د.عبد القادر شرشار

الرواية البوليسية

بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية
وأثر ذلك في الرواية العربية

المقدمـــة

تعترض الباحث في مجال الأدب المقارن و نظرية الأدب العديد من المشكلات البحثية المعقدة، ومنها على الخصوص:

مشكلة البحث في الأجناس الأدبية الحديثة، إذ يجد الباحث صعوبات جمة في الوقوف على العوامل و المؤثرات الأساسية التي شكلت الاتجاه العام لظهور الجنس و تطوره. ويبقى هاجس البحث عن العامل الأجنبي مطروحا بإلحاح، وهو أثر لا ينكر في تطور حركة الأدب العربي المعاصر.

مشكلة التعامل مع المناهج الحديثة في دراسة العوامل و المؤثرات التي شكلت الاتجاهات الأدبية المختلفة، ومحاولة البحث عن فصلها عن الاتجاهات الفردية التي أسهمت في تطوير بعض المدارس الأدبية و الاتجاهات النقدية الحديثة.

مشكلة غياب تصور نظري شامل للرواية العربية، من حيث الموضوع و الخصائص الفنية.

وتأسيسا على هذه الخلفية، يقدم هذا البحث من خلال قراءة للرواية البولسية الغربية عدة طروحات تتعلق في مجملها بالإجابة عن بعض الأسئلة التي نجملها فيما يلي:

ما الرواية البوليسية ؟

ما أصولها التاريخية الأولى الممكنة ؟

هل تنتمي حقا إلى حقل الرواية الأدبية ؟

ما هي خصائصها الجمالية ؟

ولا يدعي هذا البحث أنه سيقدم الأجوبة الشاملة الشافية، و لكنه يتوخى تقديم مادة، طموحها أن تسهم في تطوير البحث في هذا المجال، مستفيدا مما أنجز في مجالات كثيرة من دراسات أدبية و نقدية و تاريخية و اجتماعية و علم النفس؛ خاصة المتصل منه بالإبداع، ومن القراءات اليومية لكثير من المجلات و الصحف العربية و الأجنبية.

كما يطمح البحث في مستوى ثان إلى ربط نظرية الرواية و تطور أدواتها في الغرب بانعكاساتها في الأدب العربي ممارسة و تفكيرا، متموقعا من بعض الاتجاهات متسائلا عن أصولها و حدودها و إمكانات تطورها، حيث ينطلق من الأفكار التي حاولتُ استخلاصها من مجموع التعريفات التي نعتت بها الرواية البولسية، و ما تكتسبه من خلفيات تطبع اتجاه بعض النقاد و مواقفهم من هذا الجنس الأدبي.

وعبر تتبعي للعديد من هذه التعاريف، حاولت تكوين تصور شامل يعبر عن اتجاهين متناقضين لقضية واحدة:

أ- اتساع كتلة الكتابات البوليسية و تنوعها.

ب- رفض هذه الكتابات و عدم الاعتراف بشرعيتها، كآداب جادة تستحق اهتمام الدارسين.

ويتناول البحث بالاستقراء التاريخي، و التحليل النقدي الأصول التاريخية الأولى الممكنة للنص البوليسي، وهي محاولة يشوبها الحذر نظرا لصعوبة المسلك، وفقر في الدراسات سواء الأجنبية منها أم العربية .

وإذا كانت الرواية من أشد فنون الأدب الحديث مكرا و دهاء[1] ؛ فهي أشد إثارة و تعقيدا في نص الرواية البوليسية، لذلك اتجه البحث إلى الكشف عن بعض الخصائص الفنية العامة من خلال عرض بعض النماذج و تحليلها.

وما قيل عن صعوبة معالجة الأصول التاريخية يمكن أن يقال عن تحديد الخصائص الفنية نظرا لتداخل بعض العوامل التي تمثلت في كثير من الجهود الفردية التي شاركت ببعض ممارساتها في توسيع دائرة الجنس، حتى صار بعض الكتاب يمثلون اتجاها فنيا في الرواية البوليسية، كما هو الحال عند (سان انتونيو ANTON10–SAN أو فريديريك دار Fréderic ولكي تكون الدراسة متكاملة،

---

[1] – د. عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية 1952-1982. دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع. بيروت 1985. ص 11.

حاولت أن أمزج النظرية بالتطبيق، وحرصت أن يكون عرض الآراء و التحليل مركزا، هادفا، و موجزا.

وفي تحليلي لانعكاسات الحس البوليسي في الأدب العربي ارتأيت التركيز على مقومات هذا الحس في النصوص مباشرة، وحرصا مني على تكامل البحث منهجيا، قمت بإحصاء بعض المبررات التي أراها موضوعية و التي حالت دون ظهور نص بوليسي عربي بالمواصفات الغربية.

و في قراءاتي لبعض نصوص ما أطلق عليه الرواية البوليسية الجزائرية باللغة الفرنسية، لاحظت بعض التشابه بين هذا النوع من القصص و نصوص الرواية البولسية في الغرب من حيث الشكل إلا أن المضامين كانت تتميز بطابعها المحلي نتيجة عوامل اجتماعية و حضارية.

ولعل الدافع الذي حملني على اختيار الرواية البوليسية، وجعلني أنفق زهاء ثلاث سنوات من الزمن في جمع المادة و تنظيمها للخروج بهذه الدراسة الشاقة أسباب أهمها:

1- انتشار النصوص البوليسية بين أوساط طبقات القراء المختلفة، و حضور مضموناتها و تقنياتها في أغلب أفلام التلفزيون.

2- إحجام النقاد و الدارسين عن تناولها لاعتقادهم أنها لا تنتمي إلى حقل الآداب باعتبارها صورة متدنية من الكتابة، لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النصوص الأدبية الرفيعة.

هذا ما دفعني إلى اختيار الموضوع مع ما فيه من صعوبات جمة، أولها : ندرة المراجع و الدراسات في هذا الميدان – الأدب البوليسي – و ثانيها انعدامها في اللغة العربية .

وغايتي القصوى هي أن أكون قد أسهمت بهذا العمل المتواضع في رسم معالم النص البوليسي في الآداب الغربية و العربية. . فان وفقت فذلك أقصى ما آمل. و إلا فما قدمت كفيل بالتعبير عن الصعوبات و المشاكل التي تحف بالموضوع.

***

القســـــــم الأول

الرواية البوليسية من حيث النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنيّة

الفصل الأول: *تعريف الرواية البوليسية وانتماؤها لحقل الآداب.*

الفصل الثاني: *إشكالية الجنس الروائي.*

الفصل الثالث: *الأصول التاريخية للرواية البوليسية.*

الفصل الرابع: *الخصائص الفنية للرواية البوليسية من خلال بعض نصوصها.*

الفصل الأول

تحديد الرواية البوليسية

وانتماؤها لحقل الآداب

تحديد الرواية البوليسية:

إن محاولة تحديد الرواية البوليسية أمر صعب في نظرنا، وذلك للتطور الكبير الذي عرفه هذا الجنس الأدبي؛ هذا إذا سلمنا أن الرواية البوليسية جنس أدبي ينتمي إلى حقل الآداب. وبالطبع فإن أية محاولة لتحديد جنس أدبي أو تقنينه، تعني وضع نهاية له، وبالتالي تحكم عليه بالتحجر والتقوقع.

وعلى الرغم من المحاولات الكثيرة التي كانت تهدف إلى وضع ضابطة تحد الرواية البوليسية كتلك التي وضعها الفيلولوج الأمريكي الشهير "فان دين" (Van-Dine) [1] سنة 1928، ونشرها في مقال له بالمجلة الأمريكية (MagazineinAmérica)والتي سرعان ما ثار الكتاب عليها.

ولعله من المفيد جدا ذكر بعض هذه الضوابط نظرا لأهميتها وتأثيرها في اتجاه الرواية البوليسية ابتداء من العقد الثاني من القرن العشرين:

(3) إن الرواية البوليسية الحقة لا تحتوي على أي لغز غرامي، لأن ذلك

---

[1]- BOILEAU Narcejac, Le roman policier, Collection « Que sais-je »,Payot, Paris, 1964, P. 50

يشوش على العناصر الأخرى، ويحيد بالقارئ عن تتبع اللغز البوليسي المقصود في الرواية البوليسية.

(4) لا ينبغي أبدا أن يكون المجرم من فئة البوليس أو المحقق السري، لأن ذلك يسيء إلى سمعة الوسط، ويحول دون موضوعية التحقيق.

(7) لا توجد رواية بوليسية بدون جثة قتيل، وكلما كثرت الجثث، كلما زاد ذلك في الإثارة، وأية رواية تخلو من هذا العنصر المثير جدا هي رواية فاشلة، ولا يحق نسبتها إلى جنس الرواية البوليسية. . ونحن الأمريكيين نتميّز أساسا بالحس الإنساني الرهيف، والجريمة المثيرة تخلق فينا الرعب والخوف وتدفعنا إلى حب الانتقام.

(8) يجب أن يخضع حل المشكل البوليسي إلى واقعية وموضوعية صارمة، بعيدا عن التحليقات الخيالية.

(9) لا يسمح بأكثر من محقق واحد في الرواية البوليسية الجديرة بهذا الاسم. وأي تجميع لأكثر من محقق واحد في مطاردة المجرم هو تشويش للخطة المرسومة، كما أنه موقف غير عادل في حق المجرم والقارئ على حد سواء.

(10) يجب أن يكون المجرم شخصية بارزة، أخذت حيزا معتبرا في أحداث الرواية، يعرف عنها القارئ الشيء الكثير، وتشد انتباهه، لكنه يستبعد كليا إدانتها. . وإلحاق الجريمة بشخصية ثانوية في آخر الرواية يعتبر عجزا من قبل الكاتب.

(11) لا ينبغي على الكاتب أن يختار المجرم من طبقة الشغيلين، وإنما عليه أن يختاره من ضمن الشخصيات البارزة، ذات الاعتبار الاجتماعي والمهني، لأن ذلك يحدث أثرا كبيرا لدى القارئ ويزيد في عنصر التشويق لديه .

(12) لا يجب أن يتعدد المجرمون في لغز بوليسي واحد ، لأن ذلك يوزع اهتمام القارئ و يحدث لديه التباسا يعيق اندفاعه و يقلل من حماسته في قراءة الرواية البولسية.

(13) ينبغي أن تتصف (الكلمات و العبارات) في الرواية البوليسية بطابع الشفافية و الإيحاء ، كما يجب أن يخضع بناؤها من البداية إلى النهاية لهذا الأسلوب حيث يلاحظ القارئ الذكي بعد كشف الحل مباشرة، أنه

كان بإمكانه معرفة المجرم من خلال الإيحاءات المبثوثة هنا وهناك في نص الرواية.. ، لكن جودة بنائها، واختيار الكلمات المناسبة حالت دون ذلك.

كما أنه لا يجوز البتة المبالغة في استعمال المقاطع الوصفية الطويلة و التحليلات المعقمة، لأن ذلك من شأنه إضفاء طابع التعتيم ، و التعقيد على النص البوليسي و يحد من فعالية التحقيق، لأن الغاية من الرواية البوليسية هي تتبع الأحداث المتعلقة بسير التحقيق لإدانة المجرم ، و مطاردته و توجبه القارئ إلى غاية أخرى ، هي طرح لإشكالية جديدة يصعب تفكيكها.

إلا أن ذلك لا يمنع من استغلال بعض المقاطع الوصفية التي يتطلبها السرد الروائي كالتعريف بشخصية ما، وذلك قصد إثارة شعور معين لدى القارئ يتطلب منه اتخاذ موقف معين، هذه الإشكالية كانت موضوع معالجات نقدية كثيرة، إلا أنه يجدر بنا أن نذكر أن الرواية البوليسية جنس أدبي يتميز بحدود فنية صارمة، و القارئ لهذا الجنس من الأدب لا يبحث عن الكنايات و الاستعارات، كما أنه لا يبحث عن التحليلات المعمقة، ولكنه يبحث فقط عن اكتشافات البراعة في التخطيط و يجد في البحث عن كل ما ينمي فيه متعة التسلية، مثل ما يجد ذلك في مشاهدة مباراة في كرة القدم أو حل شبكة من الكلمات المتقاطعة.

14 – لاحظنا أن عددا من الكتاب يلجأون في كتاباتهم إلى بعض الطرق و الكيفيات غير الناجحة، وقد يسبب ذلك لهم متاعب جمة : كالتقليل من شهرتهم و استهزاء القراء بإنتاجاتهم و الابتعاد عنه، و يمكن تحديد هذه النقائص فيما يلي:

أ– الكشف عن هوية المجرم بواسطة مقارنة بقايا السجائر وتشابهها .

ب– الاعتراف من المجرم ذاته، و اصطناع الظروف غير الملائمة لحمله على ذلك.

ت– الآثار الخاطئة للبصمات.

ث– الدلائل المصطنعة و المقدمة بواسطة آلة Mannequin

ج– الألفة المأخوذة من عدم نباح الكلب.

ح– وقوع الجريمة في حجرة مغلقة بحضور الشرطة. [1]

---

[1]-Roman policier, OP. CIT. PP. 50-51.

ولعل اختلاف وجهة النظر بشأن تحديد الرواية البوليسية يرجع أساسا إلى التركيز على عنصر منها دون الآخر – فروجي ميساك – يركز على اكتشاف الطرق المؤدية إلى بلورة الجوانب المظلمة في الرواية البوليسية حيث يقول:" إن الرواية البوليسية هي نوع مخصص قبل كل شيء لاكتشاف الطرق بواسطة وسائل عقلية، و ظروف دقيقة لحادث غريب. "[1]

بينما نجد (بول موران Paul MOREN) يركز على الجانب المفزع الجذاب منها دون أي اعتبار لتحليل نفسيات الشخصيات، فهي –الرواية البوليسية– عنده لعبة تتحرك وفق حركات مضبوطة كحركة الساعة: "نحن لا نرجو من الرواية البوليسية أن تكون رواية تحليلية تعتمد على جانب نفسي خاطئ أو صحيح وإنما يهمنا منها أن تشدنا إليها و تفزعنا حتى النهاية، لأن دورها ليس سبر الأغوار و لكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة الساعة. "[2]

أما (فرانسوا فوسكا FOSCA François) فينظر إليها باعتبارها مشكلا يطرح على القارئ من أجل تفكيك لغز، و يترتب على ذلك أن يعرف الكاتب كيف يطرح مشاكله بحيث لا تكون ثقيلة على القارئ، ومن هنا يذهب إلى تحديدها بقوله :" يمكننا تحديد الرواية البوليسية بشكل موجز وسريع بقولنا : إنها نص يتضمن مطاردة الإنسان أساسا : مطاردة يستعمل فيها التحليل الذي يعكس للوهلة الأولى قصة عديمة الفائدة، و ذلك قصد استخلاص حقائق أساسية منها . . وبدون هذا النوع من التحليل، تبقى الرواية التي تسرد مطاردة الإنسان مجرد رواية لا تمت بأية صلة للرواية البوليسية. "[3]

ويرى الناقدان (بوالو و نرسجاك) أنها تحقيق تم بشكل ذهني هدفه إبراز أسرار خفية. وقد علق الناقدان على الباحثين الذين يرون الرواية البوليسية بأنها تحقيق تم بشكل ذهني و حتى علمي بقولهما:"إننا نحس بالفروق الكبيرة بين – **قتيلتا شارع مورغ** – "لأدغار آلان بو" AEd. gar POE و الزنوج العشرة الصغار لأجاتا كريستي A. CHRISTIE، وينتهيان إلى القول:إن الرواية البوليسية لا تحدد بواسطة طرقها فقط، بل لابد من اعتبارات أخرى. "[4]

ويذهب(فان دين) إلى اعتبارها مجرد وسيلة تسلية مثلها في ذلك كمثل

---

[1]- Ibid. PP. 8-9
[2]- Ibid. PP. 8-9
[3]-Ibid. P. 104.
[4]–Ibid. P. 08.

الاستمتاع بمشاهدة مقابلة في كرة القدم، أو القيام بحل شبكة من الكلمات المتقاطعة و ما قد يثيره ذلك فينا من نشوة و متعة. . [1]

ويعلق (بوالو ونرسجاك) على هذا التعريف بقولهما :"ومعه –فان دين– تصبح الرواية البوليسية جنسا أدبيا هشا، لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية، وهذا من شأنه التشكيك في واقعية الشخصيات و سلوكاتها داخل الحدث الروائي. [2]"

ويتعرض الناقد العربي محمود قاسم إلى تعريف الرواية البوليسية بقوله:"إنها قصة تدور أحداثها في أجواء قاتمة بالغة التعقيد و السرية . . تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك. . و أغلب هذه الجرائم غير كاملة، لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها و حل ألغازها المعقدة . . فقد تتوالى الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة، لدرجة يتصور معها القارئ أن كل واحد منها هو الجاني الحقيقي، ولكن شيئا فشيئا ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات، و أنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، وذلك زيادة في إحداث الإثارة. "[3]

و ما يمكن أن يلاحظ على تعريف محمود قاسم أنه مزج بين التعريف و الخصائص (*) ونتساءل بعد كل هذه التعريفات؛ أين يمكن أن نتلمس الناحية الأدبية فيها؛ بمعنى أين الجوانب الفنية التي تجعلنا نطمئن إلى أن الرواية البوليسية تنتمي إلى حقل الآداب وليست مجرد تحقيق يضارع تحقيق الشرطي، ولعبة وضعت للتسلية لا غير.

ولعنا نجد جوابنا في التعريف الذي ساقته (نتاليا ألينا) الكاتبة الروسية في

---

[1]-Ibid. P. 54.

[2]- Le roman policier, OP. CIT. P. 54.

[3] –محمود قاسم رواية التجسس و الصراع العربي الإسرائيلي. نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة 1990 ص 19.

*(*)– تعرض الناقد محمود قاسم إلى الحديث عن الرواية البوليسية في مؤلفه: "**رواية التجسس و الصراع العربي الإسرائيلي**" من زاوية ضيقة جدا، وذلك باعتبارها أصلا لرواية التجسس ، و الملاحظ من خلال تتبع الفصل الثاني من كتابه، أن الناقد لا يفصل بين سمات رواية التجسس و الرواية البوليسية، إلا أنه حين تعرض للجذور الأولى، حاول أن يرصد بعض الخصائص من خلال تقديم تعريف للرواية البوليسية ورواية التجسس، الشيء الذي يجعل تعريفه قابلا للنقد و المراجعة.*

محاورتها مع الروائي الروسي "أركادي أداموف"، بقولها: " أرى أن الرواية البوليسية لعبة يضاف إليها الآداب، لعبة تنمي قوى الملاحظة و الفهم السريع و المنطق و تعلم القارئ أن يفكر بطريقة تحليلية و أن يفهم التكتيكات و البراعة في التخطيط، و هي كذلك أدب لأنه توجد هناك كلمات، لغة. "[1]

بينما لا يوافقها الرأي زميلها (أداموف)حين يقول:" أنا لا أوافقك هنا كيف تستطيعين أن تجمعي بين لعبة و أدب معا؛ إذا كانت لعبة فهي رفض للأدب، لأن الأدب ليس فقط مسألة كلمات و لغة كما تدعين، فحتى قواعد لعبة ما يمكن أن توصف بلغة مجازية مفعمة بالحيوية، ولكنك عندما تطالبين بالتصديق السايكلوجي، و أنا أضيف أيضا، الأصالة الأخلاقية لسلوك و أمزجة الشخصيات، و كذلك مطلب أن يكون للصراع نفسه دلالة اجتماعية عندئذ فإن عنصر اللعبة بمعنى شيء اعتباطي، لفق و أدخل في الصراع من قبل المؤلف و ليس من قبل الحياة، سيكون خارج البحث تماما. "[2]

و رغم موضوعية التعريف أو بالأحرى الرد الذي ساقه "أداموف " على "ألينا " إلا أنه يتميز بالشمولية، فهو لم يحاول أن يسلخ السمات التي تتميز بها الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات، حيث لا يرى فرقا بين الرواية البوليسية والرواية العادية من حيث المضمون إلا في طريقة كتابتها دون إشارة إلى هذه الطريقة.

و إذا حاولنا مقارنة هذه الآراء، فإننا نجد أن "أداموف و إلينا" لم يضيفا شيئا إلى التعاريف المتداولة بين الباحثين و النقاد الغربيين؛ إذ هي : لعبة، مشكل، لغز له طرق خاصة في عرضه.

ولعل ما تميزت به مناقشتهما، هو إعطاء الأهمية لموضوعات الرواية البوليسية من أجل خدمة أهداف اجتماعية و اقتصادية و أخلاقية، أي السير في بوتقة أهداف الأدب الروسي، بينما بقيت نظرة الأوروبيين حسب ما يبدو من التعريفات المعروضة آنفا تركز على الناحية "**التسلوية**" في الرواية البوليسية.

ومهما يكن من أمر ، إذا أردنا تحديدا نسبيا للرواية البوليسية نجد أنه لا يتأتى إلا في الإجابة على السؤالين الآتيين: أولهما : هل الرواية البوليسية أدب؟ و ثانيهما لماذا سميت بوليسية ؟ .

---

(1) – ؟ ترجمة جاسم العلي أحمد : الرواية البوليسية السوفيتية . مجلة الطليعة الأدبية، العدد: 9– السنة الرابعة أيلول 1978 ص. 49.

(2) – المرجع نفسه : ص 50.

ومنذ البداية يتضح القصد من وراء طرح سؤالنا، ذلك أننا إذا استطعنا أن ندرج الرواية البوليسية ضمن فنون الآداب، أصبح من غير المتعذر عندئذ أن لا نضفي على الرواية البوليسية أحد تجارب الأدب الكثيرة، دون إهمال للمميزات الجوهرية التي تميزها عن غيرها من الألغاز – اشتمالها على لغز وحله بطريقة غريبة و منطقية–فهي أدب لأنها انحدرت من الرواية ككل – كما سيتضح ذلك عند الحديث عن أصولها –، و تخصصت في الجانب الفلكلوري، " هذا الخيال الذي يأخذ منابعه من الخيال الشعبي، ثم تطور وفق طرق عقلية و منطقية قصد شد القارئ و تشويقه و ذلك بواسطة لغة ليست بالمتدنية و لا الراقية، و لكنها لغة فلكلورية . "[1] كما يسميها (فرانسوا ريفيار RIVIERE François.) وهي بوليسية لأنها لا يمكن أن تستكمل بناء هيكلها بدون وظائف تسند إلى الشرطة، و لأنها من جهة أخرى تحمل قصة عجيبة و مشوقة يمكن أن تصبح واضحة و مفهومة و ذلك بفضل الوسائل المستعملة من قبل البوليس. . إن المشكل فيما يبدو يكمن في مناقشة انتمائية الرواية البوليسية إلى حقل الآداب.

انتمائية الرواية البوليسية إلى حقل الآداب:

إن قلة الدراسات حول الرواية البوليسية من شأنه أن يدفعنا إلى التساؤل عن انتمائية أو لا انتمائية هذا الجنس إلى حقل الآداب. وفي ظننا أن ذلك يرجع أساسا إلى قضية الاختلاف في ماهية الأدب، والأهداف التي يرمي إليها.

ومن هذا المنطلق نجد أن جماعة مغالية في نظرتها إلى الرواية البوليسية تعتقد أن كل رواية هي رواية بوليسية بالضرورة، أو كما يقول (فرانسوا ريفيار): "إن بعض الأدباء المغالين زعموا يوما، أن كل رواية، هي رواية بوليسية."[2] وأخرى متطرفة لا ترى في الرواية البوليسية سوى لعبة ساذجة هدفها تسلية المسافر، نذكر من بين هؤلاء (بول ألكسندر Paul ALEXANDE) الذي يرى "بأن الأدب هو الحياة، وبما أن الرواية البوليسية مجرد آلية، فهي لا تنتمي إلى حقل الآداب. "[3]

ويرى (م. نادو NADEAU .M) " أن الأدب محدود بتيارين:سطحي

---

[1]–François RIVIERE : La fiction policière, Europe, Paris. N° 571 - 572 P. 8.

[2]- La fiction policière, OP. CIT. P. 8.

[3]- Le roman policier, OP. Cit. P. 94.

وعميق، وبينهما تيارات مختلفة، على القارئ أن يختار منها ما يناسب ميوله."[1]

ويظهر أن هذا المفهوم للأدب فضفاض، لأنه يغفل قصدية المتلقي/القارئ للرواية البوليسية. لذلك نلفي (بوالو ونرسجاك) يهتمان بهذا الجانب في مؤلفهما **الرواية البوليسية**، ويقولان:"يقرؤها لمجرد اللذة. "[2]

و هناك من الباحثين من يرى أن الرواية البوليسية هي رواية مزورة ، وتحليله هذا كان نتيجة نظرة نقدية تتلخص في "أن الرواية البوليسية تعتمد على الحبكة المصطنعة ، و تكتب بشكل مقلوب بطريقة تفقدها الحياة . "[3]

و يبدو أن هذه المبررات تستهدف شكل بناء الرواية البوليسية الذي يعتبر أحد مميزاتها ، على أن هناك جملة من الباحثين يرفضونها و يسقطونها كلية من حظيرة الأدب ، لكونها تنطلق من الخيال و تنتمي إليه ، بمعنى "أن الرواية البوليسية (رواية مخابر)يركب الكاتب أجزاءها تركيبا يخضع للمنطق ، بحيث لا نشعر أن الخيال هو المسير و إنما المنطق. "[4] كما أنهم يذهبون إلى " أن محتوى الرواية البولسية يتكرر دوما جريمة، تحقيق، القبض على المجرم."[5] فكاتب الرواية البولسية لا يكلف نفسه إلا الربط بين العناصر والرد على الأسئلة الآتية:متى، لماذا، كيف (Quand, pourquoi, Comment) فهي كما يبدو آلية انعدم فيها طرح قضية.

ولعل المقولة التالية لا تنطبق على الرواية البوليسية كعمل أدبي يهدف الكاتب بواسطته إلى التعبير عن فكرة أو الدفاع عن قضية: "إن الكاتب مسير من قبل شخصياته". [6] وهي مقولة مغلوطة في أساسها، إذ كلنا يدرك أن الكاتب يعرف نتيجة عمله مسبقا، لأن الرواية في رأينا تسير وفق تصميم معين وإلا تعرضت لفوضى تفقدها قيمتها الفنية، وما الفن إلا نظام.

ويظهر من هنا أن التصميم والعلم المسبق من قبل كاتب الرواية البوليسية ليس عيبا فنيا، وإنما هو ميزة لها لا عليها. وحضور الكاتب في الروايات كلها ضروري، سواء أظهر أم لم يظهر، مثله في ذلك مثل المخرج السينمائي الذي

---

(1)- Ibid. P. 94
(2)- Ibid. P. 119.
(3)- Ibid. P. 28
(4)- et (19) Ibid. P. 63

(6)- Ibid. P. 11

يعمل بموازاته كل من كاتب السيناريو، والمصور، والممثل، مع أنه لا يظهر، ومن هنا أيضا تبرز قيمة الكاتب في تسيير شخصياته، إذ لا يمكن تسيير شخصية إلا بتفكير مسبق للكاتب.

وتركيز كاتب الرواية البوليسية على الجريمة، هو تركيز التراجيدي على الحب والواجب الوطني.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن كاتب الرواية البوليسية لا يمكنه أن يستغني عن الجريمة التي تثير خوفا يمزج بالفن فيخرج النص نصا أدبيا فيه إبهام، وهذا الإبهام هو الأدب في رأينا، إن الرواية البوليسية، تصب كل عنايتها على إخراج النص البوليسي في ثوب يشد القارئ إليه ويفزعه في عصر الجرائم والعنف لا يمكن كتابة رواية بوليسية بموضوع حب طيلة صفحات الرواية. ولذلك كانت طرقها تختلف عن طرق الرواية العادية. فنحن عندما نتحدث عن "تكنيك" روائي فإننا نفكر في الأسلوب، وفي طريقة تركيب الأحداث، وفي كل ما يمكن أن يطبع به.

إن الروائي عندما يخلق عملا فنيا ما، لا يهتم بالقارئ، ينهي أولا عمله، وبعدها إن ساعد الحظ هذا العمل ووجد من يهتم به وإلا. . ، وبالعكس فإن هم كاتب الرواية البوليسية هو القارئ، إذ الروايات البوليسية لا يمكن أن تكون إلا إذا كان القارئ فيها مشدودا، ولذلك يختار الكاتب من الطرق العديدة الجانب الذي يمكن أن يشد به القارئ أكثر ، ويثير فضوله واهتمامه.

ولهذا تبقى الجريمة هي الوسيلة التي يمكن أن نشد بها جمهورا أكثر، ويحدد الباحثان (بوالو و نرسجاك) الغاية من الرواية البوليسية؛ فهي حسب زعمهما:" وسيلة من وسائل التسلية التي تجلب الأحلام للقارئ، وتبعده عن عالمه المملوء بالمتناقضات. "[1] ويعتقدان "أن السر وراء هذا النجاح الباهر في استهلاك الرواية البوليسية يكمن في هذه الخاصية وهي إبعاد جمهور القراء عن عالم المتناقضات، فبمجرد قراءتنا لرواية بوليسية فإننا نضمن غيابنا عن واقعية المجتمع المأساوي ، ولكن سرعان ما نعود إليه بمجرد انتهاء القراءة ، فننسى ما كنا قد قرأناه ، ولذا يتحتم على كاتب الرواية البوليسية أن يصوغ كتاباته بالطريقة نفسها، ولكن بمتغيرات جديدة . "[2] وفي هذا السياق يشير الباحثان إلى " أن هذا المنهج في

---

[1]- *Ibid. P. 119.*

[2]- *Ibid. p. 119.*

المعالجة هو الذي حدا بالجنس البوليسي إلى اعتباره كتابة شبيهة بالأدب – "Sous - Littérature" [1]

إن هذا التباين في الأهداف بين الرواية العادية، والرواية البوليسية، لا يحمل من الدلالات ما يكفي لرفض الرواية البوليسية وعدم اعتبارها جنسا أدبيا. وقبل أن نمضي إلى الفئة المعتدلة، يجدر بنا أن نلفت الانتباه إلى موقف بعض الهيئات الرسمية في مجال التعليم من الأدب البوليسي. فالأكاديمية الفرنسية–حسب علمنا– لا تدرج هذا الجنس ضمن مناهج حلقات الآداب وتعتبره من (الدناءة) بمكان. . (*) وترفض المدارس وبعض الجامعات إدراجه في مناهجها الرسمية، ويحذر الأساتذة أو بالأحرى بعضهم طلبتهم من (الإدمان) على قراءة الأدب البوليسي.

ونتساءل بعد هذا كله: هل تُغير هذه المواقف من واقع انتمائية الرواية البوليسية إلى الأدب؟وهل يستلزم الأدب دوما تأشيرة ولادة من جهات رسمية؟إن الأدب البوليسي فرض وجوده على بعض النقاد و الدارسين ، فنظروا إليه نظرة نعتقد أنها موضوعية ، و في مقدمتهم (أندري جيد Andre Gide حين قال:"الأدب هو كل عمل يغير من سلوك القارئ ، إذا نظرنا إلى الرواية البوليسية من هذا المنظار فإنها لا تنتمي إلى الأدب ، ولكن في هذه الحالة لا يبقى في ساحة الأدب سوى عدد قليل من الأعمال الكثير منها يلتحق بالرواية البوليسية . [2]"

و إذن ينبغي أن نأخذ الأدب من مفهومه العريض ، إذ لا نعتقد أن كل ما ينتمي إلى حظيرة الأدب يغير من سلوك القارئ ، إضافة إلى ثبات أعمال أدبية

يقر أغلب النقاد بانتمائيتها إلى الآداب، كالرواية التاريخية و رواية المغامرات . فَلِمَ لا تحتل الرواية البوليسية حيزا بين هذه الفنون الأدبية؟

أما من حيث تغيير سلوك القارئ، فإننا كثيرا ما نتعاطف مع المجرم في الرواية البوليسية حين تكون جريمته نتيجة ظروف قاهرة.

---

[1]- *Ibid. P. 119*

* – *مقتطف من تعليق (فريدريك دار Frédric DARD) على بعض أعضاء الأكاديمية الفرنسية في لقاء "Apostrophes" بالقناة الثانية الفرنسية يوم 1990/06/22، تنشيط الصحفي (برنار بيفو Bernard PIVOT)، وهي حصة أدبية فكرية تعنى بمناقشة القضايا الفكرية والأدبية. الحصة: 742.*

[2]-*Roman policier,OP. Cit. P. 124.*

ومما لا شك فيه أن ظاهرة انتشار الأدب البوليسي في الأسواق ظاهرة ملفتة للانتباه، حيث إن الرواية البوليسية تنزل بأعداد هائلة إلى الأسواق، ويقبل عليها القراء بكل شغف. وتعد هذه الظاهرة وحدها كافية في نظرنا لتقام حولها دراسات جادة وموضوعية، وعلى الرغم من ذلك ما يزال الدارسون والنقاد يتحفظون في أقوالهم وأحكامهم إزاء الرواية البوليسية، وعلى حد تعبير "فرانسوا ريفيار" :

" إن كل الذين كانت لهم الجرأة في الحديث عن النص البوليسي لم يتلمسوا جوهر القضية وإنما طفوا على سطحها فقط. "[1] على أن هذا لم يمنع قلة من الدارسين من محاولة تلمس الرواية البوليسية في انتمائيتها أو لا انتمائيتها إلى الآداب . فالباحثان (بوالو و نرسجاك)في مؤلفهما "الرواية البوليسية "ينظران إلى الموضوع من زاوية **العناصر المكونة للنص البوليسي** ، و أولها عنصر الخيال الذي لا يجادل أحد في اعتباره جزءا من العملية الإبداعية ، يقولان في ذلك :((إذا كانت الرواية البوليسية قبل كل شيء خيالا، فهي تنتمي وبكل شرعية إلى الآداب .))[2]

كما يعتبر الخوف عنصرا هاما يبني عليه الباحثان (بوالو و نرسجاك) دراستهما كلها، و يقولان في هذا المجال:((يعتبر الخوف معينا هاما للآداب ، و لكن العلاقة بينهما تبدو متناقضة ، لأن كل إحساس يمكن أن يكون مادة للأدب ، يوسع و يطور من قبل الفنان ليصبح فيما بعد عالميا . .))[3] وإذا علمنا أن الخوف عامل جوهري في تكوين الرواية البوليسية ، فبدهي إذن أن ينتمي هذا الجنس إلى الآداب.

وإذا بحثنا المشكل من ناحية المادة التي تؤلف كلا النوعين: الرواية العادية و الرواية البوليسية؛ فإننا نجد "أن الرواية البوليسية كغيرها من الروايات تتخذ مواضيع لها من الحياة، إلا أن الشيء الذي يميزها هو أن هذه الأحداث مستمدة من واقع الخيال ، وربما كانت ممكنة الحدوث. "[4]

أما من حيث الشكل أو الطريقة فهي تختلف عن الرواية العادية ، فيكفي أن نغير بعض أدوار الشخصيات في الروايات المشهورة و اختيار بطل منها لتصبح بوليسية و نلاحظ حينئذ أن الأحداث نفسها خلقت العجيب Mystére

---

(1)- Le roman policier, Op. Cit. P. 124
(2)-Ibid. P. 31
(3)-Ibid. P. 26
(4)-Ibid. P. P. 31 32.

هذا العجيب الذي يعتبره الباحثان (بوالو و نسرجاك) "ظلا للواقع. "[1]

وإذا كنا نلحق كلمة بوليسي بكلمة رواية، فإننا نظن أنها تحمل قصة عجيبة يمكن أن تصبح جلية واضحة بفضل الوسائل العديدة المستخدمة من قبل البوليس . وإذن ليس هناك شيء عجيب بالمعنى الحقيقي للكلمة، و لكن هناك ظواهر يمكن أن تشرح بحيث إذا وقفنا عند قول (بوالو و نرسجاك)تبين لنا أن العجيب هذا وضع ميتافيريقي يمكن تحويله إلى عالم الحقيقة بالوسائل الفنية المستخدمة في الرواية البوليسية، و يمكن أن نستشف ذلك عبر هذا النص الغامض ((إذا كانت النظرة هي التي تصنع العجيب ، و إذا كان العجيب ليس في الوضع الذي أردنا وضعه فيه بكيفية ساذجة و لكن في مكان آخر . . إذن محتوى الرواية البوليسية يمكن أن يتبناه الأدب)). [2]

كما يقسم الدارسان نفسهما هذا المحتوى إلى قسمين ((محتوى ظاهر، و هو القصة المعنية أي تشابك الأحداث التي تخلق وضعية معينة لشخصية من الشخصيات ، ومحتوى مختف لايعبرعنه، و لا يمكن أن يحدد معاني القصة من قريب ، إلا أنه يؤثر في تطورها ، و كأن الأحداث تسير بكيفية عجيبة ، وفق ما ينعكس من تصرفات الأشخاص. .))[3]

يمكن أن نستنتج من ذلك أن المحتوى الباطني أغنى بكثير من المحتوى الظاهر الجلي، و هنا نجد أنفسنا أمام رواية حقيقية. ((وكثيرا ما تمحي الحدود الفاصلة بين المحتويين كما يظهر ذلك في كتابات (جوليان جرين-GREEN JULIEN). وفي بعض الأحيان يختفي المحتوى الأول ، ولعل هذا ما تهدف إليه رواية الغد.))[4]

أما عندما يتعلق الأمر باختفاء المحتوى الباطني؛ فإننا حينئذ إزاء مسلسل، أي أمام نص يشد أعيننا، يجعلنا نتابع القصة باهتمام، و هذا ينطبق أيضا في ظننا على رواية المشكل . بحيث إن الشيء المعبر عنه ليس إلا صورة طبق الأصل للمحتوى، و البعد الموجود بين الشيء المعبر عنه و الشيء المقترح هو

---

(1)-Ibid. P. 32.
(2)- Ibid. P. 34
(3)- Roman policier, Op. Cit. , P. 34
(4)- Ibid. P. 32

عمق الرواية، حيث إن هنالك عمقا خاصا في الرواية البوليسية كما نفهمها.

***

الفصل الثاني

إشكالية الجنس الروائي

قبل الشروع في تحليل مختلف جوانب الرواية البوليسية، يجدر بنا منهجيا إثارة مقاربة تتصل بنظرية المعرفة؛ تلك هي ماهية الوجود الأدبي أو الموقع الأنطولوجي لعمل أدبي ذي طبيعة فنية مّا.

إن الحديث عن أي جنس أدبي مهما كان شكله، ومضمونه، واتجاهاته، يتطلب تفكيك الإشكالية الآتية:

متى نشأ هذا الجنس الأدبي؟

وأي العوامل المباشرة وغير المباشرة أثرت في نشوئه وتطوره واتجاهاته؟

وهل وصل إلى نضجه الكامل وتمت معالمه، أم لا يزال في طور النشوء والتطور؟

إن تحسس السمات الجوهرية في الرواية البوليسية، ومحاولة الوقوف على أصولها الفنية والاجتماعية والحضارية من الأهمية بمكان؛ بيد أن وسائل وأدوات البحث الممكنة والمتوفرة لا تساعد كثيرا على تحري هذه الحقائق، إذ ستقتصر دراستنا على تحسس هذه السمات من داخل النص الإبداعي ذاته، نظرا لفقر في الدراسات النقدية، بل انعدامها في اللغة العربية، وأيضا ندرتها في اللغة الفرنسية، وحتى إن وجدت فهي في أغلب الأحيان دراسة سطحية، لا تفي بالحاجة، ولا تجيب على الطرح الذي يتوخاه البحث. ولعل ذلك يعود إلى امتزاج هذا الجنس في فترة متقدمة بأجناس شتى، يصعب فصله وعزله عنها، وأقصد هنا الآداب الشعبية، والآداب الإغريقية والإسبانية في القرون الوسطى.

إن دراسة الجانب التأريخي لظهور الرواية البوليسية مسلك وعر، عزف عنه أغلب الذين درسوا هذا الجنس، وفي هذا الاتجاه يعتقد الباحثان (بوالو ونرسجاك) في مؤلفهما: الرواية البوليسية أن التعرض للرواية البوليسية من خلال تاريخها ضرب من الخيال، وخطأ مضاعف، لأن العناصر الأساسية، والجوهرية في

الرواية البوليسية هي: (المجرم، المحقق، الضحية)؛ هذه العناصر عن طريق انصهارها وتفاعلها مع عناصر أخرى ثانوية، مهدت للمسار الفني لهذا الجنس الأدبي من الرواية. [1]

وهذه العناصر أو بعضها متواجد في الكتابات منذ القدم، لذلك لا يمكن التفكير يوما في محاولة البحث عن أول من تعرض لشخصية المجرم أو الأبعاد التي رسمت بها هذه الشخصية، أو الحافز وراء ذلك، كما أنه لا يمكن البحث عن أول كاتب أو أديب رسم شخصية الضحية، وحاول تسليط هالة من العواطف عليها، لتجذب رأفة وعطف وحنان المتلقي، بل والتأثير عليه عن طريق الدفاع عن مبدأ أخلاقي أو ديني أو سياسي أو فكري.

إن التفكير في تحديد نشأة جنس أدبي مّا، تفكير يشوبه الحذر، لأن الوقوف العلمي الدقيق والموضوعي على ميلاد جنس أدبي ما؛ يعتبر من باب "الميثولوجيا"، لأننا لا نملك مقياسا للولادة، اللهم إلا بعض الدلائل التي تحمل في مضمونها أحيانا أوجه التناقض.

إن تحديد الولادة الفنية لأي جنس أدبي، وفصله عن التراث الإنساني، تصور "**دجوي**"*، وقد عالج هذا الجانب الدكتور الزاوي أمين في مقال له نشر بجريدة الجمهورية، عنوانه:"موت الجنس الأدبي"، حيث تساءل في بداية المقال:هل يموت الجنس الأدبي؟ أي جنس كان؟ وهل تمت ولادة أي جنس أدبي، أي جنس بشكل نهائي، وبمعنى آخر، هل يمكن تحديد ولادة أي جنس أدبي، وفصله عن التراث العقدي والسياسي والثقافي. . الخ، وبعبارة أخرى، هل يمكن حذف هذا التواصل الفني والفكري للإنسانية أو توقيفه لاستخراج الجنس وفصله عن التشكيل المعقد؟

إن سؤالنا عن ميلاد جنس أدبي ما شبيه بسؤالنا عن الغسق الذي فيه تشكل العالم، فمن الناحية الفلسفية؛ فكل الأجناس الأدبية موجودة في شكل من أشكالها داخل الممارسة الأدبية، ولا يوجد شكل نهائي لأي جنس أدبي. ومن هذا المنطق، لا يمكن القول بأن جنس الرواية مثلا قد ولد، لأن ميلاد الفنون مرتبط بالديمومة.

---

[1]- Boileau- Narcejac, Le roman policier, Op. Cit. P. 7

* – دجوي: من الدجى، وهي دلالة على الغموض الذي يكتنف هذا الاتجاه، والظلام الذي يحيط بسبل البحث فيه.

(1)

إن هدا الغموض الذي يكتنف ولادة الجنس الأدبي شبيه إلى حد كبير بالغموض الذي يطبع " العقدة المغلقة " التي تميز الرواية البوليسية، إلا أن هذا الانغلاق، لا يصدنا عن محاولة البحث عن العناصر الأولية للحس البوليسي في الأعمال الأدبية في الثقافات المختلفة التي تكون هذا الموروث الإنساني الشامل .

الرواية البوليسية كأي جنس أدبي آخر وليدة تناقضات تتجلى على أصعدة عدة : الدينية والعقائدية، السياسية والاجتماعية و الحضارية. وهي بهذا لا تنفصل في كينونتها المضمونية و الشكلية عن هذا الموروث الإنساني في مجالات الفن و الحضارة والعلوم الأخرى .

يجرنا الحديث عن ظهور الجنس إلى محاولة الكشف عن فلسفة الأجناس الأدبية : ولادتها، نشأتها، موتها، انبعاثها، التواصل بين التراث و العصرنة، ولعل هذا الكشف بدوره يحتم على الدراسة أن تتجه إلى الحديث عن بعض مضامين الملحمة في عصورها الزاهية، وكيف أن الإنسان بطبعه الساذج " نسبيا" استطاع أن يتدخل في مواقع عدة لحل كثير من الألغاز ، كما أنه أبدع أبطالا خياليّين جعلهم واسطة بين بني جنسه و العالم العجيب المحيط بهم لغرض توازن سيكولوجي كثيرا ما تسببت قوى خارقة في بث الرعب، و القلق فيه. و كان التدخل فرديا ، و العبقرية فذة، حيث إن شخصية البطل الأسطوري كانت تنسب إليها أدوار البحث و المطاردة للكشف عن أسرار غامضة و مغلقة أحيانا للوصول إلى المجرم أو القضاء على الشر.

إن التعرض لفلسفة الأجناس الأدبية أو ما يطلقون عليه "**نظرية الأنواع الأدبية**" يطرح إشكالا كبيرا لأنها مقاربة تقصد ضمنيا البحث عن تعريف ماهية الأدب ، ولقد ذهب "كروتشة" إلى التعريف الحرفي حين اعتقد((أن الأدب مجموعة قصائد مفردة و مسرحيات و روايات، و هي كلها تشترك في اسم واحد.))[2] كما تعرض لنقد كبير ، لأن تعريفه هذا لا يفي بحق وقائع الحياة الأدبية، و التاريخ ، كما يلاحظ ذلك (رينيه ويليك) و يحدد في ذات الوقت تعريفا للنوع الأدبي، فيقول :((ليس النوع الأدبي مجرد اسم ، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل

---

(1) – د. الزاوي أمين، موت الجنس الأدبي، جريدة الجمهورية، يومية وطنية تصدر بوهران، يوم: 12/28/ 1989، ص. 9.

(2) – رينيه ويليك اوستن وارين. ترجمة: محي الدين صبحي:نظرية الأدب. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. 1981. ط. 2. ص:237

يصوغ شخصية هذا العمل. فالأنواع الأدبية تعتبر أوامر دستورية تلزم الكاتب، وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد (. .) النوع الأدبي (مؤسسة) كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة. و هو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو الأبرشية أو المكتبة أو دار المجلس النيابي ، بل كما توجد المؤسسة ، إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة و يعبر عن نفسه بواسطتها أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات والشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك. .))[1]

ومما سبق نستنتج مع (ر. ويليك)و زميله (وارين)" أن نظرية الأنواع الأدبية مبدأ تنظيمي، فهي لا تصنف الأدب و تاريخه بحسب الزمان و المكان (المرحلة أو اللغة القومية)، و إنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم."[2]

ومن هنا يمكن القول:إن كل عمل فني ينتمي حتما إلى نوع من الأنواع الأدبية، ما دام المبدأ تنظيميا، و هذا بالقياس إلى العالم الطبيعي، إذ يمكن في هذا السياق تصنيف الحيوانات والنباتات ، و باقي الأجناس الأخرى حسب الأنماط ، إلا أن هذا التحديد يكّون في ذاته إشكالا منهجيا وعمليا دقيقا نبه إليه (ر. ويليك) وزميله (اوستن وارين) حين لاحظا أن فلسفة الأجناس الأدبية تتطلب الإجابة على الأسئلة التالية:

."هل يرتبط كل كتاب بعلاقات أدبية وثيقة مع الأعمال الأخرى ، بحيث إن دراسته تستفيد من دراسة الأعمال الأخرى ؟ومرة أخرى ما مدى القصد المتضمن في فكرة النوع؟القصد من جانب الكاتب الطليعي؟والقصد من جانب الكتاب الآخرين. . ؟". [3]

ويخلص الباحثان جوابا على هذه المسألة إلى :"أن الأنواع الأدبية غير ثابتة، ويدللان على ذلك بتأثير (تريسترام) أو (يوليوس) على نظرية الرواية."[4]

وتجدر الإشارة هنا إلى التذكير بأن معظم النظريات الأدبية الحديثة تميل

---

(1) -المرجع نفسه، ص. 237
(2) -المرجع نفسه ، ص. 238
(3) -المرجع السابق ، ص. ص:238، 239
(4) -المرجع السابق، ص. ص. 238، 239

إلى طمس التمييز بين النثر و الشعر ، وبعدها تقسم الأدب الخيالي إلى فنون التخييل (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة) والمسرحية (نثرا أو شعرا)..))[1] و هذا التقسيم بدوره يطرح إشكالا جديدا ، وهو الاصطلاح الذي ينبغي أن يطبق على هذه الأنماط من فنون التخييل.

تبقى هذه التحديدات تتسم بالشمولية، وتكتفي في أغلب الأحيان . بطرح تساؤلات دون عناء الردّ عليها، وفي هذا السياق وجّهت انتقادات شديدة إلى ما اصطلح عليه "بالنظرية البرجوازية للأدب"، ونورد هنا موقفا من المواقف المعاكسة لاتجاه ويليك ووارين صاحبيْ كتاب نظرية الأدب:"لقد اكتسب مفهوم الأنواع والأصناف الأدبية كأشكال فنية قبلية مسحة تجريبية فظة في كتاب (نظرية الأدب) لمؤلفيه ويليك ووارين. لقد ذهبا إلى أن "النوع الأدبي هو مؤسسة بنفس المعنى الذي تكون بموجبه الكنيسة أو الجامعة، أو الدولة مؤسسات". إن ويليك ووارين لا ينفيان . على اعتبارهما باحثين تجريبيين انتقائيين . الطبيعة المتغيرة للأنواع والأصناف ، غير أنهما مضطران بسبب افتقارهما إلى أي شكل من أشكال المعايير الواضحة التي تحتاجها طرق البحث، مضطران–حسب اعترافهما– إلى الوقوف عند حدود " طرح الأسئلة فقط، بالإضافة إلى محاولة التقدم باقتراحات، بكلمة أدق إنهما مضطران إلى الاكتفاء بتلخيص أكثر وجهات النظر بهذا الخصوص شكلية في جوهرها وأكثرها تباينا.[2]

من خلال عرض هذه الآراء يبدو التباين فيها منحصرا بين قطبين اثنين هما: مضمون الصنف أو (النوع) وشكله، وأيهما أغنى دلالة، وأحق بالتركيز، كما أن أصحاب هذه الآراء يحاولون البحث عن علاقة (الأشكال الصنفية) بالقوانين العامة للتطور الأدبي، وصلتها عبر الأسلوب بعقيدة الكاتب وبطريقته الفنية وحتى إبداعه الفني. [3]

ويبدو الاتجاه الروسي (الممثل في عدد من الباحثين السوفييت المختصين

---

(1) المرجع السابق ص. ص. 238، 239

(2) – يا. أي. إيلسبورغ وآخرون، ترجمة: د. جميل نصيف، نظرية الأدب، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، لبنان، 1980، ص. 27.

(3) – المرجع نفسه، ص. 20

في نظرية الأدب والأدب العالمي) أكثر ميلا لدراسة الجانب التأريخي والتركيز على العلاقة الدياليكتيكية بين العصر والإيديولوجية المنتشرة فيه، ولهذا فالمنهج التأريخي في نظرية الأدب يتطلب مثل هذا التناوب لدراسة الأنواع الأدبية وأصنافها، هذا التناول الذي يمكنه فيما لو تم، أن يؤخذ بعين الاعتبار أيضا علاقة هذه الأنواع والأصناف بمضمون الأدب، وأن يراعي أخيرا تطورها الداخلي عبر القرون، على اعتبارها طرقا لتطور الشكل الفني المضموني بصورة عامة وإلى حد بعيد، وتظل متغيرة ببطء. وبإمكان هذا التناول أن يراعي أيضا تجسيد الأنواع والأصناف، المتجدد باستمرار والمشروط بقوانين معينة، تتجلى عبر أشكال صنفية فردية، ومتعاقبة بسرعة؛ كل ذلك في حدود هذا الأسلوب الفردي أو ذاك لكاتب معين.

وفي هذه الأثناء تجري عمليات التأثير المتبادل للخبرة الفنية المتجمعة لدى الأنواع الأدبية لإبداع أشكال صنفية جديدة من شأنها إغناء هذه الخبرة، وتكون هذه العمليات مرتبطة فيما بينها ديالكتيكيا. [1]

يتجلى من خلال هذا العرض أن الموقف الأدبي يتطلب اليوم تقنيا أكثر من ذي قبل الاستفادة من الاكتشافات الألسنية والنظريات الأدبية الحديثة لأن المدرسة الميكانيكية–الآلية–السوفيتية من غير الشكلانيين ترى أن حدود الأنواع الأدبية تتمثل في مجرد مضامينها، وهو مفهوم مأخوذ من هيمنة علم الاجتماع ونظرياته، يهمل ماهية الفن الأدبي وطبيعة اللغة ضمن استخداماتها الكثيرة، لذلك يستحسن تصنيف الأنواع الأدبية تصنيفا يقترب من النظرة التحليلية التركيبية في دراسة النصوص، لأنها لا تهمل أي بعد من الأبعاد المكونة للنوع الأدبي، سواء أتعلق الأمر بالبعد التأريخي أم المضمون أم الشكل أم طريقة الأسلوب المستخدمة في بناء النص الأدبي داخل النوع ذاته. وفي هذا السياق يورد (ويليك ووارين) تعليقا يتضمن المحاولات الجادة المبذولة من قبل بعض الباحثين لكشف طبيعة الأنواع، "وقد بذلت المحاولات لتبيان طبيعة الأنواع عن طريق تقسيم الأبعاد الزمنية، وحتى الصيغ اللغوية، فيما بينها(. .) وقد جرب "هوينز" حين قسم العالم إلى بلاط ومدينة وقرية، فوجد بعد ذلك ثلاثة أنواع أساسية من الشعر تستجيب لهذا التقسيم :الشعر البطولي الملحمي والمأساوي، شعر الهجاء والملهاة، وأخيرا الشعر الرعوي. "[2]

---

(1) – نظرية الأدب، مرجع سابق، ص. ص: 20-21.

