الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة

كليـــة الآداب واللغـــات رقم التسجيل .....

قسم اللغة العربية وآدابها الرقم التسلسلي .....

الحِوَارِيَّةُ في رِوَايَة "جُملُكيَّة آرَابيَا" لواسيني الأعرج

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

موسى عـالم.

إشراف:

أ.د رابح طبجون

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
			رئيسا
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	مشرفا ومقررا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا

الموسم الجامعي 1438/1437 هـ 2017/2016م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة

كليـــة الآداب واللغـــات رقم التسجيل .....

قسم اللغة العربية وآدابها الرقم التسلسلي .....

الحِوَارِيَّةُ في رِوَايَة "جُملُكيَّة آرَابيَا" لواسيني الأعرج

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

موسى عـالم.

إشراف:

أ.د رابح طبجون

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	رئيســـــا
أ.د رابح طبجـون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د نـورة بعيـــو	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري – تيزي وزو	عضوا مناقشا
أ. ليندة خـــراب	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي 1439/1438 هـ 2018/2017 م

الحوارية في رواية "جُملُكيّة آرابيا" لواسيني الأعرج

إعداد الطالب:
موسى عالم.

إشراف:
أ.د رابح طبجون

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

"وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللهِ، عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ" سورة هود، الآية 88.

لله الفضل من قبل ومن بعد

ثمّ إليك حبيبتي... زوجتي التي أنارت لي سطور هذا البحث.

وبرعاية أساتذتي الأفاضل: السيّد المشرف الأستاذ رابح طبجون، والأستاذة نورة بعيو وكلّ الزملاء الذين بسطوا إليّ أيديهم بسخاء، وُفِّقتُ في إنجاز هذا العمل، فلهم جميعا الأجر والفضل والشكر الجميل.

مقدّمـــــــة

تُعدّ الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج رحلة مستمرّة نحو التجديد، ومُغامرة متواصلة في اتّجاه البحث والتّجريب. إنّها تنزع باستمرار نحو اختراق آفاق التعبير وتجريب الأشكال السّرديّة الجديدة. فإذا استثنينا مرحلة السبعينات التي كانت مشبعة عنده بخطاب إيديولوجي، وبنزوع واقعي فرضته ظروف المرحلة وصعوبة تجاوُز عتبة التّأسيس، فإنّ التّجارب الواسينية الجديدة قد اتخذت كلّها توجُّها جماليا واضحا، واشتغلت بالدّرجة الأولى على عنصر اللّغة الروائية باعتبارها حقلاً خصبا للتجريب، وبوصفها فعالية إنتاجية قادرة على تمثُّل خطابات الغير ومحاورتها وإعادة إنتاجها.

لقد استثمر واسيني الأعرج في سِمتين فنّيتين لا يعدِم من استند إليهما التّفرُّدَ. أمّا الأولى فشخصيّةٌ تتمثَّلُ في امتلاكه لناصية اللّغة وضلوعه بقواميسها وقوانينها وانزياحاتها ومستوياتها التّعبيرية، فهو أديب يتذوّق اللّغة ويُذيقُها للمُتلقّي، حيث أحسنَ توظيفها توظيفا أدبيا جميـلا في سياقات تواصلية وتداولية لا تخلو من أبعاد فنية جميلة بثّت في أوصالها حياة أدبية أخرى، واستثمر لُغَتَه تلك في تشييد فنّ هو الرواية الّتي لا تعدو كَونَها تشكيلا لغويا يوفّر لمبدعه مجالا خصبا للتفاعلات الحوارية ولتصوير تجارِب الذات والحياة اعتمادا على التشكيل اللّغوي.

وأمّا السّمة الثّانية فأدبيّةٌ تتمثّل في طبيعة الفنّ الّذي اختار واسيني الأعرج الكتابة فيه، فالرواية من أكثر الأجناس الأدبية مُرونة وقُدرةً على تجسيد مقولة الانفتاح النصّي، فطبيعتُها الإسفنجية تسمح بتداخل شتّى الأصوات واللّغات والأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، يتقاطع فيها الشعري بالنثري والفصيح بالعامّي والسردي بالدرامي والتشكيلي بالشّفهي والقديم بالجديـد إلى غيرها من الأجناس والمستويات، فالرواية تشكيلٌ لُغويٌّ تذوب فيه الحواجز ويسهل فيه اختراق المحظور واستنطاق الصّمت ومقاربة المسكوت عنه في المجتمـــع الإنسانـي عامـــة وفي الواقع العربي الإسلاميّ على وجه الخصوص.

لقد كانت قراءتي لواسيني تجرِبةَ بَحثٍ واكتشافٍ طويلةً مُوازيةً لتجرِبة الكتابة، حيث تعود المرحلة الجنينيّة الأولى إلى سنوات التدرّج في الجامعة، حين اخترتُ رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج مُدَوّنةً لمذكّرة تخرّج قدّمتُها لاستكمال شهادة اللّيسانس في الأدب العربيّ، حيث استهوتني وقتَها لُغة الفنّان بشعريّتها، ذلاقتِها وعوالِمها المتوّغلة في أعماق الإنسان

بأوسع ما يمكن أن توحي به إنسانيتُه، فهي لُغة تلتقي فيها لغات المجتمع الإنساني بفئاته المختلفة ومستوياته المتشعّبة، وتَمتَح من عديد الأشكال والأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة. تخرِق حدود السياسة والدّين والجغرافيا ولا تحتكم لغير الفنّ معيارا، تُشرّع فِجاج الخطاب الروائي لتتقاطع في حناياه أصداءُ كلمات مُغَيَّبةٍ كانت تتردّدُ في عتمة الهامش مع أصوات مَنَحها المركز سُلطتَها ونبرتَها القويّة، حيث يكون لكلّ الكلمات حقُّها في الحضور دون تمييز، فالرواية هـي من يكفل للكلّ فضاءً ملائما للحركة والتعبير في جو حواريّ طالما فَرَضَ قوانينه الخاصّة الّتي تأبى الأمتثال لأيّة توجهات خارجية.

بعد عقدين وَنيْفٍ من الإبداع ما زالت روايات واسيني المعاصرة تثير جـــدلا واسعـــا في الأوساط الأدبية والنّقديّة بجُرأتها ونزعتها التّجريبيّة الباحثة باستمرار عـــن شكل جديـد لَمْ يولَدْ بعد، فهو فنّان ما فتئ يشتغل على اللّغة ويهزّ يقينيتها بحثًا عن وسائل تعبير جديدة. ومن بين الأعمال الروائية الكبرى المعاصرة الّتي لم تُداعبها أنامل النّقـد بعد - في حدود علمنا - روايةُ "جُملُكيةُ آرابيا" الّتي اخترناها أنموذجًا لهذه الدّراسة، فهي عَمَل كبير تجاوز حجمُه الستّمائة صفحة، وارتبط موضوعها بالمأساة العربية المُتعلّقة بالاستبداد الّتي أعادت موجة "الربيع العربيّ" فتح جراحاتها العتيقة، وعرّت بذلك المآسي الّتي ارتكبها الدّيكتاتور العربـــــي في عتمة الخوف ورَهبة المكان.

إنّها رواية ترتبط باللّحظة الرّاهنة، تنطلق من الأشكال المتأزّمـــة للخطاب، وتسعـــى إلى تشكيل شكل مفقود. تستثمر المُنجَز العربيَّ القديم والحديث، والمُنجز الإنساني الواسع، فنيًا، فتخترق عديد الأجناس، وتضعها موضع استقراء ومُساءلة، كما تتّجه صوب المادّة التّاريخيّة لا لغرض التوثيق، ولا باعتبارها حقيقة مُطلقة لا تقبل الاختبار، بل لكي تغـــوص في عمقها مُنَقّبةً عن العناصر الّتي يمكن أن تنتظم داخل النّسق الروائي. وبالتّالي فهي تسعـى إلى إعادة قراءة التاريخ وإضاءة حناياه، حيث تتوقّف طويلا عند اللّحظات التّاريخية المفصليّة الدّقيقة الّتي طالما تمّ القفزُ عليها فتختبرُها بمنظارٍ روائيٍّ يُعيد النّظر في يقينيتها وجدواها ودورها في هدم نُظم قائمة وتشييد أخرى.

ومن هنا فإن موضوع هذا البحث **(الحواريّة في رواية "جُملكيّة آرابيا" لواسيني الأعرج)** جاء مُسايرا لخصوصيّة العمل الروائي ومُلائمًا لطبيعته، فهو يستجيب لخصوصيات المرحلة

الحالية من تاريخ الجزائر والأمّة العربية جمعاء إلى غرس ثقافة الحـــوار، وتعلُّم المزيـــد عن العلاقات الحوارية التي يحفل بها كلام البشر، والّتي لا يمكن لأحد – باستثناء آدم – أن يتنزّهَ منها ويدّعي النقاء للُغته.

أمّا منهجيا فقد تعمّدت حصر الدراسة في عمل إبداعي هو من أنضج أعمال واسيني الأعرج وأكثرها ارتباطا بالراهن العربي. كما حصرتُ دراستي في مقاربة محدّدة هي المقاربة الحوارية، محاولا التركيز على التطبيق النقدي الدقيق للمفاهيم والآليات الحوارية التي جاء بها باختين.

ومن هنا كانت محاولتي الإمساك بالأبعاد الحوارية لـ "جُملكيّة آرابيا" هادفـــــة إلى الإجابة عن الإشكالية التالية: هل شكّل هذا العمل الروائي بالفعل مشروعا جماليا مُتَمَيّزا داخل المشهد الروائي الجزائري المنشغل بهموم السياسية والمجتمع عن همِّه الفنيّ، ويجسّدَ آفاقا حوارية جديدة تُزاوج بين محاربة ظاهرة القمع إيديولوجيا بتعريتها وفضح أساليبها المُلتوية، ومُواجهتها فنيّا باعتماد تقنيات حوارية تَحُدُّ من سلطة المؤلّف وتُحَقِّقُ للشخصيات حضورها الكامل القيمة، وتفتح مَجال الكتابة الروائية واسعًا أمام تعدُّد اللُّغات والأصوات والأجناس وأشكال الوعي. علما أنّ الإجابة عن هذه الإشكالية النقديّة تمرّ حتمًا عبر دراسة الإجراءات الحوارية الّتي بثّها واسيني الأعرج في لُغة خطابه الروائي، والبحث في مدى تمكُّنه من توظيفها لإنتاج نصّ أدبيّ موسوم بتقنيات فنية تؤسس لمَنحى خاصّ في الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة.

و لعل قارئ هذا البحث سيكتشف نوعا من المزاوجة المقصودة بين الغاية النقدية المتمثلة في تأصيل الرواية الجزائرية وتتبّع مسالك التجريب الموارية التي سلكتها على يد الروائي واسيني الأعرج. والغاية التعليمية المتمثلة في السعي إلى تقريب المفاهيم الحوارية والمقاربة الباختينية عامة إلى الباحث العربي من خلال إخراجها من دائرة الدراسات الشارحة ووضعها موضع التنفيذ بتطبيق آلياتها عمليا على نص روائي جزائري سعيًا منّا إلى استنطاق دلالاته الحوارية الضاربة في العمق.

وبهدف إنجاز دراسة نقدية جادة تتوخّى الإمساك بالظّاهرة الحوارية عند واسيني الأعرج، ارتأيت اعتماد مقولات النّقد الحواري منهجًا، حيث سأتحرّى الالتزام بطروحات ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) وبمقاربته الحوارية بُغيَةَ حصر الدراسة في زاوية نقدية دقيقة وتركيزها في عنصر اللّغة بوصفها ظاهرة اجتماعية وأداة لتشخيص الواقع وحقلا لتجارِب الأديب.

ولبلوغ الإجابة عن إشكالية البحث صممت خطة تنبع من صميم المنهج النقدي المعتَمَد، وتستجيب لخصوصيات المدوّنة، قوامها: مقدّمة ومُدخل وبابان وخاتمة.

خصّصتُ المدخل لمُعالجة (المفاهيم النّظريّة) دون إسهاب، بالقدر الّذي يَفي بغرض تحديد معالم الدّراسة وضبط إجراءاتها ومفاتيحها، حيث أتعرّض في التّمهيد للأصول النقدية والمفاهيم النظرية في فكر باختين، فأحدّد مفهوم الرواية في الاتّجاهات النّقدية الحديثة، وأخُصُّ بالذِّكر الاتّجاه الماركسي الّذي تبلورت مفاهيمـه مع فريديريك هيجل (Friedrich Hegel) [1770-1831]، ولوسيان غولدمان (Lucien Goldman) [1913- 1970]، جورج لوكاش (Georges Lukacs) [1885 - 1971]، والاتّجاه الشّكلاني الّذي مثَّلَته حركة الشّكلانيّين الرّوس بقيادة فلادمير بروب (Vladimir Propp) [1895 - 1970]، ورومان ياكبسون (Roman Jakobson) [1896- 1986]، وغيرهما، ليكون ذلك تمهيدًا للحديث عن نظريّة الرواية عند ميخائيل باختين (Bakhtine Mikhaïl) [1885 - 1975]، حيث أحاول توضيح موقفِه من مختلف النّظريات النّقدية المُعاصرة له، والمفاهيم الأساسيّة الّتي مَيَّزَت فكره: الرواية، نظريّة التلفُّظ، والحواريّة.

قسّمت البحث إلى بابين: الأول هو (التشخيص الفني للغة الروائية في رواية "جُملكيّة آرابيا")، والثاني هو (جماليات التّعدُّد والانفتاح في الرواية).

أمّا **الباب الأوّل** (طرائق التّشخيص الفني للّغة الروائية) فتفرّعت منه ثلاثة فصول:

خصّصتُ الفصل الأوّل لدراسة (البنية التهجينية للّغة ودلالاتها الحوارية)، وقُسّمته إلى مبحثين: وضّحتُ في الأوّل الطّبيعتين: الفرديّة والقصديّة للتّهجين الأدبيّ، ثمّ قمت بتحليل عدد من الأمثلة المتعلّقة بتهجين الكلام العامّي والكلام الأجنبي، بينما درستُ في

المبحث الثاني عُنصرَ التعليل الموضوعيّ المَزعوم باعتباره أحد مُغايرات البناء الروائي الهجين.

أمّا الفصل الثّاني فدرست فيه (العلاقات المتبادَلة بين اللّغات)، الحاملة لشُحنة حواريّة وهي الأسلبة، التنويع، أشكال التعبير السّاخر، ومبدأ إشاعة روح الكارنفال باعتباره مَنشأ الفنّ الروائي حسب باختين.

وختمت الباب بفصل ثالث مخصّص لـ(الحوارات الخالصة وأنماطها في الرواية)، سواء المباشرة أو الداخلية.

أمّا **الباب الثّاني** (جماليات التّعدُّد والانفتاح في الرواية)، فقسّمته بدوره إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأوّل موسوم بـ(تعدُّد الأصوات ومرايا أشكال الوعي) وقسّمته بحسب طبيعة الصّراع الدّائر في الرواية إلى (صوت السلطة)، و (صوت الانتهازيين)، ثمّ (صوت المُغيَّبين)

أمّا الفصل الثّاني (التنضيد الأجناسي وتعدّد المَنظورات الأدبية) فنقّبت فيه عن الأجناس الحاضرة في المدوّنة والحاملةِ لأبعاد حوارية، فقسّمتُها إلى خمسة مباحث، حيث خصصت المبحث الأول لـ(القرآن الكريم والحديث النبوي الشريفّ) باعتبارهما نصّين يتعاليان عن مفهوم الجنس، وخصصتُ بقيّة المباحث لكل من (الأجناس أدبيّة)، و(الأجناس شبه أدبية)، و(الأجناس غير أدبية)، و(الأشكال التّعبير الشّعبي اليومي).

وأمّا الفصل الأخير (لغات السوسيولكتات) فتلمّست فيه آثار لغات الفئات الاجتماعية الحاضرة في عالم الرواية كلُغة القضاء، ولُغة الجماعات الإثنيّة، وبذلك تكتملُ أوجه التّعدُّد اللّغوي والأجناسي الّتي يمكن من خلالها تحديد الأبعاد البوليفونية للرّواية.

وتوّجتُ البحث **بخاتمة** لخّصت فيها أهم النتائج المجيبة عن أسئلة الإشكالية، ثمّ ذيّلتُ العمل بخمسة ملاحق تتضمّن عالَم الرواية وجَدولين خاصّين بتهجين الكلام العامي والكلام الأجنبيّ، وتعريفين موجزين بميخائيل باختين وواسيني الأعرج.

نَظرًا لكونِ هذا البحث تطبيقًا لمُقاربة نَقديّة قائمة هي الحواريـــة، فسنحاول العــودة إلى مؤلّفات مُنظِّرها الأوّل (ميخائيل باختين) مثل: (esthétique et théorie du roman) الصادر عن دار gallimmard بفرنسا سنة 1978، (Le marxisme et la philosophie du langage, minuit, 1997)، (Le principe dialogique,Seuil, Paris, 1981)، والمُترجمة مثل: (الماركسية وفلسفة اللّغة)، (الخطاب الروائي)، و(الكلمة في الرواية)، كما سنستعين بمراجع أخرى ذات صلة بالموضوع.

تُعدّ نُدرة البحوث التّطبيقية في مجال النّقد الحواري أكبر عثرة تُعيق عمل الباحث، خاصّة إذا تعلّق الأمر بالأبعاد الحوارية للرّواية الجزائرية، فهو موضوع لم يحـــظَ بحقّـــه من الدّراسة والبحث. فمقابل كثرة الدّراسات النّظرية الشّارحة للمفاهيم الباختينيّة تواجهنا نُدرة الدّراسات التّطبيقيّة. فالكتب التي عالجت هذه الظاهرة قليلة منها كتاب نورة بعيو: "آليات الحواريّة وتمظهُراتها في خُماسية: "مُدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد" لعبد الرّحمان مُنيف، وكتاب عبد المَجيد الحَسيب: "الرواية العربيّة الجديدة وإشكالية اللُّغة"، الصادران عام 2014، إضافة إلى عدد قليل من المقالات والبحوث الجامعية. لذا يجد الباحث نفسَه في كلّ مرّة مُلزَمًا بالرجوع إلى المَناهل الأصليّة للمقارَبة الحوارية لبلورة المفاهيم والإجراءات النّقديّة الضروريّة للبحث.

وأخيرًا لن أفوّتَ على نفسي الوقوفَ في لحظة اعتراف شاكرًا أستاذي المُشرف رابح طبجون الّذي بسط لي اليد وأمدّني بالسّند، فكان خيرَ أستاذٍ وأوفى رفيق في رحلة البحث المُضنية، ثمّ أخصّ بالشكر الأستاذة النّاقدة نورة بعيو الّتي كانت أوّل شمعة أنارت لي المَسالك الباختينيّة المُلتوية، والأستاذ أرزقي شمون صديقًا ومُوجّهًا، وكلّ الأساتذة الّذين أخذوا بيدي في جامعة الإخوة منتوري بقسنطينة، عبد الرّحمان ميرة ببجاية، وابن خلدون بتيارت.

وإنّي لأتوسّم في هذا الجهدَ المُتواضع أن يكون لبنةً أخرى تُضاف إلى صرح البحث العلميّ في الجامعة الجزائرية، وفاتحة أخرى لحوار علميّ بنّاء أساسه القَبول بالاختلاف وحُسنُ الإصغاء للآخر.

مدخـل:

الأصول النقدية والمفاهيم النظرية في فكر باختين

مدخل: الأصول النقدية والمفاهيم النظرية في فكر باختين. 8

1- مفهوم الرواية في الاتجاهات النقدية الحديثة. 10

2- نظرية الرواية عند باختين. 32

3- موقف باختين من أبرز التيارات النقدية الحديثة. 34

4- مفهوم الرواية عند باختين. 39

5- بين الرواية والملحمة. 41

6- نظرية التلفظ عند باختين. 43

7- مفهوم الحوارية عند باختين. 48

1- مفهوم الرواية في الاتجاهات النقدية الحديثة:

يتفق جُلّ الباحثين على أن الرواية جنس أدبي جديد، ظهر في العصر الحديث، وانتعش في القرن التاسع عشر بأوربا، مرتبطا بتطور المجتمع البورجوازي الذي بميلاده ولدت الرواية، وبتعقّد الحياة البورجوازية الجديدة أَلْفَت الرواية نفسَها وسيلة صراع اجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال.

وإذ "نُؤثِر اصطناع مصطلح «الجنس» عنوانا قاعديا لنوع الأدب السردي الذي نودُّ الحديث عنه، من حيث نبقي على مصطلح «النوع» ... لاتخاذه عنوانا فرعيا، أي مجرد استمرار للجنس أو نمو عبره"[1]، فإننا نتوخى بعض الاقتضاب في تناول مسألة التنظير لهذا الفن، بما يكفي لبسط الامتدادت النظرية لآراء ميخائيل باختين، والمنطلقات الفكرية التي حددت مفهومه للفن الروائي ولطبيعة اللُّغة الروائية، ومن ثمّ الإجابة عن السؤال: ماهي أهم النظريات الحديثة التي سعى أصحابها إلى صياغة مفهوم نقدي لجنس الرواية؟ وما موقع نظرية باختين من تلك الاتجاهات؟ وهذا ما يقودنا، بالطبع، إلى فهم أوضح لآراء ميخائيل باختين في مفهوم الرواية ونشأتها وتكوّنها.

سيكون تركيزنا منذ البداية على اتجاهين متناقضين، كان لهما التأثير البالغ في رسم معالم نظرية الرواية خلال القرن العشرين، وأثارا نقاشات حادة خلال عقـــود طويلة، عكست في مجملها الشرخ الحاصل بينهما، وهذان الاتجاهان: الفكر الماركسي الذي أنتج تصورات فلسفية خاصة، ربط من خلالها شكل الرواية ومضمونها بالصراع الاجتماعي النّاتج عن صعود البورجوازية؛ والتصور الشكلاني الطامح إلى تحرير الأدب من ربقة التوجيهات الإيديولوجية، والتعامل معه معزولا عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية.

---

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240، ديسمبر 1998، ص23.

وقد شكّل هذان التصوران (الإيديولوجي والشكلاني) تخومًا نظرية للمقاربة التلفظية التي أتى بها باختين، وكل محاولة لتأصيلها وفهمها تقتضي بسط الكيفية التي تعامل بها مع كل منهما.

ربط عديد المنظرين ظهور الرواية في أوربا بالعصر الحديث، فقد اعتبر جورج لوكاش Georges Lukacs (1885-1971)، في كتابه "الرواية كملحمة بورجوازية"، أنّ علم الجمال الكلاسيكي الألماني هو أول علم جمال عالج مسألة نظرية الرواية ونشأتها، وربط شكلها ومضمونها "بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربي خلال صعود البورجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر"[1]، وتجدر الإشارة إلى أنّ الفيلسوف الألماني فريديريك هيجل (Friedrich Hegel , 1770-1831) كان رائد التنظير لهذا الفن، ومؤسّس التصور الفلسفي الجدلي للفن الروائي.

انطلق هيجل من رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة، يصعب فهمها دون ربطها بالمبادئ الجمالية الأساسية التي انبثقت منها نظريته. يقول بيير زيما (Pierre Zima): إنّ "إحدى الأفكار الأساسية لفلسفة هيجل هي أن العالم لا يمكن فهمه إلا ككل متّسق، ككلّية دالّة"[2]، فهيجل يرى أن عزل الظواهر الفردية بعضها عن بعض هو موقف تجريدي، وأنّ المدخل السليم هو الذي يضع الأشياء في إطار كلية تتخذ فيها معناها لتقيم علاقات فيما بينها وتصل إلى كشف الواقع الحقيقي، أوالحقائق الكامنة خلف المظاهر، إنّ"الحقيقة تكمن في الكلية، ولكن الكلية ليست إلا الجوهر الذي يتحقق في الصيرورة."[3] وباعتبار الرواية إنتاجا فنيا إنسانيا حديث الولادة، وجب فهمها في إطار السياقين الاجتماعي والفني اللّذين تمخّضا عنها. ومن هذا المنطلق ربط هيجل ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، كما أشار إلى وجود قرابة شديدة بينها وبين الملحمة. واستنتج أن الشكل الروائي الجديد مرتبط بصعود البورجوازية

---

[1] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص11.

[2] – بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع النص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص45.

[3] – المرجع نفسه، ص46.

وبهاجسها الأخلاقي والتعليمي، وبالتحول الذي انحدر بالمجتمع البورجوازي من عصر الشعر إلى عصر النثر، ومن الوحدة الجوهرة إلى العلاقات النثرية المفككة، ومن البطل الذي يحيا القصة الملحمية إلى بطل يواجه الحياة اليومية المبتذلة. اعتبر هيجل الرواية سليلة الملحمة، أو مرحلة من مراحل التطور التي بلغها الفن الملحمي في العصر الحديث، وشكلا ملحميا يلائم بنثريته نثرية العلاقات الاجتماعية الجديدة.

يرى هيجل أنّ الإنسان القديم الذي عبّر عنه أبطال الملاحم القديمة كان يحيا منسجما مع عالمه الذي سادته الكلية، لا يتعارض معه ولا يحمل غايات وقيما غير غاياته وقيمه. إنّ "الفرد البطولي لا ينفصل عن الكل المعنوي الذي إليه انتماؤه، ولكن من دون أن يتمتع بوعي لذاته إلاّ من حيث أنه وحدة جوهرية مع ذلك الكل"[1]، فغاياته وقيمه ومثله هي غايات ذلك الكل المعنوي وقيمُه ومُثلُه نفسُها، إنه يعتبر نفسه جزءًا جوهريا من تلك الكلية، لا يرى بينها وبين ذاته فاصلا، بل يَعُدُّ نفسه جزءًا لا يتجزّأ من ذلك الكل، ومسؤولا عن المثل والقيم الأخلاقية السائدة في المجتمع الذي ينتمي إليه، فهو يؤمن بها ويذود عنها ببطولته التي لا تقبل الانكسار، ومن هنا فإن الملحمة تقدم فهما أوضح للواقع.

تعبِّر الملحمة، في نظر هيجل، عن مرحلة تاريخية تميز فيها الإنسان بقصور عقلي وقلّة وعي جعلاه يتصور العالم مليئا بالآلهة والأرواح الفاعلة المؤثِّرة، ويعتقد أن الآلهة تتحكم في كلّ الحركات والسكنات بهذا الكون، "وبما أن التاريخ ينتقل على مراحل، من اللاّوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقلُ الكلّي ذاتَه، فإنّه من العادي جدًّا أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر، ومن الطبيعي جدًّا – وفق نظرية هيجل – أن يظهر الشعر قبل النثر، فهو أقل وعيا منه بما لا يقاس."[2] وقد كانت الملحمة نتاجًا لذلك القصور العقلي ولقلة الوعي، بينما نتج عن انتقال البشرية إلى مرحلة الوعي ظهورُ النثر، ومن ثمَّ الرواية، لأن النّثرَ

[1] - جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص30.

[2] – حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص6.

- في رأي هيجل – فكرٌ مُركَّزٌ أكثرُ عمقا من الشعر، وهو الأقدر على التّعبير عن المراحل المتقدّمة من الوعي.

لقد كان الشعر ملائما للتعبير عن الإنسان القديم المتمثل في البطل الملحمي، وعكس ذلك، أمّا العصر الحديث الذي يمثله البطل الروائي فقد تجاوز مرحلة اللاّوعي مُرغَمًا تحت ضغط الحتمية التاريخة، أو التطور الحتمي للعقل. وفي ظل التطور الحاصل، تمّ طرح الأشكال القديمة (الشعرية)، واستبدالها بأشكال جديدة (روائية). ومن هنا فالرواية ليست شكلا جديدا، بل هي شكل جديد للملحمة، ظهرت في حقبة فقدت فيها الآلهة قداستها وسلطتها المُوحِّدة لقوى المجتمع، وهيمنت فيها قوى بشريةٌ على الحياة، أوتِيَت قدرا من المال والسلطة، وتميّزت عن باقي البشر، فتحولَ نشاط الفرد العفوي إلى معارضة، والوحدة إلى انفصام وقطيعة.

وفي ظل هذا الصراع الإشكالي المرتبط بظهــور البورجوازية تخلّى البطل عن مسؤولياته الأخلاقية تجاه عالمه، فلم يعد مسؤولا عن ذلك الكلّ الجوهريّ، بل عن نفسه وأفعاله لا غير. وعلى الرغم من أنّه ما يزال مسكوناً بهاجس السعي إلى تحقيق المثُل الكبرى، إلاَّ أنّه يبقى عاجزا عن ذلك في الواقع، وينتهي به الأمر إما إلى إعلان فشله، أو إلى وضع نفسه موضع عبث وسُخريّة، وهذا ما نقرؤه في قول هيجل: "وابتداءً من اليوم الذي آل فيه النظــام القائـــــم على المساواة إلى تلبس شكل مكتمل ناجز، ذي طابع نثري بحت، بات الاستقلال المغامر لمثلي الفروسية من بوائد الأشياء؛ فإذا ما أصرَّ هذا الاستقلال على البقاء كما من قبل، وإذا ما بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها وحدها المدعوّة لرفع المظالم وإحقاق حق المضطهدين والمظلومين، فحتَّمَ عليها أن تضع نفسَها موضع الهزء"[1]. وخير من عبَّر عن هذا الموقف هو بطل (سرفانتس)، الذي وجد ضالته في محاربة طواحين الهواء، بعدما عجز عن تغيير العالم، فوضع نفسه موضع سُخريّة.

[1] - هيجل، المُدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص 313.

فإذا كانت الملحمة مرتبطة تاريخيا بحقبة تاريخية ميّزها التحرّك العفوي للبشر، وسط عالم تحكمه الآلهة ويغيب عنه الصراع بين الطبقات، عالم يتّسم بالتلاحم والانسجام والتكامل التام بين الذات والموضوع، تكاملٌ ملحميّ مِلؤه التآلف والسعادة المطلقة، فإذا كان أصل الملحمة كذلك، فإن منبع الرواية هو الواقع النثري الجديد الذي صار البطل يواجهه بعلاقاته المفككة وقيمه المنهارة.

لقد كان الصراع الجديد الذي يدور بين شعر القلب ونثر الظروف المحيطة أحد أشكال النزاع التي عالجتها الرواية كثيرا، وأحد أفضل المواضيع ملاءمة لها، وهــو صــراع قد يجدُ حلاًّ إمّا بطريقة مأساوية أو هزلية أو بواحدة من الطريقتين. فإما أن نتهي الشخصيات الرافضة لنظام العالم والمتمردة عليه، إلى القَبول بالظروف الجديدة، ومن ثمّ الاستسلام لها والاندماج فيها بصورة نشطة؛ أو تلجأ إلى التخلص من نثرية الواقع بإنجاز واقع آخر أقرب إلى الجمال بفضل التحسين الذي يُدخِله عليه الفن.[1]

لقد ربط هيجل الرواية بالتحول النوعي الذي لحق بالمجتمع البورجوازي واعتبرها تشويها للفن الملحمي الراقي. فإذا كانت الملحمة "مرتبطة تاريخيا بطور بدائي في التطور الإنساني، بحقبة (الأبطال)، أي بحقبة لم تكن قد هيمنت فيها بعد على حياة المجتمع القوى الاجتماعيةُ التي حازت على سؤددها واستقلالها وانفصالها عن بني البشر"[2]، تلك الحقبة التي يميزها التحرك العفوي للبشر في عالم تحكمه الآلهة؛ فإن "نثر العهد الورجوازي الحديث مجبـــول من الإلغاء الضروري لذلك النشاط العفوي ولتلك الوحدة الجوهرية مع المجتمع".[3]

لقد غدت الرواية وفق التصور الهيجلي أداة للصراع الاجتماعي ضدّ قوى الإقطاع والاستغلال والقهر والاستبداد، صراع يؤدي إلى ثورة البطل الرومانسية، وتحديه الذي ينتهي إما إلى الاستسلام والهزيمة، نتيجة للتعارض الكبير الموجود بين المثل العليا التي ينشد تحقيقها، وبين

---

[1] - يُنظر: بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص101- 102.

[2] - جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، ص29.

[3] - المرجع نفسُه، ص30.

الواقع المعيش المتردي؛ أو إلى إنجاز واقع قريب من الجمال المنشود في عالم المثل، يصوغه فنيا ليحقق به عنصر الكلية والجمال المفقودَين في الواقع المعيش، أو بالأحرى يصير أمره إلى التعقل ومسايرة الواقع؛ وهو ما سيُعَبِّر عنه جورج لوكاش فيما بعد، بالرواية التعليمية التي يتعايش فيها البطل الإشكالي مع الواقع. أمّا تَفضيل هيجل الملحمة على الرواية، فلأنّها تُمثّل - في نظره - الوحدة والتكامل والانسجام المفقود، بدل القطيعة بين الذات والموضوع، والسعادة الكلية المطلقة بدل الروح الشيطانية المسكونة بالصراع، وشعرية القلب بدلَ نثرية الواقع، ولغةَ الشعر بدل لُغة النّثر.

كان هيجل رائد تصوّر جديد للرواية، إذ ألح على فكرة القرابة بين الرواية والملحمـــــة، لا على مستوى التطور التاريخي فحسب، بل على مستوى الخصائص الفنية، "فهو يعتبر الرواية شكلا فنيًا بديلاً للملحمة في إطار التطور البورجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة والملحمة، من جهة، وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البورجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة، من جهة ثانية." [1] فالرواية في نظر هيجل جنس أدبي جديد يرتبط في شكله ومضمونه بالتحوّلات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال البورجوازية وقيام الدولــة الحديثة في القرن التاسع عشر، والتي لم يعد الفن الملحمي قــادرا على مواكبتها، فسلَّم القياد للرواية بعدما أمدَّها بعديد الخصائص والقيم الجمالية.

وضمن هذا المنحى التاريخيّ الفلسفيّ، الذي يؤسّس للرّواية من منظـــــور الصّـــراع أو التعارض بين الفرد والمجتمع، عمل جورج لوكاش على صياغة نظريّة خاصة في نشأة الرواية، استلهم فيها أهم الاجتهادات التي توصّل إليها سَلَفُه هيجل، فقد حدا حَدوه في تعريف الرواية، لكن ليس من منطلق فلسفي مثالي، بل من منظور فكري فلسفي تاريخي، ومن نظرة مادية جدلية ماركسية للمجتمع الرأسمالي وتناقضاته وآليات تكونه وتطوره. فقد أكّد مثله على وجود قرابة بين الرواية والملحمة، واعتبر الرواية ملحمة بورجوازية، بطلها إشكالي يصارع بطرق مختلفة

[1] - جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، (د د ن)، دمشق، سوريا، ط1، 1987، ص19.

من أجل إعلاء قيَمِه الأصيلة، إنها النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجـــــوازي، القـــادر على تصوير تناقضاته النوعية أصدق تصوير.

الرواية في نظر لوكاش هي "مسخ للقصة الملحمية، تقع في مستوى عائليّ، وإلى حدٍّ ما لائكي"[1]، أحداثُها تجري في عالَمِ البشرِ العاديين، عالَمٍ متصدعٍ بلا آلهة، غابت عنه الكلية (Totalité)، وانحط فيه مستوى العلاقات الاجتماعية، فأصبح نثريا مترديا. لقد جاءت لتعبّر عن مجتمع بورجوازي اختفت فيه الوحدة الإغريقية القديمة بين الذات (الوعي) والموضوع (العالم)، واتسعت الهوة بينهما، مما جعل بطلها إشكاليا، تسكنه روح شيطانية تجعله يعيش حالة تصدُّع الروح وتوتُّرِها، ويخوض صراعا مستمرا لإثبات قيَمِه ومُثُلِه العليا.

إنّ أهمّ ما ميّز صعودَ البورجوازية في أوربا وقيام النظام الرّأسمالي الجديد على أنقاض النظام الإقطاعي انتشارُ نمط الإنتاج الرأسمالي والقيَم الاستهلاكية التي أنتجت بدورهـــا شكلا من الصراع أكثر غموضا وتعقيدا، وذلك "بانتقال الفرد من مواجهة واضحة لقوى ملموسة كالإقطاع، والكنيسة، وعلاقات القنانة الاجتماعية إلى مواجهة قوى مجردة، ضمنية، متشيّئة"[2] كالقيم الاستهلاكية والعلاقات الاجتماعية الرأسمالية المُبهمة، فالسلعة التي كانت من قبل تُقتنى لسد حاجات الإنسان صارت قوّة فتاكة عابرة للحدود. ومع غموض تلك القوى الجديـــــدة، فإنّ الصراعَ معها لا يمكن أن يتخذ شكلا ملموسا قابلا للإدراك الحسّي، ممّا يجعل الفرد عاجزا عن مواجهتها، فيسقط تحت همجية التقسيم الرأسمالي للعمل وأشكال العلاقات الاجتماعية المتردية وهدير وسائل الإنتاج المرهونة حصريا بيد الطبقة البورجوازية.

وفي ظل ذلك الواقع الرثّ تتدهور صورة شخصية الإنسان وتنقسم إلى عالمين متضاربين، عالم داخلي وعالم خارجي منفصلين عن بعضهما بعدما انهدّت الوحدة البدائية التي كانت تربط الواحد منهما بالثاني. وبتعبير بيير زيما، فإن "نفسية البطل الروائي شيطانية"[3]،

---

[1]- برنار فاليت، الرواية – مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص10.

[2]- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص99.

[3]- Pierre V.Zima, Manuel de sociocritique, Picart, Paris, France, 1985, P: 98

أساسها التعارضُ بين وعي البطل والعالم الذي تحكُمه العلاقات الرّأسمالية النّثرية المتردّية، والتّفكك التّام للوحدة البدائية التي كانت تربط بينَهما.

إنّ البطل الروائي هو شخص تتجسد فيه فكرة الاغتراب بالمفهوم الماركسي، اغتراب الفرد عن إنتاجه وعن عالمه، فصورة العالم لم تعُد تتشكّل في مُخيّلته من الأرواح والأشبـــاح أو القِوى الغَيبيّة كما هو الحال في الملحمة، بل من قِوى مادية ملموسة تستعصي عليه مُواجهتُها. لذا لم يعُد بإمكان الملحمة المعَبّرة عن الوحدة أن تتحوّل إلى رواية قادرة تصوير حالة الانفصام والعلاقات النثرية المُتردّية، "لأنه في عصر الثورة الصناعية لا يستطيع الشعر أن يجاري وتيرة السرعة التي ترغب بها البرجوازية، فالنثر هو الأطوع والأمرن والأكثر ملاءمة للتعبير عن الحياة البرجوازية المتسمة بالسرعة والتعقيد".[1]

وبناء على ذلك الصراع الجديد الذي صار البطل يخوضه، وعلى علاقته بالواقع، يمكن تصنيف الرواية ضمن واحد من النماذج الثلاثة التي حدّدها لوكاش، وهي التالية:[2]

1- رواية (المثالية المجردة): يكون وعي الفرد الإشكالي فيها ضيّقا محدودا مقارنة بالواقع المعقّد، فيقف عاجزا عن إدراك العالم بموضوعية، لا يعي المسافة بين المَثَل الأعلى والفكرة، ويفشل في تحقيق قِيَمه ومُثُله العليا، فهو بطل مثالي ساذج، مجال إدراكه محدود، إنه "ينسى كل مسافة بين المثل الأعلى وبين الفكرة، بين الروح (Esprit) الكونية وبين الروح الفردية، وهو الذي يستنتج من الوجود المثالي للفكرة وجودها الضروري"[3]، فهو غير مستعد لتقبُّل الحقائق الواقعية ما لم تتناسب مع مُثله العليا. وبسبب هذا العجز عن الإدراك الذي يسميه لوكاش عمًى شيطانيا، يعيش البطل المثالي حالة تصدع الروح وسقوطها وتوتّرها، ويعجز عن إنجاز مَثَلِه، فيتحول إلى المغامرة التي تكون بمثابة الملاذ الأخير بالنسبة إليه. ويمثل هذا النموذج رواية "دونكيشوت" للكاتب الإسباني سيرفانتيس.

---

[1] – حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص8.

[2] - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص21.

[3] - جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، ص89.

2- رواية رومانسية انجلاء الوهم (رومانسية خيبة الأمل): يسميها غولدمان الرواية السيكولوجية، وأهمّ ما يميّزُها أنّها "تعرضُ بطلا روحُه بالغة الثراء، ينحو إلى السلبيّة، وإلى تجنب المواجهات والصراعات الخارجية"[1]، إنه بطل وعيه واسع، يحمل عالمه الخاص داخل روحه، لا يرضى بما يقدمه له العالم ممثلا في المجتمع البورجوازي بتناقضاته وقيمه الغريبة المبتذلة، فينسحب وينطوي على نفسه، لتصبح الحياة السيكولوجية بمثابة الواقع الحقيقي الذي يحيا فيه. ومن أمثلة هذا النموذج، رواية "التربية العاطفية" لفلوبير.

3- الرواية التعليمية (رواية التربية): يحمل البطل في هذا النموذج وعيا أوسع ممّا يقدّمه الواقع، لكنه، وبدل أن تنشأ بينهما قطيعة، يعمد البطل الإشكالي إلى التّصالُح مع الواقع والتكيُّف معه، فيتقبل أشكال الحياة القائمة، من جهة، ويحافظ على قِيَمِه فلا يتخلى عنها من جهة ثانية، تلك القيم التي لا يمكن أن تتحقق إلا داخل ذاته. وهذا الموقف الوسط بين الرومانسية والمثالية هو الذي جعل جورج لوكاش يعتبر هذا النوع "نموذجا تركيبيا بين رواية المثالية المجردة، ورواية رومانسية انجلاء الوهم"[2]، ومن أمثلة هذا النوع، رواية "سنوات تعلم فلهلم مايستر" لجوته (Goethe).

ارتبط ظهور الرواية وفقًا لتفسير هيجل ولوكاش بتطور العلاقات الاجتماعية في المجتمعات الغربية الحديثة، في ظل التفاعلات التي عاشها العالم الغربي الحديث. فظهور الرأسمالية واقتصاد السوق أحدث انقلابا عميقا في بنية المجتمع وفي سلّم القيم السائدة، إذ حلَّت القيم المنحطة والعلاقات النثرية مكان الوحدة والموقف الأخلاقي الأصيل، مما جعل الفرد مُمَثَّلاً في البطل الإشكالي، يعيش منشطرا بين قيم ورؤى ذاتية أصيلة، وقيم وتصورات مجتمعية منحطّة تعبّر عن أنانيّة الإنسان الحديث وماديته المفرطة. وقد أمدت هذه التّفاعلات الأدب بمادة فنية جديدة، لا تتسع للتعبير عنها أساليب الشّكل الملحمي الذي يقوم على تصوير التّوافق بين البطل والعالم، ولا يصلح لاستيعابها إلاّ فنٌّ روائيّ نثريّ سرديّ يصوّر عزلة الفرد

[1] - بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص185.

[2] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص22.

وقطيعته مع العالم، وكفاحه في عالم منحطّ أصبحت المُثل العليا فيه مجرّد ذكرى من الماضي المجيد.

ومن المفاهيم الأساسية التي اشتغل عليها جورج لوكاش وأعطاها بُعدا إجرائيا، "النظرة للعالم"، حيث اتخذها أساسا للمقارنة بين الكتّاب الكلاسيكيين وغيرهم من رواد الرواية الجديدة أمثال كافكا. فالفروق بين الأعمال الروائية لا ترجع – حسب رأيه – إلى تعدد الأشكال أو اختلاف تقنيات الكتابة وأساليب التعبير، إنّما يعود إلى اختلاف الرؤى التي يقدمها هذا الكاتب أو ذاك للعالم، وبها تتحدد قيمة عمله الأدبي. ورؤية العالم لا تكون أعمق وأدقّ إلاّ إذا عبّرت عن ارتباط الكاتب بقضايا عصره وآلام شعبه مُجَسَّدة في المصائر التي يختارها لشخصياته، حيث لا يكون تعارُضٌ بين قناعاته ومواقفه الإيديولوجية، وبين الرؤيا للعالم التي يُضَمِّنُها رواياتِه: "إنَّ أيَّ وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما. فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي. والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه، حين يهمل النظرة إلى العالم. إن النظرة إلى العالم تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يُميّز ماهيته الداخلية، وهي تعكس في الوقت ذاته مسائل العصر الهامة عكسا بليغا"[1]

وقد تنبأ لوكاش بقرب زوال الرواية وموتها، عندما تتحقق الاشتراكية المنشودة ويظهر مجتمع غير طبقي، بعد أن تكون البورجوازية قد استنفدت كل إمكانياتها الثقافية الإنسانية المتجلية في أفضل صورة لها، من خلال الاتجاه الواقعي في الرواية. "فالطبقة العاملة ببنائها الاشتراكية وبإبادتها عدوها الطّبقي تُلغي الأسباب الموضوعية لانحطاط الإنسان"[2]، وتعيد للعلاقات الإنسانية انسجامها المفقود، فتزول بذلك دواعي القطيعة بين الفرد والواقع، ودواعي وجود البطل الإشكالي نفسِه. بيد أن موت الرواية لا يعني اندثارها ببساطة، بل عودتَها إلى أصولها الملحمية الأولى من جديد مع انتصار المجتمع الاشتراكي. وحدد لوكاش النوع الجديد الذي تنبأ

[1] - جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص25.

[2] - جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، ص22.

بانحداره من الرواية، بأنه "ذلك الشكل الذي يطرأ عليه تحوُّل جذريّ، فينزع إلى التوجه نحو الأسلوب الملحمي"[1]. ومن بوادر استعادة الرواية لأبعادها الملحمية، تلك الإنجازات الروائية الكبرى للواقعية الاشتراكية مثل (الأم) لمكسيم غوركي.

يلتقي كل من هيجل ولوكاش عند منطلق فلسفي واحد، يتمثل في ربط ظهور الجنس الروائي بظهور البورجوازية، واعتبار الرواية جنسا متطورا عن الملحمة، أو أداة تعبير منحطّة حلَّت محلّ الملحمة التي صارت عاجزة عن التآلف مع واقع بورجوازي نثـــري. ومن هذا المنطلق أقام هذان المفكران مقابلات عدة بين الرواية والملحمة، الزمن الملحمي الإغريقي والزمن البورجوازي الحديث، البطل الملحمي المنسجم والبطل الإشكالي ذي الروح الشيطانية، الكلية المتماسكة والعلاقات الاجتماعية النثرية. كما ربطا الرواية بالواقع ونظرا إليها نظرة اجتماعية تاريخية.

ولعل ذلك الربط بين الرواية والواقع هو الذي حدّ من أفق تصورهما النقدي للفن الروائي، وجعل جلّ أحكامهما غير صالحة للتعميم على كل أنواع الروايات، أو بالأحرى مجانبة للموضوعية، يقول بيير زيما: "وأكثر الانتقادات شيوعا توجه إلى المحاولة الاختزالية لإقامة علاقة مباشرة (وجودية أو مرجعية) بين العالم الروائي وعالم المجتمع"[2]، فلوكاش قد تعامل مع نموذج معياري واحد هو الرواية الواقعية، وبالتحديد مع أعمال كُتَّاب يُنسَبون إلى تيار الواقعية الانتقادية، ولم تشمل دراساته النقدية مختلف الأنماط والأشكال الروائية، كالرواية السوريالية، ولا يمكن – والحال كذلك- أن يصل إلى استصدار أحكام موضوعية قابلة للتعميم. بل إن لوكاش قد أخضع الفنون الأدبية، بما فيها الرواية، لمعايير فكرية إيديولوجية مسبقة طالما حَدَّت من أفقه النقدي، إضافة إلى "أن جماليات لوكاش لها، كأية جماليات من أصل هيجلي، طابعٌ معياري وخاضع لقوانين خارجية في نفس الوقت، حيث إنها تختزل مهام الأدب إلى مهام الفكر المفهومي (الماركسي)"[3]

---

[1] - جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، ص22- 23.

[2] - بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع النص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، ص22- 23.

[3] - بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع النص الأدبي)، تر: عايدة لطفي ، ص49.

وعلى نهج لوكاش سارَ **لوسيان غولدمان** Lucien Goldman (1913-1970)، غير أنه كان أكثر موضوعية في تعامله مع المفاهيم النقديّة اللوكاتشية، إذ وضعها في محك التجربة والنقد، فوظّفها في دراسة بعض الآثار الأدبية التي رأى أنها قادرة على تجسيد مفهومه المحوري (رؤية العالم)، كأعمال غوته وراسين.

لقد اتخذت مقولة الكلية (Totalité) التي صاغها لوكاش مكانة محورية في البنيوية التكوينية لدى لوسيان غولدمان، من خلال حديثه عن أشكال الوعي الجمعي التي تعكسها الأعمال الأدبية، فقد "انطلق غولدمان من فكرة أن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا في إطار تجانس كلي"[1]، أي بنية دالة تنطوي على نمط معيّن من الوعي أو رؤية للعالم، وذهب في كتابه (الإله الخفي) إلى أن تعدُّد معاني النص مجـرد مسألـــة ظاهريـــة، وأنّ الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها بشكل فردي إلى أنساق فلسفيّة، أو أشكال من الوعي الجمعيّ، فكلّ عمل أدبيّ أو فنّيّ كبير "تعبير عن رؤية للعالم، وتلك ظاهرة وعي جمعي يبلغ الحد الأقصى من الوضوح التصوري والحسي في وعي المفكر أو الشاعر"[2]. فالفن يعبّر عن وعي جماعة اجتماعية (رؤيا العالم)، والأعمال العظيمة هي التي تعبر باتساقها عن رؤيا العالم وعن أقصى الوعي الممكن لجماعة بشرية ما، وهو ما عبّر عنه هيجل بمصطلح (الجوهر). ومن هذا المنطلق، يرى غولدمان أن تحديد ماهية الرواية يجب أن يمر عبر ربط الشكل الروائي بالمحيط الاجتماعي الذي تكوَّنَت في أحضانه، أي ربط الرواية بالمجتمع الفرداني الحديث الذي استدعى ميلادها ووجودها.

استند غولدمان إلى فكرة الصراع من أجل القيم التي جاء بها لوكاش، فعرّف الرواية بأنها " قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط يقوم به فرد منحط."[3] ولا يقصد غولدمان

---

[1]- Lucien goldman, pour une sociologie du roman, gallimard, Paris, France, 1960, p35.

[2] – لوسيان غولدمان، الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، ط1، 2010، ص48.

[3] – لوسيان غولدمان، الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي ، ص48.

بالأصالة المفهوم الأخلاقي للكلمة، إنما يعني قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته، في مقابل القيم المنحطة، أي: قيم التبادل السّائدة في المجتمع الرأسمالي الذي تحكمه قوانين السوق والعرض والطلب، والتي لا تقدّر الشيء إلاّ بما يساويه من مال، حيث يضطلع المال المقترن بالقيم التبادلية بدور الوسيط بين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه؛ مما يؤدي به إلى الاغتراب والتشيؤ والاستلاب.

وإذ يربط غولدمان بين الشكل الروائي والحياة الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي، فإنه ينتهي إلى "استخلاص مفهوم التناظر (Homologie) بين بنية الرواية وبنية المجتمع"[1]، وذلك من خلال صياغة مجموعة من الفرضيات المتعلقة "بالتجانس بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي من جهة، ووجود نوع من التوازي اللاحق لكل منهما من جهة أخرى"[2].

وتُعدّ فكرة التناظر بين الأشكال الروائية ومراحل النظام الرأسمالي، إحدى الإضافات الأساسية التي أعطى غولدمان من خلالها مزيدا من الدقّة والوضوح لمفهوم (الرؤية للعالم Vision du monde) الذي استلهمه من سلفه لوكاتش، وحوَّله إلى أداة إجرائية ضمن المقاربة البنيوية التكوينية للرّواية، فالرؤية للعالم هي إحدى البنى المركزية للرواية، "وإنّ كلّ تحليل بِنَوي هو بالضرورة تحليل دلالي غايته كشفُ العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون"[3]

وانطلاقا من فكرة التناظر تلك، توصّل غولدمان إلى تقسيم مسار تطـــور الرأسمالية إلى ثلاث مراحل، تقابل كل واحدة منها مرحلة من مراحل تطور الجنس الروائي وهي[4]:

---

[1] – أزرويل (فاطمة الزهراء): مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك ، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص77.

[2] – لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص 13- 14.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 36.

[4] – ينظر: بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع النص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، ص 148- 149.

1- مرحلة الرأسمالية الليبرالية المبنية على مبدأ الحرية الاقتصادية والمبادرة الفردية، وتمثلها رواية الفرد الإشكالي (البيوغرافية)، مع غوستاف فلوبير، ستاندال، فولفانغ غوته، وبلزاك...

2- مرحلة رأسمالية الاحتكارات التي سادت مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي ألغت كل أهمية جوهرية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية، أي داخل الحياة الاجتماعية كلها، وتقابلها الروايات التي يتم فيها تذويب البطل الإشكالي (جيمس جويس، أندري مالرو، ومارسل بروست...).

3- مرحلة الرأسمالية الاحتكارية للدولة: تتطوّر فيها أنظمة تدخّل الدولة، وآليات التنظيم الذاتي. وتقابلها الرواية الجديدة (رواية تيار الوعي)، وتُجسِّد مرحلة المجتمع التقني الآلي التي يختفي فيها البطل (ألان روب غرييه، كلود سيمون، وميشيل بوتور...)

وبذلك يكون غولدمان قد قارب الرواية وفق مبادئ وأسس لا تخرج عن إطار منهجه النقدي السوسيولوجي، لكن دون أن يهمل طبيعة العمل الروائي كجنس أدبي له خصوصياته الشكلية والجمالية.

ويعد مفهوم الرؤية للعالم محاولة جادة للإمساك بالبنيات الذهنية الضمنية الّتي تتخلل الأعمال الروائية، والتي كان للتفكير فيها الفضلُ في تصحيح التصورات السائدة بخصوص علاقة الرواية بالمؤلف وبالواقع، إذ لم تعُد الدراسة النقدية تتوقف عند مجرد المطابقة بين العمل الروائي والسياق الاجتماعي الذي أنتجه، أوبينه وبين مُبدِعِه؛ بل صارت بحثا عميقا يتجاوز الوقوف عند حدود الوعي القائم للفئات الاجتماعية التي استُمِد منها العمل الروائي، ليستهدف الإمساك بالوعي الممكن لتلك الفئات كبنيات ذهنيّة ضمنية قد لا تعبّر عن آراء الكاتب وعن مواقف الفئة التي ينتمي إليها.

لقد تمكن التصور السوسيولوجي من إعادة كتابة تاريخ الجنس الروائـــي، انطلاقـا من التصورات الجدلية للعلاقات الاجتماعية وللبنيات الذهنية المنتجة، وقدم رواده قراءات جديدة تقوم على إجراء بحوث في بناء الرواية، وعلاقة ذلك البناء بالبناءين الاجتماعي والاقتصادي. غير أن لبعض النقاد تقييما مخالفا للمنهج إذ اعتبر بعضُهم وجهة النظر

السوسيولوجية للأدب "لا تتميز عن أية وجهة نظر أخرى، حيث تقف جنبًا إلى جنب مع وجهات النظر الوصفية والميتافيزيقية، ذلك لأنها لا تستند إلى مصدر ذاتي. إنما تحاول الاستناد إلى بعض مفاهيم النظرية الأدبية والفلسفية"[1]، ناهيك عن أنّ عديد المفاهيم الماركسية التي استند إليها التصور السوسيولوجي قد أصبحت مهجورة حتى في مواطنها الأصلية.

ومقابل هذا التوجه الإيديولوجي، شهد القرن العشرون ظهور تيارات نقدية شكلية جديدة حملت في طياتها ثورة على القيم الجمالية والنقدية السائدة، وسعت إلى علمنة الدراسات الأدبية، وإلى تخليص الأدب من الخلفيات الإيديولوجية والسياسية التي هيمنت عليه في ظل الحكم الشيوعي، وكان أبرزها حركة الشكلانيين الروس (Les formalistes russes) التي تزامن ميلادها مع قيام الثورة البلشفية الاشتراكية في روسيا بين عامي 1916 و1930، وقادتها مجموعتان من الطلاب الجامعيين الطامحين إلى التجديد والثورة على كل ما كان قديمًا وأكاديميًا، بل على كل القيود التي وضعتها السلطة باسم حماية الثورة، أو بغرض فرض الإيديولوجيا الاشتراكية على كل مناحي الحياة الفكرية والاجتماعية، ومن هنا كان المنطلق الفكري للحركة علميا تحرريا، مناهضا لكل أشكال الطوباوية والإخضاع التي واجهتها الحركة النقدية في ظل هيمنة الإيديولوجيا على الفن.

تكونت الجمعية الأولى في روسيا سنة 1915، على يد مجموعة من طلبة جامعة موسكو، وأُطلق عليها اسم حلقة موسكو (MLK)، من أعضائها المؤسسين بوسلاييف وعالم اللغة بيتر بوغاتريف (PETR BOGATYREV) وروومان ياكبسون (JAKOBSON ROMAN) الذي تولى رئاستها. و"كانت لهذه المجموعة، وبالخصوص رئيسها، علاقة وطيدة بالشعراء المستقبليين أمثال مایاكوفسكي (MAYA KOVSKY) وفلمير كليبنيكوف (VELIMIR KHLEBNIKOV, 1885–1922)"[2]، ورَفَعَ أعضاؤها من البداية شعار علمنة

[1] – سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق الأدبية، القاهرة،(ج م ع)، ط1، 2007، ص 142 .

[2]- فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص6.

الدراسات الأدبية، واعتبار المنهج الشكلاني مفتاح الدراسة النقدية، لأن مَهَمّة الناقد في نظرهم هي الكشف عن أدبية الأدب، أو ما يسمى شعرية النص الأدبي، وفق قواعد لسانية علمية، وليس توجيه الأدب لخدمة أغراض غير أدبية، سياسية أو فكرية.

لقد ذهب ياكبسون إلى أن للشعرية الحقّ في أن تطرح نفسها علما للأدب بدل المناهج الأخرى، وأن تتصدر اهتمامات الدراسة الأدبية، وبما أنها تهتم بقضايا متعلقة بالبنية اللغوية، فهي جزء لا يتجزأ من اللسانيات[1]. وياكبسون - كما هو معروف – عالم لسانيّ لم يُخْفِ من البداية تأثره بـ"دوسوسير"، وتركيزه مثله على الجانب الوصفي من الدراسة الأدبية، واهتمامه بالعلامة اللغوية، فالمعنى الحقيقي – حسبَه - لا يكمن في مضمون النص، إنما في لعبة الأشكال والبنيات التي تتفاوت فيها براعة المبدعن، من حيث اختيار الواحد منهم لعلامات معينة، وإقامة سلاسل من العلاقات المخصوصة التي من خلالها تتميز لغة الأدب عن اللُّغة العملية، فتخلق لدى القارئ الشّعورَ بالجمال.

أما الحركة الثانية فتدعى (مجموعة دراسة اللغة الشعرية) أو الأوبوياز (OPIAZ)، اختصارا، وتكونت في سان بيترسبورغ بقيادة ثُلّة من منظري الأدب، أمثال بوريس إيخنباوم (B.Eikenbaum) وفيكتور شكلوفسكي (Victor Chklovski)، الذين اهتموا بدراسة الجوانب الشكلية في اللغة الشعرية مستعينين باللّسانيات البنيوية الحديثة. فقد ثاروا على الأبحاث الأدبية القديمة "ودعوا إلى عزل النقد الأدبي عن الاهتمامات التاريخية والفلسفية والاجتماعية، وسعوا إلى استبدال الاهتمام النقدي التقليدي بالأسس التاريخية والفائدة الاجتماعية والمضمون الفكري بتحليل البنية الأدبية. وادّعوا أن المنهج الشكلاني علمي وغير إيديولوجي وملموس؛ وكان تركيزه دائما على العلاقات الداخلية ((السائدة)) داخل العمل الأدبي"[2].

---

[1] – ينظر: Roman Jakobson , Essais de linguistique générale, Traduit de l'anglais par: Nicolas Ruwet , Ed. de Minuit, Paris, 1963. page 210

[2]- جون هالبرين، نظريات الرواية، ترجمة: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة والإحياء القومي، دمشق، 1981، ص 517- 518.

لقد كان كلٌّ من التركيز على الأثر الأدبي والعناصر المكونة له، والإلحاح على استقلال علم الأدب بمجال بحث دقيق هو (الأدبية)، وفصل الدراسات الأدبية عن السياقات الخارجية التي كان النقد التقليدي يعتبرها منتجة النص، القاسمَ المشترك بين الحركتين.

وإذا كانت المادّة الأساس للأدبِ، شعرهِ ونثرِه، هي اللغة، فمن الطّبيعيّ أن يكون مركز اهتمام الناقد محصورًا فيها وفي الطريقة التي تشكلت بها، أما الجوانب النفسية والأخلاقية فتدخُل في حكم المُطلق الذي لا يمكن أن يصير عنصرا تمييزيا. الكلمة الشعرية مكتفية بذاتها، والشعر يوظف اللغة على نحو خاص، كما أن النثر يوظفها، بدوره، على نحو خاص، وما مَهَمّة الدارس إلا اكتشاف الكيفية التي وظفت بها تلك اللغة، ابتداءً من دراسة أصغر الوحدات في النص الأدبي وملاحظة كيفية ارتباط بعضها بالبعض الآخر، إلى أن تشكل الوحدة الأكبر المتمثلة في النص الأدبي. والمعنى الأدبي لا يقع في السياقات الخارجية للنص، إنّما يتحقق في صلب العمل الأدبي، في شكله وفي بنياته ووحداته الوظيفية المتصلة فيما بينها بسلسلة من العلاقات، وفقا لقوانين جمالية ونظم دينامية معينة. ومن هنا فمصطلح "الشعرية" الذي نادى به ياكبسون، لا يعني بأية حال قوانين نظم الشعر دون النثر، حتى وإن وَجَدت الوسائل البلاغية والصوتية لنفسها مناخا أخصب لتزدهر في أحضان القصيدة، إنّما يعني تلك العملية "التقنية" التي يتم بموجبها "إسقاط مبدأ المساواة لمحور الانتقاء على محور التنسيق."[1] فالفنان – في نظر الشكلانيين – مُنتج لموضوعات مصنعة، يقوم بإبراز براعته التقنية عن طريق الاشتغال على لعبة العناصر والعلاقات الأدبية، ومعارضة الأشكال القديمة، وبالتّالي فإنّ الشعرية يمكن أن تتمثّل في النثر كما في الشعر، وإن كان هناك فرق بين الشعر والنثر، فإنّه "كمي أكثر منه نوعي."[2]

لقد كان الشكلانيون الروس مهووسين بفكرة علمنة النقد وإيجاد أشكال جديدة من الدراسة الأدبية تتجاوز النقد الخارجي والنظرة الانطباعية للنصوص، وتُخلّص الأدب

---

[1] – Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, page 220.

[2] - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص23.

من هيمنة المقاربات النفسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية والرمزية التي كانت سائدة وقتئذ، وكان اهتمامهم ينصب "على كيفية القول لا على ما يقال، أي ينصب على الأشكال والبنيات، حسب التسمية المتأخرة، بدل المواد أو المحتويات ... ولم يكن اهتمامهم ينصب في مجرد تمييز الأدب عما ليس أدبا وحسب، بل حاولوا جهدهم تمييز ما هو فن لفظـــيّ، أي لغوي، وبين باقي الفنون"[1]. فالشكل الفني هو الكفيل بتمييز الأدبي من غير الأدبي، والأدب كإنتاج فني لغوي متميز عن غيره من الفنون غير القولية، وهو الذي يعطي كلّ جنس أدبي خصوصيته.

اتّجه اهتمام الشكلانيين الروس من البداية إلى الشكل الأدبي، وإلى العلاقات الداخلية للنص، التي رأوا فيها مكمن شعرية الخطاب الأدبي، فعمدوا إلى تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها تحليلا علميا بعيدا عن الانطباعية، من خلال تتبع القوانين الداخليّة التي تميز النص الأدبي عن غيره من الخطابات، واعتبروا الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً مباشرا للواقع كما كان يُعتقد من قبل، كما استبعدوا علاقة الأدب بالفلسفة والفكر والمجتمع.

وإذا كان ياكبسون قد ركّز اهتمامه على الشعر، فإن اهتمام فلادمير بروب Vladimir Propp (1895-1970) قد اتّجه إلى جنسٌ شعبيٌّ قديم هو الحكاية الخرافية، من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية (Morphologie du conte) الذي نُشِر عام 1927.

قام بروب بدراسة عيّنة مكونة من مائتي حكاية شعبية روسية، وركّز تحليلَه على بنية الحكاية والعناصر المكونة لها، فتوصّل إلى نتائج جوهرية أفاد بها المقاربات الشكلانية للأدب، حيث أعاد النظر في كل المحاولات السابقة لتصنيف الفولكلور بناءً على متغيّرات غير بنيوية كشخصية البطل أو نوعية الوسط الموصوف في الحكاية، واتّبع منهجا "يضع المضمون الفعلي للقصة بين قوسين، ويركز على الشكل"[2]، وأكد أنّ الوحدة الأساس في القصة الشعبية ليست

[1]- فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، ص7،8.

[2] – تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، 1995، ص167.

الشخصيات ولا أيّ عنصر آخر من عناصر القصة كالزمان والمكان، إنما هي الوظيفة التي تقوم بها الشخصيات في الحبكة، فالشخصيات قد تتغيّر وقد تتبادل الأدوار (rôles) من قصّـــة إلى أخرى، بينما تبقى الوظائف التي تؤطر بناء الحكاية واحدة، فمن خلال متابعة كيفية تنظيم الأحداث (actions) يمكن تحديد شكل القصّة، لأنّ الثوابت توجد "في تنظيم الأحداث التي تتألف منها الحكاية، فالحدث يمكن تمييزه في المتتاليات السردية (Séquences narratives) التي تمثل الوظائف المتتابعة التي تشغلها الشخصيات (ابتعاد، حظر، خرق، حظر، تلّقي الغرض السحري، عودة، الخ...)"[1]، أمّا موضوع الحكاية، أو الموضوعات الجزئية التي يشتمل عليهـــا، فليست من ثوابت الحكاية، لأنها لا تعدو كونها معطيات في غاية الغموض بالنسبة إلى بروب.

أحصى بروب إحدى وثلاثين وظيفة أساسية تتشكل منها كل الحكايات، أمّا الشخصيات التي تنهض بها فيمكن أن تلعب عدة أدوار (rôles). والوظيفة هي التي تحدد صحّة تقسيم الأحداث وملاءمتها، فإذا ما رُدت أيّة حكاية إلى سلسلة الوظائف السردية التي حددها بروب، فإننا نجد أنّ كلّ قصّة تُحقق بالضرورة عددا من تلك الوظائف لا جميعها، وعليه، فإن كلّ عناصر القصة كالشخصيات والمكان والزمـان متغيّرات، قد تختفي، وقد تظهر بوجه مختلف كلما أعيدت صياغة الحكاية الواحدة بطريقة جديدة. بينما الثابت الوحيد هو الوظيفة المسنَـــــدة إلى هذه الشخصية أو تلك.

والملاحظ أنّ تحليلات بروب لم تخرج عن الإطار العام للتصور الشكلاني للنص الأدبي، فهو "يضع بين أقواس المضمون الفعلي للقصة، ويركز تماما على الشّكل. إذ يمكنك استبدال الأب بالابن، الحفرة والشمس، بعناصر مختلفة تماما: الأم والابنة، الطائر وحيوان الخُلد، وتظل لديك نفس القصة. فطالما تم الحفاظ على بنية الوحدات، لا يهمّ أي عناصر تختار".[2]

---

[1] – مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 221، ماي 1997، ص174.

[2] – تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، سلسلة (كتابات نقدية) يصدرها المجلس الوطني لقصور الثقافة، القاهرة، العدد11، سبتمبر 1971، ص120.

ووفق هذا التصور توصّل بروب إلى اختزال العدد الهائل للحكايات الشعبية المتجوّلة في عدد محدود من الأنماط الأساسية التي تتكرر دائما متخذة تلوينات ظاهرية تمس الشخصيات دون الوظائف المسندة إليها، مثل وظيفة (العنصر المساعد) التي قد تُسنَد إلى شيـــخ صالـــح في حكاية، وإلى والد أو غيره في قصة أخرى، دون أن يمسّ التغيير الوظيفة نفسها.

يهدف التحليل الوظيفي إلى وصف النظام الشكلي للحكايات الشعبية وفقا للتتابع الزّمني للأحداث، ممّا يجعل منهجه يتخذ مسارا أفقيا أو سطحيا، وقد أطلق بروب على هذا الاتجاه (تحليل البناء التركيبي / Analyse structurale Syntagmatique)، وسعـــى من خلاله إلى استنتاج قواعد تكون بمثابة قوالب بنيوية تؤطر أشكال القصص على اختلاف أنواعها وتلويناتها، تصنيفا لا يستند إلى معايير سياقية أو خارجية، إنّما يقوم الشعبيّة على أسس داخلية بنيوية، متوخّيا أن تكون تصنيفاته قابلة للتعميم على كل الأعمال القصصية، شعبيّها وفرديّها، حتى عُدَّ تصنيفُه "المحاولة الأولى لوضع قواعد عامة للقص الخرافي الجمعي الذي يعد بالنسبة إلى القص الفردي بمثابة اللُّغة بالنسبـــة إلى الكلام، على حد تعبير (فرديناند دو سوسير)"[1].

أمّا في مجال القصّ، ففرّق الشّكلانيون بين مصطلحين تتحدد من خلالهما بؤرة اهتمام الدراسات الشكلانية للقصة، هما: الحكاية (Fable) والقصة (Récit)، وجعلوا الحبكة موضوعَ الدراسة الشكلانية باعتبارها المجال الذي تبرز فيه البراعة الفنية. "ولقد صاغ شكلوفسكي (Chklovski) الفرقَ بين «الموضوع Sujet» باعتباره بناءً، و«الحكاية fable» باعتبارها مادةَ البناء «Matériaux»، فموضوع الرواية ليس هو قصة البطل، إنما إنشاء وصياغة هذه الحكاية في موضوع".[2]

لم يقف الشكلانيون عند حدود التحليل الوظيفي الذي رسم بروب معالمه، بل عملوا على تطوير عديد المقولات النقدية الهادفة إلى ضبط التقنيات التي يستخدمها المؤلّف لإكساب

[1] – نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1995 ص16.

[2] – مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، مايو، 1997، ص173.

النصّ الروائي شعريته، ومن ثمّ إحداث تأثيرات ملموسة في القارئ. وهم لا يفتؤون يجانبون الخوض في قضية (الموضوعاتية)، ويوجهون كل اهتمامهم نحو القواعد والأسس المعمارية التي تتحكم في بنية الرواية، فقد اعتبروا أن مسألة الجنس مرتبطة بطبيعة المعمار وبنوعية الأدوات البنائية التي يقوم الأديب بحشدها.

ومن منطلق تأكيدهم على أولوية الشكل، قدّم إيخنباوم وشكلوفسكي وتوماشيفسكي وغيرهم من الشكلانيين تصورا ثوريا للحبكة الروائية، تجاوزوا به المفهوم الأرسطي القديم، فهي- حسبهم - ليست مجرّد ترتيب للأحداث، بل هي أيضا كل الوسائل الشّكلية التي تتدخّل لإبطاء عملية القصّ مثل الاستطرادات والأوصاف وتغيير ترتيب بعض أجـــزاء الكتـــاب، وغيرهـــا من الوسائل التي تعمل على شدّ انتباه القارئ وتركيزه إلى الشكل. ومن هنـــا كان تركيزهـــم على مفهوم مركزي آخر هو (التغريب Ostranerie)، الذي يعني إزالة الألفة عن الأشياء وإلباسها حُلَّة من الغرابة حتى تستعصي على الإدراك، فهم يَرَونَ أنَّ "تقنيّة الفنّ هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه".[1] كما بيَّن شكلوفسكي - واضع المفهوم - أن تغريب الأحداث في الرواية يتم بأساليب ثلاثة هي الإطالة والقطع والإبطاء. وهي وسائل شكلية تسعى إلى صرف نظر القارئ عن الأحداث وشدّ انتباهـــه إلى ما هو أهم: الحبكة التي ترتبط بالصّياغة الشكلية وبحسن الترتيب، والتي فيها لوحدها تظهر براعة التأليف.

وقد وجهت للمنهج الشكلاني انتقادات كثيرة، تركزت بالأساس حول نظرته الخارجية الجافة للنص الأدبي، وإلغائه للجوانب الإنسانية، الروحية والفكرية، في العمل الأدبي. ولعل أكبر نقاط الضعف التي تعاني منها الشكلانية هي "أنها تنظر إلى الأثر الأدبي على أنّه صـــور فارغـــة من الحياة الإنسانية، فهي تحيل الأثر إلى مجموعة عناصر وأجزاء مجردة منعزلة عن تيار الحياة

[1] – رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص30.

النفسية والاجتماعية"[1]، وتجعل عمل الفنان شبيها بنشاط المُصنِّع أو البنَّاء الذي يُعد الخُطط، ويوظف ما أتيح له من تقنيات، لتشكيل نص تتوافر فيه سِمة الأدبية.

ويرى بعض الباحثين أنَّ المدرسة الشكلانية قد أحدثت ثورة نقدية عندما أقحمت النقدَ في صلب النصِّ من أجل التعرُّف على القوانين الداخلية التي تحكم الإبداع، لكنها أدارت ظهرها بالمقابل لجوهرٍ طالما كان هو غاية الأدب وعلةَ وجوده، وهو المضمون أو الفكرة، علمًا أنّ "فكرة ما بإمكانها أنّ تُستَوعَب بشكل جيد، كما يمكنها أن تتحوّل إلى عنصر يدعم البنية الفنية"[2]، بل كثيرا ما تكون شعرية النص في جانب كبير منها ناتجة عن فكرة مكتملة التشكّل في ذهن مبدعها.

ومن المآخذ التي احتُسِبت على المنهج الشكلاني، صعوبة إسقاط القوانين التي تحكم الحكاية الشعبية على فن الرواية، باعتبار أنّ هذه الأخيرة عملٌ فني ناضج، يُنتجه فنان ذو كفاية أدبية تؤهله لابتكار وسائل تعبير وتقنيات كتابة جديدة باستمرار، بينما تلازم الحكايةَ الشعبيةَ سمةُ العفويةِ وتوظيفِ مهارات بسيطة في عمومها، والطابعُ الجماعي الذي يطغى على البصمات الفردية فيها. والفروق التي تميز الحكاية الشعبية عن الرواية كثيرة، "فالوظائف في الحكاية يمكن أن تتشابه وتتكرر، لكن مِن الصّعب أن يتحقّق ذلك في الرواية، يضاف إلى هذا أنّ الحدث في الرواية، صغيرا كان أم كبيرا، مرتبط بغيره من الحوادث بعلاقة سببية، وقد يكون له دوره في تحريك الأحداث، وتنشيط السّرد، ويسمى عندئذ حافزا، وقد يكون حدثا عاديا، لا وظيفة له، كذكر الرّاوي على لسان أحد الشخوص (نمت في تلك الليلة مبكرا) فما هي الوظيفة التي يمكن أن نستخلصها من ذلك؟"[3].

---

[1] – سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص124.

[2] – فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، ص118.

[3] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010، ص53.

2- نظرية الرواية عند باختين:

ظهر اسم ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)[*] في الساحة النقدية خلال الفترة المتأخرة من حياة حركة الشكلانيين الروس، "في سياق ثقافي وسياسي يتسم بالجمود بسبب الحكم الستاليني"[1]، وفي ساحة نقدية يتجاذبها تياران متناقضان، تيار إيديولوجي مضموني مجرد، ذو توجهات إيديولوجية ماركسية، ابتعد بالدراسة النقدية عن ملامسة الجوانب الفنية الجمالية في النص الأدبي، وألغى مبدأ تعدد معاني النص الأدبي، من خلال تركيزه على الجوهر الإيديولوجي (رؤية العالم)، وتيار شكلي متأثر بألسنية دوسوسير أفرغ الكلمة من محتواها الإيديولوجي، ونفى أن يكون لها أي شكل من أشكال الحياة خارج معمل الفنان، وذلك من خلال تركيزه على النص، كل النص، لا شيء غير النص، تحت ذريعة البحث عن "أدبية الأدب"، حسب تعبير ياكبسون، فصار بتوجهه النقدي العلماني عرضة لانتقادات حادة ومضايقات انتهت بانكفائه وهجرة أعلامه نحو الدول الغربية.

في هذا السياق النقدي ذي القطبين المتجاذبين، نشر باختين بواكير دراساته (الماركسية وفلسفة اللغة) و(شعرية دوستويفسكي)، وهما كتابان أسّس فيهما لقراءة نقدية جديدة تنطلق من تأمّل علاقة اللغة بالمجتمع، متوجها بالنقد إلى كل القواعد الفلسفية التي قامت عليها المذاهب اللسنية السابقة، وإلى المقاربات الأسلوبية التي اختزلت النص في جملة من الجماليات الشكلية والعلاقات البسيطة، وسعى إلى كتابة تاريخ جديد للرواية أحدث من خلاله القطيعة المعرفية مع التصورات الإيديولوجية والشكلانية معًا؛ في سيرورة نقدية تزامنت مع ثورة أخرى على الصعيد الفني، تمثلت في ظهور نمط جديد من الكتابة، اصطَلَح عليه باختين بـ"المتعدد الأصوات"، وقد "عَثَرَ هذا النمط من التفكير الفني على تجسيـــــده في روايـــات دوستويفسكي، إلاّ أنّ أهميته تجاوزت حدود الإبداع الروائي، لتمسّ عددا من المبادئ الأساسية للجمالية

[*]- يُنظر التعريف بباختين في الملحق.

[1]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، ط1، 2007، ص11.

الروائية"[1]، فقد اكتشف باختين في كتابات دوستويفسكي أسلوبًا جديدًا، لا يمكن أن تُلِمَّ المقارباتُ القديمة بأبعاده الجمالية. فقد بقيت جهود كلّ من الشكلانيين المتمسكين بالشكل وقضاياه الأسلوبية والتقنية، والماركسيين المُصرّين على ربط اللغة والأدب بالإيديولوجيا عاجزة عن تحديد سمات ثابتة للرواية، وعن صياغة تعريف نهائي لماهيتها، لأن كلا الفريقين لم يأخذ في الحسبان طبيعتها المبنية على التغيّر والتجدد المستمِرَّين. فالرواية – حسب باختين - نوع أدبي ميزته الأولى عدم الاستقرار على شكل نهائي، وهي نوع يأخذ من بقية الأنواع الأدبية ويتفاعل معها جميعًا، لذا كان من الصعب الوصول إلى صياغة تعريف نهائي لها فالرواية هي "الفن الوحيد الذي يعيش في صيرورة دائمة، ولا يزال غير مكتمل"[2]، فن دائم البحث والتجدد، يسائل نفسه ويسائل الفنون الكثيرة التي تتقاطع وتتزاحم في ساحته المفتوحة على التنوع والتعدد، تعدد الأشكال وتنوع الأصوات والمواقف الاجتماعية، إنه "يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها"[3]، وفي كل مرة يحتضن عناصر جديدة يثري بها بنيته، ويعيد النّظر في عناصر أخرى، في سياق نقد ذاتي مثمر يقوده نحو التجدّد الذاتي المستمر عبر العصور.

3- موقف باختين من أبرز التيارات النقدية:

3-1- باختين والاتجاه الإيديوليجي:

انطلق باختين أول الأمر من دحض المقولات النقدية السائدة في مجال دراسة الرواية، بدءًا من المقاربات الإيديولوجية التي اهتمت بمضمون الأدب ومارست نوعًا من النقد التجريدي الهادف – في الغالب- إلى إسقاط معايير غير أدبية على النص، مقابل إهمالها للخصوصيات الشكلية والجمالية المميزة لكل فن، متناسية أن الخطاب الأدبي باعتباره ظاهرة اجتماعية

---

[1] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص5.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 30.

[3] – ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص66.

لا يتشكل إلاّ بوجود المضمون والشكل مجتمعين معا، ولا يمكن الاهتمام بالأول على حساب الثاني، وإلا كان هناك تغاضٍ عن القضايا الجوهرية الملموسة المتعلقة بالشكل، بل ذلك ما كان يحدث في الدراسات الإيديولوجية التي طالما يضيق فيها الحيّز المخصص لدراسة الخصائص المميزة للغة، أو يتم الاكتفاء عند دراستها بتطبيق بعض المقولات الأسلوبية القديمة، فيتم التوصل إلى أحكام بعيدة عن ملامسة الجوانب الجمالية في العمل المدروس، يقول باختين: "ظلت الرواية ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط، كانت المسائل المشخِّصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما، أو تدرس عرضا وبلا مبدئية: كانت الكلمة النثرية الفنية تُفهَم كما تُفهَم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة، وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية"،[1] بالتركيز على ألوان المجـــاز والبيـــان، أو الاكتفاء بإبراز بعض القدرات التصويرية والتعبيرية للّغة على أبعد تقدير.

لقد أفضت المقاربة الاجتماعية للأدب إلى تقديم تفسيرات خاطئة "عندما ربطت بطريقة ميكانية وأحيانا ساذجة بين الأدب (والحياة الواقعية) مع تجاهل تام لدراسة الخصائص المميزة للأدب في حد ذاته"[2]، واعتبرت الأدب انعكاسا مباشرا للواقع، فضيّقت أفق التذوق الجمالي للنص وراحت تفسره عن طريق ربطه بالعلاقات والمضامين الاجتماعية حينا، أو اتخاذه سندا لرصد تأثيرات بعض الأنظمة والتيارات الإيديولوجية حينا آخر، حتّى صارت دراسة الرواية مثلا، ضربا من المقارنات غير المجدية بين النص والمجتمع. يقول مؤلفا "نظرية الأدب": "بيد أن هذه الدراسات قليلة الجدوى ما دامت لا تأخذ الأدب إلاّ على أنّه مرآة للحياة، أو استِعادَةٌ لهـــا، ومن ثمة لا يكون إلا وثيقة"[3]. غير أن الخطأ الأكبر الذي وقع فيه رواد التيار الإيديولوجي هو "استخراج عنصر من العمل الأدبي ومقارنته مباشرة بما يقابله في الحياة الاجتماعية، بدون

---

[1] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص7.

[2] – ميخائيل باختين، الناقد الحواري، (مجموعة مقالات)، ترجمة وتقديم: أنور المرتجي، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ط 1، 2009، ص49.

[3] – رينيه ويليك، آوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1992، ص144.

الاهتمام بالعلاقات التي تقام بين هذا العنصر وباقي المكونات الأخرى للعمل الأدبي"[1]، بينما يرى باختين أن العمل الأدبي هو كل متكامل بعلاقاته القائمة بين عناصره، تلك العناصر التي هي حلقات متصلة تفقد الواحدة منها دلالتها بمجرد فصلها عن السلسلة، لذا وجب التوقف عند كل تلك الحلقات. كما أن جلّ المقاربات السوسيولوجية اعتبرت العمل الأدبي عنصرا من الوسط الاجتماعي أو انعكاسا له، وتلك زاوية نظر كثيرا ما فنَّدَها النص الأدبي نفسه، فإذا كانت بعض الأعمال تقدم لقرائها صورا ما من الواقع الاجتماعي، فإن نصوصا كثيرة لا تشي بأبعاد اجتماعية صريحة، بحيث تغدو مقاربتها من هذا المنظور عملية إسقاط لمعايير غير أدبية، غالبًا ما تفضي إلى تأويلات تجاري الخلفيات النظرية للمنهج على حساب النص ذاته. كما أن الماركسيين يمارسون نقدا تقييميا تقويميا، لا يكتفي بتحليل العلاقات والمضامين الاجتماعية في النص، بل يمتد إلى ممارسة دور الوصي الذي يخطط لما يجب أن تكون عليه تلك العلاقات في المستقبل.

3- 2- **باختين والأسلوبية التقليدية:**

خصص باختين حيّزًا هاما من كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) لنقد مختلف التيارات الشكلانية التي انساقت وراء إغراءات التجريبية المسطحة، واهتمت بدراسة المظاهر الشكلية للغة، مركزة بالأخص على وصف الوجه الصوتي للدليل اللساني، فكانت النتيجة أن قدمت لنا وصفا آليا لا يأخذ في الحسبان الطبيعة الحقيقية للغة، باعتبارها شفرة اجتماعية لا يمكن دراستها بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي أنتجت فيه، وكان تصور (الكل المغلق) عند الأسلوبيين ينطبق على النص الأدبي كما ينطبق على اللغة ذاتها، فهم يقيسون الأول بالثاني ويلغون أيَّ تدخل للعوامل الخارجية في تشكيلهما. يقول باختين: "حسب التفكير الأسلوبي التقليدي، فإن الخطاب لا يَعرِف إلاّ نفسَه (سياقه)، موضوعه، تعبيره المباشر، لغته الواحدة

[1]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2014، ص41.

والوحيدة. فبالنسبة إليه، كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، لن يكون إلاّ مجرد كلمة محايدة (لا تُنسَبُ لأحد)، مجرّد افتراض".[1]

فالأسلوبية، كانت تتغاضى تماما عن الحوار، كانت تعتبر العمل الأدبي كُلاّ مغلقا مستقلا بسياقه الخاص، ولا تعترف بوجود أي تلفّظ خارجه، ولا أيّ شيء خارجه.

لقد كان نسق العمل الأدبي – بالنسبة إليها - مفهوما قياسا على نسق اللُّغة، وعاجزا عن أن يوجد داخل فعل متبادَل مع لغات أخرى، إنه في مجموعه، مونولوج مغلق للكاتب، يقول باختين: "أما الأسلوبية فقد أصمّت أذنيها عن هذا الحوار تماما، فتمثلت العمل الأدبي على أنّه كلٌّ مغلق مكتف بذاته، تشكِّل عناصره نظاما مغلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته، ولا يفترض أي أقوال أخرى، ودَرَسَت نظام العمل الأدبي قياسا على نظام اللغة الّذي لا يمكن ان يتفاعل حواريا مع اللغات الأخرى. فالعمل الأدبي كلا ، وأيّا كان هذا العمل، هو من وجهة نظر الأسلوبية مونولوج مغلق ومكتف بذاته، ينشئه المؤلف ويعود إليه، لا يفترض خارج نطاقه هو إلا سامعا سلبيا"[2]، فكما أن اللغة بنية مغلقة مكتفية بذاتها، فإن النص الأدبي، من جهة نظر الأسلوبيين، بدَوره نسقٌ مغلقٌ من العلامات التي ينتجها الفرد، بمعزل عن التأثيرات الخارجية الممكنة، سواء الصادرة من السّياق الاجتماعي، أو من المتلقي بوصفه المستقبل الذي يُفترض أن تُكيّفَ الرسالة وفقا لوضعه، يقول باختين: "إن اللسانيات تدرس فقط العلاقة القائمة بين العناصر داخل نسق اللسان وليس العلاقة بين الملفوظ والواقع، بين الملفوظ والمتكلم (المؤلِّف)"[3]، وبهذا يبقى موضوعها محصورا في مادة التبادل اللفظي التي هي اللغة كنظام، وليس في التبادل اللفظي نفسه أو الملفوظ وما يمتدُّ إليه من علاقات حوارية بين الملفوظات المختلفة، وبين أجناس الخطاب المتعدّدة.

---

[1] - Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, Traduit du russe par Daria Olivier, Les édition de minuit, Paris, 1997, P 99.

[2] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص 25.

[3] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 361.

وقد صنف باختين الاتجاهات الشكلانية ضمن موقفين متعارضين هما (الذاتية المثالية في اللسانيات) و(الموضوعانية المجردة): "الموقف الأول تبناه النقد الأسلوبي الذي التفت فقـــط إلى التعبير الفردي، والموقف الثاني تبنته اللغويات البنيوية الناشئة (سوسيــر). وقـــد ركزت على اللغة (Langue)، أي الصورة النحوية المجردة، على حساب حقول بحث أخرى متعلقة باللُّغة"[1].

اهتم الاتجاه الأول (الذاتية المثالية) بفعل الكلام واعتبره نتاج الإبداع الفردي، فجميع قوانين الكلام مصدرها نفسية الفرد، هو يسنها ويبدعها، باعتبار أن اللغة تحيا في تطور مستمر نتيجة ما يبدعه الأفراد فيها من قوانين جديدة، فاللسان نشاط، سيرورة بناء إبداعية متواصلة، وذلك الإبداع هو عملية معقلنة شبيهة بالإبداع الفني، بينما "تبدو اللُّغة، باعتبارها إنتاجا ناجزا (Ergon) ونظاما قارا (علم الأصوات، المعجم، النحو) مستودَعًا جامدا، مثل حمأة الإبداع اللسني المتجمدة، التي أنشأها اللسنيون، بكيفة مجردة، بهدف التحصيل العملي عليها كأداة جاهزة للاستعمال"[2]. فأصحاب هذا الاتجاه يجعلون اللسان في صدارة اهتماماتهم، ويُسايِرونه بالدراسة في مسار تطوره غير المنقطع، وبهذا يكون ميدان العمل لديهم متحركا غير قار، إنه اللسان الذي يصنع بتطوره الإبداعي سيْلاً من أفعال الكلام لا يتوقف عن الجريـــان. إن جوهر اللسان الذي يعد محط اهتمام هذا الاتجاه يكمن في تاريخيته وتطوره وعدم التزامه بهوية محدّدة، أمّا الصيغ المُقَعَّدة التي تضمن ثبوتية النظام اللسني فما هي سوى "نفايات نتنة متخلفة عن التطوّر اللّسني، وعن الجوهر الحقيقي للسان، هذا الجوهر الذي يُحييه فعلُ الإبداع الفردي والفريد."[3]

---

[1] – تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص16.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص 67.

[3] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص 76.

أما الاتجاه الثاني (الموضوعانية المجردة) فيركز على النظام اللسني، أي نظام الصيغ المعقدة القارِّ الثّابِتِ، ويعتبره جوهرا للسان، دون أن يعير اهتماما للاستعمال الفردي وللتنويعات التي يدخلها الفرد المبدع على النظام، إذ "لا يشكل الانحرافُ والتنويعُ بطابعهما الفردي والمبدع في الصيغ اللسنية المعقدة أكثر من حثالات لحياة اللسان (وبالضبط لثبوتيته الظاهرية)، ولا أكثر من تناسقات لا طائل من ورائها وغير قابلة للإدراك والضبط في نظام الصيغ اللسنية الثابت أساسا"[1]، لذا انصبَّ اهتمام هؤلاء على اللسان بصفته نظاما ثابتا له قوانينه الخاصة، بينما اعتبروا أفعال الكلام مجرّد انحرافات عن صيغ معقدة، لا يمكن أن تفضي دراساتها إلى نتائج ثابتة.

وعلى غرار تيار الذاتية المثالية، كانت لاتجاه الموضوعانية المجـــــــرّدة مجموعـــــة من الاقتراحات الأساسية لخَّصها باختين في أربعة هي كما يلي:[2]

1- اللسان نظام ثابت وغير متحرك من الأشكال اللّسنية الخاضعة لمعيار يتسلمه الوعي الفردي، كما هو، بكيفية إجبارية.

2- إن قوانين اللسان في جوهرها، قوانين لسنية من نوع خاص تقيم روابط بين الأدلة اللسنية داخل نظام مغلق، وتكتسي صبغةَ الموضوعية بالنسبة إلى كلّ وعي ذاتي.

3- لا علاقة للروابط اللسنية الخاصة بالقيم الإيديولوجية (فنية، معرفيّة أو أخرى). كما لا يوجد أي حافز إيديولوجي في أساس الوقائع اللسنية. ليس بين الكلمة ومعناها علاقة طبيعية ومفهومة يدركها الوعي، كما لا توجد أي علاقة فنية بينهما.

4- ليست أفعال الكلام الفردية - حسب وجهة نظر اللسان – سوى انحرافات أو تنويعات عارضة، بل مجرد تشويهات لصيغ مُقعَّدة. لكن أفعال الكلام هذه هي التي تفسر التحول التاريخي الذي يحدث في صيغ اللسان. إن التحول باعتباره كذلك، غير معقول ولا معنى لـــــه

[1] – المرجع نفسه، ص 76 - 77.

[2] – المرجع نفسه، ص 77.

من وجهة نظر النظام. ولا توجد بين نظام اللسان وتاريخــه علاة ولا وحدة في الحوافز. إنهما غريبان عن بعضهما.

ويخلص باختين إلى أن وجهات النظر اللسانية باتجاهيها المذكورين، تلتقي عند مسعى أساس يجمعها، هو ضرورة عزل اللُّغة بوصفها نظاما مغلقا، وتحديدها كموضوع خاص للدراسة، بحيث يكون الاهتمام في المقام الأول بالمنطق الداخلي لنظام الأدلة، وبالعلاقات التي يقيمها الدليل مع الدليل، دون الالتفات إلى علاقة الدليل بالواقع أو علاقته بالفرد الذي ينتجه، ومن ثمّ إهمال الحمولة الإيديولوجية والوقائعية للكلمة.

4- <u>مفهوم الرواية عند باختين</u>:

شقّ باختين لنفسه مسارا نقديا وسطا، وقف به على مسافة من النقيضين، فعمــل على تكييف الاجتهادات التي توصَّل إليها الشكلانيون والأسلوبيون بما يتماشى مع قناعاته الإيديولوجية ومواقفه الماركسية، مُجسِّدا قناعته بأن الأسلوبية والألسنية عِلمان لا يمكن فصلهما عن "جذور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجِّه دفّتهما"[1]، وإلا تحولت محاولات توظيفهما لمقاربة الجنس الروائي إلى مجرد عمليات تقنية جافة لا تلائم طبيعة الخطاب الروائي المبني أساسا على التعدد، تعدُّدِ المشارب وتعدُّدِ الأصوات لنفسه منطلقا جديدًا في فهم العمل الروائي، تجاوز به كلا من الطرح الفلسفي التاريخي الذي ربط شكل الرواية ومضمونها بالصراع الاجتماعي الناتج عن صعود البورجوازية، والطرح الشكلاني الذي أفرغ الكلمة الروائية من محتواها الإيديولوجي، وتعامل معها معزولة عن سياقاتها الاجتماعية والتاريخية.

طوَّرَ باختين نظرياتٍ عديدة سعى من خلالها إلى كتابة تاريخ جديد للجنس الروائي، عبر التنقيب في أعماق الثقافات الشعبية واللغات القومية، محاولا أن يجد للروايــــة "جـــــذورا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكارنفال)[•]، وأن يتلمّس مكوناتها النصيّة في بعض

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية،ص25.

[•]- **<u>الكارنفال</u>**: احتفال واستعراض شعبي، يجمع بين السيرك والاحتفالات الشعبيّة التي تجوب الشوارع، وتعتبر الكارنفالات تقليدا كاثوليكيا قديما، وتكون هذه الاستعراضات في موسم الكارنفال الّذي يبـــــدأ عـــــادة

النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في "روايات" العصور الوسطى"[1]. ليكتشف بالفعل أن الجذور الحقيقية للرواية تمتدّ إلى تلك الأشكال التعبيرية الدنيا، كالكارنفال والهجاءات المنيبية والحوارات السقراطية التي نشأت إثر تفكك اللُّغة اليونانية الأم إلى لغات قومية ولهجات شعبية، لذا كانت الرواية فضاءً رحبا ينهلُ من كلّ أشكال التعبير ويحتضنها جميعا. وقد وجدت اللغات الأوربية القومية الأولى في الرواية الفن الأنسب للتعبير عن وجودها وعن رفضها لإيديولوجيا المركز ولغته الرسمية الأم، فبِقُدرتها على التفكُّك والتعدد، والتفاعـــل مع كل أشكال التعبير الشعبية الدنيا، تكون الرواية الجنس الأدبي المؤهل لتجسيد صراع الإنسان من أجل التحرر من مطلقية اللغة، ومن النزعة الوحدوية الجاذبة نحو المركز، ورغبته في استطلاع آفاق النسبية والتعدد.

لقد خالف باختين غيره من المنظّرين الذين ربطوا نشأة الرواية بتحولات المجتمع البورجوازي، ورَفَض أن تكون الرواية، سليلة الملحمة، أو ملحمة بورجوازية وُلدت مع بدايات ظهور المجتمع الرأسمالي، وجاءت لتصور نضاله المرير ضد استعباد الإنسان في القرون الوسطى وتدهور قيمته في المجتمع الجديد؛ وذهب مقابل ذلك إلى أن الرواية جنس سفلي ومتخلل (genre intercalaire) وأدب شعبي نابع من الأجناس الأدبية الدنيا.

فإذا كانت الرواية قد نشأت بالفعل في المجتمع البورجوازي، فإنها خرجت، فيما بعـــد، عن طوع البورجوازية، ودخلت في خضم الصراعات الاجتماعية، فصارت تعبر عن كلّ ما هو ثوري وصاعد في المجتمع، بل إنّ الكتابة الروائية في المجتمع البورجوازي - على حد تعبير الروائي حنّا مينه - قد صارت نقيض الكتابة البورجوازية[2]، وهذا ما ذهب إليه باختين الذي أوضح أن الرواية هي

مع العطلة التي تسبق الصيام الكبير ويستمر حتى الليلة التي تسبقه مباشرة ، أمّا أصل التّسمية فالمرجح أنها أتت من الكلمة (الإيطالية: carne) أو كارنوفالي (carnovale)، والتي أتت من (اللاتينية: carnem)، و تعني (اللحم)، وليفاري (levare)، وتعني (المجفف)، وحرفيًا تعني (الأبتعاد عن اللحوم)، حيث يغتنم النّاس فترة الكارنفال للاستمتاع بكل المنتجات الحيوانية قبل موعد الصيام عنها.

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص27.

[2] – ينظر: حنّا مينه، حوارات .. وأحاديث في الكتابة الروائية، دار الفكرالجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص22.

أهم جنس أدبي نبت في عمق المجتمع، وفرضته التحولات التاريخية، ووصول الطبقات المضطَهدة إلى المسرح الكوني.

إنّها النوع الأدبي الوحيد الذي مازال في طور التكوين ولم يكتمل بعد، بل هو جنس يعيش في صيرورة دائمة، يمتلك إمكانات غير محدودة للتجدد والتطور، بوصفه نوعاً غير قابل للاكتمال مقارنة بغيره من الأجناس المكتملة كالملحمة، وله جذور غائرة في تاريخ السرد والكتابة.

5- بين الرواية والملحمة:

عقد باختين في كتابه "الملحمة والرواية" مقارنة بين الملحمة والرواية بغية التمييز بينهما وتحديد خصائص كل منهما، فتوصّل إلى أن الفرق بينهما كبير، يبدأ من لحظة الميلاد والتكوين. فالبدايات الأولى للرواية ظهرت "بعد أن أخذت اللغات المحكية المحلية والإقليمية تستقلّ عن اللغة اليونانية الكلاسيكية. وهذه أول ناحية تختلف فيها الرواية عن الملحمة، وبالتالي عن البورجوازية، فلغة الرواية ليست رفيعة على غرار الملحمة، كما أنها من ناحية أخرى ليست من صنع البورجوازية، بل نتيجة إسهام الطبقات والفئات التي تركن في قاع المجتمع"[1]، فمن الفولكلور ومن اللغات الشعبية الفتية استمدت الرواية لغتها، عكس الملحمة التي شيدت بلغة قديمة راقية. والرواية تستمد شخصياتها من الطبقات الشعبية البسيطة التي يتخللها المتشرد والمجنون والشاعر الجوال، بينما تنتقي الملحمة شخصياتها من عالم الآلهة والبشر الخارقين.

واستنتج باختين أن الجنس الملحمي يتميز بثلاث خصائص:[2]

1- تكون الأسطورة القومية في أصل الملحمة، بينما ترتبط الرواية بالتجربة الشخصية.

2- موضوع الملحمة هو الماضي القومي البطولي، أما موضوع الرواية فهي الواقع المعيش بكل تناقضاته وعلاقاته.

---

[1]- حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص13.

[2]– ينظر: عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص46-47.

3- يرتبط عالم الملحمة بالزمن الملحمي المطلق، فتنقطع عن الزمن الحاضر الذي تحيا فيه شخصيات الرواية.

وحين شرح باختين خاصية التعدد التي تطبع الفن الروائي، لم يربطها بتدهور الخطاب الملحمي وتفكك لغته، إنما "ربط تعدد اللغات والمواقف والأصوات والثّقافات في الرواية بالحوارية السقراطية، إن الأمر يتعلق بنوع مستقل، متجذّر في الفولكلور، في الأشكال الاحتفالية، المهمشة حيث تعبّر عن نفسها الضحكة الكارنافالية وتعدُّدية التنوعات الصوتية للجماعات المرفوضة من طرف المؤسسات"[1]، فللضّحك دور كبير في إزالة الخوف وتقليص المسافة الملحمية، ودنوّ صورة الإنسان الملحمي لتلامس حدود الواقع المعيش المتدنّي، وترتبط بحاضر قيد الإنجاز قابل للنقاش والبحث والنقض في كل وقت، فوحدها الضحكة الكارنفالية قادرة على خرق الوحدة المونولوجية للعالم وطرح المسلمات على أرضية النقاش والنقد، ففضاء الكارنفال "لا يشاهده الناس، إنما يعيش الناس فيه، يعيشون حسب قوانينه، وهي قوانين مغايرة للخط الاعتيادي للحياة، إنها في حدود معينة (حياة مقلوبة) و(عالم معكوس) يلغي جميع أشكال التمايز بين الناس ونظام الألقاب والمراكز الاجتماعية"[2]. ومن هذا الفضاء الساخر الذي تنهار فيه قداسة الأشياء، ويقترن النبيل بالوضيع، والحكيم بالأبله، والملك بالخادم تولَد صورة نوعية جديدة للإنسان في الرواية، صورة إنسانٍ مجردٍ من هالة التَّأليه، يُتوَّج مَلِكًا حينا ويُنزع عنه التاج حينا آخر، وبطرق ساخرة غالبا، لكنه يحظى بالمقابل بامتلاك صَوتِه الخاص المشحون بحمولة إيديولوجية، والذي يدخل في حوار مع بقية الأصوات المتجاذبة داخل العالم الروائي. فالرواية تأخذ سِمة التّعدُّد من الكارنفال الذي كما وصفه باختين في مؤلَّفه عن رابليه "ينطوي على عدد وافر من الأصوات، التأثيرات، الشظايا المتباينة التي تتداخل دون أن نسعى للتمييز بينها، سواء

[1]- برنار فاليت، الرواية – مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة لتحليل النصوص، تر: عبد الحميد بورايو، ص10.

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص21.

لتحقيق الانسجام بينها أو تعارضها"[1]، فدلالتها في تنوّعها ومخالفتها للسائد من النّظم والقوانين المألوفة.

لقد مهّدت هذه الطبيعة الكارنفالية الطريق لظهور الرواية المتعددة الأصوات، التي يعود فضل التأسيس لها – حسب باختين - للروائي دوستويفيسكي، بما تخلّل رواياته من توظيف للتراث الزاخر بالأصوات واللغات المتحاورة فيما بينها، والشخصيات الكاملة القيمة وغير الخاضعة لتوجيه الفنان، يقول باختين: "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفيسكي"[2]

تجد الرواية جذورها الحقيقية في الأشكال التعبيرية الدنيا، وهي نوع هجين، قابل دائما للتهجين، لديه قدرة خلاقة على الاستفادة من الأنواع الأدبية والفنية، اللفظية وغير اللفظية، إذ تتفكك لغتها إلى لغات وأصوات متعددة، ما يجعلها دائمة التجدد والتغيُّر، عكس بعض الأنواع الأخرى المكتملة كالملحمة.

6- <u>نظرية التلفظ عند باختين</u>:

أعاد باختين النظر في مفهوم التلفظ وعلاقته بالسياق، فرفض مقولة عزل اللغة عن السياق واعتبارها نظاما مغلقا من الصيغ المقَعَّدة. فالصيغ اللسنية المعزولة عن سياقها لا يمكن أن تكون لها أية قيمة في حد ذاتها بالنسبة إلى السّامع، إنما تكتسب قيمتها بفضل تحوّلها النوعي، أي احتكاكها بالسياق الذي يوجهها فتصبح محملة إيديولوجيا. وحتى السامع وهو يسعى إلى فك شفرة اللغة، لن تقف مهمَّتُه عند التعرف على الإشارة وتعيينها، إنما سيكون مُطالَبا بإدراك اتجاهها الذي أكسبه السياق إيّاها، وإلا بقيت بالنسبة إليه مجرد إشارة لا تكتسي أية قيمة لسنية، "وهكذا فإن الوعي اللسني للمتكلم والسامع وفكاك الشفرة لا يواجه، أثناء الممارسة الحية للسان،

---

[1]- Pierre Schoentjes, Poétique de l’ironie, Édition du Seuil, Paris, Octcbre 2001, P 145.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، ص10.

نظاما – مجردا – من الصيغ المقعّدة، لكنه يتعامـــل مع اللغة أي مع جميع السياقات الممكنة لهذه الصيغة أو تلك."[1]

وخالف باختين التصورات الشكلانية أيضا حين رفض اعتبار السياق عنصرا خارجيا يحفز عملية التلفظ ويوجهها من الخارج، بل هو عنصر أساس في التلفظ يدخل في تشكيله وتركيب بنيته الدلالية، "لا يمثّل الوضع الخارجي مجرد سبب خارجي للتلفّظ فحسب؛ إنّه لا يعمـــــــــل من الخارج مثل قوة آلية. على النقيض من ذلك يدخل هذا الوضع التلفُّظَ كعنصر ضروري مشَكِّل لبنيته الدلالية"،[2] فالتلفظ وفق هذا المنظور يتكون من جزأين: جزء لفظي محقق، ملموس، ومدرك تمثله المادة اللفظية التي تُصاغ، وجزء مكمِّل للتلفظ هو سياق النطق، وهو الجزء المُضمَر غير اللفظي.

ولا يعني هذا تجريد اللسان من أي مكوّن إشاري قد يتضمّنه، إنّما يعني أنّ (الإشاريـــــة) لا تكون صرفة ملازمة للصيغ اللسنية منذ ولادتها، بل هناك إشارية يوجّهها السياق والمقام فيجعلها تحيا في تحوّل مستمرّ، ويكسبها معانيها الجديدة. فالكلمة التي يتحدث بها الأفراد ليست صيغة ثابتة مأخوذة من نظام معجمي للسان معين، بل هي صيغة حية واردة في سياق إيديولوجي متنوع، تشكِّلُه أقوال المتكلمين، فتكتسب في كل مرة حمولة إيديولوجية معينة، وتصير قادرة على التعبير عن أكثر من معنى مكتَسَب، "فالكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية بامتياز"[3]، فهي تحيل إلى المجتمع والتاريخ، تعيش في حركية دائمة تساير بها دينامية المجتمع، وتتأثر بما يمرُّ به من صراعات وظروف تاريخية، وتلامس طبقاته الاجتماعية المختلفة، فتكتسب في كل مرة دلالات جديدة.

لقد كان باختين مسايرا للاتجاه الشكلاني من حيث اهتمامه بالأبنية اللغوية للعمل الأدبي، لكنه ظل بالمقابل، وفيا للتوجه الماركسي الذي نشأ عليه من حيث إصراره على الربط بين الأدب والإيديولوجيا، فقد رأى أنّ الأدب ومعه اللغة التي هي وسيلته الأســاس لا ينفصلان البتّة عن الإيديولوجيا، فاللُّغة بعلاقاتها المتشابكة مرآة ينعكس فيها ما في المجتمع من طبقات وبنيات

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، ص 93.

[2] – تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص 89.

[3] – Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, P 32.

وصراعات، وهي صورة صادقة للواقع الاجتماعي، إن لم نقل إنّها تُشكِّل واقعا موازيا للواقع المعيش بكل تجاذباته وصراعاته. غير أن اهتمام باختين لم يتجه نحو اللغة كنظام مجـــــرّد، بل انصب على الكلام بوصفه ممارسة اجتماعية، يحمل أكثر من دلالة، ويلامس شتى الفئات الاجتماعية في حقب تاريخية وظروف اجتماعية مختلفة، وتتقاطع فيـــه مختلف الأصـــــوات، إذ "ليس هناك، بصورة عامة من تلفظ تُمكِن نسبتُه إلى المتكلّم بصورة حصرية؛ إنه نتاج التفاعل بين المتحاورين، بل هو بصورة اكثر شمولاً نتاج مركّب الوضع الاجتماعي الذي حصل فيه"[1]، فالكلمة المقصودة عند باختين هي الكلمة الحية التي تشارك المجتمع حركيته وسيرورته التاريخية.

ومن منطلق اجتماعي، عمل باختين على تلافي كل من التعبير الفردي (موضوع بحث الأسلوبيين) واللُّغة (Langue) التي هي مركز اهتمام اللغويات البنيوية، ووجّه بحثه نحو موضوع وسط هو "التلفظ (Enonciation) البشري، بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ – السياق الذي ينتسب إلى التاريخ. وعلى النقيض من قناعات كل علماء اللغة وعلماء الأسلوب فإن التلفظ ليس فرديا أو متغيرا بصورة غير محدودة، وهو بذلك أمر يتجاوز المعرفة، إلى حد ما، ويتفلَّت منها.

وقد تمكن باختين، وِفقَ مقاربته السوسيولسانية تلك، من صياغة نظريته في التلفظ عبر مرحلتين هما كما يلي:

تعود الصياغة الأولى إلى العشرينيات من هذا القرن، وفيها انطلق باختين من تصور اجتماعي مفاده أن التلفظ لا يتشكل من المادة اللغوية فحسب، بل يتكوّن من جزئين متكاملين في تكوين بنيته الدلالية، الأول لفظي مُدرَك متعلق بالمادة اللسانية، والثاني مُتضَمَّن غير لفظي هو سياق التلفظ الذي يجب اعتباره جزءًا مكوّنا للتلفظ، وليس مجرد قوة خارجية ضاغطة عليه.

[1] – تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص 68.

ويتشكل السياق - حسب باختين - من ثلاثة عناصر زمانية - مكانية، ودلالية، وقيمية مألوفة مشتركة بين المتحاورين، هي: "(1) الأفق المكاني المألوف لكلا المتحاورين (وحدة الشيء المرئي: الغرفة، النافذة، إلخ...)، (2) معرفة الوضع وفهمه، والمألوف أيضا لكلا المتحاورين، (3) وتقييمهما المألوف للوضع"[1]

وبعد سنوات أعاد باختين صياغة تعريف جديد لسياق التلفظ، أسقط فيه العنصر الثاني (المعرفة المشتركة للوضع)، بينما حلل العنصر الأول (الأفق المكاني المألوف) إلى مظهرين، هما: "الإحداثيات الزمانية – المكانية، والموضوع المشار إليه (referent Objet)"[2]، فكل تلفظ يتضمن زيادة على الجزء اللّفظي، أي المادة اللغوية، سياقا مشتركا متكوّنًا من مكان النطق وزمانه وموضوعه (عمّا يتكلّم)، وتقييم المتحاورين لعملية التلفظ، أو ما يسميه باختين: "أفق العناصر الزمانية – المكانية، والدلالية والقيمية المألوفة لكلا المتحاورين"[3]، التي تُشكل البعد الاجتماعي لعملية التلفظ، أين يكمن المعنى الحقيقي للكلام. ويشدد باختين على الأفق المألوف المشترك بين المتحاورين، الذي يسميه الجزء الضّمني للتلفّظ، معتبرا إياه سمة بارزة في عملية التلفظ، لا يمكن أن يتحقّق بدونهـــا، لأنّ المتحاورين لا يوحد بينهم إلا تلك الأبعاد الإيديولوجية المشتركة بينهم التي يلمّح لها التلفظ، والتي بدونها يغدو التلفظ عاديا فاقدا للدلالة المنشودة فيه. "ولذلك فإن الفصل بين الكلمة وحمولتها الإيديولوجية يلغي دلالة الكلمة، لتغدو إشارة مجردة، بعدما كانت إشارة لغوية، أي أنه يكتفي بالكلمة في ذاتها ويعرض عن المتحدثين بها، كما لو كان بإمكان اللُّغة أن تعيش بمعزل عن المتحدثين بها"[4]وكلّ حوار يقتضي وجود أفق اجتماعي مشترك بين المتحاورين، يمكِّنهم من إدراك الجزء الضمني المتخفي وراء الصيغة اللسانية، ودون حضور ذلك الأفق المشترك يصبح التلفّظ مجرد خبر (جملة) أو وِحدة لغويـــة عاجـــــزة عن تحقيق التواصل اللفظي.

---

[1]- تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص 90.

[4]- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص67.

والحديث عن أهمية السياق الاجتماعي يقود بالضرورة إلى التشديد على أهمية المتلقي كطرف لا تتحقق اجتماعية التلفّظ بدونه. فكل حوار يقتضي على الأقلّ وجود متحاورَيـن اثنين، لأنّ اللغة تحتاج، كي تُوَظّف كأداة للتواصل، إلى ثلاثة عناصر أساسية هي: متكلم ومتلقٍّ وموضوع خطاب، بيد أنّ المقصود هنا ليس المتلقي السلبي الذي يكتفي بفهم كلام الآخر، بل المتلقي الذي يفهم الدلالة اللغوية لخطاب معيَّن، ثمّ "يقوم بتبني موقف استجابي فاعل، فهو يتفق أو يعارض (كليا أو جزئيا) ويكمل ويستعدّ لإنجاز شيء ما إلخ، إذ يَعرفُ موقفُ المتكلم بلورةً مستمرةً"[1] منذ سماعه أول كلمة يتلفظ بها مُحاوِرُه، ثم يقابل المتكلمُ استجابة المتلقي باستجابة أخرى، ليتحول الأمر إلى حلبة تُتَبادل فيها الملفوظات والحوارات، بحيث يفتَرِض كل ملفوظ وُجودَ ملفوظات سابقة يتصل بها، وأخرى لاحقة، مشكِّلة سلسلة متصلة من الملفوظات المتفاعلة فيما بينها. والملاحـــظ أن باختين يذهب بعيدا في تدقيق ملابسات التبادل اللفظي، بحيث يأخذ بالاعتبار كل أنواع الاستجابات الصوتية وغير الصوتية، باعتبار أن أي موقف يصدر من المتلقي المتفاعل، سَواء أكان لفظيًّا أم إشاريا، إنما ينمّ عن فهم استجابي ذي قيمة حوارية، ويسهم في استمرارية سيرورة الكلام الفاعلة، لذا "فإن الجواب الصوتي لا يلحق حتما الملفوظ الصوتي الذي يستدعيه"[2]، وهذا ما يؤكد أنّ الحوار هو خاصية أساسية من خصائص اللُّغة الإنسانية. وليس المقصود هنا الحوار بمعناه الضيق المحصور في "التواصل اللفظي الشفاهي المباشر بين شخصين، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله"[3]، أي الحوار بمعناه الواسع ببُعده الاجتماعي، وبما يحمله من قيم متبادلة بين المتحاورين. فالأفق القيمي للتلفُّظ في نظر باختين هو الوظيفة الأكثر أهمية، التي تكسب العمل الأدبي تَمَيُّزه وخصائصه الشكلية. أما التعبير عن حكم القيمة في كلام المتحاورين فيمكن أن يتمّ بوسائل لفظية أو غير لفظية كالصوت والإيماء وحركات الجسم.

[1] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، ص 298.

[2] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، ص 299.

[3] - تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح ، ص 90.

7- **مفهوم الحوارية عند باختين**:

انصبَّ اهتمام باختين على الرواية دراسة وتنظيرًا، ووجد فيها مجالا ملائما لتأكيد عديد الفروض النقدية التي عارض بها أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين المكرِّسة لإيديولوجيا الفكر الأحادي. فمِن خلال حصرهم لموضوع دراستهم في اللُّغة النّسق ذات البنية الثابتة، كانوا يحاولون إثبات "الوحدة" داخل موضوعٍ دراسةٍ مِيزَتُه الأولى الغَيرية والتنوّع. في هذه الأثناء، توجّه اهتمام باختين نحو موضوع مغاير هو التلفُّظ، بما يفرضه من تفاعل منتجٍ بين اللُّغة والسياق، حيث تُفتح أمام الكلمة إمكانات عديدة للتفاعل مع كلام الغير ومحاورتِه، والدّخول في علاقات تناصّية مع خطابات سابقة ولاحقة، مما يفتح أمامها أبواب التّنوّع والتعدد. لقد أكّد باختين تصوُّرَه الحواري للملفوظ بقوله: "إنّ أهمّ مظهر من مظاهر التلفُّظ، أو على الأقلّ المظهر الأكثر إهمالا، هو حواريّته (dialogism) أي ذلك البعد التّناصي (intertextual) فيه"[1]، فكلّ خطاب بَشَريّ إنّما يتشكّل من خلال الدّخول في حوار مع خطابات الغير الشفهيّة والمكتوبة، فيضمّ أجزاءً منها ويلغي أخرى، مُعطيا للكلمة حياة أخرى خارج معمل الفنان. في حين أنّ علـــم اللُّغـــة – في نظره - قد ألغى جانبا هامًّا من حياة الكلمة، وبقي عاجزًا عن إضاءة تلك الأبعاد الحواريّة حين اقتصر على دراسة الخصائص اللّغوية النّحوية والدّلالية. وأغفل حقيقة أنّ "اللُّغة تحيا فقط في الاختلاط الحواريّ بين أولئك الّذين يستخدمونها. إنّ الاختلاط الحواريّ هو الذي يكوّن الجّو الحقيقيّ لحياة اللغة. إنّ حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحواريّة، وذلك بغضّ النّظـــر عن الميدان الذي تُستَخدَم فيه (يومي، عملي، علمي، فني، إلخ)"[2]، وكل محاولة لعزل اللُّغـــة عن السّياق الاجتماعيّ الّذي تحيا فيه هو إلغاء لجانب الحياة فيها.

ولأنّ اهتمامات باختين قد انصبّت من البداية على اللغة في صورتها الحيّة الملموسة، أي على الكلمة في بُعدها الحواري، فقد عمد إلى تطوير مقولة السّياق كمُعطى يتحدّد بموجبه الوُجود الحقيقي للكلمة، وأكّد على التوجّه الاجتماعي للملفوظ، كما أبدى اهتماما كبيرا

[1]- تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص 16.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 267.

بالعلاقات الاجتماعية الّتي تنشأ بين المتكلمين، فبيّن أنّ كلّ تفاعل لفظي إنَّما يتمّ ضمن سياق حواريّ لا فرديّ، مخالفا بذلك فكرة "فردانية الملفوظ" التي تَبنَّتها المدرسة السوسيرية والذاتية المثالية، وهو ما قاده إلى العمل على إخراج الملفوظ من حدود الآفاق الضيّقة للدراسات اللّغوية السّائدة، وجَعلِه موضوعا لعلم جديد سمّاه (Métalinguistique)، أو ما صار يُعرف اليوم بالتّداولية (Pragmatique). وهو المصطلح الّذي تَرجمَه تزيفيتان تودوروف بكلمة (عبر اللّسانيات)[1]، بينما ترجمه نصيف التكريتي بكلمة (ما بعد علم اللُّغة). فباختين يرى أنّ الاهتمام يجب أن ينصبّ على اللُّغـة في صورتها الحيّة الملموسة، أي على الكلمة، ولهـــــذا السبب "فإنّ تحليلاتنا التّالية لن تكون لغويّة بالمعنى الدّقيق والصّارم للكلمة. من الممكن أن تُنســـب إلى ما بعد علم اللغة (Métalinguistics)، ونعني بـ(ما بعد علم اللُّغة) تلك الدراســـة التي لم تَتَشَكَّل بعد من خلال علوم محدَّدة ومميَّزة، وهي خاصَّة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز – وهذا شرعي وقانوني تماما – حدود علم اللغة"[2]. ومن هنا يتضح أنّ فكر باختين ينطلق في مقاربته للرّواية من "خلفية مزدوجة:

- عبر لسانية، تداولية، (لا ترفض الألسنية)، ترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنَّى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.

- نقدية، سيميائية تُسائل النصّ الرّوائيّ من منظور تشريح العلائق الداخليّة والخارجيّة، وفي أفق التحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي"[3].

ونفهم من هذا أن ما يدعوه باختين العلمَ الجديد (علم عبر اللّسانيات) لا يُلغي معطيات البحث اللساني، بل ينطلق من النقطة التي تنتهي عندها اللسانيات. فإذا كانت هذه الأخيرة تتّخذ من الجملة موضوعا لها، فإن موضوع علم عبر اللسانيات هو الملفوظ وما يَستدعيه من علاقات حوارية متعددة تربطه بالمتكلم والموضوع من جهة، وتُدخِله في حوارات متشابكة مع ملفوظات أخرى من جهة ثانية. في حين أن العلاقات اللِّسانية الخالصة لا تتعدى كونَها علاقات بين علامة

[1]- يُنظَر: تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص58.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 265.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 27.

وأخرى. ومن هذا المنطلق ركّز باختين اهتمامه بالظواهر الكلامية الفنية التي يتقاسم الاهتمامَ بها كلٌّ من علماء اللُّغة والباحثِين الأدبيّين، مما يعني أنّها تخرج من اختصاص علم اللغة لتدخُـــل في مجال اختصاص (ما بعد علم اللغة)، "وهذه الظواهر هي تقليد الأساليب (stylisation)، والمُحاكاة الساخرة (Parody)، والحكاية (Tale)، والحوار (Dialogue) (المعبّر عنه إنشائيا، والمقسَّم إلى ردود)".[1] ورغم اختلاف هذه الظواهر بَعضِها عن عن البعض الآخر، فإنها تشترك كلّها في سِمة واحدة مشتركة هي اتّجاهها المزدوج: نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية، ونحو كلمة الغير، بوصفها طرفا محاورا.

يتحدد تصوُّر باختين للرواية من خلال المنطلقات الحوارية التي عالج بهـــا اللغة، فقد قدّم (عبر اللسانيات) كعلم ينطلق من حوارية اللغة للوصول إلى معرفة العلاقات التناصية، فالحوار هو الذي يمدُّ اللغة بالحياة، وما الرواية إلا صورة لتلك اللغة بحواريتهـــا وتعدُّدهـــا، إذ أنَّ كُل رواية هي - بدرجة متغيّرة – "نظام حواري من صور اللّغات، الأساليب، وأشكال الوعي الملموس وغير المفصول عن اللُّغة."[2]، فالطابع المُميّز لأسلوب الرواية هو حواريتها، والرواية لم تنشأ ولم تتطور إلا في ظل الحوارية والتعدُّد الإيديولوجي للأصوات، حيث يَغدو العملُ الروائي مسرحا تمتزج فيه الأساليب وأشكال التعبير والأصوات التي يعكس كلٌّ منها موقفا إيديولوجيا خاصا، على خلاف الشِّعر الذي يقوم على مبدإ الصوت الواحـــد أو المونولـــوجي، ومن هذا المنطلق، عرّف باختين الحوارية بقوله: "هي من السّمات الأساسية للكاتب الرّوائي الّذي يتحدث فيها عن نفسه بلغة الآخرين، ويتحدّث عن الآخرين من خلال لُغته الخاصّة به، ومن ثمّ فإنّ الرّوائي يلجأ إلى عدّة وسائل لتكسير لغته وتحريفها حتّى لا تبدو مُباشرة أو أحادية"[3].

إنّ اهتمام باختين بالحوارية كظاهرة مُمَيّزة لأسلوب الرواية قد حدا به إلى بلورة مفهوم (أسلوبية الجنس الأدبي)، فربط بين الجنس الأدبي واللغة بَدَل حصرِ الأسلوب في نطاق الخصائص الفردية. كما فتح له ذلك آفاق البحث عن جذور الخطاب الأدبي التاريخية، الممتدة

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 270.

[2]– Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, p103

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة دار الفكر، ص 29.

في أعماق الذاكرة الإنسانية وفي ترسبات الحقب الزمنية المتعاقبة، وذلك ما اصطلح عليه باختين بتفكك اللغة. فاللغة الأدبية، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، هي لغة متنوعة كلاميا ومفككة تفككا أجناسيا ومهنيا، فلكل جنس لغته الّتي تتفرّد داخل لغة الرواية. و"يضـــاف إلى تفكك اللغة حسب الأجناس تفكك آخر يتوافق مع الأول حينا، ويختلف عنه حينا آخر، هو تفكك اللغة مهنيا"[1]، فلكل مهنة لغتها الخاصة، إذ نجد لغة الطبّ، لغة القضاء ولغة السياسة... إلخ، غير أن الذي يتفكك ليس النظام الألسني المحايد، إنّما هي الإمكانات القصدية المتاحة للّهجات الفردية. فبعض المتكلمين لديهم القدرة على تفكيك اللغة بإبراز نبراتهم وقصديتهم ونواياهم، فتأتي لغتهم متشبعة بإمكانات تشخيصية وتعيينية كبيرة. إنها – بالنسبة إلى المشاركين في مقاصدها- لغةٌ قصديةٌ معبرةٌ تعبيرا مباشرا وصريحًا، أمّا بالنسبة لغير المشاركين في مقاصدها، أي الذين لا ينتمون إلى الفئة الاجتماعية للمتكلم، فهي لغة غريبة يعسر عليهم فهمها واختراقها.

إن الخطاب الروائي خطاب مفتوح على التعدد، ولغته هي "لغة مُنَضَّدَة طبقات ومتعدِّدة لسانيا"[2]، فلغة الرواية تتعدّدُ أجناسيا وتتعدد مهنيا إضافة إلى تعدُّدها اللّساني المتمثّل في أساليب تشييد صورة اللغة، كالتهجين والأسلبة والتنويع والحوارات الخالصة. وتتعدد فيها أصوات الشخصيات، فالشخصية في الرواية الحوارية تحيا مستقلة عن وعي الفنّان، فهي ليست موضوعا لكلماته يّشيّدها ويسيّرها وفق إرادته، إنّما يكون لها وعيُها الخاص وكلمتها الخاصّة ذات القيمة الدلالية الكاملة، "إنَّ وعيَ البطل يُقدَّم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير مُحدَّد، ولا يجري التَّستُّر عليه، كذلك فإنّــه لا يصبح مجرَّدَ موضوع بسيط (Objet) لوعي المؤلف"[3]، بل وعيا غيريًا كامل القيمة، قائما بذاته، غيرَ مُمتزج بصوت الرّوائيّ ولا خاضِعًا لتوجيهاته، والعلاقات التي تقوم بين الشخصيات في الرواية الحوارية هي علاقات ديمقراطية ليس فيها رأي نهائي، بل كلّ شيء فيها قابل للنقد والنقض.

---

[1]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للنشر، القاهرة، ط 1، 2008، ص61.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 105.

[3]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص11.

صاغ باختين مصطلح "الرواية الحوارية" من خلال قراءته لأعمال الروائي الروسي دوستويفسكي، حيث اكتشف لديه جُنوحًا غير مسبوق نحو الحرية والتّنوع والتّفاعل الحواري، مقابل حيادية المؤلف وانحسار قيمة صوته أمام أصوات الشخصيات الأخرى كاملة القيمة، فاستنتج أن دوستويفسكي هو "خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone)، لقد أوجد صنفا روائيا بصورة جوهرية"[1]، سَلَكَ به اتِّجاها مُعاكسا لتلك القِوى الجاذبة نحو المركز والتي سادت خلال العصور الوسطى وسعت إلى مركزة الملفوظات والإيديولوجيات. فباختين يـــــرى أنّ الأجِنّة الأولى للنثر الروائي المطبوع بسِمة التعدد اللّساني وتنـــــــوُّع الملفوظـــــات تَشَكَّلت في الأمبراطورية الرومانية، إبّانَ العصر الهلليني[*] الذي شهِد تحلُّل المركزية الإيديولوجية واللّفظية التي سادت خلال العصور الوُسطى وانعَكست في كتابات كثيرة كشِعريات الكنيسة القُروسطية وشِعريات أرسطو وديكارت والقدّيس أوغستيـن.[2] لقد تبيَّن أنَّ واقع الحياة الاجتماعية في العالم يحمل في طياته بذور التنوع والاختلاف، اختلاف الإيديولوجيات والأفكار المتضاربة، وتنوع الملفوظات والأصوات التي تأتي مُحمَّلة بالوعي والقصدية. إنّه عالم رحب معقد تقف فيه اللُّغةُ الوحيدةُ عاجزةً عن التعبير عنه، وهو ما حمل باختين على صرف نظره عن اللغة ذات البنية الثابتة، اللغة النظام، والتوجه نحو "اللغة – الملفوظ – الكلمة – الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النّسبيَّة، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية"[3]، وتكشف عن نواياهم ومقاصدهم المُعلنة والخَفيَّة. بل توصل إلى أن تطوّر الرواية يقوم على "تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها، وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة الصلبة التي لا تندرج في الحوار، فيتغلغل الحوار إلى أعماق الجزئيات، وأخيرا إلى أعماق

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 11.

