حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحولية الخامسة والثلاثون

الرسالة ٤٢١

جامعة الكويت

University of Kuwait

مجلس النشر العلمي

Academic Publication Council

١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م (مارس)

المدلول الإيديولوجي والفني في رواية واسيني الأعرج «جملكية آرابيا»

د. رزان محمود إبراهيم

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم - جامعة البترا

الأردن

The Ideological and Artistic Implications of Wassine Al-Arajs Novel «Jomlkkeiyet Arabia»

Dr. Razan Mahmoud Ibrahim

Department of Arabic Language - Petra University

Jordan

ISSN: 1560 - 5248 ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٤٢١ - الحولية ٣٥ Monograph 421 - Volume 35

١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م (مارس) 1436 A.H/2015 (March)

Rates

- **Kuwait**: K.D 0.500
- **Bahrain**: BD 1
- **Qatar**: RQ 10
- **Emirates**: DH 10
- **Saudi Arabia**: RS 10
- **Oman**: RO 1
- **Cost per issue in Arab Countries: Equivalent to one US dollar**
- **Cost per issue in other Countries: Equivalent to three US dollars**

Subscription for 12 Monographs

Subscription Period	Subscription Type	Kuwait	Arab Countries	Foreign Countries
1 Year	Individuals	4 K.D	6 K.D	22 $
	Institutions	22 K.D	22 K.D	90 $
2 Years	Individuals	7 K.D	10 K.D	37 $
	Institutions	37 K.D	37 K.D	150 $
3 Years	Individuals	10 K.D	14 K.D	52 $
	Institutions	52 K.D	52 K.D	210 $
4 Years	Individuals	13 K.D	18 K.D	67 $
	Institutions	67 K.D	67 K.D	270 $

All correspondence and enquiries must be addressed to:

Editor

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES
P.O Box 17370 El-Khaldiah - KUWAIT 72454
Tel: 24810319 - Fax: 24810319

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://Pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

Full texts are available at:
EBSCO Publishing Products
Dar Al Mandumah: www.mandumah.com

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974, Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.

ثمن العدد

- **الكويت**: ٥٠٠ فلس
- **البحرين**: دينار واحد
- **قطر**: ١٠ ريالات
- **الإمارات**: ١٠ دراهم
- **السعودية**: ١٠ ريالات
- **عمان**: ريال واحد
- **ثمن النسخة في دول الوطن العربي ما يعادل دولاراً واحداً**
- **ثمن النسخة في الدول الأجنبية ما يعادل ثلاثة دولارات**

الاشتراك السنوي لعدد (١٢) رسالة

سنوات الاشتراك	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
سنة واحدة	أفراد	٤ دنانير	٦ دنانير	٢٢ دولاراً
	مؤسسات	٢٢ ديناراً	٢٢ ديناراً	٩٠ دولاراً
سنتان	أفراد	٧ دنانير	١٠ دنانير	٣٧ دولاراً
	مؤسسات	٣٧ ديناراً	٣٧ ديناراً	١٥٠ دولاراً
٣ سنوات	أفراد	١٠ دنانير	١٤ ديناراً	٥٢ دولاراً
	مؤسسات	٥٣ ديناراً	٥٢ ديناراً	٢١٠ دولارات
٤ سنوات	أفراد	١٣ ديناراً	١٨ ديناراً	٦٧ دولاراً
	مؤسسات	٦٧ ديناراً	٦٧ ديناراً	٢٧٠ دولاراً

جميع المراسلات الخاصة بشروط النشر أو أية استفسارات أخرى
توجه إلى رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص. ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الكويت: 72454 - ت: ٢٤٨١٠٣١٩ - فاكس ٢٤٨١٠٣١٩

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى:
EBSCO Publishing Products
دار المنظومة: www.mandumah.com

إصدارات مجلس النشر العلمي

مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٧٣، مجلة الكويت للعلوم والهندسة ١٩٧٤، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ١٩٧٥، لجنة التأليف والتعريب والنشر ١٩٧٦، مجلة الحقوق ١٩٧٧، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٨٠، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ١٩٨١، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية ١٩٨٣، المجلة التربوية ١٩٨٣، المجلة العربية للعلوم الإدارية ١٩٩١.

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية الخامسة والثلاثون

الرسالة الواحد والعشرون بعد المائة الرابعة

١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م

هـيـئـــة

أ. د. جمال بدر القناعي
رئيس هيئة التحرير

أ. د. شفيق الغبرا
قسم العلوم السياسية

أ. د. أحمد الهواري
قسم اللغة العربية وآدابها

أ. د. عويد المشعان
قسم علم النفس

د. حسين أحمد بو عباس
قسم اللغة العربية وآدابها

د. علي زيد الزعبي
قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية

د. مناور بيان الراجحي
قسم الإعلام

د.عبدالله محمد الهاجري
قسم التاريخ

مها إبراهيم المسعد
مديرة التحرير

الهيئة

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية

أ. د. حياة ناصر الحجي
قسم التاريخ - جامعة الكويت

أ. د. عبدالقادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية - جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية - جامعة أسيوط

أ. د. ماري تريز عبدالمسيح
قسم اللغة الإنجليزية - جامعة الكويت

أ. د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة - جامعة عين شمس

أ. د. محمد غانم الرميحي
قسم الاجتماع - جامعة الكويت

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
عميد كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية

أ. د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا - جامعة عين شمس

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس - جامعة عين شمس

قواعد النشر في

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.

٢ – تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات **متن أي بحث** ٢٠٠ صفحة، ولا تقل عن ٥٠ صفحة **(في المتن دون الهوامش والمراجع)**.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)، وعلى مسافة واحدة، وبنط **(١٤)**، مع **القرص المرن** الخاص به.

ب – يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود **١٥٠ كلمة** للغة العربية، و**٢٠٠ كلمة** للغة الإنجليزية.

ج – يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.

د – يقدم الباحث إقراراً كتابياً بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ – تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم **بأصولها** الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم **الشريحة الأصلية للصور الملونة**.

و – في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية **ملونة، يلتزم دفع تكاليفها**.

٤ – **يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:**

أولاً – الهوامش:

أ – توضع الهوامش في **نهاية كل فصل**، أو في **نهاية البحث** في حالة عدم وجود فصول.

ب – ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج – تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة على النحو التالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى - دولة الكويت، مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، ٢٠٠٠م/ ص١٥.

* المرجع السابق، ص٢٦.

- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر على النحو التالي:

* أحمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية** - ص٣٥.

ثانياً - المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع **ترتيباً ألفبائياً**، بحسب الأسماء المشهورة للمؤلفين.

ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب «الحيوان»**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - مصر، ١٩٦٥م.

٥ - **شروط قبول البحوث في الحوليات:**

أ - لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب - أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشرت أم لم تنشر.

ج - لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

د - يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات - على الأقل - على نشره في الحوليات.

هـ - تمنح المجلة للباحث **خمسين** نسخة من بحثه المنشور إهداء.

٦ - ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS
E-mail: aass@ku.edu.kw

final may5

الرسالة ٤٢١

المدلول الإيديولوجي والفني في رواية واسيني الأعرج «جملكية آرابيا»

د. رزان محمود إبراهيم

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم - جامعة البترا

الأردن

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الخامسة والثلاثون - ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م

final may5

المؤلف

د. رزان محمود إبراهيم

- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث عن أطروحتي « خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة» ، الجامعة الأردنية، ٢٠٠١.
- أستاذ الأدب والنقد المشارك في جامعة البترا.

الإنتاج العلمي:

أولاً – الكتب:

١- الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢.

٢- شعرية الفقد: جدلية الحياة والموت في شعر الخنساء، مشترك مع د. خالد الجبر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢.

٣- الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها، عمان، دار الكرمل، ٢٠٠٤.

٤- خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، عمان، دار الشروق، ٢٠٠٢.

٥- دراسات وبحوث نقدية في أعمال واسيني الأعرج الروائية، دار موزاييك للنشر، عمان، (تحت الطبع).

ثانياً – الأبحاث :

١- السيرة الروائية في رواية واسيني الأعرج أنثى السراب، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب الصادرة عن الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية، المجلد العاشر العدد ج٢، ٢٠١٣، ص ص١٦٩٩-١٧٢٥.

٢- رواية «يحيى» لسميحة خريس وجدلية التثبيت والتغيير في الخطاب الديني، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ١٠ العدد ٢أ، ٢٠١٣ ص ص ١٢٦٩-١٢٩٦.

٣- بحث مشترك مع الدكتور خالد الجبر والدكتورة وفاء الخضرا بعنوان
Poetics of elegy: the dialogics of life and death in al khansaa منشور في كتاب
Title: **People from the Dessert** **Publisher: Reichert**
Publication Date: **2011** **Binding: Gebunden**
Book Condition: **Neu**Edition:

٤- حبي الأول: الواقعي والمتخيل في الزمن الروائي. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها.المجلد(٨) العدد(٢) جمادى الأولى نيسان ٢٠١٢.

٥- تشابك الأدبي والفكري في روايتي يوسف زيدان عزازيل وظل الأفعى. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها.المجلد(٨) العدد(١) كانون الثاني٢٠١٢.

٦- اللغة الحوارية في رواية ما بعد الاستعمار، إنيس حبيبة روحي لإيزابيل إلليندي **نموذجا**، في مجلة البصائر الصادرة عن جامعة البترا. المجلد ١٤ العدد ١ محرم ١٤٣٢هـ/ كانون الأول ٢٠١٠م.

٧- رحلة عبد الوهاب المسيري الفكرية: دراسة في المقاصد والمنهج، مجلة إسلامية المعرفة، السنة السابعة عشرة، العدد ٦٨ ربيع ٢٠١٢.

٨- الشرط التاريخي للنظرية النقدية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، منشور في المجلد ٥ العدد ٣ بتاريخ تموز ٢٠٠٩.

٩- المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية: إيقاعات متعاكسة تفكيكية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ١١٦ خريف، ٢٠١١.

١٠- النسوية في الأدب والنقد، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد٤، العدد ١,٤ كانون الثاني ٢٠٠٨.

١١- الرجل في النقد النسوي، مجلة البصائر، المجلد١١، العدد١، نيسان ٢٠٠٧.

١٢- ملامح رومنطيقية في السرد النسوي، مجلة البصائر، المجلد ١٠، العدد ٢، أكتوبر ٢٠٠٦.

١٣- ثنائية الخيال والواقع في أدب الطفل:جنان في بيت يا ليت أنموذجاً، ورقة بحثية محكمة في قسم اللغة العربية في الجامعة الهاشمية، ضمن (فعاليات مؤتمر الطفل العربي: أدبه ولغته) نوفمبر ٢٠٠٦.

١٤- النص الأدبي المترجم: الصورة والظل، اللغة العربية وتحديات العصر، وقائع ندوتي الهوية اللغوية والعولمة، اللغة العربية والهوية القومية، المنعقدتين في جامعة البترا، ٢٠٠٥.

١٥- قراءة في كتاب (الخطاب العربي المعاصر)، مجلة إسلامية المعرفة، العدد ٥٩، شتاء ٢٠١٠.

١٦- في النقد النسوي: إشكاليات وملامح، فصل من كتاب بعنوان (آفاق النظرية الأدبية المعاصرة: بنيوية أم بنيويات) تحرير وتقديم فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، جمعية النقاد الأردنيين، ٢٠٠٧.

final may5

المحتوى

ملخص ١١

مقدمة ١٣

أولاً - منظومة المحتوى الإيديولوجي وتوزيعها عبر الشخوص في الرواية: ١٦

ثانياً - الصيغة السردية ٣٦

ثالثاً - جماليات التناص ٤٤

التناص الشعبي: حكايات ألف ليلة وليلة ٤٧

التناص الديني: سورة الكهف ٥٦

قصة أهل الكهف ٥٧

النص المرجعي ٥٧

تناصات معرفية ٧١

التناص الداخلي ٧٦

رابعاً - لغة الرواية ٨٨

خامساً - نتائج الدراسة ١٠٢

الهوامش ١٠٩

المصادر والمراجع ١٣٣

final may5

ملخص

تتناول هذه الدراسة رواية واسيني الأعرج «جملكية آرابيا» عبر محور مركزي يحيل إلى صيغة دلالية أساسية تضم الحد ونقيضه. وهو ما اقتضى كشفاً لمضامين فكرية مختلفة جسدتها شخصيات متنوعة عبرت عن ثنائيات قيمية ذات طابع طباقي. هذا لا يعني أبداً أن هناك نية مبيتة للفصل بين الجمالي والإيديولوجي؛ فكلاهما مرتبط بالآخر على نحو عميق، لكن الدراسة ارتأت أن تحدد أولاً ما أسمته سلوكاً فردياً مادته القيم في مستواها المفهومي المجرد، وهو أمر غير منفصل عن متواليات فنية يتوسلها الروائي لإحداث وظائف مفترضة يدخل بعضها في باب التحريض والتأثير، ويدخل بعضها الآخر في باب الجمالي والممتع. وعليه ارتأت الدراسة مناقشة أبرز البنى الشكلية والأدوات المستخدمة في الرواية قيد الدراسة، وهو ما تأمل في إنجازه من خلال مناقشة البنية السردية فيها، والولوج في جماليات تناصية شكلت ظاهرة لافتة في الرواية، ومن ثم تخصيص محور خاص للأسلوب الفني بما يحمله من آفاق متنوعة. علماً أن أياً من محاور هذه الدراسة لا ينفصل عن الآخر، فكل منها في نهاية الأمر يحمل خيوطاً متعالقة، نترك للسطور القادمة فرصة الإعلان عنها.

final may5

مقدمة

في كل أثر فني نبحث عن تلاق بين المدلولين الإيديولوجي والفني؛ فهناك نشاط سردي يتحقق عبر بنية شكلية تنتظم المضامين. والقارئ في نهاية الأمر معنيّ برصد أو تحديد الأشكال المتعددة التي يتوسلها الروائي في مشروعه الخاص. من ثم يصبح الوقع الجمالي مبحثاً مهماً في قراءة العمل الروائي، باعتباره طاقة حدسية تكشفها الذات المتلقية أولاً، وباعتباره -وهو الأهم ثانياً- طاقة متولدة عن أنماط البناء الخاصة بكل كون فني، والمعنى بطبيعة الحال شكل ولا يمكن أن يدرك إلا باعتباره كذلك[١].

مع جملكية آرابيا نكون في خضم مأساة عميقة تعيشها الشعوب العربية، عبر تاريخ ممتد لا يحكي قصة طاغية بعينه، وإنما قصة حكام الرعب والتعذيب عبر سنوات طوال امتدت لتشمل أكثر من حيز مكاني واحد، بطلها أكثر من حاكم في حاكم واحد، أو فلنقل ديكتاتور يتسلل بأفعاله واستبداده، ويتكرر في نسخ متتالية؛ ففي هذه الرواية نلمس خطاباً لا يحده زمان أو مكان؛ فالزمن الذي استغرقته ليلة الليالي غير قابل للتحديد، وهي لا تشبه الليلة العادية، صحيح أنها ليلة واحدة إلا أن أوقاتها تتعدد. قد تشمل الثلاثمئة سنة، بل وقد تمتد لأربعة عشر قرناً، وفيها ارتعش يقين الحاكم بأبدية سلطانه وتوريثه لذويه. وفيها أيضاً ستقول دنيازاد كل ما نفته شهرزاد التي سجنت كل الليالي في سرها.

تأخذك الرواية نحو متابعة عملية الانتقاء ونمط البناء والتوزيع، ونمط بناء البطل عبر مساحات زمنية ممتدة تتحرك الرواية تبعاً لها. وتتوافر هنا إمكانية حقيقية لقراءة طباقية يبرز فيها التضاد إجراء روائياً مع إمكانية اعتباره عنصراً موحداً ومنظماً يساهم في توجيه فعل القراءة والتأويل، ويساعد في الوقت نفسه على خلق حالة من الانسجام الروائي. اللافت في الرواية أنها تمتلك خاصية فنية

final may5

بارزة تتيح لك رؤية الأشياء مؤثرة ببعضها فهناك أكثر من موقف يتيح لك سماع صوتين متجادلين غير ممتزجين أو بوصفهما جدلاً لا ينضب، كل واحد منها يمثل فكرة، وهو ما يجعل الرواية منقسمة إلى عوالم تحكمها أفكار تقف وتتطور بوصفها أشياء يقف بعضها في وجه البعض الآخر ضمن تناقضات حادة ومستعصية.

ومن هنا تنطلق الدراسة من محور مركزي يحيل إلى صيغة دلالية أساسية تضم الحد ونقيضه. هذا لا يعني أبداً أن هناك نية مبيتة للفصل بين الجمالي والإيديولوجي؛ فكلاهما مرتبط بالآخر على نحو عميق، لكن الدراسة ارتأت أن تحدد أولاً ما أسمته سلوكاً فردياً مادته القيم في مستواها المفهومي المجرد، وهو أمر غير منفصل عن متواليات فنية يتوسلها الروائي لإحداث وظائف مفترضة يدخل بعضها في باب التحريض والتأثير، ويدخل بعضها الآخر في باب الجمالي والممتع. وعليه ارتأت الدراسة مناقشة أبرز البنى الشكلية والأدوات المستخدمة في الرواية قيد الدراسة، وهو ما تأمل في إنجازه من خلال مناقشة البنية السردية فيها، والولوج في جماليات تناصية شكلت ظاهرة لافتة في الرواية، ومن ثم تخصيص محور خاص للأسلوب الفني بما يحمله من آفاق متنوعة. علماً أن أياً من محاور هذه الدراسة لا ينفصل عن الآخر، فكل منها في نهاية الأمر يحمل خيوطاً متعالقة، نترك للسطور القادمة فرصة الإعلان عنها.

الملاحظ في هذه الرواية أنها تحاول أن ترى في كل ظاهرة من ظواهر الواقع أثراً للماضي، وقمة للحاضر، ومؤشراً للمستقبل، إذ قام واسيني الأعرج بوضع المراحل الزمنية بعضها إلى جانب البعض الآخر، أو بعضها مقابل البعض الآخر. وعمد إلى تأمل المضامين بوصفها متجاورة زمنياً وقام بتخمين علاقاتها المتبادلة في مقطع عمودي مأخوذ من أكثر من لحظة زمنية واحدة[٢]، وكأن كل شيء يجري في آن واحد، وكل الأشياء تتعايش؛ ترحيل الموريسكيين، مأساة الحلاج، ابن رشد،

final may5

أبو ذر الغفاري.. إلخ وكلها قصص تتعايش ويُغني أحدها الآخر، ويرتبط به وفق مبدأ تعدد الأصوات الموسيقية، حيث النغمات المتنوعة غير المعزولة عن بعضها البعض، وكل منها يؤدي نغمة مختلفة ذات قيمة غنائية واحدة، بما يكشف عن تنوع الحياة وتعقد المعاناة البشرية، فكل شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية counterpoint أي يقوم على الطباق الروائي(٣)، في حالة أشبه ما تكون في الكنيسة- وفقاً لتعبير باختين- بوصفها خليطاً لمجموعة من النفوس المتنوعة، حيث يجتمع الخطاة مع الأتقياء، أو لربما وجدنا ضالتنا في صورة عالم دانتي، حيث يلتقي العصاة بالتائبين، والأشرار بالأبرار(٤).

لا يسع قارئ رواية جملكية آرابيا إلا أن يلاحظ فاعلية المخزون التذكري لدى الروائي، ويبدو أن تكوينه المعرفي لا يمكن أن ينفصل عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية تنمو أغصانها في محيط التلاحم المعرفي المتشابك، ومن هنا تغدو الرواية بناء متعدد القيم والأصوات. تتوارى خلفها ذوات أخرى، تحتم علينا رفض إغلاق النص، وتؤكد في الوقت ذاته أهمية تعالق النصوص مع بعضها البعض من ناحية، وعلاقتها بالعالم والمؤلف الذي يكتبها من ناحية أخرى؛ فالنص كما يقول إدوارد سعيد يوجد في العالم، ومن ثم فهو دنيوي(٥). والرواية إذ تعرفنا بالعالم فإنها تلجأ إلى سرديات ماضوية لا تنفصل عن الحاضر، ومن هنا جاءت العلاقات التناصية لتؤكد أن الحاضر كما الماضي تماماً، ومن هنا أيضاً يمتنع النص عن أن يكون كياناً منتهياً في الزمان والمكان، ويصبح وفقاً للتناص تعاقبياً مفتوحاً متغيراً متجدداً(٦).

إن كنا في ما سيأتي في هذه الدراسة سنلمس حضوراً مكثفاً للتناص، فإنه حضور يربطه كثيرون بما وراء القص التاريخي، منهم -على سبيل المثال- سوزانا أونجا وجوس إنجيل غارسيا لاندا؛ إذ إن النص والشخصيات المتضمنة تشير دائماً إلى نصوص أخرى لمؤلفين آخرين، فيحقق ما وراء القص(٧) النظرية التي تؤكد أن «لا

final may5

نص موجود بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته عن النصوص الأخرى»[٨]. وما كان لما وراء القص أن يحضر إلا ليأخذ عملاً ماضوياً راسخاً يفعل فيه ما يشاء، يجله أو يسخر منه، يعيد مزجه وتقسيمه وكتابته. والمتتبع لتاريخ الأدب في العالم يلحظ أن معظم الأعمال الإبداعية العظيمة جاءت غرة للتفاعل بين ثقافات عدة، إلا أن ما يختص به ما وراء القص التاريخي، وينطبق على روايتنا قيد الدراسة هو تطبيق فوضى الوجود المعاصر على بنية الشكل والمضمون، ومن ثمّ وجدنا «جملكية آرابيا» تميل إلى تفكيك القواعد السردية المتعارف عليها، بهدف فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم، وبهدف تحدي العقليات التي تسببت في دكتاتوريات؛ فإن كان السرد الحداثي متهماً بأنه يشكل دعماً واستمرارية للنظام، فإن هذه الرواية تنتمي إلى سرد ما بعد حداثي، بما يحمله من تهديد كامل للنظام[٩]. وهو ما كانت له تجلياته عبر تلاعب واع بالبنى الروائية، وآليات صياغة الخطاب السردي.

يبقى أن نقول إن الرواية لم تكن معنية بالزمن الماضي عنايتَها بما هو آت، فالزمن الماضي انتهت أفعاله، إلا أن فعل التجربة لم ينته، وإنما ديناميةُ الفعل هي التي تجعله يحقّق رصيداً متحولاً إلى الحاضر والمستقبل[١٠]. كما أن الأحداث المحكية فيها شكلت حلقة دائرية يتصل بعضها ببعضها الآخر، وخلفت خاصية تعدد المواقع فيها انفتاحاً على التوالد في دوائر متتابعة، ممّا يجعل القارئ يعيش معها تجربة الراوي المكتوبة بوسيط لغوي ثريّ، وهي التجربة التي خضعت لنظام معقد حقق للمتلقي متعة عقلية خاصة.

أولاً - منظومة المحتوى الإيديولوجي وتوزيعها عبر الشخوص في الرواية:

لا يخرج نصنا السردي عموماً عن كونه وجهاً متحققاً يقوم بتشخيص جملة من العناصر القيمية المجردة، فهو الوجه المتحقق لما كان يعد عنصراً مجرداً، ومن هنا تأتي المتعة التي نحس بها ونحن نقرأ نصاً ما؛ فالسلوك الفردي مادته القيم في

final may5

مستواها المفهومي المجرد. أقرب ما تكون إلى اللسان في علاقته بالكلام. وعليه يتوسع إدراكنا لهذه القيم بأشكالها الوجودية المتعددة من خلال ممارسة فعلية وضمن سياقات متعددة، فالنص ذريعة لعرض إيديولوجيا عبر صبها في تجارب محسوسة، أو وضعيات إنسانية ممكنة الإدراك، ويصبح من الطبيعي آنئذ القول إن كل شكل من أشكال وجود هذه القيم يعد إغناء للمادة المولدة لها؛ فكل ممارسة فردية تتم قراءتها لا بد أن تمنح هذه القيم أبعاداً جديدة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن وجود هذه القيم العامة ضمن وقائع الوجود الفعلي والإنساني يسهم في بناء ما يسمى الثقافة، ذلك أن السلوك الفردي الخاص لا ينفك يخبرنا عن المحتوى الثقافي بمجتمع ما[١١].

نختار في دراستنا هذه النظر إلى جملكية آرابيا من خلال ثنائيات قيمية؛ الأول فيها مجند باعتباره إيجابياً، والآخر مدان لأنه يتناقض مع مضمون النسق الإيديولوجي؛ فلدينا الذات المعبرة عن الحق والعدل والخير، بصفتها مركزاً للفعل النبيل، في مواجهة قوى معيقة شريرة معبرة عن كل ما هو قبيح ومرفوض، ولا وجه لإمكانية التداخل بين العالمين، أو حتى عقد مصالحة بينهما، بل إن ما يحيد عنه يقع ضمن خانة ما يجب أن يرفض ويحارب. وهو أمر لا ينفصل عن إدراكنا بأن كثيرا من السلوك الإنساني يولد حالات متشابهة في الجوهر، وفي أنماط التحقق.

في البدء لا بد من التعريف بمضمون الرواية، وإيضاح صيرورة الحدث فيها، بما تحمله هذه الصيرورة بالضرورة من سبيل لكشف مضامين فكرية مختلفة عبرت عنها شخصيات الرواية المتنوعة.

يبدو لنا العنوان الرئيسي وقد انبثق عنه عنوانان فرعيان؛ الأول: «أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر» والثاني «حكايات ليلة الليالي». فما هي ليلة الليالي؟

final may5

لا تكتمل صورة هذه الليلة عبر حيز واحد في الرواية، ويبدو أن ليلة الليالي التي تحكي عنها الرواية تتوزع صورتها في أكثر من موقع، يصل القارئ بعدها أنها تلك الليلة التي صحت فيها آرابيا من كابوس طويل، كانت فيه أجساد الناس وعقولهم خاضعة لظل الحاكم بأمره سيد آرابيا، ملك ملوك العرب وإفريقيا والبربر، كما يشتهي أن يصف نفسه. و«الشمس لن تعاود إشراقها إلا بعد انتهاء ليلة الليالي، أي بعد العد الزمني الجديد الذي يغادر حتما ذاكرة الهزيمة، وينيسنا الخسارات التي تتالت»(١٢). يكتب عنها أولئك الذين نجوا من زحفها. وهي نقطة فاصلة من الناحية الزمنية، فبها ينتهي زمن ويبدأ آخر، وبها تغير كل شيء في جملكية آرابيا. ولا مجال للتراجع «مثل الشيخوخة، عندما يبدأ الجسد بالتهاوي، ينتهي كل شيء مهما كانت الحلول الترقيعية الأخيرة»(١٣). فالدورة قد انغلقت والزمن الذي أمهل الحاكم لا يمكن أن يتحرك الآن ثانية واحدة حتى ولو استعمل كل الوسائل التي تملك وتغير بها ناموس الأشياء(١٤).

بطل هذه الرواية الرئيسي هو بشير الموريسكي، نعرف عنه أنه قوال هارب من محاكم التفتيش المقدس. ترك غرناطة عام ١٦٠٩ مجبراً، وفي نفسه حزن كبير. عبَر البرية والجبال إلى مرفأ ألميريا الصغير. بعد رحلة طويلة في سفن المنفى والقلق، يعثر عليه الأطفال مرمياً في الساحل، يسرقه منهم القرصان، أو إن سفن القراصنة الأتراك تقوده إلى الآغا بعدما عثروا عليه نصف ميت في الساحل. واجههوه بتهمة التجسس لصالح السفن الإسبانية التي ترابط على سواحل البلاد، وتفننوا في تعذيبه.

بعد سبعة أيام، جاءه الملثمون السبعة وأنقذوه، ومن ثم اقتادوه باتجاه الكهف، وطلبوا منه النوم ومحاولة الراحة والنسيان. كانوا يجرون كلباً لا ينبح إلا عند الضرورة، وأخبروه أنه حين يستيقظ سيجد الكلب عند الباب. تمضي الأيام والسنون بل والقرون وهو نائم في الكهف، إلى أن استيقظ ليقوده الراعي إلى ناس

final may5

جملكية آرابيا في أعالي القلعة. في جملكية آرابيا يأمر الحاكم بأمره برمي بشير داخل الأنفاق والسراديب المليئة بالمياه النتنة، وهناك ينزل العسس عليه ضرباً حتى نزل الدم من أذنيه وفمه، فأصيب بالصمم لشهور قبل أن يهتز بصره المتعب ومخه. إلى أن يأتي وقت يخضع فيه بشير لعملية محو ممنهجة للذاكرة، يشرف عليها الشماليون، ومن ثم تبرز قصة بشير غاية في التعقيد، إذ يحتاج إلى صفاء ذهني كي يستعيد ذاكرته، أو حكاية سرقت منه لغاية محو كل نور من مخه. يصمم بشير بعدها أن يحكي حكايته قبل أن يأتي الوراقون القتلة لرواية أحلامه، فيحاول أن يعيد تركيب التفاصيل، لاستعادة توازن مفقود، يعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي.

بالنسبة للأوروبيين، فإن بشيراً لا يعدو كونه معتوهاً ابن هذا الزمن، ويريد تدمير عبقريتهم، وما حصل له أنه كان على الشاطئ، تعرض لضربة شمس، أو داهمته أمطار، فاختبأ في حفرة وجد نفسه بالمصادقة بجانبها درءاً لشر الطبيعة.. فجأة صدق نفسه أنه عاش الزمن الذي سكنه من خلال كتبه التي ظل يقرأها بلا توقف. صحيح أن تاريخ السلالات التي يذكرها تنتهي به إلى جد موريسكي كان يملك مكتبة في غرناطة، ولكن ليس أكثر من ذلك..[١٥] وبشير نفسه لم يكن متيقناً من أنه نام في الزمن الذي تلا خروجه من عذابات الأتراك إثر مغادرته غرناطة؛ لأن ما حدث له، وما رآه كان حقيقة مرة، ولم يكن مجرد كابوس؛ «فوجه أبي ذر الغفاري ما يزال كالشمعة في ذاكرته، وجراحات الحلاج، تخط جسده من أعلى الصدر حتى أخمص القدم»[١٦].

أما كلمة «**جملكية**» التي تتصدر العنوان، فمجتثة مما قرر الحاكم أن ينتهجه تعويضاً لكلمتي جمهورية ومملكة لأن الوقت تجاوزهما، وأصبحتا نشازاً في الفقه السياسي «النظام الملكي أصبح مستهلكاً وظالماً، وقديماً؛ فالملوك إذا دخلوا بلاداً أفسدوها. أما الرؤساء إذا دخلوها نهبوها. فكرة النظام الجمهوري التي تملأ القلوب والأفئدة لم تعد صالحة لأرض مثل أرضنا. يجب أن نختار دائماً الطريق الوسط،

final may5

فنحن في النهاية أمة وسط. الوسط هو أفضل الطرق نحو التطور. خير الأمور أوسطها. نظام الجمهورية أصبح من اليوم جرماً يعاقب عليه القانون. فلا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة»[١٧]. وحقيقة الأمر أن الحاكم اخترع هذا النظام لأن العسكر يرفعون الجمهوري وينزلونه في النظام الجمهوري، وفي النظام الذي اخترعه تشديد كي يدوم الحكم[١٨].

تحرص الرواية على تأكيد توالي الوجوه عبر العصور؛ ففي «كل العصور جبناء يستمرون في الحياة. في كل العصور أبطال يموتون مبكراً. في كل العصور أطفال ينشأون في الخراب، ولا أحد يعرف كيف سيتصرفون عندما يصبحون شباباً تملأهم حرائق الذين مضوا»[١٩]. و«لا شيء تغير ما تزال الأنفاق هي نفسها تستعمل لخنق الأصوات الحية وخنق حشرجة المتعبين، وإبادة حنين المفقودين والعائدين من الأسفار البعيدة»[٢٠]. ومن هنا تبرز تباعاً وجوه المنشقين بدءاً من أبي ذر، مروراً بالحلاج وابن رشد وغيرهم.

والزمن الذي أمهل الحاكم كل هذه السنين كان لا بد من توقفه. ومن هنا جاءت ثورة الجوع التي «أعلنها عمال البحر على رئيس السفن ونائب وزير الصيد البحري المرتبط مباشرة بقصر عزيزة.. نصبوا واحداً منهم لتسيير شؤون البحر.. بعدها استفحلت الحرب التي اشترك فيها العلماء والعمال ضد قتلة النظام.. ملكوا قسماً كبيراً من البحر. بنوا السور العازل»[٢١].

يتخبط الحاكم بين إعلانات متتالية عن نوايا حسنة بضرورة حقن الدماء الوطنية وتفادي حرب أهلية تحرق الأخضر واليابس[٢٢]، وبين حالة إنكار بأن ليلة الليالي لا وجود لها؛ فالأمن استتب نهائياً في البلاد، والحاكم يدعي أن التقارير التي تصله تقول: «بأن الوضع عاد إلى طبيعته وأخليت كل الساحات العامة...»[٢٣]. فمن أجل تحسين وضعية البلاد والسير بها باتجاه مجتمع ديمقراطي جديد قال

final may5

الحاكم: «يجب أن نغير ترتيب الأشياء وأن نصلح كل شيء. ثورة جديدة على التقاليد الميتة. يجب أن لا يمس الإصلاح فقط أعلى الهرم، بل حتى المناصب الصغيرة...»[٢٤]. لكن كل شيء كان قد انتهى، لم يسمعه أحد. قالوا له «ارحل... ارحل قبل فوات الأوان. ارحل لأنه بعد فوات الأوان لن ينفعه أي شيء»[٢٥]. وكانت الرسائل التي بعثها العلماء تحذر الحاكم من السقوط بلعبة الانتقام ضد بشير؛ لأن ذلك سيكون هالكاً له ولسلطانه[٢٦].

وفي محاولة من الحاكم لإقناع آرابيا أنه جزء من هذه الإطلالة الجديدة، نجده وقد عني بالاستيلاء على الكهف بغرض توعية الرأي العام، وإقناع الرعية بأنه من سلالة تنتمي إلى هذا الرجل العائد من بعيد[٢٧]. وعلى النقيض من ذلك نجده وقد حاول أن «يثبت للآخرين أن كل ما حدث لم يكن إلا فعلاً من أفعال الشياطين والسحرة الذين ملأوا آرابيا خدمة لأعداء الأمة؛ لأن الخوف من الدمار وصراخ الشوارع كانا يملآنه. لقد بدأ زحف ليلة الليالي ووصل عدها العكسي إلى مرحلة اللا عودة»[٢٨]. وما كان من الحاكم بعد ذلك إلا أن يعطي الأوامر الصارمة لقصف كل الأحياء الشعبية وتدمير كل الساحات العامة خصوصاً ساحة الشهداء التي انطلقت منها الشرارة الأولى. السحل بالشوارع لكل من تشم فيه رائحة الثورة. وإعطاء درس لكل من تسول له نفسه الإخلال بالنظام العام.. تململ.. ظهر في الجيش من لم يرق له.. طرح أحكاماً صارمة تخلص من كل الجنرالات غير الراضين عن حكمه بتهمة الخيانة الوطنية.. انضمت فيالق بكاملها من جيوشه إلى المقاومة الشعبية فسرعت في الانهيار النهائي للنظام من الداخل[٢٩]. وبينما زادت رغبة الحاكم بالالتصاق بالحكم، كانت ثقة الناس تزداد أيضاً بأن قصر عزيزة ليس قدراً إلهياً وأنه على حواف السقوط، خصوصاً بعد انطلاق الشرارة التي أحدثتها جريمة حرق مولاي النينوي التي ارتكبت في العلن.

final may5

وإمعاناً في فكرة توالي الوجوه، يأتي قمر الزمان الابن المنسوب إلى الحاكم ليقتل أباه، كما كان هو نفسه قد فعل بأبيه. يجلس بعدها على كرسي السلطان لمدة محدودة، أعاد فيها آرابيا إلى النظام الملكي القديم، ووعد بسن دستور جديد ديمقراطي يواجه به طغيان والده الحاكم بأمره، وغير اسمه باسم أكثر قوة وجاذبية قمر الزمان المعتصم بحبله[٣٠]. بعدها يُجتاح القصر، ويحرق، وتنسحب بعدها أمه دنيا «باتجاه المخازن والأنفاق، بين الجثث تبحث لها عن معبر للمرور نحو الطائرة المروحية التي كانت تنتظرها في زاوية مظلمة. كانت ألسنة النار قد بدأت تدخل من النوافذ والأبواب، وأصوات البارود تزداد قرباً لدرجة أحست معها أنها في عمق القصر. كانت الساعة الأخيرة من ليلة الليالي قد توقفت نهائياً. لم يكن من الممكن إطلاقاً تمطيطها ولو ثانية واحدة؛ لأن ليلة الليالي كانت قد ختمت الزمن الماضي والحاضر والميت نهائياً. انتهت الليلة الأخيرة التي كان فيها حكام الجملكية ينزلون إلى الأسواق، وإلى دور النخاسة... كانت علامات النهاية قد تحولت إلى حقيقة مدمرة»[٣١].

ويبقى السؤال مفتوحاً عن الثورات[٣٢] وكيف تنشأ؟ كيف تكسر في منتصف الطريق عندما تدخلها الأنانيات؟ «عن الذين يخططون للشوق ثم يموتون في الخلوة والعزلة كأنهم أخطأوا في حساباتهم. وعن الذين يأتون من تحت رماد الخراب والخوف، ويجدون كل شيء جاهزاً، فيسرقون الحنين من قلوب أصحابه، وينزلون إلى المدينة في الصباح مثل الجراد، وفي المساء نفسه يعلنون أنفسهم حكاما وطنيين»[٣٣].

الكثير مما يقال في بشير الموريسكي، - بطل الرواية الرئيسي- يفتح آفاقاً واسعة توضح لنا محمولات الرواية ومقاصدها. فمن هو بشير هذا؟ كان لا بد من رحلة كشفية تغوص في لغة مكثفة تتسع دلالاتها خلال بقع متناثرة من الأزمنة

final may5

المتقاطعة. ذلك أن التعرف على بشير يتم عبر حركة متقلبة غير منتظمة تبقي القارئ أسير حركة ذهنية داخلية، يتحرك من خلالها بعيداً عن حركة التطور الزمني المعهود للأحداث. وهو ما يحتم علينا بحثا مستديماً من خلال الكلام الممتد المتقاطع. وعبر أساليب المراوغة اللغوية؛ فشخصية بشير محصورة في اللغة، وسنحاول هنا تحديدها من خلال حركة الكلام باعتبارها جزءاً من هندسة النص اللغوي.

أول ما نعرفه عن بشير أنه قوال موريسكي قادم من هزائم غرناطة، عاد ليروي خيبة السلطان، وهو مطية دنيا لإتمام اللوحة الكبيرة التي استمرت قروناً. ما حصل لبشير هو نفسه لا يدري إن كان حقيقة أم خيالاً. تتوالى الافتراضات عن حكايته الحقيقية، ويتفق كل من حكماء المدينة السبعة والعمال وسيدي عبد الرحمن المجدوب على قول واحد بشأنها، وكذلك دنيا التي تقول للحاكم بأنهم- أي القوالين- «يتوارثون التاريخ والجرأة مثلما تتوارثون السلطان والحاكم»[٣٤]. لذلك كان بشير الموريسكي في غرناطة «يروي حكاية السقوط كما كان يجب أن تروى، لا كما كتبها الوراقون الذين جفّ حليب الصدق في أقلامهم»[٣٥]. مع أنها حرفة الموت التي نصحه أخوه بالابتعاد عنها، فقال له: «عليك أن تغادر هذه الأرض، أن تسافر لأنك ستنتهي إلى المحرقة»[٣٦].

