كل واحد منهم يظن أنه الأولى بها، والأقدر على إقناعها برمي الليالي الحالكات وجحيم الذكريات الأليمة وفتح صفحة جديدة للغد المشرق، كان كل واحد منهم يعتقد أنه يستطيع أن يسد فراغ غياب التراس ولذلك يختلق الأسباب لزيارتها خفية، ويغريها بكل ما أوتي من حيل..."(ص59)

-شخصية الإمام:

*/-" ولمّح في خطبته أمام جميع المصلين أنه مستعد أن يسترها لوجه الله رغم ما يشاع عنها من شبهات"(ص61)

*/-" تجرأ الإمام سي الهادي..."(ص61)

-شخصية الصحفي:

*/-"...يحاول جاهدا..."(ص62)

*/- " زاعما.."، "..يحاول إقناعها.."(ص62)

*/-" لم يكن هدفه الحقيقي إنارة الرأي العام والدفاع عن مظلوم بقدر ما كان يريد أن تعرف مدى تضحيته ليستميل قلبها إليه."(ص69)

-شخصية السياسي: (لا تعليق)

-شخصية الجنرال:(تركه يتكلم في حوار بينه وبين ست الحسن)

*/-" وهكذا خلا له الجو من المنافسين... وكان القدر يرتب له بسرعة ما كان يخفيه في نفسه ولا يعلم به أحد سواه.."(ص66)

*/-" عطل حضرة الجنرال بودبزة العمل بالدستور وأعلن حالة طوارئ في البلاد..، ونصب نفسه حاكما أبديا للجمهورية ومن يخالفه الرأي ولا يطع أوامره يشنق في الساحة العامة دون محاكمة"(ص66)

الأمثلة التي أوردناها جاءت كلها على لسان الراوي في إطار ما أسماه "تزفيتان تودورف"((المقارنة والتأمل العام))[38]؛ وهما تقنيتان تنتميان إلى نمط التمثيل أو العرض بغض النظر عن الأسلوب المباشر(الحوار) الموظف في بعض المقاطع أهمها المقطع الثاني عشر، والمقطع التاسع عشر، إن التمثيل هنا يحمل في طياته بعدا ذاتيا وهو ما نبحث فيه ونحاول استخراجه وإيضاحه، فالمنظور الإيديولوجي للراوي لا يحكم عليه مباشرة بسبب استخدامه للأسلوب المباشر أو ما يسميه (جون أوستين،John Austin)، الخطاب الإنشائي (الإنجازي)(Discours Performatif) إذ يرى "تودوروف" أن هذا الخطاب ذاتي بوجه عام لكن هذه الذاتية ترتد أحيانا[39]، ترتد ليعبّر عن إيديولوجية الراوي (السارد بمصطلح تودوروف) خاصة وأن الخطابين المباشرين في المقطعين السابق ذكرهما هما تمثيلان تشخيصيان لعلاقة "ست الحسن" (الوطن، الأرض) بحبيبها وحاميها "التراس"، ومُهينها "الجنرال" ونلاحظ تقابلا مقصودا في إيراد الخطاب المباشر(الحوار)، وذلك لإبعاد الراوي نفسه عن الحكم، وترك المتلقي يحكم عن طريق تتبع الحوارين والإقرار بالثنائية الضدية التي تنشأ أو تنتج عنهما.

أما بالنسبة للمقارنة والتأمل العام، وهما من كلام الراوي(السارد) فهما المقصودان من الأمثلة التي أوردناها إذ إن «الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة ما، أو عند القيام بتأمل عام، ظاهرةً، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية، وهكذا تدلنا كلمة السارد(..) على وجود الذات المتلفظة التي تمارس المقارنات والتأملات حول الطبيعة البشرية»[40]؛ وهذا واضح من خلال الأفعال والإشارات والضمائر التي استخدمها الراوي، فمثلا تصنع الأفعال وحدها الموقف ورؤية الراوي على الرغم من كون خطابه خبريا (تقريريا) ويبدو للوهلة الأولى موضوعيا (Discours Constatif)، حين يقول (يظن، يعتقد، يغري، لمح، تجرأ..) في مقابل صيغ التأكيد والمبالغة التابعة للتراس(فعلا، دون ريب، أكبر، أنبل، أكرم،...)، وهنا يتضح انحياز الراوي إلى الإيديولوجية والرؤية الذهنية الخاصة بالتراس، وست الحسن، والتي تمثل القيم الأصيلة برأيه على عكس الشخصيات الأخرى...تلك القيم الأصيلة هي التي يؤسس عليها حكايته (الرواية) ويحكم من خلال وجودها أو عدمه على أفعال وخطابات الشخصيات .

[38] ينظر، تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص62.

[39] ينظر، المرجع نفسه، ص 62.

[40] المرجع نفسه، ص63.

3-الراوي، والتاريخ، والسلطة:

تقر النظريات الحديثة بنسبية المعرفة التاريخية وحقيقتها، ومنه لابد من الأخذ بعين الاعتبار كون المعنى التاريخي غير مستقر، ومعدّل، ومشوَّه، أي غير موضوعي، وغير حيادي، عكس ما كان ينظر إليه في وقت مضى، إلا أن ما بعد الحداثة تُظهر أن:« هذه الحال كانت دائما كذلك لذا تستعمل أشكال التمثيل القصصي لتؤكد على الطبيعة القصصية لتلك المعرفة»[41]؛ وهي الفكرة التي جاءت على لسان "كولنغوود" والتي تفيد بأن « مهمة المؤرخ هي رواية قصص مقبولة مصنوعة من خليط غير منظم من وقائع ممزقة، وغير كاملة، وقائع هو يعالجها، وهو الذي يضفي عليها معنى عبر توظيفها»[42]؛ ويذهب "هايدن وايت" إلى أبعد من ذلك عندما يشير إلى أن «المؤرخين يعتمون، ويكررون، ويلحقون، ويبرزون، وينظمون تلك الوقائع، لكن بغية إضفاء معنى معين على أحداث الماضي»[43]؛ هذا الحديث عن المؤرخين يحيلنا مباشرة على كتاب السرد، الأمر الذي استدعاه تلاشي الفروق بين الوقائع التاريخية والأحداث السردية إذ تنتفي الموضوعية في كليهما، فتكتسي المعرفة التاريخية طابعا سرديا قصصيا، وتصبح القصة(الرواية) الطريقة الجوهرية التي نمثل بها المعرفة، كما يقول " ليوتار"، وبذلك ندخل في إطار ما يسمى "التمثيل التاريخي" الذي يجمع بين وظيفة السرد(الروائي) ووظيفة التاريخ(المؤرخ)، لكن الفرق بين الروائي والمؤرخ يتضح جليا في مسألة تأويل الماضي (التاريخ)، إذ إن التمثيل التاريخي يتطلب إنشاء وتأويلا وليس تسجيلا موضوعيا فحسب، وبما أن المؤرخ يستخدم لغة مختلفة عن لغة الروائي، هي اللغة التي يسميها "بيير بورديو،Pierre Bourdieu " (اللغة المشروعة)أو (لغة التضليل المشروع)، أي ما نجده عند أولئك الذين يغلفون القول التفضيلي فيقدمونه على أنه مجرد وصف تقريري(..) لكن بترخيص من المؤسسة واعتمادا على سلطتها[44]؛ ما يعني أن المؤرخ يمارس ذلك التأويل لكن بتغليف وتوجيه من السلطة التي تضع مادته المعرفية ضمن ما يسمى تاريخا رسميا، في مقابل التأويل غير المغلف والموضوع في أشكال فنية سردية (قصصية، وروائية، ومسرحية..) الذي يمارسه الكاتب أو الروائي (في

---

[41] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحاثة، ص ص167،166.

[42] المرجع نفسه، ص167.

[43] المرجع نفسه ص167.

[44] ينظر، بيير بورديو، الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص59.

حالتنا هنا)، وهنا تنشأ مقابلة ضدية بين المؤرخ والروائي* أي ثنائية التاريـــخ الرسمـــي (التابع للسلطة)، والتاريخ غير الرسمي(المؤول والتابع للشعب)، وإشكالية الموضوعية في الكتابة والطرح ففي حين يُبرّأ المؤرخ– مع كل ما عرفناه عنه–، يُجرّم الروائي بسبب الطبيعة التأويلية لعمله السردي، وهذه هي القضية التي طرحتها الرواية في مقطعها الأول (حديث الراوي...) فحكاية "التراس" بسبب خيالية واقعها وغرائبيته، وعلى الرغم من معرفة الشعب لها وتداولها المستمر بينهم، إلا أنها "حتى اليوم ترفض السلطات تدوينها في كتب التاريخ، وإدراجها في المقررات المدرسية لأنها تستند إلى –المؤرخين الرسميين– الذين يرونها تفتقر إلى الواقعية والموضوعية"(ص7)، لتبقى حكاية التراس " حكاية تحكى للعبرة على هامش التاريخ الرسمي الموجه والمنفتح والمزيد والمغربل من كل الشوائب والزوائد والدسائس والأقاويل، في انتظار إعادة كتابة تاريخ أمتنا المجيد بعيدا عن التعصب والتحيز والتزوير"(ص8)، وفي هذا القول اتهام واضح للتاريخ الرسمي (والمؤرخ بصفة خاصة التابع للسلطة)، من جهة، وتنبيه ضمني إلى ضرورة الالتفات للقصة والرواية (والفن بصفة عامة) كوسيلة تمثيل تاريخية، من جهة أخرى.

لقد أبرزت النظرية والممارسة ما بعد الحداثيين تقنيات تمكن كلا من القاص والمؤرخ من تمثيل التاريخ، وذلك عن طريق « إدخال، بالكتابة الواعية في تاريخ ما، هو موجود، لكنه خفي عادة، موقفَ المؤرخين اتجاه مادتهم. إن الصفات العرضية المؤقتة، وعدم الفصل النهائي في الأمور، والتحزبية، بل حتى السياسة الصريحة، هذه هي الصفات التي تحل محل الوضعية المفيدة الموضوعية، والبراءة من النوازع الذاتية، التي تنكر الطبيعة التأويلية والتقييمية، بصورة ضمنية للتمثيل التاريخي»[45]، وهذا ما برز في كتابات ما وراء القص التاريخي، إذ نجد الكاتب يتدخل بين الحين والآخر لإحاطة القارئ بسياقات الكتابة والسياسة التي يتبعها والرؤية التي يبني عليها قراءته وكتابته التمثيلية للتاريخ، وأحيانا يصل إلى حد التشكيك في ما أورده من أحداث ووقائع تاريخية، لذا« فإن ما وراء القص التاريخي يمثل تحديا للأشكال المتفق عليها من الرواية والتاريخ عبر اعترافه بنصيته التي لا مفر منها»[46]؛ وفي رواية "التراس" الاعتراف كان باحتمالية الحكاية والحقيقة التي بثتها، فإيراد الرواية على لسان راو شعبي، بما يحمله

* مع أننا لا ننزّه الروائي من اللغة المشروعة ولا نضعه في مصاف الملائكة.

[45] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ص176.

[46] ليندا هتشيون، ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية مابعد الحداثة،مجموعة مؤلفين،تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2010، ص103.

الراوي الشعبي من صفات الزيادة والتحوير تبعا لسياق الحكي ومتطلبات الرواية الشفوية، هو أول مظاهر النسبية والاعتراف بعدم الحيادية، إضافة إلى ما ورد في آخر مقطع في قوله:" هنا تنتهي حكاية التراس وتليها ألف حكاية وحكاية عن سر اختفاء الفارس التراس..."(ص72) ، وهنا يتضح للقارئ أنه أمام عالم ممكن لوقائع تسبب غموضها بجعلها خيالية إلى درجة العجيب والغريب.

المبحث الرابع: الصور السردية للصراع الداخلي:

انطلاقا من فكرة "لوي ألتوسير،Louis Althusser " الأكثر انتشارا والتي تفيد بأن «الإيديولوجيا نظام تمثيلي وجزء لا ينفك من كل كيان اجتماعي»[47]، وفكرة "ليندا هتشيون" التي تؤكد إن « صيغة التمثيلية–أي صورها وقصصها–قد تكون أي شيء سوى أن تكون حيادية»[48] سنقوم باستخراج التمثيلات السردية للمرجعيات الثقافية، والاجتماعية والسياسية والدينية لبلاد الشمس –التي نؤولها من دون حصر للمعنى بالجزائر، للتقليص من عمومية تفسيراتنا–، وبما أننا نقر مع "ألتوسير"، و"هتشيون" و"باختين" قبلهما، وآخرين بعدم حيادية الفن والأدب بصفة خاصة فإن كل تمثيل سردي في الرواية سيكون مصدره فكر واتجاه الروائي ونظرته إلى الواقع بماضيه وحاضره، وحتى مستقبله، فالرواية تضعنا أمام مجموعة من الأزمنة مرّت وتمر عليها بلاد الشمس، وشعبها، وهو ما أجلى لنا مجموعة من المعطيات أو العوالم الممكنة، والواقعية، تتبني على جدلية حضور وغياب البطل "التراس"، و مما أثار اهتمامنا، قول الراوي (وليس الروائي) في آخر مقطع: " هنا تنتهي حكاية التراس، الفارس الذي اختفى... وتليها ألف حكاية وحكاية عن سر اختفاء الفارس التراس"(ص72)، وهو تصريح باحتمالية كل ما قيل في الرواية، أي إنه مجرد رأي، أو وجهة نظر، أو إيديولوجيا للراوي، يبني على أساسها نفسية الشخصيات وأسباب طبائعهم ونتائج تصرفاتهم، ما يعني أن الحكاية الأصلية هي اختفاء "التراس"(الشخصية الوطنية) وأن ما جاء تفسيرا للاختفاء كله وجهة نظر، وقراءة غير حيادية لأحداث معينة، أدت إلى نتائج معينة حددت مصير بلاد الشمس وشعبها، بسبب اختفاء شخصية القائد الممثل للروح الوطنية، والانتماء المستميت لبلاد الشمس، هذا ما يدفعنا إلى القول بأن الفكرة العامة الممثلة سرديا بعد اختفاء "التراس" هي فكرة غياب الشخصية الوطنية–أو الروح الوطنية– وهو ما أنتج مجموعة من التمثيلات الأخرى أهمها: فكرة الإقصاء، الفوضى، التصفية(موت المعارض)، التسلط والقمع، وأخيرا فكرة المسخ (العقاب الإلهي)، وكل فكرة ممثلة بشخصية أو بحدث أو مجموعة أحداث، حاملة لمجموعة من الدلالات، شكلت بأسلوب تمثيلي خاص(العجائبي والسحري) وساخر، ونقول ساخر لأنه استغل شكلا موروثا وأساء استعماله قصدا للوصول إلى هدف محدد، أو تمثيلا مقصودا لواقع ما ، أو لمشاغل اجتماعية، وفنية معا.

[47] ليندا هتشيون ، سياسة ما بعد الحداثة، ص74.

[48] المرجع نفسه، ص69.

يشكل التمثيل الرمزي(العجائبي) في الرواية صورا مختلفة لمرجعيات متعددة، أو ما يمكننا أن نطلق عليه عوالم ممكنة لعوالم واقعية، ومنه فقراءة التمثيل السردي ستكون منقسمة إلى عالمين: العالم الممكن الروائي (وهو ما شكله السرد العجائبي والسحري)، والعالم الواقعي(أي المرجع الفعلي للعالم الممكن)، أي إننا سنقوم بعملية فك الرموز التمثيلية من أجل استخراج الأفكار التي أتت بها الرواية تحت قناع الرمز السحري والعجائبي.

1-الصورة السردية للأنثى/ الوطن/ الأرض:

بعد اختفاء البطل الرئيسي للرواية، وإنهاء الروائي عملية الاسترجاع التي استمرت من المقطع السادس(مأتم في عرس التراس)، إلى المقطع الخامس عشر(نسيان)، حيث تضمنت المقاطع بينهما حياة "التراس" قبل اختفائه في سبيل جمع المعطيات والمسببات التي تكون قد دفعته إلى الاختفاء أو التي تسببت في اختفائه، تنتقل البطولة من "التراس" إلى شخصية "ست الحسن"، والتي وضحنا العالم الممكن الخاص بها سابقا، مشكّلة الشخصية الوحيدة المتمسكة بالبطل "التراس"، والوفية له، باعتباره حبيبها وزوجها المستقبلي، وحاميها، ومحرر أرض آبائها وأجدادها، التي تعد أميرة عليها.

ترمز "ست الحسن" في وحدتها من دون "التراس" إلى الوطن الوحيد الفاقد لمحبيه الأوفياء المدافعين عن شرفه، وتتعرض هذه الشخصية لمجموعة أزمات في خضم سعيها الحثيث لإيجاد "التراس" وانتظاره، أول تلك الأزمات: **الوحدة** " كان الناس الطيبون في البداية على سجيتهم يظلون إلى جوار ست الحسن يواسونها حتى لا تشعر بالوحدة، محيطينها بعنايتهم واهتمامهم وتقديرهم وتكريمهم، فيخففون من آلامها ومصابها..لكنهم سرعان ما انفضوا من حولها تاركينها وحدها تقاسي وتتعذب"(ص56)، وتستمر الوحدة لكن بقرار من السلطات، ابتغاء راحتها وتكريما لها، ظاهريا، ولكنها كانت تعلم أن هنالك أمرا خفيا يحاك لها.

ثاني الأمور التي تعرضت لها هذه الشخصية هي **الأطماع** الرجالية التي أحاطت بها حتى جعلت نساء الجمهورية تكرهنها، وتتهمها شخصية "شهلة بنت الإمام وزوجة المحافظ وعشيقة الجنرال" في عفتها وشرفها، لتتعرض للرجم، والحصار، وتعود بذلك لوحدتها وعزلتها من جديد.

ثالث الأزمات هي **الضغوطات** التي كانت تتعرض لها من طرف "رجال بلاد الشمس" بسبب أطماعهم في عقد علاقة شرعية معها، تخوّلهم لحكم بلاد الشمس.

إن الصورة المتخيلة للأرض و الوطن(ست الحسن) تتداخل بين المتخيل والواقعي، وهذا بسبب صعوبة التمييز بين الرمزي أو المجازي، والمرجع الحقيقي الواقعي، فكلما اقترب العالم الممكن المحيل على الأرض والبلاد من اكتمال بنائه، انتقل فجأة إلى بناء عالم ممكن قريب من الواقع لتلك الشخصية كامرأة (أنثى) تغار النساء من جمالها وسحرها الجاذب للرجال، ومع هذا يبقى الرمز قائما إن أُحسن فهمه، وهنا يجب التنويه إلى أن منطق الصورة السردية يتطلب قراءة تتجاوز التفاصيل السردية المموِّهة لبناء الصورة السردية الخفية التي ترسمها الرواية بعوالمها المتخيلة المتعددة المرجعيات والأفكار، التي تتحول إلى تمثيل ثقافي يسعى « إلى إقامة بديل للحياة للتوصل إلى ما يتعذر تحقيقه.. . فالتمثيل الثقافي بكافة أشكاله يعمل على التوصل إلى ما هو متعذر دون الانغلاق في التفسيرات المحددة، بل يطرح قراءات متعددة ترجئ التفسير النهائي، ليغدو الأصل متعدد التكوين»[49]؛ لتشكل القراءة في الأخير ثنائية المرئي(العالم الذي يتمثله القارئ) واللامرئي (العالم الذي تتمثله الرواية)، وقد صنفنا العالم الممثل روائيا بأنه غير مرئي بسبب الازدواجية أو التعددية التأويلية التي تحوزها الرواية الواقعية السحرية، أو الفنتازية.

يمثّل الزواج في الدين الإسلامي بصفته علاقة مبنية على الموافقة، والمهر، والولي، والشهود، الصيغة الشرعية للعلاقة بين الرجل والمرأة، وهي الشروط التي توفرت في البطل "التراس" وهو ما جعله كفؤا للزواج والحكم دون غيره. ويسعى رجال بلاد الشمس، خاصة (الصحفي كمال بوترفاس، الإمام سي الهادي، المحافظ السياسي بوخبزة، الجنرال العسكري بودبزة) إلى حكم البلاد وإضفاء شرعية على ذلك الحكم عن طريق الزواج بأميرة البلاد "ست الحسن" لكن هذه الأخيرة تلتزم بشروط العلاقة الشرعية، وخاصة المهر، الذي يفشل الجميع في تحقيقه إلا عن طريق الضغط وفرض القوة (المحافظ السياسي)، أما شخصية (بودبزة) فيتخلى عن إحاطة حكمه بالشرعية، بعدما تكتشف "ست الحسن" أنه من تسبب في اختفاء "التراس"، وبدل أن يسعى إلى تلك الشرعية المفقودة، أصر على إذلال البطلة لإثبات عدم أهليتها وقصورها على تحمل مسؤولية آرائها، ومبادئها، وبالأخص الشروط التي لا تريد الحياد عنها والمتعلقة بالشخص المناسب لتولي حكم بلاد الشمس.

يدخلنا الروائي هنا في مشهد حياتي، أو ما يسمى بالتمثيل التشخيصي، فما يقوم به السارد هنا هو « تعطيل آليات الدفاع العقلية للاستفراد بالوجدان، ومخاطبته باللغة الانفعالية التي يتقن استعمالها من

[49] ماري تريز عبد المسيح، التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، عن: شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص23.

أجل تمثل ردود الأفعال، والمواقف، والسلوكات»[50]؛ فلا يجد القارئ نفسه في صراع مع أفكار أو وجهة نظر الروائي (إيديولوجيته بشكل مخصوص)، بل يوضع في موقف إنساني يرفض العلاقات غير الشرعية، وإجبار المرأة على الزواج، والقمع الذكوري لها... وغيرها من الأفكار التي تتعلق بالبطلة، ولا يخفى على المتتبع أن صورة المرأة فيها مبنية على المرجعيات الثقافية والاجتماعية السائدة، وهو ما يجعلنا نؤكد على الأبعاد التأويلية المتعددة للتمثيل السردي في الرواية الواقعية السحرية أو الفنتازية، وعلى تغذيتها للأبعاد الواقعية عن طريق تمثلها للفكر والقيم الإنسانية.

2-التمثيل السردي للصراع الداخلي ونتائجه:

بعد التخلص من الاستعمار الخارجي ممثلا في "العماليق"، وهو الاغتصاب الخارجي للأرض وحرمان أهلها من خيراتها، تتأهب بلاد الشمس للدخول في مرحلة جديدة يتمتع فيها أهلها بالحرية وبالخيرات التي توفرها الأرض تحت حكم وتسيير الشخص الذي استطاع تحرير البلاد من الاستعمار الخارجي والذي يمتلك كل الصفات الضرورية المؤهلة للحكم، إلا أن اختفاء هذا الشخص لأسباب غامضة فتح الشهية على السلطة والحكم، وهو ما خلق سيرورة حدثية مليئة بالتداخلات والتناقضات تصنع النهاية غير المتنبئ بها، والمصير غير المدروس لبلاد الشمس.

تصنع مجموعة من الشخصيات الحدث، وترمز كل شخصية لمرجعية محددة، هذه الشخصيات هي:

1-الجنرال بودبزة: ممثلا الجيش، أو القوة العسكرية

2-المحافظ بوخبزة: ممثلا السياسة والسياسيين

3-الإمام سي الهادي: ممثلا الدين، وسلطة الفتوى

4-الصحفي كمال بوترفاس: ممثلا الإعلام، أو السلطة الرابعة

تظهر هذه الشخصيات في المقطع السابع (ص30)، إلا أنها لا تشكل حركة في الرواية (أي لا تنمو) حتى المقطع السابع عشر(ص59)، كان تواجد هذه الشخصيات يبدو حياديا، وتابعا لسياسة "التراس"

[50] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص218.

الحكيم، وهذا ما يوضّحه المقطع السردي التالي:" ...وهو من أهدى الجنرال بودبزة خمسة نجوم، ليكون على رأس الجنود المقاتلين...كما أهدى كمال الصحافي قلما لا يكتب إلا الحقيقة، وترجاه أن يفضح الظلم حيث كان، وأهدى الإمام سي الهادي النسخ الثلاث من الكتب السماوية: التوراة والإنجيل والقرآن ليعلم الناس أن جوهر الدين واحد...فالرب واحد والرسالة واحدة والأخلاق واحدة، ولما تعددت الرسل وتعددت الأقوام والألسنة..تعدد الفهم حتى انحرف، وأهدى المحافظ دساتير الأمم الغابرة والحاضرة، وأوصاه أن يختار للأمة ما يناسبها ويتماشى مع معتقداتها..."(ص ص30،31)؛ هنا تم تحديد مهام(العوالم الفعلية) كل شخصية انطلاقا من فكر التراس"الحكيم" من دون أي اعتراض عليها وعلى سياسته؛ ويرتبط حال الأمة من صلاح وفساد بمدى تمثّل هذه الأفكار، والتي تعد "قيما أصيلة"، وإذا دققنا في قراءة المقطع الذي أوردناه، نجد أن هنالك حدّا لكل شخصية، أي انفصالا لمهام أو سلطة كل شخصية عن الأخـــرى، وهو إحالة على انفصال السلطات عن بعضها: انفصال الجيش عن السياسة، وانفصال الدين عن السياسة، وحرية رأي الصحافة في الجميع، إنه التعدد البنّاء الذي يسعى البطل والروائي إلى إقناع المتلقي بضرورته، فيبث علامات مختصرة ودقيقة عليه، فالجنرال لم يُهدَ الخمسة نجوم إلا ليكون على رأس الجنود المقاتلين فقط، لا أكثر(كما حدث في النهاية)، والصحفي لم يهد القلم إلا ليكتب الحقيقة ويفضح الظلم (وهو ما لم يحدث)، والإمام سي الهادي لم يهد الكتب السماوية الثلاثة إلا ليصحح فهمه وفهم غيره(وقد حدث عكس ذلك)، والمحافظ الذي أهدي الدساتيـر المتنوعة ليختـار ما يناسب الأمـــة، اختار دستوره الخاص الذي يناسب مصلحته الشخصية.

إن التعددية التي أراد التراس أن يحكّمها في فكر الشخصيـات الممثلة للسلطات المؤثرة في الأمة، هي تعددية واهية عند النظر إليها واقعيا، أو على أرضية الرواية، وهذا بعد ظهور الشخصيات في المقطع السابع عشر، وفاعليتها السردية(الحكائية) السلبية التي تجهز على الأفكار المثالية(القيم الأصيلة) التي بثها "التراس"، وحرص على تمثّلها في وقت مضى.

2-1-من التعدد الكاذب إلى التداخل المخل(العلاقة بين السلطات):

تعتبر فكرتي التعدد والفصل بين السلطات، بالإضافة إلى فصل الدين والجيش عن الدولة من أفكار النظام الديمقراطي الحديث، الذي يسعى بطل الرواية إلى تمثله والسير تحت نسقه، إلا أن اختفاءه نتج عنه انكشاف سريع لمثالية أفكاره، إذ ذهبت في مهب الريح مع أول اختبار لصلاحيتها، وقد تحول

التعدد والفصل من مفهومهما الإيجابي، إلى مفهومهما السلبي، وذلك بسبب التداخل والخلط غير المتسق وغير المقونن بين السلطات أو الجهات المؤثرة في مصير الأمة أو الدولة، وقد خلق هذا التداخل علاقات يمكن أن نقول عنها"علاقات غير شرعية" انبنت على قيم غير أصيلة بعيدة كل البعد عن قيم الحكم الديمقراطي المفترض به أن يكون ممثلا للشعب، وخاضعا لموافقته، لأن ببساطة «السلطة ليست ملكا لأحد، لكن يمكن أن يعهد الممثَّل للممثِّل باستعمالها»[51]، كما يقول المنظر الديمقراطي "انكرسميت F.R.Ankersmitt"، وبدلا من خدمة الشعب والمصلحة العامة، صارت المصلحة الشخصية أساسا للأفعال والقرارات المتخذة من طرف تلك السلطات.

إن إطلاق كلمة "سلطة" على كل من السياسة والدين والجيش والإعلام، ليس من باب كونها سلطة حاكمة، وإنما من باب كونها قوة مؤثرة على الآخر(الشعب)، ملموسا كان هذا التأثير أو رمزيا، وذلك انطلاقا من الصورة المرسومة لكل واحد منهم، والماثلة في أذهان الشعب، والتي تتيح لهم وتسهل عليهم فرض نفوذهم لتحقيق ما يسعون إليه من مصالح أو أهداف ومنافع فردية.

إننا الآن بصدد قراءة التمثيلات السردية التي شكلت الصور السردية في الرواية أي استجلاء واستخراج مكونات تلك الصور، والبحث عن المرجعية الواقعية التي تحيل عليها، بالإضافة إلى المرجعية الذهنية الممثلة، ذلك إن التمثيلات في الرواية تابعة (أو ملك) للروائي ولا دخل لنا في تشكيلها أو توجيهها بذهنيتنا، أي إن إيديولوجية ما قد ألقيت في الرواية، نظرة محددة انطلق منها الروائي، وتتبع تطورها من خلال الشخصيات والعلاقات الداخلية المشكلة للأحداث، هذا ما يمكننا أن نطلق عليه "فهما للصور السردية" أو التمثيلات، أما ما نسميه تفسيرا لها فهو متعلق بطرق هذا التمثيل وهي المرحلة التالية للفهم.

2-2-تداخل الديني والسياسي:

ترسم الرواية صورة مصغرة حول العلاقة بين رجل الدين(الإمام سي الهادي)، ورجل السياسة (المحافظ السياسي بوخبزة) وتتبني هذه العلاقة عن طريق المصاهرة، أي زواج بنت الإمام "شهلة" من المحافظ السياسي بوخبزة، وتبث الرواية هذا الحدث الروائي في مقطع يجمع بين كل من الدين والسياســة، وبين الطرف الثالث في الصراع الداخلي أيضا، أي "الجنرال بودبزة"(رجل الجيش)، يمثل هذا المقطع السردي، المكون من ثلاثة أسطر(فقط) تكثيفا خاصا، ونتاجا لرؤيا موغلة ودقيقة للوقائع، « ولا

[51] انظر ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ص50.

علاقة للكثافة (هنا) بالكم المعرفي المدرج في النص، بل هي كذلك من خلال القدرة على بناء "وضع" لا يمكن أن يكون أحاديا في تأويله وتلقيه»[52]إذ يقول الراوي: " كانت في تلك اللحظة(شهلة) بين أحضان الجنرال بودبزة تخون زوجها المحافظ الذي أرغمها والدها الإمام على الزواج منه من أجل صفقة رجالية لا علاقة لقلبها بها"(ص60)، هذا الوضع الذي بناه الروائي، وأوضاع أخرى في الرواية تنبثق من رؤيا معرفية للحياة والواقع، وليس فقط من وقائع فعلية مشخصة، إذ إن الرواية كما يرى "سعيد بنكراد" «لا يمكن أن تكون شيئا آخر سوى تمثيل مشخص لحالات معرفية، ولكن هذه الحالات المعرفية لها وضع خاص، فهي لا توضع بشكل مباشر على لسان الشخصيات ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السرد، أو أصوات أخرى، إنها رؤية تخص نسج العلاقات الإنسانية والأشياء، وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصورها»[53]. إن هذه اللحظة العرضية والعابرة في الرواية، تضرب بدلالاتها في أعماق معنى النص ككل، فتتعدد التأويلات ما يجعل المعنى خالدا في الذهن.

تعقد صفقة بين رجل الدين ورجل السياسة يدفع ثمنها رجل الدين (ابنته)، ويستفيد منها رجل السياسة (شكليا)، هذا الفعل (الزواج) هو العلاقة الشرعية بين الدين والسياسة، أي إنه يعطي الحق للدين بمقاربة السياسة، وما يترتب عنها، وهو الذي كان من المفروض أن يهتم بأمور العقيدة، والإيمان وتوجيه البشر، منفصلا تماما عن أمور السياسة، هذا من جهة، كما يعطي للسياسة من جهة أخرى مصداقية شرعية مستمدة من الدين حتى ولو كانت شكلية فقط (الصفقة رجالية لا علاقة لقلبها بها). وتبقى العلاقة بين الدين والسياسة جيدة إذا لم يتجاوز الطرفان حدودهما.

هذه قراءة مبسطة للحدث الروائي الممثل في المقطع السابق الذكر، لكن إذا نظرنا إلى الأمر من ناحية المرجعيات فماذا سنجد؟

نادى النظام الديمقراطي بمبدأ التعددية، ومنح الحرية لمزاولة الشعائر الدينية أو نشر العقائد، لكن الذي لا يقبله النظام الديمقراطي هو الحكم المطلق للدين، وذلك بسبب معطياته غير القابلة للتأويـــــل أو النقاش(معطيات مقدسة)، وتأتي ضرورة الفصل بين حكم الدين وحكم السياسة نتيجة للفكر العلماني القائل بأن هذا الفصل هو صيانة للدين بما هو علاقة بين الإنسان وخالقه، ترقى عن الممارسات الدنيوية

[52] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص264.

[53] المرجع نفسه، ص264.

والسياسية[54]هذا من جهة، أما من جهة أخرى، هو صيانة للدولة « حيث إن مساءلة الحزب السياسي الحاكم تكون على أدائه الذي يخطئ أو يصيب، والذي يستند إلى نصوص برنامجه السياسي الاقتصادي والاجتماعي، أما إذا ادعى أي حزب أو شخص أنه يمثل حكم الدين، فإذا أخطأ يقع اللوم بهذه الحالة على الدين نفسه»[55]، ولأن الديمقراطية تقوم على محاسبة الأشخاص ومساءلتهم، فإن مساءلة رجال الدين تعتبر هدما لقداسته المفترضة، وهو ما تتجنبه الديمقراطية. هذا بالنسبة لفكرة الفصل بين السلطتين.

