التشفير العلامي في النص السردي

روايتا «دلشاد» وإسماعيل الذبيح» نموذجا

الكتاب: التشفير العلامي في النص السردي
الكاتب: د. حسين أحمد سيتو

الطبعة الأولى: 2018
جميع الحقوق محفوظة

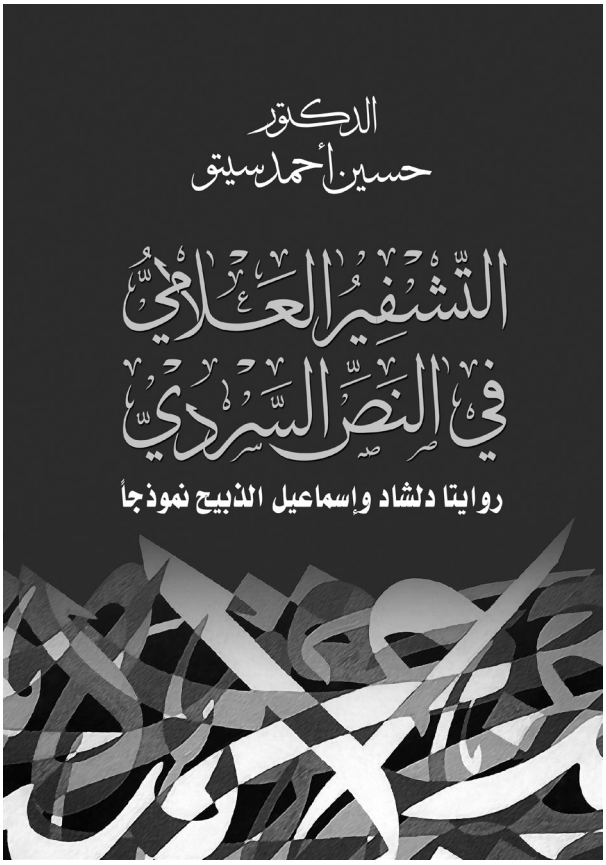
الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
فايبر وواتس آب:
00964 772 4223169
موبايل: 00964 750 3598630
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

په رتووکخانه یا نوودم
Mob: 00964 750 3598630
00964 770 4572613
Viber – whatsapp:
00964 772 4223169
E. mail: zeman005@yahoo.com
Facebook: Pertûkxana nûdem

الإخراج الداخلي: دار الزمان
الغلاف: م. جمال الأبطح

Copy Right © Dar Zaman Publishing
لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر
All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.
without permission in writing from the publisher

د. حسين أحمد سيتو



التشفير العلامي في النص السردي

روايتا «دلشاد» وإسماعيل الذبيح» نموذجا

الفهرس

الاهداء 7

مقدمة 9

تمهيد 15

الفصل الأول: الشفرات التقانية 45

شفرات العتبات النصية 47

شفرات المنولوج 73

شفرات المفارقة 97

الفصل الثاني: شفرات ثقافية 133

شفرات التناص 135

شفرة الهوية 163

شفرة الجسد 189

الخاتمة 215

الإهداء

إلى من تعب في تربيتي و رحل قبل أن يرى ثمرة هذا العمل... والدي رحمه اللّٰه.

إلى التي حملتني و لم أرَ ابتسامة وجهها ... والدتي رحمها اللّٰه.

إلى من عوضتني حنان الأم، حققت آمالي... جدتي رحمها اللّٰه.

إلى من ساندتني الزمن كله دون كلل... أم مها وأم روان

إلى زهرات ورياحين عمري:

مها ...

صفا ...

مروة...

رؤى...

روان...

بناتي...

إلى إخوتي و أخواتي كلٌ باسمه..

و إلى من ساندني في اتمام بحثي هذا..

أُهدي...

حسين أحمد سيتو

مُقَدِّمـة

الحمد لله رب العالمين والصلاة و السلام على سيد المرسلين و خاتم النبيين الرسول الأمين محمد صلى الله عليه وسلم.

وبعدُ....

ليس من شك أنَّ مقدمة أي نص أو موضوع أو عنوان هي المسار المؤدي إلى النص أو الموضوع ذاته، ولعل هذا ما دعا إلى القول بأنَّ المقدمة: «هي القنطرة أو المَعْبَر من العنوان إلى النص، و الفضاء المدجج - فضلاً عن التأويل-[1]، حيث تحوي هذه المقدمة منهجية البحث؛ ومسارات الباحث في قراءة النص و كيفية كتابته، بل هي مسارات قوة؛ وإمكانية الباحث في إثبات قوة نصه، وفعالياته النصية لإثبات هذه القدرة، مع إمكانياته في إغواء المتلقي و جره إلى متاهات هذا النص؛ و مقدرته من خلال هيمنة النص على القاريء للاستمرار في قراءة النص وحبسه داخل متاهته إلى نهاية صفحة الفهرسة.

وبذلك تكون المقدمة هي المهيمنة على القارئ، وعلى النص وفي داخله، وفي الوقت ذاته تكون هيمنة الباحث في داخله قوية، فضلاً من تمكينه من جعل القارئ تحت طائلة لذة النص؛ التي تمثل في جوهرها متعة القراءة التي استمالة المتلقي في شَرَكِها: «هكذا يغدو- خطاب المقدمة- مصيدة للمتلقي في غفلة منه[2]، هذا الخطَاب الذي يهتم بشؤون المقدمة في إعلانه عن العنوان المُغري للقاريء؛ والذي يُوقِع المتلقي في مَصْيَدَتِه دون علمه، وهو غافلٌ عن هذه المصيدة المتربصة له.

اعتمد العمل في استراتيجية الكتابة قبل الدخول إلى عالم النص على تمهيد أولي للدلالة عليه؛ وإنَّ أي مدخل ما هو إلاّ إظهارٌ لمغامرة الكتابة، ومن المعلوم إنَّ الكتابة الأدبية تحمل في طياتها فائضاً دلالياً؛ بموجب إجراءات زائدة فيها كالانزياحات، والوجوه البلاغية والأسلوبية والإيقاع، وموضوعة النص الأدبي؛ وتُمَثِّل موضوعاً مكثَّفاً لا يمكن النفاذ إلى مقصديته إلاّ إذا تَمَّ انجاز مكملاته

(1) في نظرية العنوان، مغامرة في شؤون العتبة النصية، د خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، 2007 : 5

(2) نفسه: 5

الضرورية؛ ألا وهي عملية القراءة، ولكون القراءة ما هي إلاّ تعامل مع النص؛ ولا تكتفي الكتابة بهذا القدر من الاهتمام والمقصدية ما لم تكملها عملية فعل القراءة للنص الأدبي المنتج، لذلك أدركت الدراسات التي تتعامل مع النص تنظيراً وتطبيقاً أنَّ المُنشئ يدعو القارئ لتقبل مشروعية عمله، لكون العمل لا يُمنح المشروعية دون تَقَبّل القارئ له؛ إذ يغدو النص نصان: نص موجودٌ تقوله لغته وآخر غائبٌ يقوله القارئ[1]،هذه العملية الملحقة ضرورية لفعل الكتابة؛ لأنَّ الغرض من الكتابة القراءة، ومشاركة القاريء لها، فضلاً عن قيامه بتفعيل النص وبيان مراميه، لكون القراءة عديل الكتابة في انتاج النص والزيادة عليه.

لأنَّ المقصدية من الكتابة هي إغواء القاريء وجره إلى خفايا النص المظلمة لغرض إزالة هذا الغموض، وإضاءة الظلمة المحيطة به، ويمكن القول: «إنَّ كتابة نص أدبي تُمَثِّلُ موضوعاً كثيفاً أو تكثيفياً لم يكن ليُخْتَرق من أجل النفاذ إلى المقصدية المتجلية في العلامات، ولكن ليوقف الأنظار والأفهام عند مميزاته و اشتغالاته الخاصة.[2].

تُشكِّل الكتابة بوصفها حدثاً، واستراتيجية، بمعنى«الكتابة- الحدث»؛ ووقوع الحدث ما هو إلاّ طريقة لممارسة لعبة الكتابة في ممارسةٍ لشهوة الكتابة، وعلامة للعمل الكتابي الذي يمارسه الإنسان[3]. وحيث إنَّ القراءة تكون مساوية للكتابة في إنتاجه الأدبي، وقد تفوقه في تحليلاته وتأويلاته؛ واستخراج مضامينه الكامنة في أعماقه المخفية عن كاتب النص، لذلك فالقارئ بدوره القرائي يُشكل نصاً كبيراً كما يُعرفه بارت؛ فجميع الاستجابات والتداخلات تنبثق من الفهم والتأويل، حيث إنَّ قوة النص تكمن في مقدرته على إغراء القاريء وإغوائه وجره إلى عالمه الواسع حتى يُحقق هويته الكتابية؛ والقاريء في قوته الابداعية يتمثل في إغناء النص؛ والقيام بتشغيل مدخراته الثقافية ومخزونه المعرفي في تحقيق عملية التواصل مع

(1) ينظر: مقالات في الأسلوبية، د. منذر العياشي، اتحاد الكتاب و الأدباء العرب، دمشق،1980: 144

(2) منتدى مناهج النقد الأدبي المعاصر، شبكة الانترنيت.

(3) ينظر، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، 2008: 73.

النص؛ ووقع النص عليه، وما يحدثه فيه من تفاعلٍ مع النص ما هو إلاّ مشاركة فاعلة وإيجابية في تحقيق إنتاجية النص وإقامة دلالاته.

أما البحث في قضايا الأدب المقارن؛ فضلاً عن النقد المقارن – مما لا شك فيه– أنَّه انطلق من مسألةٍ مهمة تقوم على قضية «التأثير والتأثر» بعيداً عن اللغة المقارنة التي كانت تعني لغتين مختلفتين، أو ما يُطلق عليها بلغة المقارن الآخر الذي ينبغي القراءة بلغته، أو فهم لغته، إذ إنَّ القراءة بلغة الأم لم تعد مشكلة عند أنصار المدرسة الأمريكية، فقد تجاوزوا هذا الأمر من خلال إقامة المقارنة بلغة واحدة؛ ولكن لبيئتين مختلفتين، هناك رفضٌ لاختلاف اللغة في الأدب المقارن؛ لأنَّه يوجد عددٌ من الآداب القومية لغتها واحدة مع اختلاف ثقافاتها وبعدها المكاني، لذلك عمد البحث إلى المقارنة بين الروايتين، فضلاً عن مشاركة شريكه في المنهج والمتداخل معه في قضايا كثيرة، ألا وهي الموازنة، لكون المقارنة و الموازنة يعمدان إلى الهدف ذاته. وبما أنَّ المقارنة و الموازنة في العمل الروائي يؤديان عملاً مقارباً؛ والمقاربة في مستواه السردي هو الذي تناولته للوصول إلى الموازنة بين العملين الأدبيين؛ ولأنَّ «المقاربة في مدلولها المصطلحي تعني الدنو والاقتراب، والملازمة تعني الدنو من النص والصدق في التعاطي معه دون أحكامٍ مسبقة، مع السداد وملامسة الحق، فيقال قارب فلانٌ فلاناً إذا داناه، كما يقال قارب الشيء إذا صدق وترك الغلو[1]. لذلك عمل الباحث إلى المقاربة في الموازنة بين روايتيين لكاتبين بلغة واحدة؛ ولكن مع اختلاف في البيئة التي تجري فيهما الأحداث، وتناول الباحث المقاربة دون أن يكون لديه حكمٌ مسبقٌ في نتائج بحثه.

وتمَّ نقل الأصل الذي وُجِدَتْ معه الموازنة و هو الحقل الشعري، إلى إخراجه من الحقل الشعري؛ و نقله إلى الحقل النثري بحمولته، فتم نقله من فضاء اجناسي إلى فضاء اجناسي آخر. وجاء اختياري للروايتين «دلشاد» لبركات، و«مقامات إسماعيل الذبيح» للركابي، إذ إنَّ الروايتين تبحثان في موضوع واحد؛ ألا وهو البحث عن الهوية، بركات يبحث عن هويته من خلال اطلاق اسم كوردي على نصه، و البحث المستمر عن اللغة القومية، أو اللغة الأم، و عمد الركابي للبحث عن

(1) الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي1998 149.

هويته عن طريق أيام الفروسية و وجود الأبطال، و موضوع الموازنة في الرواية موضوع لم يكتب عنه أحد لحد الآن على حد علمي. و قد دفعني حبي الشديد للأدب الروائي و نقده إلى اختيار هذا الموضوع؛ لوجود الموازنة والمقارنة والرواية والنقد معاً.

ولما كان البحث متعلقاً بالكاتبين «سليم بركات وعبد الخالق الركابي» فإنَّ القيام بكتابة أيٍّ مدخلٍ إلى النص لابُدَّ من بيان مقصدية الكاتبين؛ والموازنة والمقارنة بين هذين النصين المتقاربين في علاماتهما الأولى، وفي حيثيات الكتابة بينهما؛ كونهما يحملان صراعاً موازياً فيما بينهما، ومفترقاً أحياناً في قوة اللغة الحاوية للغة الحدث؛ ومفترقاً أحياناً أُخرى في إمكانية هذه القوة، فيكون كلٌ منهما قوةً بذاته في هذا الصراع، مهيمناً على مساحة النص في مطلبيهما، ألا وهو البحث عن الهوية، كلٌ بطريقته، فـ «الركابي» شارك في مسابقة؛ في كتابة تاريخ أمته روائياً للبحث عن هويته القومية من خلالها، في حين عمد «بركات» طوعاً في البحث عن هوية أنكرها الجيران بالإجماع؛ اتفاقاً أم صدفة لمصالح متداخلة بينهم، متوغلَين في تاريخ متشابك، يلتقيان طوراً، وآخر يبتعدان، لتحقيق هدف نبيل.

لقد تم اختيار عنوان للبحث هو: «شفرات السرد في روايتي «دلشاد» لبركات، و«مقامات إسماعيل الذبيح» للركابي، مقارنة موازنة»، و قمت بتقسيم العمل على فصلين بعد المقدمة والتمهيد الذي تناول فضاء المصطلح، والمنهج المتبع في تحليل النصوص التطبيقية. وتسليط الضوء على روايتي دلشاد لبركات، و مقامات إسماعيل الذبيح للركابي، لنختتم بعد ذلك تمهيدنا بتسليط الضوء على شخصية الكاتبين المذكورين مع بيبغلوفيا لمؤلفاتهما.

أما الفصل الأول فقد تناول الشيفرات التقانية، وفيه ثلاثة مباحث، إذ توزعت على العنوان في المبحث الأول مبيناً فيه سبب اختيار العنوانين؛ ولكون العنوانين يحملان بُعداً قومياً يحملان في دلالتهما صفة الهوية، لذلك آثرت اختيار العنوان في مبحث تناول العنوان بوصفه علامة من علامات الهوية في النصين؛ مع البحث عن دلالة العنوان في هذين النصين؛ فضلاً عن البحث في سبب اختيار

هذين العنوانين اللذين يحملان بُعداً تناصياً مع الغرض من كتابة النصين، ألا وهو البحث عن الهوية.

أما في مبحث العنوان وتطبيقاته، فقد اعتمدت على دراسات كثيرة أذكر منها دراسة خالد حسين حسين في كتابه في نظرية العنوان، و كتاب عبد الملك أشهبون العنوان في الرواية العربية. وفي المبحث الثاني تناولتُ فيه المنولوج عند الكاتبين وفق نظرية تيار الوعي معتمداً على كتاب تيار الوعي لروبرت همفري. و تناول المبحث الثالث المفارقة في الروايتين؛ معتمداً على كتاب موسوعة المصطلح النقدي «المفارقة و صفاتها» لـ. دي.سي. ميويك. أما الفصل الثاني الذي هو المكمل للفصل الأول في كونه يحمل شفرات ثقافية؛ والتي تبيِّن النمط الآخر من الشيفرات، فكان بعنوان: شفرات ثقافية؛ قد قسم على ثلاثة مباحث: تناول المبحث الأول التناص في الروايتين؛ معتمداً على كتاب علم النص لكريستيفا، و ميخائيل باختين المبدأ الحواري لتزفيتان تودوروف. أما المبحث الثاني فتناول الهوية من خلال نصي الكاتبين في بحثهما عن الهوية القومية لكل منهما، معتمداً على كتاب الهوية لحسن حنفي و كتاب اللغة هوية ناطقة للدكتور عبد الله البريدي. و تناول المبحث الثالث و الأخير الجسد الذي تجلى في نصيهما؛ الجسد المجسم و جسد الأنثى، كلٌ على منهجه في استغلال هذا الجسد؛ مستفيداً من الدراسات التي تناولت موضوع الجسد، ومنها، الجسد المتخيل في السرد الروائي لرسول محمد رسول، و شعرية الجسد لشوكت نبيل المصري، سيكولوجية الأنوثة للكاتبة لوسي إيريغاري، كما اعتمدت عدداً كبيراً من المقالات و المداخلات و الأبحاث المنشورة على شبكة الأنترنيت.

أما المصادر فقد حرص الباحث- وبكل جهده - أن يَصل إلى كل ما يُعزز قدراته في البحث تواصلاً قرائياً ومعرفياً، رغم حراجة الظرف الراهن، وصعوبة التواصل الثقافي والمعرفي بعد أحداث العاشر من حزيران 2014، و سقوط محافظة نينوى، وابتعادنا عن مكتبة جامعة الموصل التي كانت كنزاً مُثرياً للباحثين.

وتم أتِّبَاع البحث بعد ذلك بنقاط تناول فيها خلاصة البحث، ثم المراجع. و قد عُمدت الترسيمة الآتية لبيان العمل في البحث؛ وهي:

القراءة التطبيقية: و فيما يتعلق بالقراءة التطبيقية ينبغي أن نحدد محاور هذه القراءة التي انقسمت على فصلين أساسيين:

الفصل الأول: شفرات تقانية حيث ستعالج المباحث الآتية: العتبات النصية و المنولوج و المفارقة.

الفصل الثاني: شفرات ثقافية و فيه عالج محاور، التناص، والهوية، والجسد.

وعلى وفق هذه الخطاطة سارت القراءة النقدية، موسعة على:

الفصل الأول: شفرات تقانية: مفهوم الشيفرة.

المبحث الأول:شفرة العتبات النصية.

المبحث الثاني: شفرة المنولوج.

المبحث الثالث: شفرة المفارقة.

الفصل الثاني : شفرات ثقافية.

المبحث الأول: شفرة التناص

المبحث الثاني: شفرة الهوية.

المبحث الثالث : شفرة الجسد.

وفي الختام و لما كان الكمال للّه وحده فلا يسعني إلا أن أقول: إنَّ ما قدمته في هذا البحث و ما وصلت إليه من نتائج، هو حصيلة جهدٍ لم يألُ الباحث في البحث المتواصل عن المعرفة، فما وقع من نقصٍ كان غير متعمدٍ في ظل ظروفٍ صعبةٍ، رغم أنَّ هذا لا يمنع من تحمل مسؤولية أي خللٍ. وآخر دعوانا أن الحمد للّه رب العالمين.

تمهيد

أولاً: فضاء المصطلح

أ.مفهوم الشيفرة:

من المعروف أنَّ الأدب ينتقل باللغة من وصفها التداولي اليومي، السطحي إلى بعدها التشفيري الترميزي وذلك بإخضاع اللغة إلى آلياته البلاغية والرمزية والتلويح والإيحاء وإلى طرائق تكوين الشيفرة وكيفية تَفكيكِها، وتكثيف الأصوات، وهذا ما يؤدي باللغة التداولية المعجمية أن تكتسب التَعدد الدلالي والتعتيم والألغاز؛ وهذا ما يستدعي منا تشغيل آليات تفسير النص الأدبي وتأويله.

ماهية الشيفرة: إن الشيفرة تمويهٌ دلاليٌ من المؤلِّف لقارئه من خلال تلغيز لما يراه المؤلِّف؛ فإنه يفُرِضُ على القاريء تشغيل آليات التأويل ليستنتج ما موّهه المؤلف؛ لذا فجدلية التشفير وفك التشفير من حيث«فهم النصوص وتفسيرها من خلال حلّ الشيفرات[1]؛ يعني معرفة القارئ بقصدية المؤلِّف/النص. وفي سياق العملية التأليفية للنص يعمد المؤلِّف إلى بيان براعته في عملية التشفير تمويهاً وتلغيزاً ومحاولته الارتقاء بقارئه من خلال تشفيره للنص. والقراءة في تعاملها مع النص للبحث عن الشيفرات المختلفة التي يتأسس عليها النص من شفرات أيديولوجية وجمالية ومهيمنة..إلخ، فإنها لا تتعامل معهما إلا بوصفهما علامات مشفرة؛ ذلك إنَّ العلامة لا تكون علامة سيميائية إلا وقد تشفرت «والتفت على سرها ولغزها في كينونتها المتخفية، وفي استغلاقها على ذاتها، وإلا لن تكون ثمة علامة، فالعلامة علامة؛ لكونها تسهر على الغامض فيها، وهذا شأن الأنظمة الثقافية «الروايات السردية مثلا» حينما تقوم بسميأة العالم وتحويله إلى علامات مشفرة قابلة للقراءة[2]. ولا تسير العلاقة بين القارئ و النص باتجاهٍ واحدٍ؛ ولكن عند استقبال القارئ للنص يعمد إلى فك شفراته الرامزة على وفق اتجاهٍ من الاتجاهات السائدة في الضروب النقدية المتعددة، تسير هذه العملية بطريقين مختلفين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص؛

---

(1) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، 2008 : 292

(2) شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، 2008، ص 5.

وبقدرِ ما يُضيف النص إلى القارئ، يُضيف القارئ إلى النص أبعاداً جديدةً قد لا يكون لها وجودٌ في النص، و بذلك يكون للنص تأثير وتَأَثُّرٌ بالنص.[1]

وعند البحث عن التشفير *coding* في المصطلح المعجمي نرى أنه لم يكن غائباً في الذاكرة العربية فقد ذُكر على ما يدل عليه بأسماء عدة منها التعمية، واللغز، والرمز، فقد دلَّت كلمة تعمية : «تُعَمِّيَ على الإنسان: شيئاً فَتُلبِّسَه عليه تَلبيساً .وفي حديث الهجرة: أُعمِّيَنّ على مَن وَرائي، من التَّعمية والإخفاء والتَّلبيس، حتّى لا يَتبعَكُما أحد»[2]، والتعمية هي إخفاء الأمر عن القارئ، وعدم إظهار معناه الحقيقي بيسر؛ و وَضْعُ مقصديته تحت بند التشفير لمنع ظهوره للعلن؛ وتعمل الشيفرات لإبعاد الأنظار عن التأويل الحقيقي، ولا يسمح بالدخول إلى معنى نصه المقروء إلاّ بعد تفكيك التشفير وإظهار معناه التأويلي حسب وجهة نظر القاريء الذي تَمَكَّنَ من استخراج المعنى، على وفق رؤاهُ وسلطته التأويلية على النص؛ و من خلال ما يضعه القاريء من أدوات لفك الشيفرات أثناء تأويله للنص. و بعد تقسيم أجزائه إلى شيفرات بخروج بعد ذلك بتأويل يرتضيه لنفسه؛ بعيداً عن محاولات المؤلف من أنْ يَجُرَّ القاريء إلى دهاليز تشفيره، و محاولة إقناعه بوجهة نظره أو التوافق معه. و مصطلح آخر يشير إلى التشفير، وهو الرمز إذ جاء في لسان العرب«الرَّمزُ إشارةً وإيماءً بالعَينين والحاجبين والشفتين و الفم. والرَّمز في اللغة كلما أشرت إليهم ما يُبانُ بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أوعين، ورَمَز يَرمُزُ ويرمِزُ رَمزا»[3]؛ ولهذا فالرمز هو المعنى الآخر لتشفير النص الأدبي، فقد يشير إلى مقصدية النص إيماءةً أو غمزاً دون أن يُظْهِرَ معناهُ للعلن أولاً لأمرٍ ما؛ ويُعطي دلالات أُخرى للنص محاولاً إخفاء معناهُ، ثُمّ إعلانه؛ لكيلا يكون ظاهراً وسهل العثور عليه، فهو يُرمّز النص على القاريء قبل السماح له بتأويله وإظهار ما خفي فيه من معنى. جاء في الدلالة المعجمية للفظة لغز: «ألغَزَ الكلامَ وألغَزَ فيه. ..واللُغزُ و اللُغَزُ و اللَّغَزُ: ما أُلغزَ من كلام فَشُبِّه معناه»[4]، وهو المظهر الآخر لتشفير النص؛ وقد يُلَغِّز المؤلف نصه؛ بما يدل في ظاهره على شيء

(1) يُنظر: فعل القراءة» نظرية جمالية التجاوب في الأدب»، فولفانغ آزر، ت، د. حميد الحمداوي ود. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب، 1995: 15

(2) لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور، مادة عمي .

(3) لسان العرب، مادة رمز .

(4) نفسه، مادة لغز .

ولكنه في حقيقة الأمر يدل على أمر مغاير وبعيد عنه، و هو مشبه لمعناه، دون حقيقته. وقبل الانتقال إلى الصياغة الاصطلاحية الدقيقة يمكن تعريف الشيفرة: «إنَّها نظام من الرموز أو العلامات لنقل معلومة من نقطة مصدر إلى نقطة وصول»[1]، وبذلك يمكن فهم الشيفرة بوصفها جملة علامات متفقٌ عليها بين المرسل والمرسل إليه يتم عبرها نقل المعلومات. وإذا تقدمنا خطوة نحو التعريف الاصطلاحي حيث: «يعد هذا المصطلح أحد المفاهيم الأساسية في علم العلامات والشيفرات السيموطيقية «أو العلامية» وهي أنظمة إجرائية تتكوّن من مجموعة من الأعراف المترابطة التي تحدد العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات في مجال معين، وتوفر الشيفرات إطاراً تَصَوُّرياً تُصبح العلامات ضمن مفهومه، أي أنها «أدوات تفسيرية تستخدمها الجماعات والتجمعات التأويلية...»[2]، ومن هنا فإن الشيفرات تتسم بطابع تاريخي، لذلك يوصف التشفير بوصفه: «عملية تاريخية اجتماعية تصبح الأعراف من خلالها أعرافاً والتقاليد الخاصة بشفرة معينة، مثل التقاليد الخاصة بأحد الأنواع الفنية أو الأدبية مثلاً، تقاليد راسخة على صعيد واسع»[3]، وبناء على ذلك يذهب أحد الباحثين إلى القول: «إن التشفير صيرورة تدريجية، تكتسب خلالها منظومات ذات تفسير ضمن منزلة الشيفرات؛ ولأن الشيفرات لا تبقى على حالة واحدة ولكنها تتغير بتغيير الزمن وتتطور حسب المفاهيم التي تتولد مجدداً من خلال تأويل النصوص وفهمها على مرِّ الزمان»[4]،إذ إنَّ الشيفرات منظومات ديناميكية؛ تَتَغَيَّر مع الزمن، وتكون هذه الديناميكية الموجودة في الشيفرات؛ لها القابلية على التغيير بتغير الدلالة عليه، ولها القُدرة على كيفية تفسيرها و فهمها على مرِّ الزمان، وتمتلك الشيفرات خلال تلك الفترة مقاما تاريخياً ومقصدياً لها دلالتها التواصلية من خلال تثبيتها على دلالاتها المتعارف عليها، و تمتلك مقاماً تاريخياً واجتماعياً وثقافياً ومحاججة القاريء بمعرفة ما هو مخفي في النص للوصول إلى مستوى معرفة المؤلف

(1) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، دانيال تشاندلر، ت. د شاكر عبدالحميد،أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002، 30 –31

(2) نفسه، 31

(3) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، 2008 : 292

(4) نفسه : 292

من خلال تفسير الشيفرات النصية المموَّهة والمقسّمة. وتستند الشيفرات إلى مستويات سيميائية يمكن التعرف عليها من خلال هذه التقسيمات؛ منها ما هو ثابت وسائد في فترة محددة؛ وأخرى تضمحل بسبب عدم استخدامها وتختفي خلال مدة وجيزة؛ وثالثة تنمو وتتمحور حول شيء جديد في تكوينه أو دالة أخرى ضمن سياق آخر.

ب. الأدب المقارن:

المقارنة لغة: مُقارَنَة اسم ومُقارَنَة مصدر قارَنَ، ومُقَارَنَةُ عَمَلَيْن تعني الْمُوَازَنَةُ بَيْنَهُمَا وقد تكون المقارنة بالنَّظَر. قارَنَ فعل، فيقال قارنَ يقارن، قِرانًا ومُقارَنَةً، فهو مُقارِن، والمفعول مُقارَن – للمتعدِّي، قَارَنَ رَفيقَهُ: رَافَقَهُ وَاقْتَرَنَ به، قَارَنَ بَيْنَ الْخَطَّيْن: قَابَلَ بَيْنَهُمْ، قَارَنَ بَيْنَ النَّاس: سَوَّى بَيْنَهُمْ، قَارَنَ بَيْنَ الزَّوْجَيْن قِرَاناً: جَمَعَ بَيْنَهُمَا، قارن الشّيءَ بالشّيء/قارن بين الشّيء والشّيء: وازنه به، قابل بينهما، وازن بينهما، نظر في التشابه والاختلاف بالمقارنة مع كذا: بالنظر إليه.[1]

أما الأدب المقارن فيعرف بتعاريف عدة:

فهو حسب تعريف فان تيغم «دراسة التأثيرات والتأثر، وهو يتناول النتائج التي ينتهي إليها تأريخ الأدب القومي.. ويضمها إلى النتائج التي انتهى إليه مؤرخو الآداب الأخرى، ليضمها إلى بعضها ضمن تاريخ أدبي أعم»[2]، لتمثل هذه الدراسات الرأي الآخر لأنَّها من نتاج شعوبٍ أخرى، وعصارة فكرها، وما هي نتاج وعصارة فكر شعب، ما هي إلاّ دعم للتاريخ الأدبي العام، وتراث إنساني نبيل يضاف إلى التراث الإنساني الخالد.

أو كما يقول غويار «تاريخ العلائق الأدبية الدولية»[3]، لكون الأدب المقارن ما هو إلاّ أدب له ارتباطات مع غيره من الآداب العالمية؛ يُمثل تاريخاً لهذه العلائق الأدبية الدولية. ويُعدُّهُ جوزيف شيبلي أنه «دراسة العلاقات المتبادلة بين آداب شعوب أخرى»[4]، هذه العلاقة المتبادلة بي آداب الشعوب المختلفة لغرض الاطلاع وتبادل الخبرات الثقافية بين الشعوب.

---

(1) معجم المعاني الجامع www.almaany.com

(2) الأدب المقارن، بول فان تيغم، القاهرة، دار الفكر العربي، د. ت : 25.

(3) نقلاً عن في الأدب المقارن، نجم عبدالله كاظم، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2001 :5.

(4) نفسه: 5.

و«يدرس مواطن التلاقي... والصلات وما لها من تأثير وتأثر»[1]، إذ يقوم الأدب المقارن بدراسة مواطن التلاقي والاختلاف بين آداب الشعوب الأخرى مجاورة كانت أو بعيدة؛ وتعمد إلى دراسة بواطن التأثير والتأثر الذي يحدث بين آداب الشعوب الأخرى.

نستنتج من هذه التعاريف أن التأثير والتأثر شرط واجب في الأدب المقارن، فضلاً عن مواطن التلاقي؛ لأنه لا يكون الأدب مقارناً دون أن يتأثر ويؤثر في الآداب الأخرى. بحسب رأي المدرسة الفرنسية.

هذا الأدب لا يريد أن يبقى في الهامش؛ بل يؤسس له بداية وأسساً غير هامشية ويثبت حضوره الدائم، ولا يمكن أن تبقى مشكلة الزعامة في الأدب في فضاء مغلق؛ وفي نطاق قومي ولغوي واحد، ولذلك لا يمكن حصر الأدب في نطاق ضيق؛ وتحديده ضمن قومية واحدة أو لغة بذاتها، فلذلك: «ولد الأدب المقارن أولا من تطبيق تجريبي للأدب ومن ثقافة أدبية»[2]، وهذه الثقافة ليست أُحادية الجانب بل هي متداخلة مع بعضها البعض ومشاركة لإنشاء الأدب الإنساني بهذه المواصفات الثقافية الراقية؛ ولتداخل هذه الثقافات مع بعضها البعض دون التخلي عن الإصالة القومية لكل شعب.

وثقافة الأدب المقارن تؤسس عبر تخطي الحدود الجغرافية لكل البلدان لأنَّها مشاعة بين كل الأقوام للتعرف إليها والأخذ منها والتداخل معها، لأنَّ من يمنعها هو جمركي يحرس حدود بلده ليمنع عبور الهواء، وكما يقول سيمون جون«إنه جمركي ذلك الذي يراقب على الحدود عبر الكتب»[3]، لأنَّ مراقبة الحدود لمنع عبور كتاب بعينه غير ممكنة؛ فالثقافة كالهواء تسير دون تحكم في اتجاهاتها وتأثيراتها المتبادلة بين الشعوب.

إنَّ تفاعل التأثيرات المباشرة وغير المباشرة والمتبادلة بين الشعوب سمحت القول: لا يرتبط بجواز سفر للعبور من بلد إلى آخر؛ وإنما هو حر في اختيار البقعة التي تكون مهيأة لقبوله دون شروط مسبقة؛ في الأصل يلبي حاجة للتواصل

---

(1) الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة _ بيروت دون تاريخ ط 5 :9 .

(2) ما الأدب المقارن، بيير. كلوديووأندريه ميشيل روسو،دار علاء، دمشق،1996 :9.

(3) نقلاً عن في الأدب المقارن، نجم عبدالله كاظم: 5 .

مع الأمم الأخرى أدبياً وثقافياً؛ وبعيداً عن أعين الرقابة، لأن«أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التي تقدم علاقاتنا مع الآخر وحوارنا معه ؛ باتت تشكل اليوم إحدى صور العلاقات بين الأمم، ولا شك أن مثل هذا الحوار يعترف بالآخر شريكنا في بناء الحضارة..»[1]، فلا يمكن بناء حضارة من جانب واحد، والقوقعة على النفس في حيِّز ضيق دون الالتقاء مع الآخرين؛ ولا يمكن اكتشاف الآخر إلاّ من خلال معرفتنا به: «فنحن لا نعرف من نكون إلاّ عندما نعرف مَن ليس نحن، وذلك يتم غالباً عندما نعرف نحن ضد من.»[2]

والإبداع ليس حكراً على أمة محددة وإنما ملك الإنسانية لذا يقول سارتر«إنَّ الأدب المقارن إنسانية جديدة»[3]؛ لكونه يتداخل بين الآداب العالمية، ومشاركٌ مع بعضها البعض لبناء الحضارة الإنسانية، وهو معنيٌ بدراسة التأثيرات بين الآداب المختلفة، وهو استقرائي أكثر؛ لأنه يكتشف، وبعد ذلك يحلل الأحداث دون أن يتخلى عن الأساسيات، كما إنَّ من واجبه أن ينقب عن الأنساب في كل الأعمال التي تدعي الأصالة مباشرة أو عبر مؤلفات وسيطة، كما إنَّه فن منهجي يبحث عن علامات التماثل و القرابية والتأثير وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية الأخرى، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها البعض، بعيدة كانت في الزمن أوفي التضاد؛ شرط أن تنتسب إلى لغات متعددة، أو ثقافات مختلفة، وإن كانت جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها وفهمها وتذوقها بشكل أفضل.

ولما كان الأدب المقارن كما هي الموازنة وصفي وتحليلي؛ وتفاضلي في منهجيته، وتفسيره، فهو مركب لظواهر أدبية بين اللغات أو الثقافات من خلال التاريخ والنقد والفلسفة من أجل الوصول إلى فهم جيد للأدب بوصفه وظيفة نوعية للروح الإنسانية؛ وبهذه النظرية يقترب الأدب المقارن ويتداخل بالموازنة بعد أن أُبعد شرط إلزامِ اللغة والاتصال من لوازم الأدب المقارن، على وفق تنظيرات المدرسة الأمريكية التي ترفض التاريخية القومية والاجتماعية، لكون تركيبة المجتمع الأمريكي الذي يتكون من قوميات وعرقيات متعددة؛ جعل التعصب

(1) الأدب المقارن محاولة في المفهوم، أ. د. عبد الستار عبد الله البدراني في 6\5\2012 دراسة غير منشورة .

(2) صدام الحضارات، صامويل هنتجون، تر، طلعت الشايب، دار سطور، القاهرة، 1998: 39.

(3) جان بول سارتر في الوجودية، نقلاً عن ما الأدب المقارن ؟ :12.

للجنس أو القومية الأم نوعاً من العبث، ولأنَّ حداثة التاريخ الأمريكي لا يمكن مقارنته بالتاريخ الفرنسي العريق.[1]

ويتميز الأدب المقارن بوجود أدوات يستخدمها الناقد المقارني عند ممارسته الفعل الكتابي، ومن أهمها إتقان اللغة(حسب نظرية المدرسة الفرنسية التي جعلت اللغة عنصراً أساسياً في الأدب المقارن)؛ وأن يكون على دراية وإطلاع على الآداب القومية لكلتا اللغتين التي يجري فيهما بحثه المقارني.

وأحياناً قد لا تعطي الترجمة ما يبتغيه الناقد (عندما تكون المقارنة بلغتين مختلفتين)؛ لكون المترجم لا يجيد اللغة الأدبية لأحدى اللغات القومية التي يترجم منها النص الأدبي، ولذلك فإنَّ: «في مقدمة الأسس التي ينبغي أن يعتمد عليها نقد الترجمة الأدبية مفهوم - التعادل – فهو محور نظريات الترجمة كلها»[2]، لأنَّ الترجمة قد لا تفي بالغرض لنقصٍ في فهم النص بصورة صحيحة، أو الدقة في اختيار الألفاظ المناسبة في ترجمته للنص.

فضلاً عن ذلك قد لا يتفق أسلوب وجمالية كلتا اللغتين المقارنتين لنفس الأساليب البلاغية والجمالية، إذ تختلف الفاظ الدلالة من لغة إلى أخرى ويتباين أسلوب الخطاب فيهما، إذ إنَّ: «لكل أدب قومي له تقاليده الأسلوبية التي يختلف جذرياً عن التقاليد الأسلوبية للآداب الأخرى»؛ لأنَّ أساليب الكلام ليست واحدة في كل اللغات، وتختلف الواحدة عن الأخرى.

وأحياناً يعمد المترجم إلى حذف بعض الجمل غير المهمة التي يراها غير مهمة من وجهة نظره؛ أو يقوم بإضافة جمل غير موجودة في النص، ويَعدُدها مهمة لإكمال النص أو توضيحه، وقد يغير كثيراً في المعنى ويُحرِّفه عن مساره الأصلي، فالترجمة تؤدي«إلى اختصار العمل الأدبي المترجم بغرض التصغير....أوقد يلجا على العكس من ذلك إلى توسيعه وإطالته»[3]، لذلك يجب أن يكون المترجم ملماً بكل خصائص اللغة التي يترجم منها النص؛ وأن يكون على دراية تامة ببلاغتها وفصاحتها، فإتقان اللغة مهم للغاية في الأعمال الأدبية المقارنية.

---

(1) ينظر الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية، د. حيدر محمود غيلان مجلة د راسات يمنية، مركز الدراسات والبحوث اليمني، العدد 80، يناير- مارس، 2006، صنعاء: 7

(2) الادب المقارن مشكلات وآفاق، د. عبده عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999 :185.

(3) نفس المصدر السابق :193.

وللأدب المقارن صفات تُمَيِّزُه منها :

1. التأثير عن طريق الاحتذاء والمحاكاة.

2. هو مفهوم للنص المضاد «المتأثر» بالنص الأصلي «المؤثر» إذ يمتزج الوعي باللاوعي ويفرز المبدع تمييزه الفكري والفني من خلال نصه الإبداعي.

3. تبرز فيه عدة عوامل أخرى، ويتمثل في نظرية التوهج في الأدب المقارن ؛ ويعني المقارنون «نظرية الوهج»، إن الروائع وبخاصة الأعمال الإبداعية الفنية لها وهجها الخاص الذي يؤثر في الآخر المبدع؛ ليس من خلال النص وعناصره فحسب، بل من خلال سمعته والهالة التي تكونت حوله.[1]، هذا رأي المدرسة الفرنسية؛ أما المدرسة الأمريكية لها رأي مختلف، فهي ترى أنَّ اللغة ليست عائقاً أمام الأدب المقارن وذلك لكونها لا تتطابق و طبيعة المدرسة الأمريكية لحداثة تاريخها في أي دراسة مقارنة وربطته بالقومية؛ هو شرط لا يتماشى والمجتمع الأمريكي الذي يتكون من قوميات وأعراق متعددة، إذ أكد رينيه ويلك في محاضرة عن الأدب المقارن في جامعة تشابك هيل الأمريكية والتي رفض فيها شرط اختلاف اللغة بين الأدبين المراد مقارنتهما؛ لوجود عدد من الآداب القومية لغتها واحدة مع اختلاف ثقافتها وبعدها المكاني.[2]

ولابد من إنهاء التداخل بين الموازنة والمقارنة؛ ولبيان هذا التداخل وتوضيح الرؤيا، نوضح ما يأتي:

الأدب المقارن يعمل على المقارنة بين أدبين مختلفين: «الأدب القومي مقابل أدب عالمي بلغة أخرى»؛ ومن شروطه الجذور التاريخية بين الأدَبَين وشرط التأثير والتأثر، والموازنة تحصل داخل الأدب الواحد دون شرط التأثير والتأثر؛ والمدرسة الأمريكية تحذو خذوَ الموازنة في هذا الاتجاه؛ بعد أن أُبعد اللغة الأم كعائق، ومن الممكن أن تقام المقارنة بينهما على أساس التساوي بعيداً عن التأثير والتأثر واختلاف اللغة، وبهذه الشروط التي تدعو لها هذه المدرسة؛ يمكن أن تتساوى أو يحصل هناك تداخلٌ بين المقارنة و الموازنة، ولكن عليه حمل مكوناته الشعرية التي

(1) ينظر : ما الأدب المقارن، بييربرونيل. كلودبيشوا وأندريه ميشيل روسو، ترجمة د. غسان السيد، منشورات دار علاء الدين،ط1 دمشق، 1996.

(2) ينظر: الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية، د. حيدر محمود غيلان، مجلة د راسات يمنية، مركز الدراسات والبحوث اليمني، العدد 80، يناير- مارس، 2006، صنعاء: 23.

حملته عند انتقال جنسه الأدبي من الشعر إلى النثر ؛ فضلاً عن الاستفادة من أدوات الأدب المقارن والإلمام بثقافة وأدب كلا الكاتبين اللذين يراد الموازنة والمقارنة بينهما ومعرفة تامة بكل أعمالهما الأدبية وقرب زمانهما وبيئتهما ومذهبهما في التأليف والكتابة.

وترتبط الموازنة والمقارنة بالتناص على اعتبار أن الأدب المقارن لا يكون مقارناً إلا إذا كانت له جذور تاريخية بين الكاتبين فضلاً عن التأثير والتأثر بينهما مع اختلاف لغتهما القومية الكاتبة بلغة واحدة؛ والتناص يرتبط بالموازنة والمقارنة من خلال جذوره التاريخية، وتداخل النصوص مع بعضها وتحقيق مبدأ التأثير والتأثر؛ لأنَّ كل نص هو نتاج لنصوص أخرى: «و هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، و المتناص هو مجموعة النصوص التي يتماسّ معها عمل ما »[1].

وهذا الفعل له قيمة تداخلية وتأثيرية مع النصوص الأخرى التي يراد المقارنة بها مع غيرها من النصوص؛ لأن التداخل قد يكون دون ذكرها صراحة: «إذا كان الأمر يتعلق بالإيحاء أو تكون مندرجة فيه مثل الاستشهاد، أو أنها فئة عامة من الصلات تشمل أشكالا شديدة التنوع؛ مثل المحاكاة الساخرة، السرقة، الكتابة من جديد، الإلصاق »[2].

وقد أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم «التناص» أو«التداخل النصي» عنايتهم وعالجوه؛ لا بتسميته المعاصرة، وإنما بتسميات أخرى مثل: الموازنة، المفاضلة، الوساطة، التضمين، الاقتباس، الاستشهاد، السرقات، المعارضات، والنقائض.[3]

جـ. الموازنة:

في هذا الحيز سيحاول البحث الكشف عن ماهية مصطلح الموازنة وعلاقته بمفهوم المقارنة، وعلاقة كل منهما بعلم التناص المقارن، ولذلك يتحتم علينا التَّماس مع المعرفة المعجمية لمفهوم الموازنة؛ وذلك للبحث في فضاء المصطلح المعجمي؛ وهذا يتطلب الدخول إلى فضاءات هذه المعاجم والبحث بين ثناياها؛

(1) مدخل إلى التَّناصّ، ناتالي بييقي– غروس، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 2012 :11.

(2) نفس المصدر السابق : 11 –12.

(3) ينظر : النص الغائب، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، 29.

وتبيان ما يشير إليه هذا المصطلح، ثُمَّ كيفية ترحيله من معناه المعجمي إلى معناه الاصطلاحي.

وعلى صعيد المعنى المعجمي نقرأ في اللسان: « .. وازنتٌ بين الشيئين موازنة ووزاناً، وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته أو كان محاذيه...»[1]؛ وهوما يوزن به التمر بما يقابله من الحجر أو الحديد، ويقال له الميزان عند دلالته على الوزن بالميزان، وهي التي تَزِن الأشياء، أي أنَّ العرب قد حددوا دلالة الوزن بآلة الوزن «الميزان»، وهو ذو الجناحين أحدهما للمادة والآخر ما يقابل الوزن من حجر أو حديد.

وعلى الصعيد الصرفي تأتي الموازنة بمعنى المطاوعة والمشاركة؛ لأن وزنه «فاعَلَ» بزيادة الألف بين الفاء واللام؛ وهي المشاركة في عمل أدبي من جنس واحد.

وجاء لفظ الموازنة في القرآن الكريم بمعنى الشيء الذي يقابله شيء آخر، كما في قوله تعالى«فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ «6» فَهُو فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ «7» وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ «8» فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ «9»»، ويتبين لنا من الآية الكريمة أن الدلالة المعجمية للموازنة في القرآن الكريم لغوية«فأمّا منْ ثَقُلَتْ مَوازِينُهُ؛ حسناته، يعني بالموازين: الوزن، والعرب تقول: لك عندي درهم بميزان درهمك، ووزن درهمك، ويقولون: داري بميزان دارك، يراد: حذاء دارك.»[2]، ثقل الموازين للأعمال الصالحة وأخرى خفة الموازين للأعمال غير الصالحة، فهو شيء يقابله شيء آخر.

بيد أنَّ الانتقال من المستويات السابقة إلى المستوى الاصطلاحي ضروري للوقوف على الدلالة النقدية للمصطلح، وبذلك سنقوم بترحيل المعنى من البعد اللغوي إلى بعده الاصطلاحي؛ ففي النقد الشعري لدى الآمدي تعني الموازنة: المفاضلة، إذ جاء في كتابه الموازنة: «وجدتهم فاضلوا بينهما – أبو تمام والبحتري – لقراءة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما ولم يتفقوا على أيهما أشعر.»[3]، اعتمد

(1) لسان العرب لأبن منظور،م15 : مادة «وزن» : دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر، بيروت ط1 1988،، وينظر مختار الصحاح للإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، مادة «وزن»، دار الفكر للطباعة والنشر القاهرة، د . ت.

(2) جامع البيان عن تأويل آي القرآن، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، 359/30، دار الفكر بيروت، د .ت:.

(3) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، مطبعة الجوائب بالأبتنة العليا،1287 :2.

الآمدي على المفاضلة بين شعر أبي تمام والبحتري؛ وهذه المفاضلة كانت لقراءة شعريهما وليس للمفاضلة بين أيهما أشعر، إذ اعتمدوا في شعريهما؛ على كثرة الجيد في شعر كلٍ منهما وقلة الرديء فيهما، وذلك لأنَّ الموازنة «وسيلة للمفاضلة بين الشعراء وتقويم أشعارهم وإصدار حكم على أفضلية شاعر على آخر»[1]، وهي بمعنى المفاضلة بين شيئين متساويين في الصفات، والأصول، والغرض الواحد، من أجل الوصول إلى حكم صحيح بينهما دون تحيّز لأحدهما على الآخر سوى غرض الموازنة.

أما في العصر الحديث فنجد رؤيةً أصلب للموازنة عند زكي مبارك، إذ يقول«ليست الموازنة إلا ضرباً من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان: فهي تتطلب قوة في الأدب، وبصراً بمناحي العرب في التعبير»[2]، وبذلك يعمد زكي مبارك في بيانه لمصطلح الموازنة بأنه ضرب من النقد، ولم يحدد نوع وجنس الإبداع الأدبي في الموازنة؛ وبيان ما يعنيه من الأجناس الأدبية فاختصره بالنقد؛ وهذا النقد الذي عرفه بأنه تبيان لمواضع الرداءة من الجيد دون أن يكتفي بهذا القدر من تحديد الجيد من الرديء، كما إنَّ تقديمه الرديء على الجيد دلالة على علمه إنَّ الإبداع لا يكون في الرديء؛ لذا قدّمه لينهي هذه الإشكالية من أوله، وبعده يحدد أوليات الموازنة وقدم القوة على الضعف، وهو تأكيد لقوة أساليب البيان الذي هو ما يتطلبه قوة في الأدب، ولم ينهِ كلامه بل تعداه إلى أنَّ القوة لا تكتمل إلاّ ببصيرة وبلاغة وتفوق في مناحي كلام العرب، وقوتهم في التعبير.

نستنتج من الآراء السابقة أنَّ الموازنة مفاضلة؛ وإصدار حكم؛ وبيان قوة أو ضعف عند المتوازنَين، وإظهار إبداع لدى أديبين مبدعين في جنس أدبيٍ واحدٍ وبيان جذور وصلات التلاقي والابتعاد وصولاً إلى بيان قوة الإبداع عند كلا الكاتبين؛ وبناءً على ذلك يمكن تحديد الموازنة:بأنها دراسة يتم من خلالها الموازنة بين عناصر الأدب، وفنونه، عصوره، وكتابه، قصد الإيضاح والترجيح.

---

(1) محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، د . ابتسام مرهون الصفار والدكتور ناصر الحلاوي، مطبعة جامعة بغداد،1999 : 229.

(2) الموازنة بين الشعراء، د . زكي مبارك، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د .ت : 9.

تعد الموازنة أداةَ منهج لمعرفة القدرات الإبداعية عند كلا المبدعين، وهي فعل تصريح سليم وأداة تحكيم للوصول إلى تحقيق الموازنة ولتبيان مواضع القوة والضعف لدى من يحفرون النصوص للوصول إلى الأهداف التي وضعوها، ولظهور نقاط التلاقي والابتعاد وجودة العمل الإبداعي لدى كلا الكاتبين، للوصول إلى تلك النقاط التي وضعوها نصب أعينهم حين القيام بالعمل الإبداعي واستخدام أداة الموازنة سبيلاً للوصول إلى هذه الأهداف، وحين تطبيقها يمكن الدخول إلى الموازنة وتحقيق الفعل التوازني بين أي عملين برسم القراءة النقدية، مع توضيح الابتعاد أو الاقتراب بين الموازنة والمقارنة على اعتبار الموازنة والمقارنة متقاربتين وبينهما تداخل كبير، يمكن أن يشكِّلا إشكالية لدى القاريء، لذا يجب التفريق بينهما وإنهاء هذه الإشكالية المتداخلة، وكيفية استخدام نقل ما تجتمع لموازنة الشعر إلى موازنة النثر، لأن الموازنة في الأصل انطلقت من الحقل الشعري.

والحقل الشعري غني بهذه الأداة، بيد أنَّ موضوعنا يفرض علينا الانتقال من المفهوم الشعري؛ بحمولته الشعرية إلى الحقل السردي، وهذا يعني الانتقال من فضاء أجناسي إلى فضاء أجناسي آخر، يختلف معه بمجمل المكونات الإبداعية.

ما المقارنة وما الموازنة ؟ وهل هما موضوع واحد ؟ وما الاختلاف بينهما ؟ وما نقاط التلاقي والابتعاد بينهما إن لم يكونا موضوعاً واحداً ؟ وما علاقتهما مجتمعة أو منفردة مع علم التناص المقارن ؟ وهل إنَّ مكونات الموازنة الأساسية تنتقل مع التغيير الأجناسي ؟ بالتالي كيف يكون شكل الموازنة في مفهومها السردي الجديد ؟

وكيف نستطيع بوساطة هذه الأدوات الدخول إلى عملنا السردي؟ هل يكون الدخول من خلال كل أو معظم مكونات الموازنة؟ أو من خلال المكونات الشعرية الثلاثة«المكان والزمان والمذهب الواحد».

ومن خلال البحث فإنَّ هذه المكونات وحدها لا تكفي كأدوات في الموازنة السردية ؛ بل نحتاج إلى أدوات أخرى لتحقيق الموازنة، وذلك لأن طبيعة السرد تختلف عن الشعر، وعليه يجب أن نفترض أدوات جديدة لتحقيق الموازنة السردية؛ منها الشخصيات لما لهذا المكوِّن من قيمة مهمة وهو عنصر مهم من عناصر الرواية، وله دور كبير في نشأة الرواية الحديثة. لأنَّ «للشخصيات علاقة وثيقة

بالأوجه الأخرى للرواية»[1]، إذ إنَّ الشخصية هي التي تحرك الحدث داخل النص، وهي التي تحدد مسارات الحبكة عند المؤلف، وتقوم بالأحداث وتبني حبكة الرواية وتؤسس الدراما فيه، وهي مهمة بكل مستوياتها وأنماطها، لكن لا يمكن إدخال شخص حقيقي داخل النص الروائي وابتداع عالمه الخاص به لذا «إن أفضل طريقة لخلق شخصية روائية هي اختراع شخص كامل بكل كيانه بحيث يكون معروفاً لديك معرفة تامة»[2]، وهذه الشخصية من الأفضل أن تكون شخصية الكاتب نفسه؛ لأنَّه لا أحد يعرف شخصية الأنسان ومكنوناته النفسية والذهنية مثل شخص الكاتب لذاته، فلذا اختراع شخصية ذات مواصفات خاصة، ومعروفة عند المؤلف؛ لا يكون أفضل من شخصيته هو.

و الآخر الذي يمكن إضافته هو«وجهة النظر»، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصيات وتتداخل معه تداخلاً كبيراً؛ وهذه الوجهة «قد تكون مشكلة ترتبط بالعلاقة بين الراوي/القاريء؛ وهي المشكلة التي أطلق عليها النقد الانكليزي/ الأمريكي اسم: «وجهة النظر»، المقصود بذلك: هي زاوية وجهة النظر، بؤرة السرد أو النقطة البصرية التي يضع فيها نفسه لرواية قصته....»[3]، وتتحدث الشخصيات من خلالها؛ وتعبر باسمه داخل النص، وتحدد زوايا السرد من وجهة نظر الشخصية التي يختارها المؤلف لبيان وجهة نظره، أما عن طريق الشخص الثالث أو الضمير أنا أو الراوي؛ عندما يسمح المؤلف الدخول إلى أذهانهم وإبداء وجهة نظره من خلال شخوصه[4]، بذلك يكون وجهة الشخصية؛ هي وجهة نظر المؤلف الذي دخل ذهن الشخصية وسيَّرها الوجهة التي تُلائم وجهة نظره.

والرواية الجيدة هي التي يبدأ المؤلف برواية أحداثها؛ ويتحدث عنها بوصفها

---

(1) أركان القصة، ا. م. فورستر ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960: 57.

(2) فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة د. عبدالستار جواد،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988: 41.

(3) عالم الرواية، رولان بورنوف وريال ائيليه ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1990 :75.

(4) ينظر : فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة د. عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1988 :21.

عملاً يجب روايتها كَفَن روائي، لأنَّه: «لا يبدأ الفن الروائي إلاّ عندما يفكر الروائي في قصته بوصفها مادة يجب إراءتها أو إظهارها بطريقة تجعلها تروي نفسها بنفسها »[1]، لأنَّ المؤلف يريد أن يُقدم نفسه، وتجربته الحياتية إلى القاريء؛ ولكن ليس علانية، بل من وراء ستار الشخصية التي يختارها، ويُعطيه أفكاره ليعبر عنها خلسة ومن ذهن الشخصية، إذ يتخذ الروائي موقع شخوصه داخل النص السردي، ورواية قصته بواسطة هؤلاء الشخوص داخل عالمه الروائي.

إنَّ دراسة البنيات المكونة للعمل الروائي يتطلب توضيح مديات مهام هذه المكونات وملائمتها في تفعيل الأحداث في العمل السردي. ومن هنا يمكن إجراء سجال نقدي بين الموازنة والمقارنة ليُبينا علاقة المفهومين بعلم التناص.

وبعد هذا السجال الذي حدث للمقاربة بين المقارنة و الموازنة؛ وبما أنَّ هناك تداخلٌ كبير بينهما، لذلك ارتأى الباحث أن يعمد إلى الموازنة بين الروايتين بدل المقارنة لكون الدراسة عمدت إلى مقاربة الموازنة أكثر منه إلى المقارنة؛ فالدراسة موازنة برهن المقاربة مع بعضهما البعض.

د. المنهج التأويلي:

و عمدتُ إلى إشراك المنهج التأويل مع منهج الموازنة في تحليل النصوص التطبيقية في البحث، حيث اعتمدتُ في تحليلي لهذين العملين على المنهج التأويلي، لتحليل نصوصهما في المقاربات النقدية؛ لأنَّ التأويل: «استذكار المراجع، ووصفها، ضروري لأية قراءة.. فالتداخل النَّصي يصبح ظاهرة توجه قراءتنا للنص وتساعدنا في تأويله»[2]، إذ إنَّ المراجع التي استذكرها الناص ما هي إلاّ تداخل؛ وهذه المراجع المتداخلة هي الأساس في تأويل النص المحدث؛ لكونها مرجعيات له سواء علقت في ذهن المؤلف أم لا.

ولما كان النص في حقيقته وجوداً يحتمل التعايش مع القاريء والتعاطف معه أو يخالفه؛ في أحيانٍ، فهو «كونٌ مفتوحٌ بإمكان المؤول اكتشاف سلسلة من الروابط اللانهائية داخله، كما أنَّ اللغة عاجزة عن الامساك بدلالة واحدة معطاة سلفاً، بل

(1) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد،المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1981 : 24 .

(2) البئر والعسل، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992: 143.

هي الحديث عن تطابق المتناقضات، وهي تعكس لا تلاؤم الفكر.»[1]، هذا النص الذي عُدَّ كوناً مفتوحاً؛ أي بمعنى بإمكان كلُ قاريءٍ أن يفسر النص كما يراه، لأنَّه لا يمكن مسك المعنى بدلالة واحدة؛ ولأنَّ النص سلسلة من الروابط اللانهائية في داخله، والتأويل هو البحث عن التناقضات داخل النص، التي قد يختلف فيها القاريء مع المؤلف؛ في قراءاتٍ كثيرة.

إذ إنَّ التأويل يتحقق من خلال رمزيته والمجازي منه؛ لغرض توضيح المعاني الحقيقية، لذلك؛ فالتأويل المجازي والرمزي يبغيان لتوضيح المعاني الأدبية؛ وهو تأليف التبحر والمنهج، والقدرة التأويلية للنص[2].

إنَّ حقيقة الكتابة تعني أنَّ كل نصٌ يدعي اثبات شيءٍ ما؛ قد يخالف وجهة نظر القاريء الذي هو المؤول للنص خارج هيمنة المؤلف، إذ يؤكد إنَّ: «وجودنا يعجز عن الكشف عن دلالة متعالية، كما أنَّ كل نص يدعي إثبات شيء ما، هو كونٌ مجهض؛ أي ينتج سلسلة لا متناهية من الإحالات»[3]، والقارئ الذي يؤول النص عاجزٌ عن دلالة واحدة متعالية داخل النص؛ لأنَّ كل نص يحاول أن يثبت شيئاً خاصاً به؛ على وفق تصور المؤلف الذي أنشأه، لكونه شبيهاً بالكون الواسع، فتأويل المؤلف لوحده مجهض، لكونه ينتج سلسلة من اللامتناهية من الإحالات للنص.

يُؤكد أمبرتو إيكو أنَّ التأويل الدلالي هو الذي يؤدي إلى مجد القاريء الذي يؤول النص خارج مفهوم منتج النص، إذ يقول: «إنَّ مجد القاريء يكمن في اكتشافه أنَّه بإمكان النصوص أن تقول كل شيء باستثناء ما يَوَدُ الكاتب التدليل عليه، ففي اللحظة التي يتم الكشف عن دلالة ما، ندرك أنَّها ليست الدلالة الجيدة، إنَّ الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك إنَّ الأغبياء، أي الخاسرين، هم الذين ينهون السيرورة قائلين: لقد فهمنا، إنَّ القاريء الحقيقي هو الذي يفهم أنَّ سر النص يكمن في عدمه»[4].

---

(1) معجم السيمائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2010: 189-190.

(2) نقد الأفكار الأدبية، أدريان مارينو، ترجمة محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008: 287.

(3) نفسه: 190.

(4) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004: 43.

إنَّ الذي يقوم بدلالة النص المؤول هو القاريء الحقيقي حسب قول إيكو؛ إذ إنَّ كل نص يعمد إلى دلالة خاصة بها، وهي تعدها الدلالة الجيدة، ولكن مع القراءة والتمعن في الدلالة التي أوجدها النص، الذي هو تعبير عن رأي المؤلف؛ يتضح بعد ذلك إنَّه ليس الدلالة الجيدة؛ وحينها فقط يظهر فهم القاريء الجيد، الذي يتمكن من فهم دلالة النص بما يحمله من تراكمٍ ثقافي، واطلاع واسع في تأويل النصوص وتفسيرها.

و في ضوء ما تقدم أصبح لزاماً علينا البحث عن أصول هذا المصطلح بشيءٍ من الايجاز، إذ تُعَرِّف صفاء عبد السلام التأويل، وترجعه إلى أصله اليوناني قائلة: «لما كانت الهيرمينوطيقا؛ دراسة للفهم، وبخاصة مهمة فهم النصوص،... ولما كانت الجذور الأولى للمصطلح في اليونانية وفي الاستخدام الحديث لها يفترض عملية الفهم التي تشتمل بدورها على اللغة التي تقوم بدور الوسيط بلا منازع»[1]، وهذا التعريف يوحي بأنَّ المعنى الرئيس هو الفهم؛ وهناك ثلاثة تعاريف وردت في الكتاب وهي: «1- القول to say، أو التعبير من خلال الكلمات. 2- التوضيح to explain؛ كما في توضيح موقف ما. 3- الترجمة؛ to transiate؛ كما في الترجمة من أو إلى لغة أجنبية.»[2].

وجاء في معجم المعاني ما دل على تفسير للغامض من المعنى؛ وبيان مقصده إذ جاء فيه: «والتأويل: جمع تأويلات: المصدر: أوَّلَ، وهي تفسير ما في نصٍ ما من غموض، بحيث يبدو واضحًا جليًّا، وتأويل الكلام: تفسيره وبيان معناه.

وإعطاء معنًى لحدث أو قول أو نصّ لا يبدو فيه المعنى واضحًا لأوّلِ وَهْلة تأويل الرُّؤيا: تفسيرها.»[3]، إذ جاء في الموروث العربي القديم؛ بأنَّ التأويل بمعنى التفسير، وبيان معناه، وإزالة ما عُلِّق به من غموض المعنى، وصعبه.

وهناك مفاهيم جديدة أضافها المنهج التأويلي وفي مقدمتها ما أُطلق عليه بـ «وجهة النظر الطوافة أو الجوالة» وهذا المفهوم يتيح للقاريء أن يغيِّر اتجاهه مع

---

(1) هيرمينوطيقا- تفسير الأصل في العمل الفني، د صفاء عبد السلام علي جعفر، منشأة المعارف، القاهرة، 2000: 25.

(2) هيرمينوطيقا- تفسير الأصل في العمل الفني، د صفاء عبد السلام علي جعفر:25.

(3) معجم المعاني، الرابط Almaany.com.Allrightsreseved.

تغيير الحبكة كلما اقتضت الضرورة ذلك، لأنَّ وجهة النظر الطوافة هي: «التي تتيح للقارئ أن يغير اتجاهه مع تغير مسار الحبكة.. كلما اقتضى الأمر ذلك، دون أن يضيع هذا الاتجاه. وهذا ما أشار إليه أيزر عندما قال: إن القارئ يشكل وحدات كلية خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى. فإذا وقع ما ينافي هذه الوحدة فان على القارئ أن يقوم بمجموعة من المراجعات التي تعيد للأشياء تآلفها وانسجامها. فإذا عجز عن فعل ذلك، فانه يكون قد عجز عن إقامة الاتصال الحقيقي مع النص، مما يؤدي الى عجزه عن فهمه، وبذلك حدث عدم تطابق بين افق توقع القارئ وافق توقع النص، أدى الى ضجر القارئ وعجزه عن الفهم.»[1].

إنَّ هذه النظرة أو ما أُطلق عليه بأفق انتظار القاريء؛ وتغيير رؤاه على وفق مسار الحبكة في الرواية، كلما كانت هناك حاجة لذلك، وعند حدوث ما ينافي رأي القاريء وتناقضه مع النص؛ حينها عليه أن يقوم بسلسلة من المراجعات التي تعيد للأشياء انسجامها وتآلفها، وعند حصول عكس هذا التطابق والتآلف بين أفق نظر القاريء وأفق نظر النص؛ فإنَّ القاريء يشعر بالضجر، إذ يقوم القاريء عندئذٍ بإعادة قراءة النص لإعادة التوازن بين رؤاه ورؤى النص، وليصل إلي التأويل الحقيقي لرؤاه في قراءة النص، وإعادة تأويله مستنداً إلى مرجعيات قد تكن غابت عن ذهنه، أو تجديد لقراءة جديدة تضيف كماً آخر إلى موروثه الثقافي وخزينه المعرفي.

ثانياً: أضواء على روايتي«دلشاد» لبركات

و«مقامات إسماعيل الذبيح» للركابي

1- **رواية دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة**، لسليم بركات، الصادرة من المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

تقع الرواية في 198 صفحة من الحجم المتوسط. وتتحدث الرواية عن البحث عن الهوية من خلال قيام بطل الرواية بهذا العمل، ويتم ذلك من خلال بحثه المستمر عن هذه الهوية؛ وقيامه بمهام الترجمان للبحث عن التاريخ المجهول، ومحاولته لترتيب هذا التاريخ المجهول، من خلال قيامه بترجمة كتاب من السريانية إلى اللغة الكوردية، إذ يقول على صفحة الغلاف الأخيرة «أهي ترجمة لا تنتهي، أم

(1) نظرية التلقي والنقد الحديث، د. غسان السيد، مجلة الأقلام العراقية، العدد :4، 1998: 21.

خدعة يقود الترجمان الحياة، من حوله، إليها؟ قصةُ لوعةٍ، ووقيعة، وخيانة مغتفرة، وإعادة ترتيب لتاريخ مجهول»؛ من خلال هذه الترجمة يحاول إحياء اللغة الكوردية في أتون مجتمع خليط من الكورد والسريان واليزيدين، والأرمن، البدو العرب. وقد قسم الكاتب الرواية إلى ثمان فراسخ؛ لكل فرسخٍ عنوانٌ داخلي.

2- **رواية مقامات إسماعيل الذبيح، لعبد الخالق الركابي**، الصادرة من دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر، بغداد، 2013، وعدد صفحاتها 620 صفحة من الحجم المتوسط. وقد كتب المؤلف الرواية بناءً على اختياره ضمن خمسة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث على شكل رواية في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.

تتحدث الرواية عن تاريخ العرب في القرن العشرين، وقد اختار لها اسم اسماعيل الذبيح لكونه أب العرب؛ وقد استعارها من القصة القرآنية التي تتحدث عن قيام النبي إبراهيم عليه السلام بمحاولة ذبح ابنه إسماعيل حسبما جاء في القرآن الكريم؛ وأنَّ الذبيح هو إسماعيل، وإنَّ الله سبحانه وتعالى قد فداه بذبحٍ عظيم. واستقى الكاتب رؤاه من قصة إسماعيل عليه السلام، واطاعته لأباه في أمر الله سبحانه وتعالى؛ والشخصية الرئيسة في الرواية«إسماعيل الذبيح» يتعرض لعدة محاولات ذبح«قتل» من قبل الأتراك أولاً الذين كانوا مسيطرين على البلاد العربية باسم الدين والخلافة، ومحولاته لرفض هذه السيطرة، ثُم تأتي السيطرة الإنكليزية باسم تحرير البلاد العربية من الاحتلال العثماني؛ فهو يبحث عن هويته القومية من خلال رفضه للاحتلالين، العثماني والانكليزي، وهي رواية وثائقية في أغلب أحداثها؛ كونها تحوي مصادر وثائقية، وقد قسمها الكاتب إلى مقامات؛ وجعل لكل مقامة اسماً كالمقامة العربية، والمقامة العثمانية، والمقامة العراقية،... الخ.

ولما كان البحث متعلقاً بالكاتبين«سليم بركات وعبد الخالق الركابي» فقبل القيام بكتابة أيِّ مدخلٍ إلى النص لابُدَّ من بيان مقصدية الكاتبين؛ والموازنة بين هذين النصين المتقاربين في علاماتهما الأولى، وفي حيثيات الكتابة فيهما؛ كونهما يحملان صراعاً موازياً فيما بينهما، ومفترقاً أحياناً في قوة اللغة الحاوية للغة الحدث؛ ومفترقاً أحياناً أُخرى في إمكانية هذه القوة، فيكون كلٌ منهما قوةً بذاته في هذا الصراع، مهيمناً على مساحة النص في مطلبيهما، ألا وهو البحث عن

الهوية، كلٌ بطريقته، فـ«الركابي» كلف به؛ في نص لرواية لسرد تاريخ أمته، في حين عمد «بركات» طوعاً في البحث عن هوية أنكرها الجيران بالإجماع؛ اتفاقاً أم صدفة لمصالح متداخلة بينهم، متوغلَين في تاريخ متشابك، يلتقيان طوراً، وآخر يبتعدان، لتحقيق هدف نبيل.

ومن حيث الالتقاء؛ الكاتبان لا ينتميان في روايتيهما إلى رواية الحساسية الجديدة، الركابي ينتمي إلى الحساسية التقليدية لأنَّه يعتمد على الحوادث التاريخية والوثائق المكتوبة ضمن حساسية هذه الأحداث، وهي حسب قول إدوار الخراط: «إنَّ الحساسية التقليدية في نهاية التحليل، هي رافد من روافد السلطة...»[1]. يؤكد الخراط في اعتبار الحساسية التقليدية رفد من روافد السلطة، لكون هذا النمط من الروايات يقع تحت تأثير السلطتين؛ سواء أكان سلطة الدولة أم سلطة الأدب؛ لذلك دعا إلى تحرير الرواية من هاتين السلطتين، أما رواية بركات فهي ضمن رواية الحساسية الجديدة ما هي إلاّ تغيير جذري للقيم التي كانت سائدة في الحساسية التقليدية، وهي كسر القواعد القديمة؛ وتعمد إلى تطهير القاريء من تقليديته، والخروج على قواعد الحساسية التقليدية. ويصف إدوار الخراط الحساسية الجديدة بقوله: «إنَّها تغادر القواعد الثابتة بالسرد المطرد، بل هي اختراق لا تقليد واشكالٌ لا مطابقة واثارة للسؤال، لا تقديم للأجوبة وهي ليست مجرد انقلاب شكلي على البنى السردية، بل هي رؤية وموقف.»[2]، إذن الحساسية الجديدة ليس تقليداً لما مضى؛ بل هي تغادر القواعد القديمة للحساسية التقليدية، وهي مغادرة لها، إذ إنَّها لا تجيب على أسئلة؛ وليست مجرد انقلاب على الحساسية التقليدية، ولكنَّها موقف ورؤية، يجب تثبيتها للموقف الجديد للحساسية الجديدة؛ في اطار الرواية العربية الجديدة على وفق هذه النظرة.

إنَّ ما نعمد إليه في استراتيجية الكتابة إلى إظهار الأنين المهمش المتعمد في كلا النصين، وتتبع مساره عن طريق تتبع سير كل واحدٍ من الكاتبين في أثبات

(1) تجربة الخراط السردية، فيصل دراج، الرابط http:llsiteiugaza.edu عرب 48: 10/31/ 2010.

(2) الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، إدوارد الخراط، دار الآداب، بيروت، 1993: 9.

وجهة نظره في فضاء اختلاف في نص كلمنهما، على وفق الأدوات السردية التي استخدمها في الدفاع عن عمله الأدبي، مع وجود فضاء الاخ-ت-لاف في نص كلٍ منهما معتمدين إلى إشهار أدواتهما، مع قيامي بتطبيق ذات الأدوات على نصيهما. إذ أعتمد بركات على استغلال اللغة في صراعه لإثبات وجوده القومي؛ من خلال بحثه عن هويته القومية؛ فاستغلال اللغة لدى بركات، له مقصدية تعني اللغة القومية هي عنوانٌ للقومية بذاتها، وهي إثبات لوجودها؛ ولا يمكن أن تستمر وجودها وهذه العلائق بين القومية ولغتها مقطوعة، لأنَّها من ابرز مقوماتها بوصفها اللغة الأم.

لقد استخدم الركابي العمل العسكري للدفاع عن هويته القومية؛ إذ إنَّ اللغة القومية لم تكن مشكلة أمام الوجود العربي سواء أكان ضمن الدولة العثمانية، أم الاحتلال الغربي للبلدان العربية، وذلك لكون اللغة العربية لغة الدين الذي يغلب على هذه الأمة عند المسلمين، ومن ضمنها الدولة المحتلة الأولى «الدولة العثمانية»، فقد سعت الدولة العثمانية لتطبيق سياسة التتريك؛ وعدم قبول اللغة العربية في الدوائر الرسمية، فضلاً من عدم جُرأة الاحتلال الغربي في محاربة ومنع اللغة العربية علناً؛ وذلك خوفاً من هيجان شعبي إسلامي عارم وليس عربياً فقط. في حين كان الصراع بين الدولة التركية «العثمانية» و الكورد؛ كان صراعاً يقوم على أنهاء الآخر في وجوده القومي، فكان الصراع حرباً على الوجود الكوردي؛ من خلال القضاء على اللغة القومية للكورد، أي على استمرارية وجودهم القومي الإنساني.

