

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية
والدراسات الإسلامية



كلية الآداب

الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي

أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد

وضحة عبد الله أمين المهدي

الرقم الجامعي: ٢٠١٢١٨٨٣

إشراف

د. ضياء عبد الله الكعبي

أستاذة السرديات والنقد الأدبي الحديث المشارك
جامعة البحرين

مملكة البحرين

يونيو ٢٠٢٢ م



قرار لجنة مناقشة أطروحة

اسم الطالب:	وضحة عبدالله أمين المهدي	الرقم الجامعي:	20121883
الكلية:	كلية الاداب	القسم:	قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
البرنامج:	الدبلوم العالي والماجستير في اللغة العربية	المعدل التراكمي:	3.96
عنوان الأطروحة: الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي			

اجتمعت لجنة المناقشة يوم 19 الموافق 19-Jun-22 بقاعة رقم S1A_024 وبعد مناقشة الطالب المذكور أعلاه علناً توصي لجنة المناقشة بالتالي:

يمنح الطالب تقدير: A في مقرر الأطروحة: ARAB M 590

دون إجراء أية تعديلات على الأطروحة.	✓
إجراء التعديلات المرفقة مع هذا القرار.	✓

تصديق أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم		التوقيع
1. الدكتورة ضياء عبدالله الكعبي	المشرف على الأطروحة	صياء الكعبي
2. الأستاذ الدكتور أحمد محمد ويس	الممتحن الداخلي	
3. الأستاذ الدكتور معجب العدوان	الممتحن الخارجي	

الملخص

الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي

سعت الباحثة في هذه الدراسة إلى النظر في الخطاب الروائي ليس بوصفه نصًا أدبيًا فحسب؛ بل بوصفه حادثة ثقافية تحمل بين طياتها منظومة قيمية وفكرية، يمكن من خلالها تسليط الضوء على السياقات الثقافية والفكرية التي ساهمت في إنتاجها، فالمشروع السردى لعبده خال مشروع مُنظَّم يحمل رسالة يسعى الكاتب فيها إلى التركيز على قضايا متنوعة تُعاني منها الكثير من المجتمعات، عبر إبراز الأنساق الثقافية التي تُسيطر على عقول الناس بوعي منهم أو بدون وعي.

تناولت الدراسة موضوع الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي، دراسة سردية ثقافية، وقد قُسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول: الأول منها نظري، والثاني منها والثالث تطبيقان. في الفصل الأول تناولت الباحثة المفاهيم النقدية التأسيسية: كالهوية السردية، والخطاب الروائي، والتُمثيل الثقافي، مُبيّنة العلاقة التي تربط بين هذه المفاهيم؛ لتكوين خطاب روائي مُتكامل.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه الباحثة موضوع الهوية والسرد في خطاب الروائي عبده خال من ناحية تطبيقية؛ إذ تحدّثت فيه عن الهوية الفردية، والهوية الجماعية، والآخر والسرد؛ كون الهوية لا تتكشف بشكل تام في شخصية تتغلق على ذاتها، وتنحصر داخل عالمها، فملاحم الهوية تتضح عند الاحتكاك بالآخر، والانفتاح عليه، وإثبات الوجود في حضوره، وتحدّثت الباحثة أيضًا عما تتعرّض له هذه الهويات من صراع وأزمات قد تُؤدّي إلى تشنّتها وضياعتها.

وفي الفصل الثالث تحدّثت الباحثة عن التُمثيلات الثقافية، بما تحتوي عليه من مرجعيات فكرية ثقافية؛ كونها الرافد المعرفي الذي يمدّ الكاتب بمخزون فكري يُعيد الكاتب صياغته بطريقة فنية تتوافق مع شروط البنية السردية للخطاب الذي يُقدمه، وتتماشى مع الرؤى والسؤالات التي يسعى لطرحها، وتحدّثت الباحثة أيضًا عن الفانتازيا، ودورها في الجمع بين سرد الهوية الواقعي والتخييلي، وناقشت الباحثة في هذا الفصل الأنساق الثقافية بشقيها: الظاهر والمضمّر، وأثرها في تشكّل الهوية، ثم خُتمت الدراسة بأهمّ النتائج والتوصيات.

الإهداء

إلى النور الذي يضيء حياتي ... والديّ الكريمين
إلى الآخر الذي أصبح أنا ... زوجي الغالي
إلى من ملأ حياتي أملاً وحباً ... أبنائي الأحباء
إلى من سكن قلبي وروحي ... إخوتي الأعزاء

إلى كلّ من علّمني حرفاً أصبح سنا برقه يضيء الطريق أمامي

أهدي هذا الجهد المتواضع ،،

شُكْرٌ وَتَقْدِيرٌ

أشكر الله الكريم الذي أكرمني، ومنَّ عليَّ بإتمام هذا البحث، وأسأله سبحانه التوفيق والقبول والسداد.

وأَتَقَدَّم بالشكر الجزيل إلى مشرفتي القديرة الدكتورة ضياء الكعبي على وقوفها بجانبني، وتشجيعها الدائم لي، وجهدها الكبير، وعلمها الغزير، الذي ساندني طيلة فترة البحث، ومتابعتها الحثيثة التي كشفت عن صبرها الذي لا ينفذ، فلها منِّي جزيل الشكر والتقدير.

كما أتَقَدَّم بالشكر والعرفان لكل من قدَّم لي نصحًا، أو توجيهًا، ومدَّ لي يد العون والمساعدة، من أساتذة، وأقارب، وزملاء، فأسأل الله القدير أن يوفقهم ويسدّد خطاهم.

قائمة المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	ملخص البحث باللغة العربية
ب	الإهداء
ج	شكر وتقدير
د	قائمة المحتويات
١	المقدمة
٨	المدخل
١٣	الفصل الأول: في المفاهيم النقدية التأسيسية
١٥	المبحث الأول: مفهوم الهوية السردية
١٧	- الهوية الذاتية والسرد
٢٠	- مفهوم الهوية
٢٣	- مفهوم السرد
٢٥	- علاقة الهوية بالسرد
٢٨	المبحث الثاني: مفهوم الخطاب الروائي
٢٨	- مفهوم الخطاب
٢٩	- الخطاب الأدبي
٣٢	- تحليل الخطاب
٣٥	المبحث الثالث: مفهوم التمثيل الثقافي
٣٥	- مفهوم التمثيل
٣٧	- وظيفة التمثيل
٤١	- المنظور الثقافي والمنظور الاستيطاني للتمثيل
٤٣	- التمثيل والذات المبدعة
٤٦	الفصل الثاني: الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي
٤٨	المبحث الأول: الهوية الفردية والسرد
٤٩	- الهوية الفردية

٥٣	- الشَّخصيَّات
٦٥	- تمظهرات أزمة الهُويَّة في شخصيَّات الخطاب
٧١	- التَّبئير
٨٤	المبحث الثاني: الهُويَّة الجماعيَّة والسَّرد
٨٤	- العلاقة بين الهُويَّة الفرديَّة والهُويَّة الجماعيَّة
٨٧	- الزمان
٩٩	- المكان
١١٢	المبحث الثالث: الآخر والسَّرد
١١٢	- مفهوم الآخر
١١٦	- طبيعة الآخر في المدوَّنة المدروسة
١٢٨	- علاقة الآخر بالجماعة
١٣٢	- السَّرد وأزمة ضياع الهُويَّة
١٥٠	الفصل الثالث: التَّمثيلات الثقافيَّة في خطاب عبده خال الرِّوائي
١٥٢	المبحث الأول: السَّرد والعوالم المرجعيَّة الثقافيَّة
١٥٤	- المرجعيَّة الدِّينيَّة
١٥٨	- المرجعيَّة التَّاريخيَّة
١٦٢	- المرجعيَّة الاجتماعيَّة
١٦٥	- المرجعيَّة الفلسفيَّة
١٦٨	المبحث الثاني: الفانتازيا (سرد الهُويَّة بين الواقعيِّ والتَّخييليِّ)
١٦٩	- الواقع المتخيَّل
١٧١	- توظيف الأساطير
١٧٤	- الانتقام بين الواقع والخيال
١٧٧	المبحث الثالث: الأنساق الثقافيَّة الظاهرة والمضمرة
١٨١	- نسق السَّيطرة
١٩٨	- نسق الفحولة
٢٠٠	- النَّسق الدِّينيِّ
٢٠٣	- اختراق النَّسق السَّائد

٢٠٦	- ثنائىة المركز والهامش
٢١٤	الخاتمة
٢٢٣	قائمة المصادر والمراجع
٢٣٨	ملخص البحث باللغة الإنجليزىة

المقدمة

"بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ"

يُعدّ عبده خال أحد أبرز الروائيين والأدباء السعوديين الذين امتازوا بغزارة إنتاجهم الأدبي وعمق تأثيره، وقد ذاع صيته واشتهر برواياته التي تخطت حدود المملكة العربية السعودية إلى سائر الدول العربية، وحصدت رواياته جوائز أدبية عديدة في العالم العربي؛ فعلى سبيل المثال فاز عبده خال بالجائزة العالمية للرواية العربية "جائزة البوكر العربية" في العام ٢٠١٠ عن روايته: (ترمي بشرر)، ونال أيضاً جائزة وزارة الثقافة والإعلام للكتاب في السعودية لعام ٢٠١٢ عن روايته: (لوعة الغاوية)، وتعدّ تكريمه في الكثير من المؤتمرات الأدبية والملحقات الثقافية؛ منها تكريمه في الكويت، والجزائر، والولايات المتحدة الأمريكية، وفرنسا، وألمانيا، وسوريا، والبحرين، والإمارات، واليمن، وترجمت له عدد من القصص إلى لغات عالمية.

يتميز خطاب عبده خال الروائي بأنه ذو طابع فلسفي يأخذك إلى عمق النفس الإنسانية؛ فلفظه فلسفة خاصة، وله عبارات منتقاة تجعلك تعيد النظر في الكثير من حقائق الحياة، كما أنّ رواياته روايات ثرية لغةً، وثقافةً، وفلسفةً، جاءت مليئة بالكثير من العوالم، عوالم يمتزج فيها الواقعي بالخيالي، والحديث بالقديم، وتلتقي فيها الكثير من الثنائيات الضدية؛ إذ التقى الأنا بالآخر، والمغلق بالمفتوح، والحياة بالموت، والحب بالكره، والغنى بالفقر، والجنة بالنار، والحرية بالعبودية، والتقى الظالم بالمظلوم، والجلاد بالضحية، وصاحب السلطة بالمهمش، والوطن بالغربة؛ فمن تشابك أحداث الحياة وإثارتها لإشكاليات عديدة على مختلف الأصعدة جاءت روايات عبده خال.

إنّ المشروع السردّي لعبده خال مشروع منظّم يحمل رسالة ينقل فيها صورة الواقع بما يتخلّله من ظلم وقهر؛ لذلك سعى عبده خال في مشروعه السردّي إلى تسليط الضوء على قضايا فكرية واقتصادية واجتماعية تُعاني منها الكثير من المجتمعات، عبر إبراز الأنساق الثقافية التي تُسيطر على عقول الناس بوعي منهم أو بدون، وقد تمّ ذلك من خلال الإشارة إلى هذه الأنساق بطريقة صريحة أو ضمنية.

تطغى ثيمة الهوية وإشكالياتها في الكثير من نتاج عبده خال؛ إذ تُركّز رواياته على الذات الإنسانية، وما يطرأ عليها من تحولات مختلفة، سواء على مستوى الذات الفردية أم الذات الجماعية، وبناءً على ذلك فإننا سنقف عند التمثيلات الثقافية للهوية في نماذج من السرد الروائي لعبده خال، وقد وقع اختيارنا على ثلاث روايات من روايات الكاتب، وهي: رواية (ترمي بشرر)، ورواية (لوعة الغاوية)، ورواية (نباح).

اخترنا هذه الروايات دون غيرها لعددٍ من الأسباب، منها: أننا لمسنا أنّها الأقرب لموضوعنا؛ فهذه الروايات تشتمل على الإشكالية التي تصدر عنها هذه المقاربة؛ كاشتراكها في قضية الهوية، وما يتعلق بها من ملاحظات، وهذا لا يعني أنّ هذه الروايات تكاد تكون رواية واحدة؛ فكلّ رواية تختلف عن الأخرى في طرائق الطرح والمعالجة، ولكلّ رواية منها خصوصيّتها، وقالها الخاص، وقضاياها الخاصة أيضًا.

سندرس موضوع الهوية لما للهوية من أهميّة كبيرة في حياة الفرد والمجتمعات؛ فهي التي تميّز كلّ فرد عن غيره، وتضيف إلى الفرد نوعًا من الخصوصية، لغةً، وفكرًا، وثقافةً؛ فمن خلال الهوية يتفاعل الفرد مع غيره، وبتحديدها يتمكّن الإنسان من تحديد أهدافه، وكلّما كان الفرد أكثر إيمانًا بهويّته كان أكثر ثقةً بنفسه، وأكثر تقدّمًا في حياته.

تنطلق هذه الدراسة من مقارنة سردية ثقافية تسعى إلى دراسة التمثيلات الثقافية للهوية من خلال السرد الروائي الذي قدّمه عبده خال، ولذلك فإنّنا سنقف عند قضايا عديدة تتعلق بالهوية والسرد: كالسرد والهوية الفردية، والسرد والهوية الجماعية، والسرد والآخر؛ سواء أكان هذا الآخر امرأة، أم الآخر المهمّش... إلخ، وسنحدث أيضًا عمّا يحدث لهذه الهويّات من أزمت قد تؤدي إلى تشتتها وضياها، وسنقف أيضًا عند الأنساق الثقافية؛ سواء أكانت أنساقًا ظاهرة، أم أنساقًا مضمرة سعى الخطاب الروائي إلى إظهارها.

وبما أنّ دراستنا سردية ثقافية، فإنّه لا يمكن إغفال عناصر السرد من شخوص وتبئير وزمان ومكان؛ فالهوية السردية في الرواية تتشكّل من خلال تفاعل السرد مع مكوناته، وتضافر بعض هذه المكونات ببعض.

• أهميّة البحث:

تكمّن أهميّة البحث في الآتي:

- سيقف البحث على موضوع من الموضوعات المهمّة بالنسبة إلى الفرد والمجتمع، وهو موضوع الهوية؛ فالهوية -كما ذكرنا آنفًا- مرتبطة بالإنسان منذ لحظة وجوده في هذه الحياة.
- يسعى البحث إلى التركيز على ثيمة تكاد تكون طاغية في المشروع السرديّ لعبده خال، وهي ثيمة "الهوية"، فمن خلال بحثنا عن الروائي وما كُتِب عنه توصلنا - في حدود علمنا - إلى أنّه لم يُسلط الضوء على هذا الجانب بشكل مفصّل في الدّراسات التي كُتبت عنه، ولذلك فإنّ بحثنا يسعى

- إلى تقديم قراءة جديدة لروايات عبده خال، من خلال الكشف عن ملابسات هذا المصطلح، وعلاقته بالسرد، ومعرفة التمثيلات الثقافية التي أثّرت في بناء الهوية الفردية والجماعية وتأثرت بها.
 - سيقف البحث على كتابات كاتب سلط ضوء خبره على الكثير من الشقوق والاعوجاجات التي تُعاني منها الكثير من المجتمعات، فمن خلال وقوفنا عليها سنكتشف الأنساق الثقافية التي تسعى الخطاب الروائي لإبرازها، ودراستها وفق سياقها الذي أُنتجت فيه.
 - يسعى البحث من خلال الخطاب الروائي إلى كشف عددٍ من الأنساق الثقافية المضمرة، والمسكوت عنه الذي ترسّخ في الذهن البشري منذ القدم، فعدم كشفها يكون عائقاً أمام تطوّر الفرد والمجتمع.
- **فرضيات البحث:**

ينطلق هذا البحث من فرضيات عدّة، منها:

- أنّ للسرد الروائي دوراً كبيراً في التعبير عن موضوع الهوية، وكشف ملابساتها، وإشكالياتها.
- أنّ عبده خال سلط الضوء على الهوية، بمختلف مجالاتها، سواء أكانت دينية أم سياسية، اقتصادية أم قومية... إلخ، وسلط الضوء أيضاً على التمثيلات الثقافية المختلفة، التي تؤثر في تشكّل الهوية وتؤثر بها.
- أنّ روايات عبده خال عالمٌ يفتح على الآخر؛ يحاوره، ويناقشه، ويغوص في أعماق النفس الإنسانية؛ ليكشف ما تعانيه من هموم وأحزان.
- أنّ روايات عبده خال أبواب تُفتح على المهمّشين الذين شوّهم الواقع، وأهان كرامتهم، وجعلهم تحت سلطة الأقوى الذي لا يرحم.
- أنّ روايات عبده خال تسعى إلى الكشف عن عددٍ من الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة التي تسببت في تأزّم الهوية وضياعها.

● **أهداف البحث:**

يهدف هذا البحث إلى الآتي:

- الوقوف عند معاني عدد من المفاهيم، والكشف عن طابعها الإشكالي؛ كمفهوم الهوية السردية، ومفهوم الخطاب الروائي، ومفهوم التمثيل الثقافي.
- الاشتغال على التقنيات السردية: كالشخص والتبئير والزمان والمكان، والكشف عن علاقتها بالهوية الفردية، والجماعية.
- تفسير الملابسات المتعلقة بالهوية؛ كعلاقة الأنا بذاتها، وعلاقة الأنا بالآخر.

- الكشف عن التمثيلات الثقافية في السرد الروائي لعبده خال، وأثرها في تشكّل الهوية، سواء أسهم هذا التأثير في نموّ الهوية وازدهارها أو أدّى إلى تأزّم الهوية وضياعها.
- الوقوف على المرجعيّات الفكرية الثقافية للكاتب، التي كانت جزءاً من خطابه الروائيّ.
- الوقوف على الفانتازيا في روايات عبده خال، وعلاقتها بتكوين الهوية "فالهوية في بعد من أبعادها شكل من أشكال السرد المفعم بالخيال لواقع ما".
- إبراز الأنساق الثقافية التي سعى الخطاب الروائيّ إلى تسليط الضوء عليها.

● إشكالية البحث:

بما أننا نقرأ روايات عبده خال بوصفها خطاباً ثقافياً محمّلاً بدلالات فكرية ثقافية عديدة، فإنّ هذا البحث ينطلق من إشكالية كبرى تتمثّل في سؤال مفاده: كيف تجلّت الهوية من خلال أبعادها الذاتية والثقافية والاجتماعية في السرد الروائيّ لعبده خال؟ ويندرج على إثر هذه الإشكالية عدد من التساؤلات، منها:

- ما المقصود بالمفاهيم الآتية: الهوية السردية، الهوية، السرد، الخطاب الروائيّ، والتمثيل الثقافي؟ وما آليات اشتغال هذه المفاهيم في المدونة المدروسة؟
- ما علاقة الهوية بالسرد؟ وكيف جاء تمثيلها في السرد الروائيّ؟
- كيف وظّف عبده خال التقنيّات السردية في رواياته؟ وما أثر ذلك التوظيف في الهوية؟
- ما التمثيلات الثقافية التي تتجلّى من خلال الإنتاج الروائيّ الذي قدّمه عبده خال؟ وما أثرها في تشكّل الهوية؟
- مزج عبده خال في رواياته بين العوالم المرجعية والتخييلية. فما أثر ذلك في تشكّل الهوية؟
- ما الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة التي سعى الكاتب من خلال خطابه الروائيّ إلى إبرازها.
- الرواية إعادة صياغة للعالم من خلال وجهة نظر محدّدة. فهل استطاع عبده خال أن يُعيد صياغة هوية العالم المليء بالتناقضات من خلال سرده الروائيّ؟

١ عبدالهادي (علاء)، شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل: الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية)، عالم الفكر، الكويت، العدد ١، مجلد ٣٦، ٢٠٠٧، ص ٢٩٤.

• منهجية البحث:

سنعتمد في هذه الدراسة على منهج النقد الثقافي (Cultural Criticism) الذي يسعى إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرّة، فالموضوعات والقضايا التي يناقشها هذا المنهج كثيرة ومتنوعة، فهو يدرس النصوص والخطابات من خلال الانتقال مما هو جمالي إلى ما هو ثقافي وتاريخي وسياسي وأيديولوجي ومؤسّساتي، فالهدف من هذا المنهج - كما يقول (الغذامي): - "هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره وتسويقه - بغض النظر عن عيوبه النسقية - إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه".

يوضع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي داخل سياقه، وداخل سياق الناقد أو المتلقي، وهذا بدوره يجعل النص مفتوحاً على قراءات متعدّدة، وتأويلات مختلفة؛ "فيصبح النص علامة ثقافية تتحقّق دلالتها داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها"^١. وبما أنّ النقد الثقافي حقل معرفي واسع، تدخل فيه نظريات عديدة؛ فإننا سنستعين أيضاً بمناهج تتوافق مع طبيعة هذا البحث؛ كالمناهج النفسية.

ومما نود الإشارة إليه أيضاً: أنّ اختيارنا لمنهج النقد الثقافي لا يعني ذلك أنّنا لا نؤمن بمنهج النقد الأدبي، أو أنّه بديله، ولكننا نرى أنّ هناك اهتمامات كثيرة مشتركة بين المنهجين؛ إذ يصبح كلّ منهما مكملًا للآخر، فقد تعدّدت مسارات النقد الثقافي في رؤيتها للنص الأدبي، ومن بين تلك المسارات: "من ينظر إلى النص الأدبي بوصفه حدثاً جمالياً/ ثقافياً؛ أي أنّ أبعاد النص الجمالية والثقافية لا تتطوي على أيّ تعارض أو توتر، وهنا تصبح مساحة الاهتمامات المشتركة بين النّقدين الأدبي والثقافي كبيرة"^٢.

سنستعين أيضاً في هذا البحث بمنهج السيميائيات الثقافية؛ فهذا المنهج يتوافق مع منهج النقد الثقافي من حيث أنّه لا يقرأ النصّ قراءة منغلقة، بل يقرأه قراءة مفتوحة على أنساق الثقافة المختلفة، فالسيميائيات الثقافية تُركّز على النصّ "بما يحمله من محمول ثقافي متكامل بغض النظر عن مادة هذا النصّ، قطعة موسيقية، أو عرضاً مسرحياً.. إلخ"^٣، وسيتم الاعتماد أيضاً على علم السرد الذي لا

١ الغذامي (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، لبنان-بيروت، ط٣، ٢٠٠٥، ص٨.

٢ بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧، ص٤٧.

٣ الماضي (شكري عزيز)، العلاقة بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، مجلة البحث العلمي، ص ٩٨.

٤ بوزوادة (حبيب)، سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو - تارتو، جامعة معسكر - الجزائر، ص ١٤١.

يقتصر على التحليل الجمالي للنص، بل يأخذ بالاعتبار أيضًا السياقات الاجتماعية والثقافية التي أنتجت الخطاب.

وقد قُسم هذا البحث بعد المقدمة إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، يحتوي المدخل على قراءة نقدية لبعض الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث.

أما الفصول الثلاثة فستقسم إلى شقين: الأول نظري، والثاني تطبيقي. سيتمثل الجانب الأول - أي النظري - في الفصل الأول؛ إذ سيكون في المفاهيم النقدية التأسيسية، ويحتوي على ثلاثة مباحث: الأول للحديث عن مفهوم الهوية السردية، والثاني للحديث عن مفهوم الخطاب الروائي، والثالث للحديث عن مفهوم التمثيل الثقافي.

أما الشق الثاني من البحث - أي التطبيقي - فسيتمثل في الفصلين الثاني والثالث، وسيكون الفصل الثاني للحديث عن الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي من خلال ثلاثة مباحث: الأول للحديث عن الهوية الفردية والسرد، والثاني للحديث عن الهوية الجماعية والسرد، والثالث للحديث عن الآخر والسرد.

وسيكون الفصل الثالث للحديث عن التمثيلات الثقافية في خطاب عبده خال الروائي، ويحتوي على ثلاثة مباحث أيضًا: الأول للحديث عن السرد والعوالم المرجعية الثقافية، والثاني للحديث عن الفانتازيا (سرد الهوية بين الواقعي والتخييلي)، والثالث للحديث عن الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة. وستُختم الدراسة بأهم النتائج والتوصيات، يليها المصادر والمراجع التي تم الاستعانة بها لإنجاز هذا البحث.

المدخل

المدخل

سأتحدث في هذا المدخل عن بعض الدراسات السابقة التي تتعلق بموضوع البحث، ويمكننا تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: قسم يتعلق بجانب من موضوع البحث وهو (الهوية والسرد)، فهناك من تحدث عن موضوع الهوية بمعزل عن روايات عبده خال^١، والدراسات في هذا الجانب وفيرة، تنظيرًا وتطبيقًا، وقسمان يتعلّقان بالجانب الآخر من موضوع البحث، وهو (روايات عبده خال): الأول منها تحدث عن الرواية السعودية، واختار نماذج عدّة للتطبيق، ومن بين هذه النماذج بعض روايات عبده خال^٢، والثاني منها: خصّص دراسته لروايات عبده خال^٣، والدراسات في هذا الجانب - في حدود علمي - تبدو شحيحة، وعلى العموم، فإنّ هذه الدراسات قد أضاعت جوانب كثيرة من هذه الدراسة، وسأعرض لبعض منها على سبيل المثال لا الحصر.

• الدراسة الأولى: نسقية التمثيل السردية في رواية "حيزية" لعبد المالك مرتاض

سعت الباحثة في هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض أنساق التمثيل السردية الثقافية، وذلك في ضوء منهج النقد الثقافي، ووقّعت الدراسة على بعض استراتيجيات الفكّكة الاستعمارية، التي جاءت كردّ فعل مباشر على سرد الآخر الغربي، الذي تحالف مع إمبراطوريّاته الاستعمارية ضدّ الشعوب الضعيفة، في محاولة منه لطمس هوية هذه الشعوب، وتجريدها من كلّ حقوقها الإنسانية.

أوضحت الباحثة في البداية مفهوم التمثيل السردية، ثم عرّفت النسق الثقافي المضمّر، والنقد الثقافي، بعد ذلك وقّعت الباحثة على عددٍ من الأنساق الثقافية التي جاءت في الرواية المختارة، ومن هذه الأنساق: تأنيث الوطن، وعقدة التفوّق لدى الغرب، ومادّية الحضارة الغربية.

١ مثال على ذلك: الهوية والسرد (ملاحظات أولية)، لعبد الرحيم جبران، مجلة فصول، العددان: ٨٨، ٨٧، ٢٠١٣. ونسقية التمثيل السردية في رواية "حيزية" لعبد المالك مرتاض، وسأتحدث عنها لاحقًا.

٢ مثال على ذلك: المزي (نورة)، البنية السردية في الرواية السعودية: دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، أطروحة دكتوراة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨.

٣ من هذه الدراسات: ١- مجالات القص النفسي وخصائصه وقيّمته في رواية (فسوق) لعبده خال، أمل عبدالله برزنجي، الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية، جامعة طيبة. ٢- المكان في الرواية السعودية "التوظيف والدلالة"، رواية (الموت يمر من هنا) لعبده خال أنموذجًا، محمد صالح الشنطي، كلية المعلمين بحائل، المملكة العربية السعودية. وغيرها من الدراسات التي سنعرض بعضًا منها.

٤ زواك (عقيلة)، نسقية التمثيل السردية في رواية "حيزية" لعبد المالك مرتاض، دراسة في الأنساق الثقافية، جامعة سكيّدة، الجزائر، مخبر التراث الأدبي الجزائري الرسمي والهاشمي، مجلة الأثر، العدد ٣٠، ٢٠١٨.

• الدّراسة الثانية: البنية السّردية في الرواية السّعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)^١

تحدّثت الباحثة في هذه الدّراسة عن المكوّنين الرئيسيين للبنية السّردية، وهما: آليات الخطاب السّردية، وأدبيّة النّصّ السّردية، وطبّقت ذلك على عددٍ من الروايات السعودية، ومن النّماذج التي اختارتها الباحثة للتطبيق، روايتان لعبده خال هما: رواية (فسوق)، ورواية (مدن تأكل العشب).

لم تتناول الباحثة هاتين الروايتين بالتفصيل - فالروايات التي تمّ التطبيق عليها كثيرة - وإنّما تمّ الاستشهاد بهما في بعض الموضوعات، فمثلاً: عند حديث الباحثة عن الرّأوي المتعدّد، استشهدت على ذلك برواية (مدن تأكل العشب)، وعند حديثها عن نمط الروايات الواقعية، والروايات التي وظّفت الأسطورة استشهدت برواية (فسوق).

• الدّراسة الثالثة: الأنا والآخر، دراسة تحليلية في روايات عبده خال^٢

اشتغل الباحث في هذه الدراسة على سبع روايات من روايات عبده خال، وهي: (الموت يمرّ من هنا)، (مدن تأكل العشب)، (الأيام لا تخبئ أحداً)، (فسوق)، (نباح)، (الطين)، و(ترمي بشرر). وقد تناول الباحث أشكال حضور الأنا والآخر في هذه الروايات، وتناول الباحث أيضاً القضايا الفكرية التي كان لها دور محوريّ في نحت ملامح حضور الأنا والآخر في الروايات المدروسة، مثل: قضية الموت، وقضية الحرب، وقضية الحب، وقضية المرأة، وبحث الكاتب أيضاً في الكيفية السّردية لحضور الأنا والآخر، سواء أكانت كيفية ظاهرة أم مضمرة، وقد تناولت الدّراسة ذلك من خلال عنصرين فنيين اثنين، هما: الشّخصية والمكان، فكان هناك الأنا الإيجابية والآخر الإيجابي، والأنا السلبية والآخر السلبي^٣.

١ المرّي (نورة)، البنية السّردية في الرواية السعودية: دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية.

٢ الخزري (محمد خليفة)، الأنا والآخر (دراسة تحليلية في روايات عبده خال)، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبدالعزيز، ٢٠١٢. هذه الدراسة لم أعرّ لها إلا على ملخص فقط، وهناك دراسات أخرى، موجودة كعناوين ولكن لا تتوفر منها نسخ ورقية أو إلكترونية، وهي: ١- التحفيز ونزع الألفة في روايات عبده خال، سلمى بنت عراك الشمري، جامعة الحدود الشمالية، ١٤٤٠ هـ . ٢ - القيمات المسيطرة في أعمال عبده خال الروائية، نادية سعدوني، دراسة موضوعاتية.

٣ يُنظر : https://www.kau.edu.sa/Files/306/Researches/61451_32406.pdf

• الدّراسة الرابعة: التهميش وكتابة الهامش، أسلوبًا مغايرًا، رواية (ترمي بشرر) لعبده خال
أنموذجًا^١

ناقش الباحث في هذا البحث موضوع التهميش ببعديه الواقعي والفنّي في رواية (ترمي بشرر)، ومدى ارتباطه بكتابة الهامش. جاء هذا البحث في مقدمة وثلاثة محاور؛ اشتمل المحور الأول على معنى التهميش، وأسبابه، واشتمل المحور الثاني على تهميش مكونات السرد كالعنوان والشخصية والمكان والزمان، وجاء المحور الثالث والأخير للكشف عن لغة الهامش في الرواية، التي من أهم سماتها البوح عمّا هو مسكوت عنه. وختم الباحث بحثه بذكر النتائج التي توصل إليها في البحث.

• الدّراسة الخامسة: أنموذج السادومازوخية في الرواية العربيّة، دراسة تحليليّة في
رواية (ترمي بشرر)^٢

حلّلت الباحثة هذا النصّ من جانب نفسيّ، واعتمدت في هذا التحليل على النظريّة التحليليّة النفسيّة (النظريّة اللاكانيّة)؛ إذ طبّقت مفاهيم التحليل النفسيّ وبخاصّة مفهوم (السّادومازوخية) على النصّ الأدبيّ، وفي أثناء تحليل النصّ ذكرت الباحثة تعريف (السّادومازوخية)، وعرضت الباحثة الفرق بين تناول (فرويد) و(لاكان) للسلوك السّادومازوخي، وعرضت أيضًا قضايا أخرى تتعلق بالسّادومازوخية، وطبّقت ذلك على الرواية المدروسة، وخلصت الباحثة إلى أنّ دراما نصّ (ترمي بشرر) كانت كسيناريو رمزيّ لحياة البذخ، كمجاز للسيادة في مقابل حياة الفقر كمجاز للعبوديّة أنموذج تلك اللعبة السّادومازوخية، فعرفها الكاتب بلعبة السيد/العبد أو ثنائيات الملك والكتابة، كما حدد مفرداتها في: الشهوة، الدم، والضحية، وغير ذلك من النتائج التي توصّلت إليها الباحثة.

١ المجالي (طارق عبدالقادر)، التهميش وكتابة الهامش، أسلوبًا مغايرًا، رواية (ترمي بشرر) لعبده خال أنموذجًا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ٨، العدد ٣، ٢٠١٢.

٢ الحديني (وفاء)، أنموذج السّادومازوخية في الرواية العربيّة، دراسة تحليليّة في رواية (ترمي بشرر)، كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، الأكاديمية العربية في الدنمارك.

• الدّراسة السادسة: العادات والتقاليد في المملكة العربيّة السعوديّة كما تظهر في روايات عبده خال (دراسة نقدية)^١

اشتغل الباحث في هذه الدراسة على ثلاث روايات من روايات عبده خال، وهي: (ترمي بشر)، و(فسوق)، و(الطين)، وأتبع الباحث المنهج التاريخي والتحليلي، وقسّم دراسته إلى: مقدمة، وستة أبواب، تحدّث في الباب الأول عن جغرافيّة المملكة العربيّة السعوديّة وتاريخها، وفي الباب الثاني تحدّث عن عوامل نهضة الأدب السعوديّ، وفي الباب الثالث تحدّث عن تطوّر الرواية في المملكة العربيّة السعوديّة، وفي الباب الرابع تحدّث عن الرّوائيّ عبده خال، وذكر ملخصاً لبعض رواياته، وفي الباب الخامس تحدّث عن العادات والتقاليد السعوديّة في المدوّنة المدروسة، أمّا الباب السادس فقد جاء مكملاً للباب الخامس من حيث أنّه يبحث عن القضايا الاجتماعيّة في المجتمع السعوديّ.

لقد حاول الباحث في هذه الدّراسة أن يُسلّط الضوء على روايات عبده خال، إلّا أنّنا نرى أنّ دراسته قد ركزت على تاريخ المملكة العربيّة السعوديّة، أكثر من تركيزها على المدوّنة المدروسة، فقد ذهب أكثر من نصف الدّراسة على الجانب النظريّ، ومن وجهة نظريّ، لم يكن هناك من داعٍ لهذه الإطالة؛ إذ بإمكان الباحث أن يضع مدخلاً مختصراً للحديث عن تاريخ المجتمع السعوديّ وعاداته وتقاليده، ثم يذهب مباشرة إلى التطبيق.

وبناءً على ما سبق، نجد أنّ هناك عدداً من الدّراسات التي ركزت على خطاب عبده خال الرّوائيّ، ولكلّ دراسة منهجها وطريقته، ولا شك أنّنا سنستفيد منها، إلّا أنّنا نرى أنّ السّرد الرّوائيّ لعبده خال لا يزال بحاجة إلى مزيد من الدرس؛ فهناك الكثير من القضايا والموضوعات في رواياته ما زالت بحاجة إلى مزيد من البحث والتّقيب عنها، كموضوع الهويةّ والسّرد الذي سنتناوله، فلا يكفي - مثلاً - الحديث عن العادات والتقاليد في روايات الكاتب، أو الحديث عن الحالة النّفسيّة لبطل الرواية، ولكن لا بدّ من ربط ذلك كله بموضوع الهويةّ التي هي جزء لا يتجزأ من كيان الفرد والمجتمع، وفتح ذلك على السّياقات التي أنتجت هذا الخطاب.

١ شريف (محمد)، العادات والتقاليد في المملكة العربيّة السعوديّة كما تظهر في روايات عبده خال (دراسة نقدية)، أطروحة دكتوراة، جامعة كاليكوت، كيرالا، ٢٠١٧.

الفصل الأول: في المفاهيم النقدية التأسيسية

المبحث الأول: مفهوم الهوية السردية

المبحث الثاني: مفهوم الخطاب الروائي

المبحث الثالث: مفهوم التمثيلات الثقافية

الفصل الأول: في المفاهيم النقدية التأسيسية

الرواية عملٌ سرديّ يشتغل على عديد القضايا والإشكاليات التي تتجلى في فضاءه معالم الهوية، وتتبلور مفاهيمها. ويأتي (التمثيل) لينظّم تلك العملية السردية، فيبرز العلاقة بين عناصرها، ويجمع بين عوالمها المرجعية والتخييلية، لينتج بعد ذلك عملاً فنياً يحمل بين طياته عديد البنى الثقافية والفكرية والاجتماعية... إلخ؛ فالرواية العربية - كما يقول عبدالله إبراهيم - "خاضت تجربة الرهانات الكبرى في التمثيل، فأسهمت في صوغ تصوّراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافية والقيمية والدينية، وصراعاته وتناقضاته الكبرى"^١.

إنّ القراءة خلق جديد للنص؛ فالنص يثير سؤال القارئ، ويحرك التراكم المعرفي عنده، وعليه فإنّ القارئ يتجدّد ويتغيّر، بتغير القراءات، فالقراءة تتغيّر نحو تطوير الفهم، استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه^٢.

سيكون هذا الفصل للحديث عن المفاهيم النقدية التأسيسية، وقد جرى تقسيمه إلى ثلاثة مباحث، خُصّص المبحث الأول للحديث عن الهوية السردية التي تبرز من خلال السرد، لأنّ السرد وسيلة من وسائل التواصل، وشكلاً من أشكال التعبير، وطريقة من طرق فهم هوياتنا، وفهم العوالم من حولنا، وسيكون المبحث الثاني للحديث عن الخطاب الروائي بوصفه الوعاء الذي يحوي السرد وقضاياها، وسيكون المبحث الثالث للحديث عن التمثيل بوصفه حلقة الوصل التي تربط بين الهوية والسرد، وبوصفه الطريقة التي يستطيع السرد من خلالها إفراغ قضاياها وإشكالاته.

^١ إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي - دولة الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٦، ج٥، ص٥.

^٢ يُنظر: فيدوح (عبدالقادر)، دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، ط١، ١٩٩٣، ص٢٤.

المبحث الأول: الهوية السردية

ظهر مفهوم الهوية السردية (Narrative Identity) في كتاب الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (Paul Ricoeur) (الذات عينها كآخر)، وقد أولى ريكور (Ricoeur) هذا المفهوم عناية كبيرة؛ إذ تحدّث عنه في كثير من مؤلفاته، ككتاب: (الزمان والسرد)، وكتاب: (الذاكرة والتاريخ والنسيان). وبما أنّ مفهوم الهوية السردية يتشكّل من مفهومين أساسيين، هما: الهوية والسرد، فلا بدّ من الحديث عنهما، والحديث أيضًا عن العلاقة التي تربط بينهما؛ لأنّ كلّ منهما يُشكّل الآخر، ويتشكّل من خلاله.

➤ الهوية السردية

يرى ريكور (Ricoeur) "أنّ الهوية السردية التي نراها حين يروي أحدهم قصة حياته أو تروي جماعة معيّنة ذاكرة ماضيها، أو يروي القاصّ حكاية يلعب الخيال الدور الأول لا الوقائع التاريخية، تساعد الذات في فهم نفسها بطريقة أفضل، وما يجمع التاريخ بالقصة هو أننا في الحالين ننسب إلى فرد أو إلى شعب هويّة خاصّة هي الهوية السردية"، وهذه الهوية لها دور في الإجابة عن السؤال: من قام بهذا العمل؟ ومن كان فاعله الحقيقي؟ والإجابة عن هذا السؤال تستدعي رواية قصة حياة بأكملها، وهذه الرواية تشكّل بالضبط الهوية السردية^٢.

لقد قدّم ريكور (Ricoeur) طوال رحلة فكرية فلسفية دامت لسنوات طويلة، أطروحة فلسفية متكاملة حول علاقة التاريخ بالزمن، وعلاقة هذين الاثنين بالسرد، ولعلّ أبرز ما أنتجته جدلية (التاريخ والزمن) هو مفهوم "الهوية السردية"، حيث يُعدّ انتصارًا للذات بوصفها فاعلاً في الزمن ومنتجًا للتاريخ^٣.

ويقصد ريكور (Ricoeur) بالهوية السردية: ذلك النوع من الهوية الذي يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية، الذي توصل له ريكور (Ricoeur) بعد حديثه عن السرد التاريخي، والسرد الخيالي في كتابه (الزمان والسرد)؛ إذ توصل الكاتب إلى فرضية مؤداها أنّ: تكوين الهوية السردية،

^١ ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ترجمة وتعليق: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٣٢.

^٢ يُنظر: م.ن، ص ٣٢.

^٣ يُنظر: بن مسعود (وافية)، تشكّل الهوية السردية في رواية باب الشمس لإلياس خوري، الجزائر/ جامعة الإخوة منتوري/ قسنطينة/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، السنة الثانية، المجلد: ٤، العددان: ٧، ٨، ٢٠١٨، ص ٤٧٩.

سواء أكانت لشخص مفرد، أم لجماعة تاريخية، هي ما يمكن أن يدمج بين هذين النوعين الرئيسيين من السرد (السرد التاريخي والسرد الخيالي)^١.

وضّح ريكور (Ricoeur) في الجزء الثالث من كتابه (الزمان والسرد) الذي جاء بعنوان "الزمان المروي" أنه طوال التحليلات التي قدّمها ظلّ هناك شق فاصل، أو هوّة مفتوحة بين نوعين من الزمان^٢: الظاهراتي مقابل العادي، والنفسي مقابل الكوني، والموضوعي مقابل الخفي، وأنّ هذه الهوّة لا يردمها سوى السرد الذي يُقدّم نوعاً ثالثاً من الزمان، يمتدّ كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمان المروي، وفاعل هذا الزمان هو (الهوية السردية)^٣.

إنّ (الهوية السردية) عند ريكور (Ricoeur) مرتبطة بالهوية الشخصية، ويربط ريكور (Ricoeur) بين الشخصية وبين الحكمة في العمل السردّي، فتطوّر الشخصية مرتبط بتطور حكمة النص، يقول ريكور (Ricoeur): "يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحكمة التي تخلق هوية الشخصية، وجدوى هذا الالتفات من خلال الحكمة، هي كونه يُقدّم نموذج التوافق المتضارب الذي يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية"^٤، ويؤكد ريكور (Ricoeur) على الدور الذي تؤديه الشخصية والحكمة في بناء الهوية السردية، فيقول: "إنّ الرواية تبني هوية الشخصية التي نستطيع أن نسميها هويتها السردية، وذلك حين تبني هوية القصة المحكية، إنّ هوية القصة هي التي تصنع هوية الشخصية"^٥، وتؤدي الحكمة دور الوساطة السردية بين تعدّد الأحداث والوحدات الزمنية للقصة المحكية، وبين المكونات المتباينة لسير الأحداث، وتسلسل القصة وترباطها، وأخيراً بين التتابع ووحدة الصيغة الزمنية، وهذه التوسّطات تستطيع أن تقلب التسلسل الزمنيّ إلى درجة إلغائه^٦، وللحكمة أيضاً دور في "جلب التناص بين القارئ والكاتب والنص، والعالم الفردي والجماعي"^٧، ومن القضايا المهمة التي

١ يُنظر: ريكور (بول) وآخرون، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان/بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٥٣.

٢ وردت هكذا في المرجع، وأرى أنّ الصواب: ثلاثة أنواع من الزمان.

٣ يُنظر: ريكور (بول)، الزمان والسرد، الحكمة والتاريخ السردّي، تر: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ط١، ٢٠٠٦، مقتبس من مقدّمة المترجم سعيد الغانمي، ج ٣، ص ٧.

٤ ريكور (بول) وآخرون، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص ٢٦٠.

٥ ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ص ٣٠٦.

٦ يُنظر: م.ن، ص ٢٩٦، ٢٩٥.

٧ Boje (David M.), Narrative Methods for Organizational & Communication Research, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, First published 2001, p.121.

تحدث عنها ريكور (Ricoeur) التي تتصل بموضوع الهوية: أنه ميّز بين مفهومين للهوية، يتعلق الأول: بالهوية العينية، ويتعلق الثاني: بالهوية الذاتية^١، يقول ريكور (Ricoeur): "إنّ الطبيعة الحقيقية للهوية السردية لا تتكشف إلا في دياكتيك الذاتية والعينية، وبهذا المعنى فإنّ الأخيرة تمثل المساهمة الأكبر للنظرية السردية في تكوين الذات^٢"، وعليه فإنّ الطبع يُشكّل هوية ثابتة للشخصية، ولكن هوية الذات لا تتشكّل إلا باكتمال تجربتها في العالم الحكائي، فلا تتضح بشكل كامل إلا عند نهاية القصة المروية، فالنصوص السردية لا تروي سمات الشخصية المعروفة فحسب، وإنّما تروي التغيرات التي تطرأ على الذات في مختبر الحياة وداخل بعدها الزمني، وهذه التغيرات هي التي ستجز هويتها السردية في الأخير^٣.

- الهوية الذاتية والسرد:

إذا كان السرد مرتبطاً بالإنسان منذ وجوده، وإذا كان الإنسان يسعى جاهداً في هذه الحياة لإثبات ذلك الوجود؛ فإنّ الهوية الذاتية للفرد والجماعات تتشكّل من خلال السرد، إذ تسعى الأمم والجماعات إلى تكوين تاريخها أو الافتخار بأمجادها من خلال هذا التاريخ، وذلك سعياً منها لإثبات هويتها، ف"مثلاً يحبك التاريخ، فإنّ الهوية تكون عرضة للتحيب أيضاً، فثمة جماعات لا تتمثل وجودها التاريخي الخاص إلا من خلال سردها الخاص أو تحبيكها الخاص لتاريخها الثقافي، وهذا التحبيك هو - في المقابل - ما يدعم هويتها، وهو ما يكون الهوية السردية بحسب تعبير بول ريكور^٤".

السرد الروائي عبارة عن حياة، تبحث الذات عن هويتها داخل هذه الحياة، وعند تشكّل الهوية الذاتية في السرد، لا تضل كما هي في الواقع، بل تتأثر بمكونات السرد، وتؤثر بها، ومن ثمّ "يقع تحوّل جذريّ في الهوية الفردية حينما تندرج في سياق السرد، فتنقل من كونها ذاتية مجردة إلى هوية سردية متفاعلة مع مجموع المكونات السردية الأخرى في النصوص الأدبية، وبذلك تصبح الذات موضوعاً للسرد، وبه تكتسب معناها في تيار الحياة^٥".

١ يقصد ريكور (Ricoeur) بهذين المفهومين: أنّ هوية الشخصية في السرد تتعلق بجانبين، الأول: هو الجانب الثابت والجامد في الشخصية، الذي لا يتغير مع تطور الأحداث، وهو ما أسماه ب(الهوية العينية)، أمّا الجانب الثاني: فهو الذي يتطور ويتغير مع تطور الأحداث، وهو ما أسماه ب(الهوية الذاتية). وبناءً على ذلك فإنّ ريكور (Ricoeur) يرى أنّ: "الهوية السردية تجمع طرفي السلسلة: ديمومة الزمن في الطبع، وديمومة المحافظة على الذات". ينظر: الذات عينها كآخر، ص ٣٣٥.

٢ م، ص ٢٩٤.

٣ ينظر: بن مسعود (واقفة)، تشكّل الهوية السردية في رواية باب الشمس لإلياس خوري، ص ٤٨٧.

٤ ينظر: كاظم (نادر)، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط ٢، ٢٠١٦، ص ١٣٠.

٥ إبراهيم (عبدالله)، السرد، والاعتراف، والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١، ص ٤٥.

إنَّ الهوية بوصفها سردية هي كيان يتشكّل في مجرى التاريخ، وبذلك تكون عرضة - كأى حدث تاريخي- للتغيّر والتقلّب والتحوّل والانقطاع، وهي أحوال تقع على النقيض من سمات اليقين والاستقرار والثبات والاطراد، وهذه السمات تؤثر على تشكّل الهوية، وتجعلها تتطوي على تصورين متعارضين، الأول: يأخذ الهوية على أنها سردية الأمة التي تم تشكيلها أو تلفيقها واختلاق كثير من عناصرها في مجرى التاريخ، والثاني: يأخذ الهوية على أنها معطى جوهري لا تاريخي، ومن شأن هذا التأثير أو التوتر أن يأخذ صوراً متعددة من توتر بين التاريخ واللاتاريخ، بين الزمني واللازمي، بين الحدث والبنية، بين الطارئ العرضي والأصيل الجوهري، بيد أن هذا التوتر - في الحياة الاجتماعية - يأخذ طابعاً صراعياً أيديولوجياً، حيث الكل يزعم أن هويته هي الهوية الأصلية والمنسجمة والنقية، أمّا الهويات الطارئة والمشتتة فهي من نصيب الآخرين المختلفين^١. وهذا ما نشاهده قديماً وحديثاً، فبدلاً من محاولة إنعاش الهوية، والسعي من أجل تطورها وبقائها، تُسهم الصراعات الفردية والجماعية في تشتتها وضياعتها.

إنَّ المكوّن التاريخي للسرد عن الذات، في سياق تبادل الأدوار بين التاريخ والقصص، يسحب هذا السرد نحو جانب الأخبار والمواقف المقدّمة للتحقّقات الوثائقية، شأنه شأن أي قصص تاريخي آخر، في حين يسحبه المكوّن القصصي نحو التنويعات الخيالية التي تخلخل الهوية السردية^٢، وعليه فإنّ الهوية الذاتية تتشكل من خلال السرد، فتطوّر الأحداث وتشكّلها في السرد، يُسهم في تطوّر الشخصيات وزيادة فاعليتها، وهذا التطوّر من شأنه أن يُساهم في تكوّن الهوية الذاتية، والهوية الذاتية هنا ليست الهوية الفردية فقط، بل الهوية الجماعية أيضاً، وما يُحدّد نوع هذه الهوية هو النص السردى، فقد يتحدّث النص عن تاريخ فردي، وقد يتحدّث أيضاً عن تاريخ جمعي، وبناء على ذلك تتحدّد نوع الهوية الذاتية، يقول ريكور (Ricoeur): "ومما يدلّ على فائدة فكرة الهوية السردية أنّها يمكن أن تنطبق على الجماعة كما يمكن أن تنطبق على الفرد، ونحن نستطيع أن نتحدّث عن بقاء ذات جماعية، تماماً كما تحدّثنا عنها مطبّقة على ذات فردية؛ إذ يتشكّل الفرد والجماعة معاً في هويتهما من خلال الاستغراق في السرد والحكايات التي تصير بالنسبة لهما تاريخهما الفعلي^٣"، إذن ثمة علاقة جدلية بين تاريخ أمة معينة والقصص المتخيّلة عنها، تنتج عن تلك العلاقة الهوية السردية الجماعية، لذا فإنّ التاريخ

^١ يُنظر: كاظم (نادر)، الهوية والسرد، ص ١٤٠، ١٣٩.

^٢ يُنظر: ريكور (بول)، الزمان والسرد، ج ٣، ص ٣٤٧.

^٣ م.ن، ج ٣، ص ٣٧٢.

يصبح قصة مرويّة، وتصبح القصص التي ينسجها خيال الأُمّة تاريخًا، ويتلاقى الزمان الكونيّ الخارجيّ مع الزمان الداخليّ المُعاش^١.

"إنّ الهويّة الذاتيّة تتشكل في مجازات السرد كما تؤكد هيرمينوطيقا بول ريكور (Paul Ricoeur)، وتكتسب الأُمم هوياتها الجماعيّة عبر قوة السرد؛ فالأُمم مرويّات وسرديّات كما يوضح النقد الثقافيّ، ولقد تشكّلت في مرحلة الكولونياليّة خلال النصف الأول من القرن العشرين هويّة أكثر من ثلاثة أرباع شعوب العالم في أفريقيا وآسيا وكندا وأمريكا اللاتينيّة وإستراليا وجزر الكاريبي، بفضل سرديّات التحرر الوطنيّ^٢، ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ الذات لا تعرف ذاتها مباشرة من خلال السرد، بل بطريقة غير مباشرة من خلال انعطاف العلامات الثقافيّة بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استنادًا إلى وساطات رمزيّة تنتج دائمًا الفعل، ومن ذلك: مرويّات الحياة اليوميّة، وتؤكد الوساطة السرديّة هذه الخاصيّة الجديرة بالانتباه في المعرفة الذاتيّة ألا وهي تأويل الذات، وامتلاك القارئ لهويّة إحدى الشخصيات الخياليّة هي صورة من صورها^٣.

تُشير الهويّة السرديّة إلى الإحساس بالذات الذي يشكّله المرء من خلال القصص التي يبنّيها من أجل فهم من هو، وإيصال هذا الشعور (الشعور بالذات) للآخرين، وغالبًا ما تُفهم الهويّات السرديّة بدءًا من فترة المراهقة، وتتّشكّل من خلال القصص الحيّة والمستتبطة والمتطوّرة التي يعيش بها البشر^٤.

لم يقتصر استعمال مفهوم الهويّة السرديّة على مجال الأدب فحسب؛ فقد تمّ استعماله في مجالات عدّة، منها علم النفس، لمعرفة كيف يستخدم الأفراد السرد لتطوّر الذات، وللحفاظ على الشعور بالوحدة الشخصيّة، وفي العلوم الاجتماعيّة ذات الصلة بعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وتمّ استعماله أيضًا في الفلسفة^٥.

وبعد الحديث عن مفهوم الهويّة السرديّة، سأحدّث عن العناصر التي تتشكّل منها الهويّة السرديّة، وهي كالتالي:

^١ يُنظر: ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ص ٦٦١.

^٢ بوعزة (محمد)، سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، دار الأمان، الرباط - المغرب، ط١، ٢٠١٤، ص ١٦.

^٣ يُنظر: ريكور (بول)، الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، ص ٢٦٥، ٢٦٤.

^٤ يُنظر: Cho (Eunil David), Do We live Story-Shaped Lives? Narrative Identity, Episodic Life, and Religious Experience, Religions 2021, 12, 71, p.1.

^٥ يُنظر: A. Singer (Jefferson), Narrative Identity and Meaning Making Across the Adult Lifespan: An Introduction, London, Blackwell Publishing 2004, p. 437.

➤ أولاً: مفهوم الهوية

يُعدّ مفهوم الهوية (Identity) من المفاهيم التي تُثير الكثير من الأسئلة والإشكاليات، وهو من المفاهيم الحديثة التي يصعب وضع تعريفٍ محدّدٍ لها؛ كونه لا يتصل بحقلٍ معرفيٍّ واحد، بل بعددٍ من الحقول المعرفيّة المختلفة؛ فمفهوم الهوية يدخل في المجال الفلسفيّ والنفسيّ والفكريّ والاجتماعيّ وفي مجال النظريّة الأدبيّة، وغيرها، ممّا يجعل من الصعوبة بمكان القبض عليه، أو تحديده بأطرٍ محدّدة.

إنّ لحضور مفهوم الهوية في هذه الحقول المتنوعة أثراً في وجود تعريف عدّة له، وكل تعريف يهدف إلى عرض المعلومات والأفكار التي تعكس طبيعته، وعليه فمن الصعب الإمساك بهذا المفهوم، ومع سهولة لفظ (الهوية)، وتكراره من قبل الكثير، إلّا أنّه يحمل في طيّاته الكثير من الغموض والتساؤلات، وتختلف هذه التساؤلات وفقاً للمجال الذي تُطرح فيه "فالنفسانيون غالباً ما فهموا الهوية "مفهوم الذات"، والاجتماعيون "نمط الأدوار" لشخصية ما، والعلماء الجنائيون بحثوا عن تحديد "هوية" الجاني، ودرس الأطباء النفسيون "فقدان الهوية" في الأمراض الفصامية، ووصف الأنثروبولوجيون "الهويّات العرقية Racial Identities"، و"الهويّات الإثنيّة Ethnical Identities"، وبحث المحلّون النفسيون الأجزاء اللاشعورية "للّهوية السلبية"، ورأى اللاهوتيون أساس الشخصية الأصلي في "الهوية الربانيّة"^١.

أمّا النظرة الفلسفيّة للهوية فإنّها تربط بين مفهوم الهوية وبين حالة الكينونة للوجود الإنسانيّ، ومع ذلك فإنّ النظرة الفلسفيّة للهوية متعدّدة ومتشعبة أيضاً؛ إذ تعدّدت نظريّات الفلاسفة حول هذا المفهوم، فعلى سبيل المثال، نجد أنّ الرؤية الديكارتية تُقرّر "أنّ لدينا أنفساً لا مادّية، وأننا نبقى ما بقيت أنفسنا الفرديّة. مع ذلك، ثمة رؤية أكثر رواجاً تُقرّر أنّ الاستمرارية المشتركة يجب أن تكون مادّية"^٢.

الهوية مُتشعّبة ومتعدّدة لا من حيث ارتباطها بالكثير من العلوم والحقول المعرفيّة فحسب، بل تتعدّد أيضاً من حيث ارتباطها بالفرد والمجتمع؛ فالمجتمع مزيج من الهويّات المختلفة، والفرد جزء لا يتجزأ من هذا المزيج، ومع ذلك فإنّه يمكن القول: إنّ الهوية في أبسط تعريفاتها تعني الخصوصية والتمييز، فلكل فرد سماته التي تميّزه عن غيره، ولكل مجتمع سماته الخاصة به، ولكل أمة من الأمم

^١ كوزن (بيتر)، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إيريكسون وأعماله"، تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين-الإمارات، ط١، ٢٠١٠، ص٩٣، ٩٢.

^٢ هُنْدَرْتش (تد)، دليل أكسفورد في الفلسفة، تر: نجيب الحصادي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط١، ٢٠٢١، ج: ٢، ص١٥٧٥.

سمات معينة تُحدّد ملامح هويتها، كما أنّ هوية الفرد لا تتشكل بمعزل عن محيطه ومجتمعه الذي يعيش فيه، "فالأفراد موجودون اجتماعيًا في هوياتهم ومن خلالها، وليس هناك وجود لشيء مثل: فرد قائم اجتماعيًا من دون هوية، فالمجتمعات والهويات والأفراد لا تتواجد بشكل مستقل بعضها عن بعض (...) فالهويّات ليست توسطًا بين الفرد والمجتمع بقدر ما هي مكونة لتلك العلاقة"، وهناك أيضًا ما يمكن أن يُطلق عليه بـ"الهوية الأيقونية" وهي نوع من أنواع الهويّات تُستخدم في مجال المسرح، وهي عبارة عن علامات وإيماءات تُستخدم للإشارة إلى الموضوع الذي يتم عرضه من خلال المسرح.^٢

إنّ الهوية تتّسم بسمتين متباينتين، هما: التشابه والاختلاف؛ فهناك ما تشابه به كلّ الكائنات، كسمة الوجود، وهناك هوية تختلف من كائن إلى آخر، أي يتميز بها عن غيره من الكائنات، فيكون بذلك لكلّ كائن هوية خاصّة يتفرّد ويتميّز بها عن غيره، وإن كانت هاتان السمتان متباينتين، فإنهما تجتمعان في الفرد الواحد، فكل فرد يشترك مع غيره في سمات معينة، كسمة الوجود، ويختلف عنه في سمات أخرى، كالملامح والصفات التي تختلف من فرد لآخر.

إنّ بروز الهوية وظهورها يفرضه عاملان: الأول فرديّ، مصدره القناعة الشخصية القائمة على الثقافة والاعتقاد والتربية وظروف النشأة وطريقة التفكير، والثاني جماعيّ، يقوم على حضور الآخر ووجود أزمة ما، وللعامل الخارجي أهميته في تكوين العامل الداخلي الفرديّ؛ إذ لا يفكر المرء بهويته إلّا بوجود آخر ووجود أزمة تضطره إلى ما يعزز الأمان لديه وهو يواجه الآخر^٣، وإن كنت أتفق مع الشق الأول من هذا الكلام، إلّا أنّي لا أتفق مع الجانب الآخر الذي يقول فيه الكاتب: "إنّ المرء لا يفكر بهويته إلّا بوجود الآخر"؛ صحيح أنّ الأنا والآخر متصلان ببعضهما البعض، وصحيح أنّ هوية الأنا تتشكّل معالمها وتتطوّر بحضور الآخر، إلّا أنّ وجودها لا يكون حكرًا على وجود الآخر، والأفراد في ذلك متفاوتون؛ فهناك من يتأثر بالآخر بشكل كليّ، وهناك من يتأثر بالآخر بشكل جزئيّ،

١ ديورنغ (سايمون)، الدراسات الثقافية.. مقدمة نقدية، ترجمة: مدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٥، ص ٢٤٠.

٢ يُنظر: Elam (Keir), The Semiotics of Theatre and Drama, Routledge, London and New York, 1980, p.14,15.

٣ يُنظر: عبّاس (لؤي حمزة)، دور الهوية في بناء الخبر في السرد العربي القديم، دراسة في (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للقاضي التتوخي، مجلة آداب البصرة، العدد ٧٢، ٢٠١٥، ص ٤٥.

ف"هناك طرائق مختلفة لخبرات الأفراد في علاقاتهم بالحياة، وهناك عوامل مختلفة لتعدد أنماط وطرق التفكير".^١

إنّ سؤال الهوية يدعو إلى التّفكّر والتأمّل، ولذلك هو سؤال مُحاط بأسئلة كثيرة، منها: هل يستطيع الإنسان أن يُحدّد هويته الشخصية في ظلّ تغيّر الزمان وتعدّد المكان، والتغيرات الحياتية التي تحيط به؟ وخاصة إذا كان مُجبراً على الرضوخ للتحوّلات التي تحيط بحياته؟ وهل البحث عن الهوية يتركز في البحث عن الماضي وما تركه من تراث يمكن الاستناد إليه؟ وهل هي تتمحور حول الحاضر وما هو عليه، والمستقبل وما سيكون عليه؟ ومن هنا يمكن القول: "إنّ سؤال الهوية سؤال مركزي يتوارى ويحضر، يتخايل ويغيب، يقوى ويضعف وفق السياق والظروف والحيثيات، لكنه يبقى في كل الحالات انشغالاً إنسانياً بامتياز، وقضية متجذرة وبؤرة إشكالية أساسية في كل المشاريع الثقافية والفكرية بشكل عام"^٢، كما أنّ "مسألة تعيين الهوية ليست أبداً مسألة تأكيد على هوية متعينة مسبقاً، ولا هي نبوءة تحقق ذاتها، إنّها على الدوام إنتاج صورة للهوية، وتغيير للذات باتجاه اتّخاذها تلك الصورة، والحاجة إلى تعيين الهوية - أيّ الحاجة لأن تكون مقابلاً لآخر - تقتضي تمثيل الذات في نظام الأخيرة المولّد للتباين"^٣.

إنّ سؤال الهوية وإن تمّ طرحه كثيراً، وإن نُوقش مراراً وتكراراً، فإنّه سيظلّ سؤالاً متجدّداً، يفرض نفسه في جميع المجالات، فما دام الإنسان موجوداً، يواجه هذه الحياة بمختلف تقلّباتها وتحدياتها؛ فإنّ سؤال الهوية سيظلّ حاضراً، فهو سؤال ينطلق من سؤال الذات حول نفسها، فإذا عرف الإنسان ذاته، وتمكن من فهم أسرارها، فإنّه سيعرف حقيقة وجوده، وهذا سيّتيح له تحقيق أهدافه، وسيّتيح له أيضاً معرفة الآخر، والانفتاح عليه، والتّحاور معه، والتأثّر والتأثير به.

وبناءً على ما سبق، أرى أنّ للهوية أصولاً وثوابت، لكنّها متغيرة ومتجدّدة؛ فمفهوم الهوية مفهوم يجمع بين ثنائيات عدّة، منها: الثبات والحركة، الانغلاق والانفتاح، الوحدة والتعدّد، تخضع الهوية في ذلك للصفات البيولوجية والسيكولوجية والأيدولوجية والانثروبولوجية التي تحيط بالفرد والمجتمع، وتحدّد الهوية وفقاً للمقام أو السياق الذي توجد فيه الأنا.

^١ يُنظر: Mannheim (Karl), Ideology and Utopia, An Introduction to the Sociology of Knowledge, Translated from the German by Louis Wirth and Edward Shils, a Harvest Book, New York, First Published in 1936, p.7.

^٢ سعيد (أراق)، مدارات المنفتح والمنغلق في التشكلات الدلالية والتأريخية لمفهوم الهوية، عالم الفكر، مجلد: ٣٦، عدد ٤، أبريل، يونيو، ٢٠٠٨، ص ٢١٥.

^٣ بابا (هومي)، موقع الثقافة، تر: نائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١١٠.

➤ ثانيًا: مفهوم السرد

إنَّ مصطلح السرد (Narrative) من المصطلحات التي اختلف النقاد في تعريفها قديمًا وحديثًا، ومع وجود الكثير من التعريفات، إلّا أنَّ الكثير منها يتفق على أنَّ السرد يقوم على مادة حكائية ينتجها الراوي.

إنَّ السرد لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي يكون فيها عنصر القص بمفهومه التقليدي، بل تعدّى ذلك إلى أنواع أخرى تدخل السرد بطرائق مختلفة، كالأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية، وصور متحركة، وغيرها، فهي كل ذلك قصص تُحكى وإن لم تكن بالطريقة المعتادة^١.

وبما أنَّ هذا البحث في مجال السرديات فإنّه لا يمكن الاكتفاء بالمعاجم اللغوية للبحث عن معاني المصطلحات؛ إذ لا بدّ من الرجوع إلى المعاجم السردية، وبالرجوع إلى معجم السرديات، نجد أنَّ السرد يعني: "النشاط السردّي الذي يضطلع به الراوي، وهو يروي حكاية، ويصوغ الخطاب الناقل لها (...) وبذلك لا يمكن أن يتصوّر السرد منفصلاً عن الخطاب الذي يصوغه، والحكاية التي ينسجها، وبهذا يندرج السرد في متصوّر ذي أركان ثلاثة يتشكّل منها الخطاب القصصي، هي: السرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ"^٢.

يرى حميد لحداني أنَّ الرواية أو القصة باعتبارها محكيًا أو مرويًا تمر عبر قناة تتكوّن من ثلاثة أركان، هي: الراوي، والقصة، والمروي له، وأنَّ السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلّق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها^٣.

وقد سعى سعيد يقطين إلى التمييز بين ثلاثة مفاهيم - معتمدًا في ذلك على تقسيم جيرار جنيت (Genette Gerard) - هي: القصة، والحكي، والسرد، فالقصة هي: المدلول أو المضمون السردّي، والحكي هو: الدالّ أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردّي ذاته، والسرد هو: الفعل السردّي المنتج، وفي نفس الوقت فإنّ هذه المصطلحات مترابطة فيما بينها؛ فالقصة والسرد لا يمكن أن يوجدوا إلّا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردّي لا يمكن أن يتمّ إلّا من خلال قصة وإلّا

^١ يُنظر: البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ص ١٧٤.

^٢ القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠، ص ٢٤٣.

^٣ يُنظر: لحداني (حميد)، بنية النص السردّي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩١، ص ٤٥.

فليس سردياً، لذلك على تحليل الخطاب السردى أن يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكى والقصة من جهة، والحكى والسرد من جهة ثانية، والقصة والسرد من جهة ثالثة^١.

إنّ ما يحدد طبيعة السرد هو وظيفته عبر اللسانية، وبالتالي يمكن النظر إلى السرد من ناحيتين، الأولى: من ناحية الجينالوجيا، فالسرد من هذه الناحية تاريخي يمتد أفقياً في الماضي، وفي كل الأشكال القديمة، والثانية: من ناحية الأنثروبولوجيا، فالسرد من هذه الناحية ثقافي يمتد عمودياً عبر الثقافات والمجتمعات والجماعات^٢.

صحيح أنّ السرد مفهوم قديم؛ إذ لا يخلو تاريخ أمة من الأمم من سرد ما، فالسرد ظاهرة إنسانية، وجودها مرتبط بكيونة الإنسان ووجوده؛ والإنسان مجبولٌ بالحكى الذي من خلاله يُعبّر عن تاريخه، وتاريخ أجداده، وبالتالي فإنّ السرد بأشكاله المختلفة من سيرة، أو ملاحم، أو قصة، أو حكاية شعبية، أو أسطورة.. إلخ، موجودٌ مع وجود التاريخ البشري، إلّا أنّ السرد بوصفه علماً فإنّه مصطلح حديث النشأة، تعددت تعريفاته واتجاهاته، وأصبح علماً له علمائه ومنظّروه، وأصبحت له أسس وقواعد يقوم عليها، وتعدّدت المسارات والفنون التي أضحت السرد سمة لها؛ فلم يعد السرد مقتصرًا على النصوص الأدبية بل دخل في كثير من الفنون: كالمسرح، واللوحات الفنية، وقد ظهر علم السرد (Narratology) في "الستينات والسبعينات من القرن العشرين بوصفه طريقة بنيوية خاصّة لدراسة النصوص السردية المكتوبة، وخاصة الأدب القصصي، ومنذ ذلك الوقت تحرّك باتجاه سيميوطيقا تشمل عدداً من التخصصات ونظرية ثقافية للنصوص والسياقات السردية"^٣، ويُعرّف علم السرد على أنّه: "دراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"^٤.

وممّا سبق يتضح لنا أنّ السرد هو الكيفية أو الطريقة التي تُقدّم بها تلك المادّة الحكائيّة، فهو القالب الذي يحتوي على عديد العناصر التي يتمّ من خلالها تقديم تلك المادّة الحكائيّة، وعليه فإنّ للسرد وظائف عدّة سأذكر بعضاً منها.

^١ يُنظر: يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبثير)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط٣، ١٩٩٧، ص ٤٠.

^٢ يُنظر: بوعزة (محمد)، سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، ص ٣٤.

^٣ بروكمير (جينز)، و كريبو (دونال)، السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبدالمقصود عبدالكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، ط١، ٢٠١٥، ص ١٢.

^٤ البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ص ١٧٤.

- وظيفة السرد في الخطاب الروائي:

يحمل السرد بين طياته الكثير من المشاهد، والكثير من القضايا، التي يصورها، ويُعالجها من خلال تقنيات يوظفها لتحقيق أهدافه.

إنَّ السرد ذو طبيعة تعبيرية وثقافية ورمزية، ولذلك فقد تجاوز النموذج البنيوي الذي اختزل السرد في بنيته الشكلانية، فما يميز السرد ليس كونه صيغة للتلفظ، بل إنه يمثل خطاب الذات إلى العالم، يقوم بوظيفة الوساطة الرمزية، بمعنى أنه كفعل رمزي يتوسط التجربة الزمانية الإنسانية^١، "فالعالم الذي يفترعه أي عمل سردي هو دائماً عالم زمني، إنَّ الزمان يصير زمناً إنسانياً ما دام ينتظم وفقاً لانتظام السرد، وأنَّ السرد بدوره يكون ذا معنى ما دام يصور ملامح التجربة الزمانية"^٢.

إنَّ وظائف السرد لا حصر لها، وظائف لا تقف عند لغة، ولا تقف عند واقع ولا متخيل، إنها وظائف حرة ومنطلقة، والسرد من حيث هو تأليف لمتناورات تحدث في العالم يجمع بين السرد التخيلي كالفصصة والرواية، والحقيقي كالتاريخ، وكيانات مشكّلة كالهوية، وأنظمة ثقافية ناشطة كالأيديولوجيا؛ فالسرد هو وساطة بين الإنسان والعالم، وتتبع دلالة السرد من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ^٣.

➤ ثالثاً: علاقة الهوية بالسرد

بما أنَّ السرد ارتبط بالإنسان منذ القدم، وبما أنَّ الإنسان يتكوّن من مجموعة من الهويات التي تُشكّل وجوده؛ فإنَّ للهوية علاقة مباشرة بالسرد، فمن خلال السرد يُعبّر الإنسان عن هويته ووجوده في هذه الحياة، ولا يقف دور السرد هنا، بل قد يكون وسيلة من وسائل تشكّل الذات؛ فالكاتب جزء لا يتجزأ من مجتمعه، وهو يرتبط معه اجتماعياً وثقافياً وفكرياً، ولا شك أنَّ ما يكتبه سينبع من تأثره بهذا الارتباط، وما سينتج من هذه الكتابات هو تمثيل للهوية بمختلف تشكلاتها وتجلياتها، ومن ثمَّ فإنَّ السرد جدارٌ تستند عليه الهوية في إبراز تفاصيلها، وبلورة مفاهيمها.

لا شك أنَّ لكل عمل سردي هويته التي يتسم بها، ويُعبّر عنها؛ فمن خلال السرد: تتجلى فكرة الهوية بوصفها قيمة فكرية جوهرية محرّضة على تخصيص فعالية التعبير، وآلية التشكيل، ولا شك في أنَّ فكرة الهوية تكون في عالم اليوم منشطرة ومتشظية ومتعددة ومتنوعة لا يمكن حصرها في سياق واحد؛ لأنَّ الهوية هويات تتنازعها على نحو واسع الأيديولوجيا والثقافة والفكر والفلسفة، وتتجسد في

^١ يُنظر: بوعزة (محمد)، سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، ص ٣٣.

^٢ ريكور (بول)، الزمان والسرد، الحكمة والتاريخ السرد، ج: ١، ص ١٩، ٢٠.

^٣ يُنظر: كاظم (نادر)، الهوية والسرد، ص ٨.

الشخصية والزمان والمكان والرؤية والحساسية والموقف والأسلوب، مثلما تتجسد باللغة والصورة والمشهد، ولذلك لا يوجد نص أدبي لا يتمثل هوية ما يشغل على تشكيلها والتعبير عنها في سياق معين ومحدد^١.

يساهم السرد في التعبير عن الهوية، فهو وسيلة لإيصال كل ما يتعلق بالهوية من إشكاليات، وما يُضمَر فيها من تفاصيل، وتمتد علاقة الهوية بالسرد إلى كل تفاصيل السرد، فمكونات السرد من شخصيات وزمان ومكان وغيرها، تساهم في تفسير ملامح الهوية، وكشف تفاصيلها؛ فالكثير من إشكاليات الهوية التي تتعلق بالفرد أو الجماعة، يتم كشفها ومعالجتها من خلال دمجها مع تقنيات السرد وعناصره، وجعلها جزءاً لا يتجزأ منه.

هناك الكثير من الأبعاد التي ينطوي عليها تفسير العلاقة بين الهوية والسرد، كالبعد التاريخي، والبعد الثقافي، وعلى سبيل المثال: الهوية الشخصية التاريخية، يُعاد تشكيلها في السرد بطرق مختلفة، ونجد تمثيل ذلك في السيرة الذاتية، التي تحتوي على تحولات هائلة للهوية^٢. "وإذا أراد الشخص أن يروي أو يكتب قصته فإنه يدخل في لغة تحويلية وعملية زمنية حيث تصبح التجارب الحية خيالية، فمن خلال عملية الكتابة يكون الانتقال من الهوية الشخصية إلى الهوية السردية"^٣، فمن خلال السرد نُحقّق الهوية الشخصية ذاتها، وتنطلق انطلاقاً قد تعجز عنه في الواقع؛ فالسرد يمنح الشخصية مساحة كبيرة للتحرك، بعكس الواقع الذي قد يُحيطها بالكثير من العقبات.

إذا كانت الهوية السردية تنتج من التقاطع والتمازج والتبادل بين التاريخ والخيال والقصص، من خلال السرد - بحسب ريكور (Ricoeur) - فإنّ حياة البشر تصبح أسهل للقراءة وأمتع حين نؤول بحسب الحكايات التي يرويها الناس عنها، وهذه الحكايات أيضاً تصبح أسهل للفهم حين يتم تطبيق النماذج السردية عليها، أي مع إيجاد حركات مقتبسة من التاريخ الفعلي أو من مصنّفات التاريخ، ومن ثمّ، فإنّ "فهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلاً إيّاها

^١ يُنظر: عبّيد (محمد صابر)، إشكالية الهوية في النص الروائي الحديث، نحكي لنحيا، مجموعة البحوث المقّدمة إلى مؤتمر الرواية العراقية، ٢٠١٦، ص ٦٥، نقلاً عن: عبدالوهاب (عادل)، وجاسم (أماني)، الهوية والسرد في رواية سيدات زحل للروائية لطيفة الدليمي، حولية المنتدى، العدد: ١٤، ٢٠١٨، ص ٤٩.

^٢ يُنظر: Brockmeier (Jens), and Carbough (Donal), Narrative and Identity, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2001, p.284.

^٣ يُنظر: Gudrian (Waltraud), The Narrative and Identity of the Philosopher Paul Ricoeur, Academic Forum 36 (2018-19), p.21.

^٤ يُنظر: ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ص ٢٥١.

على بقية الإشارات والعلامات والرموز، والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلاً من تاريخ حياة قصة خيالية، أو قصة تاريخية، شابكاً أسلوب العمل التاريخي للسير بالأسلوب الروائي للسير الذاتية الخيالية^١.

أرى أنّ هناك علاقة طردية - من ناحية الفهم - تربط بين الهوية والسرد؛ إذ أننا كلما ازدادنا فهماً لماهية السرد، ازدادنا استكشافاً لماهية الهوية، ومن ثم فإنّ هذه العلاقة تجعل من هذين المفهومين مفهومين متكاملان مترابطان، يستقي كلّ منهما قوته من الآخر، وهناك أيضاً علاقة تأثير وتأثر بين السرد والهوية؛ فكما أنّ السرد يساهم في تشكّل الهوية، ويُعيد صياغتها وبناءها من خلال نصوصه، فإنّ الهوية أيضاً لها تأثير مباشر على المبدع، تأثير في أفكاره وتصوّراته ومعتقداته، ومما لاشكّ فيه أنّ ذلك كله سينعكس على إنتاجه الإبداعي.

وبناء على ما سبق يمكن القول: يتفاعل التاريخ مع الخيال داخل السرد من خلال الزمن، فينتج من هذا التفاعل الهوية السردية التي بدورها تتكون من شقين، هما: الهوية الشخصية، والحبكة، ولا تتشكّل الهوية الشخصية بمعزلٍ عن الحبكة، إذ إنّها تؤثر وتتأثر بها، فأزمة الشخصية ملازمة لأزمة هوية الحبكة (بحسب تعبير ريكور Ricoeur). تكشف الهوية الشخصية عن معالمها في الزمن المروي، وتخضع لنوعين من الهوية، الأول: الهوية العينية، وهي الهوية الثابتة، التي ترتبط بالطبع الثابت في الشخصية، والثاني: الهوية الذاتية، التي تتشكّل وتحوّل من خلال سير الأحداث في السرد، فهي تتأثر بما يحدث داخل الحبكة السردية للشخصيات. إذن هي شبكة من المفاهيم تترايط وتتداخل فيما بينها داخل العملية السردية، فيكمل كلّ منها الآخر، ولا تقف هذه الشبكة هنا؛ فهناك مفاهيم أخرى سأقف عندها في المباحث التي تلي هذا المبحث.

^١ ريكور (بول)، الذات عندها كآخر، ص ٢٥١.

المبحث الثاني: مفهوم الخطاب الروائي

بما أنّ بحثنا عن الهوية والسرد، فلا بدّ من الحديث عن مفهوم الخطاب الروائي (Narrative Discourse)؛ لأنّ هذه المفاهيم تُكوّن الخطاب، وتتكوّن به، كما أنّ فهم هذا المفهوم -أي الخطاب الروائي- من شأنه أن يسهم في عملية استيعاب المفاهيم الأخرى، لأنّها لا تقوم إلّا به.

➤ أولاً: مفهوم الخطاب

يُعدّ الخطاب (Discourse) واحداً من أبرز المفاهيم المعقّدة التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيويّة (Post – Structuralism)، وتعود أسباب تعقّده إلى كونه يحيل على جملة من المفاهيم ومجموعة من المقاصد، منها أنّه: يحيل على اللغة بوصفها نظاماً تواصلياً، خلافاً للنصّ Text الذي تتحدّد اللغة فيه بوصفها نظاماً مجرداً من علاقات التواصل والتفاعل الخارجيين، ومنها أيضاً: أنّه يقترن بالحجم والحيز الذي يحتله في الزمن والمكان^١.

وفي النقد الغربيّ المعاصر "تسير مدلولات هذا المصطلح في خطّين رئيسين يتمثّل أولهما في المبحث اللّغويّ الأسلوبيّ المعروف بتحليل الخطاب (Discourse Analysis)، والثاني ببعض الاستعمالات في النقد ما بعد البنيويّ، خاصة في التّاريخانيّة الجديدة وما يعرف بالدراسات الثقافيّة"^٢، وقد تُرجم مصطلح (خطاب) إلى العربيّة بمفردات متعدّدة هي: المقال، الحديث، النصّ، والخطاب، فمثلاً: نجد علي حرب اعتمد على كلمة (المقال) في الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، وذلك لاعتبارات عديدة منها: أنّ الترجمات العربيّة القديمة نسبياً استعملت كلمة مقال، كترجمة كتاب ديكارت: مقال في المنهج^٣.

^١ يُنظر: سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربيّ القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ٢٠١٠، ص٢٣.

^٢ البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ص١٥٥.

^٣ يُنظر: بغورة (الزواوي)، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو (دراسة ومعجم)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٥، ص٦٨.

تعود جذور مصطلح الخطاب إلى فريديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure) الذي مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً، وفرّق بين اللغة والكلام^١، وقد تأثر كل من تشارل بالي (Charles Bally)، وباختين (Bakhtin)، وبارت (Parthes)، وغيرهم، بما جاء به سوسير (Saussure)، فأصبح الكلام مدار اهتمامهم، وأصبح الكلام هو النص عند هيامسلاف (Hjemslev)، والإنجاز عند تشومسكي (Chomsky)، والأسلوب عند بارت (Parthes)^٢.

يشتمل الخطاب على وظائف عدّة: كالوظيفة التواصلية، والتفاعلية، ويتميّز الخطاب بأنّه ذو طبيعة جدلية؛ فهو مغلق ومفتوح في نفس الوقت، مغلق من حيث بنيته الشكلية والمضمونية التي تميّزه عن غيره، ومفتوح من حيث طبيعته المفتوحة على السياقات الثقافية المختلفة، ومن حيث تعالقه مع نصوص عدّة.

➤ ثانياً: الخطاب الأدبي

الخطاب ليس نوعاً واحداً، فهناك خطابات عديدة، ويمكن تصنيف الخطاب بحسب السمة المهيمنة فيه والهدف منه؛ فهناك الخطاب الأدبي، والخطاب الأيديولوجي، والخطاب التربوي، والخطاب السياسي، والخطاب الإعلامي... إلخ^٣، والخطاب الأدبي (Literary discourse) نظام إشاري مركّب ومعقد، وذلك بالنظر إلى تعقّد تكوينه والعوامل المؤدية إليه، فهو يتشكّل من مجموعة من الأنظمة الفرعية الداخلية المرتبطة تماماً بمجموعة من الأنظمة الكلية والفرعية الخارجية، وهناك في التشكيل اللغوي للنص، النظام الصوتي بفروعه، وهناك النظام المعجمي، وهناك النظام النحوي، والنظام المجازي، وهي كلّها أنظمة تشكّل رؤية الكاتب ومنها جميعاً تتشكّل دلالة الخطاب الكلية^٤.

جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية أنّ الخطاب في المفهوم اللساني المعاصر يُعبّر عن القول الذي يتجاوز الجملة، الذي تدرس اللسانية انطلاقاً من قواعد تسلسل الجمل، أمّا الخطاب في المفهوم السردّي فهو القول الشفهي أو الخطي الذي يُخبر عن حدث أو سلسلة أحداث، والخطاب كنص

^١ يُنظر: عزام (محمد)، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣، ص ١١.

^٢ يُنظر: بوحوش (رايح)، الخطاب والخطاب الأدبي، مجلة اللغة والأدب، ص ٦١، ١٦١، نقلاً عن: عزوزي (الزهراء)، ونواري (خديجة)، تحليل الخطاب السردّي الجزائري المعاصر: مقارنة في رواية "وادي الظلام" لعبدالمالك مرتاض، أطروحة ماجستير، جامعة أدرار، الجزائر، ٢٠١٣، ص ٦.

^٣ يُنظر: السّد (نورالدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردّي)، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، ٢٠١٠، ج: ٢، ص ٨٧.

^٤ يُنظر: البحراوي (سيد)، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٢٠، نقلاً عن: السّد (نورالدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج: ٢، ص ٨٦.

روائي يتأثر بمستويات السرد: فهناك خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، فالراوي يمكن أن يكون حاضراً في النص كجزء من الحكاية، أو يكون غائباً عن الحكاية، أي مجرد راوٍ لها، في الحالة الأولى يستخدم ضمير المتكلم، وفي الحالة الثانية لا يستخدم هذا الضمير، ولكنه في الحالتين يتوجه بكلامه مباشرة إلى المروي له، أما سائر الشخصيات فلا تتوجه إلى المروي له بل يكلم بعضها بعضاً، ويطلع المروي له على كلامها منقولاً بلسان الراوي^١.

للخطاب مفهوم آخر ربما فاق المفهوم الألسني البحث في أهميته النقدية، هذا المفهوم تبلور في كتابات بعض المفكرين، وعلى رأسهم الفرنسي: ميشيل فوكو (Michel Foucault) الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم سياقاً دلاليّاً اصطلاحياً مميزاً عبر التنظير والاستعمال المكثف في عديد الدراسات التي قدّمها، منها: أركيولوجيا المعرفة، إذ يُحدّد فوكو (Foucault) الخطاب بأنّه: شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه^٢.

