محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين وخمسة وعشرون وفي اليوم الثامن والعشرين من شهر ماي (2025/05/28)
الطالبة: تومي خيرة ·
المولودة في : 03 ماي 1991 بسيدي بلعباس.
ناقشت علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومـــــــة بـ

شعرية السرد في روايات أحمد طيباوي

شعبة الدراسات النقدية
وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منحت الطالبة

درجة دكتوراه لـ م د

التقدير:.....مشرف جدا.....
الملاحظات:.....مع توصية الطبعة.....
.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من

الرئيس: السيدة: بوزيد نجاة	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المشرف:السيدة: مسكين حسنية	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
الأعضاء: السيدة: فريحي مليكة	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
السيدة: نكاع سعاد	أستاذة محاضرة أ	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
السيد: سعيدي محمد	أستاذ	جامعة تلمسان
السيد: قيطون أحمد	أستاذ	المركز الجامعي النعامة

رئيس القسم

أ.د غـــول شـــهـــرزاد
رئيس
قسم الدراسات اللغوية والأدبية

نائب العميد

د.بن عزوزي عبد الله
نائب عميد مكلف بـ
بما بعد التدرج والعلاقات الخارجية

الشّعبية الدّيمقراطيّة الجزائريّة الجمهورية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم–
كليّة الأدب العربي والفنون
قسم :الدّراسات اللّغوية والأدبية

مشروع الطّور الثّالث دكتوراه ل.م.د تخصص: نقد مغاربي

شعريّة السّرد في روايات "أحمد طيباوي"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات النقدية

إعداد الطالبة:
– تومي خيرة

إشراف الأستاذة:
– أ.د مسكين حسنية

إسم ولقب الأستاذ(ة)	الرتبة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
بوزيد نجاة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
مسكين حسنية	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
فريحي مليكة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
نكاع سعاد	أستاذة محاضرة	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا مناقشا
أحمد قيطون	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1446–1447/2024–2025

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على أداء هذا العمل ووفقني إلى إنجازه.

أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المحترمة المشرفة على هذه الأطروحة: الأستاذة الدكتورة "مسكين حسنية" على مساعداتها وتوجيهاتها ونصائحها القيمة، التي ساعدتني كثيرا في إنجاز هذا البحث.

الشكر والثناء أجّله إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة هذا العمل.

وإلى كل من شجعني من قريب أو من بعيد في إنجاز هذه الأطروحة.

تومي خيرة

إهداء

إلى الأشواق التي حفزتني على الكتابة في عزّ تحدّياتها

إلى الّذين تحمّلوا معي جزءا من المعاناة:

أمّي . . .

أبي . . .

إخوتي . . .

إلى أستاذي الّذي علّمني أنّ العلم أمانة

وأنّ سبيل النّجاح ليس سهلا دائما

تومي خيرة

مقدمة

يطمح هذا البحث إلى ملامسة شعرية السرد في النّص الرّوائي الجزائري، ومن ثم سيكون اشتغالنا في صلب الخطاب النقدي المعاصر، وإن تعددت مفاهيم الشعرية بسبب اختلاف زوايا النظر إليها على الصعيد النظـــري والتطبيقـــي. وسواء انحاز بعض النقاد إلى البنيوية أو إلى السيميائية، فإنّ ذلك يثري الجهاز المفاهيمي والإجرائي على حد سواء. لذلك كل سجال يتجاهل هذا الأفق يكـــون عقيما على مستوى الممارسة النقدية. ذلك أنّ حقل الشعرية يتجاوز حدود الشعر والنثر إلى مجالات أخرى خارج نطاق الأدب، إذ تستهدف فـــي المقـــام الأول استكناه الأدبية، وبذلك لا تقف عند حد بلاغة وجماليات النص الشعري.

وإذا كان النّص السردي يعتمد بالدّرجة الأولى على الحبكة الّتي تستوجب توخّي طريقة محدّدة لنقل الأحداث وسردها، فإنّ العمـــل الرّوائـــي لا تتحـــدّد ملامحه بمضمونه فقط، بل من المهمّ أيضا الاهتمام بالقالب الّذي ستسكب فيـــه هذه المضامين فضلا عن صيغة تقديمها، ولا يتحقّق ذلك إلّا عن طريق السّـــرد بوصفه الفعل الذي ينتج الخطاب، والّذي يتحدّد على أنّه أسلوب صياغة المـــادّة الرّوائيّة، وتشييّد الحكاية. ولاشكّ أنّ المتأمل في العمق الدّلالي لهذا السّبك يدرك أنّه لم يرد عبثا، بل له وشائج فنيّة، وسمات جماليّة تصنع جمال نصّ معيّن دون غيره. ومن هذه الزّاوية سنلفي هذه الجماليّات تختلف من نصّ روائيّ إلى آخر، وكلّ ذلك يكون محكوما برؤية الكاتب، وفهمه المختلف لطرائق إنتاج الخطـــاب الرّوائي.

وللوقوف على جماليّة السّرد في العمل الرّوائي الجزائري استوقفتني أعمال الرّوائي **"أحمد طيباوي"**، فاتّخذتها نموذجا لتحليل الخطاب الرّوائي في نصوصه السّرديّة، وتقصّي بلاغتها، وفكّ شفراتها المضمرة، كما لا يمكـــن أن أشـــتغل بمعزل عن مقاربة البناء والدّلالة في رواياته، ذلك أنّها تكشف عن قدرة لافتـــة على قراءة التّحوّلات الاجتماعيّة والثّقافيّة والمعرفيّة.
ولم تكن البنيات الخطابيّة والسّرديّة وحدها حافزا لمعاينة التّجربة الرّوائيّة لدى "أحمد طيباوي"، وإنّما استكشاف شعريّتها السّرديّة كان أيضـــا وراء هـــذا الاختيار، لاسيما أنّ الرّوائيّ يمثّل عيّنة من الحساسيّة الرّوائيّة الجديـــدة، الّتـــي تستفزّ القارئ بأسئلتها، وتجعله يدخل في سجال مع بنياتها الدلالية.

وتأسيسا على ما تقدّم وسمت هذا البحث على النّحو التّالي: "**شعريّة السّرد في روايات أحمد طيباوي**". يتكون هذا العنوان من جزئيتين مترابطتين: الجزئية الأوّل متعلقة بالشعريّة، ونقصد بها الجماليّة الّتي تميّزت بهـــا أعمـــال أحمـــد

طيباوي عن غيره، والجزئية الثانية تحيل إلى السّرد، وهو الأسلوب الّذي اتخذه الكاتب لأجل إيصال مادّته السّرديّة.

وعلى هذا الأساس تأتي محاولتي لتسليط الضّوء على مدوّناته السّرديّة الروائيّة، وهي: "اختفاء السيّد لا أحد، موت ناعم، مذكرات من وطن آخر، المقام العالي، باب الوادي"، وقد ننفتح على مجموعته القصصية "وجه على الحافة"، من أجل الوقوف على آفاق تجربته، والتنويع الذي عرفته على صعيد المضمون والشكل.

وبناء على ما تقدّم، طالعتني جملة من الإشكاليّات الّتي تأسّس عليها البحث، ويمكن بلورتها من خلال الأسئلة التّالية:

– وإذا كانت الشّعريّة قد راهنت على ألّا تقارب العمل الأدبي إلا من مكمن بلاغته، فما هي مواطن بلاغة السّرد في أعمال "أحمد طيباوي"؟ وما هي سمات تفرّدها عن غيرها من الأعمال السردية؟

– كيف وظّف الروائي تقنيّات السّرد في نصوصه؟ وما الخصوصيّة الجمالية الّتي يكتسيها الزّمن في هذه النّصوص؟

– ما هي الأشكال السردية التي نعاينها في نصوصه؟ وما انعكاس ذلك على تحولات الضمائر؟

– ما هي الدلالات التي يمكن أن تنتجها قراءة وتأويل البنى السّرديّة المضمرة؟ وما هي الآليات الي تتحكم في تشييد هذه الأنساق؟ وما علاقتها برؤية الكاتب ضمن المدوّنة الرّوائيّة؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّات، اقتضت خطّة البحث أن يتكوّن من مقدّمة وثلاثة فصول، وخاتمة، يتصدر كلّ فصل تمهيد نظري يؤطر ما سيتبعه من تطبيق. وقد كانت الغاية من ذلك توضيح المفاهيم المتعلّقة بمحتوى كلّ فصل، إلى جانب تقديم مهاد نظري يؤسس للاشتغال على شعرية السرد في نصوص أحمد طيباوي. وهكذا سيجد المستوى الإجرائي سندا له في الجهاز المفاهيمي.

أمّا **الفصل الأوّل**، فقد وسمته بـ "**شعريّة الزّمن**" وفيه عاينت تشكّل البنيات الزّمنيّة، حيث تفحصت النّسق الزّمني انطلاقا من السّرد الاستذكاري والسّرد الاستباقي (الاستشرافي)، وتسريع السّرد من خلال تقنيتي: الحذف والخلاصة، وإبطاء السّرد عبر المشهد والوقفة، وتفاعلات ذلك مع نسق الزّمن اللّيلي الّذي تنجز فيه الأفعال السّرديّة.

وبالتّساوق مع ذلك كشفت عن بنيات الزّمن في الرّواية السّيرذاتية من خلال الوقوق على نظام الزّمن، وتقنياته في ظلّ تقاطع الرّواية مع جنس آخر، وهو السّيرة الذّاتيّة.

أما **الفصل الثّاني** المعنون بـــ "**أشكال السّرد: لعبة الضّمائر المتحوّلة**"، فقد تطرّقت فيه إلى الحضور المهيمن لضمير المتكلّم الّذي يحيل في الغالب على الرّاوي العليم المتحكّم في مقاليد الحكي، وعاينت لعبة الضّمائر المتحوّلة الّتي تتبدّى ديناميتها من خلال تداخلها وظيفيّا ودلاليّا، فيصبح المتلقي إزاء شبكة من الضّمائر: ضمير المتكلّم/الحضور، ضمير الغائب/الغياب، وضمير المخاطب/الحضور والغياب.

في حين تعرّضت في **الفصل الثّالث** المعنون بـــ"**الأنساق المضمرة في المحكي**" إلى الأنساق الّتي اشتغلت عليها الرّواية، والّتي تعتبر في معظمها قراءة تأويلية تمحورت حول النّسق الفلسفي، والنّسق السياسي، والنّسق الاجتماعي، والنّسق الثقافي.

ثم جاءت **الخاتمة** في نهاية البحث، أوردت فيها أهمّ النتائج المتوصّل إليها، والّتي حاولت من خلالها رصد مختلف القضايا المتعلّقة بشعرية السرد في روايات أحمد طيباوي.

وفي هذا الصدد، اتخذت كتب الشّعرية والسّرديات نقطة ارتكاز ومرجعية في سبيل التّقصي المعرفي، والاستفادة من الإجراءات التي تتيح للبحث أن يلامس ملامح الشعرية في مدونة أحمد طيباوي السردية. وبناء على ذلك، استفادت هذه الدّراسة من الجهد التراكمي الذي أنجزه الدرس النّقدي العربي والغربي، نذكر منها التالية:

_ **إبراهيم عبد الله**، المتخيّل السّردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 1990.

_ **آيت ميهوب محمّد**، الرّواية السّيرذاتيّة في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز، عمان، الأردن، ط1، 2016.

_ **بحراوي حسن**، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء _ الزّمن _الشّخصيّة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

– **بلعلى آمنة**، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التّراثيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

– **جنيت جيرار**، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط.2، 1997م.

- **عامر مخلوف**، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر (دراسة نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة)، دراسة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000.

- **الغذامي عبد الله محمد**، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.3، 2005.

- **كايسر وولفغانغ وآخرون**، من يروي الرواية، ضمن شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط.1، 2010.

- **مرتاض عبد الملك**، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السرد، رقم 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

- **يقطين سعيد**، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن _ السّرد _ التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 1997.

لاشكّ أنّ هذه المصادر والمراجع وغيرها من الدّراسات، قد سمحت لي بملامسة تمظهرات شعريّة السّرد في روايات أحمد طيباوي، فكانت منهلا خصبا اهتديت به في مضمار البحث والتّحليل، من خلال الاستفادة من مختلف الآليات والإجراءات التّطبيقيّة المقترحة من طرف النّقاد الّذين لهم السّبق في هذا المجال.

وفي هذا السياق، واجهتني بعض الصعوبات، وتتحدّد أساسا في قلّة البحوث والدّراسات الّتي اتّخذت من أعمال "أحمد طيباوي" مدوّنة للتحليل، وإن كانت موجودة فإنّها حسب علمي تتعلّق بعنصر واحد، ولا تشمل البنية السّرديّة كاملة، وهذا ما آثرت تجنّبه من خلال اختياري لدراسة شعرية السّرد في روايات أحمد طيباوي في شموليتها، لأجل تتبّع تطور البنيات الخطابيّة في مدونته.

كما لا أنكر بعض الصعوبات الّتي اعترضتني، نظرا لسعة الموضوع وشموليته، نذكر منها: أن ّهذا التّنوع ذاته لم يسمح بتوحيد المنهج المستخدم في الدّراسة، وهذا الأمر فتح الباب أمام عدّة مناهج، فكان المنهج البنيوي حاضرا والمنهج الاجتماعي، وكذلك المنهج البنيوي التكويني، والمنهج السيميائي.

كما أن اعتمادي على آليات متنوّعة من المناهج الحديثة فرضتها عليّ طبيعة الاشكالية، وكذلك العناصر المدروسة، لأن وجود منهج مكتمل للتّعامل مع مختلف الخطابات هو خيار غير متوقّر، لذلك اقتضت الممارسة التطبيقية التضافر بين هذه المناهج الإجرائية مع مراعاة الانسجام في أدائها، ولعل ذلك ما قد ساعدني في الكشف عن بعض سمات شعرية السرد في نصوص أحمد طيباوي.

وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإنّني أسجل الشّكر الجزيل للدّكتورة المشرفة "مسكين حسنية" الّتي تفضّلت بإشرافها على هذا البحث، كما لا يفوتني أن أقدّم امتناني لكلّ من مدّ يد العون لإنجاز هذا البحث.

تومي خيرة

الفصل الأول

شعرية الزمن

1_ المفارقات الزمنية

2_ إيقاع الزمن

3_ بنية الزّمن في ضوء الرّواية السّيرذاتيّة

4_ الزمن الليلي: حدود الألفة والغياب

- إضاءة:

يعتبر الزّمن من أبرز البنى المكوّنة للخطاب السّردي، ولاشكّ أنّ الحديث عن هذا العنصر لا يمكن أن يتم بمعزل عن العناصر الأخرى، ذلك أنّه يملك القدرة علـــــــــــــى التّمركز لأنّه يتكفّل بخاصيّة التّتابع والإيقاع والتّشظي والبطء والتّسريع، فهو البوتقة الّتي تشتغل على تكثيف الحدث ضمن الخطاب السّردي.

والحقيقة أنّ الزّمن موضوع إشكالي وخلافي لأنّه مرتبط بالحياة كلّها، أي أنّه متعدّد المنطلقات: فهو فلسفي، لساني، معرفي، اجتماعي، ونفسي. إنّه يشكّل قضيّة معقّدة وضعت النّقاد والدّارسين في مأزق ومتاهة، إذ جعلت بعضهم يعلن أنّ الخوض في ذلك ضرب من العبث وتبديد للوقت، نظرا لهلاميّة الزمن واستحالة الإمساك به، وإخضاعه للدّراسة والتّمحيص.

في حين اقترح البعض الآخر من النّقاد مخرجا من هذه المتاهة وأعرض عن دراسة الزّمن لذاته، وسلّط الضّوء على تأثيراته وتداعياته على الإنسان والنّفس البشريّة، بل على الكاتب نفسه، ممّا أفرز لنا في هذا الصّدد آراء فلسفيّة متعدّدة، كما عند "غاستون باشلار " "Gaston Bachelard" في كتابه "جدليّة الزّمن"، و"بول ريكور" " Paul Ricœur" في كتابه " الزّمن والسّرد القصصي"، و"لوكاتش" " Georg Lukacs" في كتابه "نظريّة الرّواية"، وغيرهم ممّن قال بظاهريّة الزّمن، وفصّل في تداعياته وتأثيراته.

ويعتبر "بول ريكور" من الّذين ينظرون إلى الزّمن بوصفه قيمة إنسانيّة، والرّواية إنتاج جديد لها، أو ما يسمّى بالزّمن الإنساني، فقسّم السّرد إلى نوعين: السّرد التّاريخي والسّرد القصصي، فهما يتكاملان تحت مسمّى المحاكاة لإنتاج العمل الأدبي أو الرّواية أو القصّة بشكل خاصّ. وذلك ما أفصح عنه في قوله: "في القسم الثالث هذا من "الزمان والسرد" سأطبق النموذج السّردي الذي أنظر

فيه تحت عنوان المحاكاة على منطقة جديدة من الحقل السردي أسميها، لتمييزها عن السرد التاريخي، السرد القصصي."[1]

ومن جهة أخرى يعطي "ميخائيل باختين" "Mikhail Bakhtine " طابعا اجتماعيّا للزّمن من خلال قوله بالزّمكانيّة، أي عدم الفصل بين عنصري الزّمان والمكان، والإقرار بالعلاقة المتبادلة بينهما، إذ "في الزمكان أحداث الموضوع تتشخص...أما الزمكان فيوفر أرضية جوهرية لعرض وتصوير الأحداث. وهذا بالذات بفضل التكثيف والتشخيص الخاصّ لعلامات الزّمن – زمن الحياة الإنسانية والزّمن التّاريخي– في قطع معيّنة من المكان. وهذا هو الّذي يمكّن من بناء صورة الأحداث في الزمكان (حول الزّمكان) "[2]. هكذا، يقرّ "باختين" بالعلاقة التّبادلية بين الزّمان والمكان، إذ يندمج المكان في حركة الزّمن والموضوع بوصفه حدثا أو مجموعة من الأحداث[3].

وبالانتقال إلى آراء البنيويّين في هذه المسألة، سنجد بأنّها أثارت الكثير من الجدل، ولعلّ الجزئيّة الّتي أثارت تضاربا في الآراء هي ما يتعلّق بكيفيّة توظيف الزّمن في الأعمال الرّوائيّة، وهل هذا الزّمن الرّوائي تجسيد أمين للزّمن الحقيقي الّذي ينطلق منه السّارد أم أنّه مجرّد زمن كاذب على رأي "جيرار جينيت" "Gerad Genette" الّذي قدّم جهودا كبيرة في هذا الصّدد، خاصّة في كتابه "خطاب الحكاية " الّذي يعدّ باكورة أعماله في مجال السّرديّات، وفيه اقترح العديد من الحلول للخروج من هذه المعضلة، أبرزها التّركيز على الزّمن داخل العمل الإبداعي دون الأخذ بعين الاعتبار العوامل الخارجيّة (الحروب ، انهيار الاقتصاد ، نفسيّة الكاتب)

ويرى أنّ الزّمن الحقيقي يبدأ في اللّحظة الّتي يقرأ فيها النّص "مادامت الحكاية المكتوبة حادثة – ككلّ شيء آخر–في الزّمن، فإنّها توجد في الفضاء

---

[1] بول ريكور: الزّمان والسّرد، التّصوير في السّرد القصصي، تر: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ج2، ط1، 2006، ص21.

[2] ميخائيل بختين، أشكال الزّمان والمكان في الرّواية، تر: يوسف حلاق، دراسات نقديّة عالميّة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سورية، 1990م، ص230.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

وبصفتها فضاء، ويكون الوقت اللّازم لـــ"استهلاك"ها هو الزمن اللّازم لعبورها أو اجتيازها، كما تعبر طريق أو يجتاز حقل. إنّ النّص السّردي، ككـــلّ نـــصّ آخر، ليست له من زمنيّة أخرى غير تلك الّتي يستعيرها كنائيّـــا مـــن قراءتـــه الخاصّة"[1]. وعليه، فإنّ لحظة القراءة هي الّتي تكسب العمل الأدبي، أي الرّواية وجودها وكينونتها، مادامت محكومة بزمنيتها الّتي هي فـــي الأصـــل زئبقيّـــة هلاميّة غير ملموسة.

وفي هذا السّياق، يلفت "ميشال بوتور"«Michel Butor» الانتباه في كتابه "بحوث في الرّواية" على عدم إمكانيّة تحقيق التّرتيب الكرونولوجي للزّمن في الرّواية بشكل دائم ومطلق، وذلك ناتج عن الانقطاعات والتّشظّي الّذي يلجأ إليه السّارد تعبيرا عن قلق الحياة المعاصرة. ومن ثم، "يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضا تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين. فنحن لا نعيش الزمن كأنّه استمرار إلاّ في بعض الأوقات"[2].

وبناء على ذلك، كثيرا ما لا ننتبه إلى الانقطاعات الموجودة في النص الروائي بحكم العادة، حيث لا نلتفت إلى بعض الصّيغ التي تؤثّر على الثّغرات الزّمنية، مثل "وفي الغد..."، "وبعد قليل..." "ولما رأيته ثانية."[3] ومع ذلك، يحرص "ميشال بوتور" على أن تكون هذه الانقطاعات مبرّرة جماليا.

إنّ تحولات العصر والظّروف القاسيّة الّتي تتجاذب الرّوائي تجعله يميل إلى كسر الرّتابة والخطّية، ليلعب على الوتيرة الزّمنيّة من خلال الفجوة بين زمن القصّة وزمن السّرد، إضافة إلى ذلك فإنّ خصوصيّة العمل الرّوائي (كنتاج مخيّلة)، تجعل من غير الممكن أن تتحقق خطيّة الزّمن بشكل كامل، "حيث أنّ هذا الخطّ يقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمطّ إلى الأمام ويمطّ إلى الخلف، حتّى في أكثر النّصوص القصصيّة بساطة وسذاجة. ذلك أنّ ظهور أكثر من

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997م، ص 46.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط.3، 1986، ص 100.

[3] المرجع نفسه، ص 100.

شخصيّة رئيسية في القصّة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى، وترك الخطّ الزّمني الأوّل للتّعرف على ما تفعله الشخصية الثّانية أثناء معايشة الأولى لحياتها."[1] وعلى هذا النّحو، كلما تظهر شخصية جديدة يتم الرجوع إلى الوراء/الماضي لتسليط الضّوء على بعض الأحداث الهامة، مع إمكانية الاحتفاظ ببعض العناصر لتجليتها لاحقا.

وعلى العموم، إنّ الرّواية فنّ زمني بامتياز، يضطلع فيها خطاب الزّمن بالتأثير في العناصر السردية الأخرى، ومع ذلك، هناك صعوبة في تحديد تعريف محدّد لهذا العنصر نظرا لأنّه "حقيقة مجرّدة سائلة، لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع."[2] ومن النّقاد الّذين درسوا الزّمن لذاته "جيرار جينات"، حيث يقترح نوعين من الزّمن تنطوي عليهما الرّواية، وهما زمن القصّة وزمن الحكاية، أو كما يسمّيهما "توماشفسكي" زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي[3]، "ومن ثمّ يصبح تحليل الخطاب السّردي مرتبطا بطبيعة اشتغال اللّغة داخل النّص. لا يتمّ استدعاء الأحداث، إلّا في سبيل مقارنتها بالخطاب. مادام التّحليل يستند في بعض محطّاته إلى دراسة العلاقة بين المحكي والقصّة وبين المحكي والسّرد، وأخيرا العلاقة بين القصّة والسّرد."[4] وعلى النّقيض من ذلك هناك من يعطي مقولة الزّمن بعدا واقعيّا من خلال ربطه بالحياة الإنسانيّة والاجتماعيّة، والأخذ بعين الاعتبار زمن الكتابة وزمن القراءة وظروفهما، إضافة إلى نوعية المتلقّي.

ومن النّقاد الّذين يؤمنون بهذا الطّرح نستحضر ما تذهب إليه "سيزا قاسم" في دراستها لثلاثيّة نجيب محفوظ إلى الجمع بين زمنين؛ هما الزمن الخارجي الذي تدرج ضمنه زمن الكتابة، وزمن القراءة، الذي هو الفترة التي خرج فيها

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص54.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في" ثلاثيّة "نجيب محفوظ، ص27

[3] توماشفسكي، نظرية الأغراض، تر: إبراهيم الخطيب، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص.179.

[4] منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط.1،2015، صص.164،165.

الكتاب إلى النّور، أمّا الزّمن الثّاني فهو الزّمن الدّاخلي، وهو ما يتعلّق بتقنيات السّرد التي يستخدمها الكاتب[1] في روايته.

1-المفارقات الزمنية في روايات أحمد طيباوي:

لقد لمسنا اشتغالا كبيرا على المفارقات الزمنية في روايات "أحمد طيباوي"، ويمكن أن نرصد ذلك من خلال رواية "اختفاء السيّد لا أحد". وفي هذا الصّدد، سنحاول الوقوف على تقنيّتي الاسترجاع والاستباق اللّتين كان لهما حضور لافت في النّص السّردي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير التّقنيتين في هواجس الشّخصيّات، وتفاعلات ذلك مع النّسق الزّمني الّذي تنجز فيه الأفعال السّرديّة.

أ-الاسترجاع:

يعدّ الاسترجاع تقنية زمنيّة تسمح للسّارد باستحضار أحداث ماضيّة، فهو مفارقة زمنيّة بالنسبة لزمن القصّة الحقيقي أو ما يسمّيه "جيرار جينات" مستوى القصّ الأوّل، إذ يمثّل كلّ استرجاع "بالقياس إلى الحكاية الّتي يندرج فيها –التي ينضاف إليها –حكاية ثانيّة زمنيّا، تابعة للأولى في ذلك النّوع من التّركيب السّردي."[2] داخل النص الروائي.

وعندما نتأمل رواية "اختفاء السيّد لا أحد" نلفيها حافلة بالاسترجاعات، فالسّارد المنصهر مع الشّخصيّة الرّئيسة يتحكّم في مقاليد الحكي، ويتمركز ضمن زخم الأحداث من الوهلة الأولى، فيستفزّنا بالعديد من الأسئلة: من أين أتى؟، ولم هو مضطرّ لرعاية الشّيخ الطّاعن في السّن؟ هل هو فعلا بلا اسم؟ أين عائلته؟ وأين مكان اختفائه؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها تفاجئنا مع بداية الرّواية ما يدفعنا قدما لعلّنا نجد الإجابة عنها.

إنّ ديناميّة النّص السّردي ناتجة عن تشظّيه، فالسّارد في الرّواية يراوح بين الماضي واللّحظة الآنيّة المتمثّلة في الدّرجة الصّفر للكتابة، أين يتقاطع زمن

[1] ينظر، سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في" ثلاثيّة "نجيب محفوظ، ص26

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص.60.

القصّ مع زمن الحكي، فلا نكاد نجد صفحة دون أن تتداعى الأحداث الماضيّة في ذهن السّارد البطل، بل يمكننا القول أنّ الرّواية في أغلبها مبنيّة على الاسترجاع والتّداعي. ونميّز في الاسترجاع نوعين اثنين يختلفان باختلاف وظيفتهما:

-الاسترجاع الدّاخلي: Homodiégétique

هذا النّوع يتمركز داخل الرّواية لا يخرج عنها وهو ما يسمّيه "جيرار جينات " جواني الحكي، وذلك لأنّه "يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها."[1] ويسعى السّارد من خلاله إلى استعادة ذكريات أو أحداث تتعلّق بمجريات القصّة، لأجل ترميم نقص أو التّعليق على حدث حاصل، أو الوقوف عند شخصيّة ما لها دور في تغيير مسار الأحداث.

وفي رواية "اختفاء السيّد لا أحد" اشتغل السّارد على هذا النّوع من الاسترجاعات خاصّة فيما يتعلّق بعنصر الشّخصيّة، فهو يسلّط الضّوء على ماضيها، ويقف عندها طويلا بعد أن مرّ عليها مرور الكرام في البداية، لتستوقفه فيما بعد ويقوم بالاهتمام بها، هذا ما لمسناه في حديث السّارد عن الشّيخ المسنّ الّذي اضطرّ للاعتناء به على مضض بعد غياب ابنه، الأمر الّذي سبّب له العديد من الضّغوطات النّفسيّة، ونجده يقول في معرض حديثه عن الشّيخ ما يلي: "يثير اشمئزازي بلعابه، ويخرق كلامه سقف توقعاتي...مجاهد قديم، لا أعلم كيف تحصّل على شقتين متقابلتين، من سكنات اجتماعيّة."[2]

ومن الاسترجاعات الدّاخليّة أيضا حديث السّارد عن شخصيّة مراد الّذي سبق وأن ذكره من قبل، لكن دون أيّة تفاصيل إلاّ ما قاله عن كونه ابن الشّيخ الطّاعن في السّن، تخلّى عنه، وسافر إلى الخارج، يقول: " كان مراد نزقا

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص20.

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط2، 1441ه-2021م، ص14.

ومندفعا، ومع ذلك أعتبره طيّبا على نحو، لكنّه زير نساء إذا كان من الضّروري الانتقال إلى الضّفة الأخرى ونعته بالأوصاف المناسبة."[1]

ثم إنّ السّارد أنموذج للبطل الإشكالي الّذي يشعر بعبثيّة وجوده، فيمنح للذّكريات المجال لكي تنهال دون أن يحرّك ساكنا، إنّه في صراع حادّ مع واقعه، وهو في قلق دائم أفرزته الظّروف الصّعبة الّتي مرّ بها، وهكذا فإنّ هذا النّوع من الاسترجاع يمثّل تداعيا نفسيّا يسيطر على السّارد المشارك في الحكي، فيدفع به إلى أن يلعن قدره وظروفه، وحتّى الشّخصيّات المحيطة به، ولذلك فكلّ استرجاعاته يغلب عليها الطّابع التّشاؤمي المليء بالنّقمة والرّفض، وبالتّالي الرّغبة في الاضمحلال والرّحيل.

-الاسترجاع الخارجي: Recuperation exterme

من خلال تسميته نستطيع تبيّن هذا النّوع من الاسترجاعات، فهو يعود إلى ما قبل زمن السّرد، ليعرض مجريات أو تفاصيل عن شخصيّات لم نعهدها من قبل، هي جديدة علينا، لم تسبق الإشارة إليها، فوحده السّارد يعرفها. وهكذا، فإنّ الاسترجاع الخارجي هو الذي "يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية."[2] وبتعبير " جيرار جينات " هو براني الحكاية، فيعقد القارئ والسّارد صلة وصل بين الحكايتين؛ وهكذا تتحقق الاسترجاعات الخارجية "حين تكون سعة الاسترجاع خارجة، عن زمن المحكي الأول. ومن ثم لا يمكن لزمنها أن يمتزج مع المحكي الأصلي. لذلك تنحصر وظيفتها في إتمام المحكي وتنوير القارئ بسابقة...معينة أو بغيرها."[3] وبالفعل ذلك ما يؤكد عليه "جيرار جينات" حين يوضح وظيفة الاسترجاع الخارجي. " فالاسترجاعات الخارجية – لمجرد أنها خارجية– لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأنّ وظيفتها الأولى هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة" أو تلك."[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص17.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 19.

[3] منصوري مصطفى: سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، ص 175.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص.61.

وهذا النّوع من الاسترجاع تعجّ به رواية "اختفاء السيّد لا أحد" أكثر من غيره، ذلك أنّ الشغل الشّاغل للسّارد أن يستعيد ويعرض الذكريات والأحداث ليبرّر ما هو عليه في لحظة السّرد، فقد كان بإمكانه أن يروي أحداث حياته متسلسلة كما حصلت في الحقيقة: فتح عينيه على الدّنيا، وفاة أمّه ووفاة والده، بقاؤه عند خالته، تكفّل زوجة عمّه به بعد وفاة الخالة، وفاة زوجة العمّ، تشرّده، لقاؤه بمراد، تحمّله مسؤوليّة الشّيخ بعد رحيل مراد، وفاة الشّيخ، ورحيله إلى وجهة مجهولة. لكنّ السّارد تجاوز هذا التّرتيب التّقليدي وفضّل أن يشوّش ذهن القارئ كي يشدّه أكثر، ويستفزّه بالمزيد من الأسئلة منذ اللّحظة الأولى لأجل البحث عن إجابتها مع توالي العمليّة السّرديّة.

ومن الاسترجاعات الخارجيّة نستحضر سرد الراوي لأحداث هامّة في حياته، استهلّها بوفاة الأمّ والأب والخالة وزوجة العم، وأيضا أشار إلى أخيه "عمّار" الّذي لم يزوّدنا بمعلومات كثيرة عنه، ولا عن سبب بعده عنه واكتفى بقوله: "أعرف أنّه يحبّني وأنّي مقصّر في حقّه.. لكني أنقطع عنه."[1] وهكذا، يكون السّارد قد أفصح عن ذلك، ولم يعد للتّوضيح، ممّا يجعلنا نطرح العديد من التساؤلات الّتي لا نجد لها جوابا، حيث إنّ شخصيّة أخيه عمّار تبقى مبهمة.

وهذا ما سيقودنا لاحقا إلى تقنية الحذف عند "جيرار جينات"، والّتي تشكّل ثغرات في السّرد، هذه الثّغرات لا ترمّمها إلاّ الاسترجاعات التّكميليّة المزجيّة completives والّتي من شأنها "سدّ فراغ سابق في المحكي."[2] لكنّ السّارد لم يستعن بها في هذا المقام حتّى يحافظ على عنصر الغموض المستفزّ عدا ما ذكره في حديثه عن فتاة الشّرفة المجهولة الّتي لازالت تطارده، فيكتشف بعد مدّة طويلة سبب تصرّفاتها وغرابتها اللّامتناهيّة، ويقدّم لنا تفسيرا لذلك، حيث يقول: "استيقظت بعد الظّهر، حلقت ذقني واجتهدت في أن أكون نظيفا وأنيقا، رجلا يمكن أن تشتهيه امرأة حتّى وإن كانت خرساء."[3] فاكتفاء الفتاة بلغة الإشارة،

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 14.

[2] مصطفى منصوري: سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، ص 176.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 43

وعدم تجاوبها مع اتصالاته، راجع إلى عدم قدرتها على الكلام، وهذا ما أفصح عنه السّارد في الأخير.

ومن طبيعة الاستذكار بنوعيه أنّه قد يطول كما قد يقصر، لـذلك نميّـز نوعين أو خاصيتين اثنتين:

الأولى: مدى الاستذكار: نقصد بـه المـدّة الّتـي تسـتغرقها المقـاطع الاستذكاريّة أثناء عودتها إلى الماضي، وهي متفاوتة طولا وقصرا. " وتسـمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاسـتذكار بمـدى المفارقـة la portée de lanachronie."[1] وهكذا، يمكن تحديد مدة الاستذكار بالقياس إلى زمن القصّة.

وبالعودة إلى رواية " اختفاء السيّد لا أحـد " نجـد أنّهـا حافلـة بعـدّة استذكارات، فالبطل في الرّواية غير متصالح مع حاضره ولا مع نفسـه، فهـو نموذج للشخصيّة غير المحدّدة الملامح، لذلك نجده دائم الحديث مع نفسـه فـي إطار ما نسمّيه " المونولوج الدّاخلي ". إذ كان " لابدّ من أن تجيء عليه لحظـة يجد نفسه فيها في "حوار مع نفسه"... فذلك لأنّه يملك حياة "باطنيّة " تحول بينه وبين الاستغراق في المجموع إلى أقصى حدّ."[2] وهذا ليس جديدا على الأعمـال الرّوائيّة الجديدة، على العكس من البطل التّقليدي في الرّوايات الكلاسيكيّة حيث إنّه كان أقرب إلى المثاليّة.

يبدو البطل في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" دائم الصّراع والقلق ممّا يجعله في حاجة ماسة إلى العودة إلى الذّكريات السّابقة، فنجده يتذكر مراحـل كثيـرة مرّت في حياته، انطلاقا من اختطافه في زمن الإرهاب، حيث يقول: "اختطفت من على ناصيّة الشّارع الوحيد في قريتنا، هناك في سرج الغول شمالي سطيف، مع مراهقين آخرين، كانت فجيعة لأهلي، وكان الزّمن سيتولّى معالجتهـا كمـا يفعل دائما، لكنّني كنت أقرب ما أكون للخلاص من أيّ لحظـة أخـرى فـي

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص 222.

[2] عبد العزيز شرف، أدب السّيرة الذّاتيّة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1998، ص7.

حياتي."[1] وعلى هذا النحو، يعود السّارد بذاكرته إلى زمن الإرهاب، فهو أكثر فترة عصيبة في تاريخ الجزائر، لكنّه لم يصرّح بالتّاريخ بالتّحديد لكنّنا نستطيع تخمينه بالتّقريب، ذلك أنّ المعروف أنّ هذه الفترة الحسّاسة وقعت ما بين عام 1991م و2002م.

ومن الاستذكارات الّتي يبتعد فيها السّارد عن اللّحظة الآنيّة، ويتوغّل في الماضي تذكره لوفاة والديه وضياعه بعدهما، حيث يقول: " صور أمّي في ذاكرتي غير واضحة، بعيدة ومشوّشة، ولا عاطفة تشدّني إليها. أحيانا أفكّر أنّني ولدت دون أمّ، من ظهر أبي لما سقى بمائه التّراب. لم يبطئ أبي في اللّحاق بها، كان يحبّني حبّا لا مثيل لها، لكن من الواضح أنّه كان يحبّها أكثر مني، لذا تبعها وتركني أنا وأخي عمّار"[2] وحيدين.

ومن ثم لا تكاد صفحة من صفحات الرواية تخلو من الاسترجاع، خاصّة حين ينتقل الحكي من المستوى الأوّل، فيعود وينكفئ إلى الماضي البعيد، وكأنّ السّارد يجد متنفسّا في ذلك هروبا من واقعه، رغم أنّ ما عاشه سابقا ليس بأحسن ممّا هو عليه الآن، حيث يقول: "خضت الحياة بكلّ إكراهاتها، اشتغلت زبّالا لثلاث سنوات، لم يشفع لشريد مثلي مستواه الجامعي ولا كونه إنسانا، واستغلّني من استطاع أن يفعل ذلك. نسيت تقريبا كلّ ما تلقيته في الجامعة، ولقنتني الظّروف دروسا أكثر رسوخا"[3]، من الواضح أنّ استذكارات وتساؤلات البطل ليس لها إجابة واضحة، هي تصوير دقيق لفوضى الواقع والمجتمع الّذي يعيش فيه ما دفعه للبحث عن الانفلات عنه، والتّخلّي عن هويّته، حيث يقول: " سقطت بطاقتي في مرحاض المحطّة، وتبلّلت، استخرجتها، ولمّا وجدتها تالفة تماما.. رميتها مجدّدا وسكبت دلو ماء"[4]. ولا شك أنّ سقوط الهوية في المرحاض يكشف عن هول السقوط الحياتي والوجودي الذي يكابده البطل.

وهكذا، عندما يكون مآل الهوية هو التلف التام في مكان عفن؛ معناه أنّ البطل بصدد التلاشي المضاعف؛ حيث جنح للمرة الثانية وبإرادته إلى رمي

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 1 .

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص36.

[4] م ن، ص26.

هويته وسكب الماء عليها إمعانا في إبعادها، وطمس ما تبقى من حضوره المتبدد في عالم متفسخ وكريه تماما كالمرحاض.

إنّ الزّمن في المقاطع السابقة ذو طبيعة ديالكتيكيّة، حيث يتغيّر البطل الّذي غالبا ما يكون سلبيّا قلقا محموما بفوضى الأشياء المحيطة به، تعود به الذّاكرة إلى الماضي السّحيق الّذي لا يصرّح حقيقة بمداه، ويكتفي بسرد حيثياته.

الثّانية: سعة الاستذكار: وهي المساحة الّتي يشغلها الرّجوع إلى الماضي في الرّواية ككلّ، إذ إنّ سعة الاستذكار "تقاس بالسّطور والفقرات والصّفحات الّتي يغطيها الاستذكار من زمن السرد."[1] وهكذا، ألفينا مدى الاستذكار يقاس بالأيام والشهور والأعوام.

إذن، السّعة هي ما نراه مكتوبا ونعاينه ضمن السّرد، ونستطيع القول أنّ الاستذكارات في رواية "اختفاء السيّد لا أحد " لم يعرضها السّارد دفعة واحدة، لكنّه فضّل أن يراوح بينها وبين خطيّة السّرد، لذلك جاءت متقطّعة، لا نستطيع حصرها، لكنّنا نستطيع أن نؤكّد أنّها كثيفة؛ فمن الصّفحة **(12)** إلى الصّفحة **(14)** نستطيع إحصاء **(49)** سطرا استذكاريّا من أصل **(67)** سطرا.

والهدف من الاسترجاع بشكل عامّ هو تحقيق بواعث فنيّة وجماليّة، بالإضافة إلى سدّ الفراغ الاستعادي، فهو مفيد لتنوير القارئ، والإشارة إلى أمور غامضة أو إعطاء معلومات عن شخصيّات جديدة، أو استدراك ما سبق. وبشكل عامّ، فإنّ كسر الرّتابة أمر مفيد للقارئ؛ ذلك أنّ السّرد وفق إيقاع واحد قد يؤدّي إلى الملل، كمن يحكي حكاية خياليّة خالية من عنصري التّشويق والإثارة، كما أنّ أحاديّة الصّوت تخلق نوعا من الرتابة والضّجر.

ب-الاستباق:

يدلّ الاستباق أو الاستشراف على المقاطع السّرديّة الّتي تسمح للسّارد بتخطّي زمن القصّة، والقفز نحو المستقبل. "والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بطابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات للمستقبل. ولاسيما إلى وضعه

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص125.

الرّاهن، لأنّ هذه التّلميحات تشكّل جزءا من دوره نوعا ما."[1] ويحصل ذلك من خلال التّنبؤ بمجريات سابقة لأوانها، وفي الواقع هذه التّطلعات والتّمهيدات قد تتحقق كما قد تخيّب، وهذا ما يخبرنا به استمرار المسار السّردي.

كما أنّ هذه التّقنيّة تذكّرنا بالسّرد الكلاسيكي الّذي كان يستهلّ في أغلب الأحيان بافتتاحيّة أو تلخيص للوقائع قبل مباشرة السّرد، إذ إنّها قديمة قدم "الملاحم الثّلاث الكبرى القديمة، وهي "الإلياذة " و"الأوديسة " و"الإنياذة "، تبتدئ كلّها بنوع من المجمل الاستشرافي"[2]، أو الافتتاحيّة الّتي ترسم مسار الأحداث حتّى قبل بدايتها، والملاحم الكبرى حفلت كثيرا بهذه التّقنيّة، الّتي تقدّم إيحاء بأنّ ما يقدّم هو أمر غير حقيقي ومن نسج الخيال بسبب تدخلات السارد المتعدّدة.

والملاحظ أن الرّواية الجديدة على العكس من التّقليديّة تصلح للاستباق لغلبة طابع السّير ذاتي عليها، والّتي تقتضي انصهار الكاتب أو السارد مع الشّخصيّة الرّئيسة الّتي تتحكّم في مقاليد الحكي. ولذلك أشرنا سابقا إلى أنّ الحكاية بضمير المتكلّم أكثر ملاءمة للاستباق. غير أنّ هذه التّقنيّة تقطع السّرد في حركته العاديّة، ومن ثمّ فإنّها "تتنافى مع فكرة التّشويق الّتي تكوّن العمود الفقري للنّصوص القصصيّة التّقليديّة الّتي تسير قدما نحو الإجابة على السّؤال "ثمّ ماذا؟"[3]، ولاريب أنّ البحث عن الإجابة هو الذي يخلق حالة التشويق التي تشد القارئ رغم متواليات الأحداث.

ولا شكّ أنّ القارئ قد تعوّد في الأعمال الرّوائيّة أن يكتشف الأحداث والوقائع مثله مثل السارد، ولكنّه يتفاجأ في الاستشراف باستباق أحداث جديدة، وكما قلنا من قبل فإنّ رواية المتكلّم هي المناسبة للاستشراف؛ ذلك أنّ هذا الضّمير يتواتر استخدامه في السّيرة الذّاتيّة الّتي هي في الأصل استعادة لتفاصيل حياتيّة واقعيّة. إذ " إنّ الحدث التّاريخي هو في جوهره حدث يراد به ما وقع بالفعل في الزّمن الماضي، لذلك فأبرز سمة تلازمه هي واقعيته، وفي

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، ص 65.

ذلك يكمن معناه العميق."[1] والروائي أحمد طيباوي شأنه شأن الرّوائيّين الجدد استعان بالاستباق في مواضع شتّى من روايته، حيث نستطيع أن نميز بين نوعين مختلفين، هما:

-الاستشراف كتمهيد: amorce

هذا النّوع من الاستباق تعمد إليه الشّخصيّة لتتطلع نحو مستقبل ما يتعلّق بمصيرها الخاص، ويكون ذلك فرصة لها تقوم من خلالها وعبر خيالها ارتياد المجهول واستشراف آفاقه. وهكذا، يصبح الاستشراف بوصفه تمهيدا نوعا من الاستباق الزّمني الذي يكون "الغرض منه التّطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي."[2] وهذه هي الوظيفة الأساسية الّتي يضطلع بها الاستباق.

وممّا يصبّ في هذا النّوع في رواية "اختفاء السّيّد لا أحد"، ردّة فعل اللّاأحد أو لنقل توقعاته لحظة تأهّب "مراد" للسّفر وترك والده طريح الفراش، إذ قال: "رجع بعدها في اللّيل، قبّل جبين والده وطلب منه أن يسامحه، تيقنت ساعتها بأنّه لن يعود."[3] رغم أنّ نبرته توحي بأنّه كان متأكّدا إلّا أنّ كلّ الاحتمالات واردة، لأنّ التّصريح لم يكن مؤسّسا على دليل واضح، لكن سرعان ما يتبخر كل شيء، ويتأكّد السّارد من تخميناته حينما تنقطع كلّ وسائل التّواصل مع "مراد"، ولا يصدر عنه أيّ خبر، ومع ذلك يعزّي السّارد نفسه وهو تحت وطأة الضّغط، فيقول: "سأتصرّف...كم أتمنّى أن تحدث معجزة وأجده واقفا أمامي الآن لأركله."[4]

وفي مقام آخر يسرد لنا محاولات "عمي مبارك" التّقرب منه، لأجل مصالحه الخاصّة، ويظهر له ذلك من خلال تصرّفاته المريبة، فيقول: " "عمّي مبارك " عمّ الجميع، وليس عمّا لأحد، رجل مشاع، مبتذل، وموهوم، يحبّ سماع كلمات تنمّ عن توقير الآخرين له دون أن يكون أهلا لذلك... يبدو ألا أهل

---

[1] جليلة الطريطر، مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيّات، مركز النّشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، دط، 2004، صص194،195.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص133.

[3] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص 18.

[4] المصدر نفسه، ص 24.

له، جاء من بعيد، من مكان لا يخبر به أحدا، لديّ يقين بأنّ هذا العجوز يخفي خلف ابتساماته المتكلّفة تاريخا أسود ونوايا أكثر سوادا وواضح من كلامه أنّه يحبّ المال ولا شيء آخر."[1]

فعلا، لقد تحققت نبوءات السّارد، الّذي اختاره عمّي مبارك مستغلا حالته الماديّة السيّئة لينفذ معه مهمّة "في مقبرة بعيدة مهجورة، في "البلاد " حيث أصوله، دفنت جماعات الشرّ في سنوات الإرهاب كنزا حقيقيّا، زمن الحرابة وجماعات اللّيل، كانت النّاس تفدي رقابها بالمال والمال يتكدّس .... أحتاج إلى شابّ قال لي، وليس هناك من يصلح سواك، نحتاج للمبيت لليلتين فقط ...وسنحفر عميقا، هناك رعاة في المنطقة، ولم يعد النّاس يدفنون موتاهم في تلك المنطقة .....سيكون عليك الجهد الأكبر، نصيبك هو الثّلث ومعه سبيكة هديّة. "[2] لم تكن "للّاأحد" ردّة فعل سوى أنّه سخر منه في خلده كمن يظنّ أنّ به خللا في عقله سيودي به إلى الهاوية: "أكاد أجزم أنّ نظّارته مجرّد تمويه، كلّ شيء فيه مريب حتّى ابتسامته."[3] ومن ثم، تكون نبوءات السّارد قد تحققت، إذ اختفى "عمّي مبارك " عن الأنظار، والأرجح أنّه قتل في المقبرة.

-الاستباق كإعلان: annonce

يتميّز هذا النّوع بيقينه ذلك أنّه مؤسّس على دلائل تثبت صحّته، فالسّارد حينما يتلفّظ بالأحداث المسبقة إنّما يتلفّظ بها صراحة: "لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنيّة يتحوّل توّا إلى استشراف تمهيدي أي إلى مجرّد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجرّدة من كلّ التزام اتّجاه القارئ."[4] ومن هنا، " يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق."[5] والحقيقة أنّ الاستشراف كإعلان لم تحفل به الرّواية كسابقه لأجل الاحتفاء بالغموض الذي حفّ حكاية السارد المشارك في الحكي عن "اختفاء السيّد لا أحد". وإن كان النوع الأوّل يستغرق مسافة طويلة،

---

[1] م ن، صص. 7،8.

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص32.

[3] م ن، ص 9.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

[5] المرجع نفسه: ص137.

لكن كل التّمهيدات اضطلعت بوظائفها لأن السّارد يتوخى مبدأ الثّقة في علاقته مع القارئ.

2-إيقاع الزمن:

إذا كنا في الحركة الأولى قد وقفنا على المفارقات الزمنية التي كسّرت خطيّة السرد في رواية "اختفاء السّيّد لا أحد" للروائي أحمد طيباوي، فمن المهم أن نعاين في الحركة الثانية وتيرة السرد، من خلال ما يشهده عرض الأحداث من سرعة أو بطء، وانعكاس ذلك على إيقاع الزمن في النص الروائي. وفي هذه الحالة نكون بصدد صيغ حكائية تسهم من جهة في اختزال زمن الحكاية، وفي إبطاء السرد من جهة أخرى.

أ-تسريع السّرد:

-الخلاصة:

احتلت الخلاصة في رواية "اختفاء السّيد لا أحد" مساحة كبيرة من زمن السّرد، فالسّارد يختصر سنوات طويلة في بضع فقرات، فقد استهل حكايته بإيقاع بطيء وتفصيل مملّ لكل ّشيء في الزّمن الحاضر، ولكن في عمليّة استذكاره السّريعة لأحداث مرّت في حياته وصنعت حاضره نجد أنّه يقلّص المدّة الزّمنية قدر الإمكان كما في حديث "اللّاأحد" عن طفولته في قوله: "...توفيت خالتي قبلها بأيّام، وصرت فائضا عن الحاجة، وبعد انتهاء العزاء لم أنتظر حتّى يصرّح لي أبناؤها بذلك. أعذرهم، أنا نفسي أرى أني زائد أينما ذهبت. تحمّلتني في بيتها سنين طويلة لما جئتها هاربا من الموت، وقرّرت ألا أتمادى في استغلالها حية وميتة. حصلت على البكالوريا ودخلت الجامعة بفضلها. الموت يضع نهاية لكل شيء. استعضت بها عن أمي، كانت امرأة صارمة مع أبنائها ومع ذلك بقيت تعاملني بشكل مختلف. صور أمي في ذاكرتي غير واضحة، بعيدة ومشوشة، ولا عاطفة تشدني إليها، أحيانا أفكر أني ولدت دون أم، من ظهر أبي لما سقى بمائه التراب. لم يبطئ أبي في اللحاق بها."[1] نلاحظ أن هذا المقطع يحتوي على أكثر من حدث، فالسّارد أدرج بالتّرتيب حدث وفاة خالته، وبعدها خروجه من منزلها خوفا من ردّة فعل أبنائها، ويعود

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السّيّد لا أحد، ص 13.

فيتذكر أن لها الفضل في حصوله على البكالوريا، والتحاقه بالجامعة، ثمّ أخبرنا عن وفاة أمّه، ووفاة والده بعدها بزمن قصير.

لاشكّ أنّ كل الأحداث السّابقة تتطلب سنوات وسنوات في الواقع، لكن السّارد لا يستطيع أن يدرجها جميعا بالتّفصيل لأنّ هذا غير ممكن، وبالتّالي فقد اختصر السّنوات والشّهور والأيّام وعبّر عنها في فقرة وجيزة. وهذه التّقنية لها دوافع فنيّة أخرى منها تسريع السّرد، "لأنّ تلخيص أحداث عشر سنوات مثلا سيقتضي منا عرض السّرد بأسرع ممّا لو كان علينا تلخيص أحداث يوم فقط، ولكن هناك احتمال أن يكون ما حصل في اليوم الواحد من أحداث أكبر وأهمّ ممّا حصل في سنوات عديدة "[1]، فالمقطع السّابق ينطوي ضمنه نيف من الزّمن، لذلك كانت عمليّة استرجاعه خاطفة في قالب اختزالي، وقد يعود ذلك لعوامل نفسيّة للسّارد البطل من خلال محاولته تجاوز كلّ ما هو مؤلم، وعدم الوقوف عنده طويلا، مما قد يكسبه نوعا من الثّبات حيال أحداث الزّمن.

وهكذا، فإنّ المدّة الزّمنيّة فيما سبق مفتوحة على مصراعيها، وغير محدّدة مما يعطي انطباعا بمرور فترة زمنيّة لا بأس بها، وأغلبها تتعلق بماضي السّارد الّذي يتصل بحاضره، فلولا وفاة والديه وخالته التي تكفلت به لما وجد نفسه مشردا، وبالتّالي مضطرا للتّكفل بوالد "مراد" المريض الّذي تركه في شقة واسعة، ليعيش حياته في "كندا"، فتلخيصه لأحداث ماضيه يشرح الكثير من الوقائع في الزّمن الحاضر، ولذا فإنّ الخلاصة مرتبطة بالماضي الّذي له علاقة وطيدة بالحاضر.

وفي مثال آخر عن الخلاصة يقول السّارد: " هذه ليلتي الأولى التي أعود فيها للنوم في شقتي، بعد أسبوع قضيته ساهرا عليه"[2]. نلاحظ في المقطع السّابق تقلص الزّمن الملخص في حدود الأسبوع، وقد تضمّن أفعالا سرديّة روتينيّة تتمثّل في عودة السّارد للنّوم في شقته، بعد أن قضى أسبوعا كاملا في المستشفى للعناية بالشّيخ المريض، وبالتّالي فإن المدّة الملخصة قصيرة لا تتعدّى الأسبوع، لم يكن الهدف منها سوى استمرار العمليّة السّرديّة.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، الفضاء _ الزّمن _الشّخصيّة، ص151.

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 25.

كما نلاحظ تمركز خلاصات أخرى في الصّفحات الأولى للرّواية في شكل استرجاعات، والهدف منها تقديم تفاصيل حول ماضي الشّخصيّة الرّئيسة، وتزويد القارئ بمعلومات عنها، ما قد يساعده في تفسير حاضرها انطلاقا من ماضيها لأنّ الخلاصة "لا تتحرّر أبدا من ظلّ الماضي الّذي يبقى متحكما في خلفيتها ونمط اشتغالها، وبعبارة أدق فالخلاصة، وخلاصة الحاضر تحديدا، تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصّة وتفسح المجال بذلك، أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السّرد أن يلمّ بها"[1]. ولكن ذلك لا يمنع من وجود خلاصة استباقية يتطلّع من خلالها السّارد نحو المستقبل على نحو ما ورد على لسان "عمي مبارك" في محاولته لإغواء السّارد بوجود الكنز، وتقديره للمدة التي قد تتطلب للقيام بمهمّة الوصول إليه: "أحتاج إلى شاب قال لي، وليس هناك من يصلح سواك، نحتاج للمبيت لليلتين فقط، منتصف الليل والقمر بدر."[2] وهكذا، فإنّ هذا المقطع يستشرف ما سيقع، فمن جهة يحدد الحاجة الماسة إلى شاب ليقوم بعملية الحفر الشاقة، ويعين من جهة أخرى المدة الزمنية التي يتم فيها استخراج الكنز، فضلا عن توقيته.

وبناء على ما تقدم تكون الخلاصة قد اضطلعت بوظيفة الاختزال في رواية "اختفاء السّيد لا أحد"، حيث قام السارد بعرض الأحداث مكثفة، والتي كانت في الغالب مرتبطة بالماضي. ومن ثم فإنّ الخلاصة " تقنية تختزل الزمن وتسرع حركة السرد، ولكن اختزال الزمن لتسريع حركة السرد ليس هدفا لأي روائي، بل هو وسيلة يلجأ إليها الروائي ليحقق بواسطتها بعضا من الأغراض الجمالية، منها الإشارة إلى دخيلة الشخصية. وليس من المألوف أن يتحدث الراوي في الإجمال عن دخيلة الشخصيات، لأن الغرض الجمالي الأساسي للإجمال هو إيجاز الحوادث الهامشية ضمانا لاتصال السرد وعدم انقطاعه."[3]

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص 148.

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السّيّد لا أحد، ص32.

[3] ميسون صلاح الدين الجرف: بنية الزمن في الرواية، دراسة تطبيقية لروايات التسعينيات للكاتب عبد الكريم ناصيف، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، المجلد 9، العدد 2، 1433_ 2012، ص1026.

وفعلا ذلك ما ينهض به السارد حين يقدم للمتلقي مجملا عن قصة الشخصيات بالعودة إلى ماضيها.

-الحذف:

إنّ الحذف في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" حاضر بشكل كبير بأنواعه الثّلاثة، ولكنّ الكفّة قد رجحت للحذف الافتراضي، ويتعلّق باختفاء السّيّد لا أحد في وجهة مجهولة حتّى أنّ الرّاوي لم يكن عليما بأيّ شيء، فبعد وفاة الشّيخ قرّر اللّاأحد أن يرحل وفي أثناء ذلك دق جرس الباب، ولكن لم يفصح لنا عن هوية الطّارق، وبعدها لم نعلم عن اللّاأحد شيئا يذكر، ولكننا استطعنا الشّعور بأن أحداث كثيرة مهمة محذوفة، وهذا ما أحدث فجوة في السّرد، تدخلنا في أكثر من متاهة، وحتى بعد نهاية الرّواية لم يشف غليلنا.

وفي هذا السياق، يطالعنا حذف افتراضي آخر في آخر الرّواية، إذ يختفي المحقق ولا تجد له زوجته "هدى" أيّ أثر وكأن الأرض ابتلعته، وذلك ما أفصح عنه المقطع التالي: "ولم يخبر عن أثره البتّة طلبته في الهاتف لتفرحه فوجدته مقفلا، ثمّ قصدت شقتهما المفترضة، حيث ذروتهما اليتيمة تمخضت عن جنين وحيرة كبيرة، وجدت الشقة فارغة، مرتبة، بعض الكتب موضوعة على طاولة الصالون، وصورته ببذلة الشّرطة على الجدار، مصباح سريره يبعث نورا خافتا، وثيابه في الخزانة كما هي، والثلاجة خاوية إلا من قارورة ماء معدني ومثلثات الجبن. كتبت له على ورقة صغيرة أن يتّصل بها للضّرورة القصوى، وتركتها أين يمكن أن ينتبه لها بسهولة. حاولت الاتّصال به عشرات المرّات دون طائل."[1] فالرّاوي يخبر عن اختفاء الضّابط لكنّه لم يفصح عن وجهته ولا عن النّتائج الّتي ترتّبت عن اختفائه، فكان بذلك النّسخة الثّانية للسيّد لا أحد كما أراد. "ساعة واحدة بقيت عن الفجر، دخل لينام محبطا، تمنى أن يجد نفسه مفقودا في مكان لا يعرفه فيه أحد، وقد نسي حرمانه وخذلانه. منذ كان صغيرا يتهمونه بحب البطولة والظهور، لحظات قبل النوم، كانت أكبر أمنياته أن يختفي أو يصبح شفافا، يضمحل فلا يترك خلفه أي أثر ... كما فعل ذلك الذي نجح في أن يصير لا أحدا بعينه، وحقق البطولة الكاملة"[2].

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السّيّد لا أحد، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

وهذه التّقنية تذكرنا بالرّوايات البوليسيّة التي يطغى عليها عنصر الغموض، فتكون شفراتها مغلقة بإحكام تستدعي من القارئ فكها بإعمال فكره لسدّ الفجوات التي يخلّفها السّرد خلفه، والّتي تحتمل أكثر من احتمال.

ومن ثم يصبح القارئ مشاركا في عملية فك الألغاز، واقتراح تفسيرات مناسبة لكلّ الأحداث، على شاكلة روايات أغاثا كريسي، ودان براون التي تجري في محيط مغلق، وتطغى عليها الجريمة والقلق والحيرة، ويسكنها اللاثبات فتضع المتلقي في حيرة من أمره ممّا يدخله من جهة في سجال مع الرواية، وملء فراغات الحذوف من جهة أخرى، لأن" كلّ تخييل سردي هو بطبيعته سريع ذلك أنّه لا يستطيع، وهو يبني عالما يعج بالشّخصيّات والأحداث، أن يقول كل شيء عن هذا العالم. إنه يلم، والباقي يأتي به القارئ الّذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء. وكما سبق أن ذكرت فإن كلّ نصّ هو آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها. وحذار إذا قال النّص كلّ ما يجب أن يفهمه القارئ: إنّه لن ينتهي أبدا."[1] ومن هذه الزاوية تنهض الحذوف غير المحددة بتحفيز القارئ على تأويل الحذف الزمني استنادا إلى السياق أو تكهن المدة المحذوفة. غير أنّ حيرة المتلقي تزداد حين يفتقد مؤشرات زمنية تسمح له بإزالة الغموض الذي يكتنف " الفترة المسكوت عنها...مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة."[2] ومع ذلك فإنّ عدم ذكر إشارات تدل على الحذف الزمني لا يمنع من اضطلاعه بوظيفته الأساسية، وهي تسريع السرد.

وهكذا فإنّ الحذوف غير الصّريحة في رواية "اختفاء السّيّد لا أحد"، هي حاضرة أكثر من الحذوف الصّريحة لأنها تتناسب وعنصر الغموض في الرّواية على نحو الأمثلة التالية:

"مرّت أيام طويلة بلا عنوان."[3]

"اختفى منذ لا أعرف كم من يوم."[4]

---

[1] أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص ص. 19،20.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 157.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السّيّد لا أحد، ص108.

[4] المصدر نفسه، ص 115.

"اختفى عن الأنظار منذ سنوات."[1]
"يعرفه المحافظ منذ مدة طويلة."[2]
"توجه إلى المستشفى ليسأل عن نزيل كان فيها قبل سنوات"[3].
فالمدة الزمنية في المقاطع السابقة مفتوحة على مصراعيها وغير محدّدة.

أما فيما يتعلّق بالحذف الصّريح فهو حاضر بشكل محتشم، لأنّ السّارد يفضّل أن يفتح المجال على أن يحدّد الزّمنية التي قد تطول كما قد تقصر، ويظهر ذلك في قوله: "ونسخة بالية جدا من بطاقة هوية منتهية الصلاحية منذ ثماني سنوات"[4]، "في صباح خميس غائم من شهر يناير"[5]، "أما مراد فخطب فتاة من أقاربه، وقبل موعد الزّواج بأسبوع، فسخ الخطبة، وبعدها بثلاثة أشهر غاب ولم يره أحد."[6]

وهكذا، فعندما نتفحص الحذوف السابقة من زمن القصة يتبين لنا أنّ المدة المشار إليها تحيل إلى حذوف محددة ومعلنة، ونمثل لها بالمؤشرات التالية: "منذ ثماني سنوات، صباح خميس...من شهر يناير، بأسبوع، بثلاثة أشهر".

وعندما نقارن بين روايتي "اختفاء السّيّد لا أحد" وبين"المقام العالي" لأحمد طيباوي يتضح لنا العكس، فهناك حضور لافت للحذف الصّريح في الرواية الثانية، حيث إنّه يتوزع في ثنايا فصولها تسريعا للسرد، إذ يقوم السارد أو الشخصيات بالإعلان عن الفترات الزمنية المحذوفة[7].
ثم إنّ ذلك يسهم أيضا في بنية النص السردي، ويمكن أن نستحضر في هذا الصدد النموذج التالي: "الأولى منذ شهرين، والثّانية بعدها بأسبوعين، والثّالثة .. ما الّذي ترمي إليه؟ غادرت وهيبة بيت الزّوجيّة منذ ثلاثة أشهر، وهي الفترة

---

[1] م ن، ص50.
[2] م ن، ص64.
[3] م ن، ص108.
[4] م ن، ص.63
[5] م ن، ص.66
[6] أحمد طيباوي: اختفاء السّيّد لا أحد، ص.67
[7] أحمد طيباوي، المقام العالي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط.1، 2010، صص. 21، 26، 40، 61، 68، 201، 206.

التي أجريت فيها الفحوص الطبية، هذا أولا، وثانيا دام زواجنا سبعة أشهر لم تشتكي خلالها، وبصراحة أقول بأنها أقامت علاقات غير شرعية مدة انفصالنا، ويمكن أن تسألها. بقيت وهيبة ذاهلة بعد سماعها كلماته تخرق آذانها كأصوات المدافع، وكذلك بقيت وهي تسمع سؤال القاضي، وأجابت بطريقة آلية: لقد انفصلنا منذ ثلاثة أشهر. أصاب القاضي الفتور بعدما كان قد عزم على معاقبة فريد إن ثبت عليه –ولو بدليل ضعيف–أنه قام بتعذيب زوجته. لقد وجد الشك في وهيبة وفي كلامها إلى نفسه طريقا سالكة."[1]

نستطيع أن نتبين بجلاء من خلال المقطع السابق خمسة حذوف صريحة، وقد أعلن "فريد" عن أربعة منها، بينما جاء الحذف الصريح الخامس على لسان طليقته "وهيبة" على سبيل تأكيد الحذف الصريح الثالث "منذ ثلاثة أشهر" إجابة عن سؤال القاضي. وكما هو واضح إنّ هذه الحذوف وردت صريحة استجابة للموقف السردي الذي يستدعي التوضيح والإقناع أمام القاضي.

وهكذا نتبين أنّ كثرة الحذوف الصريحة في رواية "المقام العالي" ليست مرتبطة فقط بزمن القصة، بل بنسقها العام الذي يتمحور حول مسارات أسرة جزائرية، وذاكرة مجتمع بحاجة إلى توضيح ملابساتها وتصدعاتها.

ب-إبطاء السّرد:

- المشهد:

يغلب على الرّواية المونولوج الدّاخلي حيث إنّ جزءا كبيرا منها يشغل مساحة حوار السّارد مع نفسه، حتّى لنظنّ أنّنا نطالع رواية من روايات "فرجينيا وولف" الّتي تشتغل على تيّار الوعي، فتغوص في أعماق الشخصية الرّئيسة وحواراتها مع نفسها، ولاسيما لومها لنفسها واحتقارها لدوامة الحياة الّتي وضعها فيها القدر. وفي هذا الصدد، تحدث ذاتها قائلة:

"صرت إنسانا لا يبالي بأيّ أمر مهما كان جليلا."[2]

" ليت ذاكرتي ممسوحة. الإنسان تنحته التّجارب، وأنا مجرد منحوتة مهترئة بلا ملامح، فتات، صنيعة الآخرين وتجاربهم فيّ." [1]

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص8.

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص8.

" أنا بارع في اغتيال من أحبوني ... أن يحبني أحدهم فتلك وصفة ناجعة لموت وشيك. أين الحب الذي حملته في قلبي لكل أولئك الذين أحبوني بلا حدود؟"[2]

"كنت أشرب لا لهدف بعينه، استكشافا ثمّ تعوّدا، هروب مكلّف لكنّه مثمر على نحو ما. أنسى به أني أنا، ويعفيني من انسحاقي الداخلي."[3]

واستنادا إلى ما تقدم يقوم المشهد بتسليط الضّوء على العالم الداخلي للشخصيات، ويقرّب المسافة، ويختصرها بين الشّخصيّة والقارئ، مما يضعه في أجوائها العاطفية والنّفسية المتوتّرة والمتحولة.

ومن ثم فإنّ المشهد يسعى لتحقيق التّواصل بين الشخصية والقارئ حتى يتمكن من التّعرف على طبائعها على لسانها، كما قد يساهم التّعدد اللّغوي واللّهجات في الكشف عن المجتمع الّذي تنتمي إليه، ففي رواية "اختفاء السيّد لا أحد" جلّ الحوارات باللّغة العربيّة الفصحى.

وإضافة إلى هذا النّوع نجد الحوار الخارجي الّذي يتمّ بين الشّخصيّات وهو ينتمي لأحداث الرّواية كما في الحوار الّذي تمّ بين ضابط الشرّطة ومحافظها، حول النتائج الّتي أسفر عنها البحث عن اللّاأحد: "أتمنّى أن تكون قد عثرت عليه.. أو عرفت وجهته على الأقل .. خاطبه بعد أن ردّ التّحيّة، ثمّ أكمل كمن يتوقّع الإجابة المخيبة: يجب أن نقول لهم شيئا، في النّهاية نحن لا نبحث عن شبح.

_سيدي وجدت نفسي أمام سابقة، وأخشى أن أقول إنه لا يمكن العثور عليه."[4]

فالهدف من الحوار السّابق هو الكشف عن خيبة أمل الضابط في الوصول إلى اللاأحد، واقتفاء أثره. ذلك أنّ الحوار بين الشخصيات في هذا المقطع له وظيفة توضيحيّة كما أنه ينتمي إلى أحداث الرّواية لا يخرج عنها، فهو صارم وواضح عكس الحوار الدّاخلي الّذي يعكس ثورة السّارد، والتّقلبات النّفسيّة الّتي يعيشها، مما يسمح بكشف عالمه الداخلي." هو موقف حواري...وهذا الموقف

---

[1] المصدر نفسه، ص35.

[2] م ن، ص13.

[3] م ن، ص.38

[4] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، صص.62،61.

يؤكد استقلالية البطل وحريته الداخلية."[1] بل ينسحب أيضا على بقية الشخصيات، ولا يخص السارد البطل فقط.

-الوقفة:

استعان السّارد أيضا بالوصف ليقربنا من الشّخصيّات، ولم يقف عند وصف المناظر الطبيعيّة كثيرا لأن تركيزه كان منصبّا على السّرد أكثر من أيّ شيء آخر، ومن الوقفات الوصفيّة الّتي احتوى عليها السّرد وصفه لمدبّرة المنزل بأنّها "امرأة مكافحة وتعمل مثل آلة دون ضجيج، تلقي التّحيّة بتثاقل وتكاد تكون خرساء في وجودي، لكنني أسمعها أحيانا تتبادل الكلام مع العجوز. تنظف شقته يوميا، وشقتي كلما طلبت منها ذلك، وأعتمد عليها في شراء كل ما نحتاجه. أصبحت بديلا لمراد وكان عليها أن تطيعني، من جهتي لا أجهدها، وأظن أنها تقبلت الأمر، كائن لطيف لكن طباع العبيد في دمها."[2] من البيّن إذن أنّ السارد يركز في الوقفة الوصفية على صورة الخادمة، التي تتقاطع مع صفات الآلة المنقادة لصاحبها، وتتمتع أيضا بطباع العبيد رغم أنّها كائن لطيف.

ويتوقف السّارد في مقام آخر لوصف ضابط الشّرطة كونه "مطيع ومثابر لعشرين عاما، متّقد الحواس مثل كلب مدرّب، وعداواته لا تذكر، محض خلافات تنقضي في حينها."[3] وبالتّالي فإنّ هذا الوصف ليس من أجل الوصف فقط، إنما هو امتداد للعمليّة السّرديّة، وتقديم لأوصاف الشّخصيات، ومن شأنها أن تعطينا صورة عنها، وغالبا ما تكون الأوصاف الخارجية ذات علاقة وطيدة بتصرفاتها، إذ يلعب الوصف دورا فعّالا في تقديم الشّخصيّة، وتقريبها إلى العيان، ومن ثم فإنّ العلاقة بين الوصف والسّرد في هذا الصّدد ليست علاقة تنافريّة بحيث يبدأ الوصف حينما يتوقف السّرد، بل على العكس من ذلك فإنّ الوصف هنا هو تكملة لما قدّمه السرّد من حقائق ومعلومات يدعمها الوصف لاحقا.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيق التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1986، ص.89

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص.18

[3] المصدر نفسه، ص.61

ويأتي الوصف عند السارد البطل مقتضبا بدون إطالة، كما في حديثه عن "عمي مبارك" الذي لا يشعر بالارتياح حياله فيقول: " "عمي مبارك" عم للجميع، وليس عمّا لأحد. رجل مشاع، مبتذل، وموهوم. يحب سماع كلمات تنم عن توقير الآخرين له دون أن يكون أهلا لذلك."[1]

وفي وصف السارد البطل لمراد وأنانيته التي جعلته يتخلّى عن والده في عزّ حاجته إليه، يقول: "من أكون أنا حتى أطلق الأحكام على الآخرين، كان مراد نزقا ومندفعا، ومع ذلك اعتبرته طيّبا على نحو، لكنّه زير نساء إذا كان من الضروري الانتقال إلى الضفة الأخرى ونعته بالأوصاف المناسبة."[2]

وهكذا، فإنّ الانزياحات الّتي تنفتح جرّاء التّلاعب بالزّمن في رواية "اختفاء السّيّد لا أحد" لا حدود لها، إذ أنّها لا تتوقّف عند الاسترجاع والاستباق فحسب، بل تتعدّاهما إلى كلّ ما من شأنه أن ينشّط اللّغة السّرديّة، ويعمّقها في المعنى والدّلالة بما في ذلك الوقفة الوصفية والحذف، ذلك أنّ هذه التقنيات الزمنية لم تؤثر فقط على إيقاع الزمن؛ وإنّما طالت أساليب السرد نفسها، ومن ثم " حركة السرد المتحكمة في الرواية لا تتبع نسق ترتيب الأحداث. أو قل هي حركة لا تتبع صيرورة الأحداث كمتوالية بل تعيد صياغة هذه الحركة بحسب معلوم فيه تدبير الكاتب وتقنيات الفن الروائي، فيعرض لهذه الأحداث من الإجمال والتفصيل والوقف ما يجعلها تستقل عن مرجعها في الواقع."[3] وهذا الأمر يفتح المجال لأوراق بحثيّة جديدة، سيسعى البحث إلى تسليط الضوء عليها، ولاسيما ما تعلق ببنية الزّمن في تعالقها وتفاعلها مع الرّواية السّيرذاتيّة.

3- بنية الزّمن في ضوء الرّواية السّيرذاتيّة:

إذا كانت رواية "مذكرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي تجمع بين الرواية والذات، فمن المهم في هذا السياق قراءة بنيتها الزمنية في ضوء السّيرة الذّاتيّة،

---

[1] م ن، ص.7

[2] م ن، ص 17.

[3] الجميل المبروك: النظام السردي، الرؤية، سجلات القول، حوارية جينيت الوصفية ورؤية فردمان وتودوروف، نموذج رواية الياطر لحنا مينة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، المجلد 15، العدد 58، 2005، ص.113

التي تتحدد من منظور "لوجون" lejeune، بأنّها: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته، بصفة خاصة."[1] وعليه فإنّ السّيرة الذّاتيّة هي حكي يستعيد من خلاله الكاتب ما مرّ به من أحداث ووقائع؛ فتكون " قولا حاسما يتعلق بمسيرة حياة كاملة أو ردّا غير مباشر على آراء جداليّة تعرّض لها المؤلّف في حياته أو موقفا تجاه قضايا تخصّ الوجود أو المجتمع أو السّياسة."[2] ولعل ذلك ما يجعل السيرة الذاتية تجربة وفضاء لأسئلة المؤلف الوجودية والمعرفية والاجتماعية. ومع ذلك، " حتى إن استندنا إلى معلومات قاطعة عن تشابه ما بين عالم الرواية التخييلي وعالم المؤلف المرجعي، فلا يكفي ذلك لنصنف النص ضمن نوع الرواية السيرذاتية."[3] ورغم ما يثيره التحديد الأجناسي لمصطلح الرّواية السّيرذاتيّة من جدل، سنتبين زمن الخطاب من خلال نظام الزمن في الرواية انطلاقا من الترتيب والمدة.

أ_ التّرتيب:

إنّ الرّواية السّيرذاتيّة كجنس أدبي تجمع بين خصوصيّات السّيرة الذّاتيّة، وما تفرضه خصائص الكتابة الرّوائيّة، فالأصل في السّيرة الذّاتيّة أنّها تتوخّى ترتيب الأحداث ترتيبا كرونولوجيّا، وفي المقابل فإنّ العمل الرّوائي يخضع لإكراهات المفارقات الزّمنيّة الّتي أشرنا إليها سابقا، فحين ترتدّ إلى الماضي تسمّى استرجاعا، وقد تقفز إلى المستقبل فتسمّى استباقا وإن خضعت بعض الرّوايات التّقليديّة للتّرتيب، هذه الروايات التي يسعى أصحابها لسرد قصصهم بطريقة تقليديّة منظّمة على غرار رواية "المعطف" للروائي الروسي الكبير "نيقولاي غوغول" والتي تمثل نموذجا للرّواية الكلاسيكيّة التي تتوخى التّرتيب لأقصى حدّ، فنجد السّارد يصف كل شيء حول الشخصية الرئيسية: هيئتها،

---

[1] فيليب لوجون، السّيرة الذّاتيّة، الميثاق والتّاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1994، ص 22.

[2] محمّد الباردي، عندما تتكلّم الذّات، السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص 61.

[3] محمّد آيت ميهوب، الرّواية السّيرذاتيّة في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص.650.

مظهرها، منزلها، والأماكن الّتي ترتادها. وهذا الوصف يتميّز بالدّقة الشّديدة كما أنه يورد الأحداث وفق ترتيب منطقي محكم.

ولكن رغم ذلك فإنّ السّارد لا يستطيع الانفلات من التشابك بين الماضي والحاضر الرّوائي، لأنّه وبعد كتابة أوّل كلمة يكون كلّ شيء قد انقضى، وبالتّالي يمكن اعتبار ذلك قصّة ثانية مقارنة بالقصّة الأولى، لذلك "فإن كل رواية تتوفر على ماضيها الخاص، مثلما تتوفر أيضا على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها."[1] وعليه فإنّه ليس من السّهل تحقيق التّرتيب التّام في هذا الجنس الأدبي لأنّ الحفاظ على نظام واحد وترتيب ثابت يتناقض مع الرّواية السّيرذاتيّة، إذ "مهما كانت ذاكرة المرء قوية، فهو لا يستطيع أن يسترجع ذكرياته بدقائقها وتفاصيلها. فهناك أمور تغيب تماما عن الذاكرة...ولما يعيد ذكرياته، فهو يقدمها في حلة أخرى، وبترتيب مغاير، ومن زوايا جديدة."[2] لذلك يقدم السارد ذكرياته بشكل متداخل يكسر الخطية السردية، خاصّة مع الرّواية الجديدة الّتي تشتغل بكثرة على تيّار الوعي والمونولوج والمفارقات الزّمنيّة بأنواعها.

وهذا ما دفع بـ"جورج ماي" للقول بأنّ كاتب السّيّرة الذّاتيّة لا يتقيد بترتيب زمني في القص السيرذاتي حين يستند إلى ذاكرته، "فمعظم السير الذاتية التقليدية إنما كتبت حسب ترتيب زمني...ومهما يكن صاحب السيرة الذاتية صادقا ومهما يكن حريصا على أن يقص كل ما بقي عالقا بذاكرته، فإن الترتيب الذي ينبغي عليه أن يتبعه في قصه...يكون في الغالب (أو قل دائما) محرفا لواقع نفساني منقض، هو ذلك الواقع الذي يستحضره الذهن متداخلا لا ينتظمه سلك ظاهر."[3] وهذا التّحريف الّذي يتحدّث عنه " جورج ماي" هو ما يترتّب عنه المفارقات الزّمنيّة المختلفة الّتي تخرج الحكي عن الخطّ الزّمني الأوّل، وأبرز ما نرصده منها في رواية "مذكرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي ما يلي:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص 121.

[2] محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص.178.

[3] جورج ماي: السّيرة الذّاتية، تر: محمّد القاضي، وعبد الله صوله، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2017، ص117

- الاسترجاع:

يترك الرّاوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضـــية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، إذ لا شك أنّ تلاحم الزّمن السّيرذاتي داخـــل الرّواية سيحدث صراعا كبيرا بين خطيّة الأوّل وخضوعه لمبدأ التّرتيب، وميل الثّاني لتكسير هذا النّظام من خلال العودة إلى الوراء.

وإذا عدنا إلى رواية "مذكرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي سنجد بأنّها تخضع إلى سطوة الزّمن المستذكر بشدة، هذا الزّمن الّذي يسيطر على السّارد– وهو الشّخصيّة الرّئيسة نفسها–التي تنهال عليه الذّكريات منذ أوّل ســـطر فـــي بداية الرّواية حيث يقول: "ماذا عساه يخطّ هذا القلم البائس بعد كلّ الّذي كان من صاحبه؟ ليس أكثر من حروف ترقص على إيقاع النّدم ..أقف متحفّـــزا لأفســـد عرس البياض، سأسكب فيض خاطري الواقف على أعتاب الخيبـــة. لا شـــيء معي.. وحيدا كما الحقّ في عزلته."[1] وبذلك يبقى البطل مجهـــول الهويّـــة ولا يفصح عن نفسه إلّا بضمير المتكلّم، وكأنّه يستفزّ القارئ لمواصلة القراءة حتّى يكتشف ما أبهم من أحداث وحقائق.

وعليه فإنّ الصّفحات الأولى توحي بأجواء الرّواية، فالسّارد يعمـــد إلـــى التّركيز على ماضيه وذاكرته والغوص في عالمه الحميمي، وكـــذلك شـــعوره بالنّدم الّذي لم يفصح عن أسبابه بعد، وكأنّه يريد إقحام المتلقـــي إلـــى حياتـــه الدّاخليّة وشعوره الخاصّ في شكل مونولوج داخلي يسلّط من خلاله الضّوء على مصيره القدري المظلم المحموم بفوضى الذّكريات الّتي صنعت حاضره. وذلك ما أفصح عنه في قوله: "هل ستعينني لغتي الكليلة على جمع شتاتي المنثور على قارعة الحيرة والوفاء المستحيل؟ وهل يكون الوفاء بإطلاق رصاصـــة الخيانـــة الأخيرة ؟!"[2] هذا التّكنيك يجعلنا في تواصل مباشر مع الشّخصيّة الرّئيسة كمـــا يمكننا من الغوص في عالمها الحميمي، فنشعر بحقيقة ما ترويه وما تعانيه مـــن صراعات نفسيّة نتيجة تشوه الوطن وغياب الفرص، والمحسوبيّة الّتـــي تجعـــل المثقف مهمّشا ولا يحظى بما يستحقه.

---

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص11.

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص.11.

وبعد ذلك ينتقل السارد المشارك في الحكي من ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطب ليوجّه كلامه إلى صديق لم يفصح عن اسمه في الصّفحات الأولى كأنّه يصرّ على المجهول وطرح التساؤلات من البداية، حيث يقول:" ألقت نفسك عليّ بأنوارها ثمّ بظلالها أيّها الصّديق.."[1] ويستمرّ هذا الاستذكار المكثّف حتّى الصّفحة (14) حين يقرّر السّارد أن يقحمنا في تفاصيل حياته، ويعرّفنا على نفسه، فيقول: "أغدو كلّ صباح إلى عملي في مكتب الرّعاية الاجتماعيّة التّابع لمديريّة النّشاط الاجتماعي ..حيث لا رعاية ولا نشاط. لا أنين ولا توجّع تبلغ مسامع البيروقراطيّة الصّمّاء، تلك التّي تسحق آمال المستضعفين بقسوة العصور البدائيّة."[2]

ولا شكّ أن السّارد يواجه عجزا حيال الماضي، فهو غير قادر على تجاوزه، إنّه يبحث بعيدا في الذّاكرة لكنّه سرعان ما يعود إلى الحاضر، يتّضح ذلك من خلال المقطع التّالي: "مازالت تعابير وجهك الشّاحب حين رأيتك آخر مرة طافية على سطح الذّاكرة، وصدى جملتك التّي أسمعتني كوصية مقدسة، يتردد في أسماعي ...أجلس كل ليلة إلى مكتبي المتواضع لا أزال، بينما تتمدّد ابتسام على السّرير تتأمل حيرتي دون أن تسأل أو تستفهم ..متعبة هي بالحمل الذي بلغ شهره السّابع، وترى حيرتي تأخذ شكلا جديدا كل يوم."[3]وفي هذا الصدد، يقول أيضا: "رحت أبحث فيها عن ذكرى الغائب...المغيب، بعدما أفلست ذاكرتي وعجزت أن تزودني ببصيص بداية. خذلتني الذاكرة واللّغة معا في مواجهة البداية."[4] وهذا المزج بين الاسترجاع المكثّف وفتح نافذة السّرد على حاضر السّارد وواقعه، إنّما هو بمثابة إقامة علاقة وطيدة بين الاشتغال على الخيال والعودة إلى الواقع من أجل ترهين الحاضر المثقل بالإكراهات.

---

[1] المصدر نفسه: ص11.

[2] م ن، صص.14،15

[3] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، صص.15،16.

[4] م ن، صص.12،13

وهذا المزج يحيلنا بالدّرجة الأولى على الجانب السّيرذاتي الرّوائي في "مذكرات من وطن آخر"، لأنّ النّص الرّوائي يتحول في كلّ لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل، ثم يعود إلى الخلف.[1]

في حين النّص السّيرذاتي يعمد إلى التنظيم والتّرتيب والإبقاء على الجانب الواقعي، يقول السّارد: "لم أردت أن تورّطني، لم أردت أن توقعني في فخّك الأخير؟ تحشرني بين الحبّ والعجز، بين الصّداقة الّتي كانت، ومعجزة الوفاء الّتي يجب أن تكون."[2]

ويستمرّ السّارد في استدعاءات ذكريات وخيالات تشتغل على الماضي، لكن سرعان ما يقول: "بدأ الجوّ في سطيف بالتّحسّن والانفراج ...وسطعت الشّمس الدّافئة."[3] في هذا المثال نجد أنّ هناك جزأين، أحدهما يشتغل على الماضي بكلّ كثافة من خلال كثرة الأفعال والمؤشّرات الدالة على الماضي على نحو :"الغائب، المغيب، ذاكرتي، الذاكرة مضت ليلة وليلتان خطواتنا الماضيّة "، والثّاني يعود إلى الحاضر الواقعي من خلال " الآن "، أمّا الإشارات إلى المستقبل فتكاد تعدّ على الأصابع، إضافة إلى ذلك فإنّ الاسترجاع في هذا المقام ليس مجرّد مفارقة زمنيّة، إنّما هو أحد الدّلائل التي تحيل إلى الرّواية السيرذاتيّة التي تجمع بين التّرتيب والتّشظي، وبين الواقع والخيال لأنّ هذا القفز داخل الماضي، وتوارد الذّكريات تواردا حثيثا، وتداعيها في شكل خواطر تلقائيّة تفصح عمّا يفكّر فيه السّارد، وهذه الخاصيّة هي سمة من سمات الرّواية السّيرذاتيّة.

ومن ثمّ، فإنّ شخصية البطل الّذي يفصح عن اسمه لاحقا "علاوة" هو شخصيّة معقدة وإشكاليّة، تبحث دائما عن الإجابة عن الأسئلة في وعيها الدّاخلي، فيقوم باستدعاء الكثير من الذّكريات الّتي تربطه بصديقه "مصطفى"، فالبطل نموذج للمثّقف الّذي لم يحصل على حصّته من الوطن، حيث شعر بذلك صديقه توأم روحه، فقدّم له فرصة للكتابة عنه، إثبات آخر على موهبته الأدبيّة، وهذه الرّواية هي الّتي تعتبر روايته الثّانية، وهذا حقيقي حيث إن أحمد طيباوي

[1] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 37

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 12

[3] المصدر نفسه: ص 13

قد ألّف قبل هذه الرّواية رواية أخرى، وجلّ الارتدادات تبحث في الذّاكرة عن ذكريات محورها صديق السّارد، لكنها في الحقيقة تتعلّق بالسّارد نفسه لأنه اعترف أنّه يرى نفسه في صورة صديقه.

تتفتّح في رواية "مذكرات من وطن آخر" جلّ الأبواب على الذّاكرة، فما يلبث السّارد أن يعود إلى الحاضر حتّى يفاجأنا بتساقط الذّكريات عليه مجدّدا، ويظهر ذلك في انتقال السّارد من ذكرى إلى أخرى دون توقّف، ما يجعل التّشظي والتّقطع غالبا على النّص، وهذا من خصائص رواية السّيرة الذّاتيّة التي لا تتوقّف على شاطئ، ولا تعمد إلى خطّ زمني واحد، ومنه تستقي الكتابة بعدا تراجيديّا يترجم الأحاسيس، وخطابا نفسيّا يعمل على ترميم الذّات السّاردة التي لا تلبث تحنّ إلى الماضي، وتتحذ منه فسحة لاستعادة الذّكريات والمواقف رغم ما تحتوي عليه من ألم ، وهذا الارتكاز على الماضي وتفاعل الكاتب معه والنبش في تفاصيله بالارتكاز على الذاكرة للملمة شتات اللّحظات المنفلتة، والأحداث المارقة في حياة السّارد في بوح الذّات، وعبر امتزاج الرّواية بالخطاب السّيرذاتي الّذي يترجم لكتابات تحوي مشاعر الحبّ أو الخذلان أو الحنين وما إلى ذلك من مشاعر مختلفة.

_ الاستباق:

يعد الاستباق أو الاستشراف أحد أنواع المفارقات الزّمنيّة، ويتمثّل في الإعلان عن أحداث سابقة لأوانها لم يصل إليها السّرد بعد، وللاستباق في رواية السّيرة الذّاتيّة علاقة وطيدة بفعل الذّاكرة، ذلك أنّه متعلّق بالتّذكّر لأنّه يقوم بالربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا ما ألفيناه في رواية "مذكّرات من وطن آخر" الّتي يعقد فيها السّارد علاقة متداخلة بين الماضي والحاضر.
وانطلاقا من ذلك، "ينعكس تكسير هذه العمودية على كافة مكونات الخطاب: الزمن_ الرؤية_ الصيغة_ علاقة الخطاب الروائي بغيره من الخطابات. حيث نجد الزمن لا يخضع لتلك الخطية...بل إننا نجدنا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي وروتينيته (ماض/حاضر/مستقبل). وذلك بالانتقال بين

مختلف الأزمنة."[1] ممّا يجعل العمليّة السّردية مفتوحة على مصراعيها، وتمتد نحو آفاق واسعة، وهذا ما لمسناه في رواية " مذكرات من وطن آخر"، فالسّارد يتنبأ بما يمكن أن يجده صديقه في ديار الغربة، فيقول:" سبقتك السّيدة فطيمة إلى "مقبرة بؤسك " و"جنة أحلامك" تريد أن تجعل للأمل أرضا مهيأة كي يزهر فيها.. وقد كان. لم يمر شهر واحد حتّى كنت تطأ بقدميك أرض بلاد سوف تصهرك وتعيد صقلك على نحو مختلف، كما فعلت بوطنك من قبل.."[2]

فالاستباق عند الروائي "أحمد طيباوي" يكشف عمّا كان عليه البطل، وما قد يكون عليه بفعل المكان الجديد الّذي انتقل إليه، وهذا التّوقع ليس أكيدا، فقد يتحقق على أرض الواقع كما قد يخيب، وفضلا عن ذلك يتحسّر السّارد على واقعه المرّ، وبركان الأحزان الّتي تملأ داخله بصمت، والّذي يجزم أن لا أحد يستطيع استيعابه حتى أقرب الأقربين إليه بما في ذلك زوجته: "إنّها لم تقرأ فصولا من تاريخ مأساتي لتفهم أيّ المعذبين والمضطهدين أنا ..إنها لم تنظر في جغرافيّة آلامي لتدرك أي المفجوعين أنا. لن يفيدها أن تقرأ كل موسوعات التاريخ في فهمي.. فتاريخ أوجاعي مقبور بداخلي لم يدوّن إلّا بدمع بارع في الاختفاء والتّواري. ولن يفيدها أن تطّلع على أطلس البشر.. فخريطة آهاتي مدفونة تحت ركام الحرمان، ولن تسمع لآهاتي صدى فذاكرتي خرساء."[3] فالسّارد يربط بين أحزانه الماضية وبين معرفته التّامة بأن لا أحد يستطيع أن يرفع عنه الغبن أو يخفف عنه وطأة الحزن والألم النّفسي الّذي يعيشه.

وفي مقام آخر نجد نوعا آخر من الاستباق الّذي أورده السّارد على لسان السيّدة فاطمة، والّذي يعكس وعيها الوطني وهمّها النّضالي: "وطنيتي أكبر من وثيقة أو شهادة شاهد...هل أفعل كما فعل الّذين اتّخذوا الجزائر المستقلة غنيمة باسم الوطنيّة والجهاد؟ أنا لن أقدم شيئا ولن أستخرج وثيقة، وفي النهاية يعرف كل منا من هو ومن هم الآخرون.. سيأتي زمن يرفع فيه عن الحقيقة الحجاب، وتعرف الأجيال الصاعدة التاريخ الحقيقي.. تعرف من هم المجاهدون ومن هم

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1985، ص.294.

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص63

[3] المصدر نفسه، ص 39

المتسلقون.. وسوف يلعنهم الناس إلى يوم القيامة."[1] في هذا المقطع تظهر لنا النّبرة الحادّة الّتي تحدّثت بها السّيدة فاطمة، والّتي تعكس من خلالها رفضها القاطع لبيع الوطن، وهي الّتي شهدت أحداثا مهمّة مرّ بها قبل أن تشرق عليه شمس الحرية ويرفع عنه الغبن، ومن خلال ما عايشته قبل الاستقلال وبعده فإنّها تبني حكمها على خائني الأمانة وتتوعدهم بمصيرهم المحتوم.

يفضي بنا الاستباق في السّيرة الذّاتيّة إلى المؤلّف ولحظة كتابته حيث تتجاوز وظيفته الإشارة إلى اختتام حدث ما، مثلما ألمح إلى ذلك "جيرار جينات" حين ميز بين الاستباق الخارجي والاستباق الداخلي قائلا: "ومن ثم ستكون في نظرنا استباقات خارجية. وظيفتها ختاميّة في أغلب الأحيان."[2] فعلاوة على ذلك يرمي الاستباق إلى الوصل بين الماضي والحاضر، وإيضاح فعل الزّمن في البطل، وكسر الحدود بين الرّاوي والمؤلّف، فيكون بذلك أوّل خطوة تخرج بنا من الزّمن المستذكر إلى زمن التّلفظ، وشكلا من أشكال التّعليق على المروي، فهو لا يتوقّف في كونه إعلانا متوقعا أو غير متوقع، ويتعدّى ذلك ليصبح همزة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، فيتيح للقارئ الغوص في أغوار شخصيّة السّارد، وخلق رابطة قوية بينهما.

والآن، وبعد دراسة أبرز تقنيات النسق الزمني، ننتقل لنبيّن وتيرة الحركة الزّمنية، من خلال الوقوف على مظهرين اثنين: تسريع السرد، ويشمل الخلاصة والحذف، ويليه إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة.

ب_ المدّة:

نقصد بها المدى الزّمني الّذي يلعب دورا بارزا في تحديد الجنس الأدبي، وقد بيّن "جواكيم مارلان " منذ سنة1905م، أنّ أهمّ فارق بين المذكّرات والرّواية السّيرذاتيّة يكمن في المدى الزّمني الّذي يستغرقه زمن الخبر، ففي حين تغطي المذكرات مرحلة زمنيّة حياتيّة واسعة تنتقي الرّواية السّيرذاتيّة اللّحظات المؤلمة

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 61

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص77.

فتعزلها، وتمنحها بناء دراميّا."[1] وهذا المدى قد يكون سريعا كما يمكن أن يكون بطيئا.

ويندرج تسريع السّرد ضمن تقنيتي "التلخيص" و"الحذف"، وفيهما تقدم الأحداث مختصرة، فبإمكان السّارد أن يختصر ما حدث في أيام وشهور وسنوات في فقرات محدّدة أو يعبّر عنه في مؤشرات زمنيّة تحمل بين طياتها مرحلة طويلة جدّا، لأنّ مقام السّرد لا يسمح برصد الأحداث كاملة، فسرد يوم واحد من حياتنا قد يحتاج إلى آلاف الصّفحات.

- التّلخيص (المجمل):

يعبّر السّارد من خلال التّلخيص عن فترة زمنيّة طويلة في ألفاظ لغويّة مختصرة، وقد يلخّص في أقلّ من صفحة مرحلة زمنيّة طويلة، ومن أمثلة ذلك في رواية " مذكرات من وطن آخر" ما أورده السّارد في معرض حديثه عن المجاهدة فاطمة:

"قضى زوجها في مارس 1958 على يد جماعة من المنتمين إلى جبهة التحرير الوطني ..وجد مكبل اليدين والقدمين ومخنوقا بسلك كهربائي..فيا لها من طريقة في التعبير عن الوطنية! بعد مقتل زوجها فرّت عائدة للجزائر خوفا على نفسها..ثم ما انفكت تساهم في العمل الثوري في مدينتها سطيف، وتنشر الوعي في أوساط النساء والعائلات بضرورة التلاحم الشعبي مع الثورة..... بعد وقف إطلاق النار في 19 مارس 1962 بأيام مختلسة للفرح الذي أعقبته صدمة صراع إخوة السلاح على السلطة، تعرضت لوشاية قاتلة كادت تودي بحياتها..لقد اتهمت بأنها من بقايا المصالية. كانت تلك طريقة وطنية ربع الساعة الأخير في مكافأة من أحسن إليهم وإلى الوطن."[2] فهذا المقطع يلخص سنوات طويلة من حياة المجاهدة فاطمة، وهذا التّسريع يهدف إلى التّعريف بشخصية "فاطمة " من خلال الوقوف عند المراحل المهمّة في حياتها، والتي قدّمها السّارد في شكل ومضات مختصرة مقارنة بزمن القصّة.

[1] ينظر: محمد آيت ميهوب، الرّواية السّيرذاتيّة، ص 305.

[2] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، صص.60،61.

وفي هذا السياق، نلاحظ أنّه بين وفاة زوج المجاهدة وهروبها من فرنسا إلى الجزائر، ومساهمتها في العمل الثّوري، والصّعوبات التي واجهتها، –بين كلّ ما سبق– فترات زمنيّة طويلة وسنوات وتفاصيل عديدة اختصرها السّارد في بضع فقرات، لأنّ زمن السّرد لن يتّسع لقول كلّ شيء. "ومن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي."[1] وهذه التقنية تجعل الرواية في تماس مع الماضي، وهذا التّلخيص يرتبط ارتباطا وثيقا بالخيط الرّوائي السّيرذاتي الّذي يوحي بمصداقيّة العمل الإبداعي الّذي يطالعه، وهذا من خلال الانطباع الّذي يأخذه القارئ بعد قراءته لمراحل زمنيّة قريبة أو بعيدة المدى، ولذلك يقرّب التّلخيص في رواية "مذكرات من وطن آخر" النّص إلى الرّواية السّيرة الذّاتيّة من خلال المؤشّرات الزّمنية الّتي تحمل بعدا واقعيّا.

