

# رواية الغزو عشقاً

## دراسة دلالية

دكتور

إبراهيم عبدالعزيز زيد

المؤتمر الدولي الأول للسرديات – كلية الآداب بالإسماعيلية  
ج. قناة السويس (٢٩ – ٣١ مارس ٢٠٠٨م)

# إهداء

إلى العالم الجليل  
أستاذى الدكتور / عبدالرحيم الكردى  
قطرة من فيض جودك

إبراهيم

## رواية الغزو عشقاً – دراسة دلالية

د. إبراهيم عبدالعزيز زيد

قدمت الرواية العربية صوراً متعددة للعلاقة بين الشرق والغرب، أو ما يعرف بالصراع مع الآخر، وصارت بعض هذه الروايات علامات بارزة في تاريخ الرواية، وعلماً على أصحابها مثل "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و"البعيدون" لبهاء الدين الطود.

ولم تخرج معظم هذه الروايات عن أشكال ثلاثة إما الانبهار التام بالآخر، أو الرفض التام له، أو محاولات للتوفيق أو التلفيق بينهما. وكانت الدراسات النقدية على وعى بهذه المدارات فرصت هذه الصور في رحلتها إلى الغرب حيث موطن الآخر أو في الاتجاه المعاكس بحثاً عن (حوار/ لقاء/ صدام/ إطار) حضارى بين الأنا والآخر<sup>(1)</sup>، وصارت هذه الثنائية – إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر – في هذا السياق أشبه بالثنائيات الكونية، مما يؤهلها للاستمرارية إبداعاً ونقداً.

وتطرح الكاتبة نجلاء محرم في روايتها (الغزو عشقاً)<sup>(2)</sup> صورة من صور علاقة الأنا بالآخر، وهو ما يطرح هذا التساؤل:

إلى أى الأشكال الثلاثة ستتحاز الرواية؟ وهل تعالج رواية تكتب في زمن العولمة زوايا أخرى لعلاقة الأنا بالآخر؟

- ١ -

يسعى الباحث في هذه الدراسة إلى الكشف عن البنية الدلالية في النص السردي عبر ثلاثة مستويات (البنية الجمالية – البنية المعرفية – البنية الدالة). وتحقيقاً لهذه الغاية انطلق البحث من المفاهيم الإجرائية للإرث السيميولوجي عند كل من جريماس ويورى لوتمان، وكلاهما ينطلق – من مفهوم دى سوسير – الذى يرى أن اللغة جزء من علم العلامات، على عكس ما يقوم به سيميولوجيون آخرون مثل رولان بارت، وكلاهما – جريماس ويورى لوتمان – يتميز بقدراته الإجرائية؛ الأول هدف من خلال علم الدلالة إلى "إبراز حركية الدلالة وإعادة بنائها من خلال تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق "سلم ترانبي"

- ٣ -

متكامل البناء"<sup>(٣)</sup>، أى إن الدلالة وفق هذا المنظور مثل اللغة يمكن تعيينها لأنها تخضع لنظام، وذلك وفقاً لإجرائين رئيسيين حددهما<sup>(٤)</sup>:

الأول: الاستقراء الذى يرمى إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (والمقصود المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع.

الثانى: التحليل الذى يقتضى الوفاء للمثال النموذجى على مكونات المدونة.

ويتميز منهج جريماس - وفقاً لهذا - بقدراته الإجرائية ووفرة مصطلحاته مما جعله دائماً نقطة بدء عند كثير من الباحثين، واتجه كثير من الباحثين إلى تطوير هذا الإرث الجريماسى<sup>(٥)</sup>. ومع ذلك لم يسلم منهجه عند تطبيقه من نقد، واتهم بشكلايته، وقد رأى الباحث - في ضوء ما حدد من سعى - تطوير هذا المنهج من خلال منجز يورى لوتمان في "سيميائية الثقافة" حيث تبرز الثقافة بوصفها "تراتباً لأنظمة دالة ..، وهى مجموعة نصوص ووظائف مناسبة لها أو آلية توليد تلك النصوص"<sup>(٦)</sup>.

ويتخذ يورى لوتمان من مصطلحى ضمن النصية وغير النصية، ويعنى بهما داخل النص وخارج النص، منطلقاً لتحديد موقع كل عنصر في النص، ويعمل على "إدخال العلاقات والبنى غير النصية في تفاعل جدلى خلاق مع النصوص بصورة تضى لنا بنية النص، وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية، لا في حركيتها الداخلية فحسب، ولكن في تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية في الوقت نفسه"<sup>(٧)</sup> وبذلك يتكشف السياق المعرفى للنص من خلال دلالات الحضور والغياب ليسهل تحديد البنية الدالة في النص.

- ٢ -

تدور أحداث الرواية في زمانين مختلفين يجمع بينهما مكان ثابت هو "ميت العامل"، الزمان الأول أثناء الحملة الفرنسية على مصر حيث يبرز واحد من الأعيان هو الشيخ أبوقورة يقاوم الفرنسيين، وتتاح له فرصة أن يمتلك إحدى الفرنسيات القادمات مع الحملة (جوليا) ثم يتزوجها، أما الزمان الثانى فيشمل أحفاد أبى قورة بعد مائتى عام من جوليا، وهم يحملون سماتها من شعر ذهبى وعيون خضراء وبشرة بيضاء، ويشمل أحفاده من فاطمة وهم يحملون ملامح كتلك المنقوشة على جدران المعابد المصرية.

- ٤ -

تشير الرواية - إذن - إلى أحداث تاريخية وقعت في مصر، وما أكثر الروايات التي تعرضت للأحداث التاريخية منها ما كان رصداً تسجيلياً، ومنها ما توقف عند بعض محطات التاريخ ليعكس عليها الواقع الاجتماعى المعيش، والرابط بين هذه الروايات ليس في اشتماله على الجانب التاريخى في النص الروائى إنما في كون الزمان هو المحرك الرئيسى للأحداث، والتمايز يأتى من نقطة البدء<sup>(٨)</sup> فالذين يبحثون عن الفردوس المفقود يعلون من قيم الماضى، والذين ينسبون الفضل إلى منجزات العصر يعلون من قيم الحاضر، ومنهم من حاول أن يستشرف المستقبل في بحثه عن الماضى، أو قراءته للحاضر، وفى ضوء هذا التفاوت تتفاوت الشخصيات الفاعلة في النصوص وفى نسق القيم المرتبطة بها في بعديه المعرفى والأخلاقى.

يسترعى الانتباه في رواية الغزو عشقاً أنها تجعل المكان هو عنصر "الثبات" في الرواية في مقابل تحول الزمان، وفى ضوء الثابت والمتحول يمكن أن نعيد النظر في التاريخ بوصفه تجسيداً لقضايا الإنسان وفى نسق قيمه في كل زمان وإن تغيرت الشخصيات وطبيعة الأحداث. وهو ما يمهد أيضاً لاستقبال الرواية بوصفها رواية (أصوات) تعبر عن وجهات نظر متباينة أو متماثلة لموضوع واحد؛ أعنى أن البعد الدلالى سيكمن - في هذا السياق - في الفعل السردي وليس الفاعل السردى.

في ضوء ما سبق يبدو مشروعاً أن نطرح هذا التساؤل:

كيف تم توظيف مفهوم الزمان / التاريخ في النص الروائى؟

تتبنى الرواية مفهوم العرب للزمان؛ أعنى الزمن الدورى وليس الأفقى، وفيه تتشابك أحداث الماضى بالحاضر والمستقبل، والحاسة التاريخية عند المبدع هى التى تقرب بين (الزمنى) و(اللازمى)، الزمنى الذى هو زمن كتابة النص، واللازمى الذى هو تاريخ مفتوح يسقط منه ما يشاء، ويستبقى منه ما يشاء<sup>(٩)</sup>.