ننتقل إلى فكرة الصفقة، وهي المصلحة المشتركة بين رجل الدين ورجل السياسة، هذه المصلحة تكتسب دلالات عدة:

1-دخول رجل الدين السياسة هي من الأمور الخارجة عن الديمقراطية (ما يؤكد حكمة وديمقراطية التراس في الرواية)، وعلى عكس الديمقراطيات الغربية التي تستبعد رجل الدين من التدخل في الحكـــم والسلطـــة، مما يفسح المجال للكفاءات (رجال العلم) بتسيير أمورها بالتعاون مع رجال السياسة؛ يتعاون رجال السياسة في الوطن العربي مع رجال الدين ليستبعدوا رجال العلم، ورسم صورة العالم لرجل الدين حيث يتهيأ للجمهور(الشعب) خصوصا في الثقافة الإسلامية (ظاهرة التمشيخ، أو المشيخة) أن أي رجل دين هو عالم« فهو لا يميز بين متدين، ورجل دين عادي، وخبير دين محلف أو منزه، وعالم دين حقيقي (متخصص) قد يكون مسلما من خريجي المؤسسة الجامعية الدينية، وقد لا يكون مسلما، ولا مؤمنا بل مجرد عالم متخصص في الإسلام والمسلمين، أو عالم اجتماع ديني، علماني لا إيديولوجي عموما»[56] وهذه الصورة تساعد في رسمها، أو بالأحرى، تكرسّها السياسة، إذاً فهي صورة مُسيّسة خاصة إذا توظف رجل الدين في أجهزة الدولة وصار من أدواتها السياسية (كما هو الحال في معظم بلدان الوطن العربي) آخذين بعين الاعتبار دور الإقناع المنوط برجل الدين (إقناع الشعب بصحة قرارات السلطة)، والمتمثل في إصدار فتاوى تجيز أفعال السلطات وتصرفاتها وقراراتها.

[54] انظر محسن أبو رمضان، مقال:السلطة بين العقد الاجتماعي والفكرة المطلقة،عن موقع الحوار المتمدن الالكتروني: www.ahewar.org

[55] خليل أحمد خليل، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص 26.

[56] محسن أبو رمضان، السلطة بين العقد الاجتماعي والفكرة المطلقة (مرجع سابق).

2-العلاقة الشرعية الشكلية الذي يبنيها رجل السياسة مع رجل الدين، ظاهرها يعلن مودة وباطنها يضمر عكسه، هدفها الأول والأخير هو السيطرة على ردود فعل وانفعالات الجمهور.

3-الحقد الدفين بين رجل الدين ورجل السياسة، ويبلغ هذا الحقد أوجّه عند وصول المنافسة حول الحكم مراحل متقدمة، إذ يعلن الإمام نيته في الزواج بست الحسن (لكي يسترها،كما يدعي)، وهذا ما لم يتقبله السياسي "بوخبزة":" لم يهضم كلام صهره الإمام فغمز المخبرين المندسين بين الصفوف فقبضوا عليه بعد الصلاة، وساقوه إلى حيث لم يره أحد مذ تلك الجمعة ودرسها المشؤوم"(ص61،62) فكانت نهاية رجل الدين المتذاكي مع فتاواه وسلطته على يد السياسي، وهذا ما يكرس فكرة أن المصلحة الشخصية فوق كل مقدس، فالسياسي لم يكن يستخدم الدين إلا لرسم صورة جيدة للجمهور، أما أن يشكل الدين عائقا أمام تحقيق مآربه فذلك ما لم يقبله السياسي بتاتا.

2-3-علاقة السياسي بالعسكري:

تظل "شهلة" هي همزة الوصل، والقطع، بين رجل السياسة ورجل الجيش لكن العلاقة هذه المرة هي علاقة صراع ظاهر له أسبابه الظاهرة (الزواج بست الحسن-أي الحكم-) وأسبابه الخفية(الخيانة-أي تضارب المصالح-) وبما أن العسكري يملك قوة السلاح، والجيش، فإنه يفوق السياسي قوة، مع أنه ليس خبيرا بأمور التفسير والإقناع، وهذا واضح من خلال إيضاحه لسبب اعتقاله للسياسي " نزل الجنرال بودبزة بنفسه في منامته على غير عادته، يقود دورية من الحراس الأشداء وقبضوا على المحافظ في مكتبه وأودعوه السجن بتهمة الشروع في التبذير والإسراف وتبديد أموال الشعب في أمور شخصية"(ص66) ليستفرد العسكري بالحكم في الأخير من دون مقاومة أحد...هذا هو العالم الممكن الذي رسمه الروائي للرؤية المعرفية التي شكلها من الواقع.

تتعدد التأويلات بسبب تكرر هذه الأحداث في الوطن العربي على مر التاريخ، خصوصا بعد تولي العسكري الحكم، وانتشار الفوضى والفساد والخوف في البلد، وهو ما يذكرنا بالجزائر وحكمها عندما وصل إلى مرحلة فساد متقدمة في العهد العثماني، في وقت كانت« تهيمن عليه عصابة عسكرية غريبة انتهازية استغلالية مرتشية، أغلقت الباب في وجه كل بوادر الإصلاح لسياسة تعفنت فغدا الاستغلال طابعها، والصراع على السلطة بين الطوائف والجماعات وغيرها هاجسا قائما بالليل والنهار بين الديوان والإنكشارية، وبين الأتراك والكراغلة، وبين رياس البحر والإنكشارية، وبين القبائل والسلطة المركزية، وبين

القبائل فيما بينها...ولعبت تجاوزات الإنكشارية العسكرية، وجور السياسة الضريبية دورا كبيرا في الاضطرابات، فكانت نتائج هذا الفساد وخيمة على البلاد سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا»[57]؛ كما تحيلنا على الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال و « فعالية 'جيش الحدود' الذي لم تؤثر عليه الحرب كثيرا(حرب التحرير)، وكان منتظما مطيعا لأوامر مجموعة صغيرة وملتحمة من الأطر كان من بين رؤسائها المشهورين بوصوف وكريم بلقاسم، ثم هواري بومدين بعد ذلك، وقد فرضت هذه القوة المهيّأة في السرية نفسها بسهولة على بلاد أرهقتها حربٌ طويلة، وضمن قُوادها(الذين أقصوا النخبة السياسية الجزائرية) اليد الطولى على أجهزة الدولة الحديثة، وقد دعمت الأحداث المتتالية مواقعهم رغم الاختلافات التي برزت، ورغم إعادات الترتيب التي حصلت بعد تسلّم بن بلة السلطة(1962-1965)، وعقب الانقلاب الذي أحل بومدين على رأس الدولة ليحكم الجزائر ما بين 1965-1978... ومع ذلك، نلاحظ أن إقصاء النخبة السياسية الجزائرية شجع الفراغ الذي ملأه تدخل القوة المسلحة، هذا التدخل الذي اعتبره بعض قواد جبهة التحرير الوطني(خصوصا بوضياف وآيت أحمد) انقلابا ونددوا به، وتنبأوا بعواقبه الوخيمة»[58].

2-4- ثنائية: مثقف، سلطة (كمال بوترفاس بين السياسة والجيش)

تطرح الرواية تمثيلا مكثفا ومركزا لواقع المثقف في البلاد العربية، والجزائر خاصة، فتضعه في ثنائية ضدية مع "السلطة" (السلطات، كما ورد في الرواية). السلطة في الرواية تملك خطا إيديولوجيا خاصا وملتزما، والصحفي(الذي يمثل الإعلام والمثقف) له خط إيديولوجي مخالف، وليس هذا حبا في الدولة، ونقدا للنظام السائد فيها، وإنما طمعا في ست الحسن كغيره،" لم يكن هدفه الحقيقي إنارة الرأي العام والدفاع عن مظلوم بقدر ما كان يريد أن تعرف مدى تضحيته، ليستميل قلبها..."(ص63) وهو السبب الذي جعل السلطات تقبض عليه "وما كادت السلطات تطلع على المقال حتى أصدرت الأوامر الصارمة لمصادرة الجريدة والقبض على كاتب المقال متهمة إياه بإفساد أخلاق الشباب وبالدفاع عن الغوغاء والأشرار المخربين"(ص63)، ليتضح فيما بعد أن السلطات التي قبضت على الصحفي هي السلطات العسكرية، وإن السلطة السياسية لا دخل لها بالأمر(على حد رأي المحافظ السياسي بوخبزة).

[57] عمر بن قينة، الرؤية الفكرية في الحاكم والرعية، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص 48.

[58] عبد الله حمودي، الشيخ والمريد، تر: عبد المجيد جحفة، ط4، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص207.

التمثيل السردي لواقع المثقف يوضّح للمتأمل تناقضات منتجة لفوضى عارمة، وتداخل اصطدامي بين السياسة،و الجيش، والإعلام (الثقافة) يمكننا أن نوجزها كما يلي:

- عدم التزام كل سلطة من تلك السلطات بمهامها المنوطة بها ، وسعيها اللهيث وراء مصالحها الشخصية، والحكم بصفة خاصة.
- الصراع حول الحكم (السلطة العليا والأولى) يجيز استخدام كل الوسائل من سجن وقتل وخيانة ومساومة...
- الفوضى كنتيجة للصراع، تمنح السلطة للأقوى (قانون الغاب).
- النهاية المأساوية(الرمزية) لكل من رجل الدين، رجل السياسة، رجل الإعلام (المثقف) التي تُصوَّر في الرواية على أنها نتيجة ضرورية وعادلة لعدم التزامهم وخيانتهم للمبادئ التي نص عليها "التراس" سابقا.
- انعكاس هذا الواقع على الشعب والدولة (الخوف والمسخ والضياع).

ليبقى في النهاية سر تغلب رجل الجيش(العسكري) على خصومه واستحواذه على الحكم عنوة، مخططا له مسبقا، وهو السبب في اختفاء "التراس"....

مجمل التمثيلات السردية وصورها الفنتازية في الرواية ذات علاقة وطيدة بمرجعياتها سواء الذهنية منها(الخيانة،التسلط،الحقد،الخوف....) أو المادية الواقعية(السياسة، الدين، الإعلام، الجيش..)، فهي « تنخرط مع المتلقي لتكوّن الشيء، فهي ليست مادة في الوعي، ولكنها طريقة معينة ينفتح بها الوعي على الشيء ويتم تجسيده في العمق»[59]؛ وهي الخصوصية التي تمتلكها الرواية الفنتازية أثناء عملية تمثيلها لمختلف المرجعيات، وخاصة المسكوت عنها، فالروائي هنا بصفته مثقفا مطالبا بالفعالية في محيطه عليه أن يقوم باختيار الأدوات والطرق الذكية للوصول إلى الجمهور(المتلقي) مع أقل الأضرار والتبعات، وهو ما يؤكد عليه"ادوارد سعيد" في كتابه (صور المثقف) إذ يرى إن:« قول الحق في وجه السلطة ليس مثالية مفرطة في التفاؤل: إنه تأمل دقيق في الخيارات المتاحة واختيار البديل الصالح ومن ثم تمثيله بذكاء أينما يمكن إعطاء النتيجة الفضلى وإحداث التغيير الصائب»[60]؛ هذا الاحتراس من

[59]W.G.Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique,trad. de l'allemand Evelyne Sznycer, Editeur :Mardaga ,Paris 1996, p249.

[60] إدوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،1996، ص ص105،106.

السلطة هو أحد مشكّلات طريقة التمثيل السردي في الرواية، وخاصة التمثيل السردي المكثف للصراع الداخلي حول الحكم، فما هي يا ترى المشكّلات الأخرى لطريقة التمثيل هذه؟ وهل الاختصار في تمثيل كل تلك المرجعيات والعلاقات المتشابكة راجع للتكثيف في المعنى أم إلى شيء آخر؟

3-الاختصار بين إيجابية تكثيف المعنى وسلبية الفهم:

إن مقارنة بسيطة بين الحيز السردي الذي احتلته شخصيتا "التراس" و"ست الحسن"، والحيز السردي الذي احتلته الشخصيات الأخرى المكونة للصراع الداخلي الذي تحدثنا عنه في العنصر السابق، تمكننا من استخراج اضطراب وعدم توازن في بناء عوالم ممكنة للشخصيات التي لعبت دورا هاما في بناء الحدث الروائي الانتقالي الثاني بعد حدث اختفاء "التراس" وهو الصراع الداخلي والفوضى التي سادت البلاد؛ ففي مقابل خمسة عشر مقطعا يبني فيه الروائي العالم الممكن لشخصيتي "التراس" و"ست الحسن"، نجد ثلاثة مقاطع فقط يبني فيها العوالم الممكنة لأربع شخصيات فاعلة، ويهدمها في الوقت نفسه بإعلان نهاية كل تلك الشخصيات (الموت، السجن المؤبد، الجنون، الندم، السكر، فقدان الوعي...) على الرغم من أهمية تلك الشخصيات ودلالاتها الرمزية التي تستوجب التفصيل والنقد، إلا أن هذا الاختصار الذي اختاره الروائي كطريقة موجزة لتمثيل كل تلك المفارقات والتناقضات الحاصلة في المجتمع يكتسب دلالات أخرى تفسر سر ذلك الاستخدام منها:

-الشخصيات الأربع التي شملها الاختصار، ذات حمولات فكرية غير أصيلة بينما شخصيتي "التراس" و"ست الحسن" ذات حمولات فكرية أصيلة، وسعي الروائي لترسيخ الثانية على الأولى يفسر عدم تركيزه على بناء وتأثيث العوالم الممكنة لتلك الشخصيات، ومنه فالمصداقية تكون للعوالم المنضَّدة وعدمها يكون لغير المنضَّدة.

-الشخصيات الحاملة للقيم الأصيلة ذات نهايات مفتوحة سواء واقعيا أو أسطوريا وتكتسب دلالات إيجابية؛ فالجدة "خدوج" على الرغم من موتها طلبت الإحراق (مستدعية أسطورة البعث) ، وست الحسن لم تمت على الرغم من كل العذاب الذي لحق بها ، والتراس اختفى مع نفي تام لموته. أما بالنسبة للشخصيات الحاملة للقيم غير الأصيلة، فنهاياتها ذات دلالات سلبية، فمن الموت الفعلي، إلى السجن المؤبد، إلى الجنون(وهو أخف النهايات قهرا) إلى فقدان الوعي، نلاحظ رغبة شديدة من الروائي في قتل تلك القيم غير الأصيلة وتخليد الأصيلة منها.

–من جهة أخرى يمكن تأويل ذلك الاختصار وعدم التفصيل في بناء العوالم الممكنة للشخصيات الأربع بأنه تجنب لصنع نسخ، والبقاء في إطار النماذج الرمزية كحوصلة لرؤية معرفية، أو كما قلنا سابقا بأن التمثيل هنا يسعى إلى طمأنة القارئ وبالتالي إقناعه بالأفكار المثالية المبثوثة بين صفحات الرواية، على الرغم من التمثيل المسيّس والمؤدلج الذي يتبعه الروائي في تجريم كل من يملك سلطة ويسيء استخدامها وخاصة السلطة العسكرية التي يسرد خفايا قوتها ومظاهر تسلطها وقمعها ونتائج ذلك على البلاد وشعبها.

–يكتسب الاختصار بعدا إيجابيا في ثقافتنا العربية، فمن المعروف إن البلاغة في الإيجاز، لكن هل هذا ممكن في الرواية الباحثة عن المعنى في التفاصيل؟ يجيب "سعيد بنكراد" قائلا:« المعنى سيرورة وليس كمّا، إنه مبدأ للتنظيم، فما يحيل على الدلالة هو ذاته ما يحيل على تنظيم التجربة وإدراكها وتعقلها»[61]؛أي إن قدرة الروائي على استيعاب الواقع وتنظيم إدراكه له هو الذي يشكّل المعنى فلا عيب في الاختصار وإنما العيب في عدم إيصال الفكرة والمعنى. وتداخل الخيالي بالواقعي في الرواية هو عبارة عن نوع من المخاتلة في بث المعنى، إذ إن« المعنى في النص الفني لا يبث علانية في ثنايا الأشياء، ولا يوضع عاريا، وحافيا، على شفاه الكائنات الورقية، إنه يولد وينمو من خلال ما يؤثث الكون الروائي»[62]، كل هذا في سبيل وضع أو تمثيل حالة مكثفة سرديا تحيلنا على مجموعة من التأويلات والتساؤلات المفتوحة مثل: هل هذا الاختصار هو هروب من التفصيل؟ أم أنه نتيجة للقمع الذي يتعرض له المثقف خاصة وأنه مثّل المثقف بصحفي يحمل اسمه نفسه "كمال"، هل الرواية هي سرد سيرذاتي فنتازي في إطار واقع اجتماعي محبط؟...

ويبقى القارئ حرا في تأويل ما لم تفصح عنه الرواية في رحلة بحث جديدة عن واقع غير مرئي وضع له الروائي أمارات وقرائن لاكتشافه.

[61] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص264.

[62] المرجع نفسه،ص 264.

المبحث الخامس: التمثيلات السردية في رواية التراس /قيم أصيلة في عالم منحط:

تمثل رواية "التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى..." واقع الإنسان وحقيقة تخليه عن مسؤولياتـــه، وقيمه مقارنة بالإنسان القديم، واستخدام الكاتب لكلمة "ملحمـــة" يوضح تلك المقابلة أو المقارنة، إذ يضع تلك الكلمة ضمن عنوان روايته على الغلاف لتواجه شكلا (ظاهريا)، المتن الروائي، هذا بالإضافة إلى ذلك التقسيم الحاصل في المتن الداخلي للرواية الذي سبق وأوضحنا أن البنية الحكائية للسيرة الشعبية المستلهمة فيه (التي تندرج ضمن الملحمة العالمية)، تنحصر في الجزء الأول من الرواية، لتبدأ البنية السردية الروائية بالتشكل بعد اختفاء البطل وهي مقابلة داخلية بين بنية الملحمة، وبنية الرواية، التي يرى "هيجل" أنها مقابلة بين الإنسان القديم والإنسان الحديث، فالإنسان القديم يحمل همّ عالمه(مجتمعه)، ويسعى دوما لصلاحه وتماسكه، عكس الإنسان الحديث فهو «على الرغم من أنه ما يزال مسكونا بهاجس البحث عن القيم الكبرى، إلا أنه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أيّ نتيجة، وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي لأنه يرى نفسه قيّما على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه»[63]، وقد مثّل البطل "التراس" نموذج الإنسان البطل في العصر القديم والذي لا يقيم فاصلا بينه وبين مجتمعه، فيسعى إلى جعل مجتمعه متآلفا في جوهره الأخلاقي والقيمي، أما الشخصيات في القسم الثاني من الرواية (ماعدا ست الحسن)، فهي تمثّلنا نحن(الإنسان الحديث) تمثل « أفكارنا الراهنة المشوَّشة والمطبوعة إلى الأبد بالنزعة الفردية، إننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكل، فما يفعله الفرد إنما هو عمل شخصي خاص به، وهو لا يعد نفسه مسؤولا إلا عن أفعاله، لا عن أفعال الكل الجوهري الذي هو جزء منه»[64]؛ وقد سخّر "التراس" نفسه لبث القيم الأصيلة في شخصيات الرواية، لخلق توازن في عالمه(مجتمعه) إلا أن مثاليته تلك لم تصمد كثيرا، وكيف تصمد في عالم غير مثالي، عالم منحط، إن الرواية تمثل رحلة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط أو كما يقول "غولدمان" « قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط انحطاطا يتجلى فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي، عبر توسيط وتقليص القيم الأصيلة إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعا جليا»[65]. إن رواية "التراس"، أو بالأحرى رواية اختفائه، هي رواية اختفاء القيم

[63] عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي،ج1، ص398.

[64] المرجع نفسه، ص398.

[65] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص21.

التي كان يحملها ويحاول جعلها جوهرية في عالمه، ليبني بها هوية حقيقية صلبة لمجتمعه« فالقيم تنقش هويتنا في مكان آخر يعلو علينا»[66]، وإلا كيف لبطل الأمة أن يختفي "أياما وشهورا وسنين" وهو غير ميت، من دون أن يكون له إحساس بالمسؤولية اتجاه وطنه الذي عاث فيه الفساد والفوضى. إن السر الذي يضعه "الراوي" والسبب في اختفاء البطل هو "طعنه" من طرف شخصية"الجنرال" وهي أشد القيم المنحطة التي أدت للاختفاء، فالبطل لم يتأثر مسبقا بالإغواءات (نساء المجتمع وخاصة "شهلة" بنت الإمام)، ولا بالظلم(العماليق)، ولا بسوء الفهم(رجال بلاد الشمس)، لكن خيانة الجنرال الذي منحه مسبقا "خمسة نجوم ليكون على رأس الجنود المقاتلين" ووضع ثقته فيه، هي التي أدت إلى اختفائه وليست الطعنة، لأن الطعنة لم تسل دما ولم تسبب موتا، فالطعنة هنا رمزية، وهي تمثل قيمة منحطة « فالقيم رموز تضم الرموز التي يدعوها "كانط" في كتابه "الأنثروبولوجيا" "الشركاء في لعبة الحياة»[67]؛ وقد نتج عن تلك الخيانة رموز أخرى شاركت في لعبة الرواية، فالعالم الروائي بعد الاختفاء انبنى على قيمة الخيانة المنحطة وكل رموزه فيما بعد تتحقق دلالاتها إذا انطلقنا في قراءتنا من فهم القيمة، لأن القيمة « تفرض ذاتها، على نقيض الرمز حين تفصح عن المعنى الذي تضمره»[68]؛ هذا من جهة أما من جهة أخرى فإن المتتبع لمصير شخصيات الرواية يلاحظ أن فكرة الاختفاء (بمعنى الغياب أو عدم التواجد) تشملها كلها ما عدا شخصية "ست الحسن"، التي تحافظ على تواجدها واستمراريتها على الرغم من كل ما يحل بها، فهي رمز الديمومة والثبات وعدم التغير(خاصة بسبب وفائها)، كل هذه الصفات تحيلنا على الأرض والوطن، وهو ما يفسر صبرها والشروط التي وضعتها لرجال بلاد الشمس للزواج بها، كما يفسر تلهف الشخصيات الرجالية لإقامة علاقة شرعية معها... هذه الديمومة والتواصل والاستمرارية تقابل انتحار اللقلق(وهو اختفاء إرادي أبدي)، وجنون الصحفي(اختفاء العقل)، وموت الإمام(اختفاء أبدي غير إرادي)، وسكر وعربدة واستبداد الجنرال (اختفاء العقل، الأخلاق والضمير) كل هذه الشخصيات مصيرها الاختفاء أو لنقل الغياب والاندثار، فقيمها منحطة ومؤسسة على نزعات فردية بحتة، وغايات مضمرة، وبذلك فالاختفاء هو ما يجب أن تصل إليه تلك الشخصيات (النماذج).

[66] جان بول رزغيبر، فلسفة القيم، ط1، دار عويدات للنشر، بيروت، لبنان، 2001، ص34.

[67] المرجع نفسه، ص32.

[68] المرجع نفسه، ص28.

أما بالنسبة لاختفاء "التراس" فهو اختفاء من نوع آخر، والسبب في ذلك هو عودته (أو عودة صوته على الأقل)، فهو بطل أسطوري، وإعادة البعث التي حظي بها ليست غريبة، لأنه كما سبق وقلنا، الرواية هي بحث عن قيم أصيلة، ما معناه أن هذا البعث خاصة إذا كان مقرونا بحنين إلى تلك القيم، سيسعى صاحبه إلى إعادة بعثها من جديد، لتكون هي الأخرى متواصلة ومستمرة، وفي ديمومة أبدية، وبما أن البطل أسطوري منذ البداية، فإن معاني إعادة البعث تتعدد؛ فإذا قلنا أن العودة كانت بالجسد والروح (وهو غير مؤكد في الرواية) فإن الإحالة هنا تكون على أسطورة أو معتقد إعادة بعث المسيح بعد أن رفعه الله قبل أن يقوم اليهود بقتله بعد التعذيب والصلب الذي تعرض له من طرفهم، وهذا ما حدث للتراس عندما اختفى بعد الطعن دون أن تبقى جثته لتثبت موته، أما إذا نظرنا إلى الجانب الآخر من مشهد الاختفاء أي عودة التراس (صوتا فقط) فإن ذلك يحيلنا إلى أسطورة تناسخ الأرواح المنتشرة في الشرق الأقصى (الهند خاصة) لكن هذه الأسطورة تقضي بموت الشخص وانتقال روحه إلى شخص آخر، أي إن اختفاء "التراس" قد يكون موتا حقيقيا لنسخة الشخصية(التراس) وانتقال روحه الحاملة للقيم الأصيلة إلى شخص آخر في زمن آخر، وهو ما يفسر مدة الاختفاء الطويلة، أي إن القيم الأصيلة (وحب الوطن وخدمته) لا تقتصر على نسخة فردية في زمن محدد فقط، وإنما هي موجودة في كل الأزمنة، لكنها غير مشخصة أو مجسدة حقيقة في شخص محدد الملامح. لكن كلا التفسيرين يحملان فراغا معينا، وهو ما يدفعنا إلى التفكير في اقتراب الأسطورتين من فكرة "الحلول" فهي لا تستلزم موت الشخص، كما لا تستلزم استحضار جسده وهو ما يقترب من الصورة التي عاد بها "التراس"، أي صوتًا فقط لا جسدا، ومع هذا تظل التأويلات نسبية إلى درجة كبيرة، ومن المنصف القول بأن« الإصرار على تعيين معنى للعالم الروائي لن يقود سوى إلى سلب النص غناه وتنوعه وعمقه»[69]، وهو ما لا يجب الوقوع في شركه.

إن الخيانة التي تعرض لها بطل الرواية، والتي أدت إلى اختفائه، ليست الخيانة الوحيدة، فإذا عدنا إلى الرواية وجدنا هذه القيمة المنحطة (غير الأصيلة) تنضد عوالمها من البداية حتى النهاية، ففي فترة استبداد "العماليق"(العدو الخارجي) كانت الخيانة تحوم حول "التراس" إلا أن "صديقه الوفي اللقلق يحرس ظهره من كل طعنة خائنة ويفديه بنفسه"(ص16)، الشخصية نفسها (اللقلق) التي كانت تحمي "التراس" في وقت مضى قامت بخيانته بعد التخلص من استبداد العدو الخارجي " مات المسكين وهو يلعن الحب الذي لم يستطع أن يعبر لك عنه، وعن الثروة التي قبضها ثمن خيانته لصاحبه ورفيق دربه

[69] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص120.

التراس"(ص69)، وموت اللقلق انتحارا تعبير عن الندم بسبب تلك الخيانة، التي انقلبت عليه نتائجها، بالإضافة إلى خيانات أخرى وهي: خيانة "شهلة" بنت الإمام لزوجها السياسي بوخبزة، و خيانة السياسي لزوجته "شهلة" (حبه لست الحسن وإعلانه الزواج بها)، وخيانة السياسي لصهره الإمام (اختطافه واغتياله فيما بعد)، وخيانة الجنرال لكل هؤلاء، وذلك باستغلال الصراع بينهم لتحقيق مآربه المخطط لها مسبقا عند طعنه للتراس.

أنتجت الخيانة عالما منحطا وصل إلى ذروته في المقطع قبل الأخير، فبعد الاختفاء الجماعي الذي ذكرناه سابقا، انتقلت السلطة إلى الجنرال الدكتاتور الذي "عطل الدستور وأعلن حالة الطوارئ، ونصب نفسه حاكما أبديا للجمهورية، ومن يخالفه الرأي ولا يطع أوامره يشنق في الساحة العامة دون محاكمة.."(ص66) ، بالإضافة إلى إهانته لست الحسن وإلحاق الأذى بها، كل هذا في خضم صمت جمهوري شامل إذ لم يفكر أحد من أبناء الوطن في إيقاف تلك المهزلة، ونتج عن ذلك الصمت خوف سكن قلوبهم، فكان مصيرهم"المسخ" إلى بهائم لا حول ولا قوة لهم، وهي ذروة الانحطاط، أن يتحول شعب بكامله إلى بهائم غير عاقلة، وغير مميزة، وغير ناطقة، بسبب حكم دكتاتوري. هي النهاية الحتمية، والمصير الطبيعي لشعب يرضخ لقوانين جائرة دون أدنى اعتراض أو ردة فعل، ذلك الشعب الذي حارب من أجل استقلاله من "العماليق" آملا في جمهورية يلعب فيها الدور الرئيس، تفاجأ بسلطة دكتاتورية فرضت عليه، خابت بسببها كل توقعاته، وتخيلاته لعصر ما بعد الاستعمار، عصر الاستقلال وحكم الشعب، عصر النمو الاقتصادي والمساواة الاجتماعية وإحياء الثقافة والعظمة القومية، وهنا تظهر قيمة البطل القومي، ويزداد الحنين إلى بطولاته، وهو سبيل جيد للتقوقع على الذات، والغرق في الماضي بدلا من التحرك لتغيير الأوضاع.

هذه المشاهد كلها التي صورتها الرواية هي تمثيل سردي لمرجعيات اجتماعية وثقافية وسياسية وتاريخية مرّت بها البلاد في مرحلة من المراحل، وعلى الرغم من جلاء المشهد في نهاية الرواية، إلا أن استرجاعا بسيطا للتاريخ (تاريخ الجزائر) يثبت تكرر هذه المشاهد (من استعمار خارجي، وضياع للهوية، وثورة شعبية، ثم استقلال، ثم انتشار للفوضى، وصراع داخلي حول الحكم، ثم استبداد دكتاتوري بالسلطة، ينتج تشتتا وضعفا داخليا يفتح المجال للأطماع الخارجية..وهكذا)، وليست الجزائر فحسب وإنما

عدد معتبر من دول العالم الثالث[70]، ذلك التكرار أنتج على مر التاريخ قصصا متشابهة فضّل الروائي أن يلخصها لتكون شخصياته وأحداث روايته عبارة عن نماذج رمزية لتجارب واقعية، أي إن الكاتب حاول تكثيف تمثيلاته وذلك بتجاوز القصص العابرة والتجارب الشخصية(التأريخية) ليخوض في شكل جديد يستوعب تمثيلاته لمختلف الأبنية الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية... وهذه النمذجة والتكثيف هي التمثيلات التي يطمئن لها القارئ، لأنها لا تخص نسخة إنسانية محددة فقط، وإنما تعمم على كل التجارب المشابهة، وهذا ما يسمح له بصب ثقافته ومرجعياته وعوالمه الواقعية والخيالية على الرواية والخروج بنتيجة مُرضية.

[70] ينظر، كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر: محمد بدوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2009، ص ص 467-474.

الفصل الثـــالث

التمثيل السردي في رواية "سيد الخراب"

المبحث الأول:

سياسة التمثيل مابعد الحداثية: التناص وما وراء القص، والسخرية في رواية سيد الخراب.

1- التناص:

1-1-النص والمتفاعلات النصية:

يستمر الروائي "كمال قرور" في شق طريق روائي خاص به، متمسكا بالعجائبي والسحري كطريقة في الحكي يستثمرها للوصول إلى نص روائي معاصر مختلف، غني بالدلالات ومثير للتأويلات.

تأتي رواية "سيد الخراب"[1](2010) لتكون الخطوة الروائية الثانية للكاتب، بحجم أكبر، وتنوع في الفصول، وجرأة في الطرح، مع استغلال للتاريخ والدين والثقافة الشعبية والسياسة، والثقافة الرسمية المعاصرة... وغيرها، وهو ما شكل الجانب التجريبي في الرواية، أي إن اشتغال الكاتب على المعنى كان بموازاة اشتغاله على شكل نصه الروائي، ومما لا شك فيه أن الشكل والمعنى لا يزالان على علاقة حميمة، وهو ما يلحظه القارئ منذ الصفحات الأولى من الرواية، واستدعائها لمختلف النصوص والثقافات، وحتى الجانب الذاتي من حياة الكاتب؛ هذا التداخل النصي والاجتماعي والثقافي هو ما أطلقت عليه "جوليا كريستيفا،Julia Kristeva " مصطلح "التناص، L'intertextualité" مستندة في صك المصطلح ومفهومه على مقولات "ميخائيل باختين" في الحوارية، وتعدد الأصوات والإيديولوجيم (الوحدة الإيديولوجية) مؤكدة إن«كل نص ينبني كفسيفساء Mosaïque، من الاستشهادات، إنه امتصاص وتحويل Transformation لنص آخر»[2]؛ وهو ما لاحظه "باختين" في أن الرواية« تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير الأدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها»[3]؛ وهو ما جعل الناقدة تعتبر المجموع الاجتماعي، مجموعا نصيا يمكن وضع البنية الأدبية فيه[4]، تلك البنيات التي امتصها النص شكلا ومضمونا يسميـــــها

[1] كمال قرور، سيد الخراب، منشورات فيسيرا، الجزائر،2010.

[2] Daniel Bergez: L'explication de texte littéraire, Dunad, Paris, 1996, p74.

[3] نعيمة فرطاس، مقال نظرية التناصية والنقد الجديد(جوليا كريستيفا نموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، عدد434، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2007،ص10.

[4] ينظر: ب.م.دوبيازي، نظرية التناص، تر: المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، عدد26،عن الموقع الالكتروني للمجلة : www.aljabriabed.net .

"سعيد يقطين" "المتفاعلات النصية"، (كما يسمي التناص L'intertextualité بالتفاعل النصي) في كتابه "انفتاح النص الروائي"، ويقسمها إلى متفاعلات قديمة ومتفاعلات حديثة، وانطلاقا من تقسيمه هذا سنحاول استخراج المتفاعلات النصية في رواية "سيد الخراب"، وترتيبها وهيمنتها حسب طبيعتها الخطابية أو النوعية (نسبة إلى النوع الأدبي أو غيره)[5].