(2) – المرجع السابق، ص. 240.

عرّف (دالاس Dallas) وهو ناقد أنكليزي موهوب التفكير النقدي لكل من (شليغي وكولوريج)، فوجد ثلاثة أنواع رئيسة من الشعر: المسرحية، الحكاية والأغنية، وهو يترجم هذه الأنواع على النحو الآتي:

". . المسرحية ⟵ ضمير المخاطب +. . الحاضر+ الزمن المضارع.

الملحمة ⟵ ضمير الغائب + الزمن الماضي

الشعر الغنائي ⟵ ضمير المتكلم المفرد+ الزمن المستقبلي. "[1]

يقترب هذا التفسير ومناهجه كثيرا من محاولات الشكلانيين الروس إذ تظهر العلاقة وطيدة بين التوافق بين البنية النحوية للغة والأنواع الأدبية.

إن فلسفة الأنواع الأدبية طرح يمكن أن يأخذ حيزا كبيرا ، وليس ها هنا مجال ذلك ، و إنما استعنا به كأرضية لبيان ما هنالك من نظريات متعددة ومواقف متباينة في تشكيل وتحديد الجنس الأدبي ، لأن ذلك يهمنا حين نلجأ إلى تحديد نص الرواية البوليسية وتمييزه عن باقي الأنواع الأخرى التي انحدر منها، وكذا حين نتعرض إلى تفتيت هذا النص إلى تفرعات جزئية أخرى مشتقة منه.

إن فكرة الأجناس عند البعض معطى تاريخي[2] ، وليس بناء عقلانيا كما هو الحال عند (أدغار الان بوEdgar Poe.) أبي الرواية البوليسية، لذلك لا نراه يعطي أهمية كبرى لتحديد الأصناف. "والغالب في الأمر أن الفروق الجوهرية بين الأجناس تقوم على اختلاف أو ائتلاف مادة الموضوع أو بنائها ، أو شكلها، أو نغمتها العاطفية أو نظرتها الكلية، أو جمهورها. " [3]

وحتى لا تتحول مشكلة الأجناس الأدبية إلى عقدة تلزمنا بضرورة البحث عن حلها، نكتفي بهذه الإشارات الموجزة، ونتحول إلى التركيز على الجنس البوليسي لطرح الأسئلة الآتية:

– ما هي الجوانب التي يمكن الارتكاز عليها لتحديد بداية لجنس النص البوليسي؟

– هل تستفيد الدراسة من التركيز على الجانب الشكلي أم من مادة البحث و

---

(1) – المرجع السابق، ص. ص:240-241.

(2) – يا. أي. ايسبورغ، وآخرون، نظرية الأدب. ص:27

(3) – المرجع السابق، ص:241

المطاردة التي تشكل عقدة مغلقة في بنية رواية سر الجريمة؟

- أم يفضل تتبع الميكانيزمات الآلية المستخدمة من قبل الكاتب في طرح الإشكال الإجرامي وتصميم اتجاه البحث والمطاردة للوصول إلى إحداث توازن سيكولوجي لدى جمهور القراء بعد الفزع الذي تحدثه الرواية في بداية مسارها. ؟

إن خلاصة هذه المساءلة تدور حول فكرة مدى إمكانية دراسة هذا الجنس تأريخيا، وهل يمكن أن تقوم هذه الدراسة ؟وما المانع في عدم قيامها؟

إن فن الرواية بشكل عام عمل إبداعي يقوم على الخيال في إطار نص نثري يتميز بطول معين ويكون التركيز فيه على الجانب السّردي للأحداث عن طريق عرض عينات ونماذج مختلفة من العادات والتقاليد في إطار تنسيق محكم لبعض النماذج البشرية، وتحليل المشاعر النفسية المختلفة عبر المواقف والأحداث المعروضة واتخاذ موقف موضوعي أو ذاتي منها. هذا التشكيل العام المتشابه ، لكل أنواع هذا النمط الفني، بتعدد أجناسه يطرح إشكالا، طالما عانى منه المهتمون بنظرية الآداب، إذ يصعب تحديد الفنيات تحديدا علميا. ويتمثل المخرج دوما في استخلاص بعض العناصر الضرورية في كل عمل إبداعي، بواسطتها يمكن أن ننسب العمل الإبداعي إلى جنس معين ، وصنف محدد، مع ما للتداخل المرتقب . في بعض الأحيان من عوائق.

والرواية كما جاء تعريفها في (موسوعة لاروس Grand Dictionnaire Larousse encyclopédique):"هي حكاية تتميز ببعض التناقضات والإشكاليات التي تعتبر روح هذا الجنس الأدبي الإبداعي، وبذلك فهي عمل فني يتعرض لقضايا عبر أحداث تاريخية متداخلة تحدث وفق منطق معين واتجاه محدود. وهي جنس أدبي يقوم على السّرد مهما كانت عناصر مضامينه، تقوم الأحداث فيه على وقائع تربطها عناصر الزمان والمكان والشخصيات، وتتجه أساسا إلى إحداث جمالية فنية عن طريق تنسيق العناصر المختلفة المكونة للرواية. "[1]

---

[1]-Grand Dictionnaire Encyclopédique LAROUSSE, Volume 9,Librairie LAROUSSE. PARIS. 1985, P. 9068

إن للرواية عناصرها الجمالية والفنية الخاصة بها، وهذا وفق الاتجاه الفني الذي يتبناه الروائي، وهي تختلف(العناصر الجمالية)باختلاف التيارات والمناهج الأدبية المتداولة.

ويعرّف (ميشال بوتور)" Michel Butor"فن الرواية بقوله:"الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة . والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقي ، فنحن حين نبدأ فهم الكلام حتى موتنا، محاطون بالقصص دون انقطاع، في الأسرة أولا ثم في المدرسة، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات. ومن بين هذه القصص التي يتشكل بفضلها قسم كبير من عالمنا اليومي قصص قد تكون مختلفة بتعمد.

فإذا شئنا أن نتجنب الخطأ بإعطائنا الحوادث المسرودة صفات تميزها بسهولة عن الحوادث التي اعتدنا أن نراها ، وجدنا أنفسنا أمام أدب خيالي ، وأساطير، وحكايات وهمية.

أما الروائي ، فإنه يقدم لنا حوادث شبيهة بالحوادث اليومية مسبغا عليها أكثر ما يستطيع من مظاهر الحقيقة، مما قد يصل إلى الخداع. وعلى النقيض من ذلك ، ابتداء من اللحظة التي يضع فيها الكاتب على غلاف كتابه كلمة رواية ، فهو يعلن أنه من العبث البحث عن هذا النوع من التثبت، ذلك بأنه يفهمنا أن على الشخصيات أن تحمل براهينها المقنعة في ذاتها، وأن تعيش حتى ولو أنها كانت قد وجدت حقيقة.

ولما كانت القصة الحقيقية تعتمد دائما على مصدر خارجي واضح كل الوضوح، فإن الرواية تكتفي بإظهار ما تحاورنا به. لهذا كانت الرواية أسمى حقل للحوادث الحسّية ، وأسمى بيئة تبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة ، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها، ولذا كانت الرواية مختصرا للقصة."[1]

إن الرواية بهذا المفهوم فن إبداعي يقوم على السرد ، و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تفرض عليه قواعد مسبقة ، لأن الانطلاق يقر أن البراقماتية الفنية غير معترف بها . لذا لا نتصور قانونا سابقا للرواية، جامعا مانعا لمسارها، من حيث:السّرد، الأحداث، النماذج البشرية وإنما هنالك قانون داخلي في ذات الرواية هو المتحكم في مسارها واتجاهاتها ، وهو بذلك يفرض وجوده. "فالرواية يمكن أن

---

(1) *ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت . باريس ، 1982. ط2. ص:5-6*

تكون ذات نزعة تراجيدية شاعرية أو واقعية أو غيرها ولكن دون أن تظهر هذه الحدود الفنية على مستوى التنظير مسبقا. "[1]

وانطلاقا من هذا المنظور النقدي للرواية بصورة عامة، يمكن أن نجد مجالا أو أفقا فنيا محددا للرواية البوليسية إذ يسهل أن نضع "فن الرواية البوليسية"في إطار خاص بها ، لا يمكن أن يشاركها فيه أي جنس سردي آخر . لكن هذا لا يعني أبدا أننا سنرسم حدودا جامعة مانعة للرواية البوليسية ، ونجزم بتكرارها كاملة في أي عمل روائي ينضوي تحت هذا"الجنس الأدبي"، ولكن المؤكد هو أن عناصر جوهرية لا بد من تواجدها في أي رواية بوليسية، وإلا كان العمل شيئا آخر غير الرواية البوليسية، ولعل هذا ما دفع بالباحثين(بوالو ونرسجاك)إلى القول :"الرواية البوليسية جنس أدبي ، يتميز بسمات جدّ ثابتة ، نظرا لما يحمله في طبيعته. لذا لم يسجل أي تطور جوهري في هذا الجنس منذ (ادغار آلان بو). "[2]

إن هذه السمات التي يشير إليها الباحثان تؤكد أن هذا الجنس يتميز عن غيره بخصائص تخضع الكاتب إلى التمسك بها ، وهذا مخالف لما أكدناه منذ حين ، مما يدل على أننا أمام فن سردي خاص نترقب انفراده ببعض الخصائص الفنية، وهذا ما يؤكده الباحثان الفرنسيان:"إن الرواية البوليسية تفرض على كاتبها مسبقا تشكيلا خاصا للنص، لا يجوز له العدول عنه ، وإلا انحرف وضاع كما يضيع "الطبيعي Le naturaliste. "[3]

إن هذا التشكيل المفروض على كاتب الرواية البوليسية(سلطة غامضة تقف وراء تشكيل النص)، يجعلنا نتساءل عن السر وراء كل هذه القيود ، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة هذا الجنس وعلاقته بالكاتب والعصر على حد سواء. ويمكن أن نستشف هذه العلاقة من خلال رأي الباحثين الفرنسيين:"الإنسان حيوان عاقل، أي أنه كائن يتعامل مع عالمين:عالم الإحساس والشعور، وعالم المعرفة، ومهمته الأساسية تكمن في نقل الإحساس والشعور إلى مجموع المعارف، مع ما يعترضه من معوقات وأخطاء، ولذلك نقول :إن الرواية البوليسية إنتاج فكري لكائن عاقل في صراع مع عالم غامض. ويظهر أن الرواية البوليسية تكونت شيئا فشيئا لعصر

---

[1]-LAROUSSE. OP. CIT. P. 9068.

[2]-Le Roman Policier OP. CIT. P. 06

[3]-Ibid. P. 05.

حديث نسبيا. "[1]

إن الرواية البوليسية إذن هي :إنتاج حضاري معرفي يعبر عن علاقة الكائن العاقل المفكر بعالم غامض متمدن حديث، تخضع هذه العلاقة للمنطق العلمي. لذلك نعود إلى تأكيد أن محاولة التعرض للرواية البوليسية من خلال تاريخها يعد ضربا من الخيال ، لأن العناصر المكونة لها موجودة وقديمة قدم الكتابة السردية فهي مبثوثة في كثير من النصوص الأدبية ، كالحكايات الخرافية والقصص الشعبي التي يحفل بها تراث كثير من الأمم.

تشير نظرة الناقد الفرنسي (فرانسيس لكسانFRANCIS LACASSIN) في مؤلفه (Mythologie du roman Policier أسطورة الرواية البوليسية) إلى استحالة تحديد تاريخ معيّن لولادة الرواية البوليسية، كما أنه يقر بصعوبة وضعها في إطار ضيق خاص بها ، وعزلها عن باقي الموروث الثقافي والفني الإنساني ، وذلك لتشابه سماتها الفنية بسمات فنية أخرى في عديد من الأجناس الأدبية المختلفة"[2]

أما (ميشال بوتور) فينسب هذا الجنس إلى نمط الآداب الشعبية"نظرا لمستوى المعالجة اللغوية والفنية التي تتميز بها (النصوص الشبيهة بالأدب-Para littérature) من جهة، ومن جهة أخرى أبطال هذا النوع من الأدب لا ينتمون في الغالب إلا لطبقة مهمشة كانت تعيش قبل القرن التاسع عشر بعيدا عن أنظار الأدباء و المؤرخين . "[3]

إن رفض الأدب البوليسي، وإخراجه من خانة "الآداب الجادة الأكاديمية" بحجة مستوى البناء اللغوي، موقف مغال ، يمكن أن يناقش في ضوء ماهية الأدب، ودور اللغة في وظيفة النصوص ذات المضامين الاجتماعية والتاريخية والعلمية. وقد عالجنا جانبا من هذا الإشكال في الفصل السابق (انتمائية الرواية البوليسية لحقل الأدب).

ويحسن بنا أن ننهي هذا الفصل من "إشكالية الجنس الأدبي"بنظرة الناقد محمود قاسم في كتابه (رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي): "والطريف في أن الرواية البوليسية بحبكتها ونوامسها ، قد أصبحت نوعا أدبيا أمّاً (من الأمومة)

---

[1]-*Ibid. P. 10*

[2]-*Francis LACASSIN, Mythologie du roman policier. ,Tome1, Collection 10/18, Union Générale d'Edition, Paris, 1987. P. 14.*

[3] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ص:85

للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين ، وانبثقت منها رواية التجسس ، ثم رواية "الخيال العلمي" ورواية"الخيال السياسي " وأيضا رواية "الفنتازيا"، وروايات التخويف وما إلى ذلك من الأسماء أو تحت الأقسام التي تفرعت عن النوع الأساسي. "[1]

***

[1] محمود قاسم. ص21

الفصل الثالث

أصول الرواية البوليسية

أصول الرواية البوليسية:

إذا سلمنا أن فن الرواية البوليسية وليد الحضارة الصناعية، فإننا لا نعرف وبشكل قطعي أصولها الأولى، إلا أننا لو تقصينا هذه الأصول لتشعب بنا البحث وأدخلنا في متاهات ربما تؤدي إلى نتيجة سلبية، لا يمكن أن نتدارك أخطارها كلها.

ورغم الصعوبات التي يمكن أن تنجم عن هذه المحاولة، إلا أن ذلك لن يحول دون أن يتخذ البحث مساره الطبيعي والموضوعي في آن واحد.

يجمع الباحثون على " أن أبا الرواية البوليسية، هو: (إدغار ألان بو Edgar Allan POE) (*) وأن عمرها لا يتجاوز القرنين. "[1] وهذه المقولة مشكوك

- *– إدغار ألان بو E. A. POE :هو واضع أسس القصة القصيرة، والمؤسس الحقيقي للقصص البوليسي الخيالي. ولد ببوستن يوم:1809/01/19، توفيت والدته عام 1811 فكفلته عائلة (جون ألان Johan ALLAN)، وكان تاجرا بالتبغ في فرجينيا).*

" لم يكن السيد جون مرتاحا لوجود "بو" فكان يبدي قسوة في التصرف معه والإنفاق عليه. أرسل إلى انجليترا وأسكوتلاندا لمدة خمس سنوات (1815–1820)، حيث تلقى تربية جد كلاسيكية بمدرسة دينية تعتمد العقوبات الجسدية والنفسية كأساليب للتربية أقل ما يقال عن هذه العقوبات إنها تقضي بإعادة نسخ الكتابات التي على القبور، وأن النزهة المعتادة كانت زيارة الخرائب الملأى أشباحا لعصر "كليما رنوك" . . وعلى هذا النسق كان يعيش "بو" فيدخل في دوامة القدر الساخر بمزاجه السوداوي الذي دفعه لمزاولة عادات فتاكة، كالسكر، وتعاطي المخدرات، والوقوع مرات ومرات في حب النساء. . (1)

فيها، إذ إن هناك ما يثبت أن (إدغار ألان بو) اقتبس فكرة الرواية البوليسية من مؤلف (فولتير) المسمى:"زاديك Zadig " ويكشف عن ذلك "فرانسيس لكسان" في قوله: " حين أرسل إدغار ألان بو محققه (دوبان DUPIN) للبحث في شارع مورغ عام 1841، تذكر مواهب الفراسة والحذق في التخمين التي امتازت بهما شخصية البطل في رواية زاديك 1747. "[2]

كما أن فولتير نفسه اقتبس فكرة زاديك من مؤلف عربي، وهذا ما يؤكده "ف. لوكسان" بقوله: " وكما نعلم فإن فولتير استلهم فكرة زاديك من مؤلف عربي يتضمن أسطورة الأمراء الثلاثة لسرنديب. ()* وفي هذا السياق يمكن الوقوف على

وكانت دراسته قصيرة، وغير منتظمة، إلا أنه استفاد كثيرا من دراسة اللغات في جامعة فرجينيا، حيث درس اليونانية، واللاتينية، والفرنسية، الإسبانية والإيطالية، ثم أجبرته حياة الفقر للالتحاق ← بالثكنة العسكرية تحت اسم مستعار (بيني E. A. PENY)، لكنه غادرها بعد وفاة كفيله "جون ألان" ليلتحق بأكاديمية الولايات المتحدة العسكرية (يوست بونيت West Point)، لكنه لم يلبث فيها طويلا نظرا لعدم انضباطه وكثرة غياباته.

أسهم بكتابته المتنوعة (من أشعار، وقصص، ومقالات) في كثير من المجلات الأمريكية والإنجليزية، سيما مجلة : Graham's hady's and Gentleman's Magazine والتي نشر فيها قصصه البوليسية: قتيلتا شارع مورغ The murders in the rue Morgue سنة 1843. كما اشتهر بكتابة الشعر، وقد ترجم معظم قصائده ملرمي MALLARME، كما نقل إلى اللغة الفرنسية (بودلير Baudlaire) القصص العجيبة Les histoires extraordinaires، وقد جاء في موسوعة بورداس Bordas Encyclopédie "أن قيمة المترجمات تفوق بكثير قيمة النصوص الأصلية من الناحية الفنية. " (II)ويعود هذا العجز الفني حسب بعض النقاد إلى أن " (بو) كبودلير وبعض السرياليين يكتبون تحت تأثير اللاشعور، فهم لا يعون في كثير من الأحيان ما يكتبون. " (III)

توفي (بو) في السابع من أكتوبر عام 1849، عثر عليه ملقى بلا حراك على مقعد في أحد شوارع بلتيمور . .

(I)- E. A. POE, Double meurtre à la rue Morgue,P. 31

(II)- Roger CARATINI, Bordas encyclopédie, 80/84 Littérature (1), Bordas, Paris,1976, P. 3063

(III)- Ibid. P. 3063.

(1)- Encyclopédie Larousse, T. 9, Op. Cit. P. 8265.

(2)- Mythologie du roman policier, Op. Cit. P. 11

- *– يلاحظ أن عدد الأمراء يتغير في نقل أسطورة سرنديب من ثقافة إلى أخرى، فبينما يذكر فرانسيس لكسان في مؤلفه " أسطورة الرواية البوليسية Mythologie du roman policier" ثلاثة أمراء، نجدهم أربعة في مؤلف (بوالو ونرسجاك) "الرواية البوليسية"، وعن طريق مقارنة النصين، أميل إلى رأي "بوالو ونرسجاك" للاعتبارات الآتية:*
  - *ذكر الباحثان أسماء الأمراء الأربعة في مؤلفهما، كما أشارا إلى المصدر الذي أخذت منه الأسطورة، وإن كانا قد نبها إلى أن المصدر هو عبارة عن مؤلف(بفتح اللام) بدون مؤلف (بكسر اللام). ويستشهدان بتعليق للمؤلف المجهول، هذا نصه:" أظهر العراف←*

آراء تعود بهذا التسلسل إلى أصول بعيدة، حيث

جاء في "قاموس المؤلفات لكل الأزمنة والبلدان– Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays " ما نصه:". . إقرار : أنا المقر أدناه ,والذي وجدته دون إرادتي:مسليا، أخلاقيا، فلسفيا، جديرا بإعجاب حتى الذين يكرهون الروايات .

كُتب زاديك أولا باللغة الكلدانية Chaldeen ثم تُرجم إلى العربية من أجل تسلية السلطان "أولوق باب"Ouloug Beb). [1]

ويلاحظ أن المؤلف أهمل ذكر العصر الذي عاش فيه السلطان المذكور. وبناء على ما تقدم ذكره، يمكننا أن نطمئن إلى أن الرواية البوليسية ليست وليدة القرن التاسع عشر كما يدعي البعض، وإنما تربطها بالقرون الغابرة صلة وثيقة، وضمن هذا الاتجاه، يؤكد (ريجي ميساك Régis MESSAC) في مؤلفه الشهير: "الرواية البوليسية وتأثير الفكر العلمي Le détective novel et l'influence de la pensée scientifique) " . . بعد دراسة متأنية أجد أن أصول الخيال البوليسي تعود إلى الأساطير العربية والفلكلور السلتيكي والكتابات المقدسة. . أما بالنسبة لأوديب فهو المحقق العبقري، إذ يجمع بين وظائف المجرم والمحقق والضحية، كما هو الشأن فيما بعد بالنسبة (لشيري بيبي Chéri-Bibi). "[2]

ونعتقد أن أوديب لا يمكن أن يرقى إلى مستوى (المحقق Détective) بالمفهوم المعاصر، وبالصورة التي ظهر عليها (فدريك لرسان F.LARSAN) في الرواية المشهورة "سر الحجرة الصفراء Le mystère de la chambre jaune" لـ(كاستون لورو Gaston LEROUX). [3]

إن الناقد (ميشال لوبران) على الرغم من تعرضه لنقد مؤلف (ريجي ميساك)

إعجابا كبيرا بعلم وحذاقة الأخوة الأربعة، ولاحظ أن طريقة الاستنباط هذه تدخل ضمن فن الفراسة، وتسمى باب التخمين(Bab-al-Tazkmine). " (IV)

- *ويمكن الوقوف على هذه الفروق الملاحظة بعد قراءة نص (بوالو ونرسجاك) الذي سيلي ذكره بعد حين.*

(IV)- Le roman policier, P. 13

[1]-Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, P. 743

[2]- Michel LEBRUN, Les alchémistes du roman policier, Op. Cit. P. 138

[3]- Gaston LEROUX, Rouletabille, Le mystère de la chambre jaune, Livre de poche, Paris,P. 446

في شكله ومضمونه، وتنويهه بطريقة البحث الجادة والمتميزة بالعمق، إلا أنه عزف عن تقصي الأصول الأولى للرواية البوليسية، لما هنالك من الصعوبات، وندرة مادة البحث، ولذلك نلفيه يعلق على هذا الجانب بقوله: "إن بحثه سيتناول أول بدايات هذا الجنس في فرنسا في القرن التاسع عشر، في الوقت الذي لم تكن التسمية (الرواية البوليسية)موجودة بعد في مصطلح المؤرخين للأدب، وحين كان الجنس جنينا في رحم الرواية الشعبية وروايات أخرى. "[1]

ثم يتساءل الباحث (م. لوبران) عن البدايات العجيبة التي تكونت فيها العناصر البوليسية الحقة والتي آلت فيما بعد إلى (رجل مباحث Le détective)، كما أنه يضيف قائلا:"إن الرواية البوليسية كانت تسمى (الرواية القضائية Roman judiciaire)، وجدت نشأتها وتطورها خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، في الفترة الصاخبة، حيث تعاقبت الحكومات، وكان لكل حكومة شرطتها الخاصة، وبوليسها السري. . "[2]

ينبغي أن نوضح هنا من أي الأوجه نحاول إيجاد الأصول البعيدة للرواية البوليسية، ذلك أن اعتماد تقنيات الرواية البوليسية في هذا الصدد لا يجدينا نفعا، لأننا نعلم أن الرواية البوليسية لم تقنن، ولم تصبح جنسا أدبيا متميّز المعالم إلا بعد العشرينيات من هذا القرن، على يد الفيلولوج الأمريكي (فان دين VAN-DINE)، واضع العشرين قاعدة المشهورة.

كما أننا أشرنا في غير ما موقع من هذا البحث، أن أغلب الذين تعرضوا لبحث الرواية البوليسية، تحاشوا تناولها من جانبها التأريخي البحت، ولعل هذا العزوف راجع لكون هذا الجنس من الأدب، يختلط بغيره من الأجناس السردية الأخرى في كثير من العناصر الأساسية والثانوية على حد سواء. غير أن هذا كله لم يمنع البعض الآخر من الإشارة إلى بعض الأولويات البعيدة؛ فهذا مثلا (بيار براهام Pierre BRAHAM) قبل وفاته بأيام، يخصص عددا من مجلة (أوروب EUROPE) المتخصصة في الدراسات الأدبية والنقدية، للحديث عن الآداب الشعبية، والرواية البوليسية، ويؤكد في الافتتاحية على أهمية دراسة هذه الأنواع الأدبية التي بقيت مهمشة على الرغم من مكانتها العريضة والمتنامية فوق رفوف المكتبات وإقبال الجمهور الواسع على قراءتها. كما يرجع هذا الدارس أصول

---

[1]- Les alchimistes du roman policier, Op. Cit. P. 138

[2]-Les alchimistes du roman policier, Op. Cit. P. 139

الآداب الشعبية والفن البوليسي الأوربي إلى "ألف ليلة وليلة" حين يقول:"يستحسن كثيرا الرجوع إلى الأصول الأولى. . إنها أصول تضيع في الزمان، ما هي إذن ألف ليلة وليلة، إذا لم تكن هذا المسلسل الشفوي الذي يتصور كل ليلة (شهرزاد) من أجل إثارة فضول الملك (شهريار)، وبفضل حكمة ومساهمة أختها (دينار زاد)، تستطيع تأجيل حكم الإعدام الذي كان يهددها، ويهدد أختها من فجر لآخر. ولم يستطع كتاب الروايات المسلسلة الحديثة بناء وضعيات ومواقف أكثر درامية من التي طالعتنا بها أساطير ألف ليلة وليلة. . "[1]

إن هذه الإشارة إلى الأصول البعيدة لا تساعدنا كثيرا، إذ يبدو أن (بيار براهام) لا يفصل في مقدمته الرواية البوليسية عن الآداب الشعبية بصورة عامة، ولذلك لا بد أن نحاول البحث عن هذه الأصول بواسطة عناصر جوهرية في الرواية البوليسية؛ كالمحقق مثلا، إلا أن هذا العنصر هو الآخر يبعدنا عن قصدنا أكثر مما يقربنا، ذلك أن شخصية (المحقق) لم تظهر بصورتها الكاملة إلا في العشرينيات من القرن العشرين في شخصية(أركيل بوارو Hercule POIROT) بأنجليترا في رواية لأجاتا كريستي عنوانها:La mystérieuse affaire de Style Agatha CHRISTIE. *كما أنه لا يمكن التفكير يوما في اعتبار "أمراء سرنديب" رجال مباحث، على الرغم من الطرق المستخدمة من قبلهم في البحث عن معرفة صفات الجمل من خلال الآثار لكون هذه الطرق تعتمد على التفكير المنطقي لمعرفة الأحداث، ومقارنتها بدلالات مادية، وأمارتية (آثار وبصمات)، وهو ما كان يطلق عليه عند العرب "بالفراسة". ويعمد إلى ذلك الباحثان (بوالو ونرسجاك) في قولهما:"ويحتمل أن تكون أسطورة (سرنديب) من أصل فارسي، وتتضمن حكايات أبناء (الملك نيزار)، الذين وقفوا في أحد أسفارهم الكثيرة على قطعة أرض معشوشبة، لاحظوا أن جانبا منها قد أكل، والجانب الآخر ظل سالما، فصرح (مودهار) أن الجمل الذي أكل العشب كان أعور العين اليمنى، وأضاف (رابعة) أنه كان أعرج القائم الأيمن، ولاحظ (إياد) أن ذيله كان مبتورا، واستخلص (عنمار) أنه جمل مذعور ونفور.

ويعتقد للوهلة الأولى أن الأمراء الأربعة يملكون موهبة "استطلاع الغيب"، ولكن تفسيرهم للآثار بسيط جدا؛ فالجمل كان أعور العين اليمنى، لأنه لم يأكل إلا من جهة واحدة فقط، وكان أعرج لأن آثار القائم الأيمن كانت أكثر عمقا من

---

[1]- *Ibid. P. 05*

* – نقترح ترجمة لعنوان الرواية، تكون كالآتي:" اللغز العجيب" أو " سر الغموض في قضية ستيلي".

غيرها، وكان مبتور الذيل، لأن بعره كان مجمعا، وعادة الجمل أن يبعثر بعره بواسطة ذيله، وكان مذعورا ونفورا لأن آثار الأكل كانت غير منتظمة. "[1] ويعلق الباحثان بعد سرد ملخص الأسطورة، بقولهما:". . ويلاحظ أن فولتير اقتبس قصته (زاديك) من هذه الأسطورة، والتي نعتقد بشأنها أنها شكل قديم للقصة البوليسية، وليست سببا بعيدا من أسباب ظهورها. "[2]

وما يمكن أن يستخلص من الآراء المعروضة، هو أن مباحث (Enquêtes) زاديك لا يمكن أن ترقى إلى مستوى مباحث (دوبان)[الشخصية المحورية في قصص إدغار ألان بو]، كما أنه لا يمكن اعتبار فراسة الأمراء الأربعة في أسطورة سرنديب بحثا بالمفهوم الذي نجده في الرواية البوليسية، وإنما مثلهم في ذلك كمثل الصياد الذي يتقصى طريق الأرنب عن طريق آثارها أو الرجل الذي يحاول أن يتعرف على مختلف آثار العصافير ليتعرف بالتالي على أنواعها. . وهلم جرا.

كما لا نعتقد أن عملا واحدا من هذه الأعمال المذكورة يحمل بعدا قديما أو ميتافيزيقيا؛ فهذه الأشكال وغيرها يمكن أن تظهر في حضارة بدوية، إلا أن الرواية البوليسية إنتاج حمم الحضارة المتمدنة، ونحن ننكر أن يكون هذا الإنتاج عديم الصلة بالحضارة البدوية على خلاف رأي (فرانسيس لكسان):"لم تكن الرواية البوليسية لتظهر لولا هذه الحضارة العمرانية التي تولدت عنها مختلف مظاهر التصنيع ومظاهر الحياة الاجتماعية وغيرها في الربع الأول من القرن التاسع عشر. "[3]

إن الحديث عن ظهور الرواية البوليسية في بداية القرن التاسع عشر، لا ينفي وجود بعض عناصرها الأساسية في الأعمال الأدبية القديمة؛ فالإلياذة مثلا تعرضت في كثير من مقاطعها إلى موضوع التشرد المفروض على البطل، وما يلحقه من بحث وتقص. كما تناولت موضوع الجريمة والقتل الجماعي، بغية الفوز (بالأميرة)، أو منصب ذي نفوذ في العرش. وأوديب الملك نفسه تعرض إلى امتحان رهيب من قبل (المخلوق العجيب Sphinx)، استعمل فيه طرق المنطق بكيفية بدائية، وتوصل إلى حل اللغز المفروض عليه، وضمن بذلك النجاة، وتمكن من اعتلاء عرش المدينة(الدولة قديما).

---

(1)- Le roman policier, Op. Cit. P. 13

(2)- Ibid. P. 13

(3)- Mythologies du roman policier, P. 6

كما أن كثيرا من القصص الشعبية العربية وحكايات ألف ليلة وليلة، تعرضت هي الأخرى في مضامينها إلى موضوع (الجريمة)، وتعددت أسباب هذا الإجرام، ونتائجه. كما تعددت طرق البحث عن المجرم قصد الانتقام أو فرض القصاص العادل.

ولا ينبغي أن نقف عند الإشارة إلى المكونات الأساسية لموضوع الرواية البوليسية، بل هناك عناصر ضرورية، أعتبرها الميزة التي كانت وراء تحوّل هذا الجنس من مرحلة إلى أخرى، وهي: أبطال وشخصيات هذا الفن الأدبي، إذ نراها في أغلبيتها تنتمي إلى الطبقة الشعبية المعذبة، والتي أحست بعمق الفروق الطبقية في المجتمع، فحاولت الوصول إلى الغنى عن طريق اختصار المسار باستخدام أقبح الطرق، وهي: القتل، الاعتداء، الحيلة، التزوير، . . الخ.

إننا لا يمكن أن نرجع بأصول الرواية البوليسية ونبحث لها عن بدايات دون أن نأخذها كما هي، من هنا تبدو وكأنها استمرارية للملحمة القديمة، التي تثير جو القلق والخوف بواسطة الأعمال الغريبة التي تعرضها، والأجواء نفسها نجدها في الرواية البوليسية، لكن بأشكال ذهنية عصرية، وقد عبر عن هذه الفكرة (فرانسيس لكسان) حين قال:" هي امتداد للملحمة القديمة، المصوغة وفق تشكيل ذهني في عالم معاصر. "[1]

فأجدادها الأوائل ليسوا أبا الهول ولا (BYTHIE)، أو زاديك، ولكن (عوليس ULYSSE) وأضرابه من أبطال الخرافات الشعبية وأساطير الإنسانية. فإذا كان "الرسول" في قصة (زاديك) غالبا ما يأتي بأخبار تتصل بالمستقبل؛ كأن يعرف الحقيقة الغيبية؛ فرجل المباحث كالبطل يخلق مواقف معينة، ويأمر، وبفضله تكتشف الحقيقة، لا عن طريق الوحي–كما هو الشأن عند بطل الأسطورة– وإنما بالبحث والاستقصاء والمقارنة والاستنتاج.

فالبطل نموذج مستقبلي لرجل المباحث، وهو الواسطة بين الإنسان والمستحيل، لأن الإنسان عموما، يجهل في أغلب الأحيان الشيء الذي يفزعه ويرعبه.

أما رجل المباحث فيحتل المركز نفسه:الواسطة بين الإنسان وما يحيط به، ويحاول أن يحقق نوعا من التوازن السكيلوجي بين الإنسان والعالم.

وإذا قبلنا هذا التسلسل فالرواية البولسية مظهر من مظاهر التمدن الحالي،

---

[1]- Mythologies du roman policier, PP. 12-13.

ظهر كشكل مترسب عن الملحمة "فهو ما تبقى من آداب القرون الوسطى الذي نزع عنه ألوانه الخيالية من موكب، ومعركة، وقصور، وغاب ... الخ"[1]

أما إذا نظرنا إلى الرواية البولسية من جانب اشتمالها على الجريمة دائما، فإن أصولها الأولى عندئذ ترجع فيما نعتقد إلى بداية ظهور الإنسان حين قتل قابيل أخاه هابيل وهذا ما يذهب إليه (فر انسوا ريفار François RIVIERRE) حين يقول:" وبدون شك، فإن ميلاد النص البوليسي متصل بالإنسان الأول، وبالتحديد مع أول نواة في المجتمع، وقد ورد في الإنجيل أن قابيل (CAIN) قتل أخاه هابيل (In Cold BLOOD). "[2]

ونجد نصا قرآنيا يثبت هذه الحادثة في قوله تعالى في سورة المائدة:" **واتلُ عليهم نَبأ ابنيْ آدم بالحق إذ قرّبا قربانا فتُقبّلَ من أحدهما ولم يُتقبّل من الآخر، قال لأقتلنّك، قال إنما يتقبّلُ الله من المتقين، لئن بسطت إليَّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يديَ إليك لأقتلك، إني أخاف الله ربّ العالمين. إني أريد أن تبوأ بإثمي وإثمِك فتكون من أصحاب النارِ وذلك جَزَاؤُا الظالمين. فطَوعَتْ له نفْسُهُ قَتْلَ أَخيهِ فَقَتَلَهُ فأَصْبَحَ من الخاسرين. فَبَعَثَ الله غُراباً يَبْحَثُ في الأرض ليُرِيَهُ كيف يُواري سَوْءَةَ أخيه، قال يا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أن أكون مثلَ هذا الغُرابِ فأُوَارِي سَوْءَةَ أخي فأصْبَحَ من النَّادِمِين.** "[3]

ومع أن ظاهرة القتل موجودة في الأجناس الأدبية كلها منذ ظهور الأدب المكتوب، إلا أن هذا لا يعني أن كل حادثة قتل معبر عنها بنص مكتوب، هي سمة فنية تدخل تحت فن الأدب البوليسي، وإنما هنالك سمة مشتركة بين سائر فنون الأدب المكتوب، ونعني بها الخيال الذي يشد القارئ أو المستمع إليه في كل من الأسطورة الإغريقية وألف ليلة وليلة والرواية البوليسية ، ولعل ما يراه (فرانسوا ريفيار) يؤكد مدى علاقة الرواية البوليسية بالأسطورة الإغريقية والأساطير العربية، بقوله:" إن كل قصص الرواية البوليسية في هذا الجنس الأدبي المميز عن باقي الكتابات السردية الأخرى، تعود إلى العهود القديمة عند البعض بحق أو بغير حق. نعم يمكن أن نوافقهم على ذلك، إذا كان اعتقادهم مثلا أن "لرسان" توأم أوديب، وشبيهه في رواية (حقيقة سر الحجرة الصفراء)، كما يمكن أن نجاري الذين ذهبوا إلى اعتبار وظيفة الخيال وأثره في شخصية المتلقي كما هو الحال في

---

[1]-*Ibid. P. 13*

[2]-*François RIVIERRE, La fiction policière, Europe, N° 571-572, Paris, P. 10*

[3] - *سورة المائدة، الآيات: 27-31.*

الدور الذي تؤديه شهرزاد أمام السلطان هارون الرشيد(*). "[1]

وبناء على ما عرض من آراء لا يمكن الوقوف على الحدود التي تفصل بين هذا الجنس الأدبي وذاك إلا في ضوء ما نجده من سمات فنية مشتركة بينها. ويبدو أن لهذه الأسباب وحدها تكمن صعوبة تحديد رواية بعينها وتسميتها بـ"البوليسية"، وإنما يمكن اعتبار الرواية البوليسية –ضمنيا– جزءا من جنس الرواية . وفي هذا السياق يمكن الحديث عن ظهور نصوص أدبية تهتم بالإجرام والمجرمين في القرون الوسطى بأوربا حيث كانت هذه النصوص تتخذ لها أبطالا من الأوساط الشعبية البسيطة، كما ظهر في فترة لاحقة تيار يُدعى أدب الصعاليك (Rogue Littérature ou Littérature de Truands) وكما تدل عليها تسميتها، فإن هذه الآداب تعرض مغامرات فئة تريد أن تنتقم من المجتمع بشتى الطرق والوسائل.

وبموازاة ذلك ظهرت كتابات سردية تضمنت حياة المتشردين، وهو ما اصطلح على تسميته بالأدب البِكرسيكي (Littérature Picaresque) وأبطاله من العصاة المتشردين والمحتالين والقتلة المجرمين، يعيشون على الحيلة، ويحبون حياة التشرد. [2]

ومع ما يربط هذه الآداب بالمقامات العربية، وإن كان ليس ها هنا مجال للدراسة المقارنة بين هذين النوعين من الأدب، وإنما ما أردناه وقصدنا التركيز عليه هو بروز تيمة الحيلة والتشرد في معظم الحكايات، وما يعانيه البطل الذي ينتمي إلى الطبقة الشعبية من صراع مع أبطال وهميين في كثير من الأحيان، يرمزون إلى الطبقة البرجوازية أو إلى السلطة أحيانا أخرى، والتي كانت تفرض أحكاما تعسفية تزيد من شقاوة وغربة البطل في عالم متفكك ضمن هذه الأنواع من الآداب، وإن تباعدت مشاربها وأوطانها وجنسياتها ولغاتها، ولكن جوهرها يبقى **الإنسان** الذي ينزع هذه النزعة **التشردية**، وحب الانتقام، والصراع بين الخير والشر.

إن هذه الروافد وإن كانت في معظمها لا تمتّ بالصلة المباشرة إلى الرواية البوليسية كجنس أدبي ذي حدود فنية، وإطار جغرافي وبشري معيّن، إلا أنها ذات

---

* – *هكذا وردت في النص الأصلي المترجم من قبل الباحث إلى العربية.*

[1]- *La fiction policière, Op. Cit. P. 8*

[2]-*Encyclopédie Larousse, Tome 9, Op. Cit. , P. 8265*

أهمية كبرى كما سنلاحظ ذلك لا حقا ضمن هذا البحث.

ففي القرن التاسع عشر، تضافر عاملان اثنان، كانا بمثابة الرافدين المباشرين للرواية البوليسية بأوربا، وهما:

- الموروث الشعبي Tradition populaire
- الموروث العالم Tradition savante

حيث يقصد بالعامل الأول الرصيد الأدبي المتمثل في النصوص التي كان يتغنى بها المتشردون، والشعراء الجوالون والتي كانت تتضمن في مجملها قصص المنبوذين، وهي شبيهة بأدب البكارسك. بالإضافة إلى الميل للحكايات الإجرامية التي كانت تشد فضول الطبقة الشعبية، نظرا لاحتوائها على الطابع **الشاذ** في كثير من الأحيان، كما أنها كانت تعكس الصعوبة التي كان يعانيها المهمشون في المجتمع. إنها قصص المعذبين في الأرض، في بيئة متحضرة، داخل المدن الكثيفة السكان.

أما العامل الثاني، فيقصد به الأعمال الفنية الأدبية ذات المستوى الفني الرفيع، والتي أثرت بشكل أو بآخر في نشوء وتطور الرواية البوليسية. وقد جاءت الإشارة إلى ذلك ضمن هذا النص المأخوذ من (موسوعة لاروس):" . . في القرن التاسع عشر الميلادي، تضافر عاملان اثنان في ميلاد الرواية البوليسية: الموروث الثقافي الشعبي والموروث العالم. وينضوي تحت العامل الأول اتجاه الذوق الشعبي نحو القضايا العجيبة وقضايا الإجرام التي تبنتها مجموعة (الكنار Canards) لمدة قرن كامل، بالإضافة إلى الأناشيد الشعبية للشعراء الجوالين، الذين كانوا ينقلون الأخبار العجيبة من مدينة لأخرى.

أما العامل الثاني فتعبر عنه شخصيات (كارل مور Karl MOOR)، وقطاع الطرق عبر شخصيات (شيللر Schiller de Werner) والروايات الإنجليزية كرواية (قصر أوترانت Château d'Outrante). [1]

وبالإضافة إلى هذه الروافد، هنالك عوامل اجتماعية واقتصادية وفي مقدمتها النزوح نحو المدن وما سببه من مشاكل نتيجة التجمع الكثيف للعديد من السكان، في رقعة ضيقة وما أفرزه من مشاكل كالأمراض الاجتماعية والبطالة وظهور الفسق والزنا وانتشار ظاهرة الإجرام والاعتداء على الغير.

---

(1)-Encyclopédie Larousse, Op. Cit. ,P. 8265.

وهكذا تحولت المدينة إلى ملجأ لبعض الهوايات الشاذة كالجنس والقمار والخمر والمخدرات بجميع أنواعها، كما أصبحت هذه التجمعات مسرحا لهذه المظاهر الاجتماعية الشاذة، واتخذت مكانا لها الأزقة المظلمة الضيقة، وساعد على نموها وخطورتها كثافة السكان وتباعد عقلياتهم وهمومهم وأذواقهم المختلفة.

وقد اهتم علماء الاجتماع في العقود الأخيرة من القرن العشرين بظاهرة الإجرام، فحاولوا أن يفسروا ذلك في ضوء ما توصلوا إليه من علوم في الميادين المختلفة؛ من ذلك– على سبيل المثال لا الحصر – الدراسة التي نشرتها (فرا نسواز مونين Françoise HMOUNIN. في المجلة العلمية (Science et Vie) تحت عنوان: " العلم ضد الجرائم La science contre le crime"، حيث حاولت حصر الأسباب الرئيسة للإجرام في العالم المصنع اليوم. ونعرض فيما يأتي بعض الآراء التي وردت في المقال:" يرجع علماء الإجرام أسباب الجريمة واحتراف الاعتداء إلى أسباب أربعة هي:

يتعلق السبب الأول بطريقة حياتنا الحضارية والثاني بالطابع الاجتماعي، والثالث بالجانب النفسي والأخير بالطابع البيولوجي.

إن الإجرام ينمو بصورة ملفتة للانتباه في جميع الدول المصنعة في أوروبا الغربية . لماذا؟ يجيبنا الأستاذ "جان بيناتار." Pr Jean Penatal رئيس الشركة العالمية للإجرام: إن الذي يطبع مجتمعاتنا هو التحول المفاجئ الناجم عن التصنيع السريع ، والتطور في مجالات العلم والتكنولوجيا. ويلاحظ أن انفصالا مهولا وقع بين التطور العلمي والتكنولوجي من جهة والثقافة (أي عاداتنا ، أفكارنا، معتقداتنا، طرق معاملتنا) من جهة أخرى. لم يستطع الإنسان التعايش مع هذا التجديد المفاجئ، لأنه وجد نفسه في ظروف غير منتظمة اجتماعيا وفق المنظور المألوف لديه. إن كل شيء يتحول وباستمرار .

إن ما يدفع إلى الإجرام في اعتقاد (علماء الإجرام) هو الطابع غير المنظم الذي يطبع الحياة الاجتماعية الفردية منها والجماعية، واللاتعايش بين الفرد وما يحيط به من مستجدات. ويمكن الوقوف على ذلك في المدن الحديثة الكثيفة السّكان ، أين فرض التقدم التقني والعلمي على الإنسان إطارا تجاهل وجوده، وحوّله إلى آلة لا تنسجم –في أغلب الأحيان– وما يصدر عنه من سلوكات بيولوجية ونفسية.

إن أحياء التجمعات السّكنية بشوارعها المزدحمة، وسياراتها، وحافلاتها،

وأضوائها الكثيرة والملونة، تبهر الناس وتزيد من إثارتهم، وتساهم في إذكاء روح الإجرام لديهم. وبالمقابل لا نجد هذا الإحساس لدى الأفراد في العالم الريفي حيث المحافظة على العادات والتقاليد التي تحول دون ارتكاب بعض الأفراد والجماعات لكثير من الحماقات. "إن المجتمع المتحضر على النقيض من ذلك لا يعرف أي تقليد اجتماعي ، هذا بالإضافة إلى الفروق الاجتماعية والطبقية التي تتسبب غالبا في شحن النفوس ودفعها إلى الانتقام والإجرام . "[1]

وتذهب الباحثة "فرانسواز مونان" في عرضها إلى حصر الأسباب الاجتماعية للإجرام في فرنسا فتلخصها في ثلاث فئات:

"1- التجمعات الكبرى المصنعة والتي تفتقر في كثير من الأحيان إلى وسائل التثقيف والترفيه، مما ساهم في تكوين مجموعات من الأشرار والمجرمين في سن مبكرة جدا.

2ـ الخمر :وهو مرض خطير ينخر المجتمع الفرنسي وسبب جوهري في الاندفاع نحو الإجرام، وذلك اعتمادا على دراسات لمركز "فرسناس" (FRESNES) الذي أوضح أن 85%من الاعتداءات و 5, 74 %من حالات الضرب والجروح المتفاوتة الخطورة و65 %من الاغتصاب وهتك الأعراض و45%من الحرائق حالات كانت كلها نتيجة الإدمان على الخمر.

3- كما أن المخدرات هي الأخرى عامل من عوامل تهميش الفرد المدمن وتحطيمه حيث تدفع به إلى وسط المدمنين والأشرار، وهذا الانتماء يؤدي به إلى استعمال العنف والسرقة والاغتصاب. "[2]

وبالإضافة إلى هذه الأسباب الاجتماعية، هناك عوامل نفسية يحصرها الأستاذ(جان بينتال) في ثلاث حالات:"الأنانية، العدوانية، واللامبالاة المطلقة."[3] كما تورد الكاتبة تعليقات إضافية تتعلق بالعامل النفسي نقتطف منها ما يلي :

"**الأنانية:** وهي ظاهرة طبيعية عند الإنسان ، إلا أنها تظهر وبصورة جلية

---

[1]-*Françoise Harrois Monin, La science Contre Le crime, SCIENCE ET VIE, N° 699,décembre 1975 P. P. 38 39.*

[2]- *Ibid. pp. 38-39*

[3]-*Ibid. pp38-39.*

لدى الأطفال حتى سن الثامنة، وتصاحب المراهقين الذين لم يعرفوا توازنا سيكولوجيا في المحيط الذي يعيشون فيه، وتتحول حينئذ إلى مرض خطير.

العدوانية: وتتخذ مفهوما واسعا عند الأستاذ "بيناتال" حيث تشمل في كثير من الأحيان بعض السلوكات المعبّرة عن الذات. وبالمقابل فإنها في مفهومها الضيق تشمل الحقد وما ينجم عن الكبت والحرمان وتترجم عن طريق العنف والغضب والاعتداء. " [1]

وتستعين الكاتبة في هذا الصدد بنتائج الدراسات التي قام بها الباحث الأمريكي (جيمس بريسكوت James Prescot) المختص في علم الأعصاب (Neuropsychologue) بالمعهد الوطني للصحة بواشنطن (Washington) حيث يؤكد:"أن الحرمان الجسدي ونقص الحنان والعناية بالأطفال يؤديان إلى العدوانية ، فحينما فصلنا قردة منذ ولادتها عن أمهاتها ومنعنا كل اتصال بينها ، لاحظنا أن القردة عندما بلغت سنا معينة أظهرت عدوانية عنيفة جدّا.

وقبل إ جراء التجربة على الإنسان قمنا بدراسة مختلف السّلوكات لأكثر من 400 عينة لشعوب بدائية على ضوء الدراسات الإحصائية الأنثروبولوجية فلاحظنا أن ثلاثة أرباع من الشعوب البدائية (التي كانت موضوع الدراسة) تولي عناية خاصة للأطفال وتتميز بالعطف و الحنان لذلك كانت أعمال القتل والاعتداء والاغتصاب فيها قليلة جدّا لا تكاد تثير أي اهتمام . والربع الأخير من هذه الشعوب كان يتميز بالمحافظة على"الشرف"وما يتعلق (بالبكارة قبل الزواج) Virginité pré-conjugale والتي كانت تحول دون نمو الحاسة الجنسية Instinct Sexuel [2] ويمكن أن يتسبب هذا العائق في هدم ما بنته الرعاية السلمية، وتخلص الباحثة إلى القول:"إن ظاهرة العدوانية عند الأفراد والجماعات تعود أساسا إلى نوعية التربية التي يتعرض لها الأطفال في صباهم، فالمسؤولية تعود بالدرجة الأولى إلى الآباء لأن آثار الصبا لا تمّحي عند الأفراد بل تختفي وراء قناع سرعان ما يكشف عنه مع مرور الأيام. "[3]

ونعرض فيما يلي جدولا يوّضح نسب الإجرام في بعض الدول ، وهي إحصائيات رسمية حسبت وفق مقياس جريمة في كل 1000ساكن [4]

---

[1]- Ibid. pp. 41-42.
[2]- Ibid. pp. 41-42.
[3]- Ibid. P. 42
[4]Ibid. P. 46

بلدان سنوات	ألمانية 1974	النمسا 1974	دنمارك 1974	فرنسا 1974	لكسمبورغ 1974	سنغال 1974	سويد 1974	تونس 1974	أمريكا 1974	نرفاج 1973
النسبة	44,19	40,96	64,47	34,62	25,82	2,51	78,44	10	41,76	21,82

ونلاحظ من خلال مقارنتنا للنسب المعروضة أن الدول المصنعة تعرف نسبة إجرام تصل في بعض الأحيان إلى30 مرّة أكثر من نسبة الإجرام في بعض الدول السائرة في طريق النمو، كما هو الحال مثلا بين :السويد والسنغال (78,44 %)و(2,51%).

وأخيرا العامل البيولوجي ، ويلاحظ أن الكاتبة أظهرت تحفظا كبيرا في تحليل ومناقشة عناصر هذا العامل، إلا أنها قالت :"وهو عامل غير مرتبط بمحيط الإنسان ونوعية المجتمع الذي يعيش فيه، ولكنه يظهر طفرة كحادث مأساوي، غير مرتبط بالجانب الوراثي، ويدعى :**(زلل كروموزوني** Aberrations chromosomiques) وهو يقوم على الفروق الكروموزونية عند الرجل على الخصوص حيث يلاحظ أن فئة تتميز بالعدوانية كلما زادت فيها كروزومنات معينة. "[1] وعلى العموم يبقى هذا العامل قليل الأهمية إذا ما قورن بالعوامل الأخرى.