الخطاب مصطلح لسانيّ يميّز عن النص والكلام والكتابة، لأنّه شكل لكلّ إنتاج ذهنيّ، سواء كان نثراً أو شعراً، منطوقاً أو مكتوباً، فرديّاً أو جماعياً، ذاتياً أو مؤسسياً، في حين أنّ المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد، وللخطاب منطق داخليّ وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجاً بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفيّ ما^٣، ولذلك فإنّ للخطاب سلطة وهيمنة يحاول من خلالها السيطرة على العقول، والتأثير بشكل مباشر على متلقيّ الخطاب، فالخطاب -كما يقول فوكو (Foucault)- "ليس فقط هو ما يترجم الصراعات أو أنظمة السيطرة، لكنّه هو ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها"^٤.

تتشعب مقاصد مفاهيم الخطاب باختلاف الحقول المنهجية التي تشغل فيها هذه المفاهيم؛ فالخطاب في حقل السرديات Narratologia يرتبط بمستوى التعبير Expression Plan الذي يقابل مستوى المضمون Content Plan، ويقابل القصة Story، فالخطاب السرديّ أو القصصيّ هو الآلية والطريقة التي تُقدّم فيها القصة، وما يميّز الخطاب عن النصّ مستوياته التداولية Pragmatics

^١ يُنظر: زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٨٩.

^٢ يُنظر: البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ص ١٥٥.

^٣ فوكو (ميشيل)، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، هامش (١) ص ٤.

^٤ م.ن، ص ٥.

Levels المتمثلة في: المقاصد Intentions، والوظائف Functions، والسياق Context، والعلاقات Relations، والإحالات¹ References.

إنّ بنية الخطاب السردّي هي نسيج قوامه تفاعل مكونات البنية السردّيّة من راوٍ ومروٍ ومروٍ له، ويُعرّف الراوي بأنّه: ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يُخبر عنها، سواء أكانت حقيقة أم متخيّلة، ولا يُشترط أن يكون صوتاً متعيّناً، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، أمّا المروي فهو: كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، أمّا المروي له فهو: الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسماً متعيّناً ضمن البنية السردّيّة، أم شخصاً مجهولاً².

يتميّز الخطاب الأدبيّ عن غيره من الخطابات، بأنّه يمزج بين الجانب الجماليّ الشكليّ للغة، والجانب الجوهريّ الذي يحمل مقاصد اللغة، ولذلك يمكن وصفه بأنّه خطاب إبداعيّ تتحوّل فيه اللغة إلى رسالة ذات مضامين ودلالات مختلفة، ولذلك يُعرّف الخطاب الأدبيّ بأنّه: "خلق من لغة إلى لغة، أي أنّ صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيها لغة وليدة، وهي لغة الخطاب الأدبيّ"³، ولذلك فالخطاب يأخذ "استقراره بعد إنجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولا يؤتى له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنيّة، وهذا ما يحقّق للخطاب الأدبيّ تأثيره، ويمكنه من إبلاغ رسالته الدلاليّة؛ غير أنّ دلالة الخطاب الأدبيّ ليست دلالة عارية يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميّز الخطاب الأدبيّ هو التلميح وعدم التصريح"⁴.

يتأثّر الإنتاج الأدبيّ بالواقع الاجتماعيّ، سواء أكان هذا التأثير تأثيراً إيجابياً أم تأثيراً سلبياً، ولذلك فـ "الأدب لا يمكن أن يُبتر عن التاريخ والمجتمع"⁵، وهذا ما أكّد عليه أيضاً فوكو (Foucault) وغيره من المفكرين، فهناك قيود في المجتمعات - ثقافيّة ودينيّة وسياسيّة... إلخ - تؤثر في الإنتاج الفنّي بمختلف أشكاله، وهو ما أسماه فوكو (Foucault)، بـ "شفرات الثقافة، تلك القوانين المؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافيّة وغيرها"⁶، ومع هذه القيود التي تسعى للتحكّم في المبدع، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّه سيكون خاضعاً لها بشكل كامل؛ فهناك كثير من المبدعين يسعون من خلال

¹ يُنظر: سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربيّ القديم، ص ٢٤، ٢٥.

² يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السرد العربيّ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، طبعة موسّعة (٢)، ٢٠٠٨، ص ٨٠، ١٠.

³ السّد (نورالدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج: ٢، ص ١١.

⁴ م.ن، ج: ٢، ص ٧٤.

⁵ سعيد (إدوارد)، الثقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبودييب، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط ٤، ٢٠١٤، ص ٨٥.

⁶ البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ص ١٥٦.

كتاباتهم إلى كشف هذه القيود، وتعريفها من الأفعنة التي تُخفي من خلالها هيمنتها وسيطرتها على المجتمع بشكل عام، وعلى المبدعين بشكل خاص.

يرتبط الخطاب بالمجتمع المحيط به، ويستمدّ مقوماته من الثقافة المتداولة، سواء أكانت هذه الثقافة ثقافة حاضرة، أم ثقافة ماضية؛ لذلك فإنّ "مقاصد الخطاب ودلالاته تستمدّ من آفاقها اللسانية والتداولية إلى آفاق ثقافية ترتبط بالأنظمة التي تتيح إنتاج المعرفة وتداول مكُوناتها، وهيمنة مفاهيمها".^١

ينبغي لفهم الخطاب فهمًا صحيحًا، فهم الحقل الذي أُنتج فيه، وكشف الملابسات المختلفة التي أحاطت به؛ فكلّ خطاب ظروف ساهمت في إنتاجه، وعوامل شكّلت مفاهيمه، ومقاصد محدّدة سعى لإيصالها، ففي الخطاب "يتم الربط بين حالة أو حدث والمقام الذي تبرز فيه تلك الحالة أو ذلك الحدث لسانيًا، ومن ثمّ، فإنّ الخطاب يتضمّن إحالة إلى مقام التلقّظ، ويشتمل ضمناً على مرسل (sender)، ومستقبل (receiver)".^٢

➤ ثالثاً: تحليل الخطاب

يحمل الخطاب بين طيّاته قضايا وإشكاليّات عدّة، منها ما يسعى إلى غرس مفاهيم تخضع لسلطة وأنساق ثقافية تُمارس هيمنتها على منظومة القيم الفكرية والاجتماعية، ولذلك فإنّ تحليل الخطاب (Discourse Analysis) لابدّ أن يهدف لكشف هذه الأنساق التي تسيطر على الناس بوعي منهم أو بدون وعي، وبذلك يتحرّر الفرد والمجتمع من أغلال نسقية سبّبت كثيراً من الصراعات والنزاعات الفردية والجماعية، ولذلك فإنّ "دراسة الخطاب تعني كشف المضمّر والمقصي تمهيداً لنقد المتعاليات التي تمّ تأسيسها في الزمن والتاريخ، فالخطابات السائدة هي الخطابات المُقرّة من قبل أنظمة المراقبة والمعرفة التي تدّعي امتلاك المعرفة والحقيقة اللتين تغدوان بمرور الزمن خطاباً متعالياً على المعرفة، نظراً لعدم القدرة على التشكيك به أو تحليله".^٣

ارتبط الخطاب بالمنطق والفلسفة من حيث هو عملية عقلية منظمة تنظيمًا منطقيًا، أو عملية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض^٤، ولذلك فإنّ الدراسة الثقافية للخطاب -وهي التي نسعى إليها في بحثنا

^١ سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربي القديم، ص ٢٥.

^٢ جيرالد (برنس)، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٤٨.

^٣ سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربي القديم، ص ٢٦.

^٤ يُنظر: بغورة (الزواوي)، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، ص ٧٢.

هذا- تقتضي فتح الخطاب على السياقات التي تُحيط به، وهذا ما فعله فوكو (Foucault) حين رفض مبدأ انغلاق البنية، وراح يكشف عن التحولات والإحالات التي يستدعيها الخطاب ويحجبها، فالخطاب جهاز معرفي مخال؛ فهو يوهم باستقلاله النسبي وحضوره الراسخ وحقيقته المطلقة، نظراً لامتلاكه شروطاً بنيوية ذاتية ومكونات مادية متميزة عن غيرها^١، ولذلك فإن دراسة الخطاب تقتضي جعله بنية منفتحة على الأنساق الثقافية المختلفة، وإخراجه من الدائرة المغلقة التي تجعله منظوياً على ذاته.

تختلف قوة التأثير التي يمتلكها الخطاب من خطاب إلى آخر؛ إذ إن هناك خطابات تُمارس تأثيرها في فترة محدّدة وعلى أفراد معيّنين ثم ما تلبث أن تضمحل وتنتهي، وفي المقابل هناك خطابات تتمتع بديمومة قويّة، وتُمارس تأثيرها على فترات وأزمان متلاحقة، وعلى طبقات اجتماعية مختلفة، كالخطابات الدينيّة، وبعض الخطابات العلميّة التي تُعالج قضايا متجدّدة، وغيرها من الخطابات التي يظلّ تأثيرها قائماً حتّى بعد رحيل الذوات المنتجة لها، ومما ينبغي الإشارة إليه، هو أنّ "هذا التفاوت ليس قاراً ولا ثابتاً ولا مطلقاً (...)" فكثير من النصوص الأساسيّة تتعمّم وتختفي، وتأتي التعليقات أحياناً لتحلّ المكانة الأولى، لكن نقط تطبيق هذا التفاوت قد تغيّرت كثيراً، بينما تظلّ الوظيفة هي هي، وهكذا يظلّ مبدأ التفاوت قائماً باستمرار^٢.

من الصعب تحليل الخطاب الأدبيّ بمعزل عن العلوم الأخرى، فمهما استقلّ كلّ علم بذاته، ستظلّ العلاقة بينه وبين العلوم الأخرى علاقة تكامل لا انفصال، ولذلك فإنّ تحليل الخطاب الأدبيّ يهدف "إلى خلق تآلف مشترك بينه وبين منجزات العلوم الإنسانيّة والتجريبية وخاصة اللسانيّة، وذلك ليتمكّن من الابتعاد عن الارتجال والانطباعيّة والأحكام المعيارية، ويهدف تحليل الخطاب إلى الخروج من التحليل العشوائي إلى التحليل الوصفي العميق لجميع مكونات الخطاب"^٣.

تختلف مقاصد الخطاب ووظائفه من خطاب لآخر، وتختلف هذه المقاصد من حيث إظهارها وإضمارها في الخطاب من كاتب لآخر؛ فبعض الكتّاب يميلون إلى التصريح في كتاباتهم، والبعض الآخر يعتمدون على التلميح، ولذلك عند تحليل الخطاب ينبغي على مُحلّل الخطاب أخذ بعض عناصر الخطاب بعين الاعتبار، ومن هذه العناصر ما يلي^٤:

^١ يُنظر: سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربيّ القديم، ص ٢٧.

^٢ فوكو (ميشيل)، نظام الخطاب، ص ١٢.

^٣ السند (نور الدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج: ٢، ص ٨٨.

^٤ تم اقتباس هذه العناصر من: م.ن، ص ٧٧، ٧٨.

- ١- **السياق:** الذي يظهر فيه الخطاب، فمعرفة السياق تحصر مجال التأويل الممكن وتدعمه، والسياق ينقسم إلى قسمين: خارجي وداخلي، ويقصد بالسياق الخارجي: الإحاطة بالظروف التي أنشئ فيها الخطاب، ومعرفة: المرسل، والمرسل إليه، والزمان، والمكان.
- ٢- **التأويل المحلي:** يقيد الطاقة التأويلية لدى المتلقي أو المحلل باعتماده على خصائص السياق، وذلك قصد تمكين المحلل من تحديد تأويل ملائم ومحدد، مرتبط بطبيعة الخطاب.
- ٣- **التشابه:** يعتمد المحلل على التجربة السابقة، ويراكم عادات فهمية وتحليلية وعمليات متعددة لمواجهة الخطاب، وتسهم التجربة السابقة بإدراك المتلقي للاطّرادات الحاصلة عن طريق التعميم، وتمكّن المحلل من اكتشاف الثوابت والمتغيرات، وهذه المشابهة تقود إلى الفهم والتأويل.
- وفي ضوء ما سبق، يمكن القول: إنّ الخطاب هو عبارة عن رسالة تحتوي على شفرات مختلفة، يتم توجيهها إلى متلقٍ يسعى من خلال تفعيل مهارات مختلفة إلى فكّ هذه الشفرات، التي أراد مرسل الخطاب إيصالها إليه؛ فالغرض من الخطاب يتحقّق من خلال الانسجام الفكري بين المرسل والمتلقي، مع الأخذ بالحسبان أنّ قراءة النصّ قد تختلف من متلقٍ لآخر، وفقاً للمرجعية الفكرية التي يتبنّاها، فالخطاب ذو طبيعة متجدّدة قابلة لتعدّد القراءات، ومع ذلك، فإنّ هناك عدداً من المتلقين يستقبلون الخطاب بطريقة موضوعية، وبذلك تتجرّد قراءتهم من تأثير مرجعياتهم التي قد تبعدهم عن قراءة النصّ قراءة صائبة، وحينها- في رأيي- تكون قراءة الخطاب قراءة علمية بعيدة عن الأيديولوجيات التي قد تؤثر في الحكم على الخطاب بطريقة غير مُنصفة، وبمعنى آخر، يمكن القول: إنّ الخطاب هو حلقة الوصل التي تربط بين المرسل والمتلقي، عبر نظام من الشفرات مليء برهانات متعدّدة يسعى الخطاب إلى تحقيقها، معتمداً في ذلك على ركائز العمل السردية التي تبلور مفاهيم الخطاب، وتحدّد مقاصده.

المبحث الثالث: التمثيل الثقافي

يلعب التمثيل الثقافي (Cultural Representation) دوراً أساسياً في السرد الروائي، فمن خلاله تستطيع الرواية تصوير العالم بمختلف مرجعيّاته وصراعاته وتناقضاته، وبما أنّ للسرد وظيفة تمثيلية، فإنّه يُركّب ويعيد تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفنيّ لجعل منها المادّة الحكائيّة التي تتجلّى في تضاعيف السرد، فالتعدّد الداخليّ لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافيّة وسالبيّة ينقل الرواية من كونها مدوّنة نصيّة شبه مغلقة إلى خطاب تعدديّ منشك بالمؤثرات الثقافيّة الحاضرة له^١. وسنقف في هذا المبحث على جوانب عدّة تتعلق بهذا المفهوم.

➤ أولاً: مفهوم التمثيل

عند الحديث عن مصطلح التمثيل (Representation) يتبادر إلى أذهاننا الآية الكريمة التي يقول الله عز وجل فيها: ﴿فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا^٢﴾، أي تمثّل لها الملك على شكل إنسان كامل الخلقة والصورة، ولذلك استعازت بالرحمن منه، لأنّها حسبت أنّه بشر جاء ليراودها عن نفسها، والتمثّل تكلف المماثلة، أي أنّ ذلك الشكل ليس شكل الملك بالأصالة، وإنّما تمثّل لها كذلك للتناسب بين كمال الحقيقة وكمال الصورة^٣. ويتبيّن من خلال الآية الكريمة أنّ التمثيل هنا جاء بمعنى التشبيه؛ فقد تشبّه الملك بصورة بشر عندما جاء إلى مريم عليها السلام، لكي يوصل لها الرسالة التي أراد الله عز وجل إيصالها لها.

ورد في معجم السرديات أنّ التمثيل مصطلح فلسفيّ، يُستخدم في علم العلامات؛ فوظيفة اللغة تنوب عن الأشياء، أي أنّ تحيل على واقع غير لغويّ، ومن هذا المنطلق عُدتّ الكلمات علامات تُمثّل أشياء العالم، ويقوم مفهوم التمثيل على استعارة مضاعفة تتعلّق بالتمثيل الدبلوماسيّ والتمثيل المسرحيّ، فالاستعارة الأولى تحيل على فكرة "النيابة"، وتقترض نقل صلاحية يخوّل بمقتضاها لشخص ما التصرف مكان شخص آخر والقيام مقامه، وأمّا الاستعارة الثانية فتحيل على فكرة الإحضار؛ فالمسرحيّة تُعرض بواسطة ممثلين أمام جمهور يُشاهد أشخاصاً حقيقيين لا يحضرون بصفتهم تلك، ولكن باعتبارهم يتقمصون شخصيّات حكاية^٤.

^١ إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السرد العربيّ، ص ١٣٧.

^٢ سورة مريم، الآية: ١٧.

^٣ يُنظر: (ابن عاشور) محمد الطاهر، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسيّة للنشر، تونس، د. ط، ١٩٨٤، ج ١٦، ص ٨٠.

^٤ يُنظر: القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، ص ١١٢.

للتمثيل أركان ثلاثة: ممثّل، وممثّل، ومثال، فالأول: هو الذات المُدرّكة، والثاني: هو الشيء المُدرّك، وأمّا الثالث: فهو الجامع بينهما، وشرطه: أن يكون مطابقاً للشيء يرمز إليه وينوب عنه^١، و"يُعَدّ التمثيل السردّي من أهم القضايا التي سلّطت عليها الدّراسات الثقافيّة اهتمامها، فهو يكشف عن تلك العلاقة الملتبسة بين الواقع الملموس الذي يستمد منه الرّاي أفكاره، وما يؤوّل إليه من ممارسات خطابيّة، وأنماط اجتماعيّة وثقافيّة، ترتبط في جوهرها بالهويّات والجماعات والأقليات العرقيّة... إلخ"^٢.

للتمثيل ثلاثة معانٍ: رمزيّ، وسياسيّ، ومعرفيّ، يشير الأوّل إلى: معنى العلامة المشابهة، كتمثيل النوم بالموت، ويشير الثاني إلى: المعنى المتداول في أروقة السياسة، فيقال عن نواب البرلمان بأنّهم ممثلون عن ناخبهم، أمّا المعنى الثالث فيتضح عبر الأفكار التي تنظم الواقع^٣، ومن أوائل من استخدم التمثيل في الفلسفة أفلاطون في محاورتي "الساسة" و "طيمائوس" حين شبّه صورة الخير بالشمس، على أساس أنّ صورة الخير في العالم المعقول تقوم بدور مشابه لدور الشمس في العالم المحسوس، وأرسطو استعمل التمثيل في كلامه عن "الوجود"^٤.

وبما أنّي سأستعين في بحثي بالمنهج السيميائيّ، فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ مصطلح (التمثيل) قد وظّفه الفيلسوف الأمريكي بيرس (Peirce)، ويسمّى هذا المصطلح عنده أيضًا بعملية الرمز، وهي حركة تشتغل عليها ثلاثة عناصر متحرّكة، أي غير ثابتة، أو نهائيّة، أو قاطعة؛ إذ إنّ بيرس عندما يُعرّف العلامة بأنّها تمثيل لشيء ما، بحيث يكون قادرًا على توصيل جوانبه أو طاقته إلى شخص ما، فإنّه يقول في الحقيقة إنّ لدينا ثلاثة مكونات مترابطة، وهي العلامة sign، والشيء object الذي تمثله تلك العلامة، والعامل المُفسّر لها interpretant^٥.

^١ يُنظر: صليبيا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة واللاتينيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ١٩٨٢، ج ١، ص ٣٤١.

^٢ زواك (عقيلة)، نسقيّة التمثيل السردّي في رواية "حيزية" لعبدالمالك مرتاض، ص ٢٩١.

^٣ يُنظر: سوهة (رومي)، التمثيل الثقافيّ في صورة المجنون في روايات مصطفى ولد يوسف، مجلّة دراسات إنسانيّة واجتماعيّة، وهران - الجزائر، مجلد: ١٠، العدد: ٣، يونيو، ٢٠٢١، ص ٣٨٥.

^٤ بدوي (عبدالرحمن)، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٤، ج ١، ص ٤٢٦.

^٥ يُنظر: عناني (محمد)، المصطلحات الأدبيّة الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، الشركة المصريّة العالميّة للنشر - لونغمان، ط ٣، ٢٠٠٣، ص ١٥٤، ١٥٥.

➤ ثانياً: وظيفة التمثيل:

تتحدّد وظيفة التمثيل وفقاً للسياق الذي يُوظّف فيه، فقد يُستعمل التمثيل في سياق سياسي، أو إعلامي، أو أدبي، وغيرها، وبالتالي فإنّ وظائف التمثيل تتعدّد وتتّوحد تبعاً للسياق المعرفي الذي يُنتج فيه.

يُشكّل التمثيل مرتكزاً أساسياً من مرتكزات تكوّن الخطاب، ولا تقف وظيفة التمثيل عند هذا فحسب، فالتمثيل كما هو ركن أساسي من أركان تشكّل الخطاب، فإنّه أيضاً ركن أساسي من أركان تلقي هذا الخطاب؛ فمن خلال التمثيلات الثقافية يستطيع المُتلقي الكشف عن السياقات المعرفية والفكرية والسياسية... إلخ، التي انطلق منها الخطاب، وساهمت في تكوينه، تقول ضياء الكعبي: "ولا يتحدّد التمثيل بالنص السرديّ فقط، فهو يعيد تشكيل العوالم، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية، والأخلاقية، والدينية، والسياسية، والاقتصادية، وتتناظر بذلك العوالم النصية المتخيّلة بالعوالم المرجعية، فتحدّد بذلك وظيفة التمثيل".^١

وعليه يمكن القول: إنّ التمثيل كما أنّه يجمع بين العوالم التخيلية والمرجعية، فإنّه أيضاً يجمع بين عوالم الإبداع والتلقي؛ فالرواية ليست "حكاية متخيّلة صمّم الروائيّ حبكة السردية لإثارة اهتمام القارئ بوصفه متلقياً سلبياً، إنّما بحث سرديّ متعدّد المستويات في المشكلات الاجتماعية والسياسية والدينية (...). ثمّ زجّ القارئ ليكون طرفاً فاعلاً في إنتاج الأحداث نفسها، وتأويلها حسب خبراته ومواقفه ورؤيته للعالم السرديّ الافتراضيّ الذي تسبح الشخصيات فيه"^٢، وإذا حدث ذلك بالفعل مع القارئ، فإنّه يدلّ على تمكّن الكاتب من التكنيك السرديّ، الذي يستطيع من خلاله إيصال هدفه المنشود إلى المتلقي، ولكن - في الوقت نفسه - يجب على القارئ أن يكون متسلّحاً بسلاح معرفي، يُمكنه من قراءة الخطاب قراءة موضوعية خالية من التعصب لأيّ فكر قد يجعله لا ينظر إلى النص نظرة محايدة.

وبما أنّ التمثيل يعمل على إعادة تشكيل وتجسيد العوالم المرجعية أو الواقعية، فإنّه يتأثر بمقتضيات النص السردية؛ وما تخضع له أحداثه عند سردها، سواء أكان سير الأحداث وفقاً لنظام المتن الحكائي، أم وفقاً لنظام المبنى الحكائي. والتمثل الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما

^١ الكعبي (ضياء)، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٥.

^٢ إبراهيم (عبدالله)، السرد، والاعتراف، والهوية، ص ٨٩.

بينها، التي يقع إخبارنا بها خلال العمل، ويمكن أن يُعرض المتن الحكائي بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، أي: النظام الوقي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي وضعت بها تلك الأحداث، أو أدخلت في العمل، أما المبنى الحكائي فهو يتكوّن من نفس الأحداث، بيد أنّه يُراعي نظام ظهورها في العمل^١. فانتظام الأحداث هنا يأتي وفقاً لترتيب الكاتب، لا علاقة له بالتسلسل المنطقي لسير الأحداث على أرض الواقع؛ فهو يُقدّم ويؤخر، يحذف ويضيف بما يراه مناسباً لعمله.

إذن هناك عوامل داخلية وعوامل خارجية تتحكم في عملية التمثيل، ولذلك فإنّ "العلاقة بين المرجعيّات الخارجية التي تُغذي النصّ السردّي، والأنظمة الداخليّة التي تمنحها شكلاً خاصاً، يجعلها تظهر بشكلٍ ما في الخطاب السردّي، من هذا، يُعدّ التمثيل مفهوماً مركزياً يتصل بوظيفة السرد اتصالاً مباشراً من خلال ربط الدوال بمدلولاتها، فالقصة مدلول تتجسّد عبر دال الخطاب"^٢.

وإذا كان التمثيل كذلك، فإنّ هذا لا يعني أنّ التمثيل يصوّر الواقع كما هو، وكأنّه تاريخٌ يُحكى، أو حقيقة تُروى؛ إذ إنّ عملية التمثيل عملية نسبية، قد تتطابق مع الواقع وقد تختلف عنه، وفقاً لمتطلبات العمل الفني، ووفقاً لأفكار المبدع والظروف التي تؤثر عليه، وتؤثر على نتاجه الفني؛ فالعوالم النصيّة على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتصل بالعوالم الواقعيّة، وتتفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها لأنّها تؤدي وظيفة تفسيريّة لتلك العوالم حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السردّي تتوافق مع السنن الثقافيّة التي يعتمد عليها المتلقي في إدراكه وفهمه، وتتفصل عنها لأنّها تشكّل نفسها من عناصر تخيليّة مخصوصة تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين"^٣.

إذن فالنصوص السرديّة هي ثمرة لتداخل المرجعيّات الثقافيّة، ولا يعني إبراز وظيفتها التمثيليّة أنّها وثيقة تسجيليّة، تعمل على تصوير الواقع ونقله كما هو، وإنّما يُراد بالتمثيل هنا الكيفيّة التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيّات على وفق أنساق متصلة بشروط النوع الأدبي، ومقتضيات الخصائص النصيّة، وليس امتثالاً لحقيقة المرجع، فالمرجع مجموعة أنساق ثقافيّة محمّلة بالمعاني الاجتماعيّة، والنفسيّة، والفكريّة في عصر ما^٤. ولكن من المهم أن يكون هناك علاقة مُشتركة أو عامل

^١ يُنظر: توماشفسكي (بوريس)، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨٢، ص ١٨٠.

^٢ أصواب الله (عروبة جبار)، التمثيل السردّي للآخر في الرواية الخليجيّة (دراسة في روايات منتقاة ١٩٩٠-٢٠١٥)، أطروحة دكتوراة، جامعة البصرة، ٢٠١٩، ص ١٤.

^٣ إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السرد العربي، ج ١، ص ٥٧.

^٤ يُنظر: م.ن، ص ٦٠.

مُشترك بين الدال والمدلول أثناء عملية التمثيل، تقول سوزان لانجر (Susanne Langer): إنَّ المشابهة الشكلية أو مطابقة البنى المنطقية ضرورة أولى للعلاقات بين الرمز وبين ما يجب أن يشير إليه، إذن يجب أن يحمل كل من الرمز والموضوع المرمز إليه تشابهًا ما، أو شكلًا مشتركًا، ومثال على ذلك: الموسيقى: هناك تشابه منطقي وثيق بينها وبين أشكال الشعور والإحساس الإنساني، من فرح وحزن وانفعالات مختلفة^١.

ومن وظائف التمثيل أيضًا: الحفاظ على الحدود الفاصلة بين الهويات والثقافات؛ ف "أبرز غايات التمثيل وأعمقها تلك الرغبة الواعية أو اللاواعية في تحصين "هوية الثقافة" وحراستها من اختراقات الثقافات الأجنبية، فمن أجل الحفاظ على " الهوية النقية" مُصانة من أي تشويه أو تحريف أو تدخل من قبل عناصر من ثقافات أجنبية، ومن أجل هذه الغاية تمارس الثقافات تمثيلات على الآخرين"^٢.

وبما أنَّ التمثيل يشكّل مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات تشكّل الخطاب، فإنّه أيضًا يلعب دورًا أساسيًا في تحليل الخطاب؛ فهوكو (Foucault) يُعرّف التمثيل على أنّه سعي المُتكلّم مفردًا كان أم جماعة إلى تدشين خطاب عبر استعمال العلامات اللغوية، مما يعني أنَّ الخطاب ليس إلّا سلسلة من التمثيلات المتكررة التي تسعى إلى إبراز تمثيل مركزيّ، وبناء على هذا التصرُّو فإنّ تحليل الخطاب ينشغل بتحليل قيم الخطاب التمثيلية وكشف مرجعياتها وآلياتها^٣.

وبناء على ما سبق يمكن القول: إنّ للتمثيل وظائف عدّة، منها: وظيفة سلطوية؛ من خلال تأثيره على المتلقي، ومحاولته إقناعه بما يُمثّله، ووظيفة تنظيمية: من خلال ترتيبه للأحداث، وعرضه لها بصورة تتناسب مع العمل الفني الذي يُمثّله، ووظيفة تصويرية: من خلال مزجه بين العوالم الواقعية والتخيلية، وتصويره لها بطريقة رمزية، تكون أكثر فاعلية في نفس المتلقي، ووظيفة إدراكية أو توعوية، يُضيء من خلالها رؤية المتلقي للعالم؛ فعملية التمثيل قد تكشف ما هو غائب عن الذهن، من خلال تصوير المنظومة الاجتماعية والأخلاقية والمعرفية، بطريقة تخيلية قد تكون أكثر قُربًا ووضوحًا من الواقع المُعاش، الذي توجد فيه الكثير من الأنساق التي تحتاج إلى وسائل تمثيلية، لسبر أغوارها،

^١ يُنظر: Langer (Susanne), Feeling and Form, Charles Scribner's Sons New York, 1953, p.27.

^٢ كاظم (نادر)، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٦.

^٣ يُنظر: سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربي القديم، ص٣٥.

وكشف مضمراتها، وعليه فإنّ التمثيل -كغيره من تقنيّات الحياة المتنوّعة- سلاح ذو حدّين؛ قد يُستعمل لكشف ضبابيّة هذا العالم، وقد يُستعمل لزيادة هذا العالم عتمة وظلامًا.

➤ ثالثًا: الفرق بين التمثيل والتمثّل

من المصطلحات القريبة للتمثّل - التي قد تتشابه معه في جوانب، وتختلف في أخرى - مصطلح: التمثّل، ف"تمثّل الشيء تصوّر مثاله، ومنه التمثّل وهو حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المشخّص لكل فعل ذهني، أو تصوّر المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه"^١، والفرق بينه وبين التمثيل أنّ التمثّل هو: التصرّ، في حين أنّ التمثيل هو: التصوير والتشبيه؛ فتمثّل الشيء تصوّر مثاله، أي: تخيله تخيلًا حسيًّا، وتمثّل المثلث: تصوّر ماهيته نوعيته، إذن فالتمثيل والتمثّل متقاربان، وهما يشتركان في أمرين: أحدهما حضور صورة الشيء في الذهن، والآخر قيام الشيء مقام الشيء^٢. وهما وإن كانا متقاربين فثمة اختلاف بينهما؛ ففي حين ينحصر معنى التمثّل على الجانب الذهنيّ للشيء، نجد أنّ مفهوم التمثيل واسع بحيث يجمع بين الجانب الذهنيّ والجانب الحسيّ لما قد يمثّله.

هل ينوب التمثيل عن موضوعه؟ نطرح هذا السؤال كي نعرف مدى علاقة التمثيل بما يمثّله، وإلى أيّ درجة يتماهى المُمثّل والمُمثّل. ذُكر في معجم مصطلحات الثقافة أنّ التمثيلات تنوب عن موضوعاتها بمعنى ما، لكن (النيابة عن) هو تعبير خلافي، إذا كان موضوع ما يحتاج إلى تمثيل، إذن فسيكون جزءًا من المنطق الذي لا يكون التمثيل موضوعه، أمّا إذا كان التمثيل مختلفًا عن موضوعه، فإنّه يقوم مقامه في ظل بعض الظروف، على أنّ مثل هذه الحلول نادرة، وقليلة جدًّا التمثيلات التي تكون بدائل، مثال على ذلك: الأعلام الوطنيّة، حيث يُفترض أنّ مجموعة من الألوان منظمة بتصميم معيّن يجب أن تمثل الأمة، مع ذلك لا معنى للقول إنّها حالة استبدال يحل فيها العلم محل الأمة^٣. وهذا يعني أنّ للتمثيل حالتين، الأولى: قد يحل التمثيل محل موضوعه، ويكون بديلًا عنه، والثانيّة: أنّه قد يُمثّل موضوعه، ولكنه لا يكون بديلًا عنه، وقد لاحظنا الحالة الأولى في الآية الكريمة من سورة مريم -التي تم ذكرها آنفًا-؛ إذ جعل الله عز وجل الملك على هيئة بشر، وبذلك نستطيع القول: إنّ البشر حل محل الملك، أو أنّه مثّل هذا الملك، ولاحظنا الحالة الثانيّة في المثال

^١ صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، ج ١، ص ٣٤٢.

^٢ يُنظر: م.ن، ص ٣٤٢.

^٣ يُنظر: بينيت (طوني)، وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٠، ص ٢١٤.

السابق (الأعلام الوطنية). "لهذا السبب أصرّ فريدinand دو سوسير (Ferdinand de Saussure) على مصطلح "يدل" بدلاً من مصطلح "يمثل" لما تقوم به الكلمات؛ فهي لا تنوب مناب واقع يتم أدائه، بل هي تُشكّل أو تكوّن ما يُعدّ واقعاً^١.

إنّ استخراج التمثيلات الثقافية من نصّ ما، يختلف باختلاف أدوات التحليل التي يوظّفها الناقد أثناء تحليله للنص، وقد فرّق فوكو (Foucault) بين تحليل الحقل الخطابي ومنهجية تحليل الفكر، ففي هذا الأخير، لا يمكن إعادة بناء منظومة فكرية ما إلّا بالاعتماد على مجموعة من الخطابات، ويكون ذلك من خلال العثور خلف العبارات نفسها على قصديّة الذات المتكلّمة، وعلى نشاطها الواعي، وما كانت ترغب في قوله، بل وعلى بعض التجليات اللاشعورية التي برزت إلى واضحة النهار، فيما قالته صراحة أو ضمناً، ومهما يكن من أمر، فإنّ الأمر في تاريخ الفكر يتعلق بإعادة إنشاء خطاب جديد، وبالعثور على الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف، ويتعلّق أيضاً باستعادة النص الرفيع اللامنظور الذي يسري ما بين السطور المكتوبة، فتحليل الفكر هو دوماً وباستمرار تحليل يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، يبحث عمّا وراء الخطاب، سؤال يتجه بلا شك نحو استكناه ماذا كان يُقال وراء ما قيل فعلاً؟.

أمّا تحليل الحقل الخطابي فيتجه وجهة أخرى مغايرة، همّه الأساسي هو التعامل مع العبارة كشيء قائم الذات، لا يحيل إلى مستوى آخر، والنظر في خصوصيتها وتميزها كحدث لا أصول له، في تحليل الحقل الخطابي لا يتوجه الاهتمام إطلاقاً خلف ما هو ظاهر، عن الثرثرة شبه الصامتة لخطاب آخر، بل إلى إظهار لماذا صعب عليه أن يكون غير ما كان، وكيف ينفرد بذلك الحق على غيره من الخطابات الأخرى، ويتميّز عليها باحتلال مكانة لا يقدر أي خطاب آخر على أن يشغلها^٢.

➤ رابعاً: المنظور الثقافي والمنظور الاستيطقي للتمثيل

يمكن النظر للتمثيل من زاويتين، الأولى: ثقافية، والثانية: استيطقية، فقراءة الخطاب تتطلب الإحاطة بالتمثيلات من زواياها المختلفة، لكي تكون هناك قراءة جادة، يمكن من خلالها استنتاج الخطاب بما يحمله من دلالات وإشارات.

يتحدّد مفهوم التمثيل حسب المنظور الأول - المنظور الثقافي - في العمليات التي تدرك من خلالها الذات نفسها في علاقتها بالآخر؛ إذ إنّ طبيعة هذه العمليات هي التي تحدّد شروط إنتاج

^١ بينيت (طوني)، وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ص ٢١٥.

^٢ يُنظر: فوكو (ميشيل)، حضرات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط ٢، ١٩٨٧، ص ٢٧.

التمثيلات من حيث استراتيجياتها الخطابية، وآليات اشتغالها، وآثار معانيها، فيرتبط التمثيل في هذا المنظور بالوظيفة المعرفية التي تتجلى في بناء الصور والتصورات عن الذات والآخر، وما تستنبطه من أنساق ثقافية مهيمنة، ويتحدّد مفهوم التمثيل حسب **المنظور الثاني** - المنظور الاستيطاني - من خلال نظريته للسرد؛ فكلّ سرد وفقاً لهذا المنظور يتكوّن من عنصرين متكاملين، هما: القصة والخطاب، ويتحدّد دور التمثيل السرديّ وفق هذه الثنائية بوصفه الكيفية التي يتم بها تقديم القصة (الأحداث والتجارب)، أي تصويرها وتشكيلها فنياً وأدبياً، أي أنّه مجموع الطرائق الفنية التي يتوسلها الخطاب السرديّ في بناء القصة وتنظيمها، وبهذا المعنى، فإنّ ما يحدّد جمالية السرد وشعريته هو الخطاب بصفته تمثيلاً لقصة يفترض أنّها واقعية، فالتمثيل إذن وفق هذا المنظور يرتبط بالوظيفة الشعرية للخطاب السرديّ التي تتمثّل ببناء الأنساق السردية وتقنياتها وصيغها، وتحديد جمالياتها الأدبية والفنية، ومن ثمّ فإنّ البعد الجماليّ والبعد الثقافيّ للتمثيل يتداخلان ويتضافران في عملية تشكيل بناء الدلالة، فكل تمثيل سرديّ هو تمثيل ثقافيّ، لأنّه يرتبط بأسئلة القوة الثقافية، من يحكي؟ ومن يملك سلطة السرد والتمثيل؟^١.

وعلى ما سبق نجد أنّ التمثيل يمكن النّظر إليه من الدّاخل والخارج، أيّ من ناحية الشكل والمضمون، فلا يمكن حصره على جانب واحد فقط، أو النّظر إليه من زاوية واحدة، حتى النظرة السيميائية التي كانت تنظر إلى النصّ نظرة مغلقة، فإنّها مع الوقت تغيّرت، وخاصة عند ظهور السيميائيات الثقافية التي لا ترى النصّ بنية مغلقة، وإنّما بنية مُفتحة على السياقات الثقافية والسياسية والاقتصادية... إلخ، يقول ستيوارت هول (Stuart Hall): "إذا كانت السيميائيات تحصر عملية التمثيل داخل اللغة، وتحلّله باعتباره نسقاً مغلقاً، أو ثابتاً، فإنّ التطورات اللاحقة تهتم بالتمثيل باعتباره مصدراً لإنتاج المعرفة الاجتماعية، إنّهُ نسق مفتوح، يرتبط بطرائق دقيقة بالممارسات الاجتماعية، وأسئلة القوة"^٢.

➤ خامساً: وسائل التمثيل

إنّ التمثيل السرديّ لا يقتصر على ضرب محدّد من ضروب التمثيل، وإنّما يتعدّى ذلك إلى ضروب خصبّة ومتنوعة، كالترميز، والإيحاء، والتوثيق، وغيرها^٣، وتختلف هذه الضروب باختلاف

^١ يُنظر: بوعزة (محمد)، تمثيلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، مجلة تبين، العدد ٥/٢٠، ربيع ٢٠١٧، ص ٣٢، ٣١.

^٢ Hall (Stuart), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publication/ The Open University, First Published in 1997), p.42.

^٣ يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السرد العربيّ، طبعة موسعة (٢)، ص ١٣٧.

الوسائل المستخدمة في الأعمال الفنية والإبداعية؛ فالكاتب له وسائله الخاصة في إبداعه، والمصور له وسائله الخاصة، وغيرها من الأعمال الفنية التي توظف التمثيل في إنتاجها الفني، ومن الوسائل المستخدمة في عملية التمثيل: اللغة؛ فاللغة هي الجسر الذي يصل بين المبدع وجمهوره، واللغة هي الوعاء الذي ينهل منه المبدع لإخراج عمله في أبهى صورة.

يرى لاكان (Lacan) وغيره من المفكرين أن كينونة المرء لا تتحقق إلا من خلال القدرة على "القول"، لكن هذه القدرة تعتمد على استخدامك نظامًا تمثيليًا (اللغة) يسبق وجودك، وهكذا فإن عرضك لأفكارك الذاتية، والكيفية التي بها تمثل ذاتك تتأتى فقط من خلال اللغة التي تسبق دائمًا وجودك^١. وإن كنت أتفق مع أن اللغة لها دور كبير في إثبات كينونة المرء ووجوده، إلا أنني لا أتفق في أن هذه الكينونة لا تتحقق إلى من خلال اللغة - وأقصد هنا اللغة المنطوقة أو "القول" المذكور آنفًا - وذلك لأن هناك الكثير من الأشخاص الذين لا يملكون القدرة على الكلام ومع ذلك فإن لهم نجاحات وإنجازات قد تغطي - في بعض الأحيان - على من يمتلك القدرة على الكلام، ممن لا يوظف هذه الملكة بالشكل الصحيح.

وبالعودة إلى التراث اليوناني نجد أن مصطلح "المحاكاة" عند أرسطو، يُقابل مصطلح "التمثيل"، وقد ذكر أرسطو أن هناك وسائل متنوعة لإجراء المحاكاة، أرى أنها تنطبق على التمثيل، فهناك من يحاكي بالألوان والرسوم، وهناك من يحاكي بالصوت، وبعضها يحاكي بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة أو متفرقة، فوسائل المحاكاة تختلف باختلاف الفنون التي توظفها^٢.

➤ سادسًا: التمثيل والذات المبدعة

قبل أن أختتم حديثي عن التمثيل، لابد من الوقوف عند علاقة الذات المبدعة بالعملية التمثيلية، وهل هي تدخل في العملية التمثيلية أم لا؟

في الواقع هناك رؤيتان مختلفتان إزاء هذا الأمر، الأولى: ترى أن للذات -أي ذات المبدع- علاقة مباشرة بما يُنتج، وأنه يُسير إبداعه وإنتاجه وفق ما يراه مناسبًا، يقول ريدير (Horst Redker): "قبل أن يصبح الواقع نموذجًا يجب أن يمر عبر الفنان"، وتعتبر حياة الكاتب "عنصرًا جوهريًا في

^١ يُنظر: البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٤.

^٢ يُنظر: طاليس (أرسطو)، فن الشعر، تر: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٥٣، ص ٤٥.

العمل الفني^١، وهناك من يرى أنه لابد أن يبقى المبدع مُنعزلاً عما يُبدعه، حتى ينقل الواقع كما هو، دون أن يؤثر عليه بعواطفه وأحاسيسه، فيكون بذلك - العمل الإبداعي - قائماً بذاته، منفصلاً عن ذات مُبدعه "فمفهوم نموذج الواقع المستخدم بشكل واسع في العلم الحديث يفترض ألا يكون للعامل الذاتي أي تأثير على سيرورة الدراسة ونتائجها. لا يكون النموذج العلمي صادقاً إلا عندما يكون في عكسه لسيرورات الحياة الموضوعية، مُتحرراً من حضور وتأثير الخصائص الذاتية للباحث^٢".

وفي رأيي فإنَّ المُبدع هو ركن من أركان العملية التمثيلية، وهو الذي يمزج بين العوالم التخيلية والواقعية، وفهماً لرؤية فنية مُعينة، سواء أكان ذلك في المجال الأدبي أم في المجالات الفنية الأخرى، ولذلك ينبغي أن يسعى لأن يكون مُحايِداً، فلا يفصل ذاته فصلاً تاماً عن إبداعه، ولا يجعلها لصيقة لهذا الإبداع لا تتفك منه؛ "فالقانون الأكيد والحتمي لتطور الأدب والفن ليس التمثيل البارد والجاف الذي لا وجه له للعالم، بل الاستيعاب العاطفي الحماسي له، والسمة الأساسية للأدب والفن هي السبل المتنوعة للاستيعاب الجمالي للحياة التي تلعب ذات الكاتب الإبداعية في تكوينها دوراً فائفاً الأهمية^٣"، وهذا ما يؤكدّه واين بوث (Wayne Booth) بقوله: "الكاتب يمكن إلى حدّ ما أن يختار التكرار، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبداً^٤".

وتأسيساً على ما سبق نقول: إنّ للعملية التمثيلية رهانات قائمة على أهداف وأسس تتخذ من الواقع مرجعاً أساسياً لها، وتعمل على مزجه بعالم تخيلي، لتشكيل عالم جديد وفق غاية ورؤية محدّدة للمُبدع، تضم هذه الرؤية ما هو ثقافي واجتماعي وفكري وسياسي... إلخ، يسعى المُبدع من خلال هذه الرؤية إلى نقل ما يدور في خلجات نفسه إلى العالم من حوله، وتمزج هذه العملية التمثيلية بين كثير من الثنائيات: كثنائية التأثير والتأثر، والشكل والمضمون، والداخل والخارج، والدال والمدلول.

^١ ريذكر (هورست)، الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، موسكو، ١٩٧١، ص ٥٨، نقلاً عن: خرابتشنكو (ميخائيل)، الإبداع الفني والواقع الإنساني (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط ٢، ٢٠١٢، ص ٢٧٤.

^٢ خرابتشنكو (ميخائيل)، الإبداع الفني والواقع الإنساني (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، ص ٢٧٥.

^٣ م.ن، ص ٢٧٧.

^٤ جنيت (جيرار) وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التنبؤ)، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ١٦.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول: إنّ الهوية عالم حسي رمزيّ منفتح على كل المجالات، يأتي السرد لیساعد هذا العالم على بثّ رؤاه وأفكاره، مُستعينًا بالتمثيل الذي يكون بمثابة حلقة الوصل بين هذه العوالم.

سأسعى في الفصلين القادمين إلى معالجة خطاب الروائيّ عبده خال بوصفه علامة ثقافيّة رمزيّة دالة على أنساق ثقافيّة، قام بتمثيل هذه الأنساق خطابيًا، فوقوفي على التمثيلات الثقافيّة في هذا الخطاب، هو سعّي منّي للكشف عن الأنساق الثقافيّة التي لاشك بأنّ لها دورًا كبيرًا في تشكّل هويّة هذا الخطاب، بما يحمله من شخصيّات وأزمنة وأمكنة، وغيرها من عناصر السرد التي يلعب التمثيل السرديّ دورًا أساسيًا فيها.

الفصل الثاني: الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي

المبحث الأول: الهوية الفردية والسرد

المبحث الثاني: الهوية الجماعية والسرد

المبحث الثالث: الآخر والسرد

الفصل الثاني: الهوية والسرد في خطاب عبده خال الروائي

يُحتفى في الأدب العربي الحديث بالنصوص السردية، وبخاصة الرواية احتفاءً كبيراً؛ فالرواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لقدرتها الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية والتاريخية، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبية الأخرى، والرواية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم، بسبب قدرتها على صوغ التصورات العامة عن المجتمعات والحقب التاريخية، والتحويلات الثقافية^١. ولذلك فقد شغلت الهوية حيزاً واسعاً في الدراسات النقدية، باعتبارها من الثيمات الأساسية التي تمثل المنظومة الحياتية للإنسان بما تحتوي عليه من قيم وأخلاق وفكر وثقافة.

سأسعى في هذا الفصل للنظر إلى الخطاب الروائي ليس بوصفه نصاً أدبياً فحسب؛ بل بوصفه حادثة ثقافية، تحمل بين طياتها منظومة قيمية وفكرية، يمكن من خلالها تسليط الضوء على السياقات الثقافية والاجتماعية والفكرية التي ساهمت في إنتاجها.

سأتحدث في المبحث الأول من هذا الفصل عن الهوية الفردية وعن ارتباطها بالسرد، وعن مكونات العمل السردية، من: شخوص، وتبئير، لأنّ هذه العناصر مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالهوية، وكون السرد حلقة الوصل التي تربط بين الهوية وبين هذه المكونات، وسأتحدث في المبحث الثاني عن الهوية الجماعية والسرد لأنّ هوية الفرد جزء لا يتجزأ من هوية الجماعة، وسيتم ربط ذلك بالحديث عن مكونين من مكونات السرد، هما: الزمان والمكان، وسأتحدث في المبحث الثالث عن الآخر والسرد لأنّ وجود الأنا مرتبط على وجود الآخر، ومعرفة هوية الأنا تتجلى بشكل أكبر عند احتكاكها بهوية الآخر، وسيتمخض هذه المباحث الحديث عن السرد وأزمة ضياع الهوية؛ لأنّ الهوية سواء أكانت فردية أم جماعية تتعرض لتحديات وأزمات قد تؤدي إلى تشتتها وضياعها.

^١ يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، السردية العربية الحديثة (الأبنية السردية والدلالية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣، ص ٥.

المبحث الأول: الهوية الفردية والسرد

لكي يجد الإنسان هويته الفردية، لابدّ من البحث عنها في ذاته أولاً؛ إذ لابدّ لكل فرد أن يبحث في داخل نفسه عن ماهيته وكيونته، قبل أن ينطلق إلى العالم الخارجي، فإذا نجح الفرد في تحقيق ذلك، وتمكّن من معرفة أسرار هويته، فإنّه سيتمكّن من الانتقال إلى الآخر، لإكمال ما ينقص من هويته، ويسهم السرد في مساعدة الفرد لاستكشاف هويته وبنائها داخل إطار سرديّ مكوّن من أركان تكون هي الداعم لبناء عالم سرديّ يستكشف فيه الفرد هويته ويعمل على بنائها، وحينما تدرج الهوية الفردية في سياق السرد يقع "تحول جذري" فيها "فتنتقل من كونها هوية ذاتية مجردة إلى هوية سردية متفاعلة مع مجموع المكونات السردية الأخرى في النصوص الأدبية، وبذلك تصبح الذات موضوعاً للسرد، وبه تكتسب معناها في تيار الحياة".^١

إنّ طريق البحث عن الذات لا يخلو من مصاعب؛ فهناك حقائق في حياة الفرد سيواجهها قد تكون مخالفة لرغباته، وهناك تشابكات معقّدة في الحياة سيكون عليه معرفة كيف يتعامل معها، فالواقع لا يأتي دائماً موافقاً لأهواء الإنسان، ولكنّ البحث عن الذات أمر لابدّ منه، لأنّ ذلك سيُمكن الفرد من فهم ذاته، وفهم الفرد لذاته يعني أنّ هذا الفرد سيكون متسلّحاً بأدوات تُهيئه لينطلق نحو الحياة، ويكون فاعلاً فيها بشكل إيجابي.

صحيح أنّ الإنسان لابدّ أن يبدأ البحث عن هويته من خلال ذاته، ولكنّ هذا لا يكفي؛ فسؤال الهوية لا يثار "في شخصية تكفي بعالمها، وتكفي فيه، ففكرة الهوية تنبثق حينما تتخطى الأسوار الثقافية للأنا، وتواجه بالمغايرة الكلية وبالتعدد".^٢ تكون الهوية دالاً ترتبط دلالاته بوجود الآخر الخارجي المتجسّد في صورتين: تتمثّل الأولى في: الصورة التي تماثلنا وتشارك معنا في ماهيتنا/هويتنا، وتكون وظيفة الهوية هنا إثبات تماثلنا مع هذه الصورة وارتباطنا بها تأسيساً على مشتركات هويتنا، وتتمثّل الثانية في: الصورة التي تخالفنا وتفارقنا في ماهيتنا/هويتنا، وتكون وظيفة الهوية هنا إثبات اختلافنا مع هذه الصورة وانفصالنا عنها تأسيساً على اختلاف هويتنا.^٣

^١ إبراهيم (عبدالله)، السرد، والاعتراف، والهوية، ص ٤٥.

^٢ فيدوح (عبدالقادر)، دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ص ١٤٧.

^٣ يُنظر: مراد (علي عباس)، إشكالية الهوية في العراق.. الأصول والحلول، ص ٢٩٧، هذا البحث جاء ضمن كتاب: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم: رياض زكي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣.

إنَّ وجود الإنسان في هذا الكون يتطلَّب إشباعًا لحاجات أساسية، ولا تتمثَّل هذه الحاجات في الحاجات المادية فحسب، بل هناك أيضًا حاجات معنوية لا يستطيع الإنسان العيش بدونها، كحاجته للهوية والانتماء، وقد تحدَّث عن هذه الحاجات كثير من العلماء، كعالم النفس: إريك فروم (Erich Fromm)، فحاجات الوجود الإنسانيَّ عنده تتمثَّل في خمس حاجات، هي: "الحاجة إلى الانتماء، والحاجة إلى التعالي أو التجاوز، والحاجة إلى الارتباط بالجذور، والحاجة إلى الهوية، والحاجة إلى إطار توجيهي، وهذه الحاجات إنسانية وموضوعية، فهي لا توجد لدى الحيوان، ولم يخلقها المجتمع وإنما أصبحت جزءًا من طبيعة الإنسان خلال التطوُّر والارتقاء"، فلا بدَّ من إشباع هذه الحاجات لكي تنشأ للفرد هوية سليمة تنعكس بشكل إيجابي على هوية المجتمع ككل.

➤ المطلب الأول: الهوية الفردية

قبل الغوص في الحديث عن هذا الموضوع، نطرح بعض الأسئلة، التي تُساعدنا في معرفة تفاصيله، ومن هذه الأسئلة: ما ماهية الهوية الفردية؟ وممَّ تتشكَّل؟ وكيف تتمثَّل هذه الهوية من خلال الخطاب الروائي؟ هذه الأسئلة وغيرها تتبادر إلى الأذهان حين يتم الحديث عن الهوية الفردية.

لكلِّ شخص في هذه الحياة هوية تميِّزه عن غيره، كالبيانات الشخصية التي يختلف بها عن غيره من الأشخاص، أو ما يسميه أمين معلوف بـ "بطاقة الهوية" وهي البطاقة التي تحتوي على مجموعة من البيانات تدل دون لبس على أنَّ حامل هذه الوثيقة هو فلان، وأنَّه لا يوجد بين مليارات الناس الآخرين شخص واحد يؤخذ على أنَّه هو حتَّى لو كان بديله أو أخاه التوأم، ومن هذه البيانات: الاسم، ومكان وتاريخ الولادة، وصورة شخصية، وتوقيع حامل البطاقة^٢.

ولا تقف الهوية الفردية عند هذه العناصر فقط؛ إذ إنَّ هناك عناصر أخرى تتشكَّل من خلالها هوية الفرد، كالدين، واللغة، والعادات والتقاليد، وغيرها، ومع أنَّ بعضًا من هذه العناصر يشترك فيها الفرد مع غيره، إلَّا أنَّها تظل سمات تميِّزه عن غيره، فكل فرد يتمثَّل هذه السمات بطريقة تتناسب مع شخصيته، وبالتالي سينعكس هذا التمثُّل على هويته.

^١ فروم (إريك)، الإنسان بين الجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، عالم المعرفة، ع: ١٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩، ص ٨.

^٢ يُنظر: معلوف (أمين)، الهويات القاتلة "قراءات في الانتماء والعولمة"، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٤، ١٣.

وبعد ذكر بعض العناصر التي تتشكّل منها الهوية الفردية، نتساءل، هل تظل هذه العناصر ثابتة مع الفرد، أم أنّها تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان؟ وإذا كانت قابلة للتغيير، فهل تغييرها يكون بشكل إراديّ من قبل الفرد، أم أنّه قد يكون مكرهًا لإحداث هذا التغيير؟

هناك عديد العوامل التي تؤثر على بناء الهوية، التي تُساهم تارة في ثباتها، وتارة في تغييرها أو زعزعة ثباتها من خلال تغيير نظرة الفرد لهويّته؛ فقد يعتز الإنسان بجانب من هويّته في يوم من الأيام، ثمّ ما يلبث أن يتحوّل ذلك الاعتزاز في يوم آخر إلى خذلان، ولا شك أنّ المكان والزمان تأثيرًا مباشرًا في ذلك التغيّر، فالإنسان يتفاعل معهما بطريقة إرادية ولا إرادية، وهذا يعتمد على طريقة تفكيره، وعلى الظروف التي تواجهه.

إنّ إدراك الإنسان لهويّته يختلف باختلاف مراحل العمرية؛ ففترة الطفولة تختلف عن فترة المراهقة والشباب، وكذلك مرحلة الكهولة، لأنّ الإنسان تتغيّر اهتماماته وتتجدّد من مرحلة لأخرى، والمهم في كل تلك المراحل أنّه يظلّ باحثًا عن هويّته مطّورًا لها وفقًا لاحتياجاته واهتماماته؛ فالإنسان يقضي حياته باحثًا عن هويّته، فتحقيق الهوية رسالة، وهي مشروع الوجود الإنسانيّ برمته، وإذا كانت الهوية تُمثّل قضية مهمة في كلّ مراحل نمو الإنسان، فإنّ أهميتها تزداد بدرجة كبيرة في مرحلة الشباب كمرحلة حرجة يمثّل فيها تحقيق الهوية تحدّيًا ومطلبًا أساسيًا للنمو^١

إنّ الإنسان "بحاجة إلى تكوين فكرة عن نفسه، وبحاجة إلى أنّ يحس بذاتيته، وهذه الحاجة حيوية للإنسان لازمة له"^٢. قد تتغيّر بعض المعتقدات والعادات في ذهن الفرد، فيؤدّي ذلك إلى تغيير جوانب من هويّته، كانتماء الفرد إلى مذهبٍ ما، وكاعتزازه بانتمائه إلى بلدٍ ما، وقد يُجبر الشخص إلى تغيير جوانب من هويّته بسبب ظروف ليس له يد فيها، كخروجه من محيطه إلى محيط آخر يحتاج فيه إلى التكيف مع نمط حياة هذا المجتمع، وبمعنى آخر يمكن القول: إنّ الإنسان يستطيع -أحيانًا- أن يُكيّف هويّته بناءً على الظروف المحيطة به.

يختلف البشر في مدى إدراكهم لهويّاتهم، فمنهم من يجهل ماهية هويّته، فيعيش تائهاً، يُعاني من التششت والضياع، ومنهم من يدرك ماهية هويّته، ويعرف تفاصيلها، فيُسيّر حياته بطريقة سليمة غير مضطربة؛ فالإنسان الذي يكتشف هويّته، هو الإنسان الذي يجد بحق الإجابة الحاسمة عن أهم مشكلات الوجود الميتافيزيقية: لماذا أعيش؟ ومن أنا؟ وماذا عسى أن تكون المهمة التي يمكنني أن

^١ الجزار (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط١، ٢٠١١، ص ٢٣، ٢٤.

^٢ م.ن، ص ٢٧.

أضطلع بأدائها^١، وإدراك الإنسان لهويته لا يعني أنها ثابتة، ولا تقبل التغيير، ولكن هناك جوانب من الهوية تكون ثابتة ينبغي أن يعيها الفرد، وهناك جوانب أخرى قابلة للتغير والتحول ينبغي أن يعيها الفرد أيضًا، لكي يكون مرناً حين يتعامل معها، فمن "الخطأ أن نتوهم أن الهوية تتحقق مرة واحدة وإلى الأبد، كأنّ في وسع الإنسان أن يختار ما يريد أن يكونه بصورة نهائية لا تقبل المراجعة، بل ينبغي أن نتذكر دائماً أنّ على الإنسان أن يواصل سلسلة "اختياراته" دون أن يتحجّر في صورة ثابتة مطلقة^٢.

ومن الأمور التي ينبغي الإشارة إليها: "أصالة أو تفرّد الهوية^٣؛ فالهوية الفردية تتشابه مع الآخرين في جوانب وتختلف في أخرى، ولكنّ تشابهها مع الآخر لا يعني بالضرورة تطابقها معه، وإنّما لكل فرد ما يميّزه عن غيره؛ "فكل شخص وإن كان من وجه كجميع الناس، ومن وجه آخر كبعض الناس، ولكنّه يظل مع ذلك متفرّداً مختلفاً عن جميع الناس^٤"، يقول فروم (Fromm): "أما أنا في جملتي وتقدي المتكامل، وتركيبتي الكلية التي لا مثيل لها، مثل بصمات أصابعي، فهي كلها أمور تستحيل الإحاطة بها إحاطة تامة، ولا حتّى بالتقمّص العاطفيّ، فلا يوجد كائنات بشريّان متماثلان^٥.

تُعاني الهوية الفردية اليوم من تزعزع في كيانها، واضطراب في مفاهيمها، وصراع مع الآخر لا ينتهي، لا يكاد يخلو يوم دون أن نسمع حالة قتل، أو انتحار، أو ظلم، أو قهر، لقد أصبح الفرد ضائعاً متخبّطاً داخل منظومة اجتماعية هي بالأساس تُعاني من التخبّط والتشوش، أصبح الإنسان فيها "يعاني من النسيان أو التغافل لكيونته الأولى ولحالاته الطبيعية، لقد صرنا اليوم بمثابة كائنات أكثر ما تجيده هو المحاكاة، التقليد، التمثيل، والتتكرّر، كلها معاجم خاصّة بعالم المسرح، ولكنها لا توظّف في الأداء الركحي، بل في بناء شخصية القرن الواحد والعشرين، وفي تكوين هوية هجينة مركّبة ومبعثرة في بعض الأحيان^٦.

إنّ أصالة أو تفرّد الهوية مسألة تقود إلى الحديث عن الذاتية، ذاتية الفرد بكل تلقائيتها ورغباتها وقدراتها، تجد نفسها في تناقض وصراع مع مقتضيات العالم الخارجي، وهنا يكون الطريق الذي يسلكه الفرد واحداً من طريقين ينفتحان أمامه، فإمّا أن يضحي الفرد بذاتيته نزولاً على مقتضيات العالم

^١ الجزار (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ٢٧.

^٢ م.ن، ص ٢٨.

^٣ تم اقتباس هذا المصطلح من كتاب: الجزار (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ٢٩.

^٤ م.ن، ص.ن.

^٥ فروم (إريك)، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ص ٨٠.

^٦ الجنون الهوياتي قراءة في هشاشة الهوية، بواسطة: مساهمو المحطة، ٢٠١٩، الجنون الهوياتي قراءة في هشاشة الهوية - المحطة / تأخذك

إلى أعماق الفكر (elmahatta.com)، تاريخ العودة: ٢٠٢٢/١/١

الخارجي، وإما أن يتشبَّث بذاتيته في إصرار وعناد ليفرضها على العالم الخارجي^١، وإذا نظرنا إلى روائيَّ (نباح) و(لوعة الغاويَّة) فسنجد كيف كان أبطال الروائيتين (الصحفي، وفتون) متشبَّثين بذاتيتهما، ففي سبيل ما أرادا واجها كثيراً من التحدّيات والمصاعب، واجها ذلك من أجل البحث عن حبهما. إنّ البحث عن الحب في الدِّراسات النفسيَّة الحديثة مقوم من مقومات النزوع باتِّجاه الوجود، والبحث عن الوجود يتمثّل في البحث عن الكينونة، وهي حالة مهمّة من حالات بحث الإنسان عن وجوده، إلى جانب الرغبة بالتملّك من وجهة نظر إيريك فروم (Erich Fromm)^٢.

يقول فروم (Fromm) حين تحدّث عن التملّك والكينونة: "حين أتحدّث عن التملّك أو الكينونة فإنّني لا أقصد صفة منفصلة ملحقة بموصوف، أو مفعولاً لفعل الملكية أو لفعل الكينونة، مثل: "أنا أملك سيارة"، أو "أنا أكون سعيداً"، وإنّما أقصد أسلوبين أساسيين للوجود، نوعين مختلفين للتوجه الإنسانيّ نحو النفس والعالم، صنفين مختلفين من بناء الشخصية، تحدد غلبة أيّهما أفكار الشخص ومشاعره وتصرفاته"^٣.

في رواية (نباح) ذهب الصحفي إلى أرض اليمن، لكي يبحث عن الفتاة التي كان يحبّها، وعلى الرغم من عدم معرفته أين هي بالتحديد فإنّ ذلك لم يثته عن البحث عنها. ظلّ الصحفي يبحث عنها في مختلف أرجاء اليمن، وفي رواية (لوعة الغاويَّة) تحدّث فتون كل ظروفها، وعادات مجتمعتها، وعملت أشياء كثيرة قد لا تجرؤ على عملها أي فتاة؛ فقد ظلّت فتون تجوب القرى والوديان بحثاً عن الشخص الذي أحبه منذ صغرها، وكلّما شعرت بأنّها اقتربت منه تتالت عليها الخيبات وتكتشف أنّها لم تجده، ظلّت فتون تبحث عن مبخوت -الذي طُرد من قريتها- طيلة ثلاثين سنة، وهذا يبيّن لنا مدى التيه الذي عانت منه هُويّة الشخصيات الرئيسة في الروايات.

تتشكّل الهوية الفرديّة من خلال ارتباطها بمتغيّرات ثقافيّة واجتماعيّة تؤثر بشكل كبير ومباشر عليها، بالإضافة إلى خصوصيّات تتفرّد وتتميّز بها كل هُويّة عن غيرها، وعليه فإنّ دراسة شخصيّة ما من شخصيّات النص السردّي تتطلب الانفتاح على السياق الثقافيّ والمجتمعيّ الذي ساهم في

^١ يُنظر: مخيمر (صلاح)، المدخل إلى الصحة النفسية، ط٣، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، نقلاً عن: الجزار (هاني)، أزمة الهوية

والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ٢٩.

^٢ يوسف (عبدالفتاح)، السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، مجلة فصول، القاهرة، ع: (٩١ - ٩٢)، ٢٠١٤، ص ٣٦.

^٣ فروم (إريك)، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ص ٣٦.

بنائها^١، وهذا يعني "وضع النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى"^٢.

ما أوردته سابقاً عن الهوية الفردية، لا يكتمل المراد منه إلا بالحديث عن شخصيات الخطاب الروائي؛ إذ إن لكل شخصية منها هوية فردية نستطيع من خلالها أن نتعمق في معنى هذا المفهوم، ونتمكن من إدراك تفاصيله، ولذلك سيكون المطلب الثاني للحديث عن الشخصيات.

➤ المطلب الثاني: الشخصيات

تعد الشخصيات ركناً أساسياً من أركان العمل السردية، فهي التي تبث الحياة فيه، وتمنحه القوة والتطور، وإذا تمكن الكاتب من بناء شخصيات عمله بطريقة متقنة، فإن عمله سيكون متميزاً، وسيترك أثراً كبيراً في نفس القارئ، وإذا رسخت هذه الشخصيات في ذاكرة القارئ، فإن العمل السردية سيترسخ في الذاكرة بأكمله، وسيكون بذلك أكثر نجاحاً وبقاءً، تقول فرجينيا وولف (Virginia Woolf) -مقتبسة هذا القول من مقال أرنولد بينيت (Arnold Bennett)- عند حديثها عن الشخصيات: "إن أساس القصة الجيدة هو إبداع شخصية ليس غير... والأسلوب له وزنه وكذلك حبكة الرواية وأصالة النظرة، إلا أن كل هذه الأمور لا تعادل قيمة وجود شخصيات مقنعة في الرواية، فإذا كانت الشخصيات حقيقية فسيكون للرواية فرصة نجاح وإلا كان مصيرها النسيان"^٣، وبحسب تعبير بول ريكور (Paul Ricoeur) فإن "مفهوم الشخصية يُشكّل عاملاً سردياً من حجم مفهوم الحدث: الشخصيات هم الفاعلون الممارسون والمتمألّمون داخل حركة العمل المروي"^٤.

ومع اتفاق النقاد على أهمية الشخصية في العمل الروائي، إلا أن مفهوم الشخصية الروائية يختلف باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها؛ فالواقعيون التقليديون -مثلاً- يرون أن الشخصية الروائية شخصية حقيقية من لحم ودم؛ لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط، غير أن هذا الأمر يختلف مع نقاد الرواية الحديثة^٥، فنجد -مثلاً- رولان بارت (Roland Barthes) يقول: "أمّا بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإن الشخصيات في الأساس

^١ سأتوسّع في الحديث عن التمثيلات الثقافية التي ساهمت في بناء الشخصيات - سواء أكان هذا الإسهام سلبياً أم إيجابياً - في الفصل الثالث.

^٢ بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ٤٧.

^٣ شور (مارك) وآخرون، النقد - أسس النقد الأدبي الحديث، تر: هيفاء هاشم، مراجعة: نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، ط ٢، ٢٠٠٥، ص ١٥٤.

^٤ ريكور (بول)، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣٦٧.

^٥ ينظر: يوسف (أمنة)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت - لبنان، ط ٢، ٢٠١٥، ص ٣٤.

كائنات ورقية، وإنّ المؤلف الماديّ للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء^١، ومع أنّ الشخصية الروائية يتحكّم الكاتب في تصرفاتها، إلّا أنّها لا تحيد عن الواقع؛ فالكاتب لا يأتي بشخصياته من خيال محض، وإنّما هو خيال يُستقى من الواقع، "فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشتبك بها؛ ذلك أنّ أدبه يقوم بمهمة تمثيلها وبيان موقعه فيها (...)" فالكاتب منبثق من سياق ثقافيّ، وتجد الإشكاليات المثارة كافّة في مجتمعه درجة من الحضور في مدوّنته السردية^٢، ولذلك يمكن القول: إنّ الشخصية الحكائيّة شخصية ذات ميزات عالية؛ فهي تجمع بين الواقع والخيال، ولذلك فهي كائن ورقيّ -على حدّ تعبير بارت- من جانب، وكائن واقعيّ من جانب آخر.

يمكن من خلال دراسة وظائف الشخصيات وتحركاتها معرفة ثقافة المجتمع؛ فشخصيات الخطاب الروائيّ تستمد سماتها من ثقافة المجتمع الذي تتشكّل فيه، سواء أكانت متوافقة مع الثقافة السائدة، أم رافضة لها؛ فالشخصية "وسيلة المؤلف أو الروائيّ لتشكيل رؤيته، والتعبير عن أفكاره وتصورات، يستطيع من خلالها تمثيل تفاعلات الناس ومواقفهم وطباعهم، أو يكشف تحركات الواقع وتقلّباته، ويسقط عليها تجارب الحياة وقضاياها"^٣.

تُبنى الشخصية من خلال السرد، ويتدرّج بناؤها بتدرّج السرد، وعند اكتمال بناء الشخصية -سواء أكانت فردية أم جماعية- سنصل بذلك إلى مفهوم الهوية السردية التي تتكيّف مع موجة السرد، وتعيش صراعات الحبكة السردية، فهي هوية تتشكّل وتُبنى من خلال السرد، "وبحسب بول ريكور فإنّ السرد يكون الهوية، ويعيد صياغتها بالطريقة ذاتها التي يقوم فيها "التحريك" بتشكيل السرد وإعادة صياغته، ومن هذا المنظور فالهوية سردية؛ لأنّ السرد يجمع عناصر الهوية المتناثرة والمتباينة في وحدة منسجمة وذات حبكة مترابطة أيضاً"^٤.

إنّ القصة تجبر الهوية السردية على الخضوع للمتغيرات المتخيلة، وفي واقع الأمر فإنّ القصة لا تقبل فقط هذه المتغيرات بل هي تولدها وتبحث عنها، وبهذا المعنى فإنّ الأدب يصبح عبارة عن

^١ بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ للدراسة والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٣، ص٧٣، ٧٢.

^٢ إبراهيم (عبدالله)، السرد، والاعتراف، والهوية، ص٥.

^٣ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط١، ٢٠١٦، ص١٦٤.

^٤ كاظم (نادر)، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافيّ، ص١٣١.

مختبر واسع للتجارب الفكرية، وفي هذا المختبر نجد جميع إمكانيات تغيير الهوية السردية وقد خضعت لامتحان القصة^١.

وبالنظر إلى المدونة المدروسة فسنرى أنها تعجّ بشخصيات متعدّدة، بعضها فاعل في السرد، استمرّ فعله طيلة الأحداث، وبعضها كانت تأتي لتضيء جوانب من السرد، دون أن تستمر في الوجود داخل العمل السردية، وإنما تترك أثراً ثم ترحل، ونظراً لكثرة الشخصيات في هذه المدونة فإننا سنقف على بعض منها، التي كان لها دور فاعل في مجريات الأحداث.

➤ أولاً: الهوية الشخصية بين العينية والذاتية

يرى ريكور (Ricoeur) أنّ الهوية السردية للشخصية تتشكّل في السرد من خلال الجدلية القائمة بين الهوية العينية، والهوية الثابتة^٢، أي بين الطبع الثابت الذي لا يتغيّر مع تغيّر الأحداث، وبين أحوال الذات التي تتغيّر مع تغيّر الأحداث، ومن خلال دراسة هويّات الشخصيات سيتبيّن لنا وضعها عند الثبات والتحوّل.

وقد تمثّلت الهوية العينية لأبطال المدونة المدروسة في عدة جوانب من شخصياتهم، منها ما يلي:

- في رواية (ترمي بشرر): ثبت طارق فاضل على اقتراف المعاصي، واستمر في السقوط حتّى النهاية.
- في رواية (نباح): استمرّ الصحفي في حبّ وفاء، حتّى بعد أن تركت السعودية، وهذا ما دفعه للبحث عنها.
- في رواية (لوعة الغاوية): استمرّت فتون في حبّ مبخوت على الرغم من بعده عنها، وسخرت حياتها للبحث عنه.

وقد تمثّلت الهوية الذاتية لأبطال المدونة المدروسة في عدّة جوانب أيضاً، منها ما يلي:

- في رواية (ترمي بشرر): زاد احتقار طارق فاضل لذاته يوماً بعد يوم، وكلّما زادت هويّته العينية ثباتاً كلّما زاد احتقاره لهويّته الذاتية.
- في رواية (نباح): تغيّرت نظرة الصحفي لحياته، حين وجد من بحث عنها في مكان لم يكن يتوقّع أن يجدها فيه يوماً، ونتيجة لذلك غيّر مساره الذي كان يسير عليه.

^١ يُنظر: ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ص ٣٠٦.

^٢ يُنظر: م.ن، ص ٢٩٤.

- في رواية (لوعة الغاوية): تبدلت أطباع فتون وتغيرت بعد الذي واجهته من أهلها، وكان هذا التغير على أهلها وعلى العالم المحيط بها أيضًا.

الهوية العينية تمثل محور ثبات الشخصية، والهوية الذاتية تمثل محور تغير الشخصية وتطورها، ويرتبط ثبات الهوية وتغيرها بالنسبة للشخصيات ارتباطاً مباشراً بحبكة الأحداث في "هوية الشخصية" تُبنى باتصال مع هوية الحبكة^١. والهوية الشخصية (Personal Identity) هي "الطريقة التي يشير بها الفلاسفة إلى الحقائق المتعلقة بأشخاص، والمعتبر عنها في أحكام تامة من قبيل الشخص الموجود هناك الآن هو الشخص نفسه هو الذي كان هناك بالأمس، وهي أحكام تُصدق نتيجة لحقيقة بقاء الأشخاص عبر الزمن"^٢.

➤ ثانيًا: نماذج من شخصيات المدونة المدروسة

لقد احتوت المدونة - كما ذكرنا آنفًا - على شخصيات عديدة، بعضها كان له دور رئيس في السرد، وبعضها كان له دور ثانوي، وبعضها كان له دور هامشي، سريعة الحضور وسريعة الغياب في السرد، وسنذكر بعضًا من هذه الشخصيات.

طارق فاضل: هي الشخصية الرئيسة في رواية (ترمي بشر)، وهي التي كانت تروي الأحداث، تشكلت أبعاد هذه الشخصية في واقع يعيش صراعات عدّة، صراعات داخل محيط أسرته وخارجها. يحتوي هذا الاسم على شقين، الأول منها يتوافق مع طبيعة هذه الشخصية؛ فهذه الشخصية تطرق أبوابًا عدّة، وتكون حينها أمام حالتين، يؤديان إلى المصير نفسه، فالحالة الأولى: حين يُغلق الباب في وجه الشخصية ولا يفتح، فيكون مصيرها الضياع والشتات، والحالة الثانية: حين يُفتح الباب، فيكون المصير حينها ضياعًا أكبر، وشتاتًا أوسع، وقد لاحظنا ذلك حين كان طارق فاضل يتسكّع في شوارع القرية، يطرق بابًا هنا وبابًا هناك، ولكن دون جدوى، فكلما طرق بابًا وجد نفسه يضيع أكثر، ونرى ذلك أيضًا حين فتح له باب القصر الذي لطالما كان يحلم بالوصول إليه، فإذا هو يغوص في غياهب ظلمات هذا القصر، أمّا الشق الثاني من الاسم فلا يتوافق مع طبيعة هذه الشخصية؛ فهو يحمل دلالات الفضيلة والخير والصلاح، في حين أنّ الشخصية المسماة بهذا الاسم خالية من الفضيلة تمامًا؛ لأنها شخصية غارقة في وحل الرذائل والآثام.

^١ ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ص ٢٩٥.

^٢ هُندرش (تد)، دليل أكسفورد في الفلسفة، ج: ٢، ص ١٥٧٥.

خرج طارق فاضل من الحيّ لكي يتخلّص من حياة البؤس التي كان يعيشها، ودخل القصر مع صديقيه عيسى الرديني، وأسامة البشري، فإذا به يجد نفسه غارقاً في وحل عميق، من الصعب الخروج منه "بواسطة السيّد تطهرت من الماضي، والآن أبحث عنّ يطهرني منه"، جعله صاحب القصر إصبغاً في يده، سيطر عليه، بعدها أصبح كالعبد عنده، ينفّذ أوامره كلها دون جدال، لأنّه يعرف أنّ من يهمس أمام صاحب القصر سيلقى جزاءً عسيراً، دخل هؤلاء وغيرهم من أهل الحيّ القصر بإرادتهم، ولكنهم وجدوا أنفسهم داخل سجن أحبط إرادتهم، وجعلهم غير قادرين على الخروج منه.

سيطر الخوف من السيّد على طارق سيطرة تامة، حتّى أتعبه ذلك نفسياً؛ إذ وصلت درجة الخوف عنده إلى الخوف من رؤية صورة السيّد، يقول حين وجدها في مكان ما: "لمحت صورته تحت عنوان ضخّم كضخامة وجنتيه، فشعرت به ينظر نحويّ بتوعد مريع، فراجع بصريّ سريعاً لينبت خاطر التحريض في داخليّ: هذه مجرد صورة، هل بلغ بك الفزع أن تخاف حتّى من صورته؟!"، حاول الابتعاد عنه، ولكنّه أينما ذهب يشعر بوجوده معه، يقول عن هذه المشاعر "كلّما حاولت الابتعاد عنه اقترب أكثر. تركت كل الأمكنة التي يمكنه أن يعثر عليّ فيها، وتقلت بين الفنادق المنتشرة على شاطئ البحر، وفي كل مرّة أجد صوته يلاحقني"^١

صحيح أنّ وجود سيّد القصر في حياته سبب له أذىً نفسياً كبيراً، ولكنّ هذا العذاب لم يكن العذاب الوحيد الذي يلاحقه؛ فهناك كثير من الآثام التي اقترفها ظلّت عذاباتاً تُرافقه وتحبس أنفاسه طيلة حياته، وصل به الأمر إلى أن يجد صعوبة في التنفس، وبعد أن أجرى الفحوصات الطبيّة تم تحويله على طبيب نفسانيّ.

شخصيّة طارق فاضل شخصيّة تحمل تناقضات عدّة، يحمل في نفسه الخير والشر، يتمثّل الشرّ في أفعاله، ويتمثّل الخير داخل نفسه، وذلك حين يشعر بتأنيب الضمير على كل عمل سيّئ يقوم به، شخصيّة تقوم بدور الضحيّة والجلاد؛ تُعذّب الضحيّة وتتألّم من أجلها، وإذا نظرنا إلى هذه الشخصيّة من الناحية النفسيّة، فيمكن القول عنها: إنّها شخصيّة "سادومازوخيّة"، تقوم بدور الفاعل والمفعول، "فلدى ريك (Rick) توجد فترة وسيطة في تطوّر المازوخيّة، حيث تحلّ الذات التي لا تستطيع الفعل أو القيام بالهجوم الساديّ على الموضوع محلّ الموضوع المتوقّع منه الهجوم، ثمّ توجّه العنف تجاه نفسها حيث تودّ أن تلحق الأذى بالآخر، ومن ثمّ فلكي تلعب دور المعتدى وأن تحلّ محلّ الذات،

^١ خال (عبد)، ترمي بشر، دار الساق، بيروت - لبنان، ط٦، ٢٠١٥، ص ٢٩٧.

^٢ م.ن، ص ٢٥٨.

^٣ م.ن، ص ٢٥٤.

يكون على الساديّ أن يُعامل الأنا بالطريقة التي ترغب الأنا في أن تُعامل بها شخصًا آخر وتعامل نفسها في نفس اللحظة^١.

حاول طارق فاضل أن يتحرّر من قيود العبوديّة، عبوديته للسيد، وعبوديته لذاته، التي سيطرت عليه، وجعلته باقيًا في وحل الآثام؛ فطارق حاول الاقتراب من الله عز وجل مرات عديدة، وفي كل مرة يقترب فيها من المسجد يجد نفسه بعيدًا عنه، كان آخر هذه المرات ما جاء في نهاية الرواية، حين اصطحبه أخوه إبراهيم إلى المسجد، وفي أثناء طريقه حصلت له صدمة جعلته يسقط دون رجعة، وذلك حين عرف أنّ مرام الفتاة التي تعرّف عليها في القصر هي أخته من زوجة أبيه، فابتعاده عن أسرته، وتأخره عن مساعدة أخته حين طلب منه أخوه إبراهيم مساعدتها، هو ما أوقعه في هذه المصيبة العظيمة "إبراهيم يجذبني إلى المسجد، يعمق خطواته ليصل إلى المحراب، ويوقّني في الصف الأول خلفه تمامًا، وأنا أرغب في الهرب، ولا أقدر على جمع أشلائي المتساقطة"^٢.

أثناء الصلاة كان يهوي بعيدًا يشاهد ما ارتكبه يجري أمامه، بحث أخوه عن آية علّها تكون سببًا في رجوع أخيه إلى طريق الحق، فقرأ قوله تعالى: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾^٣، خارت قواه، وأجهش بالبكاء، كان يريد التطهر ممّا ارتكبه من آثام، ولكنه لم يستطع مواصلة الصلاة "خرّت كل الرقاب، ورقبتي المتطاولة في فضاء المسجد (تلوب) بحثًا عن جحر أندس فيه، كانت عينا أغيد تراقبني، فآلمح مرام كعمود ملح يذوب. استرخت الطمأنينة في سجود المصلين، وكان عليّ أن أستقر في سقوطني بعيدًا عن أعينهم، فقفزت من على رقابهم بحثًا عن هرب أبدي"^٤.

كان طارق يرتكب الآثام عندما كان في الحيّ، وحين ذهب إلى القصر، ولكن ثمة فرق بين الاثنين؛ ففي الحيّ كان يفعل ذلك بمحض إرادته، وبعيدًا عن أعين الناس، أمّا في القصر فكان يحدث كلّ شيء بأمر من السيد، هو الذي يختار الزمان والمكان، وعلى طارق التنفيذ فقط، ولا يحق له أن يهمس أو يتقوّه بكلمة، وما زاد الأمر سوءًا أنّ ما يقوم به كان على مرأى من السيد ومن حوله من الحراس، وكان أيضًا مُحاطًا بكاميرات تصوّر ما يقوم به من أفعال شنيعة، ومع أنّ طارقًا كان شخصيّة متمردة في الحيّ، وكان هذا جزءًا من تشكّل هويّته العينيّة، لأنّ هذا طبع كان معروفًا به، إلا أنّ

^١ الحديني (وفاء)، أنموذج السادومازوخية في الرواية العربية، دراسة تحليلية في رواية (ترمي بشر)، ص ٦٨.

^٢ ترمي بشر، ص ٣٢٩.

^٣ سورة الزمر، آية: ٥٣.

^٤ ترمي بشر، ص ٣٣٠.

شخصيته تغيّرت في القصر؛ إذ أصبح شخصية مستسلمة خاضعة لصاحب القصر، فكان هذا جزءاً من تشكّل هويته الذاتية التي تتغيّر بتغيّر الأحداث. جمعت الهوية العينية لطارق ما بين تمرّده وشكّه بمن حوله حتّى أقرب الناس إليه، وسخطه على حياته، حتّى أودت به إلى السقوط.

تسير الشخصية الرئيسة في فضاء الرواية محمّلة بصراعاتها وتناقضاتها، وتسير معها شخصيات أخرى بعضها يسير في نفس المسار، مسار الغواية والضلال، وبعضها سلك طريقاً آخر بعيداً عن ممارسات هذه الشخصيات.

وفي مقابل شخصية طارق فاضل نجد شخصية أخيه إبراهيم التي اختلفت عنه تماماً؛ إبراهيم أخو طارق من أبيه، ولكنّه يختلف عنه تماماً، فبينما طارق هو رمز للجانب المعوج من الإنسان، نجد أنّ إبراهيم رمز للجانب السويّ من الإنسان، مثّل الدّين في صورته الحقيقية^١، صورة التسامح، والرحمة، والمغفرة، يقول عنه طارق: "فمنذ نعومة أظافر إبراهيم، وقلبه معلق بالمسجد لا يكاد يغادره، مواظبته على الصلاة، وحفظ القرآن أبقياه الأثير بالصحبة، والمقدّم في عين أبي، هذا الفرق الحادّ في سلوكنا كان واضحاً، ومضرباً للمثل، فسلیمان أبو سكين دائماً يضرب بنا المثل للاختلاف: من نفس الماء خرج طارق وإبراهيم، واحد مسلكه للفجور، والآخر للخير"^٢. إبراهيم إمام في المسجد، وطارق لم يدخل المسجد إلّا حين كان صغيراً يذهب إلى حلقات القرآن، يقول إبراهيم مخاطباً أخيه "أنا إمام مسجد، ولا يصح أن أصل متأخراً"^٣.