إنَّ اللغة القومية هي تأكيد للوجود القومي لأي أمة من الأمم، وهذا يعني أن وجود اللغة القومية الكوردية يعني استمرارٌ لمكامن بروز القومية الكوردية إلى الوجود واستنهاضها في أي وقتٍ. وبركات أشار إلى ذلك في نصه دلشاد.

إن البحث في صرخات نصي بركات والركابي؛ والعمل على الولوج إليهما ما هو إلا بحث عن تلك الصرخات من أنين التهميش؛ وألمه للوصول إلى الاستشراق المنشود لنيل الحرية والاستقلال؛ ويعمد القاريء إلى سماع هذه الصرخات التي عانى منها الشعبين العربي والكوردي من خلال التهميش، والاسقاط وتقييد الحريات كي: «يجد القاريء نفسه إزاء بركانية النصِّ وأتون المعنى، فما أن يَهِمُّ

القاريء بالنص حتى يَهمَّ النص به»[1]. للاطلاع على معانات الشعوب المقهورة؛ والمغيبة والمغلوبة على أمرها.

في اثناء القراءة يبحث القاريء في متاهات النص ودهاليزه المظلمة، جاهداً إلى اخراج الهدف منها؛ حيث ينتقل القاريء من تأويل نص إلى آخر، في قراءاته لنصوص العمل الأدبي الذي أُغوي لقراءته، والوصول إلى أعماقه؛ لاستخلاص رؤى سليمة يُشارك فيه المؤلف أو يزيد عليه في انتاج نصه، على أساس إنَّ القاريء مشارك في انتاج النص، ومؤوّلٌ له في عملية القراءة.

أضواء على شخصية الكاتبين

سليم بركات

في قرية موسيسانا، إحدى قرى مدينة عامودا في ريف قامشلي، ومن عام 1951 ولد فيها مولود سمي سليم؛ ومن هنا تبدأ الحكاية، فهو ابن الملا بركات؛ الذي سمع الحرف الأول منه منذ ولادته؛ ودخل المدرسة الابتدائية فيها؛ يقول بركات عن نفسه«دخلت المدرسة في سن السادسة، دون أنْ أعرف حرفاً من العربية. وكان ذلك دأب الأكراد على أية حال»[2].

وفيها ترعرع ودرس وحصل على الشهادة الثانوية؛ ثم انتسب إلى جامعة دمشق، كلية الآداب- قسم اللغة العربية- عام 1970؛ اللغة العربية التي شكلت له تحدياً في مرحلة مبكرة من حياته؛ إذ لم يستوعب هذا الطفل الانقلاب اللغوي في حياته، ولم يستطع ادراك ما يجري من نكران للغة الأم، واستقر في دمشق بعد انتقال اسرته إلى دمشق؛ يتحدث بركات عن نفسه قائلاً«قلت لمعلم اللغة العربية انني كردي؛ فحملق فيَّ هلعاً، ودمدم: ماذا تفعل هنا؟ اذهب إلى تركيا، عليك أنْ تتعلم كتمان إنك أنت. البعض يلد ويكبر ويهرم في المكان ذاته محتجب الجنسية- في اشارة إلى الأكراد المجردين من الجنسية في سوريا- عليك أنْ تحمل معك ورقة اخراج قيد مكتوب على قفاها منذ متى أنت عربي؛ للتأكد من نقاء عرقك، لا

(1) شؤون العلامات: 74.

(2) وهج التراث الكوردي في فقهاء الظلام، طارق جمباز، مجلة كاروان، مطبعة الثقافة، أربيل، ع76،السنة7، حزيران، 1989: 148.

تستطيع التصريح بحبك لبلدك مثلاً، من غير أنْ تكون عربياً؛ اسمك غير العربي، إذا تجرأت على تسمية نفسك بألفاظ عرقك سيصمك بالإذلال»[1].

يتحدث شاكر سابير في كتابه «الفضاء الروائي عند سليم بركات قراءة في ثلاثية – الفلكيون في ثلاثاء الموت»، قائلاً: «كونه من أُرومية كوردية؛ فقد تمكن بركات من أنْ يهضم ثقافته القومية بشكل تام ألا أنه، ناهيك عن ذلك، سبر غور ذلك الخليط المعقد للأساطير، والرموز، والسرديات، وأساليب التعبير التي تُمَثل الثقافات الأخرى في الجزيرة: العربية، الآشورية، الأرمنية، الشركسية، واليزيدية على حد سواء»[2].

بدأت رحلة المنافي في حياة بركات؛ إذْ بدأ أولى رحلاته القسرية إلى بيروت عاصمة الثقافة آنذاك، واستقر به المقام هناك؛ إذ تعرَّف فيها إلى عدد من المثقفين والاعلاميين، أقام معهم صداقات وطيدة، وساند القضية الفلسطينية على اعتبار إنَّ الشعبين الكوردي والفلسطيني يعيشان مأساةً واحدة؛ في التهجير والتشرد، والبحث عن اللغة والهوية.

عمل مع المنظمات الفلسطينية، دون أنْ ينخرط في أحزابها، وطَّد علاقته بشاعر المقاومة محمود درويش، وساهم في نشر بعض المقالات في عدد من الصحف هناك، ثُمَّ بَدأ رحلته الثانية إلى قبرص؛ على اثر الاجتياح الاسرائيلي لبيروت عام 1982، وهناك عمل سكرتيراً لجريدة الكرمل الفصلية الفلسطينية إلى جانب محمود درويش، ولم يطل به المقام هناك إذ سافر إلى ستوكهولم عاصمة السويد في اواخر التسعينات، حيث هو مقيم لحد الآن مع زوجته اليونانية وابنه الوحيد ران، ولا يعتبر اقامته المؤقتة منفى؛ إذ يبرر قوله«لأني لم أملك ما هو نقيض المنفى، في كل مكان لم أكن مواطناً بحقوقٍ مقبولة»[3]، إذ إنَّ المنفى ملاحقه في كل مكان؛ حتى في وطنه سوريا كان منفياً بسبب تهميشه، ولم يمتلك حقوق المواطنة الكاملة فيها .

---

(1) الشاعر والروائي الكوردي سليم بركات... رمزاً قومياً: 2، هوشنك اوسي- دمشق www.rojava.net

(2) الفضاء الروائي عند سليم بركات، د . شاكر سابير، اتحاد الأدباء الكورد، المركز العام، د .ت: 49.

(3) سليم بركات... في مجاهل النص والحياة، حسين بن حمزة» عن الأخبار نت».

ويتحدث عن لغته القومية؛ ولماذا هو ككردي يكتب باللغة العربية؟ يقول: «لغتي العربية انتساب العربي إلى كرديتي شريكاً في ميراث الخيال»[1]؛ يعترف بأنَّ اللغة العربية هو انتسابه اللغوي للوصول إلى ميراثه الكوردي في صنع الخيال، وهي التي ساندته في ابراز كرديته. ولبركات طريقته في كتابة الرواية؛ إذ استخدم عدة الشعر في كتابة الرواية، إذ يقول: «كَتَبْتُ الرواية بعدَّة الشعر»[2]؛ لأنَّ طريقة الشعر تُعد الأرقى من طريقة كتابة الرواية بما تحمله من ازاحة، وضغط على اللغة، ووعورة في سردياته الروائية والتي هي خارج المألوف.

قد يُظن إنَّ الكتابة عند بركات تبحث عن كينونة الكتابة؛ ومن خلال تثبيت الهدف من هذه الكتابة التي تسير نحو الاستشراف بكل صراخ آلامه، وأحزانه، وليبعد عنه التهميش الذي يلاحقه بسبب أفكاره وصراخه الدائم لإثبات حقه في هذا الصراخ، مما جعل الكتابة عنده تبحث عن المسار في تخوم الحرية والقلق: لأنَّ: «كتابة بركات تبحث عن كينونتها؛ وتتخذ من أنين التهميش هدفاً لتكون صراخه؛ ألمه في مسارها نحو تخوم الإشراق والقلق، وتتكشف تحت سطوة الإشراق؛ ليجد القارئ نفسه إزاء كتابة بركانية وببركانية نصه الذي يظهره ليعطي هذا المعنى للقارئ؛ الذي كان هدفه إزالة تهميشه وصراخه في متاهات الغربة والقلق؛ ولتصحيح المسار الذي همَّشه في الماضي والحاضر ليجد له منفذاً إلى النور الذي في كينونته سر الوجود الأزلي للبشر، وليجد نفسه مساوياً لغيره؛ فهو لم يُخلق عبداً ولا قومه عبيد، وليتطلع إلى العلا مفتخراً بقومه ولغته التي هي عنوان القومية وشعارها.

وسليم بركات؛ الطفل الذي لم يعرف حرفاً من العربية عند دخوله المدرسة الابتدائية في سورية؛ أضحى علماً من أعلام كتاب العربية، وواحد من أبرز كتابها وشعرائها، وأضفى على اللغة العربية معاني جديدة مبتكرة، ورقى بها إلى آفاق واسعة، كما أوغل في مسك درر هذه اللغة، ونحت منها كلمات مبدعة، وتوغل في مسالكها الوعرة وغاص في أعماقها المظلمة؛ وأنار جوانبها المعتمة بأسلوبه الذي أضحى مميزاً فيها وتحمل توقيع سليم بركات.

---

(1) نفسه.

(2) نفسه.

رسم بقلمه لوحات تضاهي لوحات بيكاسو في رمزيته، تحمل هموم اللغة والهوية، وغطس في أعماق التاريخ ليجد نفسه في أعماق بئر مظلمة، محاولين بذلك طمس تاريخه؛ والغاء هويته، ناضل بقلمه لإخراج تاريخه إلى النور بغير لغته الأم. فهو لم يكتب باللغة الكوردية؛ ولكنَّه علا بهويته بغير لغته.

يقول محمود درويش: «منذ غزا سليم بركات المشهد الشعري العربي في أوائل السبعينات، بشرنا بشعر جديد مختلف، لم يشبه أحداً»[1]، ودرويش في اعترافه هذا؛ يعترف بقوة وعظمة شعر بركات الذي قال في موضع آخر إنَّه، حين أسرَّ إلى أصدقائه قائلاً «بذلتُ جُهداً كي لا أتأثر بسليم بركات»[2]، ودرويش لا يبشر بشعرٍ جديد فقط؛ والشاعر المعروف بقوة شعره وعلو كلماته، يبشر بشعر لا يُشبه أحدٌ؛ ويبذل جهداً حتى لا يتأثر به ولكن هيهات له ما أراد.

ويقول عنه أدونيس: «واللغة العربية موجودة في جيب هذا الشاعر الكوردي»[3]، اعتراف من شاعر عرف بشاعريته، وقوة سبكه، وعلو كلماته في قول الشعر؛ بأنه غير قادر على الوقوف أمام لغة بركات الشعرية، للمتعة الموجودة في قراءة أعماله، ومن تعبيراته الذكية؛ في قوة وجزالة لغته، وقدرته من الرشاقة والمهارة، في اقتحامه لأسوار اللغة العربية العالية؛ وفك أسرارها وامتلاكه لناصيتها.

في خلال رحلاته في محطاته أصدر ما يقارب ثلاث وعشرين رواية ورواية سيرة؛ وحوالي ثمانية عشر ديوان شعرٍ، فضلاً من عدد من المقالات والأبحاث منها التعجيل في قروض النثر.

أعمال سليم بركات الأدبية:

الأعمال النثرية:

- الجندب الحديدي «سيرة الطفولة» «سيرة»
- هاته عالياً، هات النّفير على آخره «سيرة الصبا» «سيرة»
- فقهاء الظلام «رواية»

---

(1) شبكة الانترنيت، موقع كوليك، اواز-1، 2009/9/5.
(2) سليم، في مجاهل النص و الحياة.
(3) نفسه

•كنيسة المحارب «يوميات»

•أرواح هندسية «رواية»

•الريش «رواية»

•معسكرات الأبد «رواية»

•الفلكيون في ثلثاء الموت: عبور البشروش «رواية»

•الفلكيون في ثلثاء الموت: الكون «رواية»

•الفلكيون في ثلثاء الموت: كبد ميلاؤس «رواية»

•أنقاض الأزل الثاني «رواية»

•الأختام والسديم «رواية»

•دلشاد «فراسخ الخلود المهجورة» «رواية»

•كهوف هايدراهوداهوس «رواية»

•ثادريميس «رواية»

•موتى مبتدئون «رواية»

•السلالم الرملية «رواية»

•لوعة الأليف اللا موصوف المحير في صوت سارماك «رواية»

•هياج الإوزّ «رواية»

•حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس «رواية»

•السماء شاغرة فوق أورشليم «رواية»

•السماء شاغرة فوق أورشليم 2 «رواية»

•حورية الماء وبناتها «رواية»

•أقاليم الجن «رواية»

•سبايا سنجار «رواية»

الأعمال الشعرية:

•شمال القلوب أو غربها «شعر»

•كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً «شعر»

•هكذا أبعثر موسيسانا «شعر»

•للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك «شعر»

•الجمهرات «شعر»

•الكراكي «شعر»

•بالشّباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح «شعر»

•البازيار «شعر»

•الديوان «مجموعات شعرية في مجلد واحد» «شعر»

•طيش الياقوت «شعر»

•المجابهات، المواثيق الأجران، التصاريف، وغيرها «شعر»

•المثاقيل «شعر»

•المعجم «شعر»

•الأعمال الشعرية «مجموعات»

•من شعب الثالثة فجرا الخميس الثالث «شعر»

•ترجمة البازلت «شعر»

•عجرفة المتجانس «شعر»

•آلهة «شعر»

•السيل «شعر»

•الأقراباذين «مقالات في علوم النّظر»

•التعجيل في قروض النثر «مقالات»

عبد الخالق الركابي

عبد الخالق محمد جواد علي محمود الركابي

ولد في العراق/محافظة [واسط]/قضاء [بدرة] عام 1946.

• بدأ شاعراً ونشر قصائده أواخر الستينات وأصدر مجموعته الشعرية الوحيدة «موت بين البحر والصحراء» عام 1976/مطبعة السعدون.

- أكمل دراسته الجامعية عام 1970 وحصل على شهادة بكالوريوس في الفنون التشكيلية.
- عمل في سلك التدريس تسعة أعوام، وبعدها عمل في مجال الثقافة.
- عمل مشرفاً لغوياً في مجلة «آفاق عربية» في منتصف الثمانينات.
- عمل سكرتيراً لتحرير مجلة «أسفار».
- عمل محرراً في مجلة[الأقلام] حتى عام 2005.
- أنتخب في عضوية المجلس المركزي في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين أكثر من مرة.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو نقابة الصحفيين العراقيين.
- حاز جائزة الدولة في نطاق الرواية والمسرح أكثر من مرة.

يكتب الشعر والقصة والمسرح والرواية، وعلى الرغم من تكوينه الأكاديمي في الفنون، لكن قلبه ظل معلقا في السرد الروائي، لأنه وجد فيه القناة التي يمكن أن تحضن المشاعر والمواقف والرؤى دفعة واحدة، وتجسد تاريخاً للذات خارج التاريخ الرسمي.

- أُختير ضمن خمسة روائيين عالميين، من بينهم الفرنسي «سينويه» والجزائري «واسيني الأعرج»، من أجل كتابة التاريخ العربي الحديث على شكل رواية في إطار «[جائزة قطر العالمية للرواية]»، وقد ترجمت روايته المخطوطة المعنونة «[مقامات إسماعيل الذبيح]» إلى اللغة الإنكليزية والإسبانية والفرنسية، ولم تصدر حتى الآن.

كما إنَّ عدداً من أعماله الأدبية قد حازت على جوائز أدبية منها:

روايته «سابع أيام الخلق» بجائزة أفضل رواية عراقية عام 1995 كما أُختيرت الرواية نفسها من قبل الاتحاد العام للكتاب العرب في دمشق ضمن أفضل عشرين رواية عربية في القرن العشرين.

فازت مسرحيته «البيزار» بجائزة الدولة سنة 1999

فازت روايته «الراووق» بجائزة معرض الشرق الكبير في بغداد عام 1987.

فازت روايته «قبل أن يحلق الباشق» بجائزة أفضل كتاب أدبي عام 1990 عن دار الشؤون الثقافية العامة.

ترشحت روايته [ليل علي بابا الحزين] إلى القائمة الطويلة لجائزة [البوكر العربية] 2014.

حولت بعض نتاجاته إلى مجالات السينما والتلفاز، منها «حائط البنادق» سهرة تلفزيونية، وفيلم «العاشق» عن روايته «مكابدات عبد الله العاشق» إخراج الفنان الفلسطيني محمد منير فنري، وفيلم «الفارس والجبل» عن قصته «الخيال» إخراج محمد شكري جميل.

اتُّخذت رواياته مواضيع لأربع رسائل ماجستير هي: «تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي»/لماجدة هاتو هاشم/جامعة بغداد/كلية الآداب/2003 و«بناء الشخصية في روايات عبد الخالق الركابي» د. عباس خاوي – جامعة القادسية 1998 و«عبد الخالق الركابي روائياً» رحيم عباس حربي – جامعة الموصل 1998 و«النص التاريخي في روايات عبد الخالق الركابي» عادل عباس – كلية التربية – جامعة القادسية وأطروحة دكتوراه في جامعة الموصل بعنوان «شفرات السرد في روايتي «دلشاد» لبركات «ومقامات إسماعيل الذبيح» للركابي مقارنة، موازنة».

تحدث الركابي عن نفسه في مقابلة مع وكالة صوت العراق قائلاً:«قد تكون رواية سابع أيام الخلق أهم رواياتي، فقد مثَّلتْ لديَّ نقلة أساسية في تجربتي الروائية حققت من خلالها الكثير من طموحاتي، وجاء النقد فعزَّز هذا الجانب.»، يتحدث الركابي عن تجربته الأدبية، والتي أكد فيها أنَّ روايته سابع أيام الخلق هي التي حققت الكثير من طموحاته الأدبية؛ فضلاً عن دور النقاد لهذه الرواية التي عززت هذه الطموحات.

وتحدث الركابي عن تأثير الأدب الإيطالي عليه، وعلى الأدب الروائي في العراق؟ فأجاب:«يُعد الأدب الإيطالي واحداً من الآداب العالمية ذات الأثر البالغ عليَّ وعلى زملائي الآخر.»، يؤكد الركابي في لقائه عن تفاعله وتأثره بالأدباء الإيطاليين كونهم يمثلون جانباً مهماً من الثقل الثقافي والأدبي العالمي.

وفي لقاء آخر مع الجزيرة نت، قال«لا شك إنَّ رواية» ليل علي بابا الحزين« هي التي أجد فيها ذاتي، بدليل أنَّها تُشكل همي الرئيس على امتداد عقود من الزمن، قدمت خلالها رواياتي التي أعتزُّ بها، أبرزها سابع أيام الخلق، وليل علي بابا الحزين، ومقامات إسماعيل الذبيح. يتحدث عن روايته ليل علي بابا الحزين قائلاً: هناك بحث عن اللصوص الحقيقيين لا أشباه اللصوص، هؤلاء الذين جاؤا في أعقاب الدبابات الأمريكية، ليحولوا بلادهم إلى سوق للنخاسة، منصرفين إلى مطامعهم الشخصية التافهة؛ متناسين لعنة التاريخ التي ستظل تطاردهم إلى الأبد.»، يتحدث الركابي من سبب تسميته لروايته الأخيرة بليل علي بابا الحزين، ويؤكد أنَّ روايته هذه؛ ما هي إلاّ تناص مع قصة علي بابا والأربعين حرامي في بغداد، وأكد على وجود آلاف اللصوص الذين جاؤا على الدبابات الأمريكية، إذ إنَّ الأمريكان أطلقوا عليهم لقب علي بابا.

ويضيف قائلاً«عند سعيك لكتابة تاريخ العراق من جديد بطريقة تعيد صياغة العوالم وفق المتخيل؟ أجاب تبقى الوثائق المادة الرئيسة في كتابة التاريخ، في حين قد يعمد الروائي أيضاً إلى استشارة الوثائق دون أن تُشكل مادته الرئيسة، فالمخيلة هي التي تصنع روايته أولاً وأخيراً.»، وعن الحديث في استخدام التاريخ في كتابة الرواية؛ أكد إنَّ الوثائق التاريخية لها دور مهم كتابة رواية تتعلق بحياة وكفاح شعب، ولكن تبقى المخيلة والسرد الروائي لها الدور البارز في كتابة الرواية، في إشارة إلى روايته، مقامات إسماعيل الذبيح، وتناصها مع قصة إسماعيل عليه السلام.

أصدر المؤلفات الآتية:

- «نافذة بسعة الحلم»/رواية/1977/منشورات وزارة الإعلام.
- «من يفتح باب الطلسم»/رواية/1982/منشورات دار الرشيد/بغداد.
- «مكابدات عبد الله العاشق»/رواية/1982/منشورات دار الرشيد/بغداد.
- «حائط البنادق»/قصص قصيرة/1983/منشورات دار الرشيد/بغداد.
- «الراووق»/رواية/1986/منشورات دار الشؤون الثقافية العامة.
- «قبل أن يحلق الباشق»/رواية/1990/منشورات دار الشؤون الثقافية/ بغداد.
- في عام 1995 منحه نادي الجمهورية شهادة تقديرية كما أقام النادي نفسه حلقة دراسية حول روايته «سابع أيام الخلق».

- البيزار مسرحية 1999/دار الشؤون الثقافية/بغداد
- نهارات الليالي الألف مسرحية 2001/دار الشؤون الثقافية/بغداد
- أطراس الكلام رواية/2002/دار الشؤون الثقافية/بغداد
- سفر السرمدية رواية/2003/على شكل حلقات متسلسلة في جريدة الزمان
- مقامات إسماعيل الذبيح، 2013.
- ليل علي بابا الحزين/2013.

الفصل الأول

الشفرات التقانية

شفرة العتبات النصية

تمهيد نظري:

تُعَدُ العتبات النافذة الأولى للنظر داخل النص؛ وهي البداية والإعلان عن كلِّ نص، وهو نظام يحيط به المؤلِّفُ نصَّهُ من الجوانب جميعاً؛ وهو بمنزلة جداره الخارجي؛ وحاميه من اختراقه دون المرور من خلاله، لذا هو الحامي و الموازي لما داخله و يحوي «حواشي و هوامش و عناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس و مقدمات و «.....» و انه يلعب دوراً مهما في نوعية القراءة و توجيهها»[1]،وهو يحوي اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، الخاتمة، كلمة الناشر، و غير ذلك من العناصر النصية الموازية التي تشكّل الإطار الخارجي للنص.[2]، فضلاً عن وظيفة التجنيس التي: «تكشف عن الجنس الأدبي، قصة، مسرحية، رواية...»[3] هذا النص الموازي بما يحويه من عتبات هو الذي يمنح النص الأساس هويته و اختلافه وفق ما يشير إليه الناقد الفرنسي جيرار جينيت[4].و للعتبات أهمية كبيرة في المقاربات النقدية، لتحدي ماهياتها التكوينية بكل أصولها و شبكات فروعها.

وحديث جنيت عن النص بعبارة أدق: «فهي كائنة لتقديمه.... و لتوكيد وجوده في العالم لحظة تلقيه واستهلاكه»[5]. وبذا يصبح النص الموازي «الوسيلة التي تمكن نصاً ما أن يصبح كتاباً بذاته ويقدّم نفسه للقارئ»[6].هذا النص الموازي و بما يشكّله من عتبات يقود القارئ إلى جغرافية النص. و يعد العنوان عنصراً من أهم عناصر النص الأدبي، حيث كونه:«مكونٌ داخليٌ يُشَكِّلُ قيمة دلالية عند الدرس، حيث يمكن اعتباره ممثَّلاً لسلطة النص و واجهته الاعلامية التي تمارس على المتلقي إكراهاً أدبياً، كما أنَّه الجزء الدال من النص؛ الذي يُؤشر على معنى

---

(1) مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، دار افريقيا الشرق، المغرب، بيروت، 2000،: 16

(2) ينظر: شؤون العلامات من التشفير الى التأويل، د . خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، 2008 : 45

(3) علم العنونة، عبدالقادر رحيم، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق،2010: 61

(4) يَنظر : شؤون العلامات :45

(5) عتبات النص: جيرار جينيت. نقلا عن شؤون العلامات : 45

(6) نفس المصدر السابق : 45.

ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص و المساهمة في فك غموضه.»[1]، إذ إنَّ العنوان يُمثل العنصر المهم في العمل الأدبي؛ وهو يشكلُ قيمة دلالية مهمة عند المتلقي، و يُؤدي دور مهماً في كونه ممثلاً لسلطة النص، ويكون واجهته الاعلامية، ويفرض على القاريء إكراهاً أدبياً في اغوائه للولوج إلى داخل النص، فضلاً من كونه الوسيلة للكشف عن طبيعة النص و يساهم في فك غموضه.

وأمام هذا المنعطف من الكتابة سنقف على التمفصلات الآتية فيما يتعلق بالعنوان:

أ ـ تعريف العنوان:

تكشف المعجمية العربية عن أبعاد دلالية متعددة للعنوان على نحو ما نرى في لسان العرب: «إنَّ كلمة عنوان تعود إلى أصلين مختلفين: الأول «عنا» و الثاني «عنَّنَ» و نجد لـ«عنا» جملة معاني منها: إياك أعني و اسمعي يا جارة، و عنيت بالقول كذا: قصدت. وقال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود. و عنوان الكتاب كما قالوا مشتق من المعنى وفيه لغات: عنونت، عنَّنتُ. قال ابن سيده: العنوان و العنوان: سمة الكتاب، وعنونة وعنواناً كلاهما وسمة بالعنوان».[2]

أما «عنَّنَ» فنجد في اللسان المعاني التالية: «الأول الاعتراض، عَنَّ الشيء يعنُ عنًّا وعَنوناً اعترض، والثاني الاستدلال، و كلما استدلَلتُ بشيء تُظهرُهُ على غيره فهو عنوانٌ لهُ».[3] وللعنوان تحديدات كثيرة؛ ولكن يمكن الركون إلى التعريف الآتي بوصفه دمجاً للكثير من التعريفات كما يذهب أحد الباحثين في علم العنونة: «العنوان علامة لغوية، تتموقع في واجهة النص لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص، ومحتواه، وتداوليتَهُ، في إطار سوسيو ـ ثقافي خاصاً بالمكتوب. وبناء على ذلك، فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية، تمارس التدليل و تتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى

(1) هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، شيب حليفي، دار رؤية، القاهرة، 2015: 10
(2) لسان العرب لابن منظور مادة عنا
(3) نفسه مادة عنن

النص؛ لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويجتاح كل منهما الآخر»[1]. وهكذا يعد العنوان ظاهرة لسانية سيميولوجية، توضع في بداية النص، ويكون له وظيفة تعينية ودلالية، وأخرى تأشيرية، ويعد عنصراً بنائياً معاً لنص، ويشيد مع غيره من العناصر تفكير الكاتب، ومنهجه في الكتابة.

ب ـ موقع العنوان في سياق العتبات:

العنوان هو العتبة الأهم من بين عتبات النص. ويعد وجه النص مصغراً على صفحة الغلاف؛ كما: «يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراتها الرامزة»[2]. وبالتالي فإن العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية، فهو يمثل مدخلاً أساسياً في قراءة النص الأدبي الإبداعي والتخيلي، وهو بدايته وإشارته الأولى وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص. ويُعد النص: «رسالة لغوية تُعَرِّف بتلك الهوية؛ و تحدد مضمونها[3]، وتجذب القاريء إليها، و تغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص و محتواه»، والعنوان بحسب هذا التعريف هي رسالة لغوية؛ تُعلِن عن نصٍ باطني، لا يُظهر إلاّ بعد عبور عتبة العنوان؛ الذي يُغرى به، وله دلالة على ما داخله، و التعرف على محتواه.

وتكون العتبات بدايتها، وما تحويه من عناصر يحددها عزوز علي إسماعيل إذ يقول إنَّ: «العتبات بدأً بالعنوان والغلاف، و انتهاءً بالحواشي و التذييلات ما هي إلاّ سبل تأخذ بيد القاريء إلى تفسير النَّصِّ، وإنَّ الاختلاف في ترجمة المصطلح لا بُدَّ وأن يعالج بوضع آليات خاصة تحكمها الاتِّجاهات النقدية من خلال المجامع اللغوية. وعقد المؤتمرات الدورية في كافة الأقطار العربية.»[4] ، إذ إنَّ للعتبات دور كبير في تحديد كافة ملحقات العنوان بدأً بالعنوان نفسه؛ وبما يُلحق به من ملاحق وهوامش، والتذييلات التي يضعها المؤلف لتوضيح بعض آرائه.

---

(1) في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دمشق: دار التكوين، ص 78،77، ط1، 2007.

(2) سيمياء العنوان: بسام قطوس ، وزارة الثقافة ، عمان/ الأردنط1 ، 2001 : 12

(3) قراءات في الشعر العربي الحديث، بشرى البستاني، دار الكتاب العربي، بيروت، 2002: 34.

(4) عتبات النص في الرواية العربية، د. عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2013: 46

جـ ـ أهمية العنوان:

إنَّ ظهور العنوان يقترن بجذب المتلقي واهتمامه به، ومحاولته الوصول إليه بطرق شتى. ولصقه بفكره على الرغم من محاولة إزاحته من تفكيره الخاص والابتعاد عنه، أو التحول منه إلى عنوان آخر، دافعا بذلك هذا العنوان إلى الصدارة، وجذب القاريء للالتصاق به، وتشويقه له لدلالة العنونة، وإتباعه أساليب شتى فيجذب المتلقي إلى البنية التحتية الكبرى للنص الأدبي مما يخلق مع المتن مستوى دلاليا وتأويليا واحدا دون أن ينقطع عن جذوره في بنية النص وسياجه؛ بحيث لا يستطيع الانفلات منه أو الإيحاء دونه، ومن ثَمَّ يعد العنوان المدخل إلى عمارة النص وممراته المتشابكة، فهو العتبة الأولى التي لا يجوز تخطيها، أو تجاهلها للولوج إلى داخل النص.

د ـ وظائف العنوان:

وللعنوان وظائف عدة يمكن إيجازها في تحديد النص والإحالة إليه وإغواء القاريء بها، وبناء على ذلك يمكن القول: إن العنوان هو خطاب أساسي، ومساعد، مُسَخَّرٌ لخدمة شيء آخر يثبت وجوده هو النص؛ وبهذا يكون العنوان بوصفه عتبة من العتبات النصية أهمية كبرى في فهم النص للعتبات أهمية كبرى في فهم النص، فيكسب قوة إنجازية وإخبارية باعتباره مرسلة وموجهة إلى المتلقي أو جمهور القراءة. كما يعد العنوان أيضا مفتاحاً أولياً ورئيساً للولوج إلى داخل أي ٍمتنٍ، وهو أيضا اللبنة الأولى لأي مشروع قراءة لدى القاريء والسبب المباشر فيجذب القاريء و يثير اهتمامه بالنص. وهو المفتاح الأساسي الذي يتسلَّح به أيّ ناقد يحاول الدخول إلى أغوار النص العميقة بقصد استنطاقها.

وتعد شفرة العنوان من أخطر الشيفرات في النص الروائي؛ لما تحمله من ترغيب وجذب للمتلقي؛ فضلاً عن كونها تحمل تمويهاً، وتلغيزاً، و ترميزاً، عند قسم من روايات الحساسية الجديدة؛ وهي تفرض بروتوكولات محددة في عملية القراءة من قبل المتلقي على أساس أن شفرة العنوان هي: «العنوان الرئيس ؛ اسم المؤلف، العلامة الأجناسية» تمنح أي خطابٍ هويته: إذ «بهذه المكوِّنات أو المقومات التسمياتية، شرع الخطاب يحتاز هويته، وبها يتمايز ويسجل اختلافه»[1]، وبذلك

(1) في نظرية العنوان : 137-138

فالمعرفة بالنص ينبغي أن تمرَّ أولاً بالعنوان كعلامة سيميائية متميزة؛ تثير انتباه المتلقي وتمهِّد الطريق للدخول الى دهاليز النص ؛ ولا يتم تفكيك تشفيره للوصول إلى تأويل النص إلاّ عبْرِ تفكيك شيفرة العنوان، ولذلك تتعاظم أهمية العنوان في القراءة من حيث «شهرة الكثير من المؤلفات تؤول إلى جاذبية العنوان، و لسلطة سحره الخالدة»[1]،لذا تظهر خطورة العنوان جلية؛ بسبب جاذبيته وتركيبته وغوايته وإعلانه عن وجوده«نصاً مصغَّراً»[2].

ولا يستطيع/القاريء/الناقد بدون هذا الولوج داخل النص من استنطاق النص وتأويله؛ لأنه ليس مجرد كلمات تدل على عمل أدبي بل هو إلهام تخيُّلي للوصول إلى هذا الاستنطاق والتعبير عن مكوِّنات المتن الحكائي، وهو أحد السياجات الموازية له بل أهم العتبات الموازية له وإشارته الأولى؛ فضلاً عن كونه زاداً ثميناً لتفكيك النص ودراسته، وهو مع علامات أُخرى من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف يُعد نصاً موازياً له.

والعنوان هو الذي يحدِّد النص ويكون له الصدارة وبه يعرف النص وهو حمولة مكثفة من الإشارات والشيفرات التي إنّ اكتشفها القاريء وجدها تطغي على النص كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصاً موازياً ونوعاً من أنواع التعالي النصي الذي يحدد مسار القراءة التي تُمكنه أنّ تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب[3]. ولا يعد العنوان بنية نهائية، إنما بنية صغرى، لا تستعمل باستقلالية تامة عن البنية الكبرى التي تحتها، وبذا يكون بنية افتقار يغتني بما يتصل به من نص ويؤلف معه وحدة على المستوى الدلالي[4]، مؤلفاً معه وظيفة تأويلية، وهو بذلك لا يستطيع الانفلات أو الانقطاع عن نصه المتواجد فيه، أو إشاراته اللاحقة عبر علاقة متبادلة متينة بينهما لا تنفصل أحدهما عن الأخرى، بسبب هذه العلاقة المتينة ومن ثم يُكوِّن مع النص

---

(2) العنوان في الرواية العربية،عبد الملك أشهبون، محاكات دمشق، 2011 : 14

(2) نفسه :14

(3) ينظر علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد هيمة مديرية الثقافة ولجنة الحفلات. سطيف، الجزائرط1 2000: 64

(4) ينظر ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي: محمود عبدالوهاب: الموسوعة الصغيرة ع 396، دار الشؤون الثقافية، بغداد .1995 :9

مقطعا دلاليا يعلو النص فيظهر في مقدمته، فيسرق منه الأضواء، وبه يعرف النص حاملاً سماته السيميائية، ولا يمكن الاستغناء أو الابتعاد عنه.

وعنوان النص الأدبي لا يوضع عبثاً أو اعتباطاً على الغلاف بل يكون كذلك؛ لأنه بمثابة «المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[1]،

فهو الذي يحدد هوية العمل الأدبي. وهنا يمكن القول أنَّ العنوان يحدد هوية العمل الأدبي وقيمته الإبداعية، ويوجِّه قراءة النص ويشير إلى أهميته الدلالية. فيتمتع بموقع استراتيجي به يعرف النص ويشتهر، وهو بدئيٌّ به يبتدئ النص الأدبي، ويكون ذا مضامين ودلالات عميقة توصل إلى النص. ومن هنا يجب أن يكون ثمة عهد أو ميثاق بين العنوان و النص.

أولاً: شفرة العنوان: في نص: دلشاد

«وهكذا سنبدأ بتفكيك العنوان وفق ثلاثة مستويات ضمن بنية العنوان: التركيبي والدلالي والبلاغي. وقبل الانخراط في قراءة العنوان؛ لابد من الإشارة إلى أن هذا العنوان يندرج ضمن إطار العناوين التي تلفت الانتباه إلى نفسها، من حيث تحقيقها للوظيفة النصية ـ الجمالية، ويمكن المضي قدماً بالقول إن هذا العنوان يمارس تلغيزاً دلالياً ليرجئ المعنى الذي يطارده القارىء، وهذا يصب في إطار الكتابة الما بعد الحداثية؛ ولذلك»بات العنوان الحداثي ـ وما بعد الحداثي ـ يفيض عن حواف النص، ليغدو بذاته نصاً مفخخاً بالنصية والعتمة والإثارة والغموض مراهناً على الاستعارة ليطيح بذلك الانسجام المزعوم الذي ساد العنونة ما قبل الحداثية»[2].

1: بنية العنوان:

ويمكن الآن مقاربة العنوان على المستوى التركيبي وسنأخذ بالحسبان الشكل التصويري له؛ بمعنى الهيئة التي جاء وفقها عنوان الرواية في الغلاف، و بالتوصيف نجد أن ثمَّة عنصرين يكوِّنان عنوان الرواية:عنوان رئيس: «دلشاد» وعنوان ثانوي: «فراسخ الخلود المهجورة»؛ وإذا تأملنا تركيب العنوان سنجد ثمَّة

(1) السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي: عالم الفكر، الكويت، مج25،ع23، يناير/مارس 1997: 90.
(2) في نظرية العنوان، ص 367.

أداة محذوفة» أو/و«في البنية التركيبية للعنوان تربط العنوان الرئيسي بالفرعي وبناء على ذلك سنقارب العنوان في الحالتين:

دلشاد» أو/و«فراسخ الخلود المهجورة

وهكذا نجد أولاً على المستوى التركيبي أداة عطف محذوفة: «أو» ومن وظائفها الربط بين المعطوف والمعطوف عليه«حرف عطف. ومذهب الجمهور أنَّهُ يُشْرِكُ في الإعراب لا في المعنى...؛ وقيل: إنَّها تشركُ في الإعراب و المعنى، لأنَّ ما بعدها مشاركٌ لما قبلها في المعنى الَّذي جيءَ بها لأجله، ألا تَرى انَّ كُلَ واحدٍ منهما مشكوك فيه»[1]، فالروائي يحذف أداة العطف «أو»؛ ليترك للقارئ القيام بعملية الربط ما بين العنوان الرئيس ونظيره الفرعي، و هكذا نجد نوعاً من التكافؤ الدلالي بين العنوانين من الناحية الدلالية وبمعنى أن العنوان الفرعي ينبثق هنا ليفسر الغموض الذي يكتنف العنوان الرئيسي، هذا من جهة. ولكن ثانياً ماذا لو كانت الأداة المحذوفة هي: الـ «و«التي تكون للجمع والعطف» وهي العاطفة، وهذا أصلُ أقسامها وأكثرُها. و الواو أُمُّ باب حروف العطف، لكثرة مجالها فيه، وهي مشركة في الإعراب و الحُكم، ومذهب جمهور النحويين أنَّها للجمع المطلق.»[2]، فيتخذ العنوان الشكل الآتي:

دلشاد و فراسخ الخلود المهجورة

إن الواو هنا تكون للعطف والجمع معاً؛ فمما له دلالته هنا أن العنوان الفرعي و عن طريق الواو قد وسّع من دلالة العنوان الرئيسي «دلشاد»؛ ومن ثَمَّ فقد رَكَمَ من كمية من المعنى أو الدلالة؛ ليغدو القارئ إزاء عنوان يثير الكثير من الإشكالات والغموض؛ و لا يتأتى لنا الكشف عن المقصدية النصية في العنوان، سوى الاقتراب من البعد الدلالي، وفي هذا البعد نجد أن العنوان يتمفصل الى واقعتين: «***دلشاد***» و «***فراسخ الخلود المهجورة***»؛ وإذا كان «***دلشاد***»اسم علم في اللغة الكوردية ويعني «القلب الفرح أو القلب المسر»[3]، فما علاقة ذلك بالعنوان الثاني: «***فراسخ الخلود المهجورة***»؟ فالفرسخ في اللغة مصطلح لقياس المسافات. وعند التأمل في ماهية

(1) الجنى الداني في حروف المعاني، حسن قاسم المرادي، تحقيق طه محسن،مؤسسة الكتب للنشر،جامعة الموصل، 1976 :245

(2) نفسه: 188

(3) القاموس المنير، إعداد سيف الدين أحمد عبدو،دار الزمان، دمشق، سوريا، 2007:

الفرسخ معجمياً؟ فإنه يدلنا على الآتي في لسان العرب: «و الفَرْسَخُ: السكون« ...». فراسخ الليل والنهار ساعاتهما وأوقاتهما؛ « ...» هؤلاء قومٌ لا يعرفون مواقيت الدهر و فراسخ الأيام؛ حيث يأْخُذُ الليل من النهار، والفرسخ من المسافة المعلومة في الأرض مأْخوذٌ منه. و الفرسخ ثلاثة أميال أو ستَّة، سُمّي بذلك لأنَّ صاحبه إذا مشى قعد و استراح من ذلك كأَنَّه سكن، وهو واحد الفراسخ؛ « ...». و الفرسخ: الساعة من النهار؛»[1].

إن ً العنوان الفرعي يصَنِّف في ذاته المكان والزمان معاً من حيث الدلالة المعجمية؛ لنكون بإزاء «ز ـ مكان» يبحث عنه دلشاد، وما هذا المكان سوى المكان ـ الحلم بالنسبة لدلشاد، المكان الذي يريد أن يستدرجه إلى الحضور، المكان المتخيَّل بكليته، أرض الآباء والأجداد، لذلك فدلشاد في فراسخه؛ سواء أكان في الليل أو النهار؛ سكونه وبقاؤه في إحدى هذه المدن المهجورة من قومها الأصليين؛ فهو دائم السكون و البقاء في إحداها، يترجم مصنفاً من «اللغة السريانية» إلى اللغة الكوردية، محاولاً إحياء هذه اللغة؛ و من خلالها إحياء أصحابها الذين نسوا على مرِّ الزمان لغتهم، وإحياء وجودهم على أرضهم المهجورة؛ وسفره الدائم عبر فراسخ من المسافات إلى هذه المدن؛ واستخدم الكاتب الفرسخ بمعنى المسافة المعلومة من الأرض؛ فهي حدود أو مساحة هذه المدن؛ المهجورة من لغتها و تقاليد أهلها، وإعادة الحياة إليها لغةً و سَكَناً من خلال هذه اللغة، لذا يتحدث دلشاد عن فراسخه بلغة الرمز و الشيفرة لإخفاء مقصديته الحقيقية. و هكذا نجد أن العنوان يفرز علاقة الكائن بالمكان؛ المكان هنا يتجلى من خلال استعارة مكانية حيث يتم تشبيه الخلود بالمكان المهجور؛ فهل هذا يوحي بأنَّ«دلشاد» بوصفها الشخصية الرئيسة في الرواية يبحث عن هذا الخلود المهجور؟ والإجابة على ذلك سيكون برسم الكشف عن العلاقات الدلالية بين العنوان و النص؛ وهذا سيتم تأجيله الى سياقه الخاص.

وإذا انتقلنا من البعدين التركيبي و الدِّلالي إلى البعد البلاغي ـ الرمزي؛ فيمكن الكشف عن الآتي: فاسم العلم بوصفه علامة سيميائية؛ إنما هي تصبُّ في مجرى الكتابة من حيث الإحالة إلى جماعة بشرية هي«الكورد»؛ أما العنوان الفرعي، وكما أشرنا؛ فإنَّه يتَّخذ من الاستعارة مسكناً لهُ؛ وذلك بتشبيه الخلود

(1) لسان العرب،،باب الفاء

بفضاء مهجور، وهذا سيقودنا إلى التأويل الآتي: إنَّ الجماعة التي ينتمي إليها دلشاد؛ إنما تبحث عن تاريخ لها وعن مكان لها. كما إن هذه الجماعة ترغب في العودة إلى المكان المهجور الذي أُخرجتْ منهُ، وتركتهُ يوماً وتريد أن تعيد الحياة إليه؛ من خلال إحياء لغتها التي حُرِّموا منها؛ والتحدث بها جريمة. فاللغة أيٍّ لغة تحيا بالحديث بوساطتها و التعامل بها، لأنَّ عدم التحدث بها سيحيلها إلى الفناء؛ لذلك الدفاع عن اللغة بقاء لمتكلميها، و فناؤها فناء لمتكلميها.

2:علاقة العنوان بالعناوين الداخلية:

إنَّ العناوين الداخلية تكشف عن ماهية العنوان الفرعي«فراسخ الخلود المهجورة». وللكشف عن هذه الفراسخ: فرسخاً، فرسخاً رهين بقراءة الفصول المدرجة تحت هذه العناوين، إذْ تبدأ هذه الفراسخ بالتجلي والكشف على النحو الآتي:

الفرسخ الأول: «ترجمان الحيلة»: يبدأ دلشاد فرسخه الأول بالبحث عن هوية لغته؛ فهو يبدأ بالترجمة من لغة يتقنها إلى لغته الأم؛ فهو منذ الأسطر الأولى يفصح عن غرضه من الترجمة «السطور السريانية في مخطوط المختصر في حساب مجهول،...تتراجع أمام نسخها بالسطور الكوردية، تتصافح و تتعانق»[1]،هكذا يرى دلشاد أنَّ اللغة الكوردية وسيلته في الترجمة للوصول إلى فرسخه الأول؛ وليضيِّق المسافات للإعلان عن إحدى بلدان الكورد: «طوفان الخسف الذي أصاب وادي قره صو، شرق الفرات الأعلى»[2]،هكذا حدَّد دلشاد المكان؛ إنَّهُ في كردستان تركيا، حيث تقع أحداثه، لكنه آثر الحفاظ على أثمن شيء هناك؛ مكتبة المدينة؛ لأنَّها تحتوي على تاريخها؛ وبه يصل إلى مراده، وفي ترجمان الحيلة يكشف دلشاد أسماء وأماكن الفراسخ المهجورة؛ ويوضح ذلك« ...وسهول كركميش بين الفرات الغربي و جبل الكورد»[3]، ورحلته لأصقاع كردستان؛ بحجة الترجمة ما هي إلاّ للرجوع إلى موطنه المهجور؛ وشعبه التائه« ...لماذا لا تعمد بالترجمة إلى ذلك السيد – آمر مكتبة كوماجينا؟ أريد كردياً يعيد المعاني تائهةً

(1) دلشاد فراسخ الخلود المهجورة، سليم بركات، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،2003 :9

(2) نفسه : 9

(3) نفسه : 11

مثلهُ»[1]، وبذا عبَّر دلشاد عن تمسكه بأرضه المهجورة، وبالبحث عن الفراسخ التالية عن بقية هذه الأرض.

نلاحظ أنَّ الشخصية الرئيسة دالة على العنوان؛ فهو دلشاد؛ الاسم المتربع على واجهة الغلاف عنواناً رئيساً.

الفرسخ الثاني:«شجرة الهَرهَر»: يمَّم دلشاد فرسخه الثاني إلى مدينة كردية أُخرى؛ من المدن المهجورة، فهو في كلاس « ...حدّقَ في دلشاد-مُنذُ متى و أنت في كلاس-؟ مُنذُ سنة و ثمانية شهورٍ؛ ردَّ الشابُ المُتَحِّر في غنائمِ الترجمة»[2]، يرسم دلشاد خريطة وطنه المهجورة بفراسخه العديدة؛ ومن عقول أبنائها، على شكل شجرة الهَرهَر؛ على قماشة عند خياط «وهذه الورق من القماش، هي الأغصان المستقيمة لشجرة الهَرهَر، المنتشرة فوق بحر العماد»[3].في هذا الفرسخ الاسم المهيمن هو العنوان الرئيس.

الفرسخ الثالث: «بكاء النهر»: عمل المؤلِّف في فرسخه الثالث على إظهار مهجورية فرسخه من خلال تعبير مجازي يتمثل بـ «بكاء النهر»؛ هذا النهر الذي يجري في فرسخه المهجور من قومه «الكورد»؛ والمشغول بغيرهم، و أوهم المتلقي أنَّ البكاء قد يكون بسبب غرق امرأة ذات مكانة؛ هذا ظاهر البكاء. وأما باطنه فهو على مرور النهر داخل بلدة يسكنها أغراب؛ و يتحدثون بلغة يقوم دلشاد بترجمتها إلى اللغة الكوردية؛ وهو فرسخ مهجور من أهله و لغته.

الفرسخ الرابع: «الكيلُوس»: مع استمرار فراسخ دلشاد للخلود المهجورة، يبحث دلشاد عن جذوره في هذه الأرض. إن محاولة قطع الجذور لا تعني نهاية البحث وانتهاء الأرض المهجورة من ناسها، وتحويلها إلى غرباء ساكنين من لغة أُخرى؛ زَلْفُو- وهو تصغير لاسم زلفى، هكذا هو الاسم باللغة الكوردية، و زلفو تبحث عن الكمأ؛ وقد أتَتْ به لتُطْحَنَهُ دقيقاً وخَلْطه مع الإثمد دواءً لعين والدتها و يطلق عليه كيلوس و هو: «سائلَ أبيضَ ككتلة العجين...»[4]؛ و الكمأ نبات على شكل البطاطا تنبت تحت

(1) نفسه:14

(2) نفسه:45

(3) دلشاد :45

(4) المعجم الرائد، جبران مسعود، دار العلم للملايين،ط2، بيروت، 1992: 123

الأرض: «لا جذور للكمأ تنتسب بها إلى الباطن. لا ورق تنتسب إلى الظاهر. لا أثر تُصَنَّف به في حقائق البرهان المعقولة. يُستَلُّ عليها بغيرها»[1]. بهذه الطريقة محاولة قطع جذور الشعب عن أرضه المهجورة، والإتيان بآخرين جذورهم ليست هنا، ولكن لابُدَّ من الوصول إلى هذه الجذور لمن يريد الوصول إلى الحقيقة. والاستدلال هنا بالجهد، والبحث والتمسك بالجذور إن محيت؛ وتبيانها بطرق شتَّى: «لكنَّهُ استدلال لا يصير قانوناً إلاّ في موقع الشمِّ من الحيوان».[2] هكذا يبحث الإنسان عن جذوره بواسطة إحساسه؛ و البحث دون كلل؛ لأنَّ البحث عن الأرض المطرود منها أهلها لا بُدَّ أن تستعاد، وإن عاش فيها أو ستولى عليها غرباء.

الفرسخ الخامس «دَهَاءِ العظماء»: يعمد دلشاد في فرسخه الخامس من خلوده المهجورة؛ إلى التأكد من مطاوعة لغة القاطنين الغرباء للُغته الأصلية؛ من خلال محاولته التَمَسُّك بها عن طريق الترجمة، لأنَّ وجود لغة الإنسان يعني وجوده، فاللغة هي بيت الكينونة وفق هيدغر[3].

إنَّ محاولة خدعة الترجمة وعدم إنهائها؛ لهي محاولةٌ منه للبقاء، وملازمة مدنه المهجورة؛ فضلاً عن إعادة الحياة إلى لغته من خلال الترجمة، والترجمة عنده«أن أنقل مرامي لغة إلى لغة أُخرى»[4]. ولكن هل تعني الترجمة التَّخلي عن لغته الأصلية بعد الترجمة؛ أو من يتحدثون من أهل المدن المهجورة بعد تعلمهم لغة الغرباء؟: «لنفترض إنَّك نقلت جناب الأمير إلى اللغة التركية أيبقى كردياً؟... ماذا تظنونه يصير؟ تصير تركياً، قالوا بلا تردُّد».[5]

لكن يا ترى أيقبل دلشاد بهذه النتيجة؟ أم ينتظر إجابة من الأمير؟،تحرك لسان الأمير: «لا ينقل شخص، إذا تُرجمت أفعاله، وحركاته، وأحاديثه، من لغة إلى أُخرى، يبقى في واقعه كما هو، فيما تستبدل لغته، لا غير، لم يعجب الحاضرون كلام الأمير، وحاججوه، إذا الأمير يتحدث بالتركية، ويجلس بالتركية، فماذا بقي من

---

(1) دلشاد : 77

(2) نفسه: 78

(3) نفسه: 110

(4) ينظر هيدغر: الرابط htt.llwww.youtube.coml

(5) نفسه: 110

كرديته؟»[1]؛ تحرك دلشاد مُحاجِجاً وخاطبهم:«ننقل كلام الرسل الأنبياء إلى اللغة الكوردية، فهل يصيرون أكراداً؟ تبدَّدت نظراتهم وفاق عليهم الحجة بهذا البرهان.

الفرسخ السادس «آلة الطِّباع»: فراسخ مهجورة أُخرى يصلها دلشاد في ترجمته لكتاب سالوحي: «المختصر في حساب المجهول»؛ مسيرته تصل إلى أصقاع جديدة، في مدن قد خلت من أصحاب لغته؛ لكنه تائه بين هذه المدن المهجورة، يبحث عنها ليعيدَ إليها لغتها المسروقة؛ يعشق مدنه، الأسكندرونة، أنطاكيا، ليستقر في بلدة سياسل- مسقط رأسه –وعنوان عائلته، لم يلق جذوره هنا، فقد أحد أسباب تواجده هنا، غدرت خطيبته به، وبالأرض المهجورة، عاد ليبحث من جديد عن الأمكنة المهجورة، و الأمكنة المفقودة هي وحدها أماكن حقة، لا لغة دون مكان ولا مكان دون لغة، عاد إلى دار صك النقود مجدداً لإكمال ترجمة كتابه إلى اللغة الكوردية، حاملاً طباعه الأزلي للبحث عن فراسخه المهجورة؛ عبر ترجمته إلى لغته الكوردية، لغة ضيِّعَ وطنها، وسُلِبَ منها لغتها، وهو دلشاد يبحث عن الحق عبر الباطل الذي يريد إخفاء حقه، وهو يجدُ لعودة هذه الفراسخ إلى أهلها.

الفرسخ السابع «الجِدال»: يعلن دلشاد في فرسخه السابع من فراسخ خلوده المهجورة؛ يحدِّثُ الأمير الكوردي دلشاد قائلاً: «لن أموت وأنت أعزب»[2]، ويزوجه من زلفو ابنة صديقته «إليسا». هذا الزواج الذي هو بمثابة إعلان ولادة جديدة، لشعب سبق أن هُجِّر من وطنه، لأنَّه أثمر عن طفلة، والأنوثة تعني الخصب وإعادة الخلق و التكوين مجدَّداً، وإعادة هذا الشعب إلى موطنه المهجور.،مرض الأمير الكوردي ذي اللقب الأزرق أرسلَ إلى أولاده الذكور الأربعة من المدن الغريبة إلى موطن الكورد مجدَّداً، أولاد الأمير الأربعة عادوا، وقد يقصد إعادة أجزاء كردستان الأربعة: «الأربعة الذكور من نسل مهران ذي اللقب الأزرق ابتنوا معاصر عنب وتوت، في حقول كلاس، منذ عادوا إليها من معاقلهم المهجورة، محطات الشروق في طريق قطار ملاطية.»[3]، يبدأ دلشاد جدله مع أُزال التركي القائل: «وجودكم هنا خطأ في الترجمة»[4]، وبهذا

(1)دلشاد :110

(2) نفسه:152

(3)نفسه:157

(4) نفسه: 171

يحاول جاهداً إبعاد أو إزالة اللغة الكوردية من المدينة المهجورة، وطمس هويتها، قال ساخراً: «اسمع يا جناب دلشاد. لديَّ جَدَّة من أصل كُردي، إنَّها كُرديَّة. ما زالت حَيَّة، لكنَّها تُهذي بلغة أُمِّها. كُلَما قالَتْ شيئاً أشارَتْ إلى أسفل. ماذا تعني هذه الإشارة بلغَتكُمْ الكوردية؟،تشير إلى خسارة عمرها. أجاب دلشاد.»[1]، لم يكتف بذلك أمامَ إصرار دلشاد، إلى إعادة إحياء اللغة الكوردية: «جهد ضائع. مَنْ سَيَقرأ الكتاب باللغة الكوردية، يا جناب دلشاد»[2]، لم يجبه دلشاد؛ والسكوت أبلغُ جواب، لاستمراره في عمله.

الفرسخ الثّامن «إڤْسوُبْ حَشْبُوْتُوْدليْتَوْ»:عمد دلشاد في فرسخه الأخير مَنْ مُدُنه المَهْجُورَة إلى التصريح والإعلان، بعد الإخفاء و التمويه في فراسخه السابقة؛ تحدَّثَ عن تقسيم كردستان إلى أقسام أربع، ثُمَّ تابع مسيرة فرسخه المهجور عند قيام دولة تركيا الحديثة، واستبدال الحرف العربي بالحرف اللاتيني، أُجْبِرَ دلشاد على الهجرة إلى الطرف الآخر منَ الحدود، إلى سورية حيث مدن قامشلي، وعامودا، ولم ينسَ دلشاد حمولته منَ الكُتُب، فهي عنوان وجوده وتاريخ قومه، أُجْبِرَ على تغيير أصله إلى أصل عربي، لكنه لم يسكت عن البحث عن هويته المفقودة، هذا الأصل الجديد أصبح حاجزاً آخر أمامه، لإكمال مشروعه الكبير في البحث عن لغته و مدنه المهجورة، أقحم اسم رئيس حزب كردي كبير في فرسخه الأخير، بقي البحث مستمراً، عن لغته، وترجمته خوفاً من إتلافها من قبل السلطات، لذا كلما سئلَ عن لغة الكتاب، أجاب أنَّها الفارسية، لم يبقَ للكرد سوى الألم و الجبل، لكنَّه لم يتعب من تحقيق حلمه، الذي هو حلم جميع الكورد، السماح باستخدام اللغة الكوردية في تركيا، والتخلص من حالة عدم منح الجنسية للكرد في سوريا، إلاّ بعد التخلي عن قوميتهم.

3: تناصية العنوان:

إذا كان التناص قدر الكلام الإنساني؛ فليس ثمة نص يتأسس بمنأى عن التناص؛ ومن هنا فالعنوان الراهن يمارس كينونته عبر التَّعالق مع المدونة الثقافية العربية ـ الإسلامية، ويتمثل التقاطع التناصي باستعمال الكاتب مفردة: «فراسخ» ليحوِّلها إلى علامة سيميائية عبر تسييقها في بنية العنوان، فعلامة: فراسخ تنهض

(1) داشاد :170

(2) نفسه :169

إلينا من ماض تراثي غارق في القدم؛ لتضفي شعرية على الكون الدلالي للعنوان، ولتفتح نص العنوان على هوة سحيقة من النصوص التي أُستعملت فيها هذه الكلمة.

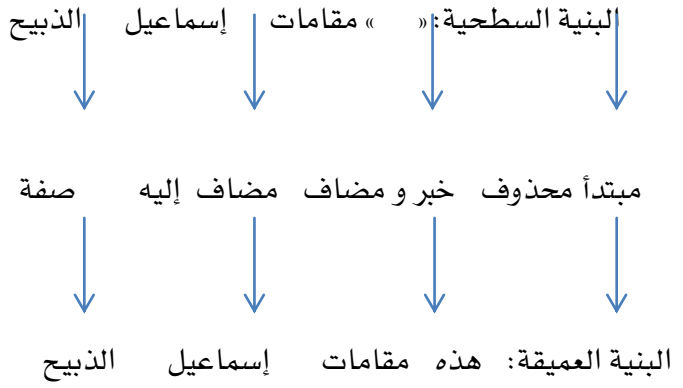
ثانياً: شفرة العنوان في رواية: مقامات إسماعيل الذبيح:

أُختير الركابي ضمن خمسة روائيين عالميين – منهم الفرنسي سينويه والجزائري واسيني الأعرج – من أجل كتابة التاريخ العربي الحديث على شكل رواية في إطار «جائزة قطر العالمية للرواية»، وقد طبعت روايته بعنوان «مقامات إسماعيل الذبيح»، استخدم الكاتب التناص في روايته؛ إذ إنَّ المقصدية كتابة تاريخ العرب روائياً، فإنَّ التناص قد استخدم اسماعيل الذبيح؛ الذي هو في التناص اسماعيل بن النبي إبراهيم عليه السلام و الذي يعد أبا العرب، إنَّ اختيار المؤلف الاسم التناصي يعني الرجوع إلى تاريخ العرب قديمه و حاضره؛ و اختار المؤلف كعادته تكنيك الاسترجاع، إذ بدأت الرواية من حرب حزيران عام 1967.

تأخذنا أجواء مقامات إسماعيل الذبيح إلى تاريخ هذه الأسرة التي عاشت في بغداد وطافت بأجزاء أُخرى من العالم العربي هارباً من السلطة، و باحثاً عن الحقيقة، وعن الهوية المسلوبة منه، ومحاولته إيجاد حياته، مدافعاً، ومحارباً من أجل هويته، فضلاً عن وقوفه إلى جانب أعدائه لمّا حانت ساعة الدفاع عن الدين والعقيدة.

1: بنية العنوان:

في قراءَتنا لعنوان رواية الكاتب عبد الخالق الركابي: مقامات إسماعيل الذبيح، سنناقش فيه الشكل التصويري، والهيئة التي جاء بها الشكل الطباعي، هذا العنوان يتخذ شكلاً مركباً موسعاً على الصعيد التركيبي والدلاليً:



و بالتأمّل في الترسيمة نجد العنوان يتكون في تراكيب اسمية: مبتدأ محذوف + خبر مضاف+ مضاف إليه+ صفة. و هكذا نجد أنَّ الجملة الأسمية التي يتكون منها العنوان تمتد لاستحواذ على فئات نحوية «مضاف إليه إسماعيل«وصفة» الذبيح» مما يركم الدلالات المتعددة.

يحمل في طياته تعقيداً، يتطلب تفكيكه وتأويله:«هذه مقامات اسماعيل الذبيح»، فيه حذف، تدلنا معاجم العربية على معاني الحذف لغة؛ إذ إنَّ الحذف لغة معناه«القَطعُ، والإسقاطُ: يقالُ: حذفَ، يحذفُ، حذفاً: قطعَ، وحذَفَهُ: أسْقَطَهُ،... وحذف السلام: خفَّفَهُ و لم يُطِل القَولَ به. و كل مواقعها إلى التخفيف»[1]. أما في المفهوم الاصطلاحي: فهو خاص عند كُلِّ علمٍ من علومها؛ فالحذف: يُرادُ به في اصطلاح النحويين: إسقاط جُزءٍ من الكلام، أو كُلَّهُ لدليل، فقد تكون إسقاط كلمة من بناء الجملة، و قد تكون هذه الكلمة ركناً من أركان الجملة، كـ«المبتدأ، الخبر...»[2]. و الحذف له أسباب عدة منها: «أنْ يكون في المذكور دلالة على المحذوف، إمّا من لفظه أو سياقه... أو قد يكون لشهرة المحذوف حتى يكون ذكره و عدمه سواء»[3]. وبناءً على ذلك، والعنوان بهذه الصورة معقَّد، يراد منه بيان ما هي المقامة؟ وكيف وظَّفَها الكاتب في هذه الرواية، ولماذا اسماعيل؟ وما الدلالات التي يدلُّ عليها؟ وما هو الرابط بين الرواية والقصة القرآنية؟ تساؤلات تحتاج إلى إجابة. وما دلالة الرسمين التراثيين على الغلاف؟ وهو ما يحيط بالنص من الخارج. وأخيراً ما علاقة اسماعيل بقصة إسماعيل الواردة في النص القرآني بالمقامات؟ وما هي مقصدية المؤلف من ربط الرواية بالتراث القرآني؟

عند البحث في كتب المعاجم عن مدلول كلمة مقامة، حيث نجد ابن منظور في لسان العرب يقول: «المَقامَةُ، بالفتح؛ المجلس، والجماعة من الناسِ.»[4]، وفي القاموس

(1) ينظر مادة »حذف»: في كتاب العين، 3/201، و الصحاح: 1/1341، و تاج العروس: 23/121، و الكليات: 384

(2) ينظر: البرهان في علوم القرآن:3/102، و كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم:1/632،و خصائص بناء الجملة القرآنية و دلالاتها في تفسير «التحرير و التنوير»:213، معجم مصطلحات النحو والصرف و القافية: 98

(3) ينظر البرهان في علوم القرآن:3/105-108

(4) لسان العرب، مادة قام.

المحيط: المجلس والقوم»[1]، أي من موضع القيام، ثُمَّ توسعوا فيها فاستعملوها استعمال المجلس والمكان، ثُمَّ كَثُرَتْ حتَّى سَمُّوا الجالسين في المقام مقامة، كما سَمُّوهُمْ مجلساً إلى أنْ قيل لما يقالُ فيها منْ خُطْبَةٍ أو عظَةٍ، وما أشبهُها مقامة أو مجلس؛ فيقال مقامات الخُطَباء، ومقامات القصاص، ومقامات الزهاد. أما المقامة في المصطلح، الذي ذكره وجدي وهبة: «هي في الأدب العربي قصة مسجوعة، تتضمَّنُ عظَةً أو مُلْحَةً أو فائدَة، كان الأدباء يتبارون في كتابَتها إظهاراً لما يمتازون به من براعةٍ لغويةً و أدبيةً. وأصل معناها المجلس أو الجماعة من النّاس»[2].

أما البحث عن المعنى المعجمي للاسم اسماعيل، داخل معاجم اللغة فهو:«اسم علم مذكر عبري الأصل، وهو عندهم بالشين، لأنهم يلفظون السين شيناً، والشين سيناً. أصلُهُ يشْمع إل، إي: يسمع اللّه، سميع اللّه. وهو ابن هاجر. قيل سُمِّيَ بذلك لأنَّهُ لبّى طلب أبيه بذَبْحه، قُرْبانَاً بأمْر اللّه تعالى. وإل في ختام كُل اسم عبري معناهُ اللّه. والعامة أحياناً تَلفُظُ اللام نوناً فيقولون: إسماعين».[3]وهكذا، فالعنوان على المستويات النحوية الدلالية إنَّما يعكس أهدافاً و أمكنة و أزمنة حريٌّ بالرواية أنْ تكشف عنها.

2: العنوان في التناص الخارجي:

قبل الدخول في رصد التناص الخارجي بين عنوان الرواية: مقامات اسماعيل الذبيح؛ والرؤيتين التوراتية القرآنية، لا بُدَّ لنا من الإشارة إلى مفهوم التناص؛ بوصفه قدر الكلام الإنساني كما يقول رولان بارت، ذلك أنَّ التَّناص هو عقدٌ بين نصَّين لاحق وسابق؛ والبعد الإبداعي يتمظهر من خلال امتصاص النص اللاّحق للنصوص السابقة سواء على نحو شعوري أولاً وذلك أنَّ«النص إنتاجية. هذا لا يعني بأنَّهُ نتيجة عمل؛ كما تطلبهُ تقنية السرد و السيطرة على الأسلوب؛ لكنَّهُ مَسْرَح إنتاج، حيث يلتقي منتج النص و قارئهُ: النص يشتغِلُ في كُل لحظة؛ ومن أيٍّ

(1) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987.

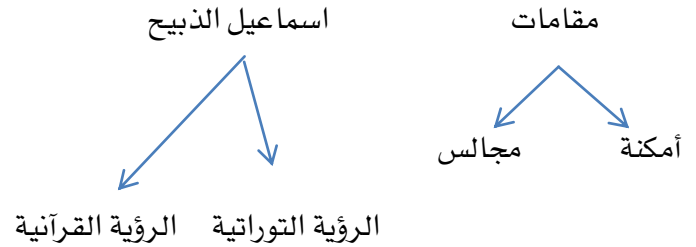
(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 :379

(3) معجم المعاني،

جانبٍ نتَّخذُهُ؛ حتى وإنْ كان مكتوباً «ثابتاً» لا يتوقف عن الاشتغال، عن رعاية مسار إنتاج. يهدم لغة التواصل، التمثيل أو التعبير؛ حيث تتوهم الذات، فردية أو جماعية، بأنَّها تحاكي أو تُعبّر؛ ويبني لغة أُخرى.»[1]، ومن هنا يتفاعل النص بين القارىء والمؤلف واللغة مرة أُخرى في إنتاج تتداخلي من هذه الركام المحطمة من تحطيم اللغة؛ وإعادة جمعها من بين تراثات متعددة و إعادة تشكيل نص بلغةٍ مغايرة؛ تعيد الحياة للُغَةٍ أُخْرى، لأنَّ: «كُلَّ نَصٍّ هو مَناص؛ هناك نصوص أُخرى حاضرة فيه، في مستويات مختلفة، تحت أشكالٍ قابليتها لأنْ تَتُم التعرُفَ عليها ...»[2].

وفي حالة العنوان الراهن: «مقامات إسماعيل الذبيح»، نجد أنَّ البعد الشعوري و القصدي طاغٍ عليه، إذْ نَلْمَحُ في العنوان أنَّ الكاتب حاول التقاطع مع رؤيتين: التوراتية و القرآنية، و يمكن توضيح ذلك فيما يلي:

قبل أنْ نَبْدَأ بتفكيك التراكم التناصي في العنوان يمكن لنا أنْ نُقَدَّم الترسمية الآتية:



وعند التأمُل في العنوان نجد أنَّهُ ينفتح على مَنْجَمٍ من النصوص ذات الأهمية في الثقافتين العربية و الإسلامية والشرقية، وإذا بدأنا ببداية العنوان أي علامة: «مقامات» سنجد أنَّ التقاطع التناصي يحدث هنا مع مسارين نَصِّيين:

أ- مع جنس أدبي وهو المقامات، وهذا يعني أنَّ النصَ ينفتح على هوة من النصوص التي تندرجُ ضمن إطار هذا الجنسِ الأدبي؛ وبناءً على ذلك ستتدفق إلى الذاكرة «ذاكرة القارىء» عناوين مثل: مقامات الهمداني، و الحريري، و الزمخشري. وبذلك فإنَّ العنوان، وعلى هذا النحوِ إنَّما يومئ أو يشير إلى القارىء بأنَّ النص هو

(1) مدخل إلى التناص، نتالي بييفي غروس، ت، عبد الحميد بورايو، دار نينوى دمشق، 2012، 14-15

(2) نفسه، :15

جملة مقامات تخُصُّ شخصية إسماعيل الذَّبيح. و بالتالي فإنَّ على القاريء أنْ يُهيء نفسهُ لقراءة جنس أدبي راسخ في الثقافة العربية. إذْ يمتاز بوعورة الكلمات و يقوم على الصور و الشخصيات و السرد. وهذا يعني أيضاً أنَّ الكاتب يريد أنْ ينقل القاريء إلى عالم السرد القديم، وبالتالي يريد أنْ يمنحَ كتابتهُ هوية راسخةً عبر التنادي و التقاطع بين مقامات قديمة وكتابة سردية حديثة، وهذا يشير إلى أنَّ الكاتب يشتغل ضمن استيحاء التراث العربي في بناءِ عَمَلِه الروائي.

ب- تَنْشَطِرُ علامة «مقامات» كما ذكرنا لتَدُل على بُعْد آخر؛ وهو: المجالس؛ والمجالس أيضاً جنسٌ أدبي انتشر في الثقافة العربية إبَّانَ العصر العباسي، والمجالس هنا توحي بشيئين:

ألأول منهما: ألأُنسُ؛ فالمجلس هو مكان للأنس، يجتمعُ فيه الناسُ، و تنبثقُ الألفةُ من خلال ذلك. و الثقافة التي تتبلور من خلال النِّقاشات، والحوارات الجارية في هذه المجالس.

و إذا اتجهنا إلى العلامتين الأخريين: «إسماعيل الذبيح»، فإنَّنا هنا نكون إزاء تناص واضح مع الخطاب الديني في شكله المقدس؛ أي الرؤيتين التوراتية و القرآنية، وندرك من التوراة ان المفدى به هو إسحاق بن إبراهيم.

حيث جاء في العهد القديم:«فَلَمَّا وَصلا إلى الموضع الذي دَلَّهُ اللّهُ عليه بنى إبراهيم هناك المذبحة و رَتَّبَ الحطب و ربط اسحاق ابنه ووضعه على المذبح فوق الحطب، و مَدَّ إبراهيمُ يده فأخذَ السكين ليذبح ابنه. فناداه...»[1].

أما في الرؤية القرآنية فقد جاء:

«فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ «101» فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ «102»[2]

و هكذا الرؤيا القرآنية؛ تثبت أنَّ المفدّى هو إسماعيل على عكس الرؤية التوراتية التي تراه في إسحاق، و نجد أنَّ الكاتب يرسِّخُ من خلال الرؤية القرآنية

(1) الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، لبنان، 1995: 24-25

(2) الصافات، 101 - 102

عبْرَ التناص معها؛ وهذا له دلالة مهمة جداً؛ إعادة تشكيل الهوية العربية الإسلامية من إذ إنَّ إسماعيل هو أبو العرب. على خلاف ما يقولهُ العهد القديم، إذ إنَّ الذَّبيح هو إسماعيل،، وبعد هذا الحوار بين إبراهيم و ابنه؛ جاء في محكم التنزيل«وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ «107»[1]،إنَّ الذي أُمرَ بذبحه إسماعيل زعمت اليهود انه إسحق.[2] ومهما تكن الرواية الراجحة، فإن الكاتب انتصر للرواية القرآنية؛ فالذبيح هو اسماعيل، وبهذا يشتغل التناص عند الركابي بمدلوله التراثي الديني، وهي لا تحتاج إلى تأويل في اختيار الكاتب الرواية القرآنية؛ بدليل انه سطر الآية «فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ «101» فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ «102»[3].

3: التعالق بين العنوان و النص:

في بداية متنه الروائي صرح المؤلف تبنيه للرؤيا القرآنية؛ ولذلك لابُدَّ أنْ يرتبط بنصِّه، وذلك أنَّ العنوان والنص يرتبطان مع بعضهما البعض وفق مواثيق إنَّ العنوان لكي يكون منتجاً ودالاً وعلى على ما في متنه الروائي؛ ينبغي أنْ يلتزم أحدهما بالآخر. وبناءً على ذلك؛ فالعنوان يتجلى في النص. أما بشكله اللفظي أو الترادفي أو الموضوعاتي. و هذا يعني أنَّ النصب وصفه نواة دلالية فيتشكَّل المتن النصي منه.

