مجلة المختار للعلوم الإنسانية
Al-Mukhtar Journal of Social Sciences
41 (2): 254-279, 2023
pISSN: 2791-1608; eISSN: 2791-1616
الصفحة الرئيسية للمجلة: https://omu.edu.ly/journals/index.php/mjssc/index

الواقعيَّة السِّحرية في رواية الأيام الأَخيرة في عُلّاج للروائي الليبي محمد العريشية

فاطمة الطيّب الطاهر قزيمة[1]*

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزاوية

DOI: https://doi.org/10.54172/mjssc.v41i2.1496

المستخلص: أسعى في هذه الدراسة إلى تفسير ما لامس الرواية من واقعية سحرية، وتأويل رمزيتها، ومن ثَمَّ تحديد الرؤية العامة التي يحملها النصّ الروائي، من خلال الكشف عن عناصر البناء الفنّي فيها كالسَّرد، وبناء الشخصيات، والزمن والمكان، وطريقة توظيف السِّحري فيها، ودوره في تماسك النصّ الروائي وتلاحم أجزائه، عبر دراسة تحليلية نقدية تَوْلِيفية تدور حول مدى إسهام الواقعية السِّحرية في تقوية ديناميكية الصِّراع أو إضعافه، وهل كان بمقدور الكاتب أن يستغني عنها في مسار الحدث دون الإخلال بالمتن السَّردي؟

الكلمات المفتاحية: سحرية العنوان، الراوي، المكان، الوصف، الزمن، المُكوِّن الحواري، تجليات الواقعية السِّحرية.

Magical realism in the novel The Last Days and in a Treatment by the Libyan novelist Muhammad Al-Areshieh

Fatima Al-Tayeb Al-Taher Qazim [1*]

[1] Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Al-Zawiya University.

Abstract: The study seeks to interpret the magic realism that touched the novel, interpret its symbolism, and then define the general vision that the fictional text carries, by revealing the elements of its artistic construction such as narration, building characters, time and space, the method of employing magic in it, and its role in cohesion. The fictional text and the cohesion of its parts, through a synthesis-critical analytical study that revolves around the extent to which magical realism contributes to strengthening or weakening the dynamic of the conflict, and was the writer able to dispense with it in the course of the event without prejudice to the narrative body?

Keywords: The magic of the title, the narrator, the place, the description, the time, the dialogue component, the manifestations of magical realism.

*Corresponding author: E-mail addresses: f.iqzeemah@zu.edu.ly

توطئة:

اجتاحت الواقعية السحرية **Magical Realism** المشهد السَّردي العالمي في أواخر ستينيات القرن الماضي، معتمدةً على تخيّيل الواقع ومجاورتهِ للسِّحري في نسيج واحد؛ بغية خلخلة البنية السَّردية للأحداث، وتهجينها بالسِّحري في سردية تُظْهِر الجوانب النفسية للشخصيات بأُسلوب فنّيٍّ عجائبي يخلقُ توترًا عند المتلقّي، ويُفعّل أفْق التخييل عندهُ مُتوهِّمًا حقيقة ما يَحْدُث.

ومصطلح الواقعية السِّحرية عَرَفَهُ المشهد الثقافي من خلال كتاب (ما بعد التعبيرية: الواقعية السِّحرية) للألماني فرانز رو عام 1925م، ليتلقَّفها أدب أَمريكا اللاتينية في نهاية الخمسينيات وبداية ستينيات القرن الماضي، حيث جسَّدها غابرييل غارسيا ماركيز، وإيزابيل أيندي، وخورخي لويس بورخيس وغيرهم ليأخذ تعريفها تنوُّعًا بتنوُّعِ المُنظِّرين لها، ومداخلهم النَّقدية التي أدخلت المصطلح في قصّ ما بعد الحداثة وتحليلات ما بعد البنيوية، وهو أمرٌ أسهم في تنوُّع المفهوم والتباسه.

ولعلَّ أبرز تعريف لها ورد في موسوعة روتليدج للنظرية السَّردية حيثُ عُرِّفت بأنَّها: "نَوْعٌ مِنَ السَّرْدِ الْمُعَاصِرِ تَظْهَرُ فِيهِ عَنَاصِرُ عَجَائِبِيَّةٌ مَحْدُودَةٌ ضِمْنَ مَقَامٍ سَرْدِيٍّ وَاقِعِيٍّ"[(1)].

والواقعية السِّحرية غير مُنقطعة عن الواقع ولا نقيضة له؛ بل هي إثراء له كونها تسمح "بِإِدْخَالِ عُنْصُرٍ جَدَلِيٍّ فِي بِنْيَتِهَا؛ سَعْيًا لِتَكْوِينِ وَاقِعٍ جَدِيدٍ تَتَشَابَكُ فِيهِ عِدَّةُ عَنَاصِرَ مَعْقُولَةٍ وَلَا مَعْقُولَةٍ، مَنْطِقِيَّةٍ وَلَا مَنْطِقِيَّةٍ، بِحَيْثُ تَنْدَمِجُ عَنَاصِرُ الْوَاقِعِ مَعَ الْعَنَاصِرِ الْخَيَالِيَّةِ الْمُتَمَثِّلَةِ فِي السِّحْرِ وَالْخَوَارِقِ وَالْأَسَاطِيرِ وَالْحُلْمِ وَالْفَنْتَازِيَا"[(2)]، إذًا هي في النصّ الروائي تُمثِّل انعطافات استعارية تُحفِّز المتلقّي على إيجاد فرضيات في تأويل الحدث السِّحري، واستبطان الواقع، وهزّ قناعات القارئ إزاء ما هو واقعي وحقيقي؛ فأحداث الرواية ما عادت اليوم خاضعة لسياقٍ منطقي، صحيح هي تُحاكي الواقع، ولكنَّها سرعان ما تنتهكهُ بالسِّحري.

وعرّفها ديفيد لودج بأنَّها: "أُسْلُوبٌ أَوْ نَوْعٌ أَدَبِيٌّ بَدَأَ فِي أَمْرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ، يَرْبِطُ الْعَنَاصِرَ الْخَيَالِيَّةَ وَالْوَهْمِيَّةَ بِالْوَاقِعِ"[(3)]، ولكنَّهُ حتمًا لا يربط الخيال بالواقع عن وعي بدائي يُؤمن بعنصر الخرافة المفارقة لضوابط العقل ويوظفها في السَّرد، فأبرز ما في الواقعية السِّحرية هو ذاك التلاقي بين التفكير والتخييل، وآخر وظائفها في سياق النصّ السَّردي هو الامتاع؛ لأنَّ كاتب الواقعية السِّحرية يصوِّر مفارقات العالم وأوجاعهِ مُرتفعًا بها إلى مرتبة السِّحري ، مُعِيدًا تشكيل التاريخ بعين ميتافيزيقية مماكحًا بها الواقع، ومحاولًا تقويض حقائقهِ بإشراك المتلقي الذي يستندُ على مرجعياته القرائية لفكِّ شفراتها ومحاولة تأويلها.

والواقعية السِّحرية– وتحديدًا الأنطولوجية– من الأساليب السَّرديّة التي استخدمها الروائي محمد العريشية في تعاملهِ مع أزمة عُلَّاج وواقعها السوداوي دون فصلها عن الواقع ، لكنَّها

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

احتلت الجزء الأكبر من متن الرواية فأضفت عليها فَرَادة وبُعدًا رمزيًّا جماليًّا عزَّز هُوية الكاتب الليبي الذي أجاد الممازجة بين الواقعيَّة والعوالم الغرائبية في بنية النصّ السَّردي، مُتَّخذًا من هذا الحشو الغرائبي وسيلة فنيَّة للتعبير عن رؤاه ومواقفه من القضايا الإنسانية السائدة في مجتمعهِ ؛ فالواقعية السِّحرية هي منظور فنِّي يُؤْمن بالغريب والميتافيزيقي، صحيحٌ أن كُتّاب أمريكا اللاتينية تبنَّوا هذا التيار، لكنّهُ كان موجودًا في السِّرد العربي التراثي مُتمثلًا في الأساطير الشعبية والحكايات الخرافية، إلا أن المغالطة التي اعترت هذا التيار هي إطلاقه على أي تيار عجائبي، في حين أن الواقعية السِّحرية تُمثِّل خطًّا واحدًا داخل العجائبية؛ كونّها رواية واقعية، وما السِّحرية فيها سوى رديفٍ مُؤثِّرٍ وليس طاغيًا على ملامح الواقع، ولا يغفل كاتبها المحمول المُثْقل بها عما يَوَدُّ التصريح بهِ، في حين يغلب على العجائبية الطابع السِّحري، لتغدو أقرب إلى العجائبية؛ لأنَّها تتوسل الخارق لاستعراضهِ بغية الإدهاش المحض وبعيدًا عن المجاز والتأويل.

مختصر الرواية:

جاءت الرواية في مئةٍ وإحدى عشرة صفحة من الحجم المتوسط بعنوان واحد رئيس، وتنتمي إلى سرد ما وراء القصّ، في اشتغالها على التَّضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء تخييلي روائي يُعمِّق شعورنا بالتخيّيل السَّردي؛ ليوقفنا عند حدود العلاقة الإشكالية بين الواقع والمتخيل "وَقَدْ تَقُومُ مَا وَرَاءَ الْوَاقِعِيَّةِ بِتَجْرِيدِ الْوَاقِعِ مِنْ وَاقِعِيَّتِهِ عَنْ طَرِيقِ تَكْسِيرِ أَيِّ تَطَابُقٍ حَرْفِيٍّ بَيْنَ السَّرْدِ وَالْوَاقِعِيَةِ، أَوْ بِخَلْقِ انْحِرَافَاتٍ خَطِرَةٍ مِنَ الْعَجَائِبِيِّ أَوِ الْغَرَائِبِيِّ، وَلَكِنَّ الْوَاقِعَ يَبْقَى مُحْتَفِظًا بِدِلَالَتِهِ الْحَافَّةِ الدَّالَّةِ عَلَيْهِ"[(4)] وتفاصيل الرواية مُوغلة في البساطة، وهو ما جعلها تصطدم بالغريب وتتداخل فيهِ، ومن هنا تختلف الواقعية السِّحرية عن العجائبي؛ إذ تدور أحداثها في عالم اعتيادي، ثم تأتي الواقعية السِّحرية لتكسر أُفُق التوقع لدى المتلقي، في ممازجة بين الواقعي والفانتازي، فكلُّ التقاطعات والأفكار تتجاذب شخصيتين في الرواية وتدور حولهما، كلتا الشخصيتين تعيشا صراعًا وجوديًّا في قرية غارقة في العبثية والتشظِّي، حيث (عُلّاج) تمثِّل بُؤرةً تختزل في عمقها شخصياتٍ صاخبةً بأوجاعها، مُلتاعةً بأحزانها، انزلقت أقدامها في أوحال العبث والشهوة والسادية، فابتلعها العدم، لتحرَّر الرواية من جمود الأحادية، وتحشدُ في داخلها خليطًا من الأصوات المتعددة.

ويظهر لي أن الكاتب لم يذكر أيَّ رمز من رموز السلطة المهيمنة على المشهد السياسي، وغيَّبها في المتن الروائي كشكلٍ من أشكال النَّقد السياسي، حيث فِعْلُ السَّرد يقوم على المراودة بين الحياة والموت، والأمل والخيبة، ليبلغ التأزم السَّردي مُنتهاه في الصِّراع النهائي بين الأهالي ورجال الشرطة، لينتهي مفتوحًا على قراءات عدَّة تُوقفنا أمام التساؤل الآتي: أَين غادر البطل صُحْبةَ رفيقهِ؟! وكأنِّي بكاتب الرواية أراد إعادة تصوير عالمٍ يُمثِّل هو أحد أفراده، عالمٍ

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

مُنْهَكٍ بالفقر والخيبة والتهميش، تهالكت فيه القوانين التي وُضِعَتْ بالأساس لتحميهِ، باثًّا الحياة في شخوصه ليتأملهم مجدّدًا، ويستذكر من خلالهم تفاصيل القرية النائمة على توجعاتها، الماتحة من العدم لتعيش في العدم.

الرواية انبنت على توثيقات ذاكرتية للواقع السياسي وسيطرة الأحزاب الدكتاتورية على مقاليد الحُكم في المنطقة أكثر منها إضاءةً على المنحى السيكولوجي لبناء شخصية البطل، صحيح أنَّ الكاتب حاول أن يُحرّر فعل الكتابة من التاريخ الواقعي، فأتى بواقع آخرَ متخيَّل ضخَّ فيهِ الحياة وأسقطه على الحقيقي، إلا أنَّهُ غير خافٍ أن ثمّةَ أحداثًا تاريخيةً صاغها الكاتب خياليًّا بمستوًى عالٍ من الأداء الحكائي والفنّي، لتأتي الواقعية السِّحرية كسلطةً مضادَّةً في التَّمرد على الواقع بالهروب منه، وتأليف نسيجٍ سرديٍّ شكّل فضاءً غير محدود للتحرُّر من سطوتهِ ومرارتهِ، وهذا يعني أنَّها استمدت شرعيتها من تهالكات الواقع وإكراهاته؛ لتغدو "رُؤْيَةً مَشْرُوعَةً تَتَخَطَّى الْمُفَارَقَةَ وَالتَّنَاقُضَ وَهَتْكَ الْوَاقِعِ الْحَقِيقِيِّ بِمَا هُوَ فَوْقَ طَبِيعِيٍّ؛ لِتَمْرِيرِ خِطَابٍ مُعَيَّنٍ"[(5)] .

