الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان كليـــة الآداب واللّغـــات

قسم اللّغة والأدب العربي

المتعاليات النّصيّة في روايات واسيني الأعرج

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه

في اللّغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطّالب

أيّوب لعدودي

إشراف الأستاذ الدكتور

محمّد زمري

أ.د.محمّد ملياني	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسًا
أ.د.محمّد زمري	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفًا ومقررًا
أ.د.عبدالوهاب ميراوي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة وهران-1-	عضوًا مناقشًا
أ.د.عبدالرّحمن بغداد	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعيّ مغنية	عضوًا مناقشًا
د.فتيحة بن يحيَ	أستاذة محاضرة -أ-	جامعة تلمسان	عضوًا مناقشًا

السّنة الجامعيّة:

1440 - 1441هـ /2019 - 2020م

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه

في اللّغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

عنوانها:

المتعاليات النّصيّة

في روايات واسيني الأعرج

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد زمري

إعداد الطالب:

أيوب لعدودي

السّنة الجامعيّة:

1440-1441هـ /2019م - 2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

حمد وثناء

أحمدُ الله حمداً كثيرا أن منّ عليّ بالتوفيق لإتمام هذا العمل المتواضع، وأشكره أن ألهمني الثبات والصّبر رغم الصّعاب والمشاقّ التي واجهت مسيرة هذا البحث، وأدعوه تعالى أن يجعل عملي هذا في ميزان حسناتي يوم تعرض عليه الأعمال.

وأصلي وأسلم على خير خلق الله أجمعين، محمّد، صاحب المنهاج السّليم، الذي جاء فأخرج الأمّة من غياهب الجهل إلى أنوار العلم، فنشر العدل والبرّ والإحسان.

الإهداء

إلى والديّ العزيزين أطال الله عمرهما.

إلى كلّ أفراد العائلة الكريمة صغارا وكبارا.

إلى طلبة قسم اللغة والأدب العربي

إلى كلّ من وقعت هذه المذكرة بين يديه

شكر وعرفان

تحية تقدير وعرفان، إلى أستاذي الفاضل

الأستاذ الدّكتور محمد زمري

على إرشاداته وملحوظاته العلمية الدّقيقة والقيّمة،

فله منّي وافر الشّكر على حسن التّوجيه والإفادة،

وأسأل الله أن يبارك له في علمه، وينفع به،

وأن يجزيه خير الجزاء، ويمنحه أحسن الثّواب.

كما أتقدّم بشكري الجزيل إلى اللّجنة المناقشة

المكوّنة من الدّكاترة المحترمين الذين تكلّفوا أنفسهم

عناء قراءة هذه الأطروحة، لإبداء ملاحظاتهم العلمية

القيّمة، فجزاهم الله خير الجزاء.

مقدمة

مقدّمـــة

إنّ الأدب الجزائري شعره ونثره لم يَنَل ذلك الاهتمام الذي حَظِيَ به الأدب المشْرقيُّ دراسةً وتحليلًا ونقدًا، وسار علىٰ هذا الدَّيْدَنِ الباحث الجزائري، فاهتمّ بأدب المشارقة كثيرا، بدعوىٰ توفّر المصادر والمراجع التي يستأنس بها في بحثه، مما أفضىٰ إلىٰ تأخّر في الدّراسات المختصّة بالأدب الجزائري، علىٰ الرّغم من تميّز تجاربه وتفرّدها علىٰ مستوىٰ القالب، والأجناس؛ كالمقالة، والمقامة، والقصّة القصيرة، والرّواية المكتوبة باللُّغتين العربيّة والفرنسيّة.

يجد المُطّلعُ علىٰ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّسان العربيّ، أنّها مرتبطة بالواقع ارتباطا كبيرا، إذ أماطت اللّثام عن خصوصيّات كثيرة اتّسم بها المجتمع الجزائري في ظلّ ظروف اجتماعية مرّ بها، أوان الاستعمار الفرنسيّ وما بعده، والذي خلّف وراءه تِركة هائلة من التّخلف والانحطاط، كما عالجت كذلك القضايا المستجدّة في مرحلة التّأسيس وبناء الدّولة، مثل: الثّورة الزّراعيّة، والنّظام الاشتراكيّ، كما طرقت مرحلة خطيرة من تاريخ الجزائر، وأولتها عناية فائقة، هي مرحلة التّسعينات، وما انجرّ عنها من خراب ودمار مسّ جميع الأصعدة.

إنّ هذا التّنوع في المواضيع، وطرائق المعالجة من روائي لآخر، هو ما جعل الرّواية الجزائرية متّسمة بالتّفرد وعمق التّجربة، ممّا أعطاها مكانة سامية في السّرد العربيّ والعالمي.

ومن الرّوائيّين الجزائريّين الذين كتبوا في جنس الرّواية «**واسيني الأعرج**»، حيث كان مسايرا للمستجدّات الطّارئة في الجزائر، والعالم العربيّ بصفة عامّة، كما أنّه بين الحين والآخر يرجع إلىٰ مساءلة التاريخ، مستحضرًا تاريخ العرب القديم، علىٰ غرار وجودهم في بلاد الأندلس فاتحين وخروجهم منها مشرّدين، بعد جرائمَ عظيمة ارتكبتها في حقّهم محاكم التّفتيش المسيحيّة، وربط هذا كلّه بواقع العرب اليوم، ولم يكتف الرّوائي بمعالجة التاريخ العربيّ وواقعه، بل تعدّاهما إلىٰ الكتابة عن المستقبل، واستشراف ما سيحدث في بلاد العرب، في ظلّ التّحالفات الغربية وتكالبها علىٰ استغلال مقدرات الشّعوب العربية الممثّلة في الغاز والبترول والماء.

من أهمّ الأسباب التي جعلتني مهتمًا بقراءة أعمال: «**واسيني الأعرج**» والاشتغال عليها، محاولا الوقوف علىٰ تجلّيات **المتعَاليات النّصيّة** فيها، التّنوّع في المواضيع، والعمقُ في التّناول، فضلا عن مكامن الجمال التي تكتنف هذه الأعمال شكلا وموضوعا، فرشّحته لاعتلاء مكانة سامية بين السّرديات العربية وحتىٰ العالمية، إذ تُرجم الكثير منها إلىٰ عديد من اللّغات الأجنبيّة مثل الإنجليزيّة والإسبانيّة والفرنسيّة.

انطلاقا من هذه الأسباب المختلفة التي دعتني إلىٰ الاهتمام بهذا الموضوع، سأحاول الإجابة عن بعض الأسئلة المُلحّة في بحثي هذا منها: هل هناك تجلّ حقيقيّ للمتعاليات النّصية في روايات **واسيني الأعرج**؟ وإن سلّمت منذ البداية بوجودها، فما هو مستوىٰ حضورها؟ وهل تكون حاضرة جميعُها في رواية واحدة، أو أنّها خاضعة لطبيعة النّص الرّوائي؟ وإن كان المتصفّح لروايات **واسيني الأعرج**، يرىٰ اهتماما كبيرا منه بفنّ الصّورة، فهل تعتبر مكوّنا من مكونات النّص الأساسية التي لا غنىٰ عنها؟ أو لها وظيفة أخرىٰ غير أدبية؟ ما هي المصادر التي كان يمتَحُ منها الرّوائي أفكاره؟ وهل وُفّق في الاستفادة من تجارب غيره؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها سأجتهد ما وسعني الاجتهاد في الإجابة عنها.

أمّا المنهج الذي سلكته، وأنا بصدد الإجابة عن هذه التّساؤلات، فهو ذو شعاب ثلاث، **أولاها**: المنهج التّاريخيّ، حيث استعنت به عندما كنت بصدد الحديث عن نشأة المتعاليات النّصّية، التي لم تظهر بصورتها الحقيقية الكاملة عند «**جيرار جنيت**»إلّا بعد أن مرّت علىٰ **جوليا كريستيفا** التي استفادت كثيرا من حواريّة النّاقد السّوفييتي «**ميخائيل باختين**»، كما تتجلىٰ ملامح هذا المنهج عند الوقوف علىٰ ملامح وعي الشّاعر العربيّ والنّاقد العربيين بقضية التّفاعل بين النّصوص، وإطلاق مصطلح «**السّرقة**»عليها، **وثانيها**: المنهج الوصفيّ، إذ كنت أصف تجلّيات المتعاليات النّصية في الرّواية ذاكرا نوعها، والفضاء الذي ظهرت فيه، ووظيفتها، **وآخر** هذه المناهج هو المنهج المقارن، أو الموازن -إن أجاز سادتي العلماء ذلك- إذ كنت في بعض الأحيان أقارن بين مختلف التّرجمات التي طالت بعض المصطلحات الغربيّة وهي تنتقل إلىٰ البيئة العربيّة.

أمّا خطّة البحث فقد اقتصرت علىٰ ثلاثة فصول، فعالجت في الفصل الأوّل نشأة المتّعاليات النّصيّة، من «**ميخائيل باختين**» إلىٰ«**جوليا كريستيفا**»، وصولا إلىٰ «**جيرار جنيت**»، ومشيرًا في الوقت ذاته إلىٰ تفطّن العرب القدامىٰ لظاهرة «التّفاعل بين النّصوص»، ووعيهم بها، إلاّ أنّ غياب المصطلح عنهم حال دون أن تعرف هذه النظرية كبيرَ تطوّر عندهم، وفي الفصل الثّاني تطرّقت إلىٰ نوعين مهمّين من المتّعاليات النّصيّة في رواية «**نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**»، هما: **العتبات**، وما يدخل فيها من عنوان، وإهداء وتصدير، وإحالات...، و**التّناص**، وما يندرج فيه من أمثال وأغانٍ شعبيّةٍ.

أمّا الفصل الأخير، فخصّصته لدراسة **العتبات** واستجلاء ملامح التّعلق النّصي بين رواية «**واسيني الأعرج**»:« 2084، **حكاية العربي الأخير**»، ورواية «1984» لـ«**جورج أورويل**»،كاشفا عن مستويات التّفاعل بين النّص السّابق واللاّحق، مشتغلا علىٰ عتبة العنوان، و**التّناص**، والميتاناص، خاتما بحثي في النّهاية بخاتمة أوجزت فيها أهم النّتائج التي توصّلت إليها.

وَجَدْتُني، وأنا أقلّب صفحات الكتب التي أصّلت لهذا الموضوع، أبحث في عديد من المصادر والمراجع المختلفة منها: عيار الشّعر لابن طَباطَبا، والوساطة بين المتنبّي وخصومه للقاضي الجرجاني، والرّواية والتراث السّردي لسعيد يقطين، وعتبات **جيرار جنيت** من النّص إلىٰ المناص لعبدالحقّ بلعابد، ومن الكتب الأجنبيّة استعنت بكتابين مهمّين **لجيرار جنيت** هما: (***Seuils***) و(***Palimpsestes***)، دون نسيان مدوّنة **واسيني الأعرج**، الممثلة في روايتَيْ: «**نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**»، و«2084، **حكاية العربي الأخير**».

ممّا ينبغي التّنبيه إليه هو أنّ اقتصاري علىٰ نموذجين فقط له ما يبرّره، كون العمل الإبداعي الأوّل يُمثّل لمرحلة من مراحل حياة الرّوائي في عالم الكتابة، أستطيع تسميتها مرحلة التّأسيس بالنّسبة له، إذ كانت من بواكير أعماله، التي صدرت سنة 1983م، وأمّا الرّواية الأخرىٰ فتمثّل المرحلة المتقدّمة من تاريخه، والتي رام فيها الدّخول إلىٰ العالميّة، بطَرْقه لموضوعات لا تقتصر علىٰ الجزائر فقط، بل تشمل العالم بأسره، إضافة إلىٰ أنّ مدوّنته الرّوائيّة كبيرة، تصعب الإحاطة بها في بحث واحد، إذ تحتاج إلىٰ جهود نُخب علميّة تتناولها دراسة، وقراءة، ونقدا .

إنّ الفضل كلّه بعد توفيق الله سبحانه وتعالىٰ، معزّو إلىٰ شيخ فاضل كريم، إنّه الأستاذ الدكتور «محمّد زمري»، الذي ضحّىٰ بوقته، وراحته، وبذل في ذلك الجهد تلو الجهد، حتىٰ خرج هذا البحث إلىٰ النّور، واستوىٰ علىٰ سوقه، فلك منّي سيّدي خالص الاحترام والتقدير، فلقد كان فضلك كبيرا، وخيرك خيرا عميما.

يوم الثلاثاء 10 محرّم 1441هـ
الموافق لـ: 10 سبتمبر 2019م
سيدي مجاهد: أيّوب لعدودي.

الفصل الأوّل

المتعاليات النّصية، أصولها ونشأتها

ما من باحث رام الوقوف علىٰ موضوع نقديّ ما، يخص إبداعا من الإبداعات، إلا كان مضطرّا – منهجيّا– علىٰ الأقل إلىٰ التّطرق لمفهوم المصطلحات التي تطوّق الظاهرة النّقدية من جميع جوانبها، لا لشيء سوىٰ، أنّها المفاتيح التي تفتح المغاليق التي تعترض سبيله، وتهديه إلىٰ استسقاء الحقيقة من منابعها الرئيسة الصافية، وأجدني مدفوعا وأنا أعالج موضوع «**المتعاليات النّصية**» إلىٰ ضرورة التّأصيل لهذا المصطلح معجميّا، قبل التّطرق إلىٰ معناه الاصطلاحيّ .

1. المعنىٰ المعجميّ:

إنّ المتقصّيَ للمعاجم العربية، سيجد أنّ كلمة «**المتعاليات**» تعود إلىٰ الجذر اللّغوي «**عَلو**» ومن معانيها في معجم لسان العرب :

«عَلاَ: عُلْوٌّ كلّ شيءٍ، وَعِلْوُهُ، وَعَلْوُهُ، وَعُلاَوَتُهُ، وَعَالِيهِ وَعَالِيَتُهُ، أَرْفَعُهُ، يتعدّىٰ إليه الفعل بحرف، وبغير حرف. كقولك: قَعَدْتُ عُلْوَهُ، وَفي عُلْوِهِ. قال بن السِّكيت: سِفْلُ الدّار، وَعِلْوُهَا، وَسُفلُهَا، وَعُلْوُهَا، وَعَلاَ الشيء عُلُوًّا، فَهُوَ عَلِيٌّ، وَعَلِيَ، وَتَعَلّىٰ، وقال بعضُ الزّجاز :

وَإنْ تقُلْ يا ليته اِسْتَبَلاَ
مِنْ مَرضٍ أَحْرَضَهُ وَبَـلاَّ
تَقُلْ لِأَنْفَيهِ، وَلاَ تَعَــلَّىٰ

وفي حديث ابن عباس: فإذا هُو يَتَعَلَّىٰ عَنِّي، أي يترفّعُ عَليَّ، وعَلاَهُ عُلُوًّا واِسْتعْلاهُ واعْلَوْلاَهُ وعلاَ به، وأعْلاَهُ وعَلاَّهُ وعَالاَهُ وعَالَىٰ به، قال: كالثِّقَلِ إذَا عَالَىٰ بِهِ المعَلِّي.

ويُقالُ: عَلاَ فلانٌ الجبلَ، إذا رَقِيَهُ يَعْلُوهُ عُلُوّا، وعَلاَ فُلانٌ فُلاَنًا إذا قَهَرَهُ، والعَلِيُّ الرَّفيعُ.

وتَعَالَىٰ: تَرَفَّعَ، وقول أبي ذؤيب:

عَلَوْنَاهُـمْ بالمَشْـرفِيّ، وَعُرِّبَـتْ ❁ نِضَالُ السُّيُوفِ تَعْتَلي بالأماثِلِ

وعَلاَ النهارُ: واعْتَلَىٰ، واِسْتَعْلَىٰ، ارْتَفَعَ، والعُلُوُّ، العَظَمَةُ، والتّجَبُّرُ، وقال الحسن البصريّ، ومسلم البطين في قوله سُبْحَانَهُوَتَعَالَىٰ: ﴿تِلْكَ ٱلدَّارُ ٱلْآخِرَةُ نَجْعَلُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوًّا فِى ٱلْأَرْضِ وَلَا فَسَادًا ۚ وَٱلْعَٰقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ ﴿٨٣﴾﴾ [1]

(1) القرآن الكريم، سورة القصص، الآية، 83 .

قال: العُلُوُّ التّكبُر في الأرض، يقالُ: عَلاَ فلانٌ في الأرض، إذا اسْتَكْبر وطغَىٰ، وقوله تعالىٰ: ﴿وَلَتَعْلُنَّ عُلُوّٗا كَبِيرٗا ۝٤﴾ [1] معناه لتبْغُنَّ، ولتَتَعَظَّمُنَّ، ويُقال لكل متجبِّر، قد علَا وتعظّمَ، والله جَلَّجَلَالُهُ هو العليُّ، المُتَعالي، العَالي، الأعْلىٰ، ذو العُلا، والعلاءِ والمَعَالِي، تعالىٰ عمّا يقول الظّالمون عُلُوًا كَبِيرًا، وهو الأعلىٰ سبحانه، بمعنىٰ العالي.

والعَلاءُ: الشّرف، وذو العُلاَ، صاحبُ الصّفات العُلاَ ... ولم يزل الله عَلِيًّا، عاليـًا، مُتَعَاليًا، تعالىٰ الله عن إلحادِ الملحدين، وهو العليُّ العظيمُ، وعَلاَ في الجبلِ والمكان، وعلىٰ الدّابة وكل شيء، وعَلاَهُ عُلُوًّا واسْتَعلاه واعْتلاهُ مِثلُهُ، وتَعَلّىٰ، أي علاَ في مُهْلَةٍ، وعَلِيَ بالكسر، في المكارم، والرِّفْعةِ، والشَّرَفِ، يَعْلَىٰ عَلاءً، ويُقال أيضا، عَلَا بالفتح، يَعْلَىٰ، قال رُؤبَةُ:

«لَما عَلاَ كَعْبُكَ لـي عَلَيتُ

دَفْعُـكَ دَأْدَأَنِي وقد جَوِيتُ» [2]

ومن معاني مادة «**علو**» في **معجم القاموس المحيط** :

«عُلْوُّ الشيء، مُثلّثة، وعُلاَوَتَهُ بالضمّ، وعَالِيَتُهُ: أرفَعُهُ، عَلاَ، عُلُوًّا، فهو عَلِيٌّ، وعَلِيَ كَرَضِيَ، وتعلّىٰ وعَلاَّهُ، و- به، واسْتَعلاه، واِعْلَوْلاَهُ، وأَعلاَهُ، وعَلاَّهُ، وعَالاَهُ، و - بِهِ، صَعِدَهُ.

وعَلاَ النهارُ: ارتفع، كاعْتَلىٰ واسْتَعْلَىٰ، وعَلاَ الدّابةَ رَكِبَهَا، وأعْلَىٰ عنه نَزَلَ، وعَلِيَ في المكارِمِ، كرضيَ علاءً، وعَلاَ عُلُوًّا، ورجُلٌ عالي الكَعبِ شريفٌ، والمعلاةُ كسبَ الشرفِ ... وعِلْيَةُ الناسِ وعِلْيُهُمْ مَكْسورَيْن، جِلّتُهُمْ، وعَلاَبِهِ وأعْلاهُ وعَلاَّهُ، جعلهُ عاليـًا، والعالِيَةُ، أعْلىٰ القناةِ أو رَأْسُهُ أو النّصف الذي بَلِي السِّنَانَ، وما فوق نَجْدٍ إلىٰ أرض تِهَامةَ إلىٰ مَا وَرَاءَ مَكَّةَ، وَقُرَىٰ بِظَاهِرِ المَدِينَةِ وَهِيَ العَوالِي، والنسبةُ، عاليٌّ، وعُلْوِيٌّ بالضَّمِ نادِرَةٌ ... والعِلاَوَةُ بالكسْرِ، أعْلىٰ الرأسِ، أو العُنُقِ وما وُضِعَ بين العِدْلين ... والعلياءُ: السَّماءُ ورأسُ الجبَلِ والمكَانُ العَالي وَكُلُّ مَا عَلاَ مِن شَيءٍ وعُلْيَا، مُضَرَ بالضّمِ والقَصْرِ: أعلاهَا، وعَلَّىٰ المتاعَ عن الدّابةِ تَعْلِيَةً: نَزَّلَهُ.

(1) القران الكريم، سورة الإسراء، بعض الآية، 04 .

(2) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، ج15 مادّة [عَلو]، ص 83.

و- الكِتَابَ: عَنْوَنَهُ، وعَالَوْا نَعِيَّهُ، أظْهَروه، والعِلْيَانُ بالكسر: الضّخمُ والطّويلُ والمتاعُ، والناقةُ المشرفةُ، ومَنْ- مِنْ الأصواتِ: الجهيرُ كالعِلِّيانِ، بِكَسْرَتَيْن، وَشَدِّ اللاَّمِ فِيهِمَا، وَبِالضَّمِّ عنوان الكتاب، والعليُّ الشديدُ القويُّ، وبه سُمِّيَ ... وعِلِّيُّون جمع عِلِّيٍّ في السَّمَاءِ السَّابِعَةِ، تَصْعَدُ إِلَيْها أَرْوَاحُ المُؤمِنِينَ».

والتعالِي: الارتفاعُ، إذا أمرتَ مِنْهُ، قُلتَ: تَعَالَ، بفتح اللاّم. ولهَا تَعَالَيْ، وتعلَّىٰ: عَلاَ في مُهْلَةٍ، و - المرأةُ من نفاسِها أو مَرَضها: سَلِمَتْ، وأَتَيْتَهُ مِنْ عَلِ بكسرِ اللاّمِ وضمِّها، ومنَ عَلَىٰ ومنْ عالِ أي من فوْق « [1].

وممّا جاء في معنىٰ هذه الكلمة في **المعجم الوسيط** :

«عَلاَ الشيءُ عُلُوًّا: ارتفع فهو عَالٍ ويُقالُ:عَلاَ النَّهَارُ، وَيُقَالُ عَلاَ فُلانٌ في الأَرْضِ: تكبّرَ، وتجبّرَ وفي التنزيل العزيز﴿إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي ٱلْأَرْضِ ﴾[2] و- فُلَانٌ بالأَمْرِ: اضْطَلَعَ بِهِ، وَاسْتَقَلَّ، و-بالشيءِجَعَلَهُ عَلِيًّا، و- الشيءَ وعليهِ وفيه: رَقِيَهُ، وصَعِدَهُ، والرّجُلَ، قَهَرَهُ وغَلَبَهُ، و-بالسّيف: ضربَهُ، وَ-فُلاَنٌ حَاجَتَهُ: ظَهَرَ عَلَيْهَا.

علِيَ في الشَّرفِ عَلاءً: ارتفعَ فهو علِيٌّ، أعْلَىٰ عَنِ الشَّيء، نَزَلَ عَنْهُ، يُقَالُ أَعْلَىٰ عَنِ الدَّابَّةِ، إِذَا نَزَلَ عَنْهَا، وَ- الشَّيءَ، رَفَعَهُ وَجَعَلَهُ عَالِيًا، وَ - الشَّيْءَ، صَعِدَهُ .

عَالَىٰ الشيءَ: رفعَهُ، و- الشَّيءَ وبِهِ: صَعِدَهُ، ويُقالُ: عَالِ عنّا: تنحّ عنّا، عَلىَّ الشَّيءَ: رفعهُ وَجَعَلَهُ عَالِيًا، وَيُقَالُ عَلاَّهُ عَلَىٰ ظَهْرِ الدَّابَّةِ، وَ- المتاعَ عَنِ الدَّابَّةِ: أَنْزَلَهُ عَنْهَا ... وتعَالَىٰ فلانٌ: ارْتَفعَ وتَرَفَّعَ وتعالَ يَا هَذَا، أَقْبِلْ، ويُقَالُ: تَعالَيْ يَا هَذِهِ، وَتَعَالَيَا، وَتَعَالوا، وَفِي التَّنْزِيلِ العَزِيزِ: ﴿قُلْ يَـٰٓأَهْلَ ٱلْكِتَـٰبِ تَعَالَوْا۟ إِلَىٰ كَلِمَةٍ سَوَآءٍۭ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ﴾[3]وتَعَالَيْنَ، وفي التنزيل العزيز: ﴿فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ﴾[4].

و- تَعَلَّىٰ الشيءُ: ارْتَفَعَ، و- المرأةُ مِنْ نِفَاسِهَا، أَوْ مَرضِهَا، سَلِمَتْ، وأَفاقَتْ، وتَعَلَّىٰ

(1) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرّسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، بيروت لبنان، ط8، 1426هـ/ 2005م، مادّة [عَلَوَ]، ص 1138.

(2) القرآن الكريم، «سورة القصص» بعض الآية «4».

(3) القرآن الكريم، «سورة آل عمران»، بعض الآية «64».

(4) القرآن الكريم، «سورة الأحزاب»، بعض الآية «28».

الرَّجُلُ: تَدَرَّجَ في الارتفاع، و- عَنْهُ: تَرَفّعَ عليه.

اسْتَعْلَىٰ النهارُ: اِرتَفَعَ، و- فُلانٌ: تَدَرَّجَ في الإِرْتِفَاعِ، و- الكَلِمَةُ لِسَانَهُ: جَرَتْ عليه كثيرًا، و-الشيءَ: رَقِيَهُ، وصَعِدَهُ، و- فلانًا وعَلَيْهِ، قَهَرَهُ وغَلَبَهُ، و- حَاجَتهُ، ظهرَ عَلَيْهَا ... ويُقَالُ فُلَانٌ عَالِي الكَعْبِ: شَرِيفٌ، وأَتَيْتُهُ من عَالِ: من فَوْقُ.

عَلٍ، عَلُ، بمعنىٰ فوقُ، يُقالُ أَنْبَتهُ من عَلُ، ومن العُلا: الرِّفعَةُ والشرفُ و - جمعُ العُلْيَا ... والعِلاوةُ من كل شيءٍ ما زاد عليه، و- مَا يوضَعُ عَلَىٰ البَعِيرِ بَعْدَ تَمَامِ حَمْلِهِ مِنْ سِقَاءٍ، وَغَيْرِهِ (ج) عَلاَوَىٰ[1].

وممّا يلاحظ من هذه التعريفات المبثوثة في تضاعيف هذه المعاجم حول المادة اللغوية «**عَلاَ**»: إجماعها علىٰ معانٍ مشتركة من قبيل: السّموّ، والارتقاء، والارتفاع، والتّرَفُّع.

المعنىٰ المعجمي لمادة «نَصَصَ»:

يعود الجذرُ اللغوي لكلمة النَّصِّ لمادة «**نَصَصَ**» ومن معانيها في **معجم الصّحاح**: «نَصَصْتُ نَاقَتي، قَالَ الأَصْمَعيّ: النصُّ السَّيْرُ الشّديدُ، حتىٰ يَسْتَخْرِجَ أقصَىٰ ما عِنْدَهَا، قَالَ: ولهذا قيلَ: نَصَصْتُ الشيء، رَفَعْتُهُ، ومنه مِنَصّةَ العَروسِ، ونَصَصْتُ الحَدِيثَ إِلىَ فُلَانٍ، أَي رفَعْتُهُ إليهِ.

وسَيْرٌ نصٌّ، ونَصِيصٌ، ونَصَصْتُ الرّجلَ: إذا اسْتَقْصَيْتُ مَسْأَلَتَهُ عن الشيءِ حَتَّىٰ تَسْتَخْرِجَ مَا عِنْدَهُ، ونَصُّ كُلِّ شَيْءٍ: مُنْتَهاهُ، وفي حَدِيثِ عَليٍّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ: «**إذا بلغَ النِّسَاءُ نَصَّ الحِقَاقِ**»، يَعْني مُنتَهَىٰ بُلوغَ العَقْلِ.

ونَصْنَصَ البعيرُ مِثْلُ حَصْحَصَ، ويُقالُ: نَصْنَصْتُ الشيءَ: حرّكتُهُ، وفي حَدِيثِ أَبي بَكْرٍ رَضِيَ اللهُ عَنهُ، حِينَ دَخَلَ عَلَيْهِ عُمَرُ رَضِيَ اللهُ عَنهُ، وهو يُنَصْنِصُ لسانه ويقُولُ: هذا أَوْرَدَنِي المَوارِدَ، قال أبو عُبَيْد، هُوَ بالصَّادِ لَا غَيْر، قَالَ: وَفيهِ لُغَة أُخْرىٰ لَيْسَتْ في الحَدِيثِ نَضْنَضتُ، بالضاد المُعْجمة»[2].

(1) يُنظَرُ: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشرق الدولية، ط4، 1425هـ/ 2004م، مادّة[عَلوَ]، ص 625.

(2) الصّحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1399ه/ 1979م، ج3، مادّة [نَصَصَ]، ص 1058.

ومن معاني مادّة «**نَصَصَ**» في **معجم تهذيب اللغة**:

قَالَ اللَّيثُ: النّصُّ، رَفْعُكَ الشيءَ، ونَصَّصْتُ نَاقَتِي إِذاَ رَفعْتُهَا فِي السَّيْرِ.

وَرَوَىٰ ثَعْلَب عَن ابْنِ الَأعْرَابِيِّ: النّصُّ: الإسْنادُ إِلَىٰ الرَّئِيسِ الأَكْبَرِ، والنّصُّ: التوقِيفُ، والنّصُّ: التّعيينُ عَلَىٰ شَيْءٍ مَا.

وفي الحَدِيثِ أَنّ النَّبي صَلَّىٱللَّهُعَلَيْهِوَسَلَّمَ حين دفع من عَرَفَاتٍ سَارَ العَنَقَ، فإذا وَجدَ فَجْوَةً نصَّ، قال أبو عُبَيْد: النَّصُّ: التحريكُ حَتىَّ تَسْتَخْرِجَ مِنَ النَّاقَةِ أَقْصَىٰ سَيْرِها وأَنْشَدَ:

وتَقْطَعُ الخَرْقَ بِسَيْرِ نَصِّ

قَالَ أَبُو عُبيدٍ: النّصُّ أصلُهُ منتهىٰ الأشياءِ ومَبْلَغُ أَقْصَاهَا، ومنه قيل: نَصَصْتُ الرّجُلَ: إذا اسْتَقْصَيْتُ مَسْأَلَتَهُ عَنِ الشَّيْءِ حَتَّىٰ يَسْتَخْرِجَ كلَّ ما عِنْدَهُ. وكذلك النّصُّ في السّيْرِ: إنّما هُوَ أَقْصَىٰ مَا تَقْدِرُ عَلَيْهِ الدَّابَّةُ، قَالَ فَنصُّ الحِقاقِ إِنّماَ هُو الإدراكُ، وقال بن المُبارَكِ: نصُّ الحقاقِ بُلوغُ العقلِ.

ورُوِي عن كَعبٍ أنّهُ قال: يقولُ الجبّارُ: «**احْذَرُوني، فإنّي لاَ أُنَاصُّ عَبْدًا إلاّ عَذّبتُهُ**»، أيْ لَا أَسْتَقْصِي عَلَيْهِ إلاَّ عَذَّبْتُهُ، قَالَهُ ابنُ الأَعْرَابِي وقال: نَصّصَ الرّجُلُ غَرِيمَهُ، إذا استقصىٰ عليه، وقال اللّيْثُ: الماشِطَةُ تنُصُّ العَرُوسَ فتُقْعِدُهَا علىٰ المنصّةِ، وهي تُنْتَصُّ عليها لتُرَىٰ من بَيْنِ النّساءِ[1].

ومن معاني هذه المادة في **المعجم الوسيط**:

«نصّ الشِّواءُ- نَصِيصًا: صوَّتَ علىٰ النَّار، و- القِدْرُ:غَلَتْ، وَ - عَلَىٰ الشَّيءِ نَصّـًا: عيّنَهُ وحدّدَهُ، ويُقالُ: نَصُّوا فُلانًا سَيِّداً: نَصَّبُوهُ، و- الشيءَ رَفَعَهُ وأظْهَرَهُ، يُقالُ: نَصَّت الظَّبْيَةُ جِيدَهَا، ويُقَالُ نَصَّ الحَدِيثَ: رَفعَهُ وأسْنَدَهُ إلىٰ المُحَدَّثِ عنه، و- المتاعَ جعلَ بَعضهُ فوق بَعضٍ، و- فلانًا أَقْعَدَهُ علىٰ المِنَصَّةِ، وَ- الشَّيءَ: حرّكَهُ، يُقالُ: هو ينُصُّ أنْفَهُ غَضبًا، و- الدَّابَّةَ اسْتَحَثَّها شديدًا، ويُقالُ: نَصَّ فلانًا: اسْتَقْصىٰ مسْأَلَتهُ عَنْ شيءٍ حتىٰ اسْتَخْرَجَ كُلَّ مَا عِندَهُ.

ناصَّ غَرِيمَهُ: اسْتَقْصَىٰ عَليه وناقشَهُ، نَصَّصَ المتَاعَ: نَصَّهُ، و- غَرِيمَهُ: نَاصَّهُ، اِنْتَصَّ

(1) يُنظر: تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تح : أحمد عبد العليم البردوني، مر: علي محمد البجاوي، الدّار المصرية، للتأليف والتّرجمة، مصر، القاهرة، (دط)، ج 12، مادّة [نصّ]، ص 116.

الشيءُ: اِرْتَفَعَ واسْتَوَىٰ واِسْتَقَامَ، يُقال: اِنْتَصَّ السِّنامُ، و- العروسُ، ونَحوها: قَعَدَتْ عَلَىٰ المِنَصَّةِ، تَناصَّ القَوْمُ: اِزدَحموا.

النَّصُّ: صِيغَةُ الكَلامِ الأَصْلِيَّةِ التِي وَردَت مِنَ المُؤلِّف، وَ- ما لاَ يَحْتَمِلُ إلاّ معنىً واحِدًا، أَوْ لَا يَحْتَمِلُ التَّأْوِيلَ ومنه قَوْلُهُم: لا اجْتِهادَ مع النّصِّ، (ج) نُصوص، و- عندَ الأُصُولِيِّين: الكِتابُ والسُّنَّةُ. و- مِنَ الشَّيءِ: مُنْتَهَاهُ ومَبْلَغُ أَقْصَاهُ، يُقَالُ بلغَ الشيءُ نَصَّهُ وبَلَغْنَا من الأمرِ نَصَّهُ: شِدّتَهُ[1].

ومن هذه التّعاريف المعجميّة يُستنتج أنّ المعاجم العربيّة قديمها وحديثها قد أجمعت علىٰ أنّ النّصَّ هو: استقصاءُ الشيءِ، إلىٰ بُلوغهِ مُنْتَهاهُ، وأقصَىٰ ما فيه. كما هو عند علماء الأصول والقرآن والسّنة، وهو كذلك ما لا يَحْتملُ إلاّ معنىً واحدا وهو غير قابل للتّأويل.

2. المعنىٰ الاصطلاحي :

بعد الوقوف علىٰ المعنىٰ المعجمي «للنّص»، والذي يرجع لمادّة «**نصص**»، أنتقل إلىٰ التعريف الاصطلاحي له، ومن التعريفات التي أعطاها له الجرجانيّ قوله :

«النّصُّ ما ازداد وضوحا علىٰ الظّاهر لمعنىً في المتكلّم، وهو سَوْقُ الكلام لأجل ذلك المعنىٰ. فإذا قيل: أَحْسِنوا إلىٰ فلانٍ الذي يفرحُ بفرحي، ويَغْتَمُّ بغمّي كان نصّـا في بيانِ محَبَّتِهِ. والنّصُّ ما لا يَحْتملُ إلاّ معنىً واحدا وقيل ما لا يحتمل التّأويل»[2].

يتفق محمّد الأخضر الصبيحي مع نورالدين فلّاح في أنّه لا توجد وشائج دلالية بين المعنيين المعجمي والاصطلاحي للنّص عن العرب إذ يقول:«إنّ المفهوم الاصطلاحي لكلمة «**نصّ**» مفهوم حديث في الفكر العربي المعاصر وهو ليس وَلِيدَ هذا الفكر، وإنّما هو كغيره من مفاهيمَ كثيرةٍ في شتّىٰ العلوم الحديثة، وافدٌ علينا من الحضارة الغربيّة، وهذا ما يجعل البحث عن أصول هذا المصطلح في التراث الفكري العربيّ، وربط ذلك بما يَدُلُّ عليه في وقتنا الحاضر ضربا من التّحمل الذي لا تُرجىٰ منه فائدة»[3]

(1) يُنظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادّة [نصَّ]، ص 926.

(2) معجم التّعريفات، علي بن محمّد السّيد الشرّيف الجرجاني (816هـ/ 1413مـ)، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتّصدير، مصر، القاهرة، (د ط)، 2004م، مادّة [النّصّ].

(3) مدخل إلى علم النّصّ، ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، الدار العربية للعلوم ناشرون (دط، دس)، ص 18.

وبناءً علىٰ هذا التّصوّر الذي يرىٰ بعدم وجود وشائج بين المعنىٰ المعجميّ والاصطلاحيّ للنّصّ، أنتقل لتسليط الضوء علىٰ مفهومه عند الغربيّين .

3. مفهوم النّص عند الغربيّين :

تفرّق الغربيون - شَذَرَ مَذَرَ- في تحديد ماهية النّصّ، كلٌّ حسب المرجعيّة التي يرتكز عليها، ولكنّ الإجماع حاصلٌ من حيث الاشتقاقُ، إذ تعود كلمة نصّ «(***Texte***) إلىٰ الجذر اللّغوي اللاّتيني (***Textus***)، وهي مأخوذة من الفعل (***Texére***)، ومرادفه (***Tisser, Tramer***)»[1] ويقابلها في اللغة العربية معنىٰ نسج أو حَبَكَ، وهذا ما يدلّ علىٰ أنّ النّصّ: «هو النّسيج لما فيه من تسلسل في الأفكار وتوالٍ للكلمات» [2]

وما يمكن أن يُستنتج بين المعنىٰ المعجميّ والاصطلاحيّ عند الغربيّن، هو وجود تواشج دلالي بينهما، فحينما يبذل النّساج جهودًا كبيرة في ضم الخيوط بعضها إلىٰ بعض علىٰ نسق واحد حتىٰ يضمن جودة اللّباس وأناقته، يبذل النّاص كذلك جهودًا تُضاهي جهود النّسّاج فيَعْمد إلىٰ ضمّ الكلمات إلىٰ بعضها علىٰ محوريْ النَّظمِ والاستبدال، حتىٰ تكون أفكارُ النصّ واضحة متسلسلة، متلائمة متراصّة في مفاصلها، لا يشوبها الاضطراب ولا الغموض ويتحقّق فيها الاتّساقُ والانسجامُ.

من تعريفات النصّ في معجم لاروس (***Larousse***) اللّساني : « نُطلِقُ مصطلحُ نصّ «***Texte***» علىٰ مجموع الملفوظات اللّسانية القابلة للتّحليل، فالنّصّ إذن عبارة عن نموذج من السّلوك اللّغوي، والذي قد يكون مكتوبًا أو منطوقًا»[3]

❑ مفهوم النّصّ عند لويس يامسلاف (***Louis Hjelmslev***)

يبني يامسلاف وهو يعرّف النّصّ علىٰ التعريف الوارد في معجم «لاروس»، فيعطيه «***Texte***» بُعدًا توسيعيًا، ويُحَدّدُهُ في: «أي ملفوظ، سواء أكان منطوقا أم مكتوبا، طويلا أم

(1) الموقع الالكتروني : https.//fr.M.wiktionary.org/wiki/texte

وينظر كذلك: Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. A. Eruout A. Meillet, librairie. Klinckseick, Paris, 1951, Page : 1218 (Texo)

(2) مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، ص، 20.

(3) Dictionnaire de linguistique, Jean Dubois et autres, 2ème édition, Larousse bordas/Vuef V:1-2002, p:482

ويراجع كذلك، مدخل إلى علم النّصّ، ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، ص 20.

مختصرا، قديما أم حديثا، فكلمة «قف» (***Stop***) مثلا هي نصّ، كما أنّ «رواية الزهرة أو الوردة» (***Le roman de la rose***) تعتبر نصّا كذلك هي الأخرى»[1]

وممّا تجدر الإشارة إليه، هو أنّ مفهوم النّصّ في المعجم اللّساني يُطلق على المكتوب كما قد يُطلق على الملفوظ فقط، ولا مشاحّة في الحجم عند لويس يامسلاف الذي أعطى للنّصّ نظرة شموليّة، فجعله يتلخّص في كلمة أو جملة كما قد يكون رواية كذلك.

- **مفهوم النّصّ عند هارتمان (*Hartman*):**

إلى جانب الشّموليّة في الحجم، وعدم التفريق بين ما هو منطوق أو مكتوب في تحديد النّصّ عند يامسلاف، يُضيف هارتمان الجديد، حيث يجعل من النّصّ «علامة لغويّة أصليّة، تبرز الجانب الاتصالي والسّيميائي»[2]. ومعنى هذا أن يكون النّصّ مفيدا في اتّصال فرد بفرد أو جماعة بجماعة مع الاتفاق، كما أنّ الجانب السّيميائي يُوحي بتعدّد الدّلالة واختلاف القراءة والرؤية من مُتلقٍّ لآخر.

- **مفهوم النّصّ عند فاينرش (*Weinrich*):**

يؤكّد «**فاينرش**» على ضرورة وجود ترابط بين عناصر النّص المكوّنة له، بحيث إذا انعدم التّرابط لا يصّحُّ أن يُطلق مصطلح نصّ عند انعدام هذا الشّرط، فهو يرى أنّه: «تكوين حتميّ يُحدّد بعضه بعضا، إذ تستلزم عناصرُه بعضَها بعضاً لفهمِ الكُلّ»[3].

- **مفهوم النّصّ عند برينكر (*Brinker*):**

يرى «**برينكر**» أنّ النّصّ «تتابع متماسكٌ من علامات لغويّة، لا تدخل تحت أيّة وحدة لغويّة أخرى أشمل، فهو بنية كبرى تحتوي على وحدات أخرى متماسكة ليست جُملا وإنّما أجزاءٌ متوالية»[4].

يُستخلص من هذا الطّرح أنّ **برينكر** يجعل من النّصّ جملة كما يمكن أن يكون كلمة،

(1) نحو النصّ، اتجاه جديد في الدّرس النّحويّ، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرّق، مصر، القاهرة، ط1، 2001م، ص27.
(2) المرجع نفسه، ص 27.
(3) المرجع نفسه، ص 27.
(4) المرجع نفسه، ص 27.

شريطة الوضوحِ ووجود التّماسُك بين أجزائه .

- **مفهوم النصّ عند هاليداي (*M. A. Halliday*)، ورقيّة حسن:**

لا يخرج عن التّعريفات الآنفة الذّكر، ما أقرّه كلّ من: «مايكل ألكسندر هاليداي، ورقيّة حسن»، في كتابهما المشترك: **الاتّساق في الإنجليزية** فَيَريانِ أنّ كلمة **نصّ** (***Texte***):

«تُستخدمُ في اللّسانيات لتُشير إلىٰ أيّ فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها، بشرط أن تكون وِحْدة متكاملةً»[1] .

إنّ النّصّ عندهما قد يكون منطوقًا، كما يكون مكْتُوبا، مع ضرورة أن يكون وحدة متكاملة، ولعلّ هذا الاتّجاه لا يختلف عمّا أقرّه كلّ من «**هارتمان**»، و«**فاينرش**»، فاشترط الأول الاتّصال، والذي يُوازي المنطوق أوالمكتوب، كما أنّ الآخر اشترط التّماسك، والتّرابط، وهذا ما يوازي الوحدة المتكاملة.

- **مفهوم النّص عند رولان بارث (*Roland Barthes*):**

يرىٰ «**رولان بارث**» أنّ النّصّ عبارة عن «نسيج الألفاظ التي يدفع بها في الأثَرِ، وتُنسّقُ تنسيقا يجعلها تُرسي معنىٰ ثابتا يكون مفردا ما أمكن ذلك، ورَغم ما لهذه الفكرة من ميْسم التّجزئة والبساطة، إذ ليس النّصّ في نهاية الأمر سوىٰ موضوع يُمكن أن يُرىٰ بحاسّة النظر ... إنّ النّصّ مُرتبط من حيث تكوينُه بالكتابة (إذ هو المكتوب) ولعلّ ذلكَ ناتج عن أنّ أشكال الحروف نفسها، وإن ظلّت خطيّة، إنّما تُوحي بزردِ النّسيج أكثر ممّا توحي بالكلام»[2].

يختلف رولان بارث في هذا التعريف عن الرؤىٰ السّابقة التي حدّدت النّص، ذلك أنّه يُرَكّز علىٰ ضرورة أن يكون النّصّ مكتوبا، وماعدا ذلك لا يُصنّف في هذا المجال، والعلّة في هذا الطّرح هو أنّ المكتوب يكون مصونا عن الزّيادة والنقصان والتحريف، محفوظا عن النّسيان

(1) Voir: Cohession in English, M.A.Halliday, & Ruqaiya Hasan, Longmant group limited, London, 1976, p 01.
ويراجع كذلك: نحو النّصّ، أحمد عفيفي، ص 22.

(2) Voir :Théorie du texte, Roland Barthes, directeur d'études à l'école pratique des hautes études, 1974, p : 01.
ويُنظر كذلك:نظريّة النّصّ، رولان بارث، تر: منجي الشّملي، وعبد الله صولة، ومحمد القاضي، حوليّات الجامعة التونسية، تونس، العدد 27، 1988م، ص 69.

وبالتالي يبقىٰ متداولا بين الأجيال دون أن تَشوبه شائبة، بخلاف المنطوق الذي قد يتعرّض لآفة النّسيان والزّيادة والنّقصان،شأنه في ذلك شأن كل شيء دار علىٰ الألسنة وتُدُووِل بشكل كبير علىٰ مرّ الأزمنة والدّهور.

- **مفهوم النص عند لوتمان (*Lotman*):**

يُعطي «**لوتمان**» للنّصّ تعريفا شموليّا، إذ يرىٰ أنّه يرتكز علىٰ عدّة مكوّنات هي:

التّعبير: يتمثل النّصّ في علاقات محدّدة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النّصّ، فإذا كان هذا النّصّ أدبيّا، فإنّ التّعبير يتم فيه أوّلا من خلال علامات اللّغة الطبيعية، والتّعبير في مقابل اللاّتعبير، يُجبرنا علىٰ أن نعتبر النّصّ تحقيقا لنظام، وتجسيدا مادّيا له.

التّحديد: يحتوي النّصّ علىٰ دلالة غير قابلة للتّجزئة، كأن يكون «قصّة»، أو أن يكون «وثيقة» أو أن يكون «قصيدة»، ممّا يعني أنه يحقّق وظيفة ثقافية محدّدة، وينقل دلالاتها الكاملة، والقارئ يعرف كلّ واحدٍ من هذه النّصوص بمجموعة من السّمات، وبهذا السّبب فإن نقل سمة ما إلىٰ نصّ آخر، إنّما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة.

الخاصية البنيويّة: إنّ النّصّ لا يمثل مجرّد متوالية (***Sequence***) من مجموعة علامات تقع بين حدّين فاصلين، فالتنظيم الدّاخلي الذي يُحيله إلىٰ مستوىٰ متراكب أفقيّا في كلٍّ بنيويّ موحّد لازم للنّصّ، فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النّصّ[1].

مما يُستنتج من التحديدات السابقة للنّص عند الغربيّين، إجماعهم علىٰ أن أصل الكلمة واحدٌ هو الفعل «***Texére***»، بينما يقع الاختلاف في التحديد الاصطلاحي، وذلك معزُوّ لاختلافهم في المدارس اللسانية التي ينتمون إليها، وبعد تحديد بعض مفاهيم النّص عند الغربيّين، أنتقل للوقوف علىٰ مفهومه عند العرب الحداثيّين .

(1) يُنظر: علم لغة النّصّ، المفاهيم والاتجاهات، سعيد بحيري، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، مصر، القاهرة، ومكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997م، ص 116- 117.

4. مفهوم النّصّ عند الحداثيّين العرب:

لم يخرج الحداثيّون العرب وهو يعرّفون «**النصّ**» عمّا قنّنه الغرب، ومن مفاهيمه :

❑ عند الأزهر الزّناد:

يرى الأزهر الزّناد «**أنّ النّصّ نسيج من الكلمات، يترابط بعضها ببعض، وهذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلّ واحد، هو ما نطلق عليه مصطلح نص**»[1]

ولا يبتعد هذا التّحديد الذي وضعه الأزهر الزّناد عن التّعريفات السّابقة والواردة عند الغربيّين، أمثال: **فاينرش، ورولان بارث**.

❑ عند عبدالـمُلك مرتاض:

لم يخرج عبدالـمُلك مرتاض في تعريفه عمّا جاء به رولان بارث وجوليا كريستيفا (Julia Créstiva) في حديثه عن النّصّ في مقدمة أعطاها لكتابه الموسوم نظريّة النّصّ الأدبيّ[2] وسأعرض هذه المفاهيم فيما سيأتي.

❑ عند صلاح فضل:

يرى «**صلاح فضل**» أنّ مفهوم النص (***Texte***) قد تجاذبته عدّة شروحات وفُهومات، والتي لم تُؤدِّ في نظره إلى تحديد واضح يتّسم بالوضوح، والشّموليّة، حيث يؤكّد – وهو بصدد محاولة تقديم تعريف للنّصّ مكتملٍ– أنّه يرتكز على «جملة من المقاربات التي قُدّمت له في البحوث البنيويّة، والسيميولوجيّة الحديثة، دون الاكتفاء بالتّحديدات اللّغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحدٍ للخطاب هو السّطح اللّغوي بكينونته الدّلاليّة»[3].

تلك هي أهمّ الآراء المقدّمة حول تعريف النّصّ من قبل بعض الباحثين الغربيّين، فضلا

(1) نسيج النّصّ، الأزهر الزّناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص 12.

(2) يُنظر: نظرية النّص الأدبي، عبدالـمُلك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، ص 3-5.

(3) بلاغة الخطاب، وعلم النّصّ، صلاح فضل، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب، الكويت، أغسطس، 1992م، ص 211.

عن الحداثيّين العرب الذين داروا في فلك التحديدات المقدّمة من لدن الغرب، ولعلّ القارئ الكريم، سيجد بعض الغرابة إذا ما عُدت القهقرىٰ لأقف علىٰ تعريف النّصّ عند ثلاثة أعلام غربيّين هم: **درسلر** (***Dressler***)، **وبارث، وكريستيفا** وكلّ منهم ولاسيّما كريستيفا، قد نظر إلىٰ النّصّ نظرة تختلف عن السّابقين، وبموجب هذه النّظرة سأتطرّق إلىٰ بعض القضايا والتي تدفع بعجلة البحث قُدُمًا إلىٰ الأمام، تماشِيًا مع السّنة التّراتبيّة في تقديم القضايا التي يرتبط بعضها ببعض، وينسلّ بعضها من بعض كذلك.

5. مفاهيم أخرىٰ للنّصّ عند الغربيّين:

❑ عند رولان بارث:

ينظر رولان بارث إلىٰ النّص من جانب تفكيكي (***Déconstruire***) ويلخص «**صلاح فضل**» هذه النظرة في النقاط التالية:

– «في مقابل العمل الأدبيّ المتمثّل في شيء محدّد، تقترح مقولة النّص والتي لا تتمتع إلاّ بوجودٍ منهجيّ فحسب، وتُشير إلىٰ نشاط و إلىٰ إنتاج، وبهذا لا يصبح النّص مُجَرَّبًا كشيءٍ يمكن تمييزه خارجيًّا، وإنّما كإنتاج متقاطع، يخترق أعمالاً أو عدّة أعمال أدبيّة.

– النّص قوّة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يُقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.

–يُمارس النّصّ التأجيل الدّائم واختلاف الدّلالة، إنّه تأخير دائب، فهو مبنيّ مثل اللّغة، لكنه ليس متمركزًا ولا مُغلقًا، إنّه لا نهائيّ، لا يُحيل إلىٰ فكرة معصومة، بل إلىٰ لعبة متنوّعة ومخلوعة.

–إنّ النّصّ وهو يتكوّن من نُقولٍ متضمّنة، وإشارات وأصداء للغات أخرىٰ، وثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التّعدّد الدّلالي، وهو لا يُجيبُ علىٰ الحقيقة بل يتبدّد إزاءها.

–إنّ وضع المؤلّف يتمثّل في مجرّد الاحتكاك بالنّصّ، فهو لا يميلُ إلىٰ مبدأ النّصّ ولا إلىٰ نهايته، بل إلىٰ غيبة الأب، ممّا يمسح مفهوم الانتماء.

–النّصّ مفتوح ينتجه القارئ في عمليّة مشاركة، لا مجرّد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمّن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنّما تعني اندماجهما في عملية دلاليّة واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف.

–يتّصل النّصّ بنوع من اللّذة المشاكلة للجنس، فهو واقعة غزليّة»[1].

(1) بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، صلاح فضل، ص 213-214.

ويمكن اختصار هذه التحديدات في أنّ النّصّ من وجهة رولان بارث: نشاطٌ وإنتاجٌ تتقاطع فيه عدّة أعمال أدبيّة، ممّا يشير إلىٰ وجود نصوصٍ أُخر ذائبة في تضاعيفه، ولا يعترف بحدود الأجناس الأدبيّة، ويتمتّع بالانفتاح علىٰ عدّة قراءات ممّا يُتيح تعدّديّة الدّلالة، وهذا يُعزىٰ إلىٰ الثقافة والمقروئية التي يتمتّع بها المتلقّي.

وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ النّاصّ بمجرّد ما يصُبُّ نصّه في القرطاس، ويضع نقطة النّهاية، يصبح غريبا عن نصِّهِ، ويُصبح ملكا للقارئ الذي يقرؤه، ويُعيد إنتاجه أيّان كلّ قراءة، ليبقىٰ متجدّدا دائما قابلا للتّأويل في أي وقت.

❑ **عند درسلر (*Dressler*) :**

لا يجد القارئ اختلافا بين التّحديدات التي سنّها «**بارث**» للنّصّ، عمّا يُقرّه «**درسلر**»، والذي يرىٰ أنّه: «**من الممكن أن يتكوّن النّصّ من جملة فقط، أو من جملة + رابطة + نصّ، حيث يُمكن أن يمتدّ النّصّ بعد ذلك في إطار هذا النّظام، أي أنّه يمكن أن يكون للنّص معنىٰ مغايرا في داخل النظام نفسه،هكذا يُفهم النّصّ علىٰ أنّه مُركّب من عدّة نصوص**»[1]، فالقاسم المشترك في تحديد «**درسلر**» مع تحديد «**رولان بارث**» هو اعتبارهما أنّ النّصّ الواحد يتركب من مجموعة نصوص، ذائبة في ثناياه، عن قصد أو دون قصد، وهذا ما اصطلح علىٰ تسميته: «**التّناصّ**: ***Intertextualité*** ».

❑ **عند جوليا كريستيفا (*Julia Créstiva*):**

لقد ارتبط مصطلح «**التّناصّ**» بالباحثة البلغارية «**جوليا كريستيفا**» والتي استقته بدورها بعد دراستها لعمل أحد أقطاب النّقد والفلسفة وهو «**ميخائيل باختين**» (***Michael Bakhtine***) في كتابه: «**الماركسيّة وفلسفة اللّغة**»،حيث أعدّت بحثا حوله، وهو موضوعها في الدكتوراه، لتنشره فيما بعد في كتاب عنونته: **نصّ الرّواية، مقاربة سيميولوجيّة لبنية خطابية متحوّلة**، وينبغي التّنبيه إلىٰ أنّ «**باختين**» لم يطلق مصطلح «**التّناصّ**»، وإنّما شاع علىٰ يديه مصطلح «**الحواريّة**».

(1) علم لغة النّصّ، سعيد بحيري، ص 111.

6. الحواريّة عند باختين (*Dialogisme*):

❑ مفهوم الإيديولوجيم (*Idéologème*):

تطرّق باختين في مؤلّفه «**الماركسية وفلسفة اللغة**» إلىٰ عدّة مصطلحات علىٰ رأسها الإيديولوجيم (***Idéologème***)، وهو في أبسط تحديداته: «**... إعادة تقاطع ممارسة سيميائية ما مع تعابير تستوعبها، أو تُحيل عليها، في فضاء ممارسة سيميائيّة خارجيّة**»[1].

ولقد توسّعت في تعريفه «**كريستيفا**» في مقال لها عنوانه «**النّصّ المغلق**» «***Le texte clos***» حيث ترىٰ أنّه: «**تلك الوظيفة للتّداخل النّصّي، والتي يمكن قراءتها ماديّا، علىٰ مستويات مختلفة لبناء كلّ نصّ، والتي تمتد علىٰ طول مساره، معطية إيّاه معطياته التّاريخية الاجتماعيّة**»[2].

هنا تظهر الاستعارة جليّا من **باختين** حيث نلفيها تُحِيلُ علىٰ **ميدفيديف** (***Pavel nikolaevic Medvedev***)، وهو أحد مقرّبي باختين، إلىٰ جانب **فولوشينوف** (***Valirian Nikolovic Volochinov***) واللّذان وقّعا بعض أعمال باختين ومقالاته باسمهما، ولقد فجّر هذه المعلومة النّاقد السّوفييتي «فياتيشلاف فسيفولودوفيش **إيفانوف** سنة (1929م) (***Viatcheslav Vsevolodovic Ivanov***) وهو من أشدّ المعجبين بباختين في دراسة أعدّها حوله، يبرز فيها إسهامه في «**علم العلامات**»، ويؤكّد في هذه الدّراسة أنّ كتابا باسم ميدفيديف، وكتابان وثلاث مقالات موقّعة باسم **فولوشينوف**، هي في الأصل من إنتاج باختين، وكان هذا عام 1973م»[3].

❑ مرجعيّات ميخائيل باختين :

استفاد **ميخائيل باختين** وهو يؤسس لنظريته من جملة من النّظريات والعلوم والاتجاهات الفلسفية، علىٰ غرار اغترافه من «لسانيات سوسير، واستثماره الثنائيات التي شكّلت مفهومه لدراسة اللّغة: ففرّق بين اللّسان والكلام، حيث إنّ اللّسان يخضع للنّظام القواعدي النّحوي الصّرفي، بينما الكلام لا يخضع لهذه القواعد، إذ هو الإنجاز الفردي الفعليّ للّغة، لذلك كانت اهتمامات سوسير منصبّة علىٰ اللّسان لا الكلام، وهذا هو الأساس الذي ارتكز عليه علم

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، وشوسبيرس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/ 1985م، ص 42.

(2) Le texte clos, Julia Kristeva, Langages, 3ème années, n° 12, 1968 p : 104.

(3) يُنظر: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1926م، ص28.

اللّسانيات (***Linguistique***) في حين أنّ باختين في نظرته للّغة وعمله واشتغاله عليها، بَدَأ من حيث انتهىٰ «**سوسير**» ووقف، فركّز علىٰ الكلام المنجز من قِبَل المتكلّمين، وتفاعلهم مع بعضهم البعض، في عمليّة إنتاجيّة، ممّا حذا بتودوروف إلىٰ اعتبار أنّ باختين هو المؤسس والمنظّر لعلم شغل الدّارسين في العصر الحديث أُصطلح عليه بـ(***Métalinguistics***)، والذي يوازي في العربية ما يسمىٰ : (عبر اللّسانيات)، مع أنّ المصطلح الدّقيق والمشهور والمتعارف عليه الآن هو «**التّداوليّة**: ***Pragmatics***»[1] وهذا العلم في أوجز تعريفاته من منظور باختيني: «**تلك الدّراسة التي لم تتشكّل بعد من خلال علوم محدّدة ومتميّزة، وهي خاصّة بتلك الجوانب من حياة الكلمة التي تتجاوز- وهذا شرعي وقانوني- تمامًا علم اللّغة**»[2].

إنّ **التّداولية** مشتقة من الفعل تَدَاوَلَ، «**والتّداول**: (***Alternance***) هو شكل قصصي، تنتظم حسبه الوظائف، بأن تَرِدَ وظيفة من مقطوعة ثمّ تليها وظيفة من مقطوعة أخرىٰ ثمّ يعود المؤلّف إلىٰ وظيفة ثانية من المقطوعة الأولىٰ ثمّ وظيفة من المقطوعة الثانية وهكذا ...»[3]

فباختين في تركيزه علىٰ الكلام لا علىٰ اللّسان، وجَعْلِه مناط اهتماماته، يهتمُّ بأهمّ ركيزة في التّواصل بين النّاس وهي اللّغة الاجتماعية في صورتها الشّموليّة.

بناء علىٰ هذه النّظرة الشّموليّة للّغة، باعتبارها أساسا جوهريّا للوجود الإنساني يرىٰ باختين أنّه «ليس هناك بصورة عامّة مِنْ تَلَفُّظٍ يُمكن نِسبتُه إلىٰ المتكلّم بصورة حصريّة، إنّه نتاج التّفاعل بين المتحاورين، بل هو بصورة أكثر شُمولاً، نتاجٌ مركّب من الوضع الاجتماعي الذي حصل فيه»[4]، فهذا المقبوس يؤكّد فيه باختين أنّ الفرد لا يمكن أن يُنسب إليه تلفُّظ معيّن، وأن يكون هو أبا عُذرِهِ -إذا جاز التّعبير- بل إنّ التّلفظ هو من فعل التّحاورِ، والتّفاعل بين أفراد المجتمع، إضافة إلىٰ السّياق الذي تتمّ فيه عملية التّلفظ، ويزيد في توضيحه لهذا التّفاعل وهذه الحواريّة التي لا تشمل الفرد وهو في حواريّة مع المجتمع فقط، بل يعطيها حرّية أكبر ويجعلها

(1) يُنظر: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، ص 58.

(2) شعريّة دستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 265.

(3) معجم المصطلحات النقد الحديث، حمادي صمود، مجلّة حوليات الجامعة التونسية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، العدد 15، 1977م، ص 152.

(4) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، ص 68.

ذات طابع شمولي لا يخترق المجتمع فحسب، بل يقتحم علىٰ الإنسان ذاته ونفسيته وهو في حوارٍ وصِراعٍ معها ومع هواجسه التي تَقُضُّ مضجعهُ إذ «ليس من الضّروري أن يوجّه المرء فعلا خطابه إلىٰ شخص آخر، فحتىٰ الفعل الأكثر شخصيّة الذي يصبح واعيا لذاته يتضمن دائما وأبدا شخصا مُحاوِراً، أي نظرة الآخر نحونا، وتلميحه إلينا»[1]

إنّ الحواريّة بتعبير باختين أو **التّناص** باصطلاح كريستيفا، هي: «أن يدخل فعلان لفظِيَّان، تعبيران اثنان في نوع خاصّ من العلاقة الدّلاليّة، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحواريّة هي علاقات (دلاليّة) بين جميع التّعبيرات التي تقع ضمن دائرة التّواصل اللّفظي»[2].

في هذا التعريف الموجز يُلاحظ أنّ النّاقد قد لجأ إلىٰ التّعميم باستعمال كلمة «**جميعٍ**» التي تستغرق كلّ أنواع التّواصل التّعبيرية مهما كان نوعها، سواء أكان هذا التّواصل يتم علىٰ مستوىٰ اللّغة الأدبيّة الرّاقية الخاضعة للقوانين الصرفيّة والنّحوية والبلاغية، أم كان يتمّ علىٰ مستوىٰ اللّغة التواصليّة ذات الهدف التّواصلي البحت الذي يشمل جميع أنواع الشرائح الاجتماعية، كالحرفيّين والعمال والطبقات الشّغيلة الأخرىٰ، فكلّ التّلفظات التي تكون علىٰ المستوىٰ الأدبي الرّاقي أو التي تنزل إلىٰ الشّارع إلاّ وهي داخلة في حواريّة لا مناص منها، أو بالأحرىٰ هي تناص، إذ يستحيل من وجهة نظريّة باختينيّة وجود تلفّظ خالٍ من هذا البُعد الحواريِّ، حيث يؤكد هذا قائلا:

«إنّ التّوجيه الحواريَّ ظاهرة مشخّصة لكلّ خطاب وهو الغاية الطّبيعيّة لكلّ خطاب حيّ، يواجه الخطاب خطاب الآخر بكلّ «الطّرق»[*] التي تقود إلىٰ غايته، ولا يستطيع شيئا سوىٰ الدّخول معه في تفاعل حادٍّ وحيّ، **آدم** فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنّب تماما إعادة التّوجيه المتبادلة هذه فيما يخصّ خطاب الآخر الذي يقع في الطّريق إلىٰ موضوعه، لأن **آدم** كان يقارب عالما يتّسم بالعذريّة، ولم يكن قد تُكُلّم فيه، وأُنتهك بواسطة الخطاب الأوّل»[3].

(1) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، ص 68.

(2) المرجع نفسه، ص 122.

(*) هناك خطأ مشهور متداول، وهي أن نجمع طريقة على طُرق، إلاّ أنّ الأصوب هو طرائق، فطريقة على وزن فعيلة، يكون جمعها فعائل، وهذا الجمع يكون لكل رباعي مؤنث بمدّة قبل آخره، مختوما بالتاء أو مجرّدا منها، ومن أمثلة ذلك: طرائق جمع طريقة، صحائف جمع صحيفة.

(3) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودورف، ص 125.

لا يستثني باختين أحدا من المتكلّمين، أو إذا جازَ القول – من الدّنيا– إلاّ وفي كلامه حواريّة، ولم يستفد أحد من هذا سوىٰ سيّدنا **آدم** عليه السّلام، لأنه كان قريبا من عالم عذريّ لم يتكلّم فيه أحدٌ قبله، ولقد شاع في النّقد الفرنسي قولًا لأحد نقّاده هو **جورج بوفون** (***Georges Buffon***) (1707م/ 1788م) في مقال له عنونه: «مقال في الأسلوب»(***Discours sur le style***) وردّد فيه عبارة تُبنِّيت من لدن الباحثين والنّقاد في الشرق والغرب علىٰ حدّ سواء، هي «... أما الأسلوبُ فهو الرّجل ذاته»[1].

تحاور باختين مع بوفون، في هذه العبارة، وعارضها وزاد عليها فقال: «الأسلوب هو الرّجلُ، ولكن باستطاعتنا القول: إنّ الأسلوب هو رجلان علىٰ الأقلّ أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية، مجسدين عبر الممثل المفوّض المستمع الذي يشترك بفعالية في الكلام، الدّاخلي والخارجي للأوّل»[2]

❑ تجلّيات الحواريّة عند باختين:

يرىٰ باختين أنّ **الحواريّة** أو **التّناص** بتعبير كريستيفا، يتجسّد أكثر في الرّواية، لاسيما مع **دستويفسكي** (***Dostoievski***) ذلك أنّها قبله قد «...ظلّت رِدْحًا من الزمن موضع دراسة إيديولوجيّة مجرّدة، وتقويم اجتماعي دعائيّ فقط، كانت المسائل المشخّصة لأسلوبيّتها تُهمل إهمالا تامًا أو تُدرسُ عَرضا وبِلَا **مبدئيّة...ومُقابل هذه النظرة الإيديولوجية المجرّدة، بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخّصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنيّة للرّواية والقصّة** ...»[3].

إنّ كُتّاب الرّواية ونُقّادها قبل **دستويفسكي** ركّزوا في بنائهم للرّواية ونقدها علىٰ الجانب الإيديولوجيّ البحت، إذ السياسة الستالينيّة آنذاك حتّمت عليهم ذلك حتىٰ يكونوا بوقًا دِعائيًّا لها، كما ركّزوا علىٰ الجانب الاجتماعي الدّعائي من أجل إبراز خصائص مجتمعهم، كما أنّها كانت ترزح تحت وطأة الدّراسات الأسلوبيّة دون مساسٍ بجوهرها الحقيقيّ، إلاّ أنّه مع مطلع هذا القرن، يَمّم الرّوائيون والنّقاد وُجوههم شطر القضايا الفنّية والتقنية لها «وكانت أعمال

(1) النّصّ البلاغي في التراث العربي والأوروبي، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، (دط)، 1998، ص 188.

(2) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، ص 124.

(3) الكلمة في الرّواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط1، 1988م، ص 11.

دستويفسكي هي الجوهرة التي زيّنت تاجها»[1]، ذلك أنّه أبان عن حسّ فنّي مذهل، فأعطىٰ لشخوص رواياته وأبطالها حرّية في الكلام، فكان «شأنه شأن بروميثيوس غوته، لا يَخْلُقُ عبيدا مُسخت شخصيّاتهم (مثلما فعل زيوس)، بل أُناسًا أحرارًا مؤهّلين للوقوف جنبا إلىٰ جنب مع مبدعهم، قادرين علىٰ ألاّ يتّفقوا معه بل وحتىٰ أن يثوروا في وجهه»[2].

إنّ دستويفسكي في هذه الحريّة التي منحها لأبطاله، قد أعطىٰ للرّواية نَفَسا جديدا، وأبعدها عن سيطرة الإيديولوجيا، من خلال تلك الحوارات التي كان يتجاذبها أبطاله الذين كانوا ينتمون إلىٰ فئات من المجتمع مختلفةٍ، ففيهم السّيد والمسُود، والعامل والعاطل، والمثقّف وغير المثقّف، والمتعلّم وغير المتعلّم كلّ هذه الفئات تتجسّد في أعمال هذا الرّوائي، إلاّ أنّ أهمّ ما يُميّزها اصطناعه لكلّ صنف من هؤلاء لغة خاصّة، تنمّ عن مستواه الاجتماعي والثقافي، فيصطنع مثلا علىٰ لسان الطبيب أو المعلّم، معجما يتماشىٰ ومستوىٰ تفكير هذه الطبقة، وإذا كان بصدد الحديث مع حِرفيّ أو عامل في المصانع ... فيكون الدَّيْدَنُ نفسه المُصطنَع مع الطبيب والمعلّم، وهكذا مع مختلف الشخوص المطروحة في صفحات الرّواية، كلّ هذا عالجه باختين في كتابه: «**شعريّة دستويفسكي**» والذي طرح فيه «مشكلة الإبداع الفنّي، وبخاصّة الإبداع الرّوائي، والثّوابت الأساسية في هذه الدّراسة هي الأفكار، وتعدّد الذهنيات وأنماط الوعي»[3]، فهذا الوعي بأنماط خطاب المتكلمين عند دستويفسكي، أثار انتباه باختين وحدّد له مصطلح (***Polyvoyance***) والذي شاع مُعرّبًا بـ «**البوليفينيّة**»، أو مترجَما بـ«**الخطاب المتعدّد الأصوات أو القيم**».

❑ مفهوم البوليفينيّة (*Polyvoyance*):

يعود الفضل في إبراز هذه النّظرية للشّكلانيّين الرّوس حيث كتب أحد أقطاب هذه المدرسة وهو **شكلوفسكي** (***Chyklovsky***) قائلا: «إنّ العمل الفنّي يُدرَك في علاقته بالأعمال الفنّية الأخرىٰ، وبالاستناد إلىٰ التّرابطات التي يُقيمها فيما بينها، وليس النّصّ المعارض وحده

(1) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفيتان تودوروف، ص 130.

(2) شعرية دستويفسكي، ميخائيل باختين، ص 11.

(3) باختين والمسألة الإيديولوجيّة، فلاديمير كريزنسكي، تر : عبد الحميد عقار، وحسن بحراوي، مجلة علامات العدد 06، 1996م، على الموقع الآتي: Saidbengrad.net

الذي يُبدع في توازٍ وتقابُلٍ مع نموذج معيّن، بل إنّ كلّ عمل فنّي يُبدع علىٰ هذا النّحو»[1]. إلّا أنّ الفضل الأكبر في صياغة نظريّة متكاملة الجوانب يعود إلىٰ باختين، وهذا بشهادة **تودوروف** مؤكّدا: «...ولكن باختين هوّ أوّل من صاغ نظريّة بأتمّ معنىٰ الكلمة في تعدّد القيم النّصّية المتداخلة ... والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمّها عن طريقه ... إنّ كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانيّةً محايدةً، ومتحرّرةً من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل نجد كلمات تسكنها أصوات أخرىٰ، وهو يتلقّاها بأصوات الآخرين مُتْرَعة، إنّ فكره لا يجد إلاّ كلمات قد تمّ حجزها... إنّ أصوات الآخرين تسكُنُ خِطابه الذي يصبح حينئذ متعدّد القيّم»[2].

يؤكد **تودوروف** أنّ الرّوائيّ أو القاصّ ابن بيئة معيّنة، وهذه البيئة لها كلماتها وقاموسها اللغوي، وهو بصدد توظيفها في إبداعه لا يجد فَكاكًا من أن يوظّف معجمـًا قد تكلّم به الآخرون علىٰ اختلاف طبقاتهم وإيديولوجياتهم، ومن هنا يتشكّل الخطاب المتعدّد القيم.

يقرّر **باختين** أنّ الاختلاف اللّغوي والتباين فيه، يكشف عن طبقات النّاس، ومستوىٰ أفكار شخوص الرّواية، وهذا ما يجعلها أقرب من الحقيقة، واعتبارها كائنات من لحم ودم، علىٰ أنّها شخوص ورقيّة لا تتعدّىٰ صفحات السِّفرِ الذي طُرحت فيه، ذلك أنّ: «...التفكك الداخليّ للّغة القوميّة الواحدة إلىٰ لهجات اجتماعيّـة وطرق تعبير خاصّة بمجموعات معيّنة وأرغات مهنية (***Jargons***)،ولغات أجناس أدبيّـة ولغات أجيال وأعمار متفاوتة ولغات اتجاهات ولغات أفراد ذوي نُفوذ و كلمة مسموعة ولغات حلقات وتقليعات عابرة لغات أيّام بل ساعات اجتماعيّة سياسيّة (فلكلّ يوم شعاره ومفرداته ونبراته) هذا التّفكك الدّاخلي لكل لغة في كلّ لحظة من لحظات وجودها الاجتماعيّ،هو المقدمة الضرورية للجنس الرّوائي، إذ بهذا التنوع الكلامي... توزّع الرّواية مواضيعها كلّها توزيعا أوركاستراليّا ...»[3].

يرىٰ **باختين** وهو يؤسّس نظرية للرّواية أنّ الرّوائي يجب عليه أن يكون ملمّا بلغة الحياة اليوميّة واللّهجات، علىٰ اختلاف أعمار الشّخصيات ووعيها، ذلك أنّ لغة الحياة اليوميّة متجدّدة

(1) الشعريّة، تزيفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتّوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص 41.

(2) المرجع نفسه، ص 41-42.

(3) الكلمة في الرّواية، ميخائيل باختين، ص 11.

كلّ يوم، تدخلها مصطلحات جديدة، تنمّ عن وعي معيّن أو شيء جديد، وهذا التّباين اللّغوي والتّنوع في الأصوات هو السّمة المميّزة للجنس الرّوائي عن غيره من الأجناس الأخرىٰ، بل إنّ الرّوائي يستطيع إقحام الأجناس الأخرىٰ في الرّواية نظرا لسعتها وقدرتها علىٰ الاحتواء وهذا الكلّ المختلط في تعدّد الأصوات الاجتماعية هو الذي يُعطي «... الشّحنة الحوارية، وهذه هي الخصيصة الأساسية للأسلوبيّة الرّوائية»[1].

بناء علىٰ ما تقدّم يُلاحظ أنّ باختين قد وضع لَبِنة في النقد الغربي، وأسّس نظرية شغلت بال الدّارسين وعلىٰ رأسهم **جوليا كريستيفا**، والتي شغفت بما قدّمه هذا العالم السُّوفييتي أيما شغف، فعكفت علىٰ دراسته، وأخرجت نظريّته من أطمارها، وأزالت الغموض الذي كان يَلُفُّ جوانبها ويعتّم من رؤيتها، وعلىٰ أساس ما جاء به باختين أسّست نظريّتها في **التّناص**، فكان لها فضل وضع المصطلح وصياغته، فاشتهر علىٰ يديها في شتّىٰ أصقاع المعمورة، وهذا شيء له مكانته في الأدب والنّقد، إذ إنّ كثيرا من الظّواهر والنظريات الأدبية واللّغوية موجودة في بطون أمّهات الكتب، إلاّ أنّ ما يَعوزها هو إعادة قراءتها من جديد وصياغة المصطلح الذي يُحَدّدُها بدقّة.

7. مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا:

لم تنطلق **كريستيفا** وهي تؤسّس للتّناص من فراغ، حيث استندت علىٰ ما وصل إليه باختين من نتائج في أبحاثه، ومن تعريفاتها للنّصّ: «إنّ النّصّ أكبر من مجرّد خطاب، إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجيّة والتي يُعتّدُ بها علىٰ أساس أنّها ظاهرة عبر لغويّة، بمعنىٰ أنّها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها، ومن هذا المنظور نرىٰ أنّ النّص: جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، مشير إلىٰ بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السّابقة والمتزامنة معها والنّصّ من خلال هذا: عملية إنتاجية ممّا يعني أمرين اثنين، فأمّا أحدهما: فيتجلّىٰ في علاقته باللّغة التي يتموقع فيها، فتصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك أو التفويض، وإعادة البناء) ممّا يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحيّة المقولات اللّغوية الصّرفة له، وأمّا الآخر، فإنّ النّصّ يمثل

(1) يُنظر: الكلمة في الرّواية، ميخائيل باختين، ص 12.

عملية استبدال من نصوص أخرىٰ أي عمليّة «تناص» ففي فضاء النّصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرىٰ،ممّا يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه»[1].

انطلاقا من هذا التعريف الذي تعطيه **كريستيفا** للنّصّ، فإنّها تجعله عملية إنتاجية (***Une Productivité***) يُعيد إنتاج نفسه بنفسه، عن طريق الاستبدال، وتقاطع الأقوال بعضها مع بعض، ممّا يوحي بأنّ **التّناص** ليس سوىٰ «... خليط من نصوص أخر سابقة عليه بحكم الضرورة، فالنّصّ يحتوي في جوانحه نصوصا أُخَر تتلاقىٰ فيه علىٰ غير ميعاد، ودون تقصّد، ثمّ تتلاشىٰ آخر الأمر عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة، ينتسج منها نصّ محايد جديد، وتلك هي الإنتاجية (***Productivité***)، فتلك النّصوص الشّاردة المجهولة المصدر، تتلاقىٰ ثمّ تتحايدُ، أي تصفو من الشوائب لتستحيل إلىٰ نصّ جديد»[2].

في سياق الموازنة أو إذا أُريدَ تدقيق المصطلح «**المقارنة**» بين ما جاء به **ميخائيل باختين**، وما جاءت به كريستيفا، يُلاحَظ أنّ باختين وهو بصدد التأسيس لنظريّته كان يؤكد علىٰ الجانب الاجتماعي، وكأنّ الحواريّة بمعنىٰ آخر نزوع إنساني واجتماعي تتلاقىٰ فيه مختلف الشّرائح الاجتماعية، دون كبير اهتمام بمكاناتها وإيديولوجياتها وحتىٰ انتماءاتها العرقية فيتوحّد المخيال البشري وتصبح العلاقات الإنسانية هي الأساس في التّحاور ويكون بذلك الأدب إنسانيّا والنّصّ مفتوحا، في حين أنّ نظرة كريستيفا -وإن استفادت ممّا وصل إليه باختين- تختلف عنه في الجوهر، فترىٰ **التّناص** «ظاهرة سيميائية تجد تفسيرها في نفسها، لتجعل وظيفته تكمن في إعادة توزيع اللّغة وحدها، وكأنّ الكتابة الأدبيّة لم تكن إلاّ من أجل أن يأخذ الكاتب القلم، ثمّ يترك للنصوص الأدبية والثقافية التي قرأها من قبل لتأتي فعلها وهو لاهٍ ساهٍ لا يُجهد خياله ولا يفكر ولا يكتب ولا ينسج، ذلك بأنّ النصوص الأجنبية عن نصّه هي التي تفعل فعلها بمفردها وحدها»[3].

---

(1) Le texte clos, Julia Cristeva, p : 103.

وينظر كذلك بلاغة الخطاب، وعلم النّص، ص 211-212.

(2) نظريّة النّص الأدبي، عبدالـمَلك مرتاض، ص 289.

(3) المصدر نفسه، ص 288.

مما يُبرّر ركون كريستيفا إلىٰ هذا الطّرح هو تشبّعها بالأفكار البنيويّة التي كانت تدعو إلىٰ موت المؤلف، فليس هناك مؤلف حقيقي واحد للنّصوص تُعزىٰ إليه، بل إنّ أيّ مُبدع مهما كان، ليس سوىٰ معيد ومُجترّ لأقوال غيره، ولكن بِصِيَغٍ قد تقترب إلىٰ حدّ الملامسة أو تبتعد قليلا فيما بينها، ممّا حَذَا بـ«**عبدالـمٰلك مرتاض**» إلىٰ القول بأنّ :«التّناص يحمل تناقضا كبيرا، فتارة نجد مفهومه ذا طابع اجتماعي حيويّ، حيث يحيل علىٰ نصوص مختلفة المصادر والاتجاهات الفكريّة وحتىٰ الحضارية، ونجده من وجه آخر لا يعني غير التفاعل والاستبدال مع نصوص سابقة، ممّا يفضي به إلىٰ الانغلاق»[1].

بغض الطّرف عن هذه الهنة التي أشار إليها **عبدالـمٰلك مرتاض**، والتي وقع فيها مُنظّرو **التّناص** إلا أنّ صياغة المصطلح بهذه الطريقة (***Intertextualité***) باستخدام السابقة واللاحقة وإدخالهما علىٰ مصطلح نصّ «***Texte***»، قد فتح الباب لدخول مصطلحات أخرىٰ، ومهّد لها تمهيدا، «بل إنّه صار بؤرة تتولّد عنه المصطلحات التي تدور حول النّصّ، منها علىٰ سبيل المثال بالفرنسية: ***Génotexte, Phénotexte, Architexte Metatexte, Paratexte,*** ..»[2]

إنّ ابتكار مصطلح **التّناص** كان فَتْحَ خَيْرٍ علىٰ الدّراسات النقديّة ولاسيما في فرنسا، إذ تلقّفه الباحثون وحاولوا الوقوف علىٰ ماهيته وفحواه، بل والتّوسّع فيما جادت به قرائح الأوّلين، والبدء من حيث انتهوا، وعلىٰ رأس هؤلاء: النّاقد الفرنسي **جيرار جينيت** (***Gerard Genette***) الذي استلهم طروحات **جوليا كريستيفا** وتنظيراتها للتّناص، ليخرج للسّاحة الأدبية بمصطلحات جديدة وطرائق عديدة تتلاقىٰ فيها النّصوص، لم يكن مُنتَـبَهًا لها، أو ذات قيمة فعّالة عند السّابقين له، فما هي الإضافات التي قدّمها وأضافها **جيرار جنيت** في هذا الصّرح العظيم؟

8. المتعاليات النّصّية عند جيرار جينيت، المفاهيم والأنواع:

بعد أن وقفت في المحطات السابقة علىٰ الجذور الأولىٰ للتناص مع **ميخائيل باختين**، و**جوليا كريستيفا**، أصل إلىٰ نقطة هي من الأهمية بمكان، تتعلّق تعلّقا مباشرًا بموضوع بحثي،

(1) نظريّة النّص الأدبي، عبدالـمٰلك مرتاض، ص 289.

(2) يُنظر : انفتاح النّصّ الرّوائي، النّص والسيّاق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص 93.

وإن كان للمحطات الآنفة الذكر أهميّة أخرىٰ لا تُنكر أقول : إن البحث في موضوع المتعاليات لا يمكن البحث فيه ما لم يَعُجْ الباحث علىٰ منجزات باختين وكريستيفا، وهذا ما يؤكد عليه عبدالجليل مرتاض بقوله : «حاول جيرار جنيت من جهته أن يمطّط مفهوم **التّناص** ويعمّقه، مستثمرا إنجازات **جوليا كريستيفا** وما وصلت إليه، ... ولم يعد ناقد ينظر إلىٰ **التّناص** بعدها نظرة فضولية أو طفيليّة أو مجرد وقفة سرديّة داخليّة سمحت لحركة أو حركات سردية متربصة لتنساب انسياب مدعوّ خفيف رشيق أو ثقيل مضجر، من بين أصوات نصّ لاحق من مسافة بعيدة أو قريبة، بدافع شعور وسبق إصرار، وهذا لا يكون إلّا في لحظة غياب وعي الكاتب، وهذا ما يجب أن يكون، وإلاّ تحوّل **التّناص** إلىٰ اقتباس أو اتهامٍ بسرقة أدبية دنيئة»[1].

استئناسا بهذا الكلام يُلاحظ أنّ **جيرار جنيت** قد استلهم ما كانت **جوليا كريستيفا** قد اصطلحت علىٰ تسميته «**التّناص**»، وبفضل هذه الباحثة التي أماطت اللّثام عن هذه الظاهرة، لم تعد نظرة النّقاد إلىٰ **التّناص** مشوبة بنظرات النقص والارتياب، حيث إنّ الظاهرة علىٰ اختلاف تجسّدها في الأعمال الأدبيّة من حيث القربُ أو البعدُ أو الوعي أو عدم الوعي، أصبحت قائمة بذاتها لها أسس ترتكز عليها، وتقوم بها، ولم تَعُد مجرد اقتباس أو حتىٰ سرقة أدبيّة.

اهتمّ «**جيرار جينيت**» بـ«**المتعاليات النّصية**» اهتماما كبيرا حيث خصّها بكتاب أسماه(***Palimpsestes***) والذي صدر عام 1982م، والذي يُترجَم إلىٰ اللغة العربية بـ «**الرُّقوق، أو الطُّروس الممحوّة، أو الممسوحة**»[2].

وقبل الدخول في الحديث عن المتعاليات النّصية في هذا الكتاب، يَسْتدرك «**جيرار جنيت**» ما كان قد طرحه في مؤلفه السّابق: مقدمة في معمارية النّص «***Introduction à l'architexte***»، والذي أصدره عام 1979م، حول موضوع الشّعريّة (***Poetique***)، والتي ارتأىٰ «أنّ موضوعها ليس النّصّ منفردا، لأنّ هذه المهمة يضطلع بها النقد، ويرىٰ أنّ موضوعها الأصلي هو: (***L'architexte***)»[3] أو ما اُصطلح عليه عند المترجمين العرب: **معمار النّص**، ولقد تُرجم

(1) يُنظر: التّناص، عبدالجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 2011/ 2012، ص31.

(2) التّناص، عبدالجليل مرتاض، ص 31.

(3) Voir: Palimpsestes, Gérard Genette, la littérature au second degrée, édition du seuil, 1982, p: 13.

الكتاب الآنف الذّكر من قبل **عبد الرحمن أيّوب** إلىٰ اللّغة العربية، عن دار توبقال للنّشر، مع مقدّمة باللغة الفرنسية **لجيرار جنيت**، والتي كُتِبت عام 1985 م، إلاّ أنّ الاضطراب شاب العنوان من حيث ترجمتُه، إذ يرىٰ سعيد يقطين أنّ ترجمة العنوان إلىٰ: مدخل لجامع النّص «... لا تُحيل إلىٰ المعنىٰ الذي يرمي جنيت، ونرىٰ أنّ معمار النّصّ يضطلع بها لأنّنا نجد في المعمارية ما يُجسّد صورة الجنس الأدبي الذي يبرّر لنا من خلال البناء الفضائي للنّص ولو من خلال النّظرة الأولىٰ»[1].

استنادا إلىٰ ما جاء به عبدالرحمن أيّوب، وسعيد يقطين، يحصل القارئ العربيّ علىٰ ترجمتين لمصطلح واحد: «**الجامعيّة النّصّية**» وهي ترجمة عبد الرحمن أيّوب، أو «**معمار النّصّ ومعمارية النّص**» حسب سعيد يقطين، وإن كان القارئ العربي دائما ضحية الفوضىٰ الاصطلاحية.

إنّ **جيرار جنيت** في (**مقدّمة في معمارية النصّ**) يرىٰ أنّ موضوع الشّعرية هو المعماريّة، وكان هذا الطّرح سنة 1979 م، لكنّه يَعدِلُ عنه بعد ثلاث سنوات، إذ يرىٰ أنّ موضوع الشّعرية ليس معمار النّصّ فقط، بل إنّ موضوعها هو التّعدّدية النّصّية (***La transtextualité***)، أو التّعالي النّصي للنّص (***Transcendence textuelle du texte***)، والذي أعطاه تحديدا شموليا إذ رآه أنّه: «كُلُّ ما يضع النّصّ في علاقة ظاهرة أو مخفية مع نصوص أخر، إذن: فالتّعالي النّصّ يتجاوز معمار النّص، بل ويتضمّنه مع أنواع أخرىٰ من العلاقات»[2].