[2]- يُنظر: تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص 117.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص29.

الذرّات في الرواية"[1]، حيث تتقاطع الأصوات وأشكال الوعي في تفاعل حرّ مستمر، فلا يبقى مكان للغنائية والصوت الوحيد المُستفرِد بتوجيه المواقف والمصائر.

[1]– ميخائيل باختين، مسائل منهجيّة، ترجمة وتقديم: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي3، بيروت، لبنان، 1982، ص61.

الباب الأول:

التشخيص الفنّي للغة الروائيّة

في "جملكيّة آرابيا"

الباب الأوّل:

التشخيص الفنّي للغة الروائيّة في "جملكيّة آرابيا". **54**

الفصل الأوّل: البنية التهجينيّة للغة ودلالاتها الحواريّة. **61**

الفصل الثاني: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحواريّة بين اللغات. **101**

الفصل الثالث: الحوارات الخالصة وأنماطها في الرواية...... **207**

انطلق باختين في تأسيس رؤيته للغة - باعتبارها أحد أهم مقومات الحياة الاجتماعية للإنسان- من التعارض القائم بين الشقّين المشكِّلَين لوجودها، الشقّ الذاتي/الفردي والشقّ الاجتماعي، فإذا كان إنتاج الصوت وتلقّيه عند الإنسان عملية حسّيّة، فسيولوجية، فردية، تتحقق على مستوى الفرد، باستعمال أجهزة حسية، فإنَّ ذلك الصوت نفسَه يبقى عديمَ الجدوى، غيرَ قادر على إنتاج لغة، ما لم يؤدِّ وظيفته الاجتماعية المتمثلة في إنتاج معنى ودلالة، ومن ثمَّ إقامة التواصل والتفاعل بين الأشخاص، وهي وظيفة تفترض وجود متلقٍّ يفهم الكلام ويؤوِّله.

إنّ فعل إنتاج المعنى وتلقّيه هو الذي يُخرج الصوت من حدوده الفرديّة، ويُعطيه أبعادا سوسيولوجية يُجسّدُها التفاعل اللفظي بين المتكلّم والمتلقّي، حيث يشتركان في تشكيل معنى التلفُّظ. فاللغة لا تحيا إلاّ في جوّ الاختلاط الحواري بين الذين يستخدمونها، و"ليس هناك، بصورة عامّة، من تلفُّظ تمكِن نسبَتُه إلى المتكلم بصورة حصرية؛ إنّه نتاج التفاعل بين المتحاورِين، بل هو، بصورة أكثر شمولا، نِتاج المركّب الاجتماعي الذي حصل فيه"[1]. ومن هذا المنطلق المُؤمِن بفكرة التعدد اللغوي، والرافض لإيديولوجيا الفكر الأحادي الذي كانت الأسلوبية التقليدية تُكرّسُـــه على المستوى الأدبي، تأسَّسَ منهج باختين، ومُقارَبتُه الحواريّة للرّواية، وذلك بتوجيه بحثه نحو دراسة اللغة الروائية والتركيز على المظاهر اللغوية الحاملة لمعنى التعدّد والمشبعة بأفكار الغير ونواياهم. فاللغة هي الأداة المشتَركة بين جميع الإيديولوجيات، ووسيلة الحوار المتغلغِل في أفراد المجتمع كلّهم عبر الحِقب والأجيال.

الرواية جنس أدبيّ يُشَيَّد بواسطة اللغة، لكنّ لغة الرواية ليست واحدة، بل لُغة متعددة الأصوات تَستلهم عناصر فنيّة قديمة وحديثة، وتتقاطع فيها كلمات الأشخاص والفئات الاجتماعية والحقب التاريخية والأجناس التعبيرية المختلفة، إنّها جنس أدبي قائم على مَبدإ التعدّد والتنوّع، "فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي «نَسَـــق» من اللغات"[2] المجتمعة داخل الوحدة العليا للعمل الروائي. لذا فإنّ دراسة باختين لدوستويفسكي ورابليه كانت بمثابة حَفر

---

[1] – ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص21.

[2] - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 64.

وتنقيب في الذاكرة النصيّة الضاربة في القدم لهذين الروائيَين، والتي تعكس نزوعَ الإنسان الدائم نحو تحطيم أُحادية اللغة ومركزيّتها والسعي بها نحو ولوج أبواب التعدُّد والحوار.

إنّ ما يطبع لغةَ الخطاب الروائي، هو التعدّد اللساني الذي مهما تنوّعت أشكال تَمظهُره في الرواية، فإنّه يبقى في النهاية نوعًا من خطاب الغير داخل لُغة الغير، وهو خطاب يحمل صوتين ونيَّتين وقصدين مختلفين، صوتين مرتبطين ببعضهما حواريا بحيث يسعى كلّ واحـــد منهمـــا إلى تحطيم الثاني، ومن ثمّ فأيُّ خطاب صادر من شخصيّة روائيّة ما، يمكن أن ينفتح على تعدّد لساني، ويحمل أبعادا حواريّة، سواء أكانت تلك الشخصيّة تُدرك أم لا تدرك بأنّ كلامها يتضمّن بعضًا من كلام الآخرين، وأنّها تَستعين به لبلوغ بعض أغراضها ومآربها، لذا يصحّ القولُ: "إنَّ إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارا التي يوحي بها الكلام البشري، هي تيمةُ نقل كلام الآخر ومناقشته. ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي، يشمل كلامنا بوفرة كلام الآخرين منقولاً بدرجة من الدقّة والتحيُّز جدّ متباينة"[1]، هذا الخطاب الثنائي الصوت يحمل في ذاته حركة دائمة يكون مَردُّها إلى الحوار الداخلي المستمر الدائر بين الصوتين، والذي يعرض بطبيعة الحال لغتين ومفهومين للعالم، فما يُميّز الكلمة الحوارية المزدوجة الصوت عن غيرها، هو أنها تتّخذ اتجاها مُزدَوجا، الأول نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية، والثاني نحو كلمة الغير.

ومقابل الكلمة ذات الاتجاه المزدوج، توجد كلمات مُوجَّهة إلى مادتها أو إلى ما هو ملموس، فهي كلمات غير حوارية، حتى وإن اتخذت شكل حوار وتعارض بين شخصين، حيث يمكِن أن يلتقي في بعض الخطابات الشعرية والبلاغية صوتان أو عدّة أصوات تنمو من خلال حوار فردي أو حوار بين شخصين، لكن دون أن تتحقق فيها صفة التعدُّد الحواري، رغم ما قد يطبعهـــا مـــن اختلافٍ في الآراء والمواقف، لأنّ كلام المتحاورين ورُدودَهم كلّها تَصدُرُ مِن لغة وحيدة، وتجري داخل نسق لساني وحيد مُغلق، يخلو من مظاهر النقل الحواري لكلام الآخرين، فهو مجَرَّد من تلك الأبعاد الاجتماعية التي يرسمها التنضيد الحواري للغة.

قد نقِف أيضًا على نوع من الحوارية التي تحضُر في النثر غير الأدبي في شكل حوار عادي بسيطٍ يَتَّجه صوبَ خطاب الغير ويعمل على إبرازه، لكن لأغراض جدالية بحتة، فتلك حوارية

---

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 190.

خارجية لا تتغلغل إلى لبّ الصيغة الفعلية التي يستمدّ منها الخطاب حياته وغايته، بينما تلِجُ الحوارية في النثرَين الأدبي والروائي بشكل خاص إلى عمق الكلمة، إلى صورة اللغة التي تكتسب قيمتها الدلالية من بُعدها التناصي الذي يجعل منها مسرحا تلتقي فيه الأصوات وأشكال الوعي. لذا أَوْلى باختين صورةَ اللغة اهتمامًا خاصًّا على حساب صورة الإنسان المتكلّم نفسِه، "إنَّ الموضوع الأساسي، والمُميِّز للجنس الروائي، والذي يمنحه أصالته الأسلوبية، هو الإنسان المتكلّم وخطابُه (كلامُه)، وليست صورةُ الإنسان في ذاته هي ما يُميّز الجنس الروائي بل بالتدقيق صورةُ اللغــة"[1]، إنّ الاهتمــام بالمتكلّم وبخطابه يجب أن يُعالَج من زاوية معضلة صورة اللغة، فصورة الإنسان وهيئته وشكله، ما هي إلا خلفيات تُشخَّص من خلالها صورةُ اللغة بكل ما تحمله من مظاهر الثّنائية الصوتية.

تتجسّد الثنائية الصوتية في صورة بشر لديهم تصوُّرات ونوايا ومقاصد متناقضة، بينما تبقى جذورها مرتبطة بتعدُّد لساني اجتماعي أعمق، "ففي الرواية تكون لتلك الثُّنائية الصوتية جذورٌ ضاربة بعمق في تعدُّد الخطابات وفي تنوُّع اللغات السوسيو- لسانية جوهريًّــا"[2]، فالمتكلِّم لا يستطيع أن يعبِّر عن مقصديته دون الاستناد إلى كلمات الآخرين، فهو يستحضرها عن قصدٍ ووَعيٍ بما هو له وما هو لغيره، لذا فإنَّ المتكلِّم حين يتلفّــظ في الواية، "فهو لا يجترّ خطابا أو يعيد إنتاجه جزافًا، إنّما يشخّصه فنّيا"[3] بطريقة تُكسِبُه تَفرُّدَه داخل العمل الروائي، وتَمَيّزَه عن بقيّة الخطابات، "فاللغة داخل الرواية لا تقوم فقط بدور التشخيص، ولكنها تتحول هي نفسها إلى مادة للتشخيص"[4]. وعملا بهذا التصوُّر، ركّزَ باختين اهتمامه على دراسة مظاهــر التعــدّد المتغلغِلة في عمق التفاعل الحواري للخطابات واللغات السوسيو- لسانية، وذلك بتحليل الكيفية التي يتم بها التشخيص الأدبي للغة واستحضار خطاب الآخر. فحتّى "إذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو

---

1)– Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, Édition du Seuil, Paris, 1981, P:176

2)– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 168.

3)- محمد الداهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية (الفريق) لعبد الله العروي، دار الأمان للنّشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص181.

4)– Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, p103.

المتكلم وما يقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني)، فإنّ بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها: مُعضِلة التشخيص الأدبيّ للغة ومعضلة صورة اللغة."[1]

ويقصد باختين بالتشخيص الأدبي للغة تلك القدرة الخاصة التي يتّسم بها بعض الروائيين لتمييز الشخوص لغويا وفق انتماءاتهم الاجتماعيّة والطبقية ومواقفهم الإيديولوجية، إذ يستغلّ الروائيّ حمولة الكلمات الاجتماعية والإيديولوجية لتمثيل اللغة بوصفها واقعا حيًّا مُشخَّصًا، وهو ما يبُثُّ في الرواية نوعا من التعدد في الأصوات والرؤى والمواقف الإيديولوجية المتفاعلة فيما بينها داخل وحدة العمل الأدبي، فالصوغ الحواري هو "عملية امتصاص وتشخيص اللغات الاجتماعية والخطابات الشفهية والمكتوبة في بنية أدبيّة متراصَّة"[2]. وهنا تكمن أهمية البحث في أشكال التفاعل بين الكلمة المُصوِّرة والكلمة المُصوَّرة. كيف تمّ للكلمة المُصوِّرة نقل كلمة الغير والجمع بين الكلام بها والكلام عنها بتصويرها حواريا، وكيف تكون للكلمة المصوَّرة القدرة على أن تتكلّم وتتحرّك داخل اللغة الأخرى، وأن تكون موضوعا للتصوير في آن واحد، بحيث تكون كلمة المؤلِّف هي السياق المؤطّر للكلام المُشَخَّص، فهي تُهيّئُ له الوضعيات والمواقف التي يتردّد فيها، وتقوم بتوجيهه ومحاورته واختراقـــه، في جوّ من الحوارية المخصِبة.

الكلمة المشخَّصة هي كلمة حية متفَرِّدةٌ اجتماعيا، ولسنا نعني باجتماعية الكلمة إبرازَ سِماتها الألسنية التي تميّزها كلهجة، بل تشخيصها أدبيًّا وتفريدُها اجتماعيا لتصير لها حياتها الخاصّة داخل الكلّ الذي هو الرواية، و"صورة مثل هذه اللغة في الرواية هي صورة منظور اجتماعي، صورة عيّنة إيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلُغتها، لا يمكن، إذن، لهذه الصورة، بأيّة حال، أن تكون صورة شكلانية "[3]، لأنّ السمات الشكلية والأساليب الحاضـــــرة في خطاب الرواية تتجاوز كونَها مجرّد لعبة شكلية، لتتَّجِه صوب أفق اجتماعي وتشتغل ضمن وحدة اجتماعية، فتعملُ على تمييز العوالم الثقافية والاجتماعية داخل الرواية، وتَسِمُ لغات الفئات

---

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 188.

[2]- محمد الداهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية (الفريق) لعبد الله العروي، ص50.

[3] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص167.

والطبقات الاجتماعية والحقب التاريخية والأجناس التعبيرية بسِمَات مشخِّصة تكشف التباينَ الموجودَ بينها.

وفي سياق حديث باختين عن الكلمة المشخِّصة حصَرَ طرائق تشييد صـــــورة اللغـــــة في الرواية، في ثلاث مقولات أساسية هي:

1- التهجين.

2- العلاقة المُتبادَلة المشحونة بالحوارية بين اللغات.

3- الحوارات الخالصة"[1].

ويقتضي الصوغ الحواري ألاّ يتحوّل استحضار لغات الغير إلى مجرّد نقل مباشر لكلماتهم، بل تشخيصها تشخيصا أدبيا يُبرِز منطقَها الداخلي وعلاماتها الحيّة وطبيعتَها الاجتماعية التي تسمح لها بالتفرّد في نطاق اللغة الواحدة المجرّدة، فيكون لها وجود اجتماعي، متمَيِّز وكيان إيديولوجي كامل الحضور، ومنسجم داخل الوحدة الأسلوبية العليـــــا التي تتحكّم في الكلّ، وهي الرواية.

[1] – مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص169.

الفصل الأوّل:

البنية التهجينيّة للغة ودلالاتها الحواريّة

الفصل الأوّل: البنية التهجينيّة للغة ودلالاتها الحواريّة.

المبحث الأوّل: مظاهر التهجين وحدود الخطاب الهجين.

المبحث الثاني: التعليل الموضوعي المزعوم.

المبحث الأوّل: مظاهر التهجين وحدود الخطاب الهجين.

1. المظهر القصدي للتهجين.
2. المظهر الفردي للتهجين.
3. حدود الخطاب الهجين.

يتجلى الحضور الغيري في الخطاب الروائي بطرق مختلفة وأشكال عدّة من بينها التهجين (Hybridisation)، فكاتبُ الرواية المتعددة الأصوات يتّخذ التهجين وسيلةً لإنشاء صورة اللغة، حيث يسمح للصوتين بالظهور داخل الكلمة الواحدة، ويدخِلهما في علاقة حوار داخلي جدير بإبراز الرؤى والمواقف الفكرية والسماح للاتجاهات والمواقف الإيديولوجية بالظهور، مما يمنح للشخصيات حرية أكبر لتقول ما تريد وتعبّر عن أهوائها وتطلّعاتها، ونعني بالصوتَين صوت الأنا المتحدّث داخل الرواية وصوت الآخر باعتباره جزءًا من الكلمة. ومن هذا المنظور فُهِم "التهجين اللغوي بمعنى التوليد والإخصاب"[1]، أي توليد معانٍ جديدة، ومواقف وتصورات مغايرة، من لِقاء كلمتين منتميتين إلى مجتمعين مختلفين وينظران إلى الأشياء من زوايا مختلفة.

التهجين هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة، ويُعَرِّفه باختين بأنّه "المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين داخل ساحة ذلك الملفوظ، مفصولين بحقبة تاريخية أو بفارق اجتماعيّ أو بهما معًا. هذا المزج بين لُغتين داخل الملفوظ الواحد نفسه هو إجراء أدبي قصديّ"[2]. ويعني إدراجُ شرط القصديّة في الموضوع أنّ باختين أبعدَ من دائرة التهجين كلَّ توارد عفويٍّ ممكن للغات الغَيريَّة، وركّز على المزج المقصود للغات الاجتماعية، باعتباره طريقة فنّية يتّبعها الروائي عن وعي لاستحضار خطاب الغير في الرواية وإدخال التعدّد اللغوي في بنيتها.

1- **<u>المظهر القصدي للتهجين</u>:**

يُسهم المبدأ الحواري للغة الإنسانية آليا في تشكيل جماعات لغوية تتكلّم هجينًا من اللغات واللهجات، مُحدِثًا بذلك نوعا من التطوّر التاريخي للغة القومية، غير أنّ ما يقصده باختين بالتهجين الأدبيّ، ليس ذلك المزج الشكلي لإشارتين أو نبرتين، ولا ذلك الامتزاج العضوي التاريخي للغات واللهجات، إنّما هو مزج إرادي مقصود لغاية أدبية هي تشييدُ صورة اللغة في الرواية. فالتهجين "مؤَسلَب كلّه ومدروس وموزون ومُغرَّب. وهو يختلف بهذا اختلافا جذريًّا عمّا

---

[1] - محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012، ص55.

[2] – Mikhail Bakhtine, éstétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier, gallimmard, 1978, p175 - 176.

نجده عند المتوسّط من خلط طائش، أهوج وغير مُنَسَّق بين اللغات، تركيب هجين مقصود وواعٍ ومُنظّم فنّيا، وليس خلطا آليا وعشوائيا للغات (وبدقّة أكبر لعناصر لغات). والصورة الفنية هي غاية التهجين الروائي المقصود"[1]. أمّا التهجين غير الإرادي وغير الواعي، فلا يعني دارس الرواية رغم كونه "إحدى الصيغ الهامّة للوجود التاريخي ولصَيرورة اللغات"[2]، لكن في مجال الحياة العادية وغير الفنية للكلمة.

ولا يعني التهجينُ وجودَ خصائص شكلية تُميّز لغةً عن أخرى داخل الملفوظ الواحد، فالكلمة المُهجَّنة قد تبدو كأنّها صادرة من متكلّم واحد، في حين إنّنا نميّز بوضوح وجود معنيين ووعيين مختلفين، يمكن تفريدُهما اجتماعيا داخل ذلك الملفوظ. وهذا ما فسَّرَه باختين بقوله: "نُطلق وصف (بنية مُهجَّنة) على كل ملفوظ يبدو من خلال مؤشراته النحوية (التركيبية) أنّه صادر من مُتكلّم واحد، بينما يلتبس بداخله في الحقيقة ملفوظان، طريقتان في الكلام، أسلوبان، لغتان، أفُقان اجتماعيان دلاليان"[3] ممّا يُكسب الكلمة نبرتين ومعنيين مختلفين داخل لغة وحيدة لسانيا.

2- **<u>المظهر الفردي للتهجين:</u>**

شدَّدَ باختين على إحدى الخاصيات الأساسية للتهجين الواعي القصدي، وهي مظهره الفردي الذي يصنع الفرقَ بينه وبين التهجين غير المقصود الذي يحدث في اللغات بحكم التفاعل التاريخي العضوي بينها. فالهُجنَة غير الواعية هي أيضًا ثنائية اللغة مثل الهجنة الواعية، لأنها تحتوي على تراكيب هجينة، لكنّها تختلف عنها في كونها وحيدة الصوت، لا تنقُلُ إلاّ صوت متكلِّمها ووعيَه الفردي. "يضاف إلى ما تقدّم، أنَّه داخل هُجْنة قصديّة واعية يمتزج لا وعيان لسانيان مُهَمان (مرتبطان بلغتين)، إنّما وعيان لسانيان مُفَرَّدان (مرتبطان بملفوظين لا بلغتين) هما: الوعي والإرادة الفَرديَّان للكاتب الذي يُشَخِّص، والوعي والإرادة الفرديان لشخصيّة روائية

---

[1] – مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص180.

[2] - محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص222.

[3] – Mikhaïl Bakhtine, éstétique et théorie du roman , Traduit du russe par Daria Olivier, p125-126.

مُشَخَّصَة".[1] فقد يكون التهجين القصديّ في الرواية مأخوذًا من هُجنة عضويّة تاريخية سائرة في الاستعمال اليومي للغة، وليس من إبداع المؤلِّف، غير أنّه اكتسب صفة (الفرديّة) من ارتباطه باستعمال إراديّ فنّيٍّ للغة، مصحوبٍ برغبة الكاتب الواعية في إنارة اللغة المشخّصة وتقديم صورة جلِيّة للغة المُصَوَّرة، يَظهر فيها وعيُه وإرادتُه مجسَّدين. وهذا ما يقودنا إلى القول إنّ التركيب الأدبي المُهجَّن يتكوّن من شقّين: الأوّل عضويّ تاريخيّ غير مقصود، والثّاني فرديّ إراديّ مقصود لغايةٍ أدبيّةٍ.

ألحّ باختين على التحديد الدقيق لمفهوم التهجين الأدبي وعلاقته بالمظهر الفردي، فقال: "نؤكّد من جديد بكلّ قوّة أنّه داخل الهُجنة الأدبية للرّواية، التي تقوم بتشييد صورة اللغة، يكون المَظهر الفردي ضروريا لتحيين اللغة وربطها بالكلّ الفنّي للرّواية (مصائر اللغات تتشابك هنا مع المصائر الفردية للمتكلّمين)، وهو مُرتبط ارتباطا وثيقا باللحظة اللغويّة الاجتماعيّة، أي أنّ التهجين الأدبي ليس ثنائي الصوت وثنائي النبرة فحسب (كما في البلاغة)، بل إنّه ثنائي اللغة أيضا؛ إنّه لا يَضمُّ وعيين فرديين، صوتين، نبرتين فقط، إنّما يلتقي فيه أيضا وعيان اجتماعيان، عصران لم يمتزجا هنا في حقيقة الأمر امتزاجا غيرَ واعٍ (كما في التركيب الهجين العضوي)، لكنّهما يلتقيان بوعي، ويتصارعان فوق ساحة الملفوظ"[2]، حيث يجري التصادم بين أشكال الوعي المختلفة، والنظرات المتنوعة إلى العالم، في حوار داخلي يجري داخل التركيب، فيبُثُّ في ذلك المزيج المنطقيّ الجامد من اللغات المُهَجَّنة بُعدًا معنويا اجتماعيا مُشخِّصًا.

3- **<u>حدود الخطاب الهجين</u>**:

أشار باختين في سياق تحليله لنماذج من البنيات المُهجّنة الواردة في رواية "دوريت الصغيرة"[•] لشارلز ديكنز (Charles Dickens) إلى صعوبة تمييز جميع الكلمات المهجّنة

---

[1])- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 223-224.

[2]- Mikhail Bakhtine, éstétique et théorie du romanTraduit du russe par Daria Olivier, p177.

[•]) - **دوريت الصغيرة** هي رواية متسلسلة للمؤلف "تشارلز ديكنز" نشرت بين 1855 و 1857. تهكّم فيها على جوانب القصور من الحكومة والمجتمع في تلك الفترة. تركز غضب "دكنيز" في هذه الرواية على المؤسسات المسؤولة عن سجن المدينين العاجزين عن العمل بسجن "مارشلسيا" حتى يتمكّنوا من تسديد دينهم. وانتقد بالتحديد شبكة التأمين الاجتماعي.

وفصلها عن كلمات المؤلّف، التي تبدو مغمورة بفيض من كلام الآخرين المُمَيَّز عنها بخصائص شكلية حينا، كما هو الحال في جلّ أشكال التهجين، والمتلبّس بها حينا آخر كما هو الحـــــال في التعليل الموضوعي المزعوم؛ إضافة إلى أنّ الأقوال الغيرية قد تأتي مترابطة في تركيب كامـل، وقد تكون مبعثرة بين كلمات المؤلّف مُمتزِجة بها، "فالحدود هي - عن قصد- متحركة ومزدوجة، وكثيرا ما تمرّ داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة عادية (بسيطة)، وأحيانا تقسّمُ حتّى الأعضاءَ الأساسيةَ للجملة نفسها. هذه اللعبة المتعدِّدة الأشكال الخاصّة بحدود الخطاب، باللغات والمنظورات، هي أحد الملامح الجوهريّـة للأسلوب الهزلي".[1] لأنّ الأسلوب الهزلي يقوم أساسًا على الأسلبة البارودية لمختلف أجناس اللغة الأدبية وطبقاتها، ولجميع أشكال الخطاب الإيديولوجي سواءٌ أكان فلسفيا أم أخلاقيًا أم غيـر ذلك من أشكال الكلمات ذات الحمولة الإيديولوجية.

تتعدّد مستويات التهجين وتتنوّع السياقات التي يرد فيها، غير أنّه يتّخذ من حيث أهدافه مسارين اثنين كلاهما يتّجهان صوب غاية واحدة هي تحقيـق مآرب المـؤلِّف، أمّا المسار الأوّل فهو رسم صور واضحة للنماذج البشريّة التي تُمثّلها الشخصيّات، وأمّا الثّاني، فتصوير أشكال الوعي المتفاعلة داخل الرواية، حيث تشُدُّ القارئَ مقاطع كثيرة يحضر فيها وعيان اجتماعيان، وعيٌ مُصوِّر، ووعي مصوَّر، ومقاطع أخرى تتضمّن لغتين اجتماعيتين أو أكثر مُهَجّنة في ملفوظ واحد، إمّا لغة فصيحة وأخرى عامية، أو لغة قديمة وأخرى معاصرة، أو لغة عربية وأخرى أجنبية... إلخ، فتعمل الواحدة منهما على إضاءة الثّانية. وهذا كلّه في إطار التفاعل الحواري الذي لا يقف عند حدود مزاوجة لغة قديمة بأخرى معاصرة، بل يمتدّ ليشمل "استخدام الدارجة أحيانا مع تضاعيف الفصحى، أو كلمات غريبة في سياق الكلام العربي"[2]. ومن هذا المنطَلق، قمنا بتقسيم التهجين على أساس الأهداف إلى نوعين: التهجيـــن الهـــادف

ينظر: http://wikivisually.com/lang-ar/wiki/ ، تاريخ المعاينة: 2017/02/14

[1]- Mikhail Bakhtine, éstétique et théorie du romanTraduit du russe par Daria Olivier, p129.

[2]- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص88.

إلى تصوير النماذج البشرية، والتهجين بغرض تصوير أشكال الوعي. كما قمنا بإحصاء مظاهر تهجين الكلام العامي والكلام الأجنبـي، ثمّ ترتيبها في جداول لتسهيل تصنيفها ودراستها.

ولمزيد من التوضيح مَثّلنا لكل صنف بنماذج متنوّعة، ففي بداية الرواية وقفنا عند مقطع وظّف فيه الكاتب التهجين للكشف عن أبعاد إحدى شخصياته المحورية (دنيا)، المرأة السياسية المحنّكة التي تعرف كيف تَلِج قصر الحاكم من بوّابة الإغراء، وتدسّ له الدسائس الاستعمارية الخطيرة: "ظلّت دنيا على هذه الوضعية حتى أذان العشاء وهي تستمتع بهسيس الأوراق التي كانت تتلوى في عمق المدفأة الألمانية. عندما رأت الكتالوغ الخاص بالمدافئ الجديدة، للمرّة الأولى، قالت للخادم بلا أدنى تردد: أريد هذه، لأن لا شيء يقاوم المحارق الألمانية. في لمح البصر تحوّل كلّ شيء إلى رماد.... عندما فتحت عينيها للمرّة الأخيرة بكثير من التكاســـل، نظرت إلى الساعة الحائطية الذهبية المعلقة في نفس المكان منذ أكثر من قرن كما روى لها الحاكم بأمره. لا شيء تغيّر في نظام الأشياء"[1]

يستحضر القارئ مع شخصية دنيا التي تُمضي وقتها مستلقية تستمتع بهسيس الأوراق صورةَ المرأة التي نُقِشت في المخيلة العربية وفي كتب التراث كألف ليلة وليلة، فهي حريمٌ ساكنةُ قصر، نؤوم الضحى، تمضي وقتها في راحة واستلقاء، تَوقيتُها دينيّ يُحدِّدُه صـــــوت الأذان. غير أنّ تلك الصورة الخارجية المُسالمة تُخفي بداخلها وعيا استعماريا نازيا تفضحُه مقتنيات القصر الحديثة، كالمدفأة الألمانية المَرفوقة بكُتَيِّب التشغيل (الكتالوغ) والساعة الحائطية التي توحي بوجود فِكرٍ عَمليّ لا يترك الأشياء للصدفة، بل يُحسن التخطيط والتحكُّم في عامل الزّمــن. فهي لا تكترث لجمال الساعة الذهبية التي وضعها الحاكم للزّينة، بقدر ما تُراقب عقاربها، من مُنطلق أهمية عامل الزمن في تحديد مصائر الصراعات والحروب. كما تلوح من دنيا علامات الوعي الاستدماري والفكر العِدائي النازي، المولَع بالمدافئ الألمانية التي ارتبط اسمُها بالمحارق التي يزعم بعض المؤرخين أنّ النازيين استخدموها لقمع اليهود إبّان الحرب العالمية الثانية. وهكذا تحقّقت هذه البنية اللغوية المهجّنة عن طريق المزاوجة المُنظّمة بين لغتين، تنير الواحدة منهما الأخرى.

---

[1]- واسيني الأعرج، "جملكيّة آرابيا"، أسرار الحاكم بأمره - ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاوَرَهم من ذوي السلطان الأكبر- حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص17.

فاللغة المُشخِّصة/المُصوِّرة هي اللغة القديمة التي يصدُر عنها صوت قديم هو صوت المرأة العربية التقليدية، ذات الوعي التقليدي السلبي عديم الفاعلية. أمّا اللغة الثانية/المُصوّرَة/ المُشخَّصة فيصدر عنها صوت المرأة الغربية المعاصرة ذات التوجُّه الاستعماري. وكلّ واحـــــد من الصوتين يحمل شكلا من الوعي وموقفا من العالم مخالفا لوعي الآخر وموقفه.

وفي مقطع آخر تُحدِّث دنيا الحاكم عن (بشير إلمورّو)، البطل الذي يقول الرواة إنّه هازمُ السلطان ومُقوّضُ عرشه، غير أنّ الحاكمَ يُنكر صفات البطولة التي ألبستها لبشير، فتردّ عليه دُنيا بقولها: "لم آتِ بشيء من عندي أبدًا. لستُ أنا يا مولاي من تقول هذا الكلام. الذين يروون سيرته في الأسواق هم الذين يؤكّدون على ذلك. أنا مجرّد راوية للباخية التي عاشها بشير إلمورّو.

– ولكن هذا شرك يا دنيا! شِرك، تخطّيتِ به حدود المعقول. الرواة، أولاد قحبة، كلّهم ولا أحد فيهم يستحقّ الاحترام."[1]

تتصارع في ساحة هذا الملفوظ ثلاثة أصوات تستدعي بدورها ثلاثة أنماط من الوعي، أوّلها صوت دنيا المالكة للمعرفة والحِكمة، فهي تخاطب الحاكم، وتناديه بلفظ (يا مولاي) المُحمَّل بدلالات التعظيم والتبجيل للمستبدّ، مُستخدمة حرف النداء (يا) الدال على البُعد المعنويّ، بُعد الرفعة. فهي تكشف بطريقة كلامها وبما تقدّمه من معارف عَمِي عنها بصرُ الحاكم نفسِه، عن وعي سياسي محنّك لا تنقصه معرفة ولا دراية بأساليب الكلام، وطرق التعامل الديبلوماسي.

ويستحضر صوتُ دنيا صوتَ مُحاورها (الحاكم) الفاقد للمعرفة والحكمـة، الذي يعجـــز عن إدراك النوايا المُبيّتة، ويعمى بصرُه عن رؤية الحقيقة المتخفّية وراء المظاهر الكاذبة، لذا فهو يكتفي بظاهر الأشياء، ويرضى بذلك الاحترام المزيّف الذي يعامله به الناس، لكونــه قاصـــرا عن التفكير في جوهر العلاقات الإنسانية بين الحاكم والمحكوم. ولعل الكاتب أراد أن يجسد بهذا الصوت وضعَ الحاكم العربي المتسلِّط بوعيه الاستبدادي المتوارث وشخصيته المزدوجة. فلفظةُ (مولاي) مثلاً هي تسمية طالما حَرص الحاكم العربي على بقائها منذ الأزمنة الغابرة، فهو يسعى

[1]- الرواية، ص26.

من خلالها إلى إحاطة نفسه بهالة من العظمة والقداسة حفاظا على مركزه الاجتماعي، ولا يتوانى في الترويج لصورته الرسمية الزائفة عبر فرض لغة خطاب خاصّة في كل حوار مُمكِن بينه وبين الشعب، سواء عن دراية أم عن جهل منه بأنّ هذه القداسة زائفة غير متجذّرة في قلوب الناس.

لكن صورة الحاكم المتعالي ليست سوى بُرقُع يخفي الوجه القبيح المُنحطّ الساكن في أعماق شخصيته، والذي يطفو بصورة عفوية في لحظات انفعاله، فإذا غضب تلفّظ بكلمات نابية تكشف عن سوء مَخبَره المُتخفّي وراء المظاهر الكاذبة التي يحيط بها نفسه، بينما تركن في أعماقه مواقف استبدادية ومشاعر سوقية مُنحطّة. إنها صورة نمطية للحاكم الذي بلَغ مَبلَغه بطرق ملتوية وقابل الناس بوجهين متناقضين أحلاهما قبيح، فهو يظهرُ لهم بمظهر القويّ المستبدّ، ويخفي عنهم وجهه السوقي الضعيف سريع الانفعال.

أمّا الصوت الثالث فنعثر عليه مبثوثا في ثنايا قول دنيا: (الذين يروون سيرته في الأسواق هم الذين يؤكّدون على ذلك). إنّه صوت البطل المُصِرّ على الانتساب إلى الطبقة الدنيا والتمسّك بلغة جاذبة نحو الهامش لكسب تعاطف القارئ، فسيرتُه يرويها القوّالون البسطاء ويتناقلها الناس بعفوية وصدق في الأسواق الشعبية والأماكن العامّة، بعيدا عن بروتوكولات السُلطة وتعاملاتها الرسمية حيث يتجلّى شكل آخر من الوعي الشعبي المُتجذّر الوجود، النابع من أعماق المجتمع، المناقض لأشكال الوعي الوصولية المنفعية.

وأخيرا نقف عند كلمة (الباخية) التي تُخرِج للواجهة وعيا تأصيليا متمسّكا بجذور موريسكية ضاربة في القِدم، يحاول الكاتب من خلاله أن يُكسِب البطل (بشير) نوعًا من الشرعية التاريخية التي تمنحه الحقّ في الوطن قبل غيره ممّن سَطَوا على العرش ظُلمًا.

يمكننا من خلال هذه القراءة أن نتبيّن حدود الصراع الفكري والإيديولوجي الذي انعكس بجلاء في تباين اللغات المتجاذبة داخل الملفوظ، فمن جهة نجد اللغة العدائية المبطّنة بالنوايا الخبيثة ماثلة في كلام (دنيا) الذي يشخّص وعيا حضاريا ماديا وُصوليا استعماريا، فَدُنيا تنطلق عند تشكيل مواقفها ورسم أهدافها من حسابات استراتيجية مبنيّة على معطيات دقيقة مُوَثَّقة. ومن جهة ثانية نجد وعيا حضاريا بليدا متخلّفا، يقف في الطرف الآخر من المعادلة هو

وعي الحاكم الذي تُشخّصُه لغتُه الانفعالية السوقية. وفي الطرف الثّالث يبرز وعي المواطن البسيط المُهمَّش متمثّلاً في البطل المتشبّث بخيط رفيع يربطه بماضٍ موريسكي مَجيد، لم يَزَل نبضُه موجودا عبر حكاية تُروى في الأسواق اسمها الباخية.

استخدم المؤلّف لغة شخّصت واقع الأمة العربية البائس، وهي تتلوّى بين أطماع الوصوليين المتحالفين مع القوى الاستعمارية التي تترصّدها، وسطوة حاكم ارتسمـــت البَلادة في رُدود أفعاله ولغته الانفعالية، وأحلام بطل باحث عن هوية مفقودة بين طيّات تاريخ مهزوم. غير أنّ موقف البطل (بشير إلمورّو) يبقى مثيرا لتساؤلات متعلقة بطريقة وعيه لذاته وتصوّره لأبعاد هويته، فهو يعلن انتماءه إلى أصول موريسكية (غير عربية) بما تحمله الكلمـــة من أبعاد إسلامية بربرية. وهو تصنيف عرقي ضيّق اتّخذ صورة لغوية واضحة، حيث أطلق المؤلِّف اسم (الباخية) على قصّة بشير، وجعلَها حاملة لوعي تحرري أصيل، متشبّث بأصوله المغاربية (نسبة إلى المغرب العربي). وفي الطرف الآخر للمعادلة وظّف القصّة الشرقية (ألف ليلة وليلة) كرمز للوعي الرجعيّ الانهزامي، حيث نلمس فيها صورة سلبية لفكر عربي يعيش خارج زمنه مرتبطا بماضٍ تليد وتقاليد جاهلية بالية، للمرأة فيها دور الحريم وللحاكم دور السيادة والاستفراد بمتاع الحياة.

وإذا عرضنا التركيب الهجين السابق على تحديدات باختين لطبيعة الصلة التي تربط الكلام المُهَجّن والكلام المَروي عامّة بكلام المُؤلّف، فإنّنا لا نستبعد أن تكون تلك النظرة العرقية مرتبطة بالمؤلّف نفسه وليس بشخصياته الروائية، باعتبار أنّ "كلامَ الآخر المَرويَّ والمُحاكى بسُخريّة، والمعروضَ في إنارة مُعيّنة والمُتوضّعَ كُتلا ضخمةً حينا، أو المتناثرَ حينا آخر، العَديمَ الشخصية في معظم الأحيان (الرأي العام، لغات المهن والأجناس) لا ينفصل في أيّ مكان انفصالا واضحا عن كلام المؤَلّف: الحدود هنا مائعة وغامضة عن قصد"[1]، وليس غريبا أن تكونَ غاية المُؤلّف من تمييع الحدود هي إبراز تضامن كلمته مع كلمة الآخر.

يستمرّ التشخيص التدريجي لخطاب الآخر عن طريـــق التهجين، حيث نصادف في ثنايا الرواية بنيات تهجينيةً تحمل في طياتها جزئيات جديدة تدخلُ في بناء صورةٍ ما من صُوَر الوعي

[1]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص92.

المتجاذبة، فتتقدم بها خطوة جديدة نحو التشكُّل والاكتمال في مخيّلة القارئ. ففي الحوار التالي بين (دنيا) و(الحاكم) تهجين اجتمع فيه موقفان إيديولوجيان ولغتان متصارعتان يفصل بينهما فارق زماني وطبقي كبيران، يقول الحاكم مخاطِبًا دُنيا: "أريد فقط أن أعرف السرّ الذي جاء بهذا الكبّول إلى هذه الأرض. ولماذا نزل في هذه التربة ولم ينزل في غيرها؟ ألم يجد مكانا آخر يمارس فيه هبله وجنونه الذي هزّ جـزءًا من آرابيا؟"[1]

يحمل كلام الحاكم ردود أفعال اندفاعية لا تليق بمقام حاكم يُفترض أن يكون ذا عقل راجح، متحكّما في انفعالاته كما في قراراته؛ فهو لا يتوانى عن التلفُّظ بكلمة عامية بذيئة (كبّول)، التي تعني في اللغة العامية الجزائريّة (اللقيط)، وإبداء شعوره بالرعب من خطر (بشير) الذي هزّ بجنونه جزءًا من آرابيا. وما تلك إلاّ أجزاء أخرى من الصورة الكاملة لوعيه السوقيِّ البليد، التي ما فتئت معالمها تزداد وضوحا كلّما تقدّمنا في القراءة.

وإلى جانب صوت المتكلّم (الحاكم)، يفرضُ صوتٌ لغويٌّ آخر نفسَه داخل الملفوظ، هو صوت (دنيا) التي أحسنت رسم صورة مرعبة لبشير، زعزعت بها مضجع الحاكم، وأثارت لديه كل تلك التساؤلات، فذكاؤها وقدرتها على ملامسة الأوتار الحسّاسة لدى الحاكم، هما اللّذان حفّزا كلمته ووجّها موقفه باتجاه التهوّر والاندفاع، وهنا مكمَن العلاقات الحوارية النشيطة التي تصنع التفرّد الأسلوبي للرواية.

إنّ أهمّ ما يمنح التهجين بُعداً جماليًا إضافيا هو قدرتُه على تمكين اللغة من ضمّ صوتين متحاورين كلمة واحدة مُخلِّصا إياها من توجّهها المونولوجي الضيّق. "فالتركيب الهجين هو مَلفوظ (Enoncé hybride) ينتمي حسب المؤشرات التركيبيّة والأسلوبية إلى متكلّم واحد، ولكن عمليا امتزج فيه ملفوظان وطريقتان ولغتان ورؤيتان إلى العالم"[2]، فقد حضر صوتُ (دُنيا) مُتَخفّيًا في ثنايا كلام محاورها (الحاكم)، إذ إنّ هَلَعه وانفعاله الشديدين قد كشفَـــا

---

[1]- الرواية، ص35.

[2]- نورة بعيو، آليات اشتغال اللغة الروائية / مقاربة حوارية، مجلّة معارف، جامعة أكلي محند ولحاج، البويرة، الجزائر، العدد: 154، جوان 2014، ص12.

عن قوّة تأثير كلماتها الحاضرة الغائبة في نفسيّته، وقُدرتها على توجيه انفعالاتـــــه، والتحكُّم في كيفيّة صياغة كلماته، وبالتالي فإنّ لُغتَها تتشخّص بطريقة فنّيّة وتتحدّدُ داخل لغته بوضوح.

تلعب المؤشرات الأسلوبية دورا هاما في عملية التشخيص اللغوي بما تحملُـه من دلائل تعمل على رسم معالم وعي المتكلّم، فحيرةُ الحاكم الكبيرة التي يفصِحُ عنها قولُه: (أريـــــد فقط أن أعرف السرّ الذي جاء بهذا الكبّول إلى هذه الأرض) هي دليل على جهله وقِصَر نظَره، واستخدامُه لضمير جمع المتكلّمين دليل استِعلائه، وكأنّه يؤسلب قول الله تعالى على لسان فرعون: ﴿ وَإِنَّهُم لَنَا لَغَائِظُونَ ﴾[1]

أمّا كلام (دنيا) الذي يأتي في شكل توجيهات تُسديها للحاكم، فيَستحضِرُ بدوره صوتَ مُحاوِرها المُنحدر من مجتمع عربي متخلّف مُتشبِّث بالماضي السلبيّ، إلى جانب صوتِها المُعاصر المُتشبِّع بجِيَل المستعمر الغربي ومكائده:

"- ولأنّ الأمر يتعلّق بجملكية آرابيا، وجب أن تتحلّى بكثير من الصبر يا مولاي، وأن تضع مرّة أخرى الكتّانة الحمــراء في فمك، وتكزّ عليها بين أسنانك بأقصى قوّة ممكنة، وإلاّ ستخسر كلّ شيء وتخســـرني.

- أوكاي أوكاي يا روحي ... أوكاي ... تعبتُ فقط لأنّي في لحظات غفوتي أشعر بأنّ شيئا ما بدأ يهرب منّا"[2]

حضر صوتُ الحاكم من خلال كلمات دنيا صغيراً مُستكينا مسايِـرا لكلامها، لا يبدي أدنى معارضة. فطالما قبِل بسخريتها اللاذعة واستهانتها به، إلى حدّ نُصحها له بوضع الكتّانة الحمراء في فمه و(الكزّ) عليها بأقصى قوّة ممكنة حتّى لا يفقد صبره، لذلك لا يمكن أن نتوقّعَ منه إلاّ صوته الخافت ينطق بالموافقة المطلقة على ما تقول، والرضوخ لكلّ طلباتها. ولهذا، حتّى إجابته لم تكن مِن إبداعه، بل هي تكرير لكلمة دنيا (أوكاي)، علما أنّها كلمة مهجّنة تكشف وعيه الزائف وتَحَضُّرَه المُتصنَّع الذي لا تتجاوز آفاقُه مجرّد ترديد ببغائي لكلمات أجنبية، في موقف

---

[1]- سورة الشعراء، الآية: 55.

[2]- الرواية، ص 35- 36.

سلبي يرهن مركزيته التي طالما حرص على بقائها بكلّ الوسائل المتاحة، ويضعه في موقف ضعف أمام الآخر الأجنبي، وبالمقابل يُتيح للفئة المهمَّشة فرصةَ التمركز التدريجيّ في ظل ضَعفه.

"إن دلالة التبعية هنا دلالة سلبية، لكونها تُرتّب العلاقة بين الأنا المعاصرة والأنا القديمة (التراثية)، أو بينها وبين الآخر، فتغيب المعرفة الحقيقية بجميع الأطراف، فتعتبر الذات التراثية الأصل والنموذج بالنسبة إلى الذات الآنية، كما تغدو ذات الآخر المتفوّق السبيل الوحيد إلى التقدم والتطور؛ هذه الذات التي لم يتمّ نقدها وفق أسس منهجية موضوعية، بعيـــــدا عن التسليم الواعي أو غير الواعي بضعف وهوان الذات الآنية وتفـوُّق وتعالي الذات الأصل وذات الآخر"[1]، فالذات الآنية أو ذات السلطة تعيش حالة تناقض بين هوانِها المُزري أمام الآخر الأجنبي، وعقدة التفوّق التي ما فتئت تواجه بها القوى الجاذبة نحو الهامش. فبين تسليمها بتنامي خطورة الذات الأصل (الهامش) وتفوُّق ذات الآخر الأجنبي متمثِّلا في دنيا وأصدقائها الشماليين، تبقى الذات الآنية/السلطة في حاجة ماسّـة إلى نقد موضوعي وفق أسس منهجية، تُجَنِّبُها الانبطاح أمام الآخر، وتُوجّهها نحو اكتشاف وسائل التطوّر الفعلي، سواء في ذاتها القديمة/الأصل، أو في ذات الآخر المتفوّق قبل أن يأتي عليها زحف القوّتين المتجاذبتين.

وتزداد صورة التهجين وُضوحا، حين يعمد السارد إلى وصف بعض السلوكات الصادرة من دنيا والحاكم، فيكشف عن وجود وعيين متباعدين وموقفين متناقضين يتقاسمان مساحة ملفوظه: "كان الحاكم بأمره يتململ في مكانه ويحاول جاهدا أن لا ينام قبل سماع نهاية القصّة. لكن دنيا التي أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبّأتها شهرزاد عن شهريار خوفا من بطشه. قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا. فبدت بآهاتها وتنهّداتها

---

[1] منير هادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف - مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر – دار الروافد الثقافية – ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص 43- 44.

(تضمّن الشاهد خللا تركيبيا في قول صاحبه: " بضعف وهوان الذات الآنية وتفوق وتعالي الذات الأصل وذات الآخر"، حيث أُضيفت فيه المعرفة إلى نكرة مرّتين، والأسلم أن نقول " بضعف الذات الآنية وهوانها، وتفوّق الذات الأصل وذات الآخر وتعاليهما ").

وحركاتها المتتالية كأنها إحدى أحلى ممثلات هوليوود، تؤدي كل أدوار الإغواء الأكثر جرأة. – واااااو ... ما أحلى مولاي وهو مأخوذ بي؟."[1]

اجتمع في هذا الملفوظ صوتان ينتميان إلى حقبتين تاريخيتين متباعدتين وانتماءين ثقافيين مختلفين، هما ثقافة الشرق القديمة وثقافة الغرب المعاصرة، حيث أنّ الوعي والثقافة الشرقيان يمثّلان بالنسبة إلى الحاكم سريرتَه وطبعَه الذي يغلِب التطبُّع، أمّا بالنسبة إلى دنيا فما هما إلاّ مظهر تستعيره من الشخصية الرمزية (شهرزاد) لتخدع به الحاكم، أمّا باطنها فيخفي وعيا غربيا ماديا وُصوليا ينعكس في أدوات الإغراء التي تستخدمها مع غريمها. إنّ دنيا تُصـــــرّ على أن تكون السليلة المُعارِضة لشهرزاد، فتتّخذ مظهر المحظيّة المكتفية بدور إرضاء سيّدها، بينما كلّ حركاتها مأخوذة من ممثّلات هوليوود الحاضرات بصورهنّ الجميلة وأساليبهنّ الإغرائية في خطاب السارد.

وإذا كان الصوتان يبدوان متآلفين ظاهريا في شخصية دنيا، فإنهما في الواقع يعكسان صراعا إيديولوجيا موجَّها بدقة، فدنيا التي تحَوَّرَ اسمُها من دنيازاد، الشخصية المسالمة التي تلعب دور الضحية في (ألف ليلة وليلة)، قد صارت تقود حربًا مُمَنهجة على ثقافة الشرق، سلاحها فيها الغواية والإغراء، تماما كما تفعل ممثلات هوليوود، فهي تسعى إلى نشر إيديولوجية غربية رأسمالية، بينما يُمعِن صوتُ الحاكم في الوهن بسبب افتقاده لرؤية فكرية وإيديولوجية واضحة، فيبقى متذبذبا، حيثما مالت الريح يميل، وتلك هي الحياة بلا قِيمٍ.

وفي ملفوظ آخر منسوب إلى دنيا، تقوم اللغة بتشخيص كلمة الغير عن طريق التهجين، فترسم حدودا زمانية وطبقية دقيقة تفصل بها بين المواقف وأشكال الوعي المختلفة:

"يروى يا سيدي الباهر النور في عتمة الدنيا التي تجتاح قلوبنا في هذه الأيّام، أنّ بشير المورّو كان سيّد حقائق كثيرة كان العلماء يريدون معرفتها. أنّ قطر الندى[2] عاشت ليلة الليالي

---

[1]- الرواية، ص49.

[2] - **قطر الندى:** هي أسماء بنت خمارويه بن أحمد بن طولون (ت 287 هـ - 900 م)، كانت بديعة الحسن، جيدة العقل. تزوج بها المعتضد لتحقيق أغراض سياسية، رغم أنّ ابنه كان يرغب فيها، وكان حفل زفافها بالغ الثراء والترف.

ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2015/02/16.

وفق شهوتها. لم ينتبها أيّ خوف. نزعت ألبستها، ثمّ ارتدت غلالة عمّقت تفاصيل جسدها الغضّ، وضعت أصبعها بين فخذيها، ثم تأوّهت في مشهدية لم نرها حتّى في أفلام الإغواء والإيروتيكا التي تفضّلها على الأفلام البرنوغرافية التي تصلك إلى القصر في شكل هدايا مكرطنة ومعطّـــــرة، من أصدقائك في بلاد الغرب. تجمَّع لباسها الشفّاف عند الصرّة، ثم بدأت تنزلق باصبعها المعقوف باتجاه العمق، جلست على ركبتيها وهي تحاول أن تحافظ على مسافة كانت تزداد اتّساعا بين فخذيها. شعر بالنار تتصاعد من صـدره، ولم يتمالك، فبدأ المعتضد يرغي ويتلوّى. كان جسدها الغضّ مهلكة للحاكم والعرش. اندسّت في حجره كالقطنة المضمّخة بالعطر، وحين مسّت رعشته في فمها وعلى رأس لسانها، ابتعدت قليلا عنه. وتأمّلته. بدا لها كالجرذ الصغير عندما تضعه أمّه لأوّل مـرّة، تائهًا في مكان لم يكن يعرفه"[1]

تظهر المزاوجة بين اللغات واضحةً في هذا الملفوظ، حيث عمل المؤلّف على تفعيل لغة داخل لغة أخرى يفصلها عنها فارق اجتماعي أو تاريخي واضح، مُستحضرا بذلك شكلين من الوعي مُنتميين إلى نظامين لغويين مختلفين: وعي مصَوِّر ووعي مصوَّر. فقد تخلّلت ملفوظ دنيا عديد المؤشرات الأسلوبية والتركيبية الدالة على انتمائه إلى حقبة تاريخية قديمة، مثل الأفعال الماضية: (يُروى، كان) الدالة على ماض مُثقَل بخيبات التغنّي بمظاهر العظمة الوهمية، حيث أورد السارد قصّة زواج الخليفة العبّاسي المعتضد بالله[2] بقطر الندى، واستحضَرَ معها صور البذخ الذي عمّ قصور الخلافة الإسلامية وبدّد ثرواتها. واستعاد التقاليد السردية لألف ليلة وليلة بطريقة لا تخلو من سُخريّة مُبَطّنة، فحكى بأسلوبها (يروى يا سيدي)، ووظّف عبارات فيها تعظيم للمُتلقّي (الحاكم) على طريقة شهرزاد في تبجيل شهريار، كلّ ذلك لتشخيص وعي عربي يفضّل العيش في أبراج خيالية من وحي الماضي بَدَل مواجهة واقعه الجريح.

---

[1]- الرواية، ص219.

[2]) - **المعتضد بالله**، هو أحمد المعتضد بالله أحمد أبو العباس، خليفة عباسي. ارتبط اسمه بزواجه بقَطر الندى زواجا سياسيا ليبسط يده على مصر. يُنظر: الذهبي، شمس الدين، محمد بن أحمد بن عثمان، سير أعلام النبلاء، تح: علي أبو زيد، ج 13، مؤسسة الرسالة، دمشق، سورية، ط 9، 1993، ص 463 – 478.
ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2015/02/16.

وتبدو سُخريّة واسيني الأعرج وتهكّمُه من الكلمة الإنسانية الكاذبة واضحة من خلال مجاراة تراكيبها النحوية على نحو يفضح عدم موافقتها للواقع. فعبارة (سيّدي الباهر النور) المُبالِغة في تَأليهِ الحاكم، وصيغة النداء التي استعمل فيها حرف النداء (يا)، وهو حرف لنداء البَعيد بُعْدًا معنويا (بُعد المكانة العالية) قد اسْتُعيرت من زمن خيالي قديم، زمن ألف ليلة وليلة، للتّعبير عن واقع سياسي مُعاصر له قاموسه وتراكيبه الخاصّة البعيدة عن تلك الصيغ القديمة. ومن هنا فإن واسيني قد سعى إلى كشف كذب السلطة عن طريق الغوص في تفكيرها اللغوي المرتبط بلُغة باليةٍ، مُثقلةٍ برَصانةٍ قاتِلةٍ، مُتمسّكةٍ بالقوالب الثّابتةِ، رافضةٍ لكلّ أَشكال الانفتاح والتغيير، ومِن ثمَّ فضح غرابَتها عن العصر وبُعدَها عن الحقيقة ومُناقضتها للواقع، لأنّ "الحقيقة التي تقف في وجه الكذب تكاد لا تحظى أبدًا بتعبيرها القصدي الكلي المباشر هنا، تكاد لا تحظى بكلمتها الخاصة، بل نشعر بها تتردّد من خلال إبراز الكذب والتشديد الفاضح عليه عن طريق المُحاكاة الساخرة. الحقيقة تُعاد إلى نصابها عن طريق دفع الكذب حتّى حدود اللامعقول، لكن الحقيقة نفسها لا تبحث لها عن كلمات، إنّها تخاف أن تتعثّر في الكلمة وتتورّط وتغوص في الانفعالية الكلمية"[1]. ومن هنا فإنّ "جملكية آرابيا" تسعى من خلال هذه العلاقات الحوارية المسكونة بالسخريّة إلى هدم الأشكال العاطفية والفكرية البالية، عن طريق مُحاكاتها مُحاكاة ساخرة، أي التعبير الساخر بكلماتها، وبالتالي دفعها إلى الإفصاح عن نفسها وفضح الكذب الذي يسكنها، دونما حاجة إلى مواجهتها بكلمة الحقيقة.

وفي مقابل اللغة المُستَحضَرة من الماضي، المشخِّصة لوعي انهزامي، تتخلّل المقطع لغة مُعاصرة تُشخِّص وعيا ماديا ليبراليا، يُطِلّ بسلاح العصر الفتّاك، سلاح الإغراء الجنسي والسلع الاستهلاكية المُكَرطَنة: (أفلام الإغواء والإيروتيكا التي تفضّلها على الأفلام البرنوغرافية التي تصلك إلى القصر في شكل هدايا مُكَرطَنَة)، وهو وعي استعماري يُحسن الولوج إلى القلوب عَبر مَنفَذ الغواية، فيُغدق على خصمه بعُلب الهدايا ليعمي بصرَه عن رؤية حقيقة نواياه.

ويتقاطع الوعي الاستعماري السابق مع نوع ثالث من الوعي يحضر بقوّة في ساحة الملفوظ، هو الوعي الوُصولي المُداهِن الذي تُجسّده مواقف دنيا وهي تُخفي نواياها تحت غلالة

[1] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص95.

من السذاجة المستعارة من شهرزاد، وتكشف بالمقابل عن ممارسات مرتبطة بإباحية غربية مُتحلّلة من كل القيم، حيث تبدأ سرد المقطع بتعظيم كاذب للحاكم، وتختمه بسُخريّة لاذعة: (بدا لها كالجرذ الصغير عندما تضعه أمّه لأوّل مرّة، تائها في مكان لم يكن يعرفه).

لقد رسمت اللغة المُهجَّنة الحدودَ الفاصلةَ بين ثلاثة أشكال متباينة من الوعي: الأوّل استعماري مادي ليبرالي معاصر، الثّاني وُصولي عَميل، والثّالث محلّي قديم بليد. "وهذا هو وعي لغة من قِبَل لغة أخرى وإنارتها بوعي لغوي آخر، فالتركيب الهجين يرتبط ارتباطا وثيقا باللحظة اللغوية الاجتماعية، ففيه يلتقي وعيان اجتماعيان/عصران التقيا عــن وعــي وعلى أرض القَول والتَحَمَا في صراع، فبالإضافة إلى المزج اللغوي والأسلوبي، هناك تصادم لوجهات النظر إلى العالم والكامنة في هذه الأشكال، فهو وعي حواري داخليا."[1] وحوارُه عنيفٌ قائمٌ على تنافر النوايا وتصادم الأفكار، هادف إلى تغييـر المواقف وخَلخلة الفكـر، لا يدع للقارئ حلاً غير اتّخاذ موقف يشترك من خلاله في بناء الأحداث، ومن ثمّ تجديد فكره وإعادة النظر في سلسلة العلاقات التي تربطه بنفسه وبالآخر، تجديدا موجَّها قد أحاطه المؤلّف بسلسلة من الإجراءات الحوارية المقصودة التي تسعى إلى رسم نهج إيديولوجي ثوري موافق لاختيارات الكاتب نفسِه، أساسُه الثّورة على التقاليد الفكرية الانهزامية وتقويم الذات والآخر تقويما موضوعيا ماديا، لا توثر فيه العاطفة ولا الوهم المتجذّر – حسب المؤشرات السردية في الرواية- في شخصية الحاكم العربي أو المشرقي عامّـة. فغايــة المـؤلّف من استخدام لغته المهجَّنة الفاضحة، التي تفضح سلبية هذا الوعي وتسخر منه، هو الإسهام في عملية التشكُّل العفوي للوعي الجديد المنشود.

يعمل التهجين في الرواية، إذن، على توفير فضاء للحوار، والخروج باللغة الروائيـــة من ضيق الأحادية إلى رحابة تعدّد الأصوات، فيزرع في أوصالها نوعا من الجدل الفكري الإيديولوجي الذي لا يتوقّف عن النمو والتشكُّل. ومن هذا المنظور، نجدُ أنّ "جملكية آرابيا" تسعى إلى تجاوز مستوى الاشتغال باللغة كغاية في حدّ ذاتها، إلى مستوى تُتَّخَذ فيه تلك اللغة وسيلة لخلخلة الفكر، بل نفترض أنّ اللغة الروائية قد صارت مع مثل هذه التجرِبة الروائية

[1]- نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2014، ص97.

"تستند إلى فكر للغة يتضمّن، من بين مكوّناته الستراتيجية، طُموحَ النصّ إلى تحويل اللغة تحويلاً يدعم الحاجة إلى تغيير الفكر وتعامُله مع العالم"[1]. فالتهجينُ القصديّ ذاتُه دليـــلٌ على وجود فكر قادر على تقديم تصوّر فنّي شامل للعلاقات الإنسانية وما يشوبها من اختلالات وتناقضات، لكنّه، ومن منطلَق حواري، يقوم بتشخيص أشكال الوعي تاركا شخصياته تعبّر بحرية عن مواقفها وتصوراتها، فيتشكّل أمام القارئ فكر تبلور شكله جرّاء ذلك التفاعل المُنتج.

تستمرّ الرواية في اتّخاذ التهجين وسيلة لإشاعة النزعة الحوارية في لغة الشخصيات وردودها، من خلال استحضار صوتين أو أكثر في الكلمة الواحدة، ففي أحد المقاطع التي تصف جلسة حميمة بين الحاكم ودنيا، يستخدم السارد عبارات تلتقي فيها لغتان منفصلتان زمانيا واجتماعيا، في تهجين قصدي كشف به الأبعاد الدلالية العميقة للشخصيتين وما تحمله كلّ منهما من ازدواجية في موقفها وخطابها:

"عندما عاد لها وعيها قليلاً، تراءت لها الأشكال في صورها العادية، التفتت إلى صحن التمر والحليب، وزجاجة الويسكي. وضعتْ في فمها تمرة بعد أن أغمستها في الحليب والويسـكي، ثمّ حطّتها بشفتيها في فمه بتلذّذ. يووووه ما ألذّك يا مولاي ... تأوّهت وهي تنسحب منه شيئا فشيئا."[2]

ينقل هذا الملفوظ صورة أخرى من صور إبداع اللغة، حيث يلتقي التمر والحليب وهما رَمزان للثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، مع الويسكي الذي ارتبط وجوده بالمجتمع الغربي الرأسمالي، لقاءً دالاً على ازدواجية شخصية الحاكم العربي الذي يحكم باسم الإسلام ويرفع شعار الأصالة في العَلَن، بينما لا يتوانى عن تمريغ رموز أصالته (التمر والحليب) في خمرة غربية يعاقرها مُعلِنا انكساره أمام سلطان اللذّة.

أمّا فيما يتعلّق بشخصية دنيا، فإنّ هذا التهجين يتضمّن ازدواجيّـــة أخـــرى دالّة على الانتصار، فهي تظهر بمظهر المرأة الشرقية المُسالِمة المستوحاة من حكايات ألف ليلة وليلة، لكنّها تُضمر ارتباطا منقطع النظير بفكر رأسمالي متحلِّل من كلّ القيم، غايته الوحيدة التي تصبِح

---

[1]- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص113.

[2]- الرواية، ص139.

معها كلُّ الوسائل مُبَرّرة هي تحقيق المنفعة المادية. لذا فهي تتلذّذ بذوبـــان التمـــــــر والحليب في الويسكي، لما يعنيه لها ذلك من ذوبانٍ لقِيَم الحاكم الضامنة لبقائه، وتركَب جواد الشهوة الجنسية لتدفعه إلى الذوبان بدوره في ثقافتها وفكرها. وهكذا يصبح اجتماع لغتين متباعدتين زمانيا ومكانيا وإيديولوجيا، أداةَ لإنتاج الدلالة، وساحة تتنازع فيها أشكال الوعي في مَنـــــأى عن توجيهات المؤلّف. إنّه صراع يشخّص حالة الوَهَن التي أصابت الإنسان العربي، سواء أكان حاكما أم محكومًا، ويُرجِعُ أسبابها إلى ضياع القيم الجوهرية التي كانت عِماد وجود ذلك الإنسان طيلة قرون، وعلى رأسها الشهامة، وهذا ما تُصرّح به الروايــة على لسان دُنيا: "في جملكيّــة آرابيا يا صاحب المقام العالي، انهارت الموازين والقيم وأصبح القلق سيّد الحياة. اختلط الجبان بالنبيل. كان عنترة لا يقتل عدوًّا إلاّ إذا كان يحمل سيفه وسلاحه، أصبح اليوم يلبس مليون قناع للجبن ويختبئ وراء الأسوار ليقتل عدوّه بخديعـة. في جملكيّة أرابيا أصبح بإمكان الجبان أن يقتل أكبر شجاع بكاتم الصوت بكلّ برودة دم، والشارع يتأمّل المشهد بسلبية ليعود بعدها إلى حركته الاعتيادية وكأنّ شيئا لم يكن، يحكي مشاهداته ببطولة زائفة. مات عنترة القديم الذي لا يمكن أن يقتلك إلا إذا كانت عيناك في عينيه. كان يكره طعنة الظهر، والظهر صار هواية عنترة الجديد الذي استباح آرابيا وحوّلها إلى مزرعة."[1]

بَينَ (سيف) الرجولة الذي حمله العربي منذ جاهليته، وواجه به عدوّه وجهًا لوجه بشهامة الكِبار، و(كاتم الصوت) المُعاصر المستورد من الغرب مع مــا يصاحبـــه مِــن دلالة على الجُبن والمكر والخديعة، يكمن سرّ الهزيمة الكبرى التي لاحَقَت (جملكيّـــــة آرابيـــــا)، فقد اجتمعت فيها المتناقضات وسرى فيها دمٌ غير دمِها وقِيَمٌ غير قيمِها، فانهارت فيها الموازين وأصبح القلق سيّد الحياة. ثم تأتي اللغة لتؤرّخ للمأساة فتعلن موتَ (عنترة القديم) النبيل وميلاد (عنترة الجديد) الذي استباح آرابيا وحوّلها إلى مزرعة، وموتَ الإنسان العربي الحامل لمعاني الرجولة ونصرة المظلوم ليَحُلَّ محَلَّه (شارع) يتأمّل مشاهد الجريمة ببرودة.

لقد تجاوز التهجين وظيفة المزج بين لغتين متباعدتين، ليضطلع بمَهَمّة المزج بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة تاريخية وبفارق اجتماعيّ معًا داخل ساحة ملفوظ واحد. هذا المزج هو

[1]- الرواية، ص185.

إجراء أدبي قصديّ استطاع المؤلّف أن يشخّص به توتّر العلاقات الخارجية بين الشخصية العربية ونظيرتها الغربية بسبب اختلاف طبيعتيهما وتكوينيهما، وتوتّر البنية الداخلية للشخصية العربية نفسِها جراء اجتماع مكوّنات متنافرة بداخلها.

ويزداد التهجين حدّة، حين يستحضر المؤلّف لغة شديدة التعيين، مرتبطة بشخص محدّد بدل الانتماء إلى فئة اجتماعية كاملة كما هو الحال في قول المجذوب مخاطِبا ثعبانَه (سلطان زمانه) رمزَ الحاكم العربي:

"هل قَلّت هِمّتُك في الدفاع عن نفسك؟ قصرُك الآن يحترق. تلفزيونُك، صندوقُ الكَذب طار من بين يديك. الشماليون خرجوا بطائراتهم الثقيلة والخفيفة. الفِرَق الانتحارية استولت على القاعدة الأمريكية. كلهم تركوك يا ابن أمّك، واش بقى لك؟ أرفع رأسك آبّا؟"[1]

تجتمع في هذا الملفوظ ثلاث لغات متباعدة اجتماعيا، الأولى لغة المجذوب العامية المحافظة على صدقها وأصالتها، فهي تنبض بالكبرياء والتحدّي (واش بيك يا سلطان زمانه؟ خفت؟ بردت؟)، والثّانية لغة غربية تعلن انسحاب أصحابها مهزومين (بطائراتهم الثقيلة والخفيفة) أمام عزيمة الثّوار، أمّا الثّالثة فتستحضر مقولة شائعة في الجزائر واشتهر بها أكثر الرئيس عبد العزيز بوتفليقة الذي خاطب بها مواطنيه في إحدى خرجاته: (أرفع رأسك آبَّا؟). ورغم انتمائها ككلمة إلى الموروث الشعبي عامة، إلاّ أنّ المؤشرات الأسلوبيّـــة التي رافقتهـــا، قد انزاحت بها عن دلالتها الأصلية وأكسبتها معنى مجازيا فيه تقريعٌ للحاكم المُتحالف مع العدوّ ضدّ شعبه وإظهارٌ لعجزه وسُخريّة لاذعة منه، فكلمة الرئيس قد دخلت كلام المؤلِّف بعدما تحوّلت من الدلالة على زرع الهمّة في النفوس إلى الدلالة على السخريّة والتوبيخ، و"لا بدّ للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا من أن تحمل فهمنا الجديد وتقويمنا الجديد، أي أن تصبح مزدوجة الصوت. غير أنّ العلاقة المتبادلة بين هذين الصوتين يمكن أن تكون متنوّعة. إنّ مجرّد نقل التأكيد الغيري بصيغة الاستفهام يؤدي إلى تصادم إدراكين اثنين داخل الكلمة الواحدة."[2]، وقد تصرّف المؤلِّف بالفعل في الكلمة المُهجّنة وفق إدراكه وتقويمه الشخصي، فقَلَبَ دلالتهـــا

---

[1]- الرواية، ص626.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص284.

من إيجابية إلى سلبية، وحوّلها إلى كلمة غيرية تهكّمية، كانت في أصلها صادرة من رئيس يُريد النصح لشعبه فصارت تجري على لسان قوّال لتأنيب حاكم بأمره في لحظات انهيار سطوته. وكأنّ لُعبة التمَركُز قد قَلَبَت توزيع الأدوار بين المركز والهامش، فصار القوّال آمرًا والحاكم عاجزًا مَهينًا بعد أن رحل عنه حُماتُه من أعداء الوطن. وبذلك تكون اللغة المهجّنة في كلمة المجذوب قد شخّصت الفشلَ العربي في صورته القديمة التي ما فتئت تُكرّر نفسها بأقنعة متجدّدة تخفي كلُّها وجها واحدا للهزيمة.

وإلى جانب التهجين الأدبي الذي تكاد الحدود تتلاشى فيه بين الكلمات المهجّنة داخل الملفوظ الواحد، عمَد الروائي إلى إقحام ملفوظات عامية وأخرى أجنبية لا يجد القارئ صعوبة في تمييزها واستقراء حمولتها الإيديولوجية، نَظَرًا للتباين الواضح بين لغة الروائي العادية المعروفة بنقائها وفصاحتها، وبين الألفاظ الدخيلة عليها، ممّا يجعل حدود الخطاب بارزةً بجلاء.

أمّا تهجين الكلام العامي فتكرّر فيما يقارب الثّلاثين موضعا في الرواية[1]، وتبايَن استعماله من حيث "المستويات التي جاء فيها، والسياقات التي صاحبته، وفي الأخير المواقف المتباينة والمتعارضة التي يحملها الملفوظ"[2]. ولأنّ الكاتب قد وجَّـه هذا النوع من التهجين نحو تشخيص أوجه الصراعين الاجتماعي والإيديولوجي، ورسَمَ به صورة لفظية للمركزيات المتجاذبة داخل العمل الروائي، فإنّ الكلمات العامية المُهجَّنة قـد انتظمت في مستويين بارزين هما مستوى المركز ومستوى الهامش.

نُصَنِّف في المستوى الأوّل الملفوظات المنسوبة إلى فئة الأبطال الجاذبين نحو الهامش كالمجذوب وبشير وبعض الشخصيات المنتمية إلى عامة الشعب، فهم ينتمون جميعا إلى فئة اجتماعية بسيطة مُضطَهَدة ومُهَمَّشة، تسعى إلى مواجهة مركزية السلطة مُمَثَّلَة في بعض رموزها كالحاكم والربَّان والسجَّان، عن طريق مطابقتها وتشكيل مركزيّة جديدة موازية لمركزيتها. ونقصد بالمطابقة محاولة الذات المُهمَّشة اختلاقَ نموذج إيجابـيّ ثمّ العمل على مُطابقته، وذلك بإعادة

---

[1]- ينظر: جدول تهجين الكلام العامي والأجنبي في المُلحق.

[2]- نـورة بعيـو، آليـات الحواريـة وتمظهراتهـا في خماسـية: "مـدن الملح" وثلاثيـة "أرض السـواد" لعبـد الـرحمن منيـف، ص197.

بناء الظاهرة المتمركزة، أو بتعبير آخر، مواجهة المركزية القائمة بمركزية جديدة أقوى منها أساسًا وأصلَبَ عُودًا. إنّها "آلية نفسية، ترتبط أساسا بالذات الجماعية في مسعاها لتأسيس أو تأصيل ذاتها، قد تنشأ مع بداية تشكل الذات وحضارتها، فتحاول تأصيل قُوَّتها وتاريخها بالارتباط بالقديم أو بنقده وتحليله، وبالتالي تجاوزه، أو عن طريق القطيعة المعرفية معه"[1]. وتهجين الألفاظ العامية من هذا المنظور قد يكون محاولةً لكشف مدى إفلاس مركزية السلطة وحلفائها، ممّا يستدعي البحث عن بدائل ممكنة في ثنايا الماضي، أو نماذج قديمة قائمة على القيم الإيجابية الأصيلة كالأخوّة والطيبة والإنسانية من أجل التمركز حولها، على غرار لفظة (خويا المجذوب) التي تكرّرت كثيرا على لسان بشير، وعبارة (لا يا بشير يـا وليــدي) التي وردت على لسان الشيخ البائس رفيق بشير على ظهر سفينة القرصان الإيطالي، وهذا ما يفسّر إصرار الأبطال المُهَمَّشين على التعامل بقاموس شعبي قديم مُفعَم بالمشاعر السامية، مثل (القوّال، الفلوكا، خويا المجذوب، قدّاش تحبني، لا يا بشير يا وليدي) التي تعيد إلى الأذهان سحر الحياة البسيطة وطعم الأخوة الفطرية البريئة من حسابات العصر وتعقيداته. وهي معانٍ مُصاحبـــة قد يعجز اللفظ الفصيح عن نقلها، ممّا يجعل التهجين يضطلع بمَهَمّة إضاءة الوعي اللساني للغة الفصحى، ناهيك عن تشخيص الصراع الإيديولوجي بين القوى الضاغطة في مجتمع الرواية.

ويكشف استعمال "واسيني الأعرج" للعامية قُدرته على التعامل مع اللغة بأريحية الفنّان المتمرّس، فيسمو بلغة الرواية لتلامس حدودَ الشعر حينًا، ثمّ ينزل بها فيخدش قداستها بتعابير عامية حينا آخر، فهو ينتقل بين اللغتين بمنتهى الحرية، لأن الفصحى عنده ليست شيئا مقدَّسـا لا يجوز التعدي عليه، فهو لا يتردد في خدشها وجرحها كلما أحسّ بقدرة العامية على التعبير، الأمر الذي "أكسب لغة الخطاب حيوية اليومي من دون ابتذال"[2]، وتلقائية انفَلَتَتْ بها من قيود القواعد من أجل الإمساك بطريدة الدلالة المنشودة خارج القواميس الرسمية.

---

[1] - منير هادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف - مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم، ص41.

[2] – ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2005 م، ص137.

وإلى جانب تهجين الكلام العامي، بثَّ المؤلّف زُهاء ثلاثين ملفوظا أجنبيًّا داخل نصه الروائي[1]، مع ما يَحملُه كلّ واحد منها من دلالات ومقاصد. وردت أغلب الكلمات الأجنبية باللغة الإسبانية، وجاء بعضها محوّرا إلى صيغة عربيّة دارجة أو فصحى، بينما جاء القليل النادر منها باللغة الفرنسية أو الإنجليزية، ولكلّ واحد من هذه الخيارات مبرراته الفنية ودلالاته الحوارية العميقة، فقد تستعير اللغة الفصحى كلمات أجنبية "ويكون الدافع وراء ذلك، إمّا أنّ تلك الكلمات الأجنبية لم تجد بعْدُ مُعادِلاً مُعَرَّبًا؛ وإمّا أنّ الروائي يحرص على الدقّة في التسمية وتبليغ ما يريد من خلال لغة شائعة في قاموسها الأجنبي. وأحيانا، يتقصّد الروائي إبراز الهجانة اللغوية التي أضحت جزءًا من التواصل اللغوي داخل المجتمعات العربية"[2]. غير أنّ الحـــرص على تحقيق المبدأ الحواري في عملية التشييد اللغوي من خلال العمل على نقل الدلالة المصاحبة للّفظ في قاموسه الأجنبي، يبدو التفسيرَ الأكثرَ وَجاهة، لما له من أثر في تحقيق مبدأ التفاعل الحواري بين أجزاء التركيب، وأحيانا بين أجزاء الكلمة الواحدة، لأن "العلاقات الحواريّة تكون ممكنة، ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا)، ولكن التناول الحواري ممكن حتّى لأيّ جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير، وحتى لأي كلمة بمفردها بشرط أن يتمّ استيعابهـــا لا على أنّها كلمة غيـر مسنَدة، بل على أنّها علامة دالة على موقف ذي معنى مُحدّد يخُصّ إنسانا آخر."[3] فيكفي النظر، على سبيل المثال، في اختيار الكاتب اسم (بوعبديل) المختزل في اللغة الإسبانية ليطلقـــه على أبي عبد الله الصغير، لنُدرك رغبته في استحضار موقف تاريخي من هذه الشخصيّة، لا نعثر عليه إلاّ في قاموس تلك اللغة الأجنبية، ويضيء لغته بلغة الآخر فيبُثُّ فيها بعضا من مواقفه وتصوّراته.

تجاوز عدد الملفوظات الإسبانية نصف الكلمات الأجنبية المُهجّنـــة، ويمكن تصنيفهـــا إلى أربعة أقسام بارزة:

---

[1] – يُنظر: جدول الملفوظات المهَجّنة في الملحق.

[2] - محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص113.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص269.

1- كلمات دلّت على أسماء أماكن مثل: (EL ultimo suspiro d'el Moro: زفرة الموريسكي الأخير)، وهو اسم هضبة مطلّة على مدينة غرناطة، يدّعي بعض المؤرّخين أنّ الملك أبا عبد الله الصغير وقف عليها وهو يفرّ مُنهزما أمام الكاثوليكيين ليلقي نظرة أخيرة على مدينته، وقد صار اسمها رمزا لحُرقة الهزيمة وبداية الاغتراب القسري؛ كاندِليخو (Candeligo): اسم مطعم شعبي يرتاده الغَجَر في غرناطة، يذكُره بشير ويستعيد من خلاله ذكرى لقائه الحميمي بماريانا.

2- كلمات دلّت على فئات اجتماعية، مثل: (إلمورُو Elmoro): الموريسكي، والموريسكيون هم مسلمو الأندلس؛ (الموريسكوس): مسلمو الأندلس؛ (المارانوس): يهود الأندلس؛ (الساموراي): نوع من المقاتلين اليابانيين المشهورين بالقوّة والإقدام؛ (أوشويتز Auschwitz): معسكر اعتقال وإبادة بناه الألمان في بولندا أثناء الحرب العالمية الثانية، وأعدموا فيه ما يربو عن المليون شخص أغلبهم من اليهود وفق بعض الروايات التاريخية؛ (بوعَبديل Boabdil): اختزال لاسم أبي عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة الذي سلّم مفاتيحها إلى للمَلِكين القشتاليين إيزابيلا والملك فرناندو، وفرّ هاربا ليستقرّ بالمغرب الأقصى.

3- أمثال شعبية إسبانية أورَدها على لسان (ماريوشا)، وهي على التوالي:

- (Chuquel Sos pirela, Cocal Tirella : الذئب التائه لا يموت جوعًا).
- (Manana Sera Otro Dia : غدًا يومٌ آخر).
- (Me Dicas Vriarda dejorpoy, Bus Ne Sina Braco : نلبس الصوف لكننا لسنا نعاجا).
- (Sarapia Sat pesquital ne punzava : التمتُّع بالملذّات لا يؤذي).

4- ملفوظات إنجليزية وفرنسية ارتبطت دلالاتها في العموم بنمط الحياة الرأسمالية أو الليبرالية المعاصرة مثل: (أوكاي: نَعَم)؛ (أيبل ومايكروسوفت Apple, Microsoft)؛ (الكانيش Caniche)؛ (بورديل Bordel: الماخور)؛ (التلفزيونات والهوائيات البرابولية).

إنّ أوّل ما نستقرئه من تهجين الكلام الأجنبي، دقّةُ انتقاء المؤلّف للكلمات المهجَّنة من لغات يبدو أنّه يتقنها، فكل ملفوظ مُهجّن إلاّ ويأتي محمّلا بقصدية واضحة، وبدلالات حوارية استقاها من قاموسه الأصلي، ليدخلَ بها في تفاعل حواري مع اللغة الأصلية، فيُحقّق بموجب ذلك مبدأ الإنارة المتبادلة بين اللغتين، ويفتح بابًا لاستنطاق الماضي وخلخلة مجموعة من الحقائق التاريخية التي تحوّلت إلى مُسَلَّمات بسبب طابع القداسة الذي حُفّت به.

تكشف لنا رواية (جملكية آرابيا) عن محاولة جريئة لإعادة استقراء الراهن في ضوء الماضي والعكس صحيح، من خلال الإنارة المتبادَلة بين الحِقَب، التي قد تصل بالمؤلّف إلى تبنّي نموذج هَجين يُطابقه، ويؤسّس على قواعدِه مركزية جديدةً غير المركزية القديمة التي أثبتت فشلها.

أمّا القسم الأوّل من الملفوظات الأجنبية المُهجَّنة (أسماء الأمكنة) فإنّه يضاهي في جانب منه تقليدا أدبيا راسخا في المخيلة العربية هو الوقوف على الأطلال، حيث كان الشاعر العربي يلحّ على تعداد الأمكنة التي ارتبطت بذكرى تجربة أعطت لحياته معنى وأمدّته بنوع من الاستقرار المفقود في البيداء المقفرة لديه، بذكرى حياة ووجود في بيدائه المُقفرة، وفي ضوء هذا التفسير يمكننا فهم استحضار أمكنة قديمة من بلاد الأندلس على أنّه محاولة للتشبُّث بزمن كان للحياة فيه معنى، واختلاقٌ سرديٌّ لقيم جميلة غيّبَها زخمُ التحوُّلات العصرية. وهنا تستوقفنا من جديد فكرة المطابقة التي سعى المؤلِّف إلى تحقيقها من خلال محاولة تأصيل ركائز التمركز الجديد ومقوماته، مقابل تعرية الأسس الزائفة التي يقوم عليها تمركُز الآخَر، فـ "كلُّ مركزية تقوم على مبدأ الاختلاق السردي الخاص لماضٍ مرغوب يُشبع تطلعات آنية، ويوافق رغبات قائمة وذلك بإعادة بناء الظاهرة المتمركزة حتى ولو اصطُنعت العوامل وغُيِّر التاريخ، وزُيِّف الواقع"[1]

إنّ ذكر المكان في الرواية لا يخلو من دلالة على التمسُّك بنموذج الحياة الإيجابية التي وجدها المؤلّف في الأندلس، ومحاولة استعادة سردية لماضٍ يُشبع تطلّعاته إلى التمركز وامتلاك أسباب القوّة، خاصّة وأنه انتقى ثلاثة أماكن يتحقّقُ معها جميعا هذا القصد، فالمكان ليس مقصودا لذاته، بل يتمّ التوسُّل به للقبض على المعنى والدلالة لما لديه مِن قُدرة فائقة

[1] - منير هادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف - مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم، ص41.

على حفظ الذكريات والتأريخ للأحداث، وهذا ما أكده واسيني الأعرج في بعض حواراته، حيث قال: "الإحساس الذي تكوّنَ عندي في السنوات الأخيرة هو بالفعل فقدان المكان، يعني انتقال المكان من شيء مادي محسوس إلى مكان ذهني"[1]، وما استحضاره ومحاوَرَتُه إلاّ محاولة نبشٍ للذّاكرة بحثا عن حقيقة، عن لحظة للنّقاء والطهارة، لم يطلها تشويه السلطة وتزييف ورّاقيها.

يذكر السارد هضبة تدعى زفرة الموريسكي الأخير (EL ultimo suspiro d'el Moro)، ويصرّ على إيراد اسمها بالإسبانية لينتقل بنا من مَنظور رؤية خاصّة به إلى مَنظور رُؤية مُغاير يتضمّنه اللفظ الأجنبي، فيلتقي في الملفوظ صوتان متقابلان، وعيان متناقضان، ووِجهتا نظر متعاكستان تجاه مدلول واحد، هما صوت المؤلّف ووعيُه المتعاطف مع الموريسكي، الراغب في استعادة مجده الضائع؛ وصوت الإسباني الحامل لنبرة الشماتة والكراهة تجاه الموريسكي وكلِّ ما يرتبط به من قيم حضارية.

ومن الوحدات الأجنبية التي لا تخلو من بُعد حواري لفظ (كانديليخو/ Candeligo)، وهو اسم مطعم شعبي يرتاده الغَجَر في غرناطة، يذكِّر البطل (بشير) بلقاء عاطفي جَمَعَهُ بماريانا، وكان لَهُما فيه مأكلٌ ومَشرب. فذِكرُ هذا المكان باسمه الأصلي محاولة لتقييد عنفوان الحياة الذي كان يمنح للإنسان القوّة والقدرة على التمركز، فالمطعم يمنح بعض أسباب الحياة الجسمية، وحضور الحبّ فيه يُكَمّل الشقَّ الروحيَّ في الأمر، والمؤلّف حريصٌ على استحضار هذين المكوّنين من أصلهما الأندلسي، لذا فإن ملفوظه يجمع بين صوتين ووعيين يفصل بينهما فارق زمني: صوتُ الحاضر الساعي لإعادة بناء نفسه عبر البحث عن أسباب القوّة، وصوتُ الماضي الذي يُمَثّل الظاهرة المتمركِزة (ظاهرة الحضارة الأندلسية) التي يتطلّع إليها المؤلِّف، ويعمل على استحضارها أو اختلاقها سرديا.

في القسم الثاني من الملفوظات الأجنبية المهَجّنة، نجدُ كلمات دلّت على مجموعـــــة من الفئات الاجتماعية المُهمَّشة المناهضة لمركزية السلطة، والساعية إلى زحزحة نقطة التمركز عبر المقاومة والتمسّك بوعيها الثوري وقِيَمها الإنسانية الإيجابية. وإذ تكشف المؤشّرات النصية

[1] – كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية (هكذا تحدّث واسيني الأعرج)، حوار مع الروائي واسيني الأعرج، دار (Traveling) للنشر، تونس، 2009 ، ص46.

عن إعجابِ السارد بهذه الفئات وحنينِه المتنامي إليها، وحرصِه على محاورتها، فإنّنا نلمسُ وراءَ ذلك الإعجاب رَغبةً واضحةً في إعادة بناء الظاهرة المتمركِزة؛ وليس أدلّ على ذلك من حديثه عن مسلمي الأندلس (الموريسكوس)، والبطل بشير (إلمورُو Elmoro) الموريسكي الثّائر الفــارِّ من سلطة محاكم التفتيش، وماريانا الغجرية، رمز الاندفاع والطفولة المُتوثّبة، الثائرة ضدّ سلطة الزّوج وسلطة المحاكم معًا، التي لم تقبل الرضوخ أو المساومة مثلما فعلت شهرزاد، فهي تصطَفُّ مع البطل الثّائر والحبيب الذي يقدّر إنسانيتها ويحقّق لها وجودَها ضدّ كلٍّ من زوجِها وبني جلدتها لأنّها، ببساطة، افتقدت فيهم الإنسانية والحياة بمعانيها العميقة. وإلى هذا الحدّ، تبدو عملية الاختلاق السردي سائرة في اتجاه تأصيل الذات ومواجهة السلطة التي اكتسبت شرعيتها من خطابات دينية ووطنية فقدت الكثير من قدرتها على الإقناع. لكنَّ الأمر يتّخذ منحًى مختلفًا حين ندرك حقيقة النموذج المُتَخيَّل الذي تسعى الرواية إلى اختلاقِه، وتدعو إلى الالتفاف حوله باعتباره المنقذ من سلالات الحكم المتعاقبة على كراسي الاستبداد باسم الدين، منذُ قرون داميّة، والتي لم تنتج إلاّ التطرّف، سواء أكان ذلك التطرُّفُ مسيحيا تقوده إيزابيلا ومحاكم التفتيش أم إسلاميا ترفع شعارَه الشخصيات التي تمثّل السلطة كالحاكم بأمره ومعاوية بن أبي سفيان وعثمان بن عفّان والحاكم الرابع ومحمّد الصغير، مِن الذين يقول عنهم واسيني: "إنّها سلالات متعاقبة على مدى الحياة والتي تبقى رغم كلّ العواصف، إنّها مأساتنا اليوم"[1]. فالرواية تدخُلُ مشروع التمركُز والتأصيل من بوّابة الإنسانية والتسامح الديني، لتختلق نموذجا لوعي هجين بملامح كوسموبوليتية، شعارُه التسامح الديني والقيم الإنسانية الثّوريّة الناشئة في فضاء الهامش المتحرّر من دهاليز القصور، حيث تهبّ تيّارات الانعتاق قادمة من وِحدة أبي ذرّ الغفاري في ربذته[*] ولُغة ابن عربي وعذابات الحلّاج ومكاشفات البسطامي وأناشيد ماريانا، ومن كلّ نداءات الوعي التحرّري المستنير التي تلتقي في فضاء حواري تتقاطع عبره التصوّرات والمواقف

[1] – جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، إصدار وزارة الثقافة، بمناسبة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، الجزائر، 2007، ص133.

[*] – **الرَّبذة:** مدينة تاريخية أثرية، تقع في شرق المدينة المنورة وتبعد عنها قرابة 170 كم. وهي إحدى محطات القوافل على درب زبيدة الممتد من العراق إلى مكة المكرمة، ذكر بعض المؤرخين أنّ أول من سكنها أبو ذر الغفاري. يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2017/08/20.

وتتصادم الأفكار والاتّجاهات، وتتوغّل في رحلة البحث عن ذاكرة نَهَبَتْها أيادي قوم: "سرقوا الذاكرة بعد أن حشوها بالهزائم والانتصارات الوهمية والخوف"[1]، وعن قِيَمٍ مَنسية بين قوافٍ تغنّى بها عنترة ذات زمن عربيّ كما تقول (دُنيا): "كان عنترة لا يقتل عدوًّا إلاّ إذا كان يحمل سيفه وسلاحه، أصبح اليوم يلبس مليون قناع للجبن ويختبئ وراء الأسوار ليقتل عدوّه بخديعة"[2].

كانت تلك إذن صورة الوعي الإنساني المتجاوز للحدود الجغرافية، العرقية والإثنيّـــة، في صورته الحوارية المُغرية التي تعرضُها الرواية. وفي خضمّ هذا التجاذب الحواري بين الجماعات الإثنية والعرقية تتصاعد الأصوات فيكون لوقعها رَجْعٌ في تلك الحوارات الحرّة المطوّلة بين بشير الموريسكي والمارانوس اليهودي، وبينه وبين الشرطي والسجّان، ممّا أضفى على العمل أبعادًا حوارية رغم وجود نزعة مونولوجية تُغالِب الكاتب من حين لآخر، ولا تلبث تطفو لتمارس لعبة الرقابة والتوجيه، مُحدِثةً تشويهات كبيرة في مواقف الأبطال ووعيهم ولغاتهم. فقد فشل المؤلّف في الحفاظ على المسافة اللازمة بينه وبين أبطاله، وكان يُخضع جلّ مواقفهم لتوجيهات إيديولوجية ضيّقة تحمل نظرة سوداوية لكل ما هو إسلامي، حيث مارس عملية تصوير انتقائي فركّز الضوء على نّقاط الضعف والمواقف السلبية في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ونَقَل للقارئ صورة دَمَوية مُكَثَّفَة تملؤها مشاهد القتل والجنس، وعَجرفة الحاكم العربي الذي "قُدوته، سيّدنا سليمان بن داوود عليهما السلام، حين أقسم برأس كلّ الأنبياء السابقين واللاحقين حين قال، والله لأطوفنّ الليلة على سبعين امرأة، وفي رواية أخرى تسعين امـــرأة، وفي رواية جديدة مائة امرأة، تلد كلّ واحدة منهنّ إلاّ واحدة نصف إنسان يقال إنّه يشبه جدّه الأوّل."[3].

وتحت ضغط رؤية المؤلِّف المونولوجية، تحوّلَ أغلب أبطاله إلى دُمًى فقدت كلماتها المستقلّة، وصارت أصواتُها صدى لكلمات المؤلِّف لا تعبيرًا حرًّا عن ذاتها ووعيها، فهي عاجـــزة عن تفكيك الوحدة المونولوجية لعالم واسيني. عِلمًا أنّ "الوعي الذاتي، بوصفه فكرة فنّيّة

---

[1] – الرواية، ص153.

[2]- الرواية، ص 185.

[3]- الرواية، ص 173.

مسيطرة في بناء صورة البطل، يعتبر بذاته كافيا من أجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفنّي، ولكن بشرط أن يقوم البطل، بوصفه وعيًا ذاتيًا، بالتعبير عن نفسه فعلاً، أي بشـــرط ألاّ يندمج مع المؤلّف. شرط ألاّ يصبح بوقًا لإيصال صوت المؤلّف"[1]، وهـــو الشـــرط الذي لم يتحقّق كثيرا في أبطال "جملكيّة آرابيا" الذين انقسموا إلى فئتين متناقضتين: الفئة الأولى صفئة الأبطال المُهَمَّشين) قَيَّدَ فضاءُ الخوف الذي تدور فيه الأحداثُ حركاتِها، لكنّ كلماتها بقيت متحرّرة تُعبّر عن وعيها الذاتي، وتتحرّك على مسافة محسوسة بينها وبيـن مؤلّفها. أمّا الفئة الثّانية (الشخصيات التي تمثّل السلطة) فمُقيَّدة بحرصِ السّاردِ على تقديمها في صورةٍ نَمطيةٍ مستَنسَخةٍ، لا تُخرج كلماتِها إلاّ عبر مصفاة المؤلّف، فهي في النهاية صور مارس عليها المخيال الفني للرّوائي تشويها مُرَكّزًا.

ولتعويض النموذج التاريخي الذي شوَّهه الضغط الأسلوبي عن طريق تقنية تركيز الصورة وتكثيفها، عملت الرواية على اختلاق نموذج مُتَخيّل لمركزية جديدة بؤرتُها قِيَم العدالة والإنسانية في ثوبها الفضفاض الذي يسمح للمؤلّف – تحت ذريعة إدانة القمع- بتصنيف كلّ الحكّام المسلمين، ثالِثِهم ورابِعِهم، قديمهم وحديثهم، في زمرة النازيين و زبانية محاكم التفتيش، وبالمقابل، يُسند للمُهمَّشين دورَ الضحيّة التي تتعرض للقهـر و الظلم، ولم يُخفِ السارد تعاطفه مع تلك الفئة مُمَثَّلة في اليهود والمسلمين على حدّ سواء، باعتبارهم تجرعوا الظّلم نفســـــه على أيدي الصليبيين، حيث كان تأثّره بمعاناة المارانوس[2] يضاهي تعاطفَه مع الموريسكيين، كما عمل على إثارة فكرة التسامح الديني، من خلال توظيف حادثة تاريخية أعادت القارئ إلى القرن السادس عشر، إلى قصص الاضطهاد والتهجير التي تعرضّ لها المسلمون واليهود، على حدّ سواء، على أيدي محاكم التفتيش، ليُلقي بهم القدَر بين يدي عدوٍّ مُشتَرك هو جَلاّدُ المحاكم الذي "كانت

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 72.

[2] – **المارانوس** (بالإسبانية والبرتغالية: Marranos) هو مصطلح أطلق في الأصل على يهود شبه جزيرة إيبيريا (الأندلس) الذين تحولوا إلى المسيحية الكاثوليكية طوعًا أو قسرًا، فى اسبانيا والبرتغال، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، تحت وطأة ملاحقات محاكم التفتيش. وعاشت هذه الطائفة متخفّية تحت ستار المسيحية، ، تمارس دينها سرًّا، لتحفظ لنفسها حقّ البقاء مُقابل ولائها للقشتاليين، دون أن يُسمح لها باعتلاء مراكز القرار. وأطلق عليها أيضا اسم (المارانوس) و(الكونفرسوس)، مثلما أُطلق على االمسلمين المتحوّلين إلى المسيحية اسم (الموريسكوس)، أو الموريسكيون. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2016/09/17.

له عقدة مُبَطّنة تجاه الموريسكوس والمارانـــوس. أقسَم أن يحوّلهم إلى رماد أو يرمـــي بجثثهـــم إلى البحر"[1]. بيدَ أنّ وِحدة المصير التي جمعت بين اليهود والمسلمين لم تتمكّن من إزالة الحقد والتطرُّف من قلب المارانوس فراح يَزُجّ بنفسـه مع مواجهة عنيفة مع البطل (بشير) ويتّهم المسلمين بالاستسلام وترك اليهود يواجهون الجيوش القشتالية بمفردهم.

تعاملت الرواية مع التاريخ من منطلق فني، فهي لا تعيد إنتاج الحادثة التاريخية بتفاصيلها الموثّقة، بل تعيد قراءتها من منظور فني يمسك بالتاريخي الواقعي حينًـــا، وينفلت مع المُتَخيَّل حينا آخر، يقول واسيني الأعرج :"أنا لا أكتب تاريخًا آخر بل حالةً إنسانيّة أو وضعا معيّنا غفل عنه التاريخ"[2]. والحالة الإنسانية في نصّ روايتنا تتعلّق أساسا بجرائم القمع والاضطهاد التي التفتت إليها بقوّة، ورفعت شعار التنديد المُطلق بها دون أن تُعيرَ اهتمامًا لأعراق الضحايا وأجناسهم، فصُوَر الظلم الذي يمارِسُه الحاكم بأمره في حقّ شعبه ما هو إلاّ جزء صغيرٌ لا يتجزّأ من مأساة أزليّة يستحيل اجتثاثُها، وهي لا تختلف، من وجهة نَظـــر الروايـــة، عن ظُلم القشتاليين للمسلمين واليهود في الأندلس، واضطهاد النازيين لليهود إبّان الحرب العالمية الثّانية. فالرواية تُعبّر عن إيديولوجية قوامها احترام إنسانية الإنسان مهما كان جنسه وعرقه، ونبذ جميع الجرائم المرتكبة في حقّه، وهو موقف فنّي يطمح إلى ملامسة البُعد الإنساني ليبلُغَ آفاق العالَمية، بيدَ أنّنا لم نَجد أيّ مُسوّغ فنّيّ نُبرّرُ به إلحاحَ المؤلّف على ذِكر مُعاناة اليهود تَحديدًا[•]، بكثافة مَلحوظة، واعترافَه الصريح بحكاية المَحرقة التي يدّعي اليهـــودُ حدوثَهـــا في مُعَسكر (أوشويتز Auschwitz)[3] ببولندا، وهي الفكرة التي طالما وظّفها هؤلاء لابتزاز العالم بلَعِب دور الضحيّة، وخاصّة حين قرَنَ وردة كارمن الحمراء بلباس السجناء اليهود في تلك المُحتشدات، فَبدا التشبيه غريبا لِبُعد المسافة بين طَرَفيه، حيث قال في وصف كارمن: "ثمّ تنزع وردة الكاسي وتضعها في جيب البيجاما الرمادية التي تخترقها خطوط حمراء بالطول كلباس

---

[1]- الرواية، ص 127.

[2] – كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، حوار مع الروائي واسيني الأعرج، ص91.

[•] – تَرَدّد ذِكر محارق اليهود مرّات كثيرة في الرواية منها: ص17، 126، 150، 161، 163، 229، 434.

[3]- الرواية، ص 434.

السجناء اليهود في معتقلات أوشويتز الحارقة"[1]. فما العلاقة بين المُشَبَّه (كارمن)، المرأة الغجرية المتحرّرة، والسُّجناء اليهود بلباسهم المخطط سوى محاولة من المؤلّف لاختلاق موقف إنسانيّ، يجاري به مشاعر المُعاناة والظّلم والمَسكَنة المَزعومة التي طالما حرص اليهود على الاتّجار بها، وابتزاز العالم بواسطتها ؟!

وإذا عدنا إلى القسم الثالث من الملفوظات الأجنبية المُهجّنة، وجدنا أغلبها أمثالا شعبية إسبانية ردّدتها (ماريوشا) وترجمها الكاتب في الهامش، وهي تحمل دلالات ثورية مثل: (Chuquel Sos pirela, Cocal Tirella : الذئب التائه لا يموت جوعًا)[2]، فالتمسّك بالحياة سِمة المُقاوم، تمامًا كما هي سِمة الاعتزاز بالنفس التي نستقرئها من قول ماريوشا: (Me Dicas Vriarda dejorpoy, Bus Ne Sina Braco: نلبس الصوف لكنّنا لسنا نعاجا)[3]. ففي كلمتها صدى صوتين ووعيين مفصولين زمانيا، صوت المرأة الثورية المتمسّكة بكرامتها، المدافعة عن حقّها في الحياة، الرافضة لإهانة السلطة، وصوتٌ غجريٌّ جمـــوحٌ قادم من أيّام الأندلس يأبى بدوره الانقياد أو المساومة.

أمّا قولُها (Sarapia Sat pesquital ne punzava: التمتُّع بالملذّات لا يُؤذي)[4] فظاهرٌ فيه موقُف رفقاء بشير المُفعم بحبّ الحياة والحرص عليها، بنكهته الموريسكية القديمة. إنّه صوت الحياة قادمًا من نعيم بيئة لم يُعرَف لطيب الحياة فيها مَثيل.

إنّها لغة هجين بين العربية والإسبانية، تعكس وعيًا مُشتركا بين فئتين اجتماعيتين بينهما فارق زمني كبير، فئة الأندلسيين مِن موريسكيّين مُسلمين وغَجَرٍ تتوثّب فيهم قيم الحرّيّة وعِزّة النفس والتمسّك بالحياة، وفئةُ المهمَّشين الجُدُد الثّائرين في وجه الأنظمـــة الفاســـدة، من عُلماء وقوّالين واجَهوا القهر والتعذيب، وعرفوا الصبر والإقدام مثل سابقيهم. فبفضل التهجين استطاع السارد أن يجمع بين وعيين، موقفين ووجهتي نظر متباعدتين زمانيـا ومكانيـــا في ملفوظ واحد فأكسَبَ لُغته وجها حواريا جميلا.

---

[1]- الرواية، ص 434.

[2]- الرواية، ص 544.

[3]- الرواية، ص 555.

[4]- الرواية، ص 546.

أمّا القسم الرابع والأخير من الكلمات المهجّنة، فضمّ ملفوظات إنجليزيّة وفرنسيّة، إمّا مُعرّبة أو بصيغتها الأجنبية، وارتبطت دلالاتها في العموم بنمط الحياة الرأسماليّة أو الليبرالية المعاصرة، مثل: (أوكاي: نَعَم)؛ (أيبل ومايكروسوفت: Apple, Microsoft)؛ (الكانيش Caniche)؛ (بورديل Bordel: الماخور)؛ (التلفزيونات والهوائيات البرابولية)، ولا يخفى ما تُحيل إليه هذه الملفوظات من صراع بين قيم إنسانية أصيلة تحيا في قلوب المهمّشين، وقيَمٍ رأسمالية دَخيلة تُخفي وعيا ليبراليًا مُتوحّشا.

لقد استحضر واسيني الأعرج اللغة الأجنبية في سياق تهجين قصديّ واعٍ، كان هدفُه إضاءة لغة النص بأخرى أجنبية عنها، حيث يلتقى في الملفوظ وعيان، صوتان ووِجهتا نَظَر هما الوعي اللساني للغة المُشَخَّصة، والوعي اللساني للغة المشخِّصة. فحُضور الكلمة الأجنبية في النص يخدم غايات حوارية واضحة، إما لتأكيد انتماء البطل ورسم حدود وعيه، أو للإمعان في فضح أشكال الوعي السلبي الانهزامي، وهو ما استقرأناه من الكلمات الأجنبية المهَجَّنة، أيّان كان حُضُورها، ومهما كانت الشخصية التي وظّفتها، سواء أكانت من الأبطال الإيجابيين مثل بشير والمجذوب، أم من أصحاب المصالح والعملاء كدنيا والحاكم بأمره.

وفضلا عن الغايات الحوارية التي ذكرنا، لا ننسى قدرة الكلمة الأجنبية على تحيين لغة المؤلّف باستخدام "التراكيب اللغوية للعصر الذي يكتب عنه"[1]، ليضفي على لغته أُلفة يَسهُل بها النفاذ إلى وعي المتلقّي.

[1]- مراد حسن إبراهيم، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، 2002، ص 192.

المبحث الثاني:

التعليل الموضوعي المزعوم.

اعتبر باختين التعليل الموضوعي المزعوم أحد أنواع التهجين، وهو كلام يحمل علامات شكلية توحي بأنه منسوب إلى المؤلف، بينما هو في الحقيقة يتموقع داخل رؤية الآخرين ومنظورهم، إنّه صوت الآخر يأتينا متخَفّيا، ويُعرّفه باختين بقوله: "التعليل الموضوعي المَزعوم، بصفة عامّة، هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا كأنّه أحد مُغايِرات البناء الهجين، في شكل خطابات «أجنبية» مستترة. فالروابط التابعة وروابط النسق (مثل: مادام، لأنّ، بسبب، رغم، إلخ.) ، وألفاظ الربط المنطقي (مثل: هكذا، وبالتالي، إلخ)، تتجرّد من نيّة الكاتب المباشرة، وتكونُ لها نَبرةٌ غريبةٌ، فتصبح منكسِرَة، بل إنّها تتوضّع تماما، ويميّز هذا التعليل الأسلوب الهزليَّ حيث يغلُب شكل خطاب الآخرين (خطابات الشخوص الملموسة، أو، غالبا، خطـاب وَسَـــطٍ من الأوساط"[1]. لذا فالتعليل المزعوم ليس مجرّد نقل مباشر لكلمات الغير، بل هو صوغ حواري تُستَدعى فيه كلمة الغير وتُشَخَّص تشخيصا أدبيا يُبرِز منطقَها الداخلي وعلاماتها الحيّة وطبيعتَها الاجتماعية التي تسمح لها بالتفرّد في نطاق اللغة الأساسية المجرّدة، فنبراتها الخاصّة وروابطها المتميّزة عن روابط خطاب الكاتب هي المؤشرات الدالة على حضورها الكامل ككلمة غيرية مُحَمَّلة بنوايا الغير ووعيِه ومَنطِق قَولِه، وبالتالي وجودِه الاجتماعي المتمَيّز وكيانه الإيديولوجي الكامل الحضور.

"ويميّزُ هذا النوعُ من التعليل بشكل خاص الأسلوبَ الفكاهي الذي يهيمن فيه شكل كلام الآخر (كلام شخوص معيَّنين) أو، في حالات أكثر، الكلام الجماعي"[2]، فالأسلوب الفكاهي هو أكثر الأساليب توظيفًا للتعليل الموضوعي المزعوم، لأنّ كلمةَ الغير هي موضوعُه الأساس، فهو يستدعيها باستمرار ليسخر منها، أو ليكشف عن نواياها المُغايرة ونبرتها الغريبة. وهذا ما يوضّحه المقطع السردي التالي: "تَفَحَّصَتْ عينيه عميقا. بَدَتَا هاربتين من كلّ ما يحيط بهما. هو الحاكم بأمره، الحكيم، وملك ملوك العرب والبربر ومَن جاوَرَهُما من ذوي السلطان الأكبر، ولا أحد غيره، الذي حكم جملكيّة آرابيا بيد من رصاص وعقل من رماد، بعد أن أخصى كلّ رجالها، واختبر الدنيا

---

(1)- Mikhail Bakhtine, ésthétique et théorie du roman,Tradtui du russe par Daria Olivier, p126.

(2)- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص70 – 71.

والعباد والنفوس المغلقة، قبل أن يجزم بأنّ كلّ ما حوله غبيّ ولا يستحقّ إلاّ حياة الذلّ والإبادة"[1].

نلاحظ في كلام السارد تضامُن دنيا المُتحَمِّس مع الحاكم، في شكل مُداراةٍ تفضحها مؤشرات أسلوبية عديدة، منها المبالغة المُفرِطة في تعداد الألقاب المبَجِّلة لسلطته، والمدح بما يشبه الذمّ في قولها: (حَكَمَ بِيَدٍ من رَصاص، وعقل مِن رَماد)، وماذا بقي لِيَدٍ أَخذت من الرصاص سهولة لَيِّهِ، وثِقَلَهُ حين يَنزِل على قلوبِ رعيّةٍ تمُجُّ تَسَلُّطه؟! فهذا التعليل منسوب إلى دُنيا شكليًّا فحسب، بينما لا ينقُل في الواقع إلاّ مَوقف الحاكم مِن نَفسه وصورَتَه المُتَوَهَّمة في ذهنه. ويمكن تأويل الإجراء الحواري المُتَضمَّن في الملفوظ السّابق على أنّه تهجين يلتقي فيه وعي حاكم جملكية آرابيا، وصوتُه في هيئته المُتخيّلة المُستعارة من حكايات ألف ليلة وليلة، مع وعيِ وصوت آخَرَيْن مَنسوبين إلى حاكم واقعي هو الزعيم الليبي الراحل (معمّر القذّافي)، الذي لقّب نفسه ملك ملوك إفريقيا وإمام المسلمين وعميد الحكام العرب، في خطاب ألقاه خلال اجتماع القمّة العربية بالدوحة، سنة 2009، وقد تناقلت بعض وسائل الإعلام حينها أنّه "وبقرار من رؤساء دول وحكومات الاتحاد الإفريقي خلال اجتماعهم في أديس أبابا، توَّجَهُ سلاطين وأمراء وشيوخ وعُمداء إفريقيا ملكًا عليهم وبايعوه باعتباره «ملك ملوك إفريقيا»، وطَالَبَوا ... أن يحِمل القذافي هذا اللقب، تعبيــرا عن تأييدهم لمشروعه الطموح بإنشاء كيان إفريقي موحد على غرار الولايات المتحدة الأمريكية."[2]. وهكذا يلتقي في ملفوظ واحد اثنان من مُغايرات التهجين، الأوّل تعليل موضوعي مَزعــوم، تجلّى لنــا في شكل خطاب غيري مُستتر، لا تظهر منه إلاّ بعض ملامحه التي اهتَدينا إليها ببعض المؤشرات الأسلوبية كالمدح بما يشبه الذمّ؛ والثّاني تهجين لكلمة غيرية يسهل تفريدُهــا ونسبتُهــا إلى متكلّم معيَّن كعبارة (ملك ملوك إفريقيا). وفي كلتا الحالتين تتحقّق سِمة الإنارة المُتبادلة بين اللغات، فالكلمة المهَجّنة تنير الوعي اللساني للُغة المؤلِّف، وبالمُقابل تكون محلَّ إنارة، أو محلَّ سُخريّة لاذعة أيضا.

---

[1]- الرواية، ص20-21.

[2]- http//www.alarabia.net/articles/2009/04/01/69671.htmg ، تاريخ المعاينة : 2014/11/02.

وفي حوار جريء بين البطل (بشير) والراعي، يسأل الأول الثاني عن بني (كلبون)، فيجيبه بأنهم قوم قادمون من الشمال، متوحشون، يسمّون الغزو فتوحات: "قوم يا سيدي قادمـــون من الشمال، يأكلون الحجر والتراب، الأخضر واليابس، النور والفرح، يزرعون الموت في المدن الهادئة، والظلام في أحشاء النساء، ويسمّون ذلك فتوحات؟ يقولون لولا سيّدنا الخضر لانهارت المدينة."[1]. وهو تعليل منسوب إلى الراعي، في حين إن طريقة التصوير المفعمة بالخيال الأدبي، ودرجة الوعي التي يُبديها المتكلم تجاه أكاذيب الاستعمار، همـــا دليلان على أنّ الكلام صـــادر من المؤلف، لا من غيره، وإنّما اختار هذا الأسلوب إما لإضفاء بُعد حواري على شخصياته، وإشراكها في عملية تشييد الوعي الثّوريّ المنشود، أو لتمرير رسائل سياسية خفية كي لا تطاله عيون الرقابة. فتبادل الأدوار وتحريك متكلم مكان آخر، هي مِن سمات التعليل الموضوعي الكاذب التي يكثر وجودُها في الرواية، وغالبًـــا ما تكون غايتها إزاحة مقصودة للكلام عن مصدره الفعلي، على طريقة البناء للمجهول، التي يُلجَأ إليها في اللغة خوفًا من الفاعل أو خوفا عليه، كما يمكن أن يستهدف بها الكاتب الزيادة في ثقل شخصية ما، فيحمّلُها مَهَمَّة التكلُّم باسم الطبقة الاجتماعيّة التي تنتمي إليها أو الحقبة التي تعيش فيها. ومن أمثلة ذلك، كلام الشيخ الذي كان برفقة بشير على ظهر سفينة القرصان الإيطالي: "سرقوا منَّا كلّ شيء يا بشير يا وليدي. سرقـــوا الذاكرة بعد أن حشوها بالهزائم والانتصارات الوهمية والخوف، طواحين الهواء يا بشير، طواحين الخوف... لا تأكل إلاّ الريح والفراغ وأجسادَنا المتهالكة أصلاً"[2]، فالكلام منســـــوب إلى الشيخ، بينما قرائن الكلام تكشف نسبته الفعلية إلى العامّة، وخاصة طبقة المهمَّشين والمواطنين البسطاء، بدليل توظيفه لضمير جمع المتكلمين (نحن)، وحديثه عن تَبِعات الاستبداد التي لا تخصّ فردا بعينه بل تَطال عامّة المستَبَدّ بهم كسرقة الذاكرة والخـــوف الســـاكن في القلوب.

تُقدِّم الرواية تشريحا للرّاهن العربيّ من خلال تسليط الضوء على موجة (الربيع العربي) التي أُعِدّت كمشروع للإصلاح وراء البحار، ونفذتها أياد محلّية غير مدركة لعواقب تنفيذ

---

[1] – الرواية، ص 104-105.

[2] – الرواية، ص 153.

خطط العدوّ التي ظاهرها خيرُ وإصلاح، وباطنُها هدم واستدمار. ولتجنب الأسلوب الخطابيّ المباشر عمد المؤلِّف إلى إسناد مهمة فضح (بني كلبون) وتعرية خططهم إلى الراعي، فخلال حوار جرى بينه وبين البَطل (بشير) وهما يجوبان شوارع المدينة، أخذ الراعي يُنَبّه (بشير) إلى خطر (بني كلبون) المنتشرين في كل مكان، وبدل التوقف عند حد التنبيه، راحَ الراعي يُسهِب في كشف تفاصيل خطط هؤلاء القادمين من الشمال، طمعًـــا في ثروات البلاد لا حبًّا في أهلها، فلأنّهـــم لم يهضموا مرارة الهزيمة التي تجرّعوها على يد الثّورات التحريريّة، ها هم يختلقون ذريعة جديدة لاستعمار البلاد، سَمّوها نشرَ الديمقراطية وحماية الحريات: "وتذكرتُ كذلك ما قاله لي الراعي في زاوية أحد الشوارع الضيّقة، وهو يحاول أن يحميني ويُنبِّهي إلى أيّة حركة: بني كلبون يملأون المدينة. هذه السلالة جاءت بمَجيء الحملات الشمالية التي غَزَت المدينة في بداية الأمر، تبحث عن الذهب، والفضّة، والفحم الحجري، والنفط، والحديد وأخيرا اليورانيوم فاستعبدوا الناس الطيّبين. وعندما خرجوا تحت ضغط الثورات القاسيّة، عادوا من جديد لحماية المدنيّين المتضرّرين من القَتَلَة، فكبَّت طائراتُهم أطنانًا من القنابل سقطت على البشر والعمران الجديد والموانئ والمطارات، قبل أن يتنافسوا على إعادة بنائها. حتى الوجوه التي تحيط بحاكم الجملكية، هي نفسُها الوجوه التي كانت تزرع الموت في قلوب الناس، ولا توحي من ملامحها أبدا أنَّها وجوهٌ محلية، غابت عنها سُمرة البحر وأشواقُ الأمطار الشاحبة وحُرقة الشموس الكثيرة التي تَثقب أشعتُها أدمغة الناس، كانت وجوها رطبة ولذيذةَ الملمس"[1].

استنطقت كلمةُ الراعي (بني كلبون) وفضحت أغوارهم المَشحونة بنيّة الغدر والاستعمار، إنهم يختلقون حُجَجًا لنشر الدمار ثم يفوزون هم أنفسهم بمشاريع إعادة الإعمار. وُجوههم فَقَدت مُسحة البراءة التي يمنحها البحر والشمس لوجوه الناس البسطاء، وحتى المسؤولون المحيطون بالحاكم فقدوا مُسحة السكان المحلّيين، بعد أن اصطفّوا إلى جانب المستعمر وظهرت عليهم آثار النعمة.

إن تحليلا كهذا، بعمقه، وما ينطوي عليه من معرفة دقيقة للآخر، لهو رؤية مُثقف ضليع بشؤون السياسة والتاريخ، لا وجهة نظر راع بسيط اكتشف البطلَ في كهفه وراح يشرح

[1] – الرواية، ص 249.

له وضع البلاد، وما نسبة التعليل إليه إلا تمرير رسالة، وإقحام لكلام المؤلف ضمن كلام شخصياته ليأتي متخفّيا مقنعا، تتحقّق معه إنارة الوعي اللساني للُغة الراعي، ومن خلاله، لغة الشريحة الاجتماعية الواسعة التي يمثّلُها، وهي عامة الشعب.

لغة واسيني مفعمة بالعلاقات الحوارية حين يتعلق الأمر بإثارة قضايا تخص الرأي العام، حيث يعمل على تحييد الكاتب وترك اللغة الحوارية تمارس عملية الإنارة المتبادلة لأشكال الوعي، بينما تطفو لديه النزعة المونولوجية، حين يكون في مواجهة قضيّة تتصادم مع قناعاته الإيديولوجية كالتطرف الديني والإرهاب، حينها يتحول من روائي يؤلف بلغته الشعرية سمفونية تتحدث بنفسها عن نفسها، إلى خطيب واعظ ورقيب يخنق أصوات شخصياته قبل أن تتجاوز حلوقها.

وأخيرا نقف عند تعليل كاذب يكشف تداخلا واضحا بين صوت المؤلف وصوت شخصية المجذوب الذي يرفض أن يلفِّقَ الأكاذيب كما يفعل كُتّاب الدواوين، ثم "يعوي مثل الذئب ثم يزأر كالأسد: يا أبناء اللعنة؟ تريدونني أن أصبح مِن كُتّاب الدواوين، أملأ البياض المقدس بالبُهتان والرياء؟ ما تعرفونيش، أنا رجل الحكاية، ولستُ ورّاقا..."[1].

القوال يروي ولا يكتب، إنّما الذي يكتب ويرفض أن يملأ البياض المقدس بالبُهتان هو المؤلف الذي يقف متَستِّرا خلف بعض شخصياته، يقدم للقارئ رؤية من الخلف، لكنها تضاهي الرؤية من الداخل مكاشفة وجرأة في التعبير عن الرأي، ونقل آلام العامّة والمهمَّشين، دون أن يتحول فعل السرد إلى تِلاوة مُملّة لبيان سياسيّ أو إلقاءِ لخُطبة وعظٍ ثقيلة على السمع.

ومن هذا المنظور، يسهل تصنيف كلام المجذوب المُتَضَمَّن في الملفوظ التالي في خانة التعليلات الموضوعية المزعومة: "وعندما يعجز عن إيجاد بقية الحكاية، وهو يروي، لا يستطيع أن يكذب. يقول لا شيء أصدق من الحُلم، هاكم رؤياي. وعندما يستحيل عليه كل شيء، يرفع عينيه إلى السماء ويحتج كالرعد، ثمّ يعوي كالذئب: خمسون سنة... نصف قرن وأنا أتأمّلك يا الله، والآن تسحب بي الحصير؟ تمدّ يدك إلى ظهري. تُرَبّتُ على كتفي، ثمّ تهمس في أذني:

[1]– الرواية، ص 407.

لا عليك يا المجدوب البقيّة ستأتي من تلقاء نفسها."[1] فخمسون سنة هي عمر استقلال الجزائر إلى غاية صُدور (جملكية آرابيا)، وهي الفترة التي عايش عامّةُ الجزائريّين تقلُّباتها وضغوطها، وتألّموا من يومياتها الحزينة فتردّدَت في خَلَدِ كلٍّ منهم مثلُ هذه الكلمات المليئة بالمرارة، وما هذا الكلامُ إلاّ كلامهم قد نُسبُ زَعْمًا إلى المجذوب، فهو تعليل مَزعوم أو كاذب بتعبير باختين، وخلفَ العامة تَربُضُ شخصيةُ المؤلف متكلمةً بلسان المجذوب، فكلامها يتخذ شكل هُجنة تخللت كلام المجذوب فأنارت وعيه اللساني، وأمدّته بروح غير روحه ورؤية غير رؤيته.

وتجري العلاقات الحوارية –غالبا- بين لغات وكلمات ينتمي أصحابها إلى فئة اجتماعية واحدة، مثل الملفوظ التالي : "والدابة ليست دابّة والبلاد التي تُسرق ويدلَّل بها في الأسواق ليست بلادا"[2]، فهو ملفوظ منسوب شكليا إلى البطل (بشير) لكنَّ صدى تذمُّر العامّة يحضُر فيه بقوة من خلال الإدانة القوية لفعل النهب والاختلاس، والتي صارت خطابا لا يكاد يغادر لسانا واحدا من ألسنة العامّة بالجزائر منذ ما يربو عن الخمسة عقود الأخيرة.

إنّ هذا الحضور القويّ للكلمة الغيريّة في شكل خطابات مغايِـــرة هُجِّنت قصديًّـــا، قد أكسب لغة الرواية أبعادا حوارية أخرجتها من نفق الرؤية الأحادية إلى فضاء أرحب، يكتسب خصوبته من تلاقح المواقف والآراء وامتزاج الكلمات بعضها بالبعض الآخر، تاركة الرسالة الفنية والمقولات الإيديولوجية تتشكل بصورة عفوية، بعيدا عن التوجيهات المباشرة، لأن "كلمة المؤلف تقف وجها لوجه أمام كلمة البطل الكاملة القيمة والنقيّة تماما"[3]. وقد ظهرت هذه القيمة الكاملة جلية في التعليل الموضوعي المزعوم، حيث تبقى كلمة المؤلف - في حال حضورها ضمن التركيب المهجَّن – مجرّدَ خطابات مغايرة، لا تملك سلطة ولا قدرة على توجيه كلمات الأبطال. إنّما تكتفي بإقامة علاقات حوارية معها في إطار احترام وجودها الكامل، وإن كنّا قد وقفنـــا على الحالات النادرة التي تبنّى فيها المُؤلِّفُ خطابا مونولوجيا حادًّا، أَسَرَ بِه كلمة الغير وخَنَقَهـــا من أجل تَغليب قناعاته .

---

[1] – الرواية، ص 407.

[2]- الرواية، ص262.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص80.

الفصل الثاني:

العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات.

الباب الأوّل:

التشخيص الفنّي للغة الروائيّة في "جملكيّة آرابيا". **54**

الفصل الأوّل: البنية التهجينيّة للغة ودلالاتها الحواريّة. **61**

الفصل الثاني: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحواريّة بين اللغات. **101**

الفصل الثالث: الحوارات الخالصة وأنماطها في الرواية...... **207**

اعتبر باختين العلاقات المتبادَلة المشحونة حواريا إحدى طرائق تشييد صورة اللغة في الرواية، وهي تشبه التهجين في توحيدها للُغتين أجنبيّتين في ملفوظ واحد، لكنّها تختلف عنه في الطريقة، حيث يقتصر الحضور الفعلي فيها على لُغة واحدة ملفوظة، بينما تبقى الثّانية خارج الملفوظ، وتكون مَهمّتُها إنارة اللغة الأولى، يقول باختين: "إنّ الإضاءة المُتبادَلة المُصاغة في حوار داخليا، التي تُنجزها الأنساق اللسانية في مُجملها، تتمَيَّز عن التهجين بمعناه الخاصّ. ففي الإضاءة المُتبادَلة، لا يكون توحيد مباشر للُغتين داخل ملفوظ واحد، وإنّما هي لُغة واحدة مُحيَّنة ومَلفوظة، إلاّ أنّها مُقَدّمة على ضوء لغة أخرى. وتظلّ هذه اللغة الثّانية خارج الملفوظ ولا تتحيّن أبدا. إنّ الشكل الأكثر تميُّزا ووضوحا لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية داخليا، هو الأسلبة (Stylisation)."[1] فالأسلبة هي أبرز أشكال الإنارة الداخلية للنُّظم اللغوية، وفيها يبرز بوضوح الفرق بين التهجين والإنارة، ففي الأوّل تجتمع لغة المتكلّم مع كلمات أجنبية كاملة الحضور في ملفوظ واحد؛ بينما في حال الأسلبة، تحضُر لغةٌ واحدة أجنبية تتحيَّن لتُعبّر عن فكرة جديدة، فتقوم كلّ واحدة من اللغتين بإضاءة الأخرى.

ويوضّح تودوروف الشكل التعبيريّ الجديد الناتج عن الأسلبة، والحاملُ لصوتين ووعيين لسانيين، بقوله: "تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية [إذا حدث ذلك في العمل]، في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد (إدراك العالم) في كلتا اللغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهما الخاصة. وبالنسبة إلى الوعي الذي يخلق العمل الأدبي، ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلّيّة أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمُها المجرَّد، بل، وبدقّة، ذلك الّذي يجعل من اللّغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا: وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة"[2].

وتتمّ الإضاءة المُتبادلة بين اللغات بعدّة طرائق هي: الأسلَبة، التنويع، المُحاكاة الساخرة (التقليد الساخر)، والسخريّة.

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص127.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ، ص123.

المبحث الأوّل: الأسلبة وتقنية الإنارة المتبادلة.

1. أسلبة النص القرآني.
2. أسلبة الحديث النّبوي.
3. أسلبة الشّعـــــر.
4. القصّة الشّعبيّـــة.
5. أسلبة طريقة أو أسلوب في الحياة.

الأسلبة شكل من أشكال الإنارة المتبادلة للغات، وتتمّ بتوظيف المتكلّم للُغةٍ مباشرةٍ تحمل لغةً غيريّةً متَضمَّنة في ملفوظ واحد. و"الأسلبة، عند باختين، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تُحقق توحيدا مباشرا للُغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبةُ لغةٌ واحدةٌ مُحَيَّنَةٌ وملفوظةٌ، لكنها مقدَّمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظلُّ خارج الملفــوظ ولا تتحيّن أبــدا. وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مُفَرَّدين: وعي من يشخِّص (وعي المؤسلِب)، ووعي مَن هو موضوع للتّشخيص والأسلَبة"[1]، فلا تلتقي فيها لغتان منفصلتان زمانيًّا أو اجتماعيا كما هو الحـــــال في التهجين، إنّما هي لغة واحدة غريبة تُستَحضَر وتُحَيَّن داخل الملفوظ مصحوبةً بوعي صاحبها الذي هو موضوع الأسلبة. ليكون جنبا إلى جنب مع وعي المُؤسلِب، فيقَدّم الواحد منهما في ضوء الآخر. «فاللغة المعاصرة تلقي ضوءًا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل» [2]، في عملية تَصحُّ تسميتها محاكاة أو تمثيلاً انتقائيًّا لعناصر لغوية دون أخرى.