إن علم الإجرام، علم ما يزال في طور النشوء ويحتاج إلى كثير من الجهود المالية والبشرية ليثمر وتستفيد منه الشعوب ، وإلى أن يصل هذا العلم إلى مبتغاه. ماذا ينبغي على العالم أن يقوم به للحدّ من ظاهرة الإجرام التي بدأت تأخذ طابعا خطيرا في بعض المجتمعات؟

إن ظروف ظهور الرواية البوليسية وانتشارها في أوربا تزامن وظاهرة النزوح الريفي نحو المدن وتكوين مجتمع جديد تربطه علاقات اجتماعية وسياسية وعقائدية متميزة، عن ذلك نقرأ في (موسوعة لاروس)ما يلي :"فبالإضافة إلى العوامل الأدبية، هناك عوامل اجتماعية واقتصادية. أولا و قبل كل شيء ظاهرة العمران التي نتجت عن النزوح نحو المدن ، وتكديس البنايات في مساحات ضيقة، مما سمح بظهور بعض الهوايات الشادة(كالجنس، السرقة، القتل، الاغتصاب)، وهذه الظاهرة أقلقت الطبقة البرجوازية التي كانت تستوطن وحدها المدن من قبل . فعبرت عن سخطها وقلقها بواسطة الرواية البوليسية ، فكان

---

[1]-*Ibid. P. 42.*

متنفسها الوحيد والعجيب في آن واحد. "[1]

ولئن كانت الرواية البوليسية متنفسا للطبقة البرجوازية ، ومخرجا لها من المضايقات المفروضة عليها، فهي بالإضافة إلى ذلك ظاهرة فنية أدبية عكست وضعا اجتماعيا وفكريا واقتصاديا لمجتمع يعيش مخاض صراع حضاري ، وتحول خطير في مجال العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، وتكوين عالم متحضر لم يسبق له مثيل. ولذلك استحقت الرواية البوليسية، وبكل جدارة عناية الباحثين.

والبحث في أصول الرواية البوليسية يتطلب حسب وجهة نظري . الحديث عن إطارها المكاني (الطوبوغرافي)، لما هنالك من العلاقة الوطيدة بين أصول هذا الجنس وفضاءاته المكانية. ونقصد هنا البيئة التي ظهرت فيها الرواية البوليسية ، والمجال الذي تتحرك فيه شخصياتها ، وتقع فيه أحداثها .

أعتقد أن (المدينة) كانت وما زالت ملهمة كتاب الرواية البوليسية. اتخذها الروائيون مسرحا تجرى فيه أحداث أعمالهم الروائية ، لأنها تمثل الواقع المعيش، والإطار الحي الذي تجري فيه العلاقات اليومية. فهي ملجأ للمجرم، والمحقق، والضحية على حد سواء، إنها رمز للرواية البوليسية، رواية العصر.

وفي هذا السياق يؤكد (فرانسيس لكسان)أثر المدينة في ظهور الرواية البوليسية بقوله:

"بواجهاتها الموحية بالقوة والاطمئنان ، وبنماذجها البشرية المختلفة الطباع والألوان والطبقات، وبشوارعها الكبيرة، حيث تتولى المطاردات اليومية للإنسان ، وبعمارتها الشاهقة التي تخفي أسرارا عجيبة ، وبأضوائها الزاهية المثيرة، وبلياليها المخيفة والمهددة. . إنها المدينة؛ تبدو في آن واحد:عدوّ وصديق المحقق، إنها رمز العجب وحديث الساعة . "[2]

ولعل جو الغموض الذي طبع حياة أهل المدن أثار شهية كتاب الرواية بصورة عامة، حتى"إن **بلزاك** نفسه كان معجبا بهذا الغموض الذي ملأ رواية "ستندال" فراح يصوره بأسلوبه الخاص في رواياته التي كتبها في أربعينيات القرن التاسع عشر، ومن بين هذه الروايات :"**مهمة مظلمة**"-"**الرائعون**"و"**مآسي المحظيات**"وغيرها. وكما يؤكد النقاد فإن هناك عالما سرّيا خاصا له شعائره

---

[1]-Encyclopédie LAROUSSE, Op. CIT. P. 8. 265.

[2]Mythologie du roman policier. OP. CIT. Tome 1PP. 16 et 17.

المميزة ، موجود في هذه الروايات . "[1] وقد تزامنت هذه الظاهرة وازدهار الرواية البوليسية والروايات الشعبية التي كثر فرسانها من الأدباء، وحققت نجاحا كبيرا ، واتسع مجال انتشارها في وسط القراء .

ويقول الناقد محمود قاسم عن ظاهرة انتشار الرواية البوليسية وأثر المدينة في ظهور هذا الجنس الأدبي وتطوره ما يلي :"واستطاع كاتب مثل "يوجنسو"أن يبيع من رواياته أعدادا كبيرة لم يحققها كبار الأدباء المرموقين في أوربا في تلك السنوات، واستطاعت الرواية البوليسية أن تقف على قدمها من خلال روايات من طراز "**أسرار باريس**"و"**أغوار باريس**"و"**ليالي باريس**"التي كتبها **سو**، وهي ظاهرة لم تكن معهودة من قبل، أن يحاول كاتب كبير ومشهور تقليد كاتب جديد مغمور ."[2]

ومن تأثير المدينة على ظهور الرواية البوليسية وتطورها أنها تصدرت عناوين كثير من هذه الروايات، وقد سبق للناقد المصري محمود قاسم أن ذكر بعضها ونضيف إلى هذه القائمة بعض روايات (أد غار آلان بو) الذي كان يعنون بعضها بشوارع المدن وأحيائها، "**قتيلتا شارع مورغ**. "

وقد كانت المدينة عاملا من عوامل دفع الكتاب إلى النزول من عالم الأرستقراطيين وتصوير عالم الحضيض، ولا أزعم أنه عامل حيوي وأساسي، لكنه أثر بصورة أو بأخرى في انفتاح عالم لم يألفه الكتاب ولا القراء، وبذلك فتح المجال لظهور روايات شعبية وبوليسية ابتداء من القرن التاسع عشر ميلادي. ويعلق الناقد المصري محمود قاسم على هذه الظاهرة بقوله :"وفي تلك السنوات ، كانت أوربا تتحدث عن رجل آخر يناصر الفقراء، وهو الألماني (كارل ماركس)، مما جعل من الروايات التي يكتبها "سو" بمثابة ظاهرة يطلبها العامة من أبناء الشعب.

وقد كان نجاح هذه الروايات سببا في أن يتجه الكثيرون من الكتاب الجدد إلى تأليف روايات على النمط نفسه. وكان "بوانسن ذي ترايل"صاحب روايات "روكاميول"أبرز المجيدين في هذا المجال بعد "سو" . كما برع في كتابة الرواية البوليسية "بول فافل"، و"أميل جا بوريه". وسنرى أن "موريس لوبلان"، و"أرثركونان

---

(1) – محمود قاسم ، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة، 1990. ص17.

(2) –المرجع السابق، ص17.

دويل"بمثابة تلاميذ مجدين في هذه المدرسة الجديدة التي جاءت بنوع روائي فريد. وقد حاول كل من هؤلاء الكتاب أن يصنع عالما خاصا مميزا. "[1]

تحولت المدينة الصناعية في عصر ما بعد الثورة إلى غابة تخفي أسرارا رهيبة، تجمعت فيها كل الهوايات وكل النماذج البشرية التي يصعب التحكم فيها، لأن واجهات البنايات تحجبها وتخفيها، ويتطلب الوقوف على أسرارها عناء ومشقة كبيرين.

إن هذه التعقيدات التي طبعت العلاقات الاجتماعية التي ميزت أوربا القرن التاسع عشر، وما بعده القرن العشرون، أثارت فضول كثير من دارسي الآداب الشعبية[2] ونقاد الأنواع الأدبية الأخرى إلى تحليل العوامل الاجتماعية والسياسية والنفسية والتي كانت سببا مباشرا في نشوء وتطور بعض الأجناس السردية، كالرواية البوليسية مثلا. ومن بين هؤلاء النقاد والدارسين، نذكر (بوالو ونرسجاك) اللذين علقا على هذا التحول الاجتماعي والاقتصادي بقولهما:"ومع ظهور عالم رجال الأعمال، تغير كل شيء، وقع تحول جذري في حياة الأفراد. وقد كانت الثورة وحروب نابليون من قبل قد أحدثت تغييرا جذريا بالإضافة إلى التطور العظيم الذي عرفه عالم التجارة والصناعة، وكان من نتائجه إعادة تكوين الثروات، فتغيرت بموجب ذلك قوائم الأثرياء، وتنكر العالم لقيم المال وجدارة الحصول عليه، وأصبحت الثروة في يد عصابة لا ترعى حق العهود، ولا تكترث بالمبادئ الأخلاقية. "[3]

وبموازاة هذا التطور الاجتماعي والحضاري والعمراني، هناك تطور هائل في جهاز البوليس، الذي تقوى بفضل العناية التي أولتها له الحكومات المتعاقبة، كما أن وظيفة هذا الجهاز ووسائله تطورت بفضل ظهور العلوم التجريبية، واستفادة هذا الجهاز من التجارب والخبرات والنظريات العلمية الجديدة، وتطورت وفقا لذلك أساليب البحث والعمل البوليسي[4] فلم تعد كما كانت مجرد اتهامات متكررة،

---

(1) محمود قاسم . رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، ص19.

(2) – انظر: مجلة (أوروب، عدد:571-572)

(3)-Le roman policier, Op. Cit. P. 15

(4) – يمكن الوقوف على نوعية الأجهزة المستخدمة في تحليل بعض العينات من بقايا الجريمة، وتحديد البصمات، ومقارنتها، وتحديد نوعية الرصاصة المستخدمة في الجريمة، بالإضافة إلى تجهيزات أخرى. يراجع في هذا الصدد مجلة: (العلوم والحياة Science et vie)، العدد: 699 ديسمبر، 1975، وهو العدد نفسه الذي استعنا به من قبل في هذا البحث.

بالإضافة إلى استعمال العنف والقسوة، بل أصبحت تعتمد الاستقصاءات، ثم التحليل والمقارنة، فالحكم والإدانة أو التبريء وإخلاء السبيل. . إنها إذن الطرق نفسها المستخدمة في المخابر العلمية.

ومع تغيير الأساليب في البحث تغيرت علاقات هذا الجهاز بالشعب ، فلم يعد يستعين بالعيون المبثوثة هنا وهنالك، بل أصبح يعتمد على اكتشاف الجريمة والمجرم، وأساليب الإجرام بواسطة طرق علمية محضة، طورتها بحوث في علم الإجرام، لذلك أصبح جهاز البوليس محط أنظار الناس بكل فئاتهم الاجتماعية.

وبموازاة هذا التطلع الشعبي الخاص والعام، وهذا الوعي الفني والفكري لدى الأدباء والمفكرين، شهدت الفترة تطورا في وظائف أجهزة البوليس، حيث تحول إلى قوة ردع تحارب مختلف التجاوزات المفروضة على الدولة والمواطن من قبل الصعاليك وهواة الجريمة. وقد ورد ضمن مقال لـ(ميشال لوبران) تعليق يتناول جانبا من وظائف جهاز البوليس:" إن القرن التاسع عشر عرف جهازا بوليسيا يدعى "عمالة الشرطة Préfecture de police"، أنشأه نابليون وبواسطته استطاع قمع المغامرين المتعددي الأشكال، والذين ظهروا بعد التحولات التي أبرزتها الثورة الصناعية. "[1]

إن هذا التطور الذي حصل في أوربا شمل الحياة السياسية والثقافية والاقتصادية والإدارية مما نتج عنه إفراز لاتجاه معين في الأدب، لا سيما الرواية والقصة القصيرة.

وهكذا نلاحظ شيوع موضوع (المجتمع السري) في هذه الفترة، وقد ركز (ميشال بوتور) في مؤلفه (الرواية الجديدة)ضمن فصل من فصول كتابه:" **الفرد والمجتمع**" على هذا الجانب حين قال:" إن موضوع المجتمع السري أصبح موضوعا أساسيا في الأدب الروائي في القرن التاسع عشر، وقد بدأ الروائي يتطلع إلى كشف الخفايا التي تطبع المجتمع بعيدا عن الرسميات التي فرضتها القرون الماضية عن طريق هيمنة طبقة النبلاء وعدم الرضى عن البوح حول ما يتعلق بأسرار القصور والحشم. إن الكشف عن الخفايا، وهدم المظاهر، وإفشاء الأسرار، سيشكل لا محالة نواة أدب سيجمع حوله قراء، ويخلق شركة جديدة إيجابية وسط جماعة فضولية تشهد انقلابا اجتماعيا وفنيا خطيرا. "[2]

---

[1]- *Les Alchimistes du roman policier, Op. Cit. P. 139.*

[2] – *بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص. 85*

وهكذا يكون الموضوع المعبر عنه كما ورد في تعليق (ميشال بوتور):"كشفا جديدا للروائي، ومصدر كتابة ثرية، ومجموعة من المحادثة والتجانس. "[1] وبعد أن حدد ميشال بوتور مجموعة من العلاقات بين الشخصية الفنية في الرواية والموضوع والعصر لاحظ أن " طبقة النبلاء بعد أن زالت سلطتها، أصبحت تلامس هذا العالم المقلوب، هذا المجتمع السري، مجتمع عالم المتقلبين عن طريق إثارة مواضيع الشذوذ الجنسي. ففي روايات (بلزاك) تعبير بصورة مجانية عن هذا الانقلاب في الطبقة الاجتماعية، والذي يمثل إحدى اللحظات الأساسية في النشاط الروائي. "[2] والمهم–حسب ما يفهم من تعاليق بوتور–أن تحتوي الرواية سرا، كما لا ينبغي أن يعرف القارئ في مطلعها كيف ستنتهي القصة، وهذا هو الاتجاه الفني الذي تبنته الرواية البوليسية، غير أنها طورت الوسائل الفنية والتشويقية التي هي من سماتها الرئيسة.

إن الرواية في زعم (ميشال بوتور) "تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير. "[3] وهي بذلك "تتعدى الحد الذي رسمه لها كثير من النقاد حين قارنوها بالملحمة، فرأوا أن الملحمة تروي قصة مغامرات جماعية، بينما تكتفي الرواية بسرد مغامرات فرد. "[4] ويضيف (م. بوتور) أن الرواية "منذ عهد بلزاك تجاوزت حد هذه المقابلة، وأصبحت تروى بواسطة مغامرات فرد حكاية تحركات مجتمع بأسره، ذلك أن المجتمع لا يتألف من أناس فقط، بل من كل ما هو مادي وثقافي. "[5]

ويستخلص مما سبق أن الفردية الروائية مظهر فقط، "ويبقى أن نعي جيدا أنه يستحيل علينا أن نصف تطور شخص ما دون أن نصف في الوقت ذاته هيكل فئة من المجتمع، أو بشكل أدق، بدون تبديل التمثيل الذي تكونه بواسطة تنظيمها هذه الفئة من المجتمع، مما يبدل هذا الهيكل نفسه في مدى قصير أو بعيد. "[6]

وتأسيسا على ما قدمنا تبدو الرواية ترجمانا شبه موضوعي لهذا المجتمع

---

(1) – المرجع نفسه، ص. 85
(2) – المرجع السابق، ص. 77
(3) – المرجع السابق، ص. 78
(4) – المرجع السابق، ص. 78-79.
(5) – المرجع السابق، ص . 79-80
(6) – المرجع السابق، ص. 85

المتحرك والمتغير على الدوام، مع ما هنالك من فروق بين العالم المتخيل والعالم الموضوعي. ولذلك فإن أول شخصية شدت انتباه الروائيين بعد الانقلاب الذي حدث في الطبقة الاجتماعية، والذي ركز عليه الخطاب في النص الروائي، هي شخصية "(فيدوك VIDOC)، وقد أثبت هذه المقولة (م. بوتور)، بقوله:" تعتبر شخصية (فيدوك) أول ملهم للرواية البوليسية بواسطة تأثيرها على الكتاب الذين استوحوا طرقها وسماتها الخاصة، ونعني بذلك كلا من (ألكسندر دوما - Alexandre DUMAS – أوجين سو Eugène SUE- فيكتور هوغو Victor HUGO– وبلزاك BELZAC) الذي حول شخصية فيدوك إلى (فوتران VAUTRIN). "[1] ويمكن أن نقول:إن شخصية (فيدوك)أوحت بالشخصية النموذجية للرواية البوليسية ولكن بناءها لم يحدد في تلك الفترة ما بين (1822–1849) واتخذها كل من (الكسندر دوما وأوجين سو وفكتور هوغو وأخيرا بلزاك)نموذجا بوليسيا فذا. وقد سجلت المذكرات المشهورة (لفيدوك) سنة1828 من قبل أسودين يكشف عنهما (ميشال لوبران) لأول مرة في مقالته المنشورة في مجلة "أوروب":"إن المذكرات الخاصة بفيدوك والمنشورة من قِبَلِ مطبعة "تينون"(TENON 1829–1828)، كانت مسجلة من قبل أَسْوديْن يطلق عليهما (رفيزار Reviseurs – فيدوك)مدير الأمن يصبح عام 1822 صديق (بلزاك)، ويستفيد منه هذا الأخير في كل ما يتعلق بأخبار الشرطة وما يتصل بوظائفها في المجتمع. "[2]

وهناك من الدارسين من يرى بأن (ويلكي كولان Wilkie Collin)هو أول من كتب نصا روائيا بوليسيا جديرا بهذه الصفة. يذكر (فرانسوا ريفيار)"أن مؤلفه "صخرة القمر"1868 مؤلف بوليسي على الرغم من أن كاتبه لم يكن ينوي كتابة رواية بوليسية وإنما كان بصدد كتابة رواية تأخذ أبعادها النفسية والاجتماعية من التراث الشعبي، إلا أن بناءها وحوادثها كانت ذات صلة وثيقة بالرواية البوليسية مما جعل النقاد يعتبرونها كذلك. "[3]

ونعتقد أن (ويلكي كولان)في روايته "صخرة القمر"و(جابوريو اميل Gabriau

---

[1]- Les Alchimistes du roman policier, P. 139.

[2]Les alchimistes de roman Policier. P . 139.

[3]La Fiction policière P. 12.

EMILE)[1] في روايته:"السيد لوكوك"و(إدغار بو)في مجموعته[2] مهدوا للرواية البوليسية ، ونحن نعلم أن هذا الجنس لم يحدد بقواعد إلاّ في العشرينات من القرن العشرين على يد (فان دين)وعلينا أن ننتظر هذه الانطلاقة فترة حيث استقر هذا الجنس واتخذ أبعاده الفنية، وأخذ يظهر في المجلات على شكل مسلسلات ، وتبنته بعضها لما لاقته أعدادها من رواج.

ومهما يكن من أمر، فإن بذور الرواية البوليسية، صاحبت الإنسان منذ فكر في خلق أدب يمتعه ويفزعه في الوقت نفسه، إلا أن أشكال هذا الأدب تغيرت عبر العصور بحكم تطور الحياة.

فالرواية البوليسية بثوبها المعروف حاليا مظهر مدني يمكن أن يمد عروقه إلى الأشكال المترسبة عن الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور الإنساني. "ذلك لأن العالم المعاصر باسم التفكير المنطقي خلق بين العادي وغير العادي مسافة واختلافا ، لم تكن المجتمعات القديمة تعرفه ، فقارئ (أوليس ULYSSE) القديم كان ينتظر غضب الآلهة ، كما أن الغابة كانت تمثل بالنسبة إليه عالما رهيبا غامضا زاخرا بالجن والسحرة . أما عالم اليوم فهو لا يرى في كل ذلك إلاّ الأساطير ، حيث تحولت الغابة إلى مدينة مملوءة بالحركة الرهيبة أكثر من حركة الغابة ، والوحوش فيها (الغابة)تحولت إلى آدميين يقتلون وينهبون. وفي هذا الديكور الجديد وسط الأضواء الباهرة ، وفي هذه البيئة المميزة بدخان المعامل، لم يبق المهم هو البحث عن (الأمثل) وإنما المحافظة على الأمن. فالتصنيع أخلّ بالتوازن النفسي والاجتماعي للحضارة الإنسانية حيث أصبح الإنسان مرتبطا برقعة جغرافية ضيقة، وكلما دفعته غريزته إلى البحث عن الغنى والمتعة الجسدية، سلك طريقا سهلا، طريق السرقة والنهب والقتل . "[3]
ومن هنا يظهر تحول البطل من مجرد إنسان في الأساطير والخرافات القديمة، يستطلع المستقبل ويحاول أن يربط الإنسان بعالم المثل إلى عضو فعال في

---

(1) جابوريو اميل:روائي فرنسي، ولد (بسوجون SANJAN)(1832-1873)يعتبره البعض أبا للرواية القضائية والبوليسية، وهو صاحب الرواية"السيد لوكوك" Monsieur Le Cok

(2) مجموعة القصص هي:
-الرسالة المسروقة La lettre volée
-قتيلاتا شارع مورغ Double assassinat dans la rue Morgue AV. 1841
-سرّ ماري روجي نوفمبر 1842 Le mystère du Marie rouget, Nov. 1842.

(3)-Francis LACASSIN, Mythologie du roman policier, OP. CIT. ,T. 1,PP. 12-13-14.

المجتمع ، لا ينتمي إلى طبقة الفرسان كما كان من قبل وإنما ينتمي إلى هيئة إدارية هي "الشرطة"، كما أن تقلص الأفق، وتقسيم المدينة إلى دوائر يغنيه عن التجوال والرحلات، فبدلا من البحث في شيء مجرد معلق بعالم المثل ، يبحث البطل في الرواية البوليسية في واقع اجتماعي مشخص ، واقع الجريمة ، فهو لا يحمي فقط وإنما ينتقم، وبدلا من البطولة الخيالية يستعمل الحدس وتقصي الآثار بطرق علمية حديثة، وبدلا من الاتصال بالطبيعة والعالم الغيبي يصبّ نشاطه في أزقة المدينة وشرايين المجتمع.

ومن هنا فإن الرواية البوليسية قللت من الشخصيات الكثيرة التي كانت تحيط بقائد الملحمة القديمة أو قصيدة القرون الوسطى ، والمعركة التي كان يخوضها البطل ضد الشر كانت مبارزة وليست معركة منظمة ، فهو في الملحمة يتدخل لوحده يحسم المواقف ويقوم بالمعجزات، وكذلك رجل المباحث في الرواية البوليسية. أما الشخصيات الصامتة التي كانت تحيط ببطل الملحمة أي الجوقة فهي اليوم المدينة بضوضائها وشوارعها وأضوائها المختلفة الألوان.

***

الفصل الرابع

الخصائص الفنية للرواية البوليسية من خلال بعض نصوصها.

كان موضوع البحث عن الجريمة همّ الكتاب والباحثين منذ القدم، لكن طرق البحث والوسائل المستخدمة في ذلك هي المتغير في القضية المطروحة اليوم.

ففي بداية القرن التاسع عشر الميلادي، ظهرت بحوث تناولت موضوع المناهج العلمية في ميادين عدة، ومنها حقل "التجارب العلمية" في المخابر المجهزة لهذا الغرض، فكان ذلك إيذانا بعهد جديد، مهد لطرح فرضيات كثيرة، منها: "إذا كان المخبأ لا يختلف كثيرا عن المظهر، حيث إن الدلائل المادية المجسمة كثيرا ما توحي بانعكاس الأول على الثاني، وإذا اعتبر الإنسان مجرد (شيء) خاضع للعلم التجريبي، مثله مثل الكهرباء، فهذا يقتضي التفكير في دراسة مسألة الإجرام بمثل الطرق والكيفيات التي تدرس بها الأشياء الأخرى في المخبر، والاختلاف يكمن في الاعتماد على الدلائل النفسية التي تعتبر في المستوى نفسه والأهمية مع الدلائل المادية، وبالتالي تخضعان للطرق نفسها القائمة على التحليل ولاستدلال. "[1]

وهكذا لم يعد المجال مفتوحا للتخمينات والاعتبارات الجوفاء البعيدة عن المنطق والمعقول، بل أصبح كل شيء ممكنا ما دام "المحقق" يستعمل وسائل المنطق وبعض الآليات التي وضعتها بيده الاكتشافات الصناعية والمناهج العلمية

---

[1]- BOILEAU NARCEJAC, Le Roman policier, P. 21

الجديدة، وأصبح بإمكان هذا المحقق وضع المجرم في دائرة ضيقة، محاطا باهتمامات عدة، مؤسسة كلها على حقائق غير قابلة للطعن.

ويجسد هذه الفكرة الباحثان الفرنسيان في قولهما:"إن تحول العالم إلى محقق ، حال دون الانخداع بصوره المظهرية، سيما وأن المحقق أصبح مزودا بالمنطق في خدمة الملاحظة، حيث نراه يعود بالأحداث إلى مسبباتها، ثم عن طريق تحليل هذه الأسباب ومقارنتها بالأحداث تباعا، يصل إلى استخلاص أحداث جديدة تمكنه من وضع المتهم في دائرة ضيقة، محاطا بقرائن ودلائل مادية ونفسية؛ لأن الدليل ما هو –في الواقع – إلاّ مجموعة علاقات قائمة فعليا. ولذلك لم يكن (دوبان)أكثر تفكيرا من (أوديب)ولكنه أصبح يتميز بالاستعمال الواعي للطرق والوسائل العلمية في مجال جديد. "[1]

وهكذا نلاحظ استفادة رواد الرواية البوليسية من مناهج العلوم الحديثة في إقامة العلاقات، وتحليل السلوكات المختلفة لشخصيات الرواية، واستنتاج الأعمال أو الأفعال المتناسبة مع الفرضيات المطروحة:أي أن العمل الأدبي البوليسي لا يعتمد على الخيال في إقامة العلاقات بين شخصيات الرواية، وإن كان المنطلق أصلا خيالا، لكنه خيال تُرجم في ثوب علاقات بشرية، قائمة على المنطق.

ونستخلص من هذا "أن أوديب الملك لو كان يملك نفس وسائل البحث والتحليل لأمكنه التخلص من (الكائن العجيب Sphinx)، وهو ما وقع فعلا، ولكن يكون بإمكانه أيضا معرفة الأسباب الحقيقية التي دفعت هذا المخلوق العجيب للجرائم الكثيرة التي نسبت إليه. "[2] وبصورة عامة يمكن تحديد الركائز الأساسية للرواية البوليسية في ثلاثة عناصر:

الجريمة الغامضة	Le crime mystérieux
المُحقّق	Le détective
التحقيق	L'Enquête

يتشكل الفن الروائي البوليسي من خلال امتزاج وتداخل هذه الركائز الأساسية فيما بينها، وينتج عن هذا التشكيل تغييرات داخلية، تتولد عنها عناصر جزئية جديدة، وهكذا يمكن أن تكون الجريمة جرائم متعددة، كما أن أسلوب الرواية في التعامل مع هذه الركائز يختلف من كاتب لآخر، فهناك من يتخذ شخصية المجرم

---

[1]Ibid. PP . 21. 22.

[2]-Boileau Narcejac, Le roman policier, Op. Cit. P. 21-22.

محورا يركز عليها كل الانتباه، ويبني تحقيقه على تتبع تحركات المجرم، مبرزا الحيل المستخدمة من قبل هذه الشخصية في تغطية الحجج المؤدية إلى اكتشاف إجرامه. كما يلجأ عرض بعض الأحداث المساعدة على تعتيم عملية التحقيق، وتبقى العناصر الأخرى في طي الكتمان؛ كالضحية، والمحقق.

وهناك من الكتاب من يركز الانتباه على (المحقق)، فيتخذ منه الشخصية المحورية، ويتفنن في عرض قدراته الذهنية، وطرق بحثه وتفكيره، ليجعل منه في النهاية عبقريا في فن البحث وحيل المطاردة.

ومن خلال عملية الاستقراء التي شملت عددا كبيرا من النصوص البوليسية، اتضح أنها تتوزع عبر اتجاهات رئيسية أربعة، يتميز كل اتجاه منها بالتركيز على عنصر من العناصر الأساسية المكونة للرواية البوليسية.(*) وتتجلى هذه الاتجاهات في محاور بارزة عبر النصوص ابتداء من النصف الأول للقرن التاسع عشر الميلادي.

ويمكن توضيح هذا التصور في البيانين الآتيين (1)و(2):

بيان (1): يمثل الاتجاهات الفنية الرئيسية، ويبرز فيه نوعية الرواية التي تمثل الاتجاه، والشخصية المحورية التي تم التركيز عليها، واشهر من يمثل الاتجاه الفني من الكتاب.

بيان (2):يمثل أبرز المحاور التي ظهر فيها التطور في الاتجاهات الفنية الرئيسية للرواية البوليسية، وأطلقت عليها: الخصائص البارزة في الاتجاه الفني.

الاتجاهات الفنية الرئيسية في الرواية البوليسية:

<u>الرواية التحليلية Roman de déduction:</u>

الشخصية المحورية في الرواية: المحقق. وأشهر من يمثل الاتجاه من الكتاب الروائيين:

1- إدغار آلان بو Edgar Allan Poe

2- جابريو Gabrian

- ونعني بها: 1- المحقق. 2- المجرم. 3- الضحية.

*وهي عناصر أساسية في كل نص بوليسي، لا تكاد رواية تخلو منها، إلا في بعض روايات (جامس هارلاي جايشز) الذي يستغني في بعض الأحيان عن بعضها، كما يؤكد ذلك (بولو ونرسجاك) في الصفحة 86 من كتاب **"الرواية البوليسية"**.*

3- كولون دوي C. Doyle

4- أ. فريمن A.Fréman

5- جاستون لورو G.Leroux

رواية المشكل Roman problème :

الشخصية المحورية في الرواية:المحقق، وأشهر من يمثل الاتجاه من الكتاب والروائيين:

1- أ. كريستي A.Christie

2- بول فيري P.Very

3- ك. أفولين C.Aveline

4- سيمون Semenom

5- فان دين Van Dine

الرواية السوداء Roman Noir:

الشخصية المحورية في الرواية:المجرم، وأشهر من يمثل الاتجاه من الكتاب والروائيين:

1- ديشل هاميت D.Hammet

2- ريمون شندلر R.Chandler

3- جامس هادلاي J.Hadley

4- شييز Chase

الرواية التشويقية Roman Suspense:

الشخصية المحورية في الرواية:الضحية، وأشهر من يمثل الاتجاه من الكتاب والروائيين:

1- ستنلاي جاردين S.Garden

2- ويليام اريش W.Irich

3- بوالو نرسجاك B.Narcejac

ملاحظة: يتمثل الفرق بين المحقق في الرواية التحليلية والمحقق في رواية المشكل كَوْنُ هذه الشخصية أصبحت في صراع مع مجرم يشبهها ويتميز ببعض صفاتها في رواية المشكل، بينما بقيت شخصية المحقق في الرواية التحليلية بعيدة

عن المجرم، تعالج قضية ذهنية بعيدا عن مكان الجريمة، في الحالتين تبقى هي الشخصية المحورية.

الخصائص البارزة حسب الاتجاه الفني:

الرواية التحليلية:

1-1- ظهور المحقق في اول الروايات البوليسية كرجل هاو: (دوبين)

2-2-شخصية المجرم غير أساسية، يستغني عنها كلية، ويمكن أن تكون حيوانا (قوريلا)في قصة "قتيلتا شارع مورغ"

3-3-المحقق شبيه بالباحث في المخبر، يلجأ إلى بعض الفرضيات، ويقارن نتائجها للوصول إلى نظرية مؤقتة.

4-4-يربط بين الملاحظات والظواهر المادية والنفسية وما توصل إليه من نتائج في المرحلة السابقة.

2-رواية المشكل:

2-1-تطورت شخصية المجرم فأصبحت تمثل ندّا عنيدا للمحقق نظرا لخبرتها في مجالات عديدة:القضاء، التكنولوجيا، الطب الخ. .

2-2-تحولت الرواية إلى مجرد مشكل تفكّك مجهولا ته وفق ضوابط "فان دين".

3-الرواية السوداء:

3-1-يتحول المحقق من رجل بحث وتحليل الظواهر المادية والنفسية، إلى مطارد عنيف يمكن أن يلجأ إلى القتل للدفاع عن نفسه أو موكله في جوّ مليء بالعنف والخوف"Thriller"(+)

3-2-تتحول عملية التحقيق إلى مطاردة فعلية تسبه مطاردة الصياد لصيده.

3-3-يكون التركيز في هذه الرواية على المجرم باعتباره الشخصية الصانعة للحدث والموجهة له، يشبه المحقق في كل شيء إلاّ أنه يختلف عنه في الباعث والغاية من ارتكاب الجريمة، أو جرائم عدة، وقد تصل في بعض الروايات إلى (17 جريمة في إحدى

(+) THRILLER: "نص مخيف" Un récit a faire Peur

روايات د. هاميت)"الحصيد الأحمر La moisson Rouge".[1]

4-الرواية التشويقية:

4-1-رواية الضحية. تتركز الأحداث حول هذه الشخصية باعتبارها شخصية محورية، يراعى في هذا الاتجاه العناية بتصوير الصراع والتركيز عليه بين الضحية والمجرم.

4-2-يحدد عنصر التشويق في هذه الرواية بالتركيز على عملية مطاردة الضحية ونصب الشراك لها، لحظة القضاء عليها.

4-3-شخصية الضحية تبدو في كل الأعمال بريئة، قاصرة. . الخ. .

وتبقى الرواية البوليسية -أساسا-مشكلا مطروحا، يوحي بغموض كبير، وانغلاق يسد كل سبيل الحل والتنوير، ومحاولة إزالة هذا الغموض هي التقنية الفنية التي تقوم عليها الرواية البوليسية في تشكيل عناصر البحث والتحقيق للوصول في النهاية إلى إقامة الحجة، ووضع الدلائل المادية في خدمة المحقق للقبض على المجرم وإدانته. أو هي:تفكيك اللغز المطروح على المحقق وتتبع مسار الحدث(Action) وتطوره عبر العلاقات القائمة بين الشخصيات في بناء الرواية البوليسية، للوصول في النهاية إلى كشف الستار عن حل اللغز وتقديم الحجج الكفيلة بإدانة المجرم بكيفية منطقية مدعمة بالأدلة المادية. وفق هذا المنظور يمكن اقتراح بيان لتشكيل هرم نص الرواية البوليسية.

هذا التصور شبيه إلى حد كبير بتصور (بول لرفاي Paul Larvaille)[2] كان قد اقترحه في إطار دراسة مميزات النصوص الأدبية ومستوياتها، والاختلاف بين التصورين يكمن فيما يلي:

أ- تصوري مأخوذ من استقرار واقع النص البوليسي، فإن وقع تشابه بينه وبين تصور (لرفاي)، فهذا يعود لكون هذا الدارس لا ينفي النص الأدبي من حظيرة الآداب، كما يعني أيضا أن كل نص أدبي ينضوي تحت فن الأدب السّردي يمكن أن يشبه تركيب النص البوليسي ، وهذا تأكيدا لما مرّ بنا في أحد فصول البحث(الفصل الأول)لدى بعض المغالين الذين يعتقدون أن كل نص روائي هو نص بوليسي.

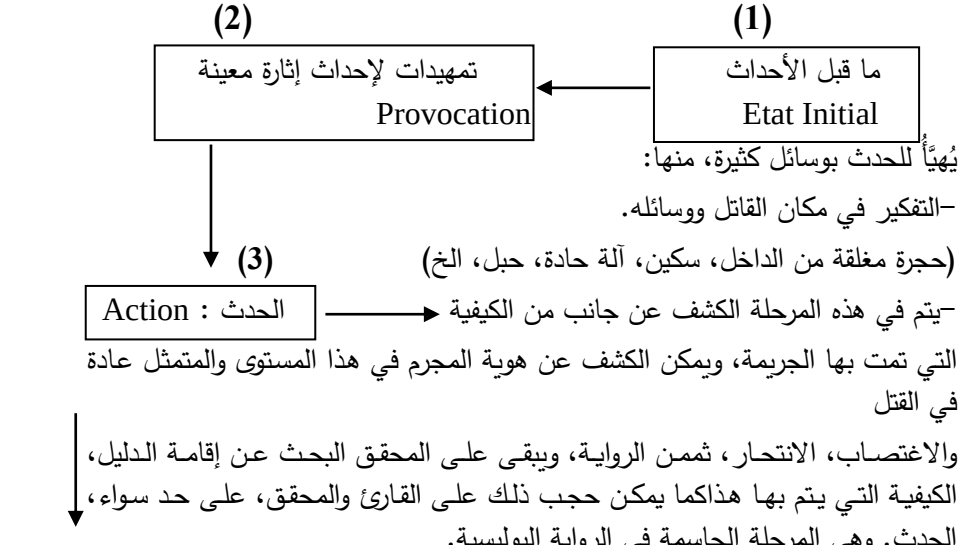
---

[1]Boileau Narcejac, Le Roman Policier, P. 81.

[2]T. Todorov ,Les Catégories du récit littéraire, Communication n°8,P. 147

ب- يخلو تشكيل (لرفاي) من بعض العناصر التي وجدناها أساسية في تشكيل هرم الرواية البوليسية (كالتحقيق، وإعادة تركيب الأحداث وكشف الحل. . الخ).

بيان تشكيل هرم نص الرواية البوليسية



يُهيَّأُ للحدث بوسائل كثيرة، منها:

-التفكير في مكان القاتل ووسائله.

(حجرة مغلقة من الداخل، سكين، آلة حادة، حبل، الخ)

-يتم في هذه المرحلة الكشف عن جانب من الكيفية التي تمت بها الجريمة، ويمكن الكشف عن هوية المجرم في هذا المستوى والمتمثل عادة في القتل والاغتصاب، الانتحار، ثممن الرواية، ويبقى على المحقق البحث عن إقامة الدليل، الكيفية التي يتم بها هذاكما يمكن حجب ذلك على القارئ والمحقق، على حد سواء، الحدث. وهي المرحلة الحاسمة في الرواية البوليسية.

-يشرع المحقق في بناء خطة عملية لمطاردة المجرم ومساعديه.

-تجميع المعلومات المتعلقة بالضحية، المشبوهين، محيط الضحية، مكان الجريمة(في بعض الأحيان).

-تبرز عوامل جديدة أثناء التحقيق كالعمل على تعتيم التحقيق ومحاولة التأثير على الشهود أو القضاء عليهم.

-تختلف خطة التحقيق من محقق لآخر.

وهي المرحلة الأخيرة في النص البوليسي: الأحداث-حل

-يتم فيها تجميع المعلومات كلها، ويعاد صياغة اللغز، وفيها يتم تفكيك اللغز والأحداث من جديد. والكشف عن المجرم.

-تتم هذه العملية عند البعض بتجميع شخصيات الرواية كلها كما هو الأمر

عند (أجاتا كرستي، سيمون وغيرهما)، ويتم بحضورهم الكشف عن المجرم. ويلاحظ اختلاف كبير في معالجة هذه المرحلة من كاتب لآخر، ولكن الجوهر يبقى واحدا، وهو أن المجرم يتم الكشف عنه، ويسلم للعدالة.

تتشكل أغلب النصوص الأدبية وفق التصور المقترح، ويمكن تأكيد ذلك عن طريق عرض مجموعة من هذه النصوص . ولكن لما كان ذلك غير ممكن منهجيا ارتأيت عرض نماذج تعكس بعض الاتجاهات الفنية الرئيسية للرواية البوليسية، والتي سبق عرضها ومناقشتها لتكون نماذج تطبيقية نلاحظ من خلالها تشكيل النص البوليسي . وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه العينات لا يشترط فيها أن تحمل كل الخصائص الفنية للاتجاه ولكن راعيت أن تشمل أهمها . تتحدد هذه النماذج فيما يلي:

– اتجاه الرواية التحليلية: لعل أهم من يمثل هذا الاتجاه هو(إدغار آلان بو)في ثلاثيته البوليسية والتي سنختار منها قصة "قتيلتا شارع مورغ".

– اتجاه رواية المشكل : وأشهر من يمثل هذا الاتجاه الكاتبة الإنجليزية الشهيرة(أجاتا كريستي)، وقد وقع الاختيار على قصة "**مرآة ميت**"لكونها تحمل كل الخصائص الفنية للاتجاه.

أما عن الاتجاهين المتبقيين: اتجاه الرواية السوداء، واتجاه الرواية التشويقية، فسأتعرض لهما عند الحديث عن الحس البوليسي في الرواية العربية لما هنالك من مواطن التشابه والتأثير والتأثر بين الرواية العربية والغربية.

نموذج تطبيقي على الاتجاه الفني الأول في الرواية البوليسية والمتمثل في (الرواية التحليلية):

يعتبر (إد غار ألان بو)أبا الرواية البوليسية، والمؤسس الأول لمعظم خصائصها الفنية. ولست هاهنا بصدد الحديث عن هذه الخصائص، وإنما آثرت الإشارة إلى ذلك لتبرير اختياري لعمل أدبي روائي من أعماله الإبداعية.

يذهب (فرانسيس لكسان) إلى القول :"إن قصة قتيلتا شارع مورغ هي أول قصة بوليسية ظهرت إلى الوجود. "[1] ولعل هذا ما يعزز اختياري لها كنموذج تطبيقي على اتجاه (الرواية التحليلية).

---

[1]-*Mythologie du roman policier, tome: 1, p. 21.*

ومن المفيد الإشارة في بداية هذه الدراسة التطبيقية إلى أن (أد غار ألان بو)لم يكتب سوى ثلاث قصص بوليسية اختار لها كإطار مكاني "مدينة باريس" وهي على التوالي :

1-قتيلتا شارع مورغ: (أبريل 1841) Double assassinat dans la rue Morge.

2-الرسالة المسروقة: (نوفمبر 1841) La lettre volée

3-سر جريمة ماري روجي: (نوفمبر1842 إلى فيفري 1843 Le mystère de marie Roget

ويلاحظ أن بطل هذه القصص هو المحقق (دوبيل) والذي يتميز بأقصر عمر في تاريخ شخصية المحقق في الرواية البوليسية (1841-1843). [1]

" **قتيلتا شارع مورغ The Murders in the rue Morgue**":نشرت أول مرة بمجلة أمريكية تدعى (جراهام Graham)[2] . وقد ترجمت إلى عدة لغات أوربية، وأشهر من ترجمها إلى اللغة الفرنسية (بودلير). [3] كما أنها ظهرت في ترجمة عربية، ضمن مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس للطالب: صابر جمال من جامعة وهران، تحت إشراف الدكتور الزاوي أمين.[4]

- **ما قبل الأحداث:** تمثلت هذه المرحلة في مقدمة تحدث فيها الكاتب عن القدرات العقلية المتميزة، والتي يطلق عليها أحيانا (القدرات التحليلية). ويكشف عن الغاية من وراء هذه المقدمة في قوله:" ولست في هذا المقام بصدد كتابة مقال عن لعبة الشطرنج، أو العقل التحليلي، ولكن مجرد التمهيد لقصة عجيبة(..) وهنا إذن أضيف أن أعلى قدرات العقل صالحة لأن تسخر في لعبة أخرى تعرف بـ(الضامة). وتبدو هذه اللعبة أكثر بساطة من لعبة الشطرنج. الشطرنج ليس سهلا، ولكنه لا يخاطب العمق، فلاعبه يجب أن يتسم بحدة الانتباه، في حين أن عملية تحريك قطع اللعب في (الضامة) أبسط. . واللاعب الذكي هو سيد الموقف. هنا يستقرئ المحلل ذهن خصمه لمعرفة القطع التي ينوي هذا الخصم تحريكها، وبالتالي معرفة ما يمكن عمله لإيقاعه في الفخ، وهذا من أبسط الأمور.

---

(1)-Ibid. P. 21.

(2)-Mythologie du roman policier, Tome ;1, P. 19

(3)- Bordas Encyclopédie, P. 3063

(4) - إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ترجمة: صابر جمال، مخطوط لمذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس في الترجمة، جامعة وهران، 1989.

"[1] ثم يتحدث الكاتب في السياق نفسه عن لعبة الورق المسمّاة: (ويست Whist) والتي يعرف عنها أنها تستند على القوى التحليلية، ويصف ما ينبغي أن يتحلى به لاعب هذا الورق، بقوله:" يركز على ما يدور حوله متجاوزا في ذلك ما تحت يديه، فهو يسترق النظر لمراقبة حركات أيادي خصومه، وتغيير ملامح قسماتهم. . إنه يراقبهم لحظة الثقة بأنفسهم، ولحظة المباغتة، ولحظة الشعور بأنهم يفقدون المقابلة، إنه يأخذ في الحسبان كل كلمة تنبس بها شفاههم، وكل حركة تلقائية تصدر عنهم. . "[2]

وينتهي من هذا التمهيد بقوله:" في القصة الموالية، سيكون للقارئ لقاء آخر مع بعض هذه الأفكار التي ذكرتها. "[3] **الإثـــارة**:وهي مرحلة يمكن أن تكون امتدادا للتمهيد لولا عنصر (الإثارة) الذي تحويه؛ ففيها يتم وصف لقاء الراوي (وهو شخص مجهول الهوية، لا يعرف القارئ عنه شيئا) بالمحقق "ف. أوجيست دوبين F.DUPIN Auguste" وهي شخصية تاريخية، لكنها تتميز بالغموض، ولا يجاريها في هذا الغموض سوى محقق (ديشال هاميت D. Hammet كونتيمانتال أوب Contimental OP). "فدوبين لا يوجد إلا ضمن نصوص تحقيقاته، وهذه النصوص مروية بواسطة راوية مجهول، تتسم روايته بطابع نصوص المحاضر الإدارية من حيث "الجفاف" الذي يميزها، وخلوها من وصف حركات المحقق وصفاته الجسدية والنفسية، ويبقى على القارئ تصور سن المحقق، وملامحه من خلال بعض الإشارات والإيحاءات القصيرة جدا."[4] وقد تم اللقاء "في أحد شوارع باريس من عام 18 . "[5] وكان هذا اللقاء صدفة، و بلا مقدمات، "وتشاء الصدف أن نقترب من بعضنا البعض، ويكون أول لقاء يجمعنا، بينما نحن نتفقد كتابا قليل هم الذين اطلعوا عليه، تبادلنا النظرات مرات ومرات. لقد بدا مني اهتمام عميق لما سرده علي حول قصة عائلته، كما أدهشني أيضا سعة اطلاعه، علاوة على ذلك كله وجدت نفسي مشدوها لهذا الفكر المتوقد، فأدركت ساعتها أن صداقة شخص كهذا لا تباع بمال، وهذا ما بحت له به. "[6] كما يصرح الراوي في السياق نفسه أن صاحبه كان عاشقا لليل، "ومن غريب

---

(1) – المصدر السابق، ص. 41

(2) – المصدر السابق، ص. 42

(3) – نفسه، ص. 43

(4)-Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, Tome. 1, P. 19-20

(5) – إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 43

(6) – المصدر السابق، ص. 43

طبائع صديقي أنه كان عاشقا لليل، ورويدا رويدا تملكني أنا أيضا هذا العشق، وأشياء أخرى. لا يتأتى أن يطول الليل[كذا]ولكن بالإمكان جعله يبدو كذلك، حتى إذا تنفس الصبح، وبزغ نوره قمنا بحجبه. كنا نطالع أو نكتب، أو نتجاذب أطراف الحديث إلى أن تعلن الساعة أن الليل قد أطل، حينئذ كنا ننزل المدينة متأبطي الذراع، نجوب شوارعها طولا وعرضا إلى ساعة متأخرة من الليل. "[1]

وبهذه السمة الفنية يحدد (إدغار آلان بو) اتجاه الرواية البوليسية، الذي سيوسم بـ"رواية الظلام"، حيث ستلتقي هذه النزعة الفنية باتجاه "ما وراء الطبيعة"، ولعل ذلك يعود أساسا إلى طبيعة الحياة التي عاشها الكاتب، حيث امتلأت حياته بالمآسي، و"عاش دوامة القدر الساخر بمزاجه السوداوي الذي دفعه لمزاولة عادات فتاكة. "[2]كما تكشف بعض المراجع عن اعتناق (إ. آلان بو) المذهب السريالي، والتأثر به في جميع إبداعاته الأدبية. [3] ويعرف ميل أتباع هذا الاتجاه الفلسفي إلى الغموض وكل ما يخدمه الظلام مثلا.

ويعلق (فرنسيس لكسان) على ظاهرة الظلام في قصص (بو) بقوله:" كانت الغابة بأسرارها وأدغالها مأوى للجرائم الوحشية، ومسرحا للأحداث العجيبة وسط الظلام الدامس. واليوم أصبحت هذه الظاهرة طابع المدينة. . أهي استمرارية في الاقتباس والتأثير –ونعني بها الطريقة التي كان يستخدمها راوي العجائب، حيث كان يحرك أشباحه وسط الظلام– التي جعلت (بو) يخلق شخصية تعشق الظلام، وتهوى العمل فيه؟ أم هو مجرد اتجاه فني لإعطاء الأحداث طابع الإثارة وفق ذوق معين. . ؟"[4]وقد تم التركيز في هذه المرحلة على بعض الخصائص الذهنية والقدرات العقلية التحليلية التي يتمتع بها (دوبين)، كشف عن ذلك الراوي في قوله بشأن القدرة التي يتمتع بها المحقق والمتمثلة في معرفة ما يدور بذهن محاوره:" تأملته للحظة، فإذا بحيرة بالغة تلفني:

– (دوبين)، ناديته بحدة. هذا يتجاوز حدود فهمي. كيف أحطت علما بأنني كنت أفكر في. . ؟"[5]

وبعد أن أوضح (دوبين) لصاحبه طريقة الوصول إلى معرفة ما يفكر فيه

---

[1] – إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 43

[2]- Roger CARITINI, Bordas Encyclopédie, Op. Cit. , P. 3063

[3]- Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, P. 21-22

[4]- Ibid. , P. 22

[5] – قتيلتا شارع مورغ، ص. 44

الغير بواسطة استخدام "القدرات العقلية التحليلية"، وبينما هما يتجاذبان أطراف الحديث، ويقلبان صفحات إحدى الجرائد المسائية، شد انتباههما مقال مثير:" **جريمة قتل حوالي الثامنة صباحا.** "[1] تلك هي الإثارة.

الحـدث: ويقصد به ها هنا نص الجريدة التي حملت نبأ الجريمة، ويلاحظ اختلاف بين الطريقة التي يستعملها (بو) وطريقة (أجاتا كريستي)، فبينما يكتفي بو و(كستان لورو) بإيراد نص "الحدث" وفق ما جاء في الجريدة، تلجأ (أجاتا كريستي) إلى معايشة الحدث بواسطة إقحام المحقق أو إحدى الشخصيات الأخرى قبل هذه المرحلة بقليل أو أثناءها، ويكون الحدث حينذاك جزءا من أجزاء بناء القصة. بينما نجد عنصر الحدث في قصص وروايات (بو) و(كستان لورو) على التوالي عبارة عن طفرة أو عنصر غريب يقحم في الأحداث لتبنى حوله مرحلة التحقيق والمتابعة. ويعلق الباحثان (بوالو ونرسجاك) على طريقة التأليف عند "بو" بقولهما:" وباختصار فإن طريقة (دوبين) تتلخص في كونها طريقة فرضية استنتاجيه (Hypothético-déductive) تنطلق من الحدث لتصل إلى نظرية مؤقتة تمكنه من الرجوع إلى الحدث ليتأكد إذا كانت صالحة لتوضيح الهدف المنشود. وهكذا وبفضل المقارنة والتحليل يتوصل إلى جعل الحدث مع النظرية المؤقتة منسجمين، فإن توصل المحقق إلى ذلك انتهى البحث وانكشف المجرم.

ويبدو أن كاتب الرواية البولسية يحيط بموضوعه إحاطة كاملة قبل الشروع في الصياغة النهائية، فهو يعرف مسبقا الدلائل كلها والأهداف، كما أنه في عرضه للأحداث وتشكيل خيوط الموضع يقلب القصة، فيبدأ من النهاية. "[2]

تتلخص أحداث القصة في المقال الآتي:" جريمة قتل حوالي الساعة الثالثة صباحا. فزع سكان حي "القديس روخ" من جراء صراخ ورعب منبعث على ما يبدو من الطابق الرابع لمنزل بشارع (مورغ). كانت السيدة (لسبناي) وابنتها(كاميل لسبناي) الوحيدتين اللتين تقطنان المنزل. عندما لم يجب أحد على دقات الباب، ثمانية جيران أو عشرة، وشرطيان دخلوا بقوة في هذه اللحظة، توقف الصراخ، ولكن عندما وصلوا السلم سمع صوتان أو أكثر . وبدا وكأن الأصوات تأتي من الطابق الأعلى للبيت . وهذه الأصوات هي الأخرى توقفت، وأطبق الصمت على كل شيء، أسرع الرجال وتنقلوا من غرفة إلى غرفة، وصولا إلى

---

(1) – المصدر السابق، ص. 44

(2)- Boileau Narcejac, Le roman policier, P. 26-27

غرفة فسيحة بالطابق الرابع (وجد بابها مغلقا بمفتاح من الداخل فكسروه للاقتحام) فوجدوا أنفسهم أمام منظر رعب.

الغرفة مقلوبة رأسا على عقب، الكراسي والطاولات مكسرة ومرمية في كل اتجاه. ووجدت أشياء السرير الوحيد في الغرفة مرمية في وسط الطابق . فوق الكرسي وجد موسى حلاقة مخضبا بالدم. أمام المدفأة شعر رمادي طويل لإنسان ملطخ هو الآخر بالدم ، ويظهر وكأنه انتزع من الرأس ، على الأرض وجدت أربع قطع ذهبية، أقراط أذن، وبعض الأشياء الفضية، ومحفظتان تحتويان مبلغا هاما من الذهب.