إنّ هذه العلاقات التي حدّدها **جيرار جنيت**، والتي أصبح «**معمار النّصّ**» جُزءًا منها بعدما كان هو موضوع الشّعريّة محدّدة في أنماط خمسة حيث استهلّها بـ:

أوّلا) التّناص (*Intertextualité*):

كانت رائدته «**جوليا كريستيفا**» ويعطيه **جيرار جنيت** تعريفا موجزا هو: «علاقة حضور مشترك بين نصّين أو عدد من النّصوص بطريقة استحضاريّة (***Eidetiquement***) وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنصّ في نصّ آخر»[3].

(1) يُنظر: الرّواية والتراث السردي، سعيد يقطين، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2006م، ص 38.

(2) Voir: Palimpsestes, Gérard Genette, p: 13.

(3) دراسات في النّصّ والتّناصيّة، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1998م، ص125.

وينظر كذلك: Palimpsestes, p: 13

ثمّ يُحدّد بعد ذلك بعض أشكال التّفاعلات النّصّية ويُدخلها في مضمار **التّناص** باعتبارها مفاهيم تتفرّع عنه، وعلىٰ رأسها :

- **الاقتباس (*La citation*):**

هو أكثر الأشكال وضوحا، ومن علاماته: «فتح المزدوجتين، أو علامات التّنصيص، مع الإحالة أو عدم الإحالة إلىٰ مصدر أو مرجع محدّد»[1].

يختلف عبدالجليل مرتاض مع محمد خير البقاعي في ترجمة (***La citation***) إذ يرىٰ أنّ التّرجمة الفعليّة لهذا المصطلح هي «**الاستشهاد**»، حيث يُحيل علىٰ إحدىٰ المعاجم اللّسانية الحديثة وهو: (***Dictionnaire de didactique les langues***)، والذي يؤكّد فيه صاحبه علىٰ أنّ الاستشهاد «هو مقطع جملة قصيرة مأخوذ من عمل مؤلّف ومُخَمّن أو محمول علىٰ التّخمين، إنّه يقدّم دفعا جيّدا للوحدة المعالجة، وطالما أنّه متضمّن هذه الوحدة وصادر عن كاتب يمكن أن تؤخذ كتابته علىٰ أنّه مثال، ويُرمز له بحروف طباعيّة وما بين هلالين مزدوجين في صلب المقالة، علىٰ أن يكون متبوعا باسم المؤلف»[2].

كما يرىٰ كذلك أنّ الاستشهاد «ليس إلاّ خطابا فقيرا، متسوّلا خطابات أخرىٰ قويّة، ويروم في هذا التّسوّل البقاء أو أخذ نفس جديد علىٰ أقل تقدير، حتىٰ يتمكن من مواصلة مساره في النّصّ، ويراه من وجهة نظر خاصّة به، أنّه أرْدَأُ أنواع **التّناص**، ذلك أنّ النّصّ السّابق يمثل له خطابا أعلىٰ، فالأوّل خطابٌ لِمُنْتٍ ومجهول، والثاني منتٍ ومعلوم، وممّا يثير الدّهشة والعجب، هوّ أنّ المجهول يصير معلوما في كلّ عملية تناصّ، في حين أنّ المعلوم يتوالد فيما هو آت مجهول»[3].

يرىٰ عبدالجليل مرتاض أنّ الاستشهاد هو ذلك المقطع المأخوذ من مؤلَّف ما، والمنسوب بطبيعة الحال إلىٰ كاتب معيّن، وتدلّ عليه علامات التّنصيص أو المزدوجتين، ولعلّ الهدف منه هو البحث عن الخلود والبقاء لأنه خطاب فقيرٌ يبحث عن خلود أو نَفسٍ جديدٍ، حتىٰ يتمكن من مواصلة مساره في تضاعيف النّصّ.

(1) دراسات في النّصّ والتّناصيّة، محمد خير البقاعي، ص 125، وينظر كذلك Voir: Palimpsestes, Gérard Genette, p: 13

(2) يُنظر: التناص، عبدالجليل مرتاض، ص 65.

(3) المرجع نفسه، ص 65-66.

❑ **السرقة (*Le plagiat*):**

هي في أوجز تعاريفها: «**استعارة غير مصرّح بها، لكنّها حرفية**»[1]، ويتوسّع عبدالجليل مرتاض في تحديد معنىٰ السرقة، وإن كان يُؤثر هو في هذا المقام مصطلح «**الاقتباس**» ليقابل (***Le plagiat***)، بحيث لا يخرج عن تعريف «جنيت» للسّرقة، إلاّ أنّه يعطيها صبغة عربية خالصة، إذ يرىٰ أنّها ذلك: «الإدخال الذي يضفيه المبدع علىٰ تراكيبه، فيُدخل جملا من نصوص الآخرين، دون أن يصرّح بذلك، ويترك الأمر لذاكرة المتلقي يبحث فيها، وهذا ما يعكس أمرين اثنين، فأمّا أحدهما: فهو أنّ النّاصّ يثق في المتلقّي بأنّه علىٰ علم بالمدوّنة التي يمتح منها أفكاره، وأمّا الآخر فهو أنّه يرفع من قيمة هذا المتلقّي، إذ إنّه غير محتاج إلىٰ إحالة تُحيلهُ علىٰ مواطن التّراكيب المقتبسة»[2] ومن الأمثلة التي قدّمها قول الحريريّ[3] :

علىٰ أنّـي سَأُنشِـد عنـــد بَيْعِـي ❁ أضَاعُونِـي وأيّ فتًـىٰ أضَاعُـواْ

والذي أخذه من الشاعر المشهور «العرجي»[4]:

أضَـاعُونِي وأيَّ فتًـىٰ أضَاعُـواْ ❁ ليـومِ كريهـةٍ وسِـدَاد ثَغْـر

فالحريري قد أخذ في الشطر الثاني الشطر الأول للشاعر العرجي، دون أن يُحِيل عليه، أو يذكر أنّه للشاعر العرجيّ، تاركا هذا كلّه للمتلقّي المبدع الذي يبحث في حفريات الأدب والكلام، ويُرجعُ القول إلىٰ صاحبه الأوّل: ويُثَمّن كذلك القيمة الأدبيّة لهذه السّرقة إذا ما جاز استعمال هذا المصطلح التراثيّ عند العرب.

❑ **التّلميح (*L'allusion*):**

يقابل هذا المصطلح في اللّغة العربيّة مصطلحات أخرىٰ مُرادفة نظير: «**الإلماع والكناية، والإشارة الضمنية أو المباشرة، وعند وقوف المعاجم الفرنسيّة علىٰ تحديده مفهومه، فإنّها**

(1) Voir : Palimpsestes, Gérard Genette, p: 13.

(2) يُنظر: التناص، عبدالجليل مرتاض ص : 66.

(3) شرح مقامات الحريري، أبو العبّاس أحمد بن عبدالمؤمن القيسّي، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت (لبنان)، (دط)، 1413هـ/ 1992م، ج4، ص 137.

(4) ديوان العرجي، رواية : أبو الفتح عثمان بن جنّي، شر وَ تح : خضر الطائي، رشيد العبيري، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، بغداد العراق، ط1، 1375هـ/ 1956م، ص 34.

تنحو منحىٰ بلاغيّا أكثر منه إلىٰ التّناصّ»[1]، إذ يُعرّفه جون ديبوا (***Jean du bois***) في معجمه اللّساني بأنّه: «**وجه من أوجه الخطاب، والذي يستدعي أو يستحضر شخصا أو شيئا معروفا دون تسميته**»[2].

يجعل **جيرار جنيت** «التّلميح» شكلا من أشكال **التّناص**، علىٰ غرار الاستشهاد (***Citation***) والسّرقة (***Plagiat***) التي تميّزت بالوضوح، إمّا عن طريق الإحالة بوضع المزدوجتين أو الاستعارة الحرفيّة غير المصرّح بها، إلاّ أنّ التلميح موازنة بهذه الأشكال يعتبر «أقلّها وضوحا وحرفيّة، والذي يقتضي الفهم العميق لمؤدّىٰ ما، ملاحظة العلاقة بينهُ وبين مؤدًّىٰ آخر، يُحيل إليه بالضّرورة هذه أو تلك من تبدُّلاته وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»[3].

يُستنتج ممّا سبق أنّ **جيرار جنيت** يفرّع عن **التّناص** أنماطا أخرىٰ، تختلف عن بعضها البعض، وتَنْمَازُ من حيث درجةُ الظهور والحرفيّة، إذ يعتبر الاستشهاد (***Citation***) أكثر الأشكال ظهورا، بينما الإلماع (***Allusion***) أشدّها خُفوتا، وضبابيّة، لتتبوأ السّرقة (***Plagiat***) مكانا وسطا بين الاستشهاد والتلميح.

ثانيا) المناصّة (*Paratexte*):

اُختِلفَ في ترجمة هذا المصطلح إلىٰ اللغة العربية بعض الاختلاف، فتبنّىٰ سعيد يقطين المصطلح كما هو مثبت «**المُناصّة**»[4]، وأمّا عبدالجليل مرتاض فيرتضي هذه الترجمة «**ما بين النّصيّة**»، «**أو ما قبل النّصيّة**»، وفي مقام آخر يتبنّىٰ مصطلح: «**النظير النّصّي**» مقابلا لـ(***Paratexte***)[5] وأمّا البقاعي فيُترجمه إلىٰ «**الملحق النّصّي**»[6].

ومهما يكن من اضطراب في الترجمة، وهذا هو حال المصطلح عند النّقاد العرب، إلاّ أنّهم لم يختلفوا حول مفهوم هذه المناصّات، والتي أفرد لها **جيرار جنيت** كتابا خاصا بها أسماها فيه: «**العتبات**» (***Seuils***) أصدره عام 1987م.

(1) يُنظر: التناص، عبدالجليل مرتاض، ص 68.

(2) Voir :Dictionnaire linguistique, Jean du bois et autres : p 24.

(3) يُنظر: دراسات في النّصّ والتّناصية، محمد خير البقاعي، ص 126، كما يراجع كذلك: Palimpsestes, Gérard Genette, p: 13

(4) يُنظر: الرّواية والتراث السّردي، سعيد يقطين، ص 39.

(5) يُنظر التّناص، عبدالجليل مرتاض، ص 64.

(6) يُنظر: دراسات في النّص والتّناصية، محمد خير البقاعي ص 127.

إنّ هذه **العتبات** أو الملحقات النّصّية أو النّظائر النّصّية ... وغيرها من الترجمات تبرز في أي مؤلّف، ويراها جنيت في أنّها: «... أقلّ وضوحا وأكثر بُعدًا في علاقاتها، وتشمل كلاّ من «العنوان والعنوان الفرعي والعناوين الدّاخليّة والمقدّمة والخاتمة والتنبيه والتمهيد، فضلا عن الملاحظات الهامشيّة في أسفل الصّفحة أو في نهايتها، إلىٰ جانب نوع الخطّ والرّسومات التّوضيحيّة والملخّصات المحفّزة علىٰ القراءة أو النّشر والغلاف ونوعه إضافة إلىٰ أنواع أخرىٰ من الإشارات الكمالية التّزيينيّة، كالتّوقيعات والكلمات المختصرة الدّالة ... والتي تعطي للنّص محيطا متنوّعا، وفي بعض الأحيان تعليقا أو شرحا رسميّا أو غير رسمي، لا يستطيع أكثر القّراء نباهة، وأقلّهم اهتماما بالمعرفة الخارجيّة أن يتصرّف فيه علىٰ الدّوام، بالسهولة التي يريدها، وأنّىٰ له ذلك»[1].

إنّ هذه المعلومات الموجودة في المؤلفات، بداية من الغلاف ونوعه، إلىٰ العنوان الرئيسي فالفرعي، فالعناوين الدّاخليّة، والهوامش المختلفة لها أهمية كبرىٰ في أيّ كتاب، لأنّ لها عدّة وظائف كالاقتصاد اللّغوي، وشد انتباه المتلقّي، كما أنّها تدخل في علاقة تناصّية وحوارية مع النّصّ الذي وجدت فيه، وهي مكمّلة له، ولا سبيل إلىٰ غضّ الطرف عنها.

ثالثا) الميتاناص (*Métatexte*):

قبل التّطرّق لمفهوم الميتاناصّ، لابد من تسليط الضوء علىٰ أهمّ التّرجمات التي شابت هذا المصطلح، حيث إنّها متعدّدة ومختلفة من مترجم لآخر.

يُترجم محمد خير البقاعي مصطلح (***Métatextualité***) بـ: «**الماورائيّة النّصّية**»[2] وهي ترجمة أقرب إلىٰ المعنىٰ المعجميّ، حيث إنّ السّابقة (***Méta***) عندما تسبق أيّ كلمة فإنّها تدل علىٰ الماوراء، أو المابعد، ومن أمثلة هذا كلمة: ميتافيزيقا، وهي تتركب من السّابقة (***Méta***) و(***Physique***) والتي تعني الطبيعة، وتُترجم إلىٰ العربيّة بعلم ما وراء الطبيعة، أو ما بعد الطبيعة.

وأمّا عبدالرحمٰن أيوب، فارتضىٰ له مقابلا هو: «**الوصف النّصّي**»[3]، في حين يركُن سعيد يقطين إلىٰ التّعريب، فيمزج بين السّابقة الغربية كما هي: «**ميتا**» وينحتها مع كلمة «**نص**»

(1) يُنظر : دراسات في النّص والتّناصية، محمد خير البقاعي، ص127، و Palimpsestes, Gérard Genette, p 14

(2) يُنظر: المرجع نفسه،ص 128.

(3) يُنظر : مدخل لجامع النصّ، جيرار جنيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثّقافية العامّة، العراق، بغداد، ودار توبقال، (دط) و(دس)، ص98.

ليحصل في الأخير على «**ميتاناص**»[1]، ويجنحُ عبدالجليل مرتاض إلى النّحت والتّعريب إذ يقول: «ولذا ربّما كان من الأوضح أن تتلفّظه بلفظته الأجنبية معرّبا ومنحوتا «**المَتْنَصَةُ**»، علما أنّه يُباحُ لنا أيضا أن ندلّ بهذا المصطلح على ما يُعرفُ بـ«**ما فوق النّصّية**»[2] .

إنّ أوجز تعريف لهذه العلاقة الثالثة في ترتيب التفاعلات النّصّية عند جنيت أنها تلك: «...العلاقة المشهورة تحت مسمّى «**التعليق أو الشّرح**»، والتي تجمع نصّا بآخر، يتحدّث عنه، دون شرط الاستدعاء أو الاستحضار، ويعطي لذلك مثالا بـ«**هجيل**» في كتابه: «**فينومينولوجيا الرّوح**» (***La phenomenology de l'esprit***) والذي أَلْمَحَ فيه إلى كتاب ابن أخ راموا (***Le neveu de Rameau***)»[3].

رابعًا) معمار النّصّ (*Architextualité*):

لم يخرج هذا المصطلح عمّا اِعْتَوَرَ سابقيه في التّرجمة من اضطراب، إذ اصطفى البقاعي، مصطلح: «**الجامع النّصّي**» كما تبنّى هذا المصطلح «عبدالرحمٰن أيوب» وعنون به كتابه الموسوم: «**مدخل لجامع النّصّ**»[4]كما أشرت آنفا، ولم يخرج عنهم عبدالجليل مرتاض، والذي استعمل «**جامع النّصّ، أو النّصّ الشّامل**»[5] وشذّ عن هؤلاء سعيد يقطين –كما أومأت–والذي اسْتَسَاغ «**معمار النّصّ**»، ورأى أنّ ترجمة (***Architectualité***) إلى «**جامع النّصّ**» لا توحي بالمعنى الدّقيق الذي رامه جنيت، ويعلّل هذا بأنّها «تجسّد صورة الجنس الأدبي، والذي يبرز من خلال البناء الفضائي للنّصّ، ولو من خلال النّظرة الأولى»[6].

يرى جنيت أنّ معمار النّص «هو أكثر العلاقات تجريدا وضمنيّة وتحكمه علاقة صمّاءُ، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلاّ عبر مناصّ، أو عتبة (***Paratextuelle***) (مثبّت، كما في الشّعر، المحاولات، رواية الوردة، إلى آخره، وفي بعض الأحيان مثبت جزئيا، كما في التّسميات: الرّواية، قصّ، قصائد، المرافقة للعنوان على الغلاف) وإنّ كلّ هذا ذو انتماء تصنيفي خالص.

(1) يُنظر: الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ص 39.

(2) Palimpsestes, Gérard Genette, p.15 .

(3) يُنظر: دراسات في النّص والتّناصية، محمد خير البقاعي، ص 129.

(4) يُنظر: مدخل لجامع النّصّ، عبد الرحمن أيوب، ص 102.

(5) يُنظر: التناص، عبدالجليل مرتاض، ص 82.

(6) يُنظر: الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ص 39.

ويعلّل «جنيت» سبب وصف هذه العلاقة بأنّها صمّاء، أو خرساء، لأنها ترفض أن تدلّ علىٰ أمر بديهي، أو إنّها ترفض أيّ انتماء وتتخلّص منه: كما أنّ النّصّ غير مطلوب منه علىٰ أيّة حال أن يُعرّف كيفيته النوعية، وبالتالي الإعلان عنها، ذلك أنّ الرّواية لا تُحدّد نفسها صراحة علىٰ أنّها رواية ولا القصيدة علىٰ أنّها قصيدة، وربّما بدرجة أقّل، البيت الشعري علىٰ أنّه بيت شعريّ، والنثر علىٰ أنه نثرٌ، والقصّ علىٰ أنّه قصّ ...» [1]

وفي موقف آخر يجعل «**جيرار جنيت**» مهمّة تحديد الوضع النّوعي للنّصّ منوطة بالقارئ والناقد أو المتلقّي بصفة عامّة وهؤلاء كلّهم باستطاعتهم رفض الوضع الذي تُبْنِيَّ عبر معمار النّصّ، ومن الأمثلة المقدّمة في هذا المقام: المسرحيّ **كورناي** (***Corneille***) في «**تراجيدياه**» أو «مآسِيه»، إذ يَجوز القول: «إنّ تراجيديا كورناي ليست بالتراجيديا الحقيقية، كما أنّ رواية الوردة ليست بالرّواية، إلاّ أنّ كون هذه العلاقة ضمنية، وتخضع للأخذ والرّدّ وللتّغيّر التاريخيّ، وهذا الأمر لا يحطّ من قيمتها البتّة فالتّصوّر النّوعي إذن يُوجّهه علىٰ نطاق واسع «**أفق التّوقّع**» عند المتلقي، ويحدّده» [2].

خامسا) التّعلّق النّصّي (*Hypertextualité*):

لم يخرج هذا المصطلح عمّا سبقه من المصطلحات الأخرىٰ، إذ شابته هو كذلك بعض الاختلافات في التّرجمة، فعلىٰ سبيل المثال يُترجمه سعيد يقطين: «**التّعلّق النّصّي**» [3] وأمّا البقاعي فيترجمه بـ «**الإتّساعيّة النّصّية**» [4]، وهو في أوجز تعريفاته عند جنيت «... تلك العلاقة التي توحّد النّص «ب»، **وهو النّصّ المتّسع، بنصّ سابق** «أ» هو النّص المنحسر، والنّصّ المتّسع يُنشب أظفاره في النّصّ المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضربا من الشّرح، وتتّضح هذه العلاقة بأنماط ثلاثة فرعيّة هي: **المحاكاة السّاخرة** (***La parodie***) **والتّحريف** (***Travestisse-ment***) **والمعارضة** (***La pastiche***) [5].

---

(1) Voir: Palimpsestes, Gérard Genette, p :15.

كما يراجع: دراسات في النّص والتّناصية، محمد خير البقاعي، ص129.

(2) يُنظر: دراسات في النّصّ والتّناصيّة، محمد خير البقاعي، ص 130، كما يراجع: Palimpsestes, Gérard Genette, p :13

(3) يُنظر: الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ص 41.

(4) يُنظر: دراسات في النّص والتّناصية، محمد خير البقاعي. ص 130.

(5) يُنظر : المرجع نفسه، ص 130 مع مراجعة: Palimpsestes, Gérard Genette, p:16

ويستطرد سعيد يقطين في شرح معنىٰ التّعلّق النّصّي، إذ يرىٰ أنّ النّصّ السابق «**مُتَعَلَّقٌ به**»، وأنّ النّص اللاّحق «**مُتَعَلِّقٌ**». ولكي يبرز معنىٰ التّعلّق أكثر، ينتقل إلىٰ الوقوف علىٰ الدّلالة الإيحائية التي يحملها الفعل تعلّق «فكما أنّ المرء يختار الحسناء من وسط أترابها الحسناوات لتكون موضوعا لتعلّقه وهواه يختار النّصّ اللاّحقُ السّابقَ -وينتقيه كما تُنتقىٰ الحسناء- والذي يستأهل أن يكون موضوعا للتّعلّق، لمواصفات خاصّة مميّزة»[1].

ويصبّ **جيرار جنيت** اهتمامه وهو يعالج التّعلّق النّصّي علىٰ الأنواع المشار إليها فيما سبق وهي: المحاكاة السّاخرة والتحريف والمعارضة، ومن أجل التفريق بينها جميعا-علىٰ الرغم من وجود فروق بسيطة- يقترح هذه الخُطاطة القائمة علىٰ أساس الأسلوب:

الموضوع(Sujet) / الأسلوب (Style)	السّامي (Noble)	المنحط، المبتذل (Vulgaire)
السّامي (Noble)	المأساة (Tragedie) الملحمة (épopée)	المحاكاةالسّاخرة (stricte Parodie) المعارضة البطولية، الهزلية (Pastiche héroi-comique)
المنحط أو المبتذل (Vulgaire)	التحريف الهزلي (Burlesque Travestissement)	الملهاة (Comédie)

جدول توضيحي (1): يوضح الفرق بين أنماط التّعلّق النّصّي من حيث الأسلوب[2]

ومما يمكن ملاحظته هنا هو «أنّ المحاكاة السّاخرة، والمعارضة البطولية، الهزليّة، يشتركان في إدخال موضوع منحط، دون المساس بقداسة الأسلوب، أو بعبارة أخرىٰ تلتقي المحاكاة السّاخرة، مع المعارضة البطوليّة الهزلية في الأسلوب السّامي، والموضوع المنحطّ، وبذلك تختلفان عن التحريف الهزلي جملة وتفصيلا، ذلك أنّه يرتكز علىٰ الموضوع السّامي والأسلوب المنحطّ، أو المبتذل»[3]، ومن أجل اسْتِجلاء الفروقات والمتشابهات أكثر فأكثر، يقترح جنيت طريقة أخرىٰ علىٰ صعيد الوظيفة، ويقدّم في سبيل ذلك الخطاطة الآتية :

(1) يُنظر: الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ص 50

(2) Palimpsestes, Gérard Genette, p : 36.

(3) Voir: Ibid, p : 35. 45 كما يراجع: الرّواية التراث السّردي، سعيد يقطين، ص

الوظيفة (Fonction)	هجائي (Satirique)			غير هجائي (Non satirique)
الأنواع أو الأجناس (Noble)	المحاكاة السّاخرة (Parodie stricte)	التّحريف (Travestissement)	المعارضة السّاخرة (stricte Parodie)	المعارضة (Pastiche)

جدول توضيحي (2): يوضح الفرق بين أنماط التّعلّق النّصّي على مستوى الوظيفة[1]

وتبرز هنا بعض الفروق الأخرىٰ، علىٰ مستوىٰ الوظيفة، إذ «تدخل المحاكاة السّاخرة والتّحريف الهزلي، والمعارضة السّاخرة في نطاق الوظيفة الهجائيّة، بينما تبقىٰ المعارضة المحضة مختلفة عنها، ذلك أنّ وظيفتها لا هجائية»[2].

ويقدم جنيت طريقة أخرىٰ من أجل إيجاد الفروق بين المحاكاة السّاخرة وغيرها، ويرتكز فيها علىٰ العلاقة بين النّصّ السّابق واللاّحق، وتبرز أنواع أربعة هنا بإدخاله المغالاة الهزلية، ويوضّح هذه الطّريقة الجدول الآتي:

العلاقة (Relation)	تحويل (Transformation)		مُحاكاة (Imitation)	
الأنواع أو الأجناس (Genres)	المحاكاة السّاخرة (Parodie stricte)	التّحريف (Travestissement)	المغالاة الهزلية (Charge)	المعارضة (Pastiche)

جدول توضيحي (3): الفرق بين أنماط التّعلّق النّصّي على مستوى الأنواع[3]

وانطلاقا من هذا الجدول، «يضع جنيت كُلاًّ من المحاكاة السّاخرة والتّحريف في علاقة تحويل، أما المغالاة الهزليّة والمعارضة فهي في علاقة محاكاة، وبناء علىٰ هذا التّقسيم تبقىٰ الوظيفة كما هي، فتبقىٰ المحاكاة السّاخرة والتّحريف والمغالاة ذات وظيفة هجائية، بينما تحتفظ المعارضة بطابعها اللاّهجائي».

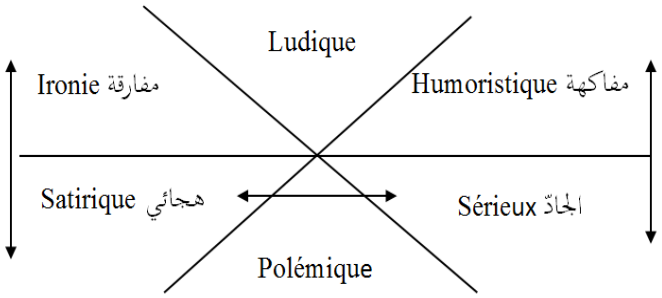
ويرىٰ «**جنيت**» أنّ هذه «الخطاطة» أو «الجدول» يستحق إعادة نظر فيه، لأنّ التّحديد علىٰ مستوىٰ الوظيفة (هجائي، غير هجائي)، لا يفي بالغرض، لأنه يوجد بلا شك كثير من النّصوص الأدبية التي وظّفت الجادّ (***Sérieux***)، والهزلي أو اللّعبي (***Ludique***).

(1) Palimpsestes, Gérard Genette, p : 37.

(2) Ibid : p 37.45 كما يراجع: الرّواية التراث السّردي، سعيد يقطين، ص

(3) Ibid : p 40.

وارتكازا على هذا التّقسيم الثلاثي (لعبي، جادّ، هجائي)، والعلاقة (تحويل، محاكاة)، يقترح النّاقد تقسيما أكثر اكتمالا، حيث تبرز عناصر أخرى «**كالمفارقة**» (***Ironie***) والتي تجمع بين الهجائي واللّعبي، والمُساجلة (***Polémique***) والتي يلتقي فيها الجادّ بالهجائي، والمُفاكهة (***Humouristique***) التي يتزاوج فيها الجادّ باللّعبي والخطاطة الآتية تبيّن هذه التقسيمات بوضوح:



رسم تخطيطي(1): التّداخلات بين المكوّنات[1]

إنّ ما يمكن قوله حيال النوع الخامس من المتعاليات النّصّية، هو أنّه أكثرها تعقيدا، إذ تبرز فيه الأنواع الأخرى على غرار المناص، والمتناص، ويراه سعيد يقطين ويعتبره «ذا طبيعة كلّيّة، بينما باقي الأجزاء، تكون ذات طبيعة جزئيّة»[2].

كما يرى عبدالجليل مرتاض، أنّ المصطلحات الموظّفة على غرار المحاكاة السّاخرة والمعارضة وغيرها ... قد شكّلت أزمة مصطلح إذ يراها «خمائل متداخلة من المصطلحات ذات الطّابع السّرابي بين الدّارسين العرب، وحتّى الأجانب، وإن كانت لدى العرب أشدّ مأساة منها عند الأعاجم»[3].

ممّا يمكن الخروج به عند الوقوف على تقسيم المتعاليات النصية ومفهومها، أنّ **جيرار جنيت** لم ينطلق في تأسيساته لها من فراغ، بل استثمر ما وصل إليه الدّرس النقديّ بداية من **ميخائيل باختين** في حواريّته وصولا إلى **جوليا كريستيفا** مع نظريتها في **التّناص**، وبناء على هذا كلّه يتبادر إلى الذهن سؤال وجيه هو : هل عرف العربُ القدامى هذه الظواهر الموجودة بين النصوص؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه فيما سيأتي.

(1) Palimpsestes, Gérard Genettep: 44.

(2) الرواية والتراث السّردي، سعيد يقطين، ص 51.

(3) يُنظر: التّناص، عبدالجليل مرتاض، ص 71.

9. التفاعل النّصّي عند العرب:

❑ العرب القدامىٰ:

إنّ الناظر المتمعّن في التّراث العربيّ، سيجد أنّه تراث هائل كبير وعظيم، تعسُر الإحاطة بجوانبه المختلفة، ولا يكاد الدّارس يُطالعه حتىٰ يجد نفسه أمام موسوعات علمية نهلت من مختلف مشارب المعرفة الإنسانيّة، فعندما يصادف الباحث أسماء بعض الأعلام كابن سلاّم الجُمحيّ، وسيبويه، والخليل بن أحمد الفراهيدي، والجاحظ، وابن طباطبا العلويّ، وابن قتيبة، وابن حزم الأندلسيّ، ومُحيي الدّين بن عربيّ وغيرهم، سيتأكّد تمام التّأكّد من غنىٰ هذا التراث، وتنوّعه، وأصالته، كما يتأكّد له دور العرب الكبير في بناء الصّرح الإنساني للحضارة العالميّة.

عند التّنقيب في التراث العربيّ وإعادة قراءته وتحقيقه واستنطاقه فإنّ القارئ سيجد فيه ما يُعجِب ويُعجِز في مجالات العلوم المختلفة بأسرها كالأدب الذي ضاهىٰ في عصوره الأولىٰ ما كان عند اليونان والفرس والهنود، إذ عرف العربُ الشّعر وبرعوا فيه وفيما يتّصل به من علوم علىٰ غرار النّحو والصّرف والبلاغة والعروض، فضلا عن الخطابة والمقامة وفنّ التّرسل وغيرها من الفنون النثريّة، ولو حاول باحث ما صرف اهتمامه إلىٰ جهود العرب العلميّة، أو حاول الإحاطة بما قدّمه الجهابذة الأوّلون، لأفنىٰ عمره في الكتابة دون أن يأتي علىٰ مآربه لأنّ التراث شاسع ومتشعّب يستلزم وجود نُخبٍ تَدْرُسه حتىٰ تضع أناملها علىٰ مكامن دُرَره، وخالص نفائسه.

وحتىٰ أدخل في صلب الموضوع، أحاول في هذا المقام الوقوف علىٰ مدىٰ تنبّه النّقادّ العرب لظاهرة التّفاعل النّصّي وإن كان هذا المصطلح غير موجود آنذاك، أوبعبارة أخرىٰ أحاول الإجابة عن السؤال الآتي : هل عرف العرب القدامىٰ إرهاصات تشابه **التّناص** أو تقترب منه أو تلامسه؟ وإن كان القارئ يعلم أنّ القدامىٰ كما المحدثون، كانوا يعيشون أزمة تَشَرْذُمٍ في المصطلح، فكيف صِيغَ المصطلح نقديّا؟ و أيَّ اسمٍ حَمَل؟ وكيف قُيّمت هذه الظّاهرة عندهم؟ هل كانت إيجابية أو سلبية؟ وغير هذه الأسئلة كثير.

إنّ العرب القدامىٰ كانوا علىٰ قدر كبير من النَّباهة والفهم، ولم تكن ظاهرة تداخل النصوص مع بعضها لتمرّ علىٰ أذهانهم دون أن ينتبهوا إليها أو حتىٰ يشيروا إليها إشارات تتراوح بين الخفوت والظّهور، وإن كان يعوزها التأصيل للمصطلح الدّقيق الذي يصفها ويحيط بها من جميع جوانبها، وسأحاول في ما يأتي الوقوف علىٰ المصطلح الذي شاع علىٰ أيديهم، معطيا في الوقت ذاته بعض النماذج من النقاد الذين تنبهوا لهذه الظاهرة.

❑ السّرقة الأدبية عند الشعراءالعرب القدامىٰ :

إنّ المتصفّح لدواوين الشعر العربي القديم، يجد أنّ الشعراء قد انتبهوا إلىٰ ظاهرة تكرار المعاني عند بعضهم البعض، ولعلّ أوّل هؤلاء الشعراء أميرهم في العصر الجاهلي امرؤ القيس الذي احتذاه الشعراء في سنّته الشّعريّة إذ يقول في إحدىٰ قصائده [**الكامل**][(1)]:

لِمَـنِ الدِّيـَارُ غَشَيتُـها بِسُحـام ❁ فعَمَايَتَيْن فهُضْبُ ذي أقدام
عُوجَا علىٰ الطّلَلِ المُحيـلِ لَعَلّنَا ❁ نبكي الدّيَار كما بَكَىٰ إبنُ حـَذَام

ففي البيت الأخير يشير امرؤ القيس إلىٰ تقليد شعري انتحاه فحول الشعراء القدامىٰ علىٰ رأسهم شعراء المعلّقات، إذ كانوا يقفون في قصائدهم علىٰ الأطلال، وإذا ما كنّا نعرف أنّ امرأ القيس كان أوّل هؤلاء في ابتداع هذه السّنة، فإنّه يُحيل بدوره علىٰ شاعر آخر هو «**ابن حذام**» ولو ضرب امرؤ القيس صفحا عن هذا الخبر، لما عرف النقاد أنّه قد أخذه من هذا الشّاعر الذي لم تتحدّث عنه كتب النقد كثيرا، ويفتح عبدالمٰلك مرتاض قوسا في هذه القضيّة، وهو يُعالج البيت فيقول:

«لَكِنْ ما يُدْرِينا؟ فقد يكون ابن حَذَام نفسُهُ لم يَزِدْ أن كرّس تَقْليدًا شعريّا كان ضاربا قبله في جران الزّمن، وأواخيّ التّاريخ»[(2)]

إن كان امرؤ القيس في هذا الموقف يُشِيرُ إلىٰ أنّه سَيَحتذي حذْوَ ابن حذام في الوقوف علىٰ الأطلالِ، والبُكاءِ عليها، وبالتّالي فهو يتناصّ معه إن جاز لنا استعمال هذا المصطلح، فإنّ شعراء آخرين قد أصابهم التّذمُرُ من تداخل شعرهم مع شعراء آخرين ومن هؤلاء:

(1) ديوان امرئ القيس، ضبطه، وصحّحه، مصطفى عبدالشّافي، منشورات، محمد علّي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط5، 1425هـ/ 2004م، ص 155-156.

(2) نظرية النّصّ الأدبي، عبدالـمٰلك مرتاض، ص 194.

كعب بن زهير والذي يقول في قصيدته [**الخفيف**]، والتي مطلعها:[1]

إنّ عِرْسِي قـدْ آذَنَتْني أخيـرًا ❁ فلَمْ تُعرِّجْ ولَمْ تُؤَمّرْ أميـــــرَا
مـا أرَانَـا نَقُـولُ إلاّ رجِيعًـا ❁ ومُعـادًا مِـنْ قَوْلِنَـا مَكْـرُورَا

يتذمّر كعب بن زهير من ظاهرة تكرار الكلام وترجيعه دون أن يكون هناك جديد فيه، وإلىٰ جانب كعب بن زهير، هناك حسّان بن ثابت رَضِيَٱللَّهُعَنْهُ شاعر الرّسول صَلَّىٱللَّهُعَلَيْهِوَسَلَّمَ، منافحا عن شاعريّته، نافيا أن يكون قد وقع علىٰ معاني شعراء آخرين أو سرقها حيث يقول [**الكامل**]:[2]

حـيِّ النّضيـرة ربّـة الخِـدْر ❁ أسرَتْ إليكَ ولَمْ تَكُنْ تُسْـري
لا أَسْـرِقُ الشُّـعراء مـا نَطقُـوا ❁ بـلْ لا يُـوافقُ شِـعرُهُم شِعـري

يترفّع حسّان في البيت الأخير، ويَنْأَىٰ بنفسه عن السّرقة الشّعرية، والتي تُعدُّ عندهم شيئا مُستقبَحًا، ويرىٰ أنّه صاحب مذهب شعري يختلف فيه تمام الاختلاف عن لِدَاتِهِ من الشعراء الآخرين، فالتّشابه في الوقوف علىٰ المعاني وتداولها اُصْطُلِح علىٰ تسميته عند العرب القدامىٰ «**السّرقة الشّعرية**».

ويتّخذ عبدالـمٰلك مرتاض من هذا المصطلح موقفا يقول فيه «...هذا المصطلح، الأخلاقيّ القضائيّ مزعج ومُؤذٍ، ولا يستقيم به الطّريق للنّقد في أيّ عهد، إذ كانت السّرقة أمرا محرّما، وسلوكا مُشنّعا في كلّ الأديان والشرائع والقوانين الوضعيّة، والحال أنّ الأديب كثيرا ما لا يتعمّد بالتجربة والممارسة هذه السّرقة، ولا يقصد إليها، ولكن سُلوكه يكون في الغالب من باب وقوع الحافِرِ علىٰ الحافِرِ، أو من باب تشابه المواقف...أو من باب تماثل العواطف...»[3] فهذا المصطلح كما يرىٰ عبدالـمٰلك مرتاض لا يتناسب والظاهرة الأدبية، إذ إنّ الأدباء قد لا يعمدون في بعض الأحيان إلىٰ توظيف ما قاله غيرهم، وإذا وُجِد تشابه بين شاعر وآخر، فهذا من باب وقوع الحافر علىٰ الحافر، أو كون هذا الأمر لا شعوري لم يقصد إليه الشّاعر لا من قريب ولا من بعيد .

(1) ديوان كعب بن زهير، شرح وتقديم وتحقيق، علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (دط)، 1417هـ/ 1997م، ص 26.

(2) ديوان حسان بن ثابت، شرحه وقدم هوامشه، عبدأ مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط2، 1414هـ/1993م، ص 106.

(3) يُنظر: السّبع المعلّقات، تحليل أنثروبولوجي سيمائي لشعريّة نصوصها، عبدالـمٰلك مرتاض، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2012م، ص 234-235.

إنّ قضية السّرقة في الأدب العربي لها ما يماثلها في الآداب الإنسانية ويجانسها بمسمّىٰ (***Plagiat***) ويؤكّد هذا **عبدالله الغذّامي** عندما تحدث عن العربيّ منذ الجاهليّة، وهو ما فتئ رافعا عقيرته بالصّراخ من تداخل كلامه مع غيره، ورأىٰ أنّ هذا التّداخل «لا يخصّ العرب وحدهم، وإنّما هو حسّ عالمي، فالأديب الكبير برايخت (***Brecht***)، يقول عن أديب كبير مثله، أو أكبر منه ما يلي: «**وشكسبير أيضا كان سارقا**»، ولا يخفىٰ ما في كلمة (**أيضا**) من تضمين يدخل فيه آخرون من بينهم برايخت نفسه، وهذا ما جعل فاليري (***Valery***) يقول عن العمل الأدبيّ: إنّ كلّ عمل هو نتيجة لأمور متعدّدة إضافة إلىٰ المؤلف»[1].

ويعرّف معجم روبير الصّغير الفرنسي مصطلح السّرقة (***Plagiat***) أو (***Le vol littéraire***) بقوله: «إنّ السّرقة الأدبيّة هي أساس ومرتكز كلّ الآداب باستثناء الأول منها والذي هو مجهول بطبيعة الحال»[2].

يُنسبُ هذا التعريف لأحد الرّوائيين الفرنسيّين وهو: جان جيرودو (***Jean Giraudoux***)، ويعلق عبدالـمٰلك مرتاض علىٰ هذا التعريف قائلا: «ونلاحظ أنّ جَان جيرودو،اِستعمل أداة استغراق التّوكيد «**كلّ**»، ليكتسي حكمُه التّعميم، فجعله يقع علىٰ كلّ الآداب الإنسانية، دون استثناء، علىٰ اختلاف اللّغات والأزمان والأوطان»[3]. كما يؤكد أنّ «**السّرقة الأدبيّة**» عند القدامىٰ «ليست إلاّ وجها من وجوه **التّناص**، بل هي: هو، غير أنّ نظرة القدامىٰ تختلف عن نظرة الحداثيّين، ذلك أنّ الأوائل قد اسْتهجنوا السّرقة وأسقطوا من شأن من ثبتت فيه، بَيْدَ أنّ المتأخرين، لا يهتمون بالأديب ولا عن المصادر التي تأسّس عليها إبداعه ماداموا أنهم يعتقدون أنّ النّص الموجود بين أياديهم ليس في الحقيقة إلا مجموعة نصوص أخرىٰ متقاطعة فيما بينها»[4].

يُستنتج من هذا الكلام أنّ **التّناص** قد وُجِدت بذوره في النقد العربي القديم، إلاّ أنّ مَكمن الاختلاف قائم في الإجراءات والمناهج المتّبعة والمصطلح، وتقييم الظّاهرة .

وبعد أن عكف العرب علىٰ التدوين، لامس كثير منهم هذه الظاهرة النقّديّة، لكنْ علىٰ

(1) الخطيئة والتكفير، من البنيويّة إلى التّشريحية نظرية وتطبيق، عبدالله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء،المغرب، ط6، 2006م، ص 286.

(2) Voir : Le dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paul Robert, société de nouveau Littré secrétaire général de la rédaction Alain Rey, 1976, (Plagiat), p :1314.

(3) نظريّة النّصّ الأدبي، عبدالـمٰلك مرتاض، ص 264 .

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص 264

اختلاف في درجة التّناول من جهة، وفي درجة الوضوح والغموض من جهة أخرىٰ، وسأحاول تقديم بعض النماذج من أجل الوقوف عليها وتبيان مدىٰ ظهورها في النتاجات النقدية القديمة .

❑ **مفهوم السّرقة الشّعرية عند النّقاد العرب القدامىٰ:**

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ):

لهذا العَلَم الكبير فضل عظيم في الأدب العربي، كيف لا وكثير مما كتبه يعتبر مصدرا من مصادر التراث العربيّ الزّاخر، كما أنّ البحث في أعماله يجعل الباحث في حيرة وسُمُودٍ من طرائق تفكيره، ذلك أنّه أسّس في أعماله لبعض النّظريات المشهورة الآن عند الغرب، ويدعون أنّهم هم من أسّس لها، والعجب في هذا الأمر أنّ كثيرا من أبناء جِلْدَتِنا قد أخذهم التّيار كلّ مأخذ فراحوا يُجارون الغرب في آرائهم ناسين أو ضاربين صفحا عن تُراثٍ زاخر احتوىٰ إرهاصات كبيرة احْتاجت منّا إماطة اللّثام عنها وإظهارها في ثوب قشيب يليق بها، ذلك أنّ كثيرا من النّظريات الغربية الحديثة لها جذور في تراثنا، ولكن أنّىٰ لها من يُخرِجها أو يهتمّ بها حتّىٰ؟!

وحتىٰ لا يكون الحكم عامّا، هناك بين الفينة والأخرىٰ من يربط أمشاج التراث مع ما وصل إليه الغرب، إلاّ أنّها جهود فردية تحتاج التّعزيز الكافي، كما تحتاج إلىٰ تكاثف جهود أخرىٰ معها، حتىٰ نفيَ لهذا التراث حقّه.

هناك قول مشهور للجاحظ يُتداول بكثرة في مجالس الأدب والنقد يقول فيه: «... والمعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وكثرة الماء، وفي صحّةِ الطّبع، وجَودَة السّبكِ، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسجِ، وجنس من التّصوير»[1].

يطرح الجاحظ بهذا الكلام قضية شغلت النّقاد القدامىٰ، هي قضية اللفظ والمعنىٰ، حيث ينتصر في هذا الموضع للّفظ، و في موقف آخر يُؤثر المزاوجة بينهما بقوله : «وأحسنُ الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه ... فإذا كان المعنىٰ شريفا واللّفظ بليغا وكان

(1) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح : عبد السّلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، القاهرة، ط2، ج3، ص 131-132.

صحيح الطّبع بعيدا من الاستكراه ومُنَزّها عن الاختلال مصُونًا عن التّكلّف، صنَعَ في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[1].

وسواء أانتصر الجاحظ للّفظ أو المعنىٰ، أم لم ينتصر لأحدهما عن الآخر، فإنّ ما يهمُّ في قوله هذا: «**المعاني المطروحة في الطّريق**»، فهو بهذا يؤكّد علىٰ أنّ أديبا ما قد يأخذ معنىٰ قد طرقه غيره من الأدباء وهذا الشيء ليس بالمُسْتهْجن قطُّ، إلا أنّ مكمن الاختلاف قائم في طريقة تقديم هذه المعاني المُتداولة، فاللّمسة التي يُضفيها الأديب «أ» علىٰ المعنىٰ المتداول، تختلف عن لمسات الآخرين الذين طرقوا المعنىٰ نفسه، وبناء علىٰ هذه اللّمسة تختلف جودة إبداع ما علىٰ آخر ومن هنا يُستنتج أنّ الجاحظ قد لامس نظريّة **التّناص** الحديثة من جوانب عدّة، إذ إنّ **التّناص** هو استبدال وتحويل لنصوص أُخَر كما أقرّت كريستيفا، فكذلك الجاحظ يُقرّ هنا أنّ استبدال المعاني وتحويلها كامن في طرحها علىٰ الطّريق.

وعلىٰ صعيد الاصطلاح، يصطنع الجاحظ عندما يقف علىٰ ظاهرة **التّناص** مُصْطلحا غير السّرقة الأدبيّة، حيث يؤكد هذا ما ورد في كتابه الحيوان فيقول: «ولا يُعلَم في الأرض شاعرٌ تقدّمَ في تشبيه مُصيبٍ تامٍّ، أو في معنىٰ غريب عجيب أو في معنىٰ شريف كريم أو في بديع مُخترع، إلاّ وكلّ من جاء من الشّعراء من بعده أو معه إن هو لم يَعْدُ علىٰ لفظ فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره فإنّه لا يدع أن يَسْتعينَ بالمعنىٰ ويَجعلَ نفسه شريكا فيه كالمعنىٰ الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريضُ أشعارهم ولا يكون أحد منهم أحقّ بذلك المعنىٰ من صاحبهِ أو لعلّه أن يَجْحَدَ أنّه سمع بذلك المعنىٰ قطّ، وقال إنّه خَطَرَ علىٰ بالي من غير سماع كما خطر علىٰ بالِ الأول»[2].

ممّا يسترعي الانتباه في كلام الجاحظ مصطلحان اثنان: هما «**السّرقة**»، (فيسرق بعضه)، و«**التنازع**» (تتنازعه الشعراء)، فالجاحظ في البداية يُقِرُّ بشيء هو: وَلَعُ المتأخرين بتقليد الأوائل، وإعجابهم بنتاجاتهم، ونتيجةً لهذا الإعجاب ساروا علىٰ نهجهم، إمّا بالسّرقة التي تكون علىٰ صعيد اللفظ بتوظيفه كما أورده الأوّل، أو التّنازع والذي يكون علىٰ مستوىٰ المعاني وتختلف الألفاظ في تأديته.

(1) يُنظر: البيان والتّبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبدالسّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط7، 1418هـ/ 1998م، ج1، ص 83

(2) الحيوان، الجاحظ، ج3، ص 311.

فالجاحظ يرىٰ أنّ هناك بَوْنًا شاسعا بين مصطلح السّرقة والتّنازع وهو بهذا قد حام في «**التّنازع**» حول **التّناصّ** إلاّ أنّ صياغة المصطلح كانت تَعُوزُه.

- **ابن طَبَاطَبَا العلويّ (322هـ):**

يرىٰ عبدالـمٰلك مرتاض أنّ: «ابن طَبَاطَبَا العلويّ قد قدّم مشروعا نظريّا متكاملا لنظريّة **التّناصّ**»[1] في التراث العربي وهذا في مؤلّفه المشهور: «**عيار الشّعر**»، وبعد تبيانه لفضائل الشّعراء المُولّدين في الشعر العربي، ووقوفه علىٰ محنة الشعراء في زمانه إذ سُبِقُوا إلىٰ المعاني من لدن الأوائل، يَخْلُصُ في الأخير إلىٰ أنّ الشّاعر ينبغي عليه الالتزام بمجموعة من المعايير التي تُسهّل عليه قرض الشعر: «... ولا يُغيرُ علىٰ معاني الشّعر فَيودِعُها شعرَه، ويُخرجُها في أوزان مخالفةٍ لأوزان الشّعر، التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهّم أنّ تغييرهُ للألفاظ والأوزان ممّا يستر سرقته أو يُوجِبُ له فضيلةً، بل يُديمُ النّظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلْصَق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير موادّ طبعه ويذْرُبُ لسانه بألفاظها، فإذا جاش فِكرُهُ بالشّعر أدّىٰ إليه نتائج ما استفاد ممّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النّتيجة كسبيكة مُفرغة من جميع الأصناف التي تُخْرِجُها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدّته سُيول جارفة من شعاب مختلفة ... ويَذهبُ في ذلك إلىٰ ما يُحكىٰ عن خالد بن عبد الله القسريّ فإنّه قال: «حفّظني أبي ألف خطبة ثمّ قال لي: تناسها، فتناسيْتُها، فلم أرَ بعد ذلك شيئا من الكلام إلاّ سَهُلَ عليّ»، فكان حِفظُه لتلك الخطب رياضةً لفهمه وتهذيبا لطبعه وتلقيحا لذهنه ومادّة لفصاحته وسببا لبلاغته ولِسنهِ وخطابته»[2].

يشير ابن طَبَاطَبَا إلىٰ أنّ من شروط نبوغ الشّاعر أن يكون حافظا للأشعار الكثيرة، دائم النّظر فيها، حتّىٰ ترسَخ في قلبه وتجري علىٰ لسانه، فإذا ما أراد الإبداع انساقت له المعاني وانْسَابت علىٰ لسانه وانثالت عليه انثيالاً، ومصدر هذا الانسياق والانسياب والانثيال، هو المحفوظ الذي جرىٰ علىٰ لسانه من حيث لا يدري، وكانت نتيجتُه كلاما كالسّبيكة المكوّنة من

(1) نظريّة النّصّ الأدبي، عبدالـمٰلك مرتاض، ص 226.

(2) يُنظر: عيار الشّعر، محمد أحمد بن طباطبا العلويّ، شرح، وتح: عباس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ/ 2005م، ص 16.

مجموعة من المعادن أو كَوَادٍ كبيرٍ رَفَدَتْهُ مجموعة من الرّوافد، ويضرب مثالا في هذا الموقف عن خالد بن عبد الله القسريّ الذي حفظ ألف خطبة مكّنَتْه من الإمساك بزمام هذا الفنّ، فكان يسري المحفوظ علىٰ لسانه دون قصد كلّما حزمه موقف ما فَلاَنَ له الكلام.

إنّ هذا الكلام كلّه هو عين ما أشارت إليه **جوليا كريستيفا**، وهي بصدد الحديث عن **التّناص**، إذ رأت أنّه استبدالٌ لنصوص كثيرة في نصّ واحد، فما الوَادُ علىٰ حَدِّ تعبير ابن طَبَاطَبَا العلويّ إلاّ النّصّ المنتَج، وما السّيول الجارفة الآتية من شعاب مختلفة، إلاّ تلك النّصوص التي علقت بذهن الشّاعر أو الأديب، والتي مارست حضورها في ذهنه بطريقة غير مباشرة، فوظّفها في إبداعه دون أن يكون مُدركا أنّه اسْتَدعاها من مخزونه الذي علق بصدره.

- **القاضي الجرجاني (392هـ):**

ينضمُّ القاضي الجرجاني إلىٰ الجاحظ، وابن طَبَاطَبَا العلويّ، ويتناول قضيّة السّرقات الشّعريّة كذلك، وإن كان ابن طَبَاطَبَا في مقام الموجِّه للشعراء، حتىٰ يكتسبوا ملكة الشّعر قد وضع يده علىٰ نظريّة **التّناص**، فإن القاضي الجرجاني قد انتبه لها في كتابه: «**الوساطة بين المتنبيّ وخصومه**»، حيث أبان عن حسّ نقديّ هائل، وهو بصدد الحديث عن السّرقات .

وممّا أورده في هذا الموضوع ما أسماه: المعاني المشتركة، والمتداولة، إذ يقول فيه: «فمتىٰ نظرت فرأيت أنّ تشبيه الحسن بالبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشّجاع الماضي بالسّيف والنّار، والصّبّ المُسْتَهام بالمخبول في حيرته ... أمور مُتقرّرة في النّفوس متصوّرة للعقول، يشترك فيها النّاطق والأبكم والفّصيح والأعجم، حكمتَ بأنّ السّرقة عنها منتفية، والأخذ بالإتِّبَاعِ مُسْتحيل مُمتَنِعٌ»[1] .

يتنبّه القاضي الجرجاني في هذا القول إلىٰ وجود معان مشتركة بين الشّعراء تُنُوولِت من قِبَلِهِم علىٰ غرار تشبيه الشيء الجميل الحسن بالبدر، كما الجَوادُ يُوصَفُ بالغيث والبحر، وغيرها من المعاني التي سَرَتْ علىٰ الألسن وعلقت بالصّدور ولم تعد مِلْكًا لصاحبها الأول، وإن كان الشعراء الجاهليّون وغيرهم قد تبرّموا مِمَّ اُصْطُلِحَ علىٰ تسميته في هذه الحالة سرقة،

(1) يُنظر: الوساطة بين المتنبّي، وخصومه، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجانّي، تح، وشر، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، القاهرة، (دط)، 1386هـ/ 1966م، ص 183-184.

فإنّ النّاقد ينفي أن تكون هذه سرقةً، وبعد هذا الإقرار طفَقَ الجرجانيُّ مبيّنا وجهة نظره بإعطاء بعض الأمثلة، ومنها قولُ لبيد بن ربيعة العامري [الكامل]:[1]

وَجَلاَ السُّيول عن الطُّلولِ كأنّها ❁ زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُتُونهـا أقْلامُهَـا

وامرؤ القيس قد تناول المعنىٰ نفسه فقال [الطّويل]:[2]

ولِمَـن طَلَـلُ أَبْصَرتـهُ فَشَجَـانِي ❁ كَخَـطِّ زَبُـور في عَسـيبِ يَمَـانِ

كما وظّف حاتم الطّائي هذا المعنىٰ فقال [الطّويل]:[3]

أَتَعْـرف أطْـلالاً ونُؤيًـا مُهَدّمًـا ❁ كَخَطّـكَ في رِقٍّ كِتابًـا مُنَمْنَمًـا

فهؤلاء الشعراء الثلاثة طرقوا معنىٰ واحدا فوصفوه، حيث إنهم تحّدثوا عن الطّلَل مشبّهين إيّاه بالزّبور، إلّا أنّهم تفاضلوا فيه، فحكم القاضي الجرجاني بالنّبوغ في طرق هذا المعنىٰ المُتداول للبيد بن ربيعة، علىٰ حساب امرئ القيس، وحاتم الطائي، فيقول مُعَقّبًا بعد ذكره هذه الأبيات: «وأمْثَالُ ذَلِكَ ممّا لا يُحْصَىٰ كَثْرَةً، ولا يُخفَىٰ شُهرةً، وبين بيتِ لبيدٍ وبينهما ما تراه من الفضل، وله عليها ما تُشاهدُ من الزّيادةِ والشّفِ»[4]، وما يُشارُ من هذا الحُكم للبِيدٍ بالأفضليّة في طرق المعنىٰ، هو أنّ النّاقد لم يُعطِ التّبريرَ أو الحكم المُعَلَّل الذي تأسّس عليه حكمُهُ، وعلىٰ هذا الأساس فإنّ حكمه انطباعي ذاتي لا يرتكز علىٰ قاعدة نقديّة معيّنة، ويزيد القاضي الجرجاني في إدانة من اتّهم البحتري بالسّرقة وادّعاها في شعره وشعر أبي نواس، وأبي تمّام، ذلك أنّ المهلهل بنَ يَموت، قد ألّف كِتابا جمع فيه سرقات أبي نواس، حيث يَزْعُمُ أنّه قد «أخذ من كُثَيِّرٍ»[5] قوله [الطّويل]:[6]

لَـهُمُ أُزُرٌ حُمْرُ الحَواشـي يَطَوْنَها ❁ بِأقْدَامهـم في الحَضْرَميِّ المُلَسَّـنِ

(1) شرح المعلّقات السّبع، أبو عبدالله الحسين بن أحمد الزّوزني، تح، طلال أحمد، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 1423هـ/ 2002م، ص 91.

(2) ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط5، 1990م، ص 85.

(3) ديوان حاتم الطّائي، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، 1401هـ/ 1981م، ص 79.

(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص187.

(5) ديوان كثيّر عزة، ج وشر: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، 1391هـ/ 1971م، ص 252.

(6) ديوان أبي نواس، رواية الصّولي، تح: بهجت عبدالغفور الحُدَيْثِي، دار الكتب الوطنيّة، أبو ظبي، ط1، 2010م ص 364.

وقال أبو نُواس [**الطّويل**]:[1]

إليكَ أبَا العَبّاس من بَيْنِ مَنْ مَشَىٰ ❁ عَلَيْها اِمْتَطَيْنَا الحَضْرَميَّ الملسَّنَا

ويُعلّق علىٰ هذه الأبيات قائلا:

«والحضْرميّ المُلَسَّنُ أشهر عند العرب من أن يُفْتَقر فيه إلىٰ قول كُثَيِّر أو غيره، وإنّما هو صِنفٌ من نعالهم كان مُسْتَحسنا عِنْدَهُم، فما في ذكر أبي نُواس لهُ من السّرقة المعروفة شيء»[2].

ويُوردُ صاحبُ الوَساطة مثالا آخر يستظهر فيه ما أخذه ابن يموت علىٰ أبي نواس، زَعْمًا منه أنّه سرقة، فَيُعلّق مُتَعَجّبا قائلا: «**فإذا كان هذا سرقة، فالكلامُ كلّه سرقة**»[3]، ويَسْتَنكرُ موقفا علىٰ صاحب «سرقات أبي نُواس»، والذي يُورد له بيتا يقول فيه: [**الطّويل**]:[4]

تَرىٰ العَيْنَ تَسْتَعْفيكَ مِنْ لَمَعانها ❁ وتَحْسِرُ حتّىٰ ما تُقِلُّ جُفونَـها

فيزعم أنّ أبا نواسٍ قد سرقه من الأُبَيْرِد بن المعذّر الذي يقول: [**الطّويل**]:

وقد كنتُ أسْتَعفِي الإله إذا اشْتَكَىٰ ❁ من الأمرِ لي فيه وإن عظُمَ الأمرُ

ويعلّق القاضي علىٰ هذه الأبيات قائلا:

«ولا أراهما اتّفقا إلاّ في الاستعفاء، وهي لفظة مشهورة، مُبْتَذَلةٌ، فإن كانت مُسْتَرَقَة فجميع البيت مسروق، بل جميع الشّعر كذلك، لأنّ الألفاظ منقولة متداولة»[5].

يؤكد القاضي الجرجاني أنّ وقوع الشاعر علىٰ كلمة أو كلمتين كان الشعراء قد تعاوروها من قبل، ليس دليلا علىٰ أنّه سرق ووقع في هذا الفعل المحرّم، إلا أنه لم يهتد لمصطلح يصفُ هذه الظاهرة، ممّا حذا بعبدالـمَلك مرتاض إلىٰ القولِ بأنّ النقد العربي عاثر حظُّه، إذ إنّ الجرجانيَّ لو صاغ المصطلح الذي يصف تداخل النصوص مع بعضها «لكان وَلَجَ حَتْمًا صميم نظريّة **التّناص** ولكان دخل تاريخ النّقد العالميّ من بابه العريض»[6].

(1) ديوان أبي نواس، ص 364.

(2) الوساطة بين المتنبي، وخصومه، القاضي الجرجاني، ص 209.

(3) المرجع نفسه، ص 209.

(4) ديوان أبي نواس، ص 153.

(5) الوساطة بين المتنبي، وخصومه، القاضي الجرجاني، ص 241.

(6) نظريّة النّصّ الأدبي، عبدالـمَلك مرتاض، ص 201.

إنّ القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة عالج **التّناص** في صميمه، ورأىٰ أنّه غير السّرقة، إلاّ أنّه توقّف عند هذا الحدّ، ولم يسعَ إلىٰ وضع مصطلح يُحَدّدُ هذه الظاهرة، التي تغنّىٰ بها الغرب كثيرا في العصر الحديث .

- **ابن رشيق المسيلي القيرواني (456هـ):**

طرق أبو عليٍّ الحسنُ موضوع السّرقات كغيره من النّقاد القُدامىٰ، وخصّ له بابا أسماه: باب السّرقات وما شاكلها، فاستهله قائلا: «وهذا بابٌ متّسعٌ جدّا، لا يقدر أحدٌ من الشعراء أن يَدَّعِيَ السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلاّ عن البصير الحاذق بالصّناعة، وأُخَرُ فاضحة لا تخفىٰ علىٰ الجاهل المغفّل، ولقد أتىٰ الحاتميُّ في «حلية المحاضرة» بألقاب ليس لها محصول إذا حُقّقت: كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والمرافدة والاسْتِلْحاق وكلّها قريب من قريب، وقد استُعْمِل بعضها في مكان بعض، غير أنّي ذاكرها علىٰ ما خيّلت فيما بعد»[1].

يعترف ابن رشيق أنّ السّرقات والخوض في تفاصيلها شيء من الصّعوبة بمكان، حيث إنّ الشّعراء لا يستطيعون الفَكَاكَ منها، سواء أكان ذلك قصدا ووعيًا أم عن غير قصد ولا وعيٍ، ولا يتأتّىٰ لأيّ كان الكشف عنها إذ إنّ ضربا من ضروبها لا ينساق إلاّ إلىٰ الحاذق بأمور الشّعر، الواسع النظر فيه، بَيْد أنّ ضربا آخر يسْهُل الوقوف عليه، إذ هو ظاهر جليٌّ لعامّة النّاس، ويشير ابن رشيق إلىٰ أنّ أنواع السّرقات كثيرة عديدة كالتي ذكرها الحاتميّ في كتابه «**حليَة المحاضرة**»، إلاّ أنّ تجسُّدها غير حاصل بألقابها كما ذكرها، وقد يُسْتَعمل بعضها ويُسْتعان به في مكان البعض الآخر.

ويتفق ابن رشيق في الرّأي مع القاضي الجرجاني الذي رأىٰ أنّ المعاني المتداولة إذا وظّفها شاعر ما لا تُسمّىٰ سرقة، حيث يؤكّد فيما تكون فيه السّرقة قائلا: «والسّرق أيضا إنّما هو في البديع المُخترع الذي يختصّ به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ممّا ترتفع الظّنّة فيه عن الذي يُورِدُه أن يُقال إنّه أخذه من غيره»[2] ولا يختلف كذلك ابن رشيق عمّن سبقوه في النّظر إلىٰ السّرقة إذ رآها شيئًا مذموما إذا

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأسدي، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ/1981م، ج2، ص 280.

(2) المرجع نفسه، ص 281.

ما وقع فيها الشاعر فيقول: «واتّكال الشّاعر علىٰ السّرقة بَلاَدَةٌ وعجزٌ، وتركُهُ كلّ معنًىٰ سُبِقَ إليه جهلٌ»[1]، وينصرف بعد هذا إلىٰ تعداد أنواع السّرقات والتي سأقتصر علىٰ ذكر بعضٍ منها، وقبل ذلك أعرج علىٰ تعريفه إياها، إذ يرىٰ أنها : «أخذ المعنىٰ بلفظه، وإن غُيّر شيء منه، كان سلخا، ولكن إن غُيّر بعض المعنىٰ ليخفيه أو قلَبه علىٰ وجهه كان ذلك دليل حَذْقِه»[2]

وحريّ بي أن أنبّه إلىٰ أنّ معنىٰ السّرقة والسّلخ واضح وبيِّنٌ عند ابن رشيق، إلاّ أنه عندما استحسن الضّرب الثالث، وأكّد علىٰ تغيير المعنىٰ أو بعضه أو قَلْبه دلالة علىٰ الحذق والفهم، لم يجعل له مصطلحا دالاً عليه، ممّا يؤكّد أنّ فكرة **التّناص** مارست وجودها في ذهنه، إلاّ أنّه كغيره من السّابقين لم يهتد إلىٰ المصطلح الدّقيق الدّال عليها.

ويشرع ابن رشيق بعد هذا في تعداد أنواع السّرقات ومنها:

– **الانتحال**: وهو «أن يُعجب شاعر ببيت من الشّعر فيدّعيه جملة، ولا يُطلق مصطلح المُنتحِل إلا علىٰ من يقول الشعر، فإن انتحل غير الشّاعر، سمّي الإدعاء»[3].

– **الإغارة**: وهي: «أن يصنع الشّاعر بيتًا ويخترع معنًىٰ مليحا، فيتناوله مَنْ هو أعظم منه ذِكرا، وأبعدُ صوتا، فيروىٰ له دون قائله»[4]ومن الأمثلة التي قدّمها، صنيع **الفرزدق** مع **جميل بن معمر**، عندما سمعه يقول [**الطّويل**]:[5]

تَرَىٰ النّاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرونَ خَلْفَنَا ❁ فإن نحنُ أوْمَأْنَا إلىٰ النّاسِ وَقَفوا

أخذه منه الفرزدق وقال من [**الطّويل**]:[6]

نسيرُ أمام النَّاس و النّاس خلفنا ❁ وإن نحنُ أوْمَأْنَا إلىٰ النّاسِ وَقَفُوا

وهناك نوع آخر من السّرقة أسماه:

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ج2، ص 281.

(2) المرجع نفسه،ج2، ص 281.

(3) المرجع نفسه،ج2، ص 281.

(4) المرجع نفسه،ج2، ص 281.

(5) ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دس ط)، ص 85 .

(6) ديوان الفرزدق، شر: علي فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ/ 1987م، ص 393.

– **الغَصْبُ**: وهو أن يأخذ شاعر أبياتا أو بيتا من الشّعر من صاحبه، غَصْبًا عنه، ومن أمثلة ذلك ما فعله الفرزدق بذي الرّمة الذي أنشد بحضرته هذه الأبيات [**الطّويل**]:[1]

أَحِينَ أَعَادتْ بِي تَمِيمٌ نِسَاءَهَا ❁ وجُرّدت تَجْرِيدَ الحُسامِ من الغِمْـدِ
ومَـدَّتْ بِضَبْعِـيَّ الرِّبـابُ ومَالِـكٌ ❁ وعَمْرُو وسَـالَتْ من ورائي بَنُو سَـعْدِ
ومـن آلِ يَرْبُـوعٍ زُهـاءٌ كأنّـه ❁ دُجَىٰ اللّيلِ محمودُ النّكايَـةِ والرّفْـدِ

فأخذها منه الفرزدق عُنوةً وقال له: «إيّاك، وإيّاها، لاَ تَعُودنَّ إليها، وأنا أحقّ بها منك»[2].وعندما غصب الفرزدق هذه الأبيات، ضَمّنها في قصيدة هجائية، هجا فيها جنْدلًا بن راعِيَ الإِبِلِ، ومعه قيس كذلك، يقول في مطلعها [**الطّويل**][3]:

أَتُوعِـدُني قَيْـسٌ ودون وَعِيدِهـا ❁ ثَـراءُ تَمِيـمٍ والعَـوَادِي مـن الأُسْـدِ

– **المرافدة**: وتعني «**أن يُعِين الشاعر صاحِبه بالأبيات يَهَبُهَا لهُ**»[4]، ويُقَدّم مثالا عن حالة جرير عندما طلب من ذي الرّمة إنشاده ما قاله في هشام المرئي، ورَهْطِهِ، فَأَنْشَدَهُ [**الوافر**][5]:

أَلَبَّـتْ عَيْنَـاكَ عـنْ طَلَـلٍ بِجُـزْوَىٰ ❁ كَفتـهُ الرِّيـحُ وامْتَنَـحَ القطـارا

فأعانه جريرٌ بهذه الأبيات [**الوافر**][6]:

يُعـدُّ الناسِـبُون إلـىٰ تَميـمٍ ❁ بُيُـوتَ المَجْـدِ أربَعَـةً كِبـارا
يَعُدُّون الرِّبَابَ وآلَ سَعدٍ ❁ وعَمْرًا ثمّ حنظَلَةً الخِيَارَا
ويهَلـكُ بينهـا المرئـيُّ لَغْـوًا ❁ كـما أُلْغِيَـتْ في الدِّيَّـةِ الحُـوارَا
إذا المرْئـيُّ شـبَّ لـهُ بنـاتٌ ❁ عَصَبْـنَ بِـرأسِه إبـةً وعَـارَا

وهناك نوع آخر من السّرقات أسماه:

– **المُواردة**: أو مايُعرف بتَوَارُدِ الخَواطِرِ، ومن أمثلة ذلك ما كان مع امرئ القيس، وطرفة بن العبدِ

(1) ديوان ذي الرّمة، شر : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/1995م، ص 71 .
(2) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ج4، ص 286.
(3) ديوان الفرزدق، ص 159.
(4) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ج4، ص 286.
(5) ديوان ذي الرّمة، ص 95.
(6) ديوان جرير، شر: محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، 1986م، ص 1029.

في بيتيْهما المشهورين في المعلّقة، حيث يقول الأوّل[الطّويل][1]:

وُقُوفا بها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمُ ❁ يَقُولونَ لاَ تَهلِكْ أَسًى وتَجَمَّلِ

ويقول طرفة [الطّويل][2]:

وُقُوفا بها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمُ ❁ يَقُولونَ لاَ تَهلِكْ أَسًى وتَجَلَّدِ

ويضع ابن رشيق شرطا للمُواردة، وهو أن لا يطّلع أحد علىٰ شعر الآخر، إذ يشكّ في من جعل هذين البيتين متواردين، حيث «إنّ طرفة كان شابّا لم يتجاوز العشرين، وامرؤ القيس آنذاك كان أشهر من نارٍ عَلَمٍ، لذلك لا يرىٰ أنّ هذه مُواردة، إلاّ أنّه يورِد خبرًا مَفادُهُ، أنّ طَرَفَةَ قد اُسْتُحْلِفَ علىٰ هذا البيت، فَحَلَفَ، أنّه لم يسمعه قطُّ»[3].

هذه بعض أنواع السّرقات التي أشار إليها ابن رشيق، وهي متداخلة في بعضها البعض، ففي بعض الأحيان يعرّف نوع السّرقة، دون أن يقدّم المثال، مثلما حدث مع السّلخ أو في استملاحه تغيير بعض المعنىٰ والذي لم يقدّم أيّ اصطلاح يصفه كما أشرت، وفي بعض الأحيان يقدّم المُصطلح، مع المثال، دون أن يُعرّف به، علىٰ غرار تعامُلِهِ مع «**الغَصْبِ، والاهتدام والإلمام والاختلاس**»[4]

وما يمكن قوله من تعامل ابن رشيق مع ظاهرة السّرقة، هو أنّه قد أبان عن مصطلحات تأتلف تارة وتختلف تارة أخرىٰ، إلاّ أنّه لم يخرج عما جاء به سابقوه من النّقاد في تعامله مع هذه الظاهرة، ففكرة **التّناصّ** قد مرّت بذهنه ولكنّه لم يفكّر في إعطائها مُصْطلحا يُحَدّدُها ويصفها ويُبْعِدُها عن السّرقة وضروبها.

- **ضياء الدين بن الأثير (637هـ):**

اهتمّ ابن الأثير بقضيّة السّرقات في الشّعر، وجعل لها بابا في كتابه أسماه : «**في السّرقات الشّعريّة**» ولم يحذُ في هذا التناول حذوَ ابن رشيق من تعداده لأنواع السّرقات ورصفه لعديد

(1) ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 09.

(2) ديوان طرفة بن العبد، شر: مهدي محمد ناصر الدّين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ/ 2002م، ص 19.

(3) يُنظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ص 289.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص 285-286.

من المصطلحات، بل إنّه اكتفىٰ بتعريف السّرقة، بقوله: «... والذي عندي في السّرقات، أنّه متىٰ أورد الآخِر شيئا من ألفاظ الأوّل، في معنًىٰ من المعاني، ولو لفظة واحدة فإنّ ذلك من أدلّ الدّليل علىٰ سرقته»[1].

ويستنتج القارئ من هذا التّحديد أنّ ابن الأثير يعتقد باستنفاد الأول المعاني، ويُطالب الثاني بالإتيان بالجديد، ويَحْجُرُ عليه الاستفادة من الأوّل ولو بكلمة واحدة، وإلاّ عُدّ الآخِرُ سارقا، ثمّ يتفرّغ بعد ذلك إلىٰ كشفه عن أنواع السّرقات وهي عِنْده ثلاث: النَسْخُ والسَلْخُ والمسْخُ.

1) **النّسخُ**: وهو«أخذ المعنىٰ واللّفظ جميعا، أو أخذ المعنىٰ، وأكثر اللّفظ، لأنه مأخوذ من نسخ الكتاب، وفيه ضربان، فأمّا أحدهما، فهو وقوع الحافر علىٰ الحافر»[2].أو الموارِدة، كما ذكر ابن رشيق، ومن أمثلته ما عرضه في بيتي امرئ القيس، وطرفة بن العبد.

وأمّا الآخر فـ«**هو الذي يؤخذ فيه المعنىٰ وأكثر اللّفظ**» كَقَوْل بعض المتقدّمين مادحًا مَعبدا المُغَنِّي [**الطّويل**][3]:

أجَـادَ طُوَيْـسٌ والسُّـرَيْجِيُّ بعـدهُ ❁ ومـا قَصَبَـاتُ السَّـبْقِ إلّا لِمَعْبَـد

ثمّ قال أبو تمامٍّ [**الطّويل**][4]:

مَحَاسِـنُ أَصْنـافِ المُغنِّيـن جَمَّـة ❁ ومـا قَصَبَـاتُ السَّـبْقِ إلّا لِمَعْبَـد

فالملاحَظ أنّ أبا تمّام قد أخذ الشّطر الثاني من البيت دون تغيير أو تبديل، كما أنّه غيّر الشطر الأوّل تغييرا كلّيًّا يتناسب والموقف الشّعري الذي يعيشه.

2) **السّلخُ**: وهو « **أخذ بعض المعنىٰ، مأخوذا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ**»[5]. ولقد قسّم السّلخ إلىٰ اثني عشر ضربا عندما يقول: «فإنّه ينقسم إلىٰ اثني عشر ضربا»[6]، إلّا أنّ المدقق فيها لا يجد إلا أحد عشر ضربا، وتراوحت هذه الأضرب بين

(1) المَثَلُ السّائِرُ، في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح، ضياء الدين نصر الله، ابن الأثير الموصلي، تح: محمد مُحيي الدين عبدالحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، القاهرة، (دط)، 1358هـ/1939م، ج2، ص 365.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 371.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص 365.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص 373.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص 373.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص 373.

الإيجابي والسّلبي فمن الأول: «أخذ المعنىٰ واستخراج الشّبه، وأخذ المعنىٰ وعكسه، وأخذ المعنىٰ، فيُكسىٰ عبارةً أحسن من الأولىٰ، ومن الثاني: أخذ المعنىٰ ويَسيرٌ من اللّفظ مع الأخذ في عين الاعتبار أنّ بعضًا من الأضرب لم يعط له فيها حُكما لا إيجابا ولا سلبا، كالضرب التاسع: عندما يكون المعنىٰ عامّا ويُجعَلُ خاصًّا أو العكس،، يقول فيه: مُسَامَحٌ صَاحِبُها، كما جنح في ضرب آخر إلىٰ حكم تعميمي عندما تناول الضّرب السّادس: يؤخذ المعنىٰ ويُزادُ عليه معنىٰ آخر، فقال: إنّ هذا الضّرب قليل تناوُلُهُ»[1].

3) **المَسْخُ**:وهو«**إحالة المعنىٰ إلىٰ ما دونه مأخوذا ذلك من مسْخِ الآدميّين قِرَدَة**»[2]، ويكون علىٰ ضربين كذلك، هما: قَلْبُ الصورة القبيحة إلىٰ صورة حسنة، وقلب الصورة القبيحة إلىٰ صورة حسنة، ولا يرىٰ أنّ هذا النّوع يدخل في باب السّرقة بل يصطلح علىٰ تسميته إصلاحا وتهذيبًا»[3].

ومن أمثلة المسخ من الضّرب الأوّل قول أبي تمّام [**الطّويل**][4]:

فَتًى لا يـرىٰ أنّ الفَضِيلـةَ مَقْتَـل ❁ ولكـنْ يـرىٰ أنّ العُيُـوبَ المَقَاتِـل

ويقول أبو الطيب المتنبيّ [**الطّويل**][5]:

يـرىٰ أنّ مَـا بَـانَ مِنْـكَ لِضَـارِبٍ ❁ بِأَقْتَـلَ ممّـا بـانَ مِنْـكَ لِعائِـبِ

ويعلّق علىٰ هذين البيتين زاعما أنّ المتنبي «قد شوّه الصّورة، فهو كمن أودع الوَشْيَ شملا وأعطىٰ الوِرْدُ جُعلا، وهذا من أرذل السّرقات»[6].

ومن أمثلة المسخ في الصنف الثاني قول المتنبّي [**البسيط**]:

لَـوْ كَانَ مـا تُعْطِيهِـمْ مِـنْ قَبْـلِ أنْ ❁ تُعْطِيهُـمُ لَـمْ يَعْرِفُـوا التَّأْمِيـلاَ

(1) يُنظر: المَثَلُ السّائِرُ، في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ص 373-410

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص ، 366 .

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص 410-411 .

(4) ديوان أبي تمّام، شرح : التّبريزي، ج3، ص 126.

(5) ديوان أبي الطّيب المتنبيّ شر: أبو البقاء العكبري، ض وتص: مصطفى السّقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (دط)، (دس ط)، ج 1، ص 158.

(6) يُنظر: المَثَلُ السّائِرُ، في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ص 410.

ورُوِيَ في الديوان على غير هذه الطّريقة حيث يقول[1]:

فَجَعَلْتُ ما تُهْدِي إِلَيَّ هَدِيّة ❁ مِنِّي إِلَيْكَ وظَرْفها التّأْمِيلاَ

ويقول ابن نباتة السّعديّ [البسيط][2]:

لَمْ يُبقِ لي جُوعُكَ شيئا أُؤمِّلُهُ ❁ تَرَكْتَنِي أَصْحَبُ الدُّنْيا بِلاَ أَمَلِ

ومن الغريب أن لا يشرح ابن الأثير، أو يبيّن -كما سبق في بعض المواضع-، مكامن الجمال والقبح في المعاني التي قدّمها.

وممّا يمكن قوله عن ابن الأثير، أنّه اهتمّ بقضيّة السّرقات التي كانت مناط اهتمام مَنْ سَبَقَه، ولم يحد عن مناهجهم في التّقديم لها وعَرضِها وتقسيمها والتّشعّب فيها مع أنّ المصطلح وإن حدّده في الأوّل وحصرهُ في النّسخ والسّلخ والمّسخ إلّا أنّه اكتفىٰ في ذكر فروع السّلخ بتسميّتها: الأضرب، وتَعْدادها وتقديم الأمثلة مع الشّرح تارة، ودون شرح أو تعليق تارة أخرىٰ، ولم يقترب أكثر ممّا اقترب منه سابقوه.

- **أبو العبّاس القلقشندي (821 هـ):**

لم يخرج أبو العبّاس القلقشندي عن آراء من قَبلَه في توجيههم للشعراء المبتدئين بحفظ كثير من الأشعار وتناسيها حتىٰ تلين قرائحهم لقول الشعر، ويضرب المثل بخَلَف الأحْمَر، الذي طلب من أبي نواس حِفظ مئات الأراجيز والخُطَب وكلام العرب الفصيح حتىٰ يسمحُ لهُ بقرضِ الشّعرِ، والأمر نفسه يتكرّر مع ابن طَبَاطَبَا في عيار الشّعرِ، وهو بصددِ تقديم التّوجيهات للشاعر، «بأن يَحفَظَ كثيرا من الأشعارِ، حتّىٰ ترسخ في ذهنه، وتنثال عليه وهو يَكْتُبُ، ويُبدِعُ ويُقَدّم خالدا بن عبد الله القسريّ مثالاً حيّا، والذي حفظ ألف خطبة ونسِيَها، ثمّ أصبح بعد ذلك خطيبا مفوّها»[3].

إنّ ابن طَبَاطَبَا، وخَلفًا الأحمر، ووالد خالد بن عبدالله القسريّ، والقلقشندي كانوا علىٰ

(1) ديوان أبي الطّيب المتنبّي، ج3، ص 179.

(2) ديوان ابن نباتة السّعدي، تح: عبد الأمير مهدي حبيب الطائيّ، دار الحرّية للطباعة، بغداد، العراق، (دط)، 1397هـ/1977م، ج1، ص 208.

(3) يُنظر: عيار الشّعر، ابن طباطبا العلويّ، ص 16.

دراية أنّ النّصوص السّابقة المحفورة في قلب الشاعر أو الأديب بصفة عامّة، تُمارس حضورها عن وعي أو عن غير وعي في كتاباته، لذلك يعطي القلقشندي لهذا الأمر أهميّة قصوىٰ، ويعقد في مؤلّفه ما لا يقلّ عن مائة صفحة يشرح فيها بإسهاب ضرورة وجود المحفوظ وأهمّيّته في الإبداع حتىٰ يكون الخطيب خطيبا والشّاعر شاعرا، ويرىٰ أنّ الكاتب يحتاج أوّل ما يحتاج إلىٰ:

-**حفظ القرآن الكريم**: فـ«... لابدّ للكاتب من حفظ كتاب الله تعالىٰ وإدامة قراءته وملازمة درسه وتدبّر معانيه، حتّىٰ لا يزال مصوّرا في فكره دائرا علىٰ لسانه مُمثّلاً في قلبه، ليكون ذاكرا له في كلامه، وكلّ ما يرد عليه الوقائع، التي يحتاج إلىٰ الاستشهاد به فيها»[1].

وإلىٰ جانب القرآن يشير إلىٰ ضرورة الاستكثار من:

-**حفظ الأحاديث النبويّة**: حيث تُعْطىٰ للكاتب الحجة وتُسهّل عليه أن «يستشهد بكلّ شيء في موضعه ويحتجّ بمكان الحُجّة ويستدلّ بموضع الدّليل ويتصرّف عن علم بموضوع اللّفظ ومعناه ويبني كلامه علىٰ أصل لا يُزَلزَل ... فإنّ الدّليل علىٰ المقصد إذا استند إلىٰ النّصّ، قَوِيَتْ فيه الحجّة، وسلّم له الخصم، وأذعن له المُعَانِدُ ...»[2].

ويحتاج الأديب إلىٰ:

-**حفظ خطب البلغاء**: حيث إنها «من مستودعات سرّ البلاغة، ومجامع الحكم، بها تفاخرت العرب في مشاهدهم، وبها نطقت الخلفاء والأمراء علىٰ منابرهم، بها يتميّز الكلام، وبها يُخاطب الخاصّ والعامّ ...»[3].

كما يجب الاستناد إلىٰ:

-**حفظ الأشعار الرائقة**: إذ إنّها تتّسم ب «غزارة الموادّ، وصحّة الاستشهاد، وكثرة النّقل، وصقل مرآة العقل، وانتزاع الأمثال، والاحتذاء في اختراع المعاني علىٰ أصحّ مثال، والاطلاع علىٰ أصول اللّغة وشواهدها، والاضطلاع من نوادر العربية وشواردها ...»[4].

(1) صُبْحُ الأعشى في صناعة الإنشا، أبو العبّاس أحمد القلقشندي، دار الكتب المصريّة، مصر، القاهرة، (دط)، 1340هـ/ 1922م، ج1، ص 189.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 201- 202.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص، 210.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص 271.

وآخر هذه الموادّ التي يجب حفظها والاستكثار منها:

-**حفظ الأمثال العربية نظما ونثرا:** حيث إنّ حفظها يُسهّل علىٰ الكاتب الإتيان بالمعنىٰ الموجز الدّقيق، ومتىٰ رام استخدامها «انقادت إليه معانيها، وسيقت إليه ألفاظها في وقت الاحتياج إلىٰ نظائرها من الوقائع والأحوال، فأودعها في مكانها واستشهد بها في موضعها ...»[1].

إنّ القلقشنديَّ في دعوته إلىٰ ضرورة الاستكثار من المحفوظ الجيد، ممثّلا في القرآن الكريم والأحاديث النبويّة وخطب الفُصحاء والبُلغاء والشّعر والأمثال، كان يعي وعيا تامّا أنّ النّصّ السّابق المحفور في الصّدر، الجاري علىٰ اللّسان، يؤثّر في النّصّ اللاحق ويتعلّق به لاشعوريّا حين الإبداع.

إنّ الباحث وهو يطالع ما كتبه الأولون في النقد، وإشارتهم إلىٰ ظاهرة تفاعل النصوص فيما بينها، يرىٰ أنّ القُدامىٰ قد لامسوا هذه الظاهرة وقلّبوها علىٰ جوانبها، إلاّ أنهم لم يُحَدّدوا لها مصطلحا يصفها بدقّة ويُبعدها عن حيّز السّرقة الأدبيّة، كما لا يعدم النّقد العربيّ القديم وجود مفكّرين انتبهوا لهذه النّظريّة، علىٰ غرار ابن طَبَاطَبَا العلويّ، والقاضي الجرجانيّ، حيث كانوا علىٰ مستوىٰ عظيم من التّفكير والتنظير، لم ينقصه سوىٰ المصطلح فقط.

من جانب آخر أرىٰ أن كثرة المصطلحات في تشريح السّرقة الأدبيّة عند ابن رشيق وانعدام المصطلح والاكتفاء بذكر الأنواع وجعلها في أضرُبٍ معدودةٍ، يؤكد هذا كلّه أنّ القُدامىٰ لم يكونوا يُقيّمون الظاهرة بنظرة كلّية شمولية، بل نظروا إليها نظرة جزئيّة، ممّا حتّم كثرة المصطلحات وتداخلها إلىٰ حدّ الائتلاف في كثير من الأحيان، كما أقول كذلك: إنّ القُدامىٰ في مجال النّقد لم يكونوا يُحِيلون علىٰ من أخذوا منه الأفكار، ذلك أنّ عديدا من آراء ابن طَبَاطَبَا قد استفاد منها ابن رشيق، ومن جاءوا بعده دون إشارة إلىٰ المعين الذي نهلوا منه، وكأنّ منظّري السّرقة وأربابها، قد مارسوا هم كذلك السّرقة فيما بينهم.

هذا بعض ما وقعت عليه العين من التراث العربيّ، الذي حاولتُ فيه جاهدا الكشف عن جذور **التّناصّ**، فوجدت -شأني شأن كل باحث في هذه الظاهرة- أنّه مرتبط كلّ الارتباط بقضيّة السّرقات الأدبية، وما ينجرُّ عنها، متأكدا أن الناقد العربي قد مرت بذهنه، إلا أن صياغة

(1) يُنظر صُبْحُ الأعشى في صناعة الإنشا، أبو العبّاس أحمد القلقشندي، ص 301-302.

المصطلح غابت عنه، وسأحاول فيما يلي الوقوف علىٰ جهود العرب المحدثين في ميدان التّناصّ، والمتعاليات النّصّية.

❑ **العرب المحدثون:**

يُقدّم سعيد يقطين في كتابه «**انفتاح النّصّ الرّوائي**» موقفا من **التّناصّ** والمتعاليّات النّصّيّة عند العرب المحدثين فيقول: «لم يبق **التّناصّ** أو المتّعاليات النّصّية مُقْتَصِرا علىٰ الغرب، لقد دخل الثّقافة العربية المعاصرة وخصّصت له مجلّة «ألف» المصريّة محورا تحت عنوان «**التّناصّ**: تفاعليّة النّصوص»، وساهم فيه صبري حافظ بمقاله: التّناقض وإشاريّات العمل الأدبي في العدد 02، وسامية محرز بمقالها: المفارقة عند جُويْس وحَبِيبي، في العدد 02 كذلك، وسيزا قاسم في مقالها: المفارقة في القصّ العربي في العدد: 22، وإسهامات محمد مفتاح في كتابه الموسوم: «تحليل الخطاب الشّعري إستراتيجية **التّناصّ**»[1].

إلىٰ جانب هذه الجهود الجبارة في ميدان **التّناص**، والمتعاليات النّصّية، يستثني **سعيد يقطين** نفسه، إلاّ أنّه من المنظرين والمطبقين للتّناصّ والمتعاليات النّصّية في كتابيه: «**الرّواية والتراث السّردي، وانفتاح النّصّ الرّوائي**»، إذ يجد الباحث فيهما دراسات تطبيقية عن **التّناصّ** والمتعاليات النّصّية قلّما نَجدها عند آخرين، كما أنّ بعض الأعلام سارعوا إلىٰ ترجَمة ما وقع بين أيديهم من جهود المُنظّرين الغرب، وعلىٰ رأس هؤلاء **محمد خير البقاعي** في كتابه: «**دراسات في النّصّ والتّناصّية**»، حيث اضطلع بترجمة أهمّ الصّفحات الأولىٰ من كتاب **جيرار جنيت** «**أطراس**».