أ-**متفاعلات قديمة:** وهي المتفاعلات النصية التي تم إنجازها في فترة زمنية قديمة، نذكر منها:

1-**التاريخية:** يقدم لنا الكاتب روايته في إطار تاريخي يتعلق بالجزائر في عهد الدولة الأغلبية، مستخدما طريقة ساخرة في إعادة تقديم الماضي (تمثيل التاريخ)، وذلك بتغيير أسماء الشخصيات التاريخية الوارد ذكرها في كتب التاريخ، واستبدالها بأسماء تحمل دلالات على شخصيات معاصرة، كما يضع الكاتب وقائع وأحداث من عصره في إطار تلك الدولة وزمنها(184-296هـ/800-909م)، وذلك لتشابهها. هذا التاريخ هو تاريخ إسلامي على العموم، ومما جعله كذلك افتخار بعض الشخصيات(أبناء السلالة الأغلبية) بنسبهم العريق للرسول، كما يفتخر معارضو الحاكم بنسبهم لعلي كرم الله وجهه، وهو ما حدث أيام الدولة الأغلبية وقت ظهور الشيعة وانتزاعها الحكم من أيدي الأغالبة على يد "عبيد الله المهدي الشيعي، بمساعدة عبد الله الصنعاني"[6].

2-**دينية:** يتفاعل الديني مع التاريخي في نقطة مشتركة هي "الإسلام" كما وضحنا سابقا، إلا أننا نجد متفاعلات دينية عديدة في الرواية كالآيات القرآنية: "إن بعد العسر يسرا"(ص149)، "وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم" (ص98)...، والأحاديث النبوية الشريفة: " التمسوا ولو خاتما من حديد" (ص77)، "ومن استطاع منكم الباءة فليتزوج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم" (ص77)؛ كما نلفي حديثا عن الطرقية والأولياء الصالحين في عدة فصول من الرواية، أهمها "فصل في أن سيدي البوهالي يشفي المرضى ويولد العاقر"(ص ص72-75)، وحديثا عن الشعائر الإسلامية كالصلاة في "فصل في أخبار سنوات سيدنا العجاف"(ص90)، وغيرها من المتفاعلات الدينية الكثيرة في الرواية.

[5] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص ص106-110.

[6] ينظر: تاريخ الجزائر العام، عبد الرحمن الجيلالي،ج1، ط4، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980 ، ص ص 213-243.

3-**أدبية:** تشمل هذه البنيات (المتفاعلات) الأدب بشقيه الشفوي والكتابي، الشعبي أو الرسمي، الشعري أو النثري، الواقعي أو المتخيل. والبنيات التي استخدمها الكاتب، منها ما يتعلق بالأدب الشعبي في جانبه الشعري قصيدة "حيزية" لابن قيطون الشاعر الجزائري(ص133)، وجانبه النثري في الحكم والأمثال السائرة، سواء العربية منها أم المحلية، نورد منها: "إذا جات تجيبها شعرة وإذا راحت تقطع السلاسل"(ص81)، "المكتوب في الجبين لازم تشوفو العين"(ص91)، "كل عطلة فيها خير"(ص91)..."تروح خماصا وتغدو بطانا"(ص91)، "السن بالسن والبادئ أظلم"(ص154)؛ واللغز في " إذا انشق السما واش يلاقيه، وإذا انشق البحر واش يمليه، وإذا فقر السلطان واش يغنيه"(ص162) وغيرها كثير. كما يستخدم الكاتب الحكاية الخرافية (ص58،85)، والسيرة الهلالية في (ص147)، والأساطير مثل أسطورة شمشون ودليلة، كما نجده موظفا القصص القرآني مثل قصة: مريم والمسيح (ص132)، قصة بلقيس ملكة سبأ(ص54)، قصة الإسراء والمعراج(ص92).

4-**فكرية وعلمية:** تتمثل في: مقدمة ابن خلدون في فصل بعنوان "في أن الظلم مؤذن بخراب العمران" أورده الكاتب في الصفحات (10،11،12)، وفي نص من كتاب "آراء أهل المدينة الفاضلة" لصاحبه "أبو نصر الفارابي" (ص40،41)، وكتاب "الروض العاطر" للشيخ النفزاوي (ص104).

ب-**متفاعلات حديثة:**

1-دينية: تتداخل مع المتفاعلات القديمة، لأن الإسلام استمر وبقي موجودا في الجمهورية التي تحدث عنها الروائي، فنجد بذلك الدين يمتزج مع الوقائع، مثل حدث الصلاة، والفتوى في المساجد، والهرطقة، إضافة إلى الممارسات الصوفية لشخصية "البوهالي"...

2-تاريخية: أي ذكر ما يحيلنا على الزمن الذي كتبت فيه الرواية أو فترة قريبة منها، وهذا ما نجده في الصفحات الأولى للرواية من ذكر لمظاهرات أكتوبر 1988 والمطالبة بحرية التعبير وتحسين ظروف المعيشة(ص14)، وهي نفسها سنة كتابة القصة التي أصبحت فيما بعد أصل الرواية، كما يتم ذكر سنوات1996،2000،2008،2009،التي يسرد فيها الكاتب ما يشبه رواية الرواية، أو شبه سيرة ذاتية متعلقة بالرواية وكتابتها، وهي متفاعلات تاريخية تساعد القارئ على رسم صورة لما يقرؤه داخل الرواية.

3-إعلامية: نسبة إلى الإعلام " Media " والصحافة بشكل خاص، المتمثلة في صفحة طلبات الزواج بالجرائد، والوارد ذكرها في (ص79) و(ص80) على التوالي: "أبحث عن رجل حنون وعطوف، ومتفهم،

ويقدر الحياة الزوجية العصرية، ممتلئة الجسم، عزباء، تود التعرف على شاب بطال قصد الزواج، متخلقة، وبنت فاميلية، رومنسية عاملة، تبحث عن شاب يقدر الحياة الزوجية"، ومثله يرد طلب رجالي بالصيغة نفسها في الصفحة الموالية، كما نجد في الصفحات الأولى حديثا مسهبا عن التكنولوجيا ودورها في استعادة الرواية الضائعة...

4-أدبية: ورد من النصوص الحديثة قصيدة للشاعرة الفلسطينية "فاتنة الغرة" في (ص140،141)، كما ورد ذكر لرواية "الطاهر جاووت" "البحث عن العظام" في (ص69)، ورواية الكاتب الأولى "التراس".

5-ثقافية: وهي ما أسهب الكاتب في ذكره في "فصل في ظهور سيد أحمد الرفاعي" (ص ص28-38)، إذ ورد في هذا الفصل ذكر لكوكبة من الشخصيات المشهورة في الفكر والثقافة والتاريخ الوطني العربي والعالمي، يزيد عددهم عن خمسين شخصية موزعة بين أدباء، ورؤساء دول، ومناضلين، وعلماء دين، وسياسيين، ومؤرخين، كما تم ذكر عدد من الكتب الدينية والتراثية، ووظف الكاتب أسماء أشخاص واقعيين وأعطاهم أدوارا روائية مثل: شخصية "نوارة لحرش"، "عاشور فني"، أخ الكاتب، زوجة الكاتب...وغيرهم ، كما نلفي نقاشا أدبيا جرى بين الكاتب وأستاذه، وبينه وبين جاره العسكري المتقاعد،هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد الكاتب يوظف علم النفس أثناء إيضاحه لأسباب طبائع الحاكم، وذلك بذكر خلفيته العائلية وطريقة تربيته ونشأته وتعلمه...

- ما نستخلصه من خلال استخراجنا للمتفاعلات القديمة والحديثة هو المزج المتوازن بين هذه وتلك، على الرغم من كثرة الاستخدام الواضح والغني للثقافة الشعبية المحلية، وهي على الرغم من أصلها القديم زمنيا إلا أنها بسبب تداوليتها تصبح معاصرة، ومنه لا يمكننا الحكم أو القول بأن الرواية تستلهمها كتراث وإنما تستلهمها كواقع ثقافي معاصر يشكل الهوية المحلية لشخصيات الرواية.

كما نسحب مقولتنا على البنيات (المتفاعلات) الدينية، وذلك لاستمراريتها الزمنية، وهي في الدرجة الثانية من حيث التوظيف في النص الروائي، وتأتي البنيات التاريخية والثقافية متداخلة لتشكل عالم الرواية وتُوجِّه القارئ.

1-2-أنواع التناص :

يجعل "جيرار جينيت" في كتابه "أطراس" التناص عنصرا واحدا ضمن عناصر تشكل ما أسماه "المتعاليات النصية،Les Transcendantes textuelles " وهي« كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرية أو ضمنية مع نصوص أخرى»[7] ، وقد رتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجريد Abstraction، والتضمين Implication، والإجمال Globalité، وهي على الترتيب كما ذكرها "جينيت":

1-التناص (L'intertextualité) بالمعنى الذي صاغته "جوليا كريستيفا"، وينبغي أن يكون محصورا في حدود "حضور فعلي لنص ما في نص آخر".

2-التوازي النصي (Paratextualité): أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة..) ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي.

3-النصية الواصفة(Métatextualité): أو علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر، بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة، وهي علاقة نقد.

4-النصية المتفرعة(Hypertextualité): أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات.

5-النصية الجامعة(Architextualité): وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية.[8]

وبسبب تشعب التناصات، وأنواعها في الرواية، فضلنا أن نورد منها ما هو غالب في النص وهما نوعان:

[7] جيرار جينيت، أطراس، ترجمة وتقديم المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، عدد16، فبراير 1999،عن موقع المجلة الالكتروني: www.aljabriabed.net.

[8] ينظر،المرجع نفسه، وينظر أيضا: ب.م.دوبيازي نظرية التناص تر: المختار الحسني(مرجع سابق).

1-التناص (النوع الأول): أي الحضور الفعلي لنص في نص آخر، وقد سبق وأوردناه في المتفاعلات النصية: وهو نوعان: التناص عن طريق الاستحضار Eidétiquement، وهو يشبه الاستشهـــاد قديمـا، حيث يحضر النص داخل النص الآخر فيكون بين مزدوجتين سواء أكان موثقا أم غير موثق كما هو الحال في استحضار نص "ابن خلدون" و"الفارابي"، والآيات القرآنية والأحاديث، وجميعها غير موثق. والتناص عن طريق التلميح L'allusion، وهو أقل وضوحا وأقل حرفية، أي يكون التناص في« ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر»[9] كما نلمحه في حديث السارد عن الحاكم أثناء ممارسة لذته (ص ص85-86) وهو تلميح إلى شهريار في ألف ليلة وليلة، ويستخدم السارد التلميح أيضا في مواضع عديدة ومنها العبارة الأخيرة في الرواية "تغريبة العصر"، وهذا التناص غير واضح لمن لا يعرف تغريبة العصر الماضي، التغريبة الهلالية في التاريخ العربي. ومن التناص التلميحي كذلك وجدنا حوارا بين شخصيتي "نطفة" ووالدها يبين بوضوح معنى التناص التلميحي، تقول نطفة:" لا تخف يا أبي أعدك بأني سأنال منه وأخلص بنات الجمهورية من شره لن يستطيع أن ينال مني ما يريد، سأفعل به ما فعلت دليلة بشمشون الجبار. قال والدها متعجبا: من هي دليلة ومن هو شمشون الجبار؟ لم تجبه نطفة بينما ظل سؤاله معلقا بدون جواب"(ص136) فنطفة هنا هي "الباثّ" أما والدها فهو المتلقي، ولما لم يكن يعلم المتلقي بالخلفية الأسطورية لشمشون الجبار وقصته مع دليلة التي حلقت شعره وأفقدته جبروته وقوته، لم يفهم كلام ابنته وماذا ستفعل بالحاكم المستبد، وهذا النوع من التناص يملأ تفاصيل الرواية.

2-النصية الواصفة Métatextualité: وهي علاقة التفسير والنقد التي تربط نصا بآخر، ويأتي النقد على لسان الشخصيات والسارد، وفي الرواية يستحضر الكاتب قصة النبي إبراهيم وابنه إسماعيل (الأضحية)، يقول الأب:"- سأرتكب ما لا يرضي الله لإرضائه...سأقدم رأسك لسيدنا حاكم بني الأغلب . تبسمت نطفة وقالت:- ولكني سأعصيك لإرضاء الله..اسمح لي يا أبي بالذهاب إليه"(ص135). وهنا لم يذكر النص الأصلي بتاتا وإنما حُوِّل النص من رضا الولد إسماعيل بما قال والده إبراهيم، إلى معصية البنت نطفة واستعمالها الحيلة، ورفضها طلب والدها للوصول إلى النتيجة نفسها وهي إرضاء الله، وهو تجاوز ونقد للنقل وتمجيد للعقل الحداثي إضافة إلى دلالات كثيرة يحملها هذا التناص النقدي. في مثال آخر عن هذا النوع من التناص: "قال مواطن صالح:... القحط والجوع والجراد، وزحف الصحراء والندرة وارتفاع الأسعار والنهب والسلب والفساد وجور الضرائب، وسيدنا غاضب على الرعية، يا للكارثة."

[9] ج.جينيت، أطراس،(د.ص).

(ص128)، وهو نقد للأوضاع ظاهريا، وسخرية مضمرة من التاريخ المتكرر للبلاد، إذ جاء في كتب التاريخ أن سنوات الجوع والجراد والتسلط على الشعب بالضرائب والسلب، وانتشار الفساد في أيام الدولة الأغلبية (263 -265هـ/876-878م) هو ما سمح بحدوث الاضطراب في البلاد. وهو إحالة على التاريخ المعاصر للجزائر (1979-1989م).

بالإضافة إلى نقد النص الديني والتاريخي، هنالك نقد للنص الأدبي باعتباره نصا إيديولوجيا معارضا للنظام والسلطة، وهو ما يتضح لنا عند تقصي الحوار الذي جرى بين المؤلف، وأستاذه الجامعي حين قرأ قصته، ونصحه بإحراقها وعدم إطلاع أحد عليها، وفي هذا الحوار جانبين من التناص، الأول نقد للنص الأدبي على لسان شخصية الأستاذ، والثاني تناص خفي مع سلسلة حوادث الكتب المحروقة في التاريخ العربي والإسلامي، وهي في أغلبها الكتب الثمينة والمعارضة والمخالفة للسائد والمألوف والسلطة من مثل كتاب "الإحياء في علوم الدين" للغزالي ، وغيره.

إن الزخم الذي تحتويه الرواية من التناصات أو المتعاليات النصية بجميع أنواعها يجعلها مكثفة المعنى، متعددة التأويل، متطلبة أكثر أثناء القراءة، بالإضافة إلى هذا نستطيع أن نتبيّن من خلال هذه التناصات مختلف الآراء والمواقف ووجهات النظر التي تتبنّاها الشخصيات من خلال البنيات التي تتمثلها سواء كانت دينية، أو تاريخية، أو أدبية، أو شعبية... التي تسهل علينا الوصول إلى إيديولوجية الكاتب ولو من بعيد.

1-3-أشكال التفاعل النصي:

هنالك ثلاثة أشكال للتفاعل النصي:[10]

1- التفاعلات القائمة بين نص الكاتب ونصوصه الخاصة (الذاتي)
2- التفاعلات القائمة بين نص الكاتب ونصوص غيره المعاصرة (داخلي)
3- التفاعلات القائمة بين نص الكاتب ونصوص غيره غير المعاصرة (خارجي)

وقد سبق أن أوردنا أمثلة تثبت ورود هذه الأشكال في الرواية، وسنقوم الآن بإعطاء ملاحظات واستنتاج ما يمكن استنتاجه من هذه الأشكال.

[10] هي الأشكال التي صنفها "سعيد يقطين" في كتابه "انفتاح النص الروائي"، ينظر ص123 من الكتاب.

1-التفاعل النصي الذاتي:

يصرّح الروائي في بداية روايته بتفاعل نصه "سيد الخراب" مع قصة كتبها في فترة محددة،لتصبح تلك القصة بمثابة مخطط اعتمده الكاتب محوِّرا إياه، وموسِّعا فيه وجاعلا منه نصا ينتمي إلى جنس الرواية. ومن خلال اطلاعنا على القصة، التي وجدناها في الحقيقة "مجموعة قصصية" نشرها الكاتب سنة 2009[11]، اتضح لنا ذلك التفاعل، حيث تنقلنا تلك القصص مباشرة إلى عالم "سيد الخراب"، وهي بالتحديد القصص التالية:("سنوات الجمهورية العجاف"،"الفتوى المريبة لمفتي الجمهورية"، عداد مولانا السلطان الجمهوري العجيب"،"حكاية حضرة الجنرال الحجاج"، حكاية بوقريطة والقراصنة") ومن دون التمعن كثيرا يتبين لنا أن الكاتب قد وظف قصصه تلك في الرواية، لكن بتحوير بسيط لأسماء الشخصيات والحيز المكاني الذي تدور فيه الأحداث، إذ وضعت في سياق الرواية مترابطة مع فصولها الأخرى*، وهنا ينبغي التنبيه إلى أنه ليس هنالك ما يُحرج الكاتب إذا اتبع الطريقة نفسها في الكتابة، أي الأسلوب نفسه، واللغة نفسها التي كان يستعملها سواء في قصصه أو في رواياته السابقة، وإنما يجب تجنب الاجترار، أو إعادة إنتاج عمل سابق، ففي هذه الحالة يصبح الكاتب مجرد مركب لمجموعة حكايا ليس إلاّ، وهذا لا يُعدّ تجريبا، ولا إبداعا ، ويصبح التفاعل النصي هنا تفاعلا سلبيا[12]حتى لو كان هو نفسه كاتب النص**، لأن النص يخرج من ملكية صاحبه حين ينشر، ويصبح ملكا للقارئ، ومنه ليس من حق الكاتب أن يكرره مرة أخرى في بنية جديدة.

إن ما يشفع للروائي هنا هو إقراره بوجود نص سابق يتفاعل معه نص "سيد الخراب"، واعتبار هذا النص السابق بمثابة "مخطوط" التقطه بالتيلياباتي(التخاطر)، كما يقول، ولا دخل له فيما هو موجـــــود فيه، وإن القصص التي هي في الأصل له، ليست له، وإنما لكاتبها الحقيقي صاحب المخطوط، الذي يسميه "ابن خشد"، معنونا كل ما جاء تحت صيغة المخطوط: "جمهورية الخراب، ما جاء في جمهورية

---

[11] كمال قرور،الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة،دار القصبة للنشر، الجزائر،2009.

* يمكن أن نطلق على عملية التناص هنا اسم "Hypertextualité"، أو النصية المتفرعة".

[12] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص124.

** نجد مثيلا لهذا التناص الذاتي عند الروائي المصري "جمال الغيطاني" في روايته "الزيني بركات"، إذ اتخذ الروائي من مجموعة قصصية سابقة قاعدة لكتابة روايته هذه، والتي حققت نجاحا مبهرا.، أنظر أكثر حول الموضوع، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص ص123-124.

الخراب للفيلسوف ابن خشد رحمه الله." وهو تناص مع عنوان المجموعة القصصية "الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة"، ولعب سردي تخييلي يحسب لصالح الرواية.

هذا من جهة البنية النصية، أما من جهة الخلفية النصية التي يتمثلها الكاتب وتبدو مشتركة بين نصوصه فهي الخلفية التاريخية والشعبية، حيث تنطلق روايته "سيد الخراب" من بنية السرد التاريخي، موظفا الثقافة الشعبية العربية والمحلية وحتى العالمية ممثلة في الأساطير، وهذا ما فعله في رواية "التراس" وكذلك في قصصه كلها[13]، إلا أن تلك الخلفية لم توظف كما هي، وإنما قام الكاتب بعملية تغيير في الأسلوب، وطريقة العرض، لكي تتناسب ومشروعه الروائي المعاصر، فلم يكتف بإيراد مقولة "ابن خلدون" و"الفارابي"، ولا بالأمثال الشعبية والتاريخ المحلي للبلاد، وإنما قام بعملية تحوير ذكية سمحت لكل هذه البنيات بالتفاعل لإنتاج نص روائي يتميز بإبرازه للحاضر ونقده له انطلاقا من معطيات الماضي والتاريخ.

2-التفاعل النصي الداخلي:

عندما نقول "تفاعل داخلي" نعني بذلك تفاعل نص رواية "سيد الخراب" مع نصوص معاصريه من الكتاب، والتجريب الذي تتميز به الرواية لا يعني فرادتها في الساحة الأدبية الجزائرية، إذ نجد من يتناص مع التاريخ في رواياته مثل "واسيني الأعرج"، و"عز الدين جلاوجي"...، كما نجد من يتناص مع التراث العربي والمحلي، ومنهم "عبد الحميد بن هدوقة" و"عبد الله حمادي" ..، ومن يتناص مع التراث الصوفي (الطاهر وطار خاصة)؛ إلا أن التجريب عند الكاتب قد نتج عن مزجه بين هذه البنيات كلها في نص واحد مع إضافة لمسة السحري والعجائبي، والساخر إليها لتنطبخ الرواية وتكتسب شكلا يتراوح بين البنية التاريخية، والحكائية العربية القديمة، والدينية، والخيالية، والنقدية، والساخرة في الوقت نفسه... واستحضار الكاتب لبعض الأسماء الأدبية، وبعض المؤلفات هو في حد ذاته تفاعل نصي داخلي،واعتراف بحضور الآخر في الذات المنتجة للنص.

[13] ينظر "التراس"(رواية)(مرجع سابق)، "امرأة في سروال رجل"، "الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة" (مجموعتين قصصيتين)،عن دار القصبة للنشر، الجزائر،2009.

3-التفاعل النصي الخارجي:

إن الآخر في "سيد الخراب" ليس محصورا في نصوصه المعاصرة، أو بيئته المحلية أو العربية ولكنه يتسع ليشمل مجالا أوسع، فموقف السارد من شخصية "سيدنا" الشخصية الحاكمة الدكتاتورية، ونقده الساخر له الظاهر على لسان الشخصيات، يحيلنا مباشرة على كتابات "غابريال غارسيا ماركيز" الناقدة للدكتاتوريات، كما يتفاعل النص مع الحركة التغييرية التي تنشد التخلص من التسلط، وسيطرة الحكام والأحزاب الفاسدة، وهو الحاضر الذي يعيش فيه الكاتب، والذي يبدو له متكررا ويسير في الطريق الذي سار فيه تاريخ بلاده نحو مصير الفوضى والفساد...

1-4-مستوى التفاعل النصي:

نتساءل هنا عن كيفية تفاعل نص "سيد الخراب" مع البنيات النصية الأخرى؟، وبما أننا أوضحنا التفاعل الداخلي المتنوع في الرواية، سنركز الآن على بنية شكلت صورة الرواية الخارجية، وفصولها وعناوينها الجانبية*، ونعني بذلك "مقدمة ابن خلدون"؛ إذ نجد طريقة "المقدمة"[14]في العنونة الداخلية، وفي التصنيف الذي يعتمد على الفصول، إذ أورد الروائي تسعة وعشرين فصلا، تبدأ كلها على شاكلة المقدمة (فصل في كذا وكذا)، كما نلمح التوازي بين البنيتين في العنوان، إذ يطبع العنوان بالبنط العريض "سيد الخراب" لتأتي تحته جملة طويلة في ثلاثة أسطر (ما جاء في جمهورية الخراب للعلامة ابن خشد، ولم تذكره كتب التاريخ والسير والجرائد) في مقابل "مقدمة ابن خلدون" (لكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر للمؤرخ العلامة عبد الرحمن بن خلدون)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن كتب التراث الفكري أو الفلسفي أو التاريخي العربي تأتي على هذه الشاكلة. غير أن الروائي لا يتجاوز هذا القدر من التوازي النصي، إذ يبرز أسلوبه الخاص ولغته اللذين تميز بهما في روايته الأولى "التراس"، ومجموعتيه القصصيتين، ليعطي الرواية طابعها الخاص والتجريبي المعاصر.

* هنا يمكن القول بأن نص ابن خلدون(فصل في أن الظلم مؤذن بخراب العمران) و"المقدمة" بصفة عامة هو نص موازيParatexte لنص "سيد الخراب".

[14] مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمان ابن خلدون، مكتبة ومطبعة عبد الرحمان محمد، القاهرة، مصر، دط.

كما لا ننسى بنية الحكاية العربية، والتي يخلق لها الروائي صيغة جديدة مخالفة لصيغة "التراس" (قال الراوي) ، ولصيغ الحكي العربي المعتادة*، وهي صيغة (رغم ما قيل ويقال ، لم يقولوا...) مع بداية كل فصل وهي محاكاة ساخرة ونقد لدكتاتورية الراوي والتاريخ الرسمي، إلا أنها في الوقت نفسه تكرّس خطابا إيديولوجيا خاصا، وذلك لإقرارنا بعدم حيادية أي نص أو خطاب.

- من خلال التفاعلات النصية السابق ذكرها، بأنواعها وأشكالها ومستواها الإبرازي العام يستطيع القارئ أن يستشف وجهة نظر الروائي وإيديولوجيته وموقفه من التاريخ، والتراث والحاضر، وهو ما يخدمنا في إعادة بناء عالم الرواية بطريقة منضدة تسمح لنا باستيعاب القضايا المطروحة فيها.

2-ما وراء القص (Métafiction):

أوردناه في هذا السياق لكونه مرتبطا ارتباطا وثيقا بالتناصية، إذ يحقق ما وراء القص بتضمينه لشخصيات حقيقية، وكتب لمؤلفين آخرين النظرية التي تؤكّد أن « لا نص موجود بوصفه كلا مستقلا ومكتفيا بذاته عن النصوص الأخرى: خبرة القارئ والكاتب عن النصوص الأخرى تقرر في النهاية شكل النص وتفسيراته»[15]، وهو ما لاحظناه وتقصينا وجوده في الصفحات الأولى من الرواية قبل الدخول في المخطوط (جمهورية الخراب) التي جاءت على لسان" ابن خشد" الشخصية المتخيلة.

إن المفارقة كلها، وكسر الوهم وتحطيمه في الرواية يحدث في ذلك الجزء؛ أي من الصفحة السابعة حتى الصفحة الرابعة والأربعين، شاملا بذلك أربعة فصول من الرواية، يستخدم فيها التناص (كما سبق وأوردناه في المبحث السابق)، وترد فيها أسماء شخصيات حقيقية، كشخصيات ساهمت في رحلة ولادة الرواية (نوارة لحرش، عاشور فني، الأستاذ الجامعي، الصديق، الأخ والزوجة)، وأحداث حقيقية في حياة الكاتب وعمله (الجريدة، قصة المشفى، الاعتقال، وغيرها...) وهو بذلك يقوم بالمقابلة بين خلق الوهم بالحقيقة وإظهار الوهم بإظهار الطبيعة التلفيقية للنص[16]، وهي إحدى السمات المتفردة لما وراء القص في

* يمكن أن نجعل هذا التحويل بطابعه الساخر ضمنيا من البنية الثابتة للحكي العربي ضمن "النصية المتفرعة،لأنه يدخل تحت ما يسمى محاكاة ساخرة.

[15] هي ساوما، ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص، مجموعة مؤلفين، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص15.

[16] ينظر، هي ساوما، ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي ، ص19.

ابتداع الرواية كما يرى "بيتر ستاندش،Peter Standish "*، ويظهر هذا خاصة في قول الروائي: "شرعت أكتب ليل نهار أكمل بعض الفصول وأعيد ترتيب بعضها، وأطور بعض الشخصيات وأضيف بعضها، وأحذف بعضها الآخر..."(ص25) وهو تصريح بالطبيعة التركيبية والتلفيقية للرواية وإشارة إلى العلاقة بين واقع الروائي وواقع روايته التي تشكل حيزا هاما من حياته، وانشغالاته، التي هي في الوقت نفسه تمثيل خيالي مركب بشخصياته، وأحداثه، وعوالمه، هذا الجانب من التصريح بخيالية الرواية وانتقالها من الواقعي في الصفحات الأولى إلى المتخيل ابتداء من الصفحة الخامسة والأربعين مع بداية المخطوط الذي ركبه الكاتب على مدى سنوات وشهور وأيام، كما يقول، هذا الوضع هو في حد ذاته واقعية قصوى تنبه القارئ إلى أن الشخصيات التي يلفيها في الرواية هي شخصيات بلا كينونة حقيقية، ما يجعل القارئ حرا في قراءته وتأويله، بسبب الرابطة القوية التي جعله الكاتب يتمثلها منذ بداية الرواية بين الواقع الحقيقي، والقصة الخيالية المنتجة. تلك العلاقة التي ترسم« نماذج بالغة التعقيد وعصية على الفهم للعلاقة بين الواقع والخيال، و التخييل في الواقع، والواقع في التخييل»[17]؛ وهي إشارة إلى التشابه بين عالم الرواية والعالم الحقيقي، في أنهما عالمان مبتكران، مبتدعان، وتمثيليان، ففي حين يركب الروائي روايتـــه، تتركب الحياة اليومية وتشكل صورها من طرف صانعيها، وإذا تحدثنا عن الحياة المعاصرة فإنه لابد أن نتحدث عن ثقافة الصورة، التي صارت تسيّر رؤية الفرد المعاصر ووجهة نظره للأشياء، ما يعني أن الواقع المعاصر هو واقع تمثيلي مُسيّس، تتحكّم فيه أطراف محددة، لكنه يوهم الفرد بأنه طبيعي وتلقائي، كما في الرواية الواقعية الكلاسيكية التي توهم قارئها بأن عوالمها واقعية، وبأن شخصياتها لا دخل للروائي فيها، أي "الإيهام بالواقعية"، إلا أن الرواية المعاصرة قد تجاوزت ذلك الإيهام إلى كسره للدخول بالقارئ في عالم الوعي بالمؤثرات الخارجية التي تسيّر رأيه وموقفه، وتنوّمه مغناطيسيا بالصور التي ترسمها له عن إيجابية أو سلبية الأمور وفقا لما يخدم مصالحها. وبذلك تصبح الرواية ما بعد الحداثية ومن ضمنها رواية "ما وراء القص" تمثيلا للتمثيل، وهو ما تقرُّه " باترشيا واو، Patricia Waugh "* في تعريفها لكتابات ما وراء القص، إذ ترى إنها« استجابة ومساهمة في الوقت نفسه لمعنى

* ناقد أدبي، وأستاذ بجامعة بريستول(انجلترا) سابقا، وأستاذ بجامعة "ساوت كارولينا"(و.م.أ) حاليا.عن: http://fr.wikipedia.org.

[17] هي ساوما، ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، ص20.

* ناقدة أدبية وأستاذة الأدب الانجليزي بجامعة دورهام،(و.م.أ) متخصصة في الأدب الحداثي وما بعد الحداثي، ونظرياتهما، بالإضافة إلى نظريات النسوية.عن:http://fr.wikipedia.org .

أكثر تطرفا يقول بأن التاريخ أو الحقيقة هما افتراضيان: لم يعد هناك عالم من الحقائق الخارجية بل سلسلة من التراكيب وفنون الخداع، والهياكل غير الدائمة»[18]، وينبع التوظيف الصريح لما وراء القص لديها انطلاقا من استجواب الحداثة للوعي والحقيقة (نقول الحداثة لأن هنالك من يرى أن كتابات سرفانتس"دون كيشوت"، وشكسبير"هاملت"، وجين أوستن، هي نموذج للانعكاسية الذاتية التابعة لكتابات ما وراء القص)، وقد وضعت الناقدة نفسها ثلاثة أنماط لما وراء القص المعاصر[19]

1- تدمير "جون فاولز" لدور السارد المحيط في روايته "امرأة الضابط الفرنسي 1969" إذ يمثل هذا النمط الذي وصفته "واو" بأنه يزعج الاتفاق الخاص بالرواية.

2- داخل النمط الثاني وضعت "باتريشيا واو" السخرية والتهكم في بعض الأعمال والصيغ الروائية، فكانت رواية "جون فاولز" "مانتيسا،1982"مثالا للمحاكاة الساخرة في ما وراء القص.

3- أما النوع الثالث فكان للأعمال التي يكون ما وراء القص فيها أقل ظهورا مثل رواية "ريتشارد بروتيجان" (صيد سمك التروات في أمريكا،1967)، ويدخل الجزء التخييلي من رواية "سيد الخراب" في إطار النوع الثاني من ما وراء القص، أي السخرية والتهكم وهو ما سنبحث في أشكاله ووظائفه في الرواية.

3-السخرية والتهكم (Parody):

تندرج السخرية، أو بالأحرى المحاكاة الساخرة(Pastiche) ضمن النوع الثاني من ما وراء القص المعاصر، في رأي "باتريشيا واو"، وتوضّح "ليندا هتشيون" هذا الجانب من السرد القصصي والروائي رابطة إياه بالتمثيل ما بعد الحداثي، فترى إنه«غالبا ما يُدعى هذا الأثر(أي الأثر الأدبي الساخر) قولا مستشهدا به ساخرا، أو أثرا أدبيا خليطا يحاكي أساليب آثار أدبية أخرى بصورة ساخـــــرة(Pastiche) أو كتابة مخصصة لغرض محدد وساخرة، أو تناصا ساخرا- والذي يعتبره عادة كل من المنتقصين من قيمته والمدافعين عنه مركزيا لما بعد الحداثة»[20]، وفي كل هذه الأنماط من الأثر الأدبي الساخر يوجد نص سابق يحاكي ويتعرض للتهكم والسخرية، لكن ليس من الضروري أن ننفي النص السابق الذي يمثل الماضي والتاريخ ونهدمه؛ لأن معاملة النص في سياقه التاريخي تعطيه قيمته التمثيلية باعتباره شكلا من

[18] فكتوريا أورلوفسكي، ماوراء القص، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص، ص 49.

[19] ينظر، المرجع نفسه، ص51.

[20] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ص205.