إنّ النصَّ الروائي قائمٌ على سردنة مرحلة تاريخية فارقة في حياة شريحة من الطبقة الدنيا في إحدى قرى مدينة (سرت)، قرية سحقتها نِعَال السُّلطة، فجعلت من الغيبيات سلاحها في مجابهة واقع متردٍ شَحَنَهَا بقوًى انثالت ببذخ مُرْبِكٍ في عقولنا، حيث تعويم الواقع في اللاواقع أدَّى دورًا مركزيًّا في بناء الحوادث، وهو ما حبَّطَ توقُّعي لمرّاتٍ كثيرة، وأَدخلني في عالم مفارق للمنطق مُجافٍ للعقل، من خلال شخصية (الهادي) الذي كسر بهِ الكاتب إطار الواقعية في الرواية، وانزاح به عن قوانين الطبيعة المعتادة في سرديّة مثلّت جسرًا للتلاقي بين الواقع وتمثيلات المُتخيّل التاريخي(لعُلّاج)، وفي نسق مورفولوجي يُنبّئنا بمستقبل الحكاية، على الرغم من تنوُّع الخطوط السَّرديّة مع الفضاء المكاني الذي أدَّى دوره كبطلٍ موازٍ في الرواية، حيث تتأسَّس المشاهد وتتوالى في تناوب حكائي ماتع، تنامت فيهِ الأحداث وبؤرتها الالتفاف حول (عُلَّاج)، ورفض هيمنة السُّلطة المتمثلة في الشرطة التي تتعامل بالمنطق السِّلعي، وظهر فيها الإنسان تمامًا كما صوّره جيرار جينيت "يُعَانِي دَيْمُومَتَهُ كَكَآبَةٍ وَدَاخِلَهُ كَوَسْوَاسٍ أَوْ غَثَيَانٍ، مُسْتَسْلِمٌ لِلْعَبَثِ وَالتَّمَزُّقِ، يُهَدِّئُ رَوْعَهُ بِإِسْقَاطِ فِكْرِهِ عَلَى الْأَشْيَاءِ، مُشَكِّلًا مِنْهَا مُخَطَّطَاتٍ وَصُوَرًا"[(6)] .

سحرية العنوان ودلالاته:

العنوان مُوجِّهٌ فعَّال في عملية تشكيل البناء السِّحري، فهو الذي يُحيلنا على الرواية بوظيفته الاستباقية؛ لأنّه مرتبطٌ بنصِّها خطاب، وعنوان الرواية هنا نصٌّ موازٍ لها، حيث ارتدى لَبُوس المكان في ثنائية نقدية فاعلة، مُمَثِّلًا تأصيلًا واضحًا للعلاقة القائمة بين الذوات والمكان، ليشكِّل هاجسًا مباشرًا لها، ويتحوّل العنوان إلى عتبةً تربط الداخلي بالخارجي والمتخيل بالواقعي،

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

وسلطة المكان (عُلّاج) هنا ظهرت من سطوة العنوان الذي جاء في جملة اسمية محمولة بوظائفها على النحو الآتي:

الوظيفة الانفعالية	(البداية ⟷	المؤلف)
الوظيفة الأنطولوجية	(البداية ⟷	النص)
الوظيفة الإغرائية	(البداية ⟷	القارئ)

والعنوان بالأساس عنوان مكاني، لا يحمل وظيفة تعيينية وإغرائية تسحبنا تجاهه بوصفنا متلقّين وحسب؛ بل يحملُ سيلًا من دلالاتٍ يتماهي فيها البُعْد المرجعي مع الإيحائي؛ كونُهُ يمثّل خطابًا ميتا روائيٍّ في علاقة توالدية تجاورية بينه وبين النصّ الروائي فهو "يَشْتَغِلُ بِوَصْفِهِ دَلِيلًا signe، بِهِ تَمْتَازُ الرِّوَايَةُ عَنْ غَيْرِهَا، وَمِنْهُ يُعْلِنُ نَوَايَاهُ وَمَقَاصِدَهُ، وَعَبْرَهُ يَشِي النَّصُّ بِمُحْتَوَاهُ دُونَ أَنْ يُفْصِحَ عَنْهُ بِكَيْفِيَّةٍ كُلِّيَّةٍ. وَاعْتِمَادًا عَلَى هَذَا التَّحْدِيدِ تَنْهَضُ عَلَاقَةُ الْعُنْوَانِ بِالرِّوَايَةِ عَلَى أَسَاسِ التَّضْمِينِ الْمُتَبَادَلِ، وَفِي مَدَارِ الْعَلَاقَةِ هَذِهِ تَتَبَدَّى الرِّوَايَةُ جَوَابًا عَنِ الْأَسْئِلَةِ الطَّافِحَةِ فِي جُمْلَةِ الْعُنْوَانِ، وَيَسْتَعْلِنُ مِنْ هَذَا أَمْرَانِ: يَقُولُ أَوَّلُهُمَا: إِنَّ الرِّوَايَةَ تَنْهَضُ بِوَظِيفَةِ الْمَرْجِعِ، فَالْعُنْوَانُ نَصٌّ بَدَئِيٌّ يُمَانِعُ عَنِ الْفَهْمِ إِذَا لَمْ يَرِدْ إِلَى الْقِصَّةِ الَّتِي تُفَصِّلُ مَا أَجْمَلَهُ، وَتَبْسُطُ مَا اخْتَصَرَهُ، وَتُطْلِقُ مَا احْتَجَزَهُ، أَمَّا الْأَمْرُ الثَّانِي فَيَلْهَجُ بِالِاشْتِغَالِ الْكِنَائِيِّ لِلْعُنْوَانِ؛ إِذْ إِنَّ الْأَخِيرَ جُزْءٌ مِنْ كُلٍّ، وَيَسْمَحُ التَّحَدُّثُ بِهِ بِاسْتِحْضَارِ هَذَا الْكُلِّ، وَبِهَذَا الْمَعْنَى يُفْتَرَضُ فِي الْعُنْوَانِ الِاشْتِمَالُ عَلَى عَنَاصِرِ الْخِطَابِ الْمَكْنِيِّ عَنْهُ، وَتَشْغِيلُهَا بِمَا يَضْمَنُ عَدَمَ إِرْبَاكِ الْعَلَائِقِ الْوَظِيفِيَّةِ بَيْنَ الْمَكْنِيِّ وَالْمَكْنِيِّ عَنْهُ"[7] .

ويَعدُّهُ كلود دوشيه CLAUDE DUCHET "عُنْصُرًا مِنَ النَّصِّ الْكُلِّيِّ الَّذِي يَسْتَبِقُهُ وَيَسْتَذْكِرُهُ فِي آنٍ، بِمَا أَنَّهُ حَاضِرٌ فِي الْبَدْءِ، وَخِلَالَ السَّرْدِ الَّذِي يُدَشِّنُهُ، يَعْمَلُ كَأَدَاةِ وَصْلٍ وَتَعْدِيلٍ لِلْقِرَاءَةِ؛ فَالْعُنْوَانُ مِرْآةٌ مُحَفِّزَةٌ لِكُلِّ ذَلِكَ النَّسِيجِ النَّصِّيِّ"[8] .

إنَّ عنوان رواية (الأيام الأخيرة في عُلَّاج) جاء في صورة جملةً اسميَّةً، تفيد– اتفاقًا– ثباتًا دلاليًّا، وقد تكوَّن العنوان من مبتدأ معرفة موصوف دلالةً على التعيين والتحديد، متلوًّا بشبه جملة من الجار والمجرور الدال على مكانٍ معيَّن، متعلقًا بخبر محذوف تقديره (كائن أو مستقر) أو ما شابه ذلك ممَّا اتفق عليه أهل النحو، وهي دوالٌ مكثَّفةٌ تركيبيًّا، مشحونة دلاليًّا، وتنتمي إلى عنونات المحكيات الكلاسيكية التي تجنح إلى التطويل؛ لاستيفاء المعنى، وهو هنا يمثّل مُكوِّنًا مكانيًّا ،وعنوانًا رئيسًا غير متبوع بعنونات فرعية، لهذا ظلَّت هذه الأيام مبهمة الدلالة حتى نهاية النصّ، ولعلَّنا نلحظ هذا التطويل الصوتي بتكرَّار حرف المدّ في أيام وعُلّاج، وهو عنوان مفتوح على التأويلات، صحيح هو مَقْطَعٌ يشي في دلالتهِ بالانتهاء، ولكنَّهُ محشُوٌّ بالتساؤلات، فما هو

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

شكل الأيام الأخيرة؟ ولِمَ كانت أخيرة؟ وهل فعلًا ثمة نهاية، أم تُراها نهايةً تعلن عن بدايةً في مكانٍ آخر؟

العنوان لم يقدِّم تفسيرًا لهذه الأيام من خلال واقعية المكان التي أضفت عليهِ خصوصية؛ كونه يُشِير إلى القرية التي ينطلق منها الكاتب وهي موطنهُ الأصلي، والمسرح الذي شيّد عليهِ بناءه الروائي، مُنتهجًا أسلوب العنونة التقليدية، وهيمنة المُكوّن المكاني بوصفه فضاءً روائيًّا تتصل به الأحداث، وما المضاف والمضاف إليه لتحديد مكان الأيام الأخيرة.

انطلق الكاتب من هُوية سردية متماسكة سَطَّرَ فيها الحوادث بما يلائم خيالاته الذاتية، مُتَّخذًا من الواقعية السِّحرية قناعًا فنيًّا متماسكًا في رواية هيمنت عليها ثيمة الموت، وحُكِمَ على شخوصها بالقتل أو الاعتقال أو الفرار، فالرواية واقعية مُربكة، وبطلها رافقته الفانتازيا الغرائبية بوصفها شكلًا من أشكال التراكم القهري الذي شكَّلهُ الكاتب من خلاله ثنائية ضدّية بين الواقع والمتخيَّل، وفي معادلةٍ بين الممكن والفانتازيا؛ ليضيء على انسحاق الذات واستلاب الروح في واقعٍ كالحٍ ورديء، وبشرٍ وُضِعُوا في أدراج المُهْمل والمنسي، ولم يبقَ للسلطة القمعيَّة سوى اقتلاعهم من أرضهم، ليغرقوا في أزمتهم وغموضهم، وتتعَمَّق دلالة الإدانة لواقع يعجُّ بالتناقضات الشاذَّة والقاسية.

الراوي:

إنَّ أول ما يطالعنا في الرواية هو صوت الراوي، وفي تصنيف ((بويون)) فإننا أمام:

الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف)= حيث يَعْرِف الراوي أكثر من الشخصيات، وهو هنا على هذا النحو:

الروائي

شخصية أساسية تقوم بدور الراوي **مثقَّف وكاتب الرواية**

الرؤيا من الخلف (الراوي<الشخصية) ويسميها جينيت بالتبئير الصفر أو اللاتبئير، فالراوي هنا كلّي المعرفة وكلّي الحضور "مِنْ خِلَالِ وَعْيِ الشَّخْصِيَّةِ، كَمَا يَكُونُ مُتَعَدِّدًا بِانْتِقَالِهِ

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

مِنْ شَخْصِيَّةٍ إِلَى أُخْرَى، ثُمَّ الْعَوْدَةُ إِلَى الْأُولَى، أَوْ رُؤْيَةُ الْحَدَثِ نَفْسِهِ عَنْ طَرِيقِ شَخْصِيَّاتٍ رِوَائِيَّةٍ، وَهَذَا التَّسَاوِي يَجْعَلُ الرُّؤْيَةَ مَوْضُوعِيَّةً عِنْدَ الرَّاوِي"[9] .