يبدأ عنوان رواية الركابي«مقامات إسماعيل الذبيح»، بتعلُّقً تامٍ بين النص والعنوان، إذ إنَّ العنوان يتكرَّرُ في كُل مقامات الرواية، هذه المقامات التي دَلَّ عليها؛ مدلولها اللغوي مُنذُ البداية، و كما جاء في لسان العرب «المقامة بالفَتْحِ. المجلس و الجماعة، من النّاس...»، استخدمَ المؤلف المقامة بهذا المعنى؛ معنى المجلس؛ و الجماعة من الناس، لأنَّ ذكرَ إسماعيل الذبيح؛ دائم الذكر في المجالس الذي يمتليءُ بالناس، هذا المكان يتجلى في علوة الجلبي و ديوان خانة المنزل، حيث يجتمع الأصدقاء و الأقرباء للسهر؛ ولا سيَّما في شهر رمضان، يقول الراوي: «في ديوان خانة بيتنا سَمِعْتُ أول مرةٍ باسم إسماعيل الذبيح، فقد كان مِنْ دَأبِ أبي، ولا سيِّما في ليالي

(1)الصافات : 107

(2) ينظر، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، قدم له، الشيخ خليل الميس، دار الفكر بيروت، د . ت.

(3) الصافات: الآية: 101–102

رمضان، استقبال أصدقائه؛ عقب الصلاة، بادئاً سهرته معهم بتحريك مؤشر المذياع الضخم، ذي العين السحرية الخضراء»[1]، يذكر العنوان صريحاً؛ في هذا الجزء من النص، دون تمويه؛ مع ترادف في جزئه الأول، حيث ذكر المكان؛ و المجلس دون التصريح بالمقامة، لأنَّ دلالة المعنى السياقي دلَّ عليه، وهنا استخدم المؤلف سلطته، في استخدام المعنى المعجمي للمقامة فضلاً عن دلالته الاصطلاحية، وبذا يتحقق التعالق اللفظي بين النص والعنوان، و هي رؤية سيميائية لربط العنوان بالنص، و ذلك:«أنَّ العنوان و النص يُشَكلان بنية معادلية كبرى: العنوان/النَّص»[2]، إذْ يَدُلُّ العنوان في الرواية انَّ النص قد ولد من رحم العنوان؛ لأنَّه هناك تعالق كبير لفظي، لا يحتاج إلى تأويل:«على تلك الشاكلة، بدأت علاقتي بإسماعيل الذبيح: محض رواية يتداولها الرواة جيلاً بعد جيل، و على مدى عقود من الزمن، قبل أنْ ألتقيه، أول مرة في علوة الجلبي، حيث بات من المألوف أنْ يزور أبي، من حين إلى آخر»[3]، المقامة واضحة «بشقِّيها المكان/المجلس»، العلوة المكان، الجالسون، مجلس؛ اسم صريح أو تكملة للعنوان الصريح؛ اسماعيل الذبيح، و بذا يكون النص مولوداً من بنية رحمية العنوان: «تُولِّد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإنَّ العنوان هو المولِّد الفعلي لتشابك النص، وأبعاده الفكرية و الأيدولوجية»[4].

يتمحور تشابك النص مع العنوان في مواضع عدة من نص الركابي، وهو اسم صريح متطابق مع ما هو موجود، خارج النص، الذي يعد العتبة الأولى، و الترميزة التي لا يمكن تخطيها للدخول إلى ممرات النص.

يتمظهر العنوان في بعده الدلالي عبر تجلياته في المتن الروائي: مقامات اسماعيل الذبيح؛ وذلك من خلال ظهوره العلني المتطابق مع العنوان، ثُمَّ حضور العنوان داخل المتن الحكائي بدلالته المعنوية؛ وتحت سلطة العنوان المهيمن على مساحة واسعة من الرواية: «و بموجب العلاقة الامتدادية، ينتشر العنوان في

(1) مقامات اسماعيل الذبيح، عبد الخالق الركابي، دار ميزوبوتاميا للطباعة و النشر، بغداد، 2013: 23

(2) في نظرية العنوان،خالد حسين حسين،«النص لجيرار فينيه»: 191

(3) مقامات اسماعيل الذبيح : 89

(4) في نظرية العنوان : 191

الفراغ؛ ليُكَوِّن النص الفعلي»[1]. وبذا يتحقق العنوان؛ كونه نصاً موازياً للمتن المروي، يحمل معه نصوصه واسمه الموجود على الغلاف كاملاً ومقاماته من خلال توزعه وجولاته في عدة أماكن يبحث من خلالها عن وجوده و شرعية هويته؛ دون انتظار لإصدار فرمان عثماني بذلك؛ يبحث عن هويته من خلال هروبه من سلطات الدولة؛ لكنه يعدل عن ذلك؛ ويقف مع تلك السلطات حين تكون العقيدة هي الهوية، فهذا لا يخلو من مفارقات، لكن عندما يترادف العنوان مع حكاية إسماعيل الذبيح عند دخوله في دهاليز النص الملتوية؛ ولكونه المولود من رحم العنوان، يروي الكاتب الحكاية: «...صلتي بالدرويش لا تتخطى مناولته إحدى عطاياك كُلَّ يوم جمعة، فكيف السبيل إلى إغرائه بأنْ يروي لي ما جرى لإسماعيل في تلك البلاد؟

أجبْتُ أُمي يائساً، فسألتني؛ وقَدْ استهدفتني بنظرة مُنْتَبِهَة: أيَهُمُكَ أمْرَ إسماعيل إلى هذا الحد؟»[2]. حيث يرد اسم إسماعيل دون ذكر صفة الذبيح له؛ محاولاً الوصول إلى أعماق هذا الرجل الذي هو بحد ذاته قضية، البحث عن مخرج؛ إسماعيل بن إبراهيم ذبيح اللّه، خرج من محنته منتصراً؛ عند إطاعته وولائه لربه وأبيه، مُخَلِّداً بذلك الهوية القومية العربية من خلال مكانه ومقامه في جزيرة العرب؛ حيث بيت اللّه العتيق، هذا التداخل النصي أو التناصي مع بطل رواية: مقامات إسماعيل الذبيح؛ الذي يبحث عنه ابن صاحب علوة، ليسمع أخباره، وأسباب هذا الاهتمام به من قبَل النّاس، فهو أيضاً صاحبُ قضية؛ رأسُهُ مطلوب في أماكن عدة؛ طرقه و وسائلُهُ واضحة، البحثُ عن مكانٍ يقيم فيه. و لكنْ ليس أيِّ مكان، ثُمَّ سفرُهُ أو أسفاره، و مقاماته المتعددة، دليل على بحثه عن هوية لا تمنح له بسهولة، ومحاولته توحيد هذه المقامات؛ زواجه من فلسطينية و سكنه في العراق، أسفاره المتعددة، قتاله للعثمانيين ثُمَّ الإنكليز، كُلُّها دلالات لمدلول واحد: البحث عن هوية؛ ولم تأتِ أمكنة الركابي اعتباطية، بل هي مقصدية.

و تُحيلُنا رواية الركابي«مقامات إسماعيل الذبيح»، إلى ترابط وثيق بين العنوان ومتنه الحكائي، إذ إنَّ:

---

(1) في نظرية العنوان:191

(2) مقامات إسماعيل الذبيح: 33

لأنَّ هذه الأمكنة تُجَسِّدُ المقطع الأول من العنوان، بعد المحذوف: «هذه مقامات إسماعيل الذبيح»؛ والمقامات كما جاء في المعاجم: فإنَّها تدل على المقام و المجلس: و الاثنان بمعنى الأمكنة سواء أكانت مدناً أو أمكنة عاش فيها الشخصية الرئيسة؛ في المقامات، وهذا يُؤَكِّدُ لنا أنَّ للمكان أهميته الكبرى في هذه الرواية، وذلك لأنَّ المكان يُعَدُّ بُؤرَة مهمة قي النص الروائي إذ إنَّ: «البؤرة المكانية مفهوم ملازم لكل نص و أنَّهُ شيءُ حتمي لا بُدَّ من نشوئه؛ حتى لو لم يسع الكاتبُ إليه»([1]).وعلى هذا الأساس لا بُدَّ من قيام أو وجود مكان/وطن؛ لأنَّهُ«إزاء تفتيت جسد المكان/الوطن و نسف كينونة الإنسان فيه، لا بُدَّ من موقف مكاني يُفَلْسِفُ تاريخَ المكان بتعدُد هوياته في وجه الهوية الواحدة»[(2)]. «في ذلك اليوم الذي لا يُنسى، حين قدم رجال – الجندرمة- إلى – الزور خانة- لسوقه إلى إحدى جبهات الحرب؛ إذْ لمْ يَكُن إسماعيل يتخطى العتبة واثباً إلى الخارج حتّى احتضنهُ الحشدُ، و أخفاهُ عن أنظار مطارديه، و بعدها كُسيَ بملابس لائقة، وُدِّعَ من طرف مُحبيه و مُعجبيه، ليلاً، باتجاه باب الطلسم»[(3)]، هذا المكان الذي عُدَّ أول مقام لبث فيه بعد بيته، و هذا الباب له دلالته التاريخية و الظرفية: إذ إنَّهُ من أبواب مدينة بغداد في عصرها الذهبي؛ وله تناص بمكان المذبحة التي أُقيمَ لإسماعيل بن إبراهيم – عليه السلام-، لأنَّهُ مكان ينتظر أن يقام فيه مذبح لإسماعيل الذبيح - في الرواية- وهو في ظرفيته مسرح و مخبأ للذين يخرجون من طوع السلطة العثمانية، فهو مأوى لهم.

ثم يأخذ المكان فسحة أكبر في الرواية؛ و تعدد الأمكنة، و معها تعدد هوياتها، لكنها في الحقيقة هوية واحدة، إذْ سافر إسماعيل إلى بيروت: «و سارع إسماعيل

---

(1) البؤرة المكانية، مجلة المدى، ياسين النصير عدد 20، دمشق،1988، ص 59 :.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، كتاب الرياض، الرياض، العدد، 83، أكتوبر 199،2000

(3) مقامات إسماعيل الذبيح : 66

بالسفر إلى بيروت لتفقد أحوال ابنيه؛ محمد و فؤاد، اللذين كانا يعملان في صفوف المقاومة الفلسطينية.»[1]. وبذا يحاول جاهداً ربط كُل الأمكنة بمحور واحد، وهو الوطن الواحد؛ و توزيع شخصيتهِ في هذه الأمكنة، دون أنْ يحدد هوية بلد واحد أو يُلغي بذلك تبعية الأمكنة من ذهنه، فهي بغداد، بيروت، القدس، كل المدن العربية يضعها المؤلف تحت هوية واحدة، محاولاً بذلك البحث أو إبراز هذه الهوية؛ وهي هوية الوطن الواحد و القومية الواحدة، لا ينفك يذكر أسماء المدن و العواصم العربية؛ ويلغي الحواجز و الحدود المصطنعة؛ فهي عنده وطن واحد: «غادر فائد من فوره دمشق؛ يستقل قطار الحجاز الذي أوصله إلى مدينة درعا...»[2]. هذه الأمكنة لم تذكر اعتباطاً، بل مقصدية و هيمنة المؤلف واضحة، وهي تحديد الهوية من خلال المكان.

تتمثَّلُ هذه الموضوعاتية في شقِّها الثاني من خلال ما ذُكرَ من أسماء مرافقة لاسم إسماعيل الذبيح؛ و بذا يكون لهذه الأسماء حضور في مجالسه، من حيث المعنى المعجمي و الاصطلاحي للمقامات، و لهذه الشخصية أثَرٌ بالغٌ في نص الركابي الحكائي؛ حيث يتم استدعاء شخصية لمواكبة شخصيته الرئيسة، ويعطيه الهيمنة النصية عليها من خلال تبعيتها له: «الشخصيات في الرواية تملك منظورها الخاص و درجات من الاستقلال الأدبي و الدلالي، فالنص الحواري يختلف عن النص الأحادي الصوت، بأنَّ كلام الراوي و أحكامهُ و معلوماته ليست المرجع الوحيد، فالمراجع تتعَدَّد بتعدُّد الشخصيات، و كلام الشخصيات هو كلام الآخرين بالنسبة إلى الراوي»[3].و بذا يحرك المؤلف شخصيته مع الشخصية الرئيسة ليعطيه مشاركته و سلطته النصية عليه:«كان اسمه جابر بدأ حياته فتىً مسالماً يستعان به في بناء البيوت ذات الطبقتين، لما يتمتع به من قوة جبّارة تمكنه من قذف الطابوقات،... ذات يوم فوجئ إسماعيل بجابر فوق رأسه، فَرَبَتَ إسماعيل على جذع النخلة المقطوع و المركون على الأرض، والذي كان يجلس عليه داعياً إياهُ إلى مشاركته في الجلوس، لم أقدم لأزجي ساعة العصر معك كالعجائز، بل لأتحداك في لوي الذراع،... علينا بأعدائنا الأتراك؛

(1) نفسه: 118

(2)مقامات إسماعيل الذبيح: 288.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار، بيروت، 2002 : 84

فهم الذين يحتلون بلدنا»[1]. هكذا يقدم الركابي شخصياته وتواجدهم مع الشخصية الرئيسة؛ و يعبرون عن أفكارهم و آرائهم، وقد تبدو غريبة أو مغايرة لأفكار بطل الرواية؛ ولكنَّها تتغير و تسير و تساند الشخصية الرئيسة، و تقع تحت هيمنتها في تحليل المواقف و تصحِّحُها إلى درجة أنَّها تكون مساوية له، ومقاربة معه: «بيد أنَّ الأمر بدا مختلفاً هذه المرَّة؛ فبرغم الجهود المضنية التي بذلها فايد، معزَّزاً إيّاها بالإسناد إلى مقالات منشورة في صحيفة القبلة، و في صحف أُخرى كانت تَردُهُ من الخارج، ولا سيِّما مصر، و برغم رجوعه إلى صفحات من كتب كان يحث إسماعيل على قراءتها، و برغم هذه الجهود كلها لم يتزحزح إسماعيل عن موقفه،... حينها كان فايد يلتفت نحو يوسف و رمزي طالباً منهما العون،... و كان يوسف يُرجِّحُ احتمال أنْ تكون آراء إسماعيل صائبة، لأنَّهُ رأى بنفسه مدى استغلال الإنكليز للهنود»[2].

ثالثاً: الموازنة بين النصين على صعيد العتبة النصية للعنوان:

في إطار الموازنة على مستوى العنوان ينبغي التذكير بأنَّنا قاربنا العنوان وفق ثلاث حركات:

1. العنوان بوصفه مستقلاً.

2. العنوان في التناص.

3. العنوان و تعلقاته مع النص.

أمّا المستوى الأول، فنجد عنوان سليم بركات يتَّسمُ بنوعٍ من التعقيد البنيوي؛ تركيبياً، و دلالياً، و ذلك عبر إفراد المؤلف لعنوانين للرواية: دلشاد... فراسخ الخلود المهجورة. أما العنوان الآخر للركابي مقامات إسماعيل الذبيح؛ فنجد إنَّهُ قائم على تركيبٍ أوضح من الناحية الدلالية. و الظاهر أنَّ العنوانين يتجهان نحو تأسيس مفهوم للهوية، فكلمة دلشاد تحيلنا إلى الثقافة الكوردية، في حين أنَّ كلمة إسماعيل تحيلنا إلى إسماعيل بن إبراهيم الخليل بوصفه أباً للعربِ.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 75-76.

(2) مقامات إسماعيل الذبيح:237

أمّا العنوان في التناص؛ فمن الواضح أنَّ عنوان سليم بركات لا يتقاطع بصورة مباشرة مع نصوص من التراث، لكنَّه يستقصي التراث من خلال علامة تنتمي إلى التراث الجغرافي؛ وهي الفراسخ، كما لو أنَّ بركات يريد أنْ يطعِّم العنوان ببُعْدٍ هوياتي عِبْرَ استخدام هذه الكلمة المعرَّبَة من اللغة الفارسية أو الكوردية إزاء العربية.

و على العكس من ذلك فإنَّ رواية الركابي مقامات إسماعيل الذبيح تترسَّخُ في التناص بصورة مباشرة، بل البعدُ التناصي هو جزءٌ من هوية الرواية كما مرَّ معنا، و هكذا نجد أنَّ العنوان لدى بركات يلامس التراث، في حين أنَّ عنوان الركابي يتشارك مع التراث؛ و يحفر عميقاً في الرؤيتين القرآنية و التوراتية. أما على الصعيد الثالث: فإنَّ العنوانين يلتزمان بالنص و ذلك من خلال الحضور اللفظي و الدلالي و الترادفي للعنوان في النص، و هكذا نجد أنَّ العنوان في الروايتين يتمتع باستقلالية نصية تمنحه الجمال و الغواية، و بذلك فثَمَّة وعي لدى الكاتبين باستراتيجية العنونة، سواء على صعيد العنوان الرئيسي أو العناوين الثانوية.

شفرة المنولوج

تمهيد:

يُعدُ المنولوج أداة سرد داخل النص الروائي؛ حيث يقوم بتوضيح أفكار غير مسموعة لشخصية ما، دون أنْ يتدخل أحد في إنتاج هذا الحوار الداخلي غير المسموع، إذ يقوله للتعبير أو التنفيس عن مكونات داخلية؛ أو اعترافات تطفو على السطح دون عملية تحقّيق، محاولاً الكشف عن سر دفين أو أفكار لا يستطيع البوح بها، لكنَّها تُثقل كاهله ولا يستطيع تحمّلها، لذا يُخرجها الى السطح، وبذا يكون حواره الداخلي بمنزلة حديث خارج الوعي؛ ومفتقداً للمستمع، و هو بذلك يكون قد سجل انفعالاته الداخلية؛ و عرض نوعاً من حالته النفسية، فـ (هو يسجِّل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما)[1].

وبناء على ذلك فالمنولوج: (هو الخطاب الذي يجري داخل وعي الشخصية، ولكنَّه لا يُنقلُ إلى اللسان؛ إنَّه شريط مصوّر للأحلام و الأفكار)[2]، وبذلك أُبعد هذا الخطاب عن الحديث علناً والبوح به لساناً؛ لأنَّ الحديث العلني لا يدخل ضمن المنولوج، وهو بذلك يعرض أفكاره التي يراها مناسبة للعرض؛ أو انطباعاته التي يؤمن بها، أو مدركاته الخاصة، فلذلك: (هو عرض الأفكار الشخصية و انطباعاتها؛ أو مدركاتها، دون وساطة من قبل الراوي)[3].

و المنولوج يدلُنا على أفكار الشخصية؛ بما تحمله من مدركات أو انطباعات خاصة بها لا تريد أنْ تسمع به أحد؛ ليُبْعد المؤلف عن الشخصية؛ وبذا يُعد المنولوج عرض للأفكار الداخلية للشخصية بعيداً عن تدخُل المؤلف خارج النص؛ و لكن في داخله هو المعبر عن رأيه و الناطق الخفي باسمه، أو وجود مستمع له، و لكون المنولوج يخضع لرقابة الراوي عند تقديمه لأفكاره؛ لذا يحاول الراوي إخفاء ذاته خلف قناع هذه الشخصية أو تلك، و هكذا يعلو صوت الشخصية بوساطة وعيه الذي هو ذهن الراوي، أو المؤلف، بحيث يتداخل الصوتان صوت الشخصية مع صوت الراوي الذي هو بالضرورة صوته، و لكون: (المنولوج المروي يخضع لرقابة الراوي حيث يتم تقديم

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986: 366

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية: 138

(3) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003 : 95

وعي الشخصية بواسطة صوت، يتداخل فيه الراوي مع الشخصية معاً)[1]، و صوت الشخصية الذي يعلو هو الحوار الخفي الذي يجريه الراوي عن طريق الشخصية و يختفي خلفها؛ ليحذف وجوده في نسق المنولوج الداخلي و لتكون الشخصية هي المعبرة عن أفكاره، و هي التي تتحمل عواقب هذه الأفكار.

و يعمد الراوي إلى المنولوج لغرض نشر أفكاره؛ و إيصالها إلى ذهن المتلقي و سرد ما يريده من أخبار، و التي يخزنها في ذهن الشخصية لتكون جاهزة للنشر وقتما يشاء المؤلف الذي هو في المحصلة الراوي، و الذي يعد المنولوج: (وسيلة لعرض الأفكار أو لسرد الأحداث، أو لافتتاح المشاهد أو إنهائها أو ربطها في تسلسل متتابع...)[2]، لأنَّ الراوي ينتظر الفرصة المناسبة لسرد الأحداث؛ و افتتاح المشاهد، إنهائها، ضمن برنامج متسلسل يعرفها الراوي، و هي مخفية عن ذهن الشخصية.

المنولوج في الموروث العربي:

قبل الحديث عن المنولوج بوصفه مصطلحاً؛ وكيفية استخدامه في الرواية، لابُدَّ من البحث عن جذور هذا المصطلح، ومتابعة رحلته إلى أنْ أضحى مصطلحاً روائياً، وهذا ما يستدعي الحفر في أساسيات هذا المصطلح وتسمياته في المعاجم العربية؛ وكيفية تعامل القدماء مع هذه التقنية الجديدة في الرواية الحديثة، و العثور على ما يقابله عند القدماء؛ و البحث عن معانيه أو مرادفاته في المعاجم العربية، ثُمَّ التواصل مع فضاء مصطلح المنولوج؛ و البحث عنه في المعاجم العربية للوصول إلى معناه المعجمي؛ نراه بأسماء غير الاسم الاصطلاحي المتداول حالياً، إذْ جاء في لسان العرب: (وَنجاهُ نَجْواً ونَجْوى: سارَّهُ. و النَّجْوى و النَّجيُّ: السِّرُّ. و النَّجْوُ: السِّرُّ بين اثنين، أي سارَرْتُهُ، و كذلك ناجَيْتُهُ.)[3]، والمناجاة عند القدماء أنْ يتحدث الإنسان إلى نفسه؛ أو يُحَدِّثُ نفسه بعيداً عن تطفُّل الآخرين، ليستخرج ما في نفسه من أفكار لا يريد أنْ يشاركه فيه أحداً، محاولاً بهذا التستر على أفكاره الداخلية من التسرب أو إشاعتها بين الناس. ويعني إنَّ اصطلاح المنولوج عند العرب يقترب من كونه مناجاة للذات، إذْ

(1) جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995، أحلام حادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004:20

(2) بين المنجاة و المنولوج، نبيل راغب، مجلة الفيصل، دار الفيصل، الرياض، عدد 100، السنة9،تموز 1985: 75

(3) لسان العرب مادة النون.

يناجي الشخص ذاته (بينه و بين نفسه) دون مستمع له. ولعل هذا ما يتمثل في مناجاة العبد لربه.

وجاء أيضاً في لسان العرب ما يدل على الكلام الخفي؛ أو بمعنى حدَّث نفسه: (هسس: هَسَّ؛ يَهِسُّ؛ هسّاً: حَدَّثَ نَفْسَهُ. وهَسَّ الكلام: أخفاه. وهَسُّوا الحديث هَسيساً و هَسْهَسُوه: أخفوه... و الهَساهِسُ: حديثُ النَّفْس و وَسْوَسَتُها)[1]. و تستخدم العرب الهَسَّ بمعنى الحديث مع النفس؛ وهذا الحديث لا يكون موجهاً إلى أحد؛ بل هو بين الشخص و ذاته، و بهذا يكون بمثابة المنولوج الداخلي؛ لكون العربي عند سيره في الصحارى وحيداً يهسُّ مع ذاته؛ أو يُحدِّث ذهنه المتعب من جراء الرعي و المسير وحيداً، لذا نطلق عليه منولوجاً داخلياً لعدم وجود مستمعين له.

و عند الاقتراب من المعاني الاصطلاحية الحديثة للمنولوج يمكن القول إنَّ المعاجم العربية القديمة حملت في طياتها ذات الدلالات الأولية للمصطلح و بدلالاته الحديثة و لكن دون الفاظها الحالية؛ ولكنها حملت معانيها.

المنولوج في المصطلح النقدي الحديث:

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بمعنى: (كونه نشاطاً فردياً، يتكلم فيه الشخص وحده. و تتخذ المناجاة عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل و يجيب نفسه. و غالباً ما يقع خلط، بين المناجاة و المنولوج بشكل تعسفي)[2]، و هو نمط يتمثل بكونه منولوجاً داخلياً(مباشراً)؛ غايته التحدث إلى ذاته دون الناس، لأنّ المناجاة يكون خفياً بين الله سبحانه و تعالى و العبد؛ وبذا يخرج من كونه منولوجاً داخلياً مباشراً، ويعد هنا المناجاة دعاء وتوسلاً من العبد لربه.

حيث أنَّ هذا المولوج يندرج تحت خصائصه؛ وعي الإنسان، أحاسيسه، و ذكرياته، ومشاعره و أوهامه، إذ إنَّ يُمثلُ(وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية، و هذا غير كافٍ بالنسبة للروائي؛ وهذا لا يستثني شيئاً على نحوٍ كلي فهو يشمل:

(1) لسان العرب، مادة الهاء، و ينظر لذة النص، رولان بارت، ت منذر العياشي،ط2، مركز الإنماء الحضاري، 2002 : 17 و ما بعدها.

(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985: 209، و ينظر معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون و آخرون، ت. د. محمد حمودمجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 2012: 1110

الأحاسيس، والذكريات، والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتخيُّلات)[1]، و المنولوج المباشر؛ هو الذي يلغي دور المؤلف في تدخلاته داخل النص؛ و يكتفي بمهاراته الفنية للسرد، و العمل على اظهار ذاته منفرداً بعيداً عن هيمنة المؤلف و توجهاته، لأنّ المنولوج المباشر: (هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يُمَثِّلُه عدم الاهتمام بتدخل المؤلف)[2].

و قد يخرج المنولوج إلى الحديث الذي يدور بين اثنين(في خلوة) و هو النمط الذي يتمثل بكونه منولوجاً (غير مباشر)، لأنَّ المنولوج غير المباشر يكون بين اثنين أو أكثر و لا يتطلب منه الإخفاء؛ وعدم وجود مستمعين.

و عند الانتقال للبحث عن معنى المصطلح الراهن في كتب الاصطلاح الحديثة، نراه قد ورد عند جيرالد برنس على النحو الآتي:(هو الحياة الداخلية للشخص التي تعرض بصورة مباشرة بدون توسط سردي)[3]، و هو عرض للحياة الداخلية لشخصية داخل النص الروائي من أن يكون لهذه الحياة أي وساطة لإبرازها في المتن الروائي كونها تظهر عن طريق المنولوج، و الذي يعمد إلى عرض أفكار، أو سرد أحداث؛ أو لتحديد اتجاهات الشخصية، و إبراز نقاط التحول المهمة و الحساسة في الحبكة، كون المنولوج يُستخدم: (كوسيلة لعرض الأفكار أو لسرد الأحداث، أو لافتتاح المشاهد، أو إنهائها؛ أو ربطها في تسلسل متتابع، أو لتحديد اتجاهات لشخصيات وميولها، أو لإبراز نقاط التحول الحساسة في الحبكة)[4].

و هنا وللبحث عن دقة المصطلح في كتب الاصطلاح الحديثة؛ الذي يتوافق كلياً مع المنولوج في الرواية؛ نراه جلياً عند إبراهيم فتحي إذ يقول: (المنولوج الداخلي شكلٌ من الكتابة يُمَثِّلُ الأفكار الداخلية لشخصية، فهو يُسَجِّلُ الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما، مُتَغَلْغلاً في الأغوار النفسية إلى المستويات التي تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور تُمَثِّلُ الانفعالات و الإحساسات.)[5]، و هذا ما يميزه عن المنولوج الدرامي الذي يُمَثل على المسرح؛ والذي يتحدث عن قيام شخصية بالحديث منفرداً على

(1) تيار الوعي روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، دار الغريب القاهرة، 2000 : 33
(2) تيار الوعي: 60
(3) المصطلح السردي:68
(4) بين المناجاة و المنولوج: 75
(5) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي :361 .

المسرح؛ و لكن وجود شخوص على المسرح صامتين، حيث أنَّ: (المنولوج الدرامي شَكلٌ شعري تتكلم به الشخصية مفردة إلى سامعين صامتين في لحظة حرجة تتكشف عن كلٍ من الوضع الدرامي و عن ذاتها، إذْ إنَّ الحوار أو المنولوج الداخلي في السرد ...)[1]؛ يجب أن يميزه عن المنولوج الدرامي...، لأنَّ الأخير يكون موجهاً في العادة إلى مخاطَبٍ؛ وينطلق في شكله الأساس من الحديث و ليس الفكر[2]، وهنا يمكن القول إنَّ الحوار الداخلي في المسرح غير المنولوج الداخلي في الرواية؛ إذْ إنَّ الأخير غير موجَّه إلى أحد، لكنَّهُ داخل الشخصية دون أنْ تطّلع عليه الشخصيات الأُخرى.

و يقول مجدي وهبة في تعريفه للمنولوج في الدراما: (كلمة مطوّلة يلقيها الممثل منفرداً على المسرح، لا يشترط فيها أنْ تكون مناجاة لنفسه، وقد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية ينصتون إلى ما يُلقى)[3]، و بهذا لا يكون منولوجاً داخلياً؛ و لكن كلاماً يلقى على المسرح من قبل شخصية مسرحية، وبوجود صامتين بجواره مستمعين له، و لا يعد منولوجاً داخل النص الروائي.

ويعرف سعيد علوش المنولوك(كما عرفها): (نشاط أحادي، المرسل في حضور مستمع أو حضور وهمي)[4]، وهنا يخلط بين النشاط المرسل المسرحي الذي يتطلب و جود مستمعين؛ و بين حضور وهمي الذي يتطلب وجود الشخصية دون مستمع له، أو كما يريده مستمع وهمي في خيال الشخصية صاحبة المنولوج.

ويكمل علوش تعريفه للمنولوج بصورة أوضح و بكونها أكثر قرباً من المنولوج المستخدم في الرواية قائلاً: (وضعية حوارية، يتكلم فيها شخص واحد، بينما ينصت الآخر)[5]. وهو بهذا التعريف يتوافق مع تعريف ابراهيم فتحي؛ في كون المنولوج حديث الشخص مع ذاته بشكل حوارٍ داخليٍ مع ذهنه الذي هو تفكير المؤلف أو الشخصية الرئيسة داخل النص؛ حيث يكون قناعاً للمؤلف و الراوي للاختفاء خلفه، وعدم ظهوره العلني داخل النص، أصبح مخفياً أمام أنظار القاريء؛ بحيث لا يستطيع التمييز بين صوت الشخصية من صوت الراوي الذي قد يكون هو المؤلف خارج النص.

---

(1) بين المناجاة و المنولوج: 140

(2) ينظر تيار الوعي: 68 .

(3) معجم مصطلحات العربية في اللغة و الأدب:398 .

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 205

(5) نفسه:206

المنولوج الداخلي(التداعي الحر عند علماء التحليل النفسي):

يعد المنولوج أو ما يُفهم منه بأنه يُقابل التداعي الحر من أدبيات التحليل النفسي الذي ساد في القرن التاسع عشر لدى علماء التحليل النفسي؛ إذْ إنَّ هؤلاء العلماء يقومون بإجراء حديث مع مرضاهم، من خلال طرح أسئلة على مرضاهم فيجيب المريض على الأسئلة بنفسه دون تدخل أحد في اجابتهم و بأسلوبهم الخاص؛ وواجب الشخص الأول أنْ يطرح الأسئلة، دون أنْ يُعطي أفكاراً، أمّا الشخص الثاني فيتحدث إلى نفسه بنفسه؛ و هو بالضرورة لا يعبِّر عن رأي المستنطق و لا ينشر أفكاره.

و كان سيجمود فرويد هو أول من استخدم هذا المنهج؛ تحت تسمية (التداعي الحر)، لأنَّ التداعي الحر هو في أصله يعود إلى التحليل النفسي، يقول جاك لاكان: إجابة لسؤال لجريدة بانوراما الإيطالية(نُشر يوم 21 نوفمبر 1974؛ إنَّ العصابي مريض يُعالَج بالكلام، و ابتداءً من كلامه بالذات حيث يلزمه أنْ يتكلم و يحكي و يستفسر نفسه بنفسه).

إذن في التحليل النفسي يكون المريض هو الذي يتكلم والذي يحكي و هو الذي يستفسر و يجيب بنفسه و بأسلوبه على الأسئلة الموجهة إليه دون تدخل المستنطق، ومن هذا المنطلق أصبح هذا المصطلح فيما بعد الحجر الأساس لطريقة التحليل النفسي، وبحسب هذه الطريقة التي جرَّبها فرويد بنجاح على المرضى المصابين بالعصاب الهستيري؛ يُطلب من المريض الاسترخاء فوق أريكة و الافصاح عن جميع الأفكار التي تداعب مخيلته، مهما كانت تافهة أو محرجة بالنسبة له، و بذا يكون المريض في كامل وعيه؛ و يستطيع أن يتذكَّر أفكاره دون الحاجة إلى استثارته في حالة الغيبوبة في التنويم المغناطيسي.[1]

بيد أنَّ انتقال هذا المصطلح من ميدان التحليل النفسي إلى ميدان الحقل الأدبي استمر زمناً طويلاً؛ إذ أُستعمل تحت اسم (تيار الوعي)؛ وهي عبارة أطلقها عالم النفس وليم جيمس ليُعبِّر عن الانسياب المتواصل للأفكار و المشاعر داخل الذهن، و اعتمدها نقاد الأدب من بعده لوصف نمطٍ من السرد الحديث يعتمد هذا الشكل الانسيابي[2]. وهو الوجه الناضج للرواية الحديثة، وأول ظهور له في إبريل 1918 في

(1) ينظر التأمل، باتريشيا كارنغتون، ترجمة اقبال أيوب، بغداد، 1986: 43

(2) ينظر معجم مصطلحات نقد الرواية: 66

مقالة الناقدة ماي سنكلير عن روايات دورثي رتشارد سيمون[1]. فتعد هذه الانتقالة البداية الأولى لظهور منهج التحليل النفسي في الأدب، و أطلق على هذا التيار اسم تيار الوعي؛ إذْ عمل على الدخول إلى عالم الشخصية اللامرئي و استنطاقه من خلال المنولوج الذي هو في تعريفه كلام داخلي؛ و هو لا يمت إلى الروايات السيكولوجية، لأنَّ تيار الوعي مستقل و ليس له أي ارتباطات مع أي تيار آخر.

و من أبرز كُتّابه دورثي رتشارد سيمون، و جيمس جويس، و وليم فوكنر، و فيرجينيا وولف، إذْ أعتمد هذا التيار على: (مستويات ما قبل الكلام في الوعي يهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات)[2]، لأنَّ اعتماد هذا التيار على مستويات الكلام الذي هو قبل الوعي و الذي هو لا يزال في صورته الأولى داخل ذهن المتكلم؛ يُعبِّر عن الكيان النفسي للشخصية، و هو يهدف إلى إظهار كيانه النفسي.

ويعتمد هذا النوع من المنولوج على نوع من الصمت في السرد القصصي أكثر من الحاجة إلى الكلام، حيث يتدفق الحوار من ذهن الشخصية: (على منطقة الانتباه الذهني التي تبتديء في منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، حتى تصل إلى أعلى مستوى من الذهن فتسله، وهو مستوى التفكير الذهني و الاتصال بالآخرين)[3]. و هو بذلك يتمظهر ويطفو إلى السطح من بنيته العميقة؛ وعلى شكل تيار خارج الوعي الظاهر، على شكل سلسلة من الأفكار على أنَّها تيار، أو فيضان، ويكون قبل خروج هذه الأفكار خارج الذهن و وصولها إلى منطقة الكلام و اتصاله بالآخرين، فهو في منطقة قبل الوعي لتحيله إلى كلام و خارج منطقة الذهن.

وفي الوقت الذي يرتبط المنولوج الداخلي بمسألة تيار الوعي الداخلي؛ هناك من جعلهما مترادفين، إنَّ ميدان تيار الوعي الداخلي هو استنطاق يقوم به محلل نفسي على شخص بحاجة إلى اطلاق أفكاره أو قصة حياته نفسه بنفسه و بحضور الشخص الذي يعالجه و يستمع إلى ما يقوله؛ و لا يعني بالضرورة المنولوج الداخلي، لأنَّ تيار الوعي ليس مرادفاً للمنولوج الداخلي؛ ولأنَّ هذا التيار أُستخدم من قبل رواد هذا الاتجاه لغرض الحفر داخل الشخصية أول الأمر؛ في حين أنَّ المنولوج هو من جعل الشخصية تنقل أفكار و آراء المؤلف، و اختباءه خلفه.

---

(1) ينظر جماليات اللغة في القصة القصيرة: 31

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة،: 10

(3) نفسه:10

أنماط تيار الوعي:

يتناول تيار الوعي أربعة أنماطٍ أساسية من التكنيك المستخدم و هي: 1- المنولوج الداخلي المباشر. 2- المنولوجٍ الداخلي غير المباشر. 3- الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة. 4- مناجاة النفس.

و لما كانت دراستنا في حدود المنولوج الداخلي ارتأينا الوقوف على نمطين من أنماط المنولوج وهما :

المنولوج بنوعيه المباشر وغير المباشر فقط؛ لأنَّ النمطين الآخرين يخرجان من اهتمامنا و ذلك لكونهما بعيدين عن موضوع دراستنا، للأسباب الآتية:

إنَّ نمط (الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة)؛ هو نمط من تيار الوعي الذي يحتاج إلى معلومات تدور حول محور الشخصية و لا يعنينا ذلك بقدر ما نراه في الشخصية من أفكار أو آراء يراد بها تداولها من قبل ذهن الشخصية؛ و معبرة عن رأي و تفكير الشخصية، وهي القناع الذي يختفي خلفه المؤلف أو السارد .

أما النمط الآخر: المناجاة: فهو بمثابة وعاء داخلي للشخصية ذاتها؛ أو دعاء بين العبد و ربه، و لكون هذا النمط من المنولوج لا يُطلب منه النشر على لسان الشخصية؛ ويكون حضوره بين العبد وربه فقط، أو بينه و بين ذاته غير قابل للنشر، فقد أخرجناه من دراستنا .

المنولوج الداخلي: مصطلح يختلط في كثير من الأحيان بمصطلح (تيار الوعي)؛ ولكنَّهُ يُستخدم على نحو أكثر دقة منه و هو تيار ذهني داخل الشخصية دون استنطاق من قبل شخص آخر؛ و هو بذلك يصير إلى مصطلح بلاغي داخل التكنيك الأدبي؛ ليدل على أفكار الشخصية الداخلية، دون الخروج إلى العلن، و دقته يتجلى في كيفية استخدامه داخل القص؛ و دون النص الدرامي الذي يكون فيه خطاباً يُلقى أمام ناس أو متجاورين معه. ومع ذلك فإنَّهُ هو نفسه في حاجة إلى تحديد أكثر دقة، كما أنَّهُ في حاجة شديدة إلى مزيد من الضبط في التطبيق.

هذا إذا كان يُراد له أنْ يُصبحَ مصطلحاً نقدياً مفيداً[1]. و أول من استخدم هذه التقنية هو إدوارد دوجاردي في روايته(الغار المقطوع) و الذي يشرع بالقول:

(1) ينظر تيار الوعي: 58

إنَّهُ (كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص (دون تدخّل المؤلف)؛ وذلك من خلال الشروح والتعليقات... وهو يختلف عن المنولوج التقليدي في محتواه تعبيراً عن الفكرة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي)[1]. ومن خلال هذا النمط السردي نشأت أول رواية و هي (رواية الغار المقطوع)، و الذي تم فيها ابراز جانب النشاط الفردي الداخلي للشخصية، بل تعداها إلى الانفعالات النفسية و الذكريات و الأحاسيس.

يمتاز المنولوج الداخلي بأنَّه: استحضار للموقف، وهو أنَّ الشخصية التي تقدم وحيدة فقط، لا يوجد سامع لها في المنظر؛ وهو لا يقصد به إمداد القاريء بالمعلومات، و تؤكد فيه عدم الارتباط بين المتحدث و القاريء، وإنَّ الفيضان الذي يخرج من ذهنه يكون على شكل سيل من المعلومات التي يريد المؤلف أن ينشرها من خلال إحدى شخصياته؛ و اشراك المتلقي في الفيضان من الكلام الذي يقوله، و يكون بغياب علامات الترقيم تماماً لأنَّ هذا الحديث الذي يخرج من ذهن الشخصية لا يلتزم بها، وبعودة الضمائر؛ لأنَّ الشخصية تتحدث هنا بصيغة الأنا الذي هو المتحدث، وبتقديم الشخصيات والأحداث. وهي لا تقدم متحدث إلى القاريء من أجل الفائدة[2]. يختفي المؤلف؛ وتبقى الكلمات دون تدخُل من المؤلف أو الراوي، وقد يختفي الزمن كذلك؛ في هذا المنولوج عندما يختفي المؤلف تماماً؛ و يكون الكلام بضمير المتكلم، وزمن الجملة ينحصر في الماضي، ولا يرتبط مع الحاضر، بشرط. أنْ لا يكون هناك تعليقات و لا توجيهات. عدا تلك التنوعات، التي يتدخل المؤلف بالإرشاد أو الشرح[3]. وإنَّ استخدام الضمير داخل النص الروائي؛ لا يكون دوماً للمتكلم وإنْ جاء خلاف ذلك؛ فهو مقاربة مع ذهن المؤلف وهو غير مرتبط بالمنولوج، لأنَّ الشخص الغائب لا ينقل أفكاراً للتوضيح : (لأنَّ استخدام الضمير الغائب لا ينسجم مع تعريف المنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم، ولكن المنولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير المخاطب إنّما هو مجرد قناع للمنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم)[4].

---

(1) نفسه:59

(2) ينظر معجم مصطلح نقد الرواية:66

(3) ينظر تيار الوعي:63

(4) ينظر تيار الوعي: 64

من المهم أنْ نميِّزَ بين نمطين من المنولوج الداخلي:

المنولوج الداخلي

1 - **المنولوج الداخلي المباشر:** نمط من المنولوج الداخلي الذي يكون من أهم ميزاته إهمال تدخلات المؤلف، و افتراض إنَّه ليس هناك سامعاً. مع غياب كلي أو قريب من الكلي من المؤلف؛ وموجود فقط في إرشاداته المتمثّلة في عبارات: قال كذا، و، فكَّرَ على النحو الفلاني،....، كما أنَّه موجود بتعليقاته الإيضاحية[1].

كما أنَّ الموقف الذي ينبغي استحضاره هو أنَّ الشخصية التي تقدِّم هي شخصية وحيدة فقط، لا يوجد سامع في المنظر، وهو لا يقصد به إمداد القاريء بالمعلومات، و تؤكّد فيه عناصر عدم الارتباط، وبتقديم الشخصيات والأحداث. وهي لا تقدِّم متحدثاً إلى القاريء حتى من أجل الفائدة.[2]

2 - **المنولوج غير المباشر:** وهو مصطلح مستقر من الإستشهادات المباشرة وغير المباشرة. إذن فالمنولوج الداخلي غير المباشر: هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يقدِّم فيه المؤلِّف الواسع المعرفة مادة غير متكلَّم بها، ويقدمها كما لو أنَّها كانت تأتي من وعي شخصية ما. هذا مع القيام بإرشاد القاريء ليجد طريقه من خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق، والوصف. و هو يختلف عن المنولوج الداخلي المباشر أساساً في أنَّ المؤلف يتدخّل فيه بين ذهن الشخصية و القاريء. والمؤلف فيه دليل حاضرٍ في المكان يقوم بإرشاد القاريء. وهذا المنولوج يكتسب الصفة الأساسية للمنولوج الداخلي من أنَّ ما يقدمه ينبع من الوعي مباشرة من لغة الشخصية، ومن خصائص العمليات الذهنية لديها.[3]

الاختلاف بين المنولوج المباشر و غير المباشر

ومن أوجه الخلاف الأساسية بين المنولوج المباشر وغير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم في الأول و ضمير الغائب أو المخاطب في الآخر؛ وضمير الغائب ليس قناعاً للمفرد المتكلم. والفرق الأساسي بين هذين التكتيكين: أنَّ المنولوج غير

(1) ينظر تيار الوعي: 60

(2) نفسه:62

(3) ينظر: تيار الوعي في الرواية

المباشر يعطي القاريء إحساساً بحضور المؤلف المستمر، في حين يستغني المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح. ولا يُكتفى بهذه الفوارق؛ بل يمكن الانتقال إلى فروق أخرى منها: استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر المفرد المتكلم في المنولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والنفسية فيه على نحو واسع في تقديم ذلك المنولوج.

المنولوج في رواية دلشاد لبركات

يعد المنولوج أداةً سرديةً؛ تسرده شخصية ما في زمن غير محدّد، دون أن يتدخل المؤلف في ثنايا حديثه أو توجيهه. و يكون صادراً منه لغرض البوح بأمرٍ يخشى أنْ يُعلنَ عنه لمقصدٍ في داخله؛ أو لافتضاح أمرٍ يريد التستر عليه. تكتفي الشخصية بالبوح به دون أنْ توصله إلى لسانه؛ وتضعه في دائرة المسكوت عنه. وعند الحديث عنه لا يريد له مستمعاً، وبذلك يعلنه مع ذاته وبعيداً عن مسامع الآخرين؛ ويأتي هذا السرد ضمن سياقٍ روائي بحيث يقدِّم حالةً من أفكار شخصية صامتة دون أنْ يُسمع صوتها، و يكشف أموراً خارج سلطة المؤلف أو الراوي العليم؛ ويكون متواصلاً مع فكرة المؤلف دون تصريحه بذلك.

عند البحث في رواية دلشاد لسليم بركات نقرأ سروداً من هذا المنولوج في متنه الروائي وهو يعمل عنده بموجب سلطة النص التي تُسَيِّر الأحداث داخل النص الروائي مع استخدم تكنيك المنولوج لإظهار حياة أو الأفكار الداخلية لشخصية ما؛ فـ(هو يسجِّل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما)[1].

عبَّر دلشاد قبيل دخوله عتبة المكتبة الموجودة في كوماجينا؛ و هو يناجي نفسه دون أنْ يوجه الكلام لأحد، و دون تدخل المؤلف أو توجيهه:(فلتَكُنْ أرواحَكُنَّ الناجية من أيةٍ مُؤاخذة، في السماء ميزانٌ روحي في تقدير الهبات بلا خوف. أنا ذاهبٌ إلى السيد قاديشا كي استنسخ أثر المفقود الأزلي)[2]. بهذه الكلمات القليلة أعلن دلشاد توجهه إلى مكتبة قرية كوماجينا؛ التي أمينها السيد قاديشا، حتى يعمل على استنساخ كتاب و يترجمه من اللغة السريانية إلى اللغة الكردية؛ وبذا عبَّر دلشاد عن قيمة التضحية بالديكة قبل القيام بعمله في الترجمة؛ إذا إن تقديم الأضاحي تقليد شعبي أو

(1) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي:366

(2) دلشاد فراسخ الخلود المفقودة:11

تدخل ضمن الطقوس الدينية عند الإقدام على عمل كبير؛ وهذا التقليد موجود عند معظم الشعوب ومنها الشعب الكردي، حيث تُقدَّم الأضاحي للآلهة لغرض كسب مباركتها في التوفيق في هذا العمل: نذور دلشاد عبارة عن ديكة ذبحها على باب المكتبة؛ و بذا فقد وفَّى بنذره: (فلتكن أرواحكن الناجية....) إعلاناً منه بإيفائه بنذره الواجب عليه؛ و هذا الوفاء للنذر يُعد البداية للانتقال من عالم الواقع إلى العالم اللامرئي؛ من خلال تقديمه لطقس من طقوس العبادة عند استلامه لعمله لأول مرةٍ، مؤمناً بذلك بتقاليد المجتمع الذي يحويه، و حاملاً بذلك تقاليد المجتمع الذي سيعيش فيه؛ دون أن يكون شاذاً عنهم عند عدم احترامه لطقوسه و معتقداته، التي هي موغلة في القدم عندهم و أضحت أقوى من القوانين.

و هذا المنولوج هو متسلسل ضمن السياق السردي داخل النص؛ وهو يوضِّح كيفية استلام دلشاد للكتاب المكتوب بالسريانية والمطلوب ترجمته إلى اللغة الكردية، ولا يخرج المنولوج من السياق المعهود في المتن الروائي و لكنَّه يوازي السياق العام للرواية و يوضح أهمية هذا التكنيك في بيان نسق النص و أهميته السردية.

يستمر بركات في إحكام السيطرة على شخصياته والسماح لها بالبوح عن مكنوناتها النفسية عبر المنولوج المباشر؛ دون تَدَخُّلٍ من أحد، و يلاحق استنطاقه لشخوصه الروائية الذين يقعون خارج سلطته في منولوجه المباشر، مع إبقاء ما تتناوله الشخصية سرّاً بينها و بين ذاتها المهيمنة على مساحة السرد داخل المنولوج. و هو حديث يوضحَ أمراً للمتلقي دون تدخل؛ و هذا الاستخدام يأتي لتوضيح أمرٍ يريد الكاتب إظهاره: (زَلْفُوا، ابنة دينان، هي التي رتَّبَتْ سطورَ اللوعة على لسان خيالها؛ خيالِ الألم مجتهداً في الخروج من ارتباك الوجود. هزَّ مهران رأسه آسياً: الألم مأمور. ها هي زلفو تلهية بالشِّعر، و تريد من اللّه أنْ يعيد إليها و ديعته عنوةً)[1]، تُحَدِّثُ الشخصية ذاتها للحديث عن ابنة دينان التي تتلهى بالشعر دون عبادة اللّه الواحد الأحد الذي بيده كل شيء، لأنَّ زلفو ابنة دينان لجأت إليه في ساعة لوعتها على غرق أمها؛ و حزنها عليه، و كأنَّه يريد أن يقول لها: كيف سيسامحك اللّه و يقبل توسلاتك و أنت التي كنت منشغلة عنه بالشعر و الغناء؟، هنا قد شمت بها لأنَّها وقعت في شدة لا خلاص منها إلاّ بوساطة اللّه سبحانه و تعالى، و هي تطلب بحرقة أن يعيد اللّه إليها والدتها التي ذهبت إلى المجهول، و أصبح مصيرها مجهولاً.

(1) دلشاد فراسخ الخلود المهجورة:62

يدور هذا الحديث داخل إحدى شخصيات دلشاد بعيداً عن الأضواء وصخب الحديث لحادثة وقعت؛ يكوِّن مهران رأياً عن إحدى الشخصيات داخل ذاته؛ ودون أنْ يحرِّك به لسانه، بل إنَّ الحديث لم يصل إلى حركة لسانه؛ لكنَّه بقي داخل عقله متحدثاً إلى ذاته، محرِّكاً شفتيه دون كلام، لم ينطق لكنه يبدي رأياً، وهو يريد أنْ يعطي فكرة و يُظهر أمراً قد يكون مخفياً، وغير مُعلَن؛ ويستفيد المتلقي من هذه المعلومة التي يعرضها في مخيلته دون أنْ يشارك به أحد؛ و مثل هذا الأمر يتكرر عند بركات، فهو راوي لحدث بلسان شخصية دون أنْ يكون هناك مستمع للحديث، أو من يتحاور معه. يستخدم الكاتب هذا التكنيك في نصه الروائي لتوضيح أمرٍ خارج حديث السرد الاعتيادي حيث المستمعون الذين يوجِّه لهم الحديث، أو منٍ محاور معه. استخدم بركات المنولوج لإظهار صفة في إحدى شخصياته؛ وإبراز تفكيرها، وطريقته عبر هذا المنولوج دون أنْ يكون له مستمع أو محاور.

يعمد الكاتب في قَصِّ رؤاه بالاعتماد أحياناً على المنولوج الداخلي المباشر ليكشفَ أمراً خاصاً بالنساء و كيفية التجمّل، ومن هنا يذهب للبوح به على لسان إحدى شخوصه. يبيِّن هذا الجانب بوساطة المنولوج الداخلي ليكون بعيداً عن سيطرة الراوي؛ ويريد إظهاره للعلن، لذا يستخدم هذا التكنيك، لأنَّه حديث داخلي تعبِّر به الشخصية عن تفكيرها، ورأيه في كيفية اهتمام المرأة بنفسها، توكيد هذا الاهتمام ينبثق من فكر شخصية دون أنْ يصل إلى لسانها وبلا صوت يُسمع؛ يُحدِّث نفسه: (النساءُ رمادٌ في الأربعين. ليَكُنْ أنْ تُضاعفَ أكيسا الكحل على عينيها. ليَكُنْ أنْ تظلَّ حليقةَ العانة بانتظام. ليَكُنْ أنْ تُبَخِّرَ خمارها بعصارة الماميران المغليِّة: تلك هي مدافعةُ الأنثى عن حديقة فكرتها النضرة في المرآة)[1].هذا الصوت قد بيَّنّ عقلية المرأة و اهتماماتها بأمورٍ هي سرٌ من أسرار المرأة تحتفظ بها لنفسها؛ وقد تكون هذه الأفكار لمجموعة محددة من النساء، أو نساء مناطق معينة، سرُ اهتمام المرأة بجمالها أُعلن عنه بكلام غير مسموع أمام جمهور، قالها دون صوت، وهو الجزء الصامت من الرواية؛ دون حوار، و هو الأداء الفردي داخل حركة الكلام؛ و الاشخاص و صخبهم، ولا يُسمع له صوت، الكاتب في حركته داخل الرواية ينتقل من سرد إلى نوع سردي آخر بهدوء دون أنْ يُثير الانتباه إلى حركته السردية داخل الرواية، ينقل خبراً بهدوء دون أنْ يثير الانتباه.

---

(1) دلشاد : 81

يستخدم الكاتب الرؤية بعين الشخصية من خلال حديثه الصامت دون أنْ يصل الكلام إلى شفتيه؛ فهو ناطق بلا صوت، و محلل غائب، و مسكوت عنه داخل النص الروائي، يستغله الراوي تارة و أُخرى الكاتب لعرض أفكاره، أو يُخبر أمراً يُراد تعميمه. و بذا يكون صوت الراوي قد خفت: (و صوت الشخصية يعلو؛ و ذلك نتيجة لظهور تقنية – البوليفونية- في البناء الروائي، و اتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي)[1]. يخرج المنولوج على شكل حوار؛ و هذا ما أطلق عليه فاضل ثامر بـ (أنا الراوي الغائب أو المنولوج المروي)[2]، و هذا النوع من المنولوج يختلف عن تكنيك المنولوج المباشر الذي يقدم وعيه بنفسه؛ و يوجه حديثه، و يوضح رؤاه دون تدخل المؤلف أو الراوي، حيث هنا يخترق المؤلف ذهن الشخصية و فكره، و يشاركه في توجيه الحدث، أو التحدث عنه بلغته، و يكون مشاركاً معه في انتاج الحوار الداخلي.

في المنولوج الداخلي المباشر لا يشعر القاريء بالراوي، لكنه في تكنيك المنولوج غير المباشر تكون الشخصية تحت مراقبة الراوي و تحت اشرافه المباشر.

تناول بركات في روايته دلشاد المنولوج غير المباشر إلى جانب المنولوج المباشر في قصه الروائي، أختلس النظر بعيني شخوصه؛ و حدد وجهة نظره بوساطتهم، أستغل شخصياته لعرض وجهة نظره؛ و دأب يسرد من خلالهم رؤاه؛ ولكن بتوجيهٍ منه أو من الراوي العليم الذي يعلم كل شيء بما في ذلك أفكاره وأحداثه، فهو موجهٌ من قبلهم محدداً أفكاره على وفق رؤاهم، فالمؤلف يروي سرده بوساطة هذا التكنيك للوصول إلى أعماق هذه الشخوص؛ و لسبر أغوارها، بغية تقديم محتوى دلالي واضح لفهم أفكارها؛ و معرفة وجهة نظرها، و يعد هذا النوع من المنولوج تكنيكاً للسرد بواسطة ضمير المخاطب أو ضمير الغائب؛ و الذي يعد قناعاً للمنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم حسب رأي دوجاران.[3] يستخدم المؤلف هذا المنولوج في نصه الروائي، و يكثر من تدخل المؤلف أو الراوي في توجيه الشخصية؛ بحيث يكون شخصية الراوي أو المؤلف حاضرة عند حديث إحدى الشخصيات، و

(1) بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، دار التنوير للنشر بيروت، 1985: 218

(2) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992 :188- 189

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة: 48

هو يستخدم المنولوج في سرده، يحضر الراوي دون استئذان في منولوج إحدى شخصياته وهو يوجه دلشاد إلى ما يجب القيام به؛ متحدثاً نفسه دون كلام: (ثلاثة آلاف بيت من الشعر أُلقيت على مسامع دلشاد، تحت غمامة الإرث السرياني. ليس لدى سَحَرة تدوين النَّظْم المُسْتَغْلق، أو المُبيِّنْ، و مثله أناشيد الليل و النهار، ترجيحٌ للعدد المُحصى من سطور مرثاة – خراب أنطاكية-. بعضهم قدَّرها بعشرات تسع. وآخرون بعشرات مئة غير منقوصة، إلاّ جرجو نيقو الذي عدَّها ثلاثة آلاف بيت و بيت واحد أكلت الأرضة عجزَه...)[1]،

يشارك السارد الشخصية في معرفة ما يدور في فكره عندما تحدث عما يجري أمام بوابة الوجود الثاني – الوجود المعلَّق بخيط من القطن إلى خيال الإنسان: (إنَّهم مذعورون ممَّا ابتكروه للوجود الأول المذعور، لذلك قد يطمئنون قليلاً بامتلاك أثر صغير يُذكِّر أرواحهم بالعلامات الأرضية التي تعود بها إلى الوجود الأول، إذا تاهت في المسالك إلى الوجود الثاني، و لم تَهْتَدِ إليه قط. وجود أرضيٌّ و وجود سماويٌّ، و بينهما الغيبُ المعلوم إلى درجة الضجر من تقدير خصائصه بحساب الأرقام الأبدية. نعم. الغيب حاصلُ جَمْع، و طرح، و تقسيم. الغيبُ شهوةُ الواقع إلى ابتكار نَفْسه مفرطاً في الوضوح: هَيَّوا؟ إلى تأويل يجتهد به المعدنُ في التوسُّط للمأزق)[2]. أتحد فكر الراوي مع فكر الشخصية –شخصية مهران- لقراءة أفكار من تجمع أمام البوابة؛ حيث أراد المجتمعون معرفة الحياة الثانية بعد حياتهم الأُولى التي يعيشونها، و هل هي نتيجة للحياة الأُولى؟ جمع ما يفعله الانسان في الحياة الثانية هي النتيجة، و بحسب تفكير علم الحساب؛ حيث الجمع و الطرح و القسمة تكون في النهاية لها حاصل رياضي، هذا ما توصل إليه مهران في حسابه مشاركاً معه الراوي في حساباته. يعمد بركات إلى ملاحقة المنولوج في روايته دلشاد؛ مقتصاً ألفاظه بدقة، و مخاطباً شخوصه و استنطاقها للتلبس بقناعها و طرح أفكاره من خلال ذهنها المهيمن عليه بواسطة المنولوج غير المباشر، فهو في سطوته على تفكيره الخاص، يرى نفسه إزاء(بركانية النص و أتون المعنى) لما تطرحه هذه الشخصية أو تلك، مدللاً بذلك على جغرافية الحوار الداخلي، و مساهمة المؤلف و الراوي في توجيه الشخصية للبوح بما يريدان قوله؛ و للوصول إلى تخوم الهدف المرتقب واعلان هيمنته على

(1) دلشاد فراسخ الخلود المفقودة:18

(2) نفسه: 32

النص، وبيان استراتيجية هذه الهيمنة بين النص المنطوق من قبل الشخصية و فكرة المؤلف، فهو لا ينفك يلاحق أفكاره لغرض إداء دورها السردي في متنه الروائي عن طريق المنولوج غير المباشر؛ و لذا لا يمكنه كشف اسراره الداخلية إلاّ من خلال حجب مقصده عن المتلقي و اظهاره من خلال فكر الشخصية، فهو يوجه الشخصية لطرح رؤاه بعد تسلُطه على ذهن الشخصية، يخترق ذهن الشخصية متحدثاً بلغة الحوار الداخلي، و بركات مليء بهذه الحوارات التي جاءت على شكل منولوج موجه؛ وهو يعمد إلى هذا الاسلوب في الكتابة ليعلو من شأن نصه، مع استحالة اختراقه من أول قراءة؛ ليفاجئ المتلقي المعتاد على سهل المنطق و الفهم من النظرة الأولى، إلى منطق بركات في نصوصه الأدبية؛ و إخراج النص من مألوفه إلى تأويله، و إخراج الرواية العربية من أنماطها الكتابية العادية إلى أنماطٍ أُخرى يعلو فيها سمة الكاتب و ألفاظ نصه و تتحول إلى رموز و شفرات لا يمكن اختراقها من أول وهلة و اتعاب ذهن المتلقي العادي و تدريبه للولوج إلى نصه الروائي، يتحدث بلسان الصراع بين الحق و الباطل، في حوار منولوجي: (ما الذي عليَّ أنْ أنتظره بعد الآن؟، ساءَله رجلُ الحقيقة بلسان الجفاف، فرد الباطل:

- لا شيء. اعف نفسك من آلتك هذه.

- أيَّة آلة؟، ساءَله رجلُ الحقيقة، فأجابه الباطل:

- آلة الحقيقة. عُدْ بشراً.

- ما الذي يخوِّلك، أيها الباطل، أنْ تضعني في هذا المقام من مشافهاتكَ؟، ساءله رجل الحقيقة، فرد الباطل:

- أنا مَنْ يعقد الصُلحَ، أبدأ، بينك و بين الله.

- تبسَّم رجلُ الحقيقة منكسر الخيال و الخاطر. تمتم متسائلاً: أأنت من يعقد الصلح بيني و بين الله؟.

- نعم، قال الباطل.

- و متى كنتُ في خصومة مع الله؟، ساءله رجلُ الحقيقة.

منذ اتَّفقتما على تسميتي باطلاً، قال الباطل)[1]، يحاور بركات الخصومة

(1) دلشاد: 129-130.

الأبدية بين الحق و الباطل في حوار لم تنقصه الصراحة، يصف الباطل بأنَّه صفة من صفات البشر للهيمنة على ما لا يملكونه و السيطرة عليه بشتى السبل؛ دون مراعاة لحقوق الآخرين، و بذا يدخلون في خصومة مع اللّه سبحانه و تعالى، لأنَّ اللّه سبحانه و تعالى لا يحب الباطل؛ بل يحاربه و يبعد عباده الصالحين عنه، و الباطل في حقيقته ما هو إلاّ شيطان عدو البشر الأزلي الذي أخرج أبويه من الجنة، من هنا يبدأ محاربته للحق باعتباره يمثِّلُ الخير الذي هو صفة الكمال و النجاة و إحقاق الحق و العدل. و بركات بمنولوجٍ بحوارٍ أضفى هذه الحقيقة و استخدمه بلسان شخصيته ليكون معبراً عن وجهة نظره.

المنولوج في رواية مقامات إسماعيل الذبيح

تناول الكاتب عبد الخالق الركابي المنولوج؛ بنوعيه المباشر وغير المباشر فضلاً عن استخدامه للحوار ضمن المنولوج بوصفه وسيلة من وسائل السرد في روايته(مقامات اسماعيل الذبيح)، محاولاً الابتعاد عن التدخُّل في سرود شخصياته الداخلية ورؤاها؛ والعمل على استغلال هذه الشخوص لغرض إيصال رؤى المؤلِّف إلى المتلقي بوصفه القاريء الذي يريد الاطلاع على خصوصيات الشخصية وفهم رؤاها وهواجسها، والغوص في متاهات أفكارها الداخلية و معرفة أسرارها، وذلك خارج معرفة المؤلِّف أو السارد.

يستخدم المؤلِّف المنولوج الداخلي المباشر لتحقيق ذلك، والإفصاح عن أفكاره التي تعكس وجهة نظر المؤلف في سرده الروائي. تلتقي أفكار الشخصية في المنولوج المباشر مع أفكار المؤلف و تعكس رُؤى الكاتب في أمور يبتغي المؤلف نشرها؛ بطريقة يُبعد الشبهة عن نفسه، وعدم الانجرار إلى موقفٍ شائكٍ يحاول أن يُبعدُ نفسه عنه ولا يريد التدخل في هذا الشَرَك، ولذلك يعمد الكاتب إلى هذا السرد- السرد بأسلوب المنولوج المباشر- خلافاً للحوار المباشر عن طريق الراوي أو المؤلف نفسه، لإخفاء أسرارٍ لا يريد أنْ يكون هو طرفاً فيها، و لا يريد لها مستمعين أو شهود عبر مناجاة داخلية على شكل منولوج مباشر؛ دون أنْ يسمعه أو يشاركه أحد في الحديث، وهنا فإن سَرْدَ المؤلف يصف مشهداً ولكن بلسان أحد شخوصه، دون أنْ يكون له دورٌ في هذا الحديث، فالشخصية هي الشاهد الوحيد في المشهد وهي الواصف؛ داخل ذهنها دون أن تبوح بأي شيء معلن؛ وتتحدث الشخصية واصفةً المشهد مع ذاتها: (بدا المنظر مثيراً للمشاعر: عجوز يُواسي صبية بالوسيلة الأزلية

الوحيدة التي لم يجد الإنسان عنها بديلاً: إغراقها بالمزيد من الحنان بدلاً عن حنانٍ مفقود لا يُعَوَّض)[1]، وانطلاقاً من هذا المقبوس؛ فإنَّ إسماعيل الذبيح يَكنُّ لابنته مريم حباً وحناناً، عاطفةً لا يعرفها إلاّ من عاشها، صورةً مفعمة بالحب ومليئةً بالحنان عرضتها الشخصية دون تدخل أو تنسيب إلى المؤلف؛ بل أباح لذهنها (أي الشخصية) بعرض هذا المشهد، والكلام لا يتدفق من لسان الشخصية و إنَّما من الذهن؛ ليعبر بعد ذلك عن رؤى المؤلف و مقصديته من خلال مقصدية الوعي الداخلي للشخصية و يتلقاها القاريء على أنَّها من أحد شخوصه الكاتب.

يعمد المؤلف إلى المنولوج الداخلي المباشر وذلك لنقل خبر إلى وعي القاريء دون وساطة السارد؛ حين يبيح لنفسه نقل السرد من ذهن أحد شخصياته إلى ذهن القاريء، ويُبعد سامعيه من الاستماع إلى هذا الحديث، وذلك على افتراض عدم وجود مستمع؛ والاكتفاء بوعي الشخصية والعمل على ربطه بذهن القاريء، دون اهتمام بمؤلفه أو سارده؛ وهذا يُؤدي إلى الغياب الكلي أو شبه الكلي من قريب أو بعيد للمؤلف، لذلك سمح المؤلف لإحدى شخصياته، بنقل وعيه وما يختزنه ذهنه إلى قارئه دون اعتبارٍ له. على هذا النحو تحدَّث المؤلف عن حوارٍ دار بين مريم وابن صاحب العلوة؛ ليتحوّل بعدها إلى منولوج داخلي تتحَدثُ الشخصية عبره عن نفسها و لقائها المستمر مع ابنة اسماعيل الذبيح؛ حيث تتحدث مريم عن ذكرياتها قائلة: (وكان خالي سميح يكاد يتطابق معها في شكله- تقصد أمها- و لكني لم أستطع التأكد من ذلك إلاّ من خلال صوره؛ لأنَّه رحل عن هذه الدنيا قبل ولادتي بأربعة أعوام؛ إذ استشهد في القسطل قبل وقوع النكبة بخمسة وثلاثين يوماً. منذ ذلك اليوم بات من المألوف أنْ أُبادلها كلمات مقتضبة، كلما التقيتها في بيتنا، كلمات لا تخرج عن نطاق المجاملة كنت أنهيها تحت وطأة نظرة انتقاد لم تكن أمي تبخل بها عليَّ لكوني تخطيت الوقت الذي تقتضيه الأصول؛ فكنت أُغادرها قسراً لأرتقي درجات السلم نحو غرفتي حيث أستلّ من أحد رفوف مكتبتي، كتاباً أظلُ أُقلب أوراقه دون أنْ أفقه حرفاً واحداً مما أقرأ)[2].

أعلن المؤلف خبر لقائه بابنة إسماعيل؛ بلسان أحد شخصياته وهذا اللقاء الذي أظهر فيه أحاسيسه؛ ومشاعره تجاه مريم، هو جزء من وعي المؤلِّف الذي أفاضه

(1) مقامات اسماعيل الذبيح: 13

(2) مقامات اسماعيل الذبيح: 94

على لسان هذه الشخصية، لأنَّ الركابي يُكْثِرُ من تداخل الروايات داخل الرواية الواحدة؛ فهو يقحم رواية تاريخ العراق والحديث عن ما يعانيه من احتلال مستمر، و إذلالٍ لشعبه؛ يخرج إلى البحث عن الهوية القومية من خلال إظهار علاقة إعجاب بين أحد شخصيات روايته وشخصية أُخرى من بلدٍ آخر في منولوجه الذي يريد أنْ يُعلن فيه عن إقامة وحدة بين شابين من قطرين مختلفين؛ إيماناً منه بوحدة المصير واتحاد المشاعر في موضوع أزلي، ذلك هو الحب، للدلالة أنَّ حب الشعوب أقوى من حب العلاقات الرسمية؛ وهو يعلن أنَّ الأحاسيس والشعور أمران متبادلان، فهو ينقل المشاعر و الأحلام من ذهن ووعي شخصيته إلى القارىء الذي لا تغيب عنه هذه الفكرة، لكن المؤلف أراد تأكيدها في منولوجه المباشر.

يستخدم المؤلف المنولوج وسيلةً من وسائل السرد؛ لإيصال الحدث إلى ذهن القارىء دون المرور به، حتى لا يكون هو المسؤول عن الحدث حال حصول خلاف قوله؛ حيث يستعرض المؤلف أفكاره ويسرد أحداثه في نصه الإبداعي على لسان أحد شخصياته؛ بعيداً عن تدخله الشخصي، وهو بذلك يعرض فكراً يود نشره؛ مُبعداً نفسه عنه. وتظهر صورة الشخصية على الواجهة؛ وهي تتحدث إلى ذاته، حيث لا مستمعين، ولا شهود، لأنَّ المنولوج الداخلي يُستخدم كوسيلةٍ لعرض الأفكار أو لسرد الأحداث، حيث تعرض الشخصية فكرة من داخلها؛ دون العلن في منولوجه الداخلي غير المعلن، تتمتم الشخصية مع ذاتها المستورة عنها، حول جزء من تاريخ العراق؛ وربطه بتاريخ أُمتها، فهي الباحثة ـ أي الشخصية ـ عن الهوية، هامسةً دون صوت: (وبقيت تلك الحرب – يقصد حرب تشرين– مدار حديثي مع سهيل الخلف؛ فكلما التقيته في العلوة أفصحت له عن سعادتي بما حصل إيماناً مني بأنَّ هذا الانتصار العربي على الإسرائيليين قد يسهم في حل القضية الفلسطينية المستعصية، بيد أنَّهُ كان يخالفني الرأي؛ فما كان يخشاه هو أنَّ الهدف من حرب تشرين لم يكن التحرير بقدر ما كان الوصول إلى حل نهائي يروِّج له السادات بزعم أنَّ تسعاً و تسعين من أوراق اللعبة بيد أمريكا)[1]. وهنا يعرض المؤلف الحدث على لسان شخصيته؛ وهي تحليل لفكره، الذي يؤمن به ويحاول نشره، كما إنَّها محاولة من المؤلف للخروج من الحيز القطري الضيق، والانتقال إلى البعد القومي الذي يؤمن به؛ كما إنَّ نشر الفكرة يُدَلل على إيمانه بعدالة

قضيته، و التأكيد على البعد القومي لهذه المعركة، ومن خلال الحرب سيتبلور البعد القومي الذي دأب على نشره منذ أول افتتاح لروايته، فهو يناقش مع ذاته المكبوتة فكرة انتصار العرب في حرب تشرين، وسروره بهذا الانتصار، ولكنه يجابه بموقف مغاير له يتمثّل برؤية (سهيل خلف) الشخصية التي شهدت عدة حروب، وخبرت العقلية العربية ومزايدات الحكام آنذاك؛ عندما يريدون طرح فكرة يشنون حرباً خاسرة لقبول المواطن بالهزيمة، وأي حلٍ يحفظ ماء وجههم، تشاؤم (سهيل خلف) ليس دون دراية، فهو قد عاش انتصارات الحكام العرب الدون كيشوتية الوهمية في مقارعة طواحين الهواء؛ لذا بدا متشائماً وخائفاً، و المؤلف يؤمن بهذا الخوف ولكنَّه جعلها على لسان الشخصية، والمؤلف أراد كسر الحدود والإعلان عن الفكرة القومية الضائعة؛ محاولاً لملمتها و إبرازها إلى الوجود من خلال خطر يهدد الجميع، و قيام الحكام باستغلال شعوبهم لغرض بقائهم على عروشهم بعيداً عن الحس القومي أو ضياع جزء من هذا الوطن.