على الجانب نفسه نجد العلماء وقد شكلوا نقطة خوف كبرى للقصر، ومن هنا جاءت محاولاته الاستيلاء على قلعة العلماء وترويجه بأنهم «ليسوا أكثر من جماعة من السحرة، الكذبة، الخدعة، السفلة، أدعياء الحكمة المزيفة»[٣٧]. ويقال إن خوف الحاكم منهم «دفع بهم إلى وضعهم بعيداً عن وسط المدينة، درءاً لشرهم الأكيد، وخوفاً من تأثيرهم على الرعية، فنفاهم إلى أعلى قمة داخل الجملكية؛ لتسهيل مراقبتهم»[٣٨]. ذلك أنهم يعرفون جيداً مشاكل القصر القاسية. ومن ثم فتح النار على العلماء، ناسباً ذلك إلى هجمة بربرية خارجية، وأقام لهم جنازة دفنت فيها

final may5

التوابيت السبعة. وفي خطابه التلفزيوني قال: «علماؤنا حكماؤنا السبعة رحمة الله عليهم جميعاً... كل من سقط في القلعة شهيداً يستحق التعويض..»[٣٩]. إلا أن أحداً منهم لم يمت أو يصب بالأذى، وفي أكثر من موقع يبدو أن العمال والعلماء هم شيء واحد حتى بدت هذه الوحدة شعاراً مقدساً.

والغرض النهائي كان وضع حد نهائي للتحالف المجرم بين العلماء والعمال. أكبر الطامعين في السلطان[٤٠]. وتجسد الرواية على نحو لافت قولة عبد الرحمن الكواكبي بأن المستبد يتجاوز الحد ما لم ير حاجزاً من حديد، فلو رأى الظالم على جنب المظلوم سيفاً لما أقدم على الظلم، فكما يقال: الاستعداد للحرب يمنع الحرب[٤١]. ويبدو لنا أن ما تطرحه الرواية من ضرورة التعاون بين العلماء والعوام أمر يؤكد عليه الكواكبي حين قال عن العلماء إنهم للعوام «إخوتهم الراشدون، إن أيقظوهم هبوا، وإن دعوهم لبوا، وإلا فيتصل نومهم بالموت»[٤٢]. ومن هنا جاء إصرار الحاكم في جملكية آرابيا على إبادة كل شيء بدءاً بالقوة الفكرية التي تخطط لآرابيا جديدة في أفق الألفية الثالثة، وانتهاء بإخضاع قوة العمال[٤٣].

وتقول عنهم(العلماء) ماريوشا مخاطبة بشيرا: «..يعرفونك ويعرفون كل التفاصيل. منذ أن دخلت تلك الحفرة، أو أدخلك الملثمون وهم يتداولون على مراقبة المكان جيلاً بعد جيل. خاضوا حروباً كثيرة من أجل أن لا يحرك أحد راحتك. بعضهم كان يريد أن يحول الكهف إلى مكان للانفصال والتوحد، وآخرون قالوا ليكن ثاني أقدس غار، بعد غار حراء. الحاكم بأمره والذين سبقوه أرادوا أن يستثمروا المكان لصالحهم، ولكن بدون فائدة، فقد وجدوا دائماً من يقاطع أوهامهم وحيلهم. أحد أجداد الحاكم بأمره أراد أن يقنع الرعية بأنه من سلالتك، لأنك كما قيل في الأولين، من سلالة الأنبياء والمرسلين، لكن عمال البحر، وعلماء القلعة دحروه بقوة، وفضحوه. من يومها عرفوا ألعاب حكام آرابيا وجنونهم الذي لا حدود له. لهذا

final may5

فكروا في طريق سري تحت الأرض، مثل النفق، يوصل القلعة بعمال البحر؛ تفادياً لكل المفاجآت. وشرع في العمل سراً. ودخل قصر عزيزة في اتفاق ضمني غير مكتوب، ترك بموجبه علماء القلعة وعمال البحر في سبيلهم بشرط أن لا ينغصوا عليه حياته وحكمه بالانتفاضات والإضرابات. كان يدرك أن الجملكية على حافة الانهيار إذا مسها شيء من هذا التحالف الخطير»[٤٤].

كذلك تظهر **ماريوشا وماريانا** نقطة نور لا تقولان إلا ما يحسه الناس عميقاً ولا يستطيعون التعبير عنه. وكلتاهما صدحتا بالموسيقا والغناء، وتبدو ماريانا شوق بشير ونشيده وظل مدينته المسروقة الذي لا يموت، قلبها مفعم بالدم الأندلسي، غجرية عنيدة زرعت في قلبه حب المدينة. أصبحت مثله تروي أخبار السير القديمة[٤٥].كانت امتداداً للبطل، غنت الضياع والتيه، التشرد والوحدة، قسوة الذين أحرقوا أزمنة الحب، سفن الموريسكيين التي أحرقت في عرض البحر، الرجال الذين اختاروا الجبال ليموتوا في عمق صمتها[٤٦].

أما **ماريوشا** فقد كانت جزءاً من عائلة القلعة الكبيرة تساعد في الكتابة والتنظيم. كلفت بجمع رماد سيدي النينوي المنتصر بصبره ورماده. مع الوقت تنمحي الحدود بينها وبين ماريانا؛ فجنون ماريانا انتقل إليها، وكلتاهما تلتحمان نوراً واحداً يضيء أعماق بشير. في العتمة تسأل ماريوشا بشيراً إن كان يراها فيقول: «.. أراك بملء قلبي وروحي. قالها بدون أي تردد. أراك تملئين هذا الخراب بالنور وتسحبين البحر من شعره وتجبرينه على الجلوس بجانبنا داخل هذا القلق.. أراك مدينة يدجنون فيها الخلائق ويفشلون أمامك..»[٤٧].

ما فتئت **المرأة أو الأنثى** في روايات واسيني الأعرج امتداداً للبطل تعطي للحياة معنى، ولعل في كلمات بشير إلى ماريوشا ما يحمل المرأة قوة أكبر من تلك التي يحملها الرجل «عيشي وأعطي للحياة معنى وأنوثة. هشاشة العالم واستمراره

final may5

في أنوثته وليس في ذكورته الطاغية. من يدري؟ في الغد نور أكيد، لكن أيضا الكثير من الظلام الذي يعمي البصر والبصيرة. سيقتلونك فقط لأنك امرأة. فقط لأنك تستثيرين الحياة الميتة في عمق الناس لتنهض من جديد. فقط لأنك تمنحين الحياة بسخاء حتى لمن لا يستحقها»(٤٨).

على نفس الجانب الذي يقف فيه بشير والعلماء والعمال وماريوشا يبرز سيدي عبد الرحمن المجدوب عيناً متقدة، ويداً طويلة تجمع في كفها كل الأسرار كما تحكي عنه دنيا، خلافاً للجنون الذي يروى عنه. بل كان منظماً لإسقاط نظام الحاكم. أما الجنون الذي ينسب إليه فهو كما يصفه العالم لبشير ليس «حالة فقط، فهو فعل حاد وكبير للتواصل الآمن»(٤٩). لذلك استطاع محاربة الشرطة حين أرادوا إزاحته عن مكانه في قلب السوق، فقيل إنه مجنون. وبمجيء بشير يدخل في دائرة أخرى؛ حرّكته من الجنون إلى العقل، ليجد نفسه في مسالك أخرى استعاد فيها عقله وتفرغ للكتابة، ولبس لباس العلماء مثلما كان يشتهي دائما، تاركاً الساحة للقوال الجديد والأصيل سيدي الموري الأندلسي..»(٥٠).

من هنا لم يكن سيدي عبد الرحمن إنساناً يشبه الجميع، بل شهدناه منحرفاً عن المعيار العام. وخارجاً من الخط العام للحياة، وهو ما وفر له أن يستمر قوالاً يفترش الطريق ويقول ما شاء أنى شاء، ويبرز في هذه الشخصية الغريبة أنها لم تكن مفصولة ومعزولة عن الآخرين، وأنها بقيت تخفي كلمتها الأخيرة وتتهرب منها إلى لحظاتها الأخيرة، وعندها يتكشف للقارئ أن سيدي عبد الرحمن كان حاملاً لحقيقة بدت لآخرين هبلاً أو ضرباً من الجنون والغباء. وهو أمر أمكن للقارئ الوقوف عليه في ساعات سيدي عبد الرحمن الأخيرة قبل الموت، حيث وقف قبالة الناس عارضاً لهم الحقيقة عارية وحادة(٥١).

يتيح استيعاب الرواية للهموم العربية اللامتناهية مهمة تصوير وتجسيد الصراعات بمعطيات مختلفة، حتى إننا - القراء - نحس **أن قوة الفكرة والحبكة**

final may5

تتطلبان بالضرورة تآزراً بين الصراعات وأنماط تجسيدها، وهو ما يترك أثره على صعيد الأحاسيس الإنسانية، ويخلق تياراً متماسكاً من الأفكار؛ فحركة الرواية تنبني بشكل رئيسي على تصوير الأفكار المتوازية والمتباينة والمتشابكة، مما سيكون له وقعه في تحريك التضاد، أو ما يطلق عليه العلاقات الطباقية counterpoint في تلاحمها داخل نسيج العمل الروائي، في إطار جدلي ترتفع فيه أو تهبط حدة الصراع وفقاً لحدة الخلاف الذي تجسده قوتان. وهو ما يترك المجال واسعاً لوضعهما في صف منتظم، يبرز فيه مبدأ السبب والمسبب الذي يحقق تماسكاً للعمل الروائي، وهو ما كان له أثره الملموس في منح الوحدة الداخلية للبناء العام للأحداث(٥٢).

إن كنا قد عرضنا طرفاً إيديولوجياً تم تجسيده عبر أكثر من شخصية: بشير، ماريانا وماريوشا، سيدي عبد الرحمن، العلماء، فإنه لا بد في المقابل- إتماما لحركة الرواية- من أن نعرض طرفاً إيديولوجياً معاكساً. فإن كانت الشخصيات السابقة تنطبق عليهم سمات القوالين، فعلى الطرف الآخر يظهر الوراقون، وهؤلاء كما قدمنا يقولون إن قصة الموريسكي كذبة كبيرة بناها حكماء المدينة السبعة والعمال. وفي حفرته المعتمة التي وضعه فيها الحاكم يقول بشير:«أقرأ الآن كتب التاريخ المطرزة بماء الذهب التي وفروها لي بكرم وسخاء...علينا أن نعيد لفن القوال مده. الحقيقة لا تردم ولا تموت. تؤول؟ تخفى؟ تموه؟ لكنها تظل قائمة..»(٥٣). حتى إن الحاكم نفسه لم يكن يثق فيهم، وكان على يقين أن الثقة في الوراقين مغامرة؛ فهم أسوأ خلق الله وأكثرهم انتهازية(٥٤). ولعل ما تبدى له في وقت لاحق من أن قمر الزمان الذي نسب إليه كان ابناً حقيقياً للمؤرخ ابن الوراق الذي دون أكاذيب الحاكم يوما بيوم، يثبت هذا الأمر. وهو ما ينسجم وحديث عبد الرحمن الكواكبي عن أعوان المستبد، إذ يقول فيهم:«الأسافل لا يهمهم طبعا الكرامة وحسن السمعة، إنما غاية مسعاهم أن يبرهنوا لمخدومهم أنهم على شاكلته، وأنصار لدولته»؛ لذلك كان الأسفل طباعاً وخصالاً هو الأعلى وظيفة والأقرب إلى المستبد»(٥٥).

final may5

أما الحاكم الذي عرفته جملكية آرابيا فيجزم في كل الأحوال بأن كل من حوله غبي لا يستحق إلا الذل والإبادة، تصفه الرواية أنه «دنيا على من يلمسه بياض يديه، وقيامة لمن توهم أنه يمكنه أن يزاحمه في سلطانه على آرابيا»(٥٦)؛ لذلك فإنه يرى أن بشيراً قد توهم عودته من حرائق الأندلس، وأنه خرج من حرائق حاضر صنعت له. «هبلته قراءة الكتب في زمن الناس مأخوذون بالإنترنت والفيسبوك والتويتر واليوتيوب»(٥٧).

وفي الرواية تبرز علاقة الاستبداد السياسي بالديني؛ فالأول متولد من الثاني، وهو ما يبنى على مقدمات ما شوهد عليه المسلمون منذ قرون إلى الآن من استعانة مستبديهم بالدين. ويمكن معاينته عبر أكثر من مشهد في الرواية، من مثل ما رأينا عليه أبا عبد الله الصغير حين خاطب الناس قائلاً: «فردناند وإيزابيلا يمسحون حي البيازين من آخر المقاومين. قلنا حي البيازين والموت شيء واحد. قال لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة، ولا تقتلوا النفس التي حرم الله قتلها(٥٨). وهو ما يأتي منسجماً والفصل المعنون بواو الحق. تأتي هذه الواو على نحو متلاحق ملح؛ كي تثبت وجودها قبالة واو أخرى تآمر كثيرون على حذفها من الآية القرآنية ﴿وَٱلَّذِينَ يَكۡنِزُونَ ٱلذَّهَبَ وَٱلۡفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ فَبَشِّرۡهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٖ﴾(٥٩) فقيل:«نزلت في الأحبار وأغنياء أهل الكتاب من الرهبان، ولا يشمل حكمها المسلمين»(٦٠). لقطع الصلة بينها وبين السابق، وهي واو الفقراء التي أصر كبار القوالين المعروفين كابن عباس، وعبد الله بن مسعود، وعلي بن أبي طالب، على إبقائها، بينما «اتفق الوراقون والبراقون والسراقون والصفاقون والعرافون والشناقون....على حذف حرف الواو، حرف الفقراء من الآية»(٦١).

وللكواكبي رأي غاية في الحصافة في هذا الشأن، فنجده يقول: إن التعاليم الدينية تدعو البشر إلى خشية قوة عظيمة هائلة لا تدرك العقول كنهها، تتهدد الإنسان بكل مصيبة في الحياة وبعد الممات كما عند النصارى والإسلام تهديداً

final may5

ترتعد منه الفرائص، فتخور القوى، وتنذهل منه العقول، فتستسلم للخبل والخمول، وهؤلاء المهيمنون على الأديان يرهبون الناس من غضب الله وينذرونهم بحلول مصائبه وعذابه عليهم، ويذهب إلى أن عوام البشر ينجرون ويلتبس عليهم الفرق بين الإله المعبود بحق وبين المستبد المطاع بالقهر فيختلطان في مضايق أذهانهم من حيث التشابه في استحقاق مزيد التعظيم، والرفعة عن السؤال وعدم المؤاخذة على الأفعال. ويزيدون تعظيمهم على التعظيم لله لأنه حليم كريم ولأن عذابه آجل غائب، وأما انتقام الجبار فعاجل حاضر. حتى يقال إنه ما من مستبد سياسي إلى الآن إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله أو تعطيه مقام ذي علاقة مع الله»[٦٢] ومن هنا يأتي قول الحاكم لدنيا: «أنا الحقيقة والحق. أنا الله؟»[٦٣] . وهو ما لا يخرج عما طُلب من بشير في طريقه إلى بيت الرجاء من أن يتذلل للحاكم طالباً منه الغفران: «إذا أردت أن تنجو بجلدك قبّل رجلي سيدك، فهو الوريث لقوة الله في أرضه ولا ترفع رأسك فتكونن من الخاسرين..»[٦٤] .

والحاكم - وفقاً للكواكبي- يتخذ بطانة من خدمة الدين يعينونه على ظلم الناس باسم الله، بغرض بناء أوامرهم أو تفريعها على شيء من قواعد الدين[٦٥] . لكن هذا مما تجتنب الرواية تعميمه؛ لذلك ودرءاً لتصوير صورة نمطية متكررة لعلماء الدين، يعترضنا مشهد للشيخ الزيري في الأيام الأخيرة للمسلمين في الأندلس، وفيه يطلب زمنير منه استصدار فتوى ترمي إلى اعتناق المسلمين للنصرانية. وكان الفقيه جليلاً، فاعتذر، قال: أخاف الله...الناس أحرار في خياراتهم. وضعه زمنير في الكيس الذي كان يحمله على ظهره، وواصل سيره باتجاه حي البيازين[٦٦] .

تسلط الرواية الضوء على من **تسميهم الشماليين**؛ لتكشف لنا أنهم في نهاية المطاف قد عجلوا باندثار الحاكم بأمره، وتبدو المفارقة واضحة إذ كانوا أحباءه ومستشاريه الذين نصحوه - على سبيل المثال- بالإبقاء على بشير حياً. يحكى لبشير عنهم أنهم «يأكلون الحجر والتراب، الأخضر واليابس، النور والفرح. يزرعون

final may5

الموت في المدن الهادئة، والظلام في أحشاء النساء، ويسمون ذلك فتوحات..»[٦٧].

قال له الراعي: «بنو كلبون يملأون المدينة. هذه السلالة جاءت بمجيء الحملات الشمالية التي غزت المدينة في بداية الأمر تبحث عن الذهب، والفضة، والفحم الحجري، والنفط، والحديد، وأخيراً اليورانيوم، فاستعبدوا الناس الطيبين. وعندما خرجوا تحت ضغط الثورات القاسية عادوا من جديد لحماية المدنيين المتضررين من القتلة، فكبت طائراتهم أطناناً من القنابل سقطت على البشر والعمران الجديد والموانئ والمطارات قبل أن يتنافسوا على إعادة بنائها..»[٦٨]. يخاطبهم الحاكم في نهاية الأمر قائلاً:«وفاؤكم ليس للأفراد ولكن للمصالح. ضمنت لكم قرنا من استغلال آبار النفط والغاز بأثمان زهيدة تتجاوز بقليل فقط أسعار التكلفة».[٦٩].

وهو ما تثبت الأحداث صحته؛ فحين تنتصر الثورة يقول بشير: «..جاءني الشماليون.. قالوا إن حكام البلد رعاة ومتخلفون، وعرب عاربة لم يخرجوا أبدا من عقلية الجمل والرمل والقبيلة والثأر، ولا يقدرون جهود العلماء وصدقهم.. قالوا لي نقدرك ونحترم كل ما قمت به من أجل شعبك وذاكرتك. ونقدر جرأتك الكبيرة في تجاوز خرافات الكثير من الحكام، حتى العلماء لم يقوموا بما قمت به أنت. شعرت أن وراء ذلك أشياء كثيرة ودقيقة لا يمكن لمسها بسهولة، يريدون توصيلها إلي، أقربها إهانتي أمام ميراثي وذاكرتي». «خرجوا بنتيجة واحدة وهي أنهم يقفون أمم مجنون مسلوب بعشق المدن التي لم تعد موجودة، وأنه لا فائدة من شرائه»[٧٠].

«قالوا نريد أن نقفز بك باتجاه عصر آخر مع احتفاظك بذاكرتك.. الحرب الأهلية ستأكل الأخضر واليابس. نريدك صديقا، وليس عدواً.. تملك أعماق الناس. لوح بيدك يتبعك الجميع...نقولها لك الآن: صراحة نريد إلغاء النظام الجملكي، وننصبك على البلاد. أنت تستحقها أكثر من غيرك. لقد تعذبت أكثر من غيرك، فأنت نبيها التائه». «لا نريد منك شيئا سوى الحفاظ على أسواقنا وعلى حصتنا الثابتة في

النفط الوطني والغاز. الباقي هو لك ولذريتك ولكل ما يشتهي خاطرك»[٧١].

«الحكيم أتعبنا كثيرا بحماقاته، يريد أن يكون ملكاً، رئيساً..ملك ملوك إفريقيا والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر. نتكفل به نحن، نستطيع أن ننزعه متى نشاء. نريد رجلاً يحافظ على الاستقرار والهدوء وعلى وحدة البلاد.... لن نكذب عليك، تعرف أن شركاتنا تسيطر على السوق النفطية في البلاد...اقبل فقط نتوجك الآن، ونحول أرابيا إلى أعراس دائمة»[٧٢].

وكانت حكمة بشير الوحيدة لهم، وهم المصرون على **إبادة الذاكرة لأنهم يظنون أنها سبب المهالك التي تلحق بمخططاتهم**، أن ينسحبوا بسرعة، ويعيدوا البلاد إلى ذويها[٧٣]. ويقول لهم:«كل شيء يموت ويفنى ويندثرحتى أنتم وطغيانكم شيء واحد يبقى أبداً، اللمعة التي تتقد كلما بدا أنها خفتت. وإلا عليكم بإبادة البشرية جمعاء ليطيب لكم المقام. من هذه اللمعة ستنشأ حياة أخرى، لا ترونها إلا عندما نفاجئكم أنتم ودماكم التي صنعتموها لنا»[٧٤].

تحضر **شخصية عمي الطاووس** لتبرز لنا- وفقاً للكواكبي- ما لا ينكره التاريخ من أن الزمان أوجد نادراً بعض الوزراء **وازروا الاستبداد عمراً طويلاً ثم ندموا** على ما فرطوا فتابوا وأنابوا، ورجعوا لصف الأمة واستعدوا بأموالهم وأنفسهم لإنقاذها من داء الاستبداد. ولهذا لا يجوز اليأس من وجود بعض أفراد من الوزراء عريقين في الشهامة[٧٥]. كان عبداً مأموراً وكانوا طغاة قساة.... مثقفاً وعالماً في التاريخ والسياسة. عبداً طموحاً. دشن عصره باستصدار قوانين تحجم الطباعة، ومصادرة الكتب التي لا تحمل صورة الحاكم بأمره. نسي أبحاثه ومشاريعه. كرهه الجميع. ذبحوا أمامه ذاكرة الأمة الحزينة[٧٦]. يقول عن نفسه: «دخلت السلطة كبيراً، وخرجت منها أصغر من فأر»[٧٧]؛ فالمستبد استعمل معه سياسة التذليل التي يستخدمها مع العلماء ورؤساء الأديان الذين متى شم من أحدهم رائحة الغرور

final may5

بعقله أو علمه، ينكل به أو يستبدله بأحمق جاهل إيقاظا له ولأمثاله من كل ظان من أن إدارة الظلم محتاجة إلى شيء من العقل أو الاقتدار فوق مشيئة المستبد(٧٨). وهو ما عبرت عنه الرواية بالقول: «..إنهم يقتلون العيون التي ترى أكثر من مد البصر...»(٧٩).

نعود إلى بشير باعتباره بطلاً رئيسياً يفسر ما ترمي إليه الرواية. إن كانت الأسماء في حد ذاتها إشارات سيميائية، فإن اسمه في حد ذاته يحمل ما يدل عليه؛ فهو علامة طال انتظارها. تقول دنيا للحاكم:«بشير علامة عن كل الخسارات المحتملة التي كان على الحاكم أن يفهم رموزها وأسرارها وترميماتها بالإصلاحات الممكنة»(٨٠). وفي مكان آخر يقول الراوي:« ..كان قد خرج من غفوة الموت؛ ليتأكد الجميع من أنه علامة زمانهم الأكيدة التي طال ظهورها وانتظارها. هذا ما ألبسه إياه الناس، لكنه هو ظل عالقاً على الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة التي لم يلمس أياً منهما»(٨١).

وبشير ليس حالة عادية، فهو كما يقول له الراعي: « .. بطل قادم من أغوار الدم، والردم والحفر الكثيرة، والهزائم التي لا تحد، في قلبك قرون الجفاف، والأزهار البرية التي لم تقتلها الشموس الحارقة. نبضك يا سيدي العظيم يملأ أصداء المدينة بكاملها. لو تأخرت ساعة واحدة كانت الرعية كلها ستموت قلقاً عليك، ويأساً من رؤيتك. الحمد لله أنك أصبحت هنا في الوقت الذي كتب لك أن تكون فيه»(٨٢).

وبشير كان يرى وهو المجروح في الكهف الذي هربه إليه الملثمون السبعة أبا ذر الغفاري(٨٣) « ...فالتبس به حتى أصبح هو هو، وهو هو أيضاً»(٨٤). والظاهر أنه قرأ عنه وارتبط بجرحه والظلم الذي مورس ضده، لذلك ولشدة شعوره بالضيم الذي وقع عليه، نستمع إليه يروي عنه وكأنه هو. فيقول: « ..وأنت يا مولاي الغفاري الحبيب، أينك؟ أنا أموت من أجل ما جئت أنت به..»(٨٥). فأبو ذر جرح امتد من

final may5

زمن الرسالة والصحابة حتى مسه. فلا غرو إذن أنه حين استيقظ داخل الكهف وجد يديه محروقتين من شدة الحر، ورجليه مبوقتين مليئتين بماء الاحتراق، وفمه وأنفه غاصين بالرمال. ووجد أشياء كثيرة ربطته بالحكاية التي عاشها[٨٦]. لعل أبرزها تلك الفجوة الفاصلة التي كانت تزداد بين أبي ذر والحاكم، لذلك نطق أبو ذر بلسان بشير وقال: «..أنا جليس الفقراء وحبيبهم ومفتيهم. عندما يتخلى الفقهاء عن صدق الحكاية ويبيعون رحمة الله بالرخيص... لا يكفنني رجل منكم إن كان أميراً أو عريفاً أو ملحقاً بخليفة..»[٨٧]. وهو ما يحيلنا إلى الكواكبي مرة أخرى في حديثه عمن جعلوا للفظة العدل معنى عرفياً وهو الحكم بمقتضى ما قاله الفقهاء حتى أصبحت لفظة العدل لا تدل على غير هذا المعنى، مع أن العدل لغة التسوية بين الناس[٨٨]. ويقترب النص هنا كثيراً من صفة التمجد عند الكواكبي أيضاً؛ بمعنى القربى من المستبد بالفعل كالأعوان والعمال الذين يعملون في كنف المستبد الأعظم، ويوصفون بأنهم سماسرة لتغرير الأمة باسم خدمة الدين، أو حب الوطن أو توسيع المملكة فيما يدخل في إطار تهييج الأمة وتضليلها[٨٩].

وما كان لبشير أن يستحضر ابن رشد في هذا السياق إلا لأنه كأبي ذر الغفاري، نفي إلى أطراف قرطبة، كما أحرقت كتبه لأنه دعا إلى الفصل بين عالم الطبيعة وعالم ما بعد الطبيعة. كذلك يحضر الحلاج والنينوي الصوفي وأبو يزيد البسطامي؛ فليلة الليالي نزلت ظلمتها بموتهم؛ الحاكم عطل العقل، والمعتضد منع الوراقين من بيع كتب الفلسفة. ومن هنا يأتي سؤال ماريوشا إن كان بشير «..هو الحقيقة الحاضرة التي تتلون كل يوم بدم الشباب الذي يموت عند المنعطفات والأحياء المعزولة وساحات الاعتصام، أم الحقيقة المغيبة..»[٩٠]. ومن هنا أيضاً أدى تقمص بشير لهذه الشخصيات إلى **تداخل الضمائر ما بين متكلم ومخاطب؛ مما ولد حيرة لدى المتلقي في معرفة عود الضمير في بعض الأحيان.**

final may5

يبدو للقارئ وهو في خضم تأمل شخصيات الرواية المختلفة أنها مستوحاة من **معالم اجتماعية وثقافية وتاريخية**؛ فبشير وكل من تماهى معه ينحدر من صفوف الشعب، بل إنه إنسان مرتبط بعلاقات خاصة بالفكرة، ومن هنا جاز لنا القول إن الكاتب غير معني بتقديم وصف لحياة البطل قدر عنايته بوصف لحياة الفكرة فيه، وهو ما يؤدي في نهاية المطاف إلى انقسام العالم الروائي إلى عوالم أبطال تتحكم بصياغة عوالم أفكارهم التي حملوها. ويترتب على هذا الأمر أولاً أن الرواية تكشف عن **جدال القوى التاريخية**، غير مستبعدة جدال أصوات العصر الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، وهو جدال يمكن القول إنه يمر في أكثر أعمال واسيني الأعرج. كما يترتب عليه ثانياً أن القارئ يصبح من المشاركين في الحدث الذي لا ينمو ويتطور على الصعيد الخارجي قدر نموه على صعيد المونولوج الفلسفي، وفي هذا الأمر يصدق باختين حين يؤكد على أن التطور الفني للإبداع يرتبط بالتطور الفكري(٩١).

إن كانت الفكرة بوصفها مادة التعبير تشغل حيزاً كبيراً في هذه الرواية، فإن هذا لا يعني أن الفكرة طغت على الإنسان فيها، فمما لا شك فيه أن الإنسان كان ويبقى هو بطل واسيني الأعرج في كل أعماله؛ ومن ثمّ يكون قد عبر عن الفكرة داخل الإنسان، لهذا كان لبشير وغيره من الشخصيات موقف فكري عن العالم؛ فالحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها عن الحقيقة حول شخصية الفرد نفسه، لذلك لم يكن بشير - على سبيل المثال- مجرد عنصر صامت وأبكم من عناصر كلمة المؤلف، علماً أن خطة المؤلف حول البطل هي خطة حول الكلمة، إلا أن هذا لم يكن على حساب حرية تكفل للبطل حقه في تطوير منطقه الداخلي واستقلاليته.

هذه الحرية في تطوير منطق البطل الداخلي أمر تعززه نهايات مصنوعة بعناية، شهدنا فيها عودة بشير إلى كهفه، وشهدنا أيضاً وعده ماريوشا بالعودة.

final may5

لكن اليقينيات كانت «تتشقق وتتكسر بلا رحمة. تمنى فقط أن يتأكد هل هناك زرقة في عمق هذا الظلام؟ هل حقيقة هي أم مجرد قراءات فوضوية للكتب الأندلسية التي قادته إلى هذا الجنون؟ لم يتذكر جيداً من صفعه بهذا الكلام»[٩٢]. وكان قبل ذلك قد طاف مع ماريوشا؛ ساحة الجوهرة، ساحة التحرير، ساحة الثورة، وساحة الشهداء. ويبقى اليقين الوحيد هو أن زمناً آخر سيبدأ لا أحد إلى اليوم يعرف ملامحه[٩٣]. كان لابد أن تكون النهاية مفتوحة؛ فلا يوجد بعد في العالم شيء نهائي، وكلمة العالم الأخيرة عن العالم لم تصدر بعد، فهو عالم مفتوح وحر، وكل شيء ما زال طي المستقبل، وسيكون طي المستقبل، ولذلك علينا أن لا ننزعج حتى بالنهايات القاتمة، فهي لن تكون بمثابة الكلمة الأخيرة فيها، وهو ما يذكرنا بطابع كرنفالي تحدث عنه باختين، وفيه تكون السيادة لطابع النسبية التي تفرض نفسها على كل ما يبدو في الظاهر راسخاً ومكيناً وجاهزاً[٩٤].

ومما لاشك فيه أن لعبة الروائي الذكي تتكشف عادة في النهايات؛ ولهذا فإن ما تنتهي به الرواية يعد مؤشراً قوياً يفيد القارئ في حكمه، ومن هنا جاءت أقوال سيدي عبد الرحمن داعمة لإحساس بالحيرة تولده الرواية، وهو ما تبدى في قوله: «**أشعر بقسوة النهاية. يبدو أنه زمن سيمسح الظالم والمظلوم معا. ذهبوا لكن سمهم ما يزال** هنا. **لقد سرقوا الذاكرة** من بشير، وها هم يسرقون عمري. **ليلة الليالي أكلت طغاتها، ولكنها بدأت كذلك تأكل أحبابها وأشواقها وحنينها**..لقد **سمموني على مدار عشرات السنين**....[٩٥]. وحين سجي في وسط ساحة الشهداء، بدأت الأمطار تتساقط، لم تكن قوية، ولكنها كانت **كافية لتعلن عن نهاية فصل وتبشر بميلاد فصل آخر**[٩٦]. ومن ثم يأتي العلماء السبعة لوضع الرماد في جلود الماعز في زجاجات مغلقة يسجلون عليها أسماء الشهداء، ويكتبون آخر السطور في قصة آرابيا في كتاب المدينة»[٩٧].

final may5

وفي السطور الأخيرة يخاطب بشير ماريوشا قائلاً: «انتظريني هنا وإذا أطلت النوم عودي إلى آرابيا. هناك من ينتظرك على أحر من الجمر.. وبعد دخول العلماء والعمال الكهف..... أخذوا تربة بيضاء وضعوها في بوقال زجاجي كبير، وكتبوا عليها: هنا ينام شهيد المدينة التي استعادت وجهها بعد ضياع استمر قرونا طويلة: بشير إلمورو، قوال الأسواق الغرناطية وعشيق الغجرية ماريانوشا، وابن آرابيا الصادق....قالوا لها إنه غير موجود في الكهف. لم يكن الأمر مهماً؛ لأنها كانت الوحيدة المتأكدة من رؤيته وهو يدخل.. بل وكيف حدثها بأنه متعب ويريد أن يرتاح، وأنه سيخرج عندما يستيقظ. هي ستنتظر عودته الأكيدة.. هم هزوا رؤوسهم أن لا وأكدوا أنهم لم يسمعوا شيئا.. ستبقى في مكانها حتى الصباح»[٩٨].

ويبدو في نهاية الأمر أن خلاص الأمة لا يكون إلّا بقيادة العقلاء والتنوير والإهداء والثبات، فبشير يأتي ليمثل أفراداً كبار النفوس قادة أبراراً، صفتهم كما يقول الكواكبي أيضاً أنهم «يشترون لها السعادة بشقائهم والحياة بموتهم.. حيث يكون الله جعل في ذلك لذتهم ولمثل تلك الشهادة الشريفة خلقهم كما خلق رجال عهد الاستبداد فساقاً فجاراً مهالكهم الشهوات والمثالب»[٩٩].

ثانياً - الصيغة السردية:

حين نتحدث عن السرد، فنحن نقصد الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحديث إلى المتلقي، فالسرد هو نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي. وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بهذه الطريقة[١٠٠]. إن كنا قد تحدثنا عن بنية مفهومية أو فكرية فيما سبق، فإن التحول من هذه البنية إلى عالم مشخص يحتاج إلى ذات سردية تنجز هذا المرور وتبرز بصفتها بؤرة للحكي وللقيم ولكل تلفظ؛ فاختيار الصوت المركزي والأصوات المرافقة له هو اختيار لطريقة في عرض

final may5

المضامين. والروائي هنا يلجأ إلى تنظيم فني يبدأ بحكاية المفتتح (مقام الليالي)، وهي أشبه ما تكون بحكاية الإطار تتولد منها حكايات أخرى، نتج عنها قطع للأحداث بين الفينة والأخرى لها ما يبررها داخل حكايات الإطار، وهو ما نتج عنه أكثر من أسلوب سردي؛ الاسترجاع، حين يرجع إلى الماضي ذاكراً بعض الأحداث التي تحتم ضرورات السرد ذكرها. و الاستباق[١٠١]، بما يقتضيه من إشارة إلى أحداث ستقع مستقبلاً. من ثم يبطل التسلسل الزمني للأحداث كما وقعت إلى حد بعيد، وهو أمر يتحكم فيه الحس الفني والجمالي للسارد نفسه، عدا عن ضرورات فنية وظيفية تتحكم في ترتيب السارد للأحداث، منها رغبة الروائي في أن تطغى العلاقة السببية بين الأشياء على سؤال ماذا بعد؟ ومن هنا تتخذ صيغ الزمن الثلاث من ماض وحاضر ومستقبل مساراً متذبذباً يجمع بينها تسلسل غير منتظم، شأنها في ذلك شأن القص الحديث[١٠٢].

يتبنى النص صيغة سردية بالاتكاء على أكثر من راو، وفي أحيان أخرى يلجأ إلى راو أساسي ينقل عن آخر، ليعلو صوت وينخفض آخر. إلا أن الرواية برمتها يقدمها راوي الصدفة؛ وهو كذلك لأنه نجا بالصدفة من زحف موجة قاتلة تتكشف ملامحها على نحو تدريجي في الرواية. وسمة هذا الراوي الأساسية أنه ينقل ويقول ممن عاشر من القوالين، ومن ثم فهو يروي التاريخ وسير الأولين بطريقته الشعبية «وكثيراً ما يكون مناقضاً للحقائق التاريخية المرسخة بالقوة. يقابله في المشرق العربي مصطلح الحكواتي»[١٠٣]. يبقى أن كل المرويات الواردة نسخت باليد من «مخطوطة مندثرة ضاعت حين احترقت جملكية آرابيا ذات خريف، عثر عليها في جملكية آرابيا البائدة مدفونة بين أربع صخور كلسية امتصت الرطوبة، وحفظتها من التلف»[١٠٤].

تظهر دنيازاد راوية رئيسية تُسمع صاحب جملكية آرابيا الحاكم بأمره كل الحكاية ومآلها القاتل. تروي كي تكون مرآة الحاكم بصدق، تحكي عن رياح قاتلة لم يكن بمقدورها إيقافها ولا حتى بمقدور الحاكم، تستند إلى حكاية بشير التي كانت

final may5

السبب الأول في حرق قصر عزيزة، ونهاية السلطان، ترويها كما وصفها القوالون، لا الوراقون. وتبدو دنيا هنا قريبة من الرجل الوحيد الذي صارح الجنرال المستبد في رواية غابرييل غارسيا ماركيز «خريف البطريرك» بالحقيقة، مع فارق أنه بدا شبحاً بلا رأس وبلا جسد، وكان يخاطبه «اخرج إلى الشارع وجابه الحقيقة يا صاحب السمو، إننا نقترب من المنعطف الأخير». بينما كان هذا الجنرال كالحاكم يعتقد أن لا أحد يفهم خفايا مملكته(١٠٥).

حين تحكي دنيازاد فإنها تكون مرآة الحاكم؛ لذلك فإنها تضع كذب السنوات الماضية في قاع المزبلة، لأنه لم يعد نافعاً للاستمرار في السلطان. ويبقى لافتاً هنا أنها أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها شهرزاد عن شهريار خوفاً من بطشه، وحرصاً على إرضائه(١٠٦). لذلك يقول الحاكم لدنيا: «احكي، ولا تكرري ما قالته دابة الغواية أختك شهرزاد، وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق نساء بيت الحريم. شهرزاد كانت دابة السحر؛ وشهريار كان الأحجية المضحكة. كان تيساً لا أكثر، لعبت بشأنه العظيم»(١٠٧). من هنا تأتي دنيا لتقول ما كان يجب أن تقوله شهرزاد في نهاية الليلة الزائدة وأجلته لزمن غير معلوم خوفا من الشكوك التي كانت تحوم حولها. وعن هذه القصص تقول دنيا للحاكم: «كانت شهرزاد تحفظها عن ظهر قلب، لكنها كانت كلما وصلت إليها ختمت الجلسة، وأجلت الحكاية إلى الغد خوفاً من الحقيقة. وفي الليلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة بعيداً عن الحقيقة. كان عظيمها شهريار صعباً ومريضاً ومازوشياً. لا يجد الشهوة واللذة إلا داخل الدم ولذا صمم على ذبح كل نساء السلطنة. فنزلت عليه شهرزاد مثل الماء الدافئ؛ لتوفر له لذة الذبح من خلال الحكاية. ولهذا يا سيدي الحكيم كانت في كل قصة من قصصها تنهيها بذبح امرأة أو ما شابه ذلك»(١٠٨).

من اللافت هنا أن تحقق الهوية الجنسية ل(شهريار) اقتضى انتهاك الآخر(شهرزاد) في «ألف ليلة وليلة»، وذلك من أجل تحقيق عنصري الانتصار

final may5

والهيمنة الذكوريين داخل مجتمع حريص على هذا الانتصار، وهنا يبرز دور هذه الرواية التفكيكي في إعادة صياغة النظام الترميزي على أسس جديدة، حيث تتاح الفرصة لدنيازاد المهمشة أصلاً في ألف ليلة وليلة لقلب المواصفات القديمة بكل ما تحمله من انتهاك للآخر. ومن هذا المنطلق تحضر هذه الرواية لتستعيد صوت المهمش، أو لإعادة قراءة العمل الأم بطريقة مختلفة(١٠٩).

وما كان للجانب المهمش أن يحكي ما لديه بعيداً عمن كانت له اليد الطولى في تهميشه، ومن هنا يأتي السرد على لسان الحاكم بأمره الذي تخصص له الرواية فصلاً كاملاً يحمل عنواناً ذا طابع فكاهي ساخر «فرخ الوراق». فكيف يفكر الحاكم بأمره في لحظات سقوطه الأخيرة؟ لا بد أولاً من أن يُذكّر الناس بأنه صاحب الفضل الأكبر عليهم، وأنه سيأكل رأس الطامعين بسلطانه ممن سيطلب منه التنحي، وأنه هو من أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف(١١٠). لا يصدق أبداً أن مجده العظيم سيتهاوى، ثقته بمن حوله تصل إلى أدنى مستوياتها، وإذا ما أحس بانتهاء الساعة، فلن يمنح القادم الجديد فرصة الدخول والتمتع بما كان سيعيشه، بل إنه سيحرق كل شيء. ويبقى مكابراً واثقاً من انتصاره على كل البغاة، وهو شأن الحاكم الآن كما كان شأنه في السابق؛ فأبوه لم يعلمه أن كل شيء يمكن أن ينهار بلحظة. ولم يدر بخلده أن يرفض أصدقاؤه الشماليون استقباله، بل وحتى الحجر على أمواله. لم يدر بخلده أن شعبه سيخرجون إلى الساحات العامة؛ ساحة التحرير، ساحة الشعب، ساحة الحرية، الساحة الخضراء، ويلبسه جلد حمار عجوز ثم يجبره على الركض في الشوارع الفقيرة قبل إعدامه؛ لذا نجده يخاطب شعبه قائلاً: «أنا الملك الجبار يا أبناء الكلبة، الذي كنتم تمسحون مواطئه، أنا سيدكم الأعلى العظيم»(١١١).