ولا يمكن إغفال شخصية مهمّة من شخصيات رواية (ترمي بشر) هي شخصية: العمّة خيرية؛ إذ لعبت هذه الشخصية دوراً مهماً في أحداث الرواية، وكان لها تأثير مباشر على بطلها، فالعلاقة بينهما قائمة على الكره والحقد، تنتقم من أمّه من خلاله، "تكرهني كما لو كنت عفناً علق في إناء شربها واستعصى على الإزالة. تؤمن بأنّي بيضة فاسدة، وتتنبأ دائماً بجملة توزعها في كل حين: ستنتهي بك الحياة مقدوفاً بين الحفر النتنّة. تجابهني بشتائمها حين ينفد صبرها من تقويمي كما يجب، متمنية لو أنّ نسل أخيها توقف تشجره قبل أن أصل"^٤.

^١ هناك صور مخالفة لصورة الدّين الحقيقيّة، أوردها عبده خال في رواياته، سيتم مناقشتها في الفصل الثالث.

^٢ ترمي بشر، ص ٩٠.

^٣ م.ن، ص ٣٢٨.

^٤ م.ن، ص ٩٥.

يصفها الراوي - طارق - بأنها "أشبه بشجرة صحراوية، شاخت غصونها وثمارها، ولم تستطع عبور تصحّر حقدّها، تكبر أبي بعشر سنوات، ولا أذكر بتاتاً أنّ أحداً تقدّم لخطبتها"^١، اكتشف طارق فاضل مؤخراً سبب حقد عمته على أمّه؛ إذ إنّها كانت لمرتين سبباً في عدم زواج عمّته "ومع بعثرة حكاية الماضي علمت أنّ أمّي وقعت أمام زواجها مرتين، دافعة بها إلى العنوسة الجبريّة"^٢.

يبدو أنّ كره عمّة طارق لأمّه لم يكن السبب الوحيد لكي تكرهه، فهي بطبعها سليطة اللسان، لا يسلم منها أحد، كما أنّ شعورها بالنقص زاد من شرستها "عرفتها نحيلة صلبة مثل قضيب فولاذ لوّحتة الشمس، فأبقت على رائحة الحديد في جسدها وبين أنفاسها، كيرها المتطاير أبقاها زفرة اللسان والبدن، لم تفارق يوماً لؤمها، فهي لئيمة تظهر النصح، وتستبطن تسهيل دروب الغواية كي أنزلق بها، ولا أعود!!"^٣

ومن الشخصيات التي كان لها دور أساسي في رواية (ترمي بشر) أيضاً: صاحب القصر، يُدعى صاحب القصر بـ (السيد)؛ فالراوي قد ترك اسم صاحب القصر مجهولاً، ليكون لغزاً يُحير القارئ، ففي حين أخبرنا الراوي عن تفاصيل هذه الشخصية، تحرّكاتّها، سكناتها، نجد أنّ اسمها مجهول، وفي حين تم ذكر أسماء جميع شخصيات الرواية، حتى وإن كان دورها بسيطاً، بقي اسم شخصية مهمة من شخصياتها مجهولاً كشخصية صاحب القصر، ولا شك أنّ لذلك دلالات عدّة قد ذكرت الذات الساردة بعضاً منها: "في البدء تخبّطت المقولات عن مالك القصر، فلا أحد يعرف بالتحديد اسم مالكه، أو من أين قدم، أو لماذا اختار هذه البقعة لكي يقيم هذا القصر المنيف. حزمة من الأقاويل والإشاعات تدور حول مالكه، وعندما انحصرت الأسماء في شخصيات بعينها أحجمنا جميعاً عن تسمية صاحب القصر (...) فبقيت شخصيته أحجية تتناسل بالاحتمالات والتكهنات..."^٤، إذن من أهم أسباب عدم ذكر اسم مالك القصر: الخوف من التصريح باسمه، إنّ الكاتب لا يملك الحرّية المطلقة حين يكتب، فهناك أسس وقوانين لا يستطيع تخطيها "فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلّده مكانته، وأسس الحقائق - التي يبني عليها ما يشيّد الكاتب من عمل - هي مطالب المجتمع القاعرة أو الكامنة، ونواحيه، وما يتحاشاه كذلك"^٥، وكما أنّ على الكاتب قيوداً تعيقه أحياناً من التحرك في النصّ بحريّة، فالأمر نفسه

^١ ترمي بشر، ص ٨٣.

^٢ م.ن، ص ٩٦.

^٣ م.ن، ص ٨٣.

^٤ م.ن، ص ٢٧، ٢٦.

^٥ سارتر، ما الأدب؟، ص ١٣٧. نقلًا عن: يوسف (عبدالفتاح أحمد)، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقديّ بقراءة ثقافية للنص، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: ٣٦، ع: ١، ٢٠٠٧، ص ١٧٤.

ينطبق على القارئ أيضاً؛ فهناك قواعد علمية وقواعد مجتمعية تُحاصر رؤيته للنص، وتُقيّد أفكاره، وفي نفس الوقت، هناك مجتمعات توسّع مدارك القارئ، وتجعل المجال مفتوحاً له لإبداء رأيه، وطرح أفكاره؛ فكل قارئ ينتمي "إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية يحدّدان قراءته، وفي ذات الوقت يفتحان له فضاءات التأويل كما يجعلانه محدّداً، حرّاً، وخلاقاً".

وفي تقديري، فإنّ هناك أسباباً أخرى أيضاً لعدم التصريح باسم صاحب القصر، منها: أنّ الكاتب أراد أن يُطلق خيال المتلقّي في محاولة التكهن حول شخصية مالك القصر، وبذلك يكون الكاتب قد جعل القارئ شريكاً له في النصّ، كما أن ترك العنان لخيال القارئ يكون أفضل من تقييده، لأنّ مجال التفكير سيكون مفتوحاً أمام القارئ، وبالتالي ستتعدّد عنده الخيارات والتوقعات، ويمكن القول أيضاً: إنّ صاحب القصر شخصية متسلّطة ظالمة، تحمل كل الصفات السيئة، وعليه فمن يحمل مثل هذه الصفات لا يستحق ذكر اسمه، فيكون بذلك فاقداً للهويّة لأنّه لا يستحقّها، وبذلك يعيش مجهولاً ويموت مجهولاً أيضاً.

وبالنظر إلى شخصية السيّد، نجد أنّ تركيز الراوي قد انصبّ على ذكر أفعاله الشنيعة التي يمارسها على الضعفاء من حوله، أكثر من التركيز على ملامح الشخصية وهيئتها إلّا ما ندر. ومع بروز صفات السيّد الخلقية في الرواية التي اتّسمت بأبشع الصفات وأسوأها، إلّا أنّ صفاته الخلقية اعتراها بعض الغموض، لدرجة زرع الفضول عند أبناء الحيّ لمعرفة ملامح هذه الشخصية التي كانت تقطن القصر، تبيّن من خلال مراقبتهم الدائمة لموكبه أنّ لون بشرته أبيض مُشع باهر^٢، ولعلّ لذكر هذه الصفات دلالة ومقصداً؛ فالبياض الخارجيّ الذي يتمتّع به السيّد، يُقابله سواد داخليّ يُسيطر عليه وعلى تصرفاته.

وعليه يمكن القول: إنّ شخصيّات هذه الرواية انقسمت إلى شقيّين: الأوّل: يعيش على هامش الحياة، ويُعاني من كل أنواع التهميش، كالفقر، والاستعباد، والحرمان، وقد مثّل هذا الشقّ الجزء الأكثر من شخصيّات الرواية، أمّا الشقّ الثنائيّ فهو: يملك القوّة، والمال، والسيطرة، ومع أنّ هذا الشقّ مثّل الجزء الأقلّ من شخصيّات الرواية، إلّا أنّه استطاع السيطرة على شخصيّات الشقّ الأوّل، بما يملكه من مقومات السيادة، كالسلطة والمال.

^١ باربيريس (بيير)، النقد الاجتماعيّ، في مدخل إلى مناهج النقد الأدبيّ لمجموعة من المؤلفين، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: ٢٢١، ١٩٩٧، ص ١٥٨.

^٢ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٢٨.

وفي رواية (نباح) نجد أنّ الصحفي -الذي لم يذكر الكاتب اسمه- هو بطل هذه الرواية، وهو الذي تولّى مهمة سرد الأحداث، تكلم في الرواية عن قصته التي كانت بدايتها عند تعلّقه بوفاء، هذه الفتاة التي أجبرت على الرحيل من السعودية مع أسرتها، بسبب ظروف الحروب التي يكون ضحيتها أناساً لا ذنب لهم فيها، ولذلك فإنّ الرواية عند إثارتها لقضية الحب والفراق، لا يعني ذلك أنّها مقتصرة عليها فحسب، فمن هذه الإشكالية تندرج إشكاليات أخرى، كإشكالية الانتماء، وضياح الهوية، وتأزّمها، وغيرها، ولذلك فإنّ أحداث الرواية مزجت بين الحب والحرب، وبين الوفاء والغدر، وبين الوصل والفراق. ومع أنّ بطل الرواية قد تزوج وأنجب، إلّا أنّه لم يجد الاستقرار، وظلّ ضائعاً تائهاً، لأنّ قلبه معلق بالفتاة التي أحبها منذ صغره، ولذلك حين سنحت له الفرصة للذهاب إلى اليمن لحضور مؤتمر صحفيّ، كان هدفه الأساسيّ البحث عن وفاء، هذا البحث كان يحمل دلالات البحث عن الذات التي ضاعت بضياح الحبيبة.

إنّ ظروف المجتمع التي عاشها بطل الرواية والفتاة التي أحبّها كانت أقوى منه، لم يسمع أحد له ولا لها، ولم يهتم أحد بمعاناتهما، فكانت الإرادة السياسيّة أقوى من إرادة الحب، ولذلك فقد عاش هذا البطل في صراع بين ما يعيشه في الواقع، وبين ما يريد أن يعيشه، لذلك يمكن أن نطلق عليه أنّه "بطل إشكاليّ"، وقد ورد هذا المفهوم عند جورج لوكاتش (George Lukach) في نظرية الرواية، وهذا البطل ليس سلبياً ولا إيجابياً؛ فهو بطل متردد بين عالميّ الذات والواقع، يعيش تمزقاً في عالم فض^١.

وإذا أتينا إلى رواية (لوعة الغاوية) فنجد أنّ الشخصية الأساسيّة في الرواية، التي تولّت مهمة سرد الأحداث أيضاً هي شخصية: فتون، هذه الفتاة التي أحبّت شخصاً دخل حيّهم فجأة وسكن فيه، هذا الشخص يُدعى: مبخوت، أحبّته منذ صغرها "كنت أهجر إخوتي وصويحباتي وألجأ إلى تسمير جسدي انتظاراً لمقدم مبخوت، أو أتصلب أمام نافذتنا الخارجيّة لمراقبة جلسته، أو أمكث جامدة أتخيل ما يفعله داخل بيته"^٢، وحين ترك الحيّ الذي كانت تعيش فيه، أفنت عمرها للبحث عنه. وقعت حادثة لها حين كانت صغيرة فأساءت أمّها فهمها، واتهمتها بأنّ لها علاقة بمبخوت، ممّا أدّى إلى إجبارها على الزواج من رجل ضرير كبير في السنّ يُدعى جابرًا.

^١ مبروكي (انتسام)، ومبروكي (نخلة)، سرد الذات وأزمة الهوية في رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي، أطروحة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي-، الجزائر، ٢٠١٨، ص ٩٣.

^٢ خال (عبده)، لوعة الغاوية، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط ٥، ٢٠١٥، ص ٦٣.

كانت تشعر بأنّ هُويّتها في ضياع، فهي لا تشعر بالانتماء إلى العالم الذي تعيش فيه، لأنّها كانت تعيش حالة صراع بينها وبين الثقافة المجتمعيّة السائدة، ثقافة مجتمع حكمت عليها دون أن تعطيتها فرصة للدفاع عن نفسها، فضاعت منها مرحلة الطفولة، لأنّ المجتمع أراد أن تعيش دوراً أكبر منها، هذه المرحلة - أي مرحلة الطفولة - "ينظر لها الباحث الفرنسي لكان (Lacan) على أنّها المجال الذي تتكوّن فيه الذات، أو تنشئ صورتها عن نفسها أو "الأنا" في المرأة".

كان نتيجة إلزامها أن تعيش هذا الدور أن أخفقت في أدائه، فطلّت فترة طويلة من حياتها تبحث عن هُويّتها في الشخص الذي أحبه، ولكنّه غادر قبل أن تبوح له بحبّها، وبمغادرته جعلت مصيرها معلّقاً بالعثور عليه، ارتحلت من مكان إلى مكان بحثاً عنه، علّها تجد هُويّتها، وتحقّق ذاتها، ولكنّها حين وجدت ما تبحث عنه، ضاع في نفس اللحظة التي وجدته فيها، ولكنّ ضياعه هذه المرة كان ضياعاً أبديّاً، فضاع حلمها معه، وتلاشى إلى الأبد، ومع هذا الضياع شعرت ذاتها بالإحباط، والحسرة، ولا شك أنّ ذلك سينعكس سلبيّاً على أداء دروها تجاه نفسها وتجاه مجتمعها.

تسرد فتون قصتها "بضمير الأنا فتتداعى أفكارها الباطنيّة على شكل مونولوجات مباشرة وغير مباشرة حرة تعكس وعيها المتضاد مع نفسها وواقعها زماناً ومكاناً"^١.

إنّ في تعلّق فتون بمبخوت وهي لا تزال طفلة، دلالة على الشعور بالحرمان العاطفيّ الذي يعيشه كثير من الأبناء داخل أسرهم؛ إذ إنّ هناك كثيراً من الأهالي ممّن يُفكّر بتوفير الأمور الماديّة للأبناء، ويُهمل الاهتمام بالجانب العاطفيّ والنفسيّ الذي يرتبط بهم، فوالد فتون كان كثير الغياب، والابتعاد عن الأسرة، فضلاً عن أمّها التي كانت دائماً كثيرة الانفعال -تصفها فتون بقولها: "مشاعر أمّي المستفزة على الدوام"^٢- بسبب ترك زوجها لها، وجعل المسؤوليات كلّها عليها، ولذلك حين وجدت فتون بمبخوت ما لم تجده في أسرتها تعلّقت به تعلّقاً شديداً.

ومن الشخصيّات التي كان لها دور أساسيّ في رواية (لوعة الغاوية) شخصيّة: مبخوت، كان اسمه حفصاً في صغره، ثم حدثت ظروف أدّت إلى تغيير اسمه إلى مبخوت، هو شخصيّة مسالمة، تُحب الرحلة والارتحال، وهذا جانب من الهويّة العينيّة للشخصيّة، لأنّ هذا كان طبعاً فيها، لا تحب الاستقرار في مكان محدّد، ولذلك فإنّ مبخوت يعرف تفاصيل كل القرى الهاربة بين الجبال وسفوحها،

^١ Jacques Lacan, Ecrits, translated by Bruce Fink, p. 94. نقلاً عن: أبو شهاب (رامي)، خطاب الهويّة المؤسّلة: تمثيلات

الأنا في مرايا الآخر... بوابة الذكريات لآسيا جبّار، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، مج: ٢، ع: ٣٠، ٢٠١٨، ص ١١٩.

^٢ هناوي (نادية)، الجسدنة بين المحو والخط (الذكوريّة/ الأنثويّة): مقاربات في النقد الثقافيّ، الرافدين، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٦، ص ١٦٨.

^٣ لوعة الغاوية، ص ١٢.

أو المطلّة على الأودية، أو الذاهبة إلى البحر، يعرف تربة كل وادٍ، ويستنشق هواء كل نقطة على حدة، عشرات القرى وطئ تربتها واستنشق هواءها، وعلى الشريط الحدودي وجد نفسه مرة في اليمن ومرة داخل بلاده، لا يتوقف إلّا حين يصل إلى قرية المعرسة^١.

يتوقف مبخوت عند هذه القرية لأنّه أحبّ فتاة فيها تُدعى (أنس)، حبه الشديد لها جعله يشعر بالانتماء إلى القرية التي تعيش فيها، يُذيب كل الفواصل والحدود لكي يصل إلى بغيته، "وحفص يرى في قرية المعرسة توحيدًا وتوحدًا لوجوده"^٢.

تُبرز لنا حبكة الرواية الجانب الأخلاقيّ لهويّة مبخوت الشخصية في مواضع عدّة من الرواية، منها: تنازله عن بيت استأجره لخالد وزوجته، وكان هذا في أحلك الظروف التي كان يمرّ بها، وهي عند نزوح الناس إلى المخيمات، فحين شكى خالد ما تعانيه زوجته من الوضع القائم، ردّ عليه قائلاً: "أنا استأجرت منزلاً في أحد المسارحة وليس لي به حاجة، يفديك أنت وعروسك..."^٣، وموقف آخر حين قرر الذهاب إلى قرية المعرسة لإنقاذ طليقته من القذائف المتبادلة، وكان عليه لإنقاذها أن يخترق النقاط الأمنيّة، وأن يقطع خمسين كيلومتراً للوصول إلى هذه القرية، ومع هذا الجانب الأخلاقيّ الذي تتمتع به هذه الشخصية إلّا أنّها بدت شخصية ضعيفة في بعض المواقف التي تعرّضت لها، فهي لم تُحسن الدفاع عن نفسها حين تمّ اتهامها باتّهامات ليست لها صلة بها، وحين تم طرد مبخوت من الحيّ غادره دون أن يُقاوم.

➤ ثالثاً: دلالات أسماء الشخصيات:

إذا نظرنا إلى اختيار الكاتب لأسماء الشخصيات فسنجدّه قد يكون اختياراً عفويّاً أحياناً، واختياراً مقصوداً في أحيان أخرى؛ فيعتمد الكاتب إلى اختيار أسماء لشخصياته تتناسب مع طبيعة هذه الشخصية، ومع الدور الذي تقوم بتأديته في العمل الروائيّ، ولذلك فإنّ الوقوف على أسماء شخصيات العمل الروائيّ من الأمور المهمّة عند تحليله، لأنّ الاسم قد يكون محملاً بدلالات ذات شأن في العمل الروائيّ؛ فاسم الشخصية يُقدّم "دلالة أولية يمكن أن تكون مهمّة إلى حدّ كبير إذا أحسن الكاتب انتقاءه، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالاته الروائيّة من خلال معناه المعجميّ، أو تركيبه الصوتيّ،

^١ يُنظر: لوعة الغاوية، ص ٤٢.

^٢ م.ن، ص ٤٣.

^٣ م.ن، ص ٣٥٦.

أو من خلال رصيده التاريخي^١، فنجد مثلاً اسم: طارق فاضل: اسم بطل رواية (ترمي بشر)، يدلّ هذا الاسم على الفضيلة، وعلى طرقها والبحث عنها، بينما دلالة هذا الاسم مناقضة للشخصية الواردة في الرواية؛ فشخصية طارق فاضل الروائية بعيدة كل البعد عن الفضيلة، وليست بعيدة عنها فحسب، بل هي غارقة في وحل الآثام، ولعلّ الكاتب اختار هذا الاسم لبيّن الفارق الكبير بين الاسم وحامله، ومع الشعور بالذنب الذي عاشه بطل الرواية طيلة أحداثها، واعترافه بذنوبه، إلّا أنّه لم يتطهّر من هذه الذنوب، ولم يتمكّن من الخلاص من سقطاته المتتالية. ونجد في المقابل اسم إبراهيم: الذي يتوافق مع سمات هذه الشخصية؛ فهذا الاسم دلالة دينية، فإبراهيم عليه السلام هو أبو الأنبياء، واختار الكاتب هذا الاسم لهذه الشخصية؛ لأنّه كان بمثابة الأب لطارق، وحين يُذكر اسم إبراهيم في الرواية، تُذكر الصلاة، ويُذكر المسجد، فيحلّ الهدوء والسكنية على الجوّ النفسي للرواية، هذا الأخ الذي كان بمثابة الأب حاول أن يأخذ بيد أخيه إلى برّ الأمان، ولكن دون جدوى.

إنّ دراسة شخصيات الخطاب الروائي تُساهم بشكل كبير في مساءلة الذات القارئة لنفسها، لترى أين موقعها من هذه الشخصيات، وبذلك يمكن أن تتمكّن من تقييم نفسها، ومن ثمّ فإنّ ذلك سيُساهم في تطوير الهوية الفردية والجماعية أيضاً، فقراءة نص ما لا تقتصر على ما بداخل النص فحسب، بل تسليط هذا النص على الذات والعالم، لأنّ "إعادة التصوير التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد، أعني أنّ الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة من خلال انعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى وساطات رمزية تنتج دائماً وأساساً الفعل، ومن ضمن هذه مرويّات الحياة اليومية، وتؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديرة بالانتباه في المعرفة الذاتية، ألا وهي تأويل الذات، وامتلاك القارئ للهوية إحدى الشخصيات الخيالية هي صورة من صورها^٢."

➤ رابعاً: تمظهرات أزمة الهوية في شخصيات الخطاب:

تواجه شخصيات الخطاب الروائي ظروفًا ومواقف مختلفة في حياتها، ومما لا شكّ فيه أنّ لهذه الظروف تأثيراً على هوية هذه الشخصيات، ويختلف مدى هذا التأثير من شخصية لأخرى؛ فهناك شخصيات تُحافظ على ثبات هويتها مهما واجهتها الظروف، وهناك شخصيات سرعان ما تتحوّل وتتبدّل هويتها تماشيًا مع الظروف التي تواجهها، ولا نقصد هنا بالثبات والتحوّل أنّ الثبات أمر إيجابي

^١ حطيني (يوسف)، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٥. نقلاً عن: مصطفى (رشاد كمال)، سؤال الهوية في نصوص سليم بركات الأدبية، مجلة آفاق فكرية، مج: ٤، ع: ٨، مارس ٢٠١٨، ص ٢٥٧.

^٢ ريكور (بول) وآخرون، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص ٢٦٤، ٢٦٥.

والتحوّل أمر سلبيّ، فهذا الأمر يعتمد على الحالة التي تكون الهوية عليها؛ فقد يكون ثباتها على ما هي عليه إيجابياً، أو العكس، وكذلك في حال تحوّل الهوية قد يكون هذا التحوّل إلى الأفضل، وقد يكون إلى السيئ أو الأسوأ، ويرتبط هذا كلّهُ بالهوية نفسها، وما هي عليه حين ثباتها أو تحوّلها.

١ - الهوية الثابتة:

تضيق الهوية وتتأزّم في السرد كما تضيق وتتأزّم في الواقع، فالصراعات والنزاعات التي يعيشها العالم تتسبّب في ضياع الهويات وتزعزعها. إنّ تأزّم الهوية وضياعها من خلال السرد، يُعطي مساحة واسعة للكاتب، للتعبير عن معاناة هذه الهوية، وإن كانت الكتابة السردية ليست حلاً لهذا التأزّم، فيكفي أنّ تسليط الضوء على هذه الأزمات قد يكون جزءاً من الحل.

تتحدّد كينونة الإنسان ووجوده بتحديد هويته، وكلّما كان الإنسان مُتصالحاً مع هويته، مُدرّكاً لماهيتها، ازداد ثباتاً ورسوخاً في هذه الحياة، وإذا حدث تزعزع وتأزّم للهوية فلاك أنّ ذلك سيحدث خللاً في حياة صاحبها.

تحدث أزمات مفاجئة للفرد تتسبّب في حدوث أزمات للهوية، ولكن أزمات الهوية لا تقتصر على الأمور الطارئة، فبعض هذه الأزمات قد يحدث بشكل تراكمي، أي منذ سنّ مبكرة؛ فتحدد الإنسان لهويته يكون بشكل تراكمي خلال فترات حياته، وبناء الهوية يبدأ من الطفولة، فإذا كان البناء على أسس ثابتة فإنّ ذلك سيجعل الهوية مستقرة وثابتة، وإذا كان هناك خلل في بناء الهوية وتكوينها، فإنّ ذلك الخلل سيؤثر سلباً على بقائها واستمرارها.

للفرد دور كبير في تحديد كثير ممّا يتعلّق بهويته، ولكنّ هناك مكونات أخرى لها دور بشكل أو بآخر في تحديد معالم هذه الهوية، كالأُسرة والمجتمع، وبما أنّ العالم أصبح الآن كقرية صغيرة، فإنّه أيضاً يلعب دوراً مهماً في تكوين هوية الفرد، وعليه فإنّ هذه المكونات انطلاقاً من الفرد إلى العالم قد تُساهم إمّا في ثبات الهوية أو في إحداث خلل في توازنها. وفي ضوء نظرية إريك إريكسون (Erik Erikson) يُنظر إلى أزمة الهوية بوصفها أزمة نمائية تنشأ عن التغيرات الفسيولوجية وتوقعات المجتمعات، وكغيرها من الأزمات النمائية الأخرى فهي ليست أزمة بمعنى تهديد أو محنة بقدر ما هي موقف نمائي يقتضي تجاوزه تحديد هوية الأنا، أمّا إذا فشل الفرد في إنجاز هذه المهمة فإنّه يعاني من التشتت والارتباك^١.

^١ الجزائر (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ١٦.

وإذا بحثنا عن مثال في المدونة فسنجد بطل رواية (ترمي بشر) طارق فاضل، كيف أنّ تأزم هويته كانت بدايتها منذ طفولته، فقد كان يدور في فلك حلقة مضطربة ابتداء من أسرته والحي الذي كان يعيش فيه، وانتهاءً بالقصر الذي ظلّ أنّه المفترّ ممّا هو فيه، فمنذ صغره كان يعيش صراعات شديدة كانت تحدث دائماً بين أمّه وعمّته، هذه المشاكل انعكست بشكل سلبيّ عليه، وفي نفس الوقت كان يواجه إهمالاً شديداً من والده.

يتذكّر طارق مواقف كثيرة واجهها منذ طفولته، بعد أنّ مرّ عليها سنوات طويلة، ولكنّ هذه المواقف السلبية كان لها أثر مباشر في تأزم الهوية وضياعتها، وإن مرّت السنون عليها فإنّها تظلّ راسخة في الذاكرة، وتؤثّر على سلوك الفرد سواء شعر بذلك التأثير أم لم يشعر به.

حاول طارق أن يجد الاحتواء من أسرته فلم يجده، وحين انطلق إلى مجتمعه وجد نفسه منبوذاً فيه أيضاً، بسبب تصرفاته الطائشة التي لم يتقبّلها من حوله، فإذا به يتطلّع إلى أبعد من ذلك؛ إذ أراد الخروج من الحيّ بأكمله رغبة منه في تحقيق ذاته، ولكنه انصدم بعالم أبشع بكثير من العالم الذي كان هو فيه.

وبناءً على ما سبق، نجد أنّ طارقاً وعلى الرغم من التحوّل الذي حدث في حياته، أي خروجه من عالم الحيّ إلى عالم القصر، إلّا أنّ الجانب المظلم من هويته ظلّ محتفظاً بها، ولكنّ الفرق بين هذا وذاك هو أنّه كان في الحيّ حرّاً يرتكب الأشياء السيئة بإرادته، أمّا في القصر فقد أصبح عبداً يُمارس الأعمال الدنيئة بأوامر من السيّد دون أن يحقّ له أن يُبدي رأيه في أيّ شيء منها.

وبالنظر إلى رواية (لوعة الغاوية) نجد أيضاً أمثلة لثبات الهوية، منها: الحدث الذي واجهته قرية الغاوية -التي كان يعيش فيها مبخوت وغيره من شخصيات الرواية- حين انتشرت أخبار أنّ جماعات مسلّحة قد تسلّوا إلى كثير من القرى، فطلب من أهل القرية ترك قريتهم، إلى أن تتعامل الدولة مع هذه الجماعات، وهنا انقسم الناس إلى فئتين أغلبها ممّن وافق على الخروج من القرية، وترك كل شيء وراءه، ومنها - وهم قلة - من فضّل المكوث في القرية للدفاع عنها ولو كان ثمن ذلك أرواحهم.

وعلى رأس هذه الفئة (محمود) الذي ظلّت هويته ثابتة؛ فقد رفض الخروج من القرية رفضاً قاطعاً؛ لأنّه قرن البقاء في القرية ومغادرتها بالوفاء والخيانة، فقال: "كيف نرحل؟! وهل نحن نسوة حتى

إذا أطلق أحدهم رصاصة تراكضنا في البراري؟! والله لا نموت إلّا على أرض أجدادنا^١، وقال أيضًا مخاطبًا شيخ القرية: "إن كنت موظفًا عند الدولة فاذهب إليها، أمّا نحن فسنموت على تراب أرضنا^٢".

نظر محمود إلى أنّ إجلاء القرية من أهلها يعني: إجلاء النفوس من الولاء والانتماء للأرض التي عاشوا فيها، ويعني أيضًا: التهاون والانقياد والاستسلام ورمي مجد قبائلهم، ولذلك أصرّ على قراره على الرغم من محاولة الكثير إقناعه للاستجابة لنداء النزوح، فكان يردّ عليهم بقوله: "والله لو متّ هنا ما تحركت شبرًا من أرض أجدادي... لا أحد يذكر هذه الأرض إلّا نباتها ونحن نباتها وغبارها وماؤها وفرحها... كيف أتركها؟"^٣.

إنّ ترك القرية في هذا الموقف، والاستجابة لنداء النزوح، لا يعني هذا التخلّي عن الولاء والانتماء؛ ففي تلك الليلة "كان الحزن قارسًا مستفحش النفوذ، يعصف بالأرواح كورق لم يعد منتميًا إلى شجرة عتيقة"^٤. إنّ موقف محمود يبقى مثالًا على ثبات هويّته، فنظرته للرحيل والبقاء كانت مرتبطة بهويّة الانتماء والولاء لأرضه، لذلك فضّل الثبات عليها، ورفض تحوّلها. في ظلّ أجواء مليئة بالخوف والقلق والتوتر وعدم الاستقرار، فالمعنى الحقيقي لهويّة الانتماء الحقيقية يظهر في الأزمات وساعات الشدّة لا في ساعات الرخاء.

نجد في المدوّنة أمثلة أخرى في هذا الموقف تبيّن مدى ثبات هويّاتهم، هذا الأمر الذي تمثّل من خلال ارتباطهم النفسي والعاطفي والجسديّ بقرام، وهذا الثبات جعلهم عاجزين عن التكيف مع الحال الذي وصلوا إليه، فكان ذلك سببًا في تأزّم الهويّة وارتباكها.

٢ - الهويّة المتحوّلة:

إنّ الأزمات المرتبطة بمراحل حياة الإنسان تُمثّل تحديّات بالنسبة له، وعلى الأنا مواجهتها قبل أن تتمكن من الانتقال من مرحلة إلى أخرى عن طريق النمو، وتختلف الشخصية في سوائها ومرضاها بالكيفية التي تمّت بها معالجة هذه الأزمات النمائية باعتبار أنّ كل مرحلة من مراحل النمو تمثّل أساسًا تكوينيًا إمّا أن يعوق أو يسهّل من مهمّة الأنا في المراحل اللاحقة^٥.

^١ لوعة الغاوية، ص ٣٢٨.

^٢ م.ن، ص ٣٢٩.

^٣ م.ن، ص ٣٣٠.

^٤ م.ن، ص ٣٣٢.

^٥ الجزائر (هاني)، أزمة الهويّة والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ٣٤.

وإذا نظرنا إلى أزمة الهوية من زاوية نفسية، فسند أن هناك اختلافًا في وجهات النظر بين علماء هذا المجال، فمثلاً: تختلف نظرة كل من سيجموند فرويد (Sigmund Freud) عن إريكسون (Erikson) في أثر تحديات الأزمات التي تواجهها الأنا في مراحل حياتها، فلفرويد (Freud) نظرة تشاؤمية في ذلك؛ إذ يرى أن كل مرحلة من مراحل النمو تتأسس على نواتج المرحلة السابقة وتشملها في ذات الوقت، بينما يتجه إريكسون (Erikson) اتجاهًا تفاؤليًا؛ إذ ينظر للإنسان باعتباره دومًا في حركة إلى الأمام في محاولة للنمو ومواجهة التحديات، حيث كل مرحلة تحمل إمكانات القوة والضعف، وحيث فشل الأنا في مواجهة أزمة مرحلة لا يعني فشلًا دائمًا في مواجهة الأزمات التالية، فالحياة قوامها التغير المستمر^١. ومع اختلاف وجهتي نظر كل من فرويد (Freud) وإريكسون (Erikson)، فإنهما صائبتان، ولكن لا يمكن إطلاقهما بشكل كلي، فنظرة فرويد (Freud) تنطبق على حالات، ونظرة إريكسون (Erikson) تنطبق على حالات أخرى، وفقًا للظروف التي تمرّ بها هذه الحالات، التي ذكرتها بعضًا منها آنفًا.

وإذا نظرنا إلى شخصيات المدونة المدروسة فسند كيف تنطبق هذه الرؤى عليها، فنظرة فرويد (Freud) انطبقت على شخصية بعض أبطال رواية (ترمي بشر) كطارق فاضل وعيسى الرديني اللذين أثرت فيهما الحياة التي كانا يعيشانها في الحي، وقد استمر هذا التأثير السلبي حتى بلغ ذروته عند انتقالهم إلى القصر، وليس ذلك فحسب فهذا التأثير كان سببًا أيضًا في التحول الذي حدث في حياتهم، وهو الانتقال من الحي المليء بالمعاناة إلى القصر المليء بالجمال كما كانوا يظنون.

حين يتحول وضع الإنسان إلى أسوأ مما كان عليه، تتحول هويته، وتضيع أهدافه، ويفقد تقديره لذاته، كما تحولت هوية طارق فاضل وأصحابه عند دخولهم القصر، أصبحوا عبيدًا بعد أن كانوا أحرارًا "كل الذي أذكره أنني غدت عبدًا حينما فُتحت لي بوابة القصر، لأدلف منها إلى حياة متبخرة"^٢.

وفي رواية (نباح) نجد وفاء التي ضاعت بسبب تركها للبلد الذي عاشت فيه، الذي اعتبرته بلدها، فكانت تبعات هذا الانتقال وخيمة؛ تحولت هوية وفاء من فتاة ذات عفة وشرف، إلى فتاة تخلت عن كل هذه المبادئ، تقول وفاء - متحسرة على ما آل إليه حالها - مخاطبة الشخص الذي كانت تحبه: "هل يشفيك قتلي، افعِلْ ذلك إن شئت أتمنى ذلك، كنت أتمنى لو أن شخصًا قتلني قبل أن أصبح هكذا.. أمّا الآن فلا يجدي أيّ شيء"^٣. إنها حالة من الشعور بالاغتراب، الذي أدّى إلى

^١ يُنظر: الجزار (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ٣٥، ٣٤.

^٢ ترمي بشر، ص ٢٣٦.

^٣ خال (عبد)، نباح، منشورات الجمل، بيروت - لبنان، ط ٣، ٢٠١٠، ص ٣١٥.

الإحساس بعدم الانتماء واللاهوية. إنَّ تحوُّل الهوية إلى السيئ أو الأسوأ يعني ذلك اغتراب الذات وضياعاها، فلا قيمة للذات بهوية ضائعة.

وفي نفس الرواية نجد أيضًا كيف أنَّ الضياع كان مآل الصحفي السعودي الذي كان يُحبّ وفاء، إنَّه حب في زمن الحروب، هذا الزمن ليس فيه مجال للحب، هو زمن للكراهية والدمار، فعندما غادرت وفاء السعودية، شعر بأنّ قطعة من روحه غادرت جسده، شعر بأنّ جزءًا من هويته تلاشت وضاعت، يقول حين عزم على السفر للبحث عنها: "منذ ذلك الرحيل الجماعي لليمنيين، وأنا معذّب بالبحث عنها، وفي كل مرة أحزم حقائبي أستشعر أنّي سأجدها، سأجدها كآخر لحظة فلفت عشق طفولتي ونبتت في أرض صلدة^١"، وحين ذهب للبحث عنها، وجدها في ضياع آخر، يقول مُحدِّثًا نفسه بعد ما وجد وفاء في تلك الحالة^٢ التي تمنى لو أنّه لم يجدها فيها: "ها أنا أعود عمود دخان، بقايا لحرب كنت هشيمها، أعود كرسمة خطّها جنديّ استدبر المعركة ومضى يخب القفار هربًا من رؤية دمه المسفوك فريسة لرمال صحراء شرهة، عُدتُ رسمًا لكائن ستتنبه الريح له وتذروه في الجهات الأربع^٣"، وعند عودته إلى بلده لم يشعر أنّه قد وفاء فقط، شعر بأنّه قد كل شيء حتّى زوجته وأولاده.

وفي رواية (لوعة الغاوية) نجد ضياع فتون بعد أن ترك مبخوت الحي الذي كانت تعيش فيه، أحبّته منذ أن كانت صغيرة، وعندما رحل شعرت بأنّ حياتها لا قيمة لها، كانت تعيش حالة من الضياع، جسد بلا روح، وبلا هوية، تقول حين وصلت إلى الخوبة - المنطقة التي قيل لها بأنّ مبخوت فيها - ولم تجد من تبحث عنه: "عُدت إلى جدّة كسيرة، فبعد أن أصبح أقرب من هواء تخطفه إلى رئتيك غدا كالزفرة بعيدًا وماضيًا^٤"، وعندما وجدته، كان قد فات الأوان، فقد وجدته في المستشفى مُصابًا بطلق نارٍ، وما هي إلّا لحظات حتى فارق الحياة، وبمفارقة مبخوت للحياة، كان هذا يعني أنّ روح فتون التي كانت تعيش للبحث عن مبخوت قد فارقتها هي أيضًا "جملته تلك لم يصدق فيها، فقد أخذ روحي منذ الطفولة ولم يعدها بتاتًا، وهو راغب في الخروج من غير أن يعيدني إلى ذاتي^٥".

إنَّ الخروج من الوطن قد يؤدّي إلى ضياع الهوية كما حدث مع وفاء في رواية (نباح)، ولكن هذا الضياع لا يقتصر على الخروج من الوطن، فقد يكون الإنسان داخل وطنه، ومع ذلك يشعر

^١ م.ن، ص ٢٢.

^٢ وجدها في مكان غير لائق بها؛ إذ وجدها في أحد الفنادق.

^٣ نباح، ص ١٨، ١٩.

^٤ لوعة الغاوية، ص ١٩٢.

^٥ م.ن، ص ٤٣٩.

بضياح هُويته أيضًا، وهذا ما حدث مع النازحين الذين تركوا قراهم -في رواية لوعة الغاوية- حين دخلت جماعات مسلحة إليها، يقول بعضهم ممتعضًا من الاسم الذي أطلق عليهم:

- كيف نسمي نازحين داخل وطننا، حتى المسميات لا يعرفون اختيارها^١.

تعددت الأسباب التي أدت إلى ضياح شخصيات المدونة المدروسة، وهي وإن تعددت فإنها تحمل بين طياتها دلالات نسقية تُشير إلى تأجج هذه الأسباب، وبمعنى آخر، إن هذه الدلالات النسقية تكشف أنساقًا ثقافية عديدة كانت سببًا في ضياح الهويات، هذه الأنساق تسبب في حدوثها أسباب مختلفة، سياسية، وثقافية، واجتماعية... إلخ، "وليس من شك أن كافة أنماط الاتصال البشريّ تضمّر دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنسانيّ في الطريقة التي بها نفهم، والطريقة التي بها نفسر"^٢.

وبانتهاء هذا المطلب لا يعني ذلك الانتهاء من الحديث عن الشخصيات؛ فالحديث عنها سيرافق البحث كاملاً، لأنها الفاعل الأساسي في الأحداث، والمحرك الذي يقود دقة السرد.

➤ المطلب الثالث: التبئير (Focalisation)

يُعدّ التبئير من المكونات الرئيسة للخطاب السرديّ، وذلك لارتباطه بعنصرين أساسيين من عناصر الخطاب، بدونهما لا يمكن أن يقوم الحكي، وهذان العنصران هما: الراوي والمروي له.

يُقصد بالتبئير: "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدّد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويًا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث"^٣.

تعددت تسميات هذا المصطلح، وأصبح له مجموعة لفظية تدور في فلكه كلّما تمّ التعامل معه، واختيار اسم من هذه التسميات كان في أحيان كثيرة محمّل بدلالات أو أبعاد يعطيها هذا الباحث أو ذاك، وفقًا لتصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها، ومن هذه التسميات: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير^٤، ومع اختلاف هذه المسميات إلّا أنّ معظمها يركّز على

^١ لوعة الغاوية، ص ٤٣٩.

^٢ الغدّاميّ (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص ٦٥.

^٣ لحداني (حميد)، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٤٦.

^٤ يُنظر: يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٤.

"الراوي الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويّه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفيّة التي من خلاله أيضًا - في علاقته بالمروي له - تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها".^١

ويؤكّد تودوروف (Todorov) على أهمية التّبئير أو الرؤية السّردية بقوله: "الرؤى أهميّة ما بعدها أهميّة، ففي الأدب لا نكون أبدًا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنّما بإزاء أحداث تُقدّم لنا على نحو معيّن، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعيتين متميّزتين، ويتحدّد كلّ مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تُقدّمه لنا".^٢

في حين أنّ هناك بعض النّقاد الأنجلو-سكسونيين يؤمنون بوجود نوع من المحكيّات تُعرض فيها الأحداث، ولا تُسرّد، وتحكي الحكاية نفسها بنفسها، وفي المقابل نجد أنّ السّرديات الفرنسيّة -وأنا أتفق معهم- تؤكّد استحالة وجود محكي دون سارد، وعلى رأسهم جيرار جينيت (Gerard Genette)؛ فلا وجود لمفوض دون عمليّة تلفّظ تنتجه، إنّ المحكي شكل خطابيّ، وباعتباره كذلك، فإنّه ينتج من طرف أحد ما يترك في النص آثارًا قابلة للملاحظة بدرجة أعلى أو أدنى.^٣

إنّ أي عمل حكاوي يقوم على دعامتين أساسيتين هما: الراوي ويُطلق عليه أيضًا: السّارد، والمروي له ويُطلق عليه أيضًا: المسرود له، والمبدأ القائم بين هذين الطرفين هو "مبدأ الثقة، لأنّ القارئ ينفّذ مبدئيًا نحو الثقة في رواية الراوي"، وللتعرف أكثر على ماهية كل من السّارد والمسرد له، سأفصّل الحديث فيهما، كل واحد منهما على حدة.

➤ أولاً: السّارد/ الراوي (Narrator)

١ - دور الراوي في الخطاب الروائيّ:

للراوي أو السّارد دور مهم في الخطاب الروائيّ؛ فهو الذي يُرتّب عناصر الخطاب، ويحافظ على تناسقها، لكي ينقلها بشكل مُحكم إلى المتلقي (المسرود له أو المروي له)، وبعبارة أخرى يمكن القول: إنّ الراوي هو حلقة الوصل التي تربط العمل السرديّ بالمتلقي.

يصوغ الراوي الأحداث في قالب سرديّ وفق رؤية معيّنة يسعى لإيصالها إلى المتلقي. إنّ الراوي هو "العين" التي ترى المشاهد السّردية، وهو "الذاكرة" الممثّلة للعقل الجمعيّ للجماعة الإنسانية

^١ يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٤.

^٢ تودوروف (تزيّتان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٥١.

^٣ جينيت (جيرار) وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التّبئير)، تر: ناجي مصطفى، دار الخطّابي للطباعة والنشر، البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ٩٧، ٩٨.

^٤ لحداني (حميد)، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص ٤٥.

المنتمي إليها الراوي، وهو "الصوت" الذي يظل يتخلّق في المسافة بين الفعل (الرؤية) والممارسة اللغوية بكل متطلباتها^١.

٢- الفرق بين الرؤية والراوي:

إنّ الراوي هو الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، وله حضور فاعل لأنّه يقوم بصياغة تلك المادة، ويُعرّف تودوروف (Todorov) الرؤية (Vision) بأنّها: الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، وتتضوي تحت كلمة الأحداث كل عناصر بناء القصة، وأبرزها الخلفية الزمانية والمكانية لكل الأحداث، وطبيعة الشخصيات التي تكوّنها أو تكون على علاقة مباشرة بها، وتخضع الرؤية لمنظور الراوي وإرادته وموقفه الفكريّ، والرؤية والراوي متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية^٢.

٣- حالات زاوية الرؤية:

يعتبر أغلب النقاد أنّ الناقد الفرنسيّ جان بويون (John Boyne) أوّل من فصل القول عن "زاوية الرؤية" في كتابه "الزمن والرواية"^٣، وقد اختزلها في ثلاث حالات، هي: الرؤية من خلف، الرؤية مع، والرؤية من خارج^٤.

٣.١- الراوي (<) الشخصية الحكائيّة (الرؤية من الخلف):

يكون الراوي عارفاً أكثر ممّا تعرفه الشخصية الحكائيّة، إنّه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلّى سلطة السرد هنا في أنّه يستطيع مثلاً أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي أنفسهم.

٣.٢- الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائيّة (الرؤية مع):

تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائيّة، فلا يُقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويُستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلّم

^١ إبراهيم (علاء عبدالمعزم)، أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربيّ التراثي، ٢٠١١/ أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربيّ التراثي (alukah.net)، تاريخ العودة: ٢٠٠٢/٣/٣م.

^٢ يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، المتخيل السرديّ (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ٦٢، ٦١.

^٣ يُنظر: لحداني (حميد)، بنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ، ص ٤٧.

^٤ هذه التفاصيل مأخوذة من: م.ن، ص ٤٨، ٤٧.

أو الغائب، ولكن مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة.

٣.٣ - الراوي (> الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج):

لا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف ما يدور بخلد الأبطال، ويرى تودوروف (Todorov) أن جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلا أمراً اتفاقياً، وإلا فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه.

وعليه، نرى أن نوع الرؤية في المدونة المدروسة هي التي يكون فيها الراوي مساوياً للشخصية الحكائية، أي "الرؤية مع"، لأن الراوي فيها هو بطل القصة نفسه؛ فهو مطلع على كل الأحداث، يرويها بمختلف تفاصيلها، ومع علم الراوي في المدونة المدروسة بتفاصيل الشخصيات، إلا أننا لم نقل إن "الرؤية هي من الخلف"؛ لأن الراوي لم يكن عالماً بكل ما يدور في خلد الشخصيات، فهناك حقائق متنوعة اكتشفها الرواة مع سير الأحداث، وليس قبل حدوثها.

٤ - مظاهر حضور الراوي/ السارد في الحكاية:

إن اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكاية، يعني: البحث عن يتكلم في الحكاية أو الرواية، ويعني أيضاً: الإشارة إلى تدخلات الراوي في الحكاية، ويعني: الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة، أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة، إما أن يكونوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود؛ فالمتكلم في الحكاية له حالتان: إما أن يكون الراوي خارجاً عن نطاق الحكاية، أو أن يكون شخصية حكاية خارج الحكاية، فهو إذن راوٍ ممثل داخل الحكاية، وهذا التمثيل له مستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكاية، ينتقل أيضاً عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسة في الأحداث.

وبالنظر إلى المدونة المدروسة نجد أن الراوي/السارد هو شخصية حكاية متخيلة، موجودة داخل الحكاية، مشاركة في الأحداث، بل هي أيضاً شخصية رئيسة في الأحداث، تكفلت بنقل الأحداث، تُدير دفة السرد، وتقل الحكاية بضمير "الأنا"، تُحاور، وتحلل، وتُفسر، وتصف الشخصيات، تحدت

^١ يُنظر: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٤٨، ٤٩.

كينونتها داخل المتن الروائي، كشخصية طارق فاضل في رواية (ترمي بشرر)، وشخصية الصحفي في رواية (نباح)، وشخصية فتون في رواية (لوعة الغاوية)، وعليه تكون الرؤية في هذه الروايات خاضعة لهيمنة الصوت الواحد، وهي: "الرؤية مع"، إلا أن صوت الراوي في رواية (ترمي بشرر) نجده -في منتصف أحداث الرواية - قد انتقل من الراوي الأساسي "طارق فاضل" إلى راوٍ فرعي هو "أسامة"^١، وذلك حين كان يقص لطارق ما حدث لتهاني بعد تسلل اللص إلى منزلها، وما حدث لأمها حين علمت بأن والد تهاني قد ذهب بها إلى قريته ليس لتزويجها، وإنما لقتلها، وبعد عودة الصوت إلى الراوي الأساسي، انتقل مرة أخرى إلى راوٍ آخر، هي مرام، حين حكّت لطارق قصتها.

يُطلق على الرواية ذات الصوت الواحد: الرواية (المونوفونية)، تتسم هذه الرواية بهيمنة النمط المونولوجي الذي يهيمن فيه صوت المؤلف ورؤاه وأفكاره، وهذا لا يعني بالضرورة غياب بعض الملامح البوليفونية داخل هذه الأشكال الروائية^٢.

عندما يكون الراوي هو شخصية من شخصيات الخطاب، يرى ويسمع ويتكلم، يحكي معاناته بكل تفاصيلها، وبدقة كبيرة، هذا من شأنه أن يجعل الخطاب أكثر قرباً من المتلقي، وبذلك سيشعر (المتلقي) بمشاعر هذه الشخصية، يفرح لفرحها، ويحزن لحزنها، بل سيشعر أيضاً وكأنه جزء من شخصيات الحكاية، يعيش أحداثها، ويتأثر بمشاهدها، ولعلّ هذا هو هدف الروائي عبده خال من جعل رواية رواياته هم أبطالها، وعليه تكون الهوية الشخصية في السرد قد قدمت نفسها بطريقة مباشرة، لأنها لم تتم عن طريق وسيط ينقل إلينا الأحداث، ف "تدخل الكتابة بصوت سارد ذاتي يعتمد الآنأ وسيلة للقص، تدخل القارئ معها منذ أولى المشاهد، هي وسيلة سردية ساحرة تعقد مع المتلقي صداقة سريعة ومغرية"^٣.

تتشترك الذوات الساردة في المدونة المدروسة بسيطرة الجانب السوداوي والمظلم على حياتها؛ فكل منها عاش حياة متعبة، مليئة بالحسرة والألم، مع اختلاف مدى حدة هذا السواد من رواية إلى أخرى، ولا يقتصر حديث السارد حول أحداث حياته فحسب، بل الحديث عن حياة من يحيط به أيضاً،

^١ انتقل صوت الراوي إلى أسامة في ص ١٩٦، وسرعان ما عاد إلى طارق في ص ٢٠٤.

^٢ يُنظر: ثامر (فاضل)، الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ص ٤٣. نقلاً عن: عبد الوهاب (عادل)، وجاسم (أماني)، الهوية والسرد في رواية سيدات زحل للروائية لطيفة الدليمي، ص ٥١.

^٣ عبد النبي (أشرف سامي)، الهوية والسرد في رواية (عرائس الصوف) للكاتبة الكويتية ميس العثمان، مجلة الخليج العربي، مج: ٣٦، ع: (٣) - (٤)، ٢٠١٨، ص ٢٣٩.

وتتشارك الذوات الساردة في كثير من الأبعاد النفسية أيضًا، كالشعور بالضيق، والقلق، التي بدورها تنعكس سلبًا على تشكّل الهوية وبنائها.

الذات الساردة حاضرة في رواية (ترمي بشرر)، تسرد حكايتها وسقوطها بقالٍ سرديٍّ ملئٍ بالحسرة والألم، هو سقوط على جميع المستويات، سقوط أخلاقيٍّ، ودينيٍّ، واجتماعيٍّ... إلخ. حاولت الذات الساردة ذكر مبررات لهذا السقوط، ولكنها في الوقت نفسه لم تُبرّر لنفسها ذلك السقوط، فهي تشعر بالخجل أمام نفسها، وليس ذلك فحسب بل إنّها لا تُقدّر ذاتها بتاتًا؛ لأنّها مليئة بالذنوب والآثام.

تُسيطر فكرة السقوط على ذهن بطل الرواية (طارق فاضل) فتجعله ضائعًا تائهًا عاجزًا عن انتشال نفسه من الوضع الذي يعيش فيه، يقول طارق فاضل: "كنتُ قادرًا على تغطية سوءة جسدي، بينما عجزت عن انتشال روحي من أحوالها، وتتقيتها، فذبلت وهزأت وتمزقت"، إنّها سيل من الاعترافات رافقت الرواية من بدايتها إلى نهايتها، اعترافات لا جدوى منها سوى مزيدٍ من الألم والعذاب.

ألم يُرافق الذات الساردة طيلة سردها، فيتألم معها القارئ، ويشعر مع هذا الألم بالحيرة، فتارة يرثي لهذه الذات، بسبب الحالة النفسية السيئة التي وصلت إليها، وتارة يغضب منها بسبب الأعمال الدنيئة التي ارتكبتها.

وقد سلّطت الرواية الضوء على الجانب السوداويّ للإنسان، بكل حالاته، غنيًا كان أم فقيرًا، فكما قد يرتكب الفقير الجرائم نتيجة الفقر والعوز والظلم، قد يرتكب الغنيّ أيضًا الجرائم بدافع التسلّط واللهو والتسلية، وغيرها من الدوافع التي تُساهم في سقوط الإنسان.

السارد في المدونة المدروسة هو سارد عليم، يعرف مجرى الأحداث، ولذلك يرويها بدقة متناهية، ولم يتكلّم بصيغة "الأنا" فقط، بل كان يتكلّم بصيغة "نحن" أيضًا، وهذا دليل على مدى قربهِ من شخصيّات الرواية التي كان يسير معها في مركب واحد، "هزنا إلى داخل الجنة من غير رؤية"^١، ولكثرة استخدام السارد لضمير "الأنا" دلالات مختلفة، منها: تسليط الضوء بشكل كبير على هذه الشخصية، ومن ثمّ سيكون التركيز على معاناتها كبيرًا من قبل المتلقّي، ومن دلالات كثرة استخدام "الأنا" أيضًا: وضوح معاناة البطل بشكل دقيق، لأنّ من يتحدّث عن هذه المعاناة هو نفسه من عاشها، وبذلك يكون تصوير هذه المعاناة دقيقًا، وأكثر ملامسة للمتلقّي، ولم يترك السارد الحديث بصيغة "هو"؛ فقد استعان بضمير الغائب "هو" للحديث عن الشخصيّات التي تُحيط به، سواء أكانت هذه الشخصيّات

^١ ترمي بشرر، ص ١٠.

^٢ م.ن، ص ٣٠.

مظلومة أم ظالمة، هناك أمثلة كثيرة على ذلك، منها: "ويرأسهم عيسى الرديني الذي يشرف على تلبية طلبات نساء القصر واحتياجاتهن"^١، "كان نادر يخفي سرّاً لم يشأ البوح به، وهو يلح بالسؤال عن أسامة، وضاعف اهتمامه بهذا الغياب بوضع جائزة مالية لمن يأتي بأي خبر يوصله إلى أسامة"^٢، ومن أمثلة ذلك في رواية (لوعة الغاوية): "حفص^٣ خرج من رحم جفّت طويلاً، وبعد أن لفظته، جمح إلى الاستغلال بفضاء القرى الممتدة، ولم يكن يعلم أنّ هذه الرحم ستلفظه نحو الدروب البعيدة"^٤، وبالإضافة إلى استعمال السارد لضمير المتكلم، وضمير الغائب، استعمل أيضاً ضمير المخاطب، بطريقة حوارية تُضفي طاقة وحركة للنص، ومثال ذلك: الحوار الذي دار بين مبخوت وزوجته^٥:

- أي فضيحة حملتها لنفسك ولقبيلتك؟

- أيّ فضيحة تقصدين؟ ما قيل عني؟

يُعطي توظيف الكاتب للضمائر بمختلف أنواعها حركة أكثر لنصوصه، ويشعل الحوار والتفاعل بين شخصياتها، وهذا من شأنه أن يولّد التفاعل مع القارئ أيضاً، كما أنّ توظيف الضمائر يبعد النص عن الملل والرتابة، وبما أنّ السارد واحد، فهو يحتاج لتوظيف الضمائر المختلفة كي يعطي الشخصيات مساحة لتبادل الحوار فيما بينها، وبذلك تستطيع التعبير عن مشاعرها بكل أريحية، ونقل حياتها للمتلقي، وكأنها هي التي تسرد النص.

يتبين لنا إذاً، أنّ سرد المشاهد في المدونة المدروسة اعتمد على ذات ساردة كانت هي الشخصية الأساسية من شخصيات الخطاب، هذه الذات هي "الأنا" التي صوّرت مشاهد الرواية من بدايتها حتّى نهايتها، بصوت يملؤه الحزن والألم، جمعت هذه الأنا بين هويّات ثلاث تشترك جميعها بأنّها هويّات تُعاني من الاضطراب والتشتت والضياع، مع اختلاف أسباب وحدّة هذا الضياع من رواية إلى أخرى.

^١ ترمي بشرر، ص ١٢٤.

^٢ م.ن، ص ٢٤٠.

^٣ يقصد بحفص هنا: مبخوت؛ فعندما وُلد مبخوت كان له أخت توأم، فأطلقوا عليهما اسمي حفص وحفصة، ولكن عندما مرض مرضاً شديداً لدرجة أنه جُهِز له قبر، تم نقله إلى قرية المعرسة اليمنية، لكي يتعالج على يد المعالج الحاج علي بن حسن، وعندما تحسّن حفص، أتى هذا المعالج إلى أمّه (عوش خالديّة) قائلاً لها: ولدك هذا مبخوت فقد نجا من موت حقيقي، بعدها تم تغيير اسمه من حفص إلى مبخوت.

^٤ لوعة الغاوية، ص ٤٢.

^٥ م.ن، ص ٣٨.

ومن القضايا التي ناقشها تودوروف (Todorov) أيضًا (فيما يتعلق بالتبئير): قضية "التقويم"^١، أي طريقة التعامل مع ما ورد داخل النص، وما يمكن تقبله أو رفضه، والقراء في ذلك مختلفون؛ فهناك القارئ السلبي، وهو الذي يتقبل النص بما فيه، يتماهى معه دون حوار أو جدال، وهناك القارئ الإيجابي، وهو الذي يتمعن النص بكل تفاصيله، يقبل، ويرفض، ويناقش، ويحاور، فالقارئ "ليس مُجبّرًا على التمسك برؤية "خارجية" وإنما بوسعه أن يستنتج "داخلًا" مختلفًا شديد الاختلاف، فبإمكانه في هذا الصدد ألا يقبل الأحكام الأخلاقية أو الجمالية النابعة من الرؤية"^٢، وعليه فإنّ المسرود له قد يتفق مع وجهة نظر السارد، وقد يختلف معها، وقد يتشكل من هذا الاختلاف تكوين وجهة نظر جديدة هي وجهة نظر المسرود له، ونكون بذلك أمام سلسلة من وجهات النظر يتحوّل فيها المسرود له إلى سارد، وهكذا.

وإذا كان السارد في المدونة المدروسة شخصيةً متخيّلة، تنتمي إلى عالم افتراضي، فإنّ هذا لا يعني عدم وجودها في العالم الواقعي؛ فعالم الرواية ليس عالمًا منفصلًا عن الواقع، بل هو عالم يُحاكي الواقع بأسلوب سرديّ، يعطي مساحة للكاتب لينطلق فيها بحرية كبيرة قد لا يجدها في الواقع، فتخيّل شخصية تعيش أحداثًا ثم ترويها، لا يعني ذلك عدم وجودها في الحقيقة، كما أنّ إثبات وجودها اللفظي في الخطاب، قد يكون إثباتًا لوجودها الفعليّ في الواقع، حتّى وإن اختلف مسمّاها.

➤ ثانيًا: المسرود له/ المروي له (Narratee)

لا تقل أهميته المسرود له أو المروي له عن السارد؛ فهو ركن من أركان العمل السردّي، ودعامة من دعائمه، ولا يمكن لسارد أن يحكي دون وجود متلقٍ - سواء أكان مستمعًا أم قارئًا - يستمع إليه، ويتلقّى رسالته، فمما لا شكّ فيه أنّ السارد يسرد حكايته رغبة منه في إيصال رسالة ما إلى المتلقي، فعملية التواصل في السرد تتطلب توافر عناصر محددة، تكتمل من خلالها المنظومة السردية، هذه العناصر هي: السارد، والرسالة، والمسرود له.

^١ تودوروف (تزييتان)، الشعرية، ص ٥٥.

^٢ م.ن، ص ٥٥.

١ - أشكال حضور المروي له/ المسرود له

رأينا سابقاً أنّ حضور السارد يتحدّد بحسب ثلاثة أشكال من الوجود النصّي مصنّفة بحسب اشتراكه أو عدم اشتراكه في الحكاية، وكذلك المسرود له، فإنّ حضوره أيضاً يتحدّد وفق ثلاثة أشكال^١:

١.١ - المروي له الداخلي:

أيّ الذي يشكّل جزءاً من الحكاية، الذي يمتلك كل ما للشخصيّة الحكائيّة من خصائص.

١.٢ - المروي له الافتراضي:

أيّ ذلك الذي لا تمنحه القصة هويّة محدّدة، لكنّها تتوجه إليه بشكل صريح، وليس له من الخاصيّات التخيليّة التي للشخصيّة الروائيّة غير افتراض توجه السارد بالخطاب إليه عند سرده للحكاية.

١.٣ - المروي له الخارجي:

هو المروي له الذي لا دور له في الحكاية، وهو من يمثّل القارئ الافتراضيّ للنصّ الروائيّ، الذي يتماهى معه كل قارئ خارجيّ يقرأ القصة.

من الممكن أن يكون للقصة أكثر من متلقٍ داخل النصّ، يميّز النصّ بين طرق قراءاتهم المتعدّدة، كأن يميّز بينهم من ناحية الجنس (قراء، قارئات)، أو من ناحية الجغرافيا (قارئ مدنيّ، قارئ ريفي)، ومع ذلك فإنّ القارئ النصّي عبارة عن كيان تحدّدت صيغ وجوده نهائياً، أمّا القارئ الحقيقيّ فإنّه على العكس من ذلك، هو شخص واقعيّ يقرأ الكتاب، وصفاته متغيرة من قارئ إلى آخر، ومن قراءة إلى أخرى زمانياً وتطورياً، وقائمه مفتوحة ووجوده طبيعيّ، القارئ الحقيقيّ جسم حيّ يستصحب معه لحظة قراءته للنصّ تاريخه الشخصيّ وذاكرته وتجربته في العالم وفي القراءة^٢. وفي هذا الإطار أيضاً يُفرّق تودوروف (Todorov) بين السارد والكاتب، وبين المسرود له والقارئ، فيقول: "وليس المسرود له هو القارئ الفعليّ تماماً، كما أنّ السارد ليس هو الكاتب، علينا ألاّ نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه"^٣

^١ يُنظر: جاسم (حسن سرحان)، القارئ والمروي له: محاولة لفض الاشتباك، ٢٠١٣، د. حسن سرحان جاسم: القارئ والمروي له: محاولة لفض الاشتباك - الناقد العراقي (alnaked-aliraqi.net)، تاريخ العودة: ٢٠٢٢/٢/٥م

^٢ يُنظر: م.ن.

^٣ تودوروف (تزيّتان)، الشعرية، ص ٥٨.

يمكن القول: إنّ المسرود له شخص تخيليّ يتداخل بعلائق نصيّة مع شخص تخيليّ آخر هو السارد، وبالعودة إلى النظريات اللغويّة نلاحظ أنّ المروي له هو بمثابة متلقي الإرسال اللغويّ المرسل من قبل المتكلّم، الذي هو في حالة النصّ السرديّ السارد وليس الكاتب، ويصبح النصّ بهذا المفهوم فضاء اتصال ليس بين الكاتب والقارئ، كما يظنّ البعض، بل بين السارد والمسرود له^١.

وبناء على ما سبق، يمكن القول: إنّ كلّ كاتب خلق لنصه راويًا يروي حكايته، فمن البديهيّ أن يخلق أيضًا مرويًا له يتلقّى ما يقدّمه هذا الراوي، وإن كانت هذه العملية قائمة على الخيال، فإنّها ما تبرح أن تنتقل إلى العالم الواقعيّ لتجد لها من خلاله متلقيًا حقيقيًا يربط النصّ بسياقه، ويعيد إنتاجه وفق توجهات ومنطلقات ينطلق منها، "فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييليّ لا تقدّم لنا أبدًا في "ذاتها"، بل من منظور معيّن، وانطلاقًا من وجهة نظر معيّنة، وهذه الألفاظ البصريّة استعاريّة أو بالأحرى مجازيّة، ف "الرؤية" تحل هنا محل الإدراك برمّته، ولكنّها استعارة ملائمة، لأنّ للخصائص المتنوعة للرؤية "الحقيقيّة" كلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل"^٢.

٢ - طبيعة المروي له/ المسرود له في المدونة المدروسة:

حين ننظر إلى الإهداء في المدونة المدروسة يمكن أن نستشف من خلاله المسرود له الذي ربما أراد الروائيّ عبده خال توجيه نصه إليه، ولكنّ هذا الأمر ليس أمرًا محسومًا، وإنّما هو أمر نسبيّ؛ فبعض الكتاب لا يصرّح بوضوح عن الفئة التي قدّم لها خطابها.

وقبل البدء بذكر إهداء روايات عبده خال، وما تحمله من دلالات، يمكن القول: إنّ إهداء روايات عبده خال قد تكون مفاجئة للقارئ؛ إذ إنّها جاءت على غير المعتاد، ففي حين يهدي الكتاب كتاباتهم لأشخاص قريبين لهم، يُضمرون لهم الحبّ والتقدير، نجد أنّ عبده خال اختلف في ذلك تمامًا، ولاشكّ أنّ هذا الاختلاف سيجعل القارئ يتوقف برهة عند الإهداء قبل الولوج إلى عالم الخطاب الذي بين يديه. وقد جاء الإهداء على النحو الآتي:

^١ يُنظر: جاسم (حسن سرحان)، القارئ والمروي له: محاولة لفض الاشتباك، ٢٠١٣، د. حسن سرحان جاسم: القارئ والمروي له: محاولة

لفض الاشتباك - الناقد العراقي (alnaked-aliraqi.net)

^٢ تودوروف (تريفيتان)، الشعرية، ص ٥٠.

٢.١ - الإهداء في رواية (ترمي بشرر):

التلويحة شارة للبعد، للغياب.

و (هنو) لم ترفع يدها أبدًا. فأَيّ خيانة اقترفتها حينما لم تلّوَح من بعد؟! لها، ولبقية من عصفت بهم في طريقي، ينداح هذا البوح القذر.

طارق فاضل

جعل الكاتب الإهداء في هذه الرواية على لسان الراوي / بطل الرواية: "طارق فاضل"، الذي بدوره قد أهدى هذا العمل أو البوح - كما يسمية الكاتب - إلى كل من سبّب لهم الأذى ابتداءً بتهاني التي كان سببًا في موتها، وانتهاءً بكلّ من سبب لهم الأذى طيلة حياته، وفي ذكر الراوي لاسم تهاني دون غيرها من الشخصيات، دلالة كبيرة على عمق تأثير هذه الشخصية عليه، فقد ظلّ تأنيب الضمير مرتبطًا به من بداية الرواية وحتى نهايتها. وبما أنّ جملة: لبقية من عصفت بهم، تدلّ على الجمع، فهذا يدلّ على كثرة من عصفت بهم، ولأنّ بوحه قذر -كما وصفه- فإنّه لم يأت باسم تهاني بصيغته الحقيقية، وإنّما قال (هنو)، وهذا يذكرنا بالاسم السادس من الأسماء الستّة، هذا الاسم الذي استبعده العلماء، لأنّه اسم لكل شيء مكروه، أو اسم لما يُستقبح ذكره.

٢.٢ - الإهداء في رواية (نباح):

عبد خال لكل أوغاد العالم.. لعنة كبيرة

ذكر عبد خال أوغاد العالم على رأس روايته، ووضعهم في موضع لا يستحقونه، ولكن ليس تكريمًا لهم، وإنّما سخرية وتهكمًا بهم. ونلاحظ أنّ هذا الإهداء قد جعله عبد خال على لسانه، بعكس رواية (ترمي بشرر) التي أتى بالإهداء فيها على لسان بطل الرواية، وهذا يعود إلى مضمون الكلام نفسه؛ فالكلام في رواية (ترمي بشرر) كلام مخصوص، متعلّق بما فعله بطل الرواية، فكان لا بدّ أن يأتي على لسان من قام به، أمّا الكلام في رواية (نباح) كلام عام، لا يقتصر على شخص بعينه، وبذلك يستطيع أي شخص قوله.

٢.٣ - الإهداء في رواية (لوعة الغاوية):

إلى قلب عبد خال... أجهدتك كثيرًا، فهل تقبل اعتذاري؟

جميل أن يُقدّر المرء ذاته، ويهديها إنجازًا حقّقه. نجد هذا في هذه الرواية حين أهداها عبد خال لنفسه، وربما أراد عبد خال بهذا الإهداء أن ينوّه إلى التعب الذي يصيبه بعد كتابة رواياته، بسبب

الهجوم الكبير الذي يتعرّض له حين يكتب؛ فالكثير من القراء يُهاجمونه بسبب ما يثيره من قضايا في رواياته.

وفي هذا الإطار يمكن القول أيضًا: إنّ هناك مسرودًا له متخيلاً موجودًا في خيال الكاتب يوجّه له خطابه، أثناء كتابته للنّص، وهناك مسرود له ضمنيّ موجود في ثنايا النّص، يظهر من خلال مخاطبة السارد له في النص، وهناك مسرود له حقيقيّ موجود خارج النّص، يتلقّى النّص بكل مداركه ومعارفه، يُعيد إنتاج النص وفق رؤى وأطر محدّدة، وبالنظر إلى المدوّنة المدروسة نجد أنّها تحتوي على مسرود له، يحتمل نوعين، الأول: متخيّل، والثاني: حقيقيّ، واستبعدنا المسرود له الضمنيّ؛ لأنّ السارد لم يستخدم ضمير المخاطب إلّا عندما كان يُخاطب شخصيّات النص، من خلال الحوار، أو عند الحوار بين هذه الشخصيّات.

ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ السارد قد يتحوّل إلى مسرود له، وذلك حين ينتقل السرد من الشخصية الساردة الأساسيّة إلى شخصيّة أخرى فرعيّة، ونجد ذلك في رواية (ترمي بشرر)، حين انتقل السرد إلى أسامة، ومريم، وبذلك أصبح السارد الحقيقيّ (طارق فاضل) مسرود له، لأنّه كان هو المستمع لما يسردونه.

وقد يتحوّل السارد إلى مسرود له أيضًا، حين يُخاطب نفسه، وهذا موجود بكثرة في المدوّنة المدروسة، فقد ركّز الكاتب على مخاطبة الذات لنفسها، من خلال حديث السارد مع نفسه، يُذكرها، ويوبّخها، ويتألّم معها... إلخ، نذكر لذلك بعض الأمثلة، منها خطاب السارد لنفسه -في رواية (ترمي بشرر)- حين حدّثها متحرّراً على ضياع عمره وهو يرتكب المعاصي: "لي خمسون عامًا (تزيد قليلاً) وأنا متورّط في هذه الأيام المتعاقبة، وكلّما بعدت عن المشهد اكتشفت أنّ الحياة يصنعها: المعتوهون، والمرتشون، واللصوص (...). هم من يقومون بدور الدفع مثلهم مثل المصلحين تمامًا"، ويقول أيضًا سائلًا نفسه: "كيف أغلق كل دروب الماضي التي سفحت أحداثها في وجهي دفعة واحدة، وجرفتني، وأوقعتني عند نهاية المصب؟"^٢.

وفي رواية (نباح) نجد كيف يُخاطب السارد نفسه، ويسألها حين يكون في حيرة من أمره: "هذه الرغبات المختلطة والمتردّدة تصيبني بالارتباك، ماذا يحدث لو بقيت؟"^٣

^١ ترمي بشرر، ص ١٨.

^٢ م.ن، ص ٣٠٤.

^٣ نباح، ص ١٠.

وفي رواية (لوعة الغاوية) تُخاطب الساردة نفسها، حين وجدت مبخوئاً على فراش الموت، قالت وهي متحسرة على عمرها الذي ضاع دون أن يصل إلى مبتغاه: "وهبته كل عمري، ولم يهيني يوماً واحداً، وقد وهب حياته لامرأتين لم تمنحاه ما منحته من حب. هكذا أجزم، هربت خواطري كثيراً وأقمت على صوتها: يا ابنتي لو تنهضي وتطمئني على الغالي".

وتختلف رواية (ترمي بشرر) عن روايتي (نباح) و (لوعة الغاوية) من حيث بيان المسرود له الأول؛ فرواية (ترمي بشرر) قد وضع الكاتب ملحقات لها بعد الانتهاء منها، وذكر أنه التقى بطارق فاضل (السارد) وحكى له قصته، وطلب منه أن يكتبها على شكل رواية، وعليه يمكن القول: إن المسرود له الأول في هذا الخطاب هو الكاتب نفسه.

ويتضح مما سبق أنّ مكوّنات العمل السردّي من شخوص وزمان ومكان وتبئير تتضافر لإنتاج خطاب روائي متكامل؛ فالأصوات السردية تتشكّل "في نسيج النص متأثرة بالانتقال فيه، حيث يتفاعل امتداد المكان وطبيعته مع هذه الأصوات السردية، ويؤثر في اتجاهها وفي أسلوبها ونبرتها، والروائي يستثمر أشياء المكان لإنتاج دلالات واضحة تغذي النص، وتمثّل أضواء مشعة في عالمه، وكثير من معالم المكان تصبح داخل النص إشارات زمنية لها دلالاتها"^١.

وفي ختام هذا المبحث يمكن القول: لقد ساهم السرد بعناصره الروائية من شخصيات، وزمان، ومكان، وتبئير في إبراز قضية الهوية، من خلال إبراز إشكالياتها، وبلورة مفاهيمها، ومحاولة إيصال هذه الإشكاليات إلى القارئ بأسلوب سرديّ قد ينبّهه لتفاصيل لم يكن يعيها من قبل، وبما أنّ هذا المبحث ركّز على الهوية الفردية، فإنّ المبحث الثاني سيكون التركيز فيه على الهوية الجماعية، لأنّ كلياً منهما يكمل الآخر، ولا تكون دراسة أحدهما، إلّا بدراسة الثاني.

^١ لوعة الغاوية، ص ٤٤٠.

^٢ الشنطي (محمد)، المكان في الرواية السعودية "التوظيف والدلالة" رواية "الموت يمرّ من هنا" لعبده خال نموذجاً، جامعة اليرموك، ٢٠٠٣، ص ٢٤٧.

المبحث الثاني: الهوية الجماعية والسرد

بعد الحديث عن الهوية الفردية في المبحث الأول، لابدّ من الحديث عن الهوية الجماعية؛ فلا يمكن أن يكون الإنسان بمفرده؛ إذ لابدّ من جماعة ينتمي إليها، ويساهم معها في بناء ذاته، وبناء مجتمعه، فالفرد جزء لا يتجزأ من نسيج مجتمعه، " والتعبير عن الهوية في إطار الجماعة يكسبها القوة عنها في خارجها، لذا فإنّ التعبير عن الهويات يأخذ في الغالب مساراً جماعياً، سواء أكان ذلك في محاولة المحافظة على نسق القوة القائم أم في الدعوة إلى تغييره".^١

➤ المطلب الأول: العلاقة بين الهوية الفردية والهوية الجماعية

الهوية الجماعية نظام من العلاقات الشبكية والشائكة، لا يُبنى هذا النظام فجأة، وإنما يحتاج إلى تراكم ثقافي على مدى فترة من الزمن، ليكوّن هوية يمكن القول عنها إنها هوية جماعية، وبما أنّ تحركات الشخصية في السرد تؤثر على بناء الهوية الفردية، فإنّها أيضاً تؤثر على بناء الهوية الجماعية؛ لأنّ الشخصية لا تتحرك في النص بمعزل عن الشخصيات التي تحيط بها، بل تتحرك من خلال التفاعل مع العالم السردية الذي يحيط بها، تؤثر فيه وتتأثر به.

- علاقة التأثير والتأثر بين الهوية الفردية والهوية الجماعية

إنّ العلاقة بين الهوية الفردية والهوية الجماعية "علاقة هرمية ذات منحى عمودي؛ وذلك لأنّ الهوية تُفرض من الخارج، فهي لا تقول لي من أكون ولا تخبرني بمعنى ما أقوم به، بل تُحدّد لي من أكون وتعيّن لي قائمة السلوكيات التي ينتظرها منّي الآخرون، التي قد أتعرض للعقاب إن أنا لم ألتزم بها".^٢

وبما أنّ فهم الهوية الذاتية يتيح للفرد معرفة ما يجب عليه القيام به، فإنّ معرفة هوية الآخرين يساعد المرء على التنبؤ بأفكارهم وسلوكياتهم أثناء التفاعل معهم، وعليه فإنّ تصوّر الهوية يجعل الحياة اليومية أسهل، والتفاعل بين البيئة يبني الهوية بقدر ما تنظم معرفة الهوية التفاعلات البشرية، فالهوية لها طابع فردي وثقافي وخصائص اجتماعية.^٣

^١ النّجار (باقر سلمان)، الفئات والجماعات: صراع الهوية والمواطنة في الخليج العربي، ص ٣١٩، هذا البحث جاء ضمن كتاب: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر.

^٢ سعيد (أراق)، مدارات المنفتح والمنغلق في التشكلات الدلالية والتأريخية لمفهوم الهوية، ص ٢٢٧.

^٣ يُنظر: Ergun (Naif), Identity Development: Narrative Identity and Intergeneration Narrative Identity, Mardin Artuklu University, Mardin, Turkey, 2020, p.456.

ترتبط الهوية بالجانب الفردي للنفس الإنسانية، والجانب العلائقي، أي التفاعل مع الآخرين، وتسلط الهوية الفردية الضوء على الشخصية الداخلية، بينما تسلط الهوية العلائقية والاجتماعية الضوء على الشخصية الخارجية في إجابات الفرد على سؤال من أنا؟ استنادًا إلى قصص الحياة المترابطة^١.

يتأثر بناء هوية الفرد بما يحيط به من خير وشر، ويختلف مدى هذا التأثير من فرد لآخر، ومهما بلغت قوة الفرد فإنه يظل بحاجة إلى من ينتمي إليه، فيكون بذلك أشد قوة وأكثر ثباتًا، وبذلك "يتحول عنصر الانتماء للجماعة: القبلي أو الديني أو المذهبي أو الإثني إلى هوية أو هويات يرى الفرد نفسه من خلالها، لقدرتها على تحقيق قدر أكبر أو أصغر من حاجاته، ويتم تلبية حاجات الفرد من خلال الجماعة بدءًا بالحاجة للانتماء، وانتهاءً بالكسب والعيش والزواج"^٢.

من الممكن أن يحتوي المجتمع الواحد على عدد من الهويات الجماعية، التي بدورها تشكل كيان هذا المجتمع، ومن الطبيعي أن يحدث تنافس بين هذه الجماعات؛ فكل منها يريد أن يكون الأفضل، كما أن تميز جماعة ما على أخرى سينعكس بشكل إيجابي على الهوية الفردية التي تنتمي إلى هذه الجماعة المتميزة، وعلى العكس من ذلك فإن إخفاق جماعة ما، سينعكس بشكل سلبي على الهوية الفردية التي تنتمي إلى هذه الجماعة، وعليه يمكن القول: إن هناك علاقة طردية بين هوية الفرد والهوية الجماعية التي ينتمي إليها، ولكن يبقى هذا الكلام نسبيًا؛ إذ لا يمكن الجزم بأنه ينطبق على كل الجماعات، فهناك من ينتمي إلى جماعة ما ويكون انتماءه لها بشكل ظاهري، أمّا انتماءه الحقيقي فهو لجماعة أخرى وإن لم يظهر ذلك بسبب ظرف ما، وعليه فإن سقوط جماعته لا يؤثر على ذاته بشكل سلبي، لأنه في الأساس غير منحاٍز لها.

إن الحاجة إلى الانتماء لهوية جماعية جزء لا يتجزأ من تكوين الذات، فهذه فطرة جعلها الله عز وجل في بناء كل إنسان، قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾^٣، فإذا أراد الإنسان أن يستقل بنفسه، ويعيش منفردًا دون الاندماج مع الآخرين، فإنه سيجد نفسه في ضياع وشتات، فالإنسان بطبعه كائن اجتماعي، وانتماءه إلى جماعة ينبع نتيجة احتياجات نفسية وثقافية وسوسولوجية، ومهما حاول الإنسان أن يعيش بمنأى عن الآخرين فلا بد أن يأتي يوم ويشعر بالحاجة إلى الآخرين؛ "فهوية الفرد تنظم

^١ Ergun (Naif), Identity Development: Narrative Identity and Intergeneration Narrative Identity, p.456.

^٢ النجار (باقر سلمان)، الفئات والجماعات: صراع الهوية والمواطنة في الخليج العربي، ص ٣١٦، هذا البحث جاء ضمن كتاب: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر.

^٣ سورة الحجرات، آية: ١٣.

تبعاً لدرجة انتظام علاقتها بمرجعية ثقافية وقيمية وقومية عامة، ضمن منطق يتيح للذات التعرف على نفسها كذات تملك هوية مستقلة، وكامتداد في الوقت نفسه لهوية تاريخية جماعية، وفي غياب هذا الوضع الصحي لمكون الهوية الفردية قد ينشأ وضع بديل يسميه إريك إريكسون: "تشوش الهوية"، الذي يعتبر علامة من علامات فقدان الهوية^١.

لقد تحدث عالم النفس الأمريكي أبراهام ماسلو (Abraham Maslow) عن سلم الحاجات الإنسانية، التي تتضمن الاحتياجات الاجتماعية، ومنها الحاجة إلى الحب والانتماء، التي يكون الإنسان فيها جزءاً من جماعة، كمجموعة أقران، أو مجموعة عائلة، أو مجموعة صداقة^٢. ويؤكد مالك شيبيل على أن الهوية الجماعية "تمثل ثمرة الفعل الإنساني، هذا الفعل الذي يمثل موضوع التاريخ ومحركه في الوقت نفسه، لكن دون أن يكون فعلاً منقطعاً ومفصلاً تماماً عن المستويات الذاتية عن الوعي الجماعي^٣"، ولذلك فإن الهوية الجماعية تتضافر مع الهوية الفردية لتكوين وعي إنساني متكامل، يدرك أسرار الهوية، ويعمل على تحسين مستواها الفكري والنفسي والثقافي.

قد تمثل الهوية الفردية لشخصية ما هوية جماعية لجماعة بأكملها، حيث نجد على سبيل المثال شخصية وفاء التي تركت الوطن الذي ترعرعت فيه واعتبرته وطنها، ومثل ذلك أزمة شديدة لها، نجد هويتها تمثل هوية جماعة كاملة تعرضت لنفس الموقف ونفس الأزمة، ولكن وفاء كانت مثلاً فردياً لمعاناة جماعية، ولذلك من الصعب "فصل الأنا" عن "النحن" لأن الهوية تحقق شعوراً غريزياً بالانتماء إلى الجماعة والتماهي بها، فتبادل معها الاعتراف^٤.

لقد أثبتت عديد الدراسات أن الهوية الاجتماعية تشكل جانباً مركزياً من تعريفنا لذواتنا، وأن تقديرنا لذواتنا يتحد جزئياً بواسطة التقدير الاجتماعي لجماعتنا الداخلية، وعلى ذلك فعندما تتجح جماعتنا أو عندما يحقق بعض أعضاء جماعتنا مستوى من النجاح الشخصي فإننا يمكن أن ننعم بهذا

^١ سعيد (أراق)، مدارات المنفتح والمنغلق في التشكلات الدلالية والتأريخية لمفهوم الهوية، ص ٢٢٨.

^٢ يُنظر: Aruma (E.O.) and Hanachor (Melvins Enwuesi), Abraham Maslow's Hierarchy of Needs and Assessment of Needs in Community Development, International Journal of Development and Economic Sustainability, Vol.5, No.6, 2017, p.16.

^٣ سعيد (أراق)، مدارات المنفتح والمنغلق في التشكلات الدلالية والتأريخية لمفهوم الهوية، ص ٢٢٩.

^٤ حمود (ماجدة)، إشكالية الأنا الآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ٢٠١٣، ص ١٥.

النجاح، وعليه فإن نجاحات الجماعة التي ينتسب إليها الفرد من المحتمل أن ترفع من تقدير الذات لدى كل عضو في هذه الجماعة^١، والعكس صحيح أيضاً.

صحيح أن هوية الفرد جزء لا يتجزأ من هوية مجتمعه، ولكن ينبغي للفرد أن يضع حدوداً بينه وبين الجماعة، بحيث لا ينصهر معها لدرجة نسيان ذاته؛ إذ لا بد أن يكون للإنسان خط فارق يتحكم في حدود علاقته مع الآخر، كي يكون إنساناً مستقلاً بذاته، قادراً على تحقيق كينونته، لا يقف أمام صعوبات الحياة مكبل الأيدي، منتظراً الجماعة لتأتي كي تنتشله مما هو فيه. إن هذا الكلام يقودنا إلى الأنطولوجيا التي تخرق مؤلفات ريكور، وهي أنطولوجيا المقدر أو الإنسان القادر الذي استعاض عن قول رينيه ديكارت (Rene Descartes) الشهير: "أنا أفكر إذن أنا موجود"، بالقول: "أنا أقدر إذن أنا أكون"^٢.

➤ المطلب الثاني: الزمان

كان الزمان وما يزال يثير كثيراً من الاهتمام، في مجالات معرفية متعددة، ابتدئ التفكير فيه من زاوية فلسفية، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكوني والأنطولوجي، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية وغيرها، ووجد الزمن اهتماماً كبيراً في تحليل اللغة، وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نُظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل، وما يزال التفكير في الزمن يأخذ أشكالاً عديدة إلى يومنا هذا بحسب اتجاه الباحث أو المفكر، فكل مجال يعطيها دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري^٣.