يعمل المؤلف على فتح مشهد آخر جديد؛ في رؤاه؛ و نقل هذا الرؤى إلى نصه السردي، من خلال ذهن أحد شخوصه، مع إبعاد الشبهة عن ذاته؛ مع العمل على تحقيق رؤاه، والالتفاف على التلقي من خلال الظن أنَّ الرؤى رؤية الشخصية دون المؤلف، يسعى الكاتب إلى فرض هيمنته الفكرية من خلال تسجيل موقف له دلالاته العميقة في إيصال فكره إلى المتلقي؛ يعمد إلى تقارب عاطفي بين شخصيتين من شخصياته، هذا التقارب يوصلهما إلى الاندماج الفكري والنفسي والعاطفي بين الاثنين، ومن ثَمَّ إلى مرحلة الزواج بوصفه حلم الشباب، ومن خلاله الوصول إلى فكرة القومية الواحدة واختراق الحدود المصطنعة بين الأمة الواحدة، والوصول إلى اكتشاف الهوية المفقودة لفلسطين لربطها بوطنها الأم. يدخل الكاتب من خلال هذه الرؤى لفتح مشهد آخر على شكل منولوج يحمل معنىً، ورسم خارطة للطريق للوصول إلى مقصديته في متنه الروائي؛ لذلك ربط مصير أحد شخصياته من العراق بمصير مريم ابنة إسماعيل الذبيح؛ وهي من أم فلسطينية، ليعطي زخماً للقضية الفلسطينية؛ مع ربط تسلسلي بأحداث العراق الذي يعمل على التخلص من الاحتلال. ومن خلال هذا الزواج أراد المؤلف التأكيد على الترابط المصيري داخل الأمة الواحدة و إنْ فصلتها الحدود المصطنعة، ويرسل برسالة أنَّ الشعب لا يؤمن بالحدود؛ وإنْ كانت محمية من الحكومات، ولإبعاد هذه التهمة عن نفسه؛ وإلقائها على الشخصية، حيث همست مع

نفسها قائلة:(في خريف تلك السنة، ومع بدء دورة دراسة جديدة، عرفتُ من أمي أنَّه تمَّ تعيين مريم مدرِّسة في مدرسة متوسطة للبنات تقع في محلة – أبو السيفين-؛ فدأبتُ على المرابطة قرب بيتها صباح كل يوم لأُرافقها في رحلة طويلة مشياً على الأقدام مجتازين عشرات الأزقة قبل الوصول إلى مدرستها ونحن منهمكان بالتحدُّث عن كل ما يخطر لنا على بال خلا حبنا)[1]، يستثمر الكاتب هذا الحب لغرض في نفسه، وإشعاره بهذه الطريق يدل على غرضه من استثماره، وذلك لربط الأحداث حيث أصبحت مريم هي التي تنقل أحداث بيروت إليه عن طريق والدها إسماعيل الذبيح الذي ذهب إلى بيروت لرؤية ولديه: (كان ما يجري للفلسطينيين في لبنان أشد هولاً مما جرى لهم في الأردن...)[2]، و هكذا يروم الكاتب الربط بين أحداث فلسطين و لبنان و العراق جميعاً.

يستمر الكاتب في استخدام المنولوج في نصه الروائي بنمطيه المباشر وغير المباشر؛ المنولوج غير المباشر الذي يعمد إلى إخراج الكاتب من نمط المنولوج المباشر؛ و يزيح القناع عن وجهه، ويعلن تدخله المباشر في أحاديث الشخصية؛ ويوجهه الوجهة التي يرضاها؛ وهو جزء من تفكير السارد المباشر، ويظهر نفسه للعلن دون أنْ يتوارى خلف شخوصه الروائية و يطرح رؤاه علناً؛ دون اختفاء أو وراء الكواليس؛ فهو متقدم في أفكاره على شخصياته و ينشرها بتوقيعه الخاص، دون الحاجة إلى قناع الشخصية للاختفاء خلفه، هناك أنواع من الشخصيات: (بعضها لا تدخل إلى الخشبة النصية إلاّ مرفوعة بشخصية أو شخصيات أُخرى...في حين لا يظهر البطل إلاّ منفرداً أو مع أية شخصية أُخرى. وتتم الإشارة إلى هذه الاستقلالية، وإلى هذه القدرة الترابطية من خلال كون البطل يمتاز في الوقت نفسه، بالحوار الداخلي والحوار، في حين لا تمتاز الشخصية الثانوية إلاّ بالحوار)[3]، والكاتب ـ هنا ـ هو البطل؛ حيث يظهر مرفوعاً بنفسه دون الحاجة إلى شخصياته للتعبير عن آرائه وأفكاره. يوجه شخصيته في الإعلان عن تقدم الإسرائيليين في جبهة قناة السويس قائلاً: (وهكذا نجح الاسرائيليون في إحداث

(1) مقامات اسماعيل الذبيح: 116

(2) نفسه: 119

(3) سيمولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هاود، ت. سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر اللاذقية – سورية، 2013: 72

ثغرة – الدفر سوار- فعبروا قناة السويس ناحية الغرب، فانفتح المجال أمامهم باتجاه القاهرة، في حين كان الجيش المصري قد أصبح شرق القناة، وبسبب الثغرة اضطر المصريون إلى الدخول في مفاوضات الكيلومتر – 101- مع اليهود لأجل فك الاشتباك بين تداخل خطوط جيشيهما.)[1]؛ فهو يعلن خبراً غير سار؛ ومؤلماً للمتلقي الذي كان يتوقع خبراً أحسن، و يتوق إلى انتصارات أجداده في مجدهم التليد، حيث النصر تلو النصر و تحرير الأرض؛ وحفظ الكرامة والعيش بعز، وعودة النازحين إلى أراضيهم منذ عام 1948 و طرد الغزاة المحتلين أعداء الدين و الدنيا. ولكن الذي أَخْبَرَ به الشخصية في منولوج غير مباشر و بموجود مستمعين شهود؛ يخصُّ (الأمة العربية) بأكملها؛ فهذا الخبر لا يعني الشعب المصري فقط؛ بل يتعداه إلى كل العالم العربي الذي أراد المؤلف الكتابة عنه. شعب مشرد في الخيام منذ عام 1948؛ يضاف إليهم آخرون مع فقدانهم لأوطانهم؛ مع إجراء مفاوضات مع العدو الذي كان سابقاً من المحرمات حتى ذكر اسمه الصريح- إسرائيل- والآن يجب الجلوس معهم نداً لند، هذا الخبر الذي هزَّ الوطن من أقصاه إلى أقصاه. والخبر ليس سراً فقد أذاعته كل وكالات الأنباء ما عدا الوكالات العربية، هزيمة أُخرى إلى سلسلة الهزائم منذ احتلال فلسطين، و الإعلان جاء لإنصاف المتلقي المسكوت عنه؛ و لإعادة الاعتبار له.

وجَّه المؤلف شخصيته للإعلان عن التوحد القومي من خلال التطوع في صفوف الثورة العربية الكبرى لعام 1916، هذه الثورة التي هي بمنزلة الإعلان الرسمي بفصل العرب عن الدولة العثمانية وقيامهم بالتمرد ضدها والانحياز الكامل لدول الحلفاء؛ مقابل استقلال موعود من قبلهم؛ والكاتب مكلف بكتابة التاريخ العربي روائياً لذا يتجه إلى الوثائق الرسمية طوراً؛ وآخرَ إلى ما يكنزه في ذاكرته من معلومات، وقد خطط لشخصيته للحديث عن هذا التطوع في صفوف الثورة العربية؛ إيذاناً منه بالبحث عن الهوية القومية من خلال هذا الخليط من الشباب من أقطارٍ عدة؛ من خلال البحث عن شخصية البطل يحدثنا الكاتب عن عدد من الأبطال في نصه الروائي؛ عاملاً بذلك إلى تحقيق غايته في كتابة التاريخ العربي روائياً؛ والعمل من خلاله على تجسيد القومية العربية التي يعمل جاهداً

(1) مقامات اسماعيل الذبيح: 115

لإبرازها من خلال عمله الروائي. يمتد إلى الحديث عن تجمُّع الشباب العربي في معسكرات للتدريب من أجل نيل استقلالهم و تكوين دولتهم، وهنا تحكي الشخصية بتوجيهٍ من المؤلف بالحديث عن الشباب الذين انخرطوا في معسكرات التدريب للقتال قائلاً:(عادوا إلى الخيمة صامتين، لا أحد منهم يجرؤ على الكلام عدا ذياب الذي انصبَّت معظم تعليقاته على الطقس و هذا البرد الذي فاجأ الجميع في غير موسمه. و حينما دخلوا الخيمة سارع يوسف إلى إشعال النار في الموقد راكناً دلة القهوة وسطها، ملاحظاً، دون قصد، الحذر الذي كان إسماعيل وفايد يعاملان به رمزي، متجنبين التطلع نحو كمه الفارغ... و كان فايد العايد أول من بدد الصمت داخل المخيم مع احتسائه آخر قطرة من فنجانه، موضحاً لهم أنَّ القيادة العامة للجيش العربي تتهيأ للتقدم بقواتها شمالاً لتوزيعها على المناطق المحررة استعداداً للزحف نحو دمشق لتفتح حينها باب التسريح للراغبين في الرجوع إلى أهلهم.)[1]، هذا التجمع المتواجد داخل المخيم يضم شباناً من أقطارٍ عدة سورية، فلسطين، لبنان؛ فضلاً عن العراق، إعلان الشخصية لا يأتي متخفياً من وجود السارد أو الكاتب؛ بل هو مشارك و موجه له، المؤلف جزء من الحدث و مخبرٌ عنه و هو يتماهى مع الشخصية في نقل الخبر؛ وهو يُمَثِّلُ انتقالاً من: (مظاهر السرد الموضوعي الخارجي التقليدي إلى مستويات السرد الذاتي/ الداخلي المختلفة حيث يجري السرد عَبْرَ وعي راوٍ ممسرح في الغالب، قد يُمثل شاهداً أو مراقباً خارجياً، وقد يتماهى هذا الراوي مع البطل)[2]، ويكون الحدث علانية دون اختفاء و يشارك الراوي البطل في نشر الحدث و الاحتفاء به.

لا يلبث المؤلف أنْ يقدم بطلاً في نصه الروائي لا يقل أهمية من أبطال العرب المعدودين أمثال أبو زيد الهلالي و غيره؛ و يأتي ولع الكاتب بالبطل كونه يؤسس لتاريخ العرب روائياً؛ فلا بد من وجود بطل يحمي العرض والدار، فلكل زمن رجاله وأبطاله.

إن زمن تأسيس النص الروائي الذي حدده المؤلف بقرن من الزمان لا يخلو من هؤلاء الأبطال؛ ويعمل المؤلف على التناص لإيجاد بطله، فهو يعمد إلى التاريخ وأساطيره من أجل إيجاد هذا البطل، يدقق في الحارات القديمة باحثاً عنه؛ و لن يجد

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 281

(2) الصوت لآخر: 188

صعوبة في ذلك، فالزمن الذي اختاره هو زمن وجود الأبطال المحليين الذين يحمون أحياءهم ممن يحاول اقتحامها؛ في بعض الأحيان حتى من رجال السلطة إذا ما حاولوا الاعتداء على أحد، والمؤلف يرى في إسماعيل الشاب الذي يتدرب في الزور خانة- النادي الرياضي آنذاك-؛ هذا الاسم الذي لا يكتفي ظهوره ببطل الحي؛ ولكن له جذور في القدم، يعود إلى ثقافة القرآن الكريم، وإلى كون العرب ينسلون منه؛ فهو أبو العرب، و يعمد إلى استنساخه من خلال كونه يمثل قطراً مصغراً في محلة صغيرة من محلات باب الشيخ؛ محل تواجد المتمردين من عامة الشعب على تجاوزات جندرمة الدولة العثمانية وجبروتهم؛ وأصبحت هناك ضرورة لبروز بطل من عامة الشعب و يكون له دورٌ كبير في إظهار التفوق العربي على التركي الجاشم على الصدور، وهكذا يظهر هذا البطل: (وكاد شغف إسماعيل بالمصارعة يتخطّى شغفه القديم بارتياد مقاهي الميدان، فلا يكاد يغادر زور خانة الدهانة إلاّ فيما ندر، فتراه في طليعة زملائه يشاركهم في ممارسة التمارين اليومية على طبلة – المرشد- و هو يُنَغِّم ضرباته سارداً على مسامعهم أشعاراً حماسية، و مقاطع من سير الأبطال الغابرين، أمثال: عنترة، والزير سالم، و أضرابهما من الفرسان. و كما هو متوقع، فسرعان ما أضحى إسماعيل ليس بطل زور خانة الدهانة فحسب، بل بطل زور خانات بغداد كلها دون منازع)[1]؛ هذا ما أعلنته الشخصية في منولوج مباشر متماهيةً مع السارد دون لبس القناع أو الاختفاء خلف الكواليس تاركةً نفسها تتحمل مسؤولية قولها؛ و المشاركة في هذا الخبر و نشره.

تعطَّش الناس إلى مشاهدة بطل يخرج من بينهم ليتذكروا أيام أجدادهم؛ ولينتصروا من خلاله على مَنْ مكث على صدورهم باسم الدين لقرون عدة، تتحدث الشخصية الرئيسة بتوجيه السارد قائلاً: (واكتشف إسماعيل مذهولاً مقدار تعطّش الناس إلى وجود بطل مثله يُنَفِّسون بانتصاراته عن إذلالهم اليومي على أيدي المحتلين؛ إذْ يكفي أنْ يكون خصمه مصارعاً تركياً حتى تكاد حناجرهم تنشق و هم يُشجِّعونه مهيبين دون تردد إلى افتراس التركي الجلف خلال لحظات، و ذلك ما كان يفعله)[2]، و هذا ما أراده المؤلف من نشر ثقافة البطل الأسطورة ليعيد مجد العرب و ليدلل على الهوية القومية للبطل القادم.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 65

(2) نفسه: 66

شفرة المفارقة

لمحة تاريخية:

إنَّ عدم استقرار معنى مصطلح المفارقة في النقد العربي الحديث بمفهومه الحديث؛ و عدم وجود تاريخٍ له لا يعني انعدام تعريفه في معاجم مصطلحات النقد الغربية، و عند البحث عن هذا التعريف يجب أن نسلك سبيل البحث و التقصي للوصول إلى ما نبحث عنه لدى الشعوب الأخرى؛ حيث نعمد إلى الاسترسال في البحث و التدقيق للعثور على بدايات هذا المصطلح العصي على التعريف.

في رحلة مع هذا المصطلح يستقر بنا الترحال عند اليونان؛ إذ إنَّ كلمة المفارقة وردت أول مرةٍ في كتاب الجمهورية لأفلاطون تحت تسمية: «Irony» التي أطلقها على سقراط أحد ضحاياه، وهي تعني: «طريقة هادئة في خداع الآخرين».[1] إذ يقوم أفلاطون بخداع ضحاياه، وإغرائهم بحديثه الحسن الهادئ، وتستره على ما يضمره من خداع داخل هذا الهدوء من الحديث.

وتكون المفارقة عند سقراط على صيغة سؤال لأبلهٍ «المقصود منه سقراط نفسه» إلى شخص أو أشخاص آخرين؛ بحيث يتجاهل سؤاله الذي يطرحه بذكاء، وهو يبحث عن إجابة السؤال الذي يعرف الجواب؛ و يُخطأ في الاجابة، و الذي يصفه بحقيقة واضحة، ولكن سرعان ما يتكَشَّف سياق هذا المعنى؛ سواء في عمقه أو زمنه، إذ يفاجئنا بالكشف عن معنى آخر متصارع معه، وهو في الواقع في مواجهة المعنى الأول الذي أصبح الآن و كأنَّه خطأ.[2]

كما وردت كلمة المفارقة في قاموس اكسفورد؛ إذ تشير كلمة «Ironia»، المشتقة من الكلمة اليونانية»: «Irony والتي تعني «التخفي تحت قناع مخادع، والتظاهر بالجهل عن قصد».[3] حيث يصف قاموس اكسفورد المفارقة المشتقة من الأصل اليوناني بأنَّه تخفٍ تحت قناع المخادعة و المراوغة، ثُمَّ التظاهر بكونه يجهل

(1) كتاب الجمهورية، لأفلاطون، ترجمة حنا خباز، مطبعة بابل، بغداد، 1986: 21

(2) المفارقة و صفاتها موسوعة المصطلح النقدي، د .سي. ميويك، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،1993: 36

(3) ينظر: المفارقة و صفاتها :37

الحقائق و يسير بالاتجاه الذي لا يؤدي إلى الحقيقة ويُعلِن جَهلَه عن قصدٍ لتستمر معه المخادعة والمراوغة.

استوحى مجدي وهبة مصطلح المفارقة من الكلمة اليونانية «Irony»، وأشار إلى كونها تعني السخرية، و يرجع أصولها إلى كونها وصفاً لأسلوب إحدى الشخصيات في الملهاة اليونانية القديمة المسمى إيرون؛ ويَصِفُ هذه الشخصية بالضعف و القصر فضلاً عن الخُبث، حيث كان دائماً يتغلب على شخصية «Alazon»، الفخور الذي يمتاز بالحمق؛ والذي يُهزم أمام إيرون عن طريق الخداع و اخفاء ما يتميز به من مقدرة و ذكاء. ذلك تفسير مجدي وهبة لمعنى كلمة إيرون[1]، ونرى في المعجم الفلسفي بمعنى لا يبعد كثيراً عن السخرية؛ إذ يقول: «ما كان ظاهره الجد باطنه الهزل»[2]، وهو بهذا قريب من السخرية؛ حيث تبدأ الشخصية بالحديث الجاد، ومع تحمسه لما يطرحه من مسائل فيها جدية و إصرار؛ و لكن يتفاجأ المتلقي بأنَّ الأمر لا يعدو أكثر من دعابة هزلية.

وتعد المفارقة فعلاً إجرائياً؛ و تقانة فاعلة من تقانات العمل الروائي، إذ تعمل على تحويل الفعل الإجرائي إلى معطى لغوي بحمولته المزدحمة؛ ويعمد إلى اقتفاء حساسية الفعل الانساني.[3] بكل سلوكياته المقصودة و غير المقصودة في خضم الحياة اليومية، و بذلك يكون: «في واقع متخم بالمفارقات اليومية الساخرة و مجالات الحياة المختلفة، فهي توفر لنا فرصة التقاط المفارقات و رسم صورة كاريكاتيرية سريعة نافذة لحالة ما»[4]. إذ إنَّ الحياة لا تخلو من مفارقات يومية يصادفها الإنسان، و قد تكون كثيراً منها ساخرة لهذا الواقع؛ أو ذاك، و أحياناً تتحول إلى صورة كاريكاتيرية، تصور الواقع الذي يصوره؛ و هي تُمَثِّل السرعة لهذه الصورة التي تعني حالة ما من صور هذه المفارقات اليومية الساخرة.

وهي لعبة المخادعة والمراوغة بين المؤلف و القاريء مفارقة، تعمل على اخفاء البنية العميقة للذات بكل مكامنها المقصودة ومنع ظهورها على السطح، إذ إنَّها اخفاءٌ

---

(1) ينظر معجم المصطلحات الأدبية:198، و ينظر المفارقة و صفاتها : 140

(2) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، المجلد الأول، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1971: 356

(3) ينظر المفارقة في القصة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس، الانترنيت،http\\www.alnoor

(4) ح R ب أحمد جارالله ياسين، نقلاً عن المفارقة في القصة القصيرة جداً

لمقصدية المؤلف وعدم الإعلان عنها أو الجهر بها، لترك المتلقي يتيه في فهم هذه المقصدية؛ وابعاده من الوصول إلى الحقيقة، وعدم تمكُّنه من تحقيق أُفق انتظاره؛ والعبور إلى مقصديات غير معلنة عنده؛ للبحث عن توقعات أُفق انتظار غير مرهون به، فالعمل على اظهار خيبة الأمل عنده والتخفي خلفه، وصولاً إلى اللامبالاة والوقوع في شَرَكِ المؤلف في تخطيطه الذكي لِلُعبته التي يمتحن فيها ذكاء المتلقي وإبعاده عن هدفه الحقيقي من خلال ارتكازه على لعبة المفارقة. والعمل على: «سهولة خداع الذات؛ و الرياء نصف الواعي تجاه أنفسنا، مما تحاول استخدامه حتى أكثر العقول نبلاً لتغطية أثر الأنانية في الطبيعة البشرية مما يسهل تجنبه.»[1].

وبذا يكون مفهوم المفارقة هنا داخل الذات، وهي كما يسميها ميويك الكشف عن الذات؛ ويمكن الاحتكام إلى المفارقة في التوازن بين الجد و الهزل أو بين التصور و المألوف إذ يقول: «المفارقة... نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه، يزيد أو ينقص في وضوح التعبير، ينم عن كون التمثيل ذلك مثقلاً بجانب واحد من جوانب التصور والشعور، فتعيد التوازن إلى سابق عهده.»[2]؛ و للخروج من مأزق ما يقصده المؤلف بذاته، فهي عنده «قول شيء وتقصد غيره»[3]، إذ يستخدم المؤلف ذكاءه لتوريط القاريء في الحديث عن شيء و المقصد آخر؛ وبذلك يتخبط القاريء في فهم الكلام؛ و يتيه في جوانب الحديث حيث لا يعلم أيها المطلوب، أو تستخدمه لغرض : «السخرية و الهزء»[4]؛ كذا تعمد المفارقة إلى: «أنْ تمدحَ شخصاً فتذّمه أو تَذم لكي تمدح»[5]. و تعمد المفارقة إلى هذه الثنائيات لإثبات عمل المفارقة في التضادات مثلما هي في المفردات، وإذ إنَّ عمل المفارقة هو في إظهار الأفعال و الأقوال التي يختفي المتكلم و الكاتب تحته لإخفاء مآربه و مقصديته.

يعمد هذا التناقض على خلق مسارات يجب أن تكون محمية من قبل التناقض نفسه لغرض حل هذه الاشكالية التي أضاءت دلالته، لأنَّ المفارقة: «تخلق بنيات أو مسارات يحمها التناقض والاختلاف؛ حيث يحل الضد على ضده

(1) المفارقة و صفاتها : 30
(2) نفسه:31
(3) نفسه :29
(4) نفسه : 29
(5) نفسه:29

فيضيئه دلالياً»[1]، و لا تكتفي المفارقة بهذه الصفات و الدلالات بل؛ تحمل تناقضاً في المعنى من خلال اللغة التي يتحدث بها المتكلم «صاحب المفارقة»، و بما يكوِّنه من أفكارٍ لدى المتلقي؛ و من خلال أفكاره التي يصيغها أمام مسامع القاريء، ولكنه في الحقيقة يخالف ما يقوله، لكون المفارقة: «هي أن يُعبر المرء عن معناه بلغةٍ توحي بما يتناقض هذا المعنى أو يخالفه؛ و لا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر.»[2]، و هذا التناقض هو تظاهرٌ بتبني وجهة نظر الآخر، ولكنَّه في حقيقته يخالف وجهة نظره؛ و يُخالفه في إيراد المعنى، و يتبنى وجهة نظر الطرف المغاير له.

المفارقة في الموروث العربي القديم:

بيد أنَّ المفارقة بهذه التعاريف و التوصيفات التي تحمل سماتٍ عدة ؛ لم نجدها في التراث العربي القديم تحت اسم هذا المصطلح. و لكن من خلال البحث في المعاجم القديمة عن مصطلح المفارقة، و بهذه المعاني ذاتها لم نجدها بهذه التسمية؛ و لكننا وجدنا هذه المعاني والدلالات بألفاظٍ و تسميات أخرى؛ لا تحمل تسمية مصطلح المفارقة؛ و لكن كان هناك وجودٌ لها بألفاظٍ مختلفة، و بشكلٍ مبعثر في كتب اللغة و الشريعة و كتب الحديث؛ وعند التدقيق في المعاني و الألفاظ التي سميت بها يدلنا على ما نبحث عنه حديثاً تحت مصطلح المفارقة، حيث دلالاتها تتطابق مع المصطلح الحديث. إنَّ البحث عن مصطلح ليس له وجود في اللغة؛ لا بُدَّ أول الأمر البحث عن الجذور اللغوية لهذا المصطلح العصي على التعريف، و الذي لا تاريخ له، و لكونه له جذر لغوي عند تأسيس مصطلح له، أو البحث عن مصطلحه الذي شاع و انتشر؛ فيجب الاسترسال في هذا البحث داخل الجذر اللغوي، لأنَّه: «لا يجوز البدء في التعرف على مصطلح شاع بين الأدباء إلاّ من عند عتبات اللغة، فلا ينفصل لفظ في لغة العرب مهما تعددت معانيه عن دلالاته اللغوية الأولى، ومهما ساح اللفظ في ضروب الدلالات، و تنوعت معه السياقات، و دلَّ على أشياء تقترب من أصوله أو تبتعد، إلاّ أنَّ أرومته لا تزال باقية، ونسبه لا يزال موصولاً بالجذر الأول، ومن هنا كان الحديث عن دلالة اللفظ– أيِّ لفظٍ– لا بُدَّ أنْ تبدأ من نقطة الانطلاق، و هي الدلالة اللغوية».[3] لكون المصطلح يبدأ

(1) المفارقة في القصة القصيرة جداً، محمد أيوب، شبكة الأنترنيت، الرابط، http:llm.ahewar.org

(2) المفارقة في القصة القصيرة جداً، محمد أيوب، شبكة الأنترنيت، الرابط، http:llm.ahewar.org

(3) المفارقة في اللسان العربي، أد. سعيد أحمد جمعة، مقال منشور على الأنترنيت الرابط www.alfaseeh.com ، 2014

أول أمره من اللغة، و ألفاظها لأنَّ اللفظ الواحد في العربية قد يُؤدي إلى معانٍ عدة و ذلك حسب إعرابها و دلالته اللغوية في الجذر اللغوي الذي صيغ منه المصطلح.

وعند ارجاعها إلى جذرها «فَرَقَ»؛ نعثر على هذا الجذر في كتب اللغة ومنها مقاييس اللغة لابن فارس إذ ورد فيها أنَّ: «الفاء و الراء و القاف» و هي حروف أصيلةٌ صحيحةٌ تدلُّ على تمييز وتزييل بين شيئين. من ذلك الفَرْقُ: فرق الشَعْرَ. يقال فرَقْتُهُ فَرَقاً... و المفارقة: المباينة، و تباين القوم: تهاجروا و تباعدوا».[1] و كذا نجد في كتاب لسان العرب بمعانٍ لا تمت إلى معناها في المصطلح الحديث؛ إذ ورد في اللسان: «الفَرْقُ: خلاف الجمع، فَرَقَهُ يفرقه فَرْقاً، و فَرَّقَهُ. و يقال: فارق الشيء مفارقة و فراقاً، باينه، و الاسم الفرقة. و تفارق القوم: فارق بعضهم بعضاً. و فارق فلان امْرَأَتُهُ مُفارَقَةً و فراقاَ: باينها»[2].

المفارقة في التفاعلات النقدية الحديثة:

أما في المعاجم العربية الحديثة فقد ورد مصطلح المفارقة؛ سواء إن كان بترجمته من اللغات الغربية أو التعمق في الزمن للوصول إلى أصله اليوناني، إذ جاء في معجم المصطلحات الأدبية بأنَّه: «وضع يعرف فيه المتفرجون أشياء لا تعرفها الشخصيات الفعلية في التمثيلية، و قد تتضمن تلك الأشياء الهوية الحقيقية لإحدى الشخصيات أو نواياها الحقيقية أو العاقبة المحتملة للفعل، و حينما يمتلك المتفرج تلك الأشياء التي لا تعرفها الشخصيات المسرحية يصبح قادراً على أنْ يزن الكلمات و الأفعال بموازين واضحة و بفهم سديد. و من الأمثلة الرائعة على وضع الكلمات في فم المتكلم يفهمها المتفرجون بمعنى آخر.»[3]. و هذا القول يكون في الدراما دون الرواية؛ إذ تأتي لغرض التهكم، وإغفال الجمهور عن حقيقة القول و جر انتباهه إلى شيءٍ آخرٍ لا يدور في ذهنه، و الغاية من ذلك اطلاع الجمهور في جانب آخر على ما يجهله الجمهور عن حقيقة الشخصيات؛ أو حول الأحداث التي تدور على المسرح، والإخبار عن خفايا مجهولة للشخصيات، هي تجهلها عن ذاتها، وتعد بمثابة قراءة لأفكار الشخصية من قبل الجمهور؛ وفي هذا يقترب المصطلح من المفهوم الغربي الحديث. و ذلك بإطلاق

(1) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس أحمد بن زكريا أبو الحسين القزويني الرازي، دار الفكر، بيروت تحقيق عبد السلام محمد هارون، 1979: 1981

(2) لسان العرب: مادة الفاء

(3) معجم المصطلحات الأدبية: 339

كلمة المفارقة على العمل الدرامي الذي يخفي مقصديته عن الجمهور؛ من خلال عرض الشخصيات و قولٌ لشيء يفارق ما كان يفكر به الجمهور.

أما مصطلح المفارقة عند سعيد علوش فقد حُددت بمفهوم بعيد عن العمل الدرامي، فهي تعني: «تناقض ظاهري، لا يلبث أنْ نَتَبَيَّن حقيقته، والمفارقة ذات أهمية خاصة بحكم إنَّها لغة شاعرة، لا مجرد مُحسّن بديعي، و المفارقة اثبات القول، يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبارٍ خفي على الرأي العام.»[1]، لأنَّ هذا يعني القولَ خلاف الظاهر بطريقة لا يشعر بها الرأي العام عند البوح به، لأنَّه إخفاءٌ لمقصدية هذه اللغة الأدبية التي يعلنها المؤلف؛ و تَعَمَّدَ إلى اخفاء مقصديته؛ و عدم البوح بها و إخفائها بوسائل الخداع و المراوغة، و هو الحديث عن موقف و الحقيقة هو خلافه؛ و هو ابعاد القاريء عن مقصديته بشتى الوسائل، و تركه يعتقد المراوغة و الخداع هي الحقيقة، و إنَّه لا يحمل أيّ مقصدية أُخرى.

أمّا الباحثة نجاة علي فقد أوردت تعريفاً آخر إذ تقول إنَّ: «المفارقة مصطلح غربي لم تعرفه العربية، و لم يدخل دراساتها إلاّ من وقت قريب عبر الترجمة. و الحقيقة أنَّ هذا المصطلح- تحديداً- سبَّب جدلاً واسعاً حوله في الغرب، فهو مصطلح غامض و شائك و يثير الالتباس. فإذا كان- ما لا تاريخ له يمكن تعريفه- على حد تعبير نيشته؛ فإنَّ مسألة إيجاد تعريف محدد لهذا المصطلح المراوغ، العصيِّ على الفهم، يُعَدُّ مسألة صعبة جداً نظراً لتاريخه الطويل المتشعِّب»[2]، فهي بهذا لا تتوقف عند التعريف ولا تكتفي به؛ لكنَّها تكتمل رحلة التعريف هذا، و تزيدها تعقيداً و غموضاً، إذ هو أشبه بمسك الزئبق، أو صيد سمكة باليد في الماء؛ وتتحدث عن جسد قُطِّع أوصاله و وزعت هذه الأوصال إلى جهات مجهولة عدة؛ إذ تقول: «فهو أشبه بجسد قُطِّعَتْ أوصاله- دونما اتفاق مسبَّق- ووزعت بين العديد من اللغويين و الفلاسفة و البلاغيين، و آخرين تداولوه بأشكال مختلفة، و طوروه بحيث أصبح له في كل سياق يرد فيه معنى مختلفاً و جديداً.»[3]، و هذه الأوصال المقطعة و المنتشرة بين مختلف الفنون و العلوم تشتغل على حركة التنقل الدائمة بين هذه الفنون، لكونها

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 162

(2) المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، نجاة علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009: 5

(3) نفسه: 5

تصلح للعمل مع كافة المعطيات اللغوية و البلاغية، حيث تم هذا التقطيع دون اتفاق مسبق، أو مخطط معلوم لهذا التقطيع غير المنهج، و المبرمج، و لكنَّها تعمل في كل هذه العلوم و الفنون، لكونه يحمل سمات كل هذه العلوم و الفنون.

إنَّ مصطلح المفارقة قابل للتطور و التكييف مع كافة الفنون؛ باعتباره مصطلحاً متحركاً غير ثابت و غير متخصص لعلم من العلوم، بل هو مشاعٌ بين كافة الفنون و العلوم؛ و حركته هي التي تعطيه حرية التنقل بين الفنون اللغوية و الأدبية، و استقرارها شبه معدوم؛ لكونها تتطور مع تطور هذه الفنون و العلوم؛ إذ يمكن الاستفادة من كل جزء مقطَّع من هذا الجسد في عملية الابداع لكل الاجناس الأدبية أو عند تداخل هذه الأجناس مع بعضها البعض ايضاً؛ و تعمد إلى ابراز براعتها في حشد كل الأفكار المتوفرة وما يتفرع عنها من تعريفات متعددة.

و يكون من الصعب الهيمنة على مصطلح المفارقة وجمعه في تعريف عام و شامل؛ لأنَّه مصطلح ديناميكي يتحرك بتحرك غرض المؤلف في انتاجه الأدبي و الفني، و الغرض الذي يكتب فيه، و يراوغ معه في لعبته الذكية لغرض توريط القاريء و الهيمنة على قدراته التفكيرية لأبعد فترة زمنية؛ و مفاجأته في أفق انتظاره، و اغلاق سبل التفكير لديه، و محاولة استمالته إلى قراءاته و شد ذهنه إلى ما ينتجه من نصوص، و محاولته للوصول معه إلى قدراته القرائية، لتمرينه على تتبع مقصديته؛ و التطلع إلى فهم طريقة المؤلف في طرح مقصديته التي لا تشبع من ترادف، أو تضاد، والعمل على اثبات وجوده على حساب المتلقي الذي بدا عاجزاً من متابعة لعبته، و مغامراته اللغوية في بناء اسطورته الأدبية.

ليس من السهولة ايجاد معنى محدد للمفارقة؛ إذ أنها ليست ظاهرة بسيطة، وذلك لوجود مساحات شاسعة بين نوعين من المفارقة: مفارقة «الموقف Situaitional Irony؛ و تطلق عليها أيضاً بمفارقة الحدث، و يأتي هذا النمط من المفارقة عندما يكون هناك موقف غير محسوم؛ و هو يفاجئ المتلقي بحدوثه دون أن يكون هناك صاحبٌ له، و لكن المفارقة دوماً تصاحب رقيباً؛ يراقبه و يجاريه في أحيانٍ أخرى، حتى لا يغيب عن نظر المؤلف/البطل، لأنَّ المفارقة: «موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة؛ ولكن ثَمَّة دوماً ضحية و مراقب، و يدعى هذا الصنف عادة مفارقة موقف، و يمكن أن يدعى كذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية»[1]، و هذه المفارقة تحدث

(1) المفارقة و صفاتها :16

عندما يكون هناك تعارضٌ بين ما يحدث و بين ما نتوقعه نحن بحدوثه؛ لكون هذا النوع من المفارقة تتحقق بوجود تناقض، لأنَّ شرط التحقق يكون: «تَتَحَقَقُ مفارقة الأحداث عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما نتوقعه و بين ما يحدث، و حينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعاً غير متوقع للأحداث يغلب و يُخيِّب توقعاتنا أو خططنا»[1]، هذا الحدث غير المتوقع يعمد إلى المفارقة؛ و يخيب أفق نظر القاريء، و أحياناً البطل نفسه الذي يشارك القاريء في وجهة نظره أحياناً؛ فهو على ثقة بحصول أمرٍ واقع لا محالة، و لكن يحدث أمراً لم يكن بالحسبان، فهذا الأمر يغيّر كل الموازين، و خيبة في كل الخطط التي وُضعت سابقاً لحدوث أمرٍ آخر غير متوقع، و لا تكتفي مفارقة الموقف عند هذا الحد، فهي أحياناً تتحول إلى نوع من الكوميديا؛ أو ذات صفة مأساوية، أو فلسفية، حيث: «تميل- مفارقة الموقف- إلى أن تكون ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو فلسفية»[2]. إذ إنَّ مفارقة الموقف تكون ضمن حدود صفات تتسم بالمأسوية، أو بالأسلوب الكوميدي؛ أو تتجلى الفلسفة في موقفها الذي هو يتناول الصفات الأخرى في عملها، و يكون لها على الأغلب ضحية الذي يقع نتيجة تغيير الخطط، أو تسارعٍ للأحداث التي تغيير الخطط المرسومة و المتوقعة؛ و التي يكون التخطيط لها بشكلٍ مغايرٍ للحدث.

و «المفارقة اللفظية Verabal Irony»، لأنَّ المفارقة اللفظية لا بد أنْ تتضمن وجود «صاحب المفارقة Ironist»، وهو شخص يقوم بإحداث المفارقة[3]. و هذا الشخص الذي يقوم بالمفارقة هو الذي يتناول المفارقة اسلوباً له في تعاملاته في النص الروائي و يُحدث مفارقة لفظية. و له وجود فعلي في سياق المفارقة و له دلالة على المفارقة؛ و هو قد يكون المهيمن على سير المفارقة.

لا تكتفي المفارقة بهذه الأنماط فقط و لكنَّه يضيف نمطاً آخر؛ يحمل في طياته روحاً إنسانية، لا يمكن الاستغناء عنه، و ذلكم هو المفارقة الرومانسية؛ و التي تعد من أعمق المشاعر؛ إذ «إنَّها بلا استثناء من أعمق و أكثر الأمور الجذّابة في العالم»[4]، و التي يعمد المؤلف إلى درجها ضمن النص الروائي، حيث تتحدث

---

(1) المفارقة في قصص يوسف إدريس:58

(2) المفارقة في قصص يوسف ادريس: 51

(3) ينظر: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة:50

(4) المفارقة و صفاتها :253

عن مفارقات في الحب الرومانسي الذي يهز المشاعر البشرية في كل العصور؛ حيث يكون منتشراً في كل الأوساط لأنَّها غير مخصصة لطبقة دون أُخرى، أو عصر دون آخر، و لأنَّ مفارقة الرومانسية تعتمد على: «أن تكون في المفارقة الرومانسية؛ كثيراً ما يقوم الكاتب بخلق أو صنع وهمٍ« illusion» جمالٍ على شكل ما، فجأةً يقوم بتدمير هذا الوهم و تحطيمه، من خلال ملاحظة ذاتية، سريعة و عابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة و متناقضة.»[1]، و تقوم المفارقة هنا بالعمل على إنشاء حب عارم بين أحد ابطاله و واحدة من بطلاته؛ بحيث يكون ساخناً إلى قدر كبيرٍ من العشق و الهيام، ثُمَّ يتلاشى هذا الحب لسبب أو آخر، تاركاً أحد الطرفين في ذهول تامٍ لما حدث؛ إذ يتم تدمير هذا الوهم «الحب» الذي فرضه المؤلف على هذه الشخصية أو تلك، و ينتهي إلى لا شيء.

و المفارقة عند المؤلف يتحول إلى نوعٍ آخرٍ من الكتابة؛ إلى قلق، و إلى شكوك حول ما ينتجه المؤلف؛ و ما يتلاعب به في ذهن القارئ/الشخصية، و الذي يحول القلق بوساطة المفارقة إلى تلاعبٍ بالرموز، و من خلاله تعدد الدلالات، وتجعلها قائمة، لأنَّ المفارقة: «شكوك تتحول إلى نوعٍ من القلق مطلوب في الكتابة؛ ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز- تعدد الدلالات- قائماً»[2]؛ حيث يبقى هذا القلق هاجز الكتابة.

و جماليات النص الأدبي لا تكتمل بدون مفارقة، لكونها هي التي تعطي جماليته و ذوقه الفني؛ حيث لا تكتمل بدون وجود أحد أنماط المفارقة داخل النص، و هو الذي يزيد من جماله الروائي، و زيادة الرغبة في معرفة ما يفكر به المؤلف؛ و الاطلاع على مراوغته، و تناقضاته داخل نصه الروائي من خلال سرده للأحداث؛ حيث يقول إناتولي فرانس: «إنَّ عالماً بلا مفارقة يشبه عالماً بلا طيور»[3]، لكون رؤية الطيور و سماع زقزقتها تُمثل عالماً حالماً مملوءً بالحيوية و النشاط؛ شبيهٌ بحركة و نشاط الطيور في البحث عن طعامها، و حركتها الدؤوبة لبناء أعشاشها، و إطعام صغارها دون تعبٍ أو ملٍ.

(1) المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية و التطبيق، خالد سليمان، عمان، دار الشروق،1999: 58

(2) رولان بارت، نقلاً من المفارقة و الأدب: 18

(3) أناتولي فرانس، الروائي الفرنسي، الحاصل على جائزة نوبل للآداب عام ذ921، نقلاً عن المفارقة و الأدب

وتبقى المفارقة على الرُغم من كل هذه الهواجس، و الدلالات؛ عاملاً مهماً في الكتابة و خلو الكتابة منها يفقدها لذة التلاعب و المراوغة؛ و هي كما يقول توماس مان عن غوته: «إنَّ المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق.»[1]. و إذ تُعد المفارقة بمثابة الملح أو البهارات التي تُعطي الطعام نكهته اللذيذة؛ و رائحته، فالمفارقة هي نكهة النص و ملحها الذي يُعطيه طعمه المميز.

و نستخلص من كل هذا أنَّ المفارقة: تعبير خفي لخداع المراقبة التي وضعت عليه؛ و يتجاوزها إلى ما هو غير مُعلن في النص، حيث يُستخدم السذاجة و الهَبَل لاستنطاق الضحية؛ و التلاعب بذهنه، و تبيان ضعفه أمام حجمه الساذج أول الأمر؛ وإيصاله إلى ذهن القاريء بصورة مغلوطة، اثر استراتيجية مكثفة للعبة الكاتب المخفية أمام قاريءٍ يظنُّ ذاته فَطِنَةٌ.

شفرة المفارقة في رواية دلشاد لبركات:

عند الولوج في عالم بركات الروائي من خلال روايته دلشاد: «فراسخ الخلود المهجورة»؛ لا تخلو كتاباته من المفارقة؛ و نعمد إلى استنطاق نصوصه الروائية التي عمد فيها إلى أداة المفارقة، عامدين في هذه النصوص؛ للعثور على ما ينطبق عليه من مواصفات المفارقة التي تُعنينا و التي من خلالها نحلل ما نستنتجه فيها؛ لأنَّه في المفارقة يعمد إلى نوع من القلق؛ و هذا القلق مطلوب في الكتابة، و الذي قد يتحول إلى نوع من الرموز، حيث يتلاعب المؤلف من خلالها إلى فرض دلالة هذه الرموز؛ و جعلها قائمة. وهذه الشكوك تتحول عند بركات إلى رموز قائمة بحد ذاتها، لأنَّها المقصود من الكتابة؛ و تلاعب بركات جلي في روايته في تلاعبه بذهن القاريء من خلال ما يقوله و يعنيه، و هو لا يريد التصريح بما يقوله في نصه؛ محاولاً استغفال المتلقي ليكون ضحيته من خلال المفارقة اللفظية؛ و التي تتطلَّب وجود شخص يتولى المفارقة، إذ جاء على لسان أكيسا قائلة: « ... إنَّ الأعضاء اليسرى، في الإنسان، و الحدود اليسرى في الكون القائم وجوداً أجساماً و معاني، هي أقل شرفاً من اليمنى: لماذا فضَّل الله هذه الجهة على هذه، يا دلشاد؟، قالت أَكْيسَا و قد نقرت بإصبع يدها ظهره. استدار دلشاد إليها في جلسته فوق البَلاس

(1) المفارقة و صفاتها: 16

النسوج من شعر أراريٍّ جبل الكورد، الرطبة اللحوم من هبوب هواء بحر اسكندرونة الكسول. نظر في عينيها الطافيتين على غَمْر قلبه. من فمها الشارد قبلة الممتنِّ للإثم الطاهر. فاستعاد فمُها صوابه»[1]، و هنا يتغلب دلشاد بهذه الحركة على سؤالها؛ دون أنْ يجيبها، و يتركها في حيرة أكبر بعد هذه الحركة المفاجئة منه، حيث هو صاحب المفارقة الذي تملَّص من سؤالها الذي قد لا يجد لها جواباً، و أراد اسكاتها؛ استعادة الصواب لا يكون بالسكوت، و لكن لضعف الضحية و ذهولها استطاع دلشاد السيطرة عليها فاستغلها للوصول إلى مقصده الذي يبغيه؛ و يقتل السؤال و لا يعطي اجابة، وإذ إنَّها لم تفقه من جوابه شيئاً، و بذا حول دلشاد السؤال إلى شكوك و نوع من القلق عند الضحية بحيث لا تفقه من سؤالها و لا من جوابه شيئاً، فيتلاعب بالرموز و لم يأتِ فعلاً إيجابياً؛ وأبعد نفسه عن دلالات عدة، أبسطها جهله بها، و لكنَّه لم يستسلمَ لها و سيَّس السؤال إلى الجهة التي يجيدها، و ترك ضحيته حائرة أمام السؤال؛ و بذا يتخفى دلشاد بمظهر مخادع، لتظاهره بالإجابة عن مكنوناتها السرية داخل الشفاه الاربع، متجاوزاً بذلك صفة التساؤل و العبور إلى اللاجواب.

يستمر بركات في عالمه الروائي باستخدام المفارقة في ذهن و عقلية بطله دلشاد؛ وذلك من خلال استحداث مواقف غير متوقعة، فهو دائم التخيير له بأمور يجهلها و لا بعيدة عن تفكير البطل و يقوم بتأسيسها في ذهنه بغية استغلالها لصالح متنه الروائي؛ و التأثير على ذهن البطل فيها، لكونه باحث عن الحقيقة؛ سائر في اتجاه محدد لتأكيد هويته التي لا يعرف لها مكاناً.

يجول في أسفاره في البلدان التي أُفرغت من بني جنسه؛ فهو الباحث عنهم، و يبحث عن أصلهم و تأكيد انتمائه لهم و انتمائهم له، فحاول الوصول إلى مقصده بطرق شتى؛ تساءل كيف هي السبيل للوصول إلى هذا الهدف؟

إنَّه دائم البحث عن أهم مقومات كل أمة؛ استرسل في البحث و التعمق، فكانت اللغة أهم مقومات أية أمة، وهي دليل حياة أي شعب ثُم محور وجودها.

تفاجأ حين طلب منه مهران تعلم اللغة السريانية؛ استرسل في التفكير في هذا الطلب الغريب، و لماذا اللغة السريانية؟

---

(1) دلشاد: 8

أتاه الجواب في صيغة حوار مع مهران؛ حيث يقول: « ... لكنَّ مهران فاجأه قليلاً بسؤال لم يتحوط له: لماذا لا تتعلم السريانية، يا دلشاد؟. ترقرق الصوتُ كثيفاً إلى سمعه.- السريانية-؟، رد دلشاد بحروف تتمطَّى.

- ماذا أفعل بالسريانية، يا سيد إيفاردر؟.
- في كوماجينا مَنْ يعلِّمك السريانية. آمر مكتبتها جرجو، قال مهران.
- و لماذا أتعلم السريانية؟. عاد دلشاد إلى سؤاله بصوت شَرَّده تدبيرُ جوابٍ ما.
- عندي لك ما تختبر به يقين لسانك، قال مهران.
- أتعني أنْ أترجم عن السريانية؟ ساءله دلشاد.
- نعم، رد مهران»[1].

حيَّر هذا الطلب دلشاد، ظنَّه أول الأمر مُزحةً؛ ما علاقة السريانية بما يبحث عنه؟، فكر دلشاد في هذا الأمر الغريب؛ و حاول تحقيق العلاقات الذهنية بين ما يعلمه و ما طُلب منه؛ و حاول الربط بين الألفاظ و ما يدور في ذهنه لتحقيق مقصديته، و ارتكز على ما طلب منه وبين ما يختزنه في ذهنه من تأملات راسخة و مستقرة في ذاته؛ و بين ما يوجد من مستويين من الكلام: أوله سطحي طافٍ على السطح و آخر كامن في أعماقه، لم يُعبِر عنه؛ و هو الذي يُلَح على القاريء اكتشافه، حاول الكاتب اتباع لعبته للهيمنة على المتلقي و تشويش تفكيره من خلال مفاجأة البطل بطلب غير مبرر أول الأمر، ثمَّ التظاهر بعدم معرفة مقصدية الطلب و التغافل عنه؛ و ادخال البطل في دوامة القلق و الحيرة و التهرب من الطلب بغية معرفة المقصدية الحقيقية للطلب.

عمد دلشاد إلى نشر اللغة الكوردية؛ لأنَّها الركيزة الأولى لانبعاث القومية الكوردية، و هي اللبنة الأساسية لوجودها، لذا فقد عمل على نشرها؛ وتساءل عن أهمية تعلم اللغة السريانية؟، لكون تعلم السريانية لها رابط بنشر اللغة الكوردية إذ يقول مهران: «لماذا لا تعهد بالترجمة إلى ذلك السيد- آمر مكتبة كوماجينا؟

- أريد كردياً يعيد المعاني تائهة مثله، قال مهران.

---

(1) دلشاد: 13-14

– عاين دلشاد غمامة المرح في عيني الرجل المتحفظ في خزانة نَسَبه بلقبٍ جرى إلى وريده من سلالة ناصر الدين محمد بن شهاب الدين الأيوبي»[1].

و إذ إنَّ تعلمه للسريانية يهديه إلى لغته القومية؛ التي طالما حلم بالكتابة بها، و قد اتته هذه الفرصة من خلال ترجمة كتاب من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية، إذ تحقق ما كان يبحث عنه ؛ من إيجاد وسيلة لإبراز لغته القومية إلى الوجود ومن ثَمَّ تحقيق موطئ قدم لانبعاث قوميته؛ لكنَّه رفض أنْ يكون تائهاً، على الرغم من قطع اوصال موطن الشعب الكوردي؛ و الذي وصفه مهران بالتائه، حيث يقول: «الترجمة مطابقة بين المعاني. أثرٌ على مقاس الأثر، يا سيد إيفاردر أنا لستُ تائهاً...»[2]، بهذه الكلمات أبعد دلشاد التيه عن نفسه و عن قوميته التي يبحث لها عن وجود من خلال بحثه المستمر عن أهم ركائز وجودها، و من خلال تغييب الآخرين لهذه القومية.

تتجلى المفارقة في ذهن الضحية إنَّ صاحب المفارقة يستخدم كلامه للسخرية منه؛ و النيل منه تحت ذريعة تعلم اللغة السريانية، إذ يتصور الضحية إنَّه لا يحتاجها لإثبات لغته القومية، مما يؤكد السخرية منه و الهزء به.

لكن المفارقة الأخرى هو ما ثبت عكس تصور الضحية؛ عندما أدرك أنَّ تعلم اللغة السريانية يُبَرِّزُ لغته القومية و يعيدها إلى الحياة من خلال ترجمته لكتاب «المختصر في حساب المجهول»؛ عندما يتداوله الناس باللغة الكوردية. لأنَّ المفارقة قادرة على تكوين أداة للتوازن التي تحافظ على الحياة متوازنة، أو سائرة بخط مستقيم؛ و نتيجة لذلك تعيد إلى الحياة معطيات الجد المفرط مع العكس من ذلك.

و المفارقة هي التي تفتح آفاق التفكير و التصور لإظهار ما خفي من المعنى الكامن في العمق من النص المقروء و تأثيره في ذهن المتلقي.

في إضافات أخرى لبركات في نصه الروائي «دلشاد»؛ تظهر المفارقة في أصول أخرى تتجاوز السخرية و الهزل إلى منارات أخرى، كمفارقة الحدث أو الموقف، ولا تحتاج إلى من يثيرها و يظهرها على السطح؛ ؛ و هذا الصنف من المفارقة يدخل دون استئذان؛ بل نراه من خلال وجود حادثة أو موقف، و يمكن أن تدعى مفارقة

(1) دلشاد : 14

(2) نفسه:14

غير مقصودة لأنَّ حدوثها غير متوقع لدى السامع؛ و إنَّما الموقف هو الذي أوجد هذه المفارقة، إذ إنَّ وجودها لا يعني عدم وجود أنماطٍ أُخرى غير معلومة و لا مسجلة، و يمكن ظهورها تحت مسميات ثانوية أو رئيسة في دراسات مستقبلية.

بركات لم ينس أو يتجاوز هذا النمط من المفارقة؛ إذ عمد إليها في روايته دلشاد، عندما كان يستجد موقف للبطل في نصه و يتحدث عن موقف مفاجئٍ لم يكن يتوقعه البطل، حيث يقول: «ابتسم رجل دار المسكوكات النقدية التابعة للأمير مهران. تَلَمَّسَ شراريب عمامته المُذَهَّبة:

أريت زوجتي؟

-زوجتك؟ خرجت باكراً إلى دار مهران ولم ترجع بعد.»[1].

يحشر رجل الصكوك النقدية سؤاله الذي لا يحمل جواباً لدى المسؤول؛ و ليس له صاحب مفارقة، و تواجد دلشاد لا يعني إنَّه صاحب المفارقة؛ مما جعل دلشاد يتفاجأ و يستغرب من سؤاله الذي ليس لديه جواب.

بقي حائراً من السؤال الموجه له و صيغة هذا السؤال؛ حيث حاول دلشاد التملص من السؤال، و أدار وجهه نحو النهر غير آبهٍ للسؤال الذي لا يعنيه؛ و صاحب دار المسكوكات النقدية ينظر الجواب.

تأتي المفارقة دون موعد أو تخطيط من قبل من حاول استفزاز دلشاد بسؤاله المحير له، و قد يكون السؤال غير مقصود منه إحراج دلشاد؛ لكنه سؤال عبثيٌّ عابر القصد منه فتح بابٍ للحوار، و المفارقة ليس لها صاحب كونها بنت ساعتها؛ و قد يُظهر عنصر الكوميديا بالسؤال الموجه إلى دلشاد؛ كونه ليس طرفاً في العثور على زوجة صاحب دار المسكوكات النقدية، إذ إنَّ دلشاد لا يعلم مكان تواجد الزوجة؛ أو لماذا غابت كل هذه الفترة في دار مهران؛ و هو بدوره لا يعلم لماذا طرح عليه السؤال، لأنَّ صاحب السؤال يجب أن يكون أعلم بمكان زوجته أو مكان تواجدها و مدة غيابها، و هناك وصف آخر لهذه المفارقة و هي المأساة؛ مأساة رجل لا يعرف اتجاه زوجته حين خروجها.

---

(1) دلشاد :29

و تخمينه دار مهران جاء ليقنع نفسه بهذه الاجابة التي اجابها هو مع سؤاله لمّا لم يجد جواباً شافياً لسؤاله المبهم عند دلشاد، وقد تكون المفارقة فلسفية من حيث طرح السؤال لعدم وجود غاية لطرح السؤال، و لكن لتسلية ذاته من طرح السؤال، و لعلمه أنَّ دلشاد لا يعرف لها جواباً؛ إذ إنَّ السؤال يكون من أجل الغاية فقط دون الحاجة إلى الجواب، أو لغرض فتح باب للنقاش بينه و بين دلشاد، و مع صمت دلشاد و عدم الاكتراث له، طرح سؤالاً دون أن ينتظر جواباً؛ و المفرقة إنَّ السؤال تحول إلى حوارٍ لا قيمة له عند دلشاد و الزوج.

اعتلى بركات ناحية الرواية في لغته الشفافة؛ و انتهج سبيل اتمام روايته دلشاد متضمناً أنماط المفارقة فيها؛ حيث أبرز في نصه صورة أخرى من أنماط مفارقة الموقف، و هذا النمط- نمط مفارقة الموقف- لا يحتاج إلى صاحب المفارقة و لا يكون له ضحية؛ و من هذه الصور: الاحساس بالفجيعة و المأساة، و تغيير في أفق انتظار القاريء، حيث تسير عكس انتظار أُفُقَهُ فتصدمه في إحدى أشد صدماتها و هي الفجيعة، و ظهرت هذه الصورة من خلال العثور على جسد زوجة دينان غارقة في النهر و قد فارقت الحياة؛ إذ ينقل لنا هذه الصورة في واحدة من أفجع اللحظات؛ حيث يصور بركات هذه الفاجعة في نصه الروائي قائلاً: «عرق الماء.

عرقت المصابيحُ على ضفتيه حتى الهزيع الثالث من الليل. طفا الجسدُ في ثلّمٍ من المجرى. رُؤيَ الثوبُ منتفخاً تُطَوِّقه فقاعات كفستق بلا لُبٍّ، تلتمع و تنطفئ في اقتراب المصابيح المرفوعة في الأيدي منها.

تصايح مستقرئُو إشارات الخلائق الخفية، الحاملة أعمدة الماء على الفراغ، فانْتُشلَت المرأةُ الغَريقة. غُسلَتْ، في مسجد كلاس، غَسْلَ الإعادة إلى خزانة الظاهِر، بعد الغسل الأول- غسْلِ العبور إلى خيالِ نوهْ آفْ الباطنِ.

صُلِّي عليها بتسع آيات نَقَّب فيها عقلُ الإمام عن كرامة الماء، و شفاعة الماء، و مواثيق الماء، أحكام الماء، ثُمَّ أُعيدت إلى رحابة منزلها-»[1]. إذ تحل الفاجعة على دينان صاحب دار المسكوكات النقدية كالصاعقة؛ فهو الذي خالها في زيارة إلى دار مهران، فإذا هي جثة ساكنة طافية على نهر نوه آف؛ فقد كان في ذهنه إنها في زيارة و ليس جسداً دون حراك.

(1) دلشاد: 50-51

تصور دينان إنَّها في زيارتها كعادتها تطيل في الحديث؛ وأنَّها نسيت الزمن إذ تأخر بها الوقت، فلم يدر في خلده إنَّها قد تكون رحلت إلى الأبد.

تعود دينان على سلوك زوجته التي كانت تزور بيت مهران للحديث و قضاء الوقت، و تعوَّد على قضائها وقتاً طويلاً في الكلام وعودتها المتأخرة. و لكن لم يدر في ذهنه الخالي أنَّ زوجته لن ترجع إلى البيت ثانيةً، لذلك طرح سؤالاً عابراً عن مكان زوجته؛ و لم يطل في سؤاله عنها كثيراً. إذ إنَّه يعلم إنَّ دلشاد لا يعلم محل تواجدها؛ إذ إنَّها خرجت من أمامه و لم يسألها عن مكان خروجها و لا موعد عودتها، حيث تعود على هذا الخروج و العودة دون وقت معلوم.

تأتي هنا المفارقة، أولاً عن تصادم أُفق انتظار المتلقي أُفق النص؛ تسمى ذلك بالمسافة الجمالية الذي كان يتوقع أن تكون زوجة دينان في دار مهران؛ و إنها تأخرت بسبب الثرثرة و إطالة الحديث أو القيام بعمل في دار مهران للمساعدة، فعند عودتها سيحدث شجار بينها و بين زوجها الذي لا يتحمل تأخرها الطويل و كثرة خروجها من الدار دون أن تخبر زوجها عن وجهتها و التي تكون في الغالب في دار مهران.

تغيير أفق انتظار القاريء بذلك؛ و لم يتوقع وفاتها غرقاً في النهر، حيث كان القاريء يبحث عن أفق انتظارٍ مختلف ينسجم مع أُفق النص، شجار في الدار؛ و اختلاف في وجهات النظر، أما غرقها فقد غيَّر أفق انتظاره. و لكن بدأ القاريء يسأل عن بسبب غرقها في النهر، و هل كان الغرق بسبب فاعل؟.

أو هل أرادت الانتحار لسبب أو لآخر؟ هذه الأسئلة أثارها المؤلف في ذهن القاريء و هو يشركه في لعبة الخيال و المراوغة من خلف ظهر المتكلم، و الاتيان بأفق انتظار عدة كلها تثير الشكوك عند المتلقي، و حتى شخصية دينان غفل عن هذا الأفق الذي أضحى مبهماً عنده.

و الصورة الأخرى هي صورة الفجيعة لدى كُلٍ من القاريء و الزوج؛ حيث الاثنان لم يكونا يتوقعا فاجعة، كان القاريء في ذهنه هو المشارك مع المؤلف في الرؤيا و الخيال يرسم في خياله صورة أخرى مغايرة للفاجعة إذ يتم انقاذها في اللحظات الأخيرة.

و الفاجعة كانت أقوى على رأس الزوج الذي لم يتخيَّل خسارة زوجته بهذه الطريقة البشعة، و احساسه بالفجيعة كبيرٌ، حيث كان يحمل حلماً معها و لكن لم يصل حلمه إلى الموت الفجائي؛ و هو بذا قد يكون فقد شريكاً كان يعيش معه لسنوات؛ و لكن اختفاء هذا الشريك دون سابق أو انذار له أثرٌ كبيرٌ عليه؛ إذ أخذته هول الصدمة بعيداً عن آماله و أحلامه. وكانت المفارقة مؤثرة في حياة دينان إذ ليس هناك أمل في اللقاء بعد هذا الموت مجدداً.

يعمد بركات في نصه الروائي إلى ابراز هيمنة المفارقة في تحولاته النصية؛ فهو يوجه النص إلى خصوصية هذه الهيمنة للمفارقة من خلال صفاتها المتعددة، لأنَّ الهيمنة هي: «العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم العناصر الأُخرى، و يدخل عليها بعض التحولات الدلالية؛ و بذا يقوم العنصر المهيمن بضمان تماسك البنية الفنية و تلاحمها.»[1]، فهذا التنظيم يؤدي إلى تلاحم العمل الفني و تماسكه من خلال بعض التحولات في النص؛ يعمد المؤلف إلى تماسك متنه الروائي و العمل على بعض التحولات الدلالية في رواية دلشاد، إذ يعمد إلى هيمنة مفارقة التهكم أو السخرية في نصه الروائي؛ و بيان هذه الهيمنة من خلال حوار بين الشخصية الرئيسة التي تشارك المؤلف رؤاه و خياله و تبسط هيمنته على مساحة من النص، إذ جاء في النص الروائي «دلشاد» حوار بين البطل و مسؤول تركي؛ إذ يقول المسؤول التركي: «تناهى اللسان التركي صقيلاً في ندائه من الضفة الشرقية: سمعت أنَّك تترجم كتاباً؟، قال الصوتُ، وأَلْحَقَ سطرَهُ الملفوظ بإضافةٍ ملفوظةٍ: دلشاد. إسمك دلشاد، أليس كذلك؟.

بلى، يا حضرة بكبكبيجوك. إسمي دلشاد؛ ابن السيد شاهنور من سياسيل، التي سمعنا أنَّ الطريق إليها لم تعد محسوبة في أملاك الدولة العلية. الأمر صحيح؟.

تجاهل أُوزال بكبكبيجوك الشيفرة اللحمَ في لسان دلشاد.

ساءله ثانيةً: ماذا تترجم؟.

...، تقدم دلشاد إلى حافة الضفة الغربية. تأوَّه العشب الغضُّ، المتوالد من خمائر ذاته بالتعاقب الذي يُرضِع به الليلُ الثديُ السيِّدُ النهارَ المأجورَ.

(1) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم نقلاً عن المفارقة و الأدب:69

خَفَتَ خريرُ الماءِ، و أصغت الضفتان: أُترجم كتاباً من السريانية إلى الكوردية، يا جناب بكبكبيجوك.

جهد ضائع. من سيقرأ الكتابَ بالكوردية، يا جناب دلشاد؟

قال أُزال.»[1].

نرى في هذا النص إنَّ آزال قد وجه كلامه إلى دلشاد بصيغة النكرة أول الأمر، مستفسراً عن قيامه بترجمة كتاب؛ بصيغة الجهل بعمله، و هو بسؤاله هذا يتهكم على رجل لا يعرفه تمام المعرفة، فلذلك سأله لاحقاً عن اسمه؛ مردداً للتأكيد، حيث أكد له اسمه، وهذا الموقف بحد ذاته هو مفارقة أولى إذ إنَّ تجاهل الاسم لكونه لا يجاريه، أو لم يكن متأكداً من شخصيته، و ظنَّه شخصاً آخر حيث أراد التأكد بتكراره للسؤال.

و المفارقة الثانية هي التي تحمل في طياتها السخرية و إن كان هو المطلوب، و الإجابة كانت شديدة عليه لذلك تجاهلها، إذ إنَّ دلشاد قد حمل له جواباً لا يرضاه؛ و الجواب هو انتقاص من حكومته التي يتبجح بانتمائه إليها.

و المفارقة الثالثة إنَّه لم يكن يتوقع مثل هذا الجواب الذي نزل عليه كالصاعقة، لكون البطل يعلم بخروج سياسيل من سلطة الدولة العلية، و هو بهذه الإجابة قد تحولت السخرية إلى الجهة المعاكسة، إلى أوزال؛ وهو لا يريد سماع هذا الجزء من الحديث لذلك تجاهله، و أعاد السؤال ثانية للتأكد من الاسم؛ وهو عالمٌ بأنَّ الذي يتحدث معه هو دلشاد؛ إذ إنَّ محاولته الجهل باسمه جعله يطرح السؤال مجدداً مع علمه بأنَّه دلشاد.

و الجانب الآخر من السخرية حين أخبره أن لا أحد يقرأ كتاباً باللغة الكوردية، حيث يؤكد أن لا وجود لهذه اللغة في تصانيف دولته؛ و لا يوجد من يتقنه أو يتحدث به، بعدما أخبره إنَّه يترجم من السريانية إلى الكوردية، و نصحه بترك ذلك لأنَّ جهده ضائعٌ، و لذلك عليه ترك هذا العمل لكون عمله مضيعة للوقت، إذ إنَّ عمله المترجم ليس له قراء، و ذلك لعدم وجود شعب يتحدث اللغة الكوردية أو يقرأ به، و لكنَّه أنكر وجود كتابةً بهذه اللغة.

---

(1) دلشاد: 168-169

لم ينقطع حديث أوزال مع دلشاد لكونه أعاد الحديث معه و بقصدية تامة باتجاه آخر، حيث أراد التهكم و السخرية من دلشاد بعد فشل محاولاته السابقة، إذ يقول: «أزاح أوزال طربوشه عن شعره القصير. حكَّ صدغه: جهدٌ ضائعٌ، قال ثانية، فصرف دلشاد بصره عنه إلى الماء.

عاينَ الممكنات المتماوجةَ في عبورها الساحر: هذا جهدي، يا جناب بكبكبيجوك. و أنا أخبَرُ به إن كان ضائعاً، ردَّ.

اسمعْ يا جناب دلشاد.

لدي جدَّة من أصل كردي. أمها كردية. ما زالت حيَّة، لكنَّها تهذي بلغة أمها. كلما قالت شيئاً أشارتْ إلى أسفل.

ماذا تعني هذه الإشارة بلغتكم الكوردية. قال أوزال.

تشير إلى خسارة عمرها، يا جناب بكبكبيجوك، ردَّ دلشاد.

إحذرْ توریاتك يا بني، قال أوزال.

إنني أُترجم، يا جناب بكبكبيجوك، ردَّ دلشاد.»[1].

إنَّ أعادة أوزال التهكم ثانية محاولة منه النيل من ضحيته دلشاد، إذ أضاف امعاناً في السخرية و التهكم و محاولاً زيادة سخريته من لغته و ممن يتكلم بها؛ حيث تحدث عن جدة له من أصل دلشاد؛ و إنَّها تتحدث بلغة أمها استخفافاً بها و بقومها، و اشار إلى صفة فيها و هي النظر إلى الأسفل، و اراد النيل منه كما نال دلشاد منه.

و المفارقة هنا أنَّ السخرية و التهكم عادا اليه ثانية، حيث كلما حاول التهكم أو السخرية عاد السهم إلى مطلقه، فالنظر إلى الأسفل يعني في ترجمة دلشاد النظر إلى خسارة العمر مع أناس لا يؤمنون بلغتها و بالتالي بقوميتها، التي ينحدر منها دلشاد و السائل عن المعنى لا يهمه المعنى من هذه الحركة بقدر ما يهمه النيل من الناطقين بها؛ و الغاء وجودها لأنَّه لم يسم قوم جدته بل قال إنَّها كانت تتكلم لغة أمها امعناً في السخرية و الاستهزاء منها، و لكن ترجمة دلشاد عكس صورة المفارقة و أعادها إلى من أراد النيل من الضحية و اذلاله.

---

(1) دلشاد: 170

لن يصمت نص بركات عن نمط آخر من أنماط المفارقة؛ فقد أسس نصاً يتعامد مع نمط المفارقة الرومانسية و استخدمها في هذا النص في أجمل لوحة رومانسية؛ و هو صاحب الباع الطويل في مطاوعة اللغة لخياله الواسع و هو الذي يكتب الرواية بلغة الشعر، وقيامه برسم صورة جمالية ذات خيال خصب في ذهن بطله ليوقع به في مغامراته للمراوغة و اللعب على ذهن القاريء، في مغامرة رومانسية هدفها الرئيس المزج بين الحب و الاهتمام في مراوغته على وتر الأنثى؛ ثُمَّ الالتفاف على ذهنية بطله للهروب من معاكساته الواسعة، لأنَّ مفارقة الرومانسية تقوم بخلق نوع من الوهم في ذهن البطل؛ تحمل دلالات رومانسية تجعل البطل يلهث وراء هذه الرومانسية محاولاً التمسك بها تحت أي ظرف كان، ثُمَّ يعمد إلى بعثرة هذا الوهم؛ و محاولة تحطيمه، و إخراجه من ذهن البطل.

إنَّ قيام دلشاد بمراقبة أكيسا في أسواق مدينة كوماجينا؛ و هو يحاول اغراءها و ايقاعها في حبائل غرامه من خلال حركاته الرومانسية و اغراءاته لها، و الترصد لها من طرفٍ خفي عاملاً على اخفاء نفسه؛ أو تجاهلها عندما يصطدم بها دون قصد، وعمد إلى التحرش بها كلما سنحت له الفرصة، وهو بذلك يُحاولاً إبعاد الشبهة عن نفسه كلما لقيها عند صاحب دكانٍ أو بائع أقمشة.

لقد أورد بركات في نصه الروائي حركات بطله دلشاد، و عمد إلى ربط ذهنه و خياله به، حيث أورد قائلاً: «تلعثم بَصَر دلشاد. زاغَ برهةً عن شخص أكيسا فانقلبت سديماً في غشاءٍ سديمٍ. أسرع الخطى في رواق من السوق يُفضي إلى عَرْصَة دائرية لا يشوب هواءها نَفَسٌ من أنفاس الدلاَّل... كان في مستطاع دلشاد أن يتشمم البابونج المحتجبَ في كماله النباتيِّ إلى ربيع آخر، أن يتشمم أُممَ الزهر في القماش المنبسط على المصاطب شباكاً لقنص المعلوم التائه و المجهول التائه. دار بخياله على نقوش المكنون يستقرئ آثارَ أكيسا، السائرة على غصن اللامرئي بقدمين من أنفاس المرئي المُغمى عليه. تحيَّر قلبه برهتين. اقتحمته: أتبحث عني؟ قال صوتها. لم يلتفت. أخرج من جيب قفطانه كيس التبغ. عقد لِفافةً و أشعلها بفتيل القدَّاح.»[1].

لقد عقد دلشاد العزم على ملاحقة أكيسا حال وقوع عينيه عليها؛ و بدأ بملاحقتها في الأسواق محاولاً عدم إثارة الانتباه إليه، ومراقبة حركاتها و سيرها؛

(1) دلشاد: 38-39

سيره في الأسواق لم يمنعه من مراقبة بيانات الأسواق و ما يعرض من بضائع و لكن همه الأكبر أكيسا، لذا أهمل كل ما عرضته دكاكين كوماجينا من بضائع و بقي متعلقاً ببضاعته الوحيدة التي أصابتها الهلع خوفاً من ضياعها أو عدم اللقاء بها، هذا الذي جعلته لا يكشف شخصيته أمامها و لم يستطع تحمل ضياعها لذلك ما إن اخفت نفسها في إحدى الدكاكين حتى بهت خوفاً على اختفائها؛ و لكن حال ظهورها المفاجئ تجاهلها، و ألهى نفسه بأمورٍ ثانويةٍ أخرى، و يبدو إنَّها انتبهت إلى مراوغته و ألاعيبه في الملاحقة و الاختفاء؛ فجارته في ذلك و أضحت تلاحقه هي أيضاً؛ و تلعب معه لعبة التخفي على غرار لعبة القط و الفار، فهي الملاحَقة و أضحت هي الملاحِقة، وهنا تبدأ المفارقة في تحمسه الشديد للحصول عليها و ملاحقته لها، وتخفيّها هي الأُخرى من أمامه ثُمَّ الظهور أمامه؛ و المراوغة في الهرب منه، و الظهور أمامه بصورة مفاجأة، لشدِّه إلى هذه اللعبة وإغوائه بحركاتها في الكر و الفر، و الظهور و الاختفاء، إذ عمد في حركاته هذه إلى محاولة وقوعها في شباكه و إظهار حبه الرومانسي لها؛ إذ أهمل كل أعماله و بقي يتابعها، عملاً للارتباط بها اغوائها تحت ذريعة الحب، إنَّ محاولة دلشاد الهيمنة عليها من خلال الحب أدى إلى عدم التفريط بها و عدم ضياعها، و في المقابل حاولت أكيسا العبث معه على طريقته في لعبة الظهور و الاختفاء؛ فهي كانت تراقبه و تعمل على الايقاع به؛ وعدم ترك زمام المبادرة له فقط، لكنها ظهرت له، وهو يتجاهلها في محاولة يائسة للهرب أو هدم ما عمل على اقامته في الهيمنة على ذهنها عن طريق الاغواء، و لكي يعيش في عالم لا هادي فيه سوى القلب و العاطفة: «فالصور و الأخيلة الأصيلة التي تستخدمها لغة الأحلام و لغة التنبؤ الشعري توجد في الطبيعة التي تحيط بنا، و التي تظهر كأنَّها عالم من أحلام مجسمة، أو لغة نبوية تتجلى رموزها الهيروغليفية موجوداتاً وصوراً»[1]، و هذه الهيمنة لا تتم إلاّ عن طريق الصور و الأخيلة الأصيلة التي يتمسك بها العاشق و يجري وراء سرابه الذي أختاره لنفسه على شكل أحلام مجسمة لا تفارق مخيلته، ولا رموزه العاطفية؛ لغة يقتات منها في أحلامه و أوهامه و رؤاه في الهيمنة على قلبه المفحم بالعاطفة و الهيام التي هي أعلى درجات الغرام.