وهنا تكمن قدرة الروائي في الغوص عميقاً في السجل الثقافي السياسي لشخصياته؛ كل منها يدخل قبالة الآخر ضمن أنساق ثقافية متغايرة، وهنا أيضاً

final may5

يمتحن الروائي في فعاليته الحوارية، إلا أننا في الوقت نفسه على دراية بأن الروائي سينبعث بالضرورة من قيم راسخة ثابتة، فكما قلنا سابقاً لا وجود لنص محايد. لكن هذا لا يلغي حيلاً سردية تحول دون سطوة عالية للمؤلف، وهو ما ينبه إليه الروائي تشيرنيشفسكي بالقول: «يكفي أن تضعف الفعالية الحوارية ليبدأ الأبطال بالتيبس والتشيؤ..»(١١٢). وهو الروائي الذي وصف صعوبة كتابة موضوعية تماماً، وهو ما عبر عنه في مقدمة رواية له تحمل عنوان «درة التكوين» يقول فيها: : «إنه لأمر صعب أن تكتب رواية بلا حب، وبلا وجه نسائي مهما كان نوعه. غير أنه تعين علي أن أجرب إمكانياتي مع مهمة أشد صعوبة من تلك: أن أكتب رواية موضوعية تماماً، رواية ليس فيها أدنى أثر مهما كان، ليس فقط لعلاقاتي الشخصية، بل لا أثر فيها مهما كان لعواطفي وميولي. ليس في الأدب الروسي رواية واحدة من هذا النوع...يخيل إلي أن من أصعب الأمور علي بوصفي إنساناً له قناعاته ومعتقداته القوية أن أكتب بالطريقة التي كتب فيها شكسبير: إنه يصور الناس والحياة دون أن يكشف عن الطريقة التي يفكر بها هو شخصياً بشأن المشكلات التي يجري حلها من جانب شخصياته الأدبية بالطريقة التي تحلو لكل منهم. عطيل يقول نعم. ياغو يقول كلا. أما شكسبير فيصمت دون أن تبدو عليه أدنى رغبة للإعراب عن حبه أو عدم حبه تجاه نعم أو كلا. واضح أني أتحدث عن الأسلوب لا عن قوة الموهبة...حاولوا أن تعرفوا من الذي أميل إليه ومن الذي أنفر منه...لن تجدوا شيئا من هذا القبيل..في درة التكوين نفسها كل موقف شاعري أتأمله من جوانبه الأربعة وحاولوا أن تعرفوا مع أي وجهة نظر أتعاطف أو لا أتعاطف...»(١١٣).

يقول أيضاً: «... أن أكون باردا مثل الجليد لأمر ينطوي بالنسبة إلي على صعوبة بالغة، أنا الإنسان المعروف بحبي الحار لما أحب...إن شخصياتي الأدبية متنوعة جداً من حيث طريقة التعبير التي تعين أن تتسم بها ملامح كل

final may5

منها...»[١١٤]. من هذا المنطلق يبدو من الصعوبة بمكان احتجاب المؤلف في روايته، وهذا لا يعيب الروائي بشرط أن لا تظهر الأصوات على مستوى واحد، فلا يسلم الروائي نفسه بسهولة للقارئ، بل يدعوه على نحو مستفز إلى الكشف عن أفكار له قام بنثرها عرضياً على كل مساحة العمل الأدبي، بما في ذلك ما يتم وضعه على لسان هذا البطل أو ذاك، أو في النهاية التي يختطها. وهو ما لمسناه في نهايات هذه الرواية- كما سبق أن قلنا- التي لم يحتكرها الروائي، وكان على الأغلب يدفع القارئ باتجاه الحاضر يحاول استشراف النهايات من خلاله، مع ميل إلى التوجس والحذر، أو حتى شيء من القنوط سببه غياب الحل، ومن هنا جاءت تلك الحوارية الفرضية لتترك القارئ في حالة من التأمل والتفكير؛ فبرغم ما وسم بشير عصره من حب وطيبة وخير، فإنه ذاكرة حرة أجبرت على الانكسار. وهو ما عبرت عنه ماريوشا حين قالت: «..من يرجع بشير إلمورو الذي عرفته متقدا بالنور والسماحة؟ ها هم يبيدون العبقرية في هذه البلاد ويهزمون الأحصنة. عرفوا كيف يفرغون الذاكرة من حياتها ويحولون الدماغ إلى مجرد صندوق من العظام الميتة، يضم بين تلافيفه مخاً صغيراً، محروقاً بفعل المواد الكيماوية الهالكة. لقد أحرقوا كل شيء فيه، وأحالوه إلى رماد»[١١٥].

لا بد من أن نؤكد بأن الروائي لا محالة يقوم بتقديم الفكرة مجسدة عبر صوت حي لإنسان متكامل، والحق أن لا سبيل لإسقاط العالم الأخلاقي كما يراه المؤلف من خطته، وما تنفك الرواية في نهاية المطاف إلا أن تصبح تعبيراً عن تلك العلاقة المتبادلة بين عقيدة المؤلف وعالم أبطاله، مهما بلغت درجة الاستقلالية التي يتطلع إليها، ومن هنا ينبثق اهتمامنا بالطابع التناقضي الذي بنيت عليه الرواية، وهو سمة جوهرية للعمل الإبداعي نفسه، وهو الطابع ذاته الذي بني عليه العالم أساساً، وإذا كان هذا التناقض سمة مؤكدة من سمات العصر، فإنه يصبح إحساس

final may5

المؤلف تجاه هذا التناقض محركاً أساسياً للصيغة السردية التي يختطها، بل إنه يولد شعوراً بالمسؤولية يتعاظم شأنها كلما تعمقت معرفته وخبرته في الحياة.

وحين يعرض السرد أكثر من تفصيل تاريخي معروف فإنه يقوم بدحضه وتزييفه عن عمد بهدف إظهار الإخفاقات الممكنة للتاريخ المسجل، والاحتمال المفترض للخطأ المقصود وغير المقصود(١١٦). وهو ما يتفق ونمط سردي يدخل في إطار ما يدعى ما وراء القص التاريخي Historiographic Metafiction(١١٧)، وهو ذلك النمط الذي ينشغل على نحو مكثف بالأحداث التاريخية، والإشكاليات التي تثيرها الكتابات التاريخية، وعلاقة التاريخ بالحاضر. كذلك يذكر لهذا النمط السردي أنه يعيد تقديم السياق التاريخي، ويحاول تكذيب السجل التاريخي، مع محاولات جادة لاكتشاف تاريخ المقموعين والمهمشين، ومساءلة الرواية التاريخية الرسمية لخطابات السلطة(١١٨)، ويضع نصب عينيه أهمية إعادة تمثيل الماضي في الرواية، لغرض كشفه أمام الحاضر ومنعه أن يكون حاسماً ونهائياً وغائياً(١١٩). وهو ما وقفنا عليه لدى واسيني الأعرج حين عرض لبعض المرجعيات التاريخية وحاول أن يعطل اليقينية المرجعية المباشرة لها، من مثل ما نقله عن الطبري في وصفه للحلاج: «يقال إنه كان زنديقاً. ألقي عليه القبض في أسواق بغداد التي قتل فيها...»(١٢٠). فيخاطبه بشير قائلاً: «حتى أنت يا شيخي الطبري، كيف رضيت أن تكون وراقاً كغيرك تنجر الأقلام». ويعاتبه في قوله عن معاوية «كان معاوية واسع البلعوم يأكل في اليوم سبع مرات والمعدة الكبيرة نعمة من الله يرغب فيها كل الملوك»(١٢١).

حتى إن عرضه لأكثر من شخصية تاريخية منشقة أو مهمشة يدخل في هذا المقام الذي نتحدث عنه. عدا عن أبي ذر وابن رشد والحلاج، نجده وقد عرض لشخصية همشها التاريخ، **وهي شخصية موسى بن أبي الغسان**: فارس غرناطة الذي قدم صورة باهرة لدفاع المسلمين عن دينهم وآخر حواضرهم في الأندلس، ورفض تسليم غرناطة إلى النصارى، وقاوم حتى النهاية. يذكر أن المصادر العربية

final may5

القديمة تجاهلته تماماً، بينما كان حضوره في الرواية النصرانية طاغياً كنموذج للفارس المسلم البارع النبيل الذي يمثل البقية الباقية من روح الفروسية المسلمة في الأندلس. اهتم به المؤرخون الإسبان وتتبعوا أخباره، واحتل في كتاباتهم مكانة متميزة ومساحة واسعة.

يلحظ قارئ جملكية آرابيا أن تقويض الحدود القائمة بين الخيال والواقع، كان له بصمته الواضحة في المجال السردي، أو في الصيغة السردية، من ذلك على سبيل المثال **تحول المؤلف الحقيقي إلى إحدى الشخصيات الخيالية في عالم السرد**. وهو ما لمسناه في خاتمة الليالي حيث تضمن السرد خطاباً روائياً موجهاً مباشرة من المؤلف إلى القارئ، بعيداً عن الصياغة الفنية للحبكة التخييلية للعمل السردي(١٢٢)؛ ففي الصفحات الأخيرة يتوجه المؤلف باسم قوال جملكية آرابيا البائدة إلى القراء بالقول: «اليوم.. أشعر ببعض الخوف من المبهم الذي يرتسم في الأفق، ولكني أقول دائماً في خاطري كلما أصابني الظلمة في عمق نوري الداخلي: وهل سيكون الزمن القادم أسوأ من القرون التي عشناها في بئر، وبلغنا فيها سقف المأساة وعمق الحضيض؟ لهذا أنا سعيد إلى الأقاصي لأني كلما رأيت طفلاً يلعب في ساحة أو يركض، أدركت بسرعة أنه لن يكون طفلاً شبيهاً بالذين كبروا في جملكية آرابيا، فهو يستنشق هواء آخر، ويسمع حديثاً غير ما سمعناه..أن يودع الإنسان الأرض وهو منكسر الخاطر؟ «آرابيا تغيرت رأساً على عقب. انتهى زمنها الأول ليبدأ زمن ثان لا أحد يعرف ملامحه التي هي بصدد التشكل»(١٢٣).

يحضر بعض من كلام المؤلف بوصفه تأملاً حول طبيعة ووظيفة الرواية، أو بوصفها تعليقاً على الأحداث والشخصيات الروائية، وهو ما شهدناه في الأسطر الأخيرة إذ يقول: «يكفي أن الخوف المستبد غير مواقعه انتقل إلى قصر الحاكم.. التاريخ يكتبه المنتصرون بخوف من الانزلاق أو بتصفية حسابات مسبقة، بينما الحكاية تظل مساحة الحق والحرية. أنتمي لها لأن ثقتي فيها عمياء»(١٢٤). حتى إن

final may5

حديث راوي الصدفة عن نيته في رواية التاريخ وسير الأولين ينتمي لما وراء القص الذي أشرنا إليه سابقاً.

ثالثاً - جماليات التناص:

في التقديم الذي تفتتح به الرواية يقول الراوي:«كل شيء بدأ بكتاب.. وها هو اليوم يعود إليه. قد ينفتح بدوره على كتاب آخر. لا أحد يعرف أسراره الخبيثة. ولا بلاغته الخادعة»(١٢٥). فقد يبدو نصٌّ ما لنا وحيداً أو منفرداً، إلا أن «كل كتاب يفضي إلى كتاب، وكل كتاب جديد يفضي إلى كتب، والكتب الكثيرة توسع المعارف، وتقصي اليقين»، ومن هنا تأتي القراءة المبدعة لتقارن نصوصاً متعددة الأزمنة تجمع بينها قرابة محتملة، أو قرابة مخترعة، قررتها العقول التي لا تعرف اليقين(١٢٦). وهو أمر يؤكده أمبرتو إيكو في حديثه عن روايته«اسم الوردة»، فنجده يقول: «لقد اكتشفت ما عرفه الكتاب على الدوام وأخبرونا به مراراً وتكراراً: الكتب تتحدث دائما عن كتب أخرى، وكل قصة تحكي قصة سبق أن حكيت»(١٢٧).

لن يخرج سؤال الدراسة الأساسي عن طبيعة العنوان الذي تلزمه. إن كان النص كغيره من النصوص الروائية قد اكتسب قيمته الخاصة عبر قيم فنية لم تفارق النص منذ لحظة ولادته، فإن أفضل ما يمكن أن يسأل آنئذ هو ما هي الدلالة الفكرية الناجمة عن طبيعة التقنيات الفنية المعتمدة فيه؟ ولا يغيب عن القارئ وهو يقرأ جملكية آرابيا تلك القيمة العليا التي اكتسبها النص نتاج تعالقه بعدد كبير من النصوص، عبر مستويات عدة؛ لعلي لا أبالغ إن قلت إنها امتدت لتشمل غالبية آليات التناص التي تنوقلت في المرجعيات النقدية، ومن هنا يأتي سؤال التناص، ليكون عنصراً محورياً في هذه الدراسة. ويبدو لي أنه كلما كانت معرفتنا بصلات الفنان الصنفية أوسع وأدق، كنا أكثر تأهيلاً للغوص عميقاً في خصائص عمله، بل والولوج بعيداً فيه، إلى حدَ فهم تلك العلاقات المتبادلة بين القديم والجديد.

final may5

ومن هذا المنطلق يؤكد الباحث غيرهارت هوفمان في كتابه «من الحداثة إلى ما بعد الحداثة» From modernism to postmodernism على أن توظيف التناص في أدب ما بعد الحداثة يحقق نوعاً من تعددية الرموز pluralism of codes وتعددية التأثيرات، وتعددية الخطابات داخل النص(١٢٨). ومن قبل يقول شكلوفسكي: إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها(١٢٩)، وإذا سلمنا بأن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه بالعالم، كما يقول محمد مفتاح، فإنه يغدو من الأهمية بمكان أن تكون هذه المعرفة «هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا..»(١٣٠)؛ ومن هنا تغدو علاقة المتلقي بالنص علاقة مصيرية؛ إذ أصبح المتلقي هو من يتحكم في شفرات النص ليحقق بناءه باعتباره مؤسساً هو الآخر، وليس تابعاً لمبدعه، والنص لم يعد امتلاكاً، وهو يتمركز في حقل التبادل اللامتناهي للشفرات؛ ولهذا يصبح التفسير نفسه نصاً ويبرز إلى السطح في لباس جديد متجدد(١٣١).

يبدو لكل من انشغل بموضوع التناص أنه يتمحور حول حركية علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر؛ ومن هنا يأتي تعريف كريستيفا(١٣٢) للمجال التناصي «إنه مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات أخرى، وهذا يعني أن كل نص يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كوناً أو عالماً بعينه»(١٣٣)؛ فالنص عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال والإزاحة هذه- وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد اكتماله- قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص. وهي بصمات مهمة توشك

final may5

معها فاعلية النص المزاح ألا تقل أهمية عن فاعلية النص الحال الذي احتل مكانه؛ لأن النص الحال قد ينجح في إبعاد النص المزاح أو نفيه من الساحة، ولكنه لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية، أو من إزالة بصماته عليه(١٣٤).

تأكيداً لهذا الأمر نجد الشكلانيين الروس قد آمنوا باحتفاظ كل نص بخصوصيته وامتيازاته، مع إلحاح واضح في الوقت نفسه على المجال الحواري في التناص، بمعنى الإلحاح على أهمية التجاوز للنصوص، وذلك عبر سبل مختلفة تنبئ عن تجديد وتجاوز للآخر تجنباً للإعادة والتكرار. وهو ما ينطبق على المبدع نفسه حين يتناص مع ذاته، بنفس المقدار حال تناصه مع غيره من المبدعين. ومن هنا يأتي تعريف باختين للتناص بأنه: «الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص، أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها»(١٣٥)؛ فالمجال التناصي مجال حواري، وكل حوار ينطوي على قدر من الصراع، ذلك أن النص «ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في نفس الوقت.. فالنص الشعري ينتج في حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى، ونفيها في آن واحد»(١٣٦).

ما تقدم من حديث عن مجال حواري يرتبط على نحو مباشر وآراء لدى هارولد بلوم، تبرز اندفاعه تحت ضغط الأفكار التي روجتها مدرسة التحليل النفسي في نسختها اللاكانية المعاصرة إلى إعادة كتابة التاريخ الأدبي من خلال عقدة أوديب، حيث يعتقد أن الأديب يعيش تحت هاجس القلق المستمر إزاء أديب آخر عظيم سبقه، وكان له تأثير حضوري خاص لديه، فيرى أن ما يكتبه لا يعدو كونه محاولة للخلاص من هذا التأثير، وإزاحة ظل الأديب الكبير، أو التنافس أو حتى التماهي معه، مثلما يفعل الأبناء الذين تطغى في لا وعيهم عقدة أوديب إزاء آبائهم، ومن هذا المنطلق يمكن قراءة النصوص الأدبية كلها باعتبارها إعادة كتابة لقصائد أخرى»(١٣٧)؛ ففي عمق أعماق الأديب رغبة في تدمير النص الأصلي واحتلال

final may5

مكانه، والاستيلاء على دوره وجمهوره بصورة تشحن النص بقدر كبير من التوتر والحيوية[١٣٨]. وفي السياق نفسه يفتح هارولد بلوم مجال التحليل النفسي لتاريخ الأدب برصد الخوف من التأثير الذي يشعر به كل كاتب عندما يتعامل مع الكلمة؛ فهو في حالة دائمة من الكتابة(مع) أو (ضد) إنتاج قد سبقه، وهنا نجد أصوات الآخرين تسكن خطابه الذي يأخذ طبيعة متعددة القيم[١٣٩].

سنعتمد في دراستنا نهجاً نقسم فيه التناص أقساماً باعتبار طبيعة النص المرجعي وانتمائه، آخذين بعين الاعتبار أقساماً أخرى، بالنظر إلى كمية الجزء الذي يُتناص معه من النص المرجعي؛ فهناك تناص كلي، وهناك تناص جزئي، إضافة إلى تناصات أخرى؛ خارجية وداخلية، ظاهرة وخفية، صريحة وغير صريحة. إلى غير ذلك من أنواع تناقشها الدراسة وفقاً لما يظهر منها في الرواية التي تتناولها بالدرس والتحليل.

التناص الشعبي

حكايات ألف ليلة وليلة[١٤٠]:

تتفاوت النصوص التي يحاورها الروائي، أو يتخذها هدفاً لإقامة الحوار معها، ما بين نص مركزي، ونصوص أخرى فرعية آتية من منابع متعددة[١٤١]. هنا نستطيع القول إن ألف ليلة وليلة كانت نصاً مركزياً حاورته الرواية منذ البدء؛ والحق أن ألف ليلة وليلة كان وما زال كتاباً عظيماً مفعماً بالثروة الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، قال عنه فولتير: «لم أصبح قاصاً إلا بعد أن قرأت ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة»[١٤٢].

كما كان الحال في ألف ليلة وليلة، يغدو القارئ هنا في جملكية آرابيا قادراً على تلمس ذلك الانفتاح اللافت على بنى معرفية تاريخية وثقافية مختلفة. وهو ما لا يخرج عما سبق وأكدنا عليه منذ البدايات من أن السرد بالضرورة مرتبط بإيديولوجيا

final may5

تجسدها حركات الأبطال وأقوالهم، وهي إيديولوجيا لها تعالقاتها الخاصة بالتاريخ والسياسة، ويمكن تقفيها عبر بنية يحكمها مبدأ الثنائيات الضدية، وهي الثنائيات التي تركت المجال واسعاً لاستقبال أنماط عديدة من الشخوص المتحاورة تارة، والمتصارعة تارة أخرى.

ومن هنا ما كان لهذه الحكايات أن تتبلور بعيداً عن خبرات معرفية غزيرة لأولئك الذين قاموا بروايتها، وهي الخبرة التي عبر عنها امتداد الليالي من قصر شهريار إلى قصور السلاطين، وأمراء ألف ليلة وليلة وملوكها(١٤٣). وإن كنا نرى أن ألف ليلة وليلة تزخر ببنى معرفية ممتدة في الزمان والمكان، فإننا بالمثل نستطيع أن نقول إن جمليكة آرابيا بشخوصها وأحداثها المقدمة من كل الأزمنة والعصور، تترك فسحة لفضاء شمولي كذلك الذي وفرته الحكايات الأولى. ويصبح أمراً منطقياً ومقبولاً تحليل الحكايات باعتبارها خطاباً أدبياً يأخذ من الواقع والتاريخ والحلم والأسطورة، ويغدو من الضروري التنبه إلى أن الماضي في كلا النصين يأخذ صيغاً متعددة، ما بين ماض قريب وقع قبل أحداث الحكاية نفسها، وماض بعيد سحيق يتخلله أيضاً ماض قريب(١٤٤).

والعملان يدللان في أكثر من موقع على تلك العلاقة العميقة بين الجنس والسلطة. في كلا النصين يبرز دور المرأة في الحكي، ونمو السرد وتشعبه، كما يبرز دورها في إضفاء مكونات السحر والتخيل من خلال جماليات الجسد في السرد والوصف والحوار. في حكايات «ألف ليلة وليلة» كان للجنس دوره الفاعل في تحديد كثير من معالم الرؤية السياسية لحكام ألف ليلة وليلة وعلاقاتهم بشعوبهم، كما يبرز فيها تأثير المرأة على القرارات والأحكام(١٤٥). وهو أمر لمسناه ونحن نتابع جملكية آرابيا في أكثر من موقف. منها -على سبيل المثال- تلك العلاقات النسائية لمحمد الصغير التي شغلته عن أمور كبار، وهو أمر يمكن تلمسه في حكايات الليالي، حين كان الرشيد نفسه يغيب في الليالي عن السياسة ومشاغلها، وعن

final may5

هموم المواطنين والمسحوقين، وعن المدينة الغاضبة بالنقمة على نظام حكمه؛ فقد تركزت انتباهاته في بناء القصور الخاصة، وجلب الجواري من أبعد أصقاع الأرض، وإطلاق غرائزه الجنسية إلى أقصاها[١٤٦].

وهي صورة تحضر مع الخليفة المقتدر في روايتنا قيد الدراسة، تحضر لتقول إن حياة اللهو والترف الماجن ومظاهر الحياة الجنسية التي عاشها مع جواريه لم تترك له فرصة لتأمل أحوال الناس وبؤسهم[١٤٧]. وفي هذا تعزيز لاقتران الفساد السلطوي بالاستبداد الجنسي، بمعنى قيام جماعات سياسية بالحكم تحركها شهواتها، وتتحكم في قراراتها، وتبطل إعمال العقل إذا حضر الجسد الشهواني، وهو أمر يبدو غاية في الغرابة حين تحضر هذه الصفة مقترنة في الليالي باعتقاد الناس أن ملوكهم هم ظل الله على الأرض، بينما يظهر الواحد منهم مستبداً طاغياً يرى نفسه إلهاً على مجموعة من الرعاع، يجب عليهم طاعته، بينما يعيث هو في الأرض فساداً وتخريباً[١٤٨].

يشيع بين كثير من الكتاب قول بأن ألف ليلة وليلة هو الكتاب الأكثر أنوثة في الأدب العالمي[١٤٩]، وهو ما يبررونه باعتقاد ثابت لديهم بأن شهرزاد استطاعت من خلال القص أن تنقذ نساء مدينتها من البطش. علماً أن ما تتضمنه صورة المرأة في الحكايات يؤكد أمراً آخر، مفاده أن خيانة المرأة ومكرها كانتا صفتين متأصلتين انبنت عليهما حكايات الليالي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ووفقاً لدراسة محمد عبد الرحمن يوسف، فإن لذة شهريار في قتل النساء تعادل لذة الليالي التي ترويها شهرزاد، ومن ثم بدت شهرزاد قبل أن تكون مخلوقاً إنسانياً، مجرد جسد ووعاء لذكورة السلطان شهريار. وبناء عليه فإن خطاب القتل يلتقي مع خطاب الجنس، وما يبعد الأول عن ساحة الفعل الحقيقي هو سرد حكائي مطعم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بخطاب الجنس[١٥٠]. ويبدو أن البنية الثقافية لرواة الليالي هي التي كانت تدفعهم بهذا الاتجاه، وهي بنية تعتقد أن النساء لسن في نهاية المطاف إلا ملكاً للرجال[١٥١].

final may5

في جملكية آرابيا تتضاءل نسبة هاتين الصفتين (الخيانة والمكر) إلى المرأة، حتى إن تآمر دنيازاد على الحاكم كان له ما يبرره، خصوصاً أنه هو نفسه كان يخطط لاغتيالها وابنها. كذلك تأتي بقية حكاية الليالي المتعلقة بفاطمة العرة لتظهر فعلاً ذكورياً شائناً بطله ابن الحاكم نفسه، خلافاً لما كان عليه الحال في الحكاية الأصلية، حين حملت فاطمة العرة المسؤولية كاملة. أما لذة الحاكم بأمره في القتل في روايتنا قيد الدراسة، فأمر واضح؛ فعلى الجانب الذكوري بقي شهريار هو نفسه شهريار، والمعادلة بقيت قائمة «احكي حكاية وإلا قتلتك»، بل إن فعل القتل بقي مبيتاً ومؤجلاً إلى أن تنهي دنيازاد الحكاية الأخيرة. ولعل مبرر إصغاء الحاكم لدنيا يختلف عما كان لدى شهريار، إذ يتضاءل هنا عنصرا اللذة والافتتان، لتتغلب عليهما هواجس خاصة بسلطان الحاكم وخوفه عليه؛ فهو يدرك أن لسان الأفعى دنيا لا تنطق إلا حقاً. ومن ثم نجده وقد بيت النية لقتلها فور انتهائها من حكاية الليلة الأخيرة. ولا يغيب عنا ونحن نقرأ الرواية أن القتل المتواصل للنساء كان ينم عن خواء إنساني عام يحس به الحاكم، أمام بنية الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية[١٥٢]، ولذلك كان القتل على أشده في لحظات كان يحس بها الحاكم بأن أمره قد انتهى.

تفترق جملكية آرابيا عن الحكايات فرقاً أساسياً آخر يتمثل في أن دنيازاد تحكي عن كل ما لم تقله شهرزاد في التاريخ العربي، وهي أي شهرزاد، تصفها دنيا بأنها «كانت من وراء أكبر كذبة على العرش والأخطر عليه... وأنها اختصرت من الحكاية ما كان يجب أن يروى. قالت دنيا: هذا قليل من كثير يا سيد جملكية أرابيا. عليك أن تعرف الحقيقة. الحقيقة كما هي لا كما رواها الوراقون الذين تعرفهم جيداً أكثر مما أعرفهم، وتعرف كذبهم وتلفيقهم للتاريخ. دابة الغواية كانت كاذبة حتى الموت. لم تكن لها خيارات»[١٥٣]؛ فالسرد الذي تحمله شهرزاد يحمل بين طياته موتها الأكيد، ما لم تجذب انتباه الملك أولاً، وهو ما نجحت فيه شهرزاد حين استغلت

final may5

مقومات الأنثى فيها، والتي لم تغب عن دنيا أيضاً. حتى إن استخدامها لعبارة بلغني، أو يحكى، يدخل من باب الخوف والهيبة[١٥٤]، فعن طريق هذه العبارة تتمكن من إلقاء مسؤوليتها على من روى لها الحكاية، بدلاً من تحملها على نحو فردي قد تدفع ثمنه.

وخلافاً لصورة رسمها كثيرون بشأن شهرزاد[١٥٥]، باعتبارها نصراً لعالم الأنوثة، فإن جملكية آرابيا تكرس مفهوماً مفاده أن شهرزاد لم تكن سوى الوجه الأنثوي لشهريار، أو مرآة لشهريار، وقعت في سلطان الهيمنة والخوف والظلمة، وإذا كان شهريار الذكر معنياً باستمرار سلطانه بنفس مواصفاته، فإن شهرزاد لم تفعل ما من شأنه تغيير مسار السلطان، حتى إنجابها للذكور الثلاثة يتماشى وهذا السياق. ومن ثمّ فإن جملكية آرابيا تحمل في طياتها رداً مباشراً على طغيان مزمن وهيمنة ذكورية حملتهما حكايات ألف ليلة وليلة، ذلك الطغيان الذي يلاحظه بو علي ياسين في كتابه «خير الزاد من حكايات شهرزاد»، وفيه يَبرز مبدأ إيديولوجي أساسي في بنية المجتمع الشهرزادي، يتمثل في كون السلطان خليفة الله على الأرض، وابن هذا المجتمع بإمكانه أن يعيش حياة آمنة شرط الابتعاد عن كل ما يثير غضب السلطان[١٥٦]؛ وهنا أيضاً يبدو الفرق واضحاً ما بين حكايات الليالي وجملكية آرابيا؛ فإن كان السلطان هو الآمر الناهي، ولا مرد لأمره إلا بوجود قوة ميثولوجية خارقة، تبتكرها الحكايات رداً على عبثه بحياة الرعية وممتلكاتها، فإن الأمر يبدو مختلفاً في جملكية آرابيا، فعلى الرغم من لجوء الرواية إلى عالم المتخيل، فإنها في نهاية المطاف تنسج أكثر من رؤية إستراتيجية يتمكن من خلالها المحكوم من التخلص من ظلم الحاكم وعسفه، كان أبرزها ذلك الاتحاد المثمر بين العلماء والعمال، بما حمله من قوة جابهت نظاماً متسلطاً عنيداً.

final may5

إذن تحضر دنيازاد لتحكي عن كل ما خفي عن السلطان؛ «شهرزاد لم تقل لسالفك الأول شهريار إلا ما كان يريد سماعه. وأنا أروي ما ترفض أنت سماعه وما أكرهه من قلبي، لأني منك يا سيدي وإليك سأعود كمجرى النهر الذي يهرب بعيداً ثم يعود إلى نبعه الأول»(١٥٧). كانت تقول له هذا بينما كانت تخطط لبيعه، والإتيان بقمر الزمان كي يحكم البلاد. « ..هناك يا مولاي من يكتب في الخفاء تاريخاً آخر ضدك. سأصبح فيه عشيقة لأحد السياح، وسيصبح ولي عهدك، قمر الزمان، ابننا الوحيد لقيطاً، وتصير أنت آخر السلالات المريضة بوهم الخلود،...وأن الطوفان الذي ينشأ في الخفاء سيجرك، وإذا نجوت منه ستأكلك الحروب الأهلية القادمة وأقبية السباع التي رميت فيها كل معارضيك. انتبه يا مولاي لهذا التاريخ سيطحننا جميعاً»(١٥٨).

الفارق إذن بين شهرزاد ودنيازاد كان كبيراً؛ فشهرزاد لم تكن تحب شهريار، تعبت كثيراً وقاومت الموت على مدار ثلاثة أعوام، لمدة ألف ليلة وليلة، وكان شهريار «رجلاً مثل الجبل يتبجح بانتفاخه وقوته فقط لأنه رجل.»، أما دنيازاد، فقد مارست الخديعة إياها، ولم تكن تحب الحاكم، لكنها لم تكن خائفة، لعبت اللعبة حتى النهاية، وأثبتت غباء الحاكم في التفكير وفي الحكم. تأتي قصة فاطمة العرة لتختزل فيها دنيازاد ما يدور حول الحاكم: «بلغني حبيبي.. أن الملك معروف، صار لا يعتني بزوجته من ناحية النكاح، وإنما كان يطعمها احتسابا لوجه الله تعالى، فلما رأته ممتنعاً عن وصالها...وغلبت عليها الغيرة.. أقنعوها أن تأخذ خاتم الحكمة والحكم الذي كان في يده وتقتله، وتعمل ملكة مكانه. ثم إنها خرجت ذات ليلة من الليالي ومضت في قصرها متوجهة إلى القصر الذي كان فيه زوجها الملك معروف...»(١٥٩). وفقاً لما روته شهرزاد، فإن فاطمة هذه تدخل على الملك بعد أن يخلع خاتم الحكمة، وتطبق عليه بيدها، فما كان من ابنه الذي رآها إلا أن يقطع رأسها.

final may5

عند هذا الحد تتوقف شهرزاد؛ «لأنها كانت تعرف أنها لو أتمت الحكاية، أو ما خفي منها، فإن رأسها سيفصل عن جسدها، كما كان شهريار يفعل بالأخريات اللواتي لم يكن لهن شيء يمنحنه له إلا أجسادهن..»[١٦٠]. وتختار دنيازاد أن تحكي ما كتمته شهرزاد، وهو قصة مقتل الملك فقد جاء ابنه من زوجته الأولى، مشى وراء زوجة والده، وقد كان يريد المُلك بالاتفاق مع أمه، وكان قد اتفق معها على سرقة الخاتم، وقتل فاطمة العرة بعدها كي يكسب ثقة والده. مع الوقت جرد والده من كل شيء، وحوله إلى مجرد جثة تنام على كرسي دوار، بعدها قطع بسيفه رأس أبيه. لم يجلس على الكرسي إلا بضع ساعات. لأن عاصفة بشرية غير منتظرة كانت قد زحفت نحو القصر وأبادته عن آخره. عندها حسمت شهرزاد دهشة سيدها: هذه هي النهاية التي ظل شهريار يهرب منها طوال عمره[١٦١]. وتقول دنيازاد: «..لست أنا التي صنعت هذه النهاية، **لقد صنعها هو لنفسه**»[١٦٢].

لم يكن الحاكم بمأمن من دنيا، بل كان خائفاً بشكل مرضي من خديعة النساء. كانت دنيازاد تحكي ما لم يرد سماعه، لسانها لسان أفعى عمياء، أغرقت في التفاصيل وتريده أن يسمعها.. كانت تعلم أن الضجيج ورشقات الرصاص أصبحت في الحديقة الكبيرة التي يتربع قصر عزيزة في وسطها[١٦٣]، والحاكم يظن أنه لن يكون لعبة بيد دنيازاد، كما كان شهريار، الذي خانته شهرزاد في لحظة الغفوة مع أقرب الناس إليه، ولهذا لم يتفطن لأي شيء منها حتى استولى على حكمه ثلاثة لقطاء قتلوه قبل الوقت بمساعدة أمهم شهرزاد»[١٦٤].

لا يملك قارئ هذه الرواية سوى الإحساس أن علاقة الحاكم بالمرأة لم تكن لتنفصل عن علاقته بالشعب؛ فالحاكم يمقتها، مريض بها، أخرجته من الجنة، أطعمته تفاحة الغواية، والمرأة خائنة، والكتب ما فتئت تتحدث عن المرأة باعتبارها مخلوقاً مسكوناً بالشيطان منذ بدء الخليقة[١٦٥]. فهو لم يكن ليرحم المرأة، ولم

final may5

يكن يحس بالأمان تجاهها، والرحمة في كل الحالات وفقاً له من شيم الضعفاء، والسؤال لديه هو «ماذا يفعل الإنسان بالخصوص إذا كان حاكماً، وهو يواجه الخيانة في الفراش الذي يسكنه..؟»[١٦٦]. والجواب ببساطة هو أن «راحته تكون بأن يذبح بلا تردد؛ لذلك جاء وقت لا يسمع في داخل الحرملك سوى هسهسة السكين، وهي تنغرس بقوة في نعومة الأجساد النسوية الطرية...»[١٦٧].

ويبقى المشترك بين العملين أن كليهما يختلط فيه الواقعي بالمتخيل، حتى إن الواقعي في كليهما يبدو أغرب من التخيلي من حيث سخريته وعجائبيته، والعملان كلاهما يذكران شخوصاً تاريخية في أطر مكانية وزمانية مبعثرة[١٦٨]، لا يلبثان بعدها أن يفارقا ما هو حقيقي تاريخي؛ ليقتربا من عالم الأحلام والخيالات. وهو عالم لا ينفصل في نهاية المطاف عن إشكاليات الواقع وتحركاته. إن كات جملكية آرابيا قد انطلقت من إحساس عميق بخروقات إنسانية أخلاقية، تتحمل مسؤوليتها فئة مستبدة تشير إليها الرواية في أكثر من موقع، فإن الراوي في ألف ليلة وليلة كان بالضرورة شاهداً على تجاوزات الحكام آنئذ[١٦٩]، الأمر الذي يعيدنا إلى منطلقنا الرئيسي، وهو احتواء النصوص الحكائية بالضرورة على إيديولوجيا مضادة لفعل الاستبداد اللامتناهي عبر العصور، مع ضرورة التنبه أن هذه الإيديولوجيا التي يتبناها الراوي في نهاية المطاف تعكس على نحو قوي رغبة المعذبين على الأرض وتطلعاتهم.

وأخيراً إن كانت المعادلة لدى شهريار أن شهرزاد تعيش ما دامت تستطيع أن تتابع لتحكي، فإن هذا مما لا ينطبق على بقية الشخصيات التي يصبح رد الفعل على حكيها هو المحو أو الموت، كما كان الحال لدى سيدي عبد الرحمن الذي تم تسميمه والتخلص منه، أو بشير الموريسكي الذي دبروا له محواً ممنهجاً للذاكرة يطمس ذاكرته، ومن ثم قوله.

final may5

في إطار التناص الشعبي أيضاً، يكون بإمكاننا إدراج الأغاني الشعبية الواردة في النص قيد الدراسة في إطار التناصات التي تتقاطع والرواية، وهو فن يختار الروائي إدراجه بما يتماشى وانحياز واضح لكل ما يحكي عن هموم الشعب وأفراحه. لذلك نقف على كلمات أكثر من أغنية لنجد أنها تتغنى بقضايا الطبقة الكادحة والمسحوقة، بما يعد أداة للتخفيف عن الكرب بسرد المآسي والمعاناة. نذكر على سبيل المثال المقطوعة التالية من الفن الغيواني التي يرد ذكرها بعد صلب الشيخ النينوي الصوفي وحرقه:

مهمومة يا خي هذه الدنيا مهمومة.

فيها الأنفس ولت مظيومة.

ولى ابن آدم عباد اللومة..[١٧٠]

وحين لبست جملكية آرابيا الحداد لكي لا ترى الحرائق التي كانت تأكل دروبها وشوارعها تصدح ماريوشا بصوت يخترقه الأنين:

قلبي يا قلبي طاوعني...

ياك أنا مولاك... لاش لغيري تدوي

لله آقلبي جاوبني

آش ندير معاك... حيرني أمرك[١٧١]

كما لا يغيب عن القارئ أن الرواية تحتفي بعبارات ولغة شعبية تحضر بين الفينة والأخرى؛ وهي في مجملها لا تخرج عن كونها أمثالاً وحكماً وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة عضوية ومتوارثة جيلاً عن جيل؛ فنجد على سبيل المثال: يروى يا سادة يا كرام[١٧٢]، ونجد «فلتة الزين» و «دير

final may5

عشرة واقرص» يفسره الروائي في الهامش على أنه مثل شعبي، بمعنى أتحداك، وأن معناه الحرفي المباشر: ضع في البندقية عشر رصاصات إذا شئت واضرب[١٧٣]. من ذلك أيضاً ما يقال للمترددين: «دير كما دار جارك، وإلا بدل باب دارك». بمعنى افعل كما يفعل الجميع وإلا اتخذ لك وجهة أخرى[١٧٤].

التناص الديني

سورة الكهف:

يلاحظ قارئ جمليكية آرابيا تناصاً واضحاً وسورة الكهف؛ وهو التناص الذي كانت له تجلياته من خلال أكثر من موقع فيها؛ بدءاً من قصة أهل الكهف، مروراً بسيدنا الخضر، وانتهاءً بقوم يأجوج ومأجوج. وهو التناص الذي ينم عن دفعة أدبية مفعمة بطاقة تخيلية، تحمل في طياتها دلالات واسعة تصب في واقع اللحظة العربية الراهنة. فيتولد لدينا في نهاية الأمر نص مواز، تقوم بينه وبين النص المرجعي علاقة جدلية، تُحمل المتلقي عبء تفكيك العلاقة الجدلية التي تربط بينهما. جدير بالذكر هنا أن هذا النوع من التناص(التناص الديني) يحمل خصوصية معينة تقتضي تعاملاً حذراً معه؛ فمن الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي، والتعامل معه في سياق حاضر جديد[١٧٥].