وتظهر سيطرة صوت الراوي العليم على معظم أحداث الرواية، وفي مقابل ذلك تكثر الحوارات التي أسهمت في إتاحة الدور لأصوات أُخرى أن تُسْمع، وهو راوٍ لا يكتفي بنقلِ الحدث؛ بل يشارك في وصفهِ وإظهار رضاه أو امتعاضه، وكان في مقام الراوي الشاهد الذي ينقل المروي في حدود ما يسمح له النظر، لذا فالراوي غائب في بنية الشكل بوصفه مُخرجًا لا نراهُ إلا في أثره، وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي وإلا سقط في التسطيح؛ لأنَّهُ اتّبع تقنية الاستغوار في هموم المُهمّش والمنسي على شكل حِزَمٍ سرديّة أكثر من استعمال ضمير الغائب فيها، بحيث يظهر لنا عالمًا بكل شيء، مُدركًا لكثير من التداعيات النفسية لشخصياتهِ ورغائبهم الخفية؛ بل حتى لا وعيّهم عبر تبئير اليومي وتحويلهِ إلى مُعْطى لغوي طافحٍ بالمحمولات الاجتماعية والاخلاقية، مؤديًا وظيفتهُ الأدبية في تكسير الواقع، وهي خوارقُ لا نجد لها تفسيرًا عقليًّا؛ كونها محصورةٌ في زاوية فوق الطبيعة، وربَّما تكون خوارق لإظهار النزعات المكبوتة ضد الوضع المأساوي، وتحدي الموت والقهر ومواجهة الضغوط التي يتعرّض لها أهل القرية وتغيير مصائرهم.

والشخصيات أدَّت دورها في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، وتعدُّ شخصية (البدري) مرتكزًا رئيسًا في الرواية، تضافرت مع مكونات روائية أخرى كالفضاء والامتداد والتلقي والواقعية السِّحرية التي أسهمت في استكمال النسيج الفنّي في الرواية.

والراوي باختيارهِ لشخصية (البدري) كبطلٍ للرواية أَخرجنا من صورة البطل المترسخة في ذاكرتنا والمتمثلة في الفارس المُنقذ أو الأمير أو النبيل المتصف بسمات الكمال، فبطل الرواية هنا سقط في المبتذل ربَّما لوجودهِ في واقع مبتذل فَقَدَ فيهِ الإنسان صوته وهُويته، وتساوت فيه الجثث الحيَّة بالميتة، فلا هي ميتة لتسكن أَجداثها، ولا هي حيَّة لتنعم بحقوقها الإنسانية، فأصبحت ذات البطل أسيرة أزمتها ودائرتها المفرغة، تعيش على هامش الواقع حيث تضافرت السلطة والفقر والجهل على بتر وُجُودهِا في (عُلَّاج) التي باتت فيها البطولة مرادفة للموت.

ويصف الراوي لنا واقعًا مترديًا وشخوصًا عاجزة عن تغيير واقعها، وتجاوز وضعها المأساوي (تخلُّف وفقر وخطر...) ولعل الواقعية السِّحرية تُمثِّل احتماءً للبطل حين تَخِرُّ عزيمته في مواجهة مأساة مدينته، كل ذلك جاء في شكل خطاب سردي ميتا لغوي، إذ ضَمَنَتْ له رؤيته من الخلف مُتابعة شخصياته، وأن يحدِّثنا عنها دون حواجز، وهذا جعله حياديًّا وضالعًا في وصف ما يجري من مواقف وأحداث.

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

ويبدو أنَّ الراوي هنا شاهد وليس محايدًا، فهو عالمٌ بكلِ شيء، يؤكد ذلك المشاهد الوصفيَّة للطبيعة والأمكنة والأحداث والشخصيات؛ كما أدَّت التحريفات الزمنية دورها في التنقُّل بين الماضي والحاضر وبين الداخل والخارج، وهو ما سمح لجملةٍ من الاستدعاءات المرتبطة بحركة الوعي الاسترجاعي أن تشكّل خلفية مُفَسِّرة لجملة من المواقف والتصرفات، ولعل الكاتب استهدف استرجاع لحظات تاريخية للأنا عبر تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) لاستذكار حقائق حياتية مرّت بها الذات الليبية، فاستلهمها العريشية بأسلوبه الخاص الذي طبع من خلاله يوميات الليبي في (عُلّاج) في شكل تمفصلات سردية راوح فيها بين الحاضر والماضي عبر تداعيات الوعي، فهو مطلقُ المعرفة ومطلقُ الحضور، عالِمٌ بكلّ شيء، موجودٌ في كل مكان في تتابع زمني متدرج منطقيًّا، إذ لم أقف على تعارضٍ لجزئيات الحدث العام؛ بل ثمة ترابط سببي أسَّسَ لبنية حكائية قُدِّمت لنا من خلال ربط المتن الروائي بالمرجعية الفكرية للنصّ.

المكان:

ركَّز الكاتب في روايتهِ على المكان المفتوح؛ لأنَّهُ أراد أنْ يُضيء على قضيةً مفصليةً في حياة أهالي (عُلَّاج) لهذا لم يتطرق إلى الأمكنة المغلقة كالبيوت إلا نادرًا.

إنَّ المكان هنا ليس مجرد إطار تجري فيه الأحداث وتتحرَّك خلاله الشخصيات وحسب؛ بل هو الحامل لرؤية البطل، والمساعد على تطوير بناء الرواية، وفضاء يضمُّ كلَّ العناصر الروائية، فضلًا عن دوره المُكمِّل لدور الزمان، وصلتهِ الوثيقة مع باقي المكونات الحكائية.

وللنسَّق المكاني دوره في تجسيد الواقعية السِّحرية؛ فهو موطن الذات ،والآخر الذي أتى غازيًا مُستعليًا على الذات ومزدريها، هو ليس مجرد مخطّطٍ جغرافي؛ بل بطلٌ موازٍ لبطل الرواية؛ كونهُ داعمًا للمكونات السَّرديَّة، الغابة مثلًا بتقلباتها المناخية بين السكون والهياج باعثة لتحوُّل الشخصية، فمن المكان الأوَّل (شاش) تبدأ الحكاية عن طريق الاسترجاع، إلى المكان الثاني (عُلَّاج) في سرديَّة تتقاطع بنيتها في نظام استعاري يبدأ من عُلَّاج في وقفة سريعة أخذنا بها إلى (شاش) ؛ ليكشف لنا عن هُوية البطل التي يتشظّى منها المختزل السَّردي بوصفهِ مستوىً دلاليًّا لهُوية البطل الاعتبارية، حيث أحالنا فعل التَّذكر إلى صياغة سرديَّة تُشكّل فضاء البطل، وكذلك (الزارعي) بطلًا موازيًا، وتفصح عن التركيبة النفسية للشخصيتين ومخزونهما المحتقن واسميهما اللذين يحيلانا إلى بيئتهما، والنسيج الواقعي للمكان وشخصياتهِ المُنسحقة سياسيًّا، والغارقة في التفصيل المعيشي والفقر الروحي، إذ يبدو المكان "قَادِرًا عَلَى التَّنَاغُمِ مَعَ التَّحَوُّلَاتِ التي تُصِيبُ الشَّخْصِيَّةَ، بِحَيْثُ يَغْدُو الْمَكَانُ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ عَوْنًا مُهِمًّا لِلْمُتَلَقِّي؛ لِكَيْ يُدْرِكَ حُدُودَ التَّحَوُّلِ فِي الدَّوْرِ النَّصِّيِّ الْمُوكَلِ لِلشَّخْصِيَّةِ"[(10)]

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

فاعلية الوصف في بناء النصّ:

الرواية تراوح بين السَّرد الوصفي والوصف الحركي، فالوصف فيها ليس تزيينيًّا؛ بل هو وظيفة سردية تزوّدنا بالمعرفة؛ بُغية ربطِ النصّ بالخارج وتأكيد واقعيته، جاعلًا من المكان صورة روائية أكثر منه صورة وصفية.

والراوي أوقفنا على أغلب الصور الطبوغرافية للمكان؛ بهدف تأكيد العلاقة بين الشخصية والمكان، فقدّم لنا وصفًا لكثيرٍ من التفاصيل الجزئية وبخاصة بيئة (عُلَّاج) التي تتحرَّك فيها الشخصيات، فالوصف يتعاضد مع اللغة لتشكيل الفضاء السِّحري، إذ لم يكن ادخال الكاتب للواقعية السِّحرية ناشزًا في الرواية؛ بل جاء إثراءً لواقعِ الحياة في (عُلّاج)؛ كونها عنصرًا جدليًّا في بنية السَّرد يتشاكل فيها المنطقي باللامنطقي.

كما أنّ الوقفات الوصفية للمكان جاءت رصدًا واستبطانًا من الراوي العليم لتفاصيل المكان، حيث أفاض في رسم لوحته الريفية للغابة "خَرَجْتُ مَعَ جَدِّي نَبْحَثُ عَنْ شَيْءٍ لِلْأَكْلِ، كَانَ وَجْهُهُ شَاحِبًا كَالْخَشَبِ، يَمْشِي وَيَقِفُ. تَوَغَّلْتُ بَيْنَ أَشْجَارِ الْقُطْفِ، فِيمَا جَلَسَ جَدِّي فِي ظِلِّ شَجَرَةِ أَثْلٍ. كَانَتِ الْأَرْضُ آنَذَاكَ مُغَطَّاةً بِأَشْجَارِ الْقُطْفِ وَالْأَثْلِ، وَمَا هِيَ إِلَّا لَحَظَاتٌ حَتَّى تَحَرَّكَتِ الرِّيحُ وَارْتَفَعَتْ وَشْوَشَةُ الْأَغْصَانِ، وَصَارَتِ الرِّيحُ تَهُبُّ بِقُوَّةٍ. كِدْتُ أَمْلَأُ كِيسِيَ بِأَوْرَاقِ الْقُطْفِ عِنْدَمَا سَمِعْتُ الصَّرْخَةَ، ثُمَّ هَبَطَ بَعْدَ ذَلِكَ عَلَى الْأَرْضِ سُكُونٌ قَاتِلٌ..." [(11)]، في تشخيصٍ حيٍّ للطبيعة، كما وظَّف التشبيهات، مُظهرًا من خلالها سطوة المكان الذي يتجاوز علاقة التحديد الجغرافي واحتواء الشخصيات.

لقد اعتمد الراوي في سرده على التبئير الصفر، فهو عارف بأفكار الشخصية وما يدور في خلدها "... تَحَسَّسَ أَنْفَهُ ثُمَّ اتَّكَأَ وَتَذَكَّرَ عَيْنَيْ حَوَّاءَ النَّجْلَاوَيْنِ السَّوْدَاوَيْنِ، وَشُبِّهَ لَهُ أَنَّهُمَا فُوَّهَتَا بُنْدُقِيَّةٍ مُزْدَوَجَةٍ مُصَوَّبَةٍ إِلَى نَحْرِهِ، وَتَذَكَّرَ كَذَلِكَ صَاحِبَ اللاندروفر وَكَيْفَ أَنَّهُ مَزَحَ مَعَ الْأَهَالِي؛ لِئَلَّا يُصَوِّبَ نَحْوَهُمْ سَهْمَ الْخَبَرِ الْمَسْمُومِ رَيْثَمَا يَبْحَثُ الْمَوْضُوعَ مَعَ الزَّارِعِيِّ وَيَتَوَصَّلَا إِلَى كَلِمَةٍ يَجْتَمِعُ عَلَيْهَا أَهْلُ عُلَّاجَ. تَقَلَّبَ عَلَى فِرَاشِهِ كَثِيرًا، وَوَضَعَ أَصَابِعَهُ فِي الرَّمَادِ مَرَّةً بَعْدَ مَرَّةٍ، وَعِنْدَمَا أَقْبَلَ الْعَصْرُ كَانَ قَدْ طَرَدَ مِنْ ذِهْنِهِ فِكْرَةَ الرَّحِيلِ عَنِ الْقَرْيَةِ"[(12)] .

ويتواصل التبئير الصفر حتى نهاية الرواية "نَظَرَ إِلَيَّ الْبَدْرِي الَّذِي اسْتَسْلَمَ لِلنَّوْمِ فَجْأَةً وَفَكَّرَ: عِنْدَمَا الْتَقَيْتُ بِالْبَدْرِي أَوَّلَ مَرَّةٍ فِي قَرْيَةِ الصَّيَّادِينَ تَخَيَّلْتُهُ غِرًّا لَا يُعَوَّلُ عَلَيْهِ كُنْتُ عَازِمًا عَلَى طَرْدِهِ مِنْ شَاشٍ؛ إِذْ لَمْ يَكُنِ الْبَحْثُ عَنْ رَفِيقٍ يَعْنِي لِيَ الْكَثِيرَ، لَكِنِ الْآنَ كُلٌّ مِنَّا ذِرَاعٌ وَاحِدَةٌ"[(13)] ، فالراوي بتقنية التبئير الصفر لهُ أن يرصد مكامن الشخصيات وحواراتها الداخلية.