وفي مقام آخر، فإنّ السّارد يلجأ إلى الخلاصة لسد ثغرات العمليّة السّردية من خلال التّعريف بالشخصيّات وميولاتها، ومثال ذلك ما ورد في حديثه عن "فرحات عباس ": " قبل غروب الشّمس الحارقة في ذلك اليوم الصّيفي الملتهب، جلسنا أنا وأنت إلى كرسي تحت الظل في حديقة الأمير عبد القادر بوسط المدينة. كانت إحدى أيّام تجليك التي أذكرها دائما. جعل التّاريخ ينساب من بين شفتيك.. ووقف أمامي "فرحات عباس". لا يحدث أن تذكر سطيف تاريخا أو حاضرا إلا وجئت على ذكره.. كان الشخصية التاريخية المفضلة لديك. وتساءلت كيف يستسيغ هذا الوطن قتل رجاله العظام ..إنه الوحيد تقريبا من جيل القدماء الذي آمن بالديمقراطيّة كما ننشدها اليوم ..حرية الإنسان كمرادف لحرية الوطن. قد نتفهم تهميشه في نهاية الثّورة، لأن الحياة العسكرية تحتاج إلى أفكار أقل ..لكن بعد ذلك والآن لماذا نقتل الرموز المضيئة، ونفبرك رموزا وهميّة؟ كتب في نهاية حياته كتابه المشهور "الاستقلال المسلوب ".. إحباط مفجع لا يستحقه رجل في مثل وزنه وقامته ونضاله .."[2]

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 145

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، صص.47،48.

فشخصيّة "فرحات عباس" هي شخصيّة رمزيّة وليست محوريّة، استعان بها السّارد لتمرير رسالة، وللتعبير عن وجهة نظر، لذلك لا تحتاج إلى توقف زمني طويل.

ومن المهم أيضا أن نتبين في هذا الصدد، كيفية تسريع السّرد من خلال تقنية الحذف، والتي تختلف عن التّلخيص في القالب الّذي يقدّم فيه هذا التّسريع.

- الحذف:

يشترك الحذف مع التّلخيص في اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته، ويلجأ إليه الكثير من الرّوائيين من خلال عدم الوقوف عند بعض المراحل من الحكاية، والمرور عليها لأنها قد لا تستدعي الاهتمام، لأنّ ذكرها قد يتسبّب في إطالة سرديّة غير مرغوب فيها مما يحدث مللا في النّص. وفي هذا السياق، يقسّم "جيرارجنيت" الحذوف إلى الأنواع الآتية:

أ-الحذوف الصريحة: وهي" التي تصدر إما عن إشارة (محدّدة أو غير محدّدة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا، من نمط " مضت بضع سنين"...مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو " بعد ذلك بسنتين"...) وهذا الشكل الأخير حذفي بصرامة أكبر طبعا."[1] على نحو ما نجده في رواية " مذكرات من وطن آخر": "عندما عدت في تلك المرّة، كان قد مرت أربعة أشهر على سفرك، وشهران منذ آخر مرة ذهبت فيها إلى بيتكم في عموشة، وجثوت عند تلك التي اتّخذتها دواء لحرماني، والّتي نجت من أجلنا أنا وأنت، بعدما أصاب الدواء داء كاد يرديه."[2]

ب-الحذوف الضّمنيّة: وهي الّتي لا يصرّح بها السّارد مباشرة، لكن القارئ يستطيع استنتاجها من خلال الإحساس بوجود ثغرة في السّرد أو خلل في العمليّة السّرديّة.[3]

ج- الحذف الافتراضي: هو حذف يستحيل تحديد موقعه، لأنّه حذف مراوغ، تعمّد السّارد أن يبقيه مبهما، ومحلّ أسئلة كثيرة لا يجد لها القارئ تفسيرا إلّا من

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج صص.117،118.

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص99

[3] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص119

خلال ومضات استرجاعيّة يتفاجأ بها القارئ لاحقا[1]، وهذا جلي من خلال تسميته حيث إن السّارد لا يقدّم لنا تفسيرا بل يجعلنا نخمّن بمفردنا مسار الأحداث التي من المفترض أن تشمل عليها الرواية. وهذه الطّريقة في أغلب الأحيان تحدث ثغرة في العمليّة السّردية، وتجعل القارئ يفقد ثقته في المؤلّف. لكن يحدث أحيانا أخرى ألّا يشعر الكاتب بالحاجة إلى هذه الدّقة في تحديد فترة الحذف، فيستعيض عنها بعبارات تقريبيّة تلمّح أكثر ممّا تقرّر تاركا لنا حريّة تقدير المسافة الزّمنيّة.

وفي المقابل، نجد إبطاء السرد ينهض على تقنيتي: المشهد والوقفة الوصفية، حيث تصبح وتيرة السرد بطيئة، وفي هذه الحالة يهيمن الحوار والوقفات الوصفية والتأملية. ولتوضيح ذلك سنستحضر بعض النماذج من رواية "مذكرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي، للوقوف على مظاهر تعطيل الزمن القصصي.

-المشهد:

يفسح المشهد المجال للشخصيات لتعبر عن ذواتها، ويتنحى السّارد جانبا حتى نشعر أنّ هيمنته على النّص قد تضاءلت، ومن ثم، " فإنّ الإحساس العام للقارئ هو أنّ السرد يسير ببطء، خاصة إذا كان موقعا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات."[2]

ومن هذا المنطلق، فإنّ الحوار في رواية "مذكرات من وطن آخر" هو حوار يعود بالشّخصيّات إلى ذكريات الماضي في محاولة لبعثها من جديد، فهو بذلك مزيج بين الرّوائي التّخييلي والسّيرذاتي الواقعي، لإضفاء لمسة واقعيّة على العمليّة السّرديّة، ذلك أنّ الحوار هو جزء لا يتجزّأ من حياتنا اليوميّة، فهو يكسر الرّتابة السّرديّة، ويقرّب العمل الرّوائي إلى الطّابع السّيرذاتي، حيث إنّ السّارد ينسحب ليترك المجال للمشهد حتّى يجيب عن كلّ الأسئلة الّتي تتوارد إلى ذهن القارئ ممّا يزيد من رغبته وشغفه بالقراءة.

---

[1] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 119

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط.1، 2011، صص.102،103.

ومما نلحظه في رواية "مذكرات من وطن آخر"، أنّ الرّواية مكتوبة باللّغة العربية الفصحى لكنّها تفقد هذه الميزة بمجرّد أن يتوقف السّرد، ويحلّ محلّه الحوار في بعض المواضع، من أمثلة ذلك:

"انقطع الكلام بيننا للحظات، ثم عدت لتقول لي بصوت متهدج:

-"علاوة أوصيك بأمي.. أريد أن أعرف أخبارها وحال صحتها.

- طبعا طبعا، سأكون دائم التّردد عليها.

- زرها فقد تجد فيك بعض التّعويض عني.. "يعيشك اذهب إليها دائما".

- اتهلى في روحك.. سلام."[1]

فهذا مقطع حواري فيه مزيج بين اللغة العربية واللهجة العاميّة، وكأن السارد تعمد اختيار الكلمات العامية التي تلفظتها الشخصيات حتى تبلغ ما يروم إليه الأمر الذي لن يتحقق دونها. وهذا ما نعاينه في هذا الحوار الذي يفيض بالمشاعر الإنسانية الواقعية:

-"أما.. سامحيني.

_"مهبول علاش نسمحلك..أنا ربي عطاني أحسن ابن.. عمرك ما زعفتني."[2]

وهذا ما يسمّى بالمشهد البانورامي الّذي يشتغل على الحوار، ويرسم لوحة فنيّة بالكلمات، يعمد الكاتب من خلالها تمرير رسالة مشفرة، فتصبح مهمّة القارئ فكّ شفراتها، كما أنّ له وظيفة دراميّة في الحكي وقدرة عجيبة على تكسير الرّتابة.

وهذا الأسلوب اللّغوي يساهم في تكوين صورة عن الشّخصية المتكلّمة في المشهد، وفضلا عن هذه الوظيفة الأساسيّة للمشهد بوصفه وجهة نظر لغويّة، فإنّه سيكون للمشاهد الدّرامية دورا حاسما في تطوّر الأحداث، وفي الكشف عن الطّبائع النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيّات، لذلك تعوّل عليها الرّوايات كثيرا وتستخدمه بوفرة لبثّ الحركة والتّلقائيّة في السّرد، وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصّة،[3] وفي عوالمها.

---

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 20

[2] المصدر نفسه، ص.22.

[3] م ن، ص166

ليس للحوار في رواية "مذكرات من وطن آخر" مكان محدّد فقد نجده في البداية كما يمكن أن نجده في الختام، ومن ثم نلفي " الحوار أو الكلمات المباشرة للشخصيات التي تكشف عن علاقاتها ببعضها البعض والتي تعطي القارئ معلومات عن أحداث الماضي ومشاعر الحاضر، تمدها التداعيات التي تكشف عن نفسية الشخصيات في منولوجها الداخلي أو تفسيرات الراوي أو الرموز الشارحة لسياق الدلالة أو الجمل التقريرية التي تقول الآراء الدارجة للناس. فتتعدد وجهات النظر متناقضة، متصارعة، ويزداد التوتر بين بداية النص ونهايته، فينتصر المسكوت عنه والمدفون بداخل الشخصيات، بل المكبوت في اللاوعي."[1] وعلى هذا النحو تتنوع وجهات النظر، ويتعمق الجدل بين ظاهر الشخصيات وباطنها، كما يشتغل الحوار أيضا على التركيز الدرامي، ويختصر حرارة المشهد بتلقائية، الأمر الذي يجعله يفيض بالواقعية، خاصة وأنّه على لسان الشخصيات، وبالتحديد إذا اشتغل على التّعدّد اللّغوي.

- الوقفة الوصفيّة:

تتشابك الوقفة مع المشهد في كونهما يعطلان العمليّة السّرديّة، لكن الاختلاف بينهما يكمن في خصائص كلّ منهما. فالوقفة، هي تقنية " تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي فاسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية وتوظيف مقاطع وصفية على مدى وصفات."[2] ومن ثم، فإنّ الوقفة تنهض بوظيفة إبطاء السرد من خلال المقاطع الوصفية[3]، مما يسهم في تبطئة الحكي، ولاسيما عندما يقوم السارد بتأمل منظر أو أي مكان آخر.

نميّز بين " نوعين من الوقفات الوصفيّة: الوقفة الّتي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض spectacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفيّة الخارجيّة عن زمن القصّة،

---

[1] أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص.159

[2] كريمة بلخامسة: تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين، دار الأمل، الجزائر، 2014، ص 151

[3] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، صص.112،117.

والتّي تشبه إلى حدّ ما محطّات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه."[1] فالأولى تتعلق بالبطل بالدرجة الأولى، وتندمج مع العمليّة السردية، فتقوم بتوضيح أو تفسير ما غمض منها، أما الوقفة الخارجية فالهدف منها كسر ترتيب السرد كالوقوف عند منظر طبيعي مبهر، لكن هذا النوع لا يضيف للأحداث السردية شيئا.

وعندما نعاين رواية "مذكرات من وطن آخر" نجد أنها احتوت على مقاطع وصفية في أكثر من مقام، كما أنّ الوصف عند أحمد طيباوي لا يتجاوز بضعة أسطر بعكس الروائيين التقليديّين الذين يغالون في الوصف حتّى لننسى الأحداث المحكيّة جرّاء الإغداق في الوصف، وهذا مالم نجده في الرواية لأنّ السارد اختار المقاطع الوصفية التي تتعلق بالسرد بالدرجة الأولى، فقد ركز الروائي "أحمد طيباوي" على الملامح الخارجية للشخصيات، مثل التكوين الجسماني ليقربها لنا أكثر؛ مما ينشط الذاكرة والخيال وكأن السّارد يحاول أن يربط بين التصرفات والأفعال الخاصة بالشخصيات، فـ"مصطفى" صاحب الابتسامة والعيون الملونة والضحكة الخجولة هو شخصية طيبة بار بأمّه ومسؤول، أما أخته فذات أنوثة طاغية وجمال صارخ، وهذان السلاحان تمخض عنهما تمرد ولامبالاة ودعوة إلى ممارسة المحظور، فالسارد لم يختر فقط الأفعال السردية، إنما اختار ما يناسبها من صفات جسمانية ملائمة. ففي وصفه لـ"سهام" يقول:

"وأحضرت سهام القهوة بعد نحو ربع ساعة مكثتها مع أمها. دخلت ترتدي لباسا شبه محتشم. منذ كانت فتاة يافعة نظر إليها كامرأة قبل الأوان. جلب لها جسمها المتاعب والأقاويل، كما لأهلها ولشقيقها الوحيد بالدّات، بينما اعتبرته هي ذخرا لها في مواجهة العالم القاسي: فلا شهادة تشفع لها، ولا علاقات ولا معارف.. كان جسمها سلاحها الوحيد لكن الأقوى. تتدفق منها الأنوثة، ويحيط بمحياها البهاء، والرجال كما صبيان عند قدميها يتوددون إليها تصريحا وتلميحا، فعلام تحتار والمعركة حاسمة وسلاح الظفر موجود."[2]

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 175

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص25

وفي وصفه لصديقه مصطفى يقول: "أعود فأتأمل الصورة، كما تنظر إليها والدتك بإمعان ودهشة الاكتشاف الأول. طويل غير فارع القامة، بوجه ذي سمرة فاتحة أطول بقليل مما يجب، وبشعر ظهرت بوادر سقوطه الأكيد أعلى الجبهة. لا تعطي الصورة التفاصيل كلها، بل تحجب عمن لا يعرفك خاصة أهم التفاصيل. لك عينان تختزنان سرا ليس ينكشف، كانتا ذاتي مدلول مراوغ.. لا خبث فيهما، لكن يصعب الإلمام بما توحيان به، ولا يلبث الناظر إليهما أن يقف على مشارف الفهم الكامل كما الغموض الموحي بكل شيء غير متوقع."[1] فالسارد يوقف السّرد ليركز على الوصف سواء كان وصفا للشخصيّات –كما رأينا من قبل–أو وصفا للأشياء والأمكنة.

وهذه الاستراحة في رواية "مذكرات من وطن آخر" لم ترد عبثا إنما تحمل دلالة توضيحيّة، حيث إنّ هذه التفاصيل والأوصاف تقربنا أكثر من الشخصيات، وتجعلنا نكتشفها أكثر. والملاحظ أنّ السارد يجمع بين نوعين من الوصف: الوصف الحسي للملامح الخارجية كالجسم والعينين، درجة الجمال، وشكل الجبهة، والوصف النفسي الذي يغوص به في أعماق الشخصية، ويبيّن ما تحمله من نبل أو خبث، انطلاقا من تصرفاتها، والانطباع الذي كونه النّاس عنها، وهذه التقنية تزيد من واقعية الحدث، وتجسد الشخصيات أمامنا، وتجعلنا نشعر بوجودها في الحقيقة مما يقرب العمل الإبداعي من السير ذاتي الرّوائي.

4-الزّمن اللّيلي: حدود الألفة والغياب

يمثّل الزمن الليلي عنصرا مهما في حكاية البطل السارد، ليس فقط من خلال قيمته الدلالية، وإنّما أيضا من خلال وظيفته في البنية الزمنية على مستوى النسق الزمني في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" لأحمد طيباوي، وما يولده ذلك من دلالات ممكنة.

وفي هذا الصدد، يمكننا أن نستحضر كيف كانت تتغير حركة الزمن من حيث السرعة والبطء نتيجة ارتباط أفعال البطل السردية بالليل، ولاسيّما حين يتجاوز تمثّله المستوى الوصفي ونطاقه الطبيعي، وهنا "تتعدد الأبعاد الدلالية لرمز الليل...فهو رمز غني قابل لأكثر من قراءة واحدة...يتجلى الليل كرمز

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 24.

ذي دلالات رمزية مختلفة تعكس ثراءه الدلالي والفني...مما يوحي بدلالات كثيرة تتعدد بتعدد هذه الصور"[1]، وبتحولات الوضع السيكولوجي للبطل الذي نلفيه يعيش على الدوام حالة من التوجس والترقب والانتظار والسخط والارتياب والخوف من المجهول.

يأخذ الزمن الليلي في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" بعدا أكثر تعقيدا عندما تتخلّله الألفة والمأساوية، فيمتد من الداخل إلى الخارج، ثم يتحرك عكسيا من الخارج إلى الداخل، ويتكثف بما يكابده البطل من اللايقين واللامعنى في متاهة حاضره الذي يتلاشى بكارثية أمامه، وكذلك كان هو أيضا يسير نحو هذا المصير؛ إنّه الغياب في العتمة.

يبدو السّارد /البطل منذ مطلع رواية "اختفاء السيّد لا أحد" الّتي يروي حكايتها عازما على كشف ما يكابده من عبثيّة ولامبالاة، ويتعزّز ذلك بما حوله من جوّ كئيب، وفي ذلك إشارة للسّوداويّة الّتي تحمل معنى التّعاسة، ثمّ إنّ الأجواء المحيطة به مثيرة للعدوانيّة، وكلّ ذلك يرسّخ هيمنة السّواد، الّذي يتعمّق بالزّمن اللّيلي الّذي يؤطّر حكاية "السّيّد لا أحد" ، ويمكن تبيّن ذلك من قول السّارد : "نقترب من التّاسعة مساء لدي شرفة وحيدة ،تطل على ساحة تتوسط العمارات وترتع فيها طوال اللّيل الكلاب والقطط الشّبقة ،تعوّدت أن أجلس فيها وأسهر حتّى الفجر."[2] على هذا النّحو يكون السّارد قد أكّد أنّ حكايته تبدأ من اللّيل، وتنتهي بنهايته، فهي محصورة زمنيّا من المساء إلى الفجر.

وانسجاما مع ذلك، " يتساوق المكان، الذي يتميز بملاءمته لطبيعة الملفوظ، مع الزمن الذي يدعم ذلك ويسانده من خلال تمثله في الليل. هذا الطور من الزمن الحميمي المسكون بالسكينة والهدوء، يعمق الوحدة...إذا كان فضاء التلفظ يتميز بالانعزال والعتمة، فإن فضاء الملفوظ لا يتجاوز ذلك أحيانا، فأغلب الأحداث تجري في فضاءات معزولة...ومظلمة."[3] والواقع أنّ الزمن الليلي لا

---

[1] رمضان عامر، الليل في الشعر الجاهلي، دراسة نصيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط.1، 1429ه_2008م، ص 266.

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 8

[3] عبد اللطيف محفوظ: صيغ التمظهر الروائي، بحث في دلالة الأشكال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2011، صص.144،145.

يرتبط فقط بالأحداث التي تجري في الليل، وإنّما هو أيضا متصل بالعتمة الداخلية التي تعزز العتمة الخارجية في بعديها الظاهري والباطني، الصريح والمضمر.

فالزّمن اللّيلي عند السّارد /البطل لا يعكس مجرّد معايشة سطحيّة للأشياء، إنّما يحمل نظرة وجوديّة عميقة يصل إليها السّارد ببصيرته، وليس فقط ببصره، حيث إنّ المكان الّذي اختاره في وحدته هو مكان عال في أعلى السّطح ليسمح له برؤية المدينة/العالم بشكل أوسع وأوضح، فكلّما كان المكان عاليا كانت الرّؤية أكثر وضوحا، وكلما استطاع أن ينفذ إلى أعماق النّاس وأغوارهم. وفي هذا المعنى يقول السّارد /البطل: "أنا كائن ليلي أغلب الوقت، والليل مسرح للشهوة ومرعى خصيب لكل خيال جائع. خيالي مستنفذ وقاحل، لا أحب التباكي على نفسي، ولا قدرة لي على ذلك من الأساس"[1]، من الجلي أنّ الزّمن اللّيلي يحتوي السّارد/البطل، ويستغرقه وجوديا، إذ تحول إلى كائن ليلي في معظم وقته.

ثم إنّ السّارد /البطل يغوص من خلال الزّمن اللّيلي إلى ذاته، فيتعرف عليها، وكل ذلك من أجل أن يختبر الهروب إلى الحياة بطريقته الخاصة، كما يجنح في الوقت ذاته إلى الرحيل عنها بشكل درامي لعله يستعيد اسمه، وليتدارك ذلك يوغل بعبثية في الغياب، ويحسم أمره حين يقرر الاختفاء، وألا يكون أي أحد، إنّه نفي مطلق للأنا. "ومن السهل أن نلاحظ الذهول الذي ينتاب الأنا في التوحد...وكيف يتجلى هذا الذهول في شرود الروح وغياب صور الحاضر والماضي. ويتلاشى الإحساس بالزمن، فلا يبقى سوى الوجود الحزين للأنا في حضرة الليل الصديق."[2]

ولهذا أيضا يطالعنا البطل في القسم الأول من الرواية بلا اسم، ويفشل في استعادته، في حين يختفي في القسم الثاني من الحكاية، ويصبح "السيد لا

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، صص.10،11.

[2] جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2008، ص.38.

أحد"، وفي الحالتين نلفيه محتجبا، ولكنّه يتموقع في اللامرئي حيث تتفاعل الأسئلة. وتعتبر هذه اللّحظات من أفضلها عند السّارد/البطل، فهو يميل للوحدة ويتبرّم من "عمّي مبارك" الّذي يحاول أن يزعجه بأسئلته الّتي لا تنتهي، فيقول عنه: "سأبصق على وجهه أو أنزع ثيابي وأجلس معه عاريا ليرحل ويتركني. تخبرني ظنوني أنّ ذلك ما يريده، إنّه يحرمني من فسحتي الوحيدة، بأن أجلس في الشرفة وأتأمّل تفاهة العالم إذ يسترها الظّلام، أو لأقرأ على صوت خافت لا يثير انتباه الجيران."[1] وهكذا، لا يجد السّارد /البطل خيارا سوى الرفض من خلال البصق على وجه "عمّي مبارك" بوصفه الآخر المضاد، أو التعري بحضرته لدفعه إلى الرحيل حتى يستمتع بوحدته وحريته المفقودة.

وعلى هذا النّحو يكون السّارد /البطل قد أكّد أنّ حكايته تبدأ من اللّيل، وتنتهي بنهايته، فهي محصورة زمنيّا من المساء إلى الفجر، ثمّ إنّه لا يكتفي بذلك، إذ يتّخذ من الشّرفة مكانا ليطلّ على العالم – المدينة متأمّلا تفاهتها المحجوبة بسواد اللّيل، هذه التّفاهة الّتي عرّاها ببصيرته، فالزّمن اللّيلي عند السّارد هو زمن للتّأمّل من مكان عال، مع تفادي كلّ ماله علاقة بالضّوء والإنارة، بل حتى من توهج سجائره. وفي هذا الصدد، يقول: "أفعل ذلك بعد منتصف اللّيل، وأخاف أحيانا حتّى من أن يكشفني جمر سجائري."[2] فالسّيادة عند اللّاأحد هي بالدّرجة الأولى للظّلام، فحتّى وهو في وحدته يفضّل أن يكون محجوبا عن نفسه، فالضّوء إمّا خافت، أو باهت في صورة جمر سجائره، بل إنّه يخاف من أن يتكشف لنفسه.

أمّا الشّرفة، فقد كانت في الطّابق الأخير أعلى السّطح ممّا يدل على رؤية بانوراميّة للسّارد/البطل، إذ كلّما كان المكان عاليا كلّما رأى العالم بوضوح، ورأى جوهر النّاس بشكل أعمق، إذ يقول: "نقترب من التّاسعة مساء، لدي شرفة وحيدة تطل على ساحة تتوسط العمارات، وترتع فيها طوال الليل الكلاب والقطط الشبقة، تعودت أن أجلس فيها وأسهر حتى الفجر."[3] حتى الحيوانات الّتي تمارس حياتها العادية وتتزاوج فيما بينها، تفعل ذلك في هذا الوقت

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص8.

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص8.

[3] المصدر نفسه، ص8.

بالتحديد، وكأنها تفضّل التّواري، وعدم الظّهور شأنها شأن بقيّة الكائنات، وفي مقدّمتها الإنسان.

ويؤكد السّارد /البطل أنّ الشّخصيّات الّتي اقتحمت حياته تاريخها أيضا مليء بالسّواد، فكأنّه ظلام ملفوف بالظّلام، ظلامه الذّاتي وظلام المحيطين به، مثل" عمّي مبارك" الذّي يصفه السّارد أنّه شخص مشبوه غريب الأطوار يحبّ التّدخل فيما لا يعنيه، وذلك ما أفصح عنه في قوله: "لديّ يقين بأنّ هذا العجوز يخفي خلف ابتساماته المتكلفة تاريخا أسودا، ونوايا أكثر سوادا."[1]
فجميع مواصفاته تندرج في منظور السارد ضمن سياق العتمة والضّبابيّة: "على الأغلب مشبوه وعليّ الحذر منه."[2] و"لكني أكاد أجزم أنّ نظارته مجرد تمويه، وكل شيء فيه مريب حتّى ابتساماته."[3] ويستمرّ السّارد في التّغطية وعدم الإفصاح، حتّى أنّ الشّرفة المقابلة له هي غرفة مغلقة توحي بالإحكام والانغلاق رغم الانفتاح الفكري الّذي تتمتّع به المراهقة الصّغيرة، والاندفاع الكبير الّذي جعلها تخوض تجربة غراميّة من هذا النّوع. وهذا ما أفصح عنه في قوله: "في العمارة المقابلة تعودت أن تقابلني في جلستي الليليّة الطويلة مراهقة صغيرة، تنظر إليّ، تلوح بيدها رافعة هاتفها، وتشير إليّ بأن أعطيها رقمي..وبأنّها وحيدة ومتاحة. أتجاهلها أحيانا، وأرد في أحيان أخرى بابتسامة لا تكشف عنها العتمة."[4] كما أنّ الشّخصيات التي قابلها البطل في حياته هي شخصيات إشكالية، غامضة، تصرفاتها غير واضحة، شأنها شأن ردّات فعله الّتي لم يجد لها تفسيرا.

ثم إنّ اللّيل هو وقت جيّد للمكر والخديعة، ذلك لأنه يتميّز بخاصيّة التّغطي والسّواد، وهما مناسبان لتنفيذ الخطط، وهذا ما أراده "عمّي مبارك " حينما عرض على السّارد صفقة وصفها بالمربحة، للخروج وقت اللّيل والحفر في مكان مخصّص، للعثور على الكنز: " أحتاج إلى شاب قال لي، وليس هناك من يصلح سواك، تحتاج للمبيت لليلتين فقط، منتصف الشّهر والقمر بدر،

[1] م ن، ص8
[2] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 9
[3] المصدر نفسه ص9.
[4] م ن، ص9.

سنحفر عميقا، هناك رعاة في المنطقة ولم يعد النّاس يدفنون موتاهم في تلك المقبرة، سنكون مكشوفين جدا في النّهار، لذا علينا باللّيل"[1].

بدا الشيخ مريبا للسّارد، وغير مدرك لما يقول، لكنّ الإنسان ليس له العديد من الخيارات، ولم يكن له من مانع أن يخوض هذه المغامرة علّها تكسبه ثروة، كما وصفها الشيخ: "سيكون عليك الجهد الأكبر، نصيبك هو الثلث ومعه سبيكة هدية. ننهي الأمر، نترافق إلى أقرب مدينة."[2] وأردف قائلا له: "كن حذرا وانس عمك مبارك .. وعش ملكا."[3] ومع ذلك، ظل السارد/البطل ينظر إلى الشيخ على أنّه شخصيّة مشبوهة، وغير متوازنة عقليا، أو هذا ما بدا له، لكنّه قرّر أن يجرب ذلك.

ونتابع سلسلة الانغلاق والظّلمة حينما يتفاجأ السّارد بأنّ الجهة الّتي علّق عليها آماله صارت مظلمة معتمة، والحركة فيها مستكينة، يتوجّس رغبة في الحصول على اهتمام المراهقة الصّغيرة في اللّيالي المظلمة، كما أنّ الورقة الّتي قدّمتها له ظلّت مطويّة كأنّه لم يعد يرغب في خوض مغامرة حبّ أخرى، رغم أنّه متعطّش لها، لكنّه يتراجع لأنّه يفضّل العتمة على أن يظهر لها في صورته الحقيقيّة، يفضّل الاختفاء على التّجلّي، والتّراجع على التّقدّم، فهو كما قال عن نفسه كائن ليلي أغلب الوقت، يمتد ليله من المساء إلى الفجر. وفي هذا السياق، يواصل سهره حتّى السّاعة الثّالثة فجرا، وهو متحمّس لرؤية المراهقة من الشّرفة، وكأنّ مداراتها له جعلته أكثر رغبة في الوصول إليها، والظّفر بها، لكنها تستمرّ في الاختفاء بدورها: "لا نور الشرفة المقابلة لاح لي ولا أنا قرأت شيئا"[4]، ليقرّر في الأخير إغلاق الشّرفة والنّوم، في محاولة منه للانغلاق على نفسه ورمي الكرة للقدر حتى يفعل ما يشاء.

وفي نهاية المطاف لم يظفر السارد/البطل بشيء، ولم يكتف بإغلاق الشّرفة بل دسّ بدنه في الفراش رغبة منه في الانغلاق على نفسه أكثر، ويستمرّ في ليلته الطّويلة ليتذكّر لحظة اختطافه، ويتمنّى لو أنّ من اختطفوه قاموا بقتله،

---

[1] م ن، ص 32

[2] م ن، ص 32

[3] م ن، ص 32

[4] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص 11

حيث يقول: "دسست بدني تحت الفراش لأموت موتا صغيرا. رأسي على الوسادة ثقيل، ليته قطع في تلك الحادثة القديمة. كنت لأكون الآن هناك في الأعلى أضحك طويلا على الأقدار التي نهبت حصتي من الحياة."[1] والمفارقة هنا أنّه في مواجهة خيبته يصف نومه بالموت الصغير أمام موت كبير لم يتحقق في الماضي.

يستدعي السّارد /البطل هذه الحادثة من أيّام مراهقته، حينما تمكنت جماعات مشبوهة من اختطافه بتهمة لم يكن له شأن فيها، يومها كان في مواجهة مباشرة مع الموت لأوّل مرّة: "بتّ ليلتي الوحيدة كمختطف مقيّدا ومعصوب العينين، تبوّلت في سروالي من الخوف والبرد وأنا أتمتم دون توقف بما أحفظه من قصار السّور."[2] ليأتيه الفرج حينها على شكل إنسان يخرجه من المصيبة الّتي وقع فيها. والملاحظ أن الحادثة الّتي مرّ بها السّارد حصلت في زمن ليليّ، واستمرّت حتّى الفجر، وكأنّ كلّ ما له علاقة بالموت، والخوف، والضّيق يرتبط باللّيل من وجهة نظر السّارد /البطل، بالرّغم من أنّه كان يأمل في الفرج آنذاك، أمّا في الوقت الرّاهن صار يراه حلّا جيّدا لكلّ مشاكله. فلو تحقق ذلك الموت، لكان الآن قد نجا من جميع أهوال وإكراهات الحاضر الذي تحول إلى متاهة عبثية.

ولعل ذلك ما جعل البطل يؤكد أكثر من مرة أنّه حبيس إرغامات وظروف تفرغت له من دون بقية الناس. لذلك أعلن بأنّه صار مثل فأر معلق من خصيتيه[3]، وهذه الصورة التي رسمها لنفسه تحيل إلى حالة الإخصاء الوجودي الذي محا اسمه وحضوره. ثم إنّه أيضا لا يمتلك ماضيه برمته، فصور أمه في ذاكرته من جهة غير واضحة، بعيدة، مشوشة ومبتورة عاطفيا، ويتمنى من جهة أخرى لو كانت ذاكرته ممسوحة.[4] إنّه الألم المستمر في الحاضر عبر الفعل "كنت" الذي أطّر أفعال البطل زمنيا.

---

[1] المصدر نفسه، ص11.

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السّيّد لا أحد، ص 13.

[3] لمصدر نفسه، ص 33

[4] ينظر، م ن، صص.13،35

إنه الفعل المأساويّ الذي " وقع في الماضي أو كان بصدد الوقوع فلم يقع، فالزمن هنا يتحرك نحو الوراء، لا نحو الأمام"[1]، لذلك فإن حركية البطل/السارد تتم في الغالب ليلا، كما لو أنّه يؤشر إلى أنّه يتحرك خارج الزمن الطبيعي، زمن النهار المتسلط عليه بقوة مما جعل حركته تمتد نحو الاختفاء بعد فقد الاسم ونفي الحضور.

من هذه الزاوية، يبدو الموت للسّارد/البطل لذيذا مادام رمزا للتّواري والاختفاء وعدم الظّهور، هذا الموت أصبح مغريا بالنّسبة له خاصّة أنّه اغتال أقرب النّاس إليه بالتّوالي، خالته الّتي اعتنت به، وأمّه، وأباه قبلها، أمّا عن صورهم فهي ضبابية بالنّسبة له، وغير واضحة، قد يكون ذلك راجع للسنين أو لعتمة أصابت ذاكرته، وحرّضت اللّاوعي على ألا يقترب من المنطقة المحرّمة الّتي تفتح المواجع وتقلبها. ولا غرابة أن يقول: "صور أمي في ذاكرتي غير واضحة، بعيدة ومشوشة...لم يبطئ أبي في اللحاق بها، كان يحبّني حبّا لا مثيل لها، لكن من الواضح أنه كان يحبها أكثر مني لذا تبعها وتركني أنا وأخي عمار."[2] ومن ثم يصبح الفقد لدى السارد البطل ذروة مأساته الوجودية. ولذا بدا "معبرا بعمق عن نظرة مأساوية للعالم الذي يبدو مظلما عصيا على الإدراك."[3] ولاسيما حين يمنح السارد البطل الزمن الليلي سمة وجودية، فيترجم عزلة الذات، وهي في علاقة حميمة مع الليل مما يتيح لها الانفتاح على أغوارها، وعلى العالم الداخلي للشخصيات.

وهكذا، فإنّ أخاه عمّار هو الوحيد الّذي بقي له من الماضي، لكنّه تركه وسط زخم الأيّام وغادره، واختار أن يبتعد عنه، حتى لا يجعله يجرّب وصفة الموت النّاجعة، فقد رأى من مصلحته أن يتركه وشأنه، إذ يقول: "أنا بارع في اغتيال من أحبّوني ...أن يحبّني أحدهم فتلك وصفة ناجعة لموت وشيك"[4]،

---

[1] عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيمائية النص، تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر الجديدة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 2014، ص190

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص13

[3] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009، ص 79.

[4] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 13

فطالعه المشؤوم –برأيه –جعله يبتعد عن أخيه، إذ يقول: "انقطع عنه من أجل مصلحته، فحياته عندي أهمّ من حياتي، ولا أريده أن يجرّب الوصفة النّاجعة."[1] لذلك قرّر الرّحيل إلى وجهة غير معلومة، وتاه في الأرض، دون عمل ودون هويّة، فقد عاش أيّاما صعبة، أصعبها حينما يأتي اللّيل ويفرّ كلّ النّاس إلى بيوتهم، للسكن إليها، لكن السّارد/البطل يجد نفسه وحيدا جائعا عاريا حتّى من مسكن يأوي إليه في اللّيالي الباردة، إذ يصف حالته قائلا: "قضيت أيّاما صعبة، متخفيا وجائعا، نمت في محطّة الحافلات بالخروبة لعدة ليال."[2] فأكثر ما كان يتمنّاه هو حصوله على وجبة يسكت بها جوعه، حيث يقول: "مررت يومها على أصحاب محلات ومطاعم شعبيّة، كانوا ينهروني ولا أحد منهم تكرّم بوجبة ساخنة. كنت مستعدا لإحراق المدينة بأكملها لو أتيح لي ذلك. هل يعرف أحد معنى أن يتحول إلى متسول جائع يرفض الآخرون إطعامه؟"[3]. فصورة اللّيل عنده في هذه الأيّام العصيبة، تتقاطع ومعاني الحرمان والتّسول والعوز، فبعد تشتت عائلته وجد نفسه وجها لوجه مع قسوة القدر، الأمر الّذي حوّله من طالب جامعي إلى متسوّل بين ليلة وضحاها، يقتات من النفايات، فبعد أن وجد نفسه في هذه الحالة لم يعد يفكّر سوى في ملء بطنه، حتّى هويّته لم تعد مهمّة بالنّسبة له: "سقطت بطاقتي في مرحاض المحطّة وتبللت، استخرجتها، ولما وجدتها تالفة تماما....رميتها مجدّدا وسكبت دلو الماء"[4]، وفي هذا الفعل تغييب كامل من السّارد /البطل للهويّة الّتي تثبت شخصيّته، وتخلّيه عنها هو تخلّ عن اسمه أيضا.

لقد سيطرت الضبابيّة والعتمة على رؤية السّارد، فالمراحل الحياتيّة الصّعبة الّتي مرّ بها جعلته إنسانا ليليا مشدودا للعتمة بشكل رحمي، حتّى الأشياء الّتي بإمكانها أن تصنع بهجته يجعلها تضيع منه، ليس لأنّه لا يريدها، بل لأنه إنسان جبل على الحرمان، وأيّ شيء إيجابي يفضل أن يتخلّى عنه وكأنه ليس من حقّه، ففي الوقت الّذي ينتظر فيه الفتاة المراهقة في الشّرفة

[1] المصدر نفسه، ص13

[2] م ن، ص26

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص26

[4] المصدر نفسه، ص26

المقابلة نجده لا يبدي أيّ تجاوب معها، يقول: "طار النّعاس من عينيّ، ومضيت إلى الشّرفة من جديد، إثبات قويّ على درجة تعلّقي بتلك الكلبة. طلع النّهار وحرمني من رؤية نور خافت قد لا يحمل أكثر من وهم مخاتل، وعليّ انتظار اللّيلة القادمة.. تبّا للانتظار."[1]

وفي المقابل يقول السّارد في موضع آخر: "لا نور الشّرفة المقابلة لاح لي ولا أنا قرأت شيئا. ليست خسائر فادحة بالنسبة لي، ما يخيفني حقا هو أن أتعلق بها، وأنتظر الغد."[2] لكنّ السّارد لا يلبث أن يوعز ذلك للزّمن وغدره، رغم أنّه هو من تهرّب وأراد فراقا قاطعا كضربة سيف، فهو يفضّل على حضورها الدّائم غيابا متكرّرا، وعلى إطلالتها المتقطّعة قطيعة حاسمة، حتّى ينعم بألمه أكثر فأكثر لأنّه لا يرى أنّه إنسان كغيره من البشر يحق له أن يحبّ ويحبّ، كما أنّه أقنع نفسه أنّ مثل هذه الخسارات لا معنى لها، لأنّ حجم خساراته السّابقة أفظع وأكبر، إذ يقول: "بقيت الشّرفة المقابلة مغلقة، منذ ليالي طويلة وهي مغلقة، ويئست من عودتها مجدّدا تقريبا، ومن جدوى ترقب نور الشّرفة والخيال. أحرث المستحيل دائما وأحصد الهباء."[3]

وكأنّ الوافدين على حياة السّارد يتّسمون كلّهم بصفة العتمة واللااستقرار شأنهم شأن الفتاة المراهقة الّتي بادرت بإغوائه من الشّرفة المقابلة له، لكن سرعان ما توارت عن الأنظار مخلّفة وراءها جملة من الأسئلة، لكنّه لم يتوقف عن انتظار عودتها، فرغم غيابها الطّويل إلّا أنه لم يمتنع عن تذكرها بين الفينة والأخرى في حلكة لياليه، النّي كانت تنار ببصيص نور من شرفتها المقابلة.

لكن ما حصل لم يتوقعه السّارد، فقد تجرّأت المراهقة الصّغيرة أخيرا وحضرت إلى منزله، كانت صامتة، ولم يكلّف نفسه بإشعال النّور في حضرتها بل أبقى نور المصباح خافتا، لقد تعوّد على الظّلام، واختاره متعمّدا حتّى في اللّحظات الرومانسيّة، ولم يكترث لرؤية ملامحها وتفاصيلها، وكأنّه يخفي ملامحه أيضا وسط العتمة حتى لا تظهر عيوبه لها، فلا يتبيّن ضعفه وقلّة حيلته أمامها، حيث يصف ذلك بقوله: "أقلقني صمتها، صمت قسري...بل جدير

[1] م ن، ص 19.

[2] م ن، ص 11

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 31

بالثّناء مثلها أفضل من يمكن أن تبوح له بأسرارك أو يكتشف عيوبك دون مخافة أن يفضحك، ممتلئة وشهيّة، طازجة كما ينبغي، تفوقني جرأة وأكثر إقداما منّي، أمّا أنا فخجول وتعوزني روح الدّعابة."[1] نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ البطل السارد يمدح شخصيتها، وجرأتها لكن سرعان ما يتذكّر أنّها ليست سوى من مخلّفات "مراد"، فهو لم يكن غبيّا جدا ليستنتج أنها كانت تزوره أيضا قبل أن يغادر المكان، ما يشعره بالنّقمة عليها، وعلى نفسه.

لقد كان السارد/البطل يعيش أيضا على بقايا ذكريات "مراد" الّتي تركها قبل أن يغادر إلى ديار الغربة: والده ومنزله وحبيبته السّابقة، حتى ملابسه الواسعة الّتي تمتلئ بها الخزانة. لذا نجده يصف ذلك بغصّة كبيرة: "تعوّدت على إسكات جوعي بالتهام بقايا الآخرين...ليست بقاياهم شهيّة جدّا، وإنّما جوعي كبير لكلّ شيء."[2] الأمر الّذي أفسد عليه سعادته وجعله يعود إلى عزلته وانغماسه في أحزانه، فهو إذا حزن استدعى كلّ أحزانه السّابقة، كأنّ حزنا واحدا لا يكفيه، لذلك يشعر أن اللّيل هو رفيقه الوحيد الّذي ظلّ وفيّا له رغم كلّ شيء، أما الأشياء الأخرى فهي مجرّد سعادة عابرة لا معنى لها.

غير أنّ البطل السارد يكسر تلك النّمطيّة ببعض التّصرفات المتهوّرة، فبعد حصوله على بعض المال، يبدّده استجابة لشهواته، إذ ينتظر بشغف وقت اللّيل ليحتفل على طريقته، وحيدا معزولا بعيدا عن العالم الخارجي، فرغم وجود الشّيخ معه إلّا أنّ الأخير غير مدرك لما يجري حوله، فلا فرق بين وجوده وغيابه، وذلك ما أخبر به في قوله: "خمس ليال مجنونة، قضيتها كعريس جديد، اشتريت عطرا وفاكهة، وأطعمت صاحب الثّلث جيّدا طبعا."[3] وهكذا لا يتردّد لحظة في الاعتناء بالشّيخ ولو على مضض، وأحيانا أخرى يفكّر في تركه والاستغناء عنه، لكن سرعان ما يتراجع ويؤنّبه ضميره، العجيب أنّ كليهما يمرّ بلحظات غائمة في حياته، فكلاهما وحيد، وقد جرّب الوصفة النّاجعة للألم والحرمان، فالسّارد فقد أحباءه الواحد تلو الآخر، والشيّخ غادره أبناؤه فلم يجد من يتكرّم عليه بشربة ماء، وكأنّ الشّيخ هو الحالة المستقبليّة للسّارد، وما

[1] المصدر نفسه، ص43

[2] م ن، ص 45

[3] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 47

سيكون عليه في كبره، لذلك ما لبث يتفقده ويحنّ عليه، مخافة أن يعاقبه القدر بالمصير نفسه لاحقا.

ورغم هذا، فإنّ برودة أعصاب البطل السارد حين وفاة الشّيخ لا مثيل لها، وكأنّه تعوّد على رائحة الموت، ولم تعد أمرا غريبا عليه، فأغلى الناس على قلبه غيّبهم الموت، وليس الأمر بجديد عليه، أما الذي شغل باله في تلك اللّحظة هو الرّحيل وترك باب الشّقة مواربا حتى يهتدي الجيران للجثّة، إذ لم يعد هناك من داع لبقائه، لذلك قرّر الفرار والعودة إلى الماضي الخاصّ به، يقول: "أفكّر أن أعود زبّالا كما كنت لو أتيح لي ذلك، عشت أسعد أيّامي في القمامة، معترفا بأنّي مجرّد قذارة تعيش في مكانها المناسب."[1] فاللّيل هو الوقت المناسب لرحيله، لكن سرعان ما ينظر من النّافذة فيجد "قادة البيّاع" يترقّب بيته، وقد يقتله إذا ما تمكن من الإمساك به في الأسفل. وهنا يصبح البيت ملاذا من الخطر، إنّه " جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل...فإنه يجد مكانه في مهد البيت."[2] ومع ذلك، نلفي البيت في الوقت نفسه بالنسبة إلى البطل السارد فضاء تهديد ما دامت الجثة بداخله، وهي مفارقة تجسد قلق البطل.

إنّ هذا المشهد تجسيد واضح للمأزق الذي يمرّ بالإنسان في حياته حينما يكون أمام خيارات قليلة إن لم نقل منعدمة، فإن هو بقي في الشّقة قد يتهم بقتل الشّيخ ويتورّط، وإن هو غادرها فقد تكون نهايته على يد غريمه، الّذي سلّمه بنفسه سرّه الكبير، وعليه أن يدفع ثمن غبائه، يقول: "مشيت خطوات إلى نافذة المطبخ، كان الظّلام قد انتشر، لكنّي لمحت قادة البياع يقف خلف شجرة كبيرة تتوسّط السّاحة، يعبث بهاتفه ويتظاهر كالعادة بأنّه ينتظر أحدهم"[3]، فاللّيل الحالك الظّلمة هو مسرح للجريمة الّتي بإمكان قادة البياع أن يقترفها في سبيل الحصول على مبتغاه، فوقوفه خلف شجرة كبيرة رغبة منه في الاختفاء، وتظاهره باستخدام هاتفه أفعال مريبة تدلّ على نيّة سيّئة، وكأنّ المشهد تجسيد لسخرية القدر من البشر في بعض المواقف، قد تكون الخيارات أمامهم قليلة، والحلول

[1] المصدر نفسه، صص 56، 57

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.2، 1404ه_1984م، ص38

[3] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 58.

تكاد تكون منعدمة، وكل ّ هذا ناتج عن تهورهم وقلّة حيلتهم، ووثوقهم في الشخص الخطأ مما قد يدفعهم إلى دفع ضريبة غالية، وفي هذا نظرة وجوديّة من السارد للحياة ولواقع البشر فيها.

وهكذا، اختار السّارد أن تكون النّهاية مفتوحة، وألاّ يعلم أحد ما ذا حصل "للاّأحد" فيما بعد، فقد اضمحل كأنّه لم يكن موجودا من قبل، تماما كعتمة اللّيل الّذي يتلاشى، ويختفي إذا بزغ الفجر، ولاشك أنّ هذا المصير محيّر "ومؤلم في نفس الآن، فهو يستضمر انكسارات الشخصية العربية ويبوح بجروحها الثخينة الثاوية خلف الظلال والقشور.. رواية تكشف المستور وتزيح النقاب عن النقاط الملتمعة داخل الذوات...تقول...ما لم يستطع أن يقوله الفرد في حياته العادية.. إنّ متاهة الحكي داخل هذا العمل الروائي يقود القارئ صوب متاهة حقيقية ويستدرجه نحو كمين الاعتراف بالهزيمة أمام وحل الإحباطات الذاتية...ساحة المسرود في هذه الرواية تعري نواقص الفرد ومعايب الذات وتصور الهاوية التي تنزلق إليها الشخصية العربية خصوصا، في إطار الهزائم المتنوعة التي تحيط به والإكراهات اليومية التي تعوي في واقعه"[1].

من هذه الزاوية نلفي "السيد لا أحد" يعبر عن رعبه من الزمن قبل اختفائه، إذ يتملكه خوف رهيب من أن يكبر، ولهذا خيّر نفسه بين التوقف العاجل لحياته أو الاختفاء على نحو ما، حتى لا يواجه الموت وحيدا، وإن كان قد وطّن نفسه كما قال على العيش في عزلته[2]، متوحدا بالليل والمكان العالي الذي كان يتيح له البحث عن الذات، وتأمل الوجود.

لذلك تحول هذا المكان "إلى حالة المشاركة الفاعلة في تشكيل الصورة والقيمة اللتين يروم الكاتب عبرهما الوصول إلى تجسيم فكرة الرواية، فالأوصاف...تساهم بحظ وفير في جعل النتيجة (الفاجعة) منطقية بل نتيجة

[1] إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، صص.135،136.

[2] ينظر: أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص46

قدرية وحتمية."[1] ومن ثم، كان اختفاء البطل/السارد تجسيدا لأقصى درجات عزلة الكائن، الذي يتحول في نهاية المطاف إلى "السيد لا أحد"، وتزداد هذه المفارقة فجائعية حين يجتمع في عنوان الرواية ما يحيل من جهة على السيادة "السيد"، وما يؤشر من جهة أخرى على نفي الذات "لا أحد".

من الواضح، إذن، أنّ الاختفاء قد حقق نقلة نوعية في مسار الحكايـــة، إذ أصبح لغز اختفاء السارد/البطل محركا للحكي، فمن "هذا الموضع بالذات...يبدأ الغموض الذي يحيط بمصيره وحياته يتكثف، ليصبح الطابع المميـــز للروايـــة. وتسهم التكهنات...في مضاعفة هذا الغموض،"[2] الذي سعى المحقق إلـــى فـــك خيوطه المعقدة، كما لو أنّ ليل البطل لا ينتهي.

إنّ الليل ممتد في مستقبل البطل السارد، إنّه ليل الاحتجاب والاختفاء، وقد بدأ بالمناجاة التي غلبت على القسم الأول من الرواية، الذي تمحور حول حكاية "الرجل الذي سرق وجهه ورحل"، بينما تفضي أسئلة الذات والوجود المفتوحة إلى تحقيق بوليسي عن اختفاء البطل في القسم الثاني، الموسوم بـــ" الجحيم يطل من النافذة." وهنا يتبدى بجلاء دور المناجاة في تكثيف الزمن الليلي، الذي كان ملتبسا بإشكالات وحيرة وتيه البطل، ثم تدرجه إلى التعمية والتغطية والغياب اللامتناهي، فالبطل أصبح موضع سؤال عويص: من أين جاء ذلك السيد؟ وما سر اختفائه؟ وكيف تحول من السيادة (السيد) إلى اللاأحد (الامّحاء).

ولذلك فالتسمية في هذه الوضعية ليست اعتباطية، إنّها في الوقت نفسه لا تسمية، "فاللاأحد" يفيد معنى نفي الوجود، والوجود في الغياب (الاختفاء) في آن معا، من هنا يمكننا القول: إنّ التسمية ليست ممارسة لغوية فقط، بل "إنها استبطان لعوالم عميقة، تتيح للروائي أن يقول الكثير من الأشياء من خلال هذه

[1] محمد معتصم: المتخيل المختلف، دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435ه-2014م، ص175

[2] فخري صالح: في الروايـــة العربيـــة الجديـــدة، دار العيـــن النشـــــر، القاهـــرة، مصـــر، ط.1، 1431ه_2010م، ص.42.

التسميات/الرموز."[1] ولذلك، سيفقد البطل/السارد اسمه مرتين: في المرة الأولى حجب اسمه، وفي المرة الثانية اكتسب اسما في جوهره محو لاسمه الذي يحمله أصلا رغم التعمية عليه، ولذلك صيغة "اللاأحد" تضع المتلقي أمام دلالات متعددة: النفي، الغياب، والاختفاء.

استنادا إلى ما تقدم " يتبدى إشكال جوهري داخل الرواية، ممثلا في مساءلة قيمة الإنسان وإنسانيته في عصر تتسارع فيه وتيرة الحياة وتسحق في جوفها كثير من القيم، بل الإنسان نفسه يتلاشى...تعمل الذات المهمشة على إلغاء نفسها بنفسها، حين تلجأ إلى العزلة والاغتراب...وتفقد شغفها بالحياة...فالاغتراب يدل على ضياع المرء عن ذات نفسه أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه...والحقيقة إنّ هذا التهميش الإرادي والظاهر الذي يتبدى لنا في الرواية... (السيّد لا أحد) لا يتأتى إلا بعد صراع مع الواقع؛ أي حين تفقد الذات شعورها بالانتماء في ظل عصر اللامعنى والفراغ."[2] ومن هنا يكتسب اختفاء السارد البطل معناه؛ حيث أصبح هذا الاحتجاب المفاجئ حدثا بؤريا انبثقت منه تفاصيل الحكاية، التي ظلت في القسم الأول من الرواية مسكوتا عنها.

لا شك أنّ التفاعل بين المتلقي ورواية "اختفاء السيّد لا أحد" يزداد دينامية حين يصطدم ببنيتها الزمنية المتكسرة، وتحول الحكي من المتكلم إلى الغائب. وهنا تكون الحكاية قد اتخذت " صفة أشلاء وبقايا وتمزقات ورسوبات متناثرة يسعى كل من يسرد، من يتحدث في النص، وهو يروي قصته الخاصة، أو قصته مع آخرين (مع الآخرين)، إلى الإمساك بها وهي تفر منه دون أن تنفر."[3] وفي هذا الصدد، يصبح المتلقي أمام احتمالات جد مبهمة. لماذا الاختفاء؟ كيف

---

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، سنة2011، ص.114.

[2] روفيا بوغنوط: سردية الظل واللانتماء في رواية (السيّد لا أحد لأحمد طيباوي)، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، جامعة تسمسيلت، الجزائر، المجلد 6، العدد 2، ديسمبر2022، ص.467.

[3] بشير القمري: مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1، سنة1999، ص.151.

تم؟ هل هي مجرد أمنية تحققت للسيد لا أحد؟ أين يختفي؟ لماذا لم يترك خلفه أي أثر؟ وما جدوى التحقيق والبحث عن رجل صار شفافا أو اضمحل في عتمة واقع قاس وعنيف؟ ورغم هذه الأسئلة فإنّ السيد لا أحد يملأ زمنيته بغيابه، ولاسيما حين يقوم التحقيق باستكمال حكاية البطل/السارد.

وهنا تتعمق أكثر معضلة الزمن لدى **السيد لا أحد**، فغيابه مزدوج: الغياب المتحقق من خلال العزلة في المكان (السطح) والزمان (الليل)، والغياب عبر الاختفاء. لذلك كان الانكسار الزمني في الرواية نتيجة هذا الاحتجاب الغامض، مما جعل المتلقي أمام حكاية متشظية ذات زمنين، زمن السارد البطل الذي يروي قصته، وزمن حكايته وهو غائب. وكل ذلك ينم عن رؤية للعالم فيها الكثير من تراجيديا المثقف، ومأساويّة الزمن في آن، وطبعا هذا الوضع " ساعد على تنويع الأساليب وتحقيق درجة أعلى من الحوارية، وكل ذلك أثر في العناصر الروائية الأخرى كما أثرت هي فيه، فتعقد السرد وتصدع وتوالد، وتبدل الوصف، وتكسر الزمن، وتخلخل الميثاق السردي، وساءلت الكتابة نفسها، واشتبكت الخطابات، وسربلت العتامة إلى مدى أو آخر البنية، كما كان مع اللغة أو مع الشخصية...وليس ذلك وسواه – التداعي، تجريد المكان أو الشخصية..."[1]، لذلك لم يكن الزّمن اللّيلي تجليا لغموض واختفاء السيد لا أحد فقط، بل هو أيضا عنصر جوهري في النص السردي.

كما يمكن الإشارة أيضا إلى أنّ الزمن الليلي الذي اقترن بـــــــ" السيد لا أحد " في القسم الأول من رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، لم ينقطع بشكل مطلق في قسمها الثاني، بل ظل حاضرا من خلال مفردات تحيل على الليل والاحتجاب والغياب. ومن ثم فإن "هذا يطرح قضية لها ظلال درامية...هي النزعة الماضوية للشخصية التي تجعل من بعض مفردات الزمن الفائت سلطانا مهيمنا على تكوينها الأيديولوجي وما يفرزه من نظم سلوكية تقوم بممارستها في إطار نظرتها لنفسها وللعالم المحيط. هذه الحنينية تلقي بأجواء يمكن نعتها بالقلقة في علاقة الذات بمفهوم حركة الزمن، كأنها تلبي قانون الحتمية فتصاحبه

[1] نبيل سليمان: الحداثة الروائية في الجزائر، مجلة عمّان، الأردن، العدد 99، أيلول 2003، ص.19.

متظاهرة بالانقياد له، لكنها تنفصل/ تغترب"[1]، وكذلك كان حال السارد البطل الذي اختفى في لحظة غير متوقعة، لحظة الجريمة المشحونة بالقلق والترقب والارتياب والمجهول، والمفارقة هنا ثلاثية الأبعاد: اختفاء السيد لا أحد، انكشاف الجثة، وتجلي المسكوت عنه في الحكاية رغم استمرارية احتجاب السارد البطل.

وهكذا يكون البحث قد وقف في الفصل الأول على خصوصيات زمن الخطاب الروائي في روايات أحمد طيباوي، ولاسيّما ما تعلق بالمفارقة الزمنية، التي تنهض على تقنيتي الاسترجاع والاستباق اللّتين كان لهما دينامية في النّص السّردي، وتأثير في النّسق الزّمني الّذي تنجز فيه الأفعال السّرديّة. فضلا عن استثمار البنية الزمنية في الرّواية السّيرذاتيّة، لما لها من سمات تتقاطع من جهة مع النص السردي، ومع لعبة الزمن من حيث الإيقاع من جهة أخرى، وما ينتجه بهذا الصدد الزمن الليلي من دلالات مفتوحة.

واستنادا إلى ذلك سيقف البحث في الفصل الثاني على أشكال السرد ومستوياته، وسيتيح لنا ذلك إمكانية ملامسة وضعيات السارد والمسرود له في الخطاب السردي، كما يسمح ذلك للمتلقي بأن يعاين أيضا تحولات لعبة الضمائر من خلال الترهينات السردية.

[1] أحمد يحيى على: سؤال الواقع وبلاغة الفن في السرد الروائي المعاصر، دراسة في رواية "قالت ضحى" لبهاء طاهر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، القاهـــرة، مصـــر، العدد 96، شتاء2016، ص.312.

الفصل الثاني

أشكال السرد: السارد ولعبة الضمائر

1_ السارد: الأنواع والوظائف

2_ تمظهرات السّارد في روايات أحمد طيباوي

3_ لعبة الضمائر المتحوّلة

-إضاءة:

إنّ بثّ قصّة ما إلى المتلقي يستلزم اختيار الطّريقة الّتي يراها الكاتب مناسبة لتمرير رسالته، وهذا يتطلّب بالضّرورة وجود قناتين اثنتين، الأولى هي السّارد narrateur والثّانية هي المسرود له narrataire.

ويقصد بالسّارد الرّاوي الّذي يقوم بعمليّة السّرد، ويتحكّم في مقاليد الحكي، ويوجّه بوصلته بحسب رؤية الكاتب، حيث تتباين طريقة ظهوره في ثنايا السّرد انطلاقا من قربه أو بعده عن الشّخصيّات، فقد يكون السّارد هو نفسه الشّخصيّة الرّئيسة إذا كان السّرد بضمير المتكلّم.
وقد يكون بضمير الغائب، فتصبح الشّخصيّة المتحكمة في مقاليد الحكي ملتبسة بالسّارد، فيتعذّر علينا تحديد صوت السّارد، وتمييزه عن الشّخصيّة المحوريّة الّتي يكتفي بالحديث عنها برانيّا دون التّوحد معها، لكنّنا نشعر أنّه يعلم أكثر منها، وفي بعض الأحيان تتضاءل أمامه وتصغر من حيث المعرفة، وبذلك يكون صوته فوق صوتها، إذ يتحكم بمقاليد الحكي، وبحركيته ومساراته المتعددة والمتنوعة.
وعليه، فإن " فالسارد "الراوي" في الخطاب السردي-يعتبر-أحد أهم العناصر المشكلة لبنيته وحركته لأن به يتحول الخطاب ويتجه نحو السرد...وهنا يقف البحث على أهم فرضية تتصل بالسارد في النص...وهي أنّه يختبئ في شكل "ذات"...ولكنه سارد يعبر عن ذات تقوم بإنتاج فعل ما من خلال النص...وإنما هو يسيطر بحرية تامة على النص."[1] وفي هذه الحالة يكون ساردا عليما، يعرف ما تعرفه الشخصيات وما لا تعرفه.
بناء على ما تقدّم، قد يكون السّارد بشكل عامّ متتبعا لما يجري من أحداث، لكنّه غير مشارك في الحكي، كما قد يكون شخصية بطلة، وهي ساردة للقصة في الوقت نفسه، تعبّر عن نفسها بضمير

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، صص.71،72.

الأنا المتكلّمة في المتن الرّوائي، وقد يكون خطاب السّارد والبطل منفصلان، كما يمكن أن يكونا متشابكين معا.

وعلى كل حال،" كل الأعمال الفنية للمسرود تحوي راويا: الملحمة مثل الحكاية، والقصة القصيرة كما النكتة...الراوي في فن المسرود له ليس هو المؤلف أبدا...بل هو دور مخلوق من المؤلف...يبدو أنّ للرواية الحديثة...خصيصة وهي أنّها تتيح عدة احتمالات...ربما كان هذا التنوع في المسرود هو أهمها... الراوي في الرواية ليس هو المؤلف...الراوي هو شخصية خيالية."[1] إذن، السارد هو شخصية تخييلية، مهمتها الأساسية الاضطلاع بفعل السرد.

1_ السارد: الأنواع والوظائف

أ_ أنواع السّارد:

اهتمّ النّقاد بتصنيف الرّواة من خلال الموقع، بل نادوا بالعلاقة الوطيدة بين السارد والرؤية السّردية، وقالوا بأنّهما وجهان لعملة واحدة، وكلّ منهما ينهض بالآخر. " إنهما يتضافران لخلق حكاية، فما يشد أحدهما إلى الآخر هو ما يروى، أي بالرؤية أو وجهة النظر أو المنظور أو البؤرة، أو التبئير...تستعمل للإشارة إلى الرؤية التي بوساطتها يعبر الراوي عن العالم الذي يروم تقديم شخوصه وأحداثه وفضائه، وعلى العلاقة بالمروي له."[2] ومن هنا تتحدد أهمية وجهة النظر التي يتبناها السارد.

ومن هذا المنطلق، قسّم النّقاد الرّؤية السّرديّة إلى ثلاثة أقسام حسب العلاقة القائمة بين السارد والشّخصيّات:

_الرّؤية من الخلف vision par derriere

---

[1] وولفغانغ كايسر، من يروي الرواية، ضمن شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط.1، 2010، صص.60، 61.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيّل السّردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 1990، ص166.

_الرّؤية من الأمام vision par dehors

_الرّؤية مع vision avec

وتأسيسا على ما تقدم يمكن إيجاز أنواع السّارد حسب جهود النّقاد البنيويّين إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة، نجملها فيما يلي:

_ السّارد أكبر من الشّخصيّة: (الرّؤية من الخلف)

هذه الصّيغة يستخدمها السّرد الكلاسيكي في معظم الأحيان، و" في هذه الحالة يكون السّارد أكثر معرفة من الشّخصيّة الرّوائيّة...إنّه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله. فليس لشخصيّاته الرّوائيّة أسرار. لهذا الشكل، طبعا درجات مختلفة. وقد يتجلّى تفوّق السّارد علما، إمّا في معرفته بالرّغبات السّريّة لدى إحدى شّخصيّات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، وإمّا في معرفته لأفكار شخصيّات كثيرة في آن واحد، (وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات)، وإمّا في مجرّد سرد أحداث لا تدركها شخصيّة روائيّة بمفردها."[1] وهذا السارد إمّا أن يكون عليما بكلّ شيء، فتكون رؤيته موضوعيّة داخليّة أو يكون محدود العلم، فتكون رؤيته خارجية فقط، وهذا يتحدّد بحسب علاقته بشخصية معيّنة أو بشخصيّات متعدّدة.

غير أنّ السارد في الرؤية من الخلف يعرف أكثر ممّا تعرفه الشخصية، فهو عليم بكل شيء يخصها، " يكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف، أو حواجز...ويعد هذا الراوي، الذي هو قناع من أقنعة المؤلف، من أكثر النماذج شيوعا، وأقدمها، لاسيما الروايات المبكرة."[2] وقد يكون محايدا، يضطلع فقط

---

[1] تزيفطان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، دراسات، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط.1، 1992، ص.58.

[2] إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي ، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2010، ص81.

بسرد الأحداث دونما أن يتدخل فيها بشكل مباشر؛ وقد يقوم هذا السارد العليم بالتدخل في الأحداث التي يسردها، ويتجلى هذا التدخل المباشر من خلال إقامة علاقة بالقارئ بلا واسطة، فيؤكد صحة ما يرويه. ونلفي مثل هذا السارد مهيمنا في الرواية الكلاسيكية.

_السّارد أصغر من الشّخصيّة: (الرّؤية من الخارج)

في هذه الحالة يعرف الرّاوي أقل ممّا تعرف الشّخصيّة الروائية، وبذلك تتحدد رؤيته من الخارج." وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه...إلخ، لا أكثر. لكنّه لا ينفذ إلى أيّ ضمير من الضّمائر."[1] فتصبح معرفة القارئ بما يجري متوقفة على ما ستكشف عنه الشّخصيّات، وليس على ما يرويه السّارد لأنّه لا يعرف ما يجول في دواخلها، وما يدور في ذهنها. و" قد وصفت الرّواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرّواية الشّيئيّة، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدث؛ هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم." [2] لذلك تصبح مهمة الفهم والتفسير مرهونة بما يستنتجه القارئ الذي يضفي دلالات على ما وجده غامضا ومبهما، استنادا إلى ما يتبنّاه من قيم، وأعراف، وقناعات.

_الرّاوي يساوي الشّخصيّة، (الرّؤية مع)

في هذه الرّؤية يصبح مقدار رؤية الرّاوي، مساويا لمقدار رؤية الشّخصيّة، ويرمز لهذه الحالة **بالسّارد يساوي(=)الشّخصيّة(الرّؤية مع)**، وهنا يعرف السّارد بقدر ما تعرف الشّخصيّة الرّوائيّة، "فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها."[3] وفي هذا النّمط من الأداء "يضمر الرّاوي وعي

[1] تزيفطان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ص.59

[2] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي،، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص.48.

[3] المرجع نفسه، ص.47.

الشّخصيّات أو يستنبطه فهي تنطق عنه أو ينطق بها."[1]وتتساوى معرفته بمعرفتها، فيصبح متماثلا معها، مستعملا ضمير المتكلّم "أنا" ليستحيل السّارد إلى شخصيّة مركزيّة، كما قد يستخدم في هذا الشكل أيضا ضمير الغائب، ولكن بالحفاظ على صيغة**(الرّؤية مع)**، حيث تظل الشخصية غير جاهلة بما يعرفه السارد، ولا هو جاهل بالذي تعرفه[2]. وفي هذا النمط من السرد يكون السارد إما شاهدا على أحداث النص الروائي، أو شخصية مشاركة في الحكي.

وفي هذا الصدد، نلاحظ أنّ روايات أحمد طيباوي تجنح كثيرا إلى "الرّؤية مع"، لانصراف نصوصه إلى الرواية السير ذاتية، لأنّ رواية السّيرة الذّاتيّة ترتكز بالدّرجة الأولى على هذه الرؤية، حيث يتطابق الكاتب والسّارد والشّخصيّة، ففي هذه الرّؤية يصبح مقدار رؤية السارد مساويا لمقدار رؤية الشّخصيّة. " وفي هذه الحالة يعرف السّارد بقدر ما تعرف الشّخصيّة الرّوائيّة، ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصّل إليها الشّخصيّات الرّوائيّة."[3] ففي هذا النّوع من الأداء "يضمر الرّاوي وعي الشّخصيّات أو يستنبطه فهي تنطق عنه أو ينطق بها."[4] فتصبح رؤيته ورؤيتها على حدّ سواء، ولا يعلم أكثر ممّا تعلم.

وبذلك يمكن القول بأنّ السّارد هو نفسه الشّخصيّة المركزيّة، وكثيرا ما يتضح ذلك من خلال استعمال ضمير المتكلّم الذي يحيل إلى البطل الرئيسي، وهو نفسه السّارد المعني بالأحداث، وفي المقابل يمكن أن تكتب بضمير المخاطب أو الغائب في حالات قليلة قد تتسبب في التضليل، وعدم اليقين فيما يتعلّق بتحديد الجنس الأدبي.[5] لكن في الغالب يجنح السّارد في هذا النّوع الأدبي لاستخدام ضمير المتكلم، ولعلّ من جماليات هذا الضمير أنّه يذيب كل الفروقات بين السّارد والشّخصية

[1] رحمن غركان، المنهج التّكويني من الرّؤية إلى الإجراء، ص.188

[2] ينظر، حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص. 48

[3] تزفيطان تودوروف وآخرون، مقولات السّرد الأدبي، ص 58.

[4] رحمن غركان، المنهج التّكويني من الرّؤية إلى الإجراء، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2010، ص 188

[5] ينظر، فيليب لوجون، السّيرة الذّاتيّة، الميثاق والتّاريخ الأدبي، صص.26،27.

الرئيسة، فيغدوان كلّا واحدا، وهذا ما يجعل المتلقي يندمج أكثر في العمل الأدبي وينسى المؤلّف، فيبقى سجين الداخل، وينسى كل ما هو براني على خلاف الضّمائر الأخرى كالمخاطب أو الغائب الّذين يفصلان بين المؤلّف والسّارد والشّخصيّة. وهنا " يذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد، ظاهريا على الأقل."[1] وذلك بمقتضى غياب وتماهي المؤلف في الشخصية الساردة للحكاية.

ب_ البطل/السارد

يمثّل السّارد عنصرا مهما في العمليّة السّرديّة، وقد يستعين به الروائي لتمرير أفكاره والإعلان عن فلسفته الخاصّة من خلال صوره المتعددة، التي تنبني انطلاقا من العلاقة المعقودة داخل النصبين السّارد والمسرود له. كما شغل السّارد العديد من الباحثين في مجال السّرديات، ولاسيما ما تعلق بالبحث في حدود السّارد والشّخصيّة من جهة، وحدود السّارد والمؤلّف من جهة أخرى.

من هذه الزاوية، تباينت الآراء فيما يتعلّق بعلاقة السّارد بالبطل، إذ " تتعدد علاقات السارد بالبطل وتلتبس، إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما. فتتعقد مسألة تعيين الصوت. وبخاصة حين يلازم السارد البطل في تنقلاته وحركاته، بل إنه قد يصير ظلا ملازما له، متبنيا أفكاره وأيديولوجيته."[2]وفي المقابل قد يجعل السّارد حدودا بينه وبين الشخصيّة، فلا يندمج معها البتّة، إذ يرافقها فقط، ويكون لها بمثابة المحامي الّذي يتبنّى أفكارها، ويعلّق على تصرّفاتها، ويتضامن معها في الكثير من الأوقات، وغالبا ما تسرد الأحداث في هذا النّوع من المحكي بضمير الغائب الّذي يمثّل الشّخص الّذي تروى قصّته بواسطة سارد خارجي غير معني بالأحداث، أمّا " إذا كان المحكي معروضا بصيغة المتكلم. ومن ثم يصبح المحفل مجسدا في علاقة الوظيفتين، كونه ساردا وكونه

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السرد، رقم 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 159.

[2] منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، ص.310

شخصية."[1]ومن هنا تخرج الرّواية من دائرة الجمود، لتفتح آفاقا واسعة أمام المسرود له الّذي يصبح متفاعلا مع الأعمال الّتي يتوحّد فيها البطل والسارد، فتصبح صورتهما واحدة، وصوتهما واحدا.

وفي هذا السياق، يشير جيرار جينيت إلى أنّه إذا كان بعض النقاد قد وقف على(أنا الساردة) و(أنا المسرودة) في الشكل السيرذاتي، ولاسيما ما تعلق بالسيرة الذاتية الكلاسيكية؛ فهناك فصل " بينهما في رواية " بحثا..." باختلاف في السن والتجربة يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق المتعطف أو التهكمي."[2] وفي هذا الصدد، يسجل جيرار جينيت بأنّ رواية "البحث عن الزمن المفقود"[3] تختلف هنا عن السير الذاتية الحقيقية والتخييلية من حيث إنّ هذا الاختلاف يتغير جوهريا، ويتناقص كلما أصبح البطل متقدما في تعلّم الحياة.

وفي هذه الحالة لا يعلم السارد فقط أكثر من البطل، بل يعلم مطلق العلم. وقد يشترك السارد والبطل في معرفة الحقيقة في السيرة الذاتية، أو في الرواية التي تتوسل بالشكل السير الذاتي.ومع ذلك هذا الوضع لا يمنع من أن يكون هناك تجاور وتداخل بين خطاب السارد وخطاب البطل مع بعض الحالات الاستثنائية التي لا يتحقق فيها التداخل التام. وإذا لم تكن هناك إمكانية للتمازج والتماهي بين صوت السارد وصوت البطل، فيمكن على الأقل أن يتناوبا[4] الصوت في خطاب واحد.

ثم إنّ السّارد بالنّسبة إلى جيرار جينيت هو كائن من ورق، ولا علاقة له بالمؤلّف خارج الرّواية، لأن العالمين مختلفين، وليس بالضّرورة أن يحكي المبدع قصّته، لذلك يصنّف جيرار جينيت السّارد إلى أربعة أنماط سنوضحها لاحقا عند الحديث عن وضع السّارد في الحكاية. وبناء على ذلك حدّد السّارد في نوعين اثنين وفق علاقتهما

[1] المرجع نفسه، ص.309

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 262

[3] مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود، تر: إلياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2003.

[4] ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 263

بالقصّة، فالخارج عن القصّة هو من كان غير معني بأحداثها وتتوقف مهمته في عملية الحكي، أمّا السّارد الدّاخلي فهو من كان مشاركا في القصّة أو بطلا فيها.

ومن السّمات المهمّة الّتي تجعلنا نحدّد السّارد البطل بدقّة، هي ما يتعلّق بالوظائف الّتي توكل إليه، إذ "تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشّخصيّات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنّة (مفضّلة) داخل الثّقافة والمجتمع."[1] وعلى أساس ذلك يتموقع البطل في نسق الحكي، حيث إنّ هذا التّفرّد الّذي يختص به دون غيره من الشّخصيّات يجعلنا نسلط عليه الأضواء في كونه الشّخصية الأكثر حضورا، وبوصفه أيضا الشخصيّة البطلة المؤثرة في الأحداث.

ثمّ إنّ السارد في منظور ميشال بوتور ليس ضميرا متكلما محضا، ولا هو المؤلف بنفسه، لذلك لا ينبغي الخلط بينهما." فالراوي هو نفسه شخص وهمي، ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين، وكلهم يعتبرون، بالطبع، من ضمائر الغائب، يمثّل الكاتب وشخصه. وينبغي لنا ألّا ننسى أنّه يمثّل القارئ كذلك، كما يمثّل بدقّة فائقة وجهة النّظر الّتي يدعوه إليها الكاتب، ليتمكن من تقويم وتذوّق تسلسل حوادث معيّنة ويستفيد منها."[2] ومن ثم فإنّه ينتج عن العلاقة الوطيدة الّتي تربط السارد بأحداث الحكاية وشخصياتها علاقة أخرى تربطه بعنصر آخر، هو المسرود له.

تأسيسا على ما سبق يمكننا القول إنّ" العلاقة بين البطل والسارد غاية في التعقيد، تضطرب معها المحافل السردية وتستحيل إلى ضرب من الزئبقية، الناتجة عن انزلاق خطاب إلى خطاب آخر. فتغدو معه عملية الإمساك به، خاضعة للفصل الدقيق بين خطابين أو أكثر. ما دام

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2010م ، ص.53.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط.3،1986، ص 65

الخطاب التخييلي لا يخضع بنيته للتقنيين والتركيب الدقيق، الذي يراد منه تيسير عملية القراءة، أما حين تكون سمة الصوت التناوب، فإن ذلك يقود إلى نوع من التضليل المقصود أحيانا."[1] وتزداد هذه العلاقة تعقيدا حين تتعدد الأصوات السردية المشاركة في الحكي، فيصعب تحديد من أي وجهة نظر يصدر الصوت.

وعليه، فإنّ صعوبة الفصل في تحديد السارد البطل ناتجة عن تضارب آراء النّقاد في هذه المسألة، فالالتباس كبير فيما يتعلق بالعلاقة بينهما، ومن حيث هل هما شخص واحد؟ ومتى يتحد السارد مع الشخصيات، وتتحول الشخصية البطلة إلى ساردة مشاركة في الحكي؟ وعليه يمكن القول بأنّه رغم الجهود التي يبذلها المؤلّف ليمنح الصدارة للسّارد، والحالة التي يكون عليها في عالم المتخيل، فالحق أنّ هذه الأداة لا تنفك أن تبقى حبيسة العالم المتخيل لا تخرج عنه، وأنّ ما يجعلها تخرج من الكمون إلى الحركة هو التلقي الداخلي في النص السردي.

ج_ وضع السّارد في الحكاية:

وبناء على ما تقدم، نلفي جيرار جينات يحدد أربعة أنماط أساسية لوضع السارد في الحكاية، وهو في ذلك يحتكم من جهة إلى مستواه السردي داخل القصة أو خارجها؛ وبعلاقته من جهة ثانية بالقصة، غيري القصة أو مثلي القصة في آن معا. وعلى هذا النحو، نرصد الأنواع التالية لوضع السارد:

" **1)خارج القصة_ غيري القصة،** ونموذجه: **هوميروس،** سارد من الدرجة الأولى، يروي قصة هو غائب عنها؛ **2)خارج القصة_ مثلي القصة،** ونموذجه: **جيل بلا،** سارد من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة؛ **3)داخل القصة_ غيري القصة،** ونموذجه: **شهرزاد،** ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصا هي غائبة عنها عموما؛**4)داخل القصة_ مثلي القصة،** ونموذجه: **عوليس في الأناشيد..**سارد من

[1] منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، ص.313

الدرجة الثانية، يروي قصته الخاصة به."[1] ومع ذلك يسجل جيرار جينات مرونة في وضع السارد، فقد يتم التحول إلى وضع تجتمع فيه ثلاثة مقامات في ضمير/شخص واحد: البطل، السارد[2]، المؤلف لاسيما في شكل السيرة الذاتية. والشأن نفسه بالنسبة إلى المرور من غيري القصة إلى ذاتي القصة[3]، حيث تحل "أنا" السارد محل "هو" البطل. وفي هذه الحالة يكون المتلقي أمام سارد تواق أو مضطر إلى تغيير صوته. وهنا يقوم بسرد حكاية البطل مستعملا ضمير الغائب، ثم يعلق عليها بلسانه الخاص. وعلى هذا النحو، لن يكون ذلك سهوا منه كما قد يفترض في بعض الحالات، وإنّما هو تحيز سردي. وقد يؤدي ذلك إلى تسيّد صوت السرد ذاتي القصة المباشر والمعلن.

هكذا، إذن، تتحدد وضعية السارد بصوته في الحكي، مما يحيل على الموقع الذي يتكلم منه. " من خلاله تتحدد علاقة السارد بالقصة التي يرويها. في هذا المستوى يميز جينيت بين شكلين للعلاقة بين السارد والقصة، أي بين وضعيتين:

_ السارد غير مشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جينيت بالسارد خارج الحكي.

_ السارد مشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جينيت بالسارد داخل الحكي.

تتحدد علاقة السارد بالقصة في شكلين: إما أن يكون مشاركا في القصة وتقابلها وضعية داخل الحكي، وإما أن يكون غير مشارك في القصة وتقابلها وضعية خارج الحكي."[4] وهكذا تتعدد وضعيات السارد في الحكاية، ولاشك أنّ ذلك يسهم في تنوع الأصوات السرديّة.

د_ وظائف السّارد:

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.258

[2] المرجع نفسه، ص.259

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.260

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص.85

إنّ العلاقة التي بين السارد والخطاب المسرود هي" علاقة عليّة سببيّة، فلاوجود لأحدهما بدون الآخر، إنّهما يتضافران لخلق حكاية، فما يشدّ أحدهما إلى الآخر هو ما يروى، وصلب علاقتهما تتمثل بزاوية نظر الرّاوي لما يروي، أي الرّؤية أو وجهة النظر أو المنظور أو البؤرة أو التبئير...تستعمل للإشارة إلى الرؤية التي بوساطتها يعبر الراوي عن العالم الذي يروم تقديم شخوصه وأحداثه وفضائه، وعلى العلاقة بالمروي له حيث يهدف إلى إبلاغه محتوى رسالته السردي."[1] ومن ثم، فإنّ دراسة السارد تعني بالضّرورة دراسة الرّؤية السّرديّة الّتي تحدّد موقعه في العمليّة السّرديّة، ذلك أنّ السّارد هو من يتحكم في مقاليد الحكي، ويضبط بوصلة السّرد وفق ما يمليه عليه الكاتب الّذي يختار الرّؤية الّتي تناسبه.

إذا كانت الشخصية تضطلع بوظيفة الفعل، فإنّ السارد ينهض بوظيفة العرض الذي " لا ينفصل عن وظيفة المراقبة. وتعني هذه الأخيرة أنه يحتل موقعا مهيمنا مادام هو الّذي يدخل ضمن بنية المحكي ما يتعلق بالشّخصيّة. ويمكنه أيضا أن يصف أيّ مظهر من مظاهر هذه الأخيرة. أما العكس فغير ممكن. إن الشّخصية لا تستطيع أن تعلق على السّارد."[2] لكن بإمكانه أن يعلق على الشّخصية، ويعرفها للقارئ، ويعبر عنها بطريقة أو بأخرى.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ جيرار جينات يحصي خمس وظائف، وهي كالتالي:

_ الوظيفة السردية:

تتحدد هذه الوظيفة بفعل السرد الذي يضطلع به السارد. إذ إنّ " الوظيفة التي ترتبط به هي الوظيفة السردية المحضة، التي لا يمكن أي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد، التي

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيّل السّردي (مقاربات نقديّة في التناص والرّؤى والدّلالة)، ص.166.

[2] كريستيان أنجلي، جان إيرمان، السرديات، ضمن نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1989، ص.100

يمكنه كثيرا أن يحاول _ كما فعل بعض الروائيين الأمريكيين _ أن يحصر فيها دوره."[1] ومن ثم حضور السارد مرهون بالوظيفة السردية، ولذلك لا يمكنه التخلي عنها.

_ الوظيفة التنظيمية (وظيفة الإدارة):

إذا كان السارد ينقل الأخبار، ويعرض الأحداث، فإنّه أيضا يقوم بتنظيمها وإدارتها. ومن هنا يرجع إلى النص السردي،" ليبرز تمفصلاته وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي؛ و"منظمات" الخطاب هذه، التي كان جورج بلن يسمّيها "تعليمات الإدارة"، تنتمي إلى وظيفة ثانية يمكن أن نسمّيها وظيفة الإدارة"[2] للنص الروائي، فيعيد تنظيمه على المستوى الداخلي.

_ الوظيفة التواصلية:

نلفي من خلالها " المظهر الثالث هو الوضع السردي نفسه، الذي محركاه هما المسرود لـه_ الحاضر أو الغائب أو الضمني _ والسارد نفسه. فتوجه السارد إلى المسرود له _ واهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه (حقيقي...أو تخييلي...) أو الحفاظ عليه_ توافقه وظيفة تذكر في الوقت نفسه بالوظيفة "الانتباهية" (التحقق من الاتصال) والوظيفة "الندائية" (التأثير في المرسل إليه) عند ياكبسن... وربما علينا أن نسمي الوظيفة التي يميلون إلى تفضيلها وظيفة تواصل."[3] وهكذا يتحقق التواصل بين السارد والمسرود له، وقد يكون ذلك حوارا حقيقيا أو خياليا.

_ وظيفة الشهادة (وظيفة البيّنة):

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.264.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.264.

[3] المرجع نفسه، صص.264،265.

عندما نتفحصها نجدها "تتناول مشاركة السارد، بما هو كذلك، في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها: إنها علاقة عاطفية حقا، ولكنها أيضا أخلاقية وفكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبر أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة، وهذا شيء قد يمكن تسميته وظيفة **البيّنة**، أو **الشهادة**."[1]وعلى هذا النحو، يصبح السارد شاهدا حين يحيل على مصدر معلوماته، ويحدد درجة دقة ما يستحضره من ذكريات، وما يختلج في نفسه من مشاعر. غير أنّه " يمكن أيضا أن تقوم شهادة السارد على أحداث معاصرة لفعل السرد وغير متصلة بالقصة التي يرويها."[2]ومن ثم تقوم شهادة السارد في الغالب على علاقته بالقصة التي يسردها، وقد يكون شاهدا على وقائع غير مرتبطة بها. وبذلك تتحدد هذه الوظيفة بأن يشهد السّارد بصحة الحكاية، ويدافع عنها[3]، فتدخلاته ضمن المحكي تعتبر شهادة، وطريقة ناجعة لإثبات حضوره.

_ الوظيفة الإيديولوجيّة:

تتحقق هذه الوظيفة بشكل معلن أو ضمني،" لكن تدخلات السارد، المباشرة أو غير المباشرة، في القصة تستطيع أيضا أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل: هنا يتأكد ما يمكن تسميته وظيفة السارد الإيديولوجيّة،"[4] التي تطالعنا بها مواقفه من الكون والوجود. ويذهب جيرار جينات إلى أنّ هذه الوظيفة ليست بالضرورة تجسيدا لوظيفة المؤلف الإيديولوجيّة؛ فثمة مسافة بين السارد التخييلي والروائي.

---

[1] المرجع نفسه، ص.265.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.277.

[3] ينظر، كريستيان أنجلي، جان إيرمان، السرديات، ضمن نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ص 102

[4] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.265.

وهكذا، تتحدد الوظيفة الإيديولوجيّة في النص السردي غالبا من خلال موقف يبديه أو يتبناه السّارد. "إن السّارد يفسّر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة، مركزة غالبا في شكل حكم."[1] ومن خلال هذا الحكم يعلّل وجهات نظره، ويمرّر رسالة يؤمن بها.

يرى جيرار جينات أنّه لا يتحتم على السّارد أن يضطلع بهذه الوظائف مجتمعة، ولكن يمكن أن تكون وظيفة من الوظائف السابقة متشاركة مع غيرها، كما أنّه لا يمكن لأيّ منها أن تكون خالصة مكتفية بذاتها، باستثناء الوظيفة السردية، فهي أساسية تماما. والملاحظ أنّ حضور هذه الوظائف يتفاوت من نص إلى آخر بحسب طبيعته، وجنسه، وخصوصية الخطاب السردي.

ومن هذا المنظور، انتبه جيرار جينات إلى الحضور الطاغي للوظيفة الإيديولوجيّة في روايات دوستويفسكي وتولستوي، حيث أوكلوا إلى بعض شخصياتهم مهمة التعليق والخطاب التعليمي، بينما" بروست...لم يتخذ أيّ "ناطق باسمه" غير مارسيل."[2] وفي هذه الحالة يكون بوسع البطل " أن ينازع السارد امتيازه الذي هو التعليق الإيديولوجيّ."[3] ذلك أنّه يحيل بشكل ما إلى المؤلف الحقيقي أو التخييلي.

ولابد أيضا من ملاحظة أنّ هناك وظائف أخرى لم يرصدها جيرار جينات في رواية "مارسيل بروست" الموسومة بـ" البحث عن الزمن المفقود"، ومن ذلك وظيفة التقويم، التي تبدو بجلاء في الأسلوب السردي الذي تنقل من خلاله الأحداث والأفكار والأفعال والأقوال.

ثم هناك كذلك الوظيفة الجمالية، " فبناء العمل والربط بين أحداثه وإدخال عنصر دون غيره يقتضي أن يكون مبررا جماليا، لئلا يفقد

---

[1] كريستيان أنجلي، جان إيرمان، السرديات، ضمن نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ص 102

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص.266

[3] المرجع نفسه، ص.267

العمل غايته الأساسية. ولا يقوم بهذا العمل سوى السارد."[1] في حين نجد وظيفة التغريب، تسم مكونات السرد بالغرابة واللامألوف. ولم يلتفت جيرار جينات إلى هذه الوظائف لأنّها لم تكن أساسية لدى السارد، بينما كانت الوظائف الخمس المذكورة سابقا من خصوصية السرد البروستي.

وفي هذا السياق، أيضا، نجد عبد الرحيم الكردي يعتبر وظائف السارد " هي نفسها العلامات التي تدل على وجوده إن كان ظاهرا، وعلى اختفائه إن كان مستترا."[2] وتجدر الإشارة إلى أنّ الناقد قد نوع في المرجعية التي على أساسها صنف أنواع وظائف السارد، فهو يستند إلى آراء الشكلانيين الروس، ومنهم توماشفسكي، شلوفسكي، كما استفاد من الجهاز المفاهيمي والإجرائي لجيرار جينات. وانطلاقا من ذلك لخص وظائف السارد فيما يلي:

_وظيفة الحكي أو الإخبار: هي الوظيف الأبرز، في نظر عبد الرحيم الكردي، ويقصد " بالحكي الإخبار، أي توصيل الحكاية من مخاطب يحاول التأثير في مخاطب عن طريق السرد، وينشأ عن ذلك ما يسمى... "الخطاب السردي" أو الأسلوب الإخباري السردي."[3] ولاحظ الناقد في هذا الصدد أنّ وظيفة الحكي لا تضطلع فقط بإبراز موقع السارد، الذي يميزه عن موقع الشخصيات والأحداث، بل هناك علامات تتركها هذه الوظيفة تدل أيضا على السارد، لذلك تعتري صورة الحدث أو المنظر الذي ينقله عدة تغييرات بالحذف أو الزيادة أو التحوير مما يؤثر في السرد.

_ وظيفة الشرح والتفسير: لا يفصل عبد الرحيم الكردي بين هذه الوظيفة ووظيفة الحكي أو الإخبار (الوظيفة السردية)، " وتختص هذه الوظيفة...بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها، بل بالتعليق عليها، وإيضاحها وبيان عللها، أي أنّ الراوي يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث

[1] منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص.320

[2] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط.1، 2006، ص59

[3] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص.59.

عن حكاية الحكاية، عن أصل الحكاية، ومن ثم فإنّ هذا التعليل والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهذا الراوي."[1] وكل ذلك يسهم في رسم صورته.

_ **وظيفة التقويم:** ترتبط هذه الوظيفة أيضا بالوظيفتين السابقتين،" ويدخل في إطار هذه الوظيفة النقل المتحيز لكلام الشخصيات وفكرها، والتفسير المغرض لأفعالها، وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها ثم تأييد فكرها أو تفنيده أو تطويره، والعنصر الذي يضيفه الراوي في النص، أو الذي يدل على الراوي في النص، هو ظهور فكر الشخصيات وكلامها وأفعالها موزونا بفكر آخر، وبكلام آخر."[2] ويرصد هذا التقويم في الخطاب السردي الذي يعرض من خلاله السارد الأحداث والأفكار والأقوال.

_ **الوظيفة المباشرة:** وتنهض على إشارات مباشرة من السارد، " وبمقتضاها يشير الراوي إلى أشياء في الحياة المعيشة التي يحياها القراء، ويحياها المؤلف نفسه، ثم يلحقها هذا الراوي بأشياء داخل القصة."[3]ومثل ذلك الإشارات التي تشير إلى الطبقة الاجتماعية للشخصيات، ومستواها الوظيفي، والاقتصادي، وما يحيل إلى انتماءاتها الفكرية والسياسية والاجتماعية.

_ **الوظيفة التعبيرية:** تتجلى هذه الوظيفة بوضوح في الروايات السيكولوجية، ورواية تيار الوعي، إذ تظهر " في تلك الإيماءات الغنائية التي تنطلق من فم الراوي، ولا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول في نفسه هو."[4] إذ يتحدث عن انفعالاته الذاتية، ويستحضر ما هو كامن في ذاكرته.

---

[1] المرجع نفسه ص.62.

[2] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص.63.

[3] المرجع نفسه، ص.64.

[4] المرجع نفسه، ص.65.

_ الوظيفة الأيديولوجية: ترتبط هذه الوظيفة " بالخطاب التنويري أو التربوي أو الأخلاقي أو المذهبي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضا بالقوانين التي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصة أو تعبر عنه."[1]غير أنّ هذه الوظيفة إذا تجاوزت حدّها أصبح النص خطابا سياسيا أو دينيا أو أخلاقيا.

_ وظيفة التأليف أو " الوظيفة الجمالية" : أطلق توماشفسكي على هذه الوظيفة اسم "التحفيز التأليفي."[2]، ولذلك استعار عبد الرحيم الكردي منه اسمها، فمن خلالها تتحقق الأبعاد الجمالية، حيث إنّها تحول " الحياة الفجة إلى صورة فنية، عن طريق رؤية الراوي وصوته، فبواسطة هذا التحويل يسوق الكاتب هذه الحياة، في صورة يمكن إدراكها مجتمعة."[3]وعلى هذا النحو تتبدى من جهة رؤية الروائي، وجمالية النص السردي تركيبا وبناء ودلالة.

_ وظيفة التغريب: تتحدد هذه الوظيفة من خلال "نمط الإغراب...(الذي يتلخص في نعت الشيء باسم غير عادي)."[4] و" يقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة، فالكاتب عندما يجعل أحداث قصته منظورة من زاوية راو فإنّه يبديها في صورة تكسر رتابة الواقع، وتظهره بعيون غريبة."[5] ومن ثم تركز وظيفة التغريب على اللامعقول؛ ذلك أنّها موسومة بالغرابة والخروج عمّا هو مألوف،

_ وظيفة التوثيق: تكون مهمة السارد في هذه الوظيفة" توثيق القصة، أي جعل القارئ أكثر ثقة في صدقها، فالقارئ إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنه لن يقبل عليها، ولن ينفعل بها."[6] وفي هذا الصدد، يلاحظ

---

[1] المرجع نفسه، ص.65.

[2] توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص.193.

[3] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص.65.

[4] ف. شلوفسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن نصوص الشكلانيين الروس، ص.138.

[5] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص.66.

[6] المرجع نفسه، ص.67.

عبد الرحيم الكردي أنّ أساليب التوثيق تتنوع بحسب اختلاف العصور والأذواق. لذا، يجنح السارد إلى أن تكون مصادره موثوقة، وأسانيده مضبوطة. وبمقتضى ذلك يحرص على إثبات الوثائق والشهادات، ولاسيما في الروايات التاريخية والسيرذاتية. وبهذا يعمل من جهة على إضفاء الموضوعية في النص الروائي، والإيهام بصدق ما يسرده من جهة أسرى.

_ إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب: يدمج من خلال هذه الوظيفة عناصر شفهية في الكتابة، فتصبح لغة الخطاب السردي أقرب إلى لغة الكلام، التي تعتمد " على صورة المتكلم في توصيل الدلالة...ولذلك فإنّ وجود صورة للراوي في الخطاب السردي تمكن الكاتب من وصف حركات الشخصيات، وهي تتحدث، ولون وجهها عندما تخاف أو تغضب، والمواقف التي تتحرك فيها."[1] ولاشك أنّ ذلك سيكسب النص الروائي حيوية، وثراء دلاليا.

ولا يتوانى عبد الرحيم الكردي في التأكيد على أنّ هذه الوظائف هي علامات السارد، التي تجلّي صورته، بل إنّها في تصوره هي من تصنعه، وبها يكون الكلام خطابا سرديا. ولابد من الإشارة إلى أنّ الناقد قد اختزل هذه الوظائف العشرة إلى " وظيفتين اثنتين هما: أ_ الحكي. ب_ التأثير."[2] وبمقتضى ذلك يتحدد التفاعل بين السارد والمسرود له داخل الخطاب السردي، وبين النص الروائي والمتلقي (القارئ) خارج الخطاب.

2_تمظهرات السّارد في روايات أحمد طيباوي:

وبناء على ما تقدم، سنحاول الوقوف عند مظاهر حضور السّارد في المتن الرّوائي لدى " أحمد طيباوي"، في محاولة للكشف عن أنواعه، وأشكال تمثله، ووظائفه في هذه النصوص السردية. علاوة على ما ينطوي عليه هذا السّارد من جماليّات، إلى جانب التّعرف على

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص.68.

[2] المرجع نفسه، ص.68.

وضعياته، سواء كان بطلا أو ساردا برانيّا، فضلا عن طبيعة العلاقة بينه وبين الشّخصيّات الأخرى، وبالأمكنة الّتي ارتادها، لنستنتج رؤية الكاتب للعالم من خلال البطل الذي اختاره لتمرير رسالته، وهنا تكمن الوظيفة الإيديولوجيّة للسّارد، وكيف استقبلها المسرود له (القارئ).

لقد حصل الكثير من الجدل حول العلاقة بين السّارد والمؤلّف، فالمؤلّف هو كاتب الرّواية، ومبدع العمل الرّوائي، وباعثه إلى الحياة، لذلك فإنّ جميع الأنظار كانت تلتفت إليه، ولاسيما في الدراسات النقدية التقليدية، وتهمل السّارد لأنه لا يفتأ أن يكون كائنا ورقيّا، ذلك أنه لا يتحرّك إلا بإذن المؤلّف، وهو بذلك فاقد لأيّ سلطة، فالأوّل براني والثّاني جوّاني الحكاية، ومن ثم ينتميان إلى عالمين مختلفين، العالم الأول خارجي وهو الحياة، والعالم الثاني هو الرواية، التي تتكون من جمل وتراكيب تتضافر لتكوين المعنى.

ومع ذلك فإن الواقع والعملية النّقدية والدراسات تؤكد على صعوبة التفريق بين السّارد والمؤلّف خاصّة حينما يتعلق الأمر برواية المتكلّم بضمير الأنا، ذلك "لأنّ الرّوائي يبني أشخاصه شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصّة وأنّ أبطاله ما هم إلّا أقنعة يروي من ورائها قصّته، ويحلم من خلالها بنفسه."[1] وللوقوف على ذلك سنتبيّن تمظهرات السّارد في الأعمال الرّوائيّة للكاتب أحمد طيباوي، من خلال معاينة سماته، وتغيّراته من خلال علاقته بالحكاية.