ومع كثرة الإحالات في الرواية للإشارة إلى مراجع تاريخية أو ذكر معلومات تاريخية أو جغرافية، يتوقف الباحث أمام ما أبقتة الرواية من التاريخ المفتوح، لقد كان أمام الرواية كما تقول:

"ثلاثة آلاف عام احتلال؟! تصور ثلاثة آلاف عام" [ الرواية ص ١٦٥ ]

لكنها توقفت عند فترة الحملة الفرنسية على مصر، وهي الفترة التي مثلت (مراجعة للذات)، الذات التي عاشت قبل هذه الأعوام فترات من الانحطاط الفكري والثقافي واجهت به الآخر بمنجزه الحضارى، وحملت هذه المواجهة دلالات إيجابية ودلالات سلبية في نسق مجاورة، وفي ضوء فهمنا لهذا النسق وترتيب العلاقات داخله تمت مراجعة الذات في سياقات مختلفة، لكن المتفق عليه أن مراجعة الذات - في حد ذاتها - علامة تطور بمفهوم دارون، من ثم اتفق كثير من مؤرخى الأدب أن يجعلوا من هذه الفترة بداية مرحلة التطور والتجديد، وهكذا يمكن أن نقرأ كتابات تحمل عناوين مثل "تطور الأدب الحديث في مصر" و "التطور والتجديد في الشعر المصرى" تبدأ هذا التطور من هذه النقطة، وتبدو إشارة أحمد درويش في هذا السياق لافتة فالغرب - في هذه الفترة - بدأ يعى ذاته فسارت موجة من التيقظ هناك في مقابل موجة من الحذر هنا، لتجد الذات الشرقية أنه ليس أمامها إلا أن تتأمل الآخر<sup>(١٠)</sup>.

يمكن القول - إذن - إن بدء التكوين السردى في الرواية كامن في هذه الإشكالية حول مراجعة الذات لهذه الفترة بعد مرور مائتى عام عليه.

"أعجبنا الاحتلال الفرنسى .. أعجبنا جدا .. لدرجة أننا أقمنا الاحتفالات بمناسبة مرور مائتى عام عليه / معضلة لا سبيل لفهمها .. أن يعجب المقهور باستمرار قهره بقاهره" [الرواية ص ١٦٥/ص ١٨٧].

وهو التكوين الذى يمكن رده إلى تناص داخلى للكاتبة مع قصة قصيرة نشرتها في مجموعة (تعظيم سلام) تحت عنوان "طرطور على رأس الملك" تعالج فكرة الاحتفالات بمرور مائتى عام على الحملة الفرنسية

" نعم سيضعون فوق هرمى طرطوراً! نعم .. طرطوراً! قالوا إن قمته كانت مغطاة بالذهب .. وهى لم تكن كذلك .. حقاً نحن غطينا الكثير من أشياءنا بالذهب .. ليضوى شعاع الشمس عليها .. لتلمع تحت ضوء القمر .. لتخشع لها القلوب، وتنبهر بها العقول .. ففتحنى الدنيا أمامنا .. ويتضائل الأعداء حقارة! نعم .. لكننا لم نفكر في أن نصنع من الذهب طراطيراً!"<sup>(١١)</sup>.

لقد غزا مصطلح (الآخر) حقولاً معرفية كثيرة، وارتبط بفكرة "الإقصاء" للذات، لكننا سنطرح هذه الحقول المعرفية جانباً، وننصت لمعاجم اللغة بوصفها أبجدية الإنسانية التي تحيا فيها كائنات مانت في لغتنا المعاصرة وفي الوقت ذاته يبقى المعنى المعجمي هو المعنى المركزي لكل الدلالات، وتقول المادة المعجمية إن الآخر هو "أحد الشئيين ويكونان من جنس واحد"<sup>(١٢)</sup> أى إن المعنى المركزي ينص على بعد المشابهة/المشترك على عكس الحقول المعرفية الأخرى التي تركز على بعد المخالفة، أى إن التشابه يكون في النوع وليس الدرجة قد يكون أحدها الصوت والآخر الصدى. فإذا انتقلنا بهذا المفهوم اللغوي إلى عنوان الرواية بوصفه دالاً، وجدنا أن الغزو في أحد معانيه اللغوية "ما طلب وقصد"<sup>(١٣)</sup> وقد طلب العشق (الغزو عشقاً) وأولى مراتب العشق كما يذكر الأنطاكى في (تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق) هي العشق بالروح "فالروح هي أطف ما في البدن لذلك كان العشق أول ما يتشبث بها"<sup>(١٤)</sup>.

وهو ما يجعلنى أطرح تساؤلاً آخر: هل من الممكن أن تلتقى الخطوط المتوازية؟  
أمن الممكن أن يتحول صراع الأنا مع الآخر إلى عشق؟

أعنى النقاء يحفظ للأنا خصوصيتها، وللآخر خصوصيته على خلاف التماهى (الانبهار التام) والتضاد (الرفض التام) والالتقاء الوهمى (التوفيق/التلفيق) وأول ما يتوقف عنده الباحث هو تهميش الرموز التاريخية في النص الروائى مثل (حسن طوبار - محمد كريم - بونابرت - كليبر) في مقابل إعلاء نماذج جديدة تتجاهلها كتب التاريخ، ويهمشها المؤرخون، أعنى (أباقورة - جوليا - دوجا - على الشناوى ..) وهم بالضرورة موجودون في التاريخ وإن تغيرت الأسماء، وهو ما يكشف عن دالتين: الأولى تأكيد ما سبق ذكره من أن الرواية لم تتوقف عند أبطال الأدب والأساطير لتسقط عليه واقعاً معيشياً أو تنعى فردوساً مفقوداً، إنما ارتبطت "بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ"<sup>(١٥)</sup>.

الدلالة الثانية أنها اتجهت إلى ما يمكن أن نسميه (التاريخ الفعل) تستمد من أبطاله نماذجها حيث يقترن القول بالفعل، لأننا إزاء حالة عشق وليس صراعاً، والعشق يحتاج إلى الفعل، والفعل ينتازعه اثنان عاشق ومعشوق، فاعل ومفعول به، وإن تبدل موقعهما تقديمياً وتأخيراً.

في ضوء هذا التأسيس أقامت الرواية بناءها السردى من مجموعة من الرواة، يتبادلون السرد، فقد جاءت في ثلاثة وثلاثين فصلاً بالإضافة إلى سبع وثائق تاريخية برزت بوصفها سرداً مقحماً إذ حرمتها الكاتبة من الترقيم كغيرها من الفصول، وهو نوع من الإيهام في السرد - تكشف الدراسة لاحقاً مغزاه - يمثل استكمالاً للبرنامج السردى المطروح من خلال متابعته للفعل السردى كما في رسائل الأعيان إلى القادة الفرنسيين أو المماليك من جهة، وكشف النسق القيمي في بعده المعرفى من جهة أخرى.

ويكشف الجدول التالى عن توزيع الرواه

عدد الفصول المروية	الراوى	عدد الفصول المروية	الراوى
٣	دوجا	٣	أبوقورة
١	جازالاس	٣	أبوقورة في حوارية
١	لوجييه	٢	البدوى
١١	أحمد	١	مصطفى
٢	طه	٦	جوليا

في ضوء التساؤل المطروح يمكن - من خلال الجدول - أن نميز بين مستويين لعلاقة الأنا بالآخر، المستوى الأول زمن الحملة الفرنسية وهى علاقة تكافؤ إذ جاءت في تسع أصوات للأنا مقابل أحد عشر صوتاً للآخر، وتزداد أصوات الأنا على المستوى الكيفى من خلال تكرار الصيغة الحوارية الخالصة التى يمثل أبوقورة طرفاً ثابتاً فيها، وقد ارتأى الباحث نسبتها لأبى قورة مع الفصل بينها وبين الفصول التى تفرد فيها بالمروى لأسباب منهجية تتعلق بتحليل النص لاحقاً.