شدّد باختين على موضوع تمثيل الوعي الغيري في تقليد الأساليب، وأكّد أنّ "كلّ أسلبة حقيقية هي تمثيل أدبي للأسلوب اللغوي للغير، لظِلّه الأدبي، يجب أن يَتِمُّ بالضرورة تمثيل وعيين لُغويين مفَرَّدين: الوعي الممثِّل (الوعي اللغوي للمُؤسلِب) والوعي المَمَثَّل، المؤسلَب. تتميّز الأسلبة بالتحديد عن الأسلوب المباشر بهذا الحضور للوعي اللغوي (للمؤسلِب المُعاصر ومحاوره)، في ضوء ذلك الوعي تتم إعادة إبداع الأسلوب المؤسلَب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"[3]، وبهذا تغدو الأسلبة وجهًا من أوجه الإبداع الواعي في الرواية، وطريقة فنية يقصدها الروائي لإضفاء أبعاد حوارية مُخصبة.

يصادف قارئ "جملكية آرابيا" لغات كثيرة تُلقي بظلالها بين ثنايا لغة الخطاب الروائي، وأساليبَ متضافرةً بعضُها مُعاصر وبعضها الآخر قديم مستوحى من نصوص تراثية كان لها أثر

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة دار الفكر، ص30.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص34 .

[3]– Mikhaïl Bakhtine, ésthétique et théorie du roman,Traduit du russe par Daria Olivier, p179.

واضح في صناعة اتجاهات الفكر وأشكال الوعي. وتُعَدّ الأسلبة من أبرز التقنيات الحوارية المعتمدة في الرواية، نظرا لقدرتها على توفير فضاء لغوي تلتقي فيه أصوات متنوّعة تتحاور فيما بينها ولغات تنير الواحدة منهما الأخرى، لأنّ الأسلبة لا تعني التقليد الشكلي لأساليب الغير فحسب، بل تعني أيضًا استحضار الأصوات وأشكال الوعي التي يحيل إليها الأسلوب المؤسلَب. كما أنّ هذا الإجراء الحواري قصدي يتمُّ بإرادة المؤلّف، حيث يقوم بانتقاء "الكلمة الغيرية العزلاء والوديعة، ثمّ يضمّنها موقفه الإدراكي مجبِرا بذلك إيّاها على أن تكون في خدمة أهدافه الجديدة"[1]، حيث يكون موقفُها وهي داخل حدود خطابه وبين يديه موقفا سلبيا، فيتّخذها وسيلة لتحقيق مقاصده والتعبير عن نواياه.

وبقدر ما تكشف الأسلبة عن الطبيعة الحوارية للكلمة وعن حقيقة التأثير المتبادل بين أنواع الكلام، فإنّها تعكس، بالنسبة إلى المؤلِّف، مقدرته الإبداعية وثراءَه الفنّي وامتلاكه لتفكير حواريّ غيرِ منغلق على ذاته، وهو ما بَدَا واضحًا في رواية "جملكية آرابيا" التي تقاطعت في باحتها أساليب منتمية إلى فئات وحقب مختلفة وأجناس أدبية شتّى.

أ- **أسلبة النصّ القرآني:**

يحضر النصّ القرآني في (جملكيّة آرابيا) بكثافة ملحوظة[2]، وفي سياقات مختلفة ذات أبعاد حوارية، تسعى إلى إعادة النظر في عديد التأويلات القديمة التي أعطيت لبعض نصوصه خدمة لأغراض سياسية، ثمّ أُلبِست بفعل التقادم هالة من القداسة المفرطة التي وقفت حاجزًا في وجه مُراجعتها، رغم الانحرافات الخطيرة التي اِنجَرَّت عنها.

ولعلّ سبب جريان الأسلوب القرآني على لسان واسيني الأعرج بكثافة ومرونة يعـــودُ إلى نشأته الدينية أوّل العمر، فقد ذكر في بعض حواراته أنه تلقَّى جانبا هاما من تعليمه الأول

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص288.

[2]– تظهر أسلبة النصوص القرآنية بشكل أوضح في الرواية، في الصفحات: 10، 11، 29، 18، 62، 63، 74، 78، 90، 105، 109، 116، 183، 188، 202، 203، 212، 248، 318، 341، 351، 378، 372، 395، 402،404، 486، 487، 501، 523، 531، 605، 608.

بالمدرسة القرآنية، وحفظ الربع الأوّل من القرآن الكريم في صباه[1]، قبل أن يسلك جادة الأدب والإبداع.

يتعامل واسيني الأعرج مع القرآن الكريم، بمنطق التفاعل العقلي المَوضوعي باعتباره شكلا سرديا ذا خصوصيات روحية وفنية متميّزة، فهو لا يكتفي بالاستدعاء الشكلي للنصّ المقدّس، ولا يكتفي بتمثُّل خصائصه الأسلوبية فقط، بل يغوص فيه ليُنَقّب في دلالته العميقة وفي بنيته، ليَستَكنِهَ منه المقولات الكبرى القادرة على إنارة بعض الحنايا المظلمة في الحياة العصرية، ويستلهم منه النماذج الحكائية الممكنة. وهو ما نعتبره نوعا من التحيين المقصود الهادف إلى إزالة طابع الغرابة عن النصّ المؤسلَب وإدراجِه بطريقة سَلِسة في النسق الروائي الحديث. وبذلك تكتسب العناصر الدخيلة على الرواية أُلفتَها ومبررات وجودها، ولا تبقى مجرّد كولاج لمقاطع هجينة لا معنى لها.

من النصوص القرآنية البارزة التي اشتغل عليها الروائي سورة الكهف، حيث استحضر قصّتيين بارزتين وردتا فيها، هما قصّة أهل الكهف وقصّة موسى مع الخَضِر، حيث يظهر البطل (بشير إلمورّو) في بداية الرواية داخل مغارة وقد اكتشف وجودَه صُدفةً راعٍ كان يجـــوب المكان، ثمّ يلتبس عليه الأمر فيتخيّل نفسه تارةً واحدا من أصحاب الكهف، ومرّة يرى نفسه موريسكيا هرب من محاكم التفتيش عَبْرَ سفينة يملكها قرصان إيطالي يُدعى (ماتيو)، لكن السفينة تحطّمت فصارعَ البحرَ، إلى أن رَمَت به إحدى الموجات في كهف قرب الشاطئ. وهنا تبدأ لعبة الصراع بين الخير ممثَّلا في البطل، وثُلّة المُهَمَّشين والثّوار المستنيرين بالعلم والحب والمعاني الإنسانية (ماريوشا، المجذوب، الطاووس، والعلماء السبعة)، والشرّ الذي يمثّله حاكمٌ مستبدٌّ خُلُقُه العجزُ والظلم والعَمالة، ومَعَه عصابات المستعمرين الأمبرياليين، والانتهازيون المحيطون به، أمثال دنيا والورّاقين وابنِه الذي ليـــس من صُلبه (قمر الزّمان).

عادَ (بشير) من زمن النقاء محمّلا بقرون من الخوف الذي زرعَه فيه أوّلُ حاكم مُسلمٍ سَطَا على العرش ففتح في أخلافِه شهيّة الاستبداد، وصار القمعُ بذلك خيطًا داميًـــا مُمتـــدًّا من سنين الخلافة الأولى إلى سنوات الجُملكية العِجاف. عادَ من نومه مُضمَّخا بقداسة أهل

[1]- كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، حوار مع الروائي واسيني الأعرج، ص17.

الكهف الصالحين، ومُستنيرا بقَبَس ثورةٍ استعارَهُ مِن موريسكي ثائر، حيث قام بتشكيل نواة جيشِه الصغير مِن بعض المهمَّشين، فِيهم الراعي والقوّال (المجذوب) والوزير المُنشَقّ (الطاوس) والعلماء السبعة والغجرية (ماريوشا)، ثم صارَ الجيش قوّةً خلَّصت البلادَ من عجز الحاكم ودسائس زوجِه الخائنة (دُنيا) وأصدقائه الشماليين. وبعد نجاح مَهمّة الثُّوار وتحقُّق حلُم تحرير جملكية آرابيا)، عاد بشير في رحلة أخيرة إلى كهفه، مُتَّبعا خُطى أسلافه الصالحين (فتية الكهف).

كان التفاعل النصّي كبيرا بين النصين: الحاضر والغائب، فقد أَوجَدَ المؤلّف العديد من نقاط التقاطُع بينهما، ممّا ساعَدَه على تقريب الشكل السردي للرواية من جمال السرد القرآني. وممّا عزّز ذلك التفاعل توظيفُ المُؤلِّف أساليب وملفوظات كثيرة تمّ تحييُنها داخل متن (جملكية آرابيا) في شكل إنارة متبادلة تآلفت فيها اللهجات القديمة والجديدة، وشُخِّصت فيها أشكال الوعي المختلفة، وتلاشت الحدود بين الواقعي والغيبي، حيث وجد الأوّل في الثّاني بعض الإجابات لأسئلته العصيّة، واكتسب الثّاني أُلفَة الحضور والتفاعُل عَن كَثَب مع الواقعيّ المَعيش.

لجأ الكاتب إلى أسلبة عدة آيات وقصص من القرآن، أحيانًا بدافع التقليد الفنّي لأسلوبه واتخاذه مطيّة للتعبير عمّا شقّ على لغته إيصالُه، وأحيانا أخرى بطريقة ساخرة تفضح خطورة الفهم المغلوط للنص الديني على قوّة نَفاذه في القلوب وتأثيره في العقول، ممّا يجعل نتائج الانسياق وراء التأويلات والتفسيرات الخاطئة للمقاييس الدينية وخيمةً، تنقلب معها معايير الخير والشر، والجزاء والعقاب، وقد يصل الأمر بالسلطان ومن يحيط به من ورّاقين امتهنوا بيعَ الدجَل إلى حدّ إطفاء أنوار الجنّة التي أنارها الخالق، مصداقا لقوله تعالى: ﴿ يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَاللهُ مُتِمُّ نُورِهِ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ ﴾[1]. وليس غريبا بعد ذلك أن يُبتذَلَ الصالحون الهائمون في حب الحقّ والحقيقة، أمثال أبي ذرّ الغفاري والحلاّج وبشير إلمورّو، ويحاكموا بسبب شَوقِهم كالمجرمين، وقد أُطفئت في وجوهم "أنوار الجنّة وجُلِّلت الأبواب بالستائر السوداء وأُغلقت النوافذ المُطِلّة على الأنهار والوديان، ونبت الزّقّوم على أشجار الجنّة، ومُسِخت الكثير من الأوجه المُبَشَّرة التي سرقت الفردوسَ من أهله"[2]. لقد صار البريء مجرما، لا لشيء،

---

[1]- سورة الصفّ، الآية: 08.

[2]- الرواية، ص28.

سوى أنّ الوراقين ابتذلوا كلّ جميل وشوّهوا صورة كلِّ سَويّ إرضاءً لحُكَّامهم. وتقفُ الروايـــة في هذا المقام موقف مكاشَفة ومُساءلة للنّصّ المقدّس الذي حاد به حُماتُه عن غاياته السامية وصيَّروه برقُعا أسوَدَ مُقَدّسًا يحجُب الحقيقة ويطمِسها على أعين الباحثين عنها، ومن هنا فهي تستحضر عن طريق الأسلبة، إضافـةً إلى وعي المُؤَسلِب، وعيَ المُؤَسلَب الذي غالبا ما يكون ورّاقا يمتهن بَيع قَداسَة الكلمة بِدَراهم معدودة.

تعمل أسلبة القرآن الكريم على إمداد الكاتب بصور حية ونماذج لتصنيفات تضع الأشياء إما في خانة الإيجابي/المقدس أو السلبي/المدنَّس، بينما يعمل هذا التصنيف الثنـــائي على خلق تصادم دائم وحوار مستمر بين المتناقضين، فنُبوّة البطل تواجه سطوة الحاكم/فرعون، وأنوثة ماريانا بوجودها الكامل الأبعاد، تقاوم أنوثة امرأة العزيز المقتصِـــرة على أنوثة الجسد، ثم تتسع الدائرة لتضم أجدادَ الكاتب إلى زمرة الأنبيـــاء، وفصيلةَ الحكام إلى زمرة بني إسرائيل الذين نقضوا عهد نبيهم: " أجدادي حكموا البلاد والعباد، الإنس والجان وحتى الحيوان، كانت أسماؤهم عالية، عالية مثل صوامع المدينة، ولم يقتلوا إلا مَن استحق القتل، أهدروا دم الهاربين والهاربات، وعفوا عمّن شاءوا. المغفرة والرحمة كانت في أيديهم. هكذا كانوا. هكذا سيكونون. وهكذا سنكون نحن أيضا. هؤلاء البشر إذا لم يلجَموا بعنف سيأكلون بعضهم بعضا، مثل الحيوانات المفترسة الضالة، مثلهم مثل بني إسرائيل يوم تنكروا لألواح موسى التي خُطَّت فيها الوصايا العشر بأصابع الله التي لا تخطئ. يبدو أن الأمور يجب أن تعـــود إلى ضوابطها الأولى. المُلك تفسدُه المغفرة الزائدة[1].

يتضمن المقطع أسلبة آيات من سورة (طه)، تصور خيانةَ فريق من بني إسرائيل لنبيهم وزيغَهم عن الحق الذي حملته الوصايا العشر، مُستغلّين غياب القوة التي تردعهم. ولأنهم تخلوا عن الكلمات المقدسة، لم يعد هناك بُدٌّ من نزولهم إلى درجة المدَنَّس، حيث صاروا (مثل الحيوانات المفترسة). ومن هنا لم تكن الأسلبة مجرّد تقليد شكلي لأسلوب القرآن الكريـــــم، بل تحيينٌ للغته، لإنارة لغة الرواية وإجلاء بعض صورها ودلالتها، وهي أيضا جمع حواري بين شكلين متناقضين من أشكال الوعي، يعتبر اجتماعها في ساحة ملفوظ واحد تمثيلا أدبيا يخدم

[1]– الرواية، ص 486.

مآرب المؤلف من جهة، ويؤكد ما ذهبنا إليه آنفا من تغلغل التصورات الدينية للأشياء في ذهنه من جهة ثانية، فهو يستمد من القيم الدينية معايير الخير والشر، ويصنف النماذج البشرية وفق تصنيف القرآن.

إنَّ الأبعاد الحوارية لرواية (جملكيّة آرابيا) لا تقف عند حدّ استحضار النص الديني الغائب لغاية جمالية بحتة، أو لخلق تعدد أجناسي وأسلوبي تُوَشّي به نّص الخطاب، بل تضعه موضع مساءلة موضوعية تعيد بها النظر في كل مسارات الفكر المتفرعة منه، والتي انتهت بالأمّة إلى ما هي عليه. إنّها معايَنَة فنية للمُفارقة القابعة بين سُمُوّ دينٍ جاء مقدِّسا لكرامة الإنسان، ودناءة إنسان صَنَع من النصّ المقدّس مَسخا انقلبت فيه موازينُ الكون كُلُّها، فكانت جريمته أثقل من كلّ الجرائم، لأنّه لم يكتفِ بقمع البشر وقتلهم، بل أفسد عليهم نظاما مقدَّسا كان يسيِّرهم: "تأمّلَ الله الجرح الذي كان يشقّ صدر بغداد طولا وعرضا، والدم الذي جف على طرفي شفتي الحلاج، تململ في عرشه، ثم وقف بجانب الشهيد قبل أن ينحني لحزنه بعد أن سبقته دمعة حارة أشعلت بركانا في قلوب الخليقة، واعتذر له عن صمته قبل أن يصاب الله بنوبة من نوبات الفراغ التي تشبه العزلة، ولكنها ربّما كانت أقسى. الله لا ينحني إلا للشهداء والمُنتَفين عِشقا ووَلَها".[1]، وهنا تقبع كل الأزمة، في خلافة توارثت الحكم واجتهدت طيلة قرون في إحاطة نفسها بترسانة من الفتاوى تُبرّر بها ما تمارسه من استبداد، وذلك ما قال عنه واسيني: "إنّها مأساتنا اليوم، وأنا هنا لا أتّهم أحدا، إنّي أحاول، معتمدا على الأدب الذي له علاقة بالإسلام، أن أواجه الاستبداد، وأن أشرح الانحرافات الخطيرة للمنطق السياسي، وها نحن نعيش الآن عواقب كلّ ذلك، الأصولية والإرهاب!"[2]

قد تكون هذه محاولة لإعادة مسار التكوين الفكري للمجتمع العربي المسلم إلى نقطة البداية، حيث كان ينبغي أن يتزاوج العقل والنقل، فلا ينساق العقل العربي وراء اجتهادات مضللة صنعت من قوّته ضعفا ومن وحدته تشتُّتًا. وربما هي تعبير عن رغبة مثقَّف في خلخَلة

---

[1]- الرواية، ص25.

[2]- جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، ص133.

البنى الفكرية والمعتقداتية التي ترسخت في الذهنية العربية في شكل مُسَلَّمات تَشَمَّعَ بها العقل، فكفّ عن إنتاج المعنى المتجدد.

إن السؤال الذي يطرحه نص واسيني يبدو مُقلِقا تلتبس فيه الحقيقة ويستعصي الإمساك بها في ظل الحوارية الصاخبة التي تتخلل لغة الرواية بل لغاتها المحَمَّلة إيديولوجيا، والتي تهبُّ نسيما هادئا حينًا، وتهيج حينًا آخر فتصير عنيفة في ثورتها.

يُهيمن التصوّر الديني لفكرة الصراع بين الخير والشرّ على مخيال واسيني الأعرج، حيث يرتسم في روايته فضاء يتداخل فيه الواقعي والعجائبي، وينقسم فيه العالم الروائيّ إلى عالمين: عُلوي مقدّس قوامه الصدق والبحث عن الحقيقة، وسُفلي مُنحَطّ أساسه الظلم والبُهتان. وكل حوار يجري بين شخصياته، سواء أكان داخليا أم خارجيا، يمكن تصنيفه وفق هذا التصوُّر. ولا تشُذُّ الأسلبة، كإجراء حواري عن القاعدة، فالذين يلبسون تاج الشهادة من علماء وفقّوالين وصوفيين تُصَنِّفهم الرواية في زمرة المسيح، فهم يحملون وعيَه المُفعم بالتضحية والفداء، وأمّا المُستبِدّون وأزلامُهم فيُلازِمهم وَعيٌ بَليد لا يَقودُهم إلاّ نَحوَ قولٍ بذيءٍ وحياة رذيلةٍ. ومِن أجمل الأسلبات التي تكرّرت مرّات كثيرة في الرواية، واتّخذت بُعدا حواريا لافتا للنّظر عِبارةُ (شُبِّهَ لهُمْ)، وهي تركيبٌ مؤسلَب وَظّف فيه المؤلّف أسلوَب القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إلاّ اتِّبَاعَ الظنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا، بَلْ رَفَعَهُ اللهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴾[1]، فقد ورد هذا التركيب على لسان البطل (بشير إلمورو) وهو يحكي عن النينوي[2]، الراهب الذي اعتزَل الناس واختلى بنفسه في الجبال: "سيّدي ومولاي النينوي لم يهرب أبدًا... قتلوه إذ صلبوه ولم يُشبَّه لهم"[3]، وتكرّر على لسان ماريوشا:

---

[1] – سورة النساء، الآيتان: 157-158.

[2] – إسحق السرياني أو اسحق النينوي هو أحد أساقفة ولاهوتيي القرن السابع، ويعتبر من أكبر المعلمين الروحيّين في الشرق المسيحي، اختاره مسيحيو نَينَوى بالعراق أسقُفًا، وكان ذا موهبة فريدة في الكتابة عن المواضيع الروحية المسيحية سيّما تلك التي تخص حياة الزهد والتقشف.

يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2017/04/21

[3] – الرواية، ص212.

"لَمْ يُقْتَلْ بشير، ولكن شُبِّهَ لهُمْ. شُبِّهَ لهُمْ."[1] وفي موضع آخر يخاطب بشير الحلاجَ[2] بقولـــه: "ما قَتلوكَ وما صَلبوكَ يَا مولايَ"[3]، ويخاطب الطاووس بشيرا حين ذهب رفقة الفرقة الانتحارية لإخراجه من السجن: "ما قتلوك. ما صلبوك. ولكن شُبِّهتَ لهم يا سيّدي العظيم"[4]، كما تكررّ الأسلوب نفسه في مواضع أخرى كثيرة بصيغ متقاربة.[5]

يكشف كلّ واحد من التراكيب المؤسلَبة السابقة عن تمثيل أدبي قصدي وواعٍ لأسلوب الذكر الحكيم، يَنِمّ عن تفاعل حواري بين الوعي اللغوي للمؤسلِب والوعي اللغوي للنصّ المؤَسلب، فإذا أمعنّا النظر في المقاطع المقتبسة من الرواية، وجدنا الأوّل منها يؤكّد وقوع فعل القتل على الراهب (النينوي) رغم أنّه، في الواقع، فرّ من الناس ولم يُقتل، بينما تنفي المقاطع الأخرى مقتل كلٍّ من البطل والحلاّج، رغم أنّ الحلاّج قد أُعدِم، و(بشير) بطل الرواية انتهى به الأمر عائدا إلى كهفه سائرا على خطى أهل الكهف، وهو يكابد آثار السموم التي تجرّعها وهـــو في السجن. وهنا يلتقي الأسلوبان معًا (المُؤَسلِب والمُؤَسلَب)، وإلى جانبهما يلتقي الوعيان المتحاوران (الوعي المُمثِّل والوعي المُمَثَّل) في ساحة ملفوظ واحد، يجمع بينهما تصوُّر مُوحّد لفكرة الموت الذي لم يَعد مرتبطا بالدلالة المطلقة على نهاية الحياة، فالمـوت قد يكون نهاية للمَرء وانقطاعًا تامًّا لِذِكراه إذا كان هروبا من ساحة المواجهة، كما هو الشأن بالنسبة إلى النينوي الذي (قتلوه إذ صلبوه)، أو يكون رحلة نحو الخلود إذا كان موتا في سبيل قضيّة سامية، كما هي الحال مع بشير والحلاّج اللذين يصرّ المتكلّم على بقائهما حيّين حياة النموذج القرآني (المسيـــح بن مريم) الذي رَفَعَهُ اللهُ إِلَيْهِ. وليس تمثيل الشهيد بالمسيح وليدَ المُخيّلة الأدبية لواسيني الأعرج،

---

[1] – الرواية، ص378.

[2] – الحسين بن منصور بن محمى الملقب بالحلاّج، مُتصوّفٌ قال بفكرة الحُلول، طوّر الحلاج النظرة العامّـــــة إلى التصوّف فجعله جهاداً ضد الظلم والطغيان في النفس والمجتمع. لقي مصرعه مصلوباً بباب خراســـان المطلّ على دجلة على يدي الوزير حامد بن العبّاس، تنفيذاً لأمر الخليفة المقتدر في القرن الرابع الهجري. يُنظر: الحافظ بن كثير، البداية والنهاية، ج 11، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 132 – 144.

[3] – الرواية، ص531.

[4] – الرواية، ص605.

[5] – تكرّر هذا التركيب في الصفحات: 404، 518، 523، 531 و 605 من الرواية، بصيغ متقاربة.

بل نجده حاضرا عند أدباء سابقين كمفدي زكرياء في قصيدته (الذبيح الصاعد) التي خلّد بها شهيد المقصلة أحمد زبانا، فقال في مطلعها:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

فتقاطع الوعيين اللغويين لكلّ من الروائي والشاعر أكيد، كما هو مؤكّد تفاعل كلّ منهما حواريا مع النصّ القرآني.

وبُغية التعمُّق في فهم الآخر/ المستبدّ وكشف وجهه الحقيقي المُتخفّي وراء هيبته المزعومة، يعود المؤلّف إلى القرآن ليستحضر منه صوت فرعون عبر أسلبة أسلوبه. حيث تقول صديقة البطل (ماريوشا) في ثنايا وصفها لبني كلبون، والذي نقَلَته بدورها عن المجذوب: "لقد جاء بني كلبون من بعيد يا مولاي. قصّتهم غريبة.... لا يرحمون أحدًا. يرمون بنبالهم وسهامهم باتجاه الغيوم والسماء فتعود لهم وعليها بقع الدم الساخن، فيقولون الآن قهرنا أهل الأرض وركبنا أهل السماء."[1]، ففي هذا الملفوظ أسلبة واضحة للآيات القرآنية التي تروي قصّة فرعون الذي طلب من وزيره هامان أن يبني له صرحاً عاليا حتى يستطيع أن يرتفع عن الأرض إلى أقصى ما يمكن، ويبلغ السماء كما ظن ليطّلع إلى إله موسى المزعوم حسب قوله:

﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّي أَبْلُغُ الأَسْبَابَ(36) أَسْبَابَ السمَاوَاتِ فَأَطَّلِعَ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ كَاذِبًا وَكَذَلِكَ زُيِّنَ لِفِرْعَوْنَ سُوءُ عَمَلِهِ وَصُدَّ عَنِ السبِيلِ وَمَا كَيْدُ فِرْعَوْنَ إِلاَّ فِي تَبَابٍ (37)﴾[2]

لم يقتصر اشتغال الأسلبة على تقليد الخصائص الشكلية لأسلوب الغير، بل تمكّنت من خلق تعدّد صوتي من خلال تحيين لغة عتيقة هي لغة فرعون بخصائصها الأسلوبية والتعبيرية المتميّزة، الأمر الذي فرض حضور وعيين هما وعي الطاغية القديم فرعون والطاغية المعاصر حاكم الجملكية، فكلاهما يدركان في قرارة نفسيهما حقيقةَ وجود الله وقدرته، وكلاهما غلبت عليهما شِقوتهما وكبرياؤهما فراحا – رغم علمهما – يُصرّان على غيّهما.

---

[1] – الرواية، ص 379.

[2] – سورة غافر، الآيتان: 36- 37.

وإلى جانب هذين الوعيين، يطلُّ شكل ثالث بين ثنايا الملفوظ مُفَرَّدًا بوضوح، هو وعيُ السارد وموقفُه الساخر من ضَلال الاثنين، عَبْرَ مؤشّرات أسلوبية منها النعت (الساخنِ) الذي يشير إلى استدراج الله لفرعون بإعادة سِهامه إليه وعليها آثار الدماء ساخنة، ومنها عبارة (ركبنا أهل السماء) المحمَّلة بالغرور الزائد.

يبقى القرآن منهلاً لا ينضَب، يمدُّ الروائي بنماذج مختلفة من الوعي، وبلُغات متنوّعة قابلة للتّحيين، وقادرة على إنارة لغته. فإذا كان الروائي قد اعتمد على أسلبةِ لغةِ طاغيةٍ مثلِه، في سياق الحديث عن استِعلاء الحاكم، فإنّ مقام الحديث عن البطل (بشير إلمورّو) قد تطلّب منه البحثَ عن لغة شعريّة مُكثَّفة ينطلق نورها مـن القلب، كاشفًـا عن صوت خافت يصرّ على المقاومة والصمود وجها لوجه مع صوت الطاغيـة، ويأبى أن يُخلي له ساحة المَلفوظ. إنّها لُغة يتغنّى بها القلبُ وهو يعيش في هامش الحرّية الضيّق، فتتوثّب منها كلمات الغواية في غفوة من أعين الرقابة، حيث تمتزج شهوة الكتابة بغواية العشق الممنوع متحدّية تاريخًـا طويـلا من القمع. يتكلّم صوت محاكم التفتيش ويتبعُه هدير المحارق والخَراب، فيُقابلهما بشير وماريانا بحبّهما المُتفاني للحياة وتشبّثهما القوي بوجودهما، يحدوهما إيمانُ الأنبياء وإرادة الشهداء وتوثُّب بطلة رواية الكاتب الفرنسي بروسبير مريميه (Prosper Mérimée) الغجريّة (كارمن)[•] .

تتحدّث ماريوشا إلى بشير فتسمو به إلى مقام النبوّة، وتُلبسه حلّة العشق والرجـولة، ثمّ تغوص في أعماق الماضي فتُجري على لسان حبيبته الغجرية ماريانا كلمات الغواية الأولى التي ابتُلي بها نبيّ الله يوسف على يد امرأة العزيز:

[•]- كارمن "Carmen" رواية ألّفها الكاتب الفرنسي الشهير بروسبير ميرميه سنة 1845 ، حوّلها الموسيقار الفرنسي جورج بيزيه إلى أوبرا عُرضت أوّل مرّة سنة 1875 بالمسرح الوطني للأوبرا المسرحية، بباريس، لتصبح من أشهر الأوبرات العالمية وإحدى روائع الأدب العالمي، وهي قصة رومانسية تحكي عن فتاة غجرية تُدعى (كارمن)، كانت جميلة، متقلّبة العواطف، تهوى ممارسة لعبة الغواية. يقع في حبّها رجل باسيكي يُدعى (جوزيه نافارو) فتُحـوّله من جندي مُنضبط إلى مُجرم خارج عن القانون، حيث تدفعه غيرته الجارفة إلى طعنها بسِكّين في صدرها فحكم عليه بالإعدام.

يُنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2014/09/14.

"حبيبي بشير إلمورّو، الموري الأندلسي البهيّ. أنت في صلب نار الحقيقة ... الجملكيون يكرهونك لأنّك خوفُهم المُبَطّن وسرُّ هزائمهم وهلاكهم. وجودك وحده يقضّ مضاجعهم. وأنت تحبّ الحياة وتقسم أنّها تستحقّ أن تُعاش... فيك سحر الحياة الذي يحوّل الموت إلى شهوة. وعشقَ المرأة إلى قداسة. كنتَ نبيًّا حين عدت لها من محارق الأندلس، محمّلا بالأحرف والقصص والجراحات. أغْرقتها في أنينك يا مولاي. جاءتك ماريانا حتّى أرض آرابيا بعد أن رشقَتْ زهرة الكاسي الحمراء بين شفتيها، وقالت هيتَ لك حبيبي! لم تكن عزيزا خُتِمَتْ شهوتُه بفراغ. أو عابرا من العابرين. كانت سَكَنَك وكُنتَ دِفأها"[1].

تقَاطَعَ في هذا المَلفوظ أسلوبان اتّخذهما المؤلّف مِرآتين تنعكس عليهما صورة وعيه الإيديولوجي، وهما أسلوبُ "بروسبير ميرميه" في وصفه لجمال بطلة روايته (كارمن) وهي ترشُق وردة الكاسي الحمراء في شعرها وتمارس لعبة الغَنَج والإغراء، وأسلوبُ القرآن الكريم في وصف إغراءات امرأة العزيز، حيث استَحضَرَ المؤلّف الأسلوبَ القرآنيَّ البديعَ في تصوير إغراءات الأنثى، في قوله تعالى: ﴿ وراوَدَتهُ التي هو في بيتِها عن نَفسِه وغَلَّقَتِ الأبوابَ وقالتْ هَيْتَ لَك، قالَ مَعَاذَ الله، إنَّهُ رَبّي أَحسَنَ مَثواي، إنّه لا يُفلِح الظالمون﴾[2] ، فقد تضافر الأسلوبان لتشكيل صورة خاصّة لأنثى غجرية اسمُها "ماريانا"، أخذت من امرأة العزيز إغراءها وشَغفها، ومن كارمن جمالَها وجُموحَها الغَجري.

تتحيّن لغَةُ كارمن ولُغة امرأة العزيز، إذن، لتلقيا الضوء على لغة الرواية وتنيرا وعيا أنثويا جديدًا مُتَحرّرًا، يُمارس الغواية ويتحدّى جميع ضوابط المُجتمع، ولكنها ليست غواية الجنس وحده، بل هي غواية تُحوّل عشقَ المرأة إلى قداسة، إلى حرفٍ جميل وشفتين بينهما زهرة الكاسي الحمراء المُتوهّجة بلون الحبّ ودماء الثّورة، لا بظلمة الخضوع؛ وبحبّ الحياة، أو بشهوة جسد عابرة. لذا فإنّ (هَيْتَ لك) القديمة قد تحيّنَت على لسان ماريانا، وصارت دعوة إلى التحرّر وعشق الحياة، لا طلبًا لشهوة مادية لدى (عابر من العابرين)، وما دامت المرأة قد صارت ذلك

---

[1] – الرواية، ص 341.

[2] – سورة يوسف، الآية: 23.

الإنسان المحمّل برمزية الخصب والحياة، ولم تعد رمــزا للخطيئة، فإن البطل يُقبِل عليها ويأبى أن يكون عزيزا خُتِمت شهوتُه بفراغ.

وبين إعراض النبيّ عن إغراءات الجسد، وانقياد بشير وراء سحر الغواية، تظهرُ رمزية المرأة عند واسيني الأعرج، فهي الأنثى الثّورية الغجرية، العاشقة، الثّائرة التي تتجاوز بالرجل إغراءات الجسد، وتسمو عن الدور الاجتماعي الذي رضيت به شهرزاد وزوجة العزيز ونساء الحرملك.

القصة القرآنية الثانية التي عارضها الروائي، هي قصة موسى مع الخضر، وقد أجاد استغلال ارتباطها بفكرة المعرفة المنشودة وعلاقتها بفك قيود الجهل والاستبداد. فإذا كان الحاكم الحكيم الحاكم بأمره يرى في بَلادته التي ابتُليَ بها عِلمًا أحاط بكل الخفايا، فإن نبوَّة بشير ستكون قاهرةَ سطوَتِه. ولأنّ المعرفة هي سلاح الأنبياء، فإنّ البطـــل (بشيــر) لا يتوقف عن طلبها عند العلماء وعند المجذوب وأنّى وجدها، حتى يبلغ اليقين ويهــدّ عـــرش الحـــاكم، ثمّ ينكفئ عائدا إلى كهفه كما يعود الأنبياء بعد تبليغ رسالاتهم.

إنّ دلالة المعرفة في قصّة الخضر قويّة بما ترصُدُه من خوارق أُوتِيَها ذلك الرجل الصالح، لتكون عبرة لموسى ودليلا على محدودية العقل البشري أمام سعة علم الخالق. لكنّ المعرفة مادة شديدة الحساسية تنير، تُربّي وتحرّر إنْ أُحسِن توجيهها؛ لكنها بالمقابل تكون مدمّرة للوجود، إذا استعملت لإخافة البسطاء؛ ومن هذا المنطلق اتَّخذ تقليدُ أسلوبِ قصّـــــة موسى مع الخضر اتجاهين متناقضين: الأول يسير في مجرى التحيين الجادّ للغتها وأسلوبها قصد محاورتهما وإنارة أسلوب الرواية بأساليبها، والثاني يتخذ منحىً ساخرًا يحاكي أساليب جادّة بأخرى ساخرة تكشف خطر الجهل والانسياق وراء التفسيرات الظاهرية والخرافية للأشياء: "هو أنت يا مولانا بشير إلمورّو، عالمُ مجمع البحرين القادم من بروق الغرب. تركض وراء الحقيقة وأنت لا تدري إلى أين كانت تقودك ونحو أيّ خراب كانت تجذبك. أمضيت سبعين خريفا تبحث عنهم ويبحثون عنك. سارت وراءك الأقــوام، حملت في رحلتها أكياس الحوت، وحين بلغت مجمع البحرين في عين يقال لها عين الحياة، داهمها العياء، فنامت وكان صوت تكسُّر الأمواج قد بدأ يُسمع على الشاطئ المهجور، فأصابت مياهُه مكتل الحوت الذي كان على الساحل، خرجتْ منه

واحدةً واحدةً بفعل الرشاش فاندفعت باتجاه البحر، فجعلتْ تسير في الماء والناس مندهشون، ثم تحـوّلت بعـد ذلك إلى قِطـع من الحجارة قسمت البحر نصفين. بدأ الناس يسيرون داخل البحر، والأسماك موطِئُهم فصادفهم في النهاية وجه كريم عليه ملامح العلم والنبُـوّة، كنتَ أنتَ يا سيدي الفاضل بشبابك وحياتك. تأكَّدَ الناس أن عالم مجمع البحرين أعلم من مـــوسى ومن يوشع بن نون"[1]

يُقدِّم هذا النص قراءة أخرى تزيح النقاب عن كيفية حضور الخطاب الديني في مخيلة المجتمع المسلم. شيءٌ من الوثوقية المفرِطة وهالةٌ من الحكي العجائبي تحجُب الرؤية وتمنع الفكر من الاشتغال، فكما اتَّبَعَ موسى الرجلَ الصالح طَلَبًا للعلم عندما أدرك حاجته إليه، سار الثّائرون وراء بشير كالأنبياء يسعون خلف عالم صالح، وعاشوا معه تجربة النبي بكلّ قداستها، حيث رأوا مجمع البحرين والحوتَ والشمس التي تغرب في عين حمِئة. غير أنّ معرفة هؤلاء القوم لم تخلُ من المكونات الخرافية التي عادة ما تُضيفُها عبر العصور عقولٌ لم تتحرر بعد من دهشة الإعجاز الأولى، فمكتل الحوت الذي أعده موسى وغلامُه للغداء قد اندفعت منه الأسماك واحدة واحدة، و(جعلت تسير في الماء والناس مندهشون). وفي تلك الصورة ما يكفي من البلاغة لتشخيص وعينا المعاصر المتخلف، العاجز عن فهم الوحي والتعامل معه بقراءة ناقدة نافذة تتجاوز ظاهرَ القول، وتغـوص في أعماقـه بحثـا عن جواهر الحكمة وسرّ الحياة. لأن الاكتفاء بالمظاهر هو مَنشأ التطرف وبدايتُه. بينما الإيمان والحبُّ وغيرهما من القيم الإسلامية المغيَّبة هي بذور التسامح والحرية والتقدم، التي غَدَت عُملة نادرة. ثم إن هذه الأسلبة هي فضح واضح لنظام سياسي قام على حدّ السيف وقضبان السجون، وتحجَّرَ طيلة قرون ثقيلة؛ وهي نقد قاسٍ لعقل عربي مسلم تعطّلت وظيفته منذ لحظة الانبهار الأولى بدينه، فسلّم بالعجز ورضي بالتبعية والعبودية، حتى صار الإنسانُ الثَّائرُ فيه غريبا غرابة النبي عن زمننا هذا، يكشف للناس حجب الغيب فيقابلونه بتزييف المعرفة وتحويلها إلى خرافة.

لقد تحينت لغة موسى وذي القرنين ضمن خطاب معاصر فأضاءت لغته وشخّصت بذلك شكلين منفردين من أشكال الوعي، أولهما تحرّري مستنير بالعلم باحثٌ عن المعرفة،

[1]– الرواية، ص 119.

والثاني متخلّف، نظرُهُ قاصرٌ عن إدراك جواهر الأشياء، لذا فهو كثير الانسياق وراء التفسيرات الخرافية، فهو وعي قابل للاستعباد.

وقد تحدُث الأسلبة بطريقة عفوية لا يظهر عليها القصد، كذلك المقطـــع الذي ورد على لسان البطل (بشير) وهو يحكي عن دخوله القلعةَ بين ثُلّة العلماء المُرافقين له: "الذي أثارني وسط هذا الجو الخرافي، هو موقع القلعة الذي كانوا يرون من خلاله المدينة بكاملها والبحر، وعمال البحر. القاعة المليئة بالبوقالات المملوءة بالرماد، [...] لم تكن أقلّ إدهاشًا لي، ولكن كان عليَّ أن أصمت حتى يتّضح الخيط الأبيض من الخيط الأسود"[1]، فالعبارة الأخيرة من المقطع تقليد مباشر لقول الله تعالى: ﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَخْتَانُونَ أَنْفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنْكُمْ فَالْآَنَ بَاشِرُوهُنَّ وَابْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْـــوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ وَلَا تُبَاشِرُوهُنَّ وَأَنْتُمْ عَاكِفُونَ فِي الْمَسَاجِدِ تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلَا تَقْرَبُوهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ آَيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ﴾[2]، غير أنّ هذه الأسلبة هي تقليد لشكل التركيب اللغوي لا لدلالته، لأن الآية تتحدّث عن اتّضاح زمن العبادة، بينما يتحدّث بطل الروايـة عن اتّضاح حقيقة أشياء ماديةٍ كان أمرُها مُبهمًا. ومن هنا فإنّ هذه الأسلبـــة تدلّ على أحد أمرين، فإمّا إنّ النصّ القرآني قد تغلغل في ثقافة المؤلّف حتّى صار شديـــد التأثير في أساليبه وطرائق تعبيره، أو إنّ الكاتب قد أجرى عبارة (يتبيّن لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر) مَجرى الأمثال. وفي كلتا الحالتين، تكشف الأسلبة عن مجهود تشخيصي جميل للغة.

لقد اتخذت الأسلبة في الرواية منحى تصويريا، كشف الروائي من خلاله عن وجهة نظر وموقف فكري ساعٍ إلى خلخلة العقل العربي ودفعه إلى التبُّصر بميراثه الفكري، لاستخراج ما يرقُد في جوفه من قِيمَ إنسانية وأفكار تحرّرية، طالما تحالف المستعمر الشمالي والحاكم الخائن معا على حجبها وراء حجب الجهل والفهم الظاهري المغلوط للدين، خوفًا من الثورة.

---

[1] – الرواية، ص115-116.

[2] – سورة البقرة، الآية: 187.

وفي هذا السياق تندرج أسلبة القرآن في مواضع أخرى كثيرة من الرواية، غالبا ما يتمّ فيها تنزيل الشخصيات منازل مستوحاة من التصنيف الديني الثّنائي للبشر، إلى مؤمن وكافر، خيّر وشرّير، متواضع ومتكبّر. فالأبطال المستنيرون والثوريون أمثال بشيرٍ والمجذوبِ والعلماءِ والمتصوّفين الهائمين في عشقهم النوراني، كلّ أولئك يُلبِسهم المؤلف حُلّة من القداسة عبر أسلبة كلام الأنبياء والصالحين الوارد في القرآن على ألسنتهم، ليمنحهم بَعضًا من وُثوقية المُقدّس وحقيقته وصرامته. أمّا رموز الاستبداد والخلافة المتوارثة فيطال التدنيسُ أصواتَهم عبر شحن كلماتهم بصدى الكِبْرِ الممقوت في شريعة الإسلام. ففي قول الحاكم بأمره: "الآن أتممت شؤوني، وأفضيت عليكم نعمتي"[1]، يتردّد صدى المتجبّرين الذين ادّعوا الربوبية من خلال أسلبته لأسلوب الآية: ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا ﴾[2]. ذلك هو صوت المستبدّ المونولوجي المتطـرّف في نرجسيّته، الذي لا يرى إلاّ نفسه ولا يستمـــع إلاّ لصوته، يتمادى في تأليهِ نفسه، ويبحث لها عن الشرعية بتحريف كلام الله، غير أنّ الراوي يقحمه في حوار خفي، ويردّ على أسلبته بأسلبة تدحضُها: "الحاكم بأمره كان بداية الحكايـــة ولم يكن منتهاها"[3] فهذه أسلبة لقول الله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا (42) فِيمَ أَنْتَ مِنْ ذِكْرَاهَا (43) إِلَى رَبِّكَ مُنْتَهَاهَا﴾[4]، حيث أورَدَ لفظة (مُنتهاها) الأولى منفيَّة فقال: (كان بداية الحكاية ولم يكن منتهاها) عكس نَظيرتها الواردة في الآية، لتحمل موقفا من الحاكم مُعاكسا لموقفه المليء بالغرور.

وعلى عكس الصورة السلبية التي رسمتها الأسلبة لدائرة السلطة، فإنّ الكاتب قد وجد في تقليد الأساليب القرآنية مجالا خصبا لبعث حوار داخلي هادئ كشف مِن خلاله عن الوجه المُسالم الإيجابي للمهمّشين. وقد رأينا آنِفًا كيف ارتبطت كلمات بشير بصوت المسيح في قداسته وتضحيته؛ بينما أَلبَسَه السارد في الملفوظ التالي بعضا من صِدق الرسول صلّى الله عليه وسلّم

---

[1] – الرواية، ص298.

[2] – سورة المائدة، الآية: 3.

[3] – الرواية، ص11.

[4] – سورة النازعات، الآيات: 42، 43، 44.

إذ وصفه بأنّه: "لا ينطق عن الهوى"[1]، في أسلبة ظاهرة لقوله تعالى: ﴿ وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى (4) عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَى(5)﴾[2]. وأمّا الشيخ الصوفي النينوي فجعل له بالأسلبة معجزة شبيهة بمعجزة إبراهيم عليه السلام: "الشيخ النينوي لم يُحرق. لم يُحـــرَق، لقد صعد إلى السماء حتى قبل أن يحرق، وأنّ المحروق لم يكن سوى أحد النّـــاس العاديـــن. لم يجِد إلاّ الصليب الفارغ." [3]. فهذا الملفوظ يحضر فيه بوضوح أسلوب الآية: ﴿ قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آَلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (68) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ (69) وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ (70) وَنَجَّيْنَاهُ وَلُوطًا إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا لِلْعَالَمِينَ (71)﴾[4]. فَفَضلاً عن كونه – أي ملفوظ السارد - تقليدا لمكونات تركيبية وأسلوبية قرآنية، فإنّه تحيين لموقف التقديس والإكرام الذي قوبل به النبيّ إبراهيم قديما في ثنايا ملفوظ معاصر، تحيينٌ مصحوبٌ بصوت الحكمة المُلازمة له، وبكلّ مـا أوتـي من دلالات غيبية، ليُنير وعيًا ثوريا معاصرا أراد له المؤلّف أن يسود ويطفو نصّيًا فوق كلّ الأصوات، وهذا ما يفسّر تأكيده المفرِط على بلوغ النينويّ مرتبة الخلود.

ومقابل تلميع صورة الوعي الثّوري، تعمل اللغة المُؤسلَبة على تدنيس الوعي السلطوي السلبي وفضح ضيق أُفُقه وقِصَر نَظَره، فالحاكم الغافل يعيش لحظات إعجاب بنفسه واغترار بضحك الأعداء في وجهه، كلّما قدّم لهم مَزيدا من التنازُلات، لكنّ الأسلـــوب القرآنـــي يتســـلّ إلى لغته بفضل الأسلبة، ليحاورَه ويُنير بصره، ويحذّره من عواقب غَيّــه: "في اجتماع سرّي عَقَدَه على هامش صهد الحرب والمعارك، انتقم محمّد الصغير من كلّ الرعاع وسلّم القلاع والمدينـــة في اتفاقية سرية. ولم يأكل أصابعه ندما. وتركهم للتهلكة. قال في رأسهم ولا في راسي. فلا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم. هم أرادوا ذلك فكان لهم ما أرادوا. قال له الشماليون سلِّمْ تَسلم. اترُكهم يجرّبون معنى التخلّي عن بَرَكاتك."[5]. محمّد الصغير هو رمز العجز والخيانة، ورمز كلّ خيبة من خيبات الحكام العرب الذين اختارَ الراوي ما يخوّفهم به، وهو عَضُّ الأصابع ندَمًا

---

[1] – الرواية، ص18. وتكررت هذه الأسلبة في ص257 و531.

[2] – سورة النجم، الآيتان: 3، 4.

[3] – الرواية، ص 248.

[4] – سورة الأنبياء، الآية: 69.

[5] – الرواية، ص395.

يوم لا ينفع ندمٌ: ﴿ وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا﴾. [1] إنّه حاكمٌ يحفظ بعضًا من مصادر أصالته وقوّته (القرآن)، لكنّه لا يعمل بتوجيهاته، بل يكتفي بلوم الرعيّة على تخلّيها عنه بكلام مُؤسلب من قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ بِقَوْمٍ سُوءًا فَلَا مَرَدَّ لَهُ وَمَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَالٍ ﴾.[2] وتتضمّن هذه الأسلبة نقدًا لاذعا للحاكم العربي الذي يأمر قومه بالتغيير وينسى نفسه، ويبيع أرضَه ثمّ يلقي باللوم على شعبه. وفوق ذلك، فإنّنا نجد في هذا الملفوظ صوت الحكمة الإلهيـــة الداعيـــة إلى التغيير والتحرّر، فالراوي يخاطب العرب بمنطق الدين الذي يدينون به ظاهــرا، لكنّهـــم لم يستطيعوا تَمَثُّل جوهَره الداعي إلى الانعتاق، وتقديس الحياة الإنسانية.

ليست الأساليب المؤسلَبة في الملفوظ السابق لغة مُهَجّنة تقف جنبا إلى جنب مـع لغة السارد، إنّما هي لغة ثانية تحيّنت ضمن لغته لتُنير وعيها اللغوي، وتُحدِث التواصل الحواري بين لغتين متباعدتين ووعيين مُفَرّدين جمع بينهما قاسم المبدأ والمصير الموَحّدين. وهذا ما يعيدنا مرّة أخرى إلى الحديث عن لُعبة التمركز التي أشرنا إليها في سياق دراستنا لعنصر التهجين، فالصراع بين مركزيتي السلطة والهامش يبقى أكبر مؤطّر لمعمارية (جملكية آرابيا) عموما، ولعلاقاتها الحوارية بشكل خاص. فلفظ (الوحي) مثلاً مُحَمّل بالدلالة على اليقين المُتّصل بالنبوّة، وهو يمنحُ المركزيّةَ الناشئة في محيط الهامش قوّةً روحيةً تدحضُ بها مركزية السلطة التي تبني علاقاتها على وعي واهٍ وكلام وَهِنٍ.

لقد وجد الكاتب في أسلبة الآيات القرآنية آلية حوارية فعّالة لبثّ حوارات داخلية بين اللغات والأساليب، استغنى بها عن حاجته إلى التدخّل المباشر لتوجيه تصرفات الشخصيات وتحديد ردود أفعالها، ممّا دعّم حياديته وتوجّهه الحواري.

ب- **<u>أسلبة الحديث النبوي</u>:**

لم يغِب أسلوب الحديث الشريف عن لغة (جملكية آرابيا)، لكن حضوره كان أقلّ كثافة من أسلوب القرآن الكريم. ورغم قلّة النماذج المؤسلبة، فإنّها تَنِمُّ عن استعمال قصديّ يخدم مآرب المؤلف، وليس مجرّد توارد عفوي، مما يترك لدينا انطباعا بأن واسيني الأعرج يقوم

---

[1] – سورة الفرقان، الآية: 27.

[2] – سورة الرعد، الآية: 11.

بعملية استقراء للواقعين السياسي والاجتماعي في ضوء مصادر التشريع والفكر الإسلاميين، لعله يضع يده على الجرح ويجد تفسيرا لخيبات الحاكم الحكيم المتتالية، خاصّة وأنّ الرواية تصرّح من البداية أن الخلل لم يكن في الدعوة الإسلامية نفسها، ولا في الرجال الذين صدقوا ما عاهدوا الله عليه ولم يغترُّوا بالأموال والكراسي، إنّما في أوّل حاكم أَسْقَطَ نظامَ الشورى وعوّضه بالخلافة المتوارَثة، ثم أحاط نفسه بعصابة من حرّاس السجون والورّاقين الذين حادوا بالنص الشرعي عن مقاصده فضلُّوا وأَضَلُّو، وكانوا هم البلوى والقَدَر المحتوم الذي تنبّأ به الرسول صلّى الله عليه وسلّم وحَفِظه عنه أبو ذرّ، فراح يؤسلبُ أسلوبَه المفعمَ بمعاني التبجيل والإكبار تجاه الصحابي المنفيّ، والإدانة تجاه الخليفة، وذلك ما نقرَؤه في الحوار التالي بين أبي ذرّ وابنته عمارة: "ماء يا بّا!!.. ماء يـا بّا!!.. العطـش لا يُطاق يـا بّا!!. ألم يبقَ منه شيء يا ابنة بنت الرفيعـــــة؟ لا شيء أبا ذرّ. لا شيء. ألم يقل لك النبيّ.. أرجوك... يكفي. أنا أعرف جيّدا ما قاله لي ولا أريـــــد أن أتذكّره فهو يزيد من تيهي... عشتُ وحيدا وسأموت وحيدًا."[1]، ففي كلام الصحابي أسلبة واضحة للحديث الذي أورده النيسابوري في الصحاح، حيث بشّر النبيّ (ص) أباذرّ (ض) بأنّه سيموت وحيدًا ويُبعث وَحيدًا: "رحِمَ الله أبا ذرّ، يمشي وحده، ويموت وحده، ويُبعث وحده."[2] ونلاحظ كيف اشتغلت أزمنة الأفعال في الملفوظين بطريقة حواريّـــة تعكس موقف المتكلّـــم من دلالات الملفوظ المؤَسلَب، حيث وُظِّف في نصّ الحديث المضارعُ المُطلَق الدال على الحاضر والمستقبل (يمشي، يموت، يُبعث) على سبيل النبوءة التي لا يساورها رَيْبُ. أمّا كلمة الصحابي (المُؤَسلِب) فتضمّنت فعلين، ماضيًا ومُضارعًا. أمّا الماضي (عِشتُ) ففيه إقرار بأن جُزءًا من نُبوءة الرسول (ص) قد تحقّقت، وأمّا المُضارع فأكسبه حرف التنفيس (السين) دلالة اليقين من قرب تَحَقُّق الشقّ الثّاني من النبوءة. وبالتالي لم يقتصر كلام أبي ذرّ الغفاري على نقل السمات الشكلية للأسلوب المُؤسلَب، بل أقام معه علاقة حوارية داخلية، حيث برزت فيه مواقف المُتكلِّم وفكرُه وآراؤه إزاء الكلمة الغيرية ماثلة في المؤشرات الأسلوبية المُنتَقاة بعناية.

---

[1] – الرواية، ص 64.

[2] – محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، أبو عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تح: مصطفى عبد القادر عطا، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 53.

تخللت الرواية ملفوظات كثيرة تردد فيها صدى الحديث النبوي الشريف ونبرتُه التعليمية المُشبعة بالحكمة والموعظة، مما يكشف عن ثقافة المؤلّف وتغلغل المؤثرات الدينيـــة في تكوينه، بدليل انتقائه الدقيق لما يخدم مآربَه وما يُكمّل تشكيل صورة الوعي في الروايـــة. ومن أمثلة هذا النوّع من الأسلبة ما ورد في الفصل الأول من الرواية: "كل شيء بدأ بكتـــاب... وها هو اليوم يعود إليه. قد ينفتح بدوره على كتاب آخر لا أحد يعرف أسراره الخبيئة، ولا بلاغته الخادعة. لا أحد يعلم متى يتمّ الإنباء عن ذلك إذ يكذب المنجمون العالمون حتى عندما يصدقون وتسندهم الصدفة"[1].

تضمَّن هذا الملفوظ نوعا من الأسلبة الشارحة لعبارة اشتهرت بين الناس على أنّها حديث، وما هي بحديث، وهي "كذب المنجمون ولو صدقوا"، لذا فإن إدراج هذا الشاهد ضمن أسلبة الحديث فيه مُسايرة للشائع من القول، إنّما الصيغة الصحيحة وفق رواية البخاري: "حَدَّثَنَا عَلِيُّ بْنُ عَبْدِ اللهِ حَدَّثَنَا سُفْيَانُ عَنْ عَمْرٍو عَنْ عِكْرِمَةَ عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ يَبْلُغُ بِهِ النبِيَّ - صلى الله عليه وسلم- قَالَ: "إِذَا قَضَى اللهُ الأَمْرَ فِي السمَاءِ ضَرَبَتِ الْمَلاَئِكَةُ بِأَجْنِحَتِهَا خُضْعَانًا لِقَوْلِهِ كَالسلْسِلَةِ عَلَى صَفْوَانٍ - قَالَ عَلِيٌّ وَقَالَ غَيْرُهُ صَفْوَانٍ - يَنْفُذُهُمْ ذَلِكَ فَإِذَا فُزِّعَ عَنْ قُلُوبِهِمْ قَالُوا مَاذَا قَالَ رَبُّكُمْ، قَالُوا لِلَّذِي قَالَ الْحَقَّ وَهْوَ الْعَلِيُّ الْكَبِيرُ، فَيَسْمَعُهَا مُسْتَرِقُو السمْعِ، وَمُسْتَرِقُو السمْعِ هَكَذَا وَاحِدٌ فَوْقَ آخَرَ - وَوَصَفَ سُفْيَانُ بِيَدِهِ، وَفَرَّجَ بَيْنَ أَصَابِعِ يَدِهِ الْيُمْنَى، نَصَبَهَا بَعْضَهَا فَوْقَ بَعْضٍ - فَرُبَّمَا أَدْرَكَ الشهَابُ الْمُسْتَمِعَ، قَبْلَ أَنْ يَرْمِيَ بِهَا إِلَى صَاحِبِهِ، فَيُحْرِقَهُ وَرُبَّمَا لَمْ يُدْرِكْهُ حَتَّى يَرْمِيَ بِهَا إِلَى الذِي يَلِيهِ إِلَى الذِي هُوَ أَسْفَلُ مِنْهُ حَتَّى يُلْقُوهَا إِلَى الأَرْضِ - وَرُبَّمَا قَالَ سُفْيَانُ حَتَّى تَنْتَهِيَ إِلَى الأَرْضِ - فَتُلْقَى عَلَى فَمِ الساحِرِ، فَيَكْذِبُ مَعَهَا مِائَةَ كَذْبَةٍ فَيَصْدُقُ، فَيَقُولُـــونَ أَلَمْ يُخْبِرْنَا يَوْمَ كَذَا وَكَذَا يَكُونُ كَذَا وَكَذَا، فَوَجَدْنَاهُ حَقًّا لِلْكَلِمَةِ التِي سُمِعَتْ مِنَ السمَاءِ"[2]، حيث لم يكتف بتقليد أسلوب العبارة، بل زاده شرحا بقوله (تسندهم الصدفة)، فقرَّبـــه أكثر

---

[1] – الرواية، ص12.

[2] – محمد بن عبد الوهاب، إعانة المستفيد بشرح كتاب التوحيد، شرح فوزان بن عبد الله الفوزان، ج1، مؤسسة الرسالة ناشرون، القاهرة، (د ط)، ص305-310.

من نّص الحديث، ليُبيّن أنَّ ما قد يتخلل تهويمات المنجِّمين من إيهام بالصدق لا يمكن تفسيرُه إلا بمحض صدفة عابرة لا صلة لها بعلم اليقين.

نلمح في طيّات هذه الأسلبة سُخريّة مبطَّنة من تاريخ الحكم العربي الذي لم يكُن سوى خيبات تُكرّرُ نفسَها وكتاب فُتِح بالأمس القريب، (وها هو اليوم يعود إليه) ليفتَحه من جديد، يحدوه أملٌ في التغيير محفوفٌ بالشكِّ في كل ما يبشر به الوراقون المجبولون على التنجيم والدجل ببلاغتهم الخادعة.

لقد شخَّصَت اللغة موقف الشك والريبة الذي يُبْدِيه الإنسان في وطننا إزاء المستقبل، في ظل واقع تملؤه الخيبات وتغشاه غلالة من تاريخ الورّاقين المزيَّف. لكن ظلمة الشكّ التي تُكَرّسُها أدواتُ السلطة يمكن أن يبدِّدَها بريقُ الحقيقة المُنبعِث من يقين الثّورة. ففي مَلفوظ آخر، استعانَ المؤلف بأسلوب حديث نبوي، فيه من الجزم والتأكيد ما يُتيح إنارة الوعي الثوري المستميت في الدفاع عن الحقيقة اليقينية التي آمنت بها شخصيّة أبي ذرّ الغفاري إيمانَ الأنبياء، حتّى أنّه صار يتكلّم بلهجتهم اليقينية، فقال: "لو جمعتم البحار كلّها، وسيَّرتم النجوم، ووضعتُم ثقل الأرض على هامتي، وسرقتم النور من عينيّ، لن أتخلّى عن ذاكرتي وحنيني إلى الوجـــوه التي لا ينتهي أَلَقُها وعنفُوانها وبياضُها."[1]. ففي هذا الملفوظ يتحيّن أسلوب الرسول صلّى الله عليه وسلّم بما يحملُه من عقيدة راسخة ويقينٍ تامّ في صدق رسالته، وهو ما يؤكده أسلوب القَسَـــم في قوله لِعَمّهِ أبي طالب حين جاء يُخبره بأنَّ قُرَيشًا تعرض عليه إمّا أن تجعله سيّـــدا عليهـــا، أو أغنى رَجُل فيها، مقابلَ التخلي عن دعوته، فأجابه الرسول صلّى الله عليه وسلّم: "يا عمّ، والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر حتى يظهره الله [عزّ وجلّ] أو أهلك فيه ما تركته."[2].

غير أنّ المؤلِّف تحاشى التقليد المباشر للأسلوب المؤسلَب وتعامـلَ معه، بدلاً من ذلك، بتقنيّتي الحذف والإضافة، حيث حذف القَسَم (والله يا عمّي)، وعوّضه بمُؤشِّرات أسلوبية أخرى

---

[1] – الرواية، ص44-45.

[2] – عبد الملك بن هشام (أبو محمد)، سيرة النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، تح: مجدي فتحي السيّد، ج 1، دار الصحابة للتّراث، طنطا، مصر، ط 1، 1995، ص332.

تُحيل على الحديث المُؤسلَب وتستحضرُ منه نبرةَ القَسَم دون ذِكرِه مباشرة. ومن جهة أخرى عمد إلى تقنية الإضافة، فأضاف إلى فكرة الضغط والإغراء التي انتهجتها قريش مع النبيّ عنصرًا جديداً هو التهديد: (وسرقتم النور من عيني)، فأكسب التعبيرَ دلالة جديدة أقوى من دلالته الأصلية. وبذلك استطاع أن يقيم علاقة حوارية مثمرة بين الأسلوبين والملفوظين عن طريق الحذف والإضافة.

ج- **أسلبة الشعر:**

رغم قلّة حضور الصوت الشعري في الرواية، إلا أنَّ النماذج القليلة التي قام المؤلف بتقليد أساليبها لم تخرج عن الخطّ الثّوري العام الذي رسمه لنفسه، فقد انتقى من القصائد أجملَها تعبيرًا عن قَداسة الثَّورة وشُموخ هاماتِ المؤمنين بها، فقال في وصف بشير وهو يقاوم أغلال محاكم التفتيش: "حتى القشتالية التي كان يتقنها لم تُسعفه أبدًا. صرخ بأعلى صوته كالمسيح..."[1] فقد استحضر في هذا الملَفوظ نبرة شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء في قوله:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوانَ، يتلو النشيدا[2].

نجد في هذه الأسلبة حضورًا فنّيا لصورة شعرية قديمة، تَحَيَّنَتْ بكلِّ مَحمولها الديني التاريخي، لتُضفي على البطل (بشير) هالةً من قداسةِ الشهيد أحمد زبانا وثباتِـــــه المُستميت على قضيته العادلة، وتضيف لصورة المستعمر عناصر جديدة تزيدُها بشاعة، فهو شخص جبان تُحرّكه عصبيّة دينيّة مَقيتَة. فليست الصورة إذن مجرّد تقليد لصورة تشبيهيّـــة قديمة عن طريق تكرار بعض أركانها كأداة التشبيه والمشَبَّه به، بل هي تحيين للُغة غيريّة واستحضارٌ للوعي الثوري الذي يسري في أوصالها مندِّدًا بهَمجية المُستعمر الشمالي الذي يُسَمّيه واسيني الأعرج (بني كلبون).

وفي ملفوظ آخر أسلَبَ المؤلف أسلوب شاعر آخر لا يقلّ ثوريّة عن مفدي زكرياء، لكن ثورته كانت هذه المرَّة ضدّ الوجه الآخر لمأساة الشعوب العربية، ضدّ الحاكم العربي الخائن الذي باع القضية بأبخس الأثمان، وسلّم مفاتيح المدينة المقدّسة لأصدقائه الشماليين. حيث تردّد

---

[1]- الرواية، ص34.

[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2007، ص17.

صوت الشاعر مُظفّر النوّاب بنبرته العنيفة، وتحيّنت لغةُ قصيدته (القدسُ عَروسُ عروبتكم) بكل حِدَّتها ورُعونتها في مقطعين من الرواية هما: "اللعنة على محمد الصغير، باعنا بأرذل الأثمان: نجاته. ووقف يتفرج على دمنا وصرخاتنا"[1]. و"ماذا إذن لو بدأنا من اللحظة التي نُفي فيها ابنُ رُشد؟ قال أحد الثوّالين على أطراف المدينة... قال افصلوا ستربحون الدين والدنيا، لكنّ المنصور أبا يوسف يعقوب كان دابّة لا تسمع إلاّ صوتها والرجع الذي يتركه ... نفاه على أطراف قرطبة وأحرق كتبه ... واستدعى كلّ زُناة الحي ووضع القضاء بين أيديهم وسمّاهم سادة الشأن والمشورة"[2]. ففي كلا المقطعين تقليد واضح لأسلوب النوّاب في شهيرته "القدس عروس عروبتنا" حيث يقول:

من باع فلسطين وأثرى بالله
سوى قائمة الشحاذين على عتبات الحكام
ومائدة الدول الكبرى؟
فإذا أجن الليل
تُطقّ الأكواب بأنّ القدس عروس عروبتنا
أهلا أهلا أهلا
من باع فلسطين سوى الثّوار الكتبة ؟
إلى أن يقول:
فلماذا أدخلتم كل زُناة الليل إلى حجرتها ؟؟
ووقفتم تستمعون وراء الباب لصرخات بكارتها.[3]

كأن المؤلّف قد وجد ضالته في لغة الشعر القادرة على مسايرة توتّر الشعور ومجاراة الموقف هدوءًا واندفاعا، سُمُوًّا ودناءة، فقد كانت لغة مفدي زكرياء رصينة هادئة وهي تصف ثبات الشهيد وقداسته، وحتى عند مواجهة المستعمر بَقِيَتْ هادئةً، فلم يلقَ العدوُّ في كلام

---

[1]- الرواية، ص150.

[2]- الرواية، ص32.

[3]- مظفر النواب، وتريات ليلية (الحركة الأولى والثانية) 1970-1975، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982، ص 87.

الشاعر أكثر من معاملة عدوٍّ الحرب، فتحدّاه وكابَرَه دون أن ينزل بنفسه إلى سفاسف الكلمات، وذلك هو الموقف نفسه الذي نلمسه في لغة الرواية تجاه المستعمر. بينما يتغير الموقف والنبرة حين يتعلّق الأمر بالكلام عن الخونة، فالرواية تعتبرهم أكثر دناءةً وحَقارةً من الاستعمار نفسه، ولذلك تواجههم بلغة هَوجاء وكلمات نَابية شبيهة بصرخة الشاعر (النوّاب) في وجه العرب الذين باعوا فلسطين وتنافخوا شرفا أمام العالم!

ولم يكتفِ المؤلف بكَيل الشتائم للحكام العرب، بل اختار لفضحهم أسلوبَ أَهْجَى بيتٍ تَغنَّت به العرب، وهو قول الحُطيئة في الزبرقان بن بدر:

دعِ المكارمَ لا تَرحَلْ لِبُغيتها واقعُد فإنّك أنت الطاعم الكاسي[1]

حيث قلّد أسلوبه في مقطع ورد على لسان دنيا: "تمتَمَتْ بكثير من الغَنَج والدلال: - هل أَثقلتُ على حبيبي، وحكيمي، الآمر الناهي، الطاعم الكاسي، الحاكم بأمره؟"[2]

تكشف مؤشرات الأسلوب في هذا المقطع عن وُجود استحضار حواري مقصودٍ لأسلوب الحُطيئة وعن تَداخل واضح بين الملفوظين. لقد دخل التناصّ إلى نسيج الرواية بطريقة مُبدعة فتجاوز المَلفوظ الجديد مستوى التقليد الشكلي للُغة القديم، وراح يتزوّد منها بدلالات حوارية عميقة، حيث نَقَلَ بِبَراعةٍ الملامحَ الدقيقة لمشاعر التهكُّم والاحتقار من بيت شعري اعتبره النقّاد أبلغَ ما قالته العرب في الهجاء، ففي كثرة الأوصاف المسبوقة بـ "ال" الجنسيّة الدالة على استغراق جميع صفات الآمرين والناهين والطاعمين والكاسين، مِن المبالغة ما يَجعَلُه أَقرَبَ إلى التهكم منه إلى المَدح، وهو تَشَبُّهٌ واضحٌ بأسلوب الشاعر الذي تحيَّنت لغته ضمن كلمة دنيا وبثَّت فيها حدّة الهجاء والتهكّم المتناهية.

د- **القصّة الشعبيّة:**

لجأ واسيني الأعرج إلى الأسلبة لخلق تعدّد في الأصوات يضفي به مُسحةً حواريّة على روايته، ممّا مكّنه من خلق فضاء تعبيري مفتوح على تعدّد الأساليب وتنوّع الكلمات، فتنقّل بين الحكايات الشعبية ذات البُعد العجائبي بعوالمها الخرافية السحرية، وحكايات (ألف ليلة

---

[1]- ديوان الحطيئة، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، ط 2، 2005، ص86.

[2]- الرواية، ص98.

وليلة) المتفرّدة بعديد البِنيات الأسلوبية الخاصّة التي تتكرر بانتظام في متن الحكايات مِن قَبيل "وأدركت شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"[1]، لتصنع واحدة مِـن خصوصيات هذا النصّ التراثي. كما أسهمت الأسلبة في توسيع آفاق العوالم السحرية التي انفتح عليها النص، فحين نقرأ قولَ أحد الرواة، وهو بطل الرواية (بشير الموريسكي): "لكنّ جبرائيل، يقول سيدي عبد الرحمان المجذوب، (كان جالسا على صخرة من صخور البحر في انتظار حورية اغتصبتها أسماك القرش، حتى جاء جبرائيل فأخذه على جناحيه، ثمّ وضعه بهدوء على الشطّ الهادئ. حتى جاء من ينقذه. ويقولون في رواية أخرى، إنّ ظلاما عمّ البحر ولا أحد يعلم بالتفصيل ماذا وقع. الثّابت في الرواية هو أنّ الحاكم التركيّ عَذَّبه كثيرا حتّى تقيّأ الدم والقيح من صدره المَجروح"[2]، نجد أنفسنا في هذا المقطع إزاء أسلوب شبيه بأسلوب الحكاية الشعبية (حورية البحر) التي نِصفُها سمكة ونصفها الآخر إنسان، كما تقول الخرافة، وحكاية (جبرائيل) الشعبية المُستَوحاة من قصّة الإسراء والمعراج المذكورة في سيرة ابن هشام وصحيحي مسلم والبخـــاري مع كثير من الإضافة والتحريف، فاسم المَلَك في القرآن هو (جبريل) وليس (جبرائيل): ﴿ إِنْ تَتُوبَا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا وَإِنْ تَظَاهَرَا عَلَيْهِ فَإِنَّ اللَّهَ هُوَ مَوْلَاهُ وَجِبْرِيلُ وَصَالِحُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمَلَائِكَةُ بَعْدَ ذَلِكَ ظَهِيرٌ ﴾[3] كما أورد ابن هشام في سيرته أنّ الرسول صلّى الله عليه وسلّم قد حُمِـــل على دابّة تدعى البُراق، وليس على جناحي (جبرائيل) كما جاء في الرواية، حيث قال: "أُتِيَ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم بالبُراق، وهي الدابّة التي كانت تُحمل عليها الأنبياء قبلَه، تضعُ حافرها في منتَهَى طَرْفِها، فحُمل عليهـــا، ثمّ خَرَج به صاحبه، يرى الآيات فيما بين السماء والأرض."[4] فقد عمد الكاتب إلى أسلبة أسلوبين وطريقتين مختلفتين في السرد، أسلوب السيرة النبوية وأسلوب الحكايات الشعبية، لكن بشيء من التحوير الذي طال الأحداث المَسرودة وأسماء بعض الشخصيات، بينما حافظ على توظيف الفعل الماضي ونِسبة الرواية إلى رُواة مجهولين مُتعدّدين، وهي طريقة معروفة في الحكايات القديمة كلّها مثل (كَليلة ودِمنة) و(ألف ليلة وليلة)،

---

[1]- ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، مطبعة بولاق الأمريكية، القاهرة، مصر، 1280 هـ، ص253.

[2]- الرواية، ص117.

[3]- سورة التحريم، الآية: 4.

[4]- عبد السلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام، دار البحوث العلمية، الكويت، ط 14، 1985م، ص90.

الغرض منها إضفاء نوع من الوُثوقية والمصداقية على الأحداث، وإلباسها طابعا عجائبيا يستمدّ غرابته من نسبته إلى ماضٍ سَحيق، ومِن إقحام أحداث غريبة مثل السفـــر على أجنحة الطير أو على بساط الريح ونحوِه من المراكب العجيبة التي جنَحَ إليها الخيال القَصصي القديم.

لقد استطاع المؤلّف بفضل أسلبة أساليب السرد المُتّبعة في الحكاية الخرافيّة أن يُقدّم تشخيصا لغويا جميلا لِوَعي الحاكم ولنظامه الغريب الذي صـار منفصلا عن الواقـــع، بعيدا عن روح العصر، كما هي الحكايات الخرافية التي تغرق في الخيال فتفقِد البُعد الواقعي وقوّة الإقناع.

وفي موضع آخر من الرواية، يتّكئ واسيني الأعرج على أسلوب (ألف ليلة وليلة) فيؤسلب طريقة الوصف السحرية المعتمِدة على الإثارة الجَسدية، حتّى لَتكاد تمتزج عوالمه الروائية بعوالم تلك الحكايات العجيبة، ثمّ يُدخل لعبة تبادل الأدوار بين (شهرازاد) و(دنيازاد)، حيث تستردّ الثّانية زمام البطولة، فتستغلّ سلطة الحكاية القديمة التي عجزت أختُها عن إيصالها إلى نهايتها، وتستَغلّ كذلك القوّة الهائلة التي تملكها الأنثى (قوّة الإغراء)، لتفرض على الحاكم سلطة الجنس وسلطة الحَكي مَعًا، وبذلك نجحت حيث أخفقت أختُها في افتكاك النصر الكامل على الحاكم الذي يملك سلطة السياسة وسلطة الجنس معًا، واكتفت بهزيمة سلطته الرجولية دون التغلُّب على سلطة الكرسيّ. فشهرزاد (الشخصيّة التراثيّة) قد نجحت في مهمّة الإغراء، لكنّها عجـــزت عن امتلاك سلطة الجنس الكاملة، بينما تمكّنت أختها دنيازاد (المتشبّعة بفطنة العصـــــر) من استغلال قوّة الجنس لتصحيح مسار العلاقة السلطوية واتّجاهها بين الرجل والمرأة، "فدنيازاد قبل أن تلبس غلالتها الشفّافة، الميّالة في لونها نحو زرقة هاربة فَقَدت بحرها، تبحث عن أفق ضيّع ألوانه المعتادة استعدادًا لشَبق وهمي، وتُظهر انثناءات جسدها المدهشة التي اختبأت فيها أشواق وملامس وحدها كانت تعرف سرّها، وقبل أن تشرب الكأس الثامنة متجاوزة بذلك كلّ الطقوس التـي اعتادتها مع الحاكم بأمره، وتبدأ في سرد حكايتها المعهودة عن فاطمة العرّة والتاجر، حيث سكتت أختها للمرّة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثّلاثة أسرار الليالي، وما يمكن أن تفعل القصص في النفـــوس المُنهكة،

قبل هذا الزّمن بالذات، وبعده بكثير، حدثت أشياء مربكة ملأت ليلة الليالي ضجيجًا وجروحًا وخَوفًا."[1]

عمل واسيني من خلال أسلبة أساليب (ألف ليلة وليلة) على استرداد بعض تقاليد السرد العربي، ليس على سبيل التكرار، بل من أجل إنتاج رؤية جديدة تفيد من تجارب الماضي لتقويم الراهن، فقد استحضر من النصّ القديم حكاية فاطمة العرّة[2] التي ترمز إلى الأنثى الفاشلة في تحقيق مآربها بالحيلة، وشخصية (شهرزاد) التي لقّبها المؤلّف (دابّة الغواية)، لأنّها فشلت بدورها في فرض سلطتها على الرجل (الملك)، وبَتَرَت حكاية الانتصار قبل أن تأتي إلى نهايتها: "تذكَّرَ أنّ دابّة الغواية، في ذلك الزّمن البعيد، شهرزاد، لم تَحكِ ما كان يجب أن يُحكى. خبّأت على شهريار الحقيقة التي كان يعرف سرّها حتى قبل أن يلمسها."[3] استبدل المؤلّف الشخصيتين السلبيّتين بشخصية (دنيازاد) وحمّلها مَهَمّة إعادة وَصْلِ خيط الحكاية، بدَل قطع لذّة الحكي والانصراف إلى بيت الحريم مهزومة كما فعلت أختها التي قرّرت الانسحاب لمّا خسرت المعركة، وسكتت للمرّة الأخيرة عن الكلام المباح، وهو ما يبرّر لجوء الكاتب إلى التقليد الساخر لأسلوب الغير، حيث لقّب شهرزاد بالمرأة (الدابّة) التي قبلت التنازل عن دورها في صناعة مصيرها، وتحوّلت إلى امرأة لا تصلح إلاّ لتلبية حاجات الرجل. "إنّ المتأمّل في كتاب "ألف ليلة وليلة" يرى أنّ شهرزاد عوّلت على الحكايات لتطهّر شهريار من نزعته الانتقامية"[4]، وهو بالضبط ما مارسته دنيا مع الحاكم بأمره، فكلتاهما اضطلعتا بمهمّة تطهير المُستبدّ من أدران تسلّطه.

وفي مقطع آخر، يستعيد الراوي، من خلال الأسلبة حكاية (معروف الإسكافي)، لكنّه لا يكتفي بتقليد أسلوبها، بل يُقيم معها حوارا سرديا هادفا إلى إضاءة الحقيقة والنظر إليها

---

[1]- الرواية، ص 22.

[2]- يُنظر: ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، ص 316.

[3]- الرواية، ص 346.

[4]- فوزي الزّمرلي، شعرية الرواية العربية – بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، كلّية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2009، ص49.

من زوايا مختلفة، ففي الحوار التالي بين دُنيا والحاكم بأمره، يُعادُ النظر في عديد المُسلّمات التي غرسها الفكر الأحادي المتغلغل في ثنايا العقل الشرقي:

"- ما المُدهش في الليلة الواحدة بعد الألف؟

– لا شيء يا مولاي وحبيبي. سوى أنّ شهرازاد خبّأت فيها الحقيقة. فقد حاولتْ فاطمة العرّة في تلك الليلة بالضبط أن تسرق من معروف، خاتم المُلك والسلطان، الذي كان يدير به دفّة الحكم.

– خائنة؟ ليس غريبا على النساء.

لم ترُدّ دنيا. بَلَعت كلماته على الرغم من حرائقها.

– لا أعتقد يا صاحب المُقام العالي. فقد فعلت فاطمة العرّة ما كان يجب فعله لا أكثر. كانت فقط تُنبّهه لكي لا يغرق فيما يمكن أن يُدمّر مُلكه وعلاقته بالناس، ولكنّه لم يفهمها جيّدا، كعادة كلّ الرجال." [1]

قام المؤلّف بأسلبة أسلوب (شهرزاد)، حيث رَوَى على لسان بطلة روايته (دُنيا) حادثةَ محاولة (فاطمة العرّة) سرقةَ خاتم المُلك والسلطان، بالطريقة نفسِها التي وردت بها في (ألف ليلة وليلة): "فلمّا رأته مُمتنِعا عن وِصالها ومشتغِلا بغيرها بَغَضَته وغلبت عليها الغيرة ووَسوَس لها إبليس أنّها تأخذ الخاتم وتقتله وتعمل ملِكة مكانه"[2].

يلاحظ القارئ أنّ المؤلّف قد استرجع حكاية (فاطمة العرّة) وقام بتَحيينها، لا لغرض التقليد فحسب، بل من أجل تقديم قراءة أخرى لأفعال شخصيّة (دُنيا) من خلال تسليط الضوء عليها من زاوية نظر إيجابية تعيد تثمين دورها في توجيه الأقدار. فصوتُ المرأة في الحكاية القديمة سلبي وانهزامي أمام الرجل، حيث قُدِّمت في هيئة امرأة ضيّقة الأفق تُحرِّكها مآرب بسيطة، فحتّى وهي تُقْدِم على القتل، فإنها تفعل ذلك بدافع شخصيّ ضيّق هو الغيرة على الزّوج، دون أن يكون لديها طموح لتقويض سلطته وزحزحة مركزيّته، أمّا دُنيا التي تمثّل صوتَ الذكاء والفِطنة المَفقودة، فتتجرّأ في هذا المقطع على فرض وجهة نظر إيجابية تجاه

[1]- الرواية، ص 346.

[2]- ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، ص 315.

شخصية (فاطمة العرّة)، حيث نفت أن يكون تصرُّفُها بدافع الغيرة الزوجية، بل كان بدافع الرغبة في تنبيه الملك لما عَميت عنه بصيرتُه من أخطار كانت تتهدّده ومملكتَه، وبذلك أعادت ترتيب المواقف والأدوار، فأزاحت الرجُل من مركز التفوّق العقلي والقيادة، وحوّلته إلى قاصر عقليًّا، عاجزٍ عن فهم سلوكات (فاطمة). وبالمقابل، أظهرت المرأة (فاطمة العرّة) في هيئة أنثى بعيدة النظر تُحرّكُها غايات أسمى من الدوافع الشخصية الضيّقة.

وعملت هذه الأسلبة من جهة ثانية على تشخيص الداء ورصد عمق الجرح الذي أصاب أمّة توارثت المكائد والانقلابات منذ أزمنة غابرة، فنحن نرى كيف رحل بنا السارد إلى عوالم خيالية عجيبة يمتزج فيها الواقع بالخيال ليلبس منه رداءً عجيبا وليشخّص مدى بُعد الحياة العربية عن الواقع والمنطق، حتى صارت شبيهة بقصّة خيالية لا تتحقّقُ إلاّ في النصوص العجائبية، باعتبار "أنّ العجائبي مقابل للوهم والخيال، ويطلق على كلّ عمل فنّي وأدبي يعتمد اعتمادًا كلّيا على الخيال، وينأى عن الواقع"[1]، وما المقطع السابق وأمثاله في الرواية سوى محاولة لولوج العجائبي عن طري تقنية الأسلبة.

إنّ كثرة الأساليب المؤسلَبة وتنوّعها في الرواية هي طريقة لإضفاء أبعاد حوارية على الرواية، وخلق تعدُّد صوتي يحرّرها من المونولوجية الأحادية. كما أنّ التنويع بين الأساليب المقَلّدَة مِن قرآن وحَديث نبويّ وحكايات، هو تَوجّه يعكس سِعَة أُفق الكاتب وسعة اطلاعه على التراث العربي الإسلامي، فضلاً عن دوره في تأصيل الرواية وربطها بالتراث السردي العربي العريق بكلّ تلويناته وطرائقه، كما يُعدّ نُزوعا نحو التجريب قادته ثُلّة من الروائيين العرب الذين سعوا إلى تخليص الرواية من ارتباطها الكلّي بالتقاليد الروائية الغربية، وتأسيس ملامح تجربة إبداعية وسردية متكاملة تنحو مَنحى التأصيل، وتسعى إلى البحث عن أشكال فنية وتعبيرية جديدة. فقد أدرك واسيني الأعرج مثل غيره من كبار الروائيين العرب كنجيب محفوظ، الطيب صالح ويوسف إدريس، منذ السبعينات، ضرورة التخّفيف من انبهارهم بالرواية الغربية وتقليد أعلامها، و"أنَّ تلك الوِجهة قطعت صلات رواياته بذاته، ونأَت بها عن خصائص التراث

[1]- محمد تنفو، النصّ العجائبي، مائة ليلة وليلة إنموذجا، داركيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص75..

السردي العربي. ولذلك عقد العزم على تجنُّب التقليد، ورأى في الاستناد إلى التراث السردي مسلَكًا لتأصيل رواياته، بشرط أن تستجيب تلك النزعة للنّغمة الصادرة من أعمـــاق ذاته."[1] وفي هذا ما يفسّر تفاعله الحواري العميق مع النصّ التراثيّ.

ولأنّ الغوص في فضاءات النص التراثي لا يعني الانقطاع عن الواقع ومرارة هزائمه، تطلّ على القارئ خلالَ ذلك الجوّ العجائبي أصواتٌ معاصِرةٌ يسمعها في واقعه، ويراهـــا وهي تُسهِـــم في مَزج ألوان لوحةِ الهزيمة الكُبرى التي طالما قادنا إليها كِبْرُنا وغرورنا الزّائدان، وذلك من خلال أسلبة أقوال زعماء ملؤوا الدنيا بعَنجهيّتهم ثمّ ذهبوا مع سيل التغيير جُفـاءً، ومن هؤلاء، القذّافي. فحين نقرأ في "جملكية آرابيا"، على لسان الحاكم بأمره قولَه: "أوكي معك حق. ماذا بعد الحكاية؟ العبرة؟ أعتبر ممّن؟ من المهزومين؟ لقد خسروا كلّ شيء سلّموا أمرهم للرّعـــــاع. أنا لن أستسلم ولن أسلّم شيئا للصغار وجرذان جملكية آرابيا التي لن تَفتَح لأبناء الكلب عيونَهم وتمنحَهم من سخائها الكبير"[2]، يحضُرنا أسلوب القذّافي وهو يتحدّى شعبَه بتهوّر غير مَحسوب لا دبلوماسيا، ولا أخلاقيا، فوصفَ معارضيه في بعض خطاباته بالجرذان، ووصف المستعمرين الغربيين بأبناء الكلب، فتقاطع أسلوبه مع أسلوب واسيني نفسه، الذي عُرِف عنه تسمية الغرب الاستدماري (بني كلبون) في جلّ كتاباته الروائية. وهنا تنكشف لنا مفارقة أخرى هي أنّ الحيلة ليست في حسن اختيار النعوت التي نطلقها على الآخر، كما فعل القذّافي يومًا، وقبله وزير الخارجية العراقي السابق محمّد سعيد الصحّاف، وغيره من الذين تحَدّوا الغرب بتهوّر فلاقوا حتفهم على أيدي مُرتَزِقَته، وإنّما العِبرةُ في الحكمة المَفقودة التي تُقدّمُها الرواية من خلال محاورتها لنصوص أخرى، عربية تراثية ومعاصرة، طالما افتقدها الحاكم العربي فسار بجهله نحو حتفه.

وفي مقطع آخر، تأخذُ الأسلبة مَنحى أكثر حِدّة ووضوحا، وتميل إلى السخريّة المَريـــرة من تهوّر الحاكم العربي المُتَألّه، حيث يتداخل صوت شهريار بساديّته التي طالت النساء قبل الرجال مع صوت القذّافي من خلال استحضار أسلوبه المتهوّر في مخاطبة الثّوار قُبيل موته،

---

[1]- فوزي الزّمرلي، شعرية الرواية العربية – بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، ص 32.

[2]- الرواية، ص294- 295.

ممزوجا بأصوات غيره من الطغاة الذين قادتهم مكابراتُهم إلى حتوفهم: "على الرغم من نصائح الأصدقاء الشماليين، بضرورة ترك كلّ شيء والمغادرة غير أنّه أصرّ على البقاء. لأنّ الوضع كان يتّجه نحو الغرق النهائيّ. قال والزّبد يتطاير من فمه الجاف:

– سأبقى. لن أترك أرض أجدادي للرّعاع. هنا يموت قاسي. الماريشال ليس هو الحاكم بأمره، ولا حتّى شهريار؟ ليسمّوني هتلر، موسوليني، سوموزا، الخُميني، صدّام حسين، الزّرقاوي، ابن لادن إذا شاؤوا، ولكنّي سأبيدهم حيّا حيّا، بيتا، بيتا، دارا درا، زَنقة، زَنقة. سأشعل فيهم النار أحياء، وفي أحيائهم، ولن ينجو من غضبي لا امـرأة ولا رجُـل ولا حتى طـفل ولا شيخ، لا مريض ولا مُعافى."[1]

يعكس الأسلوب المؤسلَب (أسلوب القذّافي) إمعانَ الحاكم في احتقار شعبه، وإصرارَه على تجهيله، فهو يرفض أن يرتقي بالخطاب الموَجّه إليه إلى مستوى يليق باحترام حاكم لشعبه، وإنّما يتّخذ مستوى سوقيا شعبَويا، ناقلاً المادّةَ اللغوية المؤسلَبة (دارا دارا، زنقـة، زنقـة...) من سياقها العربي الواقعي، إلى سياق المُتَخيَّل الروائي، حرفيا، ودون أن يُدخِل عليها مادّته المُعاصرة لغايتين قد تبدوان واضحتين، هما التشخيص والتغريب (بمعنى إضفاء طابع الغرابة والعجائبية).

أمّا الغاية الأولى فتتجلّى من خلال تكرار الشخصية الرمزية المُتَخيَّلة (الحاكم بأمره) لكلام شخصيّة واقعيّة (القذّافي)، ففي ذلك تشخيصٌ واضح لصورة الحاكم العربي النمطية المَسكونة بفكرة الأنا الحكومي (Le moi gouvernemental)، التي مازالت تُكرّر نفسها منذ عصور الخلافة الأولى، ومضمونُهـا "أنّ ممارسة السلطة تخلق لدى الحكّام شعورا بالسموّ، وحتّى لو كان الحاكم فَـردًا عاديًـا من أفراد الشعب، فإنّه بعد ممارسة السلطة يتولّد لديه إحساس بأنّه مُختلف عن أمثاله من أفراد الشعب، وأنّه يتمتّع بإرادة من طبيعة ثانية"[2].

---

[1]- الرواية، ص602.

[2]- عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص47.

وأمّا الغاية الثّانية، فتتمثّل في إضفاء صبغة عجائبية غريبة على فعل الاستبداد لتأكيد انفصامه عن الواقع، من خلال استدراج القارئ إلى مُعايشة الواقع الجملكيّ الرتيب فتـــــرة من الزّمن، ثمّ فجأة تَبرُزُ أمامه ظاهرة غريبة لا تفسير لها، حيث يتحـــوّل الحـــاكم بأمـــره إلى شخصيةِ رئيسٍ مَقتول فيتكلّمُ بلسانه ويُكرّرُ ردودَ أفعاله، على طريقة ما يحدث في القصص الشعبية كألف ليلة وليلة "التي تضمّنت بنية تعجيبيّة من خلال وصف عالم فوق طبيعيّ داخل عالم مألوف، وشخوص يطالهم الامتساخ والتحوّل"[1]. فالعجائبي هو "الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييـل في تحويل فكرة منطقيـة إلى أسطورة، مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تجوّله المنعزل"، فقد صار الحاكم أشبَه بشبَح أو أسطورة وَجَب اجتثاثُهـــا من واقعنا لغرابَتها عن روح العصر.

تلك هي، إذن، صورة الحاكم العربي الذي صار من شدّة غرابته شبيها بالخرافة، بعدما صُمَّت أذناه عن سماع صوت الآخر مهما كان مركزه وصفته، فهو لا يعدو كونَه صورة نمطيّة تُكرِّر نفسها باستمرار، وصوتًا يستقوي بأصوات المستبدّين والإرهابيين أمثالِه، كَهتلر وموسوليني، الخميني، وصدّام حسين، كي يُسكِت أصوات المُهَمَّشين، ويستمرّ في عزفه الانفرادي على أوتار القمع والتسلّط.

هـ- <u>أسلبة طريقة أو أسلوب في الحياة:</u>

تُعدّ اللغة عند واسيني الأعرج وسيلة لتشخيص المواقف والاتّجاهات، وأداةً لكشف ما يخفيه ليلُ السلطة من أساليب ملتوية في مواجهة خصومها، حيث نقل في روايته عديدَ الصوَر والممارسات التي ما فتئت تتكرّر في الواقع السياسي للمواطن العربي، وخاصة خلال أحداث الربيع العربي، لتتحول الكتابة الروائية إلى توثيق دقيق لجحيم العيش تحت رقابة الأعين الأمنية المتربّصة بكل نَفَس يَصبو إلى التحرّر، "يلتفت المجذوب صوب الوجوه القلقة التي تنظر في كلّ النواحي خوفا من مفاجأة ما، أو من سيّارة ما، أو حتّى من بلطجية ما يبعث بهم النظام

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتيستيكيّة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2009، ص15.

للتّشويش على راحته وراحة مَن يريد أن يستمع إليه. منذ الصلح الشكلي، بين القلعة والبحر وقصر عزيزة، ساد شيء شبيه بالفراغ. لا أحد كان مقتنعًا بما كان يحدث أمام عينيه"[1].

لا تتمّ الأسلبة في هذا المقطع بتقليد أساليب الكلام، بل بتقليد بعض الأساليب والطرائق القمعية التي تنتهجها السلطة في تعاملها مع مُعارضيها، بغرض الكشف عن وجهها الحقيقي من خال ممارساتها اليومية. ومثالُ ذلك الأسلوب القمعي المتمَثّل في إرسال بلطجية مجهولي الهويّة من أجل قمع المعارضين، دون أن يتركوا أثرا يثبت انتسابهم إلى جهة سياسية معيّنة، وهي طريقة معروفة تنتهجها السلطة للتّنصُّل من الجريمة، والإفلات من المتابعات القضائية. مما يزرع الشكّ والريبة في مكوّنات المجتمع، فحتّى الصلح إذا ما تم بين الحاكم ومعارِضيه يكون شكليا لا أحد يقتنع به من فَرط اهتزاز الثّقة بين المُتعاهدين.

ولأنّ الأنظمة القمعية تستمدّ قوّتها من الأعداء وتستقوي بهم، في مواجهة الرفض الشعبي لاستحواذها غير الشرعي على المَركز، ولأنّ الغرب الاستدماري الداعم لتلك الأنظمة لا يفكّر إلاّ بمنطق المَصلحة، فإنه (الغرب) لم يتأخر في التخلّي عن الحاكم بأمره، بمجرّد تَأَكُّده من قُرب سقوطه، ثمّ توجّهه نحو البحث عن شريك جديد يقبل ببيع ذِمّته:

"- اسمع يا بشير نقولها لك الآن، صراحة، نريد إلغاء النظام الجملكي، ونُنَصّبُك على البلاد. أنت تستحقّها أكثر من غيرك. لقد تعذّبتَ كثيرا عليها، فأنت نبيُّها التائه.

– هههههه .... أنتم تسخرون منّي.

– لم نعُد نفهمك. هذا جمود عقائدي. لا نريد منك شيئا سوى الحفاظ على أسواقنا وعلى حصّتنا الثّابتة في النفط الوطني والغاز. الباقي هو لك ولذُرّيتك ولكلّ ما يشتهي خاطرك. هل هناك إغواء أكثر من هذا؟

– والحكيم ... الحاكم بأمره؟ الذي وضعكم في منصب الاستشارة ...

[1]- الرواية، ص404.

– هو ملِكنا. أتعبنا كثيرا بحماقاته. يريد أن يكون ملِكا، رئيسا، أمبراطورا، ملك ملوك إفريقيا والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر. نتكفّل به نحن. ننزعُه متى نشاء. نريد رجلا يحافظ على الاستقرار والهدوء وعلى وحدة البلاد"[1]

تحملُ كلمة السجّان الموجَّهة إلى بشير تشخيصا واضحا لاستراتيجية الغرب الاستدمارية، القائمة على إشعال نار الفتن لإضعاف ضحاياه، ثمّ زرع العملاء وسط الشعوب، وشراء ذّمم الضعفاء لتحقيق أطماعه. ومن هنا فإنّ الأسلبة قد تجاوزت تشخيص المواقف والاتجاهات، لتؤدي وظيفة فضح المآرب الخفيّة والنفوس الصغيرة المتستّرة خلف هالة العظمة الكاذبة التي اكتسبوها بفضل امتلاكهم لمقاليد السلطة.

دَأَبَ واسيني الأعرج على رسم صورة نمطية للأنظمة المستبدّة، تتكرّر في جلّ أعماله، حيث يكون العنف أهمّ الصفات اللصيقة بها، فقد كانت إحدى بواكير أعماله الروائية موسومة بـ: (وقع الأحذية الخشنة)، وهو وصف لا يفتأ يكرّره كلّما حضَرَ الحديث عن رجال السلطة. فهم ينتعلون أحذية عسكرية خشنة توحي بأنّهم جميعًا من نِتاج المؤسّسة العسكرية، وهذا ما نجدُه ماثلا في سرده لحادثة زيارة (ماريوشا) للبطل (بشيـــر) في سجنه، وتَدَخُّل أحد الحرّاس ليقطع الزيارة: "... وقبل أن تتمادى في تفصيلات حديثها، سحبتها يَدٌ خشِنة كانت تحمل فانوسا صغيـــرًا لا يُظهر أكثر من مَسلَك صغير، ولم تسمع بعدهـــا إلاّ صوت الرجل الخشن بلكنته الصحراوية:

– لالة مولاتي ... الزّيارة انتهت.

وقفَتْ باستقامة. وضع الغطاء الأسود على عينيها وجرّها الحارس وراءه. سمع بشير المورّو بعد ذلك صرير الباب الحديدي وهو يُغلَق خلفها بكلّ ثقله."[2]

إنّ دقّة وصف المشهد بكلّ رهبته وقساوته إنّما تدلّ على صدق التجرِبة، فقد أفلح واسيني في أسلبة الطرائق القمعية المُتوارَثة في إخفاء السجناء المُعارضين في دهاليز مُظلمة لا تليق الا بمجرمي الحرب، حيث تُقطع عنهم الاتّصالات، بل وحتّى النور، ويُغَيَّبون في ردهات حالكة تحجُب أصواتهم الثّورية عن العامّة. فوَضعُ الغطاء الأسود على العينين، والجرّ العنيف والإخفاء

[1]- الرواية، ص525.

[2]- الرواية، ص439.

خلف الأبواب الحديدية، هي أساليب قمعية لا تمارسها إلاّ أجهزة قمعية تنشط في الخفاء، وتنتهِك سرًّا جميع مواثيق حقوق الإنسان، لذا فإنّ هذه الأسلبة تهدف، فيما تهدف إليه، إلى تشخيص فضاعة الممارسات القمعية البوليسية، وفضح أساليبها غير الإنسانية.

تكشف تقنية الأسلبة في بعض المقاطع عن سعة تجربة الفنّان ودقّتها، مثلما هو الحال في المقطع الذي قلّد فيه المؤلّف أحد أخطر أساليب الغرب الاستدماري الشيطانية، وهو المتمثل في اغتيال علماء الأمّة، بتواطُئ مَقيت من عملائه المندَسّين في أروقة السلطة، والمستعدّين للتّضحية بكلّ شيء من أجل الحفاظ على مصالحهم:

"لم يكن موت عالم الذرة الشاب صُدفة يا سيّدي وأنت خير العارفين. ولم يكن موت المهندس ماسينيسا صُدفة. فهو صاحب نظريّة السور الواقي من الحاكم بأمره. لقد طلب منك الصديق الذي جاء من أمريكا أن **تقوم بالواجب**، لأنّ الشخص مُتابع مِن الموساد، لأنّه في وقت من الأوقات انتمى إلى المجموعة العراقية العاملة في الأبحاث النوويّة. في الظّاهر رفَضتَ لأنّ الشاب درَسَ في أمريكا على حساب الدولة ورجع إلى وطنه لخدمته، لكنّك في الجلسة الخاصّة **بِعتَ رأسَه**. قلتَ لهم إنّك أنت كذلك مللتَ من وجع الرأس. خرج الشاب، عالم الذرة، عندما سمع بجنازة العلماء، فحصدته نار الدبّابات، وحرب الشوارع غير المتكافئة. حتّى الخبر الذي ظهر في الصحافة في اليوم الموالي، كان مقتضَبا، وُضِع تحت صور العلماء التي قيل إنّها التُقطت بالقمر الصناعي عرب – سات: أيدي الإجرام والغَزو الخارجي البغيض تمتدّ إلى شُعلة الأمّة، الموساد متورّطة. الموساد لم تكن الصيغة تزعجها. ما كان يهمّها هو اغتيال الشاب وتوقيف أحلامه النووية بعدما **قبلت آرابيا بالتحوّل إلى منطقة مُسالمة بلا سلاح نووي**."[1]

تمكَّن واسيني الأعرج من تمثيل الأساليب السياسية المؤسلَبة بدقّة متناهية، ليُمعن بذلك في رسم التقاسيم البشعة لوجه الحاكم العميل الذي يُظهر للناس وجها وطنيا، ويخفي عنهم صورته الحقيقيّة التي لا يَكشِف عنها الا في (جلساته الخاصّة) مع العدو، حيث يصير خادما منبطحاً لا يردّ لسادته طَلَبًا، ولو ساوموه في ذمّته. فإذا نظرنا إلى مؤشرات الأسلوب، وجدناها مشحونة بمعاني الإدانة حينًا والسخريّة حينا آخر، بدءاً بتوظيفِ المُؤلّف لضمير

[1]- الرواية، ص392.

المخاطَب (أنتَ)، الذي يعني مواجهة الحاكم بصورته الحقيقية التي لم تَعُد خافيةً على الناس، في مُقامٍ شبيهٍ بالمحاكمة العَلَنية، وُصولاً إلى استعمالِ تراكيبَ تُمعن في تصوير دناءة العميل، مثل (بعتَ رأسه) و(طَلَب منك الصديق الذي جاء من أمريكا). فتكرار صيغة الماضي تفيد تقرير الخطيئة والتأكيد على حدوث فعل الخيانة.

ومُقابل لُغة التخوين المُستَعمَلة مع الحاكم، اختار الساردُ بعنايةٍ الأسماءَ التي يطلقها على المواطنين الصالحين والمعارضين، كتسمية عالم الذرّة المغتال (شعلة الأمّة)، وإطلاق اسم (ماسينيسا) على المهندس الشاب صاحب فكرة الصور الواقي من الحاكم، فاسمه يحيل بوضوح إلى القائد الأمازيغي الثّائر (ماسينيسا)، الذي كانت تضحيته إحدى أعرق بذرات الإباء التي أينَعَتْ في الجزائر.

ومن خلال الحديث عن الحاكم، تطرح الرواية إشكالية السلطة والنظام السياسي ككل، فما الحاكم سوى صورة رمزية للفساد تتغير تقاسيمها عبر الزّمان، فتكونُ معاوية ثمّ تصير محمّدًا الصغير ثمّ حاكم الجملكية، وما هؤلاء جميعا الا نتاج واحد لأمّة لم تستطع تأسيس نظام حكم سليم ذي أسس مدنية أصيلة.

وإذا كانت الأسلبة في غالبية الخطابات المُنتقِدة للسّلطة تتمّ بتقليد الأساليب الدنيئة التي يتمّ بها تنفيذ جرائم الأَسر والاغتيالات، فإنّها (أي الأسلبة) كثيرا ما تتحوّل بسبب حدّة المواقف إلى محاكاة ساخرة حينا، وإلى كلمة غيرية تهكُّمية حينا آخر، بغية البحث الأعمـــــــق في إشكالية السلطة وطبيعة النظام السياسي. فمن المُحاكاة الساخرة قوله: (تقوم بالواجب)، (بِعتَ رأسه)، فمِن السخريّة أن تتحوّل الخيانة إلى واجب وطني وبَيع رابح!، وأمّا الكلمة الغيرية التهكّمية فتظهر في تكرار المؤلّف لبعض كلمات الحاكم، مثل خبَـر الوفـاة الوارد في الصحافة مُقتضبًا، والخطاب الذي وجّهته دُنيا للحاكم وضمّنَته بعض كلماته التي تكشف وَهَنَهُ: (قلتَ لهم إنّك أنت كذلك مللتَ من وجَع الرأس).

وغير بعيد عن هذا السياق، نقف على أسلبة أخرى ذات دلالات حوارية عميقة تتجاوز مجرّد التقليد الشكلي للممارسات القمعية التي دأبت عليها السلطة لقمع مُعارضيها والتشويش عليهم:

"يلتفت المجذوب صوب الوجوه القلقة التي تنظر في كلّ النواحي، خوفا من مفاجأة ما، أو من سيارة ما، أو حتى من بلطجية ما يبعث بهم النظام للتشويش على راحته وراحة من يريد أن يستمع إليه. منذ الصلح الشكلي بين القلعة والبحر وقصر عزيزة، ساد شيء شبيه بالفـــراغ. لا أحد كان مقتنعا بما كان يحدث أمام عينيه"[1]. خَلْفَ الأساليب القمعية التي تفنّن الســـارد في أسلبتها، تقف الدلالة النفسية للأسلبة لتُشخّص حالــة الشكّ والقلق الناتجَيــن عن انعدام الثّقة في نظام سياسي شكلي يفتقد إلى أسس ثابتة.

وفي النصّ أمثلة أخرى كثيرة، استطاع فيها المؤلّف أن يجري حوارات داخلية ويضفي أبعادًا حوارية عميقة على لغته عن طريق الأسلبة، وذلك دليلُ مِرانٍ طويل وتجرِبة فنية صلبة، وأنّ واسيني الأعرج من الكتّاب الذين لا يفتُرُ سعيُهم إلى تشييد خطاب روائي مَسكون بمغامرة البحث عن لُغة روائية تُعيد النظر في العديد من المُسلّمات القديمة، وتقوم بخلخلة الفكر الأحادي المُهيمن على الساحة السياسية والفكرية العربية منذ قُرون خَلَت، ومن ثمّ الإسهـــام في بعث جيل روائي قادر على إعادة تشكيل ذاته واسترجاع هويته ووجوده، وتشكيل تقاليد روائية جديدة تتّجه نحو التجاوز والمغايرة الحداثية.

اشتغل الوعي اللساني للمؤسلِب/ المؤلِّف بمادة اللغة المؤَسلَبة التي تَحيّنت وقُدّمـــت في ضوء لغته الروائية. فقد استحضر أسلوبَ اللغة الواصفة لنكبة الخليج وباقي نكبات (الربيع العربي)، وقدَّمَها في ضوء لغته، فالتقى في مَلفوظه وعيان لغويان مُفردان، وعيٌ قديم مُصاحب لنكبات مرّ بها الإنسان العربي في الماضي، ووعيُ المؤَلِّف المُعاصر السّاعي إلى تشييد صورة اللغة وإقامة حوارات داخلية مثمرة بين اللغات والأساليب المختلفة.

[1]- الرواية، ص404.

المبحث الثاني:

جماليـــــات التنويـــــع.

عرفنا أنّ التهجين والأسلبة من أبرز أشكال الصوغ الحواري، وأنّ لكلّ منهما مظهرًا خاصًّا به مخالفًا للثّاني. فإذا كان التهجين يتمّ عن طريق مزج لغة أجنبية مع لغة المؤلّف، فتلتقي بذلك كلمتان ولُغتان تتبادلان الإضاءة، ومعهما وعيان مختلفان؛ فإنّ الأسلبة لا تستدعي إدخال مادة أجنبية، بل تتمّ عن طريق تقليد أساليب الغير. وبين هاتين العلاقتين الحواريتين يوجد نوع آخر من الإنارة المُتبادَلَة يُسمّيه باختين (التنويع)، وهو شديد القرب من الأسلبة. ففي الأسلبة يشتغل الوعي اللساني للمؤسلِب بمادّة اللغة المُؤسلَبَة فقط، فهو يقوم بإضاءتها ويُدخِل عليها نواياه «الأجنبية»، لكنّه لا يُدخل عليها مادته «الأجنبية» المعاصرة، والأسلبة على هذا النحو تستوجبُ الالتزام بها من بداية الكلام إلى نهايته، أمّا في حالة ما إذا أُدخِلت عليها مادة لسانية معاصرة (كلمة، شكل، عبارة، .. إلخ)، فإنّ الأسلبة تتحوّل إلى إجراء حواري آخر قد نُسَمّيه عيبًا، خطأً، مفارقةً تاريخيةً، عصرنة، أو تحَوُّلا مفاجئا. "لكنَّ عدم الانضباط هذا قد يكون مَقصودًا ومُنظَّمًا: يستطيع الوعي اللساني المؤسلِب، ليس فقط، إضاءةَ اللغة المؤسلَبَة، بل يُدمِج فيها أيضًا مادته التيمية (Thématique) واللسانية. في هذه الحالة، لم يعُد الأمر متعلِّقا بأسلبة، بل هو تنويع (غالبا ما يصبح تهجينًا)"[1]. فباختين لا يعتبر الانتقال من إجراء حواري إلى آخر داخل الملفوظ الواحد خطأً أو خللا في التركيب، ما دام الأمر مُنَظّمًا ومقصودا لغايات أسلوبية معيّنة، وإنّما يعتبره تنويعا فنّيا بين إجراءين حواريين.

التنويع هو استحضار الكلمة الغيرية بطريقتين مختلفين في ملفوظ واحد، وهو انتقال من الأسلبة إلى التهجين. أو بالأحرى هو أسلبة لم يتمّ الالتزام بها حتّى النهاية، حيث يتمّ اختراق اللغة الأوّلية المؤسلَبة بمادة لغوية أجنبية معاصرة (كلمة، جملة، صيغة ..)، قصد اختبارها ووضعها في موقف مواجهة مع المادة «الأجنبية».

من أمثلة التنويع الواردة في الرواية، الانتقال الواضح بين الأسلبة والتهجين الذي تخلّلَ الحوار التالي بين (الحاكم بأمره) و(دُنيا): "- هذا ليس شركا يا مولاي وحبيبي وملاذي وقرّة عيني. هذه دلائل لمن في قلوبهم زَيغٌ وشكوك ومرض، عن رهافة الله ورقَّة حسِّه أمام مخلوقاته. أليس

---

[1]- Mikhail Bakhtine, éstétique et théorie du romanTraduit du russe par Daria Olivier, p179 - 180.

الله عطوفا رحيما، فكيف هو إذن عَطوف ورحيم إذا فشل في امتحان كهذا ولم يستسلم لحب مخلوقاته ولهشاشتها؟

- لسانك طويل يا وحد الحنشة ... وهل نسيتِ أنه شديد العقاب"[1]

انتقل المؤلّف في حوار واحد بين الأسلبة والتهجين بشكل لافت للانتباه، لا يخلـــــو من رغبة ظاهرة في إضاءة اللغات، بعضها بالبعض الآخر، قصد الكشف عن حمولاتها الإيديولوجية، حيث استحضر المؤلّف في هذا المقطع قولَ الله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ (7) رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَـــا وَهَبْ لَنَـــا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ (8) ﴾ [2]، فقد قلّد بوضوح أسلوب الآية، حيث ذكرَ (الّذيـــن في قلوبهم زَيغ ومرض)، وهو وصفٌ للمنافقين كثيرُ التردُّد في كلام الله تعالى. كما أنّ عبارة (شديد العقاب) تُعَدّ من أوصاف الخالق التي تردّد ذكرها في القرآن الكريم ثلاث عشرة مرّة كاملة. وعقِبَ هذه الأسلبة، جاء المؤلّف بتهجين على لسان الحاكم بأمره، حيث أجاب دُنيا بلهجة عامّية مبطَّنة برغبة في كشف طَبعِه الذي لا يمكن أن يُخفيه تطَبُّعُه: (لسانك طويل يا وحد الحنشة)، ثم عاد ثانية ليؤسلب نصًّا قرآنيا آخر على لسان دنيا، وهو قوله تعالى: ﴿اعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ وَأَنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ [3]

لقد أجرَى المؤلّف الأسلبة على لسان دنيا، واختار لها نصّا مقدّسا رفيعا تتكلّم به وتستلهم منه صور الرحمة والعَظَمة في أسمى معانيها؛ بينما هوى بالحاكم إلى تقليد الأساليب العامّية البسيطة المشحونة بالنوايا السيّئة وسوء الظنّ بالآخرين، فتمكّن من تمثيل شكلين مختلفين ومُفَرّدين من الوعي، ثمّ قدّمهما في ضوء وَعيِه المُؤَسلِب في إجراءٍ حواريّ مَسكونٍ

---

[1]- الرواية، ص27.

[2]- سورة آل عمران، الآيتان: 7، 8.

[3]- سورة المائدة، الآية: 98.

بالقصديّة الفنّية للمؤلّف وبرغبِته في تّشخيص مختلف أشكال الوعي المتفاعلة داخل العمل الروائي.

وتأكيدًا لتلك المقاصد المذكورة آنِفا، يمكننا إعادة قراءة هذا التنويع في ضوء الكلمة الغيرية المعكوسة التي صاغها المؤلّف على لسان دنيا في سياق حوارها مع الحاكم، والتي جاءت مشحونة بسُخريّة لاذعة من تجبُّره، حيث استرسلت دنيا في وصف موقف الله تعالى من الشهداء والمقهورين فقالت: "إنّه في لحظة الصحوة، تأمّل اللهُ الجرح الذي كان يشُقُّ صدر بغداد طولا عرضًا، والدمَ الذي جفّ على طرفي شفتي الحلّاج، تَمَلمَلَ في عرشه، ثمّ وقف بجانب الشهيد قبل أن ينحني لحزنه بعد أن سبقته دمعة حارّة أشعلت بُركانًـــا في قلوب الخَليقة، واعتذر له عن صمته قبلَ أن يُصاب الله بنوبة من نوبات الفراغ التي تشبه العُزلة، ولكنّها ربّما كانت أقسى. الله لا ينحني إلاّ للشّهداء والمُنتَفين عِشقًا وولَهًا.

- دنيازاد، إنّكِ تتمادَين. كلامُك يُلامس النار.
- أتمادى في حبّ سيّدي ومولاي وممّو عيني... عندما سألتك هـــلْ تقبـــلُ بي على علّاتي وجنوني القاتل، قلتَ أنا موافق. ومَن يُخلِف لكِ طَلَبًا. وها أنا ذي أتمادى فيكَ يا مولاي العالم والعليم، الرحمن الرحيم."[1]

تعمل الأسلبة في هذا الملَفوظ على إقحام القارئ في أجواء التجلّيات الصوفية المُستقاة من عوالم الحلّاج الروحية، حيث ترتقي أحزانُ البَشر وآلامُهم لتصيرَ من شدّة فظاعَتها، آلامًا تتأثّر لها الذات الإلهية، فتبكي وتنحني تعظيما لِهَولِها، مَجَازًا طبعًا، تماما كالحياء الذي وُصِف به الله تعالى في نصّ الحديث النبوي، فعَنْ سَلْمَانَ الْفَارِسِيِّ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ، عَنِ النبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ: "إِنَّ اللهَ حَيِيٌّ كَرِيمٌ، يَسْتَحِيي إِذَا رَفَعَ الرجُلُ إِلَيْهِ يَدَيْـهِ أَنْ يَرُدَّهُمَا صِفْرًا خَائِبَتَيْن"[2]، ونحن نعلم أنّ المقصودَ ليس حياء البَشَر الذي نَعرفُه.

---

[1]- الرواية، ص25- 26.

[2]- الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى، الجامع الكبير، المجلّد الخامس، تح: عواد بشار معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص521.

تتحوَّل (دُنيا) بُعَيْدَ الأسلبة إلى التهجين فتُدخِل على المادّة الأوليَّة للغة موضوعِ الأسلبة، مادتَها "الأجنبية" المعاصرةَ المتمثّلةَ في كلمةٍ عاميةٍ (ممُّو عيني)، لتختبرَها وتضعَهـا في مواقف جديدة تنزل بها من المستوى الروحي الرفيع إلى المستوى الشعبي البسيط المَصحوب بصورة واضحة من الوعي العامي.

وبعد التنويع مُباشرة، تظهرُ الكلمةُ الغيريةُ المعكوسة (العالم والعليم، الرحمان الرحيم)، لتؤكّد رغبة التشخيص لدى المؤلِّف، تشخيص نرجسيّةِ الحاكم العربيّ الطاغية الذي ما فتئ يتمادى في تَكَبُّره، فيُؤَلّهُ نفسَه ويُلبِسها صفات حميدةً بعيدةً عنها في الواقع، وهو يجهل أنّ ما يُغدِقُ به الناس عليه مِن مدح وإكبار، ما هو إلا مجاملاتٌ واستِغباءٌ يُخفي وراء إشراقته براكينَ الغضب والكراهَة.

ومن أمثلة التنويع البارزة في الرواية، ما ورد في المقطع التالي من انتقال من الأسلبـة إلى التهجين، قال الحاكم بأمره وهو يتَحَدّث عن ابنه قمر الزّمان: "قالها ذات مرّة، لهذا أنقذتُكَ يا والدي العزيز بهذا السيف المُرَصّع بالجوهر والحجر النفيس والمَعدن النادر، ... يذكّرني في كلّ لحظة أنّه فعلها من أجلي ليكسب وُدّي وثِقَتي، فأتذكّر قصّة فاطمة العرة، ولكن مَـــــن يَثِقُ في كبُّول؟"[1].

قامَ السارد في هذا المقطع بتقليد أسلوب حكايات ألف ليلة وليلة، واستحضار أجوائها الخيالية المُفعَمة بالقُصور والكُنوز والجواري، ثمّ انتقل من الأسلبة إلى التهجين فأقحم كلمةً عاميةً (كبّول)، غيرَ أنّ الأسلبة اتّخذت هنا منحًى مغايرا لتقليد الأساليب المألوف، حيث تخلّلها تعارُضٌ دلاليّ جليّ بين مقاصد المُتكلّم، ونزعة الأسلوب الغيري المُؤَسلَب، لِتصيرَ أسلبةً بارودية (Stylisation Parodique) تتعارض بداخلها اتّجاهات المُتكلّم ونواياه مع اتّجهات النصّ المُؤسلَب ونواياه. ولن نُطيل الحديث عن مصطلح الباروديا (La parodie) في هذا المقام، فسيأتي تفصيلُ دلالاته وكيفيةَ توظيفه في الروايـة في عنصر لاحق.

استحضر الحاكم مِن (ألف ليلة وليلة) كلماتٍ محمَّلةً بمعاني الثّقة والاحترام المتبادَل بين الآباء وأبنائهم، وعبّر بها عن مقاصد خاصّة به معاكسة تمامًا لمقاصد النص المُؤسلَب، حيث

[1]- الرواية، ص564.

تحمل بداية المَقطع السابق من الرواية تقليدًا جليًّا لحكاية (فاطمة العرّة والتاجر معروف)، وخاصة في المقطع التالي الذي تروي فيه الساردة (شهرزاد) حادثة قتل قمَر الزّمان لزَوج أبيه: "ثمّ إنّه خرج وراءها وتبع أثرها من حيث لا تراه وكان له سيف قصير من الجوهر وكان لا يخرج إلى ديوان أبيه إلا متقلِّدا بذلك السيف لكونه مُستعزّا به ... ولمّا مشى وراء زوجة أبيه سحب السيف من غلافه وتبعها حتّى دخلت قصر أبيه فوقف لها ... فرفع يده بالسيف وضربها على عنقها فزعقت زعقة واحدة ثمّ سقطت مقتولة"[1].

تتقاطع أحداث الرواية مع أحداث الحكاية المُؤَسلَبَة في نقطة بارزة هي قيام الابن بقتل زوج الأب لإنقاذ أبيه من محاولة الانقلاب، حيث شبّه الحاكم قصّته بحكاية (ألف ليلة وليلة) في قوله: (فأتذكّر قصّة فاطمة العرة)، ثمّ حاكى المؤلّف صفةَ (السيف المرصّع بالجواهر)، لكنّه أضاف إليها أوصافًا أخرى على سبيل المبالغة، فجعلَ السيفَ مرصَّعا (بالجوهر والحجر النفيس والمَعدن النادر)؛ ثمّ قام فجأة بإدماج مادة لسانية مُعاصرة: (كبُّول)، وهي كلمة عامية تعني (اللقيط)، فتحوّل هذا الإجراء الحواري إلى تَنويع، تحدُث فيه المفارقة من خلال الانتقال بالخطاب من مستوى أدبي رفيع، إلى مستوى عامّي وَضِيع يُخفي في ثناياه تشخيصا لبعض أشكال الوعي السلبية العاجزة عن إخفاء رؤيتها ومستواها الفكري المُتدنّيين.

وكمثال عن التنويع، نقف عند محاكاة المؤلّف لقصة النبيّ موسى مع الخَضِر، الواردة على لسان البطل (بشير) في هذا المقطع من الرواية: "كان المشهد مُرَوِّعا. ربط الطفل بين حصانين ثقيلين، وأمام جميع الحاضرين مُزِّق بهدوء. قيل إنّه مُزِّق لأنّه كان سينشأ كافرا عكس والديه المؤمنين. عرفت لاحقا حقيقة أخرى، هي أنّ والده كان مطلوبا حيًّا أو ميّتا منذ أكثر من ثلاث سنوات. فقد كوّن عصابة مناهضة للسلطان، وراح يعيش داخل الغابة الكبيرة، لا ينهب إلاّ قوافل الأغنياء التي تمر ليلا ناحية الوديان المحاذية للغابة. مزّقت الكلاب المُدرّبة دابّة الرجل الهارب التي كان يركبها يوميا للذّهاب باتجاه الجبل لخدمة الأرض اليابسة التي لا تُنتج إلاّ الخوف.[2]

---

[1]- ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، ص316.

[2]- الرواية، ص205.

إنّ القصّة مُستوحاة من سورة الكهف، بل هي نوع من الاستحضار البارودي (Parodique) للقصّة القرآنية، فقد قام المؤلّف بمحاكاة أسلوب قصّة موسى مع الخَضر الواردة في القرآن الكريم، محاكاة ساخرة يسهل فيها تمييز التعارض الحاصل بين نوايا الكلمة المُؤسلِبة ومقاصد الكلمَة المؤسلَبَة: ﴿ وَأَمَّا الْغُلَام فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا، فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاة وَأَقْرَب رُحْمًا ﴾[1]. تَظهَر الأسلبة بوضوح في ذِكر المؤلّف للطفل الذي (كان سينشأ كافرا عكس والديه المؤمنين)، تماما كما ذُكِرت قصّتُه في الآية. غير أنّ السارد عمد إلى تحوير الكلمة الغيرية، فحوّل الخضِر من شخصية رجل صالح أوتيَ علمًا كثيرا وحكمةً، إلى شخصية سفّاح مُرعب يقتل البراءة بوحشية مُنقطعة النظير، فقد صار الخضر هنا شخصية سلبية، بعدما أعادَتْ مُخَيِّلةُ السلطة إنتاجها في هيئة جديدة تَخدُم مآربها، وتفضحُ بالمقابل طرائقَها الرهيبة في صناعة الرعب وزرعه في قلوب المعارضين، لتضمن لنفسها البقاء جاثمة على صدور مُلِئَتْ عقولُ أصحابها بالخرافات والبدَع القاتلة للفكر. وهذا ما تكشف عنه بوضوح أكبر كلمةُ البطل (بشير إلمورّو) حين تألّمَ بمرارة لِما أُلحِق بالخضر من تدنيس، ويُناجيه بحسرة بالغة قائلاً: "هل تعلم يا سيّدنا الخضر، يا أعلم أهل زمانه، أنهم سرقوا نورك وأشاعوا الظلمة باسمك؟ لقد حوّلوك إلى سيف تُقطَع به رؤوس الأتقياء والصالحين. يستحضرونك في كلّ الأزمنة لدفن الناس أحياء."[2] حيث يتّضح للقارئ أنّ التنويـــع ما وُظّف في الرواية إلا لمُساءلة الكلمة الغيرية بطرق مختلفة وفضح نواياها الدفينة.

ويضاف إلى التحوير السابق مبالغة المؤلّف في وصف مشهد القتل، الذي تمّ بطريقة وحشية بعيدة تماما عمّا نقلته الآيات، ممّا جعل الأسلبة تفقـد براءتـها وتتحـوّل إلى باروديا (Parodie) تتعارض فيها النوايا والمقاصد، وتنكشف بين ثناياها ملامح سُخريّة مَريرة من تخلّف العقل العربي واستسلامه لسلطة الخرافة والنصّ الديني المُحَوَّل قسرًا عن وظيفته التنويرية الأصلية، ممّا جعل الإنسان الجُملكيّ يعيش مَسكونًا برعب نفسي غيبي، وخوف مادي معاصر تصنعه (الكلاب المُدرّبة) التي تعكس بدورها واقعا مُعاصرا معيشًا لا يخلو منه أيّ بَلَد

[1]- سورة الكهف، الآية: 80.

[2]- الرواية، ص105 - 106.

عربي يعيش نظاما جُملكيا حريصا على تجهيل العقول ومحاربة الصالحين، أمثال الشيخ الصالح الذي صوّرته الرواية (عدوا مطلوبا حيا أو ميتا). ومن هنا فإنّ الخيالَ قـــد اتَّخـــــذ في رواية "جملكية آرابيا" طابعا حِواريا، لا يتعامل مع النصوص التي اشْتَغَل عليها بمنطِـق المُهادنة أو التكرار المُسالِم، ولا حتّى بمنطق الشرح والتفسير، بل "يبتكر التاريخ والواقع ابتكارًا من أصله وجذره، ثمّ يُدرجه في سياق التاريخي الواقعي ويمزجه بالسحري المُتَخيَّل. وذلك بالضبط جوهر التجاوز والجُموح وكَسر حُدود المألوف والمَحدود والمنطقي والتاريخي والواقعي"[1]، فكان التخييل مُنتِجا لنصّ حواري خلّاق، يستحضر النصّ التراثي ومعه الكلمة الغيرية بكلّ حُضورها وكامل قيمتها ويَضعهما موضع مُساءلة وحوار.

[1]- كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبيّ في كتاب العَظمة وفنّ السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص11- 12.

المبحث الثالث: أشكال التعبير السّاخر وتنويعاته في الرواية.

أ- المُحاكاة السّاخـــــــرة .

ب- الكلمة الغيريّـــة التّهكّميّة .

ج- الكلمة الغيريّـــة المعكوسة.

د- السُّخريّـــــــــــة.

1- سخريّة السلطة.

2- سخريّة العدوّ.

3- سخرية المُهَمّش.

4- السلطة بين الاستبداد والعجز.

5- السخريّة من الحاشية وأصحاب المصالح.

6- السخريّة وانقلاب مراكز القوّة.

7- السُلطة بين حدّ السيف وقوّة الإقناع.

8- السلطةُ وعدالةُ الأقوى.

أ- المُحاكاة الساخرة/ التقليد الساخر:

تتّخذ العلاقات الحوارية في الخطاب الروائي شكلاً من أشكال الإنارة المتبادَلة أكثرَ حِدّة ممّا يحصل في الأسلبة، فلمّا يجد المتكلِّم نفسه في مواجهة عالَم انهدّت قِيمُه وتدهورت علاقاته إلى درجة اليأس من إمكانية تقويمه؛ حينها تنزاح لديه النظرَة الجادّة كاشفة عن عجزها، وتترك المكان للكلمة الساخرة ذات القدرة على فضح المُداراة الزائفة والفشل المُقَنّع.

أَوْلَى باختين المُحاكاةَ الساخرةَ (La parodie) حظًّا وافرًا من الدراسة، وبيّنَ دورَها في تشييد صورة اللغة في الرواية عن طريق الجمع بين لُغتين تُقلّد إحداهما الأخرى، وتَظهَر مُتَخفّيةً وراءها، فقال: "تتداخل في المُحاكاة الساخرة لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلاّ أنّ إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المُحاكاة محاكاةً ساخرة) ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي، بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعّالة"[1]. فخلْفَ الصورة المُجَسَّدة الملموسة التي تظهر بها لغة الغير حاملةً صوتَه وموقفَه الإيديولوجي، يَرْكُنُ صوت المؤلِّف (المُحاكي) المُتعارض تماما مع النوايا التي تحملها كلمة الآخر، فيجتمع في الكلمة المُحاكية صوتان ووعيان متعارضان.

يقوم المؤلِّف في المُحاكاة الساخرة بما يقوم به في تقليد الأساليب، فهو يتكلّم بكلمة الآخرين، غير أنّه في المُحاكاة الساخرة "يُدخِل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تمامًا مع النزعة الغيريّة. إنّ الصوت الثّاني الذي استقرّ في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بالضّرورة مع سيّد الدار الأصلي، ويجُرُّه إلى خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تمامًا."[2]، فيصبح صوتُ المؤلِّف ووعيُه، الخلفية التي تنبثق منها الدلالة الفعلية المنشودة؛ أمّا الكلمة المُقَلَّدة فهي الواجهة المَرئيّة الحاملة لصوتٍ فاقد لقوّة الإقناع.