(1) الرومانتيكية، د محمد غنيمي هلال، دار العودة- بيروت،1973: 18-19

شفرة المفارقة في رواية مقامات إسماعيل الذبيح للركابي:

لم يكن اسلوب المفارقة غائباً في كتابات الركابي، فقد عمد إلى ادخال هذه التقنية الفنية إلى أعماله الأدبية، وتعددت أنماط المفارقة عنده مذللاً بذلك الصعاب للوصول إلى مداخلاته في عمله الفني، و أجاد في سرد هذه الأنماط في روايته «مقامات إسماعيل الذبيح»؛ و لكن هذا لا يعني خلو باقي تلك الأعمال من إحدى تقانات المفارقة و التي يمكن استخراجها من هذا العمل أو ذاك. يعمد الركابي إلى المفارقة؛ لأنَّ لها أهمية كبيرة و هي تعني التلاعب بذهن القارئ و الهيمنة على تفكيره فضلاً على هيمنته على أبطاله، و حركاتهم و مراقبة تلك التحركات و استغلاله لصالح هيمنته و تلاعبه بفكر المتلقي و إخضاعه لرؤيته داخل النص، و لقد وردت المفارقة اللفظية في روايته «مقامات إسماعيل الذبيح» لتوضيح هذا الاهتمام، وتعد هذه المفارقة جلية في نصه، متحدِّثاً عن واحدة من أهم فترات أيام الدولة العثمانية في العراق خطورة؛ حيث يورد الخبر الآتي: «سيبقى يوم الثالث من آب عصيّاً على النسيان؛ فقد صحا البغداديون فيه على ضجة قرع الطبول تصاحب ثُلَّةٌ من رجال الجندرمة و كانوا يُلصقون على الجداران إعلانات تحمل صورة مدفع و بندقية خُطَّتْ تحتها بالتركية عبارة- سفر برلك وار-عسكر أولانر سلاح باشنه»[1]، و تُشير إلى معناها باللغة العربية إلى «أنَّ الدولة العثمانية أعلنت النفير العام مما يتوجب على الجنود أنْ يكونوا على أهبة الاستعداد بأسلحتهم»[2]، هذا المنشور الذي وزع في اسواق العاصمة بغداد بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى؛ و لكون العراق كان جزءً من الدولة العثمانية، لذا يتوجب على الشباب فيها الاستعداد و التهيؤ لحمل السلاح دفاعاً مصالح الدولة العثمانية في العراق و الانخراط في الجيش العثماني المتوجه إلى جبهات القتال لمحاربة الانكليز الذين أضحوا على تخوم العراق بعد انضمام العرب بقيادة الشريف حسين إلى دول الحلفاء ضد دول المحور- المانيا، ايطاليا، و الدولة العثمانية- إذ حاربت دول المحور ضد دول الحلفاء و التي كانت من أبرز دولها بريطانيا و فرنسا، و رفض الشباب العراقي المشاركة في خوض حرب لا ناقة لهم

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 26

(2) نفسه: 26

فيها و لا جمل، لذا حاولوا التملص منها بشتى الوسائل، سواء أكانت بالهروب من تجنيدهم أو السفر إلى أماكن بعيدة، حتى و إن كانوا في الأماكن غير المأهولة، و في المناطق البعيدة الخارجة عن سلطة الدولة العثمانية، حاول الأهالي تغيير مادة هذا الاعلان إلى مادة للنكت و التندر من خلال تغيير بعض الألفاظ فيهاو تحويرها منها: «لقد تحولت عبارة- سفر برلك- على ألسنة الناس إلى عبارة مناقضة و هي- سفر علَّك- أي حرب الهرب»[1]، و هنا يأتي دور المفارقة؛ حيث من المفروض في الاعلان التهيؤ و الاستعداد لخوض الحرب و الانتصار فيه دفاعاً عن مصالح الدولة العثمانية، لا الهرب من الحرب و التقاعس للذهاب إلى جبهات المواجهة مع عدو يريد القضاء على مصالح الدولة العثمانية في العراق؛ هذا التناقض هو المفارقة اللفظية التي تدل على مدلول ظاهر في الاعلان العثماني و مدلول آخر يغايره في الدلالة و المعنى؛ فيما أطلقه الأهالي على الاعلان بعد أن قاموا بتغييره، في ثنائية التقدم و الهرب من الحرب؛ إذ دلَّ على الهرب بدل الحرب وعدم الانخراط في سلك الجندية لمحاربة دول الحلفاء، خاصة بريطانيا التي كانت تحارب على تخوم العراق، و الضحية هنا الشباب العراقي السذج الذين لم يفهموا أي التعبيرين هو الأصح؛ الأول الدفاع عن الدولة المسلمة ضد عدو كافر، وجب الدين محاربتهم؛ ضد رأي يرى في الدولة العثمانية دولة احتلال تركية اغتصبت حق العرب في الاستقلال؛ و رأيهم في الانكليز قوى محررة من هذا النفوذ مع منحهم حق تقرير المصير، لذا عدت المفارقة نموذجاً لفظياً بسبب فهم كلمة التجنيد هل هو للحرب أم للهزيمة؟، إذ الإعلان الرسمي و المفهوم له عند المتلقي؛ و الذي هيَّأ المؤلف لمفهومه هو الحرب، و تهيأة الأذهان لهذا المفهوم، لكنَّ المفارقة و دلالته المتغيرة حولته إلى ما هو ضدٌ له، الهرب؛ و هذا المفهوم الذي بثَّه الشعب الذي لم يرَ شيئاً من الدولة العثمانية سوى النكبات، و تضييق الحريات، و التسلط التركي، الذي أذاق العراقيين الأمرين باسم الدين؛ خنق حرياتهم الثقافية إلا ما كان دعائياً لهم؛ و استغلال سلطتهم لنهب خيرات البلد، و محاولة تذويب القومية العربية في القومية التركية من خلال محاولة جعل اللغة التركية هي اللغة الرسمية.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 27

عمد الركابي في نصه الروائي إلى الاستفادة من المفارقة في عملها كونها تعمل على خلق مسارات متعددة في هذا النص؛ و هذه المسارات المتناقضة، هي التي تحملها التناقض و الاختلاف؛ و ذلك بصدد حمل الضد على الضد و خلق إضاءة دلالية تحمي هذا الاختلاف.

إذ عمد الركابي على مسارات تحمل في طياتها الاختلاف و التناقض في متنه الروائي محملاً البطل مسؤولية أخطاءٍ زرعه المؤلف في ذهن البطل ليشاركه هفواته ومغامراته التي يتنصل منها المؤلف ليتحملها وحده في تناقضٍ صريح لما كان من عادات اتسم بها البطل خلال هذه الفترة التي عاشها مع والده؛ حيث كان من عادته النهوض مبكراً و الذهاب إلى عمله الذي لم يتخلف عنه، و لكن المخالفة برزت حال دخوله عتبة الدار؛ و عندئذٍ وصفه المؤلف بصفات على غير ما هو متوقع: «حين دخل البيت توجَّه نحو غرفته متجاهلاً والديه اللذين استقبلاه بنظراتٍ دهشة. نام تلك الليلة محموماً ليجفل فجراً مستيقظاً على صوت الأذان في الموعدِ الذي اعتاد التهيؤ فيه لمغادرة البيت إلى العمل. و حين تذكَّر ما حصل عاد يواصل نومه المحموم دون أنْ يكفَّ عن التقلّب في فراشه.»[1].

كان من عادته النهوض باكراً للذهاب إلى عمله؛ و هذا دأبه دون أن يقوم أحد بإيقاظه، فهو شديد الحرص على هذه العادة التي تعوَّد عليها والداه، المفارقة الأولى التي خلقها الكاتب هي دخوله البيت دون اهتمام بوالديه اللذين تعودا اهتماماً حال دخوله البيت، و الجلوس معهما لبعض الوقت و الحديث عن عمله قبل التوجه إلى غرفته و الاستراحة فيه؛ أصابت الدهشة والداه من هذه الطريقة بدخول المنزل، و رمقاه بنظرات الدهشة، حيث تساءلا عن السبب في هذا التغير المفاجئ في شخصية إسماعيل و الذي ما كان يدخل البيت و يصعد إلى غرفته قبل لقاء أبويه و السلام عليهما، و المفارقة الأخرى في الاختلاف في طريق نومه فهو كان ينام مسرعاً من التعب و الارهاق؛ لكنَّه هنا شديد التقلب و هو محمومٌ، قلق في نومه الذي فقده في تلك الليلة التي لم يشهد لها مثيلاً من قبل، حيث يستيقظ في زمن محدد؛ هذا الزمن الذي تعوده طوال حياته العملية، النهوض مع صلاة الفجر و التهيؤ للذهاب إلى عمله دون أن يوقظه أحد، و لكن استيقاظه هذه

(1) مقامات إسماعيل الذبيح:44

المرة كان مختلفاً، وتجري المفارقة عندما يتلاعب المؤلف بذهن القاريء في أفق إنتظاره أولاً: إذ ظنَّ انَّ البطل سيذهب إلى عمله كعادته، لأنَّ الظروف الخارجية لا تؤثر في ذهابه إلى عمله و هذا كان خلاف التوقع؛ وكان على المتلقي البحث عن أُفق إنتظارٍ آخر، و بذا أخفى ذلك عند القاريء فضلاً عن والديه اللذين توقعا نهوضه باكراً على عادته و ذهابه إلى عمله.

و ثانياً: بقاؤه في فراشه على الرغم من الحركات التي قام بها والده ليجعله ينهض، حيث عمد الوالد إلى خلق عادات لم تكن لديه، حيث: «كان والده يعمل جاهداً على إيقاظه ليعرف منه سر اعتصامه بغرفته حتى تلك الساعة؛ فقد واصل ضجيجه في الجانب الآخر من الباب صارخاً بزوجته تارةً لأنَّها لم تملأ له الإبريق قبل شروعه في وضوئه، وطوراً لأنَّها تأخرت في تقديم فطوره، و ثالثاً لأنَّها لم تعد قهوته كما ينبغي، حتى إذا ما أعيته الحيل اقتحم غرفته متلمساً سبيله في الظلام نحو فراشه ليسأله بشكلٍ مباشر إن لم يكن بصدد التوجه إلى عمله؟ فاكتفى إسماعيل، و هو ينقلب على جنبه الآخر، بأن أجابه بالنفي.»[1].

محاولات كثيرة من قبل الوالد ليعيد الأمر إلى نصابه، و هو ذهاب الولد إلى عمله صباحاً كعادته، حركة في البيت، صراخ غير معهود، طَرْقٌ للأبواب، شجارٌ مصطنع، كلها لم تُعطِ أي نتيجة؛ إسماعيل لم يُحرك ساكناً، كأنَّه غير مسكون في هذا البيت، أراد الأب أن يعرف سبب هذا التغيير الفجائي في حياة ولده، دون جدوى، المفارقة هنا تتجلى في عكس الصورة المتوقعة؛ المتوقع أن ينهض إسماعيل من سريره مستفسراً عن سبب الضوضاء في الصباح الباكر؛ و شجار والده مع والدته الذي لم يحصل سابقاً، فضلاً عن تجاهل إسماعيل لوالديه عند دخوله البيت مساءً، و عدم خروجه من غرفته مع كل هذه الضوضاء في الصباح الباكر و الشجار دون أن يتحدث بشيء أو دون خروجه من غرفته التي اتخذها ملاذاً آمناً في البيت، لا يخرج منها و لا يجيب على أحدٍ سوى بكلماتٍ معدودة، و هنا المفارقة الأخرى؛ تجاهله لوالده عند دخوله إلى غرفته، إذ لم ينهض لاستقباله؛ كعادته ويعامله باحترام عالٍ جداً؛ و لكنَّه اكتفى بأن أجابه إجابة مقتضبة و احدة: لا، أراد الكاتب أن يستثمر مفارقته في حياة البطل

(1) نفسه: 44

لغرض إيهام المتلقي إنَّه قادرٌ على الهيمنة عليه من خلال تغيير أُفق انتظاره؛ وتغيير خططه التي شاء أن يضعها أول الأمر، ثُمَّ يأتي عكسها .

و ضحية المفارقة الوالد و الوالدة، لأنهما توقعا دخول الابن اليهما سيعود عليهما بالسعادة؛ و الفرح لعودته من مشواره للاستراحة بعد عودته المتعبة من العمل، لكن الذي حصل العكس؛ فقد عاد لهما بالحزن و الأسى، و تشويش في ذهنهما بسبب حالة البطل غير الطبيعية، و الحزن و الهم. و بذا تغلب المؤلف على القاريء في فرض هيمنته على مساحة واسعة من النص في هذا الإرباك في ذهن المتلقي الذي لم يكن مستعداً لهذه الفوضى في بيت إسماعيل الذبيح الذي كان من عادته الهدوء مع والديه؛ و أدخَلَ الهم في نفسيهما بدل الفرح. و لماذا كل هذا؟ لأنَّ المؤلف أراد التلاعب بالقارئ و احداث مفارقة فيها نوع من السخرية و قلب الموازين في بيت إسماعيل، و لتأكيد قدرته على فرض هذه المفارقة، و هيمنته على ذهن المتلقي.

عمد الركابي إلى الاستفادة من المفارقة من خلال اعلان استشهاد إسماعيل الذبيح في معارك الشعيبة، حيث لعب بذهن القاريء من خلال هذه النافذة؛ و ذلك لإرباك ذهنه و التلاعب به من خلال دفع البراهين و التأكيدات باستشهاد إسماعيل؛ و هذا التلاعب هو من ضمن لعبته في المراوغة في حسم الموقف لصاح الاستشهاد، إذ قال: «و كان ذلك آخر العهد بإسماعيل؛ إذ لم يرد له بعدها ذكرٌ على مدى ثلاث سنوات عُدَّ في أثنائها ضمن شهداء معركة الشعيبة، و هو أمر عززته تلك اللافتة السوداء التي حرص المسؤولون عن إدارة زور خانة محلة الدهانة على رفعها فوق بابها معلنين فيها عن استشهاد بطلهم دفاعاً عن الوطن.»[1]. إذ تم اعلان استشهاد إسماعيل بطل زور خانة الدهانة على وفق ما نشر في المحلة؛ ثُمَّ التأكيد لذلك هذه اللافتة السوداء التي رفعت على باب الزور خانة و التي تحمل توقيع إدارتها لتأكيد هذا الأمر، إذ كان إسماعيل أحد أبطال الحي؛ يدافع عنهم ضد اعتداءات الجندرمة التركية عند دخولهم إلى الحي؛ فضلاً عن كونه أحد أبطال الزور خانة في ألعابهم مع أبطال زور خانات المحلات الأخرى، و رفع رأس محلته عالياً بين باقي المحلات بقوته الجسدية و تفوقه على باقي أبطال المحلات الأخرى؛ و ذلك من خلال المباريات التي كانت تُجرى في الزور

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 209

خانة، حيث أثبت وجوده كبطل شعبي له حضوره الدائم في المحلة من خلال أعماله و مد يد العون لأهل محلته في كل المحن، و مشاركته لأفراحهم، لذا يُعَد استشهاده خسارة لهم؛ كونه شخصاً بارزاً و رجلاً لا يتوانى من تقديم العون لكل محتاج تحت أيِّ ظرف كان، لذا حُزْنُ محلته له ما يبرره فضلاً عن كونه أحد سكانها الأصليين، ومن الذين كان لآبائهم مكانة فيها .

و تتجلى المفارقة هنا من خلال بُطلان خبر استشهاد إسماعيل؛ إذ إنَّ الخبر الذي ورد بعد ذلك؛ إنَّه كان على رأس أول مجموعة من الأسرى العراقيين الذين تطوعوا في صفوف الثوار لمحاربة العثمانيين و طردهم، إذ يطرح الكاتب هذه الفكرة ليعيد إلى الأذهان إنَّ إسماعيل كان على رأس المقاتلين العراقيين الذين تطوعوا لقتال الإنكليز مع العثمانيين للدفاع عن البصرة، عمد المؤلف إلى المفارقة ليبقي بطله حياً لغرض بيان بطولته في محاربة الأتراك؛ من أجل تحرير البصرة حسب اعتقاده آنذاك، إذ يقول: «و حينما عارضه هلال في هذا الاختيار مُذَكِّراً إياه بأنَّه لا يعقل أن ينضمَّ إلى حركة مريبة تبناها الإنكليز؛ و هو الذي سبق له الانضمام إلى المجاهدين الذين حالفوا العثمانيين لفرض استعادة البصرة من الإنكليز، حينما أخبر ذياب بذلك أفحمه هذا بقوله إنَّه يشاع أنَّ إسماعيل نفسه كان على رأس مجموعة من الأسرى العراقيين في معسكر-سمر بور- الذين تطوعوا في صفوف هذه الثورة.»[1].

استطاع المؤلف أن يتلاعب بفكر القاريء و يثيره حماسياً من خلال استشهاد بطله و اعتباره بطلاً قومياً و جهادياً لدفاعه عن بقعة من وطنه؛ إذ استشهد خلال هذه المعارك و هو يذود عن أرضه؛ و عدم تخاذله خلال هذه المعارك التي خاضها، ولكنه أثبت جدارة من خلال صموده و استشهاده المزعوم، لذا عودته و انحيازه إلى الجهة التي كان يحاربها أدى إلى مفارقة كبيرة، و إظهار عكس ما يقال من حيث استشهاده و عودته ثانية على رأس مجموعة مقاتلة منضوية تحت راية من كان يسميهم احتلالاً، و قلب كل الموازين، إذ أصبح العدو حليفاً و محرراً و الحليف المسلم الذي وجب الجهاد تحت ظله عدواً سافراً لا بُدَّ التخلص منه ونيل الاستقلال بمساعدة عدو الأمس الذي أضحى صديقاً مخلصاً وجب له الولاء؛ و

(1) نفسه: 212

الجهاد تحت رايته من أجل نيل وعود لا تحمل في نواياها الصدق و ليس لها مواثيق سوى الكلام، و إيصال بعض الساسة إلى كراسي الحكم و تقسيم البلاد العربية التي كانت موحدة تحت الحكم العثماني إلى دويلات صغيرة بموجب معاهدات تصاغ من قبل الصديق الجديد الذي يتلاعب بالكلمات كم يحلو له من خلف ظهر المجاهدين، و المفارقة قلب الموازين كلها، بحيث يُصبح العدو صديقاً و الصديق عدواً على وفق موازنات جديدة و رؤى مختلفة ومقاييس أخرى. و يمكن التساؤل: هل كان استشهاده لعبة من قبله ليعود قائداً في جبهة معارضة لمن اعلن استشهاده معهم؟ أم لعبة المؤلف لقلب الموازين كما يريدها أن تكون؟.

ويُمكننا الرجوع إلى نصوص المؤلف في روايته «مقامات إسماعيل الذبيح»، فإسماعيل قد أُسِر في المعارك و نقل إلى أحد معسكرات الاعتقال «معسكر بيلاري» للأسرى قرب حيدر آباد في الهند؛ وهناك تطوع ضمن الأفواج التي شكلها الإنكليز المساندة للثورة العربية، و التي كان الإنكليز يُروِّجون لها مكافئين المتطوعين من الأسرى بمرتبات سخية و توصيلهم إلى مدينة الإسماعيلية المصرية لغرض تدريبهم، حيث يقول« ... عاد هلال يؤكد ذلك ليستدرك قائلاً: إنَّه سمع بالأمر من ذياب رؤوف؛ ذلك لأنَّه كان من المتحمسين للانضمام إلى صفوف الثورة العربية»[1].

هذا التأكيد الذي نفى استشهاد إسماعيل؛ و أكَّدَ وقوعه في الأسر، و نقله إلى الهند؛ و من ثَمَّ عودته على رأس إحدى الأفواج التي اسسها الإنكليز لمقاتلة الدولة العثمانية، و هنا المفارقة العكسية التي تفيد الذهاب من أجل غرض والعودة في عكسها، إذ ذهب إسماعيل إلى الحرب يتبنى وجهة نظر مغايرة لوجهة النظر الحالية التي يتبناها بعد عودته على رأس إحدى الأفواج التي أسسها الإنكليز، وهنا تبرز المفارقة من النمط الذي يحمل وجهة نظر و يعود حاملاً وجهة نظر مغايرة كلية و معكوسة لما آمن بها من قبل، و كأنَّه يسخر من وجهة نظره السابقة التي كان يحلم بتحقيقها؛ و لكن يمكن اعتبار انحياز إسماعيل إلى الجانب الآخر؛ جاء بعد تفكير في مستقبل بلده؛ و تحقيق هذا الاستقلال بمساعدة الإنكليز، و يمكن عد المفارقة هنا بمفارقة السخرية؛ أو المفارقة العكسية.

---

(1) نفسه: 212

عمد الركابي إلى استخدام مفارقة الموقف أو الحدث في نصه الروائي؛ لأنَّ هذ النوع من المفارقة لا يحتاج إلى صاحب المفارقة؛ و لكنَّها تأتي من خلال استغلال موقف يحدث فجأة دون يكون مخططاً لها؛ و مجيؤها غير المخطط لها هي التي تعطيها جمالية المفارقة و مراوغتها غير المعهودة.

إنَّ عدم توقع و قوع حدث؛ ووقوع حدث آخر، و بذا يصبح الواقع شيء آخر؛ و هو المقصود من هذا النوع من المفارقة، لأنَّ توقع الشيء هو المعتاد؛ و عكسه هو الذي يحمل معه كسراً للنسق، و إبراز جمالية الموقف الذي يُبعد الحقيقة عن ذهنية المتلقي و يثير فيه الحماس للوصول إلى الحقيقة الأُخرى، وربط الأشياء بمسمياتها في واقعها الجديد الذي يحمل لمسة جمالية مغايرة للنص في مفهومه السطحي، و مبعداً البُعد العميق فيه، عن ذهن المتلقي بغية الاجهاد في الوصول إليه.

يحمل لنا الركابي في متنه الروائي نصاً محملاً بهذه المفارقة؛ إذ يبرزه في النص قائلاً: «ساعد الاثنان يوسف على حمل متاعه القليل، و قاداه نحو خيمتهما المشتركة المنصوبة وسط مئات الخيام التي أُقيمت تحت ظلال أشجار النخيل المثقلة بعذوق تمر أخضر لم ينضج بعد، طالبين منه أن ينوب عنهما في إشغال تلك الخيمة؛ و ذلك أنَّهما سيغادران العقبة في اليوم نفسه!

إلى أين تغادرانها بمثل هذه السرعة؟

تساءل يوسف دهشاً، فأجابه إسماعيل و هو يدعوه إلى الجلوس على البساط:

إلى حيث يمتد هذا الخط الحديدي اللعين.»[1].

تتجلى جمالية المفارقة هنا بكسر أفق انتظار المتلقي؛ لأنَّ المتلقي لا ينتظر مغادرة إسماعيل و صاحبه بهذه السرعة، لأنَّه من عادات الذي يخيم ضمن مجموعات قتالية أن يمكث في خيمته منتظراً الأوامر للتحرك في مهمته القتالية التي سوف يتكفل بها، لا أن يغادرها إلى جهة غير معلومة و بهذه السرعة غير المبررة، و ذلك لا يشكل عند القارئ أي فكرة، يا ترى لماذا يتلاعب المؤلف بذهن المتلقي هذا التلاعب؟ هل لتثبيت وضعية البطل و اعطائه أهمية كونه قائداً لإحدى المجموعات التي سوف تقاتل لتحرير العراق؟.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 269–270

البطل لم يعطِ جواباً في محاورتنا لهذا النص، فالبطل يحمل في ذاته أفكاراً لا يريد الافصاح عنها حالياً و لكن يمكن أن يكون له مبرراته غير المعلنة، لأنَّ البطل يشترك مع المؤلف في حمل أفكار و خيال لا يُسمح للمتلقي الاطلاع عليها؛ و تأتي المفارقة في التخطيط لأمرٍ ما، ثم العمل على أمرٍ آخرٍ مناقض له، و قد يوازيه في الاتجاه أو يتقاطع معه؛ و هنا تقاطع الأمر الثاني مع الأمر الأول و هو المكوث في الخيمة مع يوسف؛ و الاستعداد للمعركة، و نيل بعض الراحة الجسدية قبل تلقي أوامر بالحركة للمعركة المرتقبة لتحرير العراق.

و يبدو أنَّ التحرير أيضاً له معانٍ أُخرى؛ و له وجهة نظر تختلف من شخص إلى آخر، وتحمل نمط مفارقة الحدث؛ إذ إنَّ التحرير له مقاييس متعددة، وحسب مفهوم الشخص الذي يفهم هذا الأمر، أحياناً الاحتلال يصبح تحريراً بمفهوم من يريد التخلص من شخص سلطوي غير مرغوب فيه؛ و الاستعانة بالأصدقاء يعني تحريراً وفق مفاهيمه هو، و الآخر يرى عكس ذلك؛ و لكل وجهة نظره، و قد عرضها المؤلف ليترك الجواب للقارئ الذي هو مشارك للمؤلف في رؤاه و خياله، و أحياناً في تفكيره، يقول المؤلف على لسان إحدى شخصياته« ... و أنت يا يوسف متى تحمل هداياك إلى أحبابك في بغداد؟

تساءل إسماعيل بمرارة ليستدرك من فوره قائلاً:

بالمناسبة... أتعلم بأنَّ بغداد سقطت بيد الإنكليز منذ شهور... في الحادي عشر من آذار على وجه التحديد؟

فعلق رمزي مصححاً:

بغداد حُررتْ من قبل الإنكليز لا سقطت.

فأجابه إسماعيل بازدراء:

كما ستحرر القدس قريباً على يد واحد من الجنرالات البريطانيين!»[1].

تتحدد المفارقة هنا حسب مفهوم المتحدث لمفهوم التحرير و الاحتلال؛ و كل حسب وجهة نظره إلى هذه المسألة؛ لذا لم يتفق إسماعيل مع رمزي بمفهوم التحرير و الاحتلال، فرمزي الفلسطيني كانت ثقته بالإنكليز عالية جداً من إنَّهم

(1) مقامات إسماعيل الذبيح 271

سيحررون بلدهم من العثمانيين و يسلمونها لهم على طبق من ذهب؛ و يبدو أنَّ تجربته في السياسة كانت أقل من إسماعيل الذي يبدو إنَّ حدسه كان عكس ذلك، و هو عدم الثقة بالإنكليز و اعتباره استبدال محتل بآخر، لا يختلف عنه في شيء، سوى أنَّ الأول كان مسلماً يتشبث و يختفي تحت برقع الدين، و الآخر ليس مسلماً، لكنَّه يحمل تحت برقعه الحرية و المساوات و الديمقراطية، و العلم و التكنولوجيا، و كل أسباب التقدم، هنا المفارقة؛ و هو عكس التوقع و الاتجاه إلى الجهة المغايرة و الاختلاف في تحديد مفهوم التحرير بين الاحتلال و التحرير.

لا يخلو قص الركابي من المفارقة الرومانسية؛ على الرغم من أنَّ روايته تحمل صفة التاريخية، بوصفها رواية تاريخية تحكي تاريخ العرب الحديث منذ بداية القرن العشرين و لغاية دخول القوات المتحالفة بغداد في نيسان 2003، فقد أقحم قصصاً عن الحب الرومانسي فيها؛ إذ تعد الرومانسية عنيفة في هذا العمق و تحمل شعوراً وجاذبية مصدره هذا الشعور الذي يتحدى هذا الواقع الذي يغاير هذا الواقع المؤلم الذي يعيشه الناس، و قد تكون قسم منها أو جميعها تحمل نوعاً من الحقيقة في وجودها، و ذلك لوجود قصص حب في كثير من الحروب؛ و هذه القصص تحمل بصمات إنسانية، و تتحدث عن هذا القلب الذي ينبض بالحنان في ظروفٍ غير إنسانية في وقت الحرب و التشريد و الموت المحتم في أي وقت قد يقع على رؤوسهم من خلال الحرب القائمة- الحرب العالمية الأولى- التي لم ينج منها أحد آنذاك، بسبب مشاركة العرب فيها مكرهين من قبل شعوبهم؛ و متضامنين من قبل مسؤوليهم إلى جانب الحلفاء لنيل ما يسمونه استقلالاً، و اقامة دولة العرب الكبرى تحت قيادة أحد الشيوخ.

يتحدث الركابي عن هذا الوجود الرومانسي في بقع عربية مختلفة؛ لقلوب تنبض بالحب لتحدي طوفان الحرب الذي لا يحمل سوى الكُره و الموت، يقول الركابي في نصه الذي يتحدث عن الحب الذي كان قوياً أول أمره، و لم يستطع قسم كبير منهم إكمال هذا الحب بسبب ظروف يعود معظمها إلى ظروف الحرب القذرة؛ يقول الركابي: « ... قال فايد بمرارة: لقد نبهتني تلك الصحف على مقدار سذاجتي في التخلي عن –روز- في أشد ساعات حياتها حاجة لي لأنساقَ وراء أحلامي الثورية التي أوهمتني بأنَّنا بصدد نيل استقلالنا، على أيدي الأجانب، كاملة غير منقوصة!

و أردف مقرّعاً نفسه: لا أخفي عنك أنَّه لم يمر عليَّ يوم، منذ هروبي من دمشق، لم أعد فيه بذهني إلى هناك مفكِّراً بـ»روز «لحظة طرقها الباب و مفاجأتها بغيري يستجيب لها!»[1].

هكذا اعترف فايد أحد أبطال الركابي؛ بسذاجته و جهله بأمرين: الأول: تخليه عن روز المرأة التي وقع في غرامها و وقعت هي في غرامه؛ و تركها في محنتها آنذاك، و هي التي كانت تتوقع منه الكثير بحكم العلاقة الرومانسية التي تجمعهما معاً، تتجلى المفارقة هنا في هذه العلاقة القوية أول الأمر؛ و انجذاب أحدهما للآخر بقوة كبيرة، ثُمَّ التخلي عنها بهذه السهولة، و لكن لأجل ماذا؟ و لماذا هذه القسوة في القلب و الصد؟. و هو ما تقدمه المفارقة في الرومانسية من انشاء قصة عارمة بين أحد أبطاله و إحدى النساء؛ و يصلها إلى الذروة، و من ثَمَّ تحطيم هذا الحب و تدميره من قبل أحد الطرفين اللذين كانا واقعين في هذا الغرام الملتهب.

و هنا تكمن المفارقة في ابتعاد فايد عن التي أحبها و الابتعاد عنها بملء إرادته و الجري خلف أحلامه، و النفاذ بجلده خوفاً من الاعتقال أو الموت و تاركاً من أحبها لمصيرها المجهول.

يوضح فايد هذا الأمر؛ إلى أحلامه الثورية، و تصديقه الكذبة القائلة: بنيل الاستقلال التام حسب تصوره، و بذا تخلى عنها بسهولة و ركض خلف أحلامه و أوهامه.

لم ينته فايد من أفكاره و وساويسه و كوابيسه، التي اضحت تراوده، و لكن بعد فوات الأوان، إذ يكمل فايد متحدثاً عن آلامه قائلاً: «و توقف فايد في منتصف الطريق ليتساءل كالمستغيث و قد أمسك بزند يوسف: أتستطيع أن تصدّق لو اعترفت لك بأنَّه ما من ليلة أرحت فيها رأسي على وسادتي إلاّ و فكرت فيها بـ روز- و قد ازدادت عيناها الزرقاوان الحبيبتان اتساعاً لحظة اكتشافها أنَّي تخلَّيت عنها و فررت بجلدي؟»[2].

و هنا يأتي دور المفارقة في تخلي فايد عن روز و هي في أشد الحاجة إليه؛ إذ كان من المقرر أن لا يتخلى عنها مهما كانت الظروف، و أن لا يُفَضِّل مصلحته

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 279

(2) مقامات إسماعيل الذبيح:280

الشخصية على مصلحة و حياة من يحب؛ لا سيما إنَّ الموقف حرجٌ جداً ولا يعلم أحد ما الذي سيحصل بعد كل هذه الأحداث، وقرر النجاة بنفسه بعيداً عن حلم حياته؛ حبه الذي طالما أراد أن يحققه، مع تمسك الطرف الآخر به؛ و الاستنجاد به، لالتماس القوة منه في هذا الظرف الصعب. إذ إنَّ من إحدى سمات الرومانسية فقدان أحد الطرفين للطرف الآخر في تضحية من أحد الأطراف للآخر من أجل سعادته، أو للحفاظ على وجوده الذي طالما كان سبّاقاً للتضحية، إذ إنَّ حياته الآن لا تساوي شيئاً أمام هذه الخسارة التي مني بها؛ لذلك فهو يجثو على ركبتيه مردداً القول الآتي: «ها أنا ذا جاث أمام محراب حبك؛ حيث يجب أن أموت؛ فدعيني غارقاً في دموعي، أُكفِّر عما فرط مني، و أنتقم لجمالك الفاتن من نفسي»[1]، هذا الندم الذي أضحى ملازماً لفايد الذي أضحى يعيش كابوساً من الذُّل و الخسران، بسبب تخليه عن من يحبها بسبب أنانيته التي شعر بها بعد فوات الأوان، حيث لا ينفع الندم؛ و خسارة ذاته بسبب شعوره بالندم و الخسارة التي لا يوازيها خسارة، بعد فقدانه لحلم حياته يتحسر على هذا الفقدان الذي لا يمكن تعويضه و اعادته من جديد؛ يتذكر صفاتها، لون عينيها، عاداتها، لكنه يأس من لقائها مجدداً، بعد تخليه عنها.

تتمحور المفارقة الرومانسية في رواية «مقامات إسماعيل الذبيح» حول مفارقة أخرى؛ إذ يعشق إسماعيل فتاة عن بُعدٍ، فضلاً عن كونها من ديانة أخرى؛ و ليبرهن أنَّ الحب خارج قوانين الديانات و الأجناس، و القوميات، هذا الهاجس الذي يدخل قلب الإنسان دون استئذان، أو بحث عن هوية المحبوب؛ أو التحقق من أصله، اذ دخل الحب إلى قلب إسماعيل دون معرفة بمن تكون، فقد تحايل المؤلف على بطله من خلال العمل على خفقان قلبه لفتاة؛ دون معرفة من تكون، فقد أورد المؤلف هذا الحب من خلال نصه، إذ يقول: « ... و فجأة تنبَّه إسماعيل لهم و قد اشرأبَّوا بأعناقهم مثل مجموعة خيول سباق تتهيَّأ للانطلاق، متطلعين بلهفة نحو ثلاث نساء سافرات الوجوه كُنَّ يقتربن من الشريعة، و قد لفت كل واحدة منهن رأسها بغطاء، رافلات بأرز مختلفة الألوان، تتوسطهنَّ واحدة بهرته ببياض بشرتها و سعة عينيها اللوزتين اللتين مرت بهما عليه بنظرة عابرة لتتخطاه مخلّفة له رائحة عطرها النفاّذة»[2].

---

(1) الرومانتيكية:22

(2) مقامات إسماعيل الذبيح: 46

بهذه الطريقة التقى إسماعيل بفتاة بَهَرَته بجمالها الأخّاذ بياضها و سعة عينيها؛ دون أن يعلم شيئاً عنها، من هي؟ و ماذا تفعل هنا على شاطئ النهر؛ الذي هو مكان الرجال أصحاب الزوارق، والمرأة آنذاك لا تخرج وحيدة دون رجل، تحرى عنها فضولاً، و سأل الرجال المتواجدين هناك و الذين كانوا يراقبونهن باهتمام كبير، المفارقة التقاء البطل بامرأة لا يعرفها و لم يتقرب منها، لكنَّها بقيت في تفكيره و عشعشت في خياله، وهي غير آبهة به و ذلك لكثرة الرجال الذين يحيطون بهن؛ و هم على استعداد لتلبية كل طلباتهن، لذا عمد المؤلف إلى زرع بذرة حب في رأسه؛ و محاولة تشويش ذهنه لهيمنة الرومانسية عليه من خلال العمل على تعلقه بها، لم يبق إسماعيل ساكناً فقد تحرك لإيجاد أجوبة لكل هذه التساؤلات؛ و ذلك من خلال التحرك و السؤال، إذ قال متسائلاً: «سأل إسماعيل نفسه و هو يدنو متمهلاً من واحد من اصحاب الزوارق ليسأله على استحياء، عنهن، فعقد الرجل جبينه، و ضيَّقَ عينيه ليسأله دهشاً إن كان حقاً يجهل من تكون الفتاة التي كانت تتوسط صاحبتيها؟

و حينما أكَّد إسماعيل جهله صاح الرجل بأصحابه و هو يشير إليه:

تعالوا و اسمعوا هذا الفتى يجهل من تكون سارة خاتون.

و تحلَّق الرجال حول إسماعيل مبدين دهشتهم لكونه لا يعرف ابنة – ابنة أتوها نيس إسكندريان–الذي يكاد يملك نصف بغداد.»[1].

و هكذا عرف إسماعيل من هي هذه الفتاة و اسم عائلتها و مكان سكناها، و المفارقة إنَّ إسماعيل كان يجهل الفتاة التي كان معظم الرجال أصحاب الزوارق يعرفونها، لكونها زبونة دائمة للنزهة مع صاحبتيها، أو لقضاء بعض الأشغال عن طريقهم. تحايل إسماعيل للذهاب إلى شريعة المصبغة- مكان تواجد الزوارق- بعد أن تهيأ لذلك؛ حلق الذقن و لبس أجمل ما عنده، كأنَّه في موعد، و عند ظهورها في زينتها المعهودة؛ رمقت الحاضرين بنظرات ثُمَّ اتجهت نحوه؛ طالبة منه إيصالها إلى وجهتها « ... اتجهت نحوه طالبة منه، بصوت يذوب حلاوة، إيصالها بزورقه إلى كرادة مريم، فارتجَّ الأمر عليه، ولم يستطع النطق، في حين ضجَّ أصحاب الزوارق من حوله و هم يؤكدون لسارة أنَّه ليس أكثر من مستطرق!»[2].

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 46

(2) نفسه: 48

تتجلى المفارقة هنا عندما سمعت أنَّه لا يملك زورقاً و إنَّما هو مجرد مستطرق لا أكثر هنا عندما سمعت إنَّه لا يملك زورقاً و إنَّما هو مجرد مستطرق لا أكثر، حَزَّ هذا الأمر في نفسه، و حزن كثيراً لذلك، إذ حاول البطل ايجاد طريقة للتقرّب من سارة؛ و درس كل الاحتمالات لذلك، ثُمَّ اهتدى إلى طريقة مثالية لذلك؛ و قرر أن يعمل بلاماً، لذلك فاتح أباه لشراء زورق له للعمل عليها لكسب الرزق دون أن يخبره بهدفه الرئيسي لهذا العمل، إذ كان الزورق آنذاك أحد وسائل النقل بين ضفتي النهر؛ فضلاً عن النزهات التي كان يقوم بها علية القوم في النهر، و لها مردود اقتصادي للأسرة في سبيل معيشتها.

أستغل إسماعيل قصة إضرابه عن العمل ليدفع والده لشراء زورق له؛ و عندما فاتحه، سأله غير مصدق: «شراء ماذا؟ تساءل الأب وفي ظنِّه أن سمعه قد خدعه، فعاد إسماعيل يؤكِّد الأمر بقوله:

زورق من تلك الزوارق التي عليها البلامة على امتداد دجلة ناقلين الناس بين عشرات الشرائع المتوزعة على جانبي النهر لقاء أجورٍ مجزية.»[1].

و هكذا حقق إسماعيل غرضه باقتناء زورق ليكون في خدمة سارة خاتون و صديقاتها؛ و ليكون قريباً منها، دون أن يُحرج مرة أُخرى أمام الملأ بأنَّه لا يملك زورقاً، و لتتحول المفارقة في هذا النص إلى مفارقة أخرى، و هي مفارقة السخرية و التهكم من أصحاب الزوارق بعد أن يكون هو صاحب زورق؛ و يُقِل سارة إلى حيث تريد.

و ظل إسماعيل في النهر أياماً قبل أن يأتي يوم الأحد؛ متدرباً على قيادة الزورق و تعلم كل ما يحتاجه لذلك العمل، و في يوم الأحد حيث موعد سارة، تهيأ و بقي بانتظارها إلى أن ظهرت؛ فتقدم منها مبادراً عرض خدماته لها قائلاً: « ... بادر هو، هذه المرة، بالتقدم من سارة لحظة عودتها بصحبة صديقتيها عارضاً عليها خدماته. فسألته، و قد تكور خداها، و تلألأت عيناها اللوزيتان بنظرة باسمة: ما جدوى عرض خدماتك و أنت لا تملك زورقاً؟

ذاك هو زورقي الجديد في انتظار تشريفك إيّاه بمقدمك!»[2].

---

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 48

(2) نفسه: 50

و هكذا حقق إسماعيل حلمه بالاقتراب من سارة، و الهيمنة عليها في قاربه الخاص دون أن ينال منه أحد؛ بسخرية أو تهكم، وعمد إلى إظهار شخصيته من خلال تمكّنه من تلبية رغبات سارة خاتون التي تستخدم القارب لتنقلاتها النهرية، و المفارقة التي أرادها المؤلف من هذه الرومانسية؛ إنَّ إسماعيل ليس مساوياً لسارة خاتون، وبحسب أُفق انتظار المتلقي إنَّ هذا الحب لا يُكلَّلُ بالنجاح و لن يكون هناك حتى مجرد استعطاف من قبل الأنثى التي أختارها إسماعيل، أو وقع في غرامها، و المفارقة الأخرى هو في الدين، إسماعيل مسلم و من عائلة متدينة، وسارة خاتون من ديانة أخرى «الديانة المسيحية»؛ و هذه أيضاً مفارقة، إسماعيل الذبيح رجلٌ فقير عكس سارة خاتون التي هي من الأغنياء. و يبدو إنَّ المؤلف أراد من هذه المفارقة الرومانسية تأكيد المواطنة و الانتماء لهذه الأرض؛ من دون النظر إلى أهمية الشخص و مكانته في المجتمع، فضلاً من ديانة الشخص أو جنسه، أو قوميته؛ لأنَّ البحث عن الهوية الوطنية لا تتطلب دينه أو جنسه.

الفصل الثاني

شفرات ثقافية

شفرة التناص

هذا المصطلح الذي لم يمضِ زمنٌ طويل على بروزه تحت هذه التسمية في المقاربات النقدية العربية؛ حيث جاء هذا البروز من رحم المبدأ الحواري الذي نظَّرَ له المفكر الروسي ميخائيل باختين في نظريته «الحوارية»؛ الذي أكَّد فيه إنَّ: «لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنَّها تنتمي إلى عالم الخطاب لا عالم اللسان، و تتعلق بالعبر- لسانية وليس باللسانيات، و ذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين.»[1]، و هو بهذا المنطق يُعبِّر عن انتماء التناص إلى الخطاب النقدي؛ و لكونه متعلِّقٌ بلسانية الخطاب وليس علم اللسانيات، لكونه قائمٌ على المستوى الدلالي بين المتخاطبين في إنتاج النص الذي هو برَهن الكتابة.

التناص لغة و اصطلاحاً:

عند البحث عن المعنى المعجمي لمصطلح التناص؛ لا بد من البحث في المعاجم العربية القديمة والحديثة، فهو في كتب المعاجم القديمة يأتي بمعانٍ لا تمت للمصطلح الحديث بصلة، فقد جاء في لسان العرب: في باب «نصَّص»: «النص: رفعُك الشيء، و نَصَّ الحديث لينصَّه نصاً: رفعه. وكل ما أُظهر، نُصَّ»[2].

و جاء في القاموس المحيط: إنَّه «مَن نَصوصه الشيء: جمع نص من نصَّ الشيء رفعه و سمي به لأنَّه مرفوع الرتبة على غيره»، أما مفردة تناص مرتبطة بالقوم فـ «تناصَّ القوم: ازدحموا». ومن صيغة: «تناصص» هو مصدر الفعل على زنة «تفاعل»؛ تأتي من اثنين أو أكثر، وهو مصدر صناعي للفعل «نصَّ»، واجراؤها على هذا الوزن صحيح، ويستند إلى قياسي وزني واجرائي واضح في العربية[3].

وللوقوف على معناه في الاصطلاح الحديث؛ نبحث في معاجم المصطلحات العربية الحديثة للوقوف على ما تحمله هذه المعاجم من دلالات لهذا المصطلح

---

(1) حوارية باختين: دراسة في المرجعيات و المفردات، نجاة عرب الشعبة، مجلة التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب، جامعة باجي مختار – عنابة، الجزائر، عدد 31 سبتمبر 2012: 81

(2) لسان العرب: باب نصص.

(3) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيرزابادي، مؤسسة الرسالة، بيروت ط2، 1987: 254

الذي أضحى مرهونَ الفعل في الوقت الراهن؛ ولا يُستغنى عنه في أي عمل أدبي لكونه يحمل مضامين الأعمال السابقة والتي هي جزءٌ من أي عملٍ جديدٍ؛ بما يحمله من تداخلات مع بعضه البعض، فقد عمد علوش إلى تعريف هذا المصطلح؛ على وفق تقديره، وفهمه له، قائلاً:

«1. يعتبر التناص عند كرستيفا، أحد مميزات الأساسية، والتي تحيل على نصوص أُخرى سابقة عنها أو معاصرة لها.

2. يرى سولير، التناص في كل نص، يتموضع في متلقي نصوصٍ كثيرةٍ، بحيث يعتبر قراءة جديدة وتشديداً تكثيفياً.

3. ويكون التناص، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد النص، بحيث تُظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة. من خطابات أخرى، داخل مكون أيديولوجي شامل.

4. وظهور التناص مع التحليلات التحويلية عند كريستيفا في النص الروائي.

5. يرى فوكو، بأنَّهُ لا وجود لتعبير، لا يُفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة و متتابعة، ومن توزيع للوظائف و الأدوار.

6. أما بارت فيلخص إلى أنَّ لا نهائية التناص، هي قانون هذا الأخير.»[1]، و قد أورد عدداً مما قاله عدد من نقاد الغرب، أما هو فلم يزد على معنىً عامٍ قائلاً: «هو الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي».[2]

التناص في الموروث العربي القديم:

لا تخلو الذاكرة العربية من مصطلح التناص؛ أو ما يحمل صفاته ومميزاته النقدية في التصدي والتواصل في الساحة النقدية العربية القديمة؛ وللتناص تسميات عدة يفرضها حاجة النص إلى وجوده في النقد العربي القديم، فالتعرّف على لفظه مرهون بدلالته المعنوية، أو تحميله للمعنى الضمني؛ وبذلك نبحثُ عنه ضمن كتب التراث المعجمية؛ وكتب النقد العربي القديمة بما تحمله من دلالات فُرضت عليه من قبل النقاد، إذ من الصعب العثور عليه تحت تسميته المعاصرة

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 215

(2) نفسه: 216

وبنفس الدلالات التي تدل عليه في النقد الحديث، وعند البحث عنه في المعاجم؛ نجد له دلالة مغايرة للدلالة المعاصرة.

ففي الموروث العربي القديم هناك صفات تقوم مقام هذا المصطلح؛ حيث لم نعثر له على مفردة تحمل هذه الصفات بذاتها؛ وتقوم مقام ما يُعرف بالتناص بكامل عمله فضلاً عن دلالاته، لكنّ جاء تحت تسميات متعددة؛ فرضته دلالة التسمية، وتحمل في طياته جزءً أو بعضاً من صفاته التي وجد من أجله هذه التسمية أو تلك.

لقد تعامل كتاب آخرون في مسألة النص السابق والنص اللاحق؛ فأكدوا على فضل السابق على اللاحق في المعنى، إذ عدوها مرتبطة بمرجعية النص، فقد استخدموا تداول المعاني حيث أسماها أبو هلال العسكري بتوارد الخواطر؛ وللمتنبي قول في ذلك: «الشعر جادة؛ وربما وقع الحافر على موضع الحافر»[1]. وهناك من أشار إلى أنَّ كلام العرب متلبسٌ بعضه ببعض، ثُمَّ أخذَ المعنى حيزاً كبيراً عندهم. ولا يسلم شاعرٌ من النظم من غيره مهما حاول أن يبدع أو يُبعد نفسه عن الأخذ من الآخرين؛ و مهما حاول أن يستخدم طرق شتى في مجال إبعاد نصه، وابن طباطبا يشير إلى هذا من خلال دراسته للنص وإنَّ المعاني قد استخدمت من قبل شعراء سابقين؛ وإنَّهم عملوا على الاستفادة منها.[2]

أما استخدام هذا المصطلح من قبل النقاد العرب فقد استخدم بكثرة؛ تحت تسمية السرقة؛ وأُطلق عليه لفظة التلاص، فبهذا المصطلح له حق استخدام دلالة التناص بما يحمله من مقاربة؛ وفيه وما يحويه من دلالات لا يختلف في شيء من معاني التناص في النقد الأدبي الحديث، كما وردت لفظة التلاص المرادفة للفظة السرقة في الأعمال النقدية بتوسع كبير من قبل النقاد القدامى في مؤلفاتهم.

إنّ اطلاق مصطلح السرقة على انتقال المعنى من نص إلى آخر جاء بناءً على ما حمله اللاحق من السابق من معانٍ؛ والتي وظفها في نص لاحق جديد يحمل بعضاً أو كلاً من المعنى القديم؛ او يحمل ملامح النص القديم.

---

(1) السرقات الأدبية، بدوي أحمد طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية،ط2، 1969: 45

(2) ينظر مرجعيات النص، د إياد كاظم طه السلامي، جامعة بابل، الرابط،
http://www>halasour.com news.php?newsid=6089

وعمد النقاد القدامى إلى استخدامِ هذا المصطلح تحت مفاهيم عدة، منها السرقات الشعرية، وكان الغرض منه البحث عن التداخل في المعاني في الشعر العربي؛ إذ أُستخدم بكثرة في مؤلفاتهم النقدية؛ فضلاً عن ما يندرج تحت هذا المصطلح من تسميات وردت في كتاباتهم النقدية بكثرة، وقد قام النقاد القدامى بدراسة التأثير والتأثُر، في السرقات الشعرية ووضعوها تحت عنوان رئيس؛ ألا وهو السرقات، ولقد تعامل النقاد العرب القدامى مع هذا المصطلح بمفاهيمه ودلالاته وألفاظه المختلفة؛ إذ يُعد الجاحظ من أوائل من تنبه إلى موضوع فضل الألفاظ في النص الجيد لأنَّ المعاني متداخلة؛ بحيث يعرفها الجميع ولا فضل لأحد في اكتشافها فهي مطروحة ومتداولة عند الجميع، حيث قال: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، و إنما الشأن في اقامة الوزن و تخيير اللفظ وسهولة المخرج.»[1]؛ بهذا يُعطي الجاحظ أهمية للألفاظ في اعادة تكوين المعاني، على اعتبار أنَّ المعاني منتشرة يعرفها كل الناس، بحكم كون الجميع يتكلمون لغة واحدة؛ ويستخدمون المعاني ذاتها في الحديث وفي النصوص الأدبية، ويكون الفضل للألفاظ.

فضلاً عن ما سمي بالسرقات هناك مجالات أخرى ذكرها النقاد القدامى منها:

1- المعارضات الشعرية: حيث عد من حقول التناص لما تحمله من معانٍ متداخلة؛ وخير مثالٍ على ذلك النقائض.

2- الاقتباس والتضمين:

3- الحفظ الجيد.[2]

وجاء في حلية الحاضرة ما يلي: « ... وكلام العرب ملتبس بعضهم ببعض، وخذ أواخره من أوائله. والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره، وإذا اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التدخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنَّع والمعتمد

(1) كتاب الحيوان جـ3، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مكتبة الخانجي، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1960 : 131

(2) ينظر: رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، معجب العدواني، شبكة الأنترنيت، الرابط، www.m-adwani.8m.com

القاصد»[1]. فقد انتبه النقاد العرب إلى هذه الناحية من تداخل كلام العرب بعضهم ببعض؛ لأن لغتهم واحدة وتحمل ذات الدلالات في معانيهم، ومعاني أولهم هو ذات دلالات معانيهم القديمة المستخدمة من قبل شعرائهم، لذا نبَّه إلى أنَّ طريق الكلام واحدة؛ مهما حاول الشاعر الابتعاد عنه، وتكلف لإيجاد معانٍ جديدة.

التناص في تفاعلات النقد الحديث:

نعمد في هذه المقاربة النصية رصد أدوار التناص في النص والقراءة؛ محاولاً المراهنة على اطلالة الماضي من خلال تفاعله مع الحاضر في انشاء نص برهنِ الكتابة، وابرازه منتجاً فاعلاً متجدداً؛ ومحاولاً الابتعاد عن تلوث العلامة اللغوية من الصاق تهمة التلاص به، وهو بذا يُعدُّ لعبة العلائق من خلال دلالاته الرمزية والجمالية؛ إذ يطل النص الرئيس من خلاله على المنتج الجديد، واحتوائه على بقايا وفتات المنتج القديم الذي ساهم من خلاله على انتاجه للنص المرهون انتاجه، وهو بذا يتموضع من خلال ثنايا نظام ثقافي؛ في محاصرة النص، ومن ثَمَّ المنتج- منتج النص، الذي يجد نفسه محاطاً بركامٍ من الخطابات التي تواصل المحاصرة لمنتج النص المرهون انتاجه.[2]

ويعمد المؤلف على العمل بروية وقوة على القراءة التحطيمية التي ينتهك من خلالها النص الجديد من بُنى النص السابق و يبعثرها دون شفقة.[3]

ويعد التناص موضوعاً قائماً بذاته؛ له ميزته الجذرية التي يمكن التعرف عليه بسهولة دون الحاجة إلى قرين يدل عليه، وهو في اساسه تحويلٌ للنصوص إذ يُعيِّن واقعة في كونه في فضاء نصَّ عدد من الملفوظات مستمدَّة من نصوص أُخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضاً؛ وهو يستمد فعله الاجرائي من حيث: «يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقة الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل

(1) حلية الحاضرة، لأبي علي محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي، ت، حيدر الكتاني، نقلاً من التناص و آفاق التنظير، د خالد بن ربيع بن محمد الشافعي

(2) ينظر: شؤون العلامات، 179-180

(3) نفسه 180

اللفظي»[1]. وتتمثَّلُ حواريته من خلال صياغته لمفهوم الأنا والآخر: «حيث لا تتعرف الأنا على ذاتها إلاّ من خلال الآخر»[2]، وهذا يوصلنا على أنَّ الصوت الواحد لا يلبي حاجات النص؛ بل عليه البحث عن مشارك أو مشاركين آخرين لتنظيم هذا الواحد ضمن دائرة الإنتاج النصي الروائي؛ وللصوت الآخر ضرورة ملحة في إنتاجه للنص.

ويعد التناص حسب تعريف جوليا كرستيفا التي ترى أنَّ: «كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تَشرّب وتحويل لنصوص أُخرى»[3]، وهو الوجه الرسمي لهذا التداخل النصي على اعتباره الحاوي الرئيس لهذا التعدد الذي هو المحور المهم لهذه التداخلات النصية المشاركة في إنتاج النص؛ وتتمحور الملفوظ داخل النص إلى موقعٍ لإلتقاء هذه الملفوظات التي تُأخذ من نصوص أخرى مبعثرة ومتحطمة داخل بُنى نصوص منسية لشعوب مجاورة؛ أو داخل الوطن، لكون هذه الملفوظات عبارة عن: «موقع التقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أُخرى، إنَّه تحويلٌ لملفوظات سابقة و متزامنة معه»[4]، والتي تُعد بمثابة موقع داخل النص للقاء الملفوظات التي أخذت من نصوص أخرى سابقة في انشائها ؛ أو متزامنة معها .

وتعد نظرية التناص شبكة من اللامتناهيات التي تتكون من الشيفرات و التقاطعات التي تحمل صيغة الإشارية؛ ويدركها القاريء، إذ يُعرفها بارت: «إنَّ نظرية التناص تتجه إلى النص وحده لتجعله تلك الشبكة اللامتناهية من الشيفرات والتقاطعات الإشارية، التي يُمكن أن يُدركها المتلقي، والتناصية قدر كل نصٍ مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، واستجلابات لا شعورية عفوية.»[5]، ويتحدث بارت عن قَدَر النص دون الرجوع إلى مؤلفه الذي أبعده منذ إعلانه موت

---

(1) المبدأ الحواري: 157

(2) ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة، فخري صالح، رؤية للنشر القاهرة، 2012: 7

(3) علم النص جوليا كرستيفا، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997: 14

(4) سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء، المغرب، 1987: 9

(5) نظرية النص رولان بارت، ضمن دراسات في النص و النصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998: 60

المؤلف؛ وغير محدد بجنس، كما أبعد عنه موطنه ومنبع النص الأصلي؛ ثُمَّ جرَّده من تأثيره على النص اللاحق، وعمم و جوده في مجال عامٍ، وجعله مجهول الأصل، واستخدامه يُشَكِّل حالة لا شعورية وبصورة عفوية.

أما ليتش« Leitch» فله نظرة أخرى في رؤية النص؛ وهو حسب وجهة نظره عبارة عن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، حيث يرى: «إنَّ النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنَّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى»[1]، وبهذا لا يكون النص إلاّ مجموعة من العلاقات فيما بينها؛ مكونة نصاً آخر؛ أو هو برَهْن إنتاج النص، من مجموعة هذه العلائق التي تتكون من شظايا نصوص أُخر، أو نتاج تحطيم لنصوص من شعوب مجاورة لمتناص النص التكويني الراهن. وجاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة؛ لديكر، وتودوروف: «إنَّ كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوصٍ أُخرى. فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي، الفردي والجماعي.»[2]، إذ إنَّ النص حسبما ما جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ما هو إلاّ امتصاص وتحويل وبقايا الثغور والزوايا المنسية؛ وما تشظى من ما تبقى في ذاكرة الشعوب من نصوص معروفة ومنسية، وتبقى في ذاكرة الوعي واللاوعي لمنتج النص المعاصر.

إذ يُعد التناص« Intetextuality» تشكيل نص من نصوص سابقة له؛ وهذه النصوص ماهي إلاّ نصوص قد مُحيت من أثر الأدب المكتوب للشعوب لسبب أو لآخر، ولم يبق لها أثر سوى أصولها المعنوية في ذاكرة منتج النص الحالي، والذي دخل إلى منظومتها الفكرية دون وعيً منه، ولا يحمل عنها سوى أوهامها المتعلقة في ذاكرته، دون وعيٍ منه، أو مقصدية في إنتاج النص اللاحق؛ حيث: «يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل و تفاعله مع القراء والنصوص الأُخرى»[3]، إذ يتفاعل المؤلف بوساطة نصه هذا إلى التفاعل بين النصوص الماضية والحاضرة والتي تنتج في المستقبل.

---

(1) تحليل الخطاب الشعري» استراتيجية التناص»، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1986 : 17

(2) النص الغائب، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001: 27

(3) النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996: 148

ويعد النص الذي أُنتج أو برَهْنِ الكتابة يحوي دلالات الماضي والحاضر والمستقبل لكونه يحوي قدراً من المجموعة التي تحمل دلالاته المعنوية في حاضر إنتاجه، وتبقى هذه النصوص مبعثرة في ثنايا الحكايات الشعبية؛ أو في نظام أدبهم الذي أندثر قسم منه، ولم يبق منه سوى ذكريات على صورة أمثال، أو معاني تذكر في ذاكرة الشعوب؛ يتلقفها كاتب النص اللاحق دون أن يعرف مكان انتاجه، أو مؤلفه الأول؛ وبذا تعد مبعثرة في ذاكرة التاريخ دون مرجعية ثابتة له، ولذا تستخدم دون إشارة أو ذكر لكاتبه الأول.

لقد تحدَّث بارت عن بعثرة النصوص وإعادة إنتاجه كنص آخر قائلاً: «كل نص هو مناصٌ، هناك نصوص أُخرى حاضرة فيه، في مستوياتٍ مختلفة، تحت أشكالٍ قابليَّتُها لأن يتم التعرف عليها تتزايد أو تتناقص؛ نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة؛ كُلُ نصٌ هو نسيج جديد من الإستشهادات المتنامية. تتخلَّلُ النص، تتوزَّع فيه من جديد، أمشاجاً من السنن، من الصيَّغ، من النَّماذج الإيقاعية، مقاطع من اللّغات الاجتماعية[...] المناص حقل شامل من الصيغ المجهولة النسب، حيث الأصل يصعب تعيينه، استشهادات غير واعية أو آلية، قدَّمت دون أن توضع بين أقواس»[1]، وقول بارت يدلل على مدى تبعثر النصوص من خلال رحلته التاريخية الطويلة وحتى وصوله إلى صاحب النص الأخير الذي يقوم بإخراج نصه؛ دون أن يُظهر مدى تداخل الثقافات الأُخرى في نصه المنتج؛ أو تأثره بالثقافات المحيطة به، ويعد كل نص هو نسيج جديد يحمل في طياته مجموعة من النصوص السابقة له دون إشارة إلى مصدره أو كاتبه الأول؛ فهو مرهون بحاضره دون جذور له في ماضييه؛ أو مكان البدء في إنتاجه، حيث يقوم بلملمة هذه الجذور المبعثرة في ثنايا ذاكرة الشعوب التي عاشت هنا؛ أو المحيطة به وانتقل التراث الفكري إليه بطريقة التجاور، أو الصدفة، وعمل المؤلف على نص برهن التكوين من هذه البقايا المبعثرة في طيات التاريخ.

إنَّ النص الجيد ما هو سوى نسج من الاقتباسات؛ لغة وتداخلاً ومراجع فضلاً عن ثقافات قديمة؛ أو معاصرة تتجاوز أحياناً النص القديم وتخفيه عن الأنظار أو تتفاعل معه، أو صوت له، يحمل مخاطباته الثقافية القديمة بلغة جديدة وتحتويه، إذ

(1) رولان بارت، نقلاً من مدخل إلى التناص:15-16

يؤكد بارت ذلك قائلاً بأنَّ النص: «نسيجٌ من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة. إنَّ التناص، الذي يجد نفسه فيه كل نص، ليس إلاّ تناصاً لنص آخر، لا يستطيع أنْ يختلط بأيِّ أصلٍ للنص: البحث عن ينابيع عمل ما أو عمّا أثَّر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكوَّن منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قَبْلُ: إنَّها اقتباساتٌ بلا قوسين»[1]، والبحث عن هذه الينابيع مجهولة النسب لذا لا يستطيع أن يختلط بأيِّ أصل لنص آخر، واستجابته لنسب الأسطورة ينقذه من مجهوليته لهذا النسب؛ وبذا يكون اقتباسٌ دون أقواس لمجهولية مناص النص الأول الذي انزاح عن الوجود مع انزياح أثر نصه الأول.

يمييز جيرار جينيت التناص «والتي أطلق عليها المتعاليات النصية بين خمسة أنماطٍ من المتعاليات النصية، منطلقاً في ذلك بشكل تراتيبي من الملموس إلى المجردِ فالأكثر تجيداً و هي:

1- التناص«Interteualite»: ويراد بها العلاقة بين نصين أو أكثر، ويتجلى ذلك في الإستشهادات، والتلميحات، وإيحاءات، والسرقات.

2- الميتانصية«Metatextualite»: أو ما وراء النص، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره.

3- التعلق النصي«Hypertextualite»، أوالنص الأعلى: وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل، و محاكاة.

4- المناصة«Pratextualite»: ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات والخواتم. ويستخدم سعيد يقطين: «المناص من ناحية العلَّة الصرفية، حيث لجأ إلى اسم الفاعل، المناص والذي يفيد الاشتراك و الجوار بين النَّصيَّن، وأنَّ مصدر ناصَّ هو مناص»[2].

5- وأخيراً معمارية النص«Arehitextualite»، أو جامع النص: وهو نمط أكثر

---

(1) آفاق التناصية – المفهوم و المنظور، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988: 18

(2) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ظ2، الدار البيضاء: 102

تجريداً وتضمناً، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي. بهذه الأنماط ميَّز جينيت التناص؛ حيث عدل عن مقولاته السابقة في «مدخل لجامع النص»[1]، وأطلق عليها المتعاليات النصية، واعتبر موضوع الشعرية ليس هو النص؛ وإنَّما هو معمارية النص.

وأورد جينيت للتناص صوراً ثلاثاً هي: «الاستشهاد:Citation وهي الصورة الأكثر وضوحاً و سطحية، وهي التطبيق التقليدي الذي يعتمد على استعمال المعوقتين والإحالة المحددة وغير المحددة.

السرقة الأدبية: Plagiat هي استعارة غير معلنة ولكنَّها سطحية.

التلميح أو الإيحاء: Allusion، وهو الصورة الأقل وضوحاً وسطحية، وهي علاقة يعتمد في تحديدها على الذكاء- اطلاع القاريء- انطلاقاً من العلاقة التي بين ملفوظ و آخر»[2].

آليات التناص:

للتناص آليات تتجسد فيها التناص أو يتم تطبيقه من خلالها، ويتم على وفق قواعد ثلاثة: القاعدة الأولى: الاجترار، أو الاستدعاء: وهو ما يجده الأديب من نصوص فيما مضى، ومستحضراً النص الغائب، بوعي ليبدع و ينتج عناصر منفصلة عن النص السابق، ومتميزة عنها ويبق المجد للسابق.

القاعدة الثانية: الامتصاص، وهو أعلى درجات اجترار النص، والمؤلف مضطرٌ لامتصاصه.

القاعدة الثالثة: الحوار، أو التحويل، وهو أعلى درجة من سابقيه، وهو يعتمد على القراءة الواعية المعمقة، والتي بوساطتها تحول النصوص من الناحية الشكلية و الدلالية إلى نص جديد.[1]

---

(1) الأسس التكوينية لمفهوم التناص، د. شكير فيلالة، المغرب الرابط، http: www.aljabriabed.net/n28 09fikrassad.htm، و ينظر طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ترجمة محمد خير البقاعي، مقال بعنوان أضواء على النص المترجم، بقلم المترجم، و ينظر النص الغائب: 117

(2) الأسس التكوينية لمفهوم التناص: 117.

مستويات التناص:

إنَّ الانتقال إلى مستويات التناص، تفرز مستويين اثنين:

الأول، التناص الخارجي: حيث يتجابه المؤلف المعاصر مع مؤلف سابق، يستطيع السيطرة عليه أول الأمر، فيحدث بينهما صراع، يتجاذبان من أجل السيطرة؛ والانتصار لنصه، والهيمنة على الآخر، ولا بد من انتصار أحدهم على الآخر لغرض من أجل الهيمنة بينهما، إذ يتم بعد ذلك تفسير العملية الابداعية وفقاً للتناص، بصفتها صراعاً يديره المؤلف مع اسلافه القدامى، وذلك: «لتقديم كثير من الممارسات التناصية بين الأعمال والآثار الأدبية»[2]، لأنَّ هذا الصراع ما هو من أجل الهيمنة على الموروث الأدبي، واقامة نص جديد برهن التكوين من قبل المؤلف المعاصر في هجومه العنيف؛ لامتصاص ما يحمله النص القديم من موروث فكري وأدبي، ليضيفها: «لمخزونه الهائل من اللغة الموروثة»[3]، من أجل القيام بإنتاج نص يتحرر من هيمنة المؤلف السابق، وليدخل في فضاء القراءة.

والثاني: تناص داخلي أو ذاتي: في هذا المستوى يتناص المؤلف مع انتجه المنجز سابقاً، إذ يُجرى عليه عمليات فيها التداخل والتحوير والاختلاف، حيث يعمد فيها: «إلى التغيير؛ مفككاً إياه إلى سياقاتٍ نصيةٍ جديدةٍ»[4]، هذا التغيير الذي يُجريه المؤلف داخل منتجه القديم؛ ليعيده إلى الحياة من جديد، تحت تسمية أُخرى؛ و بألفاظٍ مغايرة عن ما موجود في نصه الأول، في هذا المستوى يعمد الكاتب إلى كتاباته السابقة و التي نُسيت؛ أو تناساها، ليحطمها و يبعثرها ويبعد عن نفسه معرفته بها، حيث يعيدها للحياة مرة أُخرى بثوب جديد؛ مبعداً بها عن انتاجه الذي بدأه أول خطواته في كتابة النصوص الأدبية.

ونستخلص من كل ذلك إنَّ التناص ما هو إلاّ: إنتاج راهنٌ؛ من بقايا حكاياتٍ، أو نصوص قديمة؛ هامت في قدمها على مدى الزمن، ومتشظية، ومدمرة بإحكامٍ

---

(1) النص الغائب: 52، و ينظر شؤون العلامات: 182، و ينظر: علم التناص المقارن، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، 2006: 157

(2) شؤون العلامات: 184

(3) نقلاً من شؤون العلامات: 186

(4) شؤون العلامات: 187

أمام عجلة التاريخ، وخلاصة فكرٍ؛ تحطم على يد زمن مقبلٍ لا يرحم، والكتابة من إرهاصات الماضي المتجلي في حاضره تحت تسمية الانبعاث، وأُعلِنَ عن وفاة مؤلفهم تحت وطأة تقادم الزمن السحيق، وقيام نصٍ جديد على أنقاضهم، أو نص برَهنِ التكوين من قبل ناصٍ ماهر؛ حاضرٍ في ابداعه.

شفرة التناص في رواية دلشاد:

لا يبتعد بركات عن التناص في نصه، فهو يحمل همومه و هموم لغته و يبثها من خلال الاتصال بماضيه الذي يحلم به لبناء حاضره الذي هو ليس أفضل من ماضيه، إذ يعمد إلى التناص في سرده، فهو دائم البحث عن آلامه من خلال التعالي النصي الذي اعتمده في استراتيجيته في الكتابة.

وهذا النص ما هو إلاّ تداخل للنصوص التي عُلِّقت في ذهن الكاتب من متراكمات تاريخ شعبه أو الشعوب المجاورة الموغلة في القدم، لكون التناص مفهوم دون حدود يُقيِّدها؛ والتناص دائم التجدد وهو حيوي غير جامد يتفاعل مع حركة التاريخ المتجددة دوماً لبناء تراث يستمد جذورها من النصوص المبعثرة، و المتحطمة، و المتشظية؛ عبر حركة الحياة المتجددة و الواعية و المستوعبة للتراث الشعبي لذات الشعب أو من جاورهم من الأقوام ذات التراث الأدبي، وما يصل إلى الذهن من الفكر الإنساني، أو ما يتعلق منه نتيجة التطور البشري عبر العصور من أدب متوارث في عقل المؤلف. الذي أستوعبه في مسيرته الحياتية عبر متاهات العذاب والتشريد الذي لاقاه نتيجة لتهميشه مع قومه في حاضره المؤلم.

وبركات يبدأ التناص في روايته منذ الكلمة الأولى في نصه، ألا وهو العنوان؛ حيث نلحظ فيه تناص مع قدره الموروث منذ الأزل؛ يبدأ روايته بعنوان له جذور في التراث الكوردي، فقد وضع للرواية عنواناً يحمل معاناة هذا الشعب ألا وهو: «دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة»؛ إذ يوحي العنوان في الاستراتيجية التي وضعها بركات بموازات العنوان لنصه؛ والتي هي استراتيجية لا تنفصل عن ذاته من حيث مقوماته الأساسية في انشائه للنص، الذي يعده الشرفة التي يطل منها على النص؛ والقاريء الذي يُظهر الجانب الفني للنص.

لكون العنوان له دلالة قومية ونظرة إلى فهم استراتيجيته من خلاله؛ فالعنوان يحمل أسماً مفرداً، ولكن ذو دلالة لغويةً ومعنويةً في المفهوم القومي للكورد، لأنَّ كلمة

«دلشاد» يشير في معناه إلى القلب المفرح «سعيد»؛ وهو بهذا الاسم يطمح إلى إبعاد شبح الحزن والأسى والخوف عن قومه من خلال التفاؤل في إطلاق اسمٍ مبهجٍ على الشخصية الرئيسة في روايته؛ والتي تحمل الرواية اسم الشخصية ذاتها تيمناً ومتفائلاً به. لا يكتفي بركات بهذا العنوان فقط بل يضيف إليه عنواناً فرعياً آخر هو «فراسخ الخلود المهجورة»؛ وفيه تناص آخر من التراث الإنساني القديم، إذ كانت المسافات تقاس بالفراسخ، وهو عنوان مسافات في التاريخ، فقد استمد تناصه منها ليدلل على بعد المسافات بين أجزاء هذا الوطن المتباعد نتيجة لتقسيمه على أجزاءٍ متناثرة هنا وهناك دون اعترافٍ لأحد بهذا الشعب المجزَّء والذي لا يعترف بهويته أحد؛ هذه الفراسخ العديدة والتي عدَّها المؤلف ثمانية؛ وهو يتمنى أن تكون إشارة تفاؤل، ولكن هذه الفراسخ والتي هي بمثابة أقطار متباعدة بسبب التقسيم؛ مهجورة، والمهجورة ليس بمعنى خلوها من ساكنيها، بل خلوها من لغتها القومية، ومن أسماء الكورد فيها؛ ففيها أسماء تركية بكونها من ممتلكات الدولة العثمانية ذات الطابع التركي لغة وعادات و تقاليد التي طغت على الكورد في تراثهم الفكري وتقاليدهم، وأُخرى عربية لكون الأكثرية الساحقة من الكورد مسلمين، ولذا تكثر الأسماء العربية عندهم والتي هي في حقيقتها إسلامية؛ دون الأسماء الكوردية.

وبذلك يحضر النص عبر العنوان ليحضر وجوده و كينونته التي فيها دلالة على الهوية القومية؛ و بذا يكون الوصول إلى الهدف عبر دلالة العنوان في جذبه للنص، و تحديد هويته؛ وهكذا استغل بركات التناص في عنوانه لتأسيس نص موازٍ له يحمل دلالات الهوية فيه، ومتواصل مع التراث القومي للكورد في دلالة اسمائهم و تفاؤلاتهم من هذا الاسم.

يستمد بركات تناصه من التراث الديني في أطوارٍ أُخرى؛ فهو يستغل شخوصه للخوض في قضايا تتعلق بالجانب الروحي للمجتمع، الذي هو في أكثريته مسلمة؛ حيث يكون للتناص مكان كبير فيها، سواء أكان هذا التناص حرفياً أو ضمنياً، يأتي تناص بركات في نقاشٍ حول مسألة الحياة و الموت؛ وتناصه حول طول عمر الإنسان وكم من السنين يعيشه، يستمد هذا التناص من قوله تعالى:«وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ «47»[1].

(1) سورة، الحج الآية: 47

استخدم التناص من قبل شخصيات تناقش موضوعاً يتعلق بالحياة و الممات؛ و هؤلاء سذج في معرفتهم بالنصوص القرآنية، في إشارة واضحة إلى التهميش الذي يعيشه الكورد؛ و قلة المتعلمين فيهم نتيجة لانعدام التعليم بينهم، حيث يدور الحديث بينهم كما يلي: «... حمل فَرَح قلبه بقدوم النهاية الموعودة للزمَنيِّ إلى مجلس العلماء. داهمهم بخفَّة شخصه: ما هي الأعمارُ؟ ساءلهم، فردوا:

- شعلةُ سراجٍ صغير.
- كم يُلزم الشعلة أن تطفئ؟، ساءلهم، فردوا:
- نحن نحيا غمضة عين، قال، فأجابوه:

بل أقل.»[1].