دون نسيان الجهود الجزائرية المُمثّلة في **عبدالمالك مرتاض**، والذي يدعو في كثير مما كتب إلىٰ قراءة التراث واستخراج دُرَرِه من النّظريات التي نظّر لها الأوائل وتحتاج منّا إعادة قراءة وإعادة كشف، إذ إنّ كثيرا من النّظريات الغربيّة الحديثة وعلىٰ رأسها **التّناصّ**، لها جذور في التراث العربيّ، كما أنّهُ يُزاوِجُ في دراساته التطبيقيّة بين التُراث والحداثةِ، وهذه الآراء وغيرها مطروحة في مؤلفَين له هما: «**نظريّة النّصّ الأدبي**»، و«**السّبع المعلّقات، تحليل أنتروبولوجي سيمائي لشعريّة نصوصها**»، وإلىٰ جانبه **عبدالجليل مرتاض**، والذي قدّم في دراسة قصيرة

(1) يُنظر انفتاح النّصّ الرّوائي، سعيد يقطين، ص 42 .

مركّزة جدّا مفاهيم عن **التّناص** والمتعاليات النّصّية، سمّاها «**التّناص**»، محلّلا آراء الأعلام الغربيين مثل **جوليا كريستيفا، وجيرار جنيت**،دون غضّ الطّرف عن **عبدالحقّ بلعابد**، والذي قدّم ترجمة مهمّة عن كتاب **جيرار جنيت** «**عتبات**» أسماها : «**عتبات جيرار جنيت من النّصّ إلىٰ المناص**»، ... ولا يتّسع المقام لذكر أهمّ الأعمال العربية في ميدان المتعاليات النّصّية، و**التّناص**، لأن هذا الأمر جَلَلٌ، يحتاج وقتا وبيبليوغرافيا منهجيّة تصنّف فيه الكُتُب والمقالات التي قدّمت في هذا المجال.

❑❑❑

الفصل الثاني

العتبات والتّناص في رواية:
نوّار اللّوز
تغريبة صالح بن عامر الزوفري

بعدما وقفت في الفصل الأول على مفهوم **المتعاليات النّصية**، وأصولها عند علماء الغرب، حيث كان تبلورها الأوّل على يد: «**ميخائيل باختين**»، وهو يُقَعِّدُ لما أسماه: "**الحِواريَّة**"، ثمّ جاءت بعده «**جوليا كريستيفا**» مرتكزة على تأسيساته لتأتي بمفهوم أشمل وأعمق من الأول هو: "**التّناص**"، ليختم هذه السلسلة «**جيرار جنيت**»، الذي فَصَّلَ فِيمَا وَصَلَ إليه السَّابقون وزاد عليهم وفتح الباب على مصراعَيْه لكثير من الدِّراسات وعددٍ كبيرٍ من المفاهيم النّقديّة.

ولا يجب الاقتصار على تبيان جهود الغرب في هذا المجال، بل يجب التّنقيب عن آثار هذا في التراث العربي، وكانت نتيجة هذا التّنقيب أنّ العرب القُدامى لم تغب عن أذهانهم هذه الممارسات التي قنّن لها الغربُ حديثا، إلاّ أنّ صياغة المصطلح الدّقيق الذي يعبّر عن الظّاهرة ويُطَوِّقُها من جميع جوانبها ويحتويها كلّ الاحتواء كان يَعُوزُهُمْ، والأعلامُ العربُ الذين فصَّلُوا في هذا قديما قائِمتهم تَطُولُ، قد سمح المقام في الفصل الأوّل بالوقوف عند بعض روّادها وفيما أنتجتهُ من كتابات في هذا الموضُوع.

أرُوم في هذا الفصل الوُقوفَ على تَجلِيَّات **المتعَاليات النّصيّة** في إحْدَى روايات «**واسيني الأعرج**»، والموسومة: «**نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري**»، وممّا ينبغي الإشارة إليه أنّ **المتعَاليات النّصيّة** الخمسة كما حدّدها «**جيرار جنيت**» قد لا تحضر كاملة في نص واحد، لذلك سيكون الاهتمام منصبّا على أهمّ عنصرين من المتعاليات، هما: «**العتبات**»، و«**التّناص**».

قبل الشّروع في استجلاء «**العتبات والتّناص**» لابدّ من تقديم ملخص عن الرّواية حتى تتّضح الرؤية جيّدا للموضوع وحتى يتعرّف القارئ الكريم -الذي لم تُتَحْ لهُ فرصة قراءة الرّواية- بعض أحداثها وشُخُوصهَا، والفضاء الذي كانت تَمورُ فيه.

1. ملخص الرواية:

رواية «**نوّار اللّوز**» من بواكير أعمال **واسيني الأعرج**، احتوت فصولا أربعة كانت تتخلّلُ كل واحد منها مجموعة من المقاطع يُفصلُ بين الواحدِ والآخَرِ برقم معيّنٍ.

عنوان الفصل الأوّل: «**تفاصيل صغيرة**»[1] واحتوى على مقاطع خمسة، امتدّت على مدى ثمانين صفحة، وكلّ مقطع ويُعالجُ شيئا خاصّا به، ويختلف فضاؤه المكانيّ عن الآخر.

(1) نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري، واسيني الأعرج، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 08.

يتحدّثُ المقطع الأوّل عن بلدة «مسِيردا» ويصفها في عزّ شتائها القاسي، وصالح بن عامر الزّوفري يترنّحُ بين جُدران كُوخه المهترئ، يتذكّر ماضي قبائل بني هلال ويربطه بالحاضر الذي يعيشهُ، بَرْدٌ وخوفٌ دائمان ينهشان حياته ويقضّان مضجعه ويقتحمان عليه أحلامهُ ويقظته، ومصدر هذا الخَوفِ هو «الرّغيف» هذا الرّغيف الذي أضحىٰ تحصيله عسيرا جدًا، يستلزم تحدّي الموت من أجل الظّفر به.

يخرج البطل في المقطع الثّاني من كوخه علىٰ صهوة جواده «**لزرق**» متّجها نحو السّوقِ، وهي عبارة عن مكان تعرض فيه السّلع المهرّبة من الحدود علىٰ اختلاف أنواعها، تقوم ببيعها شرائحُ اجتماعيّة متنوّعة الأعمار والأجناس، أطفالا وشُبّانًا وكهولاً وحتىٰ فتياتٍ صغِيراتٍ في مقتبل العمر.

يتغيّر الفضاءُ في المقطع الثالث، فإن كان في المقطعين السّابقين في «**مسيردا**» فإنّه في هذا المقطع في ولاية «سيدي بلعباس»، وسبب هذا التّحوّل هو أنّ كثيرا من المهرّبين لم يستطيعوا بَيْع سلعتهم في سوق «**مسيردا**»، فتكون وجهتهم سوق مدينة سيدي بلعباس، وصالح بن عامر من هؤلاء الذين وجدوا في هذه المدينة سوقا مُربحة لبضاعتهم الكاسدة، وكانت زيارته لسيدي بلعباس ذات مقصدين اثنين هما : بيع البضاعة و زيارة ماخور الحاجّة طِيطْما.

في المقطع الرّابع يكون الفضاء هو «**الماخور**»، تشرف عليه «**الحاجَّة طيطما**»، والتي ربطتها بصالح أواصر وطيدة من المحبّة والمِلْحِ، إلاّ أنّه هذه المرّة لم يجد الاستقبال الذي كان يلقاه إذ كانت في الماخور حركة غريبة، عُرف سرّها فيما بعد، وهي أنّ «الحاجة طيطما» كانت تعدّ العدّة من أجل ترك الماخور والزّواج من أحد ضبّاط الجيش المتقاعدين ليخرج صالح من الماخور وئيد الخطىٰ منكسر النّفس، بهيض الجناح، متّجها نحو المحطّة قاصدا «**مسيردا**».

وفي المقطع الأخير من هذا الفصل، بعد أن يركبَ السّيارة قاصدا بلدته تأخذه غَفْوَة ويعود من خلالها إلىٰ أحداثَ مضت وقعت معه في الحدود بمعيّة «**العربي بن رومل**»، وقبض ضابط الجمارك «**النمس**» عليه واستجوابهِ وهو المجاهدُ النّظِيفُ بناءً علىٰ ملفّاتٍ تركتها فرنسا، فضلا عن موت ابنه والمسيرديّة بطريقة مأساوية في مستشفىٰ الغزوات.

عنوان الفصل الثاني هو: «**ناس البراريك**»[1] وتدور أحداثه بين مسيردا والحدود ويمتدُّ على مساحة من الصّفحات قدرها أربع وستّون صفحة، مُحتويا – كما الفصل الأول – مقاطعا خمسة.

في الأوّل يشير إلى علاقة أهل مسيردا بعضهم ببعض في النّائبات، فكان موت «**العربي**» ابن رومل في الحدود سببا للاجتماع بالمسجد وإقامة مراسيم جنازته، وعلى الرّغم من هذا الحادث الأليم الذي هزَّ النّفوس، وجعل أهل البلدة يتعاطفون مع أبيه تعاطفا كبيرا، إلاّ أنّ «**السّبايبي**» باقتحامه المسجدَ بطريقة فجّة وتعامله مع أهل الميّت بطريقة وقحة، جعل النّفوس تمقته أكثر، إذ طلب من صالح وإبراهيم الحضور إلى حفلة زفاف ابن أخيه بأحصنتهما من أجل تنشيطها بمعيّة خَيَّالة أهل وجدة ومغاغة، ضاربا عرض الحائط مشاعر النّاس حوله، غير آبه بقدسيّة المكان الذي هو فيه، وغير مكترث بالموت الذي أصبح يهدّد أبناء بلدته في كلّ لحظة وحينٍ.

يسلّط الرّوائي الضوء في المقطع الثاني على معاناة أهل البلدة من صقيع الشّتاء والحالة المزرية التي يصبحون عليها وهم في عزّ هذا الفصل القاسي، في ظلّ غياب المؤونة والإقامة التي تقيهم زمهرير هذا الموسم، كما يظهر علاقات «**السّبايبي**» بأهل القرية التي تغلب عليها المصلحة والانتهازيّة، فأراد أن يجعل من صالح شريكا لهُ في عمليّة التهريب من وإلى الحدود، ليواجه رفضا صارخا منه، لتقع عين «**السّبايبي**» على شخص آخر هو «**ياسين**»، والذي راح يَسْتفزُّ صالحا في المقهى لينتهي الاستفزاز بعراك، كان «**ياسين**» هو الخاسر الأكبر فيه.

أمّا كان المقطع الثّالث عبارة عن مناجاة صالح لـ«**الجازية**» إحدى بطلات بني هلال، وهذه المناجاة كانت وهو في حالة سكرٍ، لتقتحم عليه «**لونجا**» أرملة الإمام ذات القوام الممشوق والشعر الطويل الفاحم خُلْوَتَهُ، ليقضيا ليلة بكاملها في الحبِّ والمضاجعة والعِناقِ والقُبَلِ المحمومة.

يتّجه «**صالح**» في المقطع الرّابع إلى دار البلديّة قصد البحث عن عمل يقيه شرّ مخاطر الحدود، إلاّ أنّه يعيشُ هناك صدمة نفسيّة لم يكُ يتوقعها أبدًا، فَيجد أنّ دار لقمان لازالت على حالها، فصورة نابليون على جدار البلديّة والكاتبة ذات الشعر الأصفر تنزل على الموظّف بشعرها، و«**السّبايبي**» عميل الاستعمار يسعى لتقييد اسمه ضمن قائمة المستفيدين من منحة المجاهدين ليخرج من هناك محزونا مقهورا، كاسف البال قليل الرّجاء.

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 91.

إنّ المقطع الأخير من هذا الفصل تتمة لما جاء في سابقه، وتوْكِيد لقضيّة مهمّة فحواها: إنّ فرنسا قد خرجت من الجزائر وخلّفت عملاء يقومون بمصالحها، ويسُومُون الجزائريّين سوء العذاب، هؤلاء العملاء هم أكثر قسوة وأعظم وحشيّة من المستعمر نفسه، بل هم أكثر فرنسةً من الفرنسيّين أنفُسِهِم، تركتهم فرنسا بعد خروجها من أرض الوطن، يبخسون أبناء جلدتهم حقوقهم، دون أن يردعهم في ذلك وازع من دين أو خُلُق .

يحمل الفصل الثالث عنوان «**احتمالاتُ موتٍ غير معلن**»[1] وهو من حيث صفحاتُه أقل من سابقِيه، ذلك أنّه يشغل عشرين صفحة، كما يحتوي مقاطعا ثلاثةً يترابط بعضها ببعض، ففي الأوّل يتحدّث عن أهل «**مسيردا**» ومعاناتهم في فصل الشّتاء من غياب كلّ ما يمتُّ للحياة الكريمة بصِلَة، فتتوجّه «**لونجا**» إلىٰ محلّ «**الخالدي**» من أجل قضاء بعض المصالح لتواجه «**ياسين**» هناك، فيستفزّها بكلام نابٍ، لتردَّ عليه هي الأخرىٰ بالمِثْلِ وتغادر المحلّ، وأثناء مغادرتها في الطّريق يُغْمَىٰ عليها، لتجد نفسها في حِجْرِ «**مَامَا عيشة**» والتي تُبشّرُهَا بأنّها تحمل طفلا في أحشائها.

في المقطع الموالي يتركّز الاهتمام علىٰ غياب «**صالح**» والذي كان مفاجئا للجميع، ويفتح هذا الغيابُ أبواب التّأويلات عند أهل البلدة.

المقطع الأخير فهو تكملة للمقطعيْن السابقيْن، ولما ورد في الفصل السّابقِ، إذ تُعلَّل فيه الأسباب التي أدّت إلىٰ غياب صالح، وهي أسباب اجتماعيّة، سياسيّة، فانقلبت الموازين وأضحىٰ المجاهد الشّريف يعيش الفاقة، بل يحتاج إلىٰ إثبات مادّي حتىٰ يدوّن في قائمة المجاهدين مع الإشارة إلىٰ أنّ المشرفين علىٰ هذه العملية القائمين علىٰ شؤون الدّولة من ذوي الماضي المشبوه ومن مخلّفات النّظام الفرنسي.

عنوان الفصل الرابع من هذه الرّواية «**صهيل الجياد المتعبة**»[2] يشغل من الرّواية أربعين صفحة، وثلاثة مقاطع.

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 159.

(2) المصدر نفسه، ص 182.

يصف الرّوائيّ في المقطع الأوّل عودة «**صالح**» ويُبَرّر غِيابَهُ ومكان غِيَابِهِ، إذْ لدىٰ شُعوره بالغُبْنِ كان يتوجّه إلىٰ أهلٍ له بالمغرب يقضي لديهم بعض الوقت، وعندما كان عائدا من الحدود يحمل معه ثيابا مهرَّبةً من المغرب علىٰ صهوة جواده «**لزرق**»، وجد مشقّة في الوصولِ إلىٰ البلدة، سَبَبُها الأوّل هو الظّروف الطّبيعيّة القاسية للمنطقة في فصل الشّتاء و الآخر هو دوريّات الجمارك بقيادة «**النّمس**» الذي أصاب «**لزرق**» بعيار ناريّ في محاولة للقبض عليه، لٰكنّه استطاع الإفلات من قبضته، مع أنّ الجواد كان مصابا إصابة بليغة.

في المقطع الموالي يصل «**صالح**» إلىٰ البيت و«**لزرق**» يُحتضر، فيطرق البابَ ويطلبُ من «**لونجا**» الحضور بسرعة وإعداد خلطة من الأعشاب حتّىٰ تسهّل استئصال العيار النّاريِّ من جسد الحصان وتوقِّف نزيفه، ليتمكّن في الأخير من إنقاذه من براثن الموت الذي أرسله «**النّمس**» عبر عياره النّارِي.

وفي المقطع الأخير وبعد نوم عميق، يأتي رجال الجمارك لاقتياد «**صالح**» إلىٰ السجن بسبب التّهريب، وقبل أن يُسَلّم نفسه لهم يُطمئن «**لونجا**» بأنّه فَوْرَ خروجه من السّجن سيقوم بإعلان الزّواج منها، كما يعدها بترك مهنة التّهريب وبدئه الاشتغال ببناء «**سدّ مسيردا**».

2. المناص (*Paratexte*) في نوّار اللّوز:

قبل الانطلاق في تحديد المناصّات أو **العتبات** الموجودة في هذه الرّواية، لابدّ من وقفة عَجلىٰ تُوضّح باختصار مفهوم «**المناص** أو **العتبة**»، وإن كانت الإشارة إليه قد مرّت في الفصل الأوّل، فلا ضَيْرَ مِنْ إعادة هذا التّعريف البسيط بُغية التّذكير بمعناه، حتىٰ يكون نِبْرَاسًا لِمَا سَيُتناول في ما هو آتٍ، وهو في أوجز تعريفاته: «مجموع الافتتاحيّات الخطابيّة المصاحبة للنصّ، أو الكتاب، من اسم الكاتب أو العنوان والجلادة وكلمة النّاشر والإشهار وحتىٰ قائمة المنشورات، والمكلّف بالإعلام ودار النّشر... أي هي كُلُّ هذه المنطقة الفضائيّة والمادّية الواقعة مباشرة تحت المسؤوليّة المباشرة والأساسيّة للنّاشر، أو أكثر دقّة للنّشر، مع استشارة الكاتب، بسبب العلاقة التعاقديّة الجمالية والتّجارية الرّابطة بينهما، وهذا فيما يخص إخراج الكتاب طباعيّا وفنّيّا، (أشكال الخطوط المستعملة، والصّور المرفقة بالغلاف والحجم، ونوعية

الورق المطبوع به الكتاب)، كلّ هذه التّقنيات الطّباعية، تتحكم فيها أدبيّات صنعة الكتاب المحقّقة للقيمة المناصّية، بعد تحقيق الكتاب لقيمتها السلعيّة كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك والحفظ في المكتبات»[1].

إذن فالمناص أو العتبة هو كلّ ما كان مصاحبا للنصِّ ومرافقا له من الصفحة الأولىٰ المتضمنة للعنوان إلىٰ الصفحة الأخيرة، مع الإشارة إلىٰ أنّ هذه المناصّات المذكورة تحت تصرّف النّاشر، لا يقوم بأيّ تعديل أو تغيير إلاّ بمشورة الكاتب، والعلّة في هذا هي تلك العلاقة التّعاقديّة بينهما من أجل تحقيق أرباح ماديّة وبيع أكبر عدد ممكن من النُّسخ.

يجد الباحث في رواية «**نوّار اللّوز**» أنّ المناصّات فيها عديدة ومتنوّعة ويمكن حصرها في:

- **المناص النّشري الافتتاحي** (***Paratexte éditorial***):

في معناه العامّ هو: «كلّ الإنتاجات المناصّية التي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وتتمثّل في الغلاف والجلادة وكلمة النّاشر والإشهار والحجم والسلسلة... حيث تقع مسؤولية هذا المناصّ علىٰ عاتق الناشر ومتعاونيه، وهذا النوع من المناصّ يدخل ضمن نطاقه قسمان هما: "**النصّ المحيط**"، و"**النصّ الفوقيّ**"»[2] ويوضّح هذا كلّه الجدول الآتي:

النّص المحيط النّشري	النّص الفوقي النّشري
الغلاف	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات
الجلادة	الملحق الصحفي لدار النّشر
كلمة الناشر	

جدول توضيحي (4): مكوّنات المناص النّشري[3]

وبالعودة إلىٰ «**نوّار اللّوز**»، يجد الباحث أنّ بعض هذه المناصّات قد تحقّق، والبعض الآخر غير موجود، فأمّا الذي تحقّق في النصّ **المحيط النشريّ**: **الغلاف، وصفحة العنوان،**

(1) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النّص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص 144 و145 كما يُراجع كذلك: Palimpsestes, Gérard Genette, p 14

(2) المصدر نفسه، ص 45. كما يراجع: Seuils, Gérard Genette, p 12

(3) المصدر نفسه، ص 46.

والجلادة، وأمّا النصّ **الفوقيُّ النّشري** فلم يتحقّق فيه سوىٰ الملحق الصحفي لدار النّشر، والذي جاء في الصفحة الرّابعة من الرّواية كالآتي: «**دار الحداثة، الحمرا -رأس بيروت- أول نزلة اللبان، بناية أنيس عساف - ط7- تلفون** 806359»[1].

إنّ ما يتعلّق بالنصّ المحيط النّشري خاصة «**الجلادة**» لا أستطيع الحكم عليه، والعلّة في ذلك أنّ النّسخة الواقعة بين يديَّ هي نسخة إلكترونيّة، مع وجود نسخ أخرىٰ مطبوعة عن دار ورد سنة 2007 م، وأخرىٰ عن دار بوهيما سنة 2018م، وثلاثتها تختلف عن بعضها البعض في الإخراج والغلاف والرسومات.

إلىٰ جانب المناص النّشريّ الافتتاحيّ «***Editorial***» والذي يتعلّق بالنّاشر، وما يُدخله علىٰ الكتاب بموافقة الكاتب طبعا، هناك نوع آخر هو :

- **المناص التأليفيّ «*Auctorial*»:**

وهو في أوجز تعريفاته: « كلّ الإنتاجات والمصاحبات الخطابيّة التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلىٰ الكاتب/ المؤلف، والتي تتكوّن من: اسم الكاتب والعنوان والعنوان الفرعي فضلا عن الإهداء والاستهلال...»[2] والجدول الآتي يُوضّح المناصّ التأليفيّ ومكوناته:

النصّ المحيط التّأليفي	النصّ الفوقي التّأليفيّ	
	العام	الخاص
اسم الكاتب، العنوان (الرئيسي، الفرعي)	اللقاءات (صحفية، إذاعية، تلفزيونية)	المراسلات: (العامة والخاصّة)
العناوين الدّاخلية والاستهلال	الحوارات والمناقشات	المسارات
المقدّمة والإهداء	الندوات والمؤتمرات	المذكرات الحميميّة
التّصدير والملاحظات	القراءات النقدية	النص القبلي
الحواشي والهوامش		التعليقات الذّاتية

جدول توضيحي (5): مكوّنات المناص التّأليفي[3]

وبعد تحديد مفهوم «**المناص التأليفيّ**»، والذي كما سبقت الإشارة -يتعلق بالمؤلف- وبعد الوقوف علىٰ تفرعاته، سينصبّ الاهتمام الآن علىٰ تبيان مدىٰ حضور هذه المناصّات في الرّواية ثمّ التطرّق إلىٰ أهمية تواجدها في محيط النصّ، وستكون البداية مع:

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 04.

(2) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 48. كما يراجع: Seuils, Gérard Genette, p 16

(3) المصدر نفسه، ص 48.

- **اسم الكاتب:**

اسم الكاتب «**واسيني الأعرج**»، في رواية «**نوّار اللّوز**»، موجود في موضعين، الأوّل في واجهة الرّواية، وعلىٰ غلافها، هذا الغلاف المحفوف جانباه الأيمن والأيسر باللون الأسود، فضلا عن طرفيه-العالي والسّافل- اللذيْن حُفّا باللّون نفسه كذلك، مع شغل هذا السّواد لمساحة أكبر، والعلّة في ذلك أنّه في هذه المساحة، قد كُتبَ في أعلاها اسم صاحب الرّواية، وفي الأسفل العنوان الذي تحمله.

صورة توضيحية (1): واجهة رواية «نوار اللّوز» عن دار "الحداثة"

طُبع اسم الكاتب كذلك في الصفحة الثالثة من الرّواية مصحوبا بعنوانها.

كُتب اسم الكاتب في صفحة الغلاف باللّون الأبيض حتىٰ يكون منظره جذّابا وواضحا، لأنه كُتِب علىٰ لون أسود، كما كُتب في صفحة العنوان بلون أسود عكس الصفحة الغلافية حتّىٰ يكون واضح المعالم كذلك، لأنه يكتب علىٰ ورق أبيض، وهو في الموقعين واضح تمام الوضوح للمتلقّي.

ومن الوظائف التي يضطلع بها اسم الكاتب:

-**وظيفة التّسمية:** وهي التي تقوم بنسبة العمل إلىٰ صاحبه بإعطائه اسمه.

-**وظيفة الملكية:** وهي التي تؤكد علىٰ أنّ العمل ملك لصاحبه، أدبيّا وقانونيّا.

-**الوظيفة الإشهارية:** وهذا لوجود الاسم علىٰ واجهة الكتاب، وهي الواجهة الإشهارية له، ولصاحبه، والذي يكون اسمه مدوّنا في الأعلىٰ يخاطبنا بصريا لشرائه[1].

(1) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، ص 65.

- **العناوين (*Les titres*):**

إنّ العنوان من أهمّ **العتبات** أو المناصّات التي تصادف القارئ، وهو صناعة لا تقلُّ أهمّية عن النصّ نفسه، ذلك أنّ المُبدِعَ في كثير من الأحايين يكتب كتابه أو روايته من أوّلها إلىٰ آخرها ويترك العنوان إلىٰ حين إنهائه للعمل، وفي ندوة علميّة مع الرّوائي«**واسيني الأعرج**» يؤكّد أنّ العنوان هو آخر ما يكتبهُ، بل إنّه حين إنهائه لعمله يكون قد اقترح ما يزيد عن سبعة عناوين، وبعد دراسة وتمحيص وإعادة نظر يختار العنوان المناسب لروايته من بين العناوين التي اقترحها[1]، إنّ الاختيار والتّريّث في تحديد العنوان يدلّ دلالة واضحة علىٰ أنّ صناعة العنوان صعبة وشاقّة، لا تقلُّ أهمية عن صبّ الرّواية في القرطاس.

يرىٰ **جيرار جنيت** أنّ «علم العنونة» قد اشتغل عليه عديد من النّقاد والدارسين، ويجعلُ في آخر فصل «العناوين» حاشية أشار فيها للمشهورين في هذا المجال وهم:

اسم المؤلف	عنوان الكتاب
M. Héline	*Les livres et leurs titres*
Th. Adorno	*Titres*
Ch. Moncelet	*Essai sur le titre*
Léo Hoek	*Pour une sémiotique du titre*
C. Grivel	*Production de l'intérêt romanesque*
C. Duchet	*La fille abandonnée, et la humaine, élément de titrologie romanesque*
J. Molino	*Sur les titres de Jean Bruce*
H. Levin	*The title as a literary genre*
E. A. Levenston	*The significance of the title in lyric poetry*
H. mitterand	*Les titres des Romans de guy des cars*
Léo Hoek	*La marque du titre*
J. Barth	*"The title of this book" et "the subtitle of this book"*
C. Kantorowicz	*Eloquence des titres*

جدول توضيحي (6): أهم الأعلام الذين اشتغلوا بعلم العنونة[2]

يعتقد **جيرار جنيت** أنّ «**كلود دوشيه**» من المؤسّسين الأوائل لهذا النّوع من الدّراسات لتتوالىٰ بعد ذلك الجهود الحثيثة في هذا المجال، مع «**ليُو هُوِيك**»، وغيره من الأعلام.

يعطي «**ليُو هُوِيك**» للعنوان تعريفا عاما فيرىٰ أنّه: «مجموعة من العلامات اللّسانية سواء

(1) ندوة علمية، تنشيط الرّوائي : واسيني الأعرج، جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان- قسم اللّغات الأجنبية، يوم الأحد 17 يناير 2016م.

(2) Seuils, Gérard Genette, p 58.

أكانت كلمات أم جملاً أم نصوصاً، والتي تظهر في أعلىٰ النصّ لتعيينه وتحديده والإشارة إلىٰ محتواه العامّ وجذب انتباه الجمهور»[1].

يقسّم الباحث نفسُه العنوان إلىٰ قسمين هما: «العنوان الرّئيس، وهو ما يصطلح علىٰ تسميته اليوم «*Zadig*»، وأمّا الآخر فهو العنوان الفرعيّ (*Sous-titre*)، وهو تقسيم مختصر بحقٍّ كما يرىٰ جيرار جنيت»[2].

ويقترح «**كلود دوشيه**»، تقسيما أقرب لتقسيم سابقه، ويقسّم العنوان إلىٰ أقسام ثلاثة هي: «العنوان الرئيس (*Zadig*)، والعنوان الثانوي (*Le second titre*)، ويتميّز عن الأول إمّا بفاصلة أو إحدىٰ علامات الوقف المميّزة، فضلا عن العنوان الفرعي (*Sous-titre*)، والذي يوضّح جنس العمل الأدبيّ، مع أنّ «ليُو هُوِيك» قد استأنس بتقسيم «**كلود دوشيه**» فيما بعد وعدل عن التّقسيم الذي اقترحه هو[3]:

عند الرّجوع إلىٰ رواية «**نوّار اللّوز**» يجد القارئ أنّ العنوان يتموضع أوّل ما يتموضع في الصفحة الأولىٰ للغلاف، بلون أبيض بارز، كما يوجد في الصفحة الأولىٰ بعد الغلاف بهذه الصيغة في الأسفل «**نوّار اللّوز**» وتحتها ما يسمىٰ الإشارة التجنيسيّة التي تميّز هذا النصّ وتجعله ينتمي إلىٰ جنس «الرّواية»، تليها صفحة أخرىٰ، فيها معلومات عن الدّار التي نشرت الرّواية، وفي الصفحة الموالية يوجد العنوان كاملاً: الرّئيس والفرعيّ، مع الإشارة التّجنيسيّة «رواية» وهو موجود بهذه الصيغة «**نوّار اللّوز رواية ـ تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**»[4].

إذن يتركّب عنوان الرواية من :

العنوان الرّئيس (*Zadig*): نوّار اللّوز .

العنوان الثانوي (*Le second titre*): تغريبة صالح بن عامر الزوفري، بالإضافة إلىٰ الإشارة التّجنيسيّة (رواية) والتي لم تفارق العنوان في أيّ مكان له من أجل تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الكتاب.

(1) Voir : La marque du titre, Leo H. Hoek, Approches to simiotics, mouton éditeur, La Haye, Paris, New York, 1981, p 17.

(2) Voir : Seuils, Gérard Genette, p 34.

(3) Voir : Ibid, p : 34 .

(4) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 03.

بعد هذا العرض الوصفي للعنوان وموقعه سأحاول الآن تقديم قراءة للعنوان والبحث عن مدىٰ تعبيره بحق عن مضمون الرواية .

نُوّار اللّوز: النّوار في العامية هو براعم الزهور التي تظهر في فصل الرّبيع علىٰ الأشجار المثمرة، ولقد أضاف إليها «**اللّوز**»، وهو أحد أنواع جنس الخوخ الذي يُزرع بكثرة في بلدة مسيردة، والتي تدور فيها أحداث هذه الرّواية.

إنّ هذا العنوان يحمل في طيّاته شيئين، هما:

- **العامل الشّيئيُّ**، أي أنّ «**النوّار واللّوز**» من الأشياء، والآخر هو «**العامل الزّمنيّ**»، إذ يُشير إلىٰ زمن هو «**فصل الرّبيع**»، أو بداية فصل الرّبيع، بشكل أكثر تحديدا، وهو الفصل الذي خُتمت به أحداث الرّواية، والتي جرت تفاصيلها في فصل الشّتاء.

إنّ القارئ لهذه الرّواية، لا يجد تفسيرا مقنعا لاختيار هذا العنوان بهذه الصيغة، إلاّ بعد قراءته للصفحات الأخيرة من الرواية، وأعتقد أن هذا العنوان يتوافق مع ما يقوله «**أمبيرتو إيكو**»: «إنّ علىٰ العنوان أن يشَوِّشَ دوما علىٰ الأفكار، لا أن يُجَنِّدها ويُعَبّئها منذُ البداية في اتّجاه معنىٰ ما مسبق»[1].

يشير هذا العنوان إلىٰ مسحة التّفاؤل التي طبعت نهاية الرّواية، علىٰ الرّغم من أنّ البطل قد أُعتقل من قِبَل الجمارك، إلاّ أنّ أمله في الرّجوع إلىٰ العيش بين ظهراني أهل البلدة كان كبيرا، حيث وعد «**لونجا**» بالزّواج فور خروجه من السّجن، ذلك أنّها كانت تحمل طفله في أحشائها، كما أنّ «مُوح الكتاتبي»، الرّجل النّزيه، قيّد اسم «**صالح**» ضمن العمّال الذين يشتغلون ببناء سدّ «**مسيردا**»، وتقييد اسمه ضمن العمّال يعني حصوله علىٰ عمل يَحْفَظُ به ماء وجهه في المجتمع، كما يَقيهِ من الخطورة التي كان يتعرّض لها كلّ يوم وهو في طريقه من بلدته إلىٰ الحدود لتهريب السّلع، كما أنّ نهاية فصل الشّتاء والذي يرمز في هذه الرّواية للقسوة والحاجة والعَوَز وبداية فصل الرّبيع والذي جاء حاملا معه تباشير الخير، يؤكد علىٰ مسحة التفاؤل للعنوان، ويرىٰ عبد الحميد بورايو، أنّ هذه النّهاية التّفاؤلية، ذات الصّلة الوثيقة بالعنوان «تعطينا ملمحا من ملامح

(1) حاشية على اسم الوردة، أمبيرتو إيكو، تر: أحمد الويزي، دار التكوين، سورية، دمشق، ط1، 2010، ص 21.

الأدب الواقعي المتفائل، الذي تعطي تقاليده أهمية كبيرة لمثل هذه النّهاية»[1].

أمّا الشقّ الثاني من العنوان الموسوم: «**تغريبة صالح بن عامر الزوفري**» فيحمل في طيّاته عناصر ثلاثة هي:

- **التغريبة**: والتي تحمل شحنة دلالية تدلّ علىٰ المكان.

- **صالح بن عامر**: اسم العلم وهو بطل الرّواية الدّال علىٰ الصّلاح والهداية ونقاء السّريرة منسوب للأب : «عامر».

- **الزّوفري**: يقف «**عمّار بن طوبال**» علىٰ معناها الأوّل، كيف تشكّلت؟ ومن أين جاءت؟ وماذا تمثّل في المخيال الجزائري؟ «أمّا أصلها فيُرجعه إلىٰ الكلمة الفرنسية (***Les ouvriers***) والتي تعني العامل وبتحديد أكثر، ذلك العامل الذي يشتغل بجهده ويديه مقابل الحصول علىٰ قوت يومه، وهي مرتبطة في المخيال الجزائريّ بكلّ ما يمتُّ للبؤس والشقاء بصلة، فترتبط بالأعمال الأكثر تدنّيا في سلّم التراتبيّة الاجتماعية»[2].

كما تدل في بعض المناطق علىٰ الشخص الشّاب العاطل عن العمل غير المسؤول، كما تطلق كذلك علىٰ الشّخص غير المرتبط والذي يعيش وحده بلا زوجة تُخَفِّفُ عنه متاعب الحياة ومشاقّها.

بالجمع بين هذه الأقطاب الثلاثة: «التغريبة وصالح والزّوفري» يُستنتج ما يلي: إنّ صالح هذا الإنسان الذي صَلُحَ ماضيه إذ كان مجاهدا، يعاني اليوم في حاضر الاستقلال من البؤس والشّقاء، وأصبحا ملازمَيْن له علىٰ صعيديْنِ هما:

- **الحياة الأسريّة**: حيث لم يعش له ولد من زوجته الأولىٰ «**المسيردية**» كما فقدها هي الأخرىٰ في مستشفىٰ «**الغزوات**» بسبب الإهمال الطّبي.

-**الحياة الاجتماعية**: ذلك أنه لم يستطع تحصيل عمل قارّ يوفّر به قوت يومه، ممّا جعله دائم «**التّغرّب**» أي السّير غربا نحو الحدود، وهذا السير المحفوف بالمخاطر، أودىٰ بحياة العديد من الناس السّاعِين إلىٰ تحصيل لقمة العيش.

---

(1) منطق السرّد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، عبدالحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 1994م، ص 137.

(2) يُنظر : مدوّنة عمّار بن طوبال، مصطلحات جزائريّة (الزّوفري)، Koutama18.blogspot.com

إنّ مصطلح التغريبة لم يُسْتَعمل اعتباطا، والمُطّلع علىٰ الإبداع العربيّ الشعبيّ بمجرد ما تقع عينه عليه سيتذكّر «**تغريبة بني هلال**»، هذه القبيلة التي كانت تعيش في «حوالي القرن الخامس الهجريّ في منازل غزيرة المياه، كثيرة الأعشاب والخيرات، حتىٰ نزلت بها المجاعة فغاضَتْ آبارها ويبست أعشابها وذَوت أشجارها ولم يعد للحبوب فيها أثرٌ ولا خبرٌ وظلّت الحالة علىٰ هذا الحال سنوات لم يَبْقَ بعدها لبني هلال صبرٌ ولا جَلَدٌ»[1] فقرّر كبار القبيلة الهجرة نحو بلاد المغرب وتحديدا إلىٰ تونس، وفي كلّ منطقة يصلون إليها، يتعرضون لأهوال عظام وأخطار جِسَامٍ، فكان تنقُّلُهم نحو بلاد الغرب مليئا بالخطر والمغامرة طوال سفرهم.

وبالتركيب بين -تغريبتي بني هلال، وصالح بن عامر- يوجد شيء جوهريّ مشترك بينهما هو التّعرض للخطر وتهديد الموت في كلّ لحظة، فبَنُو هلال تعرّضوا لأخطار عظيمة يسردها تاريخهم وهم متجهون نحو بلاد الغرب من أجل البحث عن عيش كريم، كما تعرّض صالح بن عامر سليل هذه القبيلة لأخطار كبيرة كادت أن تودِيَ بحياته وهو متّجه نحو المغرب -الحدود- حتّىٰ يهرّب القماش، ويكسب من بيعه قُوت يَوْمِهِ.

وحين الانتقال من العنوان الرّئيس إلىٰ عناوين الفصول يجد القارئ أنّ الرِّوائي قد عَنْوَنَ فصول الرواية الأربعة بعناوين هي:

تفاصيل صغيرة وناس البراريك، واحتفالات موت غير مُعلَن، وصهيلُ الجِياد المُتْعَبة، وكلُّ عنوان إلاّ ويعبّر تعبيرا عن الفصل الذي تحته، ويَتَناسب والموضوعَ المعالج.

عنوان **الفصل الأوّل**: «**تفاصيل صغيرة**» متناسب مع الموضوع المعالج، فيه وصف للأحداث اليومية التي يعيشها «**البطل**» في قريته وخارجها، وأمّا «**ناس البراريك**» عنوان **الفصل الثاني** فَهُم أهل بلدة مسيردا، واختار كلمة البراريك جمع «**برّاكة**» وهي في اللّهجة العامّية ما يسمّىٰ «**الكوخ**»، والذي يكون سقفه «**بالزّنك**»وهذا دلالة علىٰ البؤس والشقاء الذي يعيشه أهل القرية، واختار هذا العنوان ليبيّن في هذا الفصل علاقة أهل مسيردا ببعضهم البعض في حالات السرور والإحَنِ والأحْزانِ.

(1) تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، وحروبهم مع الزّناتي خليفة، عمر أبو النّصر، دار: عمر أبو النصر وشركاؤه، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 13.

جاء **الفصل الثالث** في النسخة الأولىٰ باسم «**احتفالات موت غير معلن**» إلاّ أنّه في النسخ الجديدة للرواية سُمّيَ: «**احتمالات موت مُؤجَّلْ**»[1] وأعتقد أنّ الرّوائي قد صحّح التّصحيف الذي وقع في الطبعة الأولىٰ، لأنّ الفصل الثالث لا يوجد فيه ما يَمُتُّ بصلة للاحتفال، بل هو يحكي عن «صالح» والذي اختفىٰ من القرية اختفاءً مفاجئًا بعد عودته من البلديّة حزينا مغتاظا، فظهرت بعض الاحتمالات علىٰ ألسنة أهل البلدة تقول بأنّه رُبّما مات، وهذا احتمال من الاحتمالات. إلاّ أنّ الإعلان عن موته لم يوجد لغياب الأدلّة المادّية ليبقىٰ موت صالح مجرّد احتمال فقط لا حقيقة مؤسّسة علىٰ أدلّة مادّية.

حمل **الفصل الأخير**، عنوان: «**صهيلُ الجِياد المتعبة**» وفيه يقوم الجواد «لزرق» الخاص بـ«**صالح**» بإنقاذه من رصاص الجمارك، علىٰ الرغم من إصابته بإحداها في صدره، وهم علىٰ الحدود متّجهين نحو بلدة مسيردا، محمّلين بالسّلع المهرّبة.

ولقد استعان الرّوائي بفنّ الرّسم من أجل تدعيم مواقفه في الرّواية، سواء في غلافها، أم في بداية كلّ فصل، إذ يجد المتلقّي في رأس كلّ فصل رسما مصحوبا بعنوان، فضلا عن الرّسم الموجود في الغلاف، وسأحاول استنطاق هذه الرسومات، والبحث عن أمشاج تربطها بالفصول التي عبّرت عنها.

صورة توضيحية (2): الغلاف الخارجي لرواية «نوّار اللّوز» عن "دار الحداثة"

إنّ أولىٰ الصور التي تقع العين عليها هي صورة الغلاف المكوّنة من: صورة لحصان تظهر عليه علامات الأسطورة، إذ يبرز قرن في ناصيته، يُحاول هذا الحصان تجاوز جدارٍ بقائمتيه الأوّليتَيْن، وفي الجدار الذي يريد الحصان تجاوزه تبرز صورة إنسانٍ غير واضح المعالم، وأمام الحصان صورة لامرأة تضع عقدا عليها آيات الجمال، يُقابلها شخصٌ ضخم الوجهِ، عظيمُ الوجنة، ذو شارب كَثٍّ.

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، دار ورد للطباعة والنّشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2، 2007م، ص 189.

وأرىٰ أنّ هذه الصورة، تعكس بشكل أو بآخر، أبطال بني هلال بمن فيهم الجازية ودياب الزغبي والحسن بن سرحان وأبو زيد الهلاليّ، فضلا عن أفراسهم المشهورة كالشهباء والخضراء وغيرها... حيث كانوا يستعينون بها في حروبهم وتساعدهم في الكَرِّ والفَرِّ بكلِّ يُسْرٍ وسُهولةٍ، وهذه الصّورة أيقونةٌ مُساعدة لما ورد في العنوان تحت مسمّىٰ «**تغريبة**»، إذ تتظافران من أجل التوكيد علىٰ وجود وَشائِجَ متينةٍ، بين هذه الرّواية وقصّة بني هلال.

وفيما يخُصُّ باقي الرّسومات الموزّعة علىٰ رؤوس الفصول، فتوجد صورة لامرأة بلباس بدويّ تحمل «**بنديرًا**» عليها علامات سرور بادية علىٰ ملامحها، في **الفصل الأوّل** المعنون «**تفاصيل صغيرة**»، وبقراءة هذا الفصل المتكوّن من مقاطع خمسة، يُلاحظ الحضور الطاغي للمرأة، وهذا الحضور ملازم للبطل في حقيقته وحتىٰ في أحلامه، فكان يستحضر صورة «الجازية الهلاليّة» في أحلامه، كما كان يحلم بـ «**لونجا**» زوجة الإمام المتوفَّىٰ فيقول عنها:

صورة توضيحية (3): الفصل الأول لرواية «نوّار اللّوز»

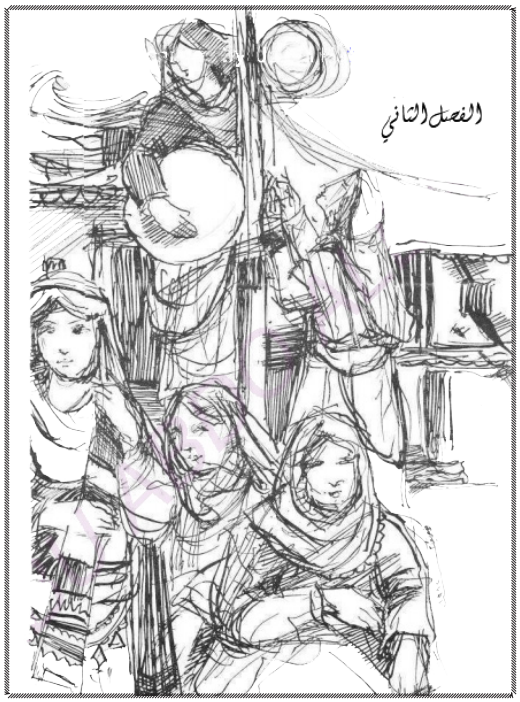
«...رأيت وسط هذا الخوف وللمرّة الثانية وجه لُونجا، زوجة إمام القرية المتوفَّىٰ ذات العيون المتّسعة، كانت تحت رحمة جُثّتِي، الملعونة جميلة، تخاف وتُخيف كالأنْبياء تمامًا»[1].

كما عاد البطل عن طريق الارتداد بذاكرته وهو في طريقه إلىٰ سيدي بلعباس، إلىٰ موت زوجته «**المسيردية**» في مستشفىٰ الغزوات هي ووليدُها، ليأتي تفصيل الحكاية فيما بعدُ في الفصل نفسه، كما تحضر المرأة بقوة حتىٰ خارج فضاء مسيردا، وتحديدا في سيدي بلعباس، إذ كانت تربط صالحًا علاقة وطيدة بـ«الحاجة طيطما» وهي مديرة ماخور، بمعيّة ابنتها الجيلاليّة في أحد أفقر أحياء هذه المدينة.

(1) نوار اللوز، واسيني الأعرج، ص 12.

هذا الحضور البارز للمرأة بمُختلف انتماءاتها الاجتماعية، شريفة كانت أم وضيعة، وبمختلف الأفعال التي تندّ عنها، هو الذي جعل الرّسام يختارها من أجل أن تعبّر عمّا جاء في هذا الفصل.

إن كان **الفصل الأوّل** قد احتوىٰ علىٰ صورة واحدة للمرأة، فإنّ **الفصل الثاني** قد احتوىٰ علىٰ صورة من خمس نسوة، ولكن هذا الفصل لا تحضر فيه المرأة بشكل بارز كما حضرت في الأوّل، لذلك ستكون القراءة مخالفة لما كانت عليه سابقا.



صورة توضيحية (4): الفصل الثاني لرواية «نوّار اللّوز»

في هذه الصّورة تجلس ثلاث نسوة في مقام واحد، إلاّ أنّ أنظارهنّ مشتّتة، كلّ واحدة تنظر في مكان يختلف عن الذي تنظر إليه صاحبتها، أمّا المرأتان الباقيتان فهناك امرأة واقفة تحمل شيئا مدوّرا بيدها، وتُشيحُ بوجهها عن الأخرىٰ التي تستجديها، كما أنّ المقام الذي يجمعُهما ليس مقامًا متوازنا، ذلك أنّ الواقفة تقف علىٰ شيء أشبه بالمنصّة أعلىٰ من الأرض، أمّا المرأة التي تستجديها فهي واقفة علىٰ الأرض، وتبدو أقلّ منها منزلةً.

لعلّ تفسير الصورة التي تجمع النّساء الثلاث هو: أنّهن صورة لمجتمع أهل مسيردا، يجمع بينهم انتماؤهم لحيّ «**ناس البراريك**» ولكن أسباب الاختلاف ودواعيه عديدة، وهذا ما يؤكّده اختلاف تركيز النّظر، وممّا أعتقده مساندا لما ارتأيتُ قول الرّوائي علىٰ لسان أحد أبطاله في الفصل الثّاني: «رأىٰ كلّ الفقراء يبكون، علىٰ الرّغم من أنّ ناس البراريك مُذْ كانوا ناس البراريك في كلّ شيء يختلفون، يتقاتلون يتذابحون، تسيل دماؤهم هدراً، لا يلتقون إلاّ لحظة الموت والميلاد»[1].

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 98.

أمّا تفسير الصّورة الثانية، فلعلّها تَشِي بعلاقة اجتماعية غير متوازنة، تُوحِي بالاستلاب، وسيطرة طرف علىٰ طرف آخر، وسَيْدُودته عليه بالاستناد إلىٰ رُكْنِ القوة الاجتماعية، والذي يجعل المتلقّي لهذه الصّورة ينحو هذا المنحىٰ هو تلك العلاقات والرّوابط التي كانت تربط أهل بلدة مسيردا، منها علاقة «**السْبَايْبِي**» بغيره من أفراد المجتمع، والمواقفُ في الرّواية متعدّدة، منها عدم اهتمامه أومراعاة شعور أبناء بلدته حتّىٰ وهم يفقدون فَلَذات أكبادهم، فهو يدعو الناس لحفلة زفاف ابن أخيه، و«**العربي**» ابن «**رومل**» مُسْجىً أمامه في تابوتٍ، كما أنّه لم يهتم حتّىٰ بقدسية المكان، إذ يصوّره الرّوائيّ وهو يدلف باب المسجد وكأنّه يدخل منزلهُ، فضلا عن تصرّفاته وحديثه بصوت مرتفع في المسجد، وهو المكان المخصّص للعبادة الذي يُنْهىٰ فيه عن اللّغو والتّطرق إلىٰ صغائر الأمور وسفاسفها.

كما لم يَرْعَوِ «**السْبايبي**» عن استغلال الطّبقة الفقيرة وتجنيدهم لقضاء مصالحه، والموقف الذي يشرح هذا علاقته بـ«**ياسين**» ذلك الشاب القويّ الذي لا يخيفه شيءٌ ولا يردعه عن غَيِّه وازع من دينٍ أو خُلُقٍ، فهو الذي أراد ضرب «**صالح**» ولم يُفلح في ذلك، كما شتم بأبشع الكلام «**احميدة القهواجي**» الملقب «**رومل**»، وأهانه إهانة كُبرىٰ لم يُراعِ فيها أبدا مكانته أو سِنّه، وهمَّ بضربه ولولا تدخّل «**صالح**» الذي أنقذ الموقف ولقّن «ياسين» درسًا جعله يتوعّده ويُقسم بأغلظ الأيْمانِ أنّه سينتقم منه كلّما وجد إلىٰ ذلك سبيلاً.

كما يمكن أن تكون تلك المرأة التي يشيحُ وجهها رمزا «**للوطن**» والتي تسْتجديها رمزا للشعب المغلوب علىٰ أمره، والذي بذل الغالي والنفيس في ثورة التّحرير ليجد نفسه بعد الاستقلال بين أيدي عملاء هم أشدّ فَرْنسةً من الفرنسيين أنفسِهم، ومن أمثلة ذلك في هذا الفصل تَوجُّه «**صالح**» إلىٰ دار البلدية من أجل البحث عن عمل، لكنه يصدم نفسيًّا من المعاملات التي رَآها، وعُومل بها فرأىٰ «**صورة نابليون**» علىٰ الجدار، وكاتبةً تنزل بشعرها القمحيّ علىٰ أحد الموظّفين، ومجيء «**السْبايبيّ**»، وهو أحد عملاء الاستعمار، ليقيّد اسمه مع المجاهدين لردّ الاعتبار لهم، ومن أجل صيانة أراضيه من خطر التأميم الذي طال كثيرا من الأراضي.

ومن المعاملات التي تلقّاها «**صالح**» في دار البلدية، معاملة «**الميلود**» ولد «**السّي لخضر**» له وهو الذي كان عميلا لفرنسا أصبح في عهد الاستقلال من أصحاب الحلّ والرّبط، حيث

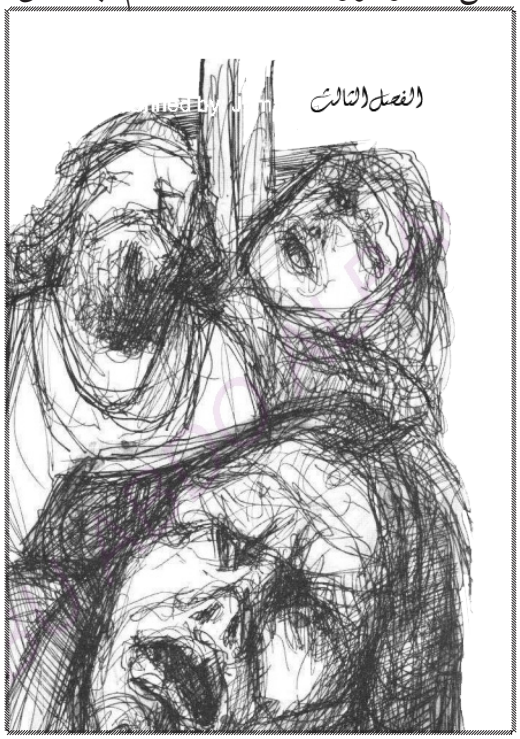
فاجأ «**صالحا**» بعدم تقييد اسمه ضمن المستفيدين من أراضي التأميم، والسبب في ذلك: «...قالوا إنّ ماضيك يكتنفه الغُموض، وقد وصلتني نُسْخة مُصوّرة من ملفّك القديم .

من وقت فرنسا؟

إِي نَعَمْ، ومكتوب عليها «***Elément dangereux***» **عُنصُرٌ خطير**»[1].

إنّ السبب وراء عدم استفادة «**صالح**» من أراضي التأميم هو ماضيه، وليس هذا الماضي بماضٍ غير مشرّف، بل هو ماض بطوليّ حافل بالأمجاد في مواجهة المستعمر، ولكنّ العلّة في عدم القبول هو ركون الإدارة الجزائرية في الحكم علىٰ مواطنيها إلىٰ الملفات التي خلّفتها فرنسا قبل الاستقلال، وهذه الإدارة تُديرها أيادٍ كانت متواطئة مع الاستعمار، وهي أشدّ قساوة وضراوة من أيادي المستعمرين أنفسهم.

إنّ **الفصل الثالث** المعنون بـ: «**احتفالات موت غير معلنٍ**» قد غيّر بعض التغيير -كما أشرت سابقا- في الطبعة الثانية، والتي صدرت عن «**دار ورد**» سنة 2007م بدمشق، وطبعة أخرىٰ صادرة عن «**دار بوهيما**» بالجزائر-تلمسان-سنة2018م، وأصبح العنوان «**احتمالات موت مؤجّل**» وقد صاحَبَتْه صورة بها ثلاث شُخوصٍ، رجلان وامرأة، فأما الرجلان وكأنّ رأسيْهِمَا قد شُدَّا إلىٰ بعضٍ بحبل مشنقة، وتحتهما صورة لامرأة ترفع عقيرتها بالصراخ، وتبدو عليها علامات الحزن، وكأنّها في مأتم، وأجدُ أنّ هذه الصّورة مناسبة تماما للحالة النّفسية الشّعورية التي رَانَت علىٰ شخوص الرّواية وهي حالة الحزن، ذلك أنّ صالحا قد غاب، وخرج مُغَاضبا من دار البلديّة، بل وصل به الأمر إلىٰ ذرف الدّموع، نتيجة للحالة المزرية التي يعيشها، والموقف المُذلّ الذي تعرّض له دار البلديّة:



صورة توضيحية (5): الفصل الثالث لرواية «نوّار اللّوز»

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 150.

«... ماذا ربح صالح منهم، حتىٰ الآن مازال هُوَ هُوَ، زمن الاستعمار كان يلبس حذاء خشنا ولباسا عتيقا واليوم: اللّباس نفسه يَبُسَ علىٰ جلده، كلّما رَآه تذكّر رائحة العظام الآدميّة المحروقة وعظام الشّهداء، ويحدث أن يبكيَ، تَذكّروا يا عباد الله، صالح بن عامر الزوفري يذرف دموعا كالثّكْلىٰ ...»[1] كما أن«**لونجا**» قد عانت من الحزن نتيجة غياب صالح عنها، ممّا جعل «ياسين» يتطاول عليها في محلّ «الخالدي»، كما يمكن القول: إنّ أهل «**مسيردا**» بِرُمّتها يعيشون الحزن والشقاء بسبب الظروف الاجتماعية المزرية التي تظافرت معها الظروف الطّبيعية للمنطقة، والتي فتحت الباب علىٰ مصراعيّه لتفشّي آفة «**السرقة**» كالتي حلّت بمحلّ «**الخالدي**» صاحب المواد الغذائية.

جاء الرّسم في **الفصل الأخير**: «**صهيل الجياد المتعبة**» عبارة عن ثلاثة جيادٍ، اثنان منهما تلتفت أعناقهما لحبل المشنقة، والآخر منكّصٌ رأسه في الأرض، ولا تظهر قوائم هذه الجياد كلّها إلّا مع جواد واحد، يبدو وكأنّه يجري هاربا من حبل المشنقة، هو والجواد الذي يبدو وراءه، إذ تظهر قائمته الأولىٰ وهي مطويّة.

صورة توضيحية (6): الفصل الرّابع لرواية «نوّار اللّوز»

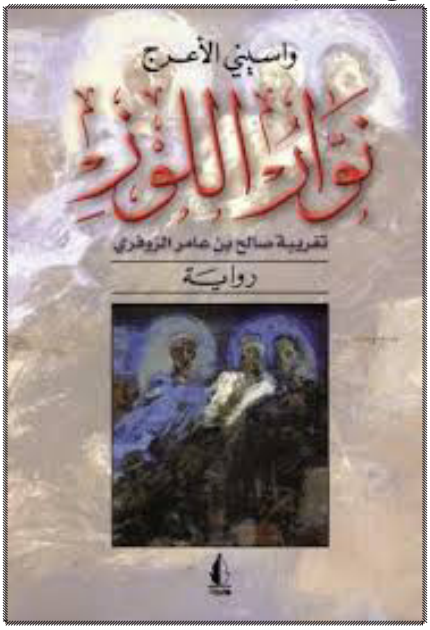
لعلّ تصوير «**الجياد**» في هذا الفصل، راجع لدور الجواد «**لزرق**» في إنقاذ «**صالح بن عامر الزوفري**» من رصاص رجال الجمارك علىٰ الحدود، حيث تحمّل «عيارا ناريّا» وتمكّن من إنقاذ صاحبه والوصول به إلىٰ برّ الأمان علىٰ الرّغم من إصابته .

وقد يكون حبل المشنقة المدلّىٰ من فوق ومحاولة الجياد الهروب منه، معادلا موضوعيّا للخطر الذي كان يهدّد البطل ومصدره الجمارك وهم علىٰ الحدود يترقّبون المهرّبين.

يمكن أن تقرأ صور الجياد بطريقة أخرىٰ، وهي تتماشىٰ ونهاية الرّواية ذات الطّابع التّفاؤلي، ولا يخفىٰ علىٰ دارس الأدب العربي القديم أنّ العرب كانت دائما تتيمّن بالخيل، وتجعلها في مقام أعلىٰ من غيرها من الدّواب التي يستعينون بها لقضاء مآربهم.

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 174.

ممّا يمكن قوله حيال تلك الصّور المصاحبة لعناوين الفصول الأربعة: إنّها ساهمت بشكل كبير في إثراء عملية التّواصل بين الرّوائي والمتلقّي، فعبّرت بحقّ عن أشياء مفصليّة في أحداث الرّواية، ويمكن القول باطمئنان: إنّه بالإمكان الاستغناء عنها، ولا يُضرُّ هذا الأمر بالرّواية، أو تلقّيها علىٰ حدّ سواء، ولعلّ الدّليل الأكبر علىٰ ذلك خُلُوُّ الطبعات الأخيرة من هذه الرّسومات كتلك الصّادرة عن دار «**ورد للطّباعة والنشر**»، والكائن مقرّها بسورية، وهي الطّبعة الثانية للرّواية، والصّادرة عام: 2007م وطبعة دار«**بوهيما**» بالجزائر، والصادرة سنة 2018م .



صورة توضيحية (7): غلاف رواية «نوار اللّوز» عن دار «ورد للطباعة والنشر»

ممّا يسترعي الانتباه له في الطبعة الثانية السورية عن دار «**ورد**»، وطبعة الجزائر عن دار «**بوهيما**»، أنّ الرسم الموجود علىٰ غلاف الرّواية بُدِّل تبديلا، فضلا عن اللّون والجلادة، ممّا يؤكد بأنّ هذه الرسومات جميعها يمكن تغييرها، وحتىٰ الاستغناء عنها، لاسيما تلك التي تأتي علىٰ رأس الفصول.

وتأسيسا علىٰ ما أشرت إليه، ينبغي التنبيه إلىٰ أنّ الرّسومات في الطبعة الأولىٰ مصحوبة باسم الرّسام: **شريف محمد** في الغلاف، وشريف م 1982م في الفصل الأوّل، و**شريف مـ.** 1982م في الفصل الأخير، وأمّا في الطبعة الثانية عن دار «**ورد**» فجاء في ظهر الصفحة الأولىٰ بعد الغلاف أنّ الإشراف الفنّي كان من تصميم: **د.مجد حيدر**، وفي الطبعة الصادرة عن دار «**بوهيما**» بالجزائر كان التصميم من قبل : «**زبير فارس**» في الصفحة الثانية بعد الغلاف .

صورة توضيحية (8): غلاف رواية «نوار اللّوز» عن دار «بوهيما»

ومن أعطاف ما سبق وتلابيبه أستخلص شيئا في غاية الأهمية فحواه: إنّ هذا العمل الرّوائي بطبعاته المختلفة، شارك فيه عدة أشخاص : الثابت فيها هو: الرّوائي نفسُه، وأمّا المتغيّر فهو الرّسام، ما يعني أنّ هذا العمل الفنّي قد شارك فيه أكثر من شخص، حتّىٰ وصل إلىٰ المتلقّي بهذه الصورة.

- **وظائف العنوان:**

وقبل طيّ صفحة العناوين لا بدّ من الوقوف علىٰ مدىٰ تأديتها للوظائف المنوطة بها، وهي وظائف أربع حدّدها جيرار جنيت حسب أهميتها كما يلي: «**الوظيفة التّعيينيّة** أو **التعنينية** (***F. de désignation***)، **والوصفيّة** (***F. descriptive***) **والإيحائيّة** (***F. connotative***) **والإغرائية** (***F. Séductive***)»[1].

- **التّعيينيّة أو التّعنينيّة (*Désignation ou l'identification*):**

فقد أدّت هذه الوظيفة دورها بامتياز، فـ «هي التي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكلّ دقّة، وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللّبس»[2] فالقارئ لهذه الرّواية لن يجد عنتا أو مشقّة في معرفة أنّها من إنتاج **واسيني الأعرج**.

- **الوصفيّة (*Descriptive*):**

«وهي التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النّص»[3] وعنوان الرّواية الرّئيس، كما عناوين الفصول الأربعة تحمل القيمة الوصفيّة التي لا تتحقّق كاملة إلاّ بعد القراءة وممارسة عملية التّأويل، وهذا ما يؤكّد عليه **أمبيرتو إيكو** بقوله : «العنوان ذلك المفتاح المسبق لممارسة التّأويل»[4] فـ«**نوّار اللّوز وتغريبة صالح بن عامر الزوفري**»، لا تُعرف قيمتها الوصفيّة ولا تتحدّد إلاّ بممارسة عملية القراءة الواعية للنّص كاملا وممارسة عملية التّأويل من خلال استجلاء العلاقات بين تغريبة صالح، وتغريبة بني هلال علىٰ سبيل المثال.

تتداخل مع الوظيفة الوصفية وظيفة أخرىٰ هي:

(1) Voir : Seuils, Gérard Genette, p 53- 54.

(2) عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 86 كما يراجع:. Seuils, Gérard Genette, p 46

(3) المصدر نفسه، ص 87.

(4) حاشية على اسم الوردة، أمبيرتو إيكو، ص 18.

- **الإيحائيّة (*F. connotative*):**

سواء اقتنع الكاتب بهذا التّواشج بين الوظيفتين، أم لم يقتنع، والعلّة في هذا هي أنّ كلّ عنوان مثله مثل أيّ «ملفوظ له طريقته في الوجود، وأسلوبه الخاصّ، إلاّ أنّ هذه الوظيفة ليست دائما مقصودة، لهذا وحسب «**جيرار جنيت**» لا يمكن الحديث عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية»[1] لذلك يجد المتلقي لعناوين الرّواية تواشجا بين الوصفية والإيحائية، إذ إنّ العناوين برمّتها، بقدر ما تصف أحداثا رئيسيّة، توحي في الوقت نفسه أو يوحي هذا الوصف بأشياء تتعلّق بهذه الأحداث من قريب أو بعيد.

- **الإغرائيّة (*F. Séductive*):**

تتعلّق هذه الوظيفة بمدىٰ جاذبية العنوان للقارئ المفترض، وتعتمد عليه اعتمادا كُلّيًا وبطبيعة الحال فإنّ عملية التّلقي تختلف من شخص لآخر بحسب ثقافته، لذلك قد يكون العنوان جذّابا عند أحدهم وغير جذّاب عند الآخر، وأرىٰ أنّ العنوان الرّئيس- وهو أوّل محطة يقف فيها ومعها المتلقي- جذّاب إلىٰ حدّ كبير، عند المتلقّي الواعي بالرّواية وطرائق الأسْلَبَة المُتَّبعة فيها، وغير جذّاب للمتلقي العادي الذي يروم السّهولة والسّرعة في الفهم، والوقوف علىٰ أهمّ الأحداث بلا كبير مشقة .

وبعد الوقوف علىٰ العناوين وتركيباتها، وأهمّ وظائفها، أنتقل إلىٰ الحديث عن نوع آخر من العتبات أو المناصات، ويسمّىٰ:

- **المؤشر الجنسي (*Indication générique*):**

وهو في أوجز تعريفاته : «ملحق بالعنوان، وقلّما نجده اختياريا، وذاتيا، وهذا حسب العصور الأدبيّة، فضلا عن الأجناس، فهو باختصار شديد يخبرنا عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الكتاب أو ذاك»[2].

وبخصوص ظهوره في رواية «**نوّار اللّوز**»، فقد ظهر في الغلاف بلون بارز هو الأسود وبخطّ ظاهر واضح للعيان، كما ظهر في الصفحة الموالية للغلاف، وتحديدا في أسفلها مرافقا

(1) عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 87. كما يراجع: Seuils, Gérard Genette, p 53- 54

(2) المصدر نفسه، ص 90.كما يراجع : Seuils, Gérard Genette p 53

للجزء الأوّل من العنوان، (**نوار اللوز رواية**)، كما ظهر في الصفحة الثالثة ما بعد الغلاف في الوسط مصحوبا ومتوسّطا العُنوانيْن الرّئيس والثانوي **نوّار اللّوز- رواية- (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)**، كما تظهر الإشارة التّجنيسيّة في الصفحة الخامسة علىٰ شكل: مضاف إليه بهذه الصيغة «**فاتحة الرّواية**» إذن: فقد ظهرت الإشارة التّجنيسيّة (**رواية**) أربع مرّات وفي أماكن متعدّدة، وهي تشترك في شيء واحد، وهو ظهورها في الصفحات الأولىٰ للرّواية، دون ظهرها أو آخر صفحة فيها، وهذا كله يؤكد علىٰ الوظيفة التي يؤديها المؤشر الجنسي إذ « هي وظيفة إعلامية إخبارية للمتلقّي بجنس الكتاب أو العمل الذي سيقرأه أو سيقوم باقتنائه»[1].

وبعد المؤشر الجنسي يأتي نوع آخر من المناصات هو:

- **كلمة النّاشر** (***Le prière d'insérer***):

تُترجم حرفيا بـ: «**كلمة التّصلية**»: ويعلل «**عبدالحق بلعابد**» سبب التّسمية لما تحمله: «**الصّلاة والتّصلية**» من معنىٰ اللّحوق، أي تلك الكلمة التي تأتي تالية، فكلمة النّاشر تأتي لاحقة ومصلاة للعنوان الذي يضعه المؤلّف، لذلك يجنح هذا المترجم لمقابلة (***Le prière***) الفرنسية بالتّصلية العربيّة، وعلىٰ الرغم من حمولتها الدّينيّة، إلاّ أنّها تحمل معنىٰ آخر يعني وسط «**ظهر الإنسان**» فالقياس هنا قياس مجازيّ، حُمِل فيه ظهر الإنسان علىٰ ظهر الكتاب»[2]، ومن المواقع التي تُدرج فيها هو أنها قد تأتي في ظهر الكتاب، كما قد يكون موقعها في الصّفحة الرّابعة للغلاف وهي في معناها العامّ: «مطبوع يقدّم تعريفا موجزا عن الكتاب، ويكون من حيث حجمُه في نصف صفحة أو صفحة كاملة علىٰ أكثر تقدير»[3].

أمّا الوظيفة التي تضطلع بها هذه العتبة فأعتقد أنّها تأتي من أجل تحفيز المتلقّي وإغرائه بقراءة الكتاب وربطه مع النصّ لأوّل وهلة.

بالعودة إلىٰ الطّبعة الأولىٰ لرواية «**نوّار اللّوز**» والصّادرة عن دار الحداثة يجد القارئ أنّ كلمة النّاشر لا وجود لها إطلاقا لا في الصفحة الرّابعة للغلاف، ولا حتّىٰ في ظهر الرّواية،

(1) ينظر عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 90كما يراجع Seuils, Gérard Genette, p 56

(2) يُنظر: المصدر نفسه ص 90.

(3) يُنظر عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 91. كما يراجع : Seuils, Gérard Genette, p 61

مع أنّ الطبعة الثانية للرّواية الصّادرة عن دار «**ورد**» تحتوي علىٰ كلمة النّاشر في ظهر الرّواية، وجاء فيها أمران متباينان، كان الأوّل عبارة عن نصّ استهلاليّ يدعو فيه الرّوائيّ إلىٰ التّنازل وقراءة سيرة بني هلال، ويعتذر للقارئ من اللّغة المتعبة التي كُتبتْ بها هذه الرّواية، وهذا القول سَيُدرسُ فيما سيأتي لاحقا.

فيما كان الآخر، تعريفا عامّا موجزا بالرّوائي **واسيني الأعرج**، ذُكر فيه تاريخ ميلاده ومكانه ومنصب العمل الذي يشتغل فيه، منوّها كذلك بالطّريقة التي يكتب بها الرّوائيّ والذي امتطىٰ صهوة التّجديد في اللّغة وطرائق التّعبير، مشيرا بعد هذا إلىٰ أهمّ الانجازات التي حقّقها الرّوائي في مساره ونال بها جوائز سَنِّية، منبّها إلىٰ عالميّة أدب **واسيني الأعرج** الذي تُرْجِمت أعماله إلىٰ كثير من لغات العالم علىٰ غرار: الإنجليزيّة والألمانية والاسبانية، وإلىٰ جانب هذا كلّه يلاحظ من يُمسك ظهر هذه الرّواية أنّ صورة الغلاف والعنوان الرّئيس قد أعيد طبعهما ولكن بطريقة مصغّرة عن تلك الموجودة في الغلاف.

أما في الطبعة الصادرة عن دار «**بوهيما**» فيُلاحظ أنّ كلمة الناشر جاءت في ظهر الرواية وفيها مُلخص عن أهمّ أحداثها وشخوصها، و مُذيّلة في الأخير بتعريف موجز للكاتب بأنه روائي وأكاديمي وأستاذ جامعي يشتغل بجامعة الجزائر والسوربون بفرنسا .

من الأسباب التي جعلت كلمة النّاشر تختفي في الطبعة الأولىٰ الخاصّة بدار « **الحداثة**»، وتَلُوحُ بشكل بارز في الطبعة الثانية الصّادرة عن دار «**ورد**»، وطبعة «بوهيما «هو تطوّر وعي الرّوائي والناشر بالعمليّة التّواصلية مع المتلقّي، ومحاولة خلق سبل للتّواصل معه حتىٰ قبل فتح الرّواية، كما يُعزىٰ هذا الحضور للمناصّ في ظهر الرّواية لتطوّر الطّباعة في العالم العربيّ، وكلمة النّاشر من أولىٰ المحطّات التي يلتقي بها القارئ والمبدع، لذلك لابدّ من أن تكون هذه الكلمة جذّابة ومختصرة في الوقت نفسه، ومتىٰ كانت كذلك، فإنّ عملية تسويق الكتاب تكون مرتفعة وتعود بالنّفع علىٰ الرّوائيّ والدّار التي نشرت له فتتحقق بذلك نسبة مبيعات أكْبَر.

ومن ضمن المناصّات التي اهتمّ بها «**جيرار جنيت**» **الإهداء**، فما هو الإهداء؟ وأين يتموْضع؟ وما هي وظيفته؟ وهل انتبه **واسيني الأعرج** لهذه العتبة، وأدرجها في روايته «**نوّار اللّوز**»؟ وهذا ما سأحاول الإجابة عنه، واستجلاءه في الرواية.

- **الإهداءات (*Les dédicaces*):**

في معناها العامّ هي: «عبارة عن تكريم وتقدير من قبل الكاتب للآخرين، سواء أكانوا أشخاصا أم مجموعات حقيقيّة أم اعتباريّة»[1].

يفرّق جنيت بين فعلين هما: (***Dédier*** أي أهدَىٰ له الكتابَ)، و(***Dédicacer*** أي أهْدىٰ له نُسْخة بالتّوقيع)[2] ليهتدي الباحث إلىٰ وجود بَوْنٍ بين الفعلين، إذْ إنّ الفعل الأوّل يكون ثابتا في الكتاب مكتوبا بخطّ المطبعة، بينما الثاني يكون مكتوبا وموقّعا بخط يد الكاتب الشخصي وتوقيعه.

بالرجوع إلىٰ رواية **واسيني الأعرج** في طبعتها الأولىٰ، أجده قد قدّم إهداءً صغيرا في الصفحة الخامسة بعد الغلاف، وجاء بهذه الصيغة «**إلىٰ العزيزين: زينب وباسم، معا إلىٰ آخر المشوار**»[3]، بينما خلت الطّبعة الثانية، وطبعة بوهيما من هذا الإهداء، وَعُوّضت بآخر جاء بالصّيغة الآتية:

«**الرّاحلون المقيمون ...**

اليوم كلّ شيء تلاشىٰ إلاّ أنتم

فقد بقيتم واقفين كشجرة خروب في وجه اليأس

شكرا علىٰ صبركم الكبير

أملا في دنيا أكثر رحمة وعدلاً»[4]

وبالموازنة بين الإهدائين أجد اختلافا بيّنا، فمن حيث الطّولُ والقصر كان الأوّل أقصر من الثّاني، وأمّا من حيث الخصوص والعموم، فالأوّل أكثر خصوصيّة من الثّاني، وهو ما يسمّيه **جيرار جنيت**:

- **المُهدىٰ إليه الخاصّ (*Le dédicataire privé*):**

قد يكون هذا المُهدىٰ إليه «شخصا معروفا لدىٰ الكاتب تجمعه به علاقة صداقة أو قرابة، بعيدة كانت أم قريبة»[5] وزينب وباسم هما: زوجة الرّوائي وابنه اللّذان كانا معه بسورية، وهو يواصل دراساته العليا هناك.

(1) يُنظر: عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص عبدالحقّ بلعابد، ص كما يراجع: Seuils, Gérard Genette, p 69

(2) يُنظر: المصدر نفسه ص 93.كما يراجع : Ibid, p 69

(3) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 05.

(4) المصدر نفسه، ط2، ص 07، ط1 بوهيما، ص 05.

(5) Voir: Seuils, Gérard Genette, p 76.

أمّا الإهداء الموجود في الطبعة الثانية والأخرىٰ، فيصنّف ضمن:

- **المُهدىٰ إليه العامّ (*Le dédicataire public*):**

«والذي يُهدِي إلىٰ من تربطه بالكاتب علاقات عامّة، ثقافية أو فنّية أو سياسيّة، إلىٰ غير ذلك من العلاقات ...»[1].

إنّ الإهداء الموجود في الطبعة الثانية والموالية لها، مفتوح علىٰ قراءات عدّة، يُشيرُ فيه الكاتب إلىٰ من يتّصف بالوفاء والصّبر، آملا العيش في دنيا مؤسّسة علىٰ الرّحمة والعدل، فقد يكون مهدًىٰ لعائلته ممّن عاشوا معه محنة الخوف والتّغريب، كما قد يكون المراد منه تمجيد كلّ من اتّصف بصفات الوفاء والصّبر، في وقت أصبحت فيه هذه الخصال من العملات النّادرة في المجتمع.

يحصر جيرار جنيت وظائف الإهداء في وظيفتين هما :

- **الوظيفة الدّلالية (*F. sémantique*):**

«وهي التي تبحث في دلالة هذا الإهداء، وما يحمله من شحنات معنويّة تُجاه المهدىٰ إليه، فضلا عن العلاقة التي سيكوّنها معه»[2]، وأرىٰ أنّ هذه الوظيفة قد تجسّدت في إهداء الطّبعة الأولىٰ، إذ إنّ القارئ سيحاول معرفة من هي زينب وبَاسم اللّذان أُهْديَ لهما الكتاب، ليكونا في الأخير: زوجته زينب الأعوج وابنه الذي رُزق به وهو في سورية، وأحسبُ أنّ هذا الإهداء قد كوّن علاقة بين الرّوائيّ وأسرته، أو هو بالأحرىٰ يرمز لعلاقة كبيرة متينة تربط أفراد هذه العائلة الصغيرة الجزائرية التي تعيش في ديار الغربة.

كما أنّ إهداء الطّبعة الثانية والموالية لها، والذي سبق وصنّف ضمن ما اصطلح علىٰ تسميته المُهدَىٰ إليه العامّ، لا يرتبط بالوظيفة الدّلالية بقدر ما يرتبط بوظيفة أخرىٰ اسمها:

- **الوظيفة البراغماتية التّداولية (*F. pragmatique*):**

«وهي التي تهتمّ بالعملية التّواصليّة بين الكاتب والمتلقّي، محقّقة قيمتها الاجتماعيّة والبراغماتية في تفاعل كلّ من المُهدىٰ والمُهدَىٰ إليه»[3].

(1) Voir: Seuils, Gérard Genette, p 76.

(2) Voir: ibid, p 76.

(3) Voir: ibid, p 78.

إنّ الوظيفة التّداولية هي الرّابط بين الكاتب والجمهور، حتّىٰ إنّ القارئ ليشعر في إهداء طبعتَيْ دار ورد، وبوهيما إنسانية الرّوائيّ وإيمانه بالقيم الاجتماعيّة التي تُساهِم في بناء الإنسان والمجتمعات، كما يُحسُّ كلّ من يحمل هذه القيم أنّه هو المقصود لأنّ الإهداء ودلالته مفتوحان علىٰ القراءة التي تختلف من متلقٍ لآخر، ولعلّ إهداء الطبعة الأولىٰ المُوجَّه لأفراد من عائلته ستتحدّد معالمه بمعرفة الأشخاص المقصودين بالإهداء، بينما الثاني يبقىٰ مفتوحا حسب المتلقي المؤوّل بناءً علىٰ الثقافة التي يمتلكها.

وبعد الوقوف علىٰ الإهداء في طبعات الرّواية المتاحة، أنتقل إلىٰ نوع آخر من المناصّ هو:

- **التّصدير (*Epigraphe*):**

إنّ التّصدير في أجلىٰ معانيه: «عبارة عن اقتباس يوجد في رأس الكتاب»[1] ويأتي في صور شتّىٰ كأن يكون: «فِكرة، أو حكمة ملخّصةً الكتابَ أو الفصلَ»[2].

يكون موقع التّصدير «**بعد الإهداء، وقبل المقدمة**»[3] ويقوم بهذه المُهمّة: «الكاتب الواقعيّ، كما يمكن أن يشترك في اختيار هذا التّصدير شخص آخر، كمحيط الكاتب (عائلته، أصدقاؤه) أو النّاشر، كما يمكن أن توكل مهمّة التّصدير إلىٰ السّارد، سواء أكان كائنا من لحم ودمٍ أم كائنًا ورقيًّا»[4].

وبالرّجوع إلىٰ رواية: «**نوّار اللّوز**» لتحديد التّصدير، والوقوف عليه، وتبيان وظائفه، أجده مُدْمجًا مع عُنْصَرٍ آخر من عناصر المناصّ هو الاستهلال، وسيأتي الحديث عنه لاحقا.

جاء التّصدير في «**نوّار اللّوز**» بهذه الصّيغة «مَن تأمّل هذا الحادث، من بدايته إلىٰ نهايته، وعرفه من أوّله إلىٰ غايته، علِمَ أنّ ما بالنّاس سوىٰ سُوء تدبير الزّعماء والحكّام لشؤون البلاد وغفلتهم عن النّظر في مصالح البلاد و العباد»[5].

وهذا الكلام كما يُشِير «**المُصدّر**» مَعْزُوٌّ للمقريزيّ، في مؤلّفه: «**إغاثة الأمّة في كشف الغُمّة**».

---

(1) Seuils, Gérard Genette, p 84.

(2) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 107.

(3) Voir: Seuils, Gérard Genette, p 86.

(4) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 110 كما يراجع : Seuils, Gérard Genette, p 89

(5) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 06.

وبالعودة لهذا المصدر بُغية التحقيق والتّثبُّتِ، لاحظت أنّ العنوان قد شابه بعض التّغيير، ووقع الخطأ في استعمال حرف الجرّ، إذ أنّ العنوان كما وضعه المقريزيّ، جاء بهذه الصّيغة:«**إغاثة الأمّة بكشف الغُمّة**».

إنّ الكلام المقتبس ليس للمقريزيّ، بل هو من صنيع المحقّق، ومن أجل الإحاطة به وتطويقه من جميع الجوانب، لابدّ من معرفة السّياق الذي جاء فيه، إذ يقول المحقّق في مقدّمته: «عندما نقف أمام عنوان هذا الكتاب «**إغاثة الأمّة بكشف الغُمّة**»، نُلاحظ أنّ الإمام المقريزي يقصدُ بالغُمّة أزمة: "806هـ/ 808هـ"، تلك الأزمة التي تختلف في أسبابها الجوهريّة عن الأزمات التي سبقتها، تلك الأزمات التي ترتبط أساسا بقصور النّيل وانخفاض مستوى الفيضان، أمّا أزمة "806هـ/ 808هـ" في نظر الإمام المقريزيّ، ليست إلاّ نتيجة لسبب رئيسي هو: سوء تدبير الزّعماء والحكّام لشؤون البلاد، وغفلتهم عن النّظر في مصالح البلاد والعباد»[1].

بقراءة ما قبل الكلام المقتبس في الرواية، تتّضح الأسباب الدّاعية لتأليف هذا الكتاب، كما تظهر دواعي وَسْمِ هذا السِّفْرِ بهذا المَيْسَمِ، فلقد أصابت مصر أزمات عديدةٌ يتحدّث عنها المحقّق في دواعي التّأليف، وهي في مُجملها تتعلّق بالجانب الاقتصاديّ نتيجة لنُضُوبِ مياه نهر النّيل، وأما الأزمة التي أصابت أهل مصر في عهد المؤلف فهي اقتصادية سياسيّة كذلك، إذن فالانطلاقة التي تأسّس عليها الكتاب انطلاقة «اقتصاديّة بامتياز، إذ حلّت بمصر مجاعة واستمرّت بصفة متقطّعة بين سنتي "796هـ/ 808هـ"، وكانت مصحوبة بطاعونٍ كان وباءً أوْدَى بحياة آلاف النّاس، مِنْ ضمنهم ابنة الإمام المقريزيّ ووحيدتُهُ، وهكذا عنْدما عالج سوء الحالة الاقتصادية في كتابه، وبحث في أسباب الدّاءِ، وفتّشَ عن الدّواءِ، كان يكتب بأحاسيسه مُسجّلاً ما وقعت عليه عينه وما أحسّهُ بقلبهِ، وليْسَ مَا سَمعَهُ بأُذنيه فقط»[2].

وإلىٰ جانب هذه الانطلاقة الاقتصاديّة، تُسْتَشَفْ أخرىٰ سياسيّة هي ظلم الحُكّام وجَوْر السّلطان، فأصاب أهل مصر وحُكّامها ما أصَاب من قبلُ أهل سَبأ، فبوعدوا بين أسفارهم وأصبحوا مضربا للمثل في التّشتت والتّمزّق والتّيه في أطراف الأرض.

(1) إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، تقيّ الدّين أبي العبّاس أحمد بن علي المقريزيّ، (845هـ)، دراسة وتحقيق: كرم حلمي فرحات، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 1427هـ/2007مـ ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

❑ **وظائف التّصدير:**

للتّصدير مجموعة من الوظائف، يحصرها «**جيرار جنيت**» في أربع، ويقسّمها إلىٰ قسمين «اثنتان منهما تكتسي طابع المباشرة، والباقيتان منحرفتان»[1].

وتسمّىٰ الوظيفة الأولىٰ :

- **وظيفة التّعليق الأولىٰ (*F.de commentaire*):**

هذه الوظيفة مختصة بـ«العنوان، وتكون مرّة قطعيّة حاسمة (***Oblique***)، وتارة أخرىٰ تكون توضيحيّة (***d'éclaircissement***) وهي شديدة التّرابط والالتحام مع العنوان، إذ إنّها لا تبرّر النّص ولكن تبرّر العنوان، ويكون تبرير العنوان بواسطة التّصدير مبنيّا علىٰ الإقتراض (***L'emprunt***)، أو التّلميح (***L'allusion***) أو إعادة التّشكيل السّاخر (***Déformation parodique***)»[2] وهذه الوظيفة لم يؤدّها التّصدير المقتبس من كتاب المقريزيّ ولا تُعلّق علىٰ العنوان.

تنبثق عن هذه الوظيفة وظيفة أخرىٰ، وإن كانت تُشاكلها من حيث التّسميةُ،إلاّ أنّها تختلف عنها من حيث الدور، وتسمّىٰ هذه الوظيفة:

- **وظيفة التّعليق الثانية (*F.de commentaire*):**

إذا كانت وظيفة التّعليق الأولىٰ تترابط مع العنوان عبر مجموعة من القنوات، فإنّ وظيفة التّعليق الثانية «أكثر التصاقا بالنّص، إذ تُحَدّد دلالته المباشرة، حتّىٰ يكون أكثر وضوحا وجلاءً لقراءة العلاقة الموجودة بين التّصدير والنّص»[3].

أرىٰ أنّ علاقةً وطيدة تجمع بين هذا التّصدير ونصّ الرّواية، وتكمن هذه العلاقة في الملمح السّياسي، إذ يرىٰ صاحب «**إغاثة الأمّة بكشف الغُمّة**» أنّ السبب الرّئيس في ما وصل إليه النّاس من تقهقر وتراجع علىٰ جميع الأصعدة هو من صنع الحكّام الذين اهتموا بمصالحهم ومشاغلهم عن النّظر في شؤون العوامّ فَسَامُوا النّاس سوء العذاب، واعتبروا البلاد وما تزخر به من خيرات ملكًا لهم، فتصرّفوا فيها رافعين شعار الظّلم واللاّمساواة مُشْهرينَ سيف القهر

(1) Voir: Seuils, Gérard Genette, p 90

(2) عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 111.كما يراجع : Ibid, p 90

(3) يُنظر: المصدر نفسه، ص 111، كما يراجع : Ibid, p 91

والعُدْوان علىٰ الرّقاب، وهذا الملمح الموجود في المناصّ له ما يُشاكله في نصّ الرّواية ويتعلّق به تعلّقا كبيرا في عدّة مواقف تتوزّع علىٰ الفصول الأربعة، ومن هذه المواقف والصّور:

- تقهقر الأوضاع الاجتماعية بعد خروج الاستعمار الفرنسي، وعدم وجود مشروع حكومي لتعديل هذه الأوضاع، خاصّة في المناطق الحدوديّة النائيّة، «التي قادها الجوع إلىٰ التّهريب، وحرق مدائن المغرب»[1] وهذا التّهريب الذي مُورس من قبل هؤلاء لم يَكُ نِعمة لهم، بل أضحىٰ نقمة علىٰ الفقراء البسطاء وفتح مجال الأعمال والمضاربات للأقوياء، المتواطئين مع أفراد من الحكومة فعاد علىٰ الطّرفَيْنِ بأرباح مهولة، لا تُعدُّ ولا تُحْصَىٰ.

ومن علامات نقمة مهنة التّهريب موت كثير من البسطاء علىٰ الحدود، منهم «**سي لخضر**» المقتول في ظروف غامضة، فهو: «لم يكن مهربا ماهرا قادرا علىٰ ممارسة قذارة اللّعبة»[2] ولم يحظ حتّىٰ بميتة كريمة كغيره من النّاس، إذ وضعوا يوم دفنه عظاما وبقايا لحم «قدّدت جسده ذئاب اللّيل الشّرسة عند الوادي، ولم يجدوه إلاّ عندما تحوّل جسمه إلىٰ خميرة سوداء نبت الدّود في عظامها»[3]، وإلىٰ جانب هذه الصّورة المأساوية لموت سي لخضر، هناك صورة أخرىٰ لموت أحد البُسطاء وهو يصارع الموت أمام أعين رجال الحكومة، حيث لم يكلّفوا أنفسهم عناء تقديم أدنىٰ الخدمات الإنسانية له، إنّه العربي ابن رومل القهواجي، المصاب بثلاثة عيارات ناريّة في الحدود، فقضىٰ معه أبوه اللّيلة في السّجن وهو يُحتضرُ «ينتظر موته بين الفينة والأخرىٰ، كان السجن ضيّقا وصخوره باردة، صرخ العربي كثيرا ثمّ صمت حين لم يعد للصّراخ معنىٰ، كانت تنام في عظامه ثلاث رصاصات قاتلة، حين طلب القهواجيّ أن يُنقل ابنه إلىٰ المستشفىٰ قالوا له: إنّ قضيّته هذه خارجة عن إدارة السّجن، وأنّ عليه أن يذهب للعاصمة يطلب إذنا بذلك، ظلّ يدور ويدور وفي النّهاية جلس بالقُرب من ابنه الذي كان يُحتضر ينتظر لحظة موته»[4].

