وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار – كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الصورولوجيا في الرواية

دراسة مقارنة بين روايات عربية وأميركية مختارة

رسالة تقدَّمت بها الطالبة

أسماء يوسف ديّان صالح

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ذي قار
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور
رياض شنتة جبر

الأستاذ المساعد
عمران موسى محمد

1435 هـ 2014م

Ministry of Higher Education
And scientific Research
Thi-Qar University
College of Education

IMAGOLOGY IN THE NOVEL

A COMPARATIVE STUDY BETWEEN SELECTED ARABIC AND AMERICAN NOVELS

Submitted to the council of college of Education ,
Thi-Qar University , in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of
Master of Arts
In
Arabic Literature
By

Asmaa Yousif Dayan Saleh

Supervised by

Prof. Riyad Shinta Jaber

Asst .T prof . Omran Musa Mohammad

2014

الإهداء

إلى ذكرى أستاذي الدكتور عبد الأمير محسن آل كزار

وفاءً وامتناناً

إلى ذكرى والد نسجتُ صورتَهُ في خيالي

لم أرهُ ، ولم أسمع صوته

ولكنني على يقين أن روحه معي . . . وأنَّهُ أرادني أن أكون

إلى والدتي الغالية

إلى جدتي نبع الحنان

هذه بعض تضحياتكِ في سبيلي

كتبتها لكِ بدموعي

إلى من أخذ بيدي وسار بي قدماً

خالي حميد

عرفاناً بالجميل

إلى زوجي لنبل صفاته ومساندته لي طوال مدة الدراسة

إلى ولديَّ أحمد وعلي

محبة واعتزازاً

إلى كلِّ من لم يتسنَ لي ذكرهم . . . أهدي هذا الجهد المتواضع

أسماء

بسم الله الرحمن الرحيم

"يا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ
وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا
إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ
عَلِيمٌ خَبِيرٌ"

صدق الله العظيم

الحجرات/13

الشكر والعرفان

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بأبلغ معاني الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرفين الدكتور رياض شنتة ، والأستاذ عمران موسى ، وأخص بالشكر الدكتور حازم هاشم ، والدكتور نجم عبد طارش ، والدكتور رحيم الزبيديّ ، والدكتور رافد مطشر رئيس قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الإنسانية ، والدكتور ضياء غني ، والدكتور أحمد حيال ، والدكتور حسين الدخيلي ، والدكتور علي الزيديّ ، والدكتور رائد البطاط ، والأستاذة أزهار فنجان ، والأستاذ جراح كريم ، والأستاذة لمى شمخي ، وشكري أكبر من لغتي إلى الصديقة الغالية الأستاذة حنان بندر .

وأودُّ أن أسجل شكري لزملائي : الأستاذ علي ريسان ، والأستاذ حسام جاري ، والأستاذ ميثم هاشم ، ولرفيقات الدرب كوكب حسين ، وزينب نزيل ، ومها يوسف ، ومنال فالح ، وغفران عادل .

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى مكتبة كلية الآداب ، ومكتبة الدراسات العليا في كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ذي قار ، والأستاذ وميض كامل ، والأستاذ قاسم عبد .

كذلك جزيل شكري وامتناني إلى عائلتي الكريمة لدعمها المتواصل لي والأستاذ سامي شراد لما أسداه من معونة في الحصول على العينات الروائية لإتمام البحث .

فلهم جميعاً شكري وتقديري وامتناني

Summary

IMAGOLOGY IN THE NOVEL

A COMPARATIVE STUDY BETWEEN SELECTED ARABIC AND AMERICAN NOVELS

The present study tackles important subject in overall literary and critical comparative studies at the national literature , of which the topic is more prevailing and sensitive . Here , it is concerning the other now labeled as " Imagology " This term was coined for the first time in the literary French circles in 1986 .

Any study's image of the " Other " , concerning with the fundamental source , among others , of misunderstanding between nations , countries , or cultures , introduces an opaque , biased side of the " Self " , and the " other " simultaneously . Thus , " Imagology " deals with typical and notable frameworks between the Self and the " Other " stemming from mental and intellectual images , let alone social imagination and fantasies .

The desire to understand the Self and the " Other " is that " imagologie " is considered not only as the most modern field in comparative literature , but also the most essential , despite the fact that it overlapping as well as penetrating history , sociology , anthropology , and psychology ; yet , it embraces fields of space and time in such a way that we comprehend the bases of the image (or imago) , for the domain of space / time , among other elements , intermixes with the narration (character , the first person narrator) , so as to display living interpretations .

The importance of " Imagology " lies in its dimensions our thoughts , reinforce our understanding of the " Other " and rectify them . Thus , the situation as a whole might establish human relationships based upon factual and accurate foundations and misrepresentation away from blurring fiction . This study , therefore , takes on a critical sense concerning cultural and intellectual practices . This is the researcher 's concern .

The study , once more , falls into three chapters and conclusion . The

preface is about the term " Imagology " . chapter one is devoted to this term and its references and cultural through four topics .

The First One is entitled " Imagology " and its religious references . The Second is " Imagology " and its historical ones . The Third is " Imagology " and its social concerns . The Fourth is about " Imagology " and its psychological levels . As for chapter Two , it shows technical and narrative function and their forms of presence . This is indeed divided into five topics as follows : the First Topic is about " Imagology " of the narrative space ; the second , its function with the narrative time ; the Third , its function with the characters of the novels studied thoroughly ; the Fourth , its function with intertextuality ; the last one attempts the function of the female body ; while chapter Three tackles the transformations of " Imagology " and the cases of understanding the " Other " in the novelistic texts , it falls into three topics as follows : The First Topic is about a negative misrepresentation (i.e. distortion) , the second is that of a positive one , the Third is that of tolerance .

Depending on the method of comparative and cultural criticism is the only trend of declaring the outcomes of the present study and its framework in such a way that we analyze the novelistic texts in light of a comparison process between a group of psychological , speculative , religious , cultural , ideological , and aesthetic factors, and strictly delimit the divergence as against mutual convergence through which the present study flourishes its critical and cultural depth (cultural and comparative criticism) ; it also focuses on the textual and objective dimensions , let alone the contextual ones , moving from the textual to the contextual , and vice versa . As such , however , the method of the study , here , comes out to be that of semi- integration in accordance with the term " Imagology " . We Arabs have to study our own image in foreign literature and rectify it by II means , at the same time we have to analyze the image of " the Other " which involves other dimensions intellectually , sociologically .

دليل الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ - هـ
التمهيد : الصورولوجيا المصطلح والمفهوم	1 - 15
الفصل الأول : أنواع الصورولوجيا ومرجعياتها الثقافية	17 - 85
توطئة	17
المبحث الأول : الصورولوجيا الدينية	18 - 39
المبحث الثاني : الصورولوجيا التاريخية	40 - 50
المبحث الثالث : الصورولوجيا الاجتماعية	51 - 64
المبحث الرابع : الصورولوجيا النفسية	65 - 85
الفصل الثاني : توظيف الصورولوجيا للتقنيات السردية	86 – 166
توطئة	87
المبحث الأول : صورولوجيا المكان الروائي	88 – 113
المبحث الثاني : صورولوجيا الزمن الروائي	114 – 132
المبحث الثالث : صورولوجيا الشخصيات الروائية	133 – 146
المبحث الرابع : صورولوجيا التناص الروائي	147 – 158
المبحث الخامس : صورولوجيا الجسد الأنثوي	159 – 166
الفصل الثالث : تحولات الصورولوجيا وحالات فهم الآخر	167- 216
توطئة	168
المبحث الأول : مرحلة التشويه السلبي	169 – 187
المبحث الثاني : مرحلة التشويه الإيجابي	188 – 198
المبحث الثالث : مرحلة التسامح	199 – 216
الخاتمة	217 – 222
المصادر والمراجع	223 – 239
الملخص باللغة الإنكليزية	A-B

المقدمة

المقدِّمة

يتناول البحث موضوعاً بالغ الأهمية بالنسبة للدراسات الأدبية والنقدية المقارنة في الوقت الراهن وعلى مستوى الآداب القومية ، هو دراسة الصورة الأدبية للآخر "الصورولوجيا Imagology "، إذ إنَّ صورة الآخر تحمل في ثناياها كثيراً من التشويه والنمطية المقولبة والثابتة ، فتأتي دراسة الصورة الأدبية للآخر"الصورولوجيا" لتعالج كثيراً من الأطر الثابتة والشائعة بين الذات : Self والآخر : The other والمتفرعة بين الصور الذهنية والعقلية والخيال الاجتماعي.

وقد وقع الاختيار على مجموعة من الروايات وليس غيرها من الأجناس الأدبية نظراً لما تتمتع به الرواية من سعة وشمولية تجعلها تنماز بتجسيد امتدادات متبدلة المراحل والحالات للوضع النفسي فيها، مثلما تعنى بتقديم التحولات الإنسانية للشخصية الروائية في ماهيتها وجوهرها، إذ يكون معها القارئ قادراً على أن يستمع في ذهنه إلى الصوت الحي للشخصية الروائية، زيادة على أنَّها تسهم في تقديم صورة الحياة الكاملة من دون تحديد زاوية نظر محددة ، إذ نستطيع أن نرى عبرها جوانب مختلفة من تلك الحياة .

ومن هنا فإنَّ سبب اختيارنا للرواية يكمن في كونها الأقرب إجتماعياً – من بين الأجناس الأدبية – إلى توجهات المتلقي وتأثيرها فيه ، زيادة على شموليتها في حمل الأفكار والتصورات.