السّيدة (لسيناي)لم يعثر عليها، (إلى)فوق المدفأة (منظر بشع للوضع)، وجدت جثة الابنة مسحوبة إلى الداخل تحت المدخنة . كانت الحرارة لا تزال تدب في الجسد. كان الوجه ملطخا بالدم، وحول العنق ظهرت بقع ربما بقع سوداء عميقة ، كما لو أنها نتيجة قبضة أصابع يد همجية، هذه البقع ربما أرشدتنا إلى الكيفية التي قتلت بها الابنة.

بعد تفتيش كل جهات البيت، دون إيجاد أشياء أخرى ، توجه الفريق إلى فناء صغير وراء المنزل ، هنا وجدت السّيدة العجوز ممدة على الأرض . كان عنقها مقطوعا بعمق. إذ عندما حاولوا حملها، انفصل الرأس عن الجسد.

أمام هذا اللغز المفزع لا تتوفر كما نعتقد أدنى إجابة. "[1]

يبدو عنصر "الحدث" مثيرا جدا، لما يحمله من تصوير فظيع للجريمة، حيث تعرضت سيّدة فاضلة وابنتها لجرم شنيع لم يعرف مثله إطلاقا . يظهر أن هذه الطريقة في عرض الأحداث مقصودة من قبل الكاتب "بو"فهو يصرح في مجال الحديث عن تصوره للنص البوليسي قائلا:"يكمن جوهر القضية بالنسبة لي–في البحث عن مثير–وأزعم أن هنالك من ينافق عندما ينفي الغاية من وراء الكتابة الفنية. والشيء المؤكد هو أني كنت أطرح على نفسي قبل كل شيء :من بين المثيرات الكثيرة التي تؤثر على القارئ، ما هو المثير الأكثر حيوية والجدير بالاختيار ؟، والجواب واضح:إن كتاباتي القصصية تهدف–بلا استثناء–إلى إحداث شعور بالخوف لدى القارئ، تخيفه وتمتعه. ويكون الشعور بالخوف هذا مرتبطا بأسباب غامضة، مجهولة، عليّ أن أجليها تباعا لأصل إلى تفكيك اللغز وإعادة التوازن السيكولوجي لدى القارئ، وللوصول إلى غايتي، علّي أن أبحث عن

---

[1] *أد غار الآن بو. قتيلتا شارع مورغ. ص48 .*

حالة فريدة من نوعها تتميز بطابع الرعب والفظاعة، "جريمة قتل مثيرة في حجرة مغلقة من الداخل ، عديمة المنافذ نحو الخارج"(كجريمة شارع مورغ)، وبعد الوصول إلى اختيار الموضوع وتصور نهاية له، أمّر إلى مرحلة الشرح، والتوضيح. ويستحسن أن يراعي في هذا المجال اختيار الحالات المعقولة والمحسوسة القابلة للتحويل، وهي الطريقة الوحيدة التي تمكننا من عكس الاتجاه. (1)"

ويمكن توضيح هذه الفكرة في البيان التالي :

صورة أولية للحدث			صورة عكسية للحدث		
مشكل	←	لغز	صورة	←	لغز
فكرة	←	صورة	لغز	←	مشكل

إن الكاتب ينطلق من المشكل إلى اللغز، ومن الفكرة إلى الصورة وهي الوسيلة الوحيدة التي تمكنه من القيام بعكس الاتجاه من الصورة إلى الفكرة ومن اللغز إلى المشكل.

التحقيق: إن القصة البوليسية ليست مجرد قصة خيالية تتسم وقائعها بالطابع الخيالي المصطنع، ولكنها قصة تتميز بإعادة صياغة الأحداث صياغة تقترب من الواقع، يراعى فيها التركيز على الإجرام والبحث عن اكتشاف الحقيقة، وهي بهذه السمة تقترب من الواقع المعيش نظرا لطغيان الجانب المنطقي والعقلي في تسيير الحدث واتجاهه.

وعنصر التحقيق باعتباره العنصر الأكثر حيوية في النص البوليسي ، يتم بعيدا عن مكان الجريمة في كتابات (بو) القصصية، حيث يتفرغ (دوبين) لتحليل المقالات الصحفية وإعادة تركيب الأحداث وفق ما جاءت به الأخبار، وهو إن انتقل إلى عين المكان فذلك للتأكّد من مدى صدق الصحف، ولمعاينة بعض الجزئيات، لذلك نراه يخرج ليلا صحبة الراوي. ويعلق (فرانسيس لكسان) على ذلك بقوله:"التحقيق البوليسي بالنسبة لـ(دوبين) ليس سوى لعبة ذهنية، لأن الجانب المادي فيها لا يؤثر كثيرا. إنها لعبة يمكن أن تطبق فيها قوانين لعبة "الويست" عندما يكون المجرم معروفا(**الرسالة المسروقة**)، وإن كان مجهولا ينبغي حينئذ

---

(1)Boileau narcjac. Le roman policier ,o. p. cit. p. 26.

تحليل الأحداث وإعادة تركيب شخصية المجرم من خلال المعطيات المتوفرة. "[1]

إن المحقق (دوبين) عندما يلجأ إلى إعادة تكوين شخصية المجرم في جريمة (شارع مورغ) يحتاج إلى عدة عناصر، ورد معظمها في المقال الصحفي الثاني الذي نشر في اليوم الموالي للجريمة.

"قتيلتا شارع مورغ، عدد كبير من الناس تم استجوابهم حول الحدث المريع، دون التوصل إلى أي دليل يمكن من تسليط الضوء على الحادث.

(بولين دوبورغ): غاسلة ثياب، تقول إنها تعرف الضحيتين منذ ثلاث سنوات، حيث قضت هذه الفترة في خدمتهما. . لم تلتق أبدا بأحد في المنزل، كانت متأكدة أنه لا يوجد في المنزل خدم. الطابق الرابع هو الوحيد الذي كان مأهولا.

(بيار مورد): حانوتي؛ قال إن السيدة (لسبيان) تبتاع حاجاتها من محله منذ أربع سنوات. . ويقال إنها كانت ذات ثروة. لم ير أحدا تخطى عتبة البيت.

صرح شرطي بأنه طلب من البيت حوالي الساعة الثالثة صباحا، كسر الباب، توقف الصراخ فجأة، يبدو أنه كان صراخ (شخص) أو أشخاص في ضيق شديد. على السلم سمع صوتين:أحدهما خشن، والثاني حاد وغريب؛ صوت أجنبي، ربما كان إسبانيا. لم يكن صوت امرأة. لم يفقه ماذا كان يقول. الصوت الخشن قال:"يا إلهي".

(هنري دوفال) أحد الجيران، قال إنه كان واحدا من بين الأوائل الذين اقتحموا المنزل، يظن أن الصوت الرخيم العالي هو لأجنبي إيطالي، ربما كان صوت امرأة، هو نفسه لا يعرف الإيطالية، وهو متيقن أن الصوت العالي لم يكن لأحد من الضحيتين. "[2] وبعد تحليل المعطيات المتوفرة، يتوصل المحقق (دوبين) إلى نتيجة أولية، هي:

1- يستبعد أن يكون المجرم إنسانا، لأنه يتمتع بقوة غير عادية(شعر يظهر وكأنه انتزع من الرأس)، (كان عنقها مقطوعا بعمق، إذ عندما حاولا حملها انفصل الرأس عن الجسد)، (أجساد مشوهة إلى أبعد حد ومكسرة). وهي نتيجة تنسجم وما توصل إليه طبيب عاين الجثتين، إذ ورد في تصريحه:"أستبعد جدا أن تقترف هذا الفعل يد امرأة، إنها دون شك يد رجل قوي، الابنة قتلت خنقا بيد همجية. رأس الأم قطع بآلة

---

[1]-Mythologie du roman policier, P. 44

[2] -إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 48-49

حادة، ربما كان موسى حلاقة. "[1]

2- يظهر أن الجريمة تخلو من أي باعث إنساني، وهي الغاية المرجوة من كل جريمة تقترف، والدليل على ذلك هو القيمة الكبيرة للأوراق النقدية الموجودة في الحجرة، وكذا القطع الذهبية والأقراط:"وجدت أربع قطع ذهبية، أقراط أذن، وبعض الأشياء الفضية، ومحفظتان تحويان مبلغا هاما من الذهب."[2]

3- لا يتحدث المجرم إحدى اللغات المعروفة لدى سكان الحي(التحقيق مع عدد من الأجانب من جنسيات مختلفة، لم يتوصل من خلاله إلى تحديد لهجة الصوت المنبعث من الحجرة.)

4- ليس هناك أي منفذ يمكن المجرم من الهروب؛ كل الأبواب موصدة، والنوافذ مغلقة، فالمجرم يكون-حتما- قد استعمل السطوح، ولكن ما الوسيلة التي تمكنه من ذلك؟.

5- استرعى انتباه المحقق نافذة بالقرب من السرير، يظهر جزء منها، أغلقت نهائيا بواسطة مسامير، عالجها المحقق، فاتضح له أنها تتحرك، "في جانب من إطار النافذة أُحدث ثقب متسع، وُضع فيه مسمار خشن حتى يحكم إغلاقها. على النافذة الأخرى وُضع مسمار آخر بالطريقة نفسها. وهذه النافذة، لم يستطع أحد رفعها. اقتنعت الشرطة أن الهروب لم يتم من خلال هذه النوافذ، ولهذا لم يجرؤ أحد في التفكير بضرورة البحث:" تمعنت بدقة كبيرة في هذه المعطيات، وكما عرفت ذلك، فما كان يبدو مستحيلا، يجب إثبات عكسه. هكذا فكرت. المجرمون هربوا من إحدى النافذتين، هذا يعني أنهم لا يستطيعون إحكام غلق النافذتين من الداخل. وقد لاحظت كذلك أنه الحاجز الذي أوقف الشرطة، وضعت هذه المعادلة:بما أن النافذتين مغلقتان بإحكام، فهذا يؤكد قدرتهما على البقاء معلقتين، لا يوجد مفر عن هذه الإجابة. عرفت الآن أن هناك شيئا وضع لغلق النافذة وإبقائها على هذه الحالة، إلى الداخل يجب أن يكون هناك نابض. . ولكن لا تزال النافذة لغزا. بحثت عن النابض، وجدته، ضغطت عليه دون أن تفتح النافذة. فرضا أن

---

[1] - المصدر نفسه، ص. 51

[2] - المصدر نفسه، ص. 48

النابضين في كلتا النافذتين يتشابهان؛ إذن يجب أن يكون هنالك شيء يختلف في المسمارين. مررت يدي، اكتشفت النابض بسرعة، فضغطت عليه. لقد كان كما توقعت، إنه يشبه الآخر.

لا يوجد هنالك أي انفصال في حلقات سلسلة تفكيري؛ هذا المسمار ربما اتضح أنه مشابه لذلك في النافذة الأخرى، لكن هذا لا يعني شيئا، لمست المسمار فإذا برأسه يبقى بين الأصابع. . ضغطت على النابض، رفعت النافذة ببطء بضعة سنتيمترات، ارتفع رأس المسمار معها، أغلقت النافذة، ومن جديد بدا المسمار كاملا. لم تعد المشكلة مشكلة، هرب المجرم من خلال النافذة التي وراء السرير، ثم أغلقت النافذة من تلقائها.

السؤال الموالي هو كيف وصل المجرم إلى الأسفل؟ لاحظت أن هناك مانعة الصواعق، مصنوعة بوسائل صلبة لعزل الشحنة الكهربائية الآتية من السحب، يمكن أن تصلح لتسلق الحائط صعودا ونزولا، ولكن تفصلها مسافة كبيرة للاقتراب من النافذة. . أريدك أن تتذكر على الخصوص أنني تكلمت عن درجات وعن قوة خاصة، بحيث تتجاوز المعتاد. قوة كهذه ضرورية لنجاح مثل هذه المحاولة. هدفي أولا هو أن أثبت لك أن الأمر ممكن، وثانيا أريد أن تفهم–على وجه الخصوص– تلك القوة الكبيرة والمتميزة التي يتطلبها مثل هذا الفعل."[1]

بعد أن شرح المحقق لصاحبه(الراوي) الكيفية الممكنة للخروج من الحجرة بواسطة النافذة الموجودة بالقرب من السرير باستعمال مانعة الصواعق، عاد ليحاوره قائلا:" إنني حورت السؤال من كيف خرج القاتل إلى كيف دخل؟، وكان هدفي أن أريك أن الكيفيتين تمتا بالطريقة نفسها، وبالمكان نفسه. "[2]

ولإعطاء فكرة عن قوة القبضة وصلابتها، أعد (دوبين) رسما، وعرضه على صاحبه، ليجرب وضع أصابعه فوق الرسم، وتثبيتها، ولكن المحاولة فشلت، فاستنتج أن هذه العلامات ليست لأصابع بشرية.

4– عرض الحل للغز "جريمة شارع مورغ":بعد أن حلل (دوبين) مع صاحبه الدلائل المادية كلها الوارد وصفها في الجرائد، وبعد الاطلاع على بعض الجزئيات المتعلقة بظروف القتل ووضعية الحجرة المغلوقة، ومنافذها الخفية من خلال المعاينة التي تمت ليلا، عرض (دوبين) صفحة من كتاب لـ(كوفيه) كانت

---

(1) – إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 57–58

(2) – المصدر السابق، ص. 58

وصفا دقيقا وجامعا لحيوان ضخم معروف بـ(أوتانغ Orang-Outang)، وهو حيوان ذو قوة وقامة كبيرتين، وحشية هذه الحيوانات معروفة لدى الناس كلها، عرفت في الحال بشاعة القتل.

يطابق هذا الرسم الذي وضعته بقايا آثار البقع حول عنق الفتاة، هذا الشعر الأصفر البني، هو للحيوان المشار إليه في الكتاب. لكنني لم أعرف كل شيء عن هذا اللغز المرعب، علاوة على ذلك، سُمع صوتان، أحدهما لفرنسي، هذا يعني أن فرنسيا كان على علم بالجريمة، من الممكن أن لا يد له في القتل. ربما أفلت منه "أورنغ–أوتانغ"، ربما لاحقه إلى الغرفة، لم يستطع القبض عليه، إنه طليق في جهة من المدينة. "[1]

وتوصل (دوبين) بعد تفكير كبير إلى حيلة لجلب صاحب الصوت الفرنسي إلى مخبره، لقد فكر في نشر بلاغ في إحدى الصحف، هذا نصه:" إلقاء القبض في الصباح الباكر ليوم... من هذا الشهر (أورانغ–أوتانغ) كبير جدا، صاحبه المعروف كبحار على سفينة قادمة من جزيرة مالطا، ربما أعيد إليه، شريطة أن يثبت حيازته، وأن يدفع ثمن القبض عليه وحراسته. اتصلوا بـ:.... "[2] ونجحت الحيلة، حيث قدم البحار المالطي إلى مسكن المحقق، وبعد استنطاقه اعترف الرجل بالكيفية التي تمت بها الجريمة، "في ليلة ارتكاب الجريمة، اكتشف الحيوان في غرفة نومه، تحرر بطريقة أو بأخرى، كان يحمل موسى الحلاقة في يده، جالسا أمام المرآة، محاولا استعماله على طريقة البحار. مذعورا، لم يدر الرجل ما يفعله، هنا رآه الحيوان، قفز خارج الغرفة، تتبعه الفرنسي ميؤوسا؛ الحيوان، وموسى الحلاقة، لا يزال في يده. انتظر حتى كاد الرجل أن يقبض عليه، ثم عاد إلى الركض. كانت الشوارع مقفرة، الساعة الثالثة صباحا تقريبا، مرورا بشارع مورغ، رفع الحيوان عينيه، فرأى الضوء ينبعث من نافذة، ثم رأى مانعة صواعق، تسلقها بسهولة، وباستعمال المصارع قفز فوق السرير، تسلق البحار خلف الحيوان، مستخدما مانعة الصواعق بسهولة، لكنه عندما وصل إلى ارتفاع في مستوى النافذة كانت المصارع بعيدة عن متناوله. ما شهده كاد يفقده قبضته من الرعب، في هذا الوقت ارتفع ذلك الصراخ المخيف يمزق سكون الليل، أثار هذا الصراخ هيجان الحيوان، وبحركة واحدة من ذراعه، فصل تقريبا الرأس عن الجسد. ثم زاد منظر الدم من وحشيته، وبعينين يتطاير منهما الشرر، انقضّ على جسد

---

(1) – إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 62

(2) – المصدر السابق، ص. 62

الفتاة، وغرز أصابعه البشعة حول عنقها، وضغط حتى أسلمت الروح. . نزل البحار بسرعة مذعورا، وهرول إلى بيته. . الكلمات التي سمعتها المجموعة على السلم، والصوت الذي لم يتفهمه أحد ، كان لـ(أورنغ–أوتانغ). "[1]

محافظ الشرطة لم يعجبه هذا العمل، وكان يدور في خلده "أن الناس كان يجب عليهم أن يهتموا بأمورهم. "[2]

بهذه الكيفية العجيبة استطاع (دوبين) أن يكشف الستار عن لغز " جريمة شارع مورغ".

نموذج تطبيقي على الاتجاه الفني الثاني في الرواية البوليسية والمتمثل في "رواية المشكل":

إن أشهر من مثل هذا الاتجاه الكاتبة الروائية (أجاتا كريستي)وقد اخترت من بين العديد من روايتها وقصصها البوليسية، قصة(**مرآة ميت Le miroir du mort**). وهي قصة ترجمها من الإنجليزية إلى الفرنسية "بيارين فرناي" (Pierrine Verney). وقد ظهر هذا العمل الأدبي في "مجموعة القناع""Collection le masque"تحت عنوان:"بوارو يفكك الألغاز الثلاثة"[3] "Poirot résout les trois énigmes ". تقع أحداث القصة عبر 98 صفحة، موزعة على اثني عشر فصلا، شخصياتها الأساسية:

–"بوارو هركول"(Poirot Hercule):وهو المحقق البلجيكي الشهير الذي تولى أدوار الشخصية المركزية في أغلب قصص وروايات الكاتبة (أجاتا كريستي). استدعى من قبل المستر (جرفاز) للتحقيق في أمر غش أثار انتباهه، ولم يرد تدخل الشرطة فيه لاعتبارات عائلية.

–"المستر جر فاز شوفونيكس"(Gervase cheveniy)، الضحية، ويمثل في القصة عجوزا ثريا، لم يرزق ورثة حقيقين، فتبنى فتاة تربطه بها بعض الروابط العائلية، كشفت القصة عن مركزه الاجتماعي، وطبائعه النفسية، وعلاقاته مع أفراد عائلته، وبعض مغامراته عبر مراحل عمره.

---

(1) – المصدر السابق، ص. 66-67

(2) – المصدر السابق، ص. 68

(3)-Aghata Christie, Le miroir du mort, trad. Pierrine Vernay. Librairie des Champs-Elysées, Paris. 1961. p. 05.

-"واندة"(Wanda)وهي زوجة الضحية، تبدو هذه الشخصية مسطحة، لا تنمو عبر أحداث القصة، يكتنفها بعض الغموض، لا تتأثر بوقوع الجريمة، وتعتبر موت زوجها نهاية طبيعية لكل حيّ.

-"روت"(Ruth)وهي ابنة الضحية بالتبني، تبدو عبر أحداث القصة شخصية مثيرة للانتباه، سواء أتعلق الأمر بشكلها، حيث قال عنها المحقق:"إني أعتبرها كأحسن مخلوق رأيته حتى الآن. "[1] أو بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى في القصة.

-"هوغو ترانت"(Hugo trente)وهو ابن أخت المستر"جرفاز"، يعيش مع خاله في القصر بعد أن فقد كل أفراد عائلته. تربطه بالضحية علاقات سيئة لا لشيء سوى أن "هوغو"ينحدر من عائلة متواضعة النسب من جهة أبيه.

-"سنال"(Snell)وهو يقيم بالقصر، يتميز بالأناقة، والمحافظة على المواعيد، والدقة في العمل، يعرف كل شيء عن المستر"جرفاز"، وضعيته في بناء الأحداث توجه إليه كل الأنظار وتكثر الشكوك حوله، ويعتبره المحقق متهما في القضية، لما لاحظه عليه من ارتباك أثناء المقابلة الأولى.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات هنالك أفراد الشرطة الذين تولوا عملية الإشراف على التحقيق، وبعض أصدقاء الأسرة الذين صادف تواجدهم في القصر وقوع الجريمة: "كالكولونيل""بوري"(Bury)والموثق الشرعي"فوربيس Forbas)وكاتبة كان المستر (جرفاز) قد استعان بها في البحث عن تاريخ أسرته.

<u>أ-ما قبل الأحداث:</u> تسلم السيد"بوارو"رسالة من المستر "جرفاز شوفو""نيكس كور"يدعوه فيها للاتصال به فورا، لأمر أصبح يزعجه كثيرا، ويتعلق بغش في حساباته لاحظه منذ أيام، وكره أن تتدخل الشرطة في العملية نظرا للسمعة التي تحظى بها العائلة"شوفو نيكس".

ومن خلال نص الرسالة كان يبدو السّيد "جرفاز" من الفئة المعتزة كثيرا بمركزها الاجتماعي، حيث استعمل صيغة الأمر دون سابق معرفة بالسّيد بوارو"ولكن يجب أن تكونوا جاهزين للمجيء إلى هنا فورا بعد الاتصال بالبرقية، وأرجو ألاّ تبعثوا بجواب على هذه الرسالة . "[2]

---

[1]-*Ibid. P. 19.*

[2]-*A. christie, p. 10.*

فكر السيد بوارو في عدم الاستجابة لطلب السيد (جرفاز) في بادئ الأمر، لكنه بعد الاتصال بالسيد (سترتوايت) غيّر رأيه، حيث اطلع على معلومات كثيرة تتعلق بأسرة (شوفونيكس كور) شوقته لمعرفة المزيد، سيما وأن مصدره السيد (سترتوايت) "كان ملاحظا بارعا، وخبيرا بتمييز الطبائع البشرية. "[1]

إن مكانة السيد (جرفاز) الاجتماعية، وثروته الكبيرة، وطبائعه الخاصة، سيما ما يتعلق منها بجانب المحافظة على التقاليد الإنجليزية القديمة، جعلته محط أنظار كثير من الملاحظين، وكان يصفه المستر (سترتوايت) بأنه "شخص يقسم العالم إلى شطرين: عالم شوفونيكس، وعالم بقية الناس الآخرين. "[2] لما جُبِل عليه من الأنفة، وحب الذات والظهور المتميز، وينتهي الفصل الأول من القصة بالتعرض لبعض الشخصيات المذكورة آنفا، وعرض بعض صفاتها، وتحديد موقعها في بناء الأحداث.

الإثـارة:ويبدأ هذا العنصر بمجرد وصوله إلى القصر، حيث تزامن وصوله بالتقاء الجميع في حجرة الأكل لتناول وجبة العشاء، ويعتبر بداية الإثارة وبداية الحدث (Action)في آن واحد لما هنالك من التداخل نظرا لاعتماد الكاتبة على الترتيب الأفقي للأحداث.

أما في الواقع فقد سبق الحدث (وهو وقوع الجريمة)لقاء المحقق بالأفراد المتواجدين بالقصر، ولكن السّر في الأمر هو جهل الجميع (للواقعة)، لذلك تمت (مراسيم)الاستقبال بشكل عادي، ولكن المحقق بوارو سجل عدة ملاحظات منها:أن السّيد:"جرفاز"لم يحترم مواعيد الاستقبال وهذا مخالف للوصف الذي وصفه به صديقه"سترتوايت"، وأن الجميع كان يجهل أمر زيارة المحقق والغاية منها، كما لاحظ الارتباك الذي طبع حركات "رئيس الخدم"أثناء عملية الاستقبال "إن التغيير كان سريعا، وقناع الخادم المثالي سرعان ما عاد ليطبع سحنة رجل،

---

[1]- Ibid. P. 12

[2]- Ibid. P. 13

ولا أعتقد أن هنالك من لاحظ هذا التغيير السريع في تلك اللحظة إلاّ بوارو. "[1]

"إن تأخر السّيد "جرفاز"عن موعد العشاء أمر غير عادي، وهذا ما أثار دهشة الجميع، لذلك تدخل بوارو ليأمر الحاضرين بالاتجاه نحو غرفة السّيد، وعند وصوله لاحظ أن الباب مغلق، وأن المفتاح غير موجود فضرب عدّة طرقات على الباب لينبّه من بالداخل، ولكن دون جدوى، فاضطر إلى الاستعانة بشابين كانا ضمن المجموعة لمعالجة الباب وفتحه بالقوة، وتمت العملية بعد جهد جهيد، وكم كانت الدهشة كبيرة عندما لاحظ الجميع جثة السّيد "جرفاز"فوق الكرسي بلا حراك. "[2]

وكما لاحظنا فإن عنصر الإثارة كان بعض دلائل الحدث ، ولا نسجل من حيث (الزمن)أي فاصل بين غياب السّيد "جرفاز "عن موعد العشاء، واكتشاف جثته . لذلك نقول:ليس هنالك فاصل بين عنصري الإثارة، والحدث، وإنما هنالك ترتيب فقط فملاحظة الغياب عن العشاء سبقت اكتشاف الجثة من حيث الترتيب ضمن سياق القصة وإن كانت الجريمة سابقة لهما.

2-الحدث:يتمثل هذا العنصر في القصة في اكتشاف جثة الضحية السير(جرفاز) بمكتبه، وقد مهد لهذا الاكتشاف بظروف ومواقف عديدة، منها: تجمع كل من كان في القصر أثناء تلك الأمسية في موعد العشاء الجاهز عادة ابتداء من الثامنة مساء، وصول المحقق (بوارو) في الموعد، ومعاينته للحجرة التي وقعت فيها الجريمة وهذا قبل وصول الشرطة. بالإضافة إلى عدة جزئيات أخرى لا مجال لذكرها، لكن المهم في هذه المرحلة من العمل الفني، هو: **عنصر اكتشاف الجثة**، والكيفية التي تم بها هذا الاكتشاف، حيث سيتحول مسرح الأحداث من مجرد وصف لأشياء ساكنة إلى حركية فعالة ومتواصلة، بدءا بتحديد وضعية الأشياء المحيطة بالجثة ككسر الباب، والحيلولة دون إحداث أي تغيير أو تعديل بطوبوغرافية المكان.

إن هذه المرحلة رغم قصرها-بالموازنة مع المراحل الأخرى- إلا أنها جوهرة

---

[1]-Ibid. P. 20.
[2]Ibid. p. 23.

العقد في بناء النص البوليسي، ألا وهي: التحقيق والمطاردة، وهنا تجدر الإشارة إلى أن معطيات الحدث هي أساس انطلاق البحث، وأبسط الجزئيات في هذه المرحلة تعتبر ركائز في بناء الحدث البوليسي، ولتتضح الفكرة أكثر، نعرض فقرة من القصة تبرز فيها أهمية الحدث:" كانت نوافذ الحجرة كلها مغلقة، والستائر مسدلة، وبالقرب من المكتب مرآة محطمة، وأسفل المكتب رصاصة مرمية.

كانت الوثائق فوق المكتب منظمة تنظيما محكما، لكنّ منشفة تركت في مكان مرئي، كتبت فوقها لفظة "معذرة"، وكان الرسم يدل على ارتجاف يد كاتبها، وبالقرب من المكتب رفوف نضدت فوقها قطع برونزية ثمينة، تفحصها (بوارو) واحدة تلو الأخرى، فاسترعى انتباهه شظية زجاج عالقة بإحدى هذه القطع. . "[1] وكما هو ملاحظ، فقد تم الكشف عن كثير من المعطيات:حجرة مغلقة، مسدس مرمي بالقرب من الجثة، رصاصة بالقرب من المكتب، زجاج محطم، كثيرة هي الدلائل التي تدل على عملية الانتحار، وهذه هي خلاصة الشرطة فيما بعد، نظرا لانسجام القرائن المادية والنفسية المحيطة بالحدث. لكن، لما كان النص البوليسي هرما، فالحدث ليس إلا مستوى معينا في البناء، تضاف إليه لبنات ليكتمل شكل البناء، وتتضح معالمه.

2-التحقيق: يمكن أن يتخذ شكل المطاردة في بعض الروايات البوليسية التي يلعب فيها المحقق دور (حامي الحقوق Le justicier)، وتتميز الأحداث حينذاك بالعنف، وتكثر في الرواية الجرائم قبل الوصول إلى المجرم الحقيقي، ويتميز المحقق في هذا النوع من النصوص البوليسية بالخبرة في مواجهة العصاة والمجرمين، بحيث يعرض نفسه ومن معه لأخطار كبيرة، كثيرا ما يذهب ضحيتها أقرب مساعديه، وهنا تغيب الخطة المنطقية المسبقة للأحداث، ويبقى المحقق معرضا للمستجدات وعليه أن يفرض الحلول الآنية بالوسائل كلها، ومثال ذلك (صابر) رجل المخابرات العسكرية الجزائرية في سلسلة الروايات التي كتبها (يوسف خضير)[2] والتي تتعرض في مجملها للقضية الفلسطينية وتعرية دور المخابرات الصهيونية في توجيه الإعلام الدولي، والتخريب الذي تقوم به عناصرها

---

[1]- A. Christie, Le miroir du mort, Trad. P. VERNAY, Op. Cit. P. 27

[2]-Youcef Khadir, Délivrez la Fidaya, SNED, Alger, 1970

ضد الحركات التحررية في العالم، كما تكشف القناع عن المخابرات الإسرائيلية والجرائم التي تقترفها في حق بعض الزعماء العرب، سيما الفلسطينيين منهم. ويقوم فيها البطل (صابر) بدور رجل المخابرات الذي يعمل على تحطيم الخطط الإسرائيلية وتوجيه الضربة القاضية لرجالها، وتنظيمها. وسنعقد فصلا لذلك عندما نتحث عن الرواية البوليسية العربية وعن بعض سماتها الفنية.

أما عملية التحقيق عند الكاتبة الإنجليزية (أجاتا كريستي) فإنها تأخذ طابعها الكلاسيكي، حيث يشرع المحقق في هذه المرحلة من القصة في بناء خطة عملية وذهنية تقوم على المنطق في تضييق الخناق على المجرم ومساعديه.

وتتعدد طرق البحث من كاتب لآخر، فبينما نجد (أركيل بوارو) في قصص وروايات (أجاتا كريستي) يركز على الأشياء الصغيرة والدقيقة في ذات الوقت في بحثه، كـ"الشظية العالقة في التمثال البرونزي"، وكـ"الرصاصة التي عثر عليها أسفل الكرسي بالمكتب"، وكـ"آثار الأقدام والبصمات"، وغيرها من الدلائل، نجد هناك من يعتمد طريقة أخرى تقوم على وسائل عقلية محضة، توقع المجرم في شراك شبكة المحقق، فيعترف بالجريمة كما هو الحال عند (إدغار آلان بو). [1]

وبالإضافة إلى هذا الجانب تبرز خصائص فنية أخرى لدى بعض الكتاب في توجيه المحقق، وما دمنا بصدد دراسة (أجاتا كريستي)، يحسن بنا أن نوضح طريقة التحقيق عند (بوارو)، حيث تتلخص في النقاط الآتية:

1-يتدخل (بوارو) عادة بعد توجيه الدعوة له رسميا، ويكون قدومه متزامنا ووقوع الجريمة، أو سابقا لها بقليل، ويلاحظ أن وجوده -في أغلب الأحيان- لا يحول دون وقوع الجريمة، ولا يغير في الأحداث شيئا.

2-يقوم التحقيق عند (بوارو) على استنطاق شخصيات القصة أو الرواية كلها، ويبدو أثناء تتبع عملية التحقيق أن أغلبية الشخصيات مشتبه فيها، لذلك يصعب تحديد المجرم في روايات (أجاتا كريستي) قبل الانتهاء من قراءتها.

3-يلجأ (بوارو) إلى تجميع الشخصيات المحقق معها كلها في مكان الجريمة عادة، ليعيد تركيب الأحداث من جديد. وهنا يركز الانتباه على

---

(1) - الخطة المستعملة من قبل (دوبان) في الحصول على اعتراف البحار، صاحب الحيوان المتسبب في الجريمة.

شخصية معينة، تكون القرائن كلها ضدها، ويستخدم الحيلة والمكر والدهاء لدفع المجرم الحقيقي للاعتراف بجريمته، ويكون ذلك ضمن سياق إعادة تركيب أجزاء القصة أو الرواية بمشاركة الشخصيات كلها. كما يلجأ إلى إشراك بعضها في إثبات بعض الدلائل المادية؛ كإشراك شخصيات هذه القصة في عملية إيجاد الرصاصة المرمية بجانب جثة القتيل، وشظايا الزجاج المكسر، العالق بالتمثال البرنزي وقلم الرصاص الشبيه بالرصاصة. . الخ.

وفي قصة(مرآة ميت Le miroir du mort) يلاحظ أن بداية التحقيق، بدأت بمجرد اكتشاف جثة القتيل، حيث قام (بوارو) بعدة ترتيبات، منها: تجميع الدلائل المادية المتمثلة في ملاحظة وضعية المكان، ووضعية الجسم المسجى، والمرآة المكسرة، والمسدس المرمي بعد الاستعمال، والنوافذ المغلقة. . وكلها عناصر سيركز عليها (بوارو) تحقيقه فيما بعد.

بعد تجميع الدلائل يتدخل جهاز الشرطة رسميا في عملية التحقيق، ويكون وصوله–عادة– متأخرا، وبالمقابل تكون نتائج أبحاثه سريعة، وغالبا ما تكون خاطئة، لذلك يشتد الصراع بين المحقق الحر (Détective privé) وأفراد الشرطة المكلفين بالتحقيق في الجريمة.

ويلاحظ تكرار هذه الخصائص في أغلب روايات (أجاتا كريستي)، كما يلاحظ أيضا سمة فنية بارزة في كتاباتها، وهي عنصر (**المفاجأة**)أو ما يطلق عليه عادة (Rebondissement) وهو إثارة قضية، ويقصد بذلك عدم التنبؤ بهوية المجرم في أعمال (أجاتا كريستي) لما هنالك من المفاجآت الكثيرة قبل الانتهاء من قراءة القصة أو الرواية حتى النهاية، وهي ظاهرة تكاد تكون ملازمة للمحقق (بوارو)، يستخدمها دوما للكشف عن شخصية المجرم، بعدما يكون قد وجه اهتمام القارئ نحو شخصية أخرى، تم التركيز عليها، وجمعت حولها الدلائل كلها للإدانة، وفجأة يكشف الستار عن المجرم الحقيقي في الفصول الأخيرة من القصة، كما هو الحال في القصة التي نحن بصدد دراستها، وسنلاحظ أن (بوارو) يتهم الجميع، ويبدو ذلك واضحا من خلال تقديم الشخصيات الآتية:

-(روث):شخصية أساسية في القصة، مشتبه فيها للأسباب الآتية:

1-رفضت الزواج من (هوقو ترانت)، وكانت هذه إرادة (جرفاز) ليبقى ذكر (شوفونيكس) متواصلا، واشترط أن تحمل الأسرة الصغيرة اسم العائلة العريق، ليتحول الميراث كلية إليها، لكن (روث) ارتكبت حماقة كبيرة، حيث تزوجت قبل أسبوع من الحادث سرية برجل مجهول، وأخفت الأمر خوفا من حرمانها من الميراث، وكان من مصلحتها موت العجوز لتكتمل سعادتها.

2-بدت أثناء التحقيق غير متأثرة، بل صرحت بشكل مكشوف عن سعادتها بهذه النهاية المفاجئة.

-(هوقوترانت):شخصية اساسية أخرى، مشكوك فيها نظرا للعلاقة السيئة التي كانت تربط الشاب بخاله، وكان من مصلحته التعجيل بموت السيد (جرفاز) لما يترتب عن ذلك من حقوق في الميراث باعتباره أقرب أفراد العائلة نسبا من السيد (جرفاز).

-(واندة شوفونيكس) زوجة السيد (جرفاز): شخصية مشتبه فيها، حيث لوحظ عليها أثناء الاستنطاق برودة غير معهودة في ظروف مثل التي حلت بها، فهي لم تتأثر بموت زوجها، واعتبرت ذلك قضاء وقدرا محتوما، ولم يخف على المحقق (بوارو) مصلحتها من موت السير جرفاز، حيث كان على علم بالعلاقة التي تربطها بالعقيد المتقاعد (بوري). وخارج أفراد العائلة تم التحقيق مع رئيس الخدم الذي أظهر نوعا من التحفظ في كشف بعض الحقائق المتعلقة بأسرار العائلة، كما تم استنطاق كل من العقيد المتقاعد، والموثق الشرعي والكاتب الخاص بالسيد جرفاز.

-(لنجر Lingard):شخصية لم يكشف عن هويتها إلا في الفصول الأخيرة من القصة، يربطها بعائلة(شوفونيكس) روابط متينة، لكن الجميع يجهل ذلك إلا هي، إنها الكاتبة الخاصة التي استعان بها العجوز جرفاز في تأليف كتاب حول سيرة أسرته، ومن خلال عملية التحقيق ظهر وأن ميس(لنجر) تعرف الشيء الكثير عن عائلة (شوفونيكس)، حيث كانت تعمل كاتبة عند (جورج شوفونيكس)، في شبابها، وعن طريق علاقة غير شرعية أنجبت منه طفلة، وخوفا من الفضيحة، تبنت عائلة(جرفاز شوفونيكس) هذه البنت، سيما وأن (جورج

شوفونيكس) كان قد توفي، وقد قدمت العائلة قيمة مالية معتبرة لوالدة البنت شريطة عدم ظهورها مرة أخرى. وغابت (لينجر) كل هذه المدة، لتظهر أخيرا بعد أن غيرت الأيام ملامحها، وأمّحى جمالها ككاتبة مساعدة للسير جرفاز، وتمكنت من الاطلاع على نص الوصية التي كان يعدها السير جرفاز، وخوفا من وصولها إلى الموثق الخاص، آثرت القضاء على السير لتحظى الآنسة (روث) بنصيب أوفر من الميراث دون أن تعلم ابنتها بذلك.

بناء الأحداث من جديد بعد استنطاق جميع المشتبه فيهم:

أ-**محور الاستنطاق:** يمكن تلخيص محاور الأسئلة التي ركز عليها التحقيق مع الشخصيات المحقق معها في العناصر التالية:

1-مدّة تواجد المحقق معه بمكان الحادث.

2-آخر مرّة تمت مشاهدة الضحية .

3-كم كانت الساعة آنذاك (بالتقريب) مع تقديم بعض الدلائل والقرائن.

4-هل تم لقاء بعد ذلك مع الضحية متى كان ذلك؟وكيف كانت تبدو الضحية حينذاك؟.

5-أين كان المحقق حين سمعت طلقة النار؟وهل استطاع المحقق معه تمييز الطلقة النارية من صوت آخر؟هل كان معه شخص آخر؟من هو؟.

ب-**بناء الأحداث من قبل المحقق بوارو:** بعد أن جمع المحقق جميع من في البيت قال:"إن فكرة الانتحار مستبعدة من أول وهلة، لأنها تظهر غير منسجمة وما عرف عن شخصية السّير المعتز كثيرا بنفسه.

هناك أشياء أخرى كثيرة تبعث على الحيرة، وهي أن السّير (جرفاز)قبل أن (ينتحر)يبدو أنه كتب على نصف منشفة لفظة"معذرة"، ثم لسبب مجهول حوّل كرسيه، وجعله في وضع غير طبيعي. لماذا؟حتما، يوجد سبب ما بالإضافة إلى وجود شطية زجاج عالقة بقاعدة تمثال برنزي ثقيل. شطية لا تكاد ترى. تساءلت كيف استطاعت هذه القطعة الصغيرة من الزجاج الوصول إلى هنا، إن كان

الرجل قد انتحر حقا، وهل تمكنت الرصاصة من اختراق رأس الضحية والوصول إلى تحطيم المرآة في هذه الوضعية؟. إذا المرآة لم تحطم بواسطة رصاصة بل استخدم هذا التمثال في ذلك، وكان التحطيم عمدا. ثم عدت إلى جانب الكرسي، فلاحظت أن وضعيته لا توحي أبدا بالانتحار. إن هذا كله سيناريو استخدم لتغطية جريمة حقيقية–وهنا تذكرت أن السيدة(كردوالCardwell) كانت قد صرحت أثناء التحقيق معها:أنها نزلت بسرعة لأنها كانت قد سمعت صوت الجرس الثاني وهو ينبه لوقت العشاء. إن هذا التفصيل يدل على أن الرصاصة بعد خرقها لرأس الضحية اصطدمت بالجرس، ، وكان الباب مفتوحا لذلك سمعت(كردوال)صوت الجرس. وهذا يعني أن السّير(جرفاز)لا يمكن أن ينتحر ثم ينهض ليغلق الباب ويعود ليجلس جلسته الأخيرة. لذلك أتصور شخصا آخر قام بهذا الدور، وأعتقد أنه من المقربين منه، لأن الرصاصة انطلقت من قريب جدّا. وبعد ذلك قام المجرم بوضع قفاز في يده وأغلق الباب وسحب المفتاح ووضعه في جيب القتيل، ثم وضع المسدس في يد السّير ليسقط في مكان مناسب، ولجأ إلى المرآة فحطمها بواسطة التمثال البرنزي، وخرج من النافذة بعد أن هيأ المزلاج في وضعية معينة تساعد على الانغلاق بمجرد سحب دفتي النافذة بقوة. وبعد هذا يبدو الأمر واضحا.

وخارج البيت انتبه المجرم إلى وجود حافة تسهل محو آثار الأقدام، وتوصل إلى باب الصالون الذي كان مفتوحا . لكن في هذه الآونة كان شخص آخر في الحديقة يتجه نحو الصالون، وبقيت آثار قدميه واضحة. وكان ينظر إلى روث، ثُمّ وجه الحديث إليها قائلا:هنالك سبب واضح دفعك إلى ذلك. وربما سمع أبوك بزواجك فخفت من أن يحرمك من الميراث . فأجابت (روث)والغضب يخنق صوتها:"هذا غير صحيح، هذا كذب وتزوير. فعلق بوارو قائلا:لكن الدلائل كلها ضدك، فآثار قدميك باقية، وأي قاض لا يتوانى في تجريمك. وهنا تعالى صوت من بين الحاضرين يقول:"لن تكون ملزمة بالدفاع عن نفسها أمام أية محكمة. "والتفت الجميع نحو الصوت، كانت السّيدة (لنجر)واقفة وعلامات الخوف بادية على وجهها، ويداها ترتجفان، وجسمها يهتز. وصرخت بصوت مخنوق:"أنا التي قتلته، أعترف بذلك، وكنت أنتظر مصيري. إن السيد (بوارو)على حق، لقد أخذت المسدس من الدرج قبل دخول السّير إلى المكتب، واقتربت منه لأقدم له كتابا، وضغطت. كانت الثامنة تماما، لم أكن أتصور أن الرصاصة تخترق رأسه

وتـتحطم علـى الجـرس، فأسـرعت إلـى غلـق البـاب. والبقيـة قـد وصـفها السـيد (بوارو)ولكن الشـيء الذي لم يقله هو أنـي كنت موجودة أثناء سماع الطلقة في البهو. فقال السيد(بوارو)بهدوء:الأمر واضح جدا، وتفسيره بسيط، حيث كنت قد وجدت أثناء معاينتي كيسا من الورق ممزقا في سلة البهو وأعتقد أن فكرة التمويه كانت جيّدة لولا بعض التفاصيل التي غابت عن ذهنك. لقد نفخت في الكيس كما يفعل الصبيان، ثم ضغطت فصدر صوت أوهم الحاضرين في البيت أنهم سمعوا طلقة رصاص، أو ما يشبهها في مكان غير محدد بالبيت. في حين كنت موجودة بالبهو، وقد شاهد حضورك في هذا الوقت رئيس الخدم، وهي شهادة تبعد عنك أي شبهة، وبذلك حدّدت ساعة الجريمة. "[1]

الخصائص الفنية لشخصية المحقق في الرواية البوليسية:

لعل السؤال الملـح–علـى دارس الروايـة البوليسـية–هو:من البطـل فـي الروايـة البوليسـية؟وكيف يكـوّن الكاتـب صـورة هـذا البطـل؟وكيف تتطـور شخصـيته عبـر أحداث الرواية؟وما السّبل الكفيلة بالوقوف على مختلف تحدياته لحيل المجرمين وتعقيدات الألغاز المطروحة في الرواية البوليسية؟ولماذا لا يفنى البطل في الرواية البوليسية، بل يتكرر فـي كل نص بنفس السمات وبنفس الملامح والطبائع–إن جاز لنا إقحام هذه الشخصية في عالم الشخصيات الإنسانية–؟.

مـن خـلال اسـتقرائي لعـدد مـن النصـوص البوليسـية لاحظـت أن شخصـية المحقق تأخذ حيزا كبيرا من حجم الرواية، وتحظى بعناية خاصة من قبل الكاتب بل وتعبر في بعض الأحيان عن شخصيته الخاصة وأفكاره المتميزة.

لـذا فكـرت فـي تتبـع وإحصـاء بعـض الخصـائص التـي تتميـز بهـا هـذه الشخصية، لما لها من أهمية في بناء الأحداث وتوجيهها.

ولكن قبل أن أمر إلى هذه المرحلة استرعى انتباهي جانب مثير جدا وهو تقارب صورة المحقق في الرواية البوليسية من صورة البطل في الأسطورة الشعبية، ورأيت من المفيد عقد مقارنة بسيطة بين البطل (في الأسطورة)والبطل(في الرواية البوليسية)، لما هنالك من التواصل بين هذين الجنسين الأدبيين باعتبار الثاني

---

[1]-A. Christie, Le miroir du mort, Op. Cit. , P. 99-103

وليد الأول بلا منازع. [1]

ومن خلال هذه المقارنة ستبدو الخيوط الرابطة بين الشخصيتين وأهميتهما في بناء القصص والتعبير عن المثل الأعلى المقصود من القصة أو الكاتب.

يقول(أي. م–سيليتسكي) في صدد تعرضه لأهمية البطل في الأسطورة الشعبية الروسية:"إن وضع البطل في الطليعة لا يعني تقليلا من أهمية الموضوع الذي يلعب دورا هاما جدا في الإبداع القصصي الشعبي ، حيث يعبر عن كل التغيرات التي تطرأ على بناء الصورة البسيطة جدا من حيث المبدأ، وذلك بالدرجة الأولى من خلال الموضوع الذي يشكل الركن الراسخ للعمل الفلكلوري.

ورغم أن الصورة البشرية تعتبر مركزا أساسيا لكل عمل تقريبا خاص بفن القول بما في ذلك العمل القصصي، رغم ذلك فإن من النادر جدّا أن ينظر إليها على أنها عامل من عوامل تكوين الموضوع في الأدب القصصي الشعبي."[2]

إن هذا الطرح المتعلق بالبطل في الأسطورة الشعبية ينطبق إلى حد بعيد مع نمطية الشخصية المحورية في فن الرواية البوليسية، إذ يتكرر هذا النموذج في سائر النصوص، وتتكرر معه السمات نفسها؛ من ذكاء خارق، ودقة النظر وبعده، وعدم ظهور ملامح شخصيته (كمعرفة سنه، حبه أو كرهه للناس، آماله، أحلامه. . الخ)وتطفو هذه الشخصية فوق سطح الأحداث لتجذب إليها انتباه القراء بدسائسها، وتصديها لأمهر المجرمين وأذكاهم في إخفاء آثار الإجرام. كما تتخذ هذه الشخصية أبعادا تزعج في كثير من الأحيان كاتب الرواية البوليسية نفسه، فيسعى إلى التخلص منها، كما حدث ذلك مثلا مع (كونون دويل) وبطله (شارلوك هولمس Sh Holmes)نكتشف هذا التحدي الذي فرضته الشخصية المحورية على كاتبها من خلال عرض هذا النص:" إن نص اختفاء المحقق (شارلوك هولمس) يكتنفه الضعف من كل جانب، ونشعر أن (كونون دوي) يريد التخلص من بطله الذي أصبح مزعجا، نظرا لشهرته الواسعة، والتي حالت دون إضافة أدوار أخرى له في العمل الروائي. لكن (شارلوك هولمس) لا يمكن أن ينهزم إلا

---

[1] – انظر الفصل الثالث من البحث:أصول الرواية البوليسية.

[2] – يا. إي. ايلسبورغ، وآخرون، نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق–بغداد، 1980ص. 103.

على يد (شارلوك هولمس) آخر، ملك في الإجرام، لذلك استعان الكاتب بشخصية شبيهة بملك الإجرام (موريـاتي Moriaty) لا تظهـر فـي الأحـداث إلا للقضـاء عليه، والاختفاء من جديد. لكننا لا يمكن أن نتقبل فكرة وجود مجرم أذكى من (شارلوك هولمس). "[1] هذا الموقف من الروائي الكبير، والصحفي الذائع الصيت، لم يعجب القراء، فارتفع احتجاجهم في الصحف والمجلات، وطالبوا من الكاتب إحياء (هولمس) بعد أن دبر لـه مكيدة على يد منافسه (موريـاتي)، وتغلبت في النهاية إرادة القراء، فكان البعث من جديد. ([2])ويتضح من هذه الحادثة البسيطة الدور المركزي الإثاري الذي يلعبه المحقق في الرواية البوليسية، لأنه حامل الفعل القصصي، والمعبر الفعلي عن المثل الأعلى للجمهور، على الرغم مما للموضوع من أهمية.

ونرى أن هنالك ما يبرر هذه المقارنة بين المحقق والبطل في الأسطورة، باعتبارهما أولا الشخصية المحورية التي تقوم عليها الأفعال القصصية، بالإضافة إلى ذلك ليس بمستطاع لغير هاتين الشخصيتين الاضطلاع بدور البطولة لسبب بسيط وهو أن شخصية المحقق في الرواية البوليسية هي الوحيدة التي تمتلك الحرية الضرورية للمبادرة، فضلا عن ذلك، فهي تعين الكاتب القصصي على تجسيد الخطة التي يكون قد رسمها لإبراز القيمة البشرية التي يريد التركيز عليها لإزاحة القلق والرعب الذي يبثه بواسطة شخصيات ثانوية أخرى. فهذا التجسيد المتمثل في المحقق يظهر النشاط الفردي الذاتي الذي تضطلع به هذه الشخصية لإعادة التوازن في الأحداث. ويمكن أن يقابل هذه الشخصية في الأدب القصصي الميثولوجي في مجتمع بدائي شخصية أسطورية تضطلع بالدور نفسه، وتمتلك الحرية الضرورية للمبادرة والوقوف ضد الكوارث الطبيعية أو لمواجهة بعض قواها.

ففي كلتا الحالتين، نجد التدخل الفردي لحسم الموقف وإعادة التوازن، وإن كان التدخل في الرواية البوليسية يخضع للعقلية العلمية المرتكزة أساسا على المنطق بعيدا عن الخيال والأساطير، بينما التدخل في القصص الميثولوجي يقوم على الخيال ويخضع لمنطق العقلية الساذجة التي تحكم القدرة الخفية في الحوادث

---

[1]-Le roman policier, Op. Cit. P. 42

[2]- Conan Doyle, Résurrection de Sherlook Holmes, Trd. Robert Latour, Robert Laffont, Paris, 1956, 422 pages.

وتعيد الكوارث إلى غضب القوى الخفية التي تجهلها الدهماء.

ويلتقي البطل في الأسطورة القديمة بالمحقق في إضفاء المثالية على كليهما، فلئن كان البطل الأسطوري يكتسب هذه المثالية من السحر والقوى الخارقة، فإن بطل الرواية البوليسية يكتسبها من المبادرة الإبداعية الذكية، ومعرفة تطبيق مناهج البحث وطرق التحليل العلمية الحديثة التي تقوم على تحكيم المنطق، والتي كان يفتقر إليها البطل الأسطوري:من تحكيم للعقل والذكاء في استخدام ما توصلت إليه العلوم.

والمحقق بعيد عن الخطأ، لأن مجرى الأحداث التي يتحرك ضمنها مدروسة مسبقا، بحيث إن وقوع أي خلل يعرضها للتصدع جملة وتفصيلا، لذا فهو محكوم عليه أن يكون "رجلا خارقا"(Superman)، بعيدا عن عالم الشخصيات العادية المعرضة عادة للخطأ والصواب.

وهكذا نلاحظ من خلال هذه المقارنة البسيطة أن البطل بقي في جوهره واحدا، وكل ما في الأمر هو أن القناع تغير، وكذا مجال الأحداث والأزياء، فلم تعد الأحداث تجري في الأدغال والأجمة والقصور، ولم يعد أبطالها السحرة والملوك، بل تحول المجال إلى غرفة صغيرة مغلقة، أو قطار سريع في ليلة مظلمة، أو شارع ضيق فيه أناس .

إن الرواية البوليسية ملحمة العصر الحديث، تحولت فيها الجوقة إلى شارع بضوضائه وجلبته، والغابة ذات الأسرار والأدغال المظلمة إلى مدينة متزاحمة البنايات، بشوارعها المظلمة، وأسرارها العجيبة، والبطل الخرافي إلى محقق. فما أكثر مواضع التشابه بين الملحمة والرواية البوليسية.

ومن خلال هذه المقارنة البسيطة نستنتج :

1-إن البطل المركزي لا يمكن أن يكون غير -المحقق- إذ مهما كان دور الموضوع وأهميته، والنماذج البشرية الأخرى ودورها في تطور الأحداث، وخدمتها لغاية القضية وغرضها، فهو حجر الزاوية، ومحور القصة وركيزتها.