تشبه الباروديا الأسلبة في اعتمادها على تقنية التحدُّث بوساطة كلمة الآخرين، لكنّها تختلف عنها في كون العلاقة التي تربط كلمة المتكلِّم بكلمة الآخرين علاقةَ تنافر لا انسجام. فالباروديا عند باختين هي نوع آخر من الأسلبة، "أين تكون مقاصد اللغة التي تُشخِّص متعارضة

---

[1] – مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق وبطرس الحلاق، ص320

[2] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكي، تر:جميل نصيف التكريتي، ص 282

مع مقاصد الكلمة المشخَّصة، فهي تقاومُها وتُصوِّر العالَم المادّي الفعلي، ليس بمساعدة الكلمة المشَخَّصة بوصفها وجهة نظر مثمِرة، لكن تُمثّله بفضحه وهدمه"[1]. وهنا يجب التفريق بين الباروديا البلاغية البسيطة العاجزة عن إبداع صورة اللغة، والأسلبة البارودية ذات الأبعاد الحوارية، فإذا كان الأمر مُتعلّقا في الأولى بمجرَّد هدم انتقائي سطحي لكلام الآخر، فإنّ باختين يشترط في الباروديا "أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلٌّ جوهري متوفّر على منطقه الداخلي، وكاشفٌ لعالَم متفرّد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا.." [2]، حيث تتمّ الإنارة المُتبادَلة بين اللغتين من خلال سعي اللغة الأولى المُقلِّدة إلى فضح الثانية وكشف مدى زيف عالمها.

يرى باختين أنّ "كلمة المُحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوّعة لدرجة كبيـــرة، يمكن أن نحاكي أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجيّـــــة على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقـــة في الرؤيـــــة، في التفكير، في الكلام"[3]. وفي رواية جملكية آرابيا اتّخذت المُحاكاة الساخرة أشكالا حوارية شتى، بلغت درجات مُتفاوتة من العمق، حيث تنقل المؤلف بين محاكاة النصوص، والهيئات، وأساليب العيش، وطرائق التفكير المختلفة. تحدوه في ذلك غايات فنية أهمّها تشكيـــل صـــورة اللغـــة في الرواية وتشخيص أشكال الوعي المتفاعلة فيها.

وقد كان النص الديني أكثر حضورا في خطابات واسيني الأعرج، وهو ما نفسّره بعمق تأثير تعليمه الديني في لغته، إضافة إلى شعوره بتأثير الخطاب الديني في تشكيل البنية الفكرية للمجتمعات العربية الإسلامية، حيث أنّ كل رغبة في خلخلتها تستدعي الوُلوج إليها عبر بوّابة المعتقد الديني، فهو المُوجّه الأساس، بتراكماته وتأويلاته، لجميع أشكال الفِكرَين الديني والسياسي.

يتوجّه المؤلِّف على لسان دنيا نحو عدد من النصوص الدينية ليحاورها بطريقة لا تخلو من أسلبة بارودية هادفة إلى محاولة إثبات فشل الفكر الديني في صياغة نظرية حديثة للحكم،

---

[1] - Mikhail Bakhtine, éstétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier, p180.

[2] - Ibid, p180.

[3] - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكي، تر:جميل نصيف التكريتي، ص 282

وإرساء نظام اجتماعي عصري خالٍ من مظاهر القمع والاستبداد. وهو موقف يكشف عنه تعمُّد المؤلّف استحضار عديد النصوص الدينية مضغوطة في مقطع قصير من الرواية، ثم محاكاتها محاكاة ساخرة ثنائية الاتجاه، فهي تستهدف بالنقد طرفي المعادلة اللذين اشتركا في صُنع التخلّف السياسي والاجتماعي في العالم الإسلامي: الفكر الديني المتجمد الذي أُلبس زيّ الخرافة وأُوّل لصالح الحاكم المطاع وحده، والمجتمع الإسلامي الذي يفضّل التمسك بتأويلات خرافيّة لا تخدم إلاّ مآرب السلطة، ويرفض خلخلة المفاهيم التقليدية المبثوثة في ثنايا ذاكرته، مشكِّلةً سدّا منيعا يحول دون تحرُّره. وذلك ما يتجسد في كلام بطلة الرواية (دنيا): "الكثير من الآتين بعد أبي ذرّ، يا سيّدي العالي، دقّوا أبواب الجنّة بعنف شديد ولكنّ الجنّة ظلّت موصدة بسبعة أبواب، في كلّ باب سبعة مفاتيح، وفي كلّ مفتاح سبعة أقفال، وعلى رأس كلّ قفل سبعة عبيد، وفي يد كلّ عبد سبعة سيوف، وفي كلّ سيف سبعة شقوق حادّة، وكلّ شق يزن سبعة أرطال، وفي زنة كلّ

طل ثقل يوم من أيام القيامة، وفي كلّ يوم ثقل قرن من الخوف، وفي كلّ خوف شطط الخيبة."[1].

لقد استحضر المؤلف أساليب العديد من النصوص الدينية وجعلها تتحيّن ضمن لغته الروائية، ثمّ تعامل معها بشكل أكثر حِدّة من الأسلبة العادية، حيث كشفت كلمات اللغة المُشَخِّصة، وخاصّة لفظ (سبعة) والألفاظ الدالة على الرهبة والخوف مثل: (موصَدة، سُيوف، حادّة الخوف)، عن رغبة مُلحّة في إقامة علاقات حوارية مع اللغتين المشَخَّصَتين: لغة النصّ الديني، ولُغة العامّة الذين أساؤوا فهمه والتعاطي معه بطريقة إيجابية.

من النصوص الدينيّة التي حاكى المُؤلّف أساليبها مُحاكاة سّاخرة في المَلفوظ السابق، قوله تعالى: ﴿ لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِكُلِّ بَابٍ مِنْهُمْ جزءٌ مَقْسُوم ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴾[3] حيث

---

[1]- الرواية، ص27.

[2]- سورة الحِجر، الآية: 44.

[3]- سورة الحاقّة، الآية: 7.

نلاحـظ أنّ عنصر العجائبي المُعجز مرتبط في القرآن بالحياة الغيبية فقط، وأنَّ الغايـــــــة من الترهيب به في القرآن هي دعـوة الإنسـان إلى الخوف مـــن الخالـــق دون المَخلـــوق، ومِن ثَمَّ تحريرهُ من عبادة أخيه الإنسان، وفكّ قيوده كي يعيش حرّا عزيزًا لا أسيرًا مَهينًا، بَيْـــدَ أنّ الوَعي المُتخلّف نقلَ عنصر الخوف من الغيب إلى الواقع المعيش، وألبَس منه الحاكمَ حُلّة عجيبةً أرعبَ بها النـاس، وأعمـى أبصـارهم عـن رؤية ضَعفه وهَوانه. ومن خلال هذه المفارقة العجيبة، نكتشف تضارُب نوايا اللغتين (اللغة المُشَخِّصة واللغة المُشَخَّصَة)، كما يظهر عنصر السخريّة واضحا من خلال الاستخفاف بأشكال الفكر المُتَحجّر الذي يُقبِل على التأويلات الدينية الخاطئة دون تَبَصُّرٍ إقبالَ الصمّ البُكم، في حين لم يدْعُ القرآن أبدا إلى التبعية العمياء للآخرين ولو كانوا علماء، فقد وَصَـفَ الله المؤمنين بقوله: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّوا عَلَيْهَا صُمًّا وَعُمْيَانًا ﴾[1].

وفي السياق نفسِه، استحضر المُؤلّف نصًّا من السيرة في وصف سيف عليّ بن أبي طالب المُسَمّى: (ذو الفقار)، الذي نُسج حوله كثير من الحكايات الخرافية الشيعية بشكل خاص، فألبسته هالة من القداسة والهيبة المبالَغ فيهما كثيرا. ثمّ قام بتحوير النص الديني بشكل مقصود بتكرار الرقم سبعة، وهو رقم كثير الحضور في النصوص الدينية الإسلامية، مثل عدد السماوات السبع، في قوله تعالى: ﴿ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَـــــرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ ﴾[2]، وقوله تعالى في وصف الأغلال الّتي يُقَيَّد بها أهلُ النار: ﴿ ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ ﴾[3]، فهو رَقَمٌ ارتبط في عديد السياقات بقضايا غيبية تحمل سمة الإعجاز وتنطوي على عنصر العجائبي المثير للدّهشة والذهول.

إن المُحاكاة الساخرة هنا لا تتجه صوب النصّ المقدّس في حدّ ذاته، بل نحو التأويلات الخاطئة التي أُلحقت به وحادت به عن غاياته السامية التي جاء من أجلها، ونحو مجتمع عربي إسلامي، يأبى الانعتاق من لحظة الذهول، والنظر إلى واقعه بعين الواقع المَعيش. ومن هنا تغدو

---

[1]- سورة الفُرقان، الآية: 73.

[2]- سورة المُلك، الآية: 3.

[3]- سورة الحاقة، الآية: 32.

حوارية النص الروائي مثمرة تتجاوز عملية الهدم، وتبحث لنفسها عن موقع تُغيِّر منه الراهن المرير.

نستنتج ممّا سلف أنّ "السخريّة توجد في المجتمع حين تسود عدالة الإنسان المقلوبة، وتكون في الذات الإنسانية حين تخوّن الإنسانَ ملكاتُه"،[1] فلا يبقى أمامه خيارٌ سوى السعي إلى هدمِ العالَم الزائف عن طريق تحقيره وفضح صورته أو تحجيمها، حتّى تظهرَ على حقيقتها. وبالمقابل، فإنَّ عالَما سويًّا يسوده نظامٌ عادل لا يمكنُ أن نُقابله بموقف ساخر أو بقلّة احترام. إنّها نقدٌ قاسٍ يسهم في تشكيل صورة اللغة في الرواية من خلال التركيز على أشكال الاختلاف والتناصّ التي خرجت عن قانون الطبيعة وصارت في حاجة إلى تقويم، "فلا تكتمل صورة النصّ الروائي إلا بقيام مفارقة ساخرة. ومعنى ذلك أن تضبط الذات زاوية الرؤية لا على الأشياء والعناصر في تآلفها وانسجامها، إنّما عليها في حركتها وهي تتصادم. فالسخريّة ليست مدعاة للضحك بقدر ما هي دعوة للتأمل في وضع مقلوب ينبغي تصحيحه"[2]، إنّها وسيلة جادّة للنقد والتقويم وإن حملت في ظاهرها بُعدا هزليا مضحكا، إنها تسعى إلى استعادة إنسانية الإنسان، والبحث عن حقيقة وجوده البَشري المُتخفية وراء حُجب الزّيف. ومن هنا يمكن اعتبارها سعيا فنّيا إلى بلوغ عتبة الأخلاق، والترفُّع عن دناءة القيم المقلوبة التي لا تستحقّ إلاّ المعاملة الدونية.

تتعرض الرواية لجميع أشكال الصراع القائم في المجتمعات العربية، تُحاورها وتُسائلُها وتَضعها على المحكّ، بطريقة حوارية يُسمح فيها لكلّ الشخصيات بالظهور وإبداء الرأي والتحاور فيما بينها بعيدا عن سُلطة الراوي، وبعيدًا بالتالي عن أحادية المنظور واللغة والأسلوب، في جوّ حواري تحدوه حرّية التعبير وديمقراطية التصوّر واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف في بعض الأحوال مخالفة لرأي الكاتب نفسِه، وتلك سِمة كثيرة الحضور في "جملكية آرابيا"، وإن كانت إدارة الحوارات بين الشخصيّات تؤول في النهاية إلى خدمة مآرب المؤلّف ظاهرة كانت أم باطنة، وهو أمر لا يُخِلّ كثيرا بالمبدإ الحواري

---

[1]- محمد زيتون، السخريّة الفلسفية من الحوار السقراطي إلى الجدل الهيجيلي، مجلة نزوى، فصلية ثقافية، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام، مسقط، سلطنة عمان، العدد 76، اكتوبر 2013 م - ذو الحجة 1434 هـ، ص36

[2]- أحمد حافظ، ضمير الغائب- دراسات في مواربات السرد الروائي- مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 2010، ص125

للرّواية، لأنّ صوت الراوي يُعرَض في هذه الحالة بوصفه زاوية نَظَر ومَنظورا شخصيًا وصوتا حاضرا بين بقيّة الأصوات المتساوية القيمة، ولا يُفقِد ذلك الرواية سِمَةَ التعدّد والحواريّة، ولا يُخرجها من دائرة الرواية البوليفونية (Polyphonique) التي عرّفها ميخائيل باختين بقوله: "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة بعضها الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقًّا إنَّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنّها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[1]

لقد سعى واسيني الأعرج إلى تقديم أطروحاته المرجعية وخلاصاته الإبداعية عبر أصوات متعددة؛ تاركا القارىء الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف الفكري المناسب لتوجُّهاته، والمنظور الإيديولوجي الذي يلائمه، إنّه يسعى في النهاية إلى تشكيل قراءة واعية للذات العربيّة في صورتها الراهنة، بكلّ ما تحملُه مِن صُور وعي ووجهات نظر تراكمت فيها، وصارت تتّخذُ في أحايين كثيرة شكل قناعات ثابتة غير معروضة للنقاش، يحملُها العقل العربي ويَحتَكِم إليها، دون أن يُكلّف نفسه مشَقَّة تكييفها مع مُعطيات الواقع والعصر المَعيشَين.

ومن أبرز القضايا التي تعرّضت لها الرواية بطريقة حوارية، مسألةُ العلاقة بين الجنسين، فقد عاد بنا المؤلِّف إلى مُساءَلة النظرة الدونية المُتَوارَثة عن المرأة من خلال استحضار نصّ ألف ليلة وليلة، ومُحاكاة أسلوبه محاكاة ساخرة سُخريّة تتجاوز مَهَمّة إشاعة المَرح وإثارة الضحك إلى نقد المفاهيم وخَلخلتها، حتّى إنّ التقليد الساخر لهذا النصّ التراثي يتّخذ في بعض المقاطع من الرواية أشكالا فنية فريدة؛ ففي مَلفوظ واحد، نجد المُحاكاة تسلُكُ مَسارين اثنين وتنتظِم في مُستويين حواريين مختلفين، حيث يقوم السارد بمحاكاة طريقة تفكير بطل الرواية

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 59.

(تخلّل عبارة: "كل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية" خلل تركيبي، حيث أضيفت المعرفة إلى نكرة، والأسلم أن نقول "وكل علاقات الحياة الإنسانية وظواهرها").

(الحاكم بأمره)، بينما يقوم البطل نفسُه بمحاكاة طريقة تفكير بطل ألف ليلة وليلة (الملك شهريار)، وكلا المُحاكيين يُضمِّنان كلِمَتيهما كمًّا معتبرا من المؤشّرات الدالة على تواجد عنصر السخريّة بقوّة في الملفوظ: "أحكِ ولاتُكرّري ما قالته دابة الغواية أختك شهرزاد، وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمَته أعناق نساء بيت الحريم. شهرزاد كانت دابّة السحر، وشهريار كان الأحجية المُضحكة. كان تيسًا لا أكثر، لعِبَتْ بشأنه العظيم، قحبة من الدرجة الدنيا. أحك يا بنت الناس، لقد نفذ صبري وارتعش السيف في يدي. احك وإلاّ حوّلتك إلى حكاية يرويها العرب في لحظات القيظ، عندما تحرق الشمس وجوههم والرياح الشتوية ملامحهم الكئيبة والمغبّرة ..."[1]

يحمل هذا المَلفوظ في مستواه الحواري الأوّل محاكاة الحاكم بأمره لأسلوب الملك شهريار، ولطريقة تفكيره ونظرته الدونية إلى المرأة وطريقَتِه في مُخاطبتها، فهو يهدّدها ويسعى إلى التحكُّم فيها بسلطة السيف وإسكات صوتها وإلغاء حقّها في التفكير والتعبير. إنّها مُحاكاةٌ ساخرة، يُميّزها الجمع بين التقليد الصريح لأساليب شهريار والسخريّة منه في كلمة واحدة، حيث وصفه بالتيس وبالأحجية المُضحكة، بينما وصف شهرزاد بالقحبة التي لعبت بعقله، لكنّه بالمقابل يصرّ على انتهاج طريقته في التفكير وأسلوبه في معاملة المرأة، محاوِلا إبراز نفسِه في صورة الحاكم الأذكى والأقدر على المزج بين تسلّط الأجداد وفِطنة أبناء العصر، وهو لا يدري أنّه لم يفعل شيئا أكثر من تكرار هزيمة السابقين بألوان جديدة، ليصبح هو نفسُه الساخر والمَسخور منه.

ولعلّ المؤلّف قد تعمّد رسم الحاكم بأمره في صورة المُتحاذِق المَخدوع، ليجعله نموذجا للرجل العربي المريض بعقدة الجنس، الذي يختصر هزائمه وانتصاراته في امرأة يُبدي أمامها رجولته ويُحكم عليها القيود، وهو لا يدري أنّ أساليب العنف والتهديد لا يُمكن أن تُفلح مع امرأة لديها أساليبها السلمية الأرقّ والأقوى لإثبات ذاتها وافتِكاك حقّها، لذلك، فلا غَروَ مِن أن ينتهي أمرُه مع دنيا إلى هزيمة أشدّ من هزيمة سَلَفه شهريار مع شهرزاد، في حربٍ تافهة، ما كان

[1]- الرواية، ص23.

لرَجُلٍ عربيّ أن يُهدِر فيها كلّ طاقاته الروحية والعقلية، تاركا وراءَه كلَّ معاركِه المصيرية تُحسَم ضدّه.

أمّا المستوى الحواري الثّاني فتُجسّده المُحاكاة الساخرة التي تضمّنتها كلمة السارد ذاتِه، فقد قلّد طريقة تفكير الرجل العربي وموقفَه من المرأة، ممَثَّلين في شخصية الحاكم بأمره، صاحِب الصوت الرجولي الجامع بين التسلُّط والبَلادة، فهو يهدّدُ المرأة على ضَعفها، ويسخَـــر من غَباء شهريار المُنخدِع بحكايات شهرزاد، وهو لا يدري أنّه واقِعٌ في مَكيدة أشدّ وأَمَرّ حاكَتها دُنيا ضدّه.

يكشف المَلفوظ السابق كيفيّة انتقاء المؤلِّف للمؤشّرات السردية والأسلوبية بدقّة، وكيف يجعلُها تتدخَّل لتُحوّل مسار المُحاكاة من تقليد جادّ للأساليب إلى مُحاكاة ساخــرة، دون أن يخبوَ أمامها هذا الصوت أو ذاك قسرًا. فالأصوات كلُّها متساوية القِيمة وتملكُ كلُّها حيّزًا تعبيريًا يسمح لها بالإفصاح عن مواقفها وتوجُّهاتها بحُريّة تامّة، بينما تعمل طريقةُ عَرضهـــا مِن قِبل المؤلّف، ونوعيةُ علاقاتها الحوارية الداخلية مع كلمات الآخريــن، على تشخيصها فنّيا وكشف حمولتها الإيديولوجية. وقد رأينا كيف استنطق المؤلّف بالمُحاكاة الساخرة بنيةَ العلاقة المُختَلّة بين الرجل والمرأة، والمتوتّرة بسبب عجز الرجل عن تَمَثُّل المرأة تَمَثُّلا سليما يُساير طبيعتَها، حتّى إنّه أخرج تلك العلاقة عن مسارها الطبيعي وحوَّلها إلى حرب دونكيشوتية أهدَرَت كلّ طاقاته.

طالت المُحاكاة الساخرة في رواية "جملكية آرابيا" عديد الأساليب غير السويّة وطرائق التفكير غير المتماشية مع مقتضيات العقل والواقع، وإن كان التركيز فيها مُنصبًّــا على قوى المركز ورموز السلطة التي عجزت يدُ المَحكوم المُهَمَّش عن اجتراح قداستها في الواقع، فجاءت الكلمةُ الروائية بجُرأتها وبما تملكُه من سُلطة لتتكفّل مكانه بمَهَمَّة خَلخَلة المفاهيم المغلوطة وإزاحة الحجب عن مظاهر الزّيف والاختلال التي تسود العلاقات الإنسانية والسياسية في الواقع، بطريقة حوارية تلعب فيها المُحاكاة الساخرة دورا تشخيصيا كبيرا. وهذا ما نلمَسُه في محاكاة المؤلّف للأساليب القمعية التي تنتَهجُها السلُطات الاستبدادية للتّضييق على الحريات، فَبَدَلَ التوجُّه بالنقد نحو السلطة مباشرة، قام بتحريك شخصية الحاكم بأمره وجعلها تُحـــــــاكي

الأساليب القمعية التي توظّفها السلطات الاستبدادية لتضييق مجال الحرّيات، ثمّ ضمّن وَصْفَه لتلك المُحاكاة ما يكفي من المؤشرات لإضفاء طابع السخريّة عليها: "الحكيم، الحاكم بأمـــــره، في ظلّ الخوف الذي أصبح ذُعرًا، كان قد أصدَر فرمانا(•) خاصّا متعلّقا بالتجمّعات الضيّقة. فقد منع منعا باتّا اجتمــاع أكثر من شخصين، ما عدا في الأسواق التي اختُصرت في يوم واحد فقط. وإمعانًا في الديمقراطية، ونكاية في أعداء الأمّة المُغرضين المُندَسّين والإرهابيين، فقد أصدر قرارا استثنائيا يسمح فيه للناس بحقّ التجمّع والتجمهر في اليوم الموالي مباشرة لمرور سيّدنا الخضر من أجل دفن الموتى، والتسامح مع بعض الذين يقرؤون الفاتحة على قتلى سيّدنا الخضر. ثم دمج يوم السوق بيوم التجمهر الموالي لمرور سيدنا الخضر، فصارت إمكانية التداول يوما واحدًا. يقول إنّ الفوضى تضرّ بالأمّة. يؤكّد إنّها النقطة الوحيدة التي يتّفق فيها مع ماركس وإنجلز ولينين في الحرب التي خاضوها ضدّ الفوضويين."(1)

لقد وظّف المؤلّف المُحاكاة الساخرة بشكل أعمق، حيث تجاوزت مستوى الاشتغــال على الأشكال اللفظية السطحية، وغاصت لتُلامس الأسس والمبادئ العميقة لكلمــة الغيــر. فقد حاكى الملفوظُ المنسوبُ شكليًّا إلى دُنيا كلمةَ الحاكم في صورة مَرسوم مَلكيٍّ نَقَلَتْه بطريقة حوارية، فقد أحاطت الساردةُ الكلمةَ الغيريةَ (كلمة الحاكم) بسياق نفسي خاص (الخوف الذي أصبح ذُعرًا)، فانزاحت بها عن دلالتها الرسمية الطبيعية، وألبستها رداءً من الذعر فأكسبتها قيمة سلبية متمثّلة في الخوف الذي يقترن عادة بسواد الظلم والجور، ولا يستقيــم وُجـــوده في ظلّ العدل. ثمّ إنّ ذلك المنشور الصادر من الحاكم قد افتقد صفة الأصالة وغابت عنه الروح المحلّية، فقد كان (فَرمانًا) تسكنه روح الدولة العثمانية وسياستها، بينما تفاصيله والتعليمات التي تضمّنها شبيهةٌ تمام الشبه بتلك الإجراءات القمعية التي تتّخذها جلّ الأنظمــة القمعيـــة في الحالات الاستثنائية التي يظهر فيها ما يُهدّد وُجودَها.

(•) - **فَرمان** Farman: كلمة فارسية الأصل تعني «أمر أو حكم أو دستور مُوَقَّع من السلطان». والفرمان العثماني هو قانون أو مَنشور أو أمر صادر من السلطان العثماني نفسِه ويحمل توقّيعه.

يُنظر: عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، ج4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1990، ص 505.

(1)- الرواية، ص248.

إنّها سُلطة فاقدة لأيّة هويّة إيديولوجية ثابتة، وبالتالي فهي – كما تُصوّرها الرواية - فاقدة للشرعية، تتلوّن ملامحها كالحرباء وهي تلهث وراء الكرسي؛ تحكم الناس بمراسيم قمعية عثمانية، ولا تتردّد في ارتداء عباءة الدين الإسلامي بعد تحريف نُصوصه عن دلالاتها الفعلية، مستغلّة بعض أبعادها العجائبية لترهيب الناس (قصّة الخضر)؛ ثمّ تقفزُ من النقيض إلى النقيض، لتُعانق بعض روّاد الماركسية، ليس من أجل الإفادة من فكرهم وإيديولوجيتهم، إنّما لتستعير منهم وسائلهم القمعية. ومن هنا يتّضح لنا الوجه القاتم العميق لمحاكاة ساخرة تبدو في الظاهر أنّها تستهدف مواجهة بعض أساليب السلطة ومُمارساتها القمعية المَعيشة، بينما هي في الواقع تُسائل السلطةَ نفسها، وتطعن في هويّتها وشرعيّتها. وفي مثل تلك المُحاكاة الساخرة تتحوَّل ألوان المَرَح والضحك التي تخلّلتها إلى مجرّد غِلالة[•] يَتَسَتَّر وراءها نقد جادّ وتَشكيك في وجود النظام نفسه.

وإذا كانت الدولة نفسُها قد صارت محلّ شكّ فلا جَرَمَ أن يفقد الرجال القائمون عليها شرعيتهم، وتصير قوّتهم ومَراكزهم مجرّد تمثيلٍ كارنفالي فاقدٍ لقوّة الإقناع، وهذا ما نلمسه في محاكاة (المجذوب) لبعض سلوكات الحاكم التركي الرامية إلى فرض هيبته بأساليب عاجزة عن الإقناع: "وأطلق ضحكة ثقيلة انفجرت بقوّة، تَلَتْها رائحة فمِه الكريهة التي ملأت المكان"[1].

إنّ الوصفَ هنا يأتي مفعما داخليا بالروح الحوارية، فهو ينقل صوتين متضادّين داخل ملفوظ واحد، الأوّل هو صوت الحاكم موضوع الوصف، والذي يأتي صريحا قويّا معبِّرا عن قوّته وجبروته، أمّا الثاني فهو صوت شخصية المجذوب الذي يتسلّل عبر وصفه التشخيصي للحاكم باستعمال نعوت تفضح موقفه (ثقيلة، الكريهة)، وتعمل على تدنيس الحاكم وتحقيره بطريقة كارنفالية استطاعت أن تقلب دلالات الأشياء من إيجابية إلى سلبية، فالضحك القويُّ الذي كان الحاكمُ يُصدره للتّعبير عن قوّته وسطوته قد صار دالاّ على الدناءة والتفاهة، بعدما علِقت به صِفَتا الكراهة والثّقل. "إنّ هذا الوَصف يستند بأكمله إلى الاقترانات الخُلفية (Oxymoron: اجتماع لفظتين متناقضتين)، وإلى العلاقات غير المُتكافئة الكارنفالية، وهو مُفعم كلّه

[•]- الغِلاَلَةُ : ثوب رقيق يشفّ ما تحته.

[1]- الرواية، ص282.

بالتحقيرات، وبالحطّ من الشأن، وبالرموز الكارنفالية جنبًا إلى جنب مع الاتجاه النَّتورالي الفَظّ"[1]. وهكذا فإنّ كلمة المجذوب قد تشبّعت داخليا بروح جدالية، وساعدتها نبرتُها الكارنفالية على استعمال سُلطة اللغة لمقاومة الصوت المركزي حيثُ افتُقِدت لدى المُهَمَّش القدرة العملية على المقاومة؛ ففي الكارنفال تتلاشى المراكز وتزول الرتب الاجتماعية، وتُتَبادل الأدوار في جوّ احتفالي، عادة ما يكون فضاءً ملائما للتّنصّل من سلطة القوانين التي تحتمى بها قوى المركز عادةً، فيحتدّ النقد والتجريح، ويطال التدنيس كلّ الهيئات المقدّسة التي فقدت قداستها في عالم كارنفالي مقلوب، استقال فيه القضاة الحقيقيون، وحلَّ محلَّهم أناس متطرّفون غامضون بهيئات غريبة، وكأنّهم يلبسون أقنعة لإخافة الآخرين.

"لقد سرقوا حنين المدينة وأبادوا فضائلها. سرقوا قنّينة النبيذ من عاشقها وكسروها على حائط المسجد وجرحوه بها. فوضعوا في المداخل رجالا غامضين ينتعلون الساندالات القديمة والألبسة البيضاء والداكنة الفضفاضة، وعلى وجوههم لحى طويلة تخيف العابرين. لقد سرقوا من العاشق نهد حبيبته وأحرقوهما على الملأ. قالوا للمتردّدين: ديرْ كيما دار جارك وإلاّ بدّل باب دارْك. قالوا للمرأة انسحبي من المشهد وعودي إلى التفريخ والتربية."[2]

تُستعمَل اللغة في المُحاكاة الساخرة لتعرية الظواهر المَرَضيّة والأفكار السلبيّة في المجتمع، بهدف نشر الوعي بخطورتها وفضح وجهها الحقيقي الفظيع، وتوجيه العقول إلى تلقّيها بعيون ناقدة لا تنبهر بمظاهرها الخادعة. ومن هنا تعمل السخريّة على زيادة حدّة التوتّر بين تلك الظواهر، وبين الأفراد الذين تسعى إلى الاستحواذ على عقولهم، باستعمال شعارات دينية تلتبس فيها الحقيقة بالتأويلات الخاطئة، وذلك هو الدور التنويري الذي ما فتئت الكتابة الروائية تؤدّيه عند واسيني الأعرج وغيره من الكتّاب العرب، حيث "تُعَدُّ علاقات التوتّر فيما بين الفرد ومؤسسات المجتمع الرسمية أو الأهلية من الظواهر البارزة في كلّ الفضاءات

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص203.

[2]- الرواية، ص380.

العربية، وإن بدرجات متفاوتة في الحِدّة من بلد لآخر. هذه الوضعية التاريخيـــــــــة أصبحت من الموضوعات الشائعة في خطابات إعلامية وأدبية ومعرفية كثيرة"[1].

كانت مَهَمَّة المُحاكاة في الملفوظ السابق تعرية تلك الجماعات الدينية المُتطرّفة الغريبة التي شكّل وُجودها نَشازًا غير مألوف في المجتمع، تطوّرت بسرعة حتّى صارت سُلطةً ثانيةً، استَحوَذَت على المراكز الحسّاسة التي كانت تشغلُها السلطة الرسمية المنبوذة أصلا في أوساط العامّة.

استغلّت تلك الجماعات الدينية ضَعف السلطة وفقدانَها لقوة القَرار، فأزاحت القضاء الرسمي ونصّبت نفسها هيئةً جديدةً تحكم بين الناس وتدَّعي نشرَ العدالة، بينما هي تُمارس أفعالَها الشنيعة، فتسرق قنّينةَ النبيذ من عاشقها ونهدَ الحبيبة من حبيبها، ولا تَتَورَّع في إحراق النهدِ رَمزِ الأُنوثة والعطاء. أمّا مظهرُها فترسُمُه الكلمات الساخرة في لوحة تكسوها الغرابة والنشَاز، حيث صار الخفُّ صاندالةً[•] واللحيةُ شيئًا مُخيفًا، وأُنزِلَ الإنسان المُكرَّم إلى منزلة الدواجن المُنصرِفة إلى (التفريخ).

يستمرّ استهداف الرواية لقوى المركز ورموزه، مُستغِلّة في ذلك سُلطةَ الكلمة الحواريّة لتقَوّضَ بها مجموع القيم السياسية الفاسدة التي ما فتئت تنتج أنظمة مُشوّهة، على رأسها بشرٌ أفقدَهم وَلَعُهم بالكرسي كلّ معاني الإنسانية، فصاروا يتناحرون بوحشية من أجل الخلود فيه، وتمسّكوا بالسلطة حتى بلغوا من العمر أرذله؛ غير أنّ محاكاة السارد لأساليب عيش هؤلاء ولسلوكاتهم تثير في الحقيقة ضحكا بطعم البكاء، ومَرَحًا بلون الكآبة، لأنّها تطرح مسألة أعمق من المُفارقات الشكلية المُضحكة التي تظهر في تصرّفاتهم وأشكالهم الكارنفالية الساخرة:

"تقدَّمَ منه قُرّة العين حتى أصبح قريبا من وجهه، كانت رائحة الملك معروف كريهة إذ جعلته المفاجأة يُخرِج كل ما في بطنه، دُفعَة واحدة في القصعة التي تحت الكرسي"[2]

---

[1]- معجب الزّهراني، مقاربات حوارية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص96.

[•] - الصاندالة: خُفٌّ، وباللغة الفرنسية: (Une sandale)، أمّا في العامّية فارتبط استعمالها بنوع من النعال البلاستيكية الرخيصة.

[2]- الرواية، ص585.

ينقل الملفوظ صورة ساخرة لحاكم رِعديد[•] يتغوّط في مَجلسه من شدّة الخوف، وهي صورة شبيهة بالحركات الكارنفالية التي يجتمعُ فيها الجدّ بالهزل وتُتَبادَل فيها الأدوار، فيُعَزُّ الوَضيع ويُدَنّس العزيز، ممّا يخلُقُ نوعا من المُفارقة الخارِجة عن المألوفِ والمُثيرة للضحك. غير أنّ وراءَ تلك المُفارقة يكمُن نوع من المساءلة الحوارية المَريرة لوضع مقلوب أشبه بفوضى غير مُعلَنة، فقد طَرَح الملفوظ بنوعٍ من التنديد الساخر مسألةَ غياب الدولة بما تعنيه من مؤسسات شرعية ونظام حكم ديمقراطي يفرض مبدأي الاستحقاق والتداول، حيث تحـــــــوّل الكرسيّ إلى غنيمة وقَعَت بين أيدي شرذمة من أراذل القوم، بين حاكم مُستبدّ جَبان، وَوَلَد غير شـــرعيّ لا يتورّع عن قتل شيخ هَرِم للظّفر بالخِلافة.

ولعلّ ما يزيد هذه المُحاكاة الساخرة عمقًا وجمالا، هو أنّها تذهَبُ بعيدا في طرح مَسألة الدولة والنظام، حيث رَبَطَتْها بأبعادها الثّقافية الضاربة في القدم، ولم تتوقّف عند مُجرّد إدانة أنظمة الحكم الوراثية السائدة في الوطن العربي عامة، بَل أثارت مسألة عجز الفكر العـــربي عن تصويب الانحراف السياسي الكبير، ولو بإدانة المُستبدين وأبنائهم بَدَل الإشادة بهم. فرواية "جملكية آرابيا" ترفُضُ أن تُقلِّدَ قمر الزّمان وِسام الشهامة كما فعلت به حكاية "فاطمة العرّة والتاجر معروف" الوارد ذِكرُها في "ألف ليلة وليلة"[1]، بل حَوَّرَتـــهُ إلى شخصيّة لَقيطة تَسطو على الكرسيّ بطريقة دموية دنيئة. ومن هنا صارت المُحاكاة الواحدة مُحاكاتين ساخرتين، تُلامِسُ أولاهما الواقع السياسي العربي الراهن الذي أصبحت الأنظمة الانقلابية والوراثية فيه تقليدا مألوفا، وتتّجه الثّانية صوبَ بعض تراثنا السردي الذي لم يمتلك جُرأة نقد الفكر الأحادي ومواجهته، بل فَضَّل مُهادنته، بل والإشادة به عبر تقليد رموزه (قمر الزّمان) وِسامَ البطولة، بينما وقفت "جملكية آرابيا" موقفا ثوريا مناقضا لموقف النص التراثي الذي أسهم في إطالة عمر الداء، واتّخذت السخريّة وسيلة فنّية أعادت بها توزيع الأدوار كما يجب أن تُوَزَّع.

[•] - الرعْدِيدُ : الجَبانُ يرتعدُ ويضطرب عند القتال جُبنًا.

[1] - يُنظر: ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، ص 316.

ب- **الكلمة الغيرية التهكمية**:

بيّن باختين في سياق دراستـه لأشكال الكلمة الساخرة أنّ المُتكلّم قَد لا يُوظّف المُحاكاة الساخرة مباشرة، بل يلجأ إلى إجراءات حوارية أخرى شبيهة بها، ومنها الكلمة الغيرية التهكّمية التي تَحضُرُ بالأخصّ في الحوارات بين الأشخاص، حيث يلجأ المتكلّم إلى استخدام كلام مُحاوره استخدامًا ساخرًا، فَيُقحِمُ فيه دلالةً ثانيةً مُعاديةً لدَلالَته ونزعةً أخرى مضادّةً لنزعته. يقول باختين: "شبيه بكلمة المُحاكاة الساخرة، الكلمة الغيرية التهكمية وكلّ كلمة مستخدمة بدلالة مزدوجة، ذلك أن في مثل هذه الحالات تُستخدم الكلمةُ الغيريّةُ من أجل نقل النزعات المُعادية لها، وفي كلام الحياة اليومية يكونُ مثلُ هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعا جدًّا، خصوصًـــــا في الحوار، حيث يُكرّرُ المُحاور في حالات عديدة حرفيا مَـا يُؤكِّدُه المُحاور الآخرُ، محمّلا إياه قيمة جديدة ومُضفيا عليه نبرة خاصة بـه: للتّعبير عن الشك، الاستياء التهكم، الاستهزاء، السخريّة.....الخ."[1]

والتهكّم (المفارقة / Ironie) هو "تَعبير بلاغي يجيئ فيه المعنى الحَرْفي للكلمة أو العبارة عكس المَقصود. وفي الأدب يُعَدّ تكنيكا للإشارة إلى مقصد أو مَوقف مُضادّ لِما يُصرّح به فعلا."[2]، وتختلف حدّة التهكّم باختلاف ما أراد المُتكلّم أن يُلحق من أذًى بالمُتَهَكَّم منه، فقد يكون تهكّم مُمازحة أو تهكّما جارحا، يهدف إلى الازدراء الفظّ وإلى إلحاق الأذى بالغير.

تتخلّلُ الكلمة الغيرية التهكمية الحوارات بين الأشخاص عادةً، حيث يَقوم أحد المُتحاورين بإجابة مُحاوِره عن طريق التقاط كلمته، ثمّ رَدّها إليه بعدَ أن يُحمّلها بنزعة جديدة وبُعدٍ دلاليٍّ مُعاكسٍ لدلالتها الأصلية، بينما يُحافظ على صورتها الشكلية الأصلية دون تغيير. وتعملُ النزعات الجديدة على دحض كلمة الغير والتقليل من قيمتها، فيصير الكلام مشبعا بأبعاد حوارية، وحاملا لموقفين مختلفين ونزعتين متناقضتين تَناقضا يكشف عن وُجود صَوتين ووعيين كاملي الحضور ومُتَفاعلين تفاعلا حواريا مُثمرا.

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص283-284.

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، صفاقس، تونس، ط1، 1986، مادة: تهكم، ص112.

تخلّلت الكلمة الغيرية التهكمية في "جُملكية آرابيا" كلّ أشكال الصراع الدائر في الرواية، سواء بين المركز والهامش، أو بين الأجنحة المتجاذبة داخل هذا الطرف أو ذاك، في سياق نزاعات التمركُز الداخلي داخل القُطب الواحد، وكان التهكّم والسخريّة في كلّ الأحوال موجّهين بوضوح صوب السلطة/المركز.

من أمثلة الكلمة الغيرية التهكّمية التي استهدفت بالنقد والقدح رموز السلطة، ما ورد في الحوار التالي بين دنيازاد والحاكم بأمره:

"- دنيازاد ؟ إنك تتمادين. كلامك كبير ويلامس النار.

- أتمادى في حب سيدي ومولاي وممو عيني، لأصبح ذرة خير فيه. قلت لك مِن قبل يا سيدي إني سأكون مرآتك التي ترى فيها نفسك كما هي. عندما سألتك : هل ستقبل بي على علاتي وجنوني القاتل، قلت أن موافق. ومن يخلف لك طلبا. وها أن ذي أتمادى فيك يا مولاي العالم والعليم، الرحمن الرحيم."[1]

كلّ المؤشّرات في هذا المَلفوظ تدلّ على أنّ الفعل (تتمادَين) الذي تكرّر في كلمة دُنيا بصيغة (أتمادى)، إنّما حُمِّلَ بنزعة جديدة مُعاكسة لنزعته الأولى، فبينما استعمله الحاكم استعمالا جادًّا لتحذير مُحاوِرَته من تجاوز حُدود المُقدَّس وممّا يتبعُهُ من عقاب النار، ردَّتْ عليه هي باستعمال الفعل نفسِه، لكن بطريقة تَهَكّمية، فلم يكن تَمَاديها تَماديًا في الاقتراب من النار، بل في حبّ الحاكم نفسِه، وأيُّ حُبّ؟ حبٌّ إذا قابَلناه بمواقف الكراهة والكَيد والاحتقار التي طالما عبّرت عنها مَواقف دُنيا تُجاه الحاكم في الرواية، لن يعسُر علينا إدراك نزعة التهكّم القويَة المتضَمّنَة فيه، ناهيك عن المُبالغة المُفرِطة التي عبّرت عنها الشخصية باستعمال التركيب الشعبي (ممّو عيني)، والتي تدلّ بدورها على وجود انزياح واضح في الدلالة، من باب (إذا زاد الشيء عن حدّه انقلب إلى ضدّه)، وهو انزياح يهدف إلى السخريّة من الحاكم واستغبائه.

وفي سياق نزعة التهكّم ذاتها، يمكننا الوُقوف على تشبيه ضمني تلوح أركانه بين ثنايا التعبير، حيث شُبِّه الحاكم بنار جهنّم، فهو يشكّل مِثلها خطورة بالغة على دُنيا التي تقوم باقتحامه كما تُقتَحم النار مُتَحدّيةً خطورتها. وبهذا التوظيف الساخر لكلام الحاكم، تكون

---

[1]- الرواية، ص26.

المُتكلِّمة قد استحضرت كلمته وجعلتها تتحيّن ضمن كلمتها ولُغتها في إطار علاقة حوارية بين الكلمتين المُتجاذبين.

وتستمرّ دنيا في استعمال كلمات الحاكم بغرض التهكّم عليه، فنادَته بأحد الأسماء التي يحبّ أن يناديه الناس بها (الحكيم)، ثمّ أطلقت عليه اسمًا آخر لا ينسجم أبدا مع الدور المُسنَد إليه في الرواية، هو (الميزان) رمز العَدل والإنصاف، والذي لا يمكن أن يَستقيمُ حَملُه على محمَل الجِدّ، لأنّه ميزانُ لا يُلجَأ إليه إلا حين يغيب العدل وتُفتَقَد موازين القسط الحقيقية: "أعـــرف يا حكيمي وقرّة عيني وميزاني عندما تُفتَقد الموازين"[1]، ومن هنا استُحضرت كلمة الحاكم وتحيّنت ضمن لغة دُنيا، غير أنّ المُتكلِّمة أفرَغتها من دلالتها الأصلية وأعادت توجيهَها لخدمة مآربها، أي بغرض التهكّم على السلطة والمركز بفكرهما ووعيهما الباليين، وترسيخ وعيها وإيديولوجيتها الأكثر مُعاصَرَة وتَيَقُّظًا، فشخّصت بذلك جانبا هامًّا من جوانب الصراع الذي تأسست عليه الرواية، بين أجنحة السلطة التي تُوحّدها مآربها و أهدافها السلبيّة، ويُفَرّق بينها التنافس من أجل السيطرة على المركز، أي سعيُها إلى خدمة مصالح شخصية ضيّقة. ممّا يجعل هذا الإجراء الحواري يطرح مسألة الصراعات الجزئية التي تحدث بين مكوّنات القطبِ الجاذب نحو المركز قطبِ السلطة المحكومِ بوعيٍ أمبريالي في الرواية، والذي يُمكِن أن نُصنّف فيـــه كلاًّ من الحاكم بأمره، وكلَّ أصدقائه الشماليين المَسكونِين بالنَوايا الاستعمارية، والحاكمَ التركيَّ والملكةَ إيزابيلا، وحتى دُنيا الطامعة بدورها في الظفر بكرسي السلطة.

لقد شغلت الحوارات بين الحاكم ودُنيا حيّزا شاسعا من الرواية، باعتبارهما القُطبين الرئيسين في الصراع الذي قامت على أساسه الرواية، وقد تخلّلت تلك الحوارات كلمات تهكّمية كثيرة تعكسُ حِدّة التنافر بين وعييهما ومواقفهما ونظرتيهما إلى الأشياء. ومن أمثلة ذلك الملفوظ التالي الذي التقَت فيه كلمتان، كلمة الحاكم وكلمة دُنيا، وكانت كلّ واحدة منهما تنضَحُ بعكس ما يُضمِر قائلُها إمّا عن جهل أو عن نيّة مُبَيَّتة:

_ "... وعدتُكِ أن اسمع الباخية حتى النهاية، ووعد الحرّ دَيْن ودِين. ولهذا أقبَل أن أظلّ فترة قليلة بين ذراعيكِ لكنّ حليبكِ المُرّ أصبح يخيفني.

---

[1]- الرواية، ص75.

- لن أقلقكَ يا مولاي مرّة أخرى، لنفترض أنّ المـــرارة ليست مِـــن فمـــك؟ أليست من الحكاية التي تُحاول أن تواكب ليلة الليالي؟

- ليلة الليالي، ليلتك وليست ليلتي. نهدُكِ هو المرّ. خلّصي ودعيني أعود إلى فراشي لأنام وأنسى كلّ هذا الجحيم الذي حكيتِ عنه."[1]

تَستوقفُنا في هذا المَلفوظ كلمةُ (ليلة الليالي) التي تلفّظت بها دُنيا فأعطتها نبرة خاصّة من خلال ربطها بذوق فم الحاكم المرّ، فهي الليلةُ التي خطّطت لها كي تكون ليلة الانقلاب عليه. وهي الليلة نفسها التي ردّدها الحاكم بأمره في قوله: (ليلة الليالي، ليلتك وليست ليلتي)، لكن بدلالة معكوسة، فهو يقصد ليلة انتهاء الحكاية والليلة التي يُسمح له فيها بملامســـة دُنيـــا ثمّ القضاء عليها.

من الكلمات الغيرية التهكّمية التي تندرج في سياق الصراعات الداخلية أيضا، هذا الملفوظ المَنسوب إلى دُنيا، والذي كرّرت فيه كلمة (فقدان السلطان) لغاية غير الغاية التي استخدمها هو لأجلها: "- هل تدركين إحساس من يفقد السلطان ولم يبق فيه إلاّ يدٌ واحدة حرّة للقتل والخنق وارتكاب آخر جرائمه؟

- مَن قال إنّ مولاي فقَدَ السلطان، أو حتّى كاد؟ مولاي جاءت بـه قهرمانة[•] إلى هذا المكان وسيفه. وستُنقذه امرأة. امرأة اسمها دنيا، أو دنيازاد كما يشتهي تسميتَها تيمُّنًا بشهرازاد التي كانت وراء أكبر كذبة على العرش والأخطر عليه."[2]

كرّرت دُنيا قولَ الحاكم إنّه فَقَدَ السلطانَ، لكنّها قامت بنَفي ادّعائه نفيًا تهكُّميا فجعلته فاقدًا لقوّة الإقناع، حيث رَهَنَت مَصيره بين امرأتين ليستا أهلا للثّقة، الأولى امرأةٌ أوصلته إلى الحُكم وهي مُجرّد قهرمانة، والثانية امرأة تدّعي القدرة على إنقاذه، وهي (دُنيا) التي ما سُمّيت كذلك إلاّ تيمُّنا بأكبر كذبة على العرش والأخطر عليه، أختِها شهرزاد. فكيف لرَجل وقع بين امرأتين من هذا القَبيل أن يدوم له سلطان؟!

---

[1]- الرواية، ص345.

[•] - القَهْرَمَانَةُ : مدبّرة البيت ومتولية شؤونه، وكانت زوجُ الخليفة العباسي المعتضد بالله جارية تدعى (شغب)، تولّى ابنُها الخلافة وعمره ثلاث عشرة سنة، وكانت هي المُتحكّمة في دواليب القصر.

[2]- الرواية، ص217- 218.

يلمس القارئ في هذا الملفوظ جَدلا داخليا حادّاً بين كلمة دنيا والكلمة الغيرية المُعادية (كلمة الحاكم)، فهي تتلقّتُ إليها وتعمل على دحضها بأسلوب تهكّمي ساخر، تُكرّرها ثمّ تحصُرها في حيّز دلالي ضيّق للتّقليل من قيمتها، في جوّ حواري تكتسب فيه الكلمة قيمتها من تعدّد أصواتها ومن صياغتها الأسلوبية المفعمة بالحركة وبالتصادم الحادّ بين الأصوات والنوايا والرؤى المتضَمَّنة في تلك الكلمة الحوارية، وهو ما جعلها كلمة قادرة على إثارة تفاعل القارئ والناقد.

كان باختين قد بيّن أهمية الحوار الداخلي في اللغة الأدبية بقوله: "في الكلام الأدبي تكون أهمية الجدل الخَفيّ ضخمة جدّا، في الحقيقة في كلّ أسلوب يوجد عنصر الجدل الداخليّ، الفرق فقط في الدرجة وفي طبيعة هذا الجَدل، إنّ كلّ كلمة تحسّ بهـذه الدرجـــــة أو تلك من الحدّة بمستمعها، وقارئها، وناقدها"[1]، فالجدل الخفي، إذن، موجود في كلّ كلام أدبي، بدرجات متفاوتة من الحِدّة واللين، أمّا قيمته الحوارية وأهمّيته الأدبية الحوارية فتزداد أوتنقص تَبَعًا لدرجة حدّته وتوتُّره، الأمر الذي تكشف عنه درجة تأثير هذه الكلمــة أو تلك في المُتلقّي.

الطرف الثّاني الذي وظّف الكلمة الغيرية التهكّمية لمواجهة السلطة في الرواية هو المُهَمَّش، حيث وفّرَ له هذا الإجراء الأسلوبي وسيلة لنقل نزعاته المُعادية لهـــا، واستغـــلّ ما تحمله من طاقات ساخرة من أجل القَدح وزرع الشك في المَركز ورموزه، وهذا ما نجـــــده ماثِلا في الملفوظ التالي: " ما الذي تغيَّر من الزّمن القديم حتى اليوم؟ ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المُقدّس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد مثلما يشتهي ويلصقُها بغيره؟ إيزابيلا القشتالية كانت لا تتنفس إلاّ روائح الموت، فرديناند، كان لا يستلذّ نومَــه إلاّ على أوجاع المارانوس والموريسكيين، ومحمّد الصغير نسي غرناطة مقابل زغب القشتاليات.

- ما الذي تغيّر؟ هي نفس الأقاصيص، ونفس الأحاجي؟ والعقلية الخائبة..."[2]

تَحضُرُ الكلمة الغيريّة في هذا المَلفوظ متَخفّية، حيث لا نلمَس إلا صداها وظلالها الشفّافة وهي تتسلّل خلال الردود الصريحة. فتساؤُلُ بشير إلمورّو (ما الذي تغيّر؟) هو استفهام يتضمّن إجابة ضمنيّة عن أحد أكبر ادّعاءات السلطة، ونقصد بذلك شعار التغيير والإنجازات

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص287.

[2]- الرواية، ص106.

العظيمة الذي ما فتئت تتغنّى به. غير أنّ البُعد التهكّمي ظاهر في تكرار بشير لكلمة السلطة، حيث يُتبِعُه بتفنيد قاطع ينفي حتّى مُجرّد الأمل في أن يأتي منها الخير والتغيير الإيجابي، لأنّها سُلطة عديمة الشرعية، وَرِثَت دَمَويتها ودَناءَتها من كبار مُجرمي الحرب أمثال إيزابيلا القشتالية، فرديناند، ومحمّد الصغير الذي باع الأرض بأبخس الأثمان.

إنّ الحوار الداخلي لَيتَّخذ أشكالاً أكثر تطرّفا في الكلام بحثا عن وسيلة يدحض بها الكلمة الغيرية ويزيل عنها شرعيتها، وهنا تبدو قيمة استحضار المُتكلّم لكلمة الغير في سياق كلمته، ثمّ تشويهها بطريقة تجعل وُجودها يتلاشى ذاتيا أمام كلمته، فيضعُف موقفُها الحواري وتعجز عن مواجهة كلمة السارد أو المُتكلّم، ممّا يجعل هذا الأخير في غِـــــنًى عن إجهــاد لغته في البحث عن رُدود قد يكون البحث عنها أكثر تعقيدًا في حال كان الحوار خارجيا عاديًا.

تَنضَمُّ إلى صوت بشير المُناهض للسّلطة أصواتُ كلّ المُهَمَّشين الذين يتقاسمون معه المصير نفسه، فيَتخَندَق الجميع في جهة واحدة تتقاسم مهمّة محاورة الكلمة الغيرية، فتُتَبادَل الأدوار بينهم، بطريقة توحي برغبة المُؤلّف في تجاوز المفهوم التقليديّ لمصطلح البطولة في الرواية، الذي يجعلُها مُركّزة في شخصية واحدة، حيث جعلها مشتركة متَقاسمــة بين مجموعـــــة من المهمّشين أو البروليتاريين بتعبير أدقّ، بدليل تَعَمُّده إقحام رموز أخرى ذات صلة بالفكر الاشتراكي، كالكتانة الحمراء التي تسدّ فمَ الطاغية، فهي اللجام القادر على كبح جِماحِه الأمبريالي، ووردة الكاسي الحمراء رمز الحب ودم الفداء، وهي لــون الشيوعيــة التي تمنح الحب والحياة، وتقف سدّا في وجه السلطة الأحادية بتَعريتها وإضعاف رموزها. ففي المَقطع التالي، يستلم المجذوب زمام مواجهة السلطة، ويأبى إلاّ أن يُلقي بالكلمة بين ألسنة كلّ المُهَمّشين، ويمنحهم فرصة إبراز أصواتهم دون رقابة، عكس ما تفعَله معهم السلطة، حيث يقوم بإثارة جوّ الحوار التهكّمي من خلال قيامه بعرض الوَزير الذي انشقّ حديثًا عن الحاكم بأمــره وانضـــمّ إلى الثّوار، ثمّ تَرْك روّاد الحلقة يشتركون في إبداء مواقفهم تُجاهه:

" ثم جرّه أكثر نحو وسط الحلقة حتى يراه الجميع، ثم سأله عن الحضور: هل تعرفهم؟

قبل أن يسأل الحضور أيضا: هل تعرفونه أيها السادة ؟

- هذا هو عمي الطاووس بن أمه ؟

- والله عمي الطاووس الأعشى.

صاحت أصوات كثيرة في الوقت نفسه وبشكل جماعي. ما الذي جاء به إلى هذا المكان؟ تساءل الحضور.

تفحّصه المجذوب من رأسه حتى قدمه قبل أن يطلق سراحه ويتركه يتخفى بين الجموع التي لم تتركه لحظة واحدة."[1].

تكرّر اسم (عمّي الطاووس) في هذا المَلفوظ مرّتين، الأولى في كلمة المجذوب، وكان مَتبوعا بصفة (ابن أمّه)، وتعني أنّه شخص لا يُعرَف له نَسَب. والثّانية في كلمة الحاضرين، حيث جاء مسبوقا بأسلوب قَسَم غَرَضُه التعبير عن الاندهاش، ربّما من هيئته الغريبة، ومتبوعا بصفة (الأعشى)، أي الذي عَمِيَ عن رؤية الحقيقة.

نلاحظ هنا أنّ الكلمة الغيرية التهكّمية قد استُعملت فعلا لنقل نزعـــــة مُختلفـــة عن نزعتها، لكنّها ليست معادية لها تَمامًا، بل جاءت لتُضيف إلى تهكُّمها من الوزير (ابن أمّه) تهكُّما آخر إمعانًا في السخريّة منه ومن مواقفه المساندة للسلطة. ثمّ يأتي الفعلُ ليؤازر القـــولَ في هذا الملفوظ، حيث لم تَكْتَفِ جموع الحاضرين بالاستعمال التهكّمي لكلمة الغير، بل صاحت في وقت واحد مُستَنكِرة مجيء الطاووس إلى الحلقة، ممّـا سبّب له مزيداً من الإهانة، فراح يتخفّى بين الجُموع.

إنّ اللاّفت للانتباه هو الروح الحوارية الحادّة التي كثيرًا ما تتخلل الكلمة الغيرية التهكّمية، حيث تكاد تكون كلُّ كلمة مفكّكة، متعدّدة الاتجاهات دلاليا، واستفزازية إلى درجة تجعلُ الكلمة الغيرية المُستهدَفة بالجدال الداخلي تنهار وتفقد صلابتها بشكل مَلموس، وخاصّـــة إذا تعلّق الأمر بكلمة تُصِرُّ على تبرئة ذاتها، وتأبى الاعتراف بدناءة تَبَعيتِها للوعي الغيري المُنحَطّ، وَعيِ السلطة.

وفي الملفوظ التالي، يوضّح المجذوب حدّة الحوار الداخلي الدائر بين كلمته والكلمة الغيرية التهكُّمية، فبعد أن أَنَّبَ المجذوب الوزيرَ بشدّة على سكوته عن كلّ الجرائم التي اقترفتها

[1] – الرواية، ص271.

السلطةُ والإرهابيون في حقّ المفكّرين والمثقّفين عبر تاريخ دامٍ مرّت به الأمّة، ها هو يواجهه بردود أعاد فيها توظيف كلماته بتهكُّم بالغ القَسوة:

"- ماذا فعَلت يا عمّي الطاووس وأنت تشهد هذه الإبادة؟

- لم أَقُل للظّلام توقَّف، ولكنّي أَغْمَضْتُ عينيَّ لكيْ لا أرى الدم.

- أَغْمَضْتَ عينيك؟ برافو، ما أحلاك حبيبي. مثلما فعلتَ عندما قُتل ابنُك.

- طريقتي السلمية في الاحتجاج ضدّ القتل الظالم.

- اعذرني على قسوتي ولكن طُزْ في احتجاجك يا عمّي الطاووس لأنّه بلا جدوى. أغمضتَ عينيك حتّى لا ترى، وماذا كان بإمكانك أن ترى؟ كانوا يراقبونك وإلاّ ما اختطفوك من الطريق العام ليضعوا محلول العمى في عينيك. ثمّ ضغطوا بأصابعهم على عينيك حتّى كادوا يفقصونهما كالبيضتين. ما أنجَسَك يا عمّي الطووس."[1].

عمد المتكلّم إلى إدخال كلمة الوزير في كلامه، فحمّلها بفهم وتقويم جديدين مناقضين لتقويم صَاحِبِها، فما يراه الوزير إغماضا للعينين تحاشيا لرؤية الدم، يصبح محلّ سُخريّة واضحة نلمسها في أسلوب الاستفهام الذي غرضُه التهكّم، وفي أسلوب المَدح الذي غرضه الذم (برافو، ما أحلاك حبيبي). ثمّ تتوالى العبارات التي تُذكّر الوزير بمواقفه المُخزية تِباعًا وهي تزداد حدَّةً بالتدريج إلى أن تبلغ أقسى درجات القسوة في العبارة الأخيرة (ما أنجَسَك يا عمّي الطووس)، ويشتدّ التضييق على الكلمة الغيرية ويبلغ النيل منها ومن شكل الوعي الذي تَحملُه مَدَاه.

ولنختمَ الحديث عن قيمة الكلمة الحوارية في تغليب كفّة الأصوات المُستَضعفة وإعلائها عن طريق التعامل الحواري الساخر مع الكلمة الغيرية، نقف عند حوار مُمَيَّز جَرَى بين شخصيتين منتميتين إلى الفئة الاجتماعية نفسها، وكِلتاهما تحمــلان إيديولوجيـــة الثّورة، ومع ذلك لا تتوانى أولاهما عن اتّخاذ موقف تهكّمي إزاء كلمة الثّانية. والشخصيتان هما بشير المورّو والراعي الذي عثر عليه داخل الكهف وكان سبَبًا في التحاقه بالقَلعة.

يُقَدّم الراعي لبشيرٍ دابة ليركبها ويطلق عليها اسم البُراق حتى لا يخالف أوامر الحاكم القاضية بإزالة تسمية (الحمار) من القواميس، لأنّ صورته تشبه صورة الحاكم بأمره:

---

[1] – الرواية، ص275.

"من الصعب عليّ أن أركب دابّة غبيّة ... حمارا؟

- هل تشعر بالراحة على البُراق؟

- ما دام هو دابّة الأنبياء، لا بدّ أن أشعُر بالراحة عليها.

قلتُها آليا وبدون قناعة داخلية."[1]

يدور الكلام حول دابّة واحدة، يسمّيها بشير إلمورّو حمارًا، بينما يصّ الراعي على تسميتها بُراقًا. ففي البداية يسمي بشير الدابة باسمها الحقيقي (حمار) فتكون كلمته أحاديّة الدلالة، أمّا الراعي فقد حمَّل كلمة (البُراق) بدلالة مُزدَوَجة، فسمّاها بُراقًا بدافع الخوف، بينما هو يعلم في قرارة نفسه أنّها حمارٌ بدليل ما يصرّح به في الرواية لاحقًا: "في جملكيّة آرابيا العَظيمة، كلمة حمار، غير موجودة، أو لِنَقُل إنّها نُزعت من كلّ القواميس العالمية المعروفة. فالقواميس الأجنبية مثلا لا تدخل البلاد إلاّ إذا كان تعريف كلمة حمار فيها بالشكل التالي: نوعٌ من أنواع الغزلان البرّيّة التي دجّنها الإنسان واستخدمها لشؤونه اليومية"[2]. فالكلام يحمل سُخريّة مُبَطّنة من سذاجة الراعي ومن إذعانه لأوامر الحاكم المخالفة للعقل، لكنّه لا يحمل دليلا واحدا على رغبة الراعي في التهكّم. ومقابل ذلك، يظهر التهكّم واضحا أكثر في ردّ بشير إلمُورّو الأخير (ما دام هو دابّة الأنبياء، لا بُدّ أن أشعُر بالراحة عليها.) وهذا دليلٌ على أنّ كلمة (دابّة الأنبياء) هي كلمة غيرية تهكّمية قالها (آليا وبدون قناعة داخلية)، فهي كلمة الراعي أُعيد استعمالها ضمن كلمة بشير، بغرض التهكّم منها والانتقاص من قيمتها وقيمة العقل الذي صدّقها إذعانًا لأوامر سيّده.

إنّ كلمة الغير في الرواية محصورة بوضوح في دائرة الحاكم بأمره أو السلطة، وقد تناوب الأشخاص المُنتمون إلى دائرة المُهمّشين المُعارضين على إدراجها ضمن كلامهم بطريقة تهكّمية تتفاوت من حيث الحِدّة، وفي كلّ مرّة تتردّدُ فيها، نُحسّ أنّها كلمات غريبة، تمّت مُعاملتها بدرجات مُتفاوتة من التهكّم والسخريّة، سعيا إلى تغليب نزعة مُغايرة أو إضافة قيمة إدراكية جديدة.

---

[1]- الرواية، ص100.

[2]- الرواية، ص101.

ج- **الكلمة الغيريّة المعكوسة:**

الغرض الثالث من أغراض الكلمات التي نُحمّلها حين نستعمِلُها بنزعاتنا الخاصّة الغريبة عنها أو المُعادية لها، هو الكلمة الغيريّة المعكوسة التي عرّفهـــا ميخائيـــل باختيـــن بقولـــه: "أمّا في الغرض الثالث فإنّ الكلمة الغيريةَ تبقى خارج حدود كلام المؤلِّف، ولكن كلام المؤلّف يأخذُها في اعتباره ويتعامل معها. هنا لا يُعاد خَلقُ الكلمة الغيرية بإدراك جديد، ولكن تؤثّـــرُ في كلمة المؤلّف وتحدّدها وتؤثّر عليها، كل هذا وهي تبقى خارجَها. هكذا تكون الكلمة في الجدل الخفيّ وفي الردود الحوارية في أغلب الأحوال"[1]، فالمتكلّم، في هذه الحالة، يُبقي الكلمة الغيرية خارج حدود كلامه، لا يستعملها ولا يعيد التصرُّف فيها، بل يتأثّر بهـــا من بعيد ويأخذها بعين الاعتبار حين يبني كلماته وردودَه، فيكون كلامُه عبارة عن ردّ فعل مُضادّ ومُعاكِس لها. ذلك ما يمكن توضيحه بالحوار التالي بين معاوية بن أبي سُفيان وأبي ذرّ الغفاري:

"- ألا يمكن أن تتعلَّمَ أنّ الخير والمال هِبَة من الله.

- الخير للجميع يا سيّدي، وليس للخاصة فقط.

- أنت تكفر بنعمته تعالى يا ابنَ بنت الرفيعة ؟

- أكفُر بمن يُشعل النار في مالٍ غيرِ ماله. سنحاسب على كل لقمة ليست لنا.

- الحمد لله الذي لا يُحمد على نعيم سواه.

- على مكروه سواه يا سيدي.

- بحسب زاوية النظر."[2]

لا يجد المُتَمَعِّن في هذا المَلفوظ صُعوبة في إدراك الحوار الخفي الجاري بين كلمتَي المُتحاورين؛ فرُدود أبي ذرّ الغفاري كلّها قد تأثّرت بمضامين الكلمات الغيرية، وكانت مَبنية بدقّة على أساسها، دون أن يُدرِجَها مباشرة ضمن كلامه، فالحوار الذي جرى بين المُتَكلِّمَيْن دار حول مَفاهيم ومسائل خِلافية أصلا، وقابلة للتّناوُل من زوايا عديدة، غير أنّ أحَدَهما، وهو أبو ذرّ الغفاري، كان في كلّ مرّة ينتظر صدور الكلمة من مُحاوره لِيَبنيَ على أساسها ردّا مُسايرا لهـــا

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص285.

[2] – الرواية، ص45.

في الموضوع مُعاكسا لها في الطرح والرؤية، مما يثير حوارا داخليا حادّا بين الكلمتين، تراقِبُ كلٌّ منهما الثّانية عن كثب، وتأخذ في الحُسبان كلّ فكرة وموقف وَرَدَ فيها، فَيتحوّل المَلفـــــــوظ إلى ساحة تتصادم فيها الرؤى والمواقف الإيديولوجية المتضاربة. إيديولوجية قمعية أمبريالية تخدم مآرب السلطة أو الحاكم، وإيديولوجية اشتراكية تتحقّق فيها نوايا الهامش. المال بالنسبة إلى الأولى هِبَة من الله للطّاغية، أمّا بالنسبة إلى الثّانية فهو ملك للجميع. ما يراه الحاكم نِعمة يراه المَحكوم نِقمة وتبذيرا للمال العام، وكل مفهوم إنّما يتحدّد (بحَسَب زاوية النظر) كمـــا وَرَد في المقطع.

ولأنّ الرواية تسعى إلى التأسيس لوِجهة نَظر خاصّة، بطريقة حوارية لا تُلغي كلمة الغير ولا تعزُف عن الإصغاء إليها، لا يجدُ الساردُ بُدًّا من اللجوء إلى إثارة حوارات داخلية وصدامات بين الكلمات والمواقف، حتّى يوفِّر لنفسه جوًّا حواريا تُرَدُّ فيه الحجّة بالحجّة والدليلُ بالدليل، ويستغني بذلك عن الخطابات المونولوجية ووجهات النظر الأحاديّـة التي ما فتئت "جملكية آرابيا" نفسُها تعتبرها عِلَّةَ العِلل التي هَدَّت العُروشَ وأذهبت مُلكَ السلطان. وفي هذا السياق الحواري، نقف عند هذا الملفوظ المتضمّن قراءةً فنّية لتاريخ الهزيمة الكبرى بالأندلس، ومُحاكمةً مفتوحةً لحاكم مُستهتِر لم تَعُد تلفيقاتُ ورّاقيه وكلماتُهم المُداهِنةُ قادرة على طمس آثار جريمَتِه، وقد صدحت بها الكلمة الغيرية المُحمَّلة بالحقائق التاريخيـة لا بأكاذيب الورّاقين. فالتاريـــــخ لم يَنسَ أنّ سقوط الأندلس لم يكن إلاّ بسبب حكّام أصابهم التقاعُس والوَهَن والانشغال بملذّات الحياة الزّائلة عن حماية الأرض والمجد التليد،: "آجوج سكت، ومأجوج لا ثار ولا مار، والشماليون يدُكّون آخر قلاع الأندلس، ويَنصِبون الخيام على أطراف غرناطة ويستولـــــون على الحصون واحدًا واحدًا، بينما الورّاق البدين في زاويــة من النهر المُضاء، يخط آخر الكلمات، ويرشق الفروج القشتالية بماء الزهر، والأفواه بعود النوار، وبعض الكلمات البذيئة التي تثير شهوة اختصار القبلة وتحويلها إلى مُتعـة للنوم على الصدور المليئة برغوة الحليب الأنثـــــوي في لحظات وجده الأولى. كتب الرواة على نهد إحداهن : كان أبو عبد الله، أمد الله عمـــرَه وملكه، لا يأكل إلا إذا تفقّد الرعيّة ولا ينام إلا إذا وضع رغيفه الشخصي في فم اليتيم والمحتـــــاج، وفي أيام المحنة التي مرّت بها مملكة غرناطة، يحكي عنه المُحنَّكون وأصحابُ الحكمة، أنّه نَزع

لحمةً من ذراعه وشواها لصغير كان في النزع الأخير من حياته، شواها وقدّمها له، فردّ فيه الروح، ودفع عنه شـــرّ الموت الزُّؤام."[1]

صحيح إنّ السارد قد نَقلَ كلمة الورّاق المُخلِّدة لمآثر أبي عبد الله الصغير كاملـــة دون أن يتصرّف فيها، بدليل علامة التنصيص (النقطتين) بوصفها كلمة غيرية كاملة الحُضور، غير أنّه أقحمها في وَضع حواري جعلها تتفاعل مع كلمته وتتأثّر بها، ثمّ أحاطها بسياق خاص أفرغها من كلّ قدراتها على الإقناع، بل وَضَعها موضِع شكّ ومُساءلة تمسّ بمصداقيتها.

مهّد السارد لكلمة الورّاق بوصف مَرير للأيام الأخيرة من عُمر دولة الأندلس؛ قِلاعٌ تُدَكُّ وحُصونٌ إسلامية تَسقُط تِباعًا أمام أعيُن مسلمين صاروا يُشبِهون في كثرتهم يأجوج ومأجوج، وهُم غُثاء كغُثاء السيل مِن قِلّة هِمَمِهم، وعلى مرأى ومسمَع الورّاق الغارق في تمجيد فتوحات سيّده الحاكم بأمره على صدور القشتاليات وفروجهنّ!. أمَّا خاتمة كلمة الورّاق فأراد لها السارد أن تكون مُبالَغَةً مُفرِطةً في وَصف سَخاء الحاكم، حيث يذهب به كَرَمُه إلى حدّ نزع لَحمـــــة من ذراعه ليُطعم بها صغيرا، وذاك ما لا يقبله عقلٌ، ولا يَستقيمُ لدى رَجُلٍ كُلُّ حاله لَهوٌ واستِهتار.

بين كلمة السارد المُتضمّنة وَصفًا بَذيئًا لحال الحاكم وهو يبيع الأرض مقابل شهوة فَرَج، وبين كلمة الورّاق التي تضمّنت مبالغةً مُفرِطة في وصف كَرَمِه، انحَصَرت كلمة الورّاق المتمسّك بمَدح سيّده وضاق عليها حيّز التعبير، فكلّما حاولت رفع صوتها مُتَغنّية بِشِيَم الحاكم وعدلِه وكرمه، وَقَفت حيال شهادتها المقدّمةٌ والخاتمةٌ شاهدتين بعكس ما شهدت به ومُفَنِّدتين لكلّ ادّعاءاتها، فهما تقفان بعيدا عنها، تُصغيان لهمساتها، وتدخُلان معها في حوار حادّ وخفّي، تحاولان من خلاله الحيلولة دون بلوغ صوتها مَداه، وفي النهاية تنجح كلمة السارد، وبطريقة حوارية، في تحويل دلالة الكلمة الغيرية (كلمة الوراق) إلى دلالة مَعكوسة، دون أن تلغي وُجودها قسرًا.

تتعدّد العلاقات الحوارية في الرواية وتختلف اتّجاهاتها من ملفوظ إلى آخر، لكنّها تتجّه كُلّها في نهاية المَطاف صَوبَ التأسيس لمقولات إيديولوجية معيّنة بطريقة ديمقراطيـة تضمَـــــنُ

[1] – الرواية، ص195- 196.

حيادية المؤّلّف إلى أكبر حدّ ممكن، وتتيح فُرَص التعبير بالتساوي لكل الأصوات على اختلاف مواقفها واتجاهاتها.

د- السخريّة l'ironie:

أَولى باختين السخريّة اهتماما بالغًا، حيث اعتبرها من أبرز الأساليب الحوارية القادرة على إثارة الكلمة المتعددة الأصوات، ومواجهة المواقف ووجهات النظر المتضاربة بعضها بالبعض الآخر في الرواية. فقد خصّ باختين السخريّة بحيزّ هام من دراساته النقدية ونقّب عن أصولهـــا في مؤلَّفه "شعرية دوستويفسكي"، فبَيَّنَ أنّ جذورها الأولى تمتدُّ إلى نهاية عصر الكلاسيكية القديمة والعصر الهيليني فيما بعد، وهي الفترة التي شهدت ميلاد وتطوّر عدد كبير من الأصناف الأدبية التي تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا في الظاهر، بينما ترتبط داخليا بخاصية عميقة مُشتركة هي الإضحاك، وتتّصل جذورها جميعا بالفولكلور الكارنفالي، حيث يتغلغل فيها جميعا الموقفُ الكارنفالي من العالم، وتتعدّد فيها الأصوات والأساليب.

وقد اصطلح القدماء على تسمية هذا القطاع الواسع من الأدب بالأدب المُضحك بجدّ، ونسبوا إليه عديد الأصناف الأدبية مثل أدب المآدب (Symposium)، وحوارات سقراط، والمشاهد الساخرة (Mime) التي كان يقدمها سوفرون، والشعر الرعوي.[1]

ارتبطت الدلالة المعجمية لكلمة السخرية بمعاني الاستهزاء والاستخفاف بالآخر، والتهكّم والتعريض والدعابة، فقد ورد في لسان العرب: "سخر: سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسَخَرًا ومَسْخَرًا وسُخْرًا، بالضمّ، وسُخْرَةً وسِخْرِيًّا وسُخْرِيًّا وسُخريّة: هزئ به"[2]، ووردت في القرآن الكريم بالمعنى نفسه: ﴿وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴾[3]، أي كما تستِخفّون بنا وتحتقروننا.

وتكون السخريّة من هيئة الغير ومظهره أو من سلوكاته ومَواقفه أو من كلمته وخطابه. أمّا أغراضها فكثيرة، منها الانتقاص من قَدر المَسخور منه والتقليل من شأنه، والنيل منّى،

---

[1] – يُنظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص154.

[2] – ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج6، دار إحياء التراث العربي، دار التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، مادة: سخر، ص 202- 203.

[3] - سورة هود، الآية: 38.

عزيمته واعتزازه بنفسه إن كان خصمًا، أوتصحيح بعض مواقفه وسلوكاته. لذا فالسخرية سلوك اجتماعي قد يجمع بين المَرَح والتقويم الجادّ، وبين الفُكاهة والألم وبين الجِدِّ والهزل؛ وهي وسيلة فنّية لإعادة إنتاج الواقع عن طريق التصرّف في عناصره ونظامه المألوف، من أجل الكشف عمّا تلاحظه عين الفنّان من نَقص وتناقض وشطط يُنَفِّرُ الناس، فمقابل الضحك الذي تُثيره السخريّة في الساخرين، تتسبَّب في أَلم حادّ في نفس المَسخور منه. وقد تُبالِغ السخريّة في إيلام الغير وتوغل في ازدراء الوجه الأسود الخَفيّ في الإنسان والمجتمع، فتثير الضحك، "وفي نفس الوقت تُطهّرُ النفس من أدرانها التي قد تَعلَق بها من آن لآخر مثل: الأحقاد، والكراهية، والحَسَد، والبغض، والتشاؤم أو البُخل والتطفُّل، أو الرغبة في الانتقام، أو غيرها من الأمراض النفسية المكبوتة"[1]، فكشفُ الوجه المُظلم المُستتر للسُّلُوك كفيلٌ بالحثّ على مُجانبته.

ومن المصطلحات القريبة من السخرية (Ironie) مصطلح المفارَقَة (paradoxe)، وهي "صيغة بلاغية تعبّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد. والمفارقة أخفّ من الهزء والسّخريّة لكنّها أبلغ أثرًا بسبب أسلوبها غير المباشر، لذلك يتطلّب إدراكها ذكاءً وحسًّا مرهفًا. وتتّصف المفارقة غالبا باستخدام عبارات المدح لتُفيد الذمّ، والعكس من ذلك أقلّ وُرودًا."[2]

شاعت السخريّة في الأدب منذ زمن قديم، وقد اتُّخذت أداةً فَعّالة لتقويم الأمثلة الخاطئة أو المُخالفة للعُرف، عن طريق فضح عيوبها ومسخها بطريقة كاريكاتورية، ولنا من السخريّة في نَوادر الجاحظ ومقامات بديع الزّمان الهمذاني أشكالٌ بديعةٌ، تَصِلُها خيوط مَتينة بعديد الكتابات الساخرة الحديثة والمُعاصرة، لذا فإنَّ "السخريّة شكل من أشكال التأليف الأدبي يقوم على انتقاء الرذائل والحماقات الإنسانية، الفردية منها والجماعية بِغَاية محاربتها والتخلص منها. فهي تهاجم الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع

---

[1] - أحمد عبد المجيد خليفة، فنّ الفُكاهة والسخريّة عند شعراء مصر المَملوكية، المكتبة الأوهرية للتراث، القاهرة، 2001، ص 15.

[2] - موسوعة المصطلح النقدي، المجلّد الرابع، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993. ص258.

فإنّ الوضع الراهن لابد من أن يكون مُحَصِّلة لممارسات عدة خاطئة سابقة، مما ينذر بأخطاء ينبغي التحذير منها، ويكون الأدب الساخر أو الفن الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير، إنه شكل من أشكال مقاومة الرداءة والقبح."[1]

لَم يَغِب عن باختين التنويه بالسخريّة وبدورها في عملية التغيير التي يَنشُدها الأدباء، فبيّن أنّ للسُخريّة من القوّة ما يجعلها قادرة على هدم عوالم روائية كاملة تمهيدا لظهور نماذج روائية أخرى جديدة، "ويمكننا القول إنّ أهمّ النماذج والأنواع الروائية قد أُبدِعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة."[2]، ومن تلك الأمثلة رواية "الدونكيشوت" لسرفانتيس.

وقد يتّخذ الروائيون السخريّة وسيلة لدحض الكلمة الغيرية وتجريدها من سُلطتها ومركزيّتها، "ففي تقليد الأساليب، وفي قصّة الرواية، وفي المحاكاة الساخرة تكون الكلمة الغيريّة سلبيّة تماما في يدي المؤلّف الذي يتسلّح بها"[3]، كلّ ذلك في سياق العلاقات الحواريّة التي تجد لنفسها المناخ الأنسب في الرواية المتعدّدة الأصوات، حيث يكون "تفكّك اللغة الأدبية وتنوّع أنماطها الكلامية المقدِّمة الضرورية للأسلوب الفكاهي الذي يجب أن تسقط عناصرُه في مُختلف المُستويات اللغوية"[4].

وبفضل ما يُتيحه له هذا الجوّ الحواري من تلاعب باللغات ومواجهة بعضها بالبعض الآخر، يكون المؤلّف قادرا على تبليغ قصديته العميقة للمتلقّي، حتى وإن تعمّد تغييب كلمته المُباشرة وإخفاءَها تفاديا لسطوة السلّطة، خاصّة إذا تعلّق الأمر برواية سياسية مثل "جملكية آرابيا" التي أعلنت المواجهة مع كلّ ما هو نظامي يؤسّس لمركزيّة قمعيّة أو ظلامية تتغـــذّى من مَنَاهل الفكر المُتطرّف، فواسيني الأعرج مافتئ "يتخّذ من المجتمع والثقافة المُقَنَّنَة، موقِفًا مُضَادًّا"[5]، ويرى أنّ الخلل الأكبر يكمن في وجود تحالف غريب بين السياسة والدين، فبينما

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص284.

[2]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص94.

[3]- المرجع نفسه، ص92.

[4]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص92.

[5]- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008 ، ص 58 .

تنشغل السلطة بخنق حرية الإنسان وخدمة أغراض سَديميّة، يُوَفّر الدين للسلطة المَادّة الخامّ التي ترُصُّ بها قواعدها وتُقوّي مركزيَّتَها، "ولتحقيق ذلك لا تلجأ السلطـــــــة– كما قد يُظَن – إلى الإكراه والقسر فقط، بل تستعمل وتستمثر الأعراف والطقوس والاحتفالات لتؤمّن استمرارها وتجدّد دورها في المجتمع، فهي تستعمل جملة من الرموز المعبّرة عن وجهها المزدوج في بحثهـــا عن الوحدة الداخلية للجماعة وفي التصدّي للمخاطر الخارجية القائمة والمحتملة."[1]، لِذا فهي تستغلُّ قابليّةَ النصوصِ الدينيةِ للتأويلِ بدهاءٍ، فتُوَظّفُ ما فيها من معانٍ غيبيةٍ وصوَر عجائبية لترهيب العقول ومُضاعفة قابليّتها للاستعباد، بدَلَ إنارتها وتحريرها.

ولقد تنوّعت السخرية في رواية "جُملكيّة آرابيا" وِفق تنوُّع صِيَغها، فكانت منها السخريّة اللفظية، وسُخريّة المَوقف، والضحك. وتنوعت بحسب تنوّع مَصادرها، فكانت منها سُخريَّة الحاكم (السلطة) من المَحكوم الّتي يُصاحبها غالبا تضخُّمُ أنا الحاكم وزَهوُه المُفرط بنفسه واحتقارُه لأصوات المهَمَّشين لكسر مُقاومتهم؛ وكانت منها السخريّة الصادرة من المُستعمِر ورموزه (المارانوس، الشماليون، وكلّ الانتهازيين الذين تُسَيّرهم المصلحة الذاتيـــة كَدُنيـــا) في شكل استخفافٍ واحتقار قويّ تُجاه كلّ مَن هو مَحَلّيّ، سُلطةً ومُعارضةً؛ وأخيرا سُخرية المُهَمّشين التي تستهدف في الغالب المركزَ ورموزَه لهدمِه وفضح قيمه الزّائفة.

1- **<u>سخريّة السلطة</u>**:

يندرج ضمن هذا الصنف السخرية التي تعرّضت لها فئة المُهمّشين من أمثال بشير المورّو وأبي ذَرّ الغفاري وسلسلة العلماء والمتصوّفين والكادحين الذين تعجّ الرواية بصور مُعاناتهم على أيدي مَن استحوذوا على الحكم والسلطة.

للسخرية سجلّ طويل من الوجود والمُمارسة في تاريخ الحكم الإسلامي، يمتدّ إلى الخليفة مُعاوية بن أبي سفيان الذي تصفه الرواية بأنّه خرج من عَرقِ الحاكم الرابع، ربّما لاستيلائـــه على مُلْك طائل شُيِّد بتَعب مَن قبلَه وبِعَرَقِهِم، فهو أوّل خليفة ألغى نظام الشورى واستبدَله

[1] – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص31.

بنظام حكم وراثي. فقد استثمرت الرواية كثيرا في حادثة نفي أبي ذَرّ الغفاري إلى صحراء الربذة[•] اختياريًا بأمرٍ من عثمان بن عفّان (ض)، بسبب مَذهبه الزّاهد ومُعارضته لإســـــراف الحاكم في صرف المال العام، وهذه القصة كما رواها الإمام البُخــاري في صحيحه عن زيد بن وهب، قال: "مررت بالربَذَة فإذا أنا بأبي ذرّ رضي الله عنه ، فقلت له: ما أنزلك منزلك هذا؟ قال: كنت بالشام، فاختلفت أنا ومعاوية في: (والذين يكنِزون الذهب والفضّة ولا يُنفِقون في سبيل الله فبشِّرهم بعذابٍ أليم)، قال معاوية: نَزَلَت في أَهل الكِتاب، فقلتُ: نَزَلَتْ فينا وفيهم، فكان بيني وبينَه في ذاك، وكَتَبَ إلى عثمانَ رضي الله عنه يشكوني، فكتب إليَّ عثمان: أن أَقدِم المدينةَ فَقَدِمتُها، فَكَثُر عليّ الناسُ حتّى كأنّهم لم يَرَوني قبلَ ذلك، فذكرتُ ذلك لعثمان فقال لي: إن شئتَ تنحّيتُ، فكنتَ قَريباً، فذاك الذي أنزَلَني هذا المنزلَ، ولو أمَّروا عليَّ حبشيًّا لسمعتُ وأطعتُ"[1].

يتكلّم معاوية بن أبي سفيان في المَلفوظ التالي مخاطبا سجينَه أبا ذرّ الغفاري مِن مَوقف القويّ المُنتصر، فيوجّه إليه دعوة ساخرة إلى مأدبة يدّعي أنّه أعدّها على شرفه، بينما تكشف كلمة الصحابي تفطُّنَه لقصديّة غريمه المُبطّنة بمظهر الكَرَم فوصفَ ضحكته بالباردة الجافّة، وإشارَتَه بالساخرة: "حين أُجبرتُ على الوقوف في باحة القصر، رأيت الخاصّة والعامّة والحاشية وهم يركضون بالدمقس والحرير والجوخ. رأيت الجواري والعبدان، يروحون ويغدون في سرعة متوالية مُذهلة، في أيديهم الأواني الذهبية والنمارق والصحون والجَفْنات الفضّيّة المُرَصّعة بالجوهر والذهب المُعَشَّق بالزّجاج ... وحين مَدَّ السماط ناداني معاوية بن أبي سفيان، الذي يُجمع المؤرخون أنه خرج من عَرَق الحاكم الرابع، وهو يبحث عن ابتسامة باردة جافَّة مثل ذلك اليوم الذي لا يُنسى بسهولة. أشـــار إليَّ بسُخريّة: تفضّل شاركنا يا صاحبي. لقد أنجزنا المَأدُبة على شَرَفِك يا ابنَ رَملة بنتَ الرفيعة"[2].

[•]- الربذة: منطقة صحراوية بها مدينة تاريخية أثرية، تقع في شرق المدينة المنورة وتبعد عنها قرابة 170 كلم. وهي إحدى محطات القوافل على الطريق بين العراق ومكة المكرمة.

ينظر: https://ar.wikipedia.org/، تاريخ المعاينة: 2016/03/15

[1] – البُخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البُخاري، (كتاب الزكاة، باب ما أُدِّيَ زكاتُه فليس بكنز، حديث رقم 1406)، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ، ص 341.

[2] – الرواية، ص45.

ينطوي هذا الملَفوظ على مُفارقة مُثيرة للسّخرية، حيث يَدعُو الحاكمُ الرجلَ الزّاهدَ المناهضَ لمظاهرِ البَذَخ والإسراف، أبا ذرّ الغفّاري، إلى مأدُبة فاخرة، وكأنّه يُمْعِنُ في الاستخفاف بمواقفه ويعمل على مُعاقبته بما يكره. وبكلمة مراوِغة لا تخلو من نيّة الازدراء يناديه (يا صاحبي) لتكتمل في هذا المَقطع صورة حوارين مُتوازيين، الأوّل ظاهر مقروء يوهِم بوجود تَوافُق بين الشخصيتين؛ والثّاني ضمني مَشحون بالنوايا السيئة، يتصادم فيه وَعيان متضادّان ورُؤيتان مُتعاكستان معَبَّرٌ عنهما في مَوقف حواري واحد نُصنّفه في خانة سُخرية المَوقف، فقد توافرت فيه جميع شروط هذا النوع من السخرية، لأنّ "سُخريّة الموقف تقوم على المُفارقة في الأحداث، ولا بُدّ لسُخريّة الموقف من عاملين أساسين: الضحية، وهو العمل المُستَهدَف... والراصد/الساخِر، وهو الذي يُوَرِّط الضحيّة في مَقلبه."[1]، وقد اجتَمَع في الملفوظ الذي بين أيدينا كلٌّ من الساخر والضحيّة والمفارقة الواضحة، وفيه فضلا عن ذلك موقف المؤلّف وفلسفتُه الرافضة لمركزية السلطة والمال، ورغبته في فضح مظاهر الفساد المُستشرية في أوساط السلطة الاستبداديّـــة، من خلال المُبالَغة المقصودة في وَصف مظاهر البذَخ لديها، فقد اتّخذ السخريّة أسلوبًا للمراوغة، ووسيلة لتمرير نظرته ومقاصده الإيديولوجية العَميقة.

ومن أمثلة سُخرية الموقف الصادرة بدورها من أحد رموز السلطة في الرواية، ما ورد في وصف مشهد المارانوس وهو يتأهّب لقتال بشير على ظهر السفينة، فقد هيأ - مِن فرط ثقته بنفسه- موقفا ساخرًا، فأحاط نفسه بالمُتفرّجين، ودعا سيّدهُ (رُبّان السفينة) ليُقاسمَه مُتعة قتل بشير: "خرج فجأة يُجَرجِرُ وراءه الرجل البدين. أجلَسَه على أحد الكراسي الموضوعة تحت ساري الأرمادة الرئيسي وهما يقهقهان بصوت عالٍ.

– هيا أيّها المارانوس الوسِخ، إنّها الحرب المُقَدّسة بين الكونفورسوس والموريسكوس. أشتهي مثل هذه الحروب الممتعة. هاها... هاها. ثم صفق بيديه، فتجمع وراءه بقية البحّارة وهم يرددون نفس القهقهات التي كانت تشبه الزّعيق."[2]

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص287.

[2]– الرواية، ص158.

إنّ هستيريا العظمة والثّقة العمياء بالنفس هي التي دفعت المارانوس إلى السخريّة من بشير، فقد كان واثقا من قُدرته على قتله، غير أنّ الأمور سارت بعكس ما اشتهى، حيث تمكّن بشير من قتله، فحوّلَه مِن ساخرٍ إلى مَسخورٍ منه، وصارت السخرية تستهدفُ السلطة بعدما كانت تستهدف المُهَمّش المُستَضعَف. قد تمكّن المؤلِّف من خلال هذا الحوار الساخر من وضع يده على أحد أخطر الأدواء التي طالما تسبّبت في انهيار العروش وزوال السلاطين، وهو داء الغرور والثقة المُفرِطة بالنفس، واستطاع تَمرير موقفه بوضوح رغم أنّ كلمته قد تراجعت إلى الخلف بشكل لافت للانتباه، وفضّلت اتّخاذ موقف الحياد بين لغات المُتحاورين، تاركة إيّاها تتفاعل فيما بينها حواريا، بعيدًا عن أيّ توجيه أو ضغط مباشر. أمّا مَقاصد المؤلّف، فكان عليها "أن تنعكس في كلّ المُستويات، الا تمنح ذاتَها كاملةً إلى أيّ من هذه المُستويات. فكأنّما ليس للمؤلّف لُغته الخاصّة. إنّما له بالمُقابل أسلوبُه، قانونُه العُضويّ الواحد المُتّصل بتلاعُبه باللغات."[1] أمّا مقاصدُه الإيديولوجية العميقة فلم يُفصح عنها مُباشرة، بل أَسقط عناصرها في كلّ المستويات اللغوية بطريقة حوارية رفيعة، تاركا مَهَمّةَ الإمساك بها لقُدرة القارئ على التأويل الإيديولوجي العميق للعمل الأدبي.

تستمر السخرية في كشف الأمراض الخطيرة التي تصيب الحاكم، فبعدَ إصابته بالغُرور، ها هي الرواية تُصوّرُه مُصابا بداء العنف والدموية وتحجُّر المَشاعر، فهو لا يتوانى عن لَعْق الدماء البَشرية ومصّها: "أعاد مسح السكّين بين شفتيه، لمَّعها من جديد بعد أن مصَّها من الدم العالق بها. أخذ يقهقه بأعلى صوته كأنه أصيب بهستيريا الدم."[2]

يُجسّد المَلفوظ السابق في ظاهره مَوقف قائد قويّ يسخَرُ من عَبد مُستَضعَف، فهو يقهقه واثقًا بنفسه مَزهُوًّا بقوّته أمام بشير المورّو، لكنّ مُبالغة السارد المُفرِطة في دفع المارانوس إلى أقصى حدود السفَه والتهوُّر والقسوة قد جعلَ السخرية تُغيّرُ اتّجاهها، فصار الساخر مَحلّ سخرية واستخفاف، فقد عملت الألفاظ التي وصف بها السارد المارانوس مثل (مصّها من الدم، يقهقه، هستيريا الدم) على تحويله (أي المارانوس) مِنْ قائد يَحمل لواءَ السلطة ويتّصفُ بالقوة

---

[1] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص97.

[2] – الرواية، ص160.

والشجاعة والمَسؤولية، إلى رَجل مَجنون دَمَوي أَرعَن مُثيرٍ للسّخريّة. وبهذا يكون المَلفـــــــوظ قد تضمّن سُخرية موقف تعضُدها سُخريةٌ لفظيةٌ لتزيد من حدّة تأثيرها في السلطة، وتعمــلَ على تسريع تجريدها مِن هالة قداستها المَزعومة.

يمكن للمُتكلّم أن يكتفي بالسخرية اللفظية دون سخريّة المَوقف، فيعمَد إلى أساليب لغوية كالتورية والتلميح المُغرِض للنّيل من الغير، وقد تكون الكلمة أكثر إيلاما من المواقف الغريبة المُضحكة المثيرة للإحراج. ومن أمثلة السخرية اللفظية الصّادرة من بعض رموز السلطة ما ورد في الحوار التالي بين بشير والسجّان:

"فجأة أعاده السجّان إلى وضعه الذي كان فيه.

– واش يا الغزال؟ وين راكْ هايم؟

سخر منه وهو يُلبِسه لباسَ السجناء المُرَقَّط.

– جاء عليك مليح. بصحّتك. دير روحك مهبول، تشبع كسور.

– في هذه لم تُخطئ. أنا مجنون حقيقة. كان يُفتَرض أن أموت هناك، فجئتُ لأُقتَل على أرض أجدادي البرابرة. دنيا غريبة والله.

– لا تَخَفْ، كلّها أيّام وتُصبحُ عاقِلاً يا السي بشير الذي يرفض مُحادثة سيّده: الحاكم بأمره."[1]

تكمن السخرية في عبارات الإطراء التي ظاهرُها مَدح وباطنُها ذمٌّ واحتقارٌ، حيث لا يَفتأ الإطراء أن يتحوّل من النقيض إلى النقيض بمجرّد تأكُّد فشَل الإغراء في استمالة المُخاطَب، فيُصبح تَهديدا ووعيدا من السجّان لبشير "الذي يرفض مُحادثة سيّده: الحاكم بأمره". كما تظهر السخريّة من خلال اللغة العامّية التهكّمية التي تَعَمَّد السجّان استعمالها للدّلالة على قُربِـــه من بشير ومعرفتِه إياه على حقيقته، لأنّ استخدام العامّية يوهم بوجود نوع من الحَميميّـــة بين المُتحاورين، وهي تهدف إلى مُخاتَلَة الغير لافتكاك اعترافاته.

[1] – الرواية، ص421.

2- **سُخريّة العدوّ**:

العدوّ - من مَنظور الرواية - واحد معروف هو الشماليون الغربيون الذين كانوا بالأمس "يدُكّون آخر قلاع الأندلس، ويَنصِبون الخيام على أطراف غرناطة ويستولون على الحصون"[1]، وها هم اليوم يصبحون أصدقاء للحاكم بعدما استطاعوا شراء ذمّته والتآمر معه ضدّ الوطن وأبنائه المخلصين.

وإذا كانت سُخرية السلطة قد ظهرت بوجه مُراوغ، حامِلٍ لدلالتين متناقضَتين: الأولى ظاهرةٌ تستهدف المُهمّش فتزدَريه، والثّانية باطِنَةٌ تستهدف المَركز فتستخفُّ به وتَحُطُّ من شأنه؛ فإنّ سُخريّة العدوّ قد جاءت مشبعة بمرارة قاسية وضحك كالبُكاء، سُخريّة العدوّ من وَهَن مُلوكٍ فَقَدوا عِزَّتهم وسلّموا له مفاتيح المَدينة طَوعًا، فصاروا مَضحَكةً في أعين القَصيّ والداني: "وحين وضعهم فرناندو القرطبي تحت رِجليه، ضحك طويلا من حماقاتهم، ضحكة استمرّت عدّة قرون متتالية. وحين حاولوا أن يقفوا تحته، كانوا صغارا مثل الجرذان. في البداية قال لهم، لكُم الأمان، ورَفَعَ يَدَهُ اليُمنى مناديا لكل القساوسة، وطالبهم بضرورة تنصير كل الجماعات المهزومة التي أتى بها غنيمة من البَشُرات[•]. لم يكُن أمامهم إلاّ الصخور والموت. أَلُنْثو[•] الأندلسي، حين قاد جيشه عبر الممرّات الجبليّة الوعرة، كان يستخفّ بالبقيّة التي لم تستسلم."[2]

---

[1] – الرواية، ص195.

[•] – **البَشُرات**: البَشُرات (بالإسبانية: La Alpujarra، وأحيانًا: Las Alpujarras، وتُذكَر في المصادر التاريخية باسم Alpuxarras) هي منطقة تاريخية، تقع جنوب جبال سييرا نيفادا بالأندلس. حكمها المسلمون ثمانية قرون، وبعد سقوط غرناطة في القرن السادس عشر الميلادي، شهدت المنطقة ثورات عدة تسببت عن إجبار المسلمين (المورسكيين) على الاختيار بين التنصّر أو الطرد.

يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ المعاينة: 16 يونيو 2016.

[•] - دون ألونسو دي غرناطة بَنغيش، أحد نبلاء العرش الإسباني وحاكم قصر (جنَّة العريف) الذي كان ملوك غرناطة يتخذونه منتزهاً للراحة والاستجمام بالقرب من الحمراء، وهو ابن الوزير أبي القاسم بن رضوان بنغيش، سليل آل بنغيش الذين ارتدّوا طَوْعًا وتنَصّروا إثر سقوط غرناطة بيد القشتاليين، ساهم بنفسه في قمع ثورة البَشرات سنة 1568م. يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ المعاينة:2016/08/10.

[2] – الرواية، ص152.

تتغلغل الكلمة الساخرة في عمق الجرح، تُحاور الضحيّةَ لتكشف ما أصابها مِن صَغَار، تتكلّم عنها بضمير الغائب لتُغَيّب صوتَها وموقفَها إزاء ما يجري حولها، فهي تسمع الإهانة تِلوَ الأخرى، دون أن يُمنَحَ لها حقُّ الردّ أو الكلام، وتتحَمَّل بذلك ألَمين بدل الواحد، أَلَمَ الإهانة وألمَ الفَمِ المُكَمَّم. فتهون حتى يُشَبّهها الراوي بِجُرذان مَهينة.

نلاحظ في هذا الملَفوظ تَضامنَ صوتين مُتناقضين في الواقع، هما صوتُ السلطة الاستعمارية التي تُمعِن في الإهانة وتَجهَرُ بها: (ضحِكَ طويلا من حماقاتهم، ضحكة استمرّت عدّة قرون متتالية)، وصوت الراوي المُتحالف معها، المُمعن بدوره في السخريّة مِن موقف الحاكم المُخزي، الذي باع البلاد والعباد بأبخس الأثمان.

إنّ طريقة تنضيد العلاقات الحوارية داخل هذا التركيب الساخر لَتَكشفُ أنّ الشرخ الإيديولوجي الذي يفصل بين مواقف الشخصيات قد بَلَغ من السعة مَداه، وأنَّ الاعتبارات الإيديولوجية قد غَدَت هي المِعيار الأساس في تصنيف الأشخاص والفئات الاجتماعيــة؛ إلى درجة أنّ صوت الراوي قد انضمّ إلى صوتٍ مُعادٍ له (صوت فرناندو) لا لشيء، سوى لوجود خصيم إيديولوجي مُشتَرك بينَهما، وهو الحكّام المُتخاذلون الذين هُم أَخطر من المُستعمر نفسِه في نَظَر بشير، فقد اعتبرهم (صغارا مثل الجرذان)، وكان صوتُ جَدّه قبلَ ذلك أشدّ تنديدا بموقفهم، فلمّا بلغه خبر الخيانة، "عَوى هو بدَوره كالذئب المَجروح في الرأس: باعنا أولاد الحرام؟!"[1].

إن مَهمّة السخرية الأولى هي مُهاجمة الوضع الراهن والاستخفاف بـه من ناحية الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، بُغية صدّ الناس عنه والتحذير منه وتغييره. وتكون السخريّـــــة في حالاتها العادية ممزوجة بالضحك والترَفُّع عن السلوك المَسخور منه، وتزداد حِدّتُها كلّما ازدادت خطورة السلوك أو المَوقف المسخور منه. أمّا إذا كانت السخريّة ناتجة عن ضَرَر بالغ حصَلَ للسّاخر، فإنّها تتحوّل إلى وسيلة هدم جادّة لا يُخالطُها هزل، تُهاجِم بغرض إلحاق الأذى البالغ بالغير، وتخنُق كلمة الغير فلا تسمح لها بالظهور أصلا، كما هو الحال في المقطع السابق، حيث حلّت مكان الكلمات الغيرية المُفتَرَضة المُغَيَّبة قَسرا نقائضُها، فصار الأنين الإنسانيّ صوتا حيوانيا (عواء)، وصار الحكّام بما يملكون من هَيبة أبناءَ حرام مُجَرَّدين من أيّة قيمة. وفي مثل

[1] – الرواية، ص152.

هذه النماذج الحادّة من السخرية تَرِقُّ العلاقات الحوارية بين كلماتنا والكلمات الغيرية المُغَيّبة التي لا يبقى منها في المَلفوظ سوى أصداء خفيفة تُنبئ بوُجودها، وتعلو النبرة المونولوجيّة الحادّة لتعلنَ، أو تَكادُ، عن كلمة المؤلّف وموقفه بصراحة مونولوجية مُثقَلة بالتوجيهات الإيديولوجية المُباشرة.

ولأجل اسكتمال خطوط اللوحة القاتمة التي رسمتها الرواية للحاكم بريشة السخرية، بَدأَ الانتقال تدريجيا بين جوانب شخصيته وأوجُهِه المُتَعدّدة؛ فبعدَ الصورة الفظيعة التي نقلتها الرواية لضَعفه السياسي، اتّجهَت بعض الملفوظات إلى إنارة الوجه الاجتماعي للطّاغية برَصْد مواقف ساخرة من علاقته الشاذّة مع دُنيا، تلك المرأة التي حاول الارتباط بها على طريقة سَلَفِه شهريار مع شهرزاد، لولا أنّها استغبَته واشتَرطت عليه أن لا يَمَسّها حتّى تَنتَهيَ من سرد حكايتها (الباخية)، فبقي يَكْبُتُ رغبتَه في مُجامَعتها ثمّ قَتلِها، كما كان شهريار يَفعَلُ مع نسائه قبل مجيء شهرزاد، ويقاوم غَيظَه بكتّانة حمراء يسُدُّ بها فاه ويكتم حَنَقَه، ورُبّما يقمَع بلونها الأحمر نَزعَتَه الدمويّة الفائِرة.

تَصطَفّ دُنيا إلى جانب العدوّ، وتضمّ كلمتها إلى كلمته الساخرة من الحاكم، فتُقحِمُه في مواقف مُشينة مُهينة ثمّ تتهكّم منه وتستخفّ به وبسفاهته وحُمقه نَكَالاً، ويبلغ بها الطعن والتجريح حدَّ المَهانَة: "كانت قَطر الندى تُطاوعه ليلةً بكاملها، لأنها كانت تتأذّى من طرائق المُعتضد المُتوحِّشة في الجنس، وفي الصباح تقول له اشتقت إلى قصر من الذهب. ينادي الحاضرين وأهل الجِباية، فيَأتون بكلّ الذهب المَخزون بين الكوفة والبَحرين، ثمّ يبدأ في أولى عمليات السبك. وفي الليلة الموالية تُعلّمه نِزالاً عشقيا مُحرّمًا، ينتهي إلى لذّة لم يعرفها أبدًا من قَبل. عندما يسألها من أين لكِ بكلّ هذه المَواهب؟ تتغنَّج ثمّ تُجيبه: لأنّك أتيتَني من حيث حُرِّمتُ عليك هههه. ثمّ تُقهقه عاليا حتّى يسمعها كلّ نُزلاء القصر."[1].

يتبادل الطغاة الأدوار في ممارسة اللعبة نفسها، وكُلّما أطلّ واحدٌ منهم، حَلّت معه خَيْبَة جديدة لا تَقِلُّ مَرارةً عن الأولى، وشأنُ كُلِّ قادمٍ منهم يقول: (عيد بأيّة حال عُدتَ ياعيد؟!). لذا فإنّ استحضار المؤلّف لقصّة زواج الخليفة العبّاسي المُعتَضد بالله بقَطر الندى وقَطعَه الطريق

[1] – الرواية، ص216.

أمام ابنه الذي كان يرغب فيها، مع ما أحاط زفافَها من مظاهر البَذَخ الخيالية، إنّما ينـــــدرجُ في إطار العلاقات الحوارية المقصودة بين الرواية والتراث، فهي تتكلّم من خلاله وبه، وتستكشفُ قُدرتَه الفائقة على كشف مَكنونات الراهن، بلُغته القديمة التي تحيّنت بسهولة في ظلّ التطابق الغريب بين المواقف الماضية والحاضرة. إنّــهُ في الحقيقة استحضار بارودي ينطـــــــــوي على مُفارقات كثيرة ذات دلالات حوارية عميقة، أوّلها أنّ قصّتي الزّواج كانتَــا مُتَشابهتين شكلا من حيث مظاهر البَذَخ التي عمّتهما، كما تشابهت وضعيّتا الحاكمين فكانا عبدَين خاضِعين لغواية الأنثى، في حين اختلفت وضعية المَرأة في القصّتين، فقَطر الندى القديمة التي تناقلت قصَّتَها كتبُ التاريخ، لم تكُن إلاّ صوتا خافتا مُغيَّبا لا يُبدي أيّة مُقاومة لسلطـــة الرجُـــــل، أمّا في "جملكية آرابيا" فقد تقمّصت شخصيةَ دُنيا بجِنكتها ودهائها، وتكلّمت بكلماتها المُراوِغـــة مع الرجل، كما استطاعت أن تُمسك القيادَ وتُقرّر بذكاءٍ مُعاصِر نهايةَ اللعبـــة، فمـــارسَت مع الحاكم لُعبة الإغراء بدَهاء، وأسقَطته في المَحظــور، ثمّ أقبلت عليه تسخَر منه ومن ضَعفه بلُغة مُتَحرّرة وصوت عالٍ أسمَعت به كلّ سكّان القصر (لأنّكَ أتيتَني من حيث حُرِّمتُ عليك هههه).

لقد استطاع المؤلّف أن يعيد خَلق لُغة بارودية وكأنها كل جوهريّ متوفّر على منطقه الداخلي، كشف بها تناقضات عالَم مُعاصر مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديـــــــا. لقد اضطُرّت قَطرُ الندى إلى أسلبة كلمة دنيا الخليعة لتُصوّر بها العالم المادّي الفعلي المُنحط، فعبّرت بأسلوبها الفاحش عن ذلك الوعي المُنحَطّ الذي يشترك فيه كلّ الحكّام المستبدّين، قديمِهم ومُعاصرهم.

3- **<u>سُخريّة المُهَمَّش</u>:**

تتحوّل السخريّة بيد المهَمَّشين إلى سلاح فتّاك لمُقاومة القوى الجاذبة نحو المَركز، لِمَا لها من قدرة كبيرة على التأثير في نفسيّة الغير وتثبيط عزائمه، وذلك ما يفسّر تنامي وَتيرة الكلمة الساخرة، كلّما تعلّق الأمر بنقد مُوَجَّه إلى المَركز، فقد تخلّلت السخريّة أبسط الصراعــات التي

دارت بين الشخصيات. ففي الملفوظ التالي مَثَلاً، يصرّح بشير إلمورّو بأنّه تَعَمَّدَ تصنُّع السخرية لإخافة خصمه: " قلتُ بنوع من السخريّة التي لن يتحمّلها كثيرا هذا الرجل الغامـــــض الذي لا أعرف إلاّ اسمه، وحُبُّ أخي له.

- يا ساموبل، أنا كذلك مُخّي في رِجلي، وفي لساني وعضلاتي، قُل لصاحبك الإيطالي، ماتيو، أن لا يأمرني بإلقاء نفسي في البحر وإلا سأقتله أنا أيضا بلا تردد.

ضحك بنوع من اللاّمبالاة، ولم أكُن أعرف أنّ شيئا ما فيه الكثير من الهَول كان يختبئ وراء تلك الأسنان التي زادت صُفرتها وتخرُّمُها وسُوسُها."[1].

شغلت السخرية على لسان المُهَمَّشين حيّزا واسعا من رواية "جملكيّة آرابيا" مقارنة بكل الإجراءات الحوارية الأخرى، وطالت الكلمة الساخرة جميع القوى السياسية، الاجتماعية والثّقافية الجاذبة نحو المَركز، وتباينت حدّة توتُّرها من موقف إلى آخر. كما استطـــاع المؤلّف أن يرسم للسّخرية اتّجاها إيديولوجيا ثوريا واضحا مناهضًا لكلّ التقاليد الفكرية المتحجّرة التي جثمت على صَدر الإنسان العربيّ منذ قرون، ومَنَعَته من تحقيق وُجوده وممارسة حقوقه السياسية والاجتماعية كاملة.

4- **<u>السلطة بين الاستبداد والعجز</u>**:

رسمت رواية "جملكيّة آرابيا" صورة ساخرة للحاكم العربي، فوصفته بشتى أنواع العَجز والوَهن، وسلطت الضوء بعين فاحِصة على ما اعتبرته البدايات الأولى للمارسات الاستبداديـــة في التاريخ الإسلامي، والتي توارثتها الأمة حتّى صارت ثقافة حُكم فاسد يجثم على صدرها ويكبح انطلاقتها. لم يوجَد حاكم جملكيّة آرابيا من فراغ، فهو سليل الخيبة العربية الكبرى (أبو عبد الله الصغير) الذي باع مجد غرناطة التليد مقابل شهوة فَرْج زائلة، فقد "كانت تغريه الألوان الصهباء لزغب القشتاليات الجميلات. رأيته في غفوتي يمضي بعد أن يضع الخرائط القتاليـــة على صدورهن النافرة عند الباب. وقبل المغادرة يقول: لقد انتصرت في رهاني الكبير. استطعت أن أعدّ زغب فروجهنّ الطفولي شعرة شعرة. سبعة آلاف وثمانمائة وثلاثة وثلاثون زغبة حمراء كالخمرة المعتّقة، وخمسمائة ألف وخمس وستون زغبة حمراء مثل فجر ربيعي، ثم يغوص داخل

[1] – الرواية، ص123.

قهقهاته المجنونة."[1] كانت هذه صورة أبي عبد الله كما تَمَثّله بشير إلمورّو، بعد أن أعمَلَ الخيالَ في سفاهته وما انجرّ عنها مِن تَبِعات وَخيمة. لم تَكُن سخريّتُه مِنه سُخريّةً للمزاح، بل سُخريّة مُرّة، زادها ألَما أنّ الأمير بقيَ يُقهقه حتّى وهو يهوي في عين الإعصار، غيرَ دارٍ أنّ قهقهاته المُتهوّرة ستنقلب عليه مَهانَة وتجعله هَدَفًا لسخرية الآخرين جزاء استهانته بثمانية قرون من المَجد الأندلسي، إنّه داء تضخُّم الأنا الذي تكشف عنه كلماته المُتباهية ببُطولات ساقطة.

تبدو السخريةُ واضحة بجلاء في كلمة السارد حيث تصف المَلك الغَريرَ بالمَجنون، وهي بادية أيضا في كلمات أبي عبد الله الصغير نفسِه من خلال التغيُّر المُفاجئ الذي يحصُل في نبراتها تحت تأثير كلمات السارد المُستَفِزّة، فأفعال الغير وأقوالُهم تتغيَرُ نبراتُها حين تتردّد في كلامنا تحت تأثير طريقتنا في التعامل معها، و قد اختار السارد في هذا المَلفوظ طريقة خاصّة في ترديدهـــا. لقد فضّل التركيز على مجموعة من الأفعال الوضيعة (مثل عَدِّ زغَب الفُروج) وألبسها درعَ البُطولة بطريقة دونكيشوتية ساخرة، ثمّ انتقى كلمات صِبيانية نَسَبَهَا إلى الملك المُغَفّل (التفاخر بالقدرة على العدّ) ليُقدّمه في هيئة طفل غَرير مُثير للشّفقة.

لقد نجح هذا الحوار الداخلي الساخر في تصوير الشخصية الضعيفة التي تتستّر خلف هيبة الحاكم المُستبد، فهو في ظاهِره قويّ يقهر شعبا كامِلا بجبروته، لكنّه في حقيقته غريرٌ استهوَته زينةُ المُلك واغترّ حتّى قضى عليه وعلى عرشَه الغُرور.

ركّزت الرواية كثيرا على عُقدة الجِنس واتّخذتها موضوعا ثريًّا للسّخرية؛ ففي كلّ مرّة يتعمّد السارد وضع الحاكم في مواقف إباحية، يحسُّ القارئ من خلالها بوجود رغبـــة في كسر كبريائه والتجريح في شرفه من خلال النيل من رُجولته، فقد لازمت صفة العجز الجنسي شخصيّةَ الحاكم بأمره وكُلَّ الحكام العَرب المسلمين الذين حاورتهم الرواية، أمثال أبي عبد الله الصغير والخليفة العبّاسي المُقتدر بالله. وهو أمر ينطبق على سُلالة الحكّام الذين تمسّكوا بنظام وراثيّ في حكمهم فلم ينتجوا إلاّ الفشل، لذا فإنّنا نُدرج كثرة المواقف الجنسيّة الشاذّة التي تخلّلت الرواية في خانة الحرب النفسية المُعلَنة ضدّ القوى الجاذبة نحو المَركز، لزعزعة مركزيتها.

[1] – الرواية، ص173.

تُصرُّ الرواية على الحفر في تاريخ الخيبة الطويل، لتصل إلى صُـــوَر الفســـاد الأولى في العالم العربي الإسلامي. قد وجدت ضالتها في الخليفة المقتدر بالله الذي نُصِّب حاكما وهو صبي لم يتجاوز الثالثة عشرة من العمر، "... طُرِد مرّتين من الحكم، وفي المرّة الثّالثــة جاءت به نسوة الحَرَمْلِك[•] أخذن يلعبن بعضوه الناتئ، وهو يضحك مِلءَ شدقَيه، ويتقلب في فراش الريش والحرير، وأخذن يمطِّطن عضوَه وهو مفقوع من الضحك، ويدهنَّه بزيت الزيتون والعطر الهندي حتى يكبر قليلا."[1].

امتزج الواقع بالتخييل في هذا الملفوظ لإبداع صورة ساخرة للحاكم العربي، فبين الحقيقة التاريخية للخليفة المُقتدر الذي تولّى الحكم صبيًّا في الثّالثة عشرة من العمر وتَحكّمت أمُّه في دواليب الحكم، وبين صورتِه وهو يتحوّل إلى لعبة بين أيدي الجواري تكمن السخريّة الجارحة التي تمتَهن المركز وتُعرّيه من قداسته المَزعومة.

ولعلّ من الجماليات التي تختصّ بها اللغة الحوارية، ما تمنحه للمُتكلّم مِـن قُـــدرة على التكلّم بوساطة كلمة الآخرين، فهو يدفع بها إلى الواجهة ويفسحُ لها مجالا للتّعبير والكَلام دون أن يُلغي وُجودها، لكنّه بالمقابل يبقى يوجّهُها توجيها خَفيّا فيَسْحَبُ منها الاعتراف الثّمين بعجزها عن الإقناع أو بِدونيَّتها إن شاء. ففي حوار داخلي مُوَجّه حواريا، يقود السارد الكلمة الغيرية نحو السخرية الذاتية باستعمال أسلوب المدح لغرض الذم والهجاء، فيدفع الحاكم بأمره إلى التفاخر بقدرته على تحدّي الغرب، ليس بِعَمَل إيجابي، ولكن بإهدار ثروات بلاده وإغراق العدوّ بها، على سُنّة بعض الدول العربية النفطية التي صارت تُغرق الأسواق العالمية بالبترول نكاية في أبناء جلدتها، ثمّ تتنافخ شرفا وهي تحتفل بمواسم الهزيمة والخُســـران: "لن يرتكب حماقة والده عندما غضب منهم، فأغرق أسواقَهم بالنفط فأصبح أرخص من الماء.

[•] - **حَرَمْلِك**: "في الأصل كلمة تركية، وهي مصطلح في العمارة الإسلامية وتعني مكان الحريم، حيث كان يخصص جزء من المنزل لتجمع الحريم (النساء) مَنعًا للاختلاط وحفاظا على خصوصياتهنّ، ويرجع التفكير في إنشاء قصر الحرملك إلى ملك مصر أحمد فؤاد عام 1925، و فيه حدائق المنتزة التي كانت المقر الملكي للعائلة المالكة لقضاء فصل الصيف.

يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2015/11/10.

[1] – الرواية، ص220.

نقلَ البرميلَ من 50 دولار إلى عشرة. ثم إلى دولار واحد فوق التكلفة أي عشرة دولارات. هو يعرف أنهم لو يخدعونه سيكون متهورا، وسيجل النفط بلا ثمن. سيطلب من أصدقائه الأوفيـــــاء أن يأتوا فقط بحاملات النفط والغاز ويملأون الكميات التي يريدون. ويضرب الأسواق النفطية ضربة نهائية، قاصمة للظهر لن تقوم لها قائمة بعدها. وسيكون الحدث تاريخيا. ذلك شرفه الأكبر في مقاومة اليانكي والمد السرطاني للغرب. مثلما يستغلوننا نستغلهم."[1]

لا يخفى البُعد الإيديولوجي الثّوري لخطاب السارد، فصوتُه الوطنيّ المُعـــــارض بادٍ من خلال النبرة التهكّمية الحادة التي تضمّنَها كلامُه بضمير الغائب عن إنجازات أبِ الحاكمِ الباهرة، التي ارْتَقَت به إلى مرتبة الحَماقة: (لن يرتكب حَماقة والده عندما غضب منهم)، ثمّ أتبَعَ الحماقة بحماقات أدهى منها، على سبيل الذمّ بما يشبه المَدح.

ومن الأبعاد الحوارية لهذا الملَفوظ أنّ السارد قد استحضر مجموة من الخطابات السياسية الانهزامية المُعاصرة، وجعلها تتحيّن داخل كلمته الساخرة، فنجح بالتلميح والتعريض في الجمع بين موقفين إيديولوجيين متناقضين، وجَعلهما يدخُلان في حوار داخلي هادف إلى فَضْح صُوَر الانبطاح والخيانة المُقنّعة التي تغلغلت في أوصال بعض الأنظمة العربية.

ويتّسع نطاق السخريّة لتُصبح لغة قائمة تملك من قوّة الهدم والتجريح ما يكفي لمواجهةِ دمويّةِ الحاكم المُستبدّ، حيث مارس السارد تقنية الضغط الأسلوبي من خلال التكرار المكثّف لعبارات جدّ ساخرة بغرض إلحاق مزيد من الضرر النفسي بالآخر، ومن ذلك عبارة (قطعة القماش، أو الخرقة الحمراء) التي أُلزِم الحاكم بوضعها في فمه، كلّما اعتَرَتْهُ ثورةُ شَبَـــق أو غضب:

"ثم اندفن في فراشه الوثير وهو يعضُّ من جديد على قطعة الكتّان الحمراء التي ابتلّت بريقه كلّياً. كانت نيران الخيبة تشتعل في أعماقه بقوّة كبيرة. ولم يكن بإمكانه أن يصرفهـــــا إلاّ بالعضِّ على قطعة القماش التي تمتص كّل شيء بداخله."[2]

---

[1] – الرواية، ص573.

[2] – الرواية، ص50.

وتزداد السخريّة حدّة، حين يصوّر الساردُ الحاكمَ في هيئة إنسان خائب أخْرَق، يُبَلّلُ بريقه تلك الخِرقة التي تَسدُّ فاه، فقد عملت الصفات والأحوال على تفصيل المَشهد الساخر بشكل جدّ حادّ. وهنا تنجلي أمامنا صورة حاكم وَاهن لا يمتلك نفسه عند الغضب، تُسَيّره شهواته وغرائزه، كلّما أثارته دنيا، قام مُنفعلا "وهو يبحث عن قطعة القماش الحمراء[•] التي تعوَّد أن يضعها في عمق فمه، بين أسنانه، حتى لا يصرخ غيضا ممّا كان يسمعه، وحتى لا يندفع نحوها كاتما غضبه وفيض شبقه."[1].

تتنامي وتيرة السخرية أكثر من الحاكم حين يجد نفسه مدفوعا بشهوة الحكاية إلى الإقرار بعجزه التام وإذعانه لدُنيا، فيصبح كمَن يضع نفسه مَوضع السخريّة بنفسه: "وهل خالفتُ لكِ أمرًا، يا دُنيازاد؟ أنا في حضنك وحضن حكايتك. أعرف جيّدًا سلطة لسانك وسحرَه، ولهذا حَضَّرتُ صبري وخِرْقَتي الحمراء التي تمنعُني من ارتكاب المَعصية الكُبرى التي لا غُفران بعدها."[2]

لقد صارت الكلمة الغيرية (السلطوية) خاضعة تماما لكلمة السارد، تذوب فيها وتخضع لإرادتها، فتنقُل مواقفَها بإذعان، وتعكس الصورة السلبية التي أراد المؤلّف أن يرسُمها للسّلطة نَفسِها في شكل اعترافات، أي بطريقة غير مُباشرة، دون أن يضَع نفسه في الواجهة.

إنَّ من جماليات التفاعل الحواري داخل العمل الروائي أن تبقى الكلمة الغيرية متمسّكة بقيمتها الشكلية وقوّتها المُفتَعلة، تُصارع كلمة السارد دون جدوى، بعدَما أفقدَتها هذه الأخيرةُ عَمَليًّا كاملَ مِصداقيتها وقُوّة إقناعها، وجعلَتها تتكلّم بضمير المُتكلّم لتنقل مواقف الغير (مواقفَ المؤلّف) لا غير. فكُلّما تعلّقت السخرية بمحاولة التمركُز واسترداد القيادة، ازداد حرص كلمة السارد على أن تظهر قويّة كبيرة، مقابل انحسار الكلمة الغيرية التي تفقد قوّة الإقناع وتخسر صراعها الحواري.

[•] – تَرَدَّد ذِكر قطعة القماش أو الخرقة الحمراء بغرض السخرية من الحاكم في مواضع كثيرة من الرواية، منها الصفحات:20، 30، 35، 50، 54، 97، 98، 114، 115، 173.

[1] – الرواية، ص173.

[2] – الرواية، ص20.

5- السخريّة من الحاشية وأصحاب المصالح:

تمتدّ السخرية لتَطَال المُقَرّبين من السلطة وأصحاب المَصالح الذين يُروِّجون لأفكارها ومَواقفها، باعتبارهم عاملا مُثَبّطا للفكر التحرّري، وخاصّة إذا كان المُسانِد للسّلطة عالِما ذائعَ الصيت تَلْقَى دعايتُه مصداقيةً ورَوَاجًا واسِعَين بين الناس، مثل الطبريّ وكُتّاب الدواوين الذين اصطفّوا إلى جانب الأقوى، وفضّلوا الترويج للكلمة الآمرة، فهُم يُلبِسونها ثوبَ البراءة والخير لعلّها تكتسب بعضا من قوّة الإقناع، ومن أمثلة ذلك سخريّة بشير إلمورّو اللاّذعة من الطبري: "نجرتَ قلمك القصبي تماما كما كان يفعل معظم كُتَّاب الدواوين والورَّاقين الأدعياء. كتبتَ وأنتَ تضع كيس النقود الذهبيّة في جيبك:«**كان مُعاوية واسعَ البلعوم، يأكل في اليوم سبعَ مرات. والمعدَّة الكبيرة نعمة من الله يرغب فيها كل الملوك.**» يا لَقَلَمِك النبيه أيّها الطبري؟ ما الذي شوّقك إلى هذا التخريف؟ ألم يكن ممكنا أن تكون قوَّالاً مثلما كان أخْيارُ السابقين؟ الصدقُ في القلب واللسان والرأس، وعمرِ الرجال، يا شَيخي، على حدّ السيف لغةُ اليقين."[1]

يجد القارئ في الأفعال الماضية (نجرتَ، كتبتَ) دلالةً على تقرير الحقائق وتَقريع المُخاطَب عن طريق مُواجهته بأفعاله المُشينة، أمّا ضمير المُخاطَب (التاء) فيحمل معنى احتقار الطبري والشعور بالندّيَّة تُجاهَه. فأسلوب المواجهة المُباشِرة جاء مَصحوبا بنبرة تأنيب عنيفة من قوّال غاضب إلى كاتب رسميّ أفقَدَتْه الكلمةُ المُقنعةُ قوّتَه وهيبته ومكانتَ، بينما اكتسب القوّال بالمُقابل وبفضل كلمته الصادقة قوّةً جعلته يقف نِدًّا لنِدٍّ مع الطبري، يواجهه بأفعاله الخَسيسة (الرشوة) بجرأة مُتناهية، يُسائله، يُؤنّبه على ذِمّته التي باعها مقابل كيس نُقود، وعلى الأقلام التي نَجَرها ليخُطّ بها الدجَل. ويحتدّ التقريع بتعدّد الأساليب كالتعجّب لغرض التوبيخ، والاستفهام لغرض التقريع، والنداء لغرض التهكّم.

تبدو الكلمة الساخرة كثيرة الحُضور في الرواية، وتوظيفُها العَفوي جعلها تبدو صادرة من الشخصيات لا من المُؤلِّف، فهي تتبادلُها بإرادتها دون أن يكون له دَخْل مُباشر فيها، وتتغيّر حِدَّتُها وفق حدّة الموقف الداعي إليها وخطورته، غير أنّ ذلك لا يكفي لإخفاء لَمسات المُؤلِّف فيها بصورة نهائية، الضغط الأسلوبي المُكثَّف كلّما تعلّق الأمر بالسلطة ورُموزها يعكس نيّتَه

[1] – الرواية، ص46.

الواضحة في تمرير رسائل إيديولوجية واضحة إلى القارئ، وبالتالي تكمُنُ وراء سُخرية الشخصيات سُخريّةُ المُؤلِّف نفسِه؛ فهو يدفع بالسخريّــة مِــن الورّاق، مَثلاً، إلى أقصى حدودها حتّى يُلامس حَميميته: "قبل أن يُنهي جملته الأخيرة، كان المؤرخ الذي ارتسمت في حِجره علامات البول، قد غادر المكان نهائيا." [1]

لقد سجّلت كلمة المؤلّف غيابا شبه كلّي، بينما انبَثَّت آثارُ مقاصده العميقة خلال مختلِف المستويات اللغوية، ممّا غذّى سخريَته بنزعة حوارية قيّمة، "فَتَفكُّك اللغة الأدبية وتنوُّعُ أنماطها الكلاميّة هما المُقدّمة الضرورية للأسلوب الفُكاهي"[2]، فبِهما يتمُّ تشكيل أساليب ساخرة فيها من العفويّة ما يفتح لها باب التواصل والحوار، ليس الداخلي الدائر في فضاء العَمَل الأدبي فحسب، بل الخارجي المُتمَثّل في تفاعل المُتّلقي حواريا مع سخريّة الروايــة وما تنطوي عليـــه من أبعاد إيديولوجية عميقة.