بهذا النقاش الذي دار بين مجلس العلماء و بين بائع حلوى السميد قَلْقَماز ومجلس العلماء الذين افترض بائع الحلوى إنَّهم العارفون بأمور الدين أكثر من غيرهم، وهو الخائف من اللّه سبحانه وتعالى؛ أن يقع في الخطيئة، لذلك بادر بالسؤال حول الموت والحياة وطول عمر الإنسان على هذه الأرض؛ وكم يقابله عند اللّه سبحانه وتعالى بمقاييس السنوات الأرضية؛ واليوم عند اللّه سبحانه وتعالى: «يُدَبِّرُ الْأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الْأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ»[2]

إنَّ هذا الموقف يُدل على بساطة الإنسان الذي يعيش على هذه الأرض، وهو لا يحمل اسم أصحابها الأصلاء؛ و إنَّما اسماً للدخلاء على هذه الأرض، لم يكتفِ صاحب السؤال عن سؤاله هذا فقط، و إنَّما كان متأكداً من دخوله إلى الجنة التي كان يسمع بها دوماً؛ حيث الحياة الرغيدة و النعم، و إنَّ فيها ما لا رأته العين ولا سمعت به الأذن، و كل هذا النعيم متوفر للمؤمنين الذين يدخلونها، و نظر إلى حاله و التعب الذي يلقاه من أجل كسب لقمة عيشه؛ وما يعانيه نتيجة لطلب الرزق البسيط، بادر إلى ذهنه سؤال حول الجنة و نعيمها؛ وهل هذا النعيم يأتي دون تعب؟ أم فيه تعب للحصول على هذا النعيم؟، لذا استمر في تساؤلاته قائلاً: «أيعترينا تعبٌ في الجنةِ؟، ساءلهم، فردوا:

---

(1) دلشاد: 53-54.

(2) السجدة، الآية: 4

– لا تعب في الجنة. لا مرض. لا وهن. لا تخمة. لا فتور. لا ارتخاء.»[1].
وذلك مصداق لقوله تعالى «وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا ظَلِيلًا»[2].

بهذه الأسئلة البسيطة والتي تدل على بساطة سائلها؛ حول الحياة في الجنة وكيفية العيش فيها، هل يتعب الإنسان هناك كما يتعب هنا على هذه الأرض؛ والتي يتعب و يشقى فيها من أجل الحصول على لقمة العيش البسيطة فيها؛ وتناص بركات فيها يستدل من نصوص القرآن الكريم في الحديث عن الجنة و نعيمها، وحياة الإنسان المؤمن فيها حيث النعيم والجلوس على سرر متقابلين والحصول على ما يشتهيه النفس بمجرد التفكير فيه دون تعب، والخدم الذين يقومون بخدمة الإنسان.

إذ إنَّ استخدام بركات التناص لآيات من القرآن الكريم إلى تربيته الدينية؛ إذ إنَّ والده رجل دين، فهو ملا بركات، ولهذا تأثير كبير في نشأته و معرفته بكثير من أمور الشريعة؛ وقيامه باستغلال هذه المعرفة في توجيه نصوصه إلى الوجهة التي يريد بقوة من تبحَّر في هذه العلوم، ورؤيته لكثير من البسطاء يسألون أسئلة ساذجة بالنسبة إلى شخص متعلم وله دراية في العلوم الشرعية و الدينية.

عمد بركات إلى مقصدية واضحة في استعمال هذه النصوص المقدسة في تيسير نصه إلى الوجهة التي يريدها من أجل إيضاح رؤاه الفكرية والأدبية التي وضعها في خدمة فنه الابداعي لتمرير أفكاره التي هي بالتأكيد تعارض فكرو أيدولوجية النظام الحاكم هناك؛ إذ إنَّه منع من دخول بلده بسبب أفكاره القومية لبلد فيه حوالي نصف مليون كوردي منعوا من حمل جنسيته.

يستمر بركات في استخدامه للتناص في نصه؛ إذ إنَّ هذه النصوص ما هي إلاّ عبارة عن مجموعة نصوص متداخلة في بعضها لإنتاج نص جديد قائم عل تشظية هذه النصوص السابقة، و هي خلاصة لنصوص تداخلت مع بعضها؛ و لم يبق منها سوى الأثر، و قد تركزت في ذهن المؤلف من خلال قراءاته لهذه النصوص، أو إنَّها قد عُلقت في ذهنه نتيجة لسماعه لها عند تداولها في محيطه المعاشي، أو

(1) دلشاد : 54
(2) النساء، الآية: 56

رواية، حكايات مجزئة؛ و مقطوعة عن ناصها الأول، وموغلة في القدم تطفو على السطح من جديد؛ و لا يألُ المؤلف جهداً لإنتاج نصٍ جديد يتمحور حول تلك الأفكار المتفاعلة مع بعضها البعض، و ذوبانها في نصٍ جديد.

يستخدم بركات في نصه دلشاد كيفية صك النقود في الأيام الخوالي؛ عندما كان لكل ولاية معملاً أو محلاً لصك النقود، دون الحكومة المركزية آنذاك؛ لأنَّ الحالة الصحيحة أن تقوم الدولة بإصدار العملة، و هذا يحدث في الأزمنة الغابرة، و استعارها بركات تناصياً، في نصه؛ و بذلك أفترض أنَّ الدولة لا زالت في مدن و ذات استقلال ذاتي؛ و تقوم بإصدار العُملة، أو ليدلل بذلك على ضعف الدولة العثمانية آنذاك؛ حيث تحدث عن دار المسكوكات التي تعود إلى الأمير مهران قائلاً: «تولى دينان مَشْغَل الصكوك، مستحدثاً مباهِجَ الخلود بين فرن المعادن الصغير و آلات الضغط، التي يُديرها ابن أخيه بمعونة النقاش- سيد الخطِّ و النقل. كان سعيداً بانتشار مصكوكاته «مسكوكاته» المعدنية من الإسكندرونة حتى تخوم الأناضول الشرقية.»[1]، فرحه كبير بفرنه الصغير الذي يَصك فيها المعادن، و التي انتشرت في مسافة شاسعة من الأرض و البلدان؛ إذ يزداد فرحاً بهذا الانتشار من الإسكندرونة إلى حدود الأناضول الشرقية، و هي حدود كردستان تركيا؛ أي أنَّ هذا المسكوك مستعملٌ داخل البقعة التي يسكنها الكورد، إن كان المسؤولون فيها أتركاً، ألا أنَّ الأمير يتحدث اللغة الكوردية و الذي طلب من دلشاد ترجمة كتاب «المُختصر في حساب المجهول»؛ لم يكتف دلشاد بهذا القدر من الأخبار بل زاد عليه مسروراً، إنَّه يملك فلساً من هذه المسكوك، إذ يقول بركات: «دلشاد، نفسُه، اقتنى فلساً مدوراً عليه نقشُ العصمة: العين و السيف.»[2]، هذا الفلس الذي وصفه بأنَّه مدورٌ؛ فيه تناص، لكون الدينار و الدرهم الإسلامي كان مدوراً؛ و يحمل نقوشاً، و قد استعار بركات تناصياً هذه النقوش، و أطلق عليها نقش العصمة من كل مكروهٍ، العين علامة الحسد؛ أو الوقاية من الحسد، و تعد بمثابة الرقية للحؤول دون اصابته بالعين، و السيف علامة القوة، و التحدي لمن يؤذيه، علامة لإعادة الحق إلى أهله المتوزعين بين الجيران؛ في دولهم دون الاعتراف بهم و بلغتهم.

(1) دلشاد: 32

(2) نفسه: 33

وبذلك يستخدم بركات التناص، الذي ماضيه مبعثرٌ في أصقاع شتى بين شعوب تحاول اذابتهم في مجتمعاتهم؛ لإلغاء وجودهم القومي. يحفل نص بركات «دلشاد» بكثير من الحكايات؛ والخرافات، والأساطير المتداولة قديماً، والتي كانت في محيطه، أو ما تَنَقَّل إليه من الشعوب المجاورة، واستخدمها في انتج نصه الحالي، هذه الأفكار التي شاعت في وقتها وتنقلت بطرقٍ عدة منها الحكايات، أو رواة القصص، الذي كان سائداً في زمنٍ؛ كان الحكواتي، هو المتنفس الوحيد للهو، وقضاء الوقت، وبالأخص ليالي الشتاء الطويلة، حيث عمد إلى إدخال قسم من هذه الحكايات و العادات إلى داخل نصه، إذ يقول: «نحر دلشاد ثلاثة ديكة على باب المكتبة... نطقت قلوبها بأسرار المتعيِّن الصريح المُشْكل، و تلامس الريشُ بكلمات الأفعال اللازمنية: هذه هبةُ خيالي لك يا سيد قاديشا.

أنا حيوان أعجم من صنف الطير الذي لا يطير، فاجْعَلْني ناطقاً.»[1]، إنَّ نحر القرابين عند القيام بأي عمل فيه مكسب لصاحب النحر أمر قديم حديث؛ حيث يقوم من ينوي القيام بعملٍ معينٍ، أو التعيين في وظيفة ما، لأنَّ التضحية لوجهة اللّٰه سبحانه وتعالى أمرٌ فيه الكثير من التقرب إلى اللّٰه تعالى، ويظهر مدى جدية صاحب الحاجة في الطلب إلى اللّٰه تعالى لقضاء حاجته؛ و تقربٌ إلى اللّٰه تعالى، وليس كما كان يفعل المشركون أيام الشرك قبل الديانات السماوية؛ حيث كان التقرب إلى الآلهة «لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى»[2]، وهذا التقليد قديم؛ ففي الديانات القديمة التضحية بأغلى شيء للتقرب إلى الآلهة؛ بعكس الديانات السماوية، حيث التقرب إلى اللّٰه وحده لا شريك له، مثل تضحية إبراهيم عليه السلام بابنه إسماعيل عليه السلام، ويأتي استخدام بركات للتناص، ليدلل على مدى تأثره بالعادات القديمة، و التي أضحت فيما بعد، من ضمن تعاليم الدين؛ إذ يقدم حجاج بيت اللّٰه الحرام الأضاحي قرباناً للّٰه تعالى، وعملاً بسيرة إبراهيم عليه السلام؛ ودلشاد قدم هذه الأضاحي الثلاث قرباناً لدخوله عالم الترجمة التي هي وظيفة له يعيش منها، وقدم هذه الضحية على باب المكتبة التي سيعمل فيها مترجماً من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية.

---

(1) دلشاد: 10-11

(2) الزمر: الآية: 2

واستدعى بركات الموروث الشعبي و الديني في نصه؛ إذ جعل من الموروث الديني تناصاً في تقديم الأضحية، عند تلقيه خبراً بتعيينه مترجماً في مكتبة كوماجينا، حيث له عمل محدد أن يُترجم من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية، و هذا الاستدعاء التناصي ما هو إلاّ بقايا أخبارٍ متحطمة، ومتشظية منتشرة في أرجاء المدينة تحمل في طياتها موروث أمة قديمة في تقديم الأضاحي، مع تراث ديني مفعم بالأمل بأنَّ التضحية ما هو إلا للشكر للّه على إنجاز العمل والتقرب إليه، و ليس شرطاً للحصول عليه من عدمه؛ كما يفعل قسم من الناس، وفيه شرط، وهنا الشكر دون الشرط.

يعمد بركات في نصه، لمحاولة بعث التراث من جديد تحت عباءة التناص، وذلك من خلال قيامه بتحريك التراث لإنتاجٍ جديد برهن التكوين؛ والعمل على لَمِّ ما بُعثِر من تراثه القومي في بقايا التاريخ المبعد هو أساساً عنها، بصفته غير مرغوب فيه بسبب بني جلدته، هذا التاريخ الذي يُمثِّل الملوك و الأمراء؛ ناسياً حركة التاريخ ومساهمة الشعب فيها؛ حيث يتحدث عن تاريخٍ موغلٍ في القدم يمتد لآلاف السنين، إذ يقول: «في ميزان المتخاطبين بلسان البرزخ، أنَّها عقلٌ بستة آلاف عينٍ هي مخطوطاتها المنظورة، و تقابلها ستة آلاف عينٍ أُخرى هي نظائرُها الحُرَّة من العلوم المستورة.»[1]، في تاريخٍ يمتد لستة آلاف من السنين؛ تلك هي حضارة شعبٍ سلخ من تاريخه، و مضاف له ستة أُخرى، هذه الحقبة العميقة في التاريخ؛ هي ميلاد شعب، وعمره في المساهمة في تاريخ البشرية؛ التاريخ الذي عمل فيه شعبه و المشاركة في العلوم والفنون، هذا الشعب المنسي عن عمد، يعمل بركات إلى إبرازه، وبيان مساهمته في صنع الحضارة، ويسترسل بركات في الحديث عن المزيد من مساهمة هذا الشعب في التراث الإنساني، قائلاً: «و قد خُلِعَ بابها الخشب المزين بتعاريق الحديد وفق الخيال البيزنطي، ونُصب عليها بابٌ آخر من الإرث السابح على نداء الكمال- نداء العصمة الإسلامية.»[2]، يستمر بركات في استدعاء الماضي من تراث قومه في تناصه الذي يحكي حكاية هذا الشعب المنسي تحت عجلة التاريخ؛ التاريخ الذي أهمله في تفاعلاته في صيرورة حركة التاريخ

(1) دلشاد: 9

(2) نفسه: 9

الذي لا يتحدث إلاّ بما يريد الملوك والأمراء و الحكام أن يتحدث، و بخلاف ذلك فإنه يُهمل كل شيء ولا يذكر إلاّ أعمالهم فقط؛ أما المساهمون في صنع الحضارة من غير المرغوب فيهم، أو المهمشون فلا يذكرون، وبركات أراد إكمال الصورة؛ من اثنتي عشرة سنة تاريخ الكورد العميق، منذ وجودهم على الخارطة، مروراً بالعهد الروماني الذين حكموا الشرق، و مقرهم «الاستانة»،إذ يتحدث بعد ذلك عن ظهور الإسلام؛ و كيف أنَّ الكورد قد دخلوا هذا الدين دون قتال و إنَّما لإيمانهم به و بعقيدته و تعاليمه السمحة؛ وهذا التناص الموروث من إرث الدين الإسلامي استخدمه بركات ليؤكد إيمان قومه به، وإنَّهم قد ساهموا في إنشاء هذه الحضارة مساهمة فاعلة، وخدموا الدين و اللغة العربية باعتبارها لغة الدين الإسلامي.

شفرة التناص في رواية مقامات إسماعيل الذبيح:

عمد الركابي في عنوان نصه «مقامات إسماعيل الذبيح» إلى استخدام التناص؛ وذلك معتمداً على الآية الكريمة في قوله تعالى: فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ «101» فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ «102»[1]، حيث استوحى عنوانه من القصص القرآني، وذلك عن قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه إسماعيل عليه السلام؛ من خلال رؤيا لإبراهيم عليه السلام، و هذه الرؤيا تقول: إنَّ الله سبحانه و تعالى يأمر النبي إبراهيم بذبح ابنه إسماعيل؛ و يمتثل إبراهيم عليه السلام لأمر الله سبحانه و تعالى؛ إذ يقوم بمحاولة ذبح ابنه، و الابن لا يمانع؛ وفداه الله سبحانه وتعالى بذبحٍ عظيم، وهذا الأمر أضحى من موجبات الحج، ألا وهو الأضحية، هذا ما جاء في الفكر الإسلامي، وهو عكس ما جاء في الفكر اليهودي الذي يقولون إنَّ الذبيح هو اسحق عليه السلام[2]، والذي يعنينا هو ما جاء في الفكر الإسلامي. واستخدام التناص يأتي هنا باعتبار إسماعيل أبٌ للعرب العاربة، وهم الذين ينحدر بقية العرب المعاصرين منهم؛ والتناص هنا يأتي أنَّ إسماعيل يُمثل العرب جميعاً في حاضرهم، فلذا إنَّ استخدام اسم إسماعيل الذبيح يَدُل على العرب جميعاً لكونهم يرجعون بنسبهم إليه، لذا عُدَّ إسماعيل

(1) الصافات، 101 – 102

(2) ينظر المبحث الأول، العنوان.

الذبيح محور روايته، والتي تبدأ برواية تاريخ العرب روائياً؛ و تنقل بطل الرواية في أرجاء البلدان العربية ما هو إلاّ دليلٌ على أصل العرب الواحد، والذي يرجع إلى النبي إسماعيل، وإذ أضاف له الكاتب الصفة التي تُمَثِّله؛ ألا وهو الذبيح، الذي كان ليقدم اضحية للّه تعالى. والاسم يمثل وحدة العرب في نزاعهم مع الآخرين لنيل حقوقهم المشروعة و قيام دولتهم التي تجمعهم جميعاً في كيانٍ واحدٍ؛ و أن يُقرروا مصيرهم بأنفسهم بعيداً عن حكم الآخرين لهم بالنيابة؛ و يستمر نضال و محاولات إسماعيل الذبيح في كل البلدان العربية، أو في كل الأماكن المتوترة؛ بدأً بفلسطين، و العراق مسقط رأسه، و مروراً بسوريا، ولبنان، هذه المناطق المتوترة و التي يتحدد فيه مصير العرب؛ لكون الثورة العربية الكبرى انطلق من الحجاز، وشبه الجزيرة العربية، ثُمَّ سورية و العراق، أو بلاد الشام بصورة عامة.

و أعلن الكاتب في نصه مشاركة البطل في كل الحروب التي قامت ضد الاحتلال؛ سواءٌ أكان عثمانياً أو غربياً، لأنَّ الغرب كان ممثلاً بإنكلترا و فرنسا، الدولتان اللتان سيطرتا على الأراضي العربية باعتبارها كانت من ممتلكات الدولة العثمانية.

إنَّ مشاركة إسماعيل الذبيح في جميع معارك العرب آنذاك تدل على وحدة العرب و تماسكهم، و وقوفهم صفاً واحداً في مواجهة الاحتلال أياً كان، و تنقل البطل و مشاركته في الحروب؛ بدأً من معركة الشعيبة في العراق، و معارك فلسطين، و سوريا في بلاد الشام لدليل على الوحدة و على الأصل العربي الواحد الذي أراد الكاتب تثبيته من خلال إطلاق اسم إسماعيل الذبيح على الشخصية الرئيسة في نصه.

و أراد المؤلف أن يزيد من الأواصر بين العرب في كل أقطارهم من خلال زواج إسماعيل الذي ولد في العراق بامرأة من فلسطين، الذي عده العرب محور نضالهم في السنوات التالية؛ و يؤكد على أنَّ الدم العربي واحدٌ، و إنَّهم شعب واحد، إذ إنَّ أولاد إسماعيل توزعوا في الإقامة في كل البلدان العربية و عدم سكنهم في بلدٍ واحدٍ. إنَّ استخدام التناص في رواية الركابي «مقامات إسماعيل الذبيح»؛ بدأ منذ الصفحة الأولى و قد أعلن عنه بنفسه عندما أورد الآية الكريمة المشار إليها في أول المبحث؛ ليعلن اعتماده على التناص في نصه، و أكد كذلك على تناصية نصه عندما ألْحَقَ في نصه ملاحق و مصادر«مناصة»؛ و التي تؤكد اعتماده الكامل على التناص في روايته.

حيث اعتمد الركابي في تناصه على قيام أبطاله داخل النص بالقيام بأعمال عسكرية بطولية في معارك التحرير، و ذلك تناصاً لأبطال العرب في تاريخهم

الجاهلي و الإسلامي، و ذلك لمكانة هؤلاء الأبطال في التاريخ العربي، و حاجة العرب في العصر الحديث إلى أبطال تُذكِّرهم بأمجادهم في الماضي، لذلك عمد إلى إبرازهم في هذه المعارك، جعل منهم رموزاً في التاريخ المعاصر؛ مع عدم اغفال الديانات الأخرى من هذه المشاركة و بيان مشاركتهم في التصدي للاحتلال في المناطق التي يسكنون فيها لتكون المشاركة عامة و لا تقتصر على المسلمين ذات الأغلبية في هذه البلدان.

و قام الركابي باستدعاء التناص من ماضي أبطال العرب؛ حيث ذكر عدداً من الأبطال في نصه، عندما شبَّه إسماعيل الذبيح بهم في زور خانة الدهانة؛ إنَّ ذكر الأبطال من تاريخ الأمة يُشعر المواطن بالراحة، و خاصة إذا جيء بآخر قد يوازيهم في قوته، لذلك أستغل الركابي هؤلاء الأبطال لتذكير الناس إنَّ الأبطال في التراث يوجد من يوازيهم، أو يقابلهم في العصر الراهن، فقد ذكر، عنترة العبسي، و الزير سالم، كنماذج لهؤلاء الأبطال؛ حيث كانت قصصهم شائعة في بداية القرن العشرين عندما كان الحكواتي يقصها على الناس في المقاهي و الجلسات الخاصة، لذا كان إعجاب الناس بهم شديداً، فقد ذكر الركابي ذلك في نصه قائلاً: «و كاد شغف إسماعيل بالمصارعة يتخطى شغفه القديم بارتياد مقاهي الميدان، فلا يكاد يغادر «زور خانة» الدهانة إلاّ فيما ندر، فتراه في طليعة زملائه يشاركهم في ممارسة التمارين اليومية على وقع طبلة «المرشد» و هو يُنغِّم ضرباته سارداً على مسامعهم أشعاراً حماسية، و مقاطع من سير الأبطال الغابرين، أمثال: عنترة و الزير سالم، و أضرابهما من الفرسان.»[1]، يعود الركابي بتناصه إلى أبطال العرب الذين كان لهم حضور دائم في الذاكرة العربية؛ و كانت قصصهم تملأ الوجدان العربي في بداية القرن العشرين، حيث يفتخر الناس بهم و يحاولون تقليدهم في بطولاتهم و أعمالهم الخيرية؛ حيث أصبح الناس يتداولون هذه الأسماء بكثرة و يلقبون أنفسهم بأسمائهم، حباً بهم و كونهم كانوا يمثلون جيلاً من الشجعان في تاريخ الأمة، إذ تخلى إسماعيل حياة الطرب و السهر في أماكن الطرب في منطقة الميدان التي كانت تكثر فيها أماكن اللهو و الطرب إلى أماكن صنع الرجال آنذاك في النوادي الرياضية و التي كان الشاب يعمد إلى تقوية جسده عن طريق الألعاب

(1) مقامات إسماعيل الذبيح:65

الرياضية و المصارعة و النزال بين المتبارين في المحلات الشعبية؛ وكانت تسمى هذه الأماكن بأسماء مختلفة في سائر أنحاء العراق، فطوراً هي نادي رياضي؛ و آخر نادي رفع الحديد و تقوية العضلات، و لكن في بغداد كان له تسمية تختلف عن بقية الأماكن فهي الزور خانة؛ و هي كلمة تركية، أو أخذت من لغتهم ككثير من الكلمات المتداولة في اللغة العراقي الدارجة و ذلك نظراً للوجود التركي الطويل في العراق، و هي المكان الذي يجري فيه الشباب الألعاب الرياضية لتقوية أجسادهم في هذه الأماكن التي كانت منتشرة في العديد من حارات بغداد آنذاك، و زور خانة الدهانة واحدة من هذه الزور خانات، حيث تدرب فيها إسماعيل أصول المصارعة و اللعب و استطاع أن ينال أعجاب الناس في منطقتهم، و اعتبروه شخصاً مهماً؛ إن لم يعدوه بطلاً قومياً أو ثروة وطنية بالنسبة لهم.

و التدريب هو الذي قوّى من ساعده و جعل منه بطلاً لمحلتهم، و عند قيام المباريات التي تقيمها الزور خانات كانت حشودٌ من الناس تحضر لرؤية هذه المباريات؛ و تراهن على من تراه أهلاً للبطولة، حيث كان أهالي محلة الدهانة يرهنون على فوز إسماعيل و هم واثقون من انتصاره على باقي المتبارين، و بروز بطل في هذه المرحلة يشفي غليل الناس المتعطشة لظهور هذا البطل.

فقد استدعى الركابي تناص الأبطال من تاريخه القومي ليبرز بطلاً آخر جديد في حياة الناس و ليبرر تعطش الناس له؛ لما كان للبطل من أهمية في الدفاع عن الحارة لمن يحاول النيل من حارته، و ليعيد إلى الأذهان ما كان الناس يسمعونه من سيرة الأبطال في حكايات الرواة من قيامهم بالذود عن شرف الحارة، و التي هي الصورة المصغرة للبلد بأجمعه.

يعمد الركابي إلى الفروسية، و مظاهرها في التاريخ القديم؛ و نقلها تناصياً إلى الزمن الحاضر من خلال قيام عدد من الفرسان الشباب بالقيام بحركات بهلوانية تدل على التمسك بالفروسية؛ و التشبه بفرسان العرب أيام قيام الحروب، أو حصول اعتداء على أراضيهم؛ و ذلك من خلال قيامهم بالتدريب و التهيؤ للقيام بصد العدوان المرتقب على بلادهم، استوحى الركابي كل ذلك في نصه الذي نقل فيه قيام عدد من الفرسان بركوب الخيل، و المبارزة بالسيوف تهيأً للقتال و محاربة العدو الذي يتهيأ لدخول الحدود و احتلال البلد، استخدم الركابي التناص و نقل حركة الفرسان من

تاريخ العرب عند تهيؤهم للقاء العدو إلى نصه الروائي؛ حيث قال: «كانت أخباراً صاعقة أذهلت البغداديين، لكنَّها، في الوقت نفسه، حفَّزتهم أكثر على الانضمام إلى قوافل المجاهدين؛ فقد سمع إسماعيل بأنَّ الخيام نصبت في ظاهر الكاظمية، و ضاقت الساحات القريبة من خان «الكابولي» بالناس حيث أخذ الفرسان يشهرون سيوفهم ليطارد بعضهم بعضاً رافعين أصواتهم بـ «الحداء» البدوي، و هم يدعون إلى الجهاد لتحملهم السفينة «حميدية»، بعد أيامٍ نحو الجنوب.»[1].

بعد الأخبار التي وصلت بغداد من تهيؤ الإنكليز لدخول البصرة و احتلال العراق؛ تنادى العراقيون للدفاع عن وطنهم ضد المحتل الجديد القادم من الغرب؛ حيث عمد الركابي إلى التناص لنقل صورة العراقيين أمام احتلالين، احتلال قديم و لكنه يدين بالإسلام، و احتلال آخر لا يدين بدين العراقيين؛ و كان كلا الاحتلالين مرفوضين، و لكن المفارقة في قبول الأولى لدحر الثاني ثُم التهيؤ للثاني، هذه الصورة التي استعرها الركابي من العرب أيام تعرضهم لهجوم؛ هو التنادي للحرب و اتخاذ صفٍ واحدٍ تجاه عدو مقبل، ثُم قيام الفرسان بالمطاردة و التبارز مع بعضهم البعض استعداداً للمعركة؛ و لرفع معنويات المجاهدين الذين يتطوعون للذهاب إلى المعركة في اقصى الجنوب، و بمعدات عسكرية بسيطة، و اسلحة شخصية يمتلكها المقاتل، هذه الصورة التي استوحى منها الركابي استعداد أهل بغداد؛ ما هي إلاّ صورة بغداد، و لكن في إحدى عصورها الزاهرة؛ حيث يتنادى الناس في المساجد و الخانات و الساحات للذهاب إلى مقاتلة الأعداء المتربص بالدولة على حدودها، إنَّ أمن المواطن من أمن الدولة، هذه هي الصورة التي نُقلت تناصياً إلى العصر الحديث، و تؤكد قدرة الكاتب على استغلاله للتناص في نقل صورة حية ناطقة؛ من استعداد الناس في الحاضر لمحاربة العدو المتربص بالوطن، علماً إنَّ الناس لم يكونوا على دين ملوكهم في القومية، و كانوا يتوقون إلى التخلص من الاحتلال التركي الجاثم على صدورهم؛ لمحاولة هذه السلطة بسط نفوذها القومي على العرب، وليس الحكم كدولة إسلامية؛ الناس فيها متساوون أمام الدولة، حيث الحكام أتراك، و قادة الجند أتراك، يسوقون الشباب إلى الجندية بالقوة، لكنهم لبوا نداء الوطن حتى لا يستبدلوا احتلالاً بآخر.

---

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 83

حيث عَدَّ الناس الجهاد من أجل نيل حقوقها القومية من الدولة العثمانية واجب وطني؛ وعلى الجميع التطوع في سرايا الجهاد؛ و لكن الجهاد ضد الحشود الإنكليزية الآن أضحى أهم لمحاربة عدو مشترك لإسقاط الحكم الإسلامي في البلدان العربية، لذلك تطوعوا مجاهدين للدفاع عن الوطن و الدين.

استخدم الركابي أحد الأمثال العربية القديمة تناصاً؛ لتطبيقه على واقع حاضر للعرب، حيث تحدث الركابي عن تفرق العرب و اصطفاف قسم منهم مع أعداء العرب في محارة أخوتهم في القوميةو الدين، و هذا ما أدى إلى تفرق العرب و ضياع مستقبلهم، و وحدتهم؛ إنَّ انحياز قسم من العرب إلى المعسكر المناهض لأخوتهم تحت أي ذريعة كانت، هي انحدار للخلق العربي القويم و تماسكهم، حيث يروي الركابي احداثاً قريبة و قعت مما أدى إلى إلحاق ضرر كبير بالعراق، و اعتمد على التناص لنقد هذا السلوك؛ حيث يقول: «و في الزاوية المعهودة من المقهى كنّا نتلفت إلى جميع الاتجاهات للتأكد من عدم وجود من يتنصت إلينا قبل أن نُدلي بتوقعاتنا :

- الضربة قادمة لا محالة.
- و ستكون هذه المرة قاصمة للظهر.
- «على نفسها جنت براقش»؛ ذلك لأنَّه كان يفترض بساستنا الانحناء عند هبوب العاصفة لا الوقوف في وجهها.»[1]، في هذا الحوار الذي استخدم فيه الركابي المثل العربي القديم تناصاً؛ يتحدث عن قرب توجيه ضربة قوية للعراق، حيث يتهامس جمعٌ من الشباب في إحدى مقاهي بغداد «مقهى الشابندر أحد مقاهي بغداد التاريخية. وكان يقع في شارع المتنبي- شارع المكتبات- قبالة القشلة مقر الولاة العثمانيين في السابق، وقد تم تفجيره في عام 2007 بوساطة سيارة مفخخة فتحول إلى أنقاض فوق جثث العشرات من رواده الذين كانوا من أصحاب المكتبات و من المثقفين، و عشاق الكتب «يناقشون مستقبل بلادهم؛ بعيداً عن أعين السلطة، و استخدام المثل بمثابة انتقاد للسياسة العربية الخاطئة، حيث عدم أخذ القضايا المصيرية بجدية، و الاعتماد على ما يُنقل إلى المسؤولين من أخبار كاذبة، و انعدام الرؤية الصائبة في حسم الأمور؛ كل هذه الأخطاء أدت إلى قيام أمريكا و حلفاؤها بعملٍ عسكري كبير ضد العراق، و الشباب المجتمعون في إحدى المقاهي لمناقشة وضع

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 333

سيءٍ يتنبؤون بكارثة حقيقية في الضربة المتوقعة للبلد، و السلطة لا تفكر بذلك جدياً؛ بل تصور أنَّ الأمر هي مبارزة الفرسان في مواجهة بعضهم البعض، و لا تتعدى سقوط الخصم و انتهاء المشكلة، و نظراً لهذه العقلية الساذجة، و عدم الاستعداد الكامل للمعركة المقبلة؛ و التصريحات النارية و التهديد بذبح المحتل، دون أن يكون هناك استعداد كامل لهذه المواجهة، حيث الخسارة واضحة للمتابع للأحداث بصورة جدية، و لهذا يكون الساسة قد جنوا على أنفسهم في الحرب الكلامية فقط. وتناص الركابي في هذا المثل مطابق لحال الساسة اللذين لم يكونوا مستعدين استعداداً كاملاً لمجابهة عدو متسلح بأعتى أسلحة الدمار و أكثرها تطوراً؛ و تساندها دولٌ حليفة لها تمتلك أسلحة لا تقلُ أشد منها فتكاً.

استمر الركابي في استثمار الأمثال العربية تناصياً في نصه؛ للاستفادة منها في رفد نصه بعبق الماضي التليد، و ليدلل على حضارة هذا الماضي الجميل في استخدامه للأمثال للدلالة على معانٍ كثيرة بألفاظٍ وجيزة، هذه الحضارة التي أوصلت صوتها إلى العالم أجمع في وقتها. حيث عمد العالم المعروف آنذاك في محاولة تقليد لهذه الحضارة، و بما أنَّ الركابي قد أُختير لكتابة تاريخ العرب روائياً ضمن مسابقة قطر العالمية؛ لذلك فعليه استغلال و ابراز كل ما موجود في هذه الحضارة؛ لذلك عمد الركابي إلى الأمثال لما رأى فيها مدخلاً لتوضيح رؤاه.

استمر حدة النقاش بين الأصدقاء الجالسين في المقهى الذي يناقشون فيه مسألة الحرب على العراق؛ فقد وضعوا باللوم على جهات خارجية أجنبية في مسألة هذه الحرب و سقوط و تفكك أحد المعسكرين الكبيرين في العالم، و بروز معسكر القطب الواحد، و انفراده بالعالم؛ حيث تساءلوا فيما بينهم عن سبب انهيار هذا المعسكر الشرقي؟ إذ إنَّه كان السبب في ظهور قوة عظيمة واحدة، إذ قالوا: «- علينا أن نترحَّم على الاتحاد السوفييتي، و المعسكر الاشتراكي؛ فلو لا انهيارهما لما انفردت أمريكا بقيادة العالم على طريقة الكاو بوي.

- لا شأن لانهيار الاتحاد السوفييتي بما يجري، بل العيب فينا نحن العرب؛ فبسبب تفرّقنا شجَّعنا أعداءنا على الانفراد بنا واحداً عقب الآخر و «أُكلتُ يوم أُكِلَ الثور الأبيض».

– بل ما يجري هو أمرٌ طبيعي في عالم لم يعد فيه مكان للسلطة الشمولية المطلقة.

– و لما لا يكون ما يجري عقاباً ربانياً حلَّ بنا جزاء انحرافنا عن طريق اللّه؟»[1].

استعاد الركابي في تناصه المتمثل في الأمثال العربية المستخدمة لغرض التناص في نصه، هذا المثل للدلالة على تفرّق العرب و ابتعادهم عن وحدتهم؛ و انحياز قسم كبير منهم إلى معسكر الأعداء الذين أرادوا تدمير بلدٍ عربيٍ، و ساهموا معهم في احتلال هذا البلد، و قد حاول قسم من الجالسين الصاق سبب هذه المآسي جميعها بانهيار الاتحاد السوفييتي و المعسكر الاشتراكي، اللذين لو لا سقوطهما لما استطاعت أمريكا قيادة العالم لوحدها، و التدخل في شؤون دول المنطقة دون رادعٍ يردعها، وهذا الانهيار هو السبب المباشر لكل هذه النكسات و الهزائم التي أُلحقت بالأمة العربية، ناهيك عن دخول عدد من دول المنطقة العربية بمساندة هذا العدوان؛ تحت مسميات مختلفة؛ و لكن العقلاء من هؤلاء الشباب وضعوا كل هذه الأسباب و الكوارث على عاتق العرب أنفسهم، إذ إنَّ دولها قد أُكلت الواحدة بعد الأُخرى، طبقاً للمثل الذي أورده الركابي لتعليل أسباب احتلال العراق، و ما تبعها بعد ذلك من حوادث؛ حيث أُكلت الواحدة بعد الأُخرى.

اعتمد الركابي في تناصه على الموروث الأدبي من الأمثال، و هو ذو نظرة واقعية و مستقبلية؛ حيث تنبَّأ بالمستقبل من خلال هذه الأمثال قبل حدوثها، و تنبّأ بسقوط حكام معظم الدولة العربية القوية؛ و التي وقفت أو ساندت الحلف الثلاثيني على العراق، الواحدة بعد الأخرى؛ على طريقة ساندني و شاركني للتخلص من هذا الدكتاتور، و أنت في مأمن من كل ما يجري في حولك، وهكذا دارت الدائرة على الجميع تحت غطاء الربيع العربي، و الذي تنبَّأ الركابي بفشله؛ و سقوط كل من وقف لمحاربة و اسقاط الحكم في العراق، لأنَّهم ضعفوا، وكانت المقدمة لإسقاط بقية العروش.

استعان الركابي بالتراث الفني لإتمام تناصه في نصه «مقامات إسماعيل الذبيح»، إذ ذكر مجموعة من التحف الفنية و التي تم الاحتفاظ بها على و ضعها الأصلي؛ ليكون تراثاً و تحفاً فنيةً تعرض أمام من لم يشهد تلك الحقبة من تاريخ العراق، أيام وجود الولاة العثمانيين بلباسهم الرسمي و هم يضعون الأوسمة و النياشين على

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 333

صدورهم. و هذا التناص الذي استخدمه الركابي في نصه، إنَّما ليكون له دلالة على من حكم العراق و العالم العربي؛ و التعرّف على ألبستهم و رتبهم في الدولة العلية، فقد ذكر تلك الألبسة و النياشين على لسان أحد شخوصه، ليكون بديلاً عنه في روايته لها: «كنت أقصد في نهاية جولتي، مقهى «الشابندر» الواقع قبالة سوق السراي و الذي تطل إحدى واجهتيه على الشارع و الأخرى على «القشلة» مقر الولاة العثمانيين حتى نشوب الحرب العالمية الأولى. و كان هذا المقهى قد تحوَّل إلى ملتقى للأدباء و المثقفين بعد اندثار دور مقهى «البلدية» و «البرلمان» و تحولهما إلى حوانيت لبيع الكماليات. كنا نتجمع عادة في زاوية مزدانة بصور فوتوغرافية بالأسود و الأبيض و قد أُطِّرتْ و عُلِّقَت واحدة جنب الأخرى. و كانت كُلُّها، دون استثناء قد التقطت أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.»[1]، في تناص الركابي بيان لحقيقة إنَّ المثقفين كانوا يقضون أيامهم في الجلوس في مقاهٍ خاصة بالمثقفين؛ يتداولون شؤون الثقافة و الأدب، وذلك لخوفهم من الظهور العلني لمناقشة مسائل تتعلق بالوطن خارج نظرة النظام، و رأيهم في هذه المسائل؛ و انعدام أدوات التواصل الثقافي بينهم، و ذلك لخوفهم من بطش النظام، و لذلك اقتصرت على اللقاءات التي كانت تُعقَدُ في المقاهي المخصصة للأدباء و الفنانين لتناقش هذه المسائل. و هذه المقاهي التي تدل على كونها تُعد منتدياتٍ ثقافية من خلال ما يدار فيها من نقاشات ثقافية و حوارات تخص السياسة، الأدب، و الفن. استمر الركابي في عرض مثل هذه الأماكن لغرض النقاشات؛ و لاطلاع القاريء على ما تحويه هذه المقاهي التي تُعد بمثابة قاعة عرض لصور و وثائق فوتوغرافية تخص فترة مهمة من فترات تاريخ العرق الحديث بما تحويه من صور قديمة تُمثل حقبة مهمة من تاريخ هذا البلد، و تظهر رجالات ذلك العصر بملابسهم التي كانت الزي الرسمي آنذاك؛ و كذلك الأوسمة و النياشين التي كانت سائدة في ذلك الوقت، حيث يظهر الركابي ذلك في نصه: «تحاول هذه الصور جاهدة إبراز طابع تلك الفترة بولاتها العثمانيين بسحناتهم الجهمة و شواربهم الكثة تعلو رؤوسهم الطرابيش المعهودة، و بكبار القادة ببزاتهم العسكرية المزدانة بالنياشين و الأوسمة و قد تقلدوا السيوف، و بالسياسيين المشهورين و رجال الدين، و ثَمَّة صور تتوزع بين تلك الصور الشخصية لتكون بمثابة الديكور الذي يُجسد طابع العصر:

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 331

فصورة عُلقت هنا تمثِّل زقاقاً بغدادياً مُزداناً بالشناشيل، و أُخرى عُلقت هناك تُمثِّلُ إحدى وسائط النقل المندثرة- الترمواي الذي تسحبه الخيول على سكة الحديد، و العربات المقطورة إلى الخيول أيضاً و ما أشبه- و ثالثة تمثل جسراً خشبياً يربط الرصافة بالكرخ، أو تمثل إحدى الشرائع و قد تجمَّعت عندها القوارب و القفف.»[1].

في هذا المقهى الذي هو بمثابة ملتقى الأدباء بعد أن ضاقت بهم الأرض بما رحبت؛ يلتقي المثقفون في هذا المقهى الذي يحكي تاريخ بغداد في تلك الحقبة من الزمن بالصور التي ازدانت بها حيطان المقهى، حيث صور حكامها في أيام الحكم العثماني، لما تحويه من صور رجالات الحكم آنذاك وهم يرتدون البستهم الرسمية، و يضعون الأوسمة و النياشين التي كانت سائدة في ذلك الوقت؛ و التي تمثل مشاركتهم في الحروب أو الأوسمة التي أنعم بها عليهم الباب العالي في الاستانة، و ذلك نظير خدماتهم للدولة العثمانية، و كانت تظهرهم بسحناتهم المتجهمة التي تدل على عظيم قدر أمرهم؛ و بشارهم الكثيف الذي كان سمة الولاة أو الحكام في ذلك الوقت، فضلاً عن بعض الصور المنتشرة هنا و هناك والتي ترمز إلى مزايا بغداد في ذلك الوقت، من صور للبيوت التي تكون مزدانة بالشناشيل، و وسائط النقل آنذاك من الترمواي الذي كانت تسحبه الخيول على سكة الحديد؛ و العربات التي تسحبها الخيول، الجسر الخشبي الذي كان يربط الكرخ بالرصافة، أو لتجمعات الناس حول المراكب التي كانت تُتخذ آنذاك في نقل المسافرين بين ضفتي النهر، كانت تتخذ كوسيلة للهو، و السفرات في نهر دجلة.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 331

شفرة الهوية

مفهوم الهوية:

يتمحور مفهوم الهوية حول وجود الإنسان ضمن مجموعة محددة من الناس ؛ إذ تُعد الهوية الأساس التعريفي له، و تنشأ الهوية عند الإنسان منذ ولادته ضمن مجموعة بشرية معروفة، فهو يُعرَّفُ بهويته التي ولد فيها موروثٌ لها من والديه؛ و تُعرف هذه الهوية بكونها : «في البدء بالاستناد إلى الأجداد و الآباء، و يُشار إلى فردٍ من أفراد القبيلة بدأً بصفته- ابن فلان- و من ثَمَّ باسمه الشخصي الذي قد يكون اسم أحد أقاربه أو من رجال الدين، أو اسم نبي»[1]، و يولد الطفل وهو يحمل هوية أجداده و آبائه القومية؛ و يُشار إليه بأنَّه من القبيلة الفلانية، وهو ابن فلان المعروف في قبيلته حسباً و نسباً، و يحمل اسماً أُختير له تبرُكاً باسم نبي أو وليٍّ من الصالحين؛ حيث حملها من دون أن يكون له إرادة في هذه التسمية أو تلك، و لذلك فهو لم يخلق هذه الهوية، و لم تكن من اختياره الشخصي، وإنَّما مُنِح هذه الهوية دون إرادته، ومن دون أيِّ تدخلٍ من أحدٍ لتحديد هويته القومية عند ولادته؛ و لكنَّها بحكم واقع الولادة فإنَّ هذه الهوية متوارثة عند الإنسان، وهي التي تُثبت انتماءه و قوميته الموروثة.

و تُعد الهوية مجموعة من العناصر المتداخلة فيما بينها لتكوين وعي مؤمن بهدف و غايةٍ محددة؛ خالقاً بذلك مجتمعاً؛ أو جماعة تحمل ذات الصفات و الاهتمامات، و تعمل إلى خلقٍ تكوينيٍّ متكامل لتلك الجماعة بعيداً عن اهتمام الآخرين الذين لديهم ميولٌ أخرى تتنافى وميول هذه الجماعة المنضوية تحت ميولٍ موحدة، وتعمد إلى الدفاع عنها وتكوين ثقافة واحدة فاعلة تسهم في خلق دافعية قوية بين أفراد الجماعة لتقويتها وتقوية أواصر المحبة بينهم.

و هذه الهوية تكون عادة مركبة من معايير خاصة ذات اهتمام مشترك لكل المجموعة التي تحمل لغتها و شفرتها الثقافية؛ و تحيل أصولها إلى مرجعيات و سمات متداخلة و متناسقة أحياناً أُخرى، إذ:«تتحدد هوية مركب كيميائي

(1) النهج انسانية البشرية/ الهوية البشرية، إدغار موران، ترجمة د هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، أبو ظبي،2009: 106

بالعناصر الأولية المكونة له، و بالعلاقات الأساسية التي تقوم بين هذه العناصر، و بالبنية التنظيمية الخاصة بالمركب.»[1]، إنَّ تحديد هوية أي مركب كيميائي لا يختلف عن تركيب الهوية؛ فكما المركب الكيميائي متكون من عناصر متناسقة فيما بينها كذلك الهوية متكونة من عناصر متداخلة متجانسة لتكوين الهوية و ابرازها كعنصر له استقلاليته و مكانته الخاصة من خلال تجانس الجماعة فيما بينها، و وجود السمات الخاصة بهم و تشابهها من حيث الاهتمام و النظرة الايجابية المستقبلية الفاعلة.

و إنَّ انبعاث هذه الهوية التي يطمح أفرادها إلى بروزها و بنائها في مرحلة من المراحل التاريخية، و إظهار تاريخانية هذه الجماعة. فالهوية لا تكون موضوعاً ثابتاً؛ بقدر ما تتمحور حول حقيقة واقعة إذ هي: «ليست موضوعاً ثابتاً أو حقيقة واقعة بل هي إمكانيِّة حركية تتفاعل مع الحُرِّية. فالهوية قائمة على الحُرِّية لأنَّها إحساسٌ بالذات، و الذات حُرَّةٌ. و الحرِّية قائمة على الهُويَّة لأنَّها تعبيرٌ عنها»[2].

و الهوية من هذا المفهوم فإنَّها واقعة ثابتة لا يمكن أن نحيد عنها؛ فهي تُمثِّل الذات؛ و نعني بها الذات الحرة؛ و الهوية قائمة على هذه الذات التي تحب الحرية، و التي هي تمثل الهوية، فالإحساس بالذات الحرة يؤدي إلى الهوية التي تبحث عنها هذه الذات الحرة، والتي تتمحور حول حرية الهوية التي يحملها؛ أو يحلم بها الإنسان.

الهوية في تداخلاتها بين التراث و الحداثة:

و تعرف الهوية في الموروث العربي القديم، بأنَّها: «مأخوذة من- هُوَ.. هُوَ- بمعنى أنَّها جوهر الشيء، و حقيقته، المشتملة عليه اشتمال النواة على الشجرة وثمارها في الغيب المطلق»[3]، فهوية الإنسان؛ و ثقافته و حضارته، تُعَدُّ الجوهر في حقيقة وجودها الإنساني والجواهر؛ هي ثوابت ومتغيِّرات، إذ تكون الهوية هي الثوابت، وهي تتجدد و لكنَّها لا تتغير من حيث الثوابت- الأصل-؛ وتفصح عن ذاتها

(1) الهوية، اليكس ميكشيللي، دار الوسيم، ترجمة د. علي وطفة، دمشق، 1993: 16

(2) الهوية، حسن حنفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012: 23

(3) التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق عادل أنور خضر، دار المعرفة بيروت، 2007: 224

دوماً دون أن تتخلّى عن مكانها لنقيضها طالما هي على قيد الحياة، و تحتفظ بجوهرِ وجودها و تترك بصماتها لحامل هذه الهوية ولا تسمح لأحدٍ بأخذِ مكانها.[1]

و في المصطلح الحديث ورد عند عدد من النقاد؛ إنَّ مصطلح الهوية: «مشتق من أصل لاتيني يفيد أنَّ الشيء هو نفسه و ليس شيئاً آخر، بعبارة أخرى أنَّ الموجود هو ذاته أو ما هو عليه، أي أنَّ هوية الشيء= ماهيته»[2].

كما تُعرف الهوية أيضاً: «بأنَّها إحساس بالذات ينشأ حينما يبدأ الطفل بتميِّز والديه وعائلته و يأخذ موقعه في المجتمع»[3]. تبدأ الملامح الأولى لظهور الهوية؛ عندما يُميَّز الطفل والديه من بين الآخرين، وبهذا التميّيز يكون الطفل قد عرف هويته و انتماءه القومي، على مستوى الشعور والاحساس؛ لا على مستوى الفكر.

و ذُكر تعريف للهوية بأنَّها: «إحساسُ فردٍ أو جماعةٍ بالذات، إنَّها نتيجة وعي الذات، بأنَّني أو نحن نمتلك خصائص مميزة، و كينونةً تُميِّزني عنك و تُميِّزنا عنهم.»[4]، و هذا الإحساس الذي يوجد في دواخلنا هو الذي يُعطينا إحساساً بفرديتنا و انتمائنا إلى جماعة قد لا تتفق مع الآخرين في الرؤى و الأفكار؛ و لكنَّها تُؤمن بوجوده؛ و إنَّ العيش لا يستقيم دون وجود هذا الآخر الذي هو جزء من عالمنا الذي نعيش فيه، و كوني أختلف عنه لا يعني عدم اعترافي به كوجود و حضارة بل وجوده ديمومة لوجودي الذي يُعطيني زخماً اضافياً للحياة؛ و التميُّز الذي اتمتع به هو علامة صحيحة لوجودي الذي جعلني اختلف عنه في المزايا، و جعله يختلف عني في كثير من المزايا التي لا اتمتع به أنا؛ و هذا التميِّز هو اكتمال لتميز الآخر كما إنَّ تميِّزه هو اكتمال لتميِّزي الذي أفتخر به، و هذا التميِّز هو الذي يُعطينا هويتنا لكلينا.

العلاقة الجدلية بين الهوية و اللغة:

إنَّ العلاقة بين اللغة و الهوية علاقة جدلية ترابطية؛ حيث لا هوية بدون لغة، ولا لغة بدون هوية، الاثنان مترابطان فيما بينهما؛ إذ إنَّ وجود أية قومية لابد لها

(1) يُنظر: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، د محمد عمارة، دار نهضة مصر، 1999: 6

(2) اللغة هوية ناطقة، د. عبد الله البريدي، كتاب المجلة العربية-197- السعودية، 1434هـ: 20

(3) سوشيولوجيا الثقافة و الهوية، هارلمبس و هولبورن، ترجمة حاتم حميد محسن، دمشق، 2010: 13

(4) دراسة في مفهوم الهوية، حبيب صالح مهدي، شبكة الأنترنيت، الرابط www.iasj.net

من لغة خاصة بهم تجمعهم، حيث يتم التفاهم فيما بينهم بوساطتها، و إنَّ الوجود التاريخي لكل أُمة يعتمد على لغتها؛ حيث: «إنَّ لغتي هي مسكني، هي موطني و مستقري، هي حدود عالمي الحميم و معالمه و تضاريسه، و من نوافذها و من خلال عيونها أنظر إلى بقية أرجاء الكون الواسع.»[1].

بهذا التعبير العميق يُعرِّف الفيلسوف الألماني هيدجر اللغة، بأنَّها مسكنه و موطنه و فيها يجد استقراره النفسي و الجسدي، و بها يُحدِّد معالم عالمه الخاص؛ و من خلال نافذة هذه اللغة مهما كانت ضيقة فإنَّه يرى العالم كوناً واسعاً بكل آفاقه، لا بل يتخطى العالم إلى الكون بأجمعه؛ حيث يرى الكون الشاسع بأكمله من خلال نافذتها الصغيرة. و هذا الرأي يحمل في طياته دلالات عميقة لحب الإنسان للغته مهما كانت هذه اللغة محدودة و تَجْمَعُ تجمّعاً صغيراً، فهي ذات قدرات كبيرة في هذا المجتمع. إنَّ ضعف اللغة يؤدي بالنتيجة إلى ضعف الهوية التي تحملها هذه الجماعة أو تلك.

إنَّ الإقصاء اللغوي دائماً ما يُؤدي إلى انحسار القومية المغلوبة على أمرها؛ و بالتالي يؤدي إلى ضياع هويتها القومية و ذوبانها في الهوية القومية المهيمنة في المركز؛ إذ إنَّه: «في الهويات يتوحد العالم كله، تحت سيطرة المركز، و تصبح ثقافته هي نموذج الثقافات، و باسم المثاقفة يتم انحسار الهويات الثقافية الخاصة في الثقافة المركزية مع إنَّ مصطلح المثاقفة سلبي و يعني القضاء على ثقافة لصالح أُخرى، ثُم ابتلاع الأطراف داخل ثقافة المركز، و تبرز مفاهيم جديدة؛ التفاعل الثقافي... لتنتهي إلى ثقافة المركز؛ وهي الثقافة النمطية، ممثلة الثقافة العالمية»[2]. عندما تتوحد الهويات العالمية يبرز عامل جديد للهيمنة و هو هيمنة المركز على جميع الثقافات المنضوية تحت راية الهويات الموحدة في العالم مع المركز، و بذلك يكون هناك قطب قوي مهيمن على باقي الجماعات من أصحاب الهويات الضعيفة؛ و الثقافات الضعيفة، و يتم استقطابها، أو اسقاطها جميعاً لصالح هيمنة المركز القوية، و التي يُعلن بالتالي سيطرته على كل مناحي الحياة الثقافية، و منها سيطرة لغة المركز على باقي اللغات، وحسم المعادلة الثقافية

(1) هيدجر، نقلاً من الرابط: http.ll www.youtube.coml

(2) الهوية، حسن حنفي حسنين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012: 37

لصالح لغة و ثقافة المركز، لذلك يجب الحفاظ على الثقافة و اللغة و الهوية القومية داخل الثقافة و اللغة السائدة؛ وعدم السماح لها بتقويض بنيتها اللغوية و الثقافية و هويتها المتميزة. و العمل على صيانة الثقافة، و اللغة، و الهوية القومية داخل الهوية و اللغة المهيمنة؛ و عدم السماح بتسيس اللغة و الهوية القومية و ذوبانها داخل هيمنة الدولة و سلطتها المُسيسة، و السماح بقيام هيئات قومية مستقلة تحمل صفاتها و هوياتها و لغاتها المستقلة بعيداً عن السلطة المركزية و هيمنتها الواسعة على الثقافة العامة بلغة واحدة مسيطرة، و تكون مساهمة في إغناء و تطور ثقافة المركز؛ و مشاركته في بناء دولة ذات هويات قومية مختلفة و ولاء موحد للوطن، و ذلك لغرض طمأنة أصحاب الهويات القومية الضعيفة و التي هي أقلية؛ و بذلك يمكن تقوية ثقافة و حضارة المركز المتكونة من حضارات و تراث عدة، لبناء الحضارة المنشودة في وطن يشارك فيه الجميع.

إنَّ اللغة هي عنوان الأمة؛ و عنوان وجودها؛ وهي التي تحوي تراثها الحضاري، و تحتفظ في ذاكرتها بكل مقومات كينونتها، و أمجادها؛ و تُحدد هويتها القومية، و تُعلن عن ولادة هويتها الثقافية و الحضارية، و تطوِّر علاقاتها الثقافية مع الثقافة الإنسانية، و تبني مستقبلها الحضاري و تطوره.

إنَّ تعلّم لغة أخرى على حساب اللغة القومية هو ما يُطلق عليه بـ «النفاق اللغوي الاجتماعي، و تُعرف هذه الظاهرة بأنَّها الإقدام على استخدام نظام لغوي أو بعضه إخفاءً لخلفية لغوية ما، إلباساً على السامع، أنَّ المتحدث ينتمي إلى طبقة رفيعة، و إنَّه حصَّل هذه اللغة في مدارس أجنبية».[1]، و إنَّه يُفضِّل هذه اللغة على لغته الأم، وهي التي تكون سائدة في البلد، وتحمل هويتها الوطنية و تراثها و تاريخها الحضاري، إذ إنَّ الهوية و اللغة وجهان لعملة واحدة في الانتماء الذاتي في وجودها؛ لا يمكن فصل أحداهما عن الآخر، و إنَّ ضياع أحداهما يعني ضياع الآخر، و إن كان الشخص الذي يتخلى عن لغته على دراية بلغة أخرى فعليه التزامات وطنية و قومية، و ثقافية؛ حيث يقوم بترجمة تراثه الحضاري إلى اللغة الأخرى؛ و العمل على توطيد أواصر الصداقة و التلاقي الحضاري فيما بينهما، و

(1) اللغة العربية و أسئلة العصر، عيسى برهومة، و وليد العناتي، دار الشروق، بيروت، 2007: 181

لإضافة منابع جديدة إلى تراثه الحضاري و العمل على التقارب الثقافي، و بيان مدى تأثر الحضارتين الواحدة بالأخرى، و إنشاء مراكز للالتقاء الحضاري بينهما مع العمل على توسعة هذا التقارب إلى مجالات أوسع؛ و قيام تقارب ثقافي أوسع مع عدد أكبر من الثقافات. و هذا يؤدي إلى تقارب الهويات المتجاورة ثقافياً؛ و تحيل هويته القومية إلى منبع حضاري متداخل مع الهويات الأخرى ذات اللغات المتباينة، و بناء ثقافة عالمية لا تعمد إلى الهيمنة الحضارية؛ بل إلى بناء روابط و أواصر حضارية مبدؤها الحضارة الإنسانية الواسعة الحاوية لكل اللغات و الهويات ذات الإرث الوطني.

إنَّ الابتعاد عن اللغة القومية و الانبهار باللغة الأخرى يؤدي إلى ضياع اللغة القومية و من ثَم ضياع الهوية القومية لكون الهوية و اللغة القومية صنوان لا يفترقان بعضهما عن البعض؛ إذ إنَّ ضعف أحدهما يعني ضعف الآخر و اندثار أحدهما يعني اندثار الآخر الذي هو اندثارٌ للحضارة القومية، و ضياع الهوية القومية التي عمل الآباء و الأجداد لسنوات من أجل بنائها، و اظهارها للوجود، الذي هو رمز حضارة الأمة و تاريخها الناصع.

لذا عندما يصل الاقتداء بالآخر إلى مستوى الهزيمة التي تدخل في نفوسهم نتيجة لهذا الاقتداء ؛ فإنَّ ذلك الاقتداء يُمثل تبعية للغالب لكون: «المغلوب مولعٌ أبداً بالاقتداء بالغالب، في شعاره وزيِّه و نِحلته، و سائر أحواله و عوائده»[1]. لكون المغلوب يلجأ دائماً إلى الاقتداء بالغالب في كل اهتماماته سواء أكان في شعاره، أو ملته، أو لغته، و عاداته و حتى في مشيه و جلوسه. لذلك يُعد تابعاً ذليلاً له، و مدافعاً عنه في كل صفاته و حركاته و سكناته؛ مع المحاولة في نسيان سلوكه العام و حركاته، و عاداته و تقاليده التي نشأ عليها؛ و يخلع زيه القومي الوطني الذي توارثه عن أجداده و يلبس ثوب الغالب، و إن كان مخالفاً لتقاليده و حتى إن لم يكن مؤمناً به، و لكنَّه في رأيه يُقدِّمه مرتبة إلى الغالب الذي يتمظهر عليه في سلوكه و ثقافته.

---

(1) مقدمة ابن خلدون، تاريخ العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، 1978: 166

و إنَّ الهوية لا تكتمل بجدلية اللغة وحدها؛ و لكنَّها تحتاج إلى مكملات مساندة لها لبقاء ديمومتها و تكامل وجودها، و ذلك العنصر المساند هو الأرض؛ أو البقعة التي يعيش عليها صاحب هذه الهوية مع مجموعته و التي يتكلمون لساناً واحداً، أو ما يُطلق عليه بالوطن، لأن وجود الجماعة بأهدافٍ واحدة و حُلُمٍ واحدٍ دون مكان للعيش لا تسمى هوية: «إنَّ المكان –عموماً– ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني، و إنَّما معطى سيميوطيقي. فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، و إنَّما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني.»[1]؛ إذ إنَّ المكان ليس طارئاً على وجود الإنسان و يمكن الاستغناء عنه في مرحلة قادمة؛ و استبداله بآخر رغبة لهوى مسؤول في تغيير مكان مجموعة من الناس لإبعادهم عنه، لذلك يعمد إلى هذا الاقصاء القسري، للهيمنة على أصول الهوية ذلك التجمع الصغير و ابعاد خطره عن منطقة نفوذه؛ لكون تفتيت هذا المكان يؤدي له خدمة جليلة، إذ إنَّه: «إزاء تفتيت جسد المكان/الوطن و نسف كينونة الإنسان فيه، لابُدَّ من وقفة لا بُدَّ من موقف مكاني يُفلسف تاريخ المكان بتعدد هوياته في وجه الهوية الواحدة.»[2]، لأنَّ تفتيت جسد المكان الذي يُعد بحد ذاته الوطن الذي يحمل سمات سكانه الأصليين و يُؤدي إلى تغيير تاريخ المكان؛ الذي هو يُمثِّل هوية الشعب الذي يعيش فيه، و جسده يكون ملتصقاً بسكانه الأصليين الذين كانوا قاطنيه، إذ إنَّ تغيير هوية المكان تتطلَّب وقفة جادة للتعرُّف عل سادة الأرض الجدد و تاريخهم في الاستيلاء على أوطان الآخرين من خلال التغيير الجغرافي الذي يُؤدي إلى تعدد الهويات في جسد المكان/الوطن. و القضاء على تراثهم القومي من خلال هذا الاعتداء على المكان الذي كانوا قاطنيه، و بذلك ينتقص من هويتهم التي اكتسبوها من خلال لغتهم و تراثهم و حضارتهم و مكان إقامتهم، إذ إنَّ هذا الوطن يتغلغل في ذاكرة الإنسان و يُصبح جزءاً من احساسهم، و تراثهم القومي و الوطني، وإنَّ أي اعتداءٍ عليه يُعد اعتداءً على الهوية و اللغة. فضلاً عن عوامل اللغة و المكان في تأسيس هوية الإنسان هناك عوامل أخرى تُأسِّس لهذه الهوية منها العوامل الاقتصادية، و الدينية، و السياسية. و خلاصة القول إنَّ هوية الفرد تتجلى في

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة؛ د خالد حسين حسين: 61

(2) نفسه: 233

مكان و لادته و ثقافة أهله و احساسه بالانتماء لهذه الهوية و للمكان الذي عاشوا فيه طوال وجودهم، و تراثهم الحضاري و السياسي و الاقتصادي.

شفرة الهوية في رواية دلشاد لبركات:

تناول بركات في نصه «دلشاد» الهوية القومية لشعبه المضطهد في جميع أشكاله؛ ثقافياً و حضارياً، و لم يكتفِ بركات في إدراج مسألة اللغة وحدها في بحثه عن هويته، و إنَّما استخدم كل عناصر الهوية لمحاربة من حاول نزع هويته الوطنية في سبيل سلخها من متكلميه و قانطيه في مدنه العديدة و التي تم تغيير أسماء بعضها؛ في محاولة لتغيرها ديموغرافياً من أجل ابعاد هذا الشعب عن تراثه و عاداته الثقافية، ومسح هذا التراث من خلال ابعاد من يطالب بحقوقه القومية، و الفكرية، و الثقافية؛ فقد لجأ المحتل «العثمانيون» أول الأمر إلى مصادرة الحق الشرعي لهم في لغتهم و ملبسهم، و تجارتهم، و سياستهم، و تعويمها لصالحه. هذه الأمة التي شاركت في كل معارك و مصالح الشريك الأكبر، و أنجز نهضة ثقافية معه، و سطَّر علماؤهم «الكورد» أروع اتصال ثقافي معهم على مدى التاريخ؛ فقد ساهموا في انتاج عدد كبير من الكتب في اللغة و الفقه و الحديث و التاريخ و الجغرافيا و الفلسفة، و منهم علماء بارزون يشار لهم بالبنان، منهم على سبيل المثال الأخوة أبناء الأثير حيث بينهم المؤرخ و الأديب و الفقيه[1]، فضلاً عن مشاركتهم في معارك التحرير بعد دخولهم الطوعي إلى الإسلام، إذ كان منهم عدد كبير من القادة الذين كان لهم شرف فتح العديد من الأمصار و ضمها إلى الدولة الإسلامية؛ من دون أن يُحمِّلوا هذه الدولة فضل هذا العمل، و على الرغم من ذلك كله فهناك من أنكر قومية هؤلاء القادة الأفذاذ؛ و تنكَّروا لهم، و عمدوا إلى طمس مآثرهم سواءً كان في الجانب الحربي أو الجانب الثقافي.

لذلك عمد بركات إلى إيجاد وسائل لانبعاث لغته و مجمل حضارته عن طريق نصه الروائي، و لكن ليس بلغته الأم و إنَّما باللغة لسائدة؛ أو لغة المركز المهيمنة، و

(1) و هم 1- الإمام مجد الدين ابن الأثير، في الحديث الشريف، كتابه جامع الأصول. 2- ضياء الدين ابن الأثير في اللغة، و كتابه المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر. 3- عزالدين ابن الأثير في التاريخ، في كتابه أسد الغابة في معرفة الصحابة. بحوث ندوة ابناء الأثير، جامعة الموصل كلية الآداب، 1982.

عمد إلى ذلك ليكون لنصه انتشاراً أوسع في أرجاء الوطن، و ليكون النموذج الآخر من علماء الكورد و مبدعيه؛ لإيصال رسالة قومه إلى العالم أجمع عن وجود هذه القومية؛ و إنَّها تحمل لغةً يمكن التفاهم بوساطته، و إنَّ لهذه الأمة المجزأة إلى أوصال مقطّعة بين الدول التي لا تعترف بوجودها، إذ عمد بركات في بحثه عن هويته القومية في نصه دلشاد إلى الكتابة بلغة مَن حاول سلبه حقوقه الثقافية، وليس باللغة الأم.

بدأ بركات نصه بذكر أحد أمكنة هذا البلد الذي لا يحكمه أبناؤه؛ إنَّما هو محكوم من قبل آخرين باسم عنصرٍ مهم من عناصر الهوية و يقدسونه و هو الدين، و استغلال الدين في ممارسة سلطة الحكم هو شعار عاش من خلاله المحتل أول الأمر قبل تجزئته، حيث أُستُغِلَ الدين كشعار للسلطة و التسلط دون وجه حق، إذ سكت المؤمنون بسلطة الدين عن أيٍّ مطالب لكون الحكام يحكمون باسم سلطته. و بركات ذكر اسماء المدن و القرى الكردية بأسمائها قبل عملية التغيير التي أجراها الحكام الجدد بعد التقسيم الذي طال بلد هذا الشعب. فقد ذكر الكاتب في نصه- دلشاد- اسم قرية من قرى كردستان الواقعة على نهر الفرات؛ حيث يجري هذا النهر من الأراضي التركية مروراً بسوريا ثم يدخل العراق، و ليس المقصود بهذه البلدة الصغيرة العراق، لكون الكورد لا يسكنون جنوب العراق، ولكنَّه قد تكون سوريا أو تركيا، و لكن وقتها كانت الدولة العثمانية هي المسيطرة و هي التي تتحكم في مصائر الشعوب المغلوبة و المنضوية تحت سلطتها، إذ تحدَّث قائلاً: «في بلدة كوماجينا المنتصبة على هضبة من رمل ما بعد الطوفان الثالث- طوفان الخسف الذي أصاب وادي قره صو، شرق الفرات الأعلى»[1]، و هذه البلدة هي من قرى كوردستان التي تقع على وادٍ يجري فيه المياه و هذا الوادي يحمل تسمية تركية بمعنى الماء الأسود، الذي يصب في نهر الفرات؛ أو هو أحد منابع هذا النهر، و البلدة الصغيرة في بنائها و عدد سكانها؛ هي من ضمن ممتلكات الدولة العثمانية؛ التي تحمل صفة الخلافة الإسلامية، و لكنَّها في حقيقتها تحمل صفة الأتراك، من خلال حكمهم الذي يفرضون الحديث بلغتهم و لبس لباسهم، و اتباع عاداتهم في المجتمع الذي يحكمونه. و للمكان أهمية كبيرة في

(1) دلشاد: 9

فكر بركات الروائي؛ حيث يتحرى عن هذه الأمكنة من خلال نصه- دلشاد- الذي هو نموذج للشاب الكوردي الذي يبحث عن أمكنة وجوده الأزلي، و يتنقل من مكانٍ إلى آخر من أجل رؤية هذا المكان بمشهده الحالي، في وقتِ ضياع شعبه للغته الأم و محاولة فرض لغة الحكم الرسمية عليهم، و اخماد الروح القومية عندهم؛ و ذلك تنفيذاً لسياسة التتريك العاملة عندهم و التي تَعْمَدُ إلى تتريك العناصر غير التركية، و القضاء على أيِ أملٍ بإنبعاث هذه الروح من جديد، فضلاً عن قيامهم بنشر اللغة التركية و الثقافة التركية لغرض انتشارها؛ و عدِّها الحضارة الوحيدة، و تطبيق مبدأ -الأنا- مع عدم الاعتراف بالآخر. و حصر -الأنا- في داخل قوقعة مظلمة دون نوافذ؛ و النظر من خلال هذه الظلمة السوداء إلى الآخرين، و عدم رؤية أحد سوى أنفسهم داخل هذه الغرفة «اللغة» التي هي المسكن و المأوى و الهوية لهم. و لأهمية المكان عند بركات فقد اهتم به اهتماماً كبيراً به، و عدَّه موازياً للغة في صنع الهوية القومية؛ لذلك حصر نصه في هذه الأماكن التي هي جزءٌ من تاريخ الأمة و تراثها القومي. و الذي هو الوطن القومي لهم، و إن كان محتلاً فهو البؤرة التي ينظر بها هذا الشعب إلى الآخرين الذين يعيشون خارج وطنهم، أو الذين يعيشون معنا أو بالقرب منا، وهذا المكان هو الذي يُشكِّل بفعل كينونته التاريخية و الثقافية و التداخل الإنساني؛ مع بقية الشركاء داخل هذا المكان، هدفاً لبنائه من جديد؛ و إقامة صلات المحبة معهم و مع المتجاورين لهم.

لم يتجاوز بركات المكان، فلا زال يذكرها في نصه بوصفه أحد عناصر الهوية؛ و عمد إلى ذكر مكان آخر من أمكنة وطن الكورد في تركيا؛ أو ما كان يحويه الدولة العثمانية من بلدان القوميات الأخرى القاطنة ضمن هذه الدولة؛ فقد ذكر مدينة أخرى من هذه المدن وهي مدينة كلاس التي تقع في كوردستان تركيا، حيث قال: «كانت الغرفة، المخصصة لإقامته، بارتفاع خفيف عن السور الجنوبي من دار مهران، تَطِلُ بِشُبّاكها المطوَّق بحجر أصفر، نافرٍ.... قال مهران حين قاد تُرجمانه من البوابة المشرفة على نهر نُوْهْ آفْ، عبر الممر المسقوف برقائق القرميد- خزفِ المكنون المشوي فوق دار العلوم، إلى الغرفة المنفصلة بتمامها عن هيكل الدار العالي. نحن ندعو هذا النهر نُوْهْ آفْ، و الأتراك يدعونه يَلْدِزْ- سُرَّهٌ في جسد الظاهر المؤجل سَفْحَ معادنه الدَّهرية في الأخدود المتفرِّع عن انهدام وادي قره صو،

فقطع كلاس من ثلثها الغربي.»[1]، يتمحور هذا المكان بذكر مكان خاص لدلشاد؛ حيث الغرفة التي وصفها مهران، بأنَّها غرفة صغيرة، و هي بالنسبة له وطن صغير يعيش فيه، و فيها يرى حلمه يتحقق ببناءٍ أكبر؛ و مكان أوسع، فهو يرى من هذه الغرفة المنعزلة و المطلة على نهر نوه آف «الماء الجديد»، إنَّه يرى العالم كله من خلال نافذة هذه الغرفة الصغيرة، فهي موطنه و مكان أحلامه و محط آماله، ثُمَّ يتطلع بعدها لرؤية بقية معالم كلاس هذه المدينة التي هي مكان سكن قومه منذ القدم؛ و استوطنوها، و هذا المكان له ميزة أُخرى؛ فهي تقع على نهرٍ يتفرع من النهر الأول الكبير الذي يقع عليه بلدة كوماجينا، و ذِكْرُ بركات للأنهر في أماكن تواجد الكورد له دلالته و أهميته لهذه المدن، فوجود النهر يدل على وجود أطماع فيها لكونها يمكن أن تصبح مركزاً تجارياً مهماً، لأنَّ عملية النقل داخل النهر تكون ذات كلفة واطئة؛ و عند إقامة ميناء تجاري فيها يمكن أن يزيد من أهميتها الاستراتيجية، و تكون طرق مواصلات رخيصة، إذا علمنا إنَّ المواصلات كانت صعبة جداً آنذاك، لذلك عدَّه سكانها كالهواء الذي يستنشقونه؛ و خروجهم منه يؤدي إلى اختناقهم، فهم يسكنونه منذ زمن بعيد، و تحت شتى الظروف و تعوَّدوا لهذا العيش فيه، و الذي هو جزءٌ من حياتهم اليومية، و وجود النهر يجلب الخير و الرخاء لأهلها، لأنَّ المياه هي عصب الحياة و سر ديمومتها، و هي بمثابة الدماء التي تجري في عروق البشر، وهي دلالة للخير. يذكر بركات هذا النص لأهميته. انتقل بركات بنصه من أمكنة الهوية إلى لغة الهوية؛ و ذلك لكون اللغة هوية ناطقة يمكن من خلالها معرفة هوية الآخر الذي قابله الإنسان، هويته الواضحة و التي يمكن اكتشافها أول الأمر هي لغته؛ و لكن هل يمكن تغيير هوية الإنسان بمجرد تحدثه بلغة أخرى؟. هذا ما يبحث عنه بركات، فكثير من قومه يتحدثون بلغة غير لغتهم الأم؛ فهل هم انتقلوا من قوميتهم إلى القومية التي يتحدثون بلغتهم؟، بركات عرض هذا الموقف من خلال نصه«دلشاد»؛ و ذلك للإجابة على هذا التساؤل الاشكالي الذي قد يفسره البعض بخلاف الحقيقة: «أيبقى شخصٌ ما هو نفسه إذا نقَلَتْهُ من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى؟»[2]، بهذه الصياغة للسؤال الذي طرحه بركات على بطله داخل النص ليؤكد إنَّ تعلم اللغة الأخرى لا يُخرج الإنسان من هويته،

(1) دلشاد: 21-22

(2) دلشاد: 110

لكون اللغة ليست العنصر الوحيد لتحديد الهوية؛ و يبقى بركات ليستمع إلى جواب بطله الذي هو جوابه بالإنابة، حيث يختفي المؤلف خلف شخصيته لطرح أفكاره: «ساءلوه، فاستغرب.