ولعل ما حدث للقاص والصحافي البريطاني (كونون دوي) خير دليل على ذلك، إذ إن الموضوع باق والقصة قائمة مع ما تحمله من تقنيات الجنس، إلا أن شخصية المحقق غائبة، فكان ذلك سبب الإزعاج

والمقاطعة.

2-إن المحقق أداة الكاتب في الرواية البوليسية ووسيلته لرسم جغرافية النص، فهو الأداة الطيعة، وفي الوقت نفسه الشخصية المزعجة كما هو الحال عند (كنون دوي) وبطل روايته (شارلوك هولمس)، إذ يصعب على الكاتب أحيانا رسم حدود هذه الشخصية التي لا تنتسب إلى عالم البشر لما تتميز به من صفات وملامح وطبائع خاصة، فهي شخصية لا تعرف الراحة، ولا تفنى إذ تتجدد بتجدد الروايات (بوارو) في قصص وروايات (أجاتا كريستي)، كما أنه محكوم عليها بحل الألغاز مهما كانت مغلقة أو معقدة، ورد التوازن مهما كان الرعب والإرهاب والخوف مزعجا ومثيرا، غير قابلة للرشوة أو المزايدة. ذكية لها بعد نظر، ودقة خارقة في تمييز الجزيئات الصغيرة في القضية. ويمكن لنموذج من هذا النمط من الشخصيات معرفة صفات المجرم بدون الوقوف على مكان الجريمة، أو حضور الحادث أو الاطلاع في عين المكان على ظروف القضية من الجانب المادي كما هو الشأن بالنسبة لبطل (بو) في قصته "الرسالة المسروقة"، إذ يتمكن المحقق البارع (دوبين) من معرفة السارق دون عناء التنقل إلى مكان الحادث ومعرفة جزيئاته. [1] وإذا فعل وحدث الانتقال إلى مكان الجريمة، فذلك لغرض شكلي فقط أو لمقارنة المخطط الذي رسمه في المخبر مع واقع الأحداث.

3-هذه الشخصية لا توجد عند بعض كتاب الرواية البوليسية إلا من خلال التحقيقات، وهي مقدمة من قبل راوية للأحداث مجهول الهوية، تتميز رواياته ببرودة وجفاء محاضر الجلسات الرسمية، وهو في سرده للأحداث يركز على الجانب الذهني للمحقق أكثر من اهتماماته بحركاته، ونفسيته، ويتجاهل كلية ما يتعلق بهذه الشخصية كإنسان، وعلى القارئ الذكي أن يتصور ملامح وشكل وسن المحقق من خلال بعض التلميحات الخاطفة غير المركزة. "ورغم كونه سليل أسرة عريقة إلا أنه فقد كل أمل في أن تتحسن أحواله نتيجة الفقر الذي طوقه. "[2]

إن الراوية عند الكاتب الأمريكي (بو) يتعمد تجاهل ذكر التاريخ المحدد

---

[1]- *Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, T. 1, P. , 28-29.*

[2] - إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 42

لقضية ما، كما يغفل ذكر سن المحقق الذي يبقى في الواقع الفني بدون سن، لا تؤثر فيه هموم الدهر ومآثر السنين. ومن خلال التلميحات يمكن للقارئ (الذكي) معرفة ذلك. وعلى ذكر عنصر التاريخ، نأخذ فقرة من قصة "قتيلتا شارع مورغ" لندلل بها على الطريقة التي كان يلجأ إليها (بو) بواسطة الراوية لتحديد الفترة الزمنية: "أثناء تواجدي بباريس خلال ربيع 18. . ، وجزء من صيفه، تعرفت إلى شاب نبيل يدعى . . س. أغست دوبين. "[1]

4-إن حظ هذه الشخصية لا يختلف عند أغلب كتاب الرواية البوليسية، فعلى الرغم من التطور الذي عرفته الرواية الأمريكية السوداء على يد (ديشال هاميت)، و(ريمون شندلر) إلا أن المحقق مجهول الهوية، لا يعرف إلا من خلال الوظيفة التي يؤديها في الأحداث التي تكوّن بناء القصة البوليسية. يحجب الكاتب في أغلب الأحيان ماضيه، سنه الحقيقي، ملامحه الفيزيولوجية البارزة.

5-تبدو شخصية (المحقق) في أغلب كتابات فن الرواية البوليسية دمية متحركة، لا يمكن معرفة أهوائها واتجاهاتها وهمومها، إنها آلة متحركة في عالم الرعب والخوف والقتل والجريمة. ولعل ما يمكن تسجيله من فروق جوهرية بين محقق الرواية البوليسية (التحليلية، ورواية المشكل، ورواية التشويق)والرواية السوداء في الولايات المتحدة الأمريكية هو أن عملية التحقيق لم تعد تجري داخل المخبر، أو بيت المحقق، ولم يعد المحقق يجمع معلوماته عن طريق الصحف اليومية.

إن صورة المحقق المثالي التي رسمها كل من (إدغار آلان بو) و(جابريو)و (أجاتا كريستي) و(كونون دوي) تغيرت جوهريا مع الرواية السوداء، سيما مع (ديشل هاميت) و(شندلر) إذ أصبح المخبر السري موظفا ينتمي -عادة- إلى الوسط نفسه الذي يبرز منه المجرمون والخارجون عن القانون. (*) ومع هذا التغيير لم تعد المناهج العلمية

---

(1) - *قتيلتا شارع مورغ، ص. 42*

* - *ينحدر الكاتب (ديشل هاميت) من الوسط الشعبي، حيث عاش حياة صعلكة كبيرة في شبابه الأول، يعرف جيدا طرق عمل هذه الفئة من القتلة والمجرمين، عمل محققا لصالح إحدى شركات التأمين الأمريكية.*

المستخدمة في التحقيق نافعة، لأن البطل أصبح يواجه الأحداث ولا يقف وراءها كما هو الحال في الرواية عند (بو) ومن حذا حذوه من الكتاب.

6-إن صورة البطل في الرواية البوليسية اتخذت أشكالا كانت في مجملها مسايرة للتطور الذي عرفته البيئة الغربية، ولكنها كانت تتعامل مع هذا الوسط بحذر شديد (سباد Spade) في روايات (د. هاميت)، إنها شخصية لا تتميز بالقدرات الذهنية والعلمية التي كانت تتمتع بها سابقاتها (في أوربا)، كما أنها لا تمارس التحقيق كهواية، بل تتخذ منه وظيفة تعمل من خلالها لصالح شركة تتقاضى مقابل ذلك راتبا شهريا، أو تعمل لصالحها الخاص(Détective privé).

7-تتميز شخصية المحقق في الرواية السوداء بالاندفاع في عملية التحقيق، فهي لا تكلف نفسها عناء رسم الخطط المسبقة، كما أنها لا تلجأ إلى سلاح الدسائس والمكر. . إنها صورة جديدة للبطل، صورة للصراع الثنائي بين مطارد وطريدة في ميدان الجريمة بعيدا عن استخدام المناهج العلمية المخبرية.

***

القسم الثانـي

أثر الرواية البوليسية في الرواية العربية

الفصـل الأول: *مسـوغات غيـاب الـنص البوليسـي فـي الروايـة العربيـة بالمواصفات الغربية.*

الفصل الثانـي:*الحس البوليسي في الرواية العربية:دراسة تطبيقية لرواية "الشيء الآخر" لغسان كنفاني.*

الفصل الثالث: *الرواية البوليسية الجزائرية.*

الفصل الأول

مسوغات غياب النص البوليسي في الرواية العربية بالمواصفات الغربية.

إذا كانت الحداثة العربية قد استطاعت في حقب زمنية متتالية من هذا العصر جلب أشكال كثيرة من الفنون والمعارف، واستعارة أصناف من المهارات وأساليب العيش. . فقد استعصى عليها استيراد شكل فني أدبي محدد، بقي متمردا على كل محاولة، إنه الرواية البوليسية، فهل لهذه الظاهرة أسباب منطقية؟

وما الخلفيات الفنية والاجتماعية والسياسية والحضارية التي حالت دون قيام هذا الجنس الأدبي، وبروزه على الساحة الأدبية، على غرار الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، والتي تحتل حيزا معتبرا في كتاباتنا الأدبية والثقافية بوجه عام؟.

مما لا شك فيه أن المحاولات الكثيرة التي جرت منذ أوائل القرن العشرين في إطار التفتح على العالم الخارجي، كانت تهدف في أغلبها إلى الاتجاه نحو النموذج الغربي، سواء أتعلق الأمر بالعلوم الإنسانية أم الفنون بصورة عامة، وكذا أنماط الحكم. . واتسع النطاق مع هيمنة التكنولوجيا، والإعلام الآلي، فأصبح التوجه نحو الغرب أمرا محتوما، وقدرا مقدورا. والدارسون لهذه الظاهرة والمتتبعون لها ينقسمون إلى اتجاهين بارزين:

- الاتجاه السلفي الفكري والأدبي.
- الاتجاه العلماني المتفتح

1- الاتجاه السلفي الفكري والأدبي: منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كانت المشكلة الكبرى التي شغلت رجال الفكر والسياسة في العالم الإسلامي، هي مشكلة القوة الجبارة المتمثلة في الغرب:ما حقيقته؟ما سر تفوقه؟كيف ينبغي أن نتعامل معه؟ماذا يجب أن نأخذ من أفكاره لإحياء مدنيتنا واكتساب القوة اللازمة للدخول في العالم الحديث دون خشية الذوبان؟إلى أي حد يمكن أن نتفتح على الغرب مع بقائنا عربا ومسلمين؟

وتأسيسا على هذه الخلفية، يحصر رشيد الغنوشي معالم الإشكالية الكبرى التي شغلت طوال قرن أو يزيد رجال الفكر والسياسة في الإسلام، ضمن الطرح الآتي:"ما هو الجوهري في الإسلام الواجب الاحتفاظ به وصيانته لصيانة شخصية الأمة؟ وما هو العرضي الذي يمكن التخلي عنه دون مساس بالحقيقة الإسلامية؟"[1] وفي السياق نفسه يعدد رجال الفكر والسياسة الذين اشتغلوا بالإجابة عن هذه الإشكالية، مثل خير الدين التونسي، والطهطاوي، ومحمد عبده، والأفغاني، والطاهر الحداد، والكماليين في تركيا، والدستوريين في تونس، إلى جانب رجال الحركة الإسلامية المعاصرة، كمحمد إقبال والمودودي والإمام الشهيد حسن البناء، وسيد قطب ومالك بن نبي. [2]

ويرى محمد عابد الجابري أن الاتجاه السلفي "كان يقرأ إطاره المرجعي- الماضي العربي الإسلامي- بالشكل الذي يمكنه من قياس المستقبل عليه، المستقبل الناهض كما ينشده اللبرالي ذاته. "[3]

ويتركز الخطاب السياسي للاتجاه السلفي حول "الخلافة، وحقيقة الإسلام وأصول الحكم، والنظريات السياسية الإسلامية، ونظام الحكم في الإسلام. "[4] وحصاد هذا الاتجاه الفكري السياسي مع كثرة المتكلمين فيه، ومع وفرة الدراسات والأطروحات، لا يتعدى التأكيد على "أن الإسلام ليس دينا فقط، له عقائده المعروفة، بل هو دين ودولة معا، ومن ثم يوجب إقامة رئيس للدولة يكون حاكما لها، ويجري في حكمه وتدبيره وسياسته لأمور الدولة على ما جاء به القرآن

---

(1) - رشيد الغنوشي، مقالات، دار الهداية للنشر والتوزيع، قسنطينة، 1990، ص. 42

(2) - المرجع السابق، ص. 42

(3) -محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، بيروت، ط. 3، 1988، ص. 65.

(4) - المرجع السابق، ص. 65

والسنة النبوية من مبادئ وأصول. "[1] على أن الحكومة الإسلامية الشرعية ليست "هي الحكومة الشرعية التي تعمل وفقا للقانون الطبيعي. . وليست أيضا التي تعمل وفقا للقانون السياسي. . أو القوانين الوضعية. . وإنما الحكومة الإسلامية هي تلك التي يكون قانونها شرع الإسلام، وهو الذي يستمد مبادئه من القرآن والسنة. "[2]

ونجد تحديدا آخر لمفهوم السلفية عند يوسف القرضاوي حين يقارنها بالتجديد في قوله:" فالسلفية تعني العودة إلى الأصول، إلى الجذور، إلى المنابع، ولهذا يطلق على دعاة هذا التيار :الأصوليون. والتجديد يعني المعايشة للعصر، والمواكبة للتطور، والتحرر من أسار الجمود والتقليد. "[3]

ويبدو أن القرضاوي يفرق بين المصطلح الديني، وما يفهم خطأ من (السلفية) باعتبارها عودة إلى الماضي بإطلاق، فالمصطلح الإسلامي لا يجعل (السلف) مطلق الماضيين، بل السلف هم أهل القرون الأولى، خير قرون هذه الأمة، وأقربها إلى تمثيل الإسلام فهما وإيمانا، وسلوكا، والتزاما، ومن عدا هؤلاء يسمون (الخلف). [4] وقد قسم محمد جابر الأنصاري الاتجاه السلفي الفكري والأدبي إلى حركتين:

أ-حركة الإحياء السلفي:تمثلت في الحركة الوهابية وحركة عبد القادر الجزائري، والحركة المهدية في السودان، والحركة السنوسية في ليبيا. وتتميز هذه الحركات في "ظاهرة الصمود المشرف، والمقاومة المسلحة العنيفة ضد الغرب. . مع ظاهرة الإخفاق في تحقيق أي قدر من التحديث أو الاستيعاب لعناصر القوة المعنوية أو المادية في الحضارة الغربية، أو حتى إدراك الغرب الحديث. "[5]

ب- الحركة التوفيقية عند كل من الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي، حيث "حتمت طبيعة الظروف الجديدة أن يلمس الإسلام الحديث من الغرب ظواهره

---

(1) - محمد يوسف موسى، ذكره محمد عابد الجابري في الخطاب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص. 65

(2) - محمد ضياء الدين الريس، النظريات السياسية الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، 1966، ص. ص:123-124

(3) -يوسف القرضاوي، الصحوة الإسلامية وهموم الوطن العربي الإسلامي، سلسلة الصحوة الإسلامية، بدون تاريخ، ص. 43

(4) - ينظر: المرجع السابق، ص. 43-44.

(5) - محمد جابر الأنصاري، تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (1930-1970)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1980، ص. 7

المادية والمتفوقة، قبل أن يدرك جوهره الحضاري الإنساني الداخلي. "[1] ولذلك ظل أصحاب هذه الحركة التوفيقية ينتقون من الغرب ما يرونه باهرا من أوجه حضارته؛ كأساليبه العسكرية والسياسية والاقتصادية، دون النفاذ إلى ما وراء تلك الأساليب من غايات ومنطلقات، ومن نظرة كونية جديدة للإنسان والحضارة الطبيعية، مغايرة لكل ما سبقها من نظرات غيبية. [2]

وتأسيسا على ما قدمنا نلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه يتخذون موقفا سلبيا ومعاديا من بعض أوجه الحضارة الغربية، ويرون في اللجوء إلى الغرب، والتشبع بمناهجه وقوانينه والعيش على فتاته الفكري والمادي أمرا خطيرا، ينبغي محاربته والتصدي له، حفاظا على أصالتنا العربية والإسلامية.

وقد تبنى هذا الاتجاه الدكتور أنور الجندي في مقدمة خصصها لدراسته الموسومة بـ"خصائص الأدب العربي"[3] ، ويبدو موقفه جليا من القضية المطروحة، حين يقول:"ذلك أن المحاولة الكبرى التي جرت منذ أوائل العصر الحديث إنما كانت ولا تزال تستهدف أن ينصهر الأدب العربي في مناهج الآداب الغربية وقوانينها، وأن تكون هذه المناهج حاكمة عليه في مجالات النقد والإنشاء والأسلوب والمضمون، ابتداء من عزله تماما عن الأدب العربي الإسلامي، كأنما هذا الأدب الحديث وليد لقيط لا أصل له ولا أب ينتسب إليه، وقد وجدت هذه الدعوة الضارة من أدبائنا استسلاما وضعفا حتى بدت بواكير اليقظة والصحوة والرشد الفكري تأخذ بالأسباب لتتحرر ولتستعيد قدرتها على التماس طريقة الأصالة. "[4]

وخلاصة هذه النظرة، هي التصدي للتبعية السلبية للآخر، بعيدا عن تكوين ذاتية فنية، ونظرية ومناهج قائمة على أصالتنا العربية الإسلامية، "لماذا نتأقلم نحن مع نظريات الآخر، وهي غريبة عنا، ولا تكون لنا مناهجنا المبتدعة الخالصة المستمدة من أدبنا؟وما دام أدبنا يختلف في جوهره وذاتيته ومضامينه عن الأدب الغربي، فلماذا نحكم مقاييس هذا الأدب فيه. ؟"[5]

---

(1) – المرجع السابق، ص. 10

(2) – المرجع السابق، ص. 11

(3) –أنور الجندي، خصائص الأدب في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب، بيروت، (د. ت)

(4) – المرجع السابق، ص. 11

(5) – المرجع السابق، ص. 11

ويبدو أن تصور أنور الجندي مبني أساسا على اعتبار خصائص الأدب العربي تكمن أصلا في تأثير البيئة والفكر العربيين الإسلاميين، حيث يرى فيهما خصائص الأدب العربي التي تميزه عن الآداب العالمية:شرقيها وغربيها، كما يربط الإبداع الأدبي بالفكر الذي تشكل في إطاره، والأصول التي استمد منها وجوده، والتحديات التي واجهته في طريق مساره الطويل، "ولا ريب أن أدب أي أمة مرتبط دائما بلغتها، فهو في المصطلح الفني (أدب لغة)، وهو بالنسبة للأمة العربية أدب اللغة العربية. . فهو عصارة وجهة نظرها في الحياة مستمدة من داخلها. "[1] فاختلاف آداب الأمم عن بعضها البعض إنما يعود حسب هذا الاتجاه إلى اختلاف طرق معاشها، وطابع لغتها، ومستوى فكر أفراد هذه الأمة وطوابعهم الروحية والنفسية والعقلية. كما يرى دعاة هذا الاتجاه أن نموذج العالمية الأدبية يكمن في أصالة كل أدب، واختصاصه ببيئته وفكره، ذلك "أن الأدب الأصيل عالمي بطبعه من حيث نزعته الإنسانية لا من حيث انصهاره في نموذج واحد. والطابع الإنساني لا يخرجه عن ذاتيته كأدب أمة خاصة، ولا يدمجه في غيره من الأدب تحت ما يسمى عالمية الأدب. "[2]

ومن هذا المنطلق البيئوي والفكري، يبدو جليا لأصحاب هذا الاتجاه ضرورة فصل الآداب، نتيجة تميز مصادرها وأهدافها وجوهر لغتها. وبدهي أن نعتبر هؤلاء اتجاها رافضا لكل محاولة إدماج بين الأدبين: العربي والغربي، واستحالة خضوعهما لمقاييس مشتركة. ويبدو هذا الرفض واضحا في قول أنور الجندي:"إن اختلاف المصادر والمنابع بين الأدب العربي والآداب الغربية يجعل من العسير خضوع الأدبين لمقاييس واحدة، والمعروف أن الآداب الغربية جميعا تستمد مصادرها من الأدب الهليني والفلسفة اليونانية والحضارة الرومانية. فقد اتجه الأدب الأوربي الحديث منذ أول ظهوره في عصر النهضة إلى هذه المنابع، وربط نفسه بها وجعلها أساسا ثابتا لمختلف وجهات نظره، واتخذ من النظريات التي قدمها أرسطو في الأدب والنقد والشعر وغيره أساسا له. "[3]

ولما كانت البيئة الاجتماعية والسياسية والفكرية عاملا من أهم عوامل نشوء الأدب وتميزه عن غيره من الآداب العالمية، فإن أصحاب الاتجاه السلفي يرون البون شاسعا، والهوة سحيقة بين الأدب العربي الذي يستمد وجوده من التوحيد

---

(1) أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، ص. 16

(2) – المر جع السابق، ص. 17

(3) – المرجع السابق، ص. 19

والنبوة والقرآن الكريم، وهو ما كونته طبيعة البيئة العربية، بالإضافة إلى ما صاغه الإسلام في النفس العربية، وبين الأدب الغربي الذي يستمد وجوده من بيئة تتصارع فيها الآلهة ويقتل بعضها بعضا. [1] ولذلك يحكم أصحاب هذا الاتجاه بالفصل النهائي بين الآداب العالمية بحجة أن هذا الاختلاف في طبيعة البيئة وفي طبيعة النفس الإنسانية وانعكاس هذه البيئة عليها، يجعل من المستحيل التقاء أدب العرب والغرب في وجهة واحدة، ومن ثمّ فإنه من المستحيل أن يخضع كلا الأدبين إلى قوانين واحدة، ومناهج في الصياغة والنقد والمضمون واحدة.

2- الاتجاه العلماني المتفتح: يعرف هذا الاتجاه على الرغم من تشعب الآراء، وتعدد التيارات التي تمثله برفض الخطاب السلفي، باعتباره "خرافة الميتافيزيقا، معتقدا أن لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بترا، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علما وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم. "[2]

ظهر هذا الاتجاه في الوطن العربي ابتداء من الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وتمثلت طلائعه في الكتابات الصحفية ذات الاتجاه السياسي المستقل، وكان "الشدياق والبستاني رائديْ مدرسة من الكتاب الذين فتح نمو الصحافة الدورية العربية مجالا جديدا لمواهبهم"[3] ، حيث كانت هذه الصحف والمجلات تتوخى أغراضا مزدوجة، تتمثل في "اطلاع الفكر العربي على أفكار أوربا وأمريكا واختراعاتها، وعلى كيفية التعبير عنها باللغة العربية. "[4] فكانت أول قناة قدمت مادة للمطالعة الشعبية تكاد تكون الوحيدة في اللغة العربية آنذاك. "[5]

لم يكن يمثل هذا الاتجاه حركة بقدر ما كان عبارة عن نماذج فردية، وفئات محددة، انبثق من خارج البيئات السلفية والتوفيقية، ويبدو أن العلمانية المسيحية هي التي لعبت الدور الرئيس، لأنها كانت أكثر تأهيلا للقيام بمهمة انتقادية

---

(1) - انظر: المرجع السابق، ص. 19-20.

(2) - محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ص. 41

(3) - البيرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة (1930-1970)، دار النهار للنشر، بيروت، ط. 3، 1977، ص. 293.

(4) - المرجع السابق، ص. 293

(5) - المرجع السابق، ص. 293-294

للأسس والأصول، بحكم تراثها النقدي، وثقافتها الفلسفية التحليلية. [1]

لقد أسهم هذا الاتجاه بصورة غير مباشرة في دفع التيار السلفي الإسلامي إلى مزيد من العقلانية والاستيعاب الجدي للحضارة الغربية [2] ، نتيجة الصراع الذي جمع التيارين حول موضوع إشكالية (الأصالة والمعاصرة)، أي:"كيف نوائم بين الفكر الوافد الذي بغيره يفلت منا عصرنا، أو نفلت منه، وبين تراثنا الذي بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها؟"[3]

ويرى عواد عبد ربه أن الاتجاه العلماني لم يتحول إلى تيار فاعل في الفكر العربي، إلا أنه أسهم في تقبل الأفكار المادية، ووجد هذا الاتجاه عوامل دفع وقوة تبلورت في مدرسة فكرية لدى حزب الأمة في مصر، ثم لدى كل من طه حسين، وإسماعيل مظهر ومنصور فهمي. . بل تجسد ذلك في وجود أحزاب شيوعية أو اشتراكية في كل من مصر والشام. [4] في حين يعتقد ألبيرت حوراني أن فكرة بناء مجتمع قومي علماني تعود إلى دعوة بعض رجال الإصلاح الذين طالبوا بنقل الأفكار السائدة في أوربا وتطبيقها في المجتمع العربي، "فكان لذلك تأثير أقوى بكثير مما (توقعوه). فقد أدت محاولة صياغة مبادئ المجتمع الإسلامي صياغة جديدة إلى فكرة مجتمع قومي علماني يكون الإسلام فيه مقبولا ومحترما دون أن يكون مصدرا لقواعد الشريعة والسياسة."[5]

وإن كان منطق السلفية يهدف إلى مقاطعة العالمية سيما الأوربية منها، بحجة أن مصادر الأدبين والبيئة التي نشأا فيها مختلفة اختلافا جوهريا، خصوصا ما يتعلق منها بالجانب العقدي، إن كانت هذه الحجة قائمة عند هذا الفريق من المفكرين والنقاد، فهي غير قائمة وغير منطقية ومنافية للمنهج العلمي، بل وتمثل أزمة ثقافية وفكرية وأدبية لدى طائفة النقاد والمفكرين العلمانيين، انطلاقا من موقع الإعجاب بالغرب الذي كانت تقنياته ووسائل اتصالاته تبهرهم وتترك في أنفسهم انطباعا، ملخصه "أن الغرب هو العالم الأمثل بل وعلينا أن نصبح أوربيين في كل شيء، قابلين ما في ذلك من حسنات وسيئات، علينا أن نسير سيرة الأوربيين

---

(1) – عواد عبد ربه أبو زينة، الفكر العربي في قرن من الزمان، مراجعة نقدية، مجلة الفكر العربي، العدد:19، 1981، ص. 368.

(2) – محمد جابر الأنصاري، تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي، ص. 13

(3) – محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ص. 41.

(4) – عواد عبد ربه أبو زينة، الفكر العربي في قرن من الزمان، ص. 368

(5) – ألبيرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص. 293

ونسلك طرقهم لنكون لهم أندادا، ولنكون لهم شركاء في الحضارة خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يحب منها وما يكره، وما يحمد فيها وما يعاب. "[1]

أما إلياس خوري فيناقش الأزمة الثقافية في الوطن العربي من حيث علاقتها بالثقافات الأجنبية، وبنية الفكر العربي الرافض لكل تفتح، ولذلك نراه يلجأ إلى تقسيم الثقافة والمثقفين إلى قسمين:الثقافة المحافظة والإسلامية الإصلاحية، تقابلها الثقافة المسيحية المستغربة والإسلامية العلمانية. [2]

ويبدو أن الصراع بين الاتجاهين يكمن في فهم جوهر العقيدة، وعلاقتها بالثقافات الأجنبية، وتبرز إشكالية الثقافة الأدبية على السطح. ولئن كانت هذه هي نظرة الاتجاه العلماني للاتجاه المناقض، فهي نظرة أقل ما يقال عنها أنها متطرفة، لا تخدم الفكر العربي، ولا تساعد على الاتجاه نحو الانفتاح، لأن الانفتاح الذي تفتح فيه الأبواب والنوافذ، وتُقلع فيه السطوح، هو تفسخ وانفصال عن الأصول، وليس هذا هو مطلب المثقفين فيما أزعم، أما الانغلاق بحكم التاريخ والدين والجنس والبيئة والفكر، فهو موقف ما أنزل به من سلطان. وخلاصة الأمر هو أن التطرف في النظرتين لا يخدم مصلحة البحث العلمي النزيه.

إن طرحنا لهذه القضية بأبعادها المختلفة ومعطياتها، يستدعي منا التقصي، وتحري الدقة في التقديم والتناول والتعاطي مع مختلف المواقف والطروحات، الشيء الذي يفرض علينا أولا متابعة تلك الآراء مع الوقوف على مختلف مظاهرها، وتجلياتها، ومساءلتها وتحليلها، وهو أمر نخشى ألا يتسع له المجال في هذه الدراسة التي تبحث عن مسوغات غياب النص البوليسي في الأدب العربي.

وتأسيسا على ما قدمنا، كيف تتجلى مسوغات غياب النص البوليسي بالمواصفات الغربية في الرواية العربية؟.

البولسة الأدبية و مسوغات وجودها في المجتمع الغربي:

تتلخص الهواجس المركزية التي تحرك النصوص البولسية أو تقف وراء إنتاجها في الأدب الغربي ضمن التمفصلات الآتية:

---

[1] – طه حسين، مستقبل الثقافة بمصر، مطبعة المعارف ومكتبتها، القاهرة، ط. 2، 1944، ص. 110

[2] – إلياس خوري، الذاكرة المفقودة. دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت، 1982، ص. 48

أ- الحياة الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية وارتباطها بالمدينة:

من بين المشاكل التي يعرفها المجتمع الغربي المتحضر اليوم، اتساع المدينة، و ما يفرضه- هذا الاتساع- على المستوى الهيكلي أو الفضاء المكاني و تكدس السكان و كثافتهم، وما يترتب عليه من تعقيدات في الاتصال و التعامل نتيجة بروز ظواهر اجتماعية سلبية خطيرة، تطفو أغلبها على سطح النص البوليسي، ويمكن أن نذكر بعضها:

- نمو حس الأنانية، وحب الذات لدى الفرد الأوروبي، وانتشار هذه الظاهرة واستفحالها في المجتمعات الأكثر تصنعا.

- البحث عن الوحدة و العزلة، وهذا نتيجة الضغط الاجتماعي المفروض على الأفراد و المتسبب في اللاتعايش الاجتماعي في التجمعات الحضرية على غرار التآلف و التضامن بين الأفراد في المجتمعات الريفية.

- الطموح إلى اعتلاء مراكز السلطة، عن طريق استخدام أقبح الطرق، وأوضعها. . كاللجوء إلى التزوير في الانتخابات و الممارسات اللاشرعية، و الرشوة. .

- اللجوء إلى العنف الشفهي أو الجسدي، وممارسة العنف السياسي، و ما يسببه هذا العنف من ضحايا إنسانية و أزمات اجتماعية و اقتصادية. .

- انتشار تعاطي الخمر و المخدرات في الأوساط الطلابية و داخل المدارس و الجامعات، وما ينتج عن ذلك من تدهور في العلاقات الأسرية. .

- الهيكلة العمرانية للمدينة المعاصرة و ما تفرزه من تناقضات على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي و الثقافي و الأمني. . نتيجة الفوارق الطبقية ، و العنصرية، وتردي المستوى المعيشي لبعض الفئات الاجتماعية .

- النمو الديمغرافي للسكان داخل المدينة و ما يفرزه هذا النمو السريع من مشاكل سياسية واجتماعية كالبطالة و انتشار الجريمة، و العنف. .

-انتشار ممارسة الجنس تحت تأثير الدعاية الإشهارية التي تتخذ مفاتن جسم المرأة العاري مادة لها، وتطور وسائل الإعلام السمعية البصرية ، (السينما، التلفزة، الراديو، الفيديو، الإنترنت.) وكثرة الملاهي ، واعتبار الجنس ظاهرة اجتماعية تسمح بها أخلاق المجتمع الغربي . . دون فرض رقابة على الأفراد انطلاقا من فكرة حرياتهم الشخصية و حقوقهم الاجتماعية واستفحال أمر الممارسة الجنسية و اللواط نتيجة تعاطي الشباب حياة اللهو والمجون، وانتشار

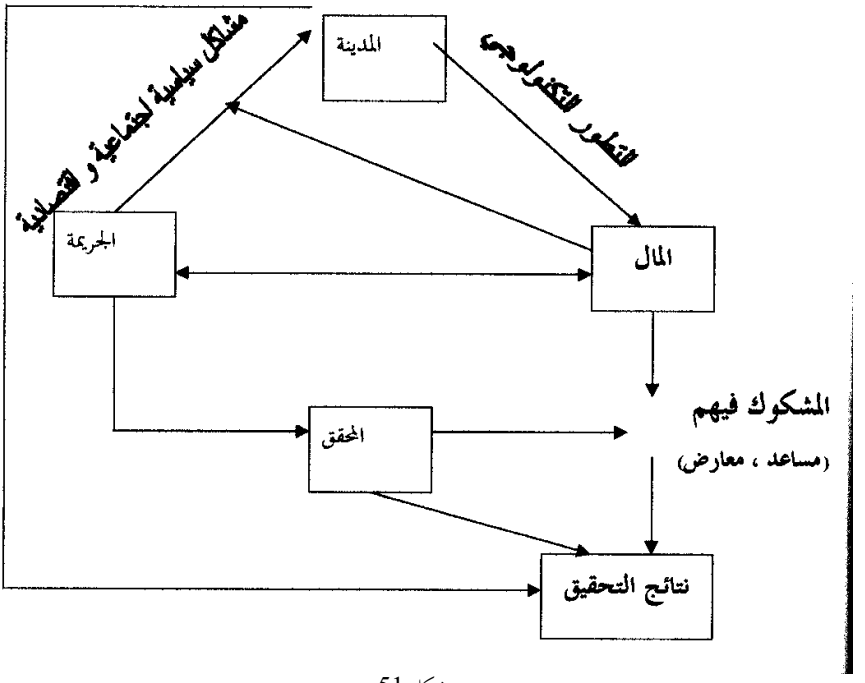
المخدرات في الأحياء الأكثر سكانا.

ب-الحياة الثقافية في الغرب و تطور الجهاز الإيديولوجي والفكري: يمكن أن نلخص هذا الجانب في الظواهر الآتية:

- انتشار الفكر العلمي و التكنولوجي و تطور الصناعات المختلفة.

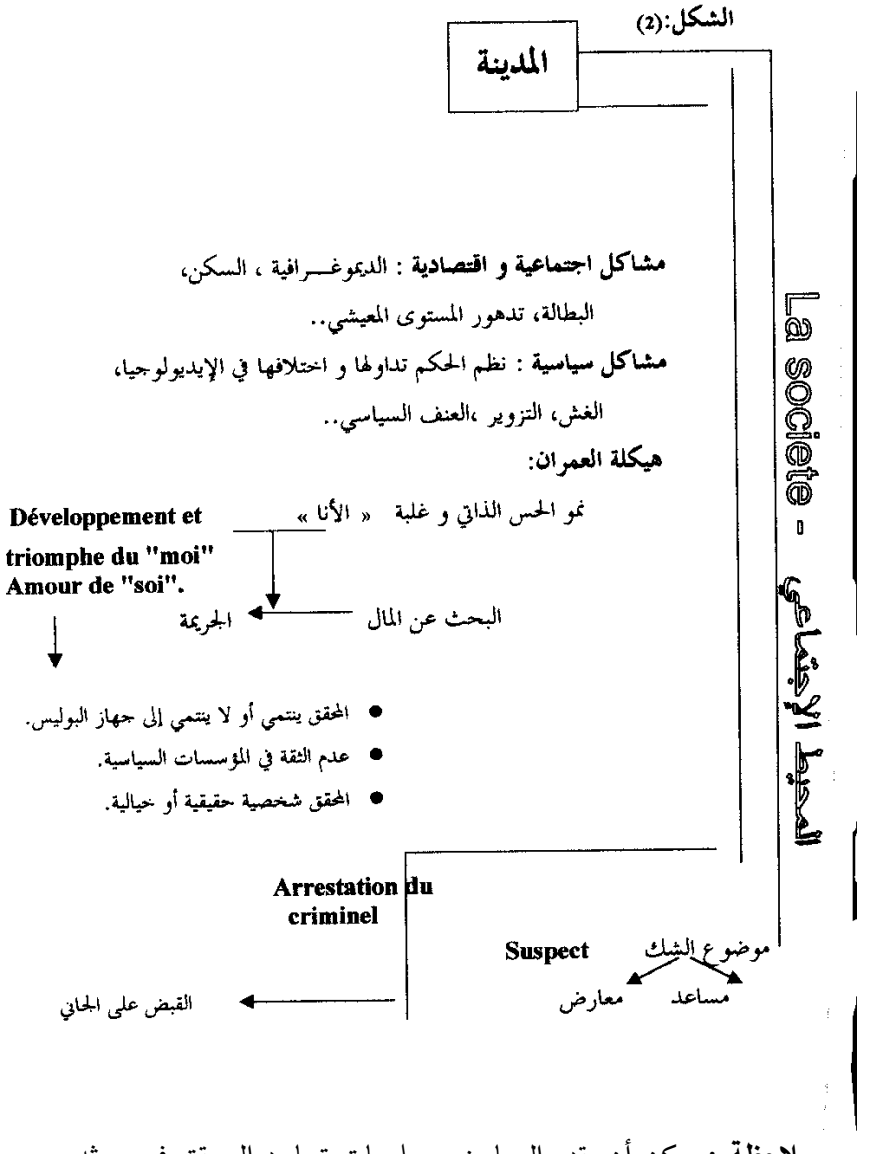
- تطور جهاز البوليس و توسيع مجال اختصاصاته نتيجة الفصل بين السلطات و تأسيس الدولة على قواعد الهيمنة الطبقية العقلانية، فالبوليس هو تطوير لشخصية الشريف، أو هو القانون مجسدا في مواجهة الغرائز التي تحاول تدمير بنية المجتمع. .

جمود الحس الديني، وعدم فعاليته في الحياة الاجتماعية و السياسية. ويمكن أن نلخص المظاهر المذكورة أعلاه في الشكلين الآتيين:



شكل 51

الشكل:(2)



ملاحظة : يمكن أن يقدم المعارض معلومات تساعد المحقق في بحثه. .

كانت الرواية البوليسية ثمرة هذا التحول الخطير في التركيبة الاجتماعية و الثقافية والاقتصادية والعمرانية و السياسية لأوروبا القرن التاسع عشر، و بداية القرن العشرين. و أعتقد أنه لا يمكن تصور أرضية أخرى لمولد هذا الجنس الأدبي و تطوره، لكن اتجاهاته بعد ذلك تبقى رهينة مضامين النصوص

المعروضة على الدراسات النقدية و النفسية.

إن الرواية البوليسية كتجلٍ أدبي وليدة **الحداثة الغربية**–بمفهومها الواسع– التي عرفتها أوروبا بعد الثورة الصناعية بفرنسا، ويفهم من الحداثة حسب تعريف الدكتور محمد علي محمد أنها "قوة اجتماعية مستقلة، تخضع لقوانين داخلية خاصة بها، إلا أنها في النهاية إنتاج لرؤية الإنسان و إرادته" [1] . وإذا أدركنا مضمون هذا التعريف وأبعاده الدلالية المختلفة، كان بإمكاننا أن نحدد أربع مراحل أساسية لعملية التحديث.

المرحلة الأولى: مرحلة الإيقاظ أو الصدمة:

وهي مرحلة تتميز بالصراع الذي يحدث بين الفكر المحافظ و الفكر المجدد بمعنى أن المجتمع التقليدي حينما يواجه أفكارا و نظما و خبرات حديثة، تظهر بداخله أصوات تطالب بالتجديد و الإصلاح. [2]

المرحلة الثانية: الإصلاح و التحديث:

حين تنضج فكرة التحديث في المجتمع، يزول تدريجيا الصراع بين الفئات المجددة، ويحدث اكتمال في المنظور السياسي و الاجتماعي و الثقافي. .

المرحلة الثالثة:مرحلة التجلي.

و هي المرحلة التي تتحقق فيها بالفعل التحولات الاقتصادية و الاجتماعية، فينتقل المجتمع من مجتمع ريفي يعتمد على الزراعة كطريقة في الحياة، إلى مجتمع صناعي حضري. . [3]

عرفت الرواية البوليسية في الغرب عدة أطوار و لكنها في مجمل هذه الأطوار كانت تفصح عن كشف و فضح الحياة الرأسمالية بمتناقضاتها المختلفة، وإن كانت هذه الرواية في بداية تطورها توخت حل أزمة المجتمع البرجوازي الرأسمالي في شكل حلقة مغلقة كما ذهب إلى ذلك أحد النقاد الفرنسيين في قوله « وتبدو الشخصية الأرستقراطية في الديكور الذي تتبناه الرواية البولسية، سيما الإطار المكاني الضيق الذي تفترضه نظرية بناء هذا الجنس من قصور فخمة حضرية، وقصور ريفية صغيرة أو شخصيات ذات رتب اجتماعية

---

(1) محمد علي محمد، أصول الاجتماع السياسي، الجزء الثالث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1987ن ص 103.

(2) المرجع السابق. ص 103.

(3) المرجع السابق . ص104.

أرستقراطية رفيعة (سفير كونتاس، أمير). ويتجلى من خلال أحداث الرواية، انحراف هذه الطبقة البرجوازية الرأسمالية (غش، تزوير، ابتزاز . .)، ولكن فضح هذا الانحراف، لا يظهر في الأدب البوليسي الكلاسيكي، إلا من خلال الإطار الأخلاقي الذي حددته هذه الطبقة لنفسها، وكأنه انحراف مشروع يخصها وحدها. و لذلك تبدو صورة أرسان لوبان. . ARSENE (LUPIN) رمزا طبقيا، يعكس بطولة خيالية شبيهة ببطولة (دون كيشوت) حين يحارب خيالا طبقيا وهميا، سرعان ما يسقط في أتونه. [1]

وتبدو علاقة التشابه كبيرة بين الفروسية كبطولة رعوية، ومفهوم البولسة كبطولة مدنية، وهناك ما يبرر إجراء مقارنة بين الصنفين:

تميز أدب الفروسية بطابعه المثالي في الوصف، على نحو ما اتسم به فن الملاحم في العصور الوسطى من قبل: « فالبطل في القصة مثل الفارس الكامل، يعيش في عالم بعيد عن الحقيقة، حيث تحميه قوانين غيبية ". [2] فهو يحارب مخلوقات وحشية، وعملاقة، "ولا يربط بين الأحداث سوى شخصية البطل التي تنتقل من نصر إلى نصر" [3]

إن المؤثرات المباشرة و غير المباشرة في الأدب البوليسي في المجتمع الغربي تكمن في الموروث الثقافي بالمعنى الواسع للكلمة، أي « معتقدات الناس، ومواقفهم واتجاهاتهم، وقيمهم وعاداتهم وأنماط سلوكهم، وغير ذلك من أساسيات ومقومات الثقافة. »[4] ولا يمكن بأي حال من الأحوال، فصل هذا الجانب الحيوي في ظهور هذا الجنس الأدبي و تطوره، وهذه المثالية حاضرة كصفة ملازمة لبطل الرواية البوليسية، إلا أن الفارق بين بطل الأدب الفروسي، وبطل الأدب البوليسي يكمن في نوعية و جنس المخلوقات التي يصارعها كل منهما؛ فبينما يصارع البطل في القصص الفروسي مخلوقات وهمية وعملاقة، تحميه قوانين غيبية، يصارع البطل في الرواية البوليسية مخلوقات وحشية لكنها من جنس الآدمي (عصاة، مجرمون شواذ، مرضى. . إلخ)، تحميه قوانين شرعية وضعية وهو يعيش حياة واقعية تحكمها روابط عقلية محضة. و الوفاء بالنسبة

---

(1) *YVES DI-MANNO. Roman policier et société. Europe. N°571-572 Paris. 1976. P. 119.*

(2) *غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ، 1987 ص502.*

(3) *المرجع السابق، ص. 502.*

(4) *د. عبد الله عبد الدائم، في سبيل ثقافة عربية ذاتية، دار الآداب، بيروت، 1983 ص07.*

للبطل في أدب الفروسية غاية في حد ذاتها، وفي سبيل هذا المبدأ تهون كل الصعاب، ويلاحظ « أن هذا الأدب تأثر في جانبه العاطفي بالفلسفة الأفلاطونية، كما تأثر بالنزعة الفروسية عند العرب. . »[1]

إن الحب الخالص مبدأ شريف « ولا بد لصاحبه أن ينتصر على ما يقوم في سبيله من عقبات، ولكن المحب عليه أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع لأمر حبيبته و لو كان في هذا الخضوع هلاكه. »[2]

إن هذا التسامي بالعاطفة في أدب الفروسية حوله إلى أدب « كان في مجمله متصنعا، بعيدا عن الواقع في عالم من المثل »[3] ولذلك وقف (سر فنتيس) من أدب الفروسية موقف الناقد الساخر في قصته "**دون كيوخته**"، ويفصح الدكتور غنيمي هلال عن هذه السخرية بقوله: « وقد سخر –سر فنتيس– من أدب الفروسية، وما فيه من تصنع و زيف، وأنه بمثاليته يبعد كثيرا عن الواقع على حسب ما يعرفه الناس، فيفسد العقول بخلطه بين عالم الغيب، وعالم الواقع. »[4]

و البطولة في البولسة الأدبية تتسم بالمثالية في تركيزها على تفوق –المحقق– على المجرم، مهما بلغت درجة ذكائه، وحيله، كما أن البطل يتميز بالنزاهة، و الشجاعة و الإخلاص في الدفاع عن الحق، ومحاربة الشر، ولو كان ثمن ذلك حياته، وتختلف في ذلك عن البطولة في الأدب الفروسي في جانب التسامي بالعاطفة، و التركيز على الحب فالبطل في الرواية البوليسية لا يعنيه أمر الحب، ولا يمثل هاجس العاطفة في الأدب البوليسي موضوعا يستحق التركيز.

وتتضح علاقة التشابه بين الفروسية كبطولة رعوية، ومفهوم البولسة كبطولة مدنية، في كون الصراع الذي يخوضه البطل في الجنسين الأدبيين صراعا وهميا، يتمثل في كفاح الفارس ضد الوحش، والعمالقة، وصراع المحقق ضد المجرمين و العصاة وهو كفاح وصراع المنتصر دائما، وتأتي بعد ذلك النهاية المكررة دائما من ظفر البطل بحبيبته، وتغلبه على جميع الصعوبات. . »[5] ، وتمكن المحقق

---

(1) المرجع السابق، ص. 502.
(2) المرجع السابق، ص. 502.
(3) المرجع السابق، ص. 502.
(4) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص. 502.
(5) المرجع السابق، ص. 503 .

من القبض على المجرم و تقديمه للعدالة.

ولذلك قلد سرفِنتيس تقليدا ساخرا البطولة الفروسية حيث « نقل الحوادث من الناحية المثالية إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم، وتقدم كثيرا في التحليل النفسي لشخصيته، فجعل منها نموذجا بشريا. . »[1]

ويستخلص من نظرة (ايف دي مانو) المعروضة سابقا أن البطل الخيالي المتكرر في الرواية البوليسية ليس إلا أداة طيعة يستخدمها الكاتب لتمثيل الشخصية القانونية بعيدا عن رجل البوليس الذي يشك في نزاهته في الدفاع عن مصالح الطبقة الأرستقراطية وهو تقليد ساخر يعكس خبث هذه الطبقة، ومرضها الاجتماعي « إن ظاهرة الاعتماد على محقق سري حر Détective privé تعكس الوجه الخفي لمقصد البرجوازية المتمثل في عرض قضاياها السرية على هذه الطبقة نفسها لمعالجة فضائحها في إطار سري مغلق، وبوسائل دفاعية ذاتية (SELF DEFENSE) بعيدا عن الأضواء، وما يمكن أن تكتشفه من جوانب دنيئة متناقضة في حياة هذه الفئة من المجتمع. »[2]

وقد مثل هذا التيار صفوة من الكتاب البارزين، بمستويات متفاوتة، نذكر منهم- على سبيل المثال لا الحصر – موريس لوبلان MAURICE LEBLANC (1864-1926)، و جاستون لورو LEROUX GASTON (1859-1930) و أجاتا كريستي A.CHRISTIE (1891-1976).

إن القصة البولسية لدى هؤلاء الكتاب تتضمن في أغلبها صورا من الحياة اليومية لكل الفئات و الشرائح الاجتماعية، إلا أن البطل فيها لا ينظر إلى عمق الحياة، و صراع أفرادها، ولا يهمه منها سوى حل اللغز المطروح بكيفية رياضية، بعيدا عن القيم الاجتماعية، و ما تمثل من خير أو شر.

و يظهر أن الرواية البوليسية قد حافظت على بعض الثوابت الفنية على الرغم من التطور الكبير الذي عرفته هي وما تفرع عنها من أنواع أدبية عددها الناقد المصري محمود قاسم في قوله :" و الطريف أن الرواية البوليسية بحبكتها و نواميسها، قد أصبحت نوعا أدبيا أُماً (من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس، ثم رواية الخيال العلمي، ورواية الخيال السياسي، و أيضا رواية الفانتازية ، و رواية التخويف، وما

---

(1) المرجع السابق، ص. 503.

(2) YVES- DI- MANNO. ROMAN POLICIER ET SOCIETE. OP. GIT. P. 120

إلى ذلك من الأسماء أو تحت الأقسام التي تفرعت عن النوع الأساسي. " [1]

و أما الثوابت التي فرضتها نظرية هذا الجنس فتتمثل في أن أغلب شخصيات الرواية البوليسية« إما ضحايا أو مشبوهون . . أما القتلة و المقتولون فهم شخصيات ثانوية. يختفي القتيل في الفصول الأولى . . ويبقى القاتل وراء الستار لا ينكشف أمره إلا في الصفحة الأخيرة . . ولذا فإن هذه الروايات مليئة بالقتامة و لا يوجد منفذ منها إلى موقف إنساني فكه، ولذلك فالعواطف دائما مشبوهة و موضع ريبة، و تعيش الشخصيات متوترة الأعصاب تنتظر حدوث الموت في أية لحظة، لها و للقريبين منها . »[2]

ويلاحظ الناقد محمود قاسم في هذا السياق أن أغلب كتاب هذه الروايات اهتموا بالمعاصرة على حساب التاريخ، وكانت الجريمة هي نتاج العصر بإيقاعها المجنون المليء بالغموض والدم، على سبيل المثال، فإن الروايات التاريخية التي كتبتها أجاتا كريستي عن مصر الفراعنة و بابل العراق كانت الحبكة البوليسية فيها أضعف، نتيجة الاهتمام بإبراز النواحي التاريخية على الحس البوليسي. [3]

و يستخلص من تتبع اتجاهات هذه المضامين أن الرواية البوليسية بعد أن كانت حكرا على طبقة النبلاء و البرجوازيين الرأسماليين في بريطانيا، اتسع نطاقها و اتخذت شكلا جديدا مغايرا ظهرت بواكيره في الولايات المتحدة الأمريكية و كان ذلك شاهدا على التحولات الجذرية التي عرفتها الولايات المتحدة في الثلاثينيات من القرن العشرين أحدثت تغييرات بارزة على المستوى الاجتماعي والثقافي و الاقتصادي و السياسي تجلت أهم مظاهرها، وبدا واضحا أن كتاب هذه القارة من العالم قد تخلوا نهائيا عن جو القلق الذي كان يطبع كتاباتهم، واتجهوا نحو تبني غضب الشارع أو بالأحرى صحوته . . إنه التزام – من نوع جديد – بقضايا المجتمع ، وبذلك يدخل عالم الرواية البوليسية عهدا جديدا، يقول عنه الناقد – إيف –أنه عهد تميزت كتاباته ببعض الخصائص، وقد عرفت طريق النشر و الاتصال بالجماهير بفضل قناة الصحافة والمجلات. جلبت مجلة القناع الأسود– BLACK MASK – حولها جيلا جديدا من الكتاب، تخلوا بصورة مفاجئة عن

---

(1) *رواية التجسس و الصراع العربي الإسرائيلي ص 20.*

(2) *المرجع السابق، ص. 21.*

(3) *المرجع السابق ص 21 . (*) من بين هذه الروايات، رواية :جريمة في وادي النيل، ورواية للكاتبة تجري أحداثها في العراق، عنوانها:*

Meurtre en Mésopotamie- Traduit par : Louis positif, Librairie champs-Elysée, Paris, 1967.

تقاليد الكتابات البوليسية الكلاسيكية، وتبنوا طريقة واقعية تعتمد المباشرة في رسم تحركات و تطورات المجتمع الأمريكي المعاصر بعيدا عن التهويمات الخيالية الإنجليزية، وقد شمل هذا الجيل الجديد ديشل هاميت DASHEILL HAMMETT (1894-1961) و ريموند شندر RAYMOND CHANDLER – وهوراس ماك كوي MC COY HORACE وابتدعوا شخصية بطولية تختلف جوهريا في مميزاتها عن شخصية البطل الكلاسيكي، إنها شخصية – **المخبر السري**– الذي يتولى البحث في القضايا، وتكون تدخلاته غير رسمية، إنه يعمل على هامش القانون القائم بطرق خاصة، ويبقى جوهر وجوده في شبكة العلاقات قائما على البحث عن الحقيقة وكشفها عارية حتى و لو تطلب ذلك التضحية ببعض القيم الاجتماعية و الأخلاقية. [1]

البولسة الأدبية و المجتمع العربي

استطاعت الرواية البوليسية أن تلعب دورا كبيرا في بث الإيديولوجية اللبرالية في أوروبا والولايات المتحدة «باعتبارها أكثر القنوات شعبية، إذ تمكنت من تحويل المغامرة و اللغز والحلم إلى أدوات تزين ثياب البوليس، وتحويله إلى شخصية نافذة و مؤثرة. »[2] وقد ساعد على ذلك عوامل كثيرة، كالتطور الصناعي ، واتساع المدينة و تعقد الحياة فيها، ونمو الاقتصاد، وتطور العلم و التكنولوجيا، ورسوخ الديمقراطية و حرية الفكر.