6- <u>السخريّة وانقلاب مراكز القوّة</u>:

تلعب حركة الصراع والتجاذب بين السلطة والمُهمّشين دورا مفصليا في بناء أسلوبية الرواية وتوجيهها، حيث يتغير موقع الكلمة الغيرية وتتغيّر مكانتها في إطار العلاقات الحوارية تَبَعًا لتغيُّر موضع صاحبها، ومدى تَمَركزه أو اندحاره نحو الهامش، علمًا أنّ الهامش نفسَه عُنصُرٌ غيرُ قارّ، فهو يحيا في حركة وتَجاذُب دائمَين، حيث ثَبَتَ أنّ للهامش أبعادًا متعدّدة، فهو "لا يُحدَّد كموقع، لا يُحدَّدُ تحديدا مكانيا، إنّه ليس 'موقفــا' ولا 'اتجاها' ولا 'مذهبا'، وإنّما هو حركة وهجرة وتنقُّل لا تقيم 'خارجا'، ليست تائهة ضالة، إنّما رَحَّالة متنقّلة، تُبيّـن أن كلَّ داخلٍ لا بدّ وأن يخرج عن ذاته وأن المركز ذاته راحل متنقل"[3]. فكلاهما متنقّلان باستمرار. ما كان اليوم هامشيا، قد يستحوذ غَـــدًا على المركز، فيهجر الهامش ويصير مركزيا، وكلّ مَن في الهامش يسعى بالضرورة إلى التمركُز، في سياق حتمية الصراع بين مراكز القوى.

---

[1] – الرواية، ص481.

[2] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص97.

[3] عبد السلام بنعبد العالي، لِعقلانية ساخرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص59.

لم تَشذّ رواية (جملكية آرابيا) عن قاعدة التمركُز، سواء في تنامي أحداثها أو نموّ شخصياتها، فقد تجسّدت فيها الحتميّة التاريخية القائلة بأنّ المراكز المُشيّدة على أُسس واهيـــة لا تَضعف فحسب، بل تتآكل وتنهار بسرعة تُضاهي سُرعة بنائها، وكذلك الحال مع نظام "جملكية آرابيا" الذي سرعان ما آلت صَولَتُه إلى التفكّك والانهيار السريعين، في صورة مُماثلة لما آلت إليه الأنظمة العربية الاستبدادية في كلّ من العراق وتونس وليبيا، حيث تحالَفَ ضدّها تَكَالُب القوى الغربية الاستعمارية، وأعداء الداخل الذين وُلدوا من رَحم القمع والإقصاء، وشرذمةٌ من الخوَنَة، فانهارت بسرعة كمَن أُسِّسَ بُنيانه على شَفا جُرفِ هارٍ، فرواية واسيني الأعرج تُحاور الواقع السيّاسي المعاصر في الوطن العربي وتُحاكيه وتوثّق بعض مآسيه، ثمّ تُسائلُه وتُقدِّم قراءةً فنّية لهنّاته علَّها تستخلص منها بعض الدروس والعِبَر.

لقد أدّى القمع إلى التفكّك والانشقاق، فانسلخ وزير الثّقافة والاتّصال (الطاووس بنُ أمّه) لينضمّ إلى الثّوار، لكنّه لم يفعلها عن قناعة وإيمان، بل لأنّه وَجَدَ نفسَه ضحيّة لبطش الحاكم، فقد طُلِبَ منه قتلُ ابنه الوَحيد بتُهمة خيانته للنّظام، ولمّا رَفَض، قام زَبانية النظام بقتله ولبّسوا الجريمة لأبيه الوزير. لذا فإنّ السخريةَ من ماضيه ومن المَهانة التي لحقت به بسبب انضمامه إلى السلطة كانت تطهيرا له من أدران التمركز الخاطئ، فقد كان عليه تقبُّلُ سخريّة المجذوب وسط الحلقة ثمّ الندم على ماضيه، قبل تزكيّته وقَبــول انضمامـه إلى الثّوّار، وهذا ما نفهمه من الأجزاء التالية المقتطَفة من حوار طويل بين الشخصيتين:

"- عمي الطاووس. هو بلحمه ودمه وأوساخه. تأملوه جيدا. كان يحكمكم قبل هذا الزمن. كان وجهُه مثل الدمية فصارت لحيته المتسخة تُبعِد الكلب عنه، عمّي الطاووس؟ وزير الثقافة والاتصال المخلوع قبل زمن. لقد جُنَّ المسكين مثلي أو يكاد. أصبح شحّاذا يجوب المقاهي، وينظّف المراحيض، [...] في البداية، من ذلك الزمن الذي أصبح اليوم بعيدًا، أُدخِل عمّي الطـــــاووس إلى سراديب السجن وكاد يُرمى في أنفاق الأسود. لم يكن يعرف لماذا. عندما وصل، وجد طاولة عليها مسدّسًا كاتما للصّوت، وابنُه مكتّفٌ مثل خروف العيد، قالوا له: ابنُك اقترف الخيانة الوطنية، وعليك أن تُعدمه بنفسك...

مدّ عمّي الطاووس يده إلى فراغ عينيه يبحث عن دمعة استقرّت في داخل المحجرين. تحدّث بنوع من الخوف. لم أفهم حرفًا واحدًا ممّا كان يقوله، الا الجملة التي ظلّ يكرّرها بلا توقّف وبشكل يكاد يكون هستيريًّا.

- فهمتني خطأ يا عبد الرحمن الرحيم. أنا لستُ ضدّ سيّدي الموري الأندلسي، هو علامة السرّ القادم. هكذا يقول عنه الأوّلون [...]
- هزّ المجذوب رأسه بحزن بشيء من السخرية.
- آه ياعمي الطاووس بن أمّه. لو فقط كنت تدري؟ لكنك لا تدري. عقلك لم يتغيّر كثيرًا. لا تُسمعنا الحقيقة كلّها. تتخفّى وراء نصفها."[1]

إنّ كلمة المجذوب قد اكتسبت سُلطة كبيرة مُقارنة بكلمة مُحاوره، فصارت تسخر منها وتُوجّهها أو تُسكِتها حين تشاء، وقوّتُها تلك هي قوّة أصيلة اكتسبَتها من قُدرتها على الإقناع، عكس كلمة الوزير التي استمدّت قوّتها من كونها آمِرة مَدعومة بقُوّة السلطة، فانهارت بسرعة بمجرّد فقدانها لذلك الدعم.

وقد تجدُ الكلمةُ المُقنِعةُ في السخريّة سبيلا لنقل الحقيقة بلُغة مُخاتِلة تتّخذ الرمزَ والإشارةَ سبيلا للإفلات من العقاب، وهذا أسلوبٌ عَريقٌ في الأدب العَربي، استَلهمه واسيني الأعرج من قصص (كليلة ودِمنة)، حيث أبدَع شخصيّة الثّعبان (سلطان زمانه)، فمثّلَ به الحاكم بأمره دَلالة على خُبثه وعِدائيته، فصار سهلا عليه بذلك أن يسخر منه بطريقة غير مباشرة، ويسخر من شُرطته بعدما فقدت الكثير من قُوّتها: "ضحك الناس. همهموا هنا وهناك. فهمهم المجذوب. قال ساخرا.

- يا جماعة ما كانش شرطة بيننا ؟.

- خافوا وتخباوا عند الجيران هههههه.

سخر أحد الحاضرين في الدائرة الأمامية، في ساحة الشهداء.

- الحمد لله. أعوذ بالله، وهل يصح؟ أنا لم أقل شيئا عن الحاكم بأمره. ما تغلطوش، حاكمنا هو الميّور في لوموند. أنا أتكلّم عن سلطان زمانه الذي يشبهه فقط.

---

[1] – الرواية، ص271 - 273.

تضاحك الناس مرة أخرى، بينما التفت هو نحو الثّعبان من جديد.

- ألم تطلب مني أن أشطح في مملكتك ؟ ها هي ذي مملكتُك يا حبيبي تتحوّل إلى رماد. فمن ينجيك من المصير المحتوم ؟ ها أنذا أرقص كالمجنون، حالة الجدبة والحضرة، ولا آبه بملكك، أنا في سلطاني، بين أهلي وأحبابي، يحبّونني وأحبّهم بلا ثمن. أرأيت يا عزيزي كم نختلف، وكم أنّ المسافات التي بيننا كبيرة؟"[1].

لقد انتقلت السخرية من التلميح، إلى مُلامسة حدود التصريح والمُكاشَفة، ونزل المُتَخيّل الروائي من مَخابئ الخوف التي أجبره القمعُ على اللجوء إليها، إلى مُتَنَفّس الحرّيّة، حيث صار يسمّي الأشياء بأسمائها. فالأجهزة القمعية التي كانت تبطش باسم الخضر قد صارت شُرطة تشتدّ وتقوى حين يخلو لها الجوّ، ثمّ تختفي أوقات الثّورة، والقوّال الذي كانت حركته مَقصـــورة على حلقة السوق، قد صار يتحرّك "باتجاه كلّ الساحات العامَّة، من ساحة التحرير، إلى ساحة الثّورة، إلى ساحة الجوهرة، قبل أن يتوقّف في ساحة الشهداء التي كثيرا ما تمنّى أن يعقد فيها حلقاته."[2]

إنّ انتقال لُغة الحوار من المُستوى الفصيح إلى المستوى العامّي، واختيار المُتكلّم للهجة جزائريّة ومكان جزائري (ساحة الشهداء) مُحَدّدين، إضافة إلى تَحديده المَقصود للأماكن والأشخاص، هي ظواهر تَشي بوُجود رغبة ما في تَوجيه الكلمة الحوارية صوبَ مُتَلقٍّ مَخصوص إمّا لتحريضه على الثّورة أو لجعله يتطلّع إلى واقــع مُختلف بدأ يتحقّق في شكل نُبوءة فنية، يعكسها انتقال الرّواية من التلميح إلى التصريح، حيث تحوَّلت سخرية المجذوب من شخصية رمزيّة (الثّعبان)، إلى سُخرية من شخصية الحاكم الواقعية، بعدما تحوّلت مملكته إلى (رَمَــاد) ولم تبقَ إلاّ صُوَرُه البارزة في الصفحات الأولى للمَجَلّات تتناثَر في الشوارع، فيرفُسها الزّبّال وهو يُتمتم بغضب: "- ماذا بقي منكم ومن صُحفكم يامُعلّم يا كبير ههه؟ لا شيء. أنتَ الآن تحت قدمي أقلّ من حشرة عابرة.

---

[1] – الرواية، ص 625.

[2] – الرواية، ص 615.

قبل زمن قصير، كان كلّ من يُضبَط يشوّه وجه الحكيم بقلمه، تسقط عنه كل حقوقه المدنيّة، ويُتَّهم قضائيا بالقذف، هذا في حالة إذا لم ترفع ضده قضية المساس بأمـــــن الدولة. قد ينتهي الأمر بالمتهم إلى تلبيسه قضية تنظيم عصابة من الأشرار تستهدف استقرار البلد، ومحاولة اغتيال الحاكم بأمره. وفجأة يغيب في عمق الظلمة وتنطفئ أخباره. زاد الزبّـــــــال من ضغطه على وجه الماريشال ببُوطِهِ حتى ترك علاماته مرسومة على وجهه، ثم واصل تدحرُجَه بعرَبَة التنظيفات الصغيرة، نازلا صاعدا باتجاه المقبرة."[1] فهل كانت كلمة الزّبّال تقريرَ حالـــة أم رغبةَ فنّان في إيقاظ ثورة، أم استشرافًا بقي رهن الاعتقال بين ثنايا التخييل؟.

7- السُلطة بين حدّ السيف وقوّة الإقناع:

ظهرت في الرواية أنواع عديدة من السلطة أبرزُها السلطة السياسية وسُلطة الرجل على المرأة. وقد شغلت قضايا المرأة قسطا كبيرا من الحوار الدائر بين شخصيات الرواية، فدار الجدال حول حقوقها ومكانتها ودورها في المجتمع، حيث كان الصدام حادّا بين تيّار الفكر التحرّري والتيّار الديني المتشدّد، فاتّخذ الأوّلُ السخريةَ لُغَةً ثانية وظّفها للنيل من مصداقية الوعي الديني، وسبيلا مُختصرا لهدمه.

جاء نقدُ مَكانة المرأة ودورِها في المجتمع على لسان دُنيا ساخرا مُستهينا بمن نَصّبوا أنفسهم أوصياء عليها: "قالوا للمرأة انسحبي من المشهد وتفرّغي للتفريخ والتربية"[2]. فقد تضمّنت كلمة (دُنيا) ردّا حادًّا على موقف المتشدّدين، استخدمت فيه سلاح السخرية اللاّذعة بدل الحِجاج، لأنّها إزاء موقف متشدّد رافض للحوار أصلاً. وكانت الكلمة الغيرية سلبيّة بيد المتكلّمة (دُنيا)، فقد تصرّفت فيها وحوّرَتها بحيث جعلَتها تُعبّر عن رأيها هي كامرأة تَنشُدُ التحرّر من النظرة الدونية، فسمّت الإنجاب تفريخًا والبَعْلَ بَغْلاً.

امتد النقد ليطالَ مجموعة من السلوكات والمَظاهر الدينية كارتداء الخمار وطاعة الزّوج، ففي الحوار التالي تردُّ ماريوشا على أبيها بعد إلحاحه على أن ترتدي الخمار وتُطيع زوجها، بصوت نسويّ ساخر يحمل رأيًا مغايرًا للمفاهيم الاجتماعية السائدة حول العلاقة الزّوجية

---

[1] – الرواية، ص 644.

[2]- الرواية، ص380.

والعفّة والأخلاق، فقالت: "والِدي طرَدَني من البيت بعنف. قال لي عليك أن تُردّدي عليّ كل مساء خُطب الحكيم مصحوبة بآية قرآنية، فهو الصراط المستقيم. بذهابه تموت الأمة وتذهب ريحُها. قبل هذا طلب منّي أن أدفَن نفسي داخل رداء أبيض ولا أُظهِر مفاتني إلا لبعلي. مرة قلت له عندما هبَّلَني بملاحظاته : يا أبي، لقد حفظتُ الدرس جيّدا. لا أُظهِر مفاتني إلاّ لبغـــــلي. إلاّ لبغلي يا والدي العزيز. قفز من مكانه بجانب الصينية حيث كان يشرب شايا مُنَعْنَعًا، وصرخ بأعلى صوته : لبعلي يا حمارة وليس لبغلي. خرجتُ. رجوتُه أن يُعفيني من هذه الأثقـــال التي لا تعني أيَّ شيء أخلاقيا. قلت له أعرف الكثير من صديقاتي يَبِتن مع عشّاقهن، ويمارسن الجنس بحرية، وفي الصباح يتحوّلن إلى قهرمانات صالحات بخمارات لا ترى من ورائهـــــا إلا النفاق الجميل. قلتُ له حرام عليك قتلني في هذا العمر إذ تضعُني خلف سياج لم يُصنع لي؟ قال إنّها تعاليم الحكيم. والإسلام يؤكّدها."[1]

تَجَسَّدَ في هذا المَلفوظ الحوارُ الفكريُّ الدائر بين دُعاة التيّار الإسلامي والتيّار العلماني المتحرّر حول عديد المسائل الدينية والاجتماعية. والحقيقة أنّ الرواية لم تَزد شيئا عن تصوير جانب من الجَدَل الحاد الذي عاشه المُجتمع العربي عموما، والجزائري بشكل خاص خلال رحلة بحثه الطويلة عن الذات التي بدأها غداة الاستقلال، وما زال مستمرًّا فيها إلى اليوم، تتجاذبه تيارات فكرية ودينية متناقضة، فرضت مجموعة من المَظاهر الجديدة الوافِـــدة – في الغالب- من الشرق أو الغرب، ومنها الحجاب الذي كثيرا ما قوبِل بمواقف رافضة، باعتباره ظاهرة غريبة عن تقاليد المجتمع الجزائري.

وبَين تطرّف الفكر الديني الرجولي الذي لا يتردّد في إهانة المرأة وشتمها (يا حمارة)، وتطرُّف الموقف التحرّري الذي يعتبر الحجاب (سياجا ونِفاقًا جميلا)، يبقى أسلوب السخرية طريقةَ المُؤَلّفِ في استفزازِ القارئ ودعوتِه إلى التخندق والمشاركة في النقاش، رغم أنّ جلّ الحوارات التي تطرَّق فيها المُؤلّف لِمِثل تلك المَسائل الخِلافية كانت انتقائية ومُوَجَّهة لخدمة مآربه الإيديولوجية؛ وذلك هو شأن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، فقد كان حريصا منذ رواياته الأولى (وقع الأحذية الخشنة، نوار اللوز، وأحلام مريم الوَديعة) على تَحميل أوزار التخلّف والجهل

[1]- الرواية، ص430.

إلى السلطة والإسلاميين مَعًا، باعتبارهما وجهين لعملة واحدة اسمها القمع والاستبداد، فكانت كل عوالمه الروائية تدور حول فكرة الصراع بين محورين أساسَينّ: محور التسلُّط والتطرّف، وتمثّله شخصيات الرجُل المُتسلّط والحاكم والإسلامي المتطرّف، ومحور المُهمّشين الذي يضمّ - عادة- المَرأة المُتحرّرة، المُثقّف، والمُعارض الثّوري. بينما تعمل تقنية التكثيف الأسلوبي لدى الكاتب على إقصاء المحور الأوّل، إمّا بقمع أصواته أو بتجريدها من قدرتها على الإقناع، مقابل إعلاء أصوات المُعارضين بطريقة حوارية توهِم بحيادية المؤلّف، حيث يتمّ رصد الصور السلبية المُسيئة للفئة الأولى وتكثيفها بشكل لافت، لتحقيق الضغط الأسلوبي على القارئ، وفي هذا السياق تندرج السخرية من القوانين السعوديّة المتعلقة بحقوق المرأة، فهي الدولة الإسلامية الوحيدة التي مازال حقُّ المرأة في قيادة السيارة يُثير فيها جَدَلًا واسعًا: "استجابة لجمعية النساء الحُرّات، فقد سَنَّ الحاكم بأمره التشريعات التي تُقدّس الأمومة وتمنح المرأة حقّ التعلّم واختيار الزّوج بحضور الوكيل، وسياقة السيّارات في حالة عجز الزّوج أو الوالد"[1]،

فمن السخريّــة أن يتطلّب حصول المرأة على أبسطِ حقوقها كالتعلّم، تشريعات استثنائيةً، ومن السخرية أيضا أن تُحاط تلك الحقوق البسيطة باستثناءات تُبقيها تحت السلطة الكاملة للرَّجُل.

لقد ارتبطت صورة الحاكم/الرجل في الرواية بالقمع وبممارسة السلطة على الضعفاء بالقوّة والعنف، بينما يجد المؤلّف في اللغة الروائية الساخرة الوسيلة المُثلى لمواجهته والنيل منه وزعزعة مركزيته، فهو لا يكتفي بالسخرية منه، بل يدفع به نحو السخريّة من نفســه ومن عجزه الدفين الذي يُفقده الثّقة في نفسه ويجعل شخصيته مَهزوزة، فهو يتخيل دنيا تمارس الجنـــس مع السائح الأجنبي وتسخر من عجزه، ويسترسل في سرد مَشهد جنسيّ يبدو أنّ المؤلّف قد أقحمه في تخيُّله عُنوةً وسَرده على لسانه بالتّفصيل، لأن غاية السخرية كانت ستتحقّق دون حاجـــة إلى كلّ تلك التفصيلات: "... يسحبُها من كتفيها بكل قواه للمرّة الأخيرة. تصرخ بأعلى صوتها المحـروق، ... واااااو ما أحلاك. يتسع بياضُ عينيها ثم تتهـــاوى في دوخة اللذّة وهي تتمتم بلسان يشبه لسان الأفعى ... ما ألذك يا عمري... لقد كان الحاكم بأمره ... بغلا عاجزا ... عنينًا ... سخيفًا

[1]- الرواية، ص403.

... تافهًا ... مريضًا ..." [1]. نلاحظ في هذا المَلفوظ تقاطُع كلمة الحاكم مع كلمة سابقة منسوبة إلى ماريوشا عند لفظة (بَغل) التي سمّت بها الزّوج بدلا من اسم (البعل)، وهو ما يوحي بأنّ كلّ السخرية الموجودة في الرواية تستهدِفُ طرَفًا واحدًا هو السلطة/المَركز، سواء أكان المَقصودُ بها الرجلُ أم الزّوجُ أم الحاكِمُ أم الأبُ أم أيُّ طرف آخر كان مصدرا للتّسلُّط والعنف، فالمقصود هو الداء القديم الذي توارثه الرجل العربي رَمزيا من جدّه شهريار، ومن المُتخيّل السردي القديم الذي ما زال يَأسر بظلاله العَقلَ العربيّ الإسلاميّ ويتحكّم في تشكيل وعيه وفكره، وهذا ما تَشي به الكلمة الساخرة التي وجّهها الحاكم بأمره إلى (جدّه) شهريار: "ما أبأسَك ياجدي، كانت شهرزاد تحكي لك خرافاتها، وحين تغيب عنها لشؤون الدولة، تُخرجه من وراء الستائر وتحكي له عن عجزك وعن غِلظتك وعن ثقل صدرك وبدانة بطنك، وانتفاخ خصيتك بدون أي معنى رجولي." [2]، إنّه يسخر من عجز جدّه (شهريار) ومِن خيبته وغبائه، فيرسم له صورة كاريكاتورية غريبة، ناسيًا أنّه لم يكُن أقلّ منه بُؤسًا وعَجزا وخيبة في علاقته بدُنيا. بل هو يعيش الفَشل نفسَه الذي توارثَته الأجيال، فَشَلُ سُلطة شكلية مُورِسَتْ بحدّ السيف فمَلَكَت الرقاب دون القلوب، وكانت نتيجتُها غدرَ المَحكوم بالحاكم من أوّل فرصة تمكّن فيها من الثّأر من حاكمه (العَنِين) والانقلاب عليه. فالاستبداد يُوَرّث الخيانة في أبشع صُوَرها، وقد يمنح الأجساد للمُستبدّ، لكنّه يُبقي القُلوب مُلكًا لمن استطاع أسرَها بالكلمة الصادقة المُقنِعة، تماما كما هي حال (ماريانا) التي كانت تفتح قلبها لحبيبها بَشير بينما تسخرُ من زوجها السكّير الذي لا يُقدّرُها حقّ تقدير: "في طريق العودة، حكت لي مُطوّلاً عن أشياء كثيرة، عن زوجها، صاحب القبّعة الزرقاء، الخنزير البرّيّ، الذي أهانها في الطابرنة البحرية. صرخَتْ في وجهه بأعلى صوتها : أيّتها الدابة ؟ لعنة الله على اليوم الذي التقيت بكَ فيه ! كان سكرانا، لم يكن يملك حتى طاقة النهوض. تمتم بكلمات ثقيلة. عـ .. ا .. هـ .. رة؟ يعني قَ ... حْ ... بَة ... ثم انكفأ على الطاولة وبدأ يشخر. أرادت أن تجرجره إلى الخارج، ولكنها تركته هناك حتى يفيق من تلقاء نفسه [...] عندما

[1] – الرواية، ص489.

[2] – الرواية، ص490.

رَأَتْ ظلال شُجيرات الياسمين الإشبيلي تنسحب باتجاه الباب، نَهضت من فراش الجُنونَ الذي جَمَعَنَا، بكامل عُريها، كان جَسدُها مَصقولا وناعِمًا مثل رقائق نُحاس شكّلَتها يدٌ ماهرة."[1]

إنّ أهمَّ مُلاحظة نستنتجها من استعراضنا للنماذج السالفة من السخرية هي قوة تفاعُل الرواية حواريا مع المَوروث، حيث لم تقف عند حدود الاتّكاء عليه وتفسيره، بل اتّخذت مَوقفا انتقاديا بنّاءً إزاءه، من خلال كشف الاختلالات العميقة المَوجودة في بِنْيَتِه المَغشوشة وفضح زيفه بطريقة حادّة قدْ تَبلُغ حدَّ المُجون.

يسقُط النظام الجملكيّ في نهاية الرواية وينتصر الثّوار، فيُزيح سقوطُه الستار عن فضائع كثيرة مورِست من قبل باسم العدالة حينا وباسم النظام حينا آخر. يعود بشير إلمورّو إلى كهفه بعدما أنجزَ المَهَمّة، بينما يبقى واسيني الأعرج في (خاتمة الليالي)، وهي الفصل الأخير من الرواية "بعد العاصفة التي كنست كلّ شيء" [2]، يُلَملِم شتات أفكاره، ويُقارن ما بقي من يوميات الثّورة الجملكيّة ببعض مُشاهداته العَينيّة، فلا يجِد الحاضرَ إلاّ صورة للماضي التعيس. بالأمس قال بشير إلمورّو: "عضّني القاضي مرتين من كتفي وفخذي لأنه لاحظ الكذب يتراقص في عينيّ. أقسمتُ له برأسه وبرأس كل الأجلاّء، أنّي مجرّد ڤوّال هارب من أسواق غرناطة..."[3]، فرسَم بأسلوب تَهَكّمي ساخر صورةَ قاضٍ بهلواني يعضّ كالكلب؛ وحاكمٍ مُتَجبِّر يسعى إلى فرض قوانينه على البُسطاء و(الڤوّالين) بالقوّة، بينما ينبطحُ خانعا أمام أصدقائه الشماليين. ولمّا قرّر الحاكم البحث عن المواطنين غير المَختونين المُتّهمين بالتآمر عليه، لم يجد (عبد الرحمان المجذوب) من وسيلة للرّدّ عليه إلاّ السخريّة، "الوحيدُ الذي كان يتعامل مع الظاهرة بسُخريّة كبيرة هو سيدي عبد الرحمان المجذوب، لأن الشرطة التي نَهَتهُ عشرات المرات عن التبوّل في الشوارع وتحت النصب التذكارية. كلّما أوقفوه قال: أنا لا أفعل ما يعاقِب عليه القانون، أُظهر للأمّة أنني بالفعل مَختون." [4]

---

[1] – الرواية، ص544.

[2] – الرواية، ص453.

[3] – الرواية، ص71.

[4] – الرواية، ص401.

بالأمس كانت تلك حالُ القمع في "جملكيّة آرابيا"، واليوم يقرأُ واسيني الأعرج عنوانَ الخَبَر التالي في بعض قُصاصات الصحف التي بقيت مُبعثرة في الشارع عَقب انتهاء الثّورة: "عشرُ سنوات سجن نافذة لامرأة تسرق الجافيل ومكنسة"[1]، فَلا يَجد في ذلك إلاّ الصورة نفسها للعدالة المَقلوبة التي دَأَبت الأنظمة الاستبدادية على استنساخها، والتي ما كانت نُسخَتُها الأخيرة إلاّ صدًى للأولى، تُشبهها وتسير على هَديها، تماما مثلما سار المسؤولون اليوم على خُطى الحاكم بأمره، فأفسدوا البلاد ونهبوا خيراتها كما نَهَبَها الكولون: "حُفَر لا تُعَدُّ ولا تُحصى، تعثَّرتُ في الكثير منها، من نتائجها أنّي كُسِرَت رجلي مرّتين، وربّما مات غيري بعدما انكسرت رقبته، رأيت أسلاكا شائكة تحيط ببيوت كثير من المسئولين. استغربتُ الأمرَ لأنّي لم أرَ ذلك إلاّ في طفولتي في الفترة الاستعمارية، في فيلاّت الكولون"[2].

لقد حافَظَت الكلمةُ الساخرة في هذه النماذج الأخيرة على أبعاها الحوارية، كما حافظت على قوّتها التدميرية، فشكل المُقابلة بين النماذج القمعية القديمة ونَظيراتها المُعاصرة هو مُحاولة لتفسير الحاضر في ضوء الماضي، والنظر إلى هذا الأخير بعين ناقدة تُعيد تقييم المَوروث بطريقة حوارية تُغري القارئ بإعمال الفكر في عديد القَضايا السياسيّة والاجتماعية التي سَعَت الرواية إلى التنقيب عن جُذورها.

هـ- <u>مَبدأ إشاعة روح الكارنفال</u>:

نفى باختين منذ بدايات اهتمامه بالفنّ الروائي ارتباط الرواية بتطوّر الطبقة البورجوازية، وبما صَحِب ذلك التطوّر من تنامي النزعة الفردية، وسعى جاهِدًا إلى "أن يَجد لها جذورًا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكارنفال)، وأن يتلمّس مكوناتها النصيّـــة في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في "روايات" العصور الوسطى"[3].

---

[1] – الرواية، ص656.

[2] – الرواية، ص656.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص27.

وَجَدَ باختين في الكارنفال قوّةً تعبيريّةً كبيرةً كافيةً لتحطيم صلابَة المركز، وإضعاف لُغته عبر التمثيل الساخر الحرّ الذي تَسمَح به الأجواء الكارنفالية الخالية من الحواجز والحُدود، "إذ تُساعد كل أنواع الخطاب الأدبي الكارنفالية (اللغة القمعيّة – الشتائم – الكلمات والتعابير الوقحة، المزاوجة... داخل واقع معيشي متعدّد اللغات) على تفعيل دور الباروديا ..."[1]؛ فالحياة في الكارنفال لا تسير وفق اتّجاهاتها الطبيعيّــة، بل هي حياة مقلوبة تشيع فيها المُفارقات وتزول فيها القوانين والقيود والحواجز والحدود بين الطبقات والفئات الاجتماعية، ممّا يجعل كلّ شيء فيها مُخترَقا قابلا للنّقد والتشكيك، لأنّ "الكارنفال هو بمَثابة المَشهد المَسرحي من غير أضواء أماميّة ولا تقسيم للحاضرين داخل المسرح إلى مُمَثّلين ومُشاهدين"[2]، فالكلّ مشارك والكلّ مُتفرّج، لا تَفاضُلَ ولا كُلفَةَ بين سيّد ومَسود، ولا قوانينَ تُقيّد الحركات والأفعال ولا قيود.

تحققت في رواية "جملكية آرابيا" مقولة باختين إن الرواية جنس سفلي، فقد تغلغل الكاتب في عمق الموقف الكارنفالي بما يفرضه من تبادل للأدوار وتداول على الرتب، وبما يحمله من أجواء احتفالية خلقتها شخصيّة القوّال خاصّة، إضافة إلى التصوير الكاريكاتوري الساخر لبعض الشخصيات، بطريقة كارنفالية تمزج بين الطابع الهزلي والنقد الجادّ.

- **<u>الكلمة التلقائية بلسان القوّال</u>**:

لقد وظّف واسيني الأعرج شخصية الشاعر الشعبي المعروف عبد الرحمان المجذوب[•] وجعله الناطقَ بالكلمة المُقنِعة الصادرة من أعماق الروح الشعبية التوّاقة للحرّيّة، تَوْقَ الغجَريّة ماريوشا التي انضمّت إلى فرقته وصارت تجوب معَه الأسواق والقارات[**] وهي تصدح بإيقاعات

---

[1]- مخائيل باختين، الناقد الحواري،، (مجموعة مقالات)، ترجمة وتقديم: أنور المرتجي، ص156 .

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص178.

[•] - **عبد الرحمان المجذوب:** هو أبو محمد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان الصنهاجي الدكّالي المعروف بالمجذوب، شاعر وصوفي مَغربي وُلد عام 909هـ- 1506م، برباط تيط قريبا من مدينة مكناس، وتوفي سنة 976 هـ 1568م. ترك الكثير من الأمثال الشعبية والقصائد والأزجال (خصوصا مايعرف بالرباعيات).
<u>يُنظر</u>: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2017/04/03.

[**]- **القارات**، جمع قارة: الحلقة، المكان أو الساحة التي يروي فيها الحكواتي قصصَه.

البانجو[*]. ثمّ إنّه أَوكَلَ للمجدوب مَهَمَّة السرد، وجعله يشارك (دنيازاد) و(بشير إلمورّو) رِواية الأحداث ويتناوب معهما على نسج تفاصيل الحكايـة في شقّيها المُتعلّقين بعودة بشير ومُقاومته للاستبداد، وبمَآل الحاكم الحكيم بعدما أحكَمَتِ الثّورةُ الخِناقَ على مُلكه.

يتّخذ المجذوب الكارنفال وسيلة لخداع الحاكم وتمرير رسائل الثورة إلى العامّة في غفلة من عيونه: "ذكاء المجذوب كان عميقا. حين اقتربت دوريّة الشرطة منه، راح يُداعب حيواناته الأليفة، ويضع شاشية عمي الطاووس بن أمّه، الحمراء على رأسه، التي كُتب عليها: **لا يُغيّر الله ما بقوم حتّى يغيّروا ما بأنفسهم**، بخطّ مغربيّ مُقوّس وفوضويّ، ويبـدأ في أداء رقصاته المُعتادة. وعندما ينتهي تُصفّق القردة التي بجانبه مُحدثة أصواتا وزَعيقا مُحاولة تقليدَه. يضحك الشرطيان بغباوة، يُتمتمان: المجذوب هـو المجذوب، ثمّ يواصلان تَدحرجهما داخل الحديقة."[1]

ما يرويه السارد في هذا المقطع شبيه تماما بما يحدث في الكارنفال من خَلْع وتتويج وحركات بهلوانية، فالمجذوب يلبس شاشية الوزير السابق، والقِردة بدورها تُصفّق، والغرض استغباء الشرطة والإفلات من الرقيب.

وفي مقطع آخر من الرواية يراوغ المجذوب الشرطة بحركات بهلوانية وَيُلاعب ثعبانه (بومريات)، الذي يرمز به إلى الحاكم الشرّير: " الشرطة لا تُعيره اهتماما كبيرا سواء في الحديقة أو خارجها في الأسواق. مجرّد رجل يقول كلاما لا يروق للجميع. يعرض سيدي عبد الرحمان المجذوب أمامه مجموعة من الأوراق والأكياس المملوءة بالأعشاب، وكيس أسود لا يفتحه أبدا، وصورة كبيرة لجسم الإنسان، وكلما تقدّم في الحكاية يُخرِج من صندوق صغير ثُعبانا طويلا يسمّيه سلطان زمانه تارة، وتارة أخـرى يناديه بوسكّة أو بومريات أو بوراس.

يمدّده على الأرض بحذر. يأخذ البندير. يسخّنه على التنّور الصغير الذي كانت جمراته قد بدأت تشتعل. ينقر عدة نقرات. يستجيب البندير بصوت جافّ وخالٍ من كلّ حنين. يعيد

---

[*]- **البانجو**: آلة موسيقية شعبية ذات أوتار تشبه العود أو القيتار.

[1] – الرواية، ص201.

تسخينه أكثر. يتغير الإيقاع. يصبح أكثر هدوءا وحنينًا مصحوبا برائحة البحر والزّعتر البرّي والجَليد المحروق."[1]:

عملت اللغة الرمزية في هذا المَقطع على مُؤازَرَة الموقف الكارنفالي فسَاعَدَته على تَدنيسِ صورة الحاكم/ السلطة وتَجريدِه من تاجه وصَولجانه، حيث رُمِزَ إليه بثعبان ماكر، بينما رُمز لصوت الثّورة الشعبية بصوت بندير مُدوٍّ، كُلّما تمّ تسخينه هَدأ صوته وفاح منه عطرُ الحَنين. بينما كشفت طريقة إقحام المؤلّف لشخصية الثّعبان عن سِمة تجريبيّة كثيـــــــــــرة التردّد في الروايات المعاصرة، هي المَزج بين السرد الواقعي والبُعد الخرافيّ والرمزيّ، حيث دَفَعَ السارد بقصّة مُلاعبة الثّعبان الرمزيّة خارج حدود الواقع، فتحوّلت من مُمارسة واقعية يَعيشها المَـــرءُ في بعض الأسواق الشعبية إلى قصّة عجائبيّة يأكُل فيها الثّعبان نفسَه بطريقة عجيبة: "كانت الحرب في فصلها الأخير. حاول أن يتقيّأ من جديد، لكن لم يَبْـقَ في بطنه شيء. أدخَل مرّة أخرى أسفلَ جسمه. ثم فجأة بدأ يقضمُه بأنياب حادة، ويَتَـأَوَّهُ. لم يعُد ينظُر إلى جسمه وهو يتضاءل ويقصر شيئا فشيئا. فتح فمه على كلّ اتّساعه، وقضم كل ما تبقى من جسده دُفعة واحدة بحيث لم يبق إلاّ الرأس وجُزءا صغيرا من رقبته. فَتَدَحْرَجَ مِن تِلقاء نفسه، مثل اللعبة المكسورة، عند رِجْلَيْ سيّدي عبد الرحمن المجذوب."[2]

لقد حوَّلَ الساردُ الثّعبانَ من عُنصر واقعيّ يُشاهده الناس في حياتهم اليوميّة إلى عُنصر عجائبيّ يقوم بالتِهام نفسه، وذلك تعبير رمزيّ عن حالة الحاكم الذي ينتهي به المَطاف إلى التآكُل والفناء بطريقة كارنفالية غريبة، كما يَصلُحُ القول إنَّ الملفوظ يعكس موقف السارد الإيديولوجي من الحاكم المُتسلّط، فهو يعتبره شبيها بثُعبان غريب الأطوار مُنافيًا لقوانين الطبيعة، ينشأغريبا ويُغادر بطريقة غريبة.

تمارس الرواية لُعبةَ التتويج والخلع، إذن، تماما كما يحدث في احتفالات الكارنفال: "عمّي الطاووس. هو بلحمه ودمه وأوساخه. تأمَّلوه جيدا. كان يحكمُكم قبل هذا الزّمن. كان وجهُه مثل الدمية فصارت لحيته المتّسخة تُبعد الكلب عنه، عمّي الطاّوس؟ وزير الثّقافة والاتّصال

---

[1] – الرواية، ص252.

[2] – الرواية، ص632.

المخلوع قبل زمن. لقد جُنَّ المسكين مثلي أو يكاد. أصبح شحّاذا يجوب المقاهي، وينظف المراحيض، وعلى رأسه الشاشية التونسية التي كتب عليها: لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم."[1].

بالأمس كان الطاووس وزيرا، واليوم صار شحّاذا يَجوب المقاهي وينظّف المراحيض، يحمل همّ الإهانة والخَلع من المنصب، فقد جرَّدَه الموقف الكارنفالي من سُلطته وصار بإمكان السارد أن يُطلق عليه ما شاء من الصفات القبيحة، كأن يصف لحيتَه بالمُتّسخة التي تُبعد الكلاب عنه، "يمتلك المَوقف الكارنفالي من العالم قوّة مُنعشة ومُحوِّلة وجَبّارة، كما يمتلك حَيويّة لا يمكن تَحطيمها، ولذلك فإنّ تلك الأصناف التي لها صلة، وإن كانت جدّ ضعيفة، بتقاليد الأدب المُضحك بجدّ، تحتفظ حتّى يومنا هذا بخميرة كارنفالية تعزلها بدقّة من بين الأصناف الأخرى"[2]، وهي الخميرة التي سوّغت للروائي طَرق مواضيع سياسية حسّاسة بأسلوب ساخر رمزيّ سهلِ الانفلات من قبضة الرقابة، كما مكَّنَته إشاعة الروح الكارنفالي من الكشف عن طباع الناس وتصرفاتهم التي يصعب الكشف عنها في ظروف الحياة العادية، وكان تأثير عنصري الضحك والسخريّة على الكتابة الإبداعية لواسيني الأعرج كبيرًا، فقد وجد فيهما وسيلة فنّيّة فعّالة لفهم الواقع وتفحّص توازناته العميقة، ففي الكارنفال، يتمّ إلغاء كلّ القوانين وتُتَجَاوَز كلّ المحظورات والقيود التي من شأنها أن تقف عند حدود الحياة وحواجزها المُفتَعلة، لأنّ الحياة من المَنظور الكارنفالي عرض هزلي متجدّد، تُتَبادل فيه الأدوار وتُكشفُ الخبايا والأسرار.

ويشكّل الأسلوب الساخر قناع الكاتب الذي يتستّر وراءه ليواجه الواقع ويتمرّد على سلوكات المجتمع ويحاول تقويمها وإصلاح اعوجاجها، بطريقة فكاهية فنّية تزرع فيه روح الحوار والجدال.

---

[1] – الرواية، ص271.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص156.

الفصل الثالث:
الحوارات الخالصة
وأنماطها في الرواية.

الفصل الثالث: الحوارات الخالصة وأنماطها في الرواية

المبحث الأوّل: الأنماط المميّزة للحوار المباشر (الخارجيّ)

المبحث الثاني: أنماط الحوار الدّاخليّ

ذهب ميخائيل باختين إلى أنّ "العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا)، ولكنّ التناول الحواري ممكن حتّى لأيّ جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير، وحتّى لأيّ كلمة بمفردها بشرط أن يتمّ استيعابها لا على أنّها كلمة غير مُسندة، بل على أنّها علامة دالة على موقف ذي معنى مُحدّد يخصّ إنسانا آخر . . . بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطدامًا حواريًا (الحوار المجهري Micro-dialogue)"[1]. ويعني باختين بذلك أنّ أيّ جزء من الكلام يمكن تناوله حواريا شريطة ألاّ نفصله عن سياقه التعبيري وعن دلالته، وأن نعتبرَه كلمةً صادرةً من إنسان ما وتحمل إيديولوجيته وموقفَه الخاصّ، وهو تَنَاوُلٌ يتجاوز حُدود الدراسةِ اللغوية المَحضة بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة، ليبحث في دلالة الكلمة وفي حمولتها الإيديولوجية.

اعتبر باختين الحوارَ غايةً في حدّ ذاته وليس وسيلة لغاية أخرى، هو الحدث وليس مُقدّمةً تقود إلى حدَث، إنّه ليس وسيلة لكشف حقيقة الآخر وطبيعته الجاهزة، فذلك أمر بعيد المَنال، لذا فنحن نكتفي بتوظيف الحوار لدفع الإنسان إلى التكشُّف لنفسه أوّلا وللآخر ثانيا، وإنّ تصوير الإنسان الداخلي وفهمه لا يمكن أن يتحقّق إلاّ عن طريق الاختلاط بِالغير ومعاشرته حواريا، فبالحوار يُضمن استمرار الحياة، وبتوقّفه يتوقّف كلّ شيء.[2]

بالحوار، فقط، يمكننا التقرّب من الآخر والاختلاط به والتفاعل معه، ومن ثمّ ضمان استمرار الحياة بعلاقاتها الإنسانية المُعقّدة، فلا شيء يوجد خارج الحوار ولا يمكن تصوّر نهاية للحوار. كلّ فكرة معروضة للحوار بصفة غير نهائية، وكلّ حقيقة مُعَرّضة للنّقض في أيّ وقت، وكلاهما يوفّران للحوار مادته ووسيلةَ وُجوده المُستمرّ، حيث لا يمكن تصوّر وصوله إلى نهاية مُنجَزة ثابتة.

ولا نقصد بالحوار صورته الخارجية المُعلَنة فقط (حوار الشخصيات فيما بينها)، بل الحوارَ في شكليه: الخارجيّ والداخليّ. "إنّ الحوار الخارجي الذي يجري التعبير عنه بطريقة إنشائية، يرتبط ارتباطا وثيقا بالحوار الداخلي، أي مع الحوار المجهري، ويرتكز إليه في حالات

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 269.

[2] – يُنظر: المرجع نفسه، ص365 - 366.

معيّنة، وكلا هذين الحوارين مرتبطان ارتباطا وثيقا بحوار الرواية الكبير مأخوذة ككلّ والذي يشملهما معًا"[1]. ومن هذا المُنطَلق ارتأينا تصنيف أنماط الحوار في الرواية، ثمّ التركيز على الأبعاد الحوارية الدقيقة التي تنطوي عليها الكلمات الحوارية لمختلف الشخصيات والفئات الاجتماعية، وترك كلّ منها بما فيها تَنضَح.

جاءت حوارات الأشخاص في "جملكيّة آرابيا" مشحونة بالمواقف والآراء المجهور بها حينا والمَسكوت عنها حينا آخر، وكانت كلّ شخصية تصارع من جهتها الطبيعة الهُلامية للحقيقة، وتحاول الإمساك بها مُندفعة بقوّة الحوار إلى التكشّف والإسفار عن أعماق روحها الإنسانية. ولقد وفّرت فكرة الصراع بين المُهمّش والسلطة إطارا عاما لجلّ الحوارات الواردة في الرواية، ومن ذلك الحوارت الكثيرة بين دنيا والحاكم بأمره، والتي تجاوزت مَهمّة عرض الحقيقة من وجهات النظر المتضاربة الخاصّة بالمُتحاورِين، إلى الكشف عن سيرورة الحوارات الخفيّة الدائرة في أعماق كل طرف على حِدة. وللتّمثيل نورد الحوار التالي بين دُنيا والحاكم حيث يدور الحديث بينهما حول كتاب (الأمير) لميكيافيلّي:

"- هو كتاب الدنيا يا مولاي وليس كتاب الآخرة. أصغ إليّ جيّدا أقرأ على مسمعك مقتلَك الأساسي: يَظُنُّ الأمير أنّه من مصلحته أولا حُكم شَعب ضعيف، وبائس ولا يقاومه أبدا، ليُثبت قوّته أمام الآخرين؟ لكنّ شعبًا ضعيفا ليس صمّام أمان أبدًا، برميل بارود يمكن أن ينفجر في أيّة لحظة. لقد أخطأتَ كتابك الذي نام تحت وسادتك طوال حياتك. فقد كان هو مقتلك يا سيدي.

– أشعرُ أحيانا أنه لولاه لما بقيتُ كل هذا الزمن في السلطان، ولَمَا عَبَرَ أجدادي كلَّ هذه القرون المتطاحنة وبقوّة وثبات وعزّة، وفي أحيان أخرى أشعر أنّ القنبلة ليست خارج قصر عزيزة ولكنها تحت وسادتي.

– حفظك الله يا طويل العمر. أنت وأنا نعرف أن كل ما كتب من تاريخنا هو كذبة كبيرة. أول حرب عظيمة يمكن أن تقوم، عليها بحرق هذا التاريخ لأنه المعطِّل الأوّل والكبير لكل جهد.

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص385.

سيأتي الذين يخترقون الحائط ويُبيدوا كلَّ شيء، بما في ذلك كل تماثيلك وتماثيل أجدادك التي تُزيّن المدينة. لهذا عليك أن تحذر من الآن يا مولاي.

– غريب؟ تتكلّمين بيقين وكأنّ ذلك يُسعدك؟

– لا يا مولاي. أنا محرقتُك وحريقُك وحُرقتك. سننطفئ مع بعض، في اللحظة نفسهـــــا، أو بفارق زمني بسيط. "[1]

يُحيل هذا الحوار إلى مسألة تعدّد القراءات والتأويلات التي تحتملها الكلمات الغيرية، وخاصة إذا كانت مشحونة بالقصدية، على غرار (كتاب الأمير)، حيث تبدو الحقيقة مُوارِبَة تتجلّى بأوجه كثيرة ومُتعدّدة حسب تعدُّد زوايا النظر ومواقع الاستقبال. فبعيدا عن واجهة الحوار الخارجي الدائر بين دُنيا والحاكم، يدور نوع من الحوار الخفيّ في أعماقهما، حيث يَبدو كلّ واحد منهما مَدفوعا بطريقة غير إرادية إلى الكشف عن طريقة تفكيره وطبيعة وَعيه التي لا تُفصِح عنها كلماته مُباشرة، بل توحي بها إيحاءً؛ وتصل المُكاشفة إلى أبعد حدودها حين يتقاطع المُتَخيّل بالواقعي، ويتشابه واقع الجملكية المُتَخيَّلُ بواقع الأقطار العربيّة اليوم، تاركةً للقارئ فضلَ فكّ ما تبقّى من خيوط أُحجيـــة القَمـــع في وَطَن تعدّدت فيه الجملكيات والنظام الوراثي واحد.

تقرأ دُنيا مَقطعا من الكتاب وتُحاول أن تُبيّن للحاكم الحقيقة المُرّة التي تُخبِّئُها له، فكتاب الأمير من وجهة نظرها يبشّر بقرب نهاية الحاكم، بينما يَحسَبُه هذا الأخير الميثاق الضامن لبقائه، لكنّه لا يلبَث يعيد النظر في مَواقفه غير النهائية: (أشعُر أنّه لولاه لما بقيت كلّ هذا الزّمن في السلطان)، وهو حوار يكشف بطريقة فنّية (حوارية) عن حقيقة شخصية الحاكم المُتذبذبة ورُؤيته القاصرة. بينما تكشف رُدود دُنيا عن رُؤية واضحة وقُدرة كبيـرة على الفهم والتأويل، وتلعب أشكال التعريض والكناية على كشف الملامح الدقيقة لشخصيّة دُنيا ذات الطموحات السياسية البعيدة، فكلمات (المَحرقة والحريق والحُرقة) مَثلًا، لم تقصد بها دنيا حُرقة الحبّ، إنّما المَقصود بها حُرقة خراب الحاكم ودماره.

لقد استهدف الحوار كلّ شيء جاذب نحو المركز، كلّ كلمة وكلّ فكرة جَنَحت نحو اليقينية والثّبات، فصار كلّ شيء مَحَل مُساءلة وبحث مَحموم عن الحقيقة المُتَخفّية وراء حُجُب

[1] – الرواية، ص 246.

الكلمات الرسمية، عن الدلالات البعيدة للكلمات والأفكار، والملامح الدقيقة للشخصيات والأحداث. فالخضر والمجذوب وبشير إلمورو والعلماء، كُلّهم شخصيات عملت النوايا السلطوية على تحويرها فظهرت بأكثر من قناع، لكن الحوار الروائي كان رافضًا للمُهادَنة، ساعيا في كلّ مرّة إلى مواجهة الموقف بنقيضه، وزاوية النظر بنظيرتها، وهذا ما نَلمَسُه في الحوار التالي بين دُنيا والحاكم بأمره:

"- سيدنا الخضر مثل النار يأكل الأخضر واليابس. لكن في الزاوية وهم يواجهون البرد والخوف والرعب كانوا يعرفون الحقيقة التي يتهربون منها لأنهم شاهدوا بعيونهم أنّ سيدنا الخضر لم يكن أكثر من قاتل مُحترف، خَلَقَهُ الحاكم العربي المسلم، لتبرير سلطانه. أكد العلماء السبعة لبشير المورو هذه الحقيقة. عندما عاد إلى القلعة تاركا وراءه المدينة والبحر الذي يُشكل نصف دائرة تحوط بجزء كبير من جملكية آرابيا حتى حولتها إلى شبه جزيرة. ولهذا كثيرا ما أطلق عليها بعض المؤرخين القدامى اسم الجزيرات أو الجزائر.

– قيل عنهم شعب ظالم، شعب يستحق الإبادة. سيدنا الخضر يدُنا عندما نعدم الأيادي الوفية يا لالة دنيازاد.

– خليني يا مولاي أعود إلى عدوّك الأساسي الذي أفسدَتْ عودتُه حكمك ومقامك. أنت صنعت سيدنا الخضر وهم صنعوا البشير المورو.

– من هم؟؟؟

– أقصد أعداءك التقليديين: العلماء الذين يسمّيهم العابرون على المدينة الحكماء، والعمال الذين كانوا دائما وراء إشعال الفتن الكبرى. كلهم يعرفون الحقيقة، يقول البشير المورو عارضا ما رآه على العلماء"[1].

يتصارع داخل كلمة دُنيا لوحدها موقفان مختلفان ووجهتا نَظر مُتباينتان، تُقيّم الأولى الوَضعَ بعين العقل فتُسمّي القاتِل قاتِلاً وتكشف عنه هالةَ القداسة المَزعومة، وتَنظُر الثّانية بمنظور سُلطويّ سيّء النية، فتُمَجّد الخضر في صورته المَمسوخة المُرعبة لأنّها تخدم مآربها. وكذلك كان التعامل مع شخصيات بشير إلمورّو والعلماء والعمّال.

[1] – الرواية، ص202.

- **أنماط الحوار في الروايــة**:

تخلّل "جملكية آرابيا" عددٌ كبيرٌ من أنماط الحوار التي حدّدها ميخائيـــل باختيـــن من خلال دراسته لأعمال دوستويفسكي، وقد أكَّدَ حُضورُها تغلغلَ الموقف الحواري من العالم في هذه الرواية، "ذلك أنّ الإشاعة الكاملة للحوارية في جميـع عناصـر العمـل الأدبـيّ بلا استثناء، تُشكّل اللحظة الجوهرية في خُطّة المؤلِّف"[1]

ولمَزيد من التفصيل المَنهجي فضّلنا تقسيم تلك الأنماط إلى قسمين، أوّلهما خاص بأنماط الحوار الخارجي والثّاني خاص بأنماط الحوار الداخلي.

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص369.

المبحث الأوّل: الأنماط المميّزة للحوار المباشر (الخارجيّ)

1- النّزعة التّجريدية

2- كلمة السّيرة الذّاتيّة

3- عدم الاضطراد

1- **النزعة التجريديّة:**

وَقَف باختين على هذه الخاصية خلال قراءته لمؤلّفات دوستويفسكي، حيث اكتشف أنّ الحوار لم يكن يعني عنده وُقوفَ إنسانٍ مقابل إنسانٍ آخر، إنّما يعني الوقوف مقابل الآخر كطَرَف مُجرّد يضمّ كل النّاس الآخرين مُجتمعين، ولا يقتصر على شخص واحد، كلّ الناس يعنون بالنسبة إليه الآخر.[1] ونحن نجد هذه الخاصية ظاهرة بوضوح في مخطّط الحوار الخاص بحاكم (جملكيّة آرابيا)، فالعالم بالنسبة إليه مُقَسم إلى شقّين، في الشقّ الأوّل تقف (الأنا) لا يُنازعهُ في موقعها مُنازع، وفي الشقّ الثّاني يقف الآخر في صورته المُجَرّدة، فكُلّ من هو خارج الأنا يُعتبر آخر، سواء أكانوا في صَفّه أم ضدّه، فوُزَراؤه وخَدَمُه وكُتّابُه ومَحظياته وحتّى ابنه (قمر الزّمان) يُمَثّلون الآخر، مثلهم مثل فئة المُعارضين لِحُكمه كالمجذوب وبشير المورّو والحلّاج وابن العربي وكلّ العلماء والعمّال.

يرى الحاكم نفسه مركز العالَم وكلّ مَن سواه هم الآخر الذي لا يؤتَمَن جانبه (بدرجات مُتفاوتة)، إنّهم جَميعا يُمَثّلون في مُخيّلته الآخر في صورته المُجَرَّدة. يستطيع الحاكم أن يَصير في حياته اليومية أبًا، زَوجا، صديقًا، وأن نرى أشخاصا من دائرة الآخر يدخلون حياته اليومية؛ لكنّه لا يحتفظ في مُخَيّلته، في عالَمه الداخلي، الا بشقّين مُتَقابلين يُصارع الواحد منهما الآخر؛ هما الأنا المُتمثّل في شَخصه، والآخر الذي يتمثّل في كلّ المُحيطين به دون استثناء، الذين يَدخل معهم في جدال شاقّ من أجل البقاء.

لقد أسهمت هذه الخاصّية الفريدة في تعزيز فكرة الحوار، من خلال تقسيم العالَم إلى كتلتين، تتخلّل كل واحدة منهما علاقات دقيقة مُتشابكة تُسَيّرُها اعتبارات كثيرة منها المَصلحة (دُنيا والشماليين)، والعقيدة المشتركة (بشير والمجذوب)، والخوف (الحاكم والطاووس)، وغيرها من الاعتبارات التي تدفع بالحوار إلى امتدادات غير مُتناهية.

2- **كلمة السيرة الذاتية:**

يسمّيها باختين (الكلمة القابلة للنّفاذ)، نَظرا لقُدرتها على النفاذ إلى الحقيقة دون التلفّت تُجاه الكلمة الغيرية، أو تُجاه ردود الأفعال الغيرية، وهي كلمة سِيرة لأنّها تحمل قوّة

---

[1] – يُنظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص367.

الاعتراف: "إنّ كلمة السيرة كلمة بلا تلفّت تُرضي بهدوء نفسَها ومادَّتَهَا المَلموسَة. (يصبح صوت البطل قويّا وواثقا من نفسه). ولكنّ هذه الكلمة مشبّعة، طبعا، بروح تقليد الأساليب"[1]، إنّها تُقلّد إلى حدّ بعيد أسلوب السيرة الذاتية، حيث يكون البطل قريب جدّا من الحقيقة، مُدركا حقيقة نفسه، فينطق بها دون التلفُّت لكلمة الآخر. ومن أمثلة هذا النمط في الرواية كلمة المجذوب الحاملة لقوّة نَفاذ اكتسبتها من يقينيّة الحقيقة المُتَضَمَّنة فيها:

"- السمّ يا خويا بشير. السمّ الذي في قلبي وبطني بدأ يسري في كامل جسدي. ذهبوا لكنّ سمّهم ما يزال هنا. لقد سرقوا الذاكرة من بشير، وها هم يسرقون عمري. لم أختَرْ ساعة موتي ولكنّي أصبحتُ أعرفُها بالسليقة. بحاسّة الشمّ. بالعذاب الذي ينخرني منذ مُدّة ليست بالقصيرة. ليلةُ الليالي أكلَتْ طُغاتَها، ولكنّها كذلك بدأت تأكل أحبابها وأشواقها وحنينها. إنّي أشعر الآن بالنشيد ينكسر في الحلق، وبالموت يصعد من أخمص القَدم، من رِجلي، حتّى القلب. ولا حلّ أبدا. الضرُّ قديم يا بشير. لقد سمّموني بالتقسيط وأنت سيّد العارفين."[2]

اتّخذَت كلمة المجذوب طابع السيرة الذاتية الحاملة لِسمة الاعتراف، فصاحبُها تلفّظ بها دون أن يجد في نفسه حاجة إلى التلفّت إلى الكلمة الغيرية، ولا إلى أخذ الآخر بعين الاعتبـــار، فقد تبيّن له الخيط الأبيض مِن الخيط الأسود، وانكشف أمام عينيه مَن المُجرم ومَن الضحيّة، كلٌّ على حقيقته، وتحدّدت نهايات الأشياء بما لا يدع مجالا للشّكّ فيها. ولعل عدَمَ حاجة كلمة السيرة إلى الاهتمام بكلمات الآخرين هو ما جعل باختين يعتبرها كلمة غير حوارية لكنّهـــا واردة في حوار: "فقد كان عليها أن تكون كلمة مونولوجية بقوة، وغير قابلة للتجزئة، كلمـــة بلا تلفّت، بلا مُداهنة، وبلا جدال داخلي. غير أنّ مثل هذه الكلمة لا يمكن أن تكون موجودة إلاّ في حوار حقيقي مع الآخر"[3]، فرغم تخلل كلمة السيرة الذاتية لحوار دار بين المجذوب وبشير إلاّ أنّهـــا لم تتخلص من طبيعتها المونولوجية، فهي تعرض حقائق اقتنع بها المتكلّ غير قابلة للنقاش.

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص367.

[2] – الرواية، ص 634.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص362.

3- **عدم الاضطراد**:

تتحقّق هذه الخاصية حين يكون صوت شخصيةٍ ما مُتَجَاذَبًا بين صوتين مختلفين:

الأول يعتبرها 'إيجابية مثلا' والثاني يعتبرها 'سلبية'؛ فينشطرُ صوتُهـــــا بسبب ذلك إلى صوتين مُتَغالبين، يبرُزُ الأوّل منهما حين يُرجَّح هذا الصوتَ، ويبرُز الثّاني لمّا يرجَّح الصوت الآخرَ، حيث "إنّ كلاًّ منهما مليء بالاقتران غير المضطرد (Interrupted) لهذين الصوتين الاثنين: مرّة تكون السيادة لهذا الصوت، ومرّة أخرى للآخر، ولكن ليس بإمكان أيّ منهما أن يقهر الآخر مرّة وإلى الأبد." [1]، لذا فإنّ ذلك الصوت المُتجاذَب يبقى مُتذبذبًا، تتغيّر نبرته كلّما تغيّرت الجهة التي يُرَجّحها.

تواترت ظاهرة عدم الاضطراد كثيرا في الرواية، فقد كان أغلب أصوات الشخصيات، حتّى وهي تتحرّك داخل مجموعة واحدة، مُتَجاذبة تتقاذفها النوايا والمصالح المتضاربة، وتحيط بها الدسائس والنوايا الخبيثة التي تُفقدها عنصر الثّقة والثّبات على رأي واحد. فالعلاقات المتوتّرة داخل زمرة السلطة مثَلًا قد انعكست سلبا على كلمات المُنتسبين إليها، ولننظُـــــــر إلى شخصية الحاكم مَثلا كيف تتنازعها تقويمات الغير المُتضاربة، فمرّة يرجّحُ أصواتَ حاشيته المُداهنة المُمتَدِحة وكلامَ دُنيا المَعسولَ فيَطغَى على صوته الشعور بالعظمة والاعتزاز، وتارة تَغلُبُ عليه أصوات مُعارضيه المُشكّكة في سُلطته وحتّى في صَوته الخاصّ المُنبعث من إدراكه لعجزِه وقلّة همّته، فيأتي صوتُه ضعيفًا مُنهزما. ويستمر في التأرجُح بين الصوتين على امتداد فصول الرواية، فلا يصلُ إلى تغليب الصوت الانهزامي بصفة نهائية الا عندما يتأكّد له أمر الانقلاب الذي أفقدَه مُلكه وحَياتَه، حينَها فقط "تَمْتَمَ بيَأس: - أبناءَ الكَلبة. "[2] ولكن بعد فَوات الأوان.

من المَلفوظات التي تحقّق فيها الاقتران غير المضطرد بوضوح، المَقطعُ التالي حيث يتحدّث الحاكم بأمره عن خصومه (بشير إلمورُّو ودُنيا) بنَبرتين مختلفتين يتجاذبهما صوتان مُتناقضان، صوتُ الثّقة بالنفس وصوتُ الشعور بالعَجز: "أنا لم أفعل شيئا لابن الكلب وكان عليَّ قطع رأسه على المُباشر، سيُعدَم بالطريقة التي يقترحها أصدقائي، طرقهم الأنيقة لا تُحصى.

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ، ص373.

[2] – المرجع نفسه، ص362.

علينا أن نتعلّم من دهائهم وإلاّ لا قيمة لحُكمنا ولعلاقتنا بهم. . ها هي دابّة الغواية الصغيرة تُخطئ في حساباتها وتقويمها. . . أنا مَن سيُجبر قَحبة الغواية في أواخر ليلة الليالي على الركوع عند قدميّ والهذيان حتّى الصباح. . . هذه البَغلة التي أنجبت فرخا من عاشق أسود، وجاءت لتُقنعَني أنّه وليّ العهد. أنا أعرف، وهي تعرف أنّي عاقر وجافّ الماء."[1]

تجسّدت في هذا الحوار سمَةُ عدم الاضطراد بدقّة وجَلاء، ففي بداية المَلفوظ، كانت كلمة الحاكم مَأخوذة بنبرة الغُرور التي نفختها فيه دُنيا، حين كانت تُداهنه بمدح رُجولته المَزعومة، فتكلّم بنبرة الواثق بنفسه عن بشير وتساءل لِمَ لَمْ يقتُله على المباشر، ثمّ راح يتوعّد دُنيا بالانتقام. لكنّ نبرة كلامه تغيّرت فجأة حين ناداه صوتُه الدفين وشعورُه العميقُ بعجزه، فطغَت على صوته نبرةُ أسًى وعذاب داخليّين عميقين.

إنَّ كلّ كلمة من كلام الحاكم تقريبا يمكنُها أن تكون مشحونة بالصراعات الداخلية وتُعبّر عن تأثّر داخلي بصوت الغير، فكأنّ نبرة القناعة العميقة بالعَجز في كلامـــه، كانت "رَدًّا من ردود حوار داخلي، وأنّه عليها أن تُقنع المتحدّث نفسه. إنَّ التّصعيد من النبرة الإقناعية يفضح التناقض الداخلي للصّوت الآخر للبطل."[2]

قد تكون حالات عدم الاضطراد (Interruption) دقيقة، بحيث "لا يجري التعبير عنها بالكلمة بقدر ما هو بالتوقُّف الذي يأتي في غير محلّه لو نظرنا إليه من زاوية المعنى الذي ينطوي عليه كلامه، وفي تغيير النغمة الذي يصعب فهمه لو نظرنا إليه من وجهة نظر صوتـــه الأوّل، وفي الضحك المُفاجئ الذي يأتي في غير محلّه إلخ"[3]. فمن أمثلة الضحكة المُفاجئة تلك القهقهة التي صدرت من المارانوس خلال عِراكِه مع بشير إلمورو، فبعدما تلقّى من بشير ضربات كادت تقضي عليه وجعلته يَفقد ثقته في نفسه، "أخذ يُقهقه بأعلى صوته كأنّه حالة هستيريا الدم"[4]، فقد كانت ضحكته تعبيرًا عن خَوفِه الدفين ورِدّة فعلٍ لصوتِ خصمه الذي بدأ يعلو عليه، فهي بمثابة صوت ذي نَبرتين، نبرة ثقة بالنفس ونبرة خوف بدأ يتشكّل شيئا فشيئًا.

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ، ص487.

[2] – المرجع نفسُه، ص379.

[3] –المرجع نفسُه، ص376.

[4] – الرواية، ص160.

ومن أمثلة عدم الاضطراد المُعبّر عنها بسلوك غريبٍ، ما قام به الحاكم بأمره حين بالَغَت دُنيا في إثارة شهوته وغَضبه، فقد اضطُرّ لكَظم غيظه وكَبتِ شَبَقِه بخِرقة حمراء سَدَّ بها فَمَه: "غَمغَمَ الحاكم بأمره، بحزن مرّة أخرى، ثمّ انصاع لأوامر دنيازاد. كانت الخرقة الحمراء قد ملأت فَمَه عن آخره حتّى كادت تَسُدُّ فَمَه نهائيًّا."[1]

لقد نَابَ سُلوكُ الحاكمِ الغريبُ عن الكلمة الصريحة في التعبير عن قناعته العميقة بعجزه عن مُواجهة كلمات دُنيا، فقد أحسنت شدَّه إليها بوَثاقين: وَثاق الشهوة ووَثاق العَهد الذي قطعَه على نفسه بأن يصبر على تصَرُّفاتها حتّى تُنهيَ الحكاية، ومِن ثَمَّ فإنَّ غَمْغَمَتَه تُعتبـــر ردًّا من رُدُود حِوار داخلي، وإنّ نبرة القناعة العميقة في حديثه هي نتيجة طبيعيّة لكون الكلمة المنطوقة مُتَجاذَبة بين صوتين مُتناقضين.

لا تكمن القيمة الحوارية لهذا الحوار في اختلاف الرؤى والمواقف ووجهات النظر الخاصّة بالمُتحاوِرين، بقدر ما تظهر في الطريقة الفنّيّة التي تمّ بها إجلاء تلك الحوارات الداخلية التي كانت تتَجاذَب مَواقف الشخصيات من الداخل، والكيفية التي تمّ بها دفعُ الشخصيات للكشف عن طبيعتها الإنسانية العميقة.

لقد وفّرت خاصية عدم الاضطراد للصّراع حركيّةً داخليةً نشيطة، ممّا أكسب الرواية أبعادا حواريّة تجسّدت بوضوح في تعدّد المستويات الكلامية وتنوّع الرؤى والآراء والمواقف وأشكال الوعي المُتضاربة بعيدا عن سُلطة المؤلّف. ومن جهة ثانية، فإنّ انتشار نمط عدم الاضطراد بكثافة في الرواية قد أسهَم في تحقيق غاية أخرى لا تقلّ أهمّية عن الأولى، وهي تصوير الأمراض النفسية التي تُعشّش في أوساط السلطة القمعية الاستبدادية. فقد أحسن المؤلّف التواري خلف شخصياته المتصارعة ونفسياتها المتجَاذَبة ليصوّر عجزَ الحاكم وضعفَ شخصيته.

[1] – الرواية، ص114.

المبحث الثاني: أنماط الحوار الدّاخليّ

1- الكلمة بتَلفُّت

2- الكلمة المزدوجة الصّوت

لم يتوقّف باختين عند دراسة الحوار كظاهرة تواصلية خارجية، بل سعى إلى الكشف عن الأبعاد الحوارية العميقة التي تضمّنتها الحوارات الداخلية (الكلام النفسي)، باعتبار أنّ كلَّ كلمة يمكنُ تناوُلها حواريا – كما أسلفنا- حتّى وإن لم تَرِدْ ضمن حوار خارجيّ بين شخصين، بشرط اعتبارها كلمةً مُسنَدةً، كلمةً تحمل مَوقفًا أو وعيا خاصّا بإنسان آخر. وبمثل هذا التصوّر الحواري يتحوّل الحوار من وَسيلة تُبتَغى بها غايات ما، إلى هدف في حـــــدّ ذاته، وعلى الدارس أن يتتبّع امتداداته غير المُتناهية بعناية، "وضمن خُطّة الروايـة يُقَـدَّم كلّ ذلك بوصفه نَزعـــةً لا إنجازية للحوار"[1]. وقد شدّدَ باختين على ضرورة الاهتمام بدراسة الحوار الداخلي على غِرار الخارجي، فقال: "إنّ الحوارَ الداخليَّ (أي الحوار المجهري Microdialogue) ومَبادئَ بنائه تُشكّل ذلك الأساس الذي قاد إليه دوستويفسكي أول الأمر الأصوات الحقيقيّة الأخرى. إنّ هذا الحوار الداخلي والخارجي المُعبَّر عنه بطريقة إنشائية، يتعيَّن علينا أن ندرسَه الآن بدرجة أكبـر من الانتباه"[2].

ولتوضيح الأبعاد الحوارية للحوارات الداخلية الواردة في الرواية، نقوم بدراسة أهمّ الظواهر المُفعمة بالعلاقات المتوتّرة تُجاه كلمات الآخرين، والتي اعتَبرها باختين السبيل الأمثل للتّقَرُّب من الإنسان الداخلي والاختلاط معه حواريًا:

1- **الكلمة بتَلفُّت**:

يسمي باختين هذا الأسلوب الكلامي المبادرة الحادّة أوالعلاقة المتوترة تجاه الكلمة الغيرية، تجاه ردّ الفعل الغيري، "ليس الأسلوب والنغمة وحدهما هما اللذان يتحدَّدان على ضوء مبادرة الكلمة الغيريّة، بل ومعهما حتّى البنية الداخلية الدلالية لهذه التصريحات."[3] ويظهر هذا التلفّت من خلال كبح الكلام وقطعِه المستمرّ بواسطة التحفّظات والتنميقات، لذا سُمّيَ هذا الإجراء الحواري بالكلمة المنمَّقة، المداهِنة، والغيرية المُسبَقَة. ومن علاماتها أن يتلفّت المتكلّم بعد

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 366.

[2] – المرجع نفسه، ص368 - 369.

[3] – المرجع نفسه، ص300.

كل كلمة تقريبا نحو كلمة الآخرين، وكأنّه يرُدُّ عليها أو على مُساءلة مُتَوَقَّعة منها، وهذا ما يظهر في المَلفوظ التالي الوارد ضمن حوار داخلي مَنسوب إلى الحاكم بأمره:

"الدنيا لم تكُن مستعدّة لتحَمّل إلَهين، يا هو يا جدّي المُقتدر؟ موته كان قاسيا، أعترف بذلك. لقد صفته النار حتّى أردته خيطا من نور. المؤمن لا يُلدغ من الجحر مرّتين. الخطأ كان ههنا. لقد غسلت جسده النيران، ليواجهَ بعدها ربَّه الذي لا يتحمّل أوساخ وأدران الزّندقة. هكذا قلنا لكُتّاب الدواوين. لكن في الحقيقة، لقد كان المُقتدر لا ينام إلا وحلمة ثدي إحدى محظياته في فمه ممزوجا بالقرفة وعود النوار والزّعتر وعود القرنفل. الحلّاج قتله مُريدوه حتّى قبـــــــل أن نُقدم نحن على قتله. مات قبل أن يُصلب وأن يُحرَق. قلنا إنّه كان كافرا، وكنّا نعرف أنّه كان قرمطيا[•]. ومن كان مؤمنا في ذلك الزّمن؟ لقد باع جدّي المُقتدر الحُكم والدنيا لقهرماناته الفارسيات والتركيات... هو دم يحلّ دمه ... لو لَم يَقُم المُقتدر بذلك من خلال ابن الفُرات، لقادَ الحلاّج العِصيان للشّيعي، ولَدخل العرايا قصورَ العبّاسيين."[1]

يبدو تلفُّت المُتكلّم إلى الكلمة الغيرية واضحا، فهو يأخذها في الحسبان عندما يتكلّم، ويحسب جيّدًا لردود أفعالها المُتَوَقَّعة، لذا فهو يبدأ كلامه، من موقعه السلطـــوي، بالســـعي إلى اختلاق الأعذار والحُجج ليُبَرّر جريمة السلطةِ التي يُمَثّلها هنا شخص الخليفة المُقتدر، فيتّهم الحلاّج بالكفر وبالإعداد لعصيان شيعيّ. وتخلّل كلامَ الحاكم بأمره تغييـــرٌ واضـــحٌ في النبرة وكبحٌ كثيرٌ للكلام بواسطة التحفُّظات والتنميقات والمُداهنات التي تصل إلى حدّ امتداح الضحيّة (الحلاّج) والاعتراف بأنّ موتَه كان قاسيًا، والإقرار بأنّ الخليفة هو الذي كان فاشلا يسُدُّ فمَه بحمّالة الثّدي كي يَكبِتَ حَنَقه، وفاسدا باع الحُكم والدنيا للقهرمانات، مُقابل تَهوينِه من شأن تُهمة الكُفر التي أُلصِقت بالحلاّج، حيث ادّعى أنّ الكفر عمّ بين الناس فخفَّ وقعُه: (ومن كان

[•] – **القرامطة:** نسبة للدولة القرمطية التي انشقت عن الدولة الفاطمية وقامت إثر ثورة اجتماعية وأخذت طابعا دينيا شيعيا، سميت كذلك نسبة لأحمد بن قرمط قائد الدعوة الإسماعيلية بالعراق، والإسماعيلية هي إحدى الطائفتين الشيعيتين الأولَيَين اللتين تمخّض عنهما أوّل انقسام للمذهب الشيعي، ويعدّها بعض الباحثين من أوائل الثورات الاشتراكية في العالم.

يُنظَر: https://ar. wikipedia. org/، تاريخ المعاينة: 2016/02/12.

[1] – الرواية، ص510.

مؤمنًا في ذلك الزّمن؟). وتَدُلّ تلك التنميقات كلّها على تَلَفُّت المُتكلّم (الحاكم بأمره) إلى الكلمة الغيريّة فيُداهنها ويسعى إلى استرضائها بكلّ الطرق.

لقد حملت أساليب التحفُّظ والتنميق والمُداهنة تعبيرًا ما عن شعور المُتكلِّم بالنـــدم على الجريمة، كما دلّت على تلفُّت كلمة الحاكم الحادّ إلى الكلمة الغيرية حِواريا، فمن خلالها يسعى إلى معرفة ذاته المُتسلّطة، ويحاول أن ينظر إلى نفسه بأعين تلك الكلمة الغيريّـــــــة، "إنّ موقف البطل تجاه نفسه بالذات يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الإنسان الآخر وبموقف الإنسان الآخر منه. إنّ وعيَه بنفسه ذاتِها، هذا الوعي يُحسّ نفسَه طوال الوقت على خلفيّة وعي الإنسان الآخر به."[1] وتلك صورة حيّة لنمط حواري خفيّ تخلّل "جملكية آرابيا".

2- **الكلمة المُزدَوَجة الصوت**:

توصّل باختين من خلال دراسته لتحوّلات الكلمة الحوارية لدى الروائي دوستويفسكي إلى أنّ لكلّ إنسان نقطةً أو مجموعةَ نقاطٍ يتقاطع فيها مع شخصية أو شخصيـــات أخـــرى، وأنّ كلّ كلمة تصدر من المَجال المشتَرك تكون مُعَبّرة عن وعي وتصوُّر مُشتَركين، لذا فإنها تأتي حاملةً لصوتين اثنين، أوّلُهما صوت المتكلّم نفسِه وثانيهما صوتُ الغير المُتقاطع معه، يقول باختين: "يمتلك كلّ بطل تقريبا من أبطال دوستويفسكي الرئيسيين، كما سبق أن قلنا في حينه، مزدوَجَه الجزئي في إنسان آخر أو حتى في عدد من الأشخاص الآخريـــــن"[2] فيكون حـــــوارُه مع شخصية ما شبيها من حيث مأربه الشكلي الخارجيّ بتلك الحوارات الداخلية التي يجريهـــــا مع نفسه ومع مزدوجه.

انتشر هذا النمط بكثرة في أغلب حوارات الحاكم الداخلية، وخاصّة تلك التي تحمل إقرارًا مُرًّا بفشله وعَجزه أمام خصومه، وهي القناعة التي ما فتئت دُنيا تُذَكّره بهـــا عن طريق الرمز والتلميح، حيث يجد كلّ منهما في الآخر مُزدَوجه الجزئي الذي يقاسمه بعض أفكاره

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص302.

[2] – المرجع نفسه، ص316.

وقناعاته، يقول الحاكم بأمره: "دنيا؟ بدأتُ أتعب. يبدو أنّ ما هو آتٍ أكثرُ فظاعةً؟ إنْهِ هذا الخَراب بسرعة، أنا مَن يموت في قَفر الربع الخالي وليس أبو ذرّ."[1]

لقد بدأت صورة النهاية الفظيعة التي تنتظر الحاكم تزداد وُضوحًا في كلامه حتّى كادت تتحوّل إلى قناعة كما هي قناعة راسخة في أحاديث دُنيا، فالاثنان يفكِّران بالطريقة نفسها وكل منهما صار مُزدوجا جزئيا للثاني.

كشفت الحوارات الخالصة في الرواية عن كفاءة واسيني الأعرج في إدارة الحوار وجعله غاية في حدّ ذاته، قبل أن يكون وسيلة للكشف عن طبائع أبطالِه وإيديولوجياتهم، فقد وظَّفَ أنماطًا شتّى من الحوار الداخليّ والخارجيّ، وجعَلَه يخترق كل الكلمات الغيرية، مؤكّدًا تغلغُلَ الموقف الحواري من العالم في هذه الرواية، فقد كثُرت الظواهر المُفعمة بالعلاقات المتوتّرة تُجاه كلمات الآخرين، والتي اعتَبرها باختين السبيل الأمثل للتّقَرُّب من الإنسان الداخلي والاختلاط معه حواريًا.

[1] – الرواية، ص30.

الباب الثاني:

جماليات التعدّد والانفتاح

في "جُملكيّة آرابيا".

الباب الثاني: جماليات التعدّد والانفتاح في"جُملكيّة آرابيا".

الفصل الأول: تعدّد الأصوات ومرايا أشكال الوعي. 231

الفصل الثّاني: التنضيد الأجناسي وتعدُّد المنظورات الأدبية..... 286

الفصل الثالث: لغة السوسيولكتات. 356

يرى باختين أنّ أهمّ ما يمَيّز الجنس الرّوائي عن جنس الشّعر هو لُغته الموسومة بالتّعدّد والتّفكك، حيث تتعدّد فيها الأصوات والمواقف والرُّؤى وتلتقي أشكال الوعي الخاصّة بالشّخصيات والفئات الاجتماعية المختلفة، لذا فإنّ مُقاربة اللّغة الرّوائية من مَنظور حواري يقتضي الاهتمام بتلك الجوانب الّتي تتجاوز حدود (علم اللغة). فاللّغة كائن اجتماعي ينمو، يتطوّر ويُساير المُجتمع. فهي تعكس جميع أشكال الفكر الإنساني، وتُؤرخ لكل الصّراعات الاجتماعية والتّحوّلات التّاريخية الكبرى الّتي أنتجت صور الوعي المختلفة، وتلك ظواهر أوسعُ من أن يحيط بها علمُ اللّغة؛ لذا اقترح باختين أن تكون اللّغةُ الرّوائيةُ موضوعا لدراسة جديدة ليست لغوية بالمعنى الدّقيق للكلمة، بل تداولية تستفيد من علوم أخرى لم تتحدّد بعد، أطلق عليها (ما بعد علم اللُّغة / Métalinguistics)، وذلك ما أشرنا إليه في مدخل هذا البحث.

تعمل خاصية تعدّد الأصوات في الرّواية الحوارية عند باختين على دحض فكرة الذّات الوحيدة النّاطقة في الرّواية، أو التّوجيه المونولوجي للأصوات مِن قِبل المؤلّف، فالشخصيات ذات الأبعاد الحوارية تُعبّر عن رؤاها ومواقفها بحُريّة تنفي أيّ خضوع لصوت المؤلّف، بل إنّ هذا الأخيرَ يعمل على إقامة مسافة كافية بينه وبين شخصياته، وتوفير قدر كافٍ من الحرية لكلّ واحدة منها، حتّى "يعبّر العديد من (الأصوات) دون أن يطغى أيّ صوت على الأصوات الأخرى [...] حيث لا يضطلع المُنتج الفعلي للملفوظ بهذا المَلفوظ أي لا يشعر بأنّه مَسؤول عنه"[1]

يحتاج المؤلّف إلى مقدرة فنية خاصّة كي يتمكّن من نقل كل الخطابات المتعدّدة وغير المُتجانسة، في الغالب، دون أن يؤثّر فيها ودون أن يُخضعها لمواقفه الخاصّة. ومن هنا نفهم قيمة التّقدير الذي حفَّ به باختين أعمالَ الرّوائي دوستويفسكي، فقد "اتّصف دوستويفسكي، بالضبط، بالقدرة على تصوير فكرة الغير، محافظا على كلّ قيمتها الكاملة بوصفها فكرة، ولكنّه استطاع أن يحافظ في الوقت نفسه حتّى على المسافة الفاصلة، دون أن يقرّها أو يدمجها مع إيديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها"[2]، وهو ما يحفظ لتلك الأصوات قيمتها الحوارية،

---

[1] – دومينيك مانغونو، المُصطلحات المَفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2008، ص98.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 120.

لا من حيث تعبيرها الحر عن إيديولوجية أصحابها فحسب، بل من حيث العلاقات الحوارية العفوية (غير المُوَجّهة) الّتي تنشأ بينها وما ينتج عنها من تكوّن الفكرة ونموّها نموّا طبيعيا.

لقد أصبحت الفكرة في أعمال دوستويفسكي هي مادة التصوير الفني. ولا نقصد بالفكرة تلك الأنماط البشرية الجاهزة الّتي يتم تصويرها في الكتابات المونولوجة، بل نقصد بها صورة الفكرة الحيّة غير المُنجَزة الّتي لا تنفصل عن صورة الإنسان نفسه.

إنّ شخصيات العمل الروائي تكون في الروايات المونولوجية، عادةً، شخصياتٍ نمطيةً تعكس نمطا اجتماعيا أو سيكولوجيا معيَّنا، فيكون لكلّ منها طابعُها الأخلاقيّ أو الاجتماعـــــي أو المزاجي المتعلّق بالفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها، كما أنّ مظهرَها وسلوكاتِها وكلماتِها تصبُّ كلُّها في سياق تشييد تلك الصّورة النّمطية التي أرادها لها المؤلِّف، فهو يحرّكها بمشيئته ويصقلها من جميع جوانبها حتى تكتمل صورتُها المُنجَزة الّتي أرادها لها. أمّا شخصيات الرّواية الحوارية فيُفتَرض بها أن تكون مرتبطة بالفكرة، باعتبار هذه الأخيرة هي مركز اهتمام المؤلف.

المؤلف في الرّواية الحوارية يهتم بالفكرة وكيفية تشييدها على حساب الشّخصيات نفسها، فالبطل في روايات دوستويفسكي مثلا ليس إنسانا مزاجيًّا ولا نمطيًّا (شخصيّة نمطيّة مُنجَزَة) بل إنسان الفكرة، أو كما عبّر باختين عن ذلك بقوله: "قبـــــل كلّ شيء يجب أن نتذكّر أنّ صورة الفكرة لا تنفصل عن صورة الإنسان حامل هذه الفكرة"[1]. لقد بيّن باختين في سياق دراسته لدوستويفسكي، أنّ البطل لديه هو إنسان الفكرة وليست الفكرة بحدّ ذاتها. والفكرة - كما أسلفنا - ليست خُلُقا متميزا، ولا طبعا ذا مزاج خاص، ولا نمطًا اجتماعيًّـا أو سيكولوجيا ثابتا، فهذه كلّها صُوَر منجَزة خاصّة بالنّاس، لم يُعِرْ لها دوستويفسكي اهتمامه. وإنّما كان كل اهتمامه مُنصَبًّا على الفكرة الكاملة القيمة الّتي لا يستطيع حملَها إلاّ الإنسان داخل الإنسان بما له من عدم إنجازيةٍ وتَكَوُّنٍ مُستمرّ، تلك الفكرة التي نحسّ بها ونُحاورها، فهي تعيش في إطار الجدل القائم حولها ومعها. وهنا يكمن فرقٌ دقيق للغاية بين الشّكل الحواري الّذي أنتَجَه هذا الفنّان وبين الشّكل الحواري البسيط الّذي يتبنّى نوعًا مِـن الحوار الاعتيادي الّذي يقود في النهاية إلى بناء فكرة مُتكاملة مُنتَهية وِفق توجهات مونولوجية محضة. "أمّا رواية دوستويفسكي فذات

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص121.

طابع حواري، إنّها تُبنى لا بوصفها وَعيا واحدًا يتقبّل موضوعيا أشكالا أخرى من الوعـــــــي. بل بوصفها تأثيرًا مُتَبادَلًا تامًّا لعدد من أشكال الوعي الّتي لم يُصبح منها شكلٌ واحدٌ موضوعا Objet للآخر حتّى النّهاية"[1]. وهنا يتوارد إلى الذّهنِ السّؤالُ التّالي: هل تمكّن واسيني الأعـــرج من الحفاظ على المسافة الكافية بينه وبين شخصياته، وأن يفصل بين إيديولوجيته وفكرة الغير، أم أنّه سخّر الشّخصيات للتّعبير القسريّ عن مآربه الإيديولوجية؟ وهل كان اهتمامه مُنصَبًّا على الفكرة وفق المُخطّط الحواري الّذي بيّنّا، أم أنّ عمله كان مُنصبّا على إنتـــــــاج أو تصوير أشكال نمطيّة مُنجَزة من الوعي؟ علمًا أنّ الكتابة الروائية في ظلّ سلطة القمع والصّراعات الأيديولوجية الحادّة كثيرا ما دفعت بالرّوائيين العرب، ومنهم واسيني الأعـــــرج، إلى مقابلة صور التّطرّف الدّيني والسّلطوي الّذي يواجهه الفنّان بتطرّف أكبر تُجاه الآخـــر، فَسَدَّ في وجهه أبواب التّعبير، وكَبَتَ في حلقه كلّ فكرة مُخالِفة، وحبسه في قوالب نمطيّة مُشَوَّهَـــةٍ من صنيع مُخيّلته. "وهذا الاتّجاه هو الّذي ميّز تقريبا غالبيّة الرّوايات العربية ذات الصّوت الواحد، صوت المؤلّف، حيث تُصبح الشّخصية الحكائية "أسيرة في يد الرّوائي، لها سِماتٌ واحدةٌ هي إلى سِماتِ خالقِها أقربُ، لأنّها تُعبّر عنه أو عن نمط سائد في سُلّم القيم الاجتماعيـــة."[2] فقد صارت شخصيات المُتديّن والإرهابي ورجل السّلطة والبورجوازي، في عديد الرّوايات الّتي يُهيمن عليها المدّ الإيديولوجي اليساري مَثَلًا، عُرضة لمَسخ مَقصودٍ، لا يخلو من مواجهة التّطرّف بمثله، فتُكمّم أفواهُها أو تُفتَكُّ منها اعترافات شبيهة باعترافات الأسرى في سجون الكتابة.

تخلَّلَ روايةَ "جملكية آرابيا" عددٌ كبيرٌ مِن الأصوات المُتباينة وأشكال الوعي المتجاذبة، وكان لكلّ صوت منها لغتُه الخاصّة الّتي تشكّلت في ظلّ سياقات إنسانية مُعيَّنة، وأفكار تلاقحت وتبلورت عبر حقب تاريخية اجتهد المُؤلِّف في الرّبط بينها، وربط وِصال ماضيها بحاضرها عن طريق ملامسة حدود الوقائع التّاريخية حينا، والاستنجاد بالمخزون التّخييلي حينا آخر، بهدف إنجاز المهَمّة الحوارية الّتي يرى باختين أنّ دوستويوفسكي كان أول مَن اضطلع بها: "مَهمة بناء عالم متعدد

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص26.

[2] - نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد" لعبد الرّحمن منيف، ص281.

الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوربية المونولوجية (المتجانسة Homophone) في الأصل"[1]، وهي المَهَمّة الّتي أكسَبَت جميعَ عناصر بنيتِه الرّوائية خصوصيتَها وتَمَيُّزها.

وإذ نسعى إلى رصد تلك الأصوات وكشف اتجاهاتها داخل العمل الرّوائيّ، فإنّ تركيزَنا سيكون أكثر على العلاقات الحواريّة القائمة بينها، باعتبار أن الكلمة لا تولَد إلّا من رحم التّفاعل الحواريّ. يقول ميخائيل باختين: "إن حياة الكلمة هي في انتقالها من فَمٍ إلى آخر من قرينة كلام لقرينة كلام أخرى من جماعة ذات صيغة اجتماعيّة مُعيَّنة إلى جماعة أخرى. من جيل مُعيَّن إلى جيل آخر، وفي مثل هذه الحالة فإن الكلمة لا تَنسى طريقها ولا تستطيع أن تتحرّر تماما من سلطان تلك القرائن الكلاميّة الملموسة الّتي تدخل فيها هذه الكلمة."[2]، فبالحوار تتشكّل المواقف وتُعَدّل الرّؤى المختلفة.

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص12.

[2] – المرجع نفسه، ص 295.

الفصل الأول:
تعدّد الأصوات
ومرايا أشكال الوعي

1-الفصل الأول: تعدّد الأصوات ومرايا أشكال الوعي.

المبحث الأوّل: صوت السلطة وتعدد مشارب القمع. 233

المبحث الثاني: صوت المُغيّبين والكلمة المُقنِعة. 265

المبحث الأوّل: صوت السلطة وتعدد مشارب القمع.

أ- صوت الطّاغية وأصداء حركة التمركُز..... 235

ب- مواربات أصواتِ الانتهازيين وأصحاب النُّفوذ. 250

تؤرّخ "جملكية آرابيا" للحاكم المتَسلط، وتعيد رسم الخطوط الكبرى الّتي تشكّلت منها إيديولوجيته القمعية، تأريخًا لا يكتفي بالوصف والتّقرير المُحايد، بل يسعى إلى تقويض وعيه الفاشل وفضح صوته المتسلّط بطريقة فنّية حوارية تبدأ من تصوير كلمتِه تصويرا كاشفًا لمآربها السّلطوية ونواياها القمعية، فهي كلمة لا تكفّ عن سَلْب الآخر حقَّ الاختيار والتّعبير بحريّـــة، ولا تَقبَل الامتزاج بكلمته، فهيَ تعمل باستمرار على رفضها وإقصائها.

و"الكلمة السلطوية تتطلب منا اعترافا مطلقا بها وليس امتلاكَها امتلاكًا حرًّا، ودمجَها في كلمتنا الخاصّة. ولهذا السبب فهي لا تُمَكِّنُ من أيّ لعب مع السّياق المؤطّر لها، من أيّ لعب مع حدودها، وأيّ انتقالات متدرّجة ومائعة وأيّ تنوّعات مؤسلِبة حرّة. إنّها تدخل وعيَنا الكلي كتلة واحدة لا تتجزّأ، وعلينا إمّا القَبول بها قَبولا كاملا أو رفضُها كاملا، فهي قد التحمت التحاما وثيقا بالسّلطة."[1] فلا تَقبلُ المُزاح معها ولا تشخيصها أو التّعامل معها حواريا، بل هي كلمة خاملة جامدة لا تلين ولا تتنازل عن طبيعتها الآمرة المُستَعلية، لذا فإنّ "الكلام الآمر يقتضي منا أن نعترف به بدون شرط، لا أن نستوعبه ونتمثَّله بحرية مستعملين كلماتنا الخاصة."[2] إنّه يُحفَظ عن ظهر قلب ولا يَقبل، مِن شدّة تَحَجُّره، أن نُعيد صياغته بكلماتنا الخاصّة، لأن إعادة صياغة الكلمة الآمرة يُكسبها ثنائية صوتية ويُفقِدها بالمُقابل بعض سُلطتها، وهو ما لا تقبل بالتّنازل عنه، "فخُمولُها المعنوي وتحجُّرها وتفرُّدها الخارجيّ المفرط والصّارم وتعذّر أيّ تطوير مؤسلِب حرّ لها. هذا كله ينفي إمكان تصوير الكلمة السلطوية تصويرا فنيا. ولهذا فدورها في الرّواية تافه. فهي (أي الكلة السّلطويّة) لا يمكنها أن تكون ذات ثنائية صوتية بشكل جوهـــري وتدخـــل في تراكيب هجينة."[3]

إنّ الفَرقَ بينَ الكلمة السُّلطويّة والكلمة المُقنِعة جَوهري، والتّنافرُ بينهما كبيرٌ، ممّا يجعل إمكانية تفاعُلِهما داخل كلام واحدٍ حواريا صعبًا ونادرَ الحُدوث. يقول باختين: "بالرغـــم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين، فإنه يمكن أن يتحدّدا داخل كلام

---

[1]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص148.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 199.

[3]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص149.

واحد هو في نفس الآن، آمر ومقنع. لكن هذا الالتقاء قلّما يحصُل."[1] وقد عثرنا في الرّواية على أمثلة مَحدودة تجَسّد فيها هذا الالتقاء، ويتعلّق الأمر بفئة الانتهازيين، كما سيأتي بيانُه لاحقًا، وبعض الأبطال المُنتمين إلى دائرة المُهَمّشين أمثال المجذوب الّذي كثيرًا ما اجتمعت في كلامه قوّةُ الإقناع المكتَسبة من انتمائه الإيديولوجي للفئة المهمَّشة، وقُوَّةُ السلطة الآمِرة الّتي اكتسَبها من تَمَركُزه الجديد في المرحلة الّتي تَلَتْ تفكّك مركزية السّلطة في الرّواية.

أ- **صوت الطّاغية وأصداء حركة التمركز**:

يُمَثّل الحاكم بأمره في الرّواية رجلَ السّلطة القمعية المُطلقة وصوتَها المُهيمنَ بالقوّة على بقية الأصوات، غير أنّ ذلك الحاكم في الحقيقة ليس سوى حلقة واحدة من حلقات تاريخ قمعي طويل يرى فيه المؤلّف سبب كلّ المآسي الّتي تعيشها الإنسان العربي.

تبدأ الرّوايةُ التّأريخ لصوت القمع من فجر الإسلام، حيث أرجَعَت بداية الانحراف إلى اجتماع سلطتي الحُكم والمال في يد خليفة واحد هو عثمان بن عفّان، فقد استثمرت الرّواية كثيرا حادثةَ نَفيِ الصّحابي أَبي ذَرٍّ الغفاري إلى صحراء الرّبذة من قِبَل مُعاويةٍ بنِ أبي سفيان والي الشّام، بأمر من الخليفة عثمان بن عفّان بسبب مُعارضته الشّديدة لاستئثار الخليفة بأموال الفيء وصرفه إياها فيما لا ينفع الفقراء خاصّة.

استحضرت الرّواية تفاصيل الجدال الفقهي الّذي دار بين معاوية بن أبي سفيان وأبي ذرّ حول الآية: ﴿يا أيّها الّذين آمنوا إنَّ كثيرًا من الأحبار والرُّهبان لَيَأكلونَ أموالَ النّاسِ بالباطل ويَصُدّون عن سبيل الله، والّذين يكنِزون الذّهبَ والفضَّةَ ولا يُنفِقونَ في سبيل الله فبشِّرهم بعذابٍ أليم﴾[2] فأبو ذرّ كان يرى أنّ الآية نزلت في حقّ كلّ مَن استأثر بالمال وحرَمَ منه الفُقراء، بينما يذهب بها مُعاوية إلى تأويل آخر، هو أنّ الوَعيدَ فيها مُوجّهٌ إلى الأحبار والرُّهبان دون غيرهم. ومن هنا يبدأ تزييف كلّ الحقائق الدّينية والتّاريخية على أيدي ورّاقين باعوا ذِمَمَهم للحاكم بأجر زَهيد.

---

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 197.

[2]- سورة التّوبة، الآية 34.

صوتُ الحاكم بأمره هو، إذن، صوت المُستبدّ العربيّ أينما وُجِد، فهو شخصيّة استأثرت بكل الصّفات العظيمة، فهو الحاكم، الحكيم، الحاكم بأمره، ملك ملوك إفريقيا والعرب والعجم والبربر، لكنّها لم تَحصل من المؤلّف على اسم خاصّ بها أو نسب مَعروف غيرَ الانتساب إلى أجداد رمزيين مُستَبدّين، فهو يحمل في ذاته الكثير من صفات الحكام العرب الطغاة، سواء أكانـــوا ملوكاً أم رؤساء، "إنّها سلالات متعاقبة على مدى الحياة والّتي تبقى رغم كلّ العواصف، إنّها مأساتنا اليوم"[1]، وما الحاكم بأمره إلّا صورة مستنسخة لكلّ المستبدّين، يأخذ من كل منهم مقـــدارا من صفات الجور، ويتكلّم مثلهم لغةً آمرة جاذبة نحو المَركز، لَها خصائصها الأسلوبية المُمَيّزة، ودلالاتها الكاشفة عن دينامية المركز والقِوى النّفسية المُتجاذبة فيه. وذلك ما نسعى إلى إضاءته عن طريق تعقُّب السِّمات البارزة في شخصية هذا الحاكم من خلال لغته، كما صوّرتها الرّواية.

الحاكم ودنيا يشبهان كثيرا شهريار وشهرزاد، فهو يعيش معها في غفلة مُستمتعا بحكاية كان هو نفسُه بطَلَ المَأساة فيها دون أن يدري. والحاكم بأمره شخصية تجتمع فيها كلّ خَيبات الحُكّام، بَدْءًا من (بورجوازية) الخليفة عثمان بن عفان ومعاوية بن أبي سفيان، وصِبيانيّة المُقتدر بالله الّذي كانت تُسَيّر دولَته قهرمانة، وصولا إلى وَهَنِ أبي عبد الله الصّغير الّذي باع مجدَ الأندلس مقابِل متاع زَهيد، ووحشيّة محاكم التّفتيش الّتي نصّبها فرناندو وإيزابيلا، وهمجيّة الغُزاة الأتراك الّذين تُسمّيهم الرّواية "قراصنة سلبوا البلاد والعباد، وعادوا بها إلى التّاريخ البدائي المريض، قبل أن يتخلّوا عن كلّ شيء ويعودوا إلى بيوتهم وأشجارهم وبحارهم"[2]، وأخيرا خيبة حاكم جملكية آرابيا الّذي أمسك النّاس بقبضة من حديد، ومعه كل الملوك والرّؤساء العرب المُعاصرين الّذين تفنّنوا في ابتكار ألوان شتّى من أنظمة الحكم الاستبدادية. ومن هذا المُنطلق فإنّ شخصية الحاكم بأمره تتخذ بُعدا رمزيا إلى جانب بُعدها الواقعي كشخصية روائية تُسهِم بقدر كبير في صناعة الأحداث، فهي رمز للسّلطة المُطلقة المُنبثقة عن نظام حكم وراثي قائم على قواعد السّطو والظلم والإكراه.

---

[1] – جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السّرد الرّوائي، ص133.

[2] – الرواية، ص127.

تُقدِّم الرّواية شخصيةَ الحاكم من خلال رؤية سردية متلازمة (داخلية)، وهي الرؤية التي تتصاحب فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية. فشخصية (دُنيا) الّتي تؤدّي دور الرّاوي، تقوم برواية أحداث ليلة الليالي (ليلة الانقلاب على الحاكم) الّتي خطّطت لها وسهرت على تنفيذها بعناية بالتّعاون مع أصدقائها الشّماليين؛ فهي راوية وشخصية مشاركة في الأحداث، يتعرّف عليها القارئ من خلال شخصيّة دُنيا أكثر ممّا يتعرّف عليها من خلال حركاتها وردود أفعالها. فدُنيا شخصيّة لازمت الحاكم عن كثب وتحكَّمت في مَصيره بدَهاء كبير، وكانت تكشف له في كلّ مرّة عيوبَه ونِقاطَ ضعفه بطُرق مُداهِنة، وحتّى أحاديثُه النّفسيةُ الّتي تخلّلت السّردَ هنا وهناك لم تكشفْ للقارئ عن أشياءَ جديدةٍ بخصوص عالَمه النّفسي الدّاخلي، بل كانت تحمــلُ في الغالب تصديقا لرُؤية (دُنيا) واعترافا بسطوتها عليه: "ابنةُ الزّانية، تُشعل اللذّة وتُراكمهـــا حتّى تنفجرَ فيَّ. تعرف جيّدًا احتراقي واشتعالي."[1]

أراد المؤلّف لصوت الحاكم أن يكون مُحاصَرًا مَهزومًا، يعترف في قرارة نفسه بِهَوانه، رغم ما يُظهره من عزّة مُصطَنَعة، وهي طريقةٌ خاصّةٌ في تحجيم صوته وإسكاته، ومَوقفٌ فنّي يرى بعض الدّارسين أنّه يتماشى مع طبيعة الرّواية العربية بوصفها جنسا هامشيا يرفض بشدّة تَألِيه الحاكم، ويصرّ على مقاومة الاستبداد بكل أشكاله. "ومع أنّ تَوثين السّلطان ظلّ مُتَناتجًا، بمَشيئة أو بغيرها، فقد أرادت الرّواية العربيّة، وهي جنس أدبي هامشي بالمعنى المجتمعـــي، أن تكتب تاريخ السّلطان سلبًا، مُتوسّلة مآل الإنسان المَحكوم، كأنّها، وهي تكتب تاريخ المَقموعين، تردّ على تاريخ سلطوي لا ينقضي، وَحَّدَ بين السّلطة والكتابة ولا يزال"[2]، إنّها تردُّ على لسان (بشير إلمورّو) بأسئلة ثورية مَجَّت مَوقِف الورّاق الّذي أهان قداسةَ الحَرف وتحالف مع السّلطة: "حتّى أنت يا شيخي؟ ماذا فعلتَ أيُّها الطّبريّ بقلمك؟ لماذا جَرَّدتَه من كلّ حنين وشوق وسخّرتَه لمن كان يملك القَرار؟"[3].

---

[1] – الرواية، ص291.

[2] – فيصل درّاج، الكتابة الرّوائية وتاريخ المَقموعين، مجلّة الكرمل، فصلية ثقافية، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، العدد 76 – 77، 1 يوليو 2003، ص62.

[3] – الرواية، ص46.

قد يكون هذا الموقف خاصا بالمؤلّف نفسه أو فلنَقُل يخدُم مآربه الإيديولوجية، لكنّ طريقة عرضَه ضمن فَضاء الرّواية، في سياق حوار بين شخصيتين مُتنافرتين، قد خلَق إيهاما ببُعد المسافة بين المؤلّف وموقف بشير، وأكسب كلمته قيمة حوارية خاصّة.

يبدو صوتُ الحاكِم بأمرِه، انطلاقًا مِن هذا المَوقع السّلبي الّذي خصّته به الرّواية، مَغلوبًا على أمرهِ لا يملكُ سرًّا يُخفيه أمام دُنيا، فهي مُطَّلعة على جميع نقاط ضَعفه الّتي ورثها عن أسلافه الحُكّام المُتسلّطين، إنّها تعرف أنّ شَهوَتَه هي لِجامُه الّذي يُسيّره، فكلّما أحسّت بقرب يقظته شَدَّت إليها حبلَ الإغراء فجعلته يثور ويفقد عقلَه، ثمّ تسُدُّ فمَه بكتّانة حمراء تحبس بها دَمَويَّته الفائرة وهي تنصحُه بقولها: "- ولأنَّ الأمرَ يتعلّق بجملكيّة آرابيا، وجب أن تتحلّى بكثير من الصّبر يا مولاي، وأن تضع مرّة أخرى الكتّانة الحمراء في فمك، وتكزّ عليها بين أسنانك بأقصى قوّة ممكنة، ولا تترك هواء الغواية يتسرّب إلى بطنك، وتسمع الحكاية إلى نهايتها وإلّا ستخسر كلّ شيء وتخسرني."[1] إنّها نصيحة مبطّنة بسخرية لاذعة من بلادة حاكم أسلم القياد لامرأة أَسرَته أَسرَين: أَسرَ الغِواية، وأسرَ الحِكاية.

الحاكم رمز السّلطة ومُمَثّلها في الرّواية إذن، لذا يمكننا أن نعيد، من خلال دراسة صوته، تشكيل الصوّرة الّتي شاءت الرّواية أن ترسمها للسلطة، وأن نقرأ التّاريخ الجديد الّذي دوَّنته لها، وأرادته أن يكون ردّا على التّاريخ السّلطوي الّذي لفّقه الورّاقون، إنّها تسعى لأَنْ تكون مرآة صادقة تعكس بصدق صّورة السلطة الفعلية المُشوّهة، الّتي طالما حرص الحاكم على إخفائها عن الرّعية، وذلك ما نقرؤه في الكلمات الأولى الّتي وجّهتها دنيا للحاكم بأمره: "أن تقبل بأن أكون مِرآتك معناه أن تقبل بي على علّاتي لأكون لك بكلّ صدقي، وأضع كذب السّنوات الماضية في قاع المزبلة لأنّه لم يعُد نافعا لنا للاستمرار في السّلطان."[2]

يكشف هذا الملفوظ عن حقيقة المَهمَّة المُسندة إلى شخصيّة (دُنيا)، فهي تتكلّم مِن موقع المُطّلع العَليم بخبايا السّلطان ودهاليز قصره، وتحمل على عاتقها مَهّة سرد الأحداث

---

[1] – الرواية، ص35.

[2] – الرواية، ص26.

وصناعتها في آن واحد، لذا فإنّ حديثها يكتسي صبغة المُكاشفة الهادفة إلى نزع غطاء الشّرعية المزعومة عن السّلطة.

للقمع في "جملكية آرابيا" تاريخ طويل يمتدُّ إلى عهد الخلفاء الرّاشدين، فقد بُنيت السّلطة في عهدهم، ومن البداية، على أساس هارٍ –وفق ما صورته الرواية- حيث كانت بدايتُها خطأً بحجم الخطيئة ارتكبه الخليفة عثمان بن عفّان رضي الله عنه، حين قرّر إسكات صوت المعارض أبي ذرّ الغفاري ونَفيَه إلى صحراء الرّبذة: "الفجيعة بدأت قبل ذلك بكثير، منذ الحاكم، الرّابع أو الخليفة الثّالث، التّسميات هي الّتي تختلف، الّذي ارتكب أولى الحماقات الّتي شلّت عيون المَنسيين، الّذين لم يتعوّدوا إلّا على حبّ المدينة وتمجيد ذاكرتها الّتي لا يمكن أن تخــون أو تتنكّر لحنينهم الّذي ملأ الشّوارع طيبة وشوقًا."[1]

تتضمّن لغة السّارد إدانة واضحة لما يعتبرُه أوّل حماقة زَرعت في نظام الحكم بذرة الفَناء، فالتّأريخ الدّقيق للفجيعة يبدأ من أوّل يوم أصبح فيه مال المُسلمين هو مال الله، ومنذ أُسكِتَ صوت أبي ذرّ المُطالب بإعادة المال العام إلى الفقراء، من يومها بدأ التّأسيس للقمع والاستحواذ، حتّى صار اليوم تقليدًا مُتَوارثا يكبح إرادة التّحرر والانعتاق من قبضة الطّاغية.

بعد تحديد بداية الجُرح، عمِلت الرّوايةُ، بطريقة حوارية، على كشف ممارسات السّلطة الاستبداديّة وطرائقها الملتوية الّتي طوّرتها عبر قرون من الحكم الجائر. وأوّلُ غاية تسعى السّلطة إلى تحقيقها، التّأثيرُ في الأشخاص وتوجيهُهم حسب مشيئتها، "ولتحقيق ذلك لا تلجأ السّلطة فقط – كما قد يُظَنّ – إلى الإكراه والقسر، بل تستعمل وتستمثر الأعراف والطقوس والاحتفالات لتؤمّن استمرارها وتجدّد دورها في المجتمع، فهي تستعمِل جملــة من الرموز المعبّرة عن وجهها المزدوج في بحثها عن الوحدة الداخلية للجماعة وفي التصدّي للمخاطر الخارجية القائمة والمحتملة."[2]، إنّها تستعمل كل ما من شأنه استمالةُ الآخرين وضمُّهــم إلى صفّهــا أو اِلتِفافُهم حولها، لذا فهي تلعب على الحبلين، حبل البطش وحبل الاستمالة، فتُرغم الآخرين على الانصياع لأوامرها عُنوة إن وَجدت لذلك سبيلا، وحينها يظهر صوت الحاكم/السّلطة مُتعاليا

[1] – الرواية، ص33.

[2] – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص31.

مُتَجبّرًا في مواجهة المُهَمَّش المَسجون إذا أصرَّ على التّفكير بطريقته لا بطريقتها، وهذا ما تكشف عنه تجربة بشير إلمورّو لمّا عُثِر عليــه نِصفَ ميّت في السّاحل، واقتيد إلى الحاكم التّركي ليواجه تُهمة الجوسسة لصالح الإسبان، ولمّا أنكر تهمة الخيّانة أمر الحاكم بسجنه: "- حطّوا دين أمّه وِين ما يْشُوفْش النّور ويشمّ الزّبل. سيعلم كيف يتعامل مع أسياده. أنا سأُخرجه من هبله وأُدخِلُه حيًّا في جهنّم..."[1]، إنَّ صوتَ الحاكم يحتدُّ ويعلو إذا أحسّ بضعف المُهمَّش، أمّا إذا واجَهَ أصواتَ الثّورة القويّة فإنّه يجْنَحُ إلى المُسالَمة والتّرغيب: "- الشّعب؟ طبعا؟ حبيبي وقرّة عيني"[2]. فصوت السّلطة لا يثبت على حال بل يتغيّر بتغيُّر الأحوال والظُّروف.

لا تتوانى السّلطة في تغيير أقنعتها كلّما اقتضت المَصلحة ذلك، فهي ترتدي قناع الدّين والأعراف حينًا، وقناع الوطنيّة حينًا آخر، لتَلِج إلى قلوب النّاس وعقولهم بالحُسنى، وتجعلَهم يَرَونَ الحقيقة بعينيها لا بأعينهم، ويتبنّون التّأويلات التي تفرِضها عليهم، لأنّها تعلم أنّ التّحرّر مرهون بالمعرفة، وهذا ما يفسّر سعي الحاكم إلى الاستئثار بالحقيقة وحصرهـا في ذاته، فالكل خطأ وهو الصّواب، والكلّ عبيد وهو المُتَألِّه المُطاع: "خَسِئت كل حقائق الدّنيا. أنا الحقيقة والحقّ. أنا الله؟ ألم يقلها أحد مجانينهم؟ ما في الجبّة إلّا الله"[3]، لكنّ الحقيقة لا تُمتَلك بالقوّة، بل بالكلمة المُقنعة الّتي تدحض ادّعاء الألوهية والامتلاك المَزعوم للحقيقة، وتُخاطب العقلَ بالحجّة والمنطق، فلا تُبقي للسّلطة من ذريعة تتذرّع بها غير الشّعارات الوطنيّة الجوفاء، وذلك ما يكشف عنه المقطع التّالي المُقتَطَف من مُناظرة تلفزيونية واجَه فيها بشير إلمورّو الحاكمَ بأمره:

"- من يحمي نفسه بالأجانب خوفا من شعبه، خائن. ومن يثور ويضع مفاتيح ثورته بين أيدي أصحاب القوّة والمصالح كوكلاء عليه، ليس أقلّ خيانة.

- أرابيا نظام مُتفرّد، ديمقراطي وحيوي واستقلالنا دفعنا ثمنه غاليا"[4].

يبدو جليّا أنّ صوت بشير جاء محمّلا بحقائق لا يُنكرها عاقل، بينما جاء ردّ الحاكم مبنيا على شعارات جوفاء فاقدة لقوّة الإقناع، "فالحقيقة لا تنتمي لمجال السّلطة، إنّما هـــي

---

[1] – الرواية، ص78.

[2] – الرواية، ص478.

[3] – الرواية، ص293.

[4] – الرواية، ص468.

في قرابة حميمة مع الحرية"[1]، لذا فإنّ السّلطة القمعية لا تتوانى في صنع الحقيقة وفق ما يخدم وجودَها، لعلمها بأن امتلاك المعلومات هو ما يضمن بقاءها، وأنّ امتلاك المعارضة للحقيقة، بالمقابل، سيكون سبيلها للانعتاق والتّحرّر فالحقيقة تمتلك العنصر المحرّر؛ وليس غريبا أن يَسكُنَ المُهَمّشَ شعورٌ عميق بالثّقة والثّبات بمجرّد امتلاكه للحقيقة، فلا يكترث لصوت الحاكم ولا يخشاه مهما عَلَا: "هو أنا ذا يا سيّدي، لا أعلم شيئا مُهِمًّا عن قصّتي. سوى ما قلته لك. ربّما أنت تعرف ما لا أعلمه أنا عن نفسي. جهازك يراقب حتى درجة حرارة الإنسان خوفا من الحرائق. ستقول لي إنّها ليست الحقيقة؟ لكنّي يا سيّدي لا أملك غيرها، ولن أجبرك على تصديقي لأنّي لستُ معنيا بذلك. بيني وبينك الآن أيّها الحاكم الحزين مسافة ذراع ونصف، داخلها تتحدّد أشياء كثيرة يصعب حصرها الآن"[2]، فوحدَه الاقتناعُ التّامُّ بأنّ ما يمتلكُه هو الحقيقةُ الّتي لا مِراءَ فيها قادِرٌ على أن يَهَبَ لبشيرٍ الشعورَ بالرّضى والسّعادة، وبأنّه صار أقربَ من غيره إلى امتلاك السّلطة الحقيقية، بينما يُقرأُ في عيني خصمِه الحاكمِ الهمُّ والحُزنُ جرّاء إحساسه الدّفين ببعده عن الحقيقة.

لقد اكتشف بشير بأنّ بينه وبين المَلِك بَوْنٌ شاسع بقدر المسافة الفاصلة بين الحقيقة والزّيف، لذا فهو سعيد بالحقيقة الّتي يعرفها مثلما هو خصمه حزين بجهله، فبأضدادها تُعرَف المعاني. وقد عبّر ميشال فوكو عن ذلك بقوله: "فالفرضية القمعية تعتبر أنّ الحقيقة تتعارض جوهريا مع السلطة، وما دامت الحقيقة كذلك فإنها تمتلك قوة."[3]، وبسبب هذا التعارض، تكون السّلطة القمعية بين خيارين في التعامل مع الحقيقة، فإمّا تَحجُبُها تمامًا، أو تقدِّمُها مشوَّهة وفق ما يخدم مآربها، ويكفي مثالًا عن التشويه الذي تفرضه السّلطة إقدامُ الحاكم على إطلاق تسميةِ (الخضر) على قَتَلَتِه وزبانيته، فحوّر صورة الخضر مِن رجُلٍ صالح يُحقّ الحَقَّ ويُبطلُ الباطلَ بأمر ربّه، إلى آلة خارقة غيبية للبطش والقتل: "- قليل عليهم. شعب ظالم، شعب يستحقّ الإبادة. سيّدنا الخضر يَدُنا عندما نعدم الأيادي الوفيّة يا لالّة دنيازاد"[4]، فالسلطة

---

[1] – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص34.

[2] – الرواية، ص477 - 478.

[3] – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص31.

[4] – الرواية، ص202.

لا تجد حَرجًا في تزييف أكثر الحقائق قَدَاسة في سبيل أن يُكسبَها ذلك مزيدا من القوّة والجبروت.

تستمرّ الرّواية في رصد المعالم الكبرى الّتي يتمَيّز بها صوت السّلطة عن بقيّة الأصوات، في مَهمّة تتعدّى التّأريخ للحاكم سلبا – كما ذكرنا آنفًا – فتَعمَل على كشف الممارسات السّلطوية والدّوافع الخفيّة الّتي تقف خلفها مهما كانت دقيقة. فمن دوافع التّسلّط امتلاك الفرد لفكر أحادي متشبّع بالفردانية المفرِطة، فهو لا يسمع إلّا صدى كلماته ولا يـــرى إلّا ظلال صورته؛ ينظُر إلى عيوب الآخرين وينسى عيوبَه؛ يحسَب سَلَفَه (شهريار) غبيًّا فاشلًا، بينما هو يكرّرُ أحجيتَه نفسَها دون أن يدري؛ يطلب من دنيا ألّا تكرّر ما قالته شهرزاد، ويجبرُها على إسماعه ما يريد سماعه فحسب، وهو لا يدري أنّ فاجعَته ستكون فيما سترويه له: "أحك ولا تُكرّري ما قالته دابة الغواية أختك شهرزاد، وهي تحـاول أن تُنقذ رأسها من السّيف الّذي أدمَته أعناق نساء بيت الحريم. شهرزاد كانت دابّة السّحر، وشهريار كان الأحجية المُضحكة. كان تيسًا لا أكثر، لعبت بشأنه العظيم، قحبة من الدّرجة الدُّنيا. أحك يا بنت النّاس، لقد نفذ صبري وارتعش السّيف في يدي. احـكِ وإلاّ حـوَّلتُك إلى حكاية يرويها العرب في لحظات القيظ، عندما تحرق الشّمس وجوههم والرّياح الشّتويّة ملامحهم الكئيبة والمغبرة "[1]

إنّ الحاكم/السّلطة عاجزٌ عن الإصغاء لأصوات الآخرين أو استيعاب أفكارهم ووجهات نظرهم، فهو مُتمركز مُنكفئ على ذاته، يتصوّر نفسه مركز العالم. والتّمركز صفة تنشأ مع المَرء منذ طفولته، وتترسّخ في شخصيته، ثمّ تبدأ في التّحكّم في سلوكاته ومعاملاته، حيث يرى بعض الدّارسين أنّ مفهوم التّمركُز قد "استمد مكوناته من الدلالة المباشرة لِـ (Egocentricity) التي تفترض غَلَبَةَ وجهة نظر الذات وصوابها، وهي مُتّصلة بعالم الطّفولة، إذ تتجلّى الأنانيّة المفرِطة التي توافق مرحلة من نموّ الطّفل، يجعله يركّز العالم في أناه، لأن وجدانه لا ينفتـــح على الآخرين إلا بقدر ما يكون هؤلاء مجموعة من العناصر في أفقه الذاتي، لأنه يصعب عليــه

[1] – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص23.

أن يفهم الأشياء من غير منظاره الخاص."[1] ومن هنا نستشف أنّ الرّواية قد صنعت للحاكم تاريخًا صنّفته من خلاله في خانة المُعقّدين نفسيا الّذين عاشوا طفولة مضطربة أو قاسية. فهو يرى نفسَه إلَهًا يُطعِم ويُؤْوي من جهة، ويعيش من جهة أخرى في شكّ مُريب دائم لا يفارقه: "ماذا لو يدخل عليّ أحدهم الآن، من الطّامعين في سلطاني، من الّذين أطعمتهم من جوع، وآويتهم من خوف؟ ويقف عند الباب مُتّكئا على سيفه، ويطلب منّي التّنحّي عن السّلطان؟"[2]. والشّكّ المُفرِط حالةٌ مَرَضيّةٌ تستدعي العلاج، وتنتَقِص كثيرا مِن أَهلِيّة صاحبها لتَوَلّي مراكز القيادة.

وإذا كانت المركزية وَليدة تصوّرات موهِمة بتفوُّق الذّات وسدادِ وِجهة نظرها، إذن، فإنّ علاقة أخرى قويّة ستقوم بين المركزيّة والمُتخيَّل الذي "يُعَدُّ من أهم المقوّمات والآليات الفاعلة في تشكيل صورةٍ للأنا وصورةٍ للآخر."[3] ولأنّ المتخيَّل مُرتبط بمَرويات ثقافية وبصور منقولة بدرجات متفاوتة من الدّقة أكثر من ارتباطه بوقائع عينيّة، فإنّه غالبا ما يتّخذ توجّها سلبيّا مشوِّها للآخر، ومُقوّيا لمركزيّة الذّات وتَعَاليها، مُسهِمًا بذلك في ترسيخ فكرة التّمركُز أو ما يُفضّل البعض تسميّته بفكرة العصبيّة التي غالبا ما تكون نِتاجًا لمَروِيات سرديّة، أو لمرويّات ثقافيّة متناسقة تتّخذُ شكل تحليلات موضوعيّة، "فيما هي تُخفي دائما درجات من التّمثيل السّرديّ الّذي يتدخّل في صوغ العلاقات الإنسانية، والمفاهيم الفكرية، والتّصورات الخاصّة بالأنا والآخر."[4]

أثارَت "جملكية آرابيا" قضيّة تأثير المَرويات السّرديّة كحكايات "ألف ليلة وليلة" في تشكيل صورة سلبية للحاكم العربي، رغم أنّ أغلب تلك الحكايات التّراثية لم يكن من أصل عربيّ ولم يُصوّر واقعا عربيا، كما أنّ القصص المُضافة إليها بعد التّرجمة لم تعكس الواقع السياسي العربي بدقّة؛ فهارون الرّشيد مثلا، كان - كما تروي كتب التّاريخ - رجلا وَرِعًا يحجُّ عامًا

---

[1] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التّكوُّن والتّمركز حول الذّات، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص13-14.

[2] – الرواية، ص501.

[3] - منير هادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف - مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم، ص36.

[4] - عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، ص10.

ويغزو عامًا، بينما أُسند إليه في الحكايات دور الملك المُستهتر الوَلوع بمجالس اللّهو ومظاهر التّرَف، وهو نَقش في المُخيّلة الأدبيّة صورة سلبيّة عن الحاكم العربيّ، علمًا أنّ العالَم لم يتعـــــرّف على "ألف ليلة وليلة" إلّا في نُسختها العربيّة المُترجمة العربيّة. ولعلّ من نتائج هذا التّمثيل السّردي الخاطئ تشويه صورة الإنسان العربيّ، ممّا مهّد لظهور نزعات جديدة تسعى إلى التّنكُّر للأصول العربية والتّغنّي بأصول وهويات أخرى. وقد تجسّدت هذه الظّاهرة في العديد من كتابات واسيني الأعرج، حيث يكثُر الاعتدادُ بالأصول الموريسكيّة المُفعمة بالرّوح الغجرية المُتَحرّرة، الأمر الّذي يدلّ عليه إعادة إنتاجه لفئة مُحدّدة من الأبطال المُرتبطين بالماضي الأندلسيّ في العديـد من رواياته، كشخصية ماريانا الغجرية والموريسكي والدّونكيشوت، وهم أبطال يرتكزون جَميعا على أساس من القيم الإنسانية الأصيلة، الّتي يواجهون بها الزّيف والغرور المفرِط المُتَغَلغِلَيـــــن في ذهنيّة الحاكم العربيّ.

إنّ الشعور بالتّفوّق هو صورة من صور الغرور الّذي يقود لا محالة إلى التّهوّر، ومن ثَمَّ إلى التّهلكة، وتلك قاعدة نجدها ماثلة في سلسلة الحكّام الّذيـــن توارَد ذكرُهُم في الرّواية، فالخليفة عثمان بن عفّان قد تفرّد برأيه مرّتين، وفق ما يرويه السّارد، الأولى حين أحرَقَ كلَّ نُسخ القرآن ولم يحتفظ إلّا بنُسخته، والثّانية حين استأثر بالفيء، فانتهى مَقتولا. وأبو عبد الله الصّغير أوهمَته أيام اللّهو بِطُول بَقَاء فانتهى مَنفيّا. وقمرُ الزّمان كانَ آخِرَ مَن ورث تلك الخصلة فانتهى في حفرة الأسود مُمزّقًا: "محمّد الصّغير، أبو عبد الله، قدّم حياته لشعبه وانتهى كفأر هارب ... المقتدر بالله ...انتهى إلى السّمل والموت القهريّ. الحاكم الرّابع، الخليفة الثّالث الّذي دوّن القرآن وجمعه قبل أن يُحرق النّسخ الأخرى، حارمًا النصّ المُقدّس من ذاكرته، انتهى تحت النُّصُل والسّكاكين ولم تستطع زوجته نائلة من إنقاذه من موت كان مَكتوبا.[1] يبدو أنّ السّارد قد تعمّد حشد صور الخيبات المُتتالية الّتي لحقت بحكّام قادهم انفرادهم بالرأي إلى حتفهم، بطريقة حجاجية توحي بوجود طَرف مُحاور يصعب إقناعه، مُقابل قَناعة المُتكلّم الراسخة بأنّ استبداد المركز/السّلطة هو سبب كلّ الأزمات. وإنّ نبرة القناعة العميقة في أحاديث أبطال

[1] – الرواية، ص566.

واسيني الأعرج هي، في أغلب الحالات، مجرّد نتيجة لكون الكلمة المَنطوقة ردًّا من رُدود حوار داخليّ.

ويتأكّد غرور الحاكم من خلال ممارساته الاستبدادية الكثيرة الّتي تخلّلت حواراتـــــه مع أبطال الرّواية، كهذا الحوار الّذي دار بين بشير إلمورّو وصاحب الزّورق الّذي كان يُهرِّب الموريسكيين من الأندلس إلى الضّفّة المُقابلة. فقد قرّر الرُّبّان انتزاعَ امرأة عجوز من زوجها ورميَها في البحر بحُجّة إصابتها بمرضٍ مُعدٍ، لكنّ بشيرًا تدخّل لمَنع الجريمة، فدار بين الاثنين حوار حادّ، بدأ بصراخ صاحب الفلوكا في وجه العجوز المَريضة:

- والله سأرميك في البحر إذا بقيتِ على هذه الحالة.
- هي لا تصرخ فرحًا، ولكنّها شدّة الألم. مريضة وتتمزّق؟!
- سأرميك معها إن لم تَصمت أنت أيضا.

لستُ أدري هل فعلتُ جميلا ولكنّي صرختُ بدون إرادة منّي.

- الرحمة، محاكم التّفتيش في كل مكان، حتى في البحر.
- يبدو أنّ الّذين أوصوك لم يوضّحوا لك أنّـــه عليك أن تصمـــت أوّلا. وأن لا تتدخّل فيما لا يعنيك ثانيا؟ وأنّك أقلّ من قملة ونستطيع أن ندمّرك وقتما نشاء، ثالثا."[1]

تكرّر هذا السّلوك في مواقف أخرى كثيرة عايَشها البطل، وتمّ فيها تصوير الحاكم المتجبّر وهو يُظهر قوّته أمام الضعفاء، بينما يلين مع الأعداء، كالملفوظ التّالي الّذي يروي فيه بشير بعض ما حدث له مع (الحاكم التركي الآغا سيّد الدنيا): "كان رأسه ثقيلا مثل الصّخور الزّرقاء الّتي ماتت من الدّاخل. وصدرُه مُوشّى بالنّياشين الملوّنة. صرخ والزّبد يتطاير من فمه الواسع الذي لم تكن به أيّة سنّ: - حطُّوا دينْ أمّه وِين ما يْشوفْشْ النور ويشمّ الزّبل. سيتعلّم كيف يتعامل مع أسياده. أنا سأخرجه من هبله وأُدخلُه حيًّا في جهنّم..."[2]

---

[1] – الرواية، ص133.

[2] – الرواية، ص74.

يلاحظ القارئ وجود نموذج واحد للقمع يتكرّر لدى كلّ الحكّام المتسلّطين، سواء أكانوا أتراكًا أم قشتاليين، أم جملكيين؛ فالممارسات القمعية واحدة على مَرّ الأزمنة، لذَا فإنَّ مواجهتَها تتخذُ طابعا رمزيا لا يختص بشخص مُعيّن بقدر ما يختص بنموذج سلبي ينبغي تقويضه بطريقة حوارية تُبعد الصّوت المُباشر للمؤلّف، وتَخلُقُ مسافة بينه وبين خطابات الأبطال، تكون كافية لإيهام القارئ بأنه غير مسؤول عن خطابات الشخصيات، وأن مواقفَها الإيديولوجيةَ لا تُعَبّر بالضرورة عن مآربه الخاصّة.