- لم أفهم.

لنفترض أنَّكَ نقلت جنابَ الأمير إلى اللغة التركية، أيبقى كردياً؟، قالوا، فأبدى تَبَرُّماً: ماذا تظنونه يُصير؟.

يُصير تُركياً، قالوا بلا تردد.»[1].

في هذه المحاورة أراد بركات اظهار وجهة نظره من خلال الحوار بين أناسٍ بسطاء مع شخصيته التي تحمل ثقافة قومه و يبحث عن ميراثهم المفقود الذي هو لغتهم؛ لأنَّه في اعتقادهم إنَّه بمجرد تعلم لغة الآخر تخرج من جسدك الذي هو هويتك و حضارتك و ثقافتك إلى الآخر بكل حمولته و تنسى من تكون، و الأمير يمثِّل الكل الذين يعيشون في هذا المكان، فانتقال الأمير من هوية إلى أخرى لكونه تحدث بلغتهم ترك لغة قومه، فحسب هذه النظرية ينتقل كل من أتقن لغة أخرى انتقل إلى القومية الجديدة التي أتقن لغتها؛ ويخرج من قوميته التي وُلد فيها، وبركات يرفض هذه النظرية و لكنَّه حرَّك شخصيته الرئيسة للإجابة و اكمال الحوار الذي يرفض هذا الانتقال، لكون الهوية هي الولادة و التاريخ و الحضارة و التراث، و حتى الاقتصاد و السياسة: «تَعثَّر عقلُ دلشاد ثانية من خفَّتهم. نظر إلى الأمير: لا ينتقل شخصٌ، إذا تُرجمَتْ أفعاله، و حركاته، و أحاديثه، من لغة إلى أخرى، يبقى في واقعه كما هو، فيما تُستَبْدَل لغتُه، لا غير، قال»[2]. حسم بركات الأمر بأنَّ التحدُث بلغة أخرى لا يُغيِّر هوية الشخص، وإن كانت أفعاله و حركاته مشابهة لأصحاب اللغة التي أتقنها؛ فهو يبقى في داخله و هويته الشخص الأول الذي تعلم لغة الآخر بسبب ظروفٍ سياسية أو عسكرية أو اقتصادية، لكنَّه لا يخرج من الهوية حتى و إن نسي الحديث بلغته الأم، فهذا لا يعني تنصله من قوميته التي يحمل هويتها، و لا ينكر وجودها، و في داخله يحمل هذه الروح التي هي نبراس له في قابل الأيام للانضمام إلى هويته الأصلية. و حتى إن حاول

(1) نفسه: 110

(2) دلشاد: 110

الانسلاخ عنها يبقى الآخرون يصفونه بأنَّه من الأصول الفلانية؛ و يعمد إلى الرجوع إلى هويته الأولى الذي حاول الانسلاخ عنها. و هو بهذا الاتقان للغة الآخر لا يستبدل سوى لغته، و تبقى قيمه الأخرى ثابتة دون تغيير؛ أو تبديل. بقي التساؤل وارداً عند الذين يحاورون دلشاد في منطقه، و يضيِّقون الخناق عليه، علَّه يؤيِّدهم في طرحهم المتساءَل: «فأبدوا من وجوههم علامةَ الفهم المتردد: إذا صار الأمير يتكلم التركية، و يجلس بالتركية، و يقوم بالتركية، و يقرأُ لنا، كل ليلة بالتركية، فكيف يبقى كردياً؟. تبرَّم دلشاد من جديد. قال: ننقُلُ كلام الرُسلِ الأنبياء إلى الكردية، فهل يُصيرون أكراداً؟»[1]. بذات المنطق أجابهم دلشاد، المحاججة التي حاججوه بها من خلال طرحهم لأسئلتهم الكثيرة حول كلام الأمير و قيامه، و جلوسه، قراءَته بالتركية، إذن فقد أضحى الأمير تركياً من خلال كل هذه الأفعال والأعمال، و ملبسه تركي، و مأكله و مشربه، كل ذلك بالعادات التركية؛ فمن المنطقي أن يصير تركياً؛ حسب تصور و فهم الجالسين معه، و دلشاد فنَّد كلامهم بمنطق آخر، إذا كان ما يقولونه صحيحاً، فعند ترجمة كلام الأنبياء و الرسل إلى اللغة الكوردية عليهم أن يصبحوا أكراداً، لكون لغتهم ترجم إلى اللغة الكوردية. و بذلك أنهى دلشاد النقاش الذي استمر زمناً في مجلس الأمير، و أعلن أنَّ التكلم بلغة أخرى و لبس ملبسهم و التقيِّد بعاداتهم لا يخرج الشخص من هويته التي ولد فيها و حمل اسمها إلى الهوية التي تكون مهيمنة لفترة من الزمن، سواءٌ أطالت أم قَصُرت، لأنَّ المجتمع الآخر لا يقبل اندماجهم النهائي معهم في هويتهم التي يعتزون بها، وإن قبلوا عيشهم معهم و محاكاة سبل عيشهم و الحديث بكلامهم، و التمسك بعاداتهم. حرص بركات في نصه على ذكر الأسماء الكوردية لأبطاله و شخوصه، و ذلك إيماناً منه إنَّ ذكر هذه الأسماء لها دلالة معنوية و اعتبارية، لكونه يبحث عن هويته القومية التي حاول الجهة المهيمنة على شؤونهم إلغاءها مقابل استخدام الأسماء غير الكوردية، كأن تكون اسماء تركية، أو غيرها: «دارت الحقائقُ بكماء دائخةً في فَلَك علّمه بالحقائق. أرغى معدنُهُ- معدنُ الهيئة الآدمية: دينان؟! ماذا جاء بدينان إلى...؟. تاه اللفظ على لسانه مُحَدِّقاً إلى أكيسا.

دينان يعرف، قالت المرأة- البزوغُ من صَدَفة اللون.

---

(1) نفسه: 110

يعرف ماذا؟ دمدم مهران إيفاردر.

بالذي بيني و بين دلشاد، قالت أكيسا.»[1]، عمد بركات إلى ذكر أسماء كوردية؛ أو أسماء مقربة إلى اللغة الكوردية كأن تكون فارسية، لما لهاتين اللغتين من تداخل سواء في بعض الألفاظ المشتركة كونهما ينتميان إلى فصيلة واحدة- اللغات الهندو- أوربية- لذلك له أهمية في نص بركات حيث الأسماء غير التركية في منطقة يُهيمن عليه الأتراك، و هذه الأسماء لها دلالة لوجود جذور قومية متأصلة في وجدان هذا الشعب على الرُغم من سيطرة الأتراك على مقدراتهم السياسية و الاجتماعية، و لكنَّها لم تستع أن تمحو الأسماء و العناوين التقليدية من ذهن المواطن الكوردي الذي يعيش تحت سطوتهم، فقد ذكر بركات عدة أسماءٍ في نصٍ واحدٍ و ذلك للدلالة على البحث عن هذه الهوية التي قد لا يبقى منها حتى الأسماء، إن لم يعمد أحدٌ للاهتمام به؛ لكون الاسم له أهمية في الوجود القومي الذي هو عنصرٌ من عناصر الهوية؛ لأنَّ القضاء على التسمية يُؤدي بالتالي إلى القضاء على العناصر الأخرى للهوية و التي تشمل اللغة أيضاً، بوصفه العلامة المضيئة لوجود الهوية.

تلاعب بركات بالنص مرة أخرى، حيث عمد إلى نشر لغته القومية في آخر كتاب الترجمة، الذي يقوم بترجمته من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية: «انتشر المتسوِّقون، ثانيةً، في عرصة السوق، فاختلط بهم دلشاد و أكيسا غير متجاورَيْن، ثُمَّ اتجها إلى الرواق المفضي إلى الدكاكين. تقاربا قليلاً: ستنتهي الترجمةُ، قال الشاب النازل سلالم السريانية إلى حقائق الختام. سيدوِّن بضع كلمات معصوبة الجباه بأرقام التواريخ، في ذيل آخر صفحة بالكردية من المختصر في حساب المجهول.»[2]. تعمد بركات في ذكر أحوال السوق، ليُذَكِّر بالجانب الاقتصادي المرافق لإتمام عناصر الهوية، و هو الجانب الاقتصادي الذي يتناوله الناس لغرض معيشتهم، و هو عنصر مهم و ذلك لكونه يُقَوِّي الجانب السياسي، و الحضاري للشعوب من خلال مزاولة الناس لحياتهم الاقتصادية، و محاولة الاستقلال من هذا الجانب عن السلطة المهيمنة على مقدراتهم، فضلاً من تذكير القاريء بالجهة

(1) دلشاد: 80

(2) نفسه: 42

المهمة في اثبات الهوية، و صيانتها؛ ألا وهي اللغة، حيث عمد إلى اشهار عمله في ترجمة الكتاب من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية؛ و أراد التأكيد على إن الكتاب في خاتمته أيضاً سيكتب باللغة الكوردية، و إنَّ التواريخ و الوقائع كلها ستكون بهذه اللغة و ليس بغيرها.

شفرة الهوية في رواية مقامات إسماعيل الذبيح للركابي:

عمد الركابي في نصه «مقامات إسماعيل الذبيح» إلى تناول مسألة هوية شعبه، و الذي أراد الآخرون طمسها و القضاء عليها من خلال فرض الهيمنة العسكرية و السياسية عليه، و القضاء على حضارته من خلال تجزأته إلى دويلات ضعيفة لا حول لها ولا قوة ؛ فقد حاول المحتل «العثمانيون» أول الأمر القضاء على النظام الساسي لها؛ و ذلك من خلال فرض سياسته التي أدت إلى انتشار الجهل و الفقر في البلدان العربية، حيث خضعت للسيطرة العثمانية بعد سقوط الخلافة العباسية في سائر البلدان مما أدّى إلى ضياع الهوية القومية، و حاول الأتراك فرض اللغة التركية في كافة أرجاء الوطن العربي، كما عمدوا إلى سياسة التتريك في كل مناحي الحياة هناك، و تم تعيين ولاة و حكام من الأتراك في كل المناصب المهمة في الولايات العربية التابعة للدولة العثمانية؛ و من ثَمَّ تم فرض التقاليد التركية عليهم في كل مناحي الحياة، و دخلت الأسماء و العبارات التركية إلى اللغة العربية، كما عمدوا إلى محاربة كل صوت يظهر ينادي بحرية القوميات التي تتألف منها الدولة العثمانية ذات الطابع التركي الخالص. و تخلصوا من اللغة العربية بصفتها اللغة الرسمية في المناطق ذات الأغلبية العربية، و فرضوا اللغة التركية في المعاملات الرسمية في دوائر الدولة، و أرسلوا الشباب إلى جبهات القتال خارج مناطقهم التي يسكنونها، و فرضوا النظام الاجباري بالنسبة إلى الخدمة العسكرية ذات النظام الصارم. و عمل الركابي إلى تصوير هذه المعاناة في نصه الذي كتبه على صورة رواية تحمل الطابع التاريخي التسلسلي؛ و الذي تحدث فيه عن أهم نكبات العرب في تاريخهم الحديث ابتداءً بنكبة فلسطين و انتهاءً بنكبة حزيران عام 1967، حيث بدأ الركابي في تصوير هذه النكبات، و لكونها الأكثر ألماً بالنسبة للعرب في تاريخهم الحديث؛ إذ ضيَّعوا القسم الباقي من فلسطين مع أراضٍ أخرى تابعة ل عدد من الدول العربية مع تحطيم الآلة العسكرية لهم.

بدأ الركابي نصه بهزيمة حزيران و محاولة القضاء على الهوية القومية من خلال احتلال أراضي عربية جديدة أضيفت إلى إسرائيل و توسع حدودها من خلال هذا الاحتلال: «حين أستعيد معرفتي بإسماعيل الذبيح- و أنا بصدد كتابة روايتي عنه- أُجابَهُ بهذه الازدواجية التي رافقت تلك المعرفة؛... مفارقة تُعيدني ستاً و ثلاثين سنة إلى الوراء، مُذكِّرة إيّاي بالمرة الأولى التي ألتقيته فيها في علوة الجلبي حينما قدم إلى بغداد في جملة النازحين من عرب فلسطين عقب أيّامٍ من وقوع «نكبة حزيران» في عام 1967.»[1]. في هذه الأيام التي ذكرها الكاتب تعرَّف على إسماعيل الذبيح، و هي أيام مأساة و حزن وألم؛ حيث طُرِد آلاف الفلسطينيين من مدنهم و قراهم و توزعوا على البلدان العربية التي قبلت باستضافتهم في مخيمات أو في مدنهم. في هذه السنة التي وقعت فيها الحرب بين العرب و اسرائيل و تم احتلال أراضٍ كثيرة من الدول العربية المحيطة بها، فضلاً عن باقي الأراضي الفلسطينية التي لم تحتل عام 1948، و بذلك يكون كل الأرض الفلسطينية محتلاً، و يكون الشعب الفلسطيني قد فقد أحد أهم مقوماته للهوية و هو المكان، الذي كان يعيش عليه و يمارس حقه في الحياة؛ و يكون هذا الشعب قد فقد جزءً كبيراً من تاريخه، و تخلى عن حضارته التي أقامها على هذه الأرض خلال حقبة كبيرة من وجوده هناك، و عند فقد المكان سيكون فاقداً لهوية اللغة أيضاً و التي تعُد الهوية الناطقة لهم، و خروجهم من مكان اقامتهم إلى أمكنة أُخرى لا يُعوِّضهم فقدان أرضهم، لأنَّ اسكانهم في مناطق أخرى غير أرضهم يُعَد اغتصاباً لحقوق الآخرين الذين أُخرجوا منه ليقوموا بسكنها، و لا يعيد لهم هويتهم الوطنية التي كانوا يمتلكونها و هم على أرضهم. يتحدَّثُ الركابي عن الآثار التي أثارها خروجهم من أرضهم؛ و النكبات التي تعرض لها إسماعيل الذبيح في ذلك: «في تلك اللحظة لمحتُ رجلاً كبيراً في السن، يرتدي الكوفية و العقال، يدخل العلوة تتعقَّبه صبيَّة في حدود الخامسة عشرة من عمرها. و كان الاثنان غارقيَن بملابس الحداد،... لم يكد أبي يسمع الرجل و هو يلقي بالسلام، لحظة دخوله الغرفة، حتى ردَّ عليه تلقائياً، و رفع رأسه عما بين يديه متأملاً القادم بنظرة عابرة. و مرَّتْ لحظات تبادل الاثنان في أثنائها، النظر قبل أن ينهض أبي عن كرسيه ببطء ليتساءل، وهو بين الشك و اليقين:

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 9

- يا إلهي!.. أيعقل أن تكون إسماعيل الذبيح؟
- هو نفسه!»[1]،

إنَّ دخول شخص إلى العلوة ليس ملفتاً للنظر، و لكن دخول رجلٌ مسنٌ و وراءه صبية؛ و هما في لباس الحداد هو الذي يلفت النظر، و خاصة إذا كانا غريبين عن زبائن العلوة، وصفة ملابس الحداد التي يرتديانها لها دلالة محددة، و هي خسارة شيءٍ عزيز على القلب و خسارته لا تُعوض مهما حاول الإنسان تعويضه؛ و وجود بطل الرواية في هذا الموقف له أهمية عند الركابي في نصه، فهو يُشير بخسارة إسماعيل لزوجته إثناء هذه الحرب التي أخرجته من وطنه و بالتالي خسر عنصراً مهماً من عناصر الهوية، و هي المكان الذي تواجد عليه، و يمكن أن يكون حداده على الأرض التي خسرها؛ فهي الأم بالنسبة للإنسان و خسارتها هي الأرض، إنَّ الركابي جعل لخسارة الأرض في فلسطين بموازاة خسارة إسماعيل لزوجته، أو خسارة ابنته مريم لأمها التي هي الوطن. فالركابي يسمي استشهاد زوجة إسماعيل و والدة مريم، بالنكبة، كما يسمي حرب حزيران أيضاً بالنكبة، فهما متساويتان في الحزن و الألم عند الركابي الذي هو في حقيقته الراوي و هو البطل: «عن أي أسرة تسأل يا صديقي؟ فقد نُكِّبتُ، هذه المرة، برفيقة عمري، زوجتي فاطمة!»[2].

فنكبة حزيران تعادل نكبة فقدان إسماعيل لزوجته حيث قارن بين النكبتين، الزوجة التي هي الملاذ و المسكن له، و الأرض التي هي مسكنه و ملاذه أيضاً؛ حيث خسرهما سوية في هذه الحرب التي استمرت ستة أيام، و أطلقت اسرائيل عليها حرب الأيام الستة، و إسماعيل لا يفضِّل زوجته على أرضه، و لكنَّه يساوي بين الخسارتين، و بأنَّهما واحدة، الزوجة معطاءة و كذلك الأرض معطاء، لأنَّ الزوجة هي الأم، و هي الحنان، وهي التي تعطي ثمارها للوطن، و كذلك الأرض يضاهي المرأة في كل هذه الخيرات.

إنَّ احتلال مدينة القدس بأكملها و نزوح معظم سكانها يُعدُّ انتهاكاً لشعب آمنٍ في وطنه. و خروج هذا الشعب من مكانه الذي عاش فيه لقرونٍ عدة، يؤدي

(1) نفسه: 11

(2) مقامات إسماعيل الذبيح: 13

إلى تغيير في الهوية الوطنية للأرض؛ و يخليه من ساكنيه، و يُسَكِّنُ أُناساً آخرين مكانهم، يحملون هوية مغايرة لأصحابها الأصليين، وهذا ما يفضي إلى تغيير في بنيتها التحتية و الديموغرافية، و أدّى إلى هجرة آلاف الناس من مساكنهم و ترك أموالهم و بيوتهم لمحتلٍ آتٍ بقوة عسكرية لأناسٍ لا قوة لهم، وليس لديهم سلاح للدفاع عن أنفسهم. يتحدث الركابي عن الأعمال الارهابية التي ارتكبت بحق اهالي القدس من قصف بالمدافع و الطائرات، و اسلحة تستخدم لأول مرة في الحروب و هي محرمة دولياً: «خبّراني أسبق لكما أن سمعتما بقنابل حارقة يعجز الماء عن إطفاء النيران التي تسببها؛ إذ إنَّ الماء نفسه يحترق بها؟»[1]، بهذه الكلمات التي تدمي القلوب تحدث إسماعيل الذبيح؛ و عن قتالهم مع العدو الذي احتل أرضهم بأسلحة لم يسمع بها أحد، و هي قنابل حارقة تحرق البشر و الأرض، و لا يمكن اطفاؤها بالماء، لأنَّ الماء يحترق معه، أو يُزيده احتراقاً؛ فالماء عامل زيادة للنار على خلاف النيران العادية و التي يعرفها إسماعيل و أصحابه، لذلك احتاروا في كيفية إطفائها و التخلص من ليهيبها المحترق، و هي عندما تلتصق بالجسم لا يمكن اطفاؤها إلى أن ينتهي النار لوحدها بعد أن يكون قد أحرق معه ما التصق به. يسترسل إسماعيل الذبيح في رواية مأساة أهله، و يتحدث عن هذه الأسلحة التي لم يسمع بها: «تلك هي قنابل – النابالم- التي أصابت مئات الجرحى، و نيرانها تنشب بالثياب، و الجلد، و اللحم، و تفعل فعلها حتى تبلغ العظام.. كنت أتنقل بين الجرحى المشوهين باحثاً عن فاطمة مكتشفاً أكثر من واحد منهم كان هلك في سريره دون أن يتمكَّن الأطباء من إخلاء جُثته لفداحة أعداد الموتى،»[2]، هذه القنابل هي التي دفعت الناس إلى الفرار و ترك أراضيهم و ممتلكاتهم خوفاً على حياتهم من هذه القنابل التي لا يمكن إطفاؤها بسبب تكوينها الذي يحول الماء إلى عامل مساعد للاحتراق، و لا يمكن علاجهم بسبب احتراق الملابس و الجلد و العظم فضلاً عن اللحم الذي يُغطي جسم الإنسان، و يؤدي إلى موت محتوم. و هذا الخوف هو الذي أدّى إلى ترك أعدادٍ كبيرة من الناس أراضيهم و الهجرة إلى الدول العربية المجاورة؛ و قسم آخر هاجر إلى دول أخرى أُوربية بعيداً عن وطنهم الأم، أو غيرها من البلدان البعيدة، و آخرون سكنوا في مُخيمات أُقيمت لهم في

(1) نفسه: 14

(2) مقامات إسماعيل الذبيح: 14

البلدان المجاورة لأرضهم المسلوبة، هذه الهجرة و ترك أمكنة إقامتهم جعلتهم يفقدون عنصراً مهماً من عناصر الهوية فضلاً عن تراثهم و تاريخ حضارتهم، ومن الذين هاجروا إلى بلدانٍ بعيدة غير عربية قد تعلموا لغة البلدان التي أقاموا فيها، و نسوا لغتهم و وصاروا يتحدثون بلغة الذين يقطنون معهم؛ و بذلك فقدوا كل مقومات الهوية التي كانوا يحملونها. و الركابي يعمد إلى الكشف عن هذا الخلل في الهوية القومية؛ و يعمل على طرح مشكلة اللاجئين منذ النكبة الأولى عام 1948 و لحد حرب حزيران، إنَّ البحث عن هوية هؤلاء المشردين في أصقاع الدنيا هي مهمة صعبة، و لا يقف الركابي عند هذه النكبة فقط، بل يبحث في أتون التاريخ الحديث ليُلَمْلِم شمل العرب و يعيد لهم هويتهم التي فقدوها من خلال كل هذه الهزائم و النكبات الكبيرة. بدأ الركابي نصه من آخر نكبة للعرب عامة و لم يتحدث عن النكبات التي أصابت بلداً واحداً فقط؛ لكونه يكتب تاريخ العرب الحديث روائياً، ثُمَّ يبدأ بكتابة التاريخ روائياً عن فترة الدولة العثمانية في أواخر أيامها، و محاولة العرب العمل على اعادة البحث عن هويتهم القومية من خلال الخلاص من هيمنة الدولة العثمانية، وإقامة دولتهم ذات الهوية القومية على أنقاض هذه الدولة المنهارة، و يعمد الكاتب إلى بيان إخلاص العرب لدينهم أمام محتلٍ آتٍ من وراء البحار و الاصطفاف مع المحتل الأول لمحاربة الكافر الذي يريد احتلال بلاد المسلمين. فقد تحدث الركابي عن قيام الحرب العالمية الأولى و انضمام الدولة العثمانية إلى دول المحور، و تقدم قوات الحلفاء لاحتلال البصرة، و قيام الشباب العربي للتطوع للدفاع عن البصرة: « ... و هناك الإنكليز الذين أنزلوا جنودهم في – الفاو- .. بل يُشاع أنَّهم موشكون على احتلال البصرة!!

فاستعاذوا بالله، و زجروا-هلال- منبهين إيّاه على أنَّه بالغ في تجاوز الحدود هذه المرة، لكنَّه طلب منهم التريّث و الاستماع إليه لحظات قبل الإسراع بالحكم. و أوضح أنَّ ثَمَّة برقيات استغاثة وصلت من البصرة إلى علماء الدين تُليتْ على الناس في الجوامع.»[1]، هذه الاستغاثة التي جاءت من البصرة إلى علماء الدين من أجل مساندة أهلهم أمام خطر الغزو القادم إليها؛ و الذي يهدف إلى احتلالها، و بذلك ستكون بوابة احتلال باقي أجزاء العراق؛ و الذي له دلالته في استهداف كل

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 78

الوطن، و الهيمنة عليها، و بذلك يتم استبدال احتلالٍ مسلمٍ بآخر مجهول، و من ديانة مغايرة لديانة أهل البلد؛ فضلاً عن سيطرتهم التامة على خيرات البلد، و تدمير مساجدها و القضاء على تراثه الروحي الذي ورثه من الآباء و الأجداد؛ هذا التراث الذي دافعوا عنه و نشروه في كل أجزاء المعمورة؛ ليس من السهل السماح بتدميره بهذه السهولة. و الركابي استخدم الفروسية و أخلاق الفرسان للدفاع عن الهوية العربية ضد كل محتل يأتي لاحتلال الوطن، لذلك فقد تم انشاء كتائب للدفاع عن البصرة و إرسالهم بسرعة ليكونوا جاهزين عند محاولة المحتل اختراق حدود العراق: «و أعلن هلال عن نشوء حركة للجهاد في مختلف المدن العراقية- و لا سيما في العتبات المقدسة- لحماية البصرة من الاحتلال، و أنَّ مجموعة منهم بزعامة أحد علماء الدين قد توجهت إلى مدينة السماوة قبل أيام، و أنَّ هناك مجموعات أُخرى من مجاهدي الكاظمية و بغداد ستتوجه إلى ساحات القتال قريباً»[1].

يبحث الركابي عن هوية شعبه المهددة بالضياع، و الاحتلال، إلى القيام بإعلان تشكيل مجاميع مسلحة للقيام بالدفاع عن هوية البصرة القومية و من خلالها يكون الدفاع عن هوية العراق بأكمله، و أعتمد الركابي على المصادر التاريخية التي تحدثت عن توجه عدد من المجاميع بزعامة أحد علماء الدين إلى السماوة و هي في طريقها إلى البصرة، الركابي أكَّد على دور علماء الدين في كل الثورات الوطنية لذلك ذكر إنَّ المجاميع بزعمة أحد رجال الدين من دون أن يذكر من أي مكان هو. و ضياع البصرة يعني احتلال ثغر العراق و بوابة العراق الجنوبية، و دلالة هذا الاحتلال يأتي لأهميته حيث يكون الطريق سالكاً لاحتلال باقي مدن العراق، و يكون العراق بذلك بلداً لا شعب له؛ و بالتالي تكون الهوية القومية ناقصة، و لا يوجد مكان يعيش فوقه هذا الشعب، و يفقد حضارته التي بناها لآلاف السنين، فضلاً عن فرض لغة المحتل و القضاء على لغة الأم التي استمرت للآلاف السنوات. و الركابي استخدم الفروسية و أبطال العرب الذين استمد منهم العزم للحفاظ على الهوية القومية أمام هذه الهجمة الشرسة التي تريد النيل من الوطن.

---

(1) نفسه: 78-79

لم يبق الركابي في العراق فقط لنقل أحداثها؛ فروايته تعني تاريخ كل العرب لذلك انتقل إلى رواية قصة احتلال بيروت الغربية من قبل القوات الاسرائيلية، حيث قامت القوات الاسرائيلية بالدخول إلى بيروت الغربية، و احتلت مبنى السفارة الكويتية، علماً إنَّ هذه الحادثة التي يرويها الركابي في نصه قد نقلها من مصادر تاريخية موثوقة، فهو ينقل تاريخ أمة روائياً لذلك كان اعتماده على المصادر التاريخية مقبولاً حتى من قبل كُتّاب رواية الحساسية الجديدة؛ و ينقل خبر الاجتياح الاسرائيلي: «صباح الأربعاء رابطتُ في البيت لأتابع من خلال شاشة التلفاز عملية اقتحام القوات الإسرائيلية بيروت الغربية: كانت الكاميرا ترصدهم من بناية عالية و هم يتقدمون من جهة الميناء في صف واحد و في أعقابهم الدبابات و من ثَمَّ سيارات الجيب.

و لم تمضِ سوى ساعات حتى أُعلن عن احتلالهم السفارة الكويتية المشرفة على مخيمي «صبرا و شاتيلا» للاجئين الفلسطينيين في بيروت!»[1]. إنَّ قيام القوات الاسرائيلية باقتحام بيروت الغربية من جهة الميناء، لضرب و احتلال أرضٍ أُخرى من الوطن العربي، و اضافته إلى بقية الأراضي المحتلة من الدول العربية المحيطة بإسرائيل؛ أو ما يلق عليها بدول المواجهة، إنَّ هذا العمل يؤدي إلى نزع الهوية القومية من هذا المكان و محاولة لإلحاقها بالدولة الإسرائيلية، و العمل إلى إفراغه من أهلها الأصليين؛ و اسكان مجاميع تكون موالية لها. إذ إنَّ محاولة اسرائيل التوغل و احتلال هذه الأرض له دلالة تهديد للأمن القومي و الوطني؛ فضلاً عن كونه تهديد قوي و مباشر للهوية القومية لهذه الأرض، و محاولة لإبعاد الشعب الفلسطيني الموجود في مخيمي صبرا و شاتيلا للاجئين عن مكان تواجدهم، إذ قاموا بأعمال القتل و الذبح لهم في مخيماتهم ليلاً، و العمل على إدخال الرعب في قلوبهم، ليقوموا بهجرة أخرى إلى مكان بعيد عن الحدود الفلسطينية: «بعد أيام معدودة دوّى نبأ تلك المجزرة المرعبة التي جرت بحق الفلسطينيين في بيروت!. إنَّها فلم من أفلام الرعب من إخراج وزير الدفاع الإسرائيلي شارون لا المخرج هتشكوك!»[2].

---

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 195

(2) نفسه: 195

حيث جرت مجزرة رهيبة بحق أطفال و نساء و رجال مخيمي صبرا و شاتيلا للاجئين، إذ اجتاحت القوات الإسرائيلية ليلاً هذين المخيمين وكسرت أبواب الخيم المصنوعة من الصفيح، و دخلتها عنوة و قتلت أعداداً كبيرة منهم بوحشية تفوق و حشية هولاكو و التتار؛ حيث شبَّهه الركابي بأنَّه فلم من أفلام الرعب، و لكن المخرج يختلف فهو ليس هتشكوك، بل وزير الدفاع شارون، الذي أمر ببث الرعب و الخوف في قلوب الفلسطينيين و قتل أكبر عدد منهم لغاية في نفسه، وهي القضاء عليهم، و تهجيرهم من المكان الذي سكنوا فيه بعد طردهم من ديارهم و أرضهم و ممتلكاتهم، و هي محاولة لمحو الهوية القومية لهم، و تدمير ما بقي لهم من حضارة و ثقافة. يبدو إنَّ الموازين قد قلبت في هذه الحرب فحليف الأمس أضحى عدو اليوم، و عدو الأمس أصبح حليف اليوم، و يروي الركابي هذا التحول في المواقع، و كيف أنَّ العرب الذين وقعوا في الأسر قد التفوا حول آسريهم لتكوين أفواج تحارب العثمانيين الذين خسروا كثير من المعارك و الأراضي أمام تقدم القوات الإنكليزية المتقدمة لاحتلال الأراضي العربية بمساندة القوات العربية التي شكلها الشريف حسين شريف مكة و أولاده: «لم يبق يوسف في رابغ إلاّ ثلاثة أيامٍ انتقل بعدها، بمعية سريته، إلى ميناء ينبع الذي أضحى قاعدة لجيش الثورة الشمالي بقيادة الأمير فيصل، ثالث أنجال قائد الثورة العربية الشريف حسين، في حين كان أبناء الشريف الثلاثة الآخرون- علي و عبد اللّه و زيد- يطبقون بقواتهم على «المدينة» محاصرين بذلك الآلاف من الجنود الأتراك بقيادة فخري باشا.»[1]. تحول الجنود العرب الذين هبوا لمساندة الدولة العثمانية التي تحمل صفة الخلافة الإسلامية، و تدين بالدين الإسلامي، و مقاتلة القوات الغازية التي أتت من وراء البحار لإسقاط الخلافة و الاستلاء على البلدان العربية المنضوية تحت سلطة الدولة العثمانية؛ و سلب ممتلكات المسلمين و القضاء على الحضارة الإسلامية، و الهيمنة على أماكن المسلمين و مقدساتهم، و من ثَمَّ تغير هويتهم، و جعلهم تحت الاحتلال الأجنبي الكافر، و بذلك يفقد الشعب إحدى أهم عناصر الهوية لديه و هو الوطن، مع تدمير لتراثه التاريخي و الديني و الهيمنة على موارده الاقتصادية، و جعل الأرض العربية مع شعبها تابعاً ذليلاً لهم و جعل سياستهم

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 241

تدور في فلكهم و حصر التعيينات بأيديهم و تعيين من يخدم مصالحهم و ترك الآخرين دون أن يكون لهم رأي في سياسة البلد السياسية و الاقتصادية. و بذلك فقد استبدلوا استعماراً بآخر، و قيام شريف مكة بقيادة الجيش العربي الذي تكون لديه لمحاربة الدولة العثمانية، بدعوى الخلاص من الحكم و الاضطهاد التركي الذي طال قروناً كثيرة، و الذي سلب العرب الحكم و حاربهم في قيادة بلدانهم، و فرضهم اللغة التركية و الابتعاد عن نشر اللغة العربية، فرض حكاماً من الأتراك يُديرون البلدان العربية دون رغبة أهلهم، و هذا الأمر هو أيضاً نقصٌ في عناصر الهوية القومية من منع لغتهم لتكون رسمية، و نقص السيادة على بلدانهم، هذه الأسباب دعت شريف مكة لإعلان ثورته في الحجاز و انضمام الأسرى العرب عند الإنكليز بالانخراط في هذا الجيش. على الرُغم من تعهد الإنكليز للعرب بالحرية و اقامة دولتهم الموحدة بعد مساعدتهم بالقضاء على العدو المشترك الدولة العثمانية، و لكن الركابي أراد أن يبين رأيه من خلال بطله الذي هو الناطق باسمه التشكيك بهذا العهد، و عدم تصديق هذه الوعود من خلال ما شاهده في الهند بعدم جدية الإنكليز في الوفاء بوعده لهم: «ساءل يوسف نفسه بين مصدّقٍ و مكذّب، حتى إذا خفَّض الرجل رأسه و هو يدخل تأكد من صحة تخمينه؛ فها هو وجه إسماعيل الوسيم و قد ازداد توردا، تتألق وسطه عيناه الصفراوان برموشهما السود الكثيفة،... أعذرني على ما حصل؛ إذ إنَّ آخر ما كنت أتوقعه ليس إسماعيل فحسب، بل رؤيته بالزي العسكري الخاص بالجيش العربي!

- لا تتسرع في اصدار حكمك عليَّ يا يوسف؛ فأنا لا أزال كما عهدتني في جدة أتشكك بصدق الإنكليز في دعمهم لهذه الثورة.»[1].

بهذه التأكيدات أكد الركابي أنَّه لا يثق بوعود و مواثيق الإنكليز التي يقطعونها، فهو أي البطل «إسماعيل الذبيح» و إن انظم للثورة و لبس لباس الجيش العربي ألا إنَّه لا يثق بمن يُعم هذه الثورة، و يُسيسها لأنهم أصحاب مصالح و لا يمكن أن يُقدموا شيئاً لأحد بالمجان، فلا بد أنَّ وراء هذا الدعم شيءٌ مهمٌ ليقفوا مع العرب هذا الموقف؛ و لابُد أنَّ لهم غايات غير معلنة: « ..لا بل أستطيع الآن الجزم بصحة تلك الشكوك جملة و تفصيلاً؛ ذلك لأنَّ الإنكليز فضحوا صراحة غايتهم المستترة من هذا

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 252

الدعم الزائف؛ إذ إنَّهم يسعون لتحقيق غاية معينة سينكشف أمرها في النهاية، في حين يسعى العرب لغاية لا يستطيعون الوصول إليها دون دعمهم!»[1]. بهذا التصريح الخطير من إسماعيل الذبيح، الذي يُعلن فيه عدم ثقته في الدعم الذي يُقدمونه الحلفاء للعرب؛ يكون قد أعلن موقفه من الحرب مع الإنكليز ضد الدولة العثمانية، و سبب انضمامه واضح و جلي؛ حيث أعلن الإنكليز إنَّهم سيطلقون سراح كل أسير يلتحق بالثورة العربية بقيادة الشريف حسين، و انضمامه جاء لهذا السبب، و تكهَّن أنَّ للإنكليز غاية لا يمكن تحقيقها بدون مساعدة العرب الذين هم الأكثرية في الدولة العثمانية المنهارة، و الدخول إلى المنطقة من دون مساندة العرب لهم سيكلفهم كثيراً في العدة و العدد، لأنَّه عند عدم كسب العرب إلى جانبهم سيكونون بالتأكيد إلى جانب الأتراك، و عبور العراق إلى تركيا سيكلفهم الكثير من المعارك في تقدمهم؛ و لن يرتاح لهم بال في تقدمهم، عكس ما إذا استطاعوا كسبهم إلى جانبهم مع اطلاق الوعود لهم بإقامة دولة موحدة لهم تحت حكم الشريف حسين، و لعلم الإنكليز برغبة العرب التخلص من الحكم العثماني الذي أرهقهم، و حبهم لقيادة أنفسهم بأنفسهم؛ لذلك حاولوا ارضاءهم و كسب ودهم، وجعلهم حلفاء لهم مع مدهم بالسلاح و العتاد، و اشراكهم في المعارك، بل دفعهم لخوض المعارك نيابة عنهم؛ و هذا الموقف يؤدي أيضاً إلى ضياع هويتهم القومية المستقلة، لكونهم سيصبحون تابعين لهم و خاضعين لكل قراراتهم المصيرية التي سيتخذونها بحقهم، و سيقومون باستبدال احتلال آخر و قد يكون أشدَّ قسوة عن الاحتلال العثماني القديم الذي كان يتخذ من الدين ستاراً، و هذا الاحتلال سيكون دون ستار؛ و هو من ديانةٍ أُخرى و من أرضٍ آخر غير جارٍ، أو صديق، و هو يحمل صفته و غاياته معه من أجل اسقاط الدولة العثمانية و احتلال أراضي واسعة و البحث عن كنوزها، و خاصة الثروة النفطية، و بذلك سيفقد الشعب العربي هويته الاقتصادية بعد الهوية القومية. انتبه الشباب العربي الذي كان ضمن تشكيلات الجيش العربي لتحرير البلدان العربية من الدولة العثمانية إلى ألاعيب الإنكليز و الفرنسيين خلال المعركة، حيث كانوا يشاغلونهم بمعارك جانبية صغيرة؛ و يحولون إلهائهم بهذا العمل و ذاك، صرف أنظارهم عن العمل الرئيسي الذي تطوع هؤلاء الرجال من أجله: «فأجابه ذياب ثائراً:

(1) نفسه: 253

- ذلك قرار الإنكليز و الفرنسيين؛ فهم يهدفون إلى إشغال الجيش العربي بهذه الحركات الجانبية!. و أردف قائلاً إنَّ بعض الضباط الغيورين عاتبوا القائد العام جعفر العسكري على ما حصل، فأجابهم بصراحته المعهودة: ماذا أعمل و الإنكليز و الفرنسيون لا يريدون أن يتقدم الجيش النظامي نحو الشام، فهم طامعون في سوريا؟»[1]، بهذه الصراحة التي يتصف بها القائد العام جعفر العسكري أجابهم بأنَّ للإنكليز و الفرنسيين أطماع في سوريا، أو بلاد الشام كلها و هي أطماع اتضحت أهدافها فيما بعد من سلخ فلسطين و إهدائها لليهود لإقامة وطن لهم، و بذلك يكون هذا ضربة قوية للهوية العربية في فلسطين و ضياعها بعد ذلك، الأطماع بدأت تتكشف الواحد تلو الآخر كلما أحرز الجيش العربي تقدماً نحو المشرق للوصول إلى أهدافها، و قيام الدولة العربية المستقلة الواحدة بحدودها و هويتها القومية المتميزة، فضلاً عن هويتها الثقافية و السياسية و الاقتصادية.

و اتضحت شيئاً فشيئاً غايات الدول الغربية التي طلبت مساعدة العرب مقابل اعطائهم استقلالهم القومي و العمل على بناء دولتهم ذات الهوية العربية المستقلة؛ و وحدة أراضيهم و وحدة شعبهم، و لكن كان يبدو إنَّه هناك أمورٌ تجري في الخفاء خلف الكواليس دون أن يعرف الجيش العربي، أو المقاتلون العرب عنها شيئاً: «و انهمك إسماعيل وقتاً طويلاً في تصفّح تلك الجرائد متتبعاً إرشادات فايد بقراءة مقاطع من مقالات منشورة فيها كانت تجعله يطلق صرخات استنكار و قد فغر فمه دهشةً، فلم يعد يوسف يُطيق صبراً؛ فطلب منه الإفصاح عما يُثير دهشته.

- كارثة!... نحن مقبلون على كارثة لا خلاص لنا منها!

أجابه إسماعيل و قد شحب لونه و هو يُناوله إحدى الجرائد:

- هاك... اقرأ لتكتشف مبلغ غدر البريطانيين و الفرنسيين؛ ففي الوقت الذي كانوا يُحرِّضوننا نحن العرب لنُعلن ثورتنا على السلطة العثمانية لننال بدعم منهم- كما يزعمون- استقلالنا، كانوا يجتمعون من خلف ظهورنا ليعقدوا اتفاقية سيتقاسمون بموجب بنودها العراق و بلاد الشام بينهم بعد هزيمة العثمانيين!

و أوضح فايد قائلاً إنَّ الفضل في كشف بنود تلك الاتفاقية التي عُرفت باسم «سايكس- بيكو» يعود للحزب البلشفي؛ فعلى أثر استيلائه على السلطة في روسيا

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 276

القيصرية في شهر الأول المنصرم عمد إلى نشر بعض الوثائق السرية الموضوعة في محفوظات وزارة الخارجية القيصرية، من بينها نصوص تلك الاتفاقية التي كانت روسيا طرفاً فيها.»[1]. و هكذا اتضح هدف بريطانيا و فرنسا، من دعمه للجيش العربي و وعوده للعرب بإعطائهم الاستقلال؛ و منحهم قيام الدولة العربية الموحدة ذات الاستقلال و التي تحمل صفة الهوية العربية، و لكنَّ قيام الثورة البلشفية في روسيا عام 1917، و قيامها بنشر وثائق وزارة الخارجية القيصرية، و من ضمنها نص معاهدة سايكس- بيكو التي تنص على تقسيم العراق و بلاد الشام بينهما، و التحايل على العرب؛ و المضي بتنفيذ مخططهم الهادف إلى التقسيم و عدم قيام دولة العرب الواحدة، ولكن قيام كيانات عربية هزيلة ليس لها قوة، ولا تستطيع لوحدها القيام أيٍّ عمل لا توافق عليه هاتين الدولتين المسيطرتين على مقدراتها، و بذلك لا تستطيع الحفاظ على هويتها القومية و الثقافية و الاقتصادية من دون مساعدتهم، و عليها أن تبقى خاضعة لهما ذليلة في كل أمورها؛ و هكذا نرى سيطرة بريطانيا و فرنسا على منابع النفط في هذه البلدان الصغيرة ذات الحدود المصطنعة و التي لا تستطيع أن تُكمل استقلالها الاقتصادي، و أن تخرج من فلك سياستها المفروضة عليها. و عمد الركابي إلى ذكر الحروب و المعارك التي خاضها الشعب العربي من أجل هويته القومية، و الحضارية، و الاقتصادية، و هو كان ملزماً بذكر و قائع تاريخية بأسمائها، وذكر أسماء الكثير من القادة الصريحة، و أسماء المعارك، و المواقف لكونه يكتب تاريخ العرب الحديث روائياً ضمن مسابقة دولية لدولة قطر، لذلك التزم بذكر الوقائع و اعتمد على مصادر تاريخية و سياسية و اجتماعية لغرض سرد روايته.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 283

شفرة الجسد

اتخذ الجسد في الرواية العربية الحديثة مسارات عدة، منها ما جعل الجسد هدفاً ببُعده التقليدي الذي يحمل تبعاته المتوارثة؛ و الرضوخ للهيمنة الذكورية/ الإيروسي، بوصفها عنصرَ تسلط ذكوري للآخر؛ الذي هو المسكوت عنه و المقموع الذي يحتمي تحت مظلة الرجل، باعتباره يمثل الدرع الواقي لها من خلال تسلطه عليها، و فضلاً عن ذلك من خلال اعادة قراءة تاريخ التسلط الذكوري في المجتمع، و شعور الأنثى بالاغتراب الداخلي الذي يُمثل اغتراباً نفسياً في داخل ذاتها المهمشة في عالمٍ خالٍ من المساواة بسبب قواعد و انظمة ذات صبغة دينية؛ و لكنها في حقيقتها عشائرية و مجتمعية غُلِّفت بغلاف الدين، مع اعتبارها سلعة في الدار لها واجبات تجاه أهله دون أن يكون لها رأي حتى في زواجها، وفي ظل هذا المشهد فقدت المرأة الرأي و انصاعت للسلطة الأبوية؛ التي تُمَثِّل التسلط الذكوري في علاقاتها؛ و فقدت اهتماماتها الثقافية، و انكفأت على انوثتها؛ حيث انصب اهتمامها على الجسد وأيروسيته، بوصفه ميزة خاصة لاهتمام الأنثى.

الجسد في المصطلح اللغوي:

وردت كلمة «جسد» أربع مراتٍ في القرآن الكريم:

الأول: قال تعالى:«وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِه مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ»[1].

الثاني:«فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ»[2].

الثالث: قال الله تعالى:«وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّه جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ»[3].

الرابع:«وَمَا أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ إِلَّا رِجَالًا نُوحِي إِلَيْهِمْ فَاسْأَلُوا أَهْلَ الذِّكْرِ إِنْ كُنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ «7» وَمَا جَعَلْنَاهُمْ جَسَدًا لَا يَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَمَا كَانُوا خَالِدِينَ «8» »[4].

---

(1) سورة الأعراف، الآية: 148.

(2) سورة طه، الآية: 88.

(3) سورة ص، الآية: 34.

(4) سورة الأنبياء، الآية: 7-8.

هذا ما جاء في القرآن الكريم حيث ميَّز بين نوعين من الأجساد:

الأولى: أجساد جامدة «غير بشرية» و ضرب لذلك مثلاً عجل السامري في قصة موسى عليه السلام.

ثانياً: أجساد بشرية، وهي على قسمين:

1- و قصة الجسد الميت الذي أُلقي على كرسيِّ النبي سليمان عليه السلام.

2- و قصة الجسد الحي الذي يأكل و يشرب؛ و يمشي في الأسواق، لكنَّ اللّه سبحانه و تعالى نفى عنهم صفة الخلود، إذ إنَّهم بشرٌ و يخضعون لقوانين البشر في المأكل و المشرب؛ و المشي في الأسواق، مع فناء أجسادهم، وهم في ذلك حالهم كحال البشر في الموت و الحياة و هم الأنبياء.

أما في المعاجم العربية فلها تفصيل في هذا الشأن؛ إذ حدد معنى الجسد؛ و من هم الذين تنطبق عليهم هذه الخصائص، ثُم فصل في قول الجسد، حيث جاء في معجم تاج العروس ما يلي: «الجسد: جسم الإنسان، و يقال لغيره من الأجسام المغتذية، و لا يقال لغير جسد. وكل خلق لا يأكل و يشرب من نحو الجن و الملائكة مما يعقل فهو جسد»[1].إذ حدد تاج العروس، من هم الذين ينطبق عليهم لفظة الجسد؛ وهم البشر و الجن و الملائكة، و كل خلق يأكل و يشرب.

أما صاحب لسان العرب فقد قال: «أمّا الجسم فهو جماعة البدن أو الأعضاء من الناس و الإبل و الدواب وسائر الأنواع العظيمة الخلق»[2]. يتبين من هذا أنَّ الجسد و ما يتعلق بجسم و الحيوان؛ و إشارة إلى سائر الأنواع العظيمة الخلق، فهو ما كان على نحو الجن و الملائكة

أما الأجساد الحية فهي: الأجساد التي عرفها المعاجم العربية القديمة؛ حيث جاء فيها: الأنبياء؛ و بقية البشر، و حسب ما جاء في لسان العرب في تعريف الجسد فقد ذكر كل ما يتغذى سواء أكان إنساناً أو جناً أو ملائكة، أو دواباً، فلكلٍ منهم جسد، أما ما كان جامداً فيطلق عليه جسد أيضاً؛ و يشمل ذلك كل ما كان على هيئة جسم يدل على شيءٍ محدد.

---

(1) تاج العروس في جواهر القاموس،ج1، الزبيدي: 1927

(2) لسان العرب: مادة ج س م.

و جاء في تعريف الباحث رسول محمد رسول للجسد: «الجسد كينونة رمزية و إيحائية و إشارية تضاف إلى الأجسام من خلال تمثيل الإنسان لها.»[1]، حيث يتمثل الجسد وفق هذا التعريف؛ بأنَّ الجسد كينونة، تتجلى رمزيتها في كونها تمثل مشهداً إيحائياً ذي إشارية، و كل هذه الصفات تضاف إلى الإنسان عند تمثيل الإنسان لها، و تجسيده جسمانياً. وهذا ما يُمَكِّن الجسد من تجسيده سواء كان إنساناً، أو حيواناً، أو جماداً.

إنَّ التشكيل الهندسي المجسم لأيِّ شكلٍ ما يتمثل بالغرفة عند وضع عناصر مادية فيها؛ و تنظيمها على نسق الغرفة، إذ شكل الغرفة ذاتها؛ و على النسق ذاته عند توفر العناصر التي تؤدي إلى صنع كرسي، أو منضدة، على وفق نسق المنضدة و الكرسي، فإنَّ ذلك يوحي بولادة كرسي، أو منضدة؛ و هكذا بقية الأشياء المجسمة؛ فإنَّه عند توفر جسم أي شيء له يوحي بولادته. باعتباره موضوعاً؛ ملهماً بموضوعاته، و له دلالة مادية؛ و دالاً على شكل مجسم في الحياة. و لكون الجسد لا يعني الإنسان و الحيوان فقط؛ و إنَّما هو جسد لمجسّم، كجسد الغرفة و كل ما هو مجسم فهو جسد؛ و هو يحقق بذلك: «واقعة اجتماعية من ثَمَّ واقعة دالة، فهو يتمثل بدلالات متعددة منها التوليدية و التحويلية، و الفنية، و الاجتماعية؛ إذ إنَّ الجسد يمثل جسد الانسان، أو الغرفة، أو شكلاً محدداً؛ لذلك لا يقتصر الجسد على ذلك الاحتواء من جسد الكائن الحي فقط»[2]، و إنما أي شكل له جسد، إذ إنَّ تجسيد الغرفة يتجلى في: «عملية وضع كل هذه العناصر المادية المنظورة في نسق هو- نسق الغرفة-، سيكون الفاتحة الأولى لولادة الغرفة كجسم أو ولادة جسم غرفة، فانتظام و تمفصل العناصر الجزئية في شكل الغرفة هو القمين بولادة الغرفة.»[3].

---

(1) الجسد المتخيَّل في السرد الروائي، رسول محمد رسول، دار ALNAYA، دمشق، 2014: 57

(2) ينظر: رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد، قراءة في رواية سيدة البيت العالي لمحمد الخالدي، نزيهة الخليفي، الانترنيت الرابط

spip.php?page=auteur@id auteur=1889http:llwww.diwanalarab.com

(3) الجسد المتخيَّل في السرد الروائي، رسول محمد رسول، دار ALNYNA، دمشق، 2014: 31

الجسد في المداخلات الروائية الحديثة:

يتجلى المسار الآخر الاهتمام بالجسد الأنثوي في الرواية العربية الحديثة بكونه جسداً يثير اهتمام و رغبات المتلقي، فقد كان جسد الأنثى الشغل الشاغل للرجل منذ بدأ الخليقة ؛ بدليل ما يُروى عن إغواء أمّنا حواء لأبينا آدم بصرف النظر عن صحة هذه القصة؛ فالقرآن لا يشير لإغواء حواء بل يُصرّح بأنهما أزلّهما الشيطان و أكلا من هذه الشجرة التي نهاهما اللّه سبحانه من الاقتراب منها ؛ يقول الباري عز وجل:«وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ «35» فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ» الآية.34-35 سورة البقرة

إنَّ الجسد في الرواية العربية الحديثة أضحى ذات بُعدٍ يشغل فكر الكاتب و القاريء معاً، إذ يعد الجسد بُعداً: «شاغلاً شديد التواتر من شواغل الفكر ما بعد الحداثة.»[1]؛ إذ إنَّ الجسد شغل فكر الكاتب و القاريء معاً، كونهما يشتركان سوية في تأسيس نصه. الكاتب في تأسيس نصه الذي يحتوي جسد الأنثى في مداخلاته النصية، و تسويقه لثقافة الليبيدو عند الأنثى؛ و هذه الثقافة تتعرض للكبت عندما تُكره على خدمة الوظيفة الأنثوية لإرضاء الرجل قبل إرضاء أنوثتها حيث: «يبدو أنَّ الليبيدو يتعرَّض لكبحٍ أكبر حين يُكره على خدمة الوظيفة الأنثوية، و أنَّ الطبيعة إذا استخدمنا تعبيراً غائياً، لا تحفل بمتطلبات الأنوثة بقدر ما تحفل بمتطلبات الذكورة»[2]. إذ إنَّ الليبيدو يتعرض للانتهاك عند استخدامها للأنثى و تكبح في الوظيفة الأنثوية؛ و تدخل حرباً غريزية في هذا الاستخدام، إذ إنَّ الذكورية تريد لها الهيمنة على هذه الغريزة لغرض استغلالها لذاته، لذلك يستغلها الكاتب لغرض صياغتها لما يؤسس عليه في نصه الروائي؛ فيجر القاريء إلى متاهات جسدية يروج لها، و يجد لها قُرّاءً يتلذذون بفكرة الليبيدو عنده لإشباع غريزتهم الشهوانية من الأنثى، أو فضولهم للتعرف على جغرافية جسد الأنثى و خرائطه من خلال نصوص تنتهك حضرة المحظور و تراهن عليه في اغواء القاريء.

---

(1) أوهام ما بعد الحداثة، تيدي إيغلتين، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،2000: 156

(2) سيكولوجية الأنوثة مرآة المرأة الأخرى، لوسي إيريغاري، ترجمة، د. علي أسعد، دار الحوار، سوريا، 2007: 156

و في هذا المسار الذي سلكه الروائيون المحدثون؛ في اشراك الجسد في موضوعاتهم الروائية، سواءٌ كانوا للاستهلاك التجاري، أو لرفع مستويات مبيعاتهم من الرواية؛ أو من الذين يستخدمون الجسد من أجل قدسية الجسد و تجليه و رد الاعتبار له من خلال استخدامه في النص نموذجاً أُعيدت له اعتباراته التي سلبت منه، لتبنى على أنقاضه نموذجاً للأنثى الملتزمة؛ و المعبرة عن شكل المرأة التي تكافح و تعمل من أجل بناء و تربية أجيالٍ واعية.

و هذا النمط الأخير هو الذي تبحث عنه الأنثى و تحاول أن تكشف النقاب عنه و تضعه تحت الأضواء؛ لتُخرج نفسها من دائرة المسكوت عنه، و تحاول الخروج من التيه المغيب إلى النور، واضحة المعالم و مكتملة الأطر. إنَّ محاولتها هذه تَنم عن مدى وعيها للخروج من الذهنية الذكورية، و البدء من درجة الصفر لاسترجاع رونقها، بعيداً من التعتيم السلطوي الذكوري، و محاولة للوصول إلى شكلٍ مثاليٍ خاضعٍ لفكرٍ متوقدٍ يحمل في طياته استغلال مفاهيم الثورة الأنثوية في الحديث عن جسدها الأنثوي؛ الذي يحمل معه عنصر الشهوة؛ إلى استغلال جسدها الأنثوي بعيداً عن هذه النظرة الشهوانية الضيقة، و الانفتاح على النظرة الواقعية التي تعطي لها الحق بالتباهي بجسدها الذي منحه الله لها بعيداً عن الشهوانية الحيوانية الذكورية التي تمحق حقها؛ و تمنعها من التهميش و النفي الداخلي، و منحها الحق في إعادة معادلة، انثو/ذكوري، إن جاز القول، و ذلك عبر تداخل الآراء دون تهميش أي طرفٍ من المعادلة.

إنَّ الحديث عن جسد الأنثى المغري يضع الرجل في قفص الاتهام بوصفه متسلطاً تستهويه الهيمنة و التسلط؛ و تهميش الآخر، و اعتبارها سلعة يمكن رميها بمجرد الانتهاء من الاستمتاع بها، و الحديث عن تعريتها داخل نصوصه، إذا عدها مجرد أداة استمتاعٍ فقط؛ و إنَّها بمثابة أنثى القصر، التي يتم وصفها: «بأنَّها الصورة المهيمنة على نساء القصر هي صورة المرأة المحدودة الصور أو المرأة الفرج»[1]. حيث تكون المرأة مجرد أداة لهوٍ و عريٍ، و من ثُمَّ تستخدم لإشباع شهوتها و شبقها الجنسي دون النظر إلى هويتها، أو ملامحها الأنثوية الأخرى؛ و

(1) صورة المرأة في خماسية مدن الملح، مليكة كينا، الرابط htm صورة المرأة في خماسية مدن الملح file.//Gi

لكن لمجرد إنَّها: «تمتلك سيقاناً و أفخاذاً عارية»[1]. و هذه الهوية لا يمكن القبول بها لأنَّها تُمثِّل أعلى درجات العبودية و الانحطاط للأنثى في حياتها التي تعيشه تحت هيمنة التسلط الذكوري و تخليها عن أنوثتها و عرضها للعري و الشهوة للرجل دون أن تعي حقيقة هذا العمل الجنوني.

إنَّ في هذا المسار الذي عمد إلى خرق القوانين التي كانت سائدة، و التي تحظر كشف المخفي؛ و خرق المستور من الكلام و المسكوت عنه؛ لا يزال الحديث عنه في الرواية العربية محظوراً، لأنَّ أيِّ انتهاكٍ لهذه الحرمة يُعَدُّ فعلاً شنيعاً خروجاً عن المسموح به؛ و اقتراباً نحو المحرمات التي هي خارج سلطة المؤلف في الأدب التقليدي، لذلك إنَّ دخول هذه المنطقة يتطلب جُرأةً كبيرة؛ فضلاً عن الثقة بالنفس، و ذلك لتجاوز العقبات التي تمنع تجاوز المستور، و المسكوت عنه في ظل هيمنة سلطة كبيرة؛ هي هيمنة سلطة الأدب؛ و رقابة المجتمع، الذي أوجد قانون العيب عند تجاوز حدود المخفي و المستور من الكلام.

و لكن الرواية العربية الحديثة بدأت و منذ النصف الثاني من القرن العشرين[2]، بالنبش عن المسكوت عنه من خلال الخطاب الروائي الحديث الذي يستدعي النظر بين الكائن و الممكن في الكتابة الروائية؛ للوقوف على الطابع الجدلي للثنائيات التي تحكمها.[3] وهذه الثنائيات ما هي إلاّ الجسد/الأنثى؛ الذي هو هاجس مثالي للكتابة؛ حيث: «تبقى هاجساً مثالياً للكتابة و مدلولاً يحتمل التأويل»[4]. هذا الهاجس الكبير الذي يتخيله القارىء و يعمد الكاتب إلى إظهاره ضمن شهوة الجسد؛ يؤدي إلى تأجيج نار الجسد في ذاته، و يحمل معه مدلولاً يحتمل عدة تأويلات قد لا تخطر على ذهن الكاتب، و تكون بعيداً عن مقصديته، و انحرافاً لمسارِه الروائي في تأويلات عدة عند المتلقي.

---

(1) مقابلات مليكة مستظرف،moustabich@hotmail.com

(2) روايات إحسان عبد القدوس و قسم من روايات نجيب محفوظ.

(3) ينظر: رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد، قراءة في رواية سيدة البيت العالي لمحمد الخالدي، نزيهة الخليفي، الانترنيت الرابطspip.php?page=auteur@id auteur=1889

(4) الشخصية في قصص عبد الرحمن الربيعي القصيرة، رسالة ماجستير غير مطبوعة تقدمت بها ذكى إبراهيم محمد إلى كلية التربية جامعة الموصل، تحت إشراف د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، 1997: 47

إنَّ فهم الجسد وفق معادلة الثنائيات ما هي إلاّ وعيٌ متبادل بين الذات و العالم؛ و الذي يتفاعل فيه الذات مع مفردات العالم و قوانينه، إذ: «إنَّ الجسد لا يجد أساساً في ذاته. و إنَّما في العناصر التي ينبغي البحثُ عنها في مكانٍ آخر، في مشاركة الإنسان في لعبة العالم، و لعبة جماعته»[1]، وهو بذلك يجد أساس الجسد الذي لا يمكن العثور عليه لذاته؛ و إنَّما مع ما سيقوم به من تفاعلات مع عناصر أُخرى، و التي تعطيه معنى الجسد، و تحديد هذه العناصر يكون من خلال التفاعل الجسدي معه لإبرازه و تكوينه علَماً بارزاً يُهيمن على باقي العناصر المؤسسة للحياة؛ و تتغلب عليه بكونه يحتوي على أداة الشهوة في داخله. إذ إنَّ اكتشاف الجسد لذاته المستقلة لا بُد له أن يتضمن استقلالية مع تغيير في وضع الإنسان؛ إذ يتضمن ذلك: «إنَّ اكتشاف الجسد كمفهوم مستقل يتضمن تغيُراً في وضع الإنسان.»[2]. الجسد لغزٌ دائم و إنَّ البحث عن استقلاليته يؤدي إلى حدوث تغيير في مسار وضع الإنسان؛ من حيث معرفته بقيمة الجسد و أهميته لديه، لذا عليه أن يكون متسلحاً بأدوات الشهوة و عالماً لها عند الدخول إلى خفايا هذا الجسد المظلم و الاستنارة بما يحمله من مدلولات دالة على هيمنته، و الحذر عند التعامل معه، و فهم مفرداته الملغزة؛ و الاستجابة لطلاسمه عند البدء بتفكيك هذه الطلاسم، و التعامل معه برفق و وضوح. فيتجلى في الأنثى بكل ما يحمله من شهوة و تقديس، و رهبانية، وهو يحمل شفرات طلسمية من الصعب الوصول إلى أعماقها الدفينة؛ بما لها من قدرة على إخفاء مكنونات ذاتها، مع منح الكاتب/القاريء الفرصة للتأويل ضمن حدود ذاتها؛ مع الاحتفاظ بسر انوثتها لنفسها دون السماح لأحد بالولوج إلى داخله، وبذا يبقى هذا الجسد طلسماً يصعب فك رموزه بدون توقيع الأنثى ذاتها، لأنَّها وحدها تمتلك مفتاح الدخول إلى مخدع سرها المختوم بختم تفكيرها. لذلك من أراد أن يدخل صومعتها عليه الدنو منها بحذرٍ شديدٍ؛ لأنَّ أبواب هذه الصومعة تحت حراسة خيالها و عقدة نفسها، فالاقتراب قد يُحرق المتقرب بدون أذنٍ منها.

---

(1) شعرية الجسد، دراسة في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية، شوكت نبيل المصري، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2012: 30.

(2) انثروبولوجيا الجسد و الحداثة، دافيد لوبروتون، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993: 57

إنَّ تجاوز المستور و المسكوت عنه ليس تجاوزاً و إنَّما انتهاكٌ لحرمة المسكوت عنه و خرقٌ لمفاهيمه و قوانينه المتعارف عليها، و هذا التجاوز ليس انحرافاً فقط و إنَّما خرق مع انتهاك هذا المخفي؛ و تدنيس لمقدساته التكوينية في نصوص مكونة في اطار الحفاظ على هذه القدسية، و لعل هذا الانتهاك هو ما يجذب المتلقي إلى داخل النص الذي ينتهك القدسية؛ لغرض الفضول، أو للشهوة التي يَحْدثُها هذا الانتهاك.

إنَّ وجود الجسد بوصفه مجذوباً للمتلقي و مبعداً عنه في الوقت ذاته؛ فهو سلاح ذو حدين، سلاح الشهوة و سلاح التحفظ، و الاثنان متلازمان في عرض الجسد الأنثوي الذي هو المسكوت عنه و الذي هو المغري أمام أنظار القاريء للدخول إلى عالم جسد الأنثى من خلال انتهاك ستر المسكوت عنه و رسم خارطة لجسدها و التعرّف على جغرافيته؛ حيث يُعيِّن مواضع الشهوة و الاتصال فيها حسب ترسيمة الذكر و بحكم سلطته التقليدية على المرأة فيها، معلناً في الوقت ذاته محاربته لهذا لانتهاك من خلال الاحتفاظ بهذه الخريطة لذاته، و التلاعب في تحديد المواضع المهمة فيها؛ و اعتباره هذا الجسد للشهوة فقط، و هو مُلكٌ للذكر في سياق لعبة الهيمنة بينهما؛ و من خلال استغلال الاعراف و القيم الدينية و الاجتماعية، و توجيهها بما يخدم سطوته و هيمنته.

شفرة الجسد في رواية دلشاد لبركات:

يتجلى الجسد في عالم بركات الروائي بكافة انماطه؛ لكونه الشكل الذي ينطلق منه كل الأشكال، و هو الأساس الذي يكون قابلاً لتَقَبُّل كل الأفعال و الصفات التي تحيل إلى دلالة الجسد؛ و قد استخدم بركات الجسد في تجسيدٍ لغير عاقل و أعطاه صفاته الجسدية من خلال الوصف الذي يُجسده، حيث وصفَ المكان الذي سكنه في بيته في بلدة كوماجينا؛ إذ وصف الدار التي يسكنها قائلاً: «كانت الغرفة- المنفصلة عن مجرة الدار ذات المداخل الثلاثة، المتفرعة عن الصحن الحجري الذي يلي البوابة- منذورة، في الأصل، لآلة زازا الخشبية، الضخمة: ألواحٌ و اسطوانات قبّان، مروحة، أمشاط مستطيلة مثبتة في تجاويف أفقياً، ملاقط، حوض تحت الألواح غير عميق، عتلة ذات مقبض تُدار باليد . آلة من قديم الإنشاء

الصيني لورق الرسوم، حملتها الجمال القاجارية أجزاءً إلى بُخارى، ثم حملتها بغال صحراء الملح إلى قزوين، ثم حملتها القوارب ي فرع الأنهار إلى بحيرة وان، ثم لهثت بها عربات حمير الأناضول البيضاء إلى نبع كلاس. نُصبَت الأجزاء هيكلاً كهيكل الوقت، و دُهنَت بزيت زيتون رودس الأسود فالتمع بالعافية خيالُ الخشب الساهرُ، مُنذ بزرة نشأته الأولى، على تكليف حقيقته بصناعة الكاغد »[1].

بهذه الصور التي ابتكرها بركات في نصه؛ وصف الغرفة و الدار التي كان فيها، ثم حاول تجسيد هذا المشهد بإضافات إليه و إعطائه شكلاً هندسياً مجسماً، و تحويله إلى جسم ذي أبعاد دلالية و تكوينية ليدل ذلك على دلالة معروفة و هو شكلٌ ذو وجود في الواقع؛ و يخضع لدلالة معروفة، و هذه الدلالة هي الغرفة، فضلاً عن إعطائه وصفاً لمحتويات هذه الغرفة ذات الشكل المجسم و الذي يحوي في داخله محتويات ذات دلالة معروفة كونها محتويات غرفة؛ كما الإنسان يحوي في داخله محتويات ذات دلالة كونه بشراً، لذلك تُعد الغرفة و ما تحويه من تفاصيل ذكرها بركات داخل نصه، جسماً ذو شكل؛ و يعد جسداً له وجوده و هو مرئي منقبل ناظريه، و ذو دلالة تعريفية و تكوينية معلومة لا تُخفى معلوميته عن أحد، و يُعد أحد مكونات الجسد و صوره الذي هو قابلٌ لاستيعاب عددٍ متسلسلٍ من الأفعال و الأوصاف التي تحيل إلى قيمة دلالية في المنظور الروائي عند استغلاله لظاهرة الجسد في الرواية العربية الحديثة؛ حيث يُعد أحد أنماط الجسد، الذي يُستخدم سردياً داخل المتن الروائي الذي يؤسس نصاً يمنح السرد موضوعه الذي يحمل دلالة الجسد بمفهومه الذي يعالج موضوع جسد جامد ضمن تداخل الجسد و تفاعلاته في المتن الروائي؛ و استخدامه لهذا الجسد سردياً في نصٍ متداخل للوصف مع الجسد.

لم يكتف بركات بهذا الابداع لوصف الجسد؛ لكنَّه أضاف صفات من تجربته الذاتية في وصف الجسد إليه، فهو يُحس بهذه الأجسام و يصورها؛ و يتفاعل معها وفق منظاره الذي ينظر بها إلى ما حوله من أجساد، و يعمد بفضل إبداعه حيثيُ حَوِّلها إلى عالمٍ ناطقٍ؛ إذ يبتكر عالماً خاصاً يحوي جسداً؛ عندما ينظر إلى ما

(1) دلشاد : 22

حوله، وهذا الإبداع هو الذي يمكنه من تجسيد الجماد الذي حوله و يُعطيه صفة الحياة.

إنَّ عملية إنطاق الجماد و جعل القاريء يشعر بحركته و تفاعله مع ما يرسم له، هو الإبداع داخل النص الذي يتم من خلاله انبثاق كل المضامين التي يُؤسس لها بركات في عمله الابداعي؛ حيث يقول عن تأسيسه لهذا الوصف الذي يسبغه على جسد جامد، قائلاً: «نظر إلى السراج، ثُمَّ إلى الباب المطعَّم بخمسِ مرايا دائرية صغيرة من الداخل، ثُمَّ إلى النافذة الموصدة بعلوم أسرارها خلف ستارة القماش الكيكلادي الأصفر من نَسْجِ عذراوات جزائر إيجة.»[1].

بهذه الصورة المجسمة داخل غرفة دلشاد، دخل بركات إلى داخل الجسد الذي يريد تصوره، و عدَّه جسداً قابلاً للحركة في داخله؛ إذ وصف حركة السراج، عند تلاعب الهواء بنيرانه؛ و مَيَلانه الذي يُشبه حركة جسد المرأة في اهتزازها و تمايلها إلى كل الجهات نتيجة لحركة الهواء التي تواجهه، هذه الحركة التي تعيد القاريء إلى طبيعة حركة الجسد في تنقلاته و سكونه، انعدام الهواء هو سكونٌ للجسد؛ و حركة الهواء و اتجاهه هو تحريك للجسد في اهتزازه، و منها تُخزن الصورة في ذهن المتلقي لا شعورياً بصورة المرأة في تفاعلاتها مع سيرورة الاتجاه في جميع مفاصلها المحتملة وهي في هَيَجانها و خمولها.

ينتقل بركات إلى تصوير صورة أخرى لهذا الجسد المبتكر داخل خياله الإبداعي و تحمُّسه له في نصه، يستحدث بركات في نصه جسماً بجوار سراجه ليعطيه مدلولاً جسدياً جديداً يضاف إلى جسدياته المذكورة في المتن الروائي؛ حيث يُكمل موجودات الغرفة المادية الفاقدة للحياة، و التي منحها بركات صيغة مقاربة للحركة و الدلالة الحية في منشوره المناص، إذ ينتقل ببصره إلى الباب الموصد أمامه ليعطيه حركة التموضع الحياتي؛ واصفاً الصفات التي يتحلى بها صفات يمكن أن تؤسس لأنثى جمالها عبر حركات التجميل التي تقوم بها يومياً لتظهر مفاتن الجمال و الحركة في جسدها المتحرك لغاية إثارة الشهوة لدى الآخر الذي هو بالضرورة نَدُها؛ هذا الباب المرصع بألوان زاهية، و الذي يحوي مرايا

(1) دلشاد: 7

خمسة دلالة على الحواس الخمس لدى الجسد الحي، ويبدو إنَّ لكل مرآة ميزة تمتاز بها؛ فهذه المرايا هي من الداخل أي داخل الغرفة دلالة على الحشمة التي يتصف بها، و عدم ترك الحبل على الغارب؛ حيث لا يستطيع السيطرة على من يستخدمها من المارة، فهو أنانيٌ يريدها لذاته فقط دون أن يشاركه فيها أحد، هذا الباب الذي حَمَّلها هذه الصفات حتى يُذَكِّره بضرورة الحفاظ على هذه الجمالية في الباب الذي هو في نقوشه و هيكلته جسد أنثى.

لم ينته بركات في وصف صور المداخل الموجودة داخل جسم الغرفة التي لم يستطع أن يُبعد هواجس الجسد عن تفكيره الذي ضلت تراوده في نصه؛ فهو ينتقل إلى مدخلٍ آخر داخل الغرفة: النافذة، حيث يقفز إلى ذهنه صورة المرأة في لباسها الذي يُغطي جسدها العاري؛ و يستر عورتها التي لا يريد أن يطلع عليها أحد سواه، إمّا لأنانيته؛ أو غيرته، و الاثنان لهما مدلولٌ واحد الهيمنة عليها و التسلط الذي لا يسمح لأحد فرض هيمنته عليها سواه، إذ وصف ما ترتديه من قماش خاص؛ لا يتوفر في جميع الأمكنة بل حددها بمكانٍ واحد، و هو بحر أيجه، ثُمَّ أكمل الوصف لهذه الستارة بأنَّها تخفي أسراراً، الأسرار المخبَّأة لا تعدو أسراراً عادية؛ بل هي أسرارٌ تتعلق بهذه النافذة الموصدة و الأسباب التي أدت إلى كونها موصدة، لتحرم الآخرين من معرفة هذه الأسباب لو إنَّها كانت مفتوحة أو بلا ستارة؛ لأنَّ الستارة دلالة على ستر الأسرار كما إنَّ الملابس تؤدي إلى ستر أسرار الأنثى. يبدو إنَّ بركات قد وضع موهبته و لغته الشعرية التي كتب بها نصه السردي في مجسماتٍ معمارية لا تتعالى على الواقع؛ و هي كما قال غاستون باشلار: «ليس الخيال، كما يوحي علم أصول الألفاظ، مَلَكَة تشكيل صور من الواقع، بل هو مَلَكَة تشكيل صور تُجاوز الواقع، صور تُغني الواقع، إنَّه مَلَكَة فوق- بشرية؛ فالأنسان هو إنسان بقدر ما يكون فوق- بشري.».[1]

يتحول الجسد عند بركات من مدلوله الجسدي الجامد إلى مدلولي جسدي أُنثوي يحمل الدلالة الجنسية ضمن وضعية سردية تتسم بالعلن و دلالته الجنسية غير خافية؛ و لكنَّها معلنة في دلالة النص الذي يسوقه بركات موضحاً فيه إثارته

(1) الماء و الأحلام.. دراسة عن الخيال و المادة، غاستون باشلار، ترجمة علي نجيب إبراهيم، تقديم أُدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية و مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، 2007: 34

لجسد المرأة و إظهاره على إنَّه الشهوة الدائمة؛ محولاً تلك الشهوة إلى فعل سردي، أو أوَّلها و استخدمها كأداة تدل على الجنس، هذه الرموز هي التي تدفع بالمتلقي إلى استحضار عدد من الرموز الجنسية في تفكيره؛ و عدَّها أدوات جنسية قابلة للتطبيق خارج نصه السردي، و هو ما يثير شهوة المتلقي و يدفعه إلى مجارات المؤلف في سرده للوصول إلى غاية المؤلف؛ حيث أغواه منذ الصفحة الأولى لإتمام مشروعه الجنسي و اشباع فضوله في التعرف على ذهنية الكاتب و خفاياه المغلقة.