مع ذلك لا يمكن إغفال دينامية السارد بحسب تنوع وضعياته، وإدخال وضع سردي في آخر، وتنوع الأنماط السرديّة نفسها. ومن ثم لا يمكن نفي " إمكانية اللجوء إلى نمط سردي مخالف بتغيير صيغ الأفعال المدونة للوقائع...ما دامت طريقة الحكي مجرد تقنية قابلة للاستبدال، لأنه بإمكان السارد التلاعب بالصيغ فيجعل الماضي حاضرا والحاضر مستقبلا والمستقبل ماضيا وهكذا. من هذا المنظور، يمكن القول إنّ طريقة الحكي تعد موقفا جماليا يتبناه الكاتب لبنينة النص وفق منطلقات جمالية وفلسفية معينة. لذا فإنّ صيغة الفعل، كما ترد على

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ص.64

مستوى النص الصريح، لا تدل دائما، في واقع الأمر، على زمان وقوع الحدث، ما دام السارد قادرا على الاحتماء بأشكال تمويهية لتضليل المتلقي."[1] وهذه الإمكانات التي يمتلكها السارد تتيح له أيضا أن يتبدى من خلال تمظهرات متعددة، وذلك ما سنعاينه في روايات " أحمد طيباوي ".

أ-الأنثى الساردة: كتابة الذات

يجنح السّرد الجديد إلى كتابة الذات، ولاسيّما حين يتقمص السّارد ضمير المتكلم، ويتعزز ذلك عندما يكون مشاركا في الحكي؛ ويتخذ من نفسه موضوعا للسّرد، حيث إنّه ينطلق من ذاته، فضلا عن تحديد علاقته بما حوله من شخصيات وفضاءات وأحداث. بل إنّ السارد يوغل في انشغالات الأنا، وينفتح على جراح الذّاكرة لأنّه "من الصّفات المميّزة لهذا الواقع أنّنا نستعمل بالطّبع صيغة المتكلّم في كلّ مرّة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا."[2] ومن ثم، فإنّ اصطناع ضمير المتكلّم "يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني...ما بين زمن السرد، وزمن السارد"[3]، وهكذا يتماهى المؤلف مع من يسرد عمله. ومع ذلك، يظل الروائي متواريا، حيث إنّه يتراجع إلى الخلف ليترك المجال للسارد.

وفي هذا الإطار، نلفي السارد في رواية "موت ناعم" للكاتب "أحمد طيباوي" ساردا مشاركا في الحكي، إذ يعدّ "شخصيّة من شخصيّات الرّواية يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشّخصيات الأخرى.. وهو في سرده هذا يعتمد ضمير المتكلّم"[4] المفرد "أنا".

وهكذا، نجد رواية "موت ناعم" ذات خصوصيّة، ذلك أنّها تختلف عن بقية الروايات التي كتبها طيباوي، حيث إنّ الذّات السّاردة تقمصت صوت الأنثى، لتعبّر عن آلامها وآمالها، الأمر الّذي يجعل المتلقي أمام رواية تحكي قصة

---

[1] السعيد بوطاجين، شعرية السرد، رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا، فيسيرا للنشر، 2017، الجزائر، ص.51

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص 65

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، ص.159

[4] يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 225

امرأة، ولعلّ اختيار الكاتب لهذا الضّمير بالذّات، هو رغبته في إفشاء الأسرار الّتي لا يمكن إفشاءها من خلال السارد الخارجي، ذلك أنّ هذا النّوع من الرّواة يسمح للشّخصية الرّئيسة أن تفعّل تقنية الاسترجاع، وتوارد الذّكريات من الزّمن الماضي مما يسمح بتفريغ كل الطاقة المكبوتة، والتّعبير عنها في شكل اعترافات متواصلة.

غير أنّ ذلك لا يجعل الأنثى الساردة تنهض فقط بوظيفة الحكي، بل إنّ المتلقي يجدها حاضرة أيضا بقوة في "أبنية النص العميقة التي تتوسل الأسلبة الترميزية والتشفيرية والاستعارية والإشارية إلى غير ذلك مما يؤسس لسطح النص عمقه وثراء جذوره التكوينية، ما يعني أنّ البحث عن الأنثى الساردة يتطلب دائما من القارئ الفطن الإقامة في منازل العمل الإبداعي، والدخول إلى أروقتها وغرفها، والتجوال بينها؛ إقامة محبة، وحميمية، وتواصلية، وتفاعلية؛ إقامة تفك الذات على ذاتها، وتفتح المقول على قوله"[1]، وفي هذا الصدد، يصبح القارئ بإزاء أنثى ساردة، لها صوتها الفاعل من خلال فعل السرد الذي تضطلع به من جهة، وقراءتها لذاتها في بعدها الإنساني من جهة أخرى بعيدا عن الرضا بأن تتشكل في قالب أنثى مستكينة ومنقادة[2]، من أجل حريتها ووجودها، رغم ما نجم عن نرجسيتها من حصاد مر.

تتصدى، إذن، الرّواية لحكاية فتاة تقف بين البينين، فالسّارد /البطل أنثى، وهي الشّخصية المحوريّة في الرواية تكشف عن اسمها "سعاد" في الصفحة (23)، وهي شخصية واضحة المعالم، لا تكتفي بسرد الأحداث إنّما تعتبر متورطة فيها كونها خرجت من تجربة زواج فاشل، فلاحقتها تسمية "المطلقة"، ولحسن الحظ أنّها تملك مهنة، فهي أستاذة جامعيّة تمارس وظيفتها بشكل روتينيّ، وتعود إلى المنزل مساء، لكن عالمها الدّاخلي مليء بالتناقضات والأسئلة الّتي لا تجد لها جوابا، ولاشك أنّ هذا الوضع يكشف للمتلقي حالة الانقسام الذاتي للأنثى الساردة؛ فضلا عن تمزقها بين أزمنة الماضي والحاضر

[1] رسول محمد رسول: الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير، بيروت، القاهرة، تونس، ط1، 2013، ص22

[2] أحمد طيباوي: موت ناعم، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، ص.19

والمستقبل، التي تتجاذبها بقوة، ولعل ذلك يجلّي أيضا ما تكابده من تمزق للهوية، وما تشهده من تحولات.

تروي الساردة حكايتها دون مقدمات لتضعنا في منتصف الأحداث، في العقدة التي تحتاج إلى حلّ، فتتراوح بين ماضيها الذي عاشت فيه الأمرّين، وبين حاضرها الذي لازال يدفع ثمن الذكريات، ويعيش على أنقاضها. ومن ثم فإنّ السّارد(ة) مشارك في الأحداث، وهو ما سمّاه "جيرار جنيت" بجواني الحكاية[1]، و"يتجلّى عندما تصبح ذات السّرد هي موضوعه في آن معا، سواء وهي تركز على محيطها الّذي يدور بها (الفاعل الدّاخلي)، أو عندما تركز على ذاتها (الفاعل الدّاتي)"[2]، الّذي يمثّل العالم الدّاخلي في الرّواية لا يخرج عنها مادام المؤلّف قد اختار أن ينسب الأحداث لأنثى ساردة، حيث نجد الرّواية تفيض بملامح الذات الأنثوية، التي تتميز بلغة شعريّة حميميّة، إلى جانب حسّها المرهف الّذي يجعلها تميل إلى الهروب من الواقع، ومن الماضي أيضا، إذ إنّ الذكريات ليست رائعة شأنها شأن الواقع الرّاهن بحقائقه المخيفة.

ثم إنّ الاستباقات الّتي تتوقعها الساردة ليست هي أيضا آمالا برّاقة، فبعد طلاقها المبكر لم تعد ترى الحياة وردية بل على العكس، صارت تتخيّل أنها ستقضي ما تبقّى من عمرها وحيدة منسيّة، ولن يكون لها أطفال تمضي عمرها بجانبهم، ويملأون عليها بيتها وقلبها. وهنا يتعطّل الزّمن الموضوعي، ويحلّ محلّه الزّمن الوجداني القائم على تقنية تيّار الوعي من خلال التّركيز على المونولوج الدّاخلي أكثر.

وهذا التّكنيك مستوحى من علم النّفس وقد تمّت الاستفادة منه في المجال النّقدي للدّلالة على "الرّوايات الّتي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شّخصيّة أو أكثر"[3]، فتتبجس الشّخصية من هموم الأنا، خاصّة أنّ الضّمير المشتغل عليه هو ضمير المتكلّم (أنا)، وهو الّذي يؤطّرها من البداية إلى

1 ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، صص.255،258.

[2]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن –السّرد –التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 1997، ص. 373.

[3]روبرت همفري: تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000، ص.22

النّهاية، ممّا يجعل السّاردة هي نفسها الشّخصيّة المركزيّة داخل الرّواية، تقوم على بنية تأمليّة تذكريّة رغبة في الكتابة عن واقعها، وواقع النّساء اللائي مررن بنفس التّجربة.

ومن ثم، فإنّ هذه التقنية تسهم في دمج خطابين في بعضهما البعض، فيذوب الخطاب الجواني في الخطاب البراني، والعكس من خلال المونولوج الدّاخلي. وهكذا، فإنّ " المناجاة تقنية سردية تعبر بها الشخصية عن نوازعها الداخلية للكشف عن طواياها المكنونة. ويصطنعها الروائي، على لسان إحدى شخصياته أو طائفة منها، لتنشيط مجرى الشريط السردي بتغيير الخطاب من ضمير الغائب، أو ضمير المخاطب (في النصوص الروائية الجديدة التي تستعمل هذا الضمير)، إلى ضمير المتكلم يعني حديث النفس في أصفى سريرتها، وأنقى، أو أخبث، طويّتها: بحسب الظروف والأطوار"[1]، وهذا ما يجعل القصة تصاغ بضمير المتكلم، الذي يناسب عملية البوح بأحاديث النفس الداخلية.

وفي هذه الحالة يتم التركيز على ضمير المتكلّم، وتجاهل ضمير الغائب الّذي" لا يمتلك سلطان التّحكم في مجاهل النّفس، وغيابات الرّوح."[2]ومن خلال ضّمير المتكلّم توصف الشّخصية المحورية "بأنّها هي الّتي تصطنع اللّغة، وهي الّتي تبثّ أو تستقبل الحوار، وهي الّتي تصطنع المناجاة le monologue interieur...وهي الّتي تنهض بدور تضريم الصّراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي الّتي تقع عليها المصائب."[3] فالعمل الأدبي كلّه يرتكز عليها، وعلى تحرّكاتها وعلاقتها بالشّخصيّات الأخرى.

لذلك اهتمّ الكاتب بتسليط الضّوء على تقديم كميّة جيّدة من المعلومات حول الشّخصيّة من خلال استعمال ضمير المتكلّم. ذلك أنّ " الشخصية نقطة إرساء جوهرية للقراءة (بحيث تسمح ببنينتها) وهي في الآن معا سحرها الأكبر (عندما نفتح رواية ما، فلكي نقوم بلقاء). لنذكر بشدة، في...هذا التأمل بأن تلقي الشخصية الأدبية هو التجربة الوحيدة لمعرفة باطن الآخر. فالنص يضيء عتمة

[1] عبد الملك مرتاض: السرد والسردانية، عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة، وتحليلات لبعض نصوصها، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2019، ص76.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ، ص.159.

[3] المرجع نفسه، ص.91.

الغير التي، في العالم الحقيقي، هي أساس كل عزلة وتعصب. القراءة هي أولا بيداغوجيا الآخر."[1] لذلك، فإنّ الساردة في رواية "موت ناعم" لا تكتب ذاتها فحسب؛ بل تقوم بقراءتها من خلال الأسئلة التي تباغتها باستمرار، وهي بذلك تسائل الآخر أيضا.

والملاحظ أنه لم يتم الاهتمام بالجانب الفيزيولوجي للساردة البطلة، كان هنا كتركيز على الجانب الفكري، والطّبيعة النّفسيّة لها. " إنّ درجة حضورية الشخصية لا تتحكم فيها كمية المعلومات المقدّمة إلا بقدر ما تكون تلك المعلومات مصاغة لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز تجربتها"[2] ولاشك أنّ ذلك يتيح للمتلقي معرفة بنية الساردة البطلة، واكتشاف وجهات نظرها وميولاتها المختلفة. والحق "ما الشخصية الروائية المحورية إلاّ مرآة تعكس لنا ما يجري وما يحدث في عالمنا من تحولات وكيف تؤثر في الإنسان. ولهذا نسأل في العمل الروائي عن الشخصيات الروائية التي استفادت إيجابا عن المرحلة، والشخصيات الروائية التي انعكس عليها التحول سلبا...يتجسم هذا في الموقف الذي قررته الشخصية الروائية المحورية (= الراوي) في لحظة إشراق أو لحظة يأس عارم."[3] وكذلك كان حال السّاردة في رواية "موت ناعم"، إذ نلفيها تكتب قصتها كما لو أنّها فاجعة متجددة[4]، فهي تبتدئ بالانكسار، وتنتهي بالموت الناعم عبر الرحيل من جهة، والحياة التي لا تنتهي أسئلتها من جهة أخرى.

وفي هذا السياق، افتتحت السّاردة روايتها بتوجيه كلامها إلى قلبها المليء بالانكسارات والصّدمات النّاتجة عن رهافته، وهشاشته الّتي كلّفته الكثير، إذ تقول: "على أعتاب انكسارك الجديد، لا شيء يعزيك، ولا حضن يتلقف حزنك

---

[1] فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط.1، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 2012، ص287.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص.229.

[3] محمد معتصم، بنية السرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2010، صص.130،131.

[4] ينظر: أحمد طيباوي، موت ناعم، صص.11،223.

العقيم. لا أصدقاء لك يا صديقي...لا عزاء، ليس سوى الحزن الّذي يستقرّ في صميم الفؤاد مثل كوكب شارد وجد مداره الأخير"[1].

وتقول أيضا: "كم من حزن يسبح في فلكك أيّها القلب الباحث عن فرحة يتيمة ضاعت تحت سماء المستحيل، لم ارتحلت إلى هنا...إلى هذه المدينة الكبيرة، تاركا بيتك القديم وعشرتك القديمة...هل جئت تبحث عن فضاء أرحب لفيض أشجانك؟ أجئت تبحث عن مدينة باتساع فجائعك...أم أتيت تثري أرشيف خيباتك بوهم جديد؟؟"[2]

هكذا، إذن، يتمحور تركيز السّاردة حول هواجسها التي لا تلبث أن تصنع منها سجنا محكم القيود، بعيدا عن الامتثال لأعراف الواقع، ومن ثم نرصد اشتغالا على أنواع محدّدة من المفارقات الزّمنية، فتارة تعود البطلة الساردة إلى الزّمن الماضي لتتحسّر على أخطائها آنذاك، وتارة أخرى تتطلع إلى المستقبل بخوف ناتج عن رغبتها في عدم خوض تجارب أخرى فاشلة، وفي ذلك تقول: "سئمت العيش سائرة فوق الحدّ الفاصل بين الأشياء المتضادة...سئمت الحياة في المنتصف، تبا لي...ثمّ تبا لحياة في المنتصف"[3]، فالبطلة لا تستطيع الإقبال على الحياة بكل شغف، ولا هي قادرة على الانسلاخ من الماضي الّذي سرق من روحها كل المعاني الجميلة، حتى ليشعر المتلقي أنّه بصدد رواية مؤلّفها امرأة قد مرّت فعلا بما يسرد.

وهذا النّوع من الكتابات غير متداول كثيرا عند الكتّاب لأنّنا لطالما تعوّدنا أن تكتب المرأة عن المرأة إلّا في استثناءات تكاد تعدّ على الأصابع، وفي هذه الحالة نكون بصدد نص مفتوح لا يؤمن بجنس الكاتب، الأهم عنده هو أن تكون المرأة موضوعه. ومن ثم، فإن الأنوثة الساردة هي صوت للدفاع عن حقوق المرأة، وتجسيد لرغباتها في رفع القيود المفروضة عليها، وأكبر تحد أن تكون المرأة هي محور الكتابة عند الرّجل، حيث يتماهى صوت السارد مع صوت الأنثى، ويعبّر عنها بلسانها، حتى لا نستطيع التفريق بين كتابة المرأة وكتابة الرّجل.

---

[1] المصدرنفسه، ص11.

[2] م ن، ص 11

[3] م ن، ص 13

ولعلّ اختيار الكاتب لضمير المتكلّم دون غيره من الضّمائر كان مقصودا، ذلك أنّ ضمير المتكلّم يجعل القارئ ينسى أنه بصدد رواية خياليّة مقدّمة دون وسيط، ممّا يجعله يؤمن بالأحداث المعروضة، ويتفاعل معها تماما كعمل تلفزيوني مقدّم، فلو اختار الكاتب الإعلان عن نفسه، والتّدخل كمعلّق بين الفينة والأخرى، لجعل القارئ يتردّد في قبول ما يعرض عليه، خاصّة وأن أحد أهمّ وظائف السّارد هي الوظيفة الإيديولوجيّة، حيث لا يكتفي بتنظيم الأحداث، والقيام بمهامه هذه فقط، بل يقوم بالوظيفة الإيديولوجيّة التي غالبا ما تعلن عن نفسها بصورة ضمنيّة، يستنتجها القرّاء من خلال مواقف السّارد المختلفة في المتن الرّوائي، وتعاطيه مع الحياة، والأشخاص، والوجود.

وبطبيعة الحال هذا ما لمسناه في رواية "موت ناعم"، حيث إنّ السّاردة البطلة مثلت فئة من المجتمع الجزائري، وهي فئة المرأة المطلقة، الّتي كانت ضحيّة زواج فاشل، وزوج متسلط، حاول طمس هويّتها، في محاولة جادّة منه أن يحوّلها إلى النّسخة الّتي يريدها، لتستيقظ في يوم من الأيّام، وتسأل نفسها من أنا؟ وفي هذا السياق، تقول عن زوجها السّابق: "بعد أيّام قليلة...كانت بالكاد تكفي لأخدرني بحلاوة عسل المحبّة المغشوش الّذي أطعمني إيّاه وهو يدس لي فيه سم المسخ، بعد تلك الأيام القليلة، ومثل فنان ذي ذائقة مشوهة، أمسك بريشته الآثمة وراح يصادرني مني، ويرجعني بلا هوية."[1] وهنا تقرّر الانسحاب من هذه العلاقة السّامة التي سرقت منها ذاتها في غضون شهرين فحسب: "شهران من زواج عابر، وقافلة من الجراح المؤبّدة ترافقني إلى ما شاء الله. لم يبق له إلا أن يجرني من يدي كمراهقة طائشة الميول والتّصرفات...عليك أن تأتي كذا وتنتهي عن كذا، قولي ولا تقولي...لا تضحكي...أنا من يقود السيّارة عندما نكون معا...اخفضي صوتك، ولا تتطاولي كثيرا فيما تكتبين. لا تطلبي شيئا يخدش الحياء لأني أفهمك من دون الكلام...امتلئي قليلا حتّى أستلذّك أكثر"[2].

وعندما نتفحص خطاب زوجها على لسانها نجده خطابا ذكوريا متسلطا، ينهض فقط على الأوامر والنواهي. وأمام هذه السلطة الذكورية الإقصائية للذات

[1] أحمد طيباوي: موت ناعم، ص 32

[2] المصدر نفسه، صص.38،39

الأنثوية تعود الساردة البطلة إلى أمّها مطلّقة بعد زمن قصير من الزّواج، لتصطدم بانكسارها المتوقع.

كما نلفي الأم "عيشة" تمثّل فئة المرأة المستضعفة الراضية بدفع عمرها مقابل تأسيس أسرة لأجل إرضاء المجتمع والأقارب، لكن "سعاد" لن تقبل بمثل ما تؤمن به والدتها التي لا تكف عن الترديد على مسامعها: "الراجل راجل يا بنتي."[1] لكنما كانت "سعاد" لتضحي بسعادتها في سبيل إرضاء أمّها، رغم ألمها الكبير لرؤية كمّ الحزن الهائل في عيني هذه المرأة، التي أقصى أمانيها أن ترى أحفادها، وتطمئن على ابنتها، حتى وإن ماتت فستموت بسلام.

وفي المقابل فإنّ "سعاد" هي نموذج للمرأة المستقلة المثقفة التي بإمكانها أن تضحي بكل شيء في سبيل راحتها، واطمئنانها، إذ تقول:" لن أقنعني أو أخدعني وأكذب عليّ بالقول إنها صفقة رابحة، لأني سأكون حينها قد رميت بنفسي في بؤرة الخسران ذاته، قد أبيع نفسي نظير راحتها.. نظير سعادة قد تنالها، وقسط من الاطمئنان عليّ يسعفها ما بقي لها من عمر، كم أحب أن أسعدها، لكن ثمن سعادتها بالنّسبة لي هو تماما عمر مثقل بالخنوع والتّعاسة."[2]

وبهذا الشكل استطاعت الساردة/ سعاد أن تكسر نمطيّة مصيرها المتّفق عليه مسبقا. "هذه الخفّة وهذا الانعتاق، جاوز الذّات /الأنثى وطأة الواقع السّلبي الفارض لثقله، ومنحها وسام الوجود والهويّة."[3] وما كانت لترضى بهذا الوضع، فبعد التّجربة الصّعبة الّتي عاشتها صارت مثقلة بالهموم، ومليئة بالتّناقضات، توعز جميع مآسيها في الحياة إلى كونها اختارت الرّكض وراء أهواء القلب، لذلك قرّرت عدم الانصات له. نتبين ذلك من ملفوظها: " لن أتبعك...لن أطاوعك. لقد أورثتني عمرا يقف على تاريخ من الفجائع، لكن هل أستطيع أن أتركك وحدك، وأنت المسكون بهاجس الأماني الحبلى بالنّكبات؟"[4]كما لو أنّ البطلة تؤكد على أنّها ذات أنثوية لا تتشكل إلاّ في رحاب الفاجعة.

---

[1] م ن، ص 17

[2] م ن، ص18

[3] عبد الرحمن تبرماسين وآخرون، السّرد وهاجس التّمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 2012، ص.38.

[4] أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 11

ورغم إيقان السّاردة البطلة بأنّ انجرافها وراء أحاديث قلبها هو سبب تعاستها، إلى أنها تعود وتستدرك بأن لا مفرّ من الحبّ: "ليس أمامي سوى خيارين...أن أتبعك أو أن أتبعك. نعم سأقتفي أثر خفقاتك أيّها الفؤاد...لكن إلى أين المسير؟!"[1]. إنّ البطلة تقف بين بين، فأحيانا تقرّر أن ترمي بمفاتيح قلبها وتغلق عليه إلى الأبد، وأحيانا أخرى تجرفها رغبة عارمة في خوض تجربة غراميّة جديدة، تعوّضها عن خسائر سابقة، إذ تقول مصرّحة بذلك: "أستحلفك أيّها العمر بكلّ ما مضى من هذا العمر الّذي ارتويت فيه بكلّ نهاية غادرة أن تترك لي هذه الفرصة...وتدعها تكتمل، فلقد شغف قلبي أوان الحبّ العائد إليّ بعد الموت أكثر من الحبّ ذاته."[2]

وفي الأخير ترضخ السّاردة البطلة لسلطان القلب مستسلمة، خاصّة وأنّ "كريم" الوافد الجديد على حياتها رجل على مقاسات قلبها، مصمّم لها خصّيصا، رجل كهذا يستحق المحاولة، إذ تقول: "لن أسلّمني إلى سوداويّة المنطق، وسأتبع قلبي عسى أن يهتدي...ويرشده الحبّ **إلى** مبتغاه، سأمنحه الوقت ليلونني بطعم السّعادة."[3]وتردف قائلة: "سأتفاءل بالقادم...إذ لا يمكن للحبّ أن يخلف موعده معي مرتين. لن تصطادني النّهايات المتكالبة مرتين، لن أسقط...ولن أموت مرتين"[4]، لذلك صارت السّاردة البطلة تلتمس الأعذار للحبّ الجديد، وتمنحه المزيد من الفرص، وتمنّي نفسها بأنّ كلّ شيء سيكون على ما يرام.

والملاحظ أنّ السّاردة البطلة قد استمرت في حربها النّفسية في شكل تداع متدفق لأفكار لا تنضب، وأسئلة لا تجد لها إجابات شافية، حتى وهي تسير في الطريق، لا تجد متنفسّا سوى صدر أمّها الوحيد الّذي يستقبلها دون نفاق أو مصلحة شخصيّة، إذ تعبّر عن ذلك قائلة: "جلست أمّي بقربي تمسّح عن جبيني بيديها الحنونتين، عرفت في عينيها ما أرادت قوله، وكرهت نفسي لأنّي جعلتها كسيفة البال وقريبة من التّداعي أكثر من أيّ أزمة أخرى مررت بها. كرهتني كوصمة شقاء في حياة هذه المرأة الّتي تعطي الحبّ والخير لكلّ من حولها مع

[1] المصدرنفسه، ص 12

[2] م ن، ص12

[3] م ن، ص12

[4] أحمد طيباوي: موت ناعم، ص12

سبق التّفاني. لقد تقمصتني حبا وكرها وحنانا...طموحا وعنادا...ثم خيبة وانكسارا، عاشتني وعاشتها بقلب واحد، فإلى متى سيظلّ قلبها الهرم ينوء بحمل همومي على همومها؟"[1]، فالأم هي مصدر الأمان والحب والعطاء، قد يهرب الإنسان من كل شيء ليحتمي في صدرها الحنون، لكن هذا الاحتواء يتحوّل لدى السّاردة إلى تأنيب ضمير ناتج عن عدم قدرتها على إسعاد المرأة التّي قدّمت لها كل ما تحتاجه.

كما أنّ السّاردة البطلة تعرف أيضا أنّ سعادة أمّها تكمن في رؤيتها متزوجة بعد طول عناء وانتظار، وهذا ما أفصحت عنه في قولها: "تستحق هذه المرأة مكافأة نهاية حب...نهاية عطاء، فلأسعدها بأن تراني سعيدة على نحو ما تفهم هي السّعادة، على نحو مزيّف ومطعّم بالقهر."[2]ومن ثم كان المصدر الوحيد لراحتها أن تتهرب من النّظر في عيني أمّها، لذلك لم تكن تجد غير الانكباب على الكتابة في وقت متأخر من اللّيل متنفّسا لها، إذ تقول: "أبدأ بما كتبته على الهوامش...إن امرأة محتجزة في المنتصف لابد أن تكون مأخوذة بما يجري على هوامشها...لولا هذا النّزيف "الهامشي" لبقيت أختزن في داخلي كل أوجاع المنتصف وخيباته"[3]، فتركيز البطلة على الهامش في كتابتها ليومياتها، وابتعادها عن مركز الصفحة دلالة على أنّ جميع ما عاشته تافه في نظرها، ولا يستحق أن يكتب في الوسط، فما عاشته في الماضي جرى فقط على الهامش، ومن ثم فإنّ الهامش هذا من منظور الساردة يحيل على اللّاأهميّة واللّافائدة واللّاقيمة والعبثيّة، ولذلك فقد كانت تقضي أغلب أوقاتها في الغرفة.

من هذه الزاوية نلفي هروب الساردة البطلة إلى غرفتها بالتحديد ناتج عن رغبتها في عدم الاحتكاك بالآخرين، تملّصا من أسئلتهم التّي تدور حول نفس الموضوع، وهو الزّواج.

ونتيجة ذلك نجد الجفاء يخيّم على جلساتها العائلية، كما حصل مع أمّها التي تقول لـــ "عمّار": "يا عمّار يا وليدي، العمر يجري فتزوّج، يجب أن

---

[1] المصدر نفسه ص.14.

[2] م ن، ص16

[3] م ن، صص.22،21.

تكون لك زوجة وأولاد .. لا تفعل مثل أختك التّائهة وراء أوهامها، وتبحث عن رجل خلق لها وحدها."[1]

ومع ذلك لم تغيّر نظرتها للزواج والحب، فبالرغم من الضغوطات التي مورست عليها إلا أنها تتمسك برأيها، خاصة بعد أن تعرفت على "كريم" الّذي يبادلها الشّعور نفسه، لكنّه شخص مراوغ يظهر حينا، ويختفي أحيانا أخرى، إلاّ أنّه بكلمة منه يستطيع أن ينسيها عمرا من الانتظار المرّ، ذلك أنّ فلسفته مختلفة عن فلسفتها في الحياة، فهو يحبّها لأجل الحب فقط، أما هي فتحبّه لأجل الحب والزواج والإنجاب، فبعد أن حلّق بها لسابع سماء في لقائها به فاجأها بقوله: "حبيبتي، أظن أن زواجنا إن تم سيغدو خاتمة وليس فاتحة ...نقطة نهاية وليس نقطة انطلاق، واجتماعنا على قاعدة من السلطة والتّملك سيكون نهاية غير مستحقة لهذا الحب"[2]. إذن فعلاقة البطلة بكريم مبهمة وغير واضحة تماما كأفكارها المشوشة، إنّه رجل يشبه في ردات فعله حركتي المدّ والجزر، يستطيع أن يمنحها الأمل والأمان، لكنه في الوقت نفسه يمكنه أن يجعل من هذه الوعود آمالا كاذبة؛ فتظل هذه العلاقة مضطربة ومتصدعة.

ومع ذلك نلفي البطلة الساردة متأكدة في أنّ حبّها لكريم حقيقي وغير ملتبس، تقول في ذلك: "أعترف أن حضوره أعاد لهوامشي في هذه الليلة خصوبتها. لقد أدركت أنه يلزمني ألف طريقة للإحساس كي أتعلم حبه... وأعرفني في حضوره، وأبني الأشواق وفق عاطفة غير مدروسة. لقد جعلني حبه من قبل... ما يزال، أنثى قابلة للتطويع...للتشكل في قالب من الأحلام"[3]، لكن صدمتها به جعلتها تعود إلى المنطقة الرّمادّية التي كانت عليها قبل لقائها به، إنّها منطقة البين بين.

في السّابق كانت البطلة الساردة تبحث عن أفق أوسع وأرحب، إذ أقنعت والدتها بضرورة ترك "مليانة"، فقد ضاق بها المكان، وصارت تنشد أفقا أكثر شساعة في مدينة على مقاس أحلامها وطموحاتها: (الجزائر العاصمة) قلب الجزائر ومركزها، واليوم –وبعد كمّ الخيبات الّتي تلقتها–صارت تختبئ في

[1] أحمد طيباوي: موت ناعم، ص 77

[2] المصدر نفسه، ص65

[3] أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 60

غرفتها لأطول وقت ممكن، بل أكثر من ذلك صار يشدّها الحنين إلى مسقط رأسها مدينة "مليانة".

إنّ مدينة مليانة بطرقها وجدرانها وعلمائها تشبه السّاردة في الكثير من الأشياء، فرغم انصرام نيف من الزّمن إلا أنّها لازالت منجذبة إليها انجذابا رحميّا لن يتوقف بمجرّد الرّحيل عنها، والاستقرار في مكان جديد مهما كانت مميّزاته، حتّى أنّها تعترف أنّ إصرارها على الرّحيل عنها هو نوع من نكران الجميل، إذ تعبّر عن ذلك قائلة: "كان لي أن أبتهج منذ أول خطوات قادتني إليها، إذ عاد لقدمي على أرضها وقعها البائد...تلك التّي عشقتها ثمّ خنت عشقها، وبقيت هي وفيّة ترتادني خلسة عندما أكون غافلة عني"[1].

وبعد عودتها من مليانة شعرت بضرورة النّسيان والتّصالح مع نفسها وطيّ صفحة الماضي، خاصّة تلك التّي تتعلّق بحاجات القلب. وذلك ما تبوح به: "شعرت أو هكذا أوهمتني، بأنّ كريم قد آل إلى زمن مضى أو يجب أن يمضي...وأنّ حضوره القلق الآن ما هو إلا بقايا عاطفة بداخلي لا تلبث أن تستقيل، وأتمكن أخيرا من تقييدي في سجل ذوي القلوب الشّاغرة"[2]، لكن سرعان ما نعتت ذلك بالأسطورة المستحيلة التّحقق، فبعد اتّصاله بها ألغى كلّ هذه المشاريع، خاصّة بعد أن عرض عليها الزّواج بغتة وبدون مقدّمات.

وعلى هذا النحو، إنّه يشبهها في تغيّره المفاجئ، وفي اللّااستقرار، منذ بضعة أسابيع رفض فكرة الزّواج واليوم يعرضه عليها، إنّه رجل يقبل كلّ الاحتمالات، وبإمكانه أن يحوّل خريفها الحزين إلى ربيع مبتهج، تقول: "وقفت أمام المرآة صورة غنمتني من معركتي عليّ...صورة هربت إليها بملء الرّضا والشّغف. رضيت عن نفسي وعن صورتي، واستبشرت...غدا سيجملني أكثر من يضفي على قسماتي وتضاريسي نظرة حب ولمسة إعجاب."[3] حينما تتحدث الساردة عن المرآة، فهي تستكشف من خلالها ذاتها، وهي أيضا انعكاس لصورة الإنسان الحقيقية المتجلية أمامه، إذ طالما هربت سعاد من صورتها وكان لديها ما يسمّى بعقدة المرآة، حتى لا تتجلّى أمامها تجاعيدها الخفيفة، وبشرتها الباهتة، وتغيرها بفعل الزّمن.

---

[1] المصدر نفسه، صص.96،97.

[2] م ن، ص 117

[3] أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 122

لكن مع "كريم " صارت الساردة سعاد تشعر أنها أجمل، تشعّ بالبهاء في كل تفاصيلها، وبعد أن تحقق ما تريد عادت تفكر في والدتها الّتي ستتركها وحيدة، فكيف بإمكانها أن تدبر امورها، وهي الّتي تساعدها في كلّ شيء. وفي هذا السياق تقول: "طمعت أن أصنع بعض ترتيبات "الوضع النّهائي" بأقلّ الأضرار النّفسيّة الممكنة لأمي. وأحببت أن أعطي لقلبها الضّعيف جرعات فرح زائد، تجعلها مؤهلة للتّأقلم مع تحوّل كبير قد لا يسعفها العمر على مجاراته."[1] لكن ما حصل لم يكن في الحسبان حيث تدهورت الحالة الصّحيّة لأم ّالساردة، وآن الأوان أن تغادر هذا العالم بعد أن استنفذت كل طاقتها، تاركة "سعاد" و"خديجة" و"عمّار"، الأمر الّذي حطّم نفسيّة سعاد، ولاسيما أنها كانت تجهز لزفافها، والآن صارت تتهيأ لرمي آخر حفنات الثرى على وجه والدتها المبارك، تقول عن هذه المأساة: "كان التّراب على قبر أمّي هشا...لم يتصلب قبضت منه حفنة بيدي وقبّلته، لم أقل لها شيئا فالموتى لا يسمعون، ورحت أفضي إلى القبر بمكنوني أوصيه بها، وهي التي أودعتني وصيّة لديّ. يا قبرها ترفق بالوجه الّذي رحل ومعه ملامحي...وبقلبها الّذي حملني همّا على همّ. ترفّق بأمّي الّتي غنمت من حياتها الذكرى ومن موتها الأسى، وأعرف جلال من أودعتك، إذ تضم بجوفك غيمتي الهطول، والوجه البهيّ ذي النّور الربّاني الأسمى"[2]، وهكذا يكون رحيل الأم هو رحيل للبطلة، فغياب وجه الأم هو أيضا غياب لملامحها، وأن تصبح الساردة البطلة بلا قسمات معناه أنّها تكابد موتا رمزيا يهدد وجودها.

لقد طغت على السّاردة مشاعر الألم والحزن والحسرة، حتى استبدت بها كلّ التناقضات، فصارت سلسلة الانكسارات التّي واجهتها بلا حدود، خاصّة مع فقدان والدتها واغتيال صديقتها الوحيدة بطلقتي رصاص من جماعات طائشة بسلاح كاتم للصّوت، لتموت غدرا، وهي الّتي كانت تتجهز للزواج بـ"عمار"، كل النّهايات الّتي توقعتها حصل نقيضها، فالمدينة الواسعة الكبيرة ضاقت بكل وسعها ورحابتها، لتقرّر مع زوجها الهجرة إلى أوروبا إلى فضاء أكبر وأوسع، فتختم رحلتها في مقعد الطّائرة قائلة: "تجتاحني السماء بطعم الهروب المدبر،

[1] المصدر نفسه، ص136

[2] م ن، ص 175

وتخبرني نبوءة فتية بداخلي تباركها أشجاني بأن ملامح الوطن لن تغادرني أبدا، وسوف أقرأ في عيني كريم إذ يجلس بجانبي قوله لي :"هل تعلمين...أنت لن ترحلي أبدا، وستبقين هنا لوهم طويل؟"[1]

لم يكن الوطن بالنّسبة لسعاد مجرّد مكان ماديّ، بل هو كلّ شيء: حاضرها، ماضيها، أيديولوجيتها، تفكيرها، ومواقفها، إنه جزء منها، ومع ذلك ارتحلت من "مليانة" مسقط رأسها إلى العاصمة، التّي كانت تعني لها المدينة الحلم، والخلاص، وتحقيق الأحلام، والحصول على المزيد من الفرص الّتي ما كانت لتحصل عليها في مكان آخر، لكن ما حصل في "العاصمة" جعلها ترى الموت في كل زاوية، وفي كلّ شارع، كلّ شيء في هذه المدينة يذكرها بالموت، حيث ضاعت فيها القيم النّقية، واستفحل الخوف ممّا خلّف لديها ضيقا في هذا الفضاء، ما جعلها تبحث عن أفق أكثر رحابة وألفة، ولذا نلحظ انتقالا تّدريجيا عبر الأمكنة، فحين ضاقت بها "مليانة" ارتحلت إلى العاصمة لتضيق بها هي أيضا، وهنا تقرر التحليق إلى الخارج، فالذّات الأنثويّة لديها متعطّشة دوما للحريّة والانفتاح.

ب_ السّارد وسؤال الوجود

يُفتتح النص السردي في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" لـ: "أحمد طيباوي"، بهذا المقطع السردي: "علبة سجائري مغلقة، والجوّ كئيب ومثير للعدوانيّة"[2]، ومنه، فالقارئ يتبيّن منذ البداية أنّ السّارد هو شخصية مشاركة في الحكاية، وكأنّه يثبت وجوده منذ الوهلة الأولى، ولا يكتفي بسرد الأحداث، وإنّما هو أحد المشاركين فيها، بل لنقل إنّه الشخصيّة المركزيّة الّتي تتمحور حولها جلّ الأحداث، فإذا نظرنا إلى المقطع السّابق نجد أنّه أخذ شكل المشهد الدّرامي الّذي يجمع بين المشاعر والأحاسيس والحواس في شكل قالب يهتمّ بما تفكّر فيه الشّخصية، فضلا عن رصد عالمها الدّاخلي النّاقم تقريبا على كلّ شيء.

وبطبيعة الحال يجلّي ذلك هيمنة النّزعة التّشاؤميّة على السارد البطل، والأمر الّذي يعزّز ذلك هو اختياره أن يروي الأحداث بضمير المتكلّم، فيصبح قناعا للمؤلّف، الذي يتماهى مع الشّخصيّة الرّئيسة، الّتي تنشئ علاقة وطيدة ومباشرة مع المتلقي، فيتوحد السارد المشارك في الحكي مع الشّخصيّة الرّئيسة

[1] أحمد طيباوي، موت ناعم ، ص 223

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 7

الّتي تستقطب حولها العناصر الأخرى، "فلا تكون...إلّا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها؛ فلا الزّمن زمن إلّا بها ومعها؛ ولا الحيّز حيّز إلّا بها، حيث هي الّتي تحتويه وتقدّره لغاياتها؛ على حين أنّ اللغة تكون خدما لها، وطوع أمرها. أما الحدث فليس في حقيقة الأمر يكون إلّا بتأثير منها، ودافع من سلطانها."[1]

كما أنّ حضور الأنا اللافت **"**يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعرّيها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق؛ ويقدّمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون. إنّ "الأنا" معادل، من بعض الوجوه، لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشد تعلقا، وإليها أبعد تشوفا. إنّ "الأنا" أو ضمير المتكلم...يذيب النص السردي في الناص**"**[2].

من هذا المنظور، نجد السارد في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" بدون اسم ولا هويّة، فقد كل ذلك بعد أن قرّر أن ينسى من يكون، ويبدأ حياته من جديد: "سقطت بطاقتي في مرحاض المحطّة، وتبللت، استخرجتها، ولما وجدتها تالفة تماما...رميتها مجددا وسكبت دلو الماء"[3].

إنّ هذا التّصرف محاولة جادّة من السارد البطل لطمس الهوية، والتّخلي عن كل ما يتعلّق بها، وكأنه يعتبر نفسه نكرة، ولا حق له في ممارسة حياته كما يفعل الآخرون، إذن فالسّارد البطل بلا اسم، وبلا مأوى، وبلا عائلة، إذ أجبرته الظروف على المكوث عند "مراد" الّذي أشفق عليه، لكن هذا العمل الخيري لم يكن مجانيا، فقد طلب منه الاعتناء بوالده الطاعن في السّن، في حين فرّ هو إلى ديار الغربة، يقول:" أنا النّسخة المستكينة من مراد، كلب خاضع بدل كلب مسعور ضال في الأرض، أنا لا أحد، سوى ما أرادني النّاس أن أكون عليه."[4] فالسارد البطل يفرض وجوده في كل المشاهد في الرّواية، سواء تلك الّتي يتكلّم فيها أو تلك الّتي تتولّاها شخصيّات أخرى، إنّه يقتحم جل المشاهد

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995، ص.127.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، صص.159،160.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 26

[4] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 33

حتّى تلك الّتي لا تتعلق به، يتدخل فيها كأنّ معظم الأحداث سائرة في مـــداره، وتابعة له، يقول مثلا: "لن يهتم مراد كثيرا لحالة والده، سوف يعـــالج جرحـــه العابر عليه بامرأة وبعدة كؤوس، ثم ينتهي للتصالح مع فكرة احتضار أبيـــه"[1]، فهنا وإن كانت ردة فعل "مراد" غير معروفة إلّا أن ّ السّارد يقرّر بـــدلا منـــه، ويختار له اللّامبالاة مآلا.

ومن ثم ينطلق السرد في رواية "اختفاء السيد لا أحد"من سارد ذكر الـــذي مضطلع بالحكي في القسم الأول من الرواية قبل اختفائه في قسمها الثاني، وهو نموذج للبطل الإشكالي الّذي يبدو ملتبسا، وغير واضح، يتحدّث بضمير المفرد المتكلّم "أنا" ليعبّر عن عدم شعوره بجدوى وجوده في الحيـــاة بعـــد الخيبـــات المتتالية الّتي تعرّض لها. وقد أفصح في أكثر من مقام أنّـــه أســـير الظّـــروف الصعبة، والإكراهات التي تخط قدره، بل لم يجد ســـببا منطقيّـــا يجعـــل هـــذه الإرغامات تتّفرّغ له وحده؛ حتى أنّه شبه نفسه بالفأر المخصيّ.

وإذا توقفنا عند هذا الوصف، نجد أنّ صورة الفأر المعلق من خصيتيه هي صورة للعقم، الأمر الذي يذكرنا بالإخصاء في حكايات ألف ليلة وليلة، والعقـــم هنا هو دلالة على عدم الإنجاب وتوقف النّسل بفعل قسري، بينما الإخصاء الذي يتعلق بالسّارد هاهنا هو إخصاء وجودي، ومن هذه الوجهـــة يطالعنـــا ســـؤال الوجود ببعده الفلسفي العميق، فهذا الوضع يتعارض مع كل ما يحيل على البعث والحياة والأمل، ومن ثم كان اختفاء السارد حالة بين البينين: لا هو ميـــت ولا ظاهر للعيان.

والأنا كما هو متعارف عليه تحمل معنى الذّاتية، وأحيانا النّرجسية لكن في هذا السّياق تدلّ على تحميل السّارد لنفسه جل المصائب، حتّى تلك الّتي لا دخل له فيها، وبالتّالي فإنّ هذا الضمير يساعد السّارد في التّعبير عن نفسه على نحو أوضح، إذ يعريها أمام القارئ لأنّه في تلك اللحظات يكون في موقف البـــوح، لتصبح أعماق وتفاصيل الذّات موضوعا خصبا للسّرد، الأمر الّذي يزيد العمل الروائي واقعيّة وحميمية، فيبدو السارد مجسدا في صورة منحوتة بلا ملامـــح: "ليت ذاكرتي ممسوحة، الإنسان تنحته التجارب، وأنا مجرّد منحوتة مهترئة بلا ملامح، فتات، صنيعة الآخرين وتجاربهم فيّ، وافقت على أن أكون كلب حراسة

[1] المصدر نفسه، ص 23

لأنّي كنت مهشما، بصراحة لم أتوقع كل هذا العذاب، أحببت أن أعتزل النـــاس فقط.. أبتعد وأتسلى بانتظار الموت."[1] إذن، فالموت هو معادلة للفناء، والاختفاء هو وجه من وجوهه.

لذلك فإنّ السّارد/البطل بحث عن الابتعاد في مكان لا يصل إليه أحد بعد أن تأكّد أنّه لم يكن سوى شمّاعة يعلّق عليها الآخرون أخطاءهم، كما حصل معه في علاقته بـــ"مراد" الّذي حمّله مسؤوليّة العناية بوالده، وتملّص من واجباتـــه اتجاه أبيه، حينها أحسّ السّارد/البطل أنّه كان ضحية ولعبة ســـهلة، إذ أوهمـــه صديقه بتقديم مساعدة مجانيّة له، وفي الحقيقة ما حصل هو عكس ذلك فعلا، إذ اعترف بذلك في قوله: "لا تقبل الحياة بمنطق اللّاعب الاحتياطي، لكني صـــرت كذلك بالنّسبة لمراد، يوفر لي مأوى وأكون بالقرب من والده، حارسا، مرافقـــا، وبديلا عنه هو."[2]

وإصرار السارد على ضمير المتكلم دليل على رغبته القويّة في الكشـــف عمّا يجول في خاطره، وتفريغ مكنونات نفسه الّتي ما لبثت تعاني داخـــل هـــذا العالم، ولا سيما حين يشعر بالحقارة والضآلة ، وعن ذلك يقول: "أواجه الجدار منذ ساعتين بنظرة بلهاء، كأيّ كائن عديم النّفع، وفي حالة ارتخاء شـــديد مثـــل أثداء كلبة عجوز"[3]، من هنا يمكننا تبيّن ما يفكّر فيه السّارد، وما يخـــتلج فـــي عالمه الدّاخلي، فضلا عن الصورة المشوّهة لذاته، فهو يصفها بأنّها عديمة النّفع والفائدة، ولا تستحق التّقدير، فالجدار الذي يواجهه منذ ســـاعتين ببلاهـــة فـــي المقطع السابق إشارة إلى ما وصل إليه من انسداد، كما أنّ تشبيهه لحالته بأثداء كلبة عجوز مؤشر على وضعية الجدب الحياتي.

وهنا نعاين بأنّ أغلب المشاهد الّتي تظهر فيها قوة الأنا السّاردة هي تلـــك الّتي يصارح فيها السّارد نفسه، ويروي ما حصل معه، فيعـــرض ردّات فعلـــه الّتي قد تبدو غامضة، وغير واضحة، صادرة مـــن شخصـــيّة غيـــر ســـويّة، وإشكاليّة.

---

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، صص.35،36.

[2] المصدر نفسه، ص16

[3] م ن، ص46

ومن ثم تتّضح الوظائف الأوليّة، والضرورية للسّارد، نذكر منها: وظيفة العرض، إذ يتكفّل السّارد بترتيب الأحداث ترتيبا منطقيّا، يسمح بإحداث نوعا من التلاؤم، إلى جانب وظيفة الشهادة، والوظيفة الإيديولوجيّة التي يستطيع من خلالها تمرير الرسائل، والتعبير عن وجهات النّظر المختلفة، حينما يسلّط مثلا السارد البطل الضّوء على فئة الشّباب المتخرّج من الجامعة، لكنّه لا يحظى بأيّ فرصة لتغيير واقعه، وكذلك كان حال السارد بعد أن خسر عائلته، ووجد نفسه في الشّارع، يعمل أعمالا لا تليق بمستواه التّعليمي، ممّا سرق منه الرغبة في الحياة، فأصبح غير متشبّث بالعيش، ولا يخيفه الموت، بل صار يتمنّاه، بعد أن استنفذ كلّ طاقته، ولم يعد يجد سببا للبقاء، يقول: "رأسي على الوسادة ثقيل، ليته قطع في تلك الحادثة القديمة. كنت لأكون الآن هناك في الأعلى أضحك طويلا على الأقدار الّتي نهبت حصّتي من الحياة"[1]، إنه يتحسر على تضييع فرصة الموت اغتيالا في الماضي.

فالسّارد غير اجتماعي، ولا يحبّ مخالطة الآخرين، وكأنه غير موجود، يقول: "بعت هاتفي، ليس لديّ من أكلّمه أو يكلّمني"[2]، وحتى التّلفاز "بقي دون وظيفة منذ جئت للسكن هنا."[3] وهكذا، فالسّارد/البطل يظهر وحيدا منعزلا حتّى في الحالات الّتي تستدعي إبداء اجتماعيّته، ولا يعلن غبطته في لحظات الحبّ، لأنّه يخشى أن تنقلب كلّ تلك المشاعر إلى النّقيض، فرغم أن الفتاة الّتي كانت تلوح له بيدها في الضّفة الأخرى متاحة إلا أنه كان غير متحمّس لها كثيرا، لأنه تعوّد أنّ الأشياء الجميلة لا تلبث أن تسرق منه، فهو بعيد كلّ البعد عن الرّاحة، والاستقرار، والدّليل على ذلك أنّه شعر وكأنه تنفس من جديد بعد خروجه من هذا الوضع المغلق، لا لشيء، وإنّما ليعود إلى حالة الضّياع، والبحث عن ذاته الّتي كان عليها قبل أن يكلّفه مراد بأن يحلّ محلّه.

ج_ السّارد الملتبس

يمكن أن نرصد أيضا في روايات أحمد طيباوي ساردا من نوع آخر، إذ يبدو محفوفا بالالتباس والغموض. وذلك ما نعاينه في رواية "اختفاء السيّد لا

[1] حمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 11

[2] المصدر نفسه، ص 7

[3] م ن، ص 7

أحد"، حيث تلفت وتستثير هذه السمة المتلقي بما تحمله من أسئلة، ولاسيّما حين ترتبط بالبنية البوليسية للرواية.

ثم هناك كذلك اختفاء السارد بشكل مفاجئ، مما أسهم في تكوين علاقة ملتبسة بين السارد البطل، والسارد الثاني والشخصيات الأخرى في النص الروائي.

يتغيّر الضّمير في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" انطلاقا من الصّفحة(61) من ضمير المتكلّم "أنا" إلى ضمير الغائب "هو"، والتّغير في الضّمير هو نتيجة لتغيّر مسار الأحداث، فقد اختفى السيّد لا أحد بطريقة مفاجئة، ولم يترك أثرا بعد رحيله، لتنطلق عمليّة البحث عنه من طرف الضّابط والمحققين، بل إنّ القارئ ليبحث معهم أيضا عن سر هذا الاحتجاب، ونسجل هنا أنّ السّارد لم يخبرنا بأيّ شيء، باستثناء ما ورد على ألسنة الشخصيّات، أو ردّات فعلهم نحو هذا الاختفاء. وهذا ما يؤكّد أنّ استراتيجية الحكي تجنح إلى الغياب، وتميل إلى الغموض بدل الحضور، ويضعنا هذا الأمر أمام رواية بوليسيّة، "تدور أحداثها حول جريمة قتل غامضة يتكفّل مفوض الشرطة أو المحقّق الخاصّ بفك ألغازها"[1]، فالسّارد البطل يقع تحت وطأة غواية الغياب، فيتملّص من السّرد تاركا وراءه جملة من الأسئلة، ولا أحد يعلم أين غاب أو ارتحل.

وعلى هذا الأساس، يكون الحكي قد انتقل من المستوى الأول (القسم الأول) إلى المستوى الثاني (القسم الثاني)، حيث تحول صوت السارد، ومع ذلك ظل الانفتاح والتداخل قائما بين المستويين في الرواية، ذلك أنّ القسم الثاني من رواية "اختفاء السيّد لا أحد"هو حفر في الجريمة الغامضة، بهذا المعنى يمكن القول بأننا بصدد التباسين؛ التباس السارد المختفي من جهة، والتباس جريمة القتل التي لم تتكشف ملابساتها.

ومن التحول الصوتي يتحدد أيضا الترابط بين قسمي النص الروائي، فالانتقال من ضمير المتكلم "أنا" إلى ضمير الغائب لم يكن مجانيا، إنّه بحث عن القاتل الغائب، وبحث عن السيد لا أحد الذي اختفى. إذن "هذا الترابط ليس آليا، بمعنى أنّ الترابط تخلقه الصياغة من حيث هي قول، أو نطق متكلم يخاطب سامعا...ونحن لا نصل إلى هذه

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط.1، 2010، ص 208

الحكاية إلا بالنظر في النص على مستوى القول فيه"[1]، لذلك نلفي خطاب السارد يفضي إلى الفشل سواء في القسم الأول أو في القسم الثاني، ففي الوضعيتين يفشل السارد في استعادة اسمه، وفي معرفة القاتل.

ولا شك أنّ هذا اللغز سيعمق حالة الاختفاء مما ينسجم مع استعمال ضمير الغائب، بل إنّ السيد لا أحد بلا بصمة تدل على وجوده، وذلك ما أفصح عنه المحقق عندما قال: "والغريب أننا لم نعثر على أية بصمات كأن من كان يعيش فيها مبتور الأصابع"[2].

وهكذا تسلّط الأضواء على شخصيّة جديدة، وهي شخصيّة المحقّق الّذي سعى جاهدا للوصول إلى الحقيقة، لكن سرعان ما يشعر كأنه يبحث عن إبرة في كومة قشّ، وبطبيعة الحال هذه الوضعية هي من صميم المحكي البوليسيّ الّذي يقوم على الغموض والالتباس، إذ" دأب العديد من كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء والغرابة والرعب، وهي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفانتاستيكيّة، لكن الاختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها غموض"[3]. وهذه الحالة نفسها تلبست بجلاء وضعية السارد البطل في رواية " اختفاء السيّد لا أحد".

إذا كان الغموض في المحكي البوليسي يتكشف شيئا فشيئا، فتظهر للمتلقي ملابسات الجريمة في النهاية، من خلال استثمار عنصر التّشويق، الذي يخصب الحبكة البوليسيّة، فإنّ اللافت في رواية "اختفاء السيد لا أحد" أنّ لغز الجريمة لم يكتشفه أحد من شخصيات النص السردي، حتى أنّ القارئ هو أيضا يتدرّج في معرفته، وفي هذا الصدد يقول المحقق: "لم نعثر على أية بصمات كأن من كان يعيش فيها مبتور الأصابع، ذهبت لأسأل صاحب دكّان قريب ثم صاحب مقهى مجاور، كلّ يقول إنه رآه مرات قليلة، غير أنّ المحيّر هو أنّهم يتحدّثون عن

[1] يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1986، ص.65.

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 63

[3] شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكيّة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009م، ص 63.

أناس مختلفين"[1]، وبل اشك هذا الوضع يجعل البطل السارد المختفي يتبدى من زوايا نظر مختلفة، وكل ذلك يعمق غيابه الملتبس.

والحق أنّه منذ بداية الرواية تطالعنا شخصيّه السّارد في ثوب السارد الملتبس، فهو غير واضح الملامح، وإن كان لايزال محتفظا ببعض إنسانيته ذات البعد الواقعي.

ومن خلال معاينة رواية "اختفاء السيّد لا أحد" يعنّ لنا السّارد البطل في صورة ممزّقة وغامضة، ومن أبرز العلامات الدّالة على ذلك تسميته، والّتي تبدو خالية من أيّ معنى، فاللّاأحد تعني هيمنة الفراغ، ففي المشهد الّذي سقطت فيه بطاقة هويّة السّارد البطل في مرحاض محطّه الحافلات لم يبد أيّة ردّة فعل، إذ لم يكن منه إلّا أن رماها مجدّدا، وسكب دلو ماء عليها، حتّى يتأكّد أنّه قد تخلّص منها نهائيّا، ثم إنّه لم يبال بغياب هويته الّتي تميّزه عن غيره من الأشخاص، ويمكننا إيعاز هذا التّصرّف إلى الواقع النّفسي الصّعب الّذي عايشه السّارد، والمعاناة الفرديّة التي هشّمت شخصيّته، وخلّفت لديه ردّة فعل بليدة اتّجاه كل ما يدور حوله من أحداث، وبمقتضى ذلك لم يعد السّارد البطل يشعر بكينونته الإنسانيّة.

إنّ عبثيّة الحياة لدى السّارد، والحس الفوضوي الّذي يغلب عليه جعله في تعارض مستمر مع المجتمع الّذي ينتمي إليه، إضافة إلى كونه يميل إلى الوحدة، وينعزل عن كلّ ما بإمكانه أن يعكّر صفو مزاجه، يقول: "أحببت أن أعتزل النّاس فقط...أبتعد وأتسلى بانتظار الموت، لا أن أصبح ممسحة لأخطاء الآخرين، وقد فعلها بي مراد. حسنا، لا شيء فيّ يستحق الرّثاء، خضت الحياة بكلّ إكراهاتها"[2]، يتضح ممّا سبق أنّنا أمام سارد قد خارت قواه في معترك الحياة، لأنّ هذا القول لا يصدر إلا عمن ضاق ذرعا بالحياة، فالمواقف المتباينة الّتي تعرّض لها جعلته يكشف عن زيف المجتمع الجزائري بكلّ فئاته انطلاقا من الإمام المزيّف، مرورا بالمكتبي المرتشي، والعمّ مبارك الانتهازي، وكذلك مراد الابن الطّائش.

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص63

[2] المصدر نفسه، صص.35،36

وعلى هذا النحو، يعرف السّارد الحقيقة، ويستطيع تمييز الحقّ من الباطل، لكنّه بات يتأوّه باستمرار، ويتبرّم لغياب كلّ ما هو جوهري، لكنّه لا يسعى بأيّ شكل من الأشكال للتّغيير لأنّه كائن مستكين، ويعترف بخضوعه قائلا: "لا شيء فيّ يستحق الرّثاء. خضت الحياة بكلّ إكراهاتها، اشتغلت زبّالا لثلاث سنوات لم يشفع لشريد مثلي مستواه الجامعي ولا كونه إنسانا، واستغلّني من استطاع أن يفعل ذلك، نسيت تقريبا كلّ ما تلقيته في الجامعة، ولقنتني الظروف دروسا أكثر رسوخا. زبّال من الباطن."[1] فالسّارد يحتقر نفسه، ويشعر بقزامته، فقد تعوّد منذ زمن أن يقتات ببقايا الآخرين تماما كالقمامة، وهذا ناتج عن ترسّبات قديمة، ابتداء من الطّفولة البائسة المقهورة، والخالية من الأمن والأمان، ممّا خلّف لديه انطباعا مترسّخا بأنّه كائن دوني لا يستحق حياة أفضل، ثم هناك أيضا الوفاة المبكرة للأمّ والخالة، وبعدهما الوالد الّذي لم يتأخّر كثيرا في اللّحاق بهما، لتتكفّل زوجة عمّه بالعناية به، لكن الأجل وافاها هي الأخرى.

وانطلاقا من هذه المآسي يباشر السّارد رحلة التشرد والضياع حتّى وصوله إلى بيت مراد، لكن اللّاحد ورغم تحسّن أحواله في بيت مراد إلّا أنّه لا يكفّ عن اجترار الماضي، ويرى حينئذ أنّ نفسه لا تستحق أكثر ممّا كانت عليه: "عشت أسعد أيّامي في القمامة، معترفا بأنّي مجرّد قذارة تعيش في مكانها المناسب، إني أعجز عن أيّ قرار"[2]، ويردف أيضا: "أعترف أنّي غراب فاشل ويحقّ لي ألّا ألتزم بأيّ وفاء أنا عاجز عن تحقيقه، سأصبح كلبا وكفى"[3].

وهذا الدّور بالتّحديد ما يريح السّارد، فقد رغب دوما أن يكون كائنا من الدّرجة الثّانية، يعيش في الظّل، ويقتات ببقايا الآخرين، حيث إنّه يصرّح بذلك قائلا: "أنا النسخة المستكينة من مراد، كلب خاضع بدل كلب مسعور ضالّ في الأرض. أنا لا أحد سوى ما أرادني النّاس أت أكون عليه"[4]، فهنا نلمح غلبة المسحة السّلبيّة والتّشاؤمية في ثنايا السّرد، من خلال الاهتمام بتكثيف فضاء

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 36

[2] المصدر نفسه، ص57

[3] م ن، ص 56

[4] م ن، ص33

العتمة، سواء في الهيكل العام للرواية أو في دواخل الشّخصيّة المرسومة في صورة هشّة، مهزوزة، وراضخة.

ثم إنّ غلبة المونولوج أو الحوار الدّاخلي على أغلب مقاطع الرّواية يعطيها مسحة شعوريّة تنم عن حالة الغوص في دواخل البطل، حيث إنّ "هذا الحوار يعكس لنا مدى معاناة الشّخصيّة ويبيّن لنا عن مدى إسهام مثل هذا الحوار في كسر نمطيّة السّرد، وإعطائه مدى جديدا يتنفس الحدث عبره، ويسرّد أنفاسه، إنه زمن حسرة، أسى"[1]، من هذا المنظور، نعاين ساردا يتقلب بين أضغاث الماضي ومآسي الواقع، لهذا يبدو وحيدا طيلة النّص الرّوائي، بينما حياته في أغلبها مبهمة وغامضة، يزعجه ضوء النّهار وإشراقة شمسه، ويشدّه اللّيل وحلكة ظلامه.

ويتواصل سيناريو الغموض في حياة السارد البطل في ردّات فعله المتناقضة في أغلب الأحيان، وعن علاقته بالشّيخ الّذي تولّى العناية به في غياب ابنه مراد، يقول: "جلبت له حجرا ليتيمّم به، بعد أيّام سمعته ينادي على مراد بأعلى صوته، كان غاضبا وحزينا، رشق شاشة التّلفاز بالحجر. جريت إليه واحتضنته، وجدته يشهق كالطّفل، وأشفقت عليه قليلا ولعنت حظّي لا أدري لم أتعاطف معه كليّا. فكرت أنّه كان قاسيّا وظالما في حياته ويستحق هذه النّهاية"[2]، وبذلك يقوم السارد البطل بتشكيل ذات تشبه واقع الحياة الّتي عاشها، والتي فرضت عليه أن يتجرّد ويتحوّل من شخص سويّ إلى كائن جامد لا يتزعزع حتى في أصعب الأوقات، وأكثرها هولا، من بينها مشهد موت الشّيخ الذي يصفه ببرود: "خيّل إليّ أنّي سمعت أنفاسه قبل قليل، والحقيقة أن نظرته غائمة وفمه مفتوح ولا شيء آخر. لم أستطع أن أحدس ما شعر به لمّا وافاه الأجل، تأخرت عن الموعد بقليل، وقد واجهت الموقف ببرود لم أتوقعه."[3]

وهكذا فهو يؤمن جدّا بحقيقة الموت، بل يعتبرها هديّة من القدر، ويحسد من وافتهم المنيّة مبكّرا، كما حصل مع صديقه الزّبال الّذي طحنته الشّاحنة، لكن

---

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءه في المكونات الفنية والجمالية السّردية، الجزائر،2007م، ص71

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 15

[3] المصدر نفسه، ص 55.

السارد "اللّاأحد" لم يمدّ يده لانتشاله منها، بل راقب المشهد بهدوء رغم صرخات الاستغاثة، لأنه يعتبر أنّ الموت هو معادل جيّد للخلاص، والتّحليق عاليا، حيث إنّ "الموت يضع نهاية لكلّ شيء"[1]، ولكن المفارقة تكبر لدى السارد حين يرى فائض الموت من حوله، فيفقد عددا هائلا ممن أحبوه؛ ويشعر في الوقت نفسه بعبثية الحياة، وأنّه زائد حيثما ذهب.

واستنادا إلى ما سبق نلاحظ أنّ الأحداث قد تكثّفت في حياة السّارد لتجعله ملتبسا قلقا مضطربا، فتتبدى صورته الذّاتية مشوّهة، منذ زمن الطّفولة البائسة، ليمهّد ذلك لمأساته، فيصبح كلّ شيء في حياته غامضا بلا مبرّرات، فضلا عن رحيله إلى وجهة غير معلومة، ونهايته الّتي أثارت العديد من التّساؤلات وظلت معلقة ومؤجلة.

د-السّارد وكتابة الذاكرة

تتخذ رواية "مذكرات من وطن آخر" لـ: "أحمد طيباوي" شكلا من أشكال السّيرة الذّاتيّة كوسيلة لتوارد الذّكريات على لسان ضمير المتكلّم؛ فهذا الضّمير له سلطة على القارئ، إذ يجعله متعطّشا لمزيد من المعرفة، وهو بذلك يضاعف مسارات التّشويق، لأنه "يبعث إليه بإشارة تكون "غمزة لذاكرة أخرى" تصنع من القارئ تابعا لا متبوعا. وهو ما يبرز أهمية هذا الضمير في السرد الروائي"[2].

ومن هذه الزاوية، يصطنع السّارد ضمير المتكلّم الّذي يجعله على تماس مع الحياة، ويعبّر عنها، بل أكثر من ذلك يتوحّد معها، إذ يفتتح السّارد رواية "مذكرات من وطن آخر" بقوله: "ماذا عساه يخطّ هذا القلم البائس بعد كلّ الّذي كان من صاحبه؟"[3]، فالسّارد هنا يفضّل أن يكتب أو يميل إلى الكتابة الغزيرة غزارة الآهات الّتي يشعر بها، ويعايشها في حياته.

---

[1] م ن، ص 13.

[2] حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي، (ذاكرة الجسد-فوضى الحواس-عابر سرير)، دار الأمل، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، 2012، ص 97.

[3] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص11

وعلى هذا النحو، فإنّ كلمة "مذكرات" في عنوان الرواية تهيئ أفق توقع المتلقي لاستقبال نص له علاقة بالسيرة الذاتية بشكل ما، وإن كان المؤشر الأجناسي "رواية" على الغلاف لا يجعل هذا التوقع خالصا. وعلى كل حال رواية السّيرة الذّاتيّة "هي وسيلة دفاعية ضد الموت والنسيان .. ضد العدم الشاخص، إذ يسجل الوعي، في لحظة توتر وجودي اقتراحه البديل عن الخلود الفيزيائي المحال، وينشئ خطابا مترعا بنبض الحياة والتاريخ .. وهي أيضا، محاولة لاستعادة ما تبدد وضاع تحت حوافر الزمان، ورغبة في اقتناص المعنى–معنى ما حدث وجرى ومضى كله – والعثور على السر .. السر العميق الذي نعتقد بأنه أس الحياة والوجود...ومن خلال كتابة السيرة الذاتية تنشط الذاكرة"[1]، لذلك فقد تأسست رواية "مذكرات من وطن آخر" على سرد ذكريات الماضي على لسان السارد الذي يعيد كتابة قصة صديقه، ولكنها في العمق حكايته أيضا.

وهذا التوجه من السارد إشارة مباشرة إلى أنّ الكتابة ستكون عن الماضي الّذي يفيض بالخيبة، وما كان منه إلّا أن يتوجّه إلى الصّفحة البيضاء، ليخطّ ما يجود عليه قلمه: "من خلف نوافذ غرفتي الثّملة بالدّمع والأوجاع، يرقب نكستي الأولى بعد الألف عصفور داهمته الأنواء، وسحابة تكرمت بدمع لم تجد به مقلتاي"[2].

فموضوع السّرد في هذا المقام هو الحزن والألم، والحنين، وما تعلّق بالماضي يقول في ذلك: "وها أنا أجرّب أن أنحت من الحروف تمثالا سرديّا يمتلئ بعظمة كتلك التي كانت لك ساعات سقوطك التي توالت بلا نهاية .. ما أضعف الحرف، ما أضعف الكلمات، وما أضعفني أمامك"[3]، وكأن السارد في هذه اللحظة عاجز تماما عن فعل الكتابة أمام مأساته، ولعل ذلك ما جعل "الشخصية الراوية تثير باستمرار انتباه القارئ إلى ما تواجهه من صعوبات في إنجاز النص...وأثناء هذا...يلجأ الراوي إلى أساليب متعددة حتى يحافظ على قارئه منتبها متيقظا. ومن هذه الأساليب تفتيت الحكاية وتشظية السرد وفضح

[1] سعد محمد رحيم: سحر السرد، دراسات في الفنون السردية، دارنينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق،2014، ص.74

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 11

[3] المصدر نفسه، ص 11

قواعد الكتابة التقليدية والسرد على السرد"[1]، من هذه الزاوية، نجد السارد لا يواجه محنة البياض فقط، بل تصبح الكتابة بالنسبة إليه نحتا.

أما الموضوع المركزي للسّارد، فهو قصة صديقه الّذي يرى ذاته من خلاله، فكلّما وجّه إليه الحديث كأنّما يوجّهه إلى نفسه، يقول: "كما الأبطال الّذين يجيدون الهروب والاختفاء والتّواري، أخرج مضطربا في شوارع عاشتك كما عشتها. رحت أبحث فيها عن ذكرى الغائب .. المغيب، بعدما أفلست ذاكرتي وعجزت أن تزودني ببصيص بداية"[2]، فلفظ (ذكرى الغائب) في ملفوظ السارد، يحيل على الماضي، وكذلك على الذّاكرة الّتي خذلته في إيجاد خيط البداية لقصّة صديقه الّذي عجز أن يجد لها بداية تليق بها، يقول في ذلك: "خذلتني الذّاكرة واللّغة معا في مواجهة البداية"[3].

هكذا ظل السارد يبحث باستمرار وإصرار عن نقطة البداية لكتابة حكاية الوجع والمعاناة، وهو في غمرة الأسئلة الحارقة، وفي هذا السياق، يقول: "من أين أبدأ التّورّط فيك كما رجوتني، من أين أبدأ كتابة تاريخ السّقوط؟ ...لا لن أستسلم. قلت لي تلك المرة يجب أن تكتبني رواية تحظى بتقدير القرّاء والنّقاد، ورحت تحفزني على كتابتك، على تدوينك، على إعادة نحتك."[4]فالرّواية هي استعادة ذكريات، وقصّة حياة صديق الكاتب الّذي كلّفه بكتابتها، وهي من القصص الحزينة الّتي كان شاهدا عليها طيلة الوقت، كما كان مشاركا فيها تقريبا في كلّ الأوقات، فقصّة السّارد تكاد تكون قصّته الّتي أمضى وقتا طويلا في تدوينها وكتابتها.

وعلى هذا الأساس، يكون السّارد علاوة بصدد إعادة كتابة حكاية صديق، وبالأحرى جمع شتاتها المنثور، الذي تنتظم بقاياه حول الفقد والحنين والفاجعة. " فكرة الأنقاض، فهي رأس الخيط، وعليها تنبني رواية شغلها الشاغل محاولة تشييد شيء بالفقدان، وفوقه. ومعضلة هذه الكتابة الأولى أنّ "الفقدان"، حتى في

---

[1] محمد نجيب العمامي: بحوث في السرد العربي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط.1، 2005، ص.205.

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 13

[3] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 13

[4] المصدر نفسه، ص13

تجلياته المادية، إحساس فجائعي، هكذا يترسب في الوجدان، من ثم يكيّف الكتابة ليملي عليها شرط نوعها، بتجنيسها وفق هواه...هذا المصير، مولد تيمة الفقدان، ستتجلى في مصائر متشعبة،"[1] وفي حكاية تكتب الأنا من خلال الآخر/الصديق، حكاية تكتب ذاكرته، وهي تلملم نتفها المبعثرة في ماضيه؛ ماضي[2] السارد الكاتب علاوة دراز.

وعلى هذا الأساس، يكون السّارد "علاوة" بصدد إعادة كتابة حكاية صديق، أو بالأحرى جمع شتاتها المنثور، الذي تنتظم بقاياه حول الفقد والحنين والفاجعة، وهي حكاية كتبها الأنا من خلال الآخر/الصديق، حكاية دونت ذاكرته وماضيه؛ ماضي السارد الكاتب "علاوة دراز".

يتعمّد السّارد "علاوة درّاز" الّذي يفصح عن اسمه لاحقا، أن يزاوج بين واقعه وحكايته وحكاية صديقه "مصطفى عبد الباقي "، فيروي عودته إلى منزله بعد أن أنهكه المشي في الطرقات وبين المعالم الأثرية في مدينة سطيف العالي، لكن رجوعه إلى بيته ليس بأحسن حال، وهذا بسبب حماته الّتي تستقبله بنشيد العتاب، والتّأنيب؛ ذلك أنّه لم يستطع أن يوفّر لابنتها "ابتسام" حياة الرّفاهية الّتي تعوّدت عليها، وألفتها سابقا، فكان عليه أن يدفع ضريبة زواجه من فتاة ليست في مستواه، وتكرّر عليه حماته سلسلة من التّأنيبات الّتي تعوّد عليها، ولم تعد تؤثّر فيه كالسّابق، يقول: "ما همّني من ذلك إلّا قولها في الأخير إنّها جاءت لتبقى بقرب ابنتها، وانتبهت إلى أنه توجد بجانبها حيث تجلس حقيبة صغيرة بها أشياؤها"[3]، وبذلك فقد تأكد بأنّ الأيام القادمة لن تكون على ما يرام، فلن يجد الطّمأنينة لا في داخل المنزل ولا خارجه، حتّى أفكاره كانت متشابكة تشابك قصّته بقصّة صديقه.

من الواضح أنّ ذلك دفعه إلى لعب لعبة الحضور والغياب، ليوضّح الأشياء المشتركة بينهما، فكلاهما يمثّل المثقف المحموم بفوضى الوطن،

---

[1] أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار الأمان، منشورات أحمد المديني، الرباط، المغرب، ط.1، 2012م ، ص81

[2] ينظر، أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص.177

[3] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 18

وبخاصّة مصطفى عبد الباقي الّذي حاول أن ينتمي إليه بشتّى الطّرق، لكن سرعان ما ابتعد وقرّر الفرار، لأنّ كلّ ما حدث فيه من تهميش للنّخبة، ومحسوبية، وغياب للفرص، وفساد لا يتوافق مع مبادئه، غير أنّ علاّوة درّاز لم يكن بذات الجرأة؛ لذلك فقد استسلم لواقعه وراح يزاول عمله في مكتب منسي في إحدى الإدارات.

لم يرض "مصطفى عبد الباقي" بهكذا حياة فقرّر أن يسافر إلى عوالم أخرى أكثر انفتاحا، وأوفر فرصا، آملا في حريّة أكبر، وفي حياة أفضل، لعلّ القدر ينصفه، وينتقم له من الوشاة الّذين شوّهوا صورة الوطن الأمّ في عينه، وحرموه من مدينة "سطيف العالي" التي عشق كل تفاصيلها، فضلا عن أمّه وطنه الثّاني، وصديقه القريب "علاوة درّاز" رمز الصداقة الضاربة في القدم.

لذلك اضطر "مصطفى عبد الباقي" للسفر في مشهد درامي متدفق المشاعر، كما وصفه السّارد علاوة حينما قال: "كان الخامس عشر من أكتوبر من العام ألفين وأربعة هو اليوم المحدد لسفرك...وذاك يوم لا ننساه أبدا. ظل دمعي عزيزا، لا أحسن البكاء إلا في أعماقي، أما أنت فأثرت ببكاء أجهشت به انتباه الحاضرين كلهم، أعترف أنك كنت إنسانا بامتياز. عانقتني بحرارة من يتوقع ألم الفقد والحرمان، وضممتك بقوة الحب والإشفاق"[1].

في هذا المشهد يظل دمع السّارد عصيّا على العكس من "مصطفى عبد الباقي"، ربما لأنّه متصالح مع نفسه وإنسانيته أكثر من "علاوة" الّذي ظلّ محافظا على صموده، إذ لم يكن المقام مناسبا له، أو لأنّ ما شعر به من فقد أعظم من أن تعبّر عنه الدموع، هو ما عبر عنه في قوله:" بعد رحيلك داهمني شعور بالفقد لم أجربه في حياتي، وطغت على مشاعري آفة الحرمان كأني ودعت بعض نفسي...كم تمنيت أن تدفع الظروف باتجاه غير رحيلك"[2]، وهو الذي شجعه على الفرار، لكنّه شعر بالضّعف والنّدم في اللّحظة الأخيرة.

---

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

من الواضح أنّ الاختلاف السابق بين السّارد المشارك في الحكي وصديقه "مصطفى عبد الباقي" لم يضعف علاقتهما الوطيدة، إنّهما مشدودان لبعضهما البعض بشكل رحمي، فكلاهما يرى صورته في مرآه غيره، نلمس ذلك في قول السارد علاوة: "آلمني ذهابك، وبعد عودتي من المطار جلست وحيدا لساعات...انتابني إحساس العائد من جنازة دفن فيها حبيبا. ما كنت مجرد صديق عزيز .. ولا حتى أخا، أظنني قد لامست في علاقتي بك درجة شقيق الروح على ما كان بيننا من خلاف واختلاف."[1] وهكذا، ترقى الصلة بينهما إلى حد التوأمة.

وكعربون وفاء يقرّر "علاوة درّاز" أن ينوب عن "مصطفى عبد الباقي" في الانتماء إلى الوطن الأمّ، من خلال وجوده مع عائلته، وعلاقته مع حبيبته ابتسام التي أصبحت لاحقا زوجة له، ولا شك أنّ القرار الّذي اتّخذه "مصطفى عبد الباقي" نتج عن اغترابه داخل وطنه، وبين أهله، الأمر الذي جعله يقرّر الفرار بعيدا، لكنه لم يكن يعلم أنّه سيجرّب اغترابا جديدا أكثر محنة.

ولا بد أن نسجل في هذا المقام أنّ السارد "علاوة" قد مرّ باختبارات وهو يخوض تجربة التحرر عبر الحكي والكتابة، ونستحضر منها غواية الجسد الأنثوي مجسدا في "سهام" أخت مصطفى، لكنّه فر منها في آخر لحظة بذريعة الوفاء والصّداقة: "كنت بين يديها مسلوب الإرادة كورقة في مهب ريح عاصف .. ومستلب المشاعر كما حطام وسط اللهب. لا أذكر شيئا الآن سوى أنها بادرتني بقبلة بقوة حرماني .. كانت قبلة قصمت ظهر مقاومتي. وفي اللحظة ما قبل الحاسمة نادى مناد من بعيد يردعني: لا لا، مصطفى صديق عمرك! قفزت من أمامها مذعورا .. ثم صفعتها"[2].

هكذا تغلّبت الصّداقة (الصديق الغائب) على فتنة الأنوثة رغم أنّها مستسلمة، وراغبة، وبارعة الجمال، وبطبيعة الحال، سيقاوم السارد علاوة، لكن إصرار سهام يضعف مقاومته، فيتواصل معها عبر الهاتف، بعيدا عن الاتصال الجسدي، وهذا وحده كان كافيا أن يشوّه صورته أمام

[1] م ن، ص19.

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 45

نفسه كلّما تذكر صديقه الّذي أمّنه على عائلته قبل أن يغادر أرض الوطن، إلاّ أنّه يعزي نفسه حينما يتذكّر أنّه لم يخنه خيانة كاملة، بل إنّها شبه خيانة، ووفاء غير كامل.

ثم إنّ السارد "علاوة" وجد نفسه يعترف بهذا السّر لصديقه في لحظات تصالحه مع ماضيه، ذلك أنّ الكتابة هي فرصته الوحيدة للاعتراف والاعتذار في الآن ذاته، رغم أنّه كائن ليلي غامض لا يحبّ الظهور إلا في ثنايا كلماته. ولاريب في أنّ إنجاز طلب صديقه يتيح له التّخلص من عقده، وأزماته النّفسيّة، وذلك ما أفصح عنه في قوله: "وأراني اليوم أتحلّى بشجاعة لا تهوى الاختفاء، ولا تحترف التّستر والتواري. هل أقوم بتدوين تاريخ سقوطك، أم إنّي أريق دم عجزي لأقدم قربانا للصورة التي لم أستطع رسمها من قبل أو لم أرد؟!"[1]، وهنا يؤكد السارد الكاتب مرة أخرى أنّ تحرره من إكراهات ذاته بدأ حين طلب منه صديقه أن يكتب عنه.

وما يهم في هذا السياق، هو أنّ هناك تقاطعا آخر بين السارد "علاوة" وصديقه، فكلاهما يعاني الفقد الذي تتفاوت درجته بحسب حالات ومواقف كل منهما، فإذا كان "مصطفى عبد الباقي" يصل إلى نقطة اللارجوع في اغترابه عن الوطن، فإنّ السارد علاوة يختبر الخيبات والانكسارات نفسها بوضعيات مختلفة، ولكن تنتظم جميعها حول الوجع والانتظار.

وههنا يمكن استحضار فقدان "علاوة" لطفله الأوّل الذي توفي قبل أوانه، فلم تكتمل سعادته به: "حبّ متعسر .. زواج متعسر .. ألفة متعسرة بسبب نسيان متعسر .. ثم ولادة متعسرة، لماذا كل ما يجمع بيننا متعسر .. يكتنفه التعسر؟! كأنّ القدر جمع بيننا مرغما!"[2]، ولعلّ في ذلك إشارة إلى المراوحة بين الهروب من الماضي، والخوف من المستقبل.

ولا غرابة أن يفصح "علاوة" والرواية على عتبة النهاية عن توقفه عن الكتابة عدة أيام هروبا من ماضي صديقه، ومن ماضيه في آن معا.

---

[1] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 54

[2] المصدر نفسه، ص 56

بل إنّ هذا الماضي في نظره عدو بغيض، والحاضر جبار يتلقفه بقوة وشراسة[1]، بينما كتابة الرواية هي بحث عن زمن آخر في المستقبل.

ثم هناك هواجس أخرى تستبد بالسارد "علاوة"، فهو بطريقة أو بأخرى ساهم في إبعاد "مصطفى" ودعمه بالمال ليرحل بعيدا، لذلك يشعر بالأسى المضاعف كلما رأى والدة مصطفى حزينة مكسورة الخاطر، وحينها يتذكر أنّه سبب تعاستها، ومع ذلك فهو عاجز عن طرده من أفكاره وشكوكه رغم غيابه: "أنا الّذي ساعدتك في الهروب وأعطيتك المال، أم على القدر الذي ساقك بعيدا وجعل والدتك المسكينة تواجه بغيابك تحديا عاطفيا ونفسيا عملاقا، لم تستطع تجاوزه ولو لحظة برغم أنها كانت تتظاهر أثناء وجودي معها بعكس ذلك"[2]، وهذا يعني أنّ الغياب مؤطر أساسي للحكي، فمصطفى عبد الباقي له حضور مكثف من خلال ذوات متعددة: الأم، الأخت، والسارد علاوة.

ونظرا لثقل أعباء الزّمن على السارد علاوة تمنّى لو كان بإمكانه أن ينسحب من حالة اللايقين، ويختبر وضعيات أخرى أكثر ألفة حتى يهرب من معاناته، فلا شيء في حياته واضح وصريح، لديه ريب كبير حتى من ابتسام زوجته، إنّه محروم من السكينة حتى في اللحظات القصوى للرغبة والحب، إذ لديه تساؤلات وشكوك حيال كل شيء، وعن ذلك يقول متألّما: "آه .. لو أغمض عيني فلا أراني.. لو أغفو أصح فأجدني في يوم آخر في وطن آخر. آه لو أجدني علاوة آخر مرسوما على لوحة أخرى غير هاته اللوحة البارعة في إظهاري على حقيقتي"[3]، وتتعزز لدى السارد وضعية اللامعنى في الوجود حين يصبح الزمن (يومه) طافحا بالضجر، فيتردد بين العودة واللاعودة إلى البيت، والذهاب إلى العمل أو الانكفاء عن ذلك[4].

---

[1] م ن، ص 43

[2] م ن، ص.84

[3] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 73

[4] المصدر نفسه، صص، 73.72.

ويمكن أن نفهم شعور السارد/الكاتب بالفراغ من زاوية البحث عن الامتلاء بالكتابة من جهة، والتخفف من قصة صديقه/قصته من جهة أخرى. هكذا يسعى السارد علاوة إلى كتابة رواية بوصفها " ذاكرة ليس لها أن تتصف باليقين. فالزمن زوال ومحو، والسرد تذكر لما كان، وكل تذكر لا يستقيم إلاّ بذاته ولذاته، طارحا بذلك سؤاله على معنى الوجود وحقيقته...يبقى السؤال مطروحا داخل الرواية على هذه الذاكرة السردية، على المتخيل داخل عالمه، داخل نسيجه الذي يشوبه الشك والالتباس (أحيانا)، وتتأرجح هوية عالمه (غالبا) بين الحضور والغياب."[1] ومن ثم نلفي السارد يكتب حاضره وماضيه، فتتداخل حكايته بحكاية صديقه، وبهذا يعيد تشكيل الذاكرة انطلاقا من "مذكرات من وطن آخر" تتطلع إلى المستقبل من خلال شغف ومحنة الكتابة.

ولكن يظل علاوة يبحث عن تفاصيل قصة صديقه ليدونها برؤية جديدة، وليمتلئ التمثال السردي الذي ينحته: "ما الّذي استهواني في نحتك؟ رغبتك في الانتقام مني بطريقة مشهودة وحبي للاغتنام، أم إرادة الرمق الأخير أردت أن أتدارك بها عجزي القديم عن مجاراتك؟ "[2]، كما لا يفوتنا التذكير بأنّ السارد رغم انفتاحه على صديقه البعيد من خلال حوارات داخلية، نجده ينغلق في الوقت نفسه على من حوله، فلا يترك زوجته ابتسام تقرأ حرفا مما يكتب[3]، حتى يفرغ من كتابة القصة كاملة.

والملاحظ أنّ السارد "علاوة" لم يخرج من حالة التمزق بين ذاتين وحكايتين، إنّها المكاشفة التي بلغت ذروتها مع تقدم الكتابة، ونحت التمثال السردي الذي يؤرقه بأسراره وبمآسي السقوط، ومع ذلك لا يجد سوى البياض ملجأ لمحنته وامتحانه، يقول: "لم أعد أجد ملجأ إلا إلى هذا البياض الفاتح ذراعيه...ما عاد يجديني الرجوع منك إليّ أو الهروب مني إليك، كما لم يعد يخفف عني أن أكون مبعثرا بيننا...أمارس المراوحة بيننا

---

[1] يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط.1، 2011، ص.270.

[2] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص.127.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص.128.

عسى ألا تحترق لغتي كرغيف حب بين نارينا.. فجيعتينا...أجلس مستوحشا مني ومنك...فأين أنا وأين أنت، وأين هي .. أين أين نحن؟!"[1].

هكذا تصبح الأسئلة بالنسبة إلى السارد تصعيدا للحكاية التي تستشرف خاتمتها، ومع ذلك فهو يتخذ من الماضي مادة أساسية لاستكمال ما يكتبه[2]، لهذا لا يتوانى في التذكير بأنّه يقضي لياليه في صهر الماضي وتدوين ذكرياته، مستمدا مادة كتابته من ذاكرة مزدوجة، ولكنها في نهاية المطاف واحدة: ذاكرة السارد الكاتب نفسه، وذاكرة مصطفى عبد الباقي.

إذن، إنّ كتابة السارد "علاوة" تستمد مادتها من ذاكرة مزدوجة، ولكنها في نهاية المطاف واحدة: ذاكرة السارد الكاتب نفسه، وذاكرة مصطفى عبد الباقي. ولكن عندما نتأمل ذلك نكون بصدد قصة وجود كثيفة المعنى زمنيا وسرديا. " وفق هذا المنظور فإنّ الخطاب الروائي يكون متحررا من قيود القواعد الصارمة والخطوط المرسومة سلفا؛ سالكا بذلك طريق الانفتاح والمزاوجة بين الأشكال المتنافرة؛ كالماضي والحاضر؛ أو الواقع والمتخيل...والهدف من كل ذلك هو خلق عوالم جديدة مختلفة تسعى إلى متعة المتلقي وجعله في دوامة من التفكير ليكون في النهاية مشاركا في إنتاج عوالم جديدة...وبحسب ذلك لا تكون الرواية وهي تقدم الأحداث الماضية وثيقة تاريخية."[3] ومن هذا المنطلق، يؤكد السارد في نهاية الرواية بأنّ الكتابة كانت تطهيرا له، ولكنّه في بحث دائم عن بدايات جديدة واعدة وحبلى. وينم ذلك عن رؤية ترى في الماضي حركة نحو المستقبل.

وبالموازاة مع المسار السردي للسارد "علاوة" نجد "مصطفى عبد الباقي" يعوض خساراته الكثيرة بوطن من نوع آخر، بالسيدة فاطمة في الغربة، فهي رمز الانتماء والالتصاق بالوطن، فصلابتها وتضحيتها من أجله شاهدة على ذلك، فهي وإن بلغت من العمر عتيا، إلا أنها قد رأت في

[1] م ن، صص.150،151

[2] ينظر، م ن، ص.54

[3] سامي شهاب أحمد، سرد ما بعد الحداثة، رواية (سابع أيام الخلق) مفتاحا إجرائيا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2016، ص.270

"مصطفى" الشاب اليافع الذي ستواصل معه مسيرتها، متحديـة الألـم الكبيـر الذي تشعر به حيال ما حصل معها مـن انكسـارات، وذلـك مـا عبـر عنـه السارد بقوله: "وهنا توقفت العجـوز .. بكـت بحرقـة وألـم، وانفطـر قلبـي لدموعها"[1]، لكنها تقرر أن تهب الوطن أكثر مما منحهـا، فتسـلم مفـاتيح بيتهـا لمصطفى، وبعد أيام تغادر الوطن والحياة مخلفة ألمـا كبيـرا لـدى كـل مـن أحبوها، وآمنوا بقضيتها، لذا فإن موت هذه السـيّدة هـو تـأبين لهـذا الـوطن الرّؤوم، وسجن مصطفى هو حكم علـى المثقـف بالصـمت والانقيـاد، بينمـا رحيل ابتسام وطلاقها هو ضياع للأحـلام، وانتقـام قـدري، وعقـاب لعـلاوة من خلال حرمانه ممن أحب.

من خلال ما تقدم نستطيع القول بـأن السـارد المشـارك فـي الأحـداث اضطلع بكتابة قصة صديقه بطلب منـه، لكنـه وجـد نفسـه يسـرد حكايتـه المتشابكة مع حكاية صـديقه، ليتعـرى أمـام نفسـه، فيظهـر فـي صـورة واضحة وصريحة، تسمح له بمحاكمة نفسه على أخطائـه قبـل أن يعمـد إلـى محاكمة صديقه، ليلج إلى لعبة السرد من أوسع أبوابها.

وبهذه الطريقة جاءت هذه الرّواية في شـكل اعترافـات يوجههـا السـارد من خلال ضمير المفرد المخاطب الذي يحيل علـى صـديقه ليخبـره بـالأمور التي لميكن يجرؤ على إخباره بها لولا فسـحة السـرد، والكتابـة التـي علّمتـه التّجلي داخل عرس البياض، الّذي تزخر به الصّـفحات الفارغـة، إنّـه يخبـره عن خيانة الوطن، وخيانة الحبيبة، وخيانة الأخـت، وخيانـة الأب، فكـلّ هـذه الخيانات تواطؤ من أجل الإيقاع بمصطفى.

أما السيدة فاطمة التي قضت سنوات عمرهـا فـي ديـار الغربـة، تقـرّر العودة إلى سطيف مسقط رأسها بدعوى الحنـين والوفـاء، فـي الوقـت الـذي يقرر فيه مصـطفى الاغتـراب. إذ "عجـل "الإهمـال النفسـي"، و"الإقصـاء الاجتماعي" فعل الاغتـراب الخـارجي لـدى شخصـية "مصـطفى"...والبحث عن مجال انتمائي جديد...داخل الوطن تعرض "مصـطفى" إلـى شـتى أنـواع المعاناة المعنوية والمادية...كانت هذه الأشـكال محفـزا للبحـث عـن وطـن

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 169

آخر، وذات أخرى جديدة...أسقطت هجرة "مصطفى" آخر حصون الانتماء لدى صديقه "علاوة"، الذي يعاني أزمة اغتراب على أكثر من صعيد... يرجع تأزم وضعية "علاوة" الهووية إلى تعارض قيم الفرد المثقف مع القيم الوطنية الراهنة، وتعذر الشعور بالذات كعضو من الجسد الاجتماعي."[1] وتنطوي هذه المصائر المتعددة على تنويعات للضياع والاغتراب والتمزق على المستوى الوجودي للشخصيات داخل الوطن وخارجه.

هذا التوازي في هذه المسارات السردية في الرواية ليس عشوائيا، فهو يبين مصائر المثقفين الذين يكون همهم الخلاص الفردي فحسب، فيرحلون عن الوطن بحثا عن ذلك، ولكن ما يحدث لهم مناف لكل التوقعات، إذ يكون مآل الشخصيات هو الضياع، وتكون حياتهم حياة مهدورة في زمن مهدور. ومن هنا يمكن القول: إنّ السارد قد أعاد كتابة الحكاية ؛ حكايته وحكاية صديقه من خلال تجارب الذات المنفتحة على الآخر على الرغم من التماهي بين السارد والمسرود عنه.

من خلال ما تقدم، نتبيّن أنّ الكاتب "أحمد طيباوي" يفضّل الاستعانة بالسارد المشارك في الحكي في أغلب رواياته انطلاقا من روايته الأولى "موت ناعم" الّتي دوّنها سنة (2014)، مرورا بروايته الّتي تليها "مذكرات من وطن آخر" (2015)، انتهاء بروايته "اختفاء السيّد لا أحد" في عام (2021).

كما نلفي الروائي يختار شخصيّاته بعناية فائقة، فجميعها يطبعها عنصر التّميز، والاختلاف، ففي رواية "موت ناعم" تقدّم لنا "سعاد" في صورة المرأة الّتي ترفض السيطرة، والهيمنة، أما رواية "مذكرات من وطن آخر " ورواية "اختفاء السيّد لا أحد" فأبطالهما ذكور، لكلّ منهما

[1] حمزة بوزيدي، مظاهر الاغتراب في رواية "مذكرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي، مجلة (لغة – كلام) ، مخبر اللغة والتواصل، المجلد7، العدد3، جوان2021، جامعة غليزان، الجزائر، صص.453،454.

قصّته، لكن الرّابط المشترك بين الأبطال في الرّوايات الثلاث هو كونهم شخصيّات إشكاليّة، تبحث عن ذاتها في عالم بعيد عن القيم الّتي تؤمن بها، وشتّى الشّخصيّات مستقاة من قلب المجتمع الجزائري بكلّ تناقضاته، التي تنعكس عليها، فكلّها تكابد رحلة البحث عن الذّات.

3_ لعبة الضمائر المتحوّلة:

لا شكّ أنّ حقل الضّمائر في النّصوص السّرديّة هو مجال خصب للدّراسة والتّمحيص، الأمر الّذي نتج عنه تجاذب في وجهات النّظر والآراء، خاصّة فيما يتعلّق باصطناع ضمير دون ضمير آخر، وما ينطوي عليه ذلك من دلالة، من خلال الصلة بتيمة الموضوع من جهة أولى، ورؤية المؤلّف من جهة ثانية، وخضوع ذلك بالضّرورة لمسألة البنيات الدّلاليّة من جهة ثالثة، بل قد يتوسع ذلك إلى العلاقة الممكنة بين السارد والضمير.

وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أنّ "جيرار جينيت" قد استعمل مصطلح (PERSONNE) للدلالة من جهة على السارد، وقد يكون إنسانا حقيقيا في السيرة الذاتية، ويدل من جهة ثانية على الضمير عندما يقدم بصيغة المتكلم. وفعلا ذلك ما أكد عليه في كتابه "عودة إلى خطاب الحكاية" الذي كان كما قال حاشية على "خطاب الحكاية" ومراجعة نقدية لما جاء فيه من قضايا حول المنهج والمصطلح، وفي هذا الصدد، يقول: "وأريد أولا أن أردد تحفظاتي من مصطلح الشخص نفسه، الذي لا أحتفظ به إلا على سبيل الخضوع للعادة، مذكرا بأنني أرى أن كل حكاية هي، صراحة أو ضمنا، "بضمير الشخص الأول"، مادام ساردها قادرا في كل لحظة على أن يدل على نفسه بذلك الضمير."[1]

ومن هذا المنطلق، يرى بعض النقاد أنّ ترجمة " محمد معتصم وصاحبيه تفتقد لبعض الدقة وتثير كثيرا من الالتباس، فقد ترجمت عندهم

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000، ص.128.

بـــــ الشخص"[1]، مما قد يحيل إلى الإنســـان الكـــائن الحـــي، فيشـــوش ذلـــك مفهوم المصطلح كما حدده "جيرار جينيت".

وفي المقابل نجد "ميشال بوتـــور" فـــي كتابـــه (بحـــوث فـــي الرّوايـــة الجديدة) يقر بالأهميّة الدّلاليّة للضّـــمير، ذلـــك أنّ مـــا يقـــال للقـــارئ بصـــيغة الغائب هو غير ما ينقل إليـــه بصـــيغة المـــتكلم، ولاســـيما أنّ وضـــع القـــراء يتغير على نحو كلي بالنسبة إلى ما يقال لهم.

ومن ثم فإن "ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هـــو غيـــر مـــا يمكـــن أن يقـــال لنـــا بصيغة المتكلّم"[2]، ذلك أنّ ضمير الغائب "هـــو" يجعلنـــا نشـــعر وكأنّنـــا خـــارج القصّة، أمّا الضّمير "أنا" فإنّه يقحمنـــا إلـــى الـــدّاخل، لأنّ الأوّل يجعـــل البطـــل مجهولا وملتبسا، وفي المقابل فإنّ البطل يعلن عـــن ذاتـــه مـــن خـــلال الثـــاني: ضمير المتكلّم.

وعليه، فـــإنّ اختيـــار ضـــمير بـــدل آخـــر يخضـــع لرؤيـــة السّـــارد وممكنات السّرد، فالأمر ليس اعتباطيّا، بـــل هـــو خاضـــع لـــدلالات ومعـــاني محدّدة إلى جانب القدرة على الكشف عـــن وجهـــة نظـــر معيّنـــة. ومـــن هـــذه الزاوية نلفي "ميشال بوتور" يشـــتغل علـــى اســـتعمال الضـــمائر وعملهـــا فـــي الرواية انطلاقا من تصنيفها إلى ضـــمير الغائـــب، ضـــمير المـــتكلم، ضـــمير مغلق (الحـــوار الـــداخلي/اليوميات)، ضـــمير المخاطـــب، تبـــادل الضـــمائر، الضمائر المركبة من خلال الجمع بـــين الضـــميرين (أنـــا /هـــو) فـــي ضـــمير (أنا) الدال على السارد، والضمائر الثلاثة المفردة (أنا/أنت /هو)[3].