وعلى هذا الأساس يتراءى لنا شمولية النظر إلى الصورة الأدبية بين الذات " الشرق" والآخر " الغرب" ، اللذين يمثلان قطبي الصدام والصراع على جميع الأصعدة والمستويات ، واستيعاب التشويهات الكامنة في صور هذه الثنائية المتضادة عبر المراحل الزمنية المختلفة التي تعكسها النصوص المقتبسة من عينات البحث الروائية التي تتألف من أربع روايات كل روايتين تمثلان أحد قطبي هذه الثنائية " الشرق والغرب" ، وهذه الروايات الأربع هي :

1-" موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي السوداني الطيب صالح عام 1964 .

2- خماسية " مدن الملح" للروائي السعودي عبد الرحمن منيف عام 1984 .

3- " The last voyage of somebody the sailor : الرحلة الأخيرة لفلان البحار" أو : " الرحلة الأخيرة لأحدهم البحار" للروائي الأميركي جون بارت عام 1991 .

4-" Terrorist : الإرهابي" للروائي الأميركي جون أبدايك عام 2006 .

لقد وقع الاختيار على هذه النماذج الروائية خاصة نظراً لما تتأطر به كل رواية من المجموعة بأطر من الملامح والسمات التي تجعل من الدراسة غنية بالعناصر المكونة للصورولوجيا من جميع نواحيها في تشكيلة تمثل مراحل زمنية مختلفة يمكن الإفادة منها ومن ثم المقارنة بينها ، إذ انمازت خماسية " مدن الملح" بتسليطها الضوء على مرحلة تاريخية مهمة وحيوية على مستوى الشرق والغرب وهي مرحلة اكتشاف النفط في الصحراء العربية والتغييرات الجذرية و الإنقلابات التي صاحبتها سواء أكان على المستوى العربي الآسيوي " الشرق" أم المستوى الأميركي – البريطاني " الغرب".

أما رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" فإنَّها تحدثت عن مرحلة بذاتها " مرحلة الاحتلال الإنكليزي للسودان" ، وقدمت لنا صوراً غنية من أشكال التعامل بين الذات الشرقية " الأفريقية " والأخرى الغربية.

وكذلك الحال بالنسبة لروايتي " الإرهابي" و" الرحلة الأخيرة لفلان البحار" وما تعكسانه على وجه الخصوص من العلاقات العربية – الأنجلو أمريكية ، إذ تعكس رواية " الإرهابي" مرحلة مهمة وحيوية ما زلنا نعيش آثارها إلى وقتنا الحالي ، هي أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما خلفته من صور عن " الإسلام فوبيا" ، إذ تنسج الرواية أحداثها التخييلية على منوال تلك الأحداث على يد " أحمد عشماوي" المصري بطل رواية " جون أبدايك".

أما رواية " الرحلة الأخيرة لفلان البحار" فهي تعكس صوراً نمطية قالبية

ممتزجة بالإنبهار الغربي من حكايات ألف ليلة وليلة العربية ، وفي مزج شخصيات تاريخية عربية من العصر العباسي بالفنتازيا والخيال الغربيين مما يشكل صورولوجيا مبنية على الواقعي والخيالي تكون المرآة التي تعكس صورة الشرق في الذهنية الغربية ، بما يمكن تناولها من نواحٍ متعددة كالناحية النفسية والفنتازية أو من ناحية التشويه الإيجابي – كما سيتوضح ذلك عبر مباحث الدراسة – ، وبهذا فإن الجمع بين الروايات الواقعية والخيالية قد يفيد في تحديد جميع أبعاد الصور بين ثنائية الغرب والشرق والإشتمال عليها ، إضافة إلى أنَّ هذه الروايات مثلت مراحل زمنية مختلفة نوعاً ما يمكن أن تفيدنا وتغنينا في تقديم الإشكالية بين الأنا والآخر وتوضيحها ، وتجعل منها مشحونة بالأبعاد الآيديولوجية عبر الرؤى المختلفة والاستنتاجات التي تتكامل فيما بينها .

استوى البحث في صورته النهائية على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ، وظّف التمهيد للتعريف بمصطلح الصورولوجيا مقدماً عرضاً لتطور المصطلح وصيرورته ضمن تفريعات الأدب المقارن ، ومن ثم تحديد عوامل الصورة الأدبية والعناصر المكونة لها.

وخصص الفصل الأول للصورولوجيا في مرجعياتها الثقافية في محاولة لتحديد جذورها في النصوص الروائية عبر أربعة مباحث هي : الصورولوجيا في مرجعياتها الدينية ، والصورولوجيا في مرجعياتها التاريخية ، والصورولوجيا في مرجعياتها الاجتماعية ، والصورولوجيا في مرجعياتها النفسية ، وتبيان أصول هذه المرجعيات وأنواعها وأسباب نشوئها ، فيما خُصص الفصل الثاني لتقديم الصورولوجيا في توظيفها للتقنيات السردية وأشكال حضورها ، وقد قسم على خمسة مباحث هي : صورولوجيا المكان الروائي ، وصورولوجيا الزمن الروائي ، وصورولوجيا الشخصيات الروائية ، وصورولوجيا التناص الروائي ، وصورولوجيا الجسد الأنثوي ، وخصص الفصل الثالث لتحولات الصورولوجيا وحالات فهم الآخر في النص الروائي على ثلاثة مباحث عبرت كما نرى عن تحولات الصورولوجيا وهي: مرحلة التشويه السلبي ، ومرحلة التشويه الإيجابي ، ومرحلة التسامح .

إنَّ اعتماد منهج الدراسات الثقافية المقارنة "Comparative Cultural Studies" هو الذي رسم ملامح البحث وحدد أطره عبر تحليل النصوص الروائية في ضوء عملية مقارنة بين مجموعة من العوامل النفسية والفكرية والثقافية والآيديولوجية والجمالية ... الخ ، وتحديد نقاط التباعد والتقارب فيما بينها ، إذ يشتغل البحث في عمقه النقدي الثقافي ، ويركز على الأبعاد النصية الموضوعية ولا يهمل الأبعاد السياقية متنقلاً من النصي إلى السياقي وبالعكس ، ولهذا فإنَّ منهج البحث بدا منهجاً شبه تكاملي نظراً لما يتطلبه مصطلح دراسة الصورة الأدبية " الصورولوجيا" ، ولعل أهم صعوبة واجهت البحث هي صعوبة الحصول على العينات الروائية الأميركية ، إذ لم تكن متوافرة على نطاق مكتبات المحافظة وخارجها ، كما أنَّها لم تكن متوافرة بنسخها المجانية على شبكة الإنترنت*.

وقد واجه البحث أيضاً معوقات أخرى مثلتها حداثة المفهوم وتوظيفه لمرجعيات وآليات متعددة ، والتباين والإشكالية في تحديد ملامح الصورة بين الذات والآخر ، مما ترك الباب مفتوحاً للنتائج التي يمكن أن تحققها أيَّة دراسة تطبيقية في ضوء القراءة المتبعة للنصوص ، زيادة على ندرة الرسائل والأطاريح التي تناولت الصورولوجيا ، وقد اعتمد البحث على كل ما أمكن الوصول إليه من رسائل جامعية كانت قريبة في تناولها للموضوع .

وهنا لابدَّ لي من التوجه بالشكر إلى أستاذي وأبي الروحي الدكتور رياض شنتة جبر لتشجيعه لي على موضوع الدراسة وتسديده خطواتي البحثية بملاحظاته القيمة والعميقة التي لا غنى لي عنها.

كما أتقدم بالشكر إلى أستاذي القدير الأستاذ عمران موسى محمد لما قدَّمه للبحث من ترجماته الدقيقة للنصوص ، وتقويم ما تُرجم منها بما يمتلكه من خبرة ودراية.

* وقد تمكنت من الحصول عليها بمساعدة قريبي الأستاذ سامي شراد الذي قام بإرسالها لي من دولة " كندا " بنسخها الورقية وبلغتها الأم ، كما تمكنت من الحصول على نسخة مترجمة لإحداهما وهي رواية " الإرهابي" من جمهورية مصر بمساعدة الأستاذ الدكتور نجم عبد طارش.

ولا يفوتني أن أخصَّ بالشكر أستاذي القدير الدكتور حازم هاشم منخي ، إذ كانت مساعدته لي في اختيار موضوع الدراسة ومعونته المتواصلة لي طيلة مدة البحث ، وملاحظاته العميقة والواعية بما يمتلكه من بصمات هامة في مجال دراسات صورة الآخر والصورولوجيا.

فبعون الله جلَّت قدرته وبمساعدتهم وبمساعدة أساتذتي وزملائي وزميلاتي تمكنت من إنجاز هذه الدراسة المتواضعة ، وأخيراً فإنَّ ما قدَّمته في صفحات هذه الدراسة ما هو إلا محاولة كسائر المحاولات ، فإن حققت ما تسعى إليه فذلك عين الرضا ، وإن أخفقت فلعلَّها تكون عوناً لدراسات قادمة أكثر جدية.

والله الموفق

الباحثة

التمهيد

الصورولوجيا المصطلح والمفهوم

التمهيد

إتخذت دراسات الصورولوجيا "Imagology" مؤخراً مكانة بارزة في العلوم الإنسانية[1] ، وازدهرت ازدهاراً ملحوظاً في مختلف الآداب القومية ، لكونها تشكل مصدراً أساسياً من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والدول والثقافات ، عبر تقديم صورة غير موضوعية للذات وللآخر في الوقت نفسه[2].