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 08.
(2) المصدر نفسه، ص 18.
(3) المصدر نفسه، ص 99.
(4) المصدر نفسه، ص 96.

في هذه الأسطر التي يسرد فيها الرّوائي ما جرىٰ للعربي تُسْتَشَفُّ اللاّإنسانية التي يعامل بها الإنسان البسيط، المدفوع لممارسة التّهريب قَسْرًا لا عن طواعية، وعندما مارسه كغيره من البُسطاء مات رشقا بالرّصاص. فكيف ستُحصِّل هذه الشريحة قوت يومها والجوع ينهشها من كلّ جهة والموت يتربّص بها في كلّ لحظة وحينٍ عندما تُمارس التّهريب؟!

إلىٰ جانب تدهور الأوضاع الاجتماعية، وعدم وجود خطّة لاحتواء هذه الفئة، هناك عامل آخر ساهم في هذا التّدهور بنصيب كبير، إنّه عدم التّجديد في الخطاب السّياسي، والرّكون إلىٰ سياسة التّخويف والتّهديد والتّستّر خلف سِتار الوطنيّة والوطن، فها هو ذا رئيس البلديّة يدعو المغلوبين علىٰ أمرهم إلىٰ التّحلي بسياسة التّقشف: «التّقشّف يا جماعة ... يا بابا صالح نحن نطبّق سياسة التّقشف، لنعلّم صدرنا الاتّساع»[1]، في حين هو بعيد كلّ البُعد عن التّقشّفِ، وما يمتُّ لهُ بصلةٍ «... كلّ يوم يغيّر سيّارة، الفيلاّ، الحمّام، المخبزة، البَنَان، والشّراب الذي يأتي مُكَرْطَنًا من مَارْسَاي، التي نخرت كالسُّوسة عظامنا ...»[2] وكأنّ التّقشف شيء مفروض علىٰ الإنسان البسيط دون غيره من الفئات الأخرىٰ.

هناك عوامل أخرىٰ بارزة ساهمت بشكل كبير في الأزمة التي تتخبّط فيها البلاد، كانعدام العدالة الاجتماعية، إذ تسري القوانين علىٰ طائفة من النّاس دون أن تطال طائفة أخرىٰ، فهاهي ذي أراضي «**السْبايبي**» لا تخضع لقوانين التأميم الزراعي الذي مسّ كثيرا من الأراضي، حيث قام المسؤولون بالحكومة بوعد «... الفلاحين بتوزيعها عليهم، وتنصيب تعاونيّة إنتاجيّة، وفي النّهاية كلّ الحكاية وما فيها أنّها كلام جميل، «**السْبايبي**» كلبٌ كبير، ركب كلّ الأكتاف والأنجم، لكن يبدو أنّ المسألة تجاوزته، لم يعد يطالب بردّها إليه، اكتفىٰ بتجميد القضيّة في انتظار يومٍ يستطيع فيه أن يستردّها ثقته بنفسه صارمة»[3].

إنّ أيادي «**السْبايبي**» أخطبوطيّة، يستطيع بواسطتها تحقيق ما يريد في الوقت الذي يريد، هذه الأيادي الأخطبوطية شكّلت فئة خاصّة بها تتحكّم في أنفاس البلاد، وتمنح الحقّ لغير مستحقّه، فلكي يمسح «**السْبايبي**» العار الذي خلّفه وقت الثورة هو وعائلته سليلة القيّاد، طلب

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 192.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

الحصول علىٰ البطاقة السّحرية، بطاقة المجاهد، «**مع أنّه لم يجاهد**»[1] ولم يقدّم قطرة عرق فداءً للوطن ولم يردعه عن هذا وازع من دِينٍ أو خُلقٍ، وأمّا أمر الحصول عليها فليس بالأمر العظيم الجلَلِ، بل هو سهل يسير عليه إذ إنّ «سهرة صيفيّة في أحد كبانوهات المتوسّط كفيلة بجعله مستفيدا من حكاية إعادة الاعتبار للمجاهدين القُدماء، فالحصول علىٰ وثيقة المجاهد في هذه البلدة لا تُكلِّفهُ أكثر من سهرة، وبعض زجاجات الويسكي»[2].

إنّ المحسوبية وانعدام الضّمير ووجود الشّخص في غير محلّه وشغله للمنصب الأكبر منه كلّ هذا ساق البلاد إلىٰ الهاوية، في ظلّ محدوديّة الرؤية للمستقبل وعدم وجود مشروع حضاري يدفع البلاد والعباد نحو غدٍ مُشرقٍ، وفي الجهة المقابلة يعاني النّاس الطّيبون الذين قدّموا أرواحهم ودماءهم فداءً للوطن الفقر والحاجة، فصالح بن عامر المشهود له بتاريخه النّضالي المجيد عند جميع أبناء المنطقة، يجد صعوبة كبيرة في الاستفادة من منحة المجاهدين، بحيث يحتاج هذا الأمر إلىٰ «إثباتات رسميّة، في العاصمة لا تنفع معهم العواطف، لا يعترفون إلاّ بالأوراق والوثائق»[3] والأدهىٰ والأمرّ من هذا هو أنّ القائمين علىٰ ملفّات المجاهدين من ذوي الماضي المجيد في العمالة للاستعمار، فكيف للميلود ابن سي لخضر والذي قال عنه صالح: «... أراه الآن بكامل جُثّتِهِ، وهو يُؤمرُ بالبَولِ علىٰ رأسِ أمّهِ العجوز، التي ظلّت تبصق علىٰ خِلْقته كلّما رأته، حتّىٰ جُنَّتْ وماتت بغصّة في قلبها»[4]، أن يكون من أصحاب الحلّ والرّبط؟! وأن تُوكلَ إليه هذه المهمّة البالغة الخطورة التي تتطلّب مسؤولية وحسّ ضمير عظيم، فالميلود الذي قدّم والديه بالأمس القريب قربانا للاستعمار أصبح غداة الاستقلال يُقيِّم مدىٰ تفاني النّزهاء في التّضحية من أجل الوطن، فعلّل سبب رفض الحكومة لملفّ صالح والذي حاول الاستفادة من مكتسبات الثورة الزراعيّة بالماضي الذي يكتنفه الغموض فقال لصالح: «والله يا عمّي صالح الذّنب ليس ذنبي هم أمروا بذلك ... سمحوا لك بالتّسجيل في قائمة عمّال السّد، لكن في قائمة الثورة الزّراعية قالوا: إنّ ماضيك يكتنفه الغموض، وقد وصلتني نسخة من ملفّك القديم ... ومكتوب عليها ***Élément dangereux***، عنصر خطير، أنت تعرف كلّ شيء»[5].

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 146.

(2) المصدر نفسه، ص 148.

(3) المصدر نفسه، ص 150.

(4) المصدر نفسه، ص 151.

(5) المصدر نفسه، ص 149- 150.

إنّ هذه الشّهادة ضدّ ماضي صالح لم يَكُ أساسها ملفات جزائريّة، بل هي من مخلّفات الاستعمار، «حتّىٰ اللّحظة هذه نُحَاكَمُ وِفق القوانين التي خلّفها عسكر البارح الفرنسيّين»[1].

أصبح الوطن وخيراته والمكتسبات التي حقّقها المجاهدون والشهداء، كلّ هذا بِيدِ شِرْذِمَةٍ من العُملاءِ، لا همّ لها سوىٰ الاستيلاء علىٰ هذه المستحقّات وتسخيرها كلّها لخدمتهم، ممّا خلق شُقّةً بين طبقتين في الجزائر، طبقة برجوازيّة تعيش عيشة مترفةً، علىٰ حساب طبقة أخرىٰ غاب عنها رغيف الخبز وأصبح تحصيله من العسر بمكانٍ، ولم تتغيّر أحوال هؤلاء أثناء وجود المستعمر أو في غيابه بعد الاستقلال، وكأنّ الفقر والعوز والمشقّة والذّل والهوان شيء مسطور في جباههم وهو قدرهم المحتوم ولا حقّ لهم بالظّفر بعيشة كريمة، فعلىٰ سبيل المثال لم تتغيّر حياة صالح للأحسن علىٰ الرغم من الاستقلال إذ بقي ملازما لحالته المزرية، فـ«مازال هو هو، فقيرٌ معدمٌ، زمن الاستعمار كان يلبس حذاء خشنا ولباسا عتيقا، واليوم اللّباس نفسُه يَبُسَ علىٰ جِلْدِهِ، كلّما رآه تذكّر رائحة العظام الآدمية المحروقة وعظام الشّهداءِ ...»[2]. وليس صالح بن عامر سوىٰ عيّنة واحدة من شرائح اجتماعية كُبرىٰ تعيش البؤس والشّقاء بكلّ تفاصيله.

في ظلّ هذه الأوضاع الاجتماعية المتردّية المعيشة نبتت مشاكل عديدة يُحمّلها الرّوائي للحكومة التي لا تملك مشروعا تنمويا تحتوي به هذه الفئات في المناطق المعزولة المجاورة للحدود، ففي حين تمنع الحكومة التّهريب وتُسلّط أشنع أنواع العقاب علىٰ ممارسيه، بل تعطي الضوء الأخضر بإطلاق النّار علىٰ من تُسوِّل له نفسه قطع الحدود، يغيبُ في الوقت نفسه البديل المُحْتَرَمُ الذي يكفل عيشة إنسانيّة محترمة لهؤلاء، فأنّىٰ لهذه الفئة الرّغيف والعيش الكريم في ظلّ هذا الوضع المزري؟! ....

أخلص إلىٰ القول بعد تقديم هذه المعطيات كلّها، أنّ التّصدير المنسوب للمقريزيّ لم يُوضَعْ اعتباطًا، وإنّما له دلالة كبرىٰ يشترك فيها مع نصّ الرّواية وهي: الإدانة الصّارخة للقائمين علىٰ شؤون النّاس وتحميلهم المسؤولية الكبرىٰ في جوع الرّعيّة وبؤسها وشقائها.

(1) نوار اللوز، واسيني الأعرج، ص 174.

(2) المصدر نفسه، ص 174.

إلىٰ جانب وظيفتي التّعليق، أجدني مجبرا علىٰ الوقوف ولو وقفة عجلىٰ علىٰ الوظيفتين الأخريين غير المباشرتين، والتي رأىٰ كما سبقت الإشارة -جيرار جنيت- بأنّهما منحرفتان، تُسمّىٰ **الأولىٰ**:

- **وظيفة الكفالة أو الضمان غير المباشر** (***F. caution indirecte***):

ويستطيع الباحث أن يحصر وظيفتها في«طابعها التّزينيّ والتّسويقيّ، لأنّ الهدف منها ليس لفت انتباه المتلقّي إلىٰ مضمونها ودفْعه دفعا نحو إيجاد وشَائج تربط بينها وبين العنوان أو النّص، بل الهدف منها الإشارة إلىٰ من قال الاقتباس، حتىٰ تسري شُهرته إلىٰ هذا العمل»[1].

ولا أعتقد أنّ صاحب الرّواية كان يروم الشُّهرة بالاقتباس من المقريزي، بل كان يروم ما كنت قد أشرت إليه في وظيفة التّعليق الثّانية، لأنّ ذلك المقبوس قد اختير بعناية فائقة وعن وعي كبير بما يجري من أحداث في الرّواية.

وأمّا الوظيفة **الأخيرة** فتسمّىٰ:

- **وظيفة الحضور والغياب للتّصدير** (***La présence ou l'absence d'épigraphe***):

يرىٰ جيرار جنيت أنّ « هذه الوظيفة بأنّها الأكثر انحرافا، ذلك أنّ الحضور الفعليّ للتّصدير أو حتىٰ غيابه، يدلُّ دلالة واضحة علىٰ جنس العمل (***Le genre***)، أو عصره (***L'époque***)»[2] وأرىٰ أنّ الرّوائيّ قد قصد إلىٰ هذه الوظيفة من خلال هذا التّصدير، مُسايرا في ذلك كبار الرّوائيين العالميّين، الذين سارعوا إلىٰ استعمال هذه التقنية في الرّواية علىٰ غرار ستاندال، وفيكتور هيغو.

بعد التّفصيل في التّصدير والوقوف علىٰ مدىٰ حضوره في الرّواية فضلا عن دلالته وعلاقته بالنصّ، أنتقل إلىٰ نوع آخر من المناصّ هو:

- **الاستهلال** (***Instance préfacielle***):

هو في معناه العامّ: «كلّ ذلك الفضاء من النصّ الافتتاحيّ الذي يهتمّ بإنتاج خطاب بخصوص النّص، سواء أكان سابقا له أم لاحقا به»[3].

(1) عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 111، كما يراجع : Seuils, Gérard Genette, p 91- 92

(2) يُنظر: المصدر نفسه، ص 111، كما يراجع: Ibid, p 92

(3) يُنظر: المصدر نفسه، ص 112، كما يراجع: Ibid, p 92

وتكثر المصطلحات الدّالة عليه، وتتشعّب أيّما تشعّب، ومن أكثرها تداولا ما يُوضّحه الجدول الآتي:

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الفرنسية
المقدمة/ المدخل	*Introduction*
التمهيد	*Avant- propos*
الدّيباجة	*Prologue*
توطئة	*Avis*
حاشية	*Note*
خلاصة/ إعلان للكتاب	*Notice*
عرض/ تقديم	*Présentation*
قبل البدء/ القول	*Avant- dire*
مطلع	*Prélude*
خطاب بدئيّ	*Discours préliminaire*
فاتحة/ ديباجة	*Préambule*
خطبة الكتاب	*Escorde*
الاستهلال البعدي	*Postface*
الملاحق	*Annexes*
الذيول	*Après- propos*
أمّا بعد/ بعد القول	*Après dire*
ما بعد الكتابة	*Post-scriptum*

جدول توضيحي (7): المصطلحات الأكثر شيوعا الدالة على الاستهلال[1]

يُلاحظ في هذه الحدود أنّ بعضها يتعلّق بما يأتي في أوّل الكتاب: كالمقدمة وقبل البدء وغيرها من المصطلحات، والبعض الآخر يتعلّق بما سيأتي لاحقا، أي في نهاية الكتاب مثل: الملاحق والذّيول وبعد القول، وهذا ما يؤكّد أنّه لا مشاحّة في مكان ظهور الاستهلال، فقد يظهر «إمّا قبل البدء أو ما بعده، كما يمكن أن يتّخذ له موقعا آخر هو داخل الكتاب، وهو ما يعرف بالاستهلال الدّاخليّ (***Préfaces internes***) من أجل أن يكون شارحا أو واصفا للمبحث الذي يسبقه»[2].

يصدر الاستهلال من قِبَل أشخاص شتّىٰ، ويترتّب عن هذا التّنوّع في الأشخاص تنوّع في الاستهلال كذلك، حيث يوجد:

(1) يراجع هذا الجدول في : عتبات جيرار جنيت، عبدالحقّ بلعابد، ص112-113. كما يراجع: Seuils, Gérard Genette, p 94

(2) يُنظر: المصدر نفسه، ص 114-115، كما يراجع: Ibid, p 99-100

- **الاستهلال الواقعيّ (*Préface réel*):**

والذي يصدر من شخص واقعيّ من لحم ودم، ويتفرّع عن هذا العنصر فرعان، إذ يوجد:

-**الاستهلال التأليفي (*Préface auctorial*)** الصادر من المؤلف نفسه، كما يوجد كذلك

-**الاستهلال الحقيقي (*Préface authentique*)**:ويكون من لدن أصدقاء الكاتب أو مقربيه.

-**الاستهلال التّخيّلي (*Préface fictive*)**: وهو الذي تقدّمه شخصية مفترضة، من نسج الخيال.

-**الاستهلال المزيّف (*Préface apocryphe*)**: وهو الذي يُنْسَبُ خَطَأً لشخص واقعيّ[1]

بالعودة إلىٰ الرّواية لتحديد الاستهلال، لابدّ من تقديمه كاملا كما ورد، ثمّ بعد ذلك تأتي التّعقيبات والتّعليقات، وجاء نصّ الاستهلال كما يلي: «قبل قراءة هذه الرّواية التي قد تكون لغتها مُتْعبة تنازلوا قليلا، واقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجُوعكم وبؤسكم، ما يزال بيننا وحتىٰ وقتنا هذا: الأمير الحسن بن سرحان ودياب الزّغبي وأبو زيد الهلاليّ والجازية (...) فمنذ أن وجدنا علىٰ هذه الأرض وإلىٰ يومنا هذا، والسّيف لغتنا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقّدة(...).

حتّىٰ لا أُثقل عليكم وأبدو أتْعسَ من أبي زيد الهلاليّ أو الأمير حسن بن سرحان (من التّغريبة) أقول: إنّ أحداث هذه الرّواية هي من نسيج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ورد أيّ تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أيّ شخص أو أيّة عشيرة أو أيّة قبيلة أو أيّة دولة علىٰ وجه هذه الكرة الأرضيّة فليس ذلك من قبيل المُصادفة أبدًا. **واسيني الأعرج**»[2].

إنّ أوّل ملاحظة تقدَّم عن هذا الاستهلال موقعُه، إذ جاء في الصفحة الخامسة للرّواية مع الإهداء والتّصدير في الصفحة نفسها، شاغلا ثُلُثي الصّفحة وفي فقرتين ومختوما باسم الرّوائي «**واسيني الأعرج**» من أجل التّوكيد علىٰ أنّه مُقدَّمٌ من قبل شخصية حقيقيّة هي صاحبة الكتاب، وهذا النّوع من الاستهلال كما سبقت الإشارة يسمّىٰ: **الاستهلال التأليفي (*Préface auctorial*)** وهو الذي يصدر عن الرّوائيّ.

(1) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص-117 116 كما يراجع Ibid, p 94

(2) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 05.

وتتحدد وظائف الاستهلال في:

«موضوعات (وظائف) لماذا؟، وكَيْفَ؟: *Les thèmes du pourquoi, et les thèmes du comment?*»

أي: لماذا أقرأ الكتاب؟ وكيف أقرا الكتاب؟

فأمّا موضوعات لماذا؟ فتبيّن لنا:

- **الأهمّية** / ***Importance***: ويقدّم جيرار جنيت عيّنة منها جاءت كالآتي:

- **الأهمّية المعتبرة:**.....«***Utilité considérable***»
- **الأهمّية التّوثيقية** ..... «***Utilité documentaire*** »
- **الأهمّية الفكرية:**..... «***Utilité intellectuelle*** »
- **الأهمّية الدّينية:** ..... «***Utilité réligieuse*** »
- **الأهمّية الأخلاقية:**..... «***Utilité morale***»
- **الأهمّية الاجتماعية والسّياسية:** ..... «***Utilitésocialetpolitique***»[1]

ويقدّم «**جيرار جنيت**» لكلّ أهمّية من الأهمّيات المذكورة نماذج من الأدباء الأوروبيين القدامى والمحدثين، وأرى أنّ الأهمّية الكبرى المستولية على اهتمام الرّوائي هي: الأهمّية الأخيرة: **الاجتماعية والسّياسية**: «***Utilité social et politique***».

إنّ الرّوائي في الشطر الأوّل لهذا الاستهلال يدعو القارئ إلى قراءة سيرة بني هلال، الذين قامت حياتهم على الحلّ والتّرحال، من عرض الصحراء إلى شمال إفريقيّة، وعلى طول المسافة بين المنطقتين، اعترضت طريقهم أهوالٌ عِظامٌ وكُروبٌ جِسامٌ، نَجوا منها بالقوّة والجبروت تارة، وبالحيلة والدّهاء والذّكاء تارة أخرى، كما يعرف القارئ وهو يطالع السّيرة العلاقة التي كانت تجمع القادة الهلاليّين، إذ غلبت عليها في كثير من الأحيان المصلحة الخاصّة على حساب الرّعيّة وحتّى على حساب الأمراء فيما بينهم، كما شابت علاقة الهلاليين بعضهم ببعض الغدر والخيانة خاصّة فيما قام به الأمير «**دياب**» مع «**الحسن بن سرحان**» و«**أبي زيد الهلاليّ**»، وما قاموا به هم تُجاهه كذلك، وما حصل **للجازية** في خضمّ هذا الصّراع، فالرّوائيُّ وهو يدعو لقراءة

(1) عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 119.كما يراجع : Seuils, Gérard Genette, p 115- 116

السّيرة الهلاليّة يُريد أن يقوم القارئ بعمليّة إسقاط لتلك الأحداث وتلك الشّخصيات علىٰ واقعنا اليوم، أو علىٰ واقع الرّواية بتعبير آخر، **فالأمير حسن بن سرحان وأبو زيد الهلاليّ** و**دياب الزّغبي** الذين يمثّلون أمراء بني هلال يوجد مِثلهم في يومنا هذا، وهم «**الحكّام**»، وإن كانت سياسة أمراء بني هلال قائمة في أغلب الأحيان علىٰ المصلحة الشّخصية وعلىٰ عمليّات القتل والغدر لأتفه الأسباب، فإنّ حكّامنا اليوم كذلك لا يُسْتَثْنُون من هذه القاعدة، وكما أنّ سياسة أمراء بني هلال مع رعيّتهم تأسّست علىٰ الظلم والاستعباد، فإنّ سياسة الحكّام لم تتغيّر مع رعيّتهم اليوم فهي قائمة علىٰ ما قامت عليه علاقات السّابقين برعيّتهم، والجدول الآتي يوضّح ما قَدّمتُ:

تغريبة بني هلال	تغريبة صالح بن عامر	العلاقة
أبو زيد الهلالي، دياب الزّغبي، الأمير حسن.	رجال السّلطة: الجمارك، رئيس البلديّة والمتواطئون من الشّعب: (السّبايبي، الميلود ولد سي لخضر، وياسين)	جني الأرباح والاستغلال
الجازية	لونجا، صالح بن عامر، الحاجة طيطما، رومل، مما عيشة، موح الكتاتبي ... (الفقراء)	الطّيبوبة

جدول توضيحي (8): العلاقات المشتركة بين أمراء بني هلال وشخوص رواية «نوّار اللّوز»[1]

يوضّح هذا الجدول بعض العلاقات التي يشترك فيها أُمراء سيرة بني هلال، مع شخوص رواية **نوّار اللّوز**، وسارت هذه العلاقات في خطّين متوازيين هما: خطّ الاستغلال، وخطّ الطيبوبة، ولكلّ واحد من الاتّجاهين أصحابه الذين يمثّلونه في التّغريبتين والمسار الذي سار فيه أمراء بني هلال، سار فيه رجال السلطة، والمتواطؤون معهم لتكون في الأخير ضحيّة واحدة هم النّاس البسطاء الفقراء.

وعطفا علىٰ تحديد الأهمّية في موضوع «**اللّماذا**» أنتقل إلىٰ مستوىٰ آخر هو «**الكيفيّة**»، أي كيف أقرأ الكتاب، ومن المواضيع التي يُعالجها هذا المستوىٰ ما سمّاه جنيت:

عقد التّخييل (***Contrat de fiction***): وتتجلىٰ هذه الوظيفة في كُتُبِ التّخييل لاسيّما الرّوائي منها (***Fiction romanesque***) وتأسيسا عليها يقدّم الاستهلال مفاتيحه القرائية لهذا الكتاب،

(1) الرّواية والتّراث السّردي، سعيد يقطين، ص 104.

وإن كانت هذه المفاتيح مشكوكا بها، ذلك أنّنا أمام عمل أدبيّ، غير أنّها تجعل بين القارئ والكاتب ميثاقا يتواثقان به قرائيّا، وهذا **العقد التّخييليّ** يُعلن في شكل قاعدة قانونية مفادها أنّ كلّ تشابه في أسماء الشّخصيات وأزمنتها وأمكنتها هو غير وارد أو مجرّد مصادفة، وهذا كلّه ينفي عنه صفة المطابقة الواقعيّة، ويحمل في الوقت نفسه وظيفتين هامتين، فأمّا **إحداهما** فهي: **حماية الكتاب**، وأمّا **الأخرىٰ** فهي **دفع القارئ للبحث عن هذا التّطابق**، وهناك بعض المؤلفين من يصرّح بشكل مباشر أنّ كلّ الأسماء والشخصيات الموجودة في العمل هي واقعيّة، لكي يبعد عنها هذا الانخراط في العقد التّخييليّ [1].

أعتقدُ أنّ وظيفة عقد التّخييل قد أدّت دورها في الاستهلال الذي قدّمه الرّوائي نفسه، إذ بدعوته إلىٰ قراءة «**تغريبة بني هلال**»، فإنّه يعطي المفتاح القرائيَّ الأوّل للرّواية بداية بالعنوان ثمّ بعد ذلك ما ترمز إليه شخوص الرّواية وما تحويه نفسياتها من نوازع الخير والشرّ والتّحدّي والخنوع والتفاؤل والتّشاؤم.

تؤدّي وظيفة عقد التّخييل كما حدّدها جنيت، وظيفتين، تمثّلت **الأولىٰ** في **حماية الكتاب**، أو بالأحرىٰ **حماية الكاتب** من المراقبة السّياسيّة، والتي تؤدي في كثير من الأحيان إلىٰ مصادرة الكتب ومنعها من النّشر، فضلا عن تعرّض الكاتب لكثير من المضايقات، أو حتّىٰ التّصفية الجسديّة ممن يختلف معهم في التّوجهات.

بينما **الأخرىٰ** تتمثّل في دفع القارئ إلىٰ البحث عن هذا التّطابق، ذلك أنّ المتلقّي عندما يجد «**المُسْتهِلّ**» يلتمس منه قراءة سيرة بني هلال لأنّ فيها تفسيرا لحالة البؤس والشّقاء، سيحاول إيجاد أوجه التّطابق بين السّيرتين، القديمة والتي كانت من بلاد المشرق نحو شمال إفريقية، وكان أبطالها قبيلة بني هلال، والحديثة والتي كان يتغرّب فيها صالح بن عامر وغيره ويسيرون غربا نحو الحدود المغربيّة مواجهين في ذلك خطر الموت علىٰ أيدي رجال الجمارك وهم يمتهنون تهريب البضائع.

قبل الانطلاق إلىٰ عنصر آخر من عناصر المناص، أرىٰ أنّه من الضروريّ التّنبيه إلىٰ أنّ الاستهلال والتّصدير لم يوضعا في موقعهما المخصّص لهما كما يؤكّد علىٰ ذلك **جيرار جنيت**،

(1) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 121، 122. كما يراجع: Seuils, Gérard Genette, p 125

والذي يرىٰ أنّ المكان الأنسب للتّصدير عموما هو: «أوّل صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال أو المقدّمة»[1]، وأمّا الاستهلال فيكون «إمّا قبل البدء أو بعده، كما يمكن أن يكون داخل الكتاب، قبل الفصول أو المباحث»[2].

بإلقاء نظرة عجلىٰ علىٰ طبعة الرّواية الأولىٰ الصّادرة عن دار الحداثة، يجد المتفحّص لها أنّ الإهداء والتّصدير والاستهلال قد وُضعا معا في صفحة واحدة وتحت مسمّىٰ واحد هو: «**فاتحة الرّواية**»[3]، مع أنّ النّقد قد فصّل في هذه المناصات جميعها وبيّن حدودها ووظائفها، فضلا عن الموقع الذي ينبغي أن تبرز فيه، ولعلّ هذا الاسم الذي اختاره الرّوائيّ لتسمية هذه المنصّات «**فاتحة الرّواية**» يؤدي إلىٰ خلق فوضىٰ مفاهيميّة وتشرذم في المصطلحات، بحيث يُعتقد أنّ هذه المناصّات بموجب هذه التّسمية تنتمي للاستهلال فقط، في حين أنّ هناك اختلافا كبيرا بينها في التّسمية والوظيفة والموقع، وإن كان الرّوائيّ في الطبعة الثانية قد جعل الإهداء في صفحة خاصّة به، فإنّه لم يَحِدْ عن منهجه في تسمية كلّ من التّصدير والاستهلال فاتحة الرّواية، وجعلهما معا في صفحة واحدة مع أنّهما مختلفان في التّسمية والدّور والمكان الذي يتواجدان فيه.

ويحضر في هذه الرّواية مناص آخر هو:

- **الحواشي أو الهوامش (*Les notes*):**

يعطيها جيرار جنيت تعريفا موجزا بأنّها: «ملفوظ مختلف حجمه، قد يكون طويلا، أو في كلمة واحدة، متعلّق بقسم منتهٍ من النّصّ، ويأتي في حالتين: إمّا مقابلا له وإمّا في المرجع»[4].

أمّا موقعها «فمنذ ظهورها في القرون الوسطىٰ، فلم تستقر علىٰ مكان واحد، إذ تظهر تارة علىٰ جنب صفحة الكتاب كما تظهر في أسفل الصّفحة، وهذا ما هو متعارف عليه ومعمول به، كما تتموقع بين أسطر النّصّ وفي آخر البحوث والمقالات وفي آخر الكتب وغيرها من المواقع تارة أخرىٰ»[5].

عند الرجوع إلىٰ رواية «**نوّار اللّوز**» يجد الباحث أنّ الرّوائي قد اهتمّ بهذه الهوامش كثيرا،

---

(1) Voir: Seuils, Gérard Genette, p 86.

(2) يُنظر:عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 114-115. كما يراجع: ibid, p 99-100

(3) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 05.

(4) Voir: Seuils, Gérard Genette, p 183.

(5) يُنظر: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبدالحقّ بلعابد، ص 127.كما يراجع : ibid, p 183

فشرح عديدًا من الكلمات في أسفل الصفحة، والتي اختلفت من حيث عددها من فصل لآخر، فحاز **الفصل الأوّل** على أكبر عدد، وأمّا **الفصل الثاني** فتناقصت عن الأوّل بقليل، بينما **الثالث** و**الرابع** فيقلاّن عن سابقهما في العدد، والجدول الآتي فيه تفصيل لذلك :

الفصل الأوّل: «تفاصيل صغيرة»		
الكلمة	شرحها	رقم الصّفحة
القِيَّاد	من قائد، كانوا عملاء للاستعمار الفرنسي بالجزائر.	ص 11
الكرموس	التّين .	ص 10
العيون الزوهريّة	علامة خاصّة في بياض العين، وخط مستقيم يقطع منتصف الكفّ.	ص 13
الروج	النّبيذ الأحمر	ص 14
زوفريّا	وحيدًا	ص 15
أولاد لاليجو	تطلق على الذين يتعاطفون مع فرنسا وأصل الكلمة (La légion)	ص 17
عَوْد بُوبركات	فرس أسطوري لا يوقفه حاجز	ص 22
درعيّتها	سَلّتها	ص 25
الوقيد	روث الأبقار اليابس	ص 25
باطل	بدون دراهم	ص 25
الترابّاندو	التّهريب	ص 28
القعداء	الهضبة	ص 31
جيل كيكوز	نوع من أنواع الحليب المجفّف	ص 32
الرّابوز	الزّق	ص 35
حذاء بومنتل	حذاء بدائي يُصنع من جلد الماعز والأبقار، ينتعله الفلاحون أيّام الحرث	ص 37
الفَرْمَاسيان	الصّيدلي	ص 38
الديوانة	الجمارك	ص 41
القوّال	الحكواتي	ص 44
تُرْنَاتْ	منعرجات	ص 47
الحاج	تطلق على هتلر في الحرب العالمية الثانية	ص 49
المكحلة	البندقية	ص 49
مصطفى بن براهيم	شاعر جزائري شعبي	ص 50
النّيف	الأنف، الأنفة	ص 51
سَكُّورتي	كلمة بربريّة تعني حمامتي	ص 53
سبيطار	مشفى	ص 53
المحيرقا	الألعاب النّارية	ص 81
اللّهطة	الجشع	ص 82

جدول توضيحي (9): هوامش الفصل الأول: "تفاصيل صغيرة" في رواية «نوّار اللّوز»

الفصل الثاني: «ناس البراريك»		
الكلمة	شرحها	رقم الصّفحة
البراريك	غير واضحة في الشرح إلاّ أنّ معناها العامّ: كوخ من القصدير	ص 91
أُمِّيْتَه	تصغير أمّه	ص 93
السّيلونْ	السجن: قاعة ضيقة للتّعذيب	ص 95
الدّنيا بنت الكلب تعطينا بمؤخرتها	مثل شعبي بمسيردة	ص 98
المُوجات اللاّيزيدو	الهامش غير واضح	ص 99
اللّبية	اللبؤة	ص 104
الفرخ بن الفرخ	اللّقيط	ص 107
البَرَاج	السّد	ص 110
بورديل	ماخور	ص 111
السّبسي	السّبسي (نوع من المخذرات)	ص 112
الشّوالة	الحصاد بأجر	ص 117
الشّيخات	مغنّيات شعبيات	ص 118
الحاج	هتلر	ص 119
الزّلط	الفقر	ص 128
قَدُّ البْحَرْ	بحجم البحر	ص 136
طاسة	الإناء	ص 137
البُورابج	غطاء صوفي ثقيل	ص 139
تطفروها	لن تفلحوا	ص 147

جدول توضيحي (10): هوامش الفصل الثاني: "ناس البراريك" في رواية «نوّار اللّوز»

الفصل الثالث: «احتمالات موت غير معلن»		
الكلمة	شرحها	رقم الصّفحة
حَانوته	الدّكان	ص 159
البَرّيوْ	نفايات الأغنام	ص 160
الكارطة	لعبة الشّدّة	ص 162
زنطيط	ذيل (تطلق أكثر على الحيوانات)	ص 163
اللبيّة	اللّبؤة	ص 165
الأحراش	أحراج	ص 172
يجرّد	يُسجّل اسمه	ص 174

جدول توضيحي (11): هوامش الفصل الثالث: "احتمالات موت غير معلن" في رواية «نوّار اللّوز»

الفصل الرّابع: «صهيل الجياد المتعبة»		
الكلمة	شرحها	رقم الصّفحة
البركوكس	أكلة تشبه البرغل	ص 184
وَالُو	لا شيء	ص 186
البنان	الموز	ص 192
الكاريار	المحجر	ص 193
البرومي	الحصيدة	ص 207
الزبّوج	نوع من الخشب حادّ الرّائحة	ص 207

جدول توضيحي (12): هوامش الفصل الرّابع: "صهيل الجياد المتعبة" في رواية «نوّار اللّوز»

تأسيسا على العملية الإحصائيّة التي يبيّنها الجدول، فإنّ **الفصل الأوّل** قد تضمّن سبعة وعشرين هامشا، وتضمّن **الفصل الثاني** ثمانية عشر هامشا، بينما **الثالث** احتوى على سبعة هوامش، ليكون **الفصل الأخير** أقلّها جميعا باحتوائه على ستة هوامش، ليكون المجموع في الرّواية كلّها ثمانية وخمسون هامشًا.

تختلف هذه الهوامش من حيث حقولها التي تنتمي إليها، إذ إنّ بعضها ينتمي إلى اللّهجة العامّية وغارق في الشّعبية، بينما البعض الآخر منقول من اللّغة الفرنسيّة ويعتريه التّحريف اللّهجي في بعض الأحيان، في حين أنّ بعض هذه الكلمات لها أصولٌ عربيّة فصيحة ويوضح الجدول الآتي ذلك :

الكلمة	الحقل
الحقل الشّعبي	
الكرموس، العيون الزوهريّة، عود بوبركات، باطل، القعداء، الرّابوز، حذاء بومنتل، المُكّحلة، المحيرقا، اللّهطة، البراريك، السّيلون، السّبسي، الشّوالة، الشّيخة، الزّلط، البورابح، تطغروها، البرّيو، زنطيط، البركوكس، والو، البرومي.	
الحقل الأجنبيّ	
الرّوج، زوفري، لاليجو، تراباندو، كيكوز، الفرمسيان، الدّيوانة، التُرنات، سبيطار، البراج، بُرديل، الكارطة، البنان، الكَاريَار، سَكُورتي.	
الحقل الفصيح والمحوّل عن الفصيح	
القياد، الوقيد، القوّال، النّيف، حانوت، اللّبية، أحراج، مجرّد، قد البحر، طاسة، الحاج، الفرخ.	

جدول توضيحي (13): تصنيف الكلمات الوارد في هوامش رواية: «نوّار اللّوز»

إنّ الجدول يحتوي علىٰ تصنيف الكلمات، فمنها ما هو غارق في الشّعبيّة، لا يُعرف إلاّ في البيئة الجزائريّة في منطقة مسيردا الحدوديّة، ومنها ما هو أجنبيّ موروث عن الاستعمار الفرنسيّ، مع أنّ كثيرا من التّحريف في النّطق قد طاله، مثل كلمة «**الدّيوانة**» والتي تعني الجمارك بالعربية و***Douane*** بالفرنسية، كما أنّ كلمة «**البراج**» الفرنسية (***Barage***) والتي تعني السّد، بقيت علىٰ حالها، ولم يلحقها التّغيير.

كما تجدر الإشارة إلىٰ أنّ كلمة «**سَكُّورة**» هي ذات أصل أمازيغيّ، وتعني -كما أشار- الرّوائيُّ : «**الحمامة**».

إنّ التّنويع في المعجم من خلال المزج بين لغة الرّواية الفصيحة، واستعمال بعض الكلمات الدّارجة من أجل التّوكيد علىٰ واقعية الحوار الدّائر علىٰ لسان الشخوص، ومن أجل التّوكيد كذلك علىٰ الميثاق التّخيّليّ المعقود سلفا بين الرّاوي والمرويّ له ومن أجل التّعريف للثقافة الجزائريّة أو بشكل دقيق للثقافة «**المسيرديّة**» وما يعيشه النّاس في هذه المنطقة علىٰ اختلاف طبقاتهم، وميولاتهم وأهوائهم.

3. التّناص التراثي في رواية نوار اللوز :

بعد أن وقفت علىٰ أحد العناصر المهمة من المتعاليّات النّصية وهو المناصُّ، وخُضْتُ في ما خُضْتُ، أنتقل إلىٰ عنصر آخر من الأهمّية بمكان هو «**التّناصُّ**»، وإن كان للأوّل حضورٌ هائلٌ في تجاويف الرّواية، فإنّ التّناص له حضوره كذلك، والذي يؤكّد علىٰ أنّ الرّوائيّ كان عليمًا بما يكتب، وهو يصُبُّ إبداعه في القرطاسِ.

ودون إطالة الكلام عن «**التّناصِّ**»، وتبيان مفاهيمه التي يَجِلُّ عددها عند النّقاد والدّارسين، الغربُ والعربُ، أدخل مباشرة إلىٰ الموضوع وأقول: إنّ اهتمام الرّوائيّ قد انصبّ في التّناصّ علىٰ «**التراث الشّعبيّ**»، إذ يظهر جليّا في استعانته بالسّرد العربيّ الشّعبي القديم ممثلا في «**تغريبة بني هلال**»، كما يظهر في نوعية الكلام الذي كان يدور علىٰ ألسنة أبطاله، إذ يشي هذا بالثّقافة التي يحوزها الإنسان الجزائريّ في منطقة معيّنة من هذه البلاد، علمًا أنّ هذه المنطقة كان بها مسقط رأس الرّوائي كما هو معروف ومتداولٌ.

قبل الانطلاق في تحديد مكامن التّناص وأثره في المتْنِ الرِّوائيّ، لابدّ من تقديم تعريف لمفهوم التُّراثِ والوقوف علىٰ أهمّ الأسباب التي دعت الرّوائيين إلىٰ الاستعانة بهذه المادّة الثّريّة وتوظيفها في أعمالهم.

- **مفهوم التّراث:**

أ) **لغة:** لا يختلف المعجميّون، في أصل كلمة «**تراث**» حيث تعود إلىٰ الجذْر اللّغوي «**وَرِثَ**»، وممّا جاء في تحديد هذه المادّة «الميراثُ أصله مِوْرَاثْ، انقلبت الواو ياءً لكسرة ما قَبْلَهَا، والتّراثُ: أصل التّاءِ فيه واو، تقول: ورثْتُ أبِي، وورثت الشيء من أبي، أرِثُهُ بالكسْرِ فيهما، وِرْثًا ووِرَاثةً وإرْثًا، الألف منقلبةٌ من الواو، وَرِثَةً الهاء عَوِضٌ مِنَ الواو، وإنّما سقطت الواو من المستقبل لوقوعها بين يَاءٍ وكسْرةٍ وهُما متجانسانِ، والواو مُضادّاتهما، فَحُذِفتْ لاكتنافهما إيّاها ... وتقُولُ: أورثهُ الشّيء أبُوهُ وهُمْ ورثة فُلانٍ وَورثَهُ توريثًا أيْ: أدخلهُ في ماله علىٰ ورثتِهِ وتوارثُوهُ كابرًا عَنْ كابِرٍ»[1]

يعرِّفُ «**الزمخشري**» هذه المادة بقوله:

«ورث: ورثْتُهُ المَالَ وَوَرِثْتُهُ مِنهُ وَعنْه وحُزْتُ الإرثَ والميراث وَأَوْرَثنِيهِ ووَرَّثْنَيهِ وهم الورثةُ والورّاثُ ومن المجاز: أوْرَثَهُ كثرة الأكْلِ التُّخَمَ والأدْوَاءَ، وَأوْرَثْتُهُ الحمّىٰ ضُعْفًا، وهو في إرثِ مَجْدٍ والمجد متوارث بينهم»[2].

يُؤكّد ما جاء في «المعجم الوسيط»، ما تطرّق إليه الأوائل، إذْ يُرجعُ، أصل هذه المادّة إلىٰ الفعل: «وَرِثَ»، ومن معانيها: «ورث فلانًا المالَ ومنهُ وعنهُ (يرثه) وِرْثًا وَوَرْثًا وإرْثًا وَرِثَةً ووراثَةً: صار إليه ماله بعد موته، ويُقالُ: وَرِثَ المَجْدَ وغيرَهُ ووَرِثَ أباه مَالهُ وَمَجْدهُ: ورثَهُ عنْهُ، فهو وارث (ج) ورثة وَوُرَّاثٌ.

أوْرَثَ فُلانـًا، جَعله من وَرَثتِهِ، و-لَمْ يُدْخِلْ أحدًا معهُ في مِيراثِهِ. و-فلانًا شيئًا: تَرَكهُ لهُ، و-أعْقَبَهُ إيَّاهُ، ويُقالُ: أورثَهُ المرضُ ضُعْفًا والحزنُ هَمًّا وأورث المطرُ النّباتَ نِعمةً.

(1) يُنظر: الصّحاح، تاج اللّغة، وصحاح العربيّة، إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م، ج1، مادّة [ورث]، ص295.

(2) أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، (528هـ)، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1419هـ/ 1998م، ج1، مادّة [ورث]، ص 327.

وَرَّثَ فُلانًا: جعله من ورثتِهِ، و-أَدْخَلَهُ في مَالِهِ علىٰ وَرَثَتِهِ، و-فُلانًا جعل ميراثهُ لهُ،توارَثُوا الشّيءَ: ورثه بَعْضُهمْ مِنْ بَعْضٍ.

الإرَاثُ، مَا وُرِثَ، الإرْثُ: الإراث، التّراثُ: الإراثُ، المِيراثُ: الإراثُ (ج) مواريث، وعلم المواريث: علم الفرائضِ، الوراثَةُ: (علم الوراثة): العِلْمُ الذي يبحث في انتقال صفات الكائن الحيّ من جيل لآخر، وتفسير الظّواهر المتعلّقة بهذا الانتقال[1].

وبعد تقديم المعاني المعجميّة، للجذر اللّغوي «وَرِثَ» الذي أشتقّت منه كلمة «تراث»، يُلاحظ أنّ ما يتّصل بهذا الجذر اللّغوي يحمل معنىٰ انتقال الملكيّة أو الصّفة أو الشيء من شخص لآخر.

ب) **إصطلاحا**: تعدّدت تعريفات «التُّراث» عند كثير من المهتمين به وعلىٰ رأسهم «**محمّد عابد الجابريّ**»، والذي بنىٰ تعريفه وهو يتحدّث عن التّراث عمّا قنّنه القدامىٰ في معاجمهم، إذ لا يختلف عنهم في أنّ المادّة هذه تنحدر من الجذر اللّغويّ «ورث»، كما أشار إلىٰ أنّ القدامىٰ قد ميّزُوا دلاليًّا بين مُصْطلحيْ الوِرثُ والمِيراث والإرث، حيث إنّ «الوِرْثَ والمِيراث خَاصّانِ بالمالِ، بينما الإرثُ خاصٌّ بالحسَبِ»[2]

كما نبّه إلىٰ عدد المرّات التي تواترت فيها كلمة «**تُراث**» في مُحْكَمْ التّنزيل، إذ ذكرت مرة واحدة في قوله سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ: ﴿وَتَأْكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ﴿١٩﴾﴾[3]، ويرتكز في شرح كلمة التّراثِ وتبيانِ معناها في سياق هذه الآية علىٰ الزّمخشريّ، الذي يقول: «ذَا لَمٍّ: وهو الجمع بين الحلال والحرام، أي: إنّهم يجمعون في أكلهم بين نصيبهم من الميراث، ونصيب غَيْرِهِمْ...»[4] فمعنىٰ التّراث في القرآن هو: الميراثُ وما يتركه الميّتُ من تركة لأهلهِ بَعدهُ، وبَعدَ هذا كُلِّهِ يُنبّهُ إلىٰ أنّ كلمة تراث، وما يخرج من الجذر اللّغويُّ [ورِثَ] لم تُطْلَقْ علىٰ «الموروث الثّقافيّ والفكريّ»[5] قديما وهو المعنىٰ الذي تحمله هذه الكلمة في وقتنا هذا.

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، مادة «ورث»، ص 1024.

(2) يُنظر:التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص22.

(3) القرآن الكريم، سورة الفجر، الآية الكريمة 19.

(4) يُنظر: تفسير الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزّمخشري الخوارزمي، (538ه)، تح، تعل: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 1430ه/ 2009مـ ص 1201.

(5) التراث والحداثة، محمد عابد الجابري، ص 22.

ويعرّف **الجابريّ** التّراث فيقول: «التّراث العربيّ ما هو مُشتركٌ بين العرب، أي: التّركة الفكريّة والرّوحيّة التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفًا لِسَلفٍ، وإن كان الإرثُ أو الميراثُ عُنوانا لاختفاء الأب وحلول الابن مَحَلّهُ، فإنّ التّراثَ قد أصبح بالنّسبة للوعي العربيّ المعاصر عنوانا علىٰ حضور الأب في الابن حضور السّلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر... ومن هنا ليس التّراث بقايا ثقافة الماضي، بل هو تمام هذه الثّقافة وكُلّيتُها، إنّه العقيدة والشّريعة واللغة والأدب والعقل والذّهنية والحنين والتّطلّعات، وبعبارة أخرىٰ إنّه في آنٍ واحدٍ: المعرفيّ والإيديولوجيّ وأساسها العقليّ وبِطانتُهَا الوجدانيّة في الثقافة العربية الإسلاميّة»[1].

وما يُستنتج من هذا التّعريف هو أنّه ذو طابع شُموليّ، لمْ يُحدَّدْ فيه التّراثُ بمدّة زمنيّة معيّنة، وكان نتيجة لهذا مُطلقًا غير محدّدٍ، ويستطرد **الجابريّ** في تعريف التّراثِ مستدركا عامل الزّمن فيقول: «التّراث هو الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلاميّة: العقيدة والشّريعة واللّغة والأدب والفنّ والكلام والفلسفة والتّصوّف...» قبل عصر الانحطاط، دون تحديد دقيق لبدايته، إنّه يَخضعُ في الخطاب العربيّ المعاصر لاعتبارات إيديولوجيّـة، ذلك أنّ السّلفي التّقليديّ يرىٰ أنّ الانحطاط بدأ بظهور الخلاف، أي في السّنوات الأخيرة من خلافة عثمان بن عفّان، بينما السلفيُّ المتشدِّد فيحصر فترة السّلف الصّالح في عهد النبوّة وحْدها، وطائفة أخرىٰ أكثر تفتُّحًا من السّابقين فيجعلها مرتبطة بالخلفاء الصّالحين دون تقيّد بعصر معيّن، أمّا السّلفيون الجُدُدُ فيتفقون علىٰ أنّ عصر الانحطاط قد بدأ عمليا مع دخول الحضارة العربيّة الإسلاميّة مرحلة التراجع انطلاقا من هجوم التّتر ثمّ سقوط الأندلس ثم قيام الإمبراطوريّة العثمانية»[2]، وإن كان هذا التّحديد لمفهوم التّراث لا يختلف عن التّحديد الأوّل إلّا في الإشارة الزمنيّة، فإنّ هذه الإشارة قد اُختلف فيها اختلافا ذريعا،إذ تتأسس علىٰ الاعتبار الإيديولوجيّ الذي يختلف من فئة إلىٰ أخرىٰ.

يقدّم **الجابريّ** في موضع آخر تعريفا للتّراثِ يتجاوز فيه إشكالية الإشارة الزّمنية المختلف حولها، فيقول: «التّراث هو كلّ ما هو حاضر فينا أو مَعَنَا من الماضي، سواء في ذلك ماضينا أم ماضي غيرنا، القريب أو البعيد... بحيث يشمل التّراث المعنويّ من فكر وسلوك، والتّراث

(1) يُنظر: التراث والحداثة، محمد عابد الجابري، ص 24.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 30.

المادّي كالآثار وغيرها، فضلا عن التّراث القوميّ (ما هو حاضر فينا من ماضينا) والتّراث الإنساني (ما هو حاضر فينا من ماضي غيرنا) كما يربط تراث الماضي بالحاضر مباشرة، فليس التّراث هو ما ينتمي إلىٰ الماضي البعيد وحسب، بل هو أيضا ما ينتمي إلىٰ الماضي القريب والماضي القريب متّصل بالحاضر والحاضر مجاله ضيّقٌ، فهو نقطة اتّصال الماضي بالمستقبل إذن: فما فينا أو معنا من حاضرنا من جهة اتّصاله بالماضي هو تراثٌ أيضا»[1].

إنّ التّعريف الأخير للتّراث أدقّ من التّعريفات السّابقة وأشمل منها، إذ يحدّد الاعتبار الزماني بمصطلح «**الماضي**» قريبا كان أم بعيدا، كما يسلّط الضوء علىٰ قضيّة جوهريّة جدا مفادها: إنّ أثر الآخرِ فينا وماضيه معنا يعتبر من التّراث العامّ الذي لا يخصّ حيّزا جغرافيا محدّدا لمجموعة من النّاس، بل هو ملك وتراثٌ للإنسانية جمعاء.

ومن تعريفات التّراث التي لم تخرج عمّا أقرّه **الجابريّ**، ذلك التّعريف الذي وضعهُ حسن حنفي يقول فيه: «التّراث هو كلّ ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السّائدة، فهو إذن قضية موروث وفي الوقت نفسه قضية مُعْطًىٰ حاضِرٍ علىٰ عديد من المستويات»[2]. فهذا التّعريف لا يختلف عن التّعريف الأخير للجابريّ، والذي تحدّث فيه عن الاعتبار الزّمنيّ، دون تحديده بوقت محدّد، إذ اكتفىٰ بالإشارة إلىٰ كلمة الماضي، الدّالة علىٰ كلّ ما مرّ وفاتَ قريبا كان أم بعيدًا.

وحتىٰ يكون البحث في أسباب اهتمام الرّواية بتوظيف التّراث، لابدّ من الإشارة إلىٰ دواعي الاهتمام بالتّراث بشكل عامٍّ، ويُحدّد **الجابريّ** هذه الدّواعي في أمرين مهمّين هما:

- **الميكانيزم النّهضوي**: عرفته اليقظة العربيّة الحديثة علىٰ غرار اليقظات التي عرفها التّاريخ، إذ يكون التّراث قاعدة للارتكاز في نقد الحاضر، كما الماضي القريب منه الملتصق به، والقفز بالتّالي إلىٰ المستقبل.

- **ردّ الفعل ضدّ التّهديد الخارجيّ**: هذا التّهديد ناجم عن تحدّيات الغرب العسكرية

(1) يُنظر: التّراث والحداثة، محمد عابد الجابري، ص 45.

(2) يُنظر: التّراث والتّجديد، موقفنا من التّراث القديم، حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ/ 1992م، ص 13.

والصّناعية والعلميّة والمؤسّساتية للأمّة العربية ومقوّمات وجودها، ممّا جعل تلك الدّعوة إلىٰ التّراث والأصول تتّخذ شكل ميكانيزم للدّفاع عن الذّات والهوية، وتأكيد الوجود[1].

يلخّصُ «**الجابريّ**» في هذين العنصرين الأسباب الدّاعية إلىٰ الاهتمام بالتّراث، فتارة تكون من أجل النّهضة، وبناء المستقبل، كما تكون كذلك من أجل تحدّي الإمبرياليّة الغربيّة بكلّ ثقلها، والسّعي إلىٰ إثبات الأنا وحضوره والتّوكيد عليه.

- **أسباب توظيف التّراث في الرّواية:**

لم تنشأ فكرة توظيف التّراث في الرّواية العربية من فراغ، ذلك أنّ كثيرا من الإرهاصات قد سبقت هذا التّوظيف وهذا النّزوع نحو الاشتغال عليه والاهتمام به وتوظيفه في المتن الرّوائيّ، ومن البواعث الدّاعية إلىٰ توظيف التّراث:

- **البواعث الواقعيّة:**

شكّلت هزيمة حزيران (1967) في مخيال الإنسان العربيّ خيبة كبرىٰ، ظلّت تمارس حضورها في النّفوس رِدحًا من الزّمن، لاسيما في الطّبقة المثقّفة التي رأت أنّ هذا الانكسار ليس بالعسكري فقط، بل هو هزيمة حضاريّة بجميع المقاييس، وليست العودة بعد هذه الهزيمة بالهيّنة، ذلك أنّها مشروطة بضرورة إعادة التّفكير في جميع البُنىٰ وعلىٰ مختلف الأصعدة، بما في ذلك: الفكريّة والاجتماعية والسّياسية والثّقافية، ولقد رأىٰ هؤلاء كما سبق وأشار **الجابريّ**- في ظلّ هذا الوضع الانهزاميّ، بضرورة العودة إلىٰ التّراث، لا تمجيدًا وتقديسًا وبكاءً علىٰ ما ترك السّابقون، بل من أجل اسْتِكْنَاهِهِ والوقوف علىٰ مكامن القوّة فيه من أجل الانطلاق من جديد نحو المستقبل، ولقد استجابت الرّواية العربيّة لهذه الدّعوة ومثلُها الشّعر والمسرح كذلك.

وممّا ينبغي الإشارة إليه هو:إنّ الرّواية قد عرفت توظيف التّراث قبل نكسة حزيران (1967م)، إلاّ أنّه بعد هذا التّاريخ، عرف التّوجه إلىٰ التّراث إقبالا لم يشهده آنفا[2].

(1) يُنظر: التراث والحداثة، محمد عابد الجابري، ص 25.

(2) يُنظر: توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتّار، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سورية، (دط)، 2002م، ص 10.

- **البواعث الفنّية:**

ارتبطت الرّواية العربيّة أوّل ما ارتبطت بالرّواية الغربيّة في العقود الثلاثة الأولىٰ لظهورها، وبعد التّراجع والانحسار الذي عرفته الرّواية الغربية، ظهرت في الوقت نفسه روايات تنتمي جغرافيّا لأمريكا، واليابان وإفريقيا... واتّسمت هذه الرّوايات بسماتٍ لم توجد في الرّواية الغربيّة لاسيما تلك الوافدة من أمريكا اللاّتينية، المعروفة بجنوح روّادها إلىٰ الغوص في البيئة المحلّية ورصد عادات الشّعب وتقاليده وتُراثه وتوظيف التّراث الإنساني، ولاسيما حكايات «**ألف ليلة وليلة**»، والتي أثّرت تأثيرا كبيرا في الرّوائيّ الكولومبيّ: «**غابرييل غارسيا ماركيز**». وهكذا ساهمت الرّواية اللاّتينية في دفع الرّواية العربية إلىٰ قراءة التّراثِ والارتكاز عليه، والغوص في البيئة المحلّية[1].

- **البواعث الثقافية:**

بعد أن تعرّف العرب علىٰ فن الرّواية الوافد من الغرب، سعىٰ بعض النّقدة والبحّاثة إلىٰ البحث عن أصول هذا الفنّ في الثقافة العربيّة، فرجعوا إلىٰ التّراث للتّنقيب في تضاعيفه، فوجدوا بعض ملامح هذا الفنّ في القصص الدّينيّ والبطوليّ والإخباري والمقامات والقصص الفلسفيّ وقصص الفرسان، فما كان منهم بعد هذا إلاّ قطع الصّلة مع الرّواية الغربيّة، ونسبة الرّواية العربيّة إلىٰ الأشكال القصصيّة والسّردية الموجودة في بطون كتب التّراث[2].

من روّاد الطّرح السّابق «**فاروق خورشيد**»، الذي يؤكّد بأنّ «الإنتاج العربيّ المعاصر يصل إلىٰ درجة من الأصالة تجعل من المذهل حتما أن يكون هذا الفنّ وليد عشرات من السّنين فحسب، كما تجعل من المتعذّر علىٰ التفكير العلميّ أن يقبل ما يردّده الكثيرون من أنّ هذا الفنّ مستحدث في أدبنا العربيّ لا جذور له، نقلناه مع ما نقلنا من صور الحضارة الغربيّة، وقلّدناه مُحاكين ما نقلناه، ثمّ بدأنا ننتجُ بعد هذا ألوانا متفرّدة من هذا الفنّ الجديد علىٰ أدبنا، إذ ليس من المعقول في تاريخ أيّ لون من ألوان الأدب أن يصل إلىٰ ما وصل إليه فنّ الرّواية عندنا من تقدّم في مثل الوقت الذي يقترح فيه أصحاب هذا الافتراض الذي يعتنقه الكثيرون ...»[3].

(1) يُنظر: توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتّار، ص 11.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 11.

(3) الرّواية العربية، عصر التّجميع، فاروق خورشيد، دار الشرّوق، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص 09.

لعلّ المطّلع علىٰ عمل «**فاروق خورشيد**»، سيلاحظ أنّه يحاول إثبات وجود فنّ الرّواية والقصّة في التّراث العربيّ عن طريق استشهاده بعدّة قصص علىٰ غرار قصّة ذي القرنين وأخبار ملوك اليمن والملاحم الشّعرية ...

ودون الغرق في البكائيّات التي لا تزيد التّراث إلاّ تهالُكًا أقولُ: إنّ فنّ القصّ أو السّرد موجودٌ في التّراث العربيّ ولا مِرَاءَ في ذلك، وأكبر دليل علىٰ هذا قصص القرآن، وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وفنّ المقامة مع بديع الزّمان والحريريّ... إلاّ أنّه يجب الاعتراف أنّ الرّواية العربيّة الفنّية مَدِينَةٌ بالكثير للرّواية الغربيّة التي تأثّرت بها عن طريق التّرجمة والاقتباس.

- لم يَكُ «**واسيني الأعرج**» بِدْعًا مِنَ الرّوائيين العرب وحتّىٰ من الرّوائيّين الجزائريّين في استلهام التّراث، إذ إنّ المُطّلع علىٰ المدوّنة الجزائريّة سيجد أنّ الرّعيل الأوّل قد اهتمّ بالتّراث واحتفىٰ به أيّما احتفاءٍ، ومن أبرز الأمثلة ما كتبه «**عبدالحميد بن هدّوقة**» مجسّدا في روايتي «**ريح الجنوب**، و**نهاية الأمس**»، و«**الطّاهر وطّار**» في ملحمته الشّهيرة: «**اللاّز**»، فضلا عن رواية «**الزّلزال**» والقائمة في هذا المجال تطول.

يلاحظ القارئ لرواية «**نوّار اللّوز**» بدءًا من العنوان أنّها غارقة في توظيف الشّعبيّ، كيف لا؟ والعنوان نفسه يشي بهذا الأمر من أوّل وهلة، وحين قراءة الرّواية والتّعرف علىٰ شخوصها وأحداثها والفضاء الذي تمور فيه، سيتبيّن هذا واضحا جليًّا كما سبقت الإشارة إلىٰ ذلك في العنصر السّابق «**المناص**»، من خلال ذلك الجدول الذي يُحصي الكلمات التي لجأ الكاتب إلىٰ شرحها ليسهّل علىٰ المتلقّي فهم النصّ وقراءته بوعيٍ.

ومن نماذج التّراث الموظّفة في هذه الرّواية:

أ-**المثل الشّعبيّ**: إنّ المثل الشّعبيّ حاضر بقوّة في هذه الرّواية، والجدول التّالي يوضّح ذلك:

الفصل الأوّل: «تفاصيل صغيرة»	
المثل الشّعبيّ	رقم الصّفحة
سَلْ المجرّب ولا تْسَل الطّبيب	ص 25
ولنضرب الحديد مَادَامَ سَاخِنًا	ص 31
اللّي قاربه الذّيب حافظه السّلوقي	ص 41
الذّيب تفوت عليه مرّة واحدة	ص 41
أخُرجي يا الفيران من الغيران	ص 44

الله غالب يا الطّالب	ص 51
ثمّة يموت قاسي	ص 83

جدول توضيحي (14): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الأول:"تفاصيل صغيرة" في رواية:«نوّار اللّوز»

الفصل الثاني: «ناس البراريك»	
المثل الشّعبيّ	رقم الصّفحة
الدّنيا بنت الكلب تعطينا مؤخرتها	ص 98
اخدم يا التّاعس للنّاعس	ص 102
أُذكر اللّبية تهدف	ص 104
انْسَ الهَمّ يْنْسَاكْ	ص 108
قَدْ ما عَندكْ تَسْوَى	ص 108
سَبّة وْوَلاتْها حْدورة	ص 113
ما بْقى في العمر قَدْ لي فات	ص 117
الصبر يدبر	ص 117
يا تجيب يا تخيب	ص 118
النّملة كي تطعن تتريّش	ص 119
أحجارك يشدّوك	ص 140
أعط تاخُذْ	ص 148
تْخَرْجَه من الباب يدخل من الطّاقة	ص 148

جدول توضيحي (15): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الثاني:"ناس البراريك" في رواية:«نوّار اللّوز»

الفصل الثالث: «احتمالات موت غير معلن»	
المثل الشّعبيّ	رقم الصّفحة
عَاشْ مَا كْسَبْ رَاحْ مَا خَلّى	ص 162
عِيشْ تْشُوفْ	ص 165
اللّي يَنْطَحْ الحِيطْ تَتْكَسَّر قْرُونُو	ص 165
لا مَنْ شَافْ ولا مَنْ دْرَى	ص 177

جدول توضيحي (16): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الثالث:"احتمالات موت غير معلن" في رواية:«نوّار اللّوز»

الفصل الرّابع: «صهيل الجياد المتعبة»	
المثل الشّعبيّ	رقم الصّفحة
يقتلون ويَمْشُون في جنازة الميّت	ص 201
اللّي يجيبه اللّيل ياكله النّهار	ص 208
اللّي يسمع كلام النّاس تقتله الفقعة	ص 209
مقطوعان من شجرة	ص 210

جدول توضيحي (17): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الرّابع:"صهيل الجياد المتعبة" في رواية:«نوّار اللّوز»

إنّ العملية الإحصائية تثبت أنّ المثل الشّعبيّ كان متذبذب الحضور على مستوى الفصول الأربعة، حيث يحتوي **الفصل الأول** على سبعة أمثال، واستحوذ **الثاني** على أكبر قدر وهو ثلاثة عشر مثلا، وأقلّ هذه الفصول في حضور المثل **الفصل الثالث** بأربعة أمثال، ومثله **الفصل الأخير** الذي احتوى أربعة كذلك، ليكون المجموع في الأخير ثمانية وعشرون مثلا.

يتّسم المثل كما هو معروف في جميع الثّقافات بمجموعة من السّمات منها **الاقتصاد اللّغويّ**، حيث يعبّر عن معنى كبير بلفظ موجز العبارة سهلُ تداوله على الألسن، يُلمّحُ أكثر ممّا يُصرّح، ولقد ساهم المثل الشّعبيّ في هذه الرّواية في الكشف عن وعي شريحة اجتماعيّة تعيش في منطقة معيّنة، اِتَّخذت هذه الشّريحة من المَثَلِ مَطيَّةً للتّعبير عن نوازعها وما يجيش بدواخلها، كاشفة عن مستواها التّفكيري في مختلف المواقف التي تعيشها وتحياها، فعندما يُريد الرّاوي على لسان «**صالح**» التّعبير والإبانة عن الخبرة التي تتمتّع بها «**حَنَّا عيشة**» في التّعامل مع طقس «**مسيردا**» البارد في فصل الشّتاء يَركُن إلى استعمال المثل الشّعبي الدّارج على الألسن المتناسب ووَعيَ «**حَنّا عيشة، وصالح**»: «**سلْ المجرّب ولا تْسَلْ الطّبيب**»[1]، ويتّخذ من المثل ركيزة في التّعبير عن الخبرة الاجتماعيّة في الحياة مرّة أخرى، في عدّة مواضع منها مناجاة «**صالح**» لحصانه «**لزرق**»، في ضرورة الإسراع، والوصول إلى السّوق مبكّرا، حتّى يتسنّى له تسويق السّلع المهرّبة من الحدود بعيدا عن أعين الجمارك، فيقول له: «**ولنضرب الحديد مادَامَ ساخنا**، قبل أن تدخل كلابُ القايد (الجمارك)، السوق، وتمنع من كلّ شيءٍ»[2]، وهذا المثل يُضرب في ضرورة اغتنام أيّ فرصة إذا ما أُتِيحتْ، وتتعدَّدُ المواقف التي تَشِي بالخبرة في الحياة وصروف الدّهر، ويكون المثلُ حاضرا كما العادة مُسْتَلهّمًا مِنَ البيئة الحيوانيّة، فيقول «**صالح**» وهو بصدد إبعاد سلعته عن أعين الجمارك في السّوق «**اللّي قاريه الذّيب حافظه السّلوقي**»[3] وهذا يدلّ على أنه مزوّد بخبرة كبيرة تكفل له الهروب والنجاة من أيديهم، فمهما كان دهاؤهم كبيرا فدهاؤه أكبر منهم، ولن يتمكّنوا منه ومن سلعته، وفي مقام آخر يتذكّر كيف تمكّنوا من القبض عليه وهو يُسوّق سلعته التي

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) المصدر نفسه، ص 41.

احتجزوها كلّها فيقول«**صالح**»: «**الذّيب تفوت عليه مرّة**»[1]، فهذا الموقف الذي عاشه سابقا أعطاه خبرة في التّعامل مع الجمارك علىٰ الحدود، وفي السّوق، فأصبح في خَلَدِه راسخا ما معناه : أنّه لن يُقبض عليه من قبلهم وهو الحذر المُتَيَقِّظُ.

يجري علىٰ لسان «**صالح**» وهو يتحدّث عن «**هتلر**»، مَثَلٌ يقول فيه: «**النّملة كي تَطْعَنْ تَتْرَيَّشْ**»[2] ويُقصد به أنّ أطماع «**هتلر**» في السّيطرة علىٰ أوروبا والعالم أودت به إلىٰ الهلاك المحتوم، فمثلَه كمثل النّملة تعيش في مكان آمن بعيدا عن أعدائها رِدْحًا من الزّمنِ، حتّىٰ إذا هَرِمتْ نبتَ لها جناحان، فتُحسّ كأنّها قد تحرّرت من عُقالِها فتطير، ليأتي طائرٌ جائعٌ فيلتقِمَهَا، وتنتهي حياتها في بطنه، بعد أن كانت مستورة عنه بعيدة عن ناظريه.

ويُعَبَّر عن الخبرة الاجتماعية في مواضع أُخَرَ من الرّواية ويُرافقها المثل الشّعبي كظلّها، فيستحضر الرّاوي علىٰ لسان «**رومل**»، وهو يتحدّث إلىٰ «**صالح**» عن أهل «**البراريك**» المثل القائل: «**قَدْ ما عَنْدك تَسْوَىٰ**»[3] أي أنّ قيمة الإنسان في المجتمع مشروطة بما يمتلكُهُ، فإن امتلك الكثير سترتفع أسهمه ويعلو مقامه بينهم، وإن حدث العكسُ فستكون القيمة الاجتماعية كذلك، وهذا المثل جاء من أجل التّعبير عن حالة نفسيّة شعوريّة يعيشها «**رومل**» وغيره من البائسين الفقراء، هي الشّعور بالبؤس والشّقاء والدّونيّة، في مجتمع أصبح شُغله الشّاغل اللهث وراء الماديّات والتّهافت عليها، وإلىٰ جانب الأمثال السّابقة يسري علىٰ لسان البطل مثلٌ شعبيٌّ، وهو يخوضُ صراعه مع «**ياسين**» الذي احتقر «**حميدا القهواجي**» أمام أنظار الجميع، والسّبب في هذا الاحتقار، تشَاغُل «**القهواجيّ**» عن «**ياسين**» وهو يطلب القهوة ممّا أثار حفيظتهُ، وبدأ بالبحث عن أتفه الأسباب ليُقيم معركة في المقهىٰ ويقوم بإذلال «**القهواجي**» أمام الجميع، ولم يستطع «**صالح**» أن يكظم غيظهُ، بعد أن خاطب «**ياسين**» بهدوء، والذي رفض الانصياع للكلام بهذه النّبرة ممّا استدعىٰ تغييرها والهجوم علىٰ ياسين قائلا له: «**سَبَّه وَوَلاتْهَا حْدُوره**»[4]، ليؤكّد أنّ سبب إحراج القهواجيّ أمام الجميع لم يَكُ مُقْنعًا، وإنّما هو سببٌ تافهٌ ووَجَدَ مُنْحدرًا، فرَاحَ يَصنَعُ من الحبّة قبّة، ويبحث عن الذّرائع من أجل خلقِ خُصومَةٍ من لا شيء.

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 119.

(3) المصدر نفسه، ص 108.

(4) المصدر نفسه، ص 113.

يستعان بالمثل الشّعبيُّ كذلك في التّعبير عن العلاقات الاجتماعيّة التي تحكم النّاس فـ«**السّبايبِي**» الذي أراد استغلال صالح في التّهريب ولم ينجح، ممّا اضطرّه إلىٰ استعمال «**ياسين**»، يقول له «**صالح**» معبّرا عن أنفتهِ وشرفِهِ رغم الفقر: «**أعْطِ تاخذْ**»[1] أي أنّه إذا أردت أن تأخذ القليل عليك بَذْل الكثير، ذلك أنّ شراء الذّمّة وبيع الرّجولة والشرف شيء بعيد المنال وإن لم يكن مستحيلا، ويُعبّر البطل في موضع آخر عن موقفه من رجال الحكومة، والقائمين علىٰ البلديّة علىٰ وجه الخصوص بقوله: «**يَقْتُلون ويمشون في جنازة الميّت**»[2] من أجل التّوكيد علىٰ أنّ هؤلاء هم السّبب في البؤس والشّقاء الذي ترزح تحته هذه الطّبقة المغلوبة علىٰ أمرها.

يؤدّي المثل الشّعبي دوره المنوط به في التّعبير عن حالات اليأس والخيبة والبؤس والشّقاء والوحدة، وممّا جاء في خضمّ هذا الحقل قولُ صالح بن عامر وهو في طريقه إلىٰ سيدي بلعباس «**الله غالب يا الطّالب**»[3]، ولم يقل هذا المثل إلّا بعد يأسه من بيع سلعته وتسويقها في بلدة «**مسيردا**»، حيث طالها الكَسَادُ والبَوَارُ، ممّا دفعه إلىٰ البحث عن مجال آخر لبيع سلعته وكانت الوجهة المقصودة هي سيدي بلعبّاس وماخور الحاجّة طيطما تحديدًا.

وفي معرض حديث «**صالح**» مع «**النّمس**» في المخفر، بعد أن أُلقي عليه القبض في الحدود وهو يُهرّبُ السّلع، وبعد ليلة شاقّة غمرتهم المياهُ فيها حتىٰ الرّكب، يطلب من«**الجمركي**» تقديم بطّانية تدرأُ عنه قساوة البرد ليجيبُه «**الجمركي**» بِرَدٍّ قاسٍ جدًا قائلا له: «وهل أنا خادمك يا السّي صالح حتّىٰ تأمرني، **ثمّة يموت قاسي**»[4] فهذا المثل الذي أُخْتير بعناية في هذا السّياق يلمّحُ أكثر ممّا يُصرّح بالحالة المزرية التي كان عليها «**صالح**»، كما يؤكّد علىٰ قساوة الجمركيّ الذي رفض تقديم مساعدة بسيطة لسجين علىٰ حافة الانهيار.

تتوالىٰ الأمثال الشعبية الدّالة علىٰ حالات الحزن واليأس، ففي أثناء دَفْنِ «الْعَرْبِي»، المتوَفّىٰ بنيران الجمارك يقول له «**صالح**»، وهو يضعه في اللّحد «آه يا الْعَرْبِي يا ولد مّا، **الدنيا بنت الكلب تعطينا مؤخّرتها**»[5]، وهذا المثل يُكَنّي عن الحظّ التّعيس الذي أصبح الفقراء أمثالهم يَرْتَكِسُون فيه، بينما غيرهم ينعمون في الرّخاء ورغد العيش.

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 148.

(2) المصدر نفسه، ص 201.

(3) المصدر نفسه، ص 51.

(4) المصدر نفسه، ص 83.

(5) المصدر نفسه، ص 98.

وعندما يستبدّ اليأس بنفسية «**صالح**» وهو يبحث عن عمل يقيه مخاطر الحدود، يُقرّر الذّهاب إلىٰ دار البلدية من أجل طلب حقّه في الاستفادة من أراضي الثورة الزّراعية، وهو متوجّه إلىٰ هناك يُخامره شكٌّ في عدم الحصول علىٰ مبتغاهُ، إلاّ أنّهُ يُقرّر الذّهاب والمغامرة فيقول: «**يا تجيب يا تخيب**»[1]. والملاحظ أنّ هذا المثل الشعبيّ المقوُل بالدّارجة يحتوي علىٰ مسحة جمالية، وإيقاع موسيقي مُحبّب للنّفس، إذ تبرز فيه مُحسّنات بديعيّة هي: الطباق والجناس، فأمّا الطّباق فيظهر في أنّ «**تْجيب**» بالدّارجة يقابلها في الفصيح الظّفر والفوز والغنيمة وحصول المراد، وأمّا «**تخيب**»، الفصيحة في الأصل، تُقابلها الخيبة والخسران وعدم الحصول علىٰ المُرادِ.

ويبرزُ الجناس في أنّ الكلمتين تتجانسان في أغلب الأحرف ولا تختلفان سوىٰ في حرفين هما: الجيم والخاء.

ويُمارس حضور الأموات في أحلام النّاس خوفا وحزنا ويأسا، ظنّا منهم أنّ هذا نذير شؤم، يأذن بقرب الأجل ودُنُوّه، وهذا الأمر قد حدث مع «**لونجا**» وحَكَته لـ «**صالح**»، إذ ما فتئ «**الْعَرْبِي**» يُراودها في أحلامها ولم تجد سبيلا لدفع نذير الشّؤم الذي حاق بها سوىٰ أن تقول له: «**احْجَارِكْ يْشَدُّوكْ**»[2].

وتَشِي هذه التّصرفات بمحدوديّة فكر هذه الطّبقة وضحالة ثقافتها، إذ ما تزال تصدّق بحضور الأموات والأشباح، وقدرتها علىٰ التّصرف في حياة النّاس، وإن سلّمنا بهذا الحضور، فهل كلمة «**احْجَارِكْ يْشَدُّوكْ**» ستدفع شرّ هذا البلاء المستطير الذي يلاحقها ؟

وفي سياق الحديث الذي دار بين «**موحْ الكتابي**» الرجل الإداري النّزيه، و«**صالح**» عن «**السّبايبي**»، والأيادي الأخطبوطيّة التي يملكها من «مسيردا إلىٰ العاصمة»، جاء المثل ليعبّر عن هذا الرجل الوصوليّ بقوله :«... يخسر من هنا، يَرْبح مِنْ هُناك، **تْخَرْجَه من الباب يَدخُلْ من الطّاقة** ...»[3] وهذا المثل يُشخّص بحقٍّ وضعية «**السّبايبي**» في علاقاته مع النّاس، ذلك أنّه إذا ما رام الحُصُول علىٰ شيء، بَذَلَ له الغالي والنّفيس بغية تحصيله، وإن واجهته العقبات

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 118.

(2) المصدر نفسه، ص 140.

(3) المصدر نفسه، ص 148.

لتحقيق ما يُريد لجأ إلىٰ الطّرائق الخبيثة، ولو كان ذلك علىٰ حساب أعزّ الناس علىٰ قلبه، وهذا ما يتّسم به الإنسان الوصوليّ الذي يرفع شعار: الغاية تبرّر الوسيلة.

وحين تأثّف رُوّاد محلّ «**الخالدِي**» بالمجمر، وراحُوا يلعبون لُعبة الورقِ، ذكر ياسين صالح قائلا: «هه، كلب الدّشرة منذ فترة لم يظهر، ليرُدَّ عليه الخالدي- والله كان رجلاً طيبًا، **عَاشْ ما كْسَبْ، مات ما خلّىٰ**»[1]، وهذا المثل الذي جرىٰ علىٰ لسان «**الخالدي**»، يسْري علىٰ حالة «**صالح**» والذي نشأ في الفقر وَشَبّ فيه وشاب عليه، فهو لم يحصّل عملاً يحفظ به ماء وجهه، كما أنّه لم يستفد من أراضي التأميم ولا منحة المجاهدين، كما أنّه فقد زوجته المسيرديّة وطفله الذي أحبّه دون أن يراه، كما أنّه كاد أن يفقد حصانه وحتّىٰ حياته وهو يحاول عبور الحدود ... فالمثل في هذا الموضع قد شخّص حياة صالح من بدايتها إلىٰ نهايتها، مُركّزا تركيزًا شديدا علىٰ حالة الفقر والعوز التي انغمس فيها من منبت شعره إلىٰ أخمص قدميه.

ولمّا طال غياب «**صالح**» عن أهل القرية لاسيما «**لونجا**» التي حملت منه سِفاحا، وكانت دائمة التّفكير في طريقة تُنجيها من ملامة النّاس وإطلاقهم ألسنتهم فيها، اهتدت في الأخير إلىٰ قرار مغادرة المنطقة ذات ليلة وكأنّها لم تعرف عن أهلها شيئا فقالت: «... وإن كَبُرتِ المسألةُ ولم يظهر، سأحمل رأسي وطفلي وحاجيّاتي، وأرحل ذات ليلةٍ **لا من شافْ ولا دْرَىٰ**»[2]وهي بهذا تعني وكأنّها لم تعشْ بهذه المنطقة ولم ترَ فيها أحدا ولم تتعرفه، وهذا المثل علىٰ الرّغم من قصره، إلاّ أنّه يعبّر عن معانٍ عميقة مسكوت عنها، منها وكأنّها لم تعرف «**صالحا**» ولم تحمل منه، والقارئ يعلم مدىٰ صعوبة الموقف وخطورته، عندما تحمل المرأة طفلا غير شرعيّ في بلدة صغيرة.

وحين يعود البطل ذات ليلة فجأةً، وحصانه مُصابٌ، تساعدهُ «**لونجا**» في إنقاذه، وتبوحُ له بالسّر الدّفين الذي يَقُضُّ مَضجعها وهو حملها منه، فيطمئنها مؤكدًا أنّه وإيّاها لا يملكان غيرهما في هذا العالم المخيف، ويُعبّر عن هذا بقوله: «**مَقْطُوعان من شجرة يا ابْنْتِي**»[3] ويُعبّر المثل عن حالة كلّ منهما، إذ لا يوجد أهل له، إذ فَقَدَ زوجته المسيرديّة وولده في مستشفىٰ

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 162.

(2) المصدر نفسه، ص 177.

(3) المصدر نفسه، ص 210.

الغزوات، كما لم يتحدّث عن أمّ أو أب أو أخ، سوىٰ حديثه عن القبيلة التي ينحدر منها قبيلة بني هلال، والوضعيّة نفسها تعيشها «**لونجا**»، أرملة الإمام، التي تركت أهلها منذ مدّة بجبال جرجرة، ولا تعرف عنهم شيئا.

ويُعبّر «**صالح**»، وهو يتحاور مع «**السّبايبي**» عن يأسه المطبق منه أولا، ومن مشاريع الحكومة التي هي عبارة عن وعود لم تجسّد لحدّ الآن في أرض الواقع، فالتّأميم ومشروع بناء السّد معلّقان إلىٰ حين فيقول: «**اخْدم يا التّاعس للنّاعس**»[1] وهو بهذا يؤكّد له أنّ ما يقترحه عليه من العمل مع بعض والتّعاون علىٰ تهريب الأغنام، صفقة خاسرة من البداية للمغامر بنفسه، يقوم فيها هو بدور التّعيس، فيتحدّىٰ المخاطر والموت، بينما يكون «**السّبايبي**» نائما والأرباح تتهاطل عليه هطول المطر، فالمثل الشّعبي في هذه الومضة قد عبّر بحقّ عن فكريْن مختلفيْن ينتميان إلىٰ طبقتين متمايزتين، فكرٌ **وُصُوليٌّ** يَهُمُّهُ تحقيق الرّبح مهما كانت الوسيلة، مقابل فكر يتميّز **بالطّيبة من جهة وبالأَنَفَةِ وعزّة النّفس** من جهة أخرىٰ، وطبقة **برجوازيّة** ذات جوهر **رجعيّ**، مقابل أخرىٰ **شغّيلة بروليتاريّة** تكدح ليلها ونهارها لتجني لقمة عيشٍ تَسُدُّ بِهِ رمقها.

ويبلغ الغضب مُنْتَهاهُ بـ«**صالح**»، ويستبدُّ به بعد مشاجرته مع «**ياسين**» في مقهىٰ «**احميدا القهواجي**» الذي حاول تهدئة أعصاب البطل بذكر مناقبه التي يتحلّىٰ بها وعلىٰ رأسها الصّبر، فيردُّ عليه «**صالح**» رافعا عقيرته: «**الصْبَرْ يَدْبَرْ**»[2]، وهذا المثل كان بمثابة المركز لما سيأتي من أحداث، فالصّبر قد نفذ، ولابدّ له من القيام بشيء يَقيه الفقر والعَوَزَ، ولابدّ له من الكلام والمطالبة بحقّه من الحكومة في التوظيف والاستفادة من مِنَح المجاهدين والدفاع عن حقّه المشروع في أراضي التّأميم.

إنّ الأمثال الشّعبية الواردة سابقا عبّرت بحقّ عن الخَيْبات وحالات اليأس التي كانت تطال شُخوص الرّواية، ولعلّ أكثرها تعبيرا عن هذه الحالة ما ورد علىٰ لسان الحانوتي «**الخالدي**» وهو يتحدّث إلىٰ «**لونجا**» عن «**صالح**» الذي اختفىٰ ولم يظهر من أمره شيء عندما خرج مَغيظا مُحنَقا من المعاملة السّيّئة التي عومل بها في البلديّة، ممّا تسبّب له بصدمة عندما

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 102.

(2) المصدر نفسه، ص 117.

وجد أنّ القائمين علىٰ الحكومة وشؤونها الإدارية الحسّاسة، زُمرة من الخَوَنَة في عهد الاستعمار، و من ذوي الماضي المشبوه، ليسْرِي علىٰ لسان الخالدي مثلا شعبيّا يقول: «**عِشْ تْشُوفْ**»[1]، وهو يعبّر بحقٍّ عن الحالة النّفسية الشّعورية إزاء هذه الشّريحة التي تتحكّم في أنفاس البلاد، والتي انقلبت فيها القيم عشيّة الاستقلال، فأصبح العميلُ في الماضي شريفًا في الحاضر، ومن ذوي المسؤوليات، وفي الوقت نفسه أضحىٰ شريف الماضي يُعاني من أجل إثبات شرفه، ويحتاج إلىٰ وثائق وشهادات حتّىٰ يتسنّىٰ له الحفاظ علىٰ هذا الشّرف الذي تلعب به أيادي العملاء والخونة.

إلىٰ جانب الأمثال الشعبيّة التي تعبّر عن خبرة الحياة، واليأس والخيبة، هناك أمثال أُخَرُ عبّرت بصدق عن نُصحٍ وإرشادٍ نابع من الخبرة المُستقاة طول الحياة، منها «**اِنْسَ الهَمْ ينْسَاكْ**»[2]، ولقد جرىٰ هذا المثل علىٰ لسان «**احميدا القهواجي**» والذي مرّ بظروف عصيبة جدّا، سببُها موت «**الْعَرْبِي**» ابنه بين يديه في مخفر الجمارك إثر تلقّيه رصاصات أوْدَت بحياته في ظلِّ الإهمال الذي تلقّاهُ من رجال الحكومة، فتوجّهَ بهذا المثل لـ «**صالح**»، وهما علىٰ شفير النّهر، و«**احْميدا**» يقوم بإطعام الطّيور المختلفة التي وجد فيها سِلْوانا له من هذه المصائب التي لاحقته تِباعًا.

وفي خضمّ الغياب المفاجئ لـ«**صالح**» عن القرية وأهلها وحيرة الصّديق والعدوّ عن المصير الذي لحقه، يقول «**ياسين**» في محلّ «**الخالدي**» مستفزّا «**لونجا**»: «**اللّي ينطح الحيط تتكسّر قرونو**»[3] و المثل هذا جاء للتوكيد علىٰ أنّ البطل الغائب لاقىٰ مصير سابقيه الذين عارضوا «**السّبايبي**»، ومن مشىٰ علىٰ شاكِلَتِهِ، ورئيس البلديّة السّابق أسطع مثال، حيث وُجِدَ مقتولا دون أن يحرّك أحد ساكنا، وذلك بعد تهديده لـ«**السّبايبي**» بفتح جميع الملفّات الحسّاسة، كما يحمل هذا المثل نبرة تخويف هدفها : بثّ الخوف في أوصال «**لونجا**» علىٰ «**صالح**» وهو الرّجل الذي تحبُّ وتحملُ طفله في أحشائها، ويتلاقىٰ هذا المثل الشّعبيُّ، مع ما قاله الشّاعر العربي قديما (الأعشىٰ)[4][البسيط]:

كَنَاطِحٍ صَخْرَةً يَوْمًا لِيُفْلِقَهَا ❁ فَلَمْ يَضِرْهَا وَأَوْهَىٰ قَرْنَهُ الوَعِل

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 165.

(2) المصدر نفسه، ص 108.

(3) المصدر نفسه، ص 165.

(4) شرح القصائد العشر، الخطيب التّبريزي، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط4، 1400هـ/ 1980م، ص437.

ويضرب هذا البيت والمثل السّابق، في مقام من يكلّف نفسه فوق طاقتها ويكون المصير في الأخير الفشل والبوْءُ بالخُسران والإخفاق الذريع .

وفي سبيل التّخفيف عن «**صالح**» همومه القديمة المتجدّدة بعد أن أسرّت إليه «**لونجا**» خبر حملها منه، وخوفه هو من كلام النّاس ويقينه من أنّهما غير متوافقين من حيث السّنُّ، إذ هو في عُمر أبيها وحَيْرَتُهُ في طريقة كَفِّ ألسنة المتطاولين عليهما تُبادر «**لونجا**» بالقول: «**اللّي يسمع كلام النّاس، تقتله الفقعة**»[1] من أجل التّوكيد علىٰ ثقتها به وأنّها مستعدّة للمُضي قُدُمًا معه، لا يَهُمُّهَا رأي النّاس وكلامهم، إذ لو سمعت لهم واستجابت لِمَا يقولون لَمَاتتْ ألمًا وحُزنا وكمدا.

ومما يستدعي الإشارة والتنبيه إليه، أنه إذا حملت بعض الأمثال ملامح الحزن والخيبة، فإنّه من جهة أخرىٰ قد حمل البعض الآخر منها معانيَ الحسن والجمال، ويظهر هذا عندما تمرُّ «**لونجا**» بمُخيِّلة «صالح» بقدّها وجمالها وزينتها، لتتجلىٰ فجأة أمام عينيه فيقول: «أُذكر اللّبية تَهْدَفْ»[2] ومعنىٰ هذا المثل: أُذكر اللبؤة تظهر أمامك، ماثلة بين يديك، وفي تشبيهه «**للونجا**» بـ«**اللّبؤة**» دلالة علىٰ القوة والجمال والجموح، وما يجري في هذا الحقل .