اهتم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (Paul Ricoeur) بالزمن اهتماماً كبيراً، وخاصة في كتابه "الزمن والسرد"؛ إذ إنه خصص له جزءاً كاملاً بعنوان: "الزمن المروي"، ويعتبر ريكور (Ricoeur) "السرد حارساً للزمن، ما دام الزمان لا يمكن التفكير فيه من دون زمان مروي"^٤، وهذا يعني أن الزمان حياة، يتمثل في التجارب التي نخوضها من خلال السرد، ومع ذلك فإن الزمان يظل موضوعاً معقداً قديماً وحديثاً بسبب تشعبه وتنوعه، فهناك الزمن الفيزيائي، وهناك الزمن الطبيعي، والزمن النفسي،

^١ الجزار (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، ص ١٢٦.

^٢ يُنظر: ريكور (بول)، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص ٥.

^٣ يُنظر: يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٦١.

^٤ ريكور (بول)، الزمان والسرد، الحكمة والتاريخ السري، ج ٣، ص ٣٦٣.

والزمن السردِي... إلخ، والزمان "في نهاية المطاف ليس بمتعدّد ولا واحد، بل هو مفرد جمعيّ. وهذا المفرد الجمعيّ مغلق على ذاته، لا يمكن الوصول إليه إلّا من خلال وساطة السرد^١".

أولاً: طبيعة الزمن في المدوّنة المدروسة

للحديث عن الزمن كعنصر أساسي من عناصر العمل السردِيّ، لابدّ من التفريق بين ثلاثة أزمنة، وهي كالآتي^٢:

- **زمن القصة:** هو المادة الحكائيّة في شكلها ما قبل الخطابيّ، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيّات والفواعل.
- **زمن الخطاب:** هو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيّتها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له.
- **زمن النص:** هو الزمن الذي يتجسّد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنيّة مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، التي من خلالها يتجسّد الزمان: زمن الكتابة، وهو ثانياً زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنيّة مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتم من خلالها أيضاً (زمن القراءة)، ومن خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نكون أمام ما يُسمّى بزمن النص، كما يتجسّد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلاليّ، إنّ العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة بناء (Construction) ومن خلال عمليّة البناء هاته يتم إنتاج (Production) الدلالة.

وعليه يمكن تصنيف الأزمنة على النحو الآتي^٣:

- ١- زمن القصة: قبليّ وخارجيّ.
- ٢- زمن الخطاب: زمن النص (الكتابة): آنٍ وداخليّ.
- ٣- زمن النص (القراءة): بعديّ وخارجيّ.

وإذا كان سعيد يقطين يرى أنّ هناك ثلاثة أزمنة للعمل السردِيّ، فإنّ جيرار جنيت (Gerard Genette) يرى أنّ هناك زمانان للعمل السردِيّ، يقول: "الحكاية مقطوعة زمنيّة مرّتين: فهناك زمن

^١ ريكور (بول)، الزمان والسرد، الحكمة والتاريخ السردِيّ، ج ٣، ص ٧١.

^٢ يُنظر: يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائيّ (النص والسياق)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط ٢، ٢٠٠١، ص ٤٩.

^٣ يُنظر: م.ن، ص ٥٠.

الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن الدال والمدلول)^١، وعليه -بحسب جنيت- فإنّ للعمل السردّي زمنين هما: زمن القصة وزمن الحكّي، ومن التباين بين الأزمنة ينشأ ما أسماه (جنيت) بالمفارقات الزمنية، أي الترتيب الزمنيّ لحكاية ما، ويعني هذا: دراسة مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردّي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة^٢.

ومن المفارقات الزمنية عند (جنيت): الاسترجاع والاستباق، وفي تحليله لها أبرز كونها يمكن أن توضع في الماضي أو المستقبل، بعيدة عن لحظة الحاضر، وهكذا فالمسافة الزمنية التي تفصل بين فترة في القصة يتوقّف فيها الحكّي، وفترة في القصة يبدأ فيها الحكّي المفارق، هي التي يسميها بـ"السعة"، ويمكن للمفارقة أن تغطي مدّة طويلة أو قصيرة من القصة وهي "المدى"^٣. إنّ الازدواجيّة الزمنية (زمن القصة، وزمن السرد) هي سمة نموذجيّة ليس فقط للسرد السيميائي، ولكن للسرد الشفوي أيضاً في جميع مستوياته، بما في ذلك السرد الأدبيّ بكل أنواعه الملحمي، والدرامي... إلخ^٤.

وبالنظر إلى المدونة المدروسة فسنجد أنّ زمن القصة لا يتوافق مع زمان الحكّي؛ "إنّ المفارقة ليست وليدة اليوم، بل إنّها من إحدى المميزات التقليديّة للسرد الأدبيّ، وهكذا نلاحظ في الإلياذة أنّ بدايتها في وسط الحكّي، تتلوها عودات إلى الوراء للتفسير"^٥، وهذا ما نجده في المدونة المدروسة؛ فزمن قصة رواية (ترمي بشرر) استمرّت خمسين عامًا "لي خمسون عامًا (تزيد قليلاً) وأنا متورّط في هذه الأيام المتعاقبة"^٦، ولكنه لخص حياته في جملة واحدة افتتح بها زمن روايته الكتابي "خسنت روحي فانزلت إلى الإجرام بخطي واثقة"^٧، وزمن قصة رواية (نباح) استمرّ عشرة أعوام، ولكن هذه العشر لم تشتمل على كل أحداث الرواية؛ فهناك أحداث حدثت قبلها، التي ظلّ فيها باحثاً ومنتظراً حبيبته وفاء "عشر سنوات مضت سريعة مباغته التهمتها وأبقتنا خارج الوقت. كل شيء تبدّل فينا، وحلّقت أرواحنا هزيمة مبطنة، نمت أشجار اللامبالاة..."^٨، وكذلك زمن قصة رواية (لوعة الغاوية)، فقد استمرّت بطلاة

^١ جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة)، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٤٥.

^٢ يُنظر: م.ن، ص ٤٧.

^٣ يُنظر: يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٧.

^٤ يُنظر: Genette (Gerard), Narrative Discourse An Essay In Method, Translated by Jane E. Lewin, Foreword by Jonathan Culler, Cornell University press, Ithaca, New York, 1980, p.33.

^٥ يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٧.

^٦ ترمي بشرر، ص ١٨.

^٧ م.ن، ص ٧.

^٨ نباح، ص ٢٦.

الرواية بالبحث عن حبيبها طيلة ثلاثين عاماً، ولكنّ هناك أيضاً -كرواية نباح- أحداث حدثت قبل هذه الثلاثين عاماً.

إنّ فقد بطلي روايتي (نباح) و(لوعة الغاوية) لمن أحبّوهم كان بسبب سياقات اجتماعيّة وسياسيّة لم يكن بيدهم تغييرها، وهذا ما خلف لديهم شعوراً بالفقد والحرمان، دفعهم إلى التحرك للبحث عمّن قدّوهم، "والتحريك هنا عمليّة تتم من خلال التعبير/ الخطاب، ويُعرّف بنكراد التحريك بأنّه: نشاط يمارسه الإنسان نحو الآخر بهدف الدفع إلى القيام بإنجاز ما"، هذا الإنجاز تتشكّل بواسطة الذات، وهذه علامة على رغبة الذات في إعادة الحب الذي ضاع، حين عجزت عن مواجهة أنساق ثقافيّة كانت سبباً في هذا الحزن.

يُعدّ الزمن عنصراً أساسياً من العناصر التي يقوم عليها السرد الروائيّ. وإذا كان الأدب يعتبر فنّاً زمنياً -إذا تم تصنيف الفنون إلى زمنيّة ومكانيّة- فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبيّة التصاقاً بالزمن، وهناك عدّة أزمنة تتعلّق بـ"القصّ"^١:

- أزمنة خارجيّة (خارج النص): زمن الكتابة، زمن القراءة.
 - أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخيّة التي تجريّ فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراويّ بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول... إلخ.
- وهنا نسأل هل جرت الأحداث في المدوّنة المدروسة وفق زمن أفقيّ، أو زمن تاريخيّ، بحيث يبدأ الكاتب أحداث روايته من نقطة الصفر إلى أن يصل بها إلى النهاية؟

إذا نظرنا في زمن المدوّنة المدروسة فسنجد أنّ الكاتب لم يعتمد على الطريقة التقليديّة في سرد أحداث رواياته؛ إذ إنّ كل رواية قد بدأها من نقطة معيّنة في سير الأحداث، فرواية (ترمي بشرر) نجده بدأ أحداثها من نقطة النهاية، ورواية (نباح) بدأها أيضاً بنهاية الرحلة التي قضاها البطل في الرواية، أمّا رواية (لوعة الغاوية) فلم تبدأ لا من نهاية الأحداث ولا من بدايتها، وإنّما بدأت من حيث بدأت معاناة بطل الرواية. والجدير بالذكر أنّه وعلى الرغم من أنّ روايتي (ترمي بشرر) و(نباح) كانت بدايتهما من نقطة النهاية إلّا أنّ هذه النهاية لم تكن تعني نهاية الرواية؛ إذ إنّها نهاية مُبهمّة يحتاج القارئ إلى قراءة الرواية كاملة لكي يعرف النّهاية الفعلية للأحداث، ولشخصيّات الرواية.

^١ يوسف (عبدالفتاح)، السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، ص ٢٥.

^٢ يُنظر: قاسم (سيزا)، بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثيّة" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د.ط، ٢٠٠٤، ص ٣٧.

ثانيًا: الترتيب الزمني للأحداث في المدونة المدروسة

إذا نظرنا إلى ترتيب أحداث الرواية، فسنجد أنّ أحداث رواية (ترمي بشرر) لم تجرِ وفق ترتيب تصاعديّ محدّد، فقد لعبت الحالة الشعوريّة دورًا كبيرًا في ترتيب الأحداث؛ إذ يتم استذكار الحدث المناسب لما يتم سرده، وهذا الحدث قد يكون سابقًا أو تاليًا لهذه الحالة، لذلك نرى السارد يزاوج بين الأحداث مع أنّ زمن كل منها يختلف حدوثه عن وقت زمن الحدث الآخر، فمثلًا: نجد ارتباط الذات الساردة - في رواية (ترمي بشرر) - بتهاني كان في بداية حياته، ومع انقطاعه عنها، إلّا أنّها رافقته شعوريًا طيلة حياته، وتم تصوير هذا الشعور من خلال سرد علاقته فيها، وسرد مشاعره تجاهها من بداية الرواية وحتى نهايتها.

يستطيع الكاتب من خلال توظيف المزج بين الأزمنة: استحضار الماضي لأخذ العظة والعبرة منه، ومناقشة الحاضر وقضاياها، واستكناه رؤى المستقبل، ليُكوّن بذلك هويّة زمنيّة متكاملة لخطابه الروائيّ؛ ولذلك فإنّنا نجده في رواياته يتحكّم في الزمن، فنجد استباقًا لأحداث، واسترجاعًا لأخرى، أحداثًا تنقطع ثم يكملها بعد ذكر أحداث غيرها، وهكذا حتّى يصل بسلسلة الأحداث إلى النهاية.

وإذا تتبّعنا الزمن في رواية (لوعة الغاوية) فسنجد الترتيب الزمنيّ فيها يبدو متسلسلاً أكثر من رواية (ترمي بشرر)، وهذا لا يعني سير الأحداث وفق ترتيب زمنيّ واحد، فاستذكار أحداث سبقت أخرى نجده في الرواية، فحين بدأت الرواية بدخول مبخوت جدّة، دخل بالتحديد إلى الحيّ الذي تعيش فيه راوية الأحداث فتون، يتم سرد ما جرى وقت دخوله، ويتم بعد ذلك استرجاع أحداث لمبخوت وأسرتّه حين كان صغيراً، وينتهي زمن أحداث الرواية بانتهاء الرحلة التي قامت بها الذات الساردة في الرواية، وكان ذلك عندما مات مبخوت، وكانت هذه هي النظرة الأولى والأخيرة التي وجدته فيها بعد أنّ فارق الحيّ.

إنّ رواية (ترمي بشرر) عبارة عن عمل درامي ضمّ بين دفتيه مشاهد مختلفة، كلها ترمز إلى ثيمة محدّدة هي ثيمة السقوط. يبدأ زمن الحكي فيها بالمشهد الأخير من الحكاية، مشهد -أطلق عليه الراوي- لعبة الاعتزال، تمثّلت هذه اللعبة بالمهمّة الأخيرة التي كان يجب على البطل أن يقوم بها "اليوم أنهيت أعسر عمليّة تعذيب قمت بها خلال عملي داخل القصر؛ كنت قد أقلعت عن هذا الدور، إلّا أنّ السيّد رغب أن أنهي وظيفتي بهذه العمليّة الأخيرة"، كانت هذه المهمّة من أصعب المهمات التي قام بها "كان كل شيء خاطئاً هذه المرّة: المكان، والشخص، والتوقيت؛ فما إن شرعت في التعذيب

^١ ترمي بشرر، ص ١١.

هذه كانت البداية الزمنية لأحداث الرواية، بداية زمنية توحى بنهاية أصحابها، حمل هذا الزمن دلالات السقوط، والتشتت، والضياع، وجاء الزمن في النهاية مؤازراً لما بدأ به من سقوط، وكأنه يريد أن يوقف جريان هذا الزمن، ويقطع أوصاله، فقد جاء المشهد الأخير مُعلنًا عن السقوط الأخير، "كان آخر السقوط، استقرت الأنقاض في مواقعها، فلمحت الغبار الكثيف ينبع من داخلي، ويملاً فضاءات المسجد، فأغيب خلف أدمعي"³، وأنهى المشهد بقوله "آه كم هي المسافة بعيدة بين الخيال والواقع".

ومما ينبغي الالتفات إليه أنّ الكاتب وثّق زمن انتهاء كتابة الرواية، الذي كان ٢٠٠٩/١/١، وفي آخر صفحة من الرواية ذكر أنّ عام ١٤٣٠، ونهاية عام ٢٠٠٨، جاء كصفحة يتقافز صبية الحيّ لكتابة أقدارهم فيه، ومما نلاحظه أنّ هذا التاريخ هو بداية عام هجريّ جديد: الواحد من محرّم، وبالطبع نعلم ما لهذا الشهر من رمز دينيّ؛ فهذا شهر من أشهر الله الحرم، وسميّت حرماً لزيادة حرمتها، وتحريم القتال فيها، فلماذا اختار الكاتب هذا الشهر بالتحديد ليكون صفحة بيضاء؟ هل هذه إشارة إلى التوقّف عن إتيان المحرّمات التي قام بها بعض شخصيّات الخطاب؟ ثمّ ما هي الأقدار التي

^٤ م.ن ، ٣٣١.

يتقافز الصبية لكتابتها، هل هي أقدار بيضاء كبياض هذه الصفحة، أم أنهم سيجعلونها سوداء كما جعلتها شخصيات الرواية في الأعوام السابقة؟!

وإذا أتينا إلى أحداث رواية (نباح) نجدها قد بدأت بطريقة عكسية، ولا نعني بذلك أنها بدأت من حيث انتهت الرواية، ولكن نعني أنها بدأت بمغادرة الصحفي أراضي اليمن، ثم تم بعد ذلك سرد أحداث متداخلة، حين بدأ يفكر في الذهاب إلى اليمن للبحث عن وفاء، وسرد الأسباب التي جعلتها تترك السعودية، وكيف أثر ذلك عليه وعليها، وانتهت أحداث الرواية بذكر نهاية الرحلة التي سافر من أجلها، ولذلك نستطيع القول: إن هذه الرواية عبارة عن رحلة ابتدأت بأمل اللقاء، وانتهت بتمنٍ: لو أن هذا اللقاء لم يحدث.

سعى الكاتب إلى استثمار هذا العنصر الروائي (عنصر الزمان) في الحديث عن قضايا تاريخية حدثت وما زالت آثارها السلبية تمتد حتى يومنا هذا، ومن هذه القضايا: قضية الاستعمار، وما خلفه المستعمر من سوء ظل أثره باقياً حتى بعد مغادرته للبلاد التي كان يستعمرها، ف"شوارع عدن بقايا لذاكرة إنكليزية لم يستطع الرفاق محو الثقافة الأنجلوسكسونية التي جاءت إلى هذه البقعة في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، ولم يستطيعوا إجادة لعبة الإحلال، والإبدال، بقي الإنجليز يمدون أعناقهم من خلال الشوارع، والبيوت، والتاريخ، والذكريات"، وتحدث الكاتب أيضاً عن الاحتلال العراقي للكويت "ظلّ تلفازنا صامتاً عن الاحتلال العرقي للكويت ثلاث ليال، وفجأة انفجرت كل الوسائل الإعلامية لتخبرنا أن أرضاً عربية أخرى تزرح تحت الاحتلال".

استخدم الكاتب الزمن الطبيعي في روايته، لكي يسترجع أحداثاً كان لها أثر بالغ في نفسه، وفي نفوس غيره، فللزمن الطبيعي "ارتباط وثيق بالتاريخ، حيث إن التاريخ يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل ذاكرة البشرية: يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية، ويستطيع الراوي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني"، وحين يذكر الكاتب أحداثاً تاريخية لا يقصد بذلك توثيقها، ورصد أحداثها، وإنما يركّز على أثر هذه الأحداث، وما خلفته من آثار سلبية على الناس، وبهذا تكون "الصيرورة السردية حاملة أثر الزمن في داخلها

^١ نباح، ص ١٠.

^٢ م.ن، ص ١٩.

^٣ قاسم (سيزا)، بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ص ٦٨.

بوصفه مكوّنًا من مكوّنات هُويّتها الخاصّة. فالزمن يتعدّى هنا وظيفة التعيين التي تحدّد ميقات حدوث ظاهرة ما إلى أن يجعل هذه الأخيرة متضمنة الزمن في صلبها^١.

ومع أنّ سير الأحداث في الروايات الثلاث لم ينتظم في خط زمنيّ واحد؛ إذ اتّبع السارد أكثر من نهج، فتارة يأتي بأحداث متسلسلة، وتارة يأتي بأحداث متداخلة، فيدخل حدث داخل حدث، مع ذلك كله إلّا أنّ الأحداث قد احتوت على خيط يسير بشكل مستقيم، يمسك بزمام الأحداث، ويجعل القارئ مواصلاً للقراءة لمعرفة النهاية الحتمية لهذه الأحداث.

تتحرك الذات الساردة خلال الزمن بطريقة مرنة، فهي ذات عليمة بمجريات الأحداث، فتارة تأتي بأحداث من الماضي القريب وتارة من الماضي البعيد، وتارة تتكلّم عن حاضرها، ومشاعرها في اللحظات الراهنة للحكي، فهناك "علاقة جدليّة بين السرد والسارد فهو الذي يقوم بعملية السرد فيقدّم الأحداث والشخصيات والأمكنة معتمدًا في ذلك على رؤيته، هذه الرؤية التي يشي بها ظاهر السرد وباطنه لأنّها رؤيته للعالم المحيط به"^٢.

يرى ريكور (Ricoeur) أنّ الزمن المرويّ "يشبه جسرًا يمتدّ فوق هوة التأمل التي تتفتح بين الزمان الظاهراتي والزمان الكوني"^٣، وينبع هذا الزمن من التداخل الذي يحدث بين التاريخ والقصص، النابع من العمليّات المتقاطعة التي تحدث لإضفاء الخيال على التاريخ، والتاريخ على القصص، هذا الفرع الهش الصادر من وحدة التاريخ والقصص هو تخصيص هوية محدّدة لفرد أو جماعة، يمكن أن يُطلق عليها هويتهم السردية^٤.

ثالثًا: تقنيّات الزمن السردية

تسير أحداث الحياة وفق زمن تصاعديّ، إلّا أنّ بناء الزمن في الرواية يختلف عن الزمن في الواقع المعاش؛ فبناء الرواية من الناحية الزمنية يقوم على "مفارقة تؤكّد طبيعة الزمن الروائيّ التخيليّة. فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة. فالراوي يحكي أحداثًا انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإنّ الماضي الواقعيّ يمثل الحاضر الروائيّ^٥"، ولذلك نجد

^١ (جيرار) عبد الرحيم، علبة السرد: النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، ص ٤٦، ٤٥. نقلًا عن: بوعزة (محمد)، تمثيلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، ص ٣٤.

^٢ عبدالوهاب (عادل)، وجاسم (أماني)، الهوية والسرد في رواية سيدات زحل للروائية لطيفة الدليمي، ص ٥١.

^٣ ريكور (بول)، الزمان والسرد، ج ٣، ص ٣٦٧.

^٤ يُنظر: م.ن، ج ٣، ص ٣٧٠.

^٥ قاسم (سيزا)، بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ص ٤٠.

الكاتب يستخدم تقنيات زمنية لسرد أحداث الرواية، وهنا ليس شرطاً ترتيب الأحداث بشكل تصاعدي؛ فالكاتب يرتب الأحداث وفقاً للرؤية التي ينطلق منها، وبما يتناسب مع حبكة الرواية، فقد يأتي الحاضر قبل الماضي، وقد يسبق المستقبل الحاضر، لأنّ زمن الرواية لا يخضع لمقاييس الزمن الواقعي، وإنما يخضع لرؤيته للكون والحياة.

مزجت أحداث الروايات بين شقاء الماضي وتعب الحاضر وإحباط المستقبل، فأبطال الروايات يعيشون في صراع، وفي قلق، انقضت حياتهم وهم يبحثون عن الاستقرار دون أن يجدوه، سقطوا جميعاً ولكن سقط كل واحد منهم يختلف عن الآخر، وقد وظّف الكاتب عدداً من التقنيات الزمنية لإيضاح حالة شخصيات الروايات، ومن هذه التقنيات ما يلي:

١ - تقنية الاسترجاع:

تعني هذه التقنية: "استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى"^١، وقد لعب الاسترجاع دوراً أساسياً في المدونة المدروسة، فهي وبشكل عام عبارة عن استرجاع أحداث حدثت وانتهت، ولكن هذه التقنية وجدت أيضاً بين ثنايا الأحداث؛ ففي حين يحكي الراوي حدثاً في لحظة ما يعود فجأة إلى ما حدث قبل هذه اللحظة، وكما ذكرنا آنفاً، فأحداث المدونة المدروسة لم تسر وفق خط زمني واحد.

عندما يسترجع الإنسان الماضي لمواجهة الحاضر الذي يُهدّد هويته، فإنّه يمدّه بقوة تكون له دعماً للمواجهة، ولكن المشكلة حين يكون الماضي مليئاً بالمشاكل التي امتدّ أثرها السلبي على الإنسان طيلة حياته.

ومن الأحداث التي ظلّ يسترجعها السارد في رواية (ترمي بشر) - مع أنّه قد تكلم عنها - : ما حدث مع تهاني، يقول عنها: "تهاني التصقت بمخيلتي، ولم تغادرني"^٢، ومما ظلّ يسترجعه أيضاً: علاقته بعمته منذ أن كان صغيراً، يقول عنها: "عمتي انغrust في حياتي كمسمار صدئ، بقي جرحاً عفناً ينزّ بصديده ورواحه النتنة"^٣.

ونجد توظيف هذه التقنية أيضاً في رواية (لوعة الغاوية)، ومثال ذلك: استرجاع مراسم حفل ختان مبخوت وما حدث به من وقائع ومصائب.

^١ يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٧.

^٢ ترمي بشر، ص ٢١٠.

^٣ م.ن، ص ٢١٠.

تسرد فتون أحداث الماضي، ومنها عندما هطل المطر بغزارة شديدة، وتضررت منه منازل كثيرة، منها منزل فتون، فجاء رجال الحارة ومنهم مبخوت لإغاثة هذه المنازل، وبعد ذكر هذه الحادثة تُعلّق عليها بقولها: "كان حدثاً غريباً اختلطت فيه الأحداث بسرعة مذهلة، وترانبيتها لم تكن سلسلة ومتسلسلة كما أرويتها. ربما استجابي لها الآن من ذاكرة الطفولة يجعلها منتظمة، فأحداث الماضي لا تكون مرتبة كما نستحضرها. الحاضر هو من يعيد ترتيب الماضي. يقع من الأحداث تشكّل الصورة العامة لتلك الليلة"^١

ومن أمثلة توظيف هذه التقنية في رواية (نباح): استرجاع السارد لمواقف كثيرة حدثت بينه وبين وفاء قبل أن تغادر البلاد، ومن هذه المواقف: تذكره حين اتّفق معها على تسمية أبنائهما، يقول حين تذكرها: "حاولت العودة إليها بعد أن أصفي هذا التشويش، وأستنهض فرحتها بالنكات، كنت راغباً في رؤيتها ضاحكة راغباً في رؤيتها وهي تحلم ببيت يجمع أولادنا الذين اتفقنا على تسميتهم من وقت مبكر، فالولد رمزي والبنت هناء"^٢.

ومن اللافت للنظر أنّ أبطال الروايات حين يتذكّرون الماضي، فإنّهم يتذكرونه بكل تفاصيله، وهذا يدلّ على ارتباطهم الشديد بالماضي، وتأثيره الكبير عليهم.

٢ - تقنية الاستباق أو الاستشراف:

وتعني هذه التقنية: "حكى شيء قبل وقوعه"^٣، نجد توظيف هذه التقنية في رواية (ترمي بشرر) من خلال توقعات أهل الحيّ لما يوجد في هذا القصر قبل دخوله؛ فقد غرّهم منظر القصر الخارجي، فظنّوا أنّ داخله جميل كخارجيه، وبناء على هذه التوقعات بنوا فرضية مفادها أنّ من هذا القصر ستخرج الحياة.

ذكر السارد مدى تلّيف أهل الحيّ لدخول القصر، فقد كان حلمًا بالنسبة لهم، ولكنه استبق ذكر عاقبة هذا الحلم قبل تحقّقه، "حين كان أهل الحيّ يطوفون بأمنيّاتهم حول القصر، وصبيّتهم يخرجون في مواجهة واجهات القصر... لم يكن يدور في خلد بعضهم أنّهم -في كهولتهم- سيجلسون داخل القصر، ويشيرون صوب حيّهم العتيق، في رغبة جارفة للعودة إلى تلك المربع البكر"^٤، وفي رأيي أنّ توظيف الكاتب لهذه التقنية توظيف إيجابي وسلبي بنفس الوقت؛ فهو إيجابي لأنه شكّل صدمة

^١ ترمي بشرر، ص ٦٧.

^٢ نباح، ص ١٦٧.

^٣ يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٧.

^٤ ترمي بشرر، ص ٣١.

للقارئ الذي كان يتوقع ما توقعه أهل الحيّ من تحقيق أمنيات كثيرة داخل القصر، وهذا يزيد من فضول القارئ لمعرفة ما الذي جعل نهاية هؤلاء لتكون بهذه الطريقة، وسلبيّ لآته أعطى نتيجة للحدث قبل أوانها.

٣- التّسريع، والتّمطيط:

استخدمت الذات السّاردة هاتين الخاصيتين في مواضع عدّة من الروايات، وذلك بحسب ما تقتضيه المشاهد الروائيّة؛ فبعض المشاهد تحتاج إلى ذكر تفاصيل كثيرة لشرح الحدث، وبعضها يمكن اختزالها في أقلّ التفاصيل، ومن أمثلة التّسريع: ما وجدناه في رواية (ترمي بشرر) حين اختفت عمّة طارق، وكان يسأل نفسه إلى أين ذهبت، فقرّر الذهاب إلى أخيه إبراهيم للبحث عنها، ومع أنّه لم يزر أخاه إبراهيم منذ سنوات طويلة، إلّا أنّ المشهد لم يظهر حالته وهو يفكر كيف ستكون زيارته، وماذا سيقول لأخيه عند رؤيته بعد هذه المدة الطويلة، فما كان من الذات السّاردة إلّا أن ذكرت مباشرة زيارة إبراهيم "ضغطت على جرس الباب مع طرق الباب طرقًا خفيًا".

أمّا التّمطيط أو الوصف المطوّل فقد ظهر في عدّة مواضع، منها: حين كان يصف الحيّ/النّار، والقصر/الجنة؛ إذ نجد أنّ الذات السّاردة ذكرت تفاصيل دقيقة لهذين المكانين، كانت تستخدم ذلك لعدّة أغراض، منها: حين تعود بها الذاكرة للحيّ، فإنّها توغل في وصفه، وحين تتذكّر القصر، توغل في وصفه أيضًا، فكل مكان منهما كان له أثر كبير عليها، وتارة تستخدم هذه الوسيلة حين تكون في مأزق، فتستخدم هذه الوسيلة للهروب من الموقف، ونجد ذلك حين كان يلتقي طارق مع أسامة؛ فحينما كان يسأل أسامة طارقًا عمّن ارتكب الجريمة التي وقعت على تهاني، يتهرّب طارق كثيرًا من هذا الموقف بأيّ وسيلة يستطيع من خلالها إنكار علاقته بما حدث لتهاني، كاننقاله لوصف الليل حين أخبره أسامة بأنّه سيسهر معه في تلك الليلة^٢.

تم ذكر الزمن تارة بشكل محدّد، وتارة بشكل مبهم، فقد استخدمت الذات السّاردة مصطلحات زمنيّة توضح الوقت بالتحديد، واستخدمت أيضًا مصطلحات تجعل الزمن غير محدّد بشكل دقيق، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك في المدوّنة، منها في رواية (ترمي بشرر) قول السّارد: "واحد وثلاثون عامًا لم أصل المسجد الحرام"^٣، وقوله أيضًا: كنت أقف على التاسعة عشر من عمري، وتلوّحة

^١ ترمي بشرر، ص ٣٢٠.

^٢ يُنظر: م.ن، ص ١٩٥، ١٩٤.

^٣ م.ن، ص ٩٢.

المستقبل تبدو غائمة^١، ومن الألفاظ التي تجعل الزمن مبهمًا، لفظ "الآن" دون أن نعرف بالتحديد متى، وقد استخدمها السارد في مواضع عديدة، منها: "الآن، ومن داخل القصر"^٢. ونجد أمثلة على ذلك في الروايات الأخرى أيضًا، كحديث الذات الساردة عن نفسها في رواية (لوعة الغاوية): "كان أهل الحي يتذكرون ليلة ويوم زفافي"^٣، ومن أمثلة ذلك في رواية (نباح): "ثمانية أيام مضت عرفت خلالها صنعاء"^٤، ومع قلة هذه المدة التي قضاها في هذه المدينة إلا أنه ذكر أنه لم يترك فرصة إلا وخرج إلى شوارعها، وقد بدت معلوماته كثيرة عن هذه المدينة، لأنه ذكر تفاصيل كثيرة لها، منها حالة بعض الناس الذين يعانون من الفقر فيها.

إن سرد الذات يبني الذات، مثلما يبني العمل هويّات الناس من خلال سرد قصتهم، كما أنهم يُنفسون عن أنفسهم من خلال سرد قصص جديدة عما يحدث لهم، ومن خلال إعادة تفسير أحداث الماضي، ومن خلال نسج الماضي والحاضر في ذخيرة متماسكة تسمح لهم بالتواصل مع هويّتهم، والتفاوض مع الآخرين^٥.

وبعد الحديث عن الزمان، لابدّ من الانتقال للحديث عن المكان، فهناك علاقة تربط بينهما، ولا يوجد أحدهما بدون الآخر، فكلّ حكاية زمن يحددها، ومكان يحويها، و "إذا كان الزمن يمثل الخط السردّي الذي تسير عليه الأحداث، فإنّ المكان يُصاحب هذا الخط ويحتويه، إنّه الإطار الذي تقع فيه الأحداث، والمسرح لتحرك الشخصيات (...)" ومن خلال هذين البعدين، الزماني والمكاني، يتألف النص السردّي^٦، ولهذا الارتباط الشديد بين الزمان والمكان فقد أطلق باختين (Bakhtin) عليهما مفهوم الزمكانية "Chronotope"، ويشير (باختين) إلى أنّ هذا المفهوم يحدّد "الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي. ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلف دائماً على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكليّ إلا في التحليل المجرد. ذلك أنّ كل التحديدات الزمانية المكانية في الفنّ والأدب لا ينفصل أحدها عن الآخر، وهي دائماً ذات صبغة انفعالية تقييمية"^٧.

^١ ترمي بشرر، ص ١٠٧.

^٢ م.ن، ص ٣١.

^٣ لوعة الغاوية، ص ٩٤.

^٤ نباح، ص ١٧٩.

^٥ يُنظر: Ibarra (Herminia) and Barbulescu (Roxana), Identity as Narrative: Prevalence, Effectiveness, and Consequences of Narrative Identity Work in Macro Work Role Transitions, McGill University, Academy of Management Review, 2010. Vol.35, No.1, p.151.

^٦ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ٢١٣.

^٧ باختين (ميخائيل)، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، ١٩٩٠، ص ٢٢٠.

➤ المطلب الثالث: المكان

المكان: هو الحيز الذي يستوعب حركة الإنسان ويتفاعل معها، ويكشف عن جوانب من الشخصية، ويبيّن مدى ما يمتلكه الإنسان من حرّية، ويبيّن أيضًا طبيعة العلاقة بينه وبين الأشياء والأحياء، وبينه وبين الزمن^١. يتحرّك البطل في النص من مكان إلى آخر، ولكن ليس البطل وحده الذي يتحرّك في النص، القارئ أيضًا ينتقل من فضاء (البيت، قاعة السينما) وغيرها، إلى فضاء الحكاية وإلى زمن الحكاية^٢.

وبالنظر إلى الهوية من خلال المكان الذي تنشأ فيه، نتساءل: هل تتشكّل الهوية من خلال المكان الذي تتواجد فيه؟ أم أنّ المكان هو الذي يتشكّل وفقًا للهوية التي تنتمي إليه؟ هل تتغيّر هوية الفرد عند تنقله من مكان إلى آخر، أم أنّها تظل ثابتة وراسخة مهما تغيّر المكان عليها؟ وما الدور الذي يلعبه المكان السردّي في تشكّل الهوية؟

لا شك أنّ للفرد جذورًا ينتمي إليها، في مكان ما، تتشكّل فيه هويته وانتماءاته، وقد تكون لصيقة به حيثما حلّ وارتحلّ، ولكنّ هذا لا يعني بقاء هذه الانتماءات وثباتها، فقد يطرأ تغيير عليها ولو بشكل طفيف؛ فالإنسان يتأثر بما حوله، وبما يحيط به، ويتأثر بالأماكن التي يعيش فيها، وإن بقيت ملامح من جذور انتمائه لا يمكن تغييرها، وعليه يمكن القول: إنّ المكان مُشكّل للهوية ومتشكّل بها، أي أنّ هناك علاقة تأثير وتأثر بين المكان والهوية، وتعدّ دراسة المكان في الخطاب الروائيّ "مدخلًا إلى فهم التعدّد والتماثل والتناقض والتراتب في بنية السرد"^٣.

تشغل الذاكرة المرتبطة بمكان معيّن بمجرد التفكير فيه، حتّى لو لم يتم التواجد في المكان أثناء لحظات تذكّره، وكلّما زاد التعلّق بمكان ما، يزداد التذكّر لتفاصيله الدقيقة، فـ "الذكريات ساكنة، وكلّما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدًا كلّما أصبحت أوضح"^٤.

يقول ميشيل بوتور (Michel Butor): "إنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ؛ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خياليّ من

^١ يُنظر: البوريمي، الفضاء الروائي (الفضاء والدلالة). نقلًا عن: الشنطي (محمد)، المكان في الرواية السعودية "التوظيف والدلالة" رواية "الموت يمرّ من هنا" لعبده خال نموذجًا، ص ٢٤٦.

^٢ يُنظر: كيليطو (عبدالفتاح)، الأدب والغربة: دراسة بنيويّة في الأدب العربيّ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط ٣، ٢٠٠٦، ص ١٢.

^٣ الشنطي (محمد)، المكان في الرواية السعودية "التوظيف والدلالة" رواية "الموت يمرّ من هنا" لعبده خال نموذجًا، ص ٢٤٣.

^٤ باشلار (غاستون)، جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٣٩.

صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ^١، فالمكان داخل الرواية هو مكان يخلقه المؤلف عن طريق الكلمات، ويجعل منه شيئاً خيالياً، والروائي يضيف على الواقع الذي يختاره شيئاً من فكره وشعوره وخياله، ليصبح متلائماً مع الفن الروائي، وعندما يقترب المكان بعناصر النص السردية، فإنه يصبح ذا دلالات وإيحاءات فنية بما يتضمنه من أشكال وأحجام، نور أو ظلام، وغيرها من السمات التي يضيف عليها الحدث دلالات متعددة، فالمكان ليس مجرد شيء صامت أو متجمد، بل هو حامل للمعنى والدلالة^٢، ومع أن المكان في العمل الروائي هو مكان متخيل، وإن استقى وجوده من الواقع، فإنه أيضاً مكان ثقافي، لأنه وعاء يحوي العادات والتقاليد والقيم التي يسير وفقها شخصيات هذا العمل، التي بدورها تعكس منظومة قيمية وأخلاقية واقعية جرى تمثيلها من خلال السرد.

أولاً: طبيعة المكان في المدونة المدروسة

لعب المكان دوراً مهماً في إدارة دقة هذه المدونة المدروسة، وبالنظر إلى المكان في رواية (ترمي بشر) فسنجد أن أحداثها قامت على الجدلية القائمة بين مكانين، هما: الحي/جهنم، القصر/الجنة. احتوى هذان المكانان شخصيات الرواية وأحداثها، وأفرزت هذه الجدلية ثنائيات متناقضة عدة في الرواية. والمكان الذي احتوى هذين المكانين هو مدينة جدة في المملكة العربية السعودية، أما طبيعة هذين المكانين فتتمثل بالآتي:

١ - القصر/الجنة:

لعب هذا المكان دوراً مهماً في الرواية؛ فمعظم أحداثها جرت داخله، أقيم هذا القصر "في موقع استراتيجي، وعلى مساحة واسعة من الشاطئ، مشعاً برخامه الأبيض ذي التصاميم الهندسية المبتدعة التي أبقت متلائماً طوال الليل يزرع الإضاءة في أماكن مخفية، لتشع بألوان قوس قزح متنقلة بين الحين والآخر من لون إلى لون، مبدية هندسة ضوئية متقدمة"^٣، أجمل الأوصاف قيلت في القصر، فهو "قصر منيف يبهر الناظر، فمن يراه لا يشك بتاتاً في كونه هبة نزلت من السماء، كما لو كان قطرة ماء تجمدت قبل أن تستقر على الأرض، فغدا معلّقاً بين مائين لتتعلق به العيون، والأفئدة، وتغدو أمنية من رآه من الخارج رؤيته من الداخل"^٤، هذه الأوصاف وغيرها الكثير وُصف بها القصر.

^١ قاسم (سيّز)، بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ص ١٠٣.

^٢ يُنظر: البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ٢١٨.

^٣ ترمي بشر، ص ٢٥.

^٤ م.ن، ص ٢٥.

إنّ فخامة وجمال هذا القصر قد جاء على حساب غيره، وخاصة الحيّ (المكان الآخر الذي بُنيت عليه الرواية)؛ فهناك أسوار كثيرة تابعة للقصر التهمت أراضي مجاورة، وجدران القصر العالية وقتت سدًا منيعًا أمام أبصار أهل الحيّ، وأصبح القصر حاجزًا بينهم وبين البحر الذي كان ملجأ لهم، يُفرغون فيه همومهم، يقول السّارد: "مع تشييد القصر جفّ البحر من أحداقنا كما لو كان دمة تم تجفيفها بمئات الأطنان الإسمنتية، فبقيت تنزل لأعماقنا مكوّنة برّكًا من الأسى والحزن".

أثار بناء هذا القصر رغبة وفضول أهل الحيّ لدخوله، واكتشاف ما فيه؛ فقد كان أهل الحيّ يرون الأمل في هذا القصر، وأنّه هو الذي سينتشلهم من الحيّ الذي لطالما تمثّلوا الخروج منه، إذ كانوا يقولون عن القصر: "من هذا القصر ستخرج الحياة"^٢، كانت جملة موارد تحمل معنيين متناقضين؛ فمن جرّب الدخول إلى القصر علم أنّ الحياة خرجت من بدنه بعد أن سحقت روحه تمامًا، ومن لم يجرّب العيش داخل القصر اتّعظ بما حدث لميمون عبد الهادي الذي لم يضبط حالة فوران غضبه عندما اقتحم البوابة الرئيسة مطالبًا بثمان أرضه التي أضيفت إلى جنبات القصر، فكان ذلك كفيلاً بسحبه من ياقة ثوبه وزجّه في السجن لفترة غير معروفة^٣.

٢- الحيّ/النار:

في مقابل القصر يأتي الحيّ الذي تتناقض أوصافه تناقضًا تامًا مع أوصاف القصر؛ فهو حي رثّ، أزقته نافرة، ومساكنه آيلة للسقوط، ولكّتها تجنّبت هذا السقوط بالاستجابة لحالة إسعافية مستعجلة ثبتت في أصلابها أعمدة من حديد لتقي تهالكها قبل أن تتداعى. غدا القصر عنوانًا جديدًا للحيّ الذي تخلّى عن اسمه جبريًا، ورضي أن يستتر خلف شوارع متسعة، مسفلتة، ومشجرة، ومضاءة. "هذا الحيّ كان قرية لتجمّع: الحروب، والجهنان، والروابع، حينما لم يشأوا أن تتبلّل عروقهم داخل المدينة، وحين قهرت الأحياء من فوق سور جدّة، توافدت إلى هذا الحيّ كل الأعراق وعجنت، وكأنّه حيّ وُجد أصلًا لبناء حياة عشوائية، مثله مثل العديد من الأحياء المقامة خارج ذاك السور العتيق"^٤.

في القصر/الجنة يكون الإنسان فيها مراقبًا طوال الوقت؛ فالقصر محاط بالكاميرات التي لا تدع صغيرة ولا كبيرة إلّا صورتها، ترصد كل الحركات والسكنات لتقديمها للسيد، أمّا في الحيّ/النار فالإنسان فيها لا يحكمه سيّد، ولا تُحاصره كاميرات، وعلى الرغم من افتقار الحيّ لمقومات الحياة

^١ ترمي بشرر، ص ٢٤.

^٢ م.ن، ص ٢٨.

^٣ يُنظر: م.ن، ص ٢٩.

^٤ م.ن، ص ٤١.

السعيدة إلا أن المرء يستطيع أن يُمارس طيشه فيه بحريّة وأمان، "للحياة داخل أسوار القصر العالية مذاق مختلف، هناك لا توجد حدود للمفاهيم والقيم، في كل حين ترتدي قيمة تتناسب مع اللحظة التي يمتلكها السيّد، فكيفما يكن مزاجه تكن القيمة والمبدأ".^١

وفي حين يوصف القصر بأنه جنّة، يوصف الحيّ بأنه جهنّم، هذه الصفة وغيرها من الصفات السيئة التي يوصف بها الحيّ تدل على مدى البؤس الذي كان يحتويه "اسم حيّنا الحفرة، أو الملاحه، أو قاع جهنّم، أو النّار، وكلّها مسميّات للعذاب ولحياتنا"^٢

بُنيت الرواية على مكانين مجازيين، هما الجنة والنار، مكانان أطلقا على الحي والقصر، ولكنّ مع أنّ هذين المكانين مجازيّان، إلّا أنّهما أطلقا على مكانين حقيقيين، واجهت شخصيات الرواية آثارهما بشكل مباشر.

وبما أنّ المنهج السيميائي يهتم بالرمز وما يدلّ عليه، فإنّنا نجد أنّ الكاتب هنا قد استخدم رموزاً إلهيّة، ذات قداسة سماويّة، ووظّفهما بطريقة عكسيّة، فالجنة أضحت ناراً، والنّار أضحت جنّة إذا ما قورنت بالجنّة الأخرى.

الجنّة والنار رمزان أطلقا على مكانين هما: الحي والقصر، فالحيّ هو النار التي يصطلي بنارها كل من يمر بها، والجنة هي القصر، وهي الحلم الذي يتمنّى تحقيقه كل من يمر به.

الحيّ والقصر، الجنة والنار، ثنائيات تجمع بين المتناقضات، يصفون الحيّ بجهنّم أو النار، ويصفون القصر بأنه جنّة، ولكنهم لم يعرفوا حقيقته، فالجنّة التي كانت ظاهرة لهم كانت تُخفي في باطنها أودية من جهنّم، لو رأوها لفضلوا نار حيّهم عليها، فجنّة القصر قد غدت ناراً، وضوؤه أضحى ظلاماً، وحلم دخوله تبدّل ليكون حلمًا للخروج منه "في هذا الصخب المكتظ بالعشوائيّة، يقترب أسامة هامساً بحرقة: كم تبقى من العمر للخروج من هنا؟ (...). أظنّ أنّ أهل حيّنا ما زالوا يوسوسون بأحلامنا القديمة، ويقلبون احتمالات السؤال: كيف السبيل إلى دخول القصر؟ بينما نحن (الذين في الداخل) نحصي الأيام للخروج منه"^٣.

القصر/ الجنة بدلاً من أنّ يعيش فيه الإنسان بكرامة، عاش فيه بذلّ، بل أصبح أحطّ من العبد، جنّة يسنّ قوانينها (السيّد)، ومن حوله عليه أن يُنفذ الأوامر فحسب، وإن راودته نفسه كي يتكلّم

^١ ترمي بشرر، ص ١٢١، ١٢٠.

^٢ م.ن، ص ٤٠.

^٣ م.ن، ص ٢١، ٢٠.

أو يهمس فسيرو أشدّ صنوف العذاب، من دخل هذه الجنة يقول: "ليتني بقيت في النار! هذه الأمنية لم يعد لبلوغها من سبيل، فقد سقطت في جبّ الدنيا"^١، إنّ القصر هو بؤرة للظلم والقمع والتهميش والتسلّط. يُعدّ المسكن فضاء مغلقاً، يؤثر بشكل كبير على شخصيات ساكنيه، ويتأثر بهم أيضاً؛ فقد يكون مصدراً للأمان والراحة، وقد يكون مصدراً للقلق والتوتر، وعليه "يصبح المسكن عنصراً سيميوطيقياً من عناصر الفضاء الثقافي"^٢.

فضاء ان قصر/جنة، حي/نار، تركا آثارهما على شخصيّات الرواية؛ فمن شخصيّات الرواية من رافق الفضاء الأول ولم يفارقه، ومنها من رافق الفضاء الثاني ولم يفارقه، ومنها من رافق الفضائين، وجاب حولهما، يواجه تارة نار الحيّ، وتارة أخرى يواجه نار القصر.

هذه الثنائية الضدّية جمعت بين ثنائيات كثيرة، فالجنة والنار يعني ذلك: الواجهة والوضاعة، الغنى والفقر، السلطة والهامش... إلخ، ثنائيات تغوص في عالم الرواية، شكّلت عالماً روائياً بُني على ازدواجية الخير والشر.

وبالنظر إلى المكان في رواية (نباح) فسنجد أنّ أحداثاً كثيرة من الرواية قد جرت في مدينة جدّة؛ فالسارد لم يجعل الحديث مقتصرًا عن بحث الصحفي لوفاء في أرجاء اليمن، بل تحدّث عن بداية حبهما، الحب الذي بدأ ينمو في هذه المدينة، وحُكم عليه بالموت حين ترك أحد الحبيبين هذه المدينة، وتحدّث أيضاً عن وقائع تاريخيّة حدثت في الخليج، ومنها غزو العراق للكويت، هذه الحرب التي خلّفت مآسي كثيرة، وكانت سبباً لفراق الأحباب، وسبباً لضياع الهويّات وتشنتها "الحرب تأتي دائماً تجرّ الموت، والفقر، والعار"^٣.

الأماكن ليست مجرد وعاء لمن يعيش فيها؛ فهي تشعر بالألم والحزن والفرح الذي يعتري من يعيش فيها، وتختلف دلالة المكان باختلاف الظروف التي يمرّ بها من يعيش فيها؛ فقد يعني مكان ما لشخص ما السعادة والفرح، وقد يعني المكان نفسه لشخص آخر الألم والحزن، وذلك وفقاً لما يواجهه الشخص في هذا المكان، وقد وصف السارد - في رواية نباح - حالة الذعر التي أصابت الناس في هذه المدينة حين تم غزو العراق للكويت بقوله: "كان في الأمر فجيرة مخبأة بشكل سرّي، وكانت مشاعرنا تتشكّل كعجينة صلصال رخو أغدق عليها الماء فتمدّدت بغير استواء"^٤، وتحدّث السارد أيضاً

^١ ترمي بشرر، ص ٣٩.

^٢ لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، تر: عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١، ص ١٨٣.

^٣ نباح، ص ١٨.

^٤ م.ن، ص ١٩.

عن استغلال بعض ضعيفي النفوس للناس، ونهب أموالهم بحجة توفير أشياء تقيهم وطأة الحرب؛ ففي حين أشيع أن صدام سيرسل أبخرة كيماوية تحرق الصغير والكبير، تم استغلال ذلك للضحك من خلال الادعاء بأن هناك أقنعة، ولصق نقي الناس من وصول هذه الأبخرة إليهم "سماسرة الحروب كالخفافيش تنهض في الليل وتمتص الدماء الطرية، كان الليل صوت صدام، فتتافروا في أطرافه ليستثمروا دماءنا كما يشتهون، صفقات واتفاقات وعقود كُتبت بدعوة الخوف علينا، ولم يكن خوفهم كفيلاً بجلب احتياجاتنا".^١

ومن الأماكن التي لعبت دوراً أساسياً في مجريات أحداث الرواية: اليمن؛ فاليمن كانت الوجهة التي ذهب إليها بطل الرواية للبحث عن ضالته، ولكن لم يقف دور هذا المكان هنا، بل كان محفلاً لمناقشة عدد من القضايا التاريخية والسياسية والاقتصادية التي تتعلق بمجتمعات عدة، كالسعودية، واليمن، ومصر، والمغرب، من خلال الحوار والصراع الذي دار بين الصحفيين الذين ذهبوا لحضور مؤتمر في اليمن.

وإذا أتينا إلى المكان في رواية (لوعة الغاوية) فسنجد أنه توزع بين قرى مختلفة، ك: قرية الغاوية، وهي القرية التي كان يعيش فيها بعض شخصيات الرواية، كمبخوت، وأسرته، والشيخ عجبل، وحمود، وناصر العجيلي، هي قرية تقع بين جبلي الدخان والدود، تقول الساردة عند حديثها عن قرية مبخوت: "بين جبلي الدخان والدود استكانت قريته مانحة ظهرها لليمن وحاضنة قرى تهامة بما رحبت"^٢، كانت هذه القرية حاضنة لأنساق ثقافية مختلفة، سيتم طرحها ومناقشتها.

ومن الأماكن المهمة أيضاً في الرواية: قرية المعرسة، وهي قرية يمنية قريبة من الحدود السعودية، يذهب إليها المرضى للتداوي على يد الحاج علي بن حسن، كما فعل والدا مبخوت حين ذهبوا به إلى هذه القرية لعلاجهم.

روابط كبيرة تربط بين هذه القرية وبين القرى السعودية المجاورة لها، منها روابط عاطفية؛ ففي هذه القرية تعيش أنس التي أحبها مبخوت حباً شديداً، فكان يُكثر الذهاب إلى هذه القرية، لأنه يجد ذاته فيها، فحين يصل إلى هذه القرية "يفقد البوصلة حيث يتحرك خط فاصل وهمي يمنح كل فرد انتماء مستقلاً. يدهش للحظات وسرعان ما يمزج الجغرافيا ويلغي الحدود"^٣، وبينما كانت فتون تجوب

^١ نباح، ص ٢٧.

^٢ لوعة الغاوية، ص ٤٠.

^٣ م.ن، ص ٤٣، ٤٢.

القرى والوديان للبحث عن مبخوت، كان مبخوت يواجه المصاعب للبحث عن أنس، فقد سعى لتخطي الحدود اليمنية السعودية في أحلك الظروف، حين كانت النزاعات مشتدة بين المنطقتين.

تنوعت الأماكن في روايات عبده خال ما بين خيالية وواقعية؛ فرواية (ترمي بشر) تدور أحداثها في مكانين، هما: الحي، والقصر، ولكن الكاتب لم يذكر مكان أي منهما بالتحديد، وأظن أن الأسباب من وراء ترك هذين المكانين مجهولين دون تحديد موقعهما، هي نفس الأسباب التي جعلت الكاتب يجعل من اسم شخصية رئيسة في النص كشخصية "السيد" مجهولة.

أرى أن الكاتب قد استطاع أن يوظف العنصر المكاني في رواياته لإبراز الإشكاليات التي تتعرض لها الهوية؛ إذ إنَّ عدم تحديد موقع المكانين اللذين جرت فيهما أحداث رواية (ترمي بشر) يوحي ذلك بضياح هويتهما، ومن ثم ضياح هوية من يعيش فيهما، كما أن جعل أبطال روايتي (نباح) و(لوعة الغاوية) ينتقلون من قرية إلى أخرى -كما حدث في رواية (لوعة الغاوية)- ومن بلد إلى بلد -كما حدث في رواية (نباح)- بحثاً عن قلوبهم، كل ذلك يدل على عدم الاستقرار النفسي، ويدل أيضاً على التشتت والضياح الذي تعيشه هذه الشخصيات، وهذا بدوره يدل على تشتت الهوية وضياحها؛ فالمكان هو كيان الإنسان، وأساس وجوده بما يحتويه من تاريخ وجغرافيا ووطن، وقلق المكان مؤثر واضح على قلق الفرد واضطرابه، وخاصة إذا كان هذا التقلُّل بحثاً عن شيء مفقود يُمثِّل شأنًا كبيراً في نفس من فقدته.

ثانيًا: الحفاظ على هوية المكان

هل بالإمكان الحفاظ على هوية مكان ما؟ وإذا كان ذلك ممكناً فهل الإنسان هو من يُحافظ على هوية المكان، أم أن المكان هو من يحافظ على هوية الإنسان؟

لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بسهولة، لأنَّ الإجابة عنه تتطلب الإحاطة بالظروف التي تُحيط بالفرد والمكان الذي يعيش فيه، أو المكان الذي تأثر به، وإن لم يعيش فيه؛ فالكثير من الأماكن بقيت شامخة مع زوال ساكنيها، والكثير من الأفراد ضاعوا بترك أماكنهم التي ألفوها.

يمكن أن ينتمي الفرد إلى مكان ما مع أنه لم يره بتاتاً، وقد يكون ذلك لسبب ما يجعله مرتبطاً بهذا المكان، فليس شرطاً أن يقتصر ارتباط الفرد وتعلقه فقط بالمكان الذي يعيش فيه، فهذا الصحفي بطل رواية (نباح) شعر بارتباطه بمدينة صنعاء قبل أن ينزل فيها، وذلك لأنه ذهب إليها باحثاً عن أحبها لسنوات طويلة، يقول واصفاً حالته: "مع إعلان المذيع لوجهتنا رنّت كلمة صنعاء في داخلي، هي أول مرة أصل إليها، فلماذا ينبعث من داخلنا هذا الشوق، ما الذي يربطنا بالمدن.. هل توصلنا

الأسماء إلى جوف التاريخ؟ تعيد تجهيز طعم الحياة، السماء هي الوجود الأول، فالتاريخ ليس أحداثاً متراكمة تفرز حالة تاريخية، التاريخ أسماء تخلق أحداثاً تلون الحياة ولا نعرفها إلا بالتاريخ، هي أشبه بأسمال ارتداها قائد وخلعها فبقيت رائحته تجوب الزمن^١.

اتخذت الأماكن وسائل متنوعة للحفاظ على هويتها، فنجد - على سبيل المثال - القصر قد فرض قوانين تتعلق بكيفية التعامل معه، وفرض حدوداً بينه وبين الحي لكي يحافظ على هويته، هويته التي ظاهرها يختلف عن باطنها، ومن هذه الحدود مايلي:

- لا يستطيع أحد دخول القصر، فدخله محصور على من ينتسب إليه.
- على الرغم من أنه يمكن رؤية القصر من أي جهة في المدينة، إلا أن رؤية صاحبه لا يحظى بها إلا قلة قليلة من البشر، ويعدون من المحظوظين لنيلهم هذا الشرف.
- للقصر أبواب وأسوار محصنة، غدت هذه الأسوار "سداً منيعاً تنقلب أبصارنا خاسئة لا تجتازها إلا بتخيّل ما يحدث خلف تلك الأسوار الشاهقة"^٢.
- حدود القصر لا تقف على الواقع فحسب، بل تتعدى ذلك إلى الخيال، فمن فرط جمال القصر كان الناس يتصوّرون أموراً تحدث في القصر من نسج خيالهم، فعند محاولة إحصائهم عدد الأنوار التي تضيء القصر كانوا يتصوّرون أن حوريات يتساقطن من السماء ليحدث قدومهن كل تلك الجلبة المنبعثة من داخل القصر بنشوة، "هذه الخيالات المفرطة كان مبعثها تلك الجدر العالية التي كانت تقف سداً منيعاً أمام أبصارنا، تاركة للخيال فسحة كبيرة لأن يخلق كيف يشاء"^٣.

إنّ بعض الظروف التي تطرأ على المكان قد تؤدي إلى تغيير هويته بالنسبة للإنسان الذي ينتمي إليه، حتّى وإن ظلّ المكان كما هو ولم يتغيّر، فعلى سبيل المثال نجد البحر في رواية (ترمي بشرر) قد تغيّرت دلالاته بالنسبة إلى أهل الحيّ، بالرغم من أنّ البحر هو نفسه الذي ألفوه، ولكنّ الظروف التي طرأت عليه، جعلت أهل الحيّ تتغيّر مشاعرهم تجاهه؛ فبينما كان "البقاء داخل مياه البحر لوقت طويل "ينفش" الجسد، ويشعرك بأنك كائن أسطوريّ ولد من الماء"^٤، لم يعد البحر يمثل تلك اللهفة التي كان أهل الحيّ يسعون إليها حينما شيّد القصر، ومدّ أسواره لإخفاء مياه البحر الزرقاء^٥.

^١ نباح، ص ١٠٨.

^٢ ترمي بشرر، ص ٢٤.

^٣ م.ن، ص ٢٤.

^٤ م.ن، ص ٤٥.

^٥ يُنظر: م.ن، ص ٤٥.

ثالثاً: التأثير بالمكان والتأثير فيه

حين يعيش المرء في مكان ما، ويتعلق به، فإن روحه تظلّ مرتبطة به، حتّى وإن تركه في يوم ما؛ فانتفاء الفرد لهذا المكان، يجعل هُويّته تكون جزءاً منه، ونرى مثلاً على ذلك في رواية (لوعة الغاوية) حين اضطر سكان القرى للنزوح إلى أماكن أخرى، كيف ظلّ شعورهم مرتبطاً بقراهم نفسياً وفكرياً، وتصف الساردة حالتهم حين هبّت نسيمات علية على المخيم، بقولها: "استقبلها صدر شاب متشمّماً هواء بلاده، فأغمض عينيه وأخذ يتشمّم نسيمها، قائلاً: هي رائحة وادي لية، وكأنّه يرسل روحه كي تلحق بنا، فالأماكن تذبل لرحيل أصحابها".

وهنا أودّ أن أقول: إنّ المكان يؤثّر ويتأثّر بهويّة من يعيش فيه، يُكسبه دلالات ويكتسب منه أخرى، يُحدّد ملامحه ويتحدّد بها، وإذا كانت الأمكنة مرتبطة بالقيم والفكر الإنسانيّ الذي يُحيط بها، فلاشك أنّها تحمل دلالات أخلاقية، يقول (لوتمان): "الأماكن اكتسبت دلالة أخلاقية، والمفاهيم الأخلاقية اكتسبت دلالية مكانية، أصبحت الجغرافيا شكلاً من أشكال الأخلاق. هكذا فإنّ كل حركة منجزة داخل الفضاء الجغرافي تُعدّ دالة بالمعنى الديني والأخلاقي للكلمة".

هذه المفاهيم نلاحظ ظهورها في مدوّنة البحث، ففي رواية (ترمي بشرر) نرى كيف اكتسبت الأماكن أبعاداً دينية وأخلاقية واقتصادية وغيرها، فالقرية تدل على الفقر والهمجية، والقصر يدل على الغنى والفساد، فكما أنّ طبيعة المكان توحى بماهيته من جانب، فإنّ تصرفات ساكنيه أيضاً تعكس ماهيته من جانب آخر، فشكل القرية وهيئتها من طرقات ومنازل يُوحى بالفقر، وشكل القصر ومراقه يُوحى بالثراء الفاحش، ولكنّ ذلك لا يكفي لمعرفة ماهية هذين المكانين؛ إذ لا بدّ من التعرّف على تصرفات أصحابها، وتفاصيل الأحداث التي تجري فيها للتمكّن من معرفة ماهية هذه الأماكن بشكل أدقّ، فالنظر إلى الشكل الخارجي لا يعني ذلك أنّه ينعكس تماماً على المعنى الداخليّ، فقد يكون على العكس من ذلك، أي أنّه لا بدّ من الغوص في فضاء هذين المكانين - وغيرهما من الأماكن - لمعرفة ماهيتهما الحقيقية.

تتغيّر الدلالة السيميائية للمكان بتغيّر الظروف التي تطرأ عليه، فبيت جابر - في رواية (لوعة الغاوية) - الذي انتقلت إليه فتون كزوجة وهي ما زالت طفلة رغماً عنها، واعتبرت نفسها ذاهبة إلى الجحيم، تغيّرت دلالة هذا البيت حين رآته من زاوية أخرى، ففيه استطاعت أن تُحقّق ما كانت تسعى

^١ لوعة الغاوية، ٣٦٢.

^٢ لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، ص ١٣٣.

إليه، تقول فتون عن استفادتها من هذا البيت: "كما أنّ بيت جابر يمنحني الشرعية الاجتماعية ووضعني هنا يمكنني من التحرك والبحث عن مبخوت (...) فبعد أن أقسمت ألا أعود إلى بيت أهلي ما حييت ارتضيت بيت جابر مأوى مؤقتاً^١".

وبهذا تكون فتون قد خضعت ظاهرياً لرغبات أهلها ورغبات المجتمع الذي تعيش فيه، ولكنها احتفظت برغباتها الحقيقية داخل نفسها، وسعت لتحقيقها دون أن يشعر أحد بذلك. لقد تحولت دلالة هذا المكان من سجن لفتون قضى على طفولتها وحياتها، إلى مكان تستطيع من خلاله البحث عن ذاتها، والوصول إلى أهدافها، أمّا المكان الذي ستذهب إليه وفاء -في رواية (نباح)- وعائلتها، وغيرها من العوائل التي واجهت ظروف الترحيل من البلد الذي عاشوا فيه لسنوات طوال، واعتبروه وطنهم، هنا يتحول المكان الذي سينقلون إليه من مأوى إلى منفى، ومن انتماء إلى غربة، مكان تعاني فيه الذات من الغربة والضياع.

رابعاً: الهوية المكانية للحيّ والقصر

إذا كان لكل فرد هوية تميزه عن غيره، فإنّ لكل جماعة هوية تميزها عن غيرها أيضاً، وكما أنّ لكل مكان فرديّ هوية خاصة به، فإنّ لكل مكان جمعيّ هوية خاصة به أيضاً، ولاشك أنّ هوية هذا المكان ستعكس سلباً أو إيجاباً على حياة الجماعات التي تنتمي إليه؛ فالفقر الذي يتصف به حيّ الحفرة سينعكس على ساكنيه، والبذخ الذي يتّصف به القصر لا شك أنّ ذلك سينعكس أيضاً على من يسكنه.

الحيّ والقصر عالمان متباينان؛ ففي الحفرة: حيّ فقير يعيش بأدنى مقومات الحياة، ينظر أهله للحياة بحدود ما يملك هذا الحيّ، ولكنّ بناء قصر شامخ يمتلك كل مقومات الترف غير هذه النظرة، حول حالتهم من الاستقرار والثبات، إلى التوتر والاضطراب، فأصبح أهل الحيّ يتوقون لترك هذا الحيّ، رغبة منهم في دخول هذا القصر "في البدء كانت حياة آسنة راكدة لم تمكّن أحداً من أبناء الحيّ من رفع رأسه على سطحها، والسباحة إلى خارج محيطها، ثمّة رضا غلّف الأفئدة، وأبقى كنزاً من القناعة جاثماً على الصدور، وأول من عبث بتلك القناعة عيسى الردينيّ الذي قلبّ تربة الخدر، وغرس راية الحياة الرعدة لتتضوي تحت لوائه النفوس الباحثة عن الزهو^٢".

^١ لوعة الغاوية، ص ١٨٦.

^٢ ترمي بشرر، ص ١٨٦.

بناء القصر حرمهم من ذهابهم إلى البحر، هذا المكان كان المتنفّس الوحيد لهم، هو مكان للتنزّه، ومصدر رزق للبعض منهم، لم يستطع أحد منهم إيقاف هذا البناء، فمن يملك القدرة على هذا البناء الضخم، يملك القدرة أيضًا على إسكات أفواه من يقف أمامه، فهذا ياسين أبو عميرة قد سجن لسنة كاملة "لأنّه تجرأ وتسلّق جدار القصر".^١

أراد أهل الحيّ الذهاب إلى القصر، لكي يتخلّصوا من الفقر، والعوز، أرادوا الهروب من حياة الحيّ، والانتقال إلى حياة القصر أو الجنّة كما كانوا يزعمون، ولكنّهم حين دخلوا القصر وجدوا نفوسهم لم تتخلّص من حياة الفقر فحسب، بل وجدوها قد تخلّصت من قيمها، وأخلاقها أيضًا؛ فمن "أراد القفز إلى الجهة الأخرى عليه أن يتخفّف من حمولة الأيام، حمولات الضمير، والأخلاق، هذا إن حملها أصلاً".^٢

عملت هُويّة القصر على محو هُويّة الحيّ، من جانبين، الأول: مادّي؛ فشموخ القصر، وهيبته، وضخامته، طمست معالم الحيّ "غدا القصر عنواناً جديداً لحينّا الذي تخلّى عن اسمه جبريّاً، ورضي أن يستتر خلف شوارع متسعة، مسفلّته، ومشجرة، ومضاءة"^٣، والجانب الثاني: إنسانيّ، فقد أخذ القصر قلوب معظم أهل الحيّ، وجعل كل من يراه يتمنّى دخوله؛ فترك كثير من شباب أهل الحيّ حيّهم، وذهبوا إلى القصر، كل واحد يجزّ الآخر "كان الكل على أهبة الاستعداد للخروج من نفق العوز؛ فمع تناقص منافذ الحياة داخل الحيّ، كان ثمة تحريض خديج يتوالد لتحفيز الجميع على القفز إلى الجهة الأخرى".^٤

في الحيّ يبدو النّاس أسرة واحدة، ومن ثمّ فإنّ هُويّاتهم معروفة ومحدّدة، أمّا في القصر فكل شخص فيه عليه أن يؤدّي مهمته، دون أن يعرف غيره، تغيب الهُويّات في القصر؛ إذ إنّ الهُويّات الأصليّة قد صُبغت بهُويّات تتوافق مع مزاج السيّد ورغباته، يغيب التّاريخ في القصر "فلا أحد يعرف تاريخ الآخر، ولولا وجود مجموعة من أهل الحيّ تم توزيعهم في وظائف مختلفة، لغدونا كائنات مجهولة تقوم بأدوار ظاهرة وسريّة، هذه الأدوار جعلت الأسماء الأصليّة غائبة، واستحضرت أسماء للمهنة التي نوّديها".^٥

^١ ترمي بشرر، ٦٢.

^٢ م.ن، ص ٣٤.

^٣ م.ن، ص ٢٤، ٢٥.

^٤ م.ن، ص ٣٤.

^٥ م.ن، ص ٣٦، ٣٧.

في الحيّ يوجد حدّ فاصل بين الخير والشرّ، بين المعروف والمنكر، وإن وجد المنكر فهناك من يستطيع استنكاره، والوقوف بوجهه، أمّا في القصر فلا حدود لذلك، وكل شيء مباح إذا أرادَه صاحب القصر، ولا يمكن لأحد الوقوف بوجهه، في القصر "ثمّة إشارة حمراء مضاءة دائماً تمنع الاستنكار على أيّ مشين يحدث"^١.

هناك رابط يربط بين من يعملون لدى السيّد، يشتركون جميعهم في إخلاصهم لطاعته، وهذا ليس حبّاً فيه، بل خوفاً منه، وقد جعل ذلك هُويّتهم خاوية لا معنى لها؛ فهم مسلوبو الإرادة، متضععين بين يديّ السيّد، "داخل القصر، كلنا كلاب باسطة الأذرع لا نتنبه إلى أنّ لهائنا لا يتوقف! وكل كلب له مهمّة محدّدة، ينجزها، ويعود لبسط ذراعيه، وعيناه لا تغفلان عن سيده، منتظراً إشارة أخرى ليؤدّي ما يأمره به"^٢.

إنّ لطغيان الهويّة الجماعيّة للقصر على حساب الهويّة الجماعيّة للحيّ، أثراً كبيراً على الهويّة الفرديّة لكل شخص؛ فقد خلق ذلك صراعاً بين الأفراد والجماعات، وممّا ينبغي الإشارة إليه أنّ النظر إلى هذا الصراع ينبغي ألاّ يقتصر على حدود النّص الداخليّة فحسب؛ إذ ينبغي الانطلاق من داخل النّص إلى خارجه؛ فهذه الصراعات لا تقتصر على زمان ومكان محددين، إذ يمكن وقوعها في أيّ مجتمع، وعلى أيّ جماعة، وفي أيّ زمن، وإذا كان الخطاب وعاء حاملاً لكل هذه الأنساق، فإنّه من منظور النقد الثقافيّ سيتحوّل إلى "وثيقة تعكس القيم الأيديولوجيّة والسياسيّة السائدة من ناحية، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصوّر تلك القيم، وإعادة بنائها في ظلّ صراع طبقيّ ثقافيّ لا يتوقف من ناحية أخرى"^٣.

احتوى الحيّ - في رواية (ترمي بشرر) - على أماكن كان لها أثر كبير في سير أحداث، وفي مسيرة الشخصيات، كالمسجد الذي كان مركز السلطة الدينيّة في القرية، هذا المكان الذي قد يستخدم هذه السلطة بطريقة صحيحة، وقد يستخدمها بطريقة خاطئة، وبذلك قد يكون سبباً في إقبال الناس على الدّين، وقد يكون سبباً في ابتعادهم عنه، وهذا ما حدث مع بطل رواية (ترمي بشرر).

لقد مثّل الفضاء المكانيّ دوراً مهماً في أحداث الرواية؛ فهو يحيل إلى ممارسات ثقافيّة تُمارس في بقاع مختلفة، كظلم الأهاليّ لأبنائهم، سواء أكان ذلك بقصد أم بدون قصد، وكالنظر إلى المرأة كجسد بلا روح، وكسيطرة الظاهر المزيف على الباطن الحقيقيّ، هذه الأنساق وغيرها حملها الفضاء

^١ ترمي بشرر، ص ١٢٣.

^٢ م.ن، ص ١٠٥.

^٣ بعلي (حفاوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافيّ المقارن، ص ٤٧.

المكانيّ، وأعطاهَا دلالات وعلامات لتكشف الهيمنة الثقافيّة التي تسيطر على المجتمعات. فالنقد الثقافيّ يكون "نقدًا لأنساق السلوك والمعانيّ التي تشكّل الكائنات الإنسانِيّة، وتحيا داخلها، دون أن تشعر بهذا التأثير في غالب الأحيان".^١

ومع أنّ هناك زمانًا ومكانًا حقيقيّين، فإنّ هناك أيضًا زمانًا ومكانًا ثقافيّين، لا ينتهي الزمن الثقافيّ، ولا ينمحي المكان الثقافيّ؛ إذ يظلّان راسخين في ذهن البشريّ، يعود إليهما متى ما أراد، فزمن الجاهليّة -على سبيل المثال- مرّ عليه وقت طويل، ولكنّه ما زال إلى اليوم يُمثّل أرضًا خصبة يقف عليها الدّارس والمتأمّل، وينطبق هذا المثال على أزمنة وأمكنة أخرى، فالكثير من الأحداث تتشابه، وتتداخل، وإن تعدّدت أزمنتها وأمكنتها.

إنّ الزمن الثقافيّ لا يخضع لمقاييس الوقت والتوقيت الطبيعيّ أو السياسيّ أو الاجتماعيّ؛ لأنّ له مقاييسه الخاصّة، فالزمن الثقافيّ زمن متداخل متموّج يمتدّ على شكل لولبيّ مما يجعل مراحل ثقافيّة مختلفة تتعايش في الفكر نفسه، وهذا ما ينطبق على المكان أيضًا، فالأنساق العربيّة ممتدّة على زمن ومكان ثقافيين يمكن دراستهما بوصفهما وحدة ثقافيّة مفردة يتجلّى من خلالها رسوخ الأنساق، وإعادة إنتاجها على مرور الأزمان والأماكن.^٢

^١ محجز (خضر)، إميل حبيبي: الوهم والحقيقة، دراسة في النقد الثقافيّ، قدّمس للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٦، ص ٣١.

^٢ يُنظر: القفاري (أميرة سليمان)، النقد الثائر: قراءة النقد الثقافيّ للتراث العربيّ، نادي أبها الثقافيّ، المملكة العربيّة السعوديّة، ط١، ٢٠١٩، ص ١٠٨، ١٠٩.

المبحث الثالث: الآخر والسرد

ما إن يفتح الإنسان عينيه حتّى تقع عينه على الآخرين قبل أن تقع على نفسه، فيبدأ بالتمييز والفصل بين هؤلاء الآخرين باستخدام حواسّه، وإدراك الفوارق بينهم، وما إن تقع عينه على نفسه حتّى يبدأ بالتمييز بينها وبين غيرها ذهنياً، ووضع الحدود حولها، والإنسان أيضاً لا يدرك ذاته إلّا بعد إدراكه للآخر، وكلّما تقدّم الإنسان أدرك الفوارق التي يختلف بها عن الآخر، هذه الفوارق التي تبدأ باكتساب دلالات ثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة لدى الإنسان بحسب تقدّمه في المعرفة، وبحسب المجتمع الذي ينشأ فيه، وبحسب الثقافة التي تحيط به^١.

إنّ موضوع الأنا والآخر من الموضوعات الجدليّة التي كانت وما زالت تشغل كثيراً من النقاد قديماً وحديثاً؛ فوجود الأنا مرتبط على وجود الآخر، ومعرفة أبعاد الأنا مرتبطة بمعرفة أبعاد الآخر، كما أنّ هوية الأنا تتشكّل وتتبلور في حضور الآخر، وتكون أكثر نشاطاً وانفعالاً حين تحتك بالآخر، "وهدف الرواية هو تحليل ونقد هذا المجتمع، وتصوير أزمة الإنسان مع نفسه ومع غيره في إطار تحديد هويّة بيئته، والإجابة عن الأسئلة المصيريّة حول وجوده وماهيته عن طريق السرد الذي يستلزم تضافر ثنائيّة "الأنا والآخر" داخل الرواية ما تمنحها من اختلافات في الهويّة والانتماء وخط التماس بينهما، سواء أكان تماثلاً توافقياً في حده الأقصى أم كان تماثلاً تناقضياً عبر مختلف أشكال الحروب والنزاعات والعداء"^٢.

لا وجود للرواية إلّا بوجود الأنا والآخر؛ فالرواية تنظر إلى الهويّة نظرة فلسفيّة حاول ريكور إيجازها بقوله إنّها: مسار تكوينيّ يُصاغ بفنّ سرديّ وبحركة تفاعليّة بين الأنا والآخر تأسيساً للوجود^٣.

➤ المطلب الأوّل: مفهوم الآخر

يعدّ مفهوم الآخر (The Other) من المفاهيم التي لاقت رواجاً كبيراً في الدّراسات الحديثة، حتّى صار الآخر "عنواناً، وموضوعاً، وهماً ثقافياً وسياسياً واقتصادياً"^٤، ومع ذلك فإنّ هذا المفهوم ظلّ مفهوماً متجدّداً، يحتاج إلى مزيد من الدرس والمناقشة، لأنّه مفهوم يحتوي على كثير من الإشكاليّات التي تُثير الكثير من الدّارسين، وتدفعهم إلى الاستمرار في البحث عن خبايا هذا المصطلح، الذي تتنوع

^١ يُنظر: الخبّاز (محمد)، صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافيّ)، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٩.

^٢ مبروكي (ابتسام)، ومبروكي (نخلة)، سرد الذات وأزمة الهويّة في رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي، ص ٣٨.

^٣ يُنظر: عبد النبي (أشرف سامي)، الهويّة والسرد في رواية (عرائس الصوف) للكاتبة الكويتيّة ميس العثمان، مجلة الخليج العربيّ، مج: ٣٦، ع: (٣-٤)، ٢٠١٨، ص ٢٣٧.

^٤ البازعي (سعد)، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٣١.

مفاهيمه بتنوّع المجالات التي تتناولها، وتتجدّد قضاياها بتجدّد وتغيّر ملابسات الحياة التي تطرأ عليه، أي أنّ ارتباط الآخر بتطورات الحياة وتغيرها يجعله مفهوماً غير مستقر. ويُعرّف مصطلح النجار مصطلح الآخر أو الآخرون بأنهم: " فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلّا في ضوء مرجع هو (الأنا)، فإذا حدّدنا هوية الأنا كان الآخر فرداً أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التمايز، وهو تمايز إطاره الهويّة أحياناً والإجراء في أحيان أخرى".

الآخر هو: "ذلك الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرّك؛ ذلك أنّ الآخر لا يتحدّد إلّا بالقياس إلى نقطة مركزيّة هي الذات، وهذه النقطة المركزيّة ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدّد الآخر بالقياس إلى كُفرد، أو إلى جماعة معيّنة".^١

وعليه، فإنّه لا بدّ لوجود الآخر من وجود التمايز والاختلاف مع الأنا، فلآخر صور مختلفة، فقد يكون الذكر مقابل الأنثى، وقد يكون الفقير مقابل الغني، العربيّ مقابل الغربيّ، وقد يكون الآخر المختلف في الدين، والثقافة، وغيرها من نواحي الحياة المختلفة، ولذلك فإنّ من تعريفات الآخر أيضاً، أنّه: "هو المختلف في الجنس أو الانتماء الدينيّ أو الفكريّ أو العرقيّ"^٢، وعليه فإنّ الآخر لا يتوقع داخل إطار جغرافي وثقافي واحد، ولكنّه يمتدّ إلى الأقاليم والبقع الجغرافيّة والثقافيّة المختلفة، فيشمل الجنس واللون والعادات والتقاليد، وغيرها، وبحسب سعد البازعي يمكن تقسيم الآخر إلى: الآخر الفلسفيّ أو الفكريّ، والآخر النفسانيّ، والآخر الإبداعيّ، والآخر الأنثروبولوجيّ، بالإضافة إلى الآخر الثقافيّ (الدينيّ، الشعبيّ، الحضاريّ)، إلى غير ذلك.^٣

يُساهم الآخر في معرفة الذات لنفسها واكتشاف انتماءاتها، ولذلك فإنّ ملامح الهويّة لا تتضح "من دون لقاء مع الآخر؛ إذ إنّ العزلة عنه تجعلها ذات بعد واحد، فيسرع إليها العطب والجمود، في حين نجد اللقاء معه يمنحها أبعاداً مركّبة، تنفتح على أكثر من عالم".^٤

^١ النجار (مصلح) وآخرون، الدّراسات الثقافيّة والدّراسات ما بعد الكلونيائيّة، الأهلّة، الأردن، ط١، ٢٠٠٨، ص ٥١. نقلًا عن: بوحالة (طارق)، النقد الثقافيّ وأنساق الغيريّة، الجزائر، عود النّد، مجلة ثقافيّة فصليّة، العدد: ٥٦، ٢٠١٤.

^٢ كاظم (نادر)، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيّل العربيّ الوسيط)، ص ٢٠.

^٣ حمود (ماجدة)، إشكاليّة الأنا الآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، ص ١٧.

^٤ يُنظر: البازعي (سعد)، الاختلاف الثقافيّ وثقافة الاختلاف، ص ٣٧.

^٥ حمود (ماجدة)، إشكاليّة الأنا الآخر، (نماذج روائيّة عربيّة)، ص ١٧.

ويمكن القول أيضًا: قد يكون الآخر داخل الأنا أو الذات نفسها؛ فقد ترسم الذات آخرًا في مخيلتها أو شخصًا مختلفًا عنها، تُحاول أن تقترب منه، إذا كان يمثل لها مثالًا أعلى، وقد تُحاول الابتعاد عنه ومقاومته إذا لم تكن راضية عنه.

إنّ دلالات الآخر يمكن تحديدها من خلال سياقين رئيسين، الأول: معرفي، والثاني: قيمي. يبدو الآخر وفق السياق الأول مفهومًا تكوينيًا أساسيًا للهوية، أي للذات وهي تحدّد هويتها، فلا هوية بدون آخر، وهذه عملية إدراكية تبدأ في سن الطفولة المبكرة، حين تكتشف الذات وجودها واختلافها عن غيرها، أمّا السياق الثاني (القيمي أو الأخلاقي) فيكتسب الآخر من خلاله قيمة أو موقعًا في سلم ترانبي يكون من خلاله مقبولا أو مرفوضا، طيبا أو سيئا، وغالبًا ما يجتمع هذان السياقان فيكون تحديد الهوية جزءًا من موقف قيمي أو أخلاقي^١.

تحكم علاقة الأنا بالآخر الكثير من الالتواءات والالتباسات التي تُحيط بهما، ويختلف كل شخص في طريقة تعامله مع هذه الظروف الشائكة وفقًا لطريقة تفكير كل شخص يتعامل مع الآخر؛ فهناك من يتقبل الآخر بحسناته وسيئاته، ومنهم من يتصيد عثراته، ولا يتقبله بأيّ ظرف كان، وهناك الكثير من الأبعاد التي تؤثر على علاقة الأنا بالآخر، كالبعد الديني، والعنقي، والاجتماعي، والفكري... إلخ، فمن شأن هذه الأبعاد أن تساهم في توطيد علاقة الأنا بالآخر، ومن شأنها أيضًا أن تساهم في إشعال فتيل التوتر بينهما، والشعور بالهوية يمكن أن يُقدّم مساهمة مهمة لجعل العلاقة مع الآخرين قوية ودافئة، مثل الجيران أو أعضاء الجماعة أو المواطنين أنفسهم من أبناء الوطن، أو التابعين للديانة نفسها^٢.

وتتحدّد ملامح علاقة الأنا بالآخر، وموقعه منه، وفقًا لطبيعة العلاقة بين أقطاب هذه الثنائية، وحسب طبيعة المجتمع، وبالتالي تتشكّل للأنا مواقف مختلفة تحكم نوع علاقتها بالآخر:

- **موقف سلبي:** تكون الأنا هنا رافضة للآخر، وتظهر في الفعل السردي من خلال كبت صوت الآخر أو تشويه صورته أو الجهر بالعداء له^٣، ومثال ذلك: موقف طارق فاضل - في رواية (ترمي بشرر) - من صاحب القصر.

^١ يُنظر: حمود (مراجعة)، إشكالية الأنا الآخر، (نماذج روائية عربية)، ص ٣٧.

^٢ صن (أمارتيا)، الهوية والعنف (وهم المصير الحتمي)، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، ٢٠٠٨، ص ١٨.

^٣ يُنظر: مبروكي (ابتسام)، ومبروكي (نخلة)، سرد الذات وأزمة الهوية في رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي، ص ٣٩.

- موقف إيجابي: تكون الأنا في هذا الموقف مرتمية في حضن الآخر، إما حباً أو ضعفاً وتبعية^١، تحتوي الروايات على الكثير من المشاهد التي يكون موقف الأنا فيها إيجابياً من الآخر، فمثلاً: في رواية (لوعة الغاوية) كان موقف فتون من مبخوت مليئاً بالحب والشوق والتضحية، تقول فتون واصفة مشاعرها لمبخوت: "أحبّه، لا لا، أعشقه لا لا، أحيا به. قد يكون هذا تعبيراً يقارب ما أحس به.. بكيته أربعة وعشرين عاماً منذ تلك الظهيرة التي لملم فيها عفشه ومضى بزيغ عينيه الباحثين عن ملجأ يقيه تتابع اللعنات والبصاق المنطلق من أفواه مودّعيه، من تلك الظهيرة وأنا أبكيه"^٢.

لا يقتصر موقف الأنا من الآخر بهذين الموقفين (السلبّي والإيجابي)؛ فقد تتخذ الأنا مواقف أخرى من الآخر، تحكم بها طبيعة العلاقة بينهما، كأن تكون الأنا غير مهتمة بالآخر، فلا تتخذ منه موقفاً سلبياً ولا إيجابياً.

تلعب الأنساق الثقافية دوراً أساسياً في عكس مفهوم الآخر بالنسبة للأنا، فبناء شخصية الفرد وما يحدث خلال هذا البناء من تشابكات وتطورات، كل ذلك لا شك بأنّه سيؤثر في عكس صورة الآخر بالنسبة للأنا، وهذا التأثير سيتراوح ما بين تأثير سلبي وتأثير إيجابي، وفقاً للأنساق الثقافية التي يعيشها الفرد، سواء أكانت هذه الأنساق ظاهرة أم مضمرة، ف "هناك نواة صلبة للهوية ذات خصائص مركزة، وهناك تحولات في الهوية، نتيجة تفاعلها مع الهويات الأخرى، وكلما كان التفاعل قوياً، كلما قويت الهوية، لأنها بتفاعلها مع الآخر، تسقط أغصانها المتأكلة وأوراقها الصفراء، ممّا يجعل الغصون والأوراق الأخرى، تزداد خضرة ونضارة. ولكن لن تمحو هوية نفسها من تلقاء نفسها لصالح هوية أخرى، إلا في حالة الهزيمة التامة"^٣.