والصورولوجيا "Imagology" مصطلح يعود أصله إلى لفظة "Imago" اللاتينية التي تعني : الصورة أو انعكاس النمط[3]، لذا فإن دراسة الصورة أو تمثيل الآخر هو الذي يصنع هدف وموضوع وقصد الصورولوجيا[4]، نستدل من ذلك وجود الفارق بين الصورة والصورولوجيا ، فالصورة "Image" تنبع من كونها مجموعة متكاملة من المعتقدات ، والفرضيات الآيديولوجية ، والمواقف العقلية ، والأفكار الذهنية المسبقة ، والإفتراضات والأوهام التي تنتمي إلى مجموعة من الأفراد أو المجتمعات المحلية ، أو الى مؤسسات ، أو إلى أنواع أخرى من الظواهر[5]، في حين تكون الصورولوجيا علم متعدد التخصصات والحالات التواصلية يدرس الصور وطريقة بلورة هذه الصور كجزء من الفرد والروح الجماعية إعتماداً على أبعاد التفسير التي تقدمها الجماعات البشرية خلال تطورها التاريخي ، كما ويتضمن الهدف من

(1) Ali and Nino by Kurban Said in Terms of Imagology,Medea Muskhelishvili . [الترجمة من عمل الباحثة]

(2) ينظر : صورة الآخر في التراث العربي ، د. ماجدة حمود: 9.

(3) Ali and Nino by Kurban Said in Terms of Imagology .[الترجمة من عمل الباحثة]

(4) General and compared literature,Daniel Henri Peaugeaux,p.81 . [الترجمة من عمل الباحثة]

(5) Political and electoral marketing,Bogdan Teodorescu,p.68 .[الترجمة من عمل الباحثة]

دراسة الصورولوجيا أيضاً دراسة الصور التي تصنع من قبل الشعوب نفسها " صورة الذات" ، أو من الشعوب الأخرى " الصورة المغايرة"[1]، لذا فقد مثلت الصورولوجيا نقطة جذب هامة للمؤرخين ، وبالتالي نجحوا في إضفاء الطابع المؤسسي عليها في أعقاب المؤتمر الدولي للعلوم التاريخية في شتوتغارت عام 1985، ولذلك حصلت الصورولوجيا على حق يجري إضفاء الطابع المؤسسي عليها كجزء من التعليم التاريخي في الجامعات ومعاهد البحوث الأكاديمية[2]، كما أن لها دوراً هاماً في رسم حياة الأشخاص السياسية ، إذ تسهم في رسم صورة الشخص السياسية مهما كانت صغيرة نسبياً ، واليوم ، جنباً إلى جنب مع توسع دائرة الديموقراطية ودور وسائل الإعلام في بناء الصورة السياسية للأشخاص عن طريق دعوة المتخصصين في مجال الإتصالات للعمل من أجل إقناع عدد كبير من الناس في دعوتهم السياسية[3]، ولذلك فهي تعد الأسلوب الذي يناسب الدراسات التي تتناول المفاهيم والصور الذهنية التي نفهمها عن الظواهر. إنها تنبع من أسس علم النفس المعرفي وفقاً لتجمع الخبرات الفردية و الباطنية المسبقة التي تحدد نظرتنا للعالم الإجتماعي[4].

ونظراً لسعة آفاق الصورولوجيا وكونها تشمل كل العلوم الإنسانية و الآداب القومية وما تحتويه هذه الآداب من معادلات معقدة وشائكة في إشكالية الصورة بين الأنا " Self " والآخر " The other " ؛ لذا فإنَّها كانت موضع اهتمام دراسات

(1) Ethnic – Psichology and Imagology.Syntheses and Researches,Luminita Mihaela Iacob,p.27 .[الترجمة من عمل الباحثة]

(2) Identity and Alterity . Imagology studies,Vol.Nicolae Bocsan, Valeriu Leu,p:5 . [الترجمة من عمل الباحثة]

(3) Imagology Reference Marks,Horatiu Gorun .[الترجمة من عمل الباحثة]

(4) Decolonising The Mind? National Identity and Hestorical consciousness in Cameroonian history textbooks,Kati Anttalnen,Master's Theseis in Education University of Oulu,2013,p:28 .[الترجمة من عمل الباحثة]

الأدب المقارن ، فقد عدَّها بعضهم ((ميداناً أساسياً من ميادين البحوث المقارنة كما أطلقوا على الدراسات التي تتخذ من الصورة موضوعاً لها تسمية "صورولوجيا"))[1].

وقد حددت هذه الدراسات وأطرت ، ونحت لها مصطلح للمرة الأولى عام 1968م[2] ، واستعمل للدلالة على : ((علم دراسة الصورة الأدبية أو الصورولوجيا : *Imagologie))[3] ، وهذا الاصطلاح ظهر في الأدب المقارن لدراسة تكوين الصور عن شعب لدى شعب آخر ، وتعتمد الصورولوجيا على مفاهيم الدرس السيكولوجي والسيسيولوجي والأثنولوجي لتكون في نهاية المطاف عبارة عن تداخل العلوم الإنسانية بالأدبية[4]، وتجدر الإشارة إلى أنَّ جذور هذا الفرع من فروع الأدب المقارن ترجع إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، عندما قامت الأديبة الفرنسية المعروفة "مدام دوستال" بزيارة طويلة الأمد إلى ألمانيا في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشعبين الفرنسي والألماني ، إذ فوجئت الأديبة أثناء إقامتها في ألمانيا بمدى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا ، على الرغم من الجوار الجغرافي ، وأنَّهم يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع والثقافة والأدب والطبيعة في ألمانيا ، مما جعلهم يرسمون في أذهانهم صورة لشعب فظّ غير متحضر ، لغته ليست جميلة ، ولا يمتلك أية إنجازات أدبية أو ثقافية تذكر[5]، فهي ((باختصار صورة يرسمها شعب لشعب آخر يعدّه عدواً* له!))[6].

ولهذا فإنَّ الأديبة لم تركن للصور المألوفة عن الآخر ، وإنَّما حاولت معرفة

---

(1) الوجيز في الأدب المقارن ، بير برونيل، وآخرون ، تر: غسان السيد : 166.

(2) ينظر : الأدب المقارن – مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، عبده عبود : 371.

* "Imagologie " هو مصطلح الصورولوجيا باللغة الفرنسية ، أما باللغة الإنكليزية :"Imagology " .

(3) الأدب المقارن – مدخل نظري ودراسات تطبيقية : 380.

(4) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، تر: د.سعيد علوش :137.

(5) صورة الآخر في التراث العربي : 10.

* ليس بالضرورة أن يكون الآخر المدروس عدواً للأنا ، إذ يمكن أن يكون هذا الآخر المدروس عدواً ، أو صديقاً ، أو محايداً ، فيحدد نوع العلاقة بين الثنائية وفق نتائج الدراسة.

(6) المصدر نفسه والصفحة .

الآخر عبر خبرتها الخاصة واقترابها من هذا الآخر الذي أبعدته العداوة وسوء الفهم ، وقد استطاعت أن تقربه من صورته الحقيقية من خلال ما قامت به في بحثها الذاتي عن الحقيقة وتأليفها كتاباً وضعت له عنواناً هو " ألمانيا " سعت من خلاله إلى تصحيح الصور المشوهة العدائية والنمطية ، ولهذا يمكن أن يعد هذا الكتاب بداية لما يعرف بدراسة صورة الآخر الأدبية " الصورولوجيا " [1].

كما تجدر الإشارة إلى أن الصورولوجيا المقارنة " Comparatist Imagology" نشأت في النصف الثاني من القرن العشرين في منحة دراسية فرنسية على يد ماريوس فرانسو ، وهوغو ، وبول ريكور وغيرهم في بحوثهم التي انطوت على ما يسمى "صور وطنية " في الأعمال الأدبية وقابلوها في ما يسمى "صور من الغرباء " أو " صور من الأجانب " الذين ينتمون إلى جماعات عرقية أو إثنية أخرى، في تصحيح لمسار الدراسات التي جاءت في كثير من الأحيان على شكل صور نمطية ، وكليشيهات ، وأساطير ، إلخ[2]، ولذلك فقد احتضنت المدرسة الفرنسية هذا النوع من الدراسة ، وكانت إحدى الأنشطة المفضلة لها في الأدب المقارن لما يتميز به هذا النوع من البحث من تجريد النصوص المقتبسة ودراستها على أنَّها وثائق ، والخلط بين مجال الأدب ومجال التاريخ[3] ، فقد ((بدأت هذه الدراسة مع جان – ماري كاريه ، ثم أخذها ماريوس فرانسو غويار ، ودافع عنها ، ونشرها في الفصل الأخير من كتابه الصغير ضمن سلسلة " كوسيج – ماذا أعرف ؟ " عام 1951 : " الأجنبي مثلما نراه " . بعد ذلك بوقت قصير أبدى رينيه ويليك ، ضمن مقالة في الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام ، معارضة شديدة للدراسات التي يعدها

(1) صورة الآخر في التراث العربي : 10.

(2)Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeress,Malgorzata Swiderska,Comparative Literature and Culture,Issue7,December 2031,p:3 . [الترجمة من عمل الباحثة]

(3) صورة الأنا والآخر في شعر محمد الغماري ، سلاف بو حلايس ، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة لخضر باتنة ، الجزائر ، 2009 : 39.

أقرب إلى التاريخ أو تاريخ الأفكار منها إلى الأدب))[1].