ويؤدّي المثل دورًا آخر في البيئة القرويّة «**مسيردا**»، هو دور الإعلام، فعندما غادر «**الجمارك**» السّوق التي اقتحموها لمصادرة البضاعة المهرّبة من الحدود يُنادِي مُنادٍ في السّوق بأعلىٰ صوته «**أُخُّرجي يا الفيران من الغيران**»[3] من أجل إعلام أصحاب السّلع أنّهم في مأمن الآن، وفي مقدورهم البيع والشّراء دون خوف أو تردّد، بعد أن كانوا متخفّين أو مُخْفِين سلعتهم بعيدا عن الأنظار حتّىٰ لا تُصادَرَ.

ب- الأغنية الشعبية:

إلىٰ جانب المثل الشّعبيّ حضرت «**الأغنية الشّعبية**» كذلك، وكان ظهورها في فصول الرّواية كحظّ المثل، ذلك أنّ مستوىٰ هذا الظّهور كان مختلفا ومتفاوتا من فصل لآخر، إذ

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 209.

(2) المصدر نفسه، ص 104.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

ظهرت في الفصل الأول عشر أغنيات، وفي الفصل الثاني ثماني أغنيات، ويقلّ الفصلان الأخيران عن الأوّليْن بالضِّعف، فكان حظّ الفصل الثالث أغنيتين، بينما الأخير حاز أربع أغانٍ، ليكون المجموع في الأخير أربعا وعشرين أغنية شعبية.

حاول أحد المشتغلين على هذه الرّواية حصر المواضيع التي تناولتها الأغنية الشعبية في هذا النّص، فتوصّل إلى ما يلي: «التّعبير عن الحرقة النّفسيّة، والتّغنّي بمناقب البطل ومحاسنه، والكشف عن طبائع النّاس وسجاياهم، الخضوع للقدر المحتّم، الاستبشار بالمستقبل الزّاهر، التّغني بالحصان (**لزرق**)، الأهازيج التي يغنّيها **القوّال** (الحكواتي)»[1].

وبالاطلاع على هذا التّقسيم وعلى الأغاني الشعبيّة المبثوثة في تضاعيف هذه الرّواية، أقترح القيام بتعديل في هذه التّقسيمات، فعلى سبيل المثال يمكن المزج بين تقسيمين هُما: «**التّعبير عن الحرقة النّفسية، والخضوع للقَدَرِ المُحَتَّمِ**» إذ إنّ المُطّلع على الأغاني الشعبية سيلاحظ أنّ الحرقة النّفسية الواردة في هذا الكتاب يقصد بها التّعبير عن خلجات القلوب و«لواعج النّفس الإنسانيّة وحرقتها بتأثير الأشواق العاطفيّة»[2] وفي عنصر «الخضوع للقدر المحتّم»، يستشهد صاحب الكتاب بأغانٍ شعبيةٍ تُعبّر عن لوعة الفَقْدِ وعِظَمَ الكرب الذي نزل بشخوص الرّواية، منه ما كان يخصُّ العرْبِي «**ابن رومل**»، والذي مات رشقا بالرّصاص وهو على الحدود باحثا عن لقمة العيش، وأعتقد أنّ الحرقة النّفسية لا تعبّر عن الحبّ والغزلِ ومواقف الفرح، بل تعبّر كذلك عن الحزنِ وما يتّصل به.

هناك ملاحظة أخرى تتّصل بـ: «**الكشف عن مناقب النّاس وسجاياهم**»، و«**الأهازيج التي يُغنّيها القوّال**» حيث يجعل للأهازيج قسما خاصّا بها، في حين أنّ الكشف عن مناقب النّاس وسجاياهم من صُلب ما يقوله **القوّال**، وعندما يتحدّث النّاقد في عنصر «**الاستبشار بالمستقبل الزّاهر**»، فإنّه يستشهد بأغانٍ هي من صميم التّعبير عن الحرقة الإنسانيّة، حيث يكون البطل «**صالح**» مع «**لونجا**» في حالة طرب وهو يغنّي بصوته الجميل، مستجيبة بدورها لصوته برقصتها القبائلية.

(1) التراث الشعبيّ في الرّواية الجزائرية، بلحيا الطّاهر، منشورات التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، (دط)، 2000م، ص 170.

(2) المرجع نفسه، ص 170 .

بناءً على هذه الملاحظات المقدّمة حيال هذا التّقسيم، فإنّي سأستأنس ببعض العناصر التي ذكرها النّاقد، مقترحا بعض البدائل والتّغييرات، المتماشية والموضوعات التي تناولتها الأغنية الشّعبية، ومنها :

- **التّعبير عن الحرقة النّفسيّة:**

سبق وأشرت إلى أنّ التّعبير عن هذا الإحساس الإنسانيّ لا يخصُّ حالة الطرب والفرح، بل يخصّ كذلك حالات الحزن والفَقْد، ولقد عبّرت الأغنية الشعبيّة بحقّ عن هذا الموقف في عدّة مواضع من الرّواية، فمن مواقف الطّرب قول «**صالح**»:

«آه يَـا نَـــاري، يَـا نـــاري
إذا طْلَبْـتِ التّبَـن، عينـي نَعْطِيـك
وإذَا طْلَبْـتِ فْـرَاش، بقلبـي نْغَطّيـك
يـا نَـــاري، يَـا نَـــاري»[1]

وهذه الأغنية تعبّر عن احتراق داخليّ عاطفيّ، يمزّق نياط «**صالح**» عندما يتذكّر أوّل لقاء ضاجع فيه «**لونجا**» في الرّحبة التي يُوضع بها التّبن، حيث قصدته طالبة منه شيئا من التّبن لبقرتها، لينتهي هذا الطّلب بها بين أحضانه، ولا أدَلَّ على شدّة احتراق البطل وكَلَفِهِ الشّديد بـ«**لونجا**» كلمة «**آه**»، والتي تعبّر عن آهات مكنونة بداخله، لا تسعه كلمات المعجم للتّعبير عنها، يستتبع ذلك تكرار «**يا ناري**» أربع مرّات، وشُغْلُها نصف الأغنية، ممّا يؤكّد على العواطف التي كانت تلهب جوانح «صالح»، فضلا عن حالة الشّبق الشّديدة التي كانت تتملّكه بمجرد تذكّرها أو رؤيتها، ولم تبارحه «**لونجا**» ولا الولع بها حتى وهو في طريقه إلى سيدي بلعباس، فينشد بينه وبين نفسه:

«لونجـا يـا لونجـا
شعرتـــك خْبـــالة
دَلّي لِي سَالفك نطلع»[2]

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 22.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

يُركّز هذا المقطع على شيء كان يفتتن به «**البطل**» في هذه المرأة، وهو شعرها المتّسم بالطّول، وهذا من علامات الأنوثة التي كانت تفيض بها أرملة الإمام.

إن كان من خصائص الأغنية الشعبيّة أن تكون مجهولة المؤلف الأوّل، مثلها مِثلُ المثل الشّعبي، لكثرة دورانها على ألسنة النّاس، فإنّ الرّوائيّ قد استشهد بأغنية شعبيّة اشتهرت بها إحدى المغنّيات الشّعبيّات المشهورة باسم «**الشّيخة الرّميتي**» تقول فيها:

«**أنَـــا وحْبِيبِـــــي،**
صَــدْرَهْ علــى قلبــي
بَايْتِيــن قلبَــه بِقَلبــه»[1]

إنّ هذه الأغنية وما تحمله من فحش ظاهر في كلماتها الخادشة للحياء، والتي يمجُّها الطّبع الأصيل للإنسان، تُلمّح أكثر ممّا تُصرّحُ، لأنّها جاءت في سياق تعبير «**صالح**» عمّا كان يجري بينه وبين «**طيطما**» المشرفة على ماخور «**فيلاج اللّفت**» بسيدي بلعبّاس، حيث جمعتهما «**التّجارة والشّهوة**»، فأدّى هذا المقطع على الرغم من قصره دورا بارزا في فتح مخيّلة القارئ عمّا كان يجري في دور البغاء من فحش وفسق دون التّصريح كلّيا بالعملية برمّتها وما يترتب عنها.

ولم يكُن «**صالح**» هو العاشق الوحيد في هذه الرّواية، بل كان هناك «**العربي**» ابن «**رومل**» والذي تعلّق بـ«**حورية**» تعلّقا كبيرا، وراح يحكي لصالح عن آلامه نتيجة حبّه لها، فدعاه إلى الاستماع إليه بآذان مصغية وهما على الحدود لا يهمُّهُما لا الجمارك، ولا رصاصهم، فيرفع العربي عقيرته بالغناء:

«**آنــارك أبُـــو ناريـــن**
آيْ نَــارك مــا تَطْفــاشْ
آلَسْــمر آكْحــل العِيــنْ
آيْ قْطَعْ خَبْرَكْ ما جَاشْ»[2]

تتكرّر في هذا المقطع كلمة «**نار**» ثلاث مرّات موصوفة بصفة الثّبات على حال واحدة،

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 72.
(2) المصدر نفسه، ص 80.

هي عدم قابليّتها للانطفاء، ممّا يشي بِعِظمها وعِظم ما يَضْطَرِمُ بداخله من عواطف متأجّجة، لا سبيل إلىٰ قهرها سوىٰ لُقيا حبيبته السّمراء، المنقطعةُ أخبارُها، ممّا أدخله في حالة يأس وحزن يعبّر عنها قوله:

«آقُولُـوا لَخْلِيلـي / إلاَّ مْشِـيتْ باللّيـل
مَـا بْقَىٰ لِي لِيــلْ / نْشُـوفْ فِيـهْ لَخْلِيلْ»[1]

يعبّر هذا المقطع عن حالة شعوريّة يعيشها «**العربي**»، وهي آلام الوجد والبعادِ، وممّا عمّق هذه التّجربة: عنصر الزّمان، إذ كان هذا الغناء ليلا فضلا عن المكان الذي كان بعيدا عن التّجمعات السكنيّة، ممّا يجعل المتلقّي يستذكر تجارب الشّاعر العربي القديم «امرؤ القيس»، والذي كانت تنزل عليه الهموم كَمَوْج البحر ليْلاً، ممّا يدلّ علىٰ عظم المصيبة وهوْل الكربِ الذي يعيشه.

وتعتري «**صالحا**» حالة من النّشوة الغريبة، وطرب لا يضاهيه طرب بعد استهلاكه لِقَنَانِي «**الرُّوحْ**»، وتزداد هذه النّشوة اضْطراما بحضور «**لونجا**» بقوامها الرّشيق وجسدها البضّ المتناسق، فبعد معركة «**صالح**» مع «**ياسين**» في مقهىٰ «**رومل**» واندحار «**ياسين**» الذي شتم «**لونجا**» وحاول إذلال «**رومل**»، تقتحم «**لونجا**» كوخ «**صالح**» في المساء البارد حاملة معها عشاءها لاقتسامه مع بطلها الذي أظهر روحا قتالية كبرىٰ من أجل الدّفاع عنها، وفور رؤيته لها وكانت الخَمْرَة قد لعبت برأسه بادرها مغنّيا:

«لُونجَـــا يَـــا لونجـا
شَعرتـــــك خْبـــالـــة
كْلِيـت سَـبْع رجّالـة
والثّامنـــــة هجّـــالـــة
وَاشْ عْشَاك اللّيلة / آبَنت أمَّا»[2]

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 81.
(2) المصدر نفسه، ص 134.

وتستجيب بدورها لهذه الرّوح الخفيفة بابتسامة جميلة، يَفْتَرُّ عنها ثَغْرها العذْبُ وتقول له:

«عْشَـــــايَ نْزيلَـــــــه

ورْقَـــــادِي قرينـــــة

وَاشْ عْشاك اللّيلة / آولد أمَّا»[1]

وهذه المقاطع علىٰ ما تحتويه من روح مرحة خفيفة، تُعتبر تمهيدا لما سيأتي في هذه اللّيلة من أحداث في الكوخ، إذ يسْتَتْبِعُها إطْعامُ «**صالحٍ**» البُرْغل بيديها، وما يصْحبُ هذه العملية من دلالٍ استدعت تذكّره لحادثة التّبن التي وقعت بينهما، ليستنتج في الأخير أنّ هذه الحادثة هي التي شجّعت هذه الشّابة الغضّة علىٰ اقتحام مَخْدعه والاختلاء به، لتصل إلىٰ وضع يدها بيده، ووضع رأسها علىٰ صدره، ويزداد هذا الأمر إثارة عندما تطلب منه أن يُغنّي لها ويشترط لذلك أن ترقص له بدورها رقصة جبال جرجرة، حيث لم تتوان لحظة في الاستجابة لطلبه «... قامت بطولها الفارع، شدّت خصرها وأفخاذها بخرقات حمراء، بان جسدها ممتلئا ومثيرا للدّهشة...»[2]، ممّا ألْهَمه الغناء بصوت مرتفع قائلا:

«بـالله يـا الشَّـمعة سْـألتك

ردّي لِـــي سْآلـــي

آشْ بِيكْ في اللّيالي تبكي

مازلـــت شْعيلـــة»[3]

ويُعلِّق «**الطّاهر بلحيا**» علىٰ هذه الأغنية قائلا: «هذه التّرديدات من أشهر الأغاني الشعبية المغربيّة، والتي يحفظها الشعب عن ظهر قلب، لخفّة كلماتها وحُسْن إيقاعها وعُمق معانيها ثمّ للدّلالات التي تؤدّيها»[4]، وهذه الأغنية وللأسباب المذكورة أثّرت في نفسية «**لونجا**» أيّما تأثير، إذ بمجرّد سماعها لها طفقت تتلوّىٰ: «...بألم مع اختلاط الألوان التي كانت تأكل الشّمعة، هزّت أوْرَاكَهَا ... شعرت بنفسها تتحوّل إلىٰ طائر نورس يحلّق في الفضاءات العالية،

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 134.

(2) المصدر نفسه، ص 137.

(3) المصدر نفسه، ص 138.

(4) التراث الشعبي في الرّواية الجزائرية، بلحيا الطّاهر، ص 176.

يثقب النّيازك وصدر السّماء ويتمدّد كألسنة النّار المقدّسة، تحرّك نور الشمعة تحوّلت إلىٰ نسمة إلىٰ شعاع عموديّ من شمس صيفيّة حارقة ... هي ذي **لونجا** تحترق كالفراشة ...»[1]

ويزداد هذا الاضطرام سُخونة بعد أن يغنّي مقطعا آخر قائلا:

«يَـــا وعـــدي لـــــو
جِيـت يـــا الشّمعـــة
نَحْكِـي لـك مـا جْـرَىٰ لِـي
تَنْسَـــــاي غْرايبَـــــك
وتَسَمْعِـي لغريبتي طويلـه»[2]

وتؤثر هذه الكلمات في نفسية المرأة، فترفع من إيقاعها في الرّقص، «دخلت الأغنية قلبها كالسّهم، دارت في مكانها طائرا مذبوحا ثمّ تهالكت علىٰ صدره ...»[3] لتكون الأغنية في المقطعين تمهيدا لما سيأتي، إذ تنتهي بين أحضانه بعد أن همس في أذنها بمقطع أعيد تكراره في الرّواية أكثر من مرّتين هو:

«لونجـا يـا لونجـا
شعرتـــك خْبـــالة
دَلِّـي لِـي سَـالفك نطلـع»[4]

ليدخل العشيقان بعد هذا في حالة لا يُحسّان فيها بشيء، سوىٰ تقطّع أنفاسهما تحت بعضهما البعض، وهما يعيشان لذّة لم يسبق لأحدهما أن عاش شيئا مماثلا لها. ويتكرّر مقطع:

«لونجـا يـا لونجـا
شعرتـــك خْبـــالة
دَلِّـي لِـي سَـالفك نطلـع»[5]

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 138.
(2) المصدر نفسه ص 139.
(3) المصدر نفسه، ص 139.
(4) المصدر نفسه، ص 140.
(5) المصدر نفسه، ص 179.

لا علىٰ لسان «**صالح**» ولكن علىٰ لسان «**لونجا**» نفسها، والتي شعرت بوحدة قاتلة بعد غيابه عن القرية، وعنها علىٰ وجه الخصوص، إذ راحت تتذكّر الزمن الجميل الذي قضته برفقته، هو يغنّي لها وهي ترقص له، لتنتهي في الأخير بين يديه كالعصفورة التي لسعها برد الشتاء، ولم تجد لها مأوىٰ سوىٰ وكر «**صالح بن عامر**».

إنّ الأغنية الشعبية لم تعبّر في هذا العنصر عن حالات الأفراح فقط، بل عبّرت بصدق كذلك عن حالات الأتْراحِ، والحزنِ، المكتنفة شخوص الرّواية، ومن هذه الحالات تلك الأهزوجة التي بكىٰ فيها «**صالح**» صديقَه، وابن صديقه «**العربي**»، بكاه وهو واقف علىٰ قبره يقول:

«العربـي يـا العربـي خُويَـا
وشْـحال مـن عَرْبـي قَتْلَـه الضِّيـمْ
إلَّ نَبْكـي مَـا نْـرَدَّكْ آخُويَـا
وإلَّ سَـكَتْ مـا رَاحْ يـذُوب الغِيـمْ»[1]

تعبّرُ هذه الأهزوجة بأسطرها الأربعة، بحقّ عن تجربة صادقة، وإن كانت الشّخصيات ورقيّة لا وجود لها علىٰ أرض الواقع، إذ تحمل معاني الحزن العميق الضّارب بجذوره في أعماق النّفسية الإنسانيّة، والتي حَارت في السّبيل الذي تختازه حتىٰ تقضي علىٰ آلامها، فإن بكت وسال دمعها سِجاما فلن ينفع هذا في شيء ولن يعود العربي إلىٰ هذه الدنيا، وإن آثرت السّكوت فمَنْ ذا الذي سيُبَدّد سحابة الحزن التي ألمّت بها واستبدَّت ولم تجد منها خلاصا وفَكاكا ؟! ويتذكّر «**صالح**» في مساء جنازة «**العربي**» تلك الأهزوجة التي كان يردّدها كلّما دخل الوادي رفقة صديقه، فيقول فيها:

«آه يـا العربـي يَـا العربـي
خَاطـر، والـوَادي أدَّاني
نَهْبَـزْ في المـاءِ نَشَـدُّو
ونْعَيّـطْ وِيـنْ الرّجـال
والمُوجـات اللاّيزيـدُو»[2]

(1) نوّار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

تُستهلُّ هذه الأغنية بآهةٍ للتّعبير عن الألم الذي لحق بالمتكلم المنشد، يليها اسم المخاطب «العربي»، وتكرّر مرّتين بحرف النّداء من أجل لفت الانتباه، ليأتي بعد ذلك وصف الحالة التي تعتري المتكلّم، حيث أصيب باليأس عند جَرف المياه إيّاهُ، حاول التّشبّث بشيء فلم يجد غير الماء، صاح طالبا النّجدة فلم يجد له مُنجدا يدرأُ عنه خطر الموت الذي يتهدّده والمياه تزداد قوّة وتدفعه نحو حتفه.

إنّ صورة الغريق هذه، وهو يموت حزنا وأسىً، تنسحب علىٰ حال «**صالح**»، و«**رومل**»، و«**زوجته**» و«**خالته**» و«**حورية**» حيث لم يجدوا «**للعربي**» يدًا تنقذه من براثن الموت الذي أودىٰ به في صمت مطبق، ورجال الجمارك يُقهقهون بلا مسؤولية ولا حسيب أو رقيب، فلم يملكوا سوىٰ الحزن والبكاء عليه بمرارة، وتكشف أغنية أخرىٰ هذا الإحساس وتعمّقه أكثر فأكثر فيقول «**صالح**»:

«القلعة العالية واشحال أدّات ناس
العربي ويَا العربي خُويا
لُوْ كان جيت سْمَا ونْجُوم
نْخلِيك كي الطير تْحُومْ»[1]

تعبّر هذه الأغنية عن أنّ «**العربي**» ليس إلاّ واحدا من فقراء كثيرين ماتوا وهم يكدحون في سبيل الحصول علىٰ لقمة عيش فالقلعة العالية لا يهمّها شيء إنْ عُورضت سواء أكان رئيس بلدية كالرئيس «بودخلة» والذي اُغتيل بطريقة سرّية لم تُكشف تفاصيلها إلاّ بوجود جثّته عائمة في سيل من الدّماء، أم كان أحد التّعساء الفقراء الذين وضعتهم الأقدار بين أيدي القائمين علىٰ هذه القلعة مثل: «**سي لخضر**» أو «**العربي**».

ولم تعبّر الأغنية الشعبية كما سبقت الإشارة عن الحرقة النّفسية فقط، بل عبّرت كذلك عن مواضيع أخرىٰ هي:

- **الفخر بالحصان:**

يحضُر الحصان في الأغنية الشّعبية حضورا متفاوتا علىٰ مستوىٰ فصول الرّواية، فيظهر

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 143.

في **الفصل الأوّل** ثلاث مرّات ويختفي في **الفصل الثاني والثالث**، ويَحْتَفِي به الرّوائي في **الفصل الرّابع** الموسوم :«**صهيل الجياد المتعبة**»، فيظهر ثلاث مرّات، وأعتقد أنّ سبب هذا الاحتفاء راجع إلىٰ دور الحصان في إنقاذ البطل من رصاص الجمارك علىٰ الحدود.

إنّ أوّل أغنية شعبية تَحْتَفِي بالحصان هي:

«سِـرْ يَـا وَلْـدِي سِـرْ
سِـرْ الدّنيَـا مـا تْخُـونْ
أنَـا وأنـتَ والبَـرّ
واللّـي كان يْكُـونْ، اللّـي كانْ يْكُـون، اللّـي كَان يْكـونْ»[1]

جرت هذه الأغنية علىٰ لسان البطل عند توجّهه إلىٰ السُّوق لتسويق بضاعته التي هرّبها من الحدود، وهو متوجّس من رجال الجمارك الذين يداهمون بُؤَر تسويق السّلع المهرّبة علىٰ حين غرّة، ومن أمارات هذا التّوجّس حثُّه الحصانَ علىٰ السّيْرِ الحثيث بتكرار كلمة «سِرْ» ثلاث مرّات،إضافة إلىٰ تكرار «اللّي كان يكون» ثلاث مرّات كذلك، والتي تدلّ علىٰ المصير المجهولِ الذي قد يُلاقِيه في السّوق، فإمّا أن يبيع سلعته ويرجع محبورًا وإمّا ينالُها البَوَارُ فيضطرّ إلىٰ نقلها إلىٰ أفْضية أخرىٰ كسوق سيدي بلعباس، وقد يَطالُها مصير آخر أسوء من البَوَارِ هو إنتهاؤها بين أيدي الجمارك الذين يعملون علىٰ مصادرة السّلع المُهرّبة مع صاحبها الذي قد يقضي أيّاما طويلة وحتّىٰ سنوات خلْفَ قُضْبَان السِّجنِ.

وتربط الحصان «**لزرق**» بصاحبه علاقة وطيدةٌ أشبه بعلاقة الجِسْمِ والرّوح، فلا يمكن لأحد أن يكون دون وُجُود الآخر وتعكس هذه العلاقة الأغنية التّالية:

«يَـا لـزرق، يـا لـزرق، مـا نْبِيعـكْ مَـا نَشْـرِيكْ
نْخَلِّيـكْ لمُمُّـو العِيـنْ، تَزْهَـا وتَركـبْ عْلِيـكْ
يَـا نَـارِي، يـا نـاري
وعْـــلاشْ حَارقْنِـــي يـا نـــارِي»[2]

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 32.
(2) المصدر نفسه، ص 49.

ظهرت هذه الأغنية على لسان «صالح» وهو في طريقه إلى سيدي بلعبّاس عندما راحَ يتأمّلُ السّهولَ والسُّهوبَ فأطْلَق العِنانِ لمخيّلته مُسْتذْكِرًا قَبائل بَنِي هِلال وأبطالها، إذْ من المُحْتمل جدًا أن تكون أقدامهم قد وطئت هذه المضارب الوَعرة وهم في سبيل البحث عن مكان آمن يستقرّون فيه، وفي خضمّ هذه الأحداث يتذكّر حصانه الذي سمّاه «**لزرق**» وكيف قضيَا معا أوقاتا رائعة كوّنت بينهما علاقة حميمة جعلت **الأزرق** وكأنّه أحد أفراد العائلة لا يُقدَّرُ بثمنٍ، وغير قابل للبيع والشّراء.

ولعلّ أكبر الأسباب التي جعلت «**البطل**» يتعلّقُ بحصانه كلَّ هذا التّعلقِ مَا تكشفُهُ الأغنية التي يردّدها :

«يَـا لـــزرق أَنَـا رَبَّيْتـك
وبْسَـرْجْ الفضَّـة وَدّيتـك
والورغـــــانْ حريـــــر»[1]

في هذا المقطع يظهر سرّ التّعلق الكبير بالحصان وهو أنّ البطل قد رَبّىٰ حصانه مُذْ أنْ كان صغيرا وأحاطه بعنايته ورعايته، فألبسه السّرجَ الفِضِّيَّ وغطّاه بالحرير مع جوانبه، وهذه العناية جعلت الحصان وفيّا لصاحبه يجِدُهُ في النّائبات كلّما احتاج إليه، يأتمِرُ بأمره إن أرادَ جَرْيًا أو خَبَبًا ومَشْيًا سريعا، فيستجيب لهذا كلّه بلا كلل أو ملل، فيناجيه على الحدود ويقول له:

«سِـرْ، سِـرْ يَـا ولْـد أمَّـا
المخلولـة فيَّـا تَسْـتَنّىٰ
وأنـا لاهِـي بالغيـر»[2]

ويستتْبعُ هذا المقطع مقطع آخر، يقول فيه «**صالح**» في جوف اللّيل البهيم، ذي البرد الشّديد:

«لـزرق عاطـي وَذنَـه لـيَ
يصغـي في لفـظ مْعَانِـي
وَطَّـىٰ بظَهْـرَه ينبّـهْ فِـيَّ
وطَـارْ مِثْـلَ الطّيـر»[3]

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 182.
(2) المصدر نفسه، ص 182.
(3) المصدر نفسه، ص 183.

عمل هذا المقطع على التّمهيد لما سيقع من أحداث، إذ يفاجأُ البطل برجال الجمارك وسيّارتهم تتعقّبه والرّصاص يُصوّبُ نحوهُ لولا حذاقة هذا الحصان وقوّتُهُ وسرعته التي تضاهي سرعة الطّير في جوِّ السّماء.

وآخر أغنية في الفصل الأخير تتحدّث عن الحصان، جاءت على لسان «صالح» يقول فيها:

«سَــرجُوا لِــي عَــوْدِي والمَخْلَــه
نَلحَــقْ عْلِيهــم في الدّخلــه»[1]

هذان السّطران تتأكّد فيهما مكانة الحصان في حياة الرّجل حيث يُسهّل له عمليّة الانتقال من مكان لآخر بلا عَنَتٍ أو مَشقَّةٍ.

أغاني القوّال والبرّاح: لم تقتصر الأغنية الشعبيّة بظهورها على لسان «**صالح**» أو «**العربي**» أو «**لونجا**» في حالات الطّرب والخوف وإبداء التّعلق بالحصان، بل ظهرت في أحيان أخرى على لسان من يسمّى: «**القوّال**» وهو الذي يقوم بسرد القصص الشّعبية في الأسواق، وقبل أن يشرع في سردِ حكاياته يقول للمتحلّقين حوله:

«قبـل البدايـة عَشْـرَة دُورُو للوالديـن
وِينَــكْ يــا اللّــي تْحَــبْ الوالديــن
والشُّــهداء والأنبيــاء والصّالحِيــنْ
عَشْــــرَة دُورو للمَسْكيــــنْ»[2]

يلاحظ القارئ لهذه الأهزوجة، أنّ «**القَوّال**» يطلب مبلغا ماليا قدره «**عشرة دورو**» حتى يبدأ في سرد الحكاية وهذا الطّلب كان بطريقة يلامس بها شعور الحاضرين، الهدف منها اسْتِمالتهم بأن يكون هذا المبلغ الماليّ صدقة على الوالدين، وتَسْرِي في الوقت نفسه على الشهداء والأنبياء والصّالحين من رجال المسلمين، ملتمسا في هذا كلّه إيقاعا مُحبّبا للنفس تمثّل في السّجع، زاد كلامه جمالية وسهّل طريقه للوقوع في النّفوس موقعا حسنًا.

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 44.
(2) المصدر نفسه، ص 222.

وصَاحَبَ هذه الأهزوجة «**صوت القلُّوز والقصبة**»[1] من أجل جذب النّاس نحو الحلقة، لتأتي بعدها أغنية أخرىٰ يقول فيها:

«**شُـوفُو شَـلَّة مِـن العَـدَاء**
وَاقْفَـة فـــي البِيبَـانْ
والقْلـــوبْ القاسحـــة
مـا خـلاّت حـد يبـانْ[2].

ويكشف «**القوّال**» في هذا المقطع عن العلاقات التي أصبحت تجمع الناس، يعاملون بعضهم معاملة العدوّ عدوّه، قلوبهم قاسية يملؤها الحقد والكراهية ومن أجل استمالة الجمهور يلجأ «**القوّال**»إلىٰ الإيقاع مرة أخرىٰ، حيث يمكن كتابة هذه الأسطر كما يُكتب الشعر العمودي، لنحصل في الأخير علىٰ قافية موحّدة هي (بَانْ)، ممّا أعطىٰ للأهزوجة ملمحا جماليا علىٰ الرّغم من لغتها العامّية التي كُتبت بها.

إلىٰ جانب «**القَوّالُ**» في السّوق، يوجد «**البرّاحْ**» في «القرية»، يقول:

«**يَا السّامعين، ما تسمعون إلاّ سماع الخير**
ساعة الخِيرْ جَاتْ، والظّلامْ اللّي كَانْ راحْ
نْهَـار الحَـدّ رَاهَـا تَبْـدَا الخَدْمَـة في البَـرَاجْ
اللّـي مَـا جَـرَّدْشْ رُوحَـهْ يْجَـرَّدْ
يَـــا السّامعِيـــنْ»[3]

إن كان هدف «**القَوّالُ**» هو استمالة النّاس بشتّىٰ الطّرائق الممكنة من أجل اسْتِدْرَارِ أَكُفِّهِمْ، فإنّ مهمة «**البَرَّاحْ**» هي إعلام النّاس بالشيء المستجَدِّ ذي الأهمّية البليغة ولا يُراعِي «**البرّاح**» ما يُجهد فيه نفسَه «**القَوّالُ**» من طلب للإيقاع، ولعلّ الشبه بين ما يقوله «**القوّال والبَرّاح**» كامن في طريقة كتابة الرّوائيّ لما يقولانه، إذ يرتكز علىٰ ما يشبه الأسطر الشعريّة، فضلا عن طريقة الأداء التي يعتمد فيها علىٰ الصّوت الجَهْوَرِيِّ بغية إسماع النّاس وإعلامهم بالموضوع الذي يُرامُ إيصَاله إلىٰ أسْماعهمْ.

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 44.
(2) المصدر نفسه، ص 45.
(3) المصدر نفسه، ص 174.

التّنويه بمناقب صالح: يُمَثّل هذا العنصر أغنية واحدة جاءت في الصّفحات الأولىٰ للرّواية، علىٰ لسان الرّاوي يقول فيها:

«آه يَـا صَالـح، يـا صالـح
يَـا صالـح يـا الصّالـحْ
يـَا نَـا
يـــا القمـــحْ البَلْيُونِـــي
وعْيُونَـــــكْ آصَالـــــــحْ
كُحَـــــــلْ وعَجْبُونِـــــــي
يـا صالـحْ آ الزّيـنْ يَـا عِينِيـنْ الطّيـرْ»[1]

يتردَّدُ في هذه الأغنية اسم «**صالح**» ثلاث مرّات متتالية، يعقبها الاسم نفسه معرّفا بالألف واللاّم، من أجل التّوكيد علىٰ إلحاق صفة "**الصَّلاَح**" بهذا الشّخص الحامل لهذا الاسم، لتتواتر بعد ذلك الصّفات الحسنة التي يتميّز بها البطل، كتشبيهه بالقمح البليوني وهو أحد أشهر أنواع القمح جودة، ولعلّ سبب هذا التّشبيه يظهر في اللّون الذي يتميّز به هذا القمح، والذي يقترب من لون جلد بني **آدم** المائل إلىٰ السمرة، وكذلك كانت بشرة «صالح»، كما نال الحُسنُ نصيبا من عيونه ذات اللّون الأسود الجميل، الشّبيه بأعين الطّير في لمعانها وحدّتها وقوّتها.

تلك هي أهمّ الصّفات الخِلْقِيَّة التي تميّز بها «**صالح**»، وكانت مثار إعجاب الكثيرات، منهنّ زوجته المسيرديّة، وبعدها «**لونجا**» الشّابة أرملة الإمام.

التّفاؤل بالمستقبل المُشرق: يجد القارئ المتتبّع للأغنية الشّعبية في هذه الرّواية أنّ ملمح التّفاؤل موجود في إحدىٰ الأغاني التي غنّاها «**البطل**» لـ«**لونجا**» بعد ليلة شاقّة يقول فيها:

«رَارِي يَـــا بنْتِـــي رَارْ
غَـدّا يْفَـرَّجْ رَبِّـي / ونَبْنِـي لَـكْ دَارْ
غَـدَّا يْغِيـبْ اللّيـلْ / ويْبَـانْ النّهـارْ
رَارِي يَـــا بنْتِـــي رَارْ

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 09.

بْلادْنَـا كْبِيـرَة / وأحْنَـا صْغَـارْ
اللّي مَـا كْلاَهْ البَـرْ فِينَـا، كْلاَتُ النَّـارْ
رَارِي يَـــا بنْتِـــي رَارْ
غَـدّا نْدِيـرْ الجّنَـاحْ / ونْطِيـرْ لَبْعِيـدْ
نَرْكَـبْ بُوبَـرْكَاتْ / نَكْسَـرْ قَيـد لَعْبِيدْ
رَارِي يَـــا بنْتِـــي رَارْ
غَـدَّا يْغِيـبْ اللّيـلْ / ويْبَـانْ النّهـارْ
اللّي مَـا كْلاَهْ البَّـرْ فِينَـا، كْلاَتُ النَّـارْ
رَارِي يَـــا بنْتِـــي رَارْ
غَـدّا نْدِيـرْ الجّنَـاحْ / ونْطِيـرْ لَبْعِيـدْ
نَرْكَـبْ بُوبَـرْكَاتْ / نَكْسَـرْ قَيـد لَعْبِيدْ
رَارِي يَـــا بنْتِـــي رَارْ
غَـدَّا يْغِيـبْ اللّيـلْ / ويْبَـانْ النّهـارْ»[1]

يستعمل «**صالح**» عبارة "**رَارِي**" وهي كلمة تُستعمل لهدْهَدَةِ الأطْفَال وبَعْثِ الاطْمِئنان في قُلُوبهم لتنويمهم، لتَتَوالىٰ بعد ذلك مقاطع متساوية الأشطر، موحّدة الإيقاع والرّويّ، تحمل البشائر في طيّاتها وتنبئ بالمستقبل المشرق الذي سيأتي، إذ سيبني بيتا مُسْتقلاً بِه، عندما ينجلي اللّيل رمز الهمِّ والشّقاء والكرْب ويحلُّ محلّه النّهار رمز التّفاؤل والإشراق، كما يُعرّج كذلك في مقطع آخر من هذه الأنشودة بعد الفصل بينها، وبين الأولىٰ بعبارة هي أشبه باللاّزمة «**رَارِي يَا بنْتِي رَارْ**»، علىٰ ذكر الوطن الذي وصفه بالكبير المترامي الأطراف، وما يلاقيه النّاس من مشقّة وشطفٍ في العيش، فمنْ لَمْ يمُتْ بالبرِّ قاطعا الفَيَافِي، مات بالرّصاص في الحدود.

علىٰ الرّغم من تقديم هذه الصّورة ذات الطّابع التّشاؤمي، المأساوي لما يجري بأهل هذه البلدة، إلاّ أنّ مسحة التّفاؤل تتغلّب عليها، إذْ يَرىٰ المُسْتقبل حاملا للخير والمسرّات، سيتخلّصُ فيه من الوضع السّيئ الذي يعيشه ويطير بعيدا عنه بمعيّة حصانه مكسّرا قيود الذُّلِ والهوان، لتأتي بعد هذا المقطع اللاّزمة «**رَارِي يَا بنْتِي رَارْ**»، وبعدها يُكرّر:

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 213.

«**غَدًّا يُغِيبُ اللّيْلُ ويْبَانُ النّهارْ**»[1]، من أجل التّوكيد على تفاؤله بالمستقبل، وزوال اللّيل وإشراق الصباح.

لو تمعّن القارئ في الموقع الذي جاءت فيه هذه الأغنية الشعبيّة لأدرك سبب التّفاؤل الذي اعترى البطل وراحَ يُردّدُ ويُدندنُ في مسْمَعي «**لونجا**» هذه الكلمات، إذ تعدّدت الأسباب الدّاعية لهذا، فهو قد عاد ليعيش بين ظَهْرَانَيْ أحِبّائه، كما نجا من رصاص الجمارك على الحدود بمعية حصانه الذي أُصيب بجروح بليغة إثر تلقّيه عيارات نارية في صدره، كما كان يحلم ويتفاءل بـ«**مُوح الكتاتبي**» الإداريّ النّزيه الذي وعده كذا مرّة بأنّه سيفضح «**السّبابيي**» و«**النّمس**» وجميع المتآمرين والخونة في اللحظة المناسبة، ذلك أنّ الأدلّة متوفرة لديه ومستعدّ للذهاب في قضيّته بعيدا مع هؤلاء، وفوق هذا وذاك بُشْرَى «**لونجا**» له، وهي حامل بطفل من صلبه تمنّى طول حياته أن يُرزق به، فضلا عن توَصُّلِه بخبر أنّه مقيّدٌ ضمن العمّال المُشْتغِلين في السّدِّ وبالتّالي حصوله على منصب عمل، يحفظ به ماء وجهه ويقيه خطر المغامرة نحو الحدود لتحصيل لقمة العيش.

بهذه النظرة الاستشراقيّة ذات الطّابع التّفاؤلي يُختتمُ توظيف التُّراث الشّعبي، ذي الصبغة الشّفهيّة ممثلا كما سبقت الإشارة في: «**الأمثال الشّعبيّة، والأغنية الشّعبيّة**»، وهذا الجُنوحُ في توظيف التّراث الشّعبيّ، الكاشف عن شريحة اجتماعية مسحوقة تَكِدُّ لَيْلها على الحدود وتغامر بحياتها لتحصيل لقمة العيش لم يَكُ اعتباطيّا، بل له ما يُبرِّرهُ وبلسان الرّوائي نفسه إذ يقول: «**حينما أكونُ ابن قَرْيتِي، أكُونُ عالَمِيًّا**»[2] وهو بهذا التّصريح يؤكّد على أنّ العالميّة لها من الأبواب الكثير كتوظيف التّراث بشتّى أنواعه وأشكاله.

إلى جانب هذا المبرّر هناك مبرّر آخر، يتجلى في محاولة إيهام الرّوائي للقارئ أنّ الأحداث التي جرت في هذه الرّواية واقعيّة أو ممكنة الوقوع، وهذا ما اصْطُلِحَ على تسميته: «**الكتابة المتخلّلة**، بحيث ترِدُ داخل الكتابة الأصليّة كلمات أو فقرات أجنبيّة أو من لغات شعبيّة، ووظيفة هذا التشكيل متّصلة أيضا بالتّحفيز الواقعيّ، وهي ترد في الحوار غالبا ويتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفةٍ حسب الرّصيد الثّقافي الذي يمتلكه»[3] .

(1) نوار اللّوز، واسيني الأعرج، ص 213.

(2) هكذا تحدّث واسيني الأعرج، كمال الرّياحي، الشركة التونسيّة للنشر، وتنمية فنون الرّسم، تونس، (دط)، 2009م، ص 31.

(3) بنية النّص السرّدي من منظور النّقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991م، ص 59.

إذن: فتوظيف اللّهجة العاميّة والأمثال والأغاني يرتبط بالتّحفيز الواقعي، أي إنّها مواد خارج أدبيّة تُدرجُ داخل العمل الفنّي من أجل إضفاء نوع من الواقعيّة علىٰ الشيء المكتوب، وحتىٰ يبقىٰ تأويل التّوظيف مفتوحا علىٰ جميع القراءات، حسب درجة ثقافة القارئ المُؤوّل المتعامل مع النّصّ، محاولا فكّ رُموزه، وهذا الرّكون في استعمال اللّهجات الشعبيّة كما يُلاحظ في الرواية فضلا عن تسمية الفضاء الذي تمور فيه الأحداث، وهو فضاء «مسيردا» الواقعيّ، لا يقوم «بدور الإيهام بالواقع فقط عندما يُصوّر أماكن واقعيّة، بل من أجل توكيد الارتباط باتّجاه روائيّ متميّز هو الاتجاه الواقعي» [1]

كما قد يفسّر الإيغال في توصيف المكان الواقعيّ فضلا عن توظيف التّراث الشّعبيّ بما يؤكّده أمبيرتو إيكو،قائلا : «إنّ قراءة نصّ سردي ما معناه تبنّي قاعدة أساس: يعقد القارئ ميثاقا تخييليّا ضمنيا مع المؤلّف، وهو ما كان يسمّيه «**كولوردج**» : تعطيل الإحساس بالارتياب، فعلىٰ القارئ أن يعلم أنّ المحكيّ هو قصة خيالية دون أن يعني ذلك أنها مجرّد كذب، إنّ المؤلّف يوهمنا فقط كما يقول «**سورل**» أنه يقدّم لنا إثباتا صحيحا، إننا نقبل الميثاق التّخييليَّ ونتظاهر بأنّنا نعتقد أنّ ما يُروىٰ لنا وَقعَ فِعلا » [2] .

استنادا علىٰ ما أقرّه «**أمبيرتو إيكو**»، فعلىٰ القارئ النموذجيّ عند قراءته لنصّ سرديّ، أن يلتزم بالميثاق التّخييليّ مع الرّوائيّ الذي يسعىٰ جاهدا إلىٰ الاستعانة بمدوّنة لغوية تسعىٰ إلىٰ إيهامه بواقعية الأحداث، وبموجب هذا الاتفاق، يتفاعل القارئ مع الأحداث، دون أن يشغل باله في البحث عن مدىٰ مطابقتها للواقع من عدمه .

وما يسع قوله عند تصفّح نصّ سردي علىٰ شاكلة « **نوّار اللوز**»، هو أنّ الرّوائيّ سعىٰ منذ البداية إلىٰ عقد ميثاق تخييليّ مع قارئ نصّه، وتجلّىٰ هذا في تلك المناصّات التي جاءت في صدر الرّواية، فضلا عن اللّغة المستعملة التي أبانت عن شريحة اجتماعية معيّنة، تمارس تحركاتها في فضاء «**مسيردا**» مسقط رأس الرّوائيّ، والذي هو في حنين دائم له في العديد من كتاباته .

❑❑❑

(1) يُنظر: بنية النّص السرّدي من منظور النّقد الأدبي، حميد لحمداني، ص 66.

(2) 6 نزهات في غابة السّرد، أمبيرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م، ص 125، 126.

الفصل الثالث

العتبات والتعلّق النّصي
في رواية:
2084، حكاية العربي الأخير

وقفتُ في الفصل السّابق علىٰ رواية «**نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفريّ**»، وهي من بواكير أعمال «**واسّيني الأعرج**»، ذات الطّابع الواقعيّ، وعالجت العتبات المُتجلّية فيها علىٰ اختلاف مسمّياتها ومواقعها، كما تطرّقت إلىٰ التّناصّ الذي كان تراثيّا بحقّ.

وأروم في هذا الفصل البحثَ عن نوع من «**المتعاليات النّصية**» يعتبر أكثر شموليّة وكلّية من التّناص، وهو ما سمّاه جيرار جنيت: «**التّعلق النّصي**» (***Hypertextualité***) ذلك أنّ الرّواية -نموذج الدّراسة- والتي هي نصّ لاحق، تستدعي نصّا روائيا سابقا، هو: «1984» للرّوائي البريطاني «**جورج أورويل** ***George Orwell***» التي يُحلّل فيها واقع الاشتراكيّة البريطانيّة ويستشرف مستقبلها، حيث رآه عبارة عن سلسلة من الكوارث ستحلّ بالإنسان مطلع القرن العشرين.

يسير الرّوائي «**واسيني الأعرج**» علىٰ هدي «**جورج أورويل**»، ويحاول استشراف مستقبل العالم والعرب خاصّة في ظل التّطوّر العلميّ والتّكنولوجيّ والصّراع علىٰ «النّفط» و«موارد الماء».

وقبل التّطرق إلىٰ مكامن التّعلق النّصي بين النّص السابق واللاّحق أجدني مدفوعا إلىٰ معالجة «**العتبات**» أو «**المناص**» إذ أنّ الرّوائي أولاها اهتماما كبيرا في هذا العمل، كما أنّه بالموازنة بين رواية «**نوّار اللّوز**»، وهذه الرّواية يجد القارئ بعض الاختلافات بينهما، والتي تُوحي بوَعي كبير بأهمّيتها وفائدة وجودها.

قبل البدء في محاولة استجلاء العتبات والتّعلّق النّصّي، أقدّم -كما في الفصل السّابق- تلخيصا موجزا لأحداث هذه الرّواية.

1. ملخص الرّواية:

«**2084- حكاية العربيّ الأخير**» من أواخر إصدارات **واسيني الأعرج** الرّوائية، وهي من حيث الحجم كبيرة، تحتوي أربع مائة وأربعا وستّين صفحة (464)، موزّعة علىٰ ثمانية فصول، كلّ واحد فيها يحمل عنوانا وتَصْديرا خاصًّا به، وكلّ فصل يتكوّن من مجموعة من المقاطع عددها أربعة (4) في سبعة فصول، ما عدا الفصل الثامن والأخير فقد ضمّ ثلاثة فقط.

عُنْوِنَ **الفصل الأوّل**: «**رماد علىٰ حافّة الغياب**»[1]، يحكي في مقطعيه «**الأول والثاني**» عن

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم)، الرّغاية، الجزائر (دط)، 2015م، ص 12.

«**ليتل بروز** ***Little brother***» شخصيتُه والمكانُ الذي يتموقع فيه، يُراقب الشّاردة والواردة في قلعة حصينة في قلب الرّبع الخالي، يرىٰ الناس من حيث لا يَروْنَهُ عبر شاشة رصد تصوّر حتّىٰ الجرذان في جنح اللّيل وهي تتناسل، وقد فرض نظاما صارما في القلعة حتىٰ من حيث لون اللّباس، إذ الأبيض للأطباء والأزرق للضّيوف والكاكي للضّباط والعسكر والأسود لرجال الإنقاذ والمرقّط لأصحاب المهامّ الخاصّة والبرتقاليّ للمساجين، يراقب بحذر وترقّب شَدِيدَيْن بِمعِيَّة فريق من الأطباء الحالة الصّحية للعالم النّووي ذي الأصول العربية «**آدم غريب**»، والذي أُنْقِذَ منْ اغْتيالٍ محقّق بمطار «**رواسي**» (***Roissy***)، لينقل إثر ذلك إلىٰ القلعة.

يُعاني «**ليتل بروز**» من عدّة أمراض تنخر جسده، ومع ذلك يُصرّ أنّه لن يتنحّىٰ عن منصبه إلاّ برتبة «ماريشال»، علىٰ الرغم من أنّه لا يستطيع حتىٰ قضاء حاجاته البيولوجية براحة، إذ يعاني من بتر في عضوه التّناسلي المعوَّضِ بآخر اصطناعيّ، يرىٰ الموت عندما يريد تنظيفه من الرّمل الذي علق به لكثرة الزّوابع الرّملية، لا يحبّ ملاقاة النّاس علىٰ الرّغم من طلب منظمة «***Lidrafic***» لقاءه، حيث كلّف نائبه «**السّير جُون**» بالإجابة عن التساؤلات مادامت لا تتعارض وقوانين القلعة، مع الإشارة إلىٰ أنّ هذا اللّقاء يكون بإشرافه من مكان آخر.

يركّز المقطعان الثّالث والرّابع علىٰ اللحظات الأولىٰ لـ«**آدم غريب**» في القلعة، فضلا عن بداياته في الاشتغال علىٰ علم الفيزياء الذي برع فيه، وأهّله أن يكون عالما نوويّا، ولقائه بزوجته اليابانية «**أمايا**»، ويُصادفُ وجوده في القلعة مرور مائة سنة علىٰ ولادة «**البيغ بروذر**» (***Big Brother***)، والذي يُحتفىٰ به احتفاءً كبيرا، فتُقدّم للجميع نسخٌ من رواية «1984» لجورج أورويل، كما تردّد شعاراته واحدا بعد الآخر، وهنا يتساءل «**آدم**» عن السّبب الوجيه للاحتفاء بطاغية، إذ من الواجب مُحاكمته أمام ضحاياه الحقيقيّين والافتراضيّين.

كما يُشير المقطعان إلىٰ التّحالفات «**الأورو أمريكية**» الرأسمالية و«**الرّوشينار يا**» الاشتراكية من أجل السّيطرة علىٰ المواد الأوّلية في منطقة «**آرابيا**»، ذلك أنّ العرب قد أصبحوا مشرّدين في الصّحاري بعد أن كانوا في المقدّمة، والطّليعة وبمناسبة الاحتفال بمرور مئوية علىٰ ميلاد «**بيغ بروذر**» تفتح القلعة «**بوكْسَاتها**» لإطعام الآرابيِّين المشرّدين في أعماق الصّحراء، حيث تهافتوا علىٰ الأكل وتقاتلوا عليه، داخل البوكسات وخارجها مع الذين لم تُمنح لهم

فرصة الظّفر بمكان داخل البوكسات، كلّ هذا يتمُّ برعاية عسكرية يشرف عليها الكولونيل «**صامويل**»، وتحت أنظار «**إيفا**» من منظمة «**ليدرافيك**» و«**آدم غريب**»، اللذان يحملان تصريحا من قبل «**ليتل بروز**»، يُخوِّل لهما الاقتراب لمشاهدة العرب وهم علىٰ أبواب القاعة.

حمل **الفصل الثاني** عنوان «**إيفا تفتح النوافذ المغلقة**»[1]، يحكي المقطع عن القلعة بوصفها مكانا مغلقا موبوءًا مراقَبا، وعلىٰ الرّغم من هذه الصّرامة إلاّ أنّ «**إيفا**» استطاعت أن تمنح «**آدم**» حقّ استعمال جهاز تسجيل صغير، مع أنه لا يسمح لأيّ كان حيازة مثل هذه الأجهزة، والعلّة في هذا أنّه عالم كبير وليس ضيفا ولا مُقيمًا، ويعود المقطع الذي يليه عن طريق الفلاش باك أو الارتداد إلىٰ مطار «**رواسيه**» ويصوّر كيف أُنْقِذ «**آدم**» من محاولة الاغتيال من قِبَل التّنظيم، وكيف كانت رحلته من المطار إلىٰ مضيق جبل هُرْمُز، ثمّ بعد ذلك إلىٰ القلعة في عمق الرّبع الخالي، والمقطع الثالث ينبش في عمق حياة «**آدم**» وعلاقته بوالده وأخته في«**آرابيا**»، إذ كانا يشتغلان بصناعة الخبز، وبَيْعِه في أعالي الجبال، وعاد إليهما «**آدم**» بعدما أُصيبَ بانزلاق غضروفيّ في السّباق بالجامعة، وعلىٰ الرّغم من طلباته في «**آرابيا**» للحصول علىٰ عمل وفق تخصّصه، إلاّ أنّه قُوبِل بالرّفض ليقرّر بعد ذلك العودة إلىٰ «**أمايا**» التي راسلته كثيرا، مؤكّدة في الوقت نفسه أنّ المخبر يفتح له ذراعيه لأنهم يحتاجونه، ليعود بعد ذلك الرّوائيّ زمنيّا إلىٰ حاضر «**آدم**» في القلعة، واصفا إيّاها، مُشيرا إلىٰ بعض الامتيازات التي حظي بها كممارسة رياضة الجري بالمدرّج وصحبة سلحفاة سمّاها «**حوّاء**»، وتزداد هذه الامتيازات عندما يُصْحَبُ «**آدم**» برفقة عسكري مجهول الهويّة وفق ما تقتضيه الصّرامة العسكرية وسرّية القلعة وهو معصوب العينين إلىٰ مكان مجهول، وبعد فتحه عينيه يجد صديقه المقرّب «**سميث**» ويتجاذبان حديثا عن القلعة و«**أمايا**»، ويؤكّد له أنّ مخبر القلعة مفتوح له لمواصلة أبحاثه المهمّة التي رشّحته لجائزة نوبل.

جاء **الفصل الثالث** معنونا بـ: «**كوابيس أمايا الثّقيلة**»[2]، ويحكي المقطع الأوّل عن نشاط «**آدم**» المتمثّل في الجري بمدرّج القلعة بمعيّة صديقه «**سميث**» وانضمام «**تُوني ويلسون**» إليهما، ويعود هؤلاء بالذّاكرة إلىٰ أيّام الجامعة وإصابة **آدم** في السّباق ودخوله المستشفىٰ وزيارة الأصحاب له، لاسيّما زيارة صديقه «**سيف**» ومخطوبته «نسرين» لمواساته في محنته،

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص 149.

دون نسيان الحديث عن أب القلعة «**ليتل بروز**» والأمراض التي يعاني منها.

وتبرز شخصيات أخرىٰ في المقطع الذي يليه، إذ تأتي إلىٰ القاعة بعثة علميّة مكوّنة من الدّكتور: «فرانكي دي فوكو» وهو باحث أنثروبولوجي و«**ألفونسو جيروم**» وهو رجل دين و«**سوزان كلبير**» الباحثة في العلوم الطبيعية لملاقاة «**آدم**» وأخْذِ مشورته عن إقامة تجارب نوويّة قرب سدّ الماء والتوكيد علىٰ إيجابيتها لأنّها مدروسة ولن تلحق الأذىٰ بالماء والنّاس، ويشير المقطع إلىٰ أنّ «**إثيوبيا**» تُسيطر علىٰ الماء بشكل مَهولٍ، ممّا أدخل مصر والسّودان في جفاف عظيم، ضاربة بذلك اتّفاقية 1902م عرض الحائط حيث تمنع إنشاء المشاريع الكبرىٰ علىٰ أطراف النّيل.

وتتوسّع شبكة معارف **آدم**، إضافة إلىٰ تعرّفه «**إيفا**» ولقائه صديقه القديم «**سميث**»، تأتيه زيارة مفاجئة تسرّه كثيرا، هي لصديقه السّابق في مخبر «**بنسلفانيا**» «**وليام ديك**» بمعيّة «**سميث**»، ويتحدّث الثلاثة عن تطوّر المشروع النّووي في المخبر، مع الإشارة إلىٰ دور «**آزاريا**» في التّخطيط لتطوير السّلاح النّووي وامتلاكها له، وانضمام صديقهم في المخبر المدعو: «**ليفي**» لأحد مخابرها النّووية، مبرّرا ذلك بحجج واهية.

خُصّص آخر مقطع في هذا الفصل للحديث عن عودة «**آدم**» إلىٰ العمل النّووي بمخبر القلعة، وهي مشروطة بضرورة رؤية زوجته «**أمايا**» ولو عن طريق «**السكايب**»، ثمّ تأخذه سِنَة من النّوم فيرىٰ أنّ القنبلة التي يشتغل عليها ستحصد ملايين الأرواح كما فعل الأمريكيّون في اليابان، علىٰ الرّغم من أنّ المشروع الذي يشتغل عليه «**بوكيت بومب**» هدفه مواجهة التنظيم الذي يهدّد العالم،إضافة إلىٰ تسليط الضّوء علىٰ مختلف الأخطاء التي وقع فيها هتلر.

أمّا **الفصل الرابع** فقد كان موسوما: «**رآها إذا تراءت له**»[1]، يحكي فيه الرّوائي تفاصيل نجاة «**آدم**» من محاولة الاغتيال التي شاهدها بأمّ عينه –عندما انتقل إلىٰ الطابق الخامس عند صديقه «**سميث**»– عبر شريط فيديو مسجّل، كما تأكّد من نجاة زوجته «**أمايا**» من الموت بفضل الحافلة التي غطّت عليها، كما يُعْلنُ **سميث** لـ«**آدم**» أن يستعدّ لاستقبال «**إيفا**» وهو متوجّه إلىٰ المدرّج لممارسة هوايته في الجري، وعند لقائهما تسرد علىٰ مسامعه ما تعيشه في السّدّ،

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 207.

إذ كوّنت علاقات وطيدة مع الكثير من الآرابيّين، ووجدت أحدهم يستغلّ خبرته ويأخذ بطريقة سرّية مياه السّد، كونه في السّابق مهندسا، ممّا أدّىٰ إلىٰ ذهاب ظمئِه بمعيّة جيرانه، إضافة إلىٰ غرسهم بعض المحاصيل المُموّهة بشكل كبير، ويستغلّ كلّ منهما خلوته بالآخر، ويمارسان العلاقة الحميميّة مرّتين بعد أن قضت «**إيفا**» اللّيلة كاملة مع «**آدم**» وفي الصّباح وقبل أن تغادر أعلمته أنّه سيتحدّث لزوجته «**أمايا**» وسيراها أخيرا عبر «السكايب»، كلّ هذا كان في غياب «**ليتل بروز**»، حيث تولّىٰ نائبُه أمر إدارة القلعة بعده، ولم يسمح بأن تُسجّل شاشة الرّصيد العلاقة الحميمية بين «**آدم**» و«**إيفا**» علىٰ الرّغم من أنّ القوانين هناك لا تُبيح هذه الأفعال، ويتّضح بجلاء في المقطع الثاني سبب غياب الأب الأصغر، حيث كان في مستشفىٰ قرب السّد يجري عملية زراعيّة لعضوه الذّكري، باءت في الأخير بالفشل الذّريع، وعند عودته قام بإجراء تغييرات إدارية تمثّلت في تحويل نائبه «**السّير جون**» الكولونيل للعمل في السّد وتعويضه بنائبين هما «**بيرل غروسمان**» و«**فيرديناند ليفي**»، ويحقّق «**آدم**» أمنيته في الحديث إلىٰ «**أمايا**» التي اشتاق إليها كثيرا ولكنّ الرّيْب قد خالج شعوره حيال كثير من الأشياء التي لم يَحْرِ لها جوابا منها: هل هذه هي «**أمايا**» حقيقة ؟ سرعان ما ينقطع البثُّ فجأة.

يتّضح في المقطع الأخير أنّ شكوك **آدم** كانت في محلّها، حيث يجتمع «**ليتل بروز**» ومعاوناهُ ويتحدّثون عن الاتّصال المُفبرك الخادع، والذي عملت فيه التّكنولوجيا عملها، إذ استعملوا صُوَر «**أمايا**» وبرامج متطوّرة تجعل الدّمية تتكلّم وكأنّها إنسان من لحم ودمٍ، إلاّ أنّ طلب «**آدم**» لها بتهجية كلمة «**أحبك**» باللغة العربيّة لم يكن متوقّعا، ممّا جعلها تتعلثم وتتيه كأنّها دمية «**مَانْغَا**»، وهذا كلّه كان باتفاق كلّ الأطراف المتواطئة علىٰ إخفاء حقيقة موت «**أمايا**» حتّىٰ يستغلّوا جهود **آدم** كلّ الاستغلال.

عنون الرّوائيّ **الفصل الخامس**: «**من ليس معنا فهو ضدّنا**»[1] يلتقي في مقطعه الأوّل «**آدم**»، و«**سميث**»، ويبثّ الأوّل للآخر شكوكه حول طبيعة المحادثة مع زوجته «**أمايا**»، ويعمل الصّديق علىٰ طمأنته، مؤكّدا له أنّ سبب شكّه معزُوّ إلىٰ ضعف الإشارة فقط.

ويشير المقطع إلىٰ الخطر الذي تشكّله «**آزاريا**»، كما يؤكّد علىٰ حتمية نهايتها، كما

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 263.

يتناول التّنظيم الذي يهدّد أمن القلعة وأهدافه المرسومة، وأنّ خريطة جديدة للعالم سوف تبرز للوجود، يغلبُ علىٰ أهلها التّفكّك والصّراعات والرّجوع إلىٰ الجاهلية الأولىٰ.

يعود الرّوائي في المقطع الثاني بالذّاكرة إلىٰ الماضي، فيعود «**آدم**» ليتذكّر زوجته «**أمايا**» ومناقشتهما لمشروعه النّوويّ، والذي كانت تعارضه أشدّ المعارضة، إضافة إلىٰ تبيان خطر التّنظيم والضّرائب التي ستُدفع جرّاء الاستهانة به، دون نسيان جرائم أمريكا في اليابان وما فعلته مع المُصابين بالإشعاعات النّوويّة.

يجلس الميجور «**توني**» إلىٰ «**آدم**» في المقطع الثالث، ويُخبره بأمر مهمٍّ هو: أنّ «**سميث**» قد ترك له رسالة، ولن يسلّمها له إلاّ بعد الإشارة منه بذلك، كما تبرزُ أهمّ أخطار التّنظيم المسطّرة ضدّ القلعة والعالم، وتبرّر دواعي الاهتمام بالنّووي وتطويره لأنّها موجّهة ضدّ التنظيم الدائم التّهديد للأمن القومي.

ويجتمع في المقطع الأخير بالمدرّج «**آدم**» و«**سميث**» والجنرال «**كلارك أندرسون**»، ونائبه في الحديث عن القضايا الحسّاسة «**غريزيلدا**» ويوجّه الشكر لـ**آدم** علىٰ جهوده في تطوير «**البوكيت بومب**»، لأنّه سيكون سلاحا فعّالا ضدّ التنظيم، وبعد هذا اللّقاء والذي كان في شكل محاضرة، يتلقّىٰ «**آدم**» اتّصالا من زعيم التّنظيم الملقّب: «**الكُورْبُو**» والذي لم يكن إلاّ زميله «**سيف**»، حيث وعده بذبحه وقتله والتّنكيل به كما فعل قديما بطائر المقنين عندما أمسكه.

واختار الرّوائي **للفصل السّادس** عنوان: «**العقربُ الأسودُ يشتعل في الرّملِ**»[1] يخرج «**آدم**» من القلعة في موكب عسكريّ إلىٰ مكان يسمّىٰ «**العقرب الأسود**»، وباسمه سُمّيت أوّل تجربة نووية لـ«**قنبلة الجيب**» ، والتي عرفت نجاحا كبيرا تلقّىٰ بموجبه كثيرا من المديح والتّهاني، كما رُشّح لحيازة جائزة نوبل، وبعد العودة من هذه التجربة إلىٰ القلعة يلتقي «**إيفا**» ويتحادثان عن المشروع النّووي وَكَيْل أمريكا فيه بمكياليْن، وضلوعها مع «**أزاريا**» في كثير من جرائم النّووي بتصفية عديد من العلماء من مختلف الدّول العربية، وتُصوّر الرّواية جريمة شنعاء ارتكبها التّنظيم بزعامة «**الكوربو**» ذهب ضحيّتها ضُبّاط سامون وعلماء كلّ هذا ضمن المقطعين الأول و الثاني.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 325.

في المقطع الذي يليهما تقام جنازة مهيبة للضّحايا وتُكرّم جَثَامِينهم في موكب عسكريّ، وتأتي إثر ذلك نتائج تجربة «**قنبلة الجيب**» التي كانت إيجابيّة، ومذهلة للعسكريّين، ذلك أنّ مجال الاتّساع والإصابة كان أكبر من المتوقع، ممّا أثلج صدورهم وأحزن «**آدم**» الذي أخطأ في جزئيّات بسيطة في الحساب والتّقدير، كما يتلقّىٰ رسالة من صديقته «**إيفا**» تبثُّه فيها شوقها إليه، وتُطلعه علىٰ سرٍّ خطير من أسرار القلعة هو تجارة المسؤولين فيها بالأعضاء البشرية للآرابيّين، وإهلاك التّجارب النّووية لكثير منهم، إذْ لم يعرفوا أنّ منطقة العقرب الأسود منطقة عسكريّة، وفي المقطع الأخير يتحرّىٰ «**آدم**» صدق الكلام الذي وصله من «**إيفا**» ويقف علىٰ الحقيقة وهو يتظاهر في المدرّج بأنه يمارس تمارينه الرّياضيّة اليوميّة، وعند عودته إلىٰ القلعة ودخوله الحمّام تنفتح شاشة الرّصد ويوجّه له «**ليتل بروز**» سؤالا عن محتوىٰ الورقة التي كان يقرأها بالمدّرج -رسالة **إيفا**-وعن سبب حرقه لها، وبعد تهرّب «**آدم**» وتملّصه من الإجابة تنغلق الشاشة، ولم تعد تظهر سوىٰ شعارات الأخ الأصغر.

«**الخطأ مهدُ الكارثةِ**»[1]، كان عنوان **الفصل السّابع** ويتحدّث مقطعاه الأوّل والثاني عن قيام التنظيم بهجوم شامل علىٰ القلعة ممّا أرْبَك القائمين عليها، ومن نتائجه في هجوم آخر، سقوط عديد من الضّحايا والجرحىٰ والمشرفين علىٰ الحاويات النّاقلة للنفط، منهم الجنرال «**سميث جوردن**» الذي تعرّض لإصابة بليغة أدّت إلىٰ موته، وحزن «**آدم**» علىٰ فقدان صديقه، وقدّم التماسا لـ«**ليتل بروز**» من أجل المشاركة في مراسم الدّفن، وقوبل هذا الالتماس بالرّفض علىٰ الرغم من توسّلات «**آدم**»، لأنّ بروتوكولات القلعة تحظُر حضور مدنيّ في جنازة مراسمها عسكرية.

وبعد هذا كلّه، يعود «**آدم**» إلىٰ حياته الطّبيعية في القلعة، ويشاركه في المضمار صديقه «**توني**»، ويُفضي كلٌّ منهما للآخر بسرّ تجارة الأعضاء البشرية التي تتمّ في الخفاء، لاسيّما بعد تعيين النّائبين الجديدين لـ «**ليتل بروز**»، ويخبر «**توني**» «**آدم**» أنّه مدعوّ لحضور حفلة «**الغوسبيل**» المُقامة علىٰ شرف روح الرّاحل «**سميث جوردن**» كما يخبره أنّه سيسلّمه الرّسالة التي تركها له «**سميث**» في الحفلة، ويتلقّىٰ **آدم** مفتاح «***U.S.B***» فيه شريط عن حادثة اختطافه وإنقاذه من الاغتيال، إلاّ أنّ الجديد فيه هو رؤيته «**أمايا**» مقتولة بعيار ناري أصابها في رأسها،

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 381.

وهذا ما عمل «**ليتل بروز**» علىٰ تعتيمه بمعيّة معاونيه، وفور اكتشاف الحقيقة المُرّة، يُكيل «**آدم**» أقذع الشّتائم لـ«**ليتل بروز**»، ليتلقّىٰ إثر هذه الصّدمة اتّصالا من زعيم التّنظيم «**سيف**» يهنّئه بالفوز بجائزة «**نوبل**» في الفيزياء، متوعّدًا قتله طال الزّمن أم قَصُر، كما يؤكّد له أنّ مكانته في القلعة قد تراجعت، وذلك بعد أن أُخذ منه ما يحتاجونه.

عنوان **الفصل الأخير** هو: «**إيفا تغرس حلما في قلبه**»[1]، يتلقّىٰ «**آدم**» كثيرا من الهدايا بمناسبة فوزه بجائزة «**نوبل**»، ولم تُثِره منها إلاّ تلك التي أرسلتها له «**إيفا**»، قنّينة عطر كانت «**أمايا**» تُحبّها وورقة معها تحمل كثيرا من الحبّ والمودة والمفاجآت، إذ كانت ابنته «**يونا**» برفقة «**إيفا**» مع إذاعة (***C.B.S***) كما يستذكر «**ليتل بروز**» شتائم «**آدم**» له، ويمتلأ قلبه موجِدة وحقدا، فَلَوْلاَ الظّروف والقوانين لما تردّد لحظة واحدة في بيعه للكوربو، أو جماعة الشّادو، إذ لو تمّ ذلك لكان جلده سيسلخ عنه وهو حيّ. كلّ هذا ورد في المقطع الأوّل.

وفي المقطع الذي يليه وبموجب اتّفاقية سرّية بين «**آميروبا**» والتّنظيم، تأتي أوامر لإخلاء القلعة بمن فيها، وفور حدوث أمر الإخلاء، يدخل كثير من الآرابيّين إليها، لتُلقىٰ عليهم وعلىٰ حين غرّة «**قنبلة الجيب**» فتستحيل القلعة بمن فيها هباء منثورا، وكان هذا بإشراف «**الميجور توني**»، كما يؤكّد في هذا المقطع سيطرة «**آزاريا**» علىٰ منابع الماء كمنبع نهر النّيل، وعندما تصل الحوّامة التي كانت تقلُّ «**آدم**» من خارج القلعة إلىٰ منطقة السّد، تكون هناك حالة كبيرة من الفوضىٰ، فيحاول العثور علىٰ «**إيفا**» وابنته «**يونا**» ويصاب هنالك بعيارات نارية لحسن حظّه أنّها لم تكن قاتلة، وتحاول بعض الحيوانات المفترسة افتراسه مستغلّة ضعفه، إلاّ أنّ تدخّل الذئب «**رماد**» الذي كان يملأ حياته ووجدانه حال دون ذلك، كما أبعده عن معترك الآرابيّين الذين كانوا يُفنون بعضهم من أجل الماء في منطقة السّد، لتقوم الحوّامة في الأخير بإنقاذه بإيعاز من الميجور «**توني**» و«**إيفا**»، وهذا ما جاء في المقطع الأخير.

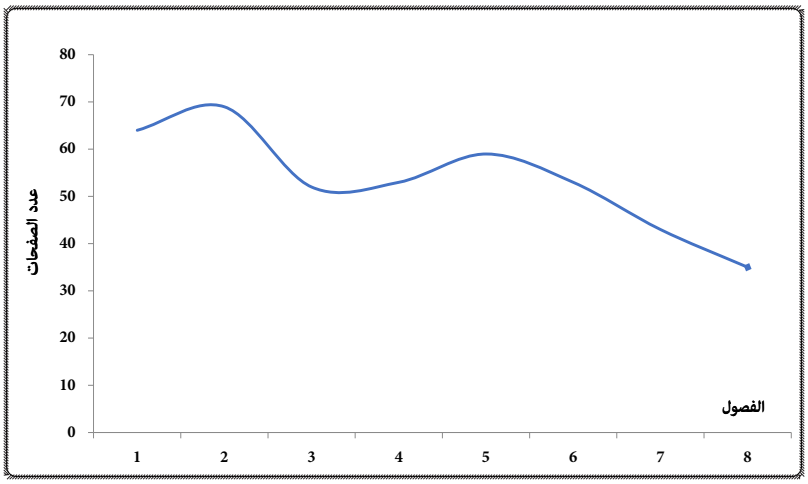
وتنتهي رواية «2084، **حكاية العربي الأخير**» عند الفصل الثامن، وسأقدّم في الجدول الآتي بعض الإحصاءات المتعلقة بهذه الرّواية.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 427.

رقم الفصل	عنوان الفصل	عدد المقاطع	عدد الصفحات	الفواصل بين المقاطع والفصول والعتبات
1	رماد على حواف الغياب	04	64	36
2	إيفا تفتح النوافذ المغلقة	04	69	
3	كوابيس أمايا الثقيلة	04	52	
4	رآها إذا تراءت له	04	53	
5	من ليس معنا فهو ضدّنا	04	59	
6	العقرب الأسود يشتعل في الرمل	04	53	
7	الخطأ مهد الكارثة	04	43	
8	إيفا تغرس حلما في قلبه	03	35	
المجموع	8 فصول	31 مقطعا	428 صفحة	36 صفحة
	مجموع الصفحات		464	

جدول توضيحي (18): إحصاءات متعلقة برواية:«2084 ـ حكاية العربي الأخير»

بالنّظر إلىٰ عدد الصّفحات المطروحة في كلّ فصل، يجد القارئ أنّ بعض الفصول متقاربة من حيث الحجم، بينما البعض الآخر لا يجد فيه تقاربا،ويبيّن المنحنىٰ الآتي ذلك :



منحنى بياني(1): يمثل عدد صفحات كل فصل في رواية: «2084 -حكاية العربي الأخير»

عند قراءة البيانات يُلاحظ وجود تقارب بين الفصلين الأوّل والثاني، إذ يسير المنحىٰ في اتجاه تصاعديّ، ثمّ بعد ذلك ينزل سبع عشرة صفحة في الفصل الثالث ويستقرّ قريبا منها في الفصل الرابع، ويعرف تصاعدا في الفصل الخامس بستّ صفحات، ليعود بعدها إلىٰ ما كان عليه في الفصلين الثّالث والرّابع، ثمّ بعد ذلك يعرف هبوطا في الفصلين السّابع والثّامن، يصل في أقصاه إلىٰ ثماني عشرة صفحة.

من الملاحظات المسجّلة على هذا المنحنى أنّه ارتفع ثلاث مرّات، في الفصل الثاني، والرابع والخامس، كما عرف حالة هبوط من الفصل الخامس إلى الفصل الأخير.

وقد يفسَّر الهبوط الذي عرفته الرّواية من فصلها السادس إلى الثامن، بضيق نفس الرّوائي في الأمتار الأخيرة لروايته، كما قد يُعزى عدم التّوازن بين عدّة فصول إلى كثرة الحَلِّ والتِّرحال التي يعيشها وهو يصبّ إبداعه في قرطاسه، وما يؤكّد هذا ما يوجد في الصفحة الأخيرة للرّواية، إذ ذكر الرّوائي فور إنهائه الكتابة الأماكن التي كتب فيها الرّواية والتي جاءت بهذه الصّيغة: «باريس 10 أكتوبر 2015، وأماكن أخرى: الجزائر، سيدي بوجنان، وهران، الخرطوم، القاهرة، عمّان، مسقط، الدّوحة، بيروت، دبي، أبو ظبي، طنجة، تونس، القدس، رام الله، ...»[1] فالملاحظ أنّ هذه الرّواية قد كتبت وهو يتنقّل بين القارات الثّلاث: إفريقيا وآسيا، وأوروبا، كما يلاحظ أنّه بعد «رام الله» لم يضع نقطة النّهاية، بل وضع النّقاط الثلاث التي تُحيل على أنّ هناك أماكن أخرى قد كتب فيها ولم يذكرها، و سأترك أمر هذه العتبة إلى حين، وذلك عندما أدْخُل في مجال قراءة العتبات في العنصر الموالي.

2. المناص (*Paratexte*) (العتبات) في رواية: 2084، حكاية العربي الأخير:

سبقت الإشارة في الفصول السّابقة إلى مفهوم المناص (العتبة)، وتوسّعت بعض التّوسع في هذا الأمر، عندما وقفت على تجلّياته في «**نوّار اللّوز**»، وليس من الباب المنهجي أن أعيد تلك التعريفات في هذا الفصل، إذ لو تمّ ذلك سيكون من باب الحشْوِ والزّيادة التي لا طائل منها، لذلك سأعمل على الدّخول في صلب المناصّ وتحديده في الرّواية، دون إعادة تلك التّعريفات، وإن كنت سأستأنس ببعض فهوماتها بين الفينة والأخرى.

- المناص النشريّ الافتتاحي (*Paratexte éditorial*):

ينقسم المناص النشري الافتتاحي إلى قسمين هما: «**النّص المحيط النّشري** الذي يدخل فيه الغلاف وصفحة العنوان والجلادة وكلمة النّاشر و**النّص الفوقي النّشري** وفيه: الإشهار وقائمة المنشورات والملحق الصّحفي لدار النّشر»[2].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 464.

(2) يُنظر عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 46.

عند العودة إلىٰ الرّواية يجد القارئ أنّ بعض هذه المناصات حاضر وبعضها غائب فأمّا الحاضر فهو الغلاف وصفحة العنوان والجلادة وأمّا الغائب فهو كلمة النّاشر وهذا فيما يتعلّق بالنّص المحيط النّشريّ، وفيما يتعلّق بالنّص الفوقي النشريّ، فلا يحضر فيه إلاّ الملحق الصحفي لدار النّشر والذي برز في موضعين من الرّواية هما: ظاهر صفحة العنوان، والصفحة الأخيرة من الرّواية، وجاء بهذه الصّيغة:

«15/ 011470

الإيـداع القانـونيّ: 2015- 2016

ردمك: 978-9931-00-731-9.

موفـم للنّشـر- الجزائـر 2015»[1]

كما جاء بصيغة أكثر تحديدا وباللّغتين العربية، والفرنسية في موقع آخر كانت كالآتي:

«طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية

وحـدة الرّغايـة – الجزائـر- 2015

Achevé d'imprimer sur les presses

ENAG, Réghaia.

-Algérie-

Bp 75 Z.I.Réghaia Tél : (023) 96-56-10/11 [2]

بالموازنة بين الملحقين يجد الباحث أنّ الأوّل يكمّل الثاني، حيث احتوىٰ علىٰ رقم الإيداع القانونيّ وعلىٰ الرّقم الدّولي المعياري للكتاب، كما جاء اسم دار النشر مختصرا، وذلك بجمع حروفه الأولىٰ الأربعة، والتي شكّلت كلمة «**موفم**» مع إغفال موقعها، والدّولة التي تنتمي إليها، ليأتي تمام هذا في الصفحة الأخيرة والتي ثبت فيها الاسم الكامل لدار النّشر دون اختصار، إضافة إلىٰ موقعها والدّولة التي تنتمي إليها، فضلا عن سنة الطّبع، وترجمةُ هذا كلّه للّغة الفرنسية مع تحديد موقع الدّار بدقّة الكائنة بالرّغاية مصحوبا برقم الهاتف.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 02.

(2) المصدر نفسه، ص 466.

والذي ينبغي التّنبيه له هو أنّ «**الجلادة**» في هذه الرّواية ممتازة جدّا، فإذا كان العنوان واسم الرّوائيّ وصورته يخاطبون بصر المشتري لاقتناء الكتاب، فإنّ «الجلادة» تخاطب حاسّة اللّمس عنده، إذ أنّ ملمسها أملس وفيه نوع من السّماكة تسمح له بالبقاء ومقاومة الرّطوبة.

- **المناص التّأليفيّ (*Paratexte Auctorial*):**

ينقسم هذا النوع من المناصّ إلىٰ قسمين هما: «النّص المحيط التأليفيّ والنّص الفوقي التّأليفي والذي بدوره ينقسم إلىٰ فرعين هما: العامّ والخاصّ»[1].

ومن المكونات المهمة للنّص المحيط التّأليفيّ:

- **اسم الكاتب:**

اسم الكاتب «**واسيني الأعرج**» وُجد في أربعة مواضع، ثلاثة منها علىٰ الغلاف وواحدة في الصفحة الموالية لصفحة العنوان، فأمّا مواضعه علىٰ الغلاف فقد ظهر في أماكن مختلفة في الواجهة وفي ظهر الرّواية وفي كعب الكتاب.

صورة توضيحية (9): غلاف رواية: «2084، حكاية العربي الأخير»

كُتب الاسم الموضوع في الواجهة بلون أحمر علىٰ سواد بطريقة متعرّجة في المنطقة اليمنىٰ تحت الوسط بقليل، وأمّا المكتوب علىٰ الظهر فقد كتب بلون أبيض علىٰ أرجوانيّ، ويحدث العكس مع الاسم المكتوب في الكعب إذ كُتب بلون أرجوانيّ علىٰ آخر رماديّ.

(1) يُنظر عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 48.

يظهر الاسم آخر مرة في الصفحة الموالية لصفحة العنوان، حيث كان في أعلىٰ الورقة.

إنّ الاسم المكتوب في الواجهة وفي ظهر الرّواية جاء مصحوبا بصور فوتوغرافيّة للرّوائيّ، إضافة إلىٰ العنوان، والذي وُجد في الكعب فقد صحبه العنوان فقط، الموجود في الصفحة الموالية لصفحة العنوان، كان مُرفقا بالعنوان والإشارة التجنيسيّة (رواية)، واسم دار النشر المختصر في كلمة «**موفم**»، ويقوم اسم الكاتب بمجموعة من الوظائف هي:

وظيفة التسمية: وهي التي تنسب العمل لصاحبه بإعطائه اسمه.

وظيفة الملكيّة: وهي التي تؤكّد علىٰ أنّ العمل ملك لصاحبه أدبيّا وقانونيّا.

الوظيفة الإشهارية: وجود الاسم في واجهة الكتاب وهي الواجهة الإشهارية له، ولصاحبه، يؤدّي وظيفة الإشهار، إذ إنّه يخاطب المتلقّي بصريّا من أجل اقتنائه .[1]

وأستطيع القول: إنّ اسم الكاتب قد حقّق الوظائف الثلاث المنوطة به، إذ أكّد نسبة العمل لصاحبه وملكيّته له والجانب الإشهاري، حيث رُوعي بروز الاسم في مختلف الوضعيّات التي يوضع فيها الكتاب، علىٰ الوجه أو الظهر أو علىٰ رف المكتبة وسط الكتب بطريقة عمودية.

- **العناوين (*Les titres*):**

إنّ صناعة العنوان لا تقلّ أهميّة عن المادّة المطروحة في تضاعيف المؤلَّف، ويعتني الكاتب والنّاشر كلاهما بصناعة عنوان جذّاب يحقّق مبيعات وأرباحا للطّرفين، ذلك أنّ العنوان هو أوّل ما تقع عليه العين قبل تصفّح الكتاب.

قبل الانطلاق في قراءة العنوان لابدّ من تحديد المواقع التي ظهر فيها وهي: الواجهة والكعب، فضلا عن صفحة العنوان والصفحة التي تليها، إذن: فقد ظهر العنوان خمس مرّات ثلاث منها في الخارج والباقيات في الدّاخل.

إنّ العنوان الذي علىٰ الواجهة مكتوب بلون أبيض علىٰ آخر أرجوانيّ، ويحدث العكس مع المكتوب علىٰ الظّهر، والذي كتب بلون أرجوانيّ علىٰ آخر رماديّ، والموضوع في الجانب بلون أبيض علىٰ آخر أرجوانيّ، والمكتوب داخل الرّواية ظهر في الصّفحة الخاصّة به، وفي الصفحة

(1) يُنظر عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 65.

التي تليها مرفقا باسم الكاتب والإشارة التّجنيسية والاسم المختصر لدار النّشر «**موفم**».

إنّ كلّ المواقع التي ظهر فيها العنوان لاسيّما الخارجيّة منها، هي مواقع يبرز فيها بشكل جليّ، وفي جميعها جاء مصحوبا باسم الكاتب، وفي حالتين من ثلاث، اجتمع العنوان مع الاسم وصورة الكاتب من أجل التّوكيد علىٰ حقّ الملكيّة المشروعة للكتاب، فضلا عن الجانب الإشهاري لتحقيق نسبة أكبر من المبيعات.

يجنح **واسيني الأعرج** في العادة وهو يضع العناوين، للعنوان المركّب، ولم يشذّ عن هذه العادة في روايته هذه، حيث تكوَّن من:

العنــوان الرّئيــس: 2084.

العنــوان الثّانـوي: حكايـة العربي الأخير.

وسأحاول تفكيك هذا العنوان والبحث عن علاقاته بعناوين أخرىٰ، إضافة إلىٰ تحديد مدىٰ تعبيره عن مضمون الرّواية.

العنوان الرئيس هو 2084 وهو عبارة عن رقم يعبّر عن تاريخ معيّن لم يقع بعد وهو تاريخ استشرافيّ يحاول من خلاله الرّوائي تحليل الواقع الرّاهن ووضع افتراضات واستشرافات للمستقبل في ظلّ هذا الواقع الذي يغلب عليه التّفكك والتّفسخ في علاقات العرب ببعضهم البعض، والانصياع لآراء الغرب واستهلاك حداثتهم دون إعمال عقل أو تفكير أو تدبّر، والرّوائيّ في هذه النّظرة الاستشرافية يسير علىٰ دَيْدَنِ الروائيّ البريطانيّ «**جورج أورويل**» (***George Orwell***) الذي استشرف مستقبل العالم، ورأىٰ أنّه سيكون في أيدي طغمة من الدّيكتاتوريّين ذوي النظرة الشّمولية للمجتمع، الحاكمة باسم الأخ الأكبر، الشّديدة الولاء له، وكان تاريخ كتابة هذه الرّواية من قبل «**جورج أورويل**» سنة 1948م، مستشرفا ستّا وثلاثين (36) سنة ممّا سيقع مستقبلا، أمّا «**واسيني الأعرج**» فيستشرف تسعا وستّين (69) سنة ممّا سيحدث للعرب والغرب مستقبلا .

والمُلاحِظ للعنوان الرّئيسيّ يرىٰ تشاكلا في الأرقام بين الرّوايتين: «2084، و1984» إذ يقع الاستشراف بين سنتين من قرنين مختلفين، القرن العشرون والواحد والعشرون، وهذا

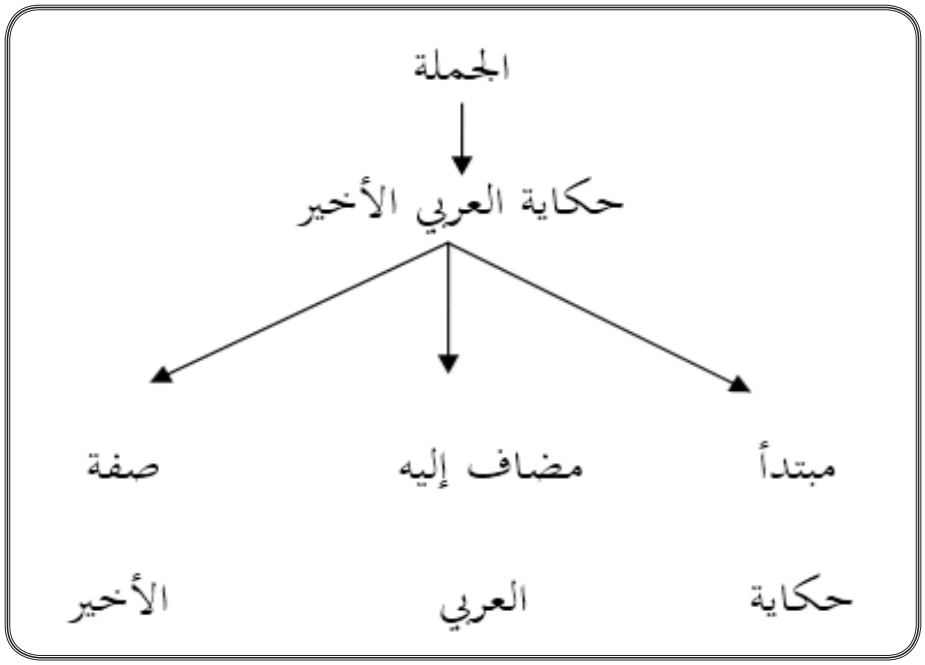
من علامات التّعلّق بين النّص الأول والثاني.

ويتكوّن العنوان الفرعي: «**حكاية العربي الأخير**» من الحكاية، والعربي وإدراج صفة له هي: الأخير.

والحكاية في معناها النّقدي: «هي مادّة الرّواية، وهي العالم الذي يقدّمه النّص الرّوائي، أي الأحداث والشّخصيات والمكان والزمن، وهي تتكون تدريجيّا من تكوّن الرّواية أو مع سير القراءة، أي صفحة صفحة، لهذا لابدّ من قراءة كامل النّص لتحليل الحكاية ومكوّناتها»[1].

إذن فالحكاية هي المادّة الخام والصّورة الأوليّة للرّواية قبل أن تصاغ في قالب قصصيّ مشوّق، ومصطلح «الحكاية» في الثقافة العربية دائما ما يُذكّر بكتاب مشهور هو: حكايات ألف ليلة وليلة التي يغلب عليها تداخل السّرد، وحكايةُ حكايةٍ علىٰ الأخرىٰ، فضلا عن الطّول وتغيّر الفضاءات من حكاية لأخرىٰ.

ولقد أُسْنِد إلىٰ حكاية كلمة أخرىٰ هي «**العربيّ**»، وتحتلّ موقع المضاف إليه، تليها كلمة أخرىٰ باعتبارها صفة لها هي: «**الأخير**»، إذن عن طريق التّحليل النّحوي نصل إلىٰ النّتيجة الآتية:



رسم تخطيطي(2): التحليل النحوي لعناصر عنوان رواية: «4802، حكاية العربيّ الأخير»

(1) معجم مصطلحات نقد الرّواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، مادة (حكاية).