وفي هذا الإطـــار، تجـــاوز" أحمـــد طيبـــاوي" فـــي رواياتـــه الطّريقـــة التّقليديّة، ونحا منحى الرّوايـــة الجديـــدة التـــي وظّفـــت مـــا يســـمّى بحواريـــة الضّمائر أو لعبة الضّمائر. ومـــن هـــذا المنطلـــق ســـنحاول تفحـــص تجليـــات الضّـــمائر وتحولاتهـــا بحســـب المقامـــات الســـردية المختلفـــة، مـــن خـــلال الاشتغال على ضمير محدد، أو الانتقال من ضـــمير إلـــى آخـــر فـــي موقـــف سردي واحد أو أكثر، وسنعاين ذلـــك كلـــه مـــن خـــلال جملـــة مـــن النمـــاذج السردية.

---

[1] منصوري مصطفى: سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، ص.299

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة الجديدة، ص63

[3] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة الجديدة، صص63_ 75.

أ- أنا/ هو:

يبثّ السّارد حكايته في جزئها الأوّل من رواية "اختفاء السيّد لا أحد" من خلال ضمير المتكلّم "أنا"، هذا الضّمير ليس بجديد على الحكي، فقد تم استخدامه في السّرد العربي القديم، وقد استمرّ هذا الضّمير في إثبات حضوره من خلال انتقاله من السّرد الشّفوي إلى السّرد المكتوب، ليحقق حضورا لافتا في السّرد الحديث، وبالأخص في الرّواية الجديدة الّتي تشتغل على تيّار الوعي، والمونولوج الدّاخلي.

وما كان ذلك ليتحقق لضمير المتكلّم "أنا" لولا امتلاكه " القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزّمنيّة والسّرديّة بين السّارد والشّخصيّة والزّمن جميعا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السّارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصيّة كثيرا ما تكون مركزيّة"[1]، فهذا الضمير هو الأفضل للتعبير عن دواخل النّفس، ذلك أنّه ينقلنا إلى الدّاخل الّذي يكون غالبا قاتما في سواده، خاصّة مع كثرة هموم الإنسان المعاصر الذي أصبح أكثر حضورا في صورة الشخصيات المأزومة التي تكون بحاجة إلى البوح والمكاشفة. ومن هنا تتأتّى لنا خصوصيّة هذا الضّمير في كونه يفيض بالذّاتية، كما أنّه يملك القدرة على معانقة دواخل النّفس في أشد لحظاتها عتمة وانغلاقا.

ولعل هذا ما فعله السّارد البطل في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، حيث راح يسرد لنا قصّته (من الصفحة 7 إلى الصفحة 58) محمّلا نفسه مسؤوليّة أفعاله وأقواله، الّتي ينسبها إلى نفسه دون وسيط، ذلك أنّه يستعمل "صيغة المتكلّم في كلّ مرّة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا"[2]، وبهذا الشكل يوهم اصطناع ضمير المتكلّم، كما لو أنّ المتكلم هو الوحيد العليم بكلّ شيء، وغيره عاجز عن الوصول إلى الحقيقة الكاملة.

ويتضح ذلك في جزء أكبر من الرّواية، جاء في صورة مونولوج دّاخلي في حوار السّارد مع نفسه، حيث يقول: "وجدت نفسي مجبرا على بيع كتبي إلى باعة الكتب في ساحة البريد المركزي لأتدبّر أموري. كنت

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، ص159

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ص 65

قد صرفت آخر دينار من المبلغ الّذي قبضته مقابل بيع حاسوبي قبل ذلك. لم يعد لديّ ما يمكنني بيعه دون خجل"[1]، فعندما نتأمل هذا المقطع نلفي السّارد البطل قد عبّر من خلاله عن الواقع بشفافيّة إذ تحدث عن تجاربه المتعبة، وعن قساوة الحياة الّتي جعلته يبيع أثاث البيت الّذي يأويه.

والملاحظ أنّ هذا الاعتراف جاء بضمير المتكلّم، أي بطريقة مباشرة دون وساطة، الأمر الّذي يحرّك وجدان المتلقي، ويجعله في تماس مع السّارد، لتصبح العلاقة بينها علاقة مباشرة، في الوقت الّذي لا يهتم أحد بخالق العمل (المؤلّف)، ذلك أنّ المسافة بين القارئ والسّارد قد تقلّصت إلى حدّ التّلاشي، بحيث يعلن السّارد في هذا الوقت عن حضوره بشكل قويّ.

ومن هذه الزاوية، يكون "أحمد طيباوي" قد تجاوز الطّريقة التّقليديّة في السرد، إذ نحا منحى الرّواية الجديدة التي وظّفت ما يسمّى بحوارية الضّمائر أو لعبة الضّمائر، من خلال الانتقال من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب(هو) ابتداء من الصّفحة (61) من رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، وبذلك تم في القسم الثاني التحول من ضمير (أنا) إلى ضمير (هو). ومن الواضح أنّ ذلك لم يكن اعتباطيا، وإنما تم بمقتضى متطلبات المحكي البوليسي، فأصبح ضمير الغائب ينسجم مع السارد البطل المختفي.

والحق أنّ "جيرار جينات" قد انتبه إلى هذا التحول في الضمائر، ويرى بهذا الصدد أنّ علاقة السارد بالقصة علاقة ثابتة بدئيا، وحتى عندما يختفي مؤقتا بوصفه شخصية، فهو سيظهر من جديد، "لذلك يتلقى القارئ حتما المرور من وضع إلى آخر بصفته خرقا لمعيار ضمني، عندما يدركه على كل حال."[2] ويصبح هذا الخرق أقوى في نظر "جيرار جينات" عندما يتم التبديل، فيدل الضمير على الشخصية نفسها، ويتحقق التحول من (أنا) إلى (هو) كما لو أنّ البطل قد تخلى عن دور السارد؛ وقد يحدث العكس؛ فيتم المرور من(هو) إلى(أنا).

---

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 17

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص. 256.

وفي "الرواية الكلاسيكية، وأيضا عند بروست، فإنّ مثل هذه الآثار تتأتى طبعا من نوع من المرض السردي، يفسر بتعديلات متسرعة، وحالات نقص في النص"[1]، إلا أنّ الرواية المعاصرة من منظور "جيرار جينات" قد تجاوزت هذا الأمر حينما أقامت علاقة متغيرة أو عائمة بين السارد والشخصية[2].

وبطبيعة الحال هذا الوضع سمح بإسناد أكثر حرية ومرونة للضمائر، ولعل تجاوز المفهوم القديم للشخصية قد أسهم هو أيضا في هذا الخرق، فلم تعد تحيل على اسم علم له بعد مادي أو معنوي، وهذا معناه عدم التحيز السردي لضمير بعينه. ومن هنا يمكن أن نستحضر وضعيات السارد بحسب مستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة)، وبعلاقته بالقصة، سواء كان غيري القصة أو مثلي القصة.

من هذا المنطلق، كان الانتقال في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" من الضمير(أنا) إلى الضمير (هو) بسبب اختفاء السّارد من جهة، وتغيّر مجرى الأحداث من جهة أخرى، حيث "إنّ الوظيفة المزدوجة للماضي البسيط نجدها في واقعة أخرى من وقائع الكتابة، وهي: ضمير الغائب في الرّواية...حيث يتركز ابتكارها في اختفاء المجرم تحت ضمير المتكلم في السرد. ويفتش القارئ عن المجرم وراء كل ضمائر الغائب (هو) في الحبكة"[3] ، وهنا يطالعنا بوضوح التداخل بين الضميرين.

وإذا تفحصنا بعمق تحول الضمير في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" نلفي أنّ ضمير الغائب (هو) وضمير المتكلم (أنا) يحيلان في الغالب على السارد البطل المحتجب، فالتّحوّل الصّوتي للسارد استلزم تحويل الضمير، فبمجرّد تغيّر الضّمير من ضمير الأنا إلى ضمير الغائب، بدا البطل غريبا ومبهما رغم جهود التحقيق لمعرفة هوية القاتل.

---

[1] المرجع نفسه، ص. 256.

[2] ينظر، أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص256

[3] رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط 1،2002م، صص.45،46.

فبعد أن كان السارد البطل متحكّما في عمليّة السّرد، صار مضمحلا كأنّه لم يكن، وغدا مبحوثا عنه من طرف الشّرطة، ومن طرف القارئ أيضا، وزاد هذا الالتباس حين اختبأ وراء ضمير الغائب. وفي هذه الحالة، يصبح غيابه حضورا يحفز تنامي الحكاية، وينشط السرد من خلال تسليط الضوء على تفاصيل الأحداث، والتفاعل الجدلي بين الحاضر والماضي، وما ينجم عن ذلك من تصدعات وقلق.

وبناء على ما تقدم، تملّص السارد البطل من فعل السّرد مخلّفا وراءه الحيرة وجملة من الأسئلة، فلا أحد يعلم أين اختفى أو ارتحل؟ وتمخض عن هذا الالتباس التباسين اثنين: التباس السّارد المختفي، والتباس جريمة القتل، وهكذا يضاعف الالتباس حالة الاختفاء ممّا ينسجم مع هذا الغائب، يقول السارد في أحد المقاطع: "كان موجودا، لكن لا أثر على وجوده السّابق، أيعقل ألا يعرفوا حتّى اسمه؟ وألا يتفقوا على ملامحه ويتباعدوا في تقدير سنّه إلى حدّ مثير للسّخرية؟"[1] وهكذا، فبعد أن كان السيّد لا أحد الباثّ للأحداث، والمتكفّل الأوّل بفعل الحكي، صار غريبا غائبا وبلا معالم تدل على وجوده الفعلي، وهذا كله حصل بمجرّد أن تغيّر السّرد من الأنا الّتي تمثّل الحضور إلى الهو الّذي يمثّل الغياب.

ومن ثم فإنّ السرد بضمير الغائب يجعل الحكي يتحرك نحو الأمام انطلاقا من الماضي، "فالوقت الّذي تجري فيه حوادث القصّة لا أهميّة لعلاقته بالوقت الحاضر. إنّه ماض منقطع تماما عن الحاضر، ولكنّه لا يعود يبتعد، فهو فعل ماض محدّد في الزّمن"[2]، لذلك يبدو البطل غامضا بعد أن صار التعبير عنه بضمير الغائب الّذي تتضافر ضمائر أخرى في خدمته كما في هذا المقطع: "أليس علينا أن نسأل أوّلا من أين جاء ذلك السيّد حتّى يسهل علينا معرفة سرّ اختفائه بعد ذلك قال عثمان لاقوش (LAGAUCHE) بنبرة هادئة وواثقة، محيلا بصره على البقيّة المتحلّقين حول الطاولة ذاتها منذ ساعة كاملة وسط مقهى عمي مبارك. لم يحاول أحد منهم أن يجادله في وجاهة السّؤال، الرّجل طويل لسان ومعجمه زاخر

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 71

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 66

وتاريخه مع الجدل لا ينتهي."[1] فإذن، إنّ الضّمير الّذي يشمل عليه المقطع، هو ضمير الغائب الذي يحيل على (السيّد لا أحد) الذي اختفى عن الأنظار فجأة.

ومن الملاحظ أيضا أنّ السّارد قد استعان كذلك بضميرين آخرين لتسليط الضوء على احتجابه، وهما المخاطب والمتكلّم لخدمة الأوّل، مع التّوظيف الواضح لتقنية الحوار، الّتي تبرز لنا مضمون الخطاب. وهكذا يكون المتلقي بصدد لعبة الضّمائر، ذلك أنّ التبادل بين الضمائر لا يدل فقط على تحديد الشخصيات وتمييزها، بل يحمل كذلك بنيات دلالية يصنعها هذا التّبادل، فالحوار هاهنا لم يكن أداة حواريّة موظفة بشكل صارم بقدر ما كان خادما لضمير الغائب الّذي هو "انتصار على ضمير المتكلّم (أنا) بمقدار ما يحقق حالة أكثر أدبيّة وأكثر غيابا. ومع ذلك فإنّ هذا الانتصار مشبوه على الدوام: لأن المواطأة الأدبيّة لضمير الغائب (هو) ضروريّة لتقليص الشّخص، ولكنّها تخاطر بإثقاله في أيّ لحظة، بكثافة مفاجئة"[2].

ويستمر سيناريو الحيرة المتعلق بحكاية السارد البطل في حالة ارتباطه بضمير المتكلم أو الغائب لدرجة الشك في أنّ "اللّاأحد" كائن لم يكن موجودا البتّة؛ الأمر الّذي عبّر عنه أحد المحقّقين في عمليّة البحث عنه: "مسح جبينه، وقال يخبره، برغم خجله، بأنّه ذهب إلى إمام مسجد التّقوى القريب من حيّه وسأله عنه فلم يؤكّد له شيئا، واستفسر عمّ إذا كانت الجنّ يختطفون أحدا من النّاس"[3].

ومن خلال ما سبق نلفي أنّ الغموض هو سيد الموقف، وهذا ما ينسجم مع المحكي البوليسي، وليس صدفة أن يبدأ القسم الثاني من رواية "اختفاء السيّد لا أحد " كما تبدأ "الروايات البوليسية، وليس صدفة أيضا أن تخدع الرّواية القارئ السّاذج حتّى النهاية لدرجة أنّه لا يدرك بأنّ الأمر يتعلّق برواية بوليسيّة حيث لا يكتشف أيّ شيء ولا يصل المحقّق إلى أيّ

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 73

[2] رولان بارت: الكتابة في درجة الصّفر، ص.50.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 64

شيء"[1]، وهذا الاختفاء والالتباس والغموض هو عنوان مناسب لضمير الغائب، وللرواية التي استلهمت البنية البوليسية التي ترتهن إلى العوالم المبهمة.

ب- أنا/ أنت:

تتضح حوارية الضّمائر في رواية "مذكرات من وطن آخر" للروائي "أحمد طيباوي" بجلاء من خلال تبادليّة الضمائر التي يصطنعها السّارد بين (أنا وأنت) منذ الصّفحات الأولى للرّواية.

والظاهر أنّ استخدام ضمير المخاطب يأتي في المرتبة الثّالثة بالمقارنة مع الضّمائر المتبقيّة، ولعلّ أوّل من ابتدعه "ميشال بوتور" في روايته "التّحويل"[2]، كما أنّ هذا الضمير يندر في الرّوايات، ولا يستعمل إلاّ داعما لضمير آخر أساسي، كما في تقنية الحوار الخارجي الّذي يستلزم أن يدور بين طرفين اثنين؛ الأوّل متكلّم والثّاني مخاطب.

وما يتميّز به ضمير المخاطب هو أنّه "يمكن أن يوصف في الرّواية بأنّه الشّخص الّذي تروي له قصّته الخاصّة به"[3]، وهذا بالفعل ما تطالعنا به رواية "مذكّرات من وطن آخر"، حيث إنّ السّارد زاوج بين ضميرين اثنين: الأول الضمير " أنا " الذي يحيل على السّارد المتكلّم، والثّاني الضمير "أنت" الّذي يعود على صديقه الّذي كلّفه بأن يكتب قصّته الخاصّة، وهي في الوقت نفسه قصة السارد. وهذا ليس لأنّ الصديق لا يستطيع تدوين قصّته بنفسه، أو عجزه عن تقديم إفادته واستكمال عناصرها، بل لأنّه يريد من صديقه السّارد "علاوة" أن يقدم له إثباتا آخر على وفائه، فإذن ليس هدفه أن تلقى على مسامعه أحداث عاشها أو رغبته في إثبات براعة "علاوة" اللّغويّة بقدر ما كان يهدف إلى تعرية صديقه أمام نفسه ليعلّمه المواجهة والاعتراف، وفي المقطع الآتي يتجاور الضميران "أنا/ أنت":

---

[1] أمبرتوإيكو: آليات الكتابة السّرديّة، نصوص حول تجربة خاصّة تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 2009، ص.55.

[2] ميشيل بوتور: التحويل، تر: هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، الإمارات العربية المتحدة، ط.1، 2010، ص.7وما بعدها.

[3] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص 68

"وقلت عندما زرتك آخر مرة:
_ ربما تحبّ أن تكتب عني، أن تكتبني .. يعجبني أسلوبك.
فاجأتني كما هي عادتك دائما .. ليس الإخفاء من شيمك أبدا، لك ألف عيب وعيب لكن ليس بينها الإخفاء والتّواري .. لقد تركت ذلك لآخرين"[1].

هكذا، يتبين أنّ ضمير المخاطب يحيل مرة على السارد (زرتك "أنا، أنت"/ تكتب " أنت"/ فاجأتني" أنت/ أنا"/ عادتك" أنت"/ ليس الإخفاء من شيمك" هو/ أنت"/ تركت ذلك لآخرين "أنا، هو، هم")، ويؤشر مرة أخرى على الصديق (قلت "أنت"، تحب "أنت"، عني "أنا"/ تكتبني" أنت/ أنا" يعجبني أسلوبك " أنا/ أنت")، ولكن اللافت فيما تقدم أنّ لعبة الضمائر لا تقف عند حد التجاور، بل هناك تفاعل وتداخل بين أكثر من ضمير: المتكلم، المخاطب، والغائب بقدر أقل.

ثم إنّ اختيار ضمير المخاطب (أنت) في رواية "مذكرات من وطن آخر" بدلا عن ضمير المتكلم (أنا)، ليس فقط لأنّ صاحب القصة لا يريد سرد قصته التي يعرفها كاملة، وأنّه يستهدف فضح ما أضمره من سيحكي القصة، بل هي لعبة سردية في الأصل.
وهنا تم التحول من الضمير أنا (ضمير المتكلم) إلى الضمير أنت (ضمير المخاطب)، "الأمر يتعلق بأن تنتزع منه إفادته انتزاعا، إمّا لأنّه يكذب، أو لأنّه يخفي الحقيقة عنّا، أو يخفي عن نفسه شيئا ما، وإمّا لأنّه لم يستكمل العناصر بأسرها، وحتّى لو كان قد استكملها فهو غير كفؤ بربطها بعضها ببعض بصورة موافقة"[2]، لذلك ما حصل في رواية "مذكرات من وطن آخر" هو رغبة المعني بأن تحكى حكايته على لسان صديقه حتّى يصارحه بما لم يستطع قوله في الواقع، وكأنّ ضمير المخاطب نوع من أنواع الحضور في الرّواية، إنّ طابعه مباشر وبلا وسيط، وكأن المتلقي حاضر أمام السارد يستمع إليه.

ومع ذلك، يمكن القول بأنّ الضمير "أنت لا يستطيع...إبعاد شبح الأنامن الشريط السردي. بل لعلّه لم يزده إلّا مثولا وبروزا؛ فكأنّه ترجمة

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 12
[2] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، صص69،70

له من جنس لغته؛ أو كأنّه هو الماثل والحاضر والشّاخص، ولكن بواسطة معادل لغوي آخر"[1].

وبهذا الشكل يتضافر "أنا" و"أنت" وظيفيا في العملية السردية، " فالقول هو ذلك المنقول عن "أنت" ضمير المخاطب...لذلك يستحضره الراوي بواسطة فنيات النقل والاسترجاع، ويجتمع الضميران "أنا وأنت"... إنّ فعل الكتابة ينجز مع "أنا" (الفاعل) و"أنت" الموضوع"[2]، لذلك يوهم هذا الوضع أنّ هناك تقاطبا بين قصة الصديق/ الموضوع، وقصة السارد الكاتب/الفاعل، غير أنّه في العمق تتماهى الحكايتان في قصة واحدة، متداخلة ومعقدة، وفي خضم الحكي تكاد تمحي المسافة بين الضميرين: أنا وأنت".

إنّ السّرد بضمير المخاطب في رّواية "مذكرات من وطن آخر" بالذّات، هو وسط بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، لأنه بمقتضى ذلك يتاح للسّارد البطل أن يعرض الشخصية بشكل جلّي، فهو قد أعلن في ثنايا الحكاية أنّه يحكي قصّة صديقه بطلب منه: "لا لن أستسلم. قلت لي تلك المرّة يجب أن تكتبني رواية تحظى بتقدير القراء والنقاد، ورحت تحفزني على كتابتك، على تدوينك، على إعادة نحتك .. وتقول:

–إن نجحت ستكون هذه جائزتك الثّانية، ولن يقول أحد إنّها ضربة حظّ إبداعي أو تصادف أهواء.

أما أنا يا صديقي فلم أرك في تلك اللّحظة سوى تعطيني مادّة خام لأصنع من أشلائك غنيمة .. لتكون قصتك غنيمة صداقة، كما هي القابعة بجواري في سريري المثقل بهمك العتيد .. غنيمة حب"[3].

إنّ وظيفة المقطع السابق لا تتحد فقط بطبيعته الحوارية بين متكلم ومخاطب، بقدر ما كان الغرض منه إماطة اللّثام عن حقائق تتعلّق بصديقين، أحدهما يرغب في معرفة الحقيقة، والآخر قدّمها في صورة مزدوجة الوجه، فالحكاية تتعلق بقصة الصديقين معا.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، صص، 165،166

[2] زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2000، ص.84

[3] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 13

من هذه الزاوية فإنّ تبادلية الضمائر بين "الأنا" و"الأنت" تعطي فعل السرد دينامية، وإن كانت الصدارة في الرواية لضمير المخاطب (أنت)، وكأنّ هذا الضّمير يأتي توظيفه "وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلّم، فإذا هو لا يحيل على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنّه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشّهودي الماثل في ضمير المتكلّم"[1].

لذلك لا يجد السارد منفذا للقصّة إلاّ من خلال حكيها بضمير المخاطب(أنت)، وإن كان ضمير المتكلّم حاضرا، فهو صوت السارد الذي يضطلع أساسا بسرد القصة؛ كما أنّه في الوقت ذاته طرف مشارك فيها وفي كتابتها؛ ثم إنّ ضمير (أنا) أقرب إلى الشكل السّيرذاتي الذي تستلهمه هذه القصّة.

وهنا يصبح السارد بصدد حكي يكتب ذاتين، ذات الصديق، وذات السارد نفسها التي عايشت التجربتين المتجاذبتين،" إنما الذات تسعى...إلى تأمل حقيقة الذات، ليس الحقيقة التي عاشتها، وإنما الحقيقة المحتملة/الضمنية التي لم تكن الذات تعيها ...الذات...تكون موضوعا للمواجهة، وليس مرجعا للتوثيق أو الحكي"[2] فقط، وضمن هذا الأفق تكون الكتابة كذلك موضوعا للتأمل والمساءلة.

وهكذا يعرض السارد/الكاتب قصّة صديقه الغائب بضمير المخاطب (أنت)، وفي الوقت نفسه نلفيه حاضرا من خلال ضمير المتكلم (أنا)، ويتم ذلك بعملية تبادلية مرنة بين الضمائر، بل أحيانا يطالعنا أيضا ضمير الغياب، ولكن بقدر قليل. ثم إنّ "هذه المستويات المختلفة في السرد تثير من الإشكاليات الكثير، فالسرد بضمير المخاطب الذي تبدأ به الرواية ويتخللها يثير التباساً، فهل نحن إزاء سارد مستقل ذي كيان خاص ورؤية خاصة للأحداث، أم هو مجرد صوت من أصوات [مصطفى عبد الباقي] السّارد؟ إن الإجابة عن السؤال لعسيرة فعلاً، ذلك أن السّرد بواسطة ضمير المخاطب يمكن أن يفهم من ناحية كأنّه استمرار للسّرد بضمير الغائب، فالسّارد الذي يتّخذ من [مصطفى عبد الباقي]مسروداً باعتباره

[1] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص 163

[2] زهور كرام: ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مطبعة الأمنية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2013، صص.81،82

تجربة أنجزت في زمن الحكاية وهو الآن يعيد ترتيبها وفق مقتضيات الخطاب، يحوّلُ [مصطفى عبد الباقي]، إلى طرف رئيسي مباشر في الخطاب... إن هذه المستويات السردية لا تبدو مستقلّة بذاتها، إذ بينها ينشأ حوار يعكس التفاعل القائم بينها ويؤكد وعيها بحجم المساحة التي يحتلّها كل مستوى منها وبالدّور الّذي يلعبه في المرحلة المحدّدة من مراحل نموّ الحبكة وتطوّر النّسيج السّردي"[1]، والحق أنّ ذلك يفضي إلى تداخل خطاب السّارد مع خطاب المسرود عنه مادامت حكايتهما في الجوهر واحدة.

وبذلك ليس هدف السارد هو إعادة تدوين رواية "مذكرات من وطن آخر" فقط، وإنّما لتسليط الضّوء على أمور لم تكن واضحة أيضا، كانت موجودة في الظّل، فالرّواية تكشف بجلاء صلة السّارد بصديقه مصطفى عبد الباقي، ونواياه الحقيقيّة اتّجاهه، بيد أنّ الكتابة تفتح مساحة أوسع لوجهات النظر المتباينة حول الموضوع نفسه، وتفريغ المكبوتات بصراحة تامّة، نتيجة إكراهات تقمعها على أرض الواقع، فالسارد لم يتردد لبرهة في الاعتراف بالأخطاء الّتي اقترفها في حق صديقه مصطفى، إذ سمح له ضمير المتكلّم بالتّعبير عن حالة الأسى والدونية التي يشعر بها أمام ضمير المخاطب(أنت)، الذي هو في الوقت نفسه (أنا): "ماضيك– ماضي"[2]؛ لذلك لم يكن السارد بصدد محاكمة الآخر فقط، بل على العكس من ذلك إنّه يحاكم نفسه أولا، وفي مكاشفة ومواجهة مع صديقه ثانيا.

وقد وصل السارد بسبب ما سبق إلى حالة متقدّمة من الأزمة النّفسيّة الّتي جعلته على حافّة الانهيار، ذلك أنّه يعيش صراعا نفسيّا تتجاذبه كلّ الأصعدة المتاحة: الموت، الجنون، الصّداقة، الخيانة، الحبّ، الكره، الانتماء، والغربة. ولعلّ هذا التّقابل بين المتضادّات والثّنائيّات في حالة السارد "علاوة" هو سبب اختيار ضمير المخاطب، بحثا عن تخفّيف لأزمته بعد فقدانه لكلّ شيء، وعودته في نهابة الرواية لنقطة البداية وحيدا، كما عاد أيضا إلى الضّمير (أنا).

وتجدر الإشارة إلى أنّ السارد قد قام بتقسيم الرواية إلى سبعة فصول/أقسام، وترتب عن ذلك تنويع وتداخل في الأزمنة بحسب تقديمه

[1] محمد الباردي: إنشائية الخطا ب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000، صص.107،108

[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص.177

للمادة الحكائية وإعادة كتابتها من جديد، ولا شك أنّه من خلال هذا الإنجاز الذي تتداخل فيه القصتان: قصة علاوة السارد الكاتب، وقصة الصديق، قد حصل أيضا تبادل وتفاعل بين الضمائر الثلاثة: المخاطب، المتكلم، والغائب.

والملاحظ في هذا الصدد أنّ لعبة الضمائر هذه قد ارتبطت كذلك بمستويات البناء الداخلي للنص السردي. ومن ثم " إذا كان الإيقاع الروائي يتمثل أساسا في إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد؛ بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التي تثيرها وتشبعها فإنه لا ينبغي أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمني، بل لا بد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعاني الناجمة عن تجاور الوحدات من جانب آخر؛ أي أنّ الإيقاع يؤدي عموما وظيفتين أساسيتين في العمل الروائي هما: وظيفة جمالية... وظيفة دلالية... ومعنى هذا أنّ الإيقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة في النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لثقلها الدلالي الخاص."[1]

وهكذا، سايرت تحولات الضمائر السردية في رواية " مذكرات من وطن آخر " إيقاعها، من حيث التناوب والتداخل والتناغم، ويمكن رصد هذا الاشتغال وتمظهراته أيضا في روايتي "موت ناعم " و"اختفاء السيّد لا أحد".

ثم إنّ لعبة الضمائر قد تتخذ بعدا أوسع، وذلك حين تمتد إلى مستوى التلقي الخارجي، فيتماهى القارئ مع ضمير المخاطب (أنت)، ذلك أنّ "النص الذي يلجأ إلى صوت الـــــ(أنا) يحث لدى القارئ حالة من التماهي بينه وبين المتلقي: قد يصبح هو المخاطب معه (أنت) في هذا التواصل."[2] كما قد يتماهى القارئ في هذا المستوى من تلقي النص السردي مع (أنا) الساردة، وهكذا تتولد في الحالتين علاقة مباشرة بين

---

[1] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط.1، 2003، صص.217،218.

[2] بياتريس بلوش: صوت الراوي والتماهي مع القارئ، ضمن الراوي والمروي له والقارئ، دراسات في التواصل السردي، تر: بشار سامي يشوع، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط.1، 2018، ص.15.

المتلقي وبين الضميرين السابقين (أنا/أنت)، "بينما من الصعب على القارئ أن يتماهى حينما يكون فعلا (أنا) في الماضي أو أنّ الحدث الموصوف ليس في خصوصيته نوع من الإدراك أو حالة مرئية للجسد، ولكن فعل الشخصية لا يتزامن مع حدث سيقوم به القارئ"[1]، وهذا يعني أنّ تماهي القارئ مع الضمير(أنا) ليس مطلقا، وإنما هو مقيد.

وعلى كل حال إنّ التلقي الداخلي أو الخارجي يمنح للعبة الضمائر إمكانات على مستوى أشكال السرد والتأويل على حد سواء.

وإذا كان البحث قد وقف عند هذا المستوى على شعرية الزمن في علاقته بالبنية السردية التي تخرق خطية الحكي، ثم على أشكال السرد من خلال معاينة تمظهرات السارد، ولعبة الضمائر وما نجم عن ذلك من تنويعات على صعيد صيغ الخطاب والأصوات السرديّة، فإنّ الفصل الثالث سيسعى إلى مقاربة أنساق المحكي في روايات أحمد طيباوي، وما تنطوي عليه من دلالات مضمرة.

[1] بياتريس بلوش: صوت الراوي والتماهي مع القارئ، ص.22.

الفصل الثالث

الأنساق المضمرة في المحكي

1_ النسق الاجتماعي

2_ النسق الفلسفي

3_ النسق السياسي

4_ النسق الثقافي

-إضاءة:

إذا تتبّعنا الدّلالة المعجميّة لكلمة النّسق، فإنّنا نجدها تكاد تكون متقاربة في مفهومها في جلّ المعاجم اللّغويّة، إذ نلفي "ابن منظور" يرى أنّ النّسق "ما كان على طريقة نظام واحد، عامّ في الأشياء، وقد نسّقته تنسيقا...ونسّقه نظّمه على السّواء...والتّنسيق: التّنظيم. والنّسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد...ويقال: رأيت نسقا من الرّجال والمتاع أي بعضها إلى جنب بعض."[1] ولا يخرج الفراهيدي في معجمه "العين" عن هذا المعنى، فيقول أنّ "النّسق من كلّ شيء: ما كان على نظام واحد عامّ في الأشياء، ونسقته نسقا ونسّقته تنسيقا، وتقول: انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسّقت"[2]، وبالتّالي فإنّ الدّلالة اللّغوية في التّعريفين السّابقين لا تخرج عن معنى تنظيم وتنسيق الشّيء حتى يصير في إطار واحد ووفق نظام ثابت.

ونستحضر في التعريف الاصطلاحي ما قدّمه "عبد اللّه الغذامي" في كتابه (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية)، حيث اعتبر أنّ النّسق يتحدّد "عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النّسقيّة لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يحدث حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظّاهر. ويكون ذلك في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهريا. ولسنا نقصد الجمالي حسب الشّرط النّقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا."[3] وبناء على ما تقدّم فإن "الغذامي" يكشف عن كون الدلالة النّسقية مرتبطة أشدّ الارتباط بالقيمة الفنيّة، والّتي لا تتمظهر إلّا بجهود النّقاد أو ما يبذله القارئ الحذق لأجل استجلائها.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسق)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.3، 1414ه ج10، صص. 152،153.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، ص218.

[3] عبد اللّه الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.3، 2005، ص 77.

وفي هذا الصّدد نجد "كمال أبو ديب" قد حاول مناقشة النّسق في أنماطه الأدبيّة المختلفة منها الشّعر العربي القديم، والشّعر العربي الحديث والحكاية الخرافيّة وحكايات الأطفال والحكاية الشّعبيّة، فضلا عن اكتناه الأنساق في العمل الأدبي، ونستخلص من ذلك كله أنّ الفكر الإنساني يميل إلى تشكيل الأنساق في أيّ إبداع له، مع ملاحظة غلبة أنساق محدّدة على أنماط أخرى. وعلى هذا النّحو، فإنّ النّسق يضطلع بدور هامّ في تشكيل بنية النّص الأدبي شعرا كان أم نثرا، كما ألمح النّاقد إلى تداخل الأنساق، وقد تتعقّد نتيجة التضافر بين بنية الأنساق والبنيات الدّلاليّة للنّص الأدبي.

وفي هذا السّياق، يؤكّد "كمال أبو ديب" أنّ تصوّر الإنسان للعالم هو الّذي يتحكّم في تشكّل بنى الأنساق، ومن ثمّ يمكن القول بأنّ منظوره للأنساق يتحدّد بتصوّره للبنيوية. ذلك أنّها ليست "فلسفة، لكنها طريقة في الرّؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنّها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه...لكنّها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمّق، الإدراك متعدّد الأبعاد، والغوص على المكوّنات الفعليّة للشّيء والعلاقات الّتي تنشأ بين هذه المكوّنات، تغيّر الفكر...وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقصّ، فكر جدلي."[1] وعلى هذا الأساس فإنّ هذا التّصوّر يتيح لنا استكشاف الأنساق المضمرة في روايات "أحمد طيباوي" الّتي تقدّم صورة عن رؤية السّارد المتماهي مع الرّوائي عن الحياة والوجود، ولعلّ ذلك يساعدنا أيضا على رصد المكوّنات والعلاقات والآليات الّتي تتحكّم في تشكّل هذه الأنساق.

وفي السّياق نفسه نلفي النّاقد "عبد الفتّاح أحمد يوسف" يشتغل على النّسق، انطلاقا من لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، حيث انصبّ اهتمامه على تحوّلات النّسق من الثّقافي إلى الشّعري. وفي هذا الإطار حاول أن يتبيّن الدّوافع الّتي كانت وراء اتّباع الشّعراء القدماء أنساقا معيّنة في بناء قصائدهم، إذ استخلص أنّها تخضع لأنساق ثقافيّة عامّة، بمعنى أنّ الشّاعر لا يخرج في تشكيل قصيدته عن الذّوق العامّ باستثناء بعض النّصوص مثل: شعر الصّعاليك وشعر النّقائض.

[1] كمال أبو ديب: جدليّة الخفاء والتّجلي، دراسات بنيويّة في الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص.7.

ومن هذا المنطلق، فإنّ المبدع يمنح الأنساق معنى مختلفا، بفضل خصوصيّته الفنّية، ومن ثمّ فإنّ الشّعر لاينساق بالمطلق لمعايير الأنساق الثّقافيّة والأنساق الشّعريّة.

تجدر الإشارة إلى أنّ النّاقد يرى أنّ البنية المعرفيّة لا تشكّل وحدها الأنساق الأدبيّة داخل الخطابات، وإنّما الانتقال من المحضن الثّقافي العام إلى السّياق الخطابي الخاصّ يسمح برصد التّحوّلات الّتي عرفتها الأنساق الأدبيّة، ولذا يلاحظ النّاقد أنّ النّسق الشّعري يحيا في سياقين: سياق ثقافي وسياق نصّي.

ثمّ إنّ عبد الفتّاح أحمد يوسف يوسّع دراسة أنساق النّص الشّعري بوصفه علامات دالّة سيميائيّا. " فالنّسق لم يعد بالنّسبة للنّقد السّيميائي كتلك المادة الخام التي تستعيد عن قراءتها ما صدر عن الجماعة أو الشّعراء من أقوال وأفعال، أو الانشغال بما تضمره هذه الأنساق من إيجابيّات وسلبيّات، ولكنّه علامة على أشكال حياتيّة، أو أقوال تلقائيّة أو منظمة من البقاء والاستمرار."[1] وهذا يعني أنّه بإمكاننا دراسة النّسق بوصفه علامة سيميائيّة، كما يمكننا في الوقت نفسه فهم تحوّلات الأنساق سيميائيّا، وهذا يقود في نظر النّاقد إلى البحث في عمليّة التّفاعل بين النّسق الثّقافي والنّسق الشّعري بخاصّة، والنّسق النّصي عامّة.

ووفق هذا التّصوّر نجد أنّ عبد الفتّاح أحمد يوسف يشتغل على أنساق الثّقافة متوسّلا بلسانيّات الخطاب بحثا عن فلسفة المعنى في الخطاب الشّعري، وبذلك حاول أن يوائم بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة. وبناء على ذلك، يقارب التّشييد الثّقافي في الخطاب الشّعري استنادا إلى "1- مناقشة أبعاد العلاقة الثّقافيّة الّتي تربط التّداوليّة بالنّقد الثّقافي...2- مناقشة طبيعة العلاقة بين السّيميائيّات والظّواهر الشّعريّة والبلاغيّة...3- مناقشة علاقة اللّسانيّات بالتّقاليد الفنيّة للخطابات."[2] وعلى هذا النّحو فإنّ النّاقد يدرس النّسق الثّقافي في الخطابات مستعينا بالطّرائق اللّغويّة والبلاغيّة والآليات المعرفيّة المختلفة.

إذا كان عبد الفتّاح أحمد يوسف قد اهتمّ بالأنساق الثّقافيّة في الشّعر، فإنّ النّاقدة آمنة بلعلى قد اشتغلت على سيمياء الأنساق مستهدفة تشكّلات المعنى في

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيّات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط.1، 1431ه ،2010 م، ص150.

[2] عبد الفتّاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق القافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، صص.13،14.

الخطابات التّراثيّة، حيث انفتحت على النّحو بوصفه موضوعا سيميائيّا، وعلى الموضوع البلاغي استنادا إلى التّصوّر السّيميائي، والشّكل السّيميائي للمعنى الشّعري، فضلا عن النّسق السّيميائي للدّلالة عند الأصوليّين، هذا يعني أنّ الباحثة لم تقف عند حدّ المعرفة الواحدة، وإنّما تجاوزت ذلك إلى المنظومة المعرفيّة المتعدّدة.

من الواضح أنّ النّاقدة آمنة بلعلى تعتمد على الآليات والقوانين المضمرة الّتي ساهمت في تشكّل الخطابات موضوع الدّراسة، وعلى هذا الأساس تعاملت مع الخطاب الواصف الّذي هو فوق الخطاب الأدبي واللّغوي، وهاجسها المركزي عدم الانصياع إلى متطلّبات الفكر الغربي، وهي تشتغل على الأنساق التّراثيّة السّيميائيّة، ومن منظورها "حين نقول: سيمياء الأنساق نفترض أن يكون لعلماء العربيّة مقاصد وافتراضات واستدلالات منطقيّة كانت نتيجتها تلك التّصوّرات الّتي كشفت عنها مختلف نماذج المعارف الّتي أنتجوها وشكلت مجموع المشهد الثّقافي التّراثي الّذي نقرأه اليوم...وهذا يعني أن هناك مستويات متعدّدة من نشاط العقل العربي في اشتغاله بالعلامة العربيّة ورصد تشكّلات المعنى، وجهات الدّلالة، واستراتيجيّات تأويلها."[1]

كما أنّ للنّص القرآني دورا بارزا في إنتاج علوم النّحو والبلاغة والنّقد، واستنادا إلى هذا التّصوّر، فإنّ آمنة بلعلى تسعى من وراء الأنساق إلى "تأصيل المراجعة المنهجيّة للمعرفة التراثيّة في أهمّ أنساقها،لأنّنا على يقين بأن مراجعة خطابات هذه الأنساق لا يتأتى إلا في إطار مقولة عامة يمكن لكل مظهر من مظاهر هذه المعرفة أن يندرج فيها، باعتبار الخاصيّة المشتركة الّتي تحكم اشتغالها."[2] ومن ثمّ فإنّ المعرفة التّراتيّة المتنوّعة من نحو وبلاغة ونقد وعلم أصول تمثّل جملة من الأنشطة الفكريّة، والّتي يسعى كلّ فرع منها إلى البحث عن القوانين والمبادئ الّتي تنتظم فيها الأنساق والمناهج المتطلعة لاكتشاف المعنى وآليات تشكّله في الخطابات التّراثيّة.

لقد استنطقت آمنة بلعلى الخطاب الصّوفي في إطار توسيع اشتغالها على الخطابات التّراثيّة، من خلال النّظر إليه على أنّه نظام رمزي تشتغل فيه

[1] آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التّراثيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت ،لبنان، ط1، 2013م، ص16.
[2] المرجع نفسه، ص23.

العلامات، ممّا يعني أنّه يقوم على سيرورة سيميائيّة يمكن ملاحظتها استنادا إلى طبيعة الخطاب الصّوفي الّذي يجسّد التّجربة الصّوفيّة المتدرّجة من منزلة إلى منزلة، وهذا الانتقال يتمّ عبر حركيّة هي المسؤولة عن تشكّل المعنى. وعليه، فإنّ النّسق الرّمزي للتّصوّف يمثّل تجربة الذّات والوجود وتأويله في الوقت نفسه.

وعليه فانّ " الأدب الصّوفي، ومن ثمّ التّصوّف كان تجاوزا لفلسفة الاكتفاء الّتي كان يتجاذبها طرفا النّقل والعقل، باعتبارهما مصدرين وحيدين للمعرفة، وصيغت الثّقافة العربيّة الإسلاميّة بهما، كما انسحبت على فهم الإنسان والحياة فيها، فما كان على المتصوّفة سوى إعادة إنتاج صورة مغايرة للثّقافة والإنسان، وقراءة الكون من منظور آخر هو المنظور الوجداني، وجعله الجوهر في كلّ شيء."[1] وهذا يسمح للمتلقّي برصد أنساقه المعرفيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة.

وبالإضافة إلى ما سبق، شكّل الشّعر العربي في الألفيّة الثّالثة إطارا لمساءلة خطاب الأنساق، وهي بذلك توسّع اشتغالات مشروعها النّقدي في هذا المضمار، ولاسيما ما تعلّق بالمحرّك المعرفي لهذه الظّاهرة الشّعريّة الجديدة، وعلاقة الشّعر ببقيّة المعارف. وبناء على ذلك عاينت خطاب الأنساق من خلال تفاعل الشّعر مع وسائل التّكنولوجيا، الأدب الرّقمي من جهة والتّفاعل بين الشّعوب معرفيّا من جهة أخرى؛ وتحديدا مع الثّقافة الآسيويّة، في صورة شعر الهايكو، كما قاربت شعر الثّورات العربيّة وخطاب الشّاعرات بحثا عن تأثير التّحوّلات العربيّة العالميّة في الكتابة الشّعريّة العربيّة الرّاهنة.

ثمّ إنّها درست أيضا شعر الحساسيّة العربيّة الّتي تجسّد طبيعة النّسق الشّعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ومن هذه الزّاوية استنطقت آمنة بلعلى خطاب الأنساق حيث رصدت "أهمّ الأشكال التّعبيريّة الشّعريّة الّتي ظهرت مع بداية الألفيّة الثّالثة، وتحكّم فيها موجّه فكري هو النمط العولمي بكلّ هواجسه المعرفيّة والإيديولوجيّة والبنيويّة، الّتي يفترض أن تنتج رؤية فكريّة وجماليّة تتجاوز ما ساد في ما سميّ بشعرالحداثة الّتي اختزلت الظّاهرة الشّعريّة في مقولات الشّعريّة وجهازها المفاهيمي القائم على إقصاء الشّعر من المنظومة

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط.3، 2009، ص359.

المعرفيّة الكونيّة للأنساق."[1] ويكشف هذا الأمر عن وجود علاقة مركّبة بين الشّعر والمعارف الأخرى في ظلّ حركيّة فكريّة تسهم بفاعليّة في إنتاج الخطابات وتشييد أنساقها المعلنة والمضمرة.

وسنجد أن الناقد محمد بوعزة قد تعامل مع الأنساق بشكل مغاير، حيث اشتغل من جهة على المدونة السردية مستنطقا بنية المحكي، بينما استكشف من جهة اخرى دلالاته من خلال الوقوف على أهم الانساق فيه، ولذا، فإننا حينما نبحث في الدّلالة فإنّنا نبحث في الأنساق، وهذا ما اختبره النّاقد انطلاقا من نصوص سليم بركات السردية. " وفي حالة النّص الرّوائي العربي، فإنّ مقاربة هذه الأسئلة، تمكننا من ملامسة الأنساق الدلاليّة والتّخييليّة والمعرفيّة للرواية العربية، وتحديد أهميّة وقيمة موقعها كنسق إبستيمي وسط الأنساق الثّقافيّة المحددة لتمثلات وصور المجتمع عن ذاته وهويته ومستقبله ومشروعه."[2] ومن ثمّ فإنّ اهتمام النّاقد بالشّكل هو بقدر اهتمامه بالأنساق، ولذا فهو ينطلق من مقاربة تفاعليّة نسقيّة يتمّ في إطارها التّفاعل بين الأنساق المحايثة والتّداوليّة للنّص الرّوائي، بحيث لا يكون لنسق ما حظوة على حساب أنساق أخرى.

وهذا يعني في نظر النّاقد أنّه لا توجد دلالة ثابتة للنّص الرّوائي، إذ إنّ النّص ينطوي على دلالات متعدّدة، تتبدّى في شبكة معقّدة من العناصر والعلاقات الظّاهرة والمضمرة، ومن ثمّ فإنّ مقاربة محمّد بوعزّة لا تتوخّى "إثبات معنى للنّص أو العثور عليه وتفسيره وفق حقيقة برّانيّة، وإنّما ينصب أساسا على رصد كيفية تشكّل هذه الأنساق بتحديد جمالية وشعريّة كلّ نسق وترهين تضميناته المحتملة، ثمّ الارتقاء بالتّحليل في خطوة ثانية لكشف تفاعلاتها، وما ينتج عنها من تشاكلات وأطياف دلاليّة، ورمزيّة ومعرفيّة."[3] وفي هذا الصّدد، يتّخذ النّاقد من الرّهان المعرفي منطلقا للوقوف على السّنن والآليات المعرفيّة التي تتشيّد من خلالها السّرديّة. وبطبيعة الحال تتمكّن الذّات أن تفهم أكثر ذاتها ومحيطها ومشروعها، وإدراك طرق اكتساب المعنى وبناء الدّلالة. "إنّ حافزنا الكامن وراء هذا الرّهان المعرفي، هو حاجة النّقد إلى كشف الأنساق

[1] أمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة، دار الانتشار العربي، لبنان، ط1 ،2014م، ص10.

[2] محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرّواية العربيّة، دار الانتشار العربي، لبنان، ط01 ،2007م، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص18

المعرفيّة والدلاليّة للرّواية العربيّة ...إلى جانب الأنساق المجتمعيّة الأخرى، الفكريّة والفلسفيّة والثّقافيّة والإيديولوجيّة."[1] ومن شأن ذلك أن يسهم في تحديد كيفيّة اشتغال الدّلالة في النّص الرّوائي.

وذلك ما طمح محمّد بوعزّة إلى استنطاقه في روايات سليم بركات "فقهاء الظّلام" "الرّيش" و"معسكرات الأبد" مجالا للقراءة و التّحليل ،بغية التّعرف على منطق استغال الدلالة فيه ، وأنساقها التّخييليّة، والمعرفيّة. إن هذا النّموذج الروائي غني من حيث الإمكانيات التخييلية والسردية. بقدر ما يشكل هذا الثّراء التّخييلي تحديا واختبارا لأدوات ومسارات التّحليل، لأنه يتوسل استراتيجيّات نصيّة معقّدة تحتفي بجمالية الإشكال واللغز والعماء، فإنه يغري بالمغامرة لاستكشاف أطيافه الدلاليّة المحتجبة وراء الظّلال والعتمات."[2] ولا شكّ أنّ القراءة الفاعلة ستفتح أكثر المغلق والمضمر في هذه المدوّنة السّرديّة، ولا سيما أنّ الرّوائي يعطي الأهميّة لمكوّن التّخييل.

وتأسيسا على ما تقدم يقول محمد بوعزة عن كيفية استنطاقه للدلالة في روايات سليم بركات: "وفي مستوى دلالة المحكي، اتّجهنا إلى كشف أنساق المحكي الّتي تشكل معماريّة البنية السّردية، ولاحظنا أن هذا المعمار الفسيفسائي يخضع لتشكيل هندسي يحدد تشاكله الدلالي، حيث بينا وجود ثلاث مقولات دلاليّة تنتظمه وتضبط مساره وانتشاره، هي الفعل والعيش والكينونة."[3] وبناء على ذلك تتفاعل وتتداخل العوالم والفضاءات والعلامات في المحكي.

بينما أوضح محمد بوعزة " في مستوى هيرمينوطيقا المحكي ...كيف تمكن السردية الذّات من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها ولهويتها، وإعادة تأويل تلقيها للإشكال والمحنة، حيث يشتغل السرد التاريخي كنسق ترميز وتمفصل."[4] ومن ثم يضطلع النسق التاريخي بوظيفة إعادة بناء فهم الذات لذاتها. بيد أن الناقد كشف " في مستوى إبستيمي المحكي...أن المحكي يشيد نسقا معرفيا ينبني على جدل العماء والانتظام، الشاذ المألوف، المصادفة والقانون، ومعنى هذا، أنه لا يعبر عن عماء مطلق يرثي العالم بالنّهايات الجنائزيّة، بل يشيد رؤية

[1] محمد بوعزة، هيرمونيطيقا المحكي، ص22
[2] المرجع نفسه، ص23
[3] المرجع نفسه، ص242.
[4] المرجع نفسه، ص.242.

ديناميّة تسلم بالتّفاعل بين العماء والانتظام، وتدعو إلى الغوص عميقا في الظّواهر المعقّدة، لكشف أبنية الانتظامات المستترة."[1] وفي الواقع نجد محمد بوعزة لا يفصل بين هذه الأنساق المعرفية بأبعادها الدلالية والتاريخية والرمزية.

وانسجاما مع هذه الرؤيا يعاين محمد بوعزة في روايات سليم بركات أربعة أنساق، وبوسعنا أن نستحضرها كالاتي: النسق الواقعي، ب- النسق التاريخي، ج - النسق الميتافيزيقي، و د- النسق العجائبي.

أمّا النّسق الواقعي فهو الّذي يجمع فيه بين المتخيّل الرّوائي والعالم الحقيقي من خلال عقد مقارنة وموازنة بينهما، وبالنّسبة للنّسق النّاريخي فهو جلّ الدلالات الّتي تحيل على النّاريخ، ويعني بالنّسق الميتافيزيقي كل ما يدلّ على المجهول والعبثي، وبالنّظر إلى النّسق العجائبي فهو يحمل كلّ ما له علاقة باللّامعقول.[2]

ويمكن استنادا إلى ما تقدم أن نعاين الأنساق التالية في روايات أحمد طيباوي: الفلسفي، الاجتماعي، السّياسي، والثّقافي.

1-النّسق الاجتماعي:

نستطيع أن نتفحص من خلال دراستنا لروايتي "المقام العالي" و"موت ناعم" للكاتب "أحمد طيباوي" جملة من الأنساق الّتي تمّ تمريرها من خلال الحكي، والّتي تتعلّق في أغلبها بشخصيّة المرأة، ووضعيّتها داخل المجتمع، ولقد استعان السّارد بهذه الصّورة لتمرير مجموعة من الإيديولوجيات الّتي خطّت بقلم ذكوري لمحكي أنثوي.

أ- العنف وقمع الأنثى:

تطالعنا الأنثى في رواية "المقام العالي" في أكثر حالاتها ضعفا، ممثّلة في شخصية "وهيبة" لكونها ضحيّة لزوج نرجسي "فريد بوكراد" الّذي مارس عليها العنف الجسدي والنّفسي بكلّ أنواعه، لتجد نفسها داخل واقع مأزوم، لا أمل في تغييره نحو الأحسن، ففي محاولتها أن تبني عشّ الزّوجيّة وجدت أن هذا العش لم يكن إلّا قبرا لها ولأحلامها،

[1] محمد بوعزة، هيرمونيطيقا المحكي، ص243.
[2] ينظر، المرجع نفسه، صص. 113،144.

فبدلا من أن يزيدها الزّواج بهاء وجمالا قتل ملامحها البهيّة وسرق منها جاذبيتها الّتي لطالما تمتّعت بها إذ "طبعت على ذاك الوجه مسحة قاتمة، إلا أنّه كان ذا قسامة وتقاطيع جميلة، ونضارة عفا الزّمن – بل المحن– على أكثرها، ولم يبق للنّاظر غير ما يستدل به على أنّه كان لها في هذا المحيا مكان"[1].

تبدأ أولى مشاهد الرّواية من المحكمة، حيث تسعى "وهيبة "بشتّى الطّرق للانفصال عن زوجها "فريد "، ورغم أنّها الضحيّة والطّرف المظلوم في القضيّة إلا أنّها لم تزل تشعر بالعار جرّاء هذا الوضع الّذي آلت إليه، وكذلك العجز والقلق حيال ردّة فعل المحيطين بها، إذ "أجالت بصرها إلى ذوي الوجوه البائسة من حولها، هي تقف عند رأس الصّف. أحسّت أن الجميع يلاحقونها بنظراتهم، كأنّهم يعرفون عنها كل شيء، أو كأنّها تمشي عارية وسط شارع مزدحم بالنّاس، يا ربي كيف أواجه هذا كله، وماذا سأقول؟"[2] يحمل هذا التّصرف نزعة متجذّرة منذ القديم تدين الأنثى وتحمّلها نتيجة أفعال لم ترتكبها، وتبرّئ الرّجل وتلتمس له آلاف الأعذار على اعتبار "أن الرّاجل راجل "كما يقول المثل، وكما هو مترسخ في الضمير الجمعي.

وهكذا نتبين من سياق الرّواية أنّ الثّقافة العربية لازالت مذكّرة، وهذا نتيجة لهيمنة النّظام الذّكوري الّذي يتولّى فعل القيادة والسّيطرة والهيمنة. وردّة الفعل هاته ناتجة عن معطى ثقافي يؤمن بالعادات والتّقاليد، ذلك أنّ الإسلام كرّم المرأة أيّما تكريم، إلى جانب أنّ " موقف الدّين بوصفه وحيا منزّلا وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقّها الطّبيعي، ولكنّ الثّقافة بوصفها صناعة بشريّة (ذكوريّة) تبخس المرأة حقّها وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب."[3] وبلاشك هذا الاستلاب هو وجه من وجوه قمع الأنثى كما تمثله الروائي.

---

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الجزائر، ط.1، 2010، ص3

[2] المصدر نفسه، ص3

[3] عبد اللّه محمّد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 2006، ص.17.

لقد عمدت السّاردة في الرّواية إلى تعرية الـذّكر فـي شـتّى الشّـرائح الاجتماعيّة الذّكوريّة من خلال سـرد الاسـتلاب الحاصـل مـن لـدن هـذه الفئة بما فيهـا الأخ، فالمتعـارف عليـه أنّ الأخ هـو السّـند والأب الثّـاني الّذي تتكئ عليه الفتاة في لحظات ضعفها فتشعر بـالقوة والـدّعم، لكـنّ مـا حصل مع "وهيبة " كان على العكس من ذلـك تمامـا، فـ "بوجمعـة" الأخ الأكبر عارض بشدّة طلاقها من "فريد"، ولـم يعـر أختـه اهتمامـا بـل أجال جلّ تفكيره نحو المجتمع الّـذي يـدين الأنثـى المطلّقـة، ووقـف إلـى جانب زوجها في المحكمة في مواجهة مع أخته، في موقـف أقـلّ مـا يقـال عنه أنه تغييب لسـمات الشـرف والفحولـة والنّخـوة، إذ يصـفها متبرّمـا لموقفها: "تلك البقرة، لقد نصحتها فلم تستمع، فلتـذهب إلـى الجحـيم"[1]، كمـا أنّ هذا المشهد هـو تجسـيد لتواطـؤ الهيمنـة الذّكوريـة –الأخ والـزّوج – ضدّ الأنثى في أكثر حالاتها ضعفا، إرضاء للمجتمع.

تختزل شخصيّة "وهيبـة" جميـع النّسـاء اللّـائي تعرّضـن لفعـل التّصميت في المجتمع تحت طائلـة الحشـمة والعـار، ففـي الوقـت الّـذي اتخذت فيه "وهيبة " قرار الطّلاق والانفصـال عـن زوجهـا الظّـالم كانـت مشكلتها الوحيدة نظرة المجتمع إليهـا، وهـذا راجـع إلـى ترسّـبات قديمـة لازالت منتشرة ومتجـذرة فـي تفكيـر المجتمعـات، والّتـي تخضـع لهـا "وهيبة" بطريقة أو بأخرى، ويتجسّد ذلـك فـي مشـهد آخـر حينمـا طلـب منها القاضي أن تسرد سبب رغبتهـا فـي الانفصـال عـن زوجهـا، لكنّهـا فضّلت أن تكتب السّبب الرّئيسي في ورقـة ويصـف السّـارد ذلـك قـائلا: "تحركت وهيبة من مكانهـا إلـى الـوراء، إلـى حيـث وضـعت حقيبتهـا اليدويّة فوق طاولة فـي آخـر الغرفـة، فأخرجـت منهـا ورقـة وأعطتهـا للقاضي فيما ظن الجميع أنّها سـتغادر"[2]، مـن الواضـح أنّ هـذا التصـرف يكشف ما تكابده البطلة من عنف ترسخ في ذاتهـا، إذ يبـدو الصـمت فعـلا رمزيا عن كبتها وقهرها، رغم وجودها في مكان آمن.

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص9
[2] المصدر نفسه، ص6

عندما نعيد قراءة هذه العلامات مثل طيّ الورقة، الكتابة بدل الكلام، التّلميح بدل التّصريح، نجد أن لها علاقة بفعل التّصميت الّذي مورس على الأنثى والقهر الاجتماعي الّذي تخضع له، والّذي يفرض عليها الصّمت وعدم الجهر رغم أنّها ليست الجانية، في الوقت الّذي يرفع "فريد" صوته بشكل مرتفع قائلا: "وضعتها في بيت لم تكن تحلم بمثله."[1] يمثّل هذا الجهر بالباطل تكريسا للظّلم الممارس على الأنثى، وتدنيسا لكرامتها الإنسانية، من خلال إلحاقها بمرتبة الدّواب الّتي تحيا لتأكل وتشرب وتتزاوج، وإن هي أحدثت ضجّة صار لزاما أن تعاقب وتشتم وتضرب.

هذا هو المبدأ الّذي تعامل به "فريد" مع "وهيبة"، إذ مارس عليها شتى أنواع العنف، وطلب منها أن تلتزم الصّمت لتحافظ على صورة زواجها المثاليّة أمام المجتمع، ذلك أنّ الأنثى في شتّى مسارات حياتها تواجه مشكلة واحدة هي كيف بإمكانها أن تحافظ على كرامتها وشرفها. وفي المقابل "إنّ الرّجولة المتّفق على أنّها قدرة معيدة للإنتاج جنسيّة واجتماعيّة، لكن أيضا على أنّها قابليّة للصّراع وممارسة العنف (في الثّأر تحديدا)، هي قبل كلّ شيء تكليف، وبالتّعارض مع المرأة، حيث الشّرف سلبيّا في جوهره، ولا يمكن إلّا الدّفاع عنه، أو خسارته."[2] فهكذا، تبدو "وهيبة" منذ البداية مدانة، وتحمل على كاهلها مسؤولية حماية نفسها إلى جانب إرضاء المجتمع قبل وبعد الزّواج.

لقد التزمت "وهيبة" الصّمت والخجل والاستكانة لفترة معيّنة أمام هيمنة وسيطرة المجتمع الذّكوري، لكن سرعان ما استفاقت وأبدت ردّة فعل غير متوقّعة من خلال الرّفض وعدم الانسياق وطلب الطّلاق، الأمر الّذي لم يتوقعه زوجها "فريد" فاتّخذ استراتيجية جديدة لمحاولة إقناعها بالتّراجع عن قرارها، في قوله: "لا أدري، ولكنّي أقول إنّي ما زلت أحبّ أن تتواصل حياتنا معا، وإن كانت توجد بعض المشاكل

[1] م ن، ص 7

[2] بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، تر: سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط.1، 2009، صص.83،84.

فسنحاول حلّها سويّا، وأنا مستعدّ.."[1]. وإذا قمنا بفكّ شفرات هذا الملفوظ نعلم يقينا أنّه لا يريدها لأنّه يحبّها أو يسعى للإصلاح، إنّما ما يهمّه أن تبقى هذه المرأة تحت سيطرته فهو لم يقبل فعل التّمرد الّذي مارسته عليه، وحينما فشل في استردادها طعنها في شرفها معلنا: "اكتشفت في أحد الأيّام وبالصّدفة أنّها تخونني مع صديق قديم لها في الجامعة، وتتواعد معه سرّا، وقد رآها بعض أصدقائي أكثر من مرّة في مواقف مشبوهة (أقصد حالة زنا) وأخبروني لكنّي لثقتي بها لم أصدقهم.."[2].

يظهر من خلال القول السّابق نسق العنف بجلاء، فبعد أن مارس "فريد" العنف الجسدي على "وهيبة" عمد إلى العنف السّيكلوجي من خلال طعنها في شرفها وسمعتها، فهي في نظره كائن مسلوب الإرادة ومتى أرادت الانفلات من بين يديه فإنّه يحاول استرجاعها بأيّة طريقة، وبما أنّه لم ينجح فيما سبق فإنّه سيلجأ إلى تشويه سمعتها في محاولة للنّيل من هذا الجسد الّذي بدأ في التفكير، واكتسب مهارة غريبة عليه، فهذا الجسد بالنّسبة له ليس سوى جسد مسلعن، تتوقف حركته وتشلّ تبعا لرغبة الشّاري أو المالك، وهذا الفعل متجذّر في العقليّة الذّكورية منذ القدم، فحين يذكر الجسد الأنثوي تذكر المرأة، وهذا الجسد ليس إلاّ لإخماد الرّغبات الجنسيّة للرّجل الفحل، والنّسل فيما بعد، ووقتما صار هذا الجسد مربوطا بالعقل جلب لها المزيد من المشاكل.

وفي هذا كشف للهيمنة الذّكوريّة الّتي تقصي تفكير المرأة وتحفل بجسدها الّذي ينبغي أن يكون منقادا ومستسلما خاصّة في المجتمعات الذّكوريّة المتسلّطة الّتي تنظر إلى المرأة على أنّها مخلوق من الدّرجة الثّانية إذا فكرت أو أبدت رأيا معيّنا فستواجه مشاكل لا حصر لها، ومن ذلك موقف "وهيبة" مع صديق زوجها في العمل، الّذي حاول استدراجها لمعرفة خباياه وأسراره، لكنّها كانت ذكية في إجابتها وتعاملت معه بصرامة، "وقاطعته بلهجة حادّة لا تتناسب مع صوته الخفيض قائلة: سيد عبد اللّطيف، برغم أنّي زوجته، فأنا هنا فقط من أجل ألّا تبقى

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص5
[2] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 8

الوكالة مقفلة في غيابه، لكن فيما يخص العمل فلا أتدخّل مطلقا في ما يقرّر ..آسفة."[1] هذا الأمر أزعجه، وجعله يعبّر عن تبرّمه حيال ذلك قائلا: ".. تلك البلهاء سوداء اللّون لا تصلح إلّا للفراش."[2] وهذه النظرة فيها احتقار للأنثى، وحصر وجودها في الوظيفة الجنسية، بل هي نظرة استعلاء ذكورية. " تلك النّظرة الّتي جعلته يقصيها على الصّعيدين الفكري والثّقافي، ويختزلها في مجرّد جسد ملىء بالشّهوة والفتنة وجد أساسا لإرضائه."[3] وفي هذه الحالة، هي أيضا تحت سلطته. إذ " في الوقت الذي تسعى فيه المرأة إلى تأسيس (ميثاق أنثوي) يحمي وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، فإنّ ميثاقا جسديا (آخر) يعيد رفع رأسه ليضع الجسد الأنثوي بين قوسين...إنها ثقافة متأصلة ومتجذرة في الوجدان وفي العقل الذكوري."[4] ونتبين ذلك بوضوح من خلال العلاقات الاجتماعية والجنسية مع المرأة في ثنايا النص الروائي.

وعلى هذا النحو، تصبح المرأة في صورة جسد فارغ لا يصلح إلّا للّذة والشّهوة، وفي هذا تأكيد على سلطة قاهرة تغيّب كينونة المرأة، وتسعى لابتذال شخصيتها، واختزالها في تيمة الجسد.

وبالعودة إلى الرّواية، نستطيع استنباط هذه الرؤية الذكورية المتسلطة، ونستشف ذلك من خلال الرّسالة التي تروم إليها السّاردة عبر الحكي، هي رسالة الاستلاب والظّلم الاجتماعي، الّذي يشمل الزّوج والأخ وكذلك الزّوج الثّاني، كما نلاحظ غياب نموذج الرّجل النّبيل الّذي يسهر على حماية الأنثى ورعايتها، ونتبين ذلك من خلال وفاة الأب الّذي يمثّل من منظور السّاردة غياب الإنسانيّة والرّحمة الّتي كانت مجسّدة في شخص هذا الرّجل.

---

[1]– المصدر نفسه: ص175

[2]–م ن: ص.175.

[3]سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي _الآخر_السرد الثّقافي، دار ضفاف للنّشر، الشارقة، بغداد، 2018، ص20.

[4]عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة _2_ ثقافة الوهم، "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة "،المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 1998،صص.8،7.

إضافة إلى ذلك فإنّنا نجد تقاطعا كبيرا بين شخصيّة "وهيبة" في رواية "المقام العالي" وشخصيّة "سعاد" في "موت ناعم "، حيث إنّ "سعاد" هي الأخرى قد خرجت من تجربة زواج فاشل من رجل نرجسي حرمها كينونتها وشعورها الفائق بإنسانيتها وبأنوثتها، حيث تعبّر عن ذلك قائلة: "بعد أيّام قليلة ...كانت بالكاد تكفي لأخدرني بحلاوة عسل المحبة المغشوش الّذي أطعمني إيّاه وهو يدسّ لي فيه سمّ المسخ، بعد تلك الأيّام القليلة، ومثل فنّان ذي ذائقة مشوّهة، أمسك بريشته الآثمة وراح يصادرني منّي...يصادر ملامحي ويرجعني بلا هويّة. صرت أنكرني كل الإنكار، وبتّ لا أعرف من أكون...هل أنا أنا، أم اللّاأنا الّتي هربت منها طوال حياتي."[1]

وتقول أيضا: "لا أدري ما كان الأمر، وما العمليّة الّتي أجراها لي رغما عني، بدّد صورتي الأولى الّتي ناضلت طويلا حتّى أكون عليها...لكنّه لم ينجح في تشويهي على المنوال الّذي يرضي نظرته السّقيمة لي كامرأة ...كلاحقة. ربما أعجزته بقية من إرادة ضئيلة للمقاومة، للتّمسك بي، بقيت لي بعدما عفا على كلّ شيء جميل في نفسي."[2]

فهذا التّسليم والرّضوخ الّذي رضيت به "سعاد " لفترة من حياتها، يبرز ضعفها ويثبت قوّة الرّجل، ومن هنا يصبح الضّعف والتّسليم مقترنا بالأنثى لا يبرحها، وتصبح الأنثى تحيل على معطى ثقافي عنوانه الرّضوخ. وما يعزّز ذلك في الرّواية واقع المرأة بعد الطّلاق في المجتمع الجزائري، ونظرة العائلة والمجتمع، ورؤيتهم لقرارها بأنه قرار تعسفي وغير صائب، باعتبارها الطّرف الأضعف في العلاقة.

تظهر سعاد وهي مسكونة بالليّل، حيث تمارس فيه فعل الكتابة كنوع من الهروب من وطأة الزّوج المتسلّط والمجتمع الجائر، تقول: "استأنف دفتري استنطاقي لكن في الصباح هذه المرة، بعد أن كان هو ملجئي الليلي الّذي أدمنتني فيه خشية أن أتوه مني في بؤرة المنتصف

[1]–أحمد طيباوي: موت ناعم، ص32

[2]– المصدر نفسه، ص32

على حين غفلة من السواد. وعلى خط زمني القديم، وجدت للكتابة متعة أخرى، ووجعا ألذ." [1]

تظهر الكتابة على الهوامش من نصيب المرأة، والكتابة عن حياة يسكنها رجل، كتابة يخصّص لها المتن كاملا، إذ تجد السّاردة نفسها حتى في فعل الكتابة مهمّشة، ليستولي الرّجل على المتن، وفي ذلك تعزيز للمركزيّة الذّكوريّة، وهذا يؤكّد تمرير النّسق الذّكوري لثقافته الجندريّة دون وعي على حساب الهامشيّة الأنثويّة، لذلك فإن فعل الكتابة الّذي تمارسه الشّخصيات الأنثويّة ما هو إلّا "تذمّر المتخيّل من المكبوتات الواقعيّة الّتي تعانيها المرأة، فالبحث عن الإشباع يمثّل خروج الذّات من القهر الاجتماعي"[2]، الذي لا تجد البطلة فكاكا منه.

ب-الاستكانة والاستسلام:

سيطر نسق الاستكانة والاستسلام على شخصيات كثيرة في روايات "أحمد طيباوي"، خاصّة تلك الّتي ترسّخت لديها فكرة أنّ الرّجل هو الطّرف الأهمّ والأقوى في العلاقة، اجتمع ذلك في نماذج نسائية مختلفة، من خلال الاستسلام للقهر الذّكوري الممارس سواء من طرف الزّوج أو الأخ.

يتّخذ هذا الرّضوخ والاستسلام منحيين، الأوّل في كون هذه المرأة راضخة ومتقبّلة لأنّها لا تملك خيارات أخرى، في حين أن بقاءها في بيت الزّوجية يضمن لها المأكل والمشرب والمأوى، فهي متقبّلة هذا الوضع على مضض، وإن كانت ترفضه في قرارة نفسها رفضا داخليا، والنّوع الثّاني هو قناعتها التّامة بأنّ هذا الوضع هو الطّبيعي، فهي تخضع للرّجل خضوعا تامّا وتقبل بشّتى أنواع الذّل والإهانة، كما أنّ هذا التّفكير هو عصارة الوعي الجمعي الّذي فرض على المرأة دور الإذعان ورسمها في صورة نمطيّة يصعب عليها الخروج منها.

---

[1] م ن، صص.71،72.

[2] راوية يحياوي: من قضايا الأد ب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات، دراسة، دار ميم للنّشر، ط.1، 2018، ص218.

وفي الحالتين تبدو المرأة خاضعة، ولاسيما من خلال مصادرة صوتها، وابتذال جسدها. "حيث يظل الجسد الأنثوي في اعتباره "البغيض" تقديرا أو كمحصلة استقراء للسائد، محيلا إياها إلى حاضنة الآخر، أعني الذكر نفسه، مما يبقي المجال مفتوحا للمزيد من النكبات التي تنال من حقيقتها.. نكبات تجد المرأة نفسها في مهب رياحها العاتية ومن خلالها، حيث الخطاب الجنساني، على مدى تاريخ متشعب...قد عزز مقامه الاعتباري والذوقي لصالح الذكوري،"[1] الذي يعيش مفارقة كبرى حين ينظر إلى المرأة على أنّها جنة شهواته من جهة، ومستعمرة لرجولته وفحولته من جهة أخرى. وتحضر هذه الصورة بشكل لافت في روايات أحمد طيباوي، وربما أضمرت واجهتها الاجتماعية أنساقا ثقافية ومعرفية.

وقد اجتمع النّمطان في روايتي: "موت ناعم "، و"المقام العالي"، ففي رواية "المقام العالي" تظهر "زكيّة" زوجة بوجمعة مثالا للمرأة المستكينة الخاضعة الرّاضية بكلّ أساليب القمع، حفاظا على بيتها وأسرتها، فهي تعرف تماما أن السّبيل الوحيد لإرضاء زوجها هو "الخضوع التّام والاستسلام لإرادته دون مجادلة أو اعتراض"[2]، فهي لم تجد التّقدير على المجهود الّذي قامت به، لكنّها واصلت الاهتمام بزوجها وأولادها وأهل زوجها.

بيد أنّ هذا الإذعان هو مصدر إزعاج بالنّسبة للزّوج الظّالم الّذي يتحيّن الفرص ولا يفرّط في أيّ هفوة قد تصدر منها ليبرحها ضربا وإهانة، فهنا مثّلت "زوجة بوجمعة" نموذجا للمرأة الخاضعة، المستلبة الإرادة الّتي تقبل بواقعها رغما عنها، فهي ليس لديها خيارات أخرى ولا تسعى للتّغيير، لأنّها ترى أنّ مقاومة الثّقافة الذّكوريّة أكبر من طاقتها، "فلو أنّها عارضته في أمر ما قليلا أو كثيرا – وهو يحب أن تعارضه– لحطّم رأسها، وحطّم حياتها المشتركة، وحياة طفليها وسيلة

[1] إبراهيم محمود، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 2013، ص.7.
[2] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 10

ومنير"[1]، فحياتها مرهونة بمدى صبرها وصمتها، حتّى أنّها عندما اكتشفت زواجه من الثّانية لم يكن لها حقّ الاحتجاج أو التّذمّر أو حتّى الاعتراض، حيث لم يتردّد "بوجمعة في إشباعها ضربا وإهانة، قائلا "– اخرسي يا بنت ال.... قال ذلك وهو يرفع يده عاليا في الهواء ويهوي بها على خد المخلوقة، ثمّ شد شعرها ودفعها بقوة أمامه إلى الغرفة مغلقا الباب من خلفه."[2]

فهذا التّصرف يثبت عدم تقبّل "بوجمعة" لتمرّد زوجته بعد سماعها لخبر زواجه، ذلك أنّه يعلم علم اليقين أن هذا التّمرد ما هو إلاّ طريقة لحماية كرامتها على الأقل أمام المحيطين بها، والّذين بدورهم علموا أنّ ردّة فعلها ما هي إلّا شكليّة، وقد عبّر "فيصل" عن ذلك قائلا: "هذه البلهاء، الآن فقط تذكّرت بأن لها كرامة لا تحب أن يهينها أحد، لقد استيقظت من غفلتها متأخرة جدا...ما بعد فوات الأوان"[3]:

وفي المقابل تعلم "زكيّة" جيّدا أنّ زوجها "بوجمعة" لن يتغيّر، وأنّ حياتها معه لن تتحسّن، فرغم رفضها الدّاخلي للعودة إليه، إلّا أنّها تنصاع لواقعها المعيش، فتتخذ التّعايش حلّا للاستمرار في الحياة الزوجية، هذا ما يصفه السّارد قائلا: "انتهى بها التّمرد في نهاية المطاف إلى لا شيء تقريبا. بضع شروط وضعتها لإعلاء مقامها عند بوجمعة، أو حفظا لصورتها أمام الحاضرين، وافق عليها هو دون مماطلة. شروط ومطالب من قبيل العدل بينها وبين الثّانية الدّخيلة، والاعتبار المعنوي وغيرها مما لا يقابله في قاموس الرّجل أي التزام حقيقي.. ثم كلمات اعتذار وترضية لم تبلغ قط جوهر الموضوع، ولا سبب خروجها من بيتها ..... كانت هناك نظرات مشفرة تبادلاها وشت بأنّ شروطها من النّوع الّذي يوضع كي لا يتم الالتزام به..

[1] المصدر نفسه، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص170.
[3] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص173.

كأنهما متعادلان، أطلق التّهديدات، ووضعت الشّروط، فلا هو نفذ التهديدات ولاهي تنوي الإصرار على تحقيق مطالبها"[1].

والملاحظ أنّه غالبا ما يرتبط نسق القبول والاستكانة بشخصيات لم تحقق شيئا في حياتها كما هو الحال مع زوجة بوجمعة الّتي ليس لديها عمل، ولا مستوى دراسي، فهي من الشّخصيات النّسوية التي تعتبر الزّواج أقصى أمانيها في وقت متقدّم من العمر، فإن هي حظيت بزوج جيّد فذلك المطلوب، وإن حظيت بزوج متسلّط فليس أمامها من خيار سوى القبول والرّضوخ، لأن العرف لا يسمح لها بالطّلاق تحت أيّ ظرف من الظّروف، وهذا راجع لنظرة المجتمع الّتي تدين المرأة المطلّقة إلى جانب الظّروف الاجتماعية السيّئة لعائلتها، والّتي _غالبا_ لا تتقبل عبئا آخر متمثل في طفلين جديدين، لذلك تفضّل أن تمكث في بيت الزّوجيّة رغم الظّروف القاهرة.

ومن هذا المنطلق "تتوسّع دائرة العنف تجاه المرأة، فينتقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتمع الواسع المحكوم بقيم ذكوريّة ماثلة في العادات والتّقاليد والأنظمة واللوائح، فتشعر هذه المرأة –في منظروها–أنّها تنتمي إلى مجتمع يستلبها، ويمارس مظاهر عنف عديدة تجاهها، فتغدو شخصيتها مشيّأة ومحاصرة، وعرضة للقنص والهيمنة والاستلاب، بحيث يصعب عليها أن تجد نفسها قادرة على العيش في مجتمعها، بدون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسريّة، أو قبائليّة اجتماعيّة، أو سلطة سياسيّة دينيّة، أو غيرها"[2]، فلا شك أنّ نظرة المجتمع إلى المرأة وتشييئه لها يكرّس بالفعل رضوخها وانصياعها.

كما نستطيع الكشف عن نسق آخر يتمثّل في كون المستوى الدراسي والوضع الاجتماعي هام جدا في العلاقات الاجتماعية، ففي الوقت الّذي يمارس فيه "بوجمعة" كلّ أساليب الظّلم والإهانة في حق

[1]– المصدر نفسه، ص177

[2] حسين المناصرة: قراءات في المنظور السّردي النّسوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2013، ص17.

"زكيّة "، يتفنّن في الاعتناء بزوجته الثّانية، ليس لكون الأولى مقصّرة بل لكونها ذات مستوى اجتماعي ودراسي متدنّ، على العكس من الثّانية الّتي تنتمي إلى طبقة اجتماعية راقيّة، فهي نموذج للمرأة القويّة التي عملت بجدّ لتحسين وضعيتها من خلال العلم ثم العمل، وفي هذا تكريس للظّلم الاجتماعي الّذي نلحظه في مجتمعاتنا الّتي تزيد الضّعيف ضعفا ومذلّة، وتأخذ بيد القويّ وتزكّيه.

فالمرأة الواعية تبحث عن تطوير نفسها، وتشتغل على تنمية معارفها لحماية نفسها، حتّى إن تعرّضت للتّعنيف أو شعرت بالبطش في العلاقة الزوجيّة كان لها خيار الانفصال، كما هو حال شخصية "سعاد" في رواية "موت ناعم"، التي قررت عدم الاستمرار مع زوجها، في حين يلجأ نوع آخر من النّساء إلى الإنجاب، كظنّ منهنّ أن ذلك سيوطّد العلاقة الزّوجيّة، فبرأيهنّ "إن عملية الإنجاب هي الّتي تقيّد المرأة بالرّجل، فالأبناء يجبرون كلّ طرف على التّمسّك بالآخر، وإضافة إلى ذلك فإن المرأة تعوّض نقصها وتهميشها بإنجاب الأبناء الّذين قد يسعدونها مستقبلا، فإنجاب الأبناء ضمان للبقاء، وطرد شبح التّطليق، وفيهم المتعة والعون على مصاعب الحياة مستقبلا"[1]. هذه الصورة تقدمها الرواية انتقادا لنسق اجتماعي معطوب، بل يضمر ذلك أيضا أنساقا ثقافية تفضح بجلاء بعض الممارسات والتصورات التي يختزنها الضمير الجمعي، وتتجسد في الوقت نفسه من خلال هيمنة المنطق التسلطي.

ج-الرّفض والتّمرّد:

لقد حفلت رواية "المقام العالي" لـ "أحمد طيباوي" بنماذج نسائيّة ترفض الإذعان وتمارس فعل التّمرّد، وهذا التّمرّد يستهدف بشكل مباشر ما يمليه عليها المجتمع الّذي تنتمي إليه، والّذي تحكمه تقاليد وأعراف، وطبيعيّ أن يكون الانفلات من السّائد والمتعارف عليه –غالبا– هو عدم الانسجام مع التّعاليم الإسلاميّة.

[1]–مفقودة صالح: المرأة في الرّواية الجزائريّة، وزارة الثّقافة، بسكرة، الجزائر،2008، ص.141.

من هذا المنطلق، يظهر الجسد في الرّواية كأداة لممارسة فعل التّمرّد، وهذا ما تجسّده شخصيّة "صليحة" في رواية "المقام العالي"، حيث تمثّل نموذجا روائيا لفعل التّمرد مستعينة بجسدها الأنثوي، إذ أنّها لا تكفّ عن خوض تجارب غراميّة مع رجال خارج إطار الزّواج، وهذا الفعل يتناقض مع ضوابط المؤسسة الدينية والاجتماعية.

والملاحظ في شخصيّة "صليحة" أنّها مارست فعل التّمرد على المجتمع والمحيطين بها، لكنّه لم يكن تمرّدا على الأسرة لأن ذلك لم يكن ممنوعا داخل أسرتها، وكأنّ فعل التّمرّد متوارث من الأمّ إلى الابنة، يعكس هذا الواقع المقطع السردي الآتي: "انشغلت أمّها في غرفتها بتبديل ملابسها، وذهبت هي إليه تجره وراءها جرا في غير ترفق، قائلة له: تعال معي، لا تخف. وأوصلته إلى حيث وقفت به أمام أمها راسمة على محياها الذي لا يعرف الحياء علامات الفرح"[1].

وفي هذا تحدّ للسّلطة الاجتماعية، وما يدلّ على ذلك استفزاز صليحة لأهل الحيّ والجيران حيث تظهر بينهم بملابس غير محتشمة وتجعل من بيت العائلة وكرا للرّذيلة: "جبّة بيت لا تستر ما تحت الرّكبة ولا الذّراعين ولا كامل الصّدر، صدرها البارز في تحدّ يستفز غرائز الآخرين"[2]، وهنا يخرج الجسد من كونه مجرّد لحم ودم إلى كونه موضوع مثير للجدل، تستعين به نماذج معينة من النسّاء لتعلن تمردها على قيم المجتمع، فتبالغ في الكشف عنه، متناسية الحدود الشرعية والتقاليد المتعارف عليها، كما قد تستعين به للوصول إلى أغراضها الشّخصيّة كما هو الحال بالنّسبة لصليحة الّتي استعانت بجسدها لتوريط "فيصل"، الّذي رفض الزّواج منها، بعدما استدرجته إلى منزلها، "وقالت: انتظر سأعود بعد لحظات. خرجت بهدوء ثم جرت في الرّواق وخرجت من الشقة حافية القدمين مغلقة وراءها الباب الحديدي بالمفتاح، ونزلت من العمارة إلى الساحة راكضة. بدأت تصرخ بأعلى صوت، فتجمّع حولها من كان موجودا من السّكان وأصحاب المحلات وبعض المارّة،

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 182
[2] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص194

وزادت في البكاء والصّراخ فراحوا يسألونها وهي لا تجيب إلّا بإشارة يدها إلى العمارة. وشت هيئتها وجسدها نصف العاري بما يمكن لهم أن يتكهّنوا بأنّه وقع لها"[1].

وفي المقابل نلفي نوعا آخر من تمرّد المرأة داخل المجتمع، لكن هذا التّمرد ولد في العتمة، ولم يكن بالإمكان الإفصاح عنه أو التّصريح به، ويرجع ذلك إلى كمّ المبادئ والحدود المستقاة من الأسرة المحافظة الّتي تنتمي إليها شخصية "جميلة" الّتي بدأت رحلتها في التمرّد من خلال ممارسة المحظور الّذي اتّخذ في البداية طابع الشّكوى والتّذمّر قبل أن يصل إلى مرحلة الفعل التّمردي المختبئ خلف العتمة، وقد بدت بوادر هذا التّمرد من خلال هاجس الدّخول في علاقة غراميّة وخوض تجربة حبّ جارفة، تقول: "صرت أتلذّذ بنظرة الرجال إلي، وأود معانقة أحدهم على قارعة الطريق، بل وأستعطفه بألّا يرحمني"[2]، الأمر الّذي أثار ريبة "وهيبة" فأردفت قائلة لها:" انتبهي أن تنزلقي.. قد لا نحصل على كل ما نريد في هذه الدنيا، غير أنه في النهاية كلّنا سنموت ويأتي الحساب، وبعده السّعادة الأبديّة إن شاء الله"[3].

لكن هذا الكلام جاء متأخرا فجميلة الفتاة المحبوسة بين أربعة جدران وجدت طريقا للتمرد ليلا، وممارسة الحب في العتمة في إطار غير شرعي، الأمر الّذي استنكرته "وهيبة" بعد اكتشافها له: "وصلت إلى السّطح الّذي لم تصعد إليه من قبل، تقدمت فوقه خطوتين أو ثلاث، لا شيء هناك سوى غرفة في أحد جهاته بنيت بألواح خشبية أو صفائح قصدير. اقتربت أكثر فأكثر بخطى حذرة جدا و.. وبلغ سمعها صوت أو أصوات، مزيدا من الاقتراب لتتبينها بوضوح، وعلى بعد مترين أو أقل من باب الغرفة، وقفت: لقد تبيّنت الأصوات الخافتة جيدا، وعرفت مصدرها وماهيتها ومتى تكون، واقتربت أكثر حتى أطلّ رأسها من الباب.. كان الظّلام في الغرفة أقلّ من أن يحجب عنها صورة الشبحين

[1]- المصدر نفسه، ص197
[2]- م ن، ص76
[3]- أحمد طيباوي: المقام العالي، ص76

المتلاصقين، وكان نور القمر المتسلل إلى جوفها كافيا جدا ليظهر لها أهمّ تفاصيل المشهد"[1]. لاشك أنّ هذه العلاقة الجنسية هي شكل آخر من التّمرد على العادات والقيم الاجتماعية، رغم محاولات السلطة الأبوية والأسرية بشكل عام التضييق على هذا الجسد، لكنّه وجد مخرجا ليلبي شهواته.

وعليه فإنّ السيطرة الذكورية لا تجدي نفعا إن لم يكن هناك ترسيخ للقيم الإسلامية والتربية الصحيحة منذ الصغر، وإلا فإنّ كل طرق التضييق فيما بعد لن تجدي نفعا. ولاريب أنّ المشهد الجنسي السابق يؤكد هذا المآل. واللافت في المشهد أنّ العين الأنثوية هي التي رصدته، بشكل متدرج، مشوق، من الأسفل إلى الأعلى، حيث كان السطح هو فضاء العلاقة، والليل هو زمن وقوعها. وتعزز ذلك بحركة الجسدين المتلاصقين كما لو أنّهما شبحين، ويتم التعرف عليهما أولا من خلال الصوت الخافت، ثم من خلال الرؤية البصرية، مادامت ظلمة غرفة السطح لم تكن كافية لحجب جسد جميلة العاري، بل إنّ القمر المتسلل جلّى المشهد بكل تفاصيله.

وانطلاقا من هذه المواقف وغيرها يتحدد نسق الرّفض والتّمرّد في رواية"المقام العالي"، إذ يتأكد "رفض المرأة للرجل عندما يكون مصدر قمع لها وتسلط على واقعها...نجد أنّ هذه الرواية باعتبارها شكلا لغويا من أشكال التعبير تضمر وظيفة الرفض النسقيّة...جاءت لترسخ نسق الرفض للاحتقار والتسلط والقمع وسلب الحقوق"[2]. وهكذا نستطيع أن نفهم طموح وهيبة، وتطلعها إلى المقام العالي، والذي يمكن أن يكون في الظاهر تعبيرا عن منظور ذاتي للحياة؛ ولكنّه في العمق يدل على إكراهات اجتماعية، تستدعي تجاوزها من خلال الرّفض والتّمرّد.

د-سلطة المجتمع الذّكوري:

[1] المصدر نفسه، ص80

[2] أحمد موسى ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، صص.164،163.

عكست شخصيّة "وهيبة" في رواية "المقام العالي" سطوة المجتمع الذّكوري الّذي مارس عليها أساليب القهر بكل أنواعه، من خلال الإطباق عليها تارة باسم العادات والتّقاليد، وتارة أخرى من خلال شخصيّة الزّوج المتسلّط الّتي عاينتها في تجربتي زواج فاشلتين، كانت نهايتهما الطّلاق، ففي الأولى كان الطّلاق فعليا في المحكمة، أمّا في الثّانية فقد كان الطّلاق صامتا، وإن ظل الطّرفان يعيشان تحت سقف واحد.

إنّ قرار الزّواج في كلتا التّجربتين اللّتين مرّت بهما "وهيبة " نابع عن رغبة عارمة في الوصول إلى القمّة، إذ تعترف البطلة بذلك متحدّثة عن مأساة زواجها الأوّل: "ضايقتني الظروف، بوجمعة والأسرة وحالنا، وأجبرتني على اختيار السير في ذلك الاتجاه، وما كنت تنتظرين من شابة لها مطالب نفسيّة واجتماعية تقدّم إليها شاب كامل الأوصاف والمزايا؟ هل كانت ستتشرط؟ وأعلم الآن أنه لم يكن اختيارا صائبا بأي وجه من الوجوه، لقد كان بحثا عن ارتقاء واستقرار من نوع ما، أهم ما فيه الجانب المادي (هل يمكن للإنسان أن يتحول من عبادة الذات إلى عبادة المادة؟)..اسمعي، صعب جدا أن يكون الإنسان منصفا إذا ما تحدث عن نفسه: إما جلد الذات وتقريعها، وإما ثناء مبالغ فيه و إطراء"[1]، فظروف الأسرة التي عاشتها "وهيبة "إلى جانب تسلّط الأخ الأكبر، جعلتها تقبل بأوّل خاطب وجدت فيه الارتياح المادّي، دون أن تتحرّى عن أخلاقه، إذ بانتقالها إلى بيت الزّوجيّة تتفاجأ بسلطة أخرى أكثر تسلّطا وأشدّ عنفا هي سلطة الزّوج الظّالم.

وهذا الوضع هو امتداد للسّجن الّذي عاشت فيه من قبل، لكن الملاحظ هذه المرّة أنّ الخروج من هذا السّجن ليس بالأمر السّهل، وهذا راجع إلى القهر الخارجي المتجسّد في منظومة العادات والتّقاليد الّتي صنعها المجتمع ضدّ المرأة المطلّقة.

وفي هذا الصدد، لم يكن الطّلاق خيارا سهلا أمام القهر الخارجي الممارس عليها من طرف المجتمع، والقهر الدّاخلي الممثل في الأسرة

[1] أحمد طيباي: المقام العالي، ص 54

وظروفها، فهي تعرف جيّدا ما الّذي ينتظرها في المنزل العائلي، فقد "فكرت كيف مارس بوجمعة-الأخ غير الشقيق-على الأسرة، وحتى على والده، أبوة متعجرفة وظالمة، جوهرها التسلط والاحتقار.. وفيصل القريب إلى قلبي، كان أضعف من أن ينقذ نفسه ناهيك عن إنقاذي، وتقديم "الإسعافات العاطفية "لترميم بنياني. ألم يكن مذبذبا ومنقسما، قليل الحيلة مثلي، حائرا وباحثا عن ذاته المفقودة ما بين التزام وعبادة وما بين انحراف و فجور؟"[1]، وهنا نكشف عن قهر آخر يمارسه المجتمع الذكوري، والذي لا يقتصر على الأنثى إنما يمتد إلى الأب وهو في مراحل متقدّمة من عمره، حينما يبلغ من العمر عتيّا، فيظهر ابنه الأكبر في الأفق متوليّا تسيير شؤون البيت مع التّضييق على أفراده بما في ذلك الأب الذي لا حول له ولا قوّة، كما نجد إشارة إلى استكانة الأخ الأصغر، وعدم قدرته على الدّفاع عن أخته، ومن ثم فإنّ تسلّط المجتمع الذّكوري قد يتّسع، ويشمل الضّعفاء من الرّجال والنّساء.

عادت وهيبة إلى منزل أهلها بعد أن استنزفت تماما، لكنّها لم تتعلّم من تجربة الزّواج الفاشلة، ذلك أنّها ظلت تطمح إلى المقامات العالية، إلى جانب رغبتها في التّنصل من نظرة الازدراء والشّفقة الّتي لطالما لاحقتها من لدن الأسرة والمجتمع ككل، ومع ذلك تتخذ قرارا جديدا بالزّواج من شخص آخر تقدّم إليها حين توسّمت فيه العيش الكريم رغم أنّه يريدها زوجة ثانية مع احتفاظه بزوجته الأولى أمّ الأبناء، الّتي تعاني من مرض حادّ جعلها طريح الفراش على الدّوام.

ومن هنا تتبين لنا أهميّة الجسد بالنسبة للرّجل، فبمجرّد أن يصبح هذا الجسد عليلا يتحول إلى جسد منبوذ يجب استبداله، مع تجاهل الحاجات السيكلوجيّة للمرأة التي قدّمت كل شيء في أيّام عنفوانها، كما نستنتج من هذه الوضعية أنّ الرّجل ليس مجبرا على التّضحية، لكن إن حدث العكس كان لزاما على المرأة أن تصبر وتقف إلى جانب زوجها حتّى آخر لحظة. وفي هذا ترسيخ للثّقافة الذّكوريّة التي تعزز سيادة

[1] أحمد طيباي: المقام العالي، ص37

الرجل من خلال إمكانية التّعدّد، التي تقابلها الأنثى بالاستسلام والرّضوخ مكتفية بالتأقلم مع الوضع الجديد.

توافق "وهيبة" على الزواج، وتنتقل إلى بيت الزّوجية وكلّها أمل في حياة أفضل وأحسن، لكنها بعد أيّام قلائل تصطدم بالحقيقة المرّة، حيث إنّ هذا الزّوج الّذي وثقت فيه كان أنانيا وكاذبا، يريد امتلاكها فحسب، فقد "كان يتهرّب إذا من أول وعد قطعه أمامها عندما طلبها للزواج، حريتها في الخروج للعمل إذا شاءت"[1]، وهنا نلفيها تتساءل مخاطبة نفسها في استنكار للوضع الّذي آلت إليه: "هل وجدني مستكينة أكثر مما توقع فقرر أن يركب فوقي ويدلي رجليه؟ ألا ساءت حياتي معه، خادمة له بلا ثمن، لا إشباع عاطفي أو جنسي، وفوق ذلك لا فرص للتّطور أو التّغيير. تبا له من مآل ..استغفر اللّه، هذا قدر، والحمد لله على كل حال."[2] من الواضح أنّ "وهيبة" قد أصبحت مرة أخرى ضحية للمجتمع الذكورى مجسدا في سلطة الزوج، الذي وجدها مستكينة فوق المتوقع، إلى درجة تخيلت نفسها حيوانا يركبه باستسلام، بل تمثلت نفسها خادمة له بالمجان، وهنا تنتفي إنسانيتها؛ أمام كونها حيوانا أو خادمة، وفي كل الأحوال تكابد الحرمان العاطفي والجنسي ورتابة الحياة التي لا تتغير، لكنّها سرعان ما تتدارك الوضع، وتستغفر الله سبحانه وتعالى معزية نفسها أن هذا قدرها، ولا مهرب لها منه، ويضمر الاستغفار في هذا المقام حالة شعور "وهيبة" بالذنب العظيم رغم براءتها من هذه الإكراهات.

لذلك، لا يمضي وقت طويل حتّى تتأكّد شكوك "وهيبة"، فبعد أوّل مشكلة يظهر الوجه الشرس لزوجها، حيث ألصق بها تهمة لفقّها أبناؤه لطردها من المنزل، إذ "صعد إلى وهيبة وأخبرها بأنّهم يشكّون في أنّها هي نفسها من قام بتخريب الأثاث وتكسيره، لتلصق بهم تهمة التجني عليها. جن جنونها لما سمعت منه وردت عليه بغضب شديد: وأنت ألا عقل لك تميز به، أم تكتفي فقط بتصديق مزاعمهم؟ وما إن أكملت

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص147
[2] المصدر نفسه، ص147

جملتها حتى صفعها بيمناه صفعة أوقعتها أرضا وأدمت فمها.. اعتراه غضب جنوني انتفخ له وجهه وامتلأ دما، وراح يفتّش عن ذهبها المخبأ في مكان ما كما ظن لكنه لم يجد له أثرا"[1]. هكذا يتضّح نسق الظّلم الاجتماعي متجلّيا من خلال اتهام "رزقي" لـ "وهيبة" دون أن يسمع منها، ولأنها كانت تحمل له مشاعر سلبيّة، فإنّها لم تتحمّل ودافعت عن ذاتها في محاولة لتبرئة نفسها، لكن ما حدث أكّد لها أنّها لم تكن مخطئة بل إنّ كلّ شكوكها في محلّها.

وبين خيار البقاء والعودة إلى منزل العائلة تقرّر "وهيبة" البقاء في منزل الزّوجية في ظلّ زوج يتفنّن في إذلالها، إذ "مرّت تلك الواقعة دون مواجهة حقيقية وحاسمة، وكذلك غيرها من المواقف، كأن يتعمّد تأخير دفع أجرها إليها حتى تطلبه هي إمعانا في إذلالها، أو يغادر بالسيارة من الوكالة دون أخذها معه إلى رغاية قائلا: لدي بعض الشؤون أهتم بها في طريقي.. وعندما تعود تجده أمامها في البيت، وأكثر من ذلك كله هو هجرانه لها في المضجع، فقليلا ما يبيت معها أو يلقي إليها قولا طيبا. يطبق معي الشرع تارك الصلاة الفاسق.. لكأنه يعاف ما طبخته له بأيديها أو يخاف أن تسممه فلا يأكل من عندها أبدا، أو أن يلامس بيده جسمها. كم من ليلة احترق فيها جسدها فلم يطفئه سوى سيل من دموع منهمرة."[2] تكشف لنا هذه المواقف القهر الجسدي والنفسي الذي تعانيه البطلة، وكلاهما يحققان إذلالا للمرأة الزوجة، إذ إنّ نسق القبول الّذي وصلت إليه "وهيبة" ناتج عن خوفها من نظرة المجتمع إليها، فطلاقها للمرّة الثّانية وفي فترة وجيزة سيكون من منظور المجتمع دليلا قاطعا على أنّ العلّة فيها، وأنّ الرّجال الّذين تتزوّجهم هم مجرد ضحايا لها.

ومن الملاحظ أنّ هذا النسق الاجتماعي ينطوي على إرغامات لا تستطيع المرأة الفكاك منها، لذلك فهي بهذه القابلية للتسلط الذكوري ترغب في الاحتفاظ بحقوقها لأنّها إن طلبت الطّلاق فسوف تخرج بخفي

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 155
[2] المصدر نفسه، ص174

حنين، وستعود إلى ما كانت عليه، فما كان منها سوى أن تصبر، وفي المقابل يوغل "رزقي" في إذلالها، ويرفض أن يتعامل معها، وينفر منها، ويتجنّب التقرب منها كزوجة، وهكذا تصبح مهمّشة بصفة كاملة.