وقد ندد " إيتامبل" في كتابه (Comparison n' est pas raison) بعد "رينيه ويليك" بعشر سنوات بتلك الدراسات التي تهم المؤرخ وعالم الاجتماع ورجل الدولة ، وعلى رأسها دراسة صورة الآخر، وهذا الاعتراض سببه الخوف من أن تتحول دراسة الأدب عن وجهتها الأدبية التي تؤدي بها إلى الابتعاد عن الجماليات الفنية والاقتراب من العلوم الوضعية[2] ؛ لذلك فإننا ((نحتاج إلى رؤية حساسة وواعية كي نستطيع دراسة الصورة بصفتها عملاً أدبياً، ونتاجاً فكرياً يوحي بتأزم العلاقة الإنسانية بين البشر أو انفتاحها!))[3]، وهذه الطريقة تحتاج إلى منهج مقارب لمنهج الناقد الأميركي الفلسطيني الأصل إدوارد سعيد ، إذ يطبق المنهج السردي على الظواهر الأدبية وغير الأدبية وعلى تعالقات الأدبي بالسياسي وكأنَّ الثقافة سياسة أو السياسة ثقافة بوسائل أخرى[4] ، إذ إنَّ رؤيته تقوم على ((أنَّ سلطة الإنشاء والتمثيل ورؤية الآخر وتنميطه ، وترابط المعرفة بالقوة تقوم على التلاحم بين التاريخ والمسارد ، في التكوين الاستيهامي الخالص ، وتشابك المخيلة بالتاريخ ، والواقع بالسحر))[5] ، إذ يرى سعيد أنَّ الأمم هي سرديات ، كما أنَّ مفهوم السرد يعمم على حالات الرجوع إلى الثقافة والتراث والهوية[6] ؛ ولذلك فهي منطقة تلتقي مع النقد الثقافي المقارن من زاوية توسيع المقارنة خارج الأعمال الأدبية إذ يركز النقد الثقافي المقارن على مقارنة الثقافات ونصوصها وسردياتها المتنوعة والمختلفة ، زيادة على أنَّها تلتقي في الوقت ذاته – كما تقدم – مع المنهج التاريخي الفرنسي الذي يهتم بجوانية النص وتركيبه الشكلي [7].

---

(1) الأدب العام المقارن ، دانييل هنري باجو ، تر: غسان السيد : 89.

(2) ينظر : صورة الآخر في التراث العربي : 11 ، 12.

(3) المصدر نفسه : 12.

(4) ينظر: النقد الثقافي المقارن ، حفناوي بعلي :68 .

(5) ينظر: المصدر نفسه : 12 .

(6) المصدر نفسه : 68.

(7) ينظر: إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن : قراءة طباقية، عز الدين المناصرة ، مجلة فصول ، ع64 ،

ويمكن الإشارة أيضاً إلى أن جذور دراسة الصورة الأدبية أو الصورولوجيا إمتدت كذلك إلى عام 1920 بين الولايات المتحدة واليابان ، وفي منتصف عام 1990 أصبحت هذه الدراسات أكثر شيوعاً وخاصة في بلدان شمال أوروبا ، ودخلت في العديد من التخصصات – كما أسلفنا – مثل العلوم النفسية والإجتماعية والتاريخ والعلاقات الدولية [1].

وبصورة عامة تعدّ دراسة الصورة الأدبية " الصورولوجيا" من أحدث المجالات وأبرزها في الأدب المقارن ، وتؤكد الدراسات على صحة انتمائها إليه ، وهذا ما أكده محمد غنيمي هلال في حديثه عن هذا الصنف من الدراسات الأدبية بقوله:((أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من ثلاثين عاماً ، ولكنه – مع حداثة نشأته – غني بالبحوث التي تبشر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً في المستقبل))[2].

ينظر إلى الصورولوجيا بوصفها مجموعة من الأفكار التي تقدمها الذات عن الآخر ضمن سيرورة من التأديب ((جعل الشيء أدبياً))[3]. وبذلك تمثل الصورة الأدبية رؤية ثيماتية للمؤسسة الثقافية التي ((يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكلوها... أن يكتشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الآيديولوجي الذي يقعون ضمنه))[4] ، إذ إنَّ النص الذي تقع فيه الصورولوجيا ((يستخدم لشيء ما في المجتمع ومن اجله وهو تعبير عابر ومجزأ عن هذا المجتمع))[5].

فالصورة الأدبية للآخر ((تنشأ عن وعي ، مهما كان صغيراً ، بالأنا مقارنة

صيف 2004 : 123 ، 133 .

(1) Decolonising The Mind? National Identity and Hestorical Consciousness in Cameroonian History Textbooks,p:28 .[الترجمة من عمل الباحثة]

(2) الأدب المقارن ، محمد غنيمي هلال : 419 .

(3) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، الدكتوره ماجدة حمود : 146.

(4) المصدر نفسه : 109.

(5) المصدر نفسه : 169.

بالآخر وبهنا مقارنة بمكان آخر))[1].

إذ إنَّ الكاتب في تقديمه لصورة الآخر ، لا ينسخ الواقع وإنَّما يختار عدداً من السمات والعناصر التي يراها مناسبة في تقديم صورة الآخر ، مما يؤدي بالصورة إلى أن تتشكل من عنصرين أساسيين " الأنا والآخر" وذلك من خلال وعي الذات والآخر[2].

وعلى هذا الأساس تكون الصورولوجيا ((جزءاً من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي ، وجزءاً من الخيال الاجتماعي والفضاء الثقافي أو الآيديولوجي الذي تقع ضمنه))[3] ، على أساس أنَّ الحدث يتضمن آيديولوجيات ، وأنَّ النص ليس بريئاً فهو يخفي آيديولوجيات مناقضة لظواهرية النص البلاغية التي يمكن الكشف عنها عبر القراءة الطباقية للنصوص الأدبية والثقافية[4]، ويأتي نص الصورة الأدبية مطبوعاً ((بثنائية قطب عميقة : الهوية مقابل الغيرية " ما يخص الآخر مقابل الأنا " وتواجه هذه الغيرية بوصفها تعبيراً مناقضاً ومكملاً للهوية))[5].

إنَّ صورة الآخر في غالبيتها تأتي بعيدة عن الموضوعية ؛ لأنَّ ((الأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فقط لكنها تنقل صورتها الذاتية أيضاً))[6]، إذ يمكن في الغالب تحديد خصائص النصوص الأدبية وفقاً لخصائص مؤلفيها الإثنية "العرقية والبيولوجية"؛ لأن من الجلي أن افتراض إستدعاء الإثنية ينطوي على خصوصيات آيديولوجية وثقافية محددة [7]، ولذلك فإنَّ صورة الآخر التي تأتي في النصوص الأدبية ، والرموز التي تحتويها في أغلب الأحيان تأتي في هيأة نفي لهذا الآخر ((سواء أكانت الصورة مقدمة على المستوى الفردي من قبل الكاتب أم على

(1) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن : 108.
(2) ينظر : الوجيز في الأدب المقارن : 147.
(3) المصدر نفسه والصفحة .
(4) إدوارد سعيد... والنقد الثقافي المقارن : قراءة طباقية : 128.
(5) المصدر نفسه والصفحة .
(6) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن : 118.
(7) Imagology: history and method,Joep Leerssen. [الترجمة من عمل الباحثة]

المستوى الجماعي من قبل الأمة ، إذ يتم التعبير عن الآخر بنفيه ليتم التعبير عن الذات))[1]، وربَّما لا تستند الصورة الأدبية للآخر التي يقدمها الكاتب على أساس صلب من التجربة والمعرفة والإحاطة بأوضاع الآخر ، فضلاً عن أنَّها لا تعبر عن مشكلات الآخر وقضاياه ، ولا تنبع من التزام الأديب حيال المجتمع الذي يحوي الآخر أو الرغبة في إصلاحه أو تغييره نحو الأفضل[2] ، إذ إنَّ ((الصورة التي يرسمها الأديب لمجتمع أجنبي تنبع أولاً وقبل كل شيء آخر من مشكلات الأديب نفسه ومن أوضاع مجتمعه القومي ، وهي تلبي بالدرجة الأولى حاجات نفسية أو فنية أو ثقافية للأديب ومجتمعه ولا تلبي حاجات ثقافية أو اجتماعية للشعب الأجنبي المصور))[3]. على أساس أن هذه الثقافة المنظورة في مرتبة أدنى من ثقافة الكاتب أو المجموعة[4] ، أو قد تعكس صورة الآخر في أغلب الأحيان رغبة الأديب – ومن خلفه عدد كبير من المتلقين – في الهرب من مجتمعه الذي ضاق به وبمشكلاته[5] ، إذ إنَّ الذات يمكن أن تدرك نفسها بحسب علاقتها مع الآخر ((فالذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر ، لذلك فإنَّ أي تشويه في النظرة للآخر لابد من أن يعني تشويهاً كامناً في الذات))[6].

وعلى هذا النحو يمكن ملاحظة أنَّ ((الهوية القومية تقف مقابل الآخر الذي قد يكون مناقضاً للأنا أو نداً مكملاً لها ، تبعاً للعلاقة التاريخية التي نشأت بينهما))[7].

فالصورة هي ترجمة للآخر ، وهي أيضاً ترجمة ذاتية ، وذلك يجعلنا نتصور حقيقتين مهمتين :

1- دور التوسيط الثقافي والرمزي الذي يستطيع أن يقوم به الأدب والفن بصورة

---

(1) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن :118 .

(2) ينظر : الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية : 374.

(3) المصدر نفسه : 375.

(4) ينظر : مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن : 171.

(5) ينظر : الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية : 376.

(6) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن : 108.

(7) المصدر نفسه : 109.

عامة في تشكيل الصور حتى البسيطة منها.