أشكال التمثيل السابقة، كما أنه ليس بالضرورة أن يكون استدعاء النص السابق حنينا إلى الماضي؛ لأن المتمعّن في الآثار الأدبية الساخرة يلغي ذلك النقد اللاذع الذي يتعرض له التاريخ والماضي، وإذا تمعنّا أكثر في طبيعة ذلك النقد وحلّلناه بموضوعية سنجد أن« الباروديا ما بعد الحداثية (وبصفة عامة) هي شكل من أشكال الاعتراف بتاريخ أشكال التمثيل»[21]، إذ تعمل على إبراز سياسة التمثيل، وهو ما أثار انتباهنا في رواية "سيد الخراب"، فقد ركّز الكاتب في خضم تمثيله السردي لمختلف الموضوعات والقيم والقضايا في الرواية بأسلوبه الساخر، ركّز على أشكال التمثيل السابقة، سواء في الخطـاب التاريخـي، أو الخطاب الديني، أو الخطاب السياسي، أو الخطاب الشعبي، وقد لعب تعدد الخطابات دورا هاما في إبراز سياستها التمثيلية، وهذا ما ذهب إليه "باختين" عندما رأى إن الأصوات المتعددة في الرواية هي التي تنتج الخليط الذي يشكل الرواية التهكمية والبارودية[22]؛ وسنركز هنا على إبراز سياسة التمثيل في الخطاب التاريخي، مرجئين الحديث عن الخطابات الأخرى في مباحث أخرى.

إن أول ما يثير انتباه القارئ هو شكل البنية التاريخية الذي أسس عليه الكاتب نصه، سواء الشكل الظاهر للفصول وتسمياتها، المحاكية لمقدمة ابن خلدون، أو استخدامه للغة المؤرخين المغالية في تضخيم الأمور، أو تحقيرها على حسب متطلبات وظروف وانتماء المؤرخ، وقد ورد الخطاب الساخر في تفاصيل الرواية من أولها إلى آخرها ، وسنورد أول مقطع من "فصل في وصف القرن الخامس خارج التاريخ" الذي –من عنوانه– تبدو لنا السخرية من التحقيبات التاريخية فيه، إضافة إلى صيغة الافتتاح، وأمور أخرى في قوله:" رغم ما قيل ويقال، لم يقولوا إن سلالة بني الأغلب، وهم الغالبون بفضل الله، السلالة الماجدة الفاضلة، سلالة المحاربين المجاهدين الشجعان، الذين اصطفاهم رب العالمين وسخّرهم مثل ملائكته لخدمة عباده الصالحين الطيبين، السلالة الشريفة، الظريفة العفيفة، قاهرة الأعداء المستبدين، الحكيمة الإمبراطورية التي لا يغيب عنها الرمل والضجر والفساء أصبحت جيلا بعد جيل في عهد سيدنا تتكيتا وتهكما، جمهورية طرطر..."(ص47)، حيث يمثّل هذا المقطع شكل التمثيل في الخطاب التاريخي والذي غالبا (في التاريخ العربي) ما يقترن المؤرخ فيه بثقافة إسلامية تجعل من خطابه، أو بالأحرى سياسة خطابه تتبع الحافز الديني لإقناع الآخر(الشعب المتلقي) بما تقوله، وذلك بربطه بالخطاب الإلهي

[21] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة ، ص206.

[22] ينظر: باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ، القاهرة، 1987، ص81.

والديني[23] (الغالبون بفضل الله، اصطفاهم رب العباد...)، وهو هنا لا ينفي هذا التمثيل وإنما يبرزه، والإبراز هو نوع من الباروديا الناقدة لما بعد الحداثة، وهو امتداد للباروديا السائدة في القرن الثامن عشر في أوروبا، وفي الأدب العربي القديم(الجاحظ مثلا) والتي ترتبط بالذكاء والسخرية، إذ إن « أشكال فن القرن العشرين تعلمنا أن الباروديا لها مدى واسع من الأشكال والمقاصد بدءا من تلك السخرية الذكية إلى ما هو مضحك لعوب إلى المحترم احتراما جديّا»[24]. ويستخدم الكاتب التكرار (عبارة: السلالة العظيمة، سيدنا، الولي الصالح الشعب العظيم...) لتكريس فكرة الإبراز التي تصل حدّ المغالاة، وذلك لتنبيه القارئ لإيديولوجية الكاتب، ووجهة نظره الساخرة من الخطاب التاريخي لكن دون هدم له بعبارة مباشرة.

- ومنه فالتمثيل السردي، بالاعتماد على كل من التناص، وما وراء القص، والسخرية (الباروديا)، يصبح سياسة للتمثيل السردي، وليس تمثيلا سرديا في درجة الصفر إذا اقتبسنا مصطلح "رولان بارت"، إذ إن التمثيل في الرواية المعاصرة، خاصة التي تستخدم التقنيات ما بعد الحداثية في السرد، يصبح تمثيلا لتاريخ التمثيل، وإظهارا للتمثيلات السابقة له سواء لنقدها، أو إعادة بنائها وإنتاجها، أو حتى للتعريف بها (في أحسن الحالات)، وفي الغالب يكون التمثيل السردي في الرواية المعاصرة نقدا للجمود والثبات والفكرة الواحدة، أو المركزية، وهو نقد للعقل الحداثي، للتحرر من قيوده، وتمثيل الفوضى والتشتت، والحيرة التي تسكن الفرد المعاصر (ما بعد الحداثي) الذي فقد السيطرة على أفكاره ووجهة نظره وانساق وراء ما تمثله له الوسائط الخارجية على أنه ضروري وإيجابي ، تلك هي الأنساق المُسيَّسة لصورة الواقع التي تريد الرواية ما بعد الحداثية إبرازها وفضح وهمها، من خلال أشكال التناص، وما وراء القص، والسخرية وغيرها من أساليب التمثيل السردي.

[23] ينظر: (على سبيل المثال لا الحصر)، مقدمة ابن خلدون، ص06.

[24] ليندا هتشيون ، سياسة ما بعد الحداثة، ص ص206،207.

المبحث الثاني: جمهورية الخراب و الوعي الغائب

1-جمهور الخراب:صورة الشعب تحت مجهر المخيال السردي:

يقودنا البحث في التمثيل السردي إلى استحضار مصطلحات عديدة تدخل تحت إطاره، وتقترب منه، وتشكل معناه الواسع، ومن هذه المصطلحات: الصورة، العلامة، الأسطورة، المخيال Imaginaire. هذا الأخير الذي يتعدى المفهوم المرتبط به، أي« استحضار العالم والوعي به في شكل صورة ترتسم في ذهن المتخيل له"[25] ليرتقي فيكون "وعيا بالغياب أو الغائب»[26]؛ هذا ما أشار إليه "الحكماء" وأورده "التهانوي" في "كشافه" للتدليل على وجود الخيال حيث يقول:« واستدلوا على وجود الخيال بأنّا إذا شاهدنا صورة، ثم ذهلنا عنها زمانا ثم نشاهدها مرة أخرى، نحكم عليها بأنها هي التي شاهدناها قبل ذلك، فلو لم تكن تلك الصورة محفوظة فينا زمان الذهول لامتنع الحكم بأنها هي التي شاهدناها قبل ذلك»[27]؛ ما يعني أن استحضار العالم هنا والوعي به، ما هو إلا استحضار صورته الغائبـــة التي سبق والتصقت بالذهـــن؛ حيث يصبح الاستحضار(الوعي الآني) خيالا، ويحتل بذلك الخيال جزء مهما من وعي الإنسان، ما يؤدي إلى خلق صور، وأساطير، وتمثيلات عن عالمه.

في الرواية، ينتج الكاتب بهدف تمثيل عالمه مجموعة من الصور السردية تتنوع بين صور فنتازية، وصور واقعية، وصور أليغورية...وغيرها، فتشكل بذلك مزيجا غنيا ومتنوعا، لكن تلك الصـورة (أو الصور) المنتجة« لا يمكن أن تعني سوى علاقة الوعي بالموضوع، أو بعبارة أخرى، إن الصورة هي شكل محدد يظهر بها الموضوع للوعي، أو طريقة معينة من جملة طرق أخرى يعطي بها الوعي لنفسه موضوعا»[28]. إن ارتباط الوعي بالموضوع هو تمثيل له، وكل وعي هو قبل كل شيء« تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب»[29]كما يقول "لوسيان غولدمان". وإذا اقتصرت دراستنا هنا على استخراج الصور التي وضعها الروائي لجمهور "جمهورية الخراب"، فإنها ستتعدى ذلك للبحث في الصور

---

[25] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، بين المقدس والمدنس، سراس للنشر، تونس، 1992، ص25

[26] المرجع نفسه، ص26.

[27] محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2 ،تر: عبد الله الخالدي، وجورج زيناتي، تحقيق،علي دحروج، ط1،مكتبة لبنان، ناشرون، 1996 ،ص 768.

[28] J.P.Sartre :L'imaginaire(1940),éd.par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris,Gallimard,1986,p19

[29] لوسيان غولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، من كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، تر: محمد سبيلا، ط02، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ، 1986، ص 35..

التي شكلها ذلك الجمهور عن "السيد الحاكم"، (السلطة) و "المهدي"(السلطة المضادة)، وهو ما سيجعل الصورة الكلية(التمثيل السردي) واضحة أكثر ويفتح المجال للتأويل، ويسهل الخوض فيه.

1-1-الاتفاق على الخراب: (نعيش لنأكل وننكح النساء)

تتأسس الرواية على المقابلة بين صنفين من سكان جمهورية الخراب، الصنف الأول هم: "أبناء السلالة الشريفة"، والثاني هم:" الشعب" أو "سكان الجمهورية التعساء". أما الصنف الأول فهو الذي ينتمي إليه "الحاكم"، وسنفصل في صورته بعد أن نحيط بالصورة المرسومة للصنف الثاني من سكان الجمهورية الخربة، وكيفية تسببهم (أو عدمه) في خراب الجمهورية، ونبدأ من حيث اختتمت الرواية، من الفصل الأخير المعنون: "فصل في أن السائح "نيهاو" لم يكن إلا جاسوسا"(ص ص186-172).

إن الحوار الذي جرى بين شخصية السائح الصيني "نيهاو" وشخصية "الهواوي ولد فلكاوي" يلخص أحوال شعب الجمهورية التي وردت في الفصول السابقة سواء من ناحية تفكيره، ووعيه الساذج أو ظروفه البائسة من فقر أو مظاهر تعاسته، ورذالته، فمثلا، يقول "الهواوي" مجيبا عن سؤال "نيهاو" "ماذا تعملون؟": " نحن قوم خلقنا الله نعيش لنأكل وننكح النساء، لا نعمل ولا نكدح مثل الحمير، عملنا الوحيد في الدنيا الأكل والشرب والجماع وقتل الوقت في انتظار الآخرة بالدومينو والضامة والحكايات الشيقة والنكت الطريفة..." (ص170)، هذا القول يسخّر ويدعم فكرة أن الشعب هو سبب خراب الجمهورية لأنه وببساطة لا يسعى ولا يعمل من أجل تغيير وضعه المزري، والمضيّ قدما ببلاده إلى مصاف الدول المتقدمة بل إن شعب الجمهورية لا يفكر حتى بذلك التغيير، وكلام شخصية "الهواوي" دليل على الوعي الساذج للشعب، الذي لا يستند لمنطق الواقع، وإنما يسلّم أمره ومصيره إلى المجهول، هذا الكلام يرد على لسان الشعب، أي وعي الأنا الداخلي، وليس النظرة الغيرية للأنا، وهو ما يؤكّده قول آخر حيث "كانوا يقولون: لقد ضحى أجدادنا بالغالي والنفيس ولسنا مستعدين للتضحية من جديد، علينا أن نعيش حياتنا مثلما قدرها لنا الله تعالى، حتى وإن كانت تعيسة وبئيسة"(ص112) أو قول "الهواوي" في موضع آخر: "لماذا نتيه في هذه الدوخة كلها مادام الرزق مقدّرا(أيها الغريب) وكل دابة في الأرض على الله رزقها"(ص170)، إن اقتناع الأنا (الشعب) وتسليم أمرها إلى أطراف غيبية (الله) هو تبرير ذاتي للسلوك المنتهج (النوم، الكسل...)، ولا يتوقف التبرير عند هذا الحدّ، إذ يحتل تاريخ الشعب، وما مرّ به من حروب حيزا مهما من أسباب ذلك السلوك الهادم الذي اتبعه الشعب للحياة، حيث "كانت الحروب قد

أنهكته على مرّ العصور وشتّتت قواه وأفكاره، وشعر دون تصريح علني، أنه في حاجة إلى راحة طويلة ونوم عميق وهادئ، نوم الكسالى والسلاطين المترفين دون أن يعكّر صفوه أحد، ورقدة مثل رقدة أصحاب الكهف، أو رقدة النبي عزير"(ص50)، أي رقدة مباركة ومقدسة، لا تخلف وراءها آثارا سلبية، حيث نلمح هنا الخطاب الديني المسيطر على ذهنية ووعي الشعب، فهل هذا الخطاب الحاد الواضح والجلي في كلام وأفعال الشعب حقاّ صادر عنهم؟ وإن كان صادرا عنهم مباشرة، فلماذا أتعبوا أنفسهم في الحروب وإخراج الآخر(المستعمر) من بلادهم وقد كان يتولى أمورهم ويوفّر لهم متطلبات الحياة ولو على حساب أمور أخرى؟ وهل يرضى شعب كان يحمل القناطير من الطموح والأمنيات لتقدم الجمهورية ورخاء أبنائها أن يكون أفراده "مصفرون مثل الزعفران، هزيلو الأجسام، منحنو القامات، والذل باد على محياهم، هم أقرب إلى الأشباه والشياطين منهم إلى البشر"؟(ص126).

إن تأملا بسيطا في خطاب الشعب وسلوكه يحيلنا مباشرة إلى خطاب دفين يتحكم فيه خطاب أنتج ببراعة "شعبا مقهورا" يقول "نعم" ويسلّم بكل ما هو مقدس، خطاب أُحسن حبكه من طرف جهات متخصصة رسمت للشعب صورته الجديدة، صورته المشوهة، والمزرية، وألصقت تلك الصورة على المرآة التي يبصر فيها الشعب نفسه كل يوم، إلى حين اقتنع بأن تلك هي صورته الحقيقة، وصار يدافع عنها كما فعلت شخصية "الهواوي ولد فلكاوي" في آخر فصل من فصول الرواية، مؤكدة على الخراب، ليس أمام نفسها فحسب، وإنما أمام الآخر، وهذا ما سيعيد مسار التاريخ المحلي لجمهورية الخراب "من غزوة إلى غزوة ومن دفاع إلى هجوم..."(ص50)، والتناص في آخر جملة في الرواية يوضّح التنبؤ بالاستعمار الجديد بكل أنواعه " تغريبة العصر" (ص172)؛ من جهة أخرى يُعدّ سلوك شعب الجمهورية الاستسلامي المؤمن بالقدرية« محاولة الدفاع الأخيرة التي توسلها كي يتمكن من الاستمرار في الحياة »[30]؛ إذ وجد الشعب نفسه في موقع الطرف المقهور والمتسلط عليه، بعد أن أوهم أثناء الثورة تحت لواء "السلطة" بأن السيادة بعد الاستقلال ستكون للشعب، "الشعب هو السيد"، هذا الشعار الذي أصبح اعتباطا بعد أن استولى أبناء السلالة الشريفة على كرسي السلطة، وصار الشعب عاجزا عن فعل أي شيء وحتى عن المطالبة بحقوقه الطبيعية، هذا العجز هو ما دفع به إلى التسليم بقدرية الأمور كدفاع ذاتي يمنح الشعب القدرة على التحكم والسيطرة على مصيره (الذي هو حقيقة غير متحكم فيه) من خلال القول بأن كل

[30] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ط5، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005 ، ص162.

شيء مقدر وأن ذلك هو الأمر الطبيعي والشكل العادي الذي تسير عليه الحياة، سواء أكان ذلك إيجابيا أم سلبيا، وهذا يفسر الخضوع وعدم السعي للتغيير، فالإنسان القدري يؤمن بأن القدر إن قسا مرة، فإنه سيلين في المرة المقبلة، وهذا ما يمنحه رضا عن الشقاء الذي يحيط به، وطمأنينة تبتعد به عن العمل والكد من أجل حياة أفضل، هذا بالإضافة إلى معتقدات أخرى التصقت في ذهن هذا الشعب القدري، ويتجسد هذا أكثر في استعماله للأمثال: " تروح خماصا وتغدو بطانا"، "المكتوب في الجبين لازم تشوفو العين"، "كل عطلة فيها خير"(ص91)، والتي تعدّ بمثابة فلسفة للحياة، أو قوانين تعزز مذهبه وتمنحه سيطرة أكبر على مصيره« إنها تدفع بالمرء إلى الاستسلام والاستكانة للأمر الواقع، وبالتالي تعزز هذا الواقع وتحافظ على استمراريته، ومن هنا تشجيع الحكام والمستفيدين منه على القدرية، فليس أفضل منها للحفاظ على امتيازاتهم»[31]؛ هذا التسليم بقصر اليد وسيطرة قوى عليا على المصير يضعنا أمام مسألتين، الأولى ترجع سبب خراب الجمهورية إلى استكانة شعبها وكسله والثانية ترجع تلك الاستكانة إلى القهر الذي يتعرض له من قبل السلطة وبالتالي تكون السلطة وتسييرها السيئ للجمهورية هي السبب الأول في الخراب، وما رضوخ الشعب إلا نتيجة حتمية لخطاب السلطة القمعي، نشأ عن هذا جدال داخلي في الرواية بين السلالة الشريفة والحاكم وبين شعب الجمهورية، الطرف الأول يتهم الثاني، والثاني يعرف أن الأول هو السبب لكنه لا يستطيع اتهامه. في خضم هذا الوضع المتنافر باطنيا والمتآلف خارجيا تظهر بعض الممارسات الاجتماعية الناتجة عن معطيات الفقر، الذي بدوره ناتج عن سلوكات غير مؤسسة للمتصرفين في أمور الدولة واقتصادها.

1-2- السنوات العجاف:الأسباب، المظاهر والنتائج:

" عصف زمان أغبر شاحب وشحيح، شحت السماء بقطرها فاشتاقت الأرض إلى عطفها، واشتاق الحيوان إلى زرعها، واشتاق الإنسان إلى ثمرها، يبس الزرع، وهلك الضرع... صار الإنسان شبحا يطارد خياله، وحش البؤس والجوع والقهر و"الطحين" في الشعاب والوهاد والسهول والقفار والجبال والطرقات والأرصفة وغرف النوم، كانت سنوات الجراد اللعين هجم أسرابا ولم يترك الأخضر واليابس، تفشت الأمراض القاتلة الفتاكة، مثل الطاعون والكوليرا، غير مفرقة بين الكائنات، الإنسان فقد ملامحه، ضمر بطنه وتقوّس ظهره وانحنت قامته...بعد أن انحنى شرفه وكرامته." (ص ص90-91).

[31] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور ، ص 164.

إنها أسباب ومظاهر الفقر والبؤس في الجمهورية التي واجهها الإنسان (الشعب) باعتقاده بقدرية كل ما يحدث، ما دفع به إلى النوم والكسل بدل السعي إلى تحسين معيشته، هذا من جهة الشعب، أما من جهة السلطان الحاكم، فلا توجد ردة فعل ظاهرة (في هذا الفصل على الأقل) تبين لنا اهتمامه بما يحدث في جمهوريته على عكس السنوات العجاف المرتبطة بحكمة وحسن تسيير "يوسف" النبي. طبعا فهذه جمهورية الخراب كل شيء فيها يسير عكس التيار، ما يلفت الانتباه هنا هو العبارة الأخيرة "ضمر بطنه، وتقوس ظهره، وانحنت قامته بعد أن انحنى شرفه وكرامته"، إن استعمال "بعد" يحمل دلالات مشفرة أولها: أن الفقر لم يكن إلا بعد فقدان الشرف والكرامة، أي إنه ليس سببا فيها ولكنه نتيجة فحسب، ثانيا: يُغيَّب هنا الخطاب الديني (الدين الشعبي) أو كما هو متعارف عن الثقافة الإسلامية والعربية، يحل الجراد والجفاف والطاعون على البلاد الملعونة والتي تغضب عليها الآلهة لسبب من الأسباب، فإذا استحضرنا سلوكات الحاكم وأبناء السلالة الشريفة غير الأخلاقية التي أفقدت الشعب شرفه وكرامته، يتضح لنا أن هذا الخطاب قد أضمر في "بعد" دون أن يُفصَّل فيه، لأن هنالك خطابا بديلا تبثّه السلطة، ورجالها لتفسر به كل تلك المظاهر البائسة التي لا حل لها سوى العبث التي تفوه به مفتي الجمهورية، والذي يسلّم به الشعب كما سلّم بأمور كثيرة قبله (انظر ص97، وما بعدها)، من ناحية أخرى تحمل "بعد" دلالة التبعية للآخر والارتباط به، فالشعب هنا مرتبط بالحاكم يسير وفق ما يمليه عليه من أوامر، فهو إذاً خاضع له نفسيا، فإذا تحول الأمر إلى الماديات كان الشعب مهيئا للخضوع مرة أخرى للخطاب الذي لن يجتهد الحاكم كثيرا في تنضيده لأن سيكولوجية الشعب أصبحت تتقبل كل التفسيرات والتبريرات، على سذاجتها وتفاهتها.

وبما أن المغلوب يتبع الغالب فإن ذلك الانحطاط الذي تميز به الحاكم جعل من شعبه نسخا منه، ما أدى إلى انتشار الرذيلة وفقدان القيم الإنسانية ومثال ذلك واضح في "فصل في أخبار بوقريطة مع القراصنة، وما جرى له مع سيدنا"(صص115-128) .

1-3-بيع للذات أم فرار منها: (الأطفال والقراصنة)

إن الفصل الذي نتحدث عنه من أغرب الفصول وأكثرها سخرية وإيلاما، فلا يجد القارئ نفسه عند التأويل، إلا وهو يعيد عبارات الرواية بدل إعطائها معنى يرضيه، هذا ما يؤكد مقولتنا بأن الرواية هي

تأويل فني للواقع، إنها قول ما لا يقال علنا، تجريم المقدس وفضح المدنس، إنها الصيغة المعاصرة التي تمثل المنحط وغير الأصيل.

لطالما سمعنا في وسائل الإعلام، عن هجرة العقول وعن ظاهرة "الحرقة"، وعن عمالة الأطفال، وعن بيع البشر، لكن تلك الظواهر لم تحمل الألم الذي حمله السرد في روايتنا هذه، إنها السخرية، أو لنقل إنها قريبة أكثر من الفكاهة السوداء، أو الهزل المأساوي، إنه الواقع الصامت.

وجهة النظر التي بُني هذا الفصل من الرواية عليها، هي التي جعلت تلك المظاهر تحمل دلالة أكثر من المعنى المباشر الذي يجعل الفقر هو السبب في ممارسة تلك الأفعال؛ إن الخضوع والذهنية المتخلفة والقدرية الهاربة من أي مسؤولية، هي ما دفعت الآباء للتخلي عن أبنائهم بتلك الطريقة الباردة، وكيف لا يفعلون ذلك، وقد أصبحوا براغماتيين خاليين من كل الصفات الإنسانية، فلا الأم أمّ،ولا الأب أب، لكل شيء هدف، وكل فعل يستوجب قضاء مصلحة لا أهمية للقيم ولا للأخلاق إذ " لم تكن الأخلاق تمنع أحدا من إتيان الفاحشة، إنما الغاية تبرر الوسيلة في الجمهورية"(ص117)، إن الخطاب السائد هنا هو خطاب البيع والشراء، خطاب المادة التي تغلبت على الأخلاق والروح، بعبارة أخرى هي ثقافة الاستهلاك، فمن بيع العقول المميزة، إلى بيع الأولاد، إلى بيع النطف، حيث أصبح كل شيء مباحا وغابت كل الفتاوى، هذا الواقع قريب إلى العبثية، ففقدان الذات، والمبادئ الأصيلة والمضي قدما إلى الالتصاق والتبعية للآخر، جعل الشعب يتحول من الدفاع عن الذات القدرية للحفاظ على سيطرته على مصيره المتوهم، إلى بيعها والتخلي عنها كأول فعل يقوم به لمواصلة حياته واستمراريتها؛ إن هذا السلوك ليس غريبا، فمن اعتاد على الاستسلام للقدر، وعدم السعي والعمل لتحسين أموره، إذا أراد أن يتحرك لفعل شيء ما، فإنه سيسلك أسهل السبل وأقلها ضررا وتأثيرا، ويبدو أن شعب الجمهورية "العظيم" قد وجد "تجارة لا تكسد" تغنيه عن الكد كالحمير.

1-4-الميثاق الغليظ: حكاية فشل

تستمر المآسي وتتوالى صور شعب الجمهورية، الصورة تلو الأخرى بسخرية مؤلمة في "فصل في حكاية الزبنطوط، وما جرى له مع النساء البايرات"(ص ص76-83)، إذ يرتسم لنا في هذا الفصل تمثيل سردي لواقع البطالة، والفقر ومشكلة غلاء المهور، والعنوسة، وصعوبة الزواج، بالإضافة إلى قضايا أخرى، لكن من وجهة نظر معاكسة لما هو مطروح في الساحة، فالإنسان في هذه الجمهورية، وبسبب

تواكله المجبول عليه، يريد أن يصل إلى أهدافه بأسهل السبل الممكنة، والمتوفرة له، وهو الأمر الذي جعله يضع حلولا لمشاكله بدل الحلول السائدة، فمثلا تستبدل شخصية "الزبنطوط" الحديث النبوي القائل "من استطاع منكم الباءة فليتزوج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم"، بمقولته الأكثر فعالية في رأي فتيان الجمهورية وهي:" من لم يستطع الزواج فعليه بالعادة السرية.."(ص77)، وهي إحدى الحلول التي خففت عليهم حرمانهم؛ الحل الثاني هو المطالبة بخطبة المرأة للرجل، إذ قال فتيان الجمهورية:" حان الوقت لتخطب المرأة الرجل من والديه وتقدم له المهر وتوفر له ضروريات الحياة وكمالياتها، ليهنأ في بيت مستقل عن عائلته بعد سنوات القهر والعزوبية والبطالة والتسكع"(ص76)، إن هذا الحل لم يأت عبثا وإنما كان نتيجة تفوق المرأة ودخولها مجال الشغل بنجاح، وهو ما أدى إلى احتلالها مراكز مهمة في المجتمـــع، وما النمو الديمغرافي للإناث على حساب الذكور إلا تمثيل رمزي للمكانة والحيّز الذي تحتله المرأة في المجتمع، بعد أن كان الرجل هو المسيطر الأول والأخير على الإدارات والمؤسسات، إنه عصر المرأة، عصر التحول الجذري في حياة الفرد في جمهورية الخراب.

لكن إيراد سيطرة المرأة على الأمور هنا يحمل دلالات ساخرة لكلا الطرفين، والسخرية البادية في الرواية هي من الرجل المتواكل والمعتمد على المرأة في حياته، أما السخرية المضمرة فهي كون سيطرة المرأة، أو لنقل فرض نفسها في المجتمع، هو من أسباب خرابه، وتخلفه، ففي مقابل الرجل القدري المتواكل، نجد امرأة خالية من أنوثتها، لا تحتاج الرجل إلا "لإكمال الديكور الاجتماعي الذي يكون بنصف الدين (الزواج)"(ص79)، فيصبح الزواج بعيدا كل البعد عن مفاهيمه الإنسانية، ويكتسب أهدافا جديدة لديها، فمثلا لم تختر الأربع نسوة العوانس شخصية "الزبنطوط" كزوج لهن إلا لكونه-كما يقلن- :" رجلا شهما يجمع بيننا في الحلال في بيت واحد تحت سقف واحد لنحافظ على صداقتنا إلى الأبد"(ص82). هكذا هي المرأة في جمهورية الخراب، لا تختلف كثيرا عن الرجل الذي يبحث عن أسهل الحلول وأنفعها، هي براغماتية مثله، تبحث عن إشباع حاجاتها الجسدية بعدما أشبعت حاجاتها الاقتصادية (المادية).

إن المتأمل في هذه الحكاية يصنفها في خانة الخيال البحت، أو حتى في خانة العبث السريالـــي، لكن المفكك لشفراتها الاجتماعية والواقعية، يجد أن كل ما ورد فيها هو طرح غير منمّق للواقع، طرح لا تعترف به المجتمعات الفاسدة، هذا الطرح وعلى الرغم من انحيازه للرجل ظاهريا على حساب المرأة، إذ يلقي اللوم عليها في كل شيء، إلا أنه لا يخفي تسبب الرجل المدير(السلطة) في حالة الرجل المُدار تلك، وأسباب الإقصاء التي يختلقها الرجل المدير في هذه الجمهورية دليل واضح على

عقليته، أو نفسيته المتخلفة، والمقطع التالي يوضح ذلك: " أصبح الرجل يُرفض في كل الوظائف الحكومية باعتباره عنصرا خشنا لا يتقن أعماله ويضيّع ساعات نهاره في حل الكلمات المتقاطعة ورواية النكت الساقطة المنحلة أو في المراحيض يتجسس على الزملاء عند قضاء الحاجة لسماع صوت الغائط وإعادة تمثيل مشهد الصوت أمام الآخرين، وكأنه حدث عظيم، هذه هي التقارير السوداء التي تفنن المديرون في تقديمها للسلطات كمبرر موضوعي لإقصاء الرجال من الوظائف"(ص77). هذه هي الصورة المقدَّمة عن الرجل من طرف الرجل، لكن الرجل في الطرف الأول هو الرجل المقهور، أما في الطرف الثاني فهو الرجل القاهر، وتبقى المرأة هنا هي كرة اللعب بينهما، إذ تفقد بذلك حرية الاختيار فإما أن تعمل مع الرجل القاهر من أجل الرجل المقهور، وإما أن ترضخ للفقر، وتصبح متواكلة مثل الرجل المقهور، وقد اختارت المرأة في جمهورية الخراب الحل الأول، وهو على الرغم من سلبياته عليها، يعكس اختلافها عن الرجل، ورؤيتها المختلفة للأمور، وهو ما ستمثله الأنثى المؤثرة في الرواية "نطفة" فيما بعد.

ينتهي زواج "الزبنطوط" بالأربعة نساء داحضا كل إيجابيات تعدد الزوجات، ليس لشيء، ولكن هذا عائد إلى سيكولوجية المرأة وطبيعتها المشبعة بالحسد والغيرة من غريمتها المرأة، فيؤكد بذلك الآية الكريمة: ﴿ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم﴾[32] وبالتالي تكون "الخامسة" هي الحل، وهو عود على بدء، ما يعني أن كل الحلول المخترعة لن تكون منها فائدة مرجوّة. وثنائية الرجل والمرأة لا تستقيم إلا إذا تكافأ الطرفان أو تفوق الرجل على المرأة كما حدث في حكاية "بوقريطة" وزوجته "العارم" (انظر ص115 وما بعدها).

1-5-التمثيل السردي للثقافة الشعبية:

ترد صورة الثقافة الشعبية في الرواية على شكل تصوير حيادي لفولكلور شعبي يدعى "الوعدة" أو "الزردة"، وذلك في "فصل في أن سيدي البوهالي يشفي المرضى ويولد العاقر(ص ص72-75)، وهو الشكل المادي(الممارسة) للثقافة الشعبية، ويهتم بإحدى الممارسات الشائعة في المجتمعات المغاربية المتعلقة أساسا بالأولياء الصالحين وبركاتهم والطقوس المُفتعَلة حول أضرحتهم، وقد احتل هذا الصنف من الثقافة الشعبية أهمية كبيرة خاصة أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، وقبله كذلك، للولوج إلى مكامن المجتمع الجزائري (بصفة خاصة)، فنشطت الدراسات الإنثروبولوجية، والإثنولوجية، وأُلّفت الكتب حول تلك الثقافة

[32] الآية (129) من سورة النساء.

الشعبية، وكان التركيز على الممارسات الفولكورية، خاصة الجماعات الدينية والصوفية والطرقية، وقد كان مؤلفو تلك الكتب معظمهم باحثين عسكريين، حيث نشر الضابط " أ. دونوفو، E.Deneveux" كتابا عن أعضاء الطريقة مسجلا معلوماته وملاحظاته عنهم، كما ألّف الكولونيل "ك.ترومبليه،C.Trumulet " كتابين عن الأولياء الصالحين بالقطر الجزائري، وأضرحتهم، والمعتقدات المتصلة بهم، كما سجل فيهما مجموعة من القصص الشعبي المتعلقة بكراماتهم، ونشرت المجلة الإفريقية بحوثا في نفس الموضوع للباحث "الكسندر جولي،Alexandre Joly"، كما تضمّن كتاب "رينيه باسيط ، R.Basset " عن "سيدي أحمد بن يوسف" قصصا في الكرامات والمناقب عن الولي المذكور[33]. والجدير بالذكر أن هذه البحوث لم تكن حبا في حفظ الثقافة الشعبية الجزائرية، وإنما كانت تحمل هدفا استراتيجيا يسعى في بادئ الأمر إلى فهم طبيعة المجتمع المستعمَر لمواجهته، وقد تحولت تلك البحوث إلى أداة "تاكتيكية" «القصد منها الاستفادة من نتائجها في توجيه السكان للتكيف مع الإدارة الفرنسية»[34]، وبسبب الطبيعة الإنثروبولوجية البسيطة للشعب الجزائري المسلِّم والمقدِّس للأولياء الصالحين، وللطرق الصوفية التي كانت منتشرة آنذاك، استطاع الاستعمار الفرنسي الولوج والسيطرة على العديد من المناطق الجزائرية بالتحايل على الشعب والاتفاق مع الطرقيين، ولهذا السبب(بساطة وسذاجة المجتمعات العربية) تردد بعض الباحثين[35] في تصنيف ممارساتها وتفكيرها الدارج ضمن ما يسمى "ثقافة"، هذه الأخيرة التي تفيد معاني تدور في دائرة« الإلمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية»[36]المرتبطة أساسا بالنموذج الغربي، إذ أصبح مفهوم الثقافة « يجرُّ وراءه سلسلة من المترادفات والظلال الدلالية لعل المترادفة التالية تعبر عنها: الثقافة= الانفتاح على النموذج الثقافي الغربي وتبنيه= الرقي= التمْدين= الحداثة= المعاصرة، في مقابل سلسلة أخرى من المترادفات والظلال الدلالية للوضع الثقافي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي، استمرار النموذج الثقافي العربي التقليدي =الجمود =التخلف =التقليدية =السلفية.»[37]؛ ومن هنا صارت

[33] ينظر، عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ، دار القصبة للنشر،الجزائر،2007، ص10.