في هذا السياق، وبعد وفاة "رزقي" تتواطأ السّلطة الذكورية بما فيها شقيقه في قمع الأنثى الضعيفة، والتضييق عليها من كلّ جانب بحيث "انصرم بعد وفاة رزقي شهر كامل أفنته وهيبة في سعي لمعرفة ما يملكه زوجها ولو على وجه التّقريب، وما تكلل سعيها بشيء ترضى به، إذ أنبأها شقيقه وعم أولاده غير مرة أن زوجها لم يترك سوى البيت ذي الثلاث طوابق الّذي يسكنون فيه، وسيارة الرونو التي تعرفها، وقال إن البيت مفتوح لها لتسكن فيه وتستفيد من منافعه دون أن يكون مسموحا لها بيع أو تأجير شقتها، وإن هي فعلت فسيسعون بكل وسيلة لإفشال ما تبادر إليه. أما السيارة فأصبحت بعد الحادث خردة وستعطى حقها من تعويض شركة التأمين حينما يأتي.. وإذا وجدت نفسها لا تستفيد سوى بحق الانتفاع من دارها في الطابق العلوي من البناية، أما غير ذلك فقبض الريح"[1].

وعلى هذا النحو، يتجلّى نسق العنف الذّكوري على الأنثى، حتى بعد موت الزّوج الّذي يعاقب زوجته بحرمانها من كلّ حقوقها في الإرث، فقد حول كلّ ما يملكه لابنه، وبذلك يكون قد نجح في تحطيمها حيا وميتا.

وهنا تكتشف الحقيقة الصّادمة، إذ "له رصيد في حسابه بالبريد قدره مائة وعشرون دينار، وآخر في بنك الجزائر الخارجي كان ممتلئا حتى شهر واحد قبل رحيل صاحبه، لكن تم تحويل آخر مبلغ منه إلى حساب آخر.. وعندما صرخت في وجه أخيها: ومن صاحب الحساب الآخر هذا؟ عاد بعد يومين ليجيبها بكل أسف: ابنه ياسين. خرجت بخفي حنين. كانت حياتها معه كحال المرء في الدنيا، يعيش كثيرا أو قليلا وأقصى ما يبلغه منها أن يخرج خالي الوفاض.. بئس الرجل، فليحترق في نار جهنم، لذا عاقبه الله بميتة كتلك بشعة، تناثرت قطع لحمه في

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص187

قارعة الطريق.. تبا تبا، أستغفر الله، لكنه أبشع من عرفت من البشر حتى يومنا هذا؟"[1].

يقدم هذا المقطع منظورين متصادمين، من جهة منظور الأنثى التي ترى في زوجها ذروة البشاعة والقبح، ومن جهة أخرى منظور الزوج الذي يتحكم فيه منطق الانتقام والحقد، إذ أصبح "رزقي" بمقتضاه يفكر في إذلال "وهيبة"، وحرمانها من أدنى حقوقها حتّى بعد موته؛ الأمر الّذي يعكس وجها من أوجه الصّراع القائم بين الرجل والمرأة، هذا الصراع الّذي يكرّس الهيمنة الذّكورية، ويفرض على الأنثى الاستكانة والاستسلام، وعدم التّطلع إلى المقامات العالية التي تنشدها.

لذلك نلفي وعد عنوان الرواية "المقام العالي" للمتلقي قد انتهى إلى خيبة، إذ تحول مقام السمو المنشود إلى فشل وسقوط. ولعل ما حدث للبطلة "وهيبة" يؤكد هذا المعنى، إذ كان مآل الصعود من قاع العالم السفلي إلى الأعلى بحثا عن الذات مثخنا بالانكسارات والآلام؛ بل إنّ المحكي يتجاوز حدود حكاية أسرة مؤلفة من امرأة وشقيقيها؛ إلى حكاية وطن تتنازعه أهوال المأساة؛ كذلك ألفينا الأنثى بما فيها من هشاشة تقاوم السلطة الذكورية وهي موزعة بين القمع والاستكانة والرفض والتمرد.

وعندما نتأمل في هذا السياق، نسق الرّفض والتّمرّد في روايات أحمد طيباوي الّذي تمارسه نماذج نسائية نلفيه ردّة فعل تقوم بها للتّخلّص من سطوة المجتمع الذّكوري بكل عزم وإرادة. "ومن يدري لعلّ الرّجل هو الّذي أوجد هذه الإرادة الفولاذيّة عند المرأة، فما أكثر ما قاست على يديه من ألوان العنت والضّغط وما أكثر ما فرض الرّجل على المرأة الخضوع المطلق، واعتبر ذلك حقا من حقوقه فعاشت حقبا طويلة لا تشارك الرّجل الحياة." [2] فهي نماذج ترفض الظّلم الاجتماعي، وتسعى للبحث عن خلق حياة جديدة، ويظهر ذلك انطلاقا من عتبة العنوان الموسومة بـ"المقام العالي"، هذا المقام الّذي توسّلته

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص187.

[2] محمد زكي العشماوي، الرّؤية المعاصرة في الأدب والنّقد، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان،1986، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، صص.180،170.

نماذج أنثويّة رغبت في حياة جديدة، وطمعت في الخروج من ضيق العيش والانطلاق نحو آفاق واسعة.

إن المتأمل في رواية "المقام العالي" يجد نفسه أمام كتابة ذكوريّة لمحكي موضوعه الأنثى، فقد كان صوت الشخصيّات الأنثوية هو الطّاغي على طول مسار الحكي، لكنها لعبة مقنّعة، توحي بأمر، لكنّها تمرّر أمرا آخر مختلفا تماما، فالظّاهر أنها كتابة تدافع عن المرأة، لكنها في الحقيقة انتصار للشخصيات الذّكورية، فقد أبقت المرأة على الهامش من خلال النّهايات غير المتوقّعة، ورسمتها في صورة مخلوق من الدّرجة الثّانية، لا يحقّ له التّطلع للمقامات العاليّة؛ وإذا حاول ذلك كانت نهايته السقوط لا محال.

2-النسق الفلسفي:

يعتمد السّرد منذ بدايته في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" لأحمد طيباوي على رسم صورة شخصيّة البطل بأدقّ التفاصيل من خلال التّركيز على مظهرها، وملامحها، وطبقتها الاجتماعيّة، وهذا ديدن الرّواية التّقليديّة "فكأنّ الشّخصيّة في الرّواية التّقليديّة كانت هي كلّ شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصوّر رواية دون طغيان شخصيّة مثيرة يقحمها الرّوائي فيها، إذ لا يضطرم الصّراع العنيف إلا بوجود شخصيّة، أو شخصيّات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السّردي. من ثم نلفي كثيرا من الرّوائيين يركزون كل عبقريتهم على رسم ملامح الشّخصيّة، والتّهويل من شأنها، والسّعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التّقليدي الذي كان يعرف سلفا كل شيء عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها"[1].

وعلى هذا الأساس، قُدم البطل في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، من منظور فلسفي، يسائل الذات والوجود والعالم، لذلك لم "يظهر في صيغة المكتمل، المطمئن، الظافر، بل كان النقصان، والقلق،

[1] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السرد، ص 76.

والإخفاق"[1]، والاختفاء المحفوف بالغموض والالتباس. ففضلا عن تهمة الجريمة: "انهارت آماله جميعها وعفت أمانيه، ودرست رغباته، وعجز حتى عن تحقيق أبسط أمنياته...معبرا عن يأسه من جهة، وكاشفا عن سخطه من جهة أخرى من عالم قهره ولم يمنحه فرصة ليحيا"[2]، وفي هذه الحالة، يختار البطل أن يختفي في عالمه الخاص بعيدا عن عالم مشحون بالعبث والجنون.

أ-العبث والجنون:

إن منطق الحياة الّذي كابده "السيّد لا أحد" جعله يدرك تمام الإدراك أنّ الحياة تكاد تخلو من المعاني الإنسانيّة، بل أكثر من ذلك إنّ أسسها وقوانينها غير مستقرة على حال، لأنّها تنتمي إلى مجتمع مريض ومتفسّخ، يتلذّذ بإحباط وإيذاء المحيطين به، ويستمتع بمعاناتهم، كما لو أنّ إنسان هذا الزّمن هو إنسان فارغ من الدّاخل، أناني، جعلت منه نزقيّة العصر صورة مشوّهة، لتحوّله إلى أنانيّ مهزوم، خشن، غير قابل للتّطويع، لذلك ما كان من "اللاأحد" إلّا أن يواجه هذا العالم على حقيقته وبدون أقنعة لكي يفضح نفاق البشر من حوله. وهذا ما أفصح عنه في قوله: "أصبح قلبي جافا وأقسى من أن ينزّل بضعيف مثله رحمة مماثلة"[3]، وبطبيعة الحال، هذه الوضعية جعلت السارد البطل يتخبط في حالة مسكونة بالجنون.

وهكذا، فحينما "يجنّ شخص، يخرج عن هذا المألوف الخانق فيفضح حجم إذعاننا وقبولنا وتثلم أحاسيسنا، يظهر لنا كم هو عالم مرفوض ومقيت وخانق وكم هو عالم لا معقول ولا مقبول، كم هو مفجع ومبك وكم نحن خائفون وخانعون وقابلون!"[4] ومن ثم فإنّ "اللاأحد" يبدو كائنا متفرّدا على حافة الجنون، ذلك أنّه مختلف عن

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4.مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2001، ص169.

[2] سهير أيوب: استراتيجيات المتكلم في الرواية، دراسة في المقام والعوالم الممكنة، واسيني الأعرج أنموذجا، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط.1، 2022، ص.299.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 15

[4] ممدوح عدوان، دفاعا عن الجنون، مقدمات، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط.8. 2018، ص. 16.

الآخرين، خرج إليهم بوجهه الحقيقي وبدون قناع، لذلك يتّهمونه بالتّكبر والجنون لأنّنا "أمّة خالية من المجانين الحقيقيّين وهذا أكبر عيوبنا، كلّ منّا يريد أن يظهر قويّا وعاقلا وحكيما ومتفهما. يدخل الجميع حالة من الافتعال والبلادة وانعدام الحسّ تحت تلك الأقنعة فيتحوّل الجميع إلى نسخ متشابهة مكرّرة...ومملة"[1]. وهكذا، يكابد السارد "اللاأحد" حالة مشحونة بالعبث واللاجدوى، لا يمكن وصفها إلا باللامعقول في مجتمع لا يؤمن إلّا بالنّفاق، "وهذا الاحباط ولد...الإحساس بالعبث وعدمية الأشياء وفقدان الذات، وانعكس ذلك على الشكل القصصي"[2]، إذ جسد تقسيم رواية "اختفاء السيد لا أحد" إلى قسمين حالة البطل السارد الممزق نفسيا وفكريا بعدما اختبر أقصى حالات اليأس والسأم.

وبناء على ذلك، يبدو السّارد غير آبه لما يجري من حوله، ليس همّه إرضاء الآخرين أو الرّكض وراء تحقيق المصالح. ومع ذلك فهو لا يكفّ عن جلد ذاته لأنّه يراها حقيرة وغير مهمّة، ويكشف عن ذلك من خلال هذا التساؤل: "من أكون أنا حتّى أطلق الأحكام على الآخرين؟"[3]، فهو يشعر أنّه في عالم مريض مليء بالفوضى والعبث، فصار كأنّه شخص مجنون، لا يمت للعالم الخارجي بصلة، إلاّ أنّه يتوق إلى المستقبل ولا يخشى ارتياد المجهول، واقتحام آفاقه أيّا كانت، ذلك أنّه ليس لديه ما يخسره في الحياة، حيث إنّ تصرّفاته وردّات فعله حيال الآخرين هي ردّات فعل لامباليّة، وجامدة، ولا روح فيها، ومن ذلك موقفه من رحيل صديقه "مراد" إلى وجهة غير معلومة حين ترك والده الشّيخ أمانة عنده، وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى صاحب المقهى "عمّي مبارك" فلم يتجاوب معه، لأنّه كان انتهازيّا يسعى نحو مصالحه الخاصّة فقط، ولم يكن من "اللّاأحد" سوى أن أشفق عليه.

[1] ممدوح عدوان: دفاعا عن الجنون، ص 15

[2] مقبل بن علي الدعد ي: صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والأبحا ث، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1437ه_2016، ص. 178.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص.17.

هذا الاغتراب لم يأت عبثا إنّما هو نتيجة انكسارات اختبرها السّارد، وما كان منه إلا أن استسلم دون أدنى مقاومة، لكنّه تعلّم أن الحياة ليست سهلة.

لقد جبل السّارد على الحرمان الأمر الّذي جعله يشعر بدونيته، وبعدم أحقيته أن يملك حياة كريمة خاصّة به، بل هو دائم العيش على أنقاض حياة الآخرين، ففي الوقت الّذي قرّر فيه "مراد" أن ينفلت من مسؤولياته اتّجاه أبيه، استعان باللاأحد كلاعب احتياطي ينوب عنه طيلة فترة غيابه، لأنّه رأى فيه الشّخص المناسب لهذه المهمّة، فهو شخص أقصى أحلامه وأمانيه أن ينام في مكان دافئ ويستخدم الحمام في أي وقت شاء، فكان "اللّاأحد" يلعب دور "مراد" في الاعتناء بوالده، وكذلك لم تكن ملابسه على مقاسه، وحتى علاقته الغرامية مع حبيبته السّابقة كانت فاشلة، إذ يعبّر عن ذلك قائلا: "عشت حياتي أؤدّي أدوارا ليست لي، أو أحل مكان من غاب أو تأخر ولم يأت...طارئا في حياة طارئة"[1].

لقد تعوّد السّارد أن يعيش في مكان ليس له، فمنذ نعومة أظافره اضطر أن يعيش بعد وفاة والديه في منزل غير منزلهم مع عائلة ليست عائلته، إلى جانب إخوة ليسوا بإخوته، الأمر الّذي أكسبه صلابة وقسوة لا متناهية، لكنّه لا يزال يحتفظ ببعض إنسانيته، ذلك أنه كان بإمكانه أن يشق طريقه مجدّدا ويتخلّى عن الشّيخ لكنّ شفقته عليه جعلته يتحمّل مشقة الاهتمام به إلى آخر لحظة من حياته، يقول: "توارت للخلف كلّ مشاعري الدّاكنة، وملأتني الشّفقة نحوه، إنّه مسكين حقا"[2]، لكن سرعان ما تستيقظ أنانيته في لحظات وفاة الشّيخ، فيعزّي نفسه بأنّه قام بما يمليه عليه ضميره، وقد آن الأوان له أن يرتاح منه، لتتحول الإنسانية والشّفقة إلى واجب خال من المشاعر الإنسانية: "لم يكن والدي على أيّ حال، والمشاعر الّتي أوهمت بها نفسي لكي أصبر عليه ماتت معه بموته"[3].

ب-فعالية المونولوج: تعرية الذات

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص. 13
[2] المصدر نفسه، ص50
[3] م ن، ص 56

يغلب على الرّواية طابع المونولوج الدّاخلي من خلال حديث البطل مع نفسه، ولعلّ الغالب على هذه الأحاديث هو النّزعة التّشاؤميّة الّتي توحي بحقارة الحياة في عين السّارد البطل، وتفاهتها.
ولعلّنا ندرك أهميّة المونولوج في إماطة الغطاء عن شخصيته، فهو لا يملّ من توجيه الكلام إلى نفسه، سواء كان لوما أو اعترافا، نظرا لحساسيّة هذه الشّخصية التي جرّبت كلّ ممكنات الحياة. ومن هنا، فإنّ البعد الفلسفي لا يلمس فقط من خلال أفعالها ومواقفها؛ بل يعاين أيضا انطلاقا من هواجسها ومشاعرها؛ ولاسيّما حين تستعمل المونولوج للبوح وتعرية الذات، واستحضار أفكارها "الصادرة عن الذاكرة أو الذهن الواعي المدرك، وأفكارها الصادرة عن العقل الباطن أو الوعي الداخلي، على هيئة أطياف، وهواجس وذكريات ناقصة، وتأملات"[1]، والملاحظ أنّ هذه الأفكار والأحاسيس والذكريات مشوبة بالقلق والانكسار والضياع.

وما عزّز فعالية المونولوج هو ضمير المتكلّم "أنا" الّذي ارتكز على السّارد وذكرياته الّتي ما لبثت لصيقة به، لا تفارقه، منها وفاة خالته ثم أمّه ثم أبيه، ذلك أن سلسلة الخسارات المتتالية في حياته جعلته يشعر بأنّه السبب في اغتيال المحيطين به، الأمر الّذي دفعه للرّحيل إلى وجهة غير معلومة في محاولة جادّة منه للابتعاد عن أخيه عمّار، وفي هذا يقول: "أن يحبّني أحدهم فتلك وصفة ناجعة لموت وشيك"[2]، الأمر الّذي يجعل الرّواية في تماس مع الحياة الواقعيّة، فهي بقدر ما أمتعتنا آلمتنا، وامتزج واقعها بواقعنا.

ومن سمة الذّكريات التي استعادها السّارد، أنّها وردت على شكل تداعيات نفسيّة تنم عن تخبطه الدّائم في الدّوامة الّتي لم يجد منها مخرجا، فهو وإن كان يبدو عليه الهدوء وقلّة الانفعال إلّا أنه كان لا يكفّ عن لوم نفسه وتحميلها كلّ مصائب العالم، وهذا ناتج عن كافّة

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرّواية المعا صرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط.1، 1413ه_1992م، ص.228
[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 13

الاختبارات الّتي جرّبها من خلال الكشف عن الحالة المزرية الّتي يكابدها، ليس فقط على المستوى النّفسي والاجتماعي بل على صعيد التّجربة الوجوديّة نفسها، الّتي تجعل هذا النّوع من الروايات لصيقا بروايات تيّار الوعي الّتي تشتغل على شخصية واحدة، وتفرّدها من حيث تسليط الضّوء عليها، كما "أنّها تضع أسئلة جادة عن "تيار الوعي"، وعن أفكار الكاتب فيما يتّصل بعلم النّفس، وفيما يتّصل بأهدافهم الجماليّة، تلك الأسئلة التي لم يجب عنها علماء نظرية المعرفة، وعلماء النفس، ومؤرخو الأدب بصورة مرضية بعد."[1] ومن ثم يغدو صوت الشّخصيّة البطلة هو الصّوت الغالب على جلّ الأصوات.

إذا، يعيش السّارد البطل في جوّ مظلم مكتئب يترسّخ من خلال الأفعال السّرديّة الّتي تمارس في معظمها في وقت اللّيل، فهو يتخذ الشرّفة العالية مكانا ليطلّ على تفاهة العالم والبشر، لذلك فهو يحاول تجنب كلّ من يحاول تعكير صفو خلوته مهما كان. "إنه يحرمني من فسحتي الوحيدة بأن أجلس في الشرفة وأتأمّل تفاهة العالم إذ يسترها الظّلام."[2] فهذا اللّيل بالنّسبة للسارد هو مسرح للتّأمل في وحدته اللّذيذة، الّتي يستمتع بها ولا يملّ منها لأنه جبل عليها بشكل من الأشكال، وليس مستعدّا ليقحم في حياته شخصا آخر يحبّه، ويتعوّد عليه ثم يضطر لتجربة الفراق والحرمان، فالعتمة ليست خارجيّة فحسب، إنّما هي داخليّة تسيطر على رؤية السّارد للأشياء والحياة، فهو يعكس نظرته الباطنيّة والثّقافة التي تسيطر عليها العتمة والاحتجاب، والّتي يتوصّل إليها من خلال بصيرته.

ومن خلال هذا الزّمن يستدعي البطل السّارد ذكريات ضاربة في القدم تعود إلى تداعيات قديمة مترسخة في ذاكرته المدفونة، منها حادثة اختطافه من طرف جماعات مجهولة، فيكون بذلك في مواجهة مباشرة

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000، ص.24

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص8

مع الموت، الّذي نجا منه بأعجوبة، لكنّه اليوم يتحسّر، ويتمنّى لو أنّه هلك آنذاك لكان اختفى واحتجب، واختصر على نفسه عمرا من الوجع.

إنّ الموت بالنسبة للسّارد البطل معادل للنّجاة والرّاحة، لذلك نجده في أكثر من موضع في الرّواية يرحب بالموت، ولا يحرّك ساكنا جرّاء هذا المصاب الجلل، كما حصل حينما لم يحاول إنقاذ صديقه الّذي طحنته الشاحنة بمرأى ومسمع منه، فلم تزعزعه نداءات الاستغاثة من صديقه، ولم يحرّك ساكنا لانتشال يده الممدودة إليه، بل تعامل مع الأمر كما لو أنّه شيء إيجابي، إنّه لا يريد أن يحرم صديقه منه، بل أكثر من ذلك، لقد تمنى لو أنّه كان مكانه وعاش هذا الأمر: "رأيته عيناه جاحظتان، وربما لمحت على شفتيه نصف ابتسامة ...لست متأكدا، حسدته، أتاه الخلاص مجانيّا وسريعا،مثل هديّة غير متوقعة."[1]

أمّا المشهد الثّاني، فهو مشهد وفاة الشّيخ الذي عاش معه السارد فترة ليست بالقصيرة، لكن هذه الفترة ما كانت لتجعله يبدي أيّ تعاطف مع وفاته بل على العكس من ذلك، تعامل مع الأمر كأنّه حدث طبيعي يمرّ به أيّ إنسان، "فالموت أكثر حميميّة من الحياة."[2] بل إنّه يؤمن أنّ الموت هو اللّحظة الأجمل في المسيرة الحياتية كلّها.

ومن ثم فإنّ تركيز السارد على العتمة أمر طبيعي في حياته لأنّه جبل على الحرمان والاحتجاب، حتّى في لقائه مع المراهقة الصّغيرة، لم يكلّف نفسه عناء إنارة المصباح القريب منه، في محاولة منه لجعل ملامحه محجوبة غير ظاهرة للعيان، كما أنّه لم يكلّف نفسه عناء التّعرف عليها وحبّها؛ إنّما كانت بالنّسبة له مجرد جسد لا أكثر، وليس غبيا أن يستنتج بأنه لم يكن أوّل العابرين في هذا الجسد المدجّج بالأنوثة، حيث إنّه تعوّد على أن يقتات ببقايا الآخرين كما هو الحال مع ملابس مراد الّتي تركها في الخزانة، لكنّها لم تكن على مقاسه إنه يجد نفسه دوما في مكان غير مناسب وسط أشياء ليست له، إنّه غير جاهز

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص.37.
[2] المصدر نفسه، ص. 56

لإقامة أيّة علاقة مع أيّ شخص مهما بلغت مكانته، بل يفضّل على ذلك الوحدة والاستماع إلى نداءات روحه الّتي لا تملّ من دعوته للرّحيل.

كما أنّ السارد لا يمل من اللّيل الّذي يتلوّن بحسب المواقف الّتي يجرّبها السّارد، فالليل عنده وقت الاحتفاء بالانتصارات والاستجابة لرغبته الملحة في شرب الخمر، دون التّفكير فيما سيكابده فيما بعد من العوز والحاجة، كما أنّه مسرح خصب للجريمة، لا يتجزّأ من كيان السّارد، وهو موعد للتّأمل واختبار كلّ ممكنات الحياة على تنوّعها، وكذلك التّرقب الجميل للعشيقة المتوارية خلف الشّرفة، كما أنّه فضاء للجريمة والضّياع، إنّ الليل مرتبط في غالبه بالغموض والعتمة والاحتجاب، لذلك نجد السّارد متصلا به اتّصالا شديدا، وهذا يعود إلى نفسيته الّتي تميل إلى الاختفاء والهروب والوحدة. ثم إنّ الزمن الليلي في هذه الوضعية يقدم لنا أيضا رؤية السارد البطل عن الإنسان والحياة، " وهو زمن تكثيف وقفز وتكسير للتسلسل المنطقي.

لذلك نجد أنّ الزمن في الرواية مرن، تحرر فيه الكاتب من قيود الترتيب، ويكتب السرد الزمني ببنية روائية خاصة به، إمّا بالاسترجاع أو الاستباق، وكل ذلك حسب معطيات النص."[1]ومن الطبيعي أن ينسجم ذلك مع حالة السارد البطل، الذي انتهك الزمن المألوف باختفائه الغريب، وجعل زمنه مفتوحا على التأويل، وعلى أصوات أخرى تكشف جوانب متعددة من شخصيته ظلت في مناطق الصمت والظل، تماما كشغفه بالليل. "هكذا نجد أنفسنا في متاهة الحكايات، غابة متشابكة الأغصان من شجر الحكايات التي تتداخل مع بعضها البعض ومع الشخصيات التي تتجلى كأطراس."[2] ورغم ذلك أضاءت ما هو غامض أو ملتبس في حياة البطل السارد؛ بحسب قربها أو بعدها منه. ثم إنّه هو أيضا كشف الكثير من الأمور المسكوت عنها بواسطة الحوار الداخلي.

---

[1] حنان ماهر، تقنيات السرد في رواية "مقام السيدة" لمحمد صالح رجب، مجلة عالم الكتب، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، المجلد السادس، العدد79، أبريل 2023 ، ص.78.

[2] شاكر عبد الحميد، حلم الفراشة ونداءات الوجود الغامضة: قراءة في رواية "كيميا" لوليد علاء الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد106، خريف 2021، ص.152.

خصيّة البطلة هو الصّوت الغالب على جلّ الأصوات.

إذا، يعيش السّارد البطل في جوّ مظلم مكتئب يترسّخ من خلال الأفعال السّرديّة الّتي تمارس في معظمها في وقت اللّيل، فهو يتخذ الشرّفة العالية مكانا ليطلّ على تفاهة العالم والبشر، لذلك فهو يحاول تجنب كلّ من يحاول تعكير صفو خلوته مهما كان. "إنه يحرمني من فسحتي الوحيدة بأن أجلس في الشرفة وأتأمّل تفاهة العالم إذ يسترها الظّلام."[1] فهذا اللّيل بالنّسبة للسارد هو مسرح للتّأمل في وحدته اللّذيذة، الّتي يستمتع بها ولا يملّ منها لأنه جبل عليها بشكل من الأشكال، وليس مستعدّا ليقحم في حياته شخصا آخر يحبّه، ويتعوّد عليه ثم يضطر لتجربة الفراق والحرمان، فالعتمة ليست خارجيّة فحسب، إنّما هي داخليّة تسيطر على رؤية السّارد للأشياء والحياة، فهو يعكس نظرته الباطنيّة والثّقافة التي تسيطر عليها العتمة والاحتجاب، والّتي يتوصّل إليها من خلال بصيرته.

ومن خلال هذا الزّمن يستدعي البطل السّارد ذكريات ضاربة في القدم تعود إلى تداعيات قديمة مترسخة في ذاكرته المدفونة، منها حادثة اختطافه من طرف جماعات مجهولة، فيكون بذلك في مواجهة مباشرة مع الموت، الّذي نجا منه بأعجوبة، لكنّه اليوم يتحسّر، ويتمنّى لو أنّه هلك آنذاك لكان اختفى واحتجب، واختصر على نفسه عمرا من الوجع.

إنّ الموت بالنسبة للسّارد البطل معادل للنّجاة والرّاحة، لذلك نجده في أكثر من موضع في الرّواية يرحب بالموت، ولا يحرّك ساكنا جرّاء هذا المصاب الجلل، كما حصل حينما لم يحاول إنقاذ صديقه الّذي طحنته الشاحنة بمرأى ومسمع منه، فلم تزعزعه نداءات الاستغاثة من صديقه، ولم يحرّك ساكنا لانتشال يده الممدودة إليه، بل تعامل مع الأمر كما لو أنّه شيء إيجابي، إنّه لا يريد أن يحرم صديقه منه، بل أكثر من ذلك، لقد تمنى لو أنّه كان مكانه وعاش هذا الأمر: "رأيته عيناه

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص8

جاحظتان، وربما لمحت على شفتيه نصف ابتسامة ...لست متأكدا، حسدته، أتاه الخلاص مجانيّا وسريعا،مثل هديّة غير متوقعة."[1]

أمّا المشهد الثّاني، فهو مشهد وفاة الشّيخ الذي عاش معه السارد فترة ليست بالقصيرة، لكن هذه الفترة ما كانت لتجعله يبدي أيّ تعاطف مع وفاته بل على العكس من ذلك، تعامل مع الأمر كأنّه حدث طبيعي يمرّ به أيّ إنسان، "فالموت أكثر حميميّة من الحياة."[2] بل إنّه يؤمن أنّ الموت هو اللّحظة الأجمل في المسيرة الحياتية كلّها.

ومن ثم فإنّ تركيز السارد على العتمة أمر طبيعي في حياته لأنّه جبل على الحرمان والاحتجاب، حتّى في لقائه مع المراهقة الصّغيرة، لم يكلّف نفسه عناء إنارة المصباح القريب منه، في محاولة منه لجعل ملامحه محجوبة غير ظاهرة للعيان، كما أنّه لم يكلّف نفسه عناء التّعرف عليها وحبّها؛ إنّما كانت بالنّسبة له مجرد جسد لا أكثر، وليس غبيا أن يستنتج بأنه لم يكن أوّل العابرين في هذا الجسد المدجّج بالأنوثة، حيث إنّه تعوّد على أن يقتات ببقايا الآخرين كما هو الحال مع ملابس مراد الّتي تركها في الخزانة، لكنّها لم تكن على مقاسه إنه يجد نفسه دوما في مكان غير مناسب وسط أشياء ليست له، إنّه غير جاهز لإقامة أيّة علاقة مع أيّ شخص مهما بلغت مكانته، بل يفضّل على ذلك الوحدة والاستماع إلى نداءات روحه الّتي لا تملّ من دعوته للرّحيل.

كما أنّ السارد لا يمل من اللّيل الّذي يتلوّن بحسب المواقف الّتي يجرّبها السّارد، فالليل عنده وقت الاحتفاء بالانتصارات والاستجابة لرغبته الملحة في شرب الخمر، دون التّفكير فيما سيكابده فيما بعد من العوز والحاجة، كما أنّه مسرح خصب للجريمة، لا يتجزّأ من كيان السّارد، وهو موعد للتّأمل واختبار كلّ ممكنات الحياة على تنوّعها، وكذلك التّرقب الجميل للعشيقة المتوارية خلف الشّرفة، كما أنّه فضاء للجريمة والضّياع، إنّ الليل مرتبط في غالبه بالغموض والعتمة والاحتجاب، لذلك نجد السّارد متصلا به اتّصالا شديدا، وهذا يعود إلى

[1] المصدر نفسه، ص.37.
[2] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص. 56

نفسيته الّتي تميل إلى الاختفاء والهروب والوحدة. ثم إنّ الزمن الليلي في هذه الوضعية يقدم لنا أيضا رؤية السارد البطل عن الإنسان والحياة، " وهو زمن تكثيف وقفز وتكسير للتسلسل المنطقي.

لذلك نجد أنّ الزمن في الرواية مرن، تحرر فيه الكاتب من قيود الترتيب، ويكتب السرد الزمني ببنية روائية خاصة به، إمّا بالاسترجاع أو الاستباق، وكل ذلك حسب معطيات النص."[1]ومن الطبيعي أن ينسجم ذلك مع حالة السارد البطل، الذي انتهك الزمن المألوف باختفائه الغريب، وجعل زمنه مفتوحا على التأويل، وعلى أصوات أخرى تكشف جوانب متعددة من شخصيته ظلت في مناطق الصمت والظل، تماما كشغفه بالليل. "هكذا نجد أنفسنا في متاهة الحكايات، غابة متشابكة الأغصان من شجر الحكايات التي تتداخل مع بعضها البعض ومع الشخصيات التي تتجلى كأطراس."[2] ورغم ذلك أضاءت ما هو غامض أو ملتبس في حياة البطل السارد؛ بحسب قربها أو بعدها منه. ثم إنّه هو أيضا كشف الكثير من الأمور المسكوت عنها بواسطة الحوار الداخلي.

إن تعرية الذات عبر المونولوج هو وجه من أوجه تحقق الذات أساسا؛ لأنّ اختفاءالسيّد لا أحد لم يتم دونما التواصل مع ذوات أخرى، فكأنّما الاحتجاب هو بحث عن المعنى من خلال سبيل آخر، ويتأكد ذلك في القسم الثاني من الرواية، حيث طرحت أسئلة مهمة عن السارد البطل المختفي، لأجل ذلك كان النسق الفلسفي متداخلا مع الأنساق الاجتماعية، والثقافية، والسياسية؛ ولاسيّما ارتباطه بالهوية، لإنّ "سؤال الهوية سؤال معرفي باعتباره يطرح سؤال معرفة الذات والوعي بها"[3]، وذلك ما كان يروم السارد البطل تحققه؛ على الرغم من الالتباس الذي اتخذه مسلكا وتجربة.

---

[1] حنان ماهر، تقنيات السرد في رواية "مقام السيدة" لمحمد صالح رجب، مجلة عالم الكتب، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، المجلد السادس، العدد79، أبريل 2023 ، ص.78.

[2] شاكر عبد الحميد، حلم الفراشة ونداءات الوجود الغامضة: قراءة في رواية "كيميا" لوليد علاء الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد106، خريف 2021، ص.152.

[3] أحمد الحيزم: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية–ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 2016، ص.205.

ج-البحث عن المعنى:

ينطلق الالتباس في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" من العتبات الّتي تعتبر "أوّل لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ، الذي تراهن استراتيجية الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشقّان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابيا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقا متعدّدة للحوار النّقدي، فكل عتبة يفترض أن تخلق وضعيّة تواصليّة معينة"[1] بين الباث والمتلقي. وهذه العتبات "ليست نصوصا قطوفها دائما دانية، بل هي عتبات لا تخلو من دلالات متعدّدة وملتبسة، بتعدد أسيقتها التداولية، واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها"[2]، وهذا ما نلفيه في عنوان رواية "اختفاء السيّد لا أحد" الّتي تشتغل على الالتباس منذ البداية، فتوظّف عتبات متنوّعة تطرح أكثر من تساؤل.

وعليه فإنّ من أبرز العتبات الّتي تشدنا في الرّواية هو عنوانها، الّذي يحمل بعدا رمزيّا نستنتجه في آخر الرّواية أكثر من أيّ مكان آخر، فلقد مرّ السّارد بعدّة مواقف استثنائيّة، جعلته يمارس فعل الهروب والانسحاب في كلّ مرة، وتجلى ذلك بوضوح باختفائه بشكل فجائي. ومن الواضح أنّ ذلك يؤشر على رغبة ملحة في البحث عن الذات التي تكابد العبث واللاجدوى.

ثم إنّ "رواية "اختفاء السيد لا أحد" هي حكاية لا أحد وكل الناس؛ فثمة شبه بين شخصية المجهول الذي آثر الانكفاء على نفسه واعتزال المجتمع والاحتجاب عن الآخرين وبين الشخصيات الأخرى التي تشترك، على الرغم من اجتماعيتها ومخالطتها لغيرها، مع الـ (لا أحد) في الإحساس بألم الحياة وقسوة العالم والشعور بفقدان المعنى"[3]. إذن، إنّ البحث عن الذات هو بحث عن الوجود، بل إنّ الأمر لا يقتصر

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سورية، ط.1، 2009، ص ص.48،847.

[2] المرجع نفسه، ص.55

[3] سيدي محمد بن مالك: النقد والأيديولوجيا، مقالات في نقد النقد ونقد الرواية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2023، ص.81.

فقط على السارد/البطل، بل يتعلق أيضا ببقية الشخصيات رغم اجتماعيتها.

ففي مأساة فقدان عائلته وجد السارد نفسه غير مرغوب فيه في بيت العمّة، وبفعل وطأة الواقع الاجتماعي الصّعب قرّر أن لا يكون عالة على غيره، وأن يتيه في الأرض متوجّها إلى وجهة غير معلومة، فتشاء الأقدار أن يتشرّد ويعمل في الزّبالة، ويجد نفسه متّهما بالجنون في مصحة للأمراض العقليّة، لكنّه يهرب مجّددا إلى وجهة أخرى غير معلومة، ثم يشق طريقه مجّددا ليلتقي بمراد فيعرض عليه أن يعيش في بيته ويعتني بوالده، لكنّه يضيق بفعل هذه الظّروف والمسؤوليّة التّي لم يتعوّد عليها، فيقرّر أيضا الاختفاء، لكن هذه المرّة يتجه إلى وجهة مجهولة لم يتمّ الإفصاح عنها فيما بعد.

أما فيما يتعلّق بالعتبات الأخرى فإنّها تحمل في معظمها سمة الالتباس والاحتجاب، ونذكر منها العناوين الداخلية: "الرجل الّذي سرق وجهه ورحل"، "مراوغة"، "تكالب"، "الجحيم يطلّ من النافذة"، "أحدهم يخفي سرّا".

ومن العلامات التّي تدلّ على غرابة "اللّاأحد" هو كون اسمه خال من أيّ معنى، إنّه يبدو كذلك في الوهلة الأولى، وعدم رغبته في أن يكون له اسم أصلا، لأنّ السّارد ممزق بين الماضي والواقع/ الحاضر الّذي يفرض عليه تقمص دور ليس بدوره ولا وضعيته، كما نجده غير مكترث بالمستقبل، بل لا يتحمس له لأنه خال وفارغ من أي مستجدّات.

نلاحظ في هذا السياق أنّ تسمية "اللّاأحد" تنطوي على معنيين متناقضين الأوّل يحمل معنى السّيادة، والثاني هو الغياب، وهو نفي الذّات ذلك أنّ السّارد البطل لا يملك هويّة ولا اسما إلى جانب أنّه تجسيد لمعنى الاحتجاب، الّذي يعمّق الاختفاء، ونقد الذّات، فالسّارد البطل يميل أكثر للاحتجاب ولا يرغب أن يخضع لأيّ قانون، فبتملصه من هويته يشعر بأنه سيّد على نفسه، فهو حر أكثر من أيّ إكراهات، ولا يملك أيّة مسؤوليات، لذلك فهو ينطلق إلى آفاق مجهولة لكنّها لذيذة

بالنّسبة إليه لأنّها آفاق مفتوحة، وتجعله يمارس الفعلين المفضّلين لديه: فعل السّيادة، وفعل الاختفاء.

لقد تعزّزت هذه الرّغبة في الاختفاء والتّواري لدى السّارد، بفعل الظّروف السيّئة الّتي مرّ بها، ومن بينها الانهيارات الكبرى الّتي شهدها الوطن في فترة عصيبة من فتراته، إضافة إلى ذلك انقلاب الموازين الّتي أدّت إلى اكتساح الظّلم والمحسوبيّة وغياب الفرص، الأمر الّذي أدّى إلى هشاشة هذا الإنسان الّذي شقّ طريقه نحو المجهول دون التّفكير في عواقب الأمور، فهو بذلك لا يمثّل نفسه فقط، بل يمثّل كلّ إنسان هشّ، شعر بالتّهميش والاغتراب في وطنه وبين أهله؛ وكان ذروة ذلك هو الاحتجاب، الذي أربك النظرة القاصرة للإنسان. إذ "إنّ المشكلة الكبرى هي في النظر إلى الإنسان على أنّه حقيقة جسدية، وأنّ من الاستحالة بمكان التسليم بخلاف ذلك." [1] وعلى هذا النحو، استطاع السارد البطل أن يتجاوز حضوره المعتاد من خلال غيبته الجسدية.

وهكذا، لا يتوقف اختفاء السارد البطل عند الحد الضيّق الذي أشار إليه سابقا، بل يتّخذ دلالة وجودية أعمق بكثير من مجرد احتجاب، وأكثر تعقيدا، هي مزيج بين الفردي والجمعي، ذلك أنّ فعل الاختفاء ما كان ليكون لولا الظّروف الّتي كابدها السّارد، بفعل الشّتات النّفسي والمكاني، فكان فعل الهروب محاولة جادّة للمّ شذرات هذه الذّات المستلبة والممزّقة.

من هذه الزاوية، "يطبع التحرك في المكان النص بسمة بارزة جرى تجسيدها بصورة مختلفة. فهي تظل مرتبطة بنسقها الزمني الطبيعي المتمثل في الانطلاق والامتداد والتوالي في اتجاه ما تارة، وتنفلت في كثير من الصور عن هذا النسق الطبيعي وتستند إلى اللامعقول واللامحدد." [2]

---

[1] إبراهيم محمود: علم جمال الجسد المغاير، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 2015، ص.45

[2] عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2013، ص.135

لذا كان الاختفاء احتجابا في مكان مجهول، وهو في الوقت نفسه رحيل في أعماق الذات بحثا عنها، وعن معنى الحياة، ومن ثم فإن اختفاء السيد لا أحد يجسد حالة وجودية يكتنفها القلق والسأم والتهميش والعزلة والعبث والخيبة. والطريف في هذا السياق أنّ غيبته تحولت إلى حضور أثار الكثير من الأسئلة الشائكة عن شخصيته ومواقفه وأحواله؛ بل أتاح ذلك للحكاية أن تتوسع من خلال تجلية أحداثها السابقة واللاحقة.

هذه الشّخصية تنجذب نحوها شخصيات أخرى تشابهها في الغموض كما هو الشأن بالنسبة "لعمي مبارك" الّذي يعرض عليه أمرا مريبا يجعله يكاد يجزم أنّ هذا الشّخص هو شخص مجنون، ومختل العقل، يودي بحياته فيما بعد، وما كان منه سوى نعته بالمجنون، غير السويّ.

كذلك الأمر بالنّسبة للنّساء اللّائي مررن بحياته، لم يشعر اتجاههن بنوع من العاطفة وإنّما بالمقت، كما هو الحال بالنّسبة للممرضة التي استغل رغبتها في الزّواج لأجل مصالحه، وأوهمها بالحب في الوقت الّذي لم يكن يشعر اتّجاهها إلّا بالاشمئزاز، فهي تمثل المرأة التي اتهمها المجتمع بالعانس، ولذلك تريد التّخلص من هذا اللّقب بأي شكل من الأشكال، وهذا الغباء جعلها تثق في كلام شخص يزاول علاجه في مشفى الأمراض العقليّة، يقول عنها: "ما معنى أن تكون أولى تجاربك العاطفيّة مع امرأة بدينة تشبه كيس شحم؟ كان للممرضة فائض من كل شيء عدا الحكمة"[1].

وبناء على ما تقدم، يصارع البطل السّارد الحياة بكل تناقضاتها، فهو نموذج للمثقف الذي عاش الحياة بكل إكراهاتها بحثا عن الذات، فغيابه مزدوج، غياب من خلال العزلة وعدم مخالطة النّاس قدر الإمكان، وغياب آخر من خلال الاختفاء عن الأنظار والتّواري والهروب.

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص.41

ونلاحظ أيضا أنّ السّارد يركّز على ضمير المتكلّم لأجل جلد ذاته من خلال تركيزه على المونولوج الدّاخلي في حواره المتواصل مع نفسه في شكل اعترافات وتوارد ذكريات مؤلمة، إنّه العليم بكل شيء يجري حوله، وما كثّف الغموض في حكاية "اختفاء السيد لا أحد" هو التّحوّل الحاصل من ضمير الأنا إلى ضمير الهو، ليختفي السّارد فجأة، ولا أحد يعلم عن وجهته أو مكانه.

وهذا الوضع من متطلبات الحكي البوليسي، حيث نجد احتجاب السّارد قد جعل الإبهام يطبع النص الروائي، ويحفز تناميه، ومع ذلك " تبقى الرّواية البوليسيّة –أساسا– مشكلا مطروحا يوحي بغموض كبير وانغلاق يسد كل سبيل الحل والتّنوير، ومحاولة إزالة هذا الغموض هي التّقنية الفنيّة الّتي تقوم عليها الرّواية البوليسيّة في تشكيل عناصر البحث والتّحقيق للوصول في النّهاية إلى إقامة الحجة، ووضع الدلائل المادية في خدمة المحقق للقبض على المجرم وإدانته. أو هي تفكيك اللغز المطروح على المحقق وتتبع مسار الحدث (ACTION)وتطوره عبر العلاقات القائمة بين الشخصيات في بناء الرواية البوليسية، للوصول في النهاية إلى كشف الستار عن حل اللّغز وتقديم الحجج الكفيلة بإدانة المجرم بكيفية منطقية مدعمة بالأدلة المادية."[1] ولكن ذلك ظل معلقا في رواية "اختفاء السيد لا أحد"، حيث إنّ احتجاب السارد البطل خلّف وراءه عديد الأسئلة، التي عمّقت الالتباس.

وكأن الاختفاء في هذا المقام هو موقف وبحث عن المعنى، ولا غرابة أن يجلّي هذا الغياب المسكوت عنه في حكاية السارد، ولاسيّما من خلال أصوات سرديّة أخرى في القسم الثاني من الرواية، ومع ذلك لم تستطع أن تقدم الأجوبة الكافية عن سر الجريمة، وتحديد فاعلها.

ولعل ذلك ما جعل المتلقي أمام سارد إشكالي، وهنا يغدو احتجابه حضورا، وكلاهما تجسيد لنسق معرفي يؤطر رؤية السارد للوجود

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص.63

والعالم؛ هذه الرؤيـــة التـــي تجاذبتهـــا إشـــكاليات الحيـــاة، القـــدر، المـــوت، وابتلاءات الحضور والاختفاء.

3-النّسق السّياسي:

يعمل الخطاب الرّوائي على استجلاء ما يجري في الواقع، باعتبـــار أنّ الرّواية هي ديوان العرب الجديد، فهي الأكثر اتّصالا بقضايا الأمّة، وعليه فقـــد ظهر ما يعرف باسم الرّواية السّياسيّة، وهي "الرّوايـــة الّتـــي تلعـــب القضـــايا والموضوعات السّياسيّة فيها الدّور الغالب بشكل صريح أو رمـــزي"[1]، والّتـــي يحاول الرّوائي من خلالها أن يقرأ الواقع بطريقته، ولا يجـــب بالضّـــرورة أن يكون سياسيا أو ناشطا في حزب ما.

وغالبا ما تحمل الرّواية السياسيّة بين طيّاتها رؤية إيديولوجية، تتيح للنّاقد أن يعاين أوضاع المجتمع ويتغلغل في الكشف عن الأنساق السياسيّة البارزة أو الضّمنيّة ومحاولة استجلائها، ولا يتحقّق ذلك إلّا بتفكيك المحكي "لنـــتمكّن مـــن كشف مختلف الأنساق التّخييليّة الّتي تشكّل طبقات وسياقات تجلّي الدّلالات، فلا يمكن منهجيّا استخلاص هذه الدّلالات إلّا بعد تشخيص سياقات تمظهرها."[2]

وهذا ديدن النّقاد في التّعامل مع الرّواية السياسية من خـــلال تفحّـــص الأحداث التّاريخيّة والوقائع السياسية المحيطة بالنّص الرّوائي؛ وذلك ما ســـنقف عليه في روايات "أحمد طيباوي"، من خلال العناصر التالية: الإرهاب، الثـــورة، الفساد السّياسي، وهو ما يسمح باستجلاء الأنساق المضمرة في المحكي.

أ-الثّورة الجزائريّة:

تضمّنت رواية (مذكّرات من وطن آخـــر) للكاتـــب "أحمـــد طيبـــاوي" موضوع الثّورة الجزائريّة بشكل رمزي، ولعلّ القصد من ذلك إيصـــال رســـالة عميقة عن الوضع السّياسي المعاش أنداك، حيث إنّ الشّخصيات الموظّفـــة مـــن لدن الكاتب مختارة بعناية فائقة وليس بطريقة عشوائيّة، فهي تعبر عن التّجارب الاجتماعية والفكريّة والسّياسيّة الّتي عاشتها فئة معيّنة في الوطن.

---

[1] طه وادي، الرّواية السّياسيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر،2002، ص6.

[2] محمّد بوعزّة، هيرمونيطيقا المحكي، النّســـق والكـــاوس فـــي الرّوايـــة العربيّـــة، دار الانتشـــار العربي، لبنان، ط1،2007م، ص111.

في هذا الصّدد تعنّ شخصيّة "فطيمة" الّتي استعان بها الكاتب ليرمز للوطن الرّؤوم والثّورة الجزائريّة المظفّرة من خلال تجربتها البائسة، وما واجهته من تحديّات وصعوبات، من خلال التركيز على جانب قلّما تطرّق إليه الكتّاب من قبل، وهو ما يتعلّق بنقد المشاكل الدّاخليّة الحاصلة في صفوف المجاهدين، الّتي تؤدّي في الغالب إلى انقسامات يتمخّض عنها صراعات لا حصر لها، فهي "بعد أن مات زوجها تلك الميتة الشّنيعة، خافت على نفسها أن تكون هي الأخرى ضحيّة للصّراع النّاشب بين المناضلين المنقسمين بين تأييد جبهة التّحرير ومناصرة مصالي الحاج وحزبه الجديد. وعادت إلى هنا...إلى سطيف...أمها الكبرى ومهد طفولتها ومرتع شبابها."[1]

ومن هنا يعنّ لنا أن الخلافات والصّراعات لم تنشأ فقط بين الثوار والمستعمر الفرنسي، لكنّها كانت موجودة أيضا داخل صفوف المجاهدين، وهي ناتجة عن الانقسامات الحاصلة بين الفئة المؤيّدة لجبهة التّحرير الوطنية والفئة المعارضة لها، الأمر الّذي سبّب الفتن وخلّف القتلى في صفوف الطّرفين، فبدل التّركيز على التّصدّي للمستعمر الفرنسي صار المناضل خائفا من ردّة فعل داخليّة، وهذا ما كابدته "السيّدة فطيمة" الّتي فقدت زوجها نتيجة التّناحر الحاصل في صفوف جبهة التّحرير الوطنيّة.

تنقطع السيّدة "فطيمة" عن العمل الثّوري بعد وفاة زوجها، لأجل أيّام العدّة، كما تتعرّض للضّغط الاجتماعي في محاولة إقناعها للتّخلي عن نضالها، خاصّة عائلتها الّتي لم تكن من الخائنين إنّما كانت تخشى أن تفقد وحيدتها برصاصة طائشة كما حصل مع زوجها، فما كان من فطيمة إلّا أن "خضعت لإرادتهم لأيّام، ثم أفتت لنفسها فتوى وعملت بها.. لا عدّة مع الجهاد ..لا عدّة في حبّ الوطن. أيّ عدّة ومصير الوطن معلّق بآمال وإرادة من يحبّونه؟"[2]، فالعدّة ستطول والوطن الرّؤوم لا يتحمّل الانتظار، لذلك حسمت أمرها وقرّرت أن لا تبقى على الهامش، بل عادت وشاركت بفعاليّة في الثّورة الجزائريّة، ولم تستمع لمن طلب منها التراجع حفاظا على نفسها، حتّى في أيّام عدّتها، فلا حريّة دون تضحية، ولا بأس إن خرجت في أيّام عدّتها مادام ذلك لهدف نبيل هو

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص118.
[2] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص119.

تحرير الوطن، فهي تختلف عن غيرها من خلال إيمانها بفكرة تحرير الـوطن، ولا تسعى للمكانة الاجتماعية البتّة، على العكس من بعض الثّوار المزيّفين الّذين كان همّهم الوحيد الظّفر بمكانة اجتماعية وسياسيّة.

فعلى الرّغم من الوضع المضطرب في البلاد "قررت الاتّصال بمناضـلي الجبهة ومناضلاتها، والانضمام إلى إحدى خلايا الدّعم العاملة في المدينـة. إنّ من قتل زوجها هم مناضلون في جبهة التّحرير الوطني في فرنسا، لكن ذلك لـم يثبط من عزيمتها.. فبعد الانتصار سيكون الاستقلال هو استقلال الوطن كلـه، ولن يكون لفئة دون أخرى. كانت التّنظيمات غير القتاليّة التّابعة لجبهة التّحرير في المدن تتبع طرق اتّصال سريّة ومعقّدة للغاية، وهـذا للحفـاظ علـى حيـاة المناضلين وتحقيق فعالية الدعم والإسناد.. كان يسود جو من عدم الثّقة والشـك في كل وافد جديد بعد أن كثرت عمليّات اختراق العـدو لصـفوف المجاهـدين باستخدام عملاء محليّين"[1].

لكنّها استطاعت بفضل حنكتها وإصرارها أن تصنع لنفسـها مكانـة فـي الجبهة، وتكتسب الثّقة الّتي تخوّلها أن تقوم بالمهمّات السريّة، حيث "كانت وجها غير معروف للجيش الفرنسي والمتعاونين معه، وساعدها ذلـك علـى القيـام بالمهمّات الخطيرة.. إيصال الأموال والوثائق، وأوامـر الاتّصـال والتّوجيـه والتّنسيق"[2]، فقد قدّمت "فطيمة" الدعم للمجاهدين في الثّورة، سواء كان ذلك مـن خلال توفير الطعام أو المأوى، حيث كان منزلها العتيـق مقـرّا للاجتماعـات السريّة ومجلسا لكبار القادة وكذا ملجأ للهاربين والمبحوث عنهم.

كما تكفلت بالقيام بمختلف التّنظيمات الثّوريّة الّتي تعمل على التّنسيق بين الثّوار، وأداء المهمّات الصّعبة دون تردّد أو تراجع "تلك المرأة قطعت خط شال ذهابا و إيابا ..خطت خطوة أخرى لتحقيق الحلم الجزائري الطويل الّـذي بقـي مدفونا في الصّدور طيلة قرن وثلث القرن من الاستعباد، وكان قـد آن لـه أن يبعث"[3]. كما حظيت بامتنان وتقدير كبار الثوار والمجاهـدين الّـذين اعترفـوا بحنكتها وشجاعتها اللامتناهيين، "إنها تتذكر جيّدا كيف استقبلها كريم بلقاسم الّذي

[1] المصدر نفسه، ص119.
[2] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص121.
[3] المصدر نفسه، ص121

مات بعد ذلك بعشر سنوات.. عثر عليه مخنوقا في فرانكفورت بألمانيا سنة 1970. لا أدري لماذا كانت نهايات أغلب أبطال هذا الوطن فجائعيّة، أو غير مفهومة.. غير متوقّعة.. كريم بلقاسم.. عبان رمضان.. مصالي لحاج.. هواري بومدين.. العقيد عميروش وسي الحواس.. العقيد شعباني ..والآخرون"[1].

إنّ هذا الاستحضار لرموز الوطن هو استحضار للذّاكرة الّتي لا تنسى أبطالها، إلى جانب استنكار الجانب الفجائعي الّذي يكمن في الكيفية الّتي مات بها هؤلاء، والّتي لا تليق حتما بحجم تضحياتهم.

تفضح "فطيمة" مجموعة من الثّوار المزيّفين الّذين يتهافتون للحصول على الامتيازات الشّخصيّة على حساب الوطن، فقد اكتشفت أنّ "هناك من الإخوة من كان يخون الأمانة، كان مكلفا بإيصال التبرعات إلى المكلفين بصرفها، وكان ما يصل أقل مما يتم جمعه.. حدث ذلك لمدّة عام تقريبا. تأكدت من الأمر، ثم بلّغت القيادة بما يحدث كي يحاكم وينال عقوبته، وانتهى دورها بعد ذلك.. غير أنّها سمعت بعدها بمدة أنه قد نجا من العقوبة لأن أحد قادة الولاية الكبار في المنطقة كان قريبا له أو ابن جهته."[2] لذلك كان يلزمها الكثير من الوقت لتعي أنّ أصحاب الأيادي الطّويلة استطاعوا أن يفرضوا وجودهم في الوطن حتّى في أصعب الأوقات، وأنّ تصريحاتها وفضحها لهم قد فتح لها باب جهنّم، حيث لم ينس الخائن ما أدلت به من شهادات ضدّه، وتآمر مع بعض الثّوار لأجل الانتقام منها، حيث دوّنوا رسالة إلى قيادة الولاية الثانية، مفادها أنّ السيدة "فطيمة" هي عميلة وخائنة إلى جانب أنّها على تواصل مع الفرنسيّين، كما أنّها من بقايا المصاليين والدّليل هو ما حدث لزوجها.

بعد كمّ التّلفيقات الكاذبة تجد "فطيمة" نفسها في المفترق الأكثر صعوبة في حياتها، إمّا أن تواجه الموت الأكيد أو أن ترحل ريثما تهدأ الأمور وتعود إلى الوطن، وما كان منها إلّا أن قرّرت الهروب في ظلّ الوضع السّياسي المتعفّن، رغم أن حياتها كانت في خطر إلّا أنها ندمت على الرّحيل المخزي والمهين في حقّها، تقول: "أتذكّر الآن قصّة هروبي كأنّها حدثت قبل أيّام وألوم نفسي...كان الموت أخف علي من ذلك الهروب. فطيمة عبد السلام المناضلة بمدينة ليون،

[1] م ن، صص.122،121.
[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص122

فطيمة عبد السّلام المجاهدة بسطيف والمسجونة في سجون الاستعمار...تهرب برفقة الحركى والأقدام السّوداء. كانت نهاية قصمت ظهري، ندمت على عدم البقاء ومواجهة الموت...آلمني أن يدون اسمي مع الخونة والمتآمرين، ومع المعمرين الفارين من مواجهة وطن استعاد حريته. رحلت معهم، وركبت الباخرة كأني منهم، كأني مثلهم...كأن تاريخي هو تاريخهم ..كأني أهرب من وطن اغتصبه أجدادي أو أعانوا على تركيعه كما فعلوا هم وأجدادهم"[1].

فهذا المقطع السّردي يوحي بالوضع السياسي الصّعب الّذي تعلمه جيّدا السيّدة "فطيمة" في وطن بريء تعرّض للتدنيس من طرف أيادي خارجية، لكن ليس هذا ما آلمها، ما آلمها حقّا أن يتعرّض الوطن للتّدنيس على يد أبنائه، ولذلك فقد كانت نهاية أغلب المجاهدين الحقيقيين نهاية مأساوية رغم كلّ ما قدّموه للوطن.

ترحل السيّدة "فطيمة" إلى فرنسا، وكلّها أمل في العودة إلى الوطن وردّ الاعتبار، وهذا ما حصل بالفعل بعد سنوات مريرة كابدتها "فطيمة" في ديار الغربة "فرج ربي موجود دائما.. بعد أن استلم بومدين الحكم، سعى لي عنده أحد قدماء المنظمة الخاصّة الّتي أنشأها مصالي الحاج وأعضاء من حزبه للتّحضير للعمل المسلّح بعد 1947، سعى لي عند الرئيس بومدين كي ينظر في التّهمة الباطلة الّتي ألصقت بي وقدم له جميع الأدلة بما فيها شهادات من قادة كبار في الولاية الثانية كنت أعمل تحت إمرتهم وصورا.. وكذا من بعض أعضاء الجبهة في تونس...نعم ظهرت براءتي وأصبح في وسعي الدخول إلى الجزائر متى شئت.. وكان هذا غاية ما كنت أريده."[2]

عادت "السيّدة فطيمة" إلى وطنها الأمّ بعد الاستقلال وراحت تستدعي ذكرياتها وتضحياتها وكلّ آلامها، وذلك البيت العتيق الّذي لازالت تحتفظ به وترفض كراءه لأنّه القطعة الوحيدة التي بقيت لها من أرضها وتربتها، كما قرّرت أن تسلم مفاتيحه إلى "مصطفى" كي يبقى هذا البيت العتيق امتداد لها بعد موتها، "كان بيتها، أحد قلاع الوطنيّة المنسيّة، يحتاج إلى بعض التّرميم، أما هي فكان قد فات عليها أوان ذلك. ما بقي لها سوى فسحة ضئيلة من التّذكر

[1] المصدر نفسه، ص 170.
[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص172

والاستعبار، وقد شحذ الرّجوع إلى منبع ذكرياتها الأول ذاكرتهـــا ومشـــاعرها، فجعلت تقص عن كل ركن وكل غرفة قصّة ...ومحنة"[1].

بعد فترة قصيرة توفيت "السيدة فطيمة" وكأنّها كانت تنتظر عودتها لتســـلم آخر مفاتيحها، وترحل إلى عالم الغيب، " إلى حيث يعرف اللّه التاريخ الحقيقـــي لكل منا مهما زيف المزيفون."[2] وبعد كلّ تضحياتها لم يشهد جنازتها إلا بعـــض المقربين، هذا ما يكشف عن نسق جديد يسلّط الضوء على النهاية المأساوية الّتي يكابدها أوفياء الوطن، الّذين ظلّوا في منطقة الظّل لفترة طويلة أو ألصقت بهـــم اتهامات كاذبة فلم يفكر أحد في تكريمهم أو ردّ الاعتبار لهم بعد ظهور الحقيقـــة نظير التضحيات التي قدّموها للوطن.

ب-اغتراب المثقّف السّياسي:

ينبعث الحكي في رواية "مذكّرات من وطن آخر" من بـــؤرة سياســـيّة، انطلاقا من أنّ البطل هو نموذج للمعارض السّياسي الّذي ينتمـــي إلـــى النّخبـــة المثقفة، فقد كان "مصطفى" متشبعا بالقراءة والتّحليل وإبداء الآراء السّياسيّة، بل أكثر من ذلك لقد " كان القارئ الأوّل في سطيف، وربّما في الجزائـــر كلهـــا"[3]، وهذا ما يشهد به "علاوة "صديقه المقرب الّذي يروي قصّتة قائلا: "كنت مجـــازا في الاجتماع السّياسي زاخر الثّقافة وعميق الفكر بلا أحقاد برغم القهر الأسري والاجتماعي .. لم تحدّثني يوما عن همومك الشّخصـــيّة .. البطالـــة، الـــزواج، الحب.. كنت مسكونا بالوطن وأنت تبحث عن نفسك"[4].

فمصطفى نموذج للمثقف السّياسي المشغول بقضايا الوطن، على العكـــس مـــن غيره من الشّباب الّذين لا تتعدى أهدافهم حدود البحث عن عمـــل ثـــم الـــزّواج وبعدها إنجاب الأطفال، لكن وعي البطل جعله يعزف عن هذه الأمور أو لنقـــل يؤجلها، وينهمك في سبيل قضيّته الأولى: قضيّة الوطن والسّياسة.

تبعا لذلك تعنّ لنا آراء "مصطفى" السّياسية، والّتي تجعلنا نصنّفه في خانة المعارض السيّاسي، الّذي يغار على وطنه وينقم على مغتصبي أرضه، مســـتندا في ذلك على التّاريخ، وفي ذلك يقول صديقه مخاطبا إيّاه: "جلسنا أنا وأنت إلـــى

[1] المصدر نفسه، ص 165.
[2] م ن، ص181.
[3] م ن، ص33.
[4] حمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص50.

كرسي تحت الظّل في حديقة الأمير عبد القادر بوسط المدينة. كانت إحدى أيّام تجلّيك الّتي أذكرها دائما. جعل التّاريخ ينساب من بين شفتيك.. ووقف أمامي فرحات عباس. لا يحدث أن تذكر سطيف تاريخا أو حاضرا إلا وجئت على ذكره.. كان الشّخصيّة التّاريخيّة المفضّلة لديك. وتساءلت كيف يستسيغ هذا الوطن قتل رجاله العظام.. إنّه الوحيد تقريبا من جيل القدماء الذي آمن بالديمقراطيّة كما ننشدها اليوم.. حرية الإنسان كمرادف لحريّة الوطن. قد تتفهم تهميشه في نهاية الثّورة، لأنّ الحياة العسكريّة تحتاج إلى أفكار أقل.. لكن بعد ذلك والآن لماذا نقتل الرموز المضيئة، ونفبرك رموزا وهميّة؟"[1].

من خلال هذا المقطع المتعدّد الاستذكارات تعنّ لنا نبرة فخر وأسف في نفس الوقت على تاريخ الجزائر المجيد، وكذلك تحسّر على أبطال الجزائر الّذين حملوا راية النّصر على نحو "الأمير عبد القادر" و"فرحات عباس" الّذي يعتبره "مصطفى "ملهما له في توجهاته السّياسية الليبرالية، بل أبرز مناضل أنجبته الجزائر حيث "كتب في نهاية حياته كتابه المشهور "الاستقلال المسلوب". إحباط مفجع لا يستحقه رجل في مثل وزنه وقامته ونضاله.. أنا شخصيّا أعتبره أهم مناضل ليبرالي أنجبته الجزائر على الإطلاق"[2].

يتأتّى لنا من المقاطع السّابق أن "مصطفى" يمارس رفضا اجتماعيا في قالب سياسي، ويبرز هذا الرّفض للواقع المعاش من خلال كمّ المقارنات الّتي يعقدها بين واقعه المفروض والواقع المنشود الّذي يتطلّع إليه، انطلاقا ممّا حققه السّابقون، فيتساءل متحسّرا: "لماذا لا نعيد اختراع مصيرنا بالاعتماد على إرث أولئك؟ ها هي الذّكرى الخمسون لاندلاع الثّورة على الأبواب، فلم لا تكون هذه فرصة للقطيعة مع فكر وممارسات الدولة اليعقوبية.. حيث التمسك بالسّلطة يبرر كل شيء"[3].

وبالتّالي فإنّ رفضه للواقع السّياسي يتمّ من خلال فضح ومعارضة ما يجري في الوطن من لدن الانتهازيّين الذين يخدعون الشّعب، "عشنا وما زلنا نعيش عصرا من الأكاذيب والتلفيقات. لقد قال نيتشه: الدولة تكذب ببرود، وهذه

[1] م ن، ص48.
[2] م ن، ص48.
[3] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 48.

كذبة تخرج من فمها دائما.."، أنا الدولة، أنا الشّعب". وطن بائس ذلك الّذي يستلب تحت عنوان احتكار الحقيقة الكاملة، إذ لا حقيقة كاملة أو مطلقة في التاريخ.. هناك تفسيرات وتأويلات.. وهناك تبعا لذلك التّوظيف السّياسي للتّاريخ. جنى على الدّيمقراطيّة في هذا البلد الشّرعيّة الثّوريّة والنّفط ..النّفط والدّيمقراطية لا يجتمعان أبدا حوّلوا الوطن إلى ضيعة مستباحة، وعلّقوا الوطنية نياشين وأوسمة يريدون أن يرهبوا بها عدو أحاديثهم ..ثورة مع وقف التّنفيذ، ووطن معلقة آماله بسقف التّاريخ المحتكر.. وأجيال تتوارث فن الاستباحة.... كمن يرسم خريطة انحدار الوطن."[1] الأمر الذي يستنكره "مصطفى" ويعتبره ظلما يمارس على المغلوب على أمرهم من عامّة الشّعب.

فالمقاطع السّابقة تظهر استنكار "مصطفى" ورفضه الشّديد لما يجري في الظّل من تجاوزات أولئك الّذين يظهرون في شاشة التّلفاز ويقدّمون وعودا للشعب بأن يملؤوا بطنه ببعض الفتات، لكنهم دائما ما يخلفوا وعودهم "إنهم يحبون الجزائر مع سبق الفساد والإفساد ...إنّهم يحبّونها هكذا .. وهي كما امرأة وطئها ألف زنيم، وراحت تدّعي العفاف ..وجعلت ترضع من ثدييها كل الأشرار والمتكالبين كي تكافئهم على أن خلّصوها من آخرين اغتصبوها قبلهم"[2]، فما خلّفوه من فساد على هذه الأرض الطّاهرة جعل السّارد يشبّهها بالمرأة الّتي تمتهن كرامتها بمجرّد أن تصبح عرضة لمن هبّ ودبّ، فجزائر اليوم استطاع شعبها أن يخلّصها من يد الاستعمار لكن من خلّصوها هم أنفسهم من آذوها وامتهنوا كرامتها.

تتمّتع شخصية المثقف الممثّل في "مصطفى" بتميّزه عن الآخرين، فهو مرآة للوعي الفاعل في المجتمع الّذي ينتمي إليه، ومن ثمّ فإنّ سلبيّة المجتمع أو إيجابيّته تتوقف على الآراء الّتي يطلقها المثقف، لأنّه الأكثر قدرة على التّعبير عما يجري حوله في شكل آراء ومواقف جريئة على نحو "الجزائر كأمة ولدت من رحم فرنسا ..الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي لم تكن أمة واحدة أو موحدة، ولا عرفت دولة مركزية في تاريخها الطويل، فرنسا صنعت منا أمة بظلمها، والنفط ساعد على إقامة دولة مركزيّة نتيجة تحكم السلطة في المورد الاقتصادي

[1] م ن، ص49.
[2] م ن، ص 49.

الوحيد، تماما كما الدول النهرية القديمة التي قامت حول نهر النيل وما بين الرافدين".[1]

لكن سرعان ما تنقلب هذه المثاليّة والحماس الكبيرين عند "مصطفى" إلى تشاؤم وتراجع وتزمّت، حينما لا يجد صدى لأفكاره وتربة خصبة تنمو فيها، إلى جانب المواقف الصّعبة الّتي جرّبها، على نحو حجب صوته عن النّاس من خلال منع نشر مقالاته الجريئة، في الوقت الّذي تمتلئ فيه السّاحة بأشباه مثقّفين، "كنت مشاكسا ومشاغبا أتعبتها وأتعب أمثالك عقلاء الوطن الّذين لا يحبّون عبث السّؤال وفوضى إعادة الفهم لما لقنوه لنا منذ نعومة قناعاتنا. تنكر هذه المدن أبناءها.. وينكر هذا الوطن لمن لا يحبه على الكيفية الّتي يريد. لا تفكر.. لا ترى.. لا تقل.. لا تتكلّم.. لا تعارض.. لا تحتجّ.. وإن فعلت ذلك فأنت لا تحبه على النّحو الّذي يريد. أحيانا يتجبّر الوطن كما آلهة تفتقد للحكمة؟"[2]

وفي خضمّ هذه الوقائع ،تتحوّل شعارات "مصطفى" الدّاعية إلى الحريّة والدّيمقراطية والوعي السياسي إلى مجرّد آمال مرجوة لأنّها لم تخرج إلى النّور، حتّى أنّ صاحبها قد فقد الرّغبة في الاستمرار، ففي الوقت الّذي كان لزاما عليه أن يسعى إلى تحقيقها على أرض الواقع نتفاجأ بإعلان البطل عن انسحابه، لأنّه وجد نفسه في مفترق طرق صعب "عليّ أن أختار ما بين الموت البطيء، والهروب العاجل"[3]، ولا شك أن ذلك دفعه إلى اتخاذ قرار حاسم للخروج من هذا التردد.

فقد أصبح البقاء في الوطن في ظلّ الظّروف الصّعبة التي جرّبها "مصطفى" أمرا صعبا، معادلا للموت، لذا تتحول المثالية لديه إلى واقعيّة ويبدأ لأوّل مرّة في التّفكير في نفسه "أبحث عن إطار جديد للعيش أحقق فيه ذاتي ...قد أكمل دراستي هناك وأعيد اكتشاف نفسي، سأجرف الخراب الذي بداخلي"[4]، فقد سعى الى الانسحاب ثم الهروب، من هذا المنطلق يتلقى القارئ رواية في صورة

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر ، ص63
[2] م ن، ص 63
[3] م ن، ص52
[4] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 52

مذكرات من وطن آخر يظهر فيها المثقف السياسي مثقلا بجراح المأساة الفردية والجماعية.

ج-الفساد السياسي:

هناك حديث عن الصراعات السّياسيّة والفساد السّياسيّ النّاتج عن التّصرفات غير الأخلاقية في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، من خلال شخصيّة "رفيق ناصري" المحقّق الّذي يمثّل السّلطة في البلاد، لانتمائه إلى سلك الشرطة، معروف بنزاهته وحبّه لعمله إلى جانب كونه "مطيع ومثابر لعشرين عاما، منّقد الحواس مثل كلب مدرّب، وعداواته لا تذكر، محض خلافات تنقضي في حينها"[1]، فهو نموذج حقيقي لمقولة الرّجل الحقيقي في المكان الحقيقي.

ومع ذلك فقد واجه الكثير من المضايقات أثناء عمله خاصّة فيما يتعلّق بفضحه للفساد في الوطن من خلال اشتغاله على قضيّة نهب العقار، فقد "رأى قطعة الأرض الّتي فتحت أمامه أبواب الجحيم، تشهد سيّارته ذاتها وما لحق بها كم أن تهديداتهم كانت جدية أكثر مما توقع"[2]، ما تعرّض له "رفيق ناصري" من تهديدات واعتداءات على ممتلكاته الخاصّة لدليل على أنّ هؤلاء لهم سطوة في البلاد، ما ينم عن وجود سلطة ونفوذ ذات صيت أكبر من المنصب الّذي يشغله.

في البداية اعتقد أنّ الأمر عابر، ولم يعره الأهميّة البالغة، لكن سرعان ما تأكّد أنّ هذه التّهديدات ليست وهميّة إنّما هي وعود ستتحقّق بعد حين، خاصّة بعد تهشيمهم لسيّارته وسيّارة زوجته.

فبعد محاولات عديدة وتحقيقات كثيرة وبعد كمّ التهديدات الّتي طالته، والتي استنزفت كلّ طاقته، ليجد نفسه ممزّقا بين أداء مهمّته وبين الحفاظ على حياته الّتي باتت في خطر، لكن ما لبث أن أعلن استسلامه من خلال تقديم استقالته والتّوقف عن متابعة القضيّة، "منذ تلقى التّهديدات حول قضيّة نهب العقار، ثمّ الأمر بوقف التّحقيق، قبل أن يغلق الموضوع نهائيّا، فقد الحماس نهائيّا، فقد الحماس للعمل. البلد معجون بالفساد، وذلك ليس بسرّ، ورغم علمه أحس بطعنة.. أن يكون بلا حماية، القلب ليس آلة لا يصيبها الوهن، وقد عاش حالات متشابهة كثيرة، وإن لم تصل لحدّ تهديده جسديّا، لكن هذه المرة طفح الكيل.

[1] م ن، ص61.
[2] م ن، ص 93.

أخبر المحافظ بأنّه يعتزم تقديم ملفه لطلب التّقاعد أو حتّى وضع استقالته، وإهمال الوظيفة ليطرد بسبب التّخلّي عن المنصب إن رفضت. الهروب حيلة الجبناء، لا أحد اتّهمه بذلك من قبل، غير أنّ الخراب عمّ في النّفوس، ولم تعد هناك جدوى، للصّراع على أيّ صعيد. الحياة صعبة والتّطويع مؤلم، وأحيانا مهين، فهم ذلك كلّه، وهو يعرف الآن جيّدا حدود القيام بالواجب لمن لا يزال يتمسّك بالشّرف"[1]، الأمر الّذي يعكس دلالات هزيمة الوعي التي تبلورت من خلال فعلي الاستقالة والهروب ثم الاختفاء ليتقاطع مع شخصيّة "اللاأحد" في الفعل الهروبي والاختفاء غير المتوقّع.

إنّ ردّة فعل "رفيق ناصري" لا تدعو إلى التّشكيك في نزاهته، بل على العكس من ذلك إنّها دليل قاطع على نزاهته، ففي الوقت الّذي وقع في موقف للاختيار بين الحق أو السّكوت عنه، اختار الانسحاب والتّضحية بسنوات عمله بدل بيع ضميره، في حين نجد "زملاء من دفعته أصبحوا أثرياء من الوظيفة، تصالحوا مع الخراب، ولما وجدوا أنّ منع الشّر مستحيل، اعتبروا أنّه من الغباء ألّا يستفيدوا منه."[2] لذلك اغتنموا فرصة الفساد المستفحل، بذريعة أنّ هذا هو الطّبيعي.

أمام هذا الوضع الاجتماعي المتقولب في قالب سياسي، صارت النّزاهة أمرا شاذا، "فيما بقي هو يقاوم الموجة العاتية، لكن لكل شيء حدود. حدود قيامه بالواجب هي ذاتها النهايات التي يصاب عندها القانون بالشلل. الرؤوس الكبيرة تحتاج في ردعها لأكثر من ضابط متحمّس أو قاض شريف يحفظ قانون العقوبات عن ظهر قلب"[3]، فالقضاء على الفساد يتطلّب وعيا جماعيا، أمّا أن يحقّق ذلك بمفرده فهذا ضرب من الخيال، لأن "الفساد في هذا البلد يمشي على قدمين، يعيش بين النّاس، وقد تآلفوا معه. إنه فلسفة دولة بأكملها، دولة صارت أشبه بضيعة مستباحة"[4].

---

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص65.
[2] م ن، ص65.
[3] م ن، ص65.
[4] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص93.

وبالانتقال إلى رواية "موت ناعم" يتّخذ الحديث عن الفساد شكلا آخر، من خلال تورّط "أمينة" في شبكة لتهريب الأموال إلى الخارج، بدأت قصّتها حينما كانت تمارس عملها بشكل طبيعي بصفتها تشغل منصب متصرّف رئيسي في إدارة المجلس الشّعبي الوطني، رآها أحدهم وتعامل معها، ولكونها مرحة وروحها طيّبة تعاملت معه بلباقة كما تتحدث مع البقيّة، لكنّه صار يضايقها مرارا وتكرارا، ويخبرها أنّه يريدها زوجة له ويرغب في ترك زوجته لأجلها، رغم أنه نائب في البرلمان إلا أنه لا يمت لمنصبه بصلة، ومن ناحية أخرى يعدها بعمل ممتاز وراتب خيالي في شركة مختلطة، وستكون هي المديرة التّنفيذية لأنها تتقن اللغات.

ومع ذلك، حاولت التّخلص منه بكلّ الطّرق لكن يده طويلة ولن تؤذيه بشيء، حتّى إن حرّرت ضدّه محضرا واتّهمته بالتّحرش، تقول: "لقد سأل عني حتى في الحي الّذي أقطن فيه، ويعرف كل شيء عني وعن أسرتي ...وبصراحة أنا المخطئة، لقد تساهلت معه في البداية لأستوعبه وأجعله ينفر مني دون أن يؤذيني أو يسبب لي أية مشاكل"[1].

والظاهر أنّ الكاتب لم يذكر كيف استطاعت "أمينة" أن تتخلّى عن مبادئها، وتنصاع لهذا الرّجل، لكن ما نستطيع التّكهن به أنّهم نجحوا في استدراجها بطريقة أو بأخرى وأغروها بالأموال الطّائلة وبالمنصب الاجتماعي الرّاقي، "في الأسابيع الأولى أعجبني أني أصبحت أقود سيارة جديدة، وأملك حسابا في البنك، ولدي ذهب وثياب اشتريتها من باريس، لكنني بعد ذلك تفطنت إلى أنّهم شياطين، وليسوا مجرد لصوص. إنهم يريدون تخريب البلد، تصوري بأن بعضهم يفكر بالترويج للهيروين على نطاق واسع لأن استهلاكه هنا ما يزال ضعيفا"[2]. فمثل هذه الشّركات الوهميّة تزيّن للوافد عليها الطّريق لكن سرعان ما تكبّله من كلّ جانب وتشلّ حركته، فلن يكون بوسعه إلّا أن ينفذ أوامرهم ولا سبيل أمامه للتّراجع.

والحقيقة أن مثل هذه الشّركات هي "شركات وهمية النشاط، يؤسسها أجانب مع جزائريّين لأن القانون الجزائري أصبح يفرض عليهم مؤخرا وجود

[1] م ن، ص49.
[2] م ن، ص148.

شريك جزائري، ويهرّبون بها العملة الصعبة إلى الخارج، حدثت مؤخرا تعديلات قانونيّة تمنع تحويل كل أرباح الشركات الأجنبيّة العاملة هنا، وتفرض عليها إعادة استثمار جزء من تلك الأرباح ...أي أنّهم يعمدون إلى تضخيم التكاليف من خلال التعاقد مع هكذا شركات لتكون الأرباح المتبقية هنا متدنية"[1]، إنّهم يسرقون أموال النّاس، كما أن لهم نشاطات مختلفة، وأذرع ممتدة في كل صوب، ويعرفون كيف يغطّون أنفسهم جيّدا، "إنهم القانون نفسه...منهم مسؤولون كبار في الدولة، حاليون وسابقون، نراهم يتحدثون إلينا في التّلفاز ويصرحون للجرائد، فنعتقد بأنهم ملائكة تحرس الوطن وآمالنا فيه وهم مفسدون"[2]. جعلوها توقع وثائق كثيرة باسمها فهم يعرفون كيف يورّطون من يدخل معهم وإن هو حاول الانسحاب أو قام بخطوة خاطئة فيكون مآله السّجن أو الموت.

ذاقت "أمينة" ذرعا بحياة مليئة بالرّفاهية، تفتقر إلى الأمان، كانت تتمنّى أن تحظى بعائلة وزوج كغيرها من الفتيات، لكن دخولها في هذه الدوامة سيعطيها المال ويحرمها من كل شيء غيره، فهي لم تعد سيّدة نفسها، بل تابعة لهذه العصابة وعليها أن تستشيرهم في كلّ صغيرة وكبيرة بعد ان أطبقوا عليها قبضتهم وحاصروها من كلّ النّواحي.

استعانت امينة بصديقتها "سعاد" وأخبرتها القصّة كاملة وطلبت مساعدة زوجها لكونه صحفيا، وإن كانت هذه الخطوة تشكّل خطرا كبيرا على حياتها، وهذا بالفعل ما حصل حيث "كانت المغدورة تهم بمغادرة سيارتها داخل مرآب كبير للسيارات بقلب العاصمة، أدوها عنوة إلى السّيّارة، وربطوها بالمقعد وكمموا فمها بشريط لاصق. وفي منتصف النهار بالضبط، أي في منتصف آخر مهلك، تصدّت للأمل النّاشب في قلبها يرفض الانهزام رصاصتان من مسدّس كاتم للصّوت...تمّ إطلاق النّار عليها وهي مكبلة في مقعد سيارتها، وكانت تنظر على الأغلب إلى وجه كان يريد أن يمحو وجهها من صفحة الأمل. رصاصة في القلب، وأخرى في الرّأس. هذا ما أفصح عنه تقرير الشرطة العلميّة كما أخبرني

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص51.
[2] م ن، ص149.

كريم فيما بعد."[1] ومن الطبيعي أن تختم حياة اللاأمن بالموت المجاني من طرف عصابة الإجرام.

إن النّهاية المأساوية* التي كابدتها "أمينة" تكشف عن نسق سياسي يتمثل في أن اختيار طريق الفساد والانضمام إلى جماعات مشبوهة يؤدّي إلى نهايات مسدودة حيث لا سبيل للرجوع منه، وهذا ما اختبرته "أمينة" التي استفاقت في لحظة من اللحظات، وقرّرت أن تنسحب لكنّها قدّمت حياتها جرّاء هذا الانسحاب.

د-الإرهاب:

اتّخذ الكاتب "أحمد طيباوي " من العشريّة السّوداء الّتي مرّت بها الجزائر إطارا انطلقت منه الأحداث لأكثر من رواية من رواياته وفي مقدّماتها رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، حيث لا يخفى أنّ هذه الفترة هي من الفترات العصيبة الّتي مرّ بها الوطن نتيجة الصّدام الّذي نشب بين الأحزاب المتناحرة عشيّة الانتخابات المحليّة والولائيّة، الّذي عقبه تنازع الطّرفان على السّلطة، ممّا انعكس على الأوضاع الدّاخليّة في مرحلة عنيفة حصدت آلاف الأرواح، فكما هو معروف أنّ "الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة التي استغرقها ولا بعدد الجرائم الّتي اقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلّق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذا ستغرق مدّة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية. لذلك فإنّ وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة الجزائريّة إن لم يفقها"[2].

وهذا الأمر عبّر عنه السّارد في رواية "اختفاء السيّد لاأحد" قائلا: "في عشرية النّار والدّموع، كان كلّ فريق يقتل المذنبين والأبرياء على السّواء

[1] أحمد طيباوي، موت ناعم، ص201.

* هذه النهايات الفجائعية لا نعاينها فقط في روايات أحمد طيباوي، بل نرصدها أيضا في قصصه القصيرة، التي تنتهي فيها مصائر الشخصيات إلى الموت والانتحار والانهزام والخيبة والفراق والرحيل. هكذا نجد تيمة الغياب المفجع هي المهيمنة على الحكي. أحمد طيباوي، وجه على الحافة، ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2020.

[2] مخلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر (دراسة نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة)، دراسة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000، ص88.

ليتقرّب بهم إلى آلهته الدّموية.. أمير في الجبال مريض بإيمانه أو مسلّح نظامي تابع للسلطة يريد أن يترقى في الرّاتب على أشلاء الموتى، يا دين الرّب الله وحده يعلم كم من قربان اختفى أو قتل ولم يعرف عنه شيء بعدها، ولا أيّ آلهة التهمته"[1]، حيث لم ينتج عن هذه الصرّاعات إلّا الموت الّذي تسبّب في ألم الكثيرين واعتصر العديد من العيون لشدّة ما رمّل من نساء ويتّم من أطفال ونكّل بالعديد من الأبرياء، وهذا كلّه بسبب الفهم الخاطئ للّدين، هذا الفهم الّذي جعله ينقلب إلى الضّد.

كما ذكر السّارد في معرض حديثه نوعا آخر من الإرهاب يدركه الجميع، لكنّه يختفي وراء مكاتب المسؤولين الّذين يتفنّنون في الاستلاء على حقوق الضّعفاء والاستحواذ عليها، ممّا يعبّر عن غياب الضّمير الإنساني في سبيل الحصول على المال والنّفوذ، وإن كلّف ذلك بيع الوطن والوطنيّة.

وأمام هذا الزّخم من التّحوّلات المتشابكة والأحداث الدّامية يضطلع البطل في الرّواية في صورة شخصيّة المثقف المهمّش الّذي لم تشفع له شهادته الجامعيّة ليعيش حياة كريمة كغيره، فقد جرّب التّسوّل والبطالة نظرا لغياب فرص العمل واستفحال الأنانيّة والمحسوبيّة، كما ساهم زمن العنف في الجزائر بشكل كبير في مأساته في مراحل متقدّمة من حياته حيث يروي ذلك على لسانه مصرّحا: "اختطفت من على ناصية الشارع الوحيد في قريتنا، هناك في سرج الغول شمالي سطيف، مع مراهقين آخرين. كانت فجيعة لأهلي، وكان الزّمن سيتولى معالجتها كما يفعل دائما، لكنّي كنت أقرب ما أكون للخلاص من أيّ لحظة أخرى في حياتي. لم يعرف ذلك الرّجل الذي كان يتعاون مع فرق الموت، وأنقذني منهم لمّا عرفني، أي قطار آخر للموت وضعني على سكته"[2]، تعكس هذه الحادثة لحدّ كبير همجيّة هذه الجماعات الّتي تمارس الاختطاف بعبثيّة دون التّأكد من هويّة المخطوف، فلولا الحظّ لما نجا "اللأحد"، ولخرج من الواقعة جثّة هامدة.

ولكنّ ذلك لا يعني أنّ الضّحيّة قد سلم نفسيا من تداعيات تلك الحادثة، فقد رافقته لسنوات طويلة، كما أثّرت على تصرّفاته بشكل كبير، يقول في ذلك: "بتّ

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، صص.112،111.
[2] م ن، ص 12.

ليلتي الوحيدة كمختطف مقيّدا ومعصوب العينين، تبوّلت في سروالي من الخوف والبرد وأنا أتمتم دون توقف بما أحفظه من قصار السّور، دعوت اللّه حتّى الفجر بأن ينجيني، وتوقفت عن الدّعاء بعد أن سمعت الباب الحديدي يفتح، قدّرت أنّ أولئك أقوى من أيّ أحد، وأنّ اللّه قد تخلّى عنّي، على حافّة الوادي، بغابة الموت، نزعوا الغطاء عن وجهي، إنّه من قريتنا، صرخ في وجوههم تلميذ في الثّانوية ولا علاقة له بشيء... استرجعت نكبتي في شكل كوابيس مفزعة طيلة أشهر، واستطعت أن أنسى وإلا لكنت انتحرت. الموت بطريقة جبانة أرحم من مواجهة الألم وأنا أعزل من كل شيء. لست حزينا على أني نسيت ما حدث، وحتى إن تذكرته فسيبقى سرا يرافقني إلى القبر"[1]، لقد نجا اللّأحد من موت محتوم لكنّه لم ينجو من آثار ذلك على نفسيّته الّتي غلب عليها الخوف والقلق والتفكير في الانتحار.

إنّ الظروف الّتي عاشها السّارد في مرحلة مبكّرة من حياته أكسبته وعيا مبكّرا، وساهمت في تكوين شخصيّته المعزولة عن العالم الخارجي القابعة خلف الظّل من خلال تخلّيه عن مسؤوليّاته وهروبه من المواجهة بشتّى أشكالها، وعدم مشاركته في تغيير الوضع الاجتماعي أو حتّى الكتابة عنه حيث تتخلّل الرّواية من حين لآخر إدراج لأحداث تاريخيّة، ومن أمثلة ذلك: "عام 1991، شاب قادم للحياة، كم كان للّه نصيب من قلبه. اعتقل مع من اعتقلوا"[2]، و"بملعب خمسة جويلية، هتف مع الجموع، وكان من ضمن الحناجر الهادرة بأعلى صوتها، تنادي "إسلامية.. إسلامية" عليها نحيا وعليها نموت"[3].

فاستدعاء هذه الأحداث التّاريخية يبرز حجم المأساة الّتي طالت الوطن والتي عقبتها اعتقالات ومظاهرات ودماء، وفي خضم كلّ هذه الأحداث يبدو البطل كأنّه متفرّج لا شأن له بما يجري في الجزائر، يسمع عنها فقط، ولا يبدي أي اهتماما بها، "أواجه الجدار منذ ساعتين بنظرة بلهاء، كأي كائن عديم النّفع، وفي حالة ارتخاء شديد مثل أثداء كلبة عجوز"[4]، ففي هذا المقطع تتلخّص دلالات انهزام السّارد واستسلامه، حتّى أنّه غير قادر حتّى على التّكفل بنفسه

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص28.
[2] م ن، ص 102.
[3] م ن، ص 102.
[4] م ن، ص46.

فأنّى له أن يتدخّل ويساهم في تغيير الوضع السّياسي الرّاهن، حيث أصبح هدفه الوحيد في الحياة هو أن يؤمّن قوت عيشه دون الالتفات للظّروف الخارجيّة للبلاد، وهنا تظهر صورة المثقف المهزوم والمهزوز من الدّاخل، الذي لا يستطيع أو لا يريد التّفاعل مع المتغيّرات الحاصلة حوله، حيث إنّه أعلن استسلامه مبكّرا، فقد تخلّى عن شغف ايجاد عمل وانصرف عن كلّ الّذين يعرفهم وشقّ طريقه نحو المجهول، فالبطل لا يملك الرّغبة في التغيير ولا حتّى في التّواصل مع الآخرين.

لكن ما حصل واستفحل بالفعل هو السّلبيّة إلى جانب الكمّ الهائل من الانتهازيّين الّذين انتشروا في هذه الفترة، همّهم الوحيد الحصول على المال دون التّفكير في غيرهم، هذا بالفعل ديدن "عمّي مبارك" الّذي عرض على "اللّاأحد" ما سمّاه بالصّفقة المربحة الّتي لا تعوّض: "في مقبرة بعيدة ومهجورة، في "البلاد" حيث أصوله، دفنت جماعات الشّر في سنوات الإرهاب كنزا حقيقيا. زمن الحرابة وجماعات اللّيل، كانت الناس تفدي رقابها بالمال والمال يتكدّس.. لا أمان في النقود والذهب وحده ملك في كل زمان، سبائك مدفونة، وعلينا أن نفتّش أغلى قبر في العالم، أربع و ثلاثون سبيكة، قلة كانوا على علم بالأمر، قتل الجيش منهم من قتل، ووحده الشيخ المريب يعرف إحداثيات القبر، وسيكون الوريث الوحيد.."[1]. فالكلّ صار يبحث عن مصلحته الخاصّة ويكرّس وقته للعثور على طريقة لنجاة فرديّة دون التّفكير في غيره، وهذا ما خلّفة الإرهاب الّذي نجح في تشويه نفسيّات البشر، وتكريس الكراهية وعدم الثّقة وخلخلة العلاقات الإنسانية الّتي صارت مبنيّة على أساس المصلحة وعدم الالتفات نحو الآخر إلا فيما يخدم الأنا.

فمثل هذه التّصرّفات تعمل على تشكيل الوعي الفردي والجماعي، حيث الهبوط الّذي مسّ المجتمع الجزائري استهدف القيم الّتي جبل عليها، فقام بتكسير هذه القيم وإفشاء المصلحة الشّخصية، ليصبح البطل وكأنّه في مجتمع متفسّخ لا يقيم للمبادئ وزنا بل يسعى للوصول إلى مصالحه بشتّى الطّرق ولو على حساب الآخر، لتنتقل إليه العدوى ويصبح نموذجا للمثقف العاجز الّذي لا يسعى لإحداث التّغيير نظرا لانهزاميّته وخضوعه للظّلم والقهر وشعوره بالاغتراب، ولم تتوقف

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، صص.32،31.

الأمور عند هذا الحدّ، بل تجاوزته إلى ممارسة فعل الهروب والاختفاء والتّنصل من أبسط مهام المثقّف والتزاماته في الحياة.

من هنا يتجلّى لنا نموذج المثقف السّلبي من خلال تنازله عن وظائفه، ويظهر ذلك من خلال اختفائه المفاجئ، وتنصله من كافة مسؤولياته سواء على المستوى الاجتماعي أو السّياسي، يقول عن ذلك: "ليت ذاكرتي ممسوحة. الإنسان تنحته التّجارب، وأنا مجرد منحوتة مهترئة بلا ملامح، فتات، صنيعة الآخرين تجاربهم فيّ. وافقت على أن أكون كلب حراسة لأنّي كنت مهشّما، بصراحة لم أتوقّع كل هذا العذاب، أحببت أن أعتزل النّاس فقط.. أبتعد وأتسلّى بانتظار الموت."[1]

في هذا المقطع تتجلى دلالات وملامح انهزام المثقف السّياسي في زمن العشرية السوداء بالجزائر، هذا المثقف الّذي يحمل صورة مشوّهة عن نفسه وماضيه ومستقبله في ظل الأحداث الاجتماعية والسياسية الصعبة، التي أفرزتها الصّدمة الحضاريّة مما خلق أزمة لدى المثقف، تمثّلت في انعدام التّوازن بين الماضي والحاضر، فهو لم يملك القدرة على التّواصل مع الآخرين، مفضلا الانسحاب المستمر والتراجع، حيث تبدأ الرواية بالعجز وتنتهي بالاختفاء.

فشخصية "اللاأحد" تقمصت دور المثقف العاجز والمغترب، من خلال ثلاثة تمظهرات، الأول: فقدان التّكيّف مع الذّات واسترداد الوعي من جديد، والثاني من خلال فقدان المقدرة على خلق تواصل مع المحيطين، والفشل في فهم الطّرف الآخر ممثلا في المرأة، والثالث انعدام التفاعل مع القضايا السّياسيّة الرّاهنة ممّا خلّف لديه ردّة فعل سلبية متمثّلة في الاختفاء والتّواري عن الأنظار.

وعلى هذا النّحو، يكون النّسق السّياسي في روايات "أحمد طيباوي" قد تبدّى في تمظهرات متعدّدة، وكان من أبرزها الثّورة التّحريريّة، والإرهاب، واغتراب المثقف السّياسي، والفساد السياسي. والملاحظ أنّ هذه التمثلات قد خضعت إلى السجال الإيديولوجي، كما أنّها كانت محكومة بجملة من التّعالقات المعرفيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، بحسب عوالم وسياقات النماذج الروائية المحلّلة. والجدير بالذكر أنّ الروائي قد اشتغل على المسكوت عنه في الخطاب السياسي من منظور أوسع ومختلف، فمن جهة تعامل مع فترات زمنية متداخلة من التاريخ

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص35.

الجزائري، حيث انتقل من زمن الثورة إلى فترة الاستقلال، ثم إلى العشرية السوداء وما بعدها، ومن جهة أخرى سعى إلى بلورة هذه المضامين في خطاب روائي يتمتع بجرأة المساءلة دون أن يخل بالجمالي.

4-النّسق الثقافي:

يكشف الخطاب الروائي عن أنساق ثقافية متعددة، تغني عمقه المعرفي، وتعدده الدلالي، بل يمتد هذا التأثير إلى المستوى الجمالي؛ ولاسيما حين يتفاعل النسق الثقافي مع النسق العام للنص الروائي في أبعاده الفلسفية والاجتماعية والسياسية. " إنّ الكائن البشري، وهنا تكمن إحدى خصائصه الأكثر بروزا، يولد ليس فقط في حضن الطبيعة بل، أيضا، ودوما، وبالضرورة في حضن الثقافة...الواقعة الأكثر جلاء، بل _ ربما _ الأكثر حسما، هي أنّنا نولد بالضرورة في حضن اللغة...والحالة هذه، فاللغة ليست أداة محايدة. إنّ اللغة مشبعة ومتشربة لأفكار، لسلوكيات ولأحكام متوارثة من الماضي...تنقل إلينا _ بطريقة خفية_ رؤية للعالم."[1] ومن ثم، فإنّ النّص الأدبي يحمل واقعا ثقافيّا وفكريّا وسياسيّا ودينيّا يجلّي رؤية العالم لدى الأديب باعتباره لسان حال المجتمع الّذي ينتمي إليه، وهو صورة عاكسة لما يحدث فيه من أحداث وظروف ونتاج ثقافي ومعرفي.

وهذا ما نروم الحديث عنه في محاولة لفهم كيفيّة اشتغال الأنساق الثّقافيّة داخل المنجز الإبداعي لأحمد طيباوي. وضمن هذا الإطار، سنركز على تمثلات الهوية في نصوصه السردية. وإن كان ذلك لا يعني وجود هوية ثقافية واحدة، بل ثمة هويات ثقافية متعددة، وهي في الوقت نفسه معقدة ومتحولة، يتعرف من خلالها الفرد إلى ذاته[2]، هذه السمات تسمح لنا بمعاينة بنية النسق الثقافي استنادا

[1] تزيفتان تودوروف، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تر: محمد الجرطي، كتاب الدوحة 38، مع العدد 82 من مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، أغسطس 2014، ص.75.

[2] المرجع نفسه، صص.75،76.

إلى تجليات الهوية في رواية "باب الوادي" لأحمد طيباوي انطلاقا من جانبين: البحث عن الهويّة المفقودة، وجدل الأنا والآخر.

أ_ الهويّة المفقودة:

لكلّ كائن هويّة تميّزه عن باقي الكائنات، وهي الإحساس بالانتماء إلى جماعة معيّنة دون غيرها، والّتي تحكمها ثوابت لا تتجدّد ولا تتغيّر، ودونها يصبح الفرد ضائعا ومشتّتا، هذا ما نلفيه في رواية "باب الوادي"، حينما يبدو لنا البطل "كمال" توّاقا لاسترجاع ذاكرته الثّقافية وهويّته الممسوحة، فمنذ نعومة أظافره شعر بعدم انتمائه إلى المكان ولا إلى الأسرة الّتي ولد فيها، حيث أحسّ في وقت مبكّر أنّ حياته ملغّمة بسرّ يأبى الانكشاف، خاصّة وأنّ المحيطين به لازالوا يمرّرون له كلمات مشفّرة توحي كلّها بأنّه غريب ووافد طارئ في حياة طارئة.