^١ يُنظر: مبروكي (ابتسام)، ومبروكي (نخلة)، سرد الذات وأزمة الهوية في رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي، ص ٣٩.

^٢ لوعة الغاوية: ١٣٩.

^٣ المناصرة (عزالدين)، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٥.

➤ المطلب الثاني: طبيعة الآخر في المدونة المدروسة:

تتجلى ثنائية الأنا والآخر، وتُبنى علاقاتهما من خلال السرد، ويتحدّد موقف كلّ منهما من الآخر بواسطة السرد، فينتج من هذه المواقف علاقات مختلفة، قد تكون علاقة تجاذب، وقد تكون علاقة تنافر، وقد يحدث اتصال أو انفصال بينهما، وفهنا للأفكار التي يتبنونها، ووهنا للأحداث والظروف التي تمر بهما.

للذات والآخر علامات سيميائية في النصوص، ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ هذه العلامات تختلف مفاهيمها من مجتمع إلى آخر، ومن بقعة جغرافية إلى أخرى، وفهنا للمنطلقات الاجتماعية والثقافية التي تتبنى عليها هذه المجتمعات.

هناك صراعات عميقة ترتبط ببنية المجتمع العربي، صراعات متشعبة ومتعددة، منها ما يتعلّق بالمعتقدات، ومنها ما يتعلّق بالهويّات، والانتماءات، ومنها ما يتعلّق بالحريّات، وغيرها من الصراعات التي تعجّ بها هذه المجتمعات، وإذا نظرنا إلى الآخر في المدونة المدروسة فسنجدّه متعدّدًا ومتشعّبًا أيضًا، إذ إنّّه يشمل ذواتًا قريبة، تربط العلاقات الأسرية بين أصحابها، وذواتًا بعيدة، تربط العلاقات الاجتماعية والسياسية بين أصحابها، علاقات هي في المجلّ تبدو علاقات مشوشة، يغلب عليها جوّ التوتر والصراع.

تعدّدت أشكال القضايا التي ناقشها خال في رواياته، منها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو نفسي، ومنها ما هو ديني، ومنها ما هو سياسي... إلخ، ومن القضايا التي ناقشها التي لا يمكن وضعها تحت إطار محدّد، قضية الآخر بمختلف أشكاله؛ فهذه القضية قد يؤثّر فيها الدين، وقد تؤثر فيها السياسة، وغيرها من العوامل التي يكون لها انعكاسات سلبية أو إيجابية عليها، "فالنصوص لا تعكس العالم فحسب، بل هي مرآة أيضًا لرغبات شخصوها"، رغباتهم الفردية، ورغباتهم التي تتولّد نتيجة احتكاكهم بالآخر.

حين نتحدّث عن علاقة الأنا بالآخر، نبدأ بالحديث عن علاقة الأنا بذاتها، هذه الذات التي قد تكون (آخر) عند كثير من الناس؛ فالذات صحيح أنّها جزء منّا، ولكنّها كينونة ناورها ونتحدّثها في كثير من المواقف التي قد نتغلّب عليها تارة، وقد تتغلّب علينا تارة أخرى، وفي المدونة المدروسة لا تنحصر العلاقات بالعلاقة مع الآخر فحسب، بل مع الذات نفسها أيضًا، من خلال وقفات تأملية

¹ المناصرة (عزالدين)، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، ص ٢٣٤.

تُحدّث فيها الذات نفسها، وتُحدّد موقفها من حياتها، والظروف المحيطة بها، ولذلك سنتحدّث في البداية عن علاقة الأنا بذاتها في المدوّنة المدروسة.

أولاً: علاقة الأنا بذاتها

طارق فاضل مع ذاته: كان طارق فاضل غير راضٍ عن ذاته؛ فقد كانت غارقة في ظلام لم يستطع الخلاص منه، كان يتعذّب نفسياً لأنّه عاجز عن تغيير واقعه، وكلما زاد غرقاً زاد احتقاره لذاته "دخلت إلى هذه الغرفة مراراً، وفي كل مرة أزداد رسوباً وثقلاً، وكلّما حاولت أن أقتلع نفسي من هذا الغرق وجدته يعيدني إلى القاع، يقذفني ككتلة حديد عليها أن تبقى مغمورة يحاصرها الصدا والطحالب الناقصة والحياة، حتّى غدوت مدرّباً على أن أعيش منكوساً مثل كومة صوف تهتك وبرها".

كان طارق فاضل يُريد التخلّص ممّا هو فيه، ولكنّ الذي يدخل في هذا العالم - عالم القصر - لا يستطيع الخروج منه متى ما أراد؛ فمن يدخل في هذا العالم تُسلب إرادته منذ الوهلة الأولى، ويكون عليه تنفيذ الأوامر فقط، لأنّ عمل خلاف ذلك سيكلّفه حياته "أيقنت أنّي لم أعد قادراً على مواصلة إتيان هذه الآثام العظيمة، كنتُ خائفاً من التصريح بهذا اليقين كي لا أوضع في خانة المجلود"^١، وعليه فإنّ موقف طارق فاضل من ذاته كان موقفاً سلبياً؛ إذ بدا مسلوب الإرادة، عاجزاً عن التغيير، لا يملك سوى تحسّره وندمه على ما هو عليه.

هذا ما يظهر للقارئ عند قراءة الرواية، ولكن إذا رجع إلى الملحقات التي وضعها الكاتب بعد انتهاء الرواية، يجد أنّه ذكر لقاءه مع طارق فاضل في أحد المجمععات التجاريّة، وهو الذي طلب منه كتابة قصته على شكل رواية، وأخبره أنّه لا يزال عازماً على قتل السيّد، إذ قال له: "لو سمعت خبراً عن فعلتي، فلا تصدّق أنّي معتوه"^٢، يبدو من خلال كلام طارق أنّه كان يشعر بما سيحدث إن هو أقدم على قتل السيّد، بعدها بيّن الكاتب أنّ طارق فاضل نفّذ ما عزم عليه، وذهب لقتل السيّد ولكنه لم يحقّق ذلك فقد أودعه قتيلاً قبل أن يُحقّق ما طمح إليه طيلة حياته، جاء الكاتب بهذا الخبر موثقاً على شكل "مانشيت صحفي" تم نشره في جريدة الوفاق، العدد: ١٤١٢:

"بسالة حارس الأمن ويقظته ترديه قتيلاً:

^١ ترمي بشرر، ص ١٠.

^٢ م.ن، ص ١٢.

^٣ م.ن، ص ٣٤٠.

مقتل معتوه داخل أحد القصور حاول الاعتداء على ساكنيه بالقتل^١.

ومع ذلك فإنّ هذا لا يعني أنّ شخصيّة طارق فاضل هي شخصيّة حقيقية، وأنّ الكاتب قد التقى بها فعلاً، بل قد يكون ذلك كله عبارة عن حيلة متقنة يلعبها الكاتب لإقناع المتلقي بأنّ أحداث روايته هي أحداث حقيقية وليست من نسج الخيال، "مما يضفي على مكونات السرد وعناصره مسحة واقعيّة، ويوحي بحرارة التجربة وصدقها"^٢، وبذلك يضمن الكاتب تفاعلاً أكبر من المتلقي تجاه أحداث روايته؛ فالمتلقي حين يشعر أنّ ما يقرأه قد حدث بالفعل يكون أكثر قرباً منه، وأكثر تأثراً به.

إنّ استخدام مثل هذه الحيل نجدها في روايات عدّة، كرواية "عزازيل" ليوسف زيدان، ورواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي، كل كاتب يأتي بحيلة تتناسب مع سياق روايته، فـ "الشخصيّة ليست مجرد صورة لشخص مرجعيّ، وإن كانت بتكونها تحيل عليه. وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخيّ لما هو في الواقع المرجعيّ، كما أنّها ليست تسخييراً لموقف جاهز يعنيه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة، على عالم الواقع المرجعيّ"^٣. كما أنّ استخدام الكاتب لعناصر فنيّة واقعيّة متعدّدة، قاصداً في ذلك أو موحياً لنا بأنّ هذا النصّ نصّ واقعيّ أكثر منه خياليّ ك: الصور الفوتوغرافيّة، والتقويم الهجريّ، واقتباس لعناوين بعض المقالات، كل ذلك ساهم في إثراء دلالات النصّ، وتقريبه من القارئ.

ثانياً: علاقة الأنا بالآخر

بعد أن تحدّثنا عن علاقة الأنا بذاتها، ننقل إلى الحديث عن علاقتها بالآخر، فلعلاقة الأنا بالآخر دور في بناء هويّته، وتحديد أطرها، وإشكالياتها، فـ "مختلف التبادلات والعلاقات التي تشهدها الذات ترسم لنا بعداً هويّاتياً، ممثلاً فيما نصلح عليه ببناء الهوية الروائيّة"^٤، ويمكن أن نقسم الآخر بالنسبة لبطل الرواية إلى قسمين، الأوّل: في الحيّ الذي كان يعيش فيه، والثاني: في القصر الذي انتقل إليه، وسنتحدّث أيضاً عن علاقة الأنا (سيد القصر) بالآخر، وغيرها من العلاقات التي تندرج ضمن هذا الإطار.

^١ ترمي بشر، ص ٣٤٠.

^٢ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجيّة: قراءة في الأنساق الثقافيّة، ص ٩٣.

^٣ العيد (يمنى)، الرواية العربيّة: المتخيّل وبنيتها الفنيّة، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١، ص ٤٤.

^٤ صغير (حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، جامعة الجزائر، ص ٩٢.

١ - طارق فاضل والآخر:

١.١ - الآخر داخل الحي:

ينقسم الآخر بالنسبة لبطل الرواية "طارق فاضل" داخل الحي، إلى قسمين، الأول: عائلته، والثاني: أهل الحي.

١.١.١ الآخر: العائلة

إذا نظرنا إلى علاقة بطل الرواية بعائلته فسنجد أنها لم تكن جيدة، ماعدا علاقته بأمه؛ فقد كان يُحبّها، ولكنّها لم تكن تستطع حمايته أمام شراسة عمته خيريّة، أمّا علاقته بأبيه فقد كانت علاقة سطحية لأنّ أباه لم يكن يهتم به كثيراً؛ فقد كان متزوجاً على أمّه بأخريات، وكان يقضي معظم وقته خارج المنزل، يقول طارق عن أبيه: "تلقيت تربية متواضعة من أب يعود إلى البيت نصف يقظ ونصف جثّة. لم يكن يقدر على مجابهة أخبار شقاوة طفولتي إلّا بتهديد بارد يخرج من بين شفتيه المطبقتين دوماً على سيجارته، ومع كل تهديد فاشل أكسب مساحة إضافية من التحلّل من تلك التحذيرات السابقة التي لم ألتزم فيها بما أمر"، أمّا مشاعره تجاه والده فيقول عنها: "لم أحبه أو أكرهه، كان ضيقاً خفيفاً، يأتي لينام ويغادر في الصباح من غير أن يحدث جلبة"^١.

وفي عائلته أيضاً نجد عمته خيريّة، التي أخذت علاقته بها حيزاً واسعاً من الرواية؛ فتأثير عمته عليه كان أكثر من تأثير أبويه. كانت علاقة طارق فاضل بعمته علاقة يجتمع فيها كل معاني الكره والعداء؛ وقد وصل الأمر إلى أنّه جعلها سبباً لفساد حياته "عمتي هي الداء الذي تسلل داخلي وأصابني بمرض الكره المزمن، فغدت ضحية تلك التغذية المستمرة"^٢.

عمته شديدة الكره له، تشمته كلّما رآته، كرهها الشديد لأمّه جعلها تصبّ غيظها عليه، لم تقف عداوة العمّة خيريّة لابن أخيها حتّى بعد وفاة والده؛ فقد استولت على البيت الذي بقي من الأب، وادّعت أنّه ملك لها.

سيطرت عمته عليه في طفولته، ولكن حين خرج من الحي وبعد سنوات طويلة، عاد للانتقام منها، ليس انتقاماً له فحسب بل انتقام لأمّه أيضاً؛ فعمته لم تسبب لأمّه الأذى النفسي فقط، بل سبّبت لها أدنى جسدياً أيضاً. كان ذلك حين صعدت أمّه إلى السطح لإصلاح "إريل" التلفاز، وحين ثبتت

^١ ترمي بشرر، ص ٢٥٦.

^٢ م.ن، ص ٩٨.

^٣ م.ن، ص ٢٥٦.

نفسها على السلم كي تنزل أخذت العمّة تُحرّك السلم، لتتعلّق الأم بالهواء "وترتطم على الأرض، وقطعة من لسانها تبعد عن فمها، ليلحق بها دم شاخب".^١

ولذلك كلّه فإنّ طارقاً حين عاد للانتقام كان انتقامه شديداً، وحين وصل إليها "كانت أجفّت مما مضى، هزل كل شيء فيها إلّا لسانها حافظ على لياقته، فاستعادت براعة تصويب قذائفها"^٢، يقول عن سبب عودته لها: "أريدها لأمرين: أن تكون منفذاً لخروجي من القصر، وأن أتشفّى منها في كل حين"^٣.

حاول أن يتحامل على نفسه، فكتّم غيظه أمامها لكي يقنعها باصطحابه لها، وعندما ذهبت معه إلى "فيلته"، كان أوّل ما عمله معها أن قطع لسانها، وقبل أن يقدم على ذلك ذكرّها بأمّه، وأنّه جاء يوم القصاص، وقال لها: "سأجلب قطّاً وأجوعه لثلاثة أيّام، وأعطيّه لسانك. أعرف أنّه سيصبح أكثر سفاهة في تاريخ القطط، لكن حظّه العاثر أوقعه لأن يبتلع كل زفره!"^٤، وبعد أن استعادت صحتها، أجلسها أمامه، وقام بتقطيع لسانها، ليطعم به قطّاً جائعاً، قطعة قطعة.

تركها لمدّة شهرين دون أن يتفكّر احتياجاتها، وحين عاد قام بتهديش أصابعها "وضعت سبابة يدها اليمنى بين فتحتي "الكماشة" وضغطت، كنت حريصاً على ألاّ تقطع سبابتها، وانتقلت في تعذيبها لها إلى الخنصر والبنصر والوسطى والسبابة. كنت أسمع خشخشة العظم، لأنّقل إلى الإصبع الذي يليه"^٥.

بعد فترة من غيابه عنها، طلب السيّد رؤيتها، فشر طارق بالخوف من أن يصل إليها وهي جثة هامدة، بسبب غيابه الطويل عنها، ولكنّه حين وصل إلى الفيلا اكتشف بأنّ عمته قد هربت منها، فذهب للبحث عنها في كل مكان كان يتوقّع أن يجده فيها، ومن ضمن هذه الأماكن بيت أخيه إبراهيم، وحين وصل إليه لم يجد عمته، ولكنّه وجد ذاته الضائعة التي ظلّ يبحث عنها لسنوات طويلة، ومع أنّه وجدها إلّا أنّه لم يتمكن من القبض عليها، فظلت ضائعة كعمته التي ظلت ضائعة دون أن يجدها.

مشاعر الكره والحقد التي كان يحملها طارق تجاه عمته ظلت ثابتة طيلة أحداث الرواية، حتّى بعد أن انتقم منها، لم يرق قلبه لها بتاتاً، وبحثه عنها حين هربت لم يكن خوفاً عليها، بل كان للخلاص

^١ ترمي بشر، ص ١٠٠.

^٢ م.ن، ص ١٣٧.

^٣ م.ن، ص ١٣٩.

^٤ م.ن، ص ١٤٨.

^٥ م.ن، ص ١٧١.

منها، والخلاص منها بالنسبة لطارق يعني الخلاص من كره وحقد دفين امتدّ لسنوات طوال، ويعني أيضًا الخلاص من الخضوع لها، والتحرّر من قيودها الكلاميّة التي كانت تُقيده بها كلّما رآته.

١.١.٢ - الآخر: أهل الحيّ

كان معظم أهل الحيّ يتجنّب طارق فاضل لأنّه كان معروفًا بتصرفاته الطائشة، وانتشار بعض الأخبار السيئة عنه جعل الأمهات يحذرن بناتهنّ من الاقتراب منه، حتّى أنّه أضيف "إلى قائمة المنبوذين من قبل صبية الحيّ بعد عيسى الرديني مباشرة".

يأتي في مقدّمة أهل الحيّ تهاني، هذه الفتاة التي أحبّها منذ صغره، وظلّ طيفها يرافقه طيلة حياته، ومع أنّ سيرته في الحيّ لم تكن طيبة إلّا أنّها أحبته بصدق، وأعطته فرصة للتخلّص من حياة العبث التي كان يعيشها "كانت تهاني الجانب المشرق والوحيد في حياتي، وما عداها ظلمة فاقعة أسير متعثّرًا فيها من غير هدى أو حذر".

كانت مرافقة تهاني لطارق في بداية حياته حقيقة، ثمّ ما لبثت أن أصبحت خيالًا فيما تبقى منها "تهاني إحدى الضحايا التي هربت منها منذ خمسة وثلاثين عامًا. بُثرت علاقتنا بصورة دمويّة، ليكون الوداع قاطعًا غير قابل للالتحام، والذي لم أتنبه له أنّي أفسدت حياتها، وبقيت أمضغ سيرتها كلّما اشتقت إلى استعادة جزء من البراءة"^١، كان طارق فاضل سببًا في قتل أهلها لها لأنّه اعتدى عليها، ظلّ طيفها يرافقه أينما ذهب، وظلّ العذاب النفسي ملازمًا له كلّما طرأت في باله، يرى أنّ حياته وصلت إلى ما فيه من السقوط لأنّه سلب حياة تهاني "فسلبت حياتها ليقصص منّي، ويسلب حياتي"^٢.

قبل أن يعرف ما فعل بها أبوها، كان يتوقع قدومها مع قدوم أيّ امرأة تأتي إلى القصر، لأنّ كل امرأة تأتي إلى القصر تكون لديها مأساة، ولاشك أنّ تهاني واحدة منهم "ذكرها غدت مذاقًا مرًّا، أبحث عن وجودها لتصحيح هذه الذكرى مع قدوم أيّ امرأة إلى القصر، أخشى أن تكون هي"^٣.

وقبل الانتقال إلى الحديث عن الآخر خارج الحيّ، نشير إلى أنّ علاقة بطل الرواية بالنساء سيئة في مجملها؛ إذ يرى أنّ النساء قدرات على التلاعب بمشاعر الرجل "كما تجيد المرأة الطهو ونثر البهارات بمقدار، تجيد نثر الحب بمقدار أيضًا"^٤، فعلاقته بأمّه قد تغيّرت حين تزوجت بعد وفاة أبيه،

^١ ترمي بشرر، ص ٨٤، ٨٣.

^٢ م.ن، ص ١٩.

^٣ م.ن، ص ١٠٣.

^٤ م.ن، ص ١٩.

^٥ م.ن، ص ٢٠٦.

سمح لنفسه بأن يعود بذاكرته لكلام عمته التي كانت تتهم أمه بشرفها، كانت تقول له دائماً: "بطن سنية لا يخرج نبتة صالحة أبداً. أمك هذه ملساء كالأفعى، كانت على ذمة أبيك وهي عاشقة لابن خالتها غيث"، منذ أن تزوجت أمه غير علاقته معها، ورفض زيارتها، وحين أتى زوجها لإخباره بأنها تريد أن تراه، ردّ عليه قائلاً: "منذ أن اقترنت بك حسبتها كالموتى، وليس في هذه الدنيا من أحد جدير باحترامي"^٢، رده هذا يكشف لنا مدى أنانيته، ولم يقف الأمر عند هذا؛ فقد وصل به الأمر إلى أن يشكك بوفائها لأبيه أيضاً.

وبما أن شخصية بطل الرواية شخصية تشك في من حولها، حتى أقرب الناس لها، يمكن أن نقول عنها - كما يطلق عليها في علم النفس - أنها تعاني من اضطراب الشخصية الزوراني (Paranoid Personality Disorder)، هذه الشخصية لديها ارتياب وشك في الآخرين بحيث تفسر دوافعهم على أساس من سوء النية، وتحمل هذه الشخصية أيضاً الضغائن بصورة متواصلة، أي أنها لا تصفح عن الإهانات أو الأذيات أو الاحتقارات، ولدى هذه الشخصية شكوك متكررة - لا مسوغ لها - في من حولها^٣.

١.٢ - الآخر خارج الحي (في القصر):

تعددت الشخصيات التي كان لبطل الرواية علاقة معها خارج الحي (في القصر)، ومن أبرز هذه الشخصيات صاحب القصر (السيد)، ومرام.

٢.١.١ - صاحب القصر (السيد):

علاقة يسودها جو السيطرة والاستعباد من قبل السيد لطارق فاضل. كان طارق رافضاً له -أي لصاحب القصر - رفضاً تاماً، لدرجة أنه كان يتمنى هلاكه، ولكنه كان يخفي كرهه الشديد له، حفاظاً على حياته، فمن يخالف أوامر صاحب القصر، أو يظهر العداء له، قد يقتل أو يُبتر لسانه، أو قد يصيبه أي نوع من أنواع العقاب الذي لا يُحمد عقباه، يقول طارق فاضل: "ومنذ أن علقت في شباكه وأنا أفكر في الوسيلة التي أتخلص بها من الفخ المحكم الذي وقعت فيه، وأمنية أن تتباطأ

^١ ترمي بشر، ص ٢٠٥.

^٢ م.ن، ص ٢٠٥، ٢٠٤.

^٣ يُنظر: الحمادي (أنور)، معايير DSM-5، إعداد وتوزيع: جهاد محمد حمد، د.ط، د.ت، ص ٢٤٣. (إعداد: الجمعية الأمريكية لعلم النفس APA).

سرعته ليس لها من سبيل سوى أن يموت. تأخر كثيرًا على الموت، وصحته تشي بأن الوقت ما زال مبكرًا على قيامه بهذه الرحلة^١.

٢.١.٢ - علاقته بمرام:

تهاني هي الفتاة التي أحبها بطل الرواية في الحي، ومرام هي الفتاة التي أحبها في القصر، ولكن ثمة فرق بين هذين الحُبَّين؛ فتهاني لم تُسلم نفسها له، ولكنه قضى على حياتها في حالة ضعف كانت فيها، - وذلك حين ماتت صديقتها، التي رحلت ظلمًا نتيجة لظروف اجتماعية تسببت في وفاتها^٢ - فظن طارق أن مرام ستخرجه من الحالة السيئة التي كان يعيش فيها "كانت مرام تحتل حيزًا كبيرًا من تفكيري، فهي تمتلك روحًا مشعة تنير أي عتمة مهما تكاثفت حجبها، وكنت بحاجة إلى من يخرجني من عمتي^٣"، أمّا مرام فقد سلّمت نفسها لطارق وغيره، دون أن يجبرها على ذلك، ولكنها جاءت إلى القصر - كما جاء غيرها- بسبب ظروف صعبة كانت تعاني منها.

كانت مرام هي الفتاة التي استأثرها السيّد لنفسه، من بين كل الفتيات الموجودات في القصر، ولا أحد يجرؤ على الاقتراب منها، أو حتّى النظر إليها، لكنّ طارقًا تجرأ على ذلك، وقد أعطته المجال للاقتراب منها بعيدًا عن عيون السيّد التي يمكن أن تبطش بهما في أي لحظة، ولكنّ الصاعقة الكبيرة التي حلّت على طارق كانت حين عرف - من خلال حديث دار بينه وبين أخيه إبراهيم- أن مرام هي أخته التي لم يرها منذ أن كانت رضيعة "أظنّ أنّي سمعت صاعقة قرّعت في الفضاء، شطرتني نصفين، ومادت بي الأرض، أحسست بتجويفات هائلة تسحبني إلى عمقها، وأنصافي تتشظى، أغدو أشلاءً ممزقة، وأهوي إلى قراري السحيق، ها أنا أصل إلى قرار السقوط ولا أقدر على الصراخ^٤".

٢ - سيّد القصر والآخر:

ينقسم الآخر بالنسبة لصاحب القصر إلى قسمين، الأول: داخل القصر، والثاني: خارج القصر.

٢.١ - الآخر خارج القصر:

ترتبط بين السيّد وبين من هم خارج القصر علاقة حب واحترام؛ فهو صاحب اليد البيضاء التي تُساعد كل محتاج، "عنوان كبير يعتلي صورته ممجّدًا تبرّعه بعشرة ملايين لذوي الاحتياجات الخاصّة،

^١ ترمي بشر، ص ٩.

^٢ سأحدث عن هذه الظروف في الفصل الثالث.

^٣ ترمي بشر، ص ١٧٩.

^٤ م.ن، ص ٣٢٩.

وفي صورة أخرى ظهر محدثًا في الكاميرا ومطلقًا ابتسامته الأسرة، وهو يسلم الشيك لرئيس جمعية المعوقين^١.

يحرص السيّد حرصًا شديدًا على تنميق صورته أمام الآخر الذي يقطن خارج القصر، كي يكون بعيدًا عن كل الشبهات؛ فمن يراه يستبشر بالخير، ويتهلّل بالبشرى "صورته المتماسكة التضاريس احتلت مكانًا بارزًا عبر الجريدة الأكثر ذيوغًا، فبدا كما لو كان ملاكًا، هبط ليمسح بجناحيه عذابات أهل الأرض"^٢.

يحاول السيّد أن يكون مبتسمًا دائمًا، ودودًا؛ وخاصّة حين يكون الأمر متعلّقًا بصور سنّتشر له في جريدة أو مجلة، فالجانب الإعلامي مهم عنده بشكل كبير "ابتسامته تفلّق القلوب الصلدة، وتكذب أي نيّة خبيثة يمكن أن تساورك لتشي به عندك، في كل الصور التي تنشر له الصحف والمجلات يبدو ودودًا وديعًا له سمات الصالحين"^٣.

لا يقف الأمر عند سعيه الدائم إلى تجميل صورته عند الآخر، بل سعى أيضًا لإلقاء الكلمات التي تحمل كل معاني القيم والأخلاق، فإن لم تصل صورته الحسنة للآخر، فإنّه سيضمن وصول كلماته الرثانة له "كلمته المصاحبة للخبر تهجو الأثرياء لشحّ أيديهم، وضمورها في ميادين الخير، متمنّية تكاثف الجهود والمبادرات في الأعمال الخيريّة، وختمت بدعوة جميع الأثرياء إلى الالتفات، والمساهمة في مدّ يد العون إلى المحتاجين بإطلاق المشاريع المساندة والتطوّعية"^٤.

وبالنظر إلى واقع المجتمعات نجد كثيرًا من الشخصيات التي تسعى إلى تجميل مظهرها الخارجي، ليكون قناعًا لها حين تُمارس سلطتها وعنفها على الآخر الذي تراه عبدًا لها، نواجه هذه الأقنعة في كل مكان وزمان، على أصعدة مختلفة، "ذلك أنّ الطبقة المسيطرة في الثقافة تسعى إلى إبراز أيديولوجيتها السائدة بوصفها أيديولوجيا موحدة تضم المجتمع بأكمله، ومتجانسة تجسّد ذلك في بنى رمزيّة حاملة هذه الدلالات"^٥.

^١ ترمي بشرر، ص ١٣.

^٢ م.ن، ص.ن.

^٣ م.ن، ص ١٣.

^٤ م.ن، ص.ن.

^٥ العزّام (هيثم أحمد)، النقد الثقافي، الوراق للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، ط ١، ٢٠١٤، ص ٣٨.

٢.٢ - الآخر داخل القصر:

تختلف علاقة السيّد مع من هم داخل القصر عمّن هم خارجه اختلافاً كبيراً؛ فالعلاقة داخل القصر بين السيّد ومن يعمل عنده هي علاقة عبودية، علاقة سيّد وعبد؛ فالسيّد داخل القصر يُمارس سلطته وجبروته على من حوله، يرى أنّ من يعمل عنده عبد له، ووصل الأمر به إلى تعذيب من يُخالف أوامره، بل وإحداث عاهات جسديّة لهم، هذا إذا حالفهم الحظ، لأنّ من لم يُحالفه الحظ فإنّه يموت دون أن يعرف خبره أحد "لا يوجد مخدوم في القصر من دون إعاقة، كل منهم يحمل عاهته الخاصة به، والزائر يُحسن الظنّ بصاحب القصر كونه جمع ذوي الإعاقات ليكفيهم ذلّ السؤال من خلال أعمال شريفة وإن كانت تبدو متواضعة".

الغريب في ذلك أنّ من هم داخل القصر مستسلم لمصيره، لدرجة أنّ كل واحد منهم ينتظر إعاقته المحتومة عليه، يقول الراوي واصفاً حالته وحالة من هم داخل القصر: "ومن هم داخل القصر يعلمون أنّ الإعاقة قدر قادم ما داموا على رأس العمل، ومن لم تكن له إعاقة ظلّ ينتظرها بدعاء حار ألا تكون معطّلة للحياة، وأنا ممّن ينتظر تسلّم إعاقته، فبعد أن دخلت الجنّة، عبث بحياتي كما يشتهي وما زلت سليم البدن"^١، ومع ما يمارسه صاحب القصر من قسوة على من حوله، فإنّي أرى أنّه حتّى وإن سلم أحد من الإعاقة الجسديّة، فإنّه لن يسلم من إعاقة نفسيّة، تُسبب له تعباً نفسياً يرافقه في ما تبقى من حياته.

يؤسّس السيّد في القصر لثقافة الظلم والاستعباد، ولكنّه يحتكر هذه الثقافة لنفسه، يسطو من خلالها على الآخر الذي يرى - أيّ السيّد - أنّه لا قيمة له، وممّا يدعو للغرابة في أفعال السيّد هو أنّه مع بشاعة ما يعملّه إلّا أنّه يشعر باللذة والسّعادة؛ ففي حين يرى الضحية تتألم يشعر هو بالنشوة والفرح، وحين يرى الضحية تسقط يشعر بالانتصار والقوّة، وهو "قادر على الوصول إلى كل المتع، وكلّما اجتاز متعة بحث عن سواها، هذا السير الآمن في الدروب الزلقة زوّده بمتعة التلهي، يبحث عن نشوته بأيّ طريقة كانت"^٢.

وبالنظر إلى شخصيّة صاحب القصر من زاوية نفسيّة، نجد أنّه يُطلق على هذه الشخصيّة: الشخصيّة الساديّة، ويشير هذا المصطلح في الأصل إلى الاستدعاء الجنسيّ المستمدّ من خلال إلحاق الألم والمعاناة بالآخرين، وبمرور الوقت تم توسيع هذا المصطلح ليشمل التمتع غير الجنسيّ المشتق

^١ ترمي بشر، ص ١٤.

^٢ م.ن، ص.ن.

^٣ م.ن، ص.ن.

من الأفعال السادية، ووفقاً لفرويد فقد تضمّنت السادية اضطرابين منفصلين: السادية الجنسية، والسلوك السادي العام^١.

تضيق إنسانية الإنسان في القصر، ويُعامل كأنه آلة عليها أداء عملها على أكمل وجه دون تدمّر أو اعتراض، يقول عيسى الرديني مخاطباً طارق: "الاقتراب من أصحاب الجاه مُحرق، هم يستخدموننا مناديل لمخاطهم، ويقذفون بنا في النفايات"^٢.

الظلم في القصر لا يقتصر على إحداث العاهات، أو على قتل الشخص الذي يُخالف أوامر السيد كما حدث لعيسى الرديني، حين اكتشف أنه على علاقة مع أخته، القتل يُمارس في القصر بشكل مادي، وبشكل نفسيّ أيضاً، فهذا محمد الركابي الذي نبذه صاحب القصر وتركه منزوياً في غرفة لا يسأل عنه أحد، يصف محمد الركابي حالته لطارق قائلاً: "القتل لا يقتصر على المعارك الحربية، هناك قتل يوميّ يحدث بصور مختلفة، وفي أماكن تنتشر فيها الورود والابتسامات، قتل متكرّر يُميت النّفس ويبقي منها الحركة فقط، حركة تشبه انتقال الجثث بين أدراج ثلاجة الموتى، وأشار صوب صدره: ألا ترى أنني جثة متحركة؟"^٣.

وعليه، يمكن القول: إنّ سيد القصر كان يتبع سياسة القمع بالآخر الذي يوجد داخل القصر، قمع على مختلف المستويات، على مستوى الجسد، والروح، وكل ما له علاقة بالإنسانية، يقمع كل شيء كي يكون هو كلّ شيء، ويُعرّف فوكو (Foucault) القمع بأنه: "ليس مجرد منع، بل هو إقصاء، وإسكات، وإعدام ما يجب قمعه بمجرد محاولة ظهوره، إنّه يعمل وفق آلية ثلاثية من التحريم والتغيب والصمت (...)، فالقمع هو ما يحرم الموضوع من مادّيته، والذات من قدرتها"^٤، وهذا ما مارسه السيد مع من يعمل عنده، فقد جعلهم كآلات يسيّرهما متى ما يريد، ووفق ما يريد.

لقد تمكّن السرد من تعرية الذات والهويّة التي تدعي أنها تعمل لمصلحة الآخر، تقف بجانبه وتُسانده، فمن خلال المشاهد الروائية تبينّت حقيقة هؤلاء الذين يُظهرون غير ما يُبطنون، هذه الثقافة التي تنتشر على نطاق واسع من المجتمعات، والمشكلة أنّ كثيراً من الناس يندفعون بالمظاهر التي تحمل القيم الزائفة، والمواقف الخادعة، لذلك نرى أنّ تمثيل مثل هذه الشخصيات مهم في الخطاب

^١ يُنظر: Myers (Wade C.) et al., Sadistic Personality Disorder and Comorbid Mental Illness in Adolescent Psychiatric Inpatients, Regular Article, Volume 34, Number 1, 2006, p.61.

^٢ ترمي بشرر، ص ١٢١.

^٣ م.ن، ص ٢٤١.

^٤ العيادي (عبدالعزیز)، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٩٤، ص ٢٢.

الروائي؛ لأنها "تعزّي حقيقة المثاليّة عند الناس، وتفضح المستويات المخبوءة في تعاملاتهم، إذ يقوم الواقع على النقائص ويحتفي بالزيف، حيث يسهل خداع الناس بالمظاهر. فالحياة التي تسود المجتمع، تصبغها الشعارات والأفكار، وتقودها توجهات يبدو حسنًا لكن الأفعال تفضح ثقافتها".^١

٣- فتون والآخر:

بالنظر إلى شخصيّة فتون - بطلّة رواية لوعة الغاوية - وعلاقتها بالآخر، فسنجد أنّ هذه العلاقة تنقسم إلى قسمين، الأولى: علاقتها بعائلتها، والثانية: علاقتها بأهل الحيّ.

وبالنسبة لعلاقتها بعائلتها: فقد كانت في البداية كعلاقة أيّ فتاة بأهلها، تساعد والدتها في أمور المنزل، تذهب لمدرستها، وهكذا، ولكن هذه العلاقة تغيّرت تمامًا حين دخل مبخوت إلى الحيّ، وتم اتهامه بتهم عديدة، منها: الاعتداء على الفتّيات الصغيرات، وظنّت أمّ فتون أنّ ابنتها كانت ضحية من ضحايا مبخوت بسبب رؤيتها لدم عالق على ثياب ابنتها، ودون أن تتأكد من هذا الاتّهام عاقبت ابنتها بالضرب المبرح، وجعلتها حبيسة البيت، وحتّى أبوها تبرأ منها، فانقلبت مشاعر فتون تجاه أهلها إلى كره شديد، تقول في ذلك: "كرهتها وكرهت أبي، وزاد بغضي لهما حين قذفاني في بئر مظلمة"^٢، واستمرّت هذه الكراهية حتّى بعد أن تزوجت فتون، وانقطعت زيارتها لأمّها حتّى وإن كانت بحاجة فإنها لا تذهب إليها، "وأنا وأمّي تبادلنا البراء كلّ من الأخرى، وتقاطعنا كسلكين فصلا عن دائرتهم الكهربيّة. هذه القطيعة تمنعني من زيارتها أو مفاتحتها في أيّ أمر"^٣.

أمّا علاقتها بأهل الحيّ: فقد قطعت صلتها بهم، لكي تتخلّص من قيود المجتمع التي تُراقب تصرّفات الآخر وسلوكياته، وهذا ما جعلها بعيدة عن فضولهم وأسئلتهم التي لا تنتهي "الدائرة التي وضعت نفسي فيها داخل الحيّ جعلتني أبتعد كثيرًا عن المساءلة أو اللوم أو البحث عمّا أخفيه"^٤.

^١ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ١٨٦.

^٢ لوعة الغاوية، ص ٩٣.

^٣ م.ن، ص ١٨٢.

^٤ م.ن، ص ١٨٥.

➤ المطلب الثالث: علاقة الآخر بالجماعة

لم تصوّر المدوّنة المدروسة علاقة الأنا (الفردية) بالآخر فحسب، بل صوّرت أيضًا علاقة الآخر بالجماعة، وموقفه منها وموقفها منه أيضًا، ومن هذه العلاقات نذكر ما يلي:

١ - علاقة المثقف بالسلطة:

أحيانًا تكون شهادات المرء لا قيمة لها، وذلك حين يُغلّفها حاملها بغلاف التفاف والرياء، وحين يتمكن من بيعها مقابل المال، فليس كلّ مثقّف يُدرك قيمة العلم الذي يحمله، لأنّ غرضه وهدفه الأساسي ليس العلم بذاته، وإنما ما يمكن أن يجني له هذا العلم، وإذا نظرنا إلى الواقع المجتمعي فسندج الكثير من هذه العيّنات.

وقد صوّرت المدوّنة المدروسة نماذج عديدة لهؤلاء، منهم الدكتور خالد - في رواية (ترمي بشرر) - الذي سخر نفسه لخدمة السيّد، وتسهيل ما أراد منه من معاملات، "الدكتور خالد بنان هو المفتاح الذي فتح أبواب الجامعة لمعارف السيّد، ويعرف التوصيلات المحرّكة لبقية أساتذة الجامعة".

عندما تطغى مبادئ المادّة على مبادئ العلم، حينها يصبح المثقّف "أداة بيد السلطان ويتحوّل من مشروع فكرة مستقلّة تضیی واقع الناس، إلى مشروع لافتة تجمل قبج السلطة"، وإذا أصبح المثقّف كذلك، فهذا لا يعني أنّه سيكون مرتاح البال؛ فلا بدّ من أنّه سيعيش في صراع ما بين تحقيق رغبات نفسه الطامحة، ونفسه الطامعة، وبذلك لن يجد الاستقرار وإن ادّعى حصوله عليه؛ فما "بين إغراءات الحياة وآلامها والالتزام بالمبادئ خيط رفيع، تحكمه التضحية ويرقبه الضمير، لكنّ القيم لا تنفذ كليّة إذا ما فقد المثقف كرامته وباع كلمته لأجلها، يظل عتب النفس هاجسًا لا يغادرها".

٢ - الآخر المستعمر:

لا يكتفي المستعمرون بترك بصماتهم المدمّرة في البلاد التي يستعمرونها، ولكنهم يسعون أيضًا لقلب الحقائق، ومحو تاريخ غيرهم، فعلى سبيل المثال نجد: صهاريج (وادي الطويلة) نُسبت إلى شخص إنجليزي، وسُميت باسمه، وللأسف تم الاحتفاظ بهذا الاسم حتّى بعد مغادرة الإنجليز للبلاد "وتظهر ممزّات صهاريج (وادي الطويلة) كأخاديد اسودّت ونضب مأوها، فجلست في وحدتها تفاخر بتاريخ منقرض مسح من الذاكرة، وبقي اسم مكتشفها الإنجليزي مثبتًا على مدخلها (صهاريج كوجلان)

^١ ترمي بشرر، ص ١٠٥.

^٢ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ١٩٤.

^٣ م.ن، ص ١٩٥.

بقي اسمه كقنبلة نسفت آلاف السنوات، وذهبت بحضارة رجل يمّني جاء أول التاريخ ليغسل مدينته بماء السماء. المستعمرون يصنعون مجدهم على أنقاض المدن القديمة، يكتبون تاريخًا مزورًا، كما يفعل من سبقهم تمامًا^١.

"لم تكن التجربة الاستعمارية حدثًا عابرًا في التاريخ العربي الحديث، فقد اختطف بعض الدول الأوروبية بلادًا عربية كثيرة من حضن الإمبراطورية العثمانية الذابلة، وحازتها لنفسها عقودًا طويلة، مغذية مجتمعاتها بأوهام الحرية والاستقلال والتنمية، فكان أن أعيد تشكيل الوعي العام بالتاريخ والهوية ليوافق السياسات الاستعمارية، وقدم السرد في تلك التجربة وتداعياتها مادة خصبة أصبحت جزءًا حيًا في العوالم التخيلية للرواية العربية^٢، والمستعمر لا يترك المكان الذي استعمره بسبب رجوعه إلى الصواب، أو لأنه اكتفى من استعمار الآخر، ولكنه يترك المكان رغمًا عنه، حين يكون عاجزًا عن البقاء، ومع ذلك فإنه لا يعترف بهزيمته، وإنما يخلق أسبابًا يوهم غيره أنه بسببها ترك المكان المستعمر؛ فحين أفرغت الخزانة البريطانية بفعل الحرب العالمية الثانية تخلّت بريطانيا العظمى عن مستعمراتها، تخلّت تحت شعار حرية المصير^٣.

يسعى المستعمر لطمس هوية الآخر، كي يفقده ذاته، وإذا فقدت الشعوب هويتها زاد ضعفها، ومقومات قوتها، وأصبحت بذلك عاجزة عن الدفاع عن نفسها، فهذه قرى عدن ومدنها، تبدلت أسماء مدنها إلى أسماء لا يفقهون منها شيئًا، أسماء أراد من خلالها المستعمر أن ينسبها إليه، فتنسى هويتها الأصلية التي أفاقت عليها، "قولد مور، خور مكسر، صهاريج كوجلان، تمتلئ عدن بهذه الأسماء الإنكليزية، وضع الإنجليز أسماءهم ومضوا، تركوا أختامهم هنا مؤقتًا لحين يعودون، الأقوياء والعارفون يعلمون بنتائج ألعابهم، والإنكليز يعلمون أنّ زمن العبودية سيعود مرة أخرى، ساعتها يكفي أن يسترجعوا أختامهم وعبيدهم!"^٤.

إنّ محاولات المستعمر وسعيه لطمس هوية البلد الذي يستعمره، عانت منها كل البلدان المستعمرة، فالسيطرة على بلد بلا هوية - من لغة ودين... إلخ- تكون أسهل بكثير من السيطرة على

^١ نباح، ص ١٦.

^٢ إبراهيم (عبدالله)، التخيّل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١، ص ٢٨٢، ٢٨١.

^٣ نباح، ص ١٠.

^٤ م.ن، ص.ن.

بلد يتمتع بمقومات الهوية كلها، دون التفريط بها، "هذه اللعبة السياسية القذرة تتناسخ صورها، وكل صورة تحمل استعماراً بشعاً يسوس الشعوب الغائبة بفعل الجهل، والجوع، والبطش"^١.

٣- الآخر المرأة:

تعددت صور المرأة في روايات عبده خال، فهناك الزوجة، والعمة، والأخت، والمطلقة، والمرأة الشريفة وغير الشريفة... إلخ، وقد تنوّعت وتعدّدت مواقف الرجال من هذه المرأة؛ فمنهم من يراها جارية، ومنهم من يراها ملكة، وهكذا، ومن صور المرأة التي وردت في المدونة المدروسة، ما يلي:

٣.١- نساء القصر:

ينظر الرجل لنساء القصر على أنّهنّ مجرد سلعة، يأخذ غرضه منهنّ، ثم يرمي بهنّ، لا يكثر عمّا يحملنه في داخلهنّ، ولا يهتم لمعرفة ما حملهنّ على المجيء لهذا المكان، تأتي المرأة إلى هذا المكان لتبيع جسدها مقابل المال، "كل واحدة منهنّ تحمل حكاية حزينة تسكن داخلها، وتحاول ردمها، بافتعال الحبور والنشاط الزائدين، فليس لها من منفذ لتروي حكايتها على شخص جاء إليها باحثاً عن جسدها، وليس معنياً بتخفيف أحزانها"^٢.

في هذا المكان تفقد المرأة كرامتها، فلا يُنظر إليها على أنّها كائن له مشاعر وأحاسيس، وإنّما يُنظر إلى جسدها، وما يمكن أن يُقدمه هذا الجسد للآخر (الرجل)، هنا تكون "العلاقة بين الجسد الأنثوي وما يحيط به في العالم، هي علاقة عرض وطلب، قائمة على الحاجة والإشباع والعرض والوفرة والندرة والإنتاج والاستهلاك (...). فالجسد الأنثوي أصبح غير مكّون لهويّة، إنّما صار مادة مستباحة خاضعة لشروط العرض والطلب، وانتقلت جماليّات الجسد الأنثوي من كونها معطى من معطيات الهوية الإنسانية للمرأة إلى علامة تجارية خاضعة لشروط السوق وأذواق المستهلكين من الرجال"^٣.

٣.٢- المرأة المتسولة:

صوّرت رواية (ترمي بشرر) المرأة بمعظم حالاتها، ومنها حين تكون متسولة تمد يدها لكل من تمرّ به، وكما أنّ لجمال القصر الظاهري دوراً في إغراء تلك المتسولات في القدوم إليه، إلّا أنّ

^١ نباح، ص ١٠.

^٢ ترمي بشرر، ص ١٥١.

^٣ إبراهيم (عبدالله)، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١، ص ٢٢٠.

استقباله لهيَّ كان عكس المتوقَّع؛ ف "لا أحد من رواد القصر يكثرث بالنساء اللاتي يصطففن طوال النهار أمام بوابة القصر الرئيسة طلباً للإحسان، فيضخون عليهنَّ كميات من اللوم والزجر، ويحاربوهنَّ لاستئصالهنَّ كالأوبئة المعدية التي يخشى أن تمت أطرافها إلى مساحات أوسع".

وحين قرَّر صاحب القصر مساعدتهنَّ حرص على أن تحضر الصحافة في كل زيارة يقوم بها لهذه المرافق، ولكنَّ هذه متعة من المتع التي كان يعيشها لأنَّه كان يتلذَّذ حين ينظر إلى من يستجدي به، وسرعان ما انقضت هذه المتعة، حينها طلب من مكافحة المتسولين لتقوم بمهمتها، ف"الإنسانية المزيفة تنتهي مع انتهاء غرضها"^١، تلك الأجساد الرثَّة الواقعة خارج القصر لا يحق لها أخذ شيء، أمَّا الأجساد الموجودة داخل القصر فهي تأخذ ما تريد من أموال وهدايا، لأنَّها قدَّمت شرفها وكرامتها ثمنًا لكل ذلك.

وبناء على ما سبق، نرى أنَّ العلاقات في المدونة المدروسة هي علاقات مبنية على الاحتقار والتهميش، علاقات يسودها التوتر، ويسيطر عليها جو الانتقام، لعبة لا يوجد فيها منتصر؛ فمن كان جلاًداً في يوم من الأيام، أصبح مجلوداً في يوم آخر، فعلى سبيل المثال، نجد:

- طارق الذي ظلم الكثير من الفتيات، جاء يوم كانت فيه أخته هي الضحية.
- السيّد الذي كان يتَّبَع أساليب وحشية لتعذيب خصومه، جاء أسامة وانتقم من أخيه نادر بنفس الطريقة التي كان ينتقم بها من خصومه.
- عيسى الذي أدخل طارقاً القصر ليُعَذِّب ضحايا السيّد أصبح ضحية للسيّد، فألقى به بين يدي طارق لكي يتولَّى مهمّة تعذيبه كما كان يُعَذِّب غيره.
- العمّة خيريّة تسببت في بتر لسان أم طارق، فوجدت نفسها بعد فترة من الزمن مبتورة اللسان، ومهشّمة الأصابع.
- عيسى الذي انتقم من وليد خنبشي -زوج خالته- بتجريدّه من أمواله، وإيداعه مصحة نفسية، جاء يوم انهارت فيه الأسهم وخسر كل شيء، خسر كلّ ما جمعه لسنوات طوال، ومن شدّة صدمته فقد سيطرته على سلوكه.
- أسامة الذي خدع الكثير من الفتيات لإحضارهنَّ إلى القصر، خسر حبيبته تهاني، وظلَّ طوال حياته يبحث في سراب عمّن قتل حبيبته، ولم يجده مع أنّه كان بين يديه طوال الوقت.
- السيّد الذي يستحل شرف كثير من الفتيات، أتى عيسى وتزوج أخته موضي دون علمه.

^١ ترمي بشرر، ص ١٥١.

^٢ م.ن، ص ١٥٢.

- استطاع طارق أن يشعر بالانتصار على السيّد مرّة واحدة حين أخذ مرام منه، التي لم يتجرأ أحد أن ينظر إليها، ولكنّه لم يكن يعلم أنّ لذة الانتصار التي شعر بها، ستهوي به إلى أدنى درجات السقوط.

إنّ ما تحمله نهاية هذه الشخصيات وغيرها من إشارات، ينبغي النّظر إليها بتمعّن، لأنّ وصولها -أيّ الشخصيات- إلى هذه المآلات السيئة تنبيه للنّاس لإعادة النّظر في منظومة القيم الدينيّة والأخلاقيّة التي يعيشون تحت ظلالها، هي دعوة لليقظة والانتباه، والتوقف عن النّظر إلى الحياة بعشوائية وبسطحيّة، فكلّ ما يقدّمه الإنسان من خير أو شر سيحصّد أثره.

إنّ العلاقات الشائكة التي تربط بين شخصيات المدوّنة المدروسة، تكشف مدى التعقيدات التي تواجهها هذه الشخصيات داخل الحبكة السردية، ولا يقتصر دور هذه الشخصيات في أداء المشاهد الروائيّة فحسب؛ إذ إنّها تُمثّل واقع حياة بشر يعيشون أنساقاً ثقافيّة تؤثّر عليهم بوعي منهم وبغير وعي، وهذا العلاقات أيضاً "تعبير عن تطوّر مفهوم الوعي البراجماتيّ بالخطاب، من مفهوم الخطاب باعتباره تعبيراً، إلى مفهوم الخطاب بوصفه إنجازاً؛ ومن ثمة الوعي بأهميّة الدور البراجماتيّ للخطاب في الحياة".^١

وبناء على ما سبق، يمكن القول: إنّ معالم الهوية السردية للشخصية تتضح بشكل كبير حين يتم دراسة علاقتها بالآخر؛ فالرواية عالم يقوم على ارتباط الشخصيات ببعضها البعض، ولا يمكن لشخصية أن تكون هويّتها السردية بمعزل عن الآخر.

حملت هذه العلاقات وغيرها كثيراً من الأبعاد الثقافيّة والنفسيّة والسياسيّة، التي تُسبّب أزمات للهويّة، وتُساهم في ضياعها، فالخلل إذا نقشّى بين العلاقات بدءاً من علاقة المرء بذاته، وانتهاءً بعلاقته مع الآخر، فإنّ ذلك سيُفضي إلى خلخلة النظام المجتمعيّ، ويُهدّد استقراره، ولمعرفة المزيد من تفاصيل هذه الإشكاليّة، سأقوم بطرحها ومناقشتها في المطلب الرابع من هذا المبحث.

➤ المطلب الرابع: السرد وأزمة ضياع الهوية

تتعرّض الهوية - سواء أكانت فردية أم جماعيّة - في مراحل مختلفة من الحياة لأزمات قد تؤدي إلى تشتتها وضياعها، وفي خضم هذه الأزمات يتفاوت الناس؛ فمنهم من يستطيع بحكّمته وحكّمته تجاوز هذه الأزمات، ومنهم من يسقط فيها، فيفقد توازنه، ويضيع في صراعاتها، وقد تناولت المدوّنة

^١ يوسف (عبد الفتاح)، السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، ص ٤٤.

المدرسة الإنسان، حين تتأزم هُويته وتضيع، فيُصبح جسداً بلا روح، وشكلاً بلا معنى، ف "الرواية رسالة لغوية تُحيل إلى الوجود الإنساني، تتناول خاصياته الإنسانية، كما تبحث في إعادة تشكيل مادة حكاية تستهدف الإنسان كقصة عبر الزمن، لا كتاريخ مضي، ولا حدث انقضى، بل كرؤية نستلهم منها القيم، ونخترق بها التاريخ للإجابة عن الراهن بطريقة لغوية انزياحية إيحائية".

ترافق الأزمات الإنسان في كل زمان ومكان، وتتوَّع الأزمات وتتعدَّد حسب الظروف التي تتواجد فيها؛ فهناك الأزمات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والنفسية، وغيرها. سندرس هذه الأزمات التي تؤثر على الهوية لأنَّ الدِّراسات الثقافية والنقد الثقافيَّ معنيان "بالتركيز على القوى الاجتماعية والثقافية التي تصنع المجتمع الإنساني، أو تسبب الانقسام والتغريب فيه".

عند النظر إلى فضاء النص، وما يحتوي عليه من عتبات، كالعنوان، والبدائية، والنهاية، نجد مظهرات لأزمة الهوية في هذه الجوانب التي يشتمل عليها الخطاب الروائي، ونستطيع أن نستشف مظهرات لأزمات الهوية أيضاً في ثنايا النص من خلال ثبات هوية الشخصيات وتحولها.

- أولاً: مظهرات أزمة الهوية في عتبات النص

١- العنوان:

يُعدّ العنوان من عتبات النص الأساسية، باعتباره المدخل الذي من خلاله يتم الولوج إلى عالم النص، فهو -لاشكاً- يحمل الكثير من الدلالات السيميائية التي تُوحى بما يكتتزه النص من معانٍ وأفكار، وهو العتبة الأولى التي تصل الكاتب بالمتلقي، وقد قيل في العنوان إنه: "أخطر البؤر السردية التي تحيط بالنص؛ إذ يمثل -في الحقيقة- العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين يدي القارئ والنص"^١، وتختلف طريقة اختيار العنوان من كاتب لآخر، فلكل كاتب فكر يقوده لاختيار عنوانه، ولذلك "فالعنوان إشارة إلى ما تحتويه الرواية وفق رؤية الكاتب وأهدافه، وتختلف الرؤية مع اختلاف الهوية الثقافية"^٢، ويُعدّ العنوان السمة التي تميّز كل نص عن غيره، كما أنَّ العنوان "يكسب النص شرعية تاريخية وفنية وثقافية، ويصبح مجرد ذكره يحيل إلى مضمون النص ويشير إلى صاحبه

^١ صغير (حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ٩٥.

^٢ Wilfred L. Guerin et al., A Handbook of Critical Approaches to Literature, p.240. نقلاً عن: اصطيف (عبدالنبي)،

ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مج: (٣/٢٥)، ع: ٩٩، ٢٠١٧، ص ٢٣.

^٣ حسين (خالد حسين)، في نظرية العنوان: مقارنة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص ٦، نقلاً عن: أحمد (أحمد عبدالكريم)، فلسفة النقد من

الإجراء إلى النظرية: تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط ١، ٢٠١٥، ص ٢٠٥.

^٤ إسماعيل (عزوز علي)، عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ٢٠١٣،

والعصر الذي كتب فيه، فيكفي أن نذكر البخلاء أو كليله ودمنة أو النقائص أو المقامات لنربطها آلياً بالجاحظ وابن المقفع وجريير/الفرزدق والهمذاني^١.

تحتوي المدونة المدروسة على ثلاث روايات، هي: (ترمي بشرر)، و(لوعة الغاوية)، و(نباح)، الأولى: جملة فعلية، والثانية: مضاف ومضاف إليه، والثالثة: اسم مفرد، وكما هو معلوم - في النحو العربي - فإن الجملة الاسمية تدلّ على الاستقرار والثبات، وتدل الجملة الفعلية على التحول والحركة، لذلك سيتم مناقشة دلالات عنوان كلّ رواية.

١.١ - العنوان في رواية (ترمي بشرر):

إنّ الكاتب لا يضع عنوان عمله اعتباطاً؛ إذ يسعى لجعل هذا العنوان متناسباً مع المحتوى الذي سيضعه بين يديّ القارئ، ويسعى الكاتب أيضاً لجعل عنوانه محملاً بالدلالات والرموز التي من خلالها يمكن فكّ شفرات النص، ولكن هذا لا يعني أنّ كل العناوين تحمل دلالات مباشرة عن المضامين؛ إذ إنّ هناك الكثير من الأعمال الروائية تأتي عناوينها غامضة ومبهمة، ولا ترتبط بشكل مباشر بالمضمون، وهنا لابدّ من الاجتهاد للوصول إلى العلاقة الدلالية التي تربط بين عنوان النص ومضمونه.

اقتبس الكاتب عنوان رواية: (ترمي بشرر) من القرآن الكريم، وهذا يدل على المرجعية الفكرية (الدينية) للكاتب، فقد وردت هذه الجملة في قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ﴾^٢، وبالعودة إلى بعض التفاسير نجد أنّ الشرر: "اسم جمع: شررة، وهي القطعة المشتعلة من دقيق الحطب، يدفعها لهب النار في الهواء من شدة التهاب النار، والقصر: البناء العالي، والتعريف فيه للجنس، أي كالقصور، لأنّه شبه به جمع، وهذا التعريف مثل تعريف الكتاب في قوله تعالى: "وأنزل معهم الكتاب"، أي: الكتب، وعن ابن عباس: الكتاب أكثر من الكتب، أي كلّ شررة كالقصر، وهذا تشبيه في عظم حجمه^٣.

تُشير الآية الكريمة إلى جهنّم التي يتطاير منها شرر كالقصر، ولعلّ اقتباس الكاتب عنوان روايته من القرآن الكريم، يعود بنا إلى مفهوم "Intertextuality" الذي يعود تاريخه إلى دراسة المقارنين (الأدب المقارن)، وربما قبل ذلك بكثير، وقد درس المقارنون هذا المفهوم تحت عنوان علاقة (التأثير والتأثر)، وفي النقد المعاصر حاولت السيميائيات الحديثة ونظرية الأدب احتواء هذا المفهوم

^١ خمري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٧، ص ١١٠.

^٢ سورة المرسلات، آية: ٣٢.

^٣ (ابن عاشور) محمد الطاهر، تفسير التحرير والتنوير، ج ٢٩، ص ٤٣٧.

وتوظيفه توظيفاً أدائياً/ إجرائياً، وقد أطلق باختين (Bakhtin) على هذا المفهوم اسم "الحواريّة Dialogism" أي حوار النصوص وصيغ تعالّقها^١.

يُسمّى هذا النوع من التناص بـ "التناص القرآني"، وهو "التناص الذي يجيء عبر الاقتباس أو الأخذ من آيات القرآن الكريم، بشكل مباشر واضح، فيما يُطلق عليه بـ "التناص المباشر" أو الظاهر؛ لأنّه يخضع لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة"^٢.

عندما ننظر إلى هذا العنوان ونأمله، نحاول أن نستكنه ونتصوّر مقاصد الكاتب من هذا العنوان، ولكن هذه التصورات ما هي إلا احتمالات تأتي على هيئة أسئلة، نكتشف مدى صحتها عند قراءة النص.

ابتدأ الكاتب عنوان روايته بفعل مضارع للمؤنث، والصيغة المؤنثة هنا تجعلنا نتوقع أنّ شخصيّة البطل ستكون أنثى؟ وجاء الفاعل ضميراً مستتراً، واستتار هذا الفاعل يجعل القارئ في حيرة من أمره، ويتساءل: من هي التي ترمي بشرر؟ ويتساءل أيضاً: لماذا ترمي هذه الأنثى بشرر؟، هل لأنها تريد ذلك؟ أم لأنها أُجبرت على ذلك، هذه التساؤلات وغيرها تتبادر إلى الذهن عند قراءة هذا العنوان.

ولكن حين نقرأ النص نجد أنّ هذا العنوان يُشير إلى الثنائيات الضديّة التي بُني عليها النصّ، فالعنوان يشير إلى الحيّ/ جهنّم، هذا الحيّ كان يرمي شرره متطّلعاً إلى القصر/ الجنة، الذي كان يرى فيه الأمل والحياة، كما يفعل المشركون يوم القيامة، حين ينظرون إلى أهل الجنّة طالبين الاستغاثة منهم ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ﴾^٣، وقد يكون هذا الشرر متطايّراً من جهة القصر، الذي يريد بسط نفوذه وسيطرته على كل شيء، هذه الثنائيّة الضديّة أنتجت ثنائيات أخرى، كالغنى والفقر، والسلطة والهامش، والعبد والسيد، وغيرها. "مساحات الظل والضوء هي اللعبة التي تجيدها الحياة بإتقان، لكل شيء وجهان، يعتركان ولا يمتزجان، تقلبهما الحياة بنسب، وتصبح مواقعنا هي قواعد اللعبة، أيّهما يبرز، وأيّهما يخفي، والمحظوظ من يأتي على الحرف الجامع لوجهي الحياة"^٤.

^١ يُنظر: خمري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، ص ٢٥٣.

^٢ مرتاض (عبدالمالك)، تحليل الخطاب السردّي، ص ٢٧٩/ نقلاً عن: يوسف (أمنة)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ١٨٥.

^٣ سورة الأعراف، آية: ٥٠.

^٤ ترمي بشرر، ص ١٠٦.

"تدرّجت فكرة الثنائيات في الظهور ما بين الطبيعة والفلسفة وعلم اللغة والنقد القديم وصولاً إلى النقد الحديث، وضمت الثنائيات ما هو ضديّ وما هو غير ذلك، وقد وُقت الدّراسات النقدية الحديثة عند الاثنين معاً^١، وبما أنّ الحياة تقوم على ثنائيات عدّة، كالحركة والسكون، والنور والظلام، وبما أنّ الرواية هي حياة إنسان، فإنّها تقوم أيضاً على ثنائيات ضديّة عديدة، تشكّلت هذه الثنائيات في أنساق ثقافية متنوعة، أثّرت في تشكّل الخطاب، وفي تلقيه أيضاً، وقد حرص الكاتب على إظهار هذه الثنائيات بداية من عنوانها.

يحمل العنوان مشهداً غير مكتمل، ولا يتضح مغزاه إلاّ عند قراءة النصّ؛ فعند قراءة النصّ نكتشف أنّ هذا العنوان يرمز لعالمين متناقضين في الشكل والمضمون، ولكنّ الشرر يتطّير منهما معاً، شرر حيّ الحفرة الذي يتطلّع إلى القصر بلهفة تُعميه عن توقع حدوث سوء عند دخول القصر، وشرر القصر الذي يرمق هذا الحيّ، ويعتبره وُجد ليكون تحت إمرته هو ومن يعيش فيه.

ومن الملاحظ في العنوان أيضاً أنّ الكاتب ترك خلف العنوان علامة الحذف (...)، وكأنّه أراد من القارئ أن يكمل هذا العنوان بعد قراءته للنصّ؛ فالشرر الذي يتطّير من القصر، لا يُعدّ ولا يُحصى، هو شرر من الاستعباد، والسيطرة، والشذوذ، انصبّ على أهل الحيّ، وخاصة الذين دخلوا عتبات هذا القصر، الذين تمنّوا بعدها العودة إلى جهنّم حيّهم، التي اكتشفوا أنّها رحمة مقارنة بجهنّم هذا القصر.

١.٢ - العنوان في رواية (نباح):

جاء عنوان هذه الرواية ببنية وصيغة مفردة، تُسند هذه الكلمة في الواقع إلى "الكلاب"، وعادة ما يُمثّل نباح الكلاب مصدراً للإزعاج والقلق عند الكثير من الناس، وهذا ما يجعل المتلقي في حيرة عند رؤية هذا العنوان، فالتصوّر الذهنيّ عند سماع هذه الكلمة يُحيل إلى الكلاب، ولكن سرعان ما يتخلّل هذا التفكير الكثير من الأسئلة والاحتمالات حول المغزى من وضع هذا العنوان، وحول ما أراده الكاتب حين وضع هذا العنوان، أكان يقصد أن يشبّه بعض البشر بالحيوانات؟ أم أنّ قصده من النباح شيء آخر؟ وعند قلب صفحة العنوان نجد الإهداء يُجيب عن بعض تساؤلات القارئ، الذي يقول فيه: "لكل أوغاد العالم.. لعنة كبيرة"^٢.

^١ حمزة (سحر كاظم)، جدلية الأنساق المضمرّة في النقد الثقافي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط١، ٢٠١٧، ص ٢٦٢.

^٢ نباح، ص ٥.

نعم، يقصد الروائي بالنباح هنا: نباح البشر، ولكن ليس أي بشر، إنهم الأوغاد، ومع أن الإهداء قد كشف الستار عن بعض دلالات العنوان، إلا أنه ما زال مُحاطاً بالغموض، لعدة أسباب، منها: أنه جاء بصيغة تكثيرية، فلا نعرف هذا النباح نباح من، ولا نعرف هل هذا النباح لذكر أم أنثى، لمفرد أم جمع؟ وهذا الغموض يُحمّله دلالات ثنائية متضادة لا يمكن معرفة حقيقتها إلا عند قراءة النص. وهذا يقودنا إلى وظيفة من وظائف العنوان، وهي: الوظيفة الإغرائية، فهذه الوظيفة تُعدّ "من الوظائف المهمة للعنوان، المعول عليها كثيراً على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغرّر بالقارئ المستهلك بتثبيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه".^١

إنّ مجيء العنوان بهذه الصيغة المفردة، يُعطي المجال للقارئ ليضع تكملة تتناسب مع التصورات التي تدور في ذهنه، وهذا المجال الذي يُعطى للقارئ هو مجال مفتوح محمّل بدلالات مختلفة، وخيارات عديدة، قد تتوافق مع سياق النص وقد تختلف معه.

النباح بمعناه القريب، هو صوت الكلاب، ولكن الكاتب أسند هذا الفعل مجازياً للبشر، وهذا يعطي دلالات ثقافية واجتماعية، لحال البشر الذين ينبحون بتصرفاتهم دون فائدة من نباحهم، فنباح البشر ليس بالصوت كالكلاب، إنّه بالسلوك البشري الذي يترك أثراً سلبياً على الآخر.

من السمات الحيوانية للكلاب: الوفاء، وبما أنّ النباح الذي جاء في العنوان قد تم ارتباطه بالبشر، والبشر ليس النباح من صفاتهم؛ فإنّ صفة الوفاء لا بدّ أنّها ستتغيّر وسيحلّ محلّها صفات الغدر والخيانة.

١.٣ - العنوان في رواية (لوعة الغاوية):

يتكوّن عنوان هذه الرواية من كلمتين (مضاف، ومضاف إليه)، والغرض من الإضافة هنا: التعريف؛ فكلّمة "لوعة" كلمة مبهمّة، ولكنّها حين أضيفت إليها كلمة "الغاوية" تبيّن أنّ من يُعاني من هذه اللوعة هي الغاوية.

تحمل هذه العبارة دلالات مليئة بالحزن والأسى والحرقّة، ومع أنّ الإضافة قد أفادت التعريف إلا أنّ العبارة ما زالت مليئة بالغموض، وهذا يجعل القارئ مليئاً بالفضول لمعرفة ماهية هذا الحزن وأسبابه، كما أنّ كلمة الغاوية تحمل دلالات تدفع المتلقّي إلى التساؤل، سعيّاً منه إلى محاولة التعرف

^١ بلعابد (عبدالحق)، عتبات: جزار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ٨٥.

على "الغاوية"، من هي؟ وما الذي جعلها تشعر بهذه اللوعة؟ وكيف انتهى مصيرها؟ هل نجت من لوعتها أم أنها غرقت في غياهبها؟

إن نسبة الغاوية للمرأة - من وجهة نظري - قد يُثير حفيظة القارئ (المُحافظ)، الذي يرى أنّ الكاتب قد نسب فعلاً لا يليق بالمرأة للمرأة، وهذا يعني أنّ الكاتب أراد ضرب النسق الاجتماعي الذي يحمل تصوّرات معيّنة في ذهنه عن المرأة.

ومع أنّ عنوان الرواية جاء بصيغة المفرد، إلّا أنّه لا توجد غاوية واحدة فقط في الرواية، فهناك "فتون" التي قضت سنوات طويلة تجوب القرى والوديان بحثاً عن مبخوت، الشخص الذي أحبته منذ طفولتها، تقول فتون عن مبخوت: "وهبته عمري، ولم يهبني يوماً واحداً"، وهناك أيضاً أنس التي أحبّت مبخوتاً حباً شديداً، لدرجة أنها تسللت -في ظروف صعبة- عبر الحدود إلى السعودية للبحث عنه، تقول أنس بعد أن وجدت مبخوتاً: "بحثت عنك في كل مكان، لم يخطر ببالي أن أجذك هنا".

يتبيّن لنا من خلال ما سبق تجلّي أزمة الهوية في عناوين المدونة المدروسة، فقد اشتركت هذه العناوين بمعانٍ عدّة، منها: السلبية، الألم، الغموض، وغيرها من المعاني التي تُشير إلى أنّ الهوية لا شكّ من أنها ستكون متأزّمة داخل المتن الروائي، ويختلف مدى هذا التآزم باختلاف الأحداث التي تمرّ بها شخصيات الخطاب.

٢ - بداية الخطاب:

اهتمّت السيميائيات كثيراً بفضاء النص وذلك لارتباطه بفكرة البناء والبنية^١، وعند الحديث عن فضاء النص، لابدّ من الحديث عن ركنين أساسيين في السرد الروائي، هما: بداية النص، ونهايته، ف"مفهوميّ" البداية و"النهاية" في النص الأدبيّ يعتبران من شروط النصيّة، أي أننا نشعر إزاءهما أنّنا داخل فضاء نصيّ محدود من طرفيه (...). وهاتان العلامتان الشكليّتان تتخذان قيمة قصوى في النص الأدبيّ لأنّهما تكونان الإطار الشكليّ لفضاء النص^٢، ويتحدّد الإطار النصّي - كما وصفه يوري لوتمان^٣ (Yori Lotman) - بهذين الطرفين (البداية والنهاية)^٤.

^١ لوعة الغاوية، ص ٤٤٠.

^٢ م.ن، ص ٣٧٥.

^٣ يُنظر: خمري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، ص ٩٩، ١٠٠.

^٤ م.ن، ص ١٠٤.

^٥ يُعدّ (يوري لوتمان) من أهم الشكلايين الروس الذين اهتموا بسيميائية الثقافة.

^٦ خمري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، ص ١١٥.

لكل نص بداية، ولهذه البداية دور كبير في التأثير على المتلقي، فإذا لم تكن مُحكمة وجاذبة فسيؤثر ذلك على النص كُله، فالكثير من القراء يحكمون على النص من بدايته، فإذا لم تُرْفهم بداية نصٍّ ما فإنهم ينفرون منه، ويتوقعون عن قراءته، وفي المقابل إذا كانت البداية مشوّقة وجاذبة، فإنّ ذلك سيُسهم في إثارة حماسهم، ويدفعهم إلى إكمال قراءة النص، وهذا لا يعني أنّ النص إذا كانت بدايته ليست جيدة أنّه نص غير جيّد؛ فهناك الكثير من النصوص تكون بدايتها ضعيفة ولكنها تحمل في طيّاتها الكثير من المعاني العميقة، وفي الوجه المقابل هناك بعض النصوص تكون بدايتها قويّة، ولكنها ما تلبث أن يظهر الضعف والركاكة في محتواها، ولكنّ الأفضل من ذلك كلّهُ أن يُحكّم الكاتب بداية النص ومحتواه، حتّى يكون نصّاً هادفاً جاذباً لكل من يسعى لقراءته.

إنّ بداية النص غالباً ما تكون مؤشراً على وجوده وهويّته، وتساعد على حل القضايا التي يطرحها النص، وهذا ما يسمّيه لوتمان (Lotman) بالوظيفة النمذجة "Modeling job"، إذ يقول: إنّ للبداية وظيفة نمذجة قاطعة، فهي ليست شاهداً على وجود النص فحسب، ولكنها تعتبر بديل مقولة العلّة المتأخّرة، ويرى لوتمان (Lotman) أيضاً: أنّ النص منظم ومتجه ليس باتجاه نهايته، ولكن باتجاه بدايته، إنّ السؤال الأساسي: من أين جاء هذا؟ وليس: بأيّ شيء انتهى؟^١، وأنا أتعق مع رأي لوتمان (Lotman)؛ فبداية النص هي نقطة الانطلاق التي من خلالها ينطلق القارئ ليخوض غمار النص، وهي التي بدورها تقود النص نحو نهايته، وهي المنفذ الذي من خلاله يتم الانتقال من العالم الواقعيّ إلى العالم التخيليّ.

٢٠١ - بداية خطاب رواية (ترمي بشرر):

"خسئت روعي فانزلت إلى الإجرام بخطي وثقة"^٢، هكذا بدأ الكاتب روايته، بداية جريئة، صادمة، تدفع القارئ لقراءة ما يتبع هذا السطر، للإجابة عمّا ورد في ذهنه من تساؤلات عند قراءة هذه العبارة، وما إن يواصل قراءته حتّى يجد أنّ أنفاسه تتسارع، ويتساءل: أيعقل أن يصل الإنسان إلى هذه الدرجة من الخسّة والدناءة؟ أيعقل أن نعيش في عالم يصل فيه الشر إلى هذا الحدّ؟ يتألّم وهو يقرأ، إلّا أنّه ومع ألمه فإنّه سيواصل القراءة لأنّ أحداث النص تجعله غير قادر على التوقّف حتى يصل إلى النهاية.

^١ يُنظر: خمري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، ص ١١٦.

^٢ ترمي بشرر، ص ٧.

خلقت هذه العبارة دلالات عدّة في الخطاب، فهذه العبارة أسّست لفكرة السقوط التي بُنيت عليها الرواية من بدايتها إلى نهايتها؛ فبطل الرواية يعيش سقوطاً لا متناهياً، وكلّما أراد انتشال نفسه وتحريكها من هذا السقوط وجدها غارقة فيه أكثر، يقول عن نفسه: "السقوط هو الفعل الذي لوّث حياتي"، سقوط في الماضي والحاضر، لا توجد فترة نقاء بينهما، فلا ماضٍ يُسغفه، ولا حاضر ينتشله ممّا هو فيه.

٢.٢ - بداية خطاب "رواية نباح":

"فعلها ذاك القوّاد الخسيس"^١، بداية تبدو غريبة، قد يتفاجأ القارئ حين يأتي لقراءة رواية ما، ثم يجد بدايتها بهذه الطريقة، ولكن حين يُكمل قراءة النص، سيعرف لماذا بدأ الكاتب روايته بهذه العبارة، وبما أنّ الكاتب جعل عنوان روايته (نباح)، فإنّ هذا سيبعد الغرابة التي يجدها القارئ حين يشرع بقراءة هذه الرواية.

٢.٣ - بداية خطاب رواية (لوعة الغاوية):

"دلف للحيّ غريباً، ووقف أمام مخبز سليمان مروعي سائلاً عن سكن يضم غريبته"^٢، بدأ الكاتب روايته بالحديث عن غريب دخل إلى الحيّ، يبحث له عن مأوى يللم شتاته، وبداية كهذه يستطيع الكاتب من خلالها جذب القارئ لمواصلة قراءة روايته؛ فهي بداية مشوّقة تجعل عند القارئ فضولاً لمعرفة أخبار هذا الغريب، من هو؟ وما الذي جاء به إلى هذا الحيّ، الذي يبدو أنّه لا يعرف فيه أحداً؟ فلا يوجد شخص في انتظاره، يستقبله، ويؤمّن له مسكناً يأوي إليه.

وعليه، يمكن ملاحظة الضياع والتأزم الذي تمتلئ به العبارات التي بدأ بها الكاتب رواياته، وبهذا تمهيد للقارئ لما سيجده من قلق واضطراب تُعاني منه هُويّة شخصيّات الخطاب.

٣ - نهاية الخطاب:

إذا نظرنا إلى نهاية خطاب المدوّنة فسنجد أنّ نهاياتها جاءت مخيّبة لآمال أبطالها كبداياتها، فلم يصل أبطال هذه الروايات إلى مبتغاهم وما سعوا للوصول إليه طيلة أحداث الرواية، فنجد -على سبيل المثال- رواية (ترمي بشرر)، جاءت نهايتها كبدايتها من حيث المشاعر السوداويّة تجاه الحياة، بل ازدادت سوءاً، فمع أمل انتشال بطلها ممّا كان فيه من السقوط، حين دخل إلى المسجد مع أخيه إبراهيم، إلّا أنّ هذا الأمل تبدّد حين عجز طارق فاضل عن البقاء في المسجد وفرّ هارباً.

^١ ترمي بشرر، ص ٨٢.

^٢ نباح، ص ٧.

^٣ لوعة الغاوية، ص ٧.

انتهت الرواية بمشهدٍ دراميّ لا يكشف هروبه من سقوطه هو فحسب، بل هروب من سقط معه أيضًا، ليس هروبًا إلى النجاة، ولكنه هروب من ضياع إلى ضياع "وأخذت أعدو أجرجر أصفادًا ثقلاً، ألحق بكل القوافل الهاربة من مصيرها، الكل يعدو نحو نهايته، منهم من وصل، ومنهم من ينتظر: تهاني، مصطفى القناص، عيسى، موزي، وجوزيف عصام، عمتي خيريّة، ومرام، وخلفي طابور طويل يعدو في هرب مجدّ"^١.

بدأ حكايته عازماً على قتل سيّد القصر، وفي كل مرة يفكر فيها بقتله، يقتله بطريقة مغايرة عن التي قبلها، وأنهى حكايته وهو حامل لهذه الجثة، ولكنه لم يحملها في الحقيقة، وإنما في مخيلته "قراري بقتل السيّد نضج تماماً، لقد مضى زمن طويل وأنا أحمل جثته في مخيلتي، ولا أعرف كيف أواربها"^٢، هكذا انتهت رواية (ترمي بشرر)، بدأت بتلاشٍ وضياع للهويّة، وانتهت بإتمام هذا الضياع، بدأت بحلم وانتهت بعدم تحقيقه، ف "في حياة كل شخص هناك دائماً إمكانيّات غير محقّقة واحتياجات غير محقّقة، خيارات للهويّة لم يتم إشباعها"^٣.

- ثانياً: صراع الهويّات

سعى الكاتب في رواياته إلى إبراز الصراع القائم بين الخير والشر في هذه الحياة، من خلال نماذج عديدة عرضها لنا في رواياته؛ فعلى سبيل المثال نجد أنّ الحكّي في رواية (ترمي بشرر) يسير نحو تجسيد ثنائيات ضدّيّة، أو علاقات متشابكة، من خلال إبراز الصراع الذي يعترّي علاقة السيّد بالعبد، والجثة بالنار، التي يتفرّع منها ثنائيات أخرى، وصراعات تكون سبباً في انشطار الهويّة وتأزمها. إنّ التناقضات التي عاشها بطل الرواية أدّت إلى حدوث عجز في ذاته، مما أدّى إلى عجزه عن تحقيق الاستقرار والسعادة التي كان يسعى إلى تحقيقها، ووصل عجزه لدرجة أنّه قد تقدّيره لذاته "جئت هنا كي أقوم بمهمة واحدة، فإذا بي أقوم بكل المهمات الوضيعة. جئت ليلاً. وغدوت ليلاً. أعلم أنّي غدوت دنساً، وليس ثمّة طهارة تتجيني مما أجد"^٤.

يُسيطر الجانب السوداويّ والمظلم على جو الخطاب الروائي لعبده خال، فرواية (ترمي بشرر) تدور حول ثيمة أساسيّة هي ثيمة السقوط، كما أنّ التمثيل السردّي لهذه الثيمة جاء موضحاً للسقوط حين يكون على مختلف المستويات، سقوط للبشر، ولأخلاقهم، سقوط للمساكن، سقوط للعلاقات، يقول

^١ ترمي بشرر، ص ٣٣٠.

^٢ م.ن، ص ٣٣٠، ٣٣١.

^٣ بروكمبير (جينز) و كريبو (دونال)، السرد والهويّة: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ص ١٨.

^٤ ترمي بشرر، ص ٣٦.

طارق فاضل واصفًا حالته: "السقوط هو القانون الأزلي، وكلنا ساقط لكن لا أحد يتنبّه إلى نوعية السقوط الذي يعيش فيه..."^١، ورواية (نباح) تتمحور حول تآكل الهوية واضطرابها، وكذلك رواية (لوعة الغاوية) نجد فيها ثيمة الخوف والقلق وعدم الاستقرار، ومع أنّ هذا الصراع والجو المظلم يُستطير على روايات عبده خال، إلّا أنّ تمثيله جاء بصور مختلفة ومتنوعة.

يحدث صراع الهويّات على مستويات مختلفة، فقد يكون هذا الصراع على المستوى الفردي، وقد يكون على المستوى الجمعي، ويتطوّر هذا الصراع ليشمل أبعادًا متعدّدة، منها ما هو دينيّ ومنها ما هو ثقافيّ، ومنها ما هو سياسيّ... إلخ، وحين نتأمّل هذه الصراعات في روايات عبده خال نجد أنّها جاءت على أشكال مختلفة، منها ما يلي:

١- صراع الذات مع نفسها:

إذا لم يفهم الإنسان ذاته، ولم يُحسن التعامل معها بالشكل الصحيح، فإنّ ذلك سيخلق عنده صراعًا مع ذاته؛ فموطن الصراع ينبع أولاً من الدّاخل، ولصراع الدّات مع نفسها مظاهر عدّة، منها:

- احتقار الذات:

كلّما اشتدّ صراع الذات مع نفسها، أثر ذلك سلبيًا على تقدير هذه الذات، ونتيجة لضعف تقدير الذات قد يصل الأمر إلى استصغارها واحتقارها، فنجد مثلاً طارق فاضل في رواية (ترمي بشرر) يجد أنّ قيمته لا تساوي أوراق البلوت التي يلعب بها السيّد، "وكأوراق اللعبة الفاترة، نكون نحن الأوراق الميتة التي يقذف بها السيّد على الأرض من غير اكتراث منه"^٢، ثم يُحدّث نفسه متسائلًا عن الحالة المزرية التي وصل لها: "هل صحيح أنّي ورقة ميّنة؟ أقلّب حياتي الآن، فأجد أنّها نفسخت تمامًا، فرائحتها النتنة انتشرت لتصل إلى جوفي، لم أعد أطيق رائحتها"^٣.

صراع الذات مع نفسها لم يقتصر على بطل الرواية؛ بل على معظم شخصيّاتها، فحين يعيش الإنسان في حالة يناقض فيها نفسه، ويفقد السير في طريق محدّد، حينها يعيش في صراع وتوتر، فهذا أسامة الذي ظلّ يبحث عمّن سرق تهانني منه، وقضى على حياتها، متوعدًا إيّاه بالقتل إن وجده، في حين أنّه يسرق حياة غيره، ويُسبّب الأذى لهم.

^١ ترمي بشرر، ص ٣٩.

^٢ م.ن، ص ٣٧.

^٣ م.ن، ص ٢٨.

- ضياع الذات:

لا يؤدي صراع الذات مع نفسها إلى احتقارها فحسب، بل يؤدي إلى ضياعها أيضًا؛ فبطل رواية (ترمي بشر) ضيَّع ذاته بذهابه إلى القصر، وحين أراد البحث عنها، لم يعرف أيَّ مسلك يسلك، فضاع وضاعت ذاته معه "لم أعد أميّز في أي جهة يمكنني أن أتجه لأستعيد ذاتي، فكل الاتجاهات تشير إلى العبوديّة التي فرضها سيّد القصر؛ يريدنا أمامه في غفوته، ويقظته"^١.

إنّ صراع طارق فاضل مع ذاته، لم يؤدِّ به إلى تأزّم هويّته فحسب، بل فقدانها أيضًا؛ فهو فلم يستطع إيجادها لا في الحيّ الذي لطالما رفض الانتماء إليه، ولا في القصر الذي تمنّى الوصول إليه، وهذا الشعور أيضًا رافق كل أبناء الحيّ ممّن كان يرغب بمغادرة الحيّ ودخول القصر، ففي حين ظنّوا أنّهم سيجدون هويّاتهم الحقيقيّة بمجرد دخولهم القصر، إذا بهم يُضيّعون حتّى ما تبقى منها، يقول طارق فضل: "عيسى الردينيّ هرب من الحارة، ثم عاد ليهرب بقية أبناء الحيّ إلى الجنة، وكنت ممّن جار عليه بهذا الهروب"^٢.

إنّ ذات بطل الرواية ذات ضائعة متشظية، تعاني من أزمت نفسيّة، وانتمائيّة تجاه الحيّ الذي هو منشأه الأصليّ، وتجاه القصر، هذا المكان الذي أراد أن يجد فيه ضالته، وحين دخل القصر، لم يخرج من إطار الحيّ فحسب، بل خرج أيضًا من إطار عائلته، وفي ابتعاده عنهم، فقد الكثير من أخبارهم، وبعد سنوات طويلة، حين قرّر زيارة أخيه إبراهيم، لا لغرض زيارته، وإنّما لكي يجد مكان عمّته حين هربت من المكان الذي أودعها فيه، فهذه الزيارة كانت للتأكّد من أنّها ذهبت إلى أخيه أم لا، وحين وصل إلى بيت أخيه وجد أنّ أخاه لديه أبناء، ووجد أيضًا أنّ له أختًا لم يعرفها ولها ابن أيضًا، حينها أدرك كم كان بعيدًا عن هذه النعمة العظيمة، التي بدونها عاش وحيدًا عبدًا مطيعًا لأوامر السيّد، يقول حين أغدق عليه أخوه بمشاعر الحب والعطف: "لم أكن قادرًا على تحمّل هذا الإغراق العاطفيّ دفعة واحدة، فجأة تنبت أغصانيّ؛ أبناء أخ وابن أخت، وأخت، وأنا الذي سرت العمر كله غصنًا يابسًا لم يرتو ببلل ببلل مشاعري الجافّة"^٣.

^١ ترمي بشر، ص ٢٠.

^٢ م.ن، ص ٧٣.

^٣ م.ن، ص ٣٢٤.