[34] المرجع نفسه، ص08.

[35] ينظر، عبد الحميد حواس،الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية، ضمن كتاب: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1987 ، ص ص 404،405.

[36] المرجع نفسه، ص399.

[37] المرجع نفسه، ص400.

الممارسات والطقوس الشعبية المعبرة عن طبيعة الإنسان العربي خارجة عن إطار الثقافة بمفهومها الذي ذكرناه، إلا أن تعريفات جديدة للثقافة دحضت محدودية سابقاتها، إذ يرى أحد رواد النظرية التطورية في الإنثروبولوجيا وهو"إدوارد تايلور،Sir Edward Burnitt Taylor "*إن الثقافة« هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع»[38]؛ وبالتالي أصبح مفهوم الثقافة مُلمًّا على المجتمع بجميع أفراده، ومذاهبه، وممارساته، شاملا بذلك الرسمي الراقي، وغير الرسمي الدارج والبسيط، والشعبي بمفهومه الإثنولوجي وليس بمفهومه السياسي، وهو ما أُطلق عليه اسم "الثقافة الشعبية"؛ أي كل خبرة كوّنها أبناء مجتمع ما من خلال ممارستهم للحياة وطريقة تفكيرهم وتحقيقهم لوجودهم الإنساني. وعلى الرغم من لصق الممارسات و التفكير الشعبي بمصطلح ثقافة، وقيام معاهد خاصة لدراستها إلا أنها مازالت تحمل بذور النظرة السلبية التي ترى إنها مظهر من مظاهر التخلف يقف حجر عثرة في طريــق تطــور المجتمعــات، وهذه النظرة وجدناها مضمرة في الرواية، في الفصل الذي ذكرناه؛ فعلى الرغم من عدم الإشارة إلى وجهة النظر في "الفولكلور" المصوَّر إلا أن إيراده ضمن الفصول البانية لجمهورية الخراب يجعل للفكرة معنى، خاصة إذا ربطنا تلك الطقوس بالوعي المزيف أو المفكــك الذي يتشبث به الشعــــب، والقائم أساسا على فكرة الغيبيات، والعجائبية، والسحر والقدرية، أي ذلك الوعي المستسلم للقوى العليا، والتي تجعل منه انهزاميا بعيدا عن العقلنة والتفكير المنطقي، وهو ما يسمح للآخر (سواء الحاكم أو الأجنبي) باستغلاله والتحكم في مصيره، دون بدل أدنى جهد ممكن(وهو ما حصل سابقا أثناء فترة الاستعمار)هذا من ناحية؛ أما من ناحية الإبداع الروائي أو التمثيل الفني؛ أي رسم صورة للفولكلور الشعبي الجزائري المتعلق بطقس "الوعدة"، وهو أحد الطقوس الخاصة التي يتم فيها إقامة الولائم والشعائر حول ضريح الولي الصالح لإرضائه والفوز بكراماته، فإن هذا الفصل من الرواية قد نقل تفاصيل عن تلك الممارسات، وعن الأشخاص الذين يزورون المكان، والخدم (المريدين) المشرفين على الضريح، وعن كرامات الولي الصالح "سيدي البوهالي" (والذي نجد شبيها له في الثقافة الشعبية الجزائرية وهو المدعو

* سير إدوارد بيرنت تايلور، (1832–1917)، أنثروبولوجي انجليزي، مؤلف كتاب "Primitive Culture"، لندن 1871، ينظر حول الكتاب وصاحبه، ارنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1975، ص 25.

[38]عبد الحميد حواس، الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية، ص401.

"البودالي" وكان من أتباع الشيخ "عبد القادر الجيلاني" الولي الصالح المعروف) ونبوءاته التي لا تخيب والتي على أساسها تصرف كل من "الحاكم" و"الشعب"، وتحدد من خلالها مصير جمهورية الخراب.

إن تمثيل الرواية في هذا الفصل لجزء من الثقافة الشعبية، يثبت اتساع أهدافها إذ لا تنحصر الرواية في كونها ظاهرة أدبية بحتة، وإنما تكتسب وظيفة تمثيلية ثقافية متعددة الأبعاد، والتأويلات، وكما رأينا ظاهر الرواية (الفصل) يصوِّر لنا شيئا، وباطنها (معناها ودلالاتها) تضمر أشياء أخرى، وهذا ما يزيدها غنى فكريا وجمالية فنية.

1-6-الجمهور المُكمّم، ودور المثقف(الخاصة)

تتضح مما سبق صورة الشعب في جمهورية الخراب، وكونه جمهورا مقهورا، وليس القهر هنا خارجيا فقط، ولكن تلعب البنية النفسية والاجتماعية دورا هاما في تشكيل خصائصه، خاصة ما يتعلق بخطاب الآخر المتسلط، سواء أكان هذا الآخر أبا(كما حدث مع "الزبنطوط")، أم سلطة دينية، أم سياسية، أم أجنبية (القراصنة)، وما يجدر الانتباه إليه في جمهورية الخراب هو كون الشعب غير عامل، ولا يفكر في العمل بتاتا، كما سبق ورأينا، الأمر الذي يشكك في اعتباره جمهورا، فإذا طبقنا التعريف التالي للجمهور على شعب الجمهورية، تأكد لنا لماذا وُسمت الجمهورية بالخربة، يقول "خليل أحمد خليل": «الجمهور هو كل الشعب العامل، المنتج أو المعطل من الإنتاج باستثناء الطفيليين المتعيشين من سلطتهم الاستبدادية على الجمهور نفسه، نعني رجال سياسة ورجال دين، ممن لا يقومون بعمل إنتاجي خاص بهم»[39].

إن الشعب في هذه الجمهورية لا يحوز على صفة العمل أصلا لكي يكون منتجا أو غير منتـــج، وهذا ما ينفي عنه صفة الجمهور، وهل تقوم جمهورية من دون جمهور؟.

في عز الأزمة التي أصابت الجمهورية (الفقر والجفاف والضرائب...) تظهر شخصية "المخطار" وقد كان "يعرفه الجميع بعلمه، وجرأته ومواقفه الشجاعة، رجل بألف رجل لا يستكين ولا يتملق، ولا يهادن."(ص100)، إنه "الفرد الإشكالي" في الجمهورية، أو ما يسمى بالمثقف، هذا المثقف« في جوهره ناقد اجتماعي، إنه الشخص الذي همّه أن يحدد ويحلل ويعمل، من خلال ذلك، على المساهمة في تجاوز

[39]خليل أحمد خليل، سوسيولوجيا الجمهور السياسي والديني في الشرق الأوسط المعاصر، ط1 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص321 .

العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانية وأكثر عقلانية، إنه بذلك يصبح ضمير المجتمع والناطق باسم قوى التقدم...»[40]؛ وهي الصفات التي ميّزت شخصية "المخطار" إذ كان يحفِّز شعب الجمهورية على العمل والتغيير بعدما أثقلتهم الديون والقوانين الجديدة التي فرضت عليهم من طرف الحاكم، إذ أنهم " حاولوا أن يقوموا بانتفاضة احتجاجية لكنهم لم يستطيعوا أن يوحدوا أنفسهم من أجل هذا الهدف النبيل خوفا من غضب سيدنا حاكم الجمهورية..."(ص111)، إلا أن "المخطار" استطاع أن يوحدهم بإصراره على التغيير، غير أن ثنائية المثقف/السلطة هنا رجحت فيها كفة السلطة السياسية الحاكمة، إذ "لما عرف سيدنا أن المخطار وراء المبادرات التي يقوم بها الغوغائيون أصدر قرارا جمهوريا مستعجلا للقبض عليه وقطع أيره لوضع حد لسلالته، وتقديمه للمحاكمة بتهمة إفساد عقول الناس، والتآمر على أمن الدولة والشروع في انقلاب عسكري" (ص114)، وبغضّ النظر عن التهمتين الأخيرتين، يشيع تداول التهمة الأولى (أي إفساد عقول الناس)، فلا مناص –كما يقول الجابري– أن يُنعت المثقف بأنه شخص يثير العراقيل والفتن، فهو ينتمي إلى فئة« أولئك الذين يعرفون، ويتكلمون، يتكلمون ليقولوا ما يعرفون، وبالخصوص ليقوموا بالقيادة والتوجيه في عصر صار فيه الحكم فنّا في القول قبل أن يكون شيئا آخر»[41]؛ فن القول وفنون أخرى أتقنتها السلطات العليا، من سلطة الدين والمال والسياسة، والتي ألّهت خطاباتها لتُصمت الشعب وتُرهبه؛ وعلى الرغم من اختلاف وتنوع الخطابات السلطوية في جمهورية الخراب، إلا أننا وجدنا أن شخصية "المخطار" تتواجد بموازاة أو في مقابل كل خطاب منها، وهو ما يؤكّد مقولتنا في أنه هو الممثِّل الرسمي لصورة المثقف، إذ تؤكد لنا تلك الشخصية مقولة "سارتر" (Sartre1965) في أن المثقف هو الشخص الذي يهتم بأمور لا تعنيه إطلاقا[42] فقد « يتجاوز المثقف حقل مهارته المهني (أديبا، مؤرخا، عالم اجتماع، فيزيائيا...) ليتكلم في أمور ليس خبيرا فيها، بل هو يرى نفسه معنيا بها، بل هو متورط فيها...المثقف كائن طفيلي، فضولي بطبيعته، يتجاوز بما عنده من روح نقدية وباحثة كل إلزام مهني»[43]؛ إذ نجد "المخطار" في جدال حاد مع مفتي الجمهورية "سيدي العياشي

[40] محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2000، ص25.

[41] المرجع نفسه، ص 25.

[42] جيرار ليكلرك، سوسيولوجيا المثقفين، تر:جورج كتورة، ط1 ، دار الكتاب الجديد، 2008، بيروت، لبنان، ص19.

[43] المرجع نفسه، ص19.

بوترعة"(ص ص97-101) المكرِّس أساسا لخطاب الحاكم الذي لا مجال فيه للنقاش والمعارضة، حيث يتهمه "المخطار" ببطلان فتواه، وهو ما جعل المفتي يتهمه هو الآخر، ويجعله من "السفهاء الهراطقة الزنادقة"، ويؤلّب المصلين (في المسجد) عليه، ليلاقي أشد العذاب على أيديهم وألسنتهم، وينتهي به الأمر بقطع لسانه، ورميه على الأرض وجعله فرجة و"عبرة" لغيره، وهل من عقاب أشد على "المثقف" من قطع لسانه الذي يؤدي وظيفة الكلام، والقول، والتوجيه؟ وكأن فن القول حكر على السلطة فحسب، فلا حق لغيرهم به؛ إنه الخوف من كلام الآخر العقلاني، لسبب بسيط وعميق هو لا عقلانية كلام السلطة.

لا يقتصر نقد "المخطار" ومعارضته على الدين والسياسة فحسب ولكنه يتجاوزه إلى نقد الفساد المنتشر في مؤسسات الدولة، وبين مسؤوليها الممثّلين في الرواية بشخصية "المشامشية" وهم أصحاب المال، ويحتل هؤلاء مركزا مهما في "جمهورية الخراب" مدعومين من طرف السلطة الحاكمة، ويظهر "المخطار" في فصل "عدّاد سيدنا العجيب"(ص107) عالِما يشتغل في مركز للبحث بالجمهورية إلى جانب مجموعة أخرى من العلماء المحلّيين الذين أطلق عليهم اسم "أمخاخ وجهابذة الجمهورية"*والذين رضخوا للضغوط والإغراءات التي فرضها عليهم "المشامشية" من أجل التخلي عن مشروعهم العلمي المنجز، وذلك خوفا من العقاب الذي قد يسلّط عليهم في حالة الرفض، هذا ما يجعلنا نستحضر التصنيف الذي أورده "عبد السلام المسدي" للمثقفين، إذ يورد فيه أنواع المثقفين الموجودة، إلى جانب "المثقف المثالي"، أو الفعال؛ يقول "المسدي":« هناك المثقف الذي تنتفع به السلطة، ويظل المجتمع معترفا له بأنه مثقف، وهناك المثقف المحسوب على السلطة، والذي ينقسم المجتمع في أمره: بعض الناس يصغـــون إليه، وبعضهم يديرون له الرأس، هناك مثقف الجمهور الذي يشتري رضاء الجماهير، وهناك المثقف الذي يتطوع بالانتقال من مترجم عن خلجات المحكومين إلى مترجم لمقاصد الحاكمين، لأنه يستطيب أن يتحول من مبدع للمتن إلى حاشية على هامش النص، هناك المثقف المستقل، وهناك المثقـف المستقيـل، وهناك المثقف المتعفف الذي يعيش على الكفاف ويرضى بما هو موجود ولا يجادل في تغيير الأوضاع لأنه المكتفي بالحاصل(...) وهناك المثقف القائم بنفسه على نفسه، لا يغازل أحدا ولا يغازله

* وهنا تظهر المفارقة الطريفة في اسم شخصية" المخطار"، فهي الشخصية المسماة في المجموعة القصصية "المخ"، وقد أصبحت بعد الويلات التي حلت بها في جمهورية الخراب، "المخ"+"طار" وهو تركيب ساخر لاسم الشخصية تبعا لمصيرها المأساوي، والملاحظ في الرواية أن معظم أسماء الشخصيات تحمل دلالات وجودها ومصيرها بتركيب ساخر وتهكمي.

أحد، وهناك من المثقفين فئة ما انفكت تندر لقلة العدد، ما انفكت تعز لضعف العدة، الوطن في تشريفهم قبل ذواتهم، والحق في ذواتهم، والحق في ملّتهم قبل أرزاقهم، يحملون أقدارهم على رؤوس أقلامهم...»[44]

إن "المخطار" هو المثقف الوحيد في الجمهورية الذي "رفض الرضوخ للإغراءات ولو مات أبناؤه وزوجته جوعا، وبعد إصراره على عناده واشتدادا الضغط عليه قدم استقالته من مركز البحث الذي يشتغل به، فلم يبع ضميره للمشامشية لكن استقالته رفضت"(ص109)، ويتعرض "المخطار" للعقاب بسبب مثاليته تلك، والتزامه، إذ يسجن وتبتر ساقه، ويتهم بإفشاء أسرار علمية للأعداء، وبذلك تكبح حريته، وتشل حركته (ساقه) كعلامة على العجز، أو "التعجيز" بعبارة أدق.

بعد الويلات التي تعرض لها المثقف في جمهورية الخراب والتي لا تختلف كثيرا –إذا عدنا إلى الفصول الأولى من الرواية– عما تعرض له الكاتب "كمال قرور"، وشخصية "ابن خشد" الكاتب المفترض لجمهورية الخراب، واللذين يمثلان بدورهما صورة المثقف وصراعه مع السلطة، إضافة إلى شخصية "التراس" في الرواية الأولى للكاتب التي تتقاطع في المصير المشترك، أي "الاختفاء"، فكما اختفى "التراس"، واختفى الكاتب "كمال قرور"، كما ورد في الرواية عن الأنظار وعن ساحة الإعلام والصحافة، واختفى ولم يعرف مصير كاتب "جمهورية الخراب" العلامة "ابن خشد"، اختفى "المخطار" كذلك وتبخر في الهواء، وتحول في مرحلة أخرى إلى غراب حزين نطق –كما تقول العرب– بنص القصيد، الذي لم يتجرأ أحد من شعب الجمهورية على النطق به، حيث قال:" القحط والجوع والجراد وزحف الصحراء والندرة وارتفاع الأسعار والنهب والسلب والفساد وجور الضرائب... وسيدنا غاضب على الرعية، يا للكارثة... يا سيد الخراب "(ص128)، وهو أول تصريح بكون الحاكم يدير فسادا عاما يؤسس لخراب الجمهورية التي يسيّرها، ما يخوّله ليحمل لقب "سيد الخراب "عن جدارة، وهذا هو ما يمكننا تسميته "الوعي الإشكالي" القادر على القول والتوجيه والتغيير.

[44] عبد السلام المسدي ، فضاء التأويل، ط1 ،دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات،2012 ،ص ص63–65.

المبحث الثالث: السلطة/ أسطرة الذات وتوجيه الوعي

1-الصورة المؤسطرة للحاكم:

أثناء رحلة جمع شتات الصورة المرسومة للحاكم "سيدنا" في الرواية، وجدنا عدة صور، وليست صورة واحدة فحسب، تعطينا كل صورة منها وجهة نظر مختلفة عن الأخرى، تجيب تلك الصور عن أسئلة كثيرة أولها وأهمها على الإطلاق: من هو سيد الخراب هذا؟ ولماذا هو سيد للخراب؟ سيد الخراب مرادف لصفة الحاكم الطاغية، من صنع هذا الطاغية يا ترى؟ أهي جينات وراثية؟ أم هي بذور الاستبداد زرعت بداخله ونمت مع مرور الوقت؟ أهو طبعه؟ أم هو شعبه الذي جعل منه مستبدا وطاغية دون أن يعلم ذلك؟ أم أن لهذا الحاكم حاشية تكرّس أفعاله وتباركها فتزيد بذلك من مشروعية دكتاتوريته واستبداده بالحكم؟. كل هذه الأسئلة كفيلة إجاباتها بتشكيل صورة تمثل الحاكم "سيد الخراب"، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن استخدام التاريخ و"سلالة الأغالبة" بشكل خاص، ما هو إلا "إبراز" للخطاب التاريخي واستغلاله في الحكي، ونحن إذ نؤكد على ورود بعض أحداث الرواية في عهد الأغالبة وحكمهم في الجزائر[45]، نؤكد أيضا على التخييل والإبراز الموازي للخطاب التاريخي المعاصر للجزائر والوطن العربي بصفة عامة*، ما يجعل التمثيل السردي هنا خاصا بالدكتاتورية، والنظم التسلطية الحاكمة، والاستبداد بشكله الواسع وليس صورة مجزأة أو مفصولة عن سياقاتها فحسب، وإنما الصورة المرتسمة في الرواية هي شكل من أشكال التمثيل الثقافي والمحلي لذلك الواقع.

ينقسم صناع صورة الحاكم إلى قسمين، القسم الأول يتضمن الحاكم نفسه، عائلته، وحاشيته المقربة، ويشمل هذا القسم ولادة الحاكم ونشأته وحكمه، أما القسم الثاني فيتضمن الشعب، وهو شامل لوعي الشعب الذي يشكل صورة الحاكم. وهو القسم الذي سنطرق إليه بالتفصيل بعد أن نفصل في صورة الحاكم الخاصة به كما أوردها الراوي على لسانه أو كما رآها هو.

---

[45] ينظر، عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام ج1، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط4،1980، ص194.

* أكد رأينا هذا ما طرحه الدكتور المغربي "عبد الله حمودي" في كتابه "الشيخ والمريد" على لسان المثقفين العرب: "كيف يمكن أن نفسر أن تحكم مجتمعاتنا من المحيط إلى الخليج بنيات سياسية تسلطية؟"انظر،عبد الله حمودي، الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، تر: عبد الحميد جحفة، ط4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، 2010، ص15.

1-1-الولادة والخلفيات التاريخية:

يرد ذكر تفاصيل وخلفيات حياة "سيدنا" كلها في الرواية حتى قبل ولادته، ويشكّل ذلك حافزا لتبرير بعض مواقف الحاكم فيما بعد، وإضفاء بُعد معقول ومنطقي على أفعاله، وما هذا في الحقيقة إلا أسطرة للذات، سيرًا على خطا سلالته وأفراد عائلته الحاكمة، التي توارثت الحكم أبًا عن جدّ كما توارثت طبائع الاستبداد، ومظاهر السلطة، وأساطير الشهامة والفحولة؛ أما عن بطاقة تعريف هذا "السيد" فهي: -والده : همام حاكم الجمهورية من أولاد سخطان، قضى نصف عمره في الحكم وحافظ على استقـرار الجمهوريـة، تعرض لمحاولات اغتيال عديدة نجا منها، تزوج آلاف النساء لكنه لم ينجب إلا من "ناتالي اليونانية" وهي أم "السيد": سبيّة القراصنة اشتراها أبوه "همام" من مزاد علني، يشاع أنها كانت راقصة وعاهرة، وساحرة... حكمت الجمهورية مكان ابنها السيد حتى بلوغه سن الرشد بعد مقتل والده "همام" الحاكم .

هذه الخلفية العائلية غير النموذجية وغير المشرفة التي وُصم بها التاريخ الشخصي للحاكـم، خاصة بعد تسرب إشاعات عنها خارج القصر الجمهوري، و"انتشرت في كامل تراب الجمهورية بعد المبايعة الثالثة في العشرين من عمره، كلام الشعب اللعين يطعن في فحولة والده همام وشرف أمه ناتالي اليونانية"(ص60)، هذه الأسباب وغيرها هي ما جعلت السيد ينتقم لوالديه من ذلك الشعب، وبالرغم من عدم تصديقه لما قيل، لكنه في كل مرة ينتقم لأمه ووالده "يتساءل وجرحه عميق وغائر ومؤلـم ومهيـن، وحيرته أكبر، مع من فعلتها أمه؟ مع فراش القصر؟ مع حلاق السلالة؟"(ص86)، كما جعلته هذه الخلفية يتعهد بحكم شعبه والجمهورية من داخل أسوار قصره دون أن يراه، بالإضافة إلى التفرغ الكلي للّهو والمجون والعربدة، نكاية في من تطاولوا عليه بالكلام من شعبه؛ هذه القرارات هي بمثابة دستور الحاكم ومشروعه الاستبدادي الذي واجه به شعبه، الذي اعتبره عدوا له منذ بيعته الثالثة والمؤكدة على تربعه عرش الحكم في الجمهورية.

إن إيراد مثل هذه الأسباب النفسية والاجتماعية يجعل للتسلط والدكتاتورية أسبابا تفسرها، وتجعل الدكتاتور مغلوبا على أمره، محكوما لا شعوريا بحب إثبات الذات أمام الآخر، الذي يتحول إلى استبداد وتسلّط ، بسبب الطرق التي يستخدمها في تحقيق الوجود والذات ، وهنا لا يتوقف الأمر عند الأسباب النفسية وإنما يتجاوزه ليكون الشعب هو صانع الدكتاتور، وذلك بسبب تطاوله عليه بالكلام أولا وتصديقه

للنبوءات القائلة بأن كل ما يحدث في عهد هذا الحاكم، هو نفسه الذي قال به أو تنبّأ بحدوثه الولي الصالح، ومفاده أنه سيكون آخر حكام الجمهورية من أفراد السلالة العظيمة، الأمر الذي أثار غضب الحاكم، وشكلت تصرفاته تلك انتقاما خفيا من ذلك الشعب.

بالإضافة إلى أصله وتاريخه تشكل تربيته ونشأته، والصفات التي تميز بها في صغره نقطة هامة تفسر جبروته وطغيانه، فقد "كان سيدنا منذ ولادته شقيا ومشاغبا لفت انتباه الجميع إلى سلوكاته الغريبة والعجيبة، خاصة عنفه وغيرته، وأنانيته ونزقه"(ص58)، كما لا ننسى التلقين والتعليم الذي كان الحاكم يفر منه إلا ما يتعلق بثقافات الشرق وآدابها المليئة بالحكايات الخرافية والشبقية التي غذّت عقله وجعلته فيما بعد يتمثلها بكل تفاصيلها ليصبح شهريار زمانه وينشئ "وزارة اللذة"، وتصبح فتيات الجهورية كلهن تحت طاعته، وطاعة لذته في كل ليلة، ولكن على خلاف شهريار ألف ليلة وليلة، لم يقتل الحاكم "سيد الخراب" الفتيات وإنما اكتفى بفض بكارتهن، وإرجاعهن إلى أهاليهن وذلك " إمعانا في إهانة أبناء شعبه الذين تطاولوا على فحولة والده همام وشرف أمه ناتالي"(ص86)، ومن يتماطل يتعرض للعقاب الشديد "التخيير بين قطع الرأس وقطع الأير"(ص87). إنها قوانين عجيبة سنها الحاكم، لها جذور غائصة في ماضيه وطفولته، وهي ما أثرت، بالإضافة إلى أسباب أخرى، على طريقة تسييره للجمهورية والفلسفة التي تتبعها في حكمه.

1-2-فلسفة الحكم:

عندما نتحدث عن فلسفة الحكم لا نجد ما نورده سوى فلسفة الحكم الدكتاتوري، أو لنقل السياسة الدكتاتورية التي يؤكد تاريخ الأغالبة أنها متجذرة وليست حدثا أو أمرا طارئا وجديدا أو معاصرا، ومن أهم ما ميز هذه السياسة الدكتاتورية، إضفاء البعد الأسطوري على خطابها، وعلى أفعالها، وتصرفاتها، وكما سبق ورأينا أن الحاكم "سيد الخراب" تولى الحكم وهو لا يزال في بطن أمه، فإن تلك القداسة استمرت معه حتى النهاية، خاصة وأنه كرسها بقراراته القمعية والمُسيَّسة، وسنذكر بعض تلك الخطابات التي أسطر فيها الحاكم نفسه، سواء على لسانه أو على لسان تابعيه، أو ما أورده الراوي عنه، وقد شملت الأسطرة مظهره الخارجي، ومحيطه، وخدمه، انتقالا إلى تصرفاته وطبائعه، انتهاء بقراراته وسياسته.

1-(لم يقولوا أن سيدنا المبجل الحاكم بأمره للجمهورية، سلطان السلاطين سليل سلالة بني الأغلب الغالبين بفضل الله، ورث عن أجداده الشجعان الميامين طول القامة، وطول الشوارب، وعن أمه ناتالي

اليونانية الوسامة والزين، والحواجب المزججة وزرقة العينين، كان شارب سيدنا أسود كث مثل شوارب سلالته الشريفة، يطلقه أحيانا عندما يكون مرتاحا فيصل أخمص قدميه، ...عندما يغضب سيدنا في مجلسه من أحدهم يلقي شاربيه وراء ظهره بعد أن يعقدهما عقدتين حتى لا يزعجانه ثم يخوض في غضبه الهستيري المرائي، مزبدا مرعدا، شاتما مهددا متوعدا.)(ص84)

2-(كان مزهوا في ملابسه الجمهورية الفاخرة وعلى رأسه عمامة مذهبة، يركب حصانه الأدهم ذي السلالة العريقة، وتتقدمه طاروسته البيضاء موسكة، التي زادتها البقع السوداء على جسمها النحيل رونقا وجاذبية، والتي تأكل طعام قبيلة بأكملها كل يوم، ولا تشبع، وعلى يمينه ويساره العسس والميليشيا والبوليس السري، وحراس الشوارب، يحرسونه بالحراب والنشاب من كل معتد ومتآمر، أو غيــور حســـود، كان العبيد والخدم في المقدمة يرشون ماء الورد ويحرقون البخور، وخلف موكبه وزراؤه الأفاضل.)(ص125)

3-(أصدر مرسوما جمهوريا يوجب شراء صوره الملونة ذات الأحجام الكبيرة وبمقاييس محسوبة، حيث فرض عليهم تعليقها في غرف النوم...)(ص88)

4-(لم يكن سيدنا دمويا مثل شهريار، ولا يحب أن يسفك الدماء، وخاصة دماء الصبايا اللواتي يسوقهن القدر إلى فراشه الجمهوري الوثير، فقط يفض بكاراتهن بعد أن يدخل عليهن في غرفته المظلمة ويمارس معهن طقوسهن الجنسية العجيبة ثم يتركهن يعدن إلى بيوتهن محملات بالهدايا، وقميص الليلة لإثبات العذرية والشرف المستباح، وإثبات فحولته الأسطورية.)(ص86)

5-(أصدر قراره الجمهوري الشجاع بإنشاء أول وزارة في تاريخ الدول والأمم السابقة واللاحقة، سماها "وزارة اللذة" تشرف فقط على تدبير شؤون راحته وملذاته الشخصية، ثم أصدر قرارا ثانيا يجبر فيه شعبه اللعين أن يصرح بكل فتاة تولد على تراب الجمهورية، وأن يلحق كل فتاة تبلغ سن النضج ونبدو عليها علامات الجمال والفطنة إلى "وزارة اللذة" لتلحقها بجناح الحريم الجمهوري ليدخل عليها سيدنا في ليلة من لياليه السعيدة الميمونة)(ص85)

6-(كان ملوك وأباطرة وسلاطين الممالك والإمارات والجمهوريات يهابون سيدنا، ازداد ذلك بعد قسمه التاريخي الشجاع الذي لا يمكن أن يقدم عليه إلا حاكم قوي صلب مثله لا تعبث به الأهواء ولا تتسلل إلى قلبه الشفقة والرحمة، عنيد وصنديد وجريء ووقح)(ص85)

7-(اتخذ القرار بينه وبين نفسه بتهديم هذه الأعشاش، وطرد أصحابها إلى أطراف الصحراء، فهم سبب البلاء...)(ص126)

8-(وجه سيدنا كعادته خطبته عن طريق بوعبيدة إلى مواطنيه يأمرهم فيها بضرورة دفع مستحقات استنشاق الهواء وطرح الكربون)(ص109)

1-2-1-الصورة الخارجية: في المقطع (1) و(2) وصفٌ لسيّد الخراب، يبيّن الأول شكله، ويركّز على شواربه الأسطورية التي تحمل معاني الشهامة والرجولة والفحولة والتي تفوق كل الشوارب الرجالية في سلالته، ما يعني أنه يفوقهم شهامة ورجولة وفحولة، وفي المقطع الثاني، يبيّن الراوي المكانة التي يخلقها الحاكم لنفسه، والهيبة التي يشكلها موكبه الرئاسي من خلال اللباس، والمركب، والحرس، والتابعين من الوزراء والخدم والعبيد، إنها الصورة التي يريد الحاكم أن يحفرها في أدمغة شعبه، صورة البطل الأسطوري المنقذ للأمة بقراراته الصائبة وسياسته العارفة.[46]

1-2-2-الصورة الأسطورية: بالإضافة إلى شكله وهيبته، يمنح الحاكم لنفسه الصفة الأسطورية وذلك بإثبات فحولته دحضا لما أشيع عن والده الذي قد يتهم هو الآخر بمثلها في المقطع (4). إن استعمال هذا الخطاب الأسطوري، خطاب الفحولة والقوة والسيطرة، وهو خطاب خرافي إلى حد ما، بعيد عن المعقولية، يستند أساسا على ما هو شائع في الخطاب اليومي للشعب وما يتأثر به، وبما أن الشعب بعيد كل البعد عن التفكير العقلاني كما رأينا سابقا، فإن التأثير فيه وعلى قناعاته لن يكون باستعمال خطاب عقلاني، وهو ما أكده "غوساف لوبون" حين رأى إن « الجماهير لا تفكر، أو أنها تفكر بشكل خاطئ، ولا يمكن التأثير عليها عن طريق التفكير العقلاني»[47]؛ لذلك فالجانب الخرافي والأسطوري والعجائبي سيَفي بالغرض، خاصة إذا وصل السياسي أو الحاكم إلى نقطة لا تسمح له بالتراجع؛« إن الإنسان يلجأ في مواقف اليأس دائما إلى سبل يائسة، ولو خذلنا العقل، لن يبقى أمامنا غير اللجوء إلى قوة المعجزات

[46] أغلب الذين وصفوا بالدكتاتورية تميزهم شوارب يتكلم عنها القاصي والداني، تحدث عن الموضوع وفصل فيه وفي خلفياته الباحث حسن داوود في مقال له بعنوان: جناحا الرجولة الثقيلان، ضمن كتاب: الرجولة المتخيلة،الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الوسط الحديث، إعداد مي غصوب، وإيما سنكلير ويب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1،2002، ص ص295-303.

[47] غوستاف لوبون ، سيكولوجية الجماهير، تر:هاشم صالح، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1991، ص86.

والغيبيات»[48]، لقد استطاع "سيد الخراب" أن يرسخ هذه الأساطير ويشيعها بين شعبه، حتى أننا نجد الشعب نفسه يرددها ويؤمن بمصداقيتها فيكون الحاكمُ أسطورته العظمى، لأنه وببساطة« الجوانب الساحرة والأسطورية من الأحداث هي التي تدهش الجماهير دائما وتؤثّر عليها، والواقع أن العجيب والساحر والأسطوري هما الدعامتان الحقيقيتان للحضارة والملاحظ أن المظهر قد لعب دائما في التاريخ دورا أكثر أهمية من الواقع، فاللاواقعي يهيمن فيه على الواقعي»[49]

1-2-3-طبع سيد الخراب وتصرفاته:

وردت طبائعه في عدة مواضع منها المقطع(1) و(6)، إضافة إلى بعض التصرفات الاستبدادية واللاأخلاقية التي كان يمارسها على فتيات ورجال جمهوريته، وهي طبائع فاسدة ومنحطة، ولا عجب أن يتبعه شعبه في تلك التصرفات ويسلّم بما يفعله من دون اعتراض أو نخوة، ومن أين تأتي النخوة وهي حكر على السلالة الكريمة والحاكم العادل؟!. إن التنويم أو التخدير الذي تعرض له الشعب المحكوم جعله يتخلى عن أخلاقه ويتبع حاكما مريضا، وإذا خضنا مع الخائضين بأن« المرؤوس يتبع الرئيس والمغلوب يتطبع بطباع الغالب، فإن فساد آراء أهل المدينة الجاهلة، ليس إلا صورة من فساد زعيمهم الذي لا شك أنه مدنّس بالدنيوي، فكل الخير عنده يتمثل في التمتع باللذات، فهو الصورة المعكوسة لزعيم المدينة الفاضلة المقدس المتسامي عن الدنيوي »[50]؛ وهو المقصود من التسمية "سيد الخراب"، أي حاكم الجمهورية الخربة الذي تحدث عنه في "فصل في نكبة ابن خشد"(ص39) عكس الجمهورية الفاضلة التي تتطلب حاكما عادلا بمواصفات خاصة، تناقض صفات سيد الخراب.