يحملنا هذا التحذير إلى واحدة من أهم الأفكار الأساسية في تلقي النصوص، وهي فكرة السياق؛ فبدون وضع النص في سياق يغدو من المستحيل أن نفهمه الفهم الصحيح، وبدونه أيضاً لن نتمكن من الحديث عن الترسيب أو النص الغائب، أو حتى مفهوم الإحلال والإزاحة[١٧٦]؛ لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد كالنص تماما من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه، ومما لا شك فيه أن السياق يقوم بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد، وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه. وهو أمر سيفرض علينا قراءة معينة تساعدنا في الفهم والتأويل.

final may5

قصة أهل الكهف:

تأتي القرون الثلاثة التي قضاها بشير في الكهف لتشكل مدخلاً مهماً يجمع بشيراً وأهل الكهف الذين قضوا فيه قروناً ثلاثة. في الكهف الذي نام فيه بشير ظهرت أكثر من إشارة أو علامة تنبئ عن انقضاء زمن، والدخول في زمن آخر؛ فالكهف أصبح منفتحاً على الشمس، والحجارة التي كانت تسد مداخله، لم تعد موجودة، حتى التبليط الذي بني بالتربة السوداء المحروقة انهار، وبدأ يتساقط، ولم يعد قادراً على مقاومة فصول المدينة المتحركة بسرعة عجيبة. كذلك ازدادت شقوقه الداخلية اتساعاً[١٧٧]. وناس القلعة كانوا بانتظار خروج بشير من الكهف، وكذلك سيدي عبد الرحمن الذي أصيب بسحر انتظار بشير، وأخبر ماريوشا إنه سيأتي بعد «ثلاثة أو أربعة قرون بالتمام والكمال، ولكن حساب الأنجم والأفلاك والأنواء أراد غير ذلك، فأضاف إلى الخطوط تسع سنوات، **وقد وردت هذه السنوات في القرآن الكريم مع أهل الكهف، التي يقول فيها الشارحون، إنهم بقوا ثلاثة قرون مضافاً إليها تسع سنوات** بالحساب الهلالي»[١٧٨].

أشد ما يلفت القارئ هنا تلك العلاقة الجدلية التي تربط الرواية بالنص المرجعي، في محاولة للإجابة عن التفاعل الحواري الذي يقيمه الروائي معه، لذلك ترى الدراسة ضرورة النظر فيما ورد في الآيات القرآنية الكريمة، ورصد الكيفية التي تم فيها استثمار هذه الآيات في الرواية.

النص المرجعي:

﴿وَتَرَى ٱلشَّمۡسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَٰوَرُ عَن كَهۡفِهِمۡ ذَاتَ ٱلۡيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقۡرِضُهُمۡ ذَاتَ ٱلشِّمَالِ﴾[١٧٩]؛ **فالشمس غزت شقوق الكهف**، كناية عن تعرض أجسادهم وفناء الكهف لضياء الشمس بصورة متوازنة ومعتدلة في أول النهار وآخره للمحافظة عليهم.

final may5

الرواية:

«أيها المورو الطيب قد انغمست في أعماق التيه. **الشمس تغزو شقوق الكهف**، لكن الصحراء تأتيك برمالها وعواصفها وصرخات الذين هزمتهم في حروب لم تكن عادلة، وأنت من أين غزتك هذه الرمال وأنت تبحث عن مخرج في الكهف؟ أو وأنت تبحث عن قطرة ندى تبلل بها ريقك وحلقك الجاف»[١٨٠].

إن كان ما وقع لبشير غير بعيد عما حدث **لأهل الكهف**، فإن فارقاً أساسياً يظل حاضراً، وهو أن نومهم استمر هادئاً حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث له هو بعيد عن هذا كله؛ فقد عاش جحيماً مخيفاً طوال الكابوس الذي لا يعلم بدقة كم دام قبل أن ينطفئ[١٨١]. وهو فارق فرضته آلام عظام جاءته بذبح كثيرين، على رأسهم أبو ذر الغفاري، ومن هنا جاءه غزو الصحراء برمالها وعواصفها.

النص المرجعي:

﴿وَكَلْبُهُم بَٰسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِٱلْوَصِيدِ ۚ لَوِ ٱطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا ﴿١٨﴾﴾[١٨٢].

يذكر أنهم، أي أصحاب الكهف، خرجوا من المدينة للكهف ومعهم كلبهم، وأنه جلس على باب الكهف يحرسه. كذلك كان الناظر إلى أصحاب الكهف يحس بالرعب من منظرهم.

الرواية:

قال له علماء المدينة بعد هذه الحادثة بزمن: إن الكلب كما وصلهم من إحدى روايات حسن البصري، كان اسمه قطمير، وهو الذي صاحب سيدي عبد الرحمن المجدوب حتى موته. قالوا له إنه حينما خرج من الكهف كان مخيفاً، كل من رآه ولى الأدبار، ممتلئا بالرعب من المهابة والخوف، شيء ما فيه كان يسير على غير عادته[١٨٣].

final may5

النص المرجعي:

﴿وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُواْ بَيْنَهُمْ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُواْ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُواْ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَٱبْعَثُوٓاْ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَٰذِهِۦٓ إِلَى ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَآ أَزْكَىٰ طَعَامًا فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا ﴿١٩﴾﴾[١٨٤].

الرواية:

قيل لبشير: أنت تذكر جيداً أنك حين فتحت عينيك قلت ربما مكثت يوما أو بعض يوم؟ دخولك إلى الكهف كان في أول النهار وخروجك منه كان في آخره. حين شقت الظلمة عينيك، لم تر البلاد التي فتحت فيها قلبك قبل زمن بعيد. أهل الكهف كانوا مثلك، همست للعزلة والنور المتسرب من الأعالي، دخلوا بلاداً وخرجوا من بلاد، ففوجئوا بناس آخرين لا يعرفونهم، بوجوه محفورة وباردة لا عهد لهم بها أبداً. دخلوا مدينة يجهلون سرها، لا يعرفون لا خواصها ولا عوامها، لا صغيرها ولا كبيرها. وقبل أن يتهموا أنفسهم بالجنون تذكروا الجحيم القديم. سأل أحدهم عن الطعام، قيل له اذهب إلى سوق المدينة. حمل النقود وانحدر باتجاه الشوارع الخلفية التي بدت له غريبة. وحين قيل له إن نقودك انتهى مفعولها منذ أكثر من ثلاثة قرون. ضحك من جهلهم، وقال: هذه نقودكم وعليها رأس ملككم؟ ضحكوا منه كثيراً وأكدوا له أن حكم السلالة التي يراها مختومة على النقود، انتهت منذ أكثر من قرنين. شك مرة أخرى في أن تكون المدينة، هي مدينة دوقيانوس، دوقيانوس كانت قد اندثرت»[١٨٥].

النص المرجعي:

﴿وَلَبِثُواْ فِي كَهْفِهِمْ ثَلَٰثَ مِاْئَةٍ سِنِينَ وَٱزْدَادُواْ تِسْعًا ﴿٢٥﴾﴾[١٨٦].

يذكر أن أصحاب الكهف كانوا ذوي إيمان راسخ، أنكروا ما عليه قومهم من ضلال، وأنهم كانوا في قرية فاسدة، وأنهم حين استيقظوا من سباتهم الطويل، لم يدركوا كم مضى عليهم من الوقت في نومهم.

final may5

الرواية:

قيل لبشير فيما بعد: إن الزمن الذي قضيته يتحدد بثلاثة قرون، تزيد تسع سنين بالقمرية، وهي ثلاثمئة بالسنين الشمسية، وحين جلس علماء البلدة يحسبون بالتعاون مع علماء التنجيم اتفقوا على رأي واحد.. كانوا متأكدين من أنك ستأتي بعد ثلاثة قرون بالتمام والكمال(١٨٧).

فيما تقدم، نلاحظ على الأغلب تكراراً للنص المرجعي، واحتفاظاً بأجواء عامة وردت في النص القرآني. حتى إن الفتحة التي تصل فناء الكهف بالخارج كان لها وجود في الرواية. ﴿وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَٰلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ﴾(١٨٨). كما كان لوجود الكلب في باب فناء الكهف دور الحماية نفسه. وإن كنا لا نعدم تغيرات طفيفة كتلك المتعلقة بالفتية السبعة الملثمين الذين قادوا بشيراً إلى الكهف المعزول، وقالوا له: «..نم قليلا فأنت جد متعب، وحينما تستيقظ انزع الصخرة الكبرى من الممر، وستجد من يقودك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبواب المستحيل»(١٨٩). وهنا تفترق الرواية عن النص المرجعي؛ ففي القرآن الكريم كان هؤلاء الفتية من ساكني الكهف. ﴿وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾(١٩٠).

هنا يكون التعالق مع النص القرآني وسيلة الروائي لإغراق المتلقي في أجواء أهل الكهف، وهو أمر له متطلباته من حيث الاحتفاظ بخلفية مشتركة تجمع النص الروائي بأجواء شبيهة بتلك التي وردت في النص القرآني المرجعي. وهو ما يدفع القارئ نحو مزيد من التأمل والتفاعل الناجم عن هذا التعالق المحمل بكثير من الدلالات. علماً أن تعالقاً آخر قد يخطر في بال القارئ، يجمع قصة أهل الكهف في الرواية ومسرحية توفيق الحكيم على نحو لا نجزم بأن الروائي قصد إليه، بمعنى أنه قد يكون من ذلك التناص اللا شعوري، غير الواعي، بحضور مجموعة من الإحالات التي تتناص وهذه المسرحية.

final may5

إن كنا قد ألمحنا في أكثر من موقع في دراستنا إلى ذلك التشابك بين الحقيقي والمتخيل في الرواية، وعلى الأخص في طبيعة بشير، من يكون؟ من هو؟ ؛ فإنه أمر يذكرنا بشخصية يمليخا في مسرحية توفيق الحكيم(أهل الكهف) حيث يقول بعد لحظة الوداع: «أشهد الله والمسيح.. أني أموت ولا أعرف إن كانت حياتي..حلماً..أم حقيقة»(١٩١). وهو ما كان عند بشير إذ قال في نفسه: «من أكون.. رجل أقل من العادي، استيقظ داخل حفرة نام فيها أكثر من ثلاثة أو أربعة قرون، متوهم حتى النخاع أنه قادم من أندلس سرقت قبل أن تسقط.....»(١٩٢). ويتساءل أحيانا إن كان إنساناً حقيقة أم مجرد لغة هاربة(١٩٣). حتى إن هذا التشابك بين الحقيقي والمتخيل يمتد ليصيب ماريوشا، فهل كانت حقيقة؟؟ في لحظة هاربة يخشى بشير أن تكون ماريوشا مجرد استمرار لكابوس الكهف، تمنى في عمقه أن تكون ماريوشا حقيقة. أو حلماً جميلاً يلغي فراغاً يبحث عن ذاكرة هاربة نصنع منها بقايا حكاية ممزقة(١٩٤)، وهي بالمثل كانت تتمنى لو أنه كان حقيقة.

يتراءى للقارئ أيضاً أن ما أظهرته الرواية من توحد بين ماريوشا وماريانا، يقترب من تلك العلاقة الممتدة التي تربط بريسكا الحفيدة بالجدة إلى حد ما؛ يقول عنها بشير: «كل ما فيها يوحي أنها غجرية هربت من الطقوس المغلقة إلى أفق لا تحده أرض ولا سماء..بينها وبين ماريانا شبه غريب.. **الوجوه تتوالد**»؛(١٩٥) فبشير تروقه شخصية ماريوشا كما راقت لميشلينا شخصية بريسكا الحفيدة، مع ملاحظة أن بذرة الحب الجديدة لدى ميشلينا تنمو على حساب ذكرى حبيبته بريسكا الجدة التي تبدو وقد بهتت. فإن كان الحب الجديد هو الأكثر توهجا لدى ميشلينا، فإن العكس تماماً هو الذي يحصل مع بشير، فحب ماريانا كما تظهر النهايات يبقى الأقوى والأكثر توهجاً. ويبدو هذا التقاطع واضحاً في رغبة تبدت لدى بريسكا الحفيدة في طرد خيال بريسكا الخجولة، وهو ما كانت له ظلاله لدى ماريوشا التي حاولت أن تفصل بينها وبين ماريانا.

final may5

في مسرحية أهل الكهف يعود ميشلينا إلى الكهف ليموت مع أصدقائه كقديس، ويدفع ببريسكا لتموت معه هناك، أما بشير فيعود إلى الكهف بما يوحي أنها عودة والتحام بذاكرة تجمعه بماريانا التي يقول فيها: «دفنت في القلب مثل الإيمان العظيم»[١٩٦]. بينما تقف ماريوشا على باب الكهف تنتظره، بما يوحي أن بشيراً هو مُلك للتاريخ وللزمن. وهو ما يؤكده قول علماء المدينة له: «أنت لن تموت يا بشير إلمورو، حتى يبلغ الكتاب أجله، وتنقض من رقدتك الأبدية وتستيقظ بشكل كامل وتنتهي أبدا كل إغفاءاتك»[١٩٧]. وهو ما يبقيه فكرة وقيمة معلقة ما دام هناك ظلم على وجه الدنيا، علماً أن العودة إلى الكهف يحمل إعلاء لقيمة الحب، يصاحبه شعور خفي بالانكسار والإحباط، مع وعد من بشير بعودة تؤكدها ماريوشا، ويتشكك فيها آخرون.

ننتهي إلى القول إن الصلة التي نتحدث عنها هنا تدخل في إطار الخفي غير المباشر، يقول عبد الملك المرتاض: «التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه»[١٩٨]. ولعل دائرة المتعة لدى القارئ تتسع بوجود احتمالية قربى تربط بين نصين، حاضر وغائب؛ على النحو الذي طرحناه؛ ذلك أن الذائقة الشعرية تتعاظم كلما كانت الصلة بين نصين أخفى وأعمق؛ فالقارئ عندها يقف ويتأمل دلالتين مختلفتين تتآلفان معا في نص واحد محدثة دلالة جديدة لديه قد تثير حالة من الدهشة[١٩٩].

سيدنا الخضر:

هناك وجهان لسيدنا الخضر؛ أحدهما ذلك الوجه الذي نعرفه كما ورد في النصوص الدينية، وعلى رأسها القرآن الكريم؛ وهو الوجه الذي تسميه الرواية وجه سيدنا خضر الحقيقي، بجلاله وبهائه، وفيها تختلط صورة الخضر ببشير. في

final may5

الرواية نجد «فصادفهم في النهاية وجه كريم عليه ملامح العلم والنبوة. كنت أنت يا سيدي الفاضل بشبابك وحيائك. تأكد الناس أن عالم مجمع البحرين أعلم من موسى ومن يوشع ابن نون... وفي حكاية أخرى.. حتى إذا كان من الغداة قال كبيرهم الذي يطمح إلى المعرفة: آتونا غذاءنا. تذكروا أنهم نسوا المكاتل عند البحر، فقالوا لقد نسيناها يا سيدي وما أنسانا إياها إلا الشيطان.. وحين عادوا إلى المكان وجدوا أن الحوت قد تحول إلى أسراب متتابعة... فتبعوه حتى الصخرة الكبيرة، وهناك وجدوا رجلاً ملفلفاً داخل ثوب أبيض مثل تلك التي كان يرتديها حكماء اليونان. فسلم عليه البشير وفي رواية أخرى يا سيدنا الخضر جئناك للمعرفة، فهلا استجبت لنا؟.. قال لهم أحذركم منذ البداية، انظروا ولا تسألوا، فالسؤال أحيانا يخفي الهزيمة»[٢٠٠].

والقصة في البخاري تبتدئ بأن موسى خطب يوماً في بني إسرائيل فأجاد وأعجب به شاب من بني إسرائيل، فقال له: هل يوجد من هو أعلى منك؟ فقال لا. فأوحى إليه ربه فوراً بل عندنا خضر فتاقت نفسه للقيام للتعلم منه. فسأل ربه ذلك فأرشده إلى مكان لقياه، وهو مجمع البحرين، وجعل له الحوت علامة، فأمره أن يأخذ طعامه حوتاً، وأعلمه أنه إذا فقد الحوت فثم يوجد عبد الله خضر. ومن هنا لما بلغا مجمع البحرين واستراحا، فنام موسى، والفتى شبه نائم، وإذ بالحوت يخرج من وعاء ويشق طريقه إلى البحر، فينجاب عنه البحر، فيكون كالنفق آية موسى[٢٠١].

ويأتي الوجه الآخر؛ ليكون صورة مقلوبة عن الأولى، وفيها نشهد سيدنا الخضر، أعلم أهل زمانه الذي قصده الأنبياء والحكماء، يعود كما كان أيام زمان يغرق السفن، ويبيد الخلائق، ينزع رقاب الأطفال، يهدم البيوت العالية، ولا أحد يملك حق رؤيته. يزور المدينة مساء لينزع مرضها الغريب من الأعماق. ثم يعود على صهوة جواده مساء، مزهواً بفعله العادل.. الناس يقبلون قسمته ولا

final may5

يناقشونها، حتى عندما يقتل الأطفال؛ لأنه يرى ما لا نستطيع رؤيته، يقولون إنه عندما يفعل ذلك، فهو ينزع الشر قبل حدوثه وتفشيه(٢٠٢).

ومن هنا تعود الرواية للتأكيد على صورة سيدنا الخضر الحقيقي.. «هل تعلم يا سيدنا خضر الحقيقي يا أعلم أهل زمانه أنهم سرقوا نورك وأشاعوا الظلمة باسمك؟ لقد حولوك إلى سيف تقطع به رؤوس الأتقياء الصالحين. يستحضرونك في كل الأزمنة لدفن الناس أحياء»(٢٠٣)، فالموت الذي مارسه كل واحد كما يشتهي، يلصقها بغيره من الزمن القديم حتى اليوم. إذن الرواية تركن إلى النص المرجعي بما فيه من ذكر لقصة السفينة التي أغرقها الخضر بعد أن صدعها بثقب في خشبها، وكذلك تذكر قصته حين حز عنق الصبي، وبعدها ينهال على حائط حتى أتى على آخر حجر فيه. الأمر الذي كانت له مبرراته في النص القرآني، بينما يأتي القتل لاحقاً ونسبته إلى الخضر رغبة في إعطاء مشروعية وهمية للجرائم والانتهاكات، فيغدو «...**سيدنا الخضر بدعة من القصر لتلهية**» الناس وإغراقهم في تفاصيل البلادة والحديث الفارغ الذي ينقص من أعمارهم ويطيل من عمر سكان قصر عزيزة..»(٢٠٤). «..لأنهم شاهدوا بعيونهم أن سيدنا الخضر لم يكن أكثر من قاتل محترف، خلقه الحاكم العربي المسلم لتبرير سلطانه..». يقول الحاكم «..سيدنا الخضر يدنا عندما نعدم الأيادي الوفية»(٢٠٥).

ولعل الروائي يذهب أبعد في الأخذ من قصة مجمع البحرين، بما تحمله من معان وتفسيرات، فإن كان للحدث وجهان في هذه القصة، فإن ما تعرض إليه بشير في رحلته من غرناطة إلى المدينة ظاهره ضار، وباطنه نافع؛ لذلك يقول له علماء المدينة: «لو لم يحدث ذلك وواصلت رحلتك بسلام، لانتهى كل شيء ولغابت معجزة عودتك السرية من غرناطة، ولأصبحت رحلتك كغيرها من آلاف الرحلات التي حدثت في هذا الزمن والأزمنة الفائتة. لكن في رحلتك طعما آخر»(٢٠٦). حتى

final may5

إن مساعدته للشيخ من أجل المرأة العجوز قال عنها حكام جملكية آرابيا: «إن حضورها في تلك اللحظة بالذات، كان علامة لاختبارك. كانت شيئا آخر، أكثر من مجرد امرأة عادية وعابرة، هم أنفسهم لم يستطيعوا تفسيره. كل القصص تبدأ من البدايات والعجوز كانت إحدى هذه البدايات، وإلا لماذا اخترت أنت بالذات للقيام بكل شيء؟...بدون المرأة العجوز وآلامها، ما وصلت إلينا، هذا أمر كان ينقصنا ونؤمن به كما نؤمن بآلامك أيها الرجل الفاضل الطيب. صرخاتها كانت النداء الذي كان يقودك نحونا، إلى جملكية أرابيا. لولاها ما كانت حربك القاسية مع المارانوس الذي استفزك، ثم مع الرجل البدين في المرة الثانية. ولولا هؤلاء الناس، ما كانت مواجهتك مع الحاكم التركي، سيد الدنيا. لولا هذا العذاب كله الذي يشبه عذاب سيدنا المسيح المؤلم، لوصلت بأمان إلى العدوة الأخرى، كآلاف الذين سبقوك في هذه الرحلات الإجبارية..[٢٠٧]).

يأجوج ومأجوج:

وفقاً لما تنوقل في الموروث الديني عنهما، فإنهما كانا أهل فساد، وحين قدم الملك الصالح ذو القرنين بنى بينهم وبين الناس سداً يحميهم منهم. وهم باقون في السد مؤقتاً لوقت معلوم، إلى أن تحين الساعة. قصتهم غريبة. «قضوا سنوات وهم يحفرون معبراً في الجبل الفاصل بينهم وبين المدينة. يكررون الشيء نفسه يوميا بدون جدوى. **يحفرون حتى إذا كادت الشمس تغيب، قال الذي عليهم ارجعوا فستحفرون غداً. فيعودون إليه كأشد ما كان، حتى إذا بلغت مدتهم، حفروا حتى كادوا يرون شعاع الشمس ويدخلون إلى المدينة، قال الذي عليهم، ارجعوا فستحفرونه غدا إن شاء الله**. فيعودون إليه وهو كهيئته حين تركوه، فيحفرون، ليجدوا بحيرة صغيرة، فيقطعونها؛ بعضهم سباحة، والأعيان في الزوارق»[٢٠٨].

final may5

والرواية إذ تستحضرهم، فإنما تفعل ذلك لتربط بينهم وبين أولئك الذين جاءوا من بعيد «يتخفون في شوارع المدينة في كل الهيئات السرية....دخلوا معنا في نفس الفراش، واحتلوا كأس القهوة الوحيد الذي نجد متعة في شربه»[٢٠٩]. وهم من سلمهم سيد جملكية آرابيا مفاتيح كل المدن الوطنية، وقوائم الثوار. ومنذ ذلك الوقت «نشفوا البحيرة، هجروا أسماك البحر كلها أو سرقوها. بدأوا يبتلعون الأرض قطعة قطعة وذرة ذرة، وعندما لا يسعفهم جهدهم، يمزقونها إرباً إرباً ويدخلون أهاليها في حروب أهلية بلا بداية أو نهاية. يتحصن الناس منهم في قصورهم وقلاعهم. لا يرحمون أحداً. يرمون بنبالهم وسهامهم باتجاه الغيوم والسماء فتعود لهم وعليها بقع الدم الساخن، فيقولون: الآن قهرنا أهل الأرض وركبنا أهل السماء. وها هم بني كلبون، أو آجوج ومأجوج، يتناسلون يا سيدي مثل الخلايا السرطانية.. ويشربون في نفس الكأس التي ترفعها على أنخاب أصدقائك الشهداء»[٢١٠].

وتأتي المفارقة في كيفية استخدام يأجوج ومأجوج باعتبارهم علامة من علامات الساعة، يستعين بها محمد الصغير ليؤجل مهمة الانتقام من الشماليين إلى يوم القيامة، بينما يبدو أمرهم مختلفاً وفقاً لماريوشا، صحيح أنهم علامة من علامات القيامة، ولكنها ليست ذات القيامة التي يتحدث عنها محمد الصغير، وهو ما يبدو صريحاً في قول ماريوشا: «لقد بدأ النفخ في الصور، وقيامتهم أصبحت وشيكة»[٢١١]. كذلك تبدو المفارقة واضحة حين تجزم الرواية بأن يأجوج ومأجوج هم أنفسهم الشماليون أو من يسمون بني كلبون، وهم من يرى بعين همجية ولا يمكن رؤيتهم «وها هم بني كلبون، أو آجوج ومأجوج، يتناسلون يا سيدي مثل الخلايا السرطانية..... ويشربون في نفس الكأس التي ترفعها على أنخاب أصدقائك الشهداء...ألسنتهم ضامرة داخل الحلقوم، ولا تخرج بطولها إلا لإصدار الأوامر بالقتل والصلب والتعذيب أو السجن»[٢١٢].

final may5

وفي الحالتين كنا نلاحظ أن قصتي سيدنا الخضر ويأجوج ومأجوج اللتين تردان في القرآن الكريم، يتم استيحاؤهما على نحو هادف قوامه تعرية صيرورة الحقائق المتعالية وتحيزاتها. وهو ما رأيناه حين قرر الحاكم أن يلجأ إلى قوى غيبية يلقي عليها تبعات ما يفعل من تنكيل(سيدنا الخضر) «هو كالنار، نار جهنم، والويل لسكان جهنم، إذا استغاثوا أغيثوا بشجر الزقوم، يأكلون منها فتنهار جلود وجوههم، ثم يصيبهم العطش، فيستغيثون فيغاثون بماء المهل، فلما أدنوه من أفواههم، اشتوى من حره لحم وجوههم التي سقطت عنها الجلود»(٢١٣). ومن هنا يأتي تهديد الحاكم: «من فاتح البلدان، وقاهر الطغيان ومبيد المظالم، وعالم الغيب بعد الله العلي القدير، الرحمن الأرحم،.. نظرا للتطورات الخطيرة لتي تعرفها البلاد في الآونة الأخيرة؛ سيزور سيدنا الخضر البلدة بكاملها مصحوبا **بفيالق عسكرية مساعدة**، نرجو منكم البقاء على الحياد مقابل إعفائكم من زيارة سيدنا الخضر. نحن نقدركم ولا نريد أن نؤذي برنامجكم الوطني لتغيير البلاد بالإضرابات والوسائل السلمية على العكس من بعض **القوى المرتبطة بدوائر خارجية المزكية للتطرف الديني** وللعمالة. ننتظر ردكم. الجواب ضروري وأكيد»(٢١٤).

وكنا قد شهدنا اتكاء مماثلاً مع (محمد الصغير) حين ألقى تبعات تخاذله المخزي إلى قوى غيبية أيضاً يتخفف عبرها من مسؤولياته تجاه شعبه. لكن إن كان لهؤلاء رواياتهم وتفسيراتهم، فإن الرواية تأتي لتسخر منهم وتتحداهم وتحاكم تحريفاتم الملتوية، بما يقطع أن الحقيقة في كثير من الأحيان تبقى صناعة لغوية. لذلك تقول دنيا: «..أنت صنعت سيدنا الخضر وهم صنعوا بشير إلمورو»(٢١٥).

نبقى في إطار التناص الديني، مذكرين أن في نص واسيني الأعرج قيد الدراسة، تتمدد عدة مقتبسات دينية، أكثرها يفصح عن نفسه، ويبدو أن بعضها مترسب عبر ذاكرته، حتى إنه يأتي طواعية في مواقف بعينها. لدينا على سبيل

final may5

المثال الآية الكريمة التالية في بداية الرواية ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴿٤٢﴾﴾[٢١٦]. وهو ما وجب وضعه بين علامات التنصيص لغرض إضاءة فكرة مهمة تحرص عليها الرواية. وهو ما نشهده أيضاً على نحو مختصر في حديث متناقل يقول فيه أبو ذر لمعاوية: «إذا اقترب الزمان كثر لبس الطيالسة وكثر المال، وعظم رب المال، وكثرت الفاحشة، وكانت إمارة الصبيان، وجار رب السلطان، وطفف بالمكيال والميزان. لا يوقر كبيراً ولا يرحم صغيراً، يلبسون جلود الضان على قلوب الذئاب أمثلهم المداهن»[٢١٧].

ولعل الآية الكريمة التالية ﴿وَٱلَّذِينَ يَكْنِزُونَ ٱلذَّهَبَ وَٱلْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٣٤﴾﴾[٢١٨]. التي شكلت قضية محورية في الفصل المعنون «فصل الواو» هي خير ممثل لنسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من نصوص دينية يتم استحضارها وفق حاضر النص الجديد، دون أن تتعارض وقصديتها في النص المرجعي. كما هو الحال أيضاً في التقديم الذي يقول فيه الراوي: «لا أحد يعلم متى يتم الإنباء عن ذلك، إذ يكذب المنجمون العالمون حتى عندما يصدقون وتسندهم الصدفة»[٢١٩].

في أحيان أخرى نجد في الرواية مفردات قرآنية بعينها تقتطع من سياقها لتضم إلى آخر جديد بعيد عما ورد في الأصل؛ ففي حديث الراوي عن ليلة الليالي يقول: «لا تشبه في شيء الليالي العاديات الموريات»[٢٢٠]. وعن بشير يقول: «لا ينطق عن الهوى» وينقل عنه قوله: «كان علي أن أصمت حتى يتضح الخيط الأسود من الخيط الأبيض». أصبحت النار برداً وسلاماً. قضيت زمناً طويلاً أقنعه أنها نار إبراهيم التي يتحدث عنها وليست ناري»[٢٢١]. ولا يخرج حديثه عن الحكاية باعتبارها معادلاً للحقيقة عما عرفناه في الحديث النبوي المعروف، يقول فيها سيدي عبد الرحمن: «عليك أن تعرفها لترويها..أو اتركها لمن يحملها بعدك في قلبه، فإن لم يستطع في

final may5

عينيه، وإن لم يستطع، في سره وصدره، وذلك أضعف الحنين»[٢٢٢].

وأشد ما يقع هذا الأمر في مشاهد يوم القيامة المنصوص عليها في القرآن الكريم؛ إذ يتم اقتباسها ومن ثم دمجها في سياق آخر يخدم بنية الحدث ومدلولاته. «ها هي ذي الهاوية إذن. وما أدراك ما الهاوية، قلوب ذاوية..»[٢٢٣]. فبالنسبة لجانب القوالين ومن سار سيرهم يبدو الأمر على هذا النحو «الزلزال بدأ يشق عذرية الأرض المسروقة.. في الليلة نفسها تنفطر السماء وتتناثر الكواكب في فوضى بحثاً عن نظام جديد. تتكسر الأمواج، وتفيض البحار، وتنفجر القبور مبعثرة كل العظام التي بداخلها؛ لتشتعل فيها النيران المحمومة. وكل نفس تقف عارية أمام البحر، يحاسبها على أملاحه، تتكور الشمس حين تصبح قريبة من الأرض على غير عادتها. النجوم تتكدر، والجبال تسير، والعشار تعطل، والوحوش تحشر. وحين يسأل المؤيدون بأي ذنب قتلوا يتدثر الملوك داخل أكتافهم، حفاة عراة، بعد أن يذهب جبروتهم مع الريح..»[٢٢٤]. وهنا كان لا بد من قيامة ليقوم نظام جديد، وهي قيامة مخيفة لها أهوالها، وهو ما يقتضي تذكرة بأهوال كبيرة عاشها الناس على مدار سنين طويلة سابقة، لذلك يقال لبشير: «ضع رأسك بين يديك واصرخ حتى تهد الجبال، حتى تخرج الأرض أثقالها، وحين يقول الإنسان ما لها، لا تلتفت نحوه، وإذا أصر اردم فمه بالأتربة..قلها له علانية: تسألني الآن؟ تسألني ما لها وهي تتحرك من تحتك يومياً آلاف المرات؟»[٢٢٥].

على الناحية المقابلة الأخرى، وضمن محاولات الحاكم لصد ليلة الليالي، عبر وراقين على هيئة قوالين طولبوا بخوض حرب الحكاية ضد العلماء وأتباعهم»[٢٢٦]. ينادى بالناس أن « ..عودوا إلى بيوتكم آمنين أيها المؤمنون قبل فوات الأوان. أبواب جهنم تغلق في وجه الذين يعرفون طريقها ويتجاهلونه، ستصلون ناراً ذات لهب... والذين لم يدخلوا بيوتهم... سيستغيثون بشجرة الزقوم. يأكلون منها فتجتث جلود

final may5

وجوههم فيها، ويصب عليها من جديد، فيسقون بماء كالمهل وبئس الشراب يا عباد الله...»[٢٢٧].

وهو ما يذكرنا مرة أخرى برأي الكواكبي في كيفية استخدام المستبد لعلماء الدين في تأييد أمره ومجاراة هواه، قبالة أنه يسد أفواههم بلقيمات من فتات مائدة الاستبداد[٢٢٨]، وهو ما دفع بشيخ آرابيا المصون لمخاطبة المنشقين بالقول: «وأطيعوا أولي الأمر منكم ولا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة»[٢٢٩]. بعدها «... استغنى عن لحيته المزورة التي كان يضعها على ذقنه، فظهر لباسه العسكري الأسود، والنجوم التي تؤكد على رتبته في جهاز مخابرات الجملكية»[٢٣٠].

وما كانت الصرخات المتتالية المقتبسة أيضاً من القرآن الكريم التي يطلقها سيدي عبد الرحمن، وماريوشا وحتى العلماء، بشأن بشير بأنه لم يمت «ما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم..»[٢٣١]. إلا لتثبت لنا بأن بشيراً هو مُلك للتاريخ، وللزمن، وأنه ومن مشى مشيه يبقون فكرة وقيمة حية معلقة ما دام هناك ظلم على وجه الدنيا. ولذلك يقال لبشير: «جاءتك ماريانا حتى أرض آرابيا بعد أن رشقت زهرة الكاسي الحمراء بين شفتيها، وقالت هيت لك..! لم تكن عزيزاً... أو عابراً من العابرين»[٢٣٢]. كذلك لم يبد الشيخ النينوي الذي «ما صلبوه وما قتلوه، ولكن شبه لهم»[٢٣٣]. عابراً من العابرين، وكان أقوى من كل الاحتمالات لذلك يخاطب قتلته متحدياً: «لو جمعتم البحار كلها وسيرتم النجوم ووضعتم ثقل الأرض على هامتي، وسرقتم النور من عيني، لن أتخلى عن ذاكرتي وحنيني إلى الوجوه التي لا ينتهي ألقها وعنفوانها وبياضها»[٢٣٤].

نخلص إلى القول إن نصوصاً بعينها برزت على نحو كانت العلاقة فيها بين النص المرجعي والنص الوليد كامنة في إطار وجود ألفاظ بارزة تحيل على النص المرجعي، لا يمكن للمتلقي عندها أن يتجاوزه[٢٣٥]. من مثل ذلك الشعار المكتوب

final may5

على رأس شاشية عمي الطاووس «لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»[٢٣٦]. فكان مسار النص الجديد منسجماً ومسار النص المرجعي؛ مما وفر لنا إمكانية ربط الرواية بما يقابلها في النص المرجعي، عبر إحالات مباشرة. مقابل نصوص أخرى تسربت فيها آيات قرآنية أصبحت جزءاً من نسيج النص الوليد، ولم تكن بالضرورة متطابقة في دلالاتها والمسار الذي أتت فيه في النص المرجعي، وهو ما تمت الإشارة إليه في مواقع بعينها داخل هذا المحور.

تناصات معرفية:

«إن كان نورثوب فراي قد سعى إلى نبذ أي تاريخ باستثناء تاريخ الأدب، وإن كانت الأعمال الأدبية عنده مصنوعة من أعمال أدبية أخرى، وليست من أية مادة خارجة عن النظام الأدبي نفسه»[٢٣٧]، فإن تودوروف يرى ما يخالف هذا المنظور لدى باختين، الذي يعتبر التناص[٢٣٨] بعداً ضرورياً وجوهرياً في جميع أنواع الخطاب: المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية، بينما يتضاءل دوره في العلوم الطبيعية[٢٣٩]. ومن هنا يتم من خلال التناص انتهاك الحدود الخطابية بين مختلف أنواع الخطابات في الفضاء الثقافي، والتأكيد على أن جميع الخطابات في الثقافة هي عبارة عن تراكيب لغوية تقوم على نفس الاستراتيجيات والآليات التي يوظفها النص السردي التخييلي لإنتاج المعنى وتوليد الدلالات؛ فاللغة هي في حقيقتها «نظام غير مستقر للمرجعيات، بدلاً من كونها نموذجاً مضبوطاً للمعنى»[٢٤٠].

يأتي كتاب الأمير[٢٤١] لماكيافيلي؛ ١٤٦٩- ١٥٢٧ ليكون الأبرز من بين التناصات المعرفية التي وقفنا عليها في حوارات دنيا زاد والحاكم. فإن كان الحاكم قد عمل بنصيحة «جوع كلبك يتبعك» فإن دنيا ترى أنه كان قد اعتنق شكل الكتاب المبتذل: «يظن الأمير أنه من مصلحته أولاً حكم شعب ضعيف، وبائس لا يقاومه أبداً؛ ليثبت قوته أمام الآخرين، لكن شعباً ضعيفاً ليس صمام أمان أبداً، برميل

final may5

بارود يمكن أن ينفجر في أية لحظة. لقد اخطأت كتابك الذي نام تحت وسادتك طوال حياتك. فقد كان هو مقتلك يا سيدي»[٢٤٢]. كما تذكر الحاكم بما ورد في الكتاب ولم يأخذه الحاكم «..قال: من يصبح أميراً برضى الشعب يحتاج أن يحافظ عليه بمحبة وصداقة. وهو أمر غير صعب لأنه لا يتطلب منه الشيء الكثير سوى أن يكون رحيماً معه وأن لا يضطهده. لكن من يصبح أميراً ضد الشعب، بمساعدة الكبار، يحتاج قبل أي شيء آخر أن يستعيد ثقة الشعب فيه، ولا يصبح ذلك ممكناً إلا إذا وفر له الحماية»[٢٤٣].

لكن الحاكم أصدر من القوانين ما ورطه في تصورات لم تكن مفيدة له؛ من ذلك تطبيق نظرية الكتاب في التسليح، وكانت النتيجة أن هؤلاء ممن تسلح «عندما بلغوا أشدهم أداروا أسلحتهم ضده. وبدا طمع السلطان يحرق قلوبهم... سلمهم الأسلحة كي يأكل بعضهم بعضاً.. مزق نسخة جديدة من كتاب الأمير ورماها في عمق المدفأة»[٢٤٤].. ومن ثم «... رأى الكتاب في الحلم ينزل عليه في شكل أمطار وكرات سوداء»[٢٤٥].

في أكثر من موقع في الرواية، وإذ يورد الروائي متنه، نجده وقد ذيله بهوامش إحالية ومرجعية، توضع في أسفل النص؛ فمن كتاب الأمير ينقل الآتي: «على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه، وأن يعتبر أعمال الجيدين منهم، ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل، أن يتأمل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه ويتجنب تلك».[٢٤٦]. ومن ذلك ما ينقله عن الطبري في روايته عن الحلاج «أحضر إلى دار الوزير علي بن عيسى، رجل ذكر أنه يعرف بالحلاج، ويكنى بأبي محمد.. مشعوذ ومعه صاحب له، سمعت جماعة من الناس يزعمون أنه كان يدعى الربوبية..». ويعلق على الطبري الوراق أنه دوّن ما رواه القتلة؛ فحامد بن العباس دبر له مكيدة، جاء يجر شاهداً. قال سمعته يا سيدي يقول: «أنا الرحمن الأرحم، ورب العوالم الأربع..»[٢٤٧].

final may5

كذلك ينقل السرد عن المناوي في فيض القدير، في معرض الرد على قول الحاكم حين قال:" أنا الحقيقة والحق؟ ما في الجبة إلا الله. «يجوز هذا في حالة الفناء.. إذا فني بمشهوده عن شهوده، وبموجوده عن وجوده..» ؛ فالتكليف يرفع عمن زال عقله بسبب غير محرم. وينقل عن البسطامي أنه كان إذا أفاق أنكر أنه قال ذلك.. التكليف يرفع عمن زال عقله بسبب غير محرم. وأن الحلاج أمره مختلف، كان يقوله وهو حاضر ويقظان»[٢٤٨]. وهو ما يعززه على لسان دنيا عبر أكثر من مرجع؛ كتاب الفتاوي لابن تيمية، وأحكام القرآن للشافعي. القصد منه تأكيد ما مفاده أنه لا وجه لقول الحاكم، وأن ما ينسب إلى المتصوفة لا يعد كفراً ذلك أن التكليف يرفع عنهم؛ فهُم كالمجانين آنئذ، ويكفر من يقول هذه الكلمات في حالة الصحو. كذلك يتذكر بشير- بعد أن انتقل من معاناة محاكم التفتيش إلى معاناة جديدة على الأرض التي وصل إليها- كلاماً قرأه في كتاب نفح الطيب «تسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفارس، ونجا منهم القليل من هذه المعرة..»[٢٤٩].