أما في بلادنا العربية فالأمر غير ذلك « فالقصة البوليسية التي ترجمت منذ زمن، وصدرت ضمن طبعات شعبية بقيت خارج قدرة الإبداع العربي على إنتاجها. »[3] فقد ترجم طانيوس عبده ستمائة قصة و إلياس فياض 25 مسرحية و أبو خليل القباني 60 مسرحية. [4] وقد عاب الدكتور أنور الجندي على هذه الترجمة تجاهلها موقفنا التاريخي، وقيمنا الأساسية و ذاتيتنا كأمة عربية. [5]

كان من المفروض أن تلعب الترجمة دورا إيجابيا في نقل الأعمال الأدبية الكبرى إلى الأدب العربي لخدمته و تقويته لكنها انحرفت في ظل الضغوط الغربية

---

[1]-Roman policier et Société, OP. , CIT. , P. 122 .

[2] إلياس الخوري ، الذاكرة المفقودة، مرجع سابق، ص. 350.

[3] المرجع السابق، ص. 350.

[4] أنور الجندي، خصائص الأدب العرب، مرجع سابق، ي ص 255.

[5] المرجع السابق، ص. 255.

وسيطرة الاستعمار و النفوذ الثقافي لفرنسا و بريطانيا. ولعل هذا هو السر في تحول الترجمة عن أهدافها الأساسية إلى التسلية و إرضاء رغبات القراء. [1]

ويذكر الدكتور أنور الجندي أن يوسف أسعد داغر قد أحصى عشرة آلاف قصة ترجمت حتى أوائل الحرب العالمية الثانية 1939 وقد ترجم أغلب هذه القصص من الفرنسية. [2]

إن الأدب العربي لم يكن قادرا على أن يفرض ذاتيته و منهجه على حركة الترجمة الحديثة، فقد جاءت من خلال مرحلة استعمار له سيطرة فكرية، وله أداة من أدوات الغزو الثقافي التي تحاول أن تفرض الفكر الغربي في كل مجال. [3] ولذلك كان دور الترجمة في صناعة الرواية الكولونيالية خطيرا جدا، ومن هنا كانت أهداف الغزو الاستعماري الثقافي الوافد أن انقض على مقومات الأمة عن طريق مسح آدابها و فكرها وغزوها بمذاهب و فلسفات و نظريات مضطربة صاخبة بالإباحية حافلة بالإلحاد و المادية و الدهرية، ولم يكن ذلك مستطاعا إلا من خلال الترجمة، ويخلص أنور الجندي إلى الحقيقة التالية وهي أن هدف الترجمة لم يكن أمينا أو خالصا لإثراء الأدب العربي، ولكنه كان وسيلة إلى غزوه و تمييعه وتذويبه في بوتقة المادية و الإباحية و الوثنية، و إخراجه عن مقوماته، و فرض مقومات أخرى عليه، [4] و إلا كيف حجبت الأعمال الأجنبية الجادة البناءة من الآداب و الفنون و العلوم و الفكر، وفرضت علينا و ترجمت لنا ألوان تثير الغرائز وتدفع إلى الشبهات في مجال الدين والأخلاق . [5] ولذلك بقيت هذه المترجمات خارج اهتمام العربي لأنها كانت مرتبطة بالفكر الأوروبي الذي يستمد مقوماته من الآداب اليونانية و الإغريقية الوثنية، ومن هنا فإن قراء الترجمات في أدبنا لا يستطيعون أن يعرفوا موقفهم تماما. [6] ولذلك نراهم يصارعون هذا الأدب، ولم يتقبلوا منه إلا ما رأوه مناسبا لمزاجهم النفسي وأذواقهم، ذلك لأن الغربي حين ترجم ما اقتبس من الأدب العربي كان قويا و كان قادرا على الأخذ و الرفض. [7]

---

(1) المرجع السابق، ص. 254.
(2) المرجع السابق، ص. 254 . 255
(3) خصائص الأدب العربي، ص. 256.
(4) المرجع السابق، ص. 256.
(5) المرجع السابق، ص. 257.
(6) المرجع السابق، ص. 257.
(7) المرجع السابق، ص. 258.

مما سبق نستنتج أن الترجمة هدفت في أغلبها إلى نقل الأعمال القصصية و من بينها القصة البوليسية، كقصص أجاتا كريستي، كونون دويل و موريس لوبلان و غيرهم، إلا أنها بقيت خارج قدرة الإبداع العربي على إنتاجها فما أسباب غياب القدرة على الكتابة البوليسية؟ نتصور أسباب غياب هذه القدرة في العوامل الآتية:

الحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية:

نعيش اليوم تمزقا فكريا و أيديولوجيا خطيرا نتيجة تعدد مصادر ثقافتنا و فكرنا عن حقوق الإنسان، وعلاقاته الاجتماعية و السياسية و من بين مصادرنا التاريخ الاجتماعي و السياسي الحديث الذي بلور في الغرب أسسا و مبادئ ثابتة تحكم العلاقات بين الفرد و الدولة، قائمة على قدسية الحياة الشخصية و على احترام حرية الرأي و الضمير و العمل و التنظيم السياسي و حق الملكية والأمن لكل أفراد المجتمع، وسيطرة القانون، ورفض التمييز و العنف و العقوبات الجماعية. . [1]

وقد رفضت التيارات الثورية اليسارية هذا المصدر باعتباره إعلانا رأسماليا يصب في العقيدة الليبرالية التي تؤكد على حرية الفرد على حساب حرية الجماعة. وإلى جانب هذا المصدر المرفوض من قبل التيار الثوري اليساري هناك من غذى فكرنا بالتراث الاشتراكي العالمي والماركسي بشكل خاص، وقد ساد الاعتقاد لفترة طويلة لدى المنتمين إلى هذا التراث، بأن المسألة الحقيقية ليست إلا مسألة شكلية، وأن لا إصلاح بدون تغيير الأسس المادية لحياة الفرد و الجماعة معا. [2] على أن غاية اتباع هذا التيار لم تكن الإصلاح فقط، بل أراد أتباعه ترسيخ قاعدة تغيير اجتماعي جذري عن طريق تغيير الشروط المادية للإنتاج و العمل، وشروط الملكية و علاقات الإنتاج، ثم تغيير سلطة الدولة، وهناك مصدر ثالث لأفكارنا السياسية وهو التفكير الإسلامي الراديكالي، ويتلخص في التمسك بالإسلام الأصولي كمصدر أساسي للقيم التي تحرك سلوكنا الفردي و الجماعي و تسيره. [3] وينظم هذا التيار مع الحركة اليسارية حيث يعتبر قلب النظام القائم شرطا

---

(1) د. برهان غليون، السياسة و الأخلاق، مجلة الفكر العربي، العدد 22 أكتوبر 1989 طرابلس ص 150.

(2) المرجع السابق، ص. 150-151.

(3) المرجع السابق ص 151.

أساسيا لأي تحول جذري ، تكون الديموقراطية سلما يرتقى به إلى السلطة، ثم ينفصل عنه لتطبيق إيزوتوبيا "الجمهورية الفاضلة".

إن الواقع الأليم للمجتمع العربي يعكس التناقض الرهيب بين المجتمع السياسي الذي تعمقت عزلته الأيديولوجية و المجتمع المدني الذي حطم القهر لحمته و تضامنه[1] ، بعد أن بذر فيه الاستعمار الاستيطاني بذور النزاع، وانحلال علاقات القربى و التضامن الجماعي. وعلى الرغم من ذلك كله بقيت ثوابت اجتماعية و أخلاقية حالت دون ترسخ أدب بوليسي بالمواصفات الغربية في الأدب العربي.

مفهوم الجريمة : يتضح من النصوص الإسلامية أن درء الجريمة و منع العوامل الدافعة لها أهم من العقوبة في ذاتها ويظهر زيف الصورة التي ترتسم في أذهان البعض أن الإسلام مجرد سيف يهوي على أعناق الناس و أيديهم، و يتبين أن الشريعة الإسلامية نظام متكامل ترتبط مبادئه و أصوله السياسية و نظام الحكم فيه بنظامه الاقتصادي و نظامه الاجتماعي و هذان يرتبطان بقيم الأفراد و الجماعة الأخلاقية . [2]

وتبدو الشدة في ظاهر القوانين الإسلامية و إن كانت في الحقيقة رحمة بالفرد والجماعة، فالذي يوقن أنه إن قتل كان من حق أولياء دم القتيل أن يقتلوه يخشى هذا المصير المخيف. . فالقتل أنفى للقتل، و هكذا الأمر بالنسبة للسارق، و الزاني و القاذف. [3]

تتخذ الجريمة مفهوما مغايرا لمفهومها في المجتمع الغربي، لذلك لا تكون هاجسا مركزيا في التفكير الفردي أو الجماعي في الحياة الاجتماعية العربية الإسلامية، كما أن الجريمة لا يمكن أن تتخذ مطية للغنى، لأن الوازع الديني، يقلل إن لم نقل ينفي هذا التفكير و يبتره من أصله، لذلك لا يمكن قيام بولسة أدبية بالمواصفات الغربية.

---

(1) المرجع السابق ص 152.

(2) محمد المأمون الهصبيي، الجريمة في الشريعة الإسلامية دار الصديقية للنشر و التوزيع. الجزائر . 1989 ص 29.

(3) المرجع السابق ص 29-30.

- تأثير الاستعمار على السلوك الفردي و الجماعي للمواطن العربي:

من بين المشاكل المشتركة بالنسبة لجميع الدول العربية في القرن العشرين، ظاهرة الاستعمار الاستيطاني و النفوذ الثقافي، حيث شمل هذا الاستعمار كل أجزاء الوطن العربي وكان ذلك إثر فشل وضعف الإمبراطورية العثمانية، التي خلفت إرثا اجتماعيا و اقتصاديا متدهورا على أكثر من صعيد، ولذلك قامت حركة حديثة بدأت موضوعيا بثورة شبه الجزيرة العربية على الحكم العثماني عام 1916 وكان من نتائجها جامعة الدول العربية في (مارس 1945) . [1]

ولقد أثر الفكر (الكولونيالي) على سياسة العمران و التخطيط في المجتمعات المستعمرة، حيث إن العامل الاستعماري و المكانيزمات الاقتصادية التكنولوجية و الاجتماعية و السياسية كونت الإطار التاريخي و الأيديولوجي الذي نمت فيه المخططات و المشاريع الحضرية. [2] حيث نلاحظ انفجارا سكانيا رهيبا في المناطق الشمالية القريبة من المناطق الصناعية، ولئن كانت المدينة ناتجة عن انفجار حضاري صناعي، إثر الاختناق الذي سببه التطور الهائل في جميع الميادين في الغرب [3] ، فهي في الدول النامية قائمة حيث وجدت صناعات كانت تحول إلى أوروبا، أقيمت حولها شبكة المواصلات وتكاد ظاهرة تكدس السكان في الوطن العربي تمثل أزمة اجتماعية حادة، وإن كانت ظاهرة حضرية في المجتمعات الغربية لأنها تساعد على نمو الحس السياسي و تبلور مفهوم الأيديولوجية الاقتصادية. ولعل مرد هذه الأزمة يعود إلى حس الأنانية و حب الذات المختلفين في المجتمع الغربي و المجتمع العربي.

ومن بين الباحثين و النقاد العرب الذين استرعى اهتمامهم و فضولهم غياب جنس الرواية البوليسية في الأدب العربي، إلياس الخوري ، في ظل هاجس البحث عن المبررات الموضوعية لهذا الغياب، يخصص هذا الباحث ضمن مؤلفه -

---

[1] د. سيد عويس، الطريق إلى الوحدة العربية – وجهة نظر ثقافية اجتماعية فكرية- مجلة الفكر العرب، العدد: 23 ، طرابلس، 1981 ص 53.

- [2] MAAROUF NADIR, La relation ville compagne dans la théorie et la pratique, OPU. , ALGER 1982. P. 52.
- [3] Ibid. , P. 52.

الذاكرة المفقودة–[1] دراسة عنوانها:"عن البوليس والرواية البوليسية"، يتعرض فيها إلى طبيعة الحكم في الوطن العربي، وعلاقة السلطة بالشعب و جهاز البوليس، إلا أن وقفته عند الموضوع كانت قصيرة جدا، ولعل مرد ذلك إلى طبيعة و حجم الدراسة اللذين لم يسمحا بالعرض و التحليل و المناقشة و استخلاص النتائج دفعة واحدة.

أثار إلياس الخوري موضوع عقم السياسة و البنية السلطوية الهشة في الوطن العربي، و اعتبرها قضية مركزية في تبرير غياب الرواية البوليسية بالمواصفات الغربية في الأدب العربي.

ولقد استطاع المجتمع الغربي الرأسمالي أن يحقق فصلا شكليا بين السلطات مما أهله إلى تأسيس سلطة برجوازية على أساس هيمنة طبقة على المجتمع بأسره، عبر تفتيت هذا المجتمع في الأفراد، وتمكنت السلطة أن تحقق ضمن شبكة معقدة من الأجهزة الدولية، فأكدت السلطة الرأسمالية طابعها العقلاني، أو ادعت العقلانية في مواجهة الرغبات و الغرائز التي يجب قمعها، ومن ضمن هذه الصورة العامة تبرز صورة رجل البوليس. [2]

ويلاحظ أن إلياس الخوري أهمل في هذا الطرح عوامل أخرى تبدو جوهرية في قيام أدب بوليسي، قمين بهذه الصفة، الموروث الثقافي الشعبي، و المثل الاجتماعية و الأخلاقية العليا المؤثرة في سلوك المواطن العربي، حيث لا يزال يمارس التفكير الرعوي على الرغم من استيطانه للمدينة، واستخدامه لكثير من الآليات التكنولوجية الحديثة. ونجد تركيزا لوصف هذه الظاهرة، وتحليلها و التعليق عليها لدى الباحث «محي الدين محمد » حيث يرجع مصدر هذا التفكير الرعوي إلى الموروث الأدبي العالم، و النصوص الإسلامية، وهو عن ذلك يقول : "الأدب العربي أدب له جذور مخالفة لشكل حياتنا الحديثة، لأنه تعبير عن حضارة رعوية جافة، ظلت لمدة طويلة طراز حياة الأمة الوحيدة التي كان لها كيان نفسي في تلك الأيام . "[3] وهذه الأصول، لا يزال لها كيان، وحيوية، على مستوى شكل و مضمون الأدب العربي المعاصر، أي أن المفكر و الأديب لم يتحررا مطلقا من هذا الموروث الفكري الرعوي، وقد ترسخ هذا المفهوم في الأذهان و يصعب

---

(1) *إلياس الخوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1982.*

(2) *المرجع السابق، ص. 350.*

(3) *محي الدين محمد، ثورة على الفكر العربي المعاصر، ودراسات أخرى، المكتبة العصرية، صيدا، 1964 ص 17.*

استئصاله نتيجة ارتباطه بالنصوص الإسلامية حيث يرى محي الدين محمد أن الدين الإسلامي ذاته تعبير عن تلك الحضارة الرعوية، وتأكيد لها، بل إن صورة الفردوس تعكس إلى مدى بعيد مطالب الرعاة الذين لا يشاهدون سوى الرمل و الصخور، ويقتلهم الجفاف والعطش، ويقلقهم إلى حد العذاب انغلاق مجتمعهم من حيث الجنس و العلاقة بين الرجل والمرأة. [1]

ويجد الباحث مبررا لأرائه في التغيير الجذري الذي مس حضارتنا و أثر على سلوكنا الخارجي وممارساتنا اليومية، في الانتقال من حياة القبائل و القرى إلى حياة المدن، فحضارة المدينة تختلف جذريا عن حياة الواحات، كما تختلف حياة المجتمع الكبير عن حياة القبلية. فالمدينة في الغرب تطورت إلى مدينة أحسن و سوف تتطور إلى المدينة الأحسن، أما هنا فالواحة تنقلب إلى مدينة، بكل الفارق الجسيم بين الاثنين. [2] إن هذا التغيير الذي مس حياتنا أثر كثيرا على الجانب النفسي و المشاعر و الوعي و الفهم لدى الفرد العربي لذلك نراه اليوم يعيش قلق وجود، وقلق فهم. [3]

ونستخلص مما سبق، التعارض الكبير بين الجذور التاريخية القديمة لثقافتنا التي كانت في مجملها، تعبيرا عن واقع صحراوي (ومئات الشواهد في شعرنا و أمثلتنا و أحكامنا أثبتت ذلك) وبين حياتنا الجديدة التي تستمد من الغرب أكثر من وجه. [4]

إن ما ينبغي التركيز عليه في مجال دراستنا هذه، هو التعارض و التناقض بين واقعنا اليومي المعيشي والسلوكي، و أدبنا الذي لا يزال في أغلبه يسلك الطريق الكلاسيكي القديم، إن حياتنا تمشي وفكرنا واقف مكانه. [5]

إن هذا التعارض في الفكر ومصادر الثقافة، وممارسة الحياة اليومية المعاصرة، من شأنه أن يعطل ظهور أدب بوليسي بنفس المواصفات التي عرف بها في أوروبا، بَلْهَ تصور شخصية بوليسية حيث سمت الشرائع الغربية بهذه الشخصية، فجعلت منها « معبودة الجماهير »، فالبوليس هو الشرائع، وقد تجسدت في شخصية ملموسة، وعملت الإيديولوجية على تقديم صورة جديدة لأداة

---

(1) *الرجع السابق، ص. 17.*
(2) *المرجع السابق، ص. 17.*
(3) *المرجع السابق، ص. 18.*
(4) *ثورة على الفكر العربي المعاصر، ص. 18.*
(5) *المرجع السابق ، ص. 18.*

القمع، فهي أداة أخلاقية. و الشرطي الذكي هو « معبود الجماهير » الباحث عن الطمأنينة، وبذلك استطاعت أن تؤسس قاعدة لامتصاص العنف الاجتماعي و تحويله إلى قنوات نبيلة، العنف ضد الخارجين عن القانون، حيث يمثل رجل البوليس المواطن العادي و قد تزود بالوسامة و الذكاء و الحيلة. [1] وعن طريق المقارنة بين تأسيس السلطة على الهيمنة الطبقية العقلانية في الغرب، وقيام سلطة لا لون لها في الوطن العربي، تمكن الباحث إلياس الخوري من استخلاص النتيجة التالية : هكذا استطاعت القصة البوليسية أن تشكل إحدى أكثر القنوات شعبية لبث الإيديولوجية المسيطرة، وتحويل المغامرة و اللغز والحلم إلى أدوات تزين البوليس و تحوله إلى شخصية اجتماعية نافذة ومؤثرة. [2] بينما فشلت الحداثة العربية في استلهام النموذج الغربي، و اكتفت باستعارة الشكل في بناء جهاز دولتها البرجوازية حيث بنت في المحصلة جهازا خاصا بها، استقدمت النموذج، ولكنها صهرته أو انصهرت به، فقدمت بذلك صورتها الخاصة في بنية اجتماعية لا تتشابه مع البنية الاجتماعية الغربية الرأسمالية إلا في مظهرها الخارجي. [3]

إن الروايات البوليسية تعكس بصدق تطور الفكر الإنساني من عالم السحر و الأساطير والأشباح التي عملت على ترسيخ الفكرة الساذجة في الأذهان إلى عالم الآلة و التكنولوجية حيث تفرغ الإنسان لحل مشاكله اليومية انطلاقا من العلم و الفن على حد سواء بمنهجية و موضوعية، حيث تسود العقلانية في مواجهة الرغبات و الغرائز. إن تقدم العلم و التفكير ساعدا على وجود مخاطرات أخرى أكثر واقعية، تتصارع فيها قوى الخير و الشر في التعقيد و الحل، والعلم هو عماد القوتين معا، وذلك في القصص البوليسية التي أتت بعد قصص المخاطرات القديمة فيما تثير من قلق وضيق، وبما تخلق من ألغاز في الأشياء العادية اليومية، فقد يكمن الموت فيما يتخيله الضحية قلما وهو خنجر صغير، أو حبلا وهو ثعبان. في هذا تنشر حوادث القصة البوليسية نوعا من الغموض السحري، يهيج التفكير وينتظر الحل الأكيد، إذ إن القارئ على ثقة بأن هذه الألغاز واقعية إنسانية وأن شريرا ابتدعها، و سيهتدي إلى حلها إنسان خير أقدر منه، يغلبه فيها على أمره، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجاني في القصة البوليسية، وهي

---

(1) إلياس الخوري. الذاكرة المفقودة. ص 351.
(2) المرجع السابق، ص. 351.
(3) المرجع السابق. ص. 351.

القصة التي قامت على أنقاض قصص المخاطرات القديمة و عجائبها، و مشكلاتها إنسانية تتفق وما انتهى إليه العصر الحديث في مفهوم القصة بعامة، وهو أنها تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة، تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع و بلد خاصين، وتتكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها و يجلوها، و تؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة و تتأثر بها، و لكن التحليل النفسي ضئيل في القصص البوليسية، وغالبا لا وجود له، فهي تعتمد على الأحداث، ولذا كانت من هذا الجانب أقل في المرتبة الفنية، ومنزلتها الأدبية –لهذا السبب –أقل كثيرا من أجناس القصة الحديثة الأخرى. [1]

***

[1] غنيمي هلال، *النقد الأدبي الحديث*، ص. 522-523.

الفصل الثاني

الحس البوليسي في الرواية العربية:

دراسة تطبيقية لرواية

(الشيء الآخر) **لغسان كنفاني.**

دراسة تطبيقية لرواية "الشيء الآخر" لغسان كنفاني(*):

نشرت هذه الرواية([1]) لأول مرة في مجلة "الأسبوعية" في بيروت، عبر تسع حلقات متتالية، وذلك ابتداء من يوم الجمعة 25 حزيران 1966 تحت عنوان "**من قتل ليلى الحايك ؟.** "[2] ولم يتم نشرها كاملة في كتاب مستقل إلا سنة 1980 من قبل مؤسسة الأبحاث العربية، وقد خص الناشر هذه الرواية بمقدمة

- ***غسان كنفني (1936–1972)*** *كاتب سياسي، يمثل نموذجا خاصا في الالتزام بقضية الشعب الفلسطيني، روائي وقاص وناقد، أبدع في كتاباته، كما أبدع في حياته ونضاله، اشتغل بالتدريس والصحافة في عدد من الدول العربية، استشهد في الثامن من يوليو 1972.*
- ***الشيء الآخر:*** *رواية من نسيج قصصي غير مألوف في أعمال كنفاني، الذي تخصص في الرواية السياسية، ذات الموضوع الواحد:"قضية تحرير فلسطين"، كرواية (أم سعد 1969)، ورواية (رجال في الشمس 1963)، ورواية (ما تبقى لكم 1966)، وغيرها من القصص والروايات والمسرحيات. لكن رواية (الشيء الآخر تشبه العمل البوليسي، حيث تحول الحبكة القصصية إلى لحظات من التوتر لمعرفة القاتل، ومعرفة الظروف المحيطة بالجريمة التي أودت بليلى الحايك.*

(1) – غسان كنفاني، الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك ؟)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980.

(2) – المصدر السابق، مقدمة الناشر، ص. 3.

قيمة اشتملت على ذكر جانب من حياة الأديب كنفاني السياسية والفكرية والأدبية، كما تضمنت مسردا لأهم مؤلفاته، ثم تعرضت إلى نقد الرواية بشكل مركز وهادف. ويبدو أن الرواية جلبت اهتمام بعض السينمائيين، حيث حولها المخرج والناقد السينمائي سمير نصري إلى مشاهد ولقطات نفذها مجموعة من الممثلين البارزين، كما قام زهير سعادة بتحويلها إلى صور فوتوغرافية ترافق النص.

تقدم رواية "الشيء الآخر" أحداث جريمة قتل وقعت في ظروف جد غامضة، شكلت خيوطها من قبل العدالة بواسطة الدلائل المثبتة في محاضر التحقيق. يعيد صياغتها البطل في شكل رسالة يوجهها إلى زوجته، بعد صدور حكم الإعدام ضده، يحاول من خلالها إعادة رسم الأحداث بعد وقوعها من ذاكرة يمثل فيها مركز التحولات، ولا تكون الأحداث الأخرى سوى مواقف عرضية تؤثر في زمنه السيكولوجي الفردي. وتوجه مسار القصة إلى نهاية مفتوحة يتطلع الكاتب من خلالها إلى إعادة النظر في بعض القضايا الإنسانية التي ظلت بعيدة عن كل طرح في الدراسات الإنسانية المتفتحة والجادة في آن واحد.

ينطلق الروائي من حادثة القتل الغامضة للتصدي لمحاكمة القضايا الكبرى التي تعترض الحياة الإنسانية كالحب، الزواج، العدالة، الخيانة، وهو في محاكمته يلجأ إلى إعادة كتابة الواقع من زاوية رؤية المتهم"الضحية"ليظهر لنا من خلال هذه الرؤية مجموعات الاستحالات التي تقف في وجه الإنسان.

"إنها محاولة لطرح قضايا الحياة من منطلقات العجز الإنساني عن كشف حقيقة الأشياء ومن منطلق الضحية التي لا تحاول الدفاع عن نفسها لأنها تعلم استحالة الدفاع. "[1]

التشكيل الفني للرواية والإسقاط الثقافي:

قبل أن يعرض الروائي أحداث قصته أراد أن يؤكد أن "الضحية"بريئة، وأن براءتها لا تحتاج إلى برهان يقيمه العقل الإنساني بواسطة عرض الأسباب وتحليلها ومقارنة الأحداث حسب الوقائع في مقدمة نشعر وكأنها خارج الأحداث فنيا.

أما على صعيد التشكيل الفني، فالملاحظ أن الصيغة الوحيدة المستخدمة في سياق الرواية هي صيغة المتكلم المفرد حيث تجري الأحداث كلها على لسان

---

[1] – *الرواية. ص. 4.*

البطل، وإن تخللتها بعض الحوارات فهي قصيرة، لا تحتل إلا حيزا ضيقا.

يحاول البطل عبر هذا الشريط إثارة قضايا إنسانية معقدة تتشكل ضمن العناصر الأساسية التالية :

أولا:إشكالية التناقض بين مفهوم الخيانة في فلسفة البطل ومفهومها لدى المجتمع والعدالة.

ثانيا:عجز العدالة بقوانينها الوضعية الصّلبة عن معالجة القضايا الإنسانية.

ثالثا:عجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه أمام المستحيلات.

تلتقي هذه العناصر الثلاثة في "الشيء الآخر"لتجعل المتهم المحامي البارع والخطيب المفوه إنسانا أخرس، يعجز عن الدفاع عن نفسه في قضية قضائية تلعب الصدفة فيها الدور الرئيسي.

ومن أجل إعطاء العقدة صبغة تتناسب والقضية المطروحة يلجأ الكاتب إلى الطابع البوليسي الذي يعطي للرواية أبعادا سيكولوجية مثيرة. "إنها ليست مجرد رواية بوليسية تنتهي إلى تمجيد البوليس أو الاعتراف بذكائه، وليست مجرد رواية عن عالم الجريمة كي تكتفي بالكشف عن الحيلة الإنسانية في أكثر المواقف صعوبة ومأساوية. "[1] إنها محاولة للبحث عن سر العجز الإنساني في تفسير بعض القضايا الكبرى كالحب والعدالة والخيانة .

ومن أجل عرض هذه الأشياء جملة واحدة يلجأ الروائي إلى أسلوب التشويق البوليسي للتعبير عن القلق الذي يعانيه، والحيرة التي تلفه، ويعانق بذلك أسلوبا فنيا جديدا حيث تمحي المسافة بين العقل والغريزة لتتوقف الأنفاس حينا أمام مشاهد الجنس، وحينا آخر قبل إعلان الحكم على المتهم. ويدخل كنفاني بهذا العمل الروائي عالم الجريمة والجنس، والخوف ليقدم قضية غامضة يتصارع فيها المعقول باللامعقول، دون أن يتولد عن هذا الصراع حلّ واضح أو حكم يمجد أحد الطرفين.

"شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك، شيء لم يعرفه القانون، ولا يريد أن يعرفه. شيء موجود فينا، فيك أنت، في أنا، في زوجها، وفي كل شيء أحاط بنا جميعا منذ مولدنا.

---

[1] – *الرواية. ص . ص. 4. 3.*

نعم– أنا جزء من الجريمة، وأنت كذلك. ولكن الذي نفذ الجريمة هو وحش غامض ما زال –وسيظل–طليقا"[1] .

وتعود الصدفة من جديد لتغطي الجوانب الغامضة من العقدة . فجأة التزم المحامي(الضحية)الصمت. وقرر أن يترك الفرصة للصدفة التي يعتبرها قوة موجهة ومؤثرا إيجابيا في سلك الحياة. فهل يحق لنا أن نعتبر هذا الموقف موقفا انهزاميا للكاتب، يحاول أن يجسده عبر هذه التأملات الفلسفية لتفكيك عقدة الجريمة ولغزها الغامض؟أم أن كنفاني يبحث في أصول النزعة الإنسانية وما يكتنفها من مواقف تبقى أبد الدهر غامضة. ويبقى الإنسان متطلعا إلى محاولة الكشف عن هذا السر الذي يلف الحياة، والفراغ الذي يقلقه ويتهدده من يوم لآخر. إنه صوت كنفاني جديد لم نألفه في كتاباته السابقة.

والعنصر الثاني في الرواية يطرح جانبا حيويا يتمثل في عجز العدالة بقوانينها الصارمة عن معالجة القضايا الإنسانية الكبرى، وهذا التقسيم شكلي في أساسه يتطلبه منهج البحث، وإن كانت العناصر الثلاثة لا تنفصل في واقع الأمر عن بعضها البعض نظرا للفكر الشمولي الذي يميز عمل الروائي.

ولعل ما ينفرد به هذا العنصر هو كشفه لسلبيات العدالة، واهتمام القانون بالشكل دون الجوهر، "إن الجريمة سلوك ذاتي، وإذا كانت العدالة تتميز، كما نقول، بأنها غير ذاتية فلماذا تلجأ إلى الانتقام الذي هو قيمة ذاتية؟هل العدالة إجراء انتقامي؟نحن نقول :لا. ولكن إذا قتلنا رجلا باسم العدالة لأنه قتل رجلا باسم السلوك الشخصي فما الذي نكون قد فعلناه غير الانتقام، والانتقام بمقاييس شخصية أيضا. "[2]

امتزج أسلوب الحكمة والتبصر والتحليل بأسلوب السخرية والفكاهة حيث ترد في ثنايا السرد صور لمحام يرافع في قضية يجهل كنهها. "رفع المحامي أوراقه ببطء متعمد(هكذا)فيما خيم صمت ثقيل، وقد حدق إلي وهو يرفع الصفحة الأولى لفترة طويلة، كأنه يرجوني هذه المرة أن أتمسك بصمتي إلى الأبد. "[3]

ويبدو العمل من هذه الزاوية لغزا بوليسيا يتعلق بالبحث عن منفّذ جريمة يظل مجهولا. ولأنها رواية بوليسية دون أن تقبل لعبة الرواية البوليسية، فإن

---

(1) – الرواية . ص. 13.
(2) – الرواية. ص. 90.
(3) – الرواية. ص. 93.

"الشيء الآخر" تقدم نفسها بوصفها رواية مواقف وتأملات، رواية أفكار أكثر مما هي عليه رواية حالات . [1]

بعد هذه الإطلالة البانورامية يستحسن عرض العناصر الأساسية التي شكلت الرواية في محاولة لتحليلها ومناقشتها لتتضح فلسفة الكاتب ويسهل بعدها مقارنة هذا العمل المتميز في روايات"كنفاني"بأعمال روائية أخرى للوقوف على الحس البوليسي الذي يطبع هذا العمل الأدبي.

يتمثل العنصر الأول في إشكالية طرح فلسفة الخيانة من زاويتين–زاوية البطل وما يسوقه من تبريرات في محاولة لتكسير المفهوم الاجتماعي، وزاوية العدالة وما تمثله من قيم اجتماعية هشة في زعم البطل. لأنها تبقى غريبة عن عالم القضايا الإنسانية الكبرى.

ويبدو طرح هذه الإشكالية عبر مجموعة من المشاهد والمواقف يكشف الكاتب من خلالها ظروف التعارف بين المتهم والضحية(ليلى الحايك)وما لعبته الصدفة من أدوار أساسية في لقائهما، ثم تطور هذا التعارف إلى علاقة، وكيف تحولت هذه العلاقة إلى "شيء آخر". وأخيرا الجريمة الغامضة.

يحاول الروائي بحث حقيقة الخيانة عبر تأملات فلسفية، مسقطا بعض المفاهيم الذاتية على مفهوم الخيانة في محاولة لتفسير وتبرير ما يربط شخصيته بليلى الحايك، زاعما أن هذا الربط ما هو في واقع الأمر إلا حافز لتعميق الحب الزوجي، والخروج عن الرتابة اليومية التي تنذر بسقوط العلاقة الزوجية المقدسة، إن كانت هذه العلاقة قائمة على الجنس وحده. وفي هذا السياق يتساءل الروائي على لسان البطل عن إمكانية الوصول إلى هذه القناعة من قبل العدالة "كيف يمكن للقانون أن يفهم ذلك؟كيف يمكن له أن يعرف بأن الحب الإنساني لا يعني الانفراد؟كيف يمكن له أن يدرك أن ما فعلته ليلى لم يكن في الواقع إلا دفاعا عن أنوثتها أمام الرجل الذي تحب حقا. "[2]

ولا يفصل الروائي في واقع الأمر بين الخيانة الزوجية، والجريمة وتعامل العدالة مع بطله، فهو يرى أن العلاقة بين الأطراف الثلاثة هي الكفيلة بتصور موضوعي للقضية المطروحة"إن أية حادثة–حتى لو كانت جريمة قتل بشعة–إنما هي حلقة واحدة في القصة وربما كان أكبر خطأ يرتكبه القانون هو أنه يحاول

---

(1) –الرواية، مقدمة الناشر. ص. 4

(2) – الرواية . ص. 42.

تشريحها منفصلة قدر الإمكان عن كل شيء آخر. وعندها لا يستطيع أن يكتشف فيها أكثر مما يستطيع المخبري أن يكتشف من قطعة الجلد، إنسانا.

صحيح أن القانون يظل مهتما في البحث عن الأسباب والقرائن، ولكن اهتمامه هذا يكسب قيمته فقط حين تكون هذه الأسباب والقرائن قريبة بصورة مباشرة للجريمة. إن الجريمة بالنسبة للقضاء هي قصة مسطحة، فيما هي بالحقيقة قصة ذات ثلاثة أبعاد، مثل كل شيء في الحياة. "[1]

وتأخذ الصدفة بعدا فلسفيا وقيمة اجتماعية عند بطل الرواية، "فهي قيمة واقعية في حياتنا، كالقانون والعدالة والجريمة، وقد جاءت تلك المصادفة لتعطي ليلى فرصة لإثبات أنوثة مسلوبة هي سلاحها الوحيد في أعماقها أمام زوجها، وجاءت لتعطيني دون أن أقصد تجديدا لعلاقتي بزوجتي.

ولكنها فوق ذلك كله جاءت لتلبي حاجة دفينة هي حاجة الرجل إلى المرأة وحاجة المرأة إلى الرجل في لحظة تقع خارج فتور العدالة والواجب.

ورغم ذلك فهذا الشيء لا يمكن تفسيره بمعادلة حسابية باردة، وأنا أدفع الآن ثمنا عادلا لهذه المصادفة غير المعترف بها. "[2]

ويلاحظ أن هذا المفهوم لطبيعة العلاقة التي تربط المحامي صلاح بليلى الحايك يتردد صداه على طول الرواية ويتخلل هذا السرد وصف مشاهد من ذاكرة تنضح بشبقية جنسية مثيرة "فحولتها أصابعي إلى نمرة، وأوقدت قبلي خزان النبيذ في أعماقها فالتهبت، وقد تم الأمر بلا طقوس، على ذلك المقعد الطويل في غرفة الجلوس، وحين طحنتها اللذة ألقت برأسها إلى الوراء وتصورتها لوهلة، جثة. وبدا لي ذلك التصور دون ضمير، فقد كان ذلك منذ الآن هو الطريق الوحيد للخروج من حياتها دون أن أفقدها ودون أن أفقد ديما."[3]

ويبقى القانون المسيّر للصدفة فوق قدراتنا جميعا، ووراء منطقتا، لذلك ارتضى بطل القصة بالدفاع عن نفسه بالصمت، وهي مفارقة غريبة. "أن يصمت الرجل حين يكون مصيره معلقا بتفسير موقعه من الأحداث .

إذن لماذا التزمت الصمت طوال الوقت؟ما الذي ربط لسانك؟لماذا لم تدافع

---

(1) *الرواية . ص ص. 28. 27.*

(2) *– الرواية، ص. 44.*

(3) *– الرواية، ص. 41*

عن حياتك أنت الذي خلصت حياة الكثيرين من حبل المشنقة. "[1]

ويبقى تحديد المجرم مستحيلا أمام هذا الصمت، إلا أن البطل يتصوره في عالم القيم المعقدة المتناقضة، إنه الشيء الآخر.

وتنتهي القصة باستخلاص حقيقة عجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه، حيث تلعب الصدفة دورا مؤثرا في توجيه مصيره، لذلك يتوجب على العالم أن يعيد قراءة وصياغة المفاهيم القائمة على محاكمة المجرم بقوانين باردة، والبحث عن جذور الجريمة وخفاياها، وربطها بالقيم الإنسانية العظمى.

إنه طرح فلسفي، تأملي، يلبس الشكل البوليسي في الرواية الكنفانية، دون أن يسقط في لعبتها، فقد حاول الروائي في هذه التجربة أن يلمس عالم الجريمة دون الانصهار في النموذج البوليسي القائم على ضوابط صارمة، تسير في اتجاه واحد. إنها تنطلق من حادث يشبه اللغز، وتعود إليه لتشرحه، وتحلله، فالقصة البوليسية الكلاسيكية تأخذ من المشكل الرياضي، ومن التراجيديا الكلاسيكية، ومن مناهج تحليل النصوص سمات فنية على مستوى المضمون والشكل، يمكن تصورها على الشكل البيضاوي الآتي:

تتبنى القصة البوليسية في مضامينها الطابع العقلاني المحض، القائم على انتهاج التكلف والتصنع (Maniérisme)، فهي-إذن- ظاهرة فنية أدبية مخالفة تماما للظاهرة النفسية التي تتبناها الرواية الكنفانية.

إن أسلوب الرواية البوليسية يميل إلى العقلانية والتفكير ويهمل العناية بالشكل. ([2])والذين تعرضوا لمقارنة مضامين الرواية البوليسية بالآداب الكلاسيكية، ركزوا على الجانب الإنساني المفقود في القصة البوليسية. [3] وهنا تظهر المفارقة بين "الشيء الآخر" ومضامين الرواية البوليسية الكلاسيكية، فبينما تسعى الرواية الكنفانية إلى تأصيل الطابع الإنساني عن طريق البحث عن

---

[1] – الرواية، ص. 13.

[2]- François Rivière, La fiction policière ou le meurtre du roman policier, Op. Cit. , P. 16

[3]-François Rivière, La fiction policière, P. 17

صـياغة جديـدة لعلاقـة الإنسـان بـالقوانين الوضـعية (البـاردة)، تتطلـع الروايـة البوليسية في اتجاهها العام الغربي إلى التركيبة "الميكانيكية" للعلاقات، بعيدا عن النكهـة الإنسـانية، التـي تبقـى هـدف الروائـي الأصـيل، والفيلسـوف المتطلـع، والسياسي الطموح.

إن الرواية الكنفانية لا يمكنها أن تنحصر في ضوابط حددتها نظرية بناء الرواية البوليسية، وذلك راجع للبعد الإنساني الذي تتوخاه، وتطمح إليه من خلال الطرح الذي يهمل كثيرا من العناصر الحيوية في الرواية البوليسية، كالمباشرة في تحليل الأحداث، والاتجاه نحو إنسانية الحدث نحو الانفراج النهائي الذي يمجد البطل، ويطري أساليب البحث القائمة على كبح الحيل الإنسانية بشكل تجريدي عقلي محض.

ولكن هل يعني هذا أنها لم تستفد من بعض العناصر البوليسية؟إن هذا ما نطمح لإثباته في إثارة العناصر الموالية؛ وذلك بالإجابة على الطرح الآتي: ما هي العناصر البوليسية التي احتوتها هذه الرواية؟

العناصر البوليسية في رواية "الشيء الآخر":

كتب (فرانسوا ريفيار) مقالا هاما في مجلة (أوروب Europe) الفرنسية، خصصه للحديث عن "الخيال البوليسي أو موت الرواية La fiction policière ou le meurtre du roman" ([1]) أورد في مقدمته حكما خطيرا، مفاده "أن كل رواية، هي رواية بوليسية Tout roman était roman policier" ([2])، وتبدو خطورة هذه المقولة في الأبعاد التي يمكن أن ترمي إليها، وفيما يخصنا، يمكن أن نتصور هذه الأبعاد عبر اتجاهين بارزين:

اتجاه يريد تعظيم هذا الجنس الأدبي، لما يتسم به من ضوابط تحكم شكله ومضمونه، وتجعل من القواعد المفروضة عليه ضوابط تنظيرية، يمكن أن تكون مادة صالحة لتركيب أي نص روائي. [3]

اتجاه ثان، يريد موت هذا الجنس الأدبي، والدعوة إلى القضاء عليه نهائيا، لا لشيء سوى أن عناصر هذا الشكل التعبيري موجودة ، وحاضرة ضمن باقي

---

[1]- Ibid. P. 8

[2]- Ibid. P. 8

[3]- Le roman policier, Op. Cit. P. 53

الأجناس التعبيرية الأخرى، ومن ثم إمكانية الاستغناء عنه.

وأرى أنه من الأهمية بمكان، نسيان هذا الطرح–مؤقتا– ريثما نعرض إلى البحث عن العناصر البوليسية التي تحتويها رواية "الشيء الآخر"، ثم نعود بعدها إلى التأكد من إيجابية هذا الطرح أو سلبيته.

المتعة في قراءة الرواية البوليسية:من المشاكل التي يواجهها الباحث في نظرية الأدب، سواء من الوجهة الفنية البحتة أو من الوجهة النفسية مشكلة الحياة الإنسانية المعقدة، وعلاقتها بالفن، ذلك أن دراسة الفن بمعزل عن الإنسان الذي شكله، أو بقطع الصلة بينه وبين المتلقي قد أثبتت بعض البحوث فشلها، ولذلك تتجه الدراسات الحديثة إلى وصف وتحليل إشكالية التلازم بين الفن والإنسان ومحاولة البحث عن "نشأة الفن مع الإنسان منذ بدأت الحياة الإنسانية."[1]

إن "مشكلة الضرورة التي ربطت بين الفن والإنسان، وأوجبت هذا التلازم بينهما على مر الزمان"[2] ، هي اليوم محل بحث لاستجلاء طبيعة هذا التلازم وغاياته، انطلاقا من فكرة أن الإنسان عقل ويد، حسب تعريف (توماس الاكويني). [3] فما وظيفة الفن بالنسبة للإنسان؟إن الإجابة عن هذا الطرح يمكن أن تستغرق بحثا مستفيضا–ليس هدفنا في هذا البحث– وتتحدد الغاية من الطرح في محاولة الكشف عن بعض الجوانب المتعلقة بوظيفة "الإمتاع" في الفن، لتكون أرضية ومتكأ لمعالجة موضوع "**المتعة في رواية غسان كنفاني**"ومقارنة ذلك بالمتعة المستهدفة في الرواية البوليسية.

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن "الوظيفة الأساسية للفن، كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة، أو إزاء العدو، أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية. "[4] فوظيفة الفن بهذا المفهوم، سلاح أو أداة في يد الجماعة في صراعها للبقاء.

تتعلق هذه النظرة بالمفهوم الوظيفي للفن خلال المراحل الأولى لنشأة العلاقة بين الإنسان والفن، إلا أن الأمر يختلف اليوم كلية، سيما مع التطور التكنولوجي والعلمي اللذين عرفتهما البشرية، حيث استطاع الإنسان أن يكتسب أدوات تمكنه

---

(1) – عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص. 15

(2) – المرجع السابق، ص. 15

(3) – المرجع السابق، ص. 15

(4) – المرجع السابق، ص. 18

من فرض قوته على الطبيعة، وأصبح الفن مطالبا بأداء رسالة إنسانية أعمق وأخطر وأوسع من مجرد الصراع حبا في البقاء. أصبح الفن يهدف إلى تحقيق المتعة والجمال، ويربي في الإنسان أصول الحب، والكراهية، ويثير في نفسه إرادة التعاون أو الانتقام، وهلم جرا.

قبل التوسع في التحليل يستحسن الإشارة إلى أن الأدب البوليسي، أدب استهلاكي بالدرجة الأولى، وهو جنس أدبي لا يمكنه التحرر من القيود المفروضة عليه مسبقا، وهو إن حاول التحرر من هذه القيود، تجرد من سمة "البولسة"، وتحول إلى مجرد أدب عادي. وعلى الرغم من هذه القيود، تلقى الرواية البوليسية جمهورا عريضا شغوفا بالإقبال على قراءتها واستهلاكها بصورة غريبة، لما تقدمه له من أشياء تتميز بها عن غيرها من الأجناس الأخرى. ولنتمعن في ما يقوله بعض المعجبين بالرواية البوليسية في التعليقات الآتية: يقول (د. ساير D.Sayers) "إنه لممتع حقا، أن نلاحظ شدة التأثير، وعمق الإمتاع اللذين تحدثهما قراءة الرواية البوليسية في جمهورها من المثقفين والكتاب والقراء على حد سواء. "[1] ويقول (جون كرتر John Carter):"إذا حدث وأن توقفت الرواية البوليسية عن الظهور يوما، فإن تأثيرها سيمتد طويلا عبر الزمن، لأننا نعتقد أن أثرها يكون قد ترسب في الأذهان، وأعطى ميلاد أدب لا يمكن أن يتجاهله أتباع (تين Taine)، ولا (سان سبيري Saints Sbury). إن قراءة الرواية البوليسية أصبحت مشروعة لشدة الإمتاع الذي تحدثه في القارئ، وهي تحتل–اليوم–السبق، والصدارة في هوايات رجال الدولة (Hommes d'état) والأساتذة، وباختصار استقطبت اهتمام فئة عريضة من المثقفين. "[2]

وتعمق هذه النظرة شهادة أحد المعجبين، وهي (مارجوري نيكولسن Marjorie Nicholson)"نحن ثائرون على الاتجاه الذاتي الطاغي على الآداب، ونتطلع إلى أدب يتميز بالنزعة الواقعية والتعبير المنطقي، نفر من المبالغة المصطنعة في إثارة الأحاسيس عن طريق الخيال المجنح، لنعانق الأدب القائم على استخدام الذكاء. نريد الابتعاد كلية عن كل ما ليس له شكل(. .)والتوجه نحو الأشياء التي لها أشكال، نحو عالم مسير بقوانين الأسباب والمسببات، وكل هذا نجده في

---

[1]- Boileau Narcejac, Le roman policier, P. 24

[2]- Ibid. P. 24

الرواية البوليسية. "[1]

إن هذه الشهادات لها ما يبررها في عالم الأرقام، إذ إن آلاف النسخ تباع سنويا، ولا يمكننا ذكر الأرقام بدقة، نظرا لعدم توفر دراسات سوسيولوجية عن ذلك، ولكن سنعرض فقرة من جريدة "آفاق Horizons" الجزائرية، التي خصصت مقالا عن (أجاتا كريستي) بمناسبة ميلادها التاسع والتسعين، تحت عنوان:"لغز آخر لآجاتا كريستي Un autre mystère d'Agatha Christie " جاء فيه:" تحظى (أجاتا كريستي) بشهرة عالمية، فرواياتها ترجمت إلى أكثر من 44 لغة، وأكثر من 4 مليارات من النسخ بيعت(. .) إن هذا الاستهلاك لإنتاج الأديبة يجعل منها واحدا من أكبر رجال الأعمال في العالم، ولعل السر الذي يحيط بها اليوم، ليس لغز المحققين، ولكنه لغز المحاسبين، لأنه لحد الآن لم يعرف أحد المبالغ الحقيقية التي تمثل قيمة الكتب التي خرجت إلى الوجود منذ باشر (بوارو) حل أول لغز بوليسي عام 1920. وتقدر حقوق الهيئة المشرفة على طبع أعمال الروائية، وورثتها سنويا 4مليارات من الدولارات، بالإضافة إلى ذلك تحظى أعمالها باهتمام السينما، والتلفزة، وهي تدر أرباحا خيالية. "[2]

إن هذه المكانة التي تحظى بها أعمال (أجاتا كريستي)دليل على حيوية الرواية البوليسية، وعمق إمتاعها، ومكانتها في عالم "الصناعة الأدبية"فالعدد الهائل من النسخ المبيعة في العالم وبكل اللغات تنبئ عن توسع استهلاك هذا الجنس من قبل قراء ينتمون إلى كل المراتب والفئات الاجتماعية:من أستاذ جامعي ورجل دولة إلى أبسط قارئ .

إن السر الذي يحيط "مدخولات"الأرباح التي تدرها مهنة "الكتابة في الرواية البوليسية"يجعلنا نؤكد شدة إعجاب جمهور القراء بالألغاز البوليسية نظرا لما تقدمه من جديد من حيث مضامينها البعيدة عن التحليقات الخيالية والميلودرامات، ومن حيث شكلها القائم على التحليل المنطقي وحبكتها القصصية التي تعكس الوجه الذكي لمتناقضين(شر/خير)، (بوليس/مجرم)حيث تتطور علاقة هذا التناقض بتطور أحداث القصة وتنمو في محاولة لاستجلاء عبقرية المجرم في إخفاء آثار جريمته، وإلصاقها بشخص بريء، وتعميم السبل المؤدية إلى ضبط الدلائل القاطعة، ويقابل هذه العبقرية ذكاء"خارق للعادة"، لا يعرف الكلل أو القصور في

---

[1]- *Ibid. P. 32*

[2]- *Un autre Mystère d'Agatha Christie, Horizon quotidien Algérien, N°. 1226, P. 9*

تتبـع الحركـات والوقـوف علـى أدق التفاصـيل لثبـت الجريمـة، وكشـف المجـرم الحقيقي.

نريد من خلال هذا العرض الإشارة إلى شدة إعجاب جمهور قراء الرواية وقوة شغفهم بهذا الجنس الأدبي نظرا للمكانة التي يحظى بها على المستوى العالمي، حيث لاحظنا أن عدد اللغات التي ترجمت إليها روايات (أجاتا كريستي)هو 44 لغة، من بينها العربية–بالطبع– ولا يمكننا اليوم التكهن بعدد النسخ المبيعة للرواية البوليسية، بله التكهن بعدد القراء المستهلكين لهذه "الصناعة الأدبية"في مختلف اللغات.

أكدنا قبل حين الطابع الاستهلاكي لهذا الجنس الأدبي نظرا "لما يحدثه في القارئ من تطلع للبحث عن حل المشكل المطروح، بالإضافة إلى الإثارة والخوف والمتعة التي يحدثها. والتي يصاحبها شعور بالراحة بعد إزالة التوتر."[1] وهنا ينبغي التفريق بين (الترفيه المجاني)والمتعة الفنية؛ "فالأدب الترفيهي من وجهة نظر الكتابة يستقى من تقاليد تلك الثقافة العفوية في ميدان السّرد، أما من وجهة النظر الاجتماعية، فإنه لم يكن مضطرا إلى السقوط في التبرير المشوه الكاذب إلا نادرا. "[2]

والمتعة الفنية هو ما نجده في قراءة "الشيء الآخر"لغسان كنفاني من حيث الدلالات والإيحاءات التي ترمي إليها العناصر الفنية التي ارتكز عليها.

المتعة في قراءة الشيء الآخر:

1–الجنس في الرواية:أولى الكاتب هذا العنصر عناية خاصة، حيث جعل منه مرتكزا لبناء تصور فلسفي حول العلاقة بين الرجل والمرأة، كاد يحول اتجاه القصة إلى مجموعة طروحات فلسفية (كالصدفة، والحب، والعلاقة الشرعية، والخيانة الزوجية....)

سبق وأن عالجنا جانبا من هذه القضية، لكننا نعود إلى الموضوع لنتناوله من زاوية أخرى، وأعني جانب "الإمتاع"الذي يتوخاه الكاتب من وراء التركيز على الجنس، وشدة تأثيره على القارئ.

إن التركيز على "الجنس"في السّرد الخطابي للرواية من شأنه أن يعطي نكهة

---

(1)- Roman policier ,OP,cit,P. 117.

(2) – جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ص. 077.

خاصة لإمتاع القارئ، وليس من باب نتائج القفز إلى الاستنتاجات تقرير النجاح الذي حققه الروائي في هذا الجانب، حيث لم يكتف بذلك، بل نراه يتخذ موضوع "الحديث عن الجنس"مطية لتحليل نفسية المرأة وعرض الصراع الوجداني الذي تعانيه نتيجة الضغط الاجتماعي الذي يحول دون حرية التعبير عن"مشكل الجنس"و"الاستلاب"الذي تمارسه القوانين الوضعية في حق تعبير المرأة عن أنوثتها وبالشكل الذي ترضاه.

يعكس غسان كنفاني هذه الفلسفة"الجنسية"في المقاطع التالية:"لقد تكشفت لي هذه المرأة عن بئر من الاشتهاء، لا يمكن سبر غورها ووجدت معي، فرصتها التي لا تعوض، لتضحى امرأة أخرى تحقق معي في الفراش ما لا تستطيع تحقيقه في أي وقت، ولا مع أي إنسان.