أما المستوى الثانى زمن الأحفاد، فتبدو العلاقة فيه غير متكافئة إذ يستأثر صوت الأنا/ أحمد بالمروى إحدى عشرة مرة في مقابل مرتين لصوت الآخر/طه.

ولا يعنى هذا التمييز أننا نبحث عن نمطين مختلفين لعلاقة الأنا بالآخر، إنما نبحث عن نمط واحد تكرر مرتين، وذلك في ضوء الفرضية التى انطلق منها البحث؛ أعنى النظر إلى القضايا المطروحة بوصفها قضايا إنسانية قابلة للتداول في كل زمان، من ثم فإن هذا التكرار يقدم طريقة جديدة للعرض من جهة، ويبرز من جهة ثانية تبايناً في

السياق الاجتماعي مرده درجة ارتباط كل شخصية من شخصيات النص الروائي بعنصر الثبات/ المكان السردي الذي هو وفقا لجريماس - محك مقياس (المصدقية) في هذه العلاقة؛ أعنى تغيير وضع الفاعل بالنسبة إلى موضوعه<sup>(١٦)</sup> حيث يرتبط صدق كل شخصية من خلال علاقتها بالطرف الآخر في الملفوظ السردي.

#### - ٤ -

ويتوقف الباحث - هنا - عند علاقة أبي قورة بجوليا بوصفها الدال الأكثر هيمنة في السرد، فمن السهل في هذه العلاقة أن يلتقيها جسداً، فهي ملك يمينه وبين يديه، قد تقاوم قليلاً لكن جسدها سيتراخي أمامه، لكن أن يلتقيا عشقا - أي وفقاً لتعريف الأنطاكي - يبدأ بالروح أولاً! كيف؟

بدء فإن جريماس لا يولي اهتماماً لموقع الجسد إلا من حيث هو جزء يندرج في السياق البصري العام "بهذا المعنى فإن الجسم الإنساني يتم النظر إليه باعتباره حجماً له أبعاده ومنظوريته الفضائية. إنه كيان مدرك وموضوع إدراك في الآن نفسه"<sup>(١٧)</sup> وقد برز الجسد في الرواية العربية المهمة بعلاقة الأنا بالآخر بدرجات متفاوتة بتفاوت وضعه في الجسد في المجال المرئي؛ أعنى من مجرد إبراز ملامح أو أوصاف خارجية أو التقاء تمثل في مصافحة أو انصهار جسدين في جسد، لكن مع هذا التفاوت ظل للجسد موقع الصدارة في هذه الروايات كاشفاً عن سياق معرفي أبرز هذه الوضعية بوصفها اهتماماً بمظهر الحضارة وليس بجوهرها، وما نتج عن ذلك من لقاء الحضارات أو صدامه وأصبحت اللذة الجسدية في هذا السياق "ليست إشباعاً لرغبة جنسية أو عاطفية بل هي "استيلاء على موقع" و "استرداد لحق ضاع"<sup>(١٨)</sup>.

ومثل مصطفى سعيد في رواية موسم الهجرة إلى الشمال نموذجاً دالاً للتركيز على مظهر الحضارة في علاقة الأنا بالآخر، كما نتبين من قوله:

"ثلاثون عاماً وقاعة البرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ، والمطابع تخرج آلاف الكتب في الفن والفكر .. ثلاثون عاماً وأنا جزء من كل هذا أعيش فيه، ولا أحس

جماله الحقيقي، ولا يعنيني منه إلا ما يملأ فراشي كل ليلة .. المدينة قد تحولت إلى امرأة، وما هو إلا يوم أو اسبوع حتى أضرب خيمتي، وأغرس وتدّي في قمة الجبل" (١٩).

إذا كان هذا هو السياق المعرفي السائد بما يحويه من (بنى ضمن نصية وغير نصية) فإن نص الغزو عشقاً - وفقاً للسؤال المطروح - في محاولة (إزاحة) لهذا السياق و"إحلال" لقيم جديدة، أى تعديل المواقع في النص السردي وهو ما يعنى التركيز على جوهر الحضارة لا مظهرها.

يمكن القول - في ضوء ما سبق - إن وعى الأنا بالآخر يبدأ من وعى الأنا بذاتها، والعكس صحيح، أعنى الوعى بذلك الشئ الذى تشبث بالروح. ويلفت الانتباه - في هذا السياق - توظيف الرواية لنمط أسلوبى أقرب إلى ما يسميه ليتش وشورت بالأسلوب الحر غير المباشر (٢٠) فالذات المتكلمة تحاور الآخر في شكل ترجيع لصوت سمعته، على نحو قول جوليا راوية.

"هذا الشهم النبيل أفلتهم من العقاب .. لأنه ما كان يهدف إلا للحصول على نحن هنا يا صغيرتى لا نطبق قوانين كالتى عنكم! فأحياناً تصبح القوة لدينا قانوناً" [الرواية ص٤٣].

إننا إزاء حوار أحادى؛ أعنى خطاباً طويلاً تفضى به شخصية واحدة، وليس موجهاً لأشخاص آخرين يشكل مونولوجاً خارجياً أو مناجاة للنفس (٢١) وهو بهذا المعنى نقبيض الحوار الأحادى الداخلى الذى يمثله تيار الوعى الذى "يعرض لأفكار الشخصية وليس لانطباعاتها وتصوراتها" (٢٢). إنه نوع من مراجعة الذات لا يهدف إدراك الآخر إنما "تقييم هذا الإدراك من قبل الشخصية، فالشخصية تدرك وتعى أنها تدرك وتقيم ما تدرك" (٢٣) لذلك سمي بالتمركز حول الذات، وهو ما يؤدى إلى إعادة تقييم سلم النسق القيمى للشخصية، لذا فقد رأت جوليا من موقع الراوى المشارك في الأحداث في أبى قورة أنه رجل عنف ابتاعها بعدما سفك دم أمها، ويدبر المؤامرات بخبثه ليكيد بأهلها الفرنسيين، ويشترى الأسلحة لمحاربتهم، ودورها أن تقع في صراع مع هذا المهاجم، وهى إذ تعرض هذه الأحداث بوصفها راوية وشخصية فاعلة في النص تتخذ شكل الأسلوب السردى الحر المباشر (الديالوج) في الحوار مع خيرات، فهى شخصية طيبة (سلبية/ خادمة/ مغلوبة على أمرها)

- " تبيكين من جديد يا جوليا؟" -

- نعم يا "خيرات" خذيني في حضنك .. ضميني أكثر .. واتركي يدك السمراء  
الطيبة تمسح شعري بلا توقف.  
- لا لا يا حبيبتي .. خفي عن نفسك .. ارم الهم عن قلبك  
- لقد ضعت يا خيرات " [الرواية، ص ٣٧]

أما مع أبي قورة فنتخذ شكل الحوار الأحادي معه على طول الرواية، لكنها عبر  
مراحل السرد المختلفة تعيد التقييم لتكتشف فيه جوانب أخرى فهو المتسامح الذى يتيح لها  
حرية العبادة، ويجمع بيته (خيرات) التى تتلو القرآن و(سعدالله) الذى يرتل مزامير داوود،  
وينعمان مع بقية أهل البيت بالسلام، وتجدر الإشارة - هنا - إلى توظيف الكاتبة لهذين  
الاسمين (خيرات - سعدالله) وفقاً لمفهوم العرب القدماء كما ندركه من هذا الخبر "سأل  
العتبي أعرابياً: ما بال العرب سمت أولادها أسداً ونمراً وكلباً، وسمت عبيدها مباركاً  
وسالماً؟ قال: لأنها سمت أولادها لأعدائها، وسمت عبيدها لأنفسها"<sup>(٢٤)</sup>.