من خلال ما تقدم نستطيع القول إن الروائي قد ترك المجال واسعاً لاستقبال نبذ من نصوص مختلفة، بعضها أدبي، وبعضها الآخر معرفي، وهي، أي النصوص المعرفية، تلعب في أحيان كثيرة دوراً كثيفاً في إضعاف المادة المتخيلة، وتساهم في رفع حالة تبديد الإيهام[٢٥٠]؛ إذ تتيح للراوي العليم المفكر أن يظهر؛ ليتصاعد سرد تفسيري، تظهر فيه الرواية عادة أداة بحث واستكشاف للعالم والتاريخ والإنسان، في خضم توتر ثقافي عام. خلافاً لمواقع أخرى تخفف فيها التناصات الأدبية من ظهور الراوي أو المؤلف لصالح الأحداث نفسها، بحيث يتضاءل وجود المؤلف وسيطاً سردياً بين القارئ وبين الأحداث المتخيلة. ويحتسب لجملكية آرابيا في هذا السياق أنها على الرغم من تشعب النصوص المعرفية التي اخترقتها، إلا أن إطار السرد فيها كان حريصاً على إعادة إنتاجها كمكونات سردية، خصوصاً أن حالة

final may5

تبديد الإيهام لم تشكل هماً من هموم الكاتب، كما سبق أن ذكرنا. لكن هذا لا يلغي أن ضموراً ما كاد يصيب الأفعال والوقائع، لولا أن الروائي سارع في العودة إلى إطاره السردي العام بعد انقطاع يتجاوز سطوراً عدة في بعض المواقع(٢٥١).

ما كان لهذا الدمج بين نصوص أدبية ومعرفية أن يمر دون أن يترك أثره المباشر في اللغة، فالكاتب يستثمر معطيات عالمين: أولهما محمل بوصف معرفي مباشر، يصله بما هو خارج النص، والآخرُ يزرعه كائناً نصياً يلعب دوراً في النص، وهو ما ولّد تفاوتاً في طبيعة الجمل التي يوردها، ما بين: تلك الصادرة بلغة شفافة شاعرية، معنية بالتعبير عن أحوال وجودية ونفسية عالية، وتلك التي شهدناها صادرة عن حس المؤلف. هنا لابد من التذكير بأن فريقاً من الباحثين يرى أن إلحاق التضمين والاقتباس بالتناص أمر يفتقر إلى الدقة، ويعيد التناص إلى مفهومه الضيق، بل ويرى أن هذا التضمين يمثل تقاطعاً إشارياً بين نصين، ولا يمثل تناصاً بالضرورة، ويصف الاقتباسات على نحو خاص بأنها «تمثل نتوءات بارزة نافرة في النص دالة بذلك على أنها ليست منه، بل تنتمي لعالم مختلف، وأنها اقتطعت من ذلك العالم، وألصقت بنص جديد»(٢٥٢). هنا يحضر سؤال الأدبية ليكون هو المجيب عن هذا الموضوع؛ فإن كان الإحساس المتولد عن القراءة بأن اللغة جاءت مجتزأة من سياقها، فمعنى هذا أنها فعلاً كانت بمثابة نتوءات بارزة في النص، أما إن كان إحساس القارئ بأنها سُبِكَت في بنية مناسبة لدواعي التعبير عما يراد قوله، فمعنى هذا أنها لم تكن مجرد ملصقات ألحقت بالنص؛ وهذا ما ينطبق على رواية جملكية آرابيا، إذ قام الروائي بصهر وإذابة كل ما قدم من اقتباسات معرفية بحرفية كبيرة، حالت دون إحساسنا بأنها تنتمي لعالم مختلف.

هذا لا ينفي بطبيعة الحال أن الحالة الشعرية أو الأدبية كانت تحضر على نحو أقوى حين كانت الرواية تتناص مع نصوص أدبية. لو أخذنا على سبيل المثال، تلك

final may5

المقاطع التي تناصت فيها الرواية مع قصة كارمن[٢٥٣] وتأملنا **طبيعة اللغة فيها**: تقول ماريوشا: «أنا ماريوشا..لست ملكاً لعشيقي لا أستعمل السكين إلا ساعة الأكل. حفظتها عن قصة كارمن كما رواها بشير». هنا يؤدي التناص وظيفة إشارية تختلط فيها صورة كارمن بصورة ماريانا؛ امرأة متمردة من خلال رقصها وأدائها الحسي ورقصها الغجري. «عينان لا يرى دفؤهما إلا خلف الشراسة الظاهرة. أنف حاد يعطي الانطباع دائماً بأنها تتهيأ لرد فعل عنيف من الحياة ومن الناس... كانت حارة مثل الشوق والحنين، وناعمة كلحظة أنين»[٢٥٤]. وهي الأدبية التي تبلغ ذروتها حين يأخذنا التناص باتجاه ما تسميه كريستيفا نفياً جزئياً، بحيث **يكون أحد أجزاء النص المرجعي حسب منفياً**[٢٥٥].

في هذه الحالة يصبح النص المرجعي «رديفاً جمالياً للنص الحاضر وجزءاً من تشكل معناه»؛ فالنص المرجعي هنا يستثير بالضرورة ذهن القارئ، ويدفعه للبحث عن العلاقات الاستعارية والمجازية الكامنة بين النصين، بما يحقق لذة الكشف والمعرفة، ويتكشف له عن الفوارق الدقيقة في التشكيل الجمالي للبنية بين النصين، ويتيح أمامه فرصة الاستدلال على درجة انزياح النص المرجعي إذ يتراءى في النص الوليد[٢٥٦]. ومن واقع هذه العلاقة تبين لنا أن كارمن في رواية ميريميه قد قادت جوزيه البطل إلى قتلها في النهاية، وإلى أن يلقى حتفه بعد ذلك، بينما بقيت ماريانا الغجرية حية رغم إصابتها بسكين زوجها، لتهب بشيراً الحياة، حين وفرت له سبيل الخروج من غرناطة هرباً من سفك محاكم التفتيش.

وتبرز صورة كارمن متماهية وماريانا حين يقول بشير: «هل غرق عاشق غرناطة في حب غجرية بها شهوة مجنونة للحياة، لا تعرف شيئاً اسمه الوفاء؟» وتجيبه «دعك من هذا الحنين وهذا الحب، إنه يؤذيك كثيراً. نحن لا نصنع لا يومنا ولا غدنا ولكننا أصحاب القرار في لحظتنا. أحبك يا بشير، اليوم، لكن غداً يوم

final may5

آخر.....»[٢٥٧]؛ فالحرية كانت عنواناً رئيسياً مشتركاً يجمع بين الشخصيتين؛ لذلك تقول ماريانا لبشير: «..وهل أترك الذباب يتسلى بي مثل أية قطعة حلوى سخيفة؟ تعرفني يا بشير، نحن الغجر، عيوننا كالثعالب الجائعة والحاقدة..لا شيء يساوي حريتنا..»[٢٥٨]. وعن ماريانا بصورتها المختلطة وكارمن يقول بشير أيضاً: «..لا يضبطها لا عقل ولا منطق، بقدر ما تحجزها تنفرك. عاشقة للرقص، حتى الإغماء»[٢٥٩]. فإن كانت كارمن قد أودت بحياة جوزية الذي أحبها، ودفعت حياتها من قبل ثمناً لعزوفها عنه، فإن روايتنا تأخذ إيقاع رواية ميريميه الخارجي، لتصنع كارمن جديدة، لكنها لا تنقطع عن كارمن في النص المرجعي. ومن ثمّ يستوحي الروائي صورة كارمن، وينطلق منها في تحديد ملامح ماريانا، يحاكيها وينقضها في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي محاولة القارئ في الربط بين نصين لترفع من أدبية النص وشعريته، إضافة إلى تلك الإثارة التي خلقها النص من شهوة البحث في العلاقة بين النصين، واكتشاف علاقة المشابهة، أو التناقض بينهما، وهذا في حد ذاته نتيجة قيمة للتناص، كما أنه يعمل على تثقيف المتلقي، وإثارة اهتمامه بمجموعة من النصوص المرجعية التي يحيل عليها الأديب[٢٦٠].

التناص الداخلي:

كنا قد شهدنا في دراستنا تمدداً لعدة نصوص، بعضها يفصح عن نفسه، والبعض الآخر يتوارى خلف الأسطر، بعضها يترسب عبر الذاكرة والموروث الطبيعي، وبعضها الآخر يأتي طواعية عبر نصوص سابقة أو متوازنة، وكنا معنيين -على الأغلب- باستنباط مرجعيات الكاتب الفكرية والثقافية بغرض تحديد عمليات الحوار بأشكالها المتعددة؛ نقد، سخرية.. وفيما يلي من سطور ستحاول الدراسة إلقاء الضوء على حوارية الكاتب مع نفسه؛ بمعنى تتبع تناص الأديب مع ما سبق من منجزه الأدبي. وهو ما يبقينا في الدائرة ذاتها التي انشغلنا فيها، ودعتنا إلى

final may5

التركيز على التناص باعتباره مفهوماً نقدياً ذا فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماقه ولا شعوره الإبداعي[٢٦١]. فإن كان النص بالضرورة يحمل إحالة- كما يقول بول ريكور- فإن مهمة القراءة بصفتها تفسيراً تصبح إحداث الإحالة بالضبط[٢٦٢]، سواء أكانت إحالة خارجية، أم للأديب نفسه حين يعيد إنتاج ما سبق؛ فيفسر اللاحق السابق ويعززه، بما يدخل في نطاق الانسجام، أو أن تناصاً ما قد يظهر تحولاً، أو مظهراً من مظاهر الحوارية مع الذات، وهو ما يقتضي تدقيقاً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، أو موازنة بين النصوص لرصد صيرورتها أو سيرورتها. ويبقى السؤال: هل يعيد الأديب إنتاج ما سبق؟ أو يهدمه لإعادة البناء؟ وهو ما يحتم استشرافاً لتاريخية النصوص وفقاً لتعبير محمد مفتاح[٢٦٣].

يبدو لقارئ واسيني الأعرج أن **دون كيخوته**[٢٦٤] من النصوص التي بقيت عالقة في ذاكرته؛ فهناك أكثر من رواية لديه كانت شخصية سيرفانتس بارزة فيها؛ نذكر على سبيل المثال روايته حارسة الظلال[٢٦٥]، وفيها يعود دون كيشوت إلى الجزائر عبر فارس جوال مسكون بحب المغامرة، ساعياً كما كان الحال مع جده إلى خير الإنسانية، لكنه يصطدم هو والصحفي حسيسن الذي يرافقه في الجزائر بسلسلة من التعامل الهجومي من أصحاب السلطة في الجزائر، ومن هنا يأتي هذا التطابق في حارسة الظلال والرواية المرجعية من حيث النهايات المحبطة التي تنتاب أولئك الذين يسعون إلى خير الإنسانية، فينتهون بالإخفاق والفشل الذريعين.

في البيت الأندلسي نتعرف على سيرفانتيس ؛ الذي عاش في الجزائر خمس سنوات متتالية، وهي الفترة التي كان لها أثرها الواضح في حياته، وفي منتجه الأدبي الذي أبرز قناعات خاصة به، أبرزها انعدام العدل في العالم. وهو ما يمكن تصيده عبر أقنعة توسلها بغرض مواجهة غطرسة محاكم التفتيش وتجبرها، إضافة إلى سلاح السخرية المرير الذي تغلغل في ثنايا معركة خاسرة خاضها دون كيشوت في

final may5

محاولاته الدفاع عما بقي من قيم النبل والفروسية في عصر لم يعد لهذه القيم وجود.

بشهادة كثيرين يبدو أن دون كيخوتة يعتبر واحداً من أروع الأعمال الروائية ذات الطابع الكرنفالي في الأدب العالمي وفقاً لتعبير باختين. يقول عنه دوستويفسكي: «ليس في كل الأدب العالمي ما هو أعمق وأقوى من هذا العمل الأدبي. إنه يعتبر حتى الآن آخر وأعظم كلمة تخص الفكر الإنساني، إنه سخرية تفوق في مرارتها كل ما استطاع الإنسان قوله في هذا الميدان. ولو أن الأرض فنيت وسئل عنها الناس، في مكان ما: ما رأيكم؟ هل فهمتم حياتكم على الأرض، ماذا استنتجتم منها؟ لاستطاع المرء في هذه الحالة أن يمد يده بدون كيشوت صامتاً: «هذا هو ما استنتجته من الحياة...»[٢٦٦].

ولكي نفهم العلاقة بين روايتنا قيد الدراسة ورواية دون كيخوتة، علينا أن نتذكر حب بشير الموريسكي قراءة الشقاء الأندلسي في كتب التاريخ في المكتبة الوطنية، وأن حالة من الالتباس قد أصابته، فتحول المقروء إلى حقيقة مادية، وهو ذات التقمص الذي أصاب دون كيخوتة، الذي انقطع ما بينه وبين الحياة الواقعية لشدة ما قرأ في كتب الفروسية، وهو ما جعله يفكر في أن يعيد دور الفرسان الجوالين الذين انقرضوا من أجيال، فخرج لينصر الضعفاء وينشر العدل. «حالة تقمص عادية حدثت معي يوم تلقيت ضربة شمس على الشاطئ الساحلي للمدينة، أو حينما هاجمتني الأمطار، فاختبأت داخل مغارة. خرجت منها بعدها متوهماً بأني من بقايا أهل الكهف...أكدوا لي جميعاً أني إذا أخليت المدينة من الناس والمتاريس والعودة بها إلى الوضع القديم سأجازى على مبادرتي التي لن ينسوها أبداً.. لن أكون إلا الشوق الأندلسي، وحزن شواطئ ألميريا، ووحدة جبال البشرات...»[٢٦٧].

وهي الحالة التي تناقلها بعض الناس في حديثهم عن بشير، إذ يقولون عنه: «كان رجلاً منعزلاً على أطراف المدينة، يقضي جل أوقاته وحيداً. يحمل حزناً

final may5

غامضاً لم يجد له ما يشفيه إلا الكتب وحنين أجداده الذين أكلتهم جبال البشرات. وقيل لماريوشا إنه في ألمه الصافي غرق في قراءة التاريخ الأندلسي من أوله إلى آخره حتى ضعف بصره من كثرة القراءة وغبار الكتب في المكتبة الوطنية... وفي مرة من المرات كان على الشاطئ الروماني المهجور الذي ظل يسترجعه دائماً ويعيش تاريخه الحزين، ويتذكر أيضاً كيف عبره أجداده قبل أن يصلوا إلى الأرض في ظروف قاسية، فاجأته أمطار رعدية قوية، أو اخترق دماغه خيط من البرق الحارق، أو تلقى ضربة شمس قاسية، فلم يجد مخبأ إلا مغارة مهملة كانت قريبة منه يقال إن الثوار اكتشفوها واختبأوا فيها ردحاً من الزمن. وهناك أخذته إغفاءة من النوم رأى فيها السواد وكل المرارات التي ظلت عالقة بمخيلته»[٢٦٨].

نستطيع أن نقول إن شخصية دون كيشوت حضرت في نصوص واسيني الأعرج في إطار انتقاد لاذع لعصور فاسدة. إن كان سيرفانتيس قد حضر في البيت الأندلسي شخصية حقيقية لغوية فإن هذا لا ينفصل عن منجزه الروائي نفسه، الذي تشكلت فكرته أثناء إقامته في الجزائر، وقد لمسنا ذلك من خلال تلك العلاقة التي يقيمها مع سيدي أحمد بن خليل الذي تنسب حكايات سيرفانتس إليه من خلال المساحة المعطاة فيها للحديث عن كيفية تشكل الرواية في ذهنه. وكنا في جملكية آرابيا قد لمسنا حضوراً لبطل سيرفانتيس دون كيخوتة، حين أصابت بشيراً حالة الالتباس، وتحول لديه المقروء إلى حالة مادية على النحو االذي شرحنا. وفي الحالتين، تبرز دون كيخوتة نصاً مرجعياً تمثله الروائي، وأبدع نصه الوليد الخاص بعد هذا التمثل، وهو ما يضعنا في إطار تناص عميق يؤدي وظيفة أساسية في بنية النص الجديد[٢٦٩].

في البيت الأندلسي أيضاً، كنا قد قرأنا تفاصيل أساليب التعذيب التي مارستها محاكم التفتيش ضد الموريسكيين في الأندلس، وهو ما يتقاطع ورواية جملكية

final may5

آرابيا التي تعيد رسم هذه التفاصيل أيضاً.[٢٧٠] إن كنا في رواية البيت الأندلسي شهدنا نأياً عن الحسم القاطع بشأن حرب الموريسكيين ضد القشتاليين؛ فإن الأمر يختلف هنا في جملكية آرابيا، فالسياق في الأولى كان يقذف إشارات قاطعة تدعو إلى الوقوف إلى جانب المقاتلين، ومن ثم يباغتك بجمل متسائلة قادرة على تفهم بعض الخيارات السلمية باعتبارها إنصاتاً لصوت العقل. علماً أن الأفكار كانت تأتي تباعاً، تنحاز في مواقع لموت مشرف يشكل بديلاً عن المنافي، وتختار في أحيان أخرى مخارج سلمية بعيدة عن الحرب. في جملكية آرابيا يأتي الحسم أقوى وبصوت أعلى ويبقى «أن الجبن إرث سيء»[٢٧١]؛ ومن هنا جاء صوت جد بشير عالياً: «هذه أيادينا مملوءة بالدم أين أسلحتكم أيها الناس؟ هذه أعناقنا تحز من جذورها وتقطف بمناجل صدئة حافية، فأينكم يا أهل العدوة الأخرى؟ وهذه مدافع غرناطة الإيطالية تزحف نحونا فأين المدفع الدمشقي؟ لكن الصرخات ماتت في الوديان»[٢٧٢]. حتى إن الشيخ الذي رمى نفسه في البحر بعد موت زوجته وقذفها خارج السفينة تستوقفنا كلمات بشير عنه إذ يقول: «مات الشيخ ميتة محارب عظيم مثل جدي تماماً»[٢٧٣]؛ فزوجته هي أرضه مات بعد موتها.

وهو أمر يتنامى بقوة في الرواية عبر صرخات مدوية لجد بشير الموريسكي: «لهم محمد الصغير، فليفرحوا به، ولنا البارود وما تبقى حياً في أجسادنا. لم يكن السلم ممكناً ولم يكن للرايات البيض التي رفعت في غرناطة أي معنى... دم جدي الذي ظل يغلي في عروقي، أقسم أن يظل يغلي في عروقي، أقسم أن يظل وفياً للأوائل الذين دخلوا البلاد، خانهم القواد وسادة الحروب والنياشين، ولكنهم لم يتراجعوا. تساءل جدي في خيبة، ربما لم تكن الأندلس أرضاً لهم، ولكنهم في كل الأحوال ليسوا هم من خط أول سطر في المقتلة»[٢٧٤].

حين غادر جده إلى البشرات لمقاومة الزحف الشمالي.. نستمع إليه مخاطباً بشير: «**الذي يحب الحياة عليه أن يعرف كيف يموت من أجلها**».. وحين أراد

final may5

أن يصطحبه أبعده بهدوء قائلاً: «لا يا بشير أنت صوت القوالين القادمين في هذه المدينة، دافع عن الضمير الحي. الأسواق تحتاج إلى وجودك لمقاومة كتب التاريخ المزور. **قل الحقيقة ولو كانت مؤذية**.. قل إننا دخلنا بلاداً لم تكن لنا، ولكن قل كذلك إننا بنيناها من العدم، وعشقناها بصدق، وحق لنا أن نعشقها، فيها عرقنا ودمنا وعظامنا وبعض أجدادنا ممن نحب.. اذهب وكن نوراً يملأ عيون الأطفال والبلادً[٢٧٥].

ويبقى فعل الذاكرة الإنسانية وأهمية الحفاظ عليها منحى مهماً يحافظ عليه واسيني الأعرج في أكثر من منجز أدبي له؛ فما كان إصرار بطله في البيت الأندلسي على منع هدم البيت بدعوى إقامة برج ضخم ليخرج عن هذا الأمر، وما كانت دعواه للحفاظ على مظهر لائق للمغارة التي احتضنت سيرفانتيس ليخرج عن هذا السياق أيضاً، ومن هنا يحضر سؤال البطل المشروع: «كيف يقبل بلد أن ترمى ذاكرته في مفرغة؟ وددت لو استطعت الصراخ بأقصى ما يمكن حتى يسمعني الأموات..»[٢٧٦]. ومن هنا جاء إصرار الشماليين في جملكية آرابيا على إبادة الذاكرة لأنهم يظنون أنها سبب المهالك التي تلحق بمخططاتهم. وهو ما فعله الورثة في سجون الاستقلال ببطل قصة واسيني (البشير) التي تحمل عنوان (ليالي سبتمبر) إذ «قاوم البشير طوال العشرين سنة التي أعقبت تعذيبه، قبل ان تستسلم ذاكرته المنهكة والمنتهكة، المليئة بالثقوب والجراحات؛ لسلطان محنة السطل الألماني. سنوات التعذيب وآثارها المدمرة محت الذاكرة أو ما تبقى منها»[٢٧٧].

من الأمور التي تستوقف القارئ في رواية جملكية آرابيا صورة اليهودي، التي لم تتكرر على النحو الذي وردت فيه في البيت الأندلسي؛ التي انصب اهتمامها على نحو كبير على إدانة كل خطاب يصنع الصراع على حد الانتماء الديني، ومن هنا كان صانع الذهب اليهودي ميمون البلنسي «رجلاً طيباً صافياً كقطرة ماء»[٢٧٨]؛

final may5

فاليهودية تحضر على أنها مجرد انتماء ديني، ولا يجوز التعامل معها باعتبارها معياراً عنصرياً. هذا لا يعني أن تناقضاً أو تحولاً وقع فيه الروائي، وإنما يوضح شأناً غاية في الأهمية، يرتبط على نحو كبير بدراسة عبد الوهاب المسيري للشخصية اليهودية، وهي الدراسة التي نأت به عن الوقوع في التعميمات السهلة بخصوص اليهود وشخصيتهم الأزلية الثابتة، التي لا تتغير كما تدعي بعض الأدبيات العربية[٢٧٩]، وتؤدي في نهاية المطاف إلى اختزال اليهود ضمن رؤية واحدة مسطحة تجعلهم عباقرة أو شياطين.

ومن ثم جاءت شخصية المارانوس اليهودي الذي رافق بشيراً على ظهر السفينة قريبة من شخصية رئيسية في مسرحية تاجر البندقية لوليم شكسبير. يقول عنه بشير: «..كان يريد فتح بطني من أجل إخراج الذهب الذي يمكن أن أكون قد خبأته في داخلي كما كان يفعل المرحلون الهاربون من نار محاكم التفتيش المقدس..»[٢٨٠]. بل إن عينيه كانتا طيلة الوقت مثبتتين على صدر بشير الذي كانت تتدلى منه سلسلة ذهبية[٢٨١]. وكان يقول عنه: «مدارات الموت والجزع كانت تتسع بيني وبين هذا المارانوس الكريه)[٢٨٢]. ومن ثمّ فإن شيلوك[٢٨٣] بما تعنيه في المعجم الإنجليزي أنه «الرجل الطماع الشره الذي لا تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه»[٢٨٤]. يتطابق وما شهدناه في شخصية المارانوس من مواقف تدل على أنه إنسان بلا عاطفة.

إن كان شكسبير قد أعطى الفرصة لشيلوك ليحاكم المسيحيين من منظور لاهوت الرحمة الذي يدعون إيمانهم به، فيذكرهم بما كانوا يلحقونه به من أذى، فإن المجال ترك مفتوحاً للمارانوس أيضاً كي يتحدث عن اضطهاد محاكم التفتيش لليهود، إلا أننا رغم كل ما يقوله عن توركيمادا[٢٨٥] من أنه أمر بحرقهم، بينما كانوا هم مسالمين لا يطلبون أكثر من العيش بسلام، نجدنا غير قادرين على

final may5

التعاطف معه، ذلك أنه كان طيلة الوقت يحمل بشيراً كل المآسي التي حدثت لليهود، وكان بشير في عينيه توركيمادا، وعبثاً حاول إقناعه أنه مثله ضحية، وأن الكثير من أصدقائه في غرناطة وإشبيليا كانوا من اليهود.

تدفعنا هذه المساحة التي خصصتها جملكية آرابيا للمارانوس اليهودي إلى القول إن واسيني الأعرج اختار - كما فعل المسيري من قبله بتأثير من منهج إنساني بارز- أن يضع جرائم الغرب ضد اليهود في سياقها الإنساني العام، في منظور تاريخي شامل، ينظر إليها باعتبارها جريمة غربية محددة ضد قطاعات بشرية عديدة، بدلاً من القول إنها جريمة ضد اليهود دون سواهم(٢٨٦). الأمر الذي لا يقبله اليهود أنفسهم، فأي حديث أو ذكر لضحايا آخرين أمر مرفوض بالنسبة إليهم، كما تبرز الرواية. وهو ما عبر عنه إيلي ويزل، رئيس اللجنة التي كونها الرئيس كارتر عن المحرقة، إذ يرى أن أي ذكر للضحايا الآخرين هو «تزييف للحقيقة باسم الاهتمام بالنظرة الكلية الإنسانية المضللة»(٢٨٧)، لذلك وحسب المؤرخ الأمريكي البارز هوارد زن، لم يتضمن متحف المحرقة إلا ذكراً عابراً لغير اليهود ممن لاقوا حتفهم في المعسكرات النازية(٢٨٨).

يبقى لافتاً في هذا السياق، ذلك الربط المحكم بين أحداث حصلت في الزمن الماضي، والأحداث التي تقع في الزمن الذي نعيش فيه؛ فالصمت عن مذابح وقعت يمثل فشلاً معرفياً خارقاً، لكن يبقى من الأهمية بمكان إن أردنا لهذه المذابح أن تحمل معنى مستفاداً بأن نوجه نقمتنا نحو المظاهر الوحشية في زماننا. خلافاً لما فعله المارانوس الذي أراد محو جريمة محاكم التفتيش بارتكاب جرائم أخرى مماثلة. والفكرة التي تطرحها الرواية لا تنفصل عما يقوله هوارد زن: «فإذا كان يراد أن يكون للمحرقة أي معنى، فإن ذلك يوجب علينا أن نوجه نقمتنا نحو المظاهر الوحشية في زماننا، فالتكفير عن سماحنا بحدوث المحرقة، يكون بعدم السماح

final may5

بحدوث المذابح المماثلة الآن»[٢٨٩]. ويحضر منطق الحرب العادلة هنا، ففي نهاية المطاف «انعدمت كل الخيارات الأخرى وانتصر خيار الساحة الباردة التي كنا نلعب فيها أنا المارانوس.... قاتل أو مقتول»[٢٩٠].

يبدو لنا أن صورة اليهودي في جملكية آرابيا جاءت تكميلية لما كنا قد شهدناه في البيت الأندلسي؛ فإن كان قد ظهر فيها بمظهر المتعاطف معه ضمن صورة إنسانية معينة، فإنه في جملكية آرابيا يرفضه تماماً؛ فالمارانوس بدا شيطاناً رجيماً فرحنا بسقوطه، مع أن هذا لا يلغي أن إنسانيته كانت قد أهدرت في وقت ما، ومن هنا يأتي تعامل الروائي مع اليهودي ضمن ثنائية برزت بين علاقة حب جمعت بطل البيت الأندلسي وميمون البلنسي، وبين كره شديد جمعت بطل جملكية آرابيا وذلك المارانوس[٢٩١].

نصل إلى القول بأن التناص يشي إلى حد بعيد ببنية الأديب المعرفية وانتماءاته الثقافية والفكرية، وما يظهر في نص ما في مرحلة ما قد يعاود الظهور مرة أخرى، فضلاً عن إمكانية تباين الأديب نفسه مع النص المرجعي نفسه، ومن ثم كانت لنا وقفة أمام مواقف بعينها في جملكية آرابيا لمسنا من خلالها أن ما ظهر فيها كان قد ظهر في البيت الأندلسي سابقاً، من مثل حضور رواية دون كيخوتة، وكنا قد عاينا افتراقاً في تباين الطريقة التي تناص فيها الروائي مع هذا العمل. إن كانت العلاقة الحوارية بين النصوص قائمة على تصور تحولات التناص عند المبدع الواحد في أعماله الإبداعية، في سياق زمني متتابع؛ فمن الإنصاف القول أن ما شهدناه من تناص داخلي لا يدخل في باب التضاد، وإنما يمكن وضعه في إطار الامتصاص أولاً، وإن كان هناك تجاوز فإنه ذلك التجاوز الذي قصد إلى أن تكون نصوص الروائي مفسراً بعضها بعضاً، مع إعلاء لموقف بدا غامضاً بعض الشيء في عمل سابق. ومن ثم بدت صورة اليهودي هنا مكملة لصورتها في

final may5

السابق لا تتناقض معها، وبدا الموقف من المقاومة الموريسكية أكثر صرامة ووضوحاً. عموماً رغم ما لمسنا من افتراقات جزئية فإن ما تم رصده من جزئيات متناثرة لا يمس حالة الانسجام لدى الكاتب، علماً أن للروائي الحق دائماً في أن يتناص على النحو الذي يراه، انسجاماً مع احتمالية أن يغير الروائي رأيه، وهذا أمر طبيعي لا غبار عليه(٢٩٢).

مما تقدم وجدنا أن التناص بما يعنيه من تقاطع وتبديل وتعديل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، كانت له تجلياته المتنوعة في نصنا قيد الدراسة، وكنا على مدار السطور نتعامل مع التناص باعتباره منهجاً إجرائياً يحمل من الوسائل والأدوات ما يمكننا من كشف البنية التحتية للنصوص، ووجدنا أثناء مقاربتنا للنص أن الوسائل المستخدمة في جملكية آرابيا كانت متعددة؛ فكانت لدينا جملة مما يطلق عليه المستنسخات النصية، وقفنا من خلالها على الكثير من الشواهد والعبارات والاقتباسات البارزة، كذلك ظهرت بعض العبارات المسكوكة المتناثرة هنا وهناك، إضافة إلى العديد من التضمينات والاقتباسات، وحتى الإحالات الرمزية والأسطورية. لا يغيب عنا أيضاً أن الروائي ضمّن كلامه شيئاً من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء؛ فعائشة أم أبي عبد الله الصغير ظلت تذكره بزفراته الأخيرة كلما تأوه «ابك كما النساء ملكاً مضاعاً...لم تحافظ عليه مثل الرجال»(٢٩٣). كما يتسرب في أذن ماريوشا نشيد موريسكي قديم:

في ليال كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس الغرر
مال نجم الكأس فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر
غارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس(٢٩٤)

والرواية كذلك تستفيد على نحو غزير من التراث الصوفي، وهو ما يظهر من خلال أكثر من شخصية صوفية؛ كان على رأسها الحلاج الذي اهتم الروائي بعرض

final may5

عذاباته، وتصوير رؤى صوفية خاصة به مستمدة من انفصاله عن الواقع المادي، واتصاله أو انتمائه إلى غاية الصوفي من مجاهداته، أي المشاهدة والاتصال بالله، بما في ذلك من أحوال على الصوفي أن يجتازها. ومن هنا تعترضنا مقتبسات مأخوذة من خطاب صوفي تبرز فيه المصطلحات والرموز الصوفية التي تحتاج إلى دراية ومعرفة خاصة من المتلقي كي يستطيع فهم ما تحيل إليه. من ذلك ما ينقله من كتاب الطواسين للحلاج[٢٩٥]: «النقطة أصل كل خط، والخط كله نقط مجتمعة، فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط. وكل خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن النقطة بعينها، وكل ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين. وهذا دليل على تجلي الحق من كل ما يشاهد وترائيه عن كل ما يعاين. ومن هذا قلت: ما رأيت شيئا إلا ورأيت الله فيه»[٢٩٦].

كنا قد أشرنا في أكثر من موقع أن التناص في روايتنا لم يقف عند حدود الامتصاص والاجترار والاستفادة، وأنه كان على الأغلب يمارس فعل النقد والحوار للنص المرجعي القديم، ليصبح على إحدى المستويات استمراراً له، لكنه استمرار مشروط بمستوى حركي وتحولي[٢٩٧]. كذلك كان كثير من التناص يدخل في ذلك النوع الذي ينطوي على إحالة صريحة؛ فعناوين النصوص المرجعية كانت متاحة في المتن، وكان علينا كقراء رصد عمليات التغير التي يجريها الروائي وهو يقوم باستيحاء النص الغائب، بما يتطلبه هذا الأمر من فهم عميق للعلاقة ما بين النصوص. أدخلنا بعضها في حالات من الاقتباسات والتضمين المتتالية التي وقفنا عليها في أكثر من موقع في الرواية، وكنا حريصين في الوقت نفسه على التنبيه بأن النص الروائي حين تشكل من استدعاءات خارج نصية متتالية، فإنه بقي ممتثلاً للشروط البنيوية للنص الجديد، وإلا كان التناص- كما يقول دريدا- مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثير؛ فداخل الكتابة قامت عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة في النص المتشكل[٢٩٨].

final may5

وجدنا في أكثر من موقع أن استدعاء نصوص بعينها لا يكون أمراً عشوائياً؛ فالتناص ينسجم وحالة الروائي النفسية والوجدانية والفكرية التي يبدع فيها، ومن ثم يستدعي الروائي نصوصاً بعينها بسبب حالة من المشابهة الممكنة بين حالين. وهو ما يذكرنا بالمخزون الهائل من المواقف المختزنة في عقولنا التي نستدعيها حين نرى أو نسمع ما يشبهها[٢٩٩]. وفي هذا السياق يصبح ضرورياً الإشارة إلى أن النصوص المرجعية في جملكية آرابيا؛ وعلى الأخص ألف ليلة وليلة، وكذلك دون كيخوتة، أو حتى قصة أهل الكهف، امتلكت قدرة على السيرورة في الزمن، انتفت معها ثنائية الأصالة والمعاصرة، بمعنى أنها متجددة باستمرار، تتجاوز ذاتها في كل قراءة جديدة، خصبة بتنوع دلالاتها واختلاف قضاياها، وهو أمر يمكن رده إلى أنها نصوص انطوت على قيم إنسانية خالدة تساير الإنسان بقطع النظر عن انتماءاته الجغرافية أو العرقية أو الدينية[٣٠٠].

من هذا المنطلق كانت سمة النصوص المرجعية أنها كانت معنية بكل ما هو إنساني، لذلك أثارت من الأسئلة أكثر مما قدمت من الإجابات، وأبقت الحوار مفتوحاً لمزيد من الأسئلة التي تمثل حيرة الإنسان وعجزه، أو تصف غربته عن واقعه المرير، وهو في توق إلى تجاوزه وتغييره، ومن هنا استحضرت شخصيات بعينها تصور الشقاء الإنساني ومخاض عذاب الإنسان؛ فما كان للحلاج أو ابن رشد وغيرهما من شخصيات جملكية آرابيا أن يُستحضروا إلا لتصوير شقاء المعرفة المغايرة، والأسئلة المغايرة، أو نقل معاناة تتجاوز أزمنتها، وتحمل رؤيا عابرة للزمان والمكان. فما قيل لأبي ذر: «تخل عن ذاكرتك ولك الأمان، اصمت وانج بجلدك، لك الدنيا وما فيها، والسماء وما تخبئ بين ألوانها.. وعد من الخليفة نفسه»[٣٠١]. غير منحصر في زمن واحد، ويكاد أن يكون الكلام ذاته الموجه لكل رافض للباطل، ويكاد الموقف أن يتكرر حين يرفض هؤلاء الانصياع. ومن ثم كان

final may5

رد بشير حفيد ورقة بن نوفل والحلاج وابن رشد حاسماً: «..أنا بشير فقط لأن الفقراء في الأعراف القديمة لا يحق لهم أكثر من اسم واحد.. أنا لا أستحضر سوى دمي الأندلسي مصحوباً بزفرة الفقير الذي رأى غرناطة تسقط، راح ليموت بين صخرتين في جبال البشرات... نحن نأتيك بالحرف الوهاج لنبين لك وللأولين أن الحرف سجن مكين. للطغاة والظالمين. حرف يتوقد مثل النار داخل الظلمة حين يعم الشر.. حروفنا ليست حروف الحاكمين. نحتت من جروح الحنين وآلام العاشقين.. استيقظنا على بطش القتلة الذين لم تتغير أقنعتهم»[٣٠٢].

ومن هنا تأتي ميزة التناص الكامنة في لا نهائيته وفقاً لبارت؛ بمعنى أنه يعبر تاريخ إنتاجه بوصفه واقعة تاريخية؛ ليفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى؛ فكل أثر أدبي إنساني جيد قابل لأن يتناص معه، وكلما كان أكثر انفتاحاً كان أكثر قابلية لأن يتناص، أي أنه أكثر قدرة على أن يوحي ويؤثر، فيصبح واقعة أنثروبولوجية غير قابلة للاستنفاد. وهذا ما يجعله نصاً لا نهائياً من حيث هو معنى. ولأن لغته إشارية ورمزية فإنه يولد معاني متعددة، مما يخلق محيطاً إبداعياً يفرض هيمنته على المبدعين[٣٠٣]. ومن هنا تتولد عملية حوارية لا يقصد منها الحفاظ على المعنى نفسه وحسب، أو الاقتصار على الرد أو التفنيد؛ فالمقصود هو حدث حواري بكيفيتي التوافق الكلي أو الجزئي، والتنافي الكلي والجزئي، أو حتى إعادة التشكيل، بمعنى تشابك عناصر النصين بحيث يؤدي كل عنصر فيهما إلى عنصر في الآخر في علاقة تقع بين التوافق والتنافي[٣٠٤].

رابعاً - لغة الرواية:

في قراءتنا لجملكية آرابيا سنعمد إلى محاولة الربط بين الصور المتناثرة فيها، وهو ما يقترب من عمليتي التفكيك والتركيب بمعنى أنا سندرس الوحدات والبنى الصغيرة داخل النص، في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي، الذي

final may5

يقف وراءه[٣٠٥]. مما سيؤدي بالضرورة إلى نظرة مهمة في النص باعتباره كلاً عضوياَ متماسكاً؛ فالتوصل إلى الطريقة التي ترتبط بها الأجزاء الكامنة للعمل فيما بينها، يقتضي من القارئ إدراكاً بأن عناصر معينة في العمل هي ذات مكانة رئيسية، تتميز عن غيرها مما يساعدنا في التقاط أهم العناصر، أي ماينبغي تأكيده في الرؤية، مخالفين بذلك من يبدو له كل شيء متساوي الأهمية، فيبدو النص مسطحاً بلا تعاريج أو تضاريس[٣٠٦].

وهو أمر يساعد تحليل الصور المجازية على إنجازه، وهو ما كان عبد الوهاب المسيري قد فسره في كتابه (اللغة والمجاز) حين قال: «يقوم الدارس بقراءة النص عدة مرات حتى يضع يده على الصور الأساسية المتواترة، ويحاول أن يربط بينها، ويعرف دلالتها من خلال السياق الذي ترد فيه، ثم يجرد منها نموذجاً معرفياً، ومن ثمّ تتحول أجزاء النص التي قد تبدو مبعثرة إلى كل متماسك»[٣٠٧]. «فالعمل الأدبي وحده، لايمكن فهمه نظرياً أو يتذوق جمالياً إلا على هذا الأساس، وفي تفتيت العمل إلى أجزاء قضاء على معناه وقيمه»[٣٠٨].