2- أهمية السياق الثقافي ؛ لأن هذه الكلمات لا تحمل القيمة نفسها ولا الوظيفة نفسها عندما تتشكل صورة ذاتية أو صورة مختلفة[1].

وعلى هذا الأساس فإنَّ ((كل صورة تنبثق عن إحساس ، مهما كان ضئيلاً "بالأنا" بالمقارنة مع الآخر ، و" بهنا" بالمقارنة مع مكان آخر. الصورة هي إذن تعبير ، أدبي أو غير أدبي ، عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي))[2]، فالصورة عبارة عن تمثيل حسي ملموس ، يمكن أن يكون واقعياً ، أو مثالياً، أو غائباً بحسب وجهة النظر التي يحددها الكاتب إضافة إلى الدور الذي يمثله القارئ أو المتلقي الذي يتيح لنا في أن نتعرف عليه ونفهمه بطريقة أفضل[3].

الصورة إذن هي إعادة تقديم واقع ثقافي يكشف من خلاله الفرد والجماعة الذين شكلوه فضاءً اجتماعياً وثقافياً وآيديولوجياً وخيالياً معيناً بحسب رغبتهم في التموضع ضمنه ؛ ولذلك تكمن أهمية دراسة الصورة الأدبية " الصورولوجيا" في أنَّها توسع أفق الثقافة والتفكير وتصحح فهمنا للآخر كما تعمق فهمنا لذواتنا وتضعها في موضعها الصحيح مقابل الآخر، ((فتفيد في تصريف الانفعالات المكبوتة تجاه الآخر أو التعويض وتسويغ أوهام المجتمع الكامنة في أعماقه ، وكذلك تبين الصورة المغلوطة المكونة عن الشعوب، فتسهم في إزالة سوء التفاهم وتؤسس لعلاقات معافاة من الأوهام والتشويه))[4]، مما يسهم في نشأة علاقات إنسانية مبنية على أسس صحيحة واقعية بين المجتمعات بعيداً عن الخيال أو التشويه ، كما ((ويمكن أن يساعد علم دراسة الصورة الأدبية على أخذ شعور نقدي تجاه ممارستنا الثقافية ، وتأملاتنا العقلية ويمكنه السماح بإعادة النظر، وإعادة ملاءمة الثقافة التي يتطور فيها الباحث

(1) ينظر : الأدب العام والمقارن : 98.

(2) المصدر نفسه : 91.

(3) The philosophy of images, Jean Jacques Wunenberger,p:13. [الترجمة من عمل الباحثة]

(4) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن : 113.

وبحثه))[1]، ذلك أنَّ دراسة الصورة الأدبية تحتاج إلى معرفة العلوم الإنسانية " التاريخ، علم الاجتماع ، علم النفس ، ..." والمناهج النقدية الحديثة ، زيادة على مؤهلات ذاتية كالذوق والحساسية[2] ، نظراً لما ينماز به هذا النوع من الدراسات من تقاطع مع بحوث علماء السلالات البشرية ، وعلماء الإنسانيات ، وعلماء الاجتماع ، ومؤرخي العقليات والحساسيات ، الذين يطرحون مسائل حول ثقافات أخرى ، والغيرية ، والهوية ، والمثاقفة ، والتنافر الثقافي ، والاستلاب الثقافي ، والرأي العام أو الخيال الاجتماعي[3] ، كما أنَّها ((تصلنا ممتزجة بالانفعال الذاتي للفنان وبرؤيته الخاصة التي تندمج مع الرؤية العامة التي تسود في المجتمع "الصورة النمطية" ...، فتبدو الصورة نفسها تارة إيجابية وتارة سلبية صورة الشرق لدى الغربيين سلبية تارة وإيجابية تارة أخرى ، وذلك بحسب رؤية الكاتب والنسق الفكري الذي تربى عليه ، وآمن به))[4] ، فتقدم بذلك خليطاً من المشاعر والأفكار التي من المهم معرفة صداها الانفعالي والعقائدي وما تحمله من منطق أو انزياح خيالي[5] ، أي مشاعر وأفكار جاهزية ومقولبة ضمن المؤسسات الاجتماعية والثقافية التي تجعلها ((ليست نسخة من الواقع ، إنها تشكل وتكتب بالاعتماد على مخططات وإجراءات توجد قبلها ضمن الثقافة الناظرة . الصورة لغة ، إلى نقطة معينة وهي لغة ثانية موازية للغة التي يتكلم بها " الأنا" ، ومتعايشة معها ، ومضاعفة لها بصورة من الصور، من أجل التعبير عن الآخر، وقول شيء آخر))[6]، فكل أدب يركز على أسس هويته ، حتى عبر التخيّل ، فيشكل ذاته عبر الآخر ويتحول النظري إلى مرآوي[7] ، لتتحول العلاقة بين " الأنا" و" الآخر" إلى نوع من الإحساس التعبيري المشبع بمنطق الخيال، ((إذ

(1) الوجيز في الأدب المقارن : 180.
(2) ينظر : صورة الآخر في التراث العربي : 9.
(3) ينظر : الأدب العام والمقارن : 90.
(4) صورة الآخر في التراث العربي : 20 ، 21.
(5) ينظر : الأدب العام والمقارن : 92.
(6) الأدب العام والمقارن : 92.
(7) ينظر : المصدر نفسه : 111.

يجسد المسرح والمكان الذي تعبر فيه اللغة عن نفسها بطريقة مجازية ، أي بمساعدة الصور والأشكال التي يرى فيها المجتمع ذاته فيتحدد وبالتالي يستطيع أن يحلم))[1] ، لتتأثر صورة الآخر بحلم اليقظة الذي يراودنا حول هذا الآخر وليشكل خيالاً اجتماعياً بات جزءاً لا يتجزأ من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي والاجتماعي[2].

عبر ما تقدم يمكننا إستخلاص تعريف للصورولوجيا "Imagology" بأنها علم دراسة صور الشعوب في آداب الأمم الأخرى .

وعلى هذا الأساس فـ((إنَّ الباحث في الصورة يتوجب عليه أن ينتبه إلى الهيمنة اللغوية التي تمارسها الحكومات القوية على الأمم الأخرى الضعيفة ، وينتبه في الوقت نفسه إلى أنَّهُ ليس كل تأثر بالآخر هيمنة ! إذ لا تقوم حضارة إلا بالانفتاح على مؤثرات ثقافية قدمتها الحضارات الأخرى ، فمثل هذه المؤثرات تشكل علاقة صحية مع الآخر لابد منها ، وتمهد لنشوء صورة موضوعية له!))[3]، فنبتعد عن النمطية الجاهزية التي تنزع إلى التعميم على وفق رؤية تنماز بالاتساع والشمولية ؛ لأنَّ معنى ((شيوع النمط في الصورة أنها تؤدي رسالة واحدة وجوهرية ، بسبب تحولها إلى صورة جامدة ، تصلح لكل زمان دون أن يطرأ عليها أي تغيير ، وبذلك يبتعد النمط عن الصورة الحقيقية ، ليفسح المجال للصورة المشوهة ، ذات الأطر الثابتة))[4] ، إذ يكون النمط كالأداة الفكرية والعاطفية الممتدة لعدة أجيال ، وقابل لأن يكون ((متعدد السياقات كثيراً ، وقابل لإعادة الاستخدام في كل لحظة. نضيف أنَّهُ إذا كانت العقيدة تتميز ، من بين ما تتميز به ، بالخلط الحاصل بين القاعدة " الأخلاقية ، والاجتماعية " والخطاب ، فإن النمط يمثل ، غموضاً ناجحاً ، ولهذا

(1) صور أدبية في الحضارة الإسلامية . دراسات في صورة الآخر وفي قصص بنت الهدى ، د. ماجدة حمود : 15 ، 16.

(2) ينظر : المصدر نفسه : 16.

(3) صورة الآخر في التراث العربي : 21.

(4) المصدر نفسه : 26.

السبب فعالاً))[1] ، يعاد إنتاجه مبدئياً على وفق رؤية خيالية قابعة في العناصر الاجتماعية ليكون ((النمط المعبر عنه بالسرد والصورة والسيناريو بداية ممكنة للأسطورة التي هي معرفة وسلطة وتاريخ للجماعة ... لذلك نجد الصورة موازية للأسطورة ، إذ لو قارنا بين اللغة الرمزية واللغة الأسطورية نستطيع أن نتبين أنَّ الصورة مثل الأسطورة تمتلك القدرة على الرواية ، كما تمتلك القدرة على إحياء قصة ما وجعلها نموذجية ، تتحرك في عصرنا عبر رؤية الماضي!!))[2].

ومن هنا تأتي ضرورة دراسة المادة الثقافية للصورة الأدبية ودلالاتها الإنسانية ، والبحث عن وظيفتها ضمن العالم الرمزي بكلِّ معطياته التخييلية والاجتماعية والثقافية ، حتى يستطيع المجتمع وبفضل الصورة التي يقدمها المبدع أن يرى مرآة أعماقه بما فيها من قبح وجمال ، ليرسم عبرها ملامح ذاته والآخر ، على أنَّ انتساب الصورة إلى العالم الرمزي لا ينفي مرجعياتها الواقعية ، فهي تستمد من الواقعية بعض خطوطها كما تستمد من الخيال تألقها حتى تصل إلى مرتبة الإدهاش[3].

وكذلك ((تخصص دراسة الصورة الإطار المكاني الزمني من أجل فهم أسس الصورة ، وهذا الإطار لا يعني أنه مولد لرسم وصفي خارجي ، إنه جزء من عناصر أخرى متشابكة في السرد " الشخصيات ، الراوي ..." يستطيع أن يقدم لنا بعض التفسيرات المضيئة))[4].