لقد انتقمت لنفسها من كل واقعها الذي أضحت تعتبره المسؤول الأول عن نوبات فتور كانت تتموج في علاقاتها بزوجها بين الحين والآخر. "[1]

وهكذا فحين تتاح الفرصة للمرأة للتعبير عن أنوثتها، فإنها تكشف عن جانب مناقض للمظهر الذي تبدو عليه أمام الناس. "كانت تتصرف معي كامرأة ساقطة، تحكم الرجل الذي أمامها بكل قوتها وخبرتها، كأنها حين كانت ترمي بنفسها عارية في ذراعي، إنما كانت تتلبس شخصية أخرى تماما، موجودة في أعماقها، ترد بها على ما عرفه الناس عنها من وقار واتزان. "[2]

ويتخذ الكاتب هذا الموقف والمشهد المكشوف للمرأة مدخلا للحديث عن الحب والفراش والزواج "ولذلك كنت أقول قبل قليل أن الفراش حين لا يكون عادة فهو شيء آخر لا علاقة له بالحب، وأن الحب الحقيقي ليس فراشا فقط."[3]

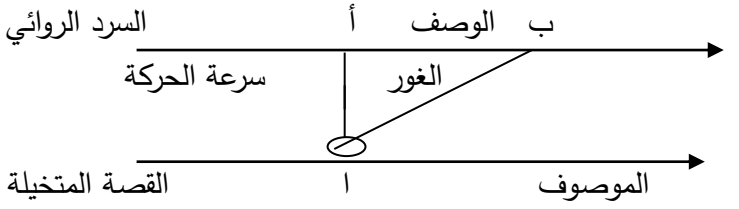
ويستغل الروائي هذه النتيجة ليتسلل عبرها للكشف عن طبيعة المرأة، وحبها للستر والكتمان، "وابتسمت ليلى بثقة المرأة التي تحتفظ لنفسها بسر رهيب. "[4] كما يشير في السياق نفسه إلى طبيعة التمنع التي تصطنعها المرأة أمام الرجل، "وابتسمت تلك المرأة المتمنعة التي يروقها أن تكون صعبة على الامتلاك. "[5]

---

(1) – الرواية. ص. 44.
(2) – الرواية. ص. 45.
(3) – الرواية. ص. 45.
(4) – الرواية. 47
(5) – الرواية. ص. 47.

ويزداد تركيز الكاتب على الإثارة الجنسية، في سرد القصة ليبلغ مداه. ففي قوله:"وحين شاهدت خصرها ورد فيها داخل ذلك الثوب الأسود الضيق، وابتسامتها الغامضة، اكتشفت حقا كم يمكن للمرأة الغامضة أن تكون مثيرة، ومشتهاة. إنها تعطي نفسها دون أن تعي تماما تلك الانكماشية الأنثوية الفريدة التي تجعلها تبدو أبعد من أن تؤخذ وبالتالي أكثر جاذبية ونداء. "[1]

والملاحظ أن التركيز على الجنس، يرد في مقاطع وصفية، تعتمد استرجاع الصورة في الذاكرة، ورسم التفاصيل الدقيقة، وقد تأخذ هذه المقاطع مساحات كبيرة. ([2]) وهي ظاهرة من شأنها تجميد حركية النص، ويمكن الاعتماد على رسم تخطيطي يوضح سكونية المقاطع الوصفية في السرد الخطابي في الرواية، حيث تتضح الصلة بين المحورين: السرد الروائي والقصة المتخيلة، عبر تتالي الفقرات السردية، وعلاقاتها بأجزاء من القصة المتخيلة، في نقاط شتى من الزمن.



ويتضح من خلال فقرات السرد المتتالية أن هناك ضربا من الثبات في القصة المتخيلة، يقابله امتداد في الوصف، يوطده، ويعمقه على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي في تجميد الحركة.

ولعل هذا ما يقصده (جان ريكاردو Jean Richardou) في كتابه:" قضايا الرواية الحديثة Problèmes du nouveau roman"، حين يقول:" عندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف أن تكون قصة، لتصبح قصة الكتابة. "[3]

وفي محاولة لاستغلال الرسم المقترح لشرح ظاهرة الجمود الحركي للزمن من خلال اصطناع الوصف الخالي من أية حادثة، يمكن الاستشهاد بالصفحات (43-44-45-46) من الرواية، والتي ورد فيها وصف لمفهوم الصدفة، والحب،

---

(1) – *الرواية. ص. 48.*

(2) –*ست صفحات متتالية من الرواية☹صفحات: 43-44-45-46-47-48).*

(3) – *جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص. 255*

والفراش، في محاولة تحليلية لا شأن لها بأحداث القصة.

كتب غسان كنفاني عن الحب، وعن الجنس كممارسة، وقبله بقرون مارس الشعراء والفلاسفة هذه الكتابات، فهذا (دني ده روجمون Denis De Rougement) يكتب عن الحب كظاهرة وسمت الثقافة الأوربية بأبرز طوابعها وأخصبها، غير أنه ظل سنوات يبحث عن ذلك اللغز الذي جعل لفظة الحب لم تكسب معناها كعاطفة وهوى إلا في القرن الثاني عشر عندما أدخل هذا المعنى الشعراء التروبادور في شعرهم. [1]

وإذا كان شعراء التروبادور أول من أكسبوا الحب في الغرب معناه كعاطفة وهوى، فإن ابن حزم، وهو في الوقت نفسه أحد روادهم، كان أول من أكسب الحب معناه كعاطفة وهوى في تاريخ الثقافة الإنسانية على العموم. [2]

وقبل ابن حزم عرفت الثقافة الإنسانية نظريات ودراسات متنوعة في الحب، منها ما ارتبط بحضارة معينة، ومنها ما كان نتاج اتجاه فلسفي معين، ومنها ما انبثق عن محتوى ديني أو أخلاقي، وكان لكل منها أبعادها ومحتواها.[3]

وقد اتخذ موضوع الحب في هذه الدراسات والنظريات اتجاهين متمايزين:

اتجاه مادي حسي قائم على المتعة الجسدية.

اتجاه ميتا فيزيقي آمدي يتمثل في الرغبة بإعطاء أرواح تسمو إلى الرب، يصل منها إلى الجمال كمثال أزلي يعجز عن الوصف وتقف دونه طاقة الخيال والتصور. [4]

وهذا (أوفيديوس Oviduis) في فن الحب (L'Art d'aimer) "يعطي دروسا ماجنة في كيفية الحظو بحب المرأة واكتساب المرأة مودة الرجل. "[5]

والحديث عن هذا الجانب ممتع ومشوق، إلا أن ذكره –هاهنا– ورد عرضا في البحث للتدليل على أهميته في جلب القارئ وإمتاعه.

وانطلاقا من المرتكز الأول وهو موضوع الجنس وإمتاع القارئ، يمكن

---

(1)- Denis De Rougement, L'amour et l'occident, Librairie Plon, U. G. d'Edition, Paris, 1983, P. 7

(2) – ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، قدم له وحققه فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص. 42-43

(3) – المصدر السابق، مقدمة المحقق، ص. 43

(4) – المصدر السابق، ص. 43

(5) – المصدر السابق، ص. 44

مناقشة القصة في ضوء بعض الضوابط التي رسمها كل من (فان دين) الأمريكي وزميله البريطاني (رونالد كنوكس Ronald Knox) ([1])حيث يبرزان بجلاء ضرورة استغلال الوسائل العقلية في حل اللغز البوليسي، بعيدا عن الاستغراق في الوصفية التي من شأنها إبعاد ذهن القارئ عن الهدف الأصلي من الرواية البوليسية. [2] وهو ما حدث في نص غسان كنفاني (من قتل ليلى الحايك). هل يعني هذا التخلي كلية عن تحلية النص بمسحة فنية وصفية تقربه من النصوص الأدبية وتحببه إلى القارئ في محاولة لكسب عطفه وثقته؟يعلق (فان دين) على هذا الطرح بقوله:" نحن لا ننفي الوصف كلية، ولكن يجب أن يكون السرد الوصفي مستغلا أساسا في كشف الجوانب النفسية للشخصية، ونحذر من أن يتخذ مطية للتعقيد والإنشاء المصطنع. "[3]

ويتضح الخلاف الجوهري على مستوى السرد الخطابي بين تقنيات الرواية البوليسية بالمفهوم الغربي والنموذج شبه البوليسي في الرواية العربية، وإن كنا لم نحل الإشكالية بعد:هل هناك حس بوليسي في الرواية العربية؟. فإذا كانت الأحداث في القصة البوليسية تتوخى الدقة في التعبير، وأسلوب المنطق العلمي في التتالي والانسياب نحو الحل النهائي للمشكل المطروح، بعيدا عن اصطناع الاستعارات والكنايات، فإن الحدث في (الشيء الآخر) يتوقف طويلا أمام مشهد "الجنس" ليقيم، ويستخلص العبر والمواقف، وهي خاصية في السرد الخطابي في الرواية العربية(حب الإطناب والوصف الطويل في الأدب العربي).

لا ننكر أثر علاقة المتعة بالتعبير عن الجنس، إلا أن هذه العلاقة تمثل عائقا كبيرا في الفكر العربي، ومانعا قويا في التعبير الصريح عن خلجات النفس، تفزع الكاتب والقارئ على حد سواء؛ إنه (الممنوع المرغوب–Tabou sexuel) الذي يمثل بحق النواة المستعصية في علاقة الأديب بالجمهور.

ولعل المتعة التي حققها الروائي تتمثل في القدرة التي تم بها تكسير هذا (الممنوع–المرغوب). وحول هذا الموضوع كتب رشيد بوجدرة مقالا بعنوان:" الأدب والجنس Littérature et sexualité" حاول أن يبرز فيه العلاقة بين الأدب الجميل الراقي والجنس، حيث يقول:" إن الآداب الحقيقية هي التي تتصف بالقدرة على

---

[1] –إن ضوابط (ر. كنوكس) معتمدة من قبل كتاب الرواية البوليسية في بريطانيا، في حين تعتمد الرواية البوليسية في فرنسا ضوابط (فان دين) الأمريكي.

[2]-Le roman policier, Op. Cit. P. 52

[3]- Ibid. P. 51

خرق القوانين المحجورة للتعبير، وتنزع عنها رداء الغامض، وتثير المكبوت في النفس، وتعري الممنوع. "[1]

إن إدماج الجنس يمكن أن يخلق علاقة بين القارئ والنص، فيمزج بين المتعة الفنية والمتعة الجسدية في الخيال القصصي. كما أن استغلال موضوع الجنس لتحريك العاطفة الإنسانية لدى القارئ استغلال مشروع، وكل أديب أو فنان يعرف جيدا هذه العلاقة، ويعمل على توطيدها وتنميتها في إنتاجه، وقديما تنبه الفيلسوف العربي الصوفي ابن عربي إلى هذه العلاقة ، فوصفه في "فتوحاته المكية" قائلا:"اعلم–حفظك الله– أن بين المؤلف والنص علاقة تشبه العلاقة الروحية الجنسية، حيث تتجسد هذه العلاقة بين الورق والمداد الذي يجري عليه، كالعلاقة بين حبات الزرع ذكورا وحبات الزرع إناثا، لإحداث العلاقة المقدسة في التربة. "[2]

وتلتقي رواية "الشيء الآخر" مع إحدى سمات الرواية السوداء (Roman noir) في التركيز على الجنس، باعتباره موضع تشابه بينهما، ويتضح ذلك في عدم التركيز على اللغز، وتغليب موضوع الإثارة الجنسية على التفكير (Réflexion)، وإهمال الخوف (Thrill) لتطغى الإثارة والمتعة، إلا أن هناك فروقا جوهرية بين الرواية السوداء ورواية غسان كنفاني تتمثل خصوصا في الأهداف التي يسعى البطل إلى تحقيقها؛ فالجنس بالنسبة لبطل الرواية السوداء مغامرة يعيشها البطل بشهوانية حيوانية، يصاحبها حب اقتناء المال بأي طريقة، وتتجه الرواية السوداء نحو نهاية تكاد تكون متشابهة:"عندما يمتص البطل اللذة، ويقتني المال، يبحث عن مغامرة جديدة في ولاية أخرى. "[3] الفرق واضح بين البطل في رواية غسان كنفاني وبطل الرواية السوداء الأمريكية.

---

[1]- Rachid Boudjedra, Littérature et sexualité, Révolution Africaine, N°. 1256, Alger, 1988, P. 61

[2] – ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم:عثمان يحي، تصدير ومراجعة:إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985، الجزء الخامس من الفتح المكي، ص. 260

[3]- Noirs Propos, Op. Cit, P. 36. « Les héros une fois l'argent acquis et la femme séduite, rêvent de refaire leurs vie ailleurs. »

علام كان التركيز في "الشيء الآخر"؛ أعلى الحدث أم على الشخصية؟

يصعب جدا الفصل بين رواية الحدث ورواية الشخصية على المستوى التطبيقي، ويزداد الأمر تعقيدا في رواية غسان كنفاني، لا لشيء سوى أن غاية الكاتب تبدو غامضة، ومتقلبة بين التركيز على الشخصية أو التركيز على الحدث، أو عليهما معا.

ولعل الروائي على وعي تام إذا كان يريد لروايته أن تتخذ بعدا رمزيا يمتزج فيه الحدث بالذات فيصعب حينئذ الفصل بينهما.

لكن ما يجعلنا نعدل عن هذه الفكرة هي هذه الواقعية التي اتسمت بها الرواية، والدقة في التصوير، حيث شعرنا عبر تتبع أحداث القصة، ومواقف بعض شخصياتها أن ما وقع كان لابد أن يقع. وهذا ما لمسه الدكتور إحسان عباس في دراسته لأدب غسان كنفاني الروائي:

"إن واقعية التصوير للشخصيات، وطبيعة الحوار، والدقة في التفصيلات. يجعل من أشخاصه ناسا نعرفهم حق المعرفة، وينقل إلينا أحداثا صغيرة نألفها أو نكاد نلمسها من شدة واقعيتها ويضعنا في ترقب متوجس نحس أحيانا كأنه يقيني. وبالجملة فإن قصصه تشدنا إلى واقعيتها الدقيقة شدا مأساويا متوترا، بحيث ننسى أن نتساءل عن أي مدلول أو عمق رمزي وراء ذلك. "[1] إن البحث عن الحس البوليسي في رواية غسان يتطلب معرفة الجانب الذي حظي لديه بالتركيز أكثر من غيره، وإن كنا نعتقد أن قضية الفصل بين الشخصية والحدث مسألة نظرية فقط، لأن الحدث لا يتجسد إلا من خلال شخصية فاعلة، تقوم بهذا الحدث وتطوره وتنميه، كما أن الشخصية لا تبرز إلا من"الحدث"، ولا يمكن معرفة سماتها إلا من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف. وقد أراد(هنري جيمس)إلغاء هذا الفارق، إلا أن الدكتور محمد منقذ الهامشي وغيره من النقاد يفضلون إثباته[2]

إن الهدف من هذا التقسيم يخضع لاعتبارات منهجية للتدليل على ظاهرة البولسة في الأدب العربي.

---

(1) – إحسان عباس، المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، . 2. بيروت، 1980، ص. 16.

(2) – د. محمد الهامشي، رواية الشخصية الادخارية، الموقف الأدبي، العدد:100، 1979، ص. 40.

بدءاً يجدر بنا طرح السؤال التالي:ما المشكل المطروح في الرواية؟يتمثل جواب هذا الطرح في العنوان الأصلي للرواية"من قتل ليلى الحايك؟"يتحدد-إذن- اتجاه الرواية من عنوانها. البحث عن قاتل ليلى الحايك. فالرواية رواية حدث"الجريمة الغامضة"كيف وقعت؟من نفذها؟وما غايته؟ما الطرق المستخدمة في الكشف عن هذا الإجرام ؟ومن قام بالتحقيق، وعلام اعتمد المحقق في إدانة الجاني؟وهل كانت الدلائل مقنعة؟.

يبدو الاستنتاج لأول وهلة سهلا، إلا أن الاكتفاء به يعتبر قفزا غير مشروع نحو استنتاجات غير مقنعة منهجيا، وغير ناضجة. إن تشكيل خيوط الرواية لا يخضع لهذه السهولة التركيبية التي تتميز بها الرواية البوليسية(التركيبة الميكانيكية)، ويبقى هذا الطرح صالحا وسليما من وجهة نظر الأسئلة المشروعة التي تطرحها نظرية بناء الرواية البوليسية في تشكيل النص الروائي البوليسي، اعتبارا بان الرواية البوليسية رواية مشكل.

يلاحظ أن رواية غسان كنفاني استفادت من هذا الطرح لكنها لم تركز كثيرا على المشكل "قتل ليلى الحايك"، ولا المكان الذي وقعت فيه الجريمة، ولا حتى الكيفية التي تم بها والأدوات المستخدمة في تنفيذ عملية الإجرام. ويبقى **القتل** مجرد خبر يعيشه القارئ في مكاتب التحقيق بدار العدالة مع المحققين والمتهم.

إن التركيز على الجريمة البشعة، وتقديمها للقارئ في صورة مفزعة، لا إنسانية، تخلق في نفسه فزعا شديدا، وتجعل منه طرفا في القضية يسعى –صحبة المحقق–للكشف عن الجاني والمطالبة بعقابه.

كما أن وصف المكان والتدقيق في إحصاء الوضعيات والتفاصيل التي تميزه، من شأنها أن تساعد المحقق والقارئ في الآن ذاته على تكوين فكرة عن ظروف الجريمة سيما وأن قتل ليلى الحايك وقع في غرفة مغلقة، تحدث الكاتب عن مفتاحها والمكان الذي يوضع فيه، ونراه يهمله على أهميته في بناء اللغز البوليسي.

وتأكيدا لإشكالية (الشخصية والحدث) يلاحظ أن الكاتب يهمل الأحداث ليتوقف عند شخصية"البطل"في محاولة وصفية لسلوكه مع الضحية، ثم يعود إلى الأحداث السابقة لوقوع الجريمة والظروف المصاحبة لها، فيجمع كل الدلائل المثبتة للجريمة، والمرتكز عليها في الإدانة من قبل التحقيق والعدالة ليعرضها عبر صفحتين متتاليتين:(48، 49)لتكون مقدمة للحديث عن الجريمة ويمكن

تفصيل ذلك فيما يلي:

لقد أثار الكاتب جانبا من الظروف التي سبقت حادث القتل وصاحبته في قوله:"وسافر سعيد كما قال، صباح اليوم التالي، وصباح اليوم الذي حدثت فيه الجريمة، وطلب من هناء في الظهيرة أن تصلني بليلى التي قالت لي إنها تتوقعني ذلك المساء، في تمام السابعة. "[1]

ويظهر أن الكاتب لا يهتم بتوزيع الدلائل المحيطة بظروف الجريمة على مراحل الحدث، في محاولة لجلب انتباه القارئ، وشد نفسه، بل نراه يعمد إلى جمعها في حيز واحد، مثلما فعل سابقا في المقاطع الوصفية التي تضمنت وصف جمال جسد ليلى وشبقيتها الجنسية، وللتدليل على ما نقوله نعرض مختارات من الصفحة نفسها، تمثل مجمل الدلائل الإثباتية ضد الشخصية المحورية في الرواية.

"عند الظهيرة اشتريت زجاجة عطر من النوع الذي تستعمله. . "[2]

"في السادسة. . أنهيت أوراقي وغادرت المكتب. . وتذكرت أني نسيت زجاجة العطر، فعدت إلى المكتب. . وحين كنت أحاول وضع الزجاجة في جيب المعطف الداخلي، دخل البواب الذي لفت نظره الضوء في غير وقت العمل. . ورآني ألبس قفازي. "[3]

"أوقفت سيارتي في مكان بعيد، وأخذت المصعد إلى الطابق العاشر. "، و"قرعت الباب مرة ومرتين فلم أسمع جوابا. "[4]

لم يشر الكاتب إلى وضعية المفتاح الذي يعرف البطل أنه موجود فوق الباب حينما تكون ليلى غائبة، "ولكي أوضح لليلى أني جئت أفرغت علبة سجائري، وكان فيها خمس لفافات من ثلاث. " وهي الحجة الدامغة في إثبات الجريمة، وحاولت وضعها على حافة الباب كي تلمسها حين تجيء لتأخذ المفتاح"(هنا يقع الفراغ في النص والحجة)ثم رأيت أن ذلك شيء لا يبرر فيما لو شاهدها أي إنسان هناك، فاستعدتها. ألقيتها أمام الباب كأنما عرضا. "[5]

---

(1) – الرواية، ص. 48

(2) – الرواية، ص. 49

(3) – الرواية، ص. 49

(4) – الرواية، ص. 49

(5) – الرواية، ص. 49

وينتبه المحامي(البطل) في الرواية إلى أن ما به، يعدّ من عمل الصبيان، فيزمع على الرجوع إلى حيث ترك علبة السجائر، لئلا يقع الزوج على سر علاقته بزوجته، وهنا إشارة إلى ضيق الأفق في التفكير، إذ يجعل الكاتب من السجائر وطريقة فتح العلبة دليلا قاطعا على إثبات هوية المجرم، وهي طريقة حذر (فان دين) من انتهاجها في تشكيل الألغاز البوليسية في ضوابطه المشار إليها في الفصول السابقة من هذه الدراسة. "وفيما كنت أنتظر المصعد تجمع ثلاثة رجال معي بانتظاره، وشعرت بالحرج، ثم إن الأمر كان مجرد وهم، فزوجها سيغيب أسبوعا على الأقل، فتركت المكان مرة أخرى. "[1] وقد أورد الكاتب هذا المقطع لتصوير حالة التردد لدى المتهم، واستقطاب الشهود الذين شاهدوه وهو يتردد في أخذ المصعد، ثم مغادرته.

وإذا عرضنا هذه النصوص للملاحظة والتحليل، فإننا نستنتج ما يلي:

أن وقوع الجريمة مرتبط بسفر سعيد الحايك (زوج الضحية)، وقد كان سفره صباحا، لإبعاد أية شبهة، في حين تقع الجريمة مساء، ويرتبط وقوعها بالموعد الذي حدده المتهم، بشهادة الكاتبة هناء.

زجاجة العطر؛ وهو الدليل الذي بقي مبهما، نظرا لعدم استغلاله من قبل المحامي والمحققين، وحتى المتهم في بداية التحقيق:" قدت سيارتي على الشاطئ، ولأنني كنت عائدا إلى البيت فقد قذفت بزجاجة العطر إلى البحر، ثم اشتريت علبة سجائر أخرى. "[2]

ولما كانت الزجاجة مغلقة، ومطوية في كيس، فقد تبين للشاهد (وهو صاحب الكشك الذي اشترى منه المتهم علبة السجائر) أنها يمكن أن تكون سلاحا، وعند الربط بين ساعة هذا الحادث، ووقت وقوع الجريمة (حوالي الساعة السابعة مساء) فإن ذلك يبدو معقولا ومنطقيا.

ثم إن العودة إلى المكتب بعد وقت الدوام، ولبس القفاز، ووضع شيء مّا في جيب المعطف، على مرآى من البواب، كلها دلائل تثير الشك. بالإضافة إلى توقف السيارة بعيدا عن مدخل العمارة، وترك علبة السجائر(المميزة) أمام باب الضحية. التردد والحيرة أمام مدخل العمارة، واستعمال المصعد، في محاولة لتجميع الشهود وثبت الإدانة.

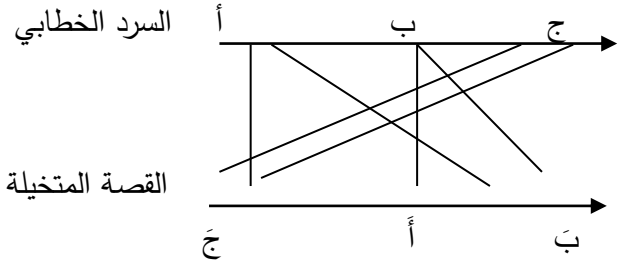
---

(1) – الرواية، ص. 49

(2) – الرواية، ص. 50

هذه المقاطع المتتالية تلخص لوحدها مسار الحدث في القصة، وتشير إلى تصاعد الحركة وحيويتها، بصورة تذكرنا بجمود الحركة في الحدث، نتيجة التركيز على بعض المقاطع الوصفية الدالة على كشف العلاقة الجنسية بين المتهم والضحية.

ويمكن الاعتماد في هذا المجال على رسم تمثيلي يعكس نمو الحدث على صعيد السرد الخطابي والقصة المتخيلة.



فتتالي أحداث القصة ينسجم في كثير من الأحيان مع تتاليها في السرد الخطابي، إلا فيما يتعلق منها بالتسلسل الطبيعي للأحداث. وهنا يمكن الإشارة إلى أن التسلسل الطبيعي للأحداث لا يمكن أن ينسجم والسرد الخطابي في الرواية، وهذا ما أشرنا إليه سابقا من هذا الفصل، وقد نبه تودوروف في دراسته لزمن الحكي إلى هذه القضية. [1]

قلنا قبل حين إن الرواية كان (يجب أن تكون) رواية حدث، لكن ذلك لم يحدث، لأن الحدث الذي كان يفترض أن تولى العناية به، أهمل بعد هذه المقدمة التي عرضت فيها الدلائل جملة واحدة، وقد أشرنا إلى نمو الحدث وتصاعده في هذه المقاطع من الرواية، ثم يعود التباطؤ إلى الحدث إلى درجة إهماله تماما في مستوى معين من القصة، وسترد الإشارة إلى ذلك لاحقا. بينما يعود التركيز على شخصية المتهم الذي يعتبره الراوي ضحية عجز في ممارسة القانون ونصوصه الجامدة، حيث تبدو هذه الشخصية تصارع كابوسا رهيبا، يتمثل في التردد في كشف العلاقة غير المشروعة، وآلام السجن وأثر الصدفة إلى غير ذلك من التداعيات التي كانت تراود الشخصية المحورية في صمتها الخارجي، وهديرها

[1]- T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, Communication N° 8,1966, P. 146

الداخلي النفسي، وهنا تبرز الخبرة الفنية لدى الكاتب في القدرة على سبر أغوار هذه الشخصية التي التزمت الصمت، لتتولى مناقشة وتعميق ما يدور في عالمها الداخلي. إنه انقطاع عن العالم الخارجي لتحليل العالم الداخلي وإخراجه نحو السطح بواسطة استخدام الضمائر والمونولوج الداخلي.

وخلاصة القول:إن رواية"الشيء الآخر"، تقع ما بين الاهتمام بالشخصية والحدث معا، وما يمكن ملاحظته هو السطحية في العناية بتصوير الجريمة وبشاعتها، وكيفية حدوثها، والتفصيل في رسم مكانها، خاصة وأننا نعلم أن الرواية البوليسية تهدف إلى كشف الستار عن الجريمة، بعد النجاح في طرح اللغز بكيفية تجعله لأول وهلة مغلقا، مستعصيا على الحل، وهي لذلك تطرح الأسئلة الآتية:

- متى وقعت الجريمة؟ Quand
- كيف وقعت؟ Comment

أين وقعت؟ Ou

من نفذها، ولماذا Pourquoi

وبهذا الطرح وحده تطمح إلى تحقيق وحدة الحدث Unité d'action المتمثلة في:

- وحدة الزمان Unité de temps
- وحدة المكان Unité de lieu
- وحدة الوسط الإنساني Unité de milieu humain

ونقصد بوحدة الزمان المدة التي تمت فيها الجريمة(متى)، ونعني بوحدة المكان، نوعية المكان الذي وقعت فيه الجريمة، وصفاته:هل هو مكان مغلق (Un lieu Clos) كالمستشفى، القصر، القطار، الطائرة، المطار، أو مكان مفتوح، كالمدينة. أما وحدة الوسط الإنساني، فنعني بها انتماء الشخصيات إلى الوسط الاجتماعي والطبقي نفسه.

واعتقد أن الرواية في مجملها جسدت نوعا من هذا الطرح، لكنها أهملت جزءا كبيرا منه، ونحاول فيما يلي تقصي الملامح البوليسية في رواية غسان كنفاني، ومواطن الاختلاف والائتلاف بينهما.

متى وقعت الجريمة؟ لا يحدد الكاتب تاريخا أو وقتا معينا لوقوع الجريمة، اللهم إلا هذا المقطع الذي يشير إلى ذلك:"سافر سعيد صباح اليوم الذي حدثت

فيه الجريمة"[1] ثم يتخذ الزمان مفهوما تجريديا لدى الكاتب، "لقد وقفت عند نقطة الزمن هذه، لأنها مهمة جدا في قضيتي، فقد كان توقيت الأحداث جميعا الشاهد الأول ضدي، وحين كنت استمع إلى مرافعة الاتهام، واستجوابات الشهود، كان الزمن الذي لم يكن يعني بالنسبة لي إلا علاقات مع الناس ومع نفسي، قد أضحى بطلا منفصلا، له شخصيته الخاصة، ينازلني، هنا وهناك، كأنه خصم صعب. "[2]

ويأخذ الزمن بعدا فلسفيا، فينبري الكاتب لتوضيحه على حساب سرعة الحركة في السرد، حيث يقول:"هل الزمن صدفة؟ليس ثمة قانون في تراث يتعامل مع هذه النقطة، ولكن ما أعرفه الآن تماما هو أن الزمن لم يلعب الدور الرئيسي في القضية، قبل توقيفي فقط، ولكن بعده أيضا. . وفي الشهور التي قضيتها سجينا، نشأت علاقة من نوع جديد بيني وبين الزمن. "[3]

ويزيد من إشكالية تتبع تحديد الزمن، استخدام الضمائر الثلاثة:الحاضر، الغائب، المخاطب من قبل الراوية، (وهو المتهم نفسه في السرد)، هذا الاستخدام إن كان وجها من أوجه الحداثة في فن الرواية العربية، إلا أنه هنا يعطل تحديد زمن وقوع الجريمة بالضبط، ولعل هذا ما أراده الكاتب في محاولة لتثبيت مبدأ الرمزية لديه، إذ تمحي في مفهومه العميق نهاية وبداية الحدث، وهي صلة جديدة بالواقع يجسدها غسان كنفاني في عدد من أعماله الروائية، كرواية"ما تبقى لكم"، و "رجال في الشمس". [4]

ولا يولي الكاتب عناية خاصة بزمن وقوع الجريمة، لأن ذلك لا يعنيه مباشرة، فالهدف بالنسبة إليه لا يحدد بزمن أو بمكان، لذلك كان الاختلاف حول هذا العنصر بين شكل الرواية الكنفانية والرواية البوليسية جوهريا، إذ يقوم اللغز في الرواية البوليسية على استخدام الوقت واعتماده كركيزة أساسية، بعيدا عن فلسفته، كما كان الشأن بالنسبة للراوي في قصة "الشيء الآخر".

2-**كيف وقعت الجريمة؟**إذا استثنينا الإشارة إلى ذكر الدلائل التي كانت متلاحقة في رصد ظروف الجريمة فإننا لا نعثر على وصف للكيفية التي وقعت بها الجريمة، وكأن "الحدث"الأساسي في الرواية غاب فجأة لتحل مكانه

---

(1) - *الرواية، ص. 48*

(2) - *الرواية، ص. 21*

(3) - *الرواية، ص. 21*

(4) - *غسان كنفاني، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص. 27*

"الشخصية"المتلبسة بالجرم فتستحوذ على اهتمام الكاتب، وهي الإشكالية التي طرحناها للدراسة قبل حين.

ولذلك نلاحظ على صعيد انسياب "الحدث"ونموه، حدوث انقطاع مفاجئ في الصفحة(57)حين يكون المحقق منهمكا في استجواب المتهم:

-كيف سقطت هذه العلبة منك؟

-لقد رميتها لأنها كانت. وكدت أن أتابع فأقول، لأنها كانت فارغة إلا أني لمحت من جانبها المقصوص، لفافتين، فتوقفت وفجأة انفتح باب مغلق في جبيني وبين دفتيه تكشفت لي صحاري مجهولة بلا حدود، مستنقعات من الرمل الشفاف وأنا غارق فيها إلى عنقي". [1]

وهنا انقطع تيار الوعي بين الشخصية المحورية في القصة وبين العالم الخارجي، فلم يعد المحامي(المتهم)يسمع ما يقال له، إنها صرخة فنية تصدر من قاع تجربة إنسانية عظيمة، تذكرنا بعالم الكاتب في رواية "رجال في الشمس"حيث يستحضر غسان صورة الرمال المحرقة، والإنسان المغلوب على أمره، المستضعف، أمام جبروت الطبيعة والقدر. ولكن هذه الصرخة الفنية تمثل فجوة في سياق السّرد الروائي(بالمفهوم البوليسي)وتحطيما لنمو الحدث. بل إن الحدث سيقف عن النمو عند هذا الحد لأن الشخصية الفاعلة في توجيهه ستصمت إلى الأبد، ليتحول تيار القصة إلى مجموعة تداعيات من قبل المتهم، وتأويلات فارغة(من قبل الشخصيات المحيطة بالمتهم)يضحك من تفاهتها المحامي المحنك(البطل)ويتألم لها أحيانا.

"جلس ذلك الإله على عرش دموي صاخب، كان الآن قد صار خصما، وتكشف لي في لحظة كلمع البرق أنني إنما أنازل شيئا فوق القانون. [2]

إنه مقطع يعكس عبقرية الكاتب في الخروج من الحدث الواقعي الملتصق بالعالم الخارجي للشخصية وربطه بعالمها الداخلي، في محاولة لسبر أعماق النفس الإنسانية عندما لا تجد مخرجا لها وتتداعى في استسلام("للصدفة"أو القدر)بشفافية فنية رائعة. "وأخذت الغرفة والرجال والأيام الماضية، وكل شيء في هذه الحياة يدور في دوامة بلا قرار. إعصار شيطاني دق نفسه، كلولب فولاذي في جمجمتي، وأخذت أسمع صرير زنزانات تمتد إلى النهاية، وزعيقا، وبكاء،

---

[1] - الرواية. ص. 57.

[2] - الرواية. ص. 58.

وقرع طبول مجهولة، ونباحا وحشيا وعويل رياح مجنونة، والها اسمه المصادفة يقهقه ملء فكيه العاريين. "[1]

إنه مقطع وصفي رائع لموقف إنساني يعاني حسرة الألم، لكنه أحدث شرخا كبيرا في نمو القصة، نموا واقعيا، إذ سيمثل هذا المقطع بداية لموقف يتخذه البطل وهو التزام الصمت الدائم"وأطبقت شفتي، لأحبس الكلام والجنون، اطبقتهما في وجه كل شيء، تاركا القضية كلها التي حدثت وأنا مطبق شفتي تكمل رحلتها في عالم يستعصي على الضبط. "[2]

3-لماذا اختار الكاتب هذه الشخصية؟

تكتسي عملية اختيار شخصية "المجرم"دورا حيويا في القصة البوليسية فالكاتب يختار لروايته الشخصية المثيرة، يقول(ج. د. كار)"J.D.Carr"إننا لا نهتم بشخصية المعتوه الذي يقوم بعمليات عنف وشغب في مقهى مهجورة بلا قصد. بل نركز على اختيار شخصية المجرم، ذي الصفاء الذهني الصفوة الممتازة في المجتمع، وهذه الشخصية تتميز بالخصائص التالية:

1-شخصية تتميز بالخيال الواسع، والتربية العالية، والثقافة الواسعة، كالأطباء والمحامين، والكتاب والفنانين. . الخ.

تستخدم هذه الشخصية طرقا ذكية في التمويه وإخفاء الجريمة لما تتسم به من ذكاء خارق تبعد شبه التورط في أي قضية.

2-لا تشعر هذه الشخصية بوقع الألم على الآخرين. وموتهم، فهي تقوم بالجريمة لإشباع رغبة دفينة، أو لاقتناء مال يستعمل في القمار، مستعدة للتضحية بكل شيء:بالزوجة او الأولاد أو الأقارب. (ليس لها حس إنساني على الإطلاق)

3-تتصف بالكبرياء والأنانية والغرور بامتلاك الذكاء الخارق الذي يمكنها من التستر والتمويه، ومخادعة الناس، والكذب عليهم، كما أنها تتصف بحسن التمثيل لذلك تكسب ودّ الناس وحبهم.

وأغلب الشخصيات في الرواية البوليسية ترتكب الجريمة حبا في اقتناء المال والإكثار منه للحظوة بمكانة مرموقة في المجتمع"[3]

---

[1] - الرواية. ص. 58.

[2] - الرواية. ص. 58.

[3]- Maxime Chastaing ,Le roman policier « chassique », O. P. Cit,P. 38.

لماذا اختار الكاتب غسان كنفاني هذه الشخصية؟أهو التأثر بالنموذج الغربي للرواية البوليسية؟لا يمكننا الجزم بذلك، لكننا نلمس وبوضوح التشابه الكبير بين صفات "المتهم بالجريمة"في رواية"الشيء الآخر"وشخصية المجرم في الرواية البوليسية بالمواصفات التي ذكرها"ج. د. كار"قبل حين.

فالأستاذ صلاح المحامي، يمثل هذه الشخصية الناجحة في المهنة، والتي تحظى بسمعة طيبة، يعيش صلاح حياة سعيدة هادئة مع زوجته (ديما)وأطفاله، يشهد له زملاؤه بخبرة قضائية واسعة وذكاء كبير في ممارسة المهنة، "إنه يحاول بذلك أن يحرج القضاء، ويضع العدالة في مأزق. ولكنني أعترف لكم أنني شديد الحيرة أمام عمل من هذا النوع يقوم به رجل كان متضلعا بالقانون"[1] يرد هذا الحكم من "المدعي العام"في محاولة لتفسير صمت المتهم وفلسفة الموقف من الوجهة القضائية، كما يركز الكاتب على إظهار يقظة ضمير المحامي وحسن سلوكه"إن تفسيري الوحيد هو أن المتهم الذي سمعتم ها هنا شهادات لا تحصى بحسن سلوكه، ويقظة ضميره قد شعر أنه قام في لحظة حمقاء بجريمة بشعة. "[2]

وتلتقي شخصية المجرم عند غسان كنفاني بكثير من المواصفات لشخصية المجرم في الرواية البوليسية، ويمكن أن نلمس هذه العلاقة في جوانب أخرى تعمق نظرتنا بوجود حس بوليسي في رواية الكاتب:

1-اختيار مكان الجريمة.

2-اختيار الوسط الإنساني، (المجرم-الضحية)

فبالنسبة لمكان الجريمة، ويلاحظ أن أحداث الرواية تدور في مدينة واحدة لم يذكر الكاتب اسمها، ولم يحدد البلد الذي ينتمي إليه، المهم أنها مدينة، تكثر فيها العلاقات بين الناس، وتختفي الجريمة نتيجة الضغط السكاني، وتزاحم العمارات. في هيكل عمراني لا يساعد الناس على معرفة بعضهم بعضا ولو كانوا جيرانا، وقد نجح غسان كنفاني في رسم هذه العلاقات بين عدد قليل من الشخصيات، وهو مطلب فني ركز عليه(فان دين)في ضوابطه[+]ولاحظ أنه كلما قلت الشخصيات في الرواية، استطاع الروائي تعميق المشكل، وتمكن من رسمه بدقة أكثر، وتتحدد شخصيات الرواية في الشريحة الاجتماعية التالية حيث تنقسم إلى

---

[1] – *الرواية. ص. 74.*

[2] – *الرواية. ص. 75.*

[+] – *ذكرنا بعض هذه الضوابط بتفصيل في القسم الأول من هذا البحث.*

زمرتين:

أ-شخصيات لها أسماء وأبعاد وجودية.

ب-شخصيات ليست لها أسماء تلعب دورا ثنائيا في بناء القصة.

شخصيات لها أسماء وأبعاد وجودية:

سعيد الحايك:زوج الضحية، ورجل أعمال ذكي وناجح، يحب زوجته ويغار عليها.

صلاح المحامي:وهو الشخصية المحورية، والمتهم بقتل ليلى الحايك.

ليلى الحايك:عشيقة المحامي صلاح، والضحية في الرواية، جميلة ومغرية.

ديما: زوجة المحامي صلاح، امرأة طيبة، وفية.

هناء: السكرتيرة التي لا تظهر في الرواية إلا للإدلاء بالشهادة.

شخصيات ليس لها أسماء، تلعب أدوارا غير أساسية في القصة:

المحققون: لا تذكر أسماؤهم في القصة، يتولون التحقيق في قضية ليلى الحايك، ويركز الكاتب على بعض ملامحهم الشخصية، وتذكرنا هذه الملامح بشخصيات المحققين في الأفلام البوليسية، حيث تبدو الحجرة الضيقة، الخالية إلا من طاولة وبعض الكراسي. "وأخيرا بدا الرجل الذي لا أعرفه، يتحدث وكأنه في سهرة وليس في تحقيق، كان يدخن وهو يذرع الغرفة، جيئة وذهابا، واضعا يديه وراء ظهره، واقفا بين الفينة والأخرى، ولفافته تتدلى من شفتيه، مضيقا عينه ليتجنب دخانها الثقيل. . "[1] وتذكرنا هذه الدقة في التصوير بطريقة (د. هاميت) التي تقوم على إهمال السرد، والتركيز على الملاحظة التي تقع عليها نظرة الشخصية، فهو ينفي الفعل في العمل الأدبي، مما يجعل أعماله حسب (فرنسيس لكسان) "مخالفة للقوانين الأدبية-كذا-وهذا على غرار الفعل الروائي في القصص البوليسي الذي يقوم على العناية بالسرد الخطابي. "[2]

وإذا كان من المنطق أن نعقد مقارنة بين صورة نقل ملامح الشخصية عند غسان كنفاني وملامح الشخصية عند (د. هاميت) للوقوف على عمق الحس البوليسي في الرواية العربية، فإننا نلاحظ منذ البداية الاختلاف البيّن بين الرجلين، وإن كانا يتلاقيان في بعض الجزئيات التي أشرنا إليها آنفا، ويستحسن التعمق-

---

(1) - الرواية، ص. 51

(2)-Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, T. 2, Po, Cit. , P. 13

قليلا– في كشف هذه الفروق، إذ نجد أن "رواية (د. هاميت) تقوم على نقل الصورة، فلا أثر للتفكير، ويخصص الخطاب للتعليق عليها فقط، وإذا كان لا بد من استخدام الخطاب السردي عند تعذر الوسائل الأخرى، فإنه يلجأ إلى العبارات القصيرة، ذات الدلالات الإيحائية المركزة، وسط حركة ملفتة للانتباه."[1]

لا يشترط الروائي (د. هاميت) من القارئ الذكاء في تتبع أفعال شخصياته، ولكنه يشترط "التجاوب النفسي، والشعور بتلقي الصورة المرعبة، المثيرة المقلقة."[2]

ونحن نتساءل بعد هذا العرض، ما مصير الشخصية في بناء القصة البوليسية القائمة على الملاحظة والشعور، ونتلقى جوابا عن ذلك من قبل الباحث المهتم بالرواية البوليسية (فرانسيس لكسان)، حيث يرى "أن الشخصيات لا تعرف بواسطة ملامحها النفسية والفكرية، ولكنها تعرف بواسطة حركاتها الجسدية المظهرية. "[3] وهنا تجدر الإشارة إلى أن الروائي (د. هاميت) يركز كثيرا على مختلف أجزاء الجسد، سيما الوجه، وأجزاءه؛ كالعين، والأنف، والفم، ويشد انتباهه أكثر شكل العيون. "[4]

ويمكن ملاحظة ذلك في النص الآتي:" كان الفك السفلي (لسام سباد Sam Spade) ثقيلا ومعظما (Osseuse)، أما ذقنه فكان ناتئا على شكل (V)، وتحت (V) التحرك فمه، أما منخراه، فمرتفعتان على شكل (V) آخر، ولكنه أصغر من الأول.

ولم يكن إلا عيناه الرماديتان المائلتان نحو الاصفرار. . اللتان تقطعان الوجه بخط أفقي. . "[5]

إن التركيز على المظهر الجسدي ليس الوسيلة الفنية الوحيدة للكاتب في رسم شخصياته، فهو يترصد حركات أبطاله، ويجعلها عنصرا من عناصره الفنية في نقل الحدث، إذ نراه مثلا يرصد بدقة متناهية ركوب ونزول الشخصية من السيارة، صعودها لسلم العمارة، قطعها لشارع من شوارع المدينة، "قطع (سباد) شارع (سوترستريت Sutter Street)، ثم دخل محلا لبيع التبغ لشراء علبتين

---

(1)- Ibid. P. 13
(2)- Ibid. P. 13
(3)- Ibid. P14
(4)- Ibid. P. 15
(5)- Dashiell Hammet, Le Faucon maltais, ENAG, Editions Alger, 1989, P. 1-2

للسجائر من نوع (بيل دورهايم Bull Durhom)، وعند خروجه لاحظ الرجل ذي الشارب الأبيض في الانتظار مع جماعة من الرجال على الرصيف المقابل عند موقف الترام. "[1] وهو في تتبع حركات شخصياته، يقف عند التفاصيل الدقيقة:"توقف (سبا) بالقرب من ست عمارات بحي (كورني Cornet)، نزل من السيارة المستأجرة أمام مدخل إحدى العمارات، ضغط على زر المنبه الموضوع عند المدخل، لاحظ أنه يحمل ثلاث إشارات، وما لبث أن تلقى الإشارة بالضوء الأخضر موافقة على دخوله، فانفتح الباب الرئيسي على بهو عريض وطويل. "[2]

وكما هو ملاحظ من المقاطع المعروضة من رواية "الصقر المالطي"، فإن طريقة (د. هاميت) تقوم على تفضيل نقل الحركة على السرد، بخلاف الطريقة المستعملة من قبل غسان كنفاني، الذي يفضل استعمال الجملة السردية الوصفية في تتبع الحركة إلا في بعض المقاطع.

ومن المفارقات العجيبة أن نلاحظ التركيز على التدخين، واقتناء نوع خاص من السجائر لدي الروائيين؛ فالقاعة مملوءة بالدخان، مما دفع بالمحقق إلى تحريك عينيه لدفع دخانه المتكاثف، و(سباد) لا ينفك يدخن في المكتب، في الشارع، على السرير، في الحمام. . إنه تشابه غريب في التركيز على التدخين، وتعاطي الخمر، وإن كانت الإشارة إلى الخمر غير بارزة في رواية غسان كنفاني، فقد ذكر ذلك في لقاءات البطل الأولى مع الضحية، ويبقى التركيز على الطبائع السرية للشخصية بواسطة رسم حركاتها الخارجية هاجس (د. هاميت). وعلى النقيض من ذلك يتتبع غسان كنفاني عالم الوجدان الداخلي في محاولة لسبر أغوار الشخصية لمعرفة أفراحها وهمومها وقلقها.

وهكذا تبدو الشخصية في رواية (د. هاميت) من خلال حركاتها وسماتها الخارجية، بحيث لا يمكن إدراك أهوائها واتجاهاتها، وثقافتها وهمومها إلا من خلال ذلك. . إنها دمى متحركة، في عالم الرعب والخوف والجريمة.

رأينا قبل حين أن التركيز في الرواية كان موزعا بين الحدث والشخصية، وحاولنا تبرير هذا التوزيع. كما كشفنا عن الانقطاع الذي حدث في انسياب

---

[1]- Ibid. P. 53

[2]- Ibid. P. 55

الحدث ونموه، ثم الاهتمام بالشخصية في محاولة لرسم معالمها النفسية، وضياعها نتيجة التمزق الذي تعيشه من جراء اتهامها بجرم لم ترتكبه، وعجزها عن الدفاع عن نفسها. وتوصلنا إلى ثبت بعض علاقات التشابه بين رواية "الشيء الآخر" والرواية البوليسية في بعض المحاور، واختلافهما في كثير من المحاور الأخرى.

الرواية البوليسية تحكمها سلطة القارئ أم سلطة المؤلف؟

ننبري الآن لكشف العلاقة بين الروائي والقارئ استنادا إلى تصور العلاقة التي طرحها (غريماس) في دراسته للعوامل في النص السردي، ومن ثم عرض هذه العلاقة على التصور المنبثق من ضوابط الرواية البوليسية، في محاولة لكشف الحس البوليسي في الرواية الكنفانية على هذا المستوى من الدراسة التحليلية.

يعرض (غريماس) في مخططه القائم على ست وظائف للشخصيات الفاعلة في السرد الروائي، ويتجلى هذه الوظائف في الخطاطة النموذجية التي تظهر من خلالها توزيع الأدوار على العاملين (Les Actants):

المرسل ⟵ الهدف (موضوع البحث) ⟶ المرسل إليه

المساعد ⟵ البطل ⟶ المعارض أو العدو

وسنحاول تجسيد هذا التصور في العلاقات لكشف جانب واحد، وهو:إيجابية (المرسل إليه)، أو القارئ، كشخصية فاعلة أو سلبية في تلقي النص البوليسي من منظور غريماس، ومقارنة ذلك بدور القارئ ووظيفته في النص البوليسي.

تصور يعكس علاقة الأطراف المكونة للرواية البوليسية:

الطرف	الوظيفة والفاعلية في النص	الغاية الواضحة والمستترة
الكاتب	1- صناعة اللغز البوليسي والتركيز على الحدث. 2- التفكير بجدية في	1. تشكيل قصة فنية تعتمد عرض الدلائل والتبريرات بدقة كبيرة. 2. الرغبة في التأثير على القارئ، وتحديه، وفق قواعد اللعبة المحددة في ضوابط

	عرض اللغز وتحليله، بطرق علمية لا تدع مجالا للصدفة والمفاجأة. 3- توخي الدقة والإقناع	(فان دين). 3. الرغبة في التفوق على القارئ وإثبات عجزه أمام عبقرية الكاتب. 4. البحث عن كيفيات وطرق إمتاع القارئ وتسليته وتثقيفه.
القارئ	الرغبة في المشاركة الواعية في تتبع الأحداث، والشعور بالانتماء إلى القصة.	1. الرغبة في الكشف عن المجرم قبل المحقق. 2. تحدي المحقق والكاتب على حد سواء، في محاولة لكشف ضعفهما في الدلائل المقدمة لإدانة المجرم. 3. معيشة الصراع بين القارئ/الكاتب/المحقق. 4. الإمتاع والتسلية؛ مطلب أساسي في الرواية البوليسية في مفهوم القارئ.
البطل المحقق	إظهار التفوق العقلي في اعتماد المنطق والطرق العلمية في البحث	1-تجسيد خطة الكاتب وتجليتها. - الصراع بين المجرم والبطل والقارئ في محاولة إثبات التفوق. - إثبات انتصار الخير على الشر، وتفوق العدالة دوما.

تصور يعكس علاقة الأطراف المكونة لرواية غسان كنفاني:

الطرف	الوظيفة والفاعلية في النص	الغاية الواضحة والمستترة
الكاتب	1. صناعة رواية فنية بعيدا عن التصميم المسبق للأحداث. 2. ليس القارئ غاية في حد ذاتها، لذلك لا يفكر الكاتب في مدّه بالمعلومات الكافية التي	1. عرض فكرة فلسفية تتعلق بكشف عجز العدالة عن محاكمة القضايا الإنسانية. 2. إبراز أثر الصدفة في حياة الإنسان. 3. التطلع إلى إمتاع القارئ دون التفكير فيه كطرف في القصة.

	تساعده على كشف المجرم. 3. عدم التركيز على المنطق العلمي في توزيع الدلائل المثبتة لإدانة المجرم	4. الاعتماد على الوسائل الفنية في التأثير على القارئ. 5. الإمتاع والتسلية، هدف، لكنه غير مركزي في العمل الأدبي الملتزم.
القارئ	1-ممارسة الحدث الروائي والتأثر به. 2- السلبية في تتبع الأحداث نتيجة الجهل بكثير من التفاصيل.	1. التجاوب مع النص باعتباره يحمل أبعادا إنسانية عامة. 2. المتعة متقطعة.
الشخصية المحورية	ممارسة الحدث من منطلق المغلوب على أمره. (سيطرة الكاتب على الشخصية المركزية.)	1. يمثل البطل اتجاه الكاتب ويجسده بأمانة كبيرة. 2. لا يريد التأثير إلا على زوجته، وليست له علاقة بالقارئ، فيما يبدو.

النتائج:

1-لا يقدم الكاتب التفاصيل المتعلقة بالجريمة، لذلك يهدف إلى عدم إشراك القارئ في العملية. فسفر (سعيد الحايك) إلى الأرجنتين صبيحة يوم الجريمة لا يعرف القارئ عن خلفياته شيئا، بل يخرج من الرواية وهو يجهل كيف تمت الجريمة فعلا، ومن الذي ارتكبها؟

2-إغفال بعض التفاصيل المهمة في الظروف المحيطة بالجريمة، من شأنه إضعاف المشكل المطروح، وبالتالي لا يتسم الحل بالموضوعية والمنطق، كما هو الحال في الرواية البوليسية.

3-يلاحظ أن التحقيق ركز على دلائل بعيدة نوعا ما على الجريمة، وذلك بغية إثبات التهمة على المحامي، دون التفكير في إقناع القارئ بذلك، كعرض متهم آخر مثلا.