هذه الحالة ارتبطت حتى بطفولة البطل "كمال"، إذ لم يلبث أقرانه يشكّكون في نسبه، وهذا ما حدث في مشهد مؤثّر، فحينما كان "كمال" تلميذا في المدرسة، مبتهجا بحفلة يوم العلم، و" قبل أن يسمع كمال زميله في القسم يقف في حلقة، ويقول بوقاحة، وهو يشير إليه، إنهم لم يروا والده أبدا، ثم يضيف بنبرة مستفزّة: قد يكون نزل من السّماء ونحن لا نعلم."[1] ومنه فإنّ أسئلة الهويّة قد كبرت مع "كمال"، ولم يقتنع بما سردته أمّه عن والده من حكايات لم يتقبلها عقله فيما بعد. وعلى هذا الأساس لازمه سؤال الوجود والكينونة والهوية.

ومن ثم، يكبر "كمال" وتكبر معه أسئلته عن هويّته وماضيه، فيهمل مستقبله ويستغني عن أحلامه، ويكرّس حياته ووقته لأجل إيجاد الإجابة عن سرّ حياته الّذي تركته أمّه بعد وفاتها. "فقد عاش يطارد والده في الحقيقة وفي الأحلام."[2] ولاشكّ أنّ البحث عن الوالد هو بحدّ ذاته بحث عن الهويّة والجذور، فرغبته في معرفة من يكون والده جعلته يكابد عناء السّفر من "الجزائر" إلى "ليون"، فلا شيء يمكن أن يقف أمامه مادام "سيلتقي بأهمّ رجل يمكن أن يراه على الإطلاق، وهذه

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 2023، ص190.
[2] المصدر نفسه، ص10

فرصته ليفك عقدة حياته."[1] هذه العقدة الّتي ضيعت عليه فرصا كثيرة وجعلته يعيش منغلقا على نفسه، ومنغمسا في تفكير لا ينتهي. " كما أنّ الترحال وتغيير الأمكنة والقدرة على النظر إلى الذات عبر الآخر بدل الذات، تسمح بالتجرد من الوهم. من وهم ما كناه أو ما نعتقد إننا نكونه. باعتبار السفر خروجا من الذات وعودة إليها بصورة أخرى وقد اغتنت بلقاء المختلف، فتعيد النظر في ذاتها مسائلة كل ما يحول دون تاريخيتها."[2] ومن ثم يصبح السفر فعلا مهما للبحث عن حقيقة الهوية المفقودة.

وعليه، فإنّ الهويّة ليست معطى جاهزا، وإنّما تنمو مع الإنسان عبر مسار حياته الطّويل في شتّى مراحل حياته، فيبدأ في التّساؤل عن نفسه وعن ماضيه وأسرته، خاصّة إذا كان هناك شك في نسبه، لاسيما في ظلّ ما تشهده حياته من تفاعلات داخليّة وخارجيّة متعلقة بالمجموعة الّتي ينتمي إليها، والّتي تضغط عليه وتشعره بدونيّته، الأمر الّذي كابده مع خاله الّذي قرّر بيع منزل العائلة بعد وفاة والدته، لكن سرعان ما طالب "كمال" بحقّه من المنزل لينفجر خاله في وجهه ناعتا إيّاه بأقبح الصّفات: "لا حقّ لك في شيء يا فاشل.. فلتذهب ولتسأل عن والدك.. هذا أفضل لك."[3] وهنا تتوسع دائرة فقد الهوية، بفقد المكان الأليف، وتجريد البطل من حقوقه المعنوية.

ومن هنا تسقط الأقنعة ويجد "كمال" نفسه تائها وضائعا بين كمّ هائل من الأسئلة: "...ألست منكم...أليست أمي وهي أختك؟"[4] وعلى هذا النّحو تصبح كينونة كمال وانتماؤه للآخرين أمر مرهون بهويّته الّتي صارت هاجسا بالنّسبة إليه، فقد كابد مصاعب كثيرة في سبيل الوصول إلى حلّ الغز الذي طوّق حياته، وعانى كثيرا لجمع النّقود الضّروريّة للسّفر، إذ كاد الفضول يقتله لمعرفة كلّ ما يتعلّق بوالده وبمنبته. "سيرة والده: ظروف ارتباطه بوالدته، جنونه

---

[1] م ن، ص11.

[2] بوشعيب الساوري، الوعي التاريخي وبناء الهوية في رواية "لو وضعتم الشمس بين يدي"، ضمن أبحاث في الرواية العربية، تنسيق وتقديم: شعيب حليفي وعبد الفتاح الحجمري، منشورات مختبر السرديات، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2015، ص.199

[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص.141.

[4] المصدر نفسه، ص.141

المزعوم."[1] وعليه فإنّ "كمال" يعتبر شخصيّة هامشيّة في المجتمع، ويعترف بعجزه عن إيجاد مكان فيه إلى حين معرفة جذوره وهويّته المفقودة.

ب- البحث عن الذات:

لقد انشغل "كمال" بالبحث عن الهويّة، وقد كان إصراره على الكشف عن سرّ حياته نتيجة الشرّخ الكبير الّذي كان يعاني منه، وهذا راجع للظّروف الاجتماعية الّتي عاشها والنّظرة الدّونيّة الّتي رافقته، إذ كان محلّ تشكيك دائم في نسبه، ولعلّ أكبر وأهمّ حدث في حياته هو سعيه للقاء أبيه، إذ" سوف يقابل عبد القادر بن صابر، ويفهم أخيرا علاقة هذا الرّجل غريب الأطوار، كما وصفه خاله، بأبيه وأمّه فتيحة صادقي. هو وحده يملك الآن سرّ حياته، أو هذا ما زعموا أمامه وحاول أن يصدّقهم، ليكون قريبا من الأمل، وينتهي فضول مزعج رافقه طيلة سنوات حياته."[2] لقد قيل له أنّ هذا الرّجل يستطيع أن يدلّه على والده، ولم يتجرّأ أحد أن يكشف له عن هذا السّر، حتى "فتيحة صادقي" المرأة الّتي رعته واعتنت به كابن لها، لم تكن لها الجرأة الكاملة لتخبره بحقيقة أنّها ليست أمّه البيولوجيّة، ولا استطاعت أن تدلّه على أبيه، بل فضّلت الاحتراق بنار النّدم لوحدها، وفي المقابل تركته فريسة للفضول وللكثير من الأسئلة الّتي تتعلق بهويّته ونسبه على أن تسرد له الحقيقة وهي تنظر في عينيه. ولهذا، كانت وظيفة البحث عن الذات فعلا مركزيا لدى "كمال"، ولاغرابة في ذلك مادامت "العناصر الثّابتة والدّائمة في القصة هي وظائف الشّخصيّات أيا كانت هذه الشّخصيّات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدّى بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة."[3] وانطلاقا من ذلك سعى "كمال" إلى الخروج من هذا الضياع استنادا إلى وظيفة البحث عن حقيقة السر الذي أخبرته به أمه.

انعكست هذه المعاناة سلبا على "كمال"، وجعلته ناقما على الحياة، يائسا إلى أبعد الحدود، والسّبب في ذلك، أيضا، شعوره الدّائم بالضياع وبالتّشظي الّذي يفتح المجال لأسئلة لا تنتهي ولا يجد لها جوابا مقنعا. " من يكون أبي؟ وأين

[1] م ن، ص29.

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص31

[3] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، دار شراع للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط.1، 1996، ص 38.

هو؟ هل أنا ابن خطيئة ندم عليها مقترفاها، وأنبتت هذا المسخ الوجودي، وتمنيا أن يقطعاه ولم يقدرا في حينه، فهربا، ثم ركبهما ندم آخر العمر، ويتمنّيان لو لم يكن هذا الجزء من الماضي شيئا مذكورا؟"[1] أسئلة كثيرة تراود "كمال" ولا تتركه يهنأ بحياته البتّة، يحاول ربط الأحداث وتخيّل السيناريوهات، لكن لا يخطر على باله إلّا سيناريو واحد يكمن في كون والده " تخلّى عنه لأنّه ابن الخطيئة عار يجب التّستر عليه وإخفاؤه. أين زرعه في رحمها؟ رجّح أن يكون ذلك قد تمّ في فندق يعاني الرّكود ويسمح صاحبه بدعارة مبطنة، أو في شقة سافر مالكها وتركها لصديقه مرتعا للزّنى، وبقع المني والعرق تبلّل أغطية أسرّتها المتّسخة من فرط الإهمال ومرور العابرات."[2] وهذا الأمر هو أوّل ما يمكن أن يتبادر إلى الذّهن، ذلك أنّه من غير المعقول أن يتخلّى الوالد عن ابنه إلّا إذا كان هذا الابن ثمرة خطيئة أو لحظة طائشة ومتعة مؤقتة، انتهت بندم شديد.

وعلى هذا الأساس، يكون "كمال" ممزقا بين لحظتين زمنيتين مفصليتين، " الأولى مرتبطة بالماضي، والأخرى بالحاضر، منهما كان السارد يغذي نصه...وهذه المحاورة بين الأنا والآخر هي ما جعلت نسيج الرواية يوزع وفق وجهة نظر هذا السارد، ولهذا نجمل تيمتين بارزتين: الماضي بكل معالمه وهو الجزء الأصيل من الوجدان. والحاضر التعيس،"[3] الذي يخوض البطل تعقيداته وملابساته. ومن هنا كان على كمال أن يفتّش عن الحقيقة ويتحرّى الأمر بنفسه، لأنّه لم يعد يثق في أحد من المحيطين به، ولا يأخذ أقوالهم على محمل الجدّ، فشدّ رحاله متّجها إلى "فرنسا" حيث الرّجل الذّي يملك سرّ حياته ،"عبد القادر بن صابر" الّذي أخبرته "فتيحة" أنّه صديق والده وأنّه من يملك عنوان أبيه، لكنّ الحقيقة أنّ "عبد القادر بن صابر" هو نفسه والد "كمال". وهذا الالتباس " يعكس حالة تشتيت وتشظي في الشخصية، لأنّه يرسي مسافة اختلاف متحولة بين الذات والموضوع، بين الرؤية والإطار...إنّ ما يتشظى هنا ليس فقط صورة الذات، بل تمتد مفاعيل التشظي لتطول موقع السرد، الذي يروي الحكاية بشكل متقطع

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص28

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص211

[3] حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي"، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1436ه_ 2015م، ص.266.

ومفكك، في المسافة الملتبسة بين الحلم والواقع، بين التذكر والاستيهام."[1] ولهذا، تجاوز البطل في هذه المرحلة البحث عن الذات وحقيقة والده في الأحلام، ليتقصى ذلك في الحقيقة والواقع.

لم يكن كمال مشدودا لوالده أكثر من رغبته في معرفة من يكون، في فرنسا اشتدّت حيرته أكثر حيث إن "عبد القادر بن صابر" لم تسعفه صحّته ولا جرأته أن يسرد القصّة كاملة، واستمرّ في تجاهل "كمال" واختراع الحجج لتأجيل أصعب لحظة في حياته، فما كان من كمال إلّا اللّجوء إلى "عمي عيسى البوسعادي " رأس خيط آخر يمكن أن يوصله إلى الحقيقة، وبعد مدّ وجزر، اصطحبه إلى منزل "عبد القادر بن صابر" وهنا صار لزاما عليه أن يواجه ماضيه، فكما استطاع أن يتخلّى عن ابنه فلابد من أن يتحمّل ضريبة ذلك كما يجب.

بيدين ترتجفان وجسد أرهقته الحياة جلس "عبد القادر بن صابر" أمام ابنه وتكفّل "عمي عيسى البوسعادي " بسرد القصّة كاملة، استهلّها من "فتيحة ناصري" الّتي تبنّته واعتبرها دائما أمّه الحقيقيّة، سرد عليه كم كانت عاشقة للحياة ومندفعة، لكن تديّن أخيها يحيى كان يزعجها، وأرادت الانفلات منه بأيّة طريقة. "كان الزّواج طريقها الوحيد للهروب من تسلّط يحيى، وعندما جاءتها الفرصة وطلبها مهاجر في فرنسا اعتبرته خلاصا إلهيّا وسبيلا ممهدة لتملك عصمتها إن طاوعها القدر."[2] المهاجر الّذي طلبها كان هو نفسه "عمّي عيسى البوسعادي" الّذي تعرّف عليها في أحدى مداوماتها كممرضة فأعجب بها وطلب الزّواج منها بسرعة، رغم فارق العمر الكبير بينهما، والحقيقة أنّ هذا لم يكن السّبب الوحيد لموافقتها، ذلك "أنّها صدّقت طبيبا، يكبرها بخمسة عشر عاما، ثمّ مرّت في إحدى ليالي مناوبتها بفورة جسد، فمنحته عزة نهديها وأفقدها شرفها، عاشت رعبا حقيقيّا، وخشيت من يحيى خاصّة إن أثارت الفضيحة، دفعت وحدها

[1] محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435ه_2014، ص.188.

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص241

ثمن فورة جسدها رعبا وقلقا."[1] فما كان من يحيى إلا أن وافق على زواج أخته رغم أنّ خيارها لم يكن في محله، فقد بدا له أنّ هذا الزّواج سيكون فاشلا لامحالة، وهذا ما حصل، حيث إن التّوافق بينها وبين زوجها كان معدوما، حتّى أن بقاءها في فرنسا لم يدم طويلا وقرّرت العودة إلى بلدها وعملها، لكنّها بقيت في عصمته كعربون وفاء، وهو ظلّ يتردّد عليها كلّما سمحت له الفرصة.

وفي هذا السياق، ظنّ كمال أنّه ثمرة غلطة والدته مع الطّبيب لكن سرعان ما طمأنه "عمي عيسى البوسعادي" أنّ ذلك لم يكن، وواصل يفسّر له ما حصل قائلا: " لم تكن تلك آخر مشكلة، الخلافات والطّلاق يحدثان دائما، لكنّه خشي أن تربّيه على دينها، لذا عندما وضعته في المستشفى قيل لها إنّه ولد ميّتا."[2] لكنّ الحقيقة أنّه كان على قيد الحياة، وقد سلّمه لـ"فتيحة ناصري" حتّى يبعده عن أمّه الحقيقية "مدام إيمانويل ". وهنا انكشفت كل الحقيقة، ففتيحة ناصري ليست أمه البيولوجية، أمه البيولوجية هي "مدام إيمانويل" وأبوه هو "عبد القادر بن صابر". ولاشك أنّ " هذا التناول الفني يكشف عن الانشطار النفسي...وهو ما يعني أنّ ثمة مواجهة بين حالتين منشطرتين في لحظة حاسمة لاتخاذ قرار الالتئام...ولعلها لحظة شحيحة للخروج من قبضة الأنا."[3] إذ إنّ البحث المضني للبطل عن الذات يستهدف بعد تجلية حقيقتها لملمة شتاتها، لأنّه واع بأنّ ذلك كله مرهون بذوات أخرى تسببت في محنته.

في لحظة اللّقاء الحاسم بين الابن وأبيه، في بلاد الآخر تمرّ المكاشفة بين الأنا والأنا بلحظة صعبة، حيث لا يكون أمام الابن "كمال" سوى ذرف الدّموع مستغلّا مخزون الحرمان والكآبة، إلّا أنّ ذلك لم يكن كافيا حتّى يشعر بالرّاحة الّتي كان يبحث عنه قبل وأثناء لقاء والده، ممّا يعني أنّ تطهّره الدّاخلي لن يتحقّق إلّا بعيدا عنه، ولعلّ ذلك هو ما جعله لا يسامحه. ومن ثمّ "سيبكي قليلا، ويستغل حرمانه الطويل، ومع ذلك لن يسامحه. عليه أن يتطهّر بعيدا عنه إذا أراد، كان سيقول له، بأنّه ليس إلها يطلب منه الغفران. سيتركه فريسة للنّدم على

[1] المصدر نفسه، ص243

[2] م ن، ص245

[3] تامر فايز، جدل السرد وأزمة الهوية، قراءات نقدية في ثلاثية كمال رحيم الروائية، تقديم: سامي سليمان أحمد، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط.1، 2022، صص.238،239.

أعتاب الموت طريقه إلى الجنّة ستمرّ على قلبه، ولن يدخلها مادام غاضبا عليه ويرفض الصّفح عنه."[1] وهكذا نتبيّن أنّ الابن في حالة انفصال عن الأب، بمعنى أنّ هناك انشطارا في الذّات وليس على المستوى النّفسي فقط ، بل أيضا على المستوى الإنساني والوجودي، فهنا نكران للأصل، إذ تعمّد "كمال" أن يترك والده فريسة للنّدم وهو على مشارف الموت، بل بالغ في ذلك حين حرمه من الجنّة عندما جعل قلبه معبرا إليها، ولاسيما حينما ظلّ غاضبا عليه ورفض الصّفح عنه، حتّى أنّه لم يشعر بشيء اتّجاهه، ولم يبد ثورة عارمة، تأكيدا أنّ حضور الأب في هذه اللّحظة لم يثر فيه شيئا، فلم تستيقظ فيه عاطفته ولم يخفق قلبه، وهذا ما يرسّخ حالة الانفصال بينهما، ويتوسّع هذا التّباعد حين يكتشف عند العودة إلى الوطن أن لا مكان له بين أهله، ومن ترعرع وسطهم.

عاد "كمال" إلى أرض الوطن تاركا وراءه ماضيه، ومنسلخا من حاضره، وقرّر أن يلجأ إلى صحراء الجزائر للعمل هناك، وليس هدفه جني المال إنّما الابتعاد قدر الإمكان. " تجاوز حياة مزيّفة بالكامل ليس سهلا، فالحقيقة النّاصعة قاتلة أيضا. كان ابن تجربة خاطئة وصلت لنهايتها، ثقل عليه أن يأتي يوم آخر يواجهه منتحلا في ماض لم يقرّر فيه شيئا، سيظلّ جائعا، ومهزوما إلى الأبد...أصبح شبيها بالرّيح لا أرض لها. عاش شطر حياته مختطفا، ومقامه الآن منذور للعبور. هو صنيعة المشيئة، لكنّه مشوّه ويتيم."[2] فلقد وسّع كشفه للحقيقة من رغبته في التّجرد من كلّ شيء والعيش في فراغ، لكنّه بدا مسالما على غير العادة، فبعد عودته لم يلم خالته "فطيمة" لأنّها خبّأت عنه جزءا كبيرا من الحقيقة، ولم يتشاجر مع خاله "يحيى" الّذي لطالما نعته باللّقيط، وحرمه من حقّه في البيت العائلي الواسع، قرّر أن يولد من جديد كصفحة بيضاء، ربّما اطمأن أكثر لأنّه ابن شرعي، وليس وليد لحظة عابرة. لذا "ستغيّر الحقيقة حياته، ويتوجّب عليه أن يخترع نفسه مجدّدا، ويكون منسلخا عن العمر السّابق بأكمله، ولادة أخرى هي حتميّة بالنّسبة إليه، بعد أن اكتشف أنّه ليس نفسه، وأن الآخرين لن يبقوا كما عرفهم، وستتغيّر منزلة كل واحد منهم في قلبه."[3] فهم أنّ لومه

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص.211

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، صص.254،255.

[3] م ن، ص255

للآخرين لن يفضي إلى نتيجة بل عليه أن يعيد تصنيفهم من جديد ويضع نفسه في المقدّمة، قرّر أن لا يكره أحدا، ولا ينقم على أحد، حتّى يتمكّن من الاستمرار.

لكنّ الغفران لوالده ليس بالأمر الهيّن، ذلك أن ما عاناه طيلة السنوات الماضية وما شعر به بعد تزعزع هويّته لم يكن بالأمر الهيّن، لكن اخته الشقيقة لم تتوقف عن استعطافه ليسامح والدهما، "تريد أن تنقذ شيئا من ذاتها بمعيته، ولئلا يبقى والدها محل لعنة مزمنة من ابنه وهو بين يدي الموت. أخبرته بأن حالته ساءت مؤخرا، يقضي الليل يتكلم وحده أو يخاطب من رحلوا عن الدّنيا منذ زمن طويل، يستعيد معهم الماضي مبعثرا، ويبدي ندما عارما على ما فعله بكمال وبنفسه. أرسلت له صورة لوالدهما في فراشه، متوعكا إلى أبعد حد، ثم أرادت أن تستشير عاطفته تجاهه أكثر، فوصله منها فيديو قصير يتكلم فيه عبد القادر بن صابر عن ندمه وألمه، ويرجو أن يسامحه. بدا مريضا، مع أنّ لا شيء محددا يؤلمه، كان يتأهب للرحيل وحسب."[1] حيث إنّ ما فعله الأب كان كالجبل على كاهله بعد شعوره بالنّدم فيما بعد، ولا شيء يمكن أن يخفّف من ألمه سوى أن يسامحه كمال حتى يستطيع الموت بسلام كما أنّه " يريد أن يموت ويدفن في بلاده، لا أن يعود إليها داخل تابوت محشور في بطن طائرة مع الحقائب وقذارة الحياة. تعاطف كمال مع أخته نادية أكثر من تجاوبه مع رغبة عبد القادر بن صابر في وفاة سعيدة. كسبت قلبه في صفّها، يهزمه قلبه دائما، رجل رخو.. كان يجدر به الانتقام، لكنّه وجد نفسه يقول لها إنّه سيكون في استقبالها متى عادت به إلى هنا ليموت في "بلاده"."[2] لم يشأ كمال أن يحمّل أخته ذنب أبيه، كما أنّ رجولته منعته من زجرها أو الانتقام من والدها رغم أنه لا يملك أيّة عاطفة اتّجاهه، لكنّه قرّر أن يسامحه ليتمكّن من الموت بسلام، ودون تأنيب ضمير.

ج-الأنا والآخر:

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص266

[2] م ن، صص، 267،266

عندما نذكر مصطلح الأنا والآخر يتبادر إلى أذهاننا العلاقة بين طرفين، فيكون بينهما صراع أو تفاعل. وغالبا ما يحيل "الأنا" إلى الشّرق أو الشمال بعاداته وتقاليده وقيمه ومعتقداته، أمّا الآخر فنعني به الغرب الّذي يختلف عن الشّرق العربي في الانتماء الدّيني والفكري والحضاري، وإنّ هذه العلاقة الإشكالية بين الاثنين هي علاقة ضاربة في القدم، وقد اهتمّ بها "أحمد طيباوي" في روايته "باب الوادي" حينما سلّط الضّوء على فئة معيّنة من فئات المجتمع الجزائري، وهي فئة المغتربين الّذين يواجهون صعوبة كبيرة في التّأقلم مع الحضارة الجديدة أو لنقل الحفاظ على الهويّة الأصيلة.

يضطلع النّص الرّوائي برسم صورة المغترب "عمّي عيسى"، الّذي التحق بفرنسا في آواخر السّتينيات، ولعلّ أسباب اتّخاذ هذا القرار تعود إلى الكمّ الهائل من المضايقات الّتي تعرّض لها بسبب ماضي والده المشوّه، فاضطرّ إلى ممارسة الفعل الهروبي للتّخلّص من لقب ابن العميل أو ابن الحركي، إذ إنّ والده " كان مجنّدا في ميليشيا رافقت الجيش الفرنسي في التّمشيط والمداهمة في منطقة "الحضنة"."[1] وقد ذاع صيته على أنّه من الخونة الّذين باعوا الوطن وخانوا جبهة التحرير الوطني.

غير أنّ الحقيقة الّتي لا يعرفها الجميع، هو "أنّ أباه تعاون مع فرنسا مرغما، هاربا من الفقر، ومن ذلّ أبناء العمومة الّذين بخلوا عليه حتّى بكيس شعير، يصنع منه خبزا لأولاده ولأمّه الكفيفة، وانتقاما لشرفه من عمّه الّذي تحرّش بزوجته، ولمّا صدّته اتهمها بمراودته."[2] فهو في الظّاهر عميل لكنّه في الحقيقة قدّم خدمات جليلة للمجاهدين من خلال التّستّر عليهم ومساعدتهم بما يتاح له.

أصبح همّ "عيسى" الوحيد أن يبعد عن والده السّمعة السّيئة والصّورة المشوّهة الّتي رافقته لسنوات طويلة، خاصّة بعد سنوات تقاعده حينما صار يزور الجزائر على فترات متقاربة، إذ "ظلّ يطوف على مجاهدي المنطقة، ليشهدوا معه بأن والده بلقاسم الشّار كان في الظّاهر مع فرنسا، ويخدم في

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص115.
[2] المصدر نفسه، ص115

ميليشيا تابعة لها، لكنّه قدّم لإخوانه المجاهدين – من موقعه تحت راية الجيش الفرنسي– كل ما يستطيع."[1] صدّقه البعض لكنّ الأغلبية استهزؤا من جهده العبثي، واتّهموه بأنّه جاء ليزيّف التّاريخ.

ومن ثم، فإنّ قرار الهجرة لدى "عيسى" لم يكن عبثيا أو اختياريا، لكنّه في المقابل دفع ثمنه باهضا، وهذا نتيجة المجتمع الّذي تربّى فيه اولاده والّذي أحبط جميع محاولاته في إنشائهم تنشئة تتوافق والمجتمع الجزائري، فما حصل هو نجاح أحد أولاده الّذي واصل دراسته وأثلج صدره باعتلائه أعلى المراتب. " أمّا البقيّة فهم، حرفيّا، مجرّد كلاب ضالّة، ناكرون للخير، ويجلبون له العار، حكم على أحدهم بالسّجن لاعتدائه على فتاة قاصر، والآخر يبيع فحولته لعجوز شبه منتهية تنفق عليه، وهذا بالدّات كان أمله فيه كبيرا، ابنه البكر وسمّاه على اسم والده، وكانت خيبته فيه بلا حدود. أمّا ابنته الوحيدة هاجر، فطردها من البيت، واعتبرها ميتة، فضّل البقاء وحيدا على أن يصبح ديّوثا."[2] وكما هو واضح، إنّه صراع مع الذات ولكنّه في العمق هو صراع مع الآخر، الذي يحيل من جهة على المستعمر الذي تسبب في هذه الوضعية، ويؤشر من جهة أخرى على "عيسى" باعتباره الآخر الذي كان خادما للاستعمار في منظور الناس.

وهكذا، أدرك "عيسي" متأخّرا أنّ العيش في بلاد أجنبية يهدّد كينونته العربيّة وهويّته، ولقد دفع ضريبة ذلك في أولاده الّذين ضلّوا الطّريق واختاروا حياة الآخر الغربي وتنكّروا لتعاليم الدّين والقيم والأخلاق والعادات والتّقاليد، خاصّة ابنته الّتي " تمرّدت، وحاولت أن تفرض عليه قيما وممارسات لا يؤمن بها، أرادت أن تهزمه بحبّه الكبير لها، ففشلت ولفظها من حياته كأنّها لم تكن."[3] لقد أراد تقييدها في مجتمع متفتّح، لكنّ ذلك لم يكن في متناوله، وبضربها للقيم الأخلاقية والدّينية عرض الحائط قرّر أن يتبرّأ منها على اعتبار أنّها قد اختارت طريقا مغايرا ومختلفا، والّذي يعتبر بنظرها متوافقا "مع العصر والمجتمع اللّذين عاشت وتربّت فيهما."[4] ولاشك أنّ هذا وجه للانسلاخ العنيف عن الهوية، فمن

[1] م ن، ص 116.
[2] م ن، ص 119.
[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص119.
[4] المصدر نفسه، ص.119

ناحية الأب يتبرأ من ابنته، ومن ناحية أخرى تختار البنت أن تتلبس بهوية غير هويتها الأصلية، وإن كانت تحت وطأة إكراهات ثقافة جديدة، وحضارة غير حضارتها الأم.

هذه الأحداث المأساويّة الّتي كابدها "عيسى" جعلته يتعرّف أكثر على قيمة موطنه الأصلي ويدرك تمام الإدراك أهميّته بعد أن جرّب الآخر الغربي، فأيقن متأخّرا أنّه "كان من الأحسن لو عاد إلى بوسعادة وربّى أولاده هناك، الوقت تأخّر الآن...الأولاد كبروا واستقلّوا بأنفسهم والأهل هناك ماتوا أو تفرّقوا، وبيتنا القديم تهدّم، والقرية نفسها أصبحت مجرّد أثر. نزحوا كلّهم إلى المدن."[1] إذ أنّ المرء لا يعرف قيمة هويّته وجذوره إلا في لحظات مأساويّة، يواجه فيها الآخر وجها لوجه، حينما يشعر بقيمة ما فقده، ويزداد تقديره لأصوله وقيمه، وتتبخّر الماديات، ليحلّ محلّها الحنين للذات الأولى الّتي تختار العودة إلى أصولها وإنهاء ما تبقّى من حياتها بين أهلها وفي أرضها.

وفي المقابل قد يمثّل الآخر في الرواية الجانب الإيجابي من خلال تشبث بعض المعمرين بمنبت الهويّة وتاريخ الأجداد، رغم اختلاف العادات والتّقاليد والقيم، وهذا بالضّبط ما أعرب عنه "أحمد طيباوي" في ثنايا روايته حينما تحدّث عن تجربة المعمّرين الّذين اضطرّوا لترك الجزائر بعد إعلان اتّفاق وقف إطلاق النّار، بين جبهة التّحرير الوطني وفرنسا يوم إعلان الاستقلال، إذ تركوا كلّ شيء وراءهم، واندفعوا أمام بوابات الميناء للحصول على مكان في الباخرة المغادرة، ولقد كانت فئة معتبرة منهم تعتبر الجزائر هي الوطن الأمّ، كما هو الحال مع "موسيورافو" المعمّر صاحب الأصول الإسبانيّة الّذي ترك بيته الواسع وغادر مع عائلته، وقد "كان الحاج" عثمان" ممّن اغتنموا فرصة الظّفر بالمنزل بعد عمليّة التّرحيل الواسعة، واستطاع أن يسوّي وثائق البيت، ويمكث فيه مع عائلته[2].

وبعد مرور سنوات ظل "مسيو رافو" مسكونا ببيته في باب الوادي في الجزائر، وقد راسل "عثمان" ملتمسا منه ما تبقّى فيه من أشياء لا تقدّر بثمن.

[1] م ن، ص121

[2] ينظر، أحمد طيباوي، باب الوادي ، ص.74

ومن ذلك " بعض الصّور القديمة لأسرته، كان قد نسيها أثناء خروجه السّريع، في صندوق خشبي مميّز في غرفة النّوم بالطّابق العلوي، وصور أخرى للسيّدة العذراء وابنها، ومجسم نحاسي للمسيح على الصّليب، ومخطوط حصل عليه بأعجوبة بعد الحرب العالميّة الثّانية من شيخ فرنسي مهتم بتاريخ شمال إفريقيا القديم."[1] وهكذا يكون قد ترك جزءا كبيرا من هويّته في البيت العتيق، بل أكثر من ذلك لازال متعطّشا إلى العودة إلى أرض الوطن واستنشاق هوائها، بل كان يعيش مسترجعا شريط حياته "عن ألجي البيضاء"، وعن البيت، وسنوات حياته الرّائعة الّتي قضاها فيه.

كان حلمه، قبل أن يغادر الحياة، أن يعود فيزور بيتنا هناك ثمّ يموت بسلام. إنه تاريخ والده وجدّه، جمعوا المال وبنوه، وأصبح يمثّل مجد العائلة، وعاشوا فيه لحظات لا تنسى. ذلك البيت هو مجد آل رافو."[2] وعليه فإن "ماسيو رافو" يعتبر الجزائر جزءا من تاريخه وهويته الّتي لا يمكن أن يتنكّر لها خاصّة وأنّه قضى سنوات طويلة من حياته فيها، وهي أيضا تتعلق بتاريخ جدّه وأبيه، والبيت العائلي بالدّات هو مستودع ذكرياته عندما كانت مدينة الجزائر البيضاء أوروبية.

وعلى الرغم من كمّ الاختلافات الّتي تميّزعائلة "رافو" عن البيئة الّى نموا فيها، إلّا أنهم لا زالوا مشدودين إليها رحميّا، وقد توارثوا ذلك أبا عن جدّ، وهذا ما تؤكّده محاولات ابنة "مسيو رافوا" " المستميتة للسّماح لها بزيارة منزلهم العتيق في الجزائر، ففي "ذات صيف قائظ في عام لا يذكره، وصلت إليهم رسالة بالبريد العادي، واضحة ومختصرة، ومليئة بالتّوسل. امرأة فرنسية تعمل معدّة برامج في قناة إذاعيّة حكوميّة، غادرت الجزائر بعد الاستقلال مع والدها، وهي طفلة بعمر عشر سنوات، وتتمنّى أن يسمحوا لها بزيارة البيت الّذي ولدت فيه وعاشت سنوات حياتها الأولى."[3] ومن هنا نرصد توافق نسق الأنا مع نسق الآخر، فرغم أنّ كاترين ابنة "موسيو رافو " قد عاشت في الجزائر في سنوات مبكّرة من حياتها، إلا أنّها جبلت على حقيقة أنّ هذه الأرض تتقاطع مع هويّتها،

[1] م ن، ص.73

[2] م ن، ص197

[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص73

الأمر الّذي دفعها للتّنقيب عن ماضيها، وماضي عائلتها والسّفر من فرنسا إلى الجزائر، ولا تتوقف نيّتها عند حدود استرجاع الذّكريات، بل تتعدّى ذلك إلى الإجابة عن أسئلة الهويّة الضاربة في القدم، والتّصالح مع فكرة أن جزءا من هذه الهويّة متعلّق بالآخر، وهذا ما أكدته "كاترين" حينما سردت على أصحاب البيت كم أحبّ والدها الجزائر: "وإلى غاية يوم موته بقي يعتبرها وطنه الحقيقي، قالت لهم ذلك أكثر من مرّة، وهي تطوف بأرجاء البيت، وتطلّ من نوافذه وشرفاته."[1]

إنّ الجزائر في نظر بعض المعمّرين هي منبع الهويّة والبحث عن الأنا في عمقها الشعوري والتاريخي، بغضّ النّظر عن بقية الظّروف حيث إنّ "بعض الكولون –المعمّرين–أحبّوا الجزائر أكثر من بعض أهلها الأصليّين، وعمّروها وخلّفوا بعد خروجهم الكبير منها العمران والمزارع. وهم على الأقلّ أفضل ممن حكموها باسم الثّورة والوطنيّة واتّخذوا البلد ملكية خاصّة."[2] و بالتّالي فإن مسألة الهويّة قد لا تتعلّق بالأنا فقط، قد تمتد جذورها نحو الآخر، باعتبار أن الظّروف التّاريخيّة المختلفة قد ساهمت في تشكّله وامتداده من خلال اختلاط الثّقافات والأعراق الّتي لا يلبث الفرد لاهثا وراءها حتّى تكتمل صورته أمام نفسه، كما هو الحال مع "كاترين" الّتي ظلّت وفية لتاريخ أجدادها.

وفي هذا الصّدد نجد "كمال" السّارد البطل يعزّز منظور "كاترين" إلى الجزائر، ولكنّه يعمّم وجهة النّظر هذه حين تصدر عن الأقدام السّوداء، حيث وصفهم بالقلوب البيضاء، بل جعل هذه الرّؤية تنطبق على جميع الأوروبيّين الّذين كانوا جزءا من الاستعمار، وفي هذا المعنى يقول:" أقدام سوداء وقلوبهم بيضاء، أولئك الأوروبيّون الذين عاشوا لأكثر من قرن ونصف في بلاد الشّمس، وأحبّوها أكثر ممّن عادوا بها إلى التّخلّف اليوم، حكموها بالباطل ونهبوها، وجعلوا الشّباب يفكّرون أنّ الاستقلال ربّما كان خطيئة، ويتمنّون المجيء، والعيش في فرنسا ولو كمشرّدين وطالبي معونات حكوميّة."[3]

---

[1] م ن، ص73

[2] م ن، ص75.

[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص197.

إلّا إنّنا نسجّل مفارقة في خطاب السّارد البطل ذلك أنّه تعامل مع منظور المحتلّين بشكل إيجابي، فالجزائر بالنّسبة إليهم هي فضاء الشّمس المشرقة والرّاحة والألفة، إذ إنّ "كمال" تجاهل استعمارهم للجزائر الّذي دام أكثر من قرن ونصف، في حين اعتبر أنّ الّذين حكموا الجزائر بعد الاستقلال كانوا أقلّ حبّا لوطنهم من المحتلّين، بل كانوا أكثر تدميرا لبلادهم عندما أسقطوها في مستنقع التّخلّف، ودفعوا الشّباب إلى التّفكير في الهجرة، لاسيما إلى فرنسا، راضين بأن يكونوا مشرّدين أو طالبي مساعدات من المستعمر القديم. هي، إذن، نظرة تشاؤميّة، واحتقاريّة للوطن نتيجة الخيبات السّياسيّة والاجتماعيّة الّتي صدمت شخصيّة كمال المأزوم بمسألة والده المفقود.

غير أنّ السّارد المتحكّم في مقاليد الحكي يكسر أفق توقّع كمال، الّذي أدان الممارسات الخاطئة في الوطن، حين يعلن أنّه لن يجد "فرنسا" في صورة جنّة، تلبّي رغباته وأمنياته، كما أفصح عن ذلك في الملفوظ السّابق، بل إنّ كرم "كاترين" نفسه لن يكون كافيا لولوج الجنّة الّتي يحلم بها الشّباب في الجزائر. ويمكن أن نتبيّن ذلك من خلال هذا المقطع السّردي: " لن تكون الجنة بانتظاره مهما بلغ معه كرم السّيّدة كاترين. يتوجّب عليه أن يناضل من أجل العيش بكرامة إذا قرّر البقاء، فرنسا لم تعد جنّة للشّباب الحالمين."[1] وعلى هذا الأساس، فإنّ فرنسا لن تكون الحلم الموعود، لذلك يتوجّب على "كمال" أن يشقى حفاظا على كرامته، إذا أراد البقاء هناك، وهذا يعني أنّ موقف "كمال" من وطنه كان ردّة فعل، وليس انسلاخا من انتمائه لهويّته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "كمال" محكوم أيضا بوعده للهاشمي دبّوز بالعودة إلى الوطن، الّذي ساعده في الحصول على التّأشيرة، وإن كان السّارد القائم بالحكي يستشرف إخلافه بوعده، ممّا قد يتسبّب في حصول أضرار معنويّة محتملة ،لأنّ "كمال" تحت وطأة إرغامات عظيمة في الغربة.

ولعلّ ذلك ما جعل "كمال" يشعر بصعوبة قطع الصّلة بماضيه، ومن ثمّ سيكون بقاؤه في "باريس" قبرا لذكرياته وتجاربه ومعارفه، وكلّ ذلك لن يخلّصه من التّيه الّذي ضاع في غياهبه. وهذا يعني أنّه سيهدم حياته السّابقة، ويبني حياة

[1] المصدر نفسه، ص199.

جديدة من حيث الزّمن والمكان والنّاس تحقيقا لحياة مختلفة. "وما يشقّ عليه فعلا هو أن يقطع صلاته بكلّ من عرفهم في الماضي، وشكّلوا جزءا أصيلا أو دخيلا من حياته السّابقة. يستقر في باريس، ويدفن حيرته ومعارفه، وكلّ ما قاده إلى التّيه، و يبدأ حياته من جديد، في مكان آخر وزمان آخر، مع بشر مختلفين، ويكون كأنّه ولد بالأمس القريب."[1] وهذا الأمر يكشف وجها ملتبسا للهوية، إذ يتحول هذا الميلاد إذا تحقق إلى ضياع، فالمسألة أعقد بكثير من مجرد الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، فثمة عوامل متعددة من الناحية الثقافية والسوسيولوجية والمعرفية والنفسية تتدخل في بناء الذات.

بيد أنّ ما يفترضه السّارد يوحي بأنّ "كمال" سيبني حياة مغايرة تماما، كما لو أنّه سيولد من جديد. إلّا أنّ هذا الاستباق يظلّ في خانة الافتراض والاحتمال، ذلك أنّ كمال سيعود إلى أرض الوطن بعد أسبوع. وينم ذلك عن تحول في الوعي، ممّا يقتضي تغيرا عميقا لدى كمال على مستوى فهم الذات والمجتمع. ومن الواضح أنّ ذلك يبين أنّ العلاقة بين الأنا والآخر محكومة بطبيعة التعالق بين الذاتي والغيري. ومن هنا يمكن فهم دينامية تمثّل الهوية في روايات أحمد طيباوي، حيث رصدنا التحول من البحث عن الهوية المفقودة إلى العودة إلى الجذور انطلاقا من جدل الأنا والآخر.

وهكذا، يكون البحث قد كشف من خلال النسق الثقافي في روايات أحمد طيباوي عن وقائع ثقافية لها علاقة بالذاكرة والتاريخ والثقافة؛ كنا قد عالجنا بعضها في الفصول السابقة، وتجنبنا تكرارها، لذلك انصب الاشتغال على تمثلات الهوية، وما طالها من إكراهات، لذلك ألفينا البطل في بحث دائب عن الهوية المفقودة، وسواء تعلق ذلك بالأنا أو بالآخر، الذي تبدي في صورتين: الآخر المستعمر، والآخر/الأنا المتهم بالخيانة الوطنية؛ فاقتضى الأمر أن ينخرط في معاناة إنسانية لتبرئة ذمته، وتطهير هويته ممّا أصابها من تشويه وامتساخ. والحقيقة أنّ الأنساق الثقافية لدى أحمد طيباوي أوسع وأشمل.

ونستطيع القول بأنّ الأنساق التي رصدناها في روايات أحمد طيباوي تتداخل وتتفاعل دلاليا، لأنّها في نهاية المطاف تشتغل في بنية حكائية كلية،

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، صص،199 ،200.

تتضافر فيها هذه الأنساق التي تجلّي المضمر والمسكوت عنه في هذا الخطـــاب السردي؛ سواء ما تعلـــق بالفلســـفي أوالاجتمـــاعي أو السياســـي أو الثقـــافي.

خاتمة

توصل البحث في موضوع (شعريّة السّرد في روايات أحمد طيبـــاوي) إلى جملة من النتائج، لعل من أهمها ما يلي:

– إن الحديث عن موضوع الشّعرية في السّرد هو حديث عن تلك الأبعاد الجماليّة الّتي يختصّ بها نص دون آخر، ولا يمكن الوصول إليها إلّـــا عبـــر تفحص التّكامل الحاصل بين العناصر السّردية بوصفها توليفة متضافرة فـــي المحكي.

– لمسنا اشتغالا كبيرا على المفارقات الزمنية فـــي روايـــات "أحمـــد طيباوي"، من خلال استعماله لتقنيّتي الاسترجاع والاستباق، اللّتين كان لهمـــا حضور لافت في النّص السّردي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير التّقنيتين في هواجس الشّخصيّات، وتفاعلات ذلك مع النّسق الزّمني الّذي تنجز فيه الأفعال السّرديّة.

– نميّز في الاسترجاع نوعين اثنـــين يختلفـــان بـــاختلاف وظيفتهمـــا: الاسترجاع الدّاخلي، والاسترجاع الخارجي: ففي رواية "اختفاء السيّد لا أحد" اشتغل السّارد على هذا النّوع من الاسترجاعات خاصّة فيما تعلّـــق بعنصـــر الشّخصيّة، فقد سلّط الضّوء على ماضيها، ووقف عندها طويلا بعـــد أن مـــرّ عليها مرور الكرام في البداية، لتستوقفه فيما بعد ويقوم بالاهتمام بها، فضـــلا عن حديثه عن شخصيّة مراد.

– كان الهدف من الاسترجاع بشكل عامّ هـــو تحقيـــق بواعـــث فنيّـــة وجماليّة، بالإضافة إلى سدّ الفراغ الاستعادي، وتنوير القارئ، والإشارة إلـــى أمور غامضة وإعطاء معلومات عن شخصيّات جديدة، واستدراك ما سبق.

– استعان "أحمد طيباوي" بالاستباق في مواضع شتّى من رواياته، حيث نستطيع أن نميز بين نوعين مختلفين، هما: الاستشراف كتمهيد، والاســـتباق كإعلان، تحقق الأول من خلال تطلع الشّخصيّة نحـــو مســـتقبل مـــا يتعلّـــق بمصيرها الخاص، ومن ذلك مثلا ردّة فعل اللّاأحد أو لنقل توقعاتـــه لحظـــة تأهّب "مراد" للسّفر وترك والده طريح الفراش، إذ تحققت لاحقا نبوءاتـــه، إذ اختفى "عمّي مبارك" عن الأنظار. أما الاستشراف كإعلان فلـــم تحفـــل بـــه الرّواية لأجل الاحتفاء بالغموض الذي حفّ بحكاية الســـارد المشـــارك فـــي الحكي عن "اختفاء السيّد لا أحد".

– إن الوقوف على وتيرة السرد في رواية "اختفاء السيد لا أحد"، يستند إلى ما شهده عرض الأحداث من سرعة وبطء، وانعكاس ذلك على إيقاع الزمن في النص الروائي، وفي هذه الحالة فقد وردت صيغ سردية أسهمت من جهة في اختزال زمن الحكاية، وإبطاء السرد من جهة أخرى، إذ نلفي أنّ الخلاصة في هذه الرواية احتلت مساحة كبيرة من زمن السّرد وتسريعه، فكانت عمليّة استرجاع السارد البطل خاطفة في قالب اختزالي، بسبب عوامل نفسيّة لتجاوز كلّ ما هو مؤلم، وعدم الوقوف عنده طويلا، مما قد يكسبه نوعا من الثّبات حيال أحداث الزّمن، وعليه فقد اضطلعت الخلاصة بوظيفة الاختزال في رواية "اختفاء السّيد لا أحد"، حيث قام السارد بعرض الأحداث مكثفة، والتي كانت في الغالب مرتبطة بالماضي.

– لقد كان الحذف في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" حاضر بشكل كبير، وبأنواعه الثّلاثة، ولكنّ الكفّة قد رجحت للحذف الافتراضي، وتعلّق باختفاء السّيّد لا أحد في وجهة مجهولة حتّى أنّ السارد لم يكن عليما بأيّ شيء، ولكننا استطعنا الشّعور بأن أحداث كثيرة مهمة محذوفة، وهذا ما أحدث فجوة في السّرد، أدخلت المتلقي في أكثر من متاهة، وحتى بعد نهاية الرّواية لم يشف غليله. ومع ذلك فإنّ عدم ذكر إشارات تدل على الحذف الزمني لم يمنع من اضطلاعه بوظيفته الأساسية، وهي تسريع السرد. وهكذا فإنّ الحذوف غير الصّريحة في الرواية كانت حاضرة أكثر من الحذوف الصّريحة لأنها تتناسب وعنصر الغموض في الرّواية.

– وعندما نقارن بين روايتي "اختفاء السّيّد لا أحد" وبين" المقام العالي" لأحمد طيباوي يتضح لنا العكس، فهناك حضور لافت للحذف الصّريح في الرواية الثانية، حيث إنّه يتوزع في ثنايا فصولها تسريعا للسرد، إذ يقوم السارد أو الشخصيات بالإعلان عن الفترات الزمنية المحذوفة، ثم إنّ ذلك أسهم أيضا في بنية النص السردي.

– لقد نهض الخطاب في رواية "مذكّرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي على فعل الاستذكار، لأنها رواية سير ذاتية، ولذلك فقد اشتغل الكاتب على بنية زمنية في ضوء السّيرة الذّاتيّة، فما يلبث السّارد أن يعود إلى الحاضر حتّى يفاجأنا بانهيال الذّكريات عليه مجدّدا، ويظهر ذلك في انتقاله من ذكرى إلى أخرى دون توقف، ما جعل التّشظي والتّقطع غالبا على النّص، وهذا من خصائص رواية السّيرة الذّاتيّة الّتي لا تعمد إلى خطّ زمني واحد، ومنه تتخذ الكتابة بعدا تراجيديّا يترجم الأحاسيس، وخطابا نفسيّا يعمل على ترميم الذّات

السّاردة الّتي لا تلبث تحنّ إلى الماضي، ليكون فسحة لها لاستعادة الذّكريات والمواقف.

– يؤطر الزّمن اللّيلي الحكي بشكل لافت في روايات "أحمد طيباوي"؛ وهو يجمع بين الألفة والغياب في تجربة الشخصيات، وفي علاقتها بالفضاء والزمن على حد سواء، كما أنّه مسرح للتّأمّل الّذي يمارسه السّارد في وحدته. وهو أيضا متصل بالعتمة الداخلية التي تعزز العتمة الخارجية في بعديها الظاهري والباطني، فالزّمن اللّيلي عند السّارد /البطل لا يعكس مجرّد معايشة سطحيّة للأشياء، إنّما يحمل نظرة وجوديّة عميقة يصل إليها السّارد ببصيرته، فهو يحتويه ويستغرقه وجوديا، ويحوله إلى كائن ليلي بامتياز.

– نحا "أحمد طيباوي" في رواياته منحى الرّواية الجديدة التي وظّفت ما يسمّى بحوارية الضّمائر أو لعبة الضّمائر، والتي فيها تتحول الضّمائر بحسب المقامات السردية المختلفة، من خلال الاشتغال على ضمير محدد، أو الانتقال من ضمير إلى آخر في موقف سردي واحد أو أكثر، وفي هذا الصدد، تنوعت لعبة الضمائر بين: أنا–هو، وأنا–أنت. ثم إنّ لعبة الضمائر قد اتخذت بعدا أوسع، حين امتدت إلى مستوى التلقي الخارجي، فتماهى القارئ مع ضمير المخاطب (أنت)، وكشف ذلك عن تنويعات على صعيد صيغ الخطاب والأصوات السرديّة.

– وقف البحث على جملة من الأنساق المضمرة في روايات "أحمد طيباوي"، وكان من أهمها: النسق الفلسفي، النسق الاجتماعي، النسق السياسي، والنسق الثقافي. والملاحظ أنّها وردت متضافرة، على مستوى الآليات، والعوالم، والدلالات التي تنتجها؛ ولاسيّما حين يمعن البطل في أسيقة عبثية، عجائبية، بل حتى حين يختبر واقعا متفسخا.

– قدم البطل في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، من منظور فلسفي، يسائل الذات والوجود والعالم، فتبدى في صورة القلق، والغارق في الإخفاق والغموض، ومن هذه الزّاوية، تنازعه العبث والجنون، والانغماس في المونولوج تعرية للذات، وبحثا عن المعنى، وهو في ذروة مأساة الفقدان والتيه، وبالأخص أنّه نموذج للمثقف الذي عاش الحياة بكل إكراهاتها.

– تمظهر النّسق الاجتماعي من خلال الحكي في صور متنوعة، منها العنف وقمع الأنثى، ونتبين ذلك بوضوح من خلال العلاقات الاجتماعية والجنسية مع المرأة في ثنايا النص الروائي، فتغتدي المرأة مجرد غواية

جسدية مبتذلة، كما سيطر نسق الاستكانة والاستسلام على شخصيات نسائية كثيرة، خاصّة تلك التي ترسّخ لديها أنّ الرّجل هو الطّرف الأهمّ والأقوى في العلاقة، فالأنثى في هذا الصّدد تنظر إلى نفسها أنّها تابعة للرّجل في كل الأحوال، وينم ذلك عن نسق اجتماعي معطوب، يهيمن فيه المنطق التسلطي، والذي نجم عنه نسق الرّفض والتّمرّد لنماذج نسائيّة.

– تجلّي روايات "أحمد طيباوي" النسق السياسي بمضمراته الإيديولوجية، ولاسيما ما تعلق بحركة التاريخ والتحولات السياسية، ويمكن أن نميز ذلك من خلال ثلاثة محكيات: محكي الثورة، محكي الصراع السياسي في فترة الاستقلال، ومحكي العشرية السوداء (الإرهاب).

– ومن هذه الزاوية، وقفنا أيضا على النسق الثقافي الذي كان لافتا بحضوره في روايات أحمد طيباوي، وفي الواقع قد انعكس على مجمل هذه النصوص السرديّة، حتّى أنّه يصعب علينا فصله عن الأنساق الفلسفية، والاجتماعية، والسياسية، ولاسيما على مستوى الرؤية والسرد والكتابة؛ ذلك أنّه يمثل عمقا لها، ورافدا حيويا لتشكيل الخطاب السردي لدى الروائي. ثم إنّ مرجعات الذات الساردة تتميز بالتنوع والثراء، وأحيانا تتخذ طابعا إشكاليا يتماشى مع أنماط الشخصيات والموضوعات التي يعالجها الروائي.

– وتجدر الإشارة في الأخير إلى أنّ شعرية السرد في روايات "أحمد طيباوي" لا تستوفيها هذه النتائج والخلاصات، ذلك أنّ هذه الأطروحة بجوانبها النظرية والتطبيقية هي محاولة لقراءة هذه المدونات السردية انطلاقا من بعض مستوياتها الجمالية وأنساقها المضمرة. وبطبيعة الحال، فإنّ هناك إمكانات ومظاهر أخرى لملامسة شعرية الخطاب السردي عند "أحمد طيباوي"، ولكن اقتصرنا على بعضها استجابة لاستراتيجية البحث ومحدداته مع مراعاة تضافرها وانسجامها.

الفصل الثالث

الأنساق المضمرة في المحكي

1_ النسق الاجتماعي

2_ النسق الفلسفي

3_ النسق السياسي

4_ النسق الثقافي

-إضاءة:

إذا تتبّعنا الدّلالة المعجميّة لكلمة النّسق، فإنّنا نجدها تكاد تكون متقاربة في مفهومها في جلّ المعاجم اللّغويّة، إذ نلفي "ابن منظور" يرى أنّ النّسق "ما كان على طريقة نظام واحد، عامّ في الأشياء، وقد نسّقته تنسيقا...ونسّقه نظّمه على السّواء...والتّنسيق: التّنظيم. والنّسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد...ويقال: رأيت نسقا من الرّجال والمتاع أي بعضها إلى جنب بعض."[1] ولا يخرج الفراهيدي في معجمه "العين" عن هذا المعنى، فيقول أنّ "النّسق من كلّ شيء: ما كان على نظام واحد عامّ في الأشياء، ونسقته نسقا ونسّقته تنسيقا، وتقول: انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسّقت"[2]، وبالتّالي فإنّ الدّلالة اللّغوية في التّعريفين السّابقين لا تخرج عن معنى تنظيم وتنسيق الشّيء حتى يصير في إطار واحد ووفق نظام ثابت.

ونستحضر في التعريف الاصطلاحي ما قدّمه "عبد اللّه الغذامي" في كتابه (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية)، حيث اعتبر أنّ النّسق يتحدّد "عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النّسقيّة لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يحدث حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظّاهر. ويكون ذلك في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهريا. ولسنا نقصد الجمالي حسب الشّرط النّقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا."[3] وبناء على ما تقدّم فإن "الغذامي" يكشف عن كون الدلالة النّسقية مرتبطة أشدّ الارتباط بالقيمة الفنيّة، والّتي لا تتمظهر إلّا بجهود النّقاد أو ما يبذله القارئ الحذق لأجل استجلائها.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسق)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.3، 1414ه ج10، صص. 152،153.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، ص218.

[3] عبد اللّه الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.3، 2005، ص 77.

وفي هذا الصّدد نجد "كمال أبو ديب" قد حاول مناقشة النّسق في أنماطه الأدبيّة المختلفة منها الشّعر العربي القديم، والشّعر العربي الحديث والحكاية الخرافيّة وحكايات الأطفال والحكاية الشّعبيّة، فضلا عن اكتناه الأنساق في العمل الأدبي، ونستخلص من ذلك كله أنّ الفكر الإنساني يميل إلى تشكيل الأنساق في أيّ إبداع له، مع ملاحظة غلبة أنساق محدّدة على أنماط أخرى. وعلى هذا النّحو، فإنّ النّسق يضطلع بدور هامّ في تشكيل بنية النّص الأدبي شعرا كان أم نثرا، كما ألمح النّاقد إلى تداخل الأنساق، وقد تتعقّد نتيجة التضافر بين بنية الأنساق والبنيات الدّلاليّة للنّص الأدبي.

وفي هذا السّياق، يؤكّد "كمال أبو ديب" أنّ تصوّر الإنسان للعالم هو الّذي يتحكّم في تشكّل بنى الأنساق، ومن ثمّ يمكن القول بأنّ منظوره للأنساق يتحدّد بتصوّره للبنيوية. ذلك أنّها ليست "فلسفة، لكنها طريقة في الرّؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنّها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه...لكنّها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمّق، الإدراك متعدّد الأبعاد، والغوص على المكوّنات الفعليّة للشّيء والعلاقات الّتي تنشأ بين هذه المكوّنات، تغيّر الفكر...وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقصّ، فكر جدلي."[1] وعلى هذا الأساس فإنّ هذا التّصوّر يتيح لنا استكشاف الأنساق المضمرة في روايات "أحمد طيباوي" الّتي تقدّم صورة عن رؤية السّارد المتماهي مع الرّوائي عن الحياة والوجود، ولعلّ ذلك يساعدنا أيضا على رصد المكوّنات والعلاقات والآليات الّتي تتحكّم في تشكّل هذه الأنساق.

وفي السّياق نفسه نلفي النّاقد "عبد الفتّاح أحمد يوسف" يشتغل على النّسق، انطلاقا من لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، حيث انصبّ اهتمامه على تحوّلات النّسق من الثّقافي إلى الشّعري. وفي هذا الإطار حاول أن يتبيّن الدّوافع الّتي كانت وراء اتّباع الشّعراء القدماء أنساقا معيّنة في بناء قصائدهم، إذ استخلص أنّها تخضع لأنساق ثقافيّة عامّة، بمعنى أنّ الشّاعر لا يخرج في تشكيل قصيدته عن الذّوق العامّ باستثناء بعض النّصوص مثل: شعر الصّعاليك وشعر النّقائض.

[1] كمال أبو ديب: جدليّة الخفاء والتّجلي، دراسات بنيويّة في الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص.7.

ومن هذا المنطلق، فإنّ المبدع يمنح الأنساق معنى مختلفا، بفضل خصوصيّته الفنّية، ومن ثمّ فإنّ الشّعر لاينساق بالمطلق لمعايير الأنساق الثّقافيّة والأنساق الشّعريّة.

تجدر الإشارة إلى أنّ النّاقد يرى أنّ البنية المعرفيّة لا تشكّل وحدها الأنساق الأدبيّة داخل الخطابات، وإنّما الانتقال من المحضن الثّقافي العام إلى السّياق الخطابي الخاصّ يسمح برصد التّحوّلات الّتي عرفتها الأنساق الأدبيّة، ولذا يلاحظ النّاقد أنّ النّسق الشّعري يحيا في سياقين: سياق ثقافي وسياق نصّي.

ثمّ إنّ عبد الفتّاح أحمد يوسف يوسّع دراسة أنساق النّص الشّعري بوصفه علامات دالّة سيميائيّا. " فالنّسق لم يعد بالنّسبة للنّقد السّيميائي كتلك المادة الخام التي تستعيد عن قراءتها ما صدر عن الجماعة أو الشّعراء من أقوال وأفعال، أو الانشغال بما تضمره هذه الأنساق من إيجابيّات وسلبيّات، ولكنّه علامة على أشكال حياتيّة، أو أقوال تلقائيّة أو منظمة من البقاء والاستمرار."[1] وهذا يعني أنّه بإمكاننا دراسة النّسق بوصفه علامة سيميائيّة، كما يمكننا في الوقت نفسه فهم تحوّلات الأنساق سيميائيّا، وهذا يقود في نظر النّاقد إلى البحث في عمليّة التّفاعل بين النّسق الثّقافي والنّسق الشّعري بخاصّة، والنّسق النّصي عامّة.

ووفق هذا التّصوّر نجد أنّ عبد الفتّاح أحمد يوسف يشتغل على أنساق الثّقافة متوسّلا بلسانيّات الخطاب بحثا عن فلسفة المعنى في الخطاب الشّعري، وبذلك حاول أن يوائم بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة. وبناء على ذلك، يقارب التّشييد الثّقافي في الخطاب الشّعري استنادا إلى "1- مناقشة أبعاد العلاقة الثّقافيّة الّتي تربط التّداوليّة بالنّقد الثّقافي...2- مناقشة طبيعة العلاقة بين السّيميائيّات والظّواهر الشّعريّة والبلاغيّة...3- مناقشة علاقة اللّسانيّات بالتّقاليد الفنيّة للخطابات."[2] وعلى هذا النّحو فإنّ النّاقد يدرس النّسق الثّقافي في الخطابات مستعينا بالطّرائق اللّغويّة والبلاغيّة والآليات المعرفيّة المختلفة.

إذا كان عبد الفتّاح أحمد يوسف قد اهتمّ بالأنساق الثّقافيّة في الشّعر، فإنّ النّاقدة آمنة بلعلى قد اشتغلت على سيمياء الأنساق مستهدفة تشكّلات المعنى في

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيّات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط.1، 1431ه ،2010 م، ص150.

[2] عبد الفتّاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق القافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، صص.13،14.

الخطابات التّراثيّة، حيث انفتحت على النّحو بوصفه موضوعا سيميائيّا، وعلى الموضوع البلاغي استنادا إلى التّصوّر السّيميائي، والشّكل السّيميائي للمعنى الشّعري، فضلا عن النّسق السّيميائي للدّلالة عند الأصوليّين، هذا يعني أنّ الباحثة لم تقف عند حدّ المعرفة الواحدة، وإنّما تجاوزت ذلك إلى المنظومة المعرفيّة المتعدّدة.

من الواضح أنّ النّاقدة آمنة بلعلى تعتمد على الآليات والقوانين المضمرة الّتي ساهمت في تشكّل الخطابات موضوع الدّراسة، وعلى هذا الأساس تعاملت مع الخطاب الواصف الّذي هو فوق الخطاب الأدبي واللّغوي، وهاجسها المركزي عدم الانصياع إلى متطلّبات الفكر الغربي، وهي تشتغل على الأنساق التّراثيّة السّيميائيّة، ومن منظورها "حين نقول: سيمياء الأنساق نفترض أن يكون لعلماء العربيّة مقاصد وافتراضات واستدلالات منطقيّة كانت نتيجتها تلك التّصوّرات الّتي كشفت عنها مختلف نماذج المعارف الّتي أنتجوها وشكلت مجموع المشهد الثّقافي التّراثي الّذي نقرأه اليوم...وهذا يعني أن هناك مستويات متعدّدة من نشاط العقل العربي في اشتغاله بالعلامة العربيّة ورصد تشكّلات المعنى، وجهات الدّلالة، واستراتيجيّات تأويلها."[1]

كما أنّ للنّص القرآني دورا بارزا في إنتاج علوم النّحو والبلاغة والنّقد، واستنادا إلى هذا التّصوّر، فإنّ آمنة بلعلى تسعى من وراء الأنساق إلى "تأصيل المراجعة المنهجيّة للمعرفة التراثيّة في أهمّ أنساقها،لأنّنا على يقين بأن مراجعة خطابات هذه الأنساق لا يتأتى إلا في إطار مقولة عامة يمكن لكل مظهر من مظاهر هذه المعرفة أن يندرج فيها، باعتبار الخاصيّة المشتركة الّتي تحكم اشتغالها."[2] ومن ثمّ فإنّ المعرفة التّراتيّة المتنوّعة من نحو وبلاغة ونقد وعلم أصول تمثّل جملة من الأنشطة الفكريّة، والّتي يسعى كلّ فرع منها إلى البحث عن القوانين والمبادئ الّتي تنتظم فيها الأنساق والمناهج المتطلعة لاكتشاف المعنى وآليات تشكّله في الخطابات التّراثيّة.

لقد استنطقت آمنة بلعلى الخطاب الصّوفي في إطار توسيع اشتغالها على الخطابات التّراثيّة، من خلال النّظر إليه على أنّه نظام رمزي تشتغل فيه

[1] آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التّراثيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت ،لبنان، ط1، 2013م، ص16.
[2] المرجع نفسه، ص23.

العلامات، ممّا يعني أنّه يقوم على سيرورة سيميائيّة يمكن ملاحظتها استنادا إلى طبيعة الخطاب الصّوفي الّذي يجسّد التّجربة الصّوفيّة المتدرّجة من منزلة إلى منزلة، وهذا الانتقال يتمّ عبر حركيّة هي المسؤولة عن تشكّل المعنى. وعليه، فإنّ النّسق الرّمزي للتّصوّف يمثّل تجربة الذّات والوجود وتأويله في الوقت نفسه.

وعليه فانّ " الأدب الصّوفي، ومن ثمّ التّصوّف كان تجاوزا لفلسفة الاكتفاء الّتي كان يتجاذبها طرفا النّقل والعقل، باعتبارهما مصدرين وحيدين للمعرفة، وصيغت الثّقافة العربيّة الإسلاميّة بهما، كما انسحبت على فهم الإنسان والحياة فيها، فما كان على المتصوّفة سوى إعادة إنتاج صورة مغايرة للثّقافة والإنسان، وقراءة الكون من منظور آخر هو المنظور الوجداني، وجعله الجوهر في كلّ شيء."[1] وهذا يسمح للمتلقّي برصد أنساقه المعرفيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة.

وبالإضافة إلى ما سبق، شكّل الشّعر العربي في الألفيّة الثّالثة إطارا لمساءلة خطاب الأنساق، وهي بذلك توسّع اشتغالات مشروعها النّقدي في هذا المضمار، ولاسيما ما تعلّق بالمحرّك المعرفي لهذه الظّاهرة الشّعريّة الجديدة، وعلاقة الشّعر ببقيّة المعارف. وبناء على ذلك عاينت خطاب الأنساق من خلال تفاعل الشّعر مع وسائل التّكنولوجيا، الأدب الرّقمي من جهة والتّفاعل بين الشّعوب معرفيّا من جهة أخرى؛ وتحديدا مع الثّقافة الآسيويّة، في صورة شعر الهايكو، كما قاربت شعر الثّورات العربيّة وخطاب الشّاعرات بحثا عن تأثير التّحوّلات العربيّة العالميّة في الكتابة الشّعريّة العربيّة الرّاهنة.

ثمّ إنّها درست أيضا شعر الحساسيّة العربيّة الّتي تجسّد طبيعة النّسق الشّعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ومن هذه الزّاوية استنطقت آمنة بلعلى خطاب الأنساق حيث رصدت "أهمّ الأشكال التّعبيريّة الشّعريّة الّتي ظهرت مع بداية الألفيّة الثّالثة، وتحكّم فيها موجّه فكري هو النمط العولمي بكلّ هواجسه المعرفيّة والإيديولوجيّة والبنيويّة، الّتي يفترض أن تنتج رؤية فكريّة وجماليّة تتجاوز ما ساد في ما سميّ بشعرالحداثة الّتي اختزلت الظّاهرة الشّعريّة في مقولات الشّعريّة وجهازها المفاهيمي القائم على إقصاء الشّعر من المنظومة

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط.3، 2009، ص359.

المعرفيّة الكونيّة للأنساق."[1] ويكشف هذا الأمر عن وجود علاقة مركّبة بين الشّعر والمعارف الأخرى في ظلّ حركيّة فكريّة تسهم بفاعليّة في إنتاج الخطابات وتشييد أنساقها المعلنة والمضمرة.

وسنجد أن الناقد محمد بوعزة قد تعامل مع الأنساق بشكل مغاير، حيث اشتغل من جهة على المدونة السردية مستنطقا بنية المحكي، بينما استكشف من جهة اخرى دلالاته من خلال الوقوف على أهم الانساق فيه، ولذا، فإننا حينما نبحث في الدّلالة فإنّنا نبحث في الأنساق، وهذا ما اختبره النّاقد انطلاقا من نصوص سليم بركات السردية. " وفي حالة النّص الرّوائي العربي، فإنّ مقاربة هذه الأسئلة، تمكننا من ملامسة الأنساق الدلاليّة والتّخييليّة والمعرفيّة للرواية العربية، وتحديد أهميّة وقيمة موقعها كنسق إبستيمي وسط الأنساق الثّقافيّة المحددة لتمثلات وصور المجتمع عن ذاته وهويته ومستقبله ومشروعه."[2] ومن ثمّ فإنّ اهتمام النّاقد بالشّكل هو بقدر اهتمامه بالأنساق، ولذا فهو ينطلق من مقاربة تفاعليّة نسقيّة يتمّ في إطارها التّفاعل بين الأنساق المحايثة والتّداوليّة للنّص الرّوائي، بحيث لا يكون لنسق ما حظوة على حساب أنساق أخرى.

وهذا يعني في نظر النّاقد أنّه لا توجد دلالة ثابتة للنّص الرّوائي، إذ إنّ النّص ينطوي على دلالات متعدّدة، تتبدّى في شبكة معقّدة من العناصر والعلاقات الظّاهرة والمضمرة، ومن ثمّ فإنّ مقاربة محمّد بوعزّة لا تتوخّى "إثبات معنى للنّص أو العثور عليه وتفسيره وفق حقيقة برّانيّة، وإنّما ينصب أساسا على رصد كيفية تشكّل هذه الأنساق بتحديد جمالية وشعريّة كلّ نسق وترهين تضميناته المحتملة، ثمّ الارتقاء بالتّحليل في خطوة ثانية لكشف تفاعلاتها، وما ينتج عنها من تشاكلات وأطياف دلاليّة، ورمزيّة ومعرفيّة."[3] وفي هذا الصّدد، يتّخذ النّاقد من الرّهان المعرفي منطلقا للوقوف على السّنن والآليات المعرفيّة التي تتشيّد من خلالها السّرديّة. وبطبيعة الحال تتمكّن الذّات أن تفهم أكثر ذاتها ومحيطها ومشروعها، وإدراك طرق اكتساب المعنى وبناء الدّلالة. "إنّ حافزنا الكامن وراء هذا الرّهان المعرفي، هو حاجة النّقد إلى كشف الأنساق

[1] أمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة، دار الانتشار العربي، لبنان، ط1 ،2014م، ص10.

[2] محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرّواية العربيّة، دار الانتشار العربي، لبنان، ط01 ،2007م، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص18

المعرفيّة والدلاليّة للرّواية العربيّة ...إلى جانب الأنساق المجتمعيّة الأخرى، الفكريّة والفلسفيّة والثّقافيّة والإيديولوجيّة."[1] ومن شأن ذلك أن يسهم في تحديد كيفيّة اشتغال الدّلالة في النّص الرّوائي.

وذلك ما طمح محمّد بوعزّة إلى استنطاقه في روايات سليم بركات "فقهاء الظّلام" "الرّيش" و"معسكرات الأبد" مجالا للقراءة و التّحليل ،بغية التّعرف على منطق استغال الدلالة فيه ، وأنساقها التّخييليّة، والمعرفيّة. إن هذا النّموذج الروائي غني من حيث الإمكانيات التخييلية والسردية. بقدر ما يشكل هذا الثّراء التّخييلي تحديا واختبارا لأدوات ومسارات التّحليل، لأنه يتوسل استراتيجيّات نصيّة معقّدة تحتفي بجمالية الإشكال واللغز والعماء، فإنه يغري بالمغامرة لاستكشاف أطيافه الدلاليّة المحتجبة وراء الظّلال والعتمات."[2] ولا شكّ أنّ القراءة الفاعلة ستفتح أكثر المغلق والمضمر في هذه المدوّنة السّرديّة، ولا سيما أنّ الرّوائي يعطي الأهميّة لمكوّن التّخييل.

وتأسيسا على ما تقدم يقول محمد بوعزة عن كيفية استنطاقه للدلالة في روايات سليم بركات: "وفي مستوى دلالة المحكي، اتّجهنا إلى كشف أنساق المحكي الّتي تشكل معماريّة البنية السّردية، ولاحظنا أن هذا المعمار الفسيفسائي يخضع لتشكيل هندسي يحدد تشاكله الدلالي، حيث بينا وجود ثلاث مقولات دلاليّة تنتظمه وتضبط مساره وانتشاره، هي الفعل والعيش والكينونة."[3] وبناء على ذلك تتفاعل وتتداخل العوالم والفضاءات والعلامات في المحكي.

بينما أوضح محمد بوعزة " في مستوى هيرمينوطيقا المحكي ...كيف تمكن السردية الذّات من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها ولهويتها، وإعادة تأويل تلقيها للإشكال والمحنة، حيث يشتغل السرد التاريخي كنسق ترميز وتمفصل."[4] ومن ثم يضطلع النسق التاريخي بوظيفة إعادة بناء فهم الذات لذاتها. بيد أن الناقد كشف " في مستوى إبستيمي المحكي...أن المحكي يشيد نسقا معرفيا ينبني على جدل العماء والانتظام، الشاذ المألوف، المصادفة والقانون، ومعنى هذا، أنه لا يعبر عن عماء مطلق يرثي العالم بالنّهايات الجنائزيّة، بل يشيد رؤية

[1] محمد بوعزة، هيرمونيطيقا المحكي، ص22
[2] المرجع نفسه، ص23
[3] المرجع نفسه، ص242.
[4] المرجع نفسه، ص.242.

ديناميّة تسلم بالتّفاعل بين العماء والانتظام، وتدعو إلى الغوص عميقا في الظّواهر المعقّدة، لكشف أبنية الانتظامات المستترة."[1] وفي الواقع نجد محمد بوعزة لا يفصل بين هذه الأنساق المعرفية بأبعادها الدلالية والتاريخية والرمزية.

وانسجاما مع هذه الرؤيا يعاين محمد بوعزة في روايات سليم بركات أربعة أنساق، وبوسعنا أن نستحضرها كالاتي: النسق الواقعي، ب- النسق التاريخي، ج - النسق الميتافيزيقي، و د- النسق العجائبي.

أمّا النّسق الواقعي فهو الّذي يجمع فيه بين المتخيّل الرّوائي والعالم الحقيقي من خلال عقد مقارنة وموازنة بينهما، وبالنّسبة للنّسق النّاريخي فهو جلّ الدلالات الّتي تحيل على النّاريخ، ويعني بالنّسق الميتافيزيقي كل ما يدلّ على المجهول والعبثي، وبالنّظر إلى النّسق العجائبي فهو يحمل كلّ ما له علاقة باللّامعقول.[2]

ويمكن استنادا إلى ما تقدم أن نعاين الأنساق التالية في روايات أحمد طيباوي: الفلسفي، الاجتماعي، السّياسي، والثّقافي.

1-النّسق الاجتماعي:

نستطيع أن نتفحص من خلال دراستنا لروايتي "المقام العالي" و"موت ناعم" للكاتب "أحمد طيباوي" جملة من الأنساق الّتي تمّ تمريرها من خلال الحكي، والّتي تتعلّق في أغلبها بشخصيّة المرأة، ووضعيّتها داخل المجتمع، ولقد استعان السّارد بهذه الصّورة لتمرير مجموعة من الإيديولوجيات الّتي خطّت بقلم ذكوري لمحكي أنثوي.

أ- العنف وقمع الأنثى:

تطالعنا الأنثى في رواية "المقام العالي" في أكثر حالاتها ضعفا، ممثّلة في شخصية "وهيبة" لكونها ضحيّة لزوج نرجسي "فريد بوكراد" الّذي مارس عليها العنف الجسدي والنّفسي بكلّ أنواعه، لتجد نفسها داخل واقع مأزوم، لا أمل في تغييره نحو الأحسن، ففي محاولتها أن تبني عشّ الزّوجيّة وجدت أن هذا العش لم يكن إلّا قبرا لها ولأحلامها،

[1] محمد بوعزة، هيرمونيطيقا المحكي، ص243.
[2] ينظر، المرجع نفسه، صص. 113،144.

فبدلا من أن يزيدها الزّواج بهاء وجمالا قتل ملامحها البهيّة وسرق منها جاذبيتها الّتي لطالما تمتّعت بها إذ "طبعت على ذاك الوجه مسحة قاتمة، إلا أنّه كان ذا قسامة وتقاطيع جميلة، ونضارة عفا الزّمن – بل المحن– على أكثرها، ولم يبق للنّاظر غير ما يستدل به على أنّه كان لها في هذا المحيا مكان"[1].

تبدأ أولى مشاهد الرّواية من المحكمة، حيث تسعى "وهيبة "بشتّى الطّرق للانفصال عن زوجها "فريد "، ورغم أنّها الضحيّة والطّرف المظلوم في القضيّة إلا أنّها لم تزل تشعر بالعار جرّاء هذا الوضع الّذي آلت إليه، وكذلك العجز والقلق حيال ردّة فعل المحيطين بها، إذ "أجالت بصرها إلى ذوي الوجوه البائسة من حولها، هي تقف عند رأس الصّف. أحسّت أن الجميع يلاحقونها بنظراتهم، كأنّهم يعرفون عنها كل شيء، أو كأنّها تمشي عارية وسط شارع مزدحم بالنّاس، يا ربي كيف أواجه هذا كله، وماذا سأقول؟"[2] يحمل هذا التّصرف نزعة متجذّرة منذ القديم تدين الأنثى وتحمّلها نتيجة أفعال لم ترتكبها، وتبرّئ الرّجل وتلتمس له آلاف الأعذار على اعتبار "أن الرّاجل راجل "كما يقول المثل، وكما هو مترسخ في الضمير الجمعي.

وهكذا نتبين من سياق الرّواية أنّ الثّقافة العربية لازالت مذكّرة، وهذا نتيجة لهيمنة النّظام الذّكوري الّذي يتولّى فعل القيادة والسّيطرة والهيمنة. وردّة الفعل هاته ناتجة عن معطى ثقافي يؤمن بالعادات والتّقاليد، ذلك أنّ الإسلام كرّم المرأة أيّما تكريم، إلى جانب أنّ " موقف الدّين بوصفه وحيا منزّلا وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقّها الطّبيعي، ولكنّ الثّقافة بوصفها صناعة بشريّة (ذكوريّة) تبخس المرأة حقّها وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب."[3] وبلاشك هذا الاستلاب هو وجه من وجوه قمع الأنثى كما تمثله الروائي.

---

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الجزائر، ط.1، 2010، ص3

[2] المصدر نفسه، ص3

[3] عبد اللّه محمّد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 2006، ص.17.

لقد عمدت السّاردة في الرّواية إلى تعرية الـذّكر فـي شـتّى الشّـرائح الاجتماعيّة الذّكوريّة من خلال سـرد الاسـتلاب الحاصـل مـن لـدن هـذه الفئة بما فيهـا الأخ، فالمتعـارف عليـه أنّ الأخ هـو السّـند والأب الثّـاني الّذي تتكئ عليه الفتاة في لحظات ضعفها فتشعر بـالقوة والـدّعم، لكـنّ مـا حصل مع "وهيبة " كان على العكس من ذلـك تمامـا، فـ "بوجمعـة" الأخ الأكبر عارض بشدّة طلاقها من "فريد"، ولـم يعـر أختـه اهتمامـا بـل أجال جلّ تفكيره نحو المجتمع الّـذي يـدين الأنثـى المطلّقـة، ووقـف إلـى جانب زوجها في المحكمة في مواجهة مع أخته، في موقـف أقـلّ مـا يقـال عنه أنه تغييب لسـمات الشـرف والفحولـة والنّخـوة، إذ يصـفها متبرّمـا لموقفها: "تلك البقرة، لقد نصحتها فلم تستمع، فلتـذهب إلـى الجحـيم"[1]، كمـا أنّ هذا المشهد هـو تجسـيد لتواطـؤ الهيمنـة الذّكوريـة –الأخ والـزّوج – ضدّ الأنثى في أكثر حالاتها ضعفا، إرضاء للمجتمع.

تختزل شخصيّة "وهيبـة" جميـع النّسـاء اللّـائي تعرّضـن لفعـل التّصميت في المجتمع تحت طائلـة الحشـمة والعـار، ففـي الوقـت الّـذي اتخذت فيه "وهيبة " قرار الطّلاق والانفصـال عـن زوجهـا الظّـالم كانـت مشكلتها الوحيدة نظرة المجتمع إليهـا، وهـذا راجـع إلـى ترسّـبات قديمـة لازالت منتشرة ومتجـذرة فـي تفكيـر المجتمعـات، والّتـي تخضـع لهـا "وهيبة" بطريقة أو بأخرى، ويتجسّد ذلـك فـي مشـهد آخـر حينمـا طلـب منها القاضي أن تسرد سبب رغبتهـا فـي الانفصـال عـن زوجهـا، لكنّهـا فضّلت أن تكتب السّبب الرّئيسي في ورقـة ويصـف السّـارد ذلـك قـائلا: "تحركت وهيبة من مكانهـا إلـى الـوراء، إلـى حيـث وضـعت حقيبتهـا اليدويّة فوق طاولة فـي آخـر الغرفـة، فأخرجـت منهـا ورقـة وأعطتهـا للقاضي فيما ظن الجميع أنّها سـتغادر"[2]، مـن الواضـح أنّ هـذا التصـرف يكشف ما تكابده البطلة من عنف ترسخ في ذاتهـا، إذ يبـدو الصـمت فعـلا رمزيا عن كبتها وقهرها، رغم وجودها في مكان آمن.

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص9
[2] المصدر نفسه، ص6

عندما نعيد قراءة هذه العلامات مثل طيّ الورقة، الكتابة بدل الكلام، التّلميح بدل التّصريح، نجد أن لها علاقة بفعل التّصميت الّذي مورس على الأنثى والقهر الاجتماعي الّذي تخضع له، والّذي يفرض عليها الصّمت وعدم الجهر رغم أنّها ليست الجانية، في الوقت الّذي يرفع "فريد" صوته بشكل مرتفع قائلا: "وضعتها في بيت لم تكن تحلم بمثله."[1] يمثّل هذا الجهر بالباطل تكريسا للظّلم الممارس على الأنثى، وتدنيسا لكرامتها الإنسانية، من خلال إلحاقها بمرتبة الدّواب الّتي تحيا لتأكل وتشرب وتتزاوج، وإن هي أحدثت ضجّة صار لزاما أن تعاقب وتشتم وتضرب.

هذا هو المبدأ الّذي تعامل به "فريد" مع "وهيبة"، إذ مارس عليها شتى أنواع العنف، وطلب منها أن تلتزم الصّمت لتحافظ على صورة زواجها المثاليّة أمام المجتمع، ذلك أنّ الأنثى في شتّى مسارات حياتها تواجه مشكلة واحدة هي كيف بإمكانها أن تحافظ على كرامتها وشرفها. وفي المقابل "إنّ الرّجولة المتّفق على أنّها قدرة معيدة للإنتاج جنسيّة واجتماعيّة، لكن أيضا على أنّها قابليّة للصّراع وممارسة العنف (في الثّأر تحديدا)، هي قبل كلّ شيء تكليف، وبالتّعارض مع المرأة، حيث الشّرف سلبيّا في جوهره، ولا يمكن إلّا الدّفاع عنه، أو خسارته."[2] فهكذا، تبدو "وهيبة" منذ البداية مدانة، وتحمل على كاهلها مسؤولية حماية نفسها إلى جانب إرضاء المجتمع قبل وبعد الزّواج.

لقد التزمت "وهيبة" الصّمت والخجل والاستكانة لفترة معيّنة أمام هيمنة وسيطرة المجتمع الذّكوري، لكن سرعان ما استفاقت وأبدت ردّة فعل غير متوقّعة من خلال الرّفض وعدم الانسياق وطلب الطّلاق، الأمر الّذي لم يتوقعه زوجها "فريد" فاتّخذ استراتيجية جديدة لمحاولة إقناعها بالتّراجع عن قرارها، في قوله: "لا أدري، ولكنّي أقول إنّي ما زلت أحبّ أن تتواصل حياتنا معا، وإن كانت توجد بعض المشاكل

[1] م ن، ص 7

[2] بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، تر: سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط.1، 2009، صص.83،84.

فسنحاول حلّها سويّا، وأنا مستعدّ.."[1]. وإذا قمنا بفكّ شفرات هذا الملفوظ نعلم يقينا أنّه لا يريدها لأنّه يحبّها أو يسعى للإصلاح، إنّما ما يهمّه أن تبقى هذه المرأة تحت سيطرته فهو لم يقبل فعل التّمرد الّذي مارسته عليه، وحينما فشل في استردادها طعنها في شرفها معلنا: "اكتشفت في أحد الأيّام وبالصّدفة أنّها تخونني مع صديق قديم لها في الجامعة، وتتواعد معه سرّا، وقد رآها بعض أصدقائي أكثر من مرّة في مواقف مشبوهة (أقصد حالة زنا) وأخبروني لكنّي لثقتي بها لم أصدقهم.."[2].

يظهر من خلال القول السّابق نسق العنف بجلاء، فبعد أن مارس "فريد" العنف الجسدي على "وهيبة" عمد إلى العنف السّيكلوجي من خلال طعنها في شرفها وسمعتها، فهي في نظره كائن مسلوب الإرادة ومتى أرادت الانفلات من بين يديه فإنّه يحاول استرجاعها بأيّة طريقة، وبما أنّه لم ينجح فيما سبق فإنّه سيلجأ إلى تشويه سمعتها في محاولة للنّيل من هذا الجسد الّذي بدأ في التفكير، واكتسب مهارة غريبة عليه، فهذا الجسد بالنّسبة له ليس سوى جسد مسلعن، تتوقف حركته وتشلّ تبعا لرغبة الشّاري أو المالك، وهذا الفعل متجذّر في العقليّة الذّكورية منذ القدم، فحين يذكر الجسد الأنثوي تذكر المرأة، وهذا الجسد ليس إلاّ لإخماد الرّغبات الجنسيّة للرّجل الفحل، والنّسل فيما بعد، ووقتما صار هذا الجسد مربوطا بالعقل جلب لها المزيد من المشاكل.

وفي هذا كشف للهيمنة الذّكوريّة الّتي تقصي تفكير المرأة وتحفل بجسدها الّذي ينبغي أن يكون منقادا ومستسلما خاصّة في المجتمعات الذّكوريّة المتسلّطة الّتي تنظر إلى المرأة على أنّها مخلوق من الدّرجة الثّانية إذا فكرت أو أبدت رأيا معيّنا فستواجه مشاكل لا حصر لها، ومن ذلك موقف "وهيبة" مع صديق زوجها في العمل، الّذي حاول استدراجها لمعرفة خباياه وأسراره، لكنّها كانت ذكية في إجابتها وتعاملت معه بصرامة، "وقاطعته بلهجة حادّة لا تتناسب مع صوته الخفيض قائلة: سيد عبد اللّطيف، برغم أنّي زوجته، فأنا هنا فقط من أجل ألّا تبقى

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص5
[2] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 8

الوكالة مقفلة في غيابه، لكن فيما يخص العمل فلا أتدخّل مطلقا في ما يقرّر ..آسفة."[1] هذا الأمر أزعجه، وجعله يعبّر عن تبرّمه حيال ذلك قائلا: ".. تلك البلهاء سوداء اللّون لا تصلح إلّا للفراش."[2] وهذه النظرة فيها احتقار للأنثى، وحصر وجودها في الوظيفة الجنسية، بل هي نظرة استعلاء ذكورية. " تلك النّظرة الّتي جعلته يقصيها على الصّعيدين الفكري والثّقافي، ويختزلها في مجرّد جسد ملىء بالشّهوة والفتنة وجد أساسا لإرضائه."[3] وفي هذه الحالة، هي أيضا تحت سلطته. إذ " في الوقت الذي تسعى فيه المرأة إلى تأسيس (ميثاق أنثوي) يحمي وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، فإنّ ميثاقا جسديا (آخر) يعيد رفع رأسه ليضع الجسد الأنثوي بين قوسين...إنها ثقافة متأصلة ومتجذرة في الوجدان وفي العقل الذكوري."[4] ونتبين ذلك بوضوح من خلال العلاقات الاجتماعية والجنسية مع المرأة في ثنايا النص الروائي.

وعلى هذا النحو، تصبح المرأة في صورة جسد فارغ لا يصلح إلّا للّذة والشّهوة، وفي هذا تأكيد على سلطة قاهرة تغيّب كينونة المرأة، وتسعى لابتذال شخصيتها، واختزالها في تيمة الجسد.

وبالعودة إلى الرّواية، نستطيع استنباط هذه الرؤية الذكورية المتسلطة، ونستشف ذلك من خلال الرّسالة التي تروم إليها السّاردة عبر الحكي، هي رسالة الاستلاب والظّلم الاجتماعي، الّذي يشمل الزّوج والأخ وكذلك الزّوج الثّاني، كما نلاحظ غياب نموذج الرّجل النّبيل الّذي يسهر على حماية الأنثى ورعايتها، ونتبين ذلك من خلال وفاة الأب الّذي يمثّل من منظور السّاردة غياب الإنسانيّة والرّحمة الّتي كانت مجسّدة في شخص هذا الرّجل.

---

[1]– المصدر نفسه: ص175

[2]–م ن: ص.175.

[3]سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي _الآخر_السرد الثّقافي، دار ضفاف للنّشر، الشارقة، بغداد، 2018، ص20.

[4]عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة _2_ ثقافة الوهم، "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة "،المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 1998،صص.8،7.

إضافة إلى ذلك فإنّنا نجد تقاطعا كبيرا بين شخصيّة "وهيبة" في رواية "المقام العالي" وشخصيّة "سعاد" في "موت ناعم "، حيث إنّ "سعاد" هي الأخرى قد خرجت من تجربة زواج فاشل من رجل نرجسي حرمها كينونتها وشعورها الفائق بإنسانيتها وبأنوثتها، حيث تعبّر عن ذلك قائلة: "بعد أيّام قليلة ...كانت بالكاد تكفي لأخدرني بحلاوة عسل المحبة المغشوش الّذي أطعمني إيّاه وهو يدسّ لي فيه سمّ المسخ، بعد تلك الأيّام القليلة، ومثل فنّان ذي ذائقة مشوّهة، أمسك بريشته الآثمة وراح يصادرني منّي...يصادر ملامحي ويرجعني بلا هويّة. صرت أنكرني كل الإنكار، وبتّ لا أعرف من أكون...هل أنا أنا، أم اللّاأنا الّتي هربت منها طوال حياتي."[1]

وتقول أيضا: "لا أدري ما كان الأمر، وما العمليّة الّتي أجراها لي رغما عني، بدّد صورتي الأولى الّتي ناضلت طويلا حتّى أكون عليها...لكنّه لم ينجح في تشويهي على المنوال الّذي يرضي نظرته السّقيمة لي كامرأة ...كلاحقة. ربما أعجزته بقية من إرادة ضئيلة للمقاومة، للتّمسك بي، بقيت لي بعدما عفا على كلّ شيء جميل في نفسي."[2]

فهذا التّسليم والرّضوخ الّذي رضيت به "سعاد " لفترة من حياتها، يبرز ضعفها ويثبت قوّة الرّجل، ومن هنا يصبح الضّعف والتّسليم مقترنا بالأنثى لا يبرحها، وتصبح الأنثى تحيل على معطى ثقافي عنوانه الرّضوخ. وما يعزّز ذلك في الرّواية واقع المرأة بعد الطّلاق في المجتمع الجزائري، ونظرة العائلة والمجتمع، ورؤيتهم لقرارها بأنه قرار تعسفي وغير صائب، باعتبارها الطّرف الأضعف في العلاقة.

تظهر سعاد وهي مسكونة بالليل، حيث تمارس فيه فعل الكتابة كنوع من الهروب من وطأة الزّوج المتسلّط والمجتمع الجائر، تقول: "استأنف دفتري استنطاقي لكن في الصباح هذه المرة، بعد أن كان هو ملجئي الليلي الّذي أدمنتني فيه خشية أن أتوه مني في بؤرة المنتصف

[1]–أحمد طيباوي: موت ناعم، ص32
[2]– المصدر نفسه، ص32

على حين غفلة من السواد. وعلى خط زمني القديم، وجدت للكتابة متعة أخرى، ووجعا ألذ." [1]

تظهر الكتابة على الهوامش من نصيب المرأة، والكتابة عن حياة يسكنها رجل، كتابة يخصّص لها المتن كاملا، إذ تجد السّاردة نفسها حتى في فعل الكتابة مهمّشة، ليستولي الرّجل على المتن، وفي ذلك تعزيز للمركزيّة الذّكوريّة، وهذا يؤكّد تمرير النّسق الذّكوري لثقافته الجندريّة دون وعي على حساب الهامشيّة الأنثويّة، لذلك فإن فعل الكتابة الّذي تمارسه الشّخصيات الأنثويّة ما هو إلّا "تذمّر المتخيّل من المكبوتات الواقعيّة الّتي تعانيها المرأة، فالبحث عن الإشباع يمثّل خروج الذّات من القهر الاجتماعي"[2]، الذي لا تجد البطلة فكاكا منه.

ب-الاستكانة والاستسلام:

سيطر نسق الاستكانة والاستسلام على شخصيات كثيرة في روايات "أحمد طيباوي"، خاصّة تلك الّتي ترسّخت لديها فكرة أنّ الرّجل هو الطّرف الأهمّ والأقوى في العلاقة، اجتمع ذلك في نماذج نسائية مختلفة، من خلال الاستسلام للقهر الذّكوري الممارس سواء من طرف الزّوج أو الأخ.

يتّخذ هذا الرّضوخ والاستسلام منحيين، الأوّل في كون هذه المرأة راضخة ومتقبّلة لأنّها لا تملك خيارات أخرى، في حين أن بقاءها في بيت الزّوجية يضمن لها المأكل والمشرب والمأوى، فهي متقبّلة هذا الوضع على مضض، وإن كانت ترفضه في قرارة نفسها رفضا داخليا، والنّوع الثّاني هو قناعتها التّامة بأنّ هذا الوضع هو الطّبيعي، فهي تخضع للرّجل خضوعا تامّا وتقبل بشّتى أنواع الذّل والإهانة، كما أنّ هذا التّفكير هو عصارة الوعي الجمعي الّذي فرض على المرأة دور الإذعان ورسمها في صورة نمطيّة يصعب عليها الخروج منها.

---

[1] م ن، صص.71،72.

[2] راوية يحياوي: من قضايا الأد ب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات، دراسة، دار ميم للنّشر، ط.1، 2018، ص218.

وفي الحالتين تبدو المرأة خاضعة، ولاسيما من خلال مصادرة صوتها، وابتذال جسدها. "حيث يظل الجسد الأنثوي في اعتباره "البغيض" تقديرا أو كمحصلة استقراء للسائد، محيلا إياها إلى حاضنة الآخر، أعني الذكر نفسه، مما يبقي المجال مفتوحا للمزيد من النكبات التي تنال من حقيقتها.. نكبات تجد المرأة نفسها في مهب رياحها العاتية ومن خلالها، حيث الخطاب الجنساني، على مدى تاريخ متشعب...قد عزز مقامه الاعتباري والذوقي لصالح الذكوري،"[1] الذي يعيش مفارقة كبرى حين ينظر إلى المرأة على أنّها جنة شهواته من جهة، ومستعمرة لرجولته وفحولته من جهة أخرى. وتحضر هذه الصورة بشكل لافت في روايات أحمد طيباوي، وربما أضمرت واجهتها الاجتماعية أنساقا ثقافية ومعرفية.

وقد اجتمع النّمطان في روايتي: "موت ناعم "، و"المقام العالي"، ففي رواية "المقام العالي" تظهر "زكيّة" زوجة بوجمعة مثالا للمرأة المستكينة الخاضعة الرّاضية بكلّ أساليب القمع، حفاظا على بيتها وأسرتها، فهي تعرف تماما أن السّبيل الوحيد لإرضاء زوجها هو "الخضوع التّام والاستسلام لإرادته دون مجادلة أو اعتراض"[2]، فهي لم تجد التّقدير على المجهود الّذي قامت به، لكنّها واصلت الاهتمام بزوجها وأولادها وأهل زوجها.

بيد أنّ هذا الإذعان هو مصدر إزعاج بالنّسبة للزّوج الظّالم الّذي يتحيّن الفرص ولا يفرّط في أيّ هفوة قد تصدر منها ليبرحها ضربا وإهانة، فهنا مثّلت "زوجة بوجمعة" نموذجا للمرأة الخاضعة، المستلبة الإرادة الّتي تقبل بواقعها رغما عنها، فهي ليس لديها خيارات أخرى ولا تسعى للتّغيير، لأنّها ترى أنّ مقاومة الثّقافة الذّكوريّة أكبر من طاقتها، "فلو أنّها عارضته في أمر ما قليلا أو كثيرا – وهو يحب أن تعارضه– لحطّم رأسها، وحطّم حياتها المشتركة، وحياة طفليها وسيلة

[1] إبراهيم محمود، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 2013، ص.7.
[2] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 10

ومنير"[1]، فحياتها مرهونة بمدى صبرها وصمتها، حتّى أنّها عندما اكتشفت زواجه من الثّانية لم يكن لها حقّ الاحتجاج أو التّذمّر أو حتّى الاعتراض، حيث لم يتردّد "بوجمعة في إشباعها ضربا وإهانة، قائلا "– اخرسي يا بنت ال.... قال ذلك وهو يرفع يده عاليا في الهواء ويهوي بها على خد المخلوقة، ثمّ شد شعرها ودفعها بقوة أمامه إلى الغرفة مغلقا الباب من خلفه."[2]

فهذا التّصرف يثبت عدم تقبّل "بوجمعة" لتمرّد زوجته بعد سماعها لخبر زواجه، ذلك أنّه يعلم علم اليقين أن هذا التّمرد ما هو إلاّ طريقة لحماية كرامتها على الأقل أمام المحيطين بها، والّذين بدورهم علموا أنّ ردّة فعلها ما هي إلّا شكليّة، وقد عبّر "فيصل" عن ذلك قائلا: "هذه البلهاء، الآن فقط تذكّرت بأن لها كرامة لا تحب أن يهينها أحد، لقد استيقظت من غفلتها متأخرة جدا...ما بعد فوات الأوان"[3]:

وفي المقابل تعلم "زكيّة" جيّدا أنّ زوجها "بوجمعة" لن يتغيّر، وأنّ حياتها معه لن تتحسّن، فرغم رفضها الدّاخلي للعودة إليه، إلّا أنّها تنصاع لواقعها المعيش، فتتخذ التّعايش حلّا للاستمرار في الحياة الزوجية، هذا ما يصفه السّارد قائلا: "انتهى بها التّمرد في نهاية المطاف إلى لا شيء تقريبا. بضع شروط وضعتها لإعلاء مقامها عند بوجمعة، أو حفظا لصورتها أمام الحاضرين، وافق عليها هو دون مماطلة. شروط ومطالب من قبيل العدل بينها وبين الثّانية الدّخيلة، والاعتبار المعنوي وغيرها مما لا يقابله في قاموس الرّجل أي التزام حقيقي.. ثم كلمات اعتذار وترضية لم تبلغ قط جوهر الموضوع، ولا سبب خروجها من بيتها ..... كانت هناك نظرات مشفرة تبادلاها وشت بأنّ شروطها من النّوع الّذي يوضع كي لا يتم الالتزام به..