وعلى هذا الأساس يجب التنبّه إلى كلِّ ما يجعل الفضاء الخارجي مماثلاً للفضاء الداخلي " الشخصية ، أنا الراوي " ، خاصة إذا كان الفضاء الأجنبي قادراً على أن يعيد إنتاج مشهد عقلي أو يعطيه دلالة تساعد على نسج علاقات بين الفضاء الجغرافي والفضاء النفسي مجازياً ، كما أنَّ الفضاء الزمني يفيد في ملاحظة الإشارات المتسلسلة تاريخياً ، فالتواريخ التي يقدمها النص قادرة على إعطاء صورة

(1) الأدب العام والمقارن : 95.
(2) صور أدبية في الحضارة الإسلامية : 18.
(3) ينظر : صورة الآخر في التراث العربي : 21.
(4) صور أدبية في الحضارة الإسلامية : 18.

دقيقة للأجنبي[1].

إذ ((يتوجه التحليل إلى الإطار الفضائي – الزماني " الفضاء الأجنبي والزمن اللذان رئي فيهما – الآخر – في حين أن " الأنا ، تكتب " ، ثم يواجه نظام الشخصيات ، وأخيراً يقرأ النص كوثيقة " إناسية "))[2].

العناصر المكونة للصورة :

1- السمات الحركية والحديث التي تتكثف فيها تعبيرات الآخر والتي تحمل دلالات خاصة ضمن آلية النص ، مثل دراسة العلاقات الذكورية والأنثوية ضمن الانتساب إلى ثقافات متنوعة ((الرجل العربي يقيم علاقة مع المرأة الغربية أكثر من المرأة العربية مع الرجل الغربي))[3].

2- الوصف المخالف في ثنائيات متناقضة يندمج فيها الطبيعي والثقافي : متوحش مقابل متحضر ، وبربري مقابل مثقف ، وإنسان مقابل حيوان، ورجل مقابل امرأة وكائن متفوق مقابل كائن ضعيف[4] ، إذ إنَّ من المهم ((التعرف على التعارضات الكبرى التي تشكل النص الصوري – النموذجي . من أجل التبسيط : الأنا– أو– الثقافة الأصلية للآخر – الشخصية – الثقافة المقدمة، يتعلق الأمر بعزل العناصر التي يتركب منها النص ، وكذلك الصورة ، وبعزل الوحدات الموضوعاتية ، ومكانة العناصر الزخرفية ووظيفتها ، والوقفات الوصفية ، والمتتاليات التي تتجمع فيها العناصر المحفزة للصورة في مجال الاهتمامات النابعة أيضاً من الإناسة "علم الإناسة"))[5] ؛ ليدرس النص الأدبي بوصفه تطوراً سردياً ، ووصفياً ، وإدراكياً إذ يتوجب ملاحظة

(1) ينظر : صور أدبية في الحضارة الإسلامية : 19.
(2) الأدب العام والمقارن : 101.
(3) ينظر : صور أدبية في الحضارة الإسلامية : 20.
(4) ينظر : المصدر نفسه والصفحة .
(5) الأدب العام والمقارن : 101.

كل ما قيل أو قُرئ[1] .

3-وصف جسد الآخر ومنظومته القيمية ومظاهر ثقافته ، وهنا أيضاً يساعدنا علم تطور الإنسان الأنثروبولوجي " الإناسي" من الناحية الثقافية ، فيكون النص الصوري بمثابة شاهد ووثيقة على الآخر[2] ، إذ ((يتعلق الأمر بفحص منظومة قيم الآخر ، وتعابير ثقافته بالمعنى الإناسي ، مما يسمح بوصوفات أكثر أو أقل اتساعاً أو بمتتاليات سردية : نشاطات فنية ، دين ، موسيقى ، لباس ، مطبخ ، ... الخ ... في مستوى القراءة هذا ، يتعلق الأمر بنوع من المعنى الأدبي المضاد المقصود والمؤمّن : البحث عما يقوله النص عن الآخر عندما يقرأ كشاهد ، ويعد كتلة من المعلومات))[3].

فالصورة وهي تصلنا عبر مخزون واسع من الكلمات ترسم لنا الثنائية الإنسانية التي تتجلى عبر صورة الذات والآخر ، التي من خلالها يمكن التنبه إلى الإشارات الرمزية التمثيلية الموحية ، وهي تسجل خلاصة الخبرة الإنسانية ، وتقترح أشكالاً أرقى للحياة ، وتدعو البشر لأن يكونوا أحسن مما هم عليه[4].

وبصورة عامة فإنَّ من المهم لنا بوصفنا " الذات العربية " دراسة صورتنا في آداب الأمم الأخرى ولا سيما الآداب الغربية ، والمحاولة في تصحيح تلك الصورة وإزالة ما يعتريها من النمطية والتشويه ، وبالمقابل أيضاً من المهم دراسة صورولوجيا الآخر" الغربي" في الأدب العربي ((فهذه الصورة مشوهة ، تماماً كصورة العرب في الآداب الغربية وتعكس أشكال التشويه التي تنطوي عليها إشكالية فكرية واجتماعية وسيكولوجية عربية تستحق أن تدرس وتحلل))[5]، وهذا ما نرنو إليه في دراستنا هذه عبر عينات البحث الروائية.

---

(1) ينظر : الأدب العام والمقارن : 103.

(2) ينظر : صور أدبية في الحضارة الإسلامية : 20.

(3) الأدب العام والمقارن : 103.

(4) ينظر : الوجيز في الأدب المقارن : 171 ، 173.

(5) الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية : 379.

الفصل الأول

أنواع الصورولوجيا ومرجعياتها الثقافية

توطئة

تتمثل الصورولوجيا في مجمل الطرح الثقافي والمرجعي الذي يقدمه النص عبر التضافر بين الصورولوجيا والمرجعيات الثقافية بغية تشكيل النص الصوري بين الذات والآخر ، التي تشكل مجمل البعد الثقافي المطروح وهو يشير نحو المقاصد الخفية في الخطاب المسرود ، وتجنح الصورولوجيا في حالتها التواصلية بين الكاتب والقارئ لخلق حالة من التواصل عبر المتون المدروسة وانطلاقاً من خلفيات ومرجعيات ثقافية متعددة منفتحة عليها ؛ لذلك نحاول في هذا الفصل من الدراسة تفكيك أبعاد البنيات المتلاحمة بين الصورولوجيا ومرجعياتها الثقافية الدالة ، بغية الولوج لصوامت النص الصوري ، و دراسة فواعل الصورولوجيا في قيمها ومرجعياتها الثقافية المتعددة عبر رصد كلِّ مكون من هذه المكونات الثقافية ، وتمييز نوعه الذي يترتب بحسب تصنيفنا له في المتون المدروسة مما يأتي :

1- الصورولوجيا الدينية .
2- الصورولوجيا التاريخية .
3- الصورولوجيا الاجتماعية .
4- الصورولوجيا النفسية.

المبحث الأول

الصورولوجيا الدينية :

تمثل المرجعية الثقافية الدينية ركناً هاماً وأساسياً من أركان تشكيل المجتمعات عامة ، وتتمظهر في الأدب بصورة واضحة ولا تكاد تخلو أية دراسة ثقافية من البعد الثقافي الديني بوصفهِ مرتكزاً في صناعة الهوية الجمعية ورافداً قادراً على إعادة الحياة المسكوت عنها في النظر والتفكير ، وتتغذى الثقافة الدينية على كمٍّ هائل من القنوات السائدة تتلاقى في الفرد والجماعة لتصنع الهوية ، إذ ((إنَّ تحليل الدين بوصفه نسقاً ثقافياً لا يعني عزله عن سياقه الأكبر الذي يضم ما أسماه فنسنت ليتش " الأنظمة العقلية واللاعقلية " بوصفها مفهوما يحيل على شبكة متداخلة من الأنساق والممارسات والمؤسسات الفاعلة في ثقافة من الثقافات)) [1] ، كما أنَّ هذه الأنساق الثقافية في مرجعياتها الدينية ، تحمل عناصر الكينونة وسماتها والانتماء ومن ثم الأنا الجمعية ، التي سرعان ما تتنامى وتستمد قوتها من موقفها من الآخر ، هذا الآخر الذي يجنح به إلى التمترس الثقافي أو المواجهة أو المواءمة الثقافية الشاملة .

ويبدو الدين سلطة مهيمنة على أنساق الخطاب في المجتمعات عامة لكنَّه يتمكن بصورة أكبر في المجتمعات التي تعيش صراعاً ما مع الآخر أو التي ترفض أشكال التدافع والإقحام والغزو الثقافي ، وهو في ذلك يمثل وجهة النظر الأولى للأنا وللآخر ، ومن ثَمَّ يشكل – أي الدين – ويضع كل المرجعيات الأخرى المكونة للهوية الفردية والجمعية به حتى وإن كانت تسعى للتخلص من بعض أشكاله قبولاً ورفضاً.

إنَّ الأدب بهذا التوصيف أحد تمظهرات المرجعية الثقافية الدينية وهو معها يتمثل في عناصر من التلاقي والتصادم لغة وفكراً وموقفاً إذ إنَّها تمثل ذاكرته المتسترة، وهو – أي الأدب – يمثل حقلها الأثير في التبليغ والإيحاء والوصول والقدسية .

---

(1) تمثيلات الثقافة صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، د. نادر كاظم:101.