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

الزمن:

إنَّ الحدث في الرواية لا ينمو في خطٍ مستقيم؛ بل يخضع لتقنيات التذكر والاسترجاع والوصف، وهو ما يجعل الرواية شائقة، حيث زمن السَّرد لا يخضع للتتابع والخطيّة؛ بل للمفارقات الزمنية، فتقنية الاسترجاع مثلًا جاءت بكثرة؛ لانفتاح الحكاية على الذاكرة وخضوعها لسيطرة الراوي الذي اشتغل على ترتيبه وتتابعهِ، لاسيَّما وأن الحالة النفسية للشخصية تؤثر على الزمن السيكولوجي، وهو زمن متغيّر تبعًا للأحداث، فتقنية الاسترجاع مكَّنت الراوي من سبر أغوار الشخصيات وتأزماتها النفسية التي جعلتها عاجزة عن تثوير الواقع، وهو ما حتّمَ على الراوي إحالتنا إلى واقع مرجعي فقدَّمَ لنا حياة الشخصيات وقانون الغاب المتَّبع عند بعضها، وهيمنة التفكير الخرافي، وشخصية البطل المتناقض واستمراء القتل، والسُّلطة بين التهميش والاستلاب، وجميعها أفضت إلى السِّحرية الواقعية التي جاءت في شكل المُنقذ، أي إنَّه قدَّمَ لنا الواقع بكلِّ عفونته دون تزيين، وإلا لكان فعل ذلك مع البطل الذي أظهرهُ بصورته الحقيقية رجلًا فجًّا زانيًّا عنيفًا ومتهورًا، على غرار ما أَلفناهُ في الرواية العربية والعالميّة.

ويظهر لي أنَّ الكاتب اعتمد ما أسماهُ جيرار جينيت بالاسترجاعات التكميلية، وهي ((إحالات تضمُّ المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدَّ بعد فوات الآوان فجوة سابقة في الحكاية وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلًا أو كثيرًا وفقًا لمنطقٍ سردي مستقل جزئيًّا عن مُضي الزمن))[(14)]، وهذا تمامًا ما عمد إليهِ الراوي حين أراد أنْ يُضيئ على شخصية البطل "... مَاتَ وَالِدُهُ عَبْدُ السَّلَامِ الْبَدْرِي عَبْدِ السَّلَام فِي عُلَّاج فِي ضَوْضَاءِ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَّةِ الثَّانِيَةِ، إثر انْفِجَار قُنْبُلَةٍ كَانَتِ الطَّائِرَاتُ الْأَلْمَانِيَّةُ قَدْ أَلْقَتْ بِهَا عَلَى الْمَنْطِقَةِ، وَفِيمَا كَانَ يَقُومُ بِتَأْبِيرِ النَّخْلِ كَانَتِ الْقُنْبُلَةُ مَزْرُوعَةً فِي كَرَانِيفِ النَّخْلِ، وَمَا أَنْ وَضَعَ قَدَمَهُ هُنَاكَ حَتَّى طَارَ فِي الْهَوَاءِ وَتَمَزَّقَ أَشْلَاءً. انْتَقَلَ مَعَ وَالِدَتِهِ لِلْحَيَاةِ فِي الزَّعْفَرَانِ قَرْيَةِ (أبو جبجية) كَانَ فِي الرَّابِعَةَ عَشْرَةَ مِنْ عُمْرِهِ، فَاضْطَرَّهُ شَظَفُ الْعَيْشِ إِلَى امْتِهَانِ مِهَنٍ عَدِيدَةٍ حَتَّى اسْتَقَرَّ بِهِ الْأَمْرُ كَحَطَّابٍ. كَانَ الزَّمَنُ يَمُرُّ وَالْبَدْرِي يَتَوَغَّلُ فِي الْغَابَةِ وَيَعُودُ عِنْدَ الْغُرُوبِ حَامِلًا عَلَى ظَهْرِهِ حِزْمَةً كَبِيرَةً مِنَ الْحَطَبِ. كَانَ يُقَايِضُ الْحَطَبَ بِالدَّقِيقِ وَالشَّاي الْأَحْمَرِ، وَقَدْ مَارَسَ هَذِهِ الْمِهْنَةَ لِخَمْسِ سَنَوَاتٍ، وَكَادَ أَنْ يَسْتَسْلِمَ لِقَدَرِهِ وَيُوَاصِلَ عَمَلَهُ كَحَطَّابٍ حَتَّى نِهَايَةِ الْعُمْرِ، لَوْلَا أَنْ تَنَبَّهَ ذَاتَ يَوْمٍ إِلَى أَنَّ حَيَاتَهُ فِي مَكَانٍ آخَرَ، فَقَدْ تَكَفَّلَتْ رَصَاصَةٌ مَاجِنَةٌ بِوَضْعِ نِهَايَةٍ لِحَيَاتِهِ فِي الزَّعْفَرَانِ"[(15)]، وواصل الراوي استرجاعاته التكميلية في السياق نفسه إلى ما يقرب من العشرين صفحة، جميعها

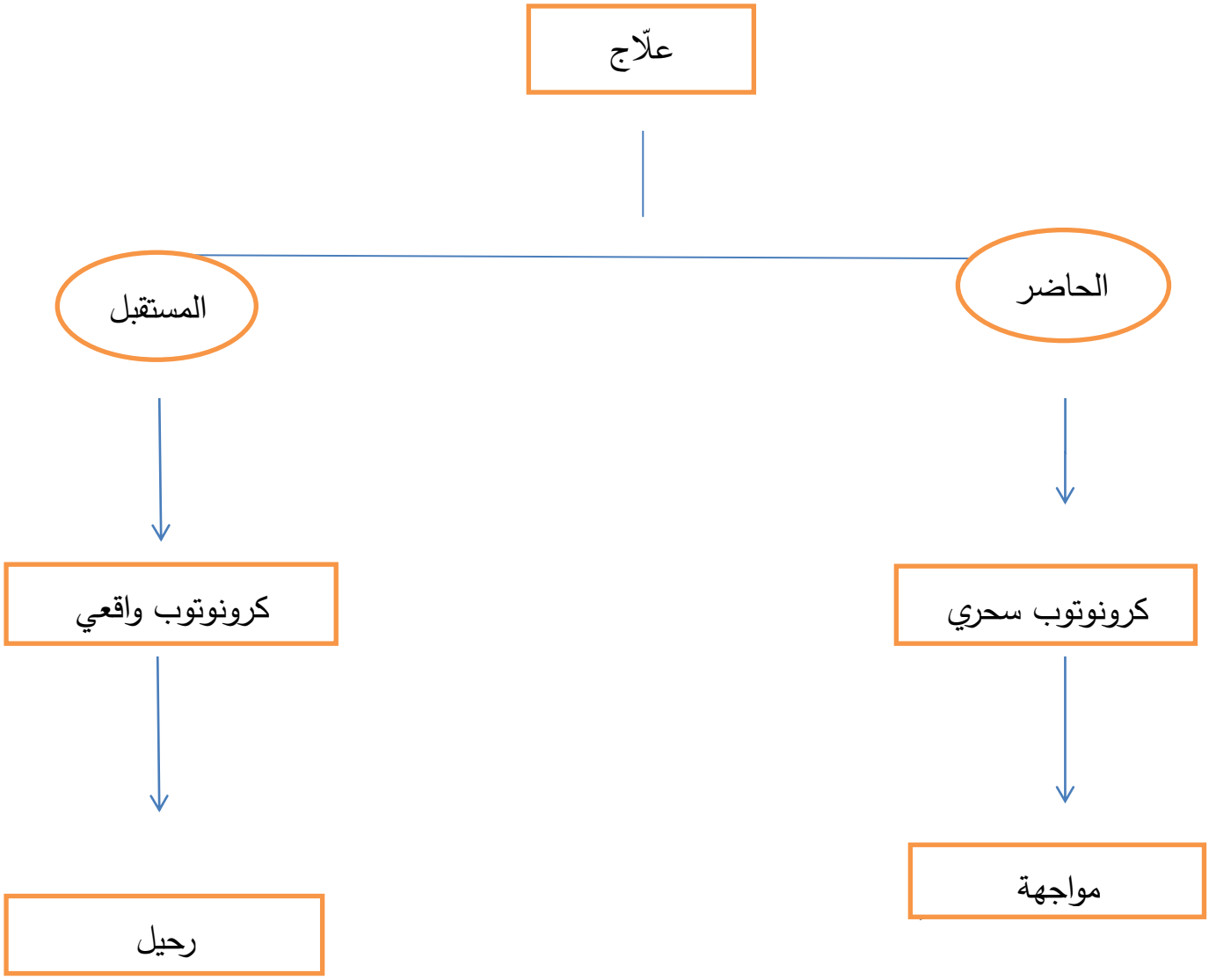
© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

حول حياة البطل وفقدانه لوالديه، وكيف بدأت علاقته (بالزارعي)الذي كان بمثابة صوت الضمير(للبدري)، وما تخلَّل هذهِ العلاقة من مواجهات وقتل، إلى أن غادرا سويًّا (شاش) متجهين نحو (عُلَّاج) وعلى الرغم من كل هذه المفارقات الزمنيّة إلا أنّي بصفتي كمتلقٍ لم أشعر بتقطّع السَّرد؛ بل ظلَّت العلاقة بين زمن الخطاب والقصة متوازية.

إنَّ العلاقة بين الزمان والمكان في الرواية علاقة كرونوتوبية chronotope انبنت على الاحتواء والتداخل بشكلٍ تفاعلي ضمن النسيج السَّردي وأبعاده الدلالية، ووفق المستويين الواقعي والسِّحري ، كون الكرونوتوب مُكونًا محوريًّا في بِنيّة السَّرد ، يتنوَّع ويختلف من نمط سردي إلى آخر، فالكرونوتوب في السَّرد السِّحري يتطلّب زمانًا ومكانًا يتلاءم وطبيعة التخييل، أما السَّرد الواقعي فيقتضي زمانًا ومكانًا واقعيين، ولعلَّ العريشية قد أجاد المزج بينهما فوظّف الأحداث السِّحرية في أمكنة واقعية ممازجًا بين الوقائع الواقعية والسِّحرية "كَانَتِ الزَّاوِيَةُ تَعُجُّ بِالنَّاسِ وَتَضِجُّ بِالتَّكْبِيرِ وَالتَّهْلِيلِ، وَتَصْدَحُ الزُّكْرَةُ وَضَرَبَاتُ الْهَادِي السَّرِيعَةُ عَلَى الْبِنْدِيرِ... وَفَجْأَةً فَتَحَ الْبَابَ شُرْطِيٌّ بِصُحْبَةِ جُنْدِيٍّ إِيطَالِيٍّ يَبْحَثَانِ عَنْ رَجُلٍ قِيلَ إِنَّهُ يَخْتَبِئُ فِي الزَّاوِيَةِ، وَصَرَخَ الشُّرْطِيُّ وَأَمَرَ الرِّجَالَ بِالتَّوَقُّفِ، بَيْدَ أَنَّهُمْ وَقَفُوا جَمِيعًا وَارْتَفَعَ هَدِيرُهُمْ، فَشَهَرَ بُنْدُقِيَّتَهُ، وَانْطَلَقَتْ رَصَاصَةٌ وَاخْتَرَقَتِ السَّقْفَ الْخَشَبِيَّ، فَسَكَتَ الرِّجَالُ، وَهَبَّ الْهَادِي دَافِعًا الْإِيطَالِيَّ بِبِنْدِيرِهِ فَلَكَزَهُ الشُّرْطِيُّ بِعَقِبِ بُنْدُقِيَّتِهِ، وَعَاجَلَهُ بِضَرْبَةٍ أُخْرَى عَلَى وَجْهِهِ طَرَحَتْهُ أَرْضًا. زَحَفَ عَلَى مُؤَخِّرَتِهِ مُسْتَعِينًا بِيَدَيْهِ، ثُمَّ تَنَاوَلَ عُكَّازَهُ وَصَوَّبَهُ نَحْوَهُمَا، انْطَلَقَ مِنْ بَيْنِ شَفَتَيْهِ هَدِيرٌ مُدَوٍّ. وَأَكَّدَ مَنْ حَضَرَ الْوَاقِعَةَ أَنَّ هَدِيرَهُ ذَاكَ قَدِ اخْتَرَقَ صَدْرَيْهِمَا وَمَاتَا"[(16)] .

والوحدة الزمنية وهي (الليل) والمكانية وهي (زاوية سيدي بن همال) شكلّتْ كرونوتوبًا سحريًّا لهُ تأثيره على الواقع؛ لتحقُّقِ وجود الزوايا، وكذلك الحضرة وما يحيط بها من لُبس وغموض بوصفها موروثًا ثقافيًّا، ويمكن أن نلخص الكرونوتوب عبر هذهِ الخطاطة:

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0



االكرونوتوب السِّحري جاء بموازاة الواقعي كنوعٍ من التشيِّيد لمأمولات في مُخيلةِ العاجز عن المجابهة؛ ليرتبط الزمان بالمكان ارتباطًا جدليًّا لا انفصام فيه في تكوين كرونوتوبي يعمل على استجلاء كثير من الدلالات داخل التشكيل السَّردي.