إنّ ممارسة السّلطة غالبا ما تؤثّر سلبا على الإنسان، وتُغيّر سلوكياته تحت ضغط القوّة والمال، فيُغيّر موقعه الاجتماعي من كادح بسيط إلى بورجوازي مُتَعالٍ، حيث ينشأ لديه ما اصطلح عليه ميشال فوكو بـ(الأنا الحكومية/ Le moi gouvernemental)، "ومضمون فكرة (الأنا الحكومية) أنّ ممارسة السّلطة تخلق لدى الحكّام شعورا بالسّمـو، وحتّى لو كان الحاكم فردًا عاديًا من أفراد الشّعب، فإنّه بعد ممارسة السّلطة يتولّد لديه إحساس بأنّه مُختلف عن أمثاله من أفراد الشّعب وأنّه يتمتّع بإرادة من طبيعة سامية."[1] لكنّ مواقفه وكلماته المشبعة بالرّوح الحوارية تكشف في النّهاية حقيقة طينته والعِرق الّذي انحدر منه، فنبرتُها وَحدَها كافيةٌ لتحديد السِّمات الرّوحية الدّفينة الّتي نَضَحَت منها. ولأنّ المؤلّف يدرك تمام الدَّرْك التّأثيرَ الخفيَّ لحُمولة الكلمة ودلالاتها الحواريّة العميقة، نجدُه يصرّ على تكرير لفظ "الحاكم الّذي خرج من عَرَق الحاكم الرّابع"[2]، للتّذكير بأنّ عثمان بن عفّان كان بداية انحراف نظام الحكم الإسلامي نحو الاستبداد، وأنّ كلّ الحكّام الّذين جاؤوا بعده لم يكونوا إلّا من سُلالة ما يَطرحه الجسم من فضلات نَتِنة، فهم لم يَرِثوا من عثمان إلّا أسوأ سُنّة سنَّها وهي القمع، وفق ما يُستَقى من الرّواية.

وتأتي حوارات الشخصيات مُصَدِّقة لهذا الحكم التّاريخي، فقد حُمِّلت كلُّ كلمات الحُكّام بمشاعر الكِبْر والتَّجَبُّر حين يواجِهون المُستَضعَفين، مقابل إحساسهم الدّفين بالنّقص والفشل عندما يُواجهون رياح الثّورة العاتية:

---

[1] - عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص47.

[2] – الرواية، ص44.

" - رجاء واحد أن لا تُسَمِّمي ليلتنا بحكاية المغربي المجنون.

- بشير إلمورو في الأنفاق يا سلطاني العظيم، فهل تخافه وهو لا شيء؟ لقد سرقت ذاكرته وأصبحت كلّها رهينة القرص الليموني.

- نُساعده لكي لا يموت .

- لكي لا يحسب عليكم. معك حقّ. كلّ موت الآن سيحوّله إلى إيقونة للشّهادة. لا يوجد إذن ما تخاف عليه.

- لا أخاف من أيّ عزرين، حتّى من الله ... استغفر الله. ملاحظاتك البايخة تقهر."[1]

تحمل كلمة دنيا اعترافا خفيّا بقوّة تأثير بشير حتّى بعدما سُلِبت ذاكرته ودُفِن في الأنفاق المُظلمة، فغرضُ الاستفهام (فهل تخافه؟) ليس طلَبَ معرفة شيء كان مَجهولا، بل التّأكيد غير المُباشر على وجود خوف دَفين يسكُن نفسَ الحاكم، وذلك ما تؤكّده أيضا كلماته المُتضمّنة اعترافَه بقوّة بَشير، فهو يسمّيه (المجنون) لأنّه مُخيف بجنونه الثّوري الّذي يخشاه (عقل) الحاكم المَسكون بالعجز والهَوان.

إنّ أبطال واسيني الأعرج الرئيسيين مِنَ المُهمّشين والثّوريّين مشحونون بقوّة روحيّة جبّارة تُمكّنهم من مُجابهة آلة القمع ومقامع السّلطان، وقوّتهم تكمن في قيمهم الإنسانية السّامية الّتي يواجهون بها زيف الواقع المادّي المُعاصر، فهم مُنَزَّهون عن أيّ غرض شخصي، إنهم أناس أفكار، "وذلك لأن الفكرة متمكنة من النواة العميقة لشخصياتهم"[2]، وهـــــــم يُدركون أنّ أكبَر ما يمكن أن تُصيبَه السّلطة منهم هو أجسادُهم وأشياؤهم المادية، بينما تبقى أفكارُهم وأرواحهم خالدة، تسري فيها دماء الشّرفاء على مرّ العصور. والحاكم بدوره يُدرك تلك الحقيقة، ويَجد نفسه واقعا بين مِطرقة الإبقاء على بشير حيًّا رغم خُطورته على العَرش، وسِندان قَتْلِه وتَحويله إلى رمز ثوريّ يستحيل الإمساك به ومُحاربتُه، لذلك اعترَف لِدُنيا بأنّ: (كلّ موت الآن سيُحوّله إلى إيقونة للشهادة)، ولسانُ حاله يقولُ إنّ مُحاربةَ الفكرة أصعب بكثير من مُحاربة الجيوش الجَرّارة.

---

[1] – الرواية، ص572.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص124.

إنّ كلمة الحاكم تنمّ بوضوح عن حوار داخلي حادّ يجري في ثنايا شخصيته المُزدوَجة، فصوتُه القويّ الظّاهر في كلماته يُخفي في ثَناياه صوتا انهزاميا ضعيفا لا يكادُ يَبين، وموقفُه الوطنيّ الشّجاع لا يعدو كونَه هالةً تُخفي وراءها الوَعي الانهزامي وإيديولوجية الخيانة المتجذّرَين فيه، ممّا يجعله يمارس سلطة القمع على نفسه، فيكبت صوتَه بخرقة حمراء يَسُدّ بها فمه ويخفي بها حَنَقه الدّائم من وَضعه المُزري أمام دُنيا : "مممممممممم ... غمغم أن نعم وهو يضع في فمه الكتانة الحمراء."[1] ولعلّ ذلك هو شأن كلّ كلمة آمرة جاذبة نحو المركز، تحيا بمنطق التّجاذب والصّراع وهاجس الزّوال والاندثار، خاصّة إذا كانت فاقدة كلّيًّا لقوّة الإقناع، أو مسكونةً بمؤشّرات الاندثار كما هو حال الحاكمِ بأمره وأسلافِه الّذين ورِثَ عنهم لغتهم الآمرة وأساليبهم الاستبدادية الّتي يُخفون بها عجزَهم الفظيع.

وليس أدلّ على هزيمة الكلمة السّلطويّة من إدراك الحاكم في قرارة نفسه بأنّ الطّبيعة نفسها قد وقفت ضدّه وسلبته الحقّ في وَلَدٍ مِن صُلبه يَرث عه العرش. وأمام تآكله مِنَ الدّاخل لا يبقى أمامه إلّا تَجَرُّعُ مرارة الاعتراف بعجزه، ومُواجهة نيران الخيبة المُستعِرة في جَوفه وهو يُردّد: "ألم يَكُن أمام دنيازاد حلّ آخر لإنجاب وليّ العهد، سوى هذا الرّغي، وهذا الصّراخ الّذي يُذكّر بجهنّم عندما تتمزّق الأجساد على صخور البَراكين. كان بإمكانها أن تمتلئ بمَني رجل، بصمت. الرّغبة وحش. هل كانت تُريد طفلا أم كانت تنتقم من رَجُل لم يمنحها إلّا العجز؟ أحيانًا أعذرها بالقدر نفسه الّذي أحقد عليها. ما أبأسك ياجدّي. كانت شهرزاد تحكي لك خُرافاتها، وحين تغيب عنها لشؤون الدّولة، تُخرجه من وراء السّتائر وتحكي له عن عجزك وعن غِلظتك وعن ثقل صدرك وبدانة بطنك وانتفاخ خصيتك بدون أيّ معنى رجولي."[2] فبين اقتناعه بعجزه ورغبته في إخفاء مُصيبته، يُضطـرُّ الحاكم إلى اجترار ذكريات قاسية لا تزيدُه إلّا معاناة وأَلَمًا يتسلّلان خفية عَبر نَبرة كلامه ومؤشّرات أسلوبه.

يبدو أنّ فعل الخيانة في هذا المَقطع قد تحرّر من بُعده الشّخصيّ المُرتبط بالحاكم بأمره، وحُمّل بدلالة رمزيّة تقودنا إلى استقراء مَنطق تَشَكُّل النُّظُم السياسية في البلاد العربية

---

[1] – الرواية، ص45.

[2] – الرواية، ص490.

عبر التّاريخ، لأنّ جملكية آرابيا الواقعة في دائرة المُتَخيّل الرّوائي، ليست إلّا رمزا لعديد الأنظمة العربية الممسوخة الّتي تعاقبت علينا منذ قرون طويلة، وتوارثت عن بعضها عجزًا وهزائم فظيعة تجتهد في تدليسها بأقنعة كارنفالية مُنَمَّقة تخدع الأبصار القاصِرةَ بهرجتهـا الفارهة. فَقَد أرادت الرّواية أن تكون مرآة تعكس حقيقة واحدة بَشعة هي الاستبداد الّذي تمّ التأسيس له منذ عهد الخلافة الإسلامية. أمّا مَن جاء بعد ذلك من حكّام فاسدين، فلم يكونوا إلّا نُسَخًا مُعَدّلة من بذرة الانحراف الأولى. ففعلُ القمع المُمارَس في الرّواية كان واحدًا بطرائق مختلفة، وما عثمان بن عفّان ومعاوية والمارانوس والمُقتدر بالله وأبو عبد الله الصّغير وبعدهما الحاكم الحكيم الحاكم بأمره، إلّا براعم سوء خرجت مِن بذرة الخطيئة الأولى الّتي ارتكبها (الخليفة الثّالث) بِنَفْيِه أبَا ذرّ الغفاري، صَديقَ الفُقراء، إلى صحراء مُقفِرة.

حرص واسيني الأعرج على بناء شخصيات ثوريّة تصلح لأن تكون شخصيـــات فِكرة، أو بالأحرى تحمل مشاريع أفكار غير مُنجَزة، فقد اختار لها نهايات بُطولية مَنَحتها الخلود والاستمرار، وجنّبتها التّأثير السّلبي الّذي كان سيلحق بها لو مارست السّلطة، بينما اختار لشخصيات السّلطة/المَركز نهاياتٍ لم تُبْقِ لها رِكْزًا ولا ذِكْرًا. فبمُجرّد نجاح ثورة العُمّال والعُلَماء انتهى الحاكم مقتولا بسيف الخيانة، ثمّ انتهى ابنُه الماريشالُ قمرُ الزّمان مَرميًّا في الحُفرة بين أنياب الأسود، بينما فضّلت دُنيا الفِرارَ رُفقة أصدقائها الشّماليّين على متن حَوّامة، وكانت كلّ تلك النّهايات مأساوية قضت على هؤلاء جسَديا وغيّبتهم روحيا بلا رَجعة، تَمَامًا كما كانت نهاية الثُّعبانِ، النّظيرِ الرّمزيّ للحاكم، مأساويةً، فلم يَبقَ له أَثَرٌ بعدما أكَل نفسَه. أمّا شخصيتا بشير إلمورّو وعبد الرّحمان المجذوب فبمجّد تمكُّنهما من الإطاحة بنظام الطاغية والتّمركُز مَكانَه استعدادا للإمساك بمقاليد الحُكم، فَضّلا الانسحاب على طريقة الأبطال قبل أن يُصيبهما التّأثير السّلبي لممارسة السّلطة. فالأوّل فضَّل العودة إلى كهفه طَوعًا، ومعه الفكرة الثّورية الّتي زرع بذورها بين العمّال والعلماء قبل أن يرحل نحو وِجهته القديمة الّتي عاد مِنها حيّا بعد نَومَة دامت ثلاثة قُرون ونَيْفٍ مِنَ الزّمان، كَدليل على أنّ رِحلته الجديدة لم تكُن تعني الموتَ بقدر مـا

كانت تعني الخُلود. وأمّا المجذوب فلمّا أَسلَم الرّوحَ بين يدي ماريوشا، و"سُجّي في وسط ساحة الشّهداء. أُنيرت الشّرفات المُحيطة بالسّاحة. يقول مجلس المَدينة الجَديد إنّهـــم كانـــوا أكثر

من مليوني شخص الّذين حضروا نشيد المجذوب الأخير"[1]، فقد مات المجذوب، لكنّ نشيدَه بقي حيّا تُردِّدُه الحناجرُ المُتعطّشة لفكرة الانعتاق.

ب- **مواربات أصوات الانتهازيين وأصحاب النُّفوذ:**

الانتهازيون في الرّواية فئةُ اجتماعية مُنبَثّة في ثنايا دائرة السّلطة، لكنّها لا تُقاسمها وسائلَها وأهدافها، فهي تُشكّل طابورا ثالثا بين المَركز والهامش، حيث تملك وعيَها الخاصَّ بها ولُغتَها المُتميّزة عن لغات الفئات الأخرى. كلمتُها ليست مُقنِعة بقدر ما هي آمرة تستمدّ قوّتها من وُجودها بالقرب مِن مَصادر القَرار ومِمّا تحصُل عليه من امتيازات ورُتَب مُقابل خدمتها للمركز، فدُنيا والورّاق والمارانوس كلّهم شخصيات تعيش في كَنَف السّلطة وتتربّص بها الدّوائر للحصول على مزيد من الامتيازات الّتي قد تصل حدّ الاستيلاء على العرش برُمّته.

1- صوت المارانوس(•): البُغاث المُستنسر:

تتميّز كلمة الانتهازيين بالمُيوعة والقُدرة على تغيير المَواقع والجمع بين المُتناقضات، حيث يسهل عليها التّحوّل إلى كلمة آمرة ذات سُلطة إذا ما تلفَّتَتْ قِبَلَ الكلمة المُقنِعة، أمّا إذا وُضِعت قِبَلَ الكلمة الآمرة فسُرعان ما تفقد قوّتها وتتَّجه صَوبَ البَحث عن تَمَوقُع جديد تَحتَمي به. وخيرُ مثال على هذا النّوع من الكلمات المُوارِبَة بحقّ ما وَقَفنا عليه في لُغة المارانوس، فهو شخصية ذات سُلطة مَحدودة مَنحَه إيّاها البحّارُ الكبير قائدُ السّفينة المُسمّاة (الأرمادة)، فتَعَسَّف في استخدام سُلطته للانتقام من بشير المورّو، لأنّه يعتبرُه رمزًا للموريسكيين الّذين لم ينصُروا – في رأيه - يهودَ الأندلس حين أبادتهم جيوش مملكة قشتالة الصّليبية. لقد استغلّ أوّل فُرصة سَنَحت له للقضاء عليه، وكان تدَخُّل بشير من أجل إعفاءِ الشّيخ مِن مساعدة بقيّة البحارة والركاب على مواجهة العاصفة، وتركِه يعتني بزوجه المَريضة المناسَبةَ الملائمةَ ليَهجُمَ عليه ويقتلَه، حيث راح يهدّدُه ويُخاطبه بلُغة الغالِب المُتسلّط: "- حبيبي؟ من قال لك هـــذا؟ مَن أعطاك هذا الحق؟ صِرت أنت ريس الأرمادة؟. قال المرانوس وهو يسحبني من ظهري بقوّة.

---

[1] – الرواية، ص638.

(•) – **المارانوس:** ينظر التعريف بهذه الفئة في الباب الأوّل.

اسمع، اهتم فقط بزبالتك واترك البقية لمن هو أكبر منك وإلا أنت تعرف البقية. سمك القرش الذي يتبعنا منذ خروجنا من ميناء أَلميريا سيجد لذّة كبيرة في التهامك. هيّا التحق بأصحابك، وساعِدِ الجماعة."[1]

تَصدُر كلمة المارانوس مِن موقف سُلطوي كثير الاستعلاء، فهي كلمةٌ صِيغَت بأسلوب أَمرٍ حَقيقيّ غير قابلٍ للنّقاش (اترُكْ، التَحِقْ، ساعِدْ)، تُغَذّيه عدّة أساليب لا تَقِلُّ عنه قُوّةً، وهي: الأمرُ غيرُ الحقيقي الّذي غرضُه التّنبيه والتّحذير (إسمَعْ)، والتّحقير (اهتمّ فقط بزبالتك)، والتّهديد (وإلّا أنت تَعرف البَقيّة)، والاستفهام بغرض السُّخرية (مَن قال لك هذا؟ مَنْ أعطاكَ هذا الحقّ؟). وإنّ تتابُع الكلمات الآمرة بهذه الكثافة وهذه القوّة لَيترُكُ في نفس المُتَلقّي شعورا بعجرَفَة المارانوس وشدّة حقده وتَعطُّشه للسُّلطة، غير أنّ المُتَمَعِّن في المَلفوظ السّابق سيلاحظ أنّ إحدى كلمات المارانوس تُشيحُ بوجهها عن كلمة المُخاطَب وتَتَلَفَّتُ فجأةً نحو كلمة السّلطة الحقيقيّة، كلمة القرصان ماتيو أو البَحّار الكبير كما يُسَمّيه بشير، وهي قولُه: (صِرْتَ أنتَ ريس الأرمادة؟)، فهي كلمةُ تعترف ضمنيًّا بوُجود سُلطة أقوى منها هي سلطة البَحّار الكبير، وبالتّالي فهي تكشف قُدرة كلمة الانتهازي على المُوارَبَة والتّغيير المُفاجئ لمَوقِعها، فبعدما كانت كلمة آمرة ذات سُلطة وهي تلتفتُ صَوبَ كلمة بشير (المُهَمّش)، تحوّلت فجأة إلى كَلمةٍ فاقِدة تمامًا للقوّة حين تَلفّتَت صَوبَ الكلمة الآمِرة، فلم يَبْقَ لها سوى التّمَوقُع ضمن دائرة السُّلطة والتّحرّك تحت إدارَتِها.

إنّ كلمات المُتَحاوِرَين (بشير والمارانوس) جاءت محَمّلة بمَقاصِدَ إيديولوجيةٍ ظاهرةٍ وباطنةٍ تَخدُمُ بشكل أو بآخر مآرب المؤلّف، فَفَضلًا عمَّا سُقناه من تأويلات للحوار الدّاخلي الدّائر في أغوارها، نُلاحظ خلالها نوعًا من الإمعان في تشخيص مشاعر الخِسَّة والمَذَلّة، والحقدِ العرقيّ الدّفين الّذي يُضمِرُه المارانوس (يهود الأندلس) لِبَشير الموريسكي. يقول بشير خلال وصفه للعراك الذي واجه فيه المارانوس: "لست أدري ما منبع كل تلك الأحقاد التي تتصاعد من عينيه ولا مصدر هذا الجنون المستميت للانتهاء مني. منذ أن رآني وهو مُصرّ على قتلي أو تمزيق بطني.

[1] – الرواية، ص148.

عرفت على ظهر الأرمادة أنّ المارانوس كان كونفرسوسا، يحب المال والذهب أكثر من الملكة القشتالية."[1]، وما تفتأ الإجابة تأتي على لسان المارانوس نفسه:

"أنا المارانوس بن داوود الكونفرسوس[•]، الذي حَمَل طوال حياته عند القحبة القشتالية إيزابيلا، علامة (+)، ظلت مختومة على صدره، مرسومة في دائرة صفراء إمعانًا في الإهانة، حتّى مات وهي ملتصقة به." [2] ويتابع المارانوس "- قلْ لي، أيها اللّقيط، أينَ كنتم حين قتلونا وذبحونا على الملأ؟ رائحة الأجساد المحروقة وصلت إلى كلّ الأنــوف، إلاّ أنتم، لم تُحرِّكوا ساكنا."[3]

لقد استدعت كلمة المارانوس حُضورَ ثلاثة أصوات مُختلفة تلفّتت إليها وحاورَتها، فأثّرت في مَسارها وتحكّمت فيها وَوَجَّهتها وِفق إرادتها، فكانت تتحرّك تحت ضغطها المُباشر، أوّلُها صوت اليهوديّ المُتَعصّب، والثّاني صوتُ المُخاطَب (بشير إلمورّو) الّذي تتلفّتُ إليه باحتقار شديد، والثّالث صوتُ إيزابيلا الّذي زاد من إذكاء حقد المارانوس على المُسلمين. ومن هذا التّعدّد تُشَكِّل الرّواية صورة بشعة للمارانوس (اليهودي) تملؤها الذِّلّة والحقدُ والكراهة.

ولَمَّا تغلّب بشير على المارانوس، قام ماتيو، كبير البحّارين بإهانته، فوضــــع رجلَــه على وجهه، وسلّ خصيتيه، ثم قرّر رميه داخل البَحر، وهو يترجّى ويتذلّل:

"- اتركني أعيش ياسيّدي في كنفك. مثل أية امرأة تخدمك وقت تشاء. فقد خدمتُك العمر كلَّه. كنْ رحيما يا صاحب الرّحمة.

- قُلتُ لَكَ إنّك تهينني. كيف يخدمني مَخصيّ؟؟ لستُ في حاجة إلى نصف رَجُل.

- سأخدُمُك وأنا مَجروح. سأخدُمُك زحفا على بطني. سأخدُمُك مثلما تُريد وتشتهي. سأعبُدك.

---

[1]- الرواية، ص160.

[•] - **الكونفرسوس** (بالإسبانيَّة: converso؛ بالكتالانيَّة: convers) هو مصطلح يعني المتحوّلين، ويشير في الدرجة الأولى الى اليهود وذريتهم الذي اعتنقوا المسيحية الكاثوليكية في إسبانيا أو البرتغال. ويطلق عليهم أيضا (المارانوس). ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2016/07/14 الساعة 02:09.

[2]- الرواية، ص162.

[3]- الرواية، ص163.

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. لنا إله نَعبُده. لمْ أَصِل بَعد إلى رتبة الألوهية. أمثالك يجب أن يموتوا. هذه هي أخلاق البحّارة الّتي تعرِفُها جيّدًا أم تَراكَ نسيتَها."[1]

فبعد تحليل المُؤلّف لشخصية المارانوس، وفضحه لوَعْيِه العُنصريّ المُعادي للإنسانية بطريقة حوارية حافَظَ بها على المَسافة بينه وبين أبطاله، ها هو يحكُم عليه بنهاية أكثر إهانـــةً من نهاية الحاكمِ المستبدّ نفسِه، فحتّى القرصان (البَحّار الكبير) قد نأى بنفسه عن دناءته، وراح يرفع في وجهه شعار التّوحيد والأخلاق النبيلة، إيحاءً منه بأنّه (أي المارانوس) شخصية فقدت كلّ معاني الشرف، وتحلّلت من كلّ القيم الّتي كانت تصون لها قدرًا من إنسانيتها. فهل سيكون الأمرُ سيان في تعامُل الرّوايـة مع بقيّة الانتهازيين؟

تستوقفنا في "جملكية آرابيا" شخصية ثانية أكثر إثارة للجَدَل هي الورّاق المَدعو الطّبري. وهو مؤرّخ تولّى كتابة تاريخ الجملكية وِفق ما يُرضي الحاكم بأمره، فهو لا يتردّد في تزييف الحقائق وتلفيق الأكاذيب إرضاءً لسيّده، كما يظهر في الحوار التّالي بينهما، حيث دَبّر الحاكم بأمره خطّة لاغتيال دُنيا وابنها قمر الزّمان بتفجير مروحيتهما، ثمّ طلب مِنَ الورّاق تحضيـر بَيان يعلن فيـه أنّ الأمـر كان حادثًا، فلم يعتـرض الورّاق البتّة على أن يكون شاهدَ زور:

"- النّاس بلا ذاكرة، ينسون بسرعة. يريدون فقط أن يأنسوا لما يشتهون سماعه. ونحن نستجيب لهم. والآن يا مؤرّخي...

- أوامر سيّدي، هل نُغيّر الصّيغة باستثناء فقرة التّحقيق؟

- لا الصّيغة رائعة. حَضِّرْ نفسَك للآتي فقط... ولا تُسجّل أيّ شيء بدون إذن مُسبق منّي...

- أوامر مولاي ووليّ نعمتي هي الكلّ، ولا شيء آخر غيرها. الرّواية مسؤوليّة تاريخيّة أمام الأجيال القادمة. ما عدا كلام سيّدي، فراغ يأتي مع الرّيح ويموت فيه."[2]

حين تَفقِدُ الحقيقة التّاريخية صِدقَها ويُفتقَد الصِّدق بين ثنايا البُهتان، تضيع الأمانة والمَسؤولية التّاريخية، وتفقد كلمة الورّاق صدقها وقوّة إقناعها، وتتلفّت نحو السّيد بعبارات تخدعه ببريق التّبجيل (كلام سيّدي) من جهة، وتَذُمّه عن طريق التّعريض من جهة ثانية (فراغ

---

[1]- الرواية، ص166.

[2]- الرواية، ص563.

يأتي مع الرّيح ويموت فيه). لكنّ الاتّجاه الحقيقي الّذي تسلُكُه كلمة الورّاق ينكشف أكثر حين تنتقل من مُحاورة الحاكم إلى مُحاورة خصمه اللَّدود (دُنيا):

"- أيّها المؤرّخ دبّجتَ النّهاية كما رويتُها لك؟

- نعم يا مولاتي وحبيبتي.

قال المؤرّخ وهو يحني رأسه حتّى كاد أن يلمَس الأرض."[1]

يصعُب تصنيف كلمة الانتهازي، فلا هي آمرة دائمًا ولا هي مُقنعة باستمرار، بل لها أكثر من وَجه، تُغَيِّرُ نبرتها ووجهتها بمجرّد تَغَيُّر موقعها بالنّسبة للكلمة الغيرية، وقد يجتمع فيها الوجهان المُتناقضان كما هو الحال في كلمة الورّاق السّابقة، حيث يلتقي الرضوخ التّامّ لسلطة دُنيا (مولاتي) مع الرّغبة في الإقناع عن طريق العزف على أوتار العاطفة (حبيبتي)، بينما تكمُن وِجهتُها الحقيقيّة بعيدًا عن هذين الدّافعين المُتناقضين، إنّها تتلفّتُ في الحقيقة صوب مصلحتها المادية الخاصة، وأمّا التفاتُها صوب الغير فلم يكُن إلّا للمُداهَنة والمُدَارَاة. ومن أجل تلك المصلحة لا يتوانى الانتهازي في تدليس الحقائق وتلفيق التُّهم للمُهمّشين حاملي الكلمة المُقنِعة، ليُغَطّــيَ على جرائم الإعدام الّتي ترتكبها السُّلطة. يقول بشير إلمورّو وهو يروي لعُلماء القلعة قصّةَ مقتل الحلّاج: "طَلَبوا مِن ورّاقهم الطّبري، نعم الطّبري يا سيّدي ومولاي الأعظم، أن يُسجّل ما يروونه عنه. ملأ الرّيشة القصبيّة بالسّماق ثمّ دوّنَ ما رواه القَتَلة. واحتفظ بالحقيقة لنفسه قبـــل أن يُسرّب بعضها بين الأحرف المُرتعشة خوفًا. كان القلم خفيفا بين أصابعه. وجّه عينيه باتجاه الورقة الصّينية الصّفراء، وصندوق المال، مَسَــحَ على شاربيه الطّويلين، ولحيته الكثّة، ثمّ بدأ بعدها يخُطّ الرّواية كما شاءها سدنة السّلطان، وهذا كلامُه: أُحضِر إلى دار الوزير عليّ بن عيسى، رجلٌ ذُكِر أنّه يُعرف بالحلّاج، ويُكنّى بأبي محمّد... مُشعوذ ومعه صاحب له، سمعت جماعة من النّاس يزعمون أنّه يدّعي الرّبوبية..."[2]

تتحكّم المَصلحة الماديّة في كلمة الورّاق فتجعله مُتجاذبًا بين أطماعه الشّخصيّة وأمانة التّاريخ، عينٌ على الحَرْف وأخرى على صندوق المال. إنّها كلمة فاقدة للمصداقية، أساسُها مزاعم

---

[1]- الرواية، ص588.

[2]- الرواية، ص222.

النّاس وادّعاءاتُهم، ومصدرُها الإشاعة الّتي تنشرها بعد أن تستحوذَ على الحقيقة وتقوم بإخفائها، لأنّ معرفة الحقيقة قد يعني التّحرُّر من ربقة السّلطة، بينَما يؤدّي تَغييبُها إلى ترسيخ العبودية، ولهذا السّبب تحوّل الطّبري في الرّواية من شاهد زور في مُحاكمة ظالمة، إلى مُتّهَم يُواجه أشدّ صُوَر التّبكيت والتّقريع على يد المُهمَّش (بشير إلمورّو): "حتّى أنت يا شيخي؟ ماذا فعلتَ أيُّها الطّبريّ بقلمك؟ لماذا جَرَّدتَه من كلّ حنين وشوق وسخّرتَه لمن كان يملك القَرار؟"[1].

إنّ كلمة البَطل ليست لوما لشخص المُؤرّخ بقدر ما هي نَعيٌ لقِيَم فكرية وُئدَت في صدور العلماء، واستُبدلت بقيم مادية نثريّة حوّلت ما يكتبون من نور على صفحات بالية، إلى زَيف وظُلمة وُشّيت بالتِّبْر لتسرِق من الحقيقَة بَريقها.

تمكّن واسيني الأعرج من إدارة الصراع بين الشخصيات المُتحاورة بطريقة حوارية، لا يعدم فيها القارئ الإحساس بمُسحة العفوية والموضوعية الّتي طَبعت المواقف والأفكار وأشكال الوعي المُتجاذبة داخل الحوار، وكأنّ الصّراع يدور بمَعزِل تام عن تأثيرات المُؤلّف المُباشِرة. لقد تمكّن من الحفاظ على المَسافة الفاصلة بين موقفه الإيديولوجي ومواقف أبطاله. ولعلّ سرّ نجاحه في تحقيق هذه الميزة الإبداعية يرجِع بالدّرجة الأولى إلى قُدرته على تصوير فكرة الغير مع الإبقاء عليها مُنفصلة عن إيديولوجيته الخاصة. التي يُعبّر عنها، حيث يُوجّه تركيزه الكامل صوب تصوير تلك الفكرة، بدَلَ تصوير الشّخصية كَنَمط اجتماعي يُميّزه عن غيره مِزاج أو خُلُق خاص به. وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنّ واسيني الأعرج قد جسّد في مَواضع كثيرة تلك القُدرة الإبداعية الّتي أشاد باختين بوجودها في أعمال دوستويفسكي، وهي القُدرة على تصوير فكرة الغير بكامل قيمتها الدّلالية، ومن ثمّ القدرة على جعل البطل إنسان فكرة كامل الوُجود.

2- صوت دُنيازاد: لغةٌ مُعاصرة لأنثى حربائيّة:

تلعب المرأة دورا مفصليا في روايات واسيني الأعرج، وحضورا لا يقتصر على لعب الأدوار التّكميلية، بل غالبا ما تُصاغ بِيدها المَصائرُ وتتحدّد وفق إرادتها النّهايات. وقد كان واسيني حريصا دَومًا على تشخيص معاناة المرأة وأبعادها الإنسانية المُغيَّبة ونضالها من أجل إسماع صوتها وإثبات وُجودها، حيث يسهل الوقوف في كتاباته على ثلاثة أنواع من الوعي النّسوي تتكرّر

[1] – الرواية، ص46.

باستمرار، وهي الوعي الثّوري الّذي غالبا ما يُجسّدُه اسمُ مريم وتنويعاته (ماريانا، ماريوشا)، الوعي الانهزامي السّلبي وتُمَثّله المرأة التقليدية الخاضعة تماما لسلطة الرّجل (شهرزاد)، والوعي الانتهازي الّذي جسّدته شخصية دُنيازاد في "جملكية آرابيا".

دُنيازاد أو دُنيا كما تَحلو للحاكم الحكيم تسميتُها، شخصيّة تُراثيّة مُستعَارة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، في سياق مَسعًى هادفٍ تأصيل الرّواية العربية من خلال استرجاع التّقاليد السّردية الضّائعة. أَسندَ إليها المؤلّف دورًا محوريا مُزدَوجا في الرّواية، عكس دور الفتاة الغريرة الّذي أُسنِد إليها في حكايات "ألف ليلة وليلة" حيث كانت تُرافق أختَها في رحلة الحَكي المَحموم بهاجس القتل، وكانت أختُها شهرزاد هي الّتي تتكفّل بمَهَمَّة إنقاذها رُفقة كلّ نساء المملكة من جور السّلطان، لقد اضطلعت (دُنيا) في "جملكية آرابيا"، عكس ذلك، بمَهَمَّتيّن لا تَقلُّ إحداهما خطورةً عن الأخرى، الأولى روايةُ أحداث ليلة اللّيالي والحرص على عدم انقطاع سلسلة الحَكي لأَلّا يغضَب السُّلطان، والثّانية هي التّخطيط بدَهاء رُفقة أصدقائها الشّماليين للانقلاب على الحاكم وتَنصيب ابنِها (قمر الزّمان) مَكانَه.

قام واسيني الأعرج بمُعارضة النصّ التّراثي عن طريق قلب بعض القيّم الاجتماعية المُتعلّقة بصورة المرأة ودورها، بُغية تصحيح وَضعها السّلبيّ المُتوارث، حيث قَلَبَ دورَ دُنيا الهامشيّ الثّانوي في النصّ الأصلي، إلى دور رئيسٍ بعدما فضّلت تَجاوُز المَهَمّة الانهزامية الّتي أنجزتها "شهرزاد"، والمُتَمَثّلة في خداع المَلك بإطالة عمر الحكاية، فهي "ترفض انتهاء الحكاية، وتفتح ملفّها من جديد مُنطلقة من الشّكّ في كلّ ما روته شهرزاد للملك شهريار، ووصفته بأنّه غير حقيقي، وبأنّ شهرزاد خبّأت الحقيقة الّتي يتكفّل السّرد الرّوائي بإخراجها إلى النّور"[1]، في ليلة خاصّة سمّاها المؤلّفُ "ليلة اللّيالي" نظرا لأهمّية ما يحدُث فيها.

أعادت "دُنيا" سرد حكايات "ألف ليلة وليلة" الّتي حدثت في الماضي على أنّها حكايات من الواقع السّياسي الرّاهن، المُستبدُّ فيها هو الحاكم العربيّ الّذي يُجبَرُ على الإصغاء لصوت امرأة مُعاصرة مُتسلّحة بوعي مادّي ونظرة براغماتية بَحْتَة، بدل الاستماع لشهرزاد القديمة

[1]- محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا 2002، ص32.

المُكتفية بالحفاظ على حياتها فحسب. لقد أصبح همُّها الانتقام من الطّاغية بطريقة أقسى وأمَرّ هي الانقلاب عليه والاستيلاء كلّيا على عرشه، ولم تعُد تكتفي بمجرّد العيش في كَنَفه واتّقاء شرّه.

اجتمعت في دُنيا جميع عناصر القُوّة المَوجودة في أختها باستثناء القيم الإنسانية السّامية، فكلتاهما تملكان قوّة الإغراء لأنّهما "ذاتا حسن وجَمال وقدّ واعتدال"[1]، وهي تشبه شهرزاد في رجاحة العقل وسعة العلم، "وكانت قد قرأت الكتب والتّواريخ وسير المُتقدّمين وأخبار الماضين، وقيل إنّها جَمَعت ألف كتاب من الكُتب المُتعلّقة بالأمم السّالفة والملوك الخالية والشّعراء"[2]، وكلتاهما قادرتان على أن تُنجِبا وتَهَبا الحياة لمواجهة حاكم لا يَهَبُ إلّا الموت، و"المرأة القادرة على إنجاب الحياة تستطيع أن تهزم الموت"[3]. غير أنّ فروقًا جوهرية كثيرة تطفو بين الأختين، فشهرزاد كانت تحكي من مُنطلق الإيمان "بأنّ الحكي هو الوَسيلة الوحيدة لتطهير زوجها"[4] مِن نزعته الانتقامية وحقده على النّساء، بينما اتّخذت دُنيا الحكيَ وسيلة لاستغباء الحاكم والنّصب المَوصوف عليه. شهرزاد كانت امرأة وفيّة شريفة أنجبت ثلاثة أطفال من زوجها المَلك فاستطاعت أن تُطهّره من أحقاده، حيث اعترف شهريار بذلك قائلا: "كانت سببًـــا لتَوبتي عن قتل بنات النّاس وقد رأيتها حُرّة نقيّة عفيفة زكيّة ورزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور والحمد لله"[5]، بينما أنجبت دُنيا ولدا واحدا كان ثمرة خيانة وزواج سريّ بالورّاق، وحين شبَّ صار عَميلًا مِثلَها فأجهَزَ بيدٍ غَادرةٍ على الحاكم.

وفي ظلّ السّمات الّتي تميّزت بها شخصية "دُنيا" في الرّواية، يمكننا إعادة تشكيل الخطوط العريضة لشخصيتها المتعدّدة الأوجه، من خلال دراسة صوتها ولغتها المُداهنة، فهـــي لا تتكلّم إلّا بلغة تحمل معنيين، معنى الطّاعة والرّضوخ التّام للحاكم، ومعنى المكيدة والخداع المُبَيَّت، ظاهر كلامها مع الحاكم توَدّدٌ ووُعود، وباطنه استغباء وسُخرية ووَعيدٌ.

---

[1]- ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، ص16.

[2]- ألف ليلة وليلة، المجلد الأوّل، ص5.

[3]- ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، ص16.

[4]- فوزي الزّمرلي، شعرية الرواية العربية – بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، ص38.

[5]- ألف ليلة وليلة، المجلد الأوّل، ص5.

وإذا كان صوتُ المَرأة في "ألف ليلة وليلة" قد بقي ضَعيفًا وشِبهَ مُغَيَّب، فإنّـــــــه في "جملكية آرابيا" قد ارتفع عاليا ليُشارك في توجيه الأحداث وتحديد المصائر. فبينما تكتفي "دُنيا" في الحكاية القديمة بمرافقة أختها وأداء المَشورة لها، وتلتزم "شهرزاد" بطاعة "شهريـــار" عن طريق الحَكي والتّودّد والإنجاب كي تُطهّره من أحقاده؛ تنقلب الأدوار فتسحَبُ "دُنيـــــــا" مِن "شهرزاد" مَهَمّة الحكي الّذي تتّخذه مطيّة لقهر الرّجل بَدَل استرضائه. فقد وظّف الرّوائيّ لُغة ثورية جديدة هادفة إلى قلب القيم السّائدة المُتعلّقة بعلاقة الرّجل بالمرأة، وبارتباط الخوف بعالم الأنوثة؛ حيث أُنيطت بشخصية "دُنيا" أدوارٌ أكثر جُرأة وتَحَرُّرًا، فهي الخليلةُ المُغرية بجسدها الآسرة بوعودها، والسيّاسية المُحنّكة الّتي تُدَبِّر في الخفاء خيوطَ أكبر مكيدة أطاحت بالعرش. بينما أُلصِقَ الخوفُ والجُبنُ والعَجزُ والغباء بشخصية الرّجل (الحاكم بأمره).

ومُجاراةَ لطبيعة الحاكم الانتهازي الحربائية ونبرة صوته المُتَغيِّرة، استخدم الكاتب لغة مشهدية شبيهة بتقنية تصوير لقطات الفلم السينمائي في تتابُعها واتّصال بعضها بالبعض الآخر، ففي جلسة واحدة تظهر دنيا مع الحاكم في مشاهد حميمـــة حينًا، وفي مشاهد أخرى مُهينة ساخرة منهُ حينا آخر. يعلو صوتُها هنا ويَخبو هناك، تحتدّ لهجتها فتَرغو ثمّ يلين صوتها أو يغيب خلف كلمات الطّاعة. إنّ "تعدُّد المرايا في ديكور غرفة الانتهازي وفق تعدّد الأقنعة الّتي يخفي بها وجهه، تقنية تساعد المتلقي على رؤية الوجوه المتعدّدة للشّخصية، ومدى القبح الّذي يعتريهـــا في لحظة واحدة"[1]، والمقطع التّالي المُقتطف من الحوار الّذي دار بين الحاكم ودُنيا يجَسّد هذه التّقنية بوضوح، فحين أحسّ الحاكم بقرب نهاية الحكاية مدَّ يده ليبحث تحت الوســـــادة عن سكّين كان قد هيّأه لقتل دُنيا، وفي تلك اللّحظة كشفت له "دُنيا" عن وجهِها العِدائي وخُطّتِها للقضاء عليه، وكيف تفطّنت لمكيدته واحتاطت لنفسها منه. وفي هذه الأثناء تحوّلت من امرأة طائعة خاضعة، إلى مُتسلّطة فاقدة لرقّة الأنثى:

- نزعت يَدَهُ بهدوء. وَضعتها على حجرها ليتحسّس ما تخفّى تحت أنطاف لباسها الشّفّاف، عند مفترق ساقيها. كان العرق قد بدأ يملأ وجهه. الشّجاعة الّتي بَدَت عليه في بداية الحكاية انسحبت نهائيا، مُخلّفة وراءها رجُلا تائها.

---

[1] - ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، ص93.

- لا أعرف ماذا حدث لي، ولكنّني لأوّل مرّة أشعر بالإنهاك. رُبّما لمْ أتحمّل أن يُقتل حاكم من سُلالة الرّسول.

- لا تشغل بالك حبيبي بهذا الأمر. كلّ الخلفاء ماتوا مقتولين بسيوف المُسلمين.

مَدّ يَدَه تحت الغلالة الزّرقاء الشّفّافة. شعر بعمق سرّتها، ثمّ بنفور نهديها الجامحين. تركته لأوّل مرّة يفعل ما يشاء. يفتّش الزّوايا السّرّية من جسدها. كانت في حالة وُجُوم وعيناها مُرتشقتان في الفراغ. بينما زحلق الحاكم يده اليمنى بهدوء باتجاه الوسادة الّتي بدت فارغـــــة من كلّ شيء. عمَّقَها أكثر. فلم يجد شيئا. نزع الوسادة بعنف من تحت رأسها، فلمْ يَجِدْ شيئا. فهمَتْ كلّ شيء. التَفَتَت نحوَه بعدما خرجت من تيهها المُفتَعل، ونزلت من على السّرير وهي تمدّ ذراعيها عرضا وطولًا كمن يستيقظ من نومه.

- لا تشغل بالك يا ساكن قلبي وروحي. لم تجد السكّين البوسعادي الحادّ الّذي يذبح من الجهتين؟ ألم أقل لكَ يا عمري، تصلُ دائمًا مُتأخّرا بلحظة، هي الحاسمة في نهاية المَطـــاف. لن تجده، هو عند غيرك يا مولاي.

- ثمّ صفّقت بيديها. فخرج ابنُها قمرُ الزّمان ممتشِقا سيفًا مُرصَّعا بالجواهر الحمراء والخضراء... تأمَّلَه من رأسه حتّى قدميه..

- هذا أنت يا ابن القحبة. الكبّول. صنعتما لي نهاية مُشتركة لتَنفردا بالسّلطان؟

- أترُكه وشأنه حتّى لا يقطع رأسك قبل الأوان. مسكين أنت يا سلطاني. الغباء بليّـــة من بليّات الحُكم...

- حسّني مَلافظك، لا تنسي أنّك أمام الحاكم بأمره.

- انتهى كلّ شيء حبيبي. في اللّحظة الّتي فكّرتَ فيها في قتلي، كان كلّ شيء قد تحوّل بيننا إلى ضغينة..."[1]

انتَقَلَت دُنيا في جلسة الحَكي هذه مع الحاكم من حال إلى نَقيضه فجأةً، ومع تغيُّر أحوالها يحسّ القارئ بانتقال واضح من مشهد إلى مشهد ثانٍ مُختلف عن سابِقِه، تتبدَّلُ فيه ملامح الشّخصيات ونبرات أصواتها.

---

[1] – الرواية، ص586 - 587.

بدأت دُنيا حوارها هادئة تسحب يَدَه بلطف وتضعها في مواضع الإغراء، تُناديه (حبيبي) كعادتها، وصبرت عليه لمّا مدّ يَدَه ليبحث عن السّكّين. لكن بمُجرّد حلول ساعة الحسم، وتأكُّدها من إحكام قبضتها على العرش بالتّحالف مع الشماليين، زالت من لسانها عبارات الحب والتّبجيل والخوف، لتَحُلّ محَلّها فجأة لغة آمرة مُستَعلية. فالاستفهام: (هل تريد أن تعرف البقيّة؟) يُفيدُ التّهديد، وكذلك أسلوب الأمر (أتركه وشأنه حتّى لا يقطع رأسك قبلَ الأوان)، فهو أمر حقيقي صادر من أعلى إلى أسفل. لقد تغيرت نقطة التّمركز من دائرة الحاكم إلى دائرة الانقلابيين وصاروا هم القوّة المركزية في جملكية آرابيا.

إنّ دنيا الّتي صبرت طويلا على ثِقَلِ الحاكم وعَجزه، وعلى مَشقّة الحَكي، تُمثّل شخصية انتهازية بامتياز، تُطلّ على القارئ بأكثر من وَجه، تسيرُ إلى جانب الأقوى وتُتاجـــــــر بأيّ شيء من أجل مصلحتها. أمَّا صوتها فذو نَبرة مُتَغيّرة باستمرار، فهي تكيل للحاكم بأمره عبارات الحبّ والتّبجيل الآسِرة: "هل أثقلت على حبيبي، وحَكيمي، الآمر النّاهي، الطّاعم الكاسي، الحاكم بأمره؟"[1] وتُبالغ في تعظيمه استرضاءً له، ثم تُخاطبه بِلُغة العَقل كي تكسب ثقته، فنجدُها تُعلّمه أبجديات القيم الإنسانية السّامية: "الأرض مُقدّسة يا مَولاي، مثل العرض والدّيـــن"[2]. أمّا إذا رغِبت في تهييجه وإثارة انفعاله، فنجد كلماتها تَلينُ وصوتَها يَرِقّ. إنّها تُمارس لُعبة الإغراء مع الحاكم بأمره، فتُمعِن في تَصنُّع لُغة جَسَدٍ شَبَقية مُبَطّنة، ظاهِرُها أحاسيس رقيقة وباطنُها عَقلٌ وُصوليّ لا تُعميه اللّذّة عن مساره نحو كرسيّ العرش: "- حبيبي... أُتْرُك لسانك النّاعم يدخل عميقًا في فمي. هكذاااا... أرجوووووك لا تتوقّف، أنا كذلك أشتعل وأقاوم سلطان اللّذّة بالحواس الطّبيعية الّتي يجب أن لا تُعميني عن مَسَاري نحوك."[3].

لقد تعمّد المؤلّف عرض كثير من المَشاهد الإباحية بتفصيل كبير بلغ حدّ الإسفاف أحيانا، وفي سياقات سردية لا تستدعي حُضور كلّ تلك التّفاصيل، ممّا يترك لدى القارئ انطباعًا بأنّ الصّورة مُفتَعَلة وأنّ الشّخصية الروائية قد فقَدت كَلمتها وأُجبِرت على ترديد صوت

---

[1] – الرواية، ص98.

[2] – الرواية، ص 396.

[3] – الرواية، ص 139.

المُؤلّف، وتحقيق مآربه الإيديولوجية المُعادية للسُّلطة. ومع ذلك، فقد أفلح واسيني الأعـــــرج في تشخيص التّواشُج الكبير بين السّلطة والجنس، وتلك مَسألة تعرّضت لها رواية "جملكلة آرابيا" بطريقة فنّية، من خلال عرضها لنوعين من العلاقات بين الرّجل والمرأة: النّوع الأول عبارة عن علاقة غير مُتكافئة بين (الحاكم) الأبلَه العَنين الّذي تُسيّره غرائزه و(دنيا) الفَطِنة الواعية الّتي يُسَيّرها العقل والمصلحة. والنّوع الثّاني تُمثّله العلاقات السَّويّة السَّلِسة الّتي تنشـــــــأ في المناخات الإنسانية الطبيعية، كتلك الّتي ربطت بين بشير وماريانا والمجـذوب وماريوشـــا. فقد غابت لُغة القلب في الحالة الأولى وحلّت محلّها لغة الجَسد والغواية، فلم ينتج عنهـــــا إلّا الخيانة وخراب السّلطان، بينما غابت لُغة الجسد في الحالة الثّانية، وحلّت محلّها لُغةٌ إنسانية مِلؤها الحنين والوِجدان بين بشير وماريوشا والمجذوب وأبي ذرّ وزوجه وغيرِهـــــــم من المُهمّشين الحاملين لوعي الثّوري، فكان أن أثمرت علاقاتهم الانعتاقَ من جور الحاكم بأمره.

من أهمّ معالم شخصية دُنيا الانتهازية الّتي انعكست في كلماتها، صفةُ المكر والدّهاء، فهي تُدرك من معرفتها بتجرِبة "ألف ليلة وليلة" أنّ للحكي سُلطةً على الحكّام لا تُقاوم، لذا فهي تستغل سقوط حاكم "جملكية آرابيا" في أسر حكايتها (الباخية) لتُقيّده بعقد غريب، هو ألّا يطأَها حتّى تُتمّ الحكي، فتُرغمه بذلك على كبح رغبته وكَبت غيظه وتجرُّع الصّبر على أمل الظّفر بوصالها، وهو لا يدري أنّ نهاية الباخية تعني نهايته على يد دُنيا. فالحكي هو السّلاحُ الأقـــدر على مواجهة الخيبة المُتوارثَة، والقيادُ الأنسَبُ لكَبح جِماح الطّاغية. ولأنّ دنيا قد حفظت هذا الدّرسَ من سَلَفها "شهرزاد"، نراها لا تكفّ عن إهانة الحاكم وتعذيبه نفسيا. إنّها تُثير غضبه حتّى يصاب بالحَنَق، ثمّ تُمعن في كبح غَيظه بخرقة تسُدّ بها فمه، تماما كما يتعامل الغربُ اليومَ مع من أسلَم لهم القِيادَ مِن الحكّام العرب: "- يكفي عمري. أعد الخرقة إلى فمك لتتحمل ما تبقى من مشاق الرحلة. أعرف جيّدا أنّك لَم تشبَع. جوعُك يرقص في عينيك ورجفةِ شفتيـــك. يجب أن تظل جائعا لكي لا تتركني وحيدة في منتصف الطريق. هل تعلم يا مولاي وسيد كنوزي الخفيّة وعرشي، أن أكبر هزيمة للَذَّة المرأة هي أن تُترك معلَّقة، في منتصف الطريق بعد أن ينسحب منهـا

رَجُلُها، يُزعجني ذلك يا مولاي. سأقودك حتى السقف الذي تشتهيه والّذي لم تَره في حياتك أبدًا. سأضيف لك ذوقا تكتشفه للمرّة الأولى في حياتك. لو فقط يكون مولاي وحبيبي معي صَبورا حتّى النّهاية."[1]

إنّها تعِده غُرورًا بلُغة مُبَطَّنة مِلؤُها التّلميح والتّعريض، وتحت كلّ وَعد من وُعودها يَربُض تهديد وَوعيد، فللنّهاية الّتي تتحدّث عنها وجهان: وجه جميل يرقُب في الحاكم نهاية الباخية والتّمكُّن من دُنيا ثمّ قتلها، ووجهٌ مُريع عَمِيَت عنه عيناه، هو زوالُ مُلكه وسقوطُ عَرشه.

وخيرُ صورة أجمَلَت القولَ في صوت دُنيا، المقطعُ التّالي الّذي رسم فيه السّارد لوحة لها وهي مُتمدّدة تترقّب بداية العدّ التّنازلي لتحقيق أحلامها السّلطوية بالاستيلاء على العرش: "ظلّت دنيا على هذه الوضعية حتى آذان العشاء وهي تستمتع بهسيس الأوراق التي كانت تتلوى في عمق المدفأة الألمانية. عندما رأت الكتالوغ الخاص بالمدافئ الجديدة، للمرّة الأولى، قالت للخـــــادم بلا أدنى تردُّد: أريد هذه، لأنْ لا شيءَ يقاوِم المحارق الألمانية. في لمح البصر تُحوّلُ كلّ شيء إلى رماد. تُفضّل القوّة العاصفة الّتي تأخذ كلّ العناصر في أثرها على الحرق المُتأنّي. تكره الأشياء المقسّطة، إلّا في الحكاية، فهي تتلذّذ وتلمس وتشمّ وترى الأثر في العيون والملامح، تُريد من كلّ الحـــواس أن تُصاحبها."[2]

يكشف التّهجين المُقصود في هذا الملَفوظ (الكاتالوغ، المدافئ الألمانية) عن تغلغل الوعي المادّي المُعاصر والفكر النّازيّ في شخصية "دُنيا"، لتكتمل لَدَينا صورةٌ واضحة لصوتها الانتهازي الّذي لا تُحرّكه إلا غاية خاصّة ولا تستنطق صَمتَه إلّا مصلحة شخصية. أمّا القيم الإنسانية السّامية فلا وجود لها في قاموس "دنيا". وقد وُفّق المُؤلّف في تشكيل بنية شخصيتها حواريا، فجعلها تنضَحُ بنَوع الوعي الّذي يسكُنها من خلال كلماتها وحركاتها وسَكناتها الّتي أغنَت المُتلقّي عن كل الأوصاف.

والجدير بالتّوضيح في هذا المقام هو أنّ صوت المرأة في رواية "جملكية آرابيا" صوت كامل القيمة، لا يتأثّر تصنيفه بمعايير الجنس ولا بقيم المُجتمع، بل إنّ صوتها يعلو كلّمـــا ارتقت

---

[1] – الرواية، ص 114.

[2]- الرواية، ص17.

في سلّم القيم الإنسانية وامتلكت وعيا ثوريا يُخلّصُها من عبودية الرّجل ويكفل لها علاقة سويّة مُتكافئة معه، أمّا إذا رضيت بعكس ذلك فإنّها تجعل نفسها عُرضة لابتزاز الرّجل وساديته، وتلحق بها الإهانة حتّى والسّلطة بيدها: "الدنيآ قلّابة يا سيّدي، قال بشير إلمورّو لشيخه الأعظم سيّدي النَينوي الصّوفي قبل الموت الأخير. في أيام المُقتدر بالله، الطّفل الأضحوكة، كانت إحدى قحباته تجلس في ديوان المَظالم، تنظر في الدّعاوى، وتوقّع عليها، ثمّ تنظر في الدّعوة الموالية، فتستشيط غضبًا، مَن صاحب الشّكوى، وتصرُخ: آتوني بابن الكلبة، كيف يشتكي من سوء المَعيشة والدّنيا تعيش رَفاها لم نحلم به طوال حياتنا. وحين يؤتى بالمُتظلّم، تُعرّيه عن آخره. وبعد أن تعبث به تقطع رأسه، أمام الطّفل الحاكم وهو يتمرّغ من كثرة الضّحك."[1]

تبدو الأحكامُ القاسية الّتي أطلقها السّارد على المرأة في البداية (قحبات) مُنحازة وتنطوي على تَمييز جِنسيّ، لكن بمجرّد سماع صوت (القهرمانة) الحادّ وهو يقمع صوت المُتَظلّم ويغيّبه نهائيا، يتبيّن لنا أن معيار التّصنيف لم يكُن الجنس بل الكلمة، فكلمة هذه المرأة سُلطوية آمرة، ومونولوجية لا تقبل الحوار بل تسير في اتّجاه واحد، لذا فهي عاجزة عن الإقناع، ولا تستطيع اختلاق مُبررات لأفعال الشّخصية، بينما تكتسبُ كلمة السّارد بالمقابل قوّة الإقناع وقيمة حوارية كبيرة.

هناك قضية أخرى تثيرها الرواية، ذات صلة بموضوع الجنس والتّمييز الجنسي بين الرّجل والمرأة، فقد طغت على لغة السّرد نبرة ذكورية حادّة تعكس هيمنة الرّجُل المُطلقة على المرأة، سواء من حيث تنظيم العلاقات بين الجنسين أو من حيث استحواذ الرّجل الدّائم مركز القَرار، وتحوُّل العلاقة بذلك من شراكة إلى استعباد أو استهانة بالطّرف الأضعَف في المُعادَلة. وقد كانت تلك اللّغة التّمييزية ماثلة بحدّة سواء في حوارات الحاكم مع دُنيا، أو في المقاطع السّرديّة الّتي تتعرّض بالوصف إلى بعض النماذج النّسائية الانهزامية، على غرار شهرزاد والقهرمانات ونساء البلاط. وبالمقابل فإن صوت الأنثى قد نال حُظوته وعَلَا فضاهى كلام الرّجل بين الفئات المُثقّفة، الثّورية والمُتحرّرة، ولنا في لغات بشير والشّيخ والمجذوب وماريوشا خير مثال على ذلك.

---

[1] – الرواية، ص 221.

لقد أثارت الرواية قضيّة استلاب المرأة في المجتمعات الاستبدادية، وتحوُّلها من كائن ذي قيمة إنسانية قادرٍ على إقامة علاقات تشاركية، إلى مَوجود ذي قيمة مادية محضة يتم التّواصل معه بطريقة مونولوجية تُلغي له كلّ وُجود، فهي كالطّعام يَتذوَّقه الرّجل ثمّ يطرحه، يقول الحاكم: "أَبسُطُها على الفراش. أُشبِع جوعي منها وهي حيّة، ثمّ أسفدها وهي ميّتة انتقاما. بين لحظتي الفراش وسفدها ميّتة أكون قد ذبحتُها كالشّاة واستحممتُ في دمها."[1]

إنّ صوت الحاكم مونولوجي لا يسمع إلّا صدى كلماته، ويعبّر عن مُمارسات ساديّة تنمّ عن شخصية مريضة ترسّبت فيها بقايا وعيٍ أُحاديٍّ بالٍ، وتصوّر مادي قَذفيّ يحتكر فيه الرّجل زمام العلاقة من أجل ضمان هيمنته على الآخر، "فهذا التصور منقول من الرَّجُـل إلى المرأة، وهو الذي يفيد لفكّ رموز العلاقات بين الدور الذكوري، والدور الأنثوي من زاوية المجابهة والمبارزة، إنما أيضا من زاوية هيمنة الواحد على الآخر وضبطه له."[2] وما إمعـــــــانُ الحاكم في التّنكيل إلّا دليلٌ على رغبته في تجريد الآخر من أي حقّ في المُشاركة وإلغاء وُجوده نهائيـــا، لأنّ استلاب الجسد للمرأة يطرح جرحا كبيرا، فالمسألة الجنسيّة بين الذكر والأنثى في مجتمعنا، تخضع إلى الصّفة التراتبية، أي أن الرّجل له أحقّية التّخصيب، فهو مالك الفعل الجنسي ومُنتجه، وله الشّرعية البيولوجية في تدميره، ولا يحق للمرأة أن تنزعه منه.

إنّ عالَما تسود فيه علاقات غير طبيعية كعالم السُّلطة، لا يُنتَظر أن تقوم فيه قواعد حوارية سليمة يَنْبني عليها التّواصل بين مختلف الفئات الاجتماعية، بل إنّ مَنطق الأُحاديّة والتّوجّه المونولوجي للكلمة على المُستوى السّياسي، هو نفسُه الّذي تُسيَّر به العلاقات بين الجنسين وبين مختلف الفئات دون استثناء، لأن القمعَ اختلالٌ، إذا أصاب المجتمَع لا يقتصرُ على مستوى اجتماعي دون آخر، بل هو علّةٌ إذا أصابت عمّت كلّ الأوصال.

---

[1] – الرواية، ص 564.

[2]- ميشال فوكو، استعمال الذات، تر: جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1991، ص91.

المبحث الثاني: صوت المُغيّبين والكلمة المُقنِعة.

أ- **بشير إلمورّو: إنسان الفكرة.** **267**

ب- **ماريوشا: توثُّبُ الغَجريَّة.** **274**

ج- **المجذوب: صوت الحقيقة المُغيّبة.** **279**

د- **أبو ذرّ الغفاري: المغيَّب وسلطة المال.** **282**

إذا كانت الرّواية – كما أسلفنا – تؤرّخ للسّلطة سلبًا، فليس غريبا أن تَجد فيها الكلمة المُقنِعة مُتَنَفّسًا يُخرجها من سُلطة الكلمة الآمرة، وصوتا يصدح بها ويُدير الصّـــــراعَ من أجل إعلائها. إنّ الرّواية – كما تَصَوَّرها باختين – جنسٌ سفلي نشأ في أحضان الثّقافة الشّعبية، واكتسب منها طابعه الكارنفالي المُتمرّد بطرائقه السّاخرة على سائر القوانين والنّظم المُكبّلة للكلمة. وكذلك حالُ الكلمة الغيرية الّتي تدخل باحة الرّواية لتحمِل عن المُؤلّف عبءَ التّعبير المباشر عن نواياه ومَقاصده، يقول باختين: "إنّ التّنوع الكلامي الذي يدخل الرِّواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو كلامٌ غريبٌ بِلُغة غريبـــة يعمل على التّعبير عن مقاصد المؤلِّف تعبيرا موارِبًا. والكلمة في هذا النّوع من الكلام هي كلمة ذات ثنائية صوتية خاصة. إنها تخدم في آن متكلِّمَين، وتُعبّر في آن عن قصدين مختلفين: القصدُ المباشِرُ للمتكلم في الرّواية، والقصدُ غيرُ المُباشر للمُؤلف."[1]

إنّ صوتَ المُؤلف يتخلّل كل كلام الشّخصيات وموقفُه يتسلّل عبر المواقف المختلفة، حيث لا يُتَوَقَّع منه أن يوكِلَ مهمّة التّعبير عن مآربه مُباشَرة لشخصية بعينهـا، وإلّا فقدت لُغة الرّواية حواريتها المَنشودة. بَلْ إنّ كلّ كلمة تحتفظ لنفسها بحقّ الانتساب إلى مؤلّفها الّذي ينطق بها في الرّواية، أمّا مَوقفُ المؤلّف الحقيقي وصوتُه فيُستَخلَصان من العَمَل كلّه، فهُما نهايةُ الصّراع وحصيلة الحوار الدّائر داخل العمل ككُلّ. ومن هنا فإنَّ "لكل تعبير مؤلّفُه الذي نُحسُّه داخل التّعبير نفسه بوصفه خالقَه، إنّنا لا نستطيع أن نعرف شيئا مهمـا كان ضئيـــــلا عن الكيفية التي يحيا بها المؤلِّف الحقيقيّ خارج حدود هذا التّعبير كما أن صِيغ هذا التّأليف الحقيقي يمكن أن تكون متنوّعة جدّا.

إنّ عملا أدبيا ما يُمكن أن يكون حصيلة جهد جماعيّ، ويمكنه أن يكون حصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال. وهكذا ومع ذلك فإننا نحسّ في هذا العمل بوجود إرادة إبداعيّة واحدة وموقف محدَّد يمكن أن يُسترشَد به حواريًّا، إنَّ الانعكاسَ الحـواريّ يمكنُه أن يسبغ الطّابعَ الشخصيَّ على كلّ تعبير نَسترشد به." [2] وكما قادتنا الراءة النّقديّة إلى تَحَسُّس نبض

---

[1] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص118.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص268.

المُؤلّف وإرادته الإبداعية من خلال الكلمة الجاذبة نحو المركز، وفق قاعدة التأريخ سلبًا للسّلطة، يمكننا أن نستخلص مآربه المُتَخلّلة بطريقة أو بأخرى في الكلمة المُقنِعة، وإن كان ذلك لا يعني وجود توافق غير مَشروط بين مآرب المؤلّف ونوايا هذا النّوع من الكلمة الغيرية.

أ- **بشير إلمورّو: إنسان الفكرة**:

تكتسي شخصية الموريسكي في كتابات واسيني الأعرج قيمة دلالية رمزية كبرى، تَنضاف إلى دلالة الأمل والبُشرى التي يحملها اسم "بشير"، فالموريسكي أو "الموري" أو حتى "الموريسكوس" الّذي كان حاضرا في عديد روايات الكاتب شخصيةٌ تربِط الذاكرة بماضي الأندلس التّليد، وبالخيبة الكُبرى الّتي وَقَّعَ عليها أبو عبد الله الصّغير، آخر ملوك بني الأحمر، وهي الخيط المُمتدّ بين نعيم شبه الجزيرة الإيبيرية ومَنافي شمال المغرب العربي عبر رحلة الجلاء تحت محارق محاكم التّفتيش. صوت بشير إلمورو هو صوت العنقاء المُنبعث من غَياهب الكهوف، أو من لُجَّةٍ قَذَفت به على ظهر موجَة عاتية؛ ولا يهمّ إنْ كان ذلك ما يفسّر الغيابَ أم أنّ ضربةَ شَمس حارِقة هي الّتي أسكَتَته إلى حين، فهو لا يدري أصلاً "هل هي الشّمس الحارقة الّتي قادتـــــه إلى هـــــذا المكان أم أنّ الموجة الهاربة الّتي تآكلت على رمال الشّطّ بهدوء هي الّتي قذفت به إلى هذا المكان؟"[1]. فما دام بشير نفسُه لم يتمكّن من أن يجزم في الأمر، فإنّ الأهمَّ هو اليقينُ في العودة والأمـــــــــلُ في التّغيير.

حين يتكلّم بشير إلمورّو يجدُ القارئ في صوته صدًى لصوتٍ ثوريّ يتكرّر في عديد روايات واسيني الأعرج، فهو يحمل كلّ السّمات المُميّزة لأبطالها النّموذجيين الثّائرين على سُلطة العسكر والبوليس كما هو الحال في روايتي "وقع الأحذية الخشنة" و"أحلام مريم الوَديعة"، وهو نفسه البَطَلُ المُستنسَخُ في هيئة موريسكيّ عائد من الكهف ليُنقذ آرابيا من جور الحاكم بأمره.

بَطلُ واسيني الأعرج النّموذجي بنُسَخه الكثيرة صوتٌ حاملٌ لفكرةٍ غيرِ مُنجَزة، فكرة تحرير الإنسان واستعادة إنسانيته عبر مُقاومة الظّلامية والتّطرُّف والقمع، وهذا ما نلمسه جليّا في شخصيّة بشير الذي عاد بعد غياب دام قرونا قضاها في مغارة كمغارة أصحاب الكهف، وهو مُحَمّل بآلامٍ بعضُها من صُلب الحكاية، حكايةِ "ألف ليلة وليلة" الّتي تغلَّبَ فيها سلطانُ الحَكي

---

[1] – الرواية، ص 24.

على سُلطة السّلطان. والبعضُ الآخرُ من صُلبِ الواقعِ، واقعِ الصَّحابة والعلماء والمتصوّفين المقموعين ضحايا سلطة الخليفة أو الحاكم المستبدّ. يعود بشير وهو يحمل ذاكرةً أثخَنَتها أهوال مَحاكم التّفتيش الصّليبية، وعَنجَهيّة القراصنة الأتراك، ووحشيّة الشّماليين المستعمِرين، وظُلم الحاكم بأمره، حاكم جملكية آرابيا. يَدخُل الحلقة يَحدوه صوت قوّال تَليد يُدعى المجذوب، ليغنّيَا معًا أنشودةَ عشق قديمة رفقة امرأة غجريّة انفلتت من رقابة سُلطة مستبدّة اسمُها (الرّجُل).

يقضي بشير وقتا في التّخطيط للثّورة على الحاكم بأمره رفقة ثُلّة من العلماء والعمّال والقوالين المُغيَّبين، كلّ ذلك ونبرة صوته واحدة لا تفتُر ولا تَخبو، فهو يقاوم الحاكم في السّجن كما قاوَمَه في حلقة السّوق، وكما قاوَمَ كلُّ أسلافه الطّغاةَ منذ عهد الخلافة الإسلامية، وزمن محاكم التّفتيش، والدّولة العثمانية والاستعمار الفرنسي، فلّما بلغ النَّصرُ أجَلَه، وتمكّنت الثّورة من إسقاط الحاكم بأمره وإجهاض أحلام دُنيا وأصدقائها الشّماليين، لم يمُت صـــوت بشير، إنّما اختفى ببساطة في غيابات الكهف، لعلّ حاكما آخر من سُلالة الطُّغاة يعود إلى الظّهور، فينبعث ذلك الصّوت ليقف في وجهه من جديد وهو حامل لفِكرَتِه غير المُنجزة الّتي اسمُها "الحريّة".

بشير إلمورّو صوتٌ حامل لفكرة وحامل لوعي إيديولوجي، كلماته تُنتِج إيديولوجيـا واضحة المَعالم، تتحدّد من دلالة اسمه أوّلا ثمّ من دلالات أقواله وأفعاله. يدلّ اسم (بشيـــر) على البُشرى والأمل في غَدٍ سعيد، والموريسكي أو (إلمورّو) صفة تُطلَق على مُسلمي الأندلُس، أولئك الّذين عذّبتهم محاكمُ التّفتيش وهجّرتهُم من أرض سَكَنوها وسَكنَتهم ثمانية قرون كاملة، فخرجوا يتجرّعون خيبَةَ أميرِهم المَهزوم محمّد الصّغير، ويتنفّسون "ريح الخوف وعطر الشّوق بين الموجة والموجة"[1]. فبشير هو رحلة بحث عن ماضٍ تليد ولّى، وذاتٍ استُلِبت وتَدحرَجـــــت من مَركز الحياة إلى هامشِها على يَدِ سُلطةِ السّيف والمال، بل هو خيط ثورةِ المُغيَّبين الممتدّ منذ فجر الخلافة الإسلامية إلى زمن "جملكية آرابيا" مرورًا بحقبة أبي عبد الله الصّغير الّذي باع الأندلس بمَتاعٍ قليل.

---

[1]- الرواية، ص95.

قراءة "جُملكيّة آرابيا" هي، إذن، قراءةٌ لتاريخ السّلطة مكتوبًا بِريشة بشير، ولتاريخِ فَشَلٍ حَصرتْ كّل أحداثِ الرّواية أسبابَه في التّفرُّد بالحكم والتزاوج بين السلطة والمال، لذا فإنّ البطل وهو يعود من نَومَة أصحاب الكهف جاء مُبشِّرا بقيم إنسانية جديدة أهمها المساواة بين الجنسين والتسامح الدّيني والتحرُّر الفكري، وهي القيم التي يمكن اعتبارها بديلاً إيديولوجيا تُوضّح معالمَه الأشياء العديدة الّتي عانَقَها البطل بشدّة، وأوّلها شخصيّة ماريانا، الغجريّة الثّائرة على زوجها، الّتي أحبّته وساعدَته على الفِرار من محاكم التّفتيش، وماريوشا الطّالبة الجامعية الرّافضة بدورها لسُلطة الرّجل أبًا وزوجًا، وكلتاهما تحملان دلالةً واضحة على رَفض مَركزية الرّجل. كما رفع بشير شعار التّسامح الدّيني مع اليهود، فقد خاطب المارانوس بقوله: "لا بُدّ أنّك نسيتَ بسرعة؟ القلب تعب يا سيّدي وأصبح كُتلة جافّة من الحطب اليابس. لقد رأيتُ الكثيرَ من أمثالك، إخوتك أيّها المارانوس، مَن فُصِلَت رؤوسهم عن أجسادهم أمامي، وأجساد أخرى أُحرِقت حيّة داخل المَغارات فقط لأنّها كانت يهودية ورفضت أن تترُكَ دينها."[1]، وتباهى البطل بصُحبته لليهود كي يَقِيَ نفسه غضب البحّار اليهودي: "في لحظة ما شعرتُ أنّه يتكلّم بصدق، أردتُ أن أُقنعه بأنّي أنا كذلك أكره توركيمادا، وأنّي مثلُه ضحيّةٌ، وأنّي هاربٌ من سطوة ناره، وأنّ الكثير من أصدقائي في إشبيلية وغرناطة كانوا مِن اليهود"[2]. وفي موضع آخر يضيف لتعاطفه مع يهود الأندلس تعاطفا آخر مع ضحايا محرقة (أوشويتز/ Auschwitz): "ثمّ تنزع وردة الكاسي وتضعها في جيب البيجاما الرّمادية الّتي تخترقها خطوط حمراء بالطّول كلباس السّجناء اليهود في معتقلات أوشويتز الحارقة"[3]؛ كما عانَقَ بشير العلماءَ والعمّال الّذين يمثّلون (الطبقة الكادحة)؛ وعانق أبا ذرّ الّذي يفضّل الاشتراكيون العرب اعتباره أوّل اشتراكي في العالم بحُكم معارضته لِتَرَفِ الخَليفة ومُطالبته بأن يكون المال دَوْلَة بين المُحتاجين؛ وتغنّى بشير بزهرةِ الكاسي الحمراء زهرةِ (كارمن) المُتمرّدة، الّتي تُشبه في لونها القاني الخِرقة الّتي سَدَّت بها (دُنيا) فَمَ الحاكم بأمره، عِلمًا أنّ اللّون الأحمر لونٌ يدلّ بدمويّته على الثّورة والتّضحية. ولم يغادر بشير

---

[1]- الرواية، ص150.

[2]- الرواية، ص161.

[3]- الرواية، ص434.

القصرَ نحو الكهف إلّا بعدما اطمأنّ على نجاحِ الثّورة، وعَودةِ الحُكم إلى الشّعب بتأسيس أوّل مجلس للمدينة. ومن هنا نستنتج أنّ الرّواية ترى أنّ القمع وسلطة المال هما سبب الفشل والخيبة، وأنّ البديل يكمـــن في التّأسيس لإيديولوجيةٍ ثوريةٍ تحرّرية مُتسامحة، ذات قِيم اشتراكية مُسانِدة للطبقات المُغيَّبَة.

لقد كان صوتُ بشير معزوفة داعية للتّحرّر من رِبقة الاستبداد سواء أكان باسم السّياسة، الدّين أم الجنس. وجاءت كلمتُه حامِلةً لإيديولوجيا اشتراكيةٍ في حُلّة إنسانيّة تُوشّيها شعارات التّسامح الديني والعرقي بين البشر، وذلك توجُّه لا تكاد تخلو منه واحدة من روايات واسيني الأعرج.

تكلّم بشير بصوت كلّ المُغيَّبين من علماء ومتصوّفين واجَهوا قمعَ السّلطان، ناجاهُم واحدًا واحدًا بلُغةِ القلب الّتي لا يقرَبُها الزّيف، بدءًا من أقرب شخصية إليه، عبد الرّحمن المجذوب الّذي تَفْقِدُ الحياةُ معناها بدونه: "اشتقتُ لخُويَا عبد الرّحمن المجذوب. أشعر دائمـــا بأنّ شيئا ما ينقصني في هذه الحياة. سيدي عبد الرّحمن، حديقته الوطنية، ساحات المَدينة وأسواقها."[1] لعلّنا لا نجد صعوبة في تمييز لغة القلب وهي تقفز على جميع الحواجز التي تتخلّل العلاقات البشرية عبر الكلمة العامية العفوية الصّادرة عن سليقة، كعفوية الأسواق الشعبية وحلقات القوالين. وتلك هي اللّغة نفسُها الّتي كَلّمَ بها بشيرٌ ابنَ رشد وابن باجة وابنَ طُفيل والبسطامي والنّينوي والحلّاج وأبا ذرّ الغفاري، وتحسّر لحالهم، ثمّ "التفَتَ صوبَ كلّ الجهات لعلّه يرى طيرا يبلّغه آلامَه، ولكنّه لم يَرَ شيئا. ثمّ فجأة أطلق عواء قويًّا يصُمُّ الآذان: يا الله لماذا تَخلّيتَ عنّا. أهذا مآلُ أصدق أهل زمانه؟ أهكذا ينتهي الأنبياء الّذين عاشروا أصحاب الرّسالات والمَبعوثين؟"، إنّه سؤال العدالة الّذي وجّهه إلى الله بعدما عجز عن إيجاد الإجابة عنه عند البشر. فبشير لم يعد شَخصا ينشُد غاية شخصية، إنّما صار إنسانًا يحمل فكرة تخبو قرونًـــا ثمّ تُبعَث فيها الحياة من جديد، تمامًا كما هم أبطال دوستويفسكي الرئيسيون، منَزَّهون عن أيّ غرض شخصي، إنهم أناس أفكار لا ينشدون مأربًا ذاتيًا، بل يسعون للإسهام في تشييد مشروع

[1]- الرواية، ص535.

غير مُكتمِل اسمه "الفكرة"، "وذلك لأن الفكرة متمكنة من النواة العميقة لشخصياتهم"[1]. فبشير إلمورّو قد عاد محمّلا بخيباتٍ وآلامٍ ليست شخصيّةً خاصّةً به، بل هي خيبات تراكمت في صدر الإنسان وليس الشّخص. يعود وفي يده قَبس الثّورة، يلتفّ حوله المُهمّشون من علماء وعُمّال وقوّالين فيزحف بهم نحو القصر، يقضي على الماريشال قمر الزّمان ويُجهِض خطّة دُنيا وحلفائها الشّماليين، ثمّ يختُم معركة التّغيير بتشكيل مَجلس المَدينة الجديد، وفي النّهاية أبى أن تكون له يَدُ في نظام الحُكم الجديد، وفضّل العودة إلى كهفه قبل أن تتلطّخ يداه بممارسة السّلطة.

تجِد شخصية بشير إلمورّو شَبَهَها في شخصية القوال (عبد الرحمان المجذوب) الذي قضى العمرَ يتغنّى بالثّورة في (القارات) والحَلْقَات، ويُخاتل الثّعبانَ رمزَ الطاغيـــــة (بـــــوراس أو بولمريات)، فلمّا نجحت الثّورة وتمكّن من القضاء على عدوّه غَادَرَ الحَيَـاةَ دونَ أن يقرَبَ العرشَ. لقد فضّلَ الرَّحيلَ مثلَ بشير دون أن يَتَشَيَّأَ.

الفكرة الكبرى المُغَيّبة الّتي جاء بشير ليبحث عنها هي الحقيقة، والحقيقة لا توجَـــــد إلّا في "الباخية" الّتي يرويها القوال في الحلقات على سَجِيّتها دون تزييف ولا تلفيق. الحَلْقةُ فضاء شعبي حرّ ومفتوح تسعى فيه الحقيقة إلى التّفلُّت من قبضة الرّقابة، لأنّ الحقيقــة لا تحيـــا إلّا في جوّ الحرّية حيث لا قيد يكبح جماحها ولا رقابةَ تبتُر أطرافها. والحقيقة تعني المَعرفةَ الّتي تفضح التّضليلَ والّتي تخشى منها السّلطة القمعية وتُقاومها بشدّة خوفا من أن تستنير بها العقول وتنتفض، "فالحقيقة لا تنتمي لمجال السّلطة، إنّما هي في قرابة حميمة مع الحرية."[2] وهي قريبة من القوال بقدر بُعدها عن الحاكم، حتّى أنّ الموريّ (بشير إلمورّو) يعرّفها تعريفا صوفيا لا يخلو من نَبرة الحلّاج في مقولته الشّهيرة: "ما في الجُبّة إلّا الله"، وكذلك اعتبر بشير نفْسَه هو الحقيقةَ نفسَها مِن فَرط إحساسه بقُربها منه، كما وَرَد في حوار جرى بينه وبين ماريوشا إثْرَ أوّل حضور له في الحلقة بين النّاس:

"- مَن أنت يا سيّدي، كلُّ شيء فيك يبوح بسرّ عميق؟

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص124.

[2] – عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ص34.

- أنا ما تبقَّى من الحكاية. ورُبّما كنتُ الحقيقة المَخفيّة الّتي أمضى المجذوب عُمرا يُطاردها."[1]

يُعزّز مَفهومُ بشير للحقيقة ما ذهبنا إليه آنفًا، فهو شخصية فكرة يؤمن بهـــا ويحيـــا من أجلها. وفكرتُه الأساس هي كشف الحقيقة والتّبشير بها ليدحض بها الزّيف الّذي تُرَوّج له السّلطة. لذلك فهو يرفض أن تُنسَب إليه الخوارق كما نَسبتها السّلطة للخضر كي تستعبِد به عقول النّاس، حيث خَاطَبَ روّاد الحلقة بكلمةٍ تبدو مُتوَجّهة إليهم ظاهريًا، بينما تتلفّتُ باطنيا صوب الكلمة الآمرة، كلمةِ السّلطة المُدلِّسة لتفضَحها:

"- لا. لا. لا لستُ المَهدي المُنتَظر، لا أملك سِحرَه ولا جبروته. ولا حتّى جُرأته. لستُ أكثر من بشير إلمورّو الّذي أحرق قلبَه وعُشبة روحِه الحَيَّةِ مُقابل التُّربة الّتي لوّنت الذّاكرة، لستُ قصّة أو مُجرّد حكاية. فأنا بَشَر من لحم ودم وعظام. أعفوني من أوهام المَهدي المُنتَظر."[2]

يُناضل صوتُ بشير من أجل تحرير العقل من سُلطة الخُرافات والجهل، وإعادة رَبطه بالواقع والحقيقة المَفقودة، لعلمِه أنّ العقل المستنير بالمعرفة صعبُ القِياد، وأنّ أوهام الخرافة لا تصبّ إلّا في مصلحة السُّلطة، فهي تَشلُّ العقل وتبقيه أسيرا بيد سيّده. لِذلك كان أوّلُ ما اصطدم به عندما اكتشفه الرّاعي أوّل مرّة في الكهف وأخرجه منه خُرافَةٌ تدعو إلى السّخريـــة من بلادة من ابتكرها ومَن صدّقها معًا، فقد أحضر له الرّاعي حمارا ليركبه لكنّه رفض أن يسمّيه حمارا، امتثالًا منه لمرسوم أصدره الحاكم يأمرُ فيه بتداول تسمية "غزال" بدل "الحمار". ثم فاجأ الرّاعي بشيرًا مرّة ثانية حين أخرج له عُملة نقدية سُكَّ عليها وَجهُ حاكم الجملكيّة، يقول بشير إلمورّو:

"تأمّلتُ العملة جيّدًا، وقبل أن أعبّر عن حيرتي، سبقني هو إلى الكلام. هذه عادتُه دائمًا. كأنّه كان يقرأ ما بداخلي:

- هذا ليس حمارا كما تعرف.

---

[1] – الرواية، ص 286.

[2] – الرواية، ص 40.

- بلى، هذا رأس دابّة هرمة، حمار، وعلى رأسه أربعة عشر قرنًا قُسّمت بالتّساوي، سبعة، سبعة، عدّ معي، واحد، اثنان، ثلاث... بدأتُ أعدّ ولكنّه قاطعني.
- لا يا سيّدي، أرجوك. هذا هو رأس حاكمنا السّابق قرن غزال، كما نُسمّيه نحن، والحكيم الأوّل كما يسمّيه الآخرون.
- لكنّه ليس غزالًا.
- أَنَعود إلى البداية يا سيّدي؟ احذَر، لا تَقُلْ هذا في شوارع جملكيّة آرابيا."[1]

يمكنُنا، ونحن نتابع وقع كلمات هذا الحوار، أن نترك كلمة بشير جانبا، بوصفها كلمَةً تصدُر عن توافق تام بين نوايا المُتكلّم الدّاخلية وما يتلفّظ به، فهي كلمة تُعبّر تعبيرًا قصديًا مُباشرًا عن الحقيقة، عن فكرة مُتجذّرة في قناعة المُتكلّم. ونُرَكّز، بدَلًا مِن ذلك، على كلمة الرّاعي، فهي كلمة لا تصدُر من قناعة داخلية، بل اضطُرّت إلى أن تَنطِقَ بالكذب بدَل الحقيقة، فتحوّلت إلى حلبة يتصارع فيها النّقيضان، حيث عمد المُتكلّم إلى إبراز الحقيقة بطريقة معكوسة سمّاها باختين: المُبالغة في إبراز الكذب عن طريق المُحاكاة السّاخرة من أجل فضحه وإظهار الحقيقة بالمُقابل. يقول باختين: "الحقيقة الّتي تقف في وجه الكذب تكاد لا تحظى أبدًا بتعبيرها القصدي الكلمي المباشر هنا، تكاد لا تحظى بكلمتها الخاصة، بل نشعر بها تتردّد من خلال إبراز الكذب والتّشديد الفاضح عليه عن طريق المُحاكاة السّاخرة. الحقيقة تُعاد إلى نصابها عن طريق دفع الكذب حتّى حدود اللّامعقول، لكن الحقيقة نفسها لا تبحث لها عن كلمات، إنّها تخـــاف أن تتعثّر في الكلمة وتتورّط وتغوص في الانفعالية الكلمية."[2]

إنّنا نشعر بذلك الحوار الدّاخلي الرّامي إلى تعرية الكذب، حيث بَالَغَ الرّاعي في تشديده على استبدال الحقيقة المُرّة (رأس الحمار) بالكذب (رأس الغزال)، وبالَغ في إرسال عبارات التّحذير تُجاه مُحاوِره ليمنَعَه من إظهارها، بينما عملت المُحاكاة السّاخرة لصـــــورة الحاكم على إعادة الحقيقة إلى نِصابها.

---

[1] – الرواية، ص 40.

[2] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص95.

إنّ هذه السّخريّةَ نفسَها تدفعنا – وبعيدا عن دلالاتها الحوارية - إلى طَرح علامة استفهام كبرى أمام إطلاق المؤلّف العنان لشطحات سُخريته حتّى طالت تاريخا إسلاميا كاملا عمره أربعة عشر قرنًا وَصَمَه كلَّه بالبهيمية، واعتَبَرَ كلّ (حكّامه) حميًا دون أيّ استثناء لِمَنْ لقداسته حقُّ الاستثناء؟!

ب- <u>ماريوشا: توثُّبُ الغَجريَّة</u>:

ماريوشا فتاة مثقّفة، طالبة جامعية متخصّصة في علم التّاريخ والاقتصاد السّياسي، ومُعارضة لَدودة للسّلطة. توقّفت عن الدّراسة وحُرمت من العمل لأسباب سياسية، فقرّرت الانضمام إلى عبد الرّحمان المجذوب في الحلقة. وقد تولّى الرّاعي مَهَمّة التّعريف بها لبشر حين سأله عنها بقوله: "- قل لي، من هي ماريوشا ؟

- أروي لك بعض ما سمعته عنها، فأنا لا أعرفها. يقولون إنها طالبة وجامعية في علم التاريخ والاقتصاد السياسي. لم تُنه دراستَها لأن الجملكية ألغت كل ما يتعلق بالتاريخ والاقتصاد لأنه يطعن في خصوصية الأمة ويفرّقها وأَفرَغَتِ المادة من أي محتوى. حين أرادت أن تعمل، سُئلت كثيرا عن سبب اختيارها للمادة. فاحتفظت بسرّها في داخلها ممّا أثار شكوك الأجهزة فلم توظَّف. ارتبطت بعدها بسيدي عبد الرحمان المجذوب الذي كان لا يفارق كلبه وثعبان الاستعراضات، والربابة. هو نفسه قطمير الذي ارتبط بي وبه تحديدا. مِن فَمِ ماريوشا يخرج الجمر يا سيّـــــدي. لا تقول إلا ما يحسّه النّاس عميقا ولا يستطيعون التّعبير عنه. حتى زبانية الحكيم يخافونها ويتغاضون عن الكثير من كلامها ضدّهم. عندما تصدح وراء نقرات البانجو يندهش النّاس كلهم ويهيمون معها."[1]

ماريوشا، إذن، هي صوتٌ مُعارضٌ صنعته السّلطة بالقمع والإقصاء الّذي مارسته ضدّها، وهي صوت المرأة المُستنيرة بالعلم، الثّائرة المُتوثّبة الّتي تخاف أجهزةُ النّظام من لسانها لأنّه ينطق بالحقيقة الكاشفة لزيف السّلطة، ويجهر بما يخشى النّاس قولَه جهرًا. هي أيضا فنّانة تعزف على آلة البانجو الشّعبية الّتي تزيد صوتَها حيويّة وانطلاقًا. تعرّفت على بشير إلمورّو فأحبّته بجنون بعدما وجدت فيه الرّجل الّذي يُقدّر مشاعرها وإنسانيتها؛ أمّا بشير فقد وجد فيها صورة

[1] – الرواية، ص 108.

شبيهة بحبيبته (ماريانا) الّتي اضطُرَّ إلى تركها في مدينة (ألميريا) بالأندلس يومَ فَرَّ بجلده من مَحاكم التّفتيش، وحتّى اسمُها هو تصغير لاسم عشيقته الأولى (ماريانا) أو (مريم) بالعربية، وكلّ هذه الأسماء تدلّ على اسم واحد هو العذراء بقداستها وطهارتها وتضحيتها الكبرى.

ارتبط اسم (مريم) بمخيّلة واسيني الأعرج الأدبية منذ بواكير أعماله الرّوائية، فكانت عنوانًا لروايته (مصرع أحلام مريم الوديعة). وقد ذَهَبَ بعض الدّارسين إلى أنّ هذا الاسم يحتلُّ "موقعا مُضيئا في ذاكرة الرّوائي منذ طفولته، إذ يرى هو في مريم أمَّ المَسيح رمزا للتّضحية والظّلم الّذي تعرّضت له المرأة في كلّ الأزمان، [كما أنّ مريم رمزٌ للجزائر]، فمثلما كانت الجزائر تُدَمَّر مع كلّ غزو جديد ويُسفَك دمها، كان دَمُ مريم يسيل مع كلّ رواية (قتلا واغتصابا)، لكنّها تنهض من جديد كطائر الفينيق وتُبعث فيها الحياة مع كلّ نصّ."[1]، وربّما كانت تلك هي التّلوينات الّتي تحدَّثَ عنها واسيني الأعــرج في بعض اعترافاته، حيث قال: "شخصية (مريم) الّتي تكرّرت في رواياتي، هزمَت كاتبَها وتمرّدت عليــه فلم يُفلح في التّخلّص منها، ولذلك ستظلّ حاضرة في رواياتي، مـن الصّعب قتـلُ شخصيّـة حتّى لو تكرّرت في أعمالي، فهي تحمل تلوينات مُختلفة وهذا ما يمنحها القـدرة على الاستمرار، حيث تُمثّل المرأة الصّديقة والحبيبة والأمّ والوطن أيضًا."[2] وهذا ما يُفسّر احتفاظ (مريم) بأهم صفاتها الإنسانية في جلّ رواياته، فهي في رواية "سيّدة المقام" راقصةٌ باليه تسكنُها إيديولوجيا اشتراكية مُعادية للإرهاب والتّطرُّف، تُواجهُ رُفقة صديقها الأستاذ الجامعيّ حرّاس النّوايا وتُقرّر الانفصال عن زوجها الّذي اغتصبها بعدما عجز عن الظّفر بحبّها؛ ومريم في "مصرع أحلام مريم الوديعة" تفرّ من زوجها المُخبِر لتعيـش المغامـرة مع صديقها الكاتب والشاعر، أمّا في"جملكية آرابيا" فماريوشا هي امرأة مثقّفة، عازفةٌ على آلة البانجو، ذات توجّه اشتراكي، وعاشقة، مُتمرّدةٌ على السّلطة التّقليديّة للرّجُل وعلى التّطرُّف الدّيني، فهي ترفض أن تكون غَرَضًا بيد الرّجل. تعيش تجربة قاسية مع زوجٍ سِكّيرٍ خَسيسٍ يُرغِمها على المتاجرة بنفسها لكسب المال، وهو ما يدفعها إلى اتّخــاذ موقف مُتطــرّف من جميع

---

[1]- كمال الرّياحي، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشّريف، تونس، ط 1، أفريل 2009، ص128.

[2]- زهرة ديك، واسيني الأعرج، هكذا تكلّم..هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013، ص545.

الرّجال، فتعتبرهم مُتشابهين، كلُّهم يعاملون المرأة بأنانية ومادّية مُفرطة، ولا يرَون فيها إلّا جسدًا خُلِقَ للمتعة، يرمونه بمجرّد الانتهاء من إشباع رغبة عابرة، وذلك ما لا ترضى به أَنَفةُ الغجر:

"المرأة في عُرفنا يا بشير، إمّا أن تكون امرأة أو لا تكون. الرّجال تافهون يمارسون نفس العادات السّخيفة. ينامون معك ليلة طائشة. يحبّونك في لحظة سُكر. ثمّ يرمونك على أطراف الطّرقات الضّيّقة، ويستعيدون سيرتَك باتّساخ في بارات المُدن الغريبة ويرفعون الأنخاب."[1]

تُمثّل دنيا صوتَ المرأة المتحرّرة في مجتمع رجولي متخلّف، لا تجد حلّا للتّهميش الّذي يفرضه عليها المُجتمع إلّا البَحث عن أذنٍ صاغية تبثُّ لها ما تكنّه نفسها، لذا فهي تهجر الزّوج المَفروض عليها بالقوّة، وترتمي في أحضان العشيق الّذي يقدّر أنوثتها ويُشعِرها بوجودها:

"- وزوجك؟

"- كنت سأحدّثك عنه. ليس أحسن منهم. هو أيضا يتنافس معهـم، ويكرهني في أعماقه لأنّه يظنّ دائما أنّي من عِرق موريسكي. عِرق لا أعرفه ولا أبحث عنه. يكفيني أن أكون ابنةَ هذه الأرض. سيقتلني لو رآني معك. لكنّه يصمت عندما أُغلق فمه بالدّوقات ولا يسأل من أين جاءت؟ قوّاد حقيقي."[2]

ذلك هو الوضع المُزري الّذي دفع بمريم إلى التّنكّر لزوجها والارتماء في أحضان "بشير إلمورّو"، الشّخص النّادر الّذي أحسن تقدير قيمتها وأعاد إليها إنسانيتها المَسلوبة.

من خلال استعراض هذه النّماذج القليلة يتبيّن لنا أنّ مريم هي صوت المرأة المتحرّرة كاملة الوجود الّتي انعكست ملامحها في مخيّلة الفنّان، وتردّدَت في كلماتها الثّائرة أصداء إيديولوجيته (التّقدّمية) الرّافضة للتّقاليد الدّينية والاجتماعية التي تخصّ المرأة بنظرة دونيـــة. أو هي المرأة الغجريّة المتحرّرة الجامحة الّتي لا تسلم القياد للآخر، بل تمنح ما تُريد لمن تُريد، كما يظهر من خلال المَقطع التّالي:

- تُرضيك هذه الكلمة يا بشير؟

- أنتظرُها من زمان. أعرف أنّكِ لا تقولينها إلاّ إذا أحسستِ بها.

---

[1]- الرواية، ص 417.

[2]- الرواية، ص419.

- طيّب. أحبّووووووك.. لا أدري إذا كانت هذه الكلمة قادرة على التّعبير عمّـــا يجيش في داخلي من أجلك، لكنّي أصبحتُ أحبّها أنا كذلك.

مع الوقت صارت هي كذلك تنتظرها منّي.

قتلت ماريانا عشيقها البائس، وجاءت ترتمي بين ذراعيّ باكية تبحث عن مَرفأ انكسر منذ زمن بعيد بفعل الأمواج العاتية، الّتي كانت تحمل في باطنها أحلام العشّاق المهزومين. قالت أنا السّبب، وكان يجب أن أفعل ذلك. عندنا نحن الغجر، لا توجد طريقتان للعشق. إمّا أن نحبّ فنصعد إلى السّماء، نمنحُ العمر والجسد وكلّ الحواسّ، أو نكرَهُ، ويمكننا في هـــذه الحالـــة، أن نقتل إذا وقف شخْص في وجه سعادتنا..."[1].

تسعى الرّواية من خلال شخصية ماريوشا إلى إسماع صوت المرأة المُغيّب في مجتمع رُجوليّ تقليديّ، قلّما تجد فيه مَن يُقدّرُ وجودها وإنسانيتها، بل هي في أعين الرّجال مجرّد مُتعة يتنافسون من أجلها، وإن وجدوا لها سوقا باعوها بأبخس الأثمان.

إنّ النّفوس إذا تحرّرت من إكراهات السّلطة بشتّى أشكالها استطاعت أن تتخلّـــص من ألوان النّفاق والرّياء اللّذان لا يستقيم عود العلاقات الإنسانية بوجودهما، بل إنّ إكراه الإنسانِ على قَبول ما هو مفروضٌ عليه بالقوّة، سيدفعه إلى العيش بوجهين وفي اتجاهين، اتّجاه طبيعي صادق يستجيب فيه لميولاته الفردية، واتجاه مُتَصنَّع مُراءٍ يخدع به الآخر.

وإذا كانت ماريوشا بهذا الصّدق والجنون، فإنّ ماريانا الّتي تركها بشير في شواطئ (ألميريا) مُجبَرًا لم تكُن أقلّ عفويّة وصدقًا في علاقتها به، كلماتُها تنضح رومانسية وحنينا ووفاءً لا إكراه فيه:

"- ماريانا؟ هل يُعقل أن أسافر بدونك؟ يصعب عليَّ تصديق ذلك. أيّ ســـوق تتحمّلني في غيابك. أيّ قوّال سأكونه بدون امرأته وباخيته الجميلة؟

[1] – الرواية، ص 169.

- بشيري وعمري. سأظلّ فيك ومعك حتّى في غيابك. البحر يا بشير أحبّه ولكنه ليس لي، وأَلميريا ستنساني حين أغادرها. أحبّك وسأحكي كثيرا عن حلمك في الأسواق وعن الباخية التي سرقك ألقُها المذهلُ وقادك نحو جنون لا تعرف بدايته ولا مُنتهاه. "[1]

إنّ صوت المرأة الغجرية المُتحرّرة لا يُرائي، بل يَصدُر من صلب الحقيقة مُفعمًا بالرّوح الإنسانية الصّادقة، لذلك فإنّ القوّال يُبدي تَعلُّقًا مُنقطع النّظير بذلك الصّوت، لأنّه يجد فيه صدًى للحقيقة المَنشودة ويستمدّ منه طاقة الحياة الّتي تعينه على مواصلة الحكاية.

وليس السّند الروحي وحده هو ما دفع بالبطل إلى التّعلّق بماريوشا، بل دفعه إلى حُبّها تَقَاسُمُهما لتوجّه إيديولوجي واحد، فهي مثقّفة ومُعارضة شرسة للسلطة، لا تعترف بسلطة الزّوج المُطلقة ولا بالتّعاليم الدينية الّتي منحته تلك السّلطة مقابل تقييد حرّية المرأة، فهي تقابل كلّ ذلك باستهتار وسخرية: "مرّة قلتُ له حين هبّلني بملاحظاته: يا أبي، لقد حفظت الدّرس جيّدًا، لا أُظهر مَفاتني إلّا لبغلي. إلّا لبغلي يا والدي العزيز."[2]

إنّ صوت ماريوشا – كما أسلفنا – لا يعدو كونَه صوتَ المَرأة الحُلم الّتي سكنت المخيال الفنّي لواسيني الأعرج حتّى صارت هاجسا يتخلّل جلّ كتاباته الإبداعية، ويعبّر بعمق عن مآربه الإيديولوجية، فهي صوت جَموح لا يُسلم القياد إلّا للُغة القلب، يرفض الإكراه مهما كان مصدره، ولا يتنفّسُ بعمق إلّا في بيئة شعبية، بين أحضان العشيق وحلقة القوال ومجتمع المُهمّشين، حيث العلاقات الإنسانية الحميمية والكلمة الصّادقة المُقنعة.

المُلاحظة الأخيرة الّتي وقفنا عليها خلال قراءتنا لشخصية المرأة الثّورية (ماريوشـــا) هي أنّ صوتها كان مهيمنا على صوت الرجل، سواء أكان ذلك الرّجل خصمًا لها أم حَليفًا، فإن كان صوت الرّجل صادرا من موقع سُلطة قاومته، كما هو حال في الصّدام الّذي وقع بين ماريوشا ووالدها الّذي حاول أن يفرض عليها قوانين لا تعترف بها، فقاومته وواجهته بلغة حادّة ساخـــرة لا تنثني عن موقفها أمام الضّغط والتّهديد، ولا تتراجع حتّى ينكسر صوتُه وتفتكّ منهما ما تُريد؛ أمّا إذا كان صوت الرّجل صادرا من دائرة المُهمّشين بلغة مُقنِعة، فإنّ صوتَها يرقّ، في حين

---

[1] – الرواية، ص 71.

[2] – الرواية، ص 430.

تتصاعد فيها وتيرة لُغة القلب وجاذبيّة الأنثى، فتسطو على صوت الرّجل بطريقة أخرى، كما هو الحال في موقف ماريانا مع صديقها بشير حين التقت به في في ساحة سوق غرناطة، لقد كانت تنوي سرقة نقوده، لكنّها تراجعت لمّا اكتشفت فيه ما هو أهمّ من النّقود، إنسانيتَه، فقالت:

"- أشعُرُ بتَفَاهتي. تخيّلْ درجة خِسَّتي؟ كنتُ أريد أن أسرقك، وكأنّ الله قادني إليك فقط لتُعيد لي ما سرقه منّي الآخرون."[1]

لقد رقّ صوتُ ماريوشا أمام رجُل لا يملك أيّة سُلطة عليها سوى سلطة الكلمة المُقنعة، وهدأت في حلقها الكلمات وقلّت حِدّتُها تاركة المكان للُغةِ القلب وللكلمة المُقنعة كي تتسلّط على القلب، و(لوردةِ الكاسي الحمراء)[2] الّتي قد توحي إلى الشيوعية المُتغلغلة في فكر بشير، مُتنازلةً له طواعيةً عن دور القيادة، استجابة لما يُسمّى في علم النّفس الدّور التّحريضي للرّجل، "حيث يلعب الذكر الدور المحرّض، وعليه أن يحتفظ بالانتصار النهائي"[3]. والحاصل أنّ المرأة قد تسيطر على قلب الرّجل بمواقفها الإنسانية وشخصيتها الثّورية، ويُهيمن صوتُها على صوتِه في عالم تحكمه العلاقات الإنسانية الطبيعيّة، دون أن تَفقِد رقّة الأنثى وضعفَها الطّبيعيّ، وذلك ما نجده ماثلا في الرّواية، فرغم القوّة الهائلة الّتي اكتسبَتها تلك المرأة الثّورية إلاّ أنّ ذلك لم يجعلها امرأة خارقة للمألوف أو أسطوريّةً لا تكِلّ ولا تَهِن. فالغجرية الّتي تعيش طليقةً لا يشدّها قيدُ رَجُلٍ، وتَكسِبُ قوت يومها بسَلبِ الرّجال بعضَ نقودهم، تأتي عليها لحظة اعتراف تقول فيها للرّجل: "سرقتَ كلّ قواي وأشعُرُني مشلولة أمامك."[4] وتلك لحظةُ مُعانقة الحقيقة بالنّسبة لماريوشا المرأة.

ج- المجذوب: صوت الحقيقة المُغيّبة:

اتّخذت شخصية المجذوب بعدًا رمزيا مستوحى من الأجواء الشعبية القديمة، فالقوّال أو الحكواتي في التّراث الشعبي الجزائري خاصة، والعربي عامّة، شخصيةٌ فنّية لها سِحرُها وتأثيرها البليغ في عامّة النّاس، بما تملكه من مهارة الإنشاد المرفوق بموسيقى تعبيرية خاصّة،

---

[1] – الرواية، ص 418.

[2] – يُنظَر: الرواية، ص 427.

[3] - ميشال فوكو، استعمال الذات، تر: جورج أبو صالح، ص92.

[4] – الرواية، ص 417.

وحكايات يجتمع فيها الواقعي بالعجائبي، وشجاعة تنطق بها كلماته الثّورية، فيتحدّى الشّرطة أن تمنعه من التّنازل عن الباخية، رغم التعنيف والضّرب الّذي تعرّض له: " ...هَزَّهُ مرّة أخرى وهو يعنّفه. تدخّل الشّرطيّ الثّاني، فضربه على فمه فأدماه. نظر إليه المجذوب بعينين قاسيتين وحادتين.

- هذا كلّ ما وجدتَ أن تفعله؟ يبدو أنّكم عميان ولا تستفيدون من أيّة فرصة تُعطى لكم لإنقاذ رؤوسكم. لقد سبقك توركيمادا وزمنير وقافلة من القتلة إلى المهنة نفسها ولم يحصلوا على شيء. لن تقتلوا الأناشيد. لن تصمت الأغاني. لن تموت الدّهشة. قلتُ لكم ديروا عشرة واقرصوا. سأغنّي ملء قلبي. سأنهي الحكاية ولن أتوب. عصيتُ قلعة الحكماء من أجل هذا. وسأركض وراء الباخية حافي القدمين حتّى التّهلكة، وأصِرّ على حقّي في القول. اللّي عندكم افعلوه..."[1]

الحلقة الّتي ينشط فيها القوّال هي فضاء شعبي للتّعبير الحرّ تتنفّسُ فيه الأرواح الثائرة، ويُتَملّص فيه من رقابة السّلطة، وتُروى فيه الحكاية وتُقَالُ فيه الأشياء على سجيّتها، إمّا مباشرة أو رمزًا، فهي بالنّسبة إلى القوّال حصن مَعنوي لا تخترقه آلة القمع.

ويلتقي فضاء الحلقة مع أجواء الكارنفال في عديد العناصر الفنّية كالضّحك والسّخرية والنّقد المُفعم بالتّحقيرات وبالحطّ من الشّأن، وبالرُّموز الكارنفالية التي أبدعتها المُخيّلة الشّعبية لتخترق بها قوانين السلطة وتهدّ بها قداسة الأشياء. فما يحدث في حلقة المجذوب من سخريــة من الوزير المخلوع (الطّاووس بن أمّه)، واحتقار للثعبان (رمز الحاكم) وتتويج للمهمّش (بشير)، هي عبارة عن مظاهر كارنفالية "تُشبه في الأدب ما يَجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية، خاصة ما يُصاحبها من هِجاء وعَبث وسُخريّة وتجاوُز الحواجز الطبقية التراتبية حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية، ولا شك أنّ كارنفالية الرّواية هي (ثورة) ضدّ المعتمَد من الأدب."[2]

---

[1] – الرواية، ص 360.

[2] - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص214.

تسعى الممارسات الكارنفالية الّتي تجري في الحلقة، بالدّرجة الأولى، إلى خرق الوحدة المونولوجية الّتي تفرضها السّلطة عن طريق التملّص من أعين الرّقابة، فمجتمع الحلقـــة مُغلَق لا يقبل الاختراق، ولديه لغتُه الخاّصة الّتي لا يفكّ شفرتها إلّا المُهمّشون، فإذا حاول الرّقيبُ التّسلُّلَ بينهم خبّؤوا الحكاية كي لا تَطالَها أعين السّلطان:

ضحك النّاس. همهموا هنا وهناك. فهمهم المجذوب. قال ساخرًا:

- يا جماعة ما كانش شرطة بيننا؟

- خافوا وتخبّاو عند الجيران هههههه.

سخر أحد الحاضرين في الدّائرة الأمامية، في ساحة الشّهداء.

- الحمد لله. أعوذ بالله، وهل يصحّ؟ أنا لم أقل شيئا عن الحاكم بأمره. ما تغلطوش، حاكمنا هو المِيُور في لوموند. أنا أتكلّم عن سُلطان زمانه الّذي يشبهه فقط."[1]

يعمل الضّحك في لغة المُهمّشين على هدم قداسة السّلطة وتقوية الرّوح المعنوية للمهمّش، كما يمنحُ له تهجينُ اللُّغة العامّية الشّعورَ بامتلاك عالمه الخاصّ وخصوصيتـــه الّتي لا يُشاركه فيها الآخر، بما فيها من حميمية لا تُوفّرُها القوالب الجامدة للّغة الرّسمية.

وتُوفِّر الحلقة للقوّال إمكانيةَ فضح الحاكم بطريقة رمزية شبيهة بأسلوب القصص المرويّة على لسان الحيوان، حيث تتشكّل داخل الحلقة قصّة تمثيلية بين المجذوب وثُعبانه (بوراس/ بولمريات/ سلطان زمانه)، فيحتدم بينهما الصّراع ويحاول كلّ منهما أن يُخاتل الآخر ويقضي عليه، ويتطوّر الصّراع بالتّوازي مع تطور الثّورة الّتي يقودها الثّوار ضدّ الحاكم بأمـره، في مدّ وجذب ينتهي برَمْزَي السّلطة معًا إلى نهاية مُتطابقة، فكلاهما يصير كالنّار يأكل بعضُها بعضًا. ففي حين يُقتَل الحاكم على يد أصدقائه الشّماليين، ويقضي قمرُ الزّمان مُنتحِرا في حفرة الأسود، تكون نهاية الثّعبان مُزريّة تعيسه مثل نهايتهما، حيث يأكل نفسَه في صورة غريبة تُحاكي الواقع بطريقة عجائبية: "أدخَل مرّة أخرى أسفلَ جسمِه. ثمّ فجأة بدأ يقضمه بأنياب حادّة، ويتأوّه. لم يعد ينظر إلّا إلى جسمه وهو يتضاءل ويقصُر شيئا فشيئا. فتح فَمَه على كلّ اتّساعه،

[1] – الرواية، ص 625.

وقضم كلّ ما تبقّى من جَسده دُفعةً واحدةً، بحيث لم يبقَ إلّا الرأس وجزءًا صغيرا من رقبته، فتدحرج من تلقاء نفسه، كاللّعبة المكسورة، عند رِجلَيْ سيدي عبد الرّحمن المجذوب"[1]

تخطّ الرّواية تاريخ السّلطة القمعية وتُبشّر بحتمية زوالها تحت أقدام الثّوار، إنّها تروي حكاية الحاكم وترسُم له طريقه نحو حتفه، وحين يشُقُّ عليها بلوغُ النّهاية المَنشودة تستنير ببريق حكاية أخرى هي حكاية الثوّال والثّعبان، تُحاورها وتهتدي بخطواتها بحثًا عن سبيل لكشف الزّيف وإعلاء صوت الحقيقة، مؤكّدة أنّ للحكي قوّةً تفوق قوّة السّلطة، فالحكاية تستحضرُ الحقيقةَ بصدق كما حفظها الثوالون لا كما زيّفها الورّاقون، وهي الّتي "مَحت بسحرها وعنفوانها، كذب التّاريخ وبُهتانَه."[2]

تنتهي حكاية "جملكية آرابيا" (الباخية) الّتي رواها بشير إلمورّو والمجذوب، ونقلتها عنهما (دُنيا) للحاكم بأمره ليتّعظ بها، لولا أنّ عقلَه الصّغيرَ كان عاجزا عن إدراك كُنهِها. وبانتهاء الباخية تأتي الحكاية الرّمزية الثّانية الّتي كانت مُتَضَمَّنة فيها إلى نهايتها أيضا، فيتردّى الحاكم بأمره ويتآكَلُ الثّعبان، ويفرّ الشّماليون وحلفاؤهم من الانتهازيين، فتعود البلاد إلى أهلها، لكنّ لدغة الثّعبان قد زرعت في أوصال المجذوب سُمًّا تصعب إزالة آثاره كما يقول: "لا يا ماريوشا يا بنتي، عندما يتعلّق الأمر بالموت والقتل فهُم لا يكذبون أبدًا. لقد سمّموني على مدار عشرات السّنين."[3] فليس سمّ الأفعى فقط هو الّذي يطول تأثيــره، بل إنّ للاستعمار سُمًّا أصعب شفاءً منه.

د- <u>أبو ذرّ الغفاري: المغيَّب وسُلطة المال</u>:

تخلّلت الرّوايةَ أصواتٌ كثيرةٌ لعلماء ومُتَصوّفين وفنّانين ورجال دينٍ غيّبهم الحاكم، وعذّبهم جلّادوه من أجل كلماتهم أو إيديولوجياتهم المعارِضة لاتّجاهات السُّلطة. فمنهم مَن قاومَ حتّى المَوت فنال الخلود، ومنهم من أسلم القيادَ فدَفَنَتِ السّلطةُ كلمتَه ولم تُبقِ لها أثَرًا. وسنكتفي باستعراض عيّنة واحدة من هذه الفئة، هي الأقوى حضورًا وتأثيرًا في النصّ، من حيث

---

[1] – الرواية، ص 632.

[2] – الرواية، ص 268.

[3] – الرواية، ص 634.

كثرة تردّد صوتها المُحَمَّل بالدّعوة إلى الخير وبالمعاني الإنسانية السامية، وهي شخصية أبي ذرّ الغفاري.

وظّفت الرّواية شخصية الصّحابي أبي ذرّ الغفاري – رضي الله عنه- وقدّمته باعتباره أوّل مَن عارض فساد الحكم وسلطة المال، حين وقف في وجه مُعاوية بن أبي سُفيان، لمّا كان واليا على الشّام من قِبَل الخليفة عثمان بن عفّان، وراح يطالبه بأن يكون للفقراء حقٌّ في مال المُسلمين وألّا يكون ذلك المال دَولة بين الأغنياء. فأبو ذرّ - كما هو معروف - قد عارَضَ مظاهر البذخ الّتي عمّت دار الخلافة في عهد عثمان، وحين اشتدّت مُعارضته شكاه مُعاوية إلى الخليفة فقرّر نفيَه، ولمّا خيّره بين المنافي اختار صحراء الرّبذة حيث قضى بقية عمر وتُوُفّي وحيدًا، تمامًا كما تنبّأ بذلك الرّسول صلّى الله عليه وسلّم حين قال فيه: "يمشي وحده، ويموت وحده، ويُبعث وحده."[1] وأبو ذرّ شخصيّة مَعروفة في التّاريخ بسَبْقِها للإسلام، فهو أوّل مَن حيّا الرّسول صلّى الله عليه وسلّم بتحية الإسلام، كما عُرف بصدق إيمانه وزُهده في الدُّنيا. وقد اتُّخذ في بعض كتابات الرّوائيين ذوي التّوجّه الاشتراكي رمزا لأولى الأفكار الاشتراكية في التّاريخ، فأُلبِست شخصيتُه صفة المعارض لفساد السّلطة ولهيمنة رأس المال كما هو الشأن في "جملكية آرابيا"، حيث صار البطل بشير إلمورّو يلبس آلام أبي ذرّ ويتكلّم بلسانه بعدما وَجد نفسَه يعيش تجربَتَه القديمة في سياق جديد.

أُديرت في الرّواية حوارات كثيرة ساخنة بين أبي ذرّ الغفاري والخليفة عثمان بن عفّان، تضمّنت كثيرا من الطّعن في نظام الخليفة، بل في شرعية نظام الحكم الإسلامي كلّه منذ الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم، فلم يَعُد الرّسول رسولا ولا الخليفة خليفةً، بل كلّهم حُكّام موضوعون في ميزان واحد ومُتّصلون بحبل الاستبداد المُمتدّ إلى غاية حاكم الجملكية، ولهذا كان البطل/السّارد يُلحّ على تسمية الخليفة عثمان بالحاكم الرّابع باعتباره الرّابع بعد الرّسول - صلّى الله عليه وسلّم - وأبي بكر وعُمر بن الخطّاب، ومن أمثلة ذلك الحوار التّالي:

"- حين واجهتُ الحاكم الرّابع بما تبقّى من حنيني، وجَبَروته، قال:

---

[1] – يُنظر: محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري أبو عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تح: مصطفى عبد القادر عطا، ج3، ص 53.

- هذا هو الدّرويش الكذّاب الّذي شغل المدن والأمصار؟

ردّ عيله أبو ذرّ بامتلاء وكبرياء:

- لديّ أبُ يا سيّدي، رَكَعَتْ له النّخلات الصّحراوية الوحيدة، وانحنَت عند رجليه االمُنهَكَتَين الصّخور القاسيّة. أبو جُنادة بن قيس، فلا تذُمّني بأصلي. لي ما أقولـــه عنك ولكنّـــي لا أقوله.

- ديرْ عشْرة واقرُصْ. قُلْ واشْ تْحَبْ. لن يُغيّر ذلك من مصيرك المَحتوم...

قال الحاكم الرّابع، والزّبد يتطاير من فمه، في أقصى دَرجات رعشة الانفعال والهزيمة الّتي حرّكت كلّ أطرافه بما في ذلك بطنه الذي اهتزّ بثِقل"[1]

يكشف كلام الخليفة وأبي ذرّ عن وجود صدام إيديولوجي حادّ بين طبقتين اجتماعيتين وليس بين شخصَين، حيث تصدُر كلمة الأوّل من موقع سُلطة آمرة مُعتدّة بقوّتها وسُلطانها، فهي تهدّد وتنفعل وتُزبد، وتقوم بحركات انفعالية تنعدم فيها الرّزانة والثّبات، وكأنّ بهـــا هَلَعًـــــا من الآخر، بينما تُمثّل الكلمة الثّانية طبقة المُهمّشين، أصحاب الحقّ الطّبيعيّين الّذين يَرَونَ لأنفسهم جذورا ضاربة في الأرض لا تهزّها انفعالات السّلطة وتهديداتها. ومِن هنا فإنّ كلَّ واحدة من الكلمتين إنّما تُراعي وَضعَها وتتلفّت إلى ذاتها قبل أن تصدُر من فَمِ المُتلفِّظ بها. وتأتي السّخرية من اهتزاز البطن في آخر المَلفوظ لتدعَم موقف الكلمة المُقنعة على حساب الكلمة الآمرة.

تعرّضت الرّواية إلى سبب الخلاف بين أبي ذرّ ومعاوية، فقد كان أبو ذرّ يعارض جمع أموال الفيء في بيت مال المسلمين، ويطالب بصرفها للفقراء، مُستدلّا بالآية: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الْأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾[2]، لكنّ الحوار يفقد جدّيته ويتحوّل من خلاف فقهي حول الأحكام التي جاءت بها الآية، إلى خلاف حول حرف العطف (الواو)، هل هو من لفظ الآية أم لا:

---

[1] – الرواية، ص 43.

[2]- سورة التّوبة، الآية 34.

"- أنتَ تهذي يا ابن رملة بنت الرّفيعة.

- لا يا سيّدي، حين سقطت الواو سقطنا معها.
- ماذا تقول أيّها الكافر؟ لكم الواو إذن، ولنا المال. كلّ ما في الدّنيا هو مِن مال الله، فلماذا تلومونا عن شيء مُسَخَّر في الأصل لنا؟
- مال المسلمين سُرِق عندما حُوِّل إلى مال الله.
- يرحمك ياهذا؟ ألسنا عبادَ الله والمال ماله؟
- لا تقُل هذا يا سيّدي. إنّ أموال الفيء هي من حقوق الفقراء. وليس لك أن تخزنها أو تأخد منها ما تشاء. أو حتّى أن تستعير منها."[1]

هكذا يقف صوت أبي ذرّ الغفاري في صفّ الفقراء المُغيَّبين يقاوم أعلى سُلطة في الدّولة وحيدًا، لا يوهنه خوفٌ ولا يصدّه تهديد. حتّى أن بشيرًا إلمورّو قد وَجَدَ فيه السّند والقُدوة فلبِسَ – كما ذكرنا آنفا – صوتَه واحتفى بكلمته المُقنعة، ولم ينقطع عن استرجاع موقفه الثّوري بين الحين والآخر، وكأنّه يُحاوره ليستقي منه أسرار الثّورة ومفاتيح نجاحها، فوجد الإجابة في كلمات قالها أبو ذرّ قُبَيْل وفاته، وجاءت محمّلة بدلالات حوارية عميقة: "لا يُكَفِّنني رجلٌ منكم إذا كان أميرًا، أو عَريفًا، أو بَريدًا، أو نَقيبا أو مُلحقًا بالخليفة"[2]. فرغم أنّ الكلمة كانت مُوجَّهة إلى عامّة النّاس ممّن يُتَوقَّع أن يعثروا عليه، إلّا أنّ تلقُّتها الحواري كان مُتّجِها بوضوح صوب المركز والهامش معًا، حيثُ حملت موقفا إيديولوجيا مُعلَنًا إزاء الطّرفين المتناقضين أكّدت من خلاله صدق اختيارها الأوّل وثباتها عليه إلى آخر رَمَق من حياتها. وهو موقف يخدُم مآرب المؤلّف بطريقة حوارية حَجَب بها سُلطته على كلمات أبطاله وأفعالهم.

---

[1] – الرواية، ص 49.

[2] – الرواية، ص 69.

الفصل الثّاني:
التنضيد الأجناسي
وتعدُّد المنظورات الأدبية.

الفصل الثّاني: التنضيد الأجناسي وتعدُّد المنظورات الأدبية. .

المبحث الأوّل: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف..... 290

المبحث الثاني: الأجناس الأدبيّـة..... 301

المبحث الثالث: الأجناس شبه الأدبية الأدبية..... 315

المبحث الرابع: الأجناس غير الأدبية. 328

المبحث الخامس: أشكال التّعبير الشّعبي اليومي..... 346

تتخلّل الرّواية البوليفونية عديد الأجناس الأدبية وغير الأدبية المُتخلِّلة (Les genres intercalaires) التي تُسهم معًا في منحها خصائصها الأسلوبية المتميّزة، حيث "تدخُـــــل إلى عالمها كخطاب لا يفقد خُصوصيته (الغيريّة) ولكنّه في الآن نفسه يندمج والخطاب العام للرّواية"[1]، فمثلما توفِّر الرّواية الحواريّة فضاءً حواريا تلتقي فيه الأصوات المتعدّدة وتتفاعل، تفتح ذراعيها لتحتضن مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية الّتي يأتي كلّ منها حاملاً معه أسلوبَه المُتَميّز، وطريقَته الخاصّة في التّعبير ومنظورَه الخاصّ للواقع، ممّا يمنح الرّواية بُعدَها التعدُّدي ويساعدُ على كسر وحدتها المونولوجية.

لقد بيّن باختين أنّ أهمَّ ما يميّزُ الرّواية مُرونتُها وقدرتُها على امتصاص كمّ هائـــــل مـــن اللّغات والأجناس والأساليب العاكسة لِرُؤًى ومَنظورات أدبية كثيرة. فهي جنسٌ سُفليّ ومُتَخَلَّل يقوم بناؤه أساسًا على دمج تلك العناصر المتناقضة والمتنافرة، وجعلها تتفاعل فيما بينها جدليا داخل إطار سردي متكامل يُشكِّل في مُجمله الوحدة الكُلّية للعمل الأدبي.

تسمح الرّواية، إذن، "بدُخول أجناس مختلفة، فنية (كالقصص الاستطرادية، والتّمثيليات الغنائية، والقصائد والمشاهد الدّرامية إلخ) وخارجة عن الفنّ (كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعملية والدينية وغيرها) في قوامها. فمن حيث المَبدأ يمكن لأيّ جنـــــــس أن يدخُل في تركيب الرّواية، ومن حيث الواقع فمن العسير جدّا العُثور على جنس لم يدخل الرّواية في وقت ما وعند كاتب ما. وتحتفظ الأجناس الدّاخلة إلى الرّواية عادة بلُدونتها البنائية واستقلالها الذّاتي وفَرادتها اللّغوية والأسلوبية."[2] ومن هذا المُنطلَق يُفتَرضُ أن نعثُر في "جملكية آرابيا" على عَدد ما من تلك الأجناس المُتخَلِّلة المُتمَيّز بعضُها عن البعض الآخر بلغاتها المُختلفة، كاللّغة الشعرية، اللّغة الرّوائية، واللّغة المَقالية، واللّغة الصِّحافية، ولُغة التّاريخ، والفلسفة ...، وكلُّها تحتاج إلى تصنيف وقراءة مُتأنّية للوقوف على آليات تنضيدها وتَفاعُلها حواريًا داخل العَمل الأدبي، باعتبار أنّ "كُلّ الأجناس التي تدخل الرّواية تحمل إليها لغاتها، ولهذا فهي تفكِّك

[1] – سليمة عذراوي، شعرية التّناص في الرواية العربية، رُؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص71.

[2] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص112.

الوحدة اللّغوية للرّواية وتعمّق على نحو جديد تنوُّعَها الكلامي."[1] حتّى أنّ هذا التّنوّع قد وَضعَ الدّارسين أمام إشكاليةِ مُتَعَلِّقة بتصنيف هذا الجنس النّثري، لما فيه مِن "طابـــــع يستعصي على القولية، ويتأبّى التصنيف."[2]

الرّواية جنسٌ مُنفَتِح في طريق التّكوين، قادرٌ على تغيير شكله باستمرار، عكس الأجناس الأخرى الّتي اعتبرها باختين مكتمِلة أو مُنغلقة على ذاتها، انغلاقا يقف في وجه إدخال تعديلات عليها. كما أنَّ للرّواية ميزَةً أخرى تتمثّلُ في امتلاكها لطرائق خاصّة في التّعاملِ مع ما يتخلّلُهـــا من أجناس، فهي لا تكتفي باستيعابها ضمن بنيتها الرّوائية، بل تقوم بمحاورتِها واختراقِها، وتأويلها انطلاقًا من الخطاب الإيديولوجي للرّواية نفسها.

[1]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق ، ص113.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 286.

المبحث الأوّل: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أ- القرآن الكريم. 291

ب- الحديث النبوي الشريف. 297

أ- **القرآن لكريم:**

كان تأثير القرآن الكريم في لغة واسيني الأعرج كبيرا، حيث تنوّعت طرائق استحضاره للنّصّ القرآني بين التّهجين والأسلبة والاستشهاد وغيرها من الأساليب الحوارية الّتي كشفت مدى تجذّر اللّغة القرآنية في فكره، وجريانها على لسانه كقوالب لغوية جاهزة وكخطاب مفتـــــوح على آفاق الاجتهاد والتأويل الواسعة. وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنّ جريان الأسلوب القرآنـــي على لسان واسيني الأعرج بكثافة ومرونة قد يكون مَرَدُّه إلى تلَقّيه تعليمًا دينيا في صغره، وذلك ما صرّح به في بعض حواراته.[1]

لم يكتفِ واسيني الأعرج بالتّوظيف الشكلي للنصّ القرآني ولا بتَمَثُّل خصائصه الأسلوبية، بل سعى إلى محاورة مادته الأوّلية بُغية الإمساك بدلالته العميقة باعتباره شكلا فريدًا ذا خصوصيات روحية وفنية دقيقة ومتميّزة، يحتاج قارئُه إلى التّسلّح بنظر ثاقب كي يتجنّب الانحراف عن جوهره في ظلّ التّأويلات الكثيرة الّتي أحاطت به، بحيث يستَكنِهُ منه المقولات الكبرى القادرة على إنارة بعض الحنايا المظلمة في الحياة العصرية. وذلك ما نعتبره نوعًـــــا من التّحيين الحواريّ المقصود الهادف إلى قراءة النصّ المُقَدّس قراءةً جديدةً تُزيل عنه طابع الغَرابة وتُدرجُه بطريقة سَلِسة في النّسق الرّوائي الحديث، ولا يبقى توظيفه مجرّد إقحام قسريّ لمقاطع هجينة لا مُبرّر لوجودها داخل نسيج الرّواية.

من أهم النّصوص القرآنية الّتي تخلّلت "جملكية آرابيا" الآيةُ (34) من سورة التّوبة، الّتي استدلّ بها أبو ذرّ الغفاري أمام مُعاوية بن أبي سفيان على أنّ تكديس الأموال وحرمان الفقراء منها أمرٌ مَنهيٌّ عنه في القرآن، بينما أصرّ مُعاوية على تحريف الآية بإسقاط واو العطف، كي يصير التّبشيرُ بعذاب الله مُوجَّها إلى الأحبر والرُّهبان دون أن يَمَسّ الّذين يكنزون المـــــال من المُسلمين، فيردّ عليه بشير بقوله: "صرَختُ لكنّ الصّوتَ كان مَبحوحًا. ندبتُ لكنّ النّداء كان مَيْتًا. الكمامة والقطن وصوف الماعز الحائل وأقلام الورّاقين كلّها هاجمتني دُفعة واحدة: الـــواو [و] ياناس، مِلكٌ لنا وليست لهم. وراءها شقاؤكم، فأعيدوا لله ما لله. سرقتموها من فمه.

---

[1]- يُنظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، حوار مع الروائي واسيني الأعرج، ص17.