كما رأت جوليا/ الآخر - في تمركزها حول الذات - في أبي قورة /الأنا المضيف  
الذى يتسع بيته للفقراء وعابرى السبيل، إنه نموذج لأداء الدور الاجتماعى والذى يتجلى  
في "مجموع الخدمات التى يؤديها الفرد نحو الجماعة، ومجموع التوقعات التى تتجه بها  
الجماعة نحو الفرد .. ويعتبر الدور بحكم هذا التحديد أحد الجسور الرئيسية التى تصل  
بين الذات والآخر"<sup>(٢٥)</sup>، لذلك خلعت عليه الجماعة لقب شيخ العرب وكنته بأبى قورة "ولم  
تكن الكنى لشيء فى الأمم إلا للعرب خاصة، وهى من مفاخرها، والكنية إعظام، وما كان  
يؤهل لها إلا ذو شرف من قومه"<sup>(٢٦)</sup>، لأنها دلالة على الفعل، لذا كان الرجل يكنى فى  
الحرب كنية غير التى فى السلم"<sup>(٢٧)</sup>. فى هذا السياق تأتى (القورة) بوصفها علامة/ جبهة  
الرأس، والجبهة علامة وعزة (سِيمَاهُمْ فِي وَجُوهِهِمْ).

وسيشير الباحث لاحقاً لإدراك الآخر لذلك، لكن الذى يعينى هنا الإشارة إلى  
الصورة الأخرى التى وظفتها الرواية، أعنى توظيف (الديالوج) فى المقاطع السردية التى  
تخص أبا قورة والنتيجة عن هذه العلاقة بينه وبين جماعته، وهو ما أشرنا إليه سابقاً  
بزيادة أصوات الأنا على المستوى الكيفى فى هذا المستوى، وهو ما يعنى فى بنيته الدالة  
أن الآخر/ جوليا فى تقييمه للأنا/ أبى قورة رآه أكثر اتساقاً مع نفسه.

وهو ما يعنى أن الأنا/ أبا قورة بدأ يتمتع بسلطة عند جوليا، لم يكتسبها من حوار  
ثنائى يجمع بينهما إنما من المصادقية والثقة فى عيون الآخرين"<sup>(٢٨)</sup>؛ أعنى فى إعادة

ترتيبها لنسق القيم في بعده الأخلاقي، نتج عن ذلك أن الآخر/جوليا أعاد تشكيل علاقته بالمكان السردي الذي يمثل امتداداً للأنا/أبي قورة، فقد كانت في البدء ترى في هذا المكان سجنًا تدعو ربها أن يخلصها منه.

"صرخت إليك يا رب .. قلت: أنت ملجأى .. نصيبي في أرض الأحياء. أصغ إلى صراخي، لأنى قد تذلت جداً، نجنى من مضطهدى لأنهم أشد منى. أخرج من الحبس نفسى" [الرواية، ص ٧٣-٧٤].

واتخذت من باب حجرتها (حداً) بالمفهوم الذى يطرحه يورى لوتمان حيث يقسم "الحد المكان النصى إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا، ويتميز الحد بخاصية أساسية هى استحالة اختراقه، وتمثل الطريقة التى يفصل بها الحد بين شقى النص خاصية من خصائص النص الجوهرية"<sup>(٢٩)</sup> وهو ما حافظت عليه جوليا مستعينة بعوامل معينة مثل تعطيلها لغة التواصل مع الأنا:

"لغته التى يئمنى أن يسمعنى أنطق بها لن أنطقها .. سأظل أتحدث الفرنسية .. وسيظل يبحث عن يفهمه حديثى .. وهذا التركى الذى أتى به ليعلمنى العربية لن أطلع على سرى الكبير .. ولن يعلم شيئاً عن دروس اللغة العربية الكثيرة التى تلقيتها قبل المجئى إلى مصر .. لن أريحه أبداً هذا النبيل المزعوم" [الرواية، ص ٣٤].

بانتهاء عملية التقييم تتلاشى الحدود التى فصلت المكان الواحد إلى مكانين

"أهو خلف هذا الباب؟ أه من هذا الباب .. هو نفسه الذى حال بينى وبين الجنرال "داماس" .. وهو نفسه الذى فتحته بكامل إرادتى ليختبئ "على العديسى" فى حجرتى حين دهم جنود الجنرال "دوجا" الدار بحثاً عنه .. وهو نفسه الذى أغلقوه بإحكام يوم أحضرت إلى هذه الدار، ووضعوا وراءه الحراس الغلاظ تحسباً لفرارى .. وهو نفسه الذى - يحجبك الآن عنى - افتحى الباب يا خيرات" [الرواية، ص ١٩٣-١٩٤].

استطاع أبوقورة - بهذه الأشياء - أن يغزوها عشقاً، لقد جاءت من فرنسا وهى فخورة بمبادئ الثورة الفرنسية، فإذا بها تجدها مجسدة فيما يفعله أبوقورة (الإخاء - الحرية - المساواة) فعلاً وليس قولاً، فعشقتة وأبت إلا أن تكون مستعمرته بفتح الميم وكسرهما معاً وعشقاً روحاً ثم جسداً وهو ما نستشفه من إنجاب (البنين/المستقبل) حيث تتضاءل صورة الجسد فى المرئى أثناء تشكيل العلاقة السابقة كما يتضح فى هذا النص:

"يريدنى .. ويكف يده حتى عن مصافحة يدي! يشتاقتنى .. ويروغ بعينيه حتى لا تثقلا على بنظراتهما العاشقة! يملكنى .. ولا يدخل جناحي دون استئذان ودوما يصطحب معه "خيرات"! يتحدث فلا يدعونى إلا بـ "الصغيرة" يتعفف حتى عن نطق اسمى" [الرواية، ص ١٢٣].

تتعطل - في هذا النص - أفعال اللمس والنظر، كما أن امتلاكه للحيز/المكان يبدو معطلا من خلال فعل الاستئذان أثناء الدخول ومصاحبة وسيط خيرات، وحفظ كيان الآخر من خلال عدم النطق باسمه، ثم يأتي أخيراً نعتة بـ "الصغيرة" حفظاً لتكافؤ العلاقة بالنسبة للأنا التي قد تقلصت بدخولها إلى حيز الآخر. وفي سياق أوسع يكشف النص عن تعطيل الصور السلبية للأنا المتمثلة في (البدوى) الذي ركز على الجانب الجسدى:

"حول عينيك نحو الفتاة .. تأمل بياضها .. لا تدع الاحتشام .. مد يدك والمس نعومتها .. وساوم! ولا تفرك لحيتك باحثاً عن عيب فيها! هيا تطلع إليها يا رجل وقل كلمتك .. لماذا تكف يدك عنها يا شيخ العرب؟ لماذا تغض بصرك؟ تتظاهر بالعفة؟ تدعى الترفع والنبيل" [الرواية، ص ١٥-١].