وفي ذلك الحضور المرجعي للثقافة الدينية بين الرواية العربية والأميركية يتمظهر فهم الصورولوجيا عبر أكثر من مستوى إذ يتحول النص الروائي إلى منطقة مفعمة بالإشارات إلى عناصر الأبوة الثقافية ، ويمثل توظيف الكتب الدينية المقدسة أحد أبرز عناصر ظهور المرجعية الدينية في تشكيل صورولوجيا الآخر في النص الروائي المقارن ، ويسهم الحضور نصاً ومعنى في بلورة القناعات الشخصية ، ومن ثم تقديم شكل الكينونة الأخرى والتعبير أدبياً عما يخالج وجهة النظر من تداعيات فكرية. ومن خلال التعشيق والتركيب بين هذه الروايات الأربع ، نبدأ البحث في رواية " الإرهابي" Terrorist لجون أبدايك ؛ لكونها تتمحور حول الإسلام ، وما تمثله من صورولوجيا دينية في فهمها للإسلام وارتباطه بأحداث الحادي عشر من سبتمبر ، إذ ((اشتدت الهجمة على الثقافة العربية وأهم مكوناتها بعد أحداث أيلول ورأى الكثيرون أن هذه الثقافة هي أحد أسباب الإرهاب ورفض الآخر))[1].

ولذا فإنَّ الحاجة أصبحت ملحة – كما يقول محمد أركون – لمراجعة الأمور نقدياً ، وتصحيح المنظورات واستكشاف الآفاق المحتملة . وهي أشياء تتجاهلها عادة تلك الكتابات أو الخطابات الآيديولوجية التي يروق لها جو العداء والكره ولا يمكن أن تترعرع وتزدهر إلا من خلاله ، فهي لا تنفك تتحدث عن التوترات والصراعات المندلعة بين الإسلام وأوربا والغرب ، ولا تنفك تشحن النفوس بالضغائن ، ولن نتبع طريق المحاباة أو دغدغة العواطف ـ كما يقول أيضاً ـ وإنَّما يجب أن تغلب جميع الكتابات حق المعرفة والتحليل النقدي لرهانات المعنى على كلِّ عصبية قومية أو دينية ، كما ويجب أن تغلب على تلك العصبية العتيقة المشهورة تحت اسم " الجهاد" ، أو "آيديولوجيا الكفاح " وهي الترجمة المعاصرة أو المعلمنة لمفهوم الجهاد القديم[2] ، على ((أن المرجعية الدينية في جهاد المستعمر لا تعني الانغلاق ورفض الآخر المختلف))[3] ، فالمكون الإسلامي لا غنى عنه في تحديد الهوية الثقافية ولكن شريطة

(1) صورة الآخر في التراث العربي ، د. ماجد حمود : 7.

(2) ينظر : الإسلام ، أوربا ، الغرب ، محمد أركون : 8.

(3) صورة الآخر في كتاب الأمير (لواسيني الأعرج)، ماجد حمود ، م(الموقف الأدبي)، ع477 ، 2011م :175.

أن ينأى بنفسه عن التعصب الديني والمذهبي ، وعن نزعات التكفير والعنف ، وأن يلتزم بمبدأ حرية الاعتقاد عملاً بقوله تعالى " لا إكراه في الدين"[1] .

إنَّ إسلاماً مستنيراً كهذا لن تكون له مشكلة مع أتباع الديانات الأخرى لاسيَّما المسيحية[2] ، كما وإنَّ الطابع الكفاحي لا يزال يتغلب حتى الآن على الطابع المعرفي أو الأبستمولوجي المحض[3].

كانت تداعيات الحادي عشر من سبتمبر مصدر إلهام للكثير من الكتاب الأميركيين مما أدى إلى نشوء نوع أدبي حقيقي ، إذ طرح التطرف آيديولوجياته على الساحة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وكتب كثير من النقاد والأدباء مؤلفات كثرة ، حتى تكوَّن ما يطلق عليه النقاد اليوم ((أدب ما بعد الحادي عشر من سبتمبر، أو أدب ما بعد الهجمة ، بل إن هناك من النقاد من يزعم أن الأدب الأميركي بعد الحادي عشر من سبتمبر قد تغير ، وهم يقصدون التغيير الذي نلحظه عادة في أدب الشعوب بعد حدوث صدمة عنيفة تزلزل الأرض من تحت الأقدام المطمئنة مثلما حدث للأدب الأوربي بعد اندلاع ثورة العلم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وبعد اندلاع الحربين العالميتين في القرن العشرين))[4].

تناول " أبدايك" واحداً من الموضوعات المركزية وهي الأصولية الدينية وعلاقتها بالمجتمع العلماني الغربي ، وتسعى روايته إلى التوغل في تداعيات نفسية وآيديولوجية عبر جدلية العجز وإرادة القوة ، أو جدلية الفخر والعار ، وغيرها من الجدليات وهي تعتمد على الموت الذي أصبح تعويذة للمهووسين بالتفجير الإنتحاري في الحياة المعاصرة [5]، فوجد الروائي نفسه وجهاً لوجه مع الأحداث لذا راح يكتب عنها ، فركز

([1]) البقرة : 256.

(2) ينظر : مفهوم الآخر من منظور عربي معاصر ، عبده عبود ، الموقف الأدبي ، ع477 ، 2011م : 67.

(3) ينظر : الإسلام ، أوربا ، الغرب : 9.

(4) الإرهابي ، جون أبدايك ، ترجمة أحمد الشيمي : 7 ، 8.

(5)Jihad and The novel,James Wood,New Republic,July3,2006 .
[الترجمة من عمل الباحثة]

في روايته على شخصية المتطرف ، ولذلك نلمح في روايته أنَّ النصوص الدينية تؤدي دوراً هاماً في إبراز المرجعية النصية للكتب المقدسة في تقديم فهم للصورولوجيا الدينية إجمالاً إذ ترفدنا بإدراك واعٍ لحركة ومسارات المرجعية الدينية للنص الروائي.

وتدور أحداث الرواية حول فكرة شاب عربي مسلم " أحمد عشماوي *Ahmad Ashmawy Mulloy* " يعيش في الولايات المتحدة الأميركية : جاء أحمد نفسه إلى هذه الدنيا نتيجة زواج بين أميركية حمراء الشعر ، أيرلندية الأصل ، وطالب مصري جاء إلى الولايات المتحدة ضمن أحد برامج التبادل الطلابي منذ أيام الفراعنة وبشرة أجداده تتعرض للشمس ، وهم يعملون من دون كلل في حقول الأرز والكتان التي تغمرها مياه النيل الفائض ... لكن عمر عشماوي – والد أحمد – عاد فجأة إلى مصر بعد أن قالت له تريسا ميلوري – والدة أحمد – أنَّها حامل ، ولم تسمع منه بعد ذلك ، ولم يرَ عمر ابنه أحمد الذي ربته أمه وسمته " أحمد ميلوري" على اسم والدها.

لكنَّ أحمد عندما كبر سأل أمه عن تفاصيل والده ، واهتم بالإسلام ، ووصل اهتمامه إلى حد التدين الشديد وألغى اسم " أحمد ميلوري" واستبدله بـ " أحمد عشماوي" وتردد على مسجد الشيخ اليمني " الشيخ رشيد" .

حاول جون أبدايك في روايته هذه أن يدرس نفسيات العرب والمسلمين ، مستعملاً آيات قرآنية في الرواية ومعلومات عن النبي محمد" صلى الله عليه وآله وسلم" ، كما أظهر نوعاً من المعرفة بالمذاهب الإسلامية ؛ لذلك فهي تضمر جدلاً حول مجموعة أزمات في النظرة للآخر في المجتمعات المختلطة ، وهو ما نراه بوضوح في تتبع الروائي المسبق للثقافة العربية الإسلامية ، لاسيَّما في عمقها القرآني، إذ يشير في المقدمة إلى كونه قد استقى معلومات مسبقة عن القرآن الكريم ، ((فقد استقى معلوماته عن القرآن من صديقه شادي ناصر ، طالب الدراسات العليا ، واعتمد على ترجمة رودويل " 1861 " وترجمة ن. ج. داوود " 1956"))[1].

إن التعليم الديني لأحمد في الرواية يوفر الفرصة لبعض الخطابات الطويلة عن

(1) الإرهابي : 377.

الإسلام في العالم الحديث ، وربما أن بعض القراء لا يجدون الكثير من الصبر في متابعة هذه الحوارات ، ولكن هذه الحوارات مع بعضها جنباً إلى جنب ، إضافة إلى فحص الحياة الأميركية المعاصرة قد تثير في "أحمد" الأفكار التي تخدم أهداف ونوايا أبدايك[1] .