المكوّن الحواري في الرواية:

تعجُّ الرواية بالوصلات الحِوارية الخارجية بين الشخصيات، وهي حوارات حركيَّة يصف فيها الكاتب حركة الجسد أو نبرة الصوت، سبيلهُ في ذلك لغة فصيحة، ووصفٌ شائقٌ ماتعٌ، إلَّا أنَّ هذهِ اللغة الحوارية يسيطر عليها موتيف العنف والنبرات الحادّة الغاضبة، ما يدلُّ على عُنف أصحابها؛ فالبيئة القاسية شرَّبت قسوتها (للبدري والمزارعي) يظهر ذلك في وصف الطبيعة والريح التي تعوي كذئبةٍ فقدت صغارها، والغابة المُوحِشة، والأصوات المجهولة، والأشجار

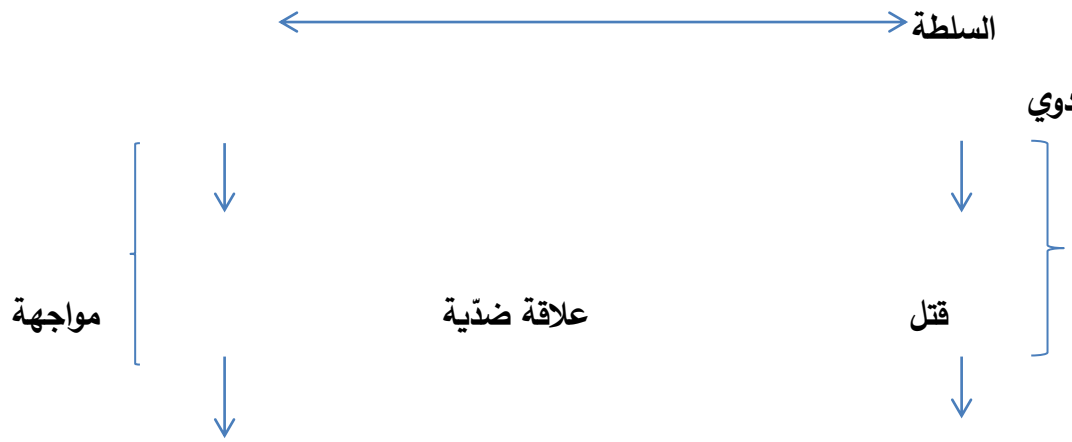
© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

والصخور، وليالي الشتاء الباردة، والجوع، كل ذلك جعل العنف ثيمة رئيسة في الرواية، وقفنا عندها في كثير من تفاصيلها سواء العنف الجسدي أو اللفظي على حدٍّ سواء.

ومن الواقع الإنساني العنيف إلى العنف السياسي جاء إيقاع النصّ عنيفًا، وتصاعدت حدَّةُ هذا العنف في وقفات نصيَّةٍ كثيرة، وهذا كله يغترف من أزمات الوطن والمحن التي مرَّ بها "سَارَ الزَّارِعِي إِلَى الْمُلَازِمِ وَجَذَبَهُ مِنْ يَاقَةِ مِعْطَفِهِ وَجَرَّهُ فِي اسْتِسْلَامٍ تَامٍّ دُونَ أَنْ يُبْدِيَ أَيَّ مُقَاوَمَةٍ، أَمَرَهُ الزَّارِعِي بِأَنْ يَضَعَ رَأْسَهُ عَلَى الدِّعَامَةِ الْخَشَبِيَّةِ فَامْتَثَلَ لِلْأَمْرِ، بَيْنَمَا أَمْسَكَ الْبَدْرِي بِالسَّاطُورِ بِكِلْتَا يَدَيْهِ وَرَفَعَهُ إِلَى مُسْتَوَى رَأْسِهِ وَهْوَ عَاضٌّ عَلَى شَفَتِهِ السُّفْلَى، وَحَزَّ عُنُقَ الْمُلَازِمِ وَأَخَذَتْ بَعْدَ ذَلِكَ رُؤُوسُ رِجَالِ الشُّرْطَةِ تَتَنَاثَرُ الْوَاحِدَ تِلْوَ الْآخَرِ"[17] .

ويتصاعد عنف النصّ حيث غاصت الشخصيات في العنف السَّادي، مُحمَّلة بتراكماتها النفسيَّة ودوافعها العدوانية "بَدَأُوا يَتَقَدَّمُونَ نَحْوَ رُؤُوسِهِمُ الْمُعَلَّقَةِ عَلَى الْعِصِيِّ وَالْجُثَثِ الْمُنْتَشِرَةِ فِي بِرَكِ الْمِيَاهِ بِالْوَحْلِ وَالدَّمِ، قَطَّبُوا حَوَاجِبَهُمْ، وَأَخْرَجُوا أَلْسِنَتَهُمْ عَاضِّينَ عَلَيْهَا بِأَسْنَانِهِمْ، ثُمَّ انْقَضُّوا عَلَى الْجُثَثِ الْمَفْصُولَةِ الرُّؤُوسِ، وَأَخَذُوا يَضْرِبُونَهَا حَتَّى أَنْهَكَهُمُ الضَّرْبُ، وَعِنْدَمَا خَارَتْ قُوَاهُمْ هَجَمُوا عَلَيْهَا كَالنَّمْلِ يَعُضُّونَ الْأَيْدِيَ وَالْأَقْدَامَ، وَيَبْصُقُونَ نُتَفَ اللَّحْمِ حَتَّى ذَرَعَهُمُ الْقَيْءُ"[18].

والكاتب أجاد تشكيل بنياته: السَّردية والدرامية والحوارية عبر تقنية الميتا سرد التي ظهر من خلالها الانسجام التكاملي بين فكرة الرواية وبناء الشخصيات، وإغناء المُتخيّل السَّردي مع هيمنة الأفعال الماضية التي تشير إلى دلالة انتهاء الأحداث، وترسم ملامح مرحلة معتمة تَظْهَرُ فيها بشاعة المشهد السياسي وتسلُّط الطبقة السياسية الفاسدة، ونهبها لأرزاق الشعب، واستخفافها بحياتهم، وهو ما أوقفنا على ثنائية الفناء والبقاء في واقع يفيض ألمًا وتوقًا يتوضّح ذلك في الخُطاطة الآتيَّة:



© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

اختفاء ⟷ **جثث**

عودة

إنَّ الشخصيات الجماعية هي أبطال الرواية، وهي شخصيات تعيش في قُبورها مهمشة ومُقصاة من خريطة ليبيا، شخصيات بروليتارية رثَّة يُقيِّدها العجز والفقر والاغتراب، وهو تهميش مرتبط بموقف السلطة، والراوي ضخَّ البؤس والسوداوية للمتلقي، لا من خلال أبطال الرواية وحسب؛ بل الشخصيات الثانوية كذلك؛ كونها تُشكّل صورًا واقعية تشي بدلالات تتصل بما هو اجتماعي وأخلاقي وسياسي، وهذهِ الشخصيات تكاثفت في فضاء المتن الروائي؛ لتقدِّم لنا صورة عن حياة الناس في عُلّاج لبشرٍ يعيشون القهر والاحتباس في حاضر قهريٍّ ومستقبل مسلوب، صحيحٌ أنّ الروائي العليم يُحدِّثنا عن الشخصيات، لكنّهُ في الوقت ذاته أتاح لها التحدُّث بأصواتها والتحاور فيما بينها، ممَّا بثَّ الحيوية في الأحداثّ وقَوَّاها، لاسيما أنَّهُ توسَّل فيها الحقل البصري، مع لغة خشنة فجّة شبيهة بالشخصيات التي تَقُولُهَا:

- **نعم أبو محراك يا بدري أم أنّي لا أملأ عينك؟**
- **تطلَّع إليهِ البدري بغضب وأومأ برأسهِ:**
- **ابتعِدْ يا أبو مِحراك. بيننا ثأر، ثمَّ أَنّي لا أُطيقُ رائحة الكلب الميّت المُنبعثة من بين أسنانك.**

اقترب منهُ وعيناهُ قد احمرتا وصرخَ في وجههِ:

- **أنا خنزير مثلك يا بدري لأنّي أُعطيك قيمة وأتحدَّثُ معك**
- **مضمض فمك بالزهر احكِ معي يا أبو محراك**[19] .

تجليات الواقعية السِّحرية في الرواية:

الرواية تقوم على عنصرين رئيسين متداخلين هما: المتن الحكائي بمكوناته المختلفة من وقائع وشخصيات وزمان ومكان، والخطاب الذي يمثِّل الكيفية التي يُطْرَحُ بها النصُّ السَّردي.

إن الواقعية السحرية من الأساليب والأدوات السَّردية التي استخدمها العريشية في تعاملهِ مع أزمة عُلّاج وواقعها السَّوداوي، حيث مكَّنتهُ من إعادة رواية الواقع السياسي المتردّي دون أن يُوقعه ذلك في مواجهة مباشرة مع السلطة، فضلًا عن دورها في شدِّ المتلقي للنصّ الروائي ورغبتهِ في معرفة وماذا بعد؟ مع غزارة التساؤلات المبنية على مرجعيات واعتقادات متعددة طرحها النصّ الذي ((يدخل بالضرورة في تصادم قوي بالعالم الحقيقي؛ لكي يُعيد صُنعه، إما بأَنْ

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

يُؤكده وإما أَنْ يُنكرهُ، لكن حتى العلاقة الأكثر سخرية التي يقيمها الفن بالواقع ستكون غير مفهومة إذا لم يُقلق الفن علاقتنا بالواقع وإذا لم يُعِدْ ترتيبها))[20].

بدأت الرواية بتشخيص الصِّراع بين الذات والمحيط، وعُلّاج بنية مكانية شديدة التأثير في تفاصيل الرواية؛ بل هي بنية التوتر فيها، حيث اتَّخذ الكاتب من الواقع مسرحًا لأحداثه، ذاهبًا بالحاضر إلى الماضي ، بتداعٍ صُوري ولغوي وفي شكل دائري لولبي تفرَّعت عنهُ عديد الثيمات التي تظافرت جميعها في تشكيل النصّ الروائي، حيث متح الروائي من الواقعية السِّحرية عبر مشهدية شديدة المركزية في تفصيل الحياة في عُلّاج، وكأنِّي بهِ يستتبع سيرته صبيًّا، فكان الضمير الراوي العارف بكلِّ شيء حيث المكان من الفاعليات النَّسقية التي أسهمت في إضفاء الغرائبية المُشكِّلة للبنية السَّردية المُثقلة بالوصف، فكثيرًا ما يستعيض الكاتب عن وصف الشخوص إلى وصف المكان؛ ليحوِّلهُ إلى شخصية هو أيضًا عنايةُ منهُ بالبُعْد الواقعي وتقويتهِ، وربطهِ بفكرة حضور الأجداد ((كانت الساحة التُرابيَّة المليئة بالنباتات الشوكيَّة وأشجار الرتم قد غصَّت بالأهالي. كانوا واقفين صامتين ناظرين ناحيَّة الكثيب، وبين الحين والآخر تهبُّ ريحٌ دافئة وتتساقط قطرات من المطر تُبلِّل وجوههم الحزينة تحت أَجولة الخِيش الخشنة، وهطل المطر مذرارًا واشتدَّ زئير الرعد، فتحوا خطواتهم باتجاهِ الكثيب حين لمحوا فوقهُ قبسًا من نار تعلو هالتهُ وتَخْفُت وأدركوا أنّهُ قبَسُ الجد الأكبر ... وما لبث أن اختفى القبس الأوَّل، وانطلقت صرخة من ناحية الكثيب وتبعتها صرخات مُوجعة ، وأنصتَ الأهالي في خشوعٍ لصراخ أجدادهم واغرورقت عيونهم بالدموع، وعادوا إلى بيوتهم وبكاؤهم كغُناءِ نِعاجٍ مُنهكة))[21]

وتجدر الإشارة هنا أنَّ التأكيد على حضور الأجداد في أكثر من موضعٍ في الرواية ليس عبثيًّا، ولا لسدِّ فجوات في الرواية؛ بل هو حضورٌ مُعلَّلٌ ، فقضية اليوم هي قضية الأمس وانكسارات الماضي هي أوجاع الحاضر، ومعركة البقاء أعدَّ لها الأجداد قديمًا والراوي باستحضارهم يُحرِّك الوعي التاريخي فينا ((ما أنْ أَقبل الليل حتى ظهر الأجداد كما لم يظهروا من قبل، تجمعوا فوق الكثيب صارخين وتداعوا بين أذرُعٍ بعضهم طويلًا، وبكوا ثم مضوا نحو البيوت مُتحسسين الطريق برؤوس أصابعهم كما لو كانوا مُسرنمين يمشون في صفٍ خلف الجد الأكبر))[22] والراوي باستحضارهِ للأجداد مرَّر لنا صورًا سحرية حابلة بالدلالات فها هو (الجد الأكبر يستلُّ عمود الخيمة الذي يتوسط الساحة ويُسلِّمهُ للبدري((حين وقف أمام البدري شدَّ لحيتهُ البيضاء التي تنحدر إلى مستوى ركبتيهِ، مدَّ يدهُ ولمس وجه البدري ونزل بيدهِ حتى صدرهِ وأخذ يضربهُ بأصابعهِ ، وتتبعت أصابعه بروز الحجاب الذي يتصالب على صدر البدري ثُمَّ هزَّهُ من كتفيهِ بعنف ومدَّ يدهُ فتمدَّدت ذراعهُ أمتارًا إلى عمود يتوسط الساحة حيث التفَّ حولهُ باقي الأجداد ، اقتلعهُ، اقتلعهُ ورفعهُ فوق رأسهِ مُلوحًا بهِ في الهواء ثُمَّ رماهُ باتجاه البدري))[23]، وقصة