أُقيمت الدُّنيا ولم يستطع أحد إقعادها. جرى الجميع باتجاهات مُختلفة. تَناطَحت رُؤوسُهم ولم يتفطّنوا. كلّ واحد يصرخ: الواو ... الواو ... أعيدوها إلى ذَويها ... انزعوها ... انزعوها ... أنا نفسي كنتُ أركض من أجل الواو الّتي أرادوا نفيَها. لَم تقعُد الدُّنيا إلاّ بعد أن اسْتُنْفِرَ أُبيّ بنُ كعب(•)، فاستقام المَعنى الّذي اندفعنا من ورائه. ﴿ يا أيُّها الّذين آمَنوا إنَّ كَثيرًا من الأحبار والرُّهبان لَيَأكلون أموالَ النّاس بالباطل ويَصُدّون عن سبيل الله [و] الّذين يكنِزون الذّهبَ والفِضّةَ ولا يُنفقونها في سبيل الله فَبَشّرهم بعذاب أليم﴾[1]"[2]

تكشف هذه المُحاكاة السّاخرة للمناظرة الّتي جَرَتْ بين مُعاوية وأَبي ذرّ الغفاريّ عن ثلاثة أمور هامّة: أوّلها خطورة الفهم السّيّء للقرآن والتّأويل الخاطئ لآياته، فالمَساس بحرف واحد منه قد يُذهب المَعنى الحقيقيّ ويُحوّله عن مَراميه الكبرى. والأمر الثّاني هو خطورة التّزاوج بين السلطة السياسيّة والسّلطة الدّينية، فإذا وَقَعَ النّصّ الدّيني بين يَدَيْ السّلطة فإنّه لن يكون في مَأمَن من التّحريف لأغراض سُلطوية، فحبُّ التّسلّط قادر على مَنح الطّاغية الجُرأةَ على المساس حتّى بأقدس كتاب لتقوية سُلطته الإدارية بسلطة روحية تُسَخِّر له القلوب والعقول. وأمّا الثّالث والأهمّ فهو قدرة الرّواية على احتضان الأجناس المُتخلّلة والتّفاعل معها حواريا من خلال الالتفات نحو مادتها الأوّلية بُغية الإمساك بدلالتها الروحية العميقة المُتَمثّلة في العدالة الإلهية الّتي ضَمِنَتْ للفقير حقَّه في الرّزق، ومَنَعت استغلاله من طرف أصحاب المال والنّفوذ، حتّى أنّ الآية قد عطفت الأحبار والرّهبان الّذين يأكلون أموال النّاس بالباطل على الّذين يكنزون الأموال ولا ينفقون منها، واعتبرت الفريقين مشتركين في العذاب، سواءٌ منهم المسلم وغيره. وبطريقة حوارية استطاع المُؤلّف أن يُعلي صوته الثّوري وموقفه الإيديولوجي دون أن يكون له ظهور صريح في الرّواية، فقد بلغ غايته وهو مُتَخفٍّ وراء أصوات شخصياته تاركًا إيّاها تتجاذب الفكرة بحرية ودون تَوجيه ولا إكراه منه.

(•) – **أُبيّ بن كعب بن قيس:** صحابيّ زاهدٌ، وَرِعٌ، عالمٌ بالقرآن وكاتبٌ للوحي، شهِد له الرّسول صلّى الله عليه وسلّم بالعلم. ينظر: الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، سير أعلام النّبلاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 11، 1996، ص 389 - 396.

[1]- سورة التّوبة، الآية 34.

[2]- الرواية، ص48.

وبالطّريقة الحوارية نفسِها أثارَ المؤلّف قضيّة دينية أخرى كثيرًا ما شغلت الرّأي العام في العالم العربي والإسلامي عامّة، وهي قضيّة الحجاب ومدى وُجوبه على المَرأة، فخلال حوار حادّ بين (ماريوشا) وأبيها تمّ الاستشهاد بآيات قرآنية تتضمّن أمرَ النّساء بارتداءالحجاب، إلّا أنّ الفَتَاة لم تقتنع بأنّها مَعنية بما جاء في الآية من أوامر، مُعتَقِدة أنّ الخطاب كان مُوجَّهًا إلى زوجات الرّسول صلّى الله عليه وسلّم دون غيرهنّ من المُسلِمات: ". قلتُ له أعرف الكثير من صديقاتي يَبِتْنَ مع عشّاقهنّ، ويمارسن الجنس بحريّة، وفي الصّباح يتحوّلن إلى قهرمانات صالحات بخمارات لا ترى من ورائها إلّا النّفاق الجميل. قلتُ له حرام عليك تقتلني في هذا العمر إذ تضعني خلف سياج لم يُصنَع لي؟ قال إنّها تعاليم الحكيم. والإسلام يؤكّدها. قلتُ الآية نزلت في نساء الرّسول وأنا امرأة نفسي.﴿**وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَـا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِـــــــنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوِ التَّابِعِينَ غَيْرِ أُولِي الْإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِيـــــــنَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَىٰ عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَ الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**﴾[1]. أصرَّ وكأنّي لم أقل له شيئا. وكان إصراري أكبرُ. حاولت الانتحار ثلاث مرات. في الرّابعة قَبَضَ عليَّ من يَدي، ونظر إلى وجهي كالكلب المسعور، ثمّ صرخ مثل المجنون: اغربي عن وجهي، ما نحبش نشوفك مرّة أخرى. إلى الجحيم. لا أريد أن أُثقل آخرتي بذنوب انتحارك. "[2]

يكشف الانتقال من حالة التّوافق التّامّ بين كلمة البطل والنّصّ القرآني على مستوى زاوية الرّؤية (Point de vue) والمَوقف الإيديولوجي في الآية الأولى، إلى حالة التّعارض الكامل بينهما في الآية الثّانية، عن عمق قراءة الرّواية للخطاب الدّيني، فهي لا تكتفي بتقليده بل تحاول تجاوزه وتَخَطّي حاجز القَداسة، لتُقحمه في معتَرك الصّراع الإيديولوجي الدّائر بين شخصياتها وفئاتها الاجتماعية المُختلفة، والمُعَبّر بصدق عمّا يجري في الواقع المَعيش، حين يصل الحـــــوار

---

[1]- سورة النّور، الآيتان: 30- 31.

[2]- الرواية، ص 430 - 431.

إلى نهاية مَسدودة بسبب التعارض الكبير بين إيديولوجيتين وفئتين اجتماعيتين لا تُفكّران بالطريقة نفسِها، الأولى يسارية علمانية، تُقَدّم العقلَ على النَقل، لا تتوانى في تحريـــف الكَلِم عن مواضعه لتدعيم موقفها الرافض لبعض مظاهر التَدَيُّن كالحجاب، أمّا الثانية فهي فئة المتديّنين المتشدّدين التي تركَن إلى النّقل وتُبدي التزاما حَرفيا بالنص الدّيني، فيصير التّوافق مُستحيلا والتّواصل غير ممكن، ويتولّد العنف ورُدود الأفعال المُتطرّفة كالتّشرّد والهروب والانتفاء الّذي آلت إليه (ماريوشا) بعدما اصطدمت كلمتها المُنفتحة على الحوار بكلمة والدها المُنغلقة الحاملة لفكرة مُنجَزَة وَصَلته جاهِزَةً من مَصدَرٍ مُقدّس؛ ثمّ إن استحالة التّواصل والحوار قد دَفعت بماريوشا نحو الهروب من المَركز المُنغلق إلى الهامش الحرّ بسبب شعورها بالاغتراب القاتل، فَبَحَثَتْ لهـــا عن مأوى جديد برفقة ڤوّال متحرّر من بوتقة السُلطة الأُسَرية، وتولّد في نفسها نوع من التّطرّف فصارت تُشَبِّه والدها بالكلب المَسعور، متجاوزة جميع القيم الدينية والاجتماعية التي تخصّ الوالدين بمكانة مُقدّسة.

وإذا تأمّلنا طريقة تفاعل الرّواية مع الآيتين لاحظنا – رغم الاختلافات الشكلية – أنّها كان تصُبّ في غاية حوارية واحدة ومَقولة كبرى رامَ المؤلّف تحقيقَها، وهي أنّ القاعدةَ المُسَيّرةَ لفكر السّلطة واحدة، سواء أكانت تلك السُّلطة سياسية أم أبويّة أم دينية، فهي ترفض الحوار لعِلمها أنّ الحوار قادر على التّشكيك في عديد المُسلّمات الخاطئة الّتي كانت تحتمي بها، وبالتّالي فهو قادر على افتكاك الحقيقة من حضن كلمتها الآمرة وإعطائها للكلمة المُقنِعة فتُفتَضح بذلك غرابَتُها عن العصر ومُناقضتها للواقع، لهذا السّبب تلجأ السّلطة دائما إلى طمس الحقيقة وغلق أبواب البحث عنها، ثمّ تقوم بالمُقابل باختلاق أفكار تَخدُمها وتُسوّقُها باعتبارها مسلَّمات مُقدَّسة لا ينبغي عرضُها للنّقاش.

لم يكن حضور النّص القرآني في الرّواية، إذن، إلّا ليُسهم في فضح السّلطة وكشف زيفها وخوفها من الحقيقة، لذا فهي تتحاشاه وتُقاوِمُه بشدّة حينا، وبعَجزٍ تامٍّ عن فهم كُنهه حينًا آخر. ففي المقطع التّالي سنجد أنّ الحاكم بأمره يُقَاوم الكلمة القرآنية الّتي كرّمت المرأة حين أشادت بعفّة مريم بنت عمران، ويُقابلها بسُخرية وتهكّم لأنّه لا يرى النّساء إلّا محظيات يلهو بهنّ

وقتما يشاء: "قليلة الحظّ، هي المحظيّة الّتي يكون دورها يــوم انكساره. بعد أن يَنْتَهِكَ جَسَدَها، يأكل نهديها ويمتصّ داخلها. يقلّبها بثقل ثمّ يضع وسادة تحت جسده المُنهك، يسألُها سؤالَه المُعتاد، هل هي المرّة الأولى الّتي تنام فيها مع رجُل؟ يا صاحب المقام العالي، تقول المحظيّـــة، لم يلمَسني لا إنس ولا جانّ، إنّك أوّل من يقتحم عُذريتي. يُداعب شعرها للمرّة الأخيرة، ثمّ ينادي السّيّاف ويقول له جرّها إلى الجنّة يا صاحبي، فهي دَيْنٌ عليك، تقول إنّها بِكر ولم يمَسسها ذَكَرٌ. حياتُها خير من موتها. حسبت نفسَها مريم؟ ﴿ **قالتْ ربِّ أنّى يكون لي وَلَدُ ولَم يمسَسْني بَشَر قالَ كَذَلِكِ الله يخلُقُ ما يَشاء إذا قَضى أمرًا فإنَّما يقول له كُنْ فَيَكونُ**﴾.[1] إلى أيّة جنّة يا مولاي. قال السّيَّاف؟ ردّ عليه الحاكم بأمره:

تلك الّتي تعرفها يا حبيبي. لا أحد يعرف بالضّبط أين تَقع ما عدا المُقرَّبون جدًّا"[2]

سخِر الحاكم بأمره من المَحظيّة وتهكَّم من ادّعائها أنّها فتاة طاهِرة، ثمّ استحضر آيةً تُخاطِبُ فيها مريمُ ربَّها وتُعبِّر عن عَجَبها من مُعجزة الحمل الّذي بُشِّرَت به، كونها ستحمــل دون أن يَمسسها بشر. وهنا تنكشف في الملفوظ صورة بيانية هي التشبيه الضّمني، حيث شبّهَ الحاكم المَحظية بِمريم العذراء على سبيل التّهكُّم، وألبس نفسَهُ صفة الرُّبوبية استكبارا وعُلُوًّا، حيث خاطَبَتْهُ باللّهجة نفسِها الّتي خاطَبَتْ بها مريم الله تعالى. وقد كانت تلك طريقة حوارية مُوارِبة اختارها المُؤلّف ليُعبّر بها عن إدانته الشّديدة للطاغية المتجبّــر دون أن يضطَرّ إلى إظهار صوته بين أصوات الشّخصيات، فقد أقحمَ الحاكمَ في صراع حادّ دفع به إلى التّلفُّظ بكلمات فضحت ما يُضمره من ضَغينة وكِبْر، فأدان نفسَه بنفسه.

لقد رسم واسيني صورة أكثر واقعية لطريقة الحاكم في التّعامل مع النّص الدّيني، فهو يؤمن به ظاهرا ويَستمدّ منه سُلطته إن وافق غايَتَه، بينما يُضمر له في نفسه نُكرانا وكُفرا شديدًا، مثلما يظهر في الحوار التّالي الّذي دار بينه وبين بشير إلمورّو خلال المُناظرة التلفزيونية الّتي جمعت بينهما:

---

[1]- سورة آل عمران، الآية 47.

[2]- الرواية، ص 457.

"- هل يُعقل أن يعيش الإنسان الفاني أربعة قرون؟ هذا مستحيل يا بشير إلمورّو. هذا مَسٌّ أو جنون. من غير المَعقول؟

- هل أنت مسلم حقيقة يا سيّدي؟

- أشهد أن لا إله إلّا الله، وأنّ محمّدا عبده ورسوله. الحمد لله الّذي لا يُحمَـــــد على مَكروه سواه.

- كلامك يكفّرك يا مولاي. أنت تحكم البلاد باسم الإسلام وليس بالبوذيّة أو المجوسيّة أو الهندوسية أو اليهودية أو المسيحيّة؟

- أعوذ بالله.

- إلّا تُؤمن بالقرآن؟

كاد الحاكم بأمره أن يقفز من مكانه، ويذبحه بيديه. هو يعرف أنّه يستمدُّ جزءًا مهمًّا من سلطته من الدّين. بل إنّ الدّين هو سلاحُه الكبير والاستثنائي. تمتم وهو يتنفّس بصعوبة كبيرة: ابن الكلب هذا، يريد أن يكفّرني أمام الأمّة بكاملها. سأعرّيه.

- وهل هذا سؤال يا بشير؟ القرآن مآلنا الأوّل والأخير في الحكم.

- طيّب. أهل الكهف عاشوا أكثر من ثلاثة قرون.

- ولكن يا بشير!؟

- لا يا سيّدي، يبدو أنّكم لم تقرؤوا قصّة أهل الكهف؟ ﴿ **سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم**﴾.[1] قصّة أهل الكهف في المسيحية أيضا محبوكة بشكل جميل. تُحدّد قصّة أهل الكهف المسيحية الإمبراطور الّذي كان معاصرًا قبل أن يناموا والإمبراطور الّذي أصبح موجودًا بعد استيقاظهم، وبهذا حدّدوا عدد السّنين بـ 200 سنة."[2]

تحدثُ المُواجهة في هذا الحوار بين الإيمان الحقيقي والادّعاء المُداهِن، فبينما يُبدي البطل بشير إلمورّو إيمانَه الكاملَ بالمَعرفة الّتي تُقدّمها الكلمة القرآنية حتّى لو كانت غيبيّـــــة

---

[1]- سورة الكهف، الآية 22.

[2]- الرواية، ص 466 - 467.

لا تُدركها الأبصار، يَظهَر الحاكم بأمره في هيئة الجاهل بالدّين، أو المُداهن الّذي لا يقبل بالحقيقة إلّا حين تُوافق مصلحته. فهو من جِهة يدّعي الإيمانَ وتَحكيم القرآن، ومن جِهة أخرى يُنكر بعض المعجزات القرآنية كبقاء أهل الكهف زُهاء ثلاثة قرون نيامًا في كهفهم. يؤمن ببعض القصص الخارقة ويُروّج لها، إذا كانت تخدُمه كقصّة الخضر الّتي حوّلها إلى وسيلة لترهيب النّاس، ويُنكر القصص الّتي تَدعَم كلمة خصمه، بحجّة أنّ أحداثها غير منطقية.

نستنتج من قراءتنا للنّصوص القرآنية المُدرَجة قدرةَ الرّواية على احتضان الأجناس المُتخلّلة والتّفاعل معها حواريا، وعمق قراءتها للخطاب الدّيني في ظل انفتاحه على إمكانيات تأويل مُتَعدّدة، حيث كشفت إمكانية تعرّضه لتأويلات خاطئة قد تَحيد به عن قيم الحقّ والعدالة الّتي ينشدها بطبعه، وتُحَوّله إلى نصّ خرافي يُبَرر به الطّاغية جرائمه ويُرَهّب به خصومه. فالخطر لا يكمن في النصّ الدّيني نفسه، بل في مَحدودية العقل الّتي تقود صاحبهـــا إلى الانسياق وراء التأويلات الخاطئة.

أثارت الرّواية في هذا المقام أيضًا عدّة قضايا تخصّ خطورة التّزاوج بين السلطة السياسيّة والسّلطة الدّينية، فالحاكم المُستبدّ يعلم خطورة النّصّ الديني عليه، بوصفه نصًّا حاملا للحقيقة الّتي يخشاها ومُحرّرًا داعيا إلى الانعتاق، لذا فهو يتعامل معه إمّا بالاستحواذ عليه أو بتأويله تأويلا خاطئا أو بمقاومته إن لم يوافق مصالحه.

ب- <u>الحديث النّبوي الشريف</u>:

شغلت شخصيّةُ أبي ذرّ الغفاري حيّزا كبيرا من فضاء الرّواية باعتبارها إنسانًا مُتكلّما يحمل كلمته الإيديولوجية المُتميّزة، كما نالت كلمتُه تلك أهمّية خاصة لدى المُؤلّـــف، حيث لم يكتَف بنقلها أو استِعادتها حَرفيًّا فقط، بل اجتهد في تصويرها تصويرا فنّيا حواريا بكلمته الخاصّة. "إنّ كلمة الإنسان المُتكلّم في الرّواية لا تُنقَل وتُستعاد فقط، بل إنّها تحديدًا تُصَـوَّر فنيًّا، وهي بخلاف الدّراما، تُصوّر إلى هذا بكلمة أخرى هي كلمة المؤلّف"[1]، وكلمة الإنسان المُتكلّم هي لُغة اجتماعية وليست لهجة فردية خاصّة به، وذلك هو الجانب الّذي تهتمّ كلمة المُؤلّف

[1]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 132. (حبّذا حذفُ لفظ "إلى هذا" من النصّ المتَرجم ليستقيمَ التّركيب)

بتصويره، إنّها تنظُر إلى كلمة المتكلّم باعتبارها قولاً إيديولوجيًا، كلمةً حاملةً لقيمة اجتماعية ما، أي لوِجهة نَظَر خاصّة إلى العالم.

وقد تمكّن واسيني من تصوير كلمات المُتكلمين في الرّواية، فقد عمل على إبراز قيمتها الاجتماعية وتمكّن من إكسابها سِماتَها الإيديولوجية الّتي ميّزتها بوضوح عن كلمات مُحاوريهـــا. ولو دقّقنا النّظر في كلمة أبي ذرّ الغفاري مَثلاً، لوجدناها تتجاوز نطاق التعبير عن قِيَمٍ ومواقف فرديّة خاصّةٍ بشخصِ مُتكلّمها، لتصيرَ كلمةً اجتماعيةً حاملةً لإيديولوجيا تنهَل بقدر أو بآخـــر من قيم الدّين والمُجتمع كلَّ ما يخدُم توجّهاتها الطّامحة إلى العدالة وتحرير الإنسان من ربقة الاستبداد.

أهمّ ما ميّز كلمة أبي ذرّ في الرّواية يقينيّتُها، ثباتُها وقوّةُ إقناعها، إنّها كلمة ثابتة على خطّ إيديولوجي واحدٍ نابع مِن يقينٍ تامٍّ بصحّة الفكرة الّتي يصبو إلى إنجازها، فكرة العدالة ونصرة الفَقير. فهي كلمة تَحكُمُها القناعة ولا تُوجّهُها المصلحة كما هو الشّأن بالنّسبة إلى كلمة الحاكم مَثلاً. وهذا ما أكسَبها قوّة إقناع قويّة وأمدَّها بسُلطة على العقل أقوى من سُلطة الحاكم القائمة على الإكراه. ولتقوية تلك السّلطة الرّوحية النّافذة، استند أبو ذرّ إلى حديث نبويّ فاستمدَّ منه بعضا من قوّته الإقناعية وشيئا من الإدانة المُباشرة للحاكم بأمره:

"إِذَا اقْتَرَبَ الزَّمَانُ كَثُرَ لُبْسُ الطَّيَالِسَةِ، وَكَثُرَتِ التِّجَارَةُ، وَكَثُرَ الْمَالُ، وَعَظُمَ رَبُّ الْمَالِ، وَكَثُرَتِ الْفَاحِشَةُ، وَكَانَتْ إِمَارَةُ الصِّبْيَانِ، وَجَارَ ربُّ السُّلْطَانُ، وَطُفِّفَ بالْمِكْيَالِ وَالْمِيزَانِ. لا يُوَقَّرُ كَبِيرٌ، وَلا يُرْحَمُ صَغِيرٌ، يَلْبَسُونَ جُلُودَ الضَّأْنِ عَلَى قُلُوبِ الذِّئَابِ، أَمْثَلُهُمْ الْمَدَاهِنُ"[1].

لقد وظّف الرّوائي نصّ الحديث مبتورا، حيث أسقط منـــه التّعابيـــر الّتي تتحدّث عن الزّنا وعن كثرة النّساء، وأبقى فقط على التّراكيب الّتي تُدين وَهَنَ السّلطان وجورَه، واحتكار الأموال وحرمان الفقراء منها. كما تعمّد عدم تمييز الحديث المَنقول بعلامات تنصيص كما فَعلَ مع الآيات القرآنية الّتي كَتبها بخطّ ثخين ليُميّزها عن نصّ الرواية. وربّما كانت تلك طريقته لتسويغ تصرّفه في النصّ المُتَخلّل. ويمكننا توضيح التّغيير الّذي لحق بالنّصّ المُتَخَلِّل عن طريق مقارنته بنظيرِه المرويّ في كتب الحديث:

---

[1]- الرواية، ص60.

"حدّثنا عبد الوارث بن إبراهيم، قال: نا سيف بن مسكين، قال نا مبارك بن فضالة، عن المُنتصر بن عمارة عن أبيه. عن جدّه - وكان جدّه أبو ذرّ الغفاري – عن النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم قال: "إِذَا اقْتَرَبَ الزَّمَانُ كَثُرَ لُبْسُ الطَّيَالِسَةِ[•]، وَكَثُرَتِ التِّجَارَةُ، وَكَثُرَ الْمَالُ، وَعَظُمَ رَبُّ الْمَالِ بِمَالِهِ، وَكَثُرَتِ الْفَاحِشَةُ، وَكَانَتْ إِمَارَةُ الصِّبْيَانِ، وَكَثُرَ النِّساء، وَجَارَ السُّلْطَانُ، وَطُفِّفَ فِي الْمِكْيَالِ وَالْمِيزَانِ، وَيُرَبِّي الرَّجُلُ جرْوَ كَلْبٍ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يُرَبِّيَ وَلَدًا، وَلا يُوَقَّرُ كَبِيرٌ، وَلا يُرْحَمُ صَغِيرٌ، وَيَكْثُرُ أَوْلادُ الزِّنَا، حَتَّى أَنَّ الرَّجُلَ لَيَغْشَى الْمَرْأَةَ عَلَى قَارِعَةِ الطَّرِيقِ، فَيَقُولُ أَمْثَلُهُمْ فِي ذَلِكَ الزَّمَـــــانِ: لَوِ اعْتَزَلْتُمَا عَنِ الطَّرِيقِ، وَيَلْبَسُونَ جُلُودَ الضَّأْنِ عَلَى قُلُوبِ الذِّئَابِ، أَمْثَلُهُمْ فِي ذَلِكَ الزَّمَانِ الْمُدَاهِنُ"[1]

أوّلُ ما يلفت الانتباه في هذا الحديث كونُهُ مرويًّا عن أبي ذرّ الغفاري، فهو يعبّر بطريقة ما عن موقفٍ إيديولوجي ونظرة خاصّة إلى العالم. كما أنّ الكلمات المقتبَسَة من نّص الحديث تعضُد بشكل واضح كلمةَ أبي ذرّ المُعبّرة، في الرّواية، عن إيديولوجية الاشتراكي المُعارض للسّلطة ولسياسات القمع واحتكار الأموال، والدّاعي إلى تحرير الإنسان عامّة والمرأة خاصّة، من جميع أشكال الرقابة الدينيّة والاجتماعية. لذلك أسقَطَ المؤلّف من النّـــصّ المتخلّل كلَّ التّراكيب الّتي لا تنسجم مع الصّورة النّهائيّة الّتي أراد أن تَظهرَ بها كلمة أبي ذرّ، فقد حذف من حديث الرّسول صلّى الله عليه وسلّم قوله: (وَكَثُرَ النِّساء)، و(وَيُرَبِّي الرَّجُلُ جرْوَ كَلْبٍ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يُرَبِّيَ وَلَدًا)، و(يَكْثُرُ أَوْلادُ الزِّنَا، حَتَّى أَنَّ الرَّجُلَ لَيَغْشَى الْمَرْأَةَ عَلَى قَارِعَةِ الطَّرِيقِ، فَيَقُولُ أَمْثَلُهُمْ فِي ذَلِكَ الزَّمَانِ:

[•] - **طيالس وطيالسة**: كساء أخضر لا تفصيل له ولا خياطة . يلبسه خواص العلماء والمشايخ ، مفرده: طَيْلَسَان طيلس.

[1] – محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري أبو عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تح: مصطفى عبد القادر عطا، ج 3، ص 386. وَوَرَد باللّفظ نفسه في: الطّبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، المُعجم الأوسط، تح: طارق بن عوض الله بن محمّد وعبد المُحسن بن إبراهيم الحُسيني، ج 5، دار الحَرَمين للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص126. وقال عنه النّيسابوري: (هَذَا حَدِيثٌ تَفَرَّدَ بِهِ سَيْفُ بْنُ مِسْكِينٍ، عَنِ الْمُبَارَكِ بْنِ فَضَالَةَ وَالْمُبَارَكُ بْنُ فَضَالَةَ ثِقَةٌ.)

لَوِ اعْتَزَلْتُمَا عَنِ الطَّرِيقِ)، كلّ ذلك من أجل الحفاظ على عنصر الانسجام بين مُكوّنات صورة الكلمة المُقنعة، كلمَة المُهمَّش المُعارض للسّلطة.

المبحث الثاني: الأجناس الأدبيّـة.

1- الرّوايـــة. 302

2- الشّعر. 304

3- الخُطبة. 310

تميّزت كتابات واسيني الأعرج بالتّواشُج والتّواصُل الحواري الدّائـــم مـــع جُملة من النّصوص الأدبية والأعمال الفنّية الّتي غَدت مُستَنَدا يقوم عليه البناء الفنّي لأغلب نصوصه الرّوائية، سواء من خلال الاشتغال على نصوص تراثيّة (كألف ليلة وليلة) أو استحضار نماذجَ فنية عالمية كروايتي (دون كيشوت) و(كارمن)، أو الارتباط بشخصيات ورموز لها مكانتُها الخاصّة في ذاكرة الرّوائي، كَاسْمِ مريم والموريسكي اللّذين يحضُران في سياقات مُختلفة، مع تحويرات طفيفة تمسّ بنيتيهما، دون أن تؤثّر على ثِقلهما الدّلالي وبُعدهما الإيديولوجي. وانطلاقا من ذلك سنحاول اقتفاء آثار الأجناس الأدبيّة المُتَخلّلة في الرواية وتقصّي دلالاتها وآليات اشتغالها.

أ- **الرّوايـــة:**

يتميّز العالم الرّوائي لواسيني الأعرج بخاصّية الانفتاح على التّجارب الفنّية العالمية والنّصوص الروائية الكبرى، فقد دخلت "جملكية آرابيا" في علاقة حوارية مع رواية "كارمن" للكاتب الفرنسي (بروسبير ميريميه)، وبرزت بينهما تقاطعات كثيرة سواء على مستوى بنية بطلتيهما (كارمن وماريوشا) أو على مستوى البُعد الإيديولوجي لكلّ منهما، فالعلاقات الحوارية بينهما "ليست مُجرّد تداخل كلمات وألفاظ ونصوص فحسب، بل تداخل أفكار أيضًـــا"[1]، فقد مثّلت (كارمن) أحد النّماذج الإنسانية الّتي ارتسمت في مُخيّلة الفنّان، فهي تُجسّد رمزَ المرأة المُتحرّرة المُتمرّدة، ورمزا للهويّة الموريسكية الضّائعة، باعتبار الأصل الغجري الّذي يجمع الشّخصيات الثّلاث: ماريانا، ماريوشا وكارمن.

تَعَلَّقَ بشير بامرأتين تملكان السّمات الشّخصيةَ نفسَها وتتبادلان الأدوارَ في الرّواية، واحدة في الأندلس هي ماريانا، والثّانية في أسواق جملكية آرابيا هي ماريوشا، مع الحـــــرص على استحضار شخصية غجرية ثالثة هي كارمن، ممّا يدفع إلى الاعتقاد بأنّ النّساء الثّلاث تتقاطعن عند دلالة رمزية واحدة تسكن مِخيال الرّوائي، فهنَّ تُوَفِّرْنَ الإجابة عن أسئلة الحُرّية والهوّية والانتماء. "واستدعاء المشترك بين التاريخ العربي الإسلامي والتاريـــخ الإسباني لا يتحقّق إلا إذا كانت القيم الإنسانية الخالدة هي وحدَها الجنسيّة الدّائمة بين قلوب النـــاس بـــدلاً

[1] – سليمة عذراوي، شعرية التّناص في الرواية العربية، ص73.

من المُعاداة والتّناحر، وخاصّة باسم الدّين."[1] إنّهنّ يُبدين جميعًا تَمَسُّكا مُنقطِعَ النّظير بفكرة الحُرّيّة والتّعلّق بالوطن، وتلك بالذّات هي الفكرة غير المُنجزة الّتي حَمَلَها البطل (بشير) منذ ساعة خروجه من الكهف إلى غاية عودته إليه مُختارًا بعد سقوط النّظام الجملكيّ. ويتّضـــــح ذلك في المقطع التّالي حيث يتّضح أنّ (كارمن) لم تكن أكثر من خيطٍ يربط الذّاكرة بالماضي ويشُدُّ البطلَ إلى أُصوله الأندلسيّة، أو فِكرةٍ غير مُنجَزة يَعلَمُها العدوّ قبل الصّديق، فقد روى بشير لماريوشا أنّ الشماليين هم مَن أخبروه بحقيقة تلك المرأة في السّجن: "أنتَ ابنُ هذا العصر الّذي يمور في داخلك بجنون. هَبَّلَتكَ قراءةُ الكتب الأندلسيّة وحنينُك الغرناطي إلى ما يُقوّي عندك شهوة جدّك الأوّل. حتّى المرأة التي تتحدّثُ عنها لا توجد إلاّ في الكتب الّتي رَسَمَتْ لك صورة عنها في ذهنك. اقرأ هذا الكتاب. وَوَضع بين يديَّ قصّةَ كارمن لبروسبير ميريمي، وهو يردّد: القراءة أعمَتك عن الدّنيا وعن النّاس. أنت لستَ أكثر من ابن لهذا الزّمن."[2]

يتّضح من خلال المَقطع أنّ المؤلّفَ مُصرّ على أن تبقى (كارمن) شخصية ورقيّة غير مُتَحقّقة في الواقع، فهي امرأة خيالية حاملة لفكرة غير مُنجَزة. والمُشابَهة الّتي عقَدها الشّماليون بين شخصية (ماريوشا) و(كارمن) في قولهم: (المرأة التي تتحدّث عنها لا توجد إلاّ في الكتب) ما هي إلّا مُحاولة لإقامة حوارٍ بين المَوجود المُنجَز والخيالي الّذي لم يتحقَّق بعد، حوار يهدف إلى جمعِ شظايا لوحة فنّية تبعثرت بين صفحات الكُتُب، ثمّ إعادةِ تشكيلها في هيئة وَجه لم تتّضح معالمُه جيّدا، حتّى أنّ تلك الصّورة لا تثبُت على حال واحدة، فهي تتشكّل مرّة في هيئة (ماريانا) ومرّة أخرى في هيئة (ماريوشا)، دون أن يتمكّن المُؤلّف من الوُصول بها إلى شكل نهائيّ، وبقِيَت بذلك فكرة غير مُكتمِلة في طور التّكوين الدّائم عن طريق الحوار.

وما يدعم هذا التّأويل أنّ شخصيّة (كارمن) قد خَلعت ثوبَ الواقعيّة وأصبحت شخصية وَرَقيّة لا يتحقّق وُجودها إلّا في الخيال، أو ضَربًا من الجنون والخيـال المُستَوحـــى من العالم الرّوائي لِبْروسبير ميريمي. تقول (ماريوشا) وهي تُحَدِّث البطل (بشير): "- حبيبي. ذكّرتني

[1] - مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن .. وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2011، ص 225.

[2] – الرواية، ص548.

بقصّةٍ جميلةٍ. كارمن المهبولة. هل قرأتَها؟ بين هَبَلِك وهَبَلِها شَبَهٌ غريب. أنت تُدخلني في غمرة عالَم ساحر ليس غريبا عنّي."[1]

يتّضح من خلال المَلفوظ السّابق أنّ المَرأة الثّورية الحاملة لقيم الهوّية الموريسكية والانتماء للأندلس والتّحرّر الغجري ليست إلّا مشروع فكرة في طريق التّكوين، يُحاول الرّوائي التّنقيب عن مُكوّناتها بين ثنايا ما جاد به المِخيال الفنّي لغيره من الرّوائيين الحالمين مثلَه بتحقيق إنسانيّة الإنسان، وذلك عن طريق التّواصل الحواري معهم ومع أعمالهم الأدبيّة. ومن جهة أخرى فإنّ حضور أعمال روائية عالمية في المتن الروائي لواسيني الأعرج، إنّما يكشف عن سِعة اطّلاعه ودقّة انتقائه للأعمال الكبرى التي يتواصل معها حواريا كرِوايَتَيْ (كارمن) و(دونكيشوت) وغيرهما من الأعمال القيّمة. "ومعظم روايات (واسيني) تجعلنا أمام روائي باحث لا يلتقي مع نصّ آخـــر إلاّ عن دراية وبعين ناقدة"[2]، بدليل ارتباطه الدّائم بنصوص ذات بُعد تأصيلي دون غيرها، سواء أتعلّق الأمر بتلك النّصوص الّتي تعيد شدّ حبل الوِصال بين الرواية العربية المعاصرة وتراثنا السّردي، أم تلك السّاعيـة إلى تأصيل إيديولوجيته اليسارية الثّورية.

ب- <u>الشّعر</u>:

يتميّز العالم الرّوائي لواسيني الأعرج بالثّراء والتّنوّع الكبير، سِعةَ ثقافته الأدبية الّتي سمحَت له بمدّ شبكة واسعة من العلاقات التّناصّية بين لغته الرّوائية وخطابات أجناس شتّى، قد تبدو من حيث طبيعتها الأحاديةِ الصّوتِ بعيدةً عن الرّواية. ومن تلك الأجناس الشّعر بنوعيه: الشّعبيّ والفَصيح، فقد أَدرَج في روايته العديد من الأبيات والمقطوعات الشّعرية وطوّعها لخدمة نواياه دون أن يُجرّدها من مقاصدها ولا من مَنظوراتها الإيديولوجية الاجتماعية، مُجسِّدًا بذلك استعانة الفنّ الرّوائي ببعض تقنيات الفنون الشّعرية والملحمية. تقول الباحثة صبحة أحمد علقم: "ومن هنا يصبح الحديث عن علاقة الرّواية بالملحمة حديثا مشروعا، لأن الرّوايـــــــة لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة

---

[1]- الرواية، ص546.

[2]- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن .. وبداية قرن، ص 221.

وبعض تقنياتها ووظفتها داخل بنيتها."[1] وقد كان النّصّ الشعري يُستَحضَر وهو مَصحوبٌ بنزعته الأصلية ومَقاصده الغيريّة كوِحدة كاملةِ الوُجود تَصنَع التّنوُّعَ ضِمن نسيج النّص الرّوائي.

من الأشعار المُدرَجة في الرّواية بيتٌ شهير يُنسَب إلى عائشة الحُرّة أمِّ أبي عبد الله الصّغير، وَبَّخَته بِه لمّا رأته يذرفُ الدُّموع على مدينته (غرناطة) بعدما سلّم مَفاتيحها للقشتاليين ورحل عنها مهزومًا، بينما "بقيت زفرتُه الأخيرة هناك، لم يستطع أحدٌ محوَهـــا من الذّاكرة، حتّى وهو يَدخُل إلى أعماق سفينة الهرب، ظلّت عائشة، أمُّه تُذكِّره بها كُلّما تأوَّهَ:

ابكِ مثلَ النّساء مُلكًا مُضاعا لم تُحافِظْ عليه مثلَ الرِّجال"[2]

يختصر البيت كلّ ما عجّت به الرّواية من مشاعر الخيبة والأسى على وَطن ساد فيه حاكم من سُلالة توارثت الجُبن والخنوع، فقد جسّدت بموقفها هذا الشّعور بالإحباط الّذي سكَن الرّواية العربية منذ أحسّ مؤلّفوها بخيبة أملهم في قدرة الدّولة الوطنية على تحويل جراحات الاستعمار إلى حرّية وسعادة في نفس المواطن العربي، "فمنذُ سبعينيات القرن العشرين، تكاثرت النّصوص الّتي تستعيد تجارب الخيبة والإحباط وسنوات السّجن والمَنفى، ومَشاهد التّعذيب ومُطاردة المُناضلين والمُثقّفين ... وهو المَصير الّذي آلت إليه الدّولة الوطنية والمشروع القومي الدّيمقراطي: تبخّرت الأحلام، وامتلأت السّجون، وترسّخت القطيعة بين الدّولة والمُجتمع المَدنيّ، وأُعلِنت الحرب على النُّخب المُثقَّفة المُنتقِدة والفكرِ المُناهضِ للاستبداد والعسكرتاريا".[3] فإن كان حاكم جملكيّة آرابيا قد فَقَدَ شهامة الرّجال وقرّر التَّحالُف مع الشّماليين ضدّ شعبه، فإنّه لم يفعل شيئا سوى السّير على خُطى جدّه الفاشل محمّد الصّغير، الّذي سلّم آخر قلاع المُسلمين بالأندلس للمَلك فرناندو، والاثنان من سلالة واحدة، من الرجال الفاقدين لرُجولَتهم. وكأنّ لسان حال الرّواية يقول إنّ أصل مأساة الوطن يكمُن في سقوطه ضحيّة بين أيدي أشباه الرّجال.

---

[1] – صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص29.

[2]- الرواية، ص241.

[3]- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص53.

الشّعر حديثُ الرّوح وعَبَقُ الحنين الّذي يشُدّ الذّاكرة إلى أيّام الأندلـــس المُشرقـــة، في مُحاولة منها الانفلات من مرارة الخيبة، وخاصّة حين تلوح أولى بشائر النّصر والانعتاق أمام أعين الثّوار، فبعد أن تمّ الاجتماع الّذي ضمّ علماء القلعة وعمّال البحر بنجاح، حيث تقرّر إعطاء الضّوء الأخضر لبداية الثّورة على الحاكم، خرجت (ماريوشا) قبلَ الجميع وهي تُدَنْدِنُ أغنية جميلة حفظتها عن (كارمن)، وفي طريقها نحو البحر تسرّب إليها نشيدٌ موريسكيٌّ قديمٌ بعطرِه الخفيّ:

"في لَيَالِ كَتَمَتْ سِرَّ الهَـوَى بالدُّجى لولا شُمُوسُ الغُرَرِ
مالَ نَجمُ الكأس فيها وهوى مُستقيمَ السَّيْرِ سَعْدَ الأَثَـرِ
غارَتِ الشُّهْبُ بِنَا أو رُبّمـــا أثَّرَتْ فينا عُيونُ النَّرجِسِ"[1]

تُمثّل الأبيات الدَّوْرَ[•] الثّاني من مُوشّح (جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمَى) للشّاعر الأندلسي لسان الدّين بن الخطيب[•]، وفيها تغنّى برَغَد العيش في أجواء الأندلس وهو مأخوذ بنشوة الكأس والهوى، وقد انساقت ماريوشا خلف إيقاعها الشّعري الجميل، لتسرَحَ في فُسحة الأمل وتنسى وقعَ الظُّلم والخَيبة ووجهَ الحاكم الأغبَر. وكأن البَطلة (ماريوشا) قد استحضرت هذه الأبيات لتستعيد من خلالها قِطعةً من الماضي المُفعَم بالحياة، وتنفلتَ، ولو نصّيًّا، من ضغط الحاضر القاتم. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإنّ استحضار نصّين مُتَضَادَّي الدّلالة في مَلفوظ واحد يخلُق نوعًا من المُقابلة الحوارية بين ماضٍ صَلُحَ فيه الحاكم فعمَّ الأمن والرّخاء، وحاضرٍ سادَ فيه حاكم مَهين فاشتدّ بالنّاس القهرُ، وضاقَت الحياة بما رَحُبَت. وبالتّالي فإنّ تلك الأبيات قد أسهَمت بحضورها في توسيع الآفاق الحوارية للرّواية، وحقّقت للمُؤلّف بعض مآربه

---

[1]- الرواية، ص365.

[•] - **الدَّور**: واحد من أجزاء المُوشّح، يأتي بعد المَطلع في الموشح التامّ، ويتكون من ثلاثة أشطر شعرية على الأقل.

[•] - أبو عبد الله لسان الدين ابن الخطيب: أديب ومؤرخ أندلسي، ولد بمدينة (لُوشَة) بالأندلس سنة 713هـ / 1313م، وتوفي قتيلا بمدينة فاس عام 776هـ / 1374م، كان وزيرا ومؤرّخًا وشاعرا أديبا، ومن أشهر الوشّاحين. فرَّ إلى المغرب بعد خلاف مع بني الأحمر فلحقوا به بعد فترة في مَدينة فاس، فأحرقوا كتبَه وقتلوه غيلة داخل السّجن. أهم موشّحاته تلك التي مطلعها:

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمَى يا زمانَ الوَصل بالأندلُسِ

الإيديولوجية، خاصّة في شقّها المُتعلّق بالدّعوة إلى التّحرّر من ربقة الاستبداد وضيق أسره، والانطلاق في فُسحة الحُرّيّة حيث يستعيد الإنسان إنسانيتَه ووجودَه الفكريّ والرّوحي كاملاً.

إنّ القصدَ من استحضار الرّوائيّ للشّعر ليس الاحتفاء بنزعته المونولوجية الأصليـــة، ولا بدلالاته السّطحيّة، وإن كانت تلك الدّلالات كثيرا ما تتقاطع مع مقاصد يسعـــى المُؤلّف إلى بُلوغها، بل إنَّ الغايةَ من إدراج الشّعر ضِمنَ نَسيج النّص الرّوائي في مَقامنا هذا، هي الاستفادةُ من دلالته العميقة. ولنَنظُر إلى شعر الغزل العفيف مثَلا، وكيف يحضُر مَصوغا بلغة القلب لا بِلُغة الجسد الّتي طبعت علاقات الحاكم ودُنيا، ومَرفوقًا بنَبرة الصّدق المُغيَّب في زمن الحاكم بأمره، وكأنّ أبطال الرواية المُهمّشين قد وَجدوا في ذلك الشّعر إكسيرَ الحيـاة المفقـــود في جملكيّة تخْنُقُها يوميا أرزاء الطّاغية. وفي هذا السّياق يُمكِننا أن نُدرج أيضًا بَيتَ الشاعر قيس بن الملوّح المَدعو مجنون ليلى، الّذي يذكُر بشير إلمورو أنّ حمّود الإشبيلي كان يتغنّى به:

"لوْ كانَ لي قَلبان، لعِشتُ بواحدٍ وتَركتُ قَلبًا في هَواكَ يُعَذَّب"[1]

لقد فضّلت البطلة (ماريوشا) العودةَ إلى أجواء القرن الأوّل للهجرة لتَقْتَفِيَ أثرَ واحد من أكبر رواد الغزل العُذري، وكأنها تبحث عن كلمات العشق في مَنابعها الأولى النّقيّـــــة الّتي لم يُخالطها زيف الحياة المُعاصرة، ولا نِفاقَها الّذي زرع قمعُ السّلطان بذرتَه في القلوب. وكأنّها تصبو إلى تجسيد مقولة أنّ الحُبَّ لا يحيا إلّا في القلـوب النّقيّة الّتي لا تخفِـقُ على سَليقَتِها باسم مَن تُحبّ إلاّ في أجواء الحرّية بعيدًا عن رَقابة عيون الاستبداد. ومن هنا نستنتج أنّ استحضار المؤلّف للبيت لم يكن بدافع التّعبيرِ عن عاطفة حبّ عَجَزَتْ كلماته عن الإفصاح عنها، بل كان قصدُه استحضار جوّ الحرّيّة والنّقاء الّذي أينعت في حُضنه إنسانية الإنسان، وهو ما بيّنه باختين بقوله: "النّاثر يَستخدم الكلمات المأهولة بمقاصد اجتماعية غريبة، ويجعلها في خدمة نواياه الجديدة، يجعلها تخدُم سيّدا ثانيا، جديدًا. ولهذا فمقاصد النّاثر تنعكس منكسرة وبزوايا مختلفة تبعا للُغات التنوّع الكلامي العاكسة من حيث غرابتها الاجتماعية الأيديولوجية، وثخانتها،

[1]- الرواية، ص542.

وشيئيتها."[1] وبهذا التّأويل الحواري، يمكننا أن نزيل اللُّبس عن دلالات كثير من الكلمات الغيرية الّتي قد تبدو في ظاهرها سطحيّة أو غريبة لا تُلائم خطابَ الرّواية وتوجّهاته الإيديولوجية الكبرى.

ننتقل الآن إلى نوع آخر من العلاقات الحوارية الّتي تربط الشّعر المُتخلّل بكلمة المؤلّف، حيث استحضر المُؤلّف ثلاثة مقاطع مُتتالية من قصيدة (أناشيد سبتمبر) للشّاعر الجزائري بشير حاج علي[*]، في سياق خاصّ طَبَعته عودةُ بشير من السّجن بعد أن حرّره الثّوار، ودُخولُـــــه إلى الحلقة رُفقةَ ماريوشا، حيث وجَدَ صعوبة في التّعرّف على صديقه المجذوب، وراح يخلِطُ بينَه وبين حمّود الإشبيلي، تحت تأثير المسكّنات الّتي كان يَتناولها مُجبَرًا داخل السّجن. يقول الشّاعر في المَقطع الأوّل:

"يا ليلَ غُربتي الطّويل
الذّئاب تسرق سُلطان الأسود
وعلى عتبات أيلول تَنتَفي الأجساد ..."[2]

يبدو المقطع الشّعري مُختارا بدقّة ليُعبّر عن مَوقف إيديولوجي يساريّ واضح، فشهر أيلول (سبتمبر) في الطّبيعة هو خريف العُمر حيث تتهاوى وُريقات الحياة مُصفَرّة، وتتعرّى الأغصان من حُلّتها الخضراء لتدخُلَ في سُبات شتوي طويل. وهي صورة تنطبق على حدث مفصليّ في المسيرة النّضالية للشّاعر، فبتاريخ 19 جوان 1965 حدث التّصحيح الثّوري الّذي قاده هوّاري بومدين، واعتبره الشّاعر ورفقاؤه اعتداءً على الدّولة المدَنية، حيث أسّسوا منظمة المقاومة الشعبية المُناوئة لحكم العسكر، فتعَرَّضوا للتوقيف والاعتقال.

---

[1]- مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلّاق، ص76 - 77.

[*] - **بشير حاج علي**: كاتب يساري جزائري ولد بالقصبة سنة 1920، انتسب عام 1945 إلى الحزب الشيوعي الجزائري، كعضو فاعل، كتَبَ في جريدة «الجزائر الجمهورية» الناطقة الرسمية باسم الحزب، ثم ترأّسَ أسبوعية «ليبرتي» عام1948، وعُيّنَ أمينا عاما للحزب عام 1951، عارض النّظام العسكري بعد الاستقلال فسُجن وفُرضت عليه الإقامة الجبرية. توفي سنة 1991م، وترك عدّة دراسات وأعمال شعرية وأدبية منها: (التّعسف - L'arbitraire) و(لتَبْقَ الفرحة – Que la joie demeure).

يُنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Bachir_Hadj_Ali، تاريخ المعاينة: 2017/04/03.

[2]- الرواية، ص621.

وقد استعار السّاردُ خريفَ الشّاعر ليُسقِطه على حال (جملكيّة آرابيا) الّتي سرق فيها الحاكم بأمره سلطان الوطنيّين ثمّ راح يزرع فيها المَوت والخراب، ومن ثمّ فإنّ كلمات الشّاعر كانت مُتنازَعة بينه وبين بشير، كلّ منهما يجد فيها أنين غربته في سجون العسكر. فكما يُغَيّب جسدُ الشّاعر في السّجن بعد أن تسرق الذّئاب سلطان الأسود، كذلك سعت ذئاب الحاكم بأمره إلى سلب الذّاكرة مِن بشير دون جدوى. ويأتي النّشيد في ساعة اجتِماعِ الثّوّار معا في الحلقة إيذانًا بتغيُّر موازين القوّة، وبداية نجاح الثّورة.

ويُضاف هذا التّقاطع الحواري إلى وجود علاقة تقاطع أخرى على مستوى الاسمين، فاسم بطل الرّواية بشير، واسم الشاعر بشير أيضا، وكلاهما يدلّ على البُشرى والأمل الّذي يُرافق ليلة اللّيالي وهي تقترب بتُؤَدةٍ من نهايتها، فتنطلق الكلمات الشّعرية خافتة وهي تستَحِثُّ النّشيدَ كي يُدثّر النّفَس بالسّكينة ويزيلَ عنها هاجس التّعسُّف:

" يا القُمري الزّين، يا أزرق الجناحين

تَسَلّق الخيط الرّابع،

أُرسُمْ لي غَفْوة.

بَعثر النّوتات، واجرح الإيقاع.

ودثّرْ بالنّشيد، نَديمي القَلَق."[1]

لقد رافق هذا المَقطع الشّعري الرّواية وهي تمُدّ آخر خطواتها بثبات نحو تقويض سلطة الحاكم المُستبدّ، في جوّ احتفاليّ مَهيب تَقاطَع عندَه وعيُ المُؤلِّف مع الرُّؤية الفنّيّة للشاعر، بعدما توحّدت كَلِمَتاهما لخدمة غاية إيديولوجية يسارية تحرّرية واحدة.

ولعلّ ما زاد من تلاشي الحدود بين ما هو شعريّ وما هو نثري في الرّواية اعتماد واسيني الأعرج على لغة شعريّة راقيّة تضاهي لغة القصيدة حيث ينبض الخيال وجمال الإيقاع، "وقد يصعب الحسم في ما هو نثريّ وما هو شعريّ في النّصّ نتيجة لما يتحقّق فيه بين النّوعين من تداخل وتكامل. وهو ما يُحسّ به المتلقّي بالفعل كلّما أقبل على قراءة روايات نجيب محفوظ، وإميل حبيبي، وجمال الغيطاني،... وواسيني الأعرج... إلخ، ويندُرُ أن نجد رواية خاليّة من أنفاس

[1]- الرواية، ص622.

شعرية أو نثرية مُستقاة من هنا وهناك بُغية حصر القارئ في إطار وحدة منسجمة يعجِزُ عن تحقيقها الشّعرُ وحده أو النّثر وحده"[1]، ومِن هنا فإنّ توظيف الرّوائي للشعر لم يكن مُجرّد توشية فنّية شكلية، بل تقريبا مَقصودًا بين الشّكلين التّعبيريين، وتوظيفًا حواريًّا لجنس أدبي يحمل وَعيًا خاصًّا، ويمثل زاوية رؤية، وطريقة تصوير، ووِجهة نظر، وموقفا من العالم.

ج- **الخُطبة**:

تخلّلَ الرّوايةَ عديدُ الخطب والبيانات التّلفزيونية الصّادرة من السّلطة خاصة. والخطبة، كما هو مَعروف، فنّ نثري شفهيّ هدفه إقناع العقول والتّأثير في القلوب، ويقوم على مُخطّط اتّصال أحادي الاتّجاه، للخطيب فيه سلطةُ الكلام وللسّامعين دورُ المُستقبِل السِّلبيّ، أمّا الخطيب فشخصٌ متميّز بقَدر من الفصاحة والبيان وقوّة الشّخصيّة، وغالبًا ما يكون ذا سُلطة شرعية كالحاكم السّياسي والقائد العسكري، أو ذا سُلطة روحية كالعلماء ورجال الدّين، مما يجعل الخطبة أقرب إلى الكلمة السّلطوية الآمِرة الرّافضة للحوار. وقد عاد المؤلّف إلى فترة صدر الإسلام الّتي اعتبرها، كما ذكرنا آنِفًا، بداية الانحراف السّياسي والفكري في تاريخ الأمّة الإسلامية، واستحضر إحدى خُطب معاوية بن أبي سفيان الّتي ألقاها لمّا كان واليا على الشّام في خلافة عثمان بي عفّان، وأعلن فيها أمام النّاس استِئثارَهُ بأموال الفيء، فلم يجد بين جموع الحاضرين غير رجُل واحد وقف في وجهه مُعارِضًا هو أبو ذرّ الغفاري، حيث خاطَبه بأسلوب مشحون بالتّوبيخ والسّخريّة اللّاذعة قائلاً:

"تَخَيّلْ هذا الزّمن الّذي لا يرحم وقادك بسرعة البرق إلى آخر أيامك. حين أردتَ أن تخطُب في النّاس، لم تستطع الوقوف أبدا لأنّ جُثّتك الضّخمة لم تكُن لتُسعفك، ورجليك عجزتا عن تحمّلك. حتّى وأنتَ في شهقة العمر الأخيرة، لم تنسَ الجَواري ولا المُلك ولا المال. قلتَ وأنت تلُمُّ أطراف الجسد المُترهّل: إنّما المالُ مالُنا، والفيءُ فيئُنا، فمن حال بيننا وبينه حاكَمناه بسيوفنا. ولم يَغِبْ عنك يا سيّدي، في ذلك اليوم، أن تأمُر الورّاقين بتثبيت كلامك في دفاتر التّاريخ المكتوب بين أحضان الجاريات."[2]

---

[1]- أحمد حافظ، ضمير الغائب، ص180.

[2]- الرواية، ص55.

ضمّنَ المؤلّفُ كَلامَ أبي ذرّ مقطَعًا من خُطبةٍ ألقاها مُعاوية بنُ أبي سُفيان على النّاس، لكنّه أحاط تلك الكلمة الغيرية بكلماته السّاخرة المَشحونة إيديولوجيًا لأغراض حوارية. وهذا نصّ الخطبة الُتَخَلِّلة كما روَاها أبو يَعلى الموصليّ في مُسنَدِه:

"خَطَبَنَا مُعاوية في يوم جُمعة فقال: "إنّما المال مالُنا والفيءُ فيئُنا. فمن شئنا أعطينا، ومن شئنا منعنا، فلم يرُدَّ عليه أحد. فلما كانت الجمعة الثّانية قال مثل مَقالته، فلم يرُدَّ عليه أحد. فلما كانت الجمعة الثالثة قال مثل مقالته، فقام إليه رجل ممّن شَهِدَ المسجد فقال: كلاّ بل المالُ مالُنا، والفيءُ فيئُنا. من حالَ بيننا وبينه حاكمناه بأسيافنا، فلمّا صلّى أمر بالرّجل فأُدخِل عليه، فأجلَسَه معه على السّرير، ثمّ أذِن للنّاس فدخلوا عليه، ثمّ قال: أيّها النّاس، إنّي تكلّمتُ في أوّل جُمُعَة فلم يَرُدّ عليّ أحد، وفي الثّانية فلم يَرُدّ عليّ أحد. فلمّا كانت الثّالثة أحياني هذا أحياهُ الله. سمعتُ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم يقول: (سيأتي قومٌ يتكلّمون فلا يُرَدُّ عليهم، يتقاحمون في النّار تقاحُم القِردة). فخشيتُ أن يجعلني الله منهم. فلمّا ردّ هذا عليّ أحياني أحياه الله. ورجوتُ أن لا يجعلني الله منهم"[1]

تكشِفُ الطريقة الّتي أُدخِل بها كلام مُعاوية ضمن خطاب الرّواية عن وجود نزعة حوارية تتحكّم في العلاقة بين الجنسين الأدبيَّين: المُتخَلَّل والمُتَخلِّل، فخطابُ الرّوايةِ لم يكتَف بِاحتضان الخُطبةَ كجنسٍ دَخيل مُنضّد إلى جانب الأجناس الأخرى المُتَخَلِّلة، بل تفاعل معها حواريا واتّخذ منها موقفا واضحا باعتبارها كلمة غيريّة تحمل موقفا إيديولوجيا مُغايرا لتوجهات المُتكلّم (أبو ذرّ)، وذلك "نوع من إعادة التّأويل، يخضع له دخول الأجناس الأخرى إلى الرّواية، ويكون هذا التّأويل نابعًا بالضّرورة من الخطاب الإيديولوجي والاجتماعي الّذي ينتمي إليه خطاب الرّواية"[2] . لقد حوصِرَ نصّ الخطبة بكلمات ساخرة حادّة تطعن مباشرة في مصداقيته، مثل السّخرية من بدانة مُعاوية وترهُّل جسمه، فضلا عن التّحوير المَقصود لكلمته، فقـــــد نُسِبَ

---

[1] – أبو يعلى، أحمد بن علي بن المثنّى الموصلي، مسند أبي يعلى، تحقيق خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص1342.

[2] – سليمة عذراوي، شعرية التّناص في الرواية العربية، ص72.

إلى مُعاوية مقطعٌ من إجابة الرّجل المُعارض فيه ميلٌ إلى العُنف والقوّة (من حالَ بيننا وبينه حاكمناه بأسيافنا)، كي يزيد صورته قسوةً وتَطَرُّفًا.

وبإجراء مقارنة بسيطة بين الشّكل الأصلي لكلمة مُعاوية والصّورة الّتي ظهرت بها في "جملكية آرابيا" نكتشف أنّ الرّواية قد قاوَمَت تَنَاقضَ الخُطبة ورفضت البُعد الحواري الّذي يَدَّعيه صاحبُها. فمُعاوية يُصرّح برغبته في الحوار ويعتبر المعارضَة نوعا من الحياة، بينما تقول أفعالُه في الرّواية غيرَ ذلك.

إنّ ميزةَ الرّواية الانفتاحُ والقُدرة على احتضان جميع الأجناس على اختلاف أنواعها وتوجُّهاتها، والتّصرّفُ فيها وفق ما يخدم توجّهاتها، بينما الخطبة فنّ مونولوجي ينسجم أكثر مع الكلمة الآمرة ذات الاتّجاه الوحيد، وهي بالتّالي لا تقبل السّجال ولا الدّخول في حوار ما، بل تقتصر على إصدار الأوامر والتّوجيهات.

من الخُطب الّتي تخلّلت الرّوايةَ كلمَةُ الحاكم بأمره الّتي ألقاها بمناسبة ابتكاره لنظام الحُكم الجُملكيّ الغريب: "كان عمرُه ثلاث عشرةَ سنةً عندما استولى على الحكم، وطُرِدَ منه بسرعة، وعندما اشتدّ الغليان، دَخَل بني كلبون البلادَ، واحتلّوا قِلاعها ومداخلها. وَضعوا على رأسه تاجًا وأرجعوه إلى سدّة الحُكم وأجبروه على بعض الإجراءات الدّيمقراطيّة، من بينها نزع كلمتي، جمهورية ومملكة لأنّ الوقت تجاوزهما، وتعويضهما بمختصرهما المدمجين الجملكيّة، وسمّى هو نفسه حكيمًا لرزانته الكبيرة وسَداد رأيه ورُؤيته الثّاقبة لعيون أعدائه. وحين دفعوا به إلى واجهة التّلفزيون في خطبته الأولى، شَرَح كلّ الإجراءات الّتي قام بها : قال مُردّدا ما أُملِي عليه: «**النّظام المَلَكيّ أصبح مُستَهلَكًا وظالمًا، وقديمًا. فالملوك إذا دخلوا بلادا أفسدوها. أمّا الرّؤساء إذا دخلوها نهبوها. فكرة النّظام الجمهوري الّتي تملأ القلوب والأفئدة، لم تعد صالحة لأرض مثل أرضنا. يجب أن نختار دائما الطّريق الوسط، فنحن في النّهاية أمّة وسطا. الوسط هو أفضل الطّرق نحو التّطوّر. خير الأمور أوسطها. نظام الجمهورية أصبح من اليوم جُرمًا يعاقِب عليه القانون. فلا تُلقوا بأنفسكم إلى التّهلكة.**»"[1]

[1]- الرواية، ص296 - 297.

لم تكتَفِ الرّواية باحتضان الجنس الدّخيل وضمّه إلى نسيجها اللّغوي بطريقة مُسالمة، بل حاورته واستفزّته واتّخذَت منه موقفًا كشفت عنه لغتُها وأساليبُها، فالسّخريّة اللّاذعة الّتي أحاطت بالمقطع الخطابي المُتَخلِّل إنّما تهدف إلى تسليط الأضواء على أغواره لكشف زَيفه كخطاب تراثي مُتَحجّر مازال يُكرّر نفسه ويجثم على الصدور منذ ما يربو عن الأربعة عشر قرنًا. فقد مهّد السّارد لتلك الخطبة برسم صورة قَميئة لحاكمٍ عميلٍ تحوَّلَ إلى لُعبة تُشبه عرائس خَيَال الظلّ، تتلاعب بها أيادي بني كلبون في الخفاء، وتستنسِرُ على الشّعب المُستَضعف في العَلَن، في إحالة إلى الحاكم العربي الّذي يرفض التّسليم بأنَّ زمنه قد ولّى، وأن الشّرخَ بينه وبين هذا العصر قد اتّسع إلى دَرجة جَعَلَت بقاءَه حاكِما ضربًا من العَبَث، بعدما تجاوز عمرُه أربعة عشر قرنا. إلّا أنّه يستميت في التّشبّث بالسلطة ولو بواسطة الاستبداد والدّسائس والمؤامرات. حمَّل المُؤلّف نصَّ الخطاب المُتَخلِّل إدانةً ضمنيةً حادّةً ساخرةً للحاكم نفسِه وعلى لسانه، فقد قام بكشف عيوب كلٍّ مِنَ النّظامين المُكوّنَين للنّظام الجملكي المُبتَكَر (النظام الرّئاسي والنّظام المَلَكيّ) قبل أن يَعرِضَه على النّاس، ثمّ خرج عليهم بنظام هجين يجتمع فيه نَهْبُ الرّؤساء وفسادُ الملوك وعَمَالةُ الحاكم نفسِه.

لقد رسمت الرّواية صورة قاتمة لطاغية عربي تراكمت فيه قرون من الخيبات والمَظالم، وصار بينه وبين عصره شرخٌ لا يلتئم، لذا نجدُه يتشبَّث بكل وسيلة قد تُطيل بَقاءَه ولو بالأساليب المُلتوية، فهو يستقوي بالعدوّ لترهيب الأبرياء تارة ويوظّف الخطاب الدّيني لتخدير العقول تارة أخرى.

ومن المقاطع الّتي حاكى فيها الرّوائي خطابا رسميًّا ذا طابع بروتوكولي، الكلمةُ التّأبينية الّتي أعدّها الورّاقُ للحاكم بأمره لينعَى بها دُنيا وابنَها قَمَر الزّمان حين اقتربت السّاعة الّتي حدّدها موعدًا لاغتيالهما: "- **منها خَلقناكم وفيها نُعيدكم ومِنها نُخرِجُكم تارة أخرى.** في السّنة العجفاء الّتي سقطت فيها ملامح النّاس بعد أن باعوا وجوهَهم للشّيطان بأرخَس الأثمان. في السّنة الصّعبة الّتي خاب فيها ظنُّ الحاكم بأمره في الرّعيّة. في آخر نَفَس من ليلة اللّيالي الّتي ذُكِرت في كُتب الأوّلين والتّابعين من أصحاب العلم واليقين، حَدَثَ هذا. تُوُفّيَت صاحبةُ المقام العالي والإيمان الزّاهد في الحَياة، دُنيازاد حَرَم الغالي المُفَدّى، صاحب الشّأن الّذي لا يُضاهى،

الحكيم الحاكم بأمره، مؤسّس جملكيّة آرابيا العُظمى، تُوُفّيت هي ونجلُها. وليّ عهد آرابيا قمر الزّمان، في حادث تحطّم المروحيّة الّتي كانوا على متنها أثناء طلعتهم اليوميّة لتَفَقُّد حال الرّعيّة. في ظلّ هذه الظّروف، العصيبة الّتي تمُرُّ بها الجملكيّة، سيتمّ تنكيس عَلَم آرابيا القُزَحيّ سَبعين يومًا، ويُعوَّض بخرقَة سَودَاء. رَحِمَ الله شُهداء الأمّة وتغمَّدهم بواسع رحمته، وأسكنَهم فسيحَ جنانه."[1]

لعبت المُحاكاة السّاخرة دورا هامّا في تعرية الكلمة السّلطوية وفضح زيفها، حيث نلاحظ في هذا المَلفوظ انتقاء الورّاق لنصّ دينيّ يتضمّن دعوة صريحة إلى التّسليم بالأمر الواقع بدَلَ البحث عن الحقيقة المَفقودة الّتي تحتاج إلى كشف وتفسير، وليس إلى إصباغ صفة القداسة عليها. وبعد الآية القرآنية مباشرة تتوالى عباراتُ المدح والإطراء المُبالَغ فيها جدًّا، وبعضُ القوالب الجاهزة الّتي فَقَدَت من كثرة تَكريرها على الألسنة أيَّةَ قُدرة على التّأثير في النّفوس، ومن أمثلتها عبارات التّرحُّم الّتي لم تتغيّر صيغتُها في الخطابات الرّسميّة منذ قرون، وتلك حال الكلمة الآمرة الّتي تفتقد إلى القدرة على النَّفاذ والإقناع، بدليل أنّ الكلمة التّأبينية الّتي أعدّها الورّاق لِيَنعَى بها دُنيا وابنَها هي نفسُها الّتي سلَّمَا إلى دُنيا لتنعى بها الحاكم بأمره، دون أن يغيّر فيها شيئا، باستثناء الأسماء[2]. وبذلك تكون الرّواية قد قدّمت صورةً شاحبةً للواقع السّياسي العربيّ المُعاصر وهو يحيا مُكَبّلا بتقاليد الماضي ولُغَتِه الانهزامية.

---

[1]- الرواية، ص 562.

[2]- يُنظر: الرواية، ص 589.

المبحث الثالث: الأجناس (شبه الأدبية).

1- الرّسائل. 316

2- الأمثال الشعبية. 319

3- الحكايات الشعبية: (ألف ليلة وليلة) 324

أ- **الرسائل:**

تخلّلت الرّوايةَ عديدُ المقاطع المَنقولة من رسائل أدبية وأخرى إخوانية، وكانت تقتحم نصّ الرواية مَشحونة بمواقف وأشكال وَعي غيرية فتُسهِم في النّهاية، بطريقة مُباشرة أو غير مُباشرة، في صياغة المَقولات الكبرى الّتي يصبُّ فيها الخطاب الرّوائي.

من الرّسائل الإخوانية التي حاورتها "جملكية آرابيا" رسالة الحاكم الرابع إلى بعض عماله يأمرهم فيها بإحضار أبي ذرّ الغفاريّ، فقد ورد منها مقطَع في سياق كلام السّارد الّذي أحسَنَ بدوره تصويرَها وإعطاءَها شكلَها السّلطويّ بكلّ ما يلازمه من استعلاء وقسوة وإذلال للآخر المُغَيَّب: "رسالة الخليفة، كانت تقول: **[احمل أبا ذرّ على أغلَظِ مركب وأَوْعَرِه، ثُمَّ ابعثْ به مع من ينخُسُ به نَخْسًا عنيفا، حتى يقدُمُ به عليَّ.]**"[1]

واضحٌ مِن نَصّ الرّسالة أن مُرسِلَها كان مَدفوعًا بخطرٍ مُحدِقٍ سيقــوّض مَضجَعَــه إن لم يُسارع بالقضاء عليه نهائيا وبسرعة، إنّها ردُّ فعلٍ طبيعيٌّ من مَركزٍ توشِك دعائمُــه أن تهتزّ تحت وَقعِ الكلمة المُقنِعة النّافذة، كَلِمةِ أبي ذرّ صَديقِ الفقراء. ورغم انتساب الرّسالة شكليًــا إلى الخليفة، فإنّ لديها مؤلِّفا آخر حقيقيّا، ينعكس صدى صوته مُتَكسّرا عبر نبرة كلامه الحادّة وأساليبه السّلطوية المُتميّزة الّتي تكشف أن للروائيّ يَدٌ في صياغة تلك الرّسالة، وهو ما تُفسّره كلمات الحاكم المُمعِنة في الاستعلاء قصد إثبات الذّات، وفي إذلال الآخر قصد إخضاعِــــه، فقد بلغ التّعنيف حدّ النّخس[•] الّذي لا يكون إلّا للدّابّة، "وبهذا المعنى فإنّ لكلّ تعبير مؤلّفَه الّذي نُحسُّه داخل التّعبير نفسِه بوصفه خالقَه. إنّنا لا نستطيع أن نعرف شيئًا مهما كان ضئيلاً عن الكيفية الّتي يحيا بها المؤلّف الحقيقي خارج حدود هذا التّعبير. إنّ صيغ هذا التّأليف الحقيقي يمكن أن تكون متنوّعة جِدًّا، وإنّ عملاً أدبيًّا ما يمكن أن يكون حصيلة جُهد جماعيّ، ويمكنه أن يكونَ حصيلة جُهد متتابِع لسلسلة مِنَ الأجيال."[2]

---

[1]- الرواية، ص59.

[•] - نخَس الدابّةَ : وخَزها أو طَعَن مؤخَّرها أو جنبَها طعنًا غير نافذ بعودٍ أو نحوه لتنشط.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 269.

وإذا كانت صيغة ذلك التّأليف الحقيقي قد تمّت في المَقطع السّابق عن طريق التّصرّف في شكل الكلمة الغيرية قصدَ تغيير وجهتها الدّلالية، فإنّنا سنقف في مَقطع آخر من الرّواية على طريقة ثانية تتمثّل في الاستحضار الكامل للخطاب الغيري، وإعادة توجيهه نحو خدمة مقاصد جديدة، فتكون الكلمة مُنتَسِبة إلى المؤلّف الأوّل شكلاً، وخادمةً، دَلاليًّا، لمآرب المؤلّف الحقيقي الّذي فتح لها الباب كي تتخلّل خطاب الرّواية وتُضيف إليه أبعادا حوارية جديدة. ومثالُ ذلك الرّسالةُ الّتي بَعَثَتْ بها نائلة بنتُ الفَرافصَة زَوجُ عُثمان بن عفّان إلى مُعاوية بن أبي سفيان، والّتي تَذَكَّرَها الحاكم بأمره في اللّحظات الأخيرة الّتي سبقت مَصرعه: "أغمض عينيه، وصَلَهُ صوتُ نائلة ناعمًا وشهيّا وهي تقـرأ رسالتها: «- أمّا بعد، فإني أُذَكِّرُكُم بالله الذي أنعم عليكم، وعلّمكم الإسلام، وهداكم من الضّلالة، وأنقَذَكم من الكُفر، ونَصَرَكم على العدوّ، وأسبَغَ النّعمة، وأنشُدُكم بالله، وأذكِّرُكُم حقَّه وحقَّ خليفته الذي لمْ تنصروه، وبعَزْمَةِ الله عليكم، فإنه عزّ وجلَّ يقول: ﴿وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا فَإِنْ بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الْأُخْرَى فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ اللَّهِ فَإِنْ فَاءَتْ فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَأَقْسِطُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ﴾ وإنّ أمير المؤمنين بُغِيَ عليه، ولو لم يكن له عليكم حـــقّ إلاّ حقَّ الولايـة، ثمّ أُتِيَ إليه بما أُتِيَ، لَحَقَّ على كلّ مُسلم يرجو أيام الله أن ينصُره، لِقِدَمِـــــهِ في الإسلام، وحسنِ بَلائه، وأنه أجاب داعي الله، وصدَّقَ كتابه، والله أعلم به إذِ اِنْتَجَبَهُ، فأعطاه شرف الدّنيا وشرف الآخرة. وإنّي أقصُّ عليكم خبره، لأنّي كنت مُشاهدةً أمرَه كلَّه، حتّى أُفْضِيَ إليه: وإنَّ أهلَ المدينة حَصَروه في داره، يحرُسُونه ليلهم ونهارهم. قيامٌ على أبوابه بسلاحهم، يمنعونه كلَّ شيء قدروا عليه، حتى مَنَعوه الماء، يحضرونه الأذى، ويقولون له الإفك. فَمَكَثَ هـوَ وَمَن معه خمسين ليلة، وأهلُ مصر قد أَسنَدوا أمرهم إلى محمد بن أبي بكر وعَمَّار بن ياسر، وكان عليٌّ مَعَ المُحَرّضين من أهل المدينة، ولم يقاتلْ مع أمير المؤمنين، ولم ينصُره، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله تبارك وتعالى به. فظلَّت تُقاتل خُزاعة وسعدُ بن بكر وهُذَيل، وطوائِـــفَ من مُزَيْنَة وجهينة، وأنباطِ يَثرِب، ولا أرى سائرَهم، ولكنّي سَمَّيتُ لكم الذين كانوا أشدّ النّاس عليه في أول أمره وآخره. ثم إنَّه رُمِيَ بالنّبل والحجارة، فقُتل ممَّن كان في الدّار ثلاثةُ نَفَر، فأتوه يصرُخون إليه، ليأذَنَ لهم في القتال، فنهاهم عنه، وأمَرهم أن يردّوا عليهم نبلهم، فردّوها إليهم،

فلم يزِدهُم ذلك على القتال إلا جُرأة، وفي الأمر إلاّ إغراءً. ثم أحرقوا باب الدار، فجاءه ثلاثةُ نَفَرٍ من أصحابه، فقالوا: إنَّ في المسجد ناساً يريدون أن يأخذوا أمرَ النّاس بالعـدل، فاخـــــرُج إلى المسجد حتى يأتوك، فانطلقَ فجَلَسَ فيه ساعةً، وأسلحةُ القوم مُطِلّة عليه من كل ناحية، وما أرى أحداً يعدِل، فدَخَلَ الدَّار، وقد كان نَفَرٌ من قُريش على عامّتهم السلاح، فلبِسَ دِرعَه، وقال لأصحابه: لولا أنتم ما لبست درعاً، فوثب عليه القوم، فكلمَهُم ابن الزُّبَير، وأخذ عليهم ميثاقـاً في صحيفة، بعث بها إلى عثمان: إنَّ عليكم عهدَ الله وميثاقَه ألاّ تعروه بشيء، فكلَّموه وتحرَّجوا، فوضَعَ السّلاح، فلم يكُن إلا وَضَعَهُ، حتى دخل عليه القوم يقدُمُهم ابنُ أبي بكر، حتى أخذوا بلحيته، ودَعَوْهُ باللّقب. فقال: أنا عبد الله وخليفتُه، فضَربوه على رأسه ثلاث ضربات، وطَعَنوه في صدره ثلاث طعنات، وضربوه على مُقَدَّم الجبين فوق الأنـــف ضربـــة أسرعت في العظم، فسقطْتُ عليه وقد أثخَنوه وبه حَياة، وهم يريدون قطعَ رَأسه، ليذهبوا به، فأتَتْنِي بنتُ شَيبة بنِ رَبيعة، فألقَت نفسَها معي عَلَيه، فوُطِئنا وَطْئاً شَديداً، وعُرّينا من ثيابنا، وحرمةُ أمير المؤمنين أعظمُ. فقَتَلوه رحمة الله عليه في بيته، وعلى فراشه. وقـد أرسلتُ إليكم بثوبه، وعليه دَمُهُ، وإنّه والله لَئِن كان أَثِمَ من قَتَلَهُ، لما يسلَمُ مَن خَذَلَه. فانظروا أين أنتم من الله جلَّ وعزّ، فإنّا نشكي ما مسَّنا إليه، ونستنصر وليَّه وصالح عباده. ورحمة الله على عثمان، ولعنَ الله من قتله، وصَرَعَهم في الدنيا مَصارعَ الخزي والمذلَّة، وشفى منهم الصُّدور."[1]

تكمن أهمّية الرّسالة في كونها جنسًا مُتَخلّلاً اقتحم نسيج الرّواية ليُسهم في تشييد معماريتها القائمة أصلاً على التّنوّع والانفتاح، ويمُدّها ببعض سماته الفنّية. فالرّسالة من الفنون النّثرية القديمة. وهي خطاب يوجَّه إلى مُتلقٍّ غائب في موضوع معيّن يقوم المُرسِل بإخباره بـــه مع مراعاة وضعِه ومقامِه. فالرّسالة تفرض على كاتبها (المُرسِل) الاهتمام الكبير بالمُرسَل إليه (المُتلقّي)، "وبالتّالي فكلمته تحوي الفعل وردّ الفعل في الوقت نفسه، وهذا ما يؤدّي إلى خلق

[1]- الرواية، ص622.

خطاب متعدّد الأصوات"[1] داخل نصّ الرّسالة نفسِها كنَواة مُدرَجة في الرّواية، ثمّ داخل العمل الرّوائي كجنس أكبر يقوم باحتضانِها وتبنّي خصائصها تلك.

وَرَدَت رسالة نائلة في العديد من كتب السّير والتّراجم برواية واحدة مع اختلاف طفيف في اللّفظ، ومن الآثار الّتي أورَدتهُ سيرةُ الصّحابيّ عثمان بن عفّان الّتي ألّفها محمّد رضـــا"[2]، وإذا أعدنا النّظر في نصِّها ألفَينا إلى جانب العلاقات الحوارية القائمة داخلها بين طرفي حلقة التّواصل الرّئيسَتَين (المرسِل والمُرسَل إليه)، نوعًا آخر من العلاقات الخارجيّة بين مؤلِّفَين يتنازعان المَلفوظ، هما المؤلِّف المُفتَرض (نائلة) والمُؤلِّف الفعلي (دُنيا). فرغم أنّ الكلام قد نُسب شكليا إلى نائلة إلاّ أنّ القارئ لا يجد صعوبة في تحسّس صوت المؤلّف الحقيقي (دُنيا) وهو يتخفّى وراء خطاب الغير المنقول حرفيًّا، حيث إنّ المقام قد أعاد توجيه النّصّ المُتخلّل ليخدُم مآربها الجديدة وليس المآرب القديمة لنائلة. فإن كانت الأولى قد حرّرت الرّسالة وحمَّلَتها لوعةَ الثّكلى المفجوعة في زوجها، قبل أن تُوجِّهها إلى مُعاوية بن أبي سُفيان لتنتقد بشدّة كُلًّا من قَتَلَةِ زوجها وأهلِ المدينة الّذين لم ينصُروه، فإن الثّانية (دنيا) قد استعادت الرّسالة نفسَها لكنّها لم تَطلُب بها نُصرةً ولا ظَهرًا، بل قرأتها على مسَامع الطّاغية، لتَشمُت فيه وفي بَلادَته الّتي منعته من إدراك الحتميةَ التّاريخيّةَ القائلة بأنّ نهاية الظّالم لا تكون إلّا من بِطانته، وأنّ الظّلم لا يُوَلّد لدى المَحكوم الصّدقَ بل النّفاقَ وتَحَيُّنَ الفُرصة للانقلاب على الحاكم.

ب- **<u>الأمثال الشعبية</u>**:

المَثَل قول مأثور موجز العبارة، يتضمّن فكرة صائبة أو معنى سديدًا، يطلقه شخـــص من عامّة النّاس في ظرف خاصّ يُدعى مورد المَثَل، ثمّ يتعلّق به النّاس فيطلقونه في كلّ حادثة مشابهة لقصّة المَورد، حيث تسمّى القصّة الجديدة الّتي تستدعي المَثَل بالمَضرب.

يتميّز المَثل كشكل تعبيري بخَصائص كثيرة أهمُّها القُدرَةُ على إيجاز المعاني وكشف الحالات النّفسيّة الّتي يصعب على المرء الإفصاحُ عنها بلُغته الخاصّة، بل إنّ المَثلَ قدْ يُغَلِّبُ نبرتَه

---

[1]- نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد" لعبد الرّحمن منيف، ص224.

[2]- <u>يُنظر</u>: محمّد رضا، ذي النّورين - عثمان بن عفّان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص198 - 200.

الخاصّة على لُغة مُستَعمِلِهِ ويُلبسها بعضًا من معاني لُغتِه الخاصّة ودلالاتها، كما يُسهِـــــــم في التّمييز بين أشكال الوعي السّائدة حيث يَكشف المُتكلّم عن وعيِه من خلال مَثلٍ مُحَدّد يُوظّفه دون غيره، فيختفي صوت المُتكلّم في الملفوظ وتضمحلّ كلمته، مقابل الدّفع بالكلمة الغيرية المُتَضَمَّنة في المَثَل نحو الواجهة حامِلةً معها صوتًا ومَوقفًا إيديولوجِيين مُعاصرين.

تُشكّل أمثال الأمم تراثا فكريا تُقاس به سِعةُ خيالها وحِدّةُ بَصيرتها وطرائقُ تفكيرها، لذا فإنّ توظيف واسيني الأعرج للمَثَل في الرّواية يندرج ضمن مسعاه الرّامي إلى تأصيل فنّه وربطه بالتّراث النّثري العربيّ، مُستغلاً في ذلك خاصيّتَي اللُّدونة والتّفكُّك اللّتين يمتاز بهما الخطاب الروائي.

وظّف الرّوائي بعض الأمثال الّتي أَثْرَت لُغةَ الرّواية وأسهمت في الكشف عن بعض مقاصدها الخفيّة، كما جسّدت بها أشكال الوعي المُتجاذبة، كالوعي السّلطوي بلغته الآمرة، والثّوريّ المُعارض، والانهزاميّ المُستَكين.

من الأمثال الّتي شخّصت وعي السّلطة المُستبِدّة، هذا المثَل الّذي يحمل دلالة التّحدّي والغطرَسة: "دير عشرة واقرص"[1]، فمعناه المباشر: ضَع في البندقية عشرَ رصاصات إذا شئت واضرب، أمّا معناه العام: افعلْ ما تشاء. وقد وَرَد ضمن كلمة مُعاوية بن أبي سفيان، في سياق تَحدّيه لأبي ذرّ الغفاري أن ينجُوَ بنفسه من عقوبة النّفي المُسَلَّطة عليه. وهو ينمّ لا مَحالـــــة عن فرط ثقة الحاكم بنفسه واعتداده بقوّته الّتي لا تُقهر.

لا يبدو هذا المَثَل مُرتبطا بتصوير حالة فرديّة من التّفكير السّلطوي، إنّما المَقصودُ به تشخيص الحالة النّفسية العامّة الّتي تُصاحب الإنسان حين يستحوذ على القوّة ويمتلك المركز. لذا فإنّ استعمال المَثَلَ لم يَبقَ حِكرًا على الحاكم بأمره، فقد صار ساريًا على ألسنة كلّ الرّجال المُنتسبين للسّلطة أو المُتحكِّمين في دَواليبها، ومن هؤلاء الشّرطي الّذي تَلَفّظَ بذلك المَثَل أثناء مواجهته للمجذوب وتحدّيه له أن يمنعَه من كسر آلاته الموسيقيّة. فحالة الغُرور مُلازِمة للمركز، ومنها يصدرُ قسطٌ كبيرٌ من الكلمات الآمرة المُستنِدة على قناعة دَفينة، مَفادُها أن الذّات هي مركز العالم والمالكة للكلمة الآمرة الّتي تستأثر لنفسها بحقّ النّفاذ وتسير في اتّجاه مونولوجيّ

[1]- الرواية، ص43. وتكرّر في الصفحتين: 354، 360.

واحدٍ دون أن تتلفَّتَ إلى كلمات الآخرين. أمّا إذا استحوذ المُهمّش على المَركز فإنّ الكلمة الآمرة تصبح مِلكَ يَمينه بمُجرّد أن يتزحزح من مكانه وينتقل إلى مركز القرار. وذلك ما يُفسّر انتقال المَثل من لسانَيْ معاوية والشّرطيّ إلى لسان المجذوب بمُجرّد نجاحه في هزيمة رجال الشّرطة، فيقول لهم: "يبدو أنّكم عميان ولم تستفيدوا من أيّة فرصة تُعطى لكم لإنقاذ رؤوسكم. لقد سبقَكَ توركيمادا وزمنير وقافلة مِن القتلة إلى المِهنة نفسها ولم يحصلوا على شيء. لن تقتلوا الأناشيد. لن تصمتَ الأغاني. لن تموتَ الدّهشة. قلتُ لكم "ديروا عشرة واقرصوا""[1].

لقد صحب انتقال مركز القوّة من الحاكم إلى المَحكوم امتلاكَ هذا الأخير للقـــــدرة على التّحدّي والحقّ في استعمال الكلمة الآمرة، وكأنّ الصّراع أصبح يسير في الاتّجاه الّذي يخدُم مآرب المؤلّف، فقد استخدم المَثلَ السّابق بطريقة ضَمِنَت له تحقيقَ مَقاصِده دون أن يَقَـــــع في شَرك التّعبير المونولوجي المُباشر عنها، حيث جعل مشاعر الانتماء إلى مُعسكَر الهامش تنعكس في كلمة المجذوب بطريقة مُوارِبة.

المَثلُ الثّاني الّذي شخّص جانبا آخرَ سلبيًّا من طبيعة السّلطة هو: "جوّع كلبك يتْبعك"[2]. وهو مَثَل ورد في سياق كلمة الحاكم بأمره خلال تَحاوُره مع دُنيا، فلغتُه مُثقَلَة بدلالات الظُّلم والتّهكُّم والإهانة الّتي لا يمكن أن تصدر إلّا من نفس نرجسيّة سادية لا ترى في غيرها أكثرَ من كلاب، فهي تُمعن في تعذيبهم بالتّجويع ثمّ تُذِلُّهم بفرض التّبعيّة عليهم. بَيْدَ أنّ هذا المَثل بقي حِكرا على الحاكم ولم يتمّ استرجاعه من قِبَل المُهمّشين، ممّا يكشف عن وعيهم الإنساني الحامل لقيم رفيعة تحرص على كرامة الإنسان مهما كان الموقع الاجتماعي الّذي يوجد فيه.

هناك مَثَل آخر تخلّل لُغة الرّواية هو: "التماثيل عندما تنحني تنكسر"[3]، وهو مَثَل صينيّ يُطلق على الإنسان المُتَحجّر الفِكرِ الّذي لا يقبل الرّأي الآخر أبدًا. وقد تذكَّرَه الحاكم بأمره عندما فوجئ بخبر الانقلاب عليه، وحينها صمّم في أعماقه أن يظلّ واقفا مُتمسّكا بالسّلطة، وعبّر عن تصلُّبه ورفضه لفكرة التّغيير بأسلبة المثل السّابق، للتّعبير عن صُموده ورجولته. غيـــــر

---

[1]- الرواية، ص 360.

[2]- الرواية، ص 397.

[3]- الرواية، ص 591.

أنّ القراءة المُتأنّية للمثل تكشف أنّه عبارة عن كلمة مشحونة بثنائية صوتيّة تخـــدم متَكلِّمين في آن واحد، وتُعبّر عن قصدين مختلفين: القصدُ المُباشر للحاكم المُتمَثّل في الافتخار بما يعتبره رجولةً واستماتةً في الدّفاع عن مُلكه؛ والقصدُ غيرُ المُباشر للمُؤلّف المُتمثّل في تشخيص فكر السّلطة المُتحجّر ووعيها المُنغلق الّذي يجهل كيفية الإصغاء للآخر، والتّنازل عندما يقتضي الأمر ذلك، فهو لا يتراجع حتّى يسقط في الهاوية.

لقد كان حضور الأمثال الهادفة إلى فضح الطّبيعة السّلبية للسُّلطة أقوى من حضور نظيرتها المُشخِّصة لوعي المُهمّش المُعارض، فلم نعثُر إلّا على مَثَلين اثنين مُرتبطين بتشخيص الوعي الإيجابي لشخصيّة الثوري المُغَيّب. الأوّل جاء على لسان شخصية المجذوب لما شعر بدَبيب السُّمِّ يسري في جَسَده وبقُرب نهايته، حيث قال لماريوشا:

"- لا يا عمري. لا. (اللّي بْقَى في عمْره نْهَارْ واحدْ مَاتْ). ليلة اللّيالي عندما تهبّ، علينا أن نتحمّلَ زئيرَها وجبَروتَها ورياحَها العاتيّة"[1]. فمُواجهة المَوت أمرٌ لا يُخيف صاحبَ القضيّة، خاصّة إذا عَلِم أن سَعيَه لِحلّها قد تكلّل بالنّجاح وأنّه استطاع تقويض عرش الطّاغية. كما أنّ وُرود المَثل بلُغة عامّية ضِمن سياق لغوي فصيح من شأنه لعبُ دور تصنيفي، حيث عكس حرصَ شخصية المجذوب على تصنيفِ نفسها ضمن الطبقة الشّعبية والتّمسُّكِ بلُغة الهامش العامّية.

أمّا المَثل الثّاني فقد جاء على لسان أحد مُتفرّجي الحلقة، حيث خاطبَ به المجـــذوبَ على سبيل السُّخريّة والتّشكيك في القصّة الّتي كان يرويها عن نَفي الخليفةِ أبي يوسف يعقوب لابن رُشد خارجَ أسوار قُرطبة، فقال: "ادهن السّير يسير"[2]، وهو مَثَل شعبي أُطلِق في بيئته الشّعبيّة الطّبيعية، وتواصَلَت عَبْرَهُ شخصيتان تنتميان إلى فئة اجتماعية واحدة، هي فئة المُهمّشين، فصارَ بمثابة لُغة خاصّة لا تفهمها إلّا تلك الجماعة البشريّـــة المُغَيّبـــة. أمّا دلالتُه فتُناقُض تمامًا دلالة الأمثال المُتداولة في دائرة المَركز، حيث يعكس مرونَة المُهمّشين في التّعامل مع الأمور، وقُدرتهم على مُواجهة حوادث الحيـــاة بشَعـــرَة مُعاويـــة لا بصلابة التّماثيل الّتي تنكسر عندما تنحني.

---

[1]- الرواية، ص 634.

[2]- الرواية، ص 406.

توجد بين الأمثال المُتخلِّلة فئة ثالثة حاملة لوعي انهزامي لا هو مُمسِك بمقاليد المَركز بقوّة، ولا هو يَقوى على المُقاومة مثل فئة الثّوريين، ومِثال ذلك هذا المَثل الّذي كان شعارا رَفعه الجدّ الرّمزيّ للحاكم بأمره، أبو عبد الله الصّغير، رمز كلّ الحكّام العرب المَهزومين، الّذي كان يقول: "اللّي خافْ، سْلَمْ."[1] ويجد في مَقولته ذَريعةً ليُولّيَ دُبُرَه ويُسلّم مفاتيح المدينة للشّماليّين مجّانًا.

وأخيرا يقف قارئ الرّواية على ثلاثة أمثال شعبية تستعصي على التّصنيف السّابق، لكنّها تعكس بوضوح الرّغبة المُلحّة في استثمارِ الطّاقة التّعبيرية الّتي تمتلكها الكلمة العامية النّابعة من أعماق الشّعور الجَمعي للفئات الاجتماعية الدّنيا، وضخِّ شيءٍ من عفوية اللّغة العامية في الرّواية لكسر قواعد الفصحى الثّابتة، فللعامية المُتداولة دِفء وحميمية لا يوجدان في اللّغة الأكاديمية الفُصحى، واستعمالها يبعث في النّصّ حياة لم تكُن فيه من قبل.

ورد المَثل الأوّل على لسان البطل بشير إلمورّو خلال وصفه لحالة الفوضى والجَلَبة الّتي أحدثها خبر محاولة الحاكم حذف واو العطف (والّذين يكنِزون) من الآية: ﴿ يا أيّها الّذين آمنوا إنَّ كثيرًا من الأحبار والرُّهبان لَيَأكلونَ أموالَ النّاسِ بالباطل ويَصُدّون عن سبيل الله، والّذين يكنِزون الذّهبَ والفضَّةَ ولا يُنفِقونَها في سبيل الله فبشِّرهم بعذابٍ أليم﴾[2] ليُخرِجَ الكانزين للأموال أمثالَه من حُكم العذاب الأليم. فقد أصيب النّاس بالذّعر ممّا سيصيب الفقراء إذا رُفع الوَعيد عن الأشِحّة الّذين لا يُنفقون في سبيل الله. ولوصف حالة الهَلع استحضر السّارد المَثَل الشّعبي: "كل طيرْ يلغى بلغاه."[3]

أمّا المَثل الثّاني: "مهبول ويعرف باب داره"[4]، فجاء على لسان أحد المُخبِريـــن ليشكّك في حقيقةِ الجُنون الّذي يَدَّعيه المجذوب ليُفلتَ من رقابة السّلطة. بينما جاء المَثَـــل الثّالث على لسان ماريوشا في سياق وصفِها لسياسة الإكراه الّتي يمارسها الإسلاميون على النّاس، حيث

---

[1]- الرواية، ص568.

[2]- سورة التّوبة، الآية 34.

[3]- الرواية، ص48.

[4]- الرواية، ص201.

كانوا يرغمون الجميع على التّمظهُر بمظاهر التّشدّد السّائدة في المُجتمع، ويقولون: "دير كيما دار جارك، وإلاّ بدّلْ بابْ دارك"[1]

لقد أضفت الأمثال السّابقة مَسحة من العفويّة والألفة على لغة الرّواية، وأكسبتها أبعادًا حوارية من خلال إفصاحها عن عديد المقاصد والنّوايا المُتخفّية في ثنايا فكر أصحابها، وكذا كشفها عن الجوانب النّفسية الّتي قد تعجز اللغة العادية عن رسمها.

ج- **الحكايات الشعبية: (ألف ليلة وليلة):**

شكّلت الحكايات الشّعبية مَنهلا هامًّا وَرَده واسيني الأعرج من باب تأصيل عمله الفنّي ورَبطِه بالتّراث العربيّ القديم أوّلا، ومحاولة الاهتداء بنور التَجارب الماضية لفهم الظّواهر المَعيشة ثانيا. ومن بين الأعمال التّراثية الّتي ارتبط بها المؤلّف واشتغل كثيرا على شكلهـــــا وعلى مادتها الحكائية كتاب (ألف ليلة وليلة).

اتّخذ واسيني الأعرج من حكايات "ألف ليلة وليلة" خلفية استند إليها لكتابة نصّ جديد يرتكز على القديم ولا يُطابقه، حيث عاشت (دُنيا) مع الحاكم بأمره مُغامرةً شبيهةً بمغامرة أختها شهرزاد مع شهريار، غير أنّ الحكاية الّتي ترويها له ليست من صنع الخيـال، بل هي قصّةُ هلاكِه الّتي نَسجَت بنفسها تفاصيلَها الفظيعة مُستعينةً بأصدقائها الشّماليّين وبصديقها الورّاق الخائن، وكانت تلعب فيها دورَ البَطَلَة والرّاوية في آن واحد.

لقد كانت دُنيا تسرد على مَسامع الحاكم تفاصيل حكايتها (الباخية)، وفيها ثلاث حكايات تنمو بالتوازي مع بعضها البعض: حكايةُ الموريسكيّ العائدِ (بشير إلمورّو)، وحكايتُه هو مع دُنيا الّتي تُشبه في بنيتها العامّة حكايات شهرزاد. فكأنّ (جملكية آرابيا) قد أعادت استحضار حكايات (ألف ليلة وليلة) على أنّها حكايات راهنة تَحدُث في أروقة السُّلطة، لكن بطريقة مُغايرة استلمت فيها المَرأة الّتي كانت من قَبلُ ضَّحيةً دَورَ البُطولةِ، وتحَوّل فيها الحاكم إلى ضحية بسبب بلادته القديمة. وحين أحسّت (دُنيا) بأنّ خُطّة الانقلاب قد شارفَت على نهايتها، بدأت تقُـــــــصّ على الحاكم حكاية ثالثة هي حكاية اللّيلة الواحدة بعد الألف مِن (ألف ليلة وليلة)، حيث استعادَت بعض المقاطع كاملةً من حكاية (معروف الإسكافي وفاطمة العرّة)، غير أنّها رَوَتْ

[1]- الرواية، ص380.

أحداثَها للحاكم مَقلوبَةً حتّى تُطابق وَضعَه الجديد. فبينما يقوم الابن البارُّ (قُرّة العين) في حكاية الإسكافيّ بالتّصدّي لمُحاولة فاطمة العرّة سرقةَ خاتم والده العجيب بدافع الغيرة، فيقتُلها ويستردّ الخاتم، فإنّ ابن الحاكم بأمره (قمر الزّمان) الّذي لم يَكن من صُلبه، قد فعل به عكس ذلك، حيث نفّذ أمر والدته (دُنيا) وقضى على الحاكم بأمره بدَلَ قَتْلِ خُصومه. كما أنّ دوافع (فاطمة العرّة) كانت بسيطة ساذجة تنحصر في الغيرة، بينما كان تفكير (دُنيا) براغماتيا مُعاصرا، فهي تتجاوز كثيرا ذلك المَسعى البسيط المُتمثّل في حقّ المُعاشرة الزّوجية، ويذهب بهـــا طموحهـا إلى التّفكير في الاستيلاء على العرش كاملاً.

ولتأكيد التّداخل بين الحكايتين، نَقَل المؤلّف عددًا من المَقاطع من (ألف ليلة وليلة)، بعضُها بتصرّف والبعض الآخر حرفيًّا مثل المقطع التّالي الّذي يحكي عن محاولة فاطمة العرّة قتلَ الملك معروف وأخذَ خاتم الحكمة والحُكم مِنه، تقول دُنيا للحاكم بأمره: "- طيّب. اسمَع إذن نهاية الباخية. بَلَغَني حبيبي، وحكيمي الرّشيد والرّاشد المُرشد، أنّ المَلك معروف، صـــــار لا يعتني بزوجته من ناحية النّكاح، إنّما كان يُطعِمها احتسابا لوجه الله تعالى. فلمّا رأته ممتنعًا عن وِصالها ومُنشغلا بغيرها، بَغَضَته، وغلبتْ عليها الغيرة، ووسوسَ في رأسها المُوَسوِسون. أقنعوها أن تأخذ خاتم الحكمة والحُكم الّذي كان في يده، وتقتلَه، وتعملَ ملكة مكانه. ثمّ أنّها خرجت ذات ليلة من اللّيالي ومَضَت من قصرها متوجّهة إلى القصر الّذي كان فيه زوجُها الملك معروف. واتّفق بالأمر المقتدر والقضاء المنتظر أنّ معروف كان راقدا مع محظيّة من محظياته ذاتِ حُسن وجَمال."[1]

هذا المَقطع مَنقول حرفيا من (ألف ليلة وليلة)[2] باستثناء عبارة (بلغني حبيبي، وحكيمي الرّشيد والرّاشد المُرشد)، ويُمكننا بسهولة أن نُقابل وَضع الملك مَعروف مع زوجته بوَضع الحاكم بأمره مع دُنيا، فالدّافع الّذي يُحرّك أفعال الشخصيات واحد في الحكايتين، وهو السّلطة والجنس، مع اختلاف واضح بين الحكايتين على مُستوى مواقف تلك الشّخصيات واتّجاهاتها. فإنْ كانت الرّغبة الجنسية قد قادَت فاطمة العرّة إلى محاولة سَرقــة السُّلطـة من زوجها حتّى

---

[1]- الرواية، ص579.

[2]- يُنظر: ألف ليلة وليلة، المجلد الرّابع، ص315.

تتحكّم فيه وفي مُلكه، فإن شخصية (دُنيا) المُعاصرة قد دفعها حبّ السّلطة إلى التخطيط لقتل زوجها، كما دفعتها رغباتُها الجنسية إلى خيانته والزّواج بِمُؤزِّخه سرًّا، "وهنا تتجلّى الفروق الكبيرة بين شكلين متباعدين من الوعي مَبثوثين في الحكايتين: الأوّل قديم مَحدود النّظرة، والثّاني مُعاصِر براغماتي وأكثر دَهاءً من الأوّل. كما يتضّح أنّ الرّواية قد تعاملت مع التّراث مِن مُنطَلَق المُساءلة والتّشكيك في صحّة رواياته، وكأنّ دُنيا بوعيها المُعاصر ما عادَت إلّا لِتُفصح عمّا أخفته شهرزاد تحت طائلة الخوف من السُّلطان، حيث قالت للحاكم: "أقسمتُ وأنا أستمع إلى كذبها، أن أروي هذا السرّ عندما يعود الزّمن الآخر، وها هو قد عاد اليوم يا سيّدي وأنا بين أحضانك وفي نَعيمك"[1].

أمّا المقطع الثّاني الّذي تخلّل الرواية فقام فيه السّارد بنقل أحد المَقاطع بتصرّف، وتروي فيه دنيا للحاكم كيف أدرك ابنُ الملك (قُرّة العين) فاطمة العرّة وهي بصدد سرقة الخاتم من أبيه فضرب عنقها: "مشى ليلتها وراء زوجة والده فرآها تسرق الخاتم وتدفنُه في باطن كفّها. فأدرك قصدَها لأنّه كان يعرف اللّعبة من أوّلها إلى آخرها. ضرب عنقها فزعقت زعقة واحـــدة ثمّ وقعت مقتولة. انتبه المَلك مَعروف ونهض مَذعورًا. لكنّ الابن أفهَمَه القصّة كُلَّها بعد أن فتح كفّها الّذي كان خاتم الملك ينام فيه. ثمّ مازحه: يا أبي كم مرّة وأنت تقول لي سيفُك عظيم ولكنّك ما نزلتَ به حربًا ولا قطعتَ به رأسًا، وأنا أقـول لك لا بُدّ أن أقطع به عنقًا مُستحِقّا للقطع. وها أنذا قد وفّيتُ بوعدي وقطعتُ لك هذا العنق. ثمّ انسحب الوَلَدُ بطقوس الخجل بعدما سمع من والده الكلمة التّقريضيّة الّتي يحفظها كلّ الملوك لإخراجها في مثل هذه الأوضاع: أرحتَني يا قرّة العين منها، وأرحتَ أركان الحكم المكين من الرّعاع والطّامعين، أراحك الله ورسولُه يوم اليوم المُبين، وفي الآخرة أنتَ من الفائزين. لا تنهرهُما ولا تَقُلْ لهما أفّ، وقُلْ لهُما قولاً كريمًا، واخفض لهما جناح الذلِّ من الرّحمة، وقل لهما قولاً كريما. ثمّ دَمَعَتْ عيناه."[2]

---

[1]- الرواية، ص581.

[2]- الرواية، ص580.

اشتَغل هذا المَقطع على مادة الحكي أي الأحداث، فأعاد سرد بعضِها برواية مُختلفة وبأسلوب غير أسلوبها[1]، في صورة من صُور المُقابلة بين بنية نصّ معاصر والبنية العامّة لألف ليلة وليلة، وكأنّه يرمي إلى تصحيح ما كان يجول من تصوّرات في المُخيّلة الشّعبية العربية حول مفاهيم السّلطة، الجنس والمرأة عبر التاريخ، ويسعى إلى قراءة الحاضر في ضـــوء الماضـــي، أي عكس ما ذهب إليه بعض الباحثين الّذين اعتبروا أن واسيني الأعرج قد اتخذ النّصّ التّراثي غاية في حدّ ذاته يَتمُّ استحضارُه لغايات شكلية مَحضة، وأنّه "اعتمد المُقابلة بين روايته وبين البنية العامّة لألف ليلة وليلة، لأنّه تقصّد بناء روايته على شكل ألف ليلة وليلة، مُستفيـــدًا من مرونة الشّكل الرّوائي وقُدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته."[2]. فالرّواية لا توظّف التّراث لغرض تمجيده وإعادة إنتاجه، بل تسعى إلى مُحاورته وإعادة النّظر في عديد المُسلّمات الّتي تخلّلته، فَضلاً عن حاجة الرّوائيين العرب إلى تأصيل فنّهم وربطه بالتّراث السّردي العربي الثريّ.

[1]- يُنظَر: ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، ص316.

[2]- محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرواية العربية المعاصرة، ص30 - 31.

المبحث الرابع: الأجناس غير الأدبية.

1- التّاريخ. 329

2- الفلسفة. 336

3- الفقه السياسي. 338

4- الفنّ التّشكيلي. 341

5- الموسيقى. 343

1- التّاريخ:

عانقت "جملكية آرابيا" التّاريخ فاتّخذته موضوعًا للسّرد واشتغلت على مادّتـــــه دون أن تَنشغل بالتّوثيق الحرفي لأحداثه على حساب مهَمّتها الفنيّة وغاياتهـــا الاجتماعيّة، بل عملت على توظيف التّاريخي لخدمة الرّواية كجنس قائم على التّعدّد والانفتاح، وكان السّارد ينتقـــل من التّخييلي إلى التّاريخيّ تحت ضغط المأساة، ليجعل الحدَث المُتخيّلَ امتدادًا للواقعة التّاريخية ويمنحَه بذلك بُعدَه الواقعيَّ ومَشروعيّة وُجوده. وإنّ أوّل ما يستوقف القارئ في رواية "جُملُكيّة آرابيا" عنوانُها. فالعنوان هو العتَبة الأولى الّتي يلِج عبرها القارئ إلى العالم الدّاخليّ للنّصّ، وُيحَدّد من خلالها زاوية القراءة، ويستشعر بها دلالة النّصّ العميقة.

تحيل رواية "جملكية آرابيا" بوضوح إلى التاريخ، فعنوانُها الفرعيّ "أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر" يتماهى مع عنوان كتاب "تاريخ ابن خلدون"، الّذي اسمُه: "كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبَر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"، وكأنَّ الرّواية أرادت أن تُعيد كتابة التاريخ الّذي زيّفت ريشةُ الورّاقين الكثير من حَقائقه، وتُقَدّمه في صورته الحقيقية الّتي دأبت السّلطة على تزييفها. كما أنّ لهذا العنوان دلالةً أخرى هي التّأكيد على أنّ للقمع في الوطن العربيّ تاريخًا طويلا لا تسَعُه المُصنّفات التاريخية الكبرى، وإن كان تشابُه حلقاته وفصوله قد جعله أشبه بليل سَرمديّ طويل دامت عَتمَتهُ أربعة عشر قرنًا، دوَّنها الورّاقون ورَوَتْهَا شهرزاد بالطّريقة الّتي تُرضي السّلطة، فلا أحد من هؤلاء تجرّأ على قول الحقيقة وإظهارها للناس.

إنّ الكلمات الّتي نطقت بها شهرزاد في مملكتها الخيالية لم تكُن سوى سرد لذلك التاريخ المُظلم تعمّدت فيه إخفاء الحقيقة خوفا من الحاكم، فأسهمت بذلك في إطالة عمر السّلطة رَدحًا من الزّمن: "في الحقيقة أصبح الجميع يعرفُ أنّ زمن الموت لم ينتَهِ ولم يتوقّفْ مُطلقًا عند الحدود الّتي خطّها العارِفون ورجالُ العلم، لأنّ ما كان يجب أن تَقولَه شهـــــــرزاد

في نهاية اللّيلة الهاربة، الزّائدة، الضّافية الّتي جاءت فَوْقَ الشَّبْعَة، أجّلَتهُ لوقت غير مَعلوم، خوفًا ودَرءًا للشّكوك الّتي كانت تحوم حولها... في آخر مرّة، وقبل أن يصل العَدُّ إلى نهاياتـــــه، كان كلّ

النّاس يتوقّعون أنّ رحلة الثّلاثمائة سنة (أو ربّما أربعة عشر قرنًا) يجب أن تتوقّفَ عند هذا الحدّ. لم يُصدّق أحد من المُقرّبين من ساحات قصر عزيزة، حين قيل لهم إنّ ليلة اللّيالي استمرّت أكثر من الزّمن الماضي"[1]

يتقاطع التّاريخي بالخيالي، إذن، فيصبح الخيال تاريخًا، والتّاريخ من شدّة هوله أشبهَ بقصّة خياليّة أخرَجَتها شهرزاد في حُلّة زائفة، حيث منعها الخوف من سَردِ الحقيقة، واضطُرتّ، تحت تهديد السّلطان إلى إخفائها، فكانت النّتيجةُ أنّها شاركت الورّاقين جريمتهم الشّنيعة الّتي ارتكبوها في حقّ الأمّة وتاريخها، حين اغتالوا الحقيقةَ ثمّ طمسوا على أعين النّاس كي لا يروها، وتركوهم يعيشون في سُبات كسُبات أهل الكهف.

وتجدُر الإشارة هنا إلى أنّ في الرّواية إصرارًا على إعادة قراءة التّاريـــخ وتخليصـــه من شوائب الخيال توجيهات الحاكم المُضلِّلة، وهذا ما تنطق به الصّورة التّشبيهية الّتي تضمّنها المَلفوظ السّابق، حيث جسّد المؤلّف بوضوح حجم الزّيف والتّدليس الّذي غيّر ملامح التّاريخ، إلى دَرجة تلاشي الحدود بين الواقع والخيال وبين اليقظة والحلم، فقد تمّت المطابقة عن طريق التّشبيه الضّمني بين ثلاث صور متباينة: الأولى واقعية تاريخية (أربعة عشر قرنا من عمر السّلطة العربية الإسلامية)، والثّانية خيالية (ليلة اللّيالي في جملكية آرابيا)، والثّالثة غيبية (قصّة أهل الكهف)، وهو ما جسّد صّورة التّاريخ العربي الإسلامي كما تخيّلتها ورسمتها الرّواية، صورة نوم سَرمديّ وغياب تام ينتفي معه كلّ نوع من أنواع الحُضور.

تتخذ دلالة (الكهف) في الرّواية منحى رمزيّا واحدا هو السُّبات والغياب عن الحياة، رغم تنوّع استعماله في الرّواية. فمرّة يستحضر الرّاوي قصّة أهل الكهف ليُشَبّه بها الفترة التّاريخيّة الممتدّة من الحاكم الرّابع (عثمان بن عفّان) إلى اليوم، ومرّة يتحدّث عن الكهف الّذي مَكثَ به البطل بشير إلمورّو منذ خروجه من الأندلس إلى غاية استيقاظه والتحاقه بثُوّار جملكيّة آرابيا. وفي كلّ مرّة يكون التّوثيق الدّقيق للأحداث دليلا على حقيقة أنّ المأساة واحدة مهما تعدّدت أقنعتُها. يقول بشير إلمورّو: " فترة النّوم الّتي قضيتها داخل الكهف تبدأ في الظّاهر من الفترة الصّباحيّة عندما قادني إلى هذا المكان جماعة المُثّمين السّبعة الّذين انسحبوا بسرعة بعدما

[1]- الرواية، ص26.

أكّدوا لي على ضرورة الارتياح والنّوم. قالوا لي، حين تقوم ستجدُ من ينتظرُك. أصابتني بعدها الإغفاءةُ اللّذيذةُ، الّتي لا تُقاوَمُ. المؤكّد أنّي عندما دخلتُ إلى الكهف كان اليومُ يومَ جُمُعة، والسَّنةُ هي 1609. غادرتُ غرناطة مُجبَرًا، ودّعتُها بعينيَّ فقط في سفن المَنفى والخوف والقَلَق والحزن الّذي لا دواء له."[1]

لقد تخلّلتْ لغةُ التّاريخ بمَوضوعيتها العلمية وتَجَرُّدها من الذّاتية (السّنة هي 1609) لُغَةَ الرّواية في لحظات تَداعي السّرد وتَنامي انفعالات الخوف والقَلَق والحزن، لتكسِرَ وتيرتَها وتُحدثَ لدى القارئ نوعا من الصّدمة الّتي تُبقيه مَشدودًا إلى الحقيقة المؤلمة الّتي آلتِ الرّوايةُ على نفسها أن تقولَها وتكشفَ عنها، بعدما بقيت لقُرون حبيسةَ تَدليسِ الورّاقين وصمتِ شهرزاد خوفًا من الحاكم.

ترتبط دلالة الكهف بالنّكسة الّتي تَلَت سقوط غرناطة، وهذا ما سعى بشير إلمـــورّو إلى تأكيده في حواره مع الحاكم بأمره خلال المُناظرة التّلفزيونية الّتي جمعت بينهما:

"في لحظةٍ ما بَدَا لي قلق الحاكم بأمره. سأل بشير إلمورو بنوع من الخُبث الظّاهر الّذي لم يَخْفَ عن المُشاهدين، وأعاد الرّوح لتِقْنِيّي التّلفزيون الخائفِين:

- تقول يا السّي بشير إنّك موريسكي، أي أنّك قادم من غرناطة الغالية علينا جميعًا؟ متى غادَرتَها؟
- في 1609، أي مع الأفواج الموريسكية الأخيرة المَطرودَة.
- بمعنى أنّ الشّخص الّذي يقف أمامنا عمرُه الآن أكثر من أربعة قرون؟
- هوِّن على نفسك يا مولاي، جئتُ من عصر انقرض ولم يعُد شيء يوحي بوجوده اليوم بعدما بِعنا كلّ القيم بأبأس الأثمان."[2]

يظهر جليًّا كيف تَمتَحُ الرّواية من التاريخ لُغتَه وبعَض خصائصه الأسلوبية لتكسِرَ وِحدتَها المونولوجية وتُدخلَ على لُغَتِها الرّوائية تنوُّعا لا يخلو من دلالات حواريـــة عميقـــة، فقد جاءت الإجابة الدّقيقة الّتي قدَمها بشير (في 1609) بمثابة الحقيقة الواقعية الّتي كسرت

---

[1]- الرواية، ص70.

[2]- الرواية، ص464 - 465.

أسلوب الحاكم العاطفي في الكلام، كما أنّها كانت ردًّا مُفحِمًا للحاكم، حيث دَحَضتْ رغبتَـــــه في الإساءة إلى مُحاورِه عن طريق التّهكّم وقابَلَتها بواقعة تاريخية لا مِراء في مَرارة ذِكراها.

تروي الرّواية تاريخا مثخنا بجرائم القتل والإعدام والاغتيال الّتي طالت العقل العربي منذ فجر التّاريخ، باسم الجهل والتّطرّف حينا وباسم الاستبداد السّياسي حينا آخر، فقد وردت أسماءٌ كثيرةٌ لعلماء وفلاسفة ورجال دين قُتِلوا أو نُفوا من الأرض لأنّهم حَمَلوا نبراسًا من نور الحقيقة الّتي يخشاها الحاكم، فأبو ذرّ الغفاري والحلّاج وابن عربي والنّينويّ وحمود الإشبيلي كلُّهم أعلام نَكَّلَتْ بهم السُّلطة لأنّهم زعزعوا مضجعها بكلمات من نور فَقابلتهم بنفيِهم أو بِإسكات أصواتهم تِباعًا، لكنّ الرّواية أبت إلّا أن تستحضر أسماءهم مجتمعة في عمـــــل واحـــــد، ولو عن طريق التّخييل، لتُكوِّن منهم قوّةً تشدُّ بها عضُدَ الهامش. علمًا أنّ من طبيعة الرّواية السّيرَ في ركب المُغيَّبين، يقول باختين: "إذا كانت التنوُّعات الأساسية للأنواع الشّعرية تتطور باتجاه تيّار القوى الجاذبة نحو المركز (Forces centripètes)، فإنَّ الرّواية وبقيّة الأنـــواع الأدبيّة النّثرية، قد تشكَّلت ضمن تيَّار القـــوى غير المركزيـــة (Les forces décentralisatrices et centrifuges)"[1]، والمُغَيَّبون في روايتنا هم العلماء والعمّال وكل الفئات الثّائرة في وجه الطّاغية.

لقد حرص الرّوائي على استحضار أسماء ضحايا السّلطة من العلماء والفلاسفة والمُفكرين مع تقييد النّكبات الّتي أصابتهم بتواريخ دقيقة، وكأنّه يحتفي بذكريات أليمة أراد لها أن تبقى غُصَّةً في حلق السُّلطة، ونورًا لا ينبغي أن يخبو في قلوب المهَمّشين، بدليل نبرة الأسى والانفعال البالغ الّذي كان البَطل (بَشير) يُبديه حين يذكر أحدًا من هؤلاء. ففي حوار خيالي بين بشير والنّينوي، يروي الأوّلُ للثّاني حادثةَ مقتل الحلاّج وكأنه عاشَ تفاصيلَها عن كَثَب: "يا سيّدي النّينويّ، رأيتُهم، رأيتُهم بالعين التي يأكلها الدّود، وكان يجب أن أراهم. حَزُّوا رقبتَه، وفَصَلوا رأسَه، ثمّ نَصَبوه على جسر بغداد، بعدها أرسلوه إلى خُراسان. أمّا الجُثّة، فقد صُبَّ عليهـــــا الزّيتُ ثمّ أُحرقت بالنّار. ولمّا أصبحت رمادًا، أُلقي بها من أعلـــى مئذنـــة في دجلة. في يـــــوم الثلاثـــاء

---

[1]- M.Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Traduit par Daria Olivier; Ed. Gallimard; 1978. P 96.

6 آذار 922. وبعضهم قال كلاما كهذا: لقيَ الحلاَّج مصرعَه مصلوباً بباب خراســـان المطـــلّ على دجلة، على يدي الوزير حامد بن العباس، تنفيذا لأمر الخليفة المقتدر في القرن الرابع الهجري."[1]

معروف أنّ الحلّاج مات بالفعل مصلوبا بباب خراسان المطلّ على دجلة، على يدي الوزير حامد بن العباس، تنفيذاً لأمر الخليفة المقتدر سنة 309هـ / 922م[2]، بعدما تمّ تكفيرُه بسبب فلسفته وبعض آرائه في التّصوّف، تمامًا كما ورد في الرّواية. وما استحضارُ هذه الحادثة على لسان البطل سوى تأكيد على التزام الرّواية بالسّير في ركب التّيّار الجاذب نحو الهامش، وطريقة لتمتين الصّلات الحوارية بين القوى المُغَيَّبَة، وجعلها تتكتّلُ، ويستلهمُ بعضُها الإصـرارَ على الثّورة من تجارِب البعض الآخر. كما نقرأ في الحادثة التّاريخية الآنفة الذّكر إدانةً واضحةً للحاكم الّذي يواجه الفكرة بالمقصلة، فلطالما كان الحاكم العربيّ عدوّا للفكر والإبداع والتّغيير، فهو يمثّل المَركزَ المُتَحكّمَ في مَقاليد السّلطة، ويُدرك أنّ بقاءه مَرهون ببقاء شعبه جاهلاً، لذا فهو حَريص على قتل العقل ونشر الجهل وتغييب الوعي، حتّى صار الجمود ومُعاداة الإبداع لصيقًا به منذ أربعة عشر قرنًا.

ولا ننسى أنّ تخلُّل التّاريخ للرّواية لا يضيف إليها تعدُدا أجناسيا فحسب، بل تَعَدُّدًا لغويّا يَعمل على تفكيك وحدة العمل الأدبي، باعتبار "أنَّ كلّ الأجناس التي تدخل الرّواية تحمل إليها لغاتها، ولهذا فهي تُفكّك الوحدة اللّغوية للرّواية وتعمّق على نحو جديد تنوُّعها الكلامي"[3]. وبالإضافة إلى ذلك التّنوُّع الأسلوبي فإنّ لتوظيف لُغة التّاريخ في المَلفوظ السّابق أبعادًا دلاليّة أخرى، فدقّتُها العلميّة وتَجرُّدها من الذّاتيّة يجعلان الوقائعَ البَشعةَ المَنسوبةَ إلى السّلطة تبدو كأنّها حقائق واقعيّة مَعيشة وليست مُجرّد صور من صنع الخيال، وهو ما يُفقد كلمة السُّلطة قيمتها ووزنَها الحِجاجيّ، ويُكسب كلمة خصومها، بالمُقابل، قوّة إقناع إضافية، إنّها لُغة لا تخلو

---

[1]- الرواية، ص232.

[2] - يُنظَر: ابن خلّكان، أبو العبّاس أحمد بن محمّد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عبّاس، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1972، ص140 -145.

[3] - مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص113.

من مقاصد غير مُعلَنة تسعى إلى تحقيقها عن طريق الدّخول في حوار خَفيّ مع القارئ، حيث ينقُل إليه المؤلِّفُ الآراءَ والمواقفَ المُتضاربةَ دون أن يتدخّل فيها أو يسعى إلى توجيهها، بل يَبقى على مَسافة من أفعال شخصياته وكلامهم، لكنّه بالمُقابل يفاجئ القارئ بالحَفْرِ في الذّاكرة ليستخرجَ من ثنايا جراحاتها حادثةً تاريخيةً يُقحِمُها بَغتَةً في نسيج النّصّ الروائي، فيُشَكِّل بها صدمةً للقارئ قادرةً على التّأثير في مواقفه وتوجّهاته الإيديولوجية.

ومن الأمثلة الّتي لاَمَس فيها التّخييلُ حدودَ التّاريخ في الرّواية المَلفوظُ التّالي، حيث نَزَلَ الحاكم بأمره من عرش جُملكيّته الخيالية ليُلامس واقع النّكبات الّتي حلّت بالأمّة العربية المُعاصرة بسبب خيانة الحاكم أو تَخاذُله. يقول الحاكم بأمـره: "سأصـرّح علانيّـة أنّ والدي خان وطنَه. المشكلةُ الوحيدةُ هي أنّ المُخابرات الإنجليزية عقّدت علينا المسائل في الآونة الأخيرة عندما نشرت بعض الوثائق السّريّة. سجّلتُ احتجاجي رسميًّا من خلال الصّديق الشّمالي الّذي يُمثّلهم لديّ. كان بإمكان جهاز المخابرات البريطانيّة الزّفت أن يستشيرنا قبل نشر فضيحة قتل والدي بِيَد أحد أبنائه. ممّا كشفته وثائقهم السّريَّـة هي أنّ الفضل الكبير يعود لوالِدي في انتصار اليهود على العرب في حربي 1948 و1967 بواسطة المعلومات الكاذبة الّتي سلّمها لجيوش الإنقاذ العربية، والبنادق المَحشوّة بالنّخّالة الّتي استوردها خصّيصا لهذه الحرب المُقدّسة."[1]

أعاد المؤلّف التّأريخ لواحدة من أكبر النّكسات الّتي حلّت بالأُمّة العربيّة الحديثة، واختار أن تكون روايةُ الأحداث على لسان الحاكم نفسه كي يفتكَّ منه بسُهولةٍ اعترافًا صريحًا بالخيانة والعمالة، ويؤلّف وثيقة تاريخية تحمل قوّة الاعتراف وتُدين الحاكم العربي بأثقل التُّهم دون أن يتحمّل هو مسؤولية تلك الإدانة، باعتبار أنّ المُتكلّم في المَلفوظ هو الحاكم نفسُه. كما نلاحظ في هذا المَقطع حِرصَ المؤلّف على جَعل الكلمـة منفتحة على آفاق تأويل واسعة، فالشّيء الوحيد المؤكَّد في كلام الحاكم هو التّواريخ المُحدَّدة بدقّة، أمّا ما تبقّى منه فهو مزيج بين الخيال (تصوُّرات الحاكم بأمره حول خيانة والده)، والأخبار الصِّحافية المُتعلّقة بقضيّة الأسلحة المَغشوشة الّتي تزوّدت بها بعض الجيوش العربية خلال حربها الأولى ضدّ إسرائيل سنة 1948م.

[1]- الرواية، ص568.

جرى توظيف التّاريخ عن طريق تقييدِ الحادثة التّاريخية بميقات مُحَدّد يَحفظ لها واقعيّتَها، ثمّ إعادةِ إنتاجها بعيدًا عن دائرة المَركز وعن الرّقابة الرسميّة لِتَخليصِها من التّزييف الّذي كان سيلحق بها لو بقيت بين أيدي شهرزاد والورّاقين وغيرهم من كُتّاب السُّلطة. وربّما كان الحرصُ على نقاء الكلمة المُقنِعة الحاملةِ للحقيقةِ مِنَ التّزييف هو الدّافعُ الّذي حَمَـل المؤلّف على الانتقال من استحضار أسلوبِ الجنس المُتَخلّل ولغتِه إلى اعتماد طرائق أخرى في التّعامـل مع التّاريخ، فقد لجأ في بعض المواضع إلى تقنية الكولاج أو الاستنساخ المُباشر لمقاطـــع كاملة من بعض النّصوص التّاريخية، مُحافظًا بذلك على بنية النصّ المتَخلّل كاملة، كالمقطع التّالي المقتبس من كتاب (نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب)[•] لصاحبه أحمد بن محمد المقرّي التّلمساني، والّذي تَخَلَّل كلام البطل (بشير إلمورّو): "أيُعقَل أن تكون أرضِي الأُخـــرى أقســى من محاكم التّفيتش؟ السّؤال لم يَكن وهميًّا، لأنّي سأتذكّر فيما بعد كلامًا قرأتُه لصاحب نفح الطّيب حين كانت أوّلُ وآخرُ مدينة دَخلتُها بعد مأساة الكهف، تَحتَرقُ مثل لُعبةٍ كبيرة صُنِعت من التّبن [**تسلَّط عليهم الأعرابُ ومن لا يَخْشى الله تعالى في الطُّرقات، ونهبوا أموالَهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس، ونجا منهم القليل من هذه المَعرّة. وأمّا الّذين خرجوا في ضواحي تونس، فسلِم أكثرُهم، وهم لهذا العهد عمَّروا قُراها الخاليّة وبلادَها وكذلك بتِطوان وسَلاَ ومتّيجة الجزائر.**]"[1]

يُعَدّ هذا النصّ بمثابة الوثيقة التّاريخية الّتي تخلّلت الرّواية، لتدعَم بوثوقيتها وموضوعيتها العلمية، مواقفَ الطّبقة المُهمّشة في سعيها نحو الإمساك بالحقيقة الّتي طمستها أقلام الورّاقين. فهي تخدم بطريقة ما نوايا المؤلّف ووعيَه الثّوري.

[•] - **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**: مُصَنَّف ألَّفه أبو العباس أحمد بن محمد المقري التلمساني، المولود بتلمسان، (1578م - 1631م)، يعد أحد أقدم الكتب الأندلسية ظهورا للنور، وهو موسوعة تاريخية مهمة في دراسة التاريخ والأدب والجغرافيا الخاصة بالأندلس.

[1]- الرواية، ص74.

2- <u>الفلسفة</u>:

يندرج حضور النصّ الفلسفي في الرواية في سياق تصويرها لنوع من الشخصيات الحاملة لفكرة غير مُنجَزة، فالبطل في "جملكية آرابيا" هو إنسان اجتماعي مُفكّر بالدّرجة الأولى، وهو في نمو واكتمال مُستمرّين من النّاحيتين الفكرية والرّوحية، ممّا يجعله في حاجة دائمـــة إلى التّواصل والبحث الدّائمين. وقد سبق لنا تَصنيف البطل (بشير إلمورّو) ضمن هذه الفئـــة من الأبطال الرّوحيين الحاملين لأفكار غير مُنجَزة، حيث يتمّ التّركيز على تصوير وعيه ومواقفه دون الاحتفاء بالجوانب المورفولوجية في شخصيته.

وفي سياق تشكيل تلك الفكرة، يستحضر بشير عديدَ المواقف والآراء الفلسفية المُتحرّرة، الّتي نشأت في هامش المجتمع بعيدًا عن توجيهات السّلطة الدّينية والسّياسية، لكنّ عيونَ الرّقابة استطاعت بأدواتها السُّلطوية أن تقمع تلك الأفكار الّتي كانت تُضيء في الغالب جانبًا من إنسانية البطل، وتُغذّي فكرَه ومواقفَه في مواجهة المركز الرّافض للاختلاف، ومن هنا فإنّ إصرار المؤلّف على إدراج بعض تلك المقولات والأفكار الفلسفية في سياق لغة السّرد، إنّما يكشف عن رغبة مُلحّة في بعث الحياة فيها ومُحاورتها لكسر إرادة السّلطة العاجزة عن مواجهة الفكرة بمثلها وعن محاورة العقل بالمنطق، حيث يتماهى البطل (بشير إلمورّو) مع الحلاج ويُعايش تجربَته عن كثب ليستقي منها بعض ما يُفيده في تشكيل فكرَته. وهذا ما نستدلّ عليه بسرد المؤلّف لقصّة تعذيبِ الحجّاج وقتلِه ببشاعةٍ، مُفصّلةً بجراحاتها وأنينها، ومختومةً بكلمات الحقيقة الّتي أبى أن يتنازل عنها:

"كنتُ مثل مولاي الحلّاج الّذي ظلّ ينزف ستّين ربيعًا، مات فيها وحيا آلاف المرّات. بقي مَصلوبًا على خشبة. عروقه تدلّت حتّى مسّت الأرض فتوغّلتْ فيها. دمُه العَطِر، منـذ ذلك الزّمن لم يجفّ أبدًا. وهو ينتفي في عمق اللّه، بقي في عزّ صفائه. قبل أن يقول لقاتليه مِلء قلبه:

نَورِزوني. نَورِزوني.