ويتم التقاء الجسدين - بانتقاء الحدود، لكن هذا الالتقاء إيجابى أثمر عن (الأطفال) في رحابهما معاً من خلال فحولة حقيقية للأنا في أرض خصبة للآخر رعاها (الفعل الإنسانى/المكان)، في تناص مخالفة مع إسماعيل في قنديل أم هاشم الذى لم يجر حواراً قط، لامع مجتمعه وعقائده وعاداته وتقاليده، الصالح منها جميعاً والطالح، ولامع الحضارة الأوروبية التى سافر إليها وقضى (في أحضانها) سبع سنوات طوال<sup>(٣٠)</sup> وهو ما أدى إلى انغلاق على الذات إلى أن تتم مصالحة وهمية؛ أعنى أنه أراد أن يحتل مكاناً بعدما فقد كل الأمكنة. وفي تناص مخالفة كذلك مع مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال الذى بدا لافتاً قدرته على إجراء حوار ثنائى مباشر بين الأنا والآخر، لكنه كان صدامياً ففشلت العلاقة، فما كان منه إلا أن عزل الآخر في (حيز سردى/الحجرة المغلقة)، وهو ما يعنى الانغلاق على الذات كذلك، ومن اللافت حقاً - في هذا السياق - أن يتم توظيف الباب في موسم الهجرة بطريقة مخالفة لما هو في نص (الغزو عشقاً)، يقول الراوى/غريم مصطفى سعيد:

"أقف الآن في دار مصطفى سعيد أمام "باب الحديد" .. ، باب الغرفة المستطيلة المثلثة السقف الخضراء النواخذ. المفتاح في جيبي وغريمى في الداخل .. أدت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة .. فتحت مصاريع الزجاج، وفتحت مصاريع الخشب، فتحت

نافذة وأخرى وثالثة. ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيد من الظلام"<sup>(٣١)</sup>، وسنوضح لاحقاً استمرار دلالات تناص المخالفة، لكن هذا الاقتباس الطويل نسبياً من رواية الموسم يؤكد ما ذهبنا إليه من تغيير المواقع في النص السردي موضوع الدراسة حيث التركيز على جوهر الحضارة لا مظهرها.

استطاعت الخطوط المتوازية أن تتلاقى في رحاب (الفعل الإنساني) الذي تدعو إليه كل الأديان وكذلك حركات المصلحين مع تأكيد ما بينهما من بون شاسع (إخاء - حرية - مساواة - عدالة - تسامح ..). وعندما تعجز الخطوط المتوازية عن تهيئة أبجدية هذا الفعل الإنساني تفقد القدرة على التواصل.

وإذا كانت الرواية قد أبرزت اتساق الأنا مع نفسه، أعنى أباقورة في مقابل إعادة تقييم الآخر/جوليا لعلاقته بالأنا من خلال تمركزه حول ذاته فإنها - الرواية تأتي بصورة موازية يستكمل فيها الآخر تمركزه حول ذاته لكن هذه المرة لإعادة تقييم نفسه، وهى صورة الجنرال (دوجا)، ويتخذ الجنرال دوجا الأسلوب السردي نفسه المتمركز حول الذات، على نحو قوله:

"على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر .. لكننى أعلن .. أنا الجنرال دوجا قبل أن أبدأ بالتنفيذ .. أعلن فشلى .. وفشلك أيها القائد العام وفشل فرنسا لأننا ببساطة كاذبون" [الرواية، ص ١٤٠].

يبدأ الآخر تقييمه لذاته من خلال استحضار صورة أخرى من صورته؛ أعنى (القائد العام/بونابرت)، أى إنه يحمل صورة (السلطة/الحاكم/فرنسا) الذى تهمشه الرواية على مستوى فاعلية الشخوص، ويتم تهميشه ثانياً من خلال هذا التقييم الذى يعلن فيه فشله في فهم (الأنا/المصريين) وهو ما يترتب عليه إعادة ترتيب النسق القيمي لهذه السلطة ووصفها بالكذب.

وفى السياق نفسه يتم توظيف الوثائق المتبادلة بين بونابرت ودوجا والتي برز فيها دوجا مكتسباً بعض صور الإنسان في (التاريخ الفعل) الذى تمجده الرواية، وما يحمله من نسق قيمي متخيل يندرج تحت (التاريخ الفعل) في مقابل بونابرت الذى يحمل صورة مضادة، ولتوضيح ذلك يمكننا أن نوازن بين هذه الوثائق:

"أمر /المعسكر العام بالقاهرة/ في ١٤ فركتيور من السنة السادسة/ بونابرت القائد يأمر بما هو آت" [الرواية، ص٨٣].

ووثيقة أخرى من بونابرت:

"أمر/المعسكر العام بالقاهرة/في العشرين من نيفوز من السنة السادسة" [الرواية، ص١٥٩].

أما وثيقة دوجا إلى بونابرت:

"المنصورة/في الثالث عشر من نيفوز من السنة السادسة للثورة/مواطنى القائد العام بونابرت" [الرواية، ص١٥١].

كلمة واحدة لكنها ذات دلالة لافتة (الثورة) يكتبها دوجا ويغفلها بونابرت وهو يؤرخ وثيقته بالسنة السادسة؛ لأن بونابرت لم ير في الثورة إلا محطة تاريخية يمكن أن يؤرخ بها عدد السنين، أما دوجا فقد رأى فيها فعلاً إنسانياً (إخاء - حرية - مساواة) وفي السياق ذاته تبدو إضافة ياء المتكلم إلى لفظ مواطن تأكيداً لهذا النسق القيمي الذي يمكن صاحبه من دخول دائرة الفعل الإنساني ما اتجه إليه، وتقصى منه المعطل لهذا النسق.

من ثم يغدو النظر إلى المكان بينهما متبايناً على نحو ما يمكن أن نوازن بين الجنرال دوجا والجنرال فيال (صورة أخرى من بونابرت)، فقد رأى دوجا عدم حقه في دخول هذا الحيز لانتقاء القيمة الأساسية لدخوله:

"أمر وراء أمر وراء أمر .. لست أدري ما المجد الذي كان الجنرال فيال يظن أنه سيحرزه حين انقض بسفنه ومدافعه وجنوده على بلاد ليس فيها سوى الفلاحين والصيادين" [الرواية، ص١٣٦].

وفي نص آخر مواز يقول:

"وطموحنا الأكبر فرنسا سيده الشرق والغرب. طموح أحطناه بالكثير الكثير من الأفكار النبيلة والمبادئ الأساسية التي وعدنا بها المصريين .. لم تنازلنا بسرعة عن هذه الصورة النبيلة؟ على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر. كيف يا مواطني الجنرال" [الرواية، ص٦٦].

في مقابل بونابرت الذي أمر بدخول هذا الحيز المكاني بشتى الطرق من حيلة

وخداع:

"تأمر بالآتي:

أولاً: تجرد فوراً حملة عسكرية ثانية على مدينة المنزلة للاستيلاء عليها.  
ثانياً: ترسل كتبية أخرى .. للاستيلاء على جميع الجزائر الواقعة في بحيرة المنزلة.

ثالثاً: لابد من السيطرة على "حسن طوبار" بأى وسيلة حتى ولو بالحيلة والخداع القائد العام بونابرت" [الرواية، ص ١٦٠].

تغرى الرواية بمزيد من المكاشفة، لكننى سأكتفى بالإشارة إلى صورة من صور تهديد هذا (الفعل الإنسانى/اليوتوبيا)؛ أعنى صورة العنف، وقد أبرزت الكاتبة لوحتين متقابلتين لأثر العنف على الطفل، والطفل دائماً رمز المستقبل، صورة الطفلة الفرنسية (جوليا) وهى ترى أمها تقتل بيد البدوى.

"وحملت هذه المشاكسة الصغيرة وصراخها يمزق أذنى .. وأظفرها تنتزع جلدى .. تريد أن ترتدى على أمها المذبوحة التى تلفظ روحها" [الرواية، ص ٨].

وصورة الطفل المصرى وهو يرى مقتل أبيه بأيدي الفرنسيين، والتى يرويها جازالاس في مذكراته:

"كان الصبي يرتعد، يحتضن حمله، بينما تغسل الدموع وجهه، أخبرنى أحد جنودى أن أباه قد قتل قبل دقائق، لاحظت الدماء على كفيه وجلبابه .. وكل وجهه الذى يمسحه بكفه باستمرار، هذا هو دم أبيه" [الرواية، ص ١٠٤].