كما هو معروف في النّحو العربيّ إنّ لكل مبتدأ خبرا، فأين هو الخبر؟ أقول: إنّ الخبر محذوف أو إنّ المبتدأ محذوف وهاتان الحالتان هما المحتملتان، فإذا كان الخبر محذوفا فإنّ تقديره سيكون كالآتي: حكاية العربيّ الأخير سأرويها، أو سأحكيها لكم، فيكون الخبر جملة فعلية تقديرها في كلمة واحدة: حكاية العربي الأخير المرويّة أو المحكيّة، أمّا إن كان المبتدأ محذوفا فستكون الجملة كالآتي: هذه حكاية العربي الأخير، باعتبار اسم الإشارة مبتدأ وحكاية خبرا يتم معناه، وتكتمل فائدته في الإخبار عندما يُعرَّف بالإضافة.

إذن: فما هي الحكاية التي تتعلق بهذا العربيّ الأخير؟ الجواب عن هذا السؤال لا يكون إلاّ بقراءة النّص من أوّله إلىٰ آخره.

يؤكّد علىٰ ما سبق **بسّام قطّوس** بقوله: «... كلّ عنوان يحتاج إلىٰ مفاوضة ومحاورة، وبخاصّة إذا كانت العنوانات الرّوائية تجنح إلىٰ المتخيّل السّردي، وكانت الفضاءات الرّوائية فيها من مخيّلات كاتبيها»[1].

يجد القارئ المهتمُّ الإجابةَ عن حكاية العربي الأخير في ظهر الرّواية قبل أن يقرأ أوّل صفحة من الرّواية، إذ عمد بمعيّة النّاشر وضع عتبة علىٰ غلاف الرّواية، تساعد علىٰ فكّ بعض غوامض النّص، وسأفرد لها عنصرا خاصّا بها، وبعد الوقوف علىٰ عنوان الرّواية أنتقل إلىٰ قراءة عناوين الفصول وهي ثمانية، جاءت وفق التّرتيب الآتي:

«**رماد علىٰ حواف الغياب**»، «**إيفا تفتح النوافذ المغلقة**»، «**كوابيس أمايا الثقيلة**»، «**رآها إذا تراءت له**»، «**من ليس معنا فهو ضدّنا**»، «**العقرب الأسود يشتعل في الرّمل**»، «**الخطأ مهد الكارثة**»، «**إيفا تغرس حلما في قلبه**»، وعند إيراد هذه العناوين الفرعية يجد القارئ أنّها مرفقة بمقاطع مقتبسة من الرّواية تلخّص مضمون الفصل، ممّا يوحي بتجاور عتبتيْنِ ووجودهما في مكان واحد، هما عناوين الفصول والتّصديرات.

«**رماد علىٰ حواف الغياب**»: ما هو الرّماد الذي يقصده الرّوائيّ؟ هل هو الرّماد المعروف ببقايا النّار؟ أم شيء آخر لا يعرفه إلاّ هو؟ أم هو عبارة عن رمز مفتوح علىٰ عدّة قراءات وتأويلات؟ إنّ الإجابة عن هذا السّؤال تقتضي قراءة الرّواية، لأنّ المطّلع عليها سيعرف أنّ

(1) سيمياء العنوان، بسام قطوس، طبع وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص 118.

«**رماد**» ذئب يملأ علىٰ «**آدم غريب**» حلمه ويقظته، فعندما أُدخل للقلعة أوّل مرّة بعد إنقاذه من الاغتيال، أصيب بنوبة حادّة استدعت إدخاله العناية المركّزة، وسمعه الأطباء وهو يهلوس أنّه رأىٰ رمادًا الذي لا يشبه الذّئاب «منذ مائة سنة والذّئب رماد يركض بلا تعب ولا نهاية، مخترقا هذه الجبال وهذه التّلال كرياح شتويّة، أصبح يقرأ عنف الأشياء من حركة الأوراق واهتزاز الشجر ورعشة القمر، كلّما أراد أن يُفرغ رأسه من التّعب عوىٰ عاليا رافعا رأسه باتجاهه، وعلىٰ غير ما رواه بعض الأوّلين، فقد أنقذ رماد أكثر من قطيع كان علىٰ حافة الموت بين أنياب الذّئاب الأخرىٰ التي لا تحمل لون عينيه ولا كثافة شعره الرّماديّ، وكاد يموت وهو يخوض معاركه ضدّها بلا هوادة لولا أن لَعِقَ جراحاته بلسانه طويلا قبل أن يرتقها بلعابه ... يلتفت الذّئب رماد قليلا نحو الشّجر والغيم الذي يلامس الأوراق العالية، ثمّ يتّجه نحو مخبئه السّرّي الذي لا أحد غيره يعرفه لأنه يدرك جيّدا أنّه يوم يكتشفونه تكون قيامته ينتفي نهائيا عن الأنظار»[1].

يظهر الذئب «**رماد**» عديد مرّات في صفحات الرّواية في هذا الفصل وفي غيره من الفصول الأخرىٰ، إذ كان دائم الحضور في وجدان «**آدم**» وهو داخل القلعة كالسّجين.

يجد المطّلع علىٰ هذه الرواية أنّ رمادا موجود منذ القدم، راكضا في البراري مُخالفا سنّة الأحياء في طول العمر وقوّة الاحتمال التي لم تتغير مهما طال الزمن، يعرف كلّ شيء من حركة الأشياء حوله، خاصّة عناصر الطّبيعة، وعندما يتعب جسديّا أو حتىٰ نفسيّا يصيح ويعوي بكلّ ما أوتي من قوّة، ويُخالف هذا الحيوان في طبيعته الحيوانات التي تنتمي إلىٰ فصيلته، لإنّ طابعها الافتراس والفتك والغدر والمكر والخديعة بفرائسها، خاصّة الماشية، حيث أنقذ كثيرا من القطعان من بين أنياب الذّئاب الأخرىٰ، وهو بخلافها، يمشي وحده دون وجود جماعة مساندة له، كما أنّه يتمتّع بقوّة خارقة تؤهّله الوقوف في وجه جماعة جائعة من الذّئاب، وإنقاذ أكثر من قطيع من براثنها، له شكل يختلف عن شكل الذّئب العادي، في لون العين وكثافة الشعر الرّماديّ والذي سمّاه **آدم** باسمه.

يتميّز هذا الذئب الأسطوري بخاصّية هي أنّه يداوي جراحه بنفسه ويلعق جرحه بلسانه طويلا حتىٰ يندمل، وله مكان سرّي يلجأ إليه لا يعرفه إلاّ هو وهو يدرك تمام الإدراك أنّه لو يكتشف سوف تكون نهايته لا محالة.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 18.

وقد يكون الذّئب «**رماد**» هذا معادلا موضوعيا لتلك النّفس الضّائعة التّائهة «**لآدم غريب**» والتي لم تجد لها مستقرّا ومستودعا في أرضٍ كلّ ما فيها خراب ووباء، تلك النّفس التّواقة للحرّية تركض في البراري وتقطع الفيافي بلا توقّف، وعندما تتعب تفرغ تعبها وتصيح بصوت عالٍ دون أن يحاسبها أحد، تخالف الجِبلَّة والفطرة وتقف مع الضّعيف في مواجهة القويّ الفاتك بمحض إرادتها دون وجود إكراهات أو إملاءات خارجيّة.

وإذا ما استندت إلىٰ الأسماء أجد أنّ اسم «**آدم غريب**»، وهو العربيّ الوحيد الغريب الذي يحظىٰ بالاهتمام كونه عالما فيزيائيا له مشروع صناعة قنبلة الجيب الذّرية، يقتسم مع الذّئب «**رماد**» عدّة أوصاف منها:

أنّه الأوّل بين العرب المتفكّكين المشرّدين الذي يحظىٰ بالاهتمام ويُنقذ من محاولة الاغتيال، أي أنّه حالة شاذّة عن باقي أبناء جنسه، كما أنّ الذئب حالة شاذّة وغريبة عن فصيلة الذّئاب ينقذ القطعان من براثن الذّئاب مغامرًا بحياته لإنقاذها، كما أنّه الأوّل في فصيلة الذّئاب الذي يختلف في شكله عن شكلهم وتزيد قوّته عنهم دون أن تؤثّر فيها صروف الظّهر.

وعند الرّكون لهذا الطّرح الذي يجعل من الذئب «**رماد**» تلك الرّوح الهاربة البعيدة عمّا تتوق إليه، ويربط بعنوان الفصل كاملا «**رماد علىٰ حوافّ الغياب**» والذي عاش فيه «**آدم**» غربة روحيّة وجسديّة حيث نقل من فضاء رَحْبٍ كان يعيش فيه، إلىٰ فضاء القلعة المغلق الذي تُحسب الأنفاس فيه، يتأكّد لنا أنّ هذه الشّخصية وصلت إلىٰ حافّة الغياب، الغياب عن الأهل والأصدقاء ومقرّ العمل أو حتّىٰ الغياب الذي هو الموت لأنّه كان علىٰ حافّته وأُنقذ منه في اللّحظة الأخيرة.

وكان هذا العنوان مصحوبا بتصدير، يختلف عن التّصدير المتعارف عليه في أمرين هما: أنّه للكاتب نفسه، وليس لشخص آخر، كما أنّه مقتبس من الرّواية نفسها، وجاءت صيغته كالآتي: «**هناك أممٌ لا تصبح مفيدة إلاّ عندما تتحوّل إلىٰ رماد، نحن نمنحها فرصة الخروج من رمادها، والدّخول في تاريخ ظلّت علىٰ حوافّه، لتستمرّ في الحياة علىٰ الأرض، شرطنا الأوحد أن تؤمن بشعارنا: الكلّ مع الواحد، والواحد سيّد الكلّ**»[1]، ويضع الرّوائي توثيقا لهذا الكلام إذ

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 09.

هو مأخوذ «من خطاب **ليتل بروز**، بمناسبة الذّكرى المئوية لميلاد جدّه بيغ بروزر»[1].

ولأكون دقيقا في وصف هذا التّصدير الذي أكّدت قبل قليل أنّه منسوب للرّوائي أعود وأقول: إنّ هذا التّصدير للرّوائي نعم، ولكنّه لم يك بلسانه، وإنّما جاء على لسان شخصيّة من ورق، شخصيّة متخيّلة وليست من لحم ودم كما هو معروف عند بعض الرّوائيين الغربيين، أو حتى الجزائريّين، كأحلام مستغانمي مثلا.

وهناك ملاحظة أخرى أقدّمها عن هذا التّصدير وموقعه في الرّواية، حيث إنّ الباحث عنه في هذا الفصل سيجد جزءه الأخير فقط، والذي هو عبارة عن شعار «**ليتل بروز**»، والذي غُيّر بعض التّغيير: «**الكلّ للواحد، والواحد للكلّ**»[2]، أمّا الجزء الأوّل فقد طاله التّغيير كذلك، ولم يأت إلاّ في تضاعيف الفصل الثاني من الرّواية.

«**هناك أمم لا تصبح مفيدة إلاّ عندما تتحوّل إلى رماد، نحن من يمنحها النّار، وفرصة التّحول إلى رماد قبل الدّخول إلى تاريخ ظلّت على حوافّه**»[3].

عند قراءة التّصدير كما جاء في أوّل الفصل، ومحاولة معرفة مدى موافقته له، وإحاطته به من جميع جوانبه، وجب أوّلا تحليله والوقوف على معناه العامّ.

إنّ **ليتل بروز** الطّاغية الذي خلف جدّه يرى أنّ أمما لا تكون مفيدة وهي تعيش الازدهار والرّخاء، بل تكون الفائدة فيها أكبر وأعظم عندما تصير رمادا ويُحرق الأخضر واليابس فيها، وتُستغلّ خيراتها وثرواتها الطّبيعيّة والبشرية، وتكون يدا قويّة في يد الآخر من أجل أن يشيّد حضارته هو، والأمر في هذه الرّواية موجّه لسكّان «**آرابيا**»، الذين لم يعرفوا كيفية التّعامل مع الحضارة الوافدة، وفشلوا في تكوين علاقات وروابط توحّدهم على الرّغم من كثرتهم، فسقطوا من سلّم الحضارة، وتفرّقوا في البلاد التي أضحت صحراء قاحلة لا أثر فيها للحياة، وسوف تدخل «**آرابيا**» التاريخ من أوسع أبوابه وتصبح حديثا ومثلا، أو حتى رمزا للقهر والتّقهقر والنّكوص والتّولّي على العقب، بعدما كانت في أعلى السلّم، وحتى تبقى على هذا الشكل

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 09.

(3) المصدر نفسه، 99.

المتفسّخ ولا تُباد نهائيا، عليها بالخضوع للأخ الأصغر وتسليم زمام الحلّ والرّبط له، وأن يكون هو الآمر النّاهي المدبّر للشّؤون والأمور.

أرىٰ أنّ هذا التّصدير يلخّص الفصل ويقدّم صورة متكاملة عنه، ذلك أنّه تحدّث عن الأخ الأصغر وفلسفته في النظر إلىٰ الحياة التي لا تغدو عنده إلاّ مجرّد شعارات تعزّز سيطرته وسلطته علىٰ الآخرين، كما يقدم لنا صورة عن «**آرابيا**»، وهي من الأمم التي طالت شعوبَها الإبادةُ من قبل الغرب الذي راح يقيم التّحالفات، ويحيك المؤامرات من طرف خفيّ ضدّها، من أجل تفتيتها وتقسيم شعوبها، والهدف من هذا كلّه استغلال الموارد الطّبيعية الحيويّة من نفط وماء وإبقائها تحت السّيطرة والتّبعية إلىٰ آخر يوم في التّاريخ.

أخذ الفصل الثاني عنوانَ: «**إيفا تفتح النّوافذ المغلقة**»[1] وجاء مرفقا بتصدير مأخوذ من الرّواية، علىٰ لسان شخصيّة مفترضة كما جاء التّصدير الأول.

والملاحظ أنّ عنوان الفصل يحمل اسم إحدىٰ الشّخصيات في الرّواية وهي «**إيفا**» المرأة السّويدية التي تنتمي لمنظّمة «**ليدرافيك**» (***Lidrafic***)، التقت «**آدم**» وحاولت إخراجه من عزلته، وبفضل إصرارها وحسن تصرّفها مع القائمين علىٰ القلعة، استطاعت أن تصنع استثناء لأحد القوانين الصّارمة التي سنّها «**ليتل بروز**»، حيث مكّنت **آدم** من حيازة جهاز تسجيل صغير يساعده في مواصلة بحوثه العلمية ويغنيه عن القلم نهائيا وهو بصدد اختراع قنبلة الجيب.

لعلّ الأبواب التي يقصدها الرّوائي ويصفها بالمغلقة، هي قوانين القلعة وامتلاكه للجهاز والسماح له بمواصلة جهوده العلمية هو بمثابة فتح لهذه الأبواب الموصدة، ذلك أنّ حياته لا معنىٰ لها «خارج المخابر، وروائحها الغامضة، وأسئلتها اليائسة أحيانا»[2]، كما أنّ لقاءه «**سميث**» صديقه السّابق، أدخل الطمأنينة إلىٰ قلبه وهدّأ من روعه إزاء ما يشعر به من قلق حول «**أمايا**» زوجته التي لا يعرف شيئا عنها كلّ هذا يعتبر من الأبواب المفتوحة التي ساهمت «**إيفا**» كثيرا في فتحها.

جاور العنوانَ تصديرٌ جاء علىٰ لسان «**آدم**»، ويرجع تاريخ هذا الكلام إلىٰ شبابه حيث كان في الجامعة من كبار العدائيّين في مضمار بنسلفانيا «**في سباق المضمار، عليك أن لا تسمع**

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

إلاّ لداخلك، وأن تقطع أنفاسك، وتدفع بها إلىٰ الأقصىٰ، كلّ توقّف هو نهاية للأنفاس اليتيمة التي تخزنها في أعماقك، كل شيء يتحدّد في الأمطار الأخيرة»[1]، وكما جاء في التّصدير الأوّل، فإنّ الرّوائي جعل هذا الكلام منسوبا لشخصية من شخصيات الرّواية، مع ذكر المناسبة التي قيل فيها: «**آدم غريب سباق بنسلفانيا الكبير**»[2].

وجاء في الرّواية في المقطع الثّالث من الفصل الثاني، دون تغيير طارئ عليه، خلاف التّصدير الأول.

أرىٰ أنّ هذا التّصدير يتكامل مع عنوان الفصل، ويتناغم معه في إيقاع منتظم، حيث إنّ «**إيفا**» قد حقّقت لـ «**آدم**» مطالب كبرىٰ، تعتبر إنجازا عظيما بالنسبة لامرأة تنتمي لمنظّمة ترعىٰ الأجناس الآيلة للزّوال، ففتحت عدّة أبواب لـ«**آدم**» في هذه القلعة الصّارم نظامُها، فانتزعت من «**ليتل بروز**» حقّ امتلاكه لجهاز تسجيل صغير يُمنع منعا باتًّا استعماله في القلعة، كما ساهمت في عودته إلىٰ مزاولة أعماله المخبريّة ولقائه بصديقه «**سميث**»، كما أكّدت له حقّه في ممارسة هوايته المفضّلة رياضة الجري، إذْ فُتِح له مدرّج القلعة ممّا ذكّره بشبابه ودخوله مضمار بنسلفانيا في سباق الطّلاب الكبير.

يُجاورُ العنوان الثالث: «**كوابيس أمايا الثّقيلة**»[3] تصدير لـ«**أمايا**» نفسها وهي تحاور «**آدم**».

إنّ «**أمايا**» زوجة «**آدم**» من أصل ياباني لا زالت تحمل بين جوانحها حروق أجدادها الأوائل الذين كانوا ضحيّة التّفجيرات النّووية في الحرب العالمية الثّانية، هذه الآثار جعلتها تشتغل في الطّب النّووي، عكس زوجها الذي اختار طريق تطوير السّلاح النّووي، وهذا الاختلاف لم يفسد عليهما حياتهما، ولم يعكّر صفوها، وإن كانت الزّوجة تعرف مراميَ زوجها ونيّته السّلميّة في اشتغاله بالنّووي وتطويره، إلاّ أنّها كانت تستفزّه بين الفينة والأخرىٰ، «ليكن هذا العالم هكذا، غلط في غلط، أنتم تحرقون الحياة ونحن نعيد زرعها إلىٰ أن تملّوا أبدا، شعاري السلحفاة، تطردونها تسكن بيتها، تطلقون عليها السّموم تختفي إلىٰ أن تعبر، تُفجّرون الأماكن تُقاوم، لا تستسلم لأيّ موتٍ»[4].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

(3) المصدر نفسه، ص 151.

(4) المصدر نفسه، ص 44.

إنّ ما كان يَقُضُّ مضجع «**أمايا**» هو استغلال طيبة زوجها من قبل مُجرمي الحروب وإغرائه بأنّ عمله سلميّ ذا أهداف نبيلة جدّا، فيعمل ويجتهد ليكون مِعْوَلاً للهدم والدّمار والإبادة من حيث لا يدري، وهذا ما حدث معه في هذا الفصل، حيث زارته بعثة علمية مكوّنة من الدكتور: «فرانكي دي فوكو» الباحث الأنثربولوجي و«**ألفونس جيروم**»، رجل الدين و«**سوزان كلير**» الباحثة في العلوم الطّبيعية الاستشاريّة في إقامة تجارب نوويّة قرب سدّ الماء، وأكّد هذا الفريق حتىٰ قبل إقامة التّجارب علىٰ إيجابية نتائجها، كونها مدروسة ولن تلحق الأذىٰ بالنّاس.

كما يلتقي «**آدم**» وصديقه «**سميث**» بصديق حميم كان مع «**آدم**» في مخابر بنسلفانيا هو: «**وليام ديك**»، ويتباحث الثّلاثة في المشروع النّووي، ويقتنع «**آدم**» بالعودة إلىٰ البحث في مجال تطوير «**قنبلة الجيب**» النّوويّة، والعلّة في هذا أنّها لن تُستعمل إلاّ في ميدان الخير، لأنّها ستُوَجَّه إلىٰ محاربة التّنظيم الذي يشكّل تهديدا، وخطرا علىٰ العالم أجمع، وهذا هو الكابوس الذي كان يراود «**أمايا**» دائما.

وأعتقد أنّ هذا العنوان يتكامل مع التّصدير الذي جاوره، والذي قالت فيه «**أمايا**»: «**المثالية عندما تتسلّح تخسَر نبلها، وتصبح قاتلة**»[1]، وهذا الكلام يحمل في تجاويفه تحذيرا «**آدم**»، وخوفا عليه من أن تُستغلّ جهوده في غير ما يُريده، دون أن يحسب لذلك حسابا، فقنبلة الجيب موجّهة في الأصل من أجل القضاء علىٰ التّنظيم الذي يهدّد العالم، ولكن استعمالها ضدّ الشعوب البريئة قصد استدمارها وسحقها واستعبادها وارد جدّا، وهذا جوهر ما حدث في اليابان في الحرب العالمية الثانية مع أجداد «**أمايا**».

حمل الفصل الرّابع عنوان: «**رَآها إِذْ تَرَاءَتْ لهُ**»[2] ويطرح عند قراءته عديد الأسئلة، من هو الذي رأىٰ؟ ومن هي التي وقع عليها فعل الرّؤية؟ لا يملك الجواب عن هذا السؤال إلاّ من يقرأ هذا الفصل.

إنّ «**آدم**» لم يعد إلىٰ الاشتغال علىٰ تطوير القنبلة النوويّة إلاّ بعد إقناعه بجدوىٰ ذلك، أنّها ستكون لمواجهة خطر التّنظيم، وبعد هذا الاقتناع اشترط لقبوله رؤية زوجته «**أمايا**»،

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 151.

(2) المصدر نفسه، ص 207.

وفي هذا الفصل تُبشّره «**إيفا**» بأنّه سيتحدّث إلىٰ زوجته عبر جهاز «**السكايب**»، وتمّ له فعلا ذلك وتحدّث إليها، إلاّ أنّ هذا اللّقاء قد جعل **آدم** مرتابا، وهو يرىٰ زوجته التي كانت مناهضة لمشروعه النّووي، قد تغيّرت قناعاتها جملة وتفصيلا، من النّقيض إلىٰ النّقيض، كما أنّه عندما طلب إليها نطق كلمة «**أحبك**» بالعربية لم تحسن نطقها، وأصبحت تائهة كدمية مانْغَا، وهنا تساوره الشّكوك حول حقيقة وجودها من عدمه، ولقد صحب هذا العنوان تصدير لم يكن علىٰ لسان إحدىٰ الشخصيات المفترضة الورقية، بل كان مقطعا صغيرا من نشيد قلعة أميروبا الوطنيّ:

«هُبُّوا يا أحرار العالم، لا تتركوا البربريّة تُصبح سيّده

سنخسر الكون والشّمس والسّماء إن نحن صمتنا»[1]

إنّ القارئ للفصل الرابع من هذه الرّواية سيجد أنّ التدليس والكذب والخداع والمكر من أبرز معالمه، وكان الضّحية «**آدم**» الذي خُدِع بالاتّصال المزوّر بينه وبين زوجته حتىٰ يُضمن إكماله لعمله في المجال النّووي علىٰ أكمل وجه.

يلاحظ المطالع للتّصدير أنّه مأخوذ من نشيد قلعة «**أميروبا**»، وهذه الكلمة منحوتة من كلمتين هما: «**أمريكا وأوروبا**»، اللّتان شكّلتا حلفا متّحدا يعمل علىٰ استنزاف خيرات «**آرابيا**»، والقضاء علىٰ التّنظيم.

ويجد النّاظر في هذا النّشيد دعوة إلىٰ ضرورة تبنّي القيم الإنسانية الرّفيعة والعمل علىٰ استتبابها، كالحرّية والتّضحية ومحاربة الرّجعية وعدم الخضوع والخنوع، وعند المقارنة بين ما جرىٰ في هذا الفصل، ومحتوىٰ هذا النّشيد يتأكّد للقارئ أنّ العنوان والتّصدير يتناقضان تناقضا كلّيا عندما يُربطان بالفصل، ولكن هذا التّناقض أشبه بالكتابة علىٰ البياض في السّواد، أو العكس، إذ يوحي بممارسات الغرب المتناقضة إزاء الشّعوب المستضعفة، فَتَرفَع شعارات الحرّية والإنسانية، ولكن ما يدور خلف هذه القيم مخالف تماما لها، ومن هذا يستشفّ القارئ أنّ العنوان والتّصدير متناسبان، ويكمّل كلّ واحد منهما الآخر، وإن كان ظاهرهما اختلاف، فإنّ الباطن ائتلاف.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 207.

«**من ليس معنا فهو ضدّنا**»[1] هو عنوان الفصل الخامس، وهو في الأصل يرجع إلىٰ مجموعة من الشعارات التي كان «**ليتل بروز**» يؤمن بها، وتظهر بين الحين والآخر في شاشة الرّصد لتذكير من بالقلعة بها، ومن أمثلتها: «لا نظلم ولكنّنا لا نقبل أن نُباغت، من ليس معنا فهو ضدّنا، كلّ مساومة خيانة موصوفة، الإرهاب جريمة وليس انطباعا، أو وجهة نظر، الخيانة هي أن تنسىٰ أنّك تنتمي لوطنٍ، لا نظلم، ولا نرحم، التّدخل في أراضي العدوّ حقّ طبيعيّ، ***Pbp1*** وسيلة وليست غاية للحفاظ علىٰ النوع البشريّ»[2].

هذه الشّعارات التي يؤمن بها «**ليتل بروز**» وغيره من صنّاع القرار في حلف «آميروبا» هي رسالة مشفّرة فحواها: إنّنا لن نتوانىٰ لحظة واحدة في استعمال أحدث الأسلحة، وأخطرها علىٰ من يعارض سياستنا، ولو كان ذلك بالصّمت، وحتّىٰ لو كان هذا المعارض العدوّ لا يملك إلاّ أسلحة بدائية، ويعيش أهله حياة شبيهة لما كانت عليه في أقدم العصور، وهذا الخطاب موجّه بطبيعة الحال لـ «**آرابيا**» وسكّانها التّائهين في عمق الصحراء والفيافي الذين خرج من رحِمهم المظلم تنظيم بزعامة «**سيف**» الصديق القديم لـ«**آدم**»، الملقّب: «**الكوربو**».

ويتعاضد العنوان الذي هو بمثابة تهديد ووعيد وتحذير لكلّ من تُسوّل له نفسه المعارضة، مع التّصدير الذي ينبئ بمدىٰ تعطّش التّنظيم والكوربو لسفك الدّماء، حيث كان عبارة عن استذكار لطفولة «**الكوربو**» «**سيف**» «...**وفي يوم من الأيام اصطاد عصفورا ملوّنا يسمّونه المقنين أو الحسّون، ظنّه أصدقاؤه أنّه سيكبّره في البيت ويشتري له صندوقا جميلا أو شبّاكا أصفر يُربّيه فيه، ويشتري له حبوبا من سوق الطّيور، ولكنهم فوجئوا به يكسر قنينة كانت في يده وبقطعة حادّة منها ذبحه، وشواه**»[3]، وهذا الكلام الذي جاء علىٰ لسان «**الكوربو**»، وهو يكشف عن هويّته لـ«**آدم**» في مكالمة هاتفيّة بأنّه صديقه «**سيف**» في جامعة بنسلفانيا، قبله كلام آخر «...سأُريحك، أنا هو الكوربو إذا همّك الأمر أن تعرف، صديقك في جامعة بنسلفانيا الذي حُورب لأنّه كان مسلما فقط، علىٰ الرّغم من تفوّقه في الرّياضيات ... كان في صغره يقتل العصافير، ثم ذات يوم جلس بالقرب من مزبلة، دخل في عمق بيت مهجور وجاء بصغار قطّة لم

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 261.

(2) المصدر نفسه، ص 332.

(3) المصدر نفسه، صص 263.

يمض علىٰ ولادتهم أكثر من يومين، ثم جلس وبدأ يلوي عنق الصّغار واحدا واحدا ويرميهم في المزبلة، ويخلطهم مع الفضلات الموضوعة حتىٰ لا يظهرون و كان ينتشي بفعل ذلك ...» [1].

ويُختم هذا الكلام كلّه قبل انقطاع المكالمة بقول سيف «**الكوربو**» لـ «**آدم**»: «شفت كيف كنت أعمل للطّيور التي كنت أمزّقها، وهي صغيرة، أو أذبحها بقطعة زجاج، سيكون مصيرك مثلها، لم أُسمّ الكوربو في الفراغ» [2].

أستطيع القول من خلال ما سبق: إنّ العنوان والتّصدير كلاهما تهديد، فالعنوان تهديد من «**ليتل بروز**»، أو من الهيئة التي يمثّلها وهي حلف «**آميروبا**»، والتصدير تهديد من «**الكوربو**»، مُمثِّل التّنظيم في «**آرابيا**» الممزّقة المتشظّية، والذي بدوره يهدّد «**آدم**» ذي الأصول العربيّة، الخادم لأمريكا ومساعدها في تطوير القنبلة الذّرية التي ستستعمل ضدّ التّنظيم المهدّد أمن العالم وسلامته.

إنّ كلاّ من العنوان والتّصدير يخدم الفصل ويُعبّر عنه، فالعنوان توكيد علىٰ مواصلة سياسة الإبادة بأحدث الأسلحة، ولو كان هذا المعارض يعيش عيشة القرون القديمة، ويستعمل أسلحة بدائية، وطرائق يدويّة في القتل والتّعذيب كالتي يستعملها التّنظيم وزعيمه، والتصدير صورة عن الممارسات الوحشية في التّنكيل بالضّحايا الواقعين بين أيدي «سيف» وجماعته.

يأتي الفصل السّادس بهذا العنوان «**العقرب الأسود يشتعل في الرّمل**» [3]، ولا يجد القارئ مشقّة في معرفة معنىٰ هذا العنوان، فيكشف عنه الرّوائي في هذا الفصل، ذلك أنّه مكان في عمق الصّحراء، سمّيت باسمه التّجربة النّوويّة «... يتّجهون نحو المكان المسمّىٰ العقرب الأسود، وهو اسم التجربة النوويّة الأولىٰ لقنبلة الجيب ***P.b.p.u***$_1$، و ***P.b.p.u***$_2$ والذي بُنيت فيه قرية تجريبية تسع للآلاف من السّكان، وأُثّثت بالأسرّة الجديدة والأفرشة التي وضعت عليها الكائنات البلاستيكية التي تشبه الآدميّين، ولها قدر من المقاومة الجلدية الشبيهة لمقاومة الإنسان، ركّبت لها ثلاث طبقات من الجلود الرّهيفة، التي تتحدّد من خلالها حروق الدّرجة الأولىٰ والثانية، والثّالثة» [4].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 322.

(2) المصدر نفسه، ص 323.

(3) المصدر نفسه، ص 325.

(4) المصدر نفسه، ص 330.

بعد الاطّلاع على أنّ «**العقرب الأسود**» مكان قصده «**سميث**» رفقة رتْلٍ عسكريٍّ لإجراء التّجارب النوويّة، أنتقل إلى التّصدير المرافق لهذا العنوان، والذي كان على لسان «**سميث**» موجّهًا لـ«**آدم**» بشكل دعابيّ: «**البروتوكولات مثل المرأة الغيورة تفرض سلطانها بغباء، ولا تتفهّم أيّة وضعيّة خاصّة**»[1]، وكان سياق هذه الدّعابة أنّه قبل أن تتمّ التّجارب، سلّمت للجميع ملابس مضادّة للإشعاع النّوويّ، ورتِّبوا جميعا لاسيما العسكريّون من أعلى رتبة: أميرال وبعده ماريشال وجنرال ورتب عسكريّة أخرى، خلفهم العلماء الذين اشتركوا في تطوير القنبلة، وكأنّ «**سميث**» عندما رأى النّظام والصّرامة أحسّ بعدم جدوى ذلك في هذا الموقف الذي جعل العسكريّين يتأهّبون ذلك التّأهب حسب رتبهم، ويكونون هم في مقدمة المنصّة، بيد أنّ من تعِبَ، وأفنى عمره في العمل والتّفكير، جلس من ورائهم دون بروتوكولات.

لعنوان الفصل علاقة وطيدة بالمتن حيث إنّ أهمّ إنجاز على طول صفحات الرّواية كان نجاح التّجارب الأولى، وهذا ما تحقّق في هذا الفصل الذي نجحت فيه التجارب النوويّة الأولى، وسمّيت باسم المكان الذي تمّت فيه، وبناء على السّنة التي اتّبعها الرّوائي في التّصدير، إذ كان يأخذه من صفحات الرّواية، وينسبه لأحد شخوصها فإنّني أرى أنّ بؤرة العمل كلّه في هذا الفصل هي نجاح التّجارب الأولى للقنبلة النوويّة، وهذا النّجاح ينبغي أن يحكمه العقل والحكمة، وإلاّ صار وبالا على البشريّة، لذلك من الأولى أن يكون التّصدير معبّرا عن التّجارب النوويّة، وأحسب أنّ الكلام الذي جاء بلسان أحد مساعدي، «**ليتل بروز**» يستحقّ أن يكون تصديرا، حيث قال «نحتاج اليوم إلى أن نفكّر ونفكّر ونفكّر حتى ونحن نملك ما ندافع به عن أنفسنا»[2]. هذا الكلام يحمل في طيّاته دعوة لضرورة التفكير والتّريّث، وأخطر الأسلحة بين اليدين، لأنّ عدم التّفكير والتّصرف بعاطفة فجّة لا يؤدي إلاّ إلى الخراب والدّمار وإهمال جميع سُبل الحوار القائمة والممكنة.

جاء الفصل السّابع بعنوان: «**الخطأ مهد الكارثة**»[3]، وإذا ما حاول القارئ تحديد الكارثة في هذا الفصل، لا يجد واحدة بل هما اثنتان وتتعلّقان بـ«**آدم**»، إحداهما تمثلت في إصابة

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 325.

(2) المصدر نفسه، ص 337.

(3) المصدر نفسه، ص 381.

الجنرال «**سميث جوردون**» صديق «**آدم**»، جرّاء هجوم قادة التّنظيم، كونه قائد فرقة المراقبة النّفطية المخوّل من قبل القيادة لذلك، ليسلم بعد ذلك روحه إلىٰ بارئها، لأنّ الإصابة كانت قويّة جدّا، بينما الأخرىٰ فتجلّت في اكتشافه حقيقة زوجته «**أمايا**» التي ماتت بعيار ناري في رأسها في مطار «رواسي»، وتشويه «**ليتل بروز**» ومعاونيه لهذه الحقيقة، حتىٰ يضمنوا مواصلة **آدم** لأشغاله حول العمل النّووي.

إذن هناك كارثتان، والخطأ فيهما هو سوء التّقدير، فالأوّل يرجع فيه اللّوم علىٰ «**ليتل بروز**» الذي استخفّ بقوّة التنظيم وزعيمه «**الكوربو**» لأنهم لا يملكون أسلحة متطوّرة، وتقع مسؤولية الخطأ الثاني عليه كذلك، لأنّه زوّر الحقائق وشوّهها، وجعل «**آدم**» يقع فريسة سهلة للاستغلال ويكون ضحيّة التّصديق ببقاء زوجته علىٰ قيد الحياة، وهذه الأخطاء كأنّها كانت مهد الكارثة التي سقطت علىٰ رأس «**آدم**»، ففقد صديقه «**سميث**»، كما اكتشف حقيقة وفاة زوجته «**أمايا**».

جاوز هذا العنوان تصدير يختلف عن سابقيه، كونُه غير منسوب لأيّ شخصية من شخصيات الرّواية، جاء بهذه الصيغة: «**نحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه، لكن صيرورة العالم تسير وفق نظام التّمزق الذي يمسّ العالم كلّه**»[1]، وهذا الكلام يؤكّد علىٰ أنّه لا مجال للتّهرب من وقوع الحروب، إذ إنّ نظام العالم المشتّت الممزّق يحتّم هذا كلّه، وأرىٰ أنّ هذا التّصدير يتناغم والعنوان، وما جاء من أحداث في الفصل السابع، إذ سقط عديد من الضّحايا يتجاوز الخمسة والثلاثين، إضافة إلىٰ مائة جريح في هجوم «**الكوربو**» المباغت علىٰ القلعة، لتكون ردّة فعل القائمين عليها أعنف، فيسقط المئات والآلاف من الآرابيّين المشتّتين في الصّحراء، الذين لا يمتّون بصلة للتّنظيم أو حلف «**آميروبا**» الذي تنتمي إليه القلعة.

أمّا الفصل الأخير فكان موسوما: «**إيفا تغرس حلما في قلبه**»[2]، ويذكّر هذا العنوان بعنوان الفصل الثاني الذي يتقاسم معه اسم «**إيفا**»، تلك المرأة المنتسبة لمنظمة (**ليدرافيك**)، والتي يدين لها «**آدم**» بالكثير في غربته بالقلعة، ولعلّ الحلم الذي تغرسه هذه المرأة في قلب

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 381.

(2) المصدر نفسه، ص 427.

«**آدم**» تبشيره في رسالة بمناسبة حصوله علىٰ جائزة نوبل أنّ ابنته «**يونا**» علىٰ قيد الحياة، وقد حقّقت أمانيها وأصبحت صحفيّة، وأنّ يوم لُقياهم ليس بالبعيد أبدا، إذ أنّ هناك أوامر فوريّة تأمر بوجوب إخلاء القلعة لتعود السّعادة، وتشقّ طريقها في قلب «**آدم**» والذي يسجّل في جهازه الصّغير خطابا، أقتطف منه جزء ووُضِع في التّصدير، ومنه: «... وكأنّه ليس من حقّك أن تكون عالما أو فنّانا أو أيّ شخص منحه الله بعض القوّة للتّمايز، اليوم أشعر بشيء أكبر منّي، بفرح أن أفوز، وبسعادة أن تكبر «**يونا**» بسرعة وتصبح صحفيّة كما حلمت في الأماكن الأكثر قسوة، أو أن أكون صديقا لامرأة بقيمة **إيفا**، التي تركت كلّ رفاهِ الحياة السهلة، وجاءت لتكون بجانب أناس بؤساء خسروا كلّ شيء، حتّىٰ شرطهم الإنساني الأدنىٰ الذي يجعل من الإنسان إنسانا»[1].

إنّ هذا التّصدير يتكامل والعنوان، ذلك أنّ بارقة الأمل في الحصول علىٰ الحرّية تلوح من بعيد، وإمكانية عودة «**آدم**» إلىٰ حياته الأولىٰ قائمة جدا، لأنّه انتهىٰ من بحثه في المجال النّووي بصناعة القنبلة العظيمة، وحصل بموجب ذلك علىٰ جائزة «نوبل»، وتاج الحرّية الذي سيزيّن جبينه، وستكون ابنته «**يونا**» وهي كل ما بقي له من الحياة ومن الأهل، دون نسيان «**إيفا**» والتي كانت نعم الصّديقة.

بعد هذه الوقفة علىٰ العناوين، أنتقل إلىٰ شيء غاية في الأهمّية هو تحديد وظائفها ومنها:

- **الوظيفة التّعينيّة (*F. désignation*):**

هي التي تعيّن اسم الكتاب، ومؤلفه و«تعرّف به للقرّاء بكلّ دقّة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللّبس»[2]، وأدّىٰ العنوان الرّئيس هذه الوظيفة، مصحوبا باسم المؤلّف في ثلاثة مواضع من الغلاف علىٰ الواجهة وفي الظّهر والجانب، فمهما اختلفت الزّوايا، يؤدّي العنوان واسم المؤلّف هذه الوظيفة المهمّة.

- **الوظيفة الوصفيّة (*F.Descriptif*):**

إنّ هذه الوظيفة مهمّة جدا كغيرها من الوظائف الأخرىٰ، إذْ عن «طريقها يشي العنوان بشيء عن النّص»[3]، والعنوان الرّئيس فضلا عن العناوين الدّاخلية، يحقّقون هذه القيمة،

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 427.

(2) عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 86، كما يراجع: Seuils, gérard genette, p : 46.

(3) المصدر نفسه، ص 87.

فالقارئ لا تكتمل نظرته عن النّص من خلال العنوان فقط، بل عليه قراءة النّص كاملا، ومحاولة إيجاد التّواشج بين العنوان الرّئيس وفصول الرّواية، والأمر نفسه يكون مع العناوين الفرعيّة الدّاخلية.

- **الوظيفة الإغرائية (*F. Séductive*):**

وهي التي لها علاقة بمدىٰ جاذبيّة العنوان للمتلقّي، وأرىٰ أنّ هذا العنوان يعبّر بحقّ عمّا جاء في الرّواية، ويُغْري القارئ باقتناء الكتاب، وقراءته علىٰ الرغم من طوله- إذ إنّ العلامات كـ«2084» والتي تدلّ علىٰ المستقبل، و«**العربي الأخير**»، التي ترمز إلىٰ مصير العرب مستقبلا، تعمل عملها في إغراء من يرىٰ العنوان، والذي يحاول اكتشاف مآل العرب بعد سنين من الآن.

قبل طيّ صفحة العناوين لابدّ من الإشارة إلىٰ شيء من الأهمّية بمكان، هو الرّسوم الموجودة في الغلاف وعلاقتها بالمتن الرّوائي، وأستطيع القول في اطمئنان: إنّ الرّسوم الموجودة بالغلاف لها علاقة بالتّسويق والتّرويج للكتاب وصاحبه، أكثر ممّا تشي بمحتوىٰ الكتاب، حيث إنّ صورة الرّوائي تشغل مساحة تربو علىٰ الثّلثين في واجهة الكتاب، ويظهر واقفا إلىٰ جانب الاسم والعنوان وكلمة النّاشر في ظهر الرّواية، فيتعاضد العنوان والاسم والصّورة جميعا، من أجل إغراء المتلقّي، ودفعه إلىٰ اقتناء الرّواية، وممّا يؤكّد هذا الطّرح أنّ الإخراج نفسه المُتّبع في «2084، **حكاية العربي الأخير**» قد تبنّاه الرّوائي والنّاشر في روايات جديدة، علىٰ غرار «**نهج الغواية**»، و«**نساء كزانوفا**»، وفي روايات أصدرت من قبل، وأعيد إصدارها في طبعات جديدة، مثل: «**سوناتا لأشباح القدس**» وغيرها، والصور الآتية توضّح ذلك:

صورة توضيحية (10): غلاف رواية:«نهج الغواية»

صورة توضيحية (11): غلاف رواية: «نساء كازانوفا»

صورة توضيحية (12): غلاف رواية: «سوناتا لأشباح القدس»

صورة توضيحية (13): غلاف رواية: «أحلام مريم الوديعة»

وبعد الوقوف علىٰ العناوين وأهمّيتها ووظائفها أنتقل إلىٰ نوع آخر من المناص هو:

- **المؤشّر الجنسي** (***Indication générique***):

تكمن وظيفة المؤشر الجنسي في «الكشف عن الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه الكتاب»[1].

وبالبحث عن تجلّي المؤشّر الجنسي في هذه الرّواية، لا أجده إلاّ مرّة واحدة، حيث جاء بعد صفحة العنوان مجاورا للاسم والعنوان، ودار النشر.

«**واسيني الأعرج**

2084

حكاية العربي الأخير

رواية

موفم للنّشر»[2]

ولا أرىٰ وظيفة للمؤشّر الجنسي، إلاّ تلك التي تعرِّف بالجنس الأدبيّ المطروح بين دفّتي الكتاب، سواء أكان «**رواية**» أم «**قصّة**» أم «**مسرحيّة**» أم غيرها من الأجناس الأدبية المشهورة.

وإلىٰ جانب المؤشّر الجنسي، هناك نوع آخر من المناصات هو:

- **كلمة النّاشر** (***Le prière d'insérer***):

عندما وقفت في الفصل السّابق عند هذا العنصر، أشرت إلىٰ سبب التّسمية، حيث حمَلَت «**قياسا مجازيا حُمل فيه ظهر الإنسان علىٰ ظهر الكتاب**»[3]، وهي تختصّ بوظيفة تعريف الكتاب، بشكل موجز لا يتجاوز صفحة واحدة في الأكثر العامّ.

جاء هذا النّوع من المناصّ في ظهر الرّواية مصحوبا بالعنوان واسم الكاتب وصورته، وأسوقه في هذا المقام كاملا كما ورد: «ما هو مآل العرب داخل دوّامة التّحلّل والتّفكك التي قذفت بهم خارج التّاريخ وحوّلتهم إلىٰ شعوب ضائعة بلا أرض ولا هويّة، يبحثون عن معاشهم وسط عالم جشع، وعودة محمومة إلىٰ الحاضنة الأولىٰ: الصّحراء، وكأنّ تاريخ «**آرابيا**» القادم والقاسي يبدأ من تلك اللّحظة، لكن «**آدم غريب**»، **اللاّستْ أرابيك** أو **العربي**

(1) يُنظر عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 90، كما يراجع: Seuils, gérard genette, p : 53

(2) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 03.

(3) يُنظر عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 90، كما يراجع: Seuils, gérard genette, p : 90

الأخير، العالم الكبير المختصّ في الفيزياء النوويّة المعروف عالميا بأبحاثه التّطبيقية، يفكّر في استعادة شيء ممّا ضاع، يشتغل في أحد المخابر النوويّة في بنسلفانيا في الولايات المتّحدة، يُفكّر مع فريق بحثه لتجاوز ساندروم هيروشيما، وناغازاكي بالتّفكير في قنبلة نوويّة صغيرة، مهمّتها الجوهرية ردعيّة، وليست حربيّة، قنبلة مزدوجة من اليورانيوم، والبلوتونيوم، تحمل اسم رمزيا (***P.b.Pu***$_1$، و***P.b.Pp***) للوقوف في وجه التّنظيم الذي هو خلاصة لكلّ الممارسات الإرهابية.

في إحدىٰ رحلاته من نيويورك إلىٰ باريس، يُختطف في المطار «**رواسي**»، ولا أحد يعرف إلىٰ أين أُقْتِيد؟ هل اختطفه التّنظيم الذي هدّد بقتله؟ فرقة اختطفته فرقة شادو المختصّة في اغتيال علماء الذّرة العرب، التّابعة لأزاريا التي تعيش علىٰ عداء مستديم لأرابيا؟ أم جهة أخرىٰ هدفها في الأخير الاستفادة من جهوده آدم العلميّة ؟»[1].

قبل البدء في مقاربة هذا المناصّ، ينبغي أن أشير إلىٰ أنّه يحتوي علىٰ ثلاثة أخطاء مطبعيّة، الأولىٰ في قوله: «**في المطار رواسي**»: فكلمة المطار تأتي في هذه المقام نكرة لتُعرّف بالإضافة، ويزول الإبهام عن اسم المطار، إلاّ أنّها جاءت معرّفة بالألف واللاّم والإضافة كذلك، فالتقت فيها أداتان للتّعريف، ممّا تسبّب بحدوث تركيب فاسد، وهناك تخريج آخر لهذه المسألة، أن تبقىٰ كلمة مطار معرّفة بالألف واللاّم، وتحذف «**رواسي**»، حيث إنّ القارئ سيعلم أنّ عملية الاختطاف ومحاولة الاغتيال قد تمّت هناك.

ويقع الثاني بعد التّساؤل: «**فرقة اختطفته فرقة شادو**»، والأجدر لغويّا هنا، أن يستعمل حرف العطف «**أو**»، وتحذف جملة: «فرقة اختطفته، ويكون التّركيب كالآتي: «**هل اختطفه التّنظيم الذي هدّد بقتله؟ أو فرقة شادو المختصّة في اغتيال العلماء العرب ...**»

وجاءت صيغة الأخير بقوله: «**أم جهة أخرىٰ هدفها في الأخير الاستفادة من جهوده آدم العلميّة؟**» اجتمع الضّمير وعائده وكانا متجاورين، والأصحّ أن يحافظ علىٰ الضّمير حتّىٰ يكون مناسبا لما قبله: «**اختطفته، بقتله، اختطفه**»، فضمير الهاء هنا يعود علىٰ الشّخصية الرّئيسة «**آدم**» والجمع بينه وبين ضمير عائد عليه أدّىٰ إلىٰ تركيب فاسد.

وهناك تخريج آخر للمسألة، أن يُحذف الضّمير ويبقىٰ العائد مصرّحا به ولا مُشاحّة في استعمال أحدهما.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، (ظهر الرّواية).

إنّ القارئ لكلمة النّاشر سيلاحظ عدّة ملاحظات منها: وصف حال العرب مستقبلا وهم يعيشون حالة تشظّ كبرىٰ عادت بهم إلىٰ فضائهم الأوّل: الصّحراءُ، كما تتحددّ هويّة الشّخصية الرّئيسة «**آدم** غريب» ومكانته الاجتماعيّة، فضلا عن المكان الذي انطلقت منه الأحداث وهو مطار «**رواسي**»، بعد ذلك تُطرح مجموعة من التّساؤلات، هي بمثابة الخيط الذي يؤدّي إلىٰ فتح مغاليق الرّواية، ولن تُفتح هذه المغاليق إلاّ بقراءتها ومعرفة الطّرف المستفيد من اختطاف «**آدم**»، وهدفه من ذلك.

عطفا علىٰ هذه الملاحظات التي حُدّدت فيها الأفضية المكانية الرّئيسية: الصّحراء ومطار رواسي، فضلا عن الشّخصية المهمّة «**آدم** غريب» ومكانتها، يبقىٰ مصيرها مجهولا عن سبب الاختطاف والطّرف الذي نفّذ ذلك ومراميه من هذا كلّه.

كلمة النّاشر أتَتْ مقتضبةً، وشغلت من ظهر الرّواية ما يربو علىٰ الثّلث، إلاّ أنّ قيمتها كبيرة جدّا، حيث لخّصت أهمّ الأحداث والشخصيّات والأفضية، وأبقت مصير «**آدم**» مفتوحا، لنْ يعرف إلاّ بقراءة النّص، وهنا تكمن قيمتُها، حيث أجدها تتضافر مع العنوان واسم الكاتب، وصورته، ليشكّلوا كُلاّ متكاملا، ويؤَدُّوا وظيفة إغراء القارئ حتىٰ يقتني الكتاب، ويطالعه من أوّله لآخره، وهناك نوعٌ آخر من المناصات، كنت قد وقفت عليه وأنا أُعالج العناوين الدّاخلية، لأنّه كان مجاورا لها هو:

- **التّصدير** (***Épigraphe***):

أخّرتُ الحديث عن التّصدير المعروض في مقدّمة الرّواية، وكان عبارة عن أربعة أجزاء، جاء الجزء الأوّل منه مستقلا بذاته في صفحة واحدة، تليه ثلاثة أخرىٰ في صفحة واحدة.

أمّا الذي جاء لوحده في صفحة مستقلة بذاتها، فهو عبارة عن جملة مشهورة قيلت عن العرب، وهي:

«**العربي الجيّد الوحيد، هو العربي الميّت**»[1] يُوثّق الرّوائيُّ هذه العبارة، ويُرجعها إلىٰ المكان الذي اُقتُبست منه، فيقول عنها: «هذا التّصريح جزء من رسالة بعث بها الدّيبلوماسيّ الأمريكيّ

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 05.

«**باتْريكْ سيرِنغْ**» إلىٰ المعهد العربيّ الأمريكيّ، نُشِرت في الشرق الأوسط نقلا عن الواشنطن بوست، أُضطرّ بعدها إلىٰ الاستقالة من منصبه، أخذها عنه لاحقا «**جوش بوزينستن**» أحد المتطرّفين اليهود: أعزّائي اليهود، اقتلوا العرب الآن، العربيّ الجيّد الوحيد هو العربيّ الميت»[1].

علىٰ الرّغم من الاقتصاد اللّغوي الذي تتّسم به هذه المقولة، إلاّ أنّها تحمل في ثناياها معان عدّة، وأرىٰ أنّ التّركيز فيها منصب علىٰ «**الهوية**»، حيث تكرّرت كلمة العربي مرّتين، لتبقىٰ بقيّة الكلمات الأخريات أوصافا لهذا العربي الذي لن يبلغ الكمال والسؤدد إلاّ بموته. وينضحُ هذا الكلام بعنصريّة مقيتة نحو العرب، ويدعو إلىٰ قتلهم والفتك بهم، وكأنّهم هم سبب الحروب العالميّة التي أزهقت فيها ملايين الأرواح، وخلّفت وراءها العدد نفسه من المعطوبين والأيامىٰ واليتامىٰ.

وإلىٰ جانب التّصدير الأوّل، تبقىٰ ثلاث تصديرات أخرىٰ في الصفحة الموالية أوّلها مأخوذ من مقدمة ابن خلدون في الفصل الموسوم: «**في أنّ العرب إذا تغلّبوا علىٰ أوطان أسرع إليها الخراب**»[2].

وممّا جاء فيه: «فهُم (العرب)، متنافسون في الرّئاسة، وقلّ أن يسلّم أحدٌ منهم الأمر لغيره، ولو كان أباه أو أخاه أو كبير عشيرته إلاّ في الأقلّ، وعلىٰ كره من أجل الحياء، فيتعدّد الحكّام منهم والأمراء، وتختلف الأيدي علىٰ الرّعية في الجباية والأحكام، فيفسد العمران وينتقض... أُنظر إلىٰ ما ملكوه وتغلّبوا عليه من الأوطان من لدن الخليقة، كيف تقوّض عُمرانه وأقفر ساكنه وبُدّلت الأرض فيه غير الأرض، فاليمن قرارهم خراب إلاّ قليلا من الأمصار، وعراق العرب كذلك قد خَرُب عُمرانه الذي كان للفرس أجمع، والشّام لهذا العهد كذلك، وإفريقيّة والمغرب، ... عادت بسائطه خرابا كلّها، بعد أن كان ما بين السّودان والبحر الرّومي كلّه عمرانا، تشهد بذلك آثار العمران فيه من المعالم وتماثيل البناء وشواهد القرىٰ»[3].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 05.

(2) مقدمة ابن خلدون، عبدالرّحمن بن محمّد بن خلدون (732هـ/ 808هـ)، تح: عبدالله بن محمّد الدّرويش، دار يعرب، دمشق، سورية، ط1، 1425هـ/ 2004م، ج1، ص 288.

(3) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 07.

والملاحظ على هذا المقبوس من «**المقدمة**»، أنّ الرّوائيّ قد تصرّف فيه وحذف بعض الكلام في موضعين منه، الأوّل كان عند سؤال **عبدالـمَلك بن مروان** أحد الأعراب عن الحجّاج، وأراد الأعرابي الثّناء على الحجّاج بحسن السّياسة والتّدبير، فقال: «**تركته يظلم وحده**»[1]، والآخر في حذفه لأسماء بعض القبائل التي دخلت إفريقيّة والمغرب وأحالتها يَبَابًا خرابًا، وهؤلاء هم: «بنو هلال وبنو سليم منذ أوّل المئة الخامسة»[2].

وكان التّصدير الثاني مقتبسًا من رواية «جورج أورويل «1984»»، حيث يقول: «في المنظور المعلوم من حياتنا، لن تكون هناك أيّة إمكانية للتّغيير، نحن موتى حياتنا الحقيقيّة الوحيدة تكمن في المستقبل، سنشترك في صنعه حتما، لكن في شكل حفنات من غبار، وكومات من عظام، المهمّ على أيّة مسافة منّا يقع هذا المستقبل؟ من المستحيل معرفة ذلك، قد تكون ألف سنة، فلا شيء ممكن حاليّا»[3].

يقدّم الرّوائي تصديرًا آخر يقتبسه من رواية: «**الظلمة في منتصف النّهار**» لـ «**آرثر كوستلر**» جاء على لسان إحدى شخصياته: «صحافَتنا ومدارِسُنا تزرع الشّوفينيّة والعقلية العسكريّة والدّوغمائية والتّواطؤ والجهل، لا حدّ للتّسلط التّعسفي للحكومة الذي يبقى فريدا من نوعه في التّاريخ، حرّيات الصّحافة والرّأي وحقّ التّنظيم انتفت كلّيا، وكأنّ إعلان حقوق الإنسان لم يوجد أبدا، لقد شيّدنا أكبر جهاز أمنيّ أصبح فيه المخبرون الصّغار مؤسسة وطنيّة قائمة بذاتها، بعد أن تمّ تدعيمها بنظام علميّ شديد التّحديث في التّعذيب النّفسيّ والجسديّ، نقودُ بالسّوط الجماهير المتعطّشة نحو سعادة وهميّة قريبة، وحدنا نعرف مآلاتها»[4].

وتُرْجِمت هذه الرّواية وهي المعنونة أصالة «***Darkness at noon***» إلى اللغة العربيّة بعنوان «**ظلام في الظّهيرة**»[5]، وهذه التّرجمة تختلف عن ترجمة الرّوائي الذي ترجم العنوان: «**الظّلمة في منتصف النهار**».

(1) المقدمة، عبدالرّحمن بن خلدون، ص 288.

(2) المرجع نفسه، ص 288.

(3) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 07.

(4) المصدر نفسه، ص 07.

(5) ظلام في الظهيرة، آرثر كيسلر، تر: رمسيس عوض، المركز القوميّ للترجمة، إشراف: جابر عصفور، ط1، 2010، ص 01.

بعد عرض هذه المناصات التي تمثّل تصدير الرّواية سأحاول مناقشتها، وفي الوقت نفسه أربطها بما يجري في الرّواية من أحداث.

أشار الرّوائيّ إلىٰ أنّ التّصدير الأوّل مأخوذ من قول أحد المتطرّفين اليهود «**جُوش بوزينتسن**» وجعله بمثابة النّصيحة المُسْداة لبني جلدته، وهي استئصال شَأْفَة العربِ، ومحوهم عن بكرة أبيهم من الوجود لأنّهم لا يستحقّون الحياة، وما ينبغي لهم أن يكونوا علىٰ الأرض نفسها التي يعيش عليها اليهود، لأنّ العرب مصدر للخراب والدّمار والإرهاب الذي يهدّد حياة النّاس في كلّ لحظة، وهذه نظرة عنصريّة مقيتة نحو العرب تجعلهم وكأنّهم مصدّرو الإرهاب والتّفكير الأصوليّ، والعرب كغيرهم من الأجناس الأخرىٰ، فيهم الإرهابيّ الذي جلّ همّه إراقة الدّماء، وإخراج الأرواح من أجسادها، وفيهم الإنسان الخيّر الطّيب الذي يرجو الخير للجميع، وعند تصفّح الرّواية يجد القارئ أنّ هذه العبارة من الشّعارات التي كان «**ليتل بروز**» يُلحُّ علىٰ تثبيتها في مختلف أماكن القلعة مع شعارات أخرىٰ: «"**كثرة الحروب تقتل الحرب**"، "**الحرّية ضدّ التّوحّش**"، "**كلّ من ليس معنا فهو ضدّنا**"، ثم أضيف له علىٰ الواجهة، في المدخل الجنوبيّ للقلعة شعار آخر، ظلّ **ليتل بروز** يلحّ علىٰ تثبيته حتىٰ كان له ذلك، "**العربيّ الجيّد هو العربيّ الميّت**"»[1]، وبعد أن أثار هذا الشّعار ضجّة بسبب عنصريّته تجاه العرب أُنتزع ولم يظهر للعيان، والمتسبّب في هذا كلّه «**جوليان أسونج**» الذي أُغتيل في جريمة غامضة «بعدما كشف من خلال ويكي ليكس كلّ الوثائق والنّقاشات التي دارت في القلعة وخارجها حول موضوع الشّعار وبين أنّ المسألة لم تكن مزاجا فرديا لـليتل بروز فقط، ولكن فعلٌ جماعيٌّ لإذلال المقيمين من أصول آرابية المنتمين للتّنظيم، أو المشكوك فيهم»[2].

إذن: فالقضية بكاملها ليست مرتبطة بـ«**ليتل بروز**» ومزاجه المتقلّب، بل هي أعمق بكثير، وتتجاوز صلاحيّاته إلىٰ من هو أكبر منه، ويتلقّىٰ منه الأوامر والتّوجيهات، والسّبب في هذا كلّه النّظر إلىٰ العرب علىٰ أساس أنّهم إرهاب ممثّل في «**التّنظيم**» بزعامة «**الكوربو**»، الذي يهدّد كيان القلعة، أو بالأحرىٰ «**آميروبا**»، حيث ارتكب كثيرا من الجرائم التي أزعجت كثيرا القلعة، والقائمين عليها، ومنها تلك المجزرة الرّهيبة التي ذهب ضحيّتها ستّة أشخاص «...ثلاث

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 48

جُثثٍ مُلقاة علىٰ الأرض، مُفحّمة كلّيا تقريبا، وبالقرب منها كتابة كبيرة: هاهو كبيركم الذي علّمكم السّحر، فرانكي دوفوكو ... وألفونسو جيروم، ... وميون الذي باع نفسه للشّيطان، طهّرنا خيانته بالنّار ... ليس بعيدا عنها، ثلاث جثثٍ أخرىٰ، قتيلان لم يمرّ علىٰ قتلهما أكثر من ثلاث ساعات يتدلّيان علىٰ شجرة لارقن الوحيدة في المكان ... بالقرب منهما امرأة مخوزقة بسِيخٍ ثقيل، دخل من فرجها وخرج من حنجرتها، كتبوا علىٰ صدرها المنزوع الثديين وبطنها المفتوح الذي نُزع رحمه: هذه الجاسوسة الباحثة في الطّبيعة سوزان كليبر نُعيدها إليكم كاملة غير منقوصة إلاّ من ثدييها ... ورحمها»[1].

إنّ القارئ لهذا المقطع يرىٰ البشاعة في القتل، حيث لم يكتف هؤلاء بالقتل، بل تفنّنوا في التنكيل بالجثث، والأدهىٰ والأمرّ من هذا كلّه، أنّهم لم يكونوا من العسكريّين، بل كانوا من العلماء الباحثين، ومنهم من نصح **آدم** بالتّوقف عن المشروع النّووي.

لكن إن كان هذا كلّه جريمة من جرائم التّنظيم الذي يهدّد القلعة، ويجعل القائمين عليها يتّهمون العرب كلّهم بأنّهم «إرْهاب»، فهل الجناح الذي تنضوي تحته القلعةُ بعيد عن العمل الإرهابي؟

إنّ التّنظيم الذي قام بشنق العلماء الأبرياء بطريقة وحشيّة همجيّة كالتي كانت ترتكبها محاكم التّفتيش مُدانٌ بالجريمة والإرهاب، لا ريب في ذلك، علىٰ الرّغم من أنّ الأرض التي ارتُكبت فيها الجرائم أرضه، والضّحايا ينتمون إلىٰ حلف «**أميروبا**» الذي استعمر «**آرابيا**»، ولكن ألم يرتكب حلف «**آميروبا**» أيّ جرائم؟ هل هو مسالم إلىٰ أقصىٰ ما تحمله الإنسانية من معان سامية؟

إنّ الرّوائي يُدين حلف «**آميروبا**» ويعود بالذّاكرة عن طريق «**آدم**» إلىٰ الحرب العالميّة الثّانية وما حدث في اليابان «... فجأة فتحت أبوابها التّحتيّة، فنزلت القنبلة «**ليتل بوي**» علىٰ هيروشيما المستكينة، لتنتشر بعدها غيمة كبيرة مكوّنة هالة علىٰ رأس المدينة، ويموت في ظلّها في ثوان معدودة أكثر من 200 ألف إنسان، كلّ واحد كان في همّه اليوميّ الخاصّ، وكأنّ الشّهيّة انفتحت أكثر بعد ثلاثة أيّام، يوم 09 أوت في نفس المشهد، وهذه المرّة في سماء صافية نزلت

(1) يُنظر: 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 351.

«فات مان» علىٰ سكّان نغازاكي، مخلّفة وراءها 70 ألف ضحيّة، لم يكن الأمر أكثر من مجرّد انتقام لهزيمة 07 ديسمبر 1941 في بيرل هيربور «***Pearle Harbor***» التي خلّفت وراءها 2403 بحّارا أمريكيا، ودمّرت جزءًا مهمّا من البحرية الأمريكيّة»[1].

عند الجنوح إلىٰ لغة الأرقام، يتّضح أنّ أمريكا قد أبادت في ظرف أيّام ثلاثة مائتين وسبعين ألف شخص، منهم من كان يمقت الحرب، وفيهم الأطفال والنساء والشيوخ، وفضلا عن هذا الرّقم المفجع هناك رقم مثله من المعطوبين والجرحىٰ والمشوّهين والمصابين بالسّرطان.

بناء علىٰ هذا، هل تقارن جرائم «**الكوربو**» و«**التّنظيم**» الذي هو من صنع أمريكا، بجرائمهم في هيروشيما ونغازاكي؟ إنّ الرّقم كبير ومَهُول، والحصيلة من الضّحايا أكبر وأعظم، بحيث تصعب المقارنة بل وتستحيل.

وأفتح قوسا آخر عن الشّعار أقول فيه: إنّ أوربّا، وأمريكا تدّعيان دائما الدّفاع عن حقوق الإنسان، فأين هي المنظّمات التي تدافع عن الإنسان، والشّعارات التي تدعو إلىٰ سحق العربيّ أنّىٰ وُجد تتناسل من بعضها؟

لا أتوقّف عند هذا الحدّ، لأنّ معالم الإدانة كثيرة مبثوثة في تضاعيف الرّواية، والتي تؤكّد أنّ التّنظيم الذي تُصنع من أجله أقوىٰ القنابل لمحقه لأنّه يهدّد البشرية، هو من صنع حلف «آميروبا»، وتُقام بينهما الصّفقات في الكواليس، وهذا ما أسرّته «**إيفا**» في رسالة لـ**آدم**، إذ أخبرته أنّ من نتائج التّجربة النّووية النّاجحة في العقرب الأسود، هلاك كثير من النّاس الآرابيّين بأعدادٍ لا تحصىٰ لأنّهم «لم يكونوا يعرفون أنّ المنطقة عسكريّة ... ثمّ إنّهم أناس لا أحد يطالب بهم، ولا بدمهم ... أفظع من كلّ ما حكيت، هو أنّ أعضاء هؤلاء البؤساء تُباع وتُشترىٰ عند بوّابة القلعة، وهناك مافيا من رُحَّل آرابيا تعيش علىٰ هذا»[2].

ويقف «**آدم**» علىٰ هذه الحقيقة، متذرّعا بممارسة الرّياضة في المدرّج «...ركّز جيدا، لمحهم وهم يتبادلون عن قرب أشياء هشّة من خلال الطّريقة التي كان يحملونها بها، يسلّمون شيئا يشبه حاوية صغيرة لعسكريّ ينزل من السّيارة، ثمّ يستلمون الفارغ، وكيسا أبيض لم

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 198.

(2) المصدر نفسه، 365.

يشكّ آدم في أنّها نقود، ثمّ يغيبون داخل الرّمال»[1]، وراقب آدم هذه العمليّة اليوميّة عند باب القلعة، ولم يشكّ لحظة واحدة في أنّ شبكة أخطبوطيّة تتحكّم في هذا كلّه، منهم من يقوم بعملية الإغراء، واستدراج الضّحايا عن طريق وَعْدِهِم بإيجاد عمل مناسب، يسمح بتوفير الطّعام والماء، فينقلون إلىٰ إحدىٰ الواحات الخاصّة، فيأكلون ويشربون أيّاما، ليصابوا بعد ذلك بالسُّقام «... فيُؤتىٰ بطبيب ينتزع الأعضاء المطلوبة يضعها في الحاوية المحفوظة، في درجة برودة خاصّة ومدروسة، ثمّ يأتي من يوصلها إلىٰ القلعة بطرق سريعة، يقال إنّ الكوربو نفسه هو المشرف علىٰ هذا التّجمّع السّرّي الذي يُدرّ علىٰ التنظيم مالا كثيرا ... الكثير ممّن يعرفون المنطقة يؤكّدون أنّه هو أيضا من يشرف علىٰ بيع النّفط في بعض مناطق «**آرابيا**» التي يسيطر عليها، للمتعاملين الغربيّين الخواصّ الذين يصمتون عليه لأنّ مصلحتهم معه، كثيرا ما شوهدت عشرات الصّهاريج الصّفراء وهي تقطع الصّحاري مثل سيل من الجراد، ولا طائرة واحدة تقصفها،مع أنّ المنطقة مراقبة كلّيا حتىٰ أنفاس الحشرات تقاس بدقّة»[2].

إنّ العمليّة منظّمة جدّا، والخطّة مدروسة بعناية فائقة، فالتّنظيم من صنع حلف «آميروبا» والذي يزعم أنّه يريد من التّجارب النّووية المتطوّرة القضاء علىٰ التّنظيم لأنّه يهدّد كيان العالم، ويجري هذا في العلن أمام الإعلام، ولهذا السبب اقتنع «**آدم**» بتطوير القنبلة النوويّة، أمّا ما يجري في الكواليس فيخالف جملة وتفصيلا ما يجري في العلن، فالكوربو وآميروبا متحالفان علىٰ سحق «**آرابيا**» وشعبها، بغية استغلال ثرواتها من النّفط والغاز والماء، وتستغلّ «آميروبا» أطماع «**الكوربو**» في استنزاف الثّروات لتصنع منه تنظيما يهدّد البشرية برمّتها، وتجد الذّريعة المناسبة لصنع أحدث الأسلحة النّووية لمواجهة هذا التّنظيم الإرهابي ومحاربته في أراضي «**آرابيا**»، وهي في الواقع تجرّب أحدث أسلحتها في أرض غير أرضها، وتتّخذ من شعب «**آرابيا**» فئران تجارب لترىٰ أثر أسلحتها في الإنسان علىٰ المدىٰ الطّويل والقصير، وهي بهذا كلّه تستعدّ لحرب نوويّة عالميّة، بعد سقوط «**آرابيا**» فريسة للتّفكّك والصّراعات الدّاخلية، واحتلال مضيق هرمز، والذي «...سمح للفيدراليّات الأوروبية وأزاريا وأمريكا بالتّوحّد، ونشوء حلف آميروبا، بينما أصبح الحلف الثّاني روشيناريا الذي انضمّت له روسيا والصّين وإيران»[3].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 173.

(2) المصدر نفسه، ص 48.

(3) المصدر نفسه، ص 49.

من هذا كلّه يتجلّىٰ أنّ الحجج التي تقدّمها «**آميروبا**» واهية جدا، وإن كانت تظهر حُسن نيّتها في محاربة الإرهاب الذي هو من صنعها، فإنّ مثل هذه المسرحيّة أصبحت ظاهرة للعيان ومكشوفة الأوراق، إذ الهدف كلّه من هذا هو تطوير الصّناعة النّوويّة، تحسّبا للدخول في الحرب في أيّ وقت مع الطّرف الآخر.

وممّا أختم به القول، عند قراءة هذا التّصدير: إنّ هذه الجملة قد اختارها الرّوائيّ بعناية واهتمام ووَعي، إذ كشف من خلالها مواطن التّناقض التي وقع فيها الغرب الذي يتّهم العرب بالإرهاب، وهو في حقيقة الأمر من صَنَعَ الإرهاب وصدّره للعالم، ومازال يتفنّن في الآليات التي يُخْضِع بها الشعوب المسحوقة، ويستعدّ فوق هذا وذاك لحرب عالميّة شاملة تُستعمل فيها أقوىٰ الأسلحة وأعْتاها، بالتّحالف مع **آزاريا** صاحبة المشروع النّووي كذلك.

وفيما يخصُّ التّصدير المأخوذ من مقدّمة ابن خلدون، والذي يقدّم فيه صورة اجتماعيّة ونفسيّة عن العرب، فهم بتعطّشهم للرّئاسة والحكم ورفض التّنازل عن كرسيِّ الحكم، إلاّ في النّادر، ولو كان لأحد المقرّبين، إلّا علىٰ مضض وإكراه، ويكثُر الأمراء والحكّام فيهم، وتختلف بذلك الرّؤىٰ في تسيير شؤون الحكم والبلاد، فيعود ذلك علىٰ النّاس والعمران بالخراب والفساد.

وبعد هذا يشرع ابن خلدون في تقديم الأمثلة عن بعض الأمصار التي ساسها العرب ولحقها الخراب، كالعراق واليمن وإفريقيّة والمغرب والشّام.

هذا الكلام عن العرب يتطابق مع كثير ممّا جاء في الرّواية التي وصفت بلاد العرب جميعًا بأنّها تحت سيطرة حلف «**آميروبا**»، وأنّ أهلها عادوا بعد ترفهم إلىٰ أحضان الطّبيعة الأمّ «**الصّحراء**» لا تجمعهم آصرة من الأواصر، متفكّكون تائهون بعد أن أنهكتهم الحروب والانتكاسة بعد الأخرىٰ.

وفي معرض حديث «**إيفا**» مع «**ليتل بروز**» عبر الشاشة، يُعطي صورة عن حال بشر «**آرابيا**»، كيف كانوا في عزّ المجد واستحالوا بعد ذلك شرادًا في صحراء قاحلة: «... أُنظري بشر «**آرابيا**» يوم كان النّفط يتدفّق عند بيوتهم ويشترون ما يشاؤون من أوروبا كانوا يستعبدون كلّ النّاس

ويحتقرونهم، ماذا بقي لهم اليوم سوىٰ التّيه والموت البطيء، ومع ذلك نظلّ رحيمين بهم لأنّنا جميعا ننتمي إلىٰ العنصر البشريّ، الرّب يعطيك القوّة لتواصل مهمّتك العظيمة، هؤلاء الذين تراهم في تيه الرّمال كانوا بؤساء حتّىٰ في عزّ تدفّق النفط والمال والبورصات التي صنعت أموالا وأوراقا ولم تصنع وطنا واحدا جديرا بأن يُحترم»[1].

هذه هي حالة العرب التي رآها ابن خلدون سابقا، واستكنهها في رحلاته الطّويلة في الأمصار، يراها «**واسيني الأعرج**» بالمنظار نفسه، ويستشرف مستقبلا لهم عامرا بالكوارث والحروب والتّفرق كأيدي سبأ.

ومن أسباب قيام الحروب في «**آرابيا**» من وجهة نظر الرّوائيّ التّمزقات الإثنيّة والعرقية واللّغوية، ثمّ يتّسع بعد ذلك الشرخ، فينقلب إلىٰ حرب عبثيّة لا قرار لها، كما يشير إلىٰ وجود عرب «...شيعة وسنّة، ودروز، وأرمن، وأكراد وأمازيغ، لم يعترف لهم بأيّ حقٍّ»[2]، ثم بعد ذلك يجنح إلىٰ المقارنة بين القائمين علىٰ أمر «**آرابيا**»، والعالم الآخر الذي عاش تمزّقا، ولكنه عرف كيفيّة معالجته، «الفرق بين **آرابيا** والعالم الآخر، هي أنّ الثّاني علىٰ الرّغم من العنف هناك إصغاء لحلّ المعضلات، كما في بلجيكا وسويسرا وإيطاليا وكندا والهند وباكستان وفرنسا وأمريكا، والصّين وروسيا وغيرها، لكن «**آرابيا**» لم تمنح فرصة تأمّل وضعها، بسبب جنون حكّامها وأطماعهم وإخفاقهم، كلّما زادت الحروب كثافة والفقر توغّلا، أصبح التّفكك سريعا وكبيرا ومن الصّعب التّحكم فيه»[3].

إنّ الانفجار الذي سيكلّف العرب غاليا سيكون من ذلك الخليط الذي يتكوّن من الشّيعة، والدروز والأرمن والأمازيغ والأكراد الذي لا تخلو أيّ أمّة منه علىٰ غرار الأوروبيّين الذين استطاعوا احتواء الأقلّيات عندهم، خلافُهم الحكّام العرب الذين لا يؤمنون بلغة الحوار ويرفعون شعار العنف عاليا ليفتحوا باب حرب عبثيّة عليهم، أهلكتهم وشعوبهم، وحوّلت حضارتهم وعمرانهم أرضا خرابا، وأصبحت أرضهم وثرواتهم في أيدي الطّامعين.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 148.

(3) المصدر نفسه، ص 148.

تأسيسا على ما سبق، أرى أنّ هذا التّصدير كسابقه، مختار بعناية ووعي، ويتضافر مع غيره من المناصات الأخرى، فيثير فضول المتلقّي والقارئ في معرفة أسباب تفكّك العرب ومصيرهم في ظلّ هذا الانحلال والتّفسّخ .

وأمّا التّصدير المقتبس من رواية «1984» لـ«**جورج أورويل**»، ففكرته العامّة هي الاستشراف بمستقبل سنشترك في تحديد معالمه جميعا، ولن يكون هذا المستقبل حاملا لتباشير الخير، بل هو عبارة عن مستقبل كارثيّ تعمّه الحروب والنّزاعات، وما ينجم عنها من خراب ودمار.

تتوافق نظرة «**أورويل**» مع نظرة «**واسيني الأعرج**» في الاستشراف بمستقبل كارثيّ للعالم، ولا أدلَّ على ذلك ما هو مطروح في تجاويف الرّواية، حيث هناك سباق كبير نحو التّسلح في الميدان النّوويّ بين عدّة أطراف: حلف «**آميروبا**» وحلف «**إيروشينا**» ودخول «**آزاريا**» مع الحلف الأوّل، مع أنّها منذ سنة 1956م وهي تملك برنامجا لذلك، ولم تخضع للقوانين الدّولية التي تحرّم وتَحْظُرُ انتشار السّلاح النّووي، وتؤكّد الأرقام على «...امتلاك **آزاريا** لأكثر من 200 قنبلة نوويّة ... كلّ البلدان المجاورة لـ**آزاريا** فتحت حدودها للمراقبين الدّوليّين (***L'AIEA***)، إلاّ **آزاريا** هي البلد الوحيد الذي رفض المصادقة على اتّفاقية عدم انتشار الأسلحة النّووية»[1].

هناك سباق نحو التّسلح وامتلاك النّوويّ منذ أواسط القرن العشرين، وهذا ما ينبئ بأنّ حربا ضروسا تُطبخ على نار هادئة في الخفاء، ولا يُعرف متى يشتعل أوارها، إلاّ أنّ الأكيد في هذا كلّه هو: أنّها حرب مدمّرة قذرة ستحصد الأخضر واليابس.

ولا أخرج في رأيي عن هذا التّصدير، عمّا كنت قد أقررته سابقا عن التّصديرات الأخرى إذ هو يعمل على تفتيح شهيّة القارئ لاقتناء الكتاب وقراءته وأَخْذِ نظرة عن المستقبل الذي ينتظر البشريّة.

وبخصوص التّصدير الأخير المقتبس من رواية «**آرثر كيسلر**» (**الظّلمة في منتصف النّهار**)، فإنّه يؤكّد على الإعلام الموجّه الهادف إلى زراعة كلّ ما هو مناقض للأخلاق في المجتمع، بغية الإبقاء عليه جاهلا غافلا، حتى يسهل التّحكم فيه من قبل الحكومة التي شيّدت نظاما

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 190.

أمنيّا يحسب علىٰ المواطنين أنفاسهم ويراقب كلّ تحرّكاتهم، وهذا كلّه مُغلَّفٌ بغلاف الوطنية والوعد بتحقيق سعادة لن تتحقّق أبدا.

والقارئ لرواية **واسيني الأعرج** سيلاحظ أنّ كثيرا من هذا الكلام، كان عبارة عن ممارسات فعليّة ندّت عن بعض من شخوص الرّواية ولاسيما «**ليتل بروز**» بمعيّة مُعَاوِنَيْهِ، حيث كان يعمل علىٰ معرفة كلّ ما يدور في القلعة، ويحصي علىٰ الموجودين فيها حركاتهم وسكناتهم وأنفاسهم، وفوق هذا وذاك، لا يعرف هؤلاء النّاس ولو ملمحا بسيطا عن «**ليتل بروز**» الذي لا يعرفون منه إلاّ اسمه والشّعارات التي يعمل علىٰ ترسيخها في أذهانهم، حيث تظهر بين الحين والآخر في مختلف شاشات الرّصد التي تملأ أرجاء القلعة.

ومن المشاهد التي تؤكّد أنّ نظام القلعة في المراقبة قويّ جدّا، ما شاهده «**ليتل بروز**» وهو ينبّه نائبه «**سير جون**» إلىٰ ضرورة الانتباه إليه في الشّاشة رقم سبعة، إذ ظهر جرذان كبيران في السّاحة الجنوبيّة للقلعة، فيقول سير جون عند تنبيهه:

«– ربّما جاعا، وخرجا يبحثان عمّا يأكلانه.

– أنت غبيّ، أُنظر جيّدا يا سير جون.

وبدءا يتأمّلانهما بالتّصوير البطيء؟ رآهما يقتربان من جديد من بعضهما، ثمّ فجأة أعطىٰ الجرذ الضّخم مؤخّرته للثاني الذي تشمّمها للحظات قبل أن يقفز علىٰ ظهره بخفّة ورشاقة، التصق به بقوّة ثمّ تشبّث به أكثر لكي لا ينزلق، وبدأ يحرّك جزءه الخلفي بسرعة جعلته يرتجف كأنّه يحتضر في غيبوبة تامّة، استمرّ علىٰ هذه الوضعية لدقائق طويلة، ثمّ انتفضا كأنّهما يزيلان غبارا التصق بهما، وعادا إلىٰ جحريهما منتشيَيْن بما فعلاه، أنا أكره الجرذان ولكّنها في حالات كهذه تبدو جميلة»[1].

إنّ هذا المشهد المقزّز للجرذان وهي تتناسل لم يمرّ علىٰ «**ليتل بروز**»، مرور الكرام إذ شاهده بجميع تفاصيله من بدايته إلىٰ نهايته مستحسنا في الوقت نفسه ما شاهده، معتبرا حالات كهذه رائعة الجمال في الجرذان، علىٰ الرّغم من اشمئزازه منها، وعلىٰ الرّغم من تفاهته إلاّ أنّه يوحي بشيء غاية في الأهمّية مفاده: إنّ الجرذان وهي من الحيوانات القارضة، لم تسلم هي كذلك من المراقبة حتّىٰ وهي تتناسل، فكيف سيسلم الإنسان العاقل من هذا النّظام الصّارم؟

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 21.

ومجمل القول عن هذا التّصدير، لا يخرج عمّا كنت قد نوّهت به سابقا، إذ له علاقة مباشرة بنصّ الرّواية، ويُحيل كغيره من التّصديرات علىٰ كثير من القضايا المطروحة في تجاويف النّص الذي وضع فيه.

- **وظائف التّصدير**: يقوم التّصدير بمجموعة من الوظائف هي:

- **وظيفة التّعليق الأولىٰ (*F. de commentaire*):**

وهي التي تملك وشائج مع العنوان، «إذ تبرّر سبب اختياره»[1]، وأرىٰ أنّ هذه الوظيفة غير مقصودة من قبل الرّوائيّ وهو يضع تصديراته، لأنّه لم يُشر في أيّ واحد منها إلىٰ سبب اختياره لهذا العنوان الذي وضعه لروايته.

ومن رحم هذه الوظيفة، تخرج وظيفة أخرىٰ هي:

- **وظيفة التّعليق الثانية (*F. de commentaire*):**

وهي عكس الأولىٰ، إذ تترابط مع المتن ترابطا وثيقا، حيث «تحدّد دلالته المباشرة ليكون أكثر وضوحا، لقراءة العلاقة الموجودة بين التّصدير والنّص»[2].

عند قراءة الرّواية، يرىٰ القارئ أنّها انْبَنَتْ علىٰ أربعة أسس رئيسة شكّلت هيكلها هي: **العنصريّة، ووصول العرب إلىٰ حافة الهلاك والاندثار، والاستشراف بمستقبل البشريّة** الذي سيكون عبارة عن سلسلة من الكوارث، و**العمل علىٰ تجهيل الشّعوب وتدجينها** لتكون أداة طيّعة في أيدي الأنظمة الاستبداديّة، وهذه الخطوط العريضة تشير إليها التّصديرات الأربعة حتىٰ قبل قراءة الرّواية، ومعرفة تفاصيلها بدقّة وسيكون التّفصيل فيها فيما سيأتي.

- **وظيفة الكفالة أو الضّمان غير المباشر (*F. caution indirecte*):**

تكمن وظيفتها في أنّها ذات مرامٍ إشهاريّةٍ، لأنّ القارئ عندما يقرأ اسم المقتبَس منه، سيقتني الكتاب، وذلك لشهرته في الآفاق، ولا أحسب أنّ الرّوائيّ وهو يصدّر لروايته كان يروم الشّهرة بإدراجه اسم: ابن خلدون، وجورج أورويل، وآرثر كيسلر، حتىٰ يضمن مبيعات أكبر

(1) عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناصّ، عبدالحقّ بلعابد، ص 111، كما يراجع: Seuils, gérard genette, p : 90

(2) المصدر نفسه ص 111، كما يراجع:Ibid, p91.

بمجرّد رؤية القارئ لهذه الأسماء المشهورة، لأنّ الكاتب كذلك مشهور، وحصل علىٰ عدّة جوائز عربيّة وعالميّة، وترجمت أعماله إلىٰ كثير من اللّغات الأجنبيّة.

- **وظيفة الحضور والغياب للتصدير** (***La présence ou l'absence de l'épigraphe***):

إنّ وظيفة حضور التّصدير وغيابه، تدلّ علىٰ نوع العمل أو الزمان الذي كتب فيه، والرّوائيّ في هذا الأمر ينحو منحىٰ الرّوائيّين العالميّين كأحلام مستغانمي، وستاندال.

- **الحواشي أو الهوامش** (***les notes***):

للهوامش حضور كبير في هذه الرّواية، ولا يجد القارئ عنتا في تحديد عددها، ذلك أنّ الرّوائيّ سهّل ذلك، إذ كانت مرتّبة رقميّا بطريقة تصاعديّة، حيث وصل عددها إلىٰ مائة وخمسة وعشرين هامشا، وتختلف طبيعة هذه الهوامش من واحد لآخر، حيث كُتب بعضها بلغته الأصلية الأجنبية، بينما البعض الآخر مكتوب باللّغة العربية، واختلاف الطبيعة والأصل يُفضي إلىٰ اختلاف في الوظيفة المؤدّاة، لإنّ القارئ لهذه الهوامش سيجد أنّ وظيفتها تراوحت بين أمرين اثنين هما: الشّرح والإيضاح ورفع الإبهام واللّبس، إضافة إلىٰ تحرّي الأمانة في كتابة بعض الكلمات باللّغة الأجنبية لأنّ أصلها كذلك.