يتناول بركات في نصه هذا الجسد على لسان شخصيته الرئيسة قائلاً: «استدار دلشاد إليها في جلسته فوق البَلاس المنسوج من شَعرِ أراويٍّ جبل الكرد، الرطبة اللحوم من هبوب هواء بحر اسكندرونة الكسول.

نظر في عينيها الطافيتين على غَمْرِ قلبه، و قبَّلها من فمها الشارد قبلَة الممتنِّ للإثم الطاهر، فاستعاد فمُها صوابه.

تقلَّبت الحقائق مبتلَّة تحت لسانيهما المتمرِّغين أحدهما في لوعة الآخر.

انفصلا في الحيِّز الملْتَحم- حيِّز عناقهما.»[1].

عمد بركات في نصه إلى بروز الرغبة الجنسية و هي تحمل شهوة الجسد اللا متناهي في استدراج الليبيدو الذكري إلى الدخول في متاهة الشهوة من خلال سردٍ يحمل ذاته أسرار هذه الرغبة التي أضحت عنده ضمن المسار السردي الذي يُهيمن على السرد من خلال عرضه لرغبات مكبوتة؛ يراها عند المتلقي، حيث يحاول اطلاقها من سجنها و اطلاق سراحها معلناً أنَّ هذا الجسد الذي يُمثل الوعي الشخصي و تجربته الذاتية؛ وتجربته الجسدية التي يعيشها؛ حيث عمد المؤلف إلى استنطاق الجسد من خلال حركة تفاعلية استخدم الفعل فيها لمجاراة فعله الجنسي، و بروز ذلك الفعل كردٍ لفعل على صيغة سؤال؛ واجابة مكبوتة في استعلاءٍ على حركة المسكوت عنه في صياغةٍ لجواب آثم على حد تعبيره.

لإخراجها من غفوتها الشاردة فيها بفعل شهوة عارمة في انزياحٍ لزمن ماضٍ إلى زمن مقبلٍ بفعل حركةٍ مقابلة لعملٍ تائهٍ في غفوةِ الخوف من زيادة سرعة الزمن المتبقي لفراق ظاهرٍ بعد انجازٍ لعمل مقصود.

---

(1) دلشاد: 8

و تحايل المترجم لإزالة عقدة الزمن؛ لزمنٍ محدود. الرغبة اللاواعية و المخايل التي يعيشها كلا الطرفين جعل الخوف هو المهيمن على طرفي المعادلة، المترجم في ترجمته؛ و الجسد الأنثوي الذي يتَّكأ عليه فراراً من رغبة مكبوتة إلى أُخرى لا تقل كبتاً منها في تحايل محموم للسيرة على ذاتها اللاواعية للحفاظ على رغبة عارمة لجسد يشتهيها، و الرغبة في نسيان الزمن من أجل البقاء مع ترنيمة الجسد العاري المجنون برغبة الهوى في تقاطع زمن أوشك على الفرار؛ لتركهما اللحاق به أو وقفه لفترة أطول.

فقد عمد بركات إلى هذا الجسد برغبة عارمة؛ أعيته النسيان بفعل الترجمة التي تمسَّك بها ليكون حجة له في البقاء تحت لهيب الجسد الذي لا يريد له فراقاً، استفاق لسؤال جمَّد الدم في عروقه؛ حين تساءلت أكيسا، و أجابها دلشاد: «بقي القليل من هذا الكتاب.

ستنتهي الترجمة، قال دلشاد، فارتعدت عضلة الوقت في ثدي أكيسا الأيسر،... لماذا لم تخبرني من قبل قالت بلسان الحيلة المعطلة.»[1].

هذا الرعب الذي اجتاح أكيسا من قمة رأسها إلى أخمص قدميها؛ خوف من مجهول قد يقع، و ينتهي زمن هذه الشهوة الحارقة التي أَلْهَبَتْ كلا الجانبين؛ دلشاد، و أكيسا.

لم يفكر دلشاد إنّه بإنهاء هذه الترجمة يُنهي الواجب المكلف به؛ فعليه الرحيل بوداعٍ، أو دونه؛ تاركاً وراءه رغبة مكبوتة، وعالماً يلتهب بين ذراعيه، دون مستقبلٍ معلوم، إذ عليه هجر ما معه من جسدٍ و كتبٍ، و أساطير مؤسسة لهذه المغامرة التي يتحايل على إطالتها حتى تكون سبباً لإطالة مكوثه في خياله المتعب من محاورات الترجمة و لهيب الجسد الحارق.

لم ينته بركات من صياغة المشهد؛ لأنَّه لازال يعرض مشاهداته لعرض الجسد في مكنونه المجهول و اللهيب المنبعث من جسد أكيسا الملتهب بنار العشق لذلك الشاب الكوردي دلشاد، لم تنه صيغة سؤالها، أو همسة صوته الناغم في أُذنيها، فهي دائمة السؤال، دائمة الخوف من مجهول يداهما على حين غفلة، أو

(1) دلشاد: 8

حساب ما لم يكن في الحسبان؛ فهي لم تخطط بعد لما يحدث بعد طوفان الابتعاد؟

كيف ستتلقى الخبر عند الانتهاء من ترجمة الكتاب الحجة في البقاء؟

و كيف سيتعامل ترجمان الحيلة آنذاك؟ كلها تساؤلات تدور في ذهن بركات من خلال ذهن الشخصية الجسد في نصه.

استمر بركات بالإجابة عن تساؤلات الجسد/الشخصية عبر الحديث المسرود من قبل أكيسا إلى فم دلشاد: «بقي القليل، يا أكيسا، قال دلشاد، في مساء الخريف المرصَّع بخرز الفرات.

ماذا نفعلُ إذا أنهيتُ الترجمة؟.

و ضعت أكيسا شفتيها المُمَلَّحتين من فَصْفَصة بزر اليقطين على زاوية فمه اليسرى. تذَّوق بلسانه خيالَ لسانها المشتعل على توليد الحواس السبع ناطقة بشهواتها.

قامت إلى النافذة الشمالية- نافذة الجهة العجولة: أبْعَدَتْ ستارة النقوش الجبلية بإصبعها مقدارَ فِتْرٍ ترصد ساحة الدار.

سنجدُ حلاً، قالت من غير أن تنظر إليه.

تراجعتْ عن النافذة: سأذبح هذه البلدة فرداً فرداً على ركبتي إذا أنهيتَ الترجمةَ.

الانتهاء منها مُلْكي، وحدي، يا عِرْقَ كبدي يا دلشاد، قالت، متجهة إلى الباب الذي فتحه لها الشاب.

رمتْه بحفنة من بزر اليقطين، و انسلَّت.»[1].

لم يعد البقاء و انتهاء الترجمة مشكلة؛ أو عقبة أمام ترجمان الحيلة، حيث سلَّم بركات مهمةَ ذلك إلى الجسد المتوقد حريقاً دائماً دون أن يلقَ لهذا المرض دواءً، بركات الذي ألهب مشاعر المتلقي بنيران كلمات تخرج من فمِ جسدٍ يلتهب ناراً؛ و جره إلى داخل خيالِ جسده الذي أوجده في نصه، يستمر بتأجيج نيران

(1) دلشاد: 25-26

الجسد داخل بدن المتلقي الذي حار في اتخاذ قراره بالاستمرار؛ أم الاكتفاء بما قرء؟.

و الجواب لا يحتاج إلى دلالة، إذ إنَّ بركات قطع المشهد أمام القارئ في موضعٍ، ثُمَّ أعاده إليه أكثر احتراقاً و شغفاً إلى كيفية المعالجة، و بركات ألذي الهب المشهد السردي أكثرُ احتراقاً من خلال حديث أكيسا؛ و هي تضع حَبَ بزر اليقطين في فمه الرطب الممزوج بملوحته التي تزيد درجة الحرارة أضعافاً مضاعفة في وجدان دلشاد الحائر أمام هجمات الجسد الملتهب المتزايدة عليه، و من ثَمَّ حرارة جسد المتلقي عند تصويره لهذه المشاهد الملتهبة و التي هي غواية لإبقاء القاريء داخل النص، و عدم اغفاله عن أي حركة تفوته؛ وحرصه على المضي في تخييل المشهد الذي يحوي جسداً ملتهباً يلصق بملتهب آخر، أكثر جنوناً و ذوباناً في حركات الجسد التي يجيد بركات على تَمَثُلها بِحرَفيةٍ كبيرةٍ.

لم ينتهِ بركات من مشاهد الإثارة في نصه الملغوم بحرائق الجسد الملتهبة من أعراش شعر رأسها إلى تخوم و حوافِ فستانها المغطي لجسدها العاري ذهن المتلقي، و حركات و سكنات تبعث على المتابعة لها دون إغفالٍ لأي حركة مقصودة أو اعتباطية؛ بركات أراد أن يُظهر المرأة في نصه متكاملة، متناسقة في دخولها و خروجها داخل أسواق كوماجينا، فهي التي تريد أن تتلاعب بدلشاد؛ و دلشاد يحاول متابعة اللعبة على غرارها و أن يُسايرها في محاولتها على الهيمنة على شخصية دلشاد و ترويضه حسب مشتهاها؛ و إيقاعه في شباكها، و حرصها على عدم الهروب منه؛ أو الاقتراب إلاّ بناءً على رغبتها، يعمد بركات إلى سجالٍ من الحوار الحارق بينهما لبيان هيمنة أحدهما على الآخر، وجره إلى داخل ذهنه الذي يحترق للسيطرة، و اشعال شهوته المكبوتة عندهما: «تَصنَّع التسليمَ على مارةٍ بيده، هامساً بلسانهِ المتحيِّن شهواتَ المغيب العتَّال: أتعرفين من أين سأعضَّك لو خلا السوق؟.

لو خلا السوقُ لم أُبقِ لكَ لساناً، قالت، و هي تنقل سلَّتها من يدٍ إلى أُخرى. لن أُبقي فمك في موضعه، لو خلا لنا السوق، قال و هو يُقلِّب قماشاً متفحِّصاً.

لن أُبقي فيكَ شيئاً تنقل به شيئاً مني من موضعه.

سأُعيدكَ مُرتجفاً كعُرفٍ على رأس دجاجة.

قالت المرأة المشرقةُ في مغيب اللون.

بياض جلدك لن يبقى بياضاً، لو خلا لنا السوق. سأُصبغه بشهقات كبدك، قال النازلُ، على سُلَّم الترجمة، إلى سطور ذكورته المُلَغِّزة.»[1].

اختار بركات اسلوباً آخر لإظهار ملامح العشق الملتهب بين دلشاد و أكيسا؛ عمد إلى طريقة الحوار و الملاحقة بينهما، إذ تتهرب منه بطريقة تجعله يلاحقها و يتوق إلى وصالها، إلى حيث يعمد إلى اشعال فتيل نار الوصال في وجدانه، و هو يلاحقها من مكان إلى آخر محاولاً عدم ضياعها؛ أو اختفائها من أمام ناظره.

لقد بدأ عشق الجسد بلغة الحوار و التهديد و الحرب الكلامية؛ هذه الحرب الملتهبة بينهما، فهما على طرفي نقيض في الظاهر و لكن في الخفاء يحترقان ليبهاً للقاء فيما بينهما؛ التهديد بخلو السوق من الناس و بقائه لهما ضربٌ من الخيال، و التهديد الذي يشنه أحدهما ضد الآخر مليءٌ بتهديد الجسد يحترق ضد آخر أشد التهاباً، و مدلوله يدل على احتراق داخلي يحمله أحدهما للآخر، و ما الحرب سوى لإلحاق اللوم بعضهما ضد البعض، و لإشعال فتيل الهيام بينهما، و لتوريط المتلقي في الاستمرار في متابعة ما يجري بينهما؛ و لزيادة اشعال الشهوة في داخله و دفعه لبيان رأيه في الحرب بينهما، من خلال القراءة و المتابعة و التخييل في تلقي الصورة المقروءة بنهم و شراهة؛ و الإحساس في الهجوم الدائر بينهما من الحوار الملتهب الذي هو على صيغة أكل بعضهم البعض في أماكن تثير شهوة البطل مع الاستمرار في جر القاريء إلى صورة إغواء و إغراء دائمين و عدم افساح الفرصة له للتفكير في إنهاء مشاركته في إتمام النص و الخروج من دائرة الهيمنة التي يفرضها الكاتب عليه، و إوائِه للمشاركة في الشهوة التي يقع البطل تحت رحمته او عدم السماح له بالتملص منها؛ و تكبيله بها و جعله أسير رغبة الكاتب الذي استغفل الشخصية الرئيسة للوقوع تحت سطوته، و الهيمنة عليه؛ و هو عين الراوي و بؤرته في نقل إغراءات المؤلف إلى واقع حقيقي؛ و تخييلي داخل النص.

(1) دلشاد: 39

إذ إنَّ استغلال المؤلف الشخصية و استغلال جسد الأنثى بهذا الحوار لهو لغرض إظهار مدى حاجته إلى استخدام الليبيدو الذكوري في هذا الحوار الساخن الذي أدى بدوره إلى سخونة جسد المتلقي الذي لم يستطع التخلص من سلطة الجسد المغري داخل النص. لم يُنهِ بركات المشهد كعادته، و ذلك لجعل القاريء تحت سلطته في متابعة النص و عدم الخروج منه؛ و ذلك تحقيقاً لرغبته في إحكام قبضته الكاملة على تفكير المتلقي و جعله أسير رؤاه في ملاحقة النص.

و اشعال نار الجسد المحترق في ذاته، محاولاً أن يفرض إرادته عليه و عدم السماح له بترك مقعده أمام النص الذي يذوب تحت احتراق الجسد، و العيش في خيال المؤلف و السباحة في بركة خياله و الاتفاق معه على رؤاه في رؤيته للجسد؛ إذ يُكمل الصورة، صورة الحوار، الحرب الساخنة بلغة الجسد الذي يحمل شهوة الأنثى قائلاً: « لو خلا لنا السوق.. قال دلشاد.

علَّق قلبَه إلى سلسلة من الحروف بلا اختيار.

مال بوجهه إليها- إلى شروقٍ بياضٍ وَخَطَتْهُ أقوس حليب: حاجبان و جفونٌ بلا أبعاد. حملها بملعقة بصره إلى فم لوعته: ماذا أفعل بكِ لو خلا لنا السوق؟

قال و هو يلجم وثبةَ خياله إلى خيالها.

تنهَّدت أكيسا، فتنهَّد دلشاد.»[1]. الحرب سجال بينهما و حوارٌ ساخنٌ؛ لا يَهَدَأ أبداً فكلا الخصمين- العاشقين- إن صح الكلام، محاربان و لكمن بجسدٍ واحدٍ و خيالٍ واحدٍ، كل واحدٍ منهما يتمنى أن يكون جزءاً من الآخر؛ مكملاً له؛ داخل تسلطه، و هيمنته، أن يكون هو الآخر والآخر هو؛ في لغة العوام عند الإحتراب بينهما يبدأ التهديد و الوعيد، و من ثُمَّ التمني بإخلاء ساحة الحرب ليكونا و حيدين، حتى لا ينكشف المهزوم و يعلو عليه الغالب، في هذه الحرب الدعوة الباطلة بخلو السوق، و في الحقيقة يحترق السوق شهوة لهذه المهاترات المجنونة بينهما؛ من يتمنى خلو السوق و الذهاب إلى البيت دون تحقيق نصر، أو غايته؟. المتخاصمان يعلمان استحالة حدوث هذا الفعل ليؤدي إلى فعلٍ أكبر، فعل الجسد الذي يذوب احتراقاً في بعضه البعض؛ دون أن يترك رماداً للنظرين. توقف

(1) دلشاد: 39- 40

دلشاد عن البوح أكثر و سلسلة حروفه الخاوية من المعنى؛ و عدم القدرة على اختيار الكلمات، حيث عمد إلى استراق النظر إلى بياض الجسد الذي أمامه، وامتلاء ذهنه بشهوة هذا الجسد، و الوصف الذي فرضه المؤلف على ذهنية البطل؛ و سريانه إلى ذهنية المتلقي الذي هو أكثر ذهولاً بأوصاف الجسد الذي يراه بوجدانه و يحمله في خياله الذي لا يستطيع مغادرته؛ و تضيع الكلمات أمام الوصف؛ الحاجبان- الجفون- و ضياعٌ في متاهات الجسد الملتهبة و المظلمة أمامه قبل الدخول إلى معاني هذه الصفات؛ و الكاتب استغفل البطل للوقوع في هذا الشَرَك، و من ثَمَّ جر القاريء إلى شَرَكه في غفلة منه، دون أن يصحو من حلمه الجميل؛ و هو يغويه في كل حركة للجسد و تَنَهُّد الخصمان.

هذا لا يعني إنَّ صور بركات عن المرأة كلها تمثل الشهوة و الجسد بعيداً عن المرأة التي لها تاريخ و تراث؛ ديني و أخلاقي، و لكن يُمكن أن تكون هذه اللوحات التي قدمها بركات هي نتيجة لحياته خارج بلده سوريا؛ و حياته الخاصة في دول تختلف عن بيئته الأصلية في عاداتها و تقاليدها، و حرية المرأة عندهم تأخذ منحىً آخر، فأنا أعتقد إنَّ هذه النظرة ليست شاملة للمجتمع الكوردي و إنما هي جزء من تقاليد الغرب التي قد يكون عاشها بركات.

شفرة الجسد في رواية مقامات إسماعيل الذبيح للركابي:

لم يستخدم الركابي الجسد بمعناه الأيروسي، و إنَّما بمعناه الإنساني العام؛ فقد ربطه الركابي بأنماطٍ عدة: منها ما هو جامد، إذ فصَّل في هذا الجانب لأجسادٍ عدة منها الغرفة، أو علوة، أو خيمة...الخ...

أمّا الجسد الحي فقد استخدمه بصفة جسدٍ يحمل روح إنسانٍ له اهتماماته الخاصة و العامة؛ و بعيداً عن الإغواء الجسدي الذي يحمل في طياته الشهوة العارمة، و تأجيج نار الرغبة الجامحة في ذات البطل أو المتلقي؛ لذلك يُبقى المتلقي يسير إلى جانب المؤلف دون أن ينتظر منه مشهداً يغريه في شهوة، أو يعمد الكاتب إلى إدخال نار الشهوة و الإغراء داخل ذاته.

يبتعد الركابي من استخدام الليبيدو الذكوري داخل متنه الروائي، و يعود بالقارئ إلى أيام الفروسية؛ و الحب العذري بعيداً عن تعقيدات العصر في

استغلال الجسد الإيروسي داخل نصه لجذب القاريء و الهيمنة عليه، و استغلال سلطة الجسد لجعله أسير نصه؛ و توريطه في خوض تجربة جسدية خارج إرادته، و ابتعاده عن جسد الشهوة في روايته؛ و الاكتفاء بعرض جسد يمشي لأنثى تحمل معها كل معاني الأنوثة، و الجسد الحاوي لهذه الأنوثة، مع احتفاظها بكامل شهوتها، و أنوثتها لذاتها دون أن تسمح باستغلال هذا الجسد لأغراضٍ دعائيةٍ، أو تجارية لبيع منتوجٍ راكدٍ غير مرغوبٍ فيه. كذلك يعمد الكاتب إلى إغواء قارئه للدخول إلى نصه دون شهوة أو سلطة جسدية؛ و إنَّما من خلال سلطة النص و قوته، فضلاً عن هدفه المعلن من نشر نصه، و منثَمَّ ترك التأويل للقاريء للدلالة على مدلوله المعلن؛ إذ أيَّد لمدلول المؤلف، أو خالفه في هذا التأويل، و من ثَم رغبة القاريء في الدخول إلى النص؛ و الاستمرار في متابعته، أو الانحراف عنه إلى نصٍ بديل.

استخدم الركابي الجسد الجامد داخل نصه بكثرة؛ فهو دائم الوصف لأماكن تواجد بطله في الأماكن العامة، أو الخاصة، مع خصوصية انتقاله داخل بلدان عربية عدة، إذ إنَّه قد كتب روايته «مقامات إسماعيل الذبيح» وفق مسابقة دولية عربية لنيل جائزة في كتابة تاريخ العرب روائياً.

فلذلك كان لا بُد له من إقامة وحدة عربية داخل نصه تحقيقاً لشعار المسابقة؛ و عدم اقتصار الرواية على العراق فقط. إنَّ استخدام الركابي للجسد الجامد في نصه؛ أحاله إلى وصف العلوة التي كثر الحديث عنها داخل النص، لكونها المحور الرئيس لمكان ظهور إسماعيل الذبيح بعد عودته إلى العراق من فلسطين التي استخدمها مكاناً له، بعد زواجه من امرأة فلسطينية و استقراره هناك؛ فقد أخذ وصف العلوة من عيني أحد شخوصه التي تولت هذا الوصف: «لم يكن الأمر يتطلب مني، بُعيد عودتي من المدرسة، إلاّ إزجاء بعض الوقت في التنقل بين الأكياس، و الصناديق، و السلال، التي تملأ الحوش الواسع و الغرف المحيطة به، دون أن أنسى المرور بالغرفتين المتجاورتين اللتين تقعان في عمق «العلوة» في مواجهة الباب الخارجي: الكبيرة- و كنت لا أدخلها إلاّ مضطراً-و يتصدرها مكتب أبي و قاصته، و تتوزع فيها أرائك على الجانبين يشغلها، في أغلب الأوقات، حشد

من التجار الزائرين، و الثانية- و كنت ألازمها باستمرار- و هي الأصغر، و تعود لسهيل الخلف كاتب «العلوة»،و قد أضفى لمساته على ما يحيط به بدأً باللوحة المعلقة فوق رأسه و التي خطَّ عليها عبارة «القناعة كنزٌ لا يُفنى»، مروراً بالسجلات الكبيرة للبيع و الشراء، و انتهاءً بآلة كاتبة تتصدر مكتبه، فضلاً عن طاولة واطئة عريضة نضَّدتْ عليها الصحف اليومية، و بالقرب منها مذياعٌ صغيرٌ.»[1].

إنَّ التشكيل الجسدي المجسَّم عند الركابي يأخذ صورة كبيرة؛ حيث يبدأ الوصف فيها على شكل مراحل، في أول الأمر يبدأ الوصف على لسان شخصية تُعبِّر عن وجهة نظر الكاتب؛ إذ يلج إلى داخل ذهنه ليعطِ صورة عن المكان الذي يريد الكاتب وصفه لتبيان رؤاه في الوصف داخل النص، الوصف الذي يصور الجسد للعلوة يبدأ من الباب الرئيس إلى الداخل واصفاً الفضاء الكبير و المسمى عند العامة بـ «الحوش»؛ الذي هو بمثابة الحاوي لمحتويات هذه العلوة، و ما يصادفه من منظورات في الداخل الذي يحوي الجسد؛ إذ إنَّ العلوة مخصصة لبيع الخضروات، إذ يتواجد في مدخله الكثير من السلال التي يوضع فيه العنب، أو التمر، و الصناديق المبعثرة هنا و هناك، و يعدد موجودات هذا الحوش بالغرفتان اللتان تقعان في عمق العلوة المواجهة للباب برئيس، و يبدأ الحديث عن الغرفة التي لها أهمية؛ و هي غرفة صاحب العلوة، و التي تحتوي على أهم حاجيات صاحب العلوة الأساسية، و تعد قلبها النابض، حيث تحتوي هذه الغرفة على قاصة كبيرة للحفاظ على ممتلكات صاحب العلوة فضلاً أموال المتعاملين معه؛ ثم يبدأ بوصف مكان الكاتب و ما يحويه، كما يتم وصف جسد شخصية حية في محتوياتها و ملابسه الخارجية و ما يحويه جسده في داخله من محتويات تكون مهمة للجسد للعيش؛ فكذلك هذا الجسد الجامد تكون هذه المحتويات في غاية الأهمية لصاحب العلوة التي بدونها لا يستطيع إنجاز عمله.

إنَّ الجسد الجامد عند الركابي هو بمثابة جسد حي في أهميته كونه يُشكَّل جسماً هندسياً منتظماً؛ و الأجساد المنتظمة الشكل تُعد أجساداً في أهميتها و

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 9-10

وجودها داخل النص كونه يحمل توصيفاً خاصاً به داخل المتن، و هو ما يجر القاريء إلى التعرف بأماكن لم يعد لها وجود، أو وجودها نادر جداً؛ و لذلك فهو يغوي المتلقي للدخول إلى النص و مشاهدة ما تحتويها هذه العلوة من موجودات لم يألفها في حياته العامة؛ و يستطلع الحياة الخاصة لشريحة الأجساد البشرية التي تعمل داخل هذه الأماكن المغلقة؛ لكونها مجهولة إلاّ لأصحاب المهن التي يُزاولونها، أو من الذين يترددون إليها لممارسة لعبة البيع و الشراء التي لا يجيدها الكثير من القراء، حيث تجري هذه العملية داخل جدران «العلوة»، و قد لا يعرف المتلقي كيف هي الحياة داخلها.

ولاهتمام الركابي لهذا الجانب له أهميته، إذ إنَّه يكتب نصاً للقراء العرب جميعاً؛ و قد لا تكون مثل هذه العلاوي منتشرة في العديد من البلدان العربية؛ ولذلك التعريف بها مهمة، ولأنَّ بداية الرواية تنطلق من العلوة؛ و لها دور أساسي في أحداثها، ملتقى أبطاله، و كونها تُمثِّل مكاناً للتجمع عند حدوث أي فعلٍ جديد في حبكة الرواية؛ و منها بدأ في سردها، و فيها يتم الحديث عن سيرة أبطالها.

لذلك أعطى الركابي أهمية لجسد العلوة الجامد، إذ عَدَّها المخبر التي عندها كل أخبار الوطن العربي في كل أقطارها، و منها تخرج الأنباء عن سير المعارك، ويأخذ الآخرون منها معلوماتهم، فهي بمثابة شبكة معلومات مهمة للقاريء الذي يلتذ بسماع صوت الراوي و المؤلف الذي يكون هو نفسه منها، و يشارك في تأويل الأحداث حسب وجهة نظره المخالفة أو المتطابقة المؤلف/الراوي. إنَّ الشكل الهندسي المجسم الذي أعطاه للعلوة هو الذي جعل منها جسداً لا يستغنى عن قراءته؛ و ضمه إلى مجموعة الأجساد التي وردت في نص الركابي،إذ لا يقتصر الجسد على جسد الأنثى، أو الجسد الحي، لإنسانٍ كان أو حيوان، أو الجن و الملائكة، و ذلك لكون كل هؤلاء لهم أجساد؛ و منها الأجساد الجامدة.

لم يستقر الركابي في نقل صُوره و تَصوراته عن الجسد و حصرها في الجسد الجامد فقط، و إنَّما استخدم الجسد للغاية التي وجد لأجلها؛ و التي يتخيلها المبدع لإنشاء نصه الإبداعي، حيث قام بتصوير صورة الأنثى في هذا النص انطلاقاً من بيئته المحافظة داخل العراق، و استمراراً لمكانة المرأة على مر التاريخ

العربي الذي ينظر إليها نموذجاً خلاقاً داخل المجتمع؛ و لم يسمح كاتب النص لنفسه من انتهاك المستور، والعبث في أخلاقية المسكوت عنه، و عدم كشف الستار عن المخفي. فضلاً من أنَّ كون النص يُمَثِّل تاريخ أمة و تراثها الأخلاقي قبل كل شيء، فضلاً من كونه يمثل حضارة هذه الأمة؛ فلذلك في تقدري حافظ الركابي على المستور، ولم يكشف الغطاء عنه، و لأنَّه يمثل وجهة نظر جهة رقابية و سلطة أدبية محافظة منذ الحرف الأول في كتابة النص.

لقد عمد المؤلف إلى إدخال الأنثى إلى داخل متنه من خلال دائرة ضيقة في النص؛ و عُدت بمثابة تمثيل للمجتمع الذي يُكتب عنه، و قصص الحبِّ و الغرام من ضروريات إكمال المشهد السردي في النص، إذ تجلى ذلك في سياق وجود البطل «إسماعيل الذبيح»في العلوة بصحبة ابنته التي أتت بصحبته؛ حيث: «التفت إسماعيل نحو الصبيّة التي بقيتْ مرابطة عند باب الغرفة داعياً إياها إلى الدخول.

- ابنتي مريم.

عرَّفَ بها و قد ارتمى على إحدى الأرائك، فانسلَّتْ مريم داخلة تُحاذر أن يصدر عن حذائها صوت. و جلست بهدوء إلى جواره. و اكتفتْ بأن رمقتني بنظرة خاطفة من عينين ذهبيتين واسعتين سرعان ما أسبلتْ جفنيهما لتنشغل بتلّمس شالها الأسود المحيط بوجهها الأبيض المستدير، ماسحة فمها الصغير بمنديل مكوّر في إحدى كفيها، دون أن تنسى سحب طرف تنورتها إلى الأسفل ممعنة في إطباق ساقيها.»[1].

بدأ الركابي نصه بتعريف قدمه إسماعيل الذبيح لابنته إلى الحاضرين، و هذه التقديمة التي قام بها البطل هي للتعريف بمن كانت معه و ما تُمَثِّله له، و دخولها الهادئ و الخجول؛ له دلالة بعادات و تقاليد المجتمع آنذاك، ثم الجلوس الرسمي في العلوة دون أن تتفوه بحرف.

و لكن أراد الكاتب أن يوضح طبيعة الأنثى و انجذابها نحو الآخر و لو بحركة بسيطة لا تُسيء إلى سمعتها؛ و لا تخدشها، هذه النظرة السريعة و التي لها دلالة

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 12

الشهوة التي تحملها الأنثى في داخلها تجاه الطرف الآخر من المعادلة؛ و عَكَسَ شعور الطرف الآخر تجاهها؛ حيث يؤدي ذلك إلى تحريك الغريزة الذكورية تجاه الأنثى و يستخدم الليبيدو الذكوري لمحاولة الارتباط بها، و متابعته لحركاتها التي تقوم بها؛ و قد تكون قسم من هذه الحركات مقصودة و لها دلالة لإرباك الطرف الآخر، وادخال نار الشهوة الأنثوية في ذاته؛ و متابعة هذا الإرباك و محاولة الهيمنة من خلالها على ذهنه الذكوري، ومن ثَمَّ التسلّط عليه.

إذ بقي متابعاً و مشاهداً لكل حركاتها؛ وانشغل تفكيره الذكوري بها، إذ انتبه إلى كل حركة تقوم بها في صمتها المحتوي على قدرة الأنثى في اشغال الآخر دون أن تثير انتباهه؛ فقد تابع حركة يديها و هي تحاول إصلاح شالها مع التركيز على لونه و الاهتمام بكيفية ربطها له، و لم يكتف بذلك بل فقد حدد صورة وجهها بدقة، بياضٌ ناصع؛ مع استدارةٍ في عظام وجهها و جمال في اشعال نار الحب في ذاته، و هو يحاول إخاءَها داخل ذاته المحيرة؛ و هو بهذا قد سقط في المحظور الذي حاول أن يُخفيها في نفسه، لم يكتف بذلك؛ بل استمر يصف بقي المشهد الأنثوي الذي سقط صريعه؛ أعاد النظر في مشهده الذي أمامه ليستمر في الدخول إليه راسماً كل حركاتها في ذهنه، فهي تطبق ساقيها لتخفي ما بينهما و لتسدل الستار على منطقة محرمة، و تُغلق الباب عليه نهائياً، مع سحب تنورتها لتنزل الستار على المشهد و تعلن انتهاء المنظر بأكمله. و هو بالمقابل يحاول أن يبدأ باستقطاب اهتمامها و الهيمنة على ذهنها الذي قد يكون خالياً من أي اعتبارٍ ذكوري. إذ إنَّ حركة تصليح الشال و هي جالسة أمام أشخاص لا تعرفهم، له دلالة إنَّ الغريزة الأنثوية قد بدأت تتفاعل مع الموقف الذكوري، و إنَّه عليها إبراز جسدها كأنثى وجذب الآخر إليه من خلال هذه الحركات، و بذات الوقت يقوم الكاتب بجر القاريء إلى متاهة نصه من خلال إغرائه بشهوة الجسد الآتي و ادخاله تحت هيمنة النص الذي لا يخلو من المشهد الجسدي. إذ يقوم بوصف هذا المشهد أمام القاريء؛ و هو في أشد اللهفة لمعرفة إلى ما تهدف مريم من هذه التفاعلات مع المشهد الذي شهدته في حضرة الشاب المراهق ابن صاحب العلوة. و يبدو إنَّ هذا التفاعل قد أثمرت في مشهد آخر؛ أدَّى إلى إغوائه، وتحقيق الغاية منها.

انتقل الكاتب في تشويقه للجسد الأنثوي، و ادخاله إلى النص الذي يرويه؛ فقد أراد أن ينوع وصف الجسد في نصه، و لا يريد أن يبقيه في بلد واحد، حيث هدفه إنشاء وحدة قومية داخل نصه الذي بعثره داخل كل البلدان العربية، ليكون نصه مطابقاً لمطلب المسابقة في سرد تاريخ العرب روائياً، إذ انتقل في مشهده السردي الوصفي إلى مكان آخر. إنَّ الأمكنة عند الركابي مهمة للغاية، و ذلك لتأييد نظريته الوحدوية، إعلان الحرب؛ و اشتهار أبطاله من جميع الأقطار لذلك تيمم تجاه دمشق ليؤكد نظرته القومية، و إنَّ الجسد الذي يحتفي به في نصه من كل البلدان، كما إنَّ أبطاله متوزعون أيضاً، حيث يتحدث عن قصة حبٍ بين اثنين من بلد غير العراق؛ جسدين غير مسلمين، تأكيداً لفكره الشمولي للرواية، فقد أحب فايد فتاة من الديانة المسيحية و هو المسلم؛ و بذلك أراد الركابي أن يطغي شعور القومية و الوطنية فوق الانتماء الديني أو المذهبي، وأن يذوب هذا الشعور في بوتقة الوطنية و القومية، إذ استخدم الركابي هذا الجسد الأنثوي في نصه ليؤكد نظريته، و يغوي القارىء في الوقت ذاته إلى مشاهدة أخرى في المشهد السردي الذي يريد أن يستفز المتلقي للبقاء داخل النص، و محاولة اخضاعه لسلطة النص و اغرائه في تصوّر جماليات الجسد الذي يتم وصفه؛ و الولوج إلى كيفية انتهاك الكاتب للجسد الذي لا يريد المؤلف الخروج إلى تحدي سلطة الأدب؛ و تحييد الجهة الرقابية المهيمنة على النص. إذ عمد إلى تصور الجسد في المشهد الرومانسي الذي تم تصويره من خلال عين الراوي و بؤرة مراقبته: «ليست الصحف محض«يكش» حمام عليه ليطير في السماء،... فأجابته و عيناها الزرقاوان تومضان بنظرة حادة: و الصحف المصرية التي كنتم تتبادلونها- أنتم الرجال- بينكم سراً؟ مثل المقطم و الأهرام و المؤيد؟ ألا يسعكم أن تطلعنا على بعضٍ منها؟ فتلفت فايد مذعوراً خوفاً من أن يكون مستطرق قد سمع كلامها...؛ حتى إذا ما مرَّ أسبوع طرق باب سمعان- والدها- ليدسَّ في كفِّ روز صحيفتين و هو يقول لها همساً: - سلمي إحداهما لأبيكِ مع إبلاغه تحياتي، أما الأخرى فإنَّها لكِ، و سأزودكِ بغيرها إن عرفتِ كيف تصونين السر! فأجابته بدورها هامسة و هيَ تَدُقُّ على صَدرها الناهد بحركة «رجولية»: اطمئن؛ فسرُّك في بئر لا قرار لها! فودَّعها فايد مكتشفاً مقدار الظلم الذي كانت «روز» أنزلتها بنفسها؛ فقد كان- بياض بشرتها و شقرة شعرها و زرقة عينيها- خارقة الجمال دون أن تدري!

منذ ذلك اليوم نَمَتْ بين الاثنين عاطفة ودّ تحوَّلت بمرور السنين إلى حب جارف جعلهما يُجازفان أحياناً بالتواعد في منطقة «باب توما» الحافلة بالمتنزهات و التي كادت تكون مقتصرة على المسيحيين مما كان يُسَهّل عليها اللقاء، فيها بحبيبها دون وجلٍ أو خوف.»[1].

تحايل فايد بأي حجة للوصول إلى بيت سمعان؛ و لقاء ابنته روز الذي شغف بها لمجرد أن رآها في الحي تلاعب صبيان الحي دون أن تُميِّز في هذا اللعب بين الصبيان و البنات، بل كانت شغوفاً بألعاب الصبيان؛ و منها تربية الحمام، تقرب منها فايد تحت حجة إيصال الصحف إلى أبيها، حيث كان يتلذذ بالنظر إلى جسدها الجميل و يتمنى إطالة الحديث معها؛ لكنَّه كان يخشى حدة طبعها، استطاع فايد من احتوائها من خلال إيصال الصحف الممنوعة من السلطات التركية لها، و من خلال توطد أوصر الصداقة و الحب بينهما، كشف الركابي الباب بمصراعيه للحديث عن هذه الطفلة المدللة عند والدها و التي بلغت و وقعت في غرام فايد.

يبدأ الركابي بوصف جسدها دون أن يخرق قانون كشف المستور و لا إزاحة اللثام عن المخفي؛ و لا انتهاك المسكوت عنه، بدأ الوصف بالحديث عن بقعة حيوية في خارطة جسد الأنثى و هو الحديث صدرها الناهد كما يسميها، إذ دقَّت على صدرها الذي هو بؤرة مهمة في جسد الأنثى؛ أثار انتباه الشخصية إلى هذه الحركة التي تثير رغبة عارمة لدى الشخصية و المتلقي في وقت واحد، إذ إنَّ مجرد تحريك نظر القاريء إلى هذه المنطقة الحساسة بحرارتها و إغراءاتها، استطاع المؤلف من جرَّه إلى داخل متاهة الجسد الإيروسي الذي لم يشعر به القاريء في بداية دخوله النص، و إنَّ هذه الغواية تُشكِّل حدثاً مهماً لمتابعة بقية المناطق الجغرافية لهذا الجسد المخفي تحت تراكمات الطفولة و البراءة؛ و من ثَمَّ ظهورها بعد مرحلة النضوج، هذه الحركة ألهبت النار في الطرف الآخر؛ الطرف الذكوري الإيروسي الذي أراد الدخول في مشهد الجسد المغري و التعرف عليه و محاولة التسلط عليه انطلاقاً من منطلق الهيمنة الذكورية.

(1) مقامات إسماعيل الذبيح: 224-225

لم يكتف فايد بهذا القدر من معرفة الجسد؛ بل تجاوز ذلك إلى وصف باقي الجسد الظاهر: بياض بشرتها التي لم تتأثر بحرارة الشمس و تُغيرها إلى لون نحاسي، أو سوداوي، أو أي لون آخر غير مرغوبٍ فيه، فبياض البشرة يوحي إلى شهوة مكبوتة عند فايد و ذات الوقت عند المتلقي الذي يمارس دوره التكميلي في انتاج النص، و تأثُره بالجسد الذي يثير شهوة القاريء، حيث يبقى ملاصقاً للنص لا يفارقه لمعرفة باقي الصفات التي يتمتع به الجسد المخفي تحت غطائه المستور.

استمر الركابي في وصف جسد الأنثى الظاهر دون الدخول إلى متاهاته المغلقة؛ و المحرمة، حيث وصف شعرها ذا اللون الذهبي المسترسل؛ و الذي يبدو إنَّه يدخل الشهوة و الاغراء إلى قلب البطل، نظراً لكون أكثرية النساء العربيات يمتازن بالشعر الأسود الداكن، و وجود لون شعرٍ مغاير يدل على جنس آخر غير العربي و أحياناً يُدخل الرغبة و الإغراء العارم إلى ذات المشاهد، و من ثّمَّ القاريء الذي يتأثر بوصف الشخصية للجسد؛ و يُظهر شهوته، و رغبته في إكمال صفات الجسد الباقية، لم ينهِ الكاتب وصفه لجسد الأنثى التي تناولت الشخصية وصفها نيابة عن المؤلف الذي يحتمي خلفه، و يتلذذ باستغلاله و إغفاله؛ ليكون هو الملام عند الشدة، وتشير اصبع الاتهام له دون الكاتب، وصف فايد عينيها الزرقاوين، و هذا أيضاً خارج المألوف الذي يعرفه الشخصية/القاريء إنَّ بنات العرب ذات عيون سود، و قلة من تكون عيونها مخالف لهذا اللون؛ و يبدو إنَّ العيون الزرق لهم تأثير كبير في حس الشخصية، و إظهار الشهوة لديه، حيث بقي مركزاً عليها؛ و بقيت علامة بارزة في ذهنه، إذ عمد إلى عد العيون الزرق و الشعر الأشقر و بياض وجهها علامة من علامات الجمال و سمة، تختص بها روز وحدها دون منافس، و هذه الصفات التي تمتاز بها هي على غفلة منها، و لا تدري مدى جمالها، لا تعلم ما هي مواصفات الجمال في جسدها، مما أثار هذا الجسد فايد و سكنت في ذاته التي لم يستطع إخراجها منه؛ و تحولت إلى علاقة عاطفية عارمة؛ حيث لم يستطع التغلب عليها، و اصبحت مهيمنة على تفكيره و ذهنه.

الخاتمة

لا تعني الخاتمة نهاية الرحلة في سفْر الكتابة الطويل، ولكنَّها استراحة الباحث؛ ليلملم بقايا أفكاره المتشظية داخل نصوصه المبعثرة في ثنايا كتاباته المختلطة بشتات أفكاره؛ والتي يحاول قدر استطاعته السيطرة عليها؛ لخاتم ألَمه الطويل في زمن الكتابة المؤلم، وهي كما يقول خالد حسين: «فرارٌ من جحيم الكتابة وهي تستبد بالكاتب»[1]، هذا الألم الذي يتلذذ به الباحث في ساعة الصحوة من ألم البحث وإرهاق الكتابة في زمن الشهوة لاجتياح العلامات المؤسسة لنصه المرتقب؛ وانتظار الحكم عليه في محكمة النقاش تحت سلطة التحقيق من صحة ما كتبه، ومن عدمه، وانتظار نتيجة الحكم لصالحه من عدمه.

إنَّ الفرار من جحيم الكتابة على بياض الصفحة؛ واجتياح اللغة لهذا البياض ليس هروباً؛ لكنَّه استبدالُ جحيمٍ بآتٍ مجهول.

وانتظارُ حجم الأسئلة المتراكمة في موقف مجهولٍ. لذلك قد يكون جحيم الكتابة أرحم من شظايا الأسئلة الموجهة من كل طرفٍ.

وليس هناك بداية للكتابة؛ ولا توجد لها نهاية، ولكنَّها تحمل استمرارية الديمومة والحياة لكونها تحمل معنى حياة الباحث في ديمومته المستمرة في زمن الكتابة، وتعمد الهيمنة على مساحة الكتابة البيضاء من الضياع في زمن عدم الكتابة.

واستراحة الباحث لا تنتهي عند كتابة آخر حرفٍ من بحثه المحبب إلى نفسه؛ بعد تعبه الطويل في الاستقصاء والبحث، ولملمة أفكاه للوصول إلى نهاية المطاف. لينال قسطه من الراحة قبل البدء من جديد لإنتاجٍ برَهنِ التكوين من جديد. في هذه الخاتمة التي تعطي الباحث جزءً من الأمل في استدراك مجهوده؛ من رحلته الطويلة في التقصي و التنقيب، وحفر أُسس الحروف، لاستخراج نتائجه،، توصلت الدراسة إلى:

1- **الموازنة في تأسيسها تستخدم في الأعمال الشعرية**، للموازنة بين شاعرين؛ في غرض ووزن واحد فضلاً عن المكان الواحد والمزايا الأخرى للشعر،

(1) في نظرية العنوان:491

وقد انطلقت في الأصل من الحقل الشعري؛ والحقل الشعري غني بهذه الأداة، فعمدتُ إلى نقل هذه الأداة من الحقل الشعري إلى الحقل السردي بكل حمولته مضافاً إليه: الشخصيات؛ لما لها من أهمية في العمل الروائي، فضلاً عن وجهة النظر التي هي موقع الراوي/المؤلف وزاوية نظره، والبؤرة البصرية التي يضع نفسه فيها لرواية نصه.

2- **لقد أفلَحَتْ الموازنة في العمل النثري فعلها، كما أفلحت في الجانب الشعري**، فقد ورد في المدلول الاصطلاحي الذي نُقِل من البُعد اللغوي، وهو المفاضلة بين كاتبين في قراءة نصيهما، فاعتمدتْ على المقاربة في هذه المفاضلة في قراءة نصيهما دون الحكم المسبق، والعمل على اختيار أي النصين أفضل؛ وليس أيهما أفضل من الآخر ككاتب، كما عمدت إلى نصيهما في الروايتين: دلشاد لبركات، ومقامات إسماعيل الذبيح للركابي، وبيان مستوى قوة السرد في شفراته المتعددة، لتحقيق الموازنة في النصين، إذ إنَّ نجاح الموازنة ارتكز على المعطيات التالية:

3- **الموازنة في نصي بركات والركابي:**

أ- **المقاربة (في التشابه)**: تقترب الروايتان «دلشاد؛ ومقامات إسماعيل الذبيح» في النقاط التالية:

1- الروايتان تهدفان إلى البحث عن الهوية القومية؛ لكلا الكاتبين، وكلٌ بطريقته الخاصة، فبركات يستخدم اللغة محوراً رئيساً للبحث عن هويته، بسبب إغفال هويته القومية؛ وطمس وجوده القومي من خلال عدم الاعتراف بلغته القومية.

أما الركابي فقد استخدم الجهاد والحرب للوصول إلى هويته القومية، وتناص مع ماضي اللأمة العربية وفتوحاتها من أجل الوصول إلى الوجود القومي للعرب.

2- الروايتان متقاربتان في زمن التأليف؛ فرواية بركات صدرت عام 2003. ورواية الركابي صدرت عام 2013.

3- الكاتبان استخدما العنوان تناصياً في روايتيهما، مُعتمدَين في العنوان على اسم البطل لتحقيق هدفيهما. فبركات استخدم اسماً كوردياً للدلالة على الشعور القومي الكوردي، وإيذاناً ببلوج فجر القومية الكوردية من خلال اللغة الأم.

في حين استخدم الركابي هو الآخر اسماً للبحث عن وجوده القومي؛ وذلك من خلال اسم النبي إسماعيل عليه السلام، والذي يُعد أبَ العرب جميعاً، وقد أطلقه على بطله الباحث عن نهوض القومية العربية من جديد والتصدي للمؤامرات التي تحاك ضدها.

4- من خلال بحثه المتواصل عن هويته القومية في أجزائها الموزع بين دولٍ أربع؛ بقيت وحدة هذه القومية في فكره، فقد مثلها من خلال الأمير ذي الدم الأزرق، لعلو هذه المكانة عنده، وأولاده الموزعين بين أقطار أربع ومحاولته جمعهم في منطقة واحدة، دلالة الوحدة.

والركابي عمد إلى ذات الهدف من خلال تجوال بطله في كافة الأقطار العربية، للدلالة على وحدة الأمة والهدف.

ب- الاختلاف: تختلف الروايتان في مواضع عدة نذكرها فيما يلي:

1. تختلف الروايتان من حيث انتمائهما للحساسية الأدبية؛ فرواية(مقامات إسماعيل الذبيح للركابي) تنتمي إلى الحساسية التقليدية لكونها تعتمد في سردها وبنائها على الوثائق والأحداث التاريخية التي كانت المؤسسة للرواية، وهي تحكي أحداثاً تاريخية وقعت فعلاً.

بينما تنتمي رواية(دلشاد لبركات) إلى الحساسية الجديدة لعدم اعتمادها على وثائق أو أحداث تاريخية، وبذلك كانت خارج هيمنة سلطة الأدب والسلطة وهي رافدٌ من روافدها. وهي انقلاب على الحساسية التقليدية، والتي هي جزءٌ من كتابة التاريخ بأسلوبٍ روائي.

2. تعامل بركات في نصه مع شخصيات تعيش في الواقع القومي، فعمد إلى اظهارهم بمستوى واقعهم الحقيقي الذي يعيشه الكورد في قراهم في عهد الدولة العثمانية؛ إذ إنَّ عدد المثقفين محدود، حيث لا يتجاوز أصابع اليد، وهم علماء الدين«الملالي» وتلاميذهم، أو السريان الذين نزحوا من الاستانة. في حين تعامل الركابي مع شخصيات قد تكون بعيدة عن واقعهم الذي يعيشونه، أذ يكثر فيهم عدد المثقفين حتى بين الطبقة العادية في المجتمع، ونعني بها؛ ثقافة القراءة والكتابة، وهي ثقافة عامة لم تكن منتشرة آنذاك في المجتمع.

عمد بركات إلى الرمزية لإيصال دلالة مقصديته إلى المتلقي، ولم يُلزِم القارئ بحمل رؤاه في التأويل، وتركه يُحدد تأويله، وهويته المستقلة في طرح رؤاهُ. أما الركابي فقد نهج المنهج التاريخي في عرض نصه، معتمداً على وثائق تاريخية، مع استخدام قليل من الخيال الروائي في هذا النص، ونقل أحداث تاريخية بإسهاب داخل نصه، لذلك لم يبق للقارئ شيءٌ للتأويل.

1. يُفضل نص بركات في رواية «دلشاد» على نص الركابي في رواية «مقامات إسماعيل الذبيح»، حسب نظرية الموازنة والمقارنة ودون أن يكون هناك رأي مسبق؛ ويُعطى له أسبقية من حيث رؤاه في البحث عن هويته المفقودة، ومن خلال قوة لغته العالية، وبلاغته، وتوليده للمعاني؛ حيث عمد إلى لغة الشعر في نصه الروائي، إذ استخدم بركات في نصه الروائي لغة رقيقة عالية الجودة والدقة؛ ومعتمداً في ذلك على اختيار ألفاظه بدقة المحترف الذي يمتلك ناصية اللغة والمتمكن منها، وإن لم تكن لغته الأم؛ و هو يكتب الرواية بلغة الشعر. في حين استخدم الركابي لغة سهلة، لا ترتقي إلى لغة بركات العالية في جرسها و موسيقاها ؛ وهي لغة قريبة إلى فهم المواطن البسيط، لكون الرواية ضمن مسابقة دولية؛ إذ عمد الركابي إلى استخدام لغة بسيطة وسهلة في نصه«مقامات إسماعيل الذبيح»؛ فهذه اللغة هي من السهل الممتع، وذلك تماشياً مع منهجه التاريخي وشروط المسابقة، فضلاً عن الاسهاب في عرض الأحداث، والدخول في دقائق الحوادث، مع الاعتماد على وثائق ومصادر وتقصي الأحداث وسردها من وجهة نظر تاريخية، مع قليل من الخيال الروائي في حمل همومه والبحث عن هدفه، وللركابي الحق في استخدام هذه اللغة والاطالة في سرد الأحداث، لكونه قد كُلف في كتابة تاريخ الأمة العربية الحديث روائياً .

2. نستنتج من الشيفرات؛ على أنَّها منظومة ديناميكية، تتغير مع تغيِّر الزمن، وتكون هذه الديناميكية الموجودة في الشيفرات والتي تكون لها القابلية على التغيير بتغير الدلالة عليه وكيفية تفسيرها وفهمها على مر الزمان.

نتائج البحث في مباحثهما:

1. يعد العنوان في نصي بركات، والركابي عنواناً تناصياً، فبركات استلهم عنوانه «دلشاد» من أسم كوردي؛ له مدلوله في التراث القومي؛ وهو القلب المحب

أو(سعيد)، للدلالة على حب الكورد للحياة والفرح والتسامح مع من يعيشون معهم، فضلاً عن دلالته على استخدام اسم قومي في نصه، للتدليل على تمسكه بقوميته؛ في وقت عُمِدَ إلى تهميش قوميته، حيث عمد إلى رواية نصه على شكل فراسخ؛ و هذه الفراسخ تدل على المسافات، التي تفصل جهات الكورد بعضها عن بعضٍ، عندما كانت تقاس المسافات بها، واستخدمها تناصياً في نصه؛ للدلالة على أبعاد وطن الكورد بعضه من بعضٍ، وتوزعه بين دولٍ عدة.

أما الركابي فقد استخدم «إسماعيل» اسماً للدلالة على الوجود العربي، من خلال تناصه لاسمٍ له دلالة للوجود القومي؛ إذ إنَّ إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام الذي هو الذبيح حسب الديانة الإسلامية، «عكس الديانة اليهودية التي تعد اسحق عليه السلام هو الذبيح»، وإسماعيل عليه السلام هو الذي سكن في مكة «حسب القصة القرآنية»؛ و يعد اباً للعرب، إذ إنَّ العرب هم من ذريته، و هو «العنوان» بصفته المتعالية هو حمولة مكثفة من الاشارات والشيفرات التي إن اكتشفها القارئ، وجدها تطغى على النص كله.

واستخدم الاسم تناصياً في نصه«مقامات إسماعيل الذبيح»، والمقامة هي أيضاً تناص من المقامات التي انتشرت في الأدب العربي في العصر العباسي على شكل حكايات، وهذا ما اعتمده الركابي في نصه؛ حيث روى نصه على شكل حكايات، لكل حكاية وقتها؛ وزمانها. يستحوذ أنماط السرد على الروايتين؛ من خلال استخدامهما في الروايتين، فكلتا الروايتين، قد بدأتا بالعنوان تحت اسمٍ قومي؛ إذ إنَّ العنوانين لهما دلالة قومية. واختار بركات اسم «دلشاد» ليكون اسماً رمزياً يُمثل سمة للكورد، أما الركابي فقد استخدم اسماً يُمثل القومية العربية فضلاً من كونه اسم تاريخي وديني، وهكذا فعنوان الركابي يدل على مستويات دلالية و نحوية؛ ويعكس أهدفاً وأمكنة وأزمنة حريٌّ بالرواية أن تكشف عنها. ويتمحور تشابك النص في مواضع عدة من نصي بركات والركابي، وهو اسم صريح متطابق مع ما هو موجود خارج النص، الذي يعد العتبة الأولى؛ والترميزة التي لا يُمكن تخطيها للدخول إلى ممرات النص.

2. كما استخدم بركات والركابي المنولوج الداخلي بنمطيه: المباشر وغير المباشر؛ وذلك لنشر آرائهما داخل نصيهما كُلٌ حسب لغته الخاصة به داخل

النص، وهيمنة الصوت الأحادي على النصين في مساحات واسعة منهما؛ إذ هيمن الراوي من خلال هذا النمط من السرد على النص وصولاً إلى محاولة الهيمنة على القاريء، الذي هو الطرف الآخر في انتاج النص، والجزء المكمل في عملية الكتابة،حيث استغل كل واحدٍ منهما المنولوج لإيصال صوته عبر شخصيات استغلها لنشر أفكاره.

3. أما المفارقة فقد كان لها نصيب في نصي بركات والركابي، إذ عمد كُلٌ منهما إلى استخدام المفارقة، بأنماطها المختلفة؛ سعياً للتدليل على أفكارٍ يسعى الروائي أن يوصلها إلى المتلقي؛ بشكل مغاير للحقيقة، وخارج التوقع، إذ يعمد بركات في نصه الروائي إلى ابراز هيمنة المفارقة في تحولاته النصية، فهو يُوجه النص إلى خصوصية هذه الهيمنة للمفارقة من خلال صفاتها المتعددة.

4- في مبحث التناص؛ استخدم الكاتبان التناص للوصول إلى هدفيهما، إذ اعتمدها بركات للبحث عن الهوية من خلال استغلال اللغة لهذا الغرض، لكون الكورد مهمشٌ في لغتهم القومية، ومحرومين من التحدث بها في أقسام من هذا الوطن المجزَّء دون هوية، حيث يمنع ارتداء اللباس الكوردي في أجزاء منه، لذلك عمد بركات إلى التناص لإظهار لغته إلى الوجود.

أما الركابي فكان قومه تحت الاحتلال العثماني، واستخدم التناص في ابراز هويته القومية من خلال الانتصارات وإيجاد الأبطال، ليعيد أمجاد العرب الذين كانوا يحاربون أعتى القوى في ذلك الوقت من أجل هويتهم.

5- أما في مجال الهوية: يعمد كلٌ من سليم بركات، وعبد الخالق الركابي إلى البحث عن هويتيهما التي كانت مهددة من خلال اندماجها في قوميات أخرى؛ وذوبانها فيها، وحاول أعداءَهم منعهم من التحدث بلغتهم من خلال فرض لغة المركز المهيمنة، حيث عمد بركات إلى بعث قوميته من خلال العمل على استنهاضها؛ و العمل على إحياء اللغة الكوردية، وذلك من خلال قيام بطله بالترجمة التي تعيد إحياء لغته الكوردية من جديد و نشرها بين أهلها للتكلم بها بعد أن عمد المحتل إلى فرض لغته عليهم، وتعريف الناس بهذه اللغة، والعمل على عدم هجر الكورد للغتهم. و اعادة الهوية المغيبة إليهم؛ بعد ترجمة الكتابة إلى هذه اللغة، و نشر ثقافتها، واعادة وجودها، والتحدث بها.

أما الركابي فقد عمد إلى عصر الفروسية والأبطال لانبعاث القومية العربية، إذ إنَّها مهددة بوجودها من خلال احتلال أوطانها؛ والقضاء على فرسان الأمة وكسر شوكتهم على اعتبار إنَّ عصر الفروسية والأبطال قد انتهى، لذلك عمد الركابي إلى إظهار بطل قومي يعيد عصر الفرسنة والأبطال من خلال بروزه في مقارعة المحتل بكل أشكاله، وعمد إلى اظهار العدوان الذي يُشَنُّ على الشعب العربي؛ لغرض إنهاء وجوده القومي، من خلال تعدد الاعتداءات المتكررة عليه في العصر الحديث، ابتداءً من معاهدة سايكس- بيكو، بتقسيم البلاد العربية، وتقسيم فلسطين، ونكبة الخامس من حزيران عام 1967. وكل المؤامرات التي تحاك من اجل إبعاد العرب عن وحدتهم، وقيام دولتهم الموحدة التي وُعِدوا بها منذ مساعدتهم للحلفاء بإسقاط الدولة العثمانية، وجاءت رواية الركابي بناءاً على مسابقة «شرعت بها دولة قطر حول كتابة تاريخ العرب الحديث روائياً، عام 2007»

6- أما في موضوع الجسد فقد استنطق كلٌ من بركات والركابي الجسد وفق مفهومه الخاص؛ فبركات استخدمه بكل محتواه، فهو عنده ملءٌ للفراغ المجسم؛ في غرف المنزل، أو ديوان الأمير، فضلاً من استخدامه لجسد المرأة من خلال انتهاكه لحرمة هذا الجسد بجرأة؛ والبوح بالمستور نه، مع استخدامه للشهوة بكل معانيها التي ينظر بها الرجل إلى جسد المرأة دون أي اعتبارٍ لحرمة هذا الجسد؛ واستخدم مبدأ التحرر الجسدي لاستنطاق هذا الجسد من خلال جعله مركزاً للذة في شكل جسدٍ يُشتهى، والمرأة عنده اشتهاء واشباع رغبة، ابطاله لا يعيشون بعيداً عن المرأة، وقد تعني عنده العطاء؛ لأنَّ المرأة علامة الخصب والديمومة في كل الأساطير، حيث منها تبدأ الحياة والتجدد في بناء الأسرة التي هي النواة لتكوين المجتمع، ومنها يبدأ بركات إعادة بعث الكورد من جديد في حلمه الكبير كوردستان الموحدة.

أما الركابي فقد استنطق الجسد بصورة مغايرة؛ إذ إنَّ استخدامه للجسد جاء بناءً على ضرورات روائية، وعدم انتهاك حرمة المسكوت عنه؛ أو المخفي، لذلك جاء استخدامه للجسد للشيء المجسم؛ على شكل غرفة بأبعادها الهندسية المجسمة، أو خيمة بنفس المواصفات، وكذلك المركب، أو محل التمرينات الرياضية

الزور خانة. أما جسد المرأة فقد جاء بكل قدسيته المحاطة بها عند التقليديين من الكتّاب وهو عدم انتهاك هذه القدسية والنظر إلى المرأة نموذجاً للطهر؛ والعفاف، فضلاً عن مشاركتها الرجل في حمل همومه وهموم الوطن.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

أولاً: الكتب

1. آفاق التناصية- المفهوم و المنظور، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1988
2. أركان القصة، أ. م. فورستر، ت، كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر، القاهرة، 1960
3. الأدب المقارن، بول فان تيغم، دار الفكر العربي، القاهرة، د .ت.
4. الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، د .ت.
5. الأدب المقارن مشكلات و آفاق، د. عبدة عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999
6. أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، .2008
7. انثروبولوجيا الجسد و الحداثة، دافيد لوبروتون، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993
8. انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ط2، الدار البيضاء، 1999.
9. أوهام ما بعد الحداثة، تيدي إيغلتين، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، .2000
10. بحوث ندوة أبناء الأثير، مطبعة جامعة الموصل، .1982
11. البرهان في علوم القرآن، بدرالدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، جـ 3، .1984
12. بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، دار التنوير للنشر بيروت، .1985
13. البئر و العسل، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، :1992
14. تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، جـ2، تحقيق علي هلالي، مطبعة الكويت، .1994
15. التأمل، باتريشيا كارنغتون، ترجمة اقبال أيوب، بغداد، 1986
16. التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004
17. تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، .1986

18. التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق عادل أنور خضر، دار المعرفة بيروت، 2007.

19. تفسير التحرير و التنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية، 1984.

20. تيار الوعي، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، دار الغريب القاهرة، 2000.

21. ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي: محمود عبدالوهاب؛ الموسوعة الصغيرة ع 396؛ دار الشؤون الثقافية، بغداد 1995.

22. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، قدم له، الشيخ خليل الميس، دار الفكر بيروت، د . ت.

23.الجسد المتخيَّل في السرد الروائي، رسول محمد رسول، دار ALNYNA، دمشق، 2014.

24. جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995، أحلام حادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2004.

25. 26. 22. الجمهورية، لأفلاطون، ترجمة حنا خباز، مطبعة بابل، بغداد، 1986.

27. الجنى الداني في حروف المعاني، حسن قاسم المرادي، تحقيق طه محسن،مؤسسة الكتب للنشر،جامعة الموصل، 1976

28. الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، إدوارد الخراط، دار الآداب، بيروت، 1993

29. حلية الحاضرة، لأبي علي محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي، ت، حيدر الكتاني، دار الحرية للطباعة و النشر، بغداد، 1979

30. الحيوان جـ3، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مكتبة الخانجي، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1960.

31. دلشاد فراسخ الخلود المهجورة، سليم بركات،المؤسسة العربية للنشر،بيروت،2003

32. الرومانتيكية، د محمد غنيمي هلال، دار العودة- بيروت، 1973.

33. سوشيولوجيا الثقافة و الهوية، هارلمبس و هولبورن، ترجمة حاتم حميد محسن، دمشق، 2010.

34. السرقات الأدبية، بدوي أحمد طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1969.

35. سيكولوجية الأنوثة مرآة المرأة الأخرى، لوسي إيريغاري، ترجمة، د. علي أسعد، دار الحوار، سوريا، 2007.

36. سيمولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هاود، ت. سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر اللاذقية – سورية، 2013.

37. سيمياء العنوان: بسام قطوس ، وزارة الثقافة ، عمان/الأردن ط1 ، 2001
38. سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء، المغرب،1987
39. السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر،الكويت، مج25، ع23، يناير/مارس 1997
40. شعرية الجسد، دراسة في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية، شوكت نبيل المصري، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،2012
41. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، كتاب الرياض، الرياض، العدد، 83، أكتوبر 2000
42. شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، .2008
43. الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط4 جـ1، دار الملايين، بيروت، .1990
44. صدام الحضارات، صامويل هنتجون، ترجمة طلعت الشايب، دار سطور، القاهرة، 1998:39
45. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر، عبد الستار جواد، المركز العربي للطباعة، بيروت،1981
46. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
47. عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اونوليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، .1990
48. عتبات النص في الرواية العربية، د. عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2013
49. علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد هيمة مديرية الثقافة ولجنة الحفلات. سطيف ، الجزائرط1 .2000
50. علم التناص المقارن، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2006
51. علم العنونة، عبدالقادر رحيم، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ،دمشق، 2010
52. علم النص جوليا كرستيفا، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، .1997
53. العنوان في الرواية العربية،عبد الملك أشهبون، محاكات دمشق،2011

54. الفضاء الروائي عند سليم بركات، د. شاكر سابير، اتحاد الأدباء الكرد، المركز العام، د.ت.

55. فعل القراءة «نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ آيرز، ت، د حميد الحمداني ود الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب، 1995.

56. في الأدب المقارن، د. نجم الدين عبدالله كاظم، دار أسامة للنشر، عمان، 2001

57. فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير،تر، عبدالستار جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، .1988

58. في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دمشق: دار التكوين، .2007

59. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، .2003

60. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيرزابادي،مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987

61. القاموس المنير، إعداد سيف الدين أحمد عبدو،دار الزمان، دمشق، سوريا، 2007

62. قراءات في الشعر العربي الحديث، بشرى البستاني، دار الكتاب العربي، بيروت .2002

63. كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري، تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، دار الهلال، القاهرة، د. ت جـ 3

64. كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، محمد علي التناهوي، تقديم و اشراف رفيق العجم، مكتبة لبنان، بيروت، د. ت.

65. الكليات، أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي، تحقيق د. عدنان درويش، و د. محمد المضري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998

66. لذة النص، رولان بارت، ت منذر العياشي،ط2، مركز الإنماء الحضاري، 2002

67. لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور، دار إحياء التراث العربي للطباعة و النشر، بيروت، 1988

68. اللغة العربية و أسئلة العصر، عيسى برهومة، و وليد العناتي، دار الشروق، بيروت، 2007.

69. اللغة هوية ناطقة، د. عبد الله البريدي، كتاب المجلة العربية-197- السعودية، 1434هـ.

70. الماء و الأحلام.. دراسة عن الخيال و المادة، غاستون باشلار، ترجمة علي نجيب إبراهيم، تقديم أُدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية و مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، .2007

71. الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافيالعربي.1998

72. ما الأدب المقارن، بييربرونيل وأندريه ميشيل روسو، ترجمة غسان السيد، منشورات دار علاء الدين، دمشق، .1996

73. مختار الصحاح، الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الفكر، القاهرة، د .ت.

74. محاضرات في النقد عند العرب، د. ابتسام مرهون الصفار، و د. ناصر الحلاوي، مطبعة جامعة بغداد،1999

75. مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، د محمد عمارة، دار نهضة مصر، .1999

76. مدخل إلى التناص، نتالي بييفي غروس، ت، عبد الحميد بورايو، دار نينوى دمشق، 2012

77. مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ،عبد الرزاق بلال ، دار افريقيا الشرق، المغرب ، بيروت،2000

78. المعجم الرائد، جبران مسعود، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1992

79. معجم السيمائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2010

80. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، المجلد الأول، دار الكتب اللبناني، بيروت، .1971

81.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985

82. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986

83. معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون و آخرون، ت. د. محمد حمود مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، .2012

84. معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، دانيال تشاندلر، ترجمة. د شاكر عبدالحميد،أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002.

85. معجم المصلحات العربية في اللغة و الأدب، مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت،ط2، .1984

86. معجم مصطلحات النحو والصرف و القافية، د. محمد إبراهيم عبادة، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

87. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار، بيروت، 2002

88. معجم مقاييس اللغة، ابن فارس أحمد بن زكريا أبو الحسين القزويني الرازي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1979.
89. المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، نجاة علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009.
90. المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية و التطبيق، خالد سليمان، عمان، دار الشروق، 1999.
91. المفارقة و صفاتها موسوعة المصطلح النقدي، د.سي. ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1993.
92. مقالات في الأسلوبية، د. منذر العياشي، اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، 1980.
93. مقامات اسماعيل الذبيح، عبد الخالق الركابي، دار ميزوبوتاميا للطباعة و النشر، بغداد، 2013.
94. مقدمة ابن خلدون، تاريخ العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، 1978.
95. الموازنة بين أبي تمام و البحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، مطبعة الجوانب العليا، القاهرة، 1287ه
96. الموازنة بين الشعراء، د. زكي مبارك، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د.ت
97. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة، فخري صالح، رؤية للنشر القاهرة، 2012.
98. النص الغائب، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.
99. نظرية النص، رولان بارت، ضمن دراسات في النص و النصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998
100. نقد الأفكار الأدبية، أدريان مارينو، ترجمة محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008
101. النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
102. النهج انسانية البشرية/الهوية البشرية، إدغار موران، ترجمة د هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، أبو ظبي،2009
103. هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، شعيب حليفي، دار رؤية، القاهرة، 2015

104. الهوية، اليكس ميكشيللي، دار الوسيم، ترجمة د. علي وطفة، دمشق، 1993
105. الهوية، حسن حنفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، .2012
106. هيرمينوطيقا- تفسير الأصل في العمل الفني، د صفاء عبد السلام علي جعفر، منشأة المعارف، القاهرة، 2000

ثانياً: الرسائل الجامعية:

1. خصائص بناء الجملة القرآنية و دلالاتها في تفسير(التحرير و التنوير)، اطروحة دكتوراه تقدم بها إبراهيم علي الجعيد إلى فرع اللغة العربية و آدابها في جامعة أم القرى لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة بإشراف د. محمد محمد أبو موسى، 1999
2. الشخصية في قصص عبد الرحمن الربيعي القصيرة، رسالة ماجستير غير مطبوعة تقدمت بها ذكى إبراهيم محمد إلى كلية التربية جامعة الموصل، تحت إشراف د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، 1997.

ثالثاً: الدوريات والبحوث:

1. البؤرة المكانية، مجلة المدى، ياسين النصير عدد 20، دمشق،1988. الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية، مجلة دراسات يمنية، مركز الدراسات و البحوث اليمني، العدد 80، يناير- مارس، صنعاء
2. بين المنجاة و المنولوج، نبيل راغب، مجلة الفيصل، دار الفيصل، الرياض، عدد 100، السنة9، تموز 1985: 75
3. حوارية باختين: دراسة في المرجعيات و المفردات، نجاة عرب الشعبة، مجلة التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب، جامعة باجي مختار – عنابة، الجزائر، عدد 31 سبتمبر .2012
4. طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت، تر، محمد البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 333، كانون الثاني، دمشق، 1999
5. المفارقة في النص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، مجلد2، العدد2، القاهرة،1988
6. نظرية التلقي و النقد الحديث، د. غسان السيد، مجلة الأقلام العراقية، العدد :4، 1998
7. وهج التراث الكردي في فقهاء الظلام، طارق جمباز، مجلة كاروان، مطبعة الثقافة، أربيل، ع76، السنة7، حزيران، 1989

رابعاً: شبكة الانترنيت:

1. الأسس التكوينية لمفهوم التناص، د. شكير فيلالة، المغرب الرابط،
http: www.aljabriabed.net/n28 09fikrassad.htm،

2. تجربة الخراط السردية، فيصل دراج، http:ll siteiugaza.com عرب 48: 2010/10/31
3. التناص و آفاق التنظير، د خالد بن ربيع بن محمد الشافعي، الرابط http:llwww.ahlaldeeth.com
4. ح R ب أحمد جارالله ياسين، نقلاً عن المفارقة في القصة القصيرة جداً
5. دراسة في مفهوم الهوية، حبيب صالح مهدي، شبكة الأنترنيت، الرابط www.iasj.net
6. رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، معجب العدواني، شبكة الانرنيت، الرابط، www.m-adwani.8m.com
7. رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد، قراءة في رواية سيدة البيت العالي لمحمد الخالدي، نزيهة الخليفي، الانترنيت الرابط spip.php?page=auteur@id auteur=1889
8. سليم بركات... في مجاهل النص و الحياة، حسين بن حمزة(عن الأخبار نت)
9.صورة المرأة في خماسية مدن الملح، مليكة كينا، الرابطhtm صورة المرأة في خماسية مدن الملح file.//Gi
10.مرجعيات النص، د إياد كاظم طه السلامي، جامعة بابل، الرابط،http//:www>halasour.comnews.php?newsid=6089:
11.المفارقة في القصة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس،الانترنيت،http\\www.alnoor
12.المفارقة في اللسان العربي، أد. سعيد أحمد جمعة، مقال منشور على الأنترنيت الرابط، www.alfaseeh.com 2014
13.المفارقة في القصة القصيرة جداً، محمد أيوب، شبكة الأنترنيت، الرابط، http:llm.ahewar.org
14.مقابلات مليكة مستظرف،moustabich@hotmail.com
15.هيدجر، نقلاً من الرابط: http.llwww.youtube.coml

خامساً محاضرات:

1. الأدب المقارن محاولة في المفهوم، د. عبد الستار عبد الله، محاضرة القيت على طلبة الدكتوراه في كلية التربية جامعة الموصل، 6/5/2012.