وهذا إشارة دالة إلى حق هذين الطفلين في أن يريا فيمن يسفك الدماء النموذج للإنسانى، وإن جاء هذا النموذج يحمل أقوالاً تدل على الخير، لكنها معطلة عن الفعل.

هذا هو المستوى الأول لنمط العلاقة بين الأنا والآخر اكتسب المصادقية بما حققه في المسار السردى من مراحل اختبار تأهيلى، أتبعه اختبار أساسى تم فيه إنجاز اتصال الذات بالموضوع، ثم توج بمرحلة التمجيد بالاعتراف بالنسق القيمى للأنا والآخر ما اتجه إلى الفعل. واحتوت دائرة الفعل الإنسانى كل من يتجه إلى الفعل سواء أكان من الأنا أم من الآخر (أباقورة - جوليا - دوجا - ..) لكنها استبعدت كل من يحجم عن هذا الفعل سواء أكان من الأنا أم من الآخر (البدوى - بونابرت - فيال - ...)، أى إن الرواية رأت في الأنا والآخر جموعاً كثيرة، حاولت أن تجمع بينهما في بعد المشابهة ما يتفق والفعل الإنسانى، وتقصى منه من يحجم عن هذا الفعل، هى رؤية قيمتها في كونها مقيدة بالفعل، فهى قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل.

في ضوء هذا البرنامج السردى تم تأهيل هذا المستوى من علاقة الأنا بالآخر بوصفه مستوى معيارياً - إن جاز الاصطلاح - نقيس من خلاله المستوى الثانى لنمط

العلاقة في تكرارها بعد مائتي عام في زمن الأحفاد، وهو ما يفسر - كذلك - أن التباين الكمي في الفصول السردية بين هذا المستوى (٢٠ فصلاً + سبع وثائق) والمستوى الثانى (١٣) فصلاً ينتظم دلاليًا على اعتبار أنه المستوى الأول تأسيسى/معيارى، وهو ما يجعل من هذا المستوى (بنية معرفية / غير نصية) للمستوى الثانى، مما يكشف عن ثراء الرواية دلاليًا.

- ٥ -

يستردى الانتباه في المستوى الثانى تباين الأصوات الساردة تبايناً ملحوظاً، إحدى عشرة مرة للأنا في مقابل مرتين للآخر، وهو ما يمثل "خرقاً" للعقد السردى - وفقاً لجريماس - في مستواه المعيارى من جهة، ويوحى في بنيته الدالة إلى أن العلاقة تمثل إشكالية حقيقية بالنسبة للأنا، وأنه يبذل محاولات أكثر لضبط هذه العلاقة، أى إنه هو المؤرق، وهو ما يهدد هويته (المكان السردى/عناصر الثبات) التى ترتبط بها كل الشخصيات.

ومرد هذا التباين يأتى من أن الأنا (أحمد ولد فاطمة وأبى قورة)، والآخر (طه ولد جوليا وأبى قورة) يلتقيان عند أبى قورة، إلا أن هذا الالتقاء وهمى (فقد فاعليته) بتخلى الآخر عن هذه الكنية (أبى قورة) وإبدالها بلقب (الزعيم) وهى ما تستدعى - على مستوى التناس - لقب (القائد العام) بكل حمولاته الدلالية في (السياق المعرفى/ المستوى المعيارى)، ففى الوقت الذى مثلت فيه الكنية بالنسبة للآخر في المستوى المعيارى دلالة الفعل/الانتقاء، فالقوة علامة السطوع، وهذا ما اكتشفته جوليا، وبه فضلته زوجاً على أُنذاده في فرنسا.

"هم جميعاً إلى جوارك باهتين .. وحدك أنت الساطع المهيب" [الرواية، ص١٨٢].

تبدو كثافة الدلالة في (العلامة/السطوع) مع مقارنته بما وصفته به أثناء التقييم بـ(النبيل المزعوم)؛ مما يعنى أن غياب هذه الفاعلية عن طه، يبعده كثيراً عن الآخر في (الفعل الإنسانى).

كذلك فرط الأنا/أحمد في هذه الكنية - رغم احتفاظه بها - لأنها ارتبطت به اسماً لا فعلاً، وبالتالي فقدت الكنية دلالتها:

- ١٧ -

"لا تبحث عنه فينا يا (طه).. لا تجهد نفسك بالتعرف عليه من خلالنا فلم نعد نشترك معه إلا في الاسم .. الاسم فقط! وبقدر غربتك عنه يا حفيد (جوليا) أصبحت غربتنا!" [الرواية، ص ١٨-١٩].

في ضوء هذا التأسيس فقدت الأنا - أسلوبياً - الطبيعة الحوارية الثنائية في المستوى المعياري وتمركزت حول ذاتها، كما تمركز الآخر حول ذاته مرة ثانية وبصورة أقل على المستوى الكمي والكيفي معاً متخذين الصيغة الأسلوبية للآخر في المستوى المعياري؛ أعنى الحوار الأحادي ذي الطبيعة الخارجية.

وتبدو النتيجة الأخيرة معلقة في المسار السردى في ضوء توجيهين:

الأول: أن المسار السردى شهد حواراً ثنائياً في خمسة فصول، أربع مرات في المروى الخاص بأحمد، ومرة واحدة في المروى الخاص بطه. وهو ما قد يوحي - على عكس ما قلناه - بأن الأنا الأكثر اتساقاً مع نفسها، ولكن هذا الإيحاء الناتج عن التباين الكمي يزول - ويؤكد ما ذهبنا إليه - مع الانتظام الدلالي لهذا التوزيع، فالمرة الواحدة للآخر تقابلها مرة واحدة من الأنا؛ أعنى (حواراً ثنائياً تم بين أحمد وطه) في هاتين المرتين، أما المرات الثلاث المتبقية فهي حوار مع (وضاح/الآخر في علاقته المستقبلية) وهو الهدف الذى يكتمل به - في حالة الوصول إليه - البرنامج السردى.

ثانياً: أن الحوار الثنائى بين الطرفين وبصورة متعادلة - في ضوء ما سبق - لا ينفى الحوار الأحادى؛ لأن الحوار الثنائى يأتى بمثابة المعين لتحقيق البرنامج السردى في صورته المعيارية، حيث يتحقق للطرفين صيغة الفاعل العامل نحو موضوعه/الفعل السردى، حيث إن "الفاعل لا بد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلاً عاملاً، وطبقاً لمنطق البواعث فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقاً كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لكي يقوم الفاعل بالفعل لا بد أولاً أنه: يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله، وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السردى المحدد بعدد معين من الأدوار الفعلية"<sup>(٣٢)</sup> وهو ما يمثل المرحلة التأهيلية للقضاء على أى معوق للسرد.

فما الذى يعوق استكمال البرنامج السردى؟

يبدو مدهشاً - في هذا السياق - أن تأخذ الرواية حركة دائرية للسياق المعرفى، أعنى أن الرواية في مستواها المعيارى كانت في حالة (إزاحة) للسياق المعرفى الذى يركز على مظهر الحضارة لا جوهرها، ونجحت في (إحلال) سياق جديد يركز على الجوهر (العشق) لا المظهر (الحسد)، ثم يعود الأمر إلى حالته الأولى - في المستوى الثانى - حيث التركيز على كل ما هو مرئى، وهو ما يعنى أن المعوق الرئيسى لاستكمال البرنامج السردى يتمثل أساساً في هذا الإشكال.

هل من الممكن أن يتم إعلاء قيم الجوهر على المظهر مرة أخرى؟

تقتضى الإجابة عن هذا التساؤل البحث أولاً عن الكيفية التى تجلت فيها قيم المظهر في المرئى.