حالة الصراع التي كان يعيشها طارق فاضل، هي صراع بين ما هو عليه، وبين ما يُريد أن يعمل، كره وفره من الوضع الذي كان عليه، سلطة صاحب القصر التي طغت على سلطته على نفسه، هذا كله جعله ليس ضائعاً أمام ذاته فحسب؛ بل كان ضائعاً أيضاً عند أسرته، لأنهم لم يعرفوه.

وفي رواية (لوعة الغاوية) نجد صراع الذات الساردة مع نفسها، هذه الذات التي كانت تعيش بين عالمين عالم الواقع الذي يفرض عليها ما تكون عليه، وعالمها الخاص الذي تكون فيه وفق ما تريد، هي تعيش في بيت زوج أرغمت على الزواج منه، لستر فضيحة هي لم ترتكبها، وبينما كانوا يزيتونها للذهاب إلى بيت الزوجية قبل أوانها كانت تعيش بخيالها في عالم آخر "هَلَّت الخواطر وأصابع المزيّنة تنتزّه في جسديّ، تخيلت صوته يتعالى في الخارج، فأيقنت من عودته إلى بيته، تحلّلت من بين يدي صفيّة أنقب عن أيّ حاجة تجيز خروجي للشارع، ومن هناك ألج تلك البوابة الخضراء أبكي بين يديه، وأخبره بما تفعله بي أمي. سبحت في مخيلتي بعيداً...".^١

تعيش فتون في بيت مع زوج لا يوجد بينها وبينه أي تواصل نفسي ولا عاطفيّ، مكان يجمعهما يقابله بعد روعيّ يفصل بينهما، حالة الصراع التي تعيشها جعلتها تعيش بين زمنين، زمن أرغمت أن تكون فيه، وزمن تجوب فيه القرى والوديان للبحث عن ذاتها.

حين أراد والد فتون إيقاف هذا الزواج، رفضت والدتها، مذكرة زوجها بأنّ الزواج إذا لم يتم، فستحدث لهم فضيحة، هذا هو حال وواقع أغلب المجتمعات، همهم الوحيد إرضاء الناس، خوفاً من أن تلوك أفواههم بشيء سيئ عنهم، يريدون إرضاءهم وإن ترك ذلك أثراً سلبياً على حياتهم، فهم "لا يستطيعون الخلاص من قهر الثقافة المجتمعية، ونظرة الناس الموجودة في حياة الأفراد كالإشعاع النافذ إلى كل شيء، فيبقون أسراء لرحمة هذه النظرة، خائفين من نظرها إذا ما تجاوزوا العادات والأعراف، يخشون المخالفة ويرضخون للسائد في حياة الناس، ولو أضرهم وأضرّ أبناءهم".^٢

إنّ حالة الصراع التي تعيشها الشخصيات الرئيسة للمدونة المدروسة جسدت حالة بينية تشغل فيها الذات موقعاً مزدوجاً هو موقع المابين^٣، الذي يتبين في النص في صورة تمفصلات تخيلية ودلالية:

^١ لوعة الغاوية، ص ١٠٥.

^٢ النيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ١٨١.

^٣ المابين: موقع وسيط بين موقعين أصليين منفصلين، يتميّز عنهما في البنية والوظيفة/ يُنظر: محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، ص ١٥٧، نقلاً عن: بوعزة (محمد)، تمثالات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، ص ٣٣.

- تمفصل بين عالمين (عالم الواقع/ عالم الحكاية).
- تمفصل بين زمنين (الوعي/ اللاوعي).
- تمفصل بين قانونين (السلطة/ الرغبة).

إنّ هذا الوضع يجعل الذات تعيش حالة متشظية في وضع زمنيّ مزدوج، بين زمن داخليّ نفسيّ يحكمه قانون الرغبة، وزمن خارجيّ اجتماعيّ يحكمه قانون القوة^١.

رابعاً: تشظي الهوية وضياها

تتعرّض الهوية الفردية والجماعية في فترات من حياتها لمواقف صعبة قد تؤدي إلى تشظيها وضياها، وقد ساهم عبده خال من خلال خطابه الروائيّ في إبراز بعض الأزمات والجوانب التي تُعاني فيها الهوية من التشتت والتهميش والضياع، فنجد - مثلاً - في (رواية نباح): أسرة وفاء التي تركت الوطن الذي عاشت فيه عشرات السنين، وطن انتمت إليه واعتبرته وطنها، ولم تفكر بأنّه سيأتي يوم وتُغادره، ولكن شاءت الظروف أن تترك هذه الأسرة وغيرها من الأسر وطناً كانت تعتبر نفسها جزءاً منه، فبعد أن كانت جزءاً من هذا البلد، أصبحت غريبة عنه. دار هذا الحوار في آخر لقاء بينها وبين الشخص الذي أحبّته، ورسمت أحلامها معه:

- بعد قليل ستحمل هذه الشاحنة ما تبقى لنا داخل البيت.
- هل انتهى كل شيء؟
- تصوّر أنّي لا أعرف بلدي، كنت طوال الوقت الذي يستعدّ فيه أبي للعودة أشعر أنّه سيقتلعني من بلادي، لا أعرف بلداً غير هذه البلاد.
- تجمعت دموع كثيرة في محاجرها:
- لو رحلت سأتبعك إلى آخر الدنيا^٢.

نفذ الحبيب وعده ولحق بها، ولكنّ الحواجز التي وضعها البشر بين البلدان حالت دون اكتمال هذا الوفاء، فحين عبرت عائلة وفاء الحدود، استوقفه العسكريّ، وطلب منه جوازه، فما كان منه إلا أن بقي متأملاً تلك الحافلة وهي تمضي بعيداً.

^١ ينظر: بوعزة (محمد)، تمثيلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبيح، ص ٣٣.

^٢ نباح، ص ١١٧.

ولعلّ هذه الحدود تقودنا إلى الحديث عن النظريّة الفضاائية عند لوتمان (Lotman)، التي تُبنى على أبعاد ثلاثة هي: الدّاخل والخارج والحدود، ومن ثمّ تشكّل الحدود فواصل وتحوماً أساسيّة بين الدّاخل والخارج، ومن هنا تردّ الحدود على أنّها مفاصل أساسيّة بين الذات والغير، أو بين الآن والآخر، أو بين نحن والآخرين، وتحوّل هذه الفضاءات إلى قيم تتخذ أبعاداً ماديّة في النصوص والخطابات، كما تفصل الحدود بين الأحياء والأموات، بين المدنيين والقرويين... إلخ.

وهناك أنواع من الحدود، منها: الحدود المكانية: كالقبور والأسلاك والأنهار، وغيرها، ومنها أيضاً: الحدود الزمانية: كالليل الذي يفصل الصباح عن المساء، ومن ثمّ تتحدّد وظيفة الحدود في تعيين العناصر التي تنتمي إلى الدّاخل والخارج، ورصد العناصر التي تتسرّب إلى الدّاخل أو العكس، ومن هنا، يُعدّ قاموس الترجمة عبارة عن حدود ثقافيّة تُحدّد نطاق ثقافة معينة، ومن ثمّ تُساهم الحدود في تحقيق التّواصل الثقافيّ، وفي الوقت نفسه، يمكن أن تتحول إلى عائق للتّواصل والتبادل الثقافيّ، ومن ثمّ فالحدود هي أساس التبادل بين الحضارات أو أساس صراعتها وانغلاقها، كما يحدث الآن في الكوريتين: الشماليّة والجنوبيّة^١.

يمكن أيضاً أن يتمّ تقسيم الحدود إلى: حدود ماديّة، وحدود معنويّة، هذه الحدود المعنويّة يكون لها نفس الدور الذي تلعبه الحدود الماديّة، من حيث إنّها قد تكون سبباً في التّواصل، وقد تكون سبباً في الانقطاع أيضاً، ومثال ذلك: الكلام؛ فالكلام من الحدود المعنويّة، ويمكن لمجرّد كلمة واحدة أن تكون كفيّة في ترميم بعض العلاقات، وقد تكون سبباً في انقطاعها.

إنّ المعضلة الكبرى لا تكمن في ترك هذا الوطن فحسب، ولكنّها تكمن أيضاً في عدم انتماء أبناء الأسر إلى الوطن الذي سيذهبون إليه، لأنّهم لم يعرفوه من قبل، على الرغم من أنّه موطنهم الأصليّ، وهُنا تنشّت الهويّة وتضيع، فلا يوجد وطنٌ يحتضنهم، ولا مكان يأويهم، فالوطن "ليس مكاناً يحتوينا فقط، بل هو مجموعة من العلاقات الاجتماعيّة والفكريّة التي تربط مجموعة من الناس، وتحسّسهم بالانتماء إلى هذه البقعة دون غيرها من الأماكن"^٢.

إنّ الشعور بالاغتراب داخل الوطن يُقّام من شعور الإنسان بالحزن والألم، وخاصة عندما يكون الإنسان عاجزاً عن تغيير واقعه الذي فرض عليه. وفاء ترى نفسها بأنّها منفيّة، لأنّها أُجبرت على ترك وطن لم تعرف غيره وطناً لها، ويُعرّف المنفيّ بأنّه: الإنسان المنشطر بين حال من الحنين

^١ يُنظر: حمداوي (جميل)، سيميوطيقيا الثقافة: يوري لوتمان نموذجاً، ٢٠١٤ / شبكة الألوكة (alukah.net)، تاريخ العودة: ٢٠٢٢/٢/٧م

^٢ هادي (تغريد عبدالحق)، الهويّة وإشكاليّة الانتماء في الرواية العربيّة، مجلّة الأستاذ، ع: ٢٢٣، مج: ١، ٢٠١٧، ص ١٥٩.

الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساساً مفزِعاً بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، والمنفى هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء؛ لأنّه طارئ ومخرب، ومُفتَقَر إلى العمق الحميم، ولطالما وقع تعارض بين المنفى والمكان الذي رُحِّل/ ارتحل إليه، وندر أن تكثرت محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفى وشروطه^١، وهذا ما حصل مع وفاء التي لم تستطع التكيف مع المكان الذي انتقلت إليه، فعاشت بعد ذلك غربة نفسية، وحالة صراع بين ما تريده وبين ما يفرضه الواقع عليها، وبذلك خسرت كل شيء حتّى شرفها وكرامتها.

كانت لحظة حمل الشاحنة للأثاث هي لحظة سقوط الذات، أثاث حمل معه ذكريات أربعين عاماً، كلّها تبدّدت في لحظة واحدة، "سيارة النقل متخمة بعفش جُمع خلال أربعين عاماً، تم إيصاله إلى شركة النقل الجماعي ولم يعد متبقياً منه سوى لحظات وداع تتمزّق فيها الروح"^٢، لحظة الوداع هي لحظة تلاشي الهوية وضياعتها، لحظة تبدو الذات فيها عاجزة عن لملمة شتاتها، "الجيران يحيطون مدخل بيتهم من كل جانب ودموع منسكبة يتبادلونها لترميم غناء انكسر ولم يعد بالإمكان إعادته لحالته الطبيعيّة"^٣.

لم يقتصر ضياع الهوية على وفاء التي تركت الوطن الذي أحبته، بل امتدّ ليشمل الشخص الذي أحبّها، فمع أنّه لم يتعرّض لما تعرّضت له وفاء - من الاضطراب لترك وطنه - إلا أنّ هويّته تلاشت بعد أن تركته وفاء، وحين غادرته أصبح هدفه في الحياة مشوّشاً، حتّى أنّه غدا يتخيّلها في كل النساء، "آه يا وفاء أكان لا بدّ من أن تحرقني كل أيامي وتتركيني أبحث عنك في كلّ نساء الأرض؟"^٤.

وفي رواية (نباح) أيضاً، نجد شخصيّة عيّاش الذي كاد أن يضيع، وكادت هويّته أن تضيع وتنتهي حين ترك مدينته التي ترعرع فيها. وُلد عيّاش "في حيّ المعلا، تتقلّ في أحيائها كعود أراك مهمّته تلميع أرضفتها، وحين غادرها للعمل في السعودية اختنق، وكاد يموت في أزقة جدّة، فنقل للعناية الفائقة تحت سماء عدن، ليعود خيلاً يسهل في كل حين، ويحمم بعشقه لها في المطبوعات المحليّة"^٥.

^١ يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، السرد، والاعتراف، والهوية، ص ١٥، ١٤.

^٢ نباح، ص ١١٩.

^٣ م.ن، ص ١١٩.

^٤ م.ن ص ١٢٦.

^٥ م.ن، ص ٧.

هذه القضايا التي أثارها رواية (نباح) تدّكرنا برواية (سمراويت) التي قدّم الكاتب فيها شخصيّة (عمر) الذي يعيش في السعودية ويزور ارتيريا الوطن لأوّل مرّة، ولكنّه لا يعرفه ولا ينتمي إليه، وهو لا يحدّد ملامحه، فأصبح بين الانتماء واللا انتماء، ولذلك فإنّ هذه الرواية تقف عند حدود الأزمة الثقافية الإنسانية والعاطفيّة للفرد العربيّ لذاته المتشظيّة بين أكثر من بلد^١.

ومع ذلك فإنّه يمكن التساؤل: هل أزمات الهويّة التي يواجهها الإنسان قد تكون سبباً في نهاية حياته؟ أم أن الإنسان بإمكانه أن يتجاوز هذه الأزمات؟

من الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة بسهولة، لأنّ هناك مقوّمات عدّة نستطيع القول عنها: إنّها من يتحكم بالآثار الناتجة عن أزمات الهويّة، ومن هذه المقوّمات، ما يلي:

- مدى حدّة الأزمة وخطورتها.
 - نمو الفرد على مختلف الأصعدة: السيكولوجي والفكريّ والعُمري... إلخ، الذي سيمهّد له الطريق في كيفية التعامل مع أزمات الهويّة التي يمرّ بها، فإذا كان هذا النمو سليماً فسيُشكّل داعماً إيجابياً للفرد أثناء تعامله مع أزماته، وإذا كان هذه النمو متأزماً فسينعكس ذلك سلبيّاً عليه أثناء تعامله مع هذه الأزمات.
 - المجتمع الذي يُحيط بالفرد، وما إذا كان داعماً له، أم مُحبطاً له أثناء التعامل مع أزماته.
- لا يقتصر هذا الضياع الذي لمسناه في الروايات على الشخصيّات الروائيّة فحسب؛ فهذه نماذج يمكن أن تنطبق على أيّ إنسان يعيش في هذا الكون، فدلالات الخطاب الروائيّ تفتح على "فضاءات ثقافيّة وسلائيّة تنقل الرواية من كونها مدوّنة نصيّة شبه مغلقة إلى خطاب تعدديّ مرتبط بالمؤثرات الثقافيّة الحاضرة له، المتمثّلة في السياق الناتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعيّة، وتصوّراتهم حول الحياة والوجود، فحينها ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافيّة، وليس مجتلى أدبيّاً فحسب"^٢.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول: لا يطرح الخطاب الروائيّ هذه القضايا عبثاً؛ إذ لا بدّ من الوقوف عليها بتمعن، حتّى نعرف بشكل دقيق الأنساق الثقافيّة التي أدّت إلى مشاكل عديدة، منها: تأزم الهويّة وتشتتها وضياعها، ولا يكون ذلك إلّا بالنظر إلى الخطاب بوصفه حادثة ثقافيّة، تقوم على

^١ يُنظر: هادي (تغريد عبدالحق)، الهويّة وإشكاليّة الانتماء في الرواية العربيّة، ص ١٦٠، ١٥٩.

^٢ إبراهيم (عبدالله)، الرواية العربيّة وتعدد المرجعيّات الثقافيّة، سلاطات وثقافات، ضمن الرواية العربيّة "ممكّنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسيّة لمهرجان القرنين الثقافيّ الحادي عشر، ٢٠٠٤، ص ١١. نقلاً عن: صغير (حميد)، تمثّلات الهويّة في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ٩٣.

ذاكرة مجتمع تمثّلت بعض تفاصيله في هذا المحتوى، بوصفه خطاب يدعو بين سطوره إلى الاتّصال مع القارئ لكشف هذه الملابسات التي يُعاني منها الكثير من المجتمعات، لذلك ينبغي على القارئ ألاّ يمرّ عليه - أيّ على الخطاب- دون الوقوف على ماهية القضايا التي وردت فيه، فالوعي بما يختزله الخطاب من قضايا، والوقوف على تفاصيلها، "يتيح المجال لتأويل العلاقة بين النسق داخل الثقافة، وطبيعة ارتباطه بالسياق"، هذا من شأنه أن يُساهم في مساءلة الواقع الذي ينغمس داخل هذه الأنساق، ونقده بطريقة قد تُفضي إلى تقويم اعوجاجه، ولذلك فإنّ الفصل الثالث سيكون للحديث عن الأنساق الثقافية بشقيها: الظاهر والمضمّر.

^١ المرزنيق (أحمد جمال)، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ص١٨.

الفصل الثالث: التّمثيلات الثقافيّة في خطاب عبده خال الرّوائي

المبحث الأول: السّرد والعوالم المرجعيّة الثقافيّة.

المبحث الثاني: الفانتازيا (سرد الهويّة بين الواقعيّ والتخييليّ).

المبحث الثالث: الأنساق الثقافيّة الظاهرة والمضمرة.

الفصل الثالث: التمثيلات الثقافية في خطاب عبده خال الروائي

لا تُعدّ الكتابة وسيلة من وسائل التعبير عن الذات فحسب؛ بل هي وسيلة للتعبير عن الآخر أيضًا بمختلف أشكاله، فمن خلالها يتمكن الإنسان من الانطلاق إلى عوالم مختلفة، قد يتفق وقد يختلف معها، وبذلك تكون الكتابة وسيلة للتعبير عما يختلج في الذات من مشاعر، وانعكاسًا لما يتصوره المرء من معارف وأفكار، يقول سعيد يقطين: "إننا كما نفكر في ذواتنا نفكر في تراثنا وتاريخنا الحضاري والثقافي. وكما نقرأ ماضينا، نقرأ مستقبلنا، وكما نفهم ذاتنا نفهم الآخر من حولنا".

لا يستطيع الكاتب أثناء كتاباته التخلّي عن مخزونه الفكري، الذي تكوّن من تشابكات الحياة الاجتماعية والتاريخية والثقافية... إلخ، ولذلك فهو يعيد صياغتها بطريقة فنيّة تتوافق مع شروط البنية السردية للخطاب الذي يُقدمه، وتتماشى مع الرؤى والتساؤلات التي يسعى لطرحها، ولذلك فإنّ مرجعيّات الكاتب الفكرية تُساهم في تحقيق الأهداف التي يسعى الكاتب لتمثيلها من خلال خطابه، ويشكّل التمثيل حلقة وصل بين مرجعيّات الكاتب الفكرية والسرد الذي يوظّف الكاتب من خلاله هذه المرجعيّات، لتقديم رؤية متكاملة عما يُريد إيصاله إلى المتلقي.

ولذلك سأحدّث في هذا الفصل عن التمثيلات الثقافية في خطاب عبده خال الروائي، وسيكون المبحث الأول للحديث عن السرد والعوالم المرجعية الثقافية للكاتب بوصفها الرافد المعرفي الذي أمدّ الكاتب بمخزون فكريّ يُقدّمه للمتلقي، وسيكون المبحث الثاني للحديث عن الفانتازيا ودورها في تمكين الكاتب من الجمع بين العوالم الواقعية والعوالم المتخيّلة في الخطاب، وسيكون المبحث الثالث للحديث عن الأنساق الثقافية بشقيها الظاهر والمضمّر بوصفها نتيجة فعلية من نتائج التمثيلات الثقافية للخطاب الروائي.

^١ يقطين (سعيد)، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ١٥.

المبحث الأول: السرد والعوالم المرجعية الثقافية

يُعدّ الخطاب الروائي من أهم الخطابات السردية، لما يتمتع به من قدرة على توظيف مرجعيّات عدّة قديمة وحديثة، وتقديمها بطريقة يمكن من خلالها تصوير إشكاليّات الواقع، وربط ما بداخل النص بسياقاته الخارجيّة؛ ف "الرواية بنية رمزيّة متخيّلة تقدّم رؤية للعالم وهذا باستحضار الماضي في الحاضر لخلق علاقة قريى وتقاطع بين التّاريخ العلميّ بوصفه علمًا يمتاز بموضوعيّة، وعالم تخيليّ أدبيّ"، ولكن هل بالضرورة أن يتبنّى الكاتب أيديولوجياته في كتاباته؟ أم أنّه يستطيع أن يكتب عن أي أيديولوجيّة لا ينتمي إليها؟ يرى جورج بليخانوف (George Plekhanov) - وأنا أتفق معه - أنّ انتماء الفنان أو الأديب إلى طبقة معيّنة لا يعني مع ذلك أنّه سيعبّر بالضرورة عن أفكارها، ولذلك فإنّ الكاتب يمكن أن يتجاوز عندما يُعبّر عن الواقع في أعماله الإبداعية^٢.

وبما أنّ مرجعيّات الكاتب متعددة، فإنّ وظائف النصّ ستتعدّد أيضًا، وبذلك فهو يشمل وظائف اجتماعيّة، ووظائف تاريخيّة... إلخ، ويُساعد النّقد الثقافيّ في اكتشاف هذه المرجعيّات، لأنّه يفتح آفاقًا واسعة للقارئ، كي يُعيد قراءة وتحليل النصوص انطلاقًا من سياقاتها الثقافيّة، والاجتماعيّة، والسياسيّة، والدينيّة التي أنتجت فيها.

إنّ المرجعيّة الفكرية للكاتب تُعدّ عنصرًا أساسيًا من عناصر البناء السردية، لأنّ الكاتب يستحضرها أثناء كتاباته بطريقة عفويّة أو مُستقصده، هذه العناصر يؤدّي السرد فيها "وظيفة تمثيلية شديدة الأهميّة في الرواية، فهو يركّب المادّة التخيلية، وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيّات الثقافيّة، بما يجعلها تتدرج في علاقة مزدوجة مع مرجعيّاتها، فهي متصلة بتلك المرجعيّات؛ لأنّها استثمرت بعض مكوناتها، وبخاصة ما له صلة بالأحداث، والشخصيّات، والخلفيّات الزمانيّة والمكانيّة"^٣، فالكاتب لا يستطيع الانفصال عن الواقع "لأنّه بدايته ومنتهاه، فمنه يبدأ وإليه ينتهي، مهما بدا بعيدًا في بعض الأوقات"^٤.

يعكس الخطاب الروائيّ الثقافة التي تشكّلت منها المرجعيّة الفكرية للكاتب، وتتجلّى هذه المرجعيّة من خلال المزج بين أبعاد الحياة المختلفة، كالبعد الاجتماعيّ، والتاريخيّ، والفلسفيّ،

^١ صغير (حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ١٠٦.

^٢ يُنظر: بليخانوف (جورج)، الفن والتصور المادّي للتاريخ، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٧، ص ٢٤.

^٣ عبدالله (إبراهيم)، السردية العربية الحديثة (الأبنية السردية والدلالية)، ص ١٤١.

^٤ السيّد (غسان)، المضمّر في الخطاب الأدبيّ: عادة السّمان نموذجًا، الموقف الأدبيّ، سوريا، ص ٧١.

والسياسي... إلخ، ونستطيع أن نلمس هذه المرجعية من خلال النظر في جوانب عدة من خطابه الروائي، ومن هذه الجوانب - على سبيل المثال - الشخصيات، التي تعجّ بها مدونة الكاتب الروائية؛ إذ إنّ ما تعيشه هذه الشخصيات من صراع وتوتر، يعكس تعدّد المرجعيّات الفكرية للكاتب، وينعكس تعدّد هذه المرجعيّات أيضًا من خلال صياغة الكاتب لتمثيلات ثقافية تُظهر تمثّلات الهوية من خلال البنية السردية للخطاب، ولذلك نسعى في هذا المبحث إلى النظر في مرجعيّات الكاتب التي كانت جزءًا لا يتجزأ من منظومة خطابه الروائي.

وكما أنّ للكاتب مرجعيّات فكرية تظهر من خلال كتاباته، فلا بدّ أن يكون للقارئ أيضًا مرجعيّات فكرية حتّى يتمكن من قراءة النصّ قراءة ثقافية تنفتح على أنساق الثقافة المختلفة؛ فقراءة النصّ قراءة ثقافية تكشف عن "نقاط التقاطع، والتداخل، والإحالة، بين الثقافي والجماليّ من جهة، وعن أهمية النصّ بوصفه وسيطاً بين الأنساق الثقافية السائدة وفكر المبدع من جهة ثانية، وعن وعي المبدع بوصفه وسيطاً بين الثقافة والنصّ من جهة ثالثة".^١

وإذا نظرنا إلى المدونة المدروسة سنجد أنّ مرجعيّات الكاتب متعدّدة ومتنوعة، ما بين دينية، وسياسية، وتعليمية، وفلسفية... إلخ، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على الثراء المعرفي الذي يتمتّع به الكاتب، فهو يزاوج بين مرجعيّات متنوعة لينقل الصورة إلى المتلقي بشكل يتوافق مع الهدف الذي كتب خطابه من أجله، لذلك يتمتّع كل كاتب ببنية ثقافية تجمع بين عدد من المعارف لنقل الفكر المعرفي والثقافي للقارئ.

وبمعنى آخر، يمكن القول: إنّ "البنية الثقافية لكاتب ما، هي شبكة العلاقات المتولّدة من عناصر الثقافة المختلفة، في كتاباته، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر ثقافيّ برؤى الكاتب المؤثرة، لا الواعية منها فحسب، بل واللاواعية كذلك بنوعيتها: الفردي والجمعي (...). ولا شك أنّ عناصر الثقافة المختلفة لدى أيّ كاتب بل لدى أي فرد، تدخل فيها الأيديولوجيا، والدين، والعادات والأعراف الاجتماعية، والانتماء السياسي، والطبقة الاجتماعية، والعوامل النفسية، والظروف السياسية... إلخ"،^٢ وفيما يلي سنذكر مرجعيّات الكاتب التي قام عليها خطابه الروائي:

^١ يوسف (عبدالفتاح أحمد)، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، ص ١٦٤.

^٢ محجز (خضر)، إميل حبيبي: الوهم والحقيقة، ص ٢٨، ٢٧.

➤ أولاً: المرجعية الدينية

يُعدّ الدين من المرجعيّات التي تُثري أيّ خطاب، إذ إنّهُ مادّة ثرية يمكن توظيفها كحجج وبراهين للقضية المُراد إقناع الآخر بها، ولقد "استطاعت الرواية العربيّة الحديثة أن تُبقي نفسها ضمن دائرة الثقافة العربيّة، وتُحافظ على أصالتها، وهذا بتوظيف النّص الدينيّ"^١، ولتوظيف النّص الديني دوافع عدّة منها:

- أنّ التّراث الدينيّ في قسم منه هو تراث قصصيّ، لذا وجد بعض الرّوائيين أنّ تأصيل الرواية العربيّة يقتضي العودة إلى الموروث السّرديّ الدينيّ، والإفادة في التّأسيس لرواية عربيّة خالصة.
- أنّ التراث الدينيّ يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربيّ، لذا فإنّ أيّ معالجة للتّراث الدينيّ هي معالجة للوطن العربيّ وقضاياها^٢.

إنّ توظيف الكاتب للتّراث سواء أكان دينيّاً أم غير ذلك، يستدعي منه معرفة دقيقة للماضي، وزخماً معرفيّاً بالحاضر، لكي يتمكن من تحقيق رؤية شاملة تمزج بين العودة للتّراث والانفتاح على الحاضر وما يتطلّب من فهم ووعيّ بقضاياهِ وإشكالاتهِ، ف"أيّ تفاعل مع التّراث لا يمكن أن يكون منتجاً إلّا إذا كان تفاعلاً إيجابيّاً مع واقعه (...) أيّ الواقع الذي لا زال يتفاعل مع التّراث -الدينيّ- باعتباره امتداداً ثقافيّاً وروحانيّاً، ومع الواقع العام، أيّ العصر الذي تُنتج فيه متفاعلات نصيّة جديدة ومستمرّة"^٣، ومع هذه الأهميّة الكبيرة للمرجعيّة الدينيّة إلّا أنّ هناك من الكتاب من يُوظّفها بطريقة خاطئة، وفي الوجه المقابل هناك من يُحسن توظيف هذه المرجعيّة، وهذا ما لمستهُ في المدونة المدروسة؛ فقد وظّف الكاتب هذه المرجعيّة بطريقة تتناسب مع الهدف الذي قامت عليه، وكان ذلك في عدّة جوانب، منها ما يلي:

^١ صغير (حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ١٠٣.

^٢ وتار (محمد رياض)، توظيف التّراث في الرواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ٢٠٠٢، ص ١٣٨.

^٣ يقطين (سعيد)، الرواية والتّراث السرديّ من أجل وعي جديد بالتّراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٣٠، نقلًا عن: صغير

(حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ١٠٤.

- عنوان رواية (ترمي بشر)؛ فهذا العنوان مقتبس من الآية القرآنية ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرِّ كَالْقَصْرِ﴾^١، وقد ذكر الكاتب هذه الآية في الصفحة الثانية والعشرين، عند حديثه عن القصر، وفي ذكر الكاتب لنص هذه الآية إشارة منه إلى أنّ هذا الاقتباس كان اقتباساً مقصوداً^٢.
- الاستشهاد بالآيات القرآنية في مواضع مختلفة من الخطاب، من بدايته وحتى نهايته، فنجد تذكر الذات الساردة للآيات القرآنية، على الرغم من غرقها في وحل الآثام، وقد يكون في ذلك إشارات للمتلقى لوعظه، وتحذيره من الوقوع في الرذائل التي قد لا يستطيع انتشال نفسه منها، فمن المواضع التي تم الاستشهاد فيها بالآيات القرآنية: حين كان إبراهيم يُقدّم النصيح لأخيه طارق، راجياً منه العزوف عما هو عليه، والرجوع إلى الله عز وجل، يقول إبراهيم مخاطباً طارق: تذكر دائماً أنّ الله يحب عودة المذنبين إليه^٣. يقول جل وعلا: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾^٤.
- تظهر المرجعية الدينية أيضاً في توظيف الكاتب للدعاء، ومثال ذلك: حين أخذ الزكابي يدعو ليظهر آثامه، قائلاً: "اللهم يا الله، يا ربي ورب كل شيء. إني أحبك بلا قيد ولا شرط، فأحبني كما أحبك"^٥، ونذكر مثلاً آخر، وذلك حين ذهب طارق فاضل لزيارة قبر أمه، حينها أراد أن يدعو لها، ولكن بعده عن الدين، جعله عاجزاً عن تذكر الدعاء الخاص بزيارة القبور، يقول: "غمغت بكلمات مفككة، استشعرت تواضعها أمام جلال المكان، فقطعت أدعيتي ومسحت بقايا أدمع لم يعد لها معنى"^٦.
- ظهرت هذه المرجعية في التأثر بالحديث النبوي الشريف، وظهر ذلك حين ذكر الكاتب مقتطفات من خطبة الجمعة، جاء فيها: "تركنا الرسول صلى الله عليه وسلم على المحجة البيضاء ليلها كنهارها وهناك من يريد لها ليلاً في ليل"^٧.
- لا تقتصر المرجعية الدينية عند الكاتب على الآيات القرآنية والأدعية؛ فهناك تأثر أيضاً ببعض السنن، منها قول الذات الساردة: "الزمن أداة قرض جيدة. ستكمل الأيام مضغنا سريعاً، لنصبح

^١ سورة المرسلات، آية: ٣٢.

^٢ تم ذكر دلالات هذا العنوان في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

^٣ ترمي بشر، ص ٩٢. يُنظر أيضاً: ص ٣٠٠، ص ٣٣٠.

^٤ سورة الزمر، آية: ٥٣.

^٥ ترمي بشر، ص ١٦٥.

^٦ م.ن، ص ٢١٥.

^٧ م.ن، ص ٣٤٢.

ترباً نجساً يعفّ عنه المتيمّم^١، استخدم الكاتب هذه العبارة في موضع يتناسب مع سير الأحداث، وذلك حين تهاوى هو وصديقه عيسى وأسامة في سقوط جعلهم محتقرين لذواتهم، وقد ساهمت هذه العبارة في تصوير هذا الاحتقار للذات، الذي وصل لدرجة اعتبار الذات شيئاً حقيراً لا فائدة منه في الحياة وبعد الممات.

- يستفيد الكاتب أيضاً من القصص الدنيّة، كقصة آدم وحواء عليهما السلام، حين أخرجهم الله من الجنّة، يذكر ذلك في مشهد يحمل كلّ معاني الإحباط واليأس من الحياة، كان ذلك حين وقف أمام مقبرة "أمنا حواء" حين ذهب لزيارة قبر أمّه في أول ليلة دُفنت فيها، يقول: "حواء تخرجنا من الجنّة، لنتناثر في مناكب الأرض كاللبهم الضالّة، وحين نملّ من السير والرّغاء، ندلف إلى جوف الأرض لنجدها قد سبقتنا إلى الموت كما سبقتنا إلى الجنّة وأخرجتنا منها، هي تفعل الفعل الأوّل، ونحن ننسخ صوغ ذلك الفعل^٢"، ومع استشهادي بهذه العبارة، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّي أتفق مع الفكر الذي تحمله، فحواء لم تُخرج أحداً من الجنّة، فمن يخرج منها إنّما يخرج بسبب أعماله، وإنّما أوردتُ هذا الاستشهاد لأبيّن استفادة الكاتب من بعض القصص الدنيّة.

- قد تأتي المرجعيّة الدنيّة على هيئة تناص مع القرآن بشكل جزئيّ، أي أنّ الاقتباس من القرآن الكريم لا يكون اقتباساً مباشراً، وإنّما يكون اقتباساً للمعنى، وذلك كالاستفادة من القصص الدنيّة، وتوظيفها في مشاهد الخطاب الروائيّ، وهذا "النوع من التناص غير المباشر يقويّ من لغة السارد، ويصنع خطاباً سرديّاً يحمل في البنى الصغرى جماليّات تؤكد الصورة كاملة في ذهن المتلقي، بمعنى أنّ اللغة الواقعيّة تتحدّد مع اللغة الجماليّة في إنشاء هذا النوع من الخطابات السردية^٣".

- ومن القصص التي استوحى منها الكاتب مشاهد خطابه: قصة إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السلام، حين رأى في المنام أنّه يذبحه ففاده الله بكبش عظيم، ففي رواية (لوعة الغاوية) تم الحديث عن عيد الأضحى وصور الذبح في مخيم النازحين، حينها كان الشيخ عجيل يدور داخل خيمته، غاضباً من الوضع الذي وصل إليه، وحين عبره حمود مهنئاً له بالعيد، استوقفه غاضباً، قائلاً له: هل ترى يا حمود؟ بعد أن كان في يدي ألف رأس لا أجد اليوم خروفاً واحداً أذبحه، وسحب أحد أولاده من شعره وصاح: هل يرضيهم أن أضحيّ بأحد أولادي؟ وتله للجبين شاهراً جنبتيه المستقرّة على خاصرته، فتدافع الناس جاذبين الجنبية ومسقّهين فعله^٤.

^١ ترمي بشرر، ص ٢٦٦.

^٢ م.ن، ص ٢١٤.

^٣ المزي (نورة)، البنية السردية في الرواية السعودية: دراسة فنيّة لنماذج من الرواية السعودية، ص ٢٣٣.

^٤ يُنظر: لوعة الغاوية، ص ٣٦١.

- يتخلّل الخطاب أيضًا عبارات يكون معناها مقتبسًا من النصّ القرآني، ومن هذه العبارات، قول الذات السّاردة: "لحظة تسرقك بمشاعرك لكنّها لا تمحي شيئًا بل تكتب، فلم يمر أحد قط في هذه الحياة واختار قدرة!"^١، تتناص هذه العبارة مع قوله تعالى: ﴿مَا يَلْفُظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾^٢، هذا النوع من التناص يُثري الخطاب، ويجعل النصّ الأصليّ، والنصّ المتعلق معه كأنّه جزء منه.

- وفي إطار الحديث عن المرجعيّة الدّينيّة نذكر بعضًا من مظاهر الانحلال الدّيني، التي صوّرها الكاتب في خطابه، ومن هذه الصور: حين أقدم سيّد القصر ومن معه لأداء صلاة الفجر وهم سُكاري، فحين عزم الجميع على أداء الصلاة وهم بوضع مزرٍ لا يعرفون ما يقولون من شدّة السكر، وقهوا في صفّين متعرّجين - كما يصفهم الرّاي - ووقف البعض دون أن يعرف اتجاه القبلة، فتارة يتوجه نحو الشرق، وتارة نحو الشّمال، وهذا جوزيف عصام رغب بالمشاركة في الصلاة كمجاملة، فأخذ ينشد ترتيلًا من الصباح الثّاني، وجاء المعيني ينادي النّساء للاصطفاف، وقبل أن يكبر تكبيرة الإحرام جذبته سيّد القصر من ترقوته، وقال: أنا من يؤم الصلاة، فأخذ لسان سيّد القصر يتلعثم في قراءة القرآن، ويعالج عسر النسيان الذي ران على ذاكرته إزاء محاولته تذكّر سورة الهمزة، فانتقل إلى سورة الشرح، وحين عجز عن إكمالها، صاح قائلاً: أنبئوني يا كلاب!، ولمّا لم يجد من يعينه، سجد دون ركوع، وعلى تلك السجدة خرّ نائمًا في مكانه، واقتدى به المأمومون برفع الشخير من أفواه بعضهم^٣، جاء هذا المشهد بصورة ساخرة ليبين مدى الانحلال والتهتك الذي وصل له من يقطن هذا القصر.

- لم تكن المرجعيّة الدّينيّة عند الكاتب مقتصرة على الدّين الإسلامي فقط، بل أظهر معرفته بالدّيانة المسيحيّة أيضًا، فحين جلس مع جوزيف عصام، حدّثه عن النّطهر، ثم حدّثه عن حياته التي هرب منها، ثم جاء بعبارات مقتبسة من سفر نشيد الإنشاد الغزليّ من (الكتاب المقدّس)، يقول فيها: "حبيبي كشجرة تفاح، قلت أجلس تحت ظلّه، وكانت ثمرته حلوة لحلقي"^٤.

- وفي رواية (لوعة الغاوية) نجد الذات السّاردة تذكر جمال صباحات العطل الصّيفيّة، التي تمتزج بجمال صوت المقرئ عبدالباسط عبدالصّمد، فرخامة صوته تكسب الصباح رونقًا أخاذًا^٥، وهو

^١ ترمي بشرر، ص ١٠٧.

^٢ سورة ق، آية: ١٨.

^٣ يُنظر: ترمي بشرر، ص ١٦٦.

^٤ م.ن، ص ٢٠٨.

^٥ لوعة الغاوية، ص ٩١.

يتلو قوله تعالى: ﴿وَلِكُلِّ وُجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيَهَا فَاسْتَبَقُوا الْخَيْرَاتِ أَيْنَ مَا تَكُونُوا يَأْتِ بِكُمُ اللَّهُ جَمِيعًا إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾^١.

- تظهر مرجعية الكاتب الدينية أيضًا في الملحقات التي وضعها بعد الانتهاء من رواية (ترمي بشر)؛ إذ جاء عنوان هذه الملحقات باسم "البرزخ"، وهذا الاسم له شأنه في المراجع الدينية.

➤ ثانيًا: المرجعية التاريخية

تشكل المادة التاريخية رافدًا مهمًا من روافد الخطاب السردية، لما تحمله من قضايا قد تتشابه وتتقاطع في كثير منها مع ما يعيشه زمن الكاتب، ولذلك فقد حرص كثير من الكتاب على توظيف التاريخ في كتاباتهم، إثراء لعملهم الفني، وتعضيدًا لفكرهم المعرفي الذي يضعونه بين يدي المتلقي، ومن القضايا التاريخية التي أثرت على الشعوب، وما زال تأثيرها قائمًا حتى يومنا هذا: قضية الاستعمار التي بلورت جانبًا كبيرًا من كيفية النظر للآخر.

إنّ توظيف الكتاب للتاريخ، والمزج بينه وبين الحاضر يعكس وعيًا بأبعاد هذين الزمنين، وما عودة الكتاب للتراث إلّا توظيفًا للماضي، وإعادة لتشكيله بطرق تتماهى مع الحاضر، وتتناسب معه، وبذلك يكون التاريخ "عنوانًا على حضور الأب في الابن حضور السلف بالخلف... من هنا لا ينبغي النظر للتراث على أنّه بقايا ثقافة الماضين، بل على أنّه تمام هذه الثقافة وكيّلتها"^٢.

وبالنظر إلى المدونة المدروسة نجد أنّ الكاتب - كما ذكرنا آنفًا - كان حريصًا على ذكر جوانب تاريخية تتخلّل السرد، وخاصة في روايتي (نباح)، و(لوعة الغاوية)، فقد ذكر فيهما أحداث تاريخية عديدة، منها: حرب الخليج، وصراع شمال اليمن مع جنوبها، وغيرها، وبهذا المزيج بين الأحداث التاريخية وبين العملية السردية التخيلية، يكون بين يدينا نصوص تاريخية أدبية، ف "القصص التاريخية والقصص التخيلية يشبه بعضها بعضًا، لأنّه مهما كانت الاختلافات بين محتوياتها المباشرة، فإنّ محتواها النهائي هو ذاته: بُنى الزمن البشري. إنّ شكلهما المشترك، السرد، هو وظيفة لمحتواهما

^١ سورة البقرة، آية: ١٤٨.

^٢ الطلبة (محمد سالم)، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص ٤٣، ٤٢، نقلًا عن: صغير (حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ١٠٧.

المشترك^١، والكاتب حين يذكر ذلك لا يذكرها لتوثيقها، بل لبيان ما خلفته هذه الحروب من كوارث وأضرار امتد أثرها على مر العصور.

تظهر المرجعية التاريخية أيضًا في جوانب عدة من المدونة المدروسة، منها: في رواية (نباح) حين دار حوار بين بطل الرواية وبين رجل يماني وهو على متن الطائرة مسافرًا نحو صنعاء، حينها أبدى دراية بتاريخ بعض الدول، وقال بعض الجمل التي تُبين ذلك، منها قوله عن اليمن: "اليمني تاريخه طويل فأنتم أول من رحل، ومنكم خرجت العرب لكل بقاع الدنيا"^٢، وحين كان يصف حبيبته وفاء، كان يشبه عظمتها بالنساء العظيمات اللاتي ذُكرن في التاريخ، يقول: "هي تدك الحصون وتقف كامرأة تاريخية تبحث عن كرسي يليق بعظمة تلك الفتنة"^٣.

وعليه يمكن القول: إن كتابة رواية ما يعني الاستجابة للذاكرة وما تحمله من وقائع وأحداث، ويعني أيضًا النظر إلى الحاضر بما فيه من تقلبات، وهذا المزج بين الماضي والحاضر يمكن أن يساهم في وضع رؤية للمستقبل قد تكون صائبة، وقد تكون خاطئة، كل ذلك سيكون مرتبطًا بمرجعيات فكرية تساهم في تشكيل مادة السرد وعالمه، فالرواية هي فن "يسمح متخيله بقول غير المرئي، المختلف، أو بقول ما لا يُسمح بقوله، فن يضيء ويستشرف ويمارس، ضمناً، النقد دون أن يكون نقداً، يفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويعيد النظر في التاريخ، تاريخنا، دون أن يكون تاريخاً"^٤.

➤ ثالثاً: المرجعية النفسية

ظهرت هذه المرجعية في ثنايا خطاب عبده خال، من خلال مشاهد أظهرت أن هناك شخصيات في هذا الخطاب تعاني من اضطرابات نفسية، كأنموذج السادومازوخية التي تحدثت عنه في الفصل الثاني، واضطراب الشخصية الزوراني، هذا الاضطراب الذي يجعل الشخصية كثيرة الشك في من حولها، كالشك الذي أصاب بطل رواية (ترمي بشرر)، فقد كان لا يثق بالنساء، وبعد زواج والدته، فقد الثقة فيها أيضًا، وهذه الحالة النفسية التي وصل لها جعلته يصف حالته بقوله: "انهيارات نفسية

^١ وايت (هايدن)، محتوى الشكل: الخطاب السردى والتمثيل التاريخي، تر: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط١، ٢٠١٧، ص٣٨٣.

^٢ نباح، ص١٢٥.

^٣ م.ن، ص١٢٧.

^٤ العيد (يمنى)، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، ص٨.

تجتاحني، وفي كلّ مرّة أستند إلى الإيمان بقدرتها. وذات ليلة طاعنة في الحزن، كان جوزيف عصام يسندني، خلته يقوم بدور الطبيب النفسي^١.

➤ رابعًا: المرجعية الأدبية

ظهرت هذه المرجعية في بعض جوانب الرواية، كحديث الكاتب في رواية (نباح) عن رواية (أطراف الغابة) لصننين عثمان، إذ أخذ بطل الرواية يقرأ هذه الرواية حين كان على متن الطائرة، محاولاً التخلص من حالة الإعياء والتعب التي أصابته، وفي اعتقادي أنّ اختيار الكاتب لهذه الرواية لم يكن عبثاً؛ فرواية (نباح) تم فيها ذكر حال بعض الدول العربية، وما وصلت إليه من الهوان، بسبب الاستعمار، وبسبب الخلافات والنزاعات التي تدور بين أبنائها، وفي الوقت ذاته فإنّ رواية "أطراف الغابة" تتكلّم عن التاريخ السنغالي الذي خاضته الشعوب السنغالية للتحرّر من ربة الاستعمار والعنصرية التي كانت بمثابة أزمة إنسانية يُعانون منها، يقول السارد: "أهمّته وعدّت لاختراق أحراش أطراف غابة صننين عثمان، كانت الأوراق اليابسة تتقصف تحت قدمي، وتلك الجلود السمراء تمتص عن جبيني أشعة الشمس الحارقة، أو تضع يدها المتشققة سائرًا من وابل انتشى على رؤوس أشجار الكاكو وجوز الهند"^٢.

➤ خامسًا: المرجعية الفنية

أضفى الكاتب على رواياته جواً فنياً، من خلال العودة إلى بعض الجوانب الفنية، كالعودة إلى الأغاني الشعبية القديمة^٣، والعودة أيضاً إلى الأغاني الحديثة^٤، وقد كان اختيار الكاتب للأغاني متناسباً مع الحالة التي تمرّ بها الشخصية، تقول الذات الساردة في رواية (لوعة الغاوية): "وذلك المسجل الذي يخرج عَصراً ويغيّر ويبدّل أشرطته وفق مزاجه. مجاميع الأشرطة وضعت في كرتون مستطيل غطي بقطعة قماش سوداء. غلبت على مجموع الأشرطة أشرطة محمد عبده، ووجدت أشرطة لطلال المذاح، وفوزي محسون، وأبو بكر سالم..."^٥.

^١ ترمي بشرر، ص ٢٠٨.

^٢ نباح، ص ١٢٥.

^٣ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٩٣.

^٤ يُنظر: لوعة الغاوية، ص ١١٤، ١٦٤، ٨٨، ٣٦٢.

^٥ م.ن، ص ١١٤.

➤ سادسًا: المرجعية التعليمية

عمل الروائي عبده خال في سلك التدريس لفترة من الزمن -كما يذكر في مقابلاته- وكان لهذه المرحلة تأثير على كتاباته؛ إذ يتخللها حديثٌ عن الصفوف الدراسية، وعن الجامعات، وعن العطل الصيفية، ومن أمثلة ذلك: ما قالته الذات الساردة في رواية (لوعة الغاوية) أثناء سرد قصتها، تقول: "حملت ذاكرتنا جمال صباحات العطل الصيفية فهي صباحات ندية رائعة..."^١، وتقول أيضًا: "مغادرة مبخوت لحيتنا صادفت أيام الإجازة الصيفية، حينها اجتزت الصف السادس بامتياز، لم يقدر هذا المستوى سواه هو"^٢.

تخلل سرد الأحداث أيضًا حديث عن الجامعة، حين كانت الذات الساردة تتحدث عن الدكتور خالد حين سخر نفسه لخدمة السيد، يقول السارد عنه: "الدكتور خالد بنان هو المفتاح الذي فتح أبواب الجامعة لمعارف السيد، ويعرف التوصيلات المحركة لبقية أساتذة الجامعة، وقد استخدمه عيسى الرديني حين احتاج إلى تجاوز أسوار الجامعة من غير أن يصلها"^٣.

➤ سابعًا: المرجعية السياسية

بما أن شهادة البكالوريوس للكاتب كانت في العلوم السياسية، فإن هذه المرجعية قد جاءت واضحة في كتاباته، من خلال ذكره لعددٍ من القضايا السياسية، منها: المؤتمرات السياسية وما يعترئها من ممارسات شكلية، دون أن تقضي لنتيجة، فضلًا عن الحراسة المشددة التي تحيط بالمسؤولين في حين أن الناس في حالة يرثى لها، ففي المؤتمر الذي تم عقده في اليمن، الذي أرسل إليه عدد من الوفود من مختلف الدول العربية، كان هناك أعداد هائلة من الجنود المنتشرين في الشوارع وداخل القصر الرئاسي، وحين سأل بطل الرواية عن سبب وجود هذا العدد الهائل، أجابه من بجواره بأنها لحماية الزعماء، فرد قائلًا: "صحيح فالعالم الثالث لا يكثرث إلا بالزعماء"^٤.

^١ لوعة الغاوية، ص ٩١.

^٢ م.ن، ص ٩٣.

^٣ ترمي بشر، ص ١٠٥.

^٤ نباح، ص ١٧٦.

وأشار أيضًا إلى القصور الشاسعة التي يسيطر عليها المسؤولون من خلال قوله: "عبرنا البوابة الأخيرة لنجد أنفسنا داخل القصر الرئاسي، قصر شاسع المساحات تفتش أرضيته فلل مختلفة الأحجام، تحيط بها الأشجار السامقة المتناثرة والورود التي تشكّل جنبات زاهية على الأطراف".^١

ذكر الكاتب قضايا سياسية أخرى من خلال الحوار الذي كان يدور بين أعضاء الوفد المشارك في المؤتمر في رواية (نباح)، ومن ذلك حديثهم عن الديمقراطية، ونزاعاتهم التي أفضت إلى حدوث صراعات بينهم، إذ كان كل واحد منهم يدافع عن بلده مدعيًا أنها أفضل من البلد الآخر.^٢

➤ ثامنًا: المرجعية الاجتماعية

الكاتب هو جزء من مجتمع مليء بالممارسات والعادات التي تُشكّل جانبًا مهمًا من جوانب شخصيته، ولذلك فإنّ الكاتب مهما جنح به خياله أثناء كتاباته، فإنّه سيظلّ يُمارس دورانه في فلك هذا المجتمع الذي تشكّل منه وفيه، ولذلك فإنّ الكاتب يُشكّل من خلال مجتمعه عالمًا سرديًا متنوعًا في تصوراتهِ ومواقفه كتنوع المجتمع الذي يحيط به، ومن الجوانب التي يمكن الحديث عنها في هذا المجال: اللغة؛ لأنّ اللغة جزء من كيان الفرد والمجتمع؛ فهي تعبّر عن هويّتهم، ومن خلالها يتمكنون من التعبير عن أفكارهم، وإثبات نواتهم، والخطاب رسالة تتمثّل عن طريقة اللغة، لذلك فاللغة بشقيها الفصيح والعالميّ تُمثّل مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات الوجود الإنسانيّ.

واللغة أيضًا "ظاهرة اجتماعية، وهي رمز من رموز الهوية الوطنية، ووسيلة للإبداع الفكريّ. مهامها الحفاظ على وحدة وتماسك المجتمع، فهي تتجاوز وظيفتها التواصلية لتعبّر عن مقوم حضاريّ، ندرك من خلاله العالم والذات مقابل الآخر".^٣

يوظّف الكاتب اللغة بطرق مختلفة، ليتمكّن بها من التأثير في المتلقي، وليتمكّن أيضًا من نشر رؤاه وأفكاره، فتارة يوظّفها بطريقة حاجية لغرض الإقناع، وتارة يوظّفها بطريقة فلسفية فيزيد بذلك المعنى عمقًا وتعقيدًا، وتارة يجعلها لغة شاعرية تحمل معاني الاستعطاف ليستميل مشاعر المتلقي، وهكذا، حتّى يتمكن من تحقيق أهدافه، يقول السارد في رواية (ترمي بشرر): "كنت محتاجًا لمن يجمع أنقاضي، يقذفني إلى أقرب نفاية، ويقذفني لداخلها من غير عناية تُذكر..."^٤، وبهذا "يصبح النصّ الروائيّ وسيطًا خطابيًا بين أيديولوجية الكاتب وفهم المتلقي، الذي يسهم في عملية الخلق انطلاقًا من

^١ نباح، ص ١٧٧.

^٢ يُنظر: م.ن، ص ١٦٩ وما بعدها.

^٣ صغير (حميد)، تمثّلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ٩٤.

^٤ ترمي بشرر، ص ١٠٦.

التفاعل الحاصل بين الفضاء المتخيّل وعالمه الواقعيّ المُعاش^١، ومع ذلك فإنّ النّص لا يحتمل قراءة واحدة؛ فهو فضاء متعدّد الدلالات، تتولّد دلالاته انطلاقاً من منطقهِ الداخليّ، وفكرة تعدّد الدلالات بالنسبة للنص الأدبيّ تؤكد مقولة قبول النص لعدد ما لا يحصى من القراءات، وكل قراءة تركيبية تلتزم بتفكيك الآليات الداخلية للنص، وتعامله كفضاء متعدّد الأبعاد، وليس كسلسلة خطيّة من العلامات النصيّة، لأنّ هذه العلامات المتعلّقة تتفاعل فيما بينها وتخلق فضاءها الخاص^٢.

إنّ "المعنى الداخليّ في النّص أثر يمكن تحديده، أي أنّ النّص لا يتضمّن معنى مطلقاً ونهائياً متحقّقاً بذاته، بل إنّهُ يحتضن مجرّد إمكانيّات دلاليّة يحتاج تحقيقها إلى إسهام القارئ. هذا يعني أنّ هناك دلالات معينة تتكشف أمام قارئ، وتختفي عن قارئ آخر، تبعاً للظروف التاريخيّة والنفسية والقدرات العلميّة"^٣.

وفي إطار الحديث عن اللغة، يمكن الحديث أيضاً عن توظيف الكاتب للهجة المحكيّة، فمع أنّ اللغة الفصحى هي لغة السرد، ومن خلالها يتكوّن البناء السرديّ، إلّا أنّ الكاتب قد وظّف اللهجة العاميّة أو المحكيّة، بما يتناسب مع شخصيّات الخطاب، وأوضاعها الاجتماعيّة والثقافيّة، هذه اللهجة -المحكيّة- استخدمت في جوانب عديدة في المدوّنة، منها: الحوار الذي يحدث بين بعض الطبقات المهمّشة، ممّا جعل المشهد الروائيّ أكثر قرباً للواقع، كالحوار الذي دار بين مصطفى القناص وياسر المفت، بعد سنوات طويلة، إذ أراد أن يذكره بماضيه حين كان طفلاً، هذا الماضي الذي لا يستطيع المرء أن يتحلّل منه، حتّى وإن حاول أن يتناساه، فإنّ الآخر لن ينساه، وسيحرص دوماً على تذكيره به:

- والله زمان يا واد.
- واد يلعب كبت في بطنك، مانت شايف يا درش أنا كبرنا؟
- مهما كبرنا لسا القلب أخضر.

نجد إدخال الكتّاب للغة المحكية في كثير من الروايات، ومهما تعدّدت أغراض الكاتب من هذا الإدخال فمما لا شك فيه أنّ "هذا التواشج والتقاطع بين العاميّة والفصحى يجعل الرواية فضاء مرناً، يتطلّع إلى آفاق رمزيّة ذات أنساق ثقافيّة، ودلالات مرجعيّة تُوحى بالهويّة"^٤.

^١ صغير (حميد)، تمثّلات الهويّة في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ١٠١.

^٢ يُنظر: خيري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، ص ١٠٣، ١٠٤.

^٣ السيّد (غسان)، المضمّر في الخطاب الأدبيّ: غادة السمان نموذجاً، ص ٧٠.

^٤ صغير (حميد)، تمثّلات الهويّة في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، ص ١٠١، ١٠٠.

➤ تاسعاً: المرجعية الإعلامية

بدا اهتمام الكاتب بالجانب الإعلامي جلياً في كتاباته، ويعود ذلك إلى اشتغاله في مجال الصحافة، ففي رواية (ترمي بشر) حرص الكاتب على ذكر الصحف التي تحدّثت عن انهيار سوق الأسهم، كجريدة الوفاق، وجريدة الصباح، وجريدة البحر، وغيرها^١.

وإذا أمعنا النظر في المدونة المدروسة سنجد أنّ الجانب الإعلامي قد برز من خلال ذكر الصحفيين، والمؤتمرات، وقد جعل الكاتب بطل رواية (نباح) صحفياً، وجعله أيضاً سارداً لأحداث الرواية.

تحدّث الكاتب أيضاً عن بعض الصعوبات التي تواجه بعض المقالات، فالكاتب لا يستطيع أن ينشر دائماً كل ما يريده، بل يجب أن يتوخّى الحيلة والحذر حتّى لا يقع في المشاكل، ومن هذه المقالات، مقال للدكتور عبد الرحمن العلويّ وصف فيه الشباب العائدين من أفغانستان بالاندفاع والحدة أكثر ممّا يجب، "هذه المقالة لم تنشر في الصحيفة بل ظلّت حبيسة أدراج كاتبها، يخرجها من حبسها ويقدمها لكل من توثقت صلته به"^٢.

من الأمور الإعلامية التي تم التطرّق إليها في المدونة: بعض الكتاب ممّن يكتب كتابة ركيكة، كالدكتور خالد بنان، يقول عنه السارد: "وفي أحيان يكتبها (أي محاضراته) في مقالات سياسية ركيكة وينشرها في الصحف المتواضعة التي لا يطّلع عليها أحد، فيضطر إلى إعادة ما كتبه بقراءته على مسامع من يجالسهم قبل مجيء سيّد القصر"^٣.

➤ عاشرًا: المرجعية الاقتصادية

تخلّل المشاهد الروائيّة حديث عن حياة المجتمع الاقتصاديّة، وأثر هذه الحياة على النّاس، ومن أهم القضايا التي أثّرت سلباً على النّاس: انهيار سوق الأسهم، فهذه الرواية قد ظهرت للنور عام ٢٠٠٨، ولذلك فإنّ الروائيّ اهتم بتصوير الأزمة التي هزّت المجتمع السعوديّ عام ٢٠٠٦، وما خلّفته من ضياع في الأنفس والأموال، وهذا الحوار الذي جرى بين عيسى الردينيّ وعدنان حسون يُبيّن مدى الدمار الذي وصل له المستثمرون في سوق الأسهم^٤:

^١ يُنظر: ترمي بشر، ٣٤٠ وما بعدها.

^٢ نباح، ص ٤٠.

^٣ ترمي بشر، ص ٣٧.

^٤ م.ن، ص ٣٤٠ وما بعدها.

- رصيدك مكشوف!
- ماذا تعني؟
- بح.. خلاص!
- هل تعني أنّ المائة مليون تبخّرت في الهواء.
- هذا ما حدث!

حدث بعد ذلك ذبول ملايين النفوس، لتتحول حياتهم على بسط رثّة لعبات تصعدها الأقدام الصلابة، وهناك حالة لأحد المواطنين الذي خسر كل شيء، فلم يتمالك أعصابه، فانهار انهياراً يوازي الخسائر التي تكبدها، ومواطن آخر لم يتمالك نفسه فخرج من البنك عارياً^١.

ومن خلال هذه المرجعية بيّن الكاتب جشع الشخصيات المسيطرة على السوق، وأنانيتها التي تكون على حساب الطبقات التي هي أقل منها، ومن ذلك ذكره للسيد الذي كان يعتني بسوق الأسهم عناية شديدة، يقول عن ذلك: "خصّصت الدعوة للشخصيات المسيطرة على توجيه سوق الأسهم، شخصيات اختلفت مواقعها ومسؤولياتها، وكانت توصية السيد جذب مزيد من الأموال إلى السوق من خلال تسهيل القروض الفردية..."^٢.

لم يكتفِ الكاتب بتصوير المشهد الاقتصادي في بلده، بل صوّر المشهد الاقتصادي في اليمن، البلد الذي سافر إليه الصحفي في رواية (نباح)، يقول عن وضعهم: "الجوع آفة تقتاد الرجال، وهؤلاء المقذوفون عند هذه البوابة يتذكرون كل سير الزعماء الذين سحقوهم ومضوا (...) شيء ما يتساقط من هذه الهياكل المنزوية هنا يتركها ضامرة كعود أراك تيبس في فم لا يمل من تحريكه صعوداً وهبوطاً"^٣.

➤ المرجعية الحادية عشرة: المرجعية الفلسفية

اعتمد أسلوب عبده خال بشكل كبير على اللغة المجازية المليئة بالاستعارات، ولكنها لم تكن بأسلوب عادي وإنما بأسلوب فلسفي ساهم في إضفاء المزيد من العمق الدلالي في خطابه الروائي، ويتبين لنا من خلال روايات عبده خال أنه يتمتع بثروة لغوية كبيرة، وخيال واسع، وثقافة متنوعة،

^١ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٣٤٣.

^٢ م.ن، ص ٣٢١.

^٣ نباح، ص ١٧٩.

فكانت الكلمة "هي أيقونة ووعاء لمحتوى الثقافة ومضمونها الإيجابي"^١، والسلبّي أيضًا، وقد تعدّدت المعاني الفلسفية في ثنايا مشاهد المدوّنة المدروسة، وسأذكر بعضًا منها:

عبارات من رواية (ترمي بشرر):

- المال يجفف الأخلاق.^٢
 - الماضي ذلك البئر التي نسقط فيها يوميًا كلّما حنّا للعودة إلى ذواتنا.^٣
 - الزمن أداة قرض جيّدة. ستكمل الأيام مضغنا سريعًا، لنصبح ترابًا نجسًا يعفّ عنه المتيمّم.^٤
- ### عبارات من رواية (نباح):

- إنّنا ننسكب كالدقائق الزاهية لمرقدّها الأبديّ، هناك حيث تملأ فراغًا متسعًا يستوعب كل مخلفات البشرية.^٥
- في لحظات الوداع النهائية يُجرّ شيئًا من أعماقنا فنبكيه في حينه، نعلم أنّ آلة حادّة اجتتّت شجرة قديمة علينا أن نبكي ارتطامها العنيف داخلنا.^٦
- ذواتنا الخادمة ننعشها بأوصاف ومناصب تصنعها أوهامنا، بينما حقيقتنا تتكشف في أعماقنا (أعماقنا فقط)، نعرف تمامًا أنّنا باللونات مفرغة الهواء، ولا نجد متبرّعًا ينفث زفيره في رؤوسنا المغلقة لنخلق قليلًا ونهبط أسفل الأقدام بحركة دراماتيكية.^٧

عبارات من رواية (لوعة الغاوية):

- أول ما تأخذه من الدنيا شهقة هواء، وأول ما تتركه من الدنيا زفير هواء. هذا هو العدل، إعادة ما أخذت.^٨
- إنّ الإنسان يتهاوى سريعًا حين لا يقيم صلبه بالنسيان.^٩

^١ الحيّانيّ (محمود خليف)، السلطة والهامش: استراتيجية النقد الثقافي في مقاربة المتخيّل الأدبيّ، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن - عمان، ط١، ٢٠١٦، ص ٥٥.

^٢ ترمي بشرر، ص ١٢٢.

^٣ م.ن، ص ٣٧.

^٤ م.ن، ص ٢٦٦.

^٥ نباح، ص ١٢.

^٦ م.ن، ص ١١٩.

^٧ م.ن، ص ١٣٠.

^٨ لوعة الغاوية، ص ٤١٨.

^٩ م.ن، ص ٣٤٣.

- الزمن أداة إثبات^١.

- القدر يصك عملته الخاصّة، وعليك أن تتعامل بها وتصرفها من أجل أن تعيش^٢.

وفي نهاية هذا المبحث يمكن القول: إنّ استغلال الكاتب لمخزونه الفكريّ والمعرفيّ قد يكون يقصد منه أو بدون قصد، وفي الحالتين نجد أنّ ذلك قد ساهم في إثراء بنية العمل السّرديّ، وساهم أيضًا في إثراء دلالات هذه المرجعيّات، من خلال استقائها صورًا مختلفة تتناسب مع المواضيع الذي وردت فيها، ومع المعنى المراد إيصاله؛ فورود هذه المرجعيّات في مواضيع مختلفة من السّرد، يمكن أن يُكسبها أبعادًا قد تختلف عمّا كانت عليه من قبل، فالمزاوجة بين الواقع والخيال من شأنه أن يسمح للرؤى المختلفة لتخرج من البوتقة التي تحصر فيها نفسها، وتتطّلق إلى عالم أوسع، وبحريّة أكبر، ولذلك فإنّ المبحث الثاني سيكون للحديث عن الفانتازيا، والدور الذي تلعبه في عالم السّرد حين يُزاوج الكاتب بين الواقع والخيال.

^١ لوعة الغاوية، ص ٤٠٥.

^٢ م.ن، ص ٣٨٣.

المبحث الثاني: الفانتازيا (سرد الهوية بين الواقعي والتخيلي)

إنّ الفانتازيا "ليست سوى ذلك الشيء الغريب الخفيّ الذي يقتحم الحياة الواقعيّة ويثير في نفس المتلقي الرعب أو الشك أو التردد"^١، وهناك علاقة كبيرة تربط بين السرد والمتخيّل، فكلّاً منهما يُعدّ داعمًا أساسيًا للآخر، ويكون جزءًا من تشكّله؛ فالسرد يستمد طاقته السردية من المتخيّل، ولذلك فإنّ المتخيّل يُشكّل ركنًا أساسيًا من أركان السرد.

يمنح المتخيّل السرد مساحة واسعة للتعبير، ويُعطيه حُرّيّة قد لا يجدها في الواقع، وعليه فإنّ السرد يُخلّق في فضاءات المحظور أحيانًا بفضل هذا الجانب التخيليّ الذي يقوم عليه؛ "إذ تحلّ المخيلة بكل طاقاتها على الإيهام، وبكل قدرتها على اختراق قوانين الوجود، تحلّ محلّ العقل في كثير من مفاصل النّصّ، ليتمكن السرد من تقديم رؤياه المأمولة أو المنتظرة"^٢.

ذكرت في المبحث الأول أنّ للفانتازيا دورًا في إبراز المرجعيّة الفكرية للكاتب، ولذلك فإنّ اعتماد الكاتب على مرجعيته الفكرية لإبراز التمثيلات الثقافية في العالم السردية يتطلب منه توظيفها بطريقة تتناسب مع الرؤى الثقافية التي يُقدّمها للمتلقي، ولذلك فإنّ "الرؤى التي تصوغ العوالم السردية التخيلية لا تتفصل عن مرجعياتها انفصالًا تامًا، ولكنّها في الوقت نفسه لا تعبّر عنها تعبيرًا مباشرًا؛ فالعلاقة بين الرؤى السردية وخلفياتها الاجتماعية والتاريخية والثقافية، علاقة مركبة ومتعددة المستويات ومتداخلة، ويتعدّد وضع قانون لضبطها وتفسيرها وكشف أواصرها، ولكنّها علاقة قائمة لا سبيل إلى إنكارها أو تجاهلها"^٣.

وعليه يمكن القول: إنّ المرجعيّات الفكرية تحمل دلالات وأبعاد خارج الخطاب الأدبيّ، وتوظيفها في الخطاب يعني الاستفادة من دلالاتها وإضفاء دلالات أخرى لها تتناسب معها، وتقديمها بحلّة جديدة يلعب الخيال دورًا أساسيًا في تكوينها، وبذلك يكون الخطاب مؤسسًا لمفاهيم جديدة تُساهم في كشف صورة واضحة عن الوضع الراهن وما يتخلّله من مواقف وأزمات، وبذلك يُبنى فضاء روائيًا يضم بين دفتيه عودة للماضي، ونقدًا للحاضر، ونظرة ثاقبة للمستقبل.

^١ حليفي (شعيب)، شعريّة الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، ط٢، ٢٠٠٧، ص٧، نقلًا عن: عبدالوهاب (عادل)، وجاسم (أماني)، الهوية والسرد في رواية سيدات زحل للروائية لطيفيّة الدليمي، ص٦٨.

^٢ العلي (رشا)، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربيّ (١٩٩٠-٢٠٠٥)، أطروحة دكتوراة، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٥٠٣.

^٣ إبراهيم (عبدالله)، السرد النسويّ: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص٧.

إنّ المتخيّل هو عبارة عن "نسق مترابط من الصور والدلالات والأفكار والأحكام المسبقة التي تشكّلها كل فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين. فكل جماعة تشكّل صوراً وأحكاماً عن الجماعات الأخرى، ويتم ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو اللاوعي الجماعيّ بمرور الزمن وبالقوة الماديّة أو الثقافيّة التي يتمتّع بها التمثيل"^١، ويُرجع جنيت (Genette) أصل هذا المفهوم إلى مصطلح المحاكاة الأرسطيّ، فيوازي بينهما مستنداً في ذلك إلى أنّ الأصل في المحاكاة أن ينشئ الشاعر في نطاق حبكة قصصيّة متخيّلة، أحداثاً توهم بأنّها من الواقع^٢.

ويفرّق عبدالله إبراهيم بين التّاريخ والمتخيّل، "فالتّاريخ هو المادّة المنجزة التي مرّ عليها زمن يضمن حدود المسافة التأمليّة بينه وبين تلك المادّة. أمّا المتخيّل فهو المادّة السّرديّة التي تنشأ من خلال العلاقة الخلاقة مع حدث ما، وتعطيه امتدادات كبيرة في الزمان والمكان وتخرجه من الوثوقيّة إلى النّسبيّة"^٣.

وفي المدوّنة المدروسة نجد أنّ الكاتب ينسج عالمه الرّوائيّ من خلال النّظر إلى اضطرابات الواقع ومشاكله، والمزج بين هذا العالم والعالم المتخيّل من خلال الفانتازيا التي تُضفي على النّص أبعداً جماليّة وفنّيّة تجعله أكثر قريباً من القارئ الذي يكون الخيال جزءاً من حياته، ومن المواضع التي مزج فيها الكاتب الواقع بالخيال، ما يلي:

➤ أولاً: الواقع المتخيّل

يربط السّرد بين الواقع والخيال، فتتكوّن الهويّة، وتبني الذات نفسها، وتكتسب قوتها عبر العلاقة الجدليّة التي تُنتج من خلال الربط أو المزج بين هذين العالمين (الواقع والخيال)، وعليه يمكن القول: إنّ السّرد هو الجسر الذي يُبنى من خلال الربط بين ثلاثة أركان، هي: الهويّة والواقع والخيال.

تقوم الرّواية على عوالم تخيليّة، تستمد مرجعيّتها من واقعٍ مليء بخلفيّات ثقافيّة، وفكريّة، وعقائديّة مختلفة، يقول ريكور (Ricoeur): "تظلّ الخيالات السّرديّة تنوعات خياليّة من ثابتٍ ما، حيث يشكل شرط الحضور الجسديّ وساطة لا يمكن تحاشيها بين الذات والعالم، والشخصيّات على المسرح أو في الرواية كائنات تشبهنا؛ فهي تتفعل وتعاني وتفكر وتموت"^٤.

^١ كاظم (نادر)، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيّل العربيّ الوسيط، ص ٢٠.

^٢ القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، ص ٧٤، ٧٥.

^٣ إبراهيم (عبدالله)، التخيّل التاريخي (السرد، والإمبراطوريّة، والتجربة الاستعماريّة)، ص ١١.

^٤ ريكور (بول)، الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، ص ٢٦٢.

ومن هنا تأتي أهمية السرد في الخطاب الروائي، فهو الذي يقوم بتنظيم العلاقة بين العوالم التخيلية والعوالم الواقعية في الرواية، يقول عبدالله إبراهيم: "يؤدي السرد وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية؛ فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات لأنها استثمرت كثيراً من مكوناتها، وبخاصة الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمنية، والفضاءات، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها، لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيّل السردية"^١.

يوظف الكاتب الفانتازيا حين يريد أن يُعبّر بعمق عن مشهد معين من مشاهد خطابه الروائي، كالمشهد الذي يتحدث فيه عن الحالة النفسية التي كان عليها مبخوت ليلة مغادرة القرية التي سوف يقع الحرب فيها، هذه الليلة ليست ككل ليلة، "فمرقه فرش بجمرات من الأسئلة فيهرب منها بالتهوؤس والدوران حول نفسه"^٢، لذلك فالكاتب استعان بالتخيّل لوصف هذه الليلة، فقد هاجمت مبخوت خيالات شرسية منها: أنه وجد قافلة تحمل معها أباه وأمه وحفصة وأنس، ومع أن حفصة قد ماتت إلا أنها كانت تناديه، قائلة: لمن تترك عظامي يا مبخوت؟، ورأى نفسه يحمل لفافة كفن لوليدة لاحقاً بأنس التي تتدحرج على جبل القهرة مخضبة بدمائها وصوت يناديه: ادفنها مع حفصة... ادفنها مع حفصة^٣، وغير ذلك من الخيالات المخيفة التي تُبين الحالة النفسية السيئة لمبخوت وأهل القرية في هذه الليلة.

الدين مكون أساسي من مكونات الهوية، وعامل من عوامل تشكيلها، وإبراز ملامحها؛ فهوية الفرد الدينية تتشكل منذ لحظة وجوده في هذه الحياة، فيكبر معها، ويتماهى وجوده مع وجودها، ويتأثر بدينه عقائدياً، وفكرياً، وسلوكياً، وأخلاقياً، وللهوية الدينية دور أيضاً في تقوية الروابط بين أبناء المجتمع الواحد، والمجتمعات المختلفة، "وعلى مدى التاريخ الإنساني كان المكون الديني عاملاً حاسماً في تكريس وتعميق درجة الانتماء إلى الجماعة، وصياغة هامش مهم من الهوية الفردية والجماعية، بل الأكثر من ذلك فإن الدين تحوّل إلى مقياس تُصنّف في ضوءه الجماعات الإنسانية، وتقوم اجتماعياً وسلوكياً وحضارياً بمقاييس مرتجلة، من قبيل الاعتدال أو التطرّف، التفتّح أو الانغلاق، التحضر أو الإرهاب، كما هو واضح في المشهد العالمي الراهن"^٤.

وإذا كان للمكون الديني هذا الأثر الكبير على حياة الفرد والمجتمع، فمما لا شك فيه أن هذا التأثير سيكون بارزاً في الأعمال الإبداعية التي ينتجها الفرد والمجتمع، ولذلك فإن الدين قد دخل فيه

^١ إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السرد العربي، ص ١٣٧.

^٢ لوعة الغاوية، ص ٣٣٣.

^٣ يُنظر: م.ن، ص ٣٣٤.

^٤ سعيد (أراق)، مدارات المفتوح والمنغلق في التشكلات الدلالية والتأريخية لمفهوم الهوية، ص ٢٣٢.

الكثير من الخرافات والأساطير التي أراد مؤلفوها أن تكون جزءاً من الدين، حتّى يكون لها تأثير أكبر على عامّة النّاس، نجد أمثلة على ذلك في المدوّنة، منها: حديث والد مبخوت عن السحر الذي عُقد له ولزوجته كي لا تحمل؛ إذ "أقسم أنّ بندقيته أسقطت السحر المحمول في جناح طائر كان يمكث على مقربة من منزله منذ عشر سنين"^١، وهذا الطائر ليس كأَيّ طائر؛ فهو طائر "ليس له شبيه، سكن شجرة السدر القريبة يثب منها ويظلّ ساكناً فوق غرفة مطلة بصحن الدار، واصفاً جناحيه بالمعلقين على الدّوام، وأنّ له مكوّناً ثقيلاً ينهيه أي ذكر لاسم من أسماء الله الحسنى، وكلّما ارتفع صوت مؤذن القرية حلّق الطائر بعيداً نافرّاً بصوت منكر"^٢.

نجد توظيف المتخيّل أيضاً في العلاقة الروحيّة التي كانت تجمع بين التّوأم مبخوت وأخته حفصة؛ إذ كان كل منهما يعرف ما يدور بخلد الآخر دون أن يتكلّم، لدرجة أنّ والدتهما طلبت منهما إخفاء ذلك عن الآخرين خوفاً عليهما من الأعين الحاسدة التي قد تُصيبهما بأذى، وحين مرض مبخوت مرضاً شديداً لقيت والدته نصيحة بحجب ابنها عن الأعين لأنّه مسحور أو محسود، فرفضت حفصة هذا الاحتجاب لرغبتها بالموثّق مع أخيها، "فأذعنت أمّها لطلبها بالبقاء معه حين سمعت صوت ابنها يخرج على لسان حفصة مطالباً ببقائها إلى جواره. ارتعدت أولاً، ومع سماعها لصوت حفص يخرج من حجرة أخته، سارعت إلى احتضان حفصة وانهارت في نحيب منقطع"^٣.

➤ ثانياً: توظيف الأساطير

أخذت الأساطير مساحة واسعة من ذهن الإنسان العربيّ؛ فقد نشأ عليها منذ الصغر، وحين كبر ظلّ الكثير منها راسخاً في عقله الباطن، لذلك فمعظم المجتمعات العربيّة مجتمعات تؤمن بالخرافة، حتّى في أدق تفاصيل الحياة، ولذلك فهي تأخذ مساحة واسعة من الموروث الثقافي والفكريّ للإنسان العربيّ، ويتجلّى هذا الموروث من خلال الأعمال الأدبيّة والفنيّة لكثير من الكتّاب والمبدعين، ففي السّرد يمتزج الواقع بالخيال، والشكل بالمضمون، والداخل بالخارج؛ فالسّرد "هو تشكيل عالم متماسك متخيّل، تُحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتتندغم فيه أهواء، وتحيّزات، وافتراسات، تفترض

^١ لوعة الغاوية، ص ٤١.

^٢ م.ن، ص ٤٢، ٤١.

^٣ م.ن، ص ٥٣.

طبيعة البديهات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفائيه^١.

ذكرتُ آنفًا -في المرجعية الدينية- أنه يوجد تناص جزئي مع النص القرآني، وينطبق هذا الأمر أيضًا مع الأسطورة، فهناك أساطير عديدة سعى الكاتب للاستفادة منها، وتوظيفها بطريقة تثري عنصر الفانتازيا في خطابه الروائي، ومما هو جدير بالذكر هنا، أن الكاتب عاش في قرية مليئة بالأساطير، كما يذكر في كتابه "قالت حامدة: أساطير حجازية"، و"قالت عجيبة: أساطير تهامية"؛ إذ يقول الكاتب: "في طفولتي الأولى كنتُ محظوظًا، إذ عشت داخل الأساطير كحكاية وكفعل"^٢، هذه الأساطير أثرت ذاكرته بمخزون أسطوري وظّفه في كتاباته؛ فقد استلهم الكاتب بعضًا من التراث الأسطوري والخرافي في كتاباته، ليس فقط في المدونة المدروسة، بل في كتاباته ككل، وكان يقول: "إننا بقايا أساطير نسكنها وتسكننا"^٣، ويقول أيضًا: "الأسطورة تسكننا ونسكنها كإيمان وسلوك، كفعل لا نعرف مصدره"^٤.

يقول الكاتب عن نفسه: "من قبل أن أولد والأسطورة تشكلني، اسمي عبدالرحيم، وقد تشكل هذا الاسم في صور عديدة بسبب الأسطورة. ويحق لي أن أقول إنني عشت الأسطورة وجدانيًا وثقافة"^٥، وسبب قول الكاتب هذا الكلام: لأن اسم عبدالرحيم له قصة أسطورية^٦، وقد تأثر اسمه بطقس العادات؛ إذ إن أهل تهامة يحورون كل الأسماء المنتهية باسم من أسماء الله الحسنى إلى (عبده) بحذف الاسم

^١ سعيد (إدوارد)، الثقافة والإمبريالية، ص ١٦. هذا النص مقتبس من مقدمة المترجم.

^٢ خال (عبده)، قالت عجيبة: أساطير تهامية، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢٨.

^٣ خال (عبده)، قالت حامدة: أساطير حجازية، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢٥.

^٤ م.ن، ص ٢٥.

^٥ م.ن، ص ٢٩.

^٦ اسم عبدالرحيم هو اسم لولي من أولياء الله الصالحين يزوره أهالي القرى، وجعلت الذاكرة الشعبية من حركة قبره موعدًا لقيام الساعة، إذ تذهب إلى الاعتقاد أن هذا الرجل الصالح يتحرك قبره سنويًا بمقدار شبر متجهًا للقاء الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة، ويظل القبر يقطع المسافات حتى إذا وصل قبر عبدالرحيم إلى قبر الرسول صلى الله عليه وسلم قامت الساعة. ينظر: خال (عبده)، قالت حامدة: أساطير حجازية، ص ٢٩.

أو الصفة، وإلحاق ضمير الغائب (الهاء) بالاسم لكي يتبارك صاحبه بجميع صفات وأسماء الله الحسنى^١.

وتتمثل هذه المرجعية أيضًا في العودة إلى بعض القصص الأسطورية، كأسطورة قبلية الحياة، تقول الذات الساردة في رواية (نباح): "ليس هناك قبيح أو جميل.. نحن الذين نحيل القبح إلى جمال.. أسطورة قبلية الحياة نفضت غبارًا كثيفًا ران على هذه الحقيقة، مقاييس الجمال تتصدّع كل حين: إنَّ ارتضاء العاشقة لهذا الوحش والهيام به حدث في شكله القبيح وليس الفاتن، قبلت قبحه كجمال فعاد جميلًا.. هكذا هي النظرة السليمة"^٢، استعان الكاتب بهذه الأسطورة في إطار الحديث عن سمية، الفتاة الجميلة التي عشقت عبدًا امتنن قطف الرؤوس في ساحات الإعدام.

ومن الأساطير أيضًا التي وظّفها الكاتب في خطابه: أسطورة الأميرة النائمة، تقول الذات الساردة: "في شارع جمال أميرات نائمات، خرجن لنزهة قصيرة على وعد أن يعدن إلى أسرهنّ في انتظار قبلية الحياة"^٣، هذا الشارع هو في صنعاء حيث كان يبحث بطل الرواية عن حبيبته وفاء التي شعر بأنّه جثّة بعد أن تركته، حتّى أنّه أخذ يتساءل: أتكون وفاء بين هؤلاء الأميرات النافرات في مجرى الشارع؟، ثم أسقط نفسه على الأسطورة التي ذكرها أثناء سرده لحكايته، يُحدّث نفسه قائلاً: "منذ خروجك وأنا ميّت يا وفاء، ميّت يجوب الدنيا حاملاً جثّة تبحث عن قبلك لتعيد لها الحياة..."^٤.

وحين ذكر الكاتب سيرة حسن دربيل ورضاعته من الكلاب، عاد بنا إلى بعض القصص الشعبية المتخيلة كقصّة سيف بن ذي يزن وإرضاع الغزالة له، يقول السارد عن حسن دربيل: "حسن دربيل المعني الوحيد بتربية الكلاب السائبة والرفق بها، ويُقال إنّ إحدى الكلبات أرضعته مع جرائها حين "هجّت" أمّه بعد أن ملّت إرضاع عشرة صبيان سبقوه - فتكلبن لسانه، وهذا ما يفسر عجمته الصريحة، فحديثه خليط من عواء ونباح في أغلب الأحيان - ولا يروقه اللعب إلّا مع الكلاب السائبة"^٥.

وعاد بنا الكاتب أيضًا إلى أسطورة الغولة جعدة التي كانت تقصّها الأمهات أو الجدّات قديمًا للأطفال، هذه الغولة التي كانت تسكن إحدى المغارات، وتتسلّل ليلاً لسرقة الأبناء من أمهاتهم، كانت تُقص مثل هذه القصص على الأطفال كي يعدّو أهاليهم بطاعة أوامرهم، خوفًا من بطش الغولة جعدة

^١ خال (عبد)، قالت حامدة: أساطير حجازيّة، ص ٣٠، ٢٩.

^٢ نباح، ص ١٧٩، ١٨٠.

^٣ م.ن، ص ١٨٠.

^٤ م.ن، ص ١٨٠.

^٥ ترمي بشرر، ص ٥٧.