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

العمود هذهِ تُعزِّز للحرب التي أرادها الأجداد وأَعدُّوا لها لكنَّ مخالب السلطة نهشتهم ، ودفنت معهم أحلامهم في الخلاص، وما عودتهم المُتخيلة هنا إلا لزلزلة مكامن النفوس واستنهاضها عبر شخصية (البدري) الذي سلّموهُ عمود المقاومة ، والذي هو عمود نور في قرية معتمة منسية من العمران ، ومُطفأة من خارطة ليبيا، إلّا أنَّ عيون الطامعين تتربص بها، وتُقرِّر أن ترمي بساكنيها إلى الجحيم في إشارة إلى أنَّ حرب اليوم مصيرية ، والعمود الذي يتوسط الساحة يشير إلى قوَّة المركز وبُؤرة النُّور، والعريشية أراد تجسيد المُتخيل إلى ملموس في سُرود تغلبُ عليها التعميَّة ؛ لتمرير نُقُودهِ السياسية بعيدًا عن عين الرقابة ؛ بل حتى توصيفهُ للحيةِ الجدِ الأكبر في بياضها وطولها فيهِ إشارة إلى طول الأزمة وقِدمها ، الأزمة التي أراد تضريمها مُجددًا في درامية عالية ((وحين لم ينطلق العمود واستقرَّ في باطن يدهِ أعادهُ إلى مكانهِ وهو منهكٌ ويدهُ مفتوحة الأصابع، ومُلطخة بالدم))[24].

إنَّ تفاعل الحدث مع المكان الذي يمثّل العمود الفقري في الرواية مع الدماء المُلطخة في أصابع الجد تأكيدٌ على أنَّ هذهِ الأرض لطالما غرقت في دماء النُبلاء، ولفَّها سكون الموت المتمثل في الانغلاق الفكري، فالمقاومة فيها موت والتغيير حلم، والمطالبة بحياة كريمة فكرة لا يجسر عقل أحدهم على البوح بها دون أن تُشرنقهُ أصفاد الاعتقال.

إنَّ الأجداد هم صوت الماضي الذي زلزل الحاضر، و(البدري) هو أمل الخلاص عند سكان القرية، لكنّ (البدري) الذي سلّمهُ الجد الأكبر العمود وقف أمام (الهادي) قائلًا: ((هذا العمود بعد أن باركهُ الأجداد أصيح سلاحك الذي يحتمي بهِ أهل عُلّاج، اصنع منهُ عُكازًا ولا تدعهُ يفارقك))[25].

والعجيب أن انبجاس الصور العجائبية عادة ما يكون في الأماكن المغلقة، لكنَّهُ في الرواية كان في الأماكن المفتوحة، حيث أذاب الكاتب إشعاعاتٍ سحريَّةً في سياق النصّ؛ بُغْية تخصيب الواقع بالخيال فها هو يسرد لنا قصة (الشتيوي) حين خرج مع جده للبحث عن شيء يأكلانه، وكيف توغلا بين أشجار القطف والرياح تهبُّ بقوَّة ((كدت أملأ كيسي بأوراق القطف عندما سمعت الصرخة ثمَّ هبط على الأرض بعد ذلك سكونٌ قاتلٌ. وقفت زمنًا جامدًا في مكاني لأُحدِّد الجهة التي صدرت منها الصرخة ، لكن لكثرة ما يتناهى في عُلَّاج من صراخٍ مجهول واصلتُ قطف الأوراق))[26]، ويستمر في سردهِ مازجًا حاستي الصوت والشم؛ بل وحتى اللمس بالسِّحري ؛ لضخِّ المشهد الدرامي بالتوتر الذي وصلني كمتلقٍ وجعلني أركض معهُ لمعرفة ماهية الصوت ((امتلأ الهواء برائحة موتٍ طري شعرتُ بها كيدٍ رطبة تتحسس وجهي لكثرة ما رأيت الموت وهو يزحف في بطء والتواء في عُلَّاج ، ولكثرة ما رأيت العيون وضوء الحياة يفارقها

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

ركضتُ وكانت خطواتي تنهب الأرض نهبًا ، لكني تأخرت لقد اختفى جسد جدّي تاركًا آثار مصارعته للألم والموت كما لو كان حصانًا يتمرَّغ))[27].

ومن خلال (الهادي) يُدخلنا الراوي معهُ إلى زاوية الصِّراع الأكبر والمتمثِّل في صِدام أهالي عُلَّاج مع أغنياء وأجهزة الدولة الذين قرروا تهجيرهم من أرضهم، فـ(الهادي) هو أحد الشخصيات الميتافيزيقية لما لهُ من خوارق لا يستطيعها البشر "كَانَ الْهَادِي مُتَشَبِّثًا بِعُكَّازِهِ، وَيَغُطُّ فِي سُبَاتٍ عَمِيقٍ مُنْذُ قُدُومِ صَاحِبِ اللاندروفر، وَقَدْ تَفَادَتِ الْأَمْطَارُ جَسَدَهُ، حَيْثُ هَطَلَتْ بِغَزَارَةٍ مِنْ حَوْلِهِ وَلَمْ تُبَلِّلْ جَسَدَهُ قَطْرَةٌ وَاحِدَةٌ، وَلَا تَزَالُ الرِّمَالُ تَحْتَهُ جَافَّةً وَدَافِئَةً"[28]، لقد اتَّخذ الراوي من (الهادي) محورًا رئيسًا لكسر إطار الواقعية في الرواية بكسر صورتهِ النمطية التي عرفناها في أوّل الرواية إلى أخرى فاعلة في صراع الهُوية والبقاء ،(الهادي) الذي انزاح بنا عن قوانين العقل والطبيعة وأدخلنا في عالم مفارق للمنطق ومُجافٍ للواقع كان جسرًا للتلاقي بين الواقع وتمثُّلات المتخيّل التاريخي في عُلّاج، (الهادي) الذي أتي عُلَّاج في ظروفٍ مجهولة ولا أحد يعرف أُصوله، هو رجلٌ مسالمٌ "لَمْ يُؤْذِ مَخْلُوقًا حَتَّى الْقَمْلُ لَهُ مَسَارِبُ عَلَى يَافِطَةِ قَمِيصِهِ وَوَلَائِمُ فِي عُنُقِهِ، وَلَكِنَّهُ لَا يَقْتُلُهُ" [29] ، ومثل هذا اللون من الواقعية السِّحرية لهُ صلةٌ بتراثنا، فلطالما سمعنا عن فلانٍ الذي لا تُبلِّلهُ الأمطار والذي شُوهِدَ في مكة المكرمة وهو بيننا، وهذا ما أوقعنا في ربكةٍ فكريةٍ لما فيهِ من خرقٍ لقواعد المنطق وقوانين الطبيعة.

ويبقى التساؤل قائمًا: هل حدث ذلك بالفعل أم أنّهُ ضربٌ من هذيان؟ هل ثمةَ قوًى غامضةٌ تتحرَّك من حولنا؟ وكم (هادي) يعيش بيننا ولا نُبْصِرهُ؟!

ولعلنّا هنا ندلِّل بتعريف سعيد يقطين للشخصية المشابهة لشخصيّة الهادي بأنّها: "ذَاتُ الْمَلَامِحِ الْمُفَارِقَةُ لِمَا هُوَ قَابِلٌ لِلْإِدْرَاكِ وَالتَّصَوُّرِ؛ وَذَلِكَ لِكَوْنِهَا مُبَايِنَةً لِمَا هُوَ مَرْجِعِيٌّ أَوْ تَجْرِيبِيٌّ، الشَّيْءُ الَّذِي يَجْعَلُهَا قَابِلَةً لِلتَّمَثُّلِ أَوِ التَّوَهُّمِ" [30] .

ويظهر أن أهالي علّاج وهم يعيشون محنة الخلاص وحلم التغيّير أسطَّروا واقعهم وأسقطوا السِّحري على الواقعي بحكم بساطة تفكيرهم، ووُجُودهم في بيئة تُهيمن عليها الأفكار والحكايات الخرافية المطمورة في رؤوسهم، لاسيما أنّ منهم من لم يغادر حدود (عُلّاج)؛ بل ولا يَجْسُرُ فكره على تصوُّر أنَّ ثمة حياةً في مكان آخر "كَانَ الْوَاحِدُ مِنْهُمْ يَسْقُطُ فَجْأَةً فِي حَبَائِلِ حُمَّى شَدِيدَةٍ لَا تُمْهِلُهُ طَوِيلًا، وَهُوَ يَعْتَصِرُ أَلَمًا ثُمَّ يُطْلِقُ صَرْخَتَهُ الْمُدَوِّيَةَ وَيَخْتَفِي جَسَدُهُ وَيَتَحَوَّلُ إِلَى شَبَحٍ يَحْمِلُ قَبَسًا مِنْ نَارٍ، وَيَطُوفُ لَيْلًا فِي طُرُقَاتِ عُلّاج التُّرَابِيَّةِ وَصَرْخَاتُهُ مُعَلَّقَةٌ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ"[31]، وفي ظنّي أنَّ طبيعة المكان، وثقافة سُكّانهِ المبنية على معتقدات يختلط فيها المُمْكن بالمستحيل، وليس ثمة تنمية بشرية تقتلع هذا التفكير الخرافي من رؤوسهم هو الذي عزَّز تكريس هذه المعتقدات "وَمَا هِيَ إِلَّا لَحَظَاتٌ حَتَّى تَحَزَّمَتِ السَّمَاءُ بِوِشَاحٍ مُلَوَّنٍ، وَأَشْرَقَتِ

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

الشَّمْسُ، وَهَذَا نَذِيرُ شُؤْمٍ؛ إِذْ لَا يَجْدُرُ بِالْأَوْلَادِ الْبَقَاءُ خَارِجَ الْبَيْتِ لَحْظَةَ شُرُوقِ الشَّمْسِ، وَالْمَطَرُ يَنْهَمِرُ؛ لِأَنَّ الذِّئَابَ فِي تِلْكَ الْبُرْهَةِ تَخْتِنُ صِغَارَهَا، وَإِذَا لَمْ تَتَمَكَّنْ فَالْمَوْتُ سَيُلَاحِقُ أَحَدَ الْأَوْلَادِ"[32].

وتتواتر صور الواقعية السِّحرية توازيًا مع السَّرد، وتعضيدًا لهُ من خلال شخصية (الهادي) التي أخرجها الكاتب من شكلها الواقعي؛ ليُحرّكها في سياق الواقعية السِّحرية بوصفها امتدادًا حيويًّا في بورتريه المقاومة وهو ما يمكن الإلماع إليهِ في المشهد الآتي:

"... أَخْرَجَ مِنْ جَيْبِهِ عُلْبَةَ سَجَائِرَ، وَضَعَ سِيجَارَتَيْنِ فِي فَمِهِ، وَبَقِيَ لِوَقْتٍ طَوِيلٍ يُحَاوِلُ إِشْعَالَهُمَا، وَلَكِنَّ الْكِبْرِيتَ كَانَ مُبَلَّلًا، رَمَى الْعُلْبَةَ وَرَاءَ ظَهْرِهِ وَصَاحَ:

- أَشْعِلْ لِحْيَتَكَ لِأُشْعِلَ السِّيجَارَتَيْنِ يَا هَادِي. تَقَدَّمَ الْهَادِي خُطْوَةً وَأَخَذَ يَحُكُّ لِحْيَتَهُ بِسَبَّابَتِهِ حَتَّى انْدَلَعَتْ نَارًا فِي لِحْيَتِهِ وَشَارِبِهِ الطَّوِيلِ، مَدَّ الْبَدْرِي وَجْهَهُ وَقَرَّبَهُ مِنْ لِحْيَةِ الْهَادِي الْمُشْتَعِلَةِ، ثَمَّ كَوَّرَ كَفَّيْهِ حَوْلَ السِّيجَارَتَيْنِ؛ دَرْءًا لِلرِّيحِ إِلَى أَنْ اشْتَعَلَتَا، نَفَثَ الْهَادِي لُعَابَهُ فِي كَفِّهِ وَمَسَحَ بِهَا لِحْيَتَهُ فَانْطَفَأَتْ"[33].