لذلك فإنَّ رواية " الإرهابي" تسهم بالانفتاح على مرجعيات " دينية – ثقافية" تتجاوز المركزية الأنجلوسكسونية ، وتتجاوز مركزية الذات ، إذ يلفتنا " أبدايك" بقدرته على توظيف نصوص قرآنية بشكل عام في سياق ديني إسلامي ، ففي حوار الذات مع الذات عن فناء الإنسان وغيابه عن الحياة بعد الموت ، يقدم لنا " أبدايك" النص الآتي[2]: **((أين ذهب ذلك الجسد الضئيل ؟ ربما اختطفته يد الله القدير وكان مصيره الجنة في الحال ؟ كان الشيخ رشيد – إمام مسجد شارع غرب مين – يخبر أحمد أن المخلوقات يمكن أن تصعد إلى السماء بإرادة الله كما جاء في الحديث القدسي* ، وأن الرسول ركب جواداً أبيض ذا جناحين ، يقال له البراق وذهب به في رحلة إلى**

(1)Updike's other America,Robert Stone,The new york times,June18,2006. [الترجمة من عمل الباحثة]

(2) "So where did that body fly to ? perhaps it was snatched up by God and taken straight to Heaven. Ahmad's teacher , sheikh Rashid , The imam at the mosque upstairs at 2781 1/2 west main street , tells him that according to the sacred tradition of the Hadith such things happen : the Messenger , riding the winged white horse Buraq , was guided through the seven heavens by the angel Gabriel to a certain place , where he prayed with Jesus, Moses , and Abraham before returning to Earth , to become the last of the prophets , the ultimate one . His adventures that day are proved by the hoofprint , sharp and clear , That Buraq left on the Rock beneath the sacred Dome in the center of AL-Quds , called Jerusalem by the infidels and Zionists , whose torments in the furnaces of Jahannan are well described in the seventh and eleventh and fiftieth of the suras of the Book of Books . Shaikh Rashid recites with great beauty of pronuncitation the one hundred fourth sura , concerning Hutama , the crushing fire : *And who shall teach thee what the crushing fire is ? It is God 's kindled fire , which shall mount above the hearts of the damned ; It shall verily rise over them like a vault , on outstretched columns*" Terrorist , John Updike : 5 , 6.

* الحديث القدسي هو كلام الله تعالى غير المنزل على سبيل التحدي والتعجيز سواء كان عن طريق الملك أم عن طريق الكتب السماوية الماضية . ينظر : اصطلاحات الأصول ، علي المشكيني : 141 .

السماء السابعة في صحبة جبريل إلى مكان معلوم حيث صلى مع عيسى وموسى وإبراهيم قبل أن يتسلم خاتم النبوة ويعود إلى الأرض ويصبح آخر الأنبياء وكانت العلامات التي تركتها حوافر البراق على قبة الصخرة دليلاً لا يقبل الشك على رحلة الرسول تلك الليلة ، وتوجد قبة الصخرة هذه بمدينة القدس التي يسميها الكفار والصهاينة " اورشليم" أولئك الذين سيحرقون في نار جهنم وصفها القرآن بأنها "الحطمة" وكان الشيخ رشيد يتلو آيات من سورة الهمزة بصوت رخيم غاية في الجمال* : ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحُطَمَةُ * نَارُ اللَّهِ الْمُوقَدَةُ * الَّتِي تَطَّلِعُ عَلَى الْأَفْئِدَةِ * إِنَّهَا عَلَيْهِم مُّؤْصَدَةٌ * فِي عَمَدٍ مُّمَدَّدَةٍ ﴾[1]))[2].

إنَّ النص السابق يحتشد بمرجعيات لصورة الآخر في عمقه الثقافي الديني من مفهوم الجنة والنار دينياً في تبيانه لحياة ما بعد الموت في رصد لافت للحديث القدسي في الإسلام الذي هو قول الله بلسان الرسول محمد " ص " عن جبرائيل " ع " ثم في ذلك التوصيف المحايد لواقعة الإسراء والمعراج في الثقافة الإسلامية وصولاً إلى توظيف نص قرآني صريح في وصف النار بالحطمة.

إنَّ اللافت هو الثراء المرجعي في التوظيف والوعي بصورة الآخر المسلم دينياً في الرواية ، وقدرة الرواية على تقمص شخصية البطل والحديث بحديث رجل مسلم متعمق في الدين من دون أي تدخل في مسار المناجاة قد يخرجنا من تحليل شخصية "أحمد" المسلمة في الرواية.

وإذا كان النص القرآني الكريم في نص " أبدايك" مثالاً لتوظيف المرجعية الثقافية الدينية في الحضور النصي فإنَّهُ لا يقدم لنا نصاً دينياً قرآنياً فحسب كما نلمح بل يغوص إلى مشكلة التفسير وتعدد القراءات للنص القرآني ، وهذه تقود إلى تعددية المذاهب الإسلامية ، وهو ما سنراه بقوة في رصد تفسيرات الشيخ اليمني " الشيخ رشيد"

---

* قمنا بتخريج جميع الآيات والأحاديث التي أوردها المترجم في ترجمته.

(1) الهمزة : 5- 9 .

(2) الإرهابي : 18 - 19.

لبطل الرواية " أحمد عشماوي ".

إذن التوظيف المرجعي هنا لا يمثل تناولاً تقليدياً ، وإنما هو تناول يستقي من داخل النص الديني ومن خارجه عناصره في توجيه الرؤية والموقف[1] : ((**يبدأ أحمد بالبسملة ، ويعلو صوته بتلاوة الآية الأولى بشيء من التوتر بحثاً عن النغم إذعاناً لمطلب الشيخ رشيد :** ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾ [2] **... ويستمع الشيخ رشيد لتلاوة تلميذه وهو لا يزال مغلق العينين وقد سرت في جسده رعشة كأنه يستند بظهره على كرة من الهلام ... ويفتح الشيخ رشيد عينيه قليلاً ، ويشرع في تفسير الآيات للصبي : إن السورة تحدثنا هنا عن أصحاب الفيل ، وتزعم الآيات أنها تتناول حادثة تاريخية وقعت بالفعل ، وهي هجوم جيش أبرهة الحبشي على مكة . وكان أبرهة حاكم الحبشة وحاكم بلاد اليمن ، أرض أجدادي المحاربين . وكانت الجيوش في تلك الأيام تضم فيلة محاربة ، أي أن الفيلة كانت في مكان الدبابات التي يسمونها " M1 " هذه الأيام ، أو المدرعة همفيز. بل إن هذه الفيلة كانت مزودة**

---

(1) "Ahmad recites the invocatory formula "*bi-smi llahi 'r – rahmani 'r- rahim*" andtensely because of his master 's demand for a feeling rhythm , tackles aloud the long first line of the sura : " *a- lam tara kayfa fa 'ala rabbuka bi-ashabi I-fil"* . His eyes still closed as he leans back against the cushions of the spacious silver – gray high – backed wing chair in which he sits at his desk and receives his student , who perches at the corner of his desk on a Spartan chair of molded plastic such as might be found in the luncheonette of a small – city airport … His eyes half open as he explains , The men or companions, that is , of the elephant . The sura supposedly refers to an actual event , an attack on Mecca by Abraha al – Habashi , The governor, as it happens , of Yemen , The lavender land of my warrior ancestors. Armies in those days , of course , had to have elephants ; elephants were the Sherman M1 tanks , The armored Humvees, of the time ; let's hope they were equipped with thicker skins than the unfortunate Humvees supplied to Bush's brave troops in Iraq. The historical event was supposed to have occurred at about the time the prophet was born in 570 of the common Era. He would have heard his relatives not his parents , since his father died before he was born and his mother when he was six , but perhaps his grandfather , Abd al-muttalib , and his uncle , Abu Talib – talking about this fabled battle, by the firelight of Hashemite camps. For a time the infant was entrusted to a Bedouin nurse , and perhaps from her , it has been thought , he imbibed the heavenly purity of his Arabic" Terrorist :101, 102 , 103.

(2) سورة الفِيل : 1.

بجسم أكثر سمكاً من مدرعات همفيز المشؤومة التي تتزود بها قوات بوش في العراق. وقد زعم المفسرون أن تلك الحادثة التاريخية قد حدثت في نفس يوم مولد النبي عام "570" من ميلاد المسيح . فلابد أن النبي سمع عنها من أحاديث أقاربه ولم يسمعها من أبيه ؛ لأن أباه مات قبل أن يولد ، ولم يسمعها من أمه ؛ لأنها ماتت أيضاً قبل أن يتم السادسة أو ربما سمع جده عبد المطلب ، وعمه أبا طالب يتحدثان عن هذه المعركة الأسطورية التي اندلعت عند خيام بني هاشم . أو لعله سمع القصة من مرضعته البدوية التي أرضعته مع اللبن تلك اللغة العربية النقية التي تحدث بها فيما بعد))[1].

إن فكرة التطرف والإرهاب هي في الحقيقة موجودة عند بعض المذاهب فأسس عليها أبدايك وجهة نظره ، إن تفسيرات " أبدايك" على لسان " الشيخ رشيد" كانت في أغلبها تفسيرات بعيدة عن روح الآيات أو ملتوية – وربما كانت مقصودة يريد أن يشي من خلالها بدلالة معينة وهي أنَّ بعض التفسيرات الملتوية للدين هي التي تؤدي إلى حدوث مثل هذه الأعمال التخريبية ، والدليل على ذلك أنَّه يقدم بطل روايته " أحمد عشماوي" وهو غير مقتنع ومتشكك في أغلب التفسيرات التي يقدمها له " الشيخ الأصولي اليمني الشيخ رشيد" ، فيكون متردداً في قبوله لها[2] : **((ولكن تفسير الشيخ رشيد لم يعجب أحمد ، لأنه كان يذكره بآراء معلميه التي لم يكن مقتنعاً بها في المدرسة الثانوية ، وهي آراء يسمع فيها صوت الشيطان جلياً))**[3].

ونلمح ذلك أيضاً في قول أحمد[4] :

---

(1) الإرهابي : 137 ، 138.

(2)" But Ahmad does not like Shaikh Rashid's voice when he says this. It reminds him of the unconvincing voices of his teachers of Central High. He hears Satan' s undertone in it" Terrorist : 6 .

(3) الإرهابي : 19.

(4) " Sir , you say , supposedly , yet the sura asks in the first verse , Have you not seen ? as if the Prophet and his audience have seen it. As if the prophet and his audien have seen it. "In his mind's eye" The teacher sighs. "In his mind's eye , The prophet saw many things . As to whether the attack by abraha was historical , scholars , equally

((– سيدي ، مالك تستخدم كلمات مثل " تزعم