يركز النص - في هذا المستوى - على الملامح الخارجية، وذلك على عدة مستويات هى منظور الأنا لنفسه، منظور الآخر لنفسه، منظور الأنا للآخر، أى إن المسكوت عنه في النص يتمثل في منظور الآخر للأنا، وتبدو هذه النتيجة متسقة مع ما سبق قوله بأن المشكلة الحقيقية تتمثل في (الأنا) وليس في (الآخر).

واللافت أن المنظور في هذه المستويات الثلاثة يتجه - دائماً - إلى المستوى المعيارى، وهو ما يعنى أنه نوع من إعادة التقييم للأنا وللآخر في مستواه المعيارى، أو ما أسميناه - سابقاً - ببداية التكوين السردى.

وهذه صورة من منظور الأنا لنفسه، يقول الراوى / أحمد

"لماذا نسينا أباقورة؟

لماذا يا أمى لا تحبين في وضاح إلا شقه الأجنبى؟

لماذا لا ترى الجمال في سمرة أحفادك .. وفى شعورهم المجددة .. وعيونهم

السوداء؟

انظرى إلى رؤوسهم الصغيرة تتقارب وتتلاصق وهم يدبرون .. إلى عيونهم

الجميلة تتطلق وتتألق وهم ينصتون .." [الرواية، ص ١٥٧].

والجملة الأولى لماذا نسينا أباقورة؟ هي ممكن الإشكالية، لأنها تمثل ابتعاداً عن نقطة الالتقاء (أبي قورة) والبدء من (فاطمة). وكذلك يتضح الأمر في منظور الآخر عندما يبدأ طه من جوليا وليس أباقورة.

"كل نجاح .. كل ثراء .. كان يعزى لها .. للجدة الفرنسية .. مائتا عام .. وما زالت العيون خضراء .. والبشرة بيضاء شاحبة .. والشعر ذهبياً .. والقوام رشيقاً ونادر من اختلف" [الرواية، صء].

ويبدو لافتاً أن تعيد الرواية تقديم صورة العنف مرة أخرى بوصفها تهديداً (دائرة الفعل الإنساني/المستوى المعياري) عندما يتم تقييمها بمنظور إيديولوجي من قبل الأنا والآخر، لا تسمح فيه الأنا بدخول الآخر، والعكس صحيح يقول الراوى أحمد.

"نستحق يا طه أن نسمع حين نقول إن العنف هو الدرس الذى لقتنا إياه أجدادك حين جاؤونا مسلحين بالبارود والنار. العنف ثقافتهم هم" [الرواية، صء١٥٧].

في المقابل يأتى صوت طه:

"كأن المصريين قبل الحملة كانوا يعيشون في الجنة .. لا شر .. لا عنف .. لا ظلم! حتى تحمل الفرنسيين أخطاء كل من سبقهم" [الرواية، صء١٥٨].

كيف يتحقق للنص السردي العودة مرة أخرى إلى دائرة الفعل الإنساني في ضوء صور التهديد هذه!

هذا التهديد - وفقاً للمستوى المعياري - هو تهديد لصورة (الطفل/المستقبل)؛ أى إن المشكلة بين الأنا والآخر لم تعد في رؤيتهم للماضى (أبي قورة) فقط، لكنها كذلك حول (وضاح/المستقبل)، وهو ما يكشف عنه هذا الحوار بين (أحمد وطه) حول وضاح:

"= أنا لم أر الأمر أبداً كما تراه أنت يا "طه".  
- أعرف هذا .. لكن .. وضاحاً .. لم يعتد مثل هذه التصورات ..  
= ربما أكون قد تسرعت في الخوض معه في هذا الحديث .. لكننى أحببت أن أطلع على أفكارى طفلاً  
- وهو لم يفصل بين "أفكارك" وبين الحقيقة .. إنه يصدق أن الباب يئن  
= سأكون صريحاً معك يا طه: أنا أيضاً أصدق أنه يئن  
- يا الله! لم يخطئ "وضاح" الفهم إذن!" [الرواية، صء١٣١-١٣٢].

بهذا تحولت العلاقة بين الأنا والآخر إلى "جدل حقيقي بين ماضٍ ومستقبل وبينهما واقع دوره غائب، وغياب دوره هو سر اضطراب العلاقة الواثقة بالماضي والمستقبل"<sup>(٣٣)</sup>، وإدراك هذا الواقع هو المدخل إلى النقاء الخطوط المتوازية المتصارعة أيديولوجياً.

تبدو المشكلة في مقدار فهم الأنا والآخر لنقطة الالتقاء، أى ما تركه الأجداد، فقد اعتبروا ما تركه الأجداد (ميراثاً) رأى كل فرع أحقيته فيه، يقول أحمد/صوت الأنا:  
" ما الذى جاء به إلى .. ميت العامل .. ؟ أترأه يبحث عن ميراث أو ملك هنا ..  
أستشعر في داخلي روحاً مدافعة .. وأحس رغم كل هذا البعاد الذى يفصلنى عن  
طريق الجد وزمنه - بأننى حارس تاريخه الذى لا أعرفه" [الرواية، ص٩٠،  
١٩].

ويأتى طه/صوت الآخر:

"قرأت التاريخ الذى ظننت أن جدتى لا بد وأن تكون مذكورة في كتبه .. لكننى لم  
أجدها .. لم أر لها أثراً إلا في تاريخ أسرتنا الطبيعي، .. وبقيت تواقفاً إلى أن  
أوثق هذا التاريخ بوثيقة" [الرواية، ص٢٨].

هذا فهم الأحفاد لما تركه الأجداد في المستوى المعيارى، لكنهم لم يتركوا تراثاً  
جامداً، إنما قدموا شرعة ومنهاجاً للأنا والآخر في (بوتوبيا التاريخ الفعل) هو ما يسميه  
أحمد يوسف بفقهِ الواقع<sup>(٣٤)</sup> بالمعنى الذى يجعل الواقع أولى من ثبات التراث حتى وإن  
كان مغرباً، وغيابه في فقه هذين الفرعين أدى إلى خلق طرف وهمى فظهر الصراع بين  
الأخوة الأعداء. رأى أحمد حقه في امتلاك (التراث/ممتلكات الجد) بقايا دار الضيافة  
والمسجد والباب العتيق، ولم يدرك أن هذا الباب هو الذى حال دون النقاء الخطيين  
المتوازيين في التاريخ الفعل، ثم صار هو ذاته بوابة العبور ولغة العشق، وجاء الآخر  
ورأى في هذا (التراث/ممتلكات الجد) أساطير تهدد المستقبل.

على هذا الأساس، كان إدراك هذا الواقع هو الطريق لاستكمال البرنامج السردي  
للأنا والآخر في المستوى الثانى، ويتمثل هذا الإدراك في تتبع "الأثر" الذى تركه الأجداد  
في المستوى المعيارى، والمتمثل في الباب العتيق (الكلمة المفتاح في الرواية)، هذا الأثر  
"هو علامة تدل على استمرار الحياة وعلى تتابع الأجيال وعلى خلود الحضارات، بل قد  
نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إن الأثر يحاول قهر الزمن والتغلب على فعله المحطم، ..