1-2-4-قراراته السياسية: ممثلة في المقاطع (3)،(5)،(6)،(7)،(8).

إن قرارات الحاكم هذه تجد لها تفسيرا خاصا لديه، لا يعلمه سواه، فقراره لإنشاء وزارة اللذّة وإهانة الشعب هو رد فعل على تطاولهم وحديثهم عن شرف أمه وفحولة أبيه، أما قمعه لهم وفرضه الضرائب والعقاب عليهم، فذلك راجع للنظرة الاستعلائية المتجبّرة، يرد هذا في قوله: " إنكم دون شك سبب هذا البلاء الذي أصاب جمهوريتي السعيدة، أنتم سبب مجيء الجراد والجفاف والصحراء القاحلة"(ص127)،

[48] ارنست كاسيرر، الأسطورة والدولة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1975، ص368

[49] غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ص87.

[50] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، ص159.

ومنه فكل ما يقوم به من قمع وتسلط مباح ومشروع وكل من يقف في وجهه مصيره الموت، ذلك أن«للطغيان جينات دموية، تفرّخ في خلايا الحاكم بأمره، تنمو وتتكاثر حتى تحول إرادة السلطان إلى مارد زاحف إذا تحرك على أرض سوى بها ما عليها، وويل لمن تمرد ولم يطأطئ الرأس، هو الحاكم الجائر وعلى جوره يشتدّ بالنفوس البلاءُ، يضرب ويعفو ثم يستدرج لينعم، وفي المنعرج يترصّدك لينقض عليك بالمخالب ... ذاك مزاج من أمزجة الاستبداد،...يسلب سلبا ويأخذ غصبا ويتملك عنوة، وينتظر مع كل ذلك شكرا، وكيف لا تشكر وقد أنعم عليك ببقاء الأنفاس؟»[51]. إن سيد الخراب لا يستند في قراراته على سياسة لتسيير الجمهورية ولا على المقولة التي سوّقها في بادئ الأمر، أي "الشعب هو السيد"، وإنما يستند إلى قوانينه الخاصة التي سنّها تبعا لمزاجه وخلفيته النفسية، والتاريخية، وواقع يرى أن الآخر(الشعب) هو السبب فيه، إن هذه الشخصية المستبدة لم تتوقف عن النمو أبدا، تجاوزت ما مرّت به فقامت بالانتقام وإثبات الذات، ونفي الآخر، حتى وصلت إلى مرحلة "جنون العظمة" وهي عظمة مزعومة، مختلقة، يدخل فيها سيد الخراب في« رحلة تسافر فيها النفس الحاكمة مع وسواسها فتتدرج على سلالم الوهم، ثم تكف عن رؤية العالم من حولها كما هو لكي تراه كما تحب أن يكون، جنون العظمة صورة ممتلئة بفراغات مرّت عليها ريشة الزمن فلوّنتها بأصباغ متلاحقة...حب الذات وفتنة الألقاب ومهابة السلطان ومنازع التقديس والتوق إلى التألّه»[52]، إنها الصورة التي شكلها سيد الخراب لنفسه قبل أن تدحضها نهايته الخرافية.

2-عين الشعب/ سياسة الصور والوعي الموجّه:

إن صورة الحاكم الدكتاتور التي استخرجنا ملامحها وخلفياتها ومظاهرها تملك كذلك نتائج، لكن هذه النتائج تتجسد على شكل آثار في ذهنية الشعب المقموع والمقهور، وإن ترويض وعي هذا الشعب وإقناعه في كل مرة بأنه هو السبب في كل ما يحدث للجمهورية، وبأن الحاكم هو الوحيد الذي يسعى إلى خيرها ورفاهيتها، جعل الشعب يتبع الحاكم، ويسلّم بالصورة الأسطورية التي رسمها لنفسه، فلا اعتراض ولا مقاومة. فترى الناس في الجمهورية أعزاء ظاهريا، أذلاء باطنيا، يذلهم من يظنون ويقتنعون بأنه معزّهم، كل هذا بسبب قمعه المتواصل لكل من يقول "لا" في وجه قراراته، هذا ما اضطرهم إلى تغيير خطاباتهم فبدل أن ينتفض المواطن بسبب استباحة شرفه، يفتخر ببكارة ابنته التي فضّها الحاكم وأثبتها

[51] عبد السلام المسدي، فضاء التأويل، ص ص246،245.

[52] المرجع نفسه، ص246.

للعالم، وبدلا من أن يتظاهر المواطنون ويجعلوا حاكمهم يتساءل عن سبب غضبهم، جعلهم الحاكم بأمره يتساءلون عن سبب غضبه هو؟ هذا ما يمثل الصورة المقلوبة للحقيقة، وسببها الأسطرة وإضفاء بعد خيالي وعجائبي على الواقع. إن الصورة المقدمة للحاكم مهولة على عكس الصورة المقدَّمة للشعب، وثقافة الصورة والتمثيل أدركها الحاكم وآمن بفعاليتها على الشعب، وعلى الآخر(الأجنبي)، إذ نجده في مواقع عديدة يرسم لنفسه صورة الحاكم المهيب بين أقرانه، وذلك بسبب قراراته الجريئة والشجاعة، كما يفهم الحاكم جيدا معنى صورة الأنا أمام الآخر ويستنكر الصورة المزرية التي ارتسمت للجمهورية جراء الأكواخ والرمال الزاحفة التي تغمر المدينة وذلك بسبب تأثيرها السيئ على السياحة في الجمهورية. كما نذكر المخاتلة التي ظهر بها الحاكم أمام المنظمات العالمية على أنه من أنصار البيئة والمطالبين بحمايتها.

أما بالنسبة لإقناع الشعب فقد تكفلت الصور الأسطورية الخارجية وهيبة القرارات الحاكمة والقمع بترويض وعيه، وتخدير كل هرمونات المعارضة لديه،« إن خلق الأساطير التي تنتشر بمثل هذه السهولة في أوساط الجماهير ليس فقط ناتجا عن سرعة كاملة في التصديق، وإنما عن تشويه هائل أو تضخيم هائل للأحداث في مخيلة الأفراد المحتشدين(الجمهور)، فالحدث الأكثر بساطة يتحول إلى حدث آخر مشوه بمجرد أن يراه الجمهور، فالجمهور يفكّر عن طريق الصور، والصور المتشكلة في ذهنه تثير بدورها سلسلة من الصور الأخرى بدون أي علاقة منطقية مع الأولى، ويمكننا أن نتصور بسهولة هذه الحالة عن طريق التفكير المتتابع الغريب للأفكار الذي يقودنا إليه تذكر حدث معين، والعقل يسبب لنا عدم تماسك تلك الصور، ولكن الجمهور لا يرى ذلك»[53]؛ لأنه ببساطة يعتمد على الصور الأسطورية التي رسمت له مسبقا، وليس على ما يراه أمامه، وأفضل مثال على ذلك المشهد التالي:" تقدّم أحد أبناء الجمهورية من سيدنا وتعلّق بركابه راغبا في تقبيل قدمه، لكنه ركله فسقط على الأرض ورفسه الحصان الأدهم بحوافـــره، لم يفهم أحد سلوك سيدنا ... ولما سألوا وزير الطالع أخبرهم أن سيدنا غاضب منهم، لأنهم لم يرتقوا إلى الشعب الذي يرغب في حكمه، وقد خيبوا أمله، وأصيب بإحباط كبير، وسيعود إلى قصره ولن تروا وجهه أربعين سنة أخرى ..."(ص ص127-128)؛ أولا: لم يفهم أحد سلوك الحاكم لأنهم معتادون على التوجيه فلا قرار لديهم ولا وجهة نظر، كله منوط بالحاكم وبالسلالة، ثانيا: لما سألوا (وهذا هو العادي بالنسبة لهم) أُجيبوا بأن الحاكم غاضب عليهم بسبب حالتهم المزرية، ثالثا: لا يكتفي الحاكم بالغضب وإنما سيحرمهم من رؤيته أربعين عاما وهو حدث مهول بالنسبة للشعب، وعقاب شديد يقتضي

[53] غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ص67.

عدم رؤية حاكمهم الأسطورة لمدة طويلة. إنه تأليه الذات، وليس فقط أسطرتها، سياسة جريئة وذكية في ترويض المحكوم هي الصورة المعاصرة لعلاقة الحاكم بالمحكوم، والقامع بالمقموع، هذا هو اتجاه الأساطير السياسية الحديثة، وهو« اتجاه مختلف للغاية، فهي لا تبدأ بالمطالبة بتحريم أفعال معينة، إنها تهدف إلى تغيير الناس حتى تستطيع تنظيم أفعالهم والتحكم فيها»[54]؛ من مثل أسطورة الفوهرر والسلالة الآرية المقدسة التي استغلها "هتلر" في أسطرة حكمه ودكتاتوريته التي رآها شعبه آنذاك سياسة عادلة ومقنعة، قبل أن يثبت له العكس. وقد استطاع مثيله "سيد الخراب" بجدارة توجيه وعي شعبه بطريقة تجعل من شعبه أتباعا مطيعين بل ومتمثلين لخطابه الدكتاتوري، ما يطرح تساؤلا هاما، هل ممكن لشعب مثل هذا الشعب أن ينشأ لديه وعي بالاستبداد؟ وكيف يحصل ذلك؟.

لقد تمّ ذلك، وحدث مع شخصية "المخطار" الممثّل للمثقف الفعال، لكن سرعان ما دحضت هذه المعارضة، لأنها ببساطة لا تملك قوة موازية أو قريبة من قوة الحاكم وهي قوة الخطاب الأسطوري والقمعي، إذن فهل تعوّد، أو لنقل تروّض الشعب في هذه الجمهورية على الظلم، والسكوت عنه، أم أنه ينتظر منقذا يحمل خطابا أقوى وأكثر أسطورية وألوهية ليتبعه من دون خوف من السلطة الحاكمة؟ كيف سيكون هذا المنقذ؟ وما الأكثر قداسة من خطاب الحاكم السياسي، وهل سينصاع الشعب لهذا الخطاب؟ وكيف؟ ولماذا؟ هذا ما سنراه في المبحث الموالي.

[54] ارنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ص378.

المبحث الرابع: السلطة المضادة/ الشيخ وتشكيل الوعي الجديد

1-تمثّلات الدين في جمهورية الخراب:

عند تقصينا للدين في الرواية، يتضح لنا أن هنالك شخصياته عديدة تحمل خطابه، أي خطاب الدين الإسلامي، وهي أربع شخصيات: الشيخ البوهالي، الشيخ العياشي بوترعة، الشيخ الإخجاني، الشيخ حمداد الأفغاني، يمثّل كل شيخ من هؤلاء مجموعة معينة:

1-الشيخ البوهالي: يمثل دين الشعب، وهو ولي صالح "كان الناس يحترمونه ويقدسونه ويثقون في نبوءاته ويتبركون بكراماته"(ص163) فقد شكلت نبوءاته قناعات آمن بها الشعب، وظل ينتظر حدوثـــها، فبعد تنبئه بالاستقلال وحدوث ذلك فعلا، رأى أنه " يجيء زمن أغبر تتقسم فيه الأمة إلى ألف فرقة، كل فرقة تقول فولي طياب، يتطاول فيه الحفاة العراة الرعاة على الأسياد، ويطالبون بحقهم في الرياسة، وحكم الرعية، ويكون في هذا الزمن نهاية حكم السلالة الشريفة"(ص64)، كما تنبأ أيضا بأن "آخر حاكم من سلالة الأخيار في عنقود الأسرة الحاكمة يسود في عهده القحط والجفاف سنوات، وتسود فيه الفتن، وتظهر الخوارق والعجائب، ويظهر من يدعي أنه من سلالة النبي المصطفى وأنه المهدي المنتظر صاحب الدعوة، يفتن به الناس ويتبعونه لكنه يقودهم إلى التهلكة...يصبح الإنسان أرخص شيء في هذا الزمان الأرعن يباع ويشترى مثل المتاع والحيوان... وفي هذا الزمان العجيب الذي يباع فيه حتى الهواء، يحلق آخر سلاطين السلالة الميمونة سلالة بني الأغلب شاربه الطويل المقدس في سبيل امرأة يحبها ويهيم بها...وتنقذ الجمهورية عذراء ذات ذكاء وحسن"(ص ص64-65). إن كلام هذا الشيـــخ أو بالأحرى الولي الصالح، مسلّم به من طرف الشعب، ومن طرف الطبقة الحاكمة(سلالة بني الأغلب) إلا أن سيطرة نبوءاته على أذهان الشعب، وتوجّه اهتمامهم إليها وإلى الشيخ لا تحبذه السلطة الحاكمة على الرغم من إيمانها هي الأخرى بما أتى به وقاله هذا الشيخ، الشيء الذي دفع بالحاكم إلى هدم ضريح الشيخ البوهالي، لصرف اهتمام الشعب وتوجيهه نحو الحاكم وتقديسه دون غيره، وعلى الرغم من هذا يبقى الولي الصالح نموذجا للشيخ المقدس من ناحية والحيادي من ناحية أخرى، وهو من النوع الذي لا يزعج السلطة لأنه ببساطة لا يسعى للحكم ولا إلى المناصب، همّه الوحيد تنبيه الغافل وإرشاد الضال متمثلا دينا خاليا من السياسة.

2-الشيخ العياشي بوترعة: هو مفتي الجمهورية، ويمكننا أن نقول إنه ممثل دين الدولة، أي إنه يمثل الخطاب السياسي في قالب ديني، وكلمات مقدسة، وهو يمثل أحد أساليب وطرق الأسطرة، والإقناع التي يعتمدها الحاكم لإسكات شعبه وجعل كل ما يحدث في الجمهورية من خراب مبررا. أفتى هذا الشيخ فتاوى عديدة عجيبة وغريبة، وعلى عكس الشيخ الأول، نجد لهذا الأخير معارضا من الشعب، يستنكر فتـــاواه، وبطبيعة الحال تعرض هذا المعارض للتنكيل والتعذيب وقطع اللسان في مشهد حدث في المسجد بدا عجائبيا للمصلين، إلا أن حقيقته غير ذلك، فاللعنة الإلهية التي ادّعى الشيخ حلولها على هذا الشخص، ما هي إلا أوامره القاضية بقص لسانه، وجعله عبرة للآخرين، ورد في هذا المشهد أنه: " سارع المصلون إلى إغماض عيونهم امتثالا وطاعة لصوت المفتي، لكن "الهواوي ولد فلكاوي" تشجع ورأى المشهد بكل تفاصيله؛ حضر رجلان قويان وأمسكا ذراعي "المخطار"، جاء ثالث وبيده مقص كبيرة أخرج لسانه ثم قطعه وتركه مرميا على الأرض، اختفى الثلاثة من حيث أتوا"(ص99). إنه الخطاب القمعي الذي لا يعترف بالآخر، ولا برأيه، خطاب التخويف الذي وجد له استجابة فورية، يقول الراوي:" من يومها لم يستطع أحد أن يفتح فمه بسوء أو يفكر في مخالفة فتوى سماحة المفتي سي العياشي بوترعة"(ص100). إن الملاحظ في هذا النوع من الشيوخ أنه يطوِّع الدين للسياسة بدلا من أن يلتزم حدود الشريعة بعيدا عن المدنس السياسي، ذلك لأن هذا الدين المنتمي إلى بلاط الدولة والسلطة الحاكمة ما هو إلا أداة في يدها، وبطبيعة الحال« كل سلطة تريد تبرير ذاتها، وتفعل ذلك باستعمال مقولات قابلة للتعميم والشمولية، أي صالحة لكل الناس»[55]؛ وبسبب القداسة التي يوليها الشعب للدين فإن هذه الأداة قد حققت نجاحا كبيرا في تخدير وترويض وعي ذلك الجمهور القدري.

3-الشيخ المهدي الإخجاني: يمثل أهم الفرق الدينية المعارضة للسلطة، يسعى إلى الحكم، وله سياسة دينية خاصة، ومعتقدات أسطورية اجتذبت الشعب، أقام أتباعا ودعا إلى الثورة، سنفصل في خطابه المضاد لاحقا.

4-الشيخ حمداد الأفغاني: يمثل هو الآخر فرقة دينية معارضة للسلطة ، إلا أن إيديولوجيته تختلف عن إيديولوجية "الإخجاني" الذي كان تابعا له قبل أن يرتد عليه ويبيعه للسلطة الحاكمة، ليستلم مقابله مكافأة وقرارا بالعفو، ومغادرة البلد من دون عقاب، ونجد في كتب التاريخ مثل هذين الشخصيتين،إلا أنه طرأ عليهما تحوير تخييلي في الأسماء والنهايات، ونقصد بذلك شخصيتي: "عبيد الله المهدي الشيعي"، و"عبد

[55] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، ص135.

الله الصنعاني"[56]واللذين ثارا على دولة بني الأغلب وأقاما "الدولة العبيدية" الشيعية في الجزائر (296-361هـ/909-972م)؛ وعلى الرغم من موالاة الثاني للأول إلا أن إيديولوجيتهما في الدعوة كانت مختلفة، ومنها تتكشف الصلة بين هذه الشخصيات التاريخية وشخصيات الرواية التخييلية، يقول المؤرخ "عبد الرحمن الجيلالي" في هذا الأمر:« والملاحظ أن مذهب الشيعة لم ينتشر هنا بأرض المغرب عن طريق الإرغام أو العنف والإكراه كلا، وإنما اعتنقه من اعتنقه عن طواعية وموافقة وذلك ما نستنتجه من حديث جرى بين الأخوين زعيمي الشيعة بالمغرب: أبي عبد الله، وأخيه أبي العباس (يقصد الصنعاني) قال التنويري: " إنه لما وصل أبو العباس الشيعي إلى أرض المغرب أراد أن ينفي عن القيروان من يخالف مذهبه، فقال له أخوه أبو عبد الله: إن دولتنا دولة حجة وبيان وليست بدولة قهر واستطالة، فاترك الناس على مذاهبهم" فتركهم، وكان هذا قبل حضور المهدي، وأما بعد ظهوره فقد روي ابن الأثير وابن خلدون والمقريزي خبرا يدل على أن ذلك كان عن طريق الإلزام والقهر، فذكروا عن المهدي نفسه بأنه أكرههم على اعتناق مذهبه وحملهم عليه حملا...»[57].

2-المنطلقات الفكرية للسلطة المضادة:

2-1- الخطاب الديني المؤسطَر:

يتعلق الحديث هنا بشخصية "الشيخ المهدي الإخجاني"، أهم شخصية معارضة في الرواية، والتي تبنّت الخطاب الديني كخطاب تنديدي بالسلطة الحاكمة ممثلة في سلالة بني الأغلب والحاكم "سيدنا" سيد الخراب، وليس بعيدا عن سياسة الحاكم في ترويض وعي الشعب وجعله تابعا له، اتبع هذا الشيخ سياسة مماثلة، بل ومبالغا فيها أكثر للتأثير في شعب جمهورية الخراب، ذلك أن هذا الشيخ يستعمل الخطاب الشيعي العجائبي، بصوره الخارقة، والمتداولة في الثقافة الإسلامية مستندا في ذلك إلى التاريخ وشخصياته "الحقيقية" التي يؤمن بها كل إنسان مسلم، فنجد من ألقاب هذا الشيخ: "الشيعي"، و"الصنعاني"، ومن المتعارف عليه أن ثقافة الشيعة مليئة بالخوارق، والعجائبية، لدرجة أنها تحولت إلى أساطير شعبية، وهو ما أعطى للشيخ مصداقيته، وكما سبق وأثبتنا أن الخطاب اللاعقلاني هو أكثر الخطابات قربا من طبيعة

[56] عن تفاصيل العلاقة بين الشخصيتين ينظر، عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1،ص218.

[57] عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، ص230.

الإنسان المقهور، فإن استخدامه وتطبيقه كان سلسا دون قمع أو إرغام للشعب على الإيمـــان بـــــه أو الانضمام إليه، وهو ما جعله يلتمّ حول الشيخ الإخجاني شيئا فشيئا.

2-1-1-الشيعة والعجائبية في الرواية: من المقاطع التي تبرز هذه الفكرة:

1-(رغم أنه لم يتزوج كانت له بنت 'نطفة' في غاية الجمال والفطنة)(ص131)

2-(زعم أنه صاحب الوقت، وأنه مأذون وأن دعوته مستجابة والنصر حليفه حيثما توجّه، لأن رماح ونشاب ومدافع الطاغية سيدنا لا تصيبه وأتباعه بإذن الله تعالى.)(ص139)

3-(زعم بأنه مأذون بذلك (الانقلاب) وأن أنصاره لن يصيبهم الأذى بإذن الله)(ص144)

4-(كان في مقدمتهم يحمسهم ويشجعهم بأن الملائكة ستقاتل معهم، وأنهم المنتصرون بحول الله)(ص145)

5-(الطير الأبابيل ستأتي في الوقت المناسب وترميه مثلما رمت أبرهة الحبشي بحجارة من سجيل..)(ص145)

6-(وعد من سقطوا في المحنة بأن موعدهم الجنة، جدد العهد أمام الصامدين بأن النصر آن ويراه قاب قوسين أو أدنى، مثلما يرى النجوم المتلألئة في سماء الجمهورية الواسعة)(ص149).

الملاحظ من كل هذه الخطابات أن التبرير غير موجود وإن وُجِد يحال فيه الأمر على "الله" الذي يمنح أهل الشيعة قدراتهم الخارقة من لدنه، لأنهم من سلالة "علي" الذي صاح جبريل من السماء كما يقولون قائلا بخصوصه "لا فتى إلا علي"، وهي الأساطير التي يؤمن بها الشيخ، واستطاع مع مرور الوقت أن يقنع شعب الجمهورية بها، إنها« تُصوِّر قدرات الزعيم الشيعي الخارقة على التحكم في نظام الطبيعة وفي وحشيتها المروّعة للبشر والمهددة لهم في بقائهم، بحيث يبرز منقذا للجماعة من سطوتها»[58]؛ كما أن سلطة هذا الشيخ الشيعي التي خولته وجعلته يقف ضد الحاكم الطاغية لم تأت من فراغ، فهو يستند إلى ما هو أقوى من الحاكم، هذه هي الفكرة التي تجعل من« سلطة هذا الزعيم الشيعي لا تعمّ التاريخ فقط، وإنما ما وراءه كذلك، لأنها سلطة شمولية تقتحم المحسوس والمجرد، وتشمل المكان

[58] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، ص121.

واللامكان والزمان واللازمان، فقد يستطيع الزعيم بفضل كراماته المتعددة أن يخترق القوانين الموضوعية التي تتحكم في الوجود الكلي، والنصوص الشيعية تحفل بهذه الخوارق والمعجزات التي لا يستطيع القيام بها في الحقيقة إلا شخصيات أسطورية»[59]. إنها سلطة الدين أو القوى الميتافيزيقية ماوراء الطبيعية، والتي تكتسب قداسة خاصة لدى شعب الجمهورية القدري، وهو ما سهل مهمة الشيخ الإخجاني في اجتذاب الجماهير إلى حزبه الديني، وإقناعهم بشرعية ما يفعله.

2-1-2- الإقناع وتوجيه الوعي:

تتم عملية الإقناع عن طريق تبرير الأفعال والأقوال، ويكون هذا التبرير أسطوريا إلى درجة كبيرة لأنه الطريقة الملائمة للتمكن من اجتذاب وعي الجمهور، والتداخل بين الديني والأسطوري في الروايات المحكية عن "علي بن أبي طالب" والمتشيعين له شكلت حافزا للجمهور حيث إن« الأسطورة الجمعية تقوم بترميز الخبرة الدينية وتعمل على موضعتها في الخارج، ثم تأتي الطقوس لتلعب دور المظهر للانفعالات الدينية العنيفة، عند هذا المستوى تتحول التجربة الانفعالية إلى صورة أو إلى مجموعة صور»[60]؛ ويلعب انفعال الشعب دورا هاما في هذه النقطة، إذ يجد ضالته في الشيخ الذي يحقق له رغباته المقهورة من طرف الحاكم، والسلطة، حتى أنه يجد في الشيخ البطل المنقذ الذي سيغير له واقعه، «فالعامة، خاصة في مراحل القمع السياسي والاحتكار المجحف للثروات، كثيرا ما ترجع إلى الماضي لتبحث عن صورة زعيم تاريخي تشكله حسب أهوائها وأحلامها لتطرحه بديلا لها في الحاضر»[61]؛ وهو ما حدث في الجمهورية بعد أن استبد بالحكم، وانتشر الفقر، والجفاف، والجوع، من دون أن يسعى إلى تغيير الحالة التي آلت إليها جمهوريته. إن هذا الاستبداد السياسي ما هو إلا « تعبير مقلوب عن لا وعي الجمهور لحالته التاريخية الراهنة»[62]؛ ما جعل دعوة الشيخ الإخجاني تكبر شيئا فشيئا حتى "استطاعت هذه الجماعة الرافضة أن تستغل الفوضى التي تتخبط فيها الجمهورية، والفراغ القانوني لتنشط على الهامش وتجند أنصارها وتحشدهم لليوم الموعود، لتقويض أركان الحكم الفاسد، وإقامة الدولة العادلة دولة الشريعة التي لا يظلم ولا يجوع فيها أحد" (ص138)، تلك هي المحفزات التي بثها الشيـــــخ في الشعـــب

[59] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي ، ص119.

[60] فراس السواح، الأسطورة: المصطلح والوظيفة،عن الموقع الالكتروني:www.mohamedrabeea.com.

[61] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، ص108.

[62] خليل أحمد خليل، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني، ص335.

وأوّلُها: التمسك بالدين، إذ نادى مع أنصاره "بالعودة لشرع الله لخير العباد وصلاح البلاد"(ص92)، وذلك بإحياء خمسين صلاة شكرا لله على نعمه واقتداء بسلفهم الصالح وتطبيقا للإسلام الحقيقي، ثانيها: تقويض أركان الجمهورية الخربة، ما يعني إقامة جمهورية عادلة أو "فاضلة" مكانَها، أساسُها الشريعة، يسود فيها الحق ولا يظلم ولا يجوع فيها أحد، وقد كان لهذه الدعوة أنصار وموالون وتابعون، إذ "تبعه نفر كبير من الناس، ثم انضمت إلى صفوفه فئات أخرى من المهمشين والمحقورين، والحاقدين والطامعين والخلاطين وكذا بعض القبائل التي تروم الثأر لنفسها ولشرفها من جور سيدنا الحاكم بأمره"(ص139)، وبذلك استطاع الشيخ أن يقنع أنصاره و"مريديه" بالثورة، حيث اكتسبوا هم أيضا صورة مقدسة رسمها لهم شيخهم، هي في الحقيقة صورة وهمية، إذ أدرك الشيخ أن "الوهم حاجة نفسية ذاكرية ومخيالية" وأن أنصاره بحاجة إليه لإكمال ما بدأ، وما يسعى إلى تحقيقه، ويرسم لنا الفصل المسمى "فصل في ذكر تأهب السيد الإخجاني للانتقام من سيدنا"(ص144) مشهدا مشابها لمشاهد الفتوحات الإسلامية، إذ نجد أنصارا متحمسين يرددون بصوت واحد "الله أكبر، الله أكبر"، مسلحين مؤمنين بأن الملائكة ستقاتل معهم وأنهم منتصرون بحول الله، مؤمنون بأن لهم مساندين من الطير الأبابيل، يمتزج عرقهم بالمسك، تكسوهم ألبسة بيضاء ، لا يكلون ولا يملّون رغم ما حل بهم من مشاق، لأنهم ببساطة يصدقون زعم شيخهم بأنهم لن يصابوا بسوء...لكنهم أصيبوا بسوء في الأخير ومعهم زعيمهم، على عكس ما كانوا يتوقعون، لقد كان الفكر الديني للشيخ بمثابة المخدّر للوعي، كان «كالسحري، فهو فكر افتراضي، لذا فهو اعتقادي لا معرفي ولا علمي، هو إطلاقي انفلاتي وفوضوي» [63]وغير مؤسّس، معتمد كليا على انفعال الجماهير الرافضة.

3-الزعيم المعارض(الصورة الموازية للحاكم)

كما ارتسمت في الرواية صورة الحاكم المستبد كسيد للخراب، ترتسم صورة موازية لها للشيخ كمعارض لسياسة الحاكم، وحامل لخطاب تنافسي، لا يختلف عن الأول في اعتماده على سياسة الصـورة، أي صورة الأنا بعين الآخر، وهي الصورة التي تعطي لصاحبها المكانة المطلوبة في المجتمــع، وهي المرحلة الأولى في الدعوة الإخجانية، إذ من خلال مظهره الخارجي إلى أخلاقياته وتدينه الظاهر، استطاع أن يكسب ثقة الشعب، فقد كان "السيد المهدي الإخجاني رجلا متوسط القامة نحيف البنية غائر العينين يلبس الأبيض وحوله الكثير من الغموض"(ص139)، "عرف بالمحتسب، والحسبة

[63] خليل أحمد خليل، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني ، ص200.

كما يعرف الجميع هي الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في المدينة الإسلامية...عرف بالمعلم لأنه كان يتستر بالتعليم ليدرك غايته السياسية...اشتهر بلقب الصوفي لتقشفه في الحياة، ولملازمته للبس الخشن من الثياب..."(ص137). إن عدم ثبات مهنة محددة لهذا الشيخ ولا أصل محدد ولا مكان معين ولد أو نشأ فيه، يجعل منه شخصية غريبة، يدور الشك حولها وحول أهدافها، وهو ما جعل أهل الجمهورية يختبرونه، حين "جربوه مرات مع بناتهم الأبكار لكنه كان مؤدبا وخجولا ولم يُبدِ يوما سلوكا يمسّ بسمعته وشرفه وعصمته"(ص131)، ويبدو أن هذا هو الموقف الوحيد أو بالأحرى الأمر الوحيد الذي يهم أهل الجمهورية من شخصية الشيخ المعارض، إذ لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث في ماضيه وأصوله، وأهدافه، واكتفوا بالجانب الأخلاقي والديني، وهو الجانب الذي أتقن الشيخ تمثيله، ونجح ببراعة في تجاوز امتحان الشعب، ويبرز هذا الجانب في أنه حرّم على نفسه النساء والزواج، فكان "يعمل جاهدا على مجاهدة نزوات النفس، ومقاومة الفتنة بالتسبيح والتكبير، والحوقلة، لكنه كان محظـوظا بالاحتـــلام، فيقوم كل صباح، حتى في الأيام الباردة، قبيل الفجر يغتسل من الجنابة، ويؤم الجماعة كعادته، دون أن يتخلف يوما، حتى لا يترك الفرصة للألسنة لتنسج حوله الأقاويل،والأباطيل..." (ص131)، ولم تكن هذه التصرفات تلقائية وطبيعية، وإنما كانت مصطنعة خصيصا للمضي قدما في مشروعه، إذ "كان يتألم في داخله، وهو صاحب دعوة ورسالة، هل يفوز بواحدة منهن على حساب مشروعه السياسي الذي قد تعصف به رياح الغيرة، والحسد فتفسد كل أطواره ومراحله؟ أو يدوس القيم والشرع، ويختلي ببعضهن ويقضي وطره منهن دون رابط شرعي، فيخون هؤلاء الآباء الأتبـــاع الحلفـــاء، ويدوس على الشريعة التي يغرس مبادئها في قلوبهم وصدورهم"(ص131)، وهنا يتضح جليا الخطاب المسكوت عنه، أو الخطاب المبطن للصورة الخارجية الممثلة للدين، وللدولة الإسلامية العادلة كما يتخيلها الإخجاني وأتباعه، إعادة إحياء الشيخ للصلوات الخمسين إضافة إلى تورعه وتدينه وسعيه الحثيث إلى الرجوع إلى دين السلف، ما هي إلا طريقة خاصة اتبعها يسميها "بول ريكور" (الإدماج) وهي« ما يمنح الإيديولوجيا خصوصيتها، وفعلها التاريخي... وهي وظيفة أساسية وعميقة، وتتجلى بوضوح في الطقوس والاحتفالات التي تمكن مجموعة بشرية محددة من إحياء الأحداث التي تعتبرها أولية، ومؤسسة لهويتها وذاتيتها الخاصة، وتخليدها، فالأمر في هذا المستوى يتعلق ببنية رمزية خاصة

بالذاكرة الجماعية»[64]؛ وهو إلى حدّ ما استغلال للنوستالجيا التي تحتل أذهان الشعب للدولة الإسلامية العادلة البعيدة عن الاستبداد والظلم الذي حاق بهم.

إن الصورة الإيجابية للشيخ قد حققت تضافرا شعبيا جيدا خصوصا بعد خطابه المضاد للسلطـــة، والذي يكشف عن خبايا السلطة وسلبياتها إذ يقول عن الحاكم إنه:" يتخذ اليهود والنصارى مستشارين له، ولا يطبق الشريعة، ولا يؤمن بالشورى، أهمل الرعية وأفرط في المجون والعربدة، واستعبد الناس وهتك أعراض النساء بغير حق، يصلي بدون وضوء صلاة الجمعة وهو مخمور، وينفق على طاروسته "موسكة" مالا ينفقه على شعبه ورعيته يستشيرها في القضايا المصيرية، يقول ساخرا لمقربيه وحاشيته: ذنبها القصير أفضل من عقل ألف عالم في الجمهورية، يهدد أحيانا بتعيينها خلفيته نكاية في الشعب وإمعانا في الإهانة والبطش والسفه، إنه فرعون هذا الزمان، ولابدّ له من موسى، يهديه إلى الصراط المستقيم، أو يستدرجه لمنازلة فاصلة تغرقه بإذن الله في بحر غيّه وشروره"(ص138)، ويُعدّ هذا بمثابة بيان للثورة ، أو الانقلاب على السلطة، كمرحلة متقدمة من المعارضة بعد المواقف المتعددة المخالفة لأوامر الحاكم، من مثل: عدم التزامه بفتاوى الشيخ "العياشي بوترعة" مفتي الجمهورية المغرضـــة، وعدم تقديمه ابنته "نطفة" للحاكم كما يفعل الجميع، وغيرها، وفي هذا الخطاب تقديس للذات (إذ يعتبر الشيخ نفسه في مكانة موسى) وتدنيس للآخر (إذ يضع الحاكم مكان فرعون)، وهذا أحد أوجه التبرير، إذ يضفي الزعيم على نفسه القداسة، ويجرد الزعيم الآخر منها، إلى درجة يصبح هذا الأخير شخصا عاديا لا يستوجب أي نظرة تقديسية أو خاصة إليه، التي هي السبب الرئيسي في الخضـــــوع له، والامتثال لأوامره.