ولعلّنا هنا نلمس السِّحرية الواقعية الساخرة اللاذعة، حيث قدّمها الكاتب في صورة (الكوميديا السوداء Dark comedy) وفي حقيقة الأمر استوقفني هذا النصُّ كثيرًا لما فيهِ من حُمولة دلالية واجتماعية؛ فالبدري أيضًا كان ممن يمارس الجنس مع ابنةِ (الهادي)، وهو ذاته من يريد أن يقتصَّ من التومي ولا أعرف بدافع ماذا؟ هل بدافع الغيرة من التومي، أم تُراهُ أراد أن يأخذ حقَّ الهادي كونه دائمًا البطل مُهاب الجانب ولا أحد من أهل عُلّاج يعرف قذاراته؟ وفي ظنّي أنَّ الكاتب هنا أجاد استخدام السِّحرية الواقعية للكشف عن دناءة البدري الذي طلب من الهادي أنْ يُشعل النَّار في لحيته؛ إشارة إلى النيل من كرامة الرجل، بخاصة أنَّنا جميعنا نعلم دلالة اللحية عند الرجل العربي، وأنَّ حَلْقَهَا لهُ من أقسى أنواع العقاب الذي يمكن أنْ تُنْزِلَهُ به، لا سيما أنَّ سخرية (البدري) من (الهادي) لمسناها منذ الصفحات الأُولى في الرواية "نَزَلَ السَّائِقُ وَرَفَعَ يَدَهُ بِالتَّحِيَّةِ، فَرَدُّوا عَلَيْهِ بِرَفْعِ عِصِيِّهِمْ إِلَى مُسْتَوَى رُؤُوسِهِمْ وَقَالَ بِصَوْتٍ جَهْوَرِيٍّ:

- هَمَّ الْهَادِي بِالْوُقُوفِ رَافِعًا عُكَّازَهُ، فَجَذَبَهُ الْبَدْرِي مِنْ سَاقِهِ قَائِلًا:
- أَنْتَ لَا تُجِيدُ الْكَلَامَ حَتَّى مَعَ نَفْسِكَ. اُرْقُدْ هُنَا حَتَّى نُوقِظَكَ"[34] .

ولعلَّ هذا النصّ من أكثر النصوص التي تظهر فيها شخصية البطل المُغايرة لما عهدناه في الروايات العربية، إذ تتحرك شخصية البطل بين بُعدين متناقضين، فالبدري بطل الرواية قاتل وزانٍ وساخر وإن حاول الراوي تخفيف إجرام الشخصية ببعض المواقف الإيجابية، كوقوفهِ في وجه الشرطة لحماية عُلّاج، وهنا نتوقف أيضًا عند حادثة أخرى للهادي الذي "أَمْطَرَهُ شُرْطِيٌّ بِوَابِلٍ مِنَ الرَّصَاصِ بَيْدَ أَنَّ الْهَادِي كَانَ قَدْ بَلَغَ آخِرَ مَرْحَلَةٍ مِنَ الْوُضُوءِ، وَإِذْ فَرَغَ مِنْ غَسْلِ قَدَمِهِ

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

الْيُسْرَى أَخَذَ يَهُشُّ الرَّصَاصَ بِيَدِهِ كَمَا لَوْ كَانَ يَهُشُّ ذُبَابًا حَوْلَ جُرْحٍ، ثُمَّ قَرْفَصَ عَلَى مَسَافَةٍ، وَصَوَّبَ عُكَّازَهُ نَحْوَ إِطَارِ اللاندروفر وَهَدَرَ فَثَقَبَهَا.

بَهُتَ الْمُلَازِمُ وَأَخَذَ يَلْتَفِتُ تَارَةً نَحْوَ رِجَالِهِ وَتَارَةً أُخْرَى نَحْوَ الْهَادِي الَّذِي أَخَذَ يَقُولُ:

إِنَّ هَذِهِ الْإِطَارَ لَأَقْسَى مِنْ قَلْبِكَ أَيُّهَا الْمُلَازِمُ، وَأَخَذَ يَقْفِزُ عَلَى قَدَمٍ وَاحِدَةٍ رَافِعًا عُكَّازَهُ فَوْقَ رَأْسِهِ، وَيَذْرَعُ السَّاحَةَ جِيئَةً وَذَهَابًا، وَالرَّصَاصُ لَهُ طَنِينٌ وَرَنِينٌ فِي جَسَدِهِ وَمِنْ حَوْلِهِ"[35].

وما استوقفني كثيرًا وخلق عندي نوعٌ من ديالكتيك هو كيف ألبس الكاتب واقعيته السِّحرية للبدري؟ فمنذ أوَّل الرواية حتى هنا بتنا لا نكاد نفصل بينها وبين الواقع، وهذا مَرَدُّهُ الأكبر إلى شخصية (الهادي) الهادئة الغامضة المنطوية قليلة الكلام، وهي موائمة لتغليفها بكل مظاهر الفنتازيا، لكن أن يصبح (البدري) جزءًا من هذهِ السِّحرية فإن فكري يقف هنا، البدري؟!! أي صفات في الرجل تجعلنا نتماهى ونتفاعل مع ما أسبغهُ الكاتب عليهِ من سحرية، هذهِ الشخصيّة المتصعلكة أية قدرة لا بشرية يمكن أن تُوهبَها؟ وماذا أراد الكاتب بهذا الالتفاف حول الشخصيات؟!!

"أَسْنَدَ الْمُلَازِمُ ظَهْرَهُ عَلَى بَابِ اللاندروفر، ثُمَّ أَفْرَغَ مُحْتَوَى بُنْدُقِيَّتِهِ فِي صَدْرِ الْبَدْرِي فَطَرَحَهُ أَرْضًا، وَأَخَذَ يَتَدَحْرَجُ عَلَى الْأَرْضِ، وَأَخِيرًا فَرَدَ ذِرَاعَيْهِ وَقَدَمَيْهِ وَبَرَزَ لِسَانُهُ مِنْ بَيْنِ شَفَتَيْهِ، تَقَدَّمَ الزَّارِعِي قَلِيلًا ثُمَّ رَكَضَ نَحْوَ الْأَهَالِي، وَسَرْعَانَ مَا لَحِقَ بِهِ الْهَادِي يَقْفِزُ عَلَى قَدَمٍ وَاحِدَةٍ. رَفَعَ الْمُلَازِمُ بُنْدُقِيَّتَهُ إِلَى مُسْتَوَى رَأْسِهِ وَأَخَذَ يَصِيحُ وَهُوَ تَارَةً يَلْتَفِتُ نَحْوَ رِجَالِهِ، وَتَارَةً أُخْرَى نَحْوَ الْبَدْرِي الْمُمَدَّدِ وَسَطَ بِرْكَةِ مَاءٍ، وَفِي هَذِهِ الْأَثْنَاءِ نَزَلَ شُرْطِيٌّ وَتَوَجَّهَ نَحْوَ الْبَدْرِي، وَأَفْرَغَ مُحْتَوَى بُنْدُقِيَّتِهِ فِي صَدْرِهِ، ثُمَّ وَقَفَ مَصْعُوقًا مُرَكِّزًا بَصَرَهُ عَلَى صَدْرِ الْبَدْرِي الَّذِي يَصْطَدِمُ بِهِ الرَّصَاصُ وَيَطِيشُ، تَرَاجَعَ لِلْوَرَاءِ ثُمَّ هَرْوَلَ نَحْوَ الْمُلَازِمِ:

– إِنَّهُ مَسْحُورٌ، أُقْسِمُ أَنَّهُ مَسْحُورٌ، إِنَّ الرَّصَاصَ لَا يَخْتَرِقُ جَسَدَهُ، وَكَأَنَّنَا نَحْصِبُهُ بِالنَّوَاءِ"[36].

وفي حقيقة الأمر فاجأنا الكاتب بهذه الإحالة السِّحرية على مستوى التزامن الحدثي لسحرية الهادي الذي كان حينها "يَرْكُضُ عَلَى خَيْطٍ مِنَ الْأَسْلَاكِ الشَّائِكَةِ حَافِيًا، ثُمَّ تَوَقَّفَ وَشَرَعَ حَالًا فِي الصَّلَاةِ عَلَى الْخَيْطِ الْمُدَبَّبِ وَالْأَسْلَاكِ، وَحِينَ أَنْهَى صَلَاتَهُ قَفَزَ نَحْوَهُمْ، تَكَوَّمَ الرِّجَالُ حَوْلَ بَعْضِهِمْ، إِنَّهُ يَطِيرُ"[37]، وفي ظنّي أن الكاتب قصد تذويب الخط الفاصل بين الواقع والفانتازيا في عبثيَّة منظَّمة؛ فالأبطال مأزومون ولربَّما موتى يحاولون استعادةَ وُجُودهم عبر ترسيخ هُويتهم لينفجر النصّ في جدلية بين الموت والحياة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ كل هذهِ الانفجارات السِّحرية جاءت كمعادلٍ موضوعي يسمح بانطلاق كل هذهِ الشحنات المكبوتة وما يُلِحُّ عليهِ العقل الباطن ويُستحال تحقيقه على أرض

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

الواقع، الواقع الخانق والسياسة القمعية التي وضعت الشخوص في دوامة من العنف النفسي هو الذي ساق الواقعية السِّحرية كقوى مضادة خارقة تُفكِّك شراسة اليومي، ويتَّسع فيها الشُّعور بالقدرة على الفعل لذواتٍ تحيا واقعًا مُشوّهًا غارقًا في العنف.

ويظهر لي أنّ محمد العريشيّة لم يُرِد من خلال هذهِ الانزياحات السِّحرية إمتاع القارئ وإدهاشهِ؛ بل أراد نسج نمطٍ حكائي أليغوري يُرضِي لذَّة القارئ في مواجهة الجُرْم والقهر، فالنصّ السِّحري يُعَدُّ "بِنْيَةً لِعَالَمٍ مُتَخَيَّلٍ مُفَارِقٍ لِوَاقِعِهِ الْمَرْجِعِيّ؛ فَالنَّصُّ السَّرْدِيُّ لَيْسَ صُورَةً تُحَاكِي الْوَاقِعَ الْمَرْجِعِيَّ _أَوْ أَيَّ مَرْجِعٍ نَصِّيٍّ _ حَتَّى عِنْدَمَا تَكُونُ حِكَايَتُهُ عَنْ هَذَا الْوَاقِعِ"[38] .

ويرتفع مستوى الواقعية السِّحرية والتماهي بين الشخصيات بصفته مُكوّنًا رئيسًا من من مكونات اللغة السّردية في الرواية؛ إذ سرعان ما عاد بنا الراوي إلى الواقعية السِّحرية مُبَئِّرًا شخصية(الهادي) مُتحاورًا معها؛ ليضعنا أمام اللحظة الفارقة التي أَوقفنا فيها أمام مواجهة الموت باللامبالاة والعبثية مع الحياة، عبر أنسنة (الصِّلّ) وهو حيّة من أَخبث الحيَّات في محاولة من الراوي أن يخلع عليها لَبُوسًا ماديًّا يُوهِم بالواقعيّة، فاتحًا لدينا أُفْق الحَيْرة والدهشة، فها هو يُؤنسنها ويُذكّرُها مناديًّا إياها باسم (سعيد) "– أَيْنَ الْهَادِي ؟

صَاحَ الْبَدْرِي وَهْوَ يُزَمْجِرُ.

- نَعَمْ، مَاذَا تُرِيدُ يَا بَدْرِي؟
- أَيْنَ سَعِيدُ؟ إِنْدَهْ عَلَيْهِ حَتَّى يَزْدَرِدَ هَذِهِ الْأَجْسَادَ الْقَبِيحَةَ وَالرُّؤُوسَ الْقَبِيحَةَ.

قَرْفَصَ الْهَادِي وَيَدَاهُ مُتَشَنِّجَتَانِ وَهْوَ يَصِيحُ صَيْحَاتٍ مُتَقَطِّعَةً:

- سَعِيدُ... يَا سَعِيدُ... يَا سَعِيدُ...

وَمَا هِيَ إِلَّا لَحَظَاتٌ حَتَّى ظَهَرَ صُلٌّ عَظِيمٌ يَبْلُغُ طُولُهُ أَحَدَ عَشَرَ مِتْرًا، يَزْحَفُ فِي بُطْءٍ وَالْتِوَاءٍ، وَلِسَانُهُ نَاتِئٌ فِي حَرَكَاتٍ سَرِيعَةٍ، مُصَابٌ بِجُنُونِ الْجُوعِ.