وممّا هو جدير بالاهتمام والملاحظة، أنّ بعض الهوامش يؤدّي الوظيفتين معا، الشّرح والإيضاح والأمانة العلمية، والجدول الآتي يبيّن هذا كلّه:

الهامش	الصفحة	الوظيفة
هذا التّصريح هو جزء من رسالة بعث بها الدّبلوماسي الأمريكي باتريك سيرنغ، إلى المعهد العربي الأمريكيّ، نُشرت في الشرق الأوسط، نقلا عن الواشنطن بوست، أضطرّ بعدها إلى الاستقالة من منصبه، أخذها عنه لاحقا جوش بوزينستن، أحد المتطرّفين اليهود: أعزّائي اليهود أُقتلوا العرب، الآن العربيّ الجيّد الوحيد هو العربي الميّت.	5	الشرح والأمانة
Améreupa(آميروبا).	13	الأمانة
ليتل بروز : (Litte broz) ;(Little Bother)	13	الشرح والأمانة
Guest: هكذا يسمّى المدنيّون في القلعة: الضّيوف أو الضّيف.	15	الشرح والأمانة
Sac de couchage(ساك دو كوشاج).	20	الأمانة
U.T.A. Union du tribus arabes (اتحاد القبائل العربيّة).	20	الشرح والأمانة
Arabia(أرابيا).	24	الأمانة
Azaria(أزاريا).	24	الأمانة

من الفرنسية «Le corbeau» التي تعني الغراب.	24	الشرح والأمانة
Maréchal (ماريشال).	25	الأمانة
Clinique big brother، مصحّة الأخ الأكبر، ص .	30	الشرح والأمانة
Lidrafic : la ligue des droits des races enfin de cycle، ص .	31	الشرح والأمانة
«Guest»، كلمة إنجليزية، وتعني الضّيف، ص.	33	الشرح والأمانة
Roissy(رواسي).	37	الأمانة
Tsutomu yamaguchi(تسوتومو ياماغوشي).	44	الأمانة
Hirohuto(هيروهيتو).	44	الأمانة
Déclaration de potsdam(16/07/1945).	44	الأمانة
Harry. S. Troman(هاري ترومان).	44	الأمانة
Eurolingua(أورولينغوا).	47	الأمانة
Wikileaks, Julianne assange(ويكيليكس، جوليان أسونج).	48	الأمانة
George Orwell(جورج أورويل).	52	الأمانة
أحد أبطال رواية 1984لجورج أورويل: big brother	58	الشرح والأمانة
إنسان الشريحة، L'homme à puce، ص 59	59	الشرح والأمانة
(إريك آرثر بلير)، Eric Arthur Blair	60	الأمانة
Neitzsch(نيتشه)	65	الأمانة
Wagner(فاغنر)	65	الأمانة
Hôpital de val de grace (مستشفى فال دوغراس)	77	الأمانة
Tsutomu yamaguchi (تسوتومو ياماغوشي)	82	الأمانة
مصدر هذه الفكرة، أسطورة شعبية في أقصى الغرب الجزائري تقول: إنّ القرد كان في الأصل آدميا طيّبا وغنيّا، ولكنّه غريب الأطوار، كان مولعا بتجريب الأشياء حتى يقتنع بجدواها، في يوم من الأيام لم يجد ما يتوضّأ به فتوضّأ باللّبن، فمسخه الله إلى قرد لأنّه أفسد نعمة الله.	86	الشرح والأمانة
Tritium	87	الأمانة
Deutérium	87	الأمانة
Hélium	87	الأمانة
صحراء التّتار: رواية الكاتب الإيطالي دينو بوزاتي،(Dino Buzzati) نشرت عام 1940م، بعنوان Il deserto dei Tatari وأثارت جدلا كبيرا يوم صدورها	90	الشرح والأمانة
Citadel Améreupa(قلعة أميروبا)	92	الأمانة
Little Brother(ليتل بروز)	92	الأمانة
Eurolingua(أورولينغوا)	93	الأمانة
البرّاد (الفريغو)	94	الشرح
La régression féconde(الفوضى الخلاّقة)	112	الشرح والأمانة
Saladin wall(حائط صلاح الدّين)	130	الشرح والأمانة
Georges Charles de Heeckreen d'anthés (جورج شارل دانتي)	139	الأمانة

Shadow: من الإنجليزيّة، وتعني الظّل	144	الأمانة والشرح
Lincoln (لينكولن)	158	الأمانة
Ford theater(مسرح فورد)	158	الأمانة
Our American cousin(ابن عمّنا الأمريكي	158	الأمانة
سورة الأنفال، الآية 60	163	الأمانة
Crossroads U. S. A. 15/07/1946(تجارب كروسرودز)	164	الشرح والأمانة
Castle bravo : essais du 1er Mars 1954, le 02 Avril 1954, le premier ministre de l'Inde Jawaharal Nehru demande un accord d'arrêt des essais nucléaires	164	الأمانة
Les iles de marshall(جزر مارشال)	164	الأمانة
Charles de Foucauld (1858, Strasburg- 1916 Sahra)(شارل دوفوكو)	170	الأمانة
Saint cyr(سانسير)	170	الأمانة
Hubert Lyautey(هوبير ليوتي)	170	الأمانة
المرجع أو الرّئيس		الأمانة
UCLA(جامعة بوسيلي)	172	الأمانة
Pierre Guillaumat : Ministre des affaires atomique(بيير غيوما: وزير الشؤون الذّرية)	189	الأمانة
Mordechai Vanunu (مردخاي فانونو)	197	الأمانة
Tsutomu yamaguchi(تسوتومو ياماغوشي)	197	الأمانة
Mitsubishi heavy motors(شركة ميتسوبيشي للمحركات)	197	الأمانة
Hibakucha النّاجون من التّفجيرين النّوويين في: هيروشيما، و ناغازاكي	197	الأمانة والشرح
Fat man(فات مان)	198	الأمانة
Kyoto(كيوتو)	199	الأمانة
Kokura(كوكورا)	199	الأمانة
Henri. L. Stimson(هنري ستيمسون)	199	الأمانة والشرح
Leslie Groves(ليسلي كروفز)	199	الأمانة
Broad Street(البرود ستريت)،	219	الأمانة
New York stock exchange(نيويورك ستوك إكستشنج)	219	الأمانة
Broad Way(برود واي)	219	الأمانة
Les amérindiens(ليزاميراندیان)	226	الأمانة
Les apaches(الآباش)	226	الأمانة
Les cheyennes(ليشيين)	226	الأمانة
Les sioux(السّيو)	226	الأمانة
Ecoparc: الذي يحتوي على ثلاث حدائق كبيرة،: غاردن، هاغاباركن، أولريكسدال	235	الأمانة

(Iruchina (Iran, Russie, et La Chine	240	الأمانة والشرح
(امش أو مُت) Marche ou créve	241	الأمانة والشرح
(جاوبون) Jawbone	245	الأمانة
(الموجات المخّية) Les ondes cérébrales	246	الشرح والأمانة
الحاعز جنسيّا (حاويين)	257	الأمانة
لا، باللّغة الرّوسية (نيَتْ)	258	الأمانة
(ريدلايت) Red light discrit	262	الأمانة
(بيغال) Pigalle	262	الأمانة
(نحبّك ونموت عليك) Watashi ha anata ga suki desu	268	الأمانة والشرح
(عمليّة العقرب) Opération scorpion،	270	الشرح والأمانة
أحد شخصيات جورج أورويل (1984): Obrien	272	الأمانة
(جيوفاني دروغو) Giovanni Drogou	273	الأمانة
(باستياني) Bastiani	273	الأمانة
(سيميوني) Simeonni	273	الأمانة
A.B.C.C Atomic bomb casuality commision	278	الأمانة والشرح
(الدكتور: شونتارو هيدا) Dr. Shuntaro hida	279	الأمانة
(إيروشينا) Iruchina	286	الأمانة
غراي: هو الوحدة أو الجرعة الإشعاعية: Gray et Sievert وتختلف عن وحدة سيفرت في كون غراي تحمل الكمّية الإشعاعية التي امتصّها الجسم، بينما السيفرت تحدّد تأثير الأشعّة على الكائنات أو المادّة الحيّة	292	الأمانة والشرح
(نيو أورليانز نولا) New Orleans Nola	293	الأمانة
P.b.P.1 : Pocket bomp project (مشروع قنبلة الجيب)	294	الأمانة والشرح
(فوكوشيما) Fukushima	296	الأمانة
(كالا) Callas	300	الأمانة
(العقرب الأسود) Black scorpion	315	الأمانة والشرح
(هيبوبوتام) Hipopotame	315	الأمانة
(سومو) Sumo	315	الأمانة
العربي الأخير (اللاّست أرابيك)	322	الأمانة والشرح
البحريّة الأمريكيّة: Navy	331	الأمانة
La nitroglycérine. Nobel 1864	359	الأمانة
Balistite : triniglycérine et dinitrocellulose خليط متساوٍ بين مادّتين شديدتي التّفجير ترينيتروغلسرين ودينيتروسيليلوز	360	الشرح والأمانة
(لاسوفريير) La soufriére	364	الأمانة
(دوتشي موسيليني) Duce mussolini	372	الأمانة
تَالاَ: اسم أمازيغي يعني منبع الماء، السّاقية	273	الأمانة والشرح
(بحيرة كوم) Le lac de come	377	الأمانة

Bénito amilcare andrea musolini(بنيتو أميلكار أندريا موسوليني)	391	الأمانة
(مارقاريتا سارفاتي) Margharita Sarfatti	391	الأمانة
(كلارا بيتاكي) Clara petacci	391	الأمانة
(بيترو بدوغليو) Pietro badoglio	391	الأمانة
(رودولفو غرازياني) Rodolfo Graziani	392	الأمانة
(إرانيا) Irania	401	الأمانة
(أزاريا) Asaria	401	الأمانة
(أرابيا) Arabia	401	الأمانة
(تينورين) Ténors	415	الأمانة
(باريتون) Baryton	415	الأمانة
(صوت منخفض) Bass	415	الأمانة
(جسيكا دورسي) Jessica dorsey	415	الأمانة
(يولاندا أدامز) Yolanda Adams	415	الأمانة
(ليز ماكومب) Liz mc comb	415	الأمانة
(مهاليا جاكسون) Mahalia Jackson	415	الأمانة
Golden Gate Quartet (غولدن غيت كوارتيت)	415	الأمانة
(رونيسونس) Renaissance	442	الأمانة
U.T.A. Union des tribus arabes	452	الأمانة والشرح
Nicolas Salmanovitch Roubachov، (نيكولاس، سلمنوفيتش روباشوف)	454	الأمانة
Arthur Koestler : Le zéro et l'infini (darkness at noon) Editions calmann-levy. 1945	455	الأمانة
Hendel George fréderic، ص 464 (هاندل جورج فريديريك)	464	الأمانة

جدول توضيحي (19): وظائف الهوامش في رواية:«2804، حكاية العربي الأخير»

عند تحليل النّسب المئوية لمعطيات هذا الجدول، يلاحظ القارئ أنّ وظيفة الأمانة في إيصال المعلومة قد استحوذت علىٰ أكبر نسبة قدّرت بـ: اثنين وسبعين فاصل ثمانية بالمائة (72,8%)، حيث كان عددها واحد وتسعون (91)، وفي المرتبة الثانية جاءت وظيفة الشرح والأمانة، إذ كان عددها ثلاثون (30) بنسبة مئوية هي : أربع وعشرون بالمائة(24%)، لتبقىٰ في الأخير وظيفة الشرح، والتي كان عددها أربع (4)، بنسبة مئوية قدّرت بـ: ثلاث فاصل اثنين بالمائة (3,2 %).

وعند الرّجوع إلىٰ الهوامش التي كانت وظيفتها الأمانة، يرىٰ القارئ أنّها قد انحصرت في أسماء الأعلام والأماكن والموادّ الكيميائية، فأمّا أسماء الأعلام فبعضها كان حقيقيّا مثل:

تسوتومو ياماغوشي، هاري ترومان، دينو بوزاتي، دوتشي موسيليني ... والبعض الآخر كائن من ورق مثل: بيغ بروذر، **ليتل بروز**، أوبراين، جيوفاني دروغو، سيميوني ...، والأمر نفسه مع «الأماكن»، إذْ ذُكرت بعض الأماكن الحقيقيّة مثل: مطار رواسي، مستشفىٰ فال دوغراس، بحيرة كوم، فوكوشيما ... فضلا عن الأماكن المتخيّلة المصنوعة من قبل الرّوائي، مثل: مصحّة الأخ الأكبر، صحراء التّتار، قلعة أميروبا، العقرب الأسود ...، وأمّا المواد الكيميائيّة فكان لها حضور كذلك في الهوامش مثل: غراي، وسيفرت، وتريتيوم، وديتوريوم، وهيليوم ...

اضطلعت هوامش أُخَرُ بوظيفتَيّ الشرّح والأمانة، فتجلّت مهمّتها في نقل الأسماء الأجنبيّة باللّغة الأجنبيّة، إضافة إلىٰ تقديم بعض الشروحات والإضافات حول الهامش، مثل الهامش الذي تحدّث عن رواية صحراء التّتار للكاتب الإيطالي: دينو بوزاتي، والهامش الذي تحدّث عن إحدىٰ الأساطير الشعبية المنتشرة في الغرب الجزائري، إذ شرحها وبيّن في الوقت نفسه مصدرها وموردها.

كما أدت هذه الهوامش وظيفة التّرجمة في بعض الأحيان، من العربيّة إلىٰ الفرنسية مثل: الفوضىٰ الخلاّقة (***La régression féconde***)، وبحيرة كوم (***Le lac de come***)، أو من الإنجليزية إلىٰ العربية مثل: «***Guest***»، والتي تعني الضّيف، و«***Shadow***» التي تعني الظّل، وغير هذه الأمثلة كثير.

وفيما يخصّ الهوامش التي انحصر دورها في الشرح فقط، فهي قليلة موازنة بالهوامش الأخرىٰ، إذ رفعت اللّبس والإبهام عن بعض الكلمات غير المعروفة أو غير المفهومة مثل: «**الأمينوكال**» الذي هو الرّئيس، أو «**الفريغو**» وهو البّراد أو الثلاجة.

قبل طيّ صفحة الهوامش، لابدّ من الإشارة إلىٰ شيء مهمّ هو أنّ لهذه الهوامش دورا كبيرا، فإلىٰ جانب وظيفتها التّوثيقية التثقيفيّة هناك دور خفيّ تؤدّيه، خاصّة تلك التي تتعلّق بأسماء الأعلام الحقيقية، والأماكن الموجودة فعلاً، إذ تؤدّي «ما كان يسمّيه كولوريدج: تعطيل الإحساس بالارتياب، فعلىٰ القارئ أن يعلم أنّ المحكيّ هو قصّة خيالية، دون أن يعني ذلك أنّها مجرّد كذب، إنّ المؤلف يوهمنا فقط كما يقول «سورل» أنّه يقدّم لنا إثباتا صحيحا، إنّنا نقبل الميثاق التّخييليّ، ونتظاهر بأنّنا نعتقد أنّ ما يروىٰ لنا وقع، -أو سيقع- فعلا»[1].

(1) يُنظر: 6 نزهات في غابة السّرد، أمبيرتو إيكو، ص 126.

وتأسيسا على ما أقرّه «**أمبيرتو إيكو**»، فإنّ الرّوائي من خلال هوامشه، كان يسعى إلى تقوية ميثاقه التّخييلي مع القارئ، من خلال دفعه إلى عدم الشكّ في صحّة وقوع هذه الأحداث مستقبلا ولو كان قريبا، من خلال هذه الإثباتات الواقعيّة فيتظاهر القارئ في الوقت نفسه بأنّه يعتقد أنّ ما يروى له، وقع أو سيقع لا محالة.

إنّ القارئ وهو يتصفّح آخر صفحة من الرّواية، سيلاحظ أنّها قد خُتمت بشيء مثير للاهتمام هو: تاريخ إنهاء كتابة الرّواية مع ذكر المكان، وجاء التّوثيق كالآتي:

«**باريس 10 أكتوبر 2015**

وأماكن أخرى: الجزائر، سيدي بوجنان، وهران،

الخرطوم، القاهرة، عمان، مسقط، الدّوحة، بيروت،

دبي، أبو ظبي، طنجة، تونس، القدس، رام الله ...» [1]

يحمل هذا التّوثيق أسماء الأماكن التي زارها الكاتب وهو يدبّج هذه الرّواية، كما يكشف عن رحلاته التي كانت بين ثلاث قارّات: إفريقيا (الجزائر، السودان، تونس،مصر، المغرب)، آسيا (عمان،سلطنة عمان، قطر، لبنان، الإمارات، فلسطين)، أوروبّا (باريس)، والتي أنهى بها كتابة هذه الرّواية وذلك نهاية سنة 2015م، والمطّلع على إصدارات هذا الرّوائي سيلاحظ أنّه غزير الإنتاج، إذ إنّ معدّل الإبداع عنده يبلغ رواية واحدة في السنة، والجدول الآتي يقدّم إحصاء عن آخر روايات **واسيني الأعرج** في آخر خمس (05) سنوات، وذلك من (2010م إلى 2015م)، تاريخ صدور 2084، حكاية العربيّ الأخير:

عنوان الرواية	سنة الإصدار	عدد الصفحات
البيت الأندلسي	2010م	447
جملكيّة أرابيا	2011م	662
أصابع لوليتا	2012م	471
مملكة الفراشة	2013م	419
سيرة المنتهى	2014م	514
2084 حكاية العربي الأخير	2015م	464
نهج الغواية	2015م	504

جدول توضيحي (20): إصدارات روايات واسيني الأعرج في الفترة الممتدة مابين [2010 - 2015]

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 464.

ما يلاحظه القارئ في هذا الجدول هو أنّ كتابات **واسيني الأعرج** تتّسم بالطول والإسهاب، إذ إنّ أصغر رواية يبلغ عدد صفحاتها 419 صفحة، كما سيرىٰ أنّ الرّوائيّ غزير الإنتاج، وصلت هذه الغزارة منتهاها سنة 2015م، إذ أصدر روايتين في عام واحد، وإذا ما رُبط بين غزارة لإنتاج وكبره وكثرة تنقلات الكاتب، سيتبادر إلىٰ ذهنه أمران هما: كيف يمكن التوفيق بين الأسفار الطويلة في مختلف الدّول والقارّات، وبين كتابة الرّواية التي تتطلّب وعيا والتزاما كبيرا؟ والإجابة عن هذا السؤال تحتمل أمرين: فأمّا أحدهما فهو أنّ الكاتب يمتلك قوّة جبّارة في الإبداع تشبه إلىٰ حدّ بعيد ما كان يفخر به الشاعر العربيّ قديما، حيث كان يزعم أنّ شيطانا يوحي له بالشِّعر، وأمّا الآخر وهو الأقرب للعقل والمنطق يتمثّل في أنّ الإشارة المكانية لها طابع تزيّيني فقط، إذ الهدف منها هو إبراز البراعة الفنّية في الإبداع، لا الجانب التّوثيقيّ الذي يمكن الرّكون إليه والاستناد إلىٰ معطياته.

3. التّعلّق النّصي في رواية «2084 حكاية العربيّ الأخير»:

وقفت فيما سبق علىٰ المناص (**العتبات**) في رواية «2084، **حكاية العربي الأخير**»، وفصّلت في تجلّياته بعض التّفصيل، وأنتقل الآن للحديث عن تجلّيات عنصر مهمّ من المتعاليات النّصّية هو: التّعلّق النّصّي (***Hypertextualité***)، وهو في أوجز تعريفاته: «كل علاقة جامعة بين النّصّ (ب)، والمسمّىٰ (نصّ لاحق ***Hypertexte***) بنصّ سابق (أ)، والمسمّىٰ (***Hypotexte***)، ويرتبط النّصان بعضهما ببعض ولكن بطريقة تختلف عن التّعليق (***Commentaire***)، إذ النّصّ (ب) لا يتحدّث عن النّصّ (أ)، بمعنىٰ أنّه نتج عنه بواسطة عملية تحويل (***Transformation***) دون ذكره أو التّصريح به»[1].

ويرىٰ **سعيد يقطين** أنّ ترجمة (***Hypertextualité***) بالتّعلّق النّصّي لها ما يبرّرها، إذا كان المنطلق من «...الإيحاءات التي يحملها الفعل «تعلّق» حيث إنّ النّصّ اللاّحق ينتقي ويختار النّصّ السّابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا للتّعلق لمواصفات خاصّة مميّزة، تماما كما يختار المرء الحسناء من وسط الحسناوات لتكون موضوعا لتعلّقه وهواه، وفي فترة من الفترات

(1) Voir: Palimsestes, Gérard genette, p 16.

كما يراجع: البنية التّناصية في الرّواية العربية، دراسة تطبيقية للتداخلات النّصية، نصيرة عشي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 65.

قد يكون النّصّ المتعلّق به مشتركا بين العديد من النّصوص المتعلّقة، وقد تتعدّد المواطن المتعلّق بها، وتختلف باختلاف النّصوص والعصور»[1].

يستطرد النّاقد في استعراض المواطن التي يبرز فيها التّعالق فيقول: «يحضر النّصّ المتعلّق به ليس فقط من خلال اسمه، أو أحد نعوته التي تظهر مثلا في العنوان ... ولكن علاوة علىٰ ذلك يحضر من خلال باقي أنواع التّفاعل النّصّي مثل: المناص والتّناص والميتاناص، علىٰ شكل بنيات نصّية مأخوذة من النّصّ المتعلّق به، وهذا ما دفعنا إلىٰ تمييز التّعلّق النّصّي عن غيره من أنواع التّفاعل النّصّي، واعتباره ذا طبيعة كلّية، بينما باقي الأنواع ذات طبيعة جزئية»[2].

وبالرّجوع إلىٰ رواية **واسيني الأعرج**، لاستجلاء مكامن التّعلّق النّصّي (***Hypertextualité***)، يجد الباحث أنّه يتجلّىٰ من بوّابة:

- **المناص (العتبات) (*Paratexte*):**

إنّ العتبة الأولىٰ التي تشي بوجود تعلّق نصّي بين النّصّ اللاّحق (ب)، والنّصّ السابق (أ) هي عتبة العنوان «2084، **حكاية العربي الأخير**»، وهذا العنوان بناء علىٰ تركيبته المتكوّنة من سنة «2084» وجملة أخرىٰ توضيحيّة، يبيّن لنا أمرين في غاية الأهمّية هما: إنّ هذه الرّواية تقع أحداثها في المستقبل الذي لم نصل إليه بعد، لذلك فهي رواية استشرافيّة تستكْنِهُ الواقع المعيش، وفي ظلّه ترسم خارطة الطّريق للمستقبل الذي نحن مقبلون عليه.

ويتأسّس الأمر الثّاني علىٰ سابقه، فبما أنّ الرّواية تستشرف المستقبل وتحمل رقما له هو «2084»، فإنّ هناك رواية أخرىٰ للبريطاني «**جورج أورويل**» تستشرف المستقبل هي: «1984»، وبين التّاريخين يوجد تشاكل واضح للعيان هو الرقم «84»، وعند طرح العدد الثاني من الأوّل يكون الفارق مئة سنة (100).

ولا أحسب أنّ الرّوائي قد اختار رقم «2084» اعتباطًا، وإنّما أراد به لفت انتباه القارئ إلىٰ أنّ هذه الرّواية تتقاطع مع رواية «1984» لجورج أورويل في قراءة الحاضر ورسم خارطة المستقبل في ضوئه.

(1) الرّواية والتراث السّردي، سعيد يقطين، ص 50.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 51.

إنّ العنوان الذي اختاره «**واسيني الأعرج**» وإن كان يحمل شحنة دلاليّة تشير من طَرْفٍ خفيّ إلىٰ «**جورج أورويل**» فإنّ العنوان نفسه، يؤكّد علىٰ وجود اختلاف جوهريّ بينهما مفاده أنّ هذه الرّواية تركّز في حكْيِها علىٰ جنس معيّن هم العرب، فما هو مصيرهم؟ وأين سيكون مآلهم في ظلّ التّفكّك والصّراع الذي يعيشونه؟ وكيف سيكون مستقبلهم مع الغازي الغربيّ الذي يتربّص بهم الدّوائر ويتحيّن أنصاف الفرص للتّدخل العسكريّ؟ وإلىٰ من ستعود الثّروات التي يزخر بها العالم العربيّ وعلىٰ رأسها الماء والغاز والنفط؟ وما هو نوع الحرب التي ستُشَنّ علىٰ العالم العربيّ؟ وغير هذه الأسئلة تدور في خَلَدِ المتلقّي لهذا العنوان، والتي تؤكّد علىٰ أنّ هذه الرّواية تستشرف مستقبل العرب، في حين أنّ رواية «**جورج أورويل**» كانت تستشرف مستقبل بريطانيا، أو أوروبا في ظلّ النظام الاشتراكي.

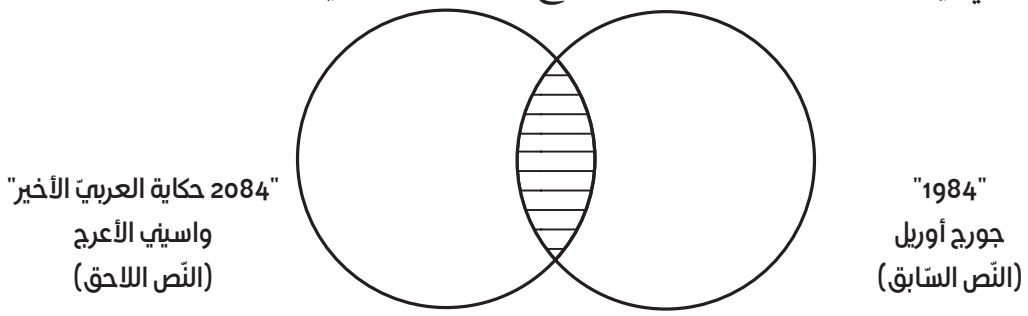
إلىٰ جانب العنوان الذي يعتبر «**المناص الأول**» الذي يلتقي فيه المتلقّي وجها لوجه مع الكتاب، هنالك نوع آخر من المناصّ هو «**التّصدير**» في صدر الرّواية حيث نُسِبَ بصراحة إلىٰ «**جورج أورويل**» إذ يقول: «في المنظور العام من حياتنا، لن تكون هناك إمكانية للتّغيير، نحن موتىٰ، حياتنا الحقيقيّة تكمن في المستقبل، ستشترك في صنعه حتما، لكن في شكل حفنات من غبار، وكومات من عظام، المهمّ علىٰ أيّة مسافة منّا يقع هذا المستقبل؟ من المستحيل معرفة ذلك، فقد تكون ألف سنة، فلا شيء ممكن حاليّا»[1].

يجد القارئ لهذا «**المناص**» أنّ فيه كلمات مفتاحيّة تشكّل بؤرته هي: «انعدام التغيير، نحن موتىٰ المستقبل، حفنات من غبار وكومات من عظام، من المستحيل معرفة ذلك»، وهذه الكلمات تشكّل حقلا معجميّا خاصّا بـ:الخراب والدّمار، سواء أكان ذلك نفسيّا أم واقعا حقيقة، وهذا كلّه يشكّل وشائج بين النّصّين، السّابق (1984)، واللاّحق (2084، **حكاية العربي الأخير**)، حيث إنّ كليْهِما مؤمن بحصول كارثة في المستقبل، نحن من سينسج خيوطها الأولىٰ، وهي حرب عظمىٰ لن تخلّف سوىٰ الغبار والعظام، وهذا التّصدير كما سبقت الإشارة حين معالجة العتبات يؤكّد علىٰ أمرين مهمّين مفادهما: لفت انتباه القارئ إلىٰ أنّ الرّواية تجري أحداثها في المستقبل الذي سيكون دمويّا، والتّوكيد علىٰ أنّ الرّوائي لم ينطلق في بناء روايته

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 07.

وطروحاته من فراغ بل هو يرتكز على دعامة تمثّلت في رواية «1984» **لجورج أورويل**، وكأنّه يدعونا بطريقة أو بأخرى -كما فعل في رواية **نوّار اللّوز**- إلى التّنازل وقراءة هذه الرّواية حتّى نجد تفسيرا لكثير من الأحداث وكأنّه بهذا التّصدير أو الدّعوة -إن جاز القول- يؤكّد أنّنا أمام نصّ مزدوج، كأنّنا نقرأ نصّين في آن واحد، «يجاور كلّ واحد منهم الآخر ويكمّله بل ويكلّمه أحيانا، ويعارضه في أحيان أخرى، إلاّ أنّه في النّهاية نجد أنفسنا أمام نصّ جديد بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى»[1].

وحتّى يكون الأمر أكثر وضوحا، أجسّد هذا الكلام في مخطّط، أوضّح فيه العلاقة بين النّصّين السّابق واللّاحق، والذي أخذته عن سعيد يقطين، وهو بصدد الوقوف على مستويات التّعلّق النّصّي في رواية «**نوّار اللّوز**، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري»[2].



رسم تخطيطي(3): علاقة النّص السّابق باللاّحق

بإلقاء نظرة على هذا المخطّط يرى القارئ أنّ الدّائرتين لهما الحجم نفسه، وهو ما يمثّل الجنس الأدبيّ الواحد الذي ينتمي إليه النّصان، (جنس الرّواية)، بعد ذلك يجد أنّهما تتداخلان في مساحة مخطّطة بالأسود، ممّا يؤكّد وجود تعلّق بينهما أو وجه تشابه إن صحّ القول، وإلى جانب هذا السّواد المشترك توجد مساحة بيضاء تشي بوجود اختلاف اللاّحق عن السّابق، والعكس، ممّا يؤكّد للباحث أنّه أمام نصّ جديد، لاشكّ في ذلك ولا مراء.

إلى جانب العنوان والتّصدير المُحيلَيْن على نصّ «**جورج أورويل**»، يوجد عنصر آخر من المتعاليات يدخل ضمن السّواد الموجود بين النّصّين، وهو «**التّناص**»، فما هي مكامنه بين النّصّين السّابق واللاّحق؟

(1) يُنظر: الرّواية والتراث السّردي، سعيد يقطين، ص 96.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 69.

- **التّناص:**

يجد القارئ للروايتيْن أنّ التّناص حاضر بقوّة في النّص اللاّحق، وفي مستويات عدّة منها:

- **أسماء الشخصيات:**

إنّ المطّلع علىٰ الرّوايتين لن يجد اسما مشتركا بينهما بشكل صريح، ولكن سيجد أنّ اسما واحدا طاله بعض التّغيّير هو (**بيغ بروذر *Big Brother***) في «1984»، إذيُوازيه (**ليتل بروز *Little Broz***) في «2084»، وإن كان الأول طاغية يحسب علىٰ النّاس أنفاسهم ويتحكّم بأفكارهم، ويسيطر علىٰ ردود أفعالهم، وهم تحت طائلة التّعذيب أو مشرفون علىٰ الموت، فإنّ الثّاني لا يقلّ عنه سوءا وطغيانا حتىٰ إن اختلفا في التّسمية، -فكان الأوّل الأخ الأكبر، والآخر الأخ الأصغر-، إلاّ أنّ الممارسات والأفعال التي تندّ عنهما واحدة، وقد عمد كلّ روائيّ تشويه هذه الشّخصية، فاهتمّ «أورويل» بالتّشويه الأخلاقي بينما «**واسيني الأعرج**» كان مركّزا علىٰ الخِلقيّ والأخلاقيّ معا، والجدول الآتي يبيّن كُنْهَ العلاقات الموجودة بين الشخصيتين:

العلاقات	«1984» جورج أورويل	2084، حكاية العربيّ الأخير
المراقبة وتشويه الحقائق ترديد الشعارات الغياب وعدم الظهور	(بيغ بروذر) Big Brother	(ليتل بروز) Little Broz

جدول توضيحي (21): العلاقات المشتركة بين رواية «1984» لجورج أورويل ورواية «2084، حكاية العربيّ الأخير» لواسيني الأعرج

وسأحاول تحليل هذا الجدول انطلاقا من العلاقات المشتركة بين الشخصيتين، فأمّا:

- **المراقبة:**

هي شيء ملتصق بالشّخصيّتين معا، فشاشات الرّصد موجودة في كلّ مكان، منها ما هو ظاهر ومنها ما هو خفيّ، تحصي علىٰ النّاس حركاتهم وسكناتهم، ولا تترك الإنسان حتّىٰ وهو في طريقه إلىٰ منزله، وحدث هذا الأمر مع «**وينستون سميث**» وهو راجع إلىٰ شقّته «...وعند كلّ منعطف من منعطفات السّلم السبعة، وعند كلّ محطّة من محطّات المصعد، ومواجهة الباب، كانت تنتصب صورة لوجه ضخم لتحدّق في وجه كلّ قادم، إنّها واحدة من تلك الصّور المرسومة علىٰ نحو يجعل المرء يعتقد أنّ العينين تلاحقانه أينما تحرّك، وكان يوجد أسفل

تلك الصّورة عبارة بارزة تقول: «**الأخ الأكبر يراقبك**»[1]، ويزداد مستوىٰ المراقبة عندما يظهر أنّ هنالك جهازا أمنيا قائما بذاته يسمّىٰ: شرطة الفكر، المالكة لصلاحيّات كبيرة لا تخطر علىٰ بال أحد، فالواحد لا يعرف «...كم مرّة أو كيف يمكن أن تخترق شرطة الفكر حياتك الخاصّة، فهذا أمر لا يمكن التّنبّؤ به، وإن كان من المفروض أنّها ترصد النّاس جميعا بلا انقطاع، إذ باستطاعة هذه الشّرطة أن تدخل متىٰ شاءت علىٰ خطّ أيّ كان، كأن عليك أن تعيش بحكم العادة التي تحوّلت إلىٰ غريزة، مُفترضا أنّ كلّ صوت يصدر عنك مسموع وأنّ كلّ حركة مرصودة»[2].

لهذا يرىٰ القارئ أنّ الإنسان ليس حرّا في حياته، وأنّه مراقب كلّ المراقبة، وأنّ أفعاله محسوبة عليه، ولشدّة وطأة هذا علىٰ الجانب النّفسيّ، أصبح الإنسان يحسّ أنّه مراقبٌ أنّىٰ وُجد.

وتزداد حدّة المراقبة علىٰ الأعضاء المنتمين للحزب، حيث «...إنّ عضو الحزب يعيش من يوم مولده حتىٰ يوم مماته تحت بَصَرِ وسمع شرطة الفكر، فحتّىٰ حينما يكون في خلوة مع نفسه لا يستطيع الجزم بأنّه كذلك، فأينما يكون، نائما أو مستيقظا، في عمله أو استراحته، في حمّامه أو فراشه، فإنّه موضوع تحت المراقبة، دون أن ينبّهه أحد إلىٰ ذلك، ودون أن يفطن إلىٰ أنّه تحت رقابة دقيقة، فلا شيء ممّا يفعل غير هامّ لدىٰ شرطة الفكر التي يرقبه عملاؤها ليل نهار، فيراقبون سلوكه إزاء زوجته وأطفاله، ويرصدون حتّىٰ الكلمات التي يتلفّظ بها في نومه، وتعبيرات وجهه حينما يكون بمفرده وحركاته المعهودة»[3].

إنّ مستوىٰ المراقبة يزداد حدّة، خاصّة علىٰ الأعضاء الذين ينتمون للحزب، إذ هم تحت السّمع والبصر، تُحصىٰ عليهم أقوالهم التي يقولونها مهما كانت تافهة، كما تُعدّ عليهم حركاتهم التي تصدر عنهم أنّىٰ كانوا، ومع أيّ كانوا حتىٰ مع الزوجة والأطفال، ويزداد هذا الأمر سوءا، عندما تؤخذ الكلمات المتلفّظ بها في المنام بعين الاعتبار، إذ هي حسب المراقبين انعكاس لما يدور في لا شعور العضو المنتمي للحزب.

وهناك سؤال وجيه يطرح بناء علىٰ هذا كلّه، لماذا كلّ هذه الرّقابة؟ ولماذا وُجِدَ جهاز شرطة الفكر الذي يُحصي كلّ شيء؟

(1) 1984، جورج أورويل، دار الحرّية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، (دط)، (دس ط)، ص 06.

(2) المصدر نفسه، ص 07.

(3) المصدر نفسه، ص 284.

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة موجودة في تجاويف الرّواية، ذلك أنّ الغرض الجوهريّ للمراقبة الدّقيقة، واستحداث جهاز قائم بذاته يؤدّي هذا الغرض، هو الخوف من وجود رجال ذوي أفكار مناهضة للحزب، تؤدّي بالتّالي إلىٰ سقوط نظام الحكم، فتُفقد زمام الأمور، وتضيع مفاتيح أبواب الحكم في غيابات الجبِّ، وهذا كلّه من صميم تفكير الأنظمة الدّيكتاتوريّة التي تخاف زوال حكمها، فتلجأ إلىٰ الحلول الاستئصاليّة من أجل ضمان بقائها في دواليب الحكم والسّلطة.

وعندما يُتّهم شخص ما من قبل «**الجهاز**» بأنّه مجرم فكر، سواء أُثبتت إدانته أم لم تُثبت، فإنّ مصيره التّطهير ثم يأتي بعد ذلك الموت «...فالأفكار والتّصرفات التي حينما تكتشف ليست ممنوعة رسميّا، وليست كلّ التّصفيات الجسديّة والاعتقالات والتّعذيب وأحكام السّجن وعمليات التبخير عقابا علىٰ جرائم ارتُكبت فعلا، بل هي مجرّد استئصال لأشخاص قد يقترفون جرما في المستقبل»[1].

إذن فالنّظام الدّيكتاتوري يعاقب ويصفّي ويسجن حتّىٰ الأفراد الذين لم يرتكبوا جرما، ولكن بوسائله الخاصّة يعرف أنّ هؤلاء قد يشكّلون خطرا عليه في المستقبل، لذلك يستبق الأحداث ويقوم بتطهيرهم، قبل أن يكونوا معاول في المستقبل تهدم عليه كيانه.

إنّ الممارسة نفسها التي يمارسها (***Big Brother***) (بيغ بروذر)، يمارسها حفيده المعجب به (**ليتل بروز** ***Little Broz***)، وإن اختلف الفضاء المكاني الذي تمارس فيه الرّقابة، فكان الأوّل في بريطانيا، بينما الحفيد في قلعة بقلب الرّبع الخالي، إضافة إلىٰ الأهداف المنشودة، إذ كان هدف (**بيغ بروذر**) السيطرة علىٰ الإنسان البريطاني، حتىٰ يضمن حياة أطول له ولنظامه الدّيكتاتوريّ، بينما الآخر (**ليتل بروز**)، كان يهدف إلىٰ الحصول علىٰ رتبة ماريشال قبل أن يحال علىٰ التّقاعد، وحتّىٰ يكون له ذلك، عليه بالمحافظة علىٰ نظام القلعة الصّارم، حتىٰ لا يقع في خطأ الإدارة السّابقة التي تساهلت بعض الشيء، فتمكّن الكوربو وهو أخطر مجرم من الهروب من أحضانها.

كما كنت قد أشرت في السّابق إلىٰ أنّ «**ليتل بروز**»، كان همّه مراقبة كلّ شيء يجري في القلعة، حتىٰ الجرذان لم يَرْعَوِ عن النّظر إليها ومراقبتها بدقّة وهي تتناسل إلاّ نّه عند مراقبة

(1) 1984، جورج أورويل، ص 285.

الإنسان -خاصّة ذلك المهمّ- فإنّ الأمر جَلَلٌ، يستلزم الاستعانة بكلّ ما توفّره التّكنولوجيا من مزايا، إذ ظهر ما يسمّىٰ: إنسان الشّريحة « ...***L'homme à puce***»، الذي يمرّ عبر كلّ المسالك، ولا حاجة له في إظهار أوراقه ... شريحة صغيرة تحت الجلد، تحمل كلّ شيء عن الإنسان، نزواته، وجنونه وأفكاره...»[1].

إنّ مستوىٰ المراقبة للأشخاص في هذه الرّواية، لا يكلّف كثيرا من الجهد والوقت، كلّ هذا أتاحته التّكنولوجيا التي سمحت بابتكار شريحة صغيرة، توضع تحت جلد الإنسان، تحدّد هويّته وموقعه ونوازعه وأفكاره، دون حاجة إلىٰ حمله بطاقة الهويّة، كما توفّر هذه التّقنية لجهاز الأمن الذي مهمّته المراقبة وقراءة الأفكار الوقت والجهد.

يتعدّىٰ «**ليتل بروز**» سابقه «**بيغ بروذر**» الذي استحدث «شرطة الفكر» بتفكيره هو في استحداث «شرطة الأحلام»، المهتمّة بالإنسان وهو نائم، تقتحم عليه أحلامه وكوابيسه ولا شعوره، والسّبب الوجيه الذي جعله يفكّر في استحداث هذا الجهاز هو أنه»... هناك بعض العقول تستعصي علىٰ المراقبة. أجهزة متطوّرة موجودة حاليا ... تُخبر عن الأحلام، وتقيس درجة الانفعال وتفسّرها، بالاعتماد علىٰ المعلومات المثبّتة في الشّريحة، في جيلها الذي أنتجته شركة «**جاوبون**» لـ ***Up2*** و***Up3***، الأمريكيتين التي تعالج كلّ النّشاطات الذّهنية، وحتىٰ النّظام الغذائي الذي يجب إتّباعه، وتُرمّم النقائص في الحُريرات ... تقدّم النّصائح الضّرورية، وما يجب اتّباعه، وتحمّل المعنيّ بالأمر المسؤوليّة، تراقب وتقترح الحلول، تقف علىٰ الانفعالات، وتحدّد أنواعها، وحركة دقّات القلب وتخرج بخلاصات في حالة اليقظة والنّوم، تساعد علىٰ فهم الكوابيس والأحلام، وتحدّد ما يجب فعله، حتىٰ لا تتهاوىٰ الرّوح نحو الأطماع والسقوط في حبائل الخيانة»[2].

إنّ التّكنولوجيا تؤدّي دورها في هذا المقبوس، إذ سخّرت آخر ما تنتجه لمراقبة ذوي العقول النيّرة، والتي يرونها تهديدا حقيقيّا علىٰ وجودهم، وبقائهم نظاما شموليّا ديكتاتوريّا، لا يُؤْمِنُ سوىٰ بالتّحكم والاستغلال، ومراقبة كلّ حركة ضدّهم، ولم يقف هؤلاء عند حدود المراقبة السّطحية، صنيع شرطة الفكر عند «**أورويل**» والتي كانت تراقب الكلام والحركات

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 59.

(2) المصدر نفسه، ص 245، 246.

في اليقظة والمنام، بل تعدّوها إلىٰ معرفة كلّ شيء باطني نفسيّ عن الإنسان، حتىٰ أحلامه وكوابيسه، وإن لم يتحدّث عنها، فهي محلّلة في مكان ما، كلّ هذا وأكثر من أجل السيطرة علىٰ الإنسان، وجعله أداة طيّعة، لا تؤمن إلاّ بالخضوع للأخ المراقب، وإسداء فروض الطّاعة والانصياع، وإن حدث خلاف ذلك، فستكون العواقب وخيمة بالتّعذيب والسّجن، وحتّىٰ التّصفية الجسديّة.

إلىٰ جانب صفة المراقبة التي تشترك فيها الشخصيتان، هناك صفة أخرىٰ هي:

- **تشويه الحقائق:**

إنّ تشويه الحقائق من أبرز السّمات التي تتميّز بها شخصية «**بيغ بروذر**»، والأمر نفسه يجري علىٰ نظيرتها «**ليتل بروز**»، ومن أبرز المواقف التي تظهر فيها هذه الصّفة في الشّخصيّة الأولىٰ: تزييف الحقائق التّاريخية التي وقعت قديما ونشرت في الصحف المحلّية، إذ يُعاد قراءة ما كُتب، ويُحذف منه الشيء الذي يتعارض ومبادئ الحزب، ويُصاغ بطريقة جديدة، ثم بعد ذلك يُحفظ في أرشيف خاص يُرجع إليه عند الحاجة، وهذا من صميم ما كان يعكف عليه «**وينستون**» في الوزارة «...فكان إضافة إلىٰ عمله المعتاد، يصرف السّاعات الطّوال كلّ يوم في مراجعة ملفّات الأعداد القديمة من صحيفة التّايمز، وذلك لتغيير أو تحريف فقرات إخباريّة كان يتعيّن الاستشهاد بها في ما سيُلقىٰ من خطابات»[1]، وهذا التّزوير التّاريخي المقترف من قبل الأخ الأكبر له ما يبرّره، وهو مطروح في صفحات الرّواية، ويعزىٰ لأمرين مهمّين هما : جعل الفرد مقتنعا أنّ حياته التي يعيشها أفضل من حياة أسلافه الأوائل، وحتىٰ من حياة الآخرين ممّن يعيشون معه علىٰ وجه الأرض، ومصدر هذا الاقتناع راجع إلىٰ «عدم امتلاكه معايير للمقارنة»[2] بين حياته وحياة السّابقين له، وحتىٰ حياة غيره من الأقطار الأخرىٰ.

أمّا الأمر الآخر، وهو الأكثر أهمّية من الأول فيتجلّىٰ في ضرورة «حماية فكرة عصمة الحزب»[3]، إذ لا تتجسّد هذه العصمة في تكييف المراسيم والخطب وغيرها لتؤكّد علىٰ صدق جميع نبوءاته فقط، بل تتعدّاها إلىٰ شيء أكبر مقاما يتجلّىٰ في «اعتبار أيّ تغيير في مبادئ

(1) 1984، جورج أورويل، ص 199.

(2) المصدر نفسه، ص 287.

(3) المصدر نفسه، ص 287.

الحزب، أو في الولاءات السّياسية أمرا غير مقبول إطلاقا، وذلك أنّ تغيير المرء لرأيه أو حتىٰ لسياسته هو بمثابة إقرار بالضّعف»[1] ولا تتوقف سياسة تشويه الحقائق وتزويرها عند هذا الحدّ، فتبلغ منتهاها عندما يُصفّىٰ أحد الأفراد خاصّة أولئك المنتمون إلىٰ الحزب، ويُمحىٰ كلّ أثر له من جميع السّجلات الرّسمية وغير الرّسميّة، ويُمحىٰ كذلك من الذّاكرة، إذ يعتبر أحمقا من تسوّل له نفسه بالسّؤال عن هذا المفقود الذي اختفىٰ علىٰ حين غرّة، ولا يعني هذا الاختفاء الموت الحتميّ، فقد يظهر هذا الشّخص بعد مدّة من الاختفاء، ثم يطبّق فيه حكم الإعدام، وقد يظهر أحدهم بعد فترة طويلة من اختفائه، ثم يظهر للعلن بصورة خاطفة، فيدين مجموعة من النّاس بجريمة فكر، سرعان ما يختفي إلىٰ الأبد، والأمثلة كثيرة في هذه الرّواية، علىٰ غرار شخصية «ويذرذ» والذي عمل **وينستون** علىٰ إخراجه من سجل الوجود، لأنّ الأخ الأكبر قد أمر بتصفيته، ودواعي هذه التّصفية تبقىٰ مجهولة، وإلىٰ جانب «**ويذرذ**» هناك «**أوغليفي**» الذي لم يكن موجودا، وجعله الأخ موجودا، وأصبح مثالا للتّضحية والفداء، أمّا قضيّة إثبات وجوده فسهلة جدا، إذ إنّ «بضعة أسطر مكتوبة، وصورتين مزيّفتين له، لكفيلة بأن تجعل له وجودا»[2].

من الأعضاء الذين اختفوا من الوزارة علىٰ مرأىٰ ومسمع من الجميع، دون أن ينبُش أحدهم عن سرّ هذا الاختفاء «**سايم**»، «...اختفىٰ سايم، ففي ذات صباح تغيّب عن عمله، ولم يتساءل عن سبب اختفائه إلاّ بضعة أشخاص مغفّلين، وفي اليوم التّالي أصبح طيّ النّسيان، ولم يأت علىٰ ذكره أحد، وفي اليوم التّالي ذهب **وينستون** إلىٰ قاعة قسم السّجلات ليُلقي نظرة علىٰ لوحة الإعلانات، وكانت إحداها تحمل لائحة بأسماء أعضاء لجنة الشطرنج التي كان «سايم» عضوا فيها، وبدت اللاّئحة كما كانت تبدو من قبل تماما، إلاّ أنّها نقصت اسما واحدا، وكان في ذلك دلالة كافية علىٰ أنّ «**سايم**» لم يعد له وجود، بل لم يكن له وجود من قبل علىٰ الإطلاق»[3].

إنّ الأخ الأكبر يتحكّم في وجود أيّ شيء، وكلّ شيء تحت سيطرته، ولا يعزُب عنه مثقال ذرّة من الغيب عن الجميع، فإذا أراد استبدال حقائق التاريخ بأخرىٰ تدلّ علىٰ صدق نبوءات الحزب استبدلها، وإذا أراد إخراج أسماء إلىٰ الوجود، لم تكن حقيقيّة أخرجها، ونسب إليها

(1) 1984، جورج أورويل، ص 287.

(2) المصدر نفسه، ص 198.

(3) المصدر نفسه، ص 63.

-حسب المقام- إمّا بطولة عظمىٰ يضرب بها المثل في كلّ المناسبات بالتّفاني والإخلاص، لمبادئ الحزب، وإمّا جريمة لا تغتفر كالتي ارتكبها «غولدشتاين»، المنشقّ عن الحزب، وراح يُظهر سوءاته للجميع، في دقيقتيْ الكراهية التي كانت تُبثّ بين الفينة والأخرىٰ في شاشات الرّصد.

لم تتوقف جريمة تشويه الحقائق عند هذا الحد الذي يزوّر حقائق التاريخ ويشوّهها، بل لجأ الأخ الأكبر إلىٰ ممارسة ما يسمّىٰ «**ازدواجيّة التّفكير**»، وهي في أوجز تعريفاتها: «القدرة علىٰ اعتناق معتقدين، متناقضين في آن واحد، وقبولهما معا»[1].

يُمارَسُ هذا النّوع من التّفكير في حالات التّعذيب القصوىٰ التي تطال الأفراد المتّهمين بجرائم الفكر، والتي تستلزم تطهيرهم منها، وهذا ما حدث مع «**وينستون**» الذي عُذّب علىٰ يد «أوبْراين»، إذْ أجبره علىٰ تحريف قاعدة منطقيّة أجمع عليها العارفون منذ القديم، وهي: حاصل اثنين واثنين، يساوي أربعة، إلاّ أنّ «**أوبراين**» ساعد الأخ الأكبر، لم يكن مهتما للمنطق أبدا، وإنّما جلّ اهتمامه كان مركّزا علىٰ التّفاني في خدمة الحزب، ولو كان ذلك علىٰ حساب الحقيقة والمنطق، ويؤكّد هذا الحوارُ الذي دار بين «**أوبراين**» و«**وينستون**» وهو يُعذَّب: «... فقال **وينستون** وهو ينتحب: وماذا عساي أن أفعل؟ كيف يمكنني أن أتجنّب رؤية ما هو أمام عينيَّ؟ إنّ اثنين واثنين يساويان أربعة، فقال «**أوبراين**»: أحيانا يساويان أربعة يا **وينستون**، وأحيانا أخرىٰ يساويان خمسة، وقد يساويان ثلاثة أيضا، وفي أحيان أخرىٰ يساويان أربعة وخمسة وثلاثة في آن معـًا، يجب أن تحاول بمزيد من الجدّية والجهد، فليس من السّهل أن تصبح سليم العقل»[2].

تأسيسا علىٰ الخطاب الذي وجّهه «**أوبراين**» لضحيّته، فإنّ مصلحة الحزب أكبر وأولىٰ من أيّ شيء ولو علىٰ حساب الحقيقة والمنطق، فإذا ما قال شيئا ينبغي الإيمان به والتّصديق، دون إعمال فكر أو محاولة للتّذاكي، لأنّ مصير المفكّرين والأذكياء سيكون كمصير «**وينستون**»، بين قبضتي «**أوبراين**» ليطهّره بشتّىٰ أنواع التّعذيب في أحسن الحالات، وفي أسوئها سيكون المصير المحتوم هو الموت والاختفاء نهائيا من ذاكرة الماضي والتّاريخ نظير ما حدث مع «سايم» و«**ويذرذ**».

(1) 1984، جورج أورويل، ص 198.

(2) المصدر نفسه، ص 198.

إذا كان هذا التّشويه هو الذي جاء علىٰ يد الأخ الأكبر، مع «جورج أورويل»، فما هو مستوىٰ التّشويه الذي جاء علىٰ يد الأخ الأصغر مع واسّيني الأعرج؟

إنّ القارئ لرواية «2084، **حكاية العربيّ الأخير**» سيلاحظ أنّ تشويه الحقائق وتزويرها تيمة مشتركة بين الرّوايتين، وتختلف مستوياته من شخصية لأخرىٰ، مع أنّني وأنا أعالج هذه التّيمة ركّزت علىٰ شخصيّتي: الأخ الأكبر، والأخ الأصغر، فإذا اشتغل الأوّل علىٰ تزوير الحقائق المتعلّقة بوجود الإنسان من عدمه، فضلا عن تشويه الحقائق المتعلّقة بالماضي، فإنّ الآخر اكتفىٰ بتشويه الحقائق المتعلّقة بالإنسان، مستعينا في ذلك بأحدث الوسائل والبرامج التي أتاحتها التّكنولوجيا، ومن ضمن الشروط التي اشترطها «**آدم**» لمواصلة برنامجه النّووي الذي بدأه في مخبر «**بنسلفانيا**»، وهو إنتاج قنبلة الجيب (***P.b***) لقاؤه مع زوجته «**أمايا**» أو حتىٰ سماع صوتها، ولم تكن القلعة تسمح بوجود علاقات بين الرّجال والنّساء، فاقتنع «**آدم**» بإجراء محادثة معها عبر برنامج «سكايب»، من أجل الاطمئنان عليها وعلىٰ ابنته «**يونا**»، وفي أثناء حديثه إليها اكتشف بعض التّغييرات التي طرأت عليها وعلىٰ قناعاتها، إذ راحت تشجّعه علىٰ مواصلة الاشتغال بالمشروع النّووي، مع أنّها كانت من أوائل المعارضين له، كما أنها لم تَحرِ جوابا عندما كلّمها بكلمات غزل عربيّة، وهي التي كانت فور سماعها لها تجيبه باليابانيّة «... نحبك ونموت عليك، نظر إلىٰ عينيها المليئتين إشراقا، انتظر أن تجيبه باليابانيّة، كما تعوّدا أن يتدرّبا علىٰ بعض الكلمات بالعربيّة، أو اليابانيّة، لكنّها دوّرت عينيها كثيرا كأنّها تستنجد، دارت برأسها يمينا وشمالا مثل لعبة إلكترونيّة، كرّر نفس الكلمات:

أمايـا ... أمايـا حبيبتـي، إينـك؟

معـــك يـا روحـــي

لـم تـردّي علـيّ كأنّـك لـم تسـمعيني؟

أسـمعك بـكلّ قـواي

نحبّـك ونمـوت عليـك.

عادت إلىٰ نفس حركات التّيه، لم يفهم شيئا، بدت أنّها فقدت كلّ حياة في داخلها، دارت برأسها يمينا وشمالا مثل الرّوبو فجأة أحسّ كأنّ شعلة الذّكاء التي كانت تملأ عينيها انسحبت منها فجأة»[1].

ويكشف الرّوائي للقارئ خيوط المؤامرة التي حيكت ضدّ «**آدم**» والتي اشترك فيها عدّة أطراف وعلىٰ رأسهم: «**ليتل بروز**»، ونائباه: «**بيرل غروسمان**، و**فيرناندو ليفي**»، والمهندسان اللّذان أُرسلا من مضيق «**هرمز**»، «**وُولْكَرسام، ولوثر سيمسون**»، خصّيصا لإنجاز هذه المهمّة التّزويرية لإقناع «**آدم**» بمواصلة العمل، وتهدئة روعه وقلقه علىٰ عائلته، مع العلم أنّ زوجته «**أمايا**» قد لاقت حتفها في مطار «**رواسي**»، محُاولةً الوصول إليه.

ويكشف المهندسان السّرّ وراء استعمال هذه التّقنية المتطوّرة في المؤسسات العسكريّة، حيث كان هدفها افتكاك الأسرار من الأسرىٰ المقبوض عليهم، وبما أنّها تستعمل للمرّة الأولىٰ في القلعة، فقد شابتها «... بعض النّقائص، لأنّنا لم نخزّن بعض الأشياء بالعربية، وكان علينا فعل ذلك، لهذا قطعنا الصّورة في الأخير، لأنّها بدت كأنّها مجرّد صورة من صور المانغا الغبيّة، وهي تتحرّك في الفراغ، وتبحث عن إجابات لحيرتها غير المبرمجة»[2].

علىٰ الرّغم من هذا النّقص الطارئ علىٰ البرمجة، إذ لم توضع كلمات بالعربيّة في الذّاكرة المخزّنة لمعلومات الدّمية، إلاّ أنّ الحيلة انطلت علىٰ «**آدم**» وواصل العمل بالمشروع، مؤمنا بوجود «**أمايا**»، حتىٰ وصله مفتاح التّسجيل من صديقه «**سميث**» الذي كشف له حقيقة موتها المخفيّة عنه.

إنّ تشويه الحقائق من أبرز المعالم التي تقاطعت فيها شخصيتا «الأخ الأكبر، والأخ الأصغر»، علىٰ الرّغم من اختلاف مستوىٰ التّشويه من واحد لآخر، وأنتقل الآن إلىٰ موطن آخر تتقاطع فيه الشّخصيّتان، وهو موطن يخرج من رحم المراقبة، وتشويه الحقائق، إنّه:

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 250.

(2) المصدر نفسه، ص 254.

- **الشّعارات:**

إنّ الأخ الأكبر كان يتبنّىٰ جملة من الشّعارات، تمثّل لأعضاء الحزب الطّريق الآمن المسلك، ومن هذه الشّعارات:

«الأخ الكبير يراقبك»[1].

«الحرب هي السّلام

الحرّية هي العبودية

الجهل هو القوّة»[2]

«من يسيطر علىٰ الماضي، يسيطر علىٰ المستقبل، ومن يسيطر علىٰ الحاضر، يسيطر علىٰ الماضي»[3].

إنّ الشعار الأوّل توكيد علىٰ أنّ جميع التّصرفات التي تَندّ عن النّاس مراقبة من قبل «الأخ الأكبر» الذي لا يسهو عن أيّ شيء مهما كان بسيطا، يراقب الحركات والسّكنات وجميع التّصرفات، حتىٰ تلك الصّادرة عن الفرد وهو تحت تأثير النوم وغياب الوعي، وتكمن أهمّيتها في أنّها صادرة عن اللاّشعور الذي يودع فيه الشّخص مكبوتاته التي لا يفصح عنها وهو واع، ويقتحم «الأخ الأكبر» الحياة ويغشاها، حتىٰ أضيق الأمكنة متواجد فيها، وهذا ما حدث مع **«وينستون»** عندما «...أخرج من جيبه قطعة نقود من فئة الخمسة والعشرين سنتيما، كان علىٰ أحد وجهيها هذه العبارات نفسها وقد نقشت بأحرف دقيقة واضحة، بينما نقش علىٰ الوجه الآخر، وجه الأخ الأكبر، كانت عيناه حتّىٰ من خلال قطعة النّقود تلاحقانك»[4].

إنّ المراقبة شعار الأخ الأكبر، والتذكير بها واجب، والإيمان بها أوجب، لأنّ من سوّلت له نفسه ولو في أحلامه معارضة الحزب، والأخ الأكبر، فسيكون مصيره الهلاك لا محالة.

فهم **«وينستون»** شعار: **«الحرب هي السّلام»** جيّدا، وهو يقرأ الكتاب الذي سلّمه له **«أوبراين»** المؤلَّف من قبل **«إيمانويل غولد شتاين»** أحد معارضي الحزب، حيث يرىٰ أنّ

(1) 1984، جورج أورويل، ص 06

(2) المصدر نفسه، ص 09.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

(4) المصدر نفسه، ص 38.

العالم سيكون مقسّما بين ثلاث قوىٰ هي: «**أوراسْيا، وأوقيانْيا، وإيستاسْيا**»، وكلّ واحدة من هذه القوىٰ تدخل تحت جناحها كثير من الدّول، ممّا يوحي بتغيّر جذري ستكون عليه خريطة العالم مستقبلا.

ومعنىٰ «**الحرب هي السّلام**»: أن توجّه أنظار الشّعب نحو الحرب الخارجيّة، حتّىٰ يضمن النّظام بقاءه علىٰ رأس الشعب المغلوب علىٰ أمره، لأنّه إذا تحقّق الرّفاه والأمان والعلمُ للجميع، فإنّ الطّبقة الوسطىٰ والشّغيلة، لن يبقىٰ لهما وجود، وتتحالفان من أجل إسقاط الطبقة العليا التي لم يعد لها مبرّر للوجود والحكم، ويسوق هذا الكلام إلىٰ شعار آخر هو: «**الجهل هو القوّة**»، ويستطرد فيه «**وينستون**» عند قراءته، فيغوص في تاريخ البشريّة، والعلاقات التي تجمع بين أفرادها منذ القديم، إذ النّاس ثلاث طبقات، مهما تغيّرت الأسامي والظروف والأقطار، ولكلّ واحدة من هذه الطّبقات أهداف متباينة «... فهدف الطّبقة العليا هو البقاء حيث هي، وهدف الطبقة الوسطىٰ هو الحلول محلّ الطبقة العليا، أمّا هدف الطبقة الدّنيا –إن كان لها هدف– ... فهو إزالة كلّ الفوارق الطّبقية، وإنشاء مجتمع يكون فيه جميع النّاس سواسية»[1].

وعلىٰ مستوىٰ جميع الأزمان، فإنّ الطّبقة العليا يأتي يوم تُرسم فيه نهايتها، ولهذه النّهاية سببان حيث «تأتي عليهم لحظة يفقدون فيها إمّا إيمانهم بأنفسهم، وإمّا قدرتهم علىٰ الحكم بكفاءة أو الاثنين معا»[2].

وحين يحدث هذا، تتسلّم الطّبقة الوسطىٰ مقاليد الحكم، ومعها الطّبقة الدّنيا، وعندما يستَتِبّ الأمر، تُرجع الطّبقة الدّنيا إلىٰ ما كانت عليه سابقا، أو أكثر وقد يحدث أن تبقىٰ فئة من الطّبقة الدّنيا في الطّبقة الوسطىٰ، تتحيّن الفرص كذلك من أجل إسقاط الطّبقة العليا، وهكذا دواليك، وحتىٰ يُضمن بقاء الطّبقة العليا في أعلىٰ الهرم، يجب أن تبقىٰ الطّبقة الأخيرة بعيدا عن الثقافة، لأنّ هذا سيجعلهم «...من جيل إلىٰ جيل، ومن قرن إلىٰ قرن يعملون، ويتناسلون ويموتون، دون أن يكون لديهم أدنىٰ دافع للتّمرّد فحسب بل ودون أن تكون لديهم القدرة علىٰ إدراك أنّ العالم يمكن أن يكون علىٰ غير ما هو عليه الآن»[3]، وتكون هذه الطبقة مصدر

(1) 1984، جورج أورويل، ص 273.

(2) المصدر نفسه، ص 273.

(3) المصدر نفسه، ص 284.

خطرٍ، لأنّها الشّريحة الأكثر عددا إذا انصهرت في الطّبقة الوسطىٰ وتعاضدت معها من أجل إسقاط الطّبقة العليا، ولن يتأتّىٰ لها ذلك ولن تدرك جدواه إلاّ باكتسابها «ثقافة عالية، ولكن لأنّ التنافس العسكريّ والاقتصاديّ لم يعد ذا أهميّة، فإنّ مستوىٰ التّثقيف الشّعبيّ آخذ فعلا في التّدهور»[1]، وهذا ما يخصّ العامّة فقط، لأنّ الحزب يرىٰ أنّهم مبرمجون علىٰ عدم القدرة في التفكير، لأنّها معطّلة لديهم، إلاّ أنّ الأمر له حساب آخر مع المنتمي إلىٰ الحزب حيث «لا مكان للتّسامح معه حيال أبسط الانحرافات في رأيه حول أتفه الموضوعات»[2].

أَوْجَد الحزب شعارًا ينسلُّ من الشّعار السّابق سمّاه:«**الحرّية هي العبودية**»، وهو في أبسط مفاهيمه اعتقاد الإنسان أنّ حرّيته لن تكون أبدا ولن يشعر بها، إلاّ إذا كان عبدًا للحزب، يأتمر بأوامره، ويمتثل لنواهيه، ولن يتأتّىٰ هذا للحزب إلاّ بالسّيطرة علىٰ الإنسان، وهذا من صميم ما صرّح به «**أوبراين**» لـ«**وينستون**»، والضّحية تحت التّعذيب، إذ أكّد له عن هدف الحزب قائلا: «إنّ السلطة الحقيقيّة، السّلطة التي ينبغي علينا أن نقاتل من أجل بلوغها ليل نهار، ليست السّلطة علىٰ الأشياء، بل علىٰ الإنسان»[3]، ثمّ بعد ذلك يسأل «**أوبراين**» «**وينستون**» عن الآلية التي تضمن السّيطرة علىٰ الإنسان، فكانت إجابته بعد تفكير ليس بالطّويل، أن يُقاسي الإنسان الألم، ليردّ عليه «**أُوبراين**» بالإيجاب مؤّكدا له سلامة إجابته، «أصبت فيما تقول ... فالطّاعة وحدها ليست كافية، وما لم يُعانِ الإنسان الألم كيف يمكنك أن تتحقّق من أنّه ينصاع لإرادتك، لا لإرادته هو؟ إنّ السّلطة هي إذْلالُهُ، وإنزالُ الألمِ به، وهي أيضا تمزيق العقول البشريّة إلىٰ أشلاء، ثمّ جمعها ثانية، وصياغتها في قوالب جديدة من اختيارنا»[4].

إنّ الإذلال والتّعذيب وإنزال الألم هو ما حاقَ بـ«**وينستون**»، فبعد أن كتب في السّابق في خُلوته دون إكراه من أحدٍ، وبشكل عفويّ بطريقة جميلة: «**ليسقط الأخ الأكبر**»[5] أربع مرّات، حتىٰ ملأ بها نصف صفحة، كتب بعد تعرّضه للتّعذيب وبشكل عفويّ، بيد مرتجفة، وخطّ غير

(1) 1984، جورج أورويل، ص 284.

(2) المصدر نفسه ص 284.

(3) المصدر نفسه، ص 358.

(4) المصدر نفسه، ص 358-371.

(5) المصدر نفسه، ص 26.

واضح «الحرّية هي العبوديّة، ثمّ ودونما توقّف، كتب تحتها: اثنان، واثنان يساويان خمسة»[1]، وهذا ما يؤكّد أنّ «**وينستون**»، قد بُرْمِج وفق ما يريد الحزب، وأصبح يكنّ الولاء للأخ الأكبر، مؤمنا بمبادئه في التّفكير، وبالتّالي ضمان عدم أيّ محاولة للثّورة ضدّ الحزب، والبقاء في أعلىٰ هرم السلطة مدّة أطول.

أمّا الشّعار الأخير المتمثّل في «**من يسيطر علىٰ الماضي، يسيطر علىٰ المستقبل، ومن يسيطر علىٰ الحاضر، يسيطر علىٰ الماضي**»[2]، فيناقشه «**أوبراين**» مع «**وينستون**»، بعد أن طرح عليه السؤال مستطلعا رأيه في هذا الشّعار فيجيبه «**وينستون**» بإذعان وإيجاب مؤكّدا له صحّة هذا الشّعار، فيباغته بسؤال آخر عن الماضي، وعن صحّة وجوده حقيقة، فيكبُو جواده ويعجز عن الإجابة، ثمّ يطرح «**أوبراين**» السؤال بطريقة أخرىٰ قائلا:

«هل الماضي موجود كشيء محسوس، ويشغل حيّزا في الفراغ؟ ...

كلاّ

إذن، أين يوجد الماضي إن كان له وجود في الأصل؟

في السّجلات حيث يدوّن.

في السّجلات، وفي ...؟

العقل، وفي ذكريات البشر.

في الذّاكرة، حسن جدّا، إنّنا -أقصد الحزب-، نُسيطر علىٰ جميع السّجلات، ونسيطر علىٰ جميع الذّاكرات، ومن ثمّ فإنّنا نتحكّم في الماضي، أليس كذلك؟»[3].

هذا الحوار يؤكّد أنّ الحزب يسلّط رقابته علىٰ كلّ شيء، ويسيّرُ الأمور بما تشتهي سفنه، فيزوّر الحقائق الموجودة في ثنايا السّجلات، كما يعمل علىٰ غسل الأدمغة البشريّة، التي تحمل ماضيا حقيقيّا، قد يشكّل إخراجه للعامّة فوضىٰ عارمة تؤدّي إلىٰ إسقاطه، وبالتّالي انهيار الطبقة العليا وفقدان زمام الأمور.

(1) 1984، جورج أورويل، ص 371.

(2) المصدر نفسه، ص 48.

(3) المصدر نفسه، ص 333.

بعد أن وقفت على الشّعارات المطروحة في رواية «**جورج أورويل**»، والتي ما فتئ «**الأخ الأكبر**» يردّدها في شاشات الرّصد وأبهية الوزارات ومقرّ الحزب، أنتقل إلى الحديث عن مضامين الشّعارات التي كان يؤمن بها سليله «**الأخ الأصغر**» في رواية «**واسيني الأعرج**».

إنّ الواقف على رواية **واسيني الأعرج**، سيرى أنّ ثالوث الشّعار الذي كان يؤمن به الأخ الأكبر مع «**أورويل**»، لم يتغيّر البتّة، بل بقي على حاله حتى بعد مرور مائة عام :

«الحرّيــة هــي السّــلام

الحرّيــة هــي العبوديــة

الجهــل هــو القــوّة»[1].

إنّ الاستمرار في تبنّي هذه الشّعارات ليس اعتباطيّا، وإنّما يدلّ دلالة على استمرار الحكم الدّيكتاتوريّ، وجثمانه على صدور الشّعوب المسحوقة، ولم يكن هدف «**ليتل بروز**» كبيرا، كالذّي كان يرمي إليه «**الأخ الأكبر**» وهو التّحكّم في الماضي، والنّاس خاصّة، وخلق خطوط واهية بين الطّبقتين، الوسطى والدّنيا، من أجل تجنّب أيّ حركة غير محسوبة تُفضي به إلى السّقوط من على رأس الحكم، بل كان هدفه محصورا في شيئين متلازميْن، لن يحدث الأخير منهما ما لم يتحقّق الأوّل الذي يكمن في ضرورة توفير الأمن في القلعة التي يسكنها أحد الضّيوف المهمّين هو: «**آدم** غريب»، لذلك جلّ اهتمامه انصبّ على هذه المسألة حتّى يتحقّق مراده، ويخرج إلى التّقاعد برتبة أعلى من رتبته وهي «**جنرال**» إلى أخرى أسمى منها «**ماريشال**».

إنّ المتفحّص لهذه الشّعارات الثلاثة، سيجد أنّ مستوى حضورها عند «**واسيني الأعرج**» يختلف عن «**جورج أورويل**»، فإن كانت عند البريطانيّ موجّهة إلى عامّة الشّعب بلا استثناء، فإنّها عند الجزائريّ موجّهة إلى فئة مخصوصة وهي فئة الضّيوف (***The guest***)، ولو تعمّق الباحث في الوقوف عليها، وعلى علاقتها بشخصيّات الرّواية، لوجد أنّ لها علاقة وطيدة بالشخصية الرّئيسة: «**آدم** غريب»، وسأقف على هذه الشّعارات واحدًا تلو الآخر، وأحاول ربطها بشخصية «**آدم**».

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 47.

الحرب هي السّلام، يعلم القارئ أنّ هناك حِلفيْن متناحرين في هذه الرّواية، هما حلف «**أميروبا**»، و«**إيروشينا**»، وهي القوىٰ العظمىٰ التي ستقود العالم، ينضاف إلىٰ هذا دولة «**آزاريا**» حليفة «**أميروبا**»، التي تنتهك المعاهدات والمراسيم وتخترقها دون حسيب أو رقيب، فضلا عن «**أرابيا**» التي نخرها التّفكّك وأنهكتها الحروب وعادت إلىٰ جاهليّتها الأولىٰ، إضافة إلىٰ هذا كلّه، تستغلّ «**أميروبا**» جهود «**آدم** غريب» لصناعة أحدث القنابل الذّرية المسمّاة «**قنبلة الجيب**»، وأكّدت له أنّها لن تستعمل إلاّ في حالات نادرة، هدفها هو: القضاء علىٰ «**التّنظيم**» الذي يتزعّمه صديقه السّابق في جامعة بنسلفانيا، «**سيف**».

إنّ إعلان الحرب ضدّ «**التّنظيم**»، والقضاء عليه قضاء مبرما سيجلب السّلم والأمن والأمان للجميع، هنا يتجلّىٰ معنىٰ: «**الحرب هي السّلام**»، فالحرب هنا مُعلنة ضدّ «**التّنظيم**» الذي هو مجرّد ذريعة فقط لمواصلة البحوث النّوويّة، التي هدفها الاستعداد لأيّ هجوم يقوم به حلف «**إيروشينا**».

أمّا «**الجهل هو القوّة**»، فأرىٰ أنّ الشّعار يمسّ شخصيّة «**آدم** غريب» كذلك، وإن كان عالما فيزيائيّا ضليعا بالفيزياء والكيمياء والرّياضيات، إلاّ أنّه كان جاهلا لحقيقتين اثنين هما: حقيقة وفاة زوجته «**أمايا**»، ووقوعه في حبال خديعة «**ليتل بروز**»، ونائبيْه والمهندسيْن اللّذين قدما من مضيق هرمز، بغية تضليله باتّصال وهميّ بـ«**أمايا**»، إذ كان واثقا بحياتها، علىٰ الرّغم من بعض الشّكوك التي ساورته في هذا الاتّصال، وإلىٰ جانب هذه الحقيقة التي أخفيت عنه، كان «**آدم**» جاهلا لحقيقة الهدف الذي يصبو إليه حلف «**أميروبا**» من الاهتمام بتطوير الصّناعة النّوويّة، حيث أُقنع هو بأنّ الهدف سلميّ إلىٰ أبعد الحدود، وهو القضاء علىٰ «**التنظيم**»، في حين أنّ المرامي والأهداف كانت أكبر من «التّنظيم» نفسه، وبعيدة عن تصوّرات «**آدم**» واحتمالاته.

الشّعار الأخير هو: «**الحرّية هي العبودية**»، أرىٰ أنّه يمسّ «**آدم**» كذلك، حيث كان مقيّدا من أوّل صفحة في الرّواية بالقلعة، ولم تُمنح له بعض الحرّية إلاّ بعد وساطة «**إيفا**»، المنتمية إلىٰ منظّمة «ليدرافيك»، فسمح له «**ليتل بروز**» بالقيام ببعض النّشاطات كممارسة رياضة الجري في مدرّج القلعة، ولم يخرج من القلعة نهائيّا، ولم يجتمع شمله بابنته «**يونا**»، وصديقته «**إيفا**» إلاّ بعد أن أكمل مشروع القنبلة الذّرية «**قنبلة الجيب**»، ونال بنجاحه هذا جائزة نوبل، وكأنّ حرّيته

مشروطة بتقديم الولاء والخدمة لحلف «أميروبا»، فإن انعدمت الخدمة والعبوديّة، تبخّر حلم الحصول على الحرّية.

إلى جانب الإيمان بالشّعارات، ونشرها في مختلف الأماكن من قبل الشّخصيتين، هناك شيء مهم تتقاطع فيه الشّخصيتان هو:

- **الغياب وعدم الظّهور:**

إنّ شخصية الأخ الأكبر عند «**جورج أورويل**» لا تكاد تظهر إلاّ من شعار: «**الأخ الأكبر يراقبك**»[1]، ولا يكاد القارئ يعرف لها ملمحا من ملامحها إلّا من ذلك الوصف المقتضب في مطلع الرّواية: «... عند نهاية هذا الممرّ، عُلّقت صورة ملوّنة، وذات حجم كبير لا يتناسب مع مثل ذلك الممرّ الضّيق، وكانت تمثّل وجها ضخما، يربو عرضه على المتر، وهو وجه رجل في الخامسة والأربعين، ذو قسمات جميلة، وإن كانت لا تخلو من خشونة وصرامة، ويبرز فيه شاربان كثّان ... إنّها واحدة من تلك الصّور المرسومة على نحو يجعل المرء يعتقد أن العينين تلاحقانه أينما تحرّك وكان يوجد أسفل تلك الصّورة عبارة بارزة تقول: الأخ الكبير يراقبك»[2].

ولا يوجد وصف آخر لهذه الشّخصية على طول صفحات الرّواية، ويستطيع القارئ أن يقوم بعمليّة إسقاط بسيطة، ويجعل الصّفات الخِلقيّة التي يتّسم بها «**أوبراين**» كالقسوة وبرودة الأعصاب والتّزوير ... من صفات الأخ الأكبر، ذلك أنّه كان الحامي دائما لمملكة الحزب من السّقوط.

أستطيع القول عن شخصيّة «**ليتل بروز**»: إنّها تتميّز بنوع من الانفتاح موازنة بـ«**البيغ بروذر**»، حيث كان بعض المقرّبين منه يعرفونه، ومطّلعون على قسمات وجهه وهيأته، أمثال: «**السّير جون**» نائبه الأوّل، ونائباه: «**بيرل غروسمان**»، و«**فيرناندو ليفي**»، إضافة إلى المهندسيْن القادميْن من مضيق «**هرمز**»، واللّذان أشرفا على عمليّة الاتّصال المكذوبة بين «**آدم**» و«**أمايا**»، «**وولكر سام**»، و«**لوثر سيمسون**»، وعلى الرّغم من هذا الانفتاح البسيط، إلاّ أنّه كان يحيط نفسه بهالة من الغموض كسالفه، ولا يلتقي بأيّ كان في القلعة مهما كانت الأسباب، غير الأشخاص الذين يرتبطون معه ارتباطا وثيقا في العمل، ويثق فيهم كلّ الثّقة، ولم تخرج له صورة للإعلام

(1) 1984، جورج أورويل، ص 06.

(2) المصدر نفسه، ص 06.

«إلاّ الصّورة الوحيدة التي سرّبها صحفي فرنسيّ كلّفته غاليا، سجنا وتعويضا ماليّا، والتي يظهر فيها **ليتل بروز** بوجه مدوّر مثل طفل أبله، برأس كبيرة كأنّه في النّزع الأخير من سرطان دماغيّ، ملامحه أقرب إلىٰ ملامح موسيليني في عزّ أيّامه، وعلىٰ الرّغم من سنّه، فقد غابت كلّ التّجاعيد من علىٰ وجهه وعنقه وصدره، بسبب الانتفاخ المرضيّ، وعمليّات التّجميل التي خضع لها»[1]، ولعلّ هذه الأوصاف، وغيرها التي تجعل منه شخصيّة هزليّة، مضحكة في أعين النّاس، وألسنة من يراه، هي التي جعلته دائم الاختفاء، مفضّلا الغياب العلني، ومؤكّدا في الوقت نفسه حضوره من خلال الشّاشات والشّعارات التي تبثّها باستمرار.

بعد تعيين بعض الخطوط العريضة التي تشترك فيها شخصيتا :«**بيغ بروذر**»، و«**ليتل بروز**»، **كالمراقبة الدّائمة، وتشويه الحقائق، وترديد الشّعارات، والحضور والغياب**، يتأكّد للقارئ أنّ «**واسيني الأعرج**»، وهو يدبّج روايته، ويصبّها في القرطاس، كان يكتبها علىٰ ورق شفاف، يرىٰ عبره بين الفينة والأخرىٰ رواية «**جورج أورويل**»، دون أن يذوب فيه كلّيا.

وإلىٰ جانب الحديث عن شخصيتين مهمّتين في النّصّين، أنطلق إلىٰ عنصر مهم جدّا، هو المكان، فكيف تعامل معه الرّوائيّان؟ وما هي الدّلالات التي يحملها؟

- **المكان الموبوء:**

إنّ الفضاء المكانيّ الذي تدور فيه أحداث رواية «**جورج أورويل**»، هو فضاء المدينة، ولهذا الفضاء المكاني أهمية كبرىٰ عند الكثير من المبدعين، إذ عادة ما ينوّعون في الأفضية، إذ تنتقل الشّخصية من فضاء إلىٰ فضاء، وعادة ما يكون فضاء القرية مقابلا لفضاء المدينة، ويكشف هذا التّقابل عادة عن القيم التي يحملها كلّ واحد موازنة بالآخر، فإذا كانت القرية رمزا للسّلام والأمن والأمان والاستقرار، وسيدودة القيم الاجتماعية الرفيعة، «فإنّ المنطق الذي يحكم العلاقات الإنسانية والاجتماعية في المدينة، هو منطق القوّة الغابيّة، والقهر الاجتماعيّ المبنيّ علىٰ التّنافس الحادّ والمنطق التّجاري والقمع والاستبداد السّياسيّ»[2].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 14.

(2) دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التّلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سورية، دمشق، 2001م، ص 181.

إنّ أوّل مكان في لندن تكشفه عدسة «**أورويل**»، هو وصفه لوزارة «**الحبّ**»، وهي تخالف تسميتها تمام المخالفة، إذ كانت «مصدرا للرّعب والخوف، فهي بناء بدون نوافذ علىٰ الإطلاق، لم يسبق لوينستون أن دخل هذه الوزارة، بل لم يحدث أن اقترب منها حتّىٰ مسافة نصف الكيلومتر، إذ كان لا يسمح بدخولها إلاّ في مهمّة رسميّة، وحتىٰ هذا الدّخول يكون عبر سياج من الأسلاك الشّائكة، والأبواب الحديديّة، مرورا بمرابض للمدافع والرّشاشات المخيفة، كما أنّ الطّرقات المؤدّية إلىٰ المبنىٰ كانت دائما مراقبة من قبل حرس ذوي وجوه كالحة، يرتدون بزّات سوداء ويحملون الهراوات المدبّبة»[1]، والقارئ لهذا الوصف، لا يحسّ أنّه في مدينة لندن، وأمام وزارة اسمها «**وزارة الحبّ**»، بل تشي هذه الأوصاف بدولة تعيش حالة حرب واستنفار قصوىٰ، معلنة حالة الطّوارئ، التي تستلزم الصّرامة واليقظة إلىٰ أبعد الحدود.

ولا تختلف حالة المباني المدنيّة، عن تلك التي تحت إدارة الحكومة، فإن كانت «**وزارة الحبّ**» مثلا توحي بالخوف والموت، فإنّ مساكن النّاس توحي بالقهر والاستلاب وحالة الفوضىٰ والفقر، فَشُقَقُ بناية النّصر قديمة ومتداعية، تكاد تسقط علىٰ رأس قاطنيها، وهي عين المكان الذي يسكنه «**وينستون**» وجاره السيّد «**بارصون**»، «كانت بناية متداعية، فالجفْصِينُ يتساقط من الأسقف والجدران، والأنابيب تنفجر بفعل الصّقيع، والأسطح تسرّب المياه إلىٰ الدّاخل عندما تغطّيها الثلوج، وكان نظام التّدفئة لا يعمل إلاّ بنصف طاقته، هذا إذا لم يتمّ إيقافه كلّية بدعوىٰ التّوفير، وأمّا الإصلاحات فيما عدا تلك التي بإمكان السّاكن إنجازها بنفسه، فكان يجب أن تمرّ معاملاتها عبر لجان كانت تتلكّأ في تنفيذ أيّ شيء، حتىٰ أنّ إصلاح لوح من الزّجاج كان تنفيذه يحتاج إلىٰ سنتين...»[2]

لم يكن حال الشّوارع أفضل من حال السّكنات، فعندما وصل «وينستون» إلىٰ شارع القدّيس بانيراس، وجد نفسه يسير «في شارع مرصوف بالأحجار، علىٰ جانبيه تصطفّ بيوت صغيرة من طابقين، محطّمة الأبواب، تطلّ مباشرة علىٰ رصيف الشّارع كأنّها جحور جرذان، وكنت ترىٰ بركا من الماء القذر هنا، وهناك بين الأحجار ... وربّما كان ربع عدد نوافذ الشّارع محطّمة ومرقّعة»[3].

(1) 1984، جورج أورويل، ص 09.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 111.

إذا كان هذا هو فضاء المدينة المكانيّ، فهو فضاء موبوء، يطلّ الفقر والعوز والفاقة من كلّ ركن فيه، لا يوجد فيه شيء تقرّ العين به ويثلج الصّدر ويريح النّفس، بل إنّ كلّ شيء فيه «... يثير الخوف، ويبعث على الغواية، وينذر بالغدر، ويعد بالموت، ويتلبّس الزّيف أشياءه، وأشكاله وألوانه وأنواره ولغته»[1]، وهذا الكلام من صميم ما هو مطروح في الرّواية، فإلى جانب الفقر والفاقة، لا يعيش الإنسان مطمئنّا، إذ هو تحت رحمة شاشة الرّصد وشرطة الفكر، لا يعرف في مَنْ يضع ثقته، ومن يتجنّب صداقته، لا يجد مستقرّا لروحه القلقة والهاربة، حتى في خلوته بين جدران حجرته، وتحت سقف بيته، ينتظر في كلّ لحظة الموت الذي يراه كلّ يوم يتربّص به، إذا ما سوّلت له نفسه الخروج عن طاعة الأخ الأكبر.

وإذا كان فضاء المدينة موبوءا، يعمّه الخوف والفوضى والفقر والاضطراب، فإنّه يتميّز بنوع من الانفتاح إذا ما رام الباحث موازنته بفضاء آخر، عاش فيه «**وينستون**»، إنّه فضاء السّجن، الذي أُدخل إليه بجنحة أنّه مجرم فكر، ينبغي أن يلقى جزاءه، وأن يطهّر من أدرانه التي علقت به، لأنّه فكّر بوجوب إسقاط الأخ الأكبر.

ومن أوصاف الزّنزانة التي كان يقبع بها «...زنزانة عالية السّقف، لا نوافذ لها، وكانت جدرانها مغلّفة بالخزف الأبيض اللاّمع، وكانت مصابيح مخفيّة تغمرها بفيض من الضوء الباهر، كما كان هناك طنين مستمر ظنّ وينستون أنّ له علاقة بفتحات التّهوية بالزّنزانة، وبمحاذاة جدران الزّنزانة امتدّ مقعد خشبي مستطيل لا يتّسع عرضه للجلوس عليه إلاّ بصعوبة، وفي الجانب المقابل للباب كان هناك مرحاض بلا كرسيّ يُستعمل لقضاء الحاجة، وفي كلّ جدار من جدران الزّنزانة الأربعة، ثُبّتَت شاشة رصد»[2].

والقارئ لهذا المقطع الوصفيّ يجد أنّه يوحي بالفراغ واللاّجدوى والخوف، وإضافة إلى هذا كلّه يتميّز فضاء السّجن بالرّقابة الكلّية، فعلى الرغم من ضيق مساحة الحجرة، وانعدام أيّ ملمّح للحياة فيها، فإنّ مستوى الرّقابة فيها عال جدّا، ممّا يجعل المكان أكثر ضيقا، وأشدّ وباء.

(1) جدل التّخييل والمخيال في الرّواية الجزائرية، سيدي محمد بن مالك، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016م، ص 40.

(2) 1984، جورج أورويل، ص 303.

وإلىٰ جانب ما ذكرت من سمات يتّسم بها فضاء السّجن، هناك سمة أخرىٰ مهمّة جدّا، هي اختلاف الإحساس بالزّمن كما الآخرين، إذ إنّه «... لا يسلك مجرىٰ الزّمن الكرونولوجيّ الخارجيّ فللسّجن زمنه الخاصّ الذي يتخلّل الذّات المسجونة، ويطبعها بحركته شبه الرّاكدة، والتي من شأنها تبليد الإحساس وقتل المبادرة وإخماد الثورة»[1].

إنّ هذا كلّه من صميم ما حدث «لوينستون» منذ أُدخل السّجن، إذ لم يكن علىٰ بيّنة من أمره في المكان الذي هو فيه، كما كان غير دارٍ بحركيّة الزمن خارج الزّنزانة، أهو ليل أم نهار؟ وكم قضىٰ من الوقت في السّجن منذ أن قُبض عليه، كلّ هذا وغيره كان في حكم الضّائع من ذاكرته، ولم يتذكّر شيئا سوىٰ أنّ شرطة الفكر عندما قبضت عليه، إذ قبل اقتياده إلىٰ زنزانته «ذهبوا به إلىٰ مكان آخر، يُرجّح أنّه سجن عادّي، أو مركز توقيف تستخدمه الدّوريات، لكنّه لم يستطع أن يعرف كم من الوقت أمضىٰ هناك، فقد كان يتعذّر عليه قياس الوقت»[2].

ولعلّ سبب عدم معرفة الوقت يُعزىٰ إلىٰ الفراغ الشّديد الذي يعيشه المسجون، إذ إنّ ملازمته لمكان واحد، وعدم قيامه بأيّ نشاط يقضي به وقته، يجعل ليله ونهاره وصباحه ومساءه شيئا واحدا.

ويزداد المكان وباء، والزمن ثقلا في السجن عندما يؤخذ السّجين إلىٰ غرفة التّعذيب، إذ كان «**وينستون**» يفقد وعيه، ولم يك عالما بما يدور حوله، إلاّ بعد لأْيٍ ومشقّة، إذ كان يُعذّب عذابا شديدا حتىٰ يصل إلىٰ حافّة الهلاك، ثمّ يحقن بعد ذلك بحقنة لا يدري كم غاب إثرها من الوقت، فمن الوهلة الأولىٰ التي سقط فيها بين أيدي شرطة الفكر «لم يعد يرىٰ ظلمة اللّيل، ولا ضوء النّهار، وفوق ذلك كلّه كان انسياب ذاكرته متقطّعا، فقد مرّت عليه أوقات كان وعيه يصاب بالشّلل التّام، بما في ذلك الوعي الذي قد ينتاب المرء في النّوم، ثمّ يدبّ فيه الوعي من جديد، بعد فاصل زمنيّ ما، ولكن هل كان هذا الفاصل يمتدّ لأيام أم لأسابيع، أم لمجرّد ثوان، فهذا أمر لم يكن من سبيل لمعرفته»[3].

(1) فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعية جمالية، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سورية، 2001م، ص 100.

(2) 1984، جورج أورويل، ص 304.

(3) المصدر نفسه، ص 322.

إنّ فضاء السّجن بما فيه، فضاء موبوء، يرمز للخوف والقهر والتّعذيب، وبسبب هذا يختلف الوعي بالزمن فيه عن باقي الأفضية الأخرىٰ، فلا يكون السّجين واعيا بتعاقب اللّيل والنّهار و الصّباح والمساء، والعلّة في هذا تأثير المكان في حواسّه ووعيه، لأنّ أي مبادرة للوعي والإحساس قد سُلبت منه، وجعلته كقطعة أثاث مهترئة، مرميّة في ركن قصيّ من أركانه.

إذن: هذا هو الفضاء المكاني الموجود في رواية «**جورج أورويل**»، فعلىٰ الرّغم من تنوّعه وانفتاحه في بعض الأحايين، إلاّ أنّه فضاء موبوء، تسود فيه علاقات اجتماعية تتّسم بالتّفكّك والانهيار، والتّداعي، ويحسّ الشخص الذي يدور فيه بالضّيق، والخوف، سواء أكان في بيته، أم متجوّلا في أحد الشّوارع، أم خلف قضبان السّجن في أسوء الأحوال.