4-السلطة والسلطة المضادة/ الإيديولوجيا واليوتوبيا :

تشكل الثقافة الإسلامية أو لنقل المخيال الإسلامي حيزا كبيرا في تشكيل وعي الشعب، وهو الأمر الذي استغله الشيخ لاجتذاب مريديه، فاستعادة يوتوبيات الدولة الإسلامية العادلة في فترة من أشد فترات المحن وتصوير الحاكم أو السلطان على أنه مخالف للدين والعدالة الربانية وما جاء به الإسلام في شريعته، هو سياسة أراد بها صاحبها الظهور بمظهر المنقذ، أو المهدي المنتظر(وهذا ظاهر في اسمه) أو بصيغة أخرى هو يسعى إلى أن يكون على رأس الجمهورية، أو المدينة الفاضلة، ولكي يكون كذلك

[64] بول ريكور، الإيديولوجيا واليوتوبيا(مقال)،عن محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال االإسلامي، ص141.

يجب أن يتمثل صفات رئيس المدينة الفاضلة، وفي الرواية يشكل الخطاب الثوري للشيخ صورة الحاكم والتي إذا تمثَّل الصورة المعكوسة أو المضادة لها كانت له الشرعية في اكتساب اللقب المضاد لسيد الخراب. لكن التخيل الذي اعتمد عليه الشيخ بعيد كل البعد عن الواقع، لأنه في تعريف "بول ريكور" لليوتوبيا يقول إنها« ممارسة التخيل لأجل التفكير في طريقة مغايرة للوجود الاجتماعي العام أي الحلم بكيفية مغايرة للوجود، ولتنظيم الحياة السياسية»[65]؛ إذاً فما يقوم به الشيخ لا يتعدى كونه "تخيلا" أو "حلما" بالتغيير، غير مؤسس على قواعد واقعية تجعل من انقلابه ذاك حملة حقيقية للتغيير، فإذا رجعنا إلى أسس رسالته وجدنا أن مسعاه الأول كان الحكم، وليس التغيير من أجل الجمهورية وأهلها، وعلى الرغم من نجاحه في تحقيق وحدة في الشعور لدى الشعب إلا أن ذلك لم يكن كافيا، ما جعل نهايته سريعة على أيدي السلطة، وحتى أتباعه(حمداد الأفغاني)، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن ما جاء في جمهورية "أفلاطون"، ومدينة "الفارابي" الفاضلة، ويوتوبيا "توماس مور"، وغيرها من الجمهوريات واليوتوبيـــات[66] كان مجرد تخيلات لا مجال لتحققها على أرض الواقع، ليس لأنها بعيدة عن الواقع ولكن لافتقار متبنيها لفكرة الممارسة الواقعية لتلك التخيلات، مكتفين بكون تلك اليوتوبيات مجرد أحلام لا علاقة لها بالواقع سوى أنها تنبؤ بمستقبله[67]، لذلك كان الاعتماد عليها لوحده مجرد مجازفة قامت بها شخصية "الشيخ الإخجاني"، في مقابل إيديولوجيا شخصية "الحاكم" السياسية المنضدة والمستندة إلى الواقع والحاضر وعلى أسس مدروسة.

إن الرواية بطرحها للسلطة ممثلة في الحاكم "سيد الخراب"، والسلطة المضادة ممثلة في "الشيخ المهدي الإخجاني"، والعلاقة بينهما، في صيغة تخيلية تعتمد على "النبوءة" في كل تفاصيلها، والتي تقوم أساسا على الحدس، تخفي وراء خطابها التخييلي هذا الكثير من الأمور المسكوت عنها، والمتعلقة أساسا بتاريخ الدولة الجزائرية(بصفة خاصة) والعربية بصفة عامة، إذ بإبراز الرواية للخطاب التاريخي(الأغالبة وطبيعة الحكم المستبد في دولتهم)، تحيلنا الرواية إلى البحث في التاريخ العربي الإسلامي، المليء بمثل هذه الحكومات الاستبدادية غير المنتبَه إليها، وغير المعتبَر من أحداثها، إن التاريخ يعيد نفسه في كل مرة، ولا يُلتفت إليه إلا بعد حدوث الكارثة، فبعد الدكتاتوريات، والحكم الاستبدادي تظهر المعارضة

[65] بول ريكور، الإيديولوجيا واليوتوبيا(مقال)، عن محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، ص158.

[66] ينظر: ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: د.عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، الكويت،1993.

[67] ينظر: بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تحرير وتقديم: جورج.هـ تايلور، ترجمة:فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2002.

وينتشر الخطاب المضاد، الذي يرسم لنفسه صورة إيجابية تتماهى مع صورة "البطل" الذي يكون الشعب في حاجة ماسة إليه للتغيير، إلا أن هذه المعارضة تتخلى عن صورتها الإيجابية بعد أن تجد خطابها قد توطّد في أذهان الشعب، ما يفضح أهدافها، التي تظهر شيئا فشيئا على حساب المبادئ الزائفة التي أسستها من قبل لإعطاء الصورة الإيجابية لخطابها، خاصة إذا كان الخطاب المستعمل هو خطاب الدين، أي المتعلق بالآلهة المقدسة، وبالتالي هو خطاب الطاعة والتسليم، والتقديس، وبالنسبة للوطن العربي، هو خطاب الدين الإسلامي، الذي فرض نفسه على الساحة السياسية مشكلا ما يسمى بالإسلام السياسي، حيث دخل في مواجهة وصراع لا نهاية لهما مع التيار العلماني؛ ما أنتج الفوضى بسبب التناقض في الأفكار والأهداف أولا، والمصير المجهول للبلاد ثانيا، وهو ما نجده في روايــة "سيد الخراب"، حيث تركت النهاية مفتوحة لكل الاحتمالات خصوصا بعد "مسخ" الحاكم، وسجن الشيخ الإخجاني، وفرار "حمداد الأفغاني" من البلد، تاركين السلطة للعدم، فهل حقا صدقت النبوءة، وأنقذت العذراء الجمهورية؟ أم أنها أدخلتها في دوامة جديدة مجهولة المعالم؟.

المبحث الخامس: تمثيلات الأنثى

1-المرأة بين الفاعل والمفعول به

1-1الواقع والمتطلبات: تحولات الأنوثة:

من بين التمثيلات السردية الواردة في الرواية والتي اتخذت السخرية، والتناص أسلوبا خاصا للحكي نجد تمثيلات الأنثى، حيث ترتسم لهذه الأنثى صور متعددة، تطغى عليها النظرة الذكورية الرجالية، سواء أكان هذا الرجل من الشعب أم من السلالة الحاكمة أم الحاكم نفسه، أم الأب، هذا بغض النظر عن وجهة نظر الراوي، الذي يفترض أنه ناقل أمين للواقع، بالإضافة إلى النظـرة الأنثويـــة للذات، التي ترسم لها صورة خاصة مُسيّسة وذات أهداف تتجاوز توقعات الرجل.

يتقمص الرجل في الجمهورية دور البطل راعي الأسرة وصاحب السلطة الأبوية، إلّا أن هذا لا يتجاوز صيغة "التقمّص"، لأنه -كما بيّنا سابقا- أصبح غير فعال في مجتمعه وغير عامل وغير منتـــج، بالإضافة إلى كونه لا يحمي أنثاه(الابنة)، ولا يستطيع إرضاءها(الزوجة)، ولا حتى مقاومة إغوائها وسيطرتها عليه(العاهرة)، أدّى هذا الوضع من اضمحلال الفحولة في أوساط رجال الجمهورية إلى سعي المرأة إلى ممارسة الأبوة على نفسها، والتحوّل من الأنثى الخاضعة لحماية مزيّفة يدّعيها الرجل، إلى الأنثى القادرة على حماية نفسها، وتحمل مسؤولياتها، وهو ما جعل المرأة عاملة، ومنتجة بل أكثر من هذا، امرأة تمارس أمومة وأبوة على الرجل، فكانت هنالك في الجمهورية "نساء كثيرات يعملن ويملكن شققا وسيارات وبعض الكماليات..."(ص79) الأمر الذي سعت المرأة من أجله متمثلة عقلية وتفكيرا يختلف عن تفكير رجال الجمهورية القدريين المكتفين بالتواكل، إذ إن هذه المرأة "قبلت بضعفها ورقتها، وصبرها كل الأعمال المفروضة عليها بكل الشروط، حتى التحرشات من قبل المديرين الشبقيين والشاذين" (ص77)، وهنا تتمثل المرأة قيمة "التضحية" من أجل الآخر الذي تراه على أنه "طفل" يفتقر إلى فحولة الرجل، سواء أكان زوجا أم أبا، وهي بذلك تقلب الأدوار بأمومتها الطاغية من جهة، وسعيها الحثيث لمشابهة الرجل، وفحولته، وحتى تجاوزه، لأنها بذلك تمارس وظيفة الأنثى ووظيفة الرجل معا.

ممارسة المرأة للسلطة على الرجل لم تكن إلا نتيجة أو ردّ فعل حتمي لضياع الفحولة، أو حتى موتها، تلك الفحولة الممثلة في "فتيان الجمهورية"، الذين طالبوا معترفين ضمنيا بفحولة ضائعة، بأن توفر لهم الأنثى ضروريات الحياة، وكمالياتها في بيت الزوجية التي تقوم هي بتشييده من أجلهم، والأدهى من

ذلك أنهم يصرّحون بذلك " ما نقراو ما نخدمو، نحوسو على امرأة تسترنا"(ص78)، إنها المرأة الرجل التي تمثلت هذا الخطاب لأنه يحررها من فحولة قضيبية سيطرت عليها طوال الأزمنة السابقة؛ إلا أن تحرر المرأة واستقلاليتها الاقتصادية والمادية لم يحقق لها الكمال الذي تسعى إليه، أي المشابهة أو التطابق مع السلطة الممنوحة للرجل الفحل، ونقصد بذلك "حيازة الرجل للمرأة" والاستمتاع بها جسديا لتحقيق الحاجيات الشهوانية والجسدية، التي تثبت الفحولة وتحقق الكمال الرجولي، "حيازة المرأة للرجل" لم تكن مهمة صعبة بالنسبة لها في الجمهورية، فقد استطاعت تحقيق الصورة المكتملة في المجتمـــع والتي طولبت بـــها مرارا، أي الزواج، إلا أن هذا الاتصال بالذكر لم يتعدّ حدود "الديكور الاجتماعي"، وليس هذا مقتصرا على العلاقة الزوجية في الطبقة الشعبية، وإنما يتعدى ذلك إلى الطبقة الحاكمة، وهو ما يؤكّد انعدام العاطفة، التي هي في الأساس ما يلمّ شمل الأسرة، وكنتيجة حتمية لهذا الواقع تتشتت الأسرة، ويولد جيل جديد من الذكور المعتمدين كليا على الآخر(الأم)، والخائفين دوما من سطوتها وسيطرتها عليهم، وبالتالي يستمر هذا الخوف معهم من الأنثى، ويتخذ أشكالا متعددة خصوصا إذا شعر الذكر بفقدان فحولته أمام هذه الأنثى المسيطرة من كل النواحي.

1-2-المرأة المتعطشة: النمطية والخوف الذكوري:

أنتج الخوف الذكوري من سيطرة الأنثى صورة نمطية عنها، تمثلت في صورة السيطرة الجنسية والشهوانية-بصفة أدق- على الرجل، إذ تظهر الأنثى في الرواية متعطشة إلى الجنس وإلى الرجل الفحل ذو الصفات السلطوية، وهذا ناتج عن افتقادها له في حياتها اليومية، حيث نرصد في الرواية قائمة بالرجال المطلوبين للفراش: "سيدنا" الحاكم، "الشيخ الإخجاني"، "بوقريطة"، "رجال السلالة"، "الزبنطوط". ولكل شخصية من هؤلاء صفات فحولة خاصة تجتذب المرأة، أهمها على الإطلاق تحقيق رغبتها ومتطلبات جسدها وشهوتها، تلك الشهوة الأنثوية المقترنة باللانهاية؛ إذ تُصوَّر المرأة مُثارة لأبسط الأمـور، كصورة للحاكم معلّقة على الحائط مثلا "فرض عليهم تعليقها في غرف النوم، والتي جعلت النساء في بيوتهن يتداولن مغامراته الجنسية، بعد أن يعشقنه ويتمنين لو كن جزء من القطيع في زريبته العامرة في انتظار الليلة الميمونة، أو مكان الجاريتين السلافيتين المكلفتين بالعناية بشواربه الخرافية"(ص88). إن مثل هذا الموقف وضع الرجل -غير الفحل افتراضا- في اختبار للفحولة، يكون النموذج فيه هو الحاكم الممثل لشخصية "الفحل الأسطوري" المحبب لدى المرأة الذي يقهـر شهوتـــها أو بالأحرى يتغلب عليها فيفقدها بذلك قوتها التي تسيطر بها على الرجل. لقد وجد الحاكم الصيغة المثالية

أو الخطاب الملائم الذي يهين به الآخر(الشعب)، فأسطرته لفحولته واجتذاب صورته تلك للمرأة، نفت الآخر في الرواية، سواء الزوج أو الأب(في حالة شخصية "نطفة") ونجد لهذا الخطاب تفسيرا إذا بحثنا في طفولة الحاكم التي تأثر فيها كثيرا بالأدب المشرقي، والثقافة المشرقية، خاصة ألف ليلة وليلة، المليئة بأساطير الفحولة وصور النساء الشبقيات، ولا يقتصر هذا الخطاب على الحاكم فحسب ولكنه ينتشر في أوساط الشعب الذي أصبح يرى في المرأة مجرد كائن شهواني، وقد ساد هذا الخطاب أيضا في كتب التراث العربي إذ «يقول "النفزاوي" في كتابه "الروض العاطر"(الوارد ذكره في الرواية) إن النساء لا يرتوين أبدا، ولا يكففن عن المضاجعة، وإن تعطشن للنكاح لا يلبى على الإطلاق؛ ويكتب "ابن سلمان" في "عودة الشيخ إلى صباه" ما يؤكد رؤية سلفه عن الرغبة الجنسية عند المرأة وهو يذهب إلى ما يفيد أن بعض النساء أثبتن أن شهوة المرأة تفوق عدة أضعاف شهوة الرجل، وأن أضعف رغبة جنسية عند المرأة أقوى من أقوى رغبة جنسية عند الرجل»[68]؛ ولما يسود هذا الخطاب، وتصبح المرأة مجرد كائـن محرك للغرائز، مليء بالرغبات باعث على الفتنة، يكون من الضروري السيطرة عليها ويكون في حالة الشهوة هذه، الحل هو الكبح، وهو تمثيل رمزي للسيطرة والفحولة والسلطة الذكورية على الأنثى؛ وترى "مي غصوب" أن الرجل عندما يؤمن بهذا الخطاب يقع في "خوف حقيقي" وهو: «الخوف من عدم الارتقاء إلى مستوى المثل الذكوري الأعلى، والخوف من الفشل في الأداء، أداء الفحل، الذي يفترض أن المرأة تريده وترغب فيه، بل تحتاج إليه بكل جوارحها»[69]؛ ويؤدي هذا الخوف إلى "عزل النساء" لتفادي عواقب شهوتهن، وهي صورة من صور "الوأد" و"الإقصاء" فإذا خففت الحواجز، وتضاءل العزل عاد خوف الرجل من امرأته(أمه، أخته، زوجته،ابنته...) وصارت رجولته في خطر، وكما تتعجب الباحثة "مي غصوب" قائلة: "حقا، أن يكون المرء رجلا مهمة أخذت تزداد صعوبة !" يتعجب الراوي، ولكن بسخرية واضحة من التحول المبهر لمفاهيم الرجولة في المجتمع وهو ما مثله سرديا في العديد من فصول روايته، ما يمكننا تسميته "التخلي الطوعي عن الفحولة" وإبدالها بفحولة جديدة هي "فحولة المرأة".

[68] مي غصوب، علكة ونساء شبقات وأعداء أجانب، ضمن كتاب الرجولة المتخيلة،الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الوسط الحديث، إعداد مي غصوب، وإيما سنكلير ويب، ط1،دار الساقي، بيروت، لبنان، 2002، ص146.

[69] المرجع نفسه، ص247.

1-3-الفحولة المشوهة: الرجل بعين الجسد الأنثوي:

في مقابل الصورة الشهوانية للمرأة بعين الرجل، يصنع الجسد الأنثوي صورة حصرية للرجل، إذ إن الصورة المرسومة للرجل سواء بعينه، أو بعين غيره من الرجال، أو حتى النساء لا تتعدى كونها صورة خارجية، خادعة في أغلبية الأحيان، يقوم هو بتسويقها عن نفسه كما في حالة "الحاكم"، و"الشيخ الإخجاني"، و"الزبنطوط"، أو يسوقها الآخر عنه كما في حالة "بوقريطة"، و"لعمش" زوج العاهـــــرة "تونة"، وتكتسب الصورة التي يصنعها الجسد الأنثوي للرجل أهمية بالغة بالنسبة إليه، خاصة إذا تعلق الأمر بأدائه الجنسي، وهو ما يحدد درجة فحولته ورجولته.

في الرواية تمثل شخصية "تونة العاهرة" الجسد الأنثوي الصريح، المتحرر من كل سلطة رجالية والخبير بأجساد الرجال وشهواتهم، إذ تمنح جسدها وظائف عديدة كما تحقق له رغباته اللامنتهية، أما وظيفته فهي نتيجة لموت فحولة زوجها وقدرته على تلبية طلباتها المادية، ما جعلها تتاجر بجسدها بهدف تجنب الفقر والهلاك، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى موت الفحولة الرمزية للرجل، لكن قبل هذا الموت الرمزي، كان هنالك موت من نوع آخر أكثر واقعية وأكثر ملاحظة من طرف الجسد الأنثوي لهذه الشخصية، وهو "موت القضيب"، إن هذا الموت يحمل دلالات قاتلة للرجل، فهو بذلك عاجز عن الفعل وعن ممارسة رجولته وبالتالي سلطته على المرأة، ولربما هذا هو السبب في موته الحقيقي فيما بعد "توفي راجلها "لعمش" منذ سنوات بالسل الذي نخر أحشاءه لكن لعمش –رحمه الله– مات قبل ذلك بسنوات لما مات أيره ثم ضميره، مات شرفه، مات كبرياؤه وماتت رجولته وفحولته. كان المغبون يموت في فراشه يوميا عشرات المرات، تنتابه سكرات "الطحين" والجبن، والسعال، وهو لا يجد ثمن الدواء إلا بالمبالغ التي تحصل عليها "تونة" زوجته من القماقم والزبائن المشبوهين"(ص103). هذا بالنسبة للوظيفة، أما بالنسبة لعين الرغبة والشهوة فترى هذه الشخصية أن المرأة متصنعة للحشمة مقصرة في حق زوجها، وترى الرجل مجرد قضيب لا يحقق حتى النشوة المطلوبة منه " الرجال لم يعودوا يمارسون الجنس بمتعة كما كانوا في السابق أصبحوا يركبون النساء..."(ص106). تلك هي صورة الرجل المسكوت عنها، الرجل الخالي من العواطف المولدة للشهوة، فعندما يمقت الرجال نساءهم، أو يسعون بجد إلى عدم توطيد علاقة حب معهن، تكون النتيجة علاقة ميكانيكية، تزيد من مسافة البَوْن بين الرجل والمرأة، وتكثر مثل هذه المشاهد في الرواية، ونذكر منها: " يجتهد تيوس بني الأغلب في غزواتهم، وغاراتهم على النساء حتى لا تتوطد بينهم أي علاقة عاطفية قد تؤدي إلى ما لا تحمد عقباه حسب النبوءة العجيبة"(ص66)، "كانوا يمقتون

النساء في سرهم حتى وهم ينكحوهن فوق أسرة السلطة الوثيرة، وفي الأماكن السرية التي تبني وتؤثث لمثل هذه الغارات الترفيهية الروتينية، لم تكن الشهوة عندهم التقاء روحين وعاطفتين، إنما نزوة عابرة لجسدين محمومين تقتضيها ضرورة التباهي والمفاخرة في المجالس العامة والخاصة، إذا جامع أحدهم امرأة يعتصرها مثل حبة البرتقال أو حبة "القارس"، يأخذ منها ما يحتاج دفعة واحدة، أو حسب زعمهم في سبع دفعات متتاليات بدون انقطاع وبدون رأفة أو شفقة، يأتيها مثل الزلزال أو الرعد أو البركان يقضي وطره منها، ويختفي عندما تفيق من غيبوبتها تجد فحلها قد غادر المكان وترك المصروف وهي تدرك أنه لن يعود إليها ثانية"(ص66)، وكأن الرجل مسكون بشبح الخوف، يريد فقط الانتقام لفحولته، من ذلك الكائن الشهواني الذي يعطي لنفسه الحق بتقييم فحولته ونشر تقارير عنها.

إن أهم صورة رسمها الجسد الأنثوي للرجل في الرواية تهدم كل أساطير الفحولة وتشكك في صحتها، ونقصد بالأسطورة هنا أسطورة الحاكم "سيدنا"، أو "سيد الخراب"، الذي يظهر أمام الأنثى الأولى في حياته البالغة (معلمة اللغات الشرقية) بصورة سلبية، صورة الطفل وليس صورة الرجل البالغ الفحل، والمشهد التالي يشكل حافزا يكون مفتوحا على احتمالات عديدة وينتهي إلى اعتراف قطعي، حيث يقول الراوي: " كانت غايته الكبرى أن يكتشف أشياءها الأنثوية الداخلية ويلعب بها مثل طفل صغير...يستجمع غريزته الدفينة وفحولته الطرية لينال شيئا لا يعرف هدفه مباشرة، أخطأ في أول التجربة، ستكون شاهدة على خيبته طوال عمره التعيس"(ص59)، إلا أن تلك الشهادة على الخيبة، أو عدم الفحولة لم تظهر بتاتا، واختفت مدرّسة اللغات بعد هذا المشهد، أما المشهد الأخير في حياة الحاكم الإنسانية فهو ما يؤكد أن ذلك الإخفاق وتلك الخيبة قد استمرت معه طوال حياته، كاستمرار وراثي للفحولة غير المنتجة وغير الفاعلة، أي المشوَّهة لوالده "همام" ويرد المشهد كما يلي:" جذبته إليها بقوة المغناطيس، وطلبت منه أن يمتطيها مثلما امتطى بقية نساء الجمهورية...تردد قليلا ولم يجرأ، قالت له: هيا اركب وأرني فحولتك التي لن تشاطرني فيها بعد الآن نساء الجمهورية...ارتجف سيدنا وبكى، قال لها: لا أستطيع يا حبيبتي، كل ما كان لم يكن حقيقة"(ص167). إنه الاعتراف القطعي بانتفاء الفحولة، إذ إن حقيقة الحاكم المتسلط الفحل على كل الرجال لم تكن إلا صورة مُسيّسة صنعها الحاكم لنفسه لتغطية نواقصه ومشاكله النفسية ومخلفات ذاكرته وفشله الجسدي، تلك الصورة التي لم تبد على حقيقتها إلا بين يدي الجسد الأنثوي الخاص "نطفة".

2-الأنثى الهبة: تمثيلية الإغواء

2-1- التمثيل المعكوس للأنثى الأضحية:

تعرض لنا الرواية في خضم تمثيلها للمرأة عدة مشاهد تحمل بين طياتها النظرة الأبوية للبنت كنظرة اجتماعية متفق عليها في مختلف الثقافات الإنسانية، وليس العربية أو الإسلامية فحسب، وخاصة ما يتعلق بقضية الأنثى الهبة والأنثى القربان (الأضحية)، وهي ما تراوحت بينهما الأنثى في الرواية كمفهومين قريبين في الماهية بعيدين ومختلفين في الدلالة، ومن تلك المشاهد نختار أهمها:

-" كانوا يتبارون فيما بينهم على إهدائه أجمل وأصغر الصبايا والجواري والخادمات...لم يرفض يوما هدية أحد، كان غروره يطالب بالمزيد من النساء الهدايا...كن يتشاتمن، ويتنابزن كل واحدة تقسم أنها من تأسر سيدنا فيحتفظ بها إلى الأبد"(ص87)

-" أصدر قرارا يجبر فيه شعبه اللعين أن يصرّح بكل فتاة تولد على تراب الجمهورية، وأن يلحق كل فتاة تبلغ سن النضج وتبدو عليها علامات الجمال والفطنة إلى "وزارة اللذة"...ومن لا يفعل أو يتماطل يعرض نفسه للضرب والجلد والتخيير بين قطع الرأس وقطع الأير"(ص ص85-87)

-" فاتحها بعد أخذ وردّ وتردد في الموضوع، أطلعها على ما سيقدم عليه ليحمي شرفه ودعوته ومشروعه السياسي راجيا منها أن تطيع قراره، وتعذره على ما أقدم عليه، - سأرتكب ما لا يرضي الله لإرضائه، سأقدم رأسك يا عزيزتي لسيدنا حاكم بني الأغلب. تبسمت "نطفة" وقالت له: ولكني سأعصيك لإرضاء الله...اسمح لي يا أبي بالذهاب إليه..."(ص135)

في المشهد الأول تظهر الأنثى راضية بما قرره والدها الذي يُصِرُّ ويُسَرّ لجعلها "هدية" أو "هبة" للحاكم الذي يكتسب قداسة من نوع خاص، ويكون هدف الوالد من الهدية هو كسب رضا الحاكم؛ أما هدف ابنته فيكون حبّ الحاكم لها واحتفاظه بها، وبصيغة أخرى يتحول الحاكم إلى اله والأنثى إلى قربان والأب إلى متقرب للآلهة لطلب رضاها ، وتكون الأنثى القربان هنا راضية بما تفعله وبما قرره والده لأنها تسعى إلى هدف سام، يشبه الخلود المقدس، أو المكانة الخاصة التي حظيت به "إيفيجيني" بنت "أغاممنون" في الأسطورة اليونانية عندما اختارت أن ترضخ لرغبة والدها بكل مودة لتصبح سيدة معبد الآلهة "أرتيميس" وحارسته، وتدخل في خدمة الهيكل المقدس بدلا من الزواج ب"أخيل" خطيبها، وتكون

بذلك مثل كل النساء العاديات، بل وتحُثّ أباها على تنفيذ الأمر فيها، لما أخبرها أن الربّة تطلب دمها،ولم يكفها ذلك بل قامت تظهر الحبور، وتدعو الناس إلى الرقص حول المعبد الذي تسير إليه إكبارا للربة، وتقديرا لنبل مهمة الوالد[70] وهو ما يطابق ما حدث للإناث الهدايا.

المشهد الثاني: هنا يتغير الوضع وتصبح الأنثى فداء لوالدها، بمعنى أنها "الأضحية" أو بصيغة أفضل "الضحية"، القربان الذي إذا لم يُوفّ إلى الآلهة بكل شروطها يحل غضبها على المعني بالأمر من دون رحمة أو شفقة وتكون الأنثى هنا مسلوبة الرأي، خاضعة بما تؤمر كما هي حال الوالد، غير أن القربان في هذه الحالة يفقد قدسيته لأن الهدف منه الإهانة وليس إحلال الخير والنعم على مانح القربـــان، فهو هنا مدنس ويقترب في دلالاته من ظاهرة "الاغتصاب"، وبذلك يحمل القرار(الفعل) السلطوي دلالة مدنسة تناقض قداسة القربان والهبة على مدى العصور والأزمنة.

المشهد الثالث: هو نفسه مشهد الذبح الإبراهيمي الوارد في القرآن: ﴿ فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى، قال يا أبتي افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين﴾[71]؛ وبعكس الآية لم تكن الأنثى القربان راضية بالمصير الذي حدده لها والدها، ولأن إسماعيل كان واثقا من أن ما يفعله والده هو أمر ربّاني وراءه حكمة مرجوة كان راضيا بمصيره، لكن الفتاة "نطفة" كانت تعلم أن مسألة الذبح تلك لا تتعدى كونها أنانية أبوية وخوفا من التدنيس، بالإضافة إلى كون والدها والحاكم متعارضان وكلاهما يريد إقصاء الآخر، أضف إلى ذلك أن عملية الذبح لن تحدث تغييرا كبيرا في حال الوالد أو الحاكم، وستبقى العداوة بينهما من دون التقدم خطوة إلى الأمام، فكان اختيارها لتكون هبة للحاكم، معززا بمخطط أنثوي للإطاحة به وبحكمه، وليس برجولته فقط، وهو ما وعدت به الوالد ليرضى عنها ويبارك سعيها.

من ناحية أخرى سعى الأب كي تكون ابنته مقدسة بمنحها قربانا للرب ليرضيه وطبعا سيكون القربان هو الأنثى العذراء التي ترمز إلى الشرف والعفة، وبدلا من تقديمها زوجة يقدمها قربانا للآلهة لتكون مقدسة، لأن الأصل هنا هو التقديس والتدنيس، في مقابلة بين نقاء الآلهة ودناءة الجنس الإنساني وهو ما نجده في التفاسير التي تشرح وتؤول ظاهرة "الوأد" في الجاهلية والتي تختفي دلالاتها وراء الخطاب الإسلامي للشيخ "الإخجاني" إذ« لم يكن الوأد كرها للأنثى أو خوفا من عار وإملاق، بل تقربا من الرب

[70] ينظر، وحيد السعفي، القربان في الجاهلية والإسلام، ، ط1، منشورات بدر الزمان، تونس ، 2007، ص34.

[71] الآية 102 من سورة الصافات.

تعيد إليه ما أهداك من كنز حتى يرضى عنك مرة وأخرى، كانت العرب تعتقـــد أن كل أنثى بنـــت للرب، الملائكة واللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى وأنثى الإنس أيضا وكانوا في هذا الاعتقاد لا يختلفون عن غيرهم من الشعوب ولا يخالفون ما جاء في الثقافات الأخرى من مذاهب لا تستحي من تنصيب المرأة بديلا للرب...»[72]؛ وبهذا أراد الأب لابنته نطفة أن تكون الموءودة القربان وأرادت هي لنفسها أن تكون الأنثى الهبة، لكن ليس أية هبة، هي الهبة التي جمعت بين جمال آلهات اليونان وذكاء نساء ألف ليلة وليلة وأرادها الحاكم بسبب جنون عظمته الذي وصل حد تأليهه لنفسه، أن تكون قربانا، فاجتهد وأكد على مظاهر الزينة والحلي والملابس والطقوس التي تخضع لها القرابين البشرية[73]. فهل كان اختيار الأنثى "نطفة" المعارض لاختيار والدها والذي يعد في رأيه مدنسا هو السبب في المصير الذي آلت إليه، خاصة وأن هذه الأنثى الهبة تخلت عما سعت إليه في آخر المطاف...

2-2-الاستهواء والإغواء: سياسات صور

تشكل صورتا الرجل والمرأة حيزا جديرا بالاهتمام في رواية "سيد الخراب"، وبتنوع صور المرأة كما رأينا واختلاف طريقة تفكيرها وتمظهرها في المجتمع، تتنوع صور الرجل وتتعدد أدواره التمثيلية والدلالية من شخصية ذكورية إلى أخرى، إلا أن اكتساب الصور السردية في الرواية طابعا أسطوريا جعل من التمثيلات السردية التي تدل عليه أكثر عمقا وقابلية للفحص والتحليل، لأن« الصورة الأسطورية تكثيف لمغزى فكري عميق يلتبس بأسئلة الوجود الكبرى»[74]؛ تلك الأسئلة التي تطرحها بين نموذج الرجل(الذكر) ممثلا في الحاكم "سيدنا" ونموذج المرأة(الأنثى) ممثلة في "نطفة"، وهما الشخصيتان اللتان حظيتا بحرية في تشكيل صورتيهما الذاتية للتأثير في الآخر*. فإذا رجعنا إلى الوراء قليلا لنستذكر صورة الحاكم نجد أن تلك الصورة عامة وعلى الرغم من تعدد أهداف هذه الشخصية، تظل جاهزة للاستهلاك من طرف كل مستقبل لها، ومع ذلك تبقى صورة خارجية فقط تخفي وراءها الكثير من الأسرار والتي يعتبر الخوض فيها

[72] وحيد السعفي، القربان في الجاهلية والإسلام، ص24.

[73] ينظر، عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص ص156،157.

[74] شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،2010 ، ص51.

* هنالك شخصية"الإخجاني" كذلك، إلا أن تكوين صورة الأنا بالنسبة لكلا الشخصيتين المذكورتين كان لسبب محدد وهو استهواء واستمالة الآخر، على وجه التحديد، وليس التعميم.

من الممنوعات والطابوهات، ولكن نموذج المرأة أو الأنثى "نطفة" بخصوصيتها المرسومة في الرواية تتقصى تلك الأسرار في خطاب مخفي وراء أفعالها وكلماته التي جاءت في آخر الرواية، فكانت هذه الشخصية بمثابة المحلل النفساني الذي استطاع أن يلج إلى ما وراء النفس الحاكمة ليصل في الأخير بنتيجة لا يحيد عنها، وهي أن هذا الحاكم لديه نقطة ضعف ككل الجبابرة والمستبدين تتطلب ذكاء وحيطة للوصول إليها، وبالتالي الإطاحة بالاستبداد الذي يمثله.