[1] المصدر نفسه، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص170.
[3] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص173.

كأنهما متعادلان، أطلق التّهديدات، ووضعت الشّروط، فلا هو نفذ التهديدات ولاهي تنوي الإصرار على تحقيق مطالبها"[1].

والملاحظ أنّه غالبا ما يرتبط نسق القبول والاستكانة بشخصيات لم تحقق شيئا في حياتها كما هو الحال مع زوجة بوجمعة الّتي ليس لديها عمل، ولا مستوى دراسي، فهي من الشّخصيات النّسوية التي تعتبر الزّواج أقصى أمانيها في وقت متقدّم من العمر، فإن هي حظيت بزوج جيّد فذلك المطلوب، وإن حظيت بزوج متسلّط فليس أمامها من خيار سوى القبول والرّضوخ، لأن العرف لا يسمح لها بالطّلاق تحت أيّ ظرف من الظّروف، وهذا راجع لنظرة المجتمع الّتي تدين المرأة المطلّقة إلى جانب الظّروف الاجتماعية السيّئة لعائلتها، والّتي _غالبا_ لا تتقبل عبئا آخر متمثل في طفلين جديدين، لذلك تفضّل أن تمكث في بيت الزّوجيّة رغم الظّروف القاهرة.

ومن هذا المنطلق "تتوسّع دائرة العنف تجاه المرأة، فينتقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتمع الواسع المحكوم بقيم ذكوريّة ماثلة في العادات والتّقاليد والأنظمة واللوائح، فتشعر هذه المرأة –في منظروها–أنّها تنتمي إلى مجتمع يستلبها، ويمارس مظاهر عنف عديدة تجاهها، فتغدو شخصيتها مشيّأة ومحاصرة، وعرضة للقنص والهيمنة والاستلاب، بحيث يصعب عليها أن تجد نفسها قادرة على العيش في مجتمعها، بدون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسريّة، أو قبائليّة اجتماعيّة، أو سلطة سياسيّة دينيّة، أو غيرها"[2]، فلا شك أنّ نظرة المجتمع إلى المرأة وتشييئه لها يكرّس بالفعل رضوخها وانصياعها.

كما نستطيع الكشف عن نسق آخر يتمثّل في كون المستوى الدراسي والوضع الاجتماعي هام جدا في العلاقات الاجتماعية، ففي الوقت الّذي يمارس فيه "بوجمعة" كلّ أساليب الظّلم والإهانة في حق

[1]– المصدر نفسه، ص177

[2] حسين المناصرة: قراءات في المنظور السّردي النّسوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2013، ص17.

"زكيّة "، يتفنّن في الاعتناء بزوجته الثّانية، ليس لكون الأولى مقصّرة بل لكونها ذات مستوى اجتماعي ودراسي متدنّ، على العكس من الثّانية الّتي تنتمي إلى طبقة اجتماعية راقيّة، فهي نموذج للمرأة القويّة التي عملت بجدّ لتحسين وضعيتها من خلال العلم ثم العمل، وفي هذا تكريس للظّلم الاجتماعي الّذي نلحظه في مجتمعاتنا الّتي تزيد الضّعيف ضعفا ومذلّة، وتأخذ بيد القويّ وتزكّيه.

فالمرأة الواعية تبحث عن تطوير نفسها، وتشتغل على تنمية معارفها لحماية نفسها، حتّى إن تعرّضت للتّعنيف أو شعرت بالبطش في العلاقة الزوجيّة كان لها خيار الانفصال، كما هو حال شخصية "سعاد" في رواية "موت ناعم"، التي قررت عدم الاستمرار مع زوجها، في حين يلجأ نوع آخر من النّساء إلى الإنجاب، كظنّ منهنّ أن ذلك سيوطّد العلاقة الزّوجيّة، فبرأيهنّ "إن عملية الإنجاب هي الّتي تقيّد المرأة بالرّجل، فالأبناء يجبرون كلّ طرف على التّمسّك بالآخر، وإضافة إلى ذلك فإن المرأة تعوّض نقصها وتهميشها بإنجاب الأبناء الّذين قد يسعدونها مستقبلا، فإنجاب الأبناء ضمان للبقاء، وطرد شبح التّطليق، وفيهم المتعة والعون على مصاعب الحياة مستقبلا"[1]. هذه الصورة تقدمها الرواية انتقادا لنسق اجتماعي معطوب، بل يضمر ذلك أيضا أنساقا ثقافية تفضح بجلاء بعض الممارسات والتصورات التي يختزنها الضمير الجمعي، وتتجسد في الوقت نفسه من خلال هيمنة المنطق التسلطي.

ج-الرّفض والتّمرّد:

لقد حفلت رواية "المقام العالي" لـ "أحمد طيباوي" بنماذج نسائيّة ترفض الإذعان وتمارس فعل التّمرّد، وهذا التّمرّد يستهدف بشكل مباشر ما يمليه عليها المجتمع الّذي تنتمي إليه، والّذي تحكمه تقاليد وأعراف، وطبيعيّ أن يكون الانفلات من السّائد والمتعارف عليه –غالبا– هو عدم الانسجام مع التّعاليم الإسلاميّة.

[1]–مفقودة صالح: المرأة في الرّواية الجزائريّة، وزارة الثّقافة، بسكرة، الجزائر،2008، ص.141.

من هذا المنطلق، يظهر الجسد في الرّواية كأداة لممارسة فعل التّمرّد، وهذا ما تجسّده شخصيّة "صليحة" في رواية "المقام العالي"، حيث تمثّل نموذجا روائيا لفعل التّمرد مستعينة بجسدها الأنثوي، إذ أنّها لا تكفّ عن خوض تجارب غراميّة مع رجال خارج إطار الزّواج، وهذا الفعل يتناقض مع ضوابط المؤسسة الدينية والاجتماعية.

والملاحظ في شخصيّة "صليحة" أنّها مارست فعل التّمرد على المجتمع والمحيطين بها، لكنّه لم يكن تمرّدا على الأسرة لأن ذلك لم يكن ممنوعا داخل أسرتها، وكأنّ فعل التّمرّد متوارث من الأمّ إلى الابنة، يعكس هذا الواقع المقطع السردي الآتي: "انشغلت أمّها في غرفتها بتبديل ملابسها، وذهبت هي إليه تجره وراءها جرا في غير ترفق، قائلة له: تعال معي، لا تخف. وأوصلته إلى حيث وقفت به أمام أمها راسمة على محياها الذي لا يعرف الحياء علامات الفرح"[1].

وفي هذا تحدّ للسّلطة الاجتماعية، وما يدلّ على ذلك استفزاز صليحة لأهل الحيّ والجيران حيث تظهر بينهم بملابس غير محتشمة وتجعل من بيت العائلة وكرا للرّذيلة: "جبّة بيت لا تستر ما تحت الرّكبة ولا الذّراعين ولا كامل الصّدر، صدرها البارز في تحدّ يستفز غرائز الآخرين"[2]، وهنا يخرج الجسد من كونه مجرّد لحم ودم إلى كونه موضوع مثير للجدل، تستعين به نماذج معينة من النسّاء لتعلن تمردها على قيم المجتمع، فتبالغ في الكشف عنه، متناسية الحدود الشرعية والتقاليد المتعارف عليها، كما قد تستعين به للوصول إلى أغراضها الشّخصيّة كما هو الحال بالنّسبة لصليحة الّتي استعانت بجسدها لتوريط "فيصل"، الّذي رفض الزّواج منها، بعدما استدرجته إلى منزلها، "وقالت: انتظر سأعود بعد لحظات. خرجت بهدوء ثم جرت في الرّواق وخرجت من الشقة حافية القدمين مغلقة وراءها الباب الحديدي بالمفتاح، ونزلت من العمارة إلى الساحة راكضة. بدأت تصرخ بأعلى صوت، فتجمّع حولها من كان موجودا من السّكان وأصحاب المحلات وبعض المارّة،

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 182
[2] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص194

وزادت في البكاء والصّراخ فراحوا يسألونها وهي لا تجيب إلّا بإشارة يدها إلى العمارة. وشت هيئتها وجسدها نصف العاري بما يمكن لهم أن يتكهّنوا بأنّه وقع لها"[1].

وفي المقابل نلفي نوعا آخر من تمرّد المرأة داخل المجتمع، لكن هذا التّمرد ولد في العتمة، ولم يكن بالإمكان الإفصاح عنه أو التّصريح به، ويرجع ذلك إلى كمّ المبادئ والحدود المستقاة من الأسرة المحافظة الّتي تنتمي إليها شخصية "جميلة" الّتي بدأت رحلتها في التمرّد من خلال ممارسة المحظور الّذي اتّخذ في البداية طابع الشّكوى والتّذمّر قبل أن يصل إلى مرحلة الفعل التّمردي المختبئ خلف العتمة، وقد بدت بوادر هذا التّمرد من خلال هاجس الدّخول في علاقة غراميّة وخوض تجربة حبّ جارفة، تقول: "صرت أتلذّذ بنظرة الرجال إلي، وأود معانقة أحدهم على قارعة الطريق، بل وأستعطفه بألّا يرحمني"[2]، الأمر الّذي أثار ريبة "وهيبة" فأردفت قائلة لها:" انتبهي أن تنزلقي.. قد لا نحصل على كل ما نريد في هذه الدنيا، غير أنه في النهاية كلّنا سنموت ويأتي الحساب، وبعده السّعادة الأبديّة إن شاء الله"[3].

لكن هذا الكلام جاء متأخرا فجميلة الفتاة المحبوسة بين أربعة جدران وجدت طريقا للتمرد ليلا، وممارسة الحب في العتمة في إطار غير شرعي، الأمر الّذي استنكرته "وهيبة" بعد اكتشافها له: "وصلت إلى السّطح الّذي لم تصعد إليه من قبل، تقدمت فوقه خطوتين أو ثلاث، لا شيء هناك سوى غرفة في أحد جهاته بنيت بألواح خشبية أو صفائح قصدير. اقتربت أكثر فأكثر بخطى حذرة جدا و.. وبلغ سمعها صوت أو أصوات، مزيدا من الاقتراب لتتبينها بوضوح، وعلى بعد مترين أو أقل من باب الغرفة، وقفت: لقد تبيّنت الأصوات الخافتة جيدا، وعرفت مصدرها وماهيتها ومتى تكون، واقتربت أكثر حتى أطلّ رأسها من الباب.. كان الظّلام في الغرفة أقلّ من أن يحجب عنها صورة الشبحين

[1]– المصدر نفسه، ص197
[2]– م ن، ص76
[3]– أحمد طيباوي: المقام العالي، ص76

المتلاصقين، وكان نور القمر المتسلّل إلى جوفها كافيا جدا ليظهر لها أهمّ تفاصيل المشهد"[1]. لاشك أنّ هذه العلاقة الجنسية هي شكل آخر من التّمرد على العادات والقيم الاجتماعية، رغم محاولات السلطة الأبوية والأسرية بشكل عام التضييق على هذا الجسد، لكنّه وجد مخرجا ليلبي شهواته.

وعليه فإنّ السيطرة الذكورية لا تجدي نفعا إن لم يكن هناك ترسيخ للقيم الإسلامية والتربية الصحيحة منذ الصغر، وإلا فإنّ كل طرق التضييق فيما بعد لن تجدي نفعا. ولاريب أنّ المشهد الجنسي السابق يؤكد هذا المآل. واللافت في المشهد أنّ العين الأنثوية هي التي رصدته، بشكل متدرج، مشوق، من الأسفل إلى الأعلى، حيث كان السطح هو فضاء العلاقة، والليل هو زمن وقوعها. وتعزز ذلك بحركة الجسدين المتلاصقين كما لو أنّهما شبحين، ويتم التعرف عليهما أولا من خلال الصوت الخافت، ثم من خلال الرؤية البصرية، مادامت ظلمة غرفة السطح لم تكن كافية لحجب جسد جميلة العاري، بل إنّ القمر المتسلّل جلّى المشهد بكل تفاصيله.

وانطلاقا من هذه المواقف وغيرها يتحدد نسق الرّفض والتّمرّد في رواية"المقام العالي"، إذ يتأكد "رفض المرأة للرجل عندما يكون مصدر قمع لها وتسلط على واقعها...نجد أنّ هذه الرواية باعتبارها شكلا لغويا من أشكال التعبير تضمر وظيفة الرفض النسقيّة...جاءت لترسخ نسق الرفض للاحتقار والتسلط والقمع وسلب الحقوق"[2]. وهكذا نستطيع أن نفهم طموح وهيبة، وتطلعها إلى المقام العالي، والذي يمكن أن يكون في الظاهر تعبيرا عن منظور ذاتي للحياة؛ ولكنّه في العمق يدل على إكراهات اجتماعية، تستدعي تجاوزها من خلال الرّفض والتّمرّد.

د-سلطة المجتمع الذّكوري:

[1] المصدر نفسه، ص80

[2] أحمد موسى ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، صص.164،163.

عكست شخصيّة "وهيبة" في رواية "المقام العالي" سطوة المجتمع الذّكوري الّذي مارس عليها أساليب القهر بكل أنواعه، من خلال الإطباق عليها تارة باسم العادات والتّقاليد، وتارة أخرى من خلال شخصيّة الزّوج المتسلّط الّتي عاينتها في تجربتي زواج فاشلتين، كانت نهايتهما الطّلاق، ففي الأولى كان الطّلاق فعليا في المحكمة، أمّا في الثّانية فقد كان الطّلاق صامتا، وإن ظل الطّرفان يعيشان تحت سقف واحد.

إنّ قرار الزّواج في كلتا التّجربتين اللّتين مرّت بهما "وهيبة " نابع عن رغبة عارمة في الوصول إلى القمّة، إذ تعترف البطلة بذلك متحدّثة عن مأساة زواجها الأوّل: "ضايقتني الظروف، بوجمعة والأسرة وحالنا، وأجبرتني على اختيار السير في ذلك الاتجاه، وما كنت تنتظرين من شابة لها مطالب نفسيّة واجتماعية تقدّم إليها شاب كامل الأوصاف والمزايا؟ هل كانت ستتشرط؟ وأعلم الآن أنه لم يكن اختيارا صائبا بأي وجه من الوجوه، لقد كان بحثا عن ارتقاء واستقرار من نوع ما، أهم ما فيه الجانب المادي (هل يمكن للإنسان أن يتحول من عبادة الذات إلى عبادة المادة؟)..اسمعي، صعب جدا أن يكون الإنسان منصفا إذا ما تحدث عن نفسه: إما جلد الذات وتقريعها، وإما ثناء مبالغ فيه و إطراء"[1]، فظروف الأسرة التي عاشتها "وهيبة "إلى جانب تسلّط الأخ الأكبر، جعلتها تقبل بأوّل خاطب وجدت فيه الارتياح المادّي، دون أن تتحرّى عن أخلاقه، إذ بانتقالها إلى بيت الزّوجيّة تتفاجأ بسلطة أخرى أكثر تسلّطا وأشدّ عنفا هي سلطة الزّوج الظّالم.

وهذا الوضع هو امتداد للسّجن الّذي عاشت فيه من قبل، لكن الملاحظ هذه المرّة أنّ الخروج من هذا السّجن ليس بالأمر السّهل، وهذا راجع إلى القهر الخارجي المتجسّد في منظومة العادات والتّقاليد الّتي صنعها المجتمع ضدّ المرأة المطلّقة.

وفي هذا الصدد، لم يكن الطّلاق خيارا سهلا أمام القهر الخارجي الممارس عليها من طرف المجتمع، والقهر الدّاخلي الممثل في الأسرة

[1] أحمد طيباي: المقام العالي، ص 54

وظروفها، فهي تعرف جيّدا ما الّذي ينتظرها في المنزل العائلي، فقد "فكرت كيف مارس بوجمعة-الأخ غير الشقيق-على الأسرة، وحتى على والده، أبوة متعجرفة وظالمة، جوهرها التسلط والاحتقار.. وفيصل القريب إلى قلبي، كان أضعف من أن ينقذ نفسه ناهيك عن إنقاذي، وتقديم "الإسعافات العاطفية "لترميم بنياني. ألم يكن مذبذبا ومنقسما، قليل الحيلة مثلي، حائرا وباحثا عن ذاته المفقودة ما بين التزام وعبادة وما بين انحراف و فجور؟"[1]، وهنا نكشف عن قهر آخر يمارسه المجتمع الذكوري، والذي لا يقتصر على الأنثى إنما يمتد إلى الأب وهو في مراحل متقدّمة من عمره، حينما يبلغ من العمر عتيّا، فيظهر ابنه الأكبر في الأفق متوليّا تسيير شؤون البيت مع التّضييق على أفراده بما في ذلك الأب الذي لا حول له ولا قوّة، كما نجد إشارة إلى استكانة الأخ الأصغر، وعدم قدرته على الدّفاع عن أخته، ومن ثم فإنّ تسلّط المجتمع الذّكوري قد يتّسع، ويشمل الضّعفاء من الرّجال والنّساء.

عادت وهيبة إلى منزل أهلها بعد أن استنزفت تماما، لكنّها لم تتعلّم من تجربة الزّواج الفاشلة، ذلك أنّها ظلت تطمح إلى المقامات العالية، إلى جانب رغبتها في التّنصل من نظرة الازدراء والشّفقة الّتي لطالما لاحقتها من لدن الأسرة والمجتمع ككل، ومع ذلك تتخذ قرارا جديدا بالزّواج من شخص آخر تقدّم إليها حين توسّمت فيه العيش الكريم رغم أنّه يريدها زوجة ثانية مع احتفاظه بزوجته الأولى أمّ الأبناء، الّتي تعاني من مرض حادّ جعلها طريح الفراش على الدّوام.

ومن هنا تتبين لنا أهميّة الجسد بالنسبة للرّجل، فبمجرّد أن يصبح هذا الجسد عليلا يتحول إلى جسد منبوذ يجب استبداله، مع تجاهل الحاجات السيكلوجيّة للمرأة التي قدّمت كل شيء في أيّام عنفوانها، كما نستنتج من هذه الوضعية أنّ الرّجل ليس مجبرا على التّضحية، لكن إن حدث العكس كان لزاما على المرأة أن تصبر وتقف إلى جانب زوجها حتّى آخر لحظة. وفي هذا ترسيخ للثّقافة الذّكوريّة التي تعزز سيادة

[1] أحمد طيباي: المقام العالي، ص37

الرجل من خلال إمكانية التّعدّد، التي تقابلها الأنثى بالاستسلام والرّضوخ مكتفية بالتأقلم مع الوضع الجديد.

توافق "وهيبة" على الزواج، وتنتقل إلى بيت الزّوجية وكلّها أمل في حياة أفضل وأحسن، لكنها بعد أيّام قلائل تصطدم بالحقيقة المرّة، حيث إنّ هذا الزّوج الّذي وثقت فيه كان أنانيا وكاذبا، يريد امتلاكها فحسب، فقد "كان يتهرّب إذا من أول وعد قطعه أمامها عندما طلبها للزواج، حريتها في الخروج للعمل إذا شاءت"[1]، وهنا نلفيها تتساءل مخاطبة نفسها في استنكار للوضع الّذي آلت إليه: "هل وجدني مستكينة أكثر مما توقع فقرر أن يركب فوقي ويدلي رجليه؟ ألا ساءت حياتي معه، خادمة له بلا ثمن، لا إشباع عاطفي أو جنسي، وفوق ذلك لا فرص للتّطور أو التّغيير. تبا له من مآل ..استغفر اللّه، هذا قدر، والحمد لله على كل حال."[2] من الواضح أنّ "وهيبة" قد أصبحت مرة أخرى ضحية للمجتمع الذكورى مجسدا في سلطة الزوج، الذي وجدها مستكينة فوق المتوقع، إلى درجة تخيلت نفسها حيوانا يركبه باستسلام، بل تمثلت نفسها خادمة له بالمجان، وهنا تنتفي إنسانيتها؛ أمام كونها حيوانا أو خادمة، وفي كل الأحوال تكابد الحرمان العاطفي والجنسي ورتابة الحياة التي لا تتغير، لكنّها سرعان ما تتدارك الوضع، وتستغفر الله سبحانه وتعالى معزية نفسها أن هذا قدرها، ولا مهرب لها منه، ويضمر الاستغفار في هذا المقام حالة شعور "وهيبة" بالذنب العظيم رغم براءتها من هذه الإكراهات.

لذلك، لا يمضي وقت طويل حتّى تتأكّد شكوك "وهيبة"، فبعد أوّل مشكلة يظهر الوجه الشرس لزوجها، حيث ألصق بها تهمة لفقّها أبناؤه لطردها من المنزل، إذ "صعد إلى وهيبة وأخبرها بأنّهم يشكّون في أنّها هي نفسها من قام بتخريب الأثاث وتكسيره، لتلصق بهم تهمة التجني عليها. جن جنونها لما سمعت منه وردت عليه بغضب شديد: وأنت ألا عقل لك تميز به، أم تكتفي فقط بتصديق مزاعمهم؟ وما إن أكملت

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص147
[2] المصدر نفسه، ص147

جملتها حتى صفعها بيمناه صفعة أوقعتها أرضا وأدمت فمها.. اعتراه غضب جنوني انتفخ له وجهه وامتلأ دما، وراح يفتّش عن ذهبها المخبأ في مكان ما كما ظن لكنه لم يجد له أثرا"[1]. هكذا يتضّح نسق الظّلم الاجتماعي متجلّيا من خلال اتهام "رزقي" لـ "وهيبة" دون أن يسمع منها، ولأنها كانت تحمل له مشاعر سلبيّة، فإنّها لم تتحمّل ودافعت عن ذاتها في محاولة لتبرئة نفسها، لكن ما حدث أكّد لها أنّها لم تكن مخطئة بل إنّ كلّ شكوكها في محلّها.

وبين خيار البقاء والعودة إلى منزل العائلة تقرّر "وهيبة" البقاء في منزل الزّوجية في ظلّ زوج يتفنّن في إذلالها، إذ "مرّت تلك الواقعة دون مواجهة حقيقية وحاسمة، وكذلك غيرها من المواقف، كأن يتعمّد تأخير دفع أجرها إليها حتى تطلبه هي إمعانا في إذلالها، أو يغادر بالسيارة من الوكالة دون أخذها معه إلى رغاية قائلا: لدي بعض الشؤون أهتم بها في طريقي.. وعندما تعود تجده أمامها في البيت، وأكثر من ذلك كله هو هجرانه لها في المضجع، فقليلا ما يبيت معها أو يلقي إليها قولا طيبا. يطبق معي الشرع تارك الصلاة الفاسق.. لكأنه يعاف ما طبخته له بأيديها أو يخاف أن تسممه فلا يأكل من عندها أبدا، أو أن يلامس بيده جسمها. كم من ليلة احترق فيها جسدها فلم يطفئه سوى سيل من دموع منهمرة."[2] تكشف لنا هذه المواقف القهر الجسدي والنفسي الذي تعانيه البطلة، وكلاهما يحققان إذلالا للمرأة الزوجة، إذ إنّ نسق القبول الّذي وصلت إليه "وهيبة" ناتج عن خوفها من نظرة المجتمع إليها، فطلاقها للمرّة الثّانية وفي فترة وجيزة سيكون من منظور المجتمع دليلا قاطعا على أنّ العلّة فيها، وأنّ الرّجال الّذين تتزوّجهم هم مجرد ضحايا لها.

ومن الملاحظ أنّ هذا النسق الاجتماعي ينطوي على إرغامات لا تستطيع المرأة الفكاك منها، لذلك فهي بهذه القابلية للتسلط الذكوري ترغب في الاحتفاظ بحقوقها لأنّها إن طلبت الطّلاق فسوف تخرج بخفي

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص 155
[2] المصدر نفسه، ص174

حنين، وستعود إلى ما كانت عليه، فما كان منها سوى أن تصبر، وفي المقابل يوغل "رزقي" في إذلالها، ويرفض أن يتعامل معها، وينفر منها، ويتجنّب التقرب منها كزوجة، وهكذا تصبح مهمّشة بصفة كاملة.

في هذا السياق، وبعد وفاة "رزقي" تتواطأ السّلطة الذكورية بما فيها شقيقه في قمع الأنثى الضعيفة، والتضييق عليها من كلّ جانب بحيث "انصرم بعد وفاة رزقي شهر كامل أفنته وهيبة في سعي لمعرفة ما يملكه زوجها ولو على وجه التّقريب، وما تكلل سعيها بشيء ترضى به، إذ أنبأها شقيقه وعم أولاده غير مرة أن زوجها لم يترك سوى البيت ذي الثلاث طوابق الّذي يسكنون فيه، وسيارة الرونو التي تعرفها، وقال إن البيت مفتوح لها لتسكن فيه وتستفيد من منافعه دون أن يكون مسموحا لها بيع أو تأجير شقتها، وإن هي فعلت فسيسعون بكل وسيلة لإفشال ما تبادر إليه. أما السيارة فأصبحت بعد الحادث خردة وستعطى حقها من تعويض شركة التأمين حينما يأتي.. وإذا وجدت نفسها لا تستفيد سوى بحق الانتفاع من دارها في الطابق العلوي من البناية، أما غير ذلك فقبض الريح"[1].

وعلى هذا النحو، يتجلّى نسق العنف الذّكوري على الأنثى، حتى بعد موت الزّوج الّذي يعاقب زوجته بحرمانها من كلّ حقوقها في الإرث، فقد حول كلّ ما يملكه لابنه، وبذلك يكون قد نجح في تحطيمها حيا وميتا.

وهنا تكتشف الحقيقة الصّادمة، إذ "له رصيد في حسابه بالبريد قدره مائة وعشرون دينار، وآخر في بنك الجزائر الخارجي كان ممتلئا حتى شهر واحد قبل رحيل صاحبه، لكن تم تحويل آخر مبلغ منه إلى حساب آخر.. وعندما صرخت في وجه أخيها: ومن صاحب الحساب الآخر هذا؟ عاد بعد يومين ليجيبها بكل أسف: ابنه ياسين. خرجت بخفي حنين. كانت حياتها معه كحال المرء في الدنيا، يعيش كثيرا أو قليلا وأقصى ما يبلغه منها أن يخرج خالي الوفاض.. بئس الرجل، فليحترق في نار جهنم، لذا عاقبه الله بميتة كتلك بشعة، تناثرت قطع لحمه في

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص187

قارعة الطريق.. تبا تبا، أستغفر الله، لكنه أبشع من عرفت من البشر حتى يومنا هذا؟"[1].

يقدم هذا المقطع منظورين متصادمين، من جهة منظور الأنثى التي ترى في زوجها ذروة البشاعة والقبح، ومن جهة أخرى منظور الزوج الذي يتحكم فيه منطق الانتقام والحقد، إذ أصبح "رزقي" بمقتضاه يفكر في إذلال "وهيبة"، وحرمانها من أدنى حقوقها حتّى بعد موته؛ الأمر الّذي يعكس وجها من أوجه الصّراع القائم بين الرجل والمرأة، هذا الصراع الّذي يكرّس الهيمنة الذّكورية، ويفرض على الأنثى الاستكانة والاستسلام، وعدم التّطلع إلى المقامات العالية التي تنشدها.

لذلك نلفي وعد عنوان الرواية "المقام العالي" للمتلقي قد انتهى إلى خيبة، إذ تحول مقام السمو المنشود إلى فشل وسقوط. ولعل ما حدث للبطلة "وهيبة" يؤكد هذا المعنى، إذ كان مآل الصعود من قاع العالم السفلي إلى الأعلى بحثا عن الذات مثخنا بالانكسارات والآلام؛ بل إنّ المحكي يتجاوز حدود حكاية أسرة مؤلفة من امرأة وشقيقيها؛ إلى حكاية وطن تتنازعه أهوال المأساة؛ كذلك ألفينا الأنثى بما فيها من هشاشة تقاوم السلطة الذكورية وهي موزعة بين القمع والاستكانة والرفض والتمرد.

وعندما نتأمل في هذا السياق، نسق الرّفض والتّمرّد في روايات أحمد طيباوي الّذي تمارسه نماذج نسائية نلفيه ردّة فعل تقوم بها للتّخلّص من سطوة المجتمع الذّكوري بكل عزم وإرادة. "ومن يدري لعلّ الرّجل هو الّذي أوجد هذه الإرادة الفولاذيّة عند المرأة، فما أكثر ما قاست على يديه من ألوان العنت والضّغط وما أكثر ما فرض الرّجل على المرأة الخضوع المطلق، واعتبر ذلك حقا من حقوقه فعاشت حقبا طويلة لا تشارك الرّجل الحياة." [2] فهي نماذج ترفض الظّلم الاجتماعي، وتسعى للبحث عن خلق حياة جديدة، ويظهر ذلك انطلاقا من عتبة العنوان الموسومة بـ"المقام العالي"، هذا المقام الّذي توسّلته

[1] أحمد طيباوي: المقام العالي، ص187.

[2] محمد زكي العشماوي، الرّؤية المعاصرة في الأدب والنّقد، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان،1986، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، صص.180،170.

نماذج أنثويّة رغبت في حياة جديدة، وطمعت في الخروج من ضيق العيش والانطلاق نحو آفاق واسعة.

إن المتأمل في رواية "المقام العالي" يجد نفسه أمام كتابة ذكوريّة لمحكي موضوعه الأنثى، فقد كان صوت الشخصيّات الأنثوية هو الطّاغي على طول مسار الحكي، لكنها لعبة مقنّعة، توحي بأمر، لكنّها تمرّر أمرا آخر مختلفا تماما، فالظّاهر أنها كتابة تدافع عن المرأة، لكنها في الحقيقة انتصار للشخصيات الذّكورية، فقد أبقت المرأة على الهامش من خلال النّهايات غير المتوقّعة، ورسمتها في صورة مخلوق من الدّرجة الثّانية، لا يحقّ له التّطلع للمقامات العاليّة؛ وإذا حاول ذلك كانت نهايته السقوط لا محال.

2-النسق الفلسفي:

يعتمد السّرد منذ بدايته في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" لأحمد طيباوي على رسم صورة شخصيّة البطل بأدقّ التفاصيل من خلال التّركيز على مظهرها، وملامحها، وطبقتها الاجتماعيّة، وهذا ديدن الرّواية التّقليديّة "فكأنّ الشّخصيّة في الرّواية التّقليديّة كانت هي كلّ شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصوّر رواية دون طغيان شخصيّة مثيرة يقحمها الرّوائي فيها، إذ لا يضطرم الصّراع العنيف إلا بوجود شخصيّة، أو شخصيّات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السّردي. من ثم نلفي كثيرا من الرّوائيين يركزون كل عبقريتهم على رسم ملامح الشّخصيّة، والتّهويل من شأنها، والسّعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التّقليدي الذي كان يعرف سلفا كل شيء عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها"[1].

وعلى هذا الأساس، قُدم البطل في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، من منظور فلسفي، يسائل الذات والوجود والعالم، لذلك لم "يظهر في صيغة المكتمل، المطمئن، الظافر، بل كان النقصان، والقلق،

[1] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السرد، ص 76.

والإخفاق"[1]، والاختفاء المحفوف بالغموض والالتباس. ففضلا عن تهمة الجريمة: "انهارت آماله جميعها وعفت أمانيه، ودرست رغباته، وعجز حتى عن تحقيق أبسط أمنياته...معبرا عن يأسه من جهة، وكاشفا عن سخطه من جهة أخرى من عالم قهره ولم يمنحه فرصة ليحيا"[2]، وفي هذه الحالة، يختار البطل أن يختفي في عالمه الخاص بعيدا عن عالم مشحون بالعبث والجنون.

أ-العبث والجنون:

إن منطق الحياة الّذي كابده "السيّد لا أحد" جعله يدرك تمام الإدراك أنّ الحياة تكاد تخلو من المعاني الإنسانيّة، بل أكثر من ذلك إنّ أسسها وقوانينها غير مستقرة على حال، لأنّها تنتمي إلى مجتمع مريض ومتفسّخ، يتلذّذ بإحباط وإيذاء المحيطين به، ويستمتع بمعاناتهم، كما لو أنّ إنسان هذا الزّمن هو إنسان فارغ من الدّاخل، أناني، جعلت منه نزقيّة العصر صورة مشوّهة، لتحوّله إلى أنانيّ مهزوم، خشن، غير قابل للتّطويع، لذلك ما كان من "اللاأحد" إلّا أن يواجه هذا العالم على حقيقته وبدون أقنعة لكي يفضح نفاق البشر من حوله. وهذا ما أفصح عنه في قوله: "أصبح قلبي جافا وأقسى من أن ينزّل بضعيف مثله رحمة مماثلة"[3]، وبطبيعة الحال، هذه الوضعية جعلت السارد البطل يتخبط في حالة مسكونة بالجنون.

وهكذا، فحينما "يجنّ شخص، يخرج عن هذا المألوف الخانق فيفضح حجم إذعاننا وقبولنا وتثلم أحاسيسنا، يظهر لنا كم هو عالم مرفوض ومقيت وخانق وكم هو عالم لا معقول ولا مقبول، كم هو مفجع ومبك وكم نحن خائفون وخانعون وقابلون!"[4] ومن ثم فإنّ "اللاأحد" يبدو كائنا متفرّدا على حافة الجنون، ذلك أنّه مختلف عن

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4.مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2001، ص169.

[2] سهير أيوب: استراتيجيات المتكلم في الرواية، دراسة في المقام والعوالم الممكنة، واسيني الأعرج أنموذجا، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط.1، 2022، ص.299.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص 15

[4] ممدوح عدوان، دفاعا عن الجنون، مقدمات، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط.8. 2018، ص. 16.

الآخرين، خرج إليهم بوجهه الحقيقي وبدون قناع، لذلك يتّهمونه بالتّكبر والجنون لأنّنا "أمّة خالية من المجانين الحقيقيّين وهذا أكبر عيوبنا، كلّ منّا يريد أن يظهر قويّا وعاقلا وحكيما ومتفهما. يدخل الجميع حالة من الافتعال والبلادة وانعدام الحسّ تحت تلك الأقنعة فيتحوّل الجميع إلى نسخ متشابهة مكرّرة...ومملة"[1]. وهكذا، يكابد السارد "اللاأحد" حالة مشحونة بالعبث واللاجدوى، لا يمكن وصفها إلا باللامعقول في مجتمع لا يؤمن إلّا بالنّفاق، "وهذا الاحباط ولد...الإحساس بالعبث وعدمية الأشياء وفقدان الذات، وانعكس ذلك على الشكل القصصي"[2]، إذ جسد تقسيم رواية "اختفاء السيد لا أحد" إلى قسمين حالة البطل السارد الممزق نفسيا وفكريا بعدما اختبر أقصى حالات اليأس والسأم.

وبناء على ذلك، يبدو السّارد غير آبه لما يجري من حوله، ليس همّه إرضاء الآخرين أو الرّكض وراء تحقيق المصالح. ومع ذلك فهو لا يكفّ عن جلد ذاته لأنّه يراها حقيرة وغير مهمّة، ويكشف عن ذلك من خلال هذا التساؤل: "من أكون أنا حتّى أطلق الأحكام على الآخرين؟"[3]، فهو يشعر أنّه في عالم مريض مليء بالفوضى والعبث، فصار كأنّه شخص مجنون، لا يمت للعالم الخارجي بصلة، إلاّ أنّه يتوق إلى المستقبل ولا يخشى ارتياد المجهول، واقتحام آفاقه أيّا كانت، ذلك أنّه ليس لديه ما يخسره في الحياة، حيث إنّ تصرّفاته وردّات فعله حيال الآخرين هي ردّات فعل لامباليّة، وجامدة، ولا روح فيها، ومن ذلك موقفه من رحيل صديقه "مراد" إلى وجهة غير معلومة حين ترك والده الشّيخ أمانة عنده، وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى صاحب المقهى "عمّي مبارك" فلم يتجاوب معه، لأنّه كان انتهازيّا يسعى نحو مصالحه الخاصّة فقط، ولم يكن من "اللّاأحد" سوى أن أشفق عليه.

[1] ممدوح عدوان: دفاعا عن الجنون، ص 15

[2] مقبل بن علي الدعد ي: صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والأبحا ث، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1437ه_2016، ص. 178.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص.17.

هذا الاغتراب لم يأت عبثا إنّما هو نتيجة انكسارات اختبرها السّارد، وما كان منه إلا أن استسلم دون أدنى مقاومة، لكنّه تعلّم أن الحياة ليست سهلة.

لقد جبل السّارد على الحرمان الأمر الّذي جعله يشعر بدونيته، وبعدم أحقيته أن يملك حياة كريمة خاصّة به، بل هو دائم العيش على أنقاض حياة الآخرين، ففي الوقت الّذي قرّر فيه "مراد" أن ينفلت من مسؤولياته اتّجاه أبيه، استعان باللاأحد كلاعب احتياطي ينوب عنه طيلة فترة غيابه، لأنّه رأى فيه الشّخص المناسب لهذه المهمّة، فهو شخص أقصى أحلامه وأمانيه أن ينام في مكان دافئ ويستخدم الحمام في أي وقت شاء، فكان "اللّاأحد" يلعب دور "مراد" في الاعتناء بوالده، وكذلك لم تكن ملابسه على مقاسه، وحتى علاقته الغرامية مع حبيبته السّابقة كانت فاشلة، إذ يعبّر عن ذلك قائلا: "عشت حياتي أؤدّي أدوارا ليست لي، أو أحل مكان من غاب أو تأخر ولم يأت...طارئا في حياة طارئة"[1].

لقد تعوّد السّارد أن يعيش في مكان ليس له، فمنذ نعومة أظافره اضطر أن يعيش بعد وفاة والديه في منزل غير منزلهم مع عائلة ليست عائلته، إلى جانب إخوة ليسوا بإخوته، الأمر الّذي أكسبه صلابة وقسوة لا متناهية، لكنّه لا يزال يحتفظ ببعض إنسانيته، ذلك أنه كان بإمكانه أن يشق طريقه مجدّدا ويتخلّى عن الشّيخ لكنّ شفقته عليه جعلته يتحمّل مشقة الاهتمام به إلى آخر لحظة من حياته، يقول: "توارت للخلف كلّ مشاعري الدّاكنة، وملأتني الشّفقة نحوه، إنّه مسكين حقا"[2]، لكن سرعان ما تستيقظ أنانيته في لحظات وفاة الشّيخ، فيعزّي نفسه بأنّه قام بما يمليه عليه ضميره، وقد آن الأوان له أن يرتاح منه، لتتحول الإنسانية والشّفقة إلى واجب خال من المشاعر الإنسانية: "لم يكن والدي على أيّ حال، والمشاعر الّتي أوهمت بها نفسي لكي أصبر عليه ماتت معه بموته"[3].

ب-فعالية المونولوج: تعرية الذات

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص. 13
[2] المصدر نفسه، ص50
[3] م ن، ص 56

يغلب على الرّواية طابع المونولوج الدّاخلي من خلال حديث البطل مع نفسه، ولعلّ الغالب على هذه الأحاديث هو النّزعة التّشاؤميّة الّتي توحي بحقارة الحياة في عين السّارد البطل، وتفاهتها.
ولعلّنا ندرك أهميّة المونولوج في إماطة الغطاء عن شخصيته، فهو لا يملّ من توجيه الكلام إلى نفسه، سواء كان لوما أو اعترافا، نظرا لحساسيّة هذه الشّخصية التي جرّبت كلّ ممكنات الحياة. ومن هنا، فإنّ البعد الفلسفي لا يلمس فقط من خلال أفعالها ومواقفها؛ بل يعاين أيضا انطلاقا من هواجسها ومشاعرها؛ ولاسيّما حين تستعمل المونولوج للبوح وتعرية الذات، واستحضار أفكارها "الصادرة عن الذاكرة أو الذهن الواعي المدرك، وأفكارها الصادرة عن العقل الباطن أو الوعي الداخلي، على هيئة أطياف، وهواجس وذكريات ناقصة، وتأملات"[1]، والملاحظ أنّ هذه الأفكار والأحاسيس والذكريات مشوبة بالقلق والانكسار والضياع.

وما عزّز فعالية المونولوج هو ضمير المتكلّم "أنا" الّذي ارتكز على السّارد وذكرياته الّتي ما لبثت لصيقة به، لا تفارقه، منها وفاة خالته ثم أمّه ثم أبيه، ذلك أن سلسلة الخسارات المتتالية في حياته جعلته يشعر بأنّه السبب في اغتيال المحيطين به، الأمر الّذي دفعه للرّحيل إلى وجهة غير معلومة في محاولة جادّة منه للابتعاد عن أخيه عمّار، وفي هذا يقول: "أن يحبّني أحدهم فتلك وصفة ناجعة لموت وشيك"[2]، الأمر الّذي يجعل الرّواية في تماس مع الحياة الواقعيّة، فهي بقدر ما أمتعتنا آلمتنا، وامتزج واقعها بواقعنا.

ومن سمة الذّكريات التي استعادها السّارد، أنّها وردت على شكل تداعيات نفسيّة تنم عن تخبطه الدّائم في الدّوامة الّتي لم يجد منها مخرجا، فهو وإن كان يبدو عليه الهدوء وقلّة الانفعال إلّا أنه كان لا يكفّ عن لوم نفسه وتحميلها كلّ مصائب العالم، وهذا ناتج عن كافّة

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرّواية المعا صرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط.1، 1413ه_1992م، ص.228
[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيّد لا أحد، ص 13

الاختبارات الّتي جرّبها من خلال الكشف عن الحالة المزرية الّتي يكابدها، ليس فقط على المستوى النّفسي والاجتماعي بل على صعيد التّجربة الوجوديّة نفسها، الّتي تجعل هذا النّوع من الروايات لصيقا بروايات تيّار الوعي الّتي تشتغل على شخصية واحدة، وتفرّدها من حيث تسليط الضّوء عليها، كما "أنّها تضع أسئلة جادة عن "تيار الوعي"، وعن أفكار الكاتب فيما يتّصل بعلم النّفس، وفيما يتّصل بأهدافهم الجماليّة، تلك الأسئلة التي لم يجب عنها علماء نظرية المعرفة، وعلماء النفس، ومؤرخو الأدب بصورة مرضية بعد."[1] ومن ثم يغدو صوت الشّخصيّة البطلة هو الصّوت الغالب على جلّ الأصوات.

إذا، يعيش السّارد البطل في جوّ مظلم مكتئب يترسّخ من خلال الأفعال السّرديّة الّتي تمارس في معظمها في وقت اللّيل، فهو يتخذ الشرّفة العالية مكانا ليطلّ على تفاهة العالم والبشر، لذلك فهو يحاول تجنب كلّ من يحاول تعكير صفو خلوته مهما كان. "إنه يحرمني من فسحتي الوحيدة بأن أجلس في الشرفة وأتأمّل تفاهة العالم إذ يسترها الظّلام."[2] فهذا اللّيل بالنّسبة للسارد هو مسرح للتّأمل في وحدته اللّذيذة، الّتي يستمتع بها ولا يملّ منها لأنه جبل عليها بشكل من الأشكال، وليس مستعدّا ليقحم في حياته شخصا آخر يحبّه، ويتعوّد عليه ثم يضطر لتجربة الفراق والحرمان، فالعتمة ليست خارجيّة فحسب، إنّما هي داخليّة تسيطر على رؤية السّارد للأشياء والحياة، فهو يعكس نظرته الباطنيّة والثّقافة التي تسيطر عليها العتمة والاحتجاب، والّتي يتوصّل إليها من خلال بصيرته.

ومن خلال هذا الزّمن يستدعي البطل السّارد ذكريات ضاربة في القدم تعود إلى تداعيات قديمة مترسخة في ذاكرته المدفونة، منها حادثة اختطافه من طرف جماعات مجهولة، فيكون بذلك في مواجهة مباشرة

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000، ص.24

[2] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص8

مع الموت، الّذي نجا منه بأعجوبة، لكنّه اليوم يتحسّر، ويتمنّى لو أنّه هلك آنذاك لكان اختفى واحتجب، واختصر على نفسه عمرا من الوجع.

إنّ الموت بالنسبة للسّارد البطل معادل للنّجاة والرّاحة، لذلك نجده في أكثر من موضع في الرّواية يرحب بالموت، ولا يحرّك ساكنا جرّاء هذا المصاب الجلل، كما حصل حينما لم يحاول إنقاذ صديقه الّذي طحنته الشاحنة بمرأى ومسمع منه، فلم تزعزعه نداءات الاستغاثة من صديقه، ولم يحرّك ساكنا لانتشال يده الممدودة إليه، بل تعامل مع الأمر كما لو أنّه شيء إيجابي، إنّه لا يريد أن يحرم صديقه منه، بل أكثر من ذلك، لقد تمنى لو أنّه كان مكانه وعاش هذا الأمر: "رأيته عيناه جاحظتان، وربما لمحت على شفتيه نصف ابتسامة ...لست متأكدا، حسدته، أتاه الخلاص مجانيّا وسريعا،مثل هديّة غير متوقعة."[1]

أمّا المشهد الثّاني، فهو مشهد وفاة الشّيخ الذي عاش معه السارد فترة ليست بالقصيرة، لكن هذه الفترة ما كانت لتجعله يبدي أيّ تعاطف مع وفاته بل على العكس من ذلك، تعامل مع الأمر كأنّه حدث طبيعي يمرّ به أيّ إنسان، "فالموت أكثر حميميّة من الحياة."[2] بل إنّه يؤمن أنّ الموت هو اللّحظة الأجمل في المسيرة الحياتية كلّها.

ومن ثم فإنّ تركيز السارد على العتمة أمر طبيعي في حياته لأنّه جبل على الحرمان والاحتجاب، حتّى في لقائه مع المراهقة الصّغيرة، لم يكلّف نفسه عناء إنارة المصباح القريب منه، في محاولة منه لجعل ملامحه محجوبة غير ظاهرة للعيان، كما أنّه لم يكلّف نفسه عناء التّعرف عليها وحبّها؛ إنّما كانت بالنّسبة له مجرد جسد لا أكثر، وليس غبيا أن يستنتج بأنه لم يكن أوّل العابرين في هذا الجسد المدجّج بالأنوثة، حيث إنّه تعوّد على أن يقتات ببقايا الآخرين كما هو الحال مع ملابس مراد الّتي تركها في الخزانة، لكنّها لم تكن على مقاسه إنه يجد نفسه دوما في مكان غير مناسب وسط أشياء ليست له، إنّه غير جاهز

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص.37.
[2] المصدر نفسه، ص. 56

لإقامة أيّة علاقة مع أيّ شخص مهما بلغت مكانته، بل يفضّل على ذلك الوحدة والاستماع إلى نداءات روحه الّتي لا تملّ من دعوته للرّحيل.

كما أنّ السارد لا يمل من اللّيل الّذي يتلوّن بحسب المواقف الّتي يجرّبها السّارد، فالليل عنده وقت الاحتفاء بالانتصارات والاستجابة لرغبته الملحة في شرب الخمر، دون التّفكير فيما سيكابده فيما بعد من العوز والحاجة، كما أنّه مسرح خصب للجريمة، لا يتجزّأ من كيان السّارد، وهو موعد للتّأمل واختبار كلّ ممكنات الحياة على تنوّعها، وكذلك التّرقب الجميل للعشيقة المتوارية خلف الشّرفة، كما أنّه فضاء للجريمة والضّياع، إنّ الليل مرتبط في غالبه بالغموض والعتمة والاحتجاب، لذلك نجد السّارد متصلا به اتّصالا شديدا، وهذا يعود إلى نفسيته الّتي تميل إلى الاختفاء والهروب والوحدة. ثم إنّ الزمن الليلي في هذه الوضعية يقدم لنا أيضا رؤية السارد البطل عن الإنسان والحياة، " وهو زمن تكثيف وقفز وتكسير للتسلسل المنطقي.

لذلك نجد أنّ الزمن في الرواية مرن، تحرر فيه الكاتب من قيود الترتيب، ويكتب السرد الزمني ببنية روائية خاصة به، إمّا بالاسترجاع أو الاستباق، وكل ذلك حسب معطيات النص."[1]ومن الطبيعي أن ينسجم ذلك مع حالة السارد البطل، الذي انتهك الزمن المألوف باختفائه الغريب، وجعل زمنه مفتوحا على التأويل، وعلى أصوات أخرى تكشف جوانب متعددة من شخصيته ظلت في مناطق الصمت والظل، تماما كشغفه بالليل. "هكذا نجد أنفسنا في متاهة الحكايات، غابة متشابكة الأغصان من شجر الحكايات التي تتداخل مع بعضها البعض ومع الشخصيات التي تتجلى كأطراس."[2] ورغم ذلك أضاءت ما هو غامض أو ملتبس في حياة البطل السارد؛ بحسب قربها أو بعدها منه. ثم إنّه هو أيضا كشف الكثير من الأمور المسكوت عنها بواسطة الحوار الداخلي.

---

[1] حنان ماهر، تقنيات السرد في رواية "مقام السيدة" لمحمد صالح رجب، مجلة عالم الكتب، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، المجلد السادس، العدد79، أبريل 2023 ، ص.78.

[2] شاكر عبد الحميد، حلم الفراشة ونداءات الوجود الغامضة: قراءة في رواية "كيميا" لوليد علاء الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد106، خريف 2021، ص.152.

خصيّة البطلة هو الصّوت الغالب على جلّ الأصوات.

إذا، يعيش السّارد البطل في جوّ مظلم مكتئب يترسّخ من خلال الأفعال السّرديّة التي تمارس في معظمها في وقت اللّيل، فهو يتخذ الشرّفة العالية مكانا ليطلّ على تفاهة العالم والبشر، لذلك فهو يحاول تجنب كلّ من يحاول تعكير صفو خلوته مهما كان. "إنه يحرمني من فسحتي الوحيدة بأن أجلس في الشرفة وأتأمّل تفاهة العالم إذ يسترها الظّلام."[1] فهذا اللّيل بالنّسبة للسارد هو مسرح للتّأمل في وحدته اللّذيذة، التي يستمتع بها ولا يملّ منها لأنه جبل عليها بشكل من الأشكال، وليس مستعدّا ليقحم في حياته شخصا آخر يحبّه، ويتعوّد عليه ثم يضطر لتجربة الفراق والحرمان، فالعتمة ليست خارجيّة فحسب، إنّما هي داخليّة تسيطر على رؤية السّارد للأشياء والحياة، فهو يعكس نظرته الباطنيّة والثّقافة التي تسيطر عليها العتمة والاحتجاب، والتّي يتوصّل إليها من خلال بصيرته.

ومن خلال هذا الزّمن يستدعي البطل السّارد ذكريات ضاربة في القدم تعود إلى تداعيات قديمة مترسخة في ذاكرته المدفونة، منها حادثة اختطافه من طرف جماعات مجهولة، فيكون بذلك في مواجهة مباشرة مع الموت، الّذي نجا منه بأعجوبة، لكنّه اليوم يتحسّر، ويتمنّى لو أنّه هلك آنذاك لكان اختفى واحتجب، واختصر على نفسه عمرا من الوجع.

إنّ الموت بالنسبة للسّارد البطل معادل للنّجاة والرّاحة، لذلك نجده في أكثر من موضع في الرّواية يرحب بالموت، ولا يحرّك ساكنا جرّاء هذا المصاب الجلل، كما حصل حينما لم يحاول إنقاذ صديقه الّذي طحنته الشاحنة بمرأى ومسمع منه، فلم تزعزعه نداءات الاستغاثة من صديقه، ولم يحرّك ساكنا لانتشال يده الممدودة إليه، بل تعامل مع الأمر كما لو أنّه شيء إيجابي، إنّه لا يريد أن يحرم صديقه منه، بل أكثر من ذلك، لقد تمنى لو أنّه كان مكانه وعاش هذا الأمر: "رأيته عيناه

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص8

جاحظتان، وربما لمحت على شفتيه نصف ابتسامة ...لست متأكدا، حسدته، أتاه الخلاص مجانيّا وسريعا،مثل هديّة غير متوقعة."[1]

أمّا المشهد الثّاني، فهو مشهد وفاة الشّيخ الذي عاش معه السارد فترة ليست بالقصيرة، لكن هذه الفترة ما كانت لتجعله يبدي أيّ تعاطف مع وفاته بل على العكس من ذلك، تعامل مع الأمر كأنّه حدث طبيعي يمرّ به أيّ إنسان، "فالموت أكثر حميميّة من الحياة."[2] بل إنّه يؤمن أنّ الموت هو اللّحظة الأجمل في المسيرة الحياتية كلّها.

ومن ثم فإنّ تركيز السارد على العتمة أمر طبيعي في حياته لأنّه جبل على الحرمان والاحتجاب، حتّى في لقائه مع المراهقة الصّغيرة، لم يكلّف نفسه عناء إنارة المصباح القريب منه، في محاولة منه لجعل ملامحه محجوبة غير ظاهرة للعيان، كما أنّه لم يكلّف نفسه عناء التّعرف عليها وحبّها؛ إنّما كانت بالنّسبة له مجرد جسد لا أكثر، وليس غبيا أن يستنتج بأنه لم يكن أوّل العابرين في هذا الجسد المدجّج بالأنوثة، حيث إنّه تعوّد على أن يقتات ببقايا الآخرين كما هو الحال مع ملابس مراد الّتي تركها في الخزانة، لكنّها لم تكن على مقاسه إنه يجد نفسه دوما في مكان غير مناسب وسط أشياء ليست له، إنّه غير جاهز لإقامة أيّة علاقة مع أيّ شخص مهما بلغت مكانته، بل يفضّل على ذلك الوحدة والاستماع إلى نداءات روحه الّتي لا تملّ من دعوته للرّحيل.

كما أنّ السارد لا يمل من اللّيل الّذي يتلوّن بحسب المواقف الّتي يجرّبها السّارد، فالليل عنده وقت الاحتفاء بالانتصارات والاستجابة لرغبته الملحة في شرب الخمر، دون التّفكير فيما سيكابده فيما بعد من العوز والحاجة، كما أنّه مسرح خصب للجريمة، لا يتجزّأ من كيان السّارد، وهو موعد للتّأمل واختبار كلّ ممكنات الحياة على تنوّعها، وكذلك التّرقب الجميل للعشيقة المتوارية خلف الشّرفة، كما أنّه فضاء للجريمة والضّياع، إنّ الليل مرتبط في غالبه بالغموض والعتمة والاحتجاب، لذلك نجد السّارد متصلا به اتّصالا شديدا، وهذا يعود إلى

[1] المصدر نفسه، ص.37.
[2] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص. 56

نفسيته الّتي تميل إلى الاختفاء والهروب والوحدة. ثم إنّ الزمن الليلي في هذه الوضعية يقدم لنا أيضا رؤية السارد البطل عن الإنسان والحياة، " وهو زمن تكثيف وقفز وتكسير للتسلسل المنطقي.

لذلك نجد أنّ الزمن في الرواية مرن، تحرر فيه الكاتب من قيود الترتيب، ويكتب السرد الزمني ببنية روائية خاصة به، إمّا بالاسترجاع أو الاستباق، وكل ذلك حسب معطيات النص."[1]ومن الطبيعي أن ينسجم ذلك مع حالة السارد البطل، الذي انتهك الزمن المألوف باختفائه الغريب، وجعل زمنه مفتوحا على التأويل، وعلى أصوات أخرى تكشف جوانب متعددة من شخصيته ظلت في مناطق الصمت والظل، تماما كشغفه بالليل. "هكذا نجد أنفسنا في متاهة الحكايات، غابة متشابكة الأغصان من شجر الحكايات التي تتداخل مع بعضها البعض ومع الشخصيات التي تتجلى كأطراس."[2] ورغم ذلك أضاءت ما هو غامض أو ملتبس في حياة البطل السارد؛ بحسب قربها أو بعدها منه. ثم إنّه هو أيضا كشف الكثير من الأمور المسكوت عنها بواسطة الحوار الداخلي.

إن تعرية الذات عبر المونولوج هو وجه من أوجه تحقق الذات أساسا؛ لأنّ اختفاءالسيّد لا أحد لم يتم دونما التواصل مع ذوات أخرى، فكأنّما الاحتجاب هو بحث عن المعنى من خلال سبيل آخر، ويتأكد ذلك في القسم الثاني من الرواية، حيث طرحت أسئلة مهمة عن السارد البطل المختفي، لأجل ذلك كان النسق الفلسفي متداخلا مع الأنساق الاجتماعية، والثقافية، والسياسية؛ ولاسيّما ارتباطه بالهوية، لإنّ "سؤال الهوية سؤال معرفي باعتباره يطرح سؤال معرفة الذات والوعي بها"[3]، وذلك ما كان يروم السارد البطل تحققه؛ على الرغم من الالتباس الذي اتخذه مسلكا وتجربة.

---

[1] حنان ماهر، تقنيات السرد في رواية "مقام السيدة" لمحمد صالح رجب، مجلة عالم الكتب، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، المجلد السادس، العدد79، أبريل 2023 ، ص.78.

[2] شاكر عبد الحميد، حلم الفراشة ونداءات الوجود الغامضة: قراءة في رواية "كيميا" لوليد علاء الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد106، خريف 2021، ص.152.

[3] أحمد الحيزم: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية–ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 2016، ص.205.

ج-البحث عن المعنى:

ينطلق الالتباس في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" من العتبات الّتي تعتبر "أوّل لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ، الذي تراهن استراتيجية الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشقّان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابيا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقا متعدّدة للحوار النّقدي، فكل عتبة يفترض أن تخلق وضعيّة تواصليّة معينة"[1] بين الباث والمتلقي. وهذه العتبات "ليست نصوصا قطوفها دائما دانية، بل هي عتبات لا تخلو من دلالات متعدّدة وملتبسة، بتعدد أسيقتها التداولية، واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها"[2]، وهذا ما نلفيه في عنوان رواية "اختفاء السيّد لا أحد" الّتي تشتغل على الالتباس منذ البداية، فتوظّف عتبات متنوّعة تطرح أكثر من تساؤل.

وعليه فإنّ من أبرز العتبات الّتي تشدنا في الرّواية هو عنوانها، الّذي يحمل بعدا رمزيّا نستنتجه في آخر الرّواية أكثر من أيّ مكان آخر، فلقد مرّ السّارد بعدّة مواقف استثنائيّة، جعلته يمارس فعل الهروب والانسحاب في كلّ مرة، وتجلى ذلك بوضوح باختفائه بشكل فجائي. ومن الواضح أنّ ذلك يؤشر على رغبة ملحة في البحث عن الذات التي تكابد العبث واللاجدوى.

ثم إنّ "رواية "اختفاء السيد لا أحد" هي حكاية لا أحد وكل الناس؛ فثمة شبه بين شخصية المجهول الذي آثر الانكفاء على نفسه واعتزال المجتمع والاحتجاب عن الآخرين وبين الشخصيات الأخرى التي تشترك، على الرغم من اجتماعيتها ومخالطتها لغيرها، مع الـ (لا أحد) في الإحساس بألم الحياة وقسوة العالم والشعور بفقدان المعنى"[3]. إذن، إنّ البحث عن الذات هو بحث عن الوجود، بل إنّ الأمر لا يقتصر

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سورية، ط.1، 2009، ص ص.48،847.

[2] المرجع نفسه، ص.55

[3] سيدي محمد بن مالك: النقد والأيديولوجيا، مقالات في نقد النقد ونقد الرواية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2023، ص.81.

فقط على السارد/البطل، بل يتعلق أيضا ببقية الشخصيات رغم اجتماعيتها.

ففي مأساة فقدان عائلته وجد السارد نفسه غير مرغوب فيه في بيت العمّة، وبفعل وطأة الواقع الاجتماعي الصّعب قرّر أن لا يكون عالة على غيره، وأن يتيه في الأرض متوجّها إلى وجهة غير معلومة، فتشاء الأقدار أن يتشرّد ويعمل في الزّبالة، ويجد نفسه متّهما بالجنون في مصحة للأمراض العقليّة، لكنّه يهرب مجّددا إلى وجهة أخرى غير معلومة، ثم يشق طريقه مجّددا ليلتقي بمراد فيعرض عليه أن يعيش في بيته ويعتني بوالده، لكنّه يضيق بفعل هذه الظّروف والمسؤوليّة التّي لم يتعوّد عليها، فيقرّر أيضا الاختفاء، لكن هذه المرّة يتجه إلى وجهة مجهولة لم يتمّ الإفصاح عنها فيما بعد.

أما فيما يتعلّق بالعتبات الأخرى فإنّها تحمل في معظمها سمة الالتباس والاحتجاب، ونذكر منها العناوين الداخلية: "الرجل الّذي سرق وجهه ورحل"، "مراوغة"، "تكالب"، "الجحيم يطلّ من النافذة"، "أحدهم يخفي سرّا".

ومن العلامات التّي تدلّ على غرابة "اللّاأحد" هو كون اسمه خال من أيّ معنى، إنّه يبدو كذلك في الوهلة الأولى، وعدم رغبته في أن يكون له اسم أصلا، لأنّ السّارد ممزق بين الماضي والواقع/ الحاضر الّذي يفرض عليه تقمص دور ليس بدوره ولا وضعيته، كما نجده غير مكترث بالمستقبل، بل لا يتحمس له لأنه خال وفارغ من أي مستجدّات.

نلاحظ في هذا السياق أنّ تسمية "اللّاأحد" تنطوي على معنيين متناقضين الأوّل يحمل معنى السّيادة، والثاني هو الغياب، وهو نفي الذّات ذلك أنّ السّارد البطل لا يملك هويّة ولا اسما إلى جانب أنّه تجسيد لمعنى الاحتجاب، الّذي يعمّق الاختفاء، ونقد الذّات، فالسّارد البطل يميل أكثر للاحتجاب ولا يرغب أن يخضع لأيّ قانون، فبتملصه من هويته يشعر بأنه سيّد على نفسه، فهو حر أكثر من أيّ إكراهات، ولا يملك أيّة مسؤوليات، لذلك فهو ينطلق إلى آفاق مجهولة لكنّها لذيذة

بالنّسبة إليه لأنّها آفاق مفتوحة، وتجعله يمارس الفعلين المفضّلين لديه: فعل السّيادة، وفعل الاختفاء.

لقد تعزّزت هذه الرّغبة في الاختفاء والتّواري لدى السّارد، بفعل الظّروف السيّئة الّتي مرّ بها، ومن بينها الانهيارات الكبرى الّتي شهدها الوطن في فترة عصيبة من فتراته، إضافة إلى ذلك انقلاب الموازين الّتي أدّت إلى اكتساح الظّلم والمحسوبيّة وغياب الفرص، الأمر الّذي أدّى إلى هشاشة هذا الإنسان الّذي شقّ طريقه نحو المجهول دون التّفكير في عواقب الأمور، فهو بذلك لا يمثّل نفسه فقط، بل يمثّل كلّ إنسان هشّ، شعر بالتّهميش والاغتراب في وطنه وبين أهله؛ وكان ذروة ذلك هو الاحتجاب، الذي أربك النظرة القاصرة للإنسان. إذ "إنّ المشكلة الكبرى هي في النظر إلى الإنسان على أنّه حقيقة جسدية، وأنّ من الاستحالة بمكان التسليم بخلاف ذلك." [1] وعلى هذا النحو، استطاع السارد البطل أن يتجاوز حضوره المعتاد من خلال غيبته الجسدية.

وهكذا، لا يتوقف اختفاء السارد البطل عند الحد الضيّق الذي أشار إليه سابقا، بل يتّخذ دلالة وجودية أعمق بكثير من مجرد احتجاب، وأكثر تعقيدا، هي مزيج بين الفردي والجمعي، ذلك أنّ فعل الاختفاء ما كان ليكون لولا الظّروف الّتي كابدها السّارد، بفعل الشّتات النّفسي والمكاني، فكان فعل الهروب محاولة جادّة للمّ شذرات هذه الذّات المستلبة والممزّقة.

من هذه الزاوية، "يطبع التحرك في المكان النص بسمة بارزة جرى تجسيدها بصورة مختلفة. فهي تظل مرتبطة بنسقها الزمني الطبيعي المتمثل في الانطلاق والامتداد والتوالي في اتجاه ما تارة، وتنفلت في كثير من الصور عن هذا النسق الطبيعي وتستند إلى اللامعقول واللامحدد." [2]

---

[1] إبراهيم محمود: علم جمال الجسد المغاير، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 2015، ص.45

[2] عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2013، ص.135

لذا كان الاختفاء احتجابا في مكان مجهول، وهو في الوقت نفسه رحيل في أعماق الذات بحثا عنها، وعن معنى الحياة، ومن ثم فإن اختفاء السيد لا أحد يجسد حالة وجودية يكتنفها القلق والسأم والتهميش والعزلة والعبث والخيبة. والطريف في هذا السياق أنّ غيبته تحولت إلى حضور أثار الكثير من الأسئلة الشائكة عن شخصيته ومواقفه وأحواله؛ بل أتاح ذلك للحكاية أن تتوسع من خلال تجلية أحداثها السابقة واللاحقة.

هذه الشّخصية تنجذب نحوها شخصيات أخرى تشابهها في الغموض كما هو الشأن بالنسبة "لعمي مبارك" الّذي يعرض عليه أمرا مريبا يجعله يكاد يجزم أنّ هذا الشّخص هو شخص مجنون، ومختل العقل، يودي بحياته فيما بعد، وما كان منه سوى نعته بالمجنون، غير السويّ.

كذلك الأمر بالنّسبة للنّساء اللّائي مررن بحياته، لم يشعر اتجاههن بنوع من العاطفة وإنّما بالمقت، كما هو الحال بالنّسبة للممرضة التي استغل رغبتها في الزّواج لأجل مصالحه، وأوهمها بالحب في الوقت الّذي لم يكن يشعر اتّجاهها إلّا بالاشمئزاز، فهي تمثل المرأة التي اتهمها المجتمع بالعانس، ولذلك تريد التّخلص من هذا اللّقب بأي شكل من الأشكال، وهذا الغباء جعلها تثق في كلام شخص يزاول علاجه في مشفى الأمراض العقليّة، يقول عنها: "ما معنى أن تكون أولى تجاربك العاطفيّة مع امرأة بدينة تشبه كيس شحم؟ كان للممرضة فائض من كل شيء عدا الحكمة"[1].

وبناء على ما تقدم، يصارع البطل السّارد الحياة بكل تناقضاتها، فهو نموذج للمثقف الذي عاش الحياة بكل إكراهاتها بحثا عن الذات، فغيابه مزدوج، غياب من خلال العزلة وعدم مخالطة النّاس قدر الإمكان، وغياب آخر من خلال الاختفاء عن الأنظار والتّواري والهروب.

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص.41

ونلاحظ أيضا أنّ السّارد يركّز على ضمير المتكلّم لأجل جلد ذاته من خلال تركيزه على المونولوج الدّاخلي في حواره المتواصل مع نفسه في شكل اعترافات وتوارد ذكريات مؤلمة، إنّه العليم بكل شيء يجري حوله، وما كثّف الغموض في حكاية "اختفاء السيد لا أحد" هو التّحوّل الحاصل من ضمير الأنا إلى ضمير الهو، ليختفي السّارد فجأة، ولا أحد يعلم عن وجهته أو مكانه.

وهذا الوضع من متطلبات الحكي البوليسي، حيث نجد احتجاب السّارد قد جعل الإبهام يطبع النص الروائي، ويحفز تناميه، ومع ذلك " تبقى الرّواية البوليسيّة –أساسا– مشكلا مطروحا يوحي بغموض كبير وانغلاق يسد كل سبيل الحل والتّنوير، ومحاولة إزالة هذا الغموض هي التّقنية الفنيّة الّتي تقوم عليها الرّواية البوليسيّة في تشكيل عناصر البحث والتّحقيق للوصول في النّهاية إلى إقامة الحجة، ووضع الدلائل المادية في خدمة المحقق للقبض على المجرم وإدانته. أو هي تفكيك اللغز المطروح على المحقق وتتبع مسار الحدث (ACTION)وتطوره عبر العلاقات القائمة بين الشخصيات في بناء الرواية البوليسية، للوصول في النهاية إلى كشف الستار عن حل اللّغز وتقديم الحجج الكفيلة بإدانة المجرم بكيفية منطقية مدعمة بالأدلة المادية."[1] ولكن ذلك ظل معلقا في رواية "اختفاء السيد لا أحد"، حيث إنّ احتجاب السارد البطل خلّف وراءه عديد الأسئلة، التي عمّقت الالتباس.

وكأن الاختفاء في هذا المقام هو موقف وبحث عن المعنى، ولا غرابة أن يجلّي هذا الغياب المسكوت عنه في حكاية السارد، ولاسيّما من خلال أصوات سرديّة أخرى في القسم الثاني من الرواية، ومع ذلك لم تستطع أن تقدم الأجوبة الكافية عن سر الجريمة، وتحديد فاعلها.

ولعل ذلك ما جعل المتلقي أمام سارد إشكالي، وهنا يغدو احتجابه حضورا، وكلاهما تجسيد لنسق معرفي يؤطر رؤية السارد للوجود

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص.63

والعالم؛ هذه الرؤيـــة التـــي تجاذبتهـــا إشـــكاليات الحيـــاة، القـــدر، المـــوت، وابتلاءات الحضور والاختفاء.

3-النّسق السّياسي:

يعمل الخطاب الرّوائي على استجلاء ما يجري في الواقع، باعتبـــار أنّ الرّواية هي ديوان العرب الجديد، فهي الأكثر اتّصالا بقضايا الأمّة، وعليه فقـــد ظهر ما يعرف باسم الرّواية السّياسيّة، وهي "الرّوايـــة الّتـــي تلعـــب القضـــايا والموضوعات السّياسيّة فيها الدّور الغالب بشكل صريح أو رمـــزي"[1]، والّتـــي يحاول الرّوائي من خلالها أن يقرأ الواقع بطريقته، ولا يجـــب بالضّـــرورة أن يكون سياسيا أو ناشطا في حزب ما.

وغالبا ما تحمل الرّواية السياسيّة بين طيّاتها رؤية إيديولوجية، تتيح للنّاقد أن يعاين أوضاع المجتمع ويتغلغل في الكشف عن الأنساق السياسيّة البارزة أو الضّمنيّة ومحاولة استجلائها، ولا يتحقّق ذلك إلّا بتفكيك المحكي "لنـــتمكّن مـــن كشف مختلف الأنساق التّخييليّة الّتي تشكّل طبقات وسياقات تجلّي الدّلالات، فلا يمكن منهجيّا استخلاص هذه الدّلالات إلّا بعد تشخيص سياقات تمظهرها."[2]

وهذا ديدن النّقاد في التّعامل مع الرّواية السياسية من خـــلال تفحّـــص الأحداث التّاريخيّة والوقائع السياسية المحيطة بالنّص الرّوائي؛ وذلك ما ســـنقف عليه في روايات "أحمد طيباوي"، من خلال العناصر التالية: الإرهاب، الثـــورة، الفساد السّياسي، وهو ما يسمح باستجلاء الأنساق المضمرة في المحكي.

أ-الثّورة الجزائريّة:

تضمّنت رواية (مذكّرات من وطن آخـــر) للكاتـــب "أحمـــد طيبـــاوي" موضوع الثّورة الجزائريّة بشكل رمزي، ولعلّ القصد من ذلك إيصـــال رســـالة عميقة عن الوضع السّياسي المعاش أنداك، حيث إنّ الشّخصيات الموظّفـــة مـــن لدن الكاتب مختارة بعناية فائقة وليس بطريقة عشوائيّة، فهي تعبر عن التّجارب الاجتماعية والفكريّة والسّياسيّة الّتي عاشتها فئة معيّنة في الوطن.

---

[1] طه وادي، الرّواية السّياسيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر،2002، ص6.

[2] محمّد بوعزّة، هيرمونيطيقا المحكي، النّســـق والكـــاوس فـــي الرّوايـــة العربيّـــة، دار الانتشـــار العربي، لبنان، ط1،2007م، ص111.

في هذا الصّدد تعنّ شخصيّة "فطيمة" الّتي استعان بها الكاتب ليرمز للوطن الرّؤوم والثّورة الجزائريّة المظفّرة من خلال تجربتها البائسة، وما واجهته من تحديّات وصعوبات، من خلال التركيز على جانب قلّما تطرّق إليه الكتّاب من قبل، وهو ما يتعلّق بنقد المشاكل الدّاخليّة الحاصلة في صفوف المجاهدين، الّتي تؤدّي في الغالب إلى انقسامات يتمخّض عنها صراعات لا حصر لها، فهي "بعد أن مات زوجها تلك الميتة الشّنيعة، خافت على نفسها أن تكون هي الأخرى ضحيّة للصّراع النّاشب بين المناضلين المنقسمين بين تأييد جبهة التّحرير ومناصرة مصالي الحاج وحزبه الجديد. وعادت إلى هنا...إلى سطيف...أمها الكبرى ومهد طفولتها ومرتع شبابها."[1]

ومن هنا يعنّ لنا أن الخلافات والصّراعات لم تنشأ فقط بين الثوار والمستعمر الفرنسي، لكنّها كانت موجودة أيضا داخل صفوف المجاهدين، وهي ناتجة عن الانقسامات الحاصلة بين الفئة المؤيّدة لجبهة التّحرير الوطنية والفئة المعارضة لها، الأمر الّذي سبّب الفتن وخلّف القتلى في صفوف الطّرفين، فبدل التّركيز على التّصدّي للمستعمر الفرنسي صار المناضل خائفا من ردّة فعل داخليّة، وهذا ما كابدته "السيّدة فطيمة" الّتي فقدت زوجها نتيجة التّناحر الحاصل في صفوف جبهة التّحرير الوطنيّة.

تنقطع السيّدة "فطيمة" عن العمل الثّوري بعد وفاة زوجها، لأجل أيّام العدّة، كما تتعرّض للضّغط الاجتماعي في محاولة إقناعها للتّخلي عن نضالها، خاصّة عائلتها الّتي لم تكن من الخائنين إنّما كانت تخشى أن تفقد وحيدتها برصاصة طائشة كما حصل مع زوجها، فما كان من فطيمة إلّا أن "خضعت لإرادتهم لأيّام، ثم أفتت لنفسها فتوى وعملت بها.. لا عدّة مع الجهاد ..لا عدّة في حبّ الوطن. أيّ عدّة ومصير الوطن معلّق بآمال وإرادة من يحبّونه؟"[2]، فالعدّة ستطول والوطن الرّؤوم لا يتحمّل الانتظار، لذلك حسمت أمرها وقرّرت أن لا تبقى على الهامش، بل عادت وشاركت بفعاليّة في الثّورة الجزائريّة، ولم تستمع لمن طلب منها التراجع حفاظا على نفسها، حتّى في أيّام عدّتها، فلا حريّة دون تضحية، ولا بأس إن خرجت في أيّام عدّتها مادام ذلك لهدف نبيل هو

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص118.
[2] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص119.

تحرير الوطن، فهي تختلف عن غيرها من خلال إيمانها بفكرة تحرير الـوطن، ولا تسعى للمكانة الاجتماعية البتّة، على العكس من بعض الثّوار المزيّفين الّذين كان همّهم الوحيد الظّفر بمكانة اجتماعية وسياسيّة.

فعلى الرّغم من الوضع المضطرب في البلاد "قررت الاتّصال بمناضـلي الجبهة ومناضلاتها، والانضمام إلى إحدى خلايا الدّعم العاملة في المدينـة. إنّ من قتل زوجها هم مناضلون في جبهة التّحرير الوطني في فرنسا، لكن ذلك لـم يثبط من عزيمتها.. فبعد الانتصار سيكون الاستقلال هو استقلال الوطن كلـه، ولن يكون لفئة دون أخرى. كانت التّنظيمات غير القتاليّة التّابعة لجبهة التّحرير في المدن تتبع طرق اتّصال سريّة ومعقّدة للغاية، وهـذا للحفـاظ علـى حيـاة المناضلين وتحقيق فعالية الدعم والإسناد.. كان يسود جو من عدم الثّقة والشـك في كل وافد جديد بعد أن كثرت عمليّات اختراق العـدو لصـفوف المجاهـدين باستخدام عملاء محليّين"[1].

لكنّها استطاعت بفضل حنكتها وإصرارها أن تصنع لنفسـها مكانـة فـي الجبهة، وتكتسب الثّقة الّتي تخوّلها أن تقوم بالمهمّات السريّة، حيث "كانت وجها غير معروف للجيش الفرنسي والمتعاونين معه، وساعدها ذلـك علـى القيـام بالمهمّات الخطيرة.. إيصال الأموال والوثائق، وأوامـر الاتّصـال والتّوجيـه والتّنسيق"[2]، فقد قدّمت "فطيمة" الدعم للمجاهدين في الثّورة، سواء كان ذلك مـن خلال توفير الطعام أو المأوى، حيث كان منزلها العتيـق مقـرّا للاجتماعـات السريّة ومجلسا لكبار القادة وكذا ملجأ للهاربين والمبحوث عنهم.

كما تكفلت بالقيام بمختلف التّنظيمات الثّوريّة الّتي تعمل على التّنسيق بين الثّوار، وأداء المهمّات الصّعبة دون تردّد أو تراجع "تلك المرأة قطعت خط شال ذهابا و إيابا ..خطت خطوة أخرى لتحقيق الحلم الجزائري الطويل الّـذي بقـي مدفونا في الصّدور طيلة قرن وثلث القرن من الاستعباد، وكان قـد آن لـه أن يبعث"[3]. كما حظيت بامتنان وتقدير كبار الثوار والمجاهـدين الّـذين اعترفـوا بحنكتها وشجاعتها اللامتناهيين، "إنها تتذكر جيّدا كيف استقبلها كريم بلقاسم الّذي

[1] المصدر نفسه، ص119.
[2] أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص121.
[3] المصدر نفسه، ص121

مات بعد ذلك بعشر سنوات.. عثر عليه مخنوقا في فرانكفورت بألمانيا سنة 1970. لا أدري لماذا كانت نهايات أغلب أبطال هذا الوطن فجائعيّة، أو غير مفهومة.. غير متوقّعة.. كريم بلقاسم.. عبان رمضان.. مصالي لحاج.. هواري بومدين.. العقيد عميروش وسي الحواس.. العقيد شعباني ..والآخرون"[1].

إنّ هذا الاستحضار لرموز الوطن هو استحضار للذّاكرة الّتي لا تنسى أبطالها، إلى جانب استنكار الجانب الفجائعي الّذي يكمن في الكيفية الّتي مات بها هؤلاء، والّتي لا تليق حتما بحجم تضحياتهم.

تفضح "فطيمة" مجموعة من الثّوار المزيّفين الّذين يتهافتون للحصول على الامتيازات الشّخصيّة على حساب الوطن، فقد اكتشفت أنّ "هناك من الإخوة من كان يخون الأمانة، كان مكلفا بإيصال التبرعات إلى المكلفين بصرفها، وكان ما يصل أقل مما يتم جمعه.. حدث ذلك لمدّة عام تقريبا. تأكدت من الأمر، ثم بلّغت القيادة بما يحدث كي يحاكم وينال عقوبته، وانتهى دورها بعد ذلك.. غير أنّها سمعت بعدها بمدة أنه قد نجا من العقوبة لأن أحد قادة الولاية الكبار في المنطقة كان قريبا له أو ابن جهته."[2] لذلك كان يلزمها الكثير من الوقت لتعي أنّ أصحاب الأيادي الطّويلة استطاعوا أن يفرضوا وجودهم في الوطن حتّى في أصعب الأوقات، وأنّ تصريحاتها وفضحها لهم قد فتح لها باب جهنّم، حيث لم ينس الخائن ما أدلت به من شهادات ضدّه، وتآمر مع بعض الثّوار لأجل الانتقام منها، حيث دوّنوا رسالة إلى قيادة الولاية الثانية، مفادها أنّ السيدة "فطيمة" هي عميلة وخائنة إلى جانب أنّها على تواصل مع الفرنسيّين، كما أنّها من بقايا المصاليين والدّليل هو ما حدث لزوجها.

بعد كمّ التّلفيقات الكاذبة تجد "فطيمة" نفسها في المفترق الأكثر صعوبة في حياتها، إمّا أن تواجه الموت الأكيد أو أن ترحل ريثما تهدأ الأمور وتعود إلى الوطن، وما كان منها إلّا أن قرّرت الهروب في ظلّ الوضع السّياسي المتعفّن، رغم أن حياتها كانت في خطر إلّا أنها ندمت على الرّحيل المخزي والمهين في حقّها، تقول: "أتذكّر الآن قصّة هروبي كأنّها حدثت قبل أيّام وألوم نفسي...كان الموت أخف علي من ذلك الهروب. فطيمة عبد السلام المناضلة بمدينة ليون،

[1] م ن، صص.122،121.
[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص122

فطيمة عبد السّلام المجاهدة بسطيف والمسجونة في سجون الاستعمار...تهرب برفقة الحركى والأقدام السّوداء. كانت نهاية قصمت ظهري، ندمت على عدم البقاء ومواجهة الموت...آلمني أن يدون اسمي مع الخونة والمتآمرين، ومع المعمرين الفارين من مواجهة وطن استعاد حريته. رحلت معهم، وركبت الباخرة كأني منهم، كأني مثلهم...كأن تاريخي هو تاريخهم ..كأني أهرب من وطن اغتصبه أجدادي أو أعانوا على تركيعه كما فعلوا هم وأجدادهم"[1].

فهذا المقطع السّردي يوحي بالوضع السياسي الصّعب الّذي تعلمه جيّدا السيّدة "فطيمة" في وطن بريء تعرّض للتدنيس من طرف أيادي خارجية، لكن ليس هذا ما آلمها، ما آلمها حقّا أن يتعرّض الوطن للتّدنيس على يد أبنائه، ولذلك فقد كانت نهاية أغلب المجاهدين الحقيقيين نهاية مأساوية رغم كلّ ما قدّموه للوطن.

ترحل السيّدة "فطيمة" إلى فرنسا، وكلّها أمل في العودة إلى الوطن وردّ الاعتبار، وهذا ما حصل بالفعل بعد سنوات مريرة كابدتها "فطيمة" في ديار الغربة "فرج ربي موجود دائما.. بعد أن استلم بومدين الحكم، سعى لي عنده أحد قدماء المنظمة الخاصّة الّتي أنشأها مصالي الحاج وأعضاء من حزبه للتّحضير للعمل المسلّح بعد 1947، سعى لي عند الرئيس بومدين كي ينظر في التّهمة الباطلة الّتي ألصقت بي وقدم له جميع الأدلة بما فيها شهادات من قادة كبار في الولاية الثانية كنت أعمل تحت إمرتهم وصورا.. وكذا من بعض أعضاء الجبهة في تونس...نعم ظهرت براءتي وأصبح في وسعي الدخول إلى الجزائر متى شئت.. وكان هذا غاية ما كنت أريده."[2]

عادت "السيّدة فطيمة" إلى وطنها الأمّ بعد الاستقلال وراحت تستدعي ذكرياتها وتضحياتها وكلّ آلامها، وذلك البيت العتيق الّذي لازالت تحتفظ به وترفض كراءه لأنّه القطعة الوحيدة التي بقيت لها من أرضها وتربتها، كما قرّرت أن تسلم مفاتيحه إلى "مصطفى" كي يبقى هذا البيت العتيق امتداد لها بعد موتها، "كان بيتها، أحد قلاع الوطنيّة المنسيّة، يحتاج إلى بعض التّرميم، أما هي فكان قد فات عليها أوان ذلك. ما بقي لها سوى فسحة ضئيلة من التّذكر

[1] المصدر نفسه، ص 170.
[2] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص172

والاستعبار، وقد شحذ الرّجوع إلى منبع ذكرياتها الأول ذاكرتهـــا ومشـــاعرها، فجعلت تقص عن كل ركن وكل غرفة قصّة ...ومحنة"[1].

بعد فترة قصيرة توفيت "السيدة فطيمة" وكأنّها كانت تنتظر عودتها لتســـلم آخر مفاتيحها، وترحل إلى عالم الغيب، " إلى حيث يعرف اللّه التاريخ الحقيقـــي لكل منا مهما زيف المزيفون."[2] وبعد كلّ تضحياتها لم يشهد جنازتها إلا بعـــض المقربين، هذا ما يكشف عن نسق جديد يسلّط الضوء على النهاية المأساوية الّتي يكابدها أوفياء الوطن، الّذين ظلّوا في منطقة الظّل لفترة طويلة أو ألصقت بهـــم اتهامات كاذبة فلم يفكر أحد في تكريمهم أو ردّ الاعتبار لهم بعد ظهور الحقيقـــة نظير التضحيات التي قدّموها للوطن.

ب-اغتراب المثقّف السّياسي:

ينبعث الحكي في رواية "مذكّرات من وطن آخر" من بـــؤرة سياســـيّة، انطلاقا من أنّ البطل هو نموذج للمعارض السّياسي الّذي ينتمـــي إلـــى النّخبـــة المثقفة، فقد كان "مصطفى" متشبعا بالقراءة والتّحليل وإبداء الآراء السّياسيّة، بل أكثر من ذلك لقد " كان القارئ الأوّل في سطيف، وربّما في الجزائـــر كلهـــا"[3]، وهذا ما يشهد به "علاوة "صديقه المقرب الّذي يروي قصّتة قائلا: "كنت مجـــازا في الاجتماع السّياسي زاخر الثّقافة وعميق الفكر بلا أحقاد برغم القهر الأسري والاجتماعي .. لم تحدّثني يوما عن همومك الشّخصـــيّة .. البطالـــة، الـــزواج، الحب.. كنت مسكونا بالوطن وأنت تبحث عن نفسك"[4].

فمصطفى نموذج للمثقف السّياسي المشغول بقضايا الوطن، على العكـــس مـــن غيره من الشّباب الّذين لا تتعدى أهدافهم حدود البحث عن عمـــل ثـــم الـــزّواج وبعدها إنجاب الأطفال، لكن وعي البطل جعله يعزف عن هذه الأمور أو لنقـــل يؤجلها، وينهمك في سبيل قضيّته الأولى: قضيّة الوطن والسّياسة.

تبعا لذلك تعنّ لنا آراء "مصطفى" السّياسية، والّتي تجعلنا نصنّفه في خانة المعارض السيّاسي، الّذي يغار على وطنه وينقم على مغتصبي أرضه، مســـتندا في ذلك على التّاريخ، وفي ذلك يقول صديقه مخاطبا إيّاه: "جلسنا أنا وأنت إلـــى

[1] المصدر نفسه، ص 165.
[2] م ن، ص181.
[3] م ن، ص33.
[4] حمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص50.

كرسي تحت الظّل في حديقة الأمير عبد القادر بوسط المدينة. كانت إحدى أيّام تجلّيك الّتي أذكرها دائما. جعل التّاريخ ينساب من بين شفتيك.. ووقف أمامي فرحات عباس. لا يحدث أن تذكر سطيف تاريخا أو حاضرا إلا وجئت على ذكره.. كان الشّخصيّة التّاريخيّة المفضّلة لديك. وتساءلت كيف يستسيغ هذا الوطن قتل رجاله العظام.. إنّه الوحيد تقريبا من جيل القدماء الذي آمن بالديمقراطيّة كما ننشدها اليوم.. حرية الإنسان كمرادف لحريّة الوطن. قد تتفهم تهميشه في نهاية الثّورة، لأنّ الحياة العسكريّة تحتاج إلى أفكار أقل.. لكن بعد ذلك والآن لماذا نقتل الرموز المضيئة، ونفبرك رموزا وهميّة؟"[1].

من خلال هذا المقطع المتعدّد الاستذكارات تعنّ لنا نبرة فخر وأسف في نفس الوقت على تاريخ الجزائر المجيد، وكذلك تحسّر على أبطال الجزائر الّذين حملوا راية النّصر على نحو "الأمير عبد القادر" و"فرحات عباس" الّذي يعتبره "مصطفى "ملهما له في توجهاته السّياسية الليبرالية، بل أبرز مناضل أنجبته الجزائر حيث "كتب في نهاية حياته كتابه المشهور "الاستقلال المسلوب". إحباط مفجع لا يستحقه رجل في مثل وزنه وقامته ونضاله.. أنا شخصيّا أعتبره أهم مناضل ليبرالي أنجبته الجزائر على الإطلاق"[2].

يتأتّى لنا من المقاطع السّابق أن "مصطفى" يمارس رفضا اجتماعيا في قالب سياسي، ويبرز هذا الرّفض للواقع المعاش من خلال كمّ المقارنات الّتي يعقدها بين واقعه المفروض والواقع المنشود الّذي يتطلّع إليه، انطلاقا ممّا حققه السّابقون، فيتساءل متحسّرا: "لماذا لا نعيد اختراع مصيرنا بالاعتماد على إرث أولئك؟ ها هي الذّكرى الخمسون لاندلاع الثّورة على الأبواب، فلم لا تكون هذه فرصة للقطيعة مع فكر وممارسات الدولة اليعقوبية.. حيث التمسك بالسّلطة يبرر كل شيء"[3].

وبالتّالي فإنّ رفضه للواقع السّياسي يتمّ من خلال فضح ومعارضة ما يجري في الوطن من لدن الانتهازيّين الذين يخدعون الشّعب، "عشنا وما زلنا نعيش عصرا من الأكاذيب والتلفيقات. لقد قال نيتشه: الدولة تكذب ببرود، وهذه

[1] م ن، ص48.
[2] م ن، ص48.
[3] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 48.

كذبة تخرج من فمها دائما.."، أنا الدولة، أنا الشّعب". وطن بائس ذلك الّذي يستلب تحت عنوان احتكار الحقيقة الكاملة، إذ لا حقيقة كاملة أو مطلقة في التاريخ.. هناك تفسيرات وتأويلات.. وهناك تبعا لذلك التّوظيف السّياسي للتّاريخ. جنى على الدّيمقراطيّة في هذا البلد الشّرعيّة الثّوريّة والنّفط ..النّفط والدّيمقراطية لا يجتمعان أبدا حوّلوا الوطن إلى ضيعة مستباحة، وعلّقوا الوطنية نياشين وأوسمة يريدون أن يرهبوا بها عدو أحاديثهم ..ثورة مع وقف التّنفيذ، ووطن معلقة آماله بسقف التّاريخ المحتكر.. وأجيال تتوارث فن الاستباحة.... كمن يرسم خريطة انحدار الوطن."[1] الأمر الذي يستنكره "مصطفى" ويعتبره ظلما يمارس على المغلوب على أمرهم من عامّة الشّعب.

فالمقاطع السّابقة تظهر استنكار "مصطفى" ورفضه الشّديد لما يجري في الظّل من تجاوزات أولئك الّذين يظهرون في شاشة التّلفاز ويقدّمون وعودا للشعب بأن يملؤوا بطنه ببعض الفتات، لكنهم دائما ما يخلفوا وعودهم "إنهم يحبون الجزائر مع سبق الفساد والإفساد ...إنّهم يحبّونها هكذا .. وهي كما امرأة وطئها ألف زنيم، وراحت تدّعي العفاف ..وجعلت ترضع من ثدييها كل الأشرار والمتكالبين كي تكافئهم على أن خلّصوها من آخرين اغتصبوها قبلهم"[2]، فما خلّفوه من فساد على هذه الأرض الطّاهرة جعل السّارد يشبّهها بالمرأة الّتي تمتهن كرامتها بمجرّد أن تصبح عرضة لمن هبّ ودبّ، فجزائر اليوم استطاع شعبها أن يخلّصها من يد الاستعمار لكن من خلّصوها هم أنفسهم من آذوها وامتهنوا كرامتها.

تتمّتع شخصية المثقف الممثّل في "مصطفى" بتميّزه عن الآخرين، فهو مرآة للوعي الفاعل في المجتمع الّذي ينتمي إليه، ومن ثمّ فإنّ سلبيّة المجتمع أو إيجابيّته تتوقف على الآراء الّتي يطلقها المثقف، لأنّه الأكثر قدرة على التّعبير عما يجري حوله في شكل آراء ومواقف جريئة على نحو "الجزائر كأمة ولدت من رحم فرنسا ..الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي لم تكن أمة واحدة أو موحدة، ولا عرفت دولة مركزية في تاريخها الطويل، فرنسا صنعت منا أمة بظلمها، والنفط ساعد على إقامة دولة مركزيّة نتيجة تحكم السلطة في المورد الاقتصادي

[1] م ن، ص49.
[2] م ن، ص 49.

الوحيد، تماما كما الدول النهرية القديمة التي قامت حول نهر النيل وما بين الرافدين".[1]

لكن سرعان ما تنقلب هذه المثاليّة والحماس الكبيرين عند "مصطفى" إلى تشاؤم وتراجع وتزمّت، حينما لا يجد صدى لأفكاره وتربة خصبة تنمو فيها، إلى جانب المواقف الصّعبة الّتي جرّبها، على نحو حجب صوته عن النّاس من خلال منع نشر مقالاته الجريئة، في الوقت الّذي تمتلئ فيه السّاحة بأشباه مثقّفين، "كنت مشاكسا ومشاغبا أتعبتها وأتعب أمثالك عقلاء الوطن الّذين لا يحبّون عبث السّؤال وفوضى إعادة الفهم لما لقنوه لنا منذ نعومة قناعاتنا. تنكر هذه المدن أبناءها.. وينكر هذا الوطن لمن لا يحبه على الكيفية الّتي يريد. لا تفكر.. لا ترى.. لا تقل.. لا تتكلّم.. لا تعارض.. لا تحتجّ.. وإن فعلت ذلك فأنت لا تحبه على النّحو الّذي يريد. أحيانا يتجبّر الوطن كما آلهة تفتقد للحكمة؟"[2]

وفي خضمّ هذه الوقائع ،تتحوّل شعارات "مصطفى" الدّاعية إلى الحريّة والدّيمقراطية والوعي السياسي إلى مجرّد آمال مرجوة لأنّها لم تخرج إلى النّور، حتّى أنّ صاحبها قد فقد الرّغبة في الاستمرار، ففي الوقت الّذي كان لزاما عليه أن يسعى إلى تحقيقها على أرض الواقع نتفاجأ بإعلان البطل عن انسحابه، لأنّه وجد نفسه في مفترق طرق صعب "عليّ أن أختار ما بين الموت البطيء، والهروب العاجل"[3]، ولا شك أن ذلك دفعه إلى اتخاذ قرار حاسم للخروج من هذا التردد.

فقد أصبح البقاء في الوطن في ظلّ الظّروف الصّعبة التي جرّبها "مصطفى" أمرا صعبا، معادلا للموت، لذا تتحول المثالية لديه إلى واقعيّة ويبدأ لأوّل مرّة في التّفكير في نفسه "أبحث عن إطار جديد للعيش أحقق فيه ذاتي ...قد أكمل دراستي هناك وأعيد اكتشاف نفسي، سأجرف الخراب الذي بداخلي"[4]، فقد سعى الى الانسحاب ثم الهروب، من هذا المنطلق يتلقى القارئ رواية في صورة

[1] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر ، ص63
[2] م ن، ص 63
[3] م ن، ص52
[4] أحمد طيباوي: مذكرات من وطن آخر، ص 52

مذكرات من وطن آخر يظهر فيها المثقف السياسي مثقلا بجراح المأساة الفردية والجماعية.

ج-الفساد السياسي:

هناك حديث عن الصراعات السّياسيّة والفساد السّياسيّ النّاتج عن التّصرفات غير الأخلاقية في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، من خلال شخصيّة "رفيق ناصري" المحقّق الّذي يمثّل السّلطة في البلاد، لانتمائه إلى سلك الشرطة، معروف بنزاهته وحبّه لعمله إلى جانب كونه "مطيع ومثابر لعشرين عاما، منّقد الحواس مثل كلب مدرّب، وعداواته لا تذكر، محض خلافات تنقضي في حينها"[1]، فهو نموذج حقيقي لمقولة الرّجل الحقيقي في المكان الحقيقي.

ومع ذلك فقد واجه الكثير من المضايقات أثناء عمله خاصّة فيما يتعلّق بفضحه للفساد في الوطن من خلال اشتغاله على قضيّة نهب العقار، فقد "رأى قطعة الأرض الّتي فتحت أمامه أبواب الجحيم، تشهد سيّارته ذاتها وما لحق بها كم أن تهديداتهم كانت جدية أكثر مما توقع"[2]، ما تعرّض له "رفيق ناصري" من تهديدات واعتداءات على ممتلكاته الخاصّة لدليل على أنّ هؤلاء لهم سطوة في البلاد، ما ينم عن وجود سلطة ونفوذ ذات صيت أكبر من المنصب الّذي يشغله.

في البداية اعتقد أنّ الأمر عابر، ولم يعره الأهميّة البالغة، لكن سرعان ما تأكّد أنّ هذه التّهديدات ليست وهميّة إنّما هي وعود ستتحقّق بعد حين، خاصّة بعد تهشيمهم لسيّارته وسيّارة زوجته.

فبعد محاولات عديدة وتحقيقات كثيرة وبعد كمّ التهديدات الّتي طالته، والتي استنزفت كلّ طاقته، ليجد نفسه ممزّقا بين أداء مهمّته وبين الحفاظ على حياته الّتي باتت في خطر، لكن ما لبث أن أعلن استسلامه من خلال تقديم استقالته والتّوقف عن متابعة القضيّة، "منذ تلقى التّهديدات حول قضيّة نهب العقار، ثمّ الأمر بوقف التّحقيق، قبل أن يغلق الموضوع نهائيّا، فقد الحماس نهائيّا، فقد الحماس للعمل. البلد معجون بالفساد، وذلك ليس بسرّ، ورغم علمه أحس بطعنة.. أن يكون بلا حماية، القلب ليس آلة لا يصيبها الوهن، وقد عاش حالات متشابهة كثيرة، وإن لم تصل لحدّ تهديده جسديّا، لكن هذه المرة طفح الكيل.

[1] م ن، ص61.
[2] م ن، ص 93.

أخبر المحافظ بأنّه يعتزم تقديم ملفه لطلب التّقاعد أو حتّى وضع استقالته، وإهمال الوظيفة ليطرد بسبب التّخلّي عن المنصب إن رفضت. الهروب حيلة الجبناء، لا أحد اتّهمه بذلك من قبل، غير أنّ الخراب عمّ في النّفوس، ولم تعد هناك جدوى، للصّراع على أيّ صعيد. الحياة صعبة والتّطويع مؤلم، وأحيانا مهين، فهم ذلك كلّه، وهو يعرف الآن جيّدا حدود القيام بالواجب لمن لا يزال يتمسّك بالشّرف"[1]، الأمر الّذي يعكس دلالات هزيمة الوعي التي تبلورت من خلال فعلي الاستقالة والهروب ثم الاختفاء ليتقاطع مع شخصيّة "اللاأحد" في الفعل الهروبي والاختفاء غير المتوقّع.

إنّ ردّة فعل "رفيق ناصري" لا تدعو إلى التّشكيك في نزاهته، بل على العكس من ذلك إنّها دليل قاطع على نزاهته، ففي الوقت الّذي وقع في موقف للاختيار بين الحق أو السّكوت عنه، اختار الانسحاب والتّضحية بسنوات عمله بدل بيع ضميره، في حين نجد "زملاء من دفعته أصبحوا أثرياء من الوظيفة، تصالحوا مع الخراب، ولما وجدوا أنّ منع الشّر مستحيل، اعتبروا أنّه من الغباء ألّا يستفيدوا منه."[2] لذلك اغتنموا فرصة الفساد المستفحل، بذريعة أنّ هذا هو الطّبيعي.