لا شك أن المجاز هو أداة الأديب للتعبير عن أفكار ورؤى مركبة يحملها، وفي المجاز أيضاً تقترب المسافة بين الدال والمدلول، بما يوسع من نطاق اللغة الإنسانية، ويجعلها أكثر مقدرة على التعبير عن الإنساني المركب، عن طريق ربط المجهول بالمعلوم، والمعنوي بالمادي، وهو ربط لا يؤدي إلى مزج عضوي بينهما، وإنما يتحول الواحد منهما إلى طريقة لاستكشاف الآخر[٣٠٩]. وهو ما تأتى لنا ملاحظته في جملكية آرابيا بتعذر وجود وصف موضوعي للعالم الخارجي فيها؛ فالوسط المادي يحضر تبعاً للمنظور الذي يجري في ضوئه، وهو ما يؤكده حضور متتال للغة إشارية ممتلئة تقترب من الشعور، وعليه لم يكن ما حصل لأبي ذر الغفاري بمعزل عن إطار خارجي يعمق من دلالاته، ومن هنا «انطفأ النخيل وانسحبت الصحراء والنجوم باتجاه ظلمة قاسية. حتى شمس الربذة الملتهبة دخلتها نعومة

final may5

باردة..»[٣١٠]. وحين كان الشيخ يحاول بكل ما يملك أن يحافظ على زوجته وكان المارانوس يضغط عليه كي يساعد في التجديف يقول بشير: «صعب علي أن يبكي شيخ في سنه، فالدنيا بكاملها تنحني وتحزن، ويتمدد البحر تحت السفن طلباً للرحمة، وتذبل الشمس، ثم تتدلى من السماء كالورقة اليابسة..»[٣١١].

وهذه الزاوية في التعامل مع النص وفي دراسته تدفعنا إلى المزيد من التأمل في طبيعة النص الخاصة، ليس باعتباره تحولاً من صورة قديمة هي صورة العمل الأدبي، ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة، وأنساقها، وعلاقاتها الداخلية، المتفاعلة. وهذا هو ما فعله يوري لوتمان في دراسته المهمة عن بناء النص الفني[٣١٢]. ومن هنا لم تكن صورة البحار الكبير لتنفصل عن صورة محمد الصغير الذي يقول فيه: «مثله مثل محمد الصغير باعنا بأرذل الأثمان». كذلك لم تكن صورة الشيخ وزوجته لتنفصل عما حصل للموريسكيين، ومن هنا اختار الشيخ أن يقذف نفسه في البحر، ومات ميتة محارب عظيما مثل جد بشير تماماً؛ فزوجته هي أرضه مات بعد موتها[٣١٣]. وعلنا لا نذهب بعيداً إن قلنا إن حرب بشير على الأرمادا تشبه مواجهة القوات القشتالية، بل إن علاقة المارانوس بسيد يريد أن يمتعه، ويظهر له الوفاء موقف له دلالته الذكية؛ ويشبه إلى حد كبير **علاقة الحاكم بالشماليين** الذين تخلوا عنه في لحظاته الحرجة، كما فعل البحار الكبير حين تخلى عن أكبر معاونيه وأكثرهم خدمة وقذفه إلى البحر، وهو ما عبر عنه بالقول: «كيف أقبل في الأرمادا...بربع رجل؟»[٣١٤].

والحال أن «..الإنسان ينتهي مثل الكلب عندما يكون في خدمة غيره بهذا الشكل، بمجرد أن يهزم ولو مرة واحدة. أكبر شتيمة عند البحار هو أن يهزم في سفينة يدعي أنه مالكها»[٣١٥]. وفي عالم يحكمه منطق القوة والجبروت يصبح من الطبيعي أن «لا تحترم إلا لقوتك»[٣١٦]. ويتأكد لبشير آنئذ «أن البقاء داخل هذه السفينة هو دائما للأقوى. الضعيف يؤكل مثلما تؤكل الجرذان في أوقات

final may5

المجاعات..»[٣١٧]. وتصبح الدلالات أقوى حين تظهر الرواية تضامن القراصنة ضده إذ كانوا «حلقة من كلاب. يكنون له حقداً كبيراً»[٣١٨]. ومع هذه الكراهية فإن القرصان يمتنع عن رمي بشير من أعلى ساري في الأرمادة لأنه كان بحاجة إليه، ولأنه كشف حقيقته، ولهذا سبقه القرصان إلى تجميع البحارة من حوله لتفادي نشوء أي عمل منظم يمكن أن يدفع بهم إلى أكل رأسه في المساء. وهو ما تكشّف لبشير حين جاء أحدهم ليحذره في ليلته الأخيرة إذ انتفت الحاجة إلى بشير بتحسن الطقس، وتبين له أن مداعبات الريس كانت لعبة لاسترضائه لأنه كان خائفاً من قوته التي أظهرها أمام المارانوس[٣١٩]. بعدها ينزلق بشير إلى مياه البحر هارباً.

إن كنا نعتقد بتميز الأديب الفنان في أنه لن يعمد إلى إعادة سرد الواقع كما هو، فإن ما حصل على ظهر الأرمادة يبرز هذا الأمر ويعززه، إذ برزت وقائع الصراعات على ظهر الأرمادة نسخة مختصرة لوقائع على الأرض، لها دلالاتها الخاصة المرتبطة بعلاقة القوي بالضعيف. وهو ما يمكن التأكيد عليه عبر مشاهد أخرى ما لبثت أن تكون صوراً فنية مجازية، تحمل أكثر من مهمة ثقافية نفسية. ومن هنا جاء اختيار الروائي للثعبان - لا للأفعى- ليحمل دلالة رمزية دالة لا تنفصل عن سمات الرمز والأحوال المراد التعبير عنها. علماً أنها في هذه الجزئية تدخل في باب النمط الرمزي الذي يمكن إدراكه بسهولة، خلافاً لصور مغرقة في الخيال، أو حتى لما بدا على ظهر السفينة من أحوال مجازية مرتبطة بواقع الحال.

يعاتب سيدي عبد الرحمن ثعبانه: «يا ابن القاتلة، سيأتي يومك، إنك تنتفخ مثل دابة البحر بسرعة، لن أمهلك حتى تأكل آرابيا، لأن أسنان المدينة بدأت تطول، ودعت كل من أحب من القوالين وأنت ما زلت أنت، لا شيء فيك تغير، تلازم هذا الصندوق الخشبي الذي سيكون قبرك النهائي»[٣٢٠]. ويقول له قل الحقيقة قبل أن يقتلك سمك. تقتلهم وفي الصباح تتأنق وتختبئ في ظل حجرة باردة تراقب الجنازات وجثث الذين اغتيلوا بسمك.. الآن يا أنت يا نحن، لا خيار ثالث. إما أن

final may5

تقتلنا ونستسلم لسمك، أو نبيدك ونمحو أثرك[٣٢١]. ويبدو ثعبان سيدي عبد الرحمن رقماً متسلسلاً للثعبان في سلم العائلة التي التهمت رأس العباد. ويبدو أيضاً أن منطق السلطان والثعبان واحد يعرف وينسى أن حياته وجبروته بين أيدينا[٣٢٢].

وتتصاعد جمالية الصورة حين يأتي يوم الكيس الأسود، وفيه يضع سيدي عبد الرحمن في فم الفأر قليلاً من مسحوق العشب السود. تدحرج قليلا ثم يبس في مكانه. «هذه الوليمة السوداء مخصصة للثعبان وليست لكم، ليس الآن، ولكن عندما يحين ذلك الزمن... عليكم أن تكونوا شاهدين أو مشاركين في لحظة النهاية التي يندثر فيها كل شيء، بما فيها نحن»[٣٢٣]. وما كان لهذا المشهد أن ينتهي إلا بخطاب سيدي عبد الرحمن للثعبان بالقول: «ها هي ذي مملكتك يا حبيبي تتحول إلى رماد. فمن ينجيك من المصير المحتوم؟»[٣٢٤]. وما يرسخ عن هذا الثعبان أنه «..قضم كل ما تبقى من جسده. ثعبان غريب وضخم أكل نفسه في حالة يأسه، مثله مثل محمد الصغير وغيره من الحكام» لا يكبرون إلا ليأكلوا أنفسهم في الأخير... ويبقى سر التخلص من هذا الثعبان كامناً في الوجود الجماعي للناس «أغلق أمامه كل المسالك والمنافذ التي تعود أن يهرب منها أو يتخبأ في جنباتها السرية.. يهرب فين ووين بعد أن انتهت ليلة الليالي أو كادت»[٣٢٥].

تأتي حركة الطيور وعلى رأسها النوارس لتكون صوراً مجازية غاية في الدلالة على ما ينتظر الحاكم من مصير؛ حين اشتدت وطأة الخروج على الحاكم أخذت طيور النوارس البيضاء «تنزل باتجاه كومة من الرمل حملها وبدأ يبعثرها داخل البحر.. ترجع خائبة.. يسمع صوتها وهي تتمزق وكأنها خائفة من شيء يرتسم في الأفق.. تعلو بكبرياء الأعالي الشاهقة وكأنها تركض نحو حتفها قبل أن تهوي بعيداً، في عمق البحر مختنقة بشجنها... الكثير منها مات اختناقاً لسبب لا أحد يعرفه».[٣٢٦]. والملاحظ أن هذه النوارس بدأت بالتلاشي شيئاً فشيئاً «..غابت

final may5

النوارس فجأة، وزادت الأمواج علواً، لكن صمتاً قلقاً كان يملأ المكان»[٣٢٧]. وبمضي الأحداث وتصاعدها يلاحظ الحاكم أن «النوارس البيضاء تهاجر جماعات جماعات، تعبر الأسطح القرميدية الواطئة متسابقة باتجاه مرتفعات القلعة»[٣٢٨]. وفي ليلة قاسية سبقها دك المدافع ظلت أسراب طيور النورس البيضاء «تحوم على شواطئ آرابيا، جماعات جماعات، قبل أن تنتحر كعادتها في أقصى الساحل عندما تنغلق في وجهها السبل»[٣٢٩]. وعادت للحاكم فجأة «صورة الانتحار الجماعي لطيور النورس في السماء، فذلك يعني أن نذير شؤم بدا يرتسم في الأفق وعليه تفاديه بكل ما يملك من قوة، ولا يريد مطلقاً أن يراها وهي توقوق وتحلق فوق قصر عزيزة. يتمناها بعيداً دائماً»[٣٣٠].

يبقى أن اختيار الروائي للنوارس لم يكن أمراً اعتباطياً، فالنوارس يعرف عنها أنها رمز للحرية والانطلاق، ذلك أنها عادة لا تصاد لأن لحمها لا يؤكل، مما يضاعف إحساسها بالحرية والأمان. لكن هذا لا يمنع إقبال صياد عليها يعمل القتل فيها، ومن ثم جاء النورس في صورته المجازية متماهياً ورمز السقوط من أعلى في عز لحظات النجاح والإحساس بالحرية. وهو ما حصل للحاكم الذي كان ينزعج على نحو متكرر من منظرها وهي تضرب «بمناقيرها على زجاج النوافذ والأبواب والأسقف المغلقة في وجهها خوفاً من القذائف والدوي الذي يصم الآذان»[٣٣١]. معلنة عن قرب نهايته.

كذلك تأتي الغربان جزءاً متمماً لما ينتظر الحاكم، بل ومتمماً لصورته هو؛ لذلك «كان الغراب قد وقف على أكواريوم الأسماك وبدأ يدور عينيه باتجاه كل ما يحيط به بشكل غريب ومخيف. من حين لآخر يحاول أن ينفذ من وراء زجاج الأكواريوم للفتك بالأسماك الملونة المسالمة... يجب أن يغادر هذا المكان بسرعة». قاوم الغراب بعد أن نشه بالمروحة. كان ينتقل من مكان إلى مكان داخل الصالون ولا

final may5

يريد الخروج على الرغم من اتساع النافذة التي تقود إلى الحديقة[٣٣٢]. والمارشال لم يدرك في نهاية الأمر «كارثة الوضع إلا عندما رأى الغربان والجوارح تحوم فوق القصر جماعات جماعات، لم تثنها لا القذائف ولا الأدخنة المتصاعدة من هنا وهناك... لاحظ أن الحمامات القليلة وطيور السنونو التي كانت تحتل أسقف القصر ناحية الحديقة، وتعود في كل مساء لتنام هناك، تعلن عن وجودها بخربشاتها على قرميد الأسطح. هي بدورها هجرت المكان نهائياً. أصبحت أعشاشها خالية من أية حياة. بعضها من شدة الخوف، أصبحت تبحث عن مخابئها في ثقوب الحيطان التي كانت تخلفها القذائف المتواترة»[٣٣٣].

وفي نهاية المطاف وانسجاماً مع أناشيد وطنية ألفها بشير بعد أن اختطفها من حزن الذاكرة المنسية، تعود الغربان وطيور النورس إلى بحرها، والبحر استعاد زرقته من شدة النار المقدسة التي نشبت في موجه ومائه، ولم تبق في السماء إلا الكواسر والغربان التي تنتظر محاكمة الحاكم العلنية وموته. وهو ما عبرت عنه كلمات تقول للحاكم: «باسطا لقد انتهى عصرك وتوقفت ليلتك»[٣٣٤]. والنوارس التي تعود الآن تخلع ثوب الحاكم الذي لبسته؛ لتلبس ثوب الشعب حين يسترد قوته وحقه في الشعور بالأمن بعيداً عن كل سلطة ديكتاتورية مستبدة.

وكما هو الحال لدى كتاب عاشت شخصياتهم في عالم مرتبك تنبئ عنه حركة الساعات[٣٣٥]، جاءت حركة الساعة عند واسيني الأعرج لتجوب عالماً غير واقعي، ينعدم فيه الزمن، كأنه في حلم وكابوس «الساعة كانت تدق دقتها الأخيرة قبل أن تتوقف حركتها نهائياً، ويتحول فجأة القصر إلى مكان موحش. شعر الحاكم بأمره أيضا ولأول مرة أن الدقات التي كانت تملأ المكان أنساً وحضوراً، حول غيابها القصر فجأة إلى قبر»[٣٣٦]. ومن ثم «عادت الساعة للتوقف النهائي ولم تحرك ساكناً كما فعلت في المرة الأولى»[٣٣٧]. والحال أن «الزمن كان يمر بشكل غير

final may5

منطقي. حتى الساعة الحائطية التي أصبحت مجنونة، تتوقف متى تشاء، وتتحرك بسرعة جنونية متى تشاء، أصبحت مجرد ديكور»[٣٣٨]. وأخيراً وانسجاماً مع النسق الذي أجبر الحاكم عليه فإنه يلجأ إلى «نزع الساعة الحائطية التي تشبثت طويلاً بالحائط قبل أن تستسلم لقبضته. ضربها على الأرض بقوة، فتراقصت أرقامها وعقاربها الذهبية الثابتة، لكن الليل الذي كان يعيشه لم يغير دورته»[٣٣٩].

يفترض محور فتحناه على الأسلوب إجراء نقدياً لتلمس أثر التناص من حيث إن النص الوليد يكون بالضرورة امتداداً للنص المرجعي منبثقاً منه ليس في معانيه وحسب، وإنما في نسيجه وشرطه اللغوي وبنيته وإيقاعه[٣٤٠]؛ فمفهوم الأسلوب: «يفترض تاريخياً وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب»[٣٤١]. ومن هنا جاء هذا التناص اللغوي والأسلوبي مع لغة دينية في بعض الأحيان، تتوافق والنصوص الدينية المرجعية التي استوحاها الروائي، ومع لغة الحكاية الشعبية في أحيان أخرى. نجد -على سبيل المثال- تلك الأصوات التي كان يستمع إليها أبو ذر لملك الموت إذ يقول له: «كتب عليك كما كتب على الذين من قبلك العيش وحيداً والموت في الخلاء. لن تجد من يبل شفتيك بقطرة ماء. ولا من يضع رأسك بين يديه لتموت هنيئا»[٣٤٢].

كذلك يحضر الرقم سبعة[٣٤٣]، وهو من الأرقام المثيرة للجدل في الحكاية الشعبية، والمستخدمة بكثرة فيها. ولعل الجانب الديني كان له وقعه من حيث ترداد هذا الرقم في الحكاية الشعبية؛ فنجد الملثمين السبعة الذين جاءوا لإنقاذ بشير ونجد ما مفاده أن «الكثير الآتين بعد أبي ذر، يا سيدي العالي دقوا أبواب الجنة بعنف شديد لكن الجنة ظلت موصدة بسبعة أبواب؛ وفي كل باب سبعة مفاتيح؛ وفي كل مفتاح سبعة أقفال؛ وعلى رأس كل قفل سبعة عبيد؛ وفي يد كل عبد سبعة سيوف؛ وفي كل سيف سبعة شقوق حادة؛ وكل شق يزن سبعة أرطال؛

final may5

وفي زنة كل رطل ثقل يوم من أيام القيامة؛ وفي كل يوم قيامة قرن من الخوف؛ وفي كل خوف شطط الخيبة»[٣٤٤].

وفي نوم بشير في الكهف، وكان رعب كابوس ليلة الليالي قد بدأ عندما اكتشف وجه أبي ذر الغفاري وهو يموت أمام عينيه ظلماً وعطشاً. يحضر منادي الموت ليقول له: «ستعيش وحيداً وتموت وحيداً وسترميك الريح للريح والرملة للرملة والعين للعين والخوف للخوف والحنين للحنين وعندما تنكفئ على فمك الجاف تتجرد النخلة من خضرتها وتنتابها نفس الصفرة التي تدخل الآن عينيك النوريتين..»[٣٤٥]

على الرغم من إحساسنا بتنوع الأساليب اللغوية التي يرتادها الروائي، بما يحمله هذا التنوع من أهمية فنية كبرى تعكس صوراً متعددة متجاورة ومتقابلة في نفس الوقت، فإن أسلوب الحكاية الشعبية المستند إلى الكلام الشفاهي يأتي جزءاً مهماً من نسيج الروائي الفني واللغوي؛ فالحكاية بالدرجة الأولى كيان يستند إلى كلام الآخرين، بما يحمله هذا الكلام من قدرات على إنعاش الكلام بالنبرة الشعبية الشفوية، وهو ما يفسح المجال واسعاً على تفكيك الخطاب السلطوي، والعمل من أجل حرية لغوية وثقافية تؤسس لجماعة ديمقراطية جديدة تستجيب لرغبات إنسانية ولوازع أخلاقي، وهو ما اعتقده باختين وهو ينجز دراسته عن الكرنفال[٣٤٦]. ومن هنا يرد تعبير فلتة الزين في الرواية، إذ بدونها لا معنى للحكاية التي تصبح رديفاً للحياة؛ فالفلتة «هي لحظة الحرية التي تسمح لكل حكاء أن يترك لمسته على الحكاية»[٣٤٧].

وهو ما كانت له آثاره حين انتعش النص بهذه النبرات، من أجل الكلمة الغيرية اجتماعياً، ومن أجل العقيدة الغيرية اجتماعياً. يقول سيدي عبد الرحمن: «يا عباد الله. المتأخر ما يلحقش. اجرو يا عباد الله. السلعة قليلة وراح تروح بسرعة. طبيب

final may5

المساكين. وينك يا المسكين؟ وينك يا المريض؟»[٣٤٨]. كذلك نفاجأ بلغة شعبية تصف فيها دنيا بشير وتقول عنه: «تارة يشوف روحه ابن رشد، وتارة أخرى يشوف حاله أبا ذر الغفاري»[٣٤٩]. حتى إن لغة شعبية صادمة يقع عليها القارئ في سرد يعود إلى حكاية قديمة من الماضي التراثي البعيد ينسب لمعاوية قوله لأبي ذر: «ليش ما قريت يا طويل العمر؟ اقرأ ماذا يقول الخليفة فيك؟ تخاف من مين يا روح أمك»[٣٥٠]. وقد يكون الروائي قد دخل هذا المدخل باللهجة المحلية الخاصة التي قدمها ليقول لنا إن قامات الأمس لا تختلف عن قامات اليوم في منطقها!

من هنا احتفت الرواية بالأغاني الشعبية ودلالاتها، وهو ما يتماشى وانحياز الرواية إلى كل ما يحكي عن هموم الشعب وأفراحه. لذلك نقف على كلمات أكثر من أغنية لنجد أنها تتغنى بقضايا الطبقة الكادحة والمسحوقة، بما يعد أداة للتخفيف عن الكرب بسرد المآسي والمعاناة. وهو ما كانت له مبرراته باستحضار أغاني من الفن الغيواني، أو فرقة جيل جيلاله. أكثرها يتحدث عن الظلم، أو أي شكل من أشكال الحزن الإنساني، ومن هنا تأتي أغنية غجرية إسبانية قديمة عن المارية(مدينة إسبانية رحل المريسكيون عن طريق مينائها) تقول كلماتها: المارية، يا المارية يا عشقي المسكون برعشة الكلام وخيبات الآفلين انتظرت على حوافك حبيبي الليل أتى ألف مرة، وحبيبي لم يأت[٣٥١]. وتأتي أغنية العجوز مخاطباً البحر: يا بحر البحارة، ما بقاش فيك الأمان. موجك كبر وعلا، كأنك هبيل وزعفان، وين راح مسكك، والعنبر، وزهر الرمان؟ يا بحر الخبر، حتى أنت وقيل ملحك خان؟[٣٥٢].

والرواية لا تذهب بعيداً في لحظات مطلقة مجمدة من الجدية الأحادية الجانب؛ فما نلبث بين الفسحة والأخرى إلا أن **نقف على مواقف ساخرة** تشكل في

final may5

طبيعتها موقفاً جمالياً ومحدداً من الواقع، بل إن هذه المواقف الساخرة أو المتهكمة لا تحضر إلا لتأخذ معها أبعاداً إيديولوجية دقيقة ترتبط بالهجاء على نحو دقيق. «..هم يريدون إسقاط النظام، ونحن بعد أن أفنينا عمراً في إسعاد الشعب نريد إسقاط الشعب..»[٣٥٣]. «..بعت كل الشركات النفطية للشماليين نكاية في الرعاة، والكثير من أراضي الملكية ليستثمرها من له القدرة على فعل ذلك.. وهو ما ينطبق وقول بشير فيهم» : «...نتوهم يا ماريوشا إذ نظنهم سيتركون كراسيهم؟ هم هكذا، إما أن يموتوا وهم عليها، أو يستأصلون مثل المسامير الصدئة الملتصقة عميقاً في الأخشاب»[٣٥٤].

وبعد محاولة الحاكم دك القلعة، يصرخ في خطبته التلفزيونية قائلاً: «إني أرفض وأرفض، أن أرمي أبنائي نحو التهلكة. أرفض أن أضحي برجالي في معارك وطنية وحروب أهلية يمكن أن تحل دبلوماسياً..أرفض أن يقاد جيشي إلى التهلكة، وأن يفقد سمته الوطنية بقتل الشعب. الجيش وجد لحماية الشعب لا لقتله. أرفض أن أنزله إلى الشارع. وسيعاقب كل الذين أعطوا أوامر بإنزاله إلى الشارع..»[٣٥٥].

تقول فيه دنيا بعد أن يُقتل ويستلم قمر الزمان السلطة مكانه: «مسكين أنت يا سلطاني. الغباء بلية من بليات الحكم. كنت تريد أن تكون عالماً، منحناك الفرصة، منظراً للنظام الجملكي، عقدنا لك الندوات العلمية لنظريتك الثالثة عن النظام الذي شمل مزايا الجمهورية ومزايا الملكية. شاعراً، وزمرنا لعظمة صورك، روائياً، جلبنا لك كل نقاد بلاد المغرب والمشرق... لم تكن في ذلك كله إلا مغفلاً، أسوأ من الذين سبقوك[٣٥٦]. ومن ثم يبدأ وراق الأمة بتلاوة المكتوب» .... «توفي صاحب المقام العالي والإيمان الزاهد في الحياة... في حادث تحطم المروحية التي كان على متنها أثناء طلعته اليومية لتفقد حال الرعية»[٣٥٧].

final may5

وفي عهد قمر الزمان يسترجع النظام الملكي الدستوري «حفاظاً على تراث الأمة وتاريخها وأصالتها...وسينصب الابن الشرعي للحاكم بأمره قمر الزمان ملكاً دستورياً على البلاد للبلاء الحسن الذي أبلاه في مقاومة أعداء الأمة من الخارج الذين طمعوا في أراضيها وخيراتها»[٣٥٨]. وعلى الرغم مما يدعيه من إصلاحات، وعلى الرغم من نصائح الأصدقاء الشماليين بضرورة ترك كل شيء والمغادرة إلا أنه يصر على البقاء... سأبيدهم حياً حياً، بيتاً بيتاً، داراً داراً زنقة زنقة. سأشعل النار فيهم أحياء[٣٥٩].

يبقى أن هذا التهكم[٣٦٠] برغم الحس المأساوي الذي يحمله، يدخل في صميم القص ما بعد الحداثي الذي ينهل من منابع متعددة ليست وقفاً على الأدب[٣٦١]، فإن كانت هذه الدراسة قد أكدت على ارتباط ما وراء القص بالتناصية على نحو وثيق، فإنها هنا تأتي لتؤكد أن خطابات ما بعد الحداثة تنهل من كل شيء، بدءاً بالكتب الكوميدية، مروراً بالحكايات الشعبية، انتهاء بالصحف اليومية، وكل ما يزود ما وراء القص بالتناصات الدالة ثقافياً[٣٦٢]، ويغدو من الطبيعي الإقرار بأن النص اشتق معناه بوصفه جزءاً من خطابات سابقة شائعة، في إطار نزعة تميل إلى زعزعة السلطة والهزء منها[٣٦٣].

حري بنا ونحن نتناول أسلوب الرواية أن نتوقف قليلاً أمام المقابلة التلفزيونية التي أصر عليها الحاكم ليظهر بشير مجنوناً عملاً بنصيحة الغربيين، وكانت النتائج فيها على عكس ما تمنى الحاكم، إذ تولد عن اللقاء موجة غريبة من التعاطف مع بشير. والمدقق في طبيعة الحوار الذي يجري بين الحاكم وبشير يجد أنه مستمد إلى حد ما من أسلوب الأناكريزا **في الحوار السقراطي**[٣٦٤]: وتعني المقابلة بين مختلف وجهات النظر حول مسألة بعينها، تبرز من خلالها قدرة خاصة على أن تثير كلمة المناقش الآخر وأن تستفزه، فيجبر المناقش على الإفصاح عن رأيه، وأن يبوح عن كل ما في نفسه. وهو ما كان في هذه المقابلة التي تبين فيها زيف كلام الحاكم، على الأخص حين أراد أن يشكك في عقل بشير من خلال ما يقال عن

final may5

المدة الطويلة التي قضاها في الكهف، وكان بشير على علم بأن الحاكم يستمد جزءاً مهماً من سلطته من الدين، فما كان منه إلا أن يسأله «أهل الكهف عاشوا أكثر من ثلاثة قرون. من أين لك بسيدنا الخضر إن لم تقرأ سورة الكهف؟ " ويقول بشير» .. سيدنا الخضر هو العالم الجليل الذي بتر لسانه وسملت عيناه، ورمي على أطراف المدينة، وترك يدور في حلقة مفرغة على ظهر دابة عجوز. لقد صنعتم منه آلة موت وقتل وليس رمز خير ومحبة[٣٦٥]. وإن حاول الحاكم أن يفرق بين ماض قاس وحاضر ديمقراطي ولد في أحضان العولمة، فإن من كلامه ما يتيح لبشير الرد عليه فيقول: «أنا ثمرة الهزائم التي ألصقها بنا الحكام...وهل سيدي الحاكم بأمره سلطان نفسه؟ أليس هو ثمرة سلسلة سبقته في الخوف والهزيمة وتقتيل الرعية وتجهيلها؟»[٣٦٦].

لاحظنا أثناء الدراسة أن قيماً بعينها ناضل من أجلها أبطال الرواية، بقيت حاضرة من خلال لغة دالة على الحدث ومتلاحمة معه إلى أقصى الحدود، فلم تكن المشاهد الحدثية المتتالية لتنفصل عن مسرح الحدث بما تقع عليه من تغيرات متصاعدة مرتبطة بكل ما يجري، وهو ما يمكن اعتباره وقائع تصويرية ساهمت في تحويل المجرد إلى مشخص. وكانت كل واحدة من شخصيات الرواية تشخص سلوكاً مثبتاً داخل السجل الثقافي السياسي، تصدر عنه وتمثله. ومن هنا كان التفاصل بين الشخصيات واضحاً، إذ حملت كل منها نسقاً قيمياً معيناً، وكنا متنبهين إلى حقيقة أن لا وجود لنص محايد؛ فالنشاط الأدبي هو نشاط إيديولوجي بامتياز، وكذلك فإن الممارسة الإنسانية تعد إيديولوجية في الوقت ذاته. والشيء الذي لا يتناقض مع شيء آخر لا وجود له.

ولعل هذه الثنائية أو الطابع الطباقي الذي حملته الرواية بقي حاضراً في تلك العلاقة الإشكالية بين التخييل والواقع، التي ما فتئت تلاحق طبيعة الشخصيات فيها حين أثار الروائي شكوكاً لدينا عمن هو حقيقي ومن هو متخيل، وحين عمد

final may5

إلى تقويض الحدود بين الخيال والواقع، وهو أمر شاع وروده في مصطلح «ما وراء القص» الآنف الذكر؛ ففي السرد ما يذكر القارئ دائماً بأنه يقرأ رواية خيالية، وبأن بعضاً من الشخصيات يتماوج بين الحقيقي والمتخيل، لدرجة أنها غدت في بعض المواقف كائنات ورقية؛ فماريوشا تقول لبشير: «أجلك ما يزال بعيداً. عمرك لا يحده زمن. لقد أمضى العلماء عمرهم ينتظرون عودتك..الحاكم بأمره سجنك وهو لا يعرف قيمتك. وعندما عرفها زاد يقينه بأنك علامة...بدأ ينتابه خوف أزرق من المد الشعبي الذي يحتل الشوارع والساحات العامة...لا خيار لهم سوى الحفاظ على حياتك»[٣٦٧]. وحين اقتيد بشير من البار يقول: «ها أنا أرفع يدي في هذه الظلمة وأشهد أن الحرف كان دائي ودوائي...بدون ألم لا معنى للحكاية. بدون حكاية ينتفي تعبير الحياة كلها»[٣٦٨]. فيبدو بشير على الأغلب رجلاً تخطى حدود اليقين وأصبح فكرة.

لذلك يقترب هذا النمط القصصي من جماليات المسرح الملحمي عند بريخت في قوله: «لا ينبغي أن نتعلق بقواعد وأسس مجربة لسرد حكاية، أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى»[٣٦٩]. ويضيف إن علينا أن ندع الفنان يوظف كل خياله وأصالته وروحه الساخرة وقوته الخلاقة في سبيل تحقيقها، ولا يحق لنا أن نقتصر على أنماط أدبية بكل تفاصيلها، أو أن نجبر الأديب على اتباع قواعد صارمة معينة في سرده للقص[٣٧٠].

وإن كان هذا التداخل بين عالمي الحلم والواقع واحداً من ملامح هذا النص السردي، فإننا نستطيع إدراجه في أدب الواقعية السحرية، التي ميزت كتاب أمريكا اللاتينية، خصوصاً في تلك المواقع التي لمسنا فيها تصادماً بالغريب والمستحيل[٣٧١]. وهو ما لا يتناقض وإدراجها في القص ما بعد الحداثي، فالناقد برايان مكهيل يرى إمكانية جعل الواقعية السحرية جزءاً من أنماط الكتابة السردية ما بعد الحداثية[٣٧٢]. ولعل ما لمسناه من منطق فانتازي يتخطى المكان والزمان،

final may5

ويتخطى قوانين الحياة اليومية والعقل، يحركنا في هذا الاتجاه، «..ظهر الماريشال الجديد قمر الزمان، جليل القدر، في عمق نيران معارك آرابيا الكبرى، معركة الثورة العربية ١٩١٨، معركة ١٩٤٨، معركة ١٩٦٧، ثم قائدا انقلابياً تصحيحياً في ١٩٦٥، ثم طياراً حربياً متمرساً في معارك ١٩٧٣، وأخيرا شاباً حيوياً من شباب الإنترنت والفيس بوك والتويترز، في ثورة ربيع آرابيا التي غيرت الكثير من اليقينيات المبهمة في ٢٠١١. كان عشرات المواطنين، كما أظهرهم الشريط في القنوات الوطنية يقسمون أنهم رأوا الماريشال في ساحة وزارة الداخية، ساحة التحرير، ساحة الثورة، ساحة الجوهرة، ساحة الشهداء، وغيرها. كما يشهد آخرون أنهم رأوه يرفع الهمم ويسحب الناس وراءه من أجل التغيير والثورة ضد مظالم الدكتاتوريات العربية، وتشييد مملكة دستورية عادلة...كل المكالمات كانت واضحة. تبارك له الإصلاحات الجريئة، وتترحم على فقيد آرابيا الذي قدّم ما عليه لأمته»[٣٧٣].

وهو منطق تختاره الرواية لغرض عبور قرون عديدة في تجاوز حر لأبعاد الزمن الثلاثة، بما يتيحه هذا الأمر من تركيز الأحداث في الرواية على نقاط الأزمات والانعطافات والكوارث التي مرت عبر تاريخ الأمة العربية، وهو ما كان له أثره في عرض أكثر من شخصية تاريخية عبر نقلات فنية تعرض لمحات سريعة منها غايتها التأثير، بعيداً عن التسلسل المتدرج في عرض الحدث. حتى إن هذا الأمر دفع باتجاه عرض الحلاج ضمن طابع رومانسي مأساوي أحادي، سمته التضحية من أجل الغير، بعيداً عن كون القضية التي صلب من أجلها ذات طبيعة جدلية تحتمل أكثر من رأي[٣٧٤]. وكذلك الأمر بالنسبة للحاكم الرابع الذي وضعه ضمن إطار أحادي، وهو أمر قابل للرد عبر أكثر من رواية وحادثة تاريخية.

خامساً - نتائج الدراسة:

من خلال ما تقدم من معطيات إيديولوجية مرتبطة بأنساق وبنى فنية متنوعة، نصل إلى القول إن رواية جملكية آرابيا قامت وعلى نحو دؤوب متميز بمعاينة

final may5

الهموم العربية المتراكمة، متوسلة إلى ذلك سبلاً فنية أتاحت للرواية حركة متنامية انبنت بشكل رئيسي على تصوير الأفكار المتوازية والمتباينة والمتشابكة؛ وهو ما عبرت عنه الدراسة من خلال علاقات طباقية برزت في إطار جدلي كانت حدة الصراعات فيه تعلو وتهبط وفقاً لحدة التباين الذي تجسده فكرتان أو قوتان، وهو ما ترك أثره الملموس في خلق وحدة داخلية للبناء العام للأحداث.

في خضم تأملنا شخصيات الرواية المختلفة: بشير، أبي ذر، الحلاج، الحاكم، قمر الزمان،.....وغيرهم يصبح بإمكاننا الوصول إلى نتيجة واضحة بشأن هذه الرواية، وهي أنها ترتبط بعلاقات خاصة بالفكرة؛ فالكاتب لم يكن معنياً بتقديم وصف لحياة البطل قدر عنايته بوصف لحياة الفكرة فيه، وهو ما يجعل هذه الرواية منخرطة على نحو كبير في جدال القوى التاريخية، غير مستبعدة جدال أصوات العصر الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية. مع ضرورة التنبيه من أن الفكرة لم تطغ على الإنسان فيها، وأنها لم تظهر على حساب حرية تكفل للبطل حقه في تطوير منطقه الداخلي واستقلاليته، وهو أمر عبرت عنه نهايات مفتوحة مبعثها عالم مفتوح وحر، تكون السيادة فيه لطابع النسبية التي تفرض نفسها على كل ما يبدو في الظاهر راسخاً ومكيناً وجاهزاً.

قادنا الحديث عن بنية مفهومية فكرية إلى البحث عن ذات سردية تقوم بتحويل هذه البنية إلى عالم مشخص، وهي الذات التي اختارها الروائي طريقة في عرض مضامينه، وهو ما عاينته الدراسة على نحو تفصيلي، أوصلها إلى أن البنية السردية لجملكية آرابيا كانت لها ضرورات فنية وظيفية تحكمت في ترتيب السارد للأحداث، ودفعت صيغ الزمن الثلاث من ماض وحاضر ومستقبل، باتجاه مسار متذبذب يجمع بينها تسلسل غير منتظم. كما بينا أن إحساس المؤلف الحتمي بالطابع التناقضي، كان محركاً قوياً لا يمكن إغفاله في الصيغة السردية التي انبنت عليها الرواية، وهو ما يرتبط بظاهرة شائعة هذه الأيام، وهي ظاهرة إعادة قراءة الأعمال

final may5

الأدبية الأمهات بطريقة مختلفة؛ فإن كان شهريار في ألف ليلة وليلة قد انتهك شهرزاد؛ بغية تحقيق عنصري الانتصار والهيمنة الذكوريين، فإن هذه الرواية تأتي لتلعب دوراً تفكيكياً في إعادة صياغة النظام الترميزي على أسس جديدة تنقلب فيها المواصفات القديمة بكل ما تحمله من انتهاك للآخر.

وهنا تبرز قدرة الروائي في الغوص عميقاً في السجل الثقافي السياسي لشخصياته، كل منها يدخل قبالة الآخر ضمن أنساق ثقافية متغايرة، وهنا أيضاً يمتحن الروائي في فعاليته الحوارية، مع إدراكنا في نهاية المطاف أن الروائي سينبعث بالضرورة من قيم راسخة ثابتة، إذ لا وجود لنص محايد. لذلك فإن السرد كان دأبه وهو يعرض لأكثر من تفصيل تاريخي معروف أن يقوم بدحضه عن عمد، بهدف إظهار الإخفاقات الممكنة لأخطاء تاريخية مسجلة، أو حتى أكاذيب تاريخية محتملة رسختها روايات تاريخية رسمية تابعة للسلطة، وهو ما وقفت عليه الدراسة في عدة مواطن ظهر فيها أن واسيني الأعرج كان يعرض لكثير من المرجعيات التاريخية بغرض تعطيل المرجعية المباشرة لها.

انشغلت الدراسة على نحو كبير بحركية علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر، ووجدنا أن الرواية ما انفكت تقع في ظل نصوص مرجعية مختلفة، تواطأت مع بعضها وتصارعت مع بعضها الآخر، وفي كل الأحوال كنا نحاول تتبع البصمات التي تركتها جدليات الإحلال والإزاحة على نصنا قيد الدراسة. في أغلب التناصات التي وقعت فيها الرواية لمسنا ما كان الشكلانيون الروس قد آمنوا به من ضرورة حضور المجال الحواري في التناص، بما يقتضيه من تجديد وتجاوز للآخر تجنباً للتكرار، وهو أمر أكدنا عليه أيضاً حين وقعنا على حالات من التناص الداخلي أعاد فيها الروائي إنتاج ما سبق؛ ففسر اللاحق السابق وعززه، وهو ما اقتضى موازنة بين أكثر من نص من نتاج الروائي لرصد مظاهر حواريته مع ذاته في سياق زمني متتابع.

final may5

برز نص ألف ليلة وليلة في مقدمة النصوص التي تحاور معها الروائي، وهو أمر يمكن إحالته إلى انفتاح لافت على بنى معرفية تاريخية وثقافية امتاز بها هذا النص الفريد، وما كان لقارئ جملكية آرابيا إلا ملاحظة ما تمتلئ به جملكية آرابيا أيضاً من بنى معرفية ممتدة في المكان والزمان، عبرت عنها شخوص وأحداث قادمة من كل العصور، ومن ثم يصبح شأن هذا النص في تعاملنا معه قريباً من شأن ألف ليلة وليلة، باعتبار أن كليهما يمثلان خطابين أدبيين يختلط فيهما الواقع بالمتخيل، ويغدو من الضروري التنبه إلى أن الماضي في كلا النصين أخذ صيغاً متعددة، ما بين ماض قريب وقع قبل أحداث الحكاية نفسها، وماض بعيد سحيق يتخلله أيضاً ماض قريب.

لاحظت الدراسة أن جملكية آرابيا- شأنها شأن حكايات الليالي- لعب الجنس فيها دوراً فاعلاً في تحديد كثير من معالم الرؤية السياسية لحكام ألف ليلة وليلة وعلاقاتهم بشعوبهم، مما دفعنا باتجاه تعزيز رؤيا تقرن الفساد السلطوي بالاستبداد الجنسي، كما وجدت الدراسة أن خطاب القتل يلتقي مع خطاب الجنس في النصين المرجعي والوليد، بل إن القتل المتواصل للنساء كان ينم عن خواء إنساني عام يتعاظم طردياً وإحساس الحاكم بالعجز أمام بنية الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

يلاحظ قارئ جمليكية آرابيا تناصاً واضحاً وسورة الكهف؛ وهو التناص الذي كانت له تجلياته من خلال أكثر من موقع فيها؛ بدءاً من قصة أهل الكهف، مروراً بسيدنا الخضر، وانتهاءً بقوم يأجوج ومأجوج. وهو التناص الذي ينم عن دفعة أدبية مفعمة بطاقة تخيلية، تحمل في طياتها دلالات واسعة تصب في واقع اللحظة العربية الراهنة. فيتولد لدينا في نهاية الأمر نص مواز تقوم بينه وبين النص المرجعي علاقة جدلية تُحمل المتلقي عبء تفكيكها. في تعاملها مع التناصات الدينية حرصت الدراسة على التذكير بما تحمله النصوص الدينية من خصوصية

final may5

تقتضي تعاملاً حذراً معها؛ فمن الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي، والتعامل معه في سياق حاضر جديد؛ فبدون وضع النص في سياق يغدو من المستحيل أن نفهمه الفهم الصحيح، ومما لا شك فيه أن السياق يقوم بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد، وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه. وهو أمر فرض علينا قراءة معينة ساعدتنا في إتمام عمليتي الفهم والتأويل.

من بين الأمور التي لاحظتها الدراسة أيضاً أن الروائي قد ترك المجال واسعاً لاستقبال نبذ من نصوص مختلفة، بعضها أدبي، وبعضها الآخر معرفي؛ وهو ما كانت له أصداؤه الخاصة المرتبطة بإحساس القارئ بوجود المؤلف وسيطاً سردياً بينه وبين أحداث الرواية. ويحتسب لجملكية آرابيا في هذا السياق أنها على الرغم من تشعب النصوص المعرفية التي اخترقتها، فإن إطار السرد فيها كان حريصاً على إعادة إنتاجها كمكونات سردية، خصوصاً أن حالة تبديد الإيهام لم تشكل هماً من هموم الكاتب، كما سبق أن ذكرنا.

في قراءتنا لجملكية آرابيا حرصنا على تفصيل أجزائها، ومن ثم محاولة الربط بين الصور المتناثرة فيها، وهو ما يقترب من عمليتي التفكيك والتركيب، بمعنى أنا حاولنا معاينة الوحدات الصغرى، في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي الذي يقف وراءه، وهو أمر ساعدنا تحليل الصور المجازية على إنجازه، وكنا في هذه الجزئية ننظر إلى المجاز أداة لتعبير الروائي عن أفكار ورؤى مركبة يحملها بما يوسع من نطاق اللغة الإنسانية، ويجعلها أكثر مقدرة على التعبير عن الإنساني المركب، عن طريق ربط المجهول بالمعلوم، والمعنوي بالمادي، فيتحول الواحد منهما إلى طريقة لاستكشاف الآخر.

افترض محور فتحناه على الأسلوب إجراء نقدياً لتلمس أثر التناص من حيث إن النص الوليد يكون بالضرورة امتداداً للنص المرجعي منبثقاً منه ليس في معانيه

final may5

وحسب، وإنما في نسيجه وشرطه اللغوي وبنيته وإيقاعه، ومن هنا جاء هذا التناص اللغوي والأسلوبي مع لغة دينية في بعض الأحيان، تتوافق والنصوص الدينية المرجعية التي استوحاها الروائي، ومع لغة الحكاية الشعبية المستندة إلى كلام الآخرين في أحيان أخرى، بما تحمله من قدرات على إنعاش نكهة مفعمة بالنبرة الشعبية الشفوية، وهو ما يفسح المجال واسعاً على تفكيك الخطاب السلطوي، والعمل من أجل حرية لغوية وثقافية تؤسس لجماعة ديمقراطية جديدة تستجيب لرغبات إنسانية ولوازع أخلاقي، وهو ما كانت له آثاره حين انتعش النص بهذه النبرات، من أجل الكلمة الغيرية اجتماعياً، ومن أجل العقيدة الغيرية اجتماعياً.

والرواية لا تذهب بعيداً في لحظات مطلقة مجمدة من الجدية الأحادية الجانب؛ فما نلبث بين الفسحة والأخرى إلا أن نقف على مواقف ساخرة تشكل في طبيعتها موقفاً جمالياً ومحدداً من الواقع، بل إن هذه المواقف الساخرة أو المتهكمة لا تحضر إلا لتأخذ معها أبعاداً إيديولوجية دقيقة، تنهل من كل شيء، بدءاً بالكتب الكوميدية، مروراً بالحكايات الشعبية، انتهاء بالصحف اليومية، وكل ما يزود ما وراء القص بالتناصات الدالة ثقافياً، ويغدو من الطبيعي الإقرار بأن النص اشتق معناه بوصفه جزءاً من خطابات سابقة شائعة، في إطار نزعة تميل إلى زعزعة السلطة والهزء منها.

شهدنا في هذه الرواية علاقة إشكالية بين الخيال والواقع، وهي العلاقة التي بقيت تلاحق طبيعة الشخصيات فيها، وأثارت شكوكاً لدينا عمن هو حقيقي ومن هو متخيل، كما لمسنا في مواضع بعينها تصادماً بالغريب والمستحيل، ينسجم ومنطق فانتازي يتخطى المكان والزمان، ويتخطى قوانين الحياة اليومية، وهو ما يعد جزءاً من قص ما بعد حداثي، لا يتناقض وإدراجه في أدب الواقعية السحرية التي ميزت كتاب أمريكا اللاتينية.

final may5

يبقى أن هذا المنطق الفانتازي المتخطي للمكان والزمان يتم اختياره بقصد عبور قرون عديدة في تجاوز حر لأبعاد الزمن الثلاثة، بما يتيحه هذا الأمر من تركيز الأحداث في الرواية على نقاط الأزمات والانعطافات والكوارث التي مرت عبر تاريخ الأمة العربية، وهو ما كان له أثره في عرض أكثر من شخصية تاريخية عبر نقلات فنية تعرض لمحات سريعة منها غايتها التأثير، بعيداً عن التسلسل المتدرج في عرض الحدث.

* * *

final may5

الهوامش

(١) انظر في هذا الموضوع، سعيد بنكراد، التسنين السردي والواقع الإيديولوجي، مجلة علامات، العدد٢، السنة الأولى، صيف ١٩٩٤.

(٢) يذكرنا هذا الانزلاق الزمني برواية مارسيل بروست الشهيرة «**البحث عن الزمن الضائع**»، وهي رواية مطولة تتألف من سبعة كتب، يبتعث فيها السارد ماضيه، **على نحو تتآلف فيه الذكريات بالواقع، فما يقدمه السارد من أحداث تاريخية، توشك أن تكون حاضرة في الواقع. وفيها يبعث رسالة مفادها أن الحياة ليست إلا زمناً مفقوداً، وأن الذاكرة والفن هما السبيل الوحيد لاستعادة هذا الزمن.**

(٣) وهو نمط شاع في كتابات إدوارد سعيد، جاء من إعجابه بعازف البيانو الكندي غلين غاولد، الذي ضرب مثلاً للعرض الطباقي في قدرته على تطوير موضوع موسيقي على نحو معقد. وانظر في هذا. بيل أشكروفت، وبال أهلواليا، **إدوار سعيد: مفارقة الهوية**، ترجمة سهيل نجم، دمشق، القاهرة، دار الكتاب العربي، ٢٠٠٢، ص١٢٩. وانظر ميخائيل باختين، **شعرية ديستويفسكي**، ترجمة جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٦٢.

(٤) المرجع نفسه، ٣٩.

(٥) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦ ص٥٠، ص٥٣ . وانظر

Edward Said, The Text, The World,The Critic. P165.

(٦) شكري عزيز ماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧، ص١٦٧-١٦٨.

(٧) أول من وظف هذا المصطلح الروائي والناقد الأمريكي وليم غانس عام ١٩٧٠.

(٨) شارون فايدمار،**التجريب في الأدب، يقظة من الافتتان**، من كتاب **جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة**، ترجمة أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى للنشر، ٢٠١٠.

(٩) John Barth: '' The Friday book'', John Hopkins University press, 1977, p64.

وانظر معن الطائي، وأماني أبو رحمة، **الفضاءات القادمة : الطريق إلى ما بعد الحداثة**، القاهرة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠١١.

(١٠) شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي : التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل**، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص١٩٩.

final may5

(١١) انظر في هذا الموضوع، سعيد بنكراد، **التسنين السردي والواقع الإيديولوجي**، مرجع سابق.

(١٢) الرواية، ص٢٣٩.

(١٣) الرواية، ص١٥.

(١٤) الرواية، ص٣٤٧.

(١٥) الرواية، ص ٤٩٢.

(١٦) الرواية، ص٣٣٠.

(١٧) الرواية، ص٢٩٧.

(١٨) الرواية، ص٤٩٧.

(١٩) الرواية، ص٤٠٥.

(٢٠) الروايى، ص٤٢٣.

(٢١) الرواية، ص ٤٥٣.

(٢٢) الرواية، ص٤٥٣.

(٢٣) الرواية، ص ٣٤٤

(٢٤) الرواية، ص٣٠٠.

(٢٥) الرواية، ص٣٠٢.

(٢٦) الرواية، ص٤٥٩.

(٢٧) الرواية، ص٤٥٥.

(٢٨) الرواية، ص٣٤٢.

(٢٩) الرواية، ص٦٠٣.

(٣٠) الرواية، ص٤٠٤.

(٣١) انظر الرواية، ص٢٩٩-٣٠٠.

(٣٢) يقول واسيني الأعرج: كل الثورات مرت بظروف عصيبة، دعتها إلى التآكل داخلياً في لحظة من اللحظات قبل أن تقوم من رمادها. الثورة الفرنسية نفسها التي تشكل مرجعاً إنسانياً في التحولات العنيفة، عندما انتهت من قطع رأس الملك، قطعت رأس قادتها الثوريين واسيني الأعرج، انظر كتابه، **ألم الكتابة عن أحزان المنفى**، بغداد، بيروت، منشورات الجمل، ٢٠١٠، ص١٠.

(٣٣) الرواية، ص٤٥١.

final may5

(٣٤) الرواية، ص٦٧.

(٣٥) الرواية، ص٧٧.

(٣٦) الرواية، ص١٣٠

(٣٧) الرواية، ص٧٩.

(٣٨) الرواية، ص٧٩.

(٣٩) الرواية، ص٣٧٢.

(٤٠) الرواية، ص٨٠.

(٤١) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، ألمانيا، بغداد، منشورات الجمل، ٢٠٠٦. ص٢١.

(٤٢) المرجع نفسه، ص١٧.

(٤٣) الرواية، ص٣٧٠-٣٧١.

(٤٤) الرواية، ص٤٣٩.

(٤٥) الرواية، ص٥٢-٥٣.

(٤٦) الرواية، ص٤١٣.

(٤٧) الرواية، ص٤٣٧.

(٤٨) الرواية، ص٥٥٤.

(٤٩) الرواية، ص٣٠٥.

(٥٠) الرواية، ص٣٣٨.

(٥١) وهو ما تبدى في روايات ديستويفسكي حيث بدت الغرابة eccentricity لدى بعض شخصياته قريبة من هذا التشخيص. انظر، ميخائيل باختين،، **شعرية ديستويفسكي**، مرجع سابق، ص٢٠٢. ص٢٢١-٢٢٢.

(٥٢) انظر محسن، كرنفال أيوب، **تآزر الأضداد في الرواية العراقية: ١٩٦٥-١٩٩٠**، عن أطروحة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.

(٥٣) الرواية، ص٤٢٥.

(٥٤) الرواية، ص٥٠٢.

(٥٥) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق، ص٥٧-٥٨.

final may5

(٥٦) الرواية، ص٥٧.

(٥٧) الرواية، ص٥٤.

(٥٨) الرواية، ص٨٧.

(٥٩) سورة التوبة، آية ٣٤.

(٦٠) الرواية، ص٤٧.

(٦١) الرواية، ص٤٧، ص٤٨.

(٦٢) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق،ص٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٧.

(٦٣) هو ما سيأتي الحديث عنه في سياق الفصل في جواز هذا القول في حالة الفناء لدى المتصوفة. ورفضه في حالة الوعي كما كانت لدى الحاكم وهو يقولها متبجحاً.

(٦٤) الرواية، ص٤٥٥.

(٦٥) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق،ص٢٤.

(٦٦) الرواية، ص١٨٨.

(٦٧) الرواية، ص١٠٤.

(٦٨) الرواية، ص٢٤٩.

(٦٩) الرواية، ص٥٩٠.

(٧٠) الرواية، ص٥٢٦.

(٧١) الرواية، ص٥٢٩.

(٧٢) الرواية، ص٥٢٩.

(٧٣) الروايية، ص٥٣١.

(٧٤) الرواية، ص٥٣٧.

(٧٥) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق،ص٦١.

(٧٦) الرواية، ص٢٧٤.

(٧٧) الرواية، ص٢٧٦.

(٧٨) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق،ص٥٦.

(٧٩) الرواية، ص٢٨٠.

(٨٠) الرواية، ص٥٤.

final may5

(٨١) الرواية، ص٨١.

(٨٢) الرواية، ص٨٨.

(٨٣) وهي القصة التي وصلتنا من خلال أكثر من مرجع؛ منها سير الصحابة، وصور من حياة الصحابة، وكذلك صحيح مسلم، والسيرة النبوية، ينقلها حصين عن زيد بن وهب فيقول:: مررت بالربذة، فإذا أنا بأبي ذر، قال: فقلت: ما أنزلك منزلك هذا؟ قال: كنت بالشام فاختلفت انا ومعاوية في هذه الآية«والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله» وقال معاوية: نزلت في أهل الكتاب، فقلت: نزلت فينا وفيهم، قال: فكان بيني وبينه كلام، فكتب يشكوني إلى عثمان. قال رسول الله: اخبرني بأني أمنع عن مكة والمدينة، وأموت بالربذة، ويتولى مواراتي نفر مما يردون من العراق نحو الحجاز. ويقال: ليس هناك أصدق من أبي ذر لهجة، وخرج أبو ذر إلى معاقل السلطة والثروة معترضاً على ضلالها، وأصبح الراية التي يلتف حولها الجماهير والكادحون، وذاع صيته وهتافه يردده الناس أجمعين. بشر الكافرين الذين يكنزون الذهب والفضة بمكاو من نار تكوى بها جباهمم وجنوبهم يوم القيامة. هاجر إلى الشام بعد وفاة أبي بكر، فلم يزل بها حتى ولي عثمان فاستقدمه لشكوى معاوية منه، فأسكنه الربذة حتى مات بها. بقي في الربذة حتى جاءت سكرات الموت لأبي ذر وبجواره زوجته تبكي، فيسألها: فيم البكاء والموت حق؟ فتجيبه بأنها تبكي " لأنك تموت وليس عندي ثوب يسعك كفنا" . فيبتسم ويطمئنها ويقول لها: لا تبكي، فإني سمعت رسول الله ذات يوم وأنا عنده في نفر من أصحابه يقول: «ليموتن رجل منكم بفلاة من الأرض، تشهده عصابة من المؤمنين» توفي ٣٢ بالربذة وصلى عليه عبد الله بن مسعود، فإنه كان مع أولئك النفرالذين شهدوا موته، وحملوا عياله إلى عثمان بن عفان بالمدينة فضم ابنته إلى عياله.

(٨٤) الرواية، ص٥٧

(٨٥) الرواية، ص٦٣.

(٨٦) الرواية، ص٦٧.

(٨٧) الرواية، ص٦٩.

(٨٨) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق، ص٢٩.

(٨٩) المرجع نفسه،ص٥٠، ٥٢.

(٩٠) الرواية، ص٣٦٤.

(٩١) ميخائيل باختين، **شعرية ديستويفسكي**، مرجع سابق،ص٣٩.

final may5

(٩٢) الرواية، ص٦١٠.

(٩٣) الرواية، ص٦١٩.

(٩٤) ميخائيل باختين، **شعرية ديستويفسكي**، مرجع سابق،ص٢٤٤-٢٤٥.

(٩٥) الرواية، ص ٦٣٣، ٦٣٤.

(٩٦) الرواية، ص٦٣٩.

(٩٧) الرواية، ص٦٤٦.

(٩٨) انظر الرواية، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١.

(٩٩) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد**، مرجع سابق،ص٦٢.

(١٠٠) داود سليمان الشويلي، عن دراسة نشرت في العدد الخاص من مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الأول، بغداد، شتاء، ١٩٨٩، باتت هذه الدراسة جزءاً من كتاب يحمل عنوان «**ألف ليلة وليلة: سحر السردية العربية**»، **من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠**.

(١٠١) الاستباق حسب جيرار جينيت " عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً. انظر سمير المرزوقي، وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٧٦.

(١٠٢) داود سليمان الشويلي، مورفولوجيا الزمن في ألف ليلة وليلة. «**ألف ليلة وليلة: سحر السردية العربية**»، **مرجع سابق، ص٥٢**.

(١٠٣)الرواية، ص٧.

(١٠٤) الرواية، ص١٠.

(١٠٥) انظر غابرييل غارسيا ماركيز، **خريف البطريرك**، مكتبة بل، ١٩٨٢. تتحدث هذه الرواية من خلال أحداث غريبة عن جنرال مستبد، لا يعرف القراءة ولا الكتابة، ضعيف لا يشعر بالقوة إلا بمقدار ما تكون أمه قريبة منه، وهو ما جعله يعطيها لقب قديسة الوطن بمرسوم ملكي. والرواية تحكي أيامه الأخيرة عبر ذكريات بطيئة.

(١٠٦) انظر الرواية، ص٢٦، ٤٩، ٥٧.

(١٠٧) الرواية، ص٢٣.

(١٠٨) الرواية، ص٦٧.

final may5

(١٠٩) ومن هذا المنطلق أيضاً ظهرت في الآونة الأخيرة ظاهرة إعادة قراءة الأعمال الأدبية الأمهات بطريقة مختلفة. فالنص يحقق حضوراً فاعلاً قوياً عبر امتداده في عدد من النصوص الماضية والمعاصرة، فتصبح علاقة نص من مثل «**بحر ساركوزا الواسع**» **لجين رايس مع النص الأم** «**جين إير**» **لشارلوت برونتي هي علاقة أوديبية أشبه ما تكون بالرغبة في طمس الآباء الأقوياء. وانظر صبري حافظ**،، **أفق الخطاب النقدي**، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦، ص٢٩ وانظر رزان إبراهيم، **النسوية في الأدب والنقد**، الكرك، الأردن، المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها، المجلد ٤، العدد ١، كانون الثاني، ٢٠٠٨، ص٢٤٥-٢٤٦.

(١١٠) الرواية، ص٥٠١

(١١١) الرواية، ص٥٠٤.

(١١٢) ميخائيل باختين، **شعرية ديستويفسكي**، مرجع سابق، ص٩٧.

(١١٣) المرجع نفسه، ص٩٣.

(١١٤) المرجع نفسه، ص٩٤.

(١١٥) الرواية، ص٦٠٨.

(١١٦) فكتوريا أورلوفسكي، **ما وراء القص، تحرير أماني أبو رحمة** «**جماليات ما وراء القص: دراسة في رواية ما بعد الحداثة**»، **مرجع سابق،ص٥٤**

(١١٧) تعدد هتشيون عدداً من الأعمال الروائية كأمثلة على ما وراء القص التاريخي. **أبرزها اسم الوردة لأمبرتو إيكو، وأطفال منتصف الليل لسلمان رشدي**.

(١١٨) المرجع نفسه، ص٥٤.

(١١٩) ليندا هتشيون، «**ما وراء القص التاريخي، السخرية والتناص مع التاريخ**» **تحرير أماني أبو رحمة** «**جماليات ما وراء القص. دراسة في روايات ما بعد الحداثة**»، **مرجع سابق،ص٩٤**.

(١٢٠) الرواية، ص٥١١.

(١٢١) الرواية، ص٤٦.

(١٢٢) وانظر معن الطائي، أماني أبو رحمة، **الفضاءات القادمة : الطريق إلى ما بعد الحداثة**، مرجع سابق. يدرج هذا النمط الذي يتشابك فيه الحقيقي بالمتخيل ضمن ما يعرف بما وراء القص.

(١٢٣) الرواية، ص٦٥٩.

final may5

(١٢٤)الرواية، ص٦٥٩.

(١٢٥) الرواية، ص١٢.

(١٢٦) ألبيرتو مانغويل، **في غابة المرأة: دراسات عن الكلمات والعالم**، ترجمه عن الفرنسية: سلمان حرفوش، قدم له فيصل دراج، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، ٢٠٠٦، ص١١.

(١٢٧) أما القصص التي تعيد اسم الوردة حكيها فهي: كتابات أدبية لآرثر كانون دويل، وغورغي لوسي بورخيس، وجيمس جويس، وتوماس مانو إليوت، إضافة إلى دوريات تاريخية من القرون الوسطى، وشهادات دينية.

(١٢٨) إيرن فيشون، «**جماليات ما وراء القص**» **أماني أبو رحمة(تحرير)** «**جماليات ما وراء القص. دراسة في رواية ما بعد الحداثة**»، **مرجع سابق، ص٥٤.**

(١٢٩) شجاع العاني، **الليث والخراف المهضومة**، دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مقال في مجلة الموقف الثقافي، عدد١٧، السنة الثالثة ١٩٨٨، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص٨٢.

(١٣٠) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، ص١٢٣.

(١٣١) رونالد بارت، **نظرية النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، مقال في مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٣، بيروت، صيف ١٩٨٨، ص٤٨.

(١٣٢) وتعد كريستيفا أول من بلور مفهوم التناص في النقد الحديث، ظهر هذا المصطلح في منتصف الستينيات عبر أبحاث نشرتها كريستيفا في فرنسا في مجلة تيل كيل وكريتيك. وقد تناوله عدد كبير من الكتاب، منهم بارت الذي اعتبر كل نص هو تناص. بل إنه «نسيج من الاقتباسات والإحالات، والأصداء من اللغات الثقافية السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله». انظر بارت، **نظرية النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، مقال في مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٣، بيروت، صيف ١٩٨٨. وانظر بارت، **من الأثر الأدبي إلى النص**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مقالة من مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد٢٨، بيروت،آذار ١٩٨٨، ص١١٥. كذلك استخدمه باختين وهو يعالج الشكل الحواري. وكان يرى أنه مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل بصورة أو بأخرى، فيما يوحي بحتمية السقوط في دائرة التناص.

(١٣٣) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، ص٦٠، مرجع سابق.

(١٣٤) المرجع نفسه، ص٤٩، ٥٠. وتترك هذه الفعالية ترسباتها في شتى طبقات النص، عبر فكرة الترسيب

final may5

التي يطرحها دريدا في تعامله مع النصوص. وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى إلى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة«فالنص ينطوي دائماً على عدة عصور، ولا بد أن تتقبل أي قراءة هذه الحقيقة، وتنطلق منها».

(١٣٥) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته**، ج٣: الشعر المعاصر، المغرب، دار توبقال، ط١، ١٩٩٠، ص١٨٣-١٨٥. لذلك قامت كريستيفا بتقديم مفهوم النصوصية لباختين بالقول:«يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات، كل نص امتصاص وإعادة تشكيل لنص آخر.

(١٣٦) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، مرجع سابق، ص٦٠.

(١٣٧) تيري إيجلتون، **مقدمة في النظرية الأدبية**، ترجمة إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢، ص١٩٧،

(١٣٨) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، مرجع سابق، ص٦١

(١٣٩) تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٧، ص٤٢-٤٣.

(١٤٠) ما من عمل أدبي شعبي نال شهرة واسعة في أدب المجتمعات الإنسانية أكثر منه، وكثيرة هي الدراسات التي تناولت هذا العمل من جوانبه العديدة، بوصفه نتاجاً معرفياً وحضارياً لكثير من الأمم والشعوب. يقول المستشرق الدانماركي ج أوستروب: «فيما عدا الكتاب المقدس لا توجد سوى كتب قليلة حققت انتشاراً واسعاً، وطافت العالم بأرجائه، مثل مجموعة الحكايات العربية الشهيرة، والتي عرفت باسم» ألف ليلة وليلة«فمن وجهة أولى اكتسبت أهمية مباشرة لأنه يكاد لا يوجد في معظم البلدان المتحضرة من لم يقرأ هذا الكتاب بسرور واهتمام مرة واحدة على الأقل في حياته ويستوح منه عدداً كبيراً من الصور البراقة الرائعة، والتي ظلت على الدوام عالقة في ذاكرته، ومن جهة ثانية اكتسبت أهمية غير مباشرة لأن أجيالاً متعاقبة من الأدباء كانت تنهل مادتها من هذا النبع الذي لا ينضب» . انظر محمد عبد الرحمن يونس، **مداخل نظرية في بنية حكايات ألف ليلة وليلة**، مجلة الكويت، العدد٣٣٨، ٢٤-١٢-٢٠١١.

(١٤١) محمد مفتاح، **دينامية النص**، تنظير وإيجاز، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٠، ص٨٢.

(١٤٢) أما ستندال، فلشدة إعجابه به، تمنى أن يصاب بفقدان الذاكرة حتى يعيد قراءتها ويستمتع بها كما استمتع بها أول مرة. كذلك يروى عن أناتول فرانس قوله إنه تتلمذ عليها قبل أن يكون أديباً. ولواسيني الأعرج حكاية خاصة ربطته بهذا الكتاب منذ صغره. يقول في نهايتها « ..ولا أعرف سر الصدفة التي قادتني يومها إلى ذلك الكتاب، لأن كل ما حدث لي فيما بعد منبعه تلك اللحظة التي فتحت فيها خطأ كتاب ألف ليلة وليلة. تلك اللحظة التي قذفت بي داخل عالم لم اكن مهيأ له بالشكل الكافي. انظر كتابه

final may5

مالطا: امرأة أكثر طراوة من الماء، بيروت، منشورات الجمل، ٢٠١٠، ص٢١-٣١.

(١٤٣) محمد عبد الرحمن يونس، **الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**، بيروت، لندن، مؤسسة الانتشار العربي، ١٩٩٨.

(١٤٤) داود سليمان الشويلي، **ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية**، مرجع سابق.

(١٤٥) المرجع نفسه.

(١٤٦) محمد عبد الرحمن يونس، **الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة**، بيروت، الدار العربية للعلوم، ناشرون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص٩.

(١٤٧)، محمد عبد الرحمن يونس، **الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق.

(١٤٨) محمد عبد الرحمن يونس، **الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق، ص٧٥.

(١٤٩) وهو ما يصرح به على سبيل المثال الكاتب البوسني، جواد قرة حسن. انظر، الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، مرجع سابق. في الفصل المعنون استبداد نساء ألف ليلة وليلة يقول محمد يونس: «يكاد يتفق معظم رواة ألف ليلة وليلة على رؤية تكاد تكون واحدة، ينطلقون فيها لوصف نساء الليالي وأخلاقهن وعاداتهن وعلاقاتهن بالرجال. رؤية محكومة بقيم الرجل السلطوي البطريركي الذي لا يثق باية امرأة مهما كانت..قدمت المرأة المتآمرة الفاسدة الماكرة، المرأة شر والانقياد إلى رأيها ومشورتها يعني مزيداً من الخسائر» . انظر **الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق، ص١١٥-١١٦.

(١٥٠) المرجع نفسه.

(١٥١) المرجع نفسه، ص١٧٠.

(١٥٢) المرجع نفسه.

(١٥٣) الرواية، ص٢١٨.

(١٥٤) المرجع نفسه.

(١٥٥) لذلك يرى محمد عبد الرحمن يونس أن الباحثين في ألف ليلة وليلة لا يخرجون بنتائج نهائية، سبب ذلك هو بنية النصوص الحكائية وتشعبها، وتباين رؤاها الإيديولوجية التي يبثها مجموعة من الرواة المتباينين في مشاربهم الثقافية وبنياتهم الذهنية. لكن يبدو من المنطقي في نهاية الأمر ملاحظة استبداد القسوة وعلاقته في المحصلة الأخيرة باستبداد الرجال.

final may5

(١٥٦) بو علي ياسين، **خير الزاد من حكايات شهرزاد**، دار المدني، ٢٠١٠.

(١٥٧) الرواية، ص٢١٨.

(١٥٨) الرواية، ص٢٩٥.

(١٥٩) وهو ما يمكن الوقوف عليه في أواخر صفحات ألف ليلة وليلة، في الليلة الواحدة بعد الألف، انظر **ألف ليلة وليلة**، ط٥، المجلد الرابع، بيروت، دار مكتبة التربية، ١٩٨٧، ص٤٢٧ وما بعدها. وانظر الرواية، ص٥٧٩.

(١٦٠) الرواية، ص٥٧٥.

(١٦١) انظر الرواية، ص٣٤٨-٣٤٩.

(١٦٢) الرواية، ص٥٨٥.

(١٦٣) الرواية، ص٣٤٣.

(١٦٤) الرواية، ص٥٦٤.

(١٦٥) انظر الرواية، ص٥٧٧-٥٧٨.

(١٦٦) الرواية، ص٥٠٢.

(١٦٧) الرواية، ص٤٨١.

(١٦٨) من ذلك على سبيل المثال السرد الذي يذكر الخليفة العباسي هرون الرشيد، ثم يتخطى حدود التاريخ ليدخل في دائرة العجائبي الأسطورية. انظر محمد عبد الرحمن يونس، الواقعي والتخيلي في ألف ليلة وليلة.

(١٦٩) المرجع نفسه.

(١٧٠) من أغاني ناس الغيوان، ص٢٥٠. وكلمة مظيومة الواردة تعني مغبونة، أي مظلومة في اللهجة المغربية.

(١٧١) من فرقة جيل جيلالة الشعبية، ص٣٥١.

(١٧٢) الرواية، ص١١٧.

(١٧٣) انظر الرواية ص٤٣، ص٣٥٤.

(١٧٤) الرواية، ص٣٨٠.

(١٧٥) يقول محمد عبد المطلب: من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الأنحاء جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة، مما يفسح للنص الديني أن يقتبس الشعراء من نوره شرط

final may5

مفارقته لسياقه، لتدخل في بنية نص حاضر، فتولد ما لاحصر له من الدلالات وتفك المحاذير. من مثل قول أمل دنقل: «إن اليمين لفي خسر.أما اليسار ففي عسر» . لأن دلالة الزمن تحولت من سياق ديني إلى سياق سياسي جديد. انظر كتابه، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص١٥، ص١٦٣.

(١٧٦) انظر صبري حافظ، **افق الخطاب النقدي**، ص٥٠، ص٦٠.

(١٧٧) الرواية، ص٤٥٤.

(١٧٨) الرواية، ص٤٤٦.

(١٧٩) سورة الكهف، آية ١٧.

(١٨٠) الرواية، ص٤٠.

(١٨١) الرواية، ص٧٧.

(١٨٢) سورة الكهف، آية ١٨.

(١٨٣) الرواية، ص٧٨.

(١٨٤) سورة الكهف، آية ١٩،

(١٨٥) انظر الرواية، ص٧٨-٧٩.

(١٨٦) سورة الكهف، آية ٢٥.

(١٨٧) الرواية، ص٧٩.

(١٨٨) سورة الكهف، آية ١٧.

(١٨٩) الرواية، ص٧٨.

(١٩٠) سورة الكهف، آية ٢٢.

(١٩١) نشرت هذه المسرحية الذهنية عام ١٩٣٣. وتتمحور حول صراع الإنسان مع الزمن، وهو الصراع الذي يمثله ثلاثة من البشر، يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرقون فيه أكثر من ثلاثة قرون، ليجدوا أنفسهم في زمن آخر غير الذي عاشوا فيه. وكانت لكل منهم علاقاته الخاصة. وعندما يستيقظون سرعان ما يدركون بان هذه العلاقات قد انقضت بمضي الزمن، وهو ما يحملهم على الإحسساس بالوحدة والغربة في عالم جديد، فيفرون إلى كهفهم مؤثرين الموت على الحياة.

(١٩٢) الرواية، ص٢٣٦.

(١٩٣) الرواية، ص٤١٠.

final may5

(١٩٤) الرواية، ص٣٧٥-٣٧٦.

(١٩٥) الرواية، ص٢٢٧.

(١٩٦) الرواية، ص١٤٥.

(١٩٧) الرواية، ص٧٨.

(١٩٨) خليل الموسى، **التناص والأجناسية في النص الشعري**، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع٢٠٥، ايلول ١٩٩٦، السنة ٢٦، دمشق، ص٨٣-٨٤.

(١٩٩) محمود جابر عباس، **استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث**، علامات في النقد، ج٤٦، مجلد ١٢، نادي جدة الأدبي، شوال ١٤٢٣، ص٢٦٧.

(٢٠٠) الرواية، ص١٢٠.

(٢٠١) البخاري، محمد بن إسماعيل الجعفي، **صحيح البخاري**، دار ابن كثير، ١٩٩٣، كتاب أحاديث الأنبياء: باب حديث الخضر مع موسى عليه السلام.

(٢٠٢) الرواية، ص١٠٥.

(٢٠٣) الرواية، ص١٠٦.

(٢٠٤) الرواية، ص١٩٤.

(٢٠٥) الرواية، ص٢٠٢.

(٢٠٦) الرواة، ص١٤٢.

(٢٠٧) الرواية، ص١٤٤-١٤٥.

(٢٠٨) الرواية، ص٣٧٩.

(٢٠٩) الرواية، ص٣٧٨.

(٢١٠) الرواية، ص٣٧٩.

(٢١١) الرواية، ص٣٨٠.

(٢١٢) الرواية، ص٣٧٩-٣٨٠.

(٢١٣) الرواية، ص٢٠٣.

(٢١٤) الرواية، ص٣٧٠.

(٢١٥) الرواية، ص٢٠٢.

(٢١٦) سورة إبراهيم، آية ٤٢.

final may5

(٢١٧) الرواية، ص٦٠.

(٢١٨) سورة التوبة، آية ٣٤.

(٢١٩) الرواية، ص١٢.

(٢٢٠) الرواية، ص١٠. من سورة العاديات. والعاديات قدح النار في الخيل، والموريات توري النار بحوافرها.

(٢٢١) الرواية، ص١١٦.

(٢٢٢) الرواية، ص٢٨٥.

(٢٢٣) الرواية، ص٣١٨.

(٢٢٤) الرواية، ص٣٥٢.

(٢٢٥) الرواية، ص٤٢٦.

(٢٢٦) الرواية، ص٣٨٢.

(٢٢٧) الرواية، ص٣٨٣.

(٢٢٨) عبد الرحمن الكواكبي، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، مرجع سابق،ص٤٠.

(٢٢٩) الرواية، ص٣٨٤.

(٢٣٠) الرواية، ص٣٨٦.

(٢٣١) انظر الرواية، ص٤٠٤، ص٥١٨.

(٢٣٢) الرواية، ص٣٤١.

(٢٣٣) الرواية، ص٢٤٨.

(٢٣٤) الرواية، ص٤٥.

(٢٣٥) خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، عمان، الأردن، منشورات جامعة البترا، ٢٠٠٤، ص٣٤، ص ٤٠.

(٢٣٦) الرواية، ص٦٢٧.

(٢٣٧) تيري إيجلتون، **مقدمة في النظرية الأدبية**، ترجمة إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية، ص١٠٢.

(٢٣٨) يستخدم باختين مصطلح الحوارية للتعبير عن العلاقة بين أي تعبير وتعبيرات أخرى.

(٢٣٩) تودوروف، **المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط١، بغداد، ١٩٩٢، ص٨٢.

(٢٤٠) عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة**، الدار العربية للعلوم، ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧، ص٥٧.

final may5

(٢٤١) أيد فيه أن ما هو مفيد فهو ضروري. فيما يمكن أن يعد صورة مبكرة للنفعية والواقعية السياسية. وفيه نقع على أن المصلحة المادية والسلطة هي القوى المحركة للتاريخ. لاحظ صراع المصالح بين جماهير الشعب والطبقات الحاكمة. طالب بخلق دولة قادرة على قمع الاضطرابات الشعبية. وكان يعتبر من المسموح به استخدام كل الوسائل في الصراع السياسي. وبرر القسوة والوحشة في صراع الحكام على السلطة. وكان يقول: من الأفضل أن يخشاك الناس على أن يحبوك. أما الدين فهو ضرورة للحكومة لا لخدمة الفضيلة، ولكن لتمكين الحكومة من السيطرة على الناس. ومن واجب الأمير أن يساند ديناً ولو كان يعتقد بفساده.

(٢٤٢) الرواية، ص٢٤٦.

(٢٤٣) وهو ما ينقل حرفياً عن كتاب الأمير، مع توثيق له في الهامش، انظر الرواية، ص٣٩٧.

(٢٤٤) الرواية، ص٥٥٩.

(٢٤٥) الرواية، ص٥٦٠.

(٢٤٦) الرواية، ص١٩. وهو ما وثق عن كتاب الأمير أيضاً.

(٢٤٧) الرواية، ص٢٢٣-٢٢٤.

(٢٤٨) الرواية، ص٢٩٣-٢٩٤.

(٢٤٩) الرواية، ص٧٤. وانظر حنيفي هلاياي، **الأندلسيون في كتابات أحمد المقري التلمساني: أزهار الرياض ونفح الطيب نموذجاً**. وانظر **نفح الطيب**، ج٤، ص٥٢٨.

(٢٥٠) جيرار جينيت، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، مرجع سابق، ص٩٨-١٠٠.

(٢٥١) يذكر هنا أن هذه النصوص المعرفية جيء بها لتكون دليلاً على فكرة، أو مثالاً. ومن هنا تستبعد هذه النصوص من دائرة التناص؛ لأن توارد مبدعين على قول واحد لا علاقة له بتفاعل النصوص وحواريتها على الإطلاق. انظر خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٣٥.

(٢٥٢) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٢٥٣) وهي واحدة من أجمل ما كتب في المسرح الأوبرالي، استندت إلى رواية كتبها بروسبير ميريميه. تعد إحدى روائع الأدب العالمي، حولها الموسيقار الفرنسي جورج بيزيه إلى أوبرا. تحكي قصة رجل باسيكي، عشق امراة غجرية متقلبة العواطف حولته من جندي مطيع إلى شقي خارج على القانون، ليقوده هذا الحب الجارف أخيراً إلى ساحة الإعدام بعد أن طعنها بسكين في صدرها. عرضت للمرة

final may5

الأولى عام ١٨٧٥.

(٢٥٤) الرواية، ص٤١٩.

(٢٥٥) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، المغرب، دار توبقال، ١٩٩١، ص٧٨. إضافة إلى نفي كلي " وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً" . ونفي متواز يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. ونفي جزئي، يكون فيه أحد أجزاء النص المرجعي حسب منفياً. وعليه تصبح العلاقة بين نصين قائمة على واحدة من ثلاثة: توافق وانسجام كلي أو جزئي، نفي، أو تضاد كلي أو جزئي.

(٢٥٦) انظر خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢٥٧) الرواية، ص٥٤٥.

(٢٥٨) الرواية، ص٥٤٥.

(٢٥٩) الرواية، ص٥٤٧.

(٢٦٠) خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٢٤.

(٢٦١) جميل حمداوي، **آليات التناص**، جريدة المنارة، مؤسسة الجنوب للصحافة والنشر، ماي ١٧ ٢٠٠٨، ص٩.

(٢٦٢) ديفيد هوي، **النص والسياق**، ترجمة خالدة حامد، مقال في مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، السنة ١٩، ١٩٩٨، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص٤٣-٤٦.

(٢٦٣) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، ص١٢٣.

(٢٦٤) صدرت الرواية عام ١٦٠٥. تتحدث عن بورجوازي متوسط الحال، يعيش في إحدى قرى إسبانيا إبان القرن السادس عشر. لكثرة قراءاته في كتب الفروسية كاد يفقد عقله، وينقطع ما بينه وبين الحياة الواقعية، يبلغ به الهوس حداً يجعله يفكر في أن يعيد دور الفرسان الجوالين، وذلك بمحاكاتهم والسير على نهجهم حين يضربون في الأرض ويخرجون لكي ينشروا العدل وينصروا الضعفاء ويدافعوا عن الأرامل واليتامى والمساكين. فأعد عدته للخروج بأن استخرج من ركن خفي بمنزله سلاحاً قديماً متآكلاً خلفه له آباؤه، فأصلح من أمره ما استطاع وانطلق على هيئة الفرسان السابقين الذين انقرضوا من أجيال. أول المعارك التي سعى هذا الفارس الوهمي إلى خوضها كانت ضد طواحين الهوا، لم يكن قد شاهد مثلها من قبل، إذ توهم أنها شياطين ذات أذرع هائلة واعتقد أنها مصدر الشر في الدنيا غير مصغ

final may5

إلى تابعه سانشو، فرشق فيها رمحه فرفعته أذرعها في الفضاء، ودارت به ورمته أرضاً فرضت عظامه.

(٢٦٥) واسيني الأعرج، **حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر**، ط٢، دمشق، ورد للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٦.

(٢٦٦) ميخائيل باختين، **شعرية ديستويفسكي**، مرجع سابق،ص١٨٧.

(٢٦٧) الرواية، ص٥٢٧.

(٢٦٨) الرواية، ص٦٠٧.

(٢٦٩) خلافاً لتناص آخر يبرز فيه النص المرجعي أو أجزاء منه حرفياً في النص الوليد. انظر رجاء عيد، **النص والتناص**، مجلة علامات في النقد، ع١٨ مج٥، ١٩٩٥، ص١٨٦-١٨٧.

(٢٧٠) انظر الرواية، ص١٢٦، ١٢٧، ١٢٨.

(٢٧١) واسيني الأعرج، **البيت الأندلسي**، بيروت، منشورات الجمل،، ٢٠١٠، ص٨٤، ٨٥، ٩٥

(٢٧٢) الرواية، ص١٥٢.

(٢٧٣) الرواية، ص١٥٩. حتى إن مشهد العجوز وزوجته على ظهر السفينة، يذكرنا بمشهد مقابل في سوناتا لأشباح القدس؛ فالقبطان في كلتا الروايتين أمر برمي المريضة العجوز في البحر مخافة العدوى، والاضطرار إلى رفع العلم الأسود، مع فارق في موقف الزوج؛ ففي الأولى، يتنكر الزوج لها، ويدعي أنها مصابة بالكوليرا، بينما كانت هي مريضة بالقلب. انظر واسيني الأعرج، **سوناتا لأشباح القدس**، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٩،ص٢١٣-٢١٧. أما الرجل في جملكية آرابيا فيرد على القبطان بالقول:" لا يمكن يا سيدي، هذه زوجتي، إنها عشرة عمر أيها القبطان الكبير" . انظر الرواية، ص١٤٦.

(٢٧٤) الرواية، ص١٨٩.

(٢٧٥) الرواية، ص٤٧٣.

(٢٧٦) واسيني الأعرج، **حارسة الظلال**، مرجع سابق، ص١٥٧.

(٢٧٧) واسيني الأعرج، **مالطا**، مرجع سابق، ص٧١.

(٢٧٨) واسيني الأعرج، **البيت الأندلسي**، مرجع سابق،ص١٥٣.

(٢٧٩) وهي الأدبيات التي رأت أن جميع يهود العالم مهما اختلفت آراؤهم وأهواؤهم، توجههم التوراة لتدمير كل ما وقف في طريقهم، وأن القتل وإبادة جميع الأمم -غير أمة اليهود- واجب ديني.

(٢٨٠) الرواية، ص١٠٣.

(٢٨١) الرواية، ص١٤٧.

final may5

(٢٨٢) الرواية، ص١٤٩.

(٢٨٣) وهو يهودي يعمل بالربا، بعضهم يقول إن شكسبير استوحى شخصيته من خلال طبيب الملكة إليزابيث، إذ اتهم بالتآمر ضدها وتم إعدامه.

(٢٨٤)عبد الوهاب المسيري، **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، المجلد الأول، دار الشروق، ط٤، ٢٠٠٨، ص١٦٣.**

(٢٨٥) وهو راهب إسباني دومينيكاني. عاش في القرن الخامس عشر للميلاد، وهو أول محقق عام في محاكم التفتيش، اشتهر بحملته ضد اليهود والمسلمين في إسبانيا وحملات طردهم فيها، وهو صاحب مرسوم الحمراء، أو قرار الطرد الذي أصدره فرديناند وإيزابيلا عام ١٤٩٢. وفي عصره تم إحراق حوالي ألفي شخص في محاكم التفتيش الإسبانية بتهمة الزندقة. **انظر الموسوعة العربية الميسرة**، مؤسسة دار الشعب، ١٩٦٥.

(٢٨٦) انظر **الموسوعة**، ص١٩٦، وانظرعبد الوهاب المسيري، **دفاع عن الإنسان**، دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركبة، دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٦،ص١٧٧ - ٢٠٩.

(٢٨٧) عن مقالة نشرتها مجلة Z في ١٠ أكتوبر ١٩٩٩، ونشرت الترجمة في جريدة الحياة، العدد ١٣٤١٢ في ١٩٩٩/١١/٢٧.

(٢٨٨) انظر مقالة هوارد زن، **نحو ضمير أشمل**، المنشورة في كتاب **العولمة والإرهاب : حرب امريكا على العالم، السياسة الخارجية الأمريكية وإسرائيل، تأليف تشومسكي وآخرين، ترجمة حمزة المزيني،،مكتبة مدبولي، ص١٧٩.**

(٢٨٩) المرجع نفسه، ص١٧٨.

(٢٩٠) الرواية، ص١٦٠.

(٢٩١) كذلك يتراوح الموقف في الأدب الغربي من اليهود بين كره شديد وحب شديد، لكننا لا نجد هذا الأمر مع الكاتب الواحد، كما لاحظنا مع واسيني الأعرج، فالبعض نظر إليهم باعتبارهم كياناً عضوياً متماسكاً غير منتم للمجتمع ومن ثم لا بد من طرده. من أهم الكتاب المعادين لليهود الشاعر عزرا باوند، الذي وصل في كتاباته إلى رؤية اليهود شياطين مسؤولين عن كل شرور العالم. انظر **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**، مرجع سابق، ص١٦٣-١٦٤.

(٢٩٢) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**،: **استراتيجية التناص**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص١٢٥. وانظر خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، ص٢٤، ٣٤.

final may5

(٢٩٣) الرواية، ص٢٤١.

(٢٩٤) الرواية، ص٣٦٥. وهو النشيد المشهور للسان الدين بن الخطيب الأندلسي.

(٢٩٥) من فصل طاسين النقطة من الكتاب.

(٢٩٦) الرواية، ص٢٣١.

(٢٩٧) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ط٢، بيروت، دار التنوير، ١٩٨٥، ص٢٥٣.
يرى محمد بنيس أن مظاهر التناص ثلاثة: الاجترار، وقد ساد في عصور الانحطاط على الأخص، وأدى إلى تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، وكانت النتيجة أن النص المرجعي صار نموذجاً جامداً تتناقض حيويته مع كل محاولة لاجتراره بالكتابة بوعي سكوني. أما الامتصاص، فهو مرحلة فنية أعلى من الاجترار، وفيه يقرأ النص المرجعي قراءة حوارية؛ بحيث يتعامل مع النص الوليد في نطاق الحركة والتحول اللذين لا ينفيانه، إنما يسهمان في استمراره بوصفه جوهراً قابلاً للتجدد، وبهذا فالنص المرجعي تعاد صياغته وتشكيله وفق متطلبات خارجية لم يعايشها في مرحلة كتابته، بما يحفظ له وجوده وكينونته. أما الحوار، فهو المرحلة الأعمق وظيفياً، يعتمد " على النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما يكن نوعه وشكله وحجمه...والشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية " .

(٢٩٨) جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جودة، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨، ص٣١.

(٢٩٩) خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، مرجع سابق،ص٢٢.

(٣٠٠) المرجع نفسه، ص٢٧. وانظرخالد الكركي، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٩، ص٢٢.

(٣٠١) الرواية، ص٤٤.

(٣٠٢) الرواية، ص٤٧٠.

(٣٠٣) خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٢٨، ٢٩، ٣٠.

(٣٠٤) المرجع نفسه، ص٣٨، ٣٩.

(٣٠٥) انظر هذا التفسير في روبرت شولز، **البنيوية في الأدب**، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص٢٠- ٢١.

(٣٠٦) المرجع نفسه، ص١٠٦.

(٣٠٧) عبد الوهاب المسري، **اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود**، دار الشروق،٢٠٠٦، ص١٨.

(٣٠٨) جيروم، ستولنيتز، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص٣٢٢.

final may5

(٣٠٩) عبد الوهاب المسيري، **اللغة والمجاز**، مرجع سابق، ص١٤.

(٣١٠) الرواية، ص٦٩

(٣١١) الرواية، ص١٤٩.

(٣١٢) صبري حافظ،، **أفق الخطاب النقدي**، مرجع سابق،ص٥٣.

(٣١٣) انظر الرواية، ص١٥٨، ١٥٩.

(٣١٤) الرواية، ص١٦٦.

(٣١٥) الرواية، ص١٦٦.

(٣١٦) الرواية، ص١٦٧.

(٣١٧) الرواية، ص١٦٧-١٦٨.

(٣١٨) الرواية، ص١٧٨.

(٣١٩) الرواية، ص١٧٧-١٧٨.

(٣٢٠) الرواية، ص٢٥٤.

(٣٢١) الرواية، ص٢٥٤-٢٥٥.

(٣٢٢) الرواية، ص٢٥٦-٢٥٧.

(٣٢٣) الرواية، ص٢٥٩.

(٣٢٤) الرواية، ص٦٢٥.

(٣٢٥) االرواية، ص٦٣٣.

(٣٢٦) الرواية، ص٣٧٥-٣٧٦.

(٣٢٧) الرواية، ص٣٨١.

(٣٢٨) الرواية، ص٣٩٩.

(٣٢٩) الرواية، ص٤٨٥.

(٣٣٠) الرواية، ص٤٨٦.

(٣٣١) الرواية، ص٥١٣.

(٣٣٢) الرواية، ص٤٩١.

(٣٣٣) الرواية، ص٦٠٣.

(٣٣٤) الرواية، ص٦٢٦.

final may5

(٣٣٥) محمد جمعة ومحمود حجازي، **أوجين يونسكو: مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو**، القاهرة، دار الفكر، ١٩٦٤، ص٥٠.

(٣٣٦) الرواية، ص٣٤٦.

(٣٣٧) الرواية، ص٣٤٩.

(٣٣٨) الرواية، ص٤٥٩.

(٣٣٩) الرواية، ص٥٠٩.

(٣٤٠) خالد الجبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، ص٤٠

(٣٤١) خيرة، حمر العين، **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٦، ص١١٦.

(٣٤٢) الرواية، ص٦٣.

(٣٤٣) نجد على سبيل المثال، السموات السبع، والسنابل السبع، والأبواب السبعة، والبحار السبعة، وكذلك أهل الكهف السبعة مما يرد في القرآن الكريم. ويذكر أن ترداد رقم سبعة يصل إلى أربع وعشرين مرة في القرآن الكريم، ويصل إلى مئة وخمس وخمسين مرة في التوراة، بينما يصل إلى خمس وثلاثين مرة في الإنجيل.

(٣٤٤) الرواية، ص٢٧

(٣٤٥) الرواية، ص٤٢.

(٣٤٦) فيصل دراج، **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، بيروت، دار الآداب، ٢٠١٠، ص٢٩٩.

(٣٤٧) الرواية، ص١٦٨.

(٣٤٨) الرواية، ص٢٥٣.

(٣٤٩) الرواية، ص٣٩

(٣٥٠) الرواية، ص٥٩.

(٣٥١) الرواية، ص٣٩ز

(٣٥٢) الرواية، ص١٥٥.

(٣٥٣) الرواية، ص٣٩٦.

(٣٥٤) الرواية، ص٤٣٨.

(٣٥٥) الرواية، ص ٤٤٩.

final may5

(٣٥٦) الرواية، ص٥٨٧.

(٣٥٧) الرواية، ص٥٨٩.

(٣٥٨) الرواية، ص٥٩٠-٥٩١.

(٣٥٩) الرواية، ص٦٠٣.

(٣٦٠) نذكر هنا أن جيرار جينيت في حديثه عن العلاقة الحوارية بين النصوص، يشير إلى علاقة المحاكاة الساخرة التي تربط بينهما. انظر جيرار جانيت، **من التناص إلى الأطراس**، ترجمة المختار حسني، علامات في النقد، ج٢٥، مج٥، سبتمبر ١٩٩٧، ص٩١.

(٣٦١) ومن هنا جاز القول إن إيتالو كالفينو ١٩٢٣-١٩٨٥ حين كتب عن المستكشف الإيطالي ماركوبولو في رواية " مدن مرئية " أخذ بتهكم من كتابات ماركوبولو نفسه، ومنها استوحى الإطار الحكائي، بما في ذلك مخطط الرحلة والحبكة والتشخيص.

(٣٦٢) عن فصل من كتاب **جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة**، مجموعة مؤلفين، ترجمة أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

(٣٦٣) يشير الكاتب السوفيتي تودوروف إلى هذه النزعة في كتابه رابيليه وعالمه ١٩٨٤، وفيه يبرز الكاتب الفرنسي رابيليه الذي عاش في النصف الأول من القرن السادس عشر، كأنموذج للسخرية المتمددة على السيطرة، والمنفتحة على المختلف والمكبوت.

(٣٦٤) كان سقراط سيد الأناكريزا، إذ حمل الناس على الكلام وتضمين الكلمة آراءهم الغامضة العنيدة المتحاملة، وأن يفضحوا في الوقت نفسه زيفها أو جوانب النقص فيها في ما يعرف بأسلوب استفزاز الكلمة بالكلمة. انظر باختين، **شعرية ديستويفسكي**، مرجع سابق، ص١٦١.

(٣٦٥) الرواية، ص٤٦٧.

(٣٦٦) الرواية، ص٤٦٥،

(٣٦٧) الرواية، ص٤٣٣.

(٣٦٨) الرواية، ص٤٣٢.

(٣٦٩) برتولد بريخت. **من الشعبية والواقعية في بيتر بروكر(تحرير)**: «**الحداثة وما بعد الحداثة**»، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥، ص٧٧.

(٣٧٠) المرجع نفسه، ص٧٨. ويقف هذا على النقيض من دعوة كولردج للقارئ لتعطيل عدم التصديق suspension of disbelieve . والتي تعني أن على الفنان أو الأديب أو القارئ أن يعطلوا شعورهم بأن العمل الفني هو عالم خيالي، ويتفاعلوا معه بوصفه حقيقة وواقعا.

final may5

(٣٧١) سعد البازعي وميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي،، ط٢، ٢٠٠٠، ص٢٣١-١٣٢.

(٣٧٢) هيربرت غريبز، «**من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة. أحدث التغيرات في الفن والأدب والنظرية**»، **تحرير أماني أبو رحمة**:«**جماليات ما وراء القص. دراسة في رواية ما بعد الحداثة**»، **ص٢٥**.

(٣٧٣) الرواية، ص٦٠٠.

(٣٧٤) عن الحلاج كان يقال: إنه كان يجمع حوله جماعات الساخطين والمضطهدين والفقراء، ويتصل بالجماعات السياسية الثائرة التي تهدف إلى قلب الحكم وخلع الخليفة. مريدوه كانوا من الشيعة. كان يقول أنا الحق، يقصد إنه قد فنى في الحق حتى صار الحق هو. أمر الخليفة المقتدر بإلقاء القبض عليه. ويقول المستشرق نيكلسون: إن رجال الدولة ضاقوا بنفوذ الحلاج وصيحاته ونداءاته واستغاثاته، وخافوا أن توقظ همة الناس. واقتادوه إلى بغداد، وناظر العلماء، ونفى ادعاء الألوهية...يدعو إلى الحق وينشد خير المسلمين ولا يقر الظلم، وتبرأ من الشهود الذين استدعوهم، واستمر متحفظا عليه لمدة تسع سنوات. ولما التفت ورأى الخشبة والمسامير التي سيصلبونه عليها ضحك حتى دمعت عيناه وزعق على الشبلي: هل معك سجادتك؟ وقالوا لم يبق ببغداد إلا من شهد قتله، وصبوا على الجسد النفط وأشعلوا فيه النار ثم حملوا الرماد على رأس منارة لتذروه الرياح. سنة٣٠٩ للهجرة. ونصبوا الرأس يومين على الجسر ثم طيف به في خراسان. حقيقة الحلاج تواترت باعتباره بطلاً شعبياً يريد إصلاح الحكم وإحقاق الحق ونشر العدل. وقارن الشيعة بين مقتل الحسين ومقتل الحلاج، كما إن المستشرقين رسموا صورة وكأنه المسيح. على يد الحلاج امتزج التصوف بأفكار نصرانية.. وهو القائل :«أنا الحق؛ أنا الحق» في الرواية أنه قالها وهو في حالة اصطلام. فكان أول صوفي يقول بالحلول فعلاً؛ ويقال إن السبب المباشر في قتله أنه اتصل بالقرامطة. وكان من ضمن التهم التي وجهت إليه دعوته لإلغاء الحج، وأن يجعل المسلم حجه في بيته متوجها إلى الكعبة دون تجشم السفر والطواف حول الكعبة. بدليل أن القرامطة الذين تابعهم الحلاج هم الذين أغاروا على مكة بعد موت الحلاج بتسع سنوات، واستولوا على الحجر الأسود، وألغوا الحج وحققوا مطلب الحجاج. انظر عبد المنعم الحفني، **الموسوعة الصوفية**، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٣، ص١٦٤-١٧١.

final may5

المصادر والمراجع

أولاً - الكتب:

١- أبو رحمة، أماني، **جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة**، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتحقيق. دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٠.

٢- **الأعرج، واسيني، جملكية آرابيا**، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠١١.

٣- **الأعرج، واسيني، البيت الأندلسي**، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠١٠.

٤- **الأعرج، واسيني، سوناتا لأشباح القدس**، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

٥- الأعرج، واسيني، **حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر**، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠٠٦.

٦- الأعرج، واسيني، **ألم الكتابة عن أحزان المنفى**، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

٧- الأعرج، واسيني، **مالطا، امرأة أكثر طراوة من الماء**، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

٨- الجبر، خالد، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، منشورات جامعة البترا، عمان، الأردن، ٢٠٠٤.

٩- الحفني، عبد المنعم، **الموسوعة الصوفية**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٠- الكركي، خالد، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩.

١١- الكواكبي، عبد الرحمن، **طبائع الاستبداد ومصارع العباد**، منشورات الجمل، ط١، ألمانيا، بغداد، ٢٠٠٦.

final may5

١٢- أشكروفت، بيل، أهلواليا، بال، **إدوار سعيد: مفارقة الهوية**، ترجمة سهيل نجم، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٣- إيجلتون، تيري، **مقدمة في النظرية الأدبية**، ترجمة إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢.

١٤- باختين، **شعرية ديستويفسكي**، ترجمة جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

١٥- البازعي، سعد، الرويلي، ميجان، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠.

١٦- بريخت، برتولد. **من الشعبية والواقعية " في بيتر بروكر(تحرير)**:«**الحداثة وما بعد الحداثة**»، **ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥.**

١٧- نيس، محمد، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته**، ج٣: الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

١٨- بنيس، محمد، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥.

١٩- تشومسكي وآخرون، **العولمة والإرهاب : حرب أمريكا على العالم، السياسة الخارجية الأمريكية وإسرائيل، ترجمة حمزة المزيني، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢.**

٢٠- تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧.

٢١- تودوروف، **المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط١، بغداد، ١٩٩٢.

٢٢- جمعة، محمد، و حجازي، محمود، **أوجين يونسكو: مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٤.**

٢٣- حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، دار شرقيات، القاهرة، **١٩٩٦.**

final may5

٢٤- حليفي، شعيب، **الرحلة في الأدب العربي: التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.

٢٥- خيرة، حمر العين، **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.

٢٦- دراج، فيصل، **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٠.

٢٧- دريدا، جاك، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جودة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

٢٨- ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

٢٩- شرفي، عبد الكريمذ، **من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة**، الدار العربية للعلوم، ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧.

٣٠- شولز، روبرت، **البنيوية في الأدب**، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤.

٣١- الشويلي، داود سليمان، **ألف ليلة وليلة: سحر السردية العربية**، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

٣٢- الطائي، معن، أبو رحمة، أماني، **الفضاءات القادمة : الطريق إلى ما بعد الحداثة**، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١١.

٣٣- عبد المطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

٣٤- فايدمار، شارون، **التجريب في الأدب، يقظة من الافتتان، من كتاب جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة**، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر، دمشق، سوريا، ٢٠١٠.

final may5

٣٥- كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، المغرب، دار توبقال، ١٩٩١.

٣٦- ماركيز، غابرييل غارسيا، **خريف البطريرك**، مكتبة بل، ١٩٨٢.

٣٧- ماضي، شكري عزيز، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.

٣٨- مانغويل، ألبيرتو: **في غابة المرأة: دراسات عن الكلمات والعالم**، ترجمه عن الفرنسية: سلمان حرفوش، قدم له فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٦.

٣٩- محسن، كرنفال أيوب، **تآزر الأضداد في الرواية العراقية: ١٩٦٥-١٩٩٠**، عن اطروحة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.

٤٠- المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٤١- المسيري، عبد الوهاب، **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، المجلد الأول، دار الشروق، ط٤**، ٢٠٠٨.

٤٢- المسيري، عبد الوهاب، **دفاع عن الإنسان**، دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركبة، دار الشروق، ط٢، ٢٠٠٦.

٤٣- المسيري، عبد الوهاب، **اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود**، دار الشروق،٢٠٠٦، ص١٨.

٤٤- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

٤٥- مفتاح، محمد، **دينامية النص**، تنظير وإيجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.

final may5

٤٦- هلاياي، حنيفي، **الأندلسيون في كتابات أحمد المقري التلمساني: أزهار الرياض ونفح الطيب نموذجاً**. وانظر **نفح الطيب**، ج٤.

٤٧- ياسين، بو علي، **خير الزاد من حكايات شهرزاد**، دار المدني، ٢٠١٠.

٤٨- هلاياي، حنيفي، **الأندلسيون في كتابات أحمد المقري التلمساني: أزهار الرياض ونفح الطيب نموذجاً**. وانظر **نفح الطيب**، ج٤.

٤٩- ياسين، بو علي، **خير الزاد من حكايات شهرزاد**، دار المدني، ٢٠١٠.

٥٠- يونس، محمد عبد الرحمن، **الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لندن، ١٩٩٨.

٥١- يونس، محمد عبد الرحمن، **الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٧.

ثانياً - الدوريات:

١- إبراهيم، رزان: النسوية في الأدب والنقد، **المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها**، المجلد ٤، العدد ١، كانون الثاني، ٢٠٠٨.

٢- بارت، **نظرية النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، مقال في مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٣، بيروت، صيف ١٩٨٨.

٣- بنكراد، سعيد، **التسنين السردي والواقع الإيديولوجي**، مجلة علامات، العدد٢، السنة الأولى، صيف ١٩٩٤.

٤- جانيت، جيرار، **من التناص إلى الأطراس**، ترجمة المختار حسني، علامات في النقد، ج٢٥، مج٥، سبتمبر ١٩٩٧.

٥- حمداوي، جميل، **آليات التناص**، جريدة المنارة، مؤسسة الجنوب للصحافة والنشر، ١٧ ماي ٢٠٠٨.

final may5

٦- العاني، شجاع، **الليث والخراف المهضومة**، دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مقال في مجلة الموقف الثقافي، عدد١٧، دار الشؤون الثقافية، بغداد، السنة الثالثة ١٩٨٨.

٧- عباس، محمود جابر، **إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث**، علامات في النقد، ج٤٦، مج١٢، ج٤٦، نادي جدة الأدبي، ١٤٢٣ه.

٨- عيد، رجاء، **مجلة علامات في النقد**، ع١٨، مج ٥، ١٩٩٥.

٩- الموسى، خليل، **التناص والأجناسية في النص الشعري**، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع٢٠٥، دمشق، أيلول ١٩٩٦.

١٠- هوي، ديفيد، **النص والسياق**، ترجمة خالدة حامد، مقال في مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، السنة ١٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٩٨.

١١- يونس، محمد عبد الرحمن، **مداخل نظرية في بنية حكايات ألف ليلة وليلة**، مجلة الكويت، العدد٣٣٨، ٢٤-١٢-٢٠١١

final may5

The Ideological and Artistic Implications of Wassine Al-A'raj's Novel "Jomlikeiyet Arabia"

Abstract

This study deals with a central issue relating to the the binary opposition status in Wassine Al-A'raj's Novel Jomlikeiyet Arabia. This has entailed uncovering different intellectual concepts through different characters embodying double values. This does not imply that the aesthetic and the ideological are disconnected; in fact, they are deeply interrelated. The study is focused on pointing out first what can be called an individual behavior based on conceptual values at an abstract level. The above is inseparable from aesthetic elements the novelist invokes to induce assumed functions that are inherently interlinked for provocation and impact. Some of those elements are intended to please and produce aesthetic effect. Accordingly, the research deals with the most important formal structure and tools utilized in the novel for the purpose. This calls for debating the the narrative structure and textual aesthetics peculiar to the novel. An emphasis will be placed on on the artistic style and the diverse messages it relays. The different aspects tackled in the novel are related to each other.

final may5

The Author:

Dr. Dr. Razan M. Ibrahim (PhD)

- PhD Field: Modern Literary Criticism University of Jordan - Amman - Jordan. 2001.
- Associate Professor of Literature and Criticism - Department of Arabic - Petra University.

Publications:

A. Books:

1- **The Historical Novel Between the Dialogue and the Monologue**. Amman. Darul Jarir lil Nashr wal Tawzee'. 2012.

2- **The Poetic of Loss: The Dialectic of Life and Death in Al-Khansaa's Poetry**. Co-authors: Dr. Khalid Jaber. Darul Jarir lil Nashr wal Tawzee'. 2012.

3- **The Arab's Reception of Modernism and Postmodernism.** Amman: Darul Karmel. 2004.

4- **The Discourse of Renaissance and Progress in the Contemporary Arabic Novel** Amman: Darul Shorouk. 2002

5- **Studies and Critical Research on the Work of Waciny Laredj**. Amman: Darul Mozayeek lilnashr (Under print).

B. Researches:

1- "Biographical Narrative in Ontha Al-Sarab (The Mirage Female) by Waciny Laredj," **Journal of the Association of Arab Universities for Literature**. the Scientific Association of Faculties of Art for Members of the Association of Arab Universities. Vol. 10, No G2, 2013, pp. 1699-1725.

2- "Yahya by Samiha Khris and the Dialectic of Fixity and Change in the Religious Discourse." **The Journal of the Association of Arab Universities for Literature**., Vol: 10, No: 2A. 2013, pp. 1269-1296.

3- "Poetics of Elegy: The Dialogue of Life and Death in Al-Khansaa's Poetry." coauthored with Khalid Jaber and Wafaa Al-Khadra.

4- "My First Love: The Real and the Imaginative in the Narrative Time".**The Jordanian Journal for Arabic Language and Literature**. Vol. 8. No: 2. April. 2012.

5- "The Link between the Literary and the Intellectual in Yousif Zaidan's Novels Azazil and Zilil Al Af'a (The Shadow of the Snake). **The Jordanian Journal in Arabic Language and Literature.** Vol. 8. No: 1. April. 2012. January, 2012.

6- "The Dialogue in the Postcolonial Novel: Anisa the Love of My Soul by Isabel Allende as a Model." **Albasi'r**. Petra University, Vo.l 14. No: 1. January, 2010.

7- "The Intellectual Trajectory of Abdel Wahab Al-Massiri: A Study in the Purposes and Methodology." **Islamization of Knowledge**. The 17th Year, No. 68. Spring of 2012.

8- "The Historical Condition of the Critical Theories." **The Jordanian Journal in Arabic Language and Literature**. Vol. 5. No: 3. April. 2012. June, 2009.

9- "The Colonial Influence in Literary Writing: Deconstructive and Oppositional Rhythm." **The Arab Journal for Humanities.** Kuwait. No. 116. Autumn of 2016.

10- "Feminism in Criticism and Literature." **The Jordanian Journal in Arabic Language and Literature**. Vol. 4. No: 1. January, 2008.

11- "Men in Feminist Criticism." **Al-Basi'r**. Petra University. Vol. 10. No. 2. October, 2006

12- "Romantic Features in Feminist Narrative." **Al-Basi'r**. Petra University. Vol. 10. No. 2. October, 2006

13- "The Duality of Fiction and Reality in Children Literature: Jinan in the House of Ya Layt as a Model." Refereed paper submitted to the Conference of the Language and Literature of Arab Children at Al-Hashimite University, the Department of Arabic. November. 2006.

14- "The Translated Literary Text: the Image and the Shadow: the Arabic Language and the Challenges of the Age" (submitted for the two Symposia: Language Identity and Globalization, and Identity and Nationalism, both held at Petra University, 2005.

15- "Readings in Contemporary Arab Discourse." **Islamization of Knowledge**. No 59, Winter of 2010.

16- "Feminist Criticism: Problematics and Features," a Chapter in the Book, Horizons of the Contemporary Literary Theory, Edited by Fakhry Saleh. The Arab Institute for Studies and Publication. The Association of the Jordanian Critics. 2007.

final may5

Monogragh 421

The Ideological and Artistic Implications of Wassine Al-Arajs Novel «Jomlkkeiyet Arabia»

Dr. Razan Mahmoud Ibrahim

Department of Arabic Language - Petra University

Jordan

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت
ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت
البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

المجلة العربية للعلوم الإدارية

Arab Journal of Administrative Sciences

رئيس التحرير: أ. د. آدم غازي العتيبي

- صدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٩٣ . — First issue, November 1993.
- علمية محكمة تعنى بنشر البحوث الأصيلة في مجال العلوم الإدارية. — Refereed journal publishing original research in Administrative Sciences.
- تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت ثلاثة إصدارات سنوياً (يناير - مايو - سبتمبر). — Published by Academic Publication Council,Kuwait University,3 issues a year (January, May, September).
- تسهم في تطوير الفكر الإداري واختبار الممارسات الإدارية وإثرائها. — Contributes to developing and enriching administrative thinking and practices.
- مسجلة في قواعد البيانات العالمية. — Listed in several international databases.
- تخضع للتقييم الأكاديمي الخارجي. — Reviewed periodically by international referees for high academic standards.

الاشتراكات

الكويت: 3 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات - الدول العربية: 4 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات
الدول الأجنبية: 15 دولاراً للأفراد - 60 دولاراً للمؤسسات

توجه المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

المجلة العربية للعلوم الإدارية - جامعة الكويت ص.ب: 28558 الصفاة 13146 - دولة الكويت
هاتف: Tel: (965)24827317 - أو 4734 / 4416 /(965)24984415 - فاكس: Fax: (965)24817028
E-mail: ajas@ku.edu.kw - Web Site: http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajas

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. عبدالله محمد الشيخ

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الاستشارية :
فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الاشتراكات : المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير

أ. د. بـدر عمـر العمـر

ترحـب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف علوم البحث والدراسة .

ومن أبوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- عرض الكتب ومراجعتها .
- البيبلوجرافيا العربية.
- ملخصات الرسائل الجامعية: ماجستير - دكتوراه.
- التقارير: مؤتمرات - ندوات

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الـدول العـربيـة : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

Tel.: (+965) 24833215 - 24984066 - 24984067 Fax: (+965) 24833705 P.O. Box 17073 Al-Khaldiah, 72451 Kuwait
www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps E - mail : jgaps@ku.edu.kw
w w w . k u . e d u . k w

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: عبدالعزيز خليفة القصار

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ - ٢٤٩٨٨٠٩٥
فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: E-mail - jsis@ku.edu.kw

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

تأسس عام ١٩٩٤م - جامعة الكويت

مديرة المركز
أ. د. سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن

يصدر عن المركز

- سلسلة الإصدارات الخاصة.
- سلسلة إصدارات الاستكتاب.
- سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه).
- سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
- سلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.
- سلسلة التقارير الدورية.
- سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.

سلسلة الإصدارات

سلسلة علمية محكمة

تُعنى موضوعاتها بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وتهدف إلى إبراز خصوصيتها، ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة في ضوء المتغيرات الجارية.

قواعد النشر

أولاً : أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية: السياسة، الاقتصاد، الجغرافيا، التاريخ، علم النفس، الاجتماع، الأنثروبولوجيا التربية، اللغة العربية وآدابها، الثقافة، البيئة، القانون، الإعلام ، التراث (الآثار والحضارة والفنون) .

ثانيـــاً: أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص.

ثالثـــاً: لم يسبق تقديمها أو جزء منها للنشر إلى جهة أُخرى.

رابعـــاً: ألا يقل عدد صفحات البحث أو (الدراسة) عن ١٠٠ صفحة.

خامساً: يقدم المركز مكافأة مالية رمزية عن كل دراسة.

الاشتراكات	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
	الأفراد	٤ د.ك	٤ د.ك	١٤ دولاراً
	المؤسسات	٢٥ د.ك	٢٥ د.ك	٦٨ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم مدير المركز
ص.ب : ٦٤٩٨٦ (ب) الشويخ ، ٧٠٤٦٠ الكويت
هاتف : ٢٤٨١٦٧٩٩ - ٢٤٨١٦٨٠٧ - ٢٤٨١٦٨٢٤ (المفتاح الدولي ٠٠٩٦٥) فاكس : ٢٤٨١٤٢٩٥ - ٢٤٨١٠٤٧٤
البريد الإلكتروني للمركز cgaps@ku.edu.kw
العنوان الإلكتروني لصفحة المركز www.cgaps.kuniv.edu

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

- تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976 م .

* أهداف اللجنة :

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي .

* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية(Text Book) .و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها علي نفقة الجامعة.ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atape @kuc01.kuniv.edu.kw

مجلة الحقوق

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور/ أحمد عبد الرحمن الملحم

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

التعاون
Attaawun

رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / ببليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص . ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هـاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فـاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

مجلة الكويت للعلوم والهندسة

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

EDITOR - IN - CHIEF: *Prof. Fawzia Al-Ruwaih*

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

An International Journal of the University of Kuwait

ISSN 1024 8684

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also all fields of Engineering and Computer Sciences. The Journal is published biannually (June and December) by the Academic Publication Council(APC)at Kuwait University - one volume in two parts.

The Journal is cited in Chemical Abstracts, Compumath Citation Index, Current Contents, Energy Data Base, Helminthological Abstracts, Mathematics Abstracts, Mathematical Reviews, Microbiological Abstract, Petroleum Abstracts, Science Citation Index, Zentralblatt fur Mathematick, and Zoological Record. The Journal current page and titles are featured on our website.

Refer to the **Instructions to Authors** for submission of manuscripts.

مجلة الكويت للعلوم والهندسة

المجلة العالمية لجامعة الكويت

ISSN 1024 8684

مجلة الكويت للعلوم والهندسة دورية علمية عالمية تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت تهتم بنشر البحوث الأصلية المحكمة في مختلف العلوم الطبيعية والحياتية والتطبيقية وجميع فروع علوم الهندسة وعلوم الكمبيوتر. تصدر مرتين في السنة (يونيو وديسمبر) في جزأين اثنين أحدهما يختص بالهندسة والآخر بالعلوم.

الاستفسارات بخصوص النشر بالمجلة تطلب من مدير التحرير بالعنوان المذكور على الصفحة المقابلة. يرجى مراجعة إرشادات النشر للمؤلفين في الصفحات الأخيرة من العدد. وكذلك على صفحة الإنترنت.

www.kjse.kuniv.edu.kw

Annual Subscription (two parts, including Postage)

Inside Kuwait		Arab Countries		Other Countries	
for individuals	for establishments	for individuals	for establishments	for individuals	for establishments
3 KD	15 KD	4 KD	15 KD	15 US$	60 US$

Index to Kuwait Journal of Science & Engineering from Volume 1 to 35 is available from the Kuwait Journal of Science & Engineering, Academic Publication Council, Kuwait University.

Enquiries about the journal should be sent to the Managing Editor.

All Correspondence and Manuscripts directed to: Editor-in-Chief: Prof. Fawzia Al-Ruwaih
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT,
Tel: (+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456. Fax: (+965) 2484 6725
E-mail: kjse@ku.edu.kw - Website: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/kjse

مجلة الطفولة العربية
Journal of Arab Children (JAC)
مجلة فصلية محكمة تصدرها
الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية

إن مجلة الطفولة العربية مجلة علمية محكمة في أبحاثها الميدانية تقدم للقارئ المهتم بمجال الطفولة غرفاً معرفيا لكل ما يخص الطفولة من دراسات وبحوث ومقالات وقراءات عامة يستفيد منها المختصون والمهتمون . وتقبل للنشر باللغتين العربية والإنجليزية المواد الآتية :

- الأبحاث الميدانية والتجريبية.
- الأبحاث والدراسات العلمية النظرية.
- عرض أو مراجعة الكتب الجديدة.
- التقارير العلمية عن المؤتمرات المعنية بدراسات الطفولة.
- المقالات العامة المتخصصة.

تدار المجلة من خلال مجلس أمناء ، وهيئة استشارية ، وهيئة تحرير.

رئيس هيئة التحرير الدكتور حسن علي الإبراهيم

مدير التحرير الدكتور بدر عمر العمر

الإشتراكات

البيان	داخل الكويت	دول مجلس التعاون	الدول الأخرى
ثمن العدد للفرد	1 د.ك	1 د.ك	2 دولار أمريكي
الاشتراك السنوي للفرد	3 د.ك	4 د.ك	15 دولار أمريكي
الاشتراك السنوي للمؤسسات	15 د.ك	15 د.ك	60 دولار أمريكي

العنوان

أبرق خيطان- شارع فيصل بن عبد العزيز- فيلا رقم 9279
ص .ب : 23928 الصفاة 13100 الكويت
تليفون : 4748479- 4748387- 4748250- فاكس : 4749381
E-mail : haa49@qualitynet.net

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- بحوث باللغة العربية
- بحوث باللغة الإنجليزية
- مناقشات وندوات
- عروض الكتب الجديدة

مجلس
النشر
العلمي

رئيسة التحرير

أ.د. نسيمة راشد الغيث

ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689(965)- 24815453(965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat,13126 Kuwait - Tel.:(965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh

مجلة العلوم الاجتماعية

فصلية – أكاديمية – محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع والخدمة الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات

رئيس التحرير: هادي مختار أشكناني

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصيلة والاسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم
- التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.
- المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.
- تؤكد المجلة إلتزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتركيها.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية

جامعة الكويت

ص.ب 27780 الصفاة، 13055- الكويت

تليفون: 00965-4810436

فاكس 4836026

E-mail:JSS@kuc01.kuniv.edu.kw

الاشتراكات

	الكويت والدول العربية	الدول الأجنبية
أفراد	3 دنانير سنوياً ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية	15 دولاراً
مؤسسات	15 ديناراً في السنة 25 ديناراً لمدة سنتين	60 دولاراً في السنة 110 دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العديلية).

Visit our web site: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jss

Advisory Board

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language and Literature - University of Jordan

Prof. Hayat N. Al-Hajji
Department of History
University of Kuwait

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al - Fehri
Department of Arabic Language and Literature - University of Mohamed V

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science
University of Assiout

Prof. Marie - Therese Abdul Messieh
Department of English Language and Literature - University of Kuwait

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
University of Ain - Shams

Prof. Mohammed Ghanem Al-Rumeihi
Department of Sociology
University of Kuwait

Prof. Hamdi Hasan Abul-Enein
Dean, Faculty of Mass Communication
Misr International University

Prof. Mohammed M. I. Al-Dib
Department of Ceography
University of Ain - Shams

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology
University of Ain - Shams

Editorial Board

Prof. Jamal B. Al-Qinai
Editor - in - Chief

Prof. Sahfeeq Al-Ghabra
Department of Political Sciences

Prof. Ahmed Al-Hawarry
Department of Arabic Language and Literature

Prof. Oayed Al-Meshaan
Department of Psychology

Dr. Hussain A. Bo-Abbass
Department of Arabic Language and Literature

Dr. Ali A. Al-Zuabi
Department of Sociology and Social Work

Dr. Menawer B. Al-Raghy
Department of Mass Communication

Dr. Abdullah M. Al-Hajery
Department of History

Maha Ibrahim Al-Mas'ad
Acting Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - University of Kuwait

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 35, 2015