أو "أمنّا جعدة" كما يُقال، وقد ربط السارد في رواية (نباح) بين أبنائه وبين هذه الأسطورة، بعد أن ضيّع حياته وهو يجري وراء حبّ ضاع حين وصل إليه، فلم يظفر بما بحث عنه، ولم يحتفظ بأبنائه الذين تركهم للبحث عن حبيبته، يقول عن أبنائه: "وكلابي الصغيرة أين هي الآن، خطفتهم الغولة جعدة، وخبأتهم في مغارة لا تصل إليها العين، ربما يقتعدون غرفة صغيرة مغلقة الأبواب ينبحون كما يشاؤون".^١

لو أمعنا النظر في حياتنا فسنجد أنّ كثيرًا من عاداتنا وممارساتنا تحمل بين طيّاتها أساطير مختلفة، بعضها نعرف أصل حكايتها، وبعضها لا نعرف أنّه في الأصل ممتدّ من أسطورة أو حكاية شعبية، يرى خال أنّ "أفعالنا هي إرث حكايتي تناقلته الأمم وأدخلته في حياتها كسلوك تعبدّي في البدء، ومع تطاول العهد تحوّل إلى سلوك حياتي ومعيشي يُمارس من غير مرجعيته الدنيّة".^٢

الأساطير غير ثابتة؛ فهي بدايتها كانت تُنقل بطريقة شفويّة، ولذلك فقد تعرّضت للحذف والزيادة والتغيير، وفقًا لنظرة الراوي، وبما يتناسب مع الظروف الدنيّة والاجتماعيّة والسياسيّة التي تُنقل فيها، ومهما كان هذا التغيير فإنّ الأسطورة كانت ولا زالت جزءًا من المخيال المجتمعيّ الذي ينعكس بطريقة مباشرة وغير مباشرة على حياة الفرد والمجتمع، سواء أكان هذا الانعكاس عن طريق الواقع، أم عن طريق الأعمال الأدبيّة، "لأنّ العوالم المتخيّلة من نتاج التمثيل السردّي".^٣

➤ ثالثًا: الانتقام بين الواقع والخيال

حين نتحدّث عن الانتقام نجد أنّه قد يكون انتقامًا حقيقيًّا، وقد يكون انتقامًا خياليًّا، ويكون الانتقام خياليًّا حين يصعب تحقيقه على أرض الواقع، ونجد هذين النوعين من الانتقام في المدوّنة المدروسة، فالأوّل - أي الانتقام الحقيقي - حدث حين انتقم طارق فاضل من عمته خيريّة، وحدث الثاني - أيّ الانتقام الخياليّ أو الانتقام عن طريق الخيال - حين انتقم طارق فاضل من سيّد القصر، الذي ظلّ يحمل حقه عليه لسنوات طوال، وظلّ يحمل جثته كل ليلة، وفي كل ليلة يقتله بطريقة مغايرة عن الليلة السابقة، فلأنّه كان عاجزًا عن الانتقام من سيّد القصر في أرض الواقع انتقم منه في مخيلته، ولا يأتي الخيال حين يعجز المرء عن الانتقام فحسب، بل يأتي أيضًا حين يعجز العقل عن استيعاب

^١ نباح، ص ٣١٩.

^٢ خال (عبد)، قالت حامدة: أساطير حجازيّة، ص ٣٢.

^٣ عبدالله (إبراهيم)، السرديّة العربيّة الحديثة (الأبنيّة السرديّة والدلاليّة)، ص ١٤٢.

ما يحيط به، "فالعقل يستقره ما لا يستطيع الإحاطة به، ليكون التخيّل هو اللعبة التي يقدم عليها لاستحضار المتخيّل على أرض الواقع".^١

إنّ الاهتمام بمتخيّل أمة ما، يعني الاهتمام بتفاصيل الحياة التي تقوم عليها، فكّ شفرات ورموز المتخيّل، يعني فكّ شفرات هذه الثقافة، ومن هنا يمكن الغوص في ماهية هذه الثقافة ومعرفة تفاصيلها؛ فالمتخيّل جزء لا يتجزأ من ثقافة الشعوب، ومن الصعب دراسة ثقافة شعب ما، بمعزل عن متخيّلها؛ فهذا "المنتج الذي نعتقه بعيداً عن إدراك العقل والمنطق، الذي ندعوه أسطورة، هو في حقيقة الأمر محكوم بضوابط وقوانين وقواعد تكوين للرموز والعلامات الخاصة بأنماط الفكر البشري، الذي يبقى متشابهاً دائماً في قلقه وانشغاله بشأن الحياة والوجود، والأسئلة الكبرى التي تشكّل انشغالاً أبدياً أزلياً، وهاجساً متواتراً للكائن البشري".^٢

يشكّل المتخيّل أهميّة كبيرة للفرد بشكل عام، وللمجتمع بشكل خاص؛ فهو يتعيّن "بوصفه ذاكرة للجماعة، وخرائفاً هائلاً للرموز والصور والقيمات والمرويات والخطابات والقيم التي هي بمثابة الإطار المرجعي لهويّة المجتمع"^٣، ولذلك فإنّ النّظر إلى الأسطورة أو المتخيّل على أنّه خرافة لا قيمة لها، تُعدّ نظرة قاصرة، لأنّ المتخيّل جزء من كينونة الشعوب ووجودهم؛ فمن خلاله تصنع طقوسها وأمجادها، ومن الصعب أن تتفصل عنه، "فتاريخ المجتمعات أو الثقافات يبدأ بالأساطير، وهي نشاطات وعي أو عقل بوصفها استجابات معرفيّة منتظمة، ولا يُراد لها عند أصحابها أن تكون خرافات أو أكاذيب، فلها رموزها، وعلاقاتها، ونسقتها الخاص في ترتيبها".^٤

وإذا نظرنا إلى العلاقة بين العوالم المتخيّلة والعوالم الممكنة فنجد أنّ مصطلح العالم الممكن يقتضي أنّ تكون في العالم القصصيّ المتخيّل كائنات يمكن أن توجد في عالم الحقيقة، فسهيد مهران في "اللس والكلاب" لا يوجد في عالم النّاس ولكنّه ممكن الوجود فيه، ولكن عندما تخترق الممكنات بما هو من قبيل المستحيل والخارق يفترق العالم المتخيّل عن العالم الممكن، كأن تكون الأحداث واقعة في زمنين مختلفين في الوقت نفسه، وعليه يمكن القول: إنّ النّصوص المتخيّلة صنفان من ناحية علاقة المتخيّل بالواقع، ومن ناحية إمكان حدوث هذا المتخيّل، فثمة نصوص متخيّلة أقرب إلى أن

^١ ترمي بشرر، ص ٢٠٨.

^٢ عيلان (عمر)، في مناهج تحليل الخطاب السرديّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٣٣، ٣٢.

^٣ الخضراوي (إدريس)، المتخيّل والتمثيل الثقافي للآخر: قراءة في كتاب "تمثيلات الآخر"، العلوم الإنسانية، ع: ١٢، ٢٠٠٦، ٣٤٩.

^٤ قصص (صلاح)، تمارين في النّقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٦٢.

تُحاكي الواقع، ونصوص تنزع إلى الابتعاد عنه ابتعاداً^١، وفي المدونة المدروسة نجد أنّ عالم عبده خال يحتوي على شخصيّات متخيّلة يمكن أن توجد في العالم الواقعيّ، ومن الممكن أيضاً أنّ قصص شخصيّات هذا العالم قد حدثت بالفعل، ونقلها الكاتب إلى المتلقي بقالب سرديّ جمع فيه بين العالم الواقعيّ والعالم المتخيّل.

وبعد الحديث عن مرجعيّات الكاتب الفكريّة في المبحث الأول، وعن الفانتازيا في المبحث الثاني، يأتي المبحث الثالث للحديث عن عنصر ينبثق من هذه العناصر السابقة، يؤثّر فيها، ويتأثّر بها، هذا المبحث سيكون للحديث عن الأنساق الثقافيّة وأثرها على الفرد والمجتمع سواء أكانت أنساقاً ظاهرة أم أنساقاً مضمرة.

^١ يُنظر: القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، ص ٧٥، ٧٦.

المبحث الثالث: الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة

يسعى هذا المبحث إلى استنباط الأنساق الثقافية التي تُمارس سطوتها على الثقافة، إذ تُمرّر من خلال ممارسات الأفراد والجماعات لها بدون وعي منهم بمدى خطورتها، مما أدى إلى توارثها جيلاً بعد جيل، وهذا ما سبّب مشاكل في كثير من جوانب الحياة، كالمشاكل التي ترتبط بالهوية التي نتحدّث عنها في بحثنا، ولذلك لا بدّ من إمعان النّظر في هذه الأنساق من خلال الخطاب الذي هو جزء لا يتجزأ من المجتمع الذي يُعاني منها، وبذلك يمكن نقد هذه الأنساق، ومواجهتها، وهذا قد يُفضي إلى التخفيف من سطوتها على الفرد والمجتمع.

وهذا لا يكون إلّا من خلال النّظر إلى النّص نظرة ثقافية؛ أي النّظر إليه في ضوء الثقافة التي أنتجته، وهذا "يعدّ أحد أهم توجهات الفكر النقديّ ما بعد الحداثي، ويشهد هذا التحوّل على تغيرات نوعية في استراتيجيّات التعامل مع النّص الأدبيّ، وأنماط إنتاجه وآليات اشتغاله، حيث توضع مضمرات النّسق الثقافيّ، والمسلمات الأيديولوجيّة والمعتقدات، موضع المساءلة والمراجعة والنّقد (...)" فهذه القراءة تُسهم بشكل كبير في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع الثقافيّ وأنساقه المستترة خلف تقنّات أيديولوجيّة. هذه النقلة النوعية تُعدّ جزءاً أساسيّاً من استراتيجيّات القراءة في النّقد الثقافيّ، ذلك لأنّ المعنى، لا يكمن في بطن الشاعر كما قال القدماء العرب، ولا في بنية النّص كما قال البنيويون الغربيون، ولا عند القارئ كما يقول الحداثيون فحسب، بل يكمن في التفاعل الخلاق بين عناصر الثقافة، والعناصر الأدبيّة داخل النّص^١.

يتأثر المؤلّف بما يجري حوله من أحداث، فهو جزء من مجتمعه، ولذلك فإنّ الواقع الذي يحيط به يُشكّل مرجعاً أساسيّاً له أثناء كتاباته، فالمؤلّفون "كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكّلون ويتشكّلون بذلك التاريخ وبتجربتهم الاجتماعيّة بدرجات متفاوتة"^٢، وإذا أمعنا النّظر في روايات عبده خال فسنجد أنّه قد وثّق كثيراً من الأنساق التي تُحيط به، سواء أكانت أنساقاً اجتماعيّة، أم تاريخيّة... إلخ، من خلال عالمه السّرديّ الذي ينسج بواسطته خيوط هذا العالم المتشابك، فالرواية "ليست تجسيداً لواقع فحسب، ولكنّها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتّخذ إلّا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعيّ والأيديولوجيّ في النّص"^٣، وحين يأتي الكاتب على ذكر حقائق

^١ يوسف (عبدالفتاح أحمد)، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافيّ نحو وعي نقديّ بقراءة ثقافيّة للنص، ص ١٦٥، ١٦٦.

^٢ سعيد (إدوارد)، الثقافة والإمبرياليّة، ص ٦٦.

^٣ لحداني (حميد)، النّقد الروائيّ والأيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النّص الروائيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠، ص ٥١.

ووقائع، لا يقصد بذلك رصدها، بل يريد أن يشير إلى ظواهر وأنساق ثقافية متفشية في مجتمعات كثيرة، وهذا يعني أن الكاتب على وعي بهذه الأنساق، وورودها في خطابه جاء لغرض تفكيكها، والتنبية بمخاطرها، ولذلك ينبغي أن يكون النظر إلى الأنساق الثقافية من خلال الخطاب الروائي نظراً فاحصاً، لا يكتفي بالرصد فحسب، بل يجب أن ينتقل إلى الإصلاح والتعديل، حتى ينتشر الوعي بخطورة هذه الأنساق، ويتم بذلك معالجة العالم الواقعي من خلال العالم النصي، فيكون بذلك الخطاب "حادثة ثقافية نسقية تستأهل قراءة نقدية فاحصة للسياقات التاريخية، والأنساق والتمثيلات الثقافية بوصفها تمثيلات ماكرا Representations the Cunning of على حد تعبير غرينبلات نفسه".^١

إنّ النظر إلى الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي يعني ربط ما بداخل النص بخارجه السياقي، ممّا يعني قراءة الخطاب قراءة مفتوحة على أنساق الثقافة المختلفة، وبذلك سيكون للخطاب دورٌ ديناميّ يساهم في كشف الأنساق الثقافية المضمرّة التي تمرّ على الناس دون وعي منهم، لأنها أصبحت جزءاً من ممارساتهم التي يمارسونها دون إدراك المخاطر التي قد تتسبّب بها؛ فالنسق الثقافي "خطر، وخطورته هي في كونه مضمرّاً وكامناً حيث يمارس دوره دون رقيب، وحينما يأتي النقد الثقافي لكشف هذه الأنساق فإنّه بذلك يحرك سكوتاً ذهنياً وبشراً كان مطمئناً ومن ثم راضياً عن نفسه"^٢، وقبل الحديث بشكل مفصل عن الأنساق الثقافية في المدونة المدروسة، لابدّ من الوقوف عند معنى النسق.

- النسق الثقافي:

النسق الثقافي هو "تنظيم صورة واحدة للعلاقات الاجتماعية ضمن ثقافة محدّدة"^٣، والنسق أيضاً "هو دلالة مضمرّة، وهذه الدلالة ليست من صنع المؤلف، ولكنها مكتبة ومنغرس في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من قراء وكتاب، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمّش مع المسودّ، ويتحدّد النسق المضمر أيضاً بأنه "كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي، ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"^٤، والدلالة النسقية هي

^١ عليّات (يوسف)، النسق الثقافي: قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، المملكة الأردنية الهاشمية، إربد، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٩، ص١، نقلاً عن: الدواس (مرسل خلف)، النسق المضمر في الرواية القطرية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، أطروحة ماجستير، ٢٠١٩، ص٣، ٤.

^٢ كاظم (نادر)، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص١٠.

^٣ مكتب التربية العربي لدول الخليج، معجم العلوم الإنسانية، الكويت، ط١، ٢٠١٣، ص٣٤٣، نقلاً عن: الدواس (مرسل خلف)، النسق المضمر في الرواية القطرية، ص١٣.

^٤ يُنظر: الغدّامي (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص٧٩.

^٥ الغدّامي (عبدالله)، اصطياف (عبدالنبى)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٣.

"أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضى"^١، والنقد الثقافي "معني بنقد الأنساق المضمره التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغته، ما هو غير رسمي وغير مؤسستى، وما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، وهو بهذا معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي"^٢، ولذلك فإن النقد الثقافي يأتي لكشف هذه الأنساق التي تُشكّل بعض السلوكيات الإنسانية؛ فأدوات النقد الثقافي "ترمي إلى كشف النسق المعيب متتبعه حركيته داخل خطابات متنوعة عن طريق تفكيك بنياته وإعمال آلية الحذف التي تصفي كل العوامل التي تؤدي إلى العمى الثقافي"^٣.

تتّصف الأنساق الثقافية بصفات أخرى، فهي أنساق تاريخية أزليّة وراسخة، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلّما رأينا منتجاً ثقافياً أو نصّاً يحظى بقبول جماهيريّ عريض فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقيّ المضمّر الذي لا بدّ من كشفه والتحريك نحو البحث عنه، وقد يكون ذلك في الأغاني أو الأزياء أو الحكايات أو الأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت، هذه الوسائل تعتمد على حيل بلاغية كالمجاز والتورية، ونحن نستقبل هذا النسق لتوافقه وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، ولذلك فهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم^٤.

يتوقع النسق الثقافي داخل إطار القديم، والسائد، ويرفض تغيير موقعه، ويرفض أيضاً أيّ دخيل عليه، "فالجديد يربك النسق الثقافي، ويدعوه إلى التوقف ضده، وحين يصير الجديد معتاداً فإنّ النسق يقاوم أي وسيلة جديدة تحاول إلغاه"^٥.

يرى الغدّامي أنّ القيم الجمالية تتلبّس الدلالات النسقية، ولذلك فهي تلعب أدواراً خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضى، الذي ينتظر من النقد الثقافي أن يكشفه^٦، ويرى عليمات -وأنا أتفق معه- أنّ النظر إلى القيمة الجمالية في النص على أنّها

^١ الغدّامي (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص ٧٨.

^٢ م.ن ص ٨٣، ٨٤.

^٣ المصباحي (عبدالرزاق)، النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت - لبنان، ١، ٢٠١٤، ص ٩٥.

^٤ يُنظر: الغدّامي (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص ٧٩، ٨٠.

^٥ المصباحي (عبدالرزاق)، النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص ٩٨.

^٦ يُنظر: الغدّامي (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص ٧٨.

مجرد حيلة شكلية لإضمار القبيح والسالب أمر لا يستقيم؛ فالنص يتضمن أنساقاً ناجزة للمعاني ومولدة للموضوعات، لذا فإن تضاد هذه الأنساق، جمالياً وقبلياً، هو الذي يحفز المتلقي على اكتشاف الأبعاد الوظيفية لهذه الأنساق^١.

يذهب حفناوي بعلي إلى أن "السياق الثقافي الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات الثقافية نسق سياسي بالدرجة الأولى، أي أن النص الذي ينتمي إلى الماضي يجب أن يُفسر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه، أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث، وبتمية هذين المحورين وترسيخ قيمهما، يحدد النسق الثقافي الذي يحدد طبيعة النصوص الأدبية وطرق تقييمها في الوقت نفسه"^٢، ويتم كشف الأنساق الثقافية المضمر من خلال النقد الثقافي؛ فالنقد الثقافي يدور حول دور الثقافة في نظام الأشياء، بوصفه دوراً يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يشكل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز، ويصوغ وعينا بها^٣.

وفي إطار الحديث عن النسق الثقافي أودّ أن أشير إلى قضية طرحها الغدّامي في كتابه "النقد الثقافي"؛ إذ يرى أن الشعر كونه علم العرب، وديوان المآثر ومدرسة الأخلاق، فإن السمات النسقية تظل تتسرب من هذا الديوان، وتتغلغل في نسيجنا الذهني والثقافي، ونقوم بإعادة إنتاج هذه النماذج وهذه السلوكيات التي تطبع شخصيتنا بطابعها وتصوغنا بحسب قياساتها، وهي قياسات تبدو جمالية فنية ومحايّدة، إلا أنها في الواقع تنفذ فينا، والغدّامي بذلك أراد أن يقول: إنّ العالم النصّي هو الذي يصوغ العالم الواقعي، وقد كرّر هذه الفكرة في كتابه أكثر من مرّة، ولكنّ عبدالله إبراهيم عارض هذه الفكرة -وأنا أتفق معه-؛ إذ يرى أن هذا القول يحتاج إلى بحث تفصيلي، وقد تجنّب الغدّامي الخوض فيه، ويتساءل إبراهيم أيضاً: هل يصاغ العالم الواقعي بما فيه من العلاقات الاجتماعية، والمزايا النفسية والتطلعات والرغبات في ضوء المنظومة الخطابية السائدة، أم أنّ تلك المنظومة الخطابية هي التي تقوم بعملية تمثيل رمزيّ لذلك العالم؟، ولذلك فإنّ إبراهيم يرى أنّ الفكر الدينيّ هو وحده الذي يدعو إلى صياغة المجتمعات الأرضية بكل أبعادها المعنوية النسقية على غرار المجتمعات النصّية التي جاءت في الكتب المقدّسة، فالمؤثر هو النصّ والمتأثر هو الواقع، وينبغي أن يكون العالم الإنسانيّ

^١ يُنظر: عليمات (يوسف)، جماليّات التحليل الثقافي: الشعر الجاهليّ أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٧.

^٢ بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ٤٨.

^٣ يُنظر: م.ن، ص ١٥.

^٤ يُنظر: الغدّامي (عبدالله)، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص ٩٩.

مناظرًا للنص في علاقاته وقيمه وأهدافه وتطلعاته^١، وعليه، نقول: لا يمكن أن ننكر هيمنة الخطاب وتأثيره بمختلف أشكاله على سلوكيات الإنسان وتصرفاته، وقد أكد فوكو (Foucault) على هيمنة الخطاب، وغيره من النقاد كـ "فنيست ليتش" الذي أثار "قضية الخطاب والصراع المؤسسي والهيمنة المحركة لها عبر الأنساق المضمرة التي تتغرس في الخطابات دون أن يُعلم بها"^٢، إلا أن ذلك لا يعني أن جلّ هذه السلوكيات كانت نابعة من الأنساق الواردة في الخطاب؛ إذ إن الخطاب قد يكون نابعًا من هذه السلوكيات، فيكون الخطاب بذلك ما هو إلا تأكيد لوجود هذه الأنساق وحضورها في الواقع وفي الأذهان، لأنّ الخطاب ينبع في الأساس من أنساق مبنوثة في حياة الناس، ولذلك فهي لم تُبثّ في الخطاب من فراغ، وبمعنى آخر، يمكن القول: إنّ العالم النصّي يؤثّر في العالم الواقعي ويتأثر به.

وبالنظر إلى المدونة المدروسة نستطيع أن نلمس أنساقًا ثقافية عدّة، جرى تمثيلها في الخطاب بصور مختلفة، وفيما يلي سنعرض لبعض هذه الأنساق:

➤ أولاً: نسق السيطرة:

يملك هذا النسق سلطة تمنحه القدرة على التحكم في من حوله، سواء أكان ذلك برغبة منهم، أم رغماً عنهم، ويندرج تحت هذا النسق أنواع عدّة من السيطرة والهيمنة، سيطرة تمتد من الجزء إلى الكل، ومن الخاص إلى العام، كسيطرة الأسرة، وسيطرة المجتمع، وسيطرة المؤسسات، هذا النسق وغيره من الأنساق التي هيمنت على حياة الناس بوعي منهم أو بدون وعي لا بدّ من العمل على كشفها؛ لأنّ ذلك يساهم في نقدها ومعالجتها، وبذلك يكون الانطلاق من داخل النص إلى خارجه، فالدراسات الثقافية كسرت "مركزية النص"، ولم تعد تنظر إليه بما أنّه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظنّ أنّه من إنتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة^٣، ومن نماذج السيطرة التي تندرج تحت هذا النسق ما يلي:

أ- السيطرة الأسرية:

تُعدّ الأسرة النواة الأولى، والمعين الأول الذي يتأثر به الفرد، من خلال جملة من الممارسات والتوجيهات التي تُقدّمها له، ويختلف مدى تأثر كل فرد بأسرته؛ فمن الأفراد من ينصاع لكل ما تُمليه

^١ إبراهيم (عبدالله)، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والتطبيق والمنهج، آفاق، مجلة اتحاد كتّاب المغرب، ع: ٦٧، ٢٠٠٢، ص ٩٦.

^٢ عبدالله (عبد الرحمن)، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي: العراق أنموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ط ١، ٢٠١٣، ص ٣٧.

^٣ بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ٢١.

عليه أسرته، ومنهم من يتمرد عليها، ويرفض كل توجيهاتها، ومنهم من هو بين هذا وذاك، فتارة يأخذ على عاتقه إرضاء أسرته، وتارة يخرج عن إطارها، ويبحث عما ترغب به ذاته.

وإذا كان تأثير الأسرة يكون بشكل مباشر على الفرد، فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا التأثير قد يكون تأثيراً إيجابياً، وقد يكون تأثيراً سلبياً، ففي المدونة المدروسة نجد أنّ بطل رواية (ترمي بشرر) عاش في ظلّ أسرة يسود جو التوتر بين أفرادها، ممّا سبّب له الكثير من المشاكل النفسيّة، التي كان لها تأثير مباشر على سلوكه حين كبر، وكذلك بطلّة رواية (لوعة الغاوية) عاشت في أسرة تصدر قراراتها نيابة عنها، ولا تترك لها مجالاً للدّفاع عن النّفس، وهذا ما جعلها تعيش حياة يشوبها القلق والضّيق، وما رآته هذه الفتاة من والدتها، يقودنا إلى نسق ثقافيّ منتشر عند كثير من النّاس، وهو الحكم على الشيء من خلال ظاهره، دون التأكّد من حقيقة، لأنّ والدتها حين رأت الدم على ثيابها حكمت على ابنتها حكماً ضيّع حياتها، دون أن تستمع لابنتها لتفهم حقيقة هذا الأمر.

هناك نماذج أخرى تبين سيطرة الأسرة على أبنائها بطريقة تجعلهم مسلوبيّ الإرادة، وخاصة الإناث؛ فالأنثى تعيش في مجتمعات ذكوريّة، ترى أنّها مجرد آلة تسيّرّها وفق ما تشاء، فهذه مرام حين قصّت حكايتها، قالت إنّ أمّها عاشت ذليلة في بيت إختوتها، كل واحد منهم يستقبلها لأسبوع ثمّ يسلمها لأخيه الآخر، وهذا ما جعلها تقبل بأنّ تكون زوجة ثالثة وربما رابعة، من رجل يكبرها سنّاً، لأنّها كانت تبحث عن مخلص، وتحلم بأن تستقر في مكان واحد^١، وحتىّ زواج مرام لم يكن لها رأي فيه، فقد كان هم أمّها الوحيد أن يكون الزوج صاحب مال، وحين أوهمهم بذلك تمّت الموافقة على تزويجه، وفي الحقيقة كان "زوجاً عنيداً، مراوغةً، محتالاً، كل الصفات السيئة يمكن أن تقولها عنه"^٢.

لقد ضرب لنا الكاتب أمثلة أخرى لسيطرة الأسرة التي تستخدم هذا النّفوذ في غير محلّه، فهذه سميرة الفتاة الصغيرة، تقدّم لها (أبو مشرط) رجل تجاوز الستين، قضى حياته في الضّيق واللّصوصيّة، ولكنّه حين قدّم لأبي سميرة عرضاً مغرياً وافق على تزويجه لابنته، "ولكي يسرق أنوثة سميرة، أخرج كل مسروقاته، وقدمها إلى أبيها الذي عجلّ بدفع ابنته إلى النّهاية"^٣، فهذا الزوج قد نقل لها مرض الجذام، فانتشرت الحمى في أوصالها، فلم تكمل أسبوعين كاملين في بيت زوجها، وأكملت أيّامها داخل المستشفى، وكانت شهادة الوفاة التي وقّع عليها طبيبها المعالج تسمّى في الدّم^٤، وهذه أم طارق أيضاً

^١ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٢٦٢.

^٢ م.ن، ص ٣٦٣.

^٣ م.ن، ص ١٠٨.

^٤ يُنظر: م.ن، ص ١٠٩.

حين تزوجت لم يتم أخذ رأيها في الزواج، كانت تحب قريباً لها يُدعى غيثاً، ولكن والدها كان يكرهه، ورفض رفضاً قاطعاً أن يُذكر اسمه على مسامعه، ولم يرضخ لتودّد زوجته، وبلغ به هذا التسلّط أن هدّدها بالفراق الأبديّ إن هي حاولت تليين قلبه على غيث، فاختر بعد ذلك زوجاً لابنته من غير استشارتها^١.

يتفشّى في بعض الأسر فكرة عدم تزويج بناتهم إلّا لأشخاص معيّنين، بمعنى أنّ الذي يتقدّم للفتاة لابدّ أن يكون من أسرتها، أو من مذهبها، أو من نفس المجتمع، فاختر الزوج مرتهنّ بطريقة تفكير كل أسرة وبما تراه مناسباً لها.

إنّ الضغوطات التي تمارسها الأسرة على أبنائها تنتج نسقاً مغايراً لها، هذا النسق هو نسق التمرد، مارست هذا النسق فتون في رواية (لوعة الغاوية) حين خرجت عن إطار الأسرة والمجتمع، وأخذت تجوب القرى والوديان للبحث عن الشخص الذي أحبته منذ صغرها، ويؤكد هذا الانزياح خارج النسق أنّ الثقافة الأبويّة المتسلّطة مهما كانت هيمنتها طاغية، فإنّ مناطق في التجربة الإنسانية تظل غير خاضعة لهيمنتها^٢، والسلطة الأبويّة هي: نسق ثقافيّ اجتماعيّ محكوم برؤية الرجل للعالم طبقاً لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالِكاً للنساء، والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم، ووجوده يضيف قيمة على الأشياء، وكلما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها، وبخاصة المرأة باعتبارها كائنًا تابعًا له^٣.

ومن الأنساق المرتبطة بالزواج أيضاً، التي تُخلّف آثاراً سلبية على الفرد والمجتمع: الزواج المنكرّ للثري أو الذي يملك المال ممّا يجعله يستهين بهذه المؤسسة التي جعل الله عز وجل الغرض منها السكن والمودة والرحمة، فيجعل هذا الميثاق وكأنّه لعبة بيده، يتزوج متى شاء ويطلق متى شاء، فمن "يملك المال يحوّل الزواج إلى زنا، كل يوم يتزوج ويطلق!"^٤، وهناك من يرى أنّ وجود المرأة في الحياة هو لأغراض معيّنة فقط، كالإنجاب، وخدمة الرجل.

ويدخل في إطار الزواج بعض الممارسات التي تجعل الزواج وثيقة ماديّة فحسب، فيخون الزوج هذه الوثيقة في أيّ وقت يشاء، فهذا طارق فاضل حين أراد الحصول على وثيقة زواج رسميّة (كرت العائلة) لاستخدامها في العبث مع فتيات القصر، استطاع بسهولة أن يتقدّم إلى إحدى الأسر

^١ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٢٠٧.

^٢ بوعزة (محمد)، تمثلات الهوية النسويّة في رواية "دنيا" لعلويّة صبح، ص ٤٤.

^٣ يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، الأبويّة الذكوريّة والسرديّ التفسيريّ، مجلة فصول، ص ٢٧٩، نقلًا عن: الشاهد (نبيل حمديّ)، السرد بين الماهية والهوية (قراءات في نصوص سردية)، الوراق للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١٥، ص ٤٥.

^٤ ترمي بشرر، ص ٢٦٥.

القروية، وعقد النكاح، متمنياً على كاتب الأنكحة عدم كتابة اسمه كاملاً، فكان هذا الزواج كما يقول عنه طارق: "مجرد كتابة عقد. ومع تسلمي لوثيقة الزواج، وقبل أن أصل إلى زوجتي، طلقته قبل أن أراها، وأكملت إجراءات الحصول على كرت العائلة، هذا الكرت جبت به فنادق جدة، وشاليهاتها من غير خشية أن تراني عيون السيد^١، وبهذا يتغير الهدف من الزواج؛ فبدلاً من أن يكون سكناً واستقراراً، يصبح استغلالاً للمرأة، وإهانة لها، يكون ذلك من خلال الرجل المتسلط الذي لا يفكر إلا بمصلحته، وينسى الأنثى التي ستكون أنانيته سبباً في ضياعها وتعاستها، ومما ينبغي ذكره في هذا المقام، أن الأدوار الاجتماعية المحددة لأوضاع المرأة والرجل في المجتمع، ضمن تراتبية اجتماعية وتمنح الرجل امتياز الهيمنة، هي أدوار مبنية ومشيدة اجتماعياً وثقافياً، وليست معطاة بصفة طبيعية، بمعنى أنها نتيجة الجنوسة وليست نتيجة الجنسانية Sexuality، نتيجة الثقافة وليست نتيجة الطبيعة^٢."

يتصرف بعض الرجال مع النساء بطريقة يرون أنّ فيها صيانة لها، كعدم ذكر اسمها في أي مكان، أو اعتبار أنّ اسم المرأة عورة، ويكون ذلك من قبل الزوج، أو أي رجل له صلة بالمرأة، وحقيقة هذا النسق طمس لهوية المرأة وكيانها، هذا النسق لا يزال موجوداً حتى يومنا هذا، وفي المدونة المدروسة نجد زوج فتون يخاطبها بقوله: "يا مرة"، وهي تعلق على ذلك قائلة: "أكره لفظة "يا مرة" لارتباطها بعبوديتي له، ورهيتي منه. ظلت سنوات طفولتي المتأخرة أخشى صوته. مجرد أن تنفج شفاه أكون في حالة اهتزاز مروّع خشية التباطؤ الذي يعني صفعات وركلات وشتائم تجري في سلسلة أسلافي^٣."

وإذا كان بعض الرجال يصل تفكيرهم إلى هذا الحد من التخلف والانغلاق، فإنّ من يعاني من هذا التفكير المرأة، وتحريرها من هذه القيود لا يكون إلا بتحرير الرجل أولاً، عن طريق إخراجها من القالب الفكري الذي يحصر نفسه داخله، ولكي يتحقق هذا الهدف يجب على المرأة أن تخرج من عباءة التبعية والقهر والاستسلام، وأن تتطلق نحو تحقيق ذاتها، بكل الوسائل المتاحة لها.

إنّ الرجل الذي يمارس هذه التصرفات وغيرها، لا يحترم كينونة المرأة ولا وجودها، فهو ينظر إليها على أنّها جسد بلا روح، وليس ذلك فحسب، فهو يرى نفسه أفضل وأرفع قدراً منها، وأنّ الأولوية له في كل شيء، وهذا "الالتباس القائم في علاقة الرجل بالمرأة هو التباس ثقافي، فثمة أيديولوجيا تبريرية استندت إلى فرضية ميتافيزيقية، أحلت التعارض بين قدرات المرأة والرجل وإمكاناتهما، بدل أن تحل

^١ ترمي بشرر، ص ١٧٦.

^٢ بوعزة (محمد)، تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبيح، ص ٣٥.

^٣ لوعة الغاوية، ص ١٦٩.

الانسجام والتكافؤ والمشاركة، وهذا أمر جعل الرجل هو الذي يركب صورة ثقافية لنفسه وللمرأة، وهي صورة تظهت فيها الأنساق المكونة لتلك الأيديولوجيا، فظهرت المرأة جزءاً مكماً للعالم، وليست ركناً أصيلاً فيه^١.

يُمثل جسد المرأة أداة فاعلة في الخطاب الروائي، ولكن الثقافة العمياء لم تتعامل معه على أنه روح وكيان مستقل بذاته، بل تعاملت معه على أنه شكل فحسب، فذكره قرن غالباً بذكر الرجل، وللثقافة دور كبير في ترسيخ هذه الأفكار في ذهن الرجل والمرأة أيضاً، ف"لا تكتمل صياغة الجسد المؤنث وتمثيله ثقافياً إلا من خلال إضافته إلى الذكورة، ولا يُضاف إلى نفسه، ولا تُضاف الذكورة إليه، فالمرأة زوجة فلان، ولكن فلاناً هذا لا يعترف بكونه زوج فلانة، وهي أم فلان، وقد جرى العرف الثقافي على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتصريح به (...) وهي كائن بلا اسم وبلا هوية إلا من خلال الرجل وعبره، وهي لم تخلق إلا من أجله حسب زعم الثقافة، وليس ذلك في أي نص ديني، بل إنّ الدين كرم المرأة تكريماً عجزت عنه الثقافة"^٢.

إنّ من ينظر إلى جسد المرأة ولا ينظر إلى روحها وكيانها، تنتهي قيمة المرأة عنده بانتهاء هذا الجسد، هذه النظرة القاصرة للمرأة، نسق ثقافي يسيطر على عقول كثير من الرجال، دون أن يشعروا أنّ ما يمارسونه خطأ كبير بحق الآخر، وبحق أنفسهم أيضاً؛ فمن يمارس هذا النسق لا يدرك أنّه يؤذي الكيان -أي المرأة- الذي هو جزء لا يتجزأ من حياته.

إنّ الثقافة قد حوّلت الجسد المؤنث إلى صفحة بيضاء، لذلك فإنّ هذا الجسد صار قابلاً لأن يكتب عليه الشيء ونقيضه، هذه هي حالة الوهم الثقافي المهيمن الذي يجعل الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتاً قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، فهي مخلوقة من أجل مخلوق آخر، يُقلصها إلى حضور بصريّ فحسب، فهو يراها لتمتّع عينه بها، وإذا زالت هذه النظرة الجسدية، وعجز الجسد المؤنث عن استثارة هذه الالتفاتة فإنّه حينئذ جسد غير مؤنث، وفاكهة جف مأوها، ولم تعد صالحة للاستهلاك الثقافي، ويدخل هذا الجسد حينئذ في المهمل والمغفول عنه وفي منتهي الصلاحية^٣، لذلك فإنّ كثيراً من النساء يعشن ظروفاً قاسية، في مجتمعات يسيطر على أجوائها جهل

^١ المانع (سعاد)، النقد النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية للثقافة، ص ٧٤، ٧٣، نقلاً عن: إبراهيم (عبدالله)، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص ٢١٨.

^٢ الغدّامي (عبدالله)، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ٧٥.

^٣ يُنظر: الغدّامي (عبدالله)، ثقافة الوهم: مقاربات حول الجسد واللغة والمرأة، ص ٧٥، ٧٣.

يعمي العقول عن الصواب، هؤلاء النسوة "يشتركن في القهر والظلم الواقع عليهنّ، والهيمنة المتسلّطة من مجتمع يرى المرأة مجردّ متاع صامت بلا مشاعر أو رغبات أو قرار، وهكذا يجب أن يعيشنّ".

ومما ينبغي الإشارة إليه، أنّه وإن اشتملت الثقافة على حمولات سلبية تنظر إلى المرأة كجسد بلا روح، لا يعني ذلك أنّ هذه النظرة القاصرة للمرأة تشمل كل الرجال، فهناك من الرجال من يقدّر المرأة، ويرفع من قدرها، ولا يراها أقلّ منه بشيء، يراها كياناً لا تستقيم حياة المجتمع إلّا بوجوده؛ فالنقد يجب أن "يقوم على رؤية ثقافيّة ذات إطار يتعاقد ولا يتنافى مع التوجه النقديّ الانفتاحيّ الذي ليس فيه إلّا الحوار والتناظر والاعتراف والتقبّل بلا حدود ولا شروط أو قيود بغية عدم مصادرة الآخر/ الرجل الذي هو ليس ندّاً ولا ضدّاً".^١

كشّفت المدوّنة أيضًا عن طبيعة بعض العلاقات الأسريّة، التي يغلب عليها جوّ التوتر، وعدم وجود الاحترام المتبادل بين أفرادها، فيطلقون السّباب والشّتائم أثناء حواراتهم، وهناك أمثلة عدّة لهذه الظاهرة، نذكر منها جزءًا من الحوار الذي دار بين عيسى ووالده:^٢

- أين النقود التي سرقتها؟
- اشتريت بها حمارًا.
- كيف تشتري حمارًا؟ وأنت حمار.
- والحمار باع الحمار.

ومن ضمن الأنساق الثقافيّة التي تمارس فيها الأسرة سطوتها، التي يدخل النّظام الأبويّ الذكوريّ فيها: الانتقام للشرف، أو غسل العار، هذه الفكرة المترسّخة في أذهان الكثير من الأهاليّ، يذهب ضحيتها فتيات كثر، قد يكنّ بريئات مما اتّهمن به، ولكنّ تسلّط هذا النّظام لا يعطي هذه الفتاة حتّى فرصة للدّفاع عن نفسها، وفي المدوّنة نجد قصة تهاني، التي دفعت حياتها ثمنًا لهذه الأنساق، أخذها والدها إلى قريته مدّعيًا بأنّه سيزوجها، ولكنّه قتلها هناك، ووصل تسلّطه إلى أنّه أجبر زوجته بالآ تسأل عنها أبدًا، ولم يعرف أحد بمقتل تهاني إلّا بعد مرور عشرين عامًا، "حين كانت روح صالح خيريّ تغرغر ما بين ترقيقه وحنجرتة، ذرفت عيناه، وطلب الغفران من زوجته وأبنائه. أخبرهم بجمال قصيرة حارة بأنّه غسل عاره بيده منذ أن رحل بها إلى مسقط رأسه"^٣، وبذلك تكون تهاني "معادل رمزيّ

^١ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجيّة: قراءة في الأنساق الثقافيّة، ص ١٧٨.

^٢ هناوي (نادية)، الجسدنة بين المحو والخط (الذكوريّة/ الأنثويّة): مقاربات في النقد الثقافيّ، ص ١٧٨.

^٣ ترمي بشرر، ص ٦٧.

^٤ م.ن، ص ١٩٢.

للسق الثقافي العام الذي ينبني على إقصاء المخالف والرافض للغيرية التي تغني النسيج الاجتماعي والثقافي للبلد^١.

إنَّ الشرف وما يُحيط به من تعقيدات، والتفكير بهذه القضية بشكل فيه نوع من المبالغة، قد يكون ذلك سبباً لإدخال الشكوك والظنون، ويترتب على ذلك إشكالات كثيرة، قد تكون ضحيتها الكثير من الفتيات، ففي حين رفضت أنس الزواج، رغبة منها بانتظار الشخص الذي أحبه كي يأتي لخطبتها، جالت الشكوك في ذهن والديها، فظناً أنَّ ابنتهما قد فرطت بشرفها، تقول أنس حين جاء إليها والدها يخبرها بأن مهلتها قد انتهت: "فأصررت على رفضي، سكنت الريبة تجاوبت تفكيره، ولم يدار فحيح شكوكه، فأخرج ظنونه القاسية: إصرارك هذا يخيفني، هل تساهلت في شرفك؟ جملته هذه شقتني نصفين، ولم تقلح دموعي في استدراار تعاطفه، بل زادت من ظنونه، فأرسل أمي تبحث في لساني عن أي اعتراف لأي خطأ اقترفته"^٢.

فما كان منها بعد مواجهة هذه الضغوطات إلّا أن تضحي بحياتها، وتقبل بالزواج من شخص لا ترغب به، كي تثبت براءتها، وعفة شرفها، وتعيد ثقة والديها بها، قالت وهي تحكي لمبخوت ما حدث: "الاقتران بك جسيم يشوي على جمراته شرف سمعتي مع تحمّ الاعتداد الذي حمله أبوي عبر الزمن، تقمهما أمام القبيلة أو الخشية من معرفة الناس...^٣"، كانت نتيجة هذا الزواج أن طلبت أنس من زوجها السفر بها إلى بلدته قبل أن ينتصف النهار، وحين أراد والداها ثنيها عما عزم عليه، ردّت عليهما قائلة: "لم أعد إلّا جسداً، فقد أحرقتما بالشك روحي، والجسد يدفن في أي مكان، فدعوني أدفن نفسي بعيداً عنكما، فرائحة الميت لا يقبل بها إلّا القبر والدود"^٤، هكذا كانت نتيجة الشك الذي بُني على الأوهام، وعلى هاجس الحفاظ على الشرف، كانت النتيجة إذاً تفرق الأسرة، وفقدان الثقة، والحسرة والألم؛ ف "العادة في المجتمع أقوى من الوعي، والرغبة أضعف من المفهوم، والقدرة أخفى من النظرة، لذلك تتسحق الآمال تباعاً وسط معنوية تحاصر كل شيء، وتدخل في أي شيء من حياة أفراد المجتمع، وكان مجتمع الخصوصية المتحفظة بلا خصوصية محافظ عليها"^٥.

^١ المصباحي (عبدالرزاق)، الأنساق السردية المخاتلة: شعرية السرد، تنويب الكتابة، مركزية الهامش، مؤسسة الزّحّاب الحديثة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٧، ص١٢٦.

^٢ لوعة الغاوية، ص٣٧٨.

^٣ م.ن، ص٣٧٨، ٣٧٩.

^٤ م.ن، ص٣٨١.

^٥ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص١٦٠.

يمارس بعض الأزواج تسلطهم على زوجاتهم في وجودهم، ويمارسون هذا التسلط أيضًا حين يهجرون زوجاتهم، وذلك حين تجد المرأة نفسها وحيدة مع أبنائها، فتكون مُجبرة على مواجهة الحياة بمفردها، ونجد تصوير ذلك في المدونة حين كان والد فتون يهجر زوجته كثيرًا، وهذا الأمر يترك آثارًا سلبية على الزوجة والأبناء، فأُم فتون - مثلًا - كانت متقلبة المزاج كثيرة العصبية، بسبب الضغوطات التي تواجهها بمفردها، تحكي فتون عن المرض الذي أصاب عينيها، وعن تطبيب أمها لها: "ولم يتوقف صراخي لليلتين متواليتين، عجزت فيهما أمي عن تطبيبي، وجربت كل القطرات التي وصلت إليها يدها، وأخذت تلعن أبي بصوت مسموع معللة لعنه بكونه يخلها دائمًا ويتركها تواجه الحياة منفردة".

ب- السَّيطرة المجتمعية:

للمجتمع دور في بناء هُويّة الفرد واستقراره، وله دور أيضًا في ضياع الفرد واضطرابه؛ فبعض العادات والتقاليد المترسخة بين أفراد المجتمع قد تكون سببًا في ضياع الفرد، وإن حاول الاستقامة بعد ضياع فإنّ المجتمع قد يقف عثرة في طريق هذه الاستقامة، فتسقط قبل تمامها، "الأثر الأول لا يُحى ولا يزول من ذهنية الناس، فالتخلص من الدنس لا يطهر المرء، يبقى صاحبه دنسًا في مخيلتهم مهما سما".^١

فهذا طارق فاضل حين أراد أن يتوب، ويرجع إلى الله، وجد أنّ ذهابه إلى المسجد غير مجدٍ في تغيير نظرة الناس له، ومنهم شيخ المسجد الذي ذهب إلى حلقة لسماع دروسه، لم يرحب بهذه التوبة، بل ظلّ يرسل إشارات غير مباشرة أثناء كلامه إلى طارق، مما أدّى إلى نفوره من المسجد، وحتى عمّة خيريّة لم يسلم من لسانها، وتحببها له "مع مواظبتي على الصلاة وحضور حلقات الدرس، كانت العمّة خيريّة تحمّم كلّما رأيتني أتهيأ للصلاة: لا أظنّ أنّ مكوثك في المسجد سيطول، فطالعك مقترن بالخباثت^٢"، فكانت النتيجة: "لم يطل مكوثي في المسجد، هي شهور وعدت إلى سيرتي الأولى^٣"، وحتى عند عزوفه عن المسجد، وعودته إلى ما كان عليه، لم يجد من يأخذ بيده لإرجاعه إلى طريقة الهداية إلّا شقيقه إبراهيم، وتهاني الفتاة التي أحبته "لم يندم على مغادرتي للمسجد سوى إبراهيم وتهاني".^٤

^١ لوعة الغاوية، ص ٩٠.

^٢ ترمي بشرر، ص ٩٠.

^٣ م.ن، ص ٩٢.

^٤ م.ن، ص ٩١.

^٥ م.ن، ص ٩٢.

هذه المصاعب وجدها أيضًا مبخوت في رواية (لوعة الغاوية)، حتّى قال: "الماضي لا يمحوه إلا الموتى"^١، فالناس تظل متذكّرة لزلات المرء حتى لو مرّ عليها الزمن، ولا تشفع له توبته عندهم كي يطووا صفحة الماضي، ويعطوه فرصة جديدة، وما يزيد الأمر تعقيداً أنّه حتّى لو أنّ تُهما أُلقيت على الإنسان ظلمًا، أو فهم عمله بطريقة خاطئة، فإنّ الناس تُصرّ على تحميله هذا الذنب، وتتعمّد إغلاق آذانها لعدم سماع الحقيقة، فهذا مبخوت تقول عنه الساردة: "حياة سابقة هرب منها، وصرف سنوات من حياته مغترّبًا عن قريته التي أبقت اسمه وأحداثًا اقترفها على أرضها لم تمنح كونه لا يزال يدبّ على الأرض"^٢.

إنّ لهذه الضغوطات التي يواجهها الإنسان في حياته أثرًا سلبيًا على سلوكه، وعلى نفسيته، فما واجهه مبخوت جعله يتمنّى لو أنّه لم يكن موجودًا في الحياة "لو كنتُ نسيًا منسيًا.. هي أمنية أخذ يرددها همسًا، ويعلم أنّ ما يحدث يتحوّل إلى واقع مجسّد يصدر الناس أحكامهم وفق أركان ذلك الواقع، أمّا ما خلف الحدث فهو خارج الاهتمام ولا يُعتدّ به"^٣، برز من خلال هذا المقطع السرديّ هيمنة البعد الاجتماعيّ، الذي يحمل بين طيّاته أنساقًا تُدمر الذات، وتجعلها ترجع إلى الوراء بدلًا من النّقد إلى الأمام، ولا يقتصر تصوير الهيمنة الاجتماعيّة على هذا المقطع السرديّ؛ إذ تعج المدوّنة بمقاطع سردية متنوعة تظهر مدى هيمنة هذا النّسق، تأتي تارة بشكل ظاهر، وتارة بشكل مضمّر.

قد تكون الهوية الجماعيّة سببًا في حدوث أزمات يكون الفرد والجماعة في غنى عنها؛ إذ إنّ بعض العادات والتقاليد التي تتمثّلها جماعة ما، وترى أنّ فيها عزّة لها، قد تكون عكس ذلك، فتكون سببًا في إحداث شرخ في هويّة الفرد والجماعة، هذه الثقافة السائدة "تنتج تأثيرها العقائديّ الأيديولوجيّ الخاص عن طريق إخفاء وظيفتها المؤدّيّة إلى خلق الانقسامات والتمييزات تحت غطاء من وظيفتها التواصلية"^٤.

ونجد مثالاً لذلك في رواية (لوعة الغاوية) حين حدثت مراسم ختان مبخوت، ومع أنّ الختان يُعدّ "في الثقافات الدينيّة طقس عبور من حال إلى حال أخرى، وهو نوع من إعادة تعريف الهوية، والانتماء إلى جماعة"^٥، إلّا أنّ تطبيقه بطريقة خاطئة كان سببًا في إزهاق أرواح بريئة لا ذنب لها سوى

^١ لوعة الغاوية، ص ٣٧.

^٢ م.ن، ص ٣٨.

^٣ م.ن، ص ٣٨.

^٤ العزّام (هيثم أحمد)، النقد الثقافي، ص ٣٧.

^٥ إبراهيم (عبدالله)، السرد، والاعتراف، والهوية، ص ٨٣.

أَتَتْهَا حضرت هذه المراسم التي يظنُّ أهلها أنَّه لا بدَّ من إقامتها، ففي هذا اليوم يُقام حفل كبير، يُدعى فيه كل أهل القرية، والقرى المجاورة، ويتم المباهاة في هذا اليوم بكلِّ شيء، حتَّى في إطلاق السلاح. راح ضحية هذه الثقافة خمس نساء وصبي، منهم حفصة توأم مبخوت، التي كانت روحه معلّقة بها، وتحولَّ بذلك الفرح إلى حزن، وتحولَّت لحظة تحقيق الهويَّة إلى تمزُّقها وتلاشيها. هذه الممارسات وغيرها لا يمكن فصلها عن ثقافة المجتمع، فهي ظواهر لها علاقة بالأنا الفرديَّة والجمعيَّة، وهي لم تتشكَّل فجأة، بل هي ممارسات ترسَّخت عبر التاريخ، وأخذت مساحتها في التداول من جيل إلى جيل، وإنَّما ربطنا هذه السلوكيَّات بثقافة المجتمعات، لأنَّ السيميائيَّات الثقافيَّة تنظر إلى "الثقافة بوصفها مجموعة من الممارسات الدالَّة، وتسعى الدِّراسة السيميائيَّة إلى الكشف عن دلالة هذه الممارسات داخل الحقل الثقافيِّ عبر الملفوظ، فالمعنى يتشكَّل في أفعال التلقُّظ، حيث يتضمَّن فعل التلقُّظ تجارب ثقافيَّة، يمكن انتباطها^١ عن طريق الملفوظ وسماته وخصائصه اللغويَّة في الخطاب^٢.

إنَّ إثارة الخطاب لهذه القضايا التي تشكَّلت وترسَّخت في عقول بعض البشر، يعود ذلك بنا إلى مصطلح من مصطلحات النِّقد الثقافيِّ وهو: "التورية الثقافيَّة"، هذا المصطلح الذي يسعى - كما يقول عبدالله الغدَّامي - إلى تأسيس تصوُّراتنا عن حركة الأنساق الثقافيَّة في بعدها المعلن والمضمر، وبهذا ينطوي الخطاب على بُعْدٍ مضمر ولا شعوريِّ، ليس في وعيِّ المؤلِّف ولا في وعيِّ القارئ، هو مضمر نسقيِّ لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليَّات من التراكم والتواتر حتَّى صار عنصراً نسقيّاً يتلبَّس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء^٣، ومع أنَّ بعض العادات تتم ممارستها بدون وعيِّ من قبل الأفراد، بسبب تراكمها وتواترها كما ذكر الغدَّامي، كالعادات التي ترافق عمليَّة الختان كما جاء في الرواية، لدرجة أنَّ من تسبَّب بالحادثة التي وقعت أثناء ممارسة هذه الطقوس لم يُعاقب على فعلته، وكانت كلماته واعتذاراته كفيِّلة للعفو عنه؛ فقد "قدَّم هواش الصعدي رقبته ورقبة ابنه موسى المرافق له ليقصَّص منهما أهل الدَّم. كان موقفه مطيِّباً لخاطر أهل القتلَى (...). وعلى هذا تم التراضي وتوقيع المعاهدات بين شيوخ القبائل الذين حضروا مراسم تشييع القتلَى"، أقول ومع ذلك كلَّه إلَّا أنَّني لا أُنْفِق مع الغدَّامي في قوله إنَّ ما يأتي في الخطاب من هذه الأنساق المترسِّخة في الأذهان يكون بدون وعيِّ من المؤلِّف، لأنَّ - في تقديري - المؤلِّف كان واعياً تمام الوعي بما جاء به؛ فهو لم يأتِ

^١ هكذا وردت في المرجع، والصواب: استنباطها.

^٢ يوسف (عبدالفتاح)، السيميائيَّات الثقافيَّة: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، ص ١٥.

^٣ يُنظر: الغدَّامي (عبدالله)، النِّقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافيَّة العربيَّة)، ص ٧١، ٧٠.

^٤ لوعة الغاوية، ص ٦١، ٦٠.

بذكر هذه الممارسات في إطار الفخر، بل جاء بها في إطار الحزن لإبراز ما خلفته هذه الممارسات من آثار سلبية على الناس، وبهذا يُسهم المؤلف في إثارة القارئ وتنبيهه لأثر ما ترسخ من معتقدات قد يُمارسها الفرد والجماعة وتكون عواقبها وخيمة، ومع الأسف نجد أنّ هناك بعض المناطق في الدول العربية ما زالت تستخدم السلاح بمثل هذه المناسبات وفي الأعراس، ومع رؤيتهم لضحايا كُثُر إلا أنّهم لا يزالون في غفلة، وكأنّهم يرون أنّ تطبيق هذه الطقوس أهم من أرواح البشر، ولذلك ينبغي أن ندرك "أنّ الثقافة بكل أنساقها إنّما هي مجال رمزيّ مشبع بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتطلّعات، وكل المؤثرات التي تصوغ الهوية العامّة لمجتمع من المجتمعات"^١.

إنّ التوريّة الثقافية تقودنا إلى مصطلح "الدلالة النسقيّة"، فإذا كان النصّ - في النّقد الأدبيّ - يركّز على دالتين: صريحة وضمنيّة، والدلالة الصريحة ترتبط بالشرط النحويّ، ووظيفتها تواصلية، والدلالة الضمنيّة ترتبط بالوظيفة الجماليّة للغة، فإنّ الدلالة النسقيّة ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكوّن عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكيل التدريجيّ إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، ولقدرة العناصر النسقيّة على الكمون والاختفاء فإنّها تتمكّن من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظلّ باقية ومتحمكة فينا وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيّرات ثقافيّة أو حضاريّة، تظلّ هذه التغيّرات تغيّرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجيّة، بسبب تحكّم النسق فينا^٢.

وإذا كانت هذه الظاهرة تُعرف عند الغدّامي بـ "التوريّة الثقافيّة"، فإنّها تُعرف عند يوسف عليّات بـ "الميتانسق"، ففي دراسته عن التحليل الثقافيّ التي طبّقها على الشعر الجاهليّ، تحدّث عن دراسة الغدّاميّ ورأى أنّه - أيّ الغدّاميّ - عند حديثه عن وجود نسقين متضادين متلازمين في النصوص الأدبيّة، قد أغفل نسقاً ثالثاً يمكن أن يتشكّل من هذين النسقين، وهو ما يمكن تسميته بـ "الميتانسق"^٣، وفي تقديري، فإنّ الغدّاميّ لم يُغفل هذا النسق الثالث؛ إذ إنّ تركيزه كان مُنصبّاً عليه، ولذا يمكن القول: إنّ التسمية اختلفت فحسب بين الغدّاميّ وعليّات، فبينما الغدّاميّ يُطلق على النسق الثالث: التوريّة الثقافيّة التي أنتجت دلالة نسقيّة، أو نسقاً ثقافياً مضمراً، نجد أنّ عليّات أطلق على النسق الثالث: الميتانسق.

إنّ الأهم من ذلك كلّهُ أن يسعى الفرد والجماعة لتغيير هذه الأنساق، التي كانت ولا تزال تُسبّب مشاكل كثيرة في حياتهم، فـ "التغيير قضية حتميّة وضرورة قصوى، والقبول بالنّسق المتمركز

^١ إبراهيم (عبدالله)، النقد الثقافيّ، مطارحات في النظرية والتطبيق والمنهج، ص ٩٠.

^٢ يُنظر: الغدّاميّ (عبدالله)، النقد الثقافيّ (قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، ص ٧٢.

^٣ يُنظر: عليّات (يوسف)، جماليّات التحليل الثقافيّ: الشعر الجاهليّ أنموذجاً، ص ٢٢٨.

بمختلف مظهراته هو ذنب لا يُغتفر لكونه سبب التخلف الذي يجعل الذهنية العربية تراوح مكانها، متكسلة على عيوبها بفعل سطوة سدنة ناسخين، لذلك فإنّ التغيير ينبغي أن يكون من داخل الخطاب^١.

إنّ للثقافة السائدة، أو المسيطرة على الأذهان أثرًا في تأجيج الصراعات والخلافات بين الهويّات الجماعية المتعددة، فعلى سبيل المثال نجد صراع الهويّات الجماعية الذي كان يحتدّ حين يتحاور الصحفيّ - في رواية (نباح) - مع من حوله من الصحفيين الذي جاؤوا للمشاركة في مؤتمر في اليمن، فكان كلّ واحد منهم يتكلّم نيابة عن بلده، يُدافع عنها، ويرى أنّها الأفضل، فهذا فاروق اشتاط غضبًا حين قال له الصحفيّ - وذلك في حوار بينهم دار عن الديمقراطية - : "سأغضب لو أنّكم أفضل منّا بديمقراطيتكم ولكّكم أردأ منّا بكثير"^٢، فردّ عليه فاروق قائلاً: "نحن بلد الحضارة والثورات المتعاقبة، تقارننا ببراميل النفط، يبدو أنّك جاهل بالتاريخ والسياسة"^٣، واستمرّ الحوار بينه وبين من حوله محتدمًا كلّما التقى معهم إلى أن وصل لدرجة يتفوّه فيها كل واحد منهم بألفاظ نابية على الآخر، وكان منهم من اتخذ موقفًا محايدًا مُحاولًا في ذلك تهدئة حدة التوتر بينهم، فقال: "لماذا نختصم من أجل حكومات تتشابه في كلّ صورها سواء كانت ملكيّة أو جمهوريّة.. نحن جيئنا من أجل عمل، فلا ندخل خلافاتنا في مجال العمل وليؤمّن كل منّا بما شاء"^٤.

يرى عبدالله إبراهيم أنّ التمثيلات السردية للعالم مع أنّها نتاج وعي الأفراد، نساءً ورجالاً، بأحوال العالم ووجودهم فيه، فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ تلك الرؤى الفردية ليست منقطعة عن خلفياتها الاجتماعية والثقافية التي تتسرّب في تضاعيفها، وتتفاعل فيما بينها، لتضمّر في داخلها كثيرًا من التجارب العامة والخاصة^٥.

إنّ الثقافة ذاكرة أو سجل لتجربة الجماعة، وهي ترتبط ضرورة بماضي الخبرة التاريخية، كما أنّ كينونة الثقافة ذاتها تتضمّن بناء نظام من طائفة من القواعد لترجمة الخبرة المباشرة إلى نص، ولكي

^١ المصباحي (عبدالرزاق)، النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص ٧٢.

^٢ نباح، ص ١٦٩.

^٣ م.ن، ص ١٧٠.

^٤ م.ن، ص ١٧٤.

^٥ يُنظر: إبراهيم (عبدالله)، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص ٧.

يوضع أيّ حدث تاريخي في صنفه النوعي فإنه ينبغي أن يُعترف به كوجود حيّ، وهذا يعني أنّ الحدث التاريخي سيُسجّل، أي أنّه سيكون عنصراً في نص الذاكرة، عنصراً ثقافياً^١.

إنّ السلطة التي تمارسها الهوية الجماعية على الهوية الفردية قد يشعر المرء بها، وقد لا يشعر، وبذلك يكون منقاداً لها بطريقة عفوية لأنّ هذا ما نشأ وترعرع عليه، ولكن هناك من يدرك تفاصيل هذه السلطة، فيُسخر طاقاته الفكرية والمعرفية لمقاومتها، ومع ذلك فإنه قد ينجح وقد لا ينجح في هذه المقاومة، فهناك أنساق ترسّخت في العقل البشري منذ القدم، وتوارثها جيل بعد جيل، ولذلك فهي تُمرّر أثناء الممارسات الإنسانية دون الشعور بها، ودون إدراك لمدى خطورتها؛ فـ "تقاليد الثقافة وأنساقها تفرضان على المرء طريقة تشكيله لعلاقاته بالوجود، وهذا يعني أنّ الأنساق الثقافية والتقاليد الاجتماعية تقف خلف جانب الممارسات الفردية للأفراد، وتسهم بقدر كبير في صياغة الهويات الجمعية، فالسلوك الفردي يتأثر كثيراً بالأيديولوجيا"^٢.

قد تتمتع الهوية الجماعية بالاستقرار والهدوء، ولكنها ما تلبث أن تُثار ويشوبها التوتر والقلق حين تواجه هويات جماعية أخرى، وهذا يرجع إلى اعتزاز كلّ هوية بنفسها، واعتبار أنّها الأفضل، فالحاجة الفعلية للهوية لا تظهر "إلا حينما ينبثق خطر مفاجئ مصدره الآخر، أو أن يتضخم شعور مرضي بالذات بسبب تراكم المرويات المتخيلة فيصبح الشعور بالهوية هوساً يسري في أوصال الجماعة"^٣.

من الأنساق الثقافية المنتشرة في بعض المجتمعات: النظرة الخاطئة لبكاء الرجل؛ فبكاء الرجل عند البعض يُعد عيباً، لذلك على الرجل القوي أن لا تنزل دموعه مهما واجه من ظروف، ومما لا شك فيه أنّ هذا الكبت -الذي يُمارس على الذكر منذ طفولته- سيتسبب في مشاكل نفسية على الرجل، وقد جاء ذكر ذلك في الرواية حين كانت عمّة طارق تمنعه من البكاء قائلة له: "الرجل لا يبكي! كما أنّ البكاء لا يعيد شيئاً إلى أصله، فكن رجلاً"^٤.

من الممارسات النسقية أيضاً التي توارثتها المجتمعات جيلاً بعد جيل: التناوب بالألقاب، هذه الممارسات التي نهى عنها الله عز وجلّ، لما لها من أضرار على الفرد والمجتمع، ونجد تصوير ذلك

^١ يُنظر: لوتمان (يوري)، أوسبنسكي (بوريس)، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، تر: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياز المصرية، القاهرة، د.ط. د.ت، ص ٢٩٩، ٢٩٨.

^٢ يوسف (عبد الفتاح)، السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، ص ٣٩.

^٣ إبراهيم (عبد الله)، التخيل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، ص ١٧٧.

^٤ ترمي بشرر، ص ٢٢٤.

في المدونة المدروسة، من خلال ذكر هذه الممارسات في ثنايا مشاهد الخطاب، ونضرب أمثلة على ذلك:

- كل فرد من صبية الحارة يحمل نبراً ما يصطفيه أقرانه لإصاقه به. وفي طفولتي، وكذلك الطور الأول من شبابي، حملت نبز الماطور^١.
- أسامة اشتهر بنبز البفتة^٢.
- جابر الأعمى، هي نبزته الجديدة التي ضاق بها^٣.
- في كل مكان له نبزة تعلق على سيرته، فيسير وأجراس نبزه تقلقل من خلفه. تسميه أخته: جابر الملتوت^٤.

إنّ التناوب بالألقاب المنتشر في المجتمعات العربيّة "نسق قديم ومتفشٍ في الثقافة العربيّة، نبّه المجتمع الإسلاميّ لتجنبه بوضوح"^٥، وانسياق المجتمع وراء هذا النسق يولّد حالة من التئمّر بين أبنائه، وزيادة لدرجات العنف بينهم، كما أنّ توارث هذا النّبز، وعدم نسيان المجتمع له قد يكون سبباً لاستمرار المرء في ممارسة السلوكيّات الخاطئة والعنيفة.

من القضايا الاجتماعية التي تم طرحها في المدونة المدروسة: بيع المرأة لجسدها مقابل المال؛ فحين تجد المرأة نفسها في ضياع، ولا تجد أحداً يسندّها، فإنّها تبّيع جسدها، والأدهى من ذلك، دفع أهالي بعض الضحايا إلى عمل الرذيلة لجني المال، فهذه مهجة قدّمها زوجها إلى رجالات القصر بنفسه، ليحصل على المال لشراء الهيروين الذي كان يتعاطاه، وكانت تتعاطاه معه أيضاً^٦، وهذه نوار حين تسرّب إلى أخيها خبر المبالغ الكبيرة التي تُدفع للفتيات الحاضرات في حفلات القصر، أخذ أخته معه لتحضر، ومن هناك لم تستطع الخروج. فقد علقت في القصر كما علق أبوها في سوق الأسهم^٧، وهذه غيداء ذهبت إلى القصر لتدفع دية والدها، هذه النماذج وغيرها تعددت أسباب وصولهنّ إلى حياة الرذيلة، ولكنّ النتيجة كانت واحدة، وهنا نتساءل: لماذا يتم استغلال المرأة بهذه الطريقة؟ ألا توجد

^١ ترمي بشرر، ص ٨١.

^٢ م.ن، ص ٧٤.

^٣ لوعة الغاوية، ص ٨٤.

^٤ م.ن، ص ٨٠.

^٥ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجيّة: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ١٧٣.

^٦ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٣٦٠.

^٧ يُنظر: م.ن، ص ٣٥٦.

طريقة أخرى لحل مشاكل النساء دون أن تضطر لبيع شرفها وكرامتها؟ هل المرأة سهلة إلى هذا الحد أم أنّ المجتمع الذكوريّ الذي تعيش فيه أوصلها لعمل ذلك؟!.

ومما ينبغي الإشارة إليه، أنّ الظروف مهما بلغت صعوبتها، ومهما عانت منها المرأة، فإنّ ذلك لا يعطيها الحق أن تباع جسدها، وإنّما جاء الكاتب بهذه النماذج لكي ينقل صورًا لواقع تعيشه مجتمعات عدّة.

من الأنساق الاجتماعية أيضًا، التي تسود في بعض المجتمعات: التفاخر بالمظاهر، هذه العادة السيئة التي يكون أول ضحاياها الشخص المتفاخر نفسه، لأنّ ذلك سيوصله إلى عدم الرضا عن ذاته، وسيستبّب له بمشاكل مع من يحيط به، لأنّه ليس مدرّكًا لمعنى الحياة الحقيقيّ الذي يجد من خلاله السعادة، وقد ضرب الكاتب مثالًا على ذلك بصهايل، هذه الفتاة التي كانت "تعشق المظاهر، كثيرة الادّعاء، وضع أسرتها المادي لم يمكنها من إشباع رغبتها (...) سمعت بالمبالغ الخيالية التي تُعطى للفتيات اللاتي يحضرن مناسبات القصور والفلل المطلّة على البحر، فانضمت إلى مجموعة فتيات أوصلنها إلى القصر".

من الأنساق الثقافية في المجتمعات، التي يذهب ضحيّتها من لا ذنب له: أن تتم مؤاخذة المرء بجريرة غيره، فمثلاً نجد أختي تهاني (نهلة ونهى) علقت سيرتهما بسيرة أختهما، فكبرا بالعمر دون أن يتقدّم لخطبتهما أيّ شاب من شباب الحارة^٢، لم يكن لهما أيّ ذنب سوى أنّهما أخوات تهاني.

من الأنساق الثقافية أيضًا المنتشرة في عددٍ من المجتمعات: ثقافة الفتوة، هذه الثقافة التي توجّج الصراعات بين أبناء المجتمع، وذلك حين يستعرض كل شاب عضلاته على الآخر، يريد أن يثبت للجميع أنّه الأقوى، فينقّال كل فرد مع آخر، وكل مجموعة مع أخرى، مُخلّفًا هذا القتال أضرارًا نفسية وجسدية على الفرد والمجتمع، يتحدّث الكاتب عن ذلك في بعض مشاهد الرواية من خلال قوله: "وإجازة رجولة أيّ فتى من فتیان الحارة تأتي من التصادم والشجار من ذوي البشرة الزنجية، وإذا لم تفلح في ذلك تخضع لقانون الأقوى، ولا تبرح جهة بيتكم كيلا تتعطّل رجولتك في ذهنية شباب الحارة".

تُعاني بعض المجتمعات العربية من نسق يتسبّب في الكثير من المشاكل، والصراعات، هذا النسق يتمثّل في نشر الشائعات، فهم يتقنّون في نشرها لدرجة أنّهم بعد ذلك يرونها حقيقة، فيطلقون

^١ ترمي بشرر، ص ٣٤٩.

^٢ م.ن، ص ٣٦٦.

^٣ م.ن، ص ١٢٣.

أحكامًا خاطئة تقوم عليها، نجد في المدونة المدروسة التفات الكاتب لهذا النسق، فقد كانت الشائعات تُنسخ حول سيرة مبخوت، على الرغم من أنه كان يعمل عملاً يرى أنه عمل إنساني، فقد كانوا يظنون أنه كان يتحرّش بالفتيات ويعتدي عليهن، ولم يعد أمر تحرّش مبخوت خافياً على أحد إلا هو، فقد احتجب عن مجالستهم أو الصلاة معهم منذ زمن^١، كانت هذه الشائعات سبباً في طرده مع زوجته من الحي، بطريقة بشعة، إذ داهموه في منزله، وألقوا عليه جميع السب والشتم عند خروجه، "وفي لمحّة كان جسده "مرمى" للبيض والملح والدقيق والخضروات"^٢.

إنّ من يتعمّد نشر الشائعات يكون مليئاً بالأحقاد والأمراض النفسيّة، فالإنسان المتصالح مع نفسه، لن يتعرّض لسمعة أحد، فهذا مبخوت سيرته "علقت على بوابة الشتم تتمسّح بها كل الألسن المعوجة"^٣، ومن المُحزن ألاّ يكتشف الناس خطأ الشائعات - التي صدقوها، وبنوا أحكامهم عليها، وأذوا فيها غيرهم - إلا بعد فوات الأوان.

وفي إطار الحديث عن الأنساق التي تندرج تحت إطار السيطرة المجتمعيّة، لا ننس الحديث عن نسق: الأخذ بالثأر؛ إذ يُعدّ هذا النسق من الأنساق الثقافيّة ذات البعد الاجتماعيّ، كان هذا النسق ولا زال في بعض المناطق سبباً من أسباب إراقة الدماء، وإزهاق الأرواح، فسلسلة هذا الدّم لا تنتهي، وقد تجرّ ورائها أرواحاً لا ذنب لها، فمن يتمسّك بهذا النسق لا يترك فرصة للقانون ولا للقضاء لأخذ الحق بطريقة شرعيّة؛ فهو يتصرّف وفقاً لأفكار ترسبت في عقله، باقتناع كامل، ونجد في المدونة قصة هواش الذي ظلّ حاملاً لثأر ولده الذي قُتل زمناً طويلاً، حتّى أنّه عقد "مهمة الاقتصاص لدم ابنه على حفيده"^٤، ولم يعد له "من همّ سوى الأخذ بثأر ابنه"^٥.

ت - السيطرة المؤسّساتيّة:

لا يقتصر نسق السيطرة على الأسرة والمجتمع، بل يمتدّ إلى المؤسّسات أيضاً؛ فبعض المؤسّسات التي بيدها سلطة ما، لا توظّفها بطريقة صحيحة، وقد ضرب لنا الكاتب أمثلة متنوعة على ذلك، فحين أقدم السيّد على قتل عيسى الرّدينيّ، أطلق النار أيضاً على كتف الحارس حمدان الغبينيّ، طالباً منه أن يقول إنّه قتل عيسى دفاعاً عن النفس، ف "تسامح معه القاضي واعتبر جريمته المنسوبة

^١ لوعة الغاوية، ص ٢٥، ٢٤.

^٢ م.ن، ص ٣٠.

^٣ م.ن، ص ٤٠٣.

^٤ م.ن، ص ٣٨٥.

^٥ م.ن، ص ٣٨٥.

إليه دفاعًا عن النفس وعن حركة المكان الذي كلف بحراسته، وعاد الغبينيّ إلى موقعه كحارس مميّز أبلى بلاءً حسنًا في الذود عن حرمة القصر^١.

ينتج عن نسق السيطرة المؤسسية نسق آخر هو نسق التفاف، ينتشر هذا النسق بين أوساط المجتمع، ويكون أكثر انتشارًا في الأماكن التي تقوم على المصالح، حين يكون مع أهل السلطة والجاه، ونستطيع أن نلمح هذا النسق في المدونة - على سبيل المثال - من خلال النظر إلى الحاشية التي تحيط بالسيد، من الذين كانوا يجاملونه حتّى وإن كان مخطئًا، ولا يقتصر هذا النسق على فئة دون غيرها، فقد يتّصف بها أي شخص من عامة الناس، وقد يتّصف بها المثقف أيضًا، فهذا الدكتور خالد بنان "وبالرغم من ادّعاءاته الكثيرة، تخرج من فمه أحيانًا حكمة ربما لم يكن صاحبها. لم يعد له من عمل في هذه الحياة سوى مجالسة السيد، والتأمين على كل كلمة يتفوه بها حتّى أصبح موضعًا لحذاء السيد!"^٢.

وقد ضرب الكاتب مثالًا آخر على هذا النسق -ربما يكون هذا المثال أقل وطأة من الذي قبله- من خلال قوله: "تبادل سوء الظنّ في أحيان كثيرة، وفي الأسفار يغدو الضيف على بلد متودّدًا لأهلها ومادحًا لتلك البلاد حتّى وإن لم يكن على وئام معها"^٣، هنا لا يسير الإنسان وفقًا لقيمه ومبادئه، بل يسيرها وفقًا لمصالحه أو أهوائه، "وبرغم ما تحمله الثقافة من قيم وتوجيهات كثيرة لطريقة ممارسة السلطة والتحذير من إغراءاتها، فإنها لا تعني سوى فرصة لالتهام ما يمكن التهامه عند الكثير، ممّا يشير إلى أزمة بين النظرية والتطبيق في المجتمع، وهوة بين تقديرات العقل وحفظ النفس"^٤.

قد يُمارس هذا النسق -أي نسق التفاف- المهمّش وصاحب السلطة، يسعى المهمّش لكسب رضا صاحب السلطة من خلال التملّق له، وإظهار عكس ما يُبطن، كما حدث مع من هم حول السيد في رواية (ترمي بشر)، وقد يُمارس هذا النسق صاحب الجاه والسلطة، كسيد القصر الذي يتظاهر بتقديم الرعاية لذوي الاحتياجات الخاصة، وتقديم المساعدات للمحتاجين، وللجمعيات الخيرية، فقد كان حريصًا دائمًا على مراقبة الإعلاميين له، حين القيام بأي عمل خيريّ، لأنّ هدفه ليس تقديم العون، بل التظاهر به، للوصول إلى مطامعه.

^١ ترمي بشر، ص ٣١٤.

^٢ م.ن، ص ٣٧.

^٣ نباح، ص ١٢١.

^٤ البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، ص ١٩٦.

➤ ثانيًا: نسق الفحولة

يُعدّ نسق الفحولة من أبرز الأنساق الثقافية، التي تحمل أبعادًا عدّة، ولذلك نجد أنّ الكاتب قد اهتم بإبراز هذا النسق في خطابه السردّي، ليكشف مدى تأثير هذا النسق على عقول البشر، فكشفت المشاهد السردّيّة عن خطورة هذا النسق من خلال طرح المشاكل، والآثار السلبية التي يتسبّب بحدوثها، وقبل الحديث عن كميّة تصوير هذا النسق في المدوّنة المدروسة، لا بدّ من الحديث عن معنى هذا النسق، فكثيرًا ما ارتبط هذا المفهوم بالجانب الجنسيّ، في حين أنّ هذه المفردة تحمل دلالات بعيدة عن هذا الجانب؛ فقد تعني هذه المفردة: الهيمنة، والتفوّق، والتسلّط، ف "الفحل: الذكّر القويّ من كل حيوان، وفحول الشعر أو العلم: الفائقون فيه".^١

وهناك من يربط هذا المفهوم بالرجل فقط، في حين أنّ المرأة قد تتّصف به، لأنّ من معاني هذه المفردة: التسلّط والهيمنة، ف "الفحلة من النساء: السليطة"^٢، ويعني مصطلح (الهيمنة/ السلطويّة Hegemony): "التسلّط أو الرقابة الصارمة التي يفرضها فرد أو شعب أو مؤسسة أو غير ذلك على ما عداه لتحقيق مصلحة للمتسلّط أو الرقيب"^٣، ومن ثمّ، فإنّ هذا النسق يُمارس سلطته من خلال أيّ جهة تتمتع بهذه السلطة، فقد يكون الزوج، أو الأب، أو الأم، أو الأخ، أو القبيلة... إلخ، وفي مجتمعاتنا العربيّة نجد شيوع هذا النسق، وخاصة في الصور التي تتمثّل في سيطرة وهيمنة الرجل على المرأة، ومن ذلك ما يلي:

إنّ أساليب السيطرة على الأنثى تأخذ صورًا مختلفة؛ فقد يفرض الزوج سيطرته عليها، أو الأب أو الأخ، أو أيّ شخص آخر، يستطيع فرض هذه الهيمنة، ومن تلك الصور التي تكون آثارها سلبية على المرأة: المعاملة السيئة من قبل الزوج لها، فهو لا يُقدّر تعبها، وما تبذله من جهود في سبيل المحافظة على الأسرة، ويُلقي عليها باللوم حين حدوث أيّ أمر لا يعجبه، وأيّ خلل في تربية الأبناء يتوجّه بصب غضبه عليها، ويتهمها بتربيتها الخاطئة للأبناء، وكأن هؤلاء الأبناء أبنائها هي فقط، وليسوا أبناءه، نجد ذلك في المدوّنة -على سبيل المثال- حين حدث خلاف بين عيسى الردينيّ ووالده،

^١ مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، ص ٦٧٦.

^٢ م.ن، ص.ن.

^٣ البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ص ٣٤٥.

^٤ تم ذكر بعض من هذه الصور عند الحديث عن نسق السّيطة؛ وذلك لأنّ الأنساق تتداخل مع بعضها البعض.

وحين حاولت أم عيسى أن تتدخل نهرها زوجها بغلظة قائلاً لها: "كل ما يفعله هذا الولد الشقي هو من صنعك"^١.

لا يقتصر ظلم المرأة على الزوج فحسب؛ فقد تُظلم المرأة من قبل أهل الزوج أيضاً؛ فحين قُتل موسى زوج أنس، جاء قرار عمّها والد زوجها بترحيلها إلى قريتها، وكانت رغبة في ذلك، إلا أن شرط عودتها إلى قريتها اقترن بأخذ ابنها منها^٢، هكذا تكون المرأة هي الضحية دائماً، في حياة الزوج وبعد مماته.

من صور ظلم المرأة أيضاً: عدم إعطاء المرأة كامل حقوقها، في الوقت الذي تُطالب فيه بأداء كل واجباتها، وكأنّها خُلقت لخدمة الرجل، والعمل على راحته، أورد الكاتب هذا الجانب حين تحدّث أنس عن حزن والدتها الشديد على وفاة والدها، على الرغم من تقصيره معها، تقول: "فأبي لم يكن متفرّغاً لمجالستها، فأغلب أوقاته يقضيها في مشغاه، وإن عاد انشغل بتركيبات الأعشاب وقراءة كتب الطب القديمة، وإن حدّثها اقتصر حديثه على أمر أو طلب"^٣.

أشار الكاتب أيضاً إلى قضية من القضايا التي تُظلم فيها المرأة، وهي: حرمانها من حقّها في الميراث، حين يُحيط بالمرأة من لا يخاف الله عز وجل، وحين تُحاط هي بالضعف، وغياب العزوة والسند، يتهاافت الكثيرون لأخذ حقّها منها، فهذه أنس حين مات زوجها ووالده آلت ثروتهما إليها هي وابنها إسماعيل، وبعد موت إسماعيل تقاسم أمواله الأقرب عصباً، واستبعدوها ولم يعطوها شيئاً، وحتّى الدار التي تسكن فيها، أخبروها أنّهم نووا بيعها من أجل استكمال توزيع الإرث، حتّى أنّ ابن عمّ زوجها وقف على الدار مخيراً إياها: البقاء مع الاقتران به، أو الرّحيل من غير أيّ شيء، فاخترت الرّحيل^٤.

يندرج تحت هذا النّسق -أي نسق الفحولة- تفاخر أفراد بعض المجتمعات بحمل السلاح، لدرجة أنّهم يجعلون أبناءهم يحملونه منذ الصغر، ظلّاً منهم أنّ في ذلك تعبيراً عن الثقة بالنفس، وإثباتاً للقوّة والشجاعة، غافلين عن الآثار السيئة التي تخلفها مثل هذه الأفكار، نستطيع أن نستشف هذا النّسق عند المشهد الذي يحكي كيف همّ مبخوت لأخذ السلاح، عند سماع طلاقات رصاص وصرخات

^١ ترمي بشرر، ص ٦٨.

^٢ يُنظر: لوعة الغاوية، ص ٣٨٤.

^٣ م.ن، ص ٣٨٦.

^٤ يُنظر: م.ن، ص ٣٨٩.

من أطراف القرية، إذ جاء أثناء وصف المشهد قول الكاتب: "النقطة مع رشاش سوفياتي الصنع طالما فاجر أبوه بطلقاته القاتلة".^١

وفي إطار الحديث عن الهيمنة والسيطرة، نجد أنّ بعض المشاهد الروائية قد جاءت لتبين أنّ الهيمنة الأبوية لا يقتصر دورها في السيطرة على الأنثى فحسب، بل قد تكون على الذكر أيضاً، وذلك من خلال التحكم بحياتهم بطرق شتى، كأخذ قرارات مصيرية عنهم، أو إرغامهم على عمل ما لا يرغبون بالقيام به، كوالد عيسى الذي أراد معاقبة ابنه بأنّ تحج أمّه على ظهره، وحين جاء عيسى لحمل جدته كادت أن تسقط على وجهها، "ما جعل أبوه يسارع إلى تخليص والدته قبل أن تسقط، وأمسك بعيسى، وأخذ يجلده بعصا غليظة، وهو يستغيث بالجيران من غير أن يجد ما يغيّثه".^٢

➤ ثالثاً: النسق الديني

من روائع الكون أنّ الله جعل للإنسان ديناً، يحتمي به كلّما حاصرته أمواج الحياة، ولكنّ الناس مختلفون في تعاملهم مع الدين، فمنهم من لا يعرف معنى الدين الحقيقي؛ فيكتفي بالمظهر لإبراز دينه، ومنهم من يوظف الدين لأغراض دنيوية، ومنهم من جعل وظيفته تنفير الناس من الدين بسبب فهمه الخاطئ له. وهذا طارق فاضل حين أراد أن يرجع إلى الله، ويتوب مما أقدم عليه من ذنوب وخطايا في حياته، لم يجد الاحتواء الذي كان يتوقعه، فوجد شيوخ الدين يتعاملون مع دينهم بغير الطريقة التي كان يتوقعها، فكان هذا سبباً في نفوره، وإعراضه عن توبته، فهذا الشيخ مفوز المجدي، حين رأى طارقاً في المسجد، ألقى درسه بطريقة تنفّره من المكوث في المسجد، "جذبني إبراهيم لحضور دروس تلقى في المسجد، فاستجبت، كنت راغباً في التطهر والاقتراب من الله. ومع استدارة حلقة الشيخ مفوز المجدي تفحص وجهي مستكراً، واستفتح درسه بلعن اللوطيين في كل الديانات والملل والنحل، ومع كل جملة يتقرّس وجهي ضاغطاً على كلماته الخارجة من فكّين متباعدين: (...) هناك فوارق بين الكبائر، إلّا أنّ ما يقترفه بعضكم يهز عرش الرحمن، وأجزم بأنّ ذيل الكلب لا يستقيم أبداً حتّى وإن دخل المسجد".^٣

حاول طارق الذهاب إلى حلقات مختلفة، فوجدهم يقفون طويلاً عند المعصية، أكثر من وقوفهم عند الهداية، وإذا ذكروا توبة أحدهم فإنّهم يطيلون الحديث عن خطيئته أكثر من الحديث عن أثره،

^١ لوعة الغاوية، ص ٣٣٥.

^٢ ترمي بشرر، ص ٦٩.

^٣ م.ن، ص ٩٠.

وهذه عبير -إحدى فتيات القصر- حين قرّرت التوبة، تطهّرت واعتمرت، وتعلّقت بأستار الكعبة في بكاء طويل، ولكنّ ذلك لم يشفع لها، فكانت سيرتها تسبقها أين ما ذهبت، وكانت تُستقبل بالانتقاص دائماً^١.

وهنا نتساءل: لماذا يتم النظر إلى التائب بهذه الطريقة؟ لماذا تظلّ النظرة إلى المذنب نظرة سوداوية حتّى بعد عودته وألمه؟ ألم يعده الله بأن يغفر كل ذنوبه إن هو عاد إليه، وتاب توبة نصوحاً، فما بال الناس لا يغفرون لبعضهم البعض، قال تعالى: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعاً إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾^٢، ولذلك فالمجتمع بدلاً من أن يُساهم في تقويم السلوك، فإنّه يزيد من اعوجاجه.

ومع ما واجهه طارق فاضل من شيوخ الدّين، ومع ما ساهم ذلك في نفوره من هذه الحلقة، مع ذلك كله، ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا لا ينطبق على كل شيوخ الدين، فلو أنّه استمر في طريق الهداية، واستمرّ في البحث عن شيوخ آخرين لوجد فيهم من ينور طريقه، ويرشده بالحكمة والموعظة الحسنة.