أما الطلل على العكس من ذلك تماماً فهو العلاقة التي تدل على انتصار الزمن على الأشياء"<sup>(٣٥)</sup>، وتبدت قيمة هذا الأثر عند الأنا في محاولة كسب (وضاح/المستقبل) لأفكاره:

"تسارعت قدماه النشيطتان .. يسبقني رغم عدم معرفته لوجهتنا .. يتقدمني بخطوة أو خطوتين ويلتفت كقط يراقب خطواتي .. ولاح المسجد .. ولاح بابه العتيق .. ولاح الثلث السفلى من جداره الشمالي .. تحسس الباب إن شئت .. لا تتردد فنحن لا نعامله كتحفة محفوظة في متحف .. لقد كان باباً وبقي يؤدي دوره كباب .. ارفع رأسك وتأمل حفته العليا .. انظر للنقوش المحفورة عليه .. أعرف أنه ليس مزخرفاً منمنماً بالقدر الذي يثير إعجاباً به كقطعة فنية وأدرك أنه باب خشبي ضخم صارم جامد .. لكنه باب الجد يا وضاح" [الرواية، ص ١١٨].

وهذا ما أشرنا إليه - سابقاً - من استمرار دلالات تناص المخالفة لتوظيف الباب في الرواية، ومحاولتها الدائمة في (إزاحة) السياق المعرفي السائد للعلاقة بين الأنا والآخر ويتلاشى الخلاف على (وضاح/المستقبل) بين الأنا والآخر عندما تحمل الرواية البشارة بالتقاء الخطوط المتوازية، عندما تم إنجاز اتصال الذات بالموضوع، فقد اتجه كلا الطرفين إلى الفعل في مسارين متقابلين، انتقال من الإحجام عن الفعل إلى الفعل، وكانت الثمرة الحقيقية هي (الأطفال/رمز المستقبل/وضاح) ولا يخفى دلالة الاسم، التقى وضاح وعائشة أبناء طه أصحاب الثقافة الفرنسية بأبناء العمومة، واختلطوا دون تمييز بين أصحاب الشعر الذهبي والشعر المجعد وبين العيون الخضراء والعيون السوداء، وهم يلعبون معاً، واللعب فعل ومشاركة

"أجمل شيء في اللعب مع وضاح أن يلعبوا معه هو .. لا أن يلعبوا بلعبه"  
[الرواية، ص ١٩٦].

يمكننا القول إن الرواية قدمت رؤية في فهمنا للآخر، تحاول أن تلتقيه في بعد المشابهة قبل أن يفترق في بعد المخالفة، وهي رؤية مقيدة بالفعل، فهي قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل. وتبقى للرواية قيمتها الحقيقية في القدرة على إثارة التساؤلات، وتقديمها طرحاً جديداً للعلاقة مع الآخر من الصراع إلى المصالحة إلى العشق، وقد حاول الباحث أن يستكشف فيها جانباً، وبقيت جوانب أخرى تحتاج لمزيد من الدراسات.

## الإحالات المرجعية

- (١) يمكن مراجعة قوائم أولية للروايات التي تناولت علاقة الشرق بالغرب في: طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م. ص ١١٠-١١١. أما الدراسات النقدية فهي أكثر من أن تحصى مثل: عصام بهي، الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م. عبدالمنعم أبوزيد، التشكيل الفني في روايتي الشاطئ الآخر وأصوات دراسة تحليلية، بحث مرجعي مقدم إلى اللجنة العلمية الدائمة لترقيات الأساتذة المساعدين.
- رجاء عيد، لقاء الحضارات في الرواية العربية، فصول، مج ١٦، ٤٤، ربيع ١٩٩٨م. سعيد بنكراد، موسم العودة إلى الجنوب قراءة في رواية البعيدون، مجلة علامات، المغرب.
- (٢) نجلاء محمود محرم، كاتبة مصرية معاصرة، نشرت أربع مجموعات قصصية هي: استيقظ ٩٧، تعظيم سلام ٢٠٠٠م، لأنك لم تعرفي زمن افتقارك ٢٠٠٣م، في شارع القائد ٢٠٠٦ وثلاث روايات شرشبييل ٢٠٠١م، البئر ٢٠٠٣م، الغزو عشقاً ٢٠٠٥م، والأخيرة هي موضع الدرس طبعة آيات بالزقازيق، والإحالات من الرواية في متن الدراسة.
- (٣) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى نظرية جريماس، الدار العربية للكتاب، تونس ٢٠٠٣م، ص ٢٦.
- (٤) نفسه، ص ٢٩.
- (٥) انظر: محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع مقاربة إبستمولوجية مجلة عالم الفكر، مج ٣٥، ٣٤، يناير مارس ٢٠٠٧م، ص ٢٨٧ وما بعدها.
- (٦) عبدالقادر بوزيدة، يورى لوتمان - مدرسة تارتو - موسكو "وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص ١٩١.
- (٧) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، ٤٤، ١٩٨٤، ص ١٣.
- (٨) حول فكرة المنطقات الزمنية في الأدب يراجع:
- سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص ٧٠.
  - عبدالإله الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٦م، ص ٢٤٤-٢٨٥.
- (٩) ت.س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت. ص ٨، ٩.

- (١٠) أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوى والحاكى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٢٣ وما بعدها.
- (١١) نجلاء محرم، تعظيم سلام (مجموعة قصصية)، أخبار اليوم، ٢٠٠٠م، ص٣٢.
- (١٢) انظر مادة (آخر) في لسان العرب.
- (١٣) انظر مادة (غزو) في لسان العرب.
- (١٤) نقلا عن: عماد حمدى، مصارع العشاق مستويات العشق وآليات السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (١٥٩)، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٨٢.
- (١٥) عبدالفتاح الحجرى، هل لدينا رواية تاريخية، فصول، مج١٦، ع٣، شتاء ١٩٩٨م. ص٦٣.
- (١٦) محمد الناصر العجمى، في الخطاب السردى، ص٦٣-٦٥.
- (١٧) فريد الزاهى، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٣م، ص٤١.
- (١٨) سعيد بنكراد، موسم العودة إلى الجنوب قراءة في رواية البعيدون، مجلة علامات، المغرب، تم التوثيق من موقع سعيد بنكراد.
- (١٩) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سلسلة الكتاب العربى (٩)، ٢٠٠٣م، ص٦٢.
- (20) See: Leech, Short, Style in fiction, Longman-London, 1992, P.344-348.
- (٢١) جيرالدبرنس، المصطلح السردى (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (٣٦٨)، القاهرة، ٢٠٠٣م. ص١٣٦.
- (٢٢) نفسه، ص ١١٥.
- (٢٣) سيزا قاسم، مرامار والنكتة خواطر، فصول، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م، ص١٥٠.
- (٢٤) أبوحيان التوحيدى، البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضى، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨، مج٤، ج٨/٩٣.
- (٢٥) مصطفى سوييف، الذات والآخر والزمن، مجلة كلية الآداب، ج. القاهرة، مج٦٠، ع٤، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص١٦.
- (٢٦) السيوطى، رسالة في معرفة الحلى والكنى والأسماء والألقاب، تحقيق صالح بن سليمان العميرة، مجلة الدارة، السعودية، ربيع ١٤١٣هـ، ص١٧٣.
- (٢٧) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر ٨٥ : ٨٨)، القاهرة، ٢٠٠٣م. ج١/٣٤٢، ٣٠٥، ج٤/٤.

- (٢٨) بتروفسكى، معجم علم النفس المعاصر، دار العالم الجديد، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٣.
- (٢٩) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مج(ألف)، ع٦، ١٩٨٦، ص١٠١.
- (٣٠) عصام بهى، أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم موسم الهجرة إلى الشمال، فصول، مج٥، ع٤، يوليو-سبتمبر ١٩٨٩، ص١٨٢.
- (٣١) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ص١٣٩-١٤٠.
- (٣٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤) المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢م، ص٣١٥.
- (٣٣) أحمد يوسف على، نقد الشعر ونقد الثقافة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٦١.
- (٣٤) نفسه، ص١٥٢، ١٦١.
- (٣٥) سيزا قاسم، القارئ والنص، مرجع سابق، ص٩١.