صَفَّرَ الْهَادِي بِصَوْتٍ حَادٍّ، دَارَ الصُّلُّ حَوْلَهُ مَرَّتَيْنِ، وَفَاجَأَ الْجَمِيعَ بِانْقِضَاضِهِ السَّرِيعِ وَالْمُبَاغِتِ عَلَى الْجُثَثِ وَازْدَرَدَهَا الْوَاحِدَةَ تِلْوَ الْأُخْرَى عَلَى مَهَلٍ، وَقَدْ تَمَدَّدَتْ بَطْنُهُ وَانْتَفَخَتْ وَتَسَلَّقَ الْعِصِيَّ وَالْتَهَمَ الرُّؤُوسَ، وَأَخِيرًا تَوَجَّهَ نَحْوَ جُثَّةِ التُّومِي وَاخْتَفَى"[39] وإِنّي لا أرى في هذه الواقعية السِّحرية سوى تجسيدًا لثنائية العدم والوجود، فما لمسته كمتلقٍّ يُمَثّل جملةً من المتلقين أنَّ هذه النصوص السِّحرية بقدر ما تحملهُ من خَرْقٍ لقوانين الواقع التي تستجيب لتطلعات المتلقي العادي، فإنها تفتح أبواب التأويل عند الباحث واستقرائها بهدوء عبر منعطفات قصدها الكاتب؛ لتكون جسرًا للبوح عن عمق الوجع، فمن ذا يُصدِّق أن بشرًا ينادي ثعبانًا باسمه فَيُلبّيهِ، ثمَّ يُصفِّر له فيلفُّ حولهُ لفتين ثم يتوجَّه نحو الجثث ويبتلع كل هؤلاء الموتى ويغادر، إنَّ هذا أَشْبَهُ بالبانتوميم[40] pantomime إذا ما استثنينا نداء الهادي لسعيد والذي امتدَّ إلى البياض الذي

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

تركهُ الكاتب بين النداءات، وهو ما يشير إلى نداءات متكررة لثعبان مُتخيّل وَسَمَهُ بـ(سعيد) لسعادة مُتخيَّلة، مشهدٌ مفتوح على التأويلات، فالصورة جنائزية ناضحة بالموت، فهل ثمة من يحتفل بالموت،؟!وفي حقيقة الأمر أنَّ الكاتب أغرقنا في هُلامية العلامات التي كانت فيها السُّخرية وسيلته لمواجهة الخوف الإنساني وخُطُوبِ الزمان كخطاب غروتيسكي *grotesque* [41] أدى وظيفتهُ التهكمية في مواجهة العجز والانتصار الموهوم على مستوى المواقف الحقيقية، وكأنِّي بالكاتب اشتغل على صناعة المشهد الغروتيسكي؛ لخلق مفارقات مُثقلة بالسُّخرية المُوجعة، وطافحة بالمحمولات السياسية التي تنأى بالكاتب عن السَّرد المباشر.

لقد فتح الكاتب ذاكرتهُ للمتلقِّي كاشفًا عن نُدوبِ التاريخِ في ذهنهِ بتقنية الواقعية السِّحرية التي تعطي البدائل المختلفة والمُدْهشة في تجاوزٍ لكلِّ الحدود الفيزيائية التي صنعت هذهِ النهاية الجنائزية التي لم ير بطل الرواية بعدها سوى حواء زوجة (أبو محراك) التي أحبَّها ولم يظفر بها، وإن كان الكاتب لم يُحَدِّثنا عن طبيعة هذا الحِب وإن كان متبادلًا أو من طرفهِ هو وحسب، فحواء لم تظهر سوى في نقمتهِ على زوجها التي تحولت إلى عِراكٍ أضْعَفَهُ فيهِ ظهور حواء التي لمحها "مُقْبِلَةً مَعَ النِّسَاءِ تَعُضُّ عَلَى طَرْفِ رِدَائِهَا، فَصَرَخَ صَرْخَةً مُدَوِّيَةً، وَشَقَّ قَمِيصَهُ إِلَى أَسْفَلَ، وَجَثَا عَلَى رُكْبَتَيْهِ أَمَامَ أَبُو مِحْرَاكٍ، وَزَأَرَ بِصَوْتٍ قَوِيٍّ: أُقْتُلْنِي يَا أَبُو مِحْرَاك، أُقْتُلْنِي مَرَّةً أُخْرَى. لَقَدْ قَتَلْتَنِي يَوْمَ اسْتَوْلَيْتَ عَلَى حَوَّاءَ"[42] .

ولعل هذه هي الصورة الوحيدة التي تظهر فيها المرأة مُؤثرة، ما عدا ذلك فالمرأة لم تخرج عن حدود الجنس والرغائب الرخيصة:

"– لَسْتُ حَزِينًا سِوَى عَلَى حَوَّاءَ.

– وَمَاذَا سَتَفْعَلُ لَكَ الْمَرْأَةُ، تَشُدُّكَ إِلَى قَاعِ الْحَيَاةِ حَيْثُ عُفُونَةُ النَّاسِ وَقَذَارَتُهَا.

– لَكِنَّها امْرَأَةٌ يَا زَارِعِي.

– أَعْرِفُ أَنَّهَا جَمِيلَةٌ، لَكِنَّ ثَمَّةَ رِجَالًا نَصِيبُهُمْ مِنَ الْحَيَاةِ الرَّحِيلُ، وَالْمَرْأَةُ كَالْمَسَامِيرِ تَدُقُّ الرَّجُلَ فِي الْأَرْضِ وَلَا يَخْلَعُهُ إِلَّا الْمَوْتُ"[43].

وانتهت الرواية برحيل البدري والزارعي من علّاج إلى مالطا هربًا من بطش الحكومة، (البدري) الذي كان أمل أهل قريتهِ في البقاء والخلاص، يغادرهم دافعًا ضريبة تمردهِ على الحكومة، لتبقى الواقعية السِّحرية مجرد جناحٍ يُحلِّق بهِ الحالمون إلى مدائن تسمح لهم بمجابهة الحكومة وتَقَنعِ البطولة.

الخاتمة

1. الواقعية السِّحرية تيار أدبي عالمي ووسيلة نقديّة في المنجز الروائي؛ لتمرير جملة من الرسائل والانتقادات، وفتح آفاق جديدة في التعبير ونقد الواقع الأيديولوجي، فضلًا عن كسر

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

البناء الموضوعي والفني، كما أنَّ رمزيتها تحمي الروائي من بطش الأنظمة في دول تمنع حرية الرأي وتحاسب عليها.

2. احتفاء الكاتب بالمكان (علّاج) جعلهُ ينسج عوالمَ سحريةً مفارقةً للعقل داخل النصّ الواقعي، نقد من خلالها الممارسات السلطوية في بقعة مكانية سكانُها في القاع، ويحاولون أن يجدوا لهم مكانًا تحت الشمس، لكنّ الحكومات غمدت سكاكين أطماعها في أرزاق الناس، وأرادت أن تقتلعهم من تُربتهم ببيعها إلى أحد أذناب الحكومة والذي أراد تحويلها إلى مطار.

3. الرواية مشحونة بالدهشة والمفارقات التي أسبغها الكاتب في بنية الرواية التي تختزل تاريخ علّاج في جملة صور تنفتح على فضاءٍ تخييلي ثيمته الرئيسة الصراع مع السلطة التي رمتهم بشيخوخة القهر.

4. ارتكز الكاتب في روايته على ثقافته الشعبية ماتحًا من عوالم السحر والتعاويذ والأسطورة، وجميعها آليات تشكّل ما يُعرف بالواقعية السحرية.

5. الرواية تصوّرِ لنا جملة من البسطاء لا يظهر عندهم الفرق بين الواقعي والمتخيّل، أرادت الحكومة أن تسلبهم أرضهم وترمي بهم لِتنشَبَ الأزمة بين القامع والحالم بالتحرّر.

6. الواقعية السِّحرية في الرواية كانت وسيلة الكاتب إلى طمس فعل الواقع واستحداث فعل مغاير يكون فيه المتلقي في مواجهة واقع مضمَّخٍ بالطمس والزيف.

7. اعتمد الكاتب على القصّ ما بعد الحداثي والمتخيل السَّردي في تركيب شخصياتهِ، فمازج بين عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، وحشد في روايتهِ أبعادًا اجتماعية وسياسية، مُستلهمًا المعتقد الخرافي والبُعْد السياسي في الكشف عن تاريخ علّاج وتعرية المسكوت عنه عبر كرنفلة المواجهة بين سُكَّانها ورعايا الحكومة.

8. الرواية تقوم على الكرونوتوب حيث يقف الزمان والمكان في سحريتها على مستوًى واحدٍ.

9. جاءت الواقعية السِّحرية منسجمة مع روح النصّ والقضية المحورية فيه، فضلًا عن أن الكاتب طوّع اللغة في تصوير مشاهد الحياة اليومية لشريحة فاقدة لأبسط أبجديات الحياة، كاشفًا بسخريةٍ عنيفةٍ التشوُّهَ الإنساني الذي لحق بها جرّاء تسطيح السلطة الحاكمة وتهميشها لها، لخطاب نقدي غير مباشر.

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

الهوامش:

(1) David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan: The Routledge Encyclopedia of Theory, 2005.P 281. Narrative

(2) فوزي عيسى، الواقعية السِّحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د. ط، 2009م، ص3.

(3) المصدر نفسه، ص:5.

(4) عباس عبد جاسم، ما وراء السَّرد– ما وراء الرواية–، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق. بغداد، ط1، 2005، ص36.

(5) Gerard Genette, Figues 1, Points, Seuil ,1966, p101.

(6) عبد الجليل الأزدي، عتبات الموت– قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، ص:٣٩. وهو في هذه القولة، يترجم نظرية شارل گريفل حول العنونة.

(7) كلود دوشيه، (عناصر علم العنونة الروائي، أدب، فرنسا، عدد12، كانون الأوّل، 1973م، ص52، 53.

(8) شعيب حليفي، النصّ الموازي للرواية. استراتيجية العنوان، مجلة الكامل، العدد 46، 1992م، ص 84، 85.

(9) أحمد يحيى على/ أحمد عبد العظيم محمد/ علاء عبد المنعم إبراهيم، بلاغة الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2013م، ص272.

(10) الرواية ص21، 22.

(11) الرواية ص28، 29.

(12) الرواية ص110.

(13) الرواية ص 111.

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

(14) جيرار جينيت، خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد المجيد الأزدي، وعمر حلّي، الهيئة القومية للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص62.

(15) الرواية ص40، 41.

(16) الرواية ص30.

(17) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

(18) الرواية ص103.

(19) الرواية ص25،26.

(20) بول ريكور، من النصّ إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة، وحسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2001م، ص13

(21) الرواية ص38.

(22) الرواية ص61.

(23) الرواية ص62.

(24) المصدر نفسه.

(25) المصدر نفسه.

(26) الرواية ص29.

(27) الرواية ص22.

(28) الرواية ص23.

(29) الرواية ص68.

(30) سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 1977، ص93 .

(31) الرواية ص21

(32) الرواية ص59،60.

(33) الرواية ص86.

(34) الرواية ص23،24.

(35) الرواية ص93.

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

(36) الرواية ص89،90.

(37) الرواية ص99.

(38) يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميُّز الخطاب، دار الآداب، ط1 ،1998، ص24.

(39) الرواية ص 105، 106.

(40) فن المحاكاة لكلِّ ما تحتويه الحياة، ويركِّز مسرح البانتومايم على قصص خرافية، وحكايات تحكي الصِّراع بين الخير والشر، ينظر: ويكبيديا الموسوعة الحرّة.

(41) الخطاب الغروتيسك يصوِّر موقفًا فكريًّا، وفلسفة خاصة، نابعة من نظرة الكاتب تجاه لامعقولية الأشياء، حيث يصير الحزن مُتخفيًا في أعماق الهزلي، والسرعة إلى الضّحك تكون بديلًا عن السرعة إلى البكاء، ينظر: حمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخيِّيل والتداول، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2012م، ص93.

(42) الرواية ص27.

(43) الرواية ص111.

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0

المصادر والمراجع:

1- أحمد يحيى وأحمد عبد العظيم محمد وعلاء عبد المنعم إبراهيم، بلاغة الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2013م.

2- بول ريكور، من النصّ إلى الفعل، أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة وحسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2001م.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد المجيد الأزدي وعمر حلّي، الهيئة القومية للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

4- حمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا للنشر،الدار البيضاء ،ط2 ، 2012م .

5- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1977م.

6- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية. استراتيجية العنوان، مجلة الكامل، العدد 46، 1992 م .

7- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق. بغداد، ط1، 2005 م.

8- عبد الجليل الأزدي، عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، فضاءات مستقبلية، المغرب ،1996م

9- فوزي عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2009م.

10- كلود دوشيه، (عناصر علم العنونة الروائي، أدب، فرنسا، عدد12، كانون الأوّل، 1973م.

11- يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، جار الآداب، ط1، 1988م.

12- David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan: The Routledge Encyclopedia of Theory, 2005.P 281. Narrative

13- Gerard Genette, Figues 1, Points, Seuil, 1966, p101

© للمؤلف (المؤلفون)، يخضع هذا المقال لسياسة الوصول المفتوح ويتم توزيعه بموجب شروط ترخيص إسناد المشاع الإبداعي CC BY-NC 4.0