إن ما ساعد شخصية "نطفة" على فهم نقطة ضعف الحاكم هي الخلفية النفسية والاجتماعية التي عاشتها هي الأخرى، وتكاد تكون القواسم المشتركة بين الشخصيتين والسياسة التي يتبعانها هي السبب في اجتذاب كل منهما للآخر، فكلاهما يتيم، وتشكل قصة اليتم القصة الأسطورية الملتبسة عند كليهما، فالحاكم قُتل والده بالسم، وحكمت أمه بدلا منه، و"نطفة" ولدت من دون أم كقصة المسيح الذي ولد من دون أب وبقيت حقيقة وجودهما وولادتهما غامضة لا يعرف أصلها سوى شخصيات ميتة. بالإضافة إلى هذا اقترنت طفولة "سيدنا" بالحكم، والإشاعات عن شرف أمه والفحولة المنتكسة لأبيه، فانتزعت بذلك طفولته الطبيعية واستبدلت بما يؤسس لرغبة في الانتقام ترجمت أثناء فترة حكمه، بينما اقترنت طفولة "نطفة" بحرمانها من أنوثتها واختبائها وراء زي الرجل اتقاء وخوفا من انتقام الحاكم المفروض على جميع إناث الجمهورية، وهو ما زرع بداخلها رغبة في الانتقام هي الأخرى لأنوثتها، وبذلك يكون الهدف مشتركا بينهما، فهو يريد الانتقام لفحولة والده وبالتالي فحولته هو، وهي تريد الانتقام لأنوثتها المغتصبة.

قبل مشهد اللقاء، الذي يشكل نقطة تحول في الرواية، تسعى شخصية "نطفة" إلى إغواء الحاكم وترغيبه في نفسها عن طريق الصورة، السياسة نفسها التي اتبعها الحاكم سابقا لاستمالة واستهواء نساء وفتيات الجمهورية، تستخدم الأنثى هذه التقنية وهي متأكدة أنها سياسة فاعلة للتأثير على الآخر، إن الصورة المستخدمة والتي تحمل انطلاقا من شكلها وتسميته (قصيدة) كل معاني الأنوثة والتذلل والانسيابية، والمراوغة، فإذا تمعنا في كلمات القصيدة ومعانيها*[75] وصيغها خاصة الضمير المتكرر أنا الذي يزاحم ضمنيا الأنا المتعاظمة للحاكم، وجدناها تمارس إغواء لغويا أو كلاميا، وترميزا يجعلها تنتمي إلى صنف الآلهة والمقدسات، ومن أهم الترميزات قولها: " أنا آخر سلالة الأنوثة الطازجة والمعتقة، وفي

[75] * القصيدة عنوانها "حالات" للشاعرة الفلسطينية "فاتنة الغرة" ورد ذكرها في الفصول الأولى من الرواية، ووردت القصيدة في الرواية على لسان شخصية "نطفة" ص ص140،141.

الخطاب المقابل المخفي "لتكون أنت آخر رجل في سلالتك"، وقولها: "على حد إصبعي تختلف النجوم حول تحديد مواقعها الأولى"، هو تنبيه بقدرتها على التغيير، وقولها" إن أغمضت عيني حل الكسوف بالعالم" إذ تجعل إغماض العين دلالة ضعفها له، وضعفها سيحل الكسوف وهو غضب الآلهة في الأساطير. والتراجع إلى الوراء في إنجاز المهمة المنوطة بها... إلى آخره من المعاني والصور المغرية التي وظفتها "نطفة" بأنوثة طاغية ما جعل الحاكم يعجب بها ويتخلى عن كل بروتوكولاته ويقبل شروطها الشهرزادية في ليلة اللقاء الأسطوري، وتحقق نطفة أولى أهدافها بقراره " تطليق نسائه والتخلي عن عشيقاته وإغلاق وزارة اللذة.

2-3 تمثيلية الجسد الأنثوي:

يحتضن الفصل الأخير، "فصل في ذكر ما حدث في ليلة الحب بين سيدنا وحبيبته نطفة" مشهدا شبقيا تحمل كل كلمة فيه العديد من المعاني والدلالات تشكل مجالا مفتوحا من التأويلات، فحركات الجسد الأنثوي المتمثلة في الغمز، تعرية القدم(كجزء من الجسد)، تغطيتها عمدا، إسدال الجفون، التدلل والمراوغة، الإغراء، التعري الخادع، اللعب في ذروة لحظات الرغبة، استغلال الضعف الرجالي أثناء النشوة، الذكاء العقلي، واستغلال الجسد الأنثوي، ثم المشهد الجنسي غير المكتمل، تبعث برسائل تضمينية عن الذات الأنثوية، فالجسد تعبير عن مواقفه الذاتية كما تصرّ صاحبته "نطفة"؛" لأنها ما غامرت بحياتها إلا من أجل مهمة وليس من أجل نزوة"، إذ يصبح الجسد هنا ممثلا لفكر صاحبته فهو كما ترى "هتشيون" «لا يقدر أن يتهرب من التمثيل»[76]؛ في الرواية، وفي هذا الفصل بالتحديد يتم تسريد الجسد الأنثوي، عن طريق إبراز متطلبات ورغبات الجسد الذكوري وردود فعله. وفي مقابل الحركات الأنثوية، يكتفي السارد بإبراز ردود فعل تخيلية كالحلم، والأمنية، أو كلامية كالسجال والحوار، مُقصيا الفعل الجسدي الذكوري تماما، وهذه هي الدلالة الأولى على العجز، أو الضعف الذكوري أمام الجسد الأنثوي، وربما هي نقطة الضعف الأولى التي استغلتها الأنثى في السيطرة على وعي الحاكم، والكلمات الدالة على ردود الفعل تلك تحيلنا على معاني الذل الذكوري والسيطرة الأنثوية، وعبارات مثل(ارتجف مثل الطائر، شعر بارتباك مراهق، تمنى لو ينحني ليقبل قدميها، أصيب بخيبة لا مثيل لها، راح يستعطفها ويترجاها..) أكبر دليل على ذلك خصوصا وأن عبارات الخيبة والخسارة تكررت كثيرا في هذا المقطع.

[76] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ص278.

تُرجَّح الكفة في هذا اللقاء للجسد الأنثوي بجدارة، وتتحقق النبوءة، وتُحلق فحولة الحاكم ممثلة في شاربيه الخرافيين الشمشونيين، إلا أن انتهاء المهمة لم يكن إلا بداية لشيء آخر، استدعاه المسكوت عنه في خطاب الجسد الأنثوي، وهو نفسه ما صرّح به الجسد الذكوري، هنا تنقلب الأدوار ويصبح الجسد الذكوري حاملا لخطاب العقل والعواطف بينما كان الجسد الأنثوي مكتفيا بوظيفته الميكانيكية، لكن الجسد الأنثوي تدارك ضعفه وخاض في خطاب العشق الذي رآه في الجسد الذكوري، فتساوى بذلك الذكر والأنثى؛ إذ تنازل الذكر عن بطولاته، وصورته المصطنعة، وتنازلت الأنثى عن سياسة الإغواء الميكانيكي الذي مارسته على الذكر،واكتملت بذلك متطلبات المشهد الجنسي.

2-4-النهاية: المشهد الجنسي غير المكتمل:

يعدّ التحول الطارئ في شخصيتي "نطفة" و"الحاكم" كممثلين للذكر والأنثى، أو الرجل والمرأة، عاملا مهما في تحقيق المساواة بينهما خاصة بعد اعتراف كليهما بحب الآخر، فهو بمثابة ميثاق جديد للعلاقة بين الرجل والمرأة، يرفض السيطرة الفحولية على المرأة والإغواء الجسدي على الرجل، فتكون قيمة "الحب" بمثابة مؤسس "الكمال الإنساني" المنشود« وهو ما يذهب إليه "ابن عربي" إذ يلح على فكرة أن "الحب الإنساني" هو الخبرة الأولى التي لابد أن يتأسس عليها "الحب الإلهي"، وأن "حب النساء" يعد من صفات الكمال الإنساني، مرتكزا في ذلك على مرويات تنسب للرسول(ص) مثل "حبّب إلي من دنياكم ثلاث: الطيب والنساء وقر عيني في الصلاة»[77]؛ وهو الكمال الذي وصل إليه الحاكم ، والذي تطلب منه التخلي عن كل سلطاته التي كانت تشكل القوة الأسطورية بالنسبة له ولغيره. من الجانب الآخر تماهت "نطفة" مع خطاب العشق الذي تَمثَّله الحاكم، فانتهت قوتها وتأثيرها عند ذلك الحد، ولو تمثلت ذلك الخطاب قبل إنهاء مهمتها، لما أنهتها أصلا، وما يؤكد الكمال الإنساني أو مثالية الشخصيتين هو كون العلاقة عبارة عن "إلقاء" و "تلقي"، وليس فقط إلقاء، وهي ما تكسب العلاقة كما يرى "نصر حامد أبو زيد" صفة التوازن والتناسب والمساواة بين الطرفين، على عكس الخطاب السائد الذي يجعل الرجل والمرأة طرفين متقابلين ومتعارضين، ويلزم منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر، واستسلامه له، ودخوله طائعا منطقة نفوذه.[78]

[77] نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،2004، ص32.

[78] المرجع نفسه، ص29.

لقد رأينا الفاعلية التي أتت بها المرأة في الرواية، والكفاءة التي أنهت بها مهمتها وعملها، وهي الصورة التي تبرهن وتثبت خطأ كل النظريات القديمة والتصورات المقصية للمرأة، والتي تتعدى كونها الكائن الضعيف والجميل الصالح فقط كقربان للآلهة، مسلوب الإرادة، الخاضع دوما لسلطة وتبعية الذكر الأب أو الزوج؛ لقد دحضت المرأة العصرية التي تمثلها الرواية كل ما كان يخشاه "فرويد" من أن ترمى المرأة في معترك الحياة، هذا الرأي الذي يثبت« أنه يخبئ استئثارا ذكوريا بكل مكاسب العمل المهني، والفكري، والمادي، واستئثارا من ثم بقيم إثبات الذات، والنجاح، والثقة بالنفس»[79]؛ إلا أن إثبات الذات والتحول الجذري الذي قامت به المرأة لم يحدث تغيرا وتحولا في نظرة الرجل إليها، ولا المجتمع، وهو ما تثبته النهاية العجائبية للرواية أي مسخ كل من الحاكم ونطفة إلى حيوانين صغيرين (قط، ويمامة)، وهو تعبير عن استحالة المساواة بين الرجل والمرأة ، الشيء الذي يعتبر من صفات الكمال الإنساني، وبذلك تبقى العلاقة رجل/امرأة في مجتمعاتنا إشكالية تجد السبيل إلى فك شفراتها، إلا أنها تأبى أن تفعل ذلك، بسبب الصور التنميطية الملتصقة بكل من الرجل والمرأة.

[79] كارلا سرحان، صورة الرجل والمرأة بين الإرث الثقافي والواقع عن الموقع الالكتروني: www.adabmag.com.

خاتمـــــــــــة

خاتمـــــــة:

لقد حاولنا في نطاق هذا البحث أن نوضّح الجانب الملتبس من مصطلح التمثيل السردي، وقد دفعنا هذا الفضول العلمي إلى طرق العديد من الموضوعات المرتبطة به، فكان اختيارنا لروايـــات "كمال قرور" "التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى"، و"سيد الخراب" عاملا مهما في إيضاح ما تعلق بهذا المصطلح ومفهومه، هذا من ناحية، أما من الناحية المقابلة فقد ساعدنا "التمثيل السردي" على الدخول في عوالمهما العجائبية والسحرية، واستكشاف بعض خبايا المعنى التي يخفيانها بين السطور. ولقد خلصنا بعد إكمال رحلتنا البحثية مع التمثيل السردي في المتن الروائي المختار إلى النتائج الآتية:

– العمل الفني هو منتَج الفنان الخاص الذي يترجم فيه إحساسه بالأشياء ومعرفته بأشكالها، إضافة إلى مفهومه الخاص لها إذ يصبح العمل الفني تصورا أو إدراكا أو مفهوما، وتمثيلية الفن لا تتوقف عند حدّ تمثيل الأفكار، والأشياء أو الصور الخارجية الحسية، وإنما تتجاوزها إلى تمثيل القيم ، ويحتل الأدب (والرواية بشكل خاص) الصدارة في قائمة الفنون التمثيلية.

– تمثيل الأدب للواقع ليس مرتبطا بنوع خاص من الكتابة، أو بمذهب معين فيها، ولا بأسلوب واحد يميزها، ولكنه مرتبط بشكل كبير بما تمثله تلك الأنواع والأساليب من إشكاليات وأفكار وصور عن الواقـع، يمكن لتلك الصور أن تكون واضحة، ويمكن لها أن تكون غامضة، تتطلب نوعا من التأويل.

– ليس من الضروري، في التمثيل السردي للعالم أن يكون هنالك تطابق بين الوقائع والحقيقة، لكن ما هو مهم هو القدرة على بناء عالم ممكن يقوم باستبدال نسخ الواقع الزائل بنماذج القيم الثابتة مستخدما حقائق موضوعية ترقى عن كل ما هو فردي .

– الواقع الجديد، أنتج وما زال وسيظل ينتج أشكالا جديدة، وهو ما أثبتته الروايـة الجديـدة في فرنســـا، والرواية الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، ورواية الواقعية المفرطة في الولايات المتحدة وانجلترا، وغيرها..، وهو ما يمكننا أن نطلق عليه الواقعية الجديدة.

– فكرة التمثيل السردي واسعة، ووظيفتها تتضح من خلال قدرتها على احتواء أكبر عدد ممكن من الأنماط التعبيرية، فلا يقتصر على تصوير الواقع المادي تصويرا فوتوغرافيا للأفعال أو الحركات التي تقوم بها الشخصيات في واقعها الحياتي وإنما يتجاوزه إلى وعي تلك الشخصيات وفكرها ليتوسع إلى دائرة

الثقافة والسياسة والمجتمع ومواضيع فلسفية ونفسية تمثل الإنسان بكل تفاصيله وسياقاته وقيمه وممارساته المختلفة.

– دراسة التمثيل عبارة عن "استكشاف للطريقة التي بها تبني القصص والصور كيفيـــة رؤيتنا لأنفسنـــا، وكيفية بنائنا لأفكارنا عن الذات في الحاضر وفي الماضي".

– التمثيل السردي لا يمكنه أن يكون تمثيلا إلا إذا تشاركت ثلاثة أطراف –الكاتب، والنص، والقارئ– في تشكيله وإعطائه المعنى الحقيقي الذي يسعى إلى تحقيقه، بعيدا عن محدودية المفاهيم التي ارتبطت به في أوقات مضت.

– اتخذ التمثيل السردي في الرواية الجزائرية أنماطا تعبيرية بسيطة في السبعينات والثمانينات، بينما صار في فترة التسعينات أكثر عمقا واستخداما للتقنيات السردية الحداثية، وتبقى الرواية التجريبية أكثر أنواع الرواية الجزائرية تنويعا في أنماط الحكي وموضوعاته.

– يبحث الروائي المعاصر (كمال قرور نموذجا)عن ملاءمة الواقع المحلي مع التقنيات السردية العالمية دون الوقوع في شرك التقليد غير المدروس، فكل جانب من الواقع الإنساني له خصوصيات تستدعي طريقة خاصة لتقديمه.

– العوالم العجائبية المبثوثة في المتن الروائي المدروس لا يمكن النظر إليها على أنها عجائبية مطلقـــة، لأنها تبنى استنادا إلى الواقع داخل أشكال رمزية، لذلك فالبحث عن معادل واقعي أمـــر ممكن، لكنه لا يتعدى أن يكون مغامرة تأويلية متملصة من الإمساك. لأن هذا النوع من الروايات يتطلب قارئا متخصصا، يملك موسوعة (أي مجموعة المعارف التي يحملها القارئ حول العالم والرواية وسياقاتها بصفة خاصة)، ويطوّر أدوات قراءته على حسب ما هو مطروح في النص الروائي فلا يقتحم النص بقراءة كلاسيكية يخرج منها صفر اليدين، محمّلا النص وكاتبه ضعف وتقصير قراءته الكلاسيكية مهترئة الأدوات.

– تخلق رواية "التراس" نوعا من التوازي بين التقنية السردية المقوّضة للتقاليد الروائية الغربية، والبانية لشكل روائي هو عبارة عن مزج بين التراث العربي والحداثة الغربية.

– من خلال قراءتنا لاستلهام الموروث السردي العربي في رواية "التراس"، ووضعه في ثنائية مع الهويـــة، وكيفية تمثيلها سرديا، وجدنا أن هناك تداخلا خادعا وتلاعبا خفيا يعمل عليه الروائي، وخاصة في ثنائية (الحنين إلى الماضي/ وتجاوزه واستبعاده أو التهكم منه) –إن صح التفسير– تاركين مقولة الانتقاء كفكرة وسطية في هذه الثنائية تجعل السارد والروائي في موقع حيادي، غير مؤدلج.

– مجمل التمثيلات السردية وصورها الفنتازية في المتن الروائي المدروس ذات علاقة وطيدة بمرجعياتها سواء الذهنية منها(الخيانة،التسلط،الحقد،الخوف....) أو المادية الواقعية(السياسة، الدين، الإعلام، الجيش..).

– إن الزخم الذي تحتويه رواية "سيد الخراب" من التناصات بجميع أنواعها يجعلها مكثفة المعنى، متعددة التأويل، متطلبة أكثر أثناء القراءة، بالإضافة إلى هذا نستطيع أن نتبيّن من خلال هذه التناصات مختلف الآراء والمواقف ووجهات النظر التي تتبنّاها الشخصيات من خلال البنيات التي تتمثلها سواء أكانت دينية، أم تاريخية، أم أدبية، أم شعبية... والتي تسهل الوصول إلى إيديولوجية الكاتب ولو من بعيد.

– التمثيل السردي في الرواية المعاصرة، خاصة التي تستخدم التقنيات ما بعد الحداثية في السرد، هو تمثيل لتاريخ التمثيل، وإظهار للتمثيلات السابقة له سواء لنقدها، أو إعادة بنائها وإنتاجها، أو حتى للتعريف بها وفي الغالب يكون التمثيل السردي في الرواية المعاصرة نقدا للجمود والثبات والفكرة الواحـــدة، أو المركزية، وهو نقد للعقل الحداثي، للتحرر من قيوده، وتمثيل الفوضى والتشتت، والحيرة التي تسكن الفرد المعاصر (ما بعد الحداثي).

– تمثيل رواية "سيد الخراب" للثقافة الشعبية، يثبت اتساع أهدافها إذ لا تنحصر الرواية في كونها ظاهرة أدبية بحتة، وإنما تكتسب وظيفة تمثيلية ثقافية متعددة الأبعاد، والتأويلات، وكما رأينا ظاهر الرواية يصوِّر لنا شيئا، وباطنها (معناها ودلالاتها) يضمر أشياء أخرى، وهذا ما يزيدها غنى فكريا وجمالية فنية.

– التمثيلات السردية للسياسة والدين والثقافة والمجتمع، والمرأة توضح وجهة نظر الروائي الناقدة للأوضاع وما الأسلوب الذي اتبعه في السرد إلا امتزاج بين الواقع وتقنية تقديمه، وتمثيله.

UNIVERSITE SETIF2

فهرس المراجع

فهرس المراجع

فهرس مراجع البحث:

1) – القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم

المتون الروائية:

2) – كمال قرور، التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى..، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

3) – كمال قرور، سيد الخراب،، ط1، فيسيرا للنشر، الجزائر ،2010.

قائمة المراجع العربية:

4) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1 دار المعارف القاهرة، مصر، 1989.

5) حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1 الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،ومنشورات الاختلاف الجزائر ،2010.

6) حميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا، (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت،لبنان، 1990.

7) الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير ، الجزائر،2013.

8) خليل أحمد خليل، سوسيولوجيا الجمهور السياسي والديني في الشرق الأوسط المعاصر، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005.

9) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر.

10) سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1 ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،2008.

11) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط4،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب، وبيروت ، لبنان، 2005.

12) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط2 ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2001.

13) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر،2004.

14) شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة خاصة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992.

15) شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

16) شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010 .

17) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر،الجزائر2007.

18) عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، ط4، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1980.

19) عبد السلام المسدي ، فضاء التأويل، ط1، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات،2012.

20) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة ، مكتبة ومطبعة عبد الرحمان محمد، القاهرة، مصر، دط.

21) عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي،نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1 ،2008.

22) عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر ، 2008.

23) عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي، ج1، طبعة موسعة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ، 2008.

24) عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي، ج2، طبعة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2008.

25) عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر،2005.

26) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة،رقم240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ديسمبر1998.

27) عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، مصر،1999.

28) عمر بن قينة، الرؤية الفكرية في الحاكم والرعية،، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ،2000.

29) فوزي سعد عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر،2012.

30) ماجدة حمود، رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007.

31) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ، 1993.

32) محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، بين المقدس والمدنس، سراس للنشر، تونس، 1992.

33) محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، نشر كلية الآداب سوسة،ودار محمد علي الحامي ، صفاقص،1998.

34) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دار الصدى للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2011.

35) محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2000.

36) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ط5، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان2005، ص162.

37) مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،2000.

38) نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

39) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

40) وحيد السعفي، القربان في الجاهلية والإسلام، ،ط1، منشورات بدر الزمان، تونس ، 2007.

قائمة المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

41) ادوارد سعيد، العالم، والنص ،والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

42) ادوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،1996.

43) ارنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1998.

44) ارنست كاسيرر، الأسطورة والدولة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1975،

45) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953.

46) اريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، تر: محمد جديد، والأب روفائيل خوري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق1998.

47) امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،1996.

48) بول ريكور الزمان والسرد،ج1، الحبكة والسرد التاريخيتر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان ،2006.

49) بول ريكور ، الزمان والسرد،ج2، التصوير في السرد القصصي ، تر: فلاح رحيم، ط1 دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان ،2006.

50) بول ريكور الزمان والسرد،ج3، الزمان المروي ، تر: سعيد الغانمي، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ،2006.

51) بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تحرير وتقديم: جورج.ه تايلور، ترجمة: فلاح رحيم، ط1 دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ،2002.

52) بيير بورديو، الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2007.

53) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب ، 1990.

54) جان بول رزغيبر، فلسفة القيم، دار عويدات للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2001.

55) جورج لارين، الايديولوجيا والهوية الثقافية، تر: فريال حسن خليفة، ط1،مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002.

56) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط2 ،1997، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر.

57) جيرار جينيت،عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم،ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر 2000.

58) جيرار ليكلرك، سوسيولوجيا المثقفين، تر:جورج كتورة، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان 2008.

59) جيل دولوز، و فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، تر: مطاع الصفدي، ط1، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب،1997.

60) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د.طلال وهبة، ط1، المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان ، 2008.

61) روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر ،1998.

62) عبد الله حمودي، الشيخ والمريد، تر: عبد المجيد جحفة، ، ط4، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب ،2010.

63) عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،2010.

64) غوستاف لوبون ، سيكولوجية الجماهير، تر:هاشم صالح، ط1،دار الساقي، بيروت، لبنان، 1991.

65) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، رقم146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري1990.

66) فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب 1987.

67) كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

68) كيتل أرنولد، مدخل إلى الرواية الانجليزية، تر: هاني الراهب، مطبعة وزارة الثقافة،سوريا دمشق1977.

69) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا ،1993.

70) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، تر: د.حيدر حاج اسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ، 2009.

71) مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،الهيئة العامة للمطابع الأميرية،مصر،1998.

72) ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: د.عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، الكويت،1993.

73) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر1987.

74) ميخائيل باختين،الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ط1، وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 1988.

75) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت،لبنان ،1986.

76) ول واريل ديورانت، دروس التاريخ، تر: علي شلش، ط1، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت،1993.

قائمة الكتب الجماعية (العربية والمترجمة):

77) مجموعة مؤلفين، الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1987.

78) مجموعة مؤلفين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ، 1986.

79) مجموعة مؤلفين، الرجولة المتخيلة،الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الوسط الحديث، إعداد مي غصوب، وإيما سنكلير ويب، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان2002.

80) مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية مابعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2010.

81) مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992 .

82) مجموعة مؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر:رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، رقم221، ماي 1997.

قائمة المجلات:

83) حسان مراني، مفهوم الهوية في الفكر السوسيولوجي المعاصر، مجلة شؤون اجتماعية،عدد 103، خريف 2009.

84) عبد الله أبو هيف، استلهام الموروث السردي في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، 2000، العدد 353.

85) نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد(جوليا كريستيفا نموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، عدد434، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2007.

مقال مخطوط:

86) جعفر يايوش، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية، مداخلة مقدمة في إطار سنة الجزائر في فرنسا شهر مارس 2003 بباريس في الملتقى الدولي حول بيروت / الجزائر من طرف مركز الأبحاث IISMM.

قائمة المعاجم:

87) باتريك شاردو، ودومينيك مانغينو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس،2008.

88) المعجم الفلسفي، صادر عن مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر،1983.

89) محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2 ،تر: عبد الله الخالدي، وجورج زيناتي، تحقيق،علي دحروج،مكتبة لبنان، ناشرون،ط1، 1996.

المراجع الأجنبية:

90) Daniel Bergez: L'explication de texte littéraire, Dunad, Paris, 1996.

91) J.P.Sartre :L'imaginaire(1940),éd.par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris,Gallimard,1986.

92) W.G.Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique,trad. de l'allemand Evelyne Sznycer, Editeur :Mardaga ,Paris 1996

مراجع الانترنت:

93) ب.م.دوبيازي، نظرية التناص، تر: المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، عدد26،عن الموقع الالكتروني للمجلة : www.aljabriabed.net .

94) جيرار جينيت، أطراس، ترجمة وتقديم المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، عدد16، فبراير 1999،عن موقع المجلة الالكتروني:www.aljabriabed.net.

95) حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، كتاب، طبعة الكترونية عن . www.kotobarabia.com

96) فراس السواح، الأسطورة: المصطلح والوظيفة،عن الموقع الالكتروني:www.mohamedrabeea.com.

97) كارلا سرحان، صورة الرجل والمرأة بين الإرث الثقافي والواقع عن الموقع الالكتروني: www.adabmag.com.

98) محسن أو رمضان، مقال:السلطة بين العقد الاجتماعي والفكرة المطلقة،عن موقع الحوار المتمدن الالكتروني: .www.ahewar.org.

UNIVERSITE SETIF2

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة	**أ**
الفصـــل الأول: التمثيـــــــــل الســـردي في الروايـــــة المعـــــــاصرة	**08**
توطئة: واقع جديد، سرد جديد: بحث في الواقعيـــــة السرديـــــــة الجديـــدة	**08**
المبحث الأول: التمثيـــــــــــــــــــل والفـــــــــــــن	**23**
المبحث الثاني: التمثيل السردي: المصطلح والمفهـــــوم في الخطـاب النقـدي	**29**
المبحث الثالث: التمثيـــل السردي في الروايـــــة الجزائريـــة المكتوبة بالعربيـــة	**58**
الفصل الثاني: التمثيل السردي في رواية "التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى"	**64**
المبحث الأول: الواقعية السحرية في رواية "التراس"	**64**
1- الرواية الواقعية السحرية: الماهية والعلاقات	**64**
2- التقنيات السردية في الرواية الواقعية السحرية	**67**
3- الواقعية السحرية في رواية التراس: بحث في الواقع والتقنية	**68**
3-1- العوالم الممكنة للشخصيات	**70**
3-2- طبيعة الزمان والمكان الممكنين في الرواية	**76**
3-3- العالم الفعلي للمدار النصي في الرواية	**79**
4- رواية التراس: بحث في أنماط الحكي ودلالاته	**80**
المبحث الثاني: الهويـــــة بين الثبات والتحـــــول	**87**
1- ثنائية(الأرض، التاريخ): رسم الأنا القومية المثالية	**87**
2- الموروث السردي بين الإعادة والاستعادة	**90**
2-1-مكونات الوحدة الحكائية في رواية التراس	**91**
المبحث الثالث: الراوي بين التقنية السرديـــة والانعكـاس الدلالـــي	**96**
1- قال الراوي: بين ثقافة الشرق(الحكواتي)، وثقافة الغرب(السارد)	**96**
2- الراوي والمنظور الإيديولوجي	**100**
3- الراوي، والتاريخ، والسلطة	**104**
المبحث الرابع: الصور السردية للصراع الداخلي	**107**

1-الصورة السردية للأنثى/ الوطن/ الأرض	108
2-التمثيل السردي للصراع الداخلي ونتائجه	110
2-1- من التعدد الكاذب إلى التداخل المخل (العلاقة بين السلطات)	111
2-2- تداخل الديني والسياسي	112
2-3- علاقة السياسي بالعسكري	115
2-4- ثنائية: مثقف ، سلطة	116
3-الاختصار بين إيجابية تكثيف المعنى وسلبية الفهم	118
المبحث الخامس: التمثيلات السردية في رواية التراس/ قيم أصيلة في عالم منحط	120
الفصل الثالث: التمثيل السردي في رواية "سيد الخراب"	126
المبحث الأول: سياسة التمثيل مابعد الحداثية: التناص، وما وراء القص، والسخرية في رواية "سيد الخراب"	126
1-التناص	126
1-1-النص والمتفاعلات النصية	126
1-2-أنواع التناص	130
1-3-أشكال التفاعل النصي	132
1-4-مستوى التفاعل النصي	135
2- ما وراء القص	136
3- السخرية والتهكم	138
المبحث الثاني: جمهورية الخراب والوعي الغائب	141
1-جمهور الخراب: صورة الشعب تحت مجهر المخيال السردي	142
1-1- الاتفاق على الخراب	144
1-2- السنوات العجاف: الأسباب، والمظاهر والنتائج	145
1-3- بيع للذات أم فرار منها؟	146
1-4- الميثاق الغليظ: حكاية فشل	148
1-5- التمثيل السردي للثقافة الشعبية	151
1-6- الجمهور المكمم ودور المثقف	

المبحث الثالث:السلطة/ أسطرة الذات وتوجيه الوعي	**155**
1- الصورة المؤسطرة للحاكم	**155**
1-1- الولادة والخلفيات التاريخية	**156**
1-2- فلسفة الحكم	**157**
2- عين الشعب/ سياسة الصور والوعي الموجَّه	**161**
المبحث الرابع:السلطة المضادة/ الشيخ وتشكيل الوعي الجديد	**164**
1- تمثلات الدين في جمهورية الخراب	**164**
2- المنطلقات الفكرية للسلطة المضادة	**166**
2-1- الخطاب الديني المؤسطر	**166**
2-1-1- الشيعة والعجائبية في الرواية	**167**
2-1-2- الإقناع وتوجيه الوعي	**168**
3- الزعيم المعارض (الصورة الموازية للحاكم)	**169**
4- السلطة والسلطة المضادة/ الإيديولوجيا واليوتوبيا	**171**
المبحث الخامس: تمثيـــــــــــــــــلات الأنثـــــــــــــــى	**174**
1- المرأة بين الفاعل والمفعول به	**174**
1-1- الواقع والمتطلبات: تحولات الأنوثة	**174**
1-2- المرأة المتعطشة: النمطية والخوف الذكوري	**175**
1-3- الفحولة المشوهة: الرجل بعين الجسد الأنثوي	**177**
2- الأنثى الهبة: تمثيلية الإغواء	**179**
2-1- التمثيل المعكوس للأنثى الأضحية	**181**
2-2-الاستهواء والإغواء: سياسات صور	**183**
2-3- تمثيلية الجسد الأنثوي	**184**
2-4- النهاية: المشهد الجنسي غير المكتمل	
خاتمة	**187**
فهرس المراجع	**191**
فهرس الموضوعات	**201**

ملخص البحث:

يقوم هذا البحث بتقصي مفهوم نقدي قديم الاصطلاح جديد الاستعمال متنوع الأبعاد هو مفهوم "التمثيل السردي" وذلك في روايات الكاتب الجزائري "كمال قرور"(رواية التراس، ملحمة الفارس الذي اختفى..، ورواية سيد الخراب) فكان هذا البحث الموسوم :"التمثيل السردي في روايات كمال قرور" مجالا سانحا للتطرق لأشكال التمثيل السردي المستخدمة في تلك الروايات، وذلك عن طريق تتبع خطة من ثلاثة فصول، الفصل الأول فيها نظري، هدفه الإلمام بالمفهوم وتفرعاته واستخداماته في الفن والخطاب النقدي، إضافة إلى استغلاله في الكتابة الروائية الجزائرية، أما الفصلان الثاني والثالث فكانا تطبيقيين، وقد تتبع البحث التمثيل السردي في كلا الروايتين على اختلاف تجلياته فيهما، مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي التكويني إضافة إلى بعض التطبيقات التي ساعدت في الوصول إلى نتيجة مرضية وتجلية اللبس الذي أحاط بمصطلح "التمثيل السردي"، إضافة إلى الغوص أكثر في أسرار الرواية الجزائرية المعاصرة والتجريبية بشكل خاص، فكانت دراسة التمثيل السردي استكشافا للطريقة التي شكلت بها الروايات رؤية العالم.

Abstract

This research investigates a critique concept, which is an old term but with a new use and varied dimensions, it is the concept of " The Narrative Representation " in the novels of the Algerian writer : "Kamal Krour" (the first novel is «Terrace, an epic of a disappeared knight … » and the second novel « Ruining Master »).Thus, this research entitled: "The narrative representation in Kamal Krour's novels " was a good field to address forms of the narrative representation used in those novels, through tracking the plan of three chapters, the first chapter was theoretical, its goal is to flank the concept, its embranchments, its uses in art and critical discourse, in addition to employing it in Algerian novel writing, while the second and the third chapters were practical, they have traced the narrative representation in the two novels with its different manifestations within them, using the method of genetic structuralism as well as some applications that have helped to access a good result, and to clarify confusion surrounding the term " narrative representation ", in addition to diving more in Secrets of the contemporary Algerian novel and the experimental one, in particular. Hence, the study of the narrative representation was an exploration of the way by which novels formed the vision of the world.