إنّ بعض رجال الدّين لم يفهموا الدّين بطريقة صحيحة؛ إذ إنّ فهمهم للدّين يكون فهمًا سطحيًا وشكليًا، فيجعلونه مطية للوصول إلى مصالحهم، وهم بذلك يقدّمون نصائح خاطئة، يظنون أنّها من الدين، والدّين من ذلك براء، والبعض الآخر يدّعي التدين، وهو بعيد عنه، لأنّه يُريد أن يستغلّ الدّين لأغراض شخصيّة، أضف إلى ذلك أنّ هناك من يتدينّ تدينًا ظاهريًا، فهذا أسامة الذي كان ينشر مجلّات مُنافية للأخلاق في مدرسته، انتقل إلى مدرسة أخرى، ولكنّ سمعته السيئة كانت قد سبقته إلى مدرسته الجديدة، "ولم يعمد إلى نفيها بل سعى إلى تأكيد توبته وإنابته، ولكي يقنع من حوله، مكث لأيام يفرك جبهته على أرض رملية، أبقت أثرًا باهتًا للسجود (...). هذا التدينّ الظاهريّ جعل وكيل المدرسة يتعهده بالرعاية"^٣.

إنّ هذا التطبيق الخاطي للأحكام الشرعيّة ناتج عن الفهم الخاطي لهذه الأحكام، والتدينّ وفق هذا التصوّر القاصر، والتشدّد الزائد بعيد عن تعاليم الدّين السمحة، التي لو تم تطبيقها بطريقة صحيحة خلّت أزمات كثيرة كان سببها الفهم القاصر للدّين.

^١ يُنظر: ترمي بشرر، ص ٣٦٥.

^٢ سورة الزمر، آية: ٥٣.

^٣ ترمي بشرر، ص ٧٦.

ضرب الكاتب صوراً أخرى للتدين الظاهري، كصورة جابر، الرجل المعروف بإيذائه لأهل الحي، حين خرج من بيت الحاجة زهراء وهو يحمل صفة الرجل المبارك، وجد أنّ عليه تثبيت هذه السمعة، فحرص على أداء الصلوات في أوقاتها، وأحياناً يسبق مؤذن المسجد في حضوره^١، هذه الأمثلة وغيرها جعلت الكاتب يقول: "الدين هذا النفق الذي يسلكه الجميع لتبرير الغايات النبيلة والحقيرة، يسلك طريقه الجميع للوصول إلى مقرّ المصنع الخلفي حيث تفصل وتطرز الملابس لارتدائها في المناسبات التي تحتاج إلى الوجوه الصقلية والعباسة. ولكل تصميم طريقة لبس وحركة"^٢.

هناك رجال دين لا يفهمون من الدين سوى الكلمات الرنانة التي توجج الفتن والصراعات، فبدلاً من أن يكون الدين إخماداً للفتن، يجعلونه إشعالاً لها، وهذا ما حدث مع مبخوت والإشاعات التي دارت حوله، فقد كان مبخوت يوزع الهدايا على الفتيات، لأنّه وعد أخته حفصة -التي قتلت خطأ يوم ختانه- "بأن لا يقطع توزيع الهدايا بتاتاً، ظلّ وفياً لذلك الوعد، يفتح بابه عصرًا، ويدير أشرطة الغناء، ويمنح الصبية الهدايا والألعاب"^٣.

ولذلك فقد أشيع في الحي أنّه يتحرّش بالفتيات، وبدلاً من أن يؤدي الإمام دوره التوعوي، وينصح أهل الحي بعدم إلقاء التّهم على الآخرين دون التّثبت من ذلك، مارس دوراً خلاف ذلك تماماً، دور زاد من التوتر، وإثارة الفتن، فقد زاد من تأجيج الشرارة التي اشتعلت مع إثارة هذه الشائعات، كان ذلك "حين زار خطيب المسجد أبكر عيسى في خطبة الجمعة بكلمات تحريضية موصياً بإزالة المنكر باليد، فما حدث لا ينفع معه قول أو قلب. تلك الخطبة حوّلت الرؤوس إلى مراجل تغلي..."^٤.

إنّ هذا الفهم الخاطئ للدين عند كثير من رجال الدين وغيرهم، يفرض سلطة وهيمنة في المجتمع، ويجعل نظرة الناس للأمور قاصرة، فالرأي السائد يحول دون تعدّد الآراء، ويغلق أبواب النقاش باعتبار هذه المنطقة منطقة محظورة، ولا يدخلها إلّا من كان مؤيداً لهم، ولذلك فإنّ للدين سطوة ثقافية عظيمة وخطيرة من حيث ارتباطه العضوي بالمقدس، ولعلّ اقتحام النّقد الثقافي لهذه المنطقة لأمر ملغوم بالمخاطر، وإنّ محاولة كشف مكامن النّسق المضمّر في الذهنية التي تتعامل مع النّص الديني

^١ يُنظر: لوعة الغاوية، ص ٨٢.

^٢ ترمي بشرر، ص ١٨.

^٣ لوعة الغاوية، ص ٢٤٣، ٢٤٢.

^٤ م.ن، ص ٢٥.

لقضية شديدة الحساسية^١، ومع ذلك فلا بدّ من اقتحام هذه المنطقة للتخلص من الآثار السلبية التي فرضتها الهيمنة المغلوطة للدين.

ومما ينبغي الإشارة إليه أيضًا، أنّه في حين صوّر الخطاب الجانب المظلم للدين، الذي تمثّل في شيوخ الدين الذين لا يعرفون حقيقة دينهم، صوّر الخطاب أيضًا الجانب المضيء للدين، ذلك الجانب السّمح الذي يجذب النّاس للدين ولا ينفّرهم منه بسبب التشدّد الذي لا داعي له، جاء هذا الجانب ممثلاً بإبراهيم شقيق طارق، الذي كان حريصاً على جذب أخيه إلى الطريق القويم بطريقة سمحه تتوافق مع تعاليم الدين الإسلامي.

وهنا أتساءل: إلى متى ستظلّ هذه الأنساق وغيرها تُمارس سلطتها على عقول البشر؟ هل سيأتي يوم ينتبه فيه من يُمارس هذه الأنساق إلى مدى خطورتها؟ وإذا أردنا أن نلمس ذلك في المدوّنة المدروسة نجد أنّ الذات السّاردة في رواية (ترمي بشر) قد لمّحت إلى أنّ الفساد سيستمرّ، وعليه فإنّ هذه الأنساق ستكون مستمرةً أيضًا، كان ذلك من خلال التّقاء طارق فاضل بابن أخيه -اسمه طارق- وابن أخته، وحين سأل عن اسم الفتى الآخر، أخبره طارق بأنّ هذا أغيد ابن عمته، حينها قال: "أيضًا طارق وعمّته (هل سيعيدان حكايتي وحكاية خيريّة؟) وأيّ عمّة هذه التي بزغت في آخر العمر؟ الحياة ستنتب حكايتها كما ستنتب أحداثها التي تسير بها، فهل هي منشغلة الآن باستنابات حكاية: "طارق وخيريّة جد؟". إنّهُ استنابات بموروثات جينيّة تحمل متغيرات طفيفة: عمّة ولها ولد^٢."

➤ رابعًا: اختراق النّسق السّائد

جاءت المشاهد الروائيّة محمّلة بإشارات ورموز تدلّ على أنساق ثقافيّة سائدة ومسيطرّة على كثير من النّاس في مجتمعات عدّة، وعلى الجانب الآخر جاءت مشاهد أخرى تدلّ على اختراق لبعض الأنساق الاجتماعيّة، كنقد الذات، أو الاعتراف بالخطأ؛ إذ إنّ السّائد في المجتمعات المكابرة، والتّهريب من مواجهة الإنسان لأخطائه، ولا يكون نقد الذات إلّا لمن كان لديه وعي ثقافيّ عالٍ، وقد برز هذا الاختراق في خطاب عبده خال في مشاهد مختلفة، كالنّقد اللاذع الذي كان يوجهه طارق فاضل - بطل رواية ترمي بشر - لذاته؛ فقد كان يلوم نفسه دائماً على تقصيره في دينه، وعلى من أخطأ في

^١ المصباحي (عبدالرزاق)، النقد الثقافي: من النّسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافيّة، ص ٧١.

^٢ ترمي بشر، ص ٣٢٢.

حقهم، وسبب لهم الأذى، يقول عن نفسه: "هكذا هربت من كل أفعالي. الهروب إلى الأمام هو تجميع للكوارث التي ستدك عنقك في النهاية، هذا ما عرفته أخيراً".

يظهر نقد الذات أيضاً عند الذات الساردة في رواية (لوعة الغاوية)، هذه الذات التي كانت تعمل على إغواء الآخرين، لكي تصل إلى مصالحها، كالحصول على شهادة، أو ترقية في الوظيفة، بعدها شعرت بتأنيب الضمير، وشعرت أن نفسها مثقلة مما تقوم به، فقالت: "كرهت نفسي، أحسست بتلوثها، وتطحلب أعماقي... تتنابني حالات من التفكير في عذاب الآخرة، والاقتصاص لأبي وأمي وجابر وياسين وعشرات الرجال ممن أغويتهم، فالعدل يقتضي الاقتصاص لكل من آذيته، ولا أجد ملاذاً من هذه العذابات إلا بالفرار إلى رحمة الله أعلل بها النفس".^٢

يظهر اختراق النسق السائد أيضاً في اختراق فتون للعادات والتقاليد التي تجعل المرأة أداة بيد الرجل؛ فهي قد حولت المعادلة، وجعلت من زوجها جابراً لها تستعملها لتحقيق ما تريد، فهي حين أوهمته أنها ذاهبة لقرية والدها للبحث عنه، كانت تبحث عن الشخص الذي أحبته منذ صغرها، تقول فتون عن جابر: "أستخدم جابر كالدولاب الاحتياطي المقدوف في صندوق السيارة، لا أنتشلته من مكانه إلا عند الحاجة القصوى...^٣"، وتقول عنه أيضاً: "وجابر من الكائنات التي وجدتها صالحة لظرفي إلى أن تثبت إبرة بوصلتي في الاتجاه الذي أشتهيه".^٤

من القضايا التي وردت في المدونة أيضاً، وأرى أنها اختراق للنسق: الحديث عن زواج المسيار، هذا الزواج الذي اختلف في تحليله وتحريمه العلماء، واستغل هذا التحليل بعض ضعاف النفوس، فسخرُوا هذا الزواج لمصالحهم، وهذا يترتب عليه سلبات كثيرة، وقد أشار الكاتب إلى ذلك حين عرض الدكتور هشام هذا الزواج على فتون، فردت عليه قائلة: "هذا الزواج الذي أوجد من أجل إفراغ المتعة المحللة"^٥، وصدم أيضاً حين سمعها تقول: "المسيار هو المقابل للزنا، فقد أراد المحللون له ممارسة الزنا الحلال"^٦، هذا الرد من قبل فتون يعكس نظرة الكاتب لزواج المسيار، وفي هذا اختراق للنسق الاجتماعي الذي يحلل من الدين ويحرّم منه بما يتوافق مع أهوائه.

^١ ترمي بشرر، ص ١٨٤، ١٨٣.

^٢ لوعة الغاوية، ص ٤١١.

^٣ م.ن، ص ١٧٩، ١٨٠.

^٤ م.ن، ص ١٨٠.

^٥ م.ن، ص ٤١٠.

^٦ م.ن، ص ٤١٠.

إنّ هذه الأنساق قد أثّرت بشكل مباشر على تشكّل الهويّة، فالهويّات مع اختلافها إلّا أنّها مشتركة في التآزم والضياع، صراعاتها تعكس حقيقة مجتمعات تُعاني تناقضات الحياة، وصراع الوجود، وتُعاني من الاضطراب والتفكّك، مجتمعات تنبثق منها أنساق ثقافيّة تسطو على تصرّفاتنا، فتوجهها وفقاً لما تُريد، وهي تنقاد وراءها بوعي أو بغير وعي، لذلك لا بدّ من كشف الأخطاء، وتعرية السلوكات، لإصلاحها وتقويم اعوجاجها.

هذه الأنساق الثقافيّة وغيرها المنتشرة في مجتمعات كثيرة، تُمارس سيطرتها على الفرد وعلى الجماعة أيضاً، لأنّها جزء من نسيج المجتمع، ومنظومته الفكرية، وهذا يعني "أنّ الجماعة هي سلطة قاهرة، ومؤثّرة، ومنتج ثقافي، وهذه السلطة، كأيّ سلطة، سوف تحرص على ترسيخ قيمها، وتميرها في الخطاب الثقافيّ، بحيل جماليّة"^١، ومع ذلك نجد أنّ عبده خال، لم يُمرّر هذه الهيمنة الجماعيّة السائدة بطريقة جماليّة في خطابه، وإنّما جاء بها للمساهمة في كشف مدى الآثار السلبية لهذه الممارسات، كما أنّ طرحه لهذه القضايا هو -في رأيي- سعي منه لكشف أنساق مضمرة تُسيطر على سلوك الأفراد وتصرّفاتهم، وبذلك يكون "المؤلف والنصّ عاملان أساسيان في الكشف عن المضمّر في أيّ خطاب، لأنّ المؤلّف هو المعني، أولاً وأخيراً، بالمضمّر، كما أنّ النصّ نفسه يفرض مضمّره الخاص وفقاً للغة والبناء وطبيعة النصّ ذاته"^٢.

ويتضح، مما سبق ذكره، بأنّ الروائيّ عبده خال لديه وعي بالأنساق الثقافيّة، وقد مزج بين الجماليّ والثقافيّ ليعمل على تفكيك هذه الأنساق، وهذا عكس ما جاء به الغدّامي الذي يرى أنّ الكاتب تتسلّل الأنساق الثقافيّة إلى كتاباته بدون وعي منه، لأنّها مترسّخة في العقل الباطن، وهذا وإن كان ينطبق على بعض الكتّاب، إلّا أنّي أرى أنّه لا ينطبق على الكل، وهذا ما وجدناه في هذه المدوّنة، فالكاتب بإمكانه المزج بين "الجماليّ والفنيّ"، أي بين صلته بالواقع وتساميه عنه، بين انتمائه إلى مجتمع ما، وبين انتمائه إلى ذاته، بين تعبيره عن رؤية فكريّة واجتماعيّة، وبين إفصاحه عن رؤية ذاتيّة، هذه تلوينات تجعله قادراً على صناعة الرؤيا الثقافيّة، وعلى جعلها متسمة بقدر من التميّز الذي ينافح التتميط محافظاً على اختلافيته"^٣.

^١ محجز (خضر)، إميل حبيبي: الوهم والحقيقة، ص ٣٩، ٣٨.

^٢ السيّد (غسان)، المضمّر في الخطاب الأدبيّ: عادة السمان نموذجاً، ص ٧١.

^٣ المصباحي (عبدالرزاق)، النقد الثقافيّ: من النسق الثقافيّ إلى الرؤيا الثقافيّة، ص ١٠٨.

حين تُمارس هذه الأنساق سطوتها على المجتمع، فإنّها تؤدّي إلى تفكيك نسيجه الاجتماعي، والفكري... إلخ، وهذا من شأنه يولّد إشكالات عدّة، من أبرزها: ظهور ثنائية متضادّة، هي ثنائية المركز والهامش، التي سأتكلم عنها في المحور التالي.

خامساً: ثنائية المركز والهامش

سأتحدّث في هذا المحور عن ثنائية المركز والهامش بوصفها من القضايا التي يهتمّ النّقد الثقافيّ بدراساتها؛ فالدراسات الثقافية/النقد الثقافيّ تهدف إلى تناول موضوعات تتعلّق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية، والهدف الرئيس من ذلك فهم الثقافة بجميع أشكالها المركّبة والمعقدة، وتحليل السّياق الاجتماعيّ والسياسيّ^١. وتهتم السّيميائيات الثقافية أيضاً بالثقافة باعتبارها "مركز الوجود الاجتماعيّ، وعلامة النشاط الإنسانيّ، ويميّز رواد هذا الاتجاه بين منظورين للثقافة: الثقافة من منظور داخليّ، أيّ من منظور ذاتها، وهو المنظور الذي يتمنّاه حامل الثقافة ومستعملها؛ ثم الثقافة من منظور خارجيّ، أيّ من منظور النظام العلميّ الذي يصفها"^٢، ومن ثمّ فإنّ حديثنا عن ثنائية المركز والهامش، لن يقتصر على ما خلفته هذه الثنائية من صراع داخليّ، بل ما خلفته من صراع خارجيّ أيضاً.

يتمتّع المركز بسلطة يستطيع ممارستها في قمع من يراه هامشاً، ولا نعني بالسلطة هنا السلطة التي تُمارس وفق قواعد وقوانين، تُسنّ لمصلحة كل الأطراف، كـ "مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تضمن خضوع المواطنين في إطار دولة ما. كذلك لا أعني بكلمة سلطة نمطاً من الإخضاع، الذي هو على العكس من العنف، إنّما يتّخذ شكل قاعدة"^٣، إنّما نعني في هذا الإطار الحديث عن السلطة التي تُمارس القوة والعنف على الآخر، تضع القوانين التي تكون وفقاً لأهوائها، وتتناسب معها، دون مراعاة للطرف الآخر، وبحسب تعبير فوكو (Foucault) فالسلطة "ليست مؤسسة، وليست بنية، وليست قدرة معيّنة يتمتّع بها البعض. إنّها الاسم الذي يُطلق على وضع استراتيجيّ معقّد في مجتمع معيّن"^٤.

لظهور هذه الثنائية أسباب عديدة، اجتماعيّة، وسياسيّة، واقتصاديّة، وفكريّة... إلخ، وبظهورها يحدث خلل في النّسيج الاجتماعيّ، ممّا يؤدّي إلى حدوث صراعات في المنظومة القيميّة والفكريّة للفرد

^١ يُنظر: بعلي (حنّاوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ١٤.

^٢ بوزوادة (حبيب)، سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو - تارتو، ص ١٣٥.

^٣ فوكو (ميشيل)، إرادة المعرفة، تر: مطاع صفديّ، وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان، د.ط، ط.٢، ص ١٠١.

^٤ م.ن، ص ١٠٢.

والمجتمع، وقد تكون هذه الصراعات داخلية، أي على صعيد المجتمع الواحد، وقد تكون صراعات خارجية، أي على صعيد مجتمعات مختلفة.

أولاً: الصراع الداخلي

يتمثل هذا الصراع في صراع الطبقات الاجتماعية، صراع امتدّ عبر عصور التاريخ، يلعب المال دوراً أساسياً في هذا النوع من الصراع الذي تُعاني منه معظم المجتمعات؛ فالذي يملك المال له سلطة قوية، وكلمته مسموعة، وإن كان مخطئاً فإنّ ماله يضع غشاوة على بعض الأعين التي لا يهتمها إلا المال، ومن لا يملك المال يجد نفسه على هامش المجتمع، قلّ من يسمع صوته، وإن كان على حق، وعليه فإنّ عزز المجتمع عن توفير فرص متكافئة لأبنائه، لاشكّ بأنّ ذلك سينعكس سلباً عليهم، وسيقسّمهم إلى طبقات، منها ما يكون مركزاً، ومنها ما يكون هامشاً لا قيمة له، وهذا ما خلق الفئات المهمّشة في المدونة المدروسة، كحيّ الحفرة في رواية (ترمي بشرر)، وكضياح بعض الأسر التي تهاجر وتترك وطنها، كما في رواية (نباح)، وكما حدث لمخوت في رواية (لوعة الغاوية) حين طُرد من الحيّ دون أن يُعطى أيّ فرصة للدفاع عن نفسه.

نشاهد الصراعات القائمة بين الجماعات في مختلف الأعمال السردية التي سعت إلى تجسيد ما يحدث في المجتمعات "فعند قراءة قصة أو مشاهدة خبرٍ في فيلم مثلاً، فإنّنا نلاحظ التفاعلات الاجتماعية عن قرب، نشهد صدام النوايا البشرية والصراعات الاجتماعية الخالدة والمعضلات التحفيزية التي تميّز جيداً ما كانت عليه الحياة البشرية دائماً".^١

إنّ وجود هذه الثنائيات الضدية في المدونة المدروسة يعود بنا إلى سيمياء الكون عند لوتمان (Lotman)؛ إذ يتأسس الانسجام في السيميائيات الثقافية، أو سيمياء الكون عنده على وجود قانون الثنائيات البنيوية المتعارضة (يمين، يسار، أعلى أسفل، أمام، خلف)، ولا شكّ أنّ هذه التقابلات تحمل أبعاداً ثقافية واجتماعية وقيمية... إلخ، وقانون اللاتماثل، وهذا يعني أنّ سيمياء الكون قائمة على مبدئي الاختلاف واللاتماثل اللذين يحققان التماسك السيميائي^٢، يقول لوتمان (Lotman): "لا تتناظر الجسم البشريّ يُعدّ القاعدة الانتروبولوجية لعملية منحه بعداً سمياً: سيميوطيقا اليمين وسيميوطيقا اليسار يمكن أن توجد كونياً في الثقافات البشرية كما هو الأمر بالنسبة لتقابل الأعلى والأسفل".^٣

^١ McAdams (Dan P.), Narrative Identity: What Is It? What Does It Do? How Do You Measure It? Northwestern University, Evanston, IL, USA, Sage, Vol. 37, 2018, p.364.

^٢ يُنظر: حمداي (جميل)، سيميوطيقا الثقافة: يوري لوتمان نموذجاً، ٢٠١٤ / شبكة الألوكة (alukah.net) تاريخ العودة: ٢٠٢٢/٢/٥م.

^٣ لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، ص ٣٩.

تولّد ثنائية المركز والهامش ثنائية مرتبطة بها ارتباطاً مباشراً هي: ثنائية السيّد والعبد، وقد تحدّث جورج هيجل (Georg Hegel) عن هذه الثنائية في كتابه "علم ظهور العقل"، إذ يرى أنّ السيّد هو القوّة المسيطرة على هذا الوجود، لأنّه قد أثبت أنّ هذا الوجود لا تزيد قيمته عنده عن كونه شيئاً منفياً، ولما كان هو القوّة المسيطرة على الفرد الآخر، فالسيّد في هذا القياس هو القوّة التي يندرج تحتها الفرد الآخر^١.

نجد أنّ هذه الثنائية قد برزت بوضوح في رواية (ترمي بشر)؛ فهذه الرواية تُسلط الضوء على حكاية عالمين متناقضين، الأول: يعيش حياة الفقر والعوز، ولا يملك إلا القليل من مقومات الحياة الكريمة، والثاني: يعيش حياة البذخ والرفاهية إلى حدّ يفوق الوصف، ومع قرب هذين العالمين من بعضهما إلا أنّ العالم الثاني لا ينظر إلى العالم الأول إلاّ بعين الغرور والتكبّر والازدراء، فلا يُقدّس كرامة الإنسان، ولا يحترم إنسانيته؛ فبينما كان يتجمّع شباب الحيّ محاولة منهم لرؤية الشخصية التي كانت تقطن القصر، ارتطم جمال المجنون -أحد ساكني الحيّ- بسيارة تلك الشخصية، وسقط معقراً بدمائه وصرخاته، حينها ترجّل السائق من أمام مقود العربة لاعتنا تجمع أهل الحارة، وأزاح جملاً عن طريق سيره بسحبه من كمّ ثوبه، ملقياً به على هامش الطريق، من غير أن يرتاع من فعلته تلك^٢، ومع ذلك فإنّ السيّد الذي كان يركب تلك السيّارة لم يتأثّر بما حدث، وظلّ في سيارته دون أن يخرج منها لينظر ما حدث، "الشيء الذي تغير فيه جريان تأفّقه ليعكّر تقاسيم وجهه مع محافظة ملامحه على حدّتها وصرامتها، وهو يتطلّع صوبنا، وكأنّ كائنات متقلّبة بزغت من الأرض السفلى لإثارة تأفّقه بأفعال صبيانية"^٣.

تتجلّى ثنائية المركز والهامش في جوانب مختلفة، منها: القصر والحيّ؛ فالقصر هو المركز، والحيّ هو الهامش، يستطيع المركز السيطرة على الهامش بأيّ طريقة شاء، كاستعباد أفراده، وأخذ أراضيه، وغيرها من الطرق التي يتفنّن بها لتلبية رغباته؛ فحين تم توزيع العمّال لإقامة الأسوار على شاطئ جده لم يؤخذ برأي السكّان، وكأنّهم لا قيمة لهم، هي "قسمة ضيزى"، قسمة لم يحضرها سوى رجال البلديات، والمندوبين، والمفوضين، والسماسرة، والعقاريين، وتغيّب عنها بقيّة السكان"، وهذا ميمون

^١ يُنظر: هيجل (جورج)، علم ظهور العقل، تر: مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨١، مج: ١، ص ١٤٦.

^٢ ترمي بشر، ص ٢٧.

^٣ م.ن، ص ٢٧.

^٤ ضيزى: عوجاء أو جائزة أو ناقصة.

عبدالهادي أضيفت أرضه إلى جنبات القصر، فثار غضبه، واقتحم بوابة القصر مطالبًا بئس أرضه، فكانت نتيجة ذلك أن رُجَّ به في السجن لفترة غير محدّدة، ومع توسط أعيان الحارّة لإخراجه إلّا أنّ ذلك لم يُجدِ نفعًا.

ومن الفئات المهمّشة أيضًا، التي تأثّرت بهذه السلطة التي غيّرت ناموس حياة كثير من أهل الحيّ، هذه الفئة هي: فئة الصيادين، الذين تم إبعادهم عن الأماكن التي اعتادوا الصيد فيها، ولم يكن بأيديهم سوى التذمّر من هذا الوضع "إلّا أنّ تذمرهم المحموم لم يبتعد عن سطح سقف أفواههم، فبقي كل صياد يجمع أدواته وينظر إلى زبد الأمواج المتقاذفة بين قدميه".

حاول البعض المقاومة وقَدّموا أوراقًا (صكوك البيع) تثبت امتلاكهم لهذه المواقع، لكنّ لم تفلح تلك الحجج في استعادة أراضي أجدادهم، ولم تقلح شكواهم في تحصين قواربهم المرميّة عرض البحر^٢، لم تذهب أراضيهم فحسب، بل ذهب أرواحهم أيضًا؛ فهذا حامد أبو جلمبو ظلّ يتطلّع إلى الأتربة وهي تفرش مساحات واسعة من البحر دامع العين، لم يحتمل مشاهدة الموقف، ف "اعترض بجسده أحد التراكورات حين همّ سائقه بردم مرسى قاربه الصغير، وحين انتشل من تحت التراب كان أهله يوسعون له قبرًا في مقبرة حمد"^٣.

تأثير سلبيّ للقصر طغى على مختلف جوانب حياة الحيّ، المادّي، والمعنويّ، والنفسيّ، وحتى الهواء النقيّ الذي كان يصلهم من جهة البحر قد أثر هذا القصر على وصوله؛ فظلال القصر قد خيّم على واجهة الحيّ فمنعت وصول هبّات نسيم البحر إليه "فيركد الهواء بين مفاصل بيوتنا المتجاورة، باعثًا ضيقًا يتسلّل إلى داخل الصدور"^٤.

الحيّ/النار، والقصر/الجنة، مع اقترابهما من بعضهما بالمسافة، إلّا أنّهما بعيدان عن بعضهما في كل التفاصيل، وكأنّ الحياة قُسمت إلى نصفين، جنة هنا، ونار هناك.

ثنائيات جعلها الكاتب كلعبة تلعب في حياة الناس؛ فالحياة كلّها تقوم على ثنائيات يتأرجح الإنسان بين طرفيها، يجذبه طرف ويلقيه آخر "لا أحد يعلم علم اليقين على أيّ وجه سيقع، كلنا في لعبة "الملك والكتابة" ننتظر اليد التي ستغطي العملة، ساعتها سيتبرّع الكثيرون في اختيار مفردة واحدة

^١ ترمي بشرر، ص ٤٦.

^٢ م.ن، ص ٤٩.

^٣ م.ن، ص ٤٩.

^٤ م.ن، ص ٤٤، ٤٥.

من مفردتين: ملك أو كتابة، وحين تتبسط اليد مسترخية، مخبئة نتيجة اختيارنا، تكون عيوننا مفتوحة على أي وجه استقرت العملة، ولا ننتبه ساعتها أين تكون اليد التي وضعتنا على تلك الهيئة!!^١

امتدّ القصر شيئاً فشيئاً، غطّى مساحات واسعة من البحر، استولى على الأراضي المجاورة له، إلى أن قضى على الحيّ بأكمله، فكانت نهاية حيّ الحفرة أليلة، فبدلاً من ضياع هوية بعض أفرادها، ضاعت هوية الحيّ بأكمله، فقد تم إزالة حيّ الحفرة من خلال مشروع تطويري كبير يبدأ بإزالة هذا الحيّ، هو صراع بين المركز والهامش، أفضى في النهاية إلى القضاء على هذا الهامش تماماً.

هذا الصراع القائم بين القوي والضعيف، يحكمه قوى غير متوازنة لا في المال ولا في السلطة، صراع يحكم فيه قانون الغاب؛ فالقوي يأكل الضعيف، وطرح مثل هذه القضايا في الخطاب الروائي يساهم في تعرية وكشف الانتهاكات التي تمارسها الثقافات المهيمنة على من هو أضعف منها، وقد عنيت الدراسات الثقافية بالجمع "ما بين الذاتية subjectivity"؛ أي الثقافة بصلتها بالحيوات الفردية، و "الالتزام engagement"، وهو مدخل مباشر للهجوم على اللامساواة الطبقيّة في المجتمع^٢.

يظهر الصراع أيضاً من خلال النّظر إلى الحقل المعجمي في الرواية، فيما أنّ الرواية قامت على الثنائيات الضدية، كالجنة/ النار، والسيد/ العبد، والحرية/ العبودية، والغنى/ الفقر، والأنا/ الآخر... إلخ، فإنّ ذلك قد أدّى إلى ظهور حقلين معجميين: ينتمي الأول إلى الخير، وينتمي الثاني إلى الشر، ولذلك فقد وظّف الكاتب مفردات وأسماء تتناسب مع هذين الحقلين، ففي حقل الخير نجد الكاتب قد استعمل اسم: إبراهيم، وعيسى، يوسف، جمال، ومن المفردات استعمل: الطهارة، الزهد، الشرف، الطمأنينة... إلخ، وفي حقل الشر نجده قد استعمل اسم: إبليس، عزرائيل، الخطيئة، الذنوب، الإسراف، السقوط... إلخ، ولا شك أنّ لهذه الأسماء والمفردات دلالات عدّة دينية، واجتماعية... وغيرها من الدلالات التي تتناسب مع سير الأحداث في الرواية.

إنّ طبيعة البنية الجدلية تستدعي مثل هذه التقابلات لرصد مجمل العلائق التضادية والتنافرية، كما أنّ وجود مثل هذه التضادات هو تقجير لمجموع علائق النص، وتدعيم وتأكيد لصفات أطرافها من أماكن وشخوص وغيرها^٣.

^١ ترمي بشرر، ص ١٠٧، ١٠٦.

^٢ اصطيف (عبد النبي)، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مج: (٣/٢٥)، ع: ٩٩، ٢٠١٧، ص ٢٥.

^٣ يُنظر: فيدوح (عبد القادر)، دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ص ٤٦.

علاقات ولدت ثنائيات متناقضة عدّة، يأتي في مقدمتها ثنائية السيادة والعبودية، خلفت هذه الثنائية إشكالات عدّة قديماً وحديثاً، فـ "زمن العبودية لن ينتهي، هو زمن زئبقي يتخفى في ملابس وهيئات مختلفة"^١.

المال والسلطة إذا وضعاً بيد شخص لا يستحقهما فإنّه يُصبح وبّالاً على من يحيط به، "هاتان الصفتان ظلّتا طوال الأزمان هما الوسيلتين لصوغ التصنيف؛ تصنيف السادة والعبيد، ومن لا يمتلكها فهو عبد، حتّى وإن لم يشعر بعبوديته!"^٢، يقول الراوي هذا الكلام بسبب الحالة النفسية السيئة التي وصل لها، ولكنّ هذا الكلام لا ينطبق على كل من يملك المال والسلطة؛ إذ إنّ هناك الكثير من الأشخاص الخيّرين ممّن وظّف سلطته وماله في الخير والصّلاح.

ثانياً: الصّراع الخارجيّ

ذكرنا سابقاً أنّ ثنائية المركز والهامش لا تولّد صراعاً بين طبقات المجتمع الواحد فحسب، بل تمتدّ أيضاً على مستوى المجتمعات المختلفة، كالصّراع الذي خلفته حرب الخليج "هذه الكارثة التي اصطّلينا بها كدجاج جُلب من حظيرة لتقديمه في وليمة عشاء فاخرة، وكان على المدعويين تنفيذ شرط الوليمة: الاستمتاع بالشواء، وترك لحمنا ينز، يتساقط زيته على نار مستعرة من غير أن تمسه يد!"^٣، والصّراع الذي دار ولا زال يدور بين شمال اليمن وجنوبها، ففي أثناء حوار الصحفي مع السائق الذي يقوده إلى المطار، تبين له مدى عمق المشاكل التي يعيشها الشعب اليمنيّ.

إنّ الصّراع بشقيه الداخليّ والخارجيّ لا بدّ وأن يكون فيه مركز وهامش، سلطة مركزيّة تسعى لجعل الطبقة الهامشيّة خاضعة لها وتحت سيطرتها، "وحيثما تواجه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة المتمردة، تقوم بتطويعها وترويضها، بل ابتلاعها لتصبح جزءاً من الثقافة المؤسسية"^٤.

إنّ التفسير النقديّ الثقافيّ للصّراع الطبقيّ، يحوّل ذلك الصّراع إلى عملية شدّ وجذب، عملية مناورة ومخادعة مستمرة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبيّة، وهي مناورات اليد العليا فيها للثقافة العليا، ثقافة الطبقة المهيمنة^٥.

^١ ترمي بشرر، ص ٢٣٦.

^٢ م.ن، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

^٣ نباح، ص ١٤.

^٤ بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافيّ المقارن، ص ٤٦.

^٥ يُنظر: م.ن، ص.ن.

هذه الصراعات التي دعمها الكاتب بقضايا من الواقع التاريخي القديم والمعاش في الوقت الحاضر، لا يمكن النظر إليها على أنها جزء من خطاب أدبي فحسب، بل النظر إليها على أنها تمثل واقعاً ثقافياً يواجه فيه الإنسان صراعات لا تنتهي، وبذلك تكون "قراءة النص ليس بوصفه نصاً أدبياً يركز اهتمام القارئ فيه حول المعاني الأدبية والجمالية فحسب، وإنما بوصفه خطاباً ثقافياً يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي...كمكونات للثقافة".^١

وعليه، فكما أن هناك أمكنة وأزمنة روائية، فهناك أيضاً أمكنة وأزمنة ثقافية، فالحق والقصر -مثلاً- لا يقتصر وجودهما على الخطاب الروائي الذي وجدا فيه، بل قد يكون وجودهما في أي مكان من العالم، وفي أي زمان أيضاً، فالخير والشر يوجدان حيثما وجد الإنسان، ومن "الخطأ حصر المعنى داخل أفق محدد، وهو - أي المعنى - ينتمي إلى سياقات ثقافية، ودينية، وسياسية، وأدبية، واجتماعية. فتتوَّع المنطلقات، واختلاف الأساليب، وتعدّد المستويات في عملية القراءة لا تسمح بأحادية المعنى، وإنما تسمح بتنوّع المعنى وتعدّده".^٢

هذه المجتمعات التي يعيش فيها الأفراد على هيئة طبقات، يجد فيها الضعيف نفسه في صفٍّ مهمّش لا قيمة له، ومن فوقه ينظر إليه نظرة دونية، هذه المفارقات تولّد الصراع، وتصنّع التطرّف، وتخلق التوتر بين الأفراد، وبذلك يتزعزع الهدوء والاستقرار في حياة الطبقات جميعها العليا والدنيا، وفي إدراج الخطاب لمثل هذه القضايا تفكيكاً لأنساق ثقافية تتغلغل بين الأفراد تكون نتيجتها الظلم والفساد.

حاول الروائي عبده خال في رواياته سبر أغوار المجتمع الذي يعيش فيه، من خلال طرحه لكثير من أبعاد الحياة المختلفة، وهذا لا يعني أن ما جاء في روايات خال لا ينطبق إلا على المجتمع السعودي، بل على العكس من ذلك، فما يعيشه أبناء هذا المجتمع يعيشه أبناء المجتمعات العربية الأخرى؛ فهذه القضايا هي قضايا الإنسان أينما حل وأينما وجد، ولكن مع الاحتفاظ بالخصوصية التي تميّز كل مجتمع عن غيره؛ فالنص - كما يقول (بارت) - "ليس سطرًا من الكلمات، ينتج عنه أحادي، (...) ولكنه فضاء لأبعاد متعدّدة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"^٣، هذه البؤر الثقافية المختلفة يشترك الإنسان في إنتاجها؛ فالإنسان أينما كان هو "كائن يهوى ويرفض، يطمح ويطمع، يسمو وينحدر.. ولا يمكن

^١ يوسف (عبدالفتاح أحمد)، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، ص ١٦٧.

^٢ م.ن، ص ١٨١.

^٣ بارت (رولان)، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٩، ص ٨٠.

أن ينفك عن علاقته بالآخر؛ لأنّه كائن اجتماعيّ تسكنه مشاعر تجاه الآخر والأشياء. فالرغبات، والأطماع، والطموحات، سلطات داخلية تُمارس طقوسها وهيمنتها على الذات، وتتمكّن الذات من تفرّغ مكبوتاتها من هذه الطاقات عن طريق الملفوظات داخل خطاب تتوجّه به إلى الآخر أو العالم؛ لتعبّر بها عن مشاعرها ناحيته^١.

إنّ فهم الصراع الذي يدور في الخطاب، يُساهم في الكشف عن بنية هذا الخطاب، وهذا يمكن أن يُشكّل مصدرًا أساسيًا لفهم البنية الاجتماعية في أبعادها الثقافية، والاقتصادية، والسياسية، ومن هنا يتبيّن أنّ ثمة رؤية مركزية في الثقافة تتجسّد في بنية طقوسية طاغية، وأنّ ثمة رؤيا مضادة تتجسّد في بنية لا طقوسية، والعلاقة بين هاتين البنيتين هي العلاقة بين المركزيّ والهامشيّ، المسيطر وفاقده السيطرة أو الخاضع لها، والجماعيّ والفردّي^٢.

وفي ختام هذا المبحث يمكن القول: ينبغي إعادة النّظر في المسلّمات، التي تُسيطر على سلوكنا، ينبغي غربلتها لأخذ الجيد منها، وترك السيئ؛ فتسلّل هذا الرّكام الهائل من الأنساق الثقافية إلى عقول البشر بوعيّ منهم أو بدون وعيٍّ، هو سبب في كثير من الأزمات التي تواجههم، كضياع الهويّات وتشتتها، وهذا لا يكون إلّا بالتسلّح بالوعي والمعرفة، وبالتعاون بين جميع أطراف المجتمع.

وهنا أودّ أن أقول: إنّ الكاتب سعى من خلال المتن السّرديّ الذي قام بصياغته إلى إيصال بني ورؤى إلى متلقٍ يقوم بتفكيك هذه البنى للوصول إلى المعنى العميق الذي هدف إليه الكاتب، وهذا يؤكّد الدور الكبير الذي يلعبه المتلقي، لأنّ الخطاب ما إن ينتهي من رحلته مع الكاتب، حتّى يبدأ رحلة جديدة يخوضها مع المتلقي.

^١ يوسف (عبدالفتاح)، السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، ص ٤.

^٢ يُنظر: أبو ديب (كمال)، الرؤية المقتنعة: نحو منهج بنيويّ في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د. ط، د. ت، ص ٦٦٣.

الخاتمة

الخاتمة

بعد أن جالت هذه الدراسة في خطاب عبده خال الروائيّ تنظيرًا وتطبيقًا، تصل إلى جملة من النتائج، لا تدّعي أنها نتائج نهائية مغلقة، فالخطاب الروائيّ لا ينطوي على حقيقة ثابتة، ولا غاية محدّدة؛ فهو فضاء واسع لكل قارئ، ومع ذلك فقد صاغت الدراسة جملة من النتائج على النحو الآتي:

لمشروع عبده خال السردّي رؤية واضحة، ورسالة محدّدة، هي تسليط الضوء على قضايا الإنسان أينما وُجد، من خلال كشف مظاهر الخلل الاجتماعيّ، والثقافيّ، والسياسيّ... إلخ، وقد جاءت قضية الهوية - سواء أكانت هوية فردية أم هوية جماعية - في مقدمتها، وتنازل من هذه القضية الكبرى موضوعات عدّة، كالصراع بين الأنا والآخر، والسلطة والهامش، وتأزم الهوية وضياعها، وغيرها من الموضوعات التي ساهمت في إثراء البنى الدلالية للخطاب الروائيّ.

سعى الكاتب من خلال خطابه الروائيّ إلى تسليط الضوء على الأزمات التي تمرّ بها الهوية، رغبة منه في إيجاد حلول لها؛ لذلك فقد جاء خطابه مليئًا بالكثير من العوالم، عوالم يمتزج فيها الواقعي بالخياليّ، والحديث بالقديم، وتلتقي فيه الكثير من الثنائيات الضدّية، التي تعكس مدى الصراعات التي يواجهها الإنسان، كالحياة والموت، والحب والكراهة، والغنى والفقر، والجنة والنار، والحرية والعبودية... إلخ.

يؤسّس الخطاب الروائيّ لمفاهيم جديدة تُسهم في رفع الستار عن إشكاليّات الواقع وقضاياها، من خلال بناء فضاء سرديّ يضم بين دفتيه عودة للماضي، ونقدًا للحاضر، ونظرة ثاقبة للمستقبل؛ ولذلك فقد جاء تمثيل مرجعيّات الكاتب الثقافية بقلبٍ سرديّ سعى الروائيّ من خلالها إلى سبر أغوار المادّة التراثية، وتوظيفها بطريقة تتناسب مع الحاضر وقضاياها.

إنّ فهم البنى السائدة في الخطاب يُسهم في فهم البنى الثقافية في أبعادها الواقعية، ويتميّز الخطاب الأدبيّ عن غيره من الخطابات، بأنّه يمزج بين الجانب الجماليّ الشكليّ للغة، والجانب الجوهريّ الذي يحمل مقاصد اللغة، ولذلك يمكن وصفه بأنّه خطاب إبداعيّ تتحوّل فيه اللغة إلى رسالة ذات مضامين ودلالات مختلفة.

يشتمل الخطاب على وظائف عدّة: كالوظيفة التّواصلية، والوظيفة التّفاعلية، ويتميّز الخطاب بأنّه ذو طبيعة جدليّة؛ فهو مُغلّق ومفتوح في الوقت نفسه؛ مغلق من حيث بنيته الشكلية والمضمونية التي تميّزه عن غيره، ومفتوح من حيث طبيعته المنفتحة على السياقات الثقافية المختلفة، ومن حيث تعالقه مع نصوص عدّة.

طرح الكاتب فكرة الهوية في خطابه الروائي بأسلوب صريح، وأسلوب رمزي أيضاً، قابل لقراءات مختلفة، وتأويلات متعددة، وبذلك تكون القراءة خلقاً جديداً للنص، يتماشى مع تصورات الواقع ومتغيراته.

الهوية السردية هي ذلك النوع من الهوية الذي يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية، وتتكون هذه الهوية من خلال الدمج بين نوعين من السرد، هما: السرد التاريخي، والسرد الخيالي، وتساهم الهوية السردية في مساعدة الذات لفهم نفسها بطريقة أفضل.

يرتبط مفهوم الهوية بحقول معرفية عدة، ولذلك فإن تعاريفه تتعدد بتعدد أفق الطرح وزاوية تناول، وقد اهتم الكاتب في خطابه بسؤال الهوية، باختلاف فروعه الذاتية، والقومية، والوطنية، وسعى لإبراز الإشكاليات التي ترتبط به.

للحوية أهمية كبيرة في حياة الفرد والمجتمع؛ فهي التي تميز كل فرد عن غيره، وتضيف له نوعاً من الخصوصية الفكرية واللغوية والثقافية؛ فمن خلال الهوية يُثبت الإنسان كيانه وجوده، وبتحديد ما يتمكن من تحديد أهدافه، وكلما كان الفرد أكثر إيماناً بهويته كان أكثر ثقة بنفسه، وأكثر تقدماً في حياته. للهوية أصول وثوابت، لكنها متغيرة ومتجددة؛ فمفهوم الهوية مفهوم يجمع بين ثنائيات عدة، منها: الثبات والحركة، الانغلاق والانفتاح، والوحدة والتعدد، وتخضع الهوية في ذلك للصفات البيولوجية والسيكولوجية والأيدولوجية والانثروبولوجية التي تُحيط بالفرد والمجتمع، وتتحدد الهوية وفقاً للمقام أو السياق الذي تتواجد فيه.

تتكون الهوية الفردية للإنسان من عناصر عدة تكون شخصيته، كالدين، والفكر، واللغة، والعادات والتقاليد، وغيرها من العناصر التي قد يتفرد بها المرء، وقد يشترك فيها مع غيره، وإدراك الإنسان لهويته يختلف باختلاف مراحل العمرية؛ ففترة الطفولة تختلف عن فترة المراهقة والشباب، وكذلك مرحلة الكهولة؛ لأن اهتمامات الإنسان تتغير وتتجدد من مرحلة لأخرى، والمهم في كل تلك المراحل أنه يظل باحثاً عن هويته مطوراً لها وفقاً لاحتياجاته واهتماماته؛ فالإنسان يقضي حياته باحثاً عن هويته، فتحقيق الهوية رسالة، وهي مشروع الوجود الإنساني برمته.

إنّ معالم الهوية السردية للشخصية تتضح بشكل كبير حين يتم دراسة علاقتها بالآخر؛ فالرواية عالم يقوم على ارتباط بعض الشخصيات ببعض، ولا يمكن لشخصية أن تكون هويتها السردية بمعزل عن الآخر.

إنّ بروز الهوية وظهورها يفرضه عاملان: الأول فرديّ، مصدره القناعة الشخصيّة القائمة على الثقافة والاعتقاد والتربيّة وظروف النشأة وطريقة التفكير، والثاني جماعيّ، يقوم على حضور الآخر ووجود أزمة ما، وللعامل الخارجيّ أهميته في تكوين العامل الداخليّ الفرديّ.

لا يخلو تاريخ أمة من الأمم من سرد ما؛ فالسرد ظاهرة إنسانيّة، وجودها مرتبطٌ بكيونة الإنسان ووجوده؛ والإنسان مجبورٌ بالحكي الذي من خلاله يُعبّر عن تاريخه، وتاريخ أجداده، وعليه، فإنّ السرد بأشكاله المختلفة من سير، أو ملاحم، أو قصة، أو حكاية شعبيّة، أو أسطورة.. إلخ، موجودٌ مع وجود التاريخ البشريّ، إلّا أنّ السرد بوصفه علمًا فإنّه مصطلح حديث النشأة، تعدّدت تعاريفه واتجاهاته، وأصبح علمًا له علماءه ومنظّروه، وأصبح له أسس وقواعد يقوم عليها.

السرد وسيلة من وسائل التّواصل، وشكل من أشكال التعبير، وطريقة من طرق فهم هويّاتنا، وفهم العوالم من حولنا؛ لذلك فقد ساهم بعناصره الروائيّة من شخصيّات، وزمان، ومكان، وتبنيّر، في إبراز الإشكاليّات المرتبطة بالهويّة الفرديّة والجماعيّة، وإشكاليّات الآخر الذي تفتح عليه، وتتفاعل معه؛ فالسرد هو وساطة بين الإنسان والعالم، وتبرز دلالاته عبر التّفاعل بين عالم النّص وعالم القارئ.

الهويّة والسرد طريق لوضع تصوّرات للذّات عن نفسها وعن العالم من حولها؛ ولذلك فقد كشفت المشاهد السردية في خطاب الكاتب عن جرأة في البوح، وحديث عن مسكوت عنه، وكشف لأنساق مضمرّة، هيمنت على سلوكيّات النّاس وتصرفاتهم.

تُمثّل الهويّة الجماعيّة جانبًا من تقدير الذّات، لأنّ نجاحاتها وإخفاقاتها تتعكس بشكل مباشر على الفرد الذي ينتمي إليها، وتتشكّل الهويّة الدّاتيّة للفرد والجماعات من خلال السرد؛ إذ تسعى الأمم والجماعات إلى الافتخار بأمجادها من خلال هذا التّاريخ، وذلك سعيًا منها لإثبات هويّتها، وبذلك تنتقل الهويّة من كونها ذاتيّة مجردة إلى هويّة سردية تتفاعل مع مكونات الخطاب السردية.

يسود جوّ التّوتر والصّراع بين شخصيّات المدوّنة، ولذلك فإنّ الهويّة الفرديّة والجماعيّة تُعاني من تزعزع في كيانهما، واضطراب في مفاهيمهما، وصراع مع الآخر لا ينتهي.

لقد مثّل الفضاء المكانيّ دورًا مهمًّا في أحداث الرواية؛ فهو يحيل على ممارسات ثقافيّة تُمارس في بقاع مختلفة، كظلم الأهاليّ لأبنائهم، سواء أكان ذلك بقصد منهم أم بدون قصد، وكالتّظر إلى المرأة كجسد بلا روح، وكسيطرة الظاهر المزيف على الباطن الحقيقيّ، هذه الأنساق وغيرها حملها الفضاء المكانيّ، وأعطاه دلالات وعلامات لتكشف الهيمنة الثقافيّة التي تسيطر على المجتمعات.

هناك زمان ومكان حقيقيّان، وهناك أيضًا زمان ومكان ثقافيّان، لا ينمحي المكان الثقافيّ؛ لأنّه وعاء يحوي العادات والتقاليد والقيم التي يسير وفقها شخصيّات الخطاب، ولا يخضع الزمان الثقافيّ لمقاييس الوقت والتوقيت الطّبيعيّ أو السّياسيّ أو الاجتماعيّ؛ لأنّ له مقاييسه الخاصّة.

إنّ الهويّة عالم حسّي رمزيّ منفتح على كل المجالات، يأتي السّرد لمساعد هذا العالم على بثّ رؤاه وأفكاره، مُستعينًا بالتمثيل الذي يكون بمثابة حلقة الوصل بين هذه العوالم.

يُنظّم التّمثيل العمليّة السّردية، فيبرز العلاقة بين عناصرها، ويجمع بين عوالمها المرجعيّة والتّخيليّة، لينتج بعد ذلك عملاً فنيّاً يحمل بين طيّاته عددًا من البنى الثقافيّة والفكريّة والاجتماعيّة... إلخ؛ فالخطاب الروائيّ يساهم في صوغ تصوّرات الإنسان عن ماضيه وحاضره ومستقبله.

للتّمثيل وظائف عدّة، منها: وظيفة سلطويّة من خلال تأثيره على المتلقّي، ومحاولته إقناعه بما يُمثّله، ووظيفة تنظيميّة من خلال ترتيبه للأحداث، وعرضه لها بصورة تتناسب مع العمل الفنّي الذي يُمثّله، ووظيفة تصويريّة من خلال مزجه بين العوالم الواقعيّة والتّخيليّة، وتصويره لها بطريقة رمزيّة، تكون أكثر فاعليّة في نفس المتلقّي، ووظيفة إدراكيّة أو توعويّة يُضيء من خلالها رؤية المتلقّي للعالم؛ فعملية التّمثيل قد تكشف ما هو غائب عن الدّهن، من خلال تصوير المنظومة الاجتماعيّة والأخلاقيّة والمعرفيّة، بطريقة تخيليّة قد تكون أكثر قُربًا ووضوحًا من الواقع المُعاش، الذي توجد فيه الكثير من الأنساق التي تحتاج إلى وسائل تمثيليّة، لسبر أغوارها، وكشف مضمراتها، وعليه فإنّ التّمثيل -كغيره من تقنيّات الحياة المتنوّعة- سلاح ذو حدّين؛ قد يُستعمل لكشف ضبابيّة هذا العالم، وقد يُستعمل لزيادة هذا العالم عتمة وظلامًا.

تتعرّض الهويّة - سواء أكانت فرديّة أم جماعيّة - في مراحل مختلفة من الحياة لأزمات قد تؤدي إلى تشتتها وضياعاها، وفي خضم هذه الأزمات يتفاوت النّاس في كينيّة التعامل معها؛ فمنهم من يستطيع بحنكته وحكمته تجاوزها، ومنهم من يسقط فيها، فيفقد توازنه، ويضيع في صراعاتها، وقد تناولت المدوّنة المدروسة الإنسان، حين تتأزّم هويّته وتضيع، فيُصبح جسدًا بلا روح، وشكلًا بلا معنى؛ فالرواية رسالة تُحيل إلى الوجود الإنسانيّ بمختلف تفاصيله.

إنّ المرجعيّة الفكرية للكاتب - بأبعادها الاجتماعيّة، والتّاريخيّة، والفلسفيّة، والسّياسيّة... إلخ - تُعدّ عنصرًا أساسيًّا من عناصر البناء السّرديّ بوصفها الرّافد المعرفيّ الذي أمدّ الكاتب بمخزون فكريّ يُقدّمه للمتلقّي، ولذلك فهو يعيد صياغتها بطريقة فنيّة تتوافق مع شروط البنية السّردية للخطاب الذي يُقدّمه،

وتتماشى مع الرؤى والتساؤلات التي يسعى لطرحها، ولذلك فإن مرجعيّات الكاتب تُساهم في تحقيق الأهداف التي يسعى الكاتب لتمثيلها عبر خطابه السردّي.

لتوظيف النصّ الديني في الخطاب الروائيّ دوافع عدّة منها: أنّ التراث الدينيّ في قسم منه هو تراث قصصيّ، لذا وجد بعض الروائيين أنّ تأصيل الرواية العربيّة يقتضي العودة إلى الموروث السردّيّ الدينيّ، والإفادة في التأسيس لرواية عربيّة خالصة، ومنها أيضًا: أنّ التراث الدينيّ يشكل جزءًا كبيرًا من ثقافة أبناء المجتمع العربيّ؛ لذا فإنّ أي معالجة للتراث الدينيّ هي معالجة للوطن العربيّ وقضاياها.

تلعب الفانتازيا دورًا مهمًا في إبراز مرجعيّات الكاتب الفكرية بشكل عام، والمرجعية الأسطورية بشكل خاص، وتشغل الأساطير مساحة واسعة من ذهنية الإنسان العربيّ؛ فهي جزء من موروثه الثقافيّ والفكريّ الذي يتجلّى من خلال الممارسات الاجتماعية، والأعمال الفنيّة.

أخذت الأساطير مساحة واسعة من ذهن الإنسان العربيّ؛ فقد نشأ عليها منذ الصغر، وحين كبر ظلّ الكثير منها راسخًا في عقله الباطن، لذلك فمعظم المجتمعات العربيّة مجتمعات تؤمن بالخرافة، حتّى في أدق تفاصيل الحياة، ومن ثمّ، فإنّ الأساطير تأخذ مساحة واسعة من الموروث الثقافيّ والفكريّ للإنسان العربيّ، ويتجلّى هذا الموروث من خلال الأعمال الأدبيّة والفنيّة لكثير من الكتّاب والمبدعين؛ فالسرد هو تشكيل عالم متماسك متخيّل يمتزج فيه الواقع بالخيال، والشكل بالمضمون، والداخل بالخارج.

إنّ الاهتمام بمتخيّل أمّة ما، يعني الاهتمام بتفاصيل حياتها؛ فكّ شفرات ورموز المتخيّل، يعني فكّ شفرات هذه الثقافة، والغوص في ماهيتها، ومعرفة تفاصيلها؛ فالمتخيّل يحمل قواعدًا ورموزًا تتوافق مع الفكر البشريّ الذي أنتجه؛ فهو بمثابة خزان معرفيّ لهويّة الفرد والمجتمع.

النسق الثقافيّ هو نسق ألفته الثقافة، واستهلكه الجماهير، وهو منغرس في الخطاب، وفي الممارسات الثقافيّة بمختلف أنواعها، ويأتي النّقد الثقافيّ ليعمل على إعادة بناء الإنسان، من خلال ملامسة ما يعتور ذهنه من أنساق ثقافيّة سبّبت له الكثير من المشاكل والصراعات، لذلك فإنّ القراءة الثقافيّة للنصّ تُساهم في استعادة الفرد والمجتمع لوعيه، ومن ثمّ مساءلة الأنساق الثقافيّة المستترة خلف أقنعة أيديولوجيّة.

يتوقع النسق الثقافيّ داخل إطار القديم والسائد، ويرفض تغيير موقعه، أو أيّ دخيل عليه؛ فالجديد يربكه، ويدعوه إلى التوقف ضده، وتُمارس الأنساق الثقافيّة سطوتها على الفرد والمجتمع، سواء كان ذلك بوعي منهم أم بدون وعي، لأنّها أنساق مُخاتلة تظهر وتختفي وقت ما تُريد.

الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة متعددة ومتنوعة، كنسق السّيطرة، ونسق الفحولة، ونسق الأخذ بالثأر، والنسق الديني، وتؤثر هذه الأنساق على تشكّل الهوية، وقد تكون سبباً في تشتتها وضياعها. يحدث صراع الهويّات على مستويات مختلفة؛ فقد يكون هذا الصّراع على المستوى الفردي، وقد يكون على المستوى الجمعي، ويتطوّر هذا الصّراع ليشمل أبعاداً متعدّدة، منها ما هو ديني ومنها ما هو ثقافي، ومنها ما هو سياسي... إلخ، وحين نتأمّل هذه الصراعات في روايات عبده خال نجد أنّها جاءت على أشكال مختلفة، كصراع الذات مع نفسها الذي يُفضي إلى احتقار الذات وضياعها، وكصراع الذات مع الآخر.

تتحدّد ملامح علاقة الأنا بالآخر وموقعه منه، وفقاً لطبيعة العلاقة بين أقطاب هذه الثنائية، وحسب طبيعة المجتمع، وبالتالي تتشكّل للأنا مواقف مختلفة تحكم نوع علاقتها بالآخر، منها: موقف سلبيّ تكون الأنا هنا رافضة للآخر، وتظهر في الفعل السّرديّ من خلال كبت صوت الآخر أو تشويه صورته أو الجهر بالعداء له، ومنها أيضاً: موقف إيجابيّ تكون الأنا في هذا الموقف مرتمية في حضن الآخر، إمّا حبّاً أو ضعفاً وتبعية، وقد تتخذ الأنا موقفاً محايداً من الآخر، فتكون غير مهتمة به، فلا تتخذ منه موقفاً سلبياً ولا إيجابياً.

يختلف مدى وحدة الأثر الذي تتركه أزمات الهوية من شخص لآخر، وفقاً لعدد من العوامل، منها: مدى حدة الأزمة وخطورتها، ومنها أيضاً: نمو الفرد على مختلف الأصعدة: السيكولوجي والفكريّ والعُمري... إلخ، الذي سيمهّد له الطريق في كيفية التعامل مع أزمات الهوية التي يمرّ بها، فإذا كان هذا النمو سليماً فسيُشكّل داعماً إيجابياً للفرد أثناء تعامله مع أزماته، وإذا كان هذا النمو متأزماً فسينعكس ذلك سلباً عليه أثناء تعامله مع هذه الأزمات، كما أنّ للمجتمع الذي يُحيط بالفرد دوراً في مقدار الأثر الذي تتركه عليه هذه الأزمات؛ فقد يكون داعماً له أثناء التعامل مع أزماته، وقد يكون مُحبطاً له.

لا تستطيع بعض الأسر والمجتمعات التخلّص من قهر الثقافة المجتمعيّة، فتبقى أسيرة لها، حتّى وإن ترك ذلك أثراً سلبياً على حياتها، وهذا الوضع يجعل الذات تعيش حالة متشظيّة في وضع زمنيّ مزدوج، بين زمن داخليّ نفسيّ يحكمه قانون الرغبة، وزمن خارجيّ اجتماعيّ يحكمه قانون القوة.

تربط بين العالم النصّيّ والعالم الواقعيّ علاقة تأثير وتأثر، ولذلك فإنّ كلّاً منهما يصوغ عوالم الآخر؛ ومن ثمّ فإنّ الضياغ الذي لمسناه في المدونة المدروسة لا يقتصر على الشخصيات الروائيّة فحسب؛ فهذه نماذج يمكن أن تنطبق على أيّ إنسان يعيش في هذا الكون؛ فدالات الخطاب الرّوائيّ تنفتح على فضاءات ثقافيّة تنقل الرواية من كونها مدونة نصيّة شبه مغلقة إلى خطاب تعدديّ مرتبط

بالمؤثرات الثقافية الحاضرة له، التي تتمثل في السياقات التي تنتج عن تفاعل الأفراد والجماعات على مختلف الأصعدة.

مزج الكاتب بين الثقافي والجمالي في خطابه، فلم يُمرّر الأنساق الثقافية في خطابه بحيل جمالية، وإنما سعى لكشفها، وتنبيه المتلقي بآثارها السلبية، وهذا أسهم في تفكيك الأنساق الثقافية بطريقة فنية تتناسب مع الخطاب الروائي.

إنّ النظر إلى الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي يعني ربط ما بداخل النص بخارجه السياقي، ممّا يعني قراءة الخطاب قراءة منفتحة على أنساق الثقافة المختلفة، وبذلك سيكون للخطاب دورٌ ديناميّ يساهم في كشف الأنساق الثقافية المضمرّة التي تُمرّر على الناس بوعي منهم أم بدون وعي، لأنها أصبحت جزءاً من ممارساتهم التي يمارسونها دون إدراك المخاطر التي قد تتسبّب بها.

لا يقف التحليل الثقافي (السيمائي، والنقد الثقافي) للنصوص عند قراءة واحدة، بل يفتح النص على سيل من القراءات المختلفة، التي تسعى إلى تحليل النصوص في ضوء سياقها المعرفي، وتتعدّد القراءات تتعدّد المعارف، وتتجلى المفاهيم، ويكون النص أكثر مرونة عند التعامل معه.

إنّ النقد الثقافي ليس كشفاً للأنساق الثقافية فحسب، بل هو وقفة مع الذات كي تصحو من غفلتها، والنقد الثقافي لا يقصي النقد الأدبي؛ فمعرفة الجمال طريق لمعرفة القبح - فبضدّها تتباين الأشياء - فلا يمكن معرفة المعنى المضمّر دون معرفة المعنى الظاهر، أي أنّ المعنى يكون أكثر وضوحاً من خلال التفاعل بين عناصر الثقافة والعناصر الأدبية خارج النص وداخله.

إنّ الخطاب هو حلقة الوصل التي تربط بين المرسل والمتلقي، عبر نظام من الشّفرات مليء برهانات عدّة يسعى الخطاب إلى تحقيقها، معتمداً في ذلك على ركائز العمل السّرديّ التي تبلور مفاهيم الخطاب، وتحدّد مقاصده، ويحمل الخطاب بين طيّاته قضايا وإشكاليّات عدّة، منها ما يسعى إلى غرس مفاهيم تخضع لسلطة وأنساق ثقافية تُمارس هيمنتها على منظومة القيم الفكرية والاجتماعية، ولذلك فإنّ تحليل الخطاب لابدّ أن يهدف لكشف هذه الأنساق التي تسيطر على الناس، وبذلك يتحرّر الفرد والمجتمع من أغلال نسقية سبّبت كثيراً من الصّراعات والنّزاعات الفردية والجماعية، وهذا لا يكون إلّا بفتح الخطاب على السياقات التي تُحيط به.

وبعد ذكر النتائج التي توصّلت لها هذه الدراسة، لا بدّ من ذكر بعض التوصيات التي تقترحها الباحثة، وتتمثّل فيما يلي:

- إعطاء خطاب عبده خال الرّوائيّ مزيداً من الدّرس والاهتمام، فمدوّنته مليئة بقضايا إنسانيّة عديدة، تُعطي الدّارس مساحة كبيرة للبحث والاطّلاع.
- تسليط الضوء على الأنساق الثقافيّة، ودراساتها بشكل موسّع ومفصّل، فهي بؤرة يمكن الانطلاق منها لإصلاح الذات الفرديّة والجماعيّة.
- إعداد المزيد من الدّراسات التي تعتمد في إجراءاتها على النّقْد الثقافيّ، لما له من دور في كشف حالات العمى الثقافيّ التي تجعل الإنسان مُنقاداً لثقافة مهيمنة دون إدراك لمدى خطورتها.
- إقامة المزيد من المؤتمرات والدّورات العلميّة التي تهتم بالسّرديّات والنقد الحديث.

وفي الختام، أحمد الله عز وجلّ الذي بنعمته تتمّ الصالحات، وأشكره أنّ مكّنني من إتمام هذا البحث الذي لا أدعي فيه الإحاطة والشموليّة بكل ما يرتبط بموضوع البحث، ولكّني أرجو أن أكون قد وفّقت في طرح بعض قضايا الخطاب الرّوائيّ الذي يُمثّل الإنسان أينما كان، وما توفّيقني إلّا بالله عليه توكلتُ وإليه أنيب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً: المصادر

- خال (عبده)، ترمي بشرر، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط٦، ٢٠١٥.
- خال (عبده)، لوعة الغاوية، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط٥، ٢٠١٥.
- خال (عبده)، نباح، منشورات الجمل، بيروت - لبنان، ط٣، ٢٠١٠.

ثانياً: المراجع العربيّة

➤ الكتب:

- إبراهيم (عبدالله)، المتخيّل السّرديّ (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
- إبراهيم (عبدالله)، موسوعة السّرد العربيّ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، طبعة موسّعة (٢)، ٢٠٠٨.
- إبراهيم (عبدالله)، التخيّل التاريخيّ (السّرد، والإمبراطوريّة، والتجربة الاستعماريّة)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١١.
- إبراهيم (عبدالله)، السّرد النّسويّ: الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١١.
- إبراهيم (عبدالله)، السّرد، والاعتراف، والهويّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١١.
- إبراهيم (عبدالله)، السّردية العربيّة الحديثة (الأبنية السّردية والدلالية)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٣.

- أبو ديب (كمال)، الرؤى المقتنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ط، د.ت.
- أحمد (أحمد عبدالكريم)، فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية: تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط ١، ٢٠١٥.
- إسماعيل (عزوز علي)، عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ٢٠١٣.
- بابا (هومي)، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط ١، ٢٠٠٤.
- باختين (ميخائيل)، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، ١٩٩٠.
- باربيريس (بيير)، النقد الاجتماعي، في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي لمجموعة من المؤلفين، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: ٢٢١، ١٩٩٧.
- بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٩٣.
- بارت (رولان)، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط ١، ١٩٩٩.
- البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٣، ٢٠٠٢.
- البازعي (سعد)، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ٢٠٠٨.
- باشلار (غاستون)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ٢، ١٩٨٤.
- بدوي (عبدالرحمن)، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٤.
- بروكميير (جينز)، وكربو (دونال)، السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبدالمقصود عبدالكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، ط ١، ٢٠١٥.

- بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم - ناشرون، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٧.
- بغورة (الزواوي)، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو (دراسة ومعجم)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٥.
- بلعابد (عبدالحق)، عتبات: جبرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٨.
- بو عزة (محمد)، سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، دار الأمان، الرباط - المغرب، ط ١، ٢٠١٤.
- البيل (فارس توفيق)، الرواية الخليجية: قراءة في الأنساق الثقافية، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط ١، ٢٠١٦.
- بينيت (طوني)، وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٠.
- تودوروف (تزفيتان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط ٢، ١٩٩٠.
- توماشفسكي (بوريس)، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٢.
- الجزار (هاني)، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط ١، ٢٠١١.
- جنيت (جيرار) وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة والنشر، البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.
- جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة)، ط ٢، ١٩٩٧.
- جيرالد (برنس)، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣.
- الحمادي (أنور)، معايير DSM-5، إعداد وتوزيع: جهاد محمد حمد، د.ط، د.ت، ص ٢٤٣. (إعداد: الجمعية الأمريكية لعلم النفس APA).

- حمزة (سحر كاظم)، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط ١، ٢٠١٧.
- حمود (ماجدة)، إشكالية الأنا الآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ٢٠١٣.
- خال (عبد)، قالت حامدة: أساطير حجازية، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣.
- خال (عبد)، قالت عجيبية: أساطير تهامية، دار الساقى، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣.
- الخباز (محمد)، صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٩.
- خرابتشكو (ميخائيل)، الإبداع الفني والواقع الإنساني (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - سوريا، ط ٢، ٢٠١٢.
- خمري (حسين)، نظرية النص: من بنية النص إلى سيميائية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٧.
- ديورنغ (سايمون)، الدراسات الثقافية.. مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٥.
- ريكور (بول)، الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، بول ريكور وآخرون، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ١٩٩٩.
- ريكور (بول)، الذات عينها كآخر، ترجمة وتعليق: جورج زيناتى، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط ١، بيروت، ٢٠٠٥.
- ريكور (بول)، الزمان والسرد، الحكمة والتاريخ السردى، تر: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ط ١، ٢٠٠٦.
- ريكور (بول)، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٩.
- زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٢.
- السد (نورالدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردى)، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، ٢٠١٠.

- سرحان (هيثم)، خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ٢٠١٠.
- سعيد (إدوارد)، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبودييب، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط ٤، ٢٠١٤.
- الشاهد (نبيل حمدي)، السرد بين الماهية والهوية (قراءات في نصوص سردية)، الوراق للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١٥.
- شوردي (مارك) وآخرون، النقد: أسس النقد الأدبي الحديث، تر: هيفاء هاشم، مراجعة: نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، ط ٢، ٢٠٠٥.
- صليبيا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ١٩٨٢.
- صن (أمارتيا)، الهوية والعنف (وهم المصير الحتمي)، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ٢٠٠٨.
- طاليس (أرسطو)، فن الشعر، تر: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٥٣.
- ابن عاشور (محمد الطاهر)، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، ١٩٨٤.
- عبدالله (عبدالرحمن)، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي: العراق أنموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ط ١، ٢٠١٣.
- عزام (محمد)، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٣.
- العزّام (هيثم أحمد)، النقد الثقافي، الوراق للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، ط ١، ٢٠١٤.
- عليّات (يوسف)، جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٤.
- عناني (محمد)، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط ٣، ٢٠٠٣.

- العيادي (عبدالعزیز)، میثال فوکی المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بیروت - لبنان، ط ١، ١٩٩٤.
- العید (یمنی)، الروایة العربیة: المتخیل وبنیته الفنيّة، دار الفارابی، بیروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١.
- عیلان (عمر)، فی مناهج تحلیل الخطاب السردی، منشورات اتحاد الکتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.
- الغدّامی (عبدالله)، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بیروت، ط ١، ١٩٩٨.
- الغدّامی (عبدالله)، اصطفی (عبدالنبی)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٤.
- الغدّامی (عبدالله)، النّقد الثقافي (قراءة فی الأنساق الثقافية العربیة)، المركز الثقافي العربي، لبنان - بیروت، ط ٣، ٢٠٠٥.
- فروم (إريك)، الإنسان بین الجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، عالم المعرفة، ع: ١٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩.
- فوکی (میشیل)، إرادة المعرفة، تر: مطاع صفدي، وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بیروت - لبنان، د.ط، ط.ت.
- فوکی (میشیل)، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بیروت - لبنان، ط ٢، ١٩٨٧.
- فوکی (میشیل)، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بیروت، د.ط، د.ت.
- فيدوح (عبدالقادر)، دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهرا، ط ١، ١٩٩٣.
- قاسم (سيزا)، بناء الرواية: دراسة مقارنة فی "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د.ط، ٢٠٠٤.
- القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط ١، ٢٠١٠.
- القفاري (أميرة سليمان)، النّقد الثّائر: قراءة النّقد الثّقافي للتراث العربي، نادي أبها الثقافي، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط ١، ٢٠١٩.

- قنصوة (صلاح)، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧.
- كاظم (نادر)، تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٤.
- كاظم (نادر)، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط ٢، ٢٠١٦.
- الكعبي (ضياء)، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٥.
- كليطو (عبدالفتاح)، الأدب والغربة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط ٣، ٢٠٠٦.
- كوزن (بيتر)، البحث عن الهوية " الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله"، تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين-الإمارات، ط ١، ٢٠١٠.
- لحمداني (حميد)، النقد الروائي والأيدولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠.
- لحمداني (حميد)، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١.
- لحمداني (حميد)، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفو-يراننت، فاس، ط ٣، ٢٠١٤.
- لوتمان (يوري)، أوسبنسكي (بوريس)، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، تر: عبدالمنعم تليمة، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.
- لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، تر: عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١١.
- محجز (خضر)، إميل حبيبي: الوهم والحقيقة، دراسة في النقد الثقافي، قَدُمُس للنشر والتوزيع، سورية، ط ١، ٢٠٠٦.

- مراد (علي عباس)، إشكالية الهوية في العراق.. الأصول والحلول، هذا البحث جاء ضمن كتاب: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم: رياض زكي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣.
- المرازيق (أحمد جمال)، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٩.
- المصباحي (عبدالرزاق)، النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٤.
- المصباحي (عبدالرزاق)، الأنساق السردية المخاتلة: شعرية السرد، تدوين الكتابة، مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٧.
- مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢.
- المناصرة (عزالدين)، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط ١، ٢٠٠٥.
- النجار (باقر سلمان)، الفئات والجماعات: صراع الهوية والمواطنة في الخليج العربي، هذا البحث جاء ضمن كتاب: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم: رياض زكي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٣.
- هناوي (نادية)، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/ الأنثوية): مقاربات في النقد الثقافي، الرافدين، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٦.
- هُندرتش (تد)، دليل أكسفورد في الفلسفة، تر: نجيب الحصادي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط ١، ٢٠٢١.
- هيجل (جورج)، علم ظهور العقل، تر: مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨١.
- وايت (هايدن)، محتوى الشكل: الخطاب السردى والتمثيل التاريخي، تر: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط ١، ٢٠١٧.
- وتار (محمد رياض)، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٢.

- يقطين (سعيد)، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧.
- يقطين (سعيد)، انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.
- يوسف (أمنة)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت - لبنان، ط٢، ٢٠١٥.

➤ الأطاريح الجامعية:

- أصواب الله (عروبة جبار)، التمثيل السردّي للآخر في الرواية الخليجية (دراسة في روايات منتقاة ١٩٩٠-٢٠١٥)، أطروحة دكتوراة، جامعة البصرة، ٢٠١٩.
- الدواس (مرسل خلف)، النسق المضمّر في الرواية القطرية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، أطروحة ماجستير، ٢٠١٩.
- شريف (محمد)، العادات والتقاليد في المملكة العربية السعودية كما تظهر في روايات عبده خال (دراسة نقدية)، أطروحة دكتوراة، جامعة كاليكوت، كيرالا، ٢٠١٧.
- عزوزي (الزهراء)، ونواري (خديجة)، تحليل الخطاب السردّي الجزائري المعاصر: مقارنة في رواية "وادي الظلام" لعبدالمالك مرتاض، أطروحة ماجستير، جامعة أدرار، الجزائر، ٢٠١٣.
- العلي (رشا)، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (١٩٩٠-٢٠٠٥)، أطروحة دكتوراة، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٩.
- مبروكي (ابتسام)، ومبروكي (نخلة)، سرد الذات وأزمة الهوية في رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي، أطروحة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٨.
- المرّي (نورة)، البنية السردية في الرواية السعودية: دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، أطروحة دكتوراة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨.

➤ البحوث العلمية:

- إبراهيم (عبدالله)، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والتطبيق والمنهج، آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، ع: ٦٧، ٢٠٠٢.
- أبو شهاب (رامي)، خطاب الهوية المؤسسية: تمثيلات الأنا في مرايا الآخر... بوابة الذكريات لآسيا جبار، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، مج: ٢، ع: ٣٠، ٢٠١٨.
- اصطفى (عبدالنبى)، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مج: (٣/٢٥)، ع: ٩٩، ٢٠١٧.
- بن مسعود (وافية): تشكّل الهوية السردية في رواية باب الشمس لإلياس خوري، الجزائر/ جامعة الإخوة منتوري/ قسنطينة/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، السنة الثانية، المجلد: ٤، العددان: ٧، ٨، ٢٠١٨.
- بوزوادة (حبيب)، سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو - تارتو، الملتقى الدولي السابع "السيمياء والنص الأدبي"، الجزائر.
- بوعزة (محمد)، تمثيلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، مجلة تبين، العدد ٥/٢٠، ربيع ٢٠١٧.
- الحديني (وفاء)، أنموذج السادومازوخية في الرواية العربية، دراسة تحليلية في رواية (ترمي بشرر)، كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، الأكاديمية العربية في الدنمارك.
- حمداوي (جميل)، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: ٢٥، ع: ٣، ١٩٩٧.
- حمداوي (جميل)، سيميوطيقا الثقافة: يوري لوتمان نموذجًا، تمثيلات: مجلة أكاديمية تعنى بالدراسات الأكاديمية في الأدب واللغة والثقافة والفكر، مج: ٢، ع: ١، ٢٠٠٥.
- الخضراوي (إدريس)، المتخيل والتمثيل الثقافي للآخر: قراءة في كتاب "تمثيلات الآخر"، العلوم الإنسانية، ع: ١٢، ٢٠٠٦.
- زواك (عقيلة): نسقية التمثيل السردية في رواية "حيزية" لعبدالمالك مرتاض (دراسة في الأنساق الثقافية)، جامعة سكيكدة، الجزائر، مخبر التراث الأدبي الجزائري الرسمي والهاشمي، مجلة الأثر، العدد ٣٠، ٢٠١٨.
- سعيد (أراق)، مدارات المنفتح والمنغلق في التشكلات الدلالية والتأريخية لمفهوم الهوية، عالم الفكر، قطوف فكرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: ٣٦، ع: ٤، ٢٠٠٨.

- سوهة (رومي): التمثيل الثقافي في صورة المجنون في روايات مصطفى ولد يوسف، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، وهران - الجزائر، المجلد: ١٠، العدد: ٣، يونيو، ٢٠٢١.
- السيد (غسان)، المضمهر في الخطاب الأدبي: عادة السمان نموذجاً، الموقف الأدبي، سوريا.
- الشنطي (محمد)، المكان في الرواية السعودية "التوظيف والدلالة" رواية "الموت يمر من هنا" لعبده خال نموذجاً، جامعة اليرموك، ٢٠٠٣.
- صغير (حميد)، تمثلات الهوية في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج، جامعة الجزائر.
- عباس (لؤي حمزة): دور الهوية في بناء الخبر في السرد العربي القديم، دراسة في (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للقاضي التنوخي، مجلة آداب البصرة، العدد ٧٢، ٢٠١٥.
- عبدالنبي (أشرف سامي)، الهوية والسرد في رواية (عرائس الصوف) للكاتبة الكويتية ميس العثمان، مجلة الخليج العربي، مج: ٣٦، ع: (٣-٤)، ٢٠١٨.
- عبدالهادي (علاء)، شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل: الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية)، عالم الفكر، الكويت، العدد ١، مجلد ٣٦، ٢٠٠٧.
- عبدالوهاب (عادل)، وجاسم (أماني)، الهوية والسرد في رواية سيدات زحل للروائية لطيفة الدليمي، حولية المنتدى، ع: ١٤، ٢٠١٨.
- الماضي (شكري عزيز)، العلاقة بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، مجلة البحث العلمي.
- المجالي (طارق عبدالقادر)، التهميش وكتابة الهامش، أسلوباً مغايراً، رواية (ترمي بشر) لعبده خال أنموذجاً، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ٨، العدد ٣، ٢٠١٢.
- مصطفى (رشاد كمال)، سؤال الهوية في نصوص سليم بركات الأدبية، مجلة آفاق فكرية، مج: ٤، ع: ٨، مارس ٢٠١٨.
- هادي (تغريد عبدالحق)، الهوية وإشكالية الانتماء في الرواية العربية، مجلة الأستاذ، مج: ١، ع: ٢٢٣، ٢٠١٧.
- يوسف (عبدالفتاح أحمد)، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: ٣٦، ع: ١، ٢٠٠٧.

➤ المواقع الإلكترونية:

- إبراهيم (علاء عبدالمنعم)، أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربي التراثي، ٢٠١١/ أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربي التراثي (alukah.net)
- بوحالة (طارق)، النقد الثقافي وأنساق الغيرية، الجزائر، عود الند، مجلة ثقافية فصلية، العدد: ٥٦، ٢٠١٤. النقد الثقافي وأنساق الغيرية - العدد الفصلي ٢٢: خريف ٢٠٢١ (oudnad.net)
- جاسم (حسن سرحان)، القارئ والمروي له: محاولة لفض الاشتباك، ٢٠١٣، د. حسن سرحان جاسم : القارئ والمروي له: محاولة لفض الاشتباك - الناقد العراقي (alnaked-aliraqi.net)
- الجنون الهوياتي قراءة في هشاشة الهوية، بواسطة: مساهمو المحطة، ٢٠١٩، الجنون الهوياتي قراءة في هشاشة الهوية - المحطة / تأخذك إلى أعماق الفكر (elmahatta.com)
- حمداوي (جميل)، سيميوطيقا الثقافة: يوري لوتمان نموذجًا، ٢٠١٤/ شبكة الألوكة (alukah.net)

ثالثًا: المراجع الأجنبية

- Aruma (E.O.) and Hanachor (Melvins Enwuvesi), *Abraham Masloe's Hierarchy of Needs and Assessment of Needs in Community Development*, International Journal of Development and Economic Sustainability, Vol.5, No.6, 2017.
- Barbera (Jessica Rae) and Payne (Michael), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Wiley-Blackwell, 2nd edition, 2010.
- Boje (David M.), *Narrative Methods for Organizational & Communication Research*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, First published 2001.
- Brockmeier (Jens), and Carbough (Donal), *Narrative and Identity*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2001.

- Chambers (Iain), *Migrancy, Cultural, Identity*, Routledge, London and New York, 1994.
- Cho (Eunil David), *Do We live Story–Shaped Lives? Narrative Identity, Episodic Life, and Religious Experience*, Religions 2021,12,71.
- Elam (Keir), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London and New York, 1980.
- Ergun (Naif), *Identity Development: Narrative Identity and Intergeneration Narrative Identity*, Mardin Artuklu University, Mardin, Turkey, 2020.
- Genette (Gerard), *Narrative Discourse an Essay in Method*, Translated by Jane E. Lewin, Foreword by Jonathan Culler, Cornell University press, Ithaca, New York, 1980.
- Gudrian (Waltraud), *The Narrative and Identity of the Philosopher Paul Ricoeur*, Academic Forum 36 (2018–19).
- Hall (Stuart), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publication/ The Open University, First Published in 1997).
- Ibarra (Herminia) and Barbulescu (Roxana), *Identity as Narrative: Prevalence, Effectiveness, and Consequences of Narrative Identity Work in Macro Work Role Transitions*, McGill University, Academy of Management Review, 2010. Vol.35, No.1.
- Langer (Susanne), *Feeling and Form*, Charles Scribner`s Sons New York, 1953.
- Mannheim (Karl), *Ideology and Utopia, An Introduction to the Sociology of Knowledge*, translated from the German by louis Wirth and Edward Shils, a Harvest Book, New York, First Published in 1936.

- McAdams (Dan P.), *Narrative Identity: What Is It? What Does It Do? How Do You Measure It?* Northwestern University, Evanston, IL, USA, Sage, Vol. 37, 2018.
- Myers (Wade C.) et al., *Sadistic Personality Disorder and Comorbid Mental Illness in Adolescent Psychiatric Inpatients*, Regular Article, Volume 34, Number 1, 2006.
- Singer (Jefferson), *Narrative Identity and Meaning Making Across the Adult Lifespan: An Introduction*, London, Blackwell Publishing 2004.

Abstract

Identity and Narrative in the Discourse of the Novelist Abdo Khal

In this study, the researcher sought to consider the narrative discourse not only as a literary text; but rather, as a cultural event that involves a value and intellectual system, through which it is possible to shed light on the cultural and intellectual contexts that contributed to its production. The narrative project of Abdo Khal is an organized project that carries a message, in which the writer sought to focus on various issues that many societies suffer from, by highlighting the cultural patterns that control people's minds, consciously or unconsciously.

The study dealt with the issue of identity and narrative in the discourse of the novelist Abdo Khal; it is a cultural narrative study. The study was divided into three chapters: the first is theoretical, and the second and third are practical. In the first chapter, the researcher dealt with the foundational critical concepts, such as narrative identity, narrative discourse, and cultural representation, showing the relationship between these concepts, to form an integrated narrative discourse.

In the second chapter, the researcher dealt with the issue of identity and narration in the discourse of the novelist Abdo Khal from an applied perspective. In this chapter, she discussed individual identity, collective identity, the other, and the narrative as identity does not fully reveal itself in a personality that is walled off on itself, and confined within its world; the features of identity become clear upon contact with the other, openness to him, and an affirmation of existence in his presence. The researcher also discussed the struggle and crises that these identities are exposed to, which may lead to their dispersal and loss.

The third chapter was to talk about cultural representations with what they contain of intellectual and cultural references, as they are the cognitive tributary that provides the writer with an intellectual stock that the writer reformulates in an artistic way that conforms to the conditions of the narrative structure of the discourse he presents, and in line with the visions and questions he seeks to raise. The researcher also talked about fantasy and its role in combining real and imaginary identity narratives. In this chapter, the researcher discussed cultural patterns: explicit and implicit, and their impact on identity formation. The study concluded with the most important findings and recommendations.

UNIVERSITY OF BAHRAIN

College of Arts



Department of Arabic
Language
& Islamic Studies

Identity and Narrative in the Discourse of the Novelist Abdo Khal

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the
Master's Degree in Arabic Language and its Literature

Submitted by
Wadha Abdullah Ameen Al mahdi
University Number: 20121883

Supervised by
Dr. Dheya Abdullah Al Kaabi
Associate Professor of Narratives and Modern Literary Criticism
University of Bahrain

Kingdom of Bahrain

June 2022