4-تعرض بعض الروايات البوليسية الغربية كروايات (أجاتا كريستي) مثلا عددا كبيرا من الشخصيات القريبة من الجريمة، وتوحي أثناء العرض إمكانية الشبهة فيها، لتعطي نكهة التشويق للرواية، حتى لا يبقى القارئ

سلبيا مادام المجرم واحدا، والمشكوك فيه وحيد، فلِمَ عناء التتبع إذن؟

5- على الرغم من وجود بعض الفروق الجوهرية بين طريقة العرض عند غسان كنفاني، ومنهاج عرض الأحداث في الرواية البوليسية، إلا أن هناك شبها يوحي بحس بوليسي، وقد أشرنا إلى عدد من هذه العناصر في التحليل الذي سقناه.

6-هل فكر الكاتب في القارئ؟ إن فكر فيه، ما الوسائل التي قدمها له للمشاركة في حل اللغز :"مقتل ليلى الحايك"؟هل أقلقه مثلا قبل وبعد الجريمة؟لماذا أخفى عليه كيفية الإجرام، ووسيلته؟وهل كانت هذه الوسيلة خنجرا، أم مسدسا، أم أداة أخرى؟لم يذكر الكاتب ذلك إلا في الجزء الأخير من القصة، عند المرافعة.

7- يتضح مما سبق أن الكاتب لم يفكر في إشراك القارئ بالشكل الذي تتطلبه الرواية البوليسية، فهو لا يعتبره شريكا وطرفا في عملية البحث عن الحلول، لذلك لا يسعى إلى إعطائه كل التفاصيل، ليجعله ندّاً للمحقق. كما أنه لا يرسم بوضوح الطريق أمام الشخصية المحورية، بل يترك الأحداث تتالى، لتفصح في النهاية عن حل يفتقد إلى كثير من الموضوعية، وهنا تفقد القصة إحدى سمات الرواية البوليسية، التي تعتمد البناء الدقيق في الحبكة القصصية، فهي تحضر ذهن القارئ، وتجعله أمام وضعية غامضة تقلقه، وتفزعه، وتقدم الجريمة في شكل يصعب تصور حل له، ثم تبدأ تدريجيا في فك اللغز وتقدم الحل المتسم بالموضوعية والعلمية.

***

الفصل الثالث

الرواية البوليسية الجزائرية

إشكالية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية:

يطرح الأدب الجزائري الفرنسي اللغة إشكاليات كثيرة، مما دفع بالبعض إلى التساؤل عن"الهدف من وجود أعمال أدبية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية بجانب الإنتاج الأدبي بالعربية، وفي إطار دراسات عربية. "[1] إلا أن هناك أطروحات كثيرة تتبنى إدماج المنتوج الأدبي باللغة الفرنسية ضمن الآداب الجزائرية، وتدعو لهذا الجمع؛ منها:"أن هذه الأعمال تكوّن وحدة مترابطة، وإن كانت تفصل بينها اللغة، فإن الروح الجزائرية الأصلية تجمعها، كما أنها نسجت تعابيرها على نفس الخلفية الثقافية الشعبية، ووحدت بين أصحابها معاناة مماثلة من الاحتلال الفرنسي للجزائر. "[2]

إن انتشار اللغة الفرنسية في الجزائر ونشوء جيل من الكتاب الجزائريين لا يعرفون اللغة العربية، ولا يمكنهم التعبير عن مشاعرهم إلا بلغة المستعمر، أثار معركة أدبية حول جنسية هذا الأدب:"هل يكون أدبا جزائريا أم يكون أدبا فرنسيا؟أم يكون أدبا مهجنا؟. "[3]

---

(1) – عايدة أديب بايمة ، تطور الأدب القصصي الجزائري، (1967. 192)، ترجمة: د. محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص. 05

(2) – المرجع السابق. ص. 05.

(3) – محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1961، ص450.

إن دراسة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية تطرح إشكالية التعبير، أو ما أطلق عليه مالك حداد"جنسية الأدب"، وهي إشكالية يصعب تحليلها في ضوء المعطيات المتوفرة، إذ تمثل نموذجا فريدا في الأقطار العربية إذا استثنينا الأقطار المغاربية.

إن الأدب الجزائري المعاصر يواجه مشكلة ليس لها نظير في بقية الأقطار العربية، "وهي مشكل التعبير، وهي في نظرنا ذات حدين:فهي قومية من جهة، وفنية من جهة أخرى. إنها قومية لأننا نعانيها على مستوى وطني، إذ إن كل مواطن يمكن أن يتساءل:بأية لغة يجب أن يكتب الأدب الجزائري؟هل بلغة الشعب التي كانت ولا تزال، وستبقى دائما لغة الضاد؟أم بلغة دخيلة فرضتها علينا الأوضاع الاستعمارية؟ولمن يكتب الأديب؟هل يكتب لأبناء قومه أم للأجانب؟هل هو إذن أدب الخاصة. "[1]

وتختلف الرؤى بشأن استعارة اللغة الفرنسية في الكتابات الأدبية، فأحمد طالب في مؤلفه:"الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"، يرى أنه"في غمرة هذه الظروف الاستثنائية التي عاشتها الجزائر لم تفرض اللغة الفرنسية نفسها على الحياة الاجتماعية العامة فحسب، بل وصلت عن طريق التوغل والنمو والانتشار إلى الفكر والتعبير عنه كذلك، مما ساعد على خلق ظاهرة خاصة في ميدان الأدب هي وجود كتاب جزائريين يكتبون في موضوعات وطنهم ومشكلاته بلغة المستعمر". [2]

ويرى عبد الكبير الخطيبي في مؤلفه :**الرواية المغربية** أن الكاتب الجزائري إذا تعصب للكتابة بلغته"فإنه يقضي على نفسه بأن يتحدث أمام جمهور من الصم، ذلك أن الشعب غير متعلم، ولا يقرأ أي لغة والمتعلمون لا يفهمون إلا لغة المستعمر، وإذن لم يبق له إلا مخرج واحد، يقدم له على أنه مخرج طبيعي، وهو الكتابة بلغة الاستعمار. وفي هذه الحال، لا يعدو أن يغير مأزقا بآخر. "[3]

ويرى محمد الطمار أن الأدباء الناطقين بالفرنسية"يعتبرون بأن المقياس للجنسية الأدبية هو التعبير عن الذات الحقيقية، بصرف النظر عن جنسية

---

(1) – حنفي بن عيسى، الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الثقافة، العدد: 8. 9، الجزائر 1972، ص63.

(2) – أحمد طالب، الإلزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين:(1831-1976)ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص117.

(3) – عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي الرباط، العدد:02. سنة، 1971. ص. 131.

الأديب. "[1] وينقل عن إبراهيم غافر قوله عن الأدب الفرنسي اللغة:"إن المهم أن يؤدي الكاتب شهادته وأن يكتب باللغة التي سمحت له الظروف بأن يتعلمها وأن يعبر عن الواقع الحي في بلاده ويلتقط الصور الناطقة في أصول بيئته ومجتمعه، وأن تبقى شهادة الكاتب وثيقة ثمينة يخلفها لمن بعده حتى يستمر الأديب في تأدية واجبه المقدس، وأنه ليس من العار أن يكتب الكاتب باللغة الفرنسية أو غيرها، ما دام يحسنها ويسخرها طيعة أمينة. "[2]

ويحتج الأدباء الناطقون بالفرنسية على هذا الفصل الشكلي بينهم وبين زملائهم الأدباء الناطقين بالعربية، ويؤكدون بأنهم عرب، وبأن أدبهم عربي، وعن ذلك يقول مالك حداد:"نحن نكتب بلغة فرنسية لا بجنسية فرنسية. "[3] ويقول مراد بوربون:"إن اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصة للفرنسيين وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة؛ بل إن أية لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي ويعبر بها عن حقيقة ذاته القومية. "[4]

وينقل محمد طمار موقف الناطقين بالعربية في قوله:"وأما الناطقون بالعربية فيعدون الأدب الناطق بالفرنسية دخيلا، وقد نبت في ظروف تاريخية غير شرعية. ويذهب فريق آخر إلى أن هذا الأدب، لا بد أن ينقطع أصله، وأن مصيره الزوال بزوال الأسباب التي أنتجته، فما هو إلا صورة لمرحلة من مراحل التاريخ ذات محن وذكريات أليمة. "[5]

والواقع أن الرؤى تعددت حول الإجابة عن هذا الطرح:لمن يكتب هذا الأدب، الذي يعبر حقا عن أوضاع المجتمع الجزائري ومآسيه. ؟ لعله من الصعب جدا الاكتفاء بنظرة واحدة وإهمال الاتجاهات الأخرى المؤثرة في وجود ثقافة محتواها عربي، وشكلها ولغتها أجنبيان. وفي هذا الصدد يعرض الدكتور حنفي بن عيسى في دراسة نشرها بمجلة الثقافة تحت عنوان"الرواية الجزائرية المعاصرة"طرحا خطيرا يتعلق بوجود ونمو أدب جزائري باللغة الفرنسية، يقول فيه:"إن هذا الأدب مدين في نموه إلى أحزاب اليسار الفرنسية التي شجعته ورأت فيه عنصرا يستجيب لخططها وأغراضها، وذلك أن الأوروبيين لم يكونوا يعرفون الإنسان العربي إلا عن

---

(1) – محمد الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص. 450.
(2) – المرجع السابق:ص. 450.
(3) – تاريخ الأدب الجزائري. ص. 450.
(4) – المرجع السابق:ص. 450.
(5) – المرجع السابق:ص. 450.

طريق الصورة التي رسمها المستشرقون. فالعربي في نظر هؤلاء هو ذلك الشخص الجامد التفكير، المتعصب في دينه، المؤمن بالقضاء والقدر، القانع بقسمته في الحياة. "[1]

نحن لا نرفض هذا الطرح جملة وتفصيلا، ولكننا في الوقت نفسه لا يمكن أن نثبته في مجال دراسة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، ذلك أن العامل الذي ذكره الدكتور حنفي بن عيسى يمكن اعتباره مؤثرا خارجيا لظهور هذا الأدب ونموه، لكن هناك عوامل أخرى أثرت تأثيرا مباشرا في هذا الأدب باعتباره"ظاهرة ثقافية سوف يلتفت إليها المؤرخون حتما عندما يتصدون لدراسة المراحل التي قطعها الشعب الجزائري في كفاحه من أجل التحرر من التبعية الثقافية. "[2]

وعلى كل حال فإن الأدب الجزائري الفرنسي اللغة قد تمحورت مضامينه حول ظلم الفرنسيين وإرهابهم للوطنيين ومحاولاتهم الرامية إلى مقاومة التعريب وفرض الإدماج كما صور هذا الأدب فقر وبؤس وآلام المواطن العربي الجزائري إبان الاستعمار .

ظهر هذا الأدب بعد الحرب العالمية الثانية، وأبرز كتابه محمد الديب، مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، مالك حداد، وآسيا جبار. وقد تأثر أغلب هؤلاء الكتاب بأحداث الاستعمار. "[3]

وخلاصة القول حول إشكالية الأدب الجزائري الفرنسي اللغة هي أن هذا الأدب أدب وطني صادق المشاعر، عكس وضعية الشعب الجزائري وصور كفاحه، "لكنه عجز عن الأداء الكامل للمشاعر العربية الإنسانية، وذلك للانفصال بين اللغة المعبرة والواقع. فإن للغة علاقة كبيرة بالعقلية وبالجانب الوجداني والانفعالي من الإنسان. "[4]

الرواية البوليسية الجزائرية:

إن البحث في الرواية الجزائرية سواء كانت باللغة العربية أو بالفرنسية، يطرح إشكالية الأدب الثوري، لأنها تعتبر مسألة مركزية في تطور الأدب العربي

---

(1) – حنفي بن عيسى، الرواية الجزائرية المعاصرة. ص63

(2) – المرجع السابق:ص. 64.

(3) – محمد الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص451.

(4) – المرجع السابق. ص. 452.

المعاصر. "فالنضال العربي الذي استطاع في النصف الثاني من القرن العشرين أن يطرح من خلال ممارساته الأيديولوجية المنطلقات لفكر عربي تقدمي باتجاه بناء نظرية للثورة العربية المعاصرة، هذا النضال أخذ يطرح في الوقت نفسه مسألة إبداع أدب عربي ثوري، يواكب تحرك الجماهير العربية باتجاه أهدافها الوطنية والقومية والتقدمية، ويعزز مسيرتها في نضالها ضد التحديات التاريخية التي تواجهها هذه الأهداف. "[1]

إن ارتباط الأديب الجزائري بالواقع الراهن لأمته، وتعلقه بالتراث العربي في محاولة لإعادة بعثه، والعمل على تجديده، وتطويره، حال دون التفكير في جنس الرواية البوليسية، والذي بقي خارج الهموم الأدبية العربية، لاعتقاد بعض النقاد والباحثين–ولمدة طويلة– أنه أدب شعبي، لا يرقى إلى مصاف الآداب الجادة. والواقع أن هذه النظرة مستمدة أصلا من بعض سمات هذا الجنس، والمتميزة بطابع (التخطيطية الميكانيكية Schématisme et mécanisation) الذي تخضع له شخصيات الرواية البوليسية، "وتميز كاتب الرواية البوليسية من غيره من الكتاب في التكنيك الروائي المستخدم في بناء النص، فهو يعرف مسبقا مصير أبطاله، وأدق حركاتهم، كما أن الغموض المفتعل في زخم الأحداث، ما هو في الواقع إلا مرحلة يعمل الكاتب على اجتيازها بمجرد الكشف عن منفذ للجريمة. "[2] وتتحول الرواية بعدها إلى مجرد قصة عادية، ركبت أجزاؤها تركيبا عكسيا.

لا يتجه القصد في هذا المستوى من البحث إلى طرح سمات الرواية البوليسية، بقدر ما سيعمد إلى بحث وتقصي مظاهر الأدب البوليسي بالمواصفات الغربية في بعض الروايات الجزائرية، وهذا في ضوء ما أنجز في الفصول السابقة من هذا البحث.

إن قراءة بعض النصوص النقدية(*)–وهي قليلة جدا، وغير ناضجة في أغلب الأحيان– تدفع إلى الاعتقاد أن الأمة العربية لا يمكنها أن تنتج اليوم أدبا بوليسيا بالمواصفات الغربية، لأن الوضع الراهن لا يسمح بذلك. ويؤكد هذه المقولة أحمد حمدي في حديثه (للثورة الأفريقية) حين يقول:"أعتقد أن الآداب

---

(1) – جلال فاروق الشريف، حول مسألة إشكالية الأدب العربي الثوري، الموقف الأدبي، العدد: 104–105، كانون الأول والثاني، دمشق، 1980، ص. 7

(2)- Tahar Djaout, Une étiquette d'étagère dans le Magasin littéraire, Révolution Africaine, N° 1225, Août 1987, Alger, P. 38

* – أعني ما نشرته مجلة (الثورة الإفريقية) من مقالات حول الرواية البوليسية في الجزائر.

الحقيقية لا يمكنها إلا أن تكون ملتزمة، أن تعكس أفكار المجتمع، وتكرس لخدمته، والرواية البوليسية–من هذه الوجهة–غير ملتزمة، لأن أحداثها تعبر عن مظاهر سطحية، يمكن العثور عليها في المجتمعات كلها(. .)ولذلك لا يمكن وضعها في المستوى نفسه مع الروايات الأخرى، سواء الحديثة منها أو المعاصرة، ذلك أن الكاتب الحقيقي مبدع، ينبغي أن يوظف إنتاجه الفكري والأدبي في تطوير الإنسان، وانسجامه مع أفراد المجتمع. والرواية البوليسية لا تهدف إلا لإحداث المتعة الآنية، غير أن هذا لا يمنع من إنصافها:فهي تتميز على مستوى الشكل ببناء جيد، سهل، وتقنيات مضبوطة، يمكن استلهامها في مجال كتابة بعض القصص الهادفة. "[1] كما يؤكد في السياق نفسه "أنه لا يوجد في الوطن العربي كتّاب للرواية البوليسية، لماذا؟، لأن الأمة تواجه اليوم مشاكل جادة ومعقدة، تستوجب اهتمام الكتاب والتزامهم. "[2] ثم يعلق قائلا:" إنه لا يوجد سوى أعمال بوليسية مترجمة من الفرنسية أو الإنجليزية كروايات (أجاتا كريستي) وغيرها. "[3] إلا أن هذه العوامل لم تحل دون ظهور عدد من الروايات البوليسية في الجزائر، حيث أصدرت مؤسسة الكتاب (ENAL) والشركة الوطنية للنشر والتوزيع (SNED) في بداية السبعينيات من القرن العشرين مجموعة قصص وروايات باللغة الفرنسية ذات طابع بوليسي شعبي (Le Polar).

ويعود الفضل الأول في ظهور الرواية البوليسية ورواية التجسس إلى يوسف خضير بروايته (تحرير فدائية Délivrez la Fidaya) عام 1970، وقد ظهر له في ظرف سنتين ستة عناوين، ما بين عام 1970و 1972:[4]

1–الانتقام يمر بغزة La vengeance passe par Ghaza

2–توقيف مخطط الإرهاب Halte au plan terreur 1970

3–الجلادون يموتون أيضا Les bourreaux meurent aussi 1970

4– منع طائرة فونتوم عن تل أبيب Pas de phontom pour Tel Avive 1970

---

(1)- Ahmed Hamdi, Les écrivains ont d'autres préoccupations, Révolution Africaine, N° 1225,1987, Alger, P. 41

(2)- Ibid. P. 41

(3)- Ibid. P. 41

(4)- Chaffik Benhacen, Treize Boulevard du crime, Alger, Révolution Africaine, Op. Cit, P. 40

5–النمور تتدخل Les Panthères attaquent

صدرت هذه الروايات عن المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع في ظل ما اصطلح عليه آنئذ "باغتيال الثقافة Malaise de la culture" في غياب كتابات جادة، وهذا بعد تخلي المختصين الذين فضلوا الصمت، أو اختاروا المنفى بعيدا عن الوطن، بحثا عن أمل مفقود، في حين كان الكتاب بالفرنسية يصفون حساباتهم مع ما أطلق عليه بـ" ضمير التاريخ Conscience Historique"."[1]

من هذه الزاوية الضيقة يمكن دراسة الإسهامات المتواضعة للأدب الجزائري في تطوير الرواية البوليسية، بعيدا عن (البهرجة) والبريق اللذين عرفت بهما هذه الرواية، وما كانت تتضح به مضامينها من تدفق للخمر الممزوجة بدماء الضحايا، وما تحلت به صفحاتها من الإثارات الجنسية المكشوفة، الدالة على الخلاعة، وسقوط الأخلاق الغربية.

كما تضيف (زهيرة عوفاني) إلى هذا الرصيد في الثمانينيات مجموعة أخرى، لكنها تختلف في شكلها ومضمونها عن مجموعة يوسف خضير، فبينما تكتب عوفاني قصصا بوليسيا، يكتب يوسف خضير رواية تجسس، ويتمثل إنتاج عوفاني في عملين إبداعيين، هما:

–صورة مفقود (1985) Le portrait du disparu

–قراصنة الصحراء (1987) Les pirates du désert

تولت مؤسسة الكتاب (ENAL) نشر القصتين، مساهمة منها في تشجيع هذا النوع من الرواية . [2]

قراءة لقصتيْ:"صورة مفقود" و"قراصنة الصحراء":

أ–صورة مفقود Le portrait du disparu: يمكن تصنيف هذا العمل[3] ضمن خانة القصة القصيرة–الطويلة (Long Short story)، حيث يسير مجرى الأحداث فيها في اتجاه واحد، يميزها طابع التشويق الذي يعتبر جوهر الحبكة البوليسية، وتعرف الشخصيات (القليلة نسبيا) تحولات عميقة، ما بين بداية القصة

---

[1]- Ibid. P. 40

[2]-Saadia Ayata, Dans le tunnel, Révolution Africaine, P. 42

[3]- Zehira Houfani Berfas, Le portrait du disparu, SNED, Alger, 1985.

ونهايتها.

تكمن عناصر القصة الأساسية في العلاقة التي تربط (حسين)الزوج الكهل الغني بزوجته (فتيحة) الشابة الجميلة، وما يميز هذه العلاقة من تناقضات في الشخصيتين، نظرا لتفاوت السن من جهة، وما يضفيه جمال فتيحة من فتنة وجاذبية، خلقت لدى الكهل عقدة الإحساس بالنقص، وأيقظت في قلبه حمى الغيرة الممزوجة بروح انتقامية مجنونة.

تكشف القصة في مراحلها المتطورة عن علاقة غير شرعية تربط الزوجة (اللعوب) بمساعد حسين، ومستودع سره، ورجل أعماله، فيعمل الزوج (المخدوع) على الانتقام منه بطريقة ذكية، حيث يترقب إحدى زياراته للبيت، ويتظاهر بشرب المنوم الذي كانت تعده له زوجته، ليخلو لها الجو، ويباغت الغريمين في وضعية ارتكاب جريمة انتهاك حرمة زوج في فراشه.

يقتل الزوج غريمه، ويلبس الزوجة الخائنة جريمة القتل، "فتتحول الزوجة الذكية الماكرة إلى مخلوق ضعيف، مكسور الجناح، ويظهر الزوج المخدوع في نهاية القصة في صورة شخصية خسيسة لا تستحق سوى السجن. "[1]

وفي الجزء الثالث من القصة، تكشف الكاتبة عن عملية تحقيق بوليسية يقودها المفتش (سليمان) مع مساعد له، تحاول من خلالها استرجاع ما علق في ذاكرتها من طرق (شارلوك هولمس)، والمفتش (بوارو)، ولكنها لا تدفع بالقارئ إلى المتاهات التي كانت تقود إليها الرواية البوليسية بالمواصفات الغربية.

وتلعب الصدفة دورا إيجابيا في غلق ملف التحقيق في قضية الجريمة المرتكبة في "صورة مفقود"، حيث يعثر على قبر الضحية في حديقة البيت الفخم، ويقاد المجرم (حسين) إلى العدالة.

لاتمثل قصة "صورة مفقود" إلا محاولة أولى في الكتابة البوليسية، تتعمق هذه المحاولة في الرواية الثانية "قراصنة الصحراء"، فتأخذ التجربة منحنى آخر، يذكرنا بـ(أجاتا كريستي وكونون دويل) ولكن تبقى المسافة بعيدة من حيث التحكم في أداة **التشويق** ومغالطة القارئ، وإجباره على الاتجاه إلى الخط غير السليم، ليفاجأ في النهاية بمجرم لم ينتظره.

ب–قراصنة الصحراء Les pirates du désert: تقول الكاتبة (عوفاني) إنها استوحت أحداث الرواية القصيرة "قراصنة الصحراء" من مقال نشر بمجلة "

---

[1]-*Saadia Ayati, Op. Cit. , P. 41*

جزائر الأحداث Algérie actualité" حول موضوع التهريب عبر الحدود الجنوبية للجزائر. [1]

تجري أحداث "**قراصنة الصحراء**" بإحدى مدن ولاية (تمنراست الجنوبية) وتقع في 134 صفحة، تتعرض الكاتبة من خلال الأحداث إلى رسم صورة مفزعة ومخيفة لشبكة من العصابات، تقوم بتهريب المواد الأولية من الجزائر إلى بعض الدول الإفريقية المجاورة عبر الصحراء، وجلب بعض المواد الإلكترونية المفقودة في السوق الجزائرية، وتكشف من خلال تطور الأحداث عن تورط بعض الشخصيات الحزبية البارزة في عملية التهريب، والتي اتخذت مراكز القيادة السياسية للتمويه، والقيام بعمليات تخريبية للاقتصاد الوطني.

وقبل التعرض إلى تحليل عناصر القصة، تجدر الإشارة إلى أن الكاتبة (زهيرة عوفاني) صرحت في حديثها (لمجلة الثورة الإفريقية) "أنها لم تزر الأماكن التي تم وصفها في القصة، وأنها لا تعرف الصحراء إلا من خلال الأشرطة المعروضة على شاشة التليفزيون. "[2]

الالتزام الفني والإيديولوجي بين الإطار السياسي والأداء الفني في القصة:

تكتسي قصة "قراصنة الصحراء" بعدا سياسيا إيجابيا، إذا راعينا الفترة التي كُتبت فيها، والظروف السياسية والاقتصادية السائدة في الجزائر آنذاك، فقد كان اتجاه الثورة في البلاد يطمح إلى بناء مجتمع اشتراكي متطور، ويرسم لهذه الغاية سياسة تنموية شاملة لتحقيق الاستقلال السياسي وتدعيمه باستقلال اقتصادي متين، وذلك بالمحافظة على خيرات البلاد واستغلال ثرواتها المعدنية استغلالا حكيما، والبحث عن أسلوب واضح في التدرج لتنصيب مؤسسات قوية لبناء دولة تقوم على مبادئ التسيير الديمقراطي.

كانت القصة في معظم فصولها تهدف إلى الكشف عن هذه الأبعاد، من خلال عرض نماذج بشرية متناقضة المواقف؛ فمساعد المحافظ الوطني للحزب (لوادي) يتظاهر بشعارات الثورة، لكنه متواطئ مع عصابة التهريب، كما تعرف

---

[1]- Entretien Zehira Houfani, Propos recueillis par Saadia Ayata, Révolution Africaine, Op. Cit. , P. 42

[2]- Ibid. P. 42

بعض الشخصيات تطورا ملحوظا بين بداية الأحداث ونهايتها، وأعني بالدرجة الأولى شخصية (وحيدة) التي تقوم بأدوار أساسية ضمن العصابة وتستعيد وعيها الوطني في الفصول الأخيرة، لكن منطق الأحداث في القصة يقضي بانتهاء دورها في عالم الخيال، فتقتل في حادث مرور بينما كانت متجهة نحو المكان الذي يعتقد وجود (سالم) فيه.

إن القصة في إطارها الفني العام لا ترمي إلى تجميل طبيعة الصحراء، وتبرئة النفوس لإظهار الجمال السامي الخالي من النقائص كما هو الشأن في القصة ذات النزعة الرومانسية، بل تتجه إلى توفير الحقائق العارية المجردة بأسلوب تقريري مباشر، لكشف جريمة اقتصادية رهيبة بدأت تنخر جسم الاقتصاد الوطني، وتتسبب في ضحايا بشرية بريئة.

تكاد القيم الفنية في النص الأدبي تذوب في زخم الأحداث في القصة، وتوجهاتها السياسية والاجتماعية، ويبدو ذلك من خلال الوعي الأيديولوجي الذي يميز الشخصية المحورية:ضابط الشرطة (سالم) الذي يرمز إلى فطنة الثورة وفعاليتها، ويقظتها الدائمة إزاء ما يجري من أحداث في الوطن.

تستعير قصة "قراصنة الصحراء" أسلوب الرواية البوليسية في تعاملها مع الأحداث، وكيفية بناء اللغز، وطريقة تطور التحقيق، والوصول إلى كشف الحقيقة وإدانة المجرمين، بشكل موضوعي يقوم على الفرضية والتحليل والاستنتاج. فالضابط (سالم) يستدعى بطريق سري للتحقيق في جريمة اقتصادية، يخشى أن تتطور فتكون ذات أبعاد خطيرة على الاقتصاد الوطني وسياسة الدولة الاشتراكية، وهي نفس مقدمة الرواية البوليسية عند (أجاتا كريستي)، حيث تشمل المقدمة عادة تحديد مكان الأحداث، وقد تم ذلك فعلا في قصة "العوفاني"، حيث تجري الأحداث في مدينة (تام) وبالضبط في نزلها السياحي الكبير.

ويتعرض الفصل الأول من الرواية إلى التعريف بالمدينة، وذكر مراحل تطور عمرانها نتيجة زحف الصناعة البترولية وما سببته هذه الصناعة من كثافة في السكان، وأثر ذلك على نمط حياة أهل (تام) الأصليين وعلاقاتهم الاجتماعية، ونشاطاتهم التجارية والثقافية.

كما تتعرض إلى رسم جانب من شخصية (عمران) المحافظ الوطني الذي عين على رأس المحافظة الوطنية للولاية للإشراف على الجو الاجتماعي والسياسي للجهة، والذي لاحظ ما آل إليه الوضع نتيجة عمليات التزوير والتخريب

والتهريب، وقد تأكد من خطورة الوضع عندما كانت العمليات تنتهي كلها بمقتل أحد أفراد الشرطة أو رجال الجمارك. وعلى الرغم من ذلك كانت تبدو الجرائم المرتكبة لغزا مغلقا في محاضر جهاز الأمن بالمدينة، وهذا نتيجة تواطؤ السكان مع رجال العصابة نظرا للضغوط المفروضة عليهم من جهات معينة، ورغم السرية التي أحيط بها مقدم الضابط (سالم) إلا أن العصابة احتفلت بقدومه بطريقتها الخاصة، حيث وضعت غرفته الخاصة بالفندق تحت الرقابة السمعية، واستخدمت أشخاصا مموهين لإشعاره بخطورة الموقف، ودعوته إلى العدول عن مهمته الخاصة.

ويطغى على أسلوب القص طابع الكتابة بصيغة الغائب (Troisième personne) باعتبار أن الكاتبة محيطة علما بكل شيء، وهو أسلوب فني مكنها من تتبع شريط الأحداث وفقا للفرضيات المطروحة، والظروف المحيطة بالتحقيق. فالكاتبة حاضرة في تسلسل الأحداث، قريبة من الشخصيات، فهي تحكي النص من وجهة نظر (العالم المحيط بكل شيء)، وهو نهج روائي سهّل إقحام الطابع الإيديولوجي في بناء الأحداث.

تتحول الرواية البوليسية في الأدب الجزائري من طابعها الصناعي الميكانيكي إلى الطابع الفني الملتزم بقضايا وأخلاق الأمة، فالحبكة البوليسية واضحة، وقوانين اللعبة محكمة، إلا أن الجديد هو التحول نحو تبني القضايا الجادة باستخدام وسائل بوليسية من تحقيق، ومباحث، ومطاردة، وقتل. . الخ.

أشرت في بداية هذا الفصل عرضا إلى إشكالية المضمون الثوري المطروحة على الإنتاج الأدبي في ميدان القصة القصيرة والرواية، وأرى أنه طرح إيجابي إذا راعينا الظروف السياسية والثقافية التي سادت البلاد أثناء الثورة التحريرية، وبعد الاستقلال، وما يطمح الأدب الجزائري إلى تحقيقه بعد أشكال الهيمنة والتسلط المفروضة على رجال الفكر والأدب من قبل السلطات الفرنسية في عهد الاحتلال.

وهناك أكثر من عشرة عناوين أخرى ساهمت كلها في إثراء سجل الرواية البوليسية الفرنسية اللغة بالجزائر. وأكبر الظن أن العوامل التي ساعدت على ميلاد هذا الجنس وانتشاره ببلادنا تعود إلى :

–العامل الأول: إمكانية الإفلات من الرقابة المفروضة على الرواية الواقعية الجادة، باعتبارها ملتزمة وهادفة، وتحظى الرواية البوليسية الشعبية بخاصية فريدة

من نوعها، إذ كان بإمكانها التعبير بصراحة وبشفافية، (وقول ما لا يقال) في الوقت الذي كان الروائي والمفكر الملتزم لا يحلم بالتفكير في تلك القضايا ولو سرا. . دون أن يتعرض للمساءلة والتحقيق، نظرا للمراقبة المفروضة على الإنتاج الفكري والأدبي. [1]

– العامل الثاني: وجود جمهور فرنكفوني شغوف بقراءة الرواية البوليسية، لما تتميز به من خصائص فنية تتمثل في مزج الخصائص التقنية الغربية للرواية البوليسية بالشخصية العربية الفكهة، كما هو الحال عند (جمال ذيب) في استحضاره لشخصية تراثية عربية (المفتش عنترة) كبطل لرواياته كلها، وهي على التوالي:

– بعث عنترة (1986) Résurrection d'Antar

– ساغا الجن (1987) La Saga de Jins

– أرخبيل ستلاق L'Archipel du Stalag

كما ساهم (سليم عيسى) وأكبر الظن أنه اسم مستعار لأديب فضل الكتابة في السرية، بروايتين، هما:

– ميمونة Mimouna

– عادل يعرقل Adel se mêle

كما صدرت لـ(عبد العزيز عمراني) روايتان شبيهتان بروايات (يوسف خضير)، تتناولان موضوع الصراع العربي–الصهيوني، وهما:

– هجوم مضاد Contre attaque

– مصيدة من أجل تل أبيب Piège pour Tel Aviv

ويلاحظ أن الرواية الثانية أعيد طبعها عام 1983، وهناك عناوين أخرى لم نتعرض لها، يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة.

وخلاصة القول:إن الرواية البوليسية الجزائرية الفرنسية اللغة، لا يمكن مقارنتها بأعمال (د. هاميت) و(شندلر) أو (أجاتا كريستي) ولكن يمكن اعتبارها محاولات أولية واعدة، إذا أحسن استثمارها من خلال القراءات النقدية الجادة

---

[1]-*Littérature policière, Le roman noir d'Alger la blanche, Le Nouvel Afrique Asie , N° :4, Alger,1990, P. 59*

والمعمقة، وتم نقلها إلى العربية لتكون حافزا للكتاب الشباب للاتجاه بهذا الجنس الأدبي إلى غاية نبيلة، وذلك من خلال استغلال فنيات الرواية البوليسية وأسلوبها البسيط لإمتاع جمهور القراء وتعليمهم، في زمن فقد فيه الناس متعة القراءة، نظرا لتأثير وسائل الإعلام السمعية البصرية، وانتشار شبكات الانترنيت، وانعكاساتها السلبية–أحيانا– على الكتاب.

***

الخاتمـــــة

لست ادعي أني استوفيت البحث في الرواية البوليسية، ذلك أن عملية البحث في نظرية الرواية البوليسية، وأصولها التاريخية، وخصائصها الفنية، وانعكاساتها على الأدب العربي مسألة تتعلق بأساليب الحياة، والقيم والمعايير، والنظم الاجتماعية، ومستوى المجتمعات وتراثها الآلي والتكنولوجي أي: بحضارتين مختلفتين، مع ما يتسع له لفظ الحضارة من دلالات وأبعاد عند علماء الأنثروبولوجية والاجتماع. ويمكن إيجاز أهم نتائج هذه الدراسة على النحو الآتي:

أولا: من خلال تعرضي لبعض التعاريف المسندة للرواية البوليسية، ونظرية التغيير الثقافي والاجتماعي، تبينت الهوة السحيقة بين هذه التعاريف، لذلك وقفت عند بعضها بالشرح والتحليل، وحاولت أن أتناول بعضها الآخر بالنقد، واستخلصت أن التباين يرجع أساسا إلى الاعتبار الذي يوليه دارس ما للرواية البوليسية، كما اتضح أن أغلب هذه التعاريف متأثرة من قريب أو من بعيد بالتعاريف المسندة للأدب عموما، والرواية على وجه الخصوص.

ثانيا: لقد نهجت في العمل مبتدئا بدرس المآخذ التي سجلت على النص البوليسي، فاتضح أن هذه النصوص وليدة خيال شعبي يعود بجذوره إلى الأساطير القديمة، ويستمد بعض عناصره من البيئة الاجتماعية المعاصرة، والمتغيرة باستمرار.

وقد كشفت الرواية البوليسية في بداية القرن العشرين عن نفسها، فبدت في

ثـوب جـذاب، مصـوغة بلغـة سـهلة، تسـتلطف –أحيانـا– عبـارات هجينـة (Métissage linguistique)مطعمة بألغاز تشحذ عقول القراء، وتنمي طاقاتهم الفكرية، مستندة إلى بناء خاص، يهدف إلى جلب القراء بما يتضمنه من مادة تتناسب والذهنية المعاصرة من (جرائم وعمليات سطو، وفضح أسرار شخصيات معتبرة، واعتداء على شرف الخ.)

ثالثا: وارتأيت بعد ذلك أن أعالج مشكلة انتماء الرواية البوليسية إلى حقل الآداب، وفي هذا الصدد استعرضت جملة من الأقوال، لاحظت من خلالها أن الذين أسقطوها من دائرة الأدب؛ إنما يستندون في نظرتهم تلك إلى ماهية الأدب ووظائفه.

وفي ضوء بعض المعطيات الموضوعية–فيما أزعم– خلصت إلى أحقية الرواية البوليسية في الانتماء إلى حقل الآداب.

ومـن المفارقـات العجيبـة أن الروايـة البوليسـية اكتسـبت شـرعية تواجـدها وحضورها في الحقل الأدبي من موقف الرفض المعلن ضدها لغرض تهميشها.

رابعـا: وفـي مجـال البحـث عـن الأصـول الأولـى الممكنـة لظهـور الـنص البوليسي، اتضح لي أن بذورها الأولى تعود إلى الأساطير الشعبية القديمة؛ عربية وإغريقية وفلكلور سلتيكي وغيرها. وأزعم أني حاولت تفنيد أقوال فئة من الدارسين، ذهبـوا إلـى أن الروايـة البوليسـية ابنـة الحضـارة المتصـنعة، وأن عمرهـا لا يتجـاوز القرنين، وأن أباها الحقيقي (إدغار آلان بو)، وقد سار على نهجه كل من (ويلكي كولان) و(إميل جابريو).

ومـن خـلال تعرضـي لعلاقـة الروايـة البوليسـية بـالتحولات الاقتصـادية والاجتماعية والسياسية في أوربا خلال القرن التاسع عشر، والقرن العشرين، تبينت أن تطور هذا الجنس الأدبي كان نتيجة تأثيرات اجتماعية نابعة أصلا من طبيعة المجتمع وفلسفته العامة، بالإضافة إلى العوامل الفنية ذات الصلة بالجنس الأدبي، واللغة والفكر.

خامسا: وعلى الرغم من غزارة المادة المتمثلة في كثافة النصوص البوليسية، وتنوعها، وتطورها، اقتربت من ضبط بعض الاتجاهات الفنية الرئيسة للرواية البوليسية، وأهم من يمثلها من الكتاب، وخصائص كل اتجاه، كما أراها، ثم قدمت تصورا شاملا لهرم بناء النص البوليسي، أعقبته بدراسة تطبيقية شملت أعمال بعض الرواد، كـ(إدغار ألان بو) و(أجاتا كريستي)، واستخلصت بعد ذلك نتائج

هامة، كانت لي عونا على دراسة مواضيع القسم الثاني من البحث.

سادسا: وفي مجال البحث عن المبررات الموضوعية لغياب النص البوليسي في الأدب العربي بالمواصفات الغربية، استعرضت جملة من المواقف المتعلقة بقضية التأثير والتأثر بين الأدب العربي والآداب الغربية، واقتضت ضرورة المنهجية المعتمدة التركيز على تيارين متناقضين في فهم تلك العلاقة، وقد تجسد هذان التياران فيما يأتي:

التيار الرافض للتفتح نحو الغرب، ويمثله الدكتور أنور الجندي، ويعتمد في رفضه على جملة من القناعات، يراها –هو على الأقل– موضوعية، كالبيئة، والفكر العربي الإسلامي، وطبيعة اللغة والآداب العربية. التيار المتبني للفكر الغربي، ويمثله إلياس خوري، وآخرون، وهو اتجاه متحمس إلى التفتح نحو الغرب، لكنه يسقط بعض المعطيات الأساسية المتعلقة بجوهر الأدب، باعتباره إبداعا فنيا، يتميز بخصائص ذات صلة كبيرة بالبيئة والفكر والعقيدة واللغة.

وأمام هذا التقاطع في المواقف، كان لا بد على البحث أن يسلك منهجا وسطا، يضع معطياته على رقعة متسعة تجاوزا للإطار الضيق الذي حصر فيه كل اتجاه، وليشكل جزءا من دراسة شاملة للصلات الثقافية في عالم اليوم، دون التطرف المفرط، أو الميوعة المكشوفة.

ومن خلال هذا الطرح للموضوع، اتضح أن غياب النص البوليسي بالمواصفات الغربية في الأدب العربي يعود إلى عوامل كثيرة منها:

أ– طبيعة الحكم في الوطن العربي وعدم الفصل بين السلطات.

ب– التأثر السلبي بأشكال الحكم المستوردة، والمطبقة في الوطن العربي، والتي تعكس تناقضا صارخا بين المظهر الخارجي لقواعد الحكم، والبنية الاجتماعية للتفكير العربي الإسلامي، ومن ثم تجلى الانفصال بين الشكل المستورد، والواقع المعيش، لذلك استعصى على الحداثة العربية تمثل هذا الجنس الأدبي الذي اعتبره الغربيون قناة لبث شرعية البرجوازية الحاكمة وأيديولوجيتها.

ت– طبيعة اللغة العربية، وخصائصها النحوية والصرفية، والفكرية، حيث لا يزال التعامل مع اللغة يخضع لصرامة القاعدة النحوية، ولا يسمح بأي انفجار لها، على غرار ما هو الحال في لغة السرد في النص البوليسي الغربي.

ث- أثر الثقافة العربية الإسلامية في الكتابات الأدبية والفكرية، والرافضة لبعض المضامين المتعلقة بالجنس، والخمر، والعلاقات الاجتماعية الشاذة بصورة عامة.

ج- اختلاف مفهوم الجريمة في البيئة العربية الإسلامية عن مفهومها في البيئة الغربية، وما يترتب من نتائج عن هذا التباين في الفهم والتعامل.

هذه المبررات وغيرها لم تحل دون وجود حس بوليسي، يتسع أو يضيق في بعض الروايات العربية، تبعا لطبيعة العمل الأدبي، وفلسفة الكاتب. وقد بدا جليا أن غسان كنفاني تأثر فعلا بتقنيات الرواية البوليسية في قصته "الشيء الآخر أو من قتل ليلى الحايك؟"، لكنه لم يسقط في لعبتها.

سابعا: وعن تأثير الرواية البوليسية في الرواية الجزائرية، ذات التعبير الفرنسي، اتضح ما يلي:

أ-تأثر الرواية الجزائرية البوليسية بالخصائص الفنية للرواية الغربية، وتجلى ذلك لدى كثير من الروائيين، أذكر من بينهم:سليم عيسى، جمال ديب، يوسف خضير، زهيرة عوفاني، وآخرون.

ب- إن كان التأثير عميقا على مستوى الشكل، فهو أقل من ذلك على مستوى المضمون، إذ يبدو الفرق واضحا بين مضامين الروايتين:الغربية والجزائرية، ويتعلق الأمر بطبيعة المواضيع، وعلاقتها بالبيئة الاجتماعية، وعدم المبالغة في الوصف المجوني، والبذاءة اللفظية.

ت- أثر طبيعة العوامل التاريخية، واللغوية، والسياسية في ظهور أدب بوليسي بالتعبير الفرنسي، وعلاقة ذلك بالاتجاه الفرونكفوني بالجزائر، ويمكن إيجاز هذه العوامل في النقاط الآتية:

1- انتشار اللغة الفرنسية، وما يطرحه من إشكالية في دراسة الأدب الجزائري وتطوره.

2- لئن كانت اللغة الفرنسية تطرح إشكالية يصعب تفكيكها في مجال دراسة الأدب الجزائري، فهي عامل إيجابي في ظهور الأدب البوليسي، إذ لولا تعامل الكتاب بهذه اللغة، ووجود جمهور عريض يفهمها ويتعامل معها، لما قدر لهذا الجنس الظهور بالجزائر.

3- أثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها البلاد، وطبيعة

العلاقـات التــي تـربط الجزائـر بفرنســا، نظـرا للظـروف التاريخيــة المعروفة، والتـي طبعت فكر هذه الأمـة، وميزتها عن باقي الـدول العربية.

***

المصادر والمراجع

أ-المصادر العربية:

1. القرآن الكريم.
2. غسان كنفاني، الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980
3. غسان كنفاني، الأعمال الكاملة، الروايات ، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980
4. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألّاف، قدم له وحققه:فاروق سعد، مكتبة الحياة، بيروت(د. ت).

ب-المراجع العربية:

1. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين (1931–1976). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.
2. ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة (1930–1970)، دار النهار للنشر، بيروت، ط. 3، 1977.
3. إحسان عباس ، المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
4. إلياس خوري، تجربة البحث في أفق الهزيمة، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، 1974.
5. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ودراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
6. أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار

الكتاب، بيروت. (د. ت)

7. أنور المعداوي، كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، بيروت، 1966.
8. –زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشرق، بيروت، 1991.
9. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. الزمن–السرد–التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.
10. الشاذلي عبد السلام محمد، شخصية المثقف في الرواية العربية (1952–1982)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
11. طه حسين، مستقبل الثقافة بمصر، مطبعة المعارف ومكتبتها، القاهرة، ط. 2، 1944.
12. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي، ترجمة:د. محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت)
13. عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة:محمد برادة، منشورات المركز الجامعي، الرباط، 1971.
14. عبد الله عبد الدايم، في سبيل ثقافة عربية ذاتية، دار الآداب، بيروت، 1983
15. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974.
16. عواد عبد ربه أبو زينة، الفكر العربي في قرن من الزمن، مراجعة نقدية، مجلة الفكر العربي، العدد:15، 1981
17. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987.
18. محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج دراسته وتقويمه، ج. 1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت)
19. محمد جابر الأنصاري، تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (1930–1970)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1980.
20. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، ار الطليعة، بيروت، 1980.
21. محمد ضياء الدين الريس، النظريات السياسية الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، 1966.
22. محمد على محمد، أصول الاجتماع السياسي، الجزء الثالث، دار المعارف الجامعية، افسكندرية، 1987.
23. محمد المأمون الهظيبي، الجريمة في الشريعة الإسلامية، دار الصديقية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989.
24. محمد أحمد برانق، مجموعة سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فتح مكة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. 5، 1983.

25. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1961.
26. محمود قاسم، رواية التجسس والصراع العربي- الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1990.
27. محي الدين محمد، ثورة على الفكر العربي المعاصر ودراسات أخرى، المكتبة العصرية، صيدا، 1964.
28. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، ط. 4، 1974.

ج-المراجع المترجمة:

1. ألان روب غرييه، قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: زياد العودة، مجلة الآداب الأجنبية، العدد:4، دمشق، 1979.
2. أنابيس-نن، كتابة الرواية، ترجمة:محمود منقذ الهاشمي، الموقف الأدبي، العدد:115، دمشقن1980.
3. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة:صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
4. جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د. ت)
5. رينيه ويليك-أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2. ، 1981.
6. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة:محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط. 2، 1987.
7. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط. 2، 1982.
8. يا. أي. يلسبورغ وآخرون، نظرية الأدب، ترجمة: جميل ناصف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام-الجمهورية العراقية، 1980.
9. ؟... الرواية البوليسية السوفياتية، ترجمة: جاسم العلي أحمد، مجلة الطليعة الأدبية، العدد:9، دمشق، 1978.

د- الدوريات العربية:

1. مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد:4، نيسان 1979.
2. مجلة الثقافة، الجزائر، العدد:8-9، ماي-جوليت 1972.

3. جريدة الجمهورية، وهران، مقال نشر يوم:1989/12/28
4. مجلة شؤون فلسطينية، بيروت، العدد: 37، 1974.
5. مجلة المجلة، بيروت، العدد:517، جانفي 1990.
6. مجلة الفكر العربي، طرابلس، العدد:19، 1981.
7. مجلة الفكر العربي، طرابلس، العدد:22، أكتوبر 1989.
8. مجلة الفكر العربي، طرابلس، العدد:23، 1981
9. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد المزدوج:104-105، كانون الأول والثاني 1979-1980.
10. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد:100، أغسطس، 1979.
11. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد:115، تشرين الثاني 1980.

هـ- المصادر الأجنبيــة:

1. Agatha Christie, Le miroir de la mort .Trois nouvelles traduites par : Perrihe Verny, Librairie des Champs-Elysées, Paris 1961 .
2. Dashiell Hammet, Le Faucon maltais, traduite par : Henri Robillot, ENAL, Alger, 1989 .
3. Edgar Allan Poe, Histoires extraordinaires, Traduction de Charles Bodlaire, Livre de poche, Librairie générale de France, Paris, 1972 .
4. Youcef Khader, Délivrez la Fidaya, SNED, Alger, 1970 .
   - La vengeance passe par Ghaza, SNED, Alger, 1970 .
   - Pas de phontom pour Tel-Aviv, SNED, Alger, 1970
   - Halte ! au plan « Terreur », SNED, Alger, 1972 .
   - Quand les panthères attaquent, SNED, Alger, 1972
5. Zehera Houfani, Le portait du disparu, SNED, Alger, 1985 .
6. Les pirates du désert, SNED, Alger, 1987 .

و-المراجع الأجنبيــة:

1. Benveniste E ., Problème de linguistique générale, Editions Guallimard, Paris, T .1, 1966 .T .2, 1974
2. Boileau Narcejac, Roman policier, Collection « Que sais-je », Payot, Paris, 1964 .
3. Caratini Roger, Bordas Encyclopédie, 80/84,Littérature(1), Bordas, Paris, 1976 .

4. *Denis De Rougement, L'Amour et l'occident, Librairie Plon, U .G .d'Edition, Paris, 1983 .*
5. *Hegazi Samir, littérature et Société en Egypte (de la guerre de 1967à celle de 1973), ENAL, Alger, 1986 .*
6. *Lacassin Francis, Mythologie du roman policier,2 tomes, Collection 10/18, Union générale d'édition, Paris, Paris, 1987 .*
7. *Lansri Ahmed, Mohamed Ould Cheikh un romancier algérien des années trente, OPU ., Alger, 1986 .*
8. *Maarouf Nadir, La relation ville compagne dans la théorie et la pratique, OPU ., Alger, 1982 .*
9. *Ricardou Jean, Nouveaux problèmes du roman, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1978 .*
10. *Raymond Michel, Le roman depuis la révolution, Armand Colin, Collection U, Paris, 1981 .*
11. *T .Todorov, Les catégories du récit littéraire, « Communications n° .8 », 1966 .*
12. *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Volume 9, Littéraire Larousse, Paris, 1985 .*

ز- الدوريات الأجنبيــة:

1. *Revue Europe, Paris, N° .542, juin 1974 .*
2. *Revue Europe, Paris, N° .571-572, décembre 1976 .*
3. *Revue Révolution africaine, Alger, N° .1225m Août 1987 .*
4. *Quotidien Horizon, Alger, N° .1226, 1988 .*
5. *Revue Science Et Vie, Paris, N° .669, décembre 1975 .*
6. *Revue Le Nouvel Afrique Asie, Alger, N° .4, janvier 1990 .*

****

*****

فهرس الموضوعات

المقدمــة 3
القســـم الأول الرواية البوليسية من حيث النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنيّة 6
الفصل الأول تحديد الرواية البوليسية وانتماؤها لحقل الآداب 7
تحديد الرواية البوليسية:..... 7
انتمائية الرواية البوليسية إلى حقل الآداب:..... 13
الفصل الثاني إشكالية الجنس الروائي 21
***الفصل الثالث** أصول الرواية البوليسية..... 33*
أصول الرواية البوليسية: 33
الفصل الرابع الخصائص الفنية للرواية البوليسية من خلال بعض نصوصها. 55
الاتجاهات الفنية الرئيسية في الرواية البوليسية: 57
الخصائص البارزة حسب الاتجاه الفني: 59
إعادة تركيب 61
نموذج تطبيقي على الاتجاه الفني الأول في الرواية البوليسية والمتمثل في (الرواية التحليلية): 62
نموذج تطبيقي على الاتجاه الفني الثاني في الرواية البوليسية والمتمثل في "رواية المشكل": 73
بناء الأحداث من جديد بعد استنطاق جميع المشتبه فيهم: 81
الخصائص الفنية لشخصية المحقق في الرواية البوليسية:..... 83
القسم الثاني أثر الرواية البوليسية في الرواية العربية..... 90
الفصل الأول مسوغات غياب النص البوليسي في الرواية العربية بالمواصفات الغربية..... 91
البولسة الأدبية و مسوغات وجودها في المجتمع الغربي: 98

البولسة الأدبية و المجتمع العربي 107
الحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية: 109
– تأثير الاستعمار على السلوك الفردي و الجماعي للمواطن العربي: 111
الفصل الثاني الحس البوليسي في الرواية العربية: دراسة تطبيقية لرواية (الشيء الآخر) لغسان كنفاني..... 116
دراسة تطبيقية لرواية "الشيء الآخر" لغسان كنفاني(): 116
التشكيل الفني للرواية والإسقاط الثقافي:.....117
العناصر البوليسية في رواية "الشيء الآخر": 123
المتعة في قراءة الشيء الآخر:.....127
علام كان التركيز في "الشيء الآخر"؛ أعلى الحدث أم على الشخصية؟..133
الرواية البوليسية تحكمها سلطة القارئ أم سلطة المؤلف؟ 146
تصور يعكس علاقة الأطراف المكونة للرواية البوليسية:.....146
تصور يعكس علاقة الأطراف المكونة لرواية غسان كنفاني:.....147
النتـائج: 148
الفصل الثالث الرواية البوليسية الجزائرية..... 150
إشكالية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية:.....150
الرواية البوليسية الجزائرية:.....153
قراءة لقصتيْ:"صورة مفقود" و"قراصنة الصحراء": 156
الالتزام الفني والإيديولوجي بين الإطار السياسي والأداء الفني في القصة: 158
الخاتمـــة 163
المصادر والمراجع..... 168
أ-المصادر العربية: 168
ب-المراجع العربية: 168
ج-المراجع المترجمة: 170
د- الدوريات العربية: 170
هـ- المصادر الأجنبيـة: 171
و-المراجع الأجنبيـــة: 171
ز- الدوريات الأجنبيـة: 172
فهرس الموضوعات 173

* * *