رَدّوا بصوت جماعيّ كأنّهم دُرِّبوا عليه:

تَعَذَّبْ حتّى يأتي غدٌ آخر. مُتْ حتّى تكونَ عبرةً للآتين. زادَ حنينُه للموت. صرخ.

اختصِروا المَسافة. لقد أَصبحَ هو أنا وأصبحتُ أنا هو. قالوا للحضور، أرجموه. أرجمـــــوه. مَنْ أَسَالَ دَمَه لأوّل حجرة، غَفَرَ الله له ما تقدّم من ذنبه وما تأخّر."[1]

يتضَمّن هذا المقطع نوعين من الحوار، الأوّل صريحٌ بين الضّحيّة والجلّاد، والثّاني ضِمنيّ بين البطل (بشير إلمورّو) والحلّاج اللّذَيْن تتقاطع مواقفهما وأفكارهما من حيث طبيعتها الثّوريّة وليس من حيث مَضمونها الفلسفيّ. فبشير إلمورّو لم يكن حاملا لفكر صوفيّ بطبيعة الحال، ولم يُعدَم لسبب مَذهَبيّ مثل الحلّاج، ولكنّه اشترَك معه في حملِه لغايات روحيّـــــــة وفي امتلاكه لفكرة يسعى إلى تجسيدها، وفي قوّة إيمانه بِحُريّة الفكر ودفاعه عنها. وهي الحقيقة الّتي تُدركُها السّلطة وتعرف خطورتها على وجودها، لأنّ الحقيقة هي مصدر قوّة أصلاً، ولا يمكن أن تتوافق مع الفرضية القمعية الّتي تكون السّلطة فيها مستمَدَّة من القوّة المادّية لا من قوّة الرّوح والعقل. وذلك ما يبدو جليًّا في كلام البطل (بشير إلمورّو) وهو يخاطب النّينوي: "ويبـــدو لي يا سيدي النّينوي الصّوفي، أنّك كنت الحقيقة كلَّها، الّتي سطعت أمامي. في عينيك رأيتُ ما رأيتُ. كانت تتراقص فيهما أحلامُ سيّدي الجليل الحلاّج، الّذي لم يكن بإمكانه إلاّ أن يقول حقيقته لينعم بربيع النّورَزَة."[2]

يسعى البطل في هذا المَلفوظ إلى إقامة علاقة حوارية مع شخصيّتي الحلّاج والنّينوي، وقد وجد أنّ الحلقة المفقودة الّتي يمكنها أن تصله بهما هي الحقيقة لا غير، والحقيقة هنا تعني الفكرة أو الوجود الرّوحي والعقلي المُقابل للوجود الجسدي الفاني، الفكرة هي الجوهر الخالد الّذي يحفظ للإنسان إنسانيته ويَقيهِ شرَّ الاستلاب الّذي تفرضه عليه السّلطة. وهي السّلاح الّذي يواجِه به قوّة القمع المادّية، بدليل أنّ فكرة الحلّاج قد بقيت خالدة تنبض فيها روح المُقاومة رغم موت صاحبها منذ أَمَد بعيد، ومن هنا فإنّ تواصل البطل بشير مع الشّخصيات الفكريّة حِواريًّا، يندرج ضمن مَسعى التّشكيل التّدريجي لفكرته غير المُنجزة.

---

[1]- الرواية، ص230.

[2]- الرواية، ص227.

3- الفقه السياسي:

قامت رواية "جملكيّة آرابيا" على أنقاض نصوص كثيرة ارتبطت فيما بينهـــا بشبكة من العلاقات الحوارية داخل منظومة النصّ الروائي، وكان (كتاب الأمير) لميكيافيلّي واحـــدًا من أبرز النّصوص الّتي اشتغلت عليها الرّواية، فهو كتاب يستجيب لطابعها السّياسيّ من جهة، ويمدُّها بالعناصر الأساسية لصورة المُستبدّ الّتي اجتهد المؤلّف في رسم ملامحها، لما تضمَّنَه هذا العملُ من تشريح دقيق للأساليب السّياسيّة الّتي يستعين بها الحاكم لتقوية سلطتـــــــه على المَحكوم، والّتي كان بإمكان الحاكم بأمره أن يستفيد منها لو أحسن قراءتهـا ولَمْ يتعامل معها ببلادته المَعهودة، وفي ذلك تقول دُنيا: "هو كتاب الدّنيا يا مولاي وليس كتابَ الآخرة. أصغِ إليّ جيّدًا أقرأُ على مسمعك مقتَلَكَ الأساسيّ: يظنّ الأمير أنّه من مصلحته أوّلاً حكمُ شَعب ضَعيف، وبائس ولا يقاومه أبدًا، ليُثبت قوَّتَه أمام الآخرين؟ لكنّ شعبًا ضعيفًا ليس صمّامَ أمان أبدًا، بِرميلُ بارود يُمكن أن يَنفجر في أيّة لحظة. لقد أخطأتَ كتابك الّذي نام تحتَ وسادتك طوال حياتك. فقد كان هو مقتلك."[1] وهـذا الكلام مُقتبس من قول مكيافيللي: "ولهـــــــذا فإنّ أفضل الحُصون هو ما يقوم على حبّ الشّعب لأميرهم فإنّك إذا ملكتَ الحصون القويّة فهي لن تحميك من شعب يكرهك."[2]، غيرَ أنّ الحاكمَ بأمـره لم يعمل بتلك التّوجيهات السّياسية الّتي تضمّنها كتاب (الأمير)، بل تذكّرها متأخِّرا خلال المُناظرة الّتي جمعته ببشير إلمورّو، حيث استعاد إحدى فقرات الكتاب: "لم يحدث أن جاء أميرٌ جديدٌ ونزع السّلاح من بين أيدي رعيّته. العكسُ هو الصّحيح، عندما وجَد رعيّته بلا سلاح، قام بتسليحها. لأنّ بهذه الطّريقة تصبح الأسلحة ملكه لأنّه يعرف أماكنها بدقّة. وكلّ الّذين كانت تنتابهم الشّكوك يعلنون ولاءهم له، بينما يزداد الأتباع ضمانة. ومادام الأمير لا يستطيع تسليح الجميع، يصبح من سلّحهم ووثق فيهم وكافأهم، هم رأس حربته."[3]

---

[1]- الرواية، ص 246.

[2]- نيقولا مكيافيللي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا للطبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2004، ص 106.

[3]- الرواية، ص 559.

استطاع المؤلّف أن يذيب الخطاب السّياسي في الرواية بطريقة أزالت الحدود بينه وبين خطاب الرّواية، فصار بمثابة أداة تعبيرية مُستعارة تمكّنت من الالتحام التّام مع النّصّ المُتخيَّل، حيث أعاد صياغته دون أن يُفقِده طاقاته الدلاليّة ونبرته الخطابية، ثمّ أدرجه ضمن كلمة إحدى شخصياته (دُنيا) لِئَلاّ يصدُمَ به المُتلقّيَ أو يُفقده الإحساسَ المتواصلَ بطبيعة النصّ السّردية. ومن ثمّ يكون المؤلِّف قد تمكّن من تمرير عديد الرّسائل الإيديولوجية دون أن يفقد المسافة الحوارية بينه وبين شخصياته من جهة، ودون أن يُثقل على النّص السّرديّ بأسلوب مكيافيللي الخطابيّ المونولوجي. وعلى رأس تلك الرّسائل ضرورة إعادة النظر في الكثير من الحقائق التّاريخية المُزَيَّفَة الّتي سوَّقَها المَركَز في شكل مُسلّمات لا تقبل النّقاش.

ويتكرّر ذلك الموقف المُشكّك في التاريخ العربيّ بإلحاح كبير يصل حدّ رفضه جملة وتفصيلا، تقول دُنيا للحاكم بأمره: "- حفظك الله يا طويل العمر. أنّ كلّ ما كُتِب من تاريخنا هو كذبة كبيرة. أوّل حرب عظيمة يمكن أن تقوم، عليها بحرق هذا التّاريخ لأنّه المعطِّل الأوّل والكبير لكلّ جهد."[1]

لم يعد التّشكيك في التّاريخ الرّسميّ الّذي دوّنته ريشة الورّاق حكرًا على شخصيّة المُهَمّش الثّوريّ، بل تحوّل إلى قناعة غَزَتَ ألسنةَ الانتهازيين مثل (دُنيا) فنَطَقوا بها صراحةً، وألسنةَ السّلطة ضمنيًا (الحاكم)، فقد أشرَكَتْ دُنيا الحاكمَ في الاعتراف بالحقيقة (أنا وأنت نعرف)، فلم يُبْدِ أيّة مُعارضة، وبِهذين الاعترافين تزداد كلمة المُهمَّش قوّة وتتحوّل إلى كلمة مُقنعة بلا مُعارض.

إنّنا نلمس في الملفوظ السّابق نوعًا من الوعي الثّوري المُعبَّر عنه بطريقة حوارية أبقَت المؤلّف على مسافة من جميع شخصياته، فقد ترك لها حرّية القَول والفِعل واكتَفَى بوضعِها في سياقات تدفعُها إلى الإقرار بالحقيقة والإفصاح عنها مَكانَهُ، فما كان الحاكِم ولا دُنيا ليعترفا بزَيف التّاريخ لو جرى الحوار بينها وبين شخصية أخرى مِن خارج دائرة المَركز، ولولا جوّ الصّراع الّذي دفع دُنيا إلى مُواجهة الحاكم بالحقيقة الّتي عجزت شخصيّة المُغيَّب عن قولها له وجهًا لوجه، فقد أدّت دُنيا دورَ الوسيط في العلاقة الحوارية المُتبادَلة بين الكلمة السّلطوية والكلمة

[1]- الرواية، ص247.

المُقنِعة، فنقَلَت رفضَ الثّانية التّام للأولى وسعيَها إلى هَدمها باعتبارها مجرّد (كذبة كبرى) لا يمكن تقويمها أو حتّى التّعامل معها، لأنّها كلمة سلطوية كلّ عناصرها زائفة، فلا يمكن الحصول على جزء سليم منها، "وعلينا إمّا القَبول بها قَبولا كاملا أو رفضُها رفضًا كاملًا، فهي قد التحمت التحامًا وثيقا بالسُّلطة (السّلطة السّياسيّة، أو سُلطة المؤسّسة أو الشّخص)، توجد معها وتسقُط معها، ولذلك لا تجوز تجزئتها."[1]

أمّا الحوار التّالي بين دُنيا والحاكم بأمره، فأثار جانبا آخر من الجوانب السّلبية القاتلة للكلمة السّلطوية، وهو عجزُها عن التّواصل السّليم، ممّا يجعلها كلمة مُتحجّرة عاجزة عن التّفاعل إيجابيا مع كلمات الآخرين، فهي لا تنمو ولا تقبل التّقويم، بدليل قراءتها السّيئة لكتاب مكيافيللي "كتاب الأمير"، الّتي كانت سبب هلاكها. تقول دُنيا مُخاطبة الحاكم:

"تخَيَّل يا مولاي لو حكمتَ بتأويل آخر للكتاب، وحوّلتَ كلّ نصائحه من موقع رؤية الرّعيّة، ماذا كان سيحدُث؟ ماذا لو أظهرتَ مثلا حبّكَ للخير وأكرمتَ كلّ الّذين فَتَحُوا من خلال فنونهم أبوابًا جديدة للأمل؟ ماذا لو أعطيتَ حرّيّةً لرعيّتك لتفعل كلّ ما يُسعدها ويُسعد محيطها ولم تضع المسطرة الّذي تروق ذوقك. ربّما لَبَنَيتَ أكبرَ وأعظمَ سور يحميك ويحمي رعيّتك. كلّ هذه النّصائح موجودة ولكنّك قرأتها من موقع الطّاغية وليس بدفء العاشق للحرّيّة والحبّ والخير. تلك هي المَقتَلة الّتي لا يقف أمامها أيّ سور."[2] وهو كلام نقرؤه في قول مكيافيللي: "ولهذا يجب على أيّ أمير يرفعُه الشّعب، ويُنَصِّبُه عليه أن يحافظ على محبّته مهما كلّفه ذلك، وإن كان سيجده أمرًا سهلًا. لأنّ الشّعب لا يريد شيئا سوى العدل. أمّا من وصل إلى منصب الإمارة بمساعدة النّبلاء وضدّ إرادة الشّعب. فعليه أوّلاً أن يسعى لنيل رضى الشّعب منه".[3]

إنّ أكبر خلل يصيب الكلمة السّلطوية ويحرمُها من القُدرة على التّفاعل المُثمر مع كلمات الآخرين هو تحجُّرها وتمسُّكها بنظرة أُحادية وُثوقية للعالم، ولو انفتحت قليلا لرأت وجهها في مرايا اللّغات الغيرية، ولاكتشفت قِصَر نظرتها وعجزها عن رؤية الحقيقة. بَيْدَ أنّ ذلك

---

[1]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلّاق، ص148.

[2]- الرواية، ص 247.

[3]- نيقولا مكيافيللي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، ص 58.

الانفتاح قد صار شبه مستحيل، لأنّ أيّام السّلطة في "جملكيّة آرابيا" قد صارت مَعدودة وشَارَفَ عرشُها على السّقوط في قبضة الثّوار.

4- **الفنّ التّشكيلي**:

انفتحت رواية "جملكية آرابيا" على جملة من الفنون الجميلة، ومنها الفــنّ التّشكيلي. من خلال ذِكر عناوين العديد من الأعمال الفنّية الكبرى، ممّا يؤكّد مرّة أخرى تسلّح واسيني الأعرج بثقافة واسعة وذوق مُنفتح على مختلف ألوان الإبـداع الإنسانيّ، وإن كان توظيفُه للرسم قد خَدَمَ غايات حوارية أبعد من ذلك، وعلى رأسها تشخيص أشكال الوعــي الطّبقي من خلال التّمييز بين الطرائق الّتي تتعامل معها كلّ فئة من فئات مجتمع الرّواية مع الفنّ. باعتبار أنّ ذوقَ الإنسان غالبا ما يعكس وعيَه ومركزَه الاجتماعيّ وطبيعةَ شخصيته. ولنُتابع كيف وظّفت الرّواية الرّسم في هذا الحوار الدّاخلي الّذي أُجريَ على لسان الحاكم بأمره: "لو خرجوا إلى الشّوارع الخلفيّة لعرفوا الحقيقة. لكنّهم يظلّون رابضين هنا بالقصر يتأمّلون الصّغيرة والكبيرة ويكتُبون التّقارير لِمَن ينتظرونهم من وراء البحار. وظيفتُهم الاستشارةُ. حتّى أنّ بعضَهم تحوَّلَ فَجــــــأَةً إلى محافظ لوحات فنّيّة يعرف الزّائف منها من الصّحيح. دخلوا القصر الجُملكيّ الجديد وهــم مَنِ اختاروا له اللّوحات الأصليّة المُناسِبة مِن دولاكروا إلى رونوار إلى فرومونتان إلى كُنوز الفاتيكان المَسروقة والمُنَمنَمات الفارسيّة ومنقوشات غاودي وميرو النّادرة وغيرها الّتي كانت تُعرَض عليَّ بأثمان مجنونة وتُجبِرُني دنيازاد على قَبولها. حتّى هم، يجب أن نقولها، لا يعرفــــون إلّا النّفط والذّهب والمصلحة الخاصّة. تعجبني صراحتهم، لِيَكُنْ، فهم على الأقلّ يوفّرون لنا الحماية، عند الضّرورة. في الحوزة يجدُهم الإنسان أمامه."[1]

يحدّد هذا الملفوظ طريقة السّلطة في النّظر إلى الفنّ بعين مادية تجاريّـة خاليّــة من أيّ ذوق راقٍ، فالحاكم لا يَفقَه في الفنّ ولا يحسن انتقـاء الأعمـال الفنّيّــة بنفسِه، بل أصدقاؤه الشّماليون هم من يختارون له ما يروق لهم ويدفّعونه الثّمن غاليًا. فقد تسلّع الفنُّ وصار تجارة بين أيدٍ اتّخذته ديكورًا لتزيين القصور وهي لا تحسن تقديرَ قيمته. وحين تتجرّدُ الأشياء الجميلة

[1]- الرواية، ص 498.

من دلالتها في عالم تحكُمُه المادّة والمصلحة المادّية، تتسلَّعُ القيَم الإنسانية وتفقِد الموجودات قيمَتَها فتتشيَّأُ الحياة وتفقِد جَوهَرها.

لقد نجح المؤلّف في توظيف الكلمة الغيريّة لتشييد صورة سلبيّة للسُّلطة فرسمَهَـــا في هيئة جسم مُفرَغ من محتواه الإيديولوجي، في دولة شِبه مُستَقلّة مَرميّة بين أحضان مُستَدمِرٍ أمبرياليّ لا يُخفي نَزعتَه التّسلّطيّة ورغبَتَه في فَرض سيطَرته الاقتصاديّة والسياسيّة على البلاد والاستحواذ على ثرواتها بالنّصب والابتزاز، إنّها سلطةٌ صوريّةٌ زائفةٌ وفاقدةٌ تماما للحقيقة.

يندرج ذلك الموقف الوطنيّ للكاتب ضمن النهج الجديد الّذي تُحاول الرّواية العربيّة المُعاصرة أن تُساير به تحوّلات السّياسة العالمية وما رافقها من موجات الاستعمار الجديـــد، فقد أحسّ بعض الكتّاب العرب بضرورة تجاوز الموضوعات المُتعلّقة بالصّراعات الإيديولوجية الضّيّقة الدّائرة بين فئات الشّعب، والتّطرّق إلى الخطَر الأكبَر المُتمثّل في الاستعمار المُقنَّع الّذي صارت تُمارسه القوى العالمية الكبرى، عن طريق تنصيب أنظمة عميلة على رأس كلّ دولة مُستَضعَفة، لتكون يدَها الّتي تنهَب بها مقابلَ توفير الحماية لها. وربّما كان هذا التّوجُّه إرهاصًا لِوَعي روائيّ جديد يُعيد تَرتيب الأولويات، بعدما تبيّن أنّ الظّواهر الّتي تطرّقت لها الرّواية العربية عامّة، والجزائرية خاصّة، كالإرهاب والظلم الاجتماعي...إلخ، لم تَكُن في حقيقة الأمـــر إلّا آثارا جانبيّة للصراع العريق بين الغرب الاستعماري والشّرق المتخلّف، ونتيجةً طبيعيّة للاحتقان الدّائم النّاتج عن استبداد السّلطة وغياب عنصر الحريّة، وهو ما تحرص القوى الاستعمارية على إطالة عمره عبر دعمها للدّيكتاتوريات.

لقد كان الفنّ كاشفا عن طبيعة وعي المركز والهامش مَعًا. ففي الوقت الّذي يتباهى فيه الحاكم بلوحات غربيّة مُزيّفة لا يفقه دلالاتِها ولا تربطه بها أيّة صلات ثقافية، نجدُ المهمَّشين يتمسَّكون بالفُنون الشعبيّة النّابعة من أعماق الثّقافة العربية المرتبطة أكثر بالفنون السّمعية كالشعر والموسيقى. وفي ذلك تَعبيرٌ صريح عن إرادة التّمسُّك بمعالم الهوّيّة الوطنيّة ومكوّنات الشّخصيّة الأصيلة المرتبطة بثقافة الوطن وبأشيائه.

ولعل المقطع التّالي يزيد دلالة الزّيف والتَّشَيُّء في دائرة السُّلطة وُضوحًا، حيث تتحوّل اللّوحات المُزَيّفة من أدوات لتزيين قصر الحاكم بأمره، إلى ديكور يملأ جدران زنزانة بشير المورّو. فقد هَرَعَ الحاكم، تحت ضغط لجنة حقوق الإنسان الدّولية، إلى إجراء إصلاحات مسّت السّجون فوفّرت فيها من أسباب الرّفاهية ما يفوق رفاهية الفنادق الكبرى. وقد لاحظت ماريوشا هذا التّغيير خلال زيارتها لبشير المورّو في السّجن الّذي أُحضِر إليه عشيّة مُناظَرته للحاكمّ: "أثارت انتباهَها اللّوحاتُ الّتي كانت تتسلّق الحائط لرونوروا، وبِكَاسو ورفايلّو، ولوحات سَلفادور دالي، ودافِنتشي، وكلُّها لوحات مُؤطَّرة بشكل مُذَهّب تكاد تُعطي الانطباع أنّها أصليّة. مقطوعات موسيقيّة لتشايكوفسكي، بيتهوفن، الأخوة ستراوش، سان سونس، فيفالدي وغيرهـــم تنبثق من أمكنة متعدّدة من الغرفة."[1]

أحاطت السّلطة بشير المورّو وهو في سجنه بكل أسباب الرّاحة والاسترخاء، من لوحاتٍ فنّية وموسيقى عالمية. غير أنّ ما يحسَبه الحاكمُ رفاهيةً هو في الحقيقة سجنٌ آخر للبطل، حيث يجد نفسه مُحاطًا بصور ومقاطع موسيقية زائفة لا تُحقّق له المُتعة ولا تلائم ذوقَه الأصيل، فصار يحيا في سِجنين بدل السّجن الواحد، أوَّلُهما مادّي له جدران صلبة، والثّاني مَعنوي قوامُه المَشاهد والإيقاعات الغربيّة الّتي لا تُناسبُ ذَوقَه.

5- **<u>الموسيقى</u>**:

لا تختلف دلالة الموسيقى في الرّواية عن دلالة الفن التّشكيلي، ففي الوقت الّذي يتلذّذ الحاكم بالاستماع لروائع الموسيقى العالمية دون أن يدرك كُنهَ إيقاعاتها، يتهادى المُغَيّبون على إيقاعات موسيقى شعبية تستنطق فيهم أعماق المُعاناة، وتتّحد بها أرواحهم في أجواء شبيهة بجلسات ذِكرٍ صوفيّة تسمو فيها الرّوح لتُعانق الحقيقةَ الكبرى الّتي عَمِيَت عنها أبصار السّلطة.

يُمثّل عبد الرّحمان المجذوب في الرّواية شخصيّة الإنسان المُهمّش، فهو قوّال يفضّل العيشَ في السّاحات والحدائق العامّة حيث البساطة والصّدقُ هما عنوان الحيـــاة، بعيـــدًا عن بهرجة القُصور وزَيفِها، ويَصبو إلى تحقيق وجود كامل أساسُه الحقيقةُ الصّلبة، "فهـــو إذَا

[1]- الرواية، ص 519.

لم يُصدّقْ شيئًا بحاسّته الحيوانية الرّهيفة، لا يحكيه. الحقيقةُ عنده كان لها معنى آخر. يقول: الحقيقة الّتي لا تُشعِل في داخلكَ نيرانَ براكينِ الجُنون، لا حقّ لها في الدّخول والاستكانة داخل قلبك."[1]

نستشفّ من كلام المجذوب أن الحقيقة لا تجد بيئتها الطّبيعية إلّا في قلوب المهمّشين، حيث لا وجود لأيّة مصلحة تضطرّهم إلى تزييف الحقائق، لذا فإنَّ الإحساس الفطريَّ وحدَه هو مَن يقودهم إلى استشعار صدقِ الكلمات قبل أن ينطقوا بها. ولأنّ الصّدق هو معيار انتقاء الكلمة عندهم، فإنَّ كلماتهم تلك تمتلك قوّة النّفاذ إلى القلوب ومن ثمّ القدرة على الإقناع. عكسَ كلمة السّلطة الّتي تُحرّكها المَصلحة على حساب الصّدق، وتستمدّ قوّتها من المركز لا من قُدرتها على الإقناع، فهي كلمة آمرة لكنّها نَخِرة، أي بلا روح.

يُشَيّد المؤلّف صورةً للكلمة المُقنِعة بطريقة حوارية على لسان المجذوب، حيث جعلَها تكشِف عن طبيعتها دون أن يضطرّ إلى وصفها أو الحديث عنها، وذلك ما يظهر بوضوح في هذا المَلفوظ الّذي أخبرت فيه ماريوشا بشير إلمورّو بما كان يقولُه لها المجذوب وهو في ذروة تَفاعُله مع الموسيقى، حين توقظ فيه الألحان الأشجان:

"يصرخُ بأنين شجيّ: صعِّدي يا ماريوشا من أنين الرّبابة أو البانجو، أرجوكِ يا ابنتي صَعِّدي إلى الأقاصي، لقد جَرَحَتني الكلمة الغائبة، والوَتَر المَنسيّ. اعزفي داخل عذاب النّسيان، فسيكون اللّحن شجيًّا ... داخل البانجو، أو حتّى السّانطور أغزل حنينه الغائب والتّصدُّعات الّتي ملأت قلبه وقلبي أيضًا. يسحبني اللّحن الّذي يخرج من خوفي شيئاً فشيئا باتجاه سماء تهرب كلّما حاولتُ أن ألمس ألوانَها. يقتربُ منّي المجذوب أكثر. اعزفي أرجوك ولا تستغيثي، صوتك يُغيث."[2]

يتحدّث المجذوب عن الكلمة الغائبة، كلمة المُهمّشين، وعن الوَتَر المنسيّ الذي همّشته معزوفات الأناشيد الرّسميّة، حيث عَطَفَ الكلمة على الوتر كدليل على التحامه بها، ويقول إنّ صوتهما جارح يخرج من خوفه الدّفين ثمّ يصعد مُتحرِّرا صوب سماء لا حدود لها، فصوت

---

[1]- الرواية، ص 446.

[2]- الرواية، ص 447.

الموسيقى عنصر مُحرِّر من قيود السّلطان مثلما هو علاج لداء النّسيان، فللألحان ذاكرةً أقوى من أن تطمسها أكاذيب الورّاقين، إنّها ألحان شجيّة تجرَحُ لتوقظَ الذّاكرة وتبثَّ فيها الحياة.

لقد اتّحدت كلمة القوّال المنسيّة مع الموسيقى لتستعيد ذاكرتها وحرّيتها المفقودة، ثمّ اتّجه بها المُتكلّمُ صَوبَ البحث عن مَنفَذ يوصلها إلى قلب المُتَلَقّي، حيث جرّب بنجاح تقنيّة الشّحن الوجداني للكلمة، باستخدام الضغط الأسلوبي النّاجم عن تكرير عدّة كلمات مُنتمية إلى حقل دلالي واحد هو حقل الألم: (بأنين، من أنين، جرحتني، عذاب، شجيّ، حنينه، قلبها قلبي، خوفي، تستغيثي، يغيث)، فأكسَب كلمتَه تعاطُفَ المتلقّي، وبثّ فيها قدرة على الإقناع نابعةً من ظهورها بمَظهر الضّحيّة.

ولا ننسى أنّ المجذوبَ شديدُ التّعلّق بالرّبابة والبانجو والسّانطور، وهي آلات موسيقية شعبيّة أصيلة لم يخالطها زيفٌ، أي أنّها حاملة للحقيقة. عكس الحاكم الّذي يحتفي بموسيقى غربية غريبة عن فكره وروحه فلا هو أحسَنَ فَهمَها ولا هي حقّقت له التّواصل الإيجابي مع المُتلقّي.

لقد لعبت الموسيقى دورا هامًّا في التّعبير عن التّوجّهات الإيديولوجية داخل عالم الرّواية، كما لعبت دور العنصر المُطَهِّر والمُحَرّر للإنسان المُهمّش، والمقاوم للنّسيان.

المبحث الخامس: أشكال التّعبير الشّعبي اليومي.

1- الغناء. 347

2- الرّقص. 352

أ- **الغناء**:

يضطلع الغناء في جملكية آرابيا بوظيفة تأصيلية، حيث تتحدّد بموجبه انتماءات الشّخصيات واتجاهاتها الإيديولوجية. وليس غريبا أن تحضر الأغنية الشّعبية الأصيلة بكثافة على ألسنة المُهمّشين لتُسمِع أصواتهم وتشدّ عضُدَهم في صراعهم ضدّ القوى الجاذبة نحو المركز، وتحفظ لهم هوياتهم من الاستلاب. فالتّراث الثقّافي هو الوعاء الّذي تذوب فيه المعارف والمعتقدات والأحاسيس والأفكار فتتحدّد بموجبه خصوصيات الشّعوب والجماعات البشرية، ووجودُه في الرّواية يندرج ضمن هذا الاتّجاه الحواري بين قوّة المركز المادّيـــة المستمَـــــدَّة من مصادر غير أصيلة (أجنبية)، وقوّة الهامش الرّوحيّــة المستلهَمَة من عناصر ثقافية أصيلة يغلُب عليها الطابع الرّوحي بطاقاته العاتية. ولعلّ هذا ما يفسّر حشد المؤلّف لجُملة من الأغاني الشّعبيّة الغجريّة والمَغربيّة الّتي تتغنّى بالحرّية وتشكو الظّلمَ والقهرَ والحرمان، وكلّهـــا تتردّد على ألسنة المُهَمَّشين لتُحفّز فيهم إرادة البقاء والشّعور بالانتماء. واللّافت للانتباه أنّ كلّ الأغاني المُوَظَّفة في الرّوايـة مُستمدّة إمّا من التُّراث الغنائي الغجري أو من أعمال فرقتي (ناس الغيوان) و(جيل جيلالة) [•] المغربيّتين، وهو أمر لا يخلو من دلالات مَقصودة ذات صلة بالخطّ العام الّذي انتهجَته "جملكيّة آرابيـا" في سَعيها إلى استعادة تأصيل مَعالم هويّةٍ صارت مُهدّدة بالاندثار في ظلّ نظام صوريّ أسلم القياد إلى الغرب الاستعماري، وقَبِلَ أن يُساوَمَ في مقوّمات الشّخصيّة الوطنيّة مقابل بقائه في الحُكم. ولنقرأ المَقاطع الآتية لنتبيّن ذلك:

[•] - **ناس الغيوان وجيل جيلالة**: فرقتان موسيقيتان مغربيتان، تأسست الأولى في ستينيات القرن الماضي بأحد أفقر أحياء الدار البيضاء وأكثرها شعبية. أبرز أعضائها بوجميع والعربي باطما وعمر السيد وعبد العزيز الطاهري ومحمود السعدي. شكلت المجموعة البداية الأولى لانتشار لون موسيقي جديد مهم، أسهم في إعادة الاعتبار للموسيقى التراثية المغربية، التي كانت تعاني من إهمال كبير طوال عدة عقود. أمّا «**جيل جلالة**» فتأسست في المغرب عام 1972، اعتمدت الآلات الإيقاعية والوترية والتزمت خط الأغاني الشعبية المغربية التي تخدم القضايا الاجتماعية والسياسية. يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki ، تاريخ المعاينة: 2017/02/14.

اقتُطِف المقطع الأول من أغنية (مهمومة) الّتي أدّتها فرقة (ناس الغيوان)، وقد تغنّى به المجذوب وهو يتجوّل في شوارع المدينة الّتي بدت له كئيبة في ظلّ الرّقابة المُشَدّدة وحضر التّجوّل الذي فرضه الحاكم:

"مَهْمُومة يا خَيّ هذه الدُّنيا مَهْمُومَة
فيها الأَنفُس ولّتْ مَظْيومَة
وَلّى ابْن آدمْ عبَّاد اللّومَة"[1]

تُشَخِّص هذه الأسطر الشّعرية أنين المعاناة وهو ينبعث من أغوار الفئة المُغَيّبة في المُجتمع، حيث تضيق الحياة بما رحُبَت ويئنّ الإنسان تحت نِيرِ الرّقابة والقمع.

أمّا المقطع الثّاني فاستحضرَه المجذوبُ وهو يُحدّث النّاس عن بشير إلمورّو القادم من شواطئ أليريا يحدوه صوتُ الحقيقة، حيث يقول المجذوب أنّ بشير إلمورّو "تنَازل عن (ماريانا) الّتي كانت قلبَه وذاكرته، مقابل حُلمٍ رآه، وشوقه لمُدُنٍ نَبَتَتْ فيه. لا. لا. لا... سأظلّ ههنا، أعوي مثل الذّئب الجريح، في الخلاء يكثر صِياحي حتّى تتمّ الحكاية. ثمّ ينغمس في نشيد الألم الّذي ورثه من فم ثوّال آخر قتلَه الحنينُ الخفيّ:

"عَشْتْ حْيَاتِي فِي بابْ مَسْدُودْ
بيَّنْ لِي أَبْوَابَكْ يَا الغَافِلْ لا تَخفيهَا"[2]

اقتُبِسَت هذه الكلمات من أغنية أدّاها العربي باطما وهو عُنصُر من فرقة ناس الغيوان، وقد شخّصت بدورها حالة الأسر والانسداد الّتي تلُفُّ آفاق الإنسان الأسير. وتتقاطع في المَلفوظ أصوات ثلاثة ثوّالين جَمَعَهم شوقٌ دَفينٌ إلى الانعتاق وبُلوغ الحقيقة الّتي حجبها عنهم ليل الاستبداد: الأوّل هو (العربي باطما) الّذي ألّفَ كلماتها وتغنّى بها، والثّاني هو (المجذوب) الّذي ورثها واحتضنها، أمّا الثّالث فهو (بشير) المُغَيّب الّذي عَبَرَ البحار وقُرونا من الزّمن فكان هو الأمل المُنتَظَر الّذي صَدَحَت به كلمات الأغنية، والبُشرى الّتي اشرأبّت لها أعناق المُهمَّشين.

---

[1] – الرواية، ص250.

[2] – الرواية، ص408.

أخيرا نقف عند المقطع الرّابع المُستَحضَر من أغنية لـ(ناس الغيوان) عنوانها: (يا قلبي طاوعني):

"قَلْبي يا قَلْبِي طَاوِعنِي
ياكْ أنَا مُولاكْ ... لاَشْ لغَيْرِي تَدِيوِي؟
لله آقَلْبِي جَاوِبْنِي
آشْ نْديرْ مْعَاكْ ... حيَّرْني أَمْرَكْ"[1]

تحمل كلمات هذه الأسطر بُعدا روحيا عميقا، حيث تغنّى بها بشير إلمورّو خلال رحلته الأخيرة إلى الكهف، بعدما اطمَأنّ على نجاح الثّورة ومقتل الحاكم وجلاء الشّماليين، فقد فضّل هَجرَ الدُّنيا من جديد والعودةَ إلى خُلوته كما يفعل الصّوفيون المُتَجرّدون للعبادة. وهي رحلة صعبة تقتضي مُجاهَدة النّفس المُتَعَلّقة - بطبيعتها - بالدُّنيا ومَتاعِها، وهذا ما يُفسّر تضَرُّعَه إلى قلبه كي يُطاوعَه ولا ينقادُ لغيره. ولا يخفى ما يُخفيه هذا المَقطع من رُؤية ضبابيّة للواقع، فالرّواية ترسُم آفاقا غامضة لجملكيّة تحرّرت من الطّاغية وحلفائه الشّماليين، لكنّها لم تستَطِع أن تتخلّص من قوى الشرّ الّتي تترصّدُ الفُرصة لتنقض عليها من جديد، لذا كان على بشير إلمورو ألّا يموت، بل يعتزل الحياة لفترةٍ ثمّ يعود كما فعل أصحاب الكهف، ويبقى على أُهبة الاستعداد لقيادة ثورة جديدة كلّما استَنسَر في الأرض طاغيةٌ.

أمّا الفرقة الشّعبية الثّانية الّتي حضرت في الرّواية بكلماتِها المشحونة بإيديولوجيا ثوريّة فهي (جيل جيلالة)[•]، فقد تردّدت أغانيها الشّعبية في الحلقة على لسان ماريوشا وبشير إلمورّو بسلاسة وانسجام كبيرين، ممّا يعكس انتماء كلمات الأغنية وكلمات البَطَلين إلى أفق إيديولوجي واحد وحَملَهُما لنزعة فكريّة واحدة. وعنوانُ الأغنية هو (يا الشمعة):

"لله يا الشمعة ردّي لي سؤالي

---

[1] – الرواية، ص648- 649. **الشّرح**: ياكْ أنَا مُولاكْ ... لاَشْ لغَيْرِي تَدِيوِي؟: أنا سيّدُك، فلماذا تنحاز لغيري؟

[•] - **جيل جلالة**: فرقة موسيقية تأسّست في المغرب عام 1972، والتزمت خطّ الأغاني الشّعبية المغربيّة ذات النّزعة الصّوفية، التي تخدم القضايا الاجتماعية والسياسية وتُعرّي المسكوت عنه بنوع من السّخرية السّوداء. كانت تعتمد الآلات الإيقاعية والوتريّة القديمة المُستخدمة عادة في مدائح الصّوفيين. يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: 2017/2/14.

ردّي لي سآاااالي
آش بيك في الليالي تبكي، ما زلتِ شعيلة؟
علاش يا الشمعة تبكي ما طالَتْ اللّيالي
آش بيك يا الّي تهيَّا للبكاء في كل ليلة
يا وعدي لو جيت يا الشمعة نحكي لك، كل ما جرى لي
تنساي غرايبك وتسمعي لغريبتي طويلة"[1]

تبرز النّزعة الصّوفية في المَقطوعة بوضوح من خلال ذِكر لفظ الجَلالة وتوظيف رمز الشّمعة الدّال على النّور وانكشاف الحقيقة أمام عَيني المُتَصَوّف، فالبُكاء والشّكوى هما نــوعٌ من المُكاشفة الصّوفية بين الشّاعر والحَقيقة الّتي تحتجب عن أعين النّاس، فلا يراهـا إلّا العابدُ المُستبصرُ بأماراتها الخفيّةِ القريبُ من الذّات الإلهية ونورِها. وقد أَنزل بَطَلَا الرّواية (المجذوب وبشير إلمورّو) نفسَيهما منزلة المتصوّفين القادرين على إدراك الحقيقة ومُلامَستها دون بقيّة البَشر، فألبسا صَوتَيهما هالة من القداسة والتّرفُّع عن حضيض الحياة المادية الّتي تتشبّث بها السّلطة.

تكرّر حضور المقاطع الغنائية المقتبسة من أغاني فرقة جيل جيلالة في الرّواية، كهذا المقطع الرّمزي المُفعم بالدّلالات الرّوحية العميقة، الّذي تردّد على مسمع ماريوشا وهي تُرافق بشير إلمورّو في طريق عودَتِه إلى كهفه بعد أن اطمأنّ على نجاح الثّــورة. وقَبْـلَ أن يتوارى للمرّة الأخيرة "سمعَت نشيدا مَحروقا يأتي من بعيد أو من قلبها، كان مسكونا بالغياب والتّيه، في إيقاع البندير والبانجو في صوت جماعي كأنّه كورس جنائزيّ يسيرُ وراء مُصاب عظيم:

"تْبَعْتْ الوادْ اللّي حْمَلْ بِيَ حَمْلَة واحِدَة مْشِيت فيها وأدَّاني،
وْهَني فينْ الوادْ رْمَانِي، واشْ بْيَدّيَ...
يَا ذُوكْ اللَّيْمين رَفْقُو مِنْ حَالِي، لاَشْ اتعَيْبُوا فِي قَوْلِي وأفْعالِي.
آشْ دَرْتْ أَنا، آشْ دَرْتْ فيمَا يَجْرى لِي."[2]

---

[1] – الرواية، ص617.
[2] – الرواية، ص 650.

يرمز فيضان الوادي إلى الثّورة الجارفة الّتي تَمُدُّ النّاس بالخَصب، وتُعيد الحيـــــاة إلى الأرض بعد جدبها، لكن على حساب الّذين وهبوا لها أنفُسَهم فأدمَتهم بجراحاتها وتركتهم مُنهَكين، يُقابلهم النّاس بالمَلامَة والنُّكران بدَل الشّكر والعِرفان.

وإذا كانت الأغاني الشّعبية المَغربية قد شخصّت الأبعاد الرّوحية والدّلالات الصّوفيـــة في شخصية بشير في مَسعى تأصيلي هادف إلى مُقاومة التّهميش والاستلاب، فإنّ حضور الأغاني الغجريّة في الرّواية قد شخّص مكوّنًا آخر من مُكوّنات شخصية البطل، هو الأصول الموريسكية الّتي تجمع بين سماحة الإسلام وتوَثُّب الرّوح الغجرية التّواقة للحرّيّة والانعتاق، حتّى غَدت شخصية البَطل في "جملكيّة آرابيا" ضربًا من الخيال الرّومانسي الّذي ينشُدُ الكمال في أبطاله. ومن أمثلة تلك النّصوص المُتَخلّلة أغنية غجرية إسبانية قديمة تُذكَر فيها مدينة المارية (Almeria) الساحلية التي رُحِّل الموريسكيون عن طريق مينائها. تَذَكَّر بشير تلك الأغنية حين وَجَدَ نفسه مُلقى وقد قذفته الأمواجُ إلى الشاطئ، فلَم يَجِدْ بُدًّا من التّمسُّك بذكرى المرأة الّتي هَجَرَهَا مُكرَهًا، بكلمات غجريّة ينبعث منها عبقُ المكان وأنفاسُ الإنسان:

"المارية، يا المارية،

يا عشقي المَسكون برعشة الكلام وخيبات الآفلين،

انتَظرتُ على حوافِّكِ حبيبي،

الليلُ أتى ألف مرّة، وحبيبي لم يأتِ."[1]

تُعتَبر مُناجاة الحبيب وربط ذكراه بالمكان (المارية) مُحاوَلةً لتقييد الذّكرى بقيد المكّان، فإذا كانت الذّكرى مُجرّدَةً سهلةَ التَّفَلُّت من الإنسان، فإنّ المكانَ ثابت وباقٍ يشدُّ خيال الماضي دهرًا فلا يُفلِتُه، فالأمر شبيه بوقوف الشّاعر العربي على الأطلال، ليس أملًا فيها وهو يعلم أنّها خاوية على عُروشها، إنّما أمَلا في تقييد ذكرى لا يريدها أن تصير عَفَاءً.

أمّا المَقطع التّالي فيُشخّص الطّبيعة المُسالمة الوَدودة الّتي تمتاز بها المرأة الغجرية، والّتي صارت بها رمزًا شعريًّا، لازم إيقاع القصيدة العربية المعاصرة رَدحًا من الزّمن، نظرا لحمولته الدّلالية القادرة على إيجاز كمّ هائل من الكلمات الحالمة باستعادة إنسانية الإنسان. وقد جاء

[1] – الرواية، ص 39.

المَقطُع الشّعريّ على لسان بشير إلمورّو حين خرج من الكهف، حيث تذكّر تلك الكلمات، وأخبَرَ الرّاعي أنّها كانت الأغنية المُفَضّلة لدى ماريانا أوَ (ماريوشا) كما يحلو له أن يسمّيَها:

"أنا مَاريُوشا الغَرناطِية. Yo soy Maryucha de Grenada

لستُ مِلكًا لعَشيقِي. Y no de me Micharo.

أنا لستُ قَاتِلَة، ولا أستعمِلُ السِكّينة؟ Yu solo gasi cuchil

إلاّ ساعة الأَكل. A la hora de come"[1]

تحمل هذه الكلمات صوتَ المرأة الغجريّة المُحبّة، الصّادقة والمُسالِمة. كما تُبيّـــــن أنّ المرأتين (ماريانا وماريوشا) نسختان لشخصية واحدة مثقّفة محمّلة بالقيم الإنسانية السامية النّادرة في زمن جملكية آرابيا المُثقل بالاستبداد والقمع.

الظّاهر أنّ توظيف التّراث عند واسيني الأعرج ليس مجرّد انسياق وراء ظاهرة فنّية جديدة يتهافت عليها الكتّاب لصناعة شكل جديد لكتاباتهم، بل هو استعمال واعٍ لبعض الوسائط الشعبية بوصفها أدوات أوّلية للتوغُّل في ظاهرة القمع من المنظور الشعبي، فالتّعبير الشّعبي النّابع من أعماق الطّبقات المحرومة في المُجتمع يمتلك كلّ القدرة على تشخيص المعاناة واستنطاق الألم، ناهيك عن تصوير المشاعر الإنسانية على سجيّتها وبساطتها بكلّ ما تحملُـــــه من صِدق لم يُخالطه زيفُ الحضارة المادّية والنّوايا التّسلّطية القمعية.

استمدّ أبطالُ (واسيني) صورةَ مُعاناتهم وقُدرتَهم على الصّمود والانبعاث مِنَ الأغاني الشعبيّة المَحلّية، بينما استلهموا دلالات العشق والانطلاق من الأغاني الغجريّة، مع كلّ ما تحمله تلك الأغاني من أبعاد إنسانية عالمية فتحت أبواب التّعدّد على مصراعيه أمام لُغة الرّواية.

ب- <u>الرقص</u>:

هو شكل من أشكال التّراث الثّقافي غير المادي يتمّ فيه التّعبير بحركات الجسد، فالجَسدُ يمتلك لُغةً تُضاهي اللُّغَة المَنطوقة في قُدرتها على التّعبير، لذا فإن الرّقص يتخلّل الرواية ليَدعم فيها صفة التّعدُّد على غرار بقيّة الأجناس المُتَخلّلة، فتَتَنَضَّد لُغته إلى جانب لُغاتها وهي حامِلةُ

[1] – الرواية، ص 107 - 108.

لعلاماتها وإيحاءاتها الخاصّة. وقد وظّفَ الكاتب الرّقص في مواضع قليلة تماشيا مع طبيعة موضوع الرواية، بخلاف أعمال أخرى ارتكز فيها واسيني بشكل كبير على هذا الفنّ وأبدى مَعرفة واسعة بتقنياته ودلالاته، كما هو الحال في رواية "سيّدة المقام" الّتي كانت بطَلتُها (مريم) راقصةَ باليه، خاضت رحلةَ صراع مَرير ضدّ المُتطرّفين إلى جانب أستاذَتها (أناطوليا).

ارتبطت شخصيّة الغجريّة (ماريانا/ماريوشا) في الرّواية بالدّلالة على الحرّيّة والانطلاق، سواء في كلماتها أو حركاتها وأفعالها، فقد فضّلت العيشَ طليقة في الهامش (الحلقة)، ومُلازَمةَ قوّال عَنيد (المجذوب)، والارتباطَ برجُل ثوريّ ذي قِيَم سامية هو بشير إلمورّو بَدَلَ زوجِها السِّكّيرِ،

فكلُّ شيء فيها كان يُعبّر عن شخصيّة جامحــة تستعصي على القياد، بما في ذلك رقصَتُها الخليعة الّتي أثارت نَخْوَة زوجها حتّى وهو مَخمورٌ:

"ترقصُ في طابرنا البحّار بآلميريا. ترفع ساقَها عاليًا، لدرجة لمس وجهها. يظهر تُبّانها الحريريّ واضحًا مُبرزا كلّ انثناءات جسدها الغضّ. كان مُثقَلًا بحالة غيبوبة، سكرانًا عن آخره. شعرَ بالإهانة تمسّ دماغه المُتعب. صرخ في وجهها: أوقفي هذه الرّقصة أيّتها العاهرة. لا أريدها. قالت هي ليست لكَ يا خنزير. إنّها للبحر الّذي لا يغيب ولا يموت. لحبيبي الّذي في قلبي. كان الحُضور يصرخون ويضربون على الطّاولات ويُصفّقون. أنا أريد إثارة شَبَق البحر ذاته، أمّا أنتَ، كلّ شيء مات فيك من زمان ههههه. تعالت الضّحكات داخل طابرنا البحّارة. صرخ بجنون كرّة أخرى: قلتُ لكِ انزلي من على هذه الطّاولة، وأوقفي هذه الرّقصة الخليعة. لم تُعِرهُ أيّ انتباه، أعاد الصّــراخ وهـــو ينهض من مكانه، ويفتح سكينه بأسنانه، أو ما تبقّى منها، الّتي اسودّت من كثرة الشُّرب."[1]

لقد تحوّلت حركات الجسد أثناء الرّقص إلى لُغة للتعبير عن التّحرُّر من سُلطة الزّوج والمُجتمع، لذا نجد أنّ السّارد تعَمّد وصف الخلاعة بإمعان فحدّدَ بدقّة نوعية قماش التُّبّان وتفاصيل الجسد الّتي يُخفيها، من باب التّعبير عن تحدّي إرادة المَركز/السّلطة والتّموقُع في دائرة الهامش، وهذا ما يفسّر تناقُض ردود أفعال كلّ من الزّوج وجمهور الحاضرين في الطّابرنة. فبينما

[1] – الرواية، 546.

يثور الزّوج ويطلب من ماريوشا إيقاف الرّقصة لأنها آذت كرامَته، يقابلُها الجمهور بالصُّراخ والتّصفيق لأنّهم يستشعرون في لُغتها الحركيّة قُربَها منهم وانضمامَها إليهم ومُشارَكتَها إيّاهم الانتماءَ إلى مجتمع محلّي واحد.

وتبدو رمزيّة الصّورة واضحة من خلال تركيز السّارد على إبراز التّناقض بين سلبيّة السّلطة ممَثَّلَة في الزّوج العربيد المُتهالك من كثرة الشّرب، وإيجابية المرأة المُهَمّشة (ماريوشا) المتَفجّرة حيوية، والّتي اضطلعت بمواجهة سلطتين: السّلطة السيّاسية عن طريق انضمامها إلى صفوف الثّوار، والسّلطة الجنسيّة (سلطة الرّجل) عن طريق الدّوس على كرامته.

لقد جَلَب الرقص بحضوره في "جملكيّة آرابيا" لغةً ثانية تُضاهي في وظيفتها اللّغةَ المنطوقة، حيث تحدّدت بفضلها انتماءات بعض الشّخصيات وإيديولوجياتها، كما كشفت عن طرائق تعبير وتصوير فريدة أظهرت الجانب الحِسّي في الصّورة، وربطت الفكرة بالواقع الملموس لتَعلق بالذّهن أكثر عن طريق الذّاكرتين: اللّفظيّة والحسّية معًا.

وأضاف التّراث الثقافي للرّواية بُعدًا جماليًا جديدًا، وخطا بها خطوة كبيرة في اتجاه تطوير شكلها باستثمار جماليات الفنون الأخرى وإمكاناتها التّعبيرية، فقد استطاع واسيني الأعرج أن يستغلّ تلك المادّة، بوصفهما نشاطا بشريا يعبّر بطريقة ما عن تجارب الإنسان، لتفسير الظواهر الّتي اشتغلت عليها الرّواية، وخاصّة فكرة القمع والصّراع ضدّ السّلطة. مؤكّدًا بذلك مبدأ حوارية الفنون وإمكانية استفادة بعضها من البعض الآخر في تناول الصّراعات البشريّة الّتي لا يمكن فهمها دون التّنقيب عن أصولها الممتدّة في أعماق الذّاكرة الإنسانيّة. ويرى بعض الدّارسين أنّ الرّواية الجزائرية قد بدأت تتخلّص من حملها الإيديولوجي الّذي ناءت به طيلة العقدين اللّذَين تَلَيَا مرحلة الاستقلال، وراحت تلتَفِت إلى تطوير شكلها التّعبيري من خلال العودة إلى التّراث لمحاورته فنّيًّا والاستفادة من جمالياته الكثيرة، فمع مطلع الثمانينات "بدأت موجة الخطاب الاشتراكي تنحسر، وبدأ بعض الكتاب يراجعون قناعاتهم الأدبية، ولعلهم راكموا من التّجربة ما يؤهّلهم لتدارك عيوب التّقريرية والتّسجيل، ولعلّهم أدركوا أيضا أن حضور التّراث في العمل الأدبي – وإن كان لا يخلُو من شُحنة إيديولوجية سياسية- إلاّ أن البُعد الجمالي

يبقى هو المقياس الأساس الذي يُحتَكَم إليه في لُعبة الخفاء والتجلي."[1] وقد كان واسيني الأعرج من المبدعين الّذين أحسنوا استغلال الطّبيعة الإسفنجية للرّواية، فاتّخذها وعاءً تنصهر فيه شتّى أشكال التّعبير الإبداعي المحلّي والعالمي، القديم والجديد ليُخرج للقارئ نصًّا روائيًا مَصوغا بلُغة العصر، مُلامِسا للآفاق الإنسانية دون أن يتنصّل من هويته وخصوصيته التراثية.

[1] - مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن .. وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص209-210.

الفصل الثالث:

لغات السوسيولكتات

الفصل الثالث:

لغات السوسيولكتات.

المبحث الأوّل: لُغة القضاء. 360

المبحث الثاني: لُغة المُتَصوّفين. 363

المبحث الثالث: لُغة الموسيقى. 367

المبحث الرابع: لُغة المجموعات الإثنيّة. 370

ترسمُ خاصّيتا التعدّد والانفتاح في الرواية آفاقا حوارية واسعة، حيث يسمح تنضيدُ الأصوات واللُّغات المختلفة ضمن الوحدة الكلّية للعمل الأدبي بقيام تفاعُل وجَدل داخليّين مُثمرَين، فتستعيدُ الكلمةُ الغيريّةُ قيمتَها الكاملة على حساب كلمة المؤلّف الّتي تتوارى عن الأنظار تاركةً المجال واسعا لمواقف الغير واتجاهاتهم الإيديولوجية كي تتصادم وتتجادل بحريّة تَشِي للقارئ باستقلالية المواقف المُتبلوِرة في نهاية كلّ تفاعُل أو جِدال.

لم تَحِدْ لُغة "جملكيّة آرابيا" كثيرا عن هذا المَبدأ، فقد استعرضنا كيفيّة انفتاحها على عدد كبير من لغات الأجناس الأدبيّة وغير الأدبية الّتي انصهرتْ وتنضَّدت بطريقة فنيّة لم تَخْلُ من الأبعاد الإيديولوجية والسّياسية. ومثلما تفكّكت اللّغة الرّوائية في "جملكيّة آرابيا" إلى لُغات أجناس، فإنّها تفكّكَت إلى لُغات مِهَن وفئات اجتماعية وحِقب تاريخية وغيرها من التّصنيفات الّتي تمنح للجنس الرّوائي خصوصيته الحوارية الفريدة. يقول باختين: "وإلى جانب هذا التنضيد للّغة إلى أجناس، ينضاف تنضيدٌ آخر يختلط بالأوّل، تارة يتطابق معه، وطورا يبتعد عنه، وهو التّنضيد المِهْنيّ لّلغة (بالمعنى الواسع): لُغة المحامي والطبيب، والتاجر، والسياسي، والمعلّم، إلخ.."[1]، فلكلّ جماعة مِهْنيّة قاموسها الخاص بها وأساليب تعبيرها المُتميّزة الّتي يسهل من خلالها التّمييز بين لغات المفكّرين، الفلاسفة، العمّال، ورجال القضاء، وغيرهم من فئات المجتمع.

بالإضافة إلى تفكّك لُغة الرّواية إلى لغات مِهَن، يوجد تفكُّكٌ آخر إلى لُغاتِ حِقبٍ تاريخيّة مُتباينة من حيثُ أساليب الكلام وطرائق التّعبير السّائدة في كلٍّ منها، حيث "تتعايش في كل لحظة لغاتُ حِقبٍ وفترات مختلفة من حقب الحياة الأيديولوجية وفتراتها. بل وتوجد أيضا لغاتُ أيّام، فيومُنا وأمسُنا السّياسيّ والأيديولوجي الاجتماعي، ليس بينهما، بمعنى ما، لغةٌ مُشتركةٌ؛ ولكلّ يوم وضعُه الاجتماعي الأيديولوجي المعنوي ومفرداتُه ونظام نبراته وشعاره وكلماته في الشتم والثناء."[2] ولتوضيح أشكال التَّنضيد تلك، انتقينا نماذج لغوية تُمثّل أبرز الفئات

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمّد برادة، ص 106.

[2]- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، ص63.

الاجتماعية والجماعات المهنية الحاضرة في الرّواية قصد دراستها والإمساك ببعض دلالاتها الحوارية.

المبحث الأوّل:

لُغة القضاء. 360

وَلَجت لغةُ القضاء أو القانون إلى كلام الشخصيات حاملةً معها أجواء المحاكمات والمتابعات القضائية الّتي يعيشها الإنسان في ظلّ السّلطة القمعية، فقد صارت، من فَرط انتشارها، تسري عفويا على ألسنة العامّة يكرّرونها في كلامهم العادي، وكأنّ حياتهم كُلَّها غَدَت ساحةَ مُحاكمات ومُتابعات قضائيّة. يقول الرّاوي: "لقد أقسَمتُ أمام مرايا الصّباح التي رتَّقتُ كسورَها بالنار التي ألهَبت أعماقي، أن أقولَ الحقيقةَ، ولا شيء آخر سوى الحقيقة، كما لمستُها بنفسي، أو كما رَوَتها المخطوطات الضائعة في بلاد أوسع من بَحر وأضيق من مسافة رمشة عين."[1]

تضمّن هذا المَلفوظ كلاما غريبًا بلُغة غريبة يسهل تميُز الحدود الفاصلة بينها وبين كلمة المؤلِّف، فقد جمع المُتكلّم (المُؤلّف) بين الأسلوب الأدبي الرّومانسي وأسلوب القضاء بصيغه الجامدة الّتي يُجبَر الشُّهود على التلفُّظ بها حرفيا دون تحريف ولا اجتهاد (أقسم أنْ أقولَ الحقيقة ولا شيء آخر سوى الحقيقة)، وقد حقّق بذلك تنوّعًا كلاميا حواريا أدّت فيه الكلمةُ الغيرية دور التّعبير غير المباشر عن مآرب المؤلّف، حيث كشفت عن خطورة الكلمة الآمرة وقدرتها على فرض هيمنتها والتّغلغل في لغة المُهمّشين، بسبب كثرة تعاملهم القسري معها في السّجون والمحاكم وأجهزة السّلطة. كما بيّنت أنَّ الكلمةَ الآمرةَ كلمةٌ أحاديةُ الصّوت لا ترى إلّا ذاتَهـــــا ولا تَقبَل الإصغاءَ لغيرها.

تعمَلُ السّلطة القمعيّة جاهدةً على فرض كلمتها بالقوّة وتَحويلها إلى ما يُشبه الكتاب المُنزّل الّذي يُحفظ عن ظهر قلب ولا يُتجادل فيه، وهذا ما نلمسُه في كلام الشّرطيّ الّذي ألقى القبضَ على بشير إلمورّو ظُلمًا رغم مُعارضة بعض زملائه، بحُكم أنّ ما كان بشير يرويه للنّـــاس لا يُخالف القانون في أيّة مادّة من موادّه:

"حسم الشّرطي كلّ التّردّد الّذي سكن أصدقاءه. فأخرج كُتيِّبا صغيرا من جيبه، تقول دُنيا، وبدأ يتلو على زملائه المادة القانونيّة الّتي تريحُهم أمام مدير المَخفر: كلُّ مَن يَضبط ساحرًا أو شبيهًا له، عليه أن يقودَه إلى دار القصاص ويحاكمه. وإذا ثبتت تهمة السّحر ضدّه يُقتل شنقًا أو حرقًا حسب ثقل التّهمة. الشّرطة مُخوّلة بتنفيذ الحكم. أيّ تقصير تتحمّل هي نتائجه استنادًا

[1]- الرواية، ص10.

إلى القَسَم الجَماعي واليمين الّذي أدّته أمام ضبّاط وقضاة صاحب الجملكيّة، وأمام التّاريخ الّذي لا يرحم أبدًا"[1].

تكلّمَ الشّرطي بلُغة القانون الآمرة الصّارمة الّتي لا نسمعُ فيها إلّا صوت الحاكم المُشرّع، وهي لُغة صادرة عن فكر قمعيّ يُتقِن اختيار ألوان التّعذيب والقتل من شَنق وحَرق، لُغة تسدّ أفق التّعبير أمام الضّحيّة وتفتح أبواب التّأويل واسعة أمام الجلّاد كي يُكَيِّف التّهم كيفما شاء، فجُملة (كلّ من يَضبط ساحرًا أو شبيهًا له) مَثلاً، تمنح الشّرطيّ الحقّ في تكييف كلّ كلمـــــــة أو سلوك برئ إلى تُهمة خطيرة يُعاقب عليها القانون، وبهذه الطّريقة يكون المؤلّف قـــد تصرّف في الكلمة الغيريّة، واتّخذها وسيلة غير مباشرة لرسم صورة قاتمة لسلطة مُستبدّة فاقدة للشّرعيّة لا تحفظ وُجودها إلّا بقوّة القمع، فلا يكون مآلُها إلّا الزّوال حيث ستنهار كلماتها يومًا وتتناثر كأوراق الخريف بعد أن تستيقظ في المُغيَّبين إرادة الانعتاق. ولننظُر إلى هذا المقطع الّذي جاء على لسان المؤلِّف في القِسم الأخير من الرّواية (خاتمة اللّيالي)، حيث راح يحكي عن عناوين الصّحف الّتي رآها مبعثرة في شوارع جملكيّة آرابيا عقب انتهاء الثّورة، وكلُّها تشهدُ بجور الحاكم، مثل هذا العنوان الغريب: "عشر سنوات سجن نافذة لامرأة تسرق الجافيل ومكنسة"[2]. وكلّ هذا يسير في اتّجاه التّأسيس للمَقولة الكبرى الّتي تسعى الرّواية إلى صياغتها بطريقة حوارية، حيث تمّ تحييد صوت المؤلّف بطرائق مقصودة مقابل مَنحِ كَلماتِ الشّخصيات قيمَتَهَا الكاملة لتُصوّر نفسَها بنفسها.

---

[1]- الرواية، ص397 - 398.

[2]- الرواية، ص656.

المبحث الثاني:

لُغة المُتَصوّفين. **363**

حُمِّل صوت المُتصوّف بدلالات رمزية مرتبطة بإنسانية الإنسان الّتي تقف في وجه تشيُّء السّلطة، فالمُتصوّف يُمَثّل الوُجودَ الرّوحيّ، ويتمتّع بقدر عالٍ من الإنسانية. لا تُغريه المادّة أمام قِيَمه السّامية التّي يخوض من أجل إرسائها صراعًا حادًّا مع السّلطة القمعيّة المادّية البَعيدة عن عالَم المُثُل الّذي يصبو إليه، دون أن يَجد في صراعه سنَدًا، فهو يحمل قيَمًا روحيّة وفكريّة غريبَة عن واقعه النَّثريّ ومجتمعِه المُتخلّف الّذي تفشّى فيه الجهل وسكن الخوف أعماقه. لذا فإنّ المُتصوّف لا يجد أمامه إلاّ اللهَ يُناجيه ويُفضي إليه بأشواقه: "صَرَخَ بَشير إلمورّو، يا مولاي، بأعلى صوته، كأنه كان يعوي وسط خواء مليء بالأصداء والكثير من الفراغ، كرّر مرّة أخرى كلام سيّده الحلاّج وسيّدنا المسيح.

– يا الله، كنتُ فيك وكنتَ فيَّ، لماذا تخلّيت عنّا؟"[1]

تضمَّن هذا الملفوظ أسلَبَة واضحة للكلمة المأثورة عن الحلّاج (ما في جُبّتي إلاّ الله)، والّتي تشابهت مع كلمة بشير (يا الله، كنتُ فيك وكنتَ فيَّ)، فكلتاهما تدلّان على معنى الحلــول الّذي لا يؤمن به ولا يتصوّره إلّا المتصوّفون.

لقد دَخَل البطل بشير إلمورّو في علاقة حوارية مع الحلّاج فاستَمَدَّ منه البُعد الرّوحي المَفقود في الإنسان المُتسلّط، فالرّوح الإنسانية قد صارت هي الجوهرُ النّادر في واقعٍ يقولُ عنه البَطل إنّه (مليء بالأصداء والكثير من الفراغ)، وذلك ما كانت الرّواية ككلّ تَصبو إلى تشخيصه من خلال اختيار المُؤلّف لأبطال ثوّالين يعيشون حياة مِلؤُها الرّوحُ المُفعَمَةُ بالقيَم الإنسانيّة السّامية ويواجهون القوى المادّية الهائلة، ثمّ إقحامهم في عَديد الحـــوارات الدّاخليّـــة مع شخصيات يغلُب عليها البُعد الرّوحي كالمسيح والحَلاّج وحمّود الإشبيـــلي وغيرهـــم من الشّخصيات الدّينية الّتي كانت لحضورها دلالاتٌ حوارية كبيرة.

إنّ البحث عن إنسانية الإنسان تقتضي إيقاظ عقله بعد روحه، لأنّ العقل هو الّذي يحرّر الإنسان من التّبعية العمياء للنّقل ومن الأخذ بظاهر الأشياء. وفي هذا السّياق تستحضر الرّواية صوتَ فيلسوف آخر ذاقَ التّهميش بسَبَب فِكرِه الدّاعي إعمال الفكر وتحكيم العقــل إلى جانب الدّين والعقيدة، لأن معرفة الحقيقة في رأيه لا يمكن أن يتمّ بالاعتماد على الدّين

[1]- الرواية، ص86.

وحده، بل هناك حقائق نحتاج إلى الاستعانة بالفلسفة من أجل الوصول إليها، إنّه ابنُ رُشد[•] الّذي قضى أواخر أيّامه منفيًّا بمدينة مراكش. فقد خاطَبه أحد الثوالين قائلاً: "كرّرتَ طويلا، افصِلوا ولا تجمعوا بين المختلِفين: عالَم الطَّبيعة، وعالَم ما بعد الطَّبيعة، عالَم الغَيب وعالَم الشَّهادة. الاستدلالُ لا يصحُّ إلاّ حيثُ تكونُ النّقلة معقولةً بنفسها، وذلك عند استواء الشّاهد والغائب. افصلوا المقال فيما بين الشّريعة والحكمة من اتّصال."[1]

تكمن الأهميّة الحوارية لهذا المَلفوظ في كونه قولاً أجنبيا مُقنِعًا بدليل الاعتراف به ونقله نقلا حرفيًّا دون أن يُتَصَرَّف فيه، فضلاً عن إسهامه في خلق تعدّدية لُغوية ذات خلفيّة إيديولوجية. فمن السّهل التمييز بين لُغة السّارد ولُغة الخِطاب المُتَخَلِّل بنَبرتها الفلسفيّة وأسلوبها الحِجاجيّ المنطقيّ، وهو خِطاب حامِل لقيمةٍ إيديولوجية تعلَّقَ بها كلُّ أبطالِ الرّوايةِ المُهمّشون، وهي تحريرُ العقل والاعتمادُ عليه بدَلَ الاعتماد على النّقل، بِهَدَف تقويض مركزيّة السّلطـــــة أو الحاكم بأمره. فالسُّلطة مثلما صوّرتها الرّواية تفتقد لقوّة العقل ولقوّة الإقناع، لذا فهي تُعوّض عن عجزها وضعفها باتّخاذ الدّين أداةً لبَسط هَيمَنَتها على العقول وتبرير تسلُّطها برفع شعار التّكفير في وجه كلّ من يُعارضها، فهي تُحوّل الدّين إلى أداةٍ قمعيّة ومصدرٍ للتأويلات الخاطئة المُثَبِّطة للفكر. علمًا أنّ تجريدَ السُّلطة السّياسيّة من أدواتها الدينية يؤدّي بالضّرورة إلى تقويض وُجودها.

تضطلع بعضُ الأقوال الأجنبيّة الّتي تتخلّل كلام السّارد في الغالب بغايتين حواريّتين: الأولى هي فرض تعَدّد لغوي وأسلوبي في الرّواية، والثّانية التّعبير عن اتجاهات ومواقف إيديولوجية مَقصودة بطريقة غير مباشرة، فهي تُلامس بذلك بعض مواطن الخلل في حياة

[•] - أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد (520هـ 595هـ)، فيلسوف وطبيب وفقيه وقاضي وفلكي عربي مسلم أندلسي. نشأ في أسرة من أكثر الأسر وجاهة في الأندلس. يعد ابن رشد من أهم فلاسفة الإســـلام، دافع عن الفلسفة وصحح لعلماء وفلاسفة سابقين له كابن سينا والفارابي. عينه أبو يعقوب يوسف خليفة الموحدين طبيباً له ثم قاضياً في قرطبة، وأقبل على تفسير آثار أرسطو تلبية لرغبة الخليفة. تعرض ابن رشد في آخر حياته لمحنة حيث اتهمه علماء الأندلس والمعارضون له بالكفر والإلحاد فأبعده أبو يوسف يعقوب إلى مراكش وتوفي فيها.

يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، تاريخ المعاينة: يوم 4 أكتوبر 2016 الساعة 14:34.

[1] - الرواية، ص33.

المُجتمع، وهذا ما نقرؤه في تذكيرِ السّارد بدعوة ابن رُشد إلى تحرير الفكر والثقافة والمجتمع والسياسة من سُلطة الفقهاء، وإلى التّوفيق بين الشريعة والفلسفة عن طريق الفَصل بين مجالي اختصاص كلّ منهما.

المبحث الثالث:

لُغة الموسيقى. **367**

تخلّلت الرّوايةَ حوارات كثيرة شاعت فيها المُصطلحات الموسيقيّة حتّى صارت لُغة خاصّة تتحدّد من خلالها الكثير من معالم الشخصيات وبنياتها النفسية والفكرية، باعتبـــار طريقةَ تفاعُل الشّخصيّة مع الموسيقى وميلَها إلى لَون موسيقيّ دون غيره مؤشِّرًا صادقا لتصنيف الشّخصيات إيديولوجيًا، وبالخصوص إذا تعلّق الأمر برواية حواريّة استطاع فيهـــا المؤلّف أن يَبقى على مسافة من شخصياته، ويترك كلّ واحدة منها بما فيها تَنضَح.

لم تشذّ "جملكيّة آرابيا" عن هذا التّوجُّه الحواري، حيث بدا فيها ارتباط كلّ فئة اجتماعية بوضوح بلون مُحَدَّد، فشاعت الموسيقى الشّعبية بين فئة المُهمّشين، حاملة معها دلالات واضحة على التّمسّك بالأصالة ومقاومة الاستلاب. بل إنّ الموسيقى قد تحوّلت لدى تلك الفئة إلى لُغة ثانية تُفصح بها عمّا عجزت عن قوله الكلمات.

ومن الملفوظات الّتي تخلّلتها تلك اللّغة الموسيقيّة المُتداولة بكثرة في الرواية، قَولُ المجذوب وهو يُكلِّم آلاته: "ثمّ التَفَتَ مَرَّةً أخرى إلى البانجو. هاه ما زلتَ يتيمًا. قالَها بحُزن. تركَتْكَ ماريوشا. قالت إنّها ستأتي ولكنّها نسيتْ وعدَها في غَمرَة الفَوضى الّتي بدأت تعُمّ آرابيا بعد مَقتَل سيّدنا النَّينوي، شيخ شيوخ المتصوّفة والمجاذيب. دوزَنَ الخيوط، ضَرَبَ على الخيط الأوّل، كانت النَّغمَة العَفويَّة حَزينةً. شَعَرَ بالألَم يَزحَف من قلبه إلى رَأسه. كانت الدّائرة قد ازدادت اتّساعًا. رجال الشّرطة مرّوا أكثر من مرّتين. في الأولى اختلطوا مع النّاس قليلاً ثمّ انصَرَفـــوا، ثمّ عادوا وبَقوا منفصلين... دَوزَنَ المَجذوب من جديد خيطَ البانجو، وضرب عليه بأحد أصابعه. شعر بالضّيق والحنين يتآلفان... ضرب على الخيط الثّالث. بدأ يفتح عينيه شيئا فشيئًا. ضرب على الخيط الرّابع. بدأ الاحتراق يصعَدُ إلى القلب. نَظَرَ إلى البَحر بُحيرة، تلك قِبلته، ثمّ شَرب أوّلَ رشفة من القهوة. أعاد دَوزَنَةَ الخيط الرّابع من جديد. أتاه الصّوت الّذي كان يبحث عنه نقيًّا، نقيّا كشمعة، كدَمعة ضائعة يَذرفها المَرء لَحظةً ما، لا يدري بالضّبط لأجل ماذا ولأجل مَن. ضَغط على الخيط الخامس، شعر بنفس النّغمة ونفس الحنين ونفس الرّغبة في النّدبة والجذبة. تأوّه في مكانه وِينك يا ماريوشا؟"[1]

[1]- الرواية، ص259- 260.

تكشف كلمة المجذوب عن قُدرة المُهَمّش على التفلّت من رقابة المركز، بخلق عوالم موازية مزوّدة بمنظومة اتّصال خاصّة بها، يعجز عن إدراكها مَن كانت حياتُه خارج دائرة تلك الفئة. فقد بَعَثَ المُتكلّم الحياةَ في البانجو وجعَلَ كلّ خيط من خيوطه يحكي واحدة من مآسيه، فالخيط الأوّل ينطق بالحزن والألم، والثّاني بالحنين، والثّالث يوقظ صاحبَه من غفوته، والرّابع والخامس لاسترجاع الذّكرى نقيّةً وشدِّ الحاضر إلى الماضي لِئلاّ يضمحلّ ويفقد هويته أمام ضَغط سُلطة حاكم مُتَشيّء لا هويّة له.

لقد تمكّن المؤلّف من خلق لُغة داخل لُغة الرّواية، دون أن يُحدث فيها اضطرابًا أو نشازًا، ومَرَدُّ ذلك إلى الطّريقة الحواريّة التي وفَّرَت للشخصيّة إمكانيّة التّحرك بحريّة بعيدًا عن إملاءاته وتوجيهاته، فحين تأتي لغةُ الموسيقى على لسان المجذوب تأتي عفويّةً مُنسجمةً تمامًا مع مَواقفه وإيديولوجيته الثّورية، وكذا انتمائِه إلى فئة المُغيَّبين، فألحانُه شعبيّةٌ تُعزَف في الأسواق وأَرصِفة الطُّرقات، وآلاتُه تقليديّةٌ تُصارعُ لإثبات وُجودها أمام التحوّلات الّتي يفرضها العصر، يقول المجذوب:

"صعّدي يا ماريوشا من أنين الرّبابة أو البانجو، أرجوك يا ابنتي صعِّدي إلى الأقاصي، لقد جَرَحَتني الكلمة الغائبة، والوتر المَنسيّ. اعزفي داخل عذاب النّسيان، فسيكون اللّحن شجيًّا ... داخل البانجو، أو حتّى السّانطور أغزِلُ حنينَه الغائب والتّصدُّعات الّتي ملأت قلبه وقلبي أيضًا."[1]

تَأتي اللُّغة الموسيقية إذن، لتعضُد كلمةَ المُهمَّش وتُقوّيَ موقفَه الإيديولوجيّ، ولتعكس بطريقة غير مباشرة مآربَ المؤلّف. فقد تآزرت الكلمة المُغيَّبة في هذا الملفوظ مع اللَّحن والوَتَر وآلات العَزف التقليديّة، فاكتَسَبَتْ منها صفةَ العَراقة، كما أكسَبَتْ موقفَ المجذوب نوعًا من الأصالة فجعلته موقِفًا نافذًا مُقنِعًا. ويُضاف هذا كلّه إلى دور لُغة الموسيقى في خلق تعدّدية لغوية قادرة على تحطيم الوحدة المونولوجية للعمل الأدبي.

[1]- الرواية، ص447.

المبحث الرابع:

لُغة المجموعات الإثنيّة. 370

سلّطت الرواية الضّوء على المارانوس والكونفرسوس، وهم يهود الأندلس الّذين لقوا من أشكال القتل والتّعذيب ما لقيه المُسلمون على أيدي القشتاليين، وقد صوّرتهم الرّواية في هيئة فئة إثنية غذّى فيها الاضطهادُ الشعورَ بالحِقد على جميع البشر، فهي حاقِدةٌ على الصّليبيّين بسبب قمعهم لها، وعلى المسلمين بحُجَّة عدم نُصرتهم لها. وتُمَثّل هذه الفئةَ شخصيّةُ (المارانوس) نفسُه، فهو بحّار يعمَل على ظهر سفينة القرصان الإيطاليّ الّتي هرَّبَت بشير إلمورّو من الأندلس إلى جملكيّة آرابيا، وقد حدث عراك حادّ بينه وبين بشير بسبب معارضة هذا الأخير لرغبته في التّخلّص من عجوز مَريضة بإلقائها في البحر، حيث أظهر الغضبُ ما يكنّه المارانوس من حِقدٍ دَفين. يقول بشير وهو يصف المُواجَهة العنيفة: "لستُ أدري ما منبعُ كلِّ تلك الأحقاد التي تتصاعد من عينيه ولا مصدر هذا الجنون المُستميت للانتهاء مِنّي. منذُ أن رآني وهو مُصرّ على قتلي أو تمزيق بطني. عرفتُ على ظهر الأرمادة أن المارانوس كان كونفرسوسا، يُحب المال والذّهب أكثر من المَلِكة القشتاليّة."[1]، ولا تفتأ الإجابة تأتي على لسان المارانوس نفسِه: "أنا المارانوس بنُ داوود الكونفرسوس، الذي حَمَل طوال حياته عند القحبة القشتالية إيزابيلاّ، علامة (+)، ظلت مَختومة على صدره، مرسومةً في دائرة صفراء إمعانا في الإهانة، حتى مات وهي مُلتصقة به." [2] ثمَّ يتابع المارانوس كلامه: "- قُلْ لي، أيُّها اللّقيطُ، أينَ كُنتُم حين قتلونا وذبحونا على الملأ؟ رائحةُ الأجساد المَحروقة وَصَلَت إلى كل الأنوف، إلاّ أنتم، لم تُحرّكوا ساكنا."[3] ولما انتهت المعركة بانتصار بشير على خصمه، استشاط كبير البحارين (ماتيو) غضبًا لذلك، وقام بإهانة المارانوس، فوضع رجله على وجهه، وسلّ خصيتيه، ثم قرّر رميه داخل البحر، وهو يترجّى ويتذلّل: "- اترُكني أعيش ياسيّدي في كَنَفِك. مثل أيّة امرأة تخدُمك وقت تشاء. فقد خدمتُك العمرَ كلَّه. كُنْ رحيما يا صاحب الرَّحمة." [4]

توحي الكلمات النّابية الّتي تخلّلت الملفوظ بحجم الحقد الدّفين السّاكن في قلب المارانوس، بسبب ما تعرّض له من ظُلم، حيث تحوّلَ الحوارُ إلى تراشق بالشّتائم والتّهم،

---

[1]- الرواية، ص160.

[2]- الرواية، ص162.

[3]- الرواية، ص163.

[4]- الرواية، ص166.

وتصاعَدَ عُنف اللّغة كاشفا عن حجم الشّرخ الّذي أحدثه الاضطهادُ بين الفئات الدّينيّة الثّلاث، فئة اليهود والمسلمين والمسيحيين. غير أنّ اللاّفت للانتباه في كلام السّارد أنّه لم يمنح للمارانوس اسمًا يُعرَف به، بل اكتفى بتحديد نِسبته إلى فئة يَهود الأندلس، ممّا جَرَّدَ كلمتَه من طابعها الشّخصيّ وجَعَلها كلمةً حاملة لمواقف إيديولوجية خاصّة بفئة اجتماعية كاملة، وذلك ما أعطاها قيمتَها الحواريّة ككلمةٍ مَشحونة إيديولوجيا.

وإذا أمعنّا النّظر في كلمات المتحاورين وردود أفعالهم أدركنا بسهولة كيف تَوَزَّعَ عنصر العنف بين مختلف الفئات الاجتماعيّة في الرّواية، حيث يبدو أنّ القشتاليين المسيحيّين هم أوّلُ مَصدر للعُنف والتّطرُّف الدّينيّ والعِرقيّ، ويمثّلهم في الرّواية البحّار الكبير (ماتيو) الّذي كشَفت الطريقة البشعة الّتي قَتَلَ بها المارانوس غدرَه بالأصدقاء ونُكرانَه للوَلاء. فهم يبطشون بالآخر المُختلِف، ولا يُفرِّقون بين مَن حارَبَهم ومَن سَالَمَهم من خصومِهم. أمّا عُنف اليهوديّ فناتجٌ عمّا تعرّض له من ظُلم وقَهر أفقده تسامُحَه وإنسانيته، فصار عدوًّا لكلّ الفئات الدّينية في الرّواية.

ومُقابل هذا وذاك يقف الموريسكي مُبرّأً من تُهمة التّطرُّف، فلم يُفقِده ظُلمُ الآخرين إنسانيَّتَه. فشخصيّةُ بشير الّتي نشأت في الأندلس وتشبّعت بقيم التّسامح الّتي كانت سائدة هناك، لم تحمِلْ حقدًا على المارانوس رغم تهجُّمه عليها وإظهارُه لرَغبةٍ حادَّةٍ في الانتقام منها.

لقد شكّلت لغة واسيني ميدانها لصراعات فكرية وإيديولوجية، ودفعت بالتّطرّف الدينيّ والعرقيّ إلى أقصى حدوده، كاشفة عن وجهه المُدَمّر، لتُحقّق مِن وراء ذلك مَقولة أنّ القمع والتّسلُّط لا يكمن أن يُورّثَ إلّا الحقد والكراهَة بين البشر؛ ووراء ذلك كلّه تتحقّق بشكل غير مباشر مَقَاصِدُ المؤلّف المندّدة بالاستبداد والتّسلُّط أينما حلّ أو وُجِد.

لقد شاءت "جملكيّة آرابيا" أن تعيد كتابة تاريخ الطّاغية، وتُضيء الجروح الغائرة الّتي يتركها الاستبداد في الإنسان. لقد نقّبت في تاريخ الأمّة عن بَذرة السّوء الّتي أنبتت ظلم الحاكم بأمره، رغبةً منها في اجتثاثها، أو فَضحها في أقلّ تقدير، بطريقة حوارية تتسامى عن الإملاءات المباشرة للمؤلّف.

من خلال النّماذج القليلة الّتي وقفنا عندها من لغات الفئات الاجتماعية (السّوسيولكتات) يمكنُنا القولُ إنّ واسيني الأعرج قد توغَّلَ في عُمق ظاهرة الاستبداد وحَلَّلَهـــا من مَنظور تاريخيّ، ليس لإعادة إنتاج التاريخ واجترار أحداثه، بل لإعادة قراءتــه والتّمعُّـــــــن في دلالات أحداثه وتحوّلاته، من موقع الفنّان المَسكون بفكر حرّ، يُحسن الإنصات لكلّ الأصوات والمواقف والفئات، فهو يقف في الغالب على مَسافة منها جميعًا ثمّ يُقحمُها في المُعتَرَك الحواريّ لتتشكّل من أصداء كلماتها المَقولات الإيديولوجيّة الّتي أراد تبليغها بطريقة فنّيَّة حوارية.

خاتمة

تُعَدّ الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج رحلة إبداع قارَبَ عمرُهـــــا الأربعين عامـــا من البحث والتجريب، وما "جملكيّة آرابيا" إلاّ واحدة من محطّاتها الحاسمة التي لاحت فيها معالم التوجّه الحواري الجديد الذي صار يستهوي عديد الأقلام الرّوائية العربية المعاصرة. لذا فإنّ اختيارنا المقاربةَ الحواريةَ منهجًا لدراستنا هذه قد حقّق للبحث انسجاما واضحا بين المُدوّنة والآليات النّقدية المُعتمَدة، حيث أثبت التّصوّر الحواري كفاءته الوظيفية في سبر جذور الكلمة الرّوائية، وعلاقاتها الحوارية الواسعة الممتدّة عبر الحقب التاريخية والفئات الاجتماعية، ممّا يضع بين يدي الباحث معايير موضوعية لتصنيف العمـل المدروس، إمّا في خانة الروايات الحوارية أو في خانة الرّوايات المونولوجية.

اتّخذت رواية "جملكية آرابيا" قضيّة الاستبداد موضوعًا لها، فتعرضت لنموذج حكم عربيّ غريب، أبدعه خيال الحاكم بأمره في جملكيّة من صنع الخيال، غير أنّها عكَست الملامح القاتمة التي صارت تطبع أوجه العديد من الأنظمة العربية المعاصرة، لذا فهي رواية تحكي مرارة الراهن السياسي العربي حيث استقرَأته وساءلَته بطريقة حوارية اختفى بموجبها صوتُ المؤلّف، فاسحًا المجال للشّخصيات كي تُظهر مواقفها وأفكارها المتباينـــة بعيـدا عن سُلطته المُباشرة وبعيدًا عن أحادية المنظور واللُّغة والأسلوب. ومن هنا نستنتج أنّ الحوارية كانت عند واسيني الأعرج خيارا يستجيب لحاجتين أساسيتين: الحاجَة الأولى أسلوبية جمالية تحدوها رغبته في بلوغ العالمية عن طريق تشييد نموذج حواري جادّ مُتوازن يتجّه بالحوار صوب كل اللغات والإيديولوجيات الإنسانية دون تفريق بينها، في إطار ما يمكن اعتباره حوارا بين الثقافات العالمية. أمّا الحاجة الثّانية فهي ظرفية أملَتها الأوضاع السياسية المعيشة المسكونة بهاجس الرقابة، حيث سعى إلى الحفاظ على المسافة الفاصلة بينه وبين السّارد والشّخصيات، فتمكّن من مَنحهم حريّة التّعبير والنّقد باستخدام لغة عنيفة في الغالب، دون أن يتحمّل وزر كلماتهم الّتي صارت كلمات غيرية مستقلّة.

تمكّن واسيني من إشاعة الحوارية بشكل واسع في ثنايا الخطاب الرّوائي عن طريق إقامة علاقات ضمنية متشعّبة مع عديد الأجناس التّعبيرية والأساليب واللغات، قصد تشخيص الفكرة (فكرة الاستبداد) وإنارتها من زوايا مختلفة. حيث تحولت الحوارية إلى ظاهرة شاملة تقريبـــــا،

تتخلل كل أحاديث الأبطال وكل علاقاتهم وظواهر حياتهم الإنسانية. كما أسهم عنصـــر التّعدُّد في إضفاء أبعاد حوارية قيّمة على الرّواية، فقد كان تعدُّد الأصوات والمواقف والأساليب وأشكال الوعي المتفاعلة فيما بينها سِمَةً بارزةً طبعت هذا العمل الأدبي وأكسبته خصوصيته بين الرّوايات العربية المعاصرة.

كان الجوّ الحواري وحرّية التّعبير وديمقراطية التّصوّر واستقلالية الشخصيات الطّابع الغالب على الرّواية، حيث توافرت لأبطال واسيني الأعرج مساحة واسعة للتعبير عن مواقفهم بكل حرية حتّى في الحالات التي كانت فيها مواقفهم مخالفة لرأي الكاتب نفسِه، وتلك سِمة كثيرة الحضور في "جملكية آرابيا"، وإن كانت إدارة الحوارات بين الشخصيات تؤول في النهايـــــــة إلى خدمة مآرب المؤلّف ظاهرة كانت أم باطنة، الأمر الذي لا يُخِلّ بالمبدإ الحواري للرّوايـــــة، لأنّ صوت الرّاوي يُعرَض في هذه الحالة بوصفه زاوية نَظَر ومَنظورا شخصيًا وصوتا حاضرا بين بقيّة الأصوات المتساوية القيمة، ولا يُفقِد ذلك الرّوايةَ سِمَةَ التّعدّد والحواريّة، ولا يُخرجهـــا من دائرة الرّواية البوليفونية.

تحاشى واسيني الأعرج، إذن، الانسياق التّام وراء التّشخيص الآلي للواقع وتصوير الأحداث الواقعيّة الظرفية، وحاول مُحاورة اللّغة ومُشاكستَها من خلال استراتيجية التجريب، والبحث والتّنقيب عن جمالياتها وآفاقها الممتدّة إلى أطراف الوجود الإنسانيّ، فتشعّب به البحث إلى مسارين تجريبيّين حواريين، أوّلهما تأصيليّ هادف إلى إعطاء الرّواية شكلها وهويتها من خلال ربطها بالتّراث السّردي العربي العريق، والثّاني حداثيّ يؤسّس لعالم روائي متعدّد الأصوات تلتقي فيه عديد اللّغات والأصوات وأشكال الوعي المتفاعلة فيما بينها، حيث حرّرَ لغة الخطاب الروائيّ من المونولوجية الأحادية، وأقحمها في عالم حواريّ أرحب، ينمّ في النّهايـــــة عن نُزوع مقصود نحو تجريب أشكال جديدة والاستفادة من التّجارب الرّوائية الغربية الرائدة. فالنّموذج الحواري الّذي وقفنا عليه في الرواية شبيه بالنموذج الذي اكتشفه ميخائيل باختين في روايات دوستويفسكي سواء من حيث تَشَبُّع لُغته بروح الكارنفال وامتداد جذورها إلى أعماق الثّقافة والتّراث الشّعبيين، أو من حيث ملامسته لآفاق التّراث الإنساني الفكري واللغـــوي. ومن هنا يمكننا القول إنّ "جملكيّة آرابيا" تجربة فنيّة تمكنت من إحداث القطيعة مع موجة

الخطاب الاشتراكي الموجّه التي سادت في فترة الثّمانينات، ومع خطاب الأزمة الذي ساد خلال العشريتين الأخيرتين، وفتحت باب الكتابة على إشكاليات سياسية واجتماعية جديدة يتطلّب فهمها تجاوز التقريرية والتّسجيل، والسّعي إلى خلخلة التراكمات الفكرية الّتي تمخّضت عنها والنّظر إليها من منظورات متعدّدة.

إنّ مظاهر التنوّع الكلامي والأسلوبي التي حفلت بها الرواية هي نوع من التّوجّه الثّقافي الهادف إلى عرض فكرة الكاتب ورؤيته، لا باعتبارها حقيقة مطلقة مُعَبَّر عنهـــا مونولوجيًـــا، بل باعتبارها وجها من الأوجه المتعدّدة للحقيقة القابلة دوما للنّقاش والتحليـل من وجهات نظر إنسانية وثقافية شتّى، وقد استدللنا على ذلك بأمثلة كثيرة أهمها طريقة الكاتب في التّعامـــل مع النصّ التّراثي عامّة والدينيّ بشكل خاصّ بمنطق الشكّ والمساءلة الموضوعية ليُعيد النظر في كل مسارات الفكر المتفرعة منه، والتي انتهت بالأمّة إلى ما هي عليه.

لقد كانت إشاعة روح الحوار بشكل واسع في ثنايا الخطاب الروائي سمة فنيّة بارزة تأكّدت من خلالها سِعةُ الأفق الفكري والفنيّ لواسيني الأعرج ، وقُدرتُه على تحويل الحـــــوار من أداة لمعرفة الحقيقة إلى غاية في حدّ ذاته، فبالحوار تنكشف نفسيات الأبطال وخباياهم تدريجيا، فهم لا يتكشّفون للآخرين فحسب، بل يكتشفون بدورهم حقيقتهم وما هم عليـــــه في الواقع، ولو بعد فوات الأوان، فقد كان الموقف الحواري من العالم مُتغلغلا في هذه الرواية وكانت العلاقات الحوارية المتوتّرة تجاه كلمات الآخرين سبيلا ناجعا للتقرّب من الإنسان الدّاخليّ والاختلاط معه حواريا، وقد رأينا كيف استغل الروائيّ خاصيّة التّعدّد الصّوتي والأجناسي لتحييد كلمة المؤلّف والاعتماد على الكلمات الغيرية والأجناس التعبيرية المتخلّلة لتصوير لعبة الصّراع بين المركز والهامش، وكشف آليات التّمركُز المُستَمدّة من تراث فكري أسيء استغلاله، إمّا بتعطيله أو بتعريضه لتأويلات خاطئة حجبت مقاصده الكبرى ردحًـــــا من الزمن، وهو ما استدعى حضورا مكثّفا لعنصري السخرية والمحاكاة السّاخرة، حيث اتُّخِذت السخريّة وسيلة لهدمِ العالَم الزائف وتعريته، بينما اتّجهت المحاكاة السّاخرة صوب الكلمة السلطوية وما يصاحبها من كلمات مقدّسة حادت عن مقاصدها بفعل ما لحقها من تأويلات خاطئة.

إنّ "جملكية آرابيا" رواية حاولت إعادة كتابة تاريخ السلطة مقرونة بالفشل وخيبة السّلطان، ومن ثمّ تقديم قراءة واعية للذات العربية في صورتها الرّاهنة، بكلّ مـــــا تحملُه مِن صُور وعي ووجهات نظر تراكمت فيها، وصارت تتّخد في أحايين كثيرة شكل قناعات ثابتة غير

معروضة للنقاش، يحملُها العقل العربي ويحتكم إليها، دون أن يُكلّف نفسه مشَقَّة تكييفهـــا مع مُعطيات الواقع والعصر.

ملاحق

ملاحـــــق:

أوّلا: ملحق خاص بالعالَم الروائي لـ"جُملكية آرابيا". 381

ثانيا: ملحق خاص بجداول التّهجين. 384

ثالثا: ملحق بيوغرافي. 389

أوّلا: العالم الروائي لـ "جملكيّة آرابيا":

قسّم واسيني الأعرج روايته "جملكية آرابيا" إلى استهلال وخاتمة وسبعة عشر فصلا، ينفرد كل واحد منها بعنوان خاص. أما الاستهلال (مقام الليالي) فوضع فيه القارئ في جوّ الحكاية، حيث قسّمه إلى عنصرين، حدد في الأول المعالم الكبرى لحكايته التي تبدأ بكتاب ينفتح على خوف، تليه نار (ثورة)، تفضي إلى نهاية سعيدة. وفي العنصر الثاني قدم الراوي/المؤلف نفسه، فهو كاتب أنهكته التجارب والسنون، ڤوال لا يزيد شيئا عن رواية "مشاهداته ومكاشفات من عاشرهم من الڤوالين"[1]، يروي قصة ليلة الليالي التي غيرت ملامح "جملكية آرابيا" ونظامها، وحررت أبناءها من سطوة الحكيم الحاكم بأمره.

اتّخذ الراوي حكايات "ألف ليلة وليلة" مرجعا ومنطلقا، فعرّف بِدُنيا أو دنيازاد سبب خراب العرش، التي أحسنت قراءة كتابي "الأمير" لميكيافيلي، و"ديوان المبتدأ والخبر" لابن خلدون، وبدل أن توظف معرفتها لتغيير سنّة الانقلابات التي طبعت تاريخ العرب، راحت تستقي من تاريخ الخيبات مؤامرة جديدة للإطاحة بالحاكم بأمره.

تتقلد دنيا دور شهرزاد، بينما يتقلد الحاكم دور شهريار، وتتفق معه بألَّا يعاشرها قبل نهاية الحكاية. لتبدأ في سرد أحداث قصتين تنموان متوازيتين، وتسعى كل منهما إلى تحديد مصير ليلة الليالي التي يتم فيها الانقلاب على الحاكم بأمره. أما الأولى فهي قصة بشير إلمورّرو، الڤوال الساعي لإسقاط الحاكم، وتحرير آرابيا من سطوته، وأما الثانية فهي قصة مكيدة الانقلاب التي خططت لها دنيا بنفسها، كي تُنَصِّب ابنها حاكما مكان الحكيم، وترويها له عن طريق التلميح، كي لا ينكشف أمرها.

تبدأ دنيا من النقطة التي توقفت عندها شهرزاد (قصة فاطمة العرة والتاجر)، فتروي للحاكم قصة بشير كما وردت على لسانه هو، منذ وجد نفسه يستيقظ من غفوة دامت قرونا أو أياما داخل كهف، لم يتضح إن كان قد هرب إليه إثر عاصفة أو ضربة شمس أصابته، أم أن رجالا ملثمين هم من أخرجوه من سجن تركي ووضعوه في تلك الحفرة.

تعود الذاكرة ببشير إلى غرناطة التي عاش فيها ڤوالاً، فيختلط عليه الأمر، هل كانت قصة هروبه من الأندلس حُلُما عاشه خلال غفوة سببتها له ضربة شمس، وأنّ العلماء هم الذين أرادوا استغلال قصته تلك لإيقاظ الرعيّة؟ أم أنّ قصّة بقائه في الكهف كما يتذكّرها،

[1] – الرواية، ص7.

وكما أكدها له العلماء، حقيقية، وأنّه موريسكي بالفعل، طاردته محاكم التفتيش، فساعدته حبيبته الغجرية (ماريانا) على الهروب، بأن نصحت أخاه المتنصّر بالعمل على تهريبه، فتدبر له أخوه وثيقة المغادرة من صديقه اليهودي (ساموبل)، ثم أوصله الوسيط بـ (الفلوكا) إلى سفينة القرصان الإيطالي (ماتيو)، أين واجه قسوة البحارة، وقتل منهم (المارانوس) أكبرهم منزلة بعد ماتيو، فاضطرّ إلى الفرار من السفينة والسباحة نحو الشاطئ مستعينا بقطعة خشبية معدة للنجدة، سلمها له رجل ملثّم تعاطف مع مواقفه الرجولية، فوقع بين أيدي رجـــال قـادوه إلى الحاكم التركي، الذي حقق معه طويلا واتهمه بالعمالة للإسبان، ثم أمر جنودا ملثمين برميه في الحفرة أو الكهف الذي نام به زهاء ثلاثة قرون، حتى اكتشفه راعٍ بالصدفة واصطحبـــه إلى المدينة، حيث شارك العلماء والعمال في عملية الإعداد للثورة، وتعرف على ڤوال آخر هو عبد الرحمن المجذوب ومُرافِقَتُه الغجرية "ماريوشا" التي أحبها، وشاركهما في تنشيط الحلقات والتخطيط للثورة رفقة العلماء والعمال، مما ألَّب الحاكم بأمره ضدهما، فسجن بشيرا، وحاول محو ذاكرته بأقراص مخدرة، وقام بتسميم المجذوب، لكنه فشل في القضاء عليهما.

أما القصة الثانية فتعيشها دنيا وتحيك تفاصيلها بإتقان، إذ تتخذ لعبة الحكي وسيلة تلهي بها الحاكم بأمره، ثم تخونه وتتزوج سرّا بأحد ورّاقيه، فتنجب منه قمر الزمان، لكن الحاكم يدرك أنّ الابن ليس من صُلبه، فهو عقيم ولم يمسس دنيا أبدا، والابن لا يشبهـــه في شيء، مما يدفعه نحو فكرة الانتقام والتخطيط لقتلها بمجـــرد انتهائهـــا مـــن الحكـي. غير أنَّ مكيدتها سبقت تخطيطَه، حيث سرقت السكين الذي خبَّأه لقتلها، وأدخلت عليه زوجَها الوراقَ وابنَها، وكشفت له خيوط المكيدة، ثم قام قمر الزمان بقتله ورمى جثته للأســود، ليخلُفه على العرش ويُنصّبَ نفسه ماريشالا وحاكما، يحلم بإعادة البلاد إلى نظامها الملكي القديم، بعدما ظن أن أمر بشير والمجذوب والثورة قد انتهى.

في هذا الزمن الحاسم من ليلة الليالي، تتقاطع قصة الانقلاب مع قصة بشير والثورة التي صارت على وشك تحقيق النصر. إذ يحاول الشماليون شراء ذمة بشير أوّلا، لكنه يرفض كرسي الحكم، فيقررون الفرار من زحف الثوار، ومعهم دنيا اليائسة من نجاح انقلابها، بينما تزداد حدة الانفجارات، ويتواصل انشقاق بعض الوزراء وفصـــائل الجيـــش عـــن الحاكم، إلى أن يحاصر الثوار قمر الزمان في قصره، ويدفعونه إلى الإلقاء بنفسه داخل حفرة الأسود. معلنا بذلك نجاح العلماء والعمال في إسقاط نظام الحاكم بأمره، فتعم الفرحة أبناء آرابيـــا.

وفي هذه الأثناء استسلم عبد الرحمن المجذوب لتأثير السم، ويلفظ أنفاسه الأخيرة، بينما قرّر بشير العودة إلى كهفه بعدما اطمأن على نجاح مهمته.

ثانيا: جداول التّهجين:

1- جدول تهجين الكلام العامّي:

الصفحة	الكلمة المهجّنة	معناها	المتلفِّظ بها
26	ممّو عيني	بُؤبؤ عيني	دنيا
54	ماعليهش	لا عليك	الحاكم
64	يا بّا	يا أبي، بلهجة الغرب الجزائري	عمارة بنت أبي ذر الغفاري
85	سأتحمّل شرمطتها	سأتحمل عُهرها	الحاكم
85	سأهرّيها	سؤُدمي بشرتها	الحاكم
98	ما يصير	لا يليق	الحاكم
117	القارة	الساحة التي ينشط فيها القوالون	الراعي الذي اكتشف بشيرا في الكهف
120	يزعق	يمزح	بشير إلمورّو
124	الفلوكا	الزّورق	بشير إلمورّو، وتكّرر ذكرها 10 مرات في 10 صفحات.
128	يا خويا	يا أخي	أحد القوالين مُخاطبا بشير إلمورو
148	لا يا بشير يا وليدي	يا وَلَدي	الشيخ، رفيق بشير في السفينة
157	وخَّر من طريقي	ابتعد عن طريقي	المارانوس مخاطبا الشيخ
168	فلتة الزين	هفوة الجميل	بشير إلمورّو
220	أوقفي هذا الخرا..	أوقفي هذا الغائط..	الحاكم
236	إنسان مولع	الحلاقي: جمع (حلقة)	بشير يتحدث عن نفسه

	بالحلاقي والنطّ داخل القارات	بالعامية.	في حوار داخلي
257	المَطَنْزَة	المثير للضحك، الغبي.	المجذوب
259	مجذوب تايوان	مجذوب مُزَوّر وغير أصيل	المجذوب
265	قداش تحبني	كَم تُحبّني	ماريوشا
312	يا فرخ الطِّلْيَان	يا لَقيط الإيطاليين	المحقِّقون
317	فرخ من فْروخة إيزابيلا	لَقيط مِن لُقطاء...	بشير
356	كبُّول ولد كبُّول	لَقيط ابن لَقيط	بشير
406	زوَّدتَها	بالغتَ فيها	أحد متفرّجي الحلقة
431	خويا المجدوب	أخي المجدوب	بشير
488	مفرخة كبابيل	الكبول: اللقيط	الحاكم
494	المَطَنْزَة	المثير للضحك، الغبي.	المجذوب
501	الفروخا	اللّقطاء (يقصد أبناءَه)	الحاكم
504	المَطَنْزَة	المثير للضحك، الغبي.	الراوي في وصف عامّة الناس

2- جدول تهجين الكلام الأجنبي:

الصفحة	الكلمة المهجَّنة	معناها	المُتلفِّظ بها
18	إلمورّو	كلمة إسبانية (El Moro) وتعني الموريسكي أي مسلم أندلسي	الراوي/ الكاتب
26	الباخية	كلمة قديمة من أصل إسباني Bajia، وتعني القصّة.	دنيا
36	أوكاي	نعم: بالإنجليزية	دنيا والحاكم
73	El Ultimo suspero del Moro.	اسم مكان	
85	الساموراي	نوع من المقاتلين اليابانيين	الراوي
127	الموريسكوس	مسلمو الأندلس	الراوي
127	المارانوس	يهود الأندلس	الراوي
164	السابنيتو: Sabenito	ثوب العار	المارانوس
187	الدّانتيلا	حاشية يزيّن بها الخياط الثوب	بشير إلمورو
191	أيبل ومايكروسوفت	شَرِكتا إعلام آلي: Apple, Microsrft	بشير
240	EL ultimo suspiro d’el Moro	زفرة الموريسكي الأخير (اسم هضبة في الأندلس)	الراوي

253	L’anatomie du corps humain	تفاصيل جسد الإنسان	لافتة يرفعها المجدوب
294	أوكي	نعم: بالإنجليزية	الحاكم
338	الكانيش Caniche	نوع من الكلاب الصغيرة	الراوي
372	NTV1	National TV One القناة الوطنية الأولى	الراوي
434	محتشدات أوشويتز	Auschwitz	الراوي
437	الحكاية فالسو انتاع كتاب الدواوين	الحكاية الكاذبة التي يرويها كتاب الدواوين	المجدوب
438	بوعبديل	Boabdil: اختزال لاسم أبي عبد الله الصغير، بالإسبانية.	بشير
488	بورديل	ماخور، بالفرنسية: Bordel	الحاكم
496	التليفزيونات والهوائيات البارابولية	السلع التي أغرق بها الحاكم أسواق مملكته بعد تولّيه الحكم	الحاكم
520	The Guest	الضَّيف: اسم صار يُطلق على السُّجناء في ظل الإصلاحات	الراوي
533	الأنتيدوت	الدواء المضاد: Antidote	بشير
538	السطل الألماني	الخوذة الألمانية Le casque	الراوي
544	Oh Laguna, ene bihotsarina	آه يا رفيق قلبي ...	ماريوشا
544	Chuquel Sos pirela, Cocal Tirella	الذئب التائه لا يموت جوعًا	ماريوشا
544	كاندليخو Candeligo	اسم مطعم في غرناطة	بشير

545	Manana Sera Otro Dia	غدًا يومٌ آخر	ماريوشا
555	Me Dicas Vriarda dejorpoy, Bus Ne Sina Braco	نلبس الصوف لكننا لسنا نعاجا	ماريوشا
546	Sarapia Sat pesquital ne punzava	التمتُّع بالملذّات لا يؤذي	ماريوشا
515	Candeligo كاندليخو	اسم مطعم في غرناطة	بشير

ثالثا: ملحق بيوغرافي:

1- **ميخائيل باختين:**[1]

ميخائيل ميخالوفتش باختين (Mikhail Mikhalovitch Bakhtine) ناقد ومُنَظّرٌ سوفياتي وُلد في مدينة إقليمية روسيّة تدعى "أوريل" عام 1895، لأبٍ من النبلاء كان يشتغل مصرفيا. قضى مرحلة التّعليم الثّانوي ببلدة (كلينيوس) بليتوانيا، ونشأ متشبّعا بالقيم الوطنية والمسيحية الأرثوذوكسية. ثمّ درس فقه اللغة في جامعة (أوديسيا) والكلاسيكيات في جامعة (بتروغراد). استقرّ بعد تخرّجه عام 1918 في بلدة (نيفيل) الرّيفيّة إلى غاية 1920، حيث اشتغل بالتّدريس وأسّس أوّل حلقة أدبية رفقة ثُلّة من النقاد والفلاسفة من بينهم فولوشينوف (V.N. Volochinov)، وبافل ميدفيدف (P.Medvedev) الذي انضمّ إليها لاحقًا.

التحق بالمعهد البيداغوجي بسرانسك (Saransk) بين سَنَتي 1920 و1922 وصار يقدّم دروسا خصوصية ويعقد لقاءاته داخل الحلقة، كما تزوّج سنة 1921 بامرأة تُدعى "ألينا الكسندروفنا" وعاش حياة بسيطة، لكنّه عاد من جديد إلى (بتروغراد) بعد إصابته بالتهاب عظام حاد أدّى إلى بتر رجله اليمنى، وواصل إعالة عائلته من ممارسة أعمال غير منتظمة.

نشر باختين كتابه (مشكلات شعرية دوستويفسكي) سنة 1929 ، ونشر بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسماء مستعارة: (فولوشينوف) و(ميدفيديف)، وفي العام نفسه أُلقي عليه القبض لأسباب قد تكون متعلقة بديانته الأرثذوكسية، وحُكم عليه بالسّجن خمس سنوات يقضيها في (سولوفسكي)، ثمّ خُفّفت عنه العقوبة بسبب مرضه لتصيرَ حكما بالنّفي إلى كازخستان.

عُيّن سنة 1936 أستاذا بكلية المعلّمين بمدينة (سرانسك) واستقرّ في بلدة غير بعيدة تدعى (كمر) حيث درس الروسية والألمانية.

أنهى باختين رسالته حول (فرونسوا رابليه) سنة 1940 وأرسلها للفحص، فلقيت استياء الممتحنين بسبب صراحته الجنسية والعاطفية ومعالجته الموضوعات السّافرة، فلم يتمكّن من مُناقشها، ولم يحصل على شهادة الدكتوراه إلا سنة 1946.

---

[1]- يُنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mikha%C3%AFl_Bakhtine#.C5.92uvres ، تاريخ المعاينة:2017/03/31. و https://ar.wikipedia.org/wiki، تاريخ المعاينة: 2017/03/31.

أُحيل باختين إلى التّقاعد سنة 1961 فتفرّغ لمراجعة كتابه "شعريّة دوستويفسكي"، كما تمكّن من نشر دراسته عن رابليه سنة 1965.

تدهورت حالته الصحيّة بعدما تقاعد، واضطرّ إلى الانتقال إلى دار للعجزة بموسكو رفقة زوجه، إلى أن توفي سنة 1975 بعد حياة طبعها الزّخم الفكري مقابل البساطة الاجتماعية، حيث خلف وراءه رصيدا نقديا قيِّما هذه أهمّ عناوينه:

- الفن والمسؤولية، 1919. صدرت ترجمته إلى الإنجليزية عن مطبعة جامعة تكساس، 1990.
- نحو فلسفة للفعل، 1924. صدرت ترجمته إلى لإنجليزية عن مطبعة جامعة تكساس سنة 1993، وإلى الفرنسية سنة 2003.
- الفرويدية، 1927، ترجم إلى لفرنسية سنة 1980.
- المنهج الشكلي في النقد الأدبي، موسكو، 1928.
- الماركسية وفلسفة اللغة، 1929. تُرجم إلى الفرنسية سنة 1977.
- قضايا شعرية دوستويفسكي، 1929.
- الملحمة والرواية، 1941.
- فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في القرون الوسطى والنهضة، 1965، وهو عبارة عن أطروحة دكتوراه نوقشت عام 1946.
- تمّ نشر كتابه (جمالية الإبداع الكلامي) سنة 1976، وضمّ سلسلة من الدراسات والمقالات التي أصدرها بين سنتي 1935 و1938.
- الأسس الفلسفية للعلوم الإنسانية، 1941. ترجم إلى الفرنسية سنة 1974.
- جمالية الرواية ونظريتها، تُرجم إلى الفرنسية سنة 1978.
- جمالية الإبدع اللفظي، 1984.

ولميخائيل باختين أعمال أخرى بعضها طُبع وتُرجم إلى لغات أخرى، والبعض الآخر لم يرَ النّور قط، فقد دفعته رقابة الماركسيين الشّديدة في العهد الستاليني إلى نشر العديد من أعماله تحت أسماء مستعارة، وأصيبت بعض مخطوطاته التي كانت مخبّأة في (سرانسك) بالتّلف قبل

أن تصل إليها أيدي المُعجبين، كما ذكرت بعض المصادر أنّه اضطرّ إلى استعمال بعض كتبه لصنع لفائف السّجائر، بسبب الضّائقة التي ألمَّت به خلال الحرب العالمية الثانية.

2- واسيني الأعرج:[1]

واسيني الأعرج باحث جامعي وروائي جزائري ولد سنة 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية بولاية تلمسان. يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس. يعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي.

تنتمي أعمال واسيني، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبل تعبيرية جديدة بالعمل الجـــــادّ على اللغة وهز يقينياتها. إن اللّغة بهذا المعنى، ليست معطى جاهزا ومستقرا ولكنها بحث دائم ومستمر.

تجلت قوة واسيني التجريبية التجديدية بشكل واضح في روايته التي أثارت جدلا نقديا كبيرا، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم: (الليلة السابعة بعد الألف) بجزأيها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية. فقد حاور فيها ألف ليلة وليلة، لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها.

تحصّل واسيني الأعرج على جوائز أدبية قيّمة أهمها:

- اختيرت روايته حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر) سنة 1997، ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا، ونشرت في أكثر من خمس طبعات متتالية بما فيها طبعة الجيب الشعبية، قبل أن تنشر في طبعة خاصة ضمت الأعمال الخمسة.
- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.
- تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين الكبرى على روايته: كتاب الأمير، التي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا، في السنة.
- تحصل في سنة 2007 على جائزة الشيخ زايد للآداب.

[1]- للتوسّع، يُنظر: واسيني الأعرج، "البيت الأندلسي" (رواية)، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص4. و"ذاكرة الماء "(رواية)، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط4، 2008، ص 349 – 350.

- تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانمركية، العبرية، الإنجليزية والإسبانية.

أعماله الروائية:

1- جسد الحرائق (جغرافية الأجساد المحروقة). مجلة آمال ، عدد 48، الجزائر، 1978.

2- البوابة الحمراء (وقائع من أوجاع رجل)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1980.

3- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، بيروت 1981.

(سلسلة الجيب: الفضاء الحر – Libre poche 2001.)

4- ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، 1982.

5- نوار اللوز، بيروت 1983. باريس، الترجمة الفرنسية 2001.

6- أحلام مريم الوديعة، بيروت 1984.

7- ضمير الغائب، دمشق 1990.

8- (سلسلة الجيب: الفضاء الحر – Libre poche 2001)

9- الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول: رمل الماية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق - الجزائر، 1993.

10- المخطوطة الشرقية، دمشق، 2001

11- سيدة المقام. دار الجمل، ألمانيا - الجزائر 1995.

(سلسلة الجيب: الفضاء الحر – Libre poche 2001.)

12- حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية، 1996، الطبعة العربية 1999.

(سلسلة الجيب: الفضاء الحر – Libre poche 2001.)

13- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا 1997.

(سلسلة الجيب: الفضاء الحر – Libre poche 2001.)

14- مرايا الضّرير، الطبعة الفرنسية، باريس 1998

15- شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت 2001، باريس للترجمة الفرنسية 2003 (سلسلة الجيب، الفضاء الحر - Libre Poche 2002)

16- الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الثاني: المخطوطة الشرقية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2002

17- مضيق المعطوبين، الطبعة الفرنسية، 2005.

(سلسلة الجيب: الفضاء الحر - Libre Poche 2005)

18- كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت، 2005.باريس، الترجمة الفرنسية، 2006.

19- طوق الياسمين، دار ورد، دمشق، سوريا، 2006.

20- حارسة الظلال، دار ورد، دمشق، سوريا، 2006.

21- أنثى السراب، 2009.

22- سيدة المقام. دار ورد، دمشق، سوريا، 2006.

23- نوار اللوز، دار ورد، دمشق، سوريا، 2007.

24- سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب. بيروت. 2009.

25- البيت الأندلسي، دار الجمل، بيروت، لبنان، 2010.

26- جملكية آرابيا، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2011 .

27- أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2012.

28- مملكة الفراشة، ضمن مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، دبي، الإمارات العربية المتحدة، يونيو 2013 .

29- رماد الشرق، ج1، خريف نيويورك الأخير، دار الجمل، بيروت، لبنان، 2013.

30- رماد الشرق، ج1، الذئب الّذي نبت في البراري، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2013.

31- سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، دار الآداب، بيروت لبنان، 2014.

32- رواية 2084 ... حكاية العربي الأخير- دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

33- نساء كازانوفا - دار الآداب ببيروت، 2016.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.**

أوّلا: المصادر:

1- ابن خلّكان، أبو العبّاس أحمد بن محمّد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عبّاس، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1972.

2- ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج6، دار إحياء التراث العربي، دار التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

3- أبو يعلى، أحمد بن علي بن المثنّى الموصلي، مسند أبي يعلى، تحقيق خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 2005.

4- ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، مطبعة بولاق الأمريكية، القاهرة، مصر، 1280 هـ/ 1863م.

5- البُخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البُخاري، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

6- التّرمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى، الجامع الكبير، المجلّد الخامس، تح: عواد بشار معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

7- الحافظ ابن كثير، البداية والنهاية، ج11، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

8- الحطيئة (ديوان الحُطيئة)، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، ط 2، 2005.

9- الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز ، سير أعلام النّبلاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 11، 1996

10- الذهبي، شمس الدين، محمد بن أحمد بن عثمان، سير أعلام النبلاء، تح: علي أبو زيد، ج 13، مؤسسة الرسالة، دمشق، سورية، ط 9، 1993

11- عبد السّلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام، دار البحوث العلمية، الكويت، ط 14، 1985م

12- عبد الملك بن هشام (أبو محمد)، سيرة النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، تح: مجدي فتحي السّيّد، ج 1، دار الصّحابة للتّراث، طنطا، مصر، ط 1، 1995.

13- محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري أبو عبد الله، المستدرك على الصحيحين، تح: مصطفى عبد القادر عطا، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

14- محمد بن عبد الوهاب، إعانة المستفيد بشرح كتاب التوحيد، شرح فوزان بن عبد الله الفوزان، ج1، مؤسسة الرسالة ناشرون، القاهرة (دت).

15- محمّد رضا، ذي النّورين، عثمان بن عفّان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

16- مظفر النواب، وتريات ليلية (الحركة الأولى والثانية) 1970-1975، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982.

17- مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2007.

18- المقرّي التلمساني، الشيخ أحمد بن محمّد، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عباس، ج: 7، دار صادر، بيروت، ط 1، 1968

19- نيقولا مكيافيللي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا للطبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2004.

20- واسيني الأعرج، "البيت الأندلسي" (رواية)، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

21- واسيني الأعرج، "جملكيّة آرابيا"، أسرار الحاكم بأمره - ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السّلطان الأكبر- حكايات ليلة اللّيالي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

22- واسيني الأعرج، "ذاكرة الماء "(رواية)، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط4، 2008.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010.

2- أحمد حافظ، ضمير الغائب- دراسات في مواربات السرد الروائي- مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 2010.

3- أحمد عبد المجيد خليفة، فنّ الفُكاهة والسُّخريّة عند شعراء مصر المَملوكية، المكتبة الأوهرية للتراث، القاهرة، 2001.

4- أزرويل (فاطمة الزهراء): مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك ، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

5- جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السّرد الرّوائي، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر، بمناسبة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، 2007.

6- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.

7- حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

8- حنّا مينه، حوارات .. وأحاديث في الكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

9- زهرة ديك، واسيني الأعرج، هكذا تكلّم..هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013.

10- سليمة عذراوي، شعرية التّناص في الرواية العربية، رُؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

11- سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق الأدبية، القاهرة،ط1، 2007.

12- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكيّة، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط 1، 2009.

13- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008 .

14- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.

15- عبد السلام بنعبد العالي لِعقلانية ساخرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004.

16- عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

17- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التّكوُّن والتّمركز حول الذّات، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

18- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللُّغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2014.

19- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، ط1، 2007.

20- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، ديسمبر 1998.

21- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

22- فوزي الزّمرلي، شعرية الرواية العربية – بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النّشر الجامعي، كلّية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2009.

23- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

24- كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبيّ في كتاب العَظمة وفنّ السّرد العربي، دار السّاقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

25- كمال الرّياحي، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشّريف، تونس، ط 1، أفريل 2009.

26- كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، هكذا تحدّث واسيني الأعرج (حوار مع الروائي واسيني الأعرج)، دار (Traveling) للنشر، تونس، 2009.

27- ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

28- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 221، ماي 1997.

29- محمد الدّاهي، التشخيص الأدبي للّغة في رواية الفريق لعبد الله العروي، دار الأمان للنّشر والتّوزيع، الرّباط، المغرب، ط1، 2006.

30- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012.

31- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

32- محمد تنفو، النصّ العجائبي، مائة ليلة وليلة إنموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

33- محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا 2002.

34- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن .. وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2011.

35- مراد حسن إبراهيم، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، 2002.

36- معجب الزّهراني، مقاربات حوارية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

37- منير هادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف - مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر – دار الروافد الثقافية – ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

38- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

39- نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1995.

40- نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد" لعبد الرّحمن منيف، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2014.

ب- <u>المراجع المُترجمة</u>:

1. برنار فاليت، الرواية – مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
2. بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع النص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.
3. بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
4. تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

5. تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، سلسلة (كتابات نقدية) يصدرها المجلس الوطني لقصور الثقافة، القاهرة، العدد11، سبتمبر 1971.
6. تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، 1995.
7. جان كوهن، بنية اللُّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
8. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
9. جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
10. جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، دمشق، سوريا، ط1، 1987.
11. جون هالبرين، نظريات الرواية، ترجمة: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة والإحياء القومي، دمشق، 1981.
12. رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
13. رينيه ويليك، آوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1992.
14. فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
15. لوسيان غولدمان، الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، ط1، 2010.
16. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.

17. ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987.
18. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
19. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988.
20. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللُّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986.
21. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
22. ميخائيل باختين، الناقد الحواري، (مجموعة مقالات)، ترجمة وتقديم: أنور المرتجي، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ط 1، 2009.
23. ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
24. ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
25. ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين ، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2008.
26. ميخائيل باختين، مسائل منهجيّة، ترجمة وتقديم: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي3، بيروت، لبنان، 1982.
27. ميشال فوكو، استعمال الذات، تر: جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي،، بيروت، لبنان، 1991.
28. هيجل، المُدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988.

ج- **المعاجم والموسوعات**:

1- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، صفاقس، تونس، ط1، 1986.

2- دومينيك مانغونو، المُصطلحات المَفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2008.

3- الطّبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، المُعجم الأوسط، تح: طارق بن عوض الله بن محمّد وعبد المُحسن بن إبراهيم الحُسيني، ج 5، دار الحَرَمين للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 1، 1995.

4- عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، ج4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1990

5- موسوعة المصطلح النقدي، المجلّد الرّابع، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

د- **المراجع الأجنبية**:

1- Lucien goldman, pour une sociologie du roman, gallimard, Paris, France , 1960.
2- Mikhail Bakhtine, éstétique et théorie du roman, Tradui de russe par Daria Olivier, gallimmard, Paris, France, 1978.
3- Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, Les édition de minuit, Paris, France, 1997.
4- Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique , Édition du Seuil, Paris, France, 1981.
5- Pierre Schoentjes, Poétique de l’ironie, Édition du Seuil, Paris, France, Octcbre 2001.

6- Pierre V.Zima, Manuel de sociocritique, Picart, Paris, France, 1985.

7- Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Traduit de l'anglais par: Nicolas Ruwet, Ed. de Minuit, Paris, France, 1963.

هـ- المقالات:

1- فيصل درّاج، الكتابة الرّوائية وتاريخ المَقموعين، مجلّة الكرمل، فصلية ثقافية، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، العددان: 76 – 77، 1 يوليو 2003.

2- محمد زيتون، السُّخريّة الفلسفية من الحوار السقراطي إلى الجدل الهيجيلي، مجلة نزوى، فصلية ثقافية، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام، مسقط، سلطنة عمان، العدد: 76، اكتوبر 2013 م - ذو الحجة 1434 هـ.

3- نورة بعيو، آليات اشتغال اللُّغة الرّوائية / مقاربة حوارية، مجلّة معارف، جامعة أكلي محند ولحاج، البويرة، الجزائر، العدد: 154، جوان 2014.

و- المواقع الإلكترونية:

1- http//www.alarabia.net/articles/2009/04/01/69671.htmg

2- http://shamela.ws/browse.php/book-2074/

3- .http://wikivisually.com/lang-ar/wiki/

4- https://ar.wikipedia.org/wiki

5- https://fr.wikipedia.org/wiki/Bachir_Hadj_Ali

6- https://fr.wikipedia.org/wiki/Mikha%C3%AFl_Bakhtine#.C5.92uvres

فهرس

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مُقدّمـــــة.	
مدخل: الأصول النقدية والمفاهيم النظرية في فكر باختين.....	**8**
1- مفهوم الرواية في الاتجاهات النقدية الحديثة.	**10**
2- نظرية الرواية عند باختين.....	32
3- موقف باختين من أبرز التيارات النقدية.	33
4- مفهوم الرواية عند باختين.	39
5- بين الرواية والملحمة.	41
6- نظرية التلفظ عند باختين.	43
7- مفهوم الحوارية عند باختين.	48
الباب الأوّل: التشخيص الفني للّغة الروائية في "جملكيّة آرابيا"	**54**
الفصل الأول: البنية التهجينية للّغة ودلالاتها الحوارية.	**61**
المبحث الأوّل: مظاهر التهجين وحدود الخطاب الهجين	63
1. المظهر القصدي للتهجين.	64
2. المظهر الفردي للتهجين	65
3. حدود الخطاب الهجين.....	66
المبحث الثاني: التعليل الموضوعي المزعوم.....	94
الفصل الثاني: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللّغات	**101**
المبحث الأوّل: الأسلبة وتقنية الإنارة المتبادلة.....	104
أ- أسلبة النص القرآني	106
ب- أسلبة الحديث النّبوي	121
ج- أسلبة الشّعـــــــر.	125
د- القصّة الشّعبيّـــــة	127

هـ- أسلبة طريقة أو أسلوب في الحياة.....	135
المبحث الثاني: جماليات التنويـع	141
المبحث الثالث: أشكال التعبير الساخر وتنويعاته في الرواية	149
أ- المُحاكاة السّاخـــــرة / التقليد الساخر.....	150
ب- الكلمة الغيريّـــة التّهكّميّة	163
ج- الكلمة الغيريّـــة المعكوسة.	172
د- السُّخريّـــــــــة	175
1- سخريّة السلطة.....	178
2- سخريّة العدوّ.....	183
3- سخرية المُهَمّش.	186
4- السلطة بين الاستبداد والعجز.	187
5- السخريّة من الحاشية وأصحاب المصالح	192
6- السخريّة وانقلاب مراكز القوّة	193
7- السُلطة بين حدّ السيف وقوّة الإقناع	197
هـ- مبدأ إشاعة روح الكارنفال	202
- الكلمة التلقائية بلسان الفوّال.	203
الفصل الثّالث: الحوارات الخالصة وأنماطها في الرواية.....	**207**
المبحث الأوّل: الأنماط المميّزة للحوار المباشر (الخارجيّ)	214
1- النّزعة التّجريدية.....	215
2- كلمة السّيرة الذّاتيّة	215
3- عدم الاضطراد	217
المبحث الثاني: أنماط الحوار الدّاخليّ:	220
1- الكلمة بتَلفُّت	221
2- الكلمة المزدوجة الصّوت	223

الباب الثّاني: جماليات التّعدُّد والانفتاح في "جملكيّة آرابيا"	**225**
الفصل الأول: تعدّد الأصوات ومرايا أشكال الوعي	**231**
المبحث الأوّل: صوت السلطة وتعدد مشارب القمع	233
أ- صوت الطّاغية وأصداء حركة التمركز	235
ب- مواربات أصواتِ الانتهازيين وأصحاب النُّفوذ	250
1- صوت المارانوس: البُغاث المُستنسِر	250
2- صوت دُنيازاد: لغةٌ مُعاصرة لأنثى حِربائيّة	255
المبحث الثاني: صوت المُغيّبين والكلمة المُقنِعة	265
أ- بشير إلمورّو: إنسان الفكرة	267
ب- ماريوشا: توثُّبُ الغَجريَّة	274
ج- المجذوب: صوت الحقيقة المُغيّبة	279
د- أبو ذرّ الغفاري: المُغَيَّب وسلطة المال	282
الفصل الثّاني: التنضيد الأجناسي وتعدُّد المنظورات الأدبية.	**286**
المبحث الأوّل: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف	290
أ- القرآن الكريم	291
ب- الحديث النبوي الشريف	297
المبحث الثاني: الأجناس الأدبيّـة.....	301
أ- الرّوايـــة.....	302
ب- الشّعر.....	304
ج- الخُطبة.	310
المبحث الثالث: الأجناس شبه الأدبية.	315
أ- الرّسائل.	316
ب- الأمثال الشعبية.	319
ج- الحكايات الشعبية: (ألف ليلة وليلة)	324

المبحث الرابع: الأجناس غير الأدبية.	328
أ- التّاريخ.	329
ب- الفلسفة	336
ج- الفقه السياسي.	338
د- الفنّ التّشكيلي	341
هـ- الموسيقى	343
المبحث الخامس: أشكال التّعبير الشّعبي اليومي.	346
أ- الغناء.	347
ب- الرّقص.	352
الفصل الثالث: لغات السوسيولكتات	**356**
المبحث الأوّل: لُغة القضاء.	360
المبحث الثاني: لُغة المُتَصوّفين.	363
المبحث الثالث: لُغة الموسيقى.	367
المبحث الرابع: لُغة المجموعات الإثنيّة.	**370**
خاتمـــة.	**374**
ملاحـــق.....	**379**
قائمة المصادر والمراجع.	**394**
فهرس الموضوعات	**405**