وإذا كان «**جورج أورويل**» قد جعل المدينة مسرحا تدور فيه حيثيات روايته، فإنّ «**واسيني الأعرج**» يختلف عنه في اختيار المسرح من جهة، إذْ اختار قلعة منتصبة في صحراء الرّبع الخالي، ويأتلف معه الصّفات المنسوبة لهذا المكان من جهة أخرىٰ.

إنّ المطّلع علىٰ الفضاء المكانيّ لدىٰ «**واسّيني الأعرج**»، يتأكّد لديه أنّ الرّوائي وهو يتعاطىٰ مع المكان «لا يعامله معاملة نمطية تساير الحدث، دون السّعي إلىٰ محاولة الخروج عنه، بل يجنح فيه إلىٰ توظيف أماكن خياليّة غرائبيّة لا تتحكّم فيها معطيات دقيقة، يؤطّرها العقل والواقع»[1].

ويصف الرّوائي علىٰ لسان راويه القلعة التي يقبع **آدم** في جوفها، من الخارج، حيث تظهر «بلونها الآجُريّ مثل قصر صحراويّ متوغّل في الرّمال والخوف، أقرب إلىٰ البدائيّة منه إلىٰ الحضارة، كأنّها نزلت هكذا منذ بدء الخليقة، علىٰ هذه الأرض الفارغة التي تشبه صمت الرّبع الخالي ... علىٰ بعد قطر واسع، تحيط به منطقة حفر آبار النّفط والتّنقيب عن المعادن الثّمينة، تصعد في مساحات متباعدة الأفران العالية والأدخنة وألسنة النار وحرق الغاز»[2].

ويعدّ المكان المقفر، الخالي، تيمة أو موضوعة اصطبغت بها الرّواية المعاصرة، وهذا ما يؤكّده عبد المالك مرتاض، وهو يتحدّث عن الفضاء المكاني عند الرّوائيّين المعاصرين، حيث

(1) يُنظر: مكونات السرّد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، عبدالقادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م، ص 95.

(2) يُنظر: 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 49.

أصبحوا «يجنحون به نحو الغابات الكثيفة، والجبال الشاهقة، والصّحاري الموحشة، والفجاج السّحيقة، والكهوف المظلمة ... أي إنّهم أمسوا يجنحون به تلقاء البدائيّة الأولىٰ للإنسان»[1].

هذا الجنوح نحو البدائية الذي أشار إليه «عبد المالك مرتاض»، لم يك اعتباطيّا عند «**واسيني الأعرج**»، ذلك أنّه يُشاكل حالة النّكوص والتّردّي والتّفكّك والتّقهقر التي أصبح عليها العرب، إذ كانوا قبل ذلك في كلّ النّعم يتقلّبون، وأضحوا بعد الدّخول في معارك كان الاشتراك فيها من البداية محسوما لصالح الإمبريالية الغربيّة المتحالفة، ممزّقين في الصّحراء، يتصارعون علىٰ شرب الماء.

إذا كان الوصف الخارجي للقلعة يوحي بالفناء والخوف، فإنّ داخل القلعة لا يختلف عنه أبدا، ولم يستطع «**آدم**» إيجاد تسمية له، إيغالا من الرّوائي في التّوكيد علىٰ وحشيته، وانغلاقه «...مدخل المكان المبهم مملوء بالبرك الصّغيرة التي يتلألأ داخلها ضوء السّاحة الخافت، قضىٰ زمنا طويلا يبحث عن تسمية للمكان غير قلعة «**أميروبا**»، لكنّه مع الزمن أعفىٰ نفسه من الأسئلة المملّة وغير المؤدّية، الشّيء الوحيد الذي يعرفه جيّدا هو أنّه وحيد، وفي مكان مغلق، وفتحاته القليلة لا تقود إلىٰ أيّ شيء، ولا حتّىٰ إلىٰ الفراغ، لا فراغ في هذا المكان الثّقيل، كلّ شيء ممتلئ بشيء ما، برائحة ما، وبخوف ما أيضا، الفتحات العليا داخل المقصورات كما يسمّيها **ليتل بروز** لا تظهر إلاّ سماء فارغة لونها رمادي ورصاصيّ، لا يتغيّر أبدا، كلّما تأمّله **آدم** شعر باختصار الحياة وشطط القلب»[2].

إنّ المكان موحش ومنغلق، يجثم بكلّ ثقله علىٰ صدر «**آدم**» الذي لا يعرف شيئا عن وجوده سوىٰ أنّه وحيد، وتتضافر الوحدة النّفسية مع العوامل الطّبيعية المميّزة للمكان فتتضاعف الوحدة، وتنزل الهموم والمآسي علىٰ «**آدم**»، فيضيق صدره حتىٰ عن الشّعور بالحياة.

يزداد المكان وباءً والصدر ضيقًا، عند اكتشاف «**آدم**» لبعض المقصورات السّفلية في القاعة المكتوب علىٰ لافتاتها الحديديّة: «إذا مللت من الحياة افتحها ... وعندما أصيب بالقنوط جرّب فتحها وهو علىٰ يقين أن لا شيء تحتها ... أزال قطعة الفولاذ الخشنة، وهو يستعدّ

(1) في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عبدالـملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998م، ص 131.

(2) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 92.

للنّزول عميقا تحت الأرض، رأى الحائط مكسوّا بكلّ أنواع العقارب والثّعابين والحشرات التي عجز عن تسميتها وعدّها تتحرك في تناغم كلّي، وكأنّها تآلفت مع بعضها البعض... لكنّه رأى في عيونها شرّا مستطيرا، وهي بعيون مستنفرة، تَمْتَمَ، الأكيد أنّها مثل الإنسان تقاتلت حتى شبعت موتا قبل أن تستقرّ نهائيّا وتتآلف»[1].

إنّ هذا المكان الذي اكتشفه «**آدم**» في القلعة، رمز للخوف والموت والفراغ، ولا يختلف عن التّجربة التي عاشها «**وينستون**» وهو خلف قضبان السّجن، وإن كانت الدّواعي التي جعلت كلاّ منهما يقحم هذا الفضاء متباينة، إذ كانت أسباب «**آدم**» وقائيّة، بغية إبعاده عن أيدي التّنظيم الذي أراد اغتياله، وفي الوقت نفسه استثمار جهوده، واستغلالها في صنع أحدث قنبلة نوويّة، بينما أدخل «**وينستون**»، وعذّب عذابا كبيرا من أجل تطهيره من الأفكار التي علقت بذهنه، وأوعزت إليه مناهضة الأخ الأكبر.

وممّا ينبغي التّوكيد عليه، حين معالجة الفضاء المكانيّ في الرّوايتين، هو أنّه فضاء موبوء، يحمل في زواياه روائح الموت، وينتشر في ربوعه طعم الخوف والغدر والخيانة والقهر، وهذا ما يجعله موطنا من مواطن التّناص بين «**واسيني الأعرج**» و«**جورج أورويل**».

وهناك شيء آخر من الأهميّة بمكان التّذكير به،ويتعلّق بمدى الانفتاح والانغلاق في الفضاء، حيث يبدأ فضاء رواية «**جورج أورويل**» في المدينة، وهو فضاء منفتح بعض الانفتاح، وبعد دخول «**وينستون**» السّجن بسبب أفكاره المعادية للحزب تنغلق الفجوة، ويصبح الفضاء منغلقا، ثمّ يبدأ بعد ذلك بالانفراج رويدا رويدا، بعد إطلاق سراحه من السّجن ويعود إلى حياته الأولى كما كان من قبل، وينفتح الفضاء شيئا فشيئا.

أمّا الفضاء المكاني عند «**واسيني الأعرج**» فيبدأ منغلقا، ثمّ يبدأ في الاتّساع رويدا رويدا، ويرجع هذا إلى شبكة العلاقات التي كوّنها «**آدم**» على غرار «**إيفا**» المنتمية إلى منظمة «**ليدرافيك**»، والتي افتكّت له حقّ ممارسة الرّياضة في المدرّج، وتربية السّلحفاة «**حوّاء**»، و«**سميث جوردون**» صاحبه في مخبر القلعة ومضمار الجري، وغير هذه الشّخصيات كثير.

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 93.

وحريّ بي بعد أن أشرت إلىٰ «**التّناص**» القائم بين الرّوايتين علىٰ مستوىٰ الفضاء المكانيّ الموبوء، الوقوف علىٰ مكمن آخر من مكامن التّناص، وهو:

- **الاستشراف بمستقبل البشريّة:**

إنّ العنوان كما هو معلوم عتبة من عتبات النّص، وهو اقتصاد لغويّ يلخّص بإيجاز مضمون الرّواية أو القصّة أو القصيدة أو الكتاب بشكل عامّ، ولا يخفىٰ علىٰ قارئ الرّوايتين انطلاقا من العنوان، إلىٰ أنّهما تنظران إلىٰ المستقبل، وتستشرفان كثيرا من وقائعه، في ظلّ الماضي الذي يحمل الإنسان ثقله، والحاضر الذي يصنعه بيديه، ويعيش واقعه كلّ يوم.

إنّ الرّوائي وهو يكتب عن المستقبل وما سيقع فيه لا يعلم الغيب، ولا يقرأ الأكفّ فينبئنا بحسن الطّالع أو سوئه، بل إنّ أداته في هذا استكناه الواقع بطريقته، وتحليله لمجريات الواقع، بعد ذلك يسوقها في جملة من الأحداث المصبوغة بخياله، لينتج في الأخير رواية للقارئ ليس عليه تصديق أحداثها لأنّها عمل متخيّل، وإن كانت بعض الأحداث التي تجري فيها واقعيّة أو تحاكي الواقع في بعض جوانبه.

وحتّىٰ تكتمل الأدوات في يد الرّوائي وهو يكتب عن المستقبل، يجب أن تتوفر لديه سلسلة تتكون من ثلاث حلقات هي: **الماضي والحاضر والمستقبل**، ويعبّر **عبدالرحمن بدوي** عن هذه الحلقات بقوله: «إنّ الحاضر وحده الموجود، ... ولكنّ الحاضر العيني هو نتيجة للماضي، وحامل للمستقبل»[(1)]، وانطلاقا من هذا القول الذي يرسم الطّريق إلىٰ المستقبل، يجب علىٰ الرّوائيّ الإلمام بالماضي وربطه بالحاضر، وعندما تتشكّل لديه هذه النّواة تتّضح له رؤية المستقبل، الذي هو عبارة عن حصاد للماضي والحاضر مجتمعيْنِ.

يجد القارئ لرواية «1984» صاحبها يرىٰ أنّ المستقبل سيكون عبارة عن سلسلة من الكوارث الحربيّة، ويكون العالم تحت رحمة ثلاث قوىٰ متكافئة في القوّة والتّسليح والمبدأ، هي: أوراسْيا وأوقيَانْيَا وإيستاسيا، وهذه القوىٰ العظيمة ستشكّل خريطة العالم الجديدة، وبتعبير أوضح، فإنّ أوراسيا هي روسيا، أمّا أوقيانيا فهي أمريكا، وأمّا إيستاسيا فهي الصّين، وكلّ دولة من هذه الدّول، تضمّ تحت جناحها عديدا من المستعمرات حيث «تتألف أوراسيا من تلك

(1) يُنظر: الزّمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، ص 20.

الأراضي الشّاسعة شمال أوروبا، وآسيا، والتي تمتدّ من البرتغال إلىٰ مضيق بيرنغ، أمّا أوقيانيا فتضمّ الأمريكيّتين، وجزر المحيط الأطلنطي، بما فيها الجزر البريطانيّة وأستراليا والجزء الجنوبيّ من إفريقيا، في حين كانت إيستاسيا أصغر مساحة من الدّولتين الأخريين، وذات حدود غربيّة أقلّ تحديدا، وتتألّف من الصّين، والأقطار الواقعة جنوبها من الجزر اليابانيّة، وشطر كبير من منشوريا ومنغوليا وهضبة التّبت»[1].

ولا يختلف «**واسيني الأعرج**» عن «**جورج أورويل**» في الإقرار بالقوىٰ الحاكمة التي ستكون بيدها مقاليد العالم، ولكنّه يختلف عنه في عددها، إذ يرىٰ أنّ حلف أميروبا يتكوّن من «الفيديراليّات الأوروبيّة، وأزاريا، وأمريكا، بينما أصبح الحلف الثاني روشيناريا الذي انضمّت له روسيا والصّين، وإيران حقيقة موضوعيّة»[2].

إنّ مكمن التّناص يتجلّىٰ في خروج قوىٰ تحكم العالم وتغيّرُ معالمه وحدوده الجغرافيّة، إلاّ أنّ «**واسيني الأعرج**» يشير إلىٰ دولة ناشئة هي حلقة الوصل بين أوروبا وأمريكا، وهي دولة «**أزاريا**»، التي يقصد بها الدّولة المزعومة «إسرائيل».

ممّا يلفيه القارئ تناصّا بين النّصّين، خروج العرب من المعادلة التّحالفيّة، توكيدا منهما علىٰ عودتهم إلىٰ بدائيتهم الأولىٰ، وخروجهم من خريطة العالم الجديدة.

إذا كان الرّوائيّان يؤكّدان علىٰ أنّ هذه الحرب المنتظرة، وهذه التّحالفات بين الدّول وليدة الجانب الاقتصادي، فإنّ تحديد هذا الجانب بدقّة هو نقطة الاختلاف، إذ يرىٰ «**أورويل**» أنّ التّنافس علىٰ الموادّ الخام لم يعد ذا أهمّية، «فكلّ دولة من هذه الدّول العظمىٰ الثّلاث هي من الاتّساع، بحيث يمكنها تدبير احتياجاتها من هذه الموادّ من أراضيها ذاتها»[3]، بل إنّ الاهتمام كلّ الاهتمام، منصبّ علىٰ توفير أكبر عدد من اليد العاملة الرّخيصة ومن هنا «...فإنّ أيّ قوّة تسيطر علىٰ إفريقيا الاستوائية أو بلدان الشّرق الأوسط أو الأرخبيل الأندنوسيّ، تمتلك أيضا حقّ التّصرف في مئات الملايين من العمالة الماهرة الرّخيصة»[4].

(1) 1984، جورج أورويل، ص 252.

(2) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 49.

(3) 1984، جورج أورويل، ص 254.

(4) المصدر نفسه، ص 254.

وهناك شيء مهمّ جدا ينضاف إلىٰ توفير اليد العاملة، هو الاستثمار فيما تقدّمه الآلة من خدمات، وإن كان ظاهر هذا الأمر يوحي بأنّ وجود الآلة يغني عن استخدام العبيد، إلاّ أنّه في الحقيقة ينفيه من وجهة نظر الحزب، لأنّ التّصرف بها لن يكون متاحا للجميع، إذ لو تمّ ذلك فسينعدم الفقر، ويحلّ بدله الرّفاه الذي يؤدّي إلىٰ الاستقرار في المعيشة، وبالتالي ارتفاع مستوىٰ التفكير، وعدمُ الحاجة إلىٰ مجتمع طبقيّ سيؤدّي إلىٰ سقوط الطّبقة الحاكمة من علىٰ سدّة الحكم، وحتىٰ لا يحدث هذا الأمر، يوجّه فائض ما تنتجه الآلة إلىٰ الخارج، بدل توزيعه علىٰ فقراء الدّولة، ويخدم هذا العمل الحزب، من جهتين، تتحدّد الأولىٰ في ضمان بقاء الثروة، وتكديسها بيد فئة حاكمة تتصرّف في مقدّرات الشّعوب، وبالتّالي استمرار النّظام الطّبقيّ، وتنحصر الأخرىٰ في تصريف الفائض الإنتاجيّ من السّلع خارجا، وهذا التّصريف لا يهدف إلىٰ إغناء الشعوب الأخرىٰ، بل هدفه الأسمىٰ إلحاق الدّمار «**بنتاج العمل الإنساني**»[1]، ولن يكون هذا الدّمار متجسّدا في حروب فعليّة، وحسب بل يكون في استنزاف أكبر قدر من الأموال، والسلع والطّاقات البشرية فيما لا ينفع النّاس، كبناء قلعة عائمة مثلا، ثمّ بعد مدّة «يتم إحالتها إلىٰ التّقاعد، وتصبح غير صالحة للاستعمال، دون أن تعود بأيّ نفع مادّي علىٰ الإنسان، فيتم تجنيد طاقات هائلة أخرىٰ لبناء قلعة أخرىٰ»[2].

لا يقتصر هدف الحرب علىٰ استعباد الإنسان وسحقه، وجعله أداة للهدم، والبناء حسب الحاجة، بل بالتّأثير في الحالة المعنوية لأعضاء الحزب خاصّة، وهو أمر نفسيّ مهم جدّا، يجعلهم سريعي التّصديق، ومتعصّبين عن جهل لكلّ ما تصدره الهيأة العليا للحزب، لاسيّما فيما يتعلّق بنهاية الحرب والتي «ستنتهي حتما بانتصار أوقيانيا، التي ستغدو سيّدة العالم أجمع، وبلا منازع»[3].

ولن يكون طريق «**أوقيانيا**» لتصدّر العالم والسّيطرة عليه مفروشا بالورود، إذ يجب عليها، وهي تسعىٰ إلىٰ ذلك تحقيق هدفين هما: «كيف يمكن اكتشاف ما يدور من أفكار في ذهن الفرد رغما عنه، وكيف يمكن إبادة الملايين من النّاس في غضون ثوان ودون سابق إنذار»[4].

(1) 1984، جورج أورويل، ص 259.
(2) المصدر نفسه، ص 259.
(3) المصدر نفسه، ص 261.
(4) المصدر نفسه، ص 262.

إنّ الأهداف المرسومة بعناية، تكشف عن طبيعة العلوم التي ستكون مناط الاهتمام في المستقبل، إذ سيكون لعلم النّفس قيمة كبرىٰ، لأنّه ببساطة يسبر أغوار النفس، ويكشف المكنونات والمكبوتات القابعة في اللاّشعور، والتي قد يُشكّل بعضها خطرا علىٰ وجود الحزب وكيانه، فيتدارك الأمر قبل فوات الأوان، إمّا بإبادة نهائية، وإمّا بتسليط أبشع أنواع التّعذيب علىٰ العضو، بما في ذلك التّعذيب النّفسي والجسديّ بُغية تطهيره ممّا لحق به من أدران شوّهت نظرته إلىٰ الحزب، فضلا عن علوم الفيزياء، والكيمياء وحتىٰ البيولوجيا، وما يتفرّع عنها من العلوم «**ذات الصّلة بإزهاق حياة الإنسان**»[1].

إنّ الهدف المنشود من الاهتمام بعلم النّفس، السّيطرة علىٰ الجانب النّفسي للإنسان، وإجهاض أيّ مبادرة للمقاومة أو التّفكير المستقلّ التي من شأنها الحفاظ علىٰ الطّبقية الاجتماعية، وبالتّالي الاستمرار في الحكم، بينما تشكّل العلوم المادّية تهديدا مباشرا للشّعوب، وتعتبر من مظاهر القوّة وبسط النّفوذ علىٰ المستعمرات من جهة، وأمام الأحلاف الأخرىٰ من جهة أخرىٰ.

إذا كان «**جورج أورويل**» يرىٰ أنّ الحاجة للموادّ الخام لا تحظىٰ بالاهتمام الأكبر عند القوىٰ الثلاث، لأنّ الأراضي الواسعة التي تحتلّها توفّر ذلك، فإنّ «**واسيني الأعرج**» يرىٰ خلافه، فيؤكّد أنّ الصّراعات والتّحالفات لن تكون إلّا عليها، وعلىٰ عنصر حيويّ ضروري للحياة هو: « **الماء**»، وإضافة لهذين العنصرين ينبغي السّيطرة علىٰ المواقع الإستراتيجيّة والتي يمكن من خلالها حراسة البواخر التي تقلّ المواد الأوّلية، فالنّفط والموقع الاستراتيجي الذي تحتلّه «**أميروبا**» «سمح للفديراليّات الأوروبية وأزاريا وأمريكا بالتّوحّد ونشوء حلف أميروبا»[2]، حيث تسيطر علىٰ مضيق «**هرمز**»، وتكمن أهمّيته الإستراتيجية في أنّه حلقة وصل بين الخليج العربي، وبحر العرب التّابع للمحيط الهنديّ، وتزداد أهمّيته أكثر لدىٰ الحلف الذي يعتبره نافذة علىٰ أراضي «**أرابيا**» التي يستنزف خيراتها من الموادّ الأوّلية، بعد أن استحالت خرابا يبابا، عائدة للقهقرىٰ إلىٰ بداوتها الصّحراوية الأولىٰ، كما يعتبر المضيق قاعدة عسكريّة لـ«**أميروبا**» تحمي سُفنها المحمّلة بالمواد الأوّلية الخارجة من الخليج العربي إلىٰ بحر العرب، كما تشكّل درعا واقيا لها من الخطر الذي يتهدّدها من الشمال أو الشمال الشرقي، إذ يُسيطر علىٰ هذه المناطق أحد أقطاب «**روشينااريا**»، وهي «**إيران**».

(1) 1984، جورج أورويل، ص 262.

(2) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 49.

حتىٰ تُحكم القبضة جيّدا علىٰ الأراضي الأرابيّة الموفِّرة للموادّ الخام، اُستُنزفت طاقاتها المائية، إذ سحبت المياه الجوفيّة من قبل «**أزاريا**» بوسائلها المتطوّرة كثيرا، «بينما الوادي الكبير، الذي كان ينحدر من أعالي الجبال الإفريقيّة بُني عند مصبّاته سدّ كبير، سدّ الرّونيسونس الضّخم، الذي حدّ من مجرىٰ المياه، ولم يسمح إلاّ بمرور الفائض الذي يعلو فوق السدّ ليروي الحقول المجاورة، وأصبحت القبائل تتقاتل عليه وكلّ واحدة احتلّت جانبا من جوانبه، واعتبرته ملكيّة خاصّة لها»[1].

بناء علىٰ ما ذكرت، فإنّ «**واسيني الأعرج**» يرىٰ أنّ العرب سيستحيلون رمادا مشتّتين في الصّحراء، يتقاتلون علىٰ مناطق شرب الماء التي حرمتهم منها «إثيوبيا»، بإيعاز يهوديّ، بحيث تدخل مصر والسّودان في ضنك من العيش بسبب حبس النّيل في منابعه الأولىٰ، وهذا الاستشراف لا أعتقد أنّه قد جاء بمحض المصادفة، وهو حسب ما أعتقد حقيقة قريبة الحصول، إذ إنّ سدّ النّهضة موجود فعلا، والكلام مبسوط عنه في مختلف وسائل الإعلام المعاصرة.

إنّ المتفحّص لكتب التّراث سيجد أنّ بعضا منها احتفىٰ بالحديث عن مصير العرب في آخر الزّمان، وهناك حديث مهمّ يشير إلىٰ أنّ الماء سيكون من العناصر الحيويّة التي تُفقد في مصر، ويكون سببا في هجرتهم منها، وجاءت صيغته كالآتي: «قال ابن حميرَ، وأخبرني محمد بن يزيد الصّنعاني، عن عميْر بن هانئ العنسيّ، أنّه قال: ليبلغني أنّ الرّجل من إخواني اتّخذ جبل الخليل وأغبطه، قيل: ولم ذاك؟ قال: «لأنّه سينزله أهل مصر، إمّا يُحبس نيلهم، وإمّا يُمدّد فيغرق، حتىٰ يتماسحوا جبل الخليل بينهم بالحبال»[2].

إنّ السّند في هذا الحديث قد أنزل منزلة المقطوع الضّعيف، إذ يستند صاحب الكتاب في رأيه إلىٰ عدّة روّاة، حيث جاء تخريجه كالآتي: «فيه محمد بن يزيد بن أبي زياد الثّقفي، وهو مجهول الحال، ذكره ابن عدي في الضّعفاء، وقال أبو الفتح الأزديّ في حديث له: ليس بالقائم في إسناده نظر، وذكره العقيليّ في الضعفاء، وقال أبو الحاتم الرّازي: مجهول، وقال ابن حبّان في حديث

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 442.

(2) كتاب الفتن، الحافظ أبو عبد الله نُعيم بن حمّاد المروزي (- 288هـ)، تح: عبدالله السّيسي، دار اللّؤلؤة للنّشر والتوزيع، المنصورة، مصر، القاهرة، ط1، (دس ط)، ص 401.

له: لست أعتمد علىٰ إسناد خبره، وقال أحمد بن حنبل في حديث له: رجاله لا يُعرفون، وقال ابن حجر في التّقريب: مجهول الحال، وقال الدّارقطني، مجهول، وقال الذّهبي ليس بحجّة»[1].

والملاحظ في هذا التّخريج أنّ العلماء قد أشاروا إلىٰ ضعف في السّند، وسببه: «محمد بن يزيد بن أبي زياد الثقفيّ» الذي وصف بالمجهول، والضّعيف، وعدم إجزاء حجّته.

بغضّ النّظر عن منزلة الحديث، فإنّه يحمل في تضاعيفه استشرافا، بدأت أسبابه الأولىٰ تتّصل بعضها ببعض، حيث إنّ سدّ النّهضة قد شُيّد، وتؤكّد عديد من وسائل الإعلام المختلفة، حالة الاختناق الشّديدة، التي تعيشها مصر والسّودان، في ظلّ انخفاض مستوىٰ انسياب المياه عبر نهر النّيل، بينما يبقىٰ اللّجوء إلىٰ جبل الخليل، أو حتىٰ انهيار سدّ النهضة، والذي سيغرق مصر والسودان في حكم المتوقّع حصوله مستقبلا، مادامت النّواة الأولىٰ وهي حبس المياه متشكّلة.

إذا كان «**جورج أورويل**»، وهو يستشرف المستقبل، يُحلّل الواقع من زاوية «الاشتراكيّة البريطانيّة»، التي لا تقلّ سوءا في ممارستها عن النظام الرّأسماليّ، فإنّ «**واسيني الأعرج**» يُحلّل من منظور الأحداث التي تجري في العالم، إذ يبلغ الصّراع أوجَهُ بين الدّول العظمىٰ في السيطرة علىٰ البلدان التي تتوفّر علىٰ أكبر المواد الأوّلية، ولا أرىٰ أنّ هذه الرّواية تحمل طابعا تشاؤميّا بالمستقبل، بقدر ما هي تحذير شديد اللّهجة للعرب لإيقاظهم من غفوتهم، وتفتيح أعينهم علىٰ ما يحاك ضدّهم في الخفاء، إذ إنّ حربًا نوويّة عظمىٰ سيستعمل فيها أحدث الأسلحة النوويّة المتطوّرة التي تبيد الملايين في رمشة عين، علىٰ غرار قنبلة «البوكت بومب»، توشك علىٰ الوقوع.

ويستطرد «**واسيني الأعرج**»، في ذكر الأسباب التي ستجعل العرب ممزّقين في الصّحراء، تنهشهم الحروب، وتمزّقهم أنّىٰ وجدوا، و يحصرها في أمرين مهمّين حيث ستكون البداية بشرخ محدود «إثنيّ، أو قبليّ، أو عرقيّ، أو لغويّ، قبل أن يتحوّل إلىٰ حرب عبثيّة بلا نهاية»[2]، ويكون وقود هذا الشرخ الطّائفيّات المبثوثة في كثير من الدّول العربية، كالشّيعة، والسّنة، والأكراد، والأرمن، والدّروز، والأمازيغ، ... وممّا يزيد الطّين بلّة في «**أرابيا**»، هو أنّ هذه الطّائفيات التي لم يعترف لها بأيّ حقّ، «لم تُمنح فرصة تأمّل وضعها بسبب جنون حكّامها،

(1) كتاب الفتن، الحافظ أبو عبد الله نُعيم بن حمّاد المروزي، ص 401.

(2) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 148.

وأطماعهم وإخفاقهم، كلّما زادت الحروب كثافة، والفقر توغّلا، أصبح التّفكك سريعا وكبيرا، ومن الصّعب التّحكّم فيه»[1].

من خلال هذين المقبوسيْنِ، يؤكّد الرّوائي علىٰ الثّالوث الذي سيفتك بالعرب، وستكون بدايته وشرارته الأولىٰ في شكل صراع إثنيّ أو لغويّ أو قبلي والذي ستقوده الأقلّيات المهضومة حقوقها، وبسبب غياب الحكمة والبصيرة عند حكّام العرب لمواجهة هذه الصّراعات، يزداد أوار هذه الحروب اشتعالا، فتزيد من حدّة الفقر، وتساهم بشكل كبير في زيادة التّفكّك والتّفسّخ.

وأرىٰ أنّ الرّوائي يدعو الحكّام العرب إلىٰ ضرورة النظر في الأقلّيات والسّماع لها، إذ إنّ «معرفتنا لذاتنا معناه معاودة الوجود وسط هذا الغبار من الأحداث الشخصية»[2] فتهميش هذه الأقلّيات في كثير من الدّول العربيّة، سيعود عليها بحرب لن تنتهي إلاّ بعودة العرب إلىٰ جاهليّتهم الأولىٰ.

وممّا أستطيع قوله عن الرّوايتين: أنّهما تتوقّعان مستقبلا كارثيّا للبشريّة، تعمّه الحروب والتّمزّقات والتّحالفات غير الدّائمة، وتستعمل فيه أعتىٰ الأسلحة النوويّة المتطوّرة، والشيء المشترك بينهما، هو أنّ العرب سيعودون إلىٰ جاهليّتهم الأولىٰ، وستكون بلادهم إحدىٰ المستعمرات التي يعود الغرب إلىٰ التّحكم فيها واستنزاف ثرواتها واستعباد شعوبها.

بعد أن وقفت علىٰ أهمّ مواطن التّناص بين الرّوايتين، والتي انحصرت في الشّخصيات تارة، والمكان الموبوء، والاستشراف تارة أخرىٰ، أنتقل إلىٰ نوع آخر من المتعاليات النّصّية هو :

4. الميتاناص: (*Métatexte*):

فما هو مدىٰ حضور هذا النوع من المتعاليات النّصية في رواية «**واسيني الأعرج**»؟

إنّ **الميتاناص** في أوجز تعريفاته هو: «تلك العلاقة المشهورة المسمّاة: **التّعليق** (***Commentaire***)، والتي تجمع نصّا بآخر، يتحدّث عنه، دون استدعائه، أو استحضاره، وفي الوقت نفسه يتجلّىٰ في النقد الذي يوجّهه النصّ اللاّحق للسّابق»[3].

(1) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 148.

(2) جدلية الزّمن، غاستون باشلار، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص 49.

(3) Voir : Palimpsestes, Gérard Genette, p : 15.

من ضمن العوالم القليلة التي يوجّه فيها النصّ السّابق، نقده للنصّ اللاّحق، ما يتجسّد على مستوى الشّخصيات، فـ «**وينستون**» على سبيل المثال عندما وقع بين أيدي شرطة الفكر، وأُدخل غياهب السّجن، بدت عليه ملامح الشّخصية «المستلبة» الفاقدة لأيّ قوّة، غير القادرة على الدّفاع عن نفسها ولو بكلمة، وتجلّى هذا في مواطن عديدة من الرّواية، منها حديثه مع «أمبلفورث»، إذ يصفه الرّوائي قائلا: «واستمرّ حديثهما الهائم بضع دقائق، ثم ومن دون سبب واضح صَدَرَ صوت عن شاشة الرّصد يأمرهم بالتزام الصّمت، فعاد **وينستون** لسكونه، وعقد ذراعيه على ركبتيه»[1]، ويتكرّر الموقف مع «**وينستون**» وهو بين أيدي «أوبراين»، ولم يبد أيّ محاولة للمعارضة حيال ما يقوله له، فعندما سأله عن الماضي أجاب «**وينستون**» بإذعان «...وقال ممتثلا ...»[2] وعندما سأله «أوبراين» عن حقيقة وجود الماضي فعليّا، ينفذ الرّاوي العليم إلى قلب **وينستون** ويؤكّد على حيرته قائلا: «شعر وينستون بالعجز يغمره من رأسه إلى أخمص قدميه»[3].

إنّ «**وينستون**» في هذه المواقف جميعها وغيرها، فاقد للإرادة في الثورة والتّغيير، ويعلن الرّوائيّ خضوعه وامتثاله الكامل لما يصدر عن السّجّان والجلاّد خلاف «**آدم**» الذي كان في قبضة «**ليتل بروز**» ولم يبد أيّ محاولة للاعتراض في بداية الأمر، لكنّه في الأخير باح بما كان يحمله في قلبه عندما اكتشف أنّ «**ليتل بروز**» قام بخداعه بشأن حياة زوجته «**أمايا**»، واستغلال جهوده في صناعة القنبلة، فقال له: «لا حُلم لي الآن سوى أن أجلس مقابلا لك، وأتأمّلك وأرى وجهك الذّي مزّقه اللّغم، وشوّهه، حتى حوّله إلى حيوان أسطوريّ بلا رحمة، حاقد على الكلّ، حتّى والده الذي جرّه إلى هذا الاحتضار الطّويل، ثمّ أستمتع وأنا أراك، وأنت تُدخل في مثانتك ذلك القضيب الرّقيق، والمؤلم في فراغ حجرك، لتحرّر البول المحتقن في مثانتك التي تنتفخ بسرعة، أرى فقط هذا الهرم الوهميّ والكاذب، يتمرّغ أمامي كلا شيء، يبحث فقط عمّن يرحمه بطلقة رصاص في دماغه، تنبّهني إلى المسدس في درجك، لكنّني أتمدّد على السّرير وأتأمّلك، تحاول أن تقوم لأخذ المسدّس، أخطفه قبلك، وأرميه من الطّابق السّابع، حيث تختفي رائحتك التي تشبه الجيفة ...»[4]

(1) 1984، جورج أورويل، ص 311.

(2) المصدر نفسه، ص 332.

(3) المصدر نفسه، ص 332.

(4) 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، ص 437.

يتّضح بشكل واضح وجليّ من خلال هذين الموقفين، اختلاف «**آدم**» عن «**وينستون**»، فعلىٰ الرّغم من اشتراكهما في التّجربة (السجن)، وخضوعهما للمراقبة الصّارمة، إلاّ أنّ «**آدم**» ضحيّة «**ليتل بروز**»، يرفض أن يكون خاضعا، ممتثلا مذعنا لكلّ ما يؤمر به، فعندما اكتشف أنّه وقع ضحيّة للخداع ثارت ثائرته، ووصف «**ليتل بروز**» بأبشع الأوصاف، دون خوف أو تردّد، خلاف «**وينستون**» الذي لم يُبد سوىٰ الخضوع والخنوع لـ«**أوبراين**» وبالتّالي لـ «**الأخ الأكبر**».

إنّ الحديث ليطول عن تجلّيات التّعلّق النّصي بين نصّ «**واسيني الأعرج**»، و«**جورج أورويل**»، ويمكن أن يكون أكثر طولا، وامتدادا، إذا ما أُضيف إلىٰ هاتين الرّوايتين، رواية «**ظلام في الظّهيرة**» «***Darkness at noon***» للرّوائي الإنجليزي «**آرثر كوستلر**»، والتي عرّت الأنظمة الشّمولية، وممارستها في حقّ الشّعوب المسحوقة.

❑❑❑

خاتمة

خاتمة

إنّ آفاق البحث في موضوع «**المتعاليات النّصية**» وتجلّياتها في روايات «**واسيني الأعرج**»، رحبة واسعة، وما تزال نصوصه منفتحة علىٰ دلالات كثيرة، وقراءات جديدة، تأتلف حينا وتختلف في أحايين أخرىٰ، إلاّ أنّ الثابت في هذا كلّه أنّها لن تكون إلاّ نَزْرًا يسيرا يُضاف إلىٰ مُمتدٍّ تعجز العين عن حصره، وعلىٰ هذا الأساس لن تكون نتائج هذا البحث سوىٰ نتائج أوّلية، قابلة للنّقد من جهة، وللإثراء والإغناء من جهة أخرىٰ، ومن أهمّ هذه النتائج:

1. وجود علاقة وطيدة بين المعنىٰ المعجميّ والاصطلاحي لكلمة (***Texte***) الغربيّة، إذ الجامع بينهما هو: التّضام، والتّماسكْ، والتّلاحُم، بينما تنتفي هذه العلاقة عند العرب.

2. من العناصر المشتركة عند علماء الغرب، وهم يعرّفون النّص، أنّه يكون منطوقا أو مكتوبا، وأن تتوفّر فيه خواصّ وهي: الاتّصال، والتّلاحم والاتّساق، ويضيف بعضهم كـ«**رُولان بارث، وجوليا كريستيفا**» مسألة التّقاطعات النّصية الأخرىٰ فيه، مع الإشارة إلىٰ أنّ العرب المحدثين لم يخرجوا عن التّحديدات التي وضعها الغربيون وهم يعرّفون النّص.

3. إنّ العرب القدامىٰ، شُعراء، ونقّادًا، كانوا علىٰ دراية بقضية التّقاطعات النّصية، إلاّ أنّ غياب المصطلح الذي يطوّقها من جميع جوانبها، ويصفها وصفا دقيقا قد غاب عنهم.

4. لم يكن «**جيرار جنيت**» ليصل إلىٰ ما وصل إليه لو لم يستفد من تراكمات معرفيّة سابقة، علىٰ غرار «جوليا كريستيفا» والتي استفادت بِدوْرِها من النّاقد الرّوسي «ميخائيل باختين» في حواريّته، إذ كانت تُحيل علىٰ أهم شخصين مقرّبيْن منه هما: «**فولوشينوف**»، و«**ميدفديف**».

5. لم يوقّع «**ميخائيل باختين**» بعض أعماله باسمه الحقيقي، وإنّما وقّعها باسم أحد مقرّبيه هما: «**فولوشينوف، وميدفديف**»، وأكّد هذا الأمر النّاقد السّوفييتي «**إيفانوف**» سنة 1973م.

6. يؤكّد «**تودوروف**» أنّ الإرهاصات الأولىٰ «**للتّداولية**»، عُرفت علىٰ يد «**ميخائيل باختين**» الذي استثمر الدّرس اللّساني السّوسيريّ، خاصة ثنائية «**اللّسان والكلام**» حيث اهتمّ بالكلام المنجز من قبل المتكلّمين مع بعضهم في عملية إنتاجية تواصلية.

7. لم يكن «جيرار جنيت» ثابتا في قراراته حول موضوع الشّعرية إذ رأىٰ أنّه مُنحصر في «**المعماريّة**» سنة 1979م، ليتراجع بعد ثلاث سنوات من ذلك، ويؤكّد أنّ موضوع الشّعرية يكمن في التّعددية، أو التّعالي النّصي.

8. يهتم «**واسيني الأعرج**» في رواياته بصياغة العنوان اهتماما كبيرا، باعتباره أوّل عتبة تربط المتلقي بالنّص، لذلك نجده يركن إلىٰ العناوين الدّالة والمعبّرة، والتي تُحيل إلىٰ نصوص أخرىٰ، وتؤكّد حضورها في نصّه، ممّا يدفع المُهتمّ إلىٰ البحث عن الوشائج التي تربط النّص الحاضر بالغائب.

9. يجنح «**واسيني الأعرج**» في العديد من رواياته إلىٰ العناوين المركّبة، وهي سمة من السّمات التي تطبع إبداعاته.

10. إنّ حضور العتبات في كتابات «**واسيني الأعرج**» متفاوت من رواية لأخرىٰ، إلاّ أنّ الثّابت في النّموذجين المدروسين هو: ح**ضور النّص المحيط التّأليفي، وغياب النّص الفوقي التّأليفي**.

11. **تتميّز أعمال** «واسيني الأعرج» بالطّول والإسهاب، ممّا يدفعه إلىٰ تقسيمها إلىٰ فصول معنونة، مرفوقة برسومات أحيانا، وخالية منها في أحايين أخرىٰ.

12. يستعين «**واسيني الأعرج**» بالصّورة، ويجعلها جزءا لا يتجزّأ من النّص، فتعمل بمعية العنوان علىٰ شدّ انتباه المتلقّي، وتعطيه المفاتيح الأولىٰ للدّخول إلىٰ عوالم النّص، وهذا ما تجسّد في «**نوّار اللّوز**» طبعة دار الحداثة، بيد أنّ الأمر يختلف في مقاصده في رواية «2084، **حكاية العربي الأخير**»، حيث تضافرت الصّورة، واسم الرّوائي علىٰ تكريس الجانب الإشهاري للمبدع، والإبداع، ولا أدلّ علىٰ ذلك، تلك الطّبعات الجديدة المحيّنة لبعض الرّوايات، والتي حملت الإخراج نفسه، مرفوقا بسيرته الذّاتية.

13. إنّ الرّسومات الموجودة علىٰ رأس كلّ فصل ليست ضرورية، ذلك أنّ الرّوائيّ قد استغنىٰ عنها في الطّبعات الجديدة لرواية «**نوّار اللّوز**».

14. إنّ أكثر أشكال التّعالي النّصي في أعمال «**واسيني الأعرج**» التّعلق النّصي، والعتبات، وأكثرها خُفُوتًا الميتاناص.

15. يسير «**واسيني الأعرج**» علىٰ هدْي كبار الرّوائيين العالميّين أمثال «غابريال غارسيا ماركيز» في اهتمامه بالتّراث والواقع، والثّقافة المحلّية، و«جورج أورويل»، بتحليله لمجريات الواقع، والأحداث الطّارئة فيه، والاستشراف في ظلّ هذا كلّه بالمستقبل الذي سيكون عليه العالم والذي تطغىٰ عليه التّحالفات كما النّزاعات بين القوىٰ العالميّة العظمىٰ.

16. يوجّه الرّوائي رسالة تحذير للحكّام العرب في روايته: «2084، **حكاية العربي الأخير**»، يؤكّد فيها علىٰ ضرورة الاهتمام بالشّعوب، وإنصافها، إضافة إلىٰ استثمار الثّروات الطّبيعية، وتوظيفها فيما ينفع، وإذا استمرّ هؤلاء في عنادهم فسيعيش العرب ربيعا عربيّا، لن ينتهي بهم إلاّ في عُرض الصّحراء مشرّدين، كما عاش أجدادهم الأوائل.

17. إنّ تجربة واسيني الأعرج الرّوائية، تجربة غنيّة، وثريّة، تنطلق من التّراث، والواقع، وتناوش التّاريخ، وتسائله لترسم في ضوء هذا كلّه صورة المستقبل، والذي لن يكون هادئا حسب تصوّره.

❑❑❑

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربيّة

1. أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، (528ه)، تحقيق: محمد باسل، منشورات: محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطبعة الأولىٰ، 1419ه/ 1998م.
2. إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، تقيّ الدّين أبي العبّاس أحمد بن علي المقريزيّ، (845ه)، دراسة وتحقيق: كرم حلمي فرحات، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، الطبعة الأولىٰ، 1427ه/ 2007م..
3. بلاغة الخطاب، وعلم النّصّ، صلاح فضل، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، دون طبعة، 1992م.
4. البنية التّناصية في الرّواية العربية، دراسة تطبيقية للتداخلات النّصية، نصيرة عشي، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013.
5. بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولىٰ، 1991م.
6. البيان والتّبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح : عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، الطبعة السابعة، 1418ه/ 1998م.
7. التّراث الشعبيّ في الرّواية الجزائرية، بلحيا الطّاهر، منشورات التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، دون طبعة، 2000م .
8. التّراث والتّجديد، موقفنا من التّراث القديم، حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412ه/ 1992م.
9. التُّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م.
10. تغريبة بني هلال ورحيلهم إلىٰ بلاد الغرب، وحروبهم مع الزّناتي خليفة، عمر أبو النّصر، دار: عمر أبو النصر وشركاؤه، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1971،1 م .
11. تفسير الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزّمخشري الخوارزمي، (538ه)، تحقيق وتعليق: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 1430ه/ 2009م.

12. التّناص، عبدالجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 2011م/ 2012م.

13. تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تح: أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، الدّار المصرية، للتأليف والتّرجمة، مصر، القاهرة، (د ط).

14. توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتّار، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سورية، (د ط)، 2002م.

15. جدل التّخييل والمخيال في الرّواية الجزائرية، سيدي محمد بن مالك، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016م.

16. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السّلام محمد هارون، مطبعة مصطفىٰ البابي الحلبي وأولاده، مصر، القاهرة، ط2.

17. الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلىٰ التّشريحية نظرية، وتطبيق، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء،المغرب، ط6، 2006م.

18. دراسات في النّصّ والتّناصيّة، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1998م.

19. دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التّلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سورية، دمشق، 2001م.

20. ديوان أبي تمّام، شرح الخطيب التّبريزيّ، تحقيق : محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط4، 1983.

21. ديوان جرير، شر: محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، 1986م.

22. ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، (دس ط).

23. ديوان حاتم الطّائي، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، 1401ه/ 1981م.

24. ديوان حسّان بن ثابت، شرح، وتحقيق: عبد مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1414ه/ 1993م.

25. ديوان ذي الرّمة، شرح : أحمد حسن يسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1408ه/ 1987م.

26. ديوان طرفة بن العبد، شرح: مهدي محمد ناصر الدّين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ/ 2002م.

27. ديوان أبي الطيّب المتنبّي، شرح : أبو البقاء العكبري، ضبط وتحقيق : مصطفىٰ السّقّا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت لبنان، دط، ودس ط .

28. ديوان العرجي، رواية: أبو الفتح عثمان بن جنّي، شرح وتحقيق : خضر الطائي، ورشيد العبيري، الشركة الإسلاميّة للطباعة والنشر، بغداد العراق، ط1، 1375هـ، 1956م .

29. ديوان الفرزدق، شرح علي فاعور، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان، ط، 1408هـ، 1987م.

30. ديوان امرئ القيس، تحقيق : محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر القاهرة، ط5، 1990م .

31. ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح : مصطفىٰ عبد الشافي، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان، ط5، 1425هـ / 2004م .

32. ديوان كثيّر عزة، جمع وشرح: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1391هـ/ 1971م.

33. ديوان كعب بن زهير، شرح وتقديم وتحقيق، علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1417هـ/ 1997م.

34. ديوان ابن نباتة السعديّ، تحقيق : عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، دار الحرّيّة للطباعة، بغداد العراق، (دط)، 1397هـ / 1977م .

35. ديوان أبي نواس، رواية الصولي، تحقيق : بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنيّة أبو ظبي، ط1، 2010م .

36. الرّواية العربية، عصر التّجميع، فاروق خورشيد، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط2، 1975م.

37. الرّواية، والتراث السردي، سعيد يقطين، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2006م.

38. الزّمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دون طبعة وسنة الطبع.

39. السّبع المعلّقات، تحليل أنثروبولوجي سيمائي لشعريّة نصوصها، عبدالمُلك مرتاض، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2012م.

40. سرقات أبي نواس، مهلهل بن يموت، تحقيق، وشرح: محمد مصطفىٰ هدّارة، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، دون طبعة وسنة الطبع .

41. سيمياء العنوان، بسام قطوس، طبع وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

42. شرح القصائد العشر، الخطيب التّبريزي، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط4، 1400ه/ 1980م.

43. شرح المعلّقات السّبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، تح، طلال أحمد، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 1423ه/ 2002م.

44. شرح مقامات الحريري، أبو العبّاس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، (دط)، 1413ه/ 1992م.

45. صُبْحُ الأعشىٰ في صناعة الإنشا، أبو العبّاس أحمد القلقشندي، دار الكتب المصريّة، مصر، القاهرة، (د ط)، 1340ه/ 1922م.

46. الصّحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1399ه/ 1979م.

47. عتبات جيرار جنيت من النّص إلىٰ المناص، عبدالحقّ بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1429ه/ 2008م.

48. علم لغة النّصّ، المفاهيم والاتجاهات، سعيد بحيري، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، مصر، القاهرة، ومكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997م.

49. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأسدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ/ 1981م.

50. عيار الشّعر، محمد أحمد بن طباطبا العلويّ، شرح، وتحقيق: عباس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426ه/ 2005م.

51. فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعية جمالية، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سورية، 2001م.

52. في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عبد المالك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998م.

53. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرّسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، بيروت لبنان، ط 8، 1426هـ/ 2005م.

54. كتاب الفتن، الحافظ أبو عبد الله نُعيم بن حمّاد المروزي (– 288هـ)، تحقيق: عبد الله السّيسي، دار اللّؤلؤة للنّشر والتوزيع، المنصورة، مصر، القاهرة، ط1 دون سنة الطبع .

55. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، لبنان، دون طبعة، وسنة الطبع .

56. المَثَلُ السّائِرُ، في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح، ضياء الدين نصر الله بن الأثير الموصلي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفىٰ البابي الحلبي وأولاده، مصر، القاهرة، (د ط)، 1358هـ/ 1939م.

57. مدخل إلىٰ علم النّصّ، ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، الدار العربية للعلوم ناشرون دون طبعة، وسنة الطبع .

58. معجم التّعريفات، علي بن محمّد السّيد الشّريف الجرجاني (816هـ/ 1413م)، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتّصدير، مصر، القاهرة، (د ط)، 2004م.

59. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، وشوسبيرس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/ 1985م.

60. معجم مصطلحات نقد الرّواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2003م

61. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشرق الدولية، ط4، 1425هـ/ 2004م.

62. مقدمة ابن خلدون، عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون (732هـ/ 808ه)، تحقيق: عبد الله بن محمّد الدّرويش، دار يعرب، دمشق، سورية، ط1، 1425هـ/ 2004م.

63. مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م.

64. منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 1994م.

65. نحو النصّ، اتجاه جديد في الدّرس النّحويّ، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشّرق، مصر، القاهرة، ط1، 2001 م.

66. نسيج النّصّ، الأزهر الزّناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

67. النّصّ البلاغي في التّراث العربي والأوروبي، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، (دون طبعة)، 1988م.

68. نظرية النّص الأدبي، عبد المالك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، 2015م .

69. انفتاح النصّ الرّوائيّ، النص والسّياق، سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م .

70. نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري، واسيني الأعرج، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م .

71. نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري، واسيني الأعرج، دار ورد للطباعة والنّشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2، 2007م.

72. نوّار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري، واسيني الأعرج، دار بوهيما للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، الطبعة الأولىٰ، 2018.

73. هكذا تحدّث واسيني الأعرج، كمال الرّياحي، الشركة التونسيّة للنشر، وتنمية فنون الرّسم، تونس، (دط)، 2009م.

74. الوساطة بين المتنبّي، وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجانيّ، تحقيق، وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة :عيسىٰ البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، القاهرة، (دون طبعة)، 1386ه/ 1966م.

75. 2084، حكاية العربي الأخير، واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم)، الرّغاية، الجزائر (دون طبعة)، 2015م.

المصادر والمراجع المترجمة:

76. جدلية الزّمن، غاستون باشلار، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

77. حاشية علىٰ اسم الوردة، أمبيرتو إيكو، ترجمة: أحمد الويزي، دار التكوين، سورية، دمشق، ط1، 2010.

78. شعريّة دستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

79. الشعريّة، تزيفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتّوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

80. ظلام في الظهيرة، آرثر كيسلر، ترجمة: رمسيس عوض، المركز القوميّ للترجمة، إشراف: جابر عصفور، ط1، 2010م .

81. علم النّص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزّاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م .

82. الكلمة الرّواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط1، 1988م.

83. مدخل لجامع النصّ، جيرار جنيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثّقافية العامّة، العراق، بغداد، ودار توبقال، (دط) و(د س ط).

84. ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة 2، 1962م.

85. 6 نزهات في غابة السّرد، أمبيرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م.

86. 1984، جورج أورويل، دار الحرّية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، (دط) و(د س ط)

المصادر والمراجع الأجنبية:

87. *Cohession in English, M. A. Holliday, and Ruqaiya Hasan, Longmant group limited, London, 1976.*

88. *Dictionnaire de linguistique, Jean Dubois et autres, 2éme édition, Larousse bordas/ Vuef 2002.*

89. *Dictionnaire etymologique de la langue latine, A. Eruout, A Meillet, librairie C. Klinckseick, Paris, 1951.*

90. *La marque du titre, Approches to simiotics, Leo H. Hoek mouton éditeur, La Haye, Paris, New York, 1981.*

91. *Le dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paul Robert, société de nouveau Littré secrétaire général de la rédaction Alain Rey, 1976.*

92. *Palimpsestes, Gérard Genette, la littérature au second dégrée, édition du seuil, Paris, 1982.*

93. *Seuils, Gérard Genette, édition du seuil, Paris, 1987.*

94. *Théorie du texte, Roland Barthes, directeur d'études à l'école pratique des hautes études, 1974.*

الدّوريات

المقالات العربية:

95. معجم مصطلحات النقد الحديث، حمادي صمود، مجلّة حوليات الجامعة التونسية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، العدد 15، 1977م.

المقالات الأجنبية المترجمة:

96. باختين والمسألة الإيديولوجيّة، فلاديمير كريزنسكي، تر : عبد الحميد عقار، وحسن بحراوي، مجلة علامات العدد 06. 1996م.

97. نظريّة النّصّ، رولان بارث، تر: منجي الشّملي، وعبد الله صولة، ومحمد القاضي، حوليّات الجامعة التونسية، العدد 27، سنة 1988م، تونس.

المقالات الأجنبية:

98. *Le texte clos, Julia Kristeva, in langages, 3éme années, n° 12 1968 .*

اللّقاءات والنّدوات:

99. ندوة علمية، تنشيط الرّوائي : واسيني الأعرج، جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان- قسم اللّغات الأجنبية، يوم الأحد 17 يناير 2016م.

المدونات الإلكترونية والمواقع:

100. مدوّنة عمّار بن طوبال، مصطلحات جزائريّة (الزّوفري)،

101. *Koutama18.blogspot.com*

102. *https.//fr.M.wiktionary.org/wiki/texte*

❑❑❑

الفهارس الفنية

أولا) فهرست الأعلام.

1. فهرست الأعلام باللّغة العربيّة.

2. فهرست الأعلام باللّغة الأجنبيّة.

ثانيا) فهرست المصطلحات.

1. فهرست المصطلحات باللّغة العربيّة.

2. فهرست المصطلحات باللّغة الأجنبيّة.

ثالثا) فهرست الأشعار.

رابعا) الفهارس التّوضيحيّة.

1. فهرست الجداول.

2. فهرست الصّور.

3. فهرست الرّسومات التّخطيطيّة والبيانيّة

خامسا) فهرست المحتويات.

أولا:

فهرست الأعلام

1.فهرست الأعلام التي وردت في البحث باللغة العربية

أ

ابن الأثير: 52، 53، 54، 55
ابن الأعرابي: 10
ابن السِّكيت: 6
ابن المُبارَك: 10
ابن حذام: 40
ابن حزم: 39
ابن خلدون: 171، 177، 178، 181، 234
ابن رشيق: 49، 50، 51، 52، 53، 57
ابن سلاّم الجُمحيّ: 39
ابن طباطبا: ج، 45، 46، 55، 57
ابن عباس: 6، 240
ابن قتيبة: 39
ابن نباتة السّعديّ: 55
أَبو بَكْرٍ: 9
أبو تمّام: 53، 54، 231
أبو ذؤيب: 6
أبو عُبَيْد: 9، 10
أبو نواس: 47، 48، 55، 232، 233
آرثر كيسلر: 172، 179، 181، 236
أزهر الزّناد: 16، 235
أمبيرتو إيكو: 71، 81، 136، 187، 188، 236
امرؤ القيس: 40، 47، 51، 52، 53، 124، 232، 254

ب

باتْريكْ سيرِنغْ: 171
البحتري: 47
برايخت: 42
برينكر: 13
بسّام قطّوس: 153

ت

تزيفيتان تودوروف: 19، 20، 21، 22، 23، 24، 226، 236

ث

ثَعْلَب: 10

ج

الجابريّ: 106، 107، 108، 109
الجاحظ: 39، 43، 44، 230، 231
جان جيرودو: 42
جرير: 51، 231، 254
جورج أورول: ج، 138، 139، 151، 172، 179، 181، 183، 185، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 202، 203، 204، 205، 206، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 215، 217، 218، 219، 221، 223، 224، 228، 236
جورج بوفون: 22
جوش بوزينستن: 171
جوليا كريستيفا: ب، ج، 16، 17، 18، 19، 21، 22، 25، 26، 27، 28، 29، 38، 44، 46، 59، 61، 226، 236
جون ديبوا: 32
جيرار جنيت: ب، ج، 27، 28، 29، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 38، 58، 59، 61، 66، 67، 68، 69، 70، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 89، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 138، 147، 149، 150، 165، 168، 181، 226، 227، 233، 236

ح

حاتم الطّائي: 47، 231
الحجّاج: 172

الحريريّ: 31
حسّان بن ثابت: 41، 231
الحسن البصريّ: 6
حسن حنفي: 108، 230

خ

خالد بن عبد الله القسريّ: 45، 46، 55

د

درسلر: 17، 18
دستويفسكي: 20، 22، 23، 236

ذ

ذو الرّمة: 51

ر

رُؤْبَةُ: 7
رقيّة حسن: 14
رولان بارث: 14، 16، 17، 18، 226، 237، 241، 261

ز

الزمخشريّ: 105، 106، 230

س

سامية محرز: 58
سـعيد يقطـين: 27، 29، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 38، 58، 98، 189، 190، 192، 232، 235
سورل: 136، 187
سوسير: 19، 20
سيبويه: 39
سيزا قاسم: 58

ش

الشريف الجرجاني: 11، 234
شكسبير: 42
شكلوفسكي: 23

ص

صلاح فضل: 16، 17، 230

ط

الطاهر بلحيا: 125
الطاهر وطّار: 111
طرفة بن العبد: 52، 53، 232، 254

ع

عبدالجليـل مرتـاض: 28، 30، 31، 32، 34، 38، 58، 231
عبدالحق بلعابد: ج، 68، 83
عبدالرحمن أيّوب: 29، 33، 34
عبدالرحمن بدوي: 216
عبدالله الغذّامي: 42
عبدالملك بن مروان: 172
عبدالملـك مرتـاض: 16، 26، 27، 40، 41، 42، 45، 48، 214، 232
العرجي: 31، 232، 254
عَليّ: 9
عُمَرُ: 9

غ

غابرييل غارسيا ماركيز: 110

ف

فاروق خورشيد: 110، 111، 232

فاليري: 42
فاينرش: 13، 14، 16
فرزدق: 50، 51، 232، 255
فولوشينوف: 19، 226
فياتيشلاف فسيفولودوفيش إيفانوف: 19

ق

القـاضي الجرجـاني: ج، 11، 14، 46، 47، 48، 49، 235، 237
القلقشندي: 55، 57

ك

كعب بن زهير: 41، 232، 255
كلود دوشيه: 69، 70
كورناي: 35
كولوردج: 136

ل

لبيد بن ربيعة العامري: 47، 255
لوتمان: 15
لويس يامسلاف: 12، 13، 242، 261
الليث: 10
ليُو هُوِيك: 69، 70

م

المتنبّي: ج، 46، 54، 55، 232، 235
محمـد خـير البقاعـي: 29، 30، 32، 33، 34، 35، 58، 231
محمّد عابد الجابريّ: 106
محمد مفتاح: 58
محيي الدّين بن عربيّ: 39
المقريزي: 87، 88، 89، 93، 230
المهلهل ابن يموت: 47، 48
ميخائيـل باختـين: ب، ج، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 38، 61، 226، 236، 237
ميدفيديف: 19

ن

نور الدين الفلاّح: 11

هـ

هارتمان: 13، 14
هاليداي: 14
هجيل: 34

و

واسـيني الأعـرج: أ، ب، ج، 61، 63، 64، 67، 68، 69، 70، 74، 75، 76، 78، 79، 81، 84، 85، 87، 90، 91، 92، 93، 96، 100، 111، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 138، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 147، 148، 149، 151، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 178، 179، 180، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 196، 201، 206، 209، 213، 214، 215، 217، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 226، 227، 228، 235، 237، 265

❐❐❐

2.فهرست الأعلام التي وردت في البحث باللغة الأجنبية

M

Michael Bakhtine: 18

P

Pavel nikolaevic Medvedev: 19

R

Roland Barthes: 14, 237

V

Valery: 42

Valirian Nikolovic Volochinov: 19

Viatcheslav Vsevolodovic Ivanov: 19

❑❑❑

B

Brecht: 42

Brinker: 13

C

Chyklovsky: 23

Corneille: 35

D

Dostoievski: 22

Dressler: 17, 18

G

George Orwell: 138, 151, 183

Georges Buffon: 22

Gerard Genette: 27

H

Halliday: 14

Hartman: 13

J

Jean du bois: 32

Jean Girodoux: 42

Julia Créstiva: 16, 18

L

Lotman: 15

Louis Hjelmslev: 12

ثانيا:
فهرست المصطلحات الواردة في البحث

1. فهرست المصطلحات باللغة العربية

أ

أجناس: 17، 18، 25، 37، 82، 158، 168، 173
أدبيّة: 18، 21، 26، 28، 31، 42، 44، 57، 82
أرغات مهنية: 24
أسلوب: 22، 36
أسلوبية روائية: 25
أفق التّوقّع: 35
أنماط: 23، 25، 35
أنواع: 36، 37، 38، 57، 190
أوركاستراليّا: 24
إتّساعيّة نصّية: 35
إشارة: 13، 18، 61، 64، 65، 66، 67، 70، 83، 94، 96، 104، 107، 108، 109، 111، 120، 128، 135، 139، 141، 142، 143، 147، 153، 166، 187، 189، 191، 226
إعلان للكتاب: 95
إغارة: 50
إغرائيّة: 82
إلماع: 31، 32
إهداءات: 85
إيديولوجية: 22، 26
إيديولوجيّة: 22، 107
إيديولوجيم: 19
اتّساق: 14
اجتماعية: 20، 21، 22، 23، 25، 26، 72، 76، 77، 79، 90، 91، 93، 97، 114، 209، 219
اختلاف اللّغوي: 24
استبدال: 26، 44، 198
استحضار: 34
استحضاريّة: 29
استدعاء: 34
استشهاد: 30، 32، 56، 197
استعارة: 19، 32
استهلال: 87، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100
استهلال حقيقي: 96
اعتبار: 97
اقتباس: 30، 31، 94
المناصّة: 32
انتحال: 50
انغلاق: 27

ب

براغماتية: 86
بعد القول: 95
بنيويّــة: 13، 15، 16، 18، 27، 42، 135، 136، 230، 231
بوليفينيّة: 23

ت

تحديد: 15، 16، 37، 53، 107
تحريف: 37، 103، 104
تحريف هزلي: 36
تحويل: 37، 38، 142، 189
تحييد: 26
تداولية: 20، 86
تصديـر: 67، 87، 89، 93، 94، 100، 155، 156، 157، 158، 159، 161، 163، 164، 165، 170، 171، 172، 173، 177، 179، 181، 182، 191، 192
تعالي نصي: 29، 227
تعبير: 15
تعدّدية نصّية: 29
تعلق النّصّي: ج، 138، 227
تعلّق النّصّي: 35، 36، 37، 189، 190، 192
تعليق: 34، 89، 94، 181، 189، 222

تعنينية: 81
تغريبة: 72، 73
تفاعلات نصية: 30، 34، 58
تفكيكية: 17، 24، 25
تفويض: 25
تقديـم: 16، 17، 43، 44، 55، 61، 71، 90، 93، 95، 105، 106، 115، 134، 177، 187
تلميح: 31، 32، 89
تمهيد: 95
تنازع: 44، 45
تنـاص: 18، 21، 22، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 32، 38، 39، 42، 44، 45، 46، 48، 49، 50، 52، 57، 58، 59، 61، 104، 105، 138، 192، 193، 215، 216، 217، 222، 231
تناص تراثي: 104
تناصية: 58
توثيق: 97، 187
توزيع: 25، 26
توطئة: 95

ث

ثقافية: 110
ثنائيات: 19

ج

جادّ: 38
جامع النّصّ: 34
جامع نصي: 34
جامعيّة نصية: 29
جلادة: 66، 67، 149

ح

حاشية: 69، 71، 81، 95، 236
حواريّة: ب، 18، 19، 20، 21، 22، 26
حواشي: 67، 100، 182

خ

خطاب: 16
خطاب بدئيّ: 95
خطابية: 18
خطبة: 45، 46، 55، 95
خطبة الكتاب: 95
خلاصة: 95، 169

د

دلالة إيحائية: 36
دلالية: 16، 21، 86
ديباجة: 95
دينية: 97

ذ

ذيول: 95

ر

رقوق: 28
روايـة: أ، ب، ج، 18، 22، 23، 24، 25، 29، 32، 34، 35، 36، 37، 38، 58، 61، 64، 65، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 87، 88، 89، 90، 93، 94، 96، 98، 99، 100، 103، 104، 108، 109، 110، 111، 113، 114، 118، 120، 121، 122، 123، 125، 126، 127، 128، 133، 135، 136، 138، 143، 145، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 160، 163، 164، 166، 168، 169، 170، 172، 173، 175، 177، 179، 180، 181، 182، 188، 189، 190، 191،

192، 195، 196، 197، 198، 206، 207، 208،
211، 213، 214، 216، 221، 223، 230، 231،
232، 233، 234، 236

س

سامي: 36
سرديات: ب
سرديّة: 28
سرقة: ب، 31، 32، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 46، 48،
49، 50، 52، 53، 54، 57، 79
سلخ: 53
سياسية: 97، 109
سيميائية: 19، 26
سيميولوجيّة: 18، 25

ش

شحنة حوارية: 25
شخوص ورقيّة: 24
شرح: 34، 35، 55، 182
شعريّة: 20، 23، 28، 29، 40، 46، 52، 236

ص

صرفي: 19

ض

ضمان غير مباشر: 94

ط

طروس ممحوة: 28

ظ

ظاهرة: 21، 25، 26، 29، 40، 41، 44، 52، 57، 177

ع

عامل زمني: 71
عامل شيئي: 71
عبر اللّسانيات: 20
عبر لغويّة: 25
عتبـة: ج، 32، 33، 60، 61، 65، 66، 69، 82، 83، 84،
137، 138، 147، 189، 190، 191، 227
عرض: 63، 95، 97، 141، 173
عقد التّخييل: 98، 99
علاقة: 21، 32، 34، 35، 37، 65، 66، 86، 89، 97، 98،
129، 142، 181، 192، 222، 226
علم العلامات: 19
علم اللّسانيات: 20
عملية إنتاجية: 25، 26، 226
عنــوان: ج، 29، 33، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71،
72، 73، 75، 78، 81، 82، 83، 87، 88، 89، 94،
111، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153،
155، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164،
165، 166، 168، 170، 172، 181، 190، 191،
192، 216، 227، 233

غ

غصب: 51
غير هجائي: 37

ف

فاتحة: 83، 95، 100
فضاء النّصّ: 26
فكر: 97
فوضى خلاقة: 183، 187

ق

قبل البدء: 95، 100، 138، 169

قصّة: 15، 111، 168، 187
قصيدة: 15، 35، 51
قول: 95

ك

كفالة: 94، 181
كلام: 11، 19، 20، 22، 23، 28، 41، 42، 43، 45، 46، 56، 77، 87، 88، 104، 118، 144، 155، 157، 158، 159، 161، 162، 163، 164، 171، 172، 177، 180، 192، 194، 196، 203، 211
كلمة التّصلية: 83
كلمة النّاشر: 83، 84، 148، 168، 170

ل

لسان: 19، 20، 57، 226
لسانيات: 19
لعبي: 38
لغـة: 15، 17، 18، 19، 20، 21، 26، 29، 31، 56، 84، 103، 105، 106، 136

م

مأساة: 36
مؤشر جنسي: 82، 83، 168
مؤلف: 27
ما بعد الكتابة: 95
ما بين النّصيّة: 32، 251
ما فوق النّصّية: 34
ما قبل النّصيّة: 32
ماورائية نصية: 33
مبتذل: 36
متحوّلة: 17، 18
متعاليات: ب، 5، 6، 27، 28، 38، 59، 61، 138، 189، 192، 222، 226
مُتَعَلِّقٌ: 36
مُتَعَلَّقٌ به: 36
مَتْنَصَةٌ: 34
محاكاة ساخرة: 35، 36، 37، 38
محايد: 26
مخيال بشري: 26
مدخل: 95، 173
مدوّنة: 31
مرافدة: 51
مساجلة: 38
مسخ: 54
مطّط: 28
مطلع: 22، 95، 138، 208
معارضة: 35، 36، 37، 143، 161
معمار النّص: 28، 29، 34، 35
معمارية: 28، 29، 227
مغالاة هزلية: 37
مفارقة: 38
مفاكهة: 38
مقاربة: 18، 169
مقارنة: 26، 160، 175، 178
مقالة: 30
مقامة: 111
مقدمة: 24، 87، 95، 172
ملاحق: 95
ملحقات النّصّية: 33
ملحق نصي: 32
ملحمة: 36
ملهاة: 36
مناص: ج، 32، 38، 59، 65، 66، 67، 68، 69، 81، 82، 83، 84، 85، 87، 89، 94، 96، 97، 99، 100، 111، 136، 138، 147، 149، 168، 189، 190، 191، 233

مناصّة: 32
مناص نشري افتتاحي: 66
منحط: 36
مُهدى إليه الخاصّ: 85
مُهدى إليه العامّ: 86
مواردة: 51
موت المؤلف: 27
موضوع: ب، ج، 36، 39، 46، 73، 104، 149
ميتافيزيقا: 33
ميتاناص: 33، 34، 222، 227

ن

نحوي: 19، 152
نسخ: 53
نــص: ب، ج، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 22، 23، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 40، 42، 45، 46، 48، 56، 57، 58، 59، 66، 67، 69، 70، 81، 83، 84، 89، 90، 93، 94، 96، 100، 111، 121، 135، 136، 138، 147، 149، 150، 152، 153، 165، 166، 168، 170، 181، 189، 190، 192، 193، 216، 222، 223، 224، 226، 227، 230، 231، 233، 234، 235، 236، 237
نص شامل: 34
نص فوقي: 66
نص متسع: 35
نص محيط: 66، 67
نص مغلق: 19
نص منحسر: 35
نظائر النّصّية: 33
نظام: 25، 164، 180، 195، 210
نظير نصي: 32
نقد: 20، 25، 28، 40، 42، 48، 57، 222، 237

هـ

هجائي: 37, 38
هوامش: 100, 103, 182, 186, 187

و

وثيقة: 15, 92
وصف نصي: 33
وظيفــة: 19, 36, 37, 68, 81, 82, 83, 86, 89, 94, 98, 150, 165, 181, 182

❑❑❑

فهرست المصطلحات الأجنبية

A

Allusion: 31, 32, 89
Alternance: 20
Annexes: 95
Après dire: 95
Après- propos: 95
Architectualité: 34
Architexte: 27
Auctorial: 67, 149
Avant- dire: 95
Avant- propos: 95
Avis: 95

C

Charge: 37
Citation: 30
Clos Le texte: 19
Comédie: 36
Commentaire: 189, 222
Connotative: 81, 82
Contrat de fiction: 98

D

Déconstruire: 17
Dédicaces: 85
Dédicataire public: 86
Déformation parodique: 89
Descriptive: 81
Désignation: 81, 165
didactique: 30
Discours préliminaire: 95

E

Eclaircissement: 89
Editorial: 67
Eidetiquement: 29
Emprunt: 89
Epigraphe: 87
épopée: 36
Epoque: 94
Escorde: 95

F

Fiction romanesque: 98
Fonction: 37
Fonction caution indirecte: 94, 181
Fonction de commentaire: 89
Fonction pragmatique: 86
Fonction sémantique: 86

G

Génotexte: 27
Genre: 69, 94
Genres: 37

H

Humouristique: 38
Hypertextualité: 35, 138, 189, 190

I

Identification: 81
Idéologème: 19
Imitation: 37
Indication générique: 82, 168

Parodie: 35
Parodie stricte: 36, 37
pastiche: 35
Pastiche: 36, 37
Pastiche héroi-comique: 36
Phénotexte: 27
plagiat: 31
Poetique: 28
Polémique: 38
Polyvoyance: 23
Postface: 95
Post-scriptum: 95
pragmatics: 20
Préambule: 95
Préface apocryphe: 96
Préface auctorial: 96
Préface authentique: 96
Préface fictive: 96
Préface réel: 96
Préfaces internes: 95
Prélude: 95
Présence ou l'absence d'épigraphe: 94
Présentation: 95
Prière d'insérer: 83, 168
Productivité: 26
Prologue: 95

R

Relation: 37

S

Satirique: 37
Séductive: 81, 82, 166
Instance préfacielle: 94
Intertextualité: 18, 27, 29
Introduction: 28, 95
Ironie: 38

J

Jargons: 24

L

Linguistique: 20
Ludique: 37

M

Métalinguistics: 20
Metatexte: 27
Métatexte: 33, 222
Métatextualité: 33

N

Noble: 36, 37
Non satirique: 37
Note: 95, 100, 182
Notice: 95

O

Oblique: 89

P

Palimpsestes: ج, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 66, 222, 237
Paratexte: 27, 32, 65, 66, 147, 149, 190
Paratexte éditorial: 66, 147
Paratextuelle: 34

V

Vole litéraire: 42
Vulgaire: 36

Z

Zadig: 70

❑❑❑

Sequence: 15
Sérieux: 37
Seuils: ج, 32, 66, 67, 69, 70, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 94, 95, 97, 99, 100, 165, 168, 181, 237
Sous-titre: 70
Style: 36
Sujet: 36

T

Texte: 12, 14, 16, 27, 226
titres: 69, 150
Tragedie: 36
Transcendence textuelle: 29
Transformation: 37, 189
transtextualité: 29
Travestissement: 35, 36, 37
Travestissement Burlesque: 36

U

Utilité considérable: 97
Utilité documentaire: 97
Utilité intellectuelle: 97
Utilité morale: 97
Utilité réligieuse: 97
Utilité social et politique: 97

ثالثا:

فهرست الأشعار

فهرست الأبيات الشّعرية

الكلمة الأخيرة من البيت	الشاعر	رقم الصفحة التي ورد فيها
	أ	
أَمَلِ	ابن نباتة السعدي	55
المَقَاتِلِ	أبو تمام	54
لِمَعْبَدِ	أبو تمام	53
بالأماثِلِ	أبو ذئيب	6
الملسَّنَا	أبو نواس	48
جُفونَها	أبو نواس	48
الأمرُ	الأبيرد بن المعذّر	48
الوَعِلِ	الأعشى	119
أقدامِ	امرؤ القيس	40
تَجَمَّلِ	امرؤ القيس	52
حَذَامِ	امرؤ القيس	40
يَمَانِ	امرؤ القيس	47
	ج	
الحُوارَا	جرير	51
الخِيَارَا	جرير	51
كِبارا	جرير	51
وعَارَا	جرير	51
وَقَفوا	جميل بن معمر	50
	ح	
مُنَمْنَمًا	حاتم الطائي	47
أضَاعُوا	الحريري	31
تُسْري	حسان بن ثابت	41
شِعري	حسان بن ثابت	41
	ذ	
الرَّفْدِ	ذو الرّمة	51
الغِمْد	ذو الرّمة	51
سَعْدِ	ذو الرّمة	51
القطارا	ذو الرّمة	51
	ط	
تَجَلَّدِ	طرفة بن العبد	52
	ع	
ثَغْر	العرجي	31

ف		
الأُسْدِ	الفرزدق	51
وَقَفُوا	الفرزدق	50
ك		
المُلَسَّنِ	كثير عزة	47
أميــرَا	كعب بن زهير	41
مَكْرُورَا	كعب بن زهير	41
ل		
أقْلامُهَا	لبيد بن ربيعة العامري	47
م		
التَّأْمِيلاَ	المتنبي	54، 55
لِعائِبِ	المتنبي	54
لِمَعْبَد	مجهول القائل	53

❑❑❑

رابعا:
الفهارس التّوضيحية

1. فهرست الجداول

جدول توضيحي (1): يوضح الفرق بين أنماط التّعلّق النّصّي من حيث الأسلوب..... 36
جدول توضيحي (2): يوضح الفرق بين أنماط التّعلّق النّصّي على مستوى الوظيفة 37
جدول توضيحي (3): الفرق بين أنماط التّعلّق النّصّي على مستوى الأنواع..... 37
جدول توضيحي (4): مكوّنات المناص النّشري..... 66
جدول توضيحي (5): مكوّنات المناص التّأليفي..... 67
جدول توضيحي (6): أهم الأعلام الذين اشتغلوا بعلم العنونة 69
جدول توضيحي (7): المصطلحات الأكثر شيوعا الدالة على الاستهلال..... 95
جدول توضيحي (8): العلاقات المشتركة بين أمراء بني هلال وشخوص رواية «نوّار اللّوز»..... 98
جدول توضيحي (9): هوامش الفصل الأول: "تفاصيل صغيرة" في رواية «نوّار اللّوز» 101
جدول توضيحي (10): هوامش الفصل الثاني: "ناس البراريك" في رواية «نوّار اللّوز» 102
جدول توضيحي (11): هوامش الفصل الثالث: "احتمالات موت غير معلن" في رواية «نوّار اللّوز» 102
جدول توضيحي (12): هوامش الفصل الرّابع: "صهيل الجياد المتعبة" في رواية «نوّار اللّوز» 03
جدول توضيحي (13): تصنيف الكلمات الوارد في هوامش رواية: «نوّار اللّوز»..... 103
جدول توضيحي (14): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الأول:"تفاصيل صغيرة" في رواية:«نوّار اللّوز» 112
جدول توضيحي (15): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الثاني:"ناس البراريك" في رواية:«نوّار اللّوز» 112
جدول توضيحي (16): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الثالث:"احتمالات موت غير معلن" في رواية:«نوّار اللّوز».....112
جدول توضيحي (17): توظيف المثل الشّعبي في الفصل الرّابع:"صهيل الجياد المتعبة" في رواية:«نوّار اللّوز»..... 112
جدول توضيحي (18): إحصاءات متعلقة برواية:«2084 ـ حكاية العربي الأخير» 146
جدول توضيحي (19): وظائف الهوامش في رواية:«2804، حكاية العربي الأخير»..... 186
جدول توضيحي (20): إصدارات روايات واسيني الأعرج في الفترة الممتدة مابين [2010 - 2015] 188
جدول توضيحي (21): العلاقات المشتركة بين رواية «1984» لجورج أورويل ورواية «2084، حكاية العربيّ الأخير» لواسيني الأعرج 193

2. فهرست الصور

صورة توضيحية (1): واجهة رواية «نوّار اللّوز» عن دار الحداثة.....68
صورة توضيحية (2): الغلاف الخارجي لرواية «نوّار اللّوز»عن دار الحداثة.....74
صورة توضيحية (3): الفصل الأول لرواية «نوّار اللّوز».....75
صورة توضيحية (4): الفصل الثاني لرواية «نوّار اللّوز».....76
صورة توضيحية (5): الفصل الثالث لرواية «نوّار اللّوز».....78
صورة توضيحية (6): الفصل الرّابع لرواية «نوّار اللّوز».....79
صورة توضيحية (7): غلاف رواية «نوّار اللّوز» عن دار «ورد للطباعة والنشر».....80
صورة توضيحية (8): غلاف رواية «نوّار اللّوز» عن دار «بوهيما».....80
صورة توضيحية (9): غلاف رواية: « 2084، حكاية العربي الأخير» 149
صورة توضيحية (10): غلاف رواية:«نهج الغواية».....166
صورة توضيحية (11): غلاف رواية: «نساء كازانوفا».....167
صورة توضيحية (12): غلاف رواية: «سوناتا لأشباح القدس».....167
صورة توضيحية (13): غلاف رواية: «أحلام مريم الوديعة».....167

❐❐❐

3. فهرست الرّسومات التّخطيطيّة والبيانيّة

رسم تخطيطي(1): التّداخلات بين المكوّنات..... 38
رسم تخطيطي(2): التحليل النحوي لعناصر عنوان رواية: «2084، حكاية العربيّ الأخير» 152
رسم تخطيطي(3): علاقة النّص السّابق باللاّحق 192
منحنى بياني(1): يمثل عدد صفحات كل فصل في رواية: «2084 -حكاية العربي الأخير» 146

❐❐❐

خامسا:

فهرست المحتويات

فهرست المحتويات

مقدمة ..... أ

الفصل الأوّل: المتعاليات النّصية، أصولها ونشأتها 5

1. المعنى المعجميّ:"المتعاليات" 6

المعنى المعجميّ:"النّص" 9

2. المعنى الاصطلاحي:"النّص" 11

3. مفهوم النّصّ عند الغربيّين 12

- مفهوم النّصّ عند لويس يامسلاف (Louis Hjelmslev) 12
- مفهوم النّصّ عند هارتمان (Hartman) 13
- مفهوم النّصّ عند فاينرش (Weinrich) 13
- مفهوم النّصّ عند برينكر (Brinker) 13
- مفهوم النصّ عند هاليداي (M.A.Halliday)، ورقيّة حسن 14
- مفهوم النّصّ عند رولان بارث (Roland Barthes) 14
- مفهوم النّصّ عند لوتمان (Lotman) 15

4. مفهوم النّصّ عند الحداثيّين العرب 16

- عند الأزهر الزّناد 16
- عند عبدالـمٰلك مرتاض 16
- عند صلاح فضل 16

5. مفاهيم أخرى للنّصّ عند الغربيّين 17

- عند رولان بارث 17
- عند درسلر (Dressler) 18
- عند جوليا كريستيفا (Julia Créstiva) 18

6. الحواريّة عند باختين(Dialogisme) 19

- مفهوم الإيديولوجيم (Idéologème) 19
- مرجعيّات ميخائيل باختين 19
- تجلّيات الحواريّة عند باختين 22

- مفهوم البوليفينيّة (Polyvoyance)..... 23

7. مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا..... 25

8. المتعاليات النّصّية عند جيرار جينيت، المفاهيم والأنواع..... 27

أوّلا) التّناص (Intertextualité)..... 29

- الاقتباس (La citation)..... 30
- السرقة (Le plagiat)..... 31
- التّلميح (L'allusion)..... 31

ثانيا) المناصّة (Paratexte)..... 32

ثالثا) الميتاناص (Métatexte)..... 33

رابعًا) معمار النّصّ (Architextualité)..... 34

خامسا) التّعلّق النّصّي (Hypertextualité)..... 35

9. التفاعل النّصّي عند العرب..... 39

- العرب القدامى..... 39
- السّرقة الأدبية عند الشعراءالعرب القدامى..... 40
- مفهوم السّرقة الشّعرية عند النّقاد العرب القدامى..... 43
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ..... 43
- ابن طَبَاطَبَا العلويّ..... 45
- القاضي الجرجاني..... 46
- ابن رشيق المسيلي القيرواني..... 49
- ضياء الدين بن الأثير..... 52
- أبو العبّاس القلقشندي..... 55
- العرب المحدثون..... 58

الفصل الثاني: العتبات والتّناص في رواية نوّار اللّوز-تغريبة صالح بن عامر الزوفري..... 60

1. ملخص الرواية..... 61

2. المناص (Paratexte) في نوّار اللّوز..... 65

- المناص النّشري الافتتاحي (Paratexte éditorial)..... 66
- المناص التأليفيّ«Auctorial»..... 67

- اسم الكاتب 68
- العناوين (Les titres) 69
- التّعيينيّة أو التّعنينيّة (Désignation ou l'identification) 81
- الوصفيّة (Descriptive) 81
- الإيحائيّة (F. connotative) 82
- الإغرائيّة (F. Séductive) 82
- المؤشر الجنسي (Indication générique) 82
- كلمة النّاشر (Le prière d'insérer) 83
- الإهداءات (Les dédicaces) 85
- المُهدى إليه الخاصّ (Le dédicataire privé) 85
- المُهدى إليه العامّ (Le dédicataire public) 86
- الوظيفة الدّلالية (F. sémantique) 86
- الوظيفة البراغماتية التّداولية (F. pragmatique) 86
- التّصدير (Epigraphe) 87
- وظائف التّصدير 89
- وظيفة التّعليق الأولى (F.de commentaire) 89
- وظيفة التّعليق الثانية (F.de commentaire) 89
- وظيفة الكفالة أو الضمان غير المباشر (F. caution indirecte) 94
- وظيفة الحضور والغياب للتّصدير (La présence ou l'absence d'épigraphe) 94
- الاستهلال (Instance préfacielle) 94
- الاستهلال الواقعيّ (Préface réel) 96
- الحواشي أو الهوامش (Les notes) 100

3. التّناص التراثي في رواية نوار اللوز 104
- مفهوم التّراث 105
- أسباب توظيف التّراث في الرّواية 109
- البواعث الواقعيّة 109
- البواعث الفنّية 110

- البواعث الثقافية 110
- التّعبير عن الحرقة النّفسيّة 122
- الفخر بالحصان 128

الفصل الثالث العتبات والتعلّق النّصّي في رواية 2084، حكاية العربي الأخير 137

1. ملخص الرّواية..... 138
2. المناص (Paratexte) (العتبات) في رواية: 2084، حكاية العربي الأخير 147
- المناص النشريّ الافتتاحي (Paratexte éditorial) 147
- المناص التّأليفيّ (Auctorial Paratexte)..... 149
- اسم الكاتب 149
- العناوين (Les titres) 150
- الوظيفة التّعينيّة (F. désignation) 165
- الوظيفة الوصفيّة (F.Descriptif) 165
- الوظيفة الإغرائية (F. Séductive)..... 166
- المؤشّر الجنسي (Indication générique) 168
- كلمة النّاشر (Le prière d'insérer) 168
- التّصدير(Épigraphe) 170
- وظائف التّصدير..... 181
  - وظيفة التّعليق الأولى (F. de commentaire) 181
  - وظيفة التّعليق الثانية (F. de commentaire) 181
  - وظيفة الكفالة أو الضّمان غير المباشر (F. caution indirecte) 181
  - وظيفة الحضور والغياب للتصدير (La présence ou l'absence de l'épigraphe) 182
- الحواشي أو الهوامش (les notes)..... 182
3. التّعلّق النّصي في رواية: «2084 حكاية العربيّ الأخير»..... 189
- المناص: (العتبات) (Paratexte) 190
- التّناص 193
  - أسماء الشخصيات 193
  - المراقبة 193

- تشويه الحقائق 197
- الشّعارات 202
- الغياب وعدم الظّهور 208
- المكان الموبوء 209
- الاستشراف بمستقبل البشريّة 216

4. الميتاناص (Métatexte) 222

خاتمة 225

قائمة المصادر والمراجع 229

الفهارس الفنية 238

أولا: فهرست الأعلام 239

1.فهرست الأعلام التي وردت في البحث باللغة العربية 240

2.فهرست الأعلام التي وردت في البحث باللغة الأجنبية 243

ثانيا: فهرست المصطلحات الواردة في البحث 244

1. فهرست المصطلحات الواردة في البحث باللغة العربية 245

2. فهرست المصطلحات الواردة في البحث باللغة الأجنبية 250

ثالثا: فهرست الأشعار 253

رابعا: الفهارس التّوضيحيّة 256

1. فهرست الجداول 257

2. فهرست الصور 258

3. فهرست الرّسومات التّخطيطيّة والبيانيّة 259

خامسا: فهرست المحتويات 260

❑❑❑

تم بحمد اللہ

الملخص:

تعالج هذه الأطروحة تجلّيات المتعاليات النّصية (العتبات والتناص والتّعلّق النّصي، والميتاناص) في روايتين للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، حيث انصبّ التركيز في رواية "نوّار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري" على « العتبات، والتناص»، وفي النموذج الثاني الموسوم :" 2084، حكاية العربي الأخير"، انصبّ الاهتمام على العتبات، والتّعلّق النصّيّ.

الكلمات المفتاحيّة: المتعاليات النّصّيّة، العتبات، التّناص، التعلّق النصّي، الميتاناص، واسيني الأعرج .

Sammary:

This doctoral thesis tackles the issue of transtextuality (paratextuality, intertextuality, hypertextuality, and metatextuality)in two novels of the Algerian writer «Waciny LAREDJ »

The focus of the study in his novel named nawar alouz the alienation of salah benamer azoufri, was on the paratextuality, and intertextuality, where as in the second novel entitled 2084 the story of the last Arabic, the focus was on the paratextuality hypertextuality.

The key words: *Transtextuality, Paratextuality, Intertextuality, Hypertextuality, Metatextuality, Waciny LAREDJ .*

Résumé:

Cette thése de doctorat traite la transtextualité (Intertextualité, paratextuality, hypertextualité, et la métatextualité) dans deux romans de l' écrivain Algérien «Waciny LAREDJ», dont l intérét concerne dans le premier exemple c'est «Nawar alouz l 'éxilé Salah Benamer Azoufri», sur le paratextualité et l'intertextualité, pour le deuxiéme exemple, il traite le roman «2084, l'histoire de dernier arabe», il base le paratextualité, et l'hypertextualité.

Mots clés *: Transtextualité, Paratextualité, Intertextualité, Hypertextualité, Métatextualité, Waciny LAREDJ .*