أمام هذا الوضع الاجتماعي المتقولب في قالب سياسي، صارت النّزاهة أمرا شاذا، "فيما بقي هو يقاوم الموجة العاتية، لكن لكل شيء حدود. حدود قيامه بالواجب هي ذاتها النهايات التي يصاب عندها القانون بالشلل. الرؤوس الكبيرة تحتاج في ردعها لأكثر من ضابط متحمّس أو قاض شريف يحفظ قانون العقوبات عن ظهر قلب"[3]، فالقضاء على الفساد يتطلّب وعيا جماعيا، أمّا أن يحقّق ذلك بمفرده فهذا ضرب من الخيال، لأن "الفساد في هذا البلد يمشي على قدمين، يعيش بين النّاس، وقد تآلفوا معه. إنه فلسفة دولة بأكملها، دولة صارت أشبه بضيعة مستباحة"[4].

---

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص65.
[2] م ن، ص65.
[3] م ن، ص65.
[4] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص93.

وبالانتقال إلى رواية "موت ناعم" يتّخذ الحديث عن الفساد شكلا آخر، من خلال تورّط "أمينة" في شبكة لتهريب الأموال إلى الخارج، بدأت قصّتها حينما كانت تمارس عملها بشكل طبيعي بصفتها تشغل منصب متصرّف رئيسي في إدارة المجلس الشّعبي الوطني، رآها أحدهم وتعامل معها، ولكونها مرحة وروحها طيّبة تعاملت معه بلباقة كما تتحدث مع البقيّة، لكنّه صار يضايقها مرارا وتكرارا، ويخبرها أنّه يريدها زوجة له ويرغب في ترك زوجته لأجلها، رغم أنه نائب في البرلمان إلا أنه لا يمت لمنصبه بصلة، ومن ناحية أخرى يعدها بعمل ممتاز وراتب خيالي في شركة مختلطة، وستكون هي المديرة التّنفيذية لأنها تتقن اللغات.

ومع ذلك، حاولت التّخلص منه بكلّ الطّرق لكن يده طويلة ولن تؤذيه بشيء، حتّى إن حرّرت ضدّه محضرا واتّهمته بالتّحرش، تقول: "لقد سأل عني حتى في الحي الّذي أقطن فيه، ويعرف كل شيء عني وعن أسرتي ...وبصراحة أنا المخطئة، لقد تساهلت معه في البداية لأستوعبه وأجعله ينفر مني دون أن يؤذيني أو يسبب لي أية مشاكل"[1].

والظاهر أنّ الكاتب لم يذكر كيف استطاعت "أمينة" أن تتخلّى عن مبادئها، وتنصاع لهذا الرّجل، لكن ما نستطيع التّكهن به أنّهم نجحوا في استدراجها بطريقة أو بأخرى وأغروها بالأموال الطّائلة وبالمنصب الاجتماعي الرّاقي، "في الأسابيع الأولى أعجبني أني أصبحت أقود سيارة جديدة، وأملك حسابا في البنك، ولدي ذهب وثياب اشتريتها من باريس، لكنني بعد ذلك تفطنت إلى أنّهم شياطين، وليسوا مجرد لصوص. إنهم يريدون تخريب البلد، تصوري بأن بعضهم يفكر بالترويج للهيروين على نطاق واسع لأن استهلاكه هنا ما يزال ضعيفا"[2]. فمثل هذه الشّركات الوهميّة تزيّن للوافد عليها الطّريق لكن سرعان ما تكبّله من كلّ جانب وتشلّ حركته، فلن يكون بوسعه إلّا أن ينفذ أوامرهم ولا سبيل أمامه للتّراجع.

والحقيقة أن مثل هذه الشّركات هي "شركات وهمية النشاط، يؤسسها أجانب مع جزائريّين لأن القانون الجزائري أصبح يفرض عليهم مؤخرا وجود

[1] م ن، ص49.
[2] م ن، ص148.

شريك جزائري، ويهرّبون بها العملة الصعبة إلى الخارج، حدثت مؤخرا تعديلات قانونيّة تمنع تحويل كل أرباح الشركات الأجنبيّة العاملة هنا، وتفرض عليها إعادة استثمار جزء من تلك الأرباح ...أي أنّهم يعمدون إلى تضخيم التكاليف من خلال التعاقد مع هكذا شركات لتكون الأرباح المتبقية هنا متدنية"[1]، إنّهم يسرقون أموال النّاس، كما أن لهم نشاطات مختلفة، وأذرع ممتدة في كل صوب، ويعرفون كيف يغطّون أنفسهم جيّدا، "إنهم القانون نفسه...منهم مسؤولون كبار في الدولة، حاليون وسابقون، نراهم يتحدثون إلينا في التّلفاز ويصرحون للجرائد، فنعتقد بأنهم ملائكة تحرس الوطن وآمالنا فيه وهم مفسدون"[2]. جعلوها توقع وثائق كثيرة باسمها فهم يعرفون كيف يورّطون من يدخل معهم وإن هو حاول الانسحاب أو قام بخطوة خاطئة فيكون مآله السّجن أو الموت.

ذاقت "أمينة" ذرعا بحياة مليئة بالرّفاهية، تفتقر إلى الأمان، كانت تتمنّى أن تحظى بعائلة وزوج كغيرها من الفتيات، لكن دخولها في هذه الدوامة سيعطيها المال ويحرمها من كل شيء غيره، فهي لم تعد سيّدة نفسها، بل تابعة لهذه العصابة وعليها أن تستشيرهم في كلّ صغيرة وكبيرة بعد ان أطبقوا عليها قبضتهم وحاصروها من كلّ النّواحي.

استعانت امينة بصديقتها "سعاد" وأخبرتها القصّة كاملة وطلبت مساعدة زوجها لكونه صحفيا، وإن كانت هذه الخطوة تشكّل خطرا كبيرا على حياتها، وهذا بالفعل ما حصل حيث "كانت المغدورة تهم بمغادرة سيارتها داخل مرآب كبير للسيارات بقلب العاصمة، أدوها عنوة إلى السّيّارة، وربطوها بالمقعد وكمموا فمها بشريط لاصق. وفي منتصف النهار بالضبط، أي في منتصف آخر مهلك، تصدّت للأمل النّاشب في قلبها يرفض الانهزام رصاصتان من مسدّس كاتم للصّوت...تمّ إطلاق النّار عليها وهي مكبلة في مقعد سيارتها، وكانت تنظر على الأغلب إلى وجه كان يريد أن يمحو وجهها من صفحة الأمل. رصاصة في القلب، وأخرى في الرّأس. هذا ما أفصح عنه تقرير الشرطة العلميّة كما أخبرني

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص51.
[2] م ن، ص149.

كريم فيما بعد."[1] ومن الطبيعي أن تختم حياة اللاأمن بالموت المجاني من طرف عصابة الإجرام.

إن النّهاية المأساوية* التي كابدتها "أمينة" تكشف عن نسق سياسي يتمثل في أن اختيار طريق الفساد والانضمام إلى جماعات مشبوهة يؤدّي إلى نهايات مسدودة حيث لا سبيل للرجوع منه، وهذا ما اختبرته "أمينة" التي استفاقت في لحظة من اللحظات، وقرّرت أن تنسحب لكنّها قدّمت حياتها جرّاء هذا الانسحاب.

د-الإرهاب:

اتّخذ الكاتب "أحمد طيباوي " من العشريّة السّوداء الّتي مرّت بها الجزائر إطارا انطلقت منه الأحداث لأكثر من رواية من رواياته وفي مقدّماتها رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، حيث لا يخفى أنّ هذه الفترة هي من الفترات العصيبة الّتي مرّ بها الوطن نتيجة الصّدام الّذي نشب بين الأحزاب المتناحرة عشيّة الانتخابات المحليّة والولائيّة، الّذي عقبه تنازع الطّرفان على السّلطة، ممّا انعكس على الأوضاع الدّاخليّة في مرحلة عنيفة حصدت آلاف الأرواح، فكما هو معروف أنّ "الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة التي استغرقها ولا بعدد الجرائم الّتي اقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلّق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذا ستغرق مدّة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية. لذلك فإنّ وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة الجزائريّة إن لم يفقها"[2].

وهذا الأمر عبّر عنه السّارد في رواية "اختفاء السيّد لاأحد" قائلا: "في عشرية النّار والدّموع، كان كلّ فريق يقتل المذنبين والأبرياء على السّواء

[1] أحمد طيباوي، موت ناعم، ص201.

* هذه النهايات الفجائعية لا نعاينها فقط في روايات أحمد طيباوي، بل نرصدها أيضا في قصصه القصيرة، التي تنتهي فيها مصائر الشخصيات إلى الموت والانتحار والانهزام والخيبة والفراق والرحيل. هكذا نجد تيمة الغياب المفجع هي المهيمنة على الحكي. أحمد طيباوي، وجه على الحافة، ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2020.

[2] مخلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر (دراسة نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة)، دراسة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000، ص88.

ليتقرّب بهم إلى آلهته الدّموية.. أمير في الجبال مريض بإيمانه أو مسلّح نظامي تابع للسلطة يريد أن يترقى في الرّاتب على أشلاء الموتى، يا دين الرّب الله وحده يعلم كم من قربان اختفى أو قتل ولم يعرف عنه شيء بعدها، ولا أيّ آلهة التهمته"[1]، حيث لم ينتج عن هذه الصرّاعات إلّا الموت الّذي تسبّب في ألم الكثيرين واعتصر العديد من العيون لشدّة ما رمّل من نساء ويتّم من أطفال ونكّل بالعديد من الأبرياء، وهذا كلّه بسبب الفهم الخاطئ للّدين، هذا الفهم الّذي جعله ينقلب إلى الضّد.

كما ذكر السّارد في معرض حديثه نوعا آخر من الإرهاب يدركه الجميع، لكنّه يختفي وراء مكاتب المسؤولين الّذين يتفنّنون في الاستلاء على حقوق الضّعفاء والاستحواذ عليها، ممّا يعبّر عن غياب الضّمير الإنساني في سبيل الحصول على المال والنّفوذ، وإن كلّف ذلك بيع الوطن والوطنيّة.

وأمام هذا الزّخم من التّحوّلات المتشابكة والأحداث الدّامية يضطلع البطل في الرّواية في صورة شخصيّة المثقف المهمّش الّذي لم تشفع له شهادته الجامعيّة ليعيش حياة كريمة كغيره، فقد جرّب التّسوّل والبطالة نظرا لغياب فرص العمل واستفحال الأنانيّة والمحسوبيّة، كما ساهم زمن العنف في الجزائر بشكل كبير في مأساته في مراحل متقدّمة من حياته حيث يروي ذلك على لسانه مصرّحا: "اختطفت من على ناصية الشارع الوحيد في قريتنا، هناك في سرج الغول شمالي سطيف، مع مراهقين آخرين. كانت فجيعة لأهلي، وكان الزّمن سيتولى معالجتها كما يفعل دائما، لكنّي كنت أقرب ما أكون للخلاص من أيّ لحظة أخرى في حياتي. لم يعرف ذلك الرّجل الذي كان يتعاون مع فرق الموت، وأنقذني منهم لمّا عرفني، أي قطار آخر للموت وضعني على سكته"[2]، تعكس هذه الحادثة لحدّ كبير همجيّة هذه الجماعات الّتي تمارس الاختطاف بعبثيّة دون التّأكد من هويّة المخطوف، فلولا الحظّ لما نجا "اللأحد"، ولخرج من الواقعة جثّة هامدة.

ولكنّ ذلك لا يعني أنّ الضّحيّة قد سلم نفسيا من تداعيات تلك الحادثة، فقد رافقته لسنوات طويلة، كما أثّرت على تصرّفاته بشكل كبير، يقول في ذلك: "بتّ

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، صص.112،111.
[2] م ن، ص 12.

ليلتي الوحيدة كمختطف مقيّدا ومعصوب العينين، تبوّلت في سروالي من الخوف والبرد وأنا أتمتم دون توقف بما أحفظه من قصار السّور، دعوت اللّه حتّى الفجر بأن ينجيني، وتوقفت عن الدّعاء بعد أن سمعت الباب الحديدي يفتح، قدّرت أنّ أولئك أقوى من أيّ أحد، وأنّ اللّه قد تخلّى عنّي، على حافّة الوادي، بغابة الموت، نزعوا الغطاء عن وجهي، إنّه من قريتنا، صرخ في وجوههم تلميذ في الثّانوية ولا علاقة له بشيء... استرجعت نكبتي في شكل كوابيس مفزعة طيلة أشهر، واستطعت أن أنسى وإلا لكنت انتحرت. الموت بطريقة جبانة أرحم من مواجهة الألم وأنا أعزل من كل شيء. لست حزينا على أني نسيت ما حدث، وحتى إن تذكرته فسيبقى سرا يرافقني إلى القبر"[1]، لقد نجا اللّأحد من موت محتوم لكنّه لم ينجو من آثار ذلك على نفسيّته الّتي غلب عليها الخوف والقلق والتفكير في الانتحار.

إنّ الظروف الّتي عاشها السّارد في مرحلة مبكّرة من حياته أكسبته وعيا مبكّرا، وساهمت في تكوين شخصيّته المعزولة عن العالم الخارجي القابعة خلف الظّل من خلال تخلّيه عن مسؤوليّاته وهروبه من المواجهة بشتّى أشكالها، وعدم مشاركته في تغيير الوضع الاجتماعي أو حتّى الكتابة عنه حيث تتخلّل الرّواية من حين لآخر إدراج لأحداث تاريخيّة، ومن أمثلة ذلك: "عام 1991، شاب قادم للحياة، كم كان للّه نصيب من قلبه. اعتقل مع من اعتقلوا"[2]، و"بملعب خمسة جويلية، هتف مع الجموع، وكان من ضمن الحناجر الهادرة بأعلى صوتها، تنادي "إسلامية.. إسلامية" عليها نحيا وعليها نموت"[3].

فاستدعاء هذه الأحداث التّاريخية يبرز حجم المأساة الّتي طالت الوطن والتي عقبتها اعتقالات ومظاهرات ودماء، وفي خضم كلّ هذه الأحداث يبدو البطل كأنّه متفرّج لا شأن له بما يجري في الجزائر، يسمع عنها فقط، ولا يبدي أي اهتماما بها، "أواجه الجدار منذ ساعتين بنظرة بلهاء، كأي كائن عديم النّفع، وفي حالة ارتخاء شديد مثل أثداء كلبة عجوز"[4]، ففي هذا المقطع تتلخّص دلالات انهزام السّارد واستسلامه، حتّى أنّه غير قادر حتّى على التّكفل بنفسه

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص28.
[2] م ن، ص 102.
[3] م ن، ص 102.
[4] م ن، ص46.

فأنّى له أن يتدخّل ويساهم في تغيير الوضع السّياسي الرّاهن، حيث أصبح هدفه الوحيد في الحياة هو أن يؤمّن قوت عيشه دون الالتفات للظّروف الخارجيّة للبلاد، وهنا تظهر صورة المثقف المهزوم والمهزوز من الدّاخل، الذي لا يستطيع أو لا يريد التّفاعل مع المتغيّرات الحاصلة حوله، حيث إنّه أعلن استسلامه مبكّرا، فقد تخلّى عن شغف ايجاد عمل وانصرف عن كلّ الّذين يعرفهم وشقّ طريقه نحو المجهول، فالبطل لا يملك الرّغبة في التغيير ولا حتّى في التّواصل مع الآخرين.

لكن ما حصل واستفحل بالفعل هو السّلبيّة إلى جانب الكمّ الهائل من الانتهازيّين الّذين انتشروا في هذه الفترة، همّهم الوحيد الحصول على المال دون التّفكير في غيرهم، هذا بالفعل ديدن "عمّي مبارك" الّذي عرض على "اللّاأحد" ما سمّاه بالصّفقة المربحة الّتي لا تعوّض: "في مقبرة بعيدة ومهجورة، في "البلاد" حيث أصوله، دفنت جماعات الشّر في سنوات الإرهاب كنزا حقيقيا. زمن الحرابة وجماعات اللّيل، كانت الناس تفدي رقابها بالمال والمال يتكدّس.. لا أمان في النقود والذهب وحده ملك في كل زمان، سبائك مدفونة، وعلينا أن نفتّش أغلى قبر في العالم، أربع و ثلاثون سبيكة، قلة كانوا على علم بالأمر، قتل الجيش منهم من قتل، ووحده الشيخ المريب يعرف إحداثيات القبر، وسيكون الوريث الوحيد.."[1]. فالكلّ صار يبحث عن مصلحته الخاصّة ويكرّس وقته للعثور على طريقة لنجاة فرديّة دون التّفكير في غيره، وهذا ما خلّفة الإرهاب الّذي نجح في تشويه نفسيّات البشر، وتكريس الكراهية وعدم الثّقة وخلخلة العلاقات الإنسانية الّتي صارت مبنيّة على أساس المصلحة وعدم الالتفات نحو الآخر إلا فيما يخدم الأنا.

فمثل هذه التّصرّفات تعمل على تشكيل الوعي الفردي والجماعي، حيث الهبوط الّذي مسّ المجتمع الجزائري استهدف القيم الّتي جبل عليها، فقام بتكسير هذه القيم وإفشاء المصلحة الشّخصية، ليصبح البطل وكأنّه في مجتمع متفسّخ لا يقيم للمبادئ وزنا بل يسعى للوصول إلى مصالحه بشتّى الطّرق ولو على حساب الآخر، لتنتقل إليه العدوى ويصبح نموذجا للمثقف العاجز الّذي لا يسعى لإحداث التّغيير نظرا لانهزاميّته وخضوعه للظّلم والقهر وشعوره بالاغتراب، ولم تتوقف

[1] أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، صص.32،31.

الأمور عند هذا الحدّ، بل تجاوزته إلى ممارسة فعل الهروب والاختفاء والتّنصل من أبسط مهام المثقّف والتزاماته في الحياة.

من هنا يتجلّى لنا نموذج المثقف السّلبي من خلال تنازله عن وظائفه، ويظهر ذلك من خلال اختفائه المفاجئ، وتنصله من كافة مسؤولياته سواء على المستوى الاجتماعي أو السّياسي، يقول عن ذلك: "ليت ذاكرتي ممسوحة. الإنسان تنحته التّجارب، وأنا مجرد منحوتة مهترئة بلا ملامح، فتات، صنيعة الآخرين تجاربهم فيّ. وافقت على أن أكون كلب حراسة لأنّي كنت مهشّما، بصراحة لم أتوقّع كل هذا العذاب، أحببت أن أعتزل النّاس فقط.. أبتعد وأتسلّى بانتظار الموت."[1]

في هذا المقطع تتجلى دلالات وملامح انهزام المثقف السّياسي في زمن العشرية السوداء بالجزائر، هذا المثقف الّذي يحمل صورة مشوّهة عن نفسه وماضيه ومستقبله في ظل الأحداث الاجتماعية والسياسية الصعبة، التي أفرزتها الصّدمة الحضاريّة مما خلق أزمة لدى المثقف، تمثّلت في انعدام التّوازن بين الماضي والحاضر، فهو لم يملك القدرة على التّواصل مع الآخرين، مفضلا الانسحاب المستمر والتراجع، حيث تبدأ الرواية بالعجز وتنتهي بالاختفاء.

فشخصية "اللاأحد" تقمصت دور المثقف العاجز والمغترب، من خلال ثلاثة تمظهرات، الأول: فقدان التّكيّف مع الذّات واسترداد الوعي من جديد، والثاني من خلال فقدان المقدرة على خلق تواصل مع المحيطين، والفشل في فهم الطّرف الآخر ممثلا في المرأة، والثالث انعدام التفاعل مع القضايا السّياسيّة الرّاهنة ممّا خلّف لديه ردّة فعل سلبية متمثّلة في الاختفاء والتّواري عن الأنظار.

وعلى هذا النّحو، يكون النّسق السّياسي في روايات "أحمد طيباوي" قد تبدّى في تمظهرات متعدّدة، وكان من أبرزها الثّورة التّحريريّة، والإرهاب، واغتراب المثقف السّياسي، والفساد السياسي. والملاحظ أنّ هذه التمثلات قد خضعت إلى السجال الإيديولوجي، كما أنّها كانت محكومة بجملة من التّعالقات المعرفيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، بحسب عوالم وسياقات النماذج الروائية المحلّلة. والجدير بالذكر أنّ الروائي قد اشتغل على المسكوت عنه في الخطاب السياسي من منظور أوسع ومختلف، فمن جهة تعامل مع فترات زمنية متداخلة من التاريخ

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص35.

الجزائري، حيث انتقل من زمن الثورة إلى فترة الاستقلال، ثم إلى العشرية السوداء وما بعدها، ومن جهة أخرى سعى إلى بلورة هذه المضامين في خطاب روائي يتمتع بجرأة المساءلة دون أن يخل بالجمالي.

4-النّسق الثقافي:

يكشف الخطاب الروائي عن أنساق ثقافية متعددة، تغني عمقه المعرفي، وتعدده الدلالي، بل يمتد هذا التأثير إلى المستوى الجمالي؛ ولاسيما حين يتفاعل النسق الثقافي مع النسق العام للنص الروائي في أبعاده الفلسفية والاجتماعية والسياسية. " إنّ الكائن البشري، وهنا تكمن إحدى خصائصه الأكثر بروزا، يولد ليس فقط في حضن الطبيعة بل، أيضا، ودوما، وبالضرورة في حضن الثقافة...الواقعة الأكثر جلاء، بل _ ربما _ الأكثر حسما، هي أنّنا نولد بالضرورة في حضن اللغة...والحالة هذه، فاللغة ليست أداة محايدة. إنّ اللغة مشبعة ومتشربة لأفكار، لسلوكيات ولأحكام متوارثة من الماضي...تنقل إلينا _ بطريقة خفية_ رؤية للعالم."[1] ومن ثم، فإنّ النّص الأدبي يحمل واقعا ثقافيّا وفكريّا وسياسيّا ودينيّا يجلّي رؤية العالم لدى الأديب باعتباره لسان حال المجتمع الّذي ينتمي إليه، وهو صورة عاكسة لما يحدث فيه من أحداث وظروف ونتاج ثقافي ومعرفي.

وهذا ما نروم الحديث عنه في محاولة لفهم كيفيّة اشتغال الأنساق الثّقافيّة داخل المنجز الإبداعي لأحمد طيباوي. وضمن هذا الإطار، سنركز على تمثلات الهوية في نصوصه السردية. وإن كان ذلك لا يعني وجود هوية ثقافية واحدة، بل ثمة هويات ثقافية متعددة، وهي في الوقت نفسه معقدة ومتحولة، يتعرف من خلالها الفرد إلى ذاته[2]، هذه السمات تسمح لنا بمعاينة بنية النسق الثقافي استنادا

[1] تزيفتان تودوروف، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تر: محمد الجرطي، كتاب الدوحة 38، مع العدد 82 من مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، أغسطس 2014، ص.75.

[2] المرجع نفسه، صص.75،76.

إلى تجليات الهوية في رواية "باب الوادي" لأحمد طيباوي انطلاقا من جانبين: البحث عن الهويّة المفقودة، وجدل الأنا والآخر.

أ_ الهويّة المفقودة:

لكلّ كائن هويّة تميّزه عن باقي الكائنات، وهي الإحساس بالانتماء إلى جماعة معيّنة دون غيرها، والّتي تحكمها ثوابت لا تتجدّد ولا تتغيّر، ودونها يصبح الفرد ضائعا ومشتّتا، هذا ما نلفيه في رواية "باب الوادي"، حينما يبدو لنا البطل "كمال" توّاقا لاسترجاع ذاكرته الثّقافية وهويّته الممسوحة، فمنذ نعومة أظافره شعر بعدم انتمائه إلى المكان ولا إلى الأسرة الّتي ولد فيها، حيث أحسّ في وقت مبكّر أنّ حياته ملغّمة بسرّ يأبى الانكشاف، خاصّة وأنّ المحيطين به لازالوا يمرّرون له كلمات مشفّرة توحي كلّها بأنّه غريب ووافد طارئ في حياة طارئة.

هذه الحالة ارتبطت حتى بطفولة البطل "كمال"، إذ لم يلبث أقرانه يشكّكون في نسبه، وهذا ما حدث في مشهد مؤثّر، فحينما كان "كمال" تلميذا في المدرسة، مبتهجا بحفلة يوم العلم، و" قبل أن يسمع كمال زميله في القسم يقف في حلقة، ويقول بوقاحة، وهو يشير إليه، إنهم لم يروا والده أبدا، ثم يضيف بنبرة مستفزّة: قد يكون نزل من السّماء ونحن لا نعلم."[1] ومنه فإنّ أسئلة الهويّة قد كبرت مع "كمال"، ولم يقتنع بما سردته أمّه عن والده من حكايات لم يتقبلها عقله فيما بعد. وعلى هذا الأساس لازمه سؤال الوجود والكينونة والهوية.

ومن ثم، يكبر "كمال" وتكبر معه أسئلته عن هويّته وماضيه، فيهمل مستقبله ويستغني عن أحلامه، ويكرّس حياته ووقته لأجل إيجاد الإجابة عن سرّ حياته الّذي تركته أمّه بعد وفاتها. "فقد عاش يطارد والده في الحقيقة وفي الأحلام."[2] ولاشكّ أنّ البحث عن الوالد هو بحدّ ذاته بحث عن الهويّة والجذور، فرغبته في معرفة من يكون والده جعلته يكابد عناء السّفر من "الجزائر" إلى "ليون"، فلا شيء يمكن أن يقف أمامه مادام "سيلتقي بأهمّ رجل يمكن أن يراه على الإطلاق، وهذه

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 2023، ص190.
[2] المصدر نفسه، ص10

فرصته ليفك عقدة حياته."[1] هذه العقدة الّتي ضيعت عليه فرصا كثيرة وجعلته يعيش منغلقا على نفسه، ومنغمسا في تفكير لا ينتهي. " كما أنّ الترحال وتغيير الأمكنة والقدرة على النظر إلى الذات عبر الآخر بدل الذات، تسمح بالتجرد من الوهم. من وهم ما كناه أو ما نعتقد إننا نكونه. باعتبار السفر خروجا من الذات وعودة إليها بصورة أخرى وقد اغتنت بلقاء المختلف، فتعيد النظر في ذاتها مسائلة كل ما يحول دون تاريخيتها."[2] ومن ثم يصبح السفر فعلا مهما للبحث عن حقيقة الهوية المفقودة.

وعليه، فإنّ الهويّة ليست معطى جاهزا، وإنّما تنمو مع الإنسان عبر مسار حياته الطّويل في شتّى مراحل حياته، فيبدأ في التّساؤل عن نفسه وعن ماضيه وأسرته، خاصّة إذا كان هناك شك في نسبه، لاسيما في ظلّ ما تشهده حياته من تفاعلات داخليّة وخارجيّة متعلقة بالمجموعة الّتي ينتمي إليها، والّتي تضغط عليه وتشعره بدونيّته، الأمر الّذي كابده مع خاله الّذي قرّر بيع منزل العائلة بعد وفاة والدته، لكن سرعان ما طالب "كمال" بحقّه من المنزل لينفجر خاله في وجهه ناعتا إيّاه بأقبح الصّفات: "لا حقّ لك في شيء يا فاشل.. فلتذهب ولتسأل عن والدك.. هذا أفضل لك."[3] وهنا تتوسع دائرة فقد الهوية، بفقد المكان الأليف، وتجريد البطل من حقوقه المعنوية.

ومن هنا تسقط الأقنعة ويجد "كمال" نفسه تائها وضائعا بين كمّ هائل من الأسئلة: "...ألست منكم...أليست أمي وهي أختك؟"[4] وعلى هذا النّحو تصبح كينونة كمال وانتماؤه للآخرين أمر مرهون بهويّته الّتي صارت هاجسا بالنّسبة إليه، فقد كابد مصاعب كثيرة في سبيل الوصول إلى حلّ الغز الذي طوّق حياته، وعانى كثيرا لجمع النّقود الضّروريّة للسّفر، إذ كاد الفضول يقتله لمعرفة كلّ ما يتعلّق بوالده وبمنبته. "سيرة والده: ظروف ارتباطه بوالدته، جنونه

---

[1] م ن، ص11.

[2] بوشعيب الساوري، الوعي التاريخي وبناء الهوية في رواية "لو وضعتم الشمس بين يدي"، ضمن أبحاث في الرواية العربية، تنسيق وتقديم: شعيب حليفي وعبد الفتاح الحجمري، منشورات مختبر السرديات، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2015، ص.199

[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص.141.

[4] المصدر نفسه، ص.141

المزعوم."[1] وعليه فإنّ "كمال" يعتبر شخصيّة هامشيّة في المجتمع، ويعترف بعجزه عن إيجاد مكان فيه إلى حين معرفة جذوره وهويّته المفقودة.

ب- البحث عن الذات:

لقد انشغل "كمال" بالبحث عن الهويّة، وقد كان إصراره على الكشف عن سرّ حياته نتيجة الشرّخ الكبير الّذي كان يعاني منه، وهذا راجع للظّروف الاجتماعية الّتي عاشها والنّظرة الدّونيّة الّتي رافقته، إذ كان محلّ تشكيك دائم في نسبه، ولعلّ أكبر وأهمّ حدث في حياته هو سعيه للقاء أبيه، إذ" سوف يقابل عبد القادر بن صابر، ويفهم أخيرا علاقة هذا الرّجل غريب الأطوار، كما وصفه خاله، بأبيه وأمّه فتيحة صادقي. هو وحده يملك الآن سرّ حياته، أو هذا ما زعموا أمامه وحاول أن يصدّقهم، ليكون قريبا من الأمل، وينتهي فضول مزعج رافقه طيلة سنوات حياته."[2] لقد قيل له أنّ هذا الرّجل يستطيع أن يدلّه على والده، ولم يتجرّأ أحد أن يكشف له عن هذا السّر، حتى "فتيحة صادقي" المرأة الّتي رعته واعتنت به كابن لها، لم تكن لها الجرأة الكاملة لتخبره بحقيقة أنّها ليست أمّه البيولوجيّة، ولا استطاعت أن تدلّه على أبيه، بل فضّلت الاحتراق بنار النّدم لوحدها، وفي المقابل تركته فريسة للفضول وللكثير من الأسئلة الّتي تتعلق بهويّته ونسبه على أن تسرد له الحقيقة وهي تنظر في عينيه. ولهذا، كانت وظيفة البحث عن الذات فعلا مركزيا لدى "كمال"، ولاغرابة في ذلك مادامت "العناصر الثّابتة والدّائمة في القصة هي وظائف الشّخصيّات أيا كانت هذه الشّخصيّات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدّى بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة."[3] وانطلاقا من ذلك سعى "كمال" إلى الخروج من هذا الضياع استنادا إلى وظيفة البحث عن حقيقة السر الذي أخبرته به أمه.

انعكست هذه المعاناة سلبا على "كمال"، وجعلته ناقما على الحياة، يائسا إلى أبعد الحدود، والسّبب في ذلك، أيضا، شعوره الدّائم بالضياع وبالتّشظي الّذي يفتح المجال لأسئلة لا تنتهي ولا يجد لها جوابا مقنعا. " من يكون أبي؟ وأين

[1] م ن، ص29.

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص31

[3] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، دار شراع للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط.1، 1996، ص 38.

هو؟ هل أنا ابن خطيئة ندم عليها مقترفاها، وأنبتت هذا المسخ الوجودي، وتمنيا أن يقطعاه ولم يقدرا في حينه، فهربا، ثم ركبهما ندم آخر العمر، ويتمنّيان لو لم يكن هذا الجزء من الماضي شيئا مذكورا؟"[1] أسئلة كثيرة تراود "كمال" ولا تتركه يهنأ بحياته البتّة، يحاول ربط الأحداث وتخيّل السيناريوهات، لكن لا يخطر على باله إلّا سيناريو واحد يكمن في كون والده " تخلّى عنه لأنّه ابن الخطيئة عار يجب التّستر عليه وإخفاؤه. أين زرعه في رحمها؟ رجّح أن يكون ذلك قد تمّ في فندق يعاني الرّكود ويسمح صاحبه بدعارة مبطنة، أو في شقة سافر مالكها وتركها لصديقه مرتعا للزّنى، وبقع المني والعرق تبلّل أغطية أسرّتها المتّسخة من فرط الإهمال ومرور العابرات."[2] وهذا الأمر هو أوّل ما يمكن أن يتبادر إلى الذّهن، ذلك أنّه من غير المعقول أن يتخلّى الوالد عن ابنه إلّا إذا كان هذا الابن ثمرة خطيئة أو لحظة طائشة ومتعة مؤقتة، انتهت بندم شديد.

وعلى هذا الأساس، يكون "كمال" ممزقا بين لحظتين زمنيتين مفصليتين، " الأولى مرتبطة بالماضي، والأخرى بالحاضر، منهما كان السارد يغذي نصه...وهذه المحاورة بين الأنا والآخر هي ما جعلت نسيج الرواية يوزع وفق وجهة نظر هذا السارد، ولهذا نجمل تيمتين بارزتين: الماضي بكل معالمه وهو الجزء الأصيل من الوجدان. والحاضر التعيس،"[3] الذي يخوض البطل تعقيداته وملابساته. ومن هنا كان على كمال أن يفتّش عن الحقيقة ويتحرّى الأمر بنفسه، لأنّه لم يعد يثق في أحد من المحيطين به، ولا يأخذ أقوالهم على محمل الجدّ، فشدّ رحاله متّجها إلى "فرنسا" حيث الرّجل الذّي يملك سرّ حياته ،"عبد القادر بن صابر" الّذي أخبرته "فتيحة" أنّه صديق والده وأنّه من يملك عنوان أبيه، لكنّ الحقيقة أنّ "عبد القادر بن صابر" هو نفسه والد "كمال". وهذا الالتباس " يعكس حالة تشتيت وتشظي في الشخصية، لأنّه يرسي مسافة اختلاف متحولة بين الذات والموضوع، بين الرؤية والإطار...إنّ ما يتشظى هنا ليس فقط صورة الذات، بل تمتد مفاعيل التشظي لتطول موقع السرد، الذي يروي الحكاية بشكل متقطع

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص28

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص211

[3] حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي"، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1436ه_ 2015م، ص.266.

ومفكك، في المسافة الملتبسة بين الحلم والواقع، بين التذكر والاستيهام."[1] ولهذا، تجاوز البطل في هذه المرحلة البحث عن الذات وحقيقة والده في الأحلام، ليتقصى ذلك في الحقيقة والواقع.

لم يكن كمال مشدودا لوالده أكثر من رغبته في معرفة من يكون، في فرنسا اشتدّت حيرته أكثر حيث إن "عبد القادر بن صابر" لم تسعفه صحّته ولا جرأته أن يسرد القصّة كاملة، واستمرّ في تجاهل "كمال" واختراع الحجج لتأجيل أصعب لحظة في حياته، فما كان من كمال إلّا اللّجوء إلى "عمي عيسى البوسعادي " رأس خيط آخر يمكن أن يوصله إلى الحقيقة، وبعد مدّ وجزر، اصطحبه إلى منزل "عبد القادر بن صابر" وهنا صار لزاما عليه أن يواجه ماضيه، فكما استطاع أن يتخلّى عن ابنه فلابد من أن يتحمّل ضريبة ذلك كما يجب.

بيدين ترتجفان وجسد أرهقته الحياة جلس "عبد القادر بن صابر" أمام ابنه وتكفّل "عمي عيسى البوسعادي " بسرد القصّة كاملة، استهلّها من "فتيحة ناصري" الّتي تبنّته واعتبرها دائما أمّه الحقيقيّة، سرد عليه كم كانت عاشقة للحياة ومندفعة، لكن تديّن أخيها يحيى كان يزعجها، وأرادت الانفلات منه بأيّة طريقة. "كان الزّواج طريقها الوحيد للهروب من تسلّط يحيى، وعندما جاءتها الفرصة وطلبها مهاجر في فرنسا اعتبرته خلاصا إلهيّا وسبيلا ممهدة لتملك عصمتها إن طاوعها القدر."[2] المهاجر الّذي طلبها كان هو نفسه "عمّي عيسى البوسعادي" الّذي تعرّف عليها في أحدى مداوماتها كممرضة فأعجب بها وطلب الزّواج منها بسرعة، رغم فارق العمر الكبير بينهما، والحقيقة أنّ هذا لم يكن السّبب الوحيد لموافقتها، ذلك "أنّها صدّقت طبيبا، يكبرها بخمسة عشر عاما، ثمّ مرّت في إحدى ليالي مناوبتها بفورة جسد، فمنحته عزة نهديها وأفقدها شرفها، عاشت رعبا حقيقيّا، وخشيت من يحيى خاصّة إن أثارت الفضيحة، دفعت وحدها

[1] محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435ه_2014، ص.188.

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص241

ثمن فورة جسدها رعبا وقلقا."[1] فما كان من يحيى إلا أن وافق على زواج أخته رغم أنّ خيارها لم يكن في محله، فقد بدا له أنّ هذا الزّواج سيكون فاشلا لامحالة، وهذا ما حصل، حيث إن التّوافق بينها وبين زوجها كان معدوما، حتّى أن بقاءها في فرنسا لم يدم طويلا وقرّرت العودة إلى بلدها وعملها، لكنّها بقيت في عصمته كعربون وفاء، وهو ظلّ يتردّد عليها كلّما سمحت له الفرصة.

وفي هذا السياق، ظنّ كمال أنّه ثمرة غلطة والدته مع الطّبيب لكن سرعان ما طمأنه "عمي عيسى البوسعادي" أنّ ذلك لم يكن، وواصل يفسّر له ما حصل قائلا: " لم تكن تلك آخر مشكلة، الخلافات والطّلاق يحدثان دائما، لكنّه خشي أن تربّيه على دينها، لذا عندما وضعته في المستشفى قيل لها إنّه ولد ميّتا."[2] لكنّ الحقيقة أنّه كان على قيد الحياة، وقد سلّمه لـ"فتيحة ناصري" حتّى يبعده عن أمّه الحقيقية "مدام إيمانويل ". وهنا انكشفت كل الحقيقة، ففتيحة ناصري ليست أمه البيولوجية، أمه البيولوجية هي "مدام إيمانويل" وأبوه هو "عبد القادر بن صابر". ولاشك أنّ " هذا التناول الفني يكشف عن الانشطار النفسي...وهو ما يعني أنّ ثمة مواجهة بين حالتين منشطرتين في لحظة حاسمة لاتخاذ قرار الالتئام...ولعلها لحظة شحيحة للخروج من قبضة الأنا."[3] إذ إنّ البحث المضني للبطل عن الذات يستهدف بعد تجلية حقيقتها لملمة شتاتها، لأنّه واع بأنّ ذلك كله مرهون بذوات أخرى تسببت في محنته.

في لحظة اللّقاء الحاسم بين الابن وأبيه، في بلاد الآخر تمرّ المكاشفة بين الأنا والأنا بلحظة صعبة، حيث لا يكون أمام الابن "كمال" سوى ذرف الدّموع مستغلّا مخزون الحرمان والكآبة، إلّا أنّ ذلك لم يكن كافيا حتّى يشعر بالرّاحة الّتي كان يبحث عنه قبل وأثناء لقاء والده، ممّا يعني أنّ تطهّره الدّاخلي لن يتحقّق إلّا بعيدا عنه، ولعلّ ذلك هو ما جعله لا يسامحه. ومن ثمّ "سيبكي قليلا، ويستغل حرمانه الطويل، ومع ذلك لن يسامحه. عليه أن يتطهّر بعيدا عنه إذا أراد، كان سيقول له، بأنّه ليس إلها يطلب منه الغفران. سيتركه فريسة للنّدم على

[1] المصدر نفسه، ص243

[2] م ن، ص245

[3] تامر فايز، جدل السرد وأزمة الهوية، قراءات نقدية في ثلاثية كمال رحيم الروائية، تقديم: سامي سليمان أحمد، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط.1، 2022، صص.238،239.

أعتاب الموت طريقه إلى الجنّة ستمرّ على قلبه، ولن يدخلها مادام غاضبا عليه ويرفض الصّفح عنه."[1] وهكذا نتبيّن أنّ الابن في حالة انفصال عن الأب، بمعنى أنّ هناك انشطارا في الذّات وليس على المستوى النّفسي فقط ، بل أيضا على المستوى الإنساني والوجودي، فهنا نكران للأصل، إذ تعمّد "كمال" أن يترك والده فريسة للنّدم وهو على مشارف الموت، بل بالغ في ذلك حين حرمه من الجنّة عندما جعل قلبه معبرا إليها، ولاسيما حينما ظلّ غاضبا عليه ورفض الصّفح عنه، حتّى أنّه لم يشعر بشيء اتّجاهه، ولم يبد ثورة عارمة، تأكيدا أنّ حضور الأب في هذه اللّحظة لم يثر فيه شيئا، فلم تستيقظ فيه عاطفته ولم يخفق قلبه، وهذا ما يرسّخ حالة الانفصال بينهما، ويتوسّع هذا التّباعد حين يكتشف عند العودة إلى الوطن أن لا مكان له بين أهله، ومن ترعرع وسطهم.

عاد "كمال" إلى أرض الوطن تاركا وراءه ماضيه، ومنسلخا من حاضره، وقرّر أن يلجأ إلى صحراء الجزائر للعمل هناك، وليس هدفه جني المال إنّما الابتعاد قدر الإمكان. " تجاوز حياة مزيّفة بالكامل ليس سهلا، فالحقيقة النّاصعة قاتلة أيضا. كان ابن تجربة خاطئة وصلت لنهايتها، ثقل عليه أن يأتي يوم آخر يواجهه منتحلا في ماض لم يقرّر فيه شيئا، سيظلّ جائعا، ومهزوما إلى الأبد...أصبح شبيها بالرّيح لا أرض لها. عاش شطر حياته مختطفا، ومقامه الآن منذور للعبور. هو صنيعة المشيئة، لكنّه مشوّه ويتيم."[2] فلقد وسّع كشفه للحقيقة من رغبته في التّجرد من كلّ شيء والعيش في فراغ، لكنّه بدا مسالما على غير العادة، فبعد عودته لم يلم خالته "فطيمة" لأنّها خبّأت عنه جزءا كبيرا من الحقيقة، ولم يتشاجر مع خاله "يحيى" الّذي لطالما نعته باللّقيط، وحرمه من حقّه في البيت العائلي الواسع، قرّر أن يولد من جديد كصفحة بيضاء، ربّما اطمأن أكثر لأنّه ابن شرعي، وليس وليد لحظة عابرة. لذا "ستغيّر الحقيقة حياته، ويتوجّب عليه أن يخترع نفسه مجدّدا، ويكون منسلخا عن العمر السّابق بأكمله، ولادة أخرى هي حتميّة بالنّسبة إليه، بعد أن اكتشف أنّه ليس نفسه، وأن الآخرين لن يبقوا كما عرفهم، وستتغيّر منزلة كل واحد منهم في قلبه."[3] فهم أنّ لومه

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص.211

[2] أحمد طيباوي، باب الوادي، صص.254،255.

[3] م ن، ص255

للآخرين لن يفضي إلى نتيجة بل عليه أن يعيد تصنيفهم من جديد ويضع نفسه في المقدّمة، قرّر أن لا يكره أحدا، ولا ينقم على أحد، حتّى يتمكّن من الاستمرار.

لكنّ الغفران لوالده ليس بالأمر الهيّن، ذلك أن ما عاناه طيلة السنوات الماضية وما شعر به بعد تزعزع هويّته لم يكن بالأمر الهيّن، لكن اخته الشقيقة لم تتوقف عن استعطافه ليسامح والدهما، "تريد أن تنقذ شيئا من ذاتها بمعيته، ولئلا يبقى والدها محل لعنة مزمنة من ابنه وهو بين يدي الموت. أخبرته بأن حالته ساءت مؤخرا، يقضي الليل يتكلم وحده أو يخاطب من رحلوا عن الدّنيا منذ زمن طويل، يستعيد معهم الماضي مبعثرا، ويبدي ندما عارما على ما فعله بكمال وبنفسه. أرسلت له صورة لوالدهما في فراشه، متوعكا إلى أبعد حد، ثم أرادت أن تستشير عاطفته تجاهه أكثر، فوصله منها فيديو قصير يتكلم فيه عبد القادر بن صابر عن ندمه وألمه، ويرجو أن يسامحه. بدا مريضا، مع أنّ لا شيء محددا يؤلمه، كان يتأهب للرحيل وحسب."[1] حيث إنّ ما فعله الأب كان كالجبل على كاهله بعد شعوره بالنّدم فيما بعد، ولا شيء يمكن أن يخفّف من ألمه سوى أن يسامحه كمال حتى يستطيع الموت بسلام كما أنّه " يريد أن يموت ويدفن في بلاده، لا أن يعود إليها داخل تابوت محشور في بطن طائرة مع الحقائب وقذارة الحياة. تعاطف كمال مع أخته نادية أكثر من تجاوبه مع رغبة عبد القادر بن صابر في وفاة سعيدة. كسبت قلبه في صفّها، يهزمه قلبه دائما، رجل رخو.. كان يجدر به الانتقام، لكنّه وجد نفسه يقول لها إنّه سيكون في استقبالها متى عادت به إلى هنا ليموت في "بلاده"."[2] لم يشأ كمال أن يحمّل أخته ذنب أبيه، كما أنّ رجولته منعته من زجرها أو الانتقام من والدها رغم أنه لا يملك أيّة عاطفة اتّجاهه، لكنّه قرّر أن يسامحه ليتمكّن من الموت بسلام، ودون تأنيب ضمير.

ج-الأنا والآخر:

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص266

[2] م ن، صص، 267،266

عندما نذكر مصطلح الأنا والآخر يتبادر إلى أذهاننا العلاقة بين طرفين، فيكون بينهما صراع أو تفاعل. وغالبا ما يحيل "الأنا" إلى الشّرق أو الشمال بعاداته وتقاليده وقيمه ومعتقداته، أمّا الآخر فنعني به الغرب الّذي يختلف عن الشّرق العربي في الانتماء الدّيني والفكري والحضاري، وإنّ هذه العلاقة الإشكالية بين الاثنين هي علاقة ضاربة في القدم، وقد اهتمّ بها "أحمد طيباوي" في روايته "باب الوادي" حينما سلّط الضّوء على فئة معيّنة من فئات المجتمع الجزائري، وهي فئة المغتربين الّذين يواجهون صعوبة كبيرة في التّأقلم مع الحضارة الجديدة أو لنقل الحفاظ على الهويّة الأصيلة.

يضطلع النّص الرّوائي برسم صورة المغترب "عمّي عيسى"، الّذي التحق بفرنسا في آواخر السّتينيات، ولعلّ أسباب اتّخاذ هذا القرار تعود إلى الكمّ الهائل من المضايقات الّتي تعرّض لها بسبب ماضي والده المشوّه، فاضطرّ إلى ممارسة الفعل الهروبي للتّخلّص من لقب ابن العميل أو ابن الحركي، إذ إنّ والده " كان مجنّدا في ميليشيا رافقت الجيش الفرنسي في التّمشيط والمداهمة في منطقة "الحضنة"."[1] وقد ذاع صيته على أنّه من الخونة الّذين باعوا الوطن وخانوا جبهة التحرير الوطني.

غير أنّ الحقيقة الّتي لا يعرفها الجميع، هو "أنّ أباه تعاون مع فرنسا مرغما، هاربا من الفقر، ومن ذلّ أبناء العمومة الّذين بخلوا عليه حتّى بكيس شعير، يصنع منه خبزا لأولاده ولأمّه الكفيفة، وانتقاما لشرفه من عمّه الّذي تحرّش بزوجته، ولمّا صدّته اتهمها بمراودته."[2] فهو في الظّاهر عميل لكنّه في الحقيقة قدّم خدمات جليلة للمجاهدين من خلال التّستّر عليهم ومساعدتهم بما يتاح له.

أصبح همّ "عيسى" الوحيد أن يبعد عن والده السّمعة السّيئة والصّورة المشوّهة الّتي رافقته لسنوات طويلة، خاصّة بعد سنوات تقاعده حينما صار يزور الجزائر على فترات متقاربة، إذ "ظلّ يطوف على مجاهدي المنطقة، ليشهدوا معه بأن والده بلقاسم الشّار كان في الظّاهر مع فرنسا، ويخدم في

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص115.
[2] المصدر نفسه، ص115

ميليشيا تابعة لها، لكنّه قدّم لإخوانه المجاهدين – من موقعه تحت راية الجيش الفرنسي– كل ما يستطيع."[1] صدّقه البعض لكنّ الأغلبية استهزؤا من جهده العبثي، واتّهموه بأنّه جاء ليزيّف التّاريخ.

ومن ثم، فإنّ قرار الهجرة لدى "عيسى" لم يكن عبثيا أو اختياريا، لكنّه في المقابل دفع ثمنه باهضا، وهذا نتيجة المجتمع الّذي تربّى فيه اولاده والّذي أحبط جميع محاولاته في إنشائهم تنشئة تتوافق والمجتمع الجزائري، فما حصل هو نجاح أحد أولاده الّذي واصل دراسته وأثلج صدره باعتلائه أعلى المراتب. " أمّا البقيّة فهم، حرفيّا، مجرّد كلاب ضالّة، ناكرون للخير، ويجلبون له العار، حكم على أحدهم بالسّجن لاعتدائه على فتاة قاصر، والآخر يبيع فحولته لعجوز شبه منتهية تنفق عليه، وهذا بالدّات كان أمله فيه كبيرا، ابنه البكر وسمّاه على اسم والده، وكانت خيبته فيه بلا حدود. أمّا ابنته الوحيدة هاجر، فطردها من البيت، واعتبرها ميتة، فضّل البقاء وحيدا على أن يصبح ديّوثا."[2] وكما هو واضح، إنّه صراع مع الذات ولكنّه في العمق هو صراع مع الآخر، الذي يحيل من جهة على المستعمر الذي تسبب في هذه الوضعية، ويؤشر من جهة أخرى على "عيسى" باعتباره الآخر الذي كان خادما للاستعمار في منظور الناس.

وهكذا، أدرك "عيسي" متأخّرا أنّ العيش في بلاد أجنبية يهدّد كينونته العربيّة وهويّته، ولقد دفع ضريبة ذلك في أولاده الّذين ضلّوا الطّريق واختاروا حياة الآخر الغربي وتنكّروا لتعاليم الدّين والقيم والأخلاق والعادات والتّقاليد، خاصّة ابنته الّتي " تمرّدت، وحاولت أن تفرض عليه قيما وممارسات لا يؤمن بها، أرادت أن تهزمه بحبّه الكبير لها، ففشلت ولفظها من حياته كأنّها لم تكن."[3] لقد أراد تقييدها في مجتمع متفتّح، لكنّ ذلك لم يكن في متناوله، وبضربها للقيم الأخلاقية والدّينية عرض الحائط قرّر أن يتبرّأ منها على اعتبار أنّها قد اختارت طريقا مغايرا ومختلفا، والّذي يعتبر بنظرها متوافقا "مع العصر والمجتمع اللّذين عاشت وتربّت فيهما."[4] ولاشك أنّ هذا وجه للانسلاخ العنيف عن الهوية، فمن

[1] م ن، ص 116.
[2] م ن، ص 119.
[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص119.
[4] المصدر نفسه، ص.119

ناحية الأب يتبرأ من ابنته، ومن ناحية أخرى تختار البنت أن تتلبس بهوية غير هويتها الأصلية، وإن كانت تحت وطأة إكراهات ثقافة جديدة، وحضارة غير حضارتها الأم.

هذه الأحداث المأساويّة الّتي كابدها "عيسى" جعلته يتعرّف أكثر على قيمة موطنه الأصلي ويدرك تمام الإدراك أهميّته بعد أن جرّب الآخر الغربي، فأيقن متأخّرا أنّه "كان من الأحسن لو عاد إلى بوسعادة وربّى أولاده هناك، الوقت تأخّر الآن...الأولاد كبروا واستقلّوا بأنفسهم والأهل هناك ماتوا أو تفرّقوا، وبيتنا القديم تهدّم، والقرية نفسها أصبحت مجرّد أثر. نزحوا كلّهم إلى المدن."[1] إذ أنّ المرء لا يعرف قيمة هويّته وجذوره إلا في لحظات مأساويّة، يواجه فيها الآخر وجها لوجه، حينما يشعر بقيمة ما فقده، ويزداد تقديره لأصوله وقيمه، وتتبخّر الماديات، ليحلّ محلّها الحنين للذات الأولى الّتي تختار العودة إلى أصولها وإنهاء ما تبقّى من حياتها بين أهلها وفي أرضها.

وفي المقابل قد يمثّل الآخر في الرواية الجانب الإيجابي من خلال تشبث بعض المعمرين بمنبت الهويّة وتاريخ الأجداد، رغم اختلاف العادات والتّقاليد والقيم، وهذا بالضّبط ما أعرب عنه "أحمد طيباوي" في ثنايا روايته حينما تحدّث عن تجربة المعمّرين الّذين اضطرّوا لترك الجزائر بعد إعلان اتّفاق وقف إطلاق النّار، بين جبهة التّحرير الوطني وفرنسا يوم إعلان الاستقلال، إذ تركوا كلّ شيء وراءهم، واندفعوا أمام بوابات الميناء للحصول على مكان في الباخرة المغادرة، ولقد كانت فئة معتبرة منهم تعتبر الجزائر هي الوطن الأمّ، كما هو الحال مع "موسيورافو" المعمّر صاحب الأصول الإسبانيّة الّذي ترك بيته الواسع وغادر مع عائلته، وقد "كان الحاج" عثمان" ممّن اغتنموا فرصة الظّفر بالمنزل بعد عمليّة التّرحيل الواسعة، واستطاع أن يسوّي وثائق البيت، ويمكث فيه مع عائلته[2].

وبعد مرور سنوات ظل "مسيو رافو" مسكونا ببيته في باب الوادي في الجزائر، وقد راسل "عثمان" ملتمسا منه ما تبقّى فيه من أشياء لا تقدّر بثمن.

[1] م ن، ص121

[2] ينظر، أحمد طيباوي، باب الوادي ، ص.74

ومن ذلك " بعض الصّور القديمة لأسرته، كان قد نسيها أثناء خروجه السّريع، في صندوق خشبي مميّز في غرفة النّوم بالطّابق العلوي، وصور أخرى للسيّدة العذراء وابنها، ومجسم نحاسي للمسيح على الصّليب، ومخطوط حصل عليه بأعجوبة بعد الحرب العالميّة الثّانية من شيخ فرنسي مهتم بتاريخ شمال إفريقيا القديم."[1] وهكذا يكون قد ترك جزءا كبيرا من هويّته في البيت العتيق، بل أكثر من ذلك لازال متعطّشا إلى العودة إلى أرض الوطن واستنشاق هوائها، بل كان يعيش مسترجعا شريط حياته "عن ألجي البيضاء"، وعن البيت، وسنوات حياته الرّائعة الّتي قضاها فيه.

كان حلمه، قبل أن يغادر الحياة، أن يعود فيزور بيتنا هناك ثمّ يموت بسلام. إنه تاريخ والده وجدّه، جمعوا المال وبنوه، وأصبح يمثّل مجد العائلة، وعاشوا فيه لحظات لا تنسى. ذلك البيت هو مجد آل رافو."[2] وعليه فإن "ماسيو رافو" يعتبر الجزائر جزءا من تاريخه وهويته الّتي لا يمكن أن يتنكّر لها خاصّة وأنّه قضى سنوات طويلة من حياته فيها، وهي أيضا تتعلق بتاريخ جدّه وأبيه، والبيت العائلي بالدّات هو مستودع ذكرياته عندما كانت مدينة الجزائر البيضاء أوروبية.

وعلى الرغم من كمّ الاختلافات الّتي تميّزعائلة "رافو" عن البيئة الّى نموا فيها، إلّا أنهم لا زالوا مشدودين إليها رحميّا، وقد توارثوا ذلك أبا عن جدّ، وهذا ما تؤكّده محاولات ابنة "مسيو رافوا" " المستميتة للسّماح لها بزيارة منزلهم العتيق في الجزائر، ففي "ذات صيف قائظ في عام لا يذكره، وصلت إليهم رسالة بالبريد العادي، واضحة ومختصرة، ومليئة بالتّوسل. امرأة فرنسية تعمل معدّة برامج في قناة إذاعيّة حكوميّة، غادرت الجزائر بعد الاستقلال مع والدها، وهي طفلة بعمر عشر سنوات، وتتمنّى أن يسمحوا لها بزيارة البيت الّذي ولدت فيه وعاشت سنوات حياتها الأولى."[3] ومن هنا نرصد توافق نسق الأنا مع نسق الآخر، فرغم أنّ كاترين ابنة "موسيو رافو " قد عاشت في الجزائر في سنوات مبكّرة من حياتها، إلا أنّها جبلت على حقيقة أنّ هذه الأرض تتقاطع مع هويّتها،

[1] م ن، ص.73

[2] م ن، ص197

[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص73

الأمر الّذي دفعها للتّنقيب عن ماضيها، وماضي عائلتها والسّفر من فرنسا إلى الجزائر، ولا تتوقف نيّتها عند حدود استرجاع الذّكريات، بل تتعدّى ذلك إلى الإجابة عن أسئلة الهويّة الضاربة في القدم، والتّصالح مع فكرة أن جزءا من هذه الهويّة متعلّق بالآخر، وهذا ما أكدته "كاترين" حينما سردت على أصحاب البيت كم أحبّ والدها الجزائر: "وإلى غاية يوم موته بقي يعتبرها وطنه الحقيقي، قالت لهم ذلك أكثر من مرّة، وهي تطوف بأرجاء البيت، وتطلّ من نوافذه وشرفاته."[1]

إنّ الجزائر في نظر بعض المعمّرين هي منبع الهويّة والبحث عن الأنا في عمقها الشعوري والتاريخي، بغضّ النّظر عن بقية الظّروف حيث إنّ "بعض الكولون –المعمّرين–أحبّوا الجزائر أكثر من بعض أهلها الأصليّين، وعمّروها وخلّفوا بعد خروجهم الكبير منها العمران والمزارع. وهم على الأقلّ أفضل ممن حكموها باسم الثّورة والوطنيّة واتّخذوا البلد ملكية خاصّة."[2] و بالتّالي فإن مسألة الهويّة قد لا تتعلّق بالأنا فقط، قد تمتد جذورها نحو الآخر، باعتبار أن الظّروف التّاريخيّة المختلفة قد ساهمت في تشكّله وامتداده من خلال اختلاط الثّقافات والأعراق الّتي لا يلبث الفرد لاهثا وراءها حتّى تكتمل صورته أمام نفسه، كما هو الحال مع "كاترين" الّتي ظلّت وفية لتاريخ أجدادها.

وفي هذا الصّدد نجد "كمال" السّارد البطل يعزّز منظور "كاترين" إلى الجزائر، ولكنّه يعمّم وجهة النّظر هذه حين تصدر عن الأقدام السّوداء، حيث وصفهم بالقلوب البيضاء، بل جعل هذه الرّؤية تنطبق على جميع الأوروبيّين الّذين كانوا جزءا من الاستعمار، وفي هذا المعنى يقول:" أقدام سوداء وقلوبهم بيضاء، أولئك الأوروبيّون الذين عاشوا لأكثر من قرن ونصف في بلاد الشّمس، وأحبّوها أكثر ممّن عادوا بها إلى التّخلّف اليوم، حكموها بالباطل ونهبوها، وجعلوا الشّباب يفكّرون أنّ الاستقلال ربّما كان خطيئة، ويتمنّون المجيء، والعيش في فرنسا ولو كمشرّدين وطالبي معونات حكوميّة."[3]

---

[1] م ن، ص73

[2] م ن، ص75.

[3] أحمد طيباوي، باب الوادي، ص197.

إلّا إنّنا نسجّل مفارقة في خطاب السّارد البطل ذلك أنّه تعامل مع منظور المحتلّين بشكل إيجابي، فالجزائر بالنّسبة إليهم هي فضاء الشّمس المشرقة والرّاحة والألفة، إذ إنّ "كمال" تجاهل استعمارهم للجزائر الّذي دام أكثر من قرن ونصف، في حين اعتبر أنّ الّذين حكموا الجزائر بعد الاستقلال كانوا أقلّ حبّا لوطنهم من المحتلّين، بل كانوا أكثر تدميرا لبلادهم عندما أسقطوها في مستنقع التّخلّف، ودفعوا الشّباب إلى التّفكير في الهجرة، لاسيما إلى فرنسا، راضين بأن يكونوا مشرّدين أو طالبي مساعدات من المستعمر القديم. هي، إذن، نظرة تشاؤميّة، واحتقاريّة للوطن نتيجة الخيبات السّياسيّة والاجتماعيّة الّتي صدمت شخصيّة كمال المأزوم بمسألة والده المفقود.

غير أنّ السّارد المتحكّم في مقاليد الحكي يكسر أفق توقّع كمال، الّذي أدان الممارسات الخاطئة في الوطن، حين يعلن أنّه لن يجد "فرنسا" في صورة جنّة، تلبّي رغباته وأمنياته، كما أفصح عن ذلك في الملفوظ السّابق، بل إنّ كرم "كاترين" نفسه لن يكون كافيا لولوج الجنّة الّتي يحلم بها الشّباب في الجزائر. ويمكن أن نتبيّن ذلك من خلال هذا المقطع السّردي: " لن تكون الجنة بانتظاره مهما بلغ معه كرم السّيّدة كاترين. يتوجّب عليه أن يناضل من أجل العيش بكرامة إذا قرّر البقاء، فرنسا لم تعد جنّة للشّباب الحالمين."[1] وعلى هذا الأساس، فإنّ فرنسا لن تكون الحلم الموعود، لذلك يتوجّب على "كمال" أن يشقى حفاظا على كرامته، إذا أراد البقاء هناك، وهذا يعني أنّ موقف "كمال" من وطنه كان ردّة فعل، وليس انسلاخا من انتمائه لهويّته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "كمال" محكوم أيضا بوعده للهاشمي دبّوز بالعودة إلى الوطن، الّذي ساعده في الحصول على التّأشيرة، وإن كان السّارد القائم بالحكي يستشرف إخلافه بوعده، ممّا قد يتسبّب في حصول أضرار معنويّة محتملة ،لأنّ "كمال" تحت وطأة إرغامات عظيمة في الغربة.

ولعلّ ذلك ما جعل "كمال" يشعر بصعوبة قطع الصّلة بماضيه، ومن ثمّ سيكون بقاؤه في "باريس" قبرا لذكرياته وتجاربه ومعارفه، وكلّ ذلك لن يخلّصه من التّيه الّذي ضاع في غياهبه. وهذا يعني أنّه سيهدم حياته السّابقة، ويبني حياة

[1] المصدر نفسه، ص199.

جديدة من حيث الزّمن والمكان والنّاس تحقيقا لحياة مختلفة. "وما يشقّ عليه فعلا هو أن يقطع صلاته بكلّ من عرفهم في الماضي، وشكّلوا جزءا أصيلا أو دخيلا من حياته السّابقة. يستقر في باريس، ويدفن حيرته ومعارفه، وكلّ ما قاده إلى التّيه، و يبدأ حياته من جديد، في مكان آخر وزمان آخر، مع بشر مختلفين، ويكون كأنّه ولد بالأمس القريب."[1] وهذا الأمر يكشف وجها ملتبسا للهوية، إذ يتحول هذا الميلاد إذا تحقق إلى ضياع، فالمسألة أعقد بكثير من مجرد الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، فثمة عوامل متعددة من الناحية الثقافية والسوسيولوجية والمعرفية والنفسية تتدخل في بناء الذات.

بيد أنّ ما يفترضه السّارد يوحي بأنّ "كمال" سيبني حياة مغايرة تماما، كما لو أنّه سيولد من جديد. إلّا أنّ هذا الاستباق يظلّ في خانة الافتراض والاحتمال، ذلك أنّ كمال سيعود إلى أرض الوطن بعد أسبوع. وينم ذلك عن تحول في الوعي، ممّا يقتضي تغيرا عميقا لدى كمال على مستوى فهم الذات والمجتمع. ومن الواضح أنّ ذلك يبين أنّ العلاقة بين الأنا والآخر محكومة بطبيعة التعالق بين الذاتي والغيري. ومن هنا يمكن فهم دينامية تمثّل الهوية في روايات أحمد طيباوي، حيث رصدنا التحول من البحث عن الهوية المفقودة إلى العودة إلى الجذور انطلاقا من جدل الأنا والآخر.

وهكذا، يكون البحث قد كشف من خلال النسق الثقافي في روايات أحمد طيباوي عن وقائع ثقافية لها علاقة بالذاكرة والتاريخ والثقافة؛ كنا قد عالجنا بعضها في الفصول السابقة، وتجنبنا تكرارها، لذلك انصب الاشتغال على تمثلات الهوية، وما طالها من إكراهات، لذلك ألفينا البطل في بحث دائب عن الهوية المفقودة، وسواء تعلق ذلك بالأنا أو بالآخر، الذي تبدي في صورتين: الآخر المستعمر، والآخر/الأنا المتهم بالخيانة الوطنية؛ فاقتضى الأمر أن ينخرط في معاناة إنسانية لتبرئة ذمته، وتطهير هويته ممّا أصابها من تشويه وامتساخ. والحقيقة أنّ الأنساق الثقافية لدى أحمد طيباوي أوسع وأشمل.

ونستطيع القول بأنّ الأنساق التي رصدناها في روايات أحمد طيباوي تتداخل وتتفاعل دلاليا، لأنّها في نهاية المطاف تشتغل في بنية حكائية كلية،

[1] أحمد طيباوي، باب الوادي، صص،199 ،200.

تتضافر فيها هذه الأنساق التي تجلّي المضمر والمسكوت عنه في هذا الخطـــاب السردي؛ سواء ما تعلـــق بالفلســـفي أوالاجتمـــاعي أو السياســـي أو الثقـــافي.

خاتمة

توصل البحث في موضوع (شعريّة السّرد في روايات أحمد طيبـــاوي) إلى جملة من النتائج، لعل من أهمها ما يلي:

– إن الحديث عن موضوع الشّعرية في السّرد هو حديث عن تلك الأبعاد الجماليّة الّتي يختصّ بها نص دون آخر، ولا يمكن الوصول إليها إلّـــا عبـــر تفحص التّكامل الحاصل بين العناصر السّردية بوصفها توليفة متضافرة فـــي المحكي.

– لمسنا اشتغالا كبيرا على المفارقات الزمنية فـــي روايـــات "أحمـــد طيباوي"، من خلال استعماله لتقنيّتي الاسترجاع والاستباق، اللّتين كان لهمـــا حضور لافت في النّص السّردي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير التّقنيتين في هواجس الشّخصيّات، وتفاعلات ذلك مع النّسق الزّمني الّذي تنجز فيه الأفعال السّرديّة.

– نميّز في الاسترجاع نوعين اثنـــين يختلفـــان بـــاختلاف وظيفتهمـــا: الاسترجاع الدّاخلي، والاسترجاع الخارجي: ففي رواية "اختفاء السيّد لا أحد" اشتغل السّارد على هذا النّوع من الاسترجاعات خاصّة فيما تعلّـــق بعنصـــر الشّخصيّة، فقد سلّط الضّوء على ماضيها، ووقف عندها طويلا بعـــد أن مـــرّ عليها مرور الكرام في البداية، لتستوقفه فيما بعد ويقوم بالاهتمام بها، فضـــلا عن حديثه عن شخصيّة مراد.

– كان الهدف من الاسترجاع بشكل عامّ هـــو تحقيـــق بواعـــث فنيّـــة وجماليّة، بالإضافة إلى سدّ الفراغ الاستعادي، وتنوير القارئ، والإشارة إلـــى أمور غامضة وإعطاء معلومات عن شخصيّات جديدة، واستدراك ما سبق.

– استعان "أحمد طيباوي" بالاستباق في مواضع شتّى من رواياته، حيث نستطيع أن نميز بين نوعين مختلفين، هما: الاستشراف كتمهيد، والاســـتباق كإعلان، تحقق الأول من خلال تطلع الشّخصيّة نحـــو مســـتقبل مـــا يتعلّـــق بمصيرها الخاص، ومن ذلك مثلا ردّة فعل اللّاأحد أو لنقل توقعاتـــه لحظـــة تأهّب "مراد" للسّفر وترك والده طريح الفراش، إذ تحققت لاحقا نبوءاتـــه، إذ اختفى "عمّي مبارك" عن الأنظار. أما الاستشراف كإعلان فلـــم تحفـــل بـــه الرّواية لأجل الاحتفاء بالغموض الذي حفّ بحكاية الســـارد المشـــارك فـــي الحكي عن "اختفاء السيّد لا أحد".

– إن الوقوف على وتيرة السرد في رواية "اختفاء السيد لا أحد"، يستند إلى ما شهده عرض الأحداث من سرعة وبطء، وانعكاس ذلك على إيقاع الزمن في النص الروائي، وفي هذه الحالة فقد وردت صيغ سردية أسهمت من جهة في اختزال زمن الحكاية، وإبطاء السرد من جهة أخرى، إذ نلفي أنّ الخلاصة في هذه الرواية احتلت مساحة كبيرة من زمن السّرد وتسريعه، فكانت عمليّة استرجاع السارد البطل خاطفة في قالب اختزالي، بسبب عوامل نفسيّة لتجاوز كلّ ما هو مؤلم، وعدم الوقوف عنده طويلا، مما قد يكسبه نوعا من الثّبات حيال أحداث الزّمن، وعليه فقد اضطلعت الخلاصة بوظيفة الاختزال في رواية "اختفاء السّيد لا أحد"، حيث قام السارد بعرض الأحداث مكثفة، والتي كانت في الغالب مرتبطة بالماضي.

– لقد كان الحذف في رواية "اختفاء السيّد لا أحد" حاضر بشكل كبير، وبأنواعه الثّلاثة، ولكنّ الكفّة قد رجحت للحذف الافتراضي، وتعلّق باختفاء السّيّد لا أحد في وجهة مجهولة حتّى أنّ السارد لم يكن عليما بأيّ شيء، ولكننا استطعنا الشّعور بأن أحداث كثيرة مهمة محذوفة، وهذا ما أحدث فجوة في السّرد، أدخلت المتلقي في أكثر من متاهة، وحتى بعد نهاية الرّواية لم يشف غليله. ومع ذلك فإنّ عدم ذكر إشارات تدل على الحذف الزمني لم يمنع من اضطلاعه بوظيفته الأساسية، وهي تسريع السرد. وهكذا فإنّ الحذوف غير الصّريحة في الرواية كانت حاضرة أكثر من الحذوف الصّريحة لأنها تتناسب وعنصر الغموض في الرّواية.

– وعندما نقارن بين روايتي "اختفاء السّيّد لا أحد" وبين" المقام العالي" لأحمد طيباوي يتضح لنا العكس، فهناك حضور لافت للحذف الصّريح في الرواية الثانية، حيث إنّه يتوزع في ثنايا فصولها تسريعا للسرد، إذ يقوم السارد أو الشخصيات بالإعلان عن الفترات الزمنية المحذوفة، ثم إنّ ذلك أسهم أيضا في بنية النص السردي.

– لقد نهض الخطاب في رواية "مذكّرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي على فعل الاستذكار، لأنها رواية سير ذاتية، ولذلك فقد اشتغل الكاتب على بنية زمنية في ضوء السّيرة الذّاتيّة، فما يلبث السّارد أن يعود إلى الحاضر حتّى يفاجأنا بانهيال الذّكريات عليه مجدّدا، ويظهر ذلك في انتقاله من ذكرى إلى أخرى دون توقف، ما جعل التّشظي والتّقطع غالبا على النّص، وهذا من خصائص رواية السّيرة الذّاتيّة الّتي لا تعمد إلى خطّ زمني واحد، ومنه تتخذ الكتابة بعدا تراجيديّا يترجم الأحاسيس، وخطابا نفسيّا يعمل على ترميم الذّات

السّاردة الّتي لا تلبث تحنّ إلى الماضي، ليكون فسحة لها لاستعادة الذّكريات والمواقف.

– يؤطر الزّمن اللّيلي الحكي بشكل لافت في روايات "أحمد طيباوي"؛ وهو يجمع بين الألفة والغياب في تجربة الشخصيات، وفي علاقتها بالفضاء والزمن على حد سواء، كما أنّه مسرح للتّأمّل الّذي يمارسه السّارد في وحدته. وهو أيضا متصل بالعتمة الداخلية التي تعزز العتمة الخارجية في بعديها الظاهري والباطني، فالزّمن اللّيلي عند السّارد /البطل لا يعكس مجرّد معايشة سطحيّة للأشياء، إنّما يحمل نظرة وجوديّة عميقة يصل إليها السّارد ببصيرته، فهو يحتويه ويستغرقه وجوديا، ويحوله إلى كائن ليلي بامتياز.

– نحا "أحمد طيباوي" في رواياته منحى الرّواية الجديدة التي وظّفت ما يسمّى بحوارية الضّمائر أو لعبة الضّمائر، والتي فيها تتحول الضّمائر بحسب المقامات السردية المختلفة، من خلال الاشتغال على ضمير محدد، أو الانتقال من ضمير إلى آخر في موقف سردي واحد أو أكثر، وفي هذا الصدد، تنوعت لعبة الضمائر بين: أنا–هو، وأنا–أنت. ثم إنّ لعبة الضمائر قد اتخذت بعدا أوسع، حين امتدت إلى مستوى التلقي الخارجي، فتماهى القارئ مع ضمير المخاطب (أنت)، وكشف ذلك عن تنويعات على صعيد صيغ الخطاب والأصوات السرديّة.

– وقف البحث على جملة من الأنساق المضمرة في روايات "أحمد طيباوي"، وكان من أهمها: النسق الفلسفي، النسق الاجتماعي، النسق السياسي، والنسق الثقافي. والملاحظ أنّها وردت متضافرة، على مستوى الآليات، والعوالم، والدلالات التي تنتجها؛ ولاسيّما حين يمعن البطل في أسيقة عبثية، عجائبية، بل حتى حين يختبر واقعا متفسخا.

– قدم البطل في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، من منظور فلسفي، يسائل الذات والوجود والعالم، فتبدى في صورة القلق، والغارق في الإخفاق والغموض، ومن هذه الزّاوية، تنازعه العبث والجنون، والانغماس في المونولوج تعرية للذات، وبحثا عن المعنى، وهو في ذروة مأساة الفقدان والتيه، وبالأخص أنّه نموذج للمثقف الذي عاش الحياة بكل إكراهاتها.

– تمظهر النّسق الاجتماعي من خلال الحكي في صور متنوعة، منها العنف وقمع الأنثى، ونتبين ذلك بوضوح من خلال العلاقات الاجتماعية والجنسية مع المرأة في ثنايا النص الروائي، فتغتدي المرأة مجرد غواية

جسدية مبتذلة، كما سيطر نسق الاستكانة والاستسلام على شخصيات نسائية كثيرة، خاصّة تلك التي ترسّخ لديها أنّ الرّجل هو الطّرف الأهمّ والأقوى في العلاقة، فالأنثى في هذا الصّدد تنظر إلى نفسها أنّها تابعة للرّجل في كل الأحوال، وينم ذلك عن نسق اجتماعي معطوب، يهيمن فيه المنطق التسلطي، والذي نجم عنه نسق الرّفض والتّمرّد لنماذج نسائيّة.

– تجلّي روايات "أحمد طيباوي" النسق السياسي بمضمراته الإيديولوجية، ولاسيما ما تعلق بحركة التاريخ والتحولات السياسية، ويمكن أن نميز ذلك من خلال ثلاثة محكيات: محكي الثورة، محكي الصراع السياسي في فترة الاستقلال، ومحكي العشرية السوداء (الإرهاب).

– ومن هذه الزاوية، وقفنا أيضا على النسق الثقافي الذي كان لافتا بحضوره في روايات أحمد طيباوي، وفي الواقع قد انعكس على مجمل هذه النصوص السرديّة، حتّى أنّه يصعب علينا فصله عن الأنساق الفلسفية، والاجتماعية، والسياسية، ولاسيما على مستوى الرؤية والسرد والكتابة؛ ذلك أنّه يمثل عمقا لها، ورافدا حيويا لتشكيل الخطاب السردي لدى الروائي. ثم إنّ مرجعات الذات الساردة تتميز بالتنوع والثراء، وأحيانا تتخذ طابعا إشكاليا يتماشى مع أنماط الشخصيات والموضوعات التي يعالجها الروائي.

– وتجدر الإشارة في الأخير إلى أنّ شعرية السرد في روايات "أحمد طيباوي" لا تستوفيها هذه النتائج والخلاصات، ذلك أنّ هذه الأطروحة بجوانبها النظرية والتطبيقية هي محاولة لقراءة هذه المدونات السردية انطلاقا من بعض مستوياتها الجمالية وأنساقها المضمرة. وبطبيعة الحال، فإنّ هناك إمكانات ومظاهر أخرى لملامسة شعرية الخطاب السردي عند "أحمد طيباوي"، ولكن اقتصرنا على بعضها استجابة لاستراتيجية البحث ومحدداته مع مراعاة تضافرها وانسجامها.

قائمة المصادر والمراجع

_ المصادر:

1_ طيباوي أحمد، اختفاء السيد لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائـــر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط.2، 1441ه- 2021م.

2_ طيباوي أحمد، باب الوادي، دار الشّروق، مصر، ط1،2023م

3_ طيباوي أحمد، مذكرات من وطن آخر، منشورات ضفاف، بيـــروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1436_2015.

4_ طيباوي أحمد، المقـــام العـــالي، المؤسســـة الوطنيـــة للفنـــون المطبعية، الجزائر، ط.1، 2010.

5_ طيباوي أحمد، وجه على الحافة، ميم للنشر الجزائر، ط.1، 2020.

6_ طيباوي أحمد، موت ناعم، منشورات ضفاف، منشورات الاخـــتلاف ،بيروت، الجزائر، ط1، 1435ه،2014 م.

_ المراجع:

07_ إبراهيم عبد الله، المتخيّل السّردي (مقاربات نقديـــة فـــي التنـــاص والرؤى والدلالة)، المركز الثّقافي العربي، الـــدار البيضـــاء، المغـــرب، بيروت، لبنان، ط.1، 1990.

08_إبراهيم محمود، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار للنشـــر والتوزيع، سورية، ط. 01، 2013.

09_ إبراهيم محمود ، علم جمال الجســـد المغاير، دار الحـــوار للنشـــر والتوزيع، سورية، ط.1، 2015 .

10_ أبو ديب كمال، جدليّة الخفـــاء و التّجلـــي، دراســـات بنيويّـــة فـــي الشّعر ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط0.1 ، 1989.

11_أبو نضال نزيه، تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرّواية النّسوية (1885_2004)،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر،بيروت، لبنان، ط.1 ،2004.

12_ أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، رواية (سابع أيام الخلق) مفتاحا إجرائيا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2016.

13_الإدريسي عبد الرحيم ، استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1،2013 .

14_أشهبون عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سورية، ط.1، 2009.

15_ أشهبون عبد المالك، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، سنة2011.

16_ آيت ميهوب محمّد، الرّواية السّيرذاتيّة في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز، عمان، الأردن، ط1، 2016.

17_أيوب سهير ، إستراتيجيات المتكلم في الرواية، دراسة في المقام والعوالم الممكنة، واسيني الأعرج أنموذجا، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط.1، 2022.

18_ الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000.

19_ الباردي محمد، عندما تتكلّم الذّات، السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.

20_ بحراوي حسن، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء _ الزّمن _الشّخصيّة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

21_ بدري عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، 2000.

22_ **بلخامسة كريمة**، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين، دار الأمل، الجزائر، 2014.

23_ **بلعلى امنة**، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة الامل للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر الطبعة الثالثة 2009.

24_ **بلعلى آمنة**، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة،دار الانتشار العربي ،لبنان،ط1 ،2014م .

25_ **بلعلى آمنة** ،سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التّراثيّة ،دار النّهضة العربيّة ،بيروت ،لبنان، ط01 ، 2013م.

26_**بن مالك سيدي محمد** ، النقد والأيديولوجيا، مقالات في نقد النقد ونقد الرواية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2023.

27_ **بنيس محمد** ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4.مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2001.

28_ **بوطاجين السعيد**، شعرية السرد، رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2017.

29_ **بوعزة محمد**، هيرمينوطيقا المحكي ،النسق و الكاوس في الرّواية العربيّة ،دار الانتشار العربي ،لبنان،ط01 ،2007م

30_ **بوعزة محمد**، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435ه_2014.

31_**بوعزة محمد**، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2010م.

32_ **الجلاصي زهرة**، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2000..

33_ **الداهي محمد**، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م،.

34_**الدعدي مقبل بن علي** ، صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والأبحاث، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1437ه_2016م.

35_ **وادي طه**، الرّواية السّياسيّة، الشركة المصرية، العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر، 2000.

36_ **زيتوني لطيف**، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان ، ط1، 2002.

37_ **زيدان محمد**، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط.1، 2004.

38_ **الحجري إبراهيم**، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 2014.

39_ **حليفي شعيب**، شعرية الرّواية الفانتاستيكيّة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009م.

40_ **الحيزم أحمد** ،من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية_ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 2016.

41_ **الطريطر جليلة**، مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيّات، مركز النّشر الجامعي، مؤسسةلار سعيدان للنشر، تونس، دط، 2004.

42_**يحياوي راوية** ،من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات، دراسة،دار ميم للنّشر ،ط.1، 2018.

43_ يقطين سعيد، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن _ السّرد _ التّبئيـر)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضـاء، المغـرب، ط.3، 1997.

44_ يقطين سعيد، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1985.

45_ يوسف عبد الفتاح أحمد ،لسـانيّات الخطـاب و أنسـاق الثّقافـة ،فلسفة المعنـى بـين نظـام الخطـاب و شـروط الثّقافـة ،منشـورات الاختلاف،الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون ، لبنـان ،الجزائـر ط01 ،1431ه ،2010 م.

46_ كرام زهور، ذات المؤلـف مـن السـيرة الذاتيـة إلـى التخييـل الذاتي، مطبعة الأمنية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2013.

47_الكردي عبد الرحيم ، السـرد فـي الرّوايـة المعاصـرة، الرجـل الذي فقد ظله نموذجا، دار الثقافة للطباعـة والنشـر، القـاهرة، مصـر، ط.1، 1413ه_1992م.

48_ الكردي عبد الرحيم، الراوي والـنص القصصـي، مكتبـة الآداب، القاهرة، مصر، ط.1، 2006.

49_ لحمداني حميد، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

50_لعشماوي محمد زكي ، الرّؤيـة المعاصـرة فـي الأدب والنّقـد، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان،1986.

51_ المديني أحمد، تحولات النوع في الروايـة العربيـة بـين مغـرب ومشرق، دار الأمان، منشورات أحمد المديني، الربـاط، المغـرب، ط.1، 2012م.

52_ محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009.

53_ محفوظ عبد اللطيف، صيغ التمظهر الروائي، بحث في دلالة الأشكال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ، المغرب، ط.1، 2011.

54_المناصرة حسين ،قراءات في المنظور السّردي النّسوي،عالم الكتب الحديث،الأردن، ط.1، 2013.

55_ منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث ، رؤية للنّشر و التّوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2015م.

56_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.3، 1414ه.

57_المسعودي أحمد موسى ناصر ،الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2014.

58_ معتصم محمد، بنية السرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2010.

59_ معتصم محمد، المتخيل المختلف، دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 1435ه-2014م.

60_مفقودة صالح ،المرأة في الرّواية الجزائريّة، وزارة الثّقافة،بسكرة،الجزائر،2008.

61_ مرتـاض عبـد الملـك، السـرد والسـردانية، عـرض لنظريـات السـردانية العربيـة المعاصـرة، وتحلـيلات لـبعض نصوصـها، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2019.

62_ مرتـاض عبـد الملـك، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السرد، رقم 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

63_ مرتـاض عبـد الملـك، شعرية القص وسيمائية النص، تحليل مجهـري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر الجديدة للنشـر والتوزيـع، الجزائر، ط.1، 2014.

64_ مرتـاض عبـد الملـك، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995.

65_ مريـدن عزبـزة، القصة والروايـة، دار الفكـر، دمشـق، سـوريا، ط.1، 1980.

66_ مختـار أم السـعد حيـاة، تداولية الخطـاب الروائـي"، مـن انسـجام الملفوظ إلى انسـجام الـتلفظ، دار كنـوز المعرفـة للنشـر والتوزيـع، عمان، الأردن، ط.1، 1436ه_ 2015م.

67_الساوري بوشعيب، الوعي التـاريخي وبنـاء الهويـة فـي روايـة "لو وضعتم الشمس بين يدي"، ضـمن أبحـاث فـي الروايـة العربيـة، تنسيق وتقديم: شـعيب حليفـي وعبـد الفتـاح الحجمـري، منشـورات مختبر السرديات، جامعة بنمسـيك، الـدار البيضـاء، المغـرب، ط.1، 2015.

68_ عـامر رمضـان، الليل في الشعر الجاهلي، دراسـة نصـيّة، مكتبـة الآداب، القاهرة، مصر، ط.1، 1429ه_2008م.

69_ عـامر مخلـوف ،الرّواية و التّحوّلات في الجزائـر (دراسـة نقديّـة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة)،دراسة ،اتحـاد الكتّـاب العـرب ،دمشق،2000.

70_عدوان ممدوح ، دفاعا عن الجنون، مقدمات، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط.8 ،2018.

71_ عصفور جابر، رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2008.

72_ العمامي محمد نجيب، بحوث في السرد العربي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط.1، 2005.

73_ العيد يمنى، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1986.

74_ العيد يمنى، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط.1، 2011.

75_ العيد يمنى، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

76_ عيلان عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط.1، 2011.

77_ الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1424ه_ 2003م.

78_ فضل صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط .1، 2003.

79_ فلاح حسينة، الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي، (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، دار الأمل، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، 2012.

80_ صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، دار العين النشر، القاهرة، مصر، ط.1، 1431ه_2010م.

81_ قاسم سيزا ، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في" ثلاثيّة "نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

82_ القاضي محمد وآخرون، معجم السّرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط.1، 2010.

83_ القمري بشير ، مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1، سنة1999.

84_ رحيم سعد محمد، سحر السرد، دراسات في الفنون السردية، دارنينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق،2014.

85_ رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير، بيروت، القاهرة، تونس، ط.1، 2013

86_ رشيد أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

87_شرشار عبد القادر، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2003.

88_ شرف عبد العزيز، أدب السّيرة الذّاتيّة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، دط، 1998.

89_ تامر فايز، جدل السرد وأزمة الهوية، قراءات نقدية في ثلاثية كمال رحيم الروائية، تقديم: سامي سليمان أحمد، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط.1، 2022.

90_ تبرماسين عبد الرحمن وآخرون، السّرد وهاجس التّمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 2012.

91_ تحريشي محمد، في الرواية والقصة والمسرح ، قراءه في المكونات الفنية والجمالية السّردية، الجزائر، 2007م.

92_ خليل إبراهيم، بنية النّص الروائي ، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2010.

93_الخليل سمير، حطاب طانية، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي الآخر_السرد الثّقافي، دار ضفاف للنّشر، الشارقة، بغداد،2018.

94_الغذامي عبد الله محمّد، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 2006.

95_الغذامي عبد الله محمد، المرأة واللغة _2_ ثقافة الوهم، "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 1998.

96_الغذامي عبد الله محمد، النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان، ط.3، 2005.

97_ غركان رحمن، المنهج التّكويني من الرّؤية إلى الإجراء، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2010.

المراجع المترجمة

98_ أنجلي كريستيان، إيرمان جان وآخرون، السرديات، ضمن نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1989.

99_ إيكو أمبرتو، آليات الكتابة السّرديّة، نصوص حول تجربة خاصّة تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط.1، 2009.

100_ إيكو أمبرتو، 6 نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

101_ باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيق التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1986.

102_ بارت رولان، الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط 1، 2002م.

103_ باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.2، 1404ه_1984م.

104_ بختين ميخائيل، أشكال الزّمان والمكان في الرّواية ، تر:يوسف حلاق، دراسات نقديّة عالميّة، منشورات وزارة الثّقافة ، دمشق، سورية، 1990م.

105_ بروب فلاديمير، مورفولوجيا القصّة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، دار شراع للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط.1، 1996.

106_ بروست مارسيل، البحث عن الزمن المفقود، تر: إلياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2003.

107_ بلوش بياتريس وآخرون، صوت الراوي والتماهي مع القارئ، ضمن الراوي والمروي له والقارئ، دراسات في التواصل السردي، تر: بشار سامي يشوع، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط.1، 2018.

108_بورديو بيار، الهيمنة الذّكوريّة، تر: سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط.1، 2009.

109_ بوتور ميشال، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط.3، 1986.

110_ بوتور ميشيل، التحويل، تر: هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، الإمارات العربية المتحدة، ط.1، 2010.

111_ جنيت جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر: محمّد معتصم ، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصـــر، ط.2، 1997م.

112_ جنيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تـــر: محمـــد معتصـــم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضـــاء، المغـــرب، ط.1، 2000.

113_ جوف فانسون، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط.1، 2012.

114_ همفري روبرت، تيار الوعي في الرّواية الحديثـــة، تـــر: محمـــود الربيعي، مكتبة الشّباب، دار غريب للطباعة والنشـــر، القـــاهرة، مصـــر، 2000.

115_ كايسر وولفغانغ وآخرون، من يروي الروايـــة، ضـــمن شـــعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئـــة العامـــة الســـورية للكتاب، دمشق، ط.1، 2010.

116_ لوجون فيليب، السّيرة الذّاتيّة، الميثاق والتّاريخ الأدبي، تر: عمـــر حلي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضـــاء، المغـــرب، ط.1، 1994.

117_ لوكاتش جورج، نظريّة الرّواية وتطوّرها، تر: نزيـــه الشّـــوقي، دمشق، سوريا، دط،1987.

118_ ماي جورج، السّيرة الذّاتية، تر: محمّد القاضي، وعبد الله صـــوله، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.1، 2017.

119_ ريكور بول، الزّمان والسّرد، التّصوير فـــي السّـــرد القصصـــي، تر: فـــلاح رحـــيم، مراجعـــة: جـــورج زينـــاتي، دار الكتـــاب الجديـــد المتّحدة، ج2، ط.1، 2006.

120_ تودوروف تزفيطان وآخرون، مقولات السّرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السّرد الأدبي، دراسات، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط.1، 1992.

121_ تودوروف تزيفتان، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تر: محمد الجرطي، كتاب الدوحة 38، مع العدد 82 من مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، أغسطس 2014.

122_ توماشفسكي وآخرون، نظرية الأغراض، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1982.

المجلات

123_ بوزيدي حمزة، مظاهر الاغتراب في رواية "مذكرات من وطن آخر" لأحمد طيباوي، مجلة (لغة – كلام) ، مخبر اللغة والتواصل، جامعة غليزان، الجزائر، المجلد7، العدد3، جوان2021.

124_ بوغنوط روفيا، سردية الظل واللانتماء في رواية (السيّد لا أحد لأحمد طيباوي)، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، جامعة تسمسيلت، الجزائر، المجلد6، العدد2، ديسمبر2022.

125_ الجرف ميسون صلاح الدين، بنية الزمن في الرواية، دراسة تطبيقية لروايات التسعينيات للكاتب عبد الكريم ناصيف، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، المجلد9، العدد2ب، 1433_ 2012.

126_ماهر حنان ، تقنيات السرد في رواية "مقام السيدة" لمحمد صالح رجب، مجلة عالم الكتب، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، المجلد السادس، العدد79، أبريل 2023.

127_ المبروك الجميل، النظام السردي، الرؤية، سجلات القول، حوارية جينيت الوصفية ورؤية فردمان وتودوروف، نموذج رواية الياطر لحنا مينة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، المجلد15، العدد58، 2005.

128_ سليمان نبيل، الحداثة الروائية في الجزائر، مجلة عمّـــان، الأردن، العدد99، أيلول 2003.

129_سعيد أبو الوفا منى ، المرأة في مشهد الثورة بين التوثيق والأدبية، مجلة القصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد130، أبريل 2023.

130_ على أحمد يحيى، سؤال الواقع وبلاغة الفن في الســـرد الروائـــي المعاصر، دراسة في رواية "قالت ضحى" لبهاء طاهر، مجلـــة فصـــول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد96، شتاء2016.

131_ شاكر عبد الحميد،حلم الفراشة ونداءات الوجود الغامضة: قراءة في رواية "كيميا" لوليد علاء الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد106، خريف 2021.

الفهرس

الفهرس

إهداء.....
مقدمة.....
- الفصل الأول: شعرية 01
الزمن.....
- إضاءة:..... 02
1_ المفارقات الزمنية..... 06
أ_ الاسترجاع..... 06
_ الاسترجاع الدّاخلي..... 07
_ الاسترجاع الخارجي..... 08
_ مدى الاستذكار..... 09
_ سعة الاستذكار..... 11
ب_ الاستباق..... 12
_ الاستشراف كتمهيد..... 13
_ الاستباق 15
كإعلان.....
2_ إيقاع الزمن..... ....
_ تسريع السّرد..... 16
أ_ الخلاصة..... 16
ب_ الحذف..... 18
_ إبطاء 22
السّرد.....
أ_ المشهد..... 22
ب_ الوقفة..... 23
3_ بنية الزّمن في ضوء الرّواية السّيرذاتيّة 25
أ_ التّرتيب..... 26
_ الاسترجاع..... 30
_ الاستباق..... 29
ب_ المدّة..... 32
_ التّلخيص (المجمل)..... 33

_ الحذف..... 35
_ المشهد 36
_ الوقفة الوصفيّة..... 38
4_ الزّمن اللّيلي: حدود الألفة والغياب..... 40
- الفصل الثاني: أشكال السرد: السارد ولعبة الضمائر..... 56
-إضاءة:..... 57
1_ السارد: الأنواع والوظائف..... 58
أ_ أنواع السّارد..... 58
ب_ البطل/السارد..... 62
ج _ وضع السّارد في الحكاية.....
د_ وظائف السّارد..... 66
2_ تمظهرات السّارد في روايات أحمد طيباوي..... 74
أ _ الأنثى الساردة:كتابة الذات..... 75
ب_ السّارد وسؤال الوجود..... 88
ج_ السّارد الملتبس..... 92
د_ السّارد وكتابة الذاكرة..... 98
3_ لعبة الضمائر المتحوّلة:..... 109
أ_ أنا_ هو:..... 111
ب_ أنا_ أنت:..... 116
- الفصل الثالث: الأنساق المضمرة في المحكي..... 123
- إضاءة..... 124
1_ النّسق الاجتماعي..... 131
.....

أ_ العنف وقمع الأنثى..... 131
ب_ الاستكانة والاستسلام..... 138
ج_ الرّفض والتّمرّد..... 142
د_سلطة المجتمع الذكوري..... 145
2_النّسق الفلسفي..... 151
أ_ العبث والجنون..... 152
ب_ فعالية المونولوج: تعرية الذات..... 155
ج_ البحث عن المعنى..... 161
3_ النّسق السّياسي..... 166
أ_ الثّورة الجزائريّة..... 167
ب_ اغتراب المثقّف السياسي:..... 171
ج_الفساد السياسي..... 175
د_ الإرهاب..... 179
4_ النّسق الثقافي 184
أ_ الهويّة المفقودة..... 184
ب_ البحث عن الذات..... 186
ج_ الأنا و الآخر 192
خاتمة..... 201
قائمة المصادر والمراجع..... 206
الفهرس..... 221

الملخص

يسعى هذا البحث إلى مقاربة **شعريّة السّرد** في روايات أحمد طيباوي. وفي تحليلي لهذا الخطاب الرّوائي اشتغلت على ثلاثة مكوّنات لكشف الخصائص الفنيّة للبناء والدّلالة في هذه النّصوص السّرديّة. ففي المكوّن الأوّل وقفت على **شعريّة الزّمن** من خلال تشكّل البنيات الزّمنيّة على مستوى المفارقات الزّمنيّة وتفاعلها مع الزّمن اللّيلي. وفي المكوّن الثّاني درست **أشكال السّرد**، حيث عاينت لعبة الضّمائر المتحوّلة وهيمنة ضمير المتكلّم وانفتاح النّص الرّوائي على السّير ذاتي وتداخل الضّمائر وظيفيّا ودلاليّا. في حين تفحصت في المكوّن الثّالث **الأنساق المضمرة في المحكي**، وتمحورت حول النّسق الفلسفي، والسّياسي، والاجتماعي، والثّقافي. ولتحقيق ذلك حاولت استثمار التّفاعل بين الشّكل والمضمون وما ينتجه من إمكانات تأويليّة.

الكلمات المفتاحية: أحمد طيباوي، الشعرية، السّرد، الزّمن، الأنساق، الخطاب.

Résumé

Cette recherche vise à examiner la poétique de la narration dans les romans d'Ahmed Tibawi. Dans mon analyse de ce discours narratif, j'ai travaillé sur trois composantes pour découvrir les caractéristiques techniques de la structure et de la signification dans ces textes narratifs. Dans la première composante, j'ai examiné la poétique du temps à travers la formation de structures temporelles au niveau des paradoxes temporels et leur interaction avec le temps nocturne. Dans le deuxième volet, j'ai étudié les formes de narration, en examinant le jeu des pronoms changeants, la dominance du pronom de la première personne, l'ouverture du texte narratif à l'autobiographie et le chevauchement fonctionnel et sémantique des pronoms. Dans le troisième volet, j'ai examiné les modèles implicites du récit, centrés sur les modèles philosophiques, politiques, sociaux, sociaux et culturels. Pour ce faire, j'ai essayé d'exploiter l'interaction entre la forme et le contenu et les possibilités d'interprétation qu'elle produit.

Mots clés : Ahmed Tibawi, Poétique, récit, temps, textures, discours.

Abstract: This research seeks to approach the poetics of narration in Ahmed Taibawi's novels. In my analysis of this narrative discourse, I worked on three components to reveal the artistic characteristics of structure and meaning in these narrative texts. In the first component, I examined the poetics of time through the formation of temporal structures at the level of temporal paradoxes and their interaction with nocturnal time. In the second component, I studied the forms of narration, where I observed the game of changing pronouns, the dominance of the speaker's pronoun, the openness of the narrative text to autobiography, and the functional and semantic overlap of pronouns. While in the third component, I examined the implicit systems in the narrative and focused on the philosophical, political, social, and cultural systems. To achieve this, I tried to invest in the interaction between form and content and the interpretive possibilities it produces.

Keywords: Ahmed Taibawi, Poetics, narrative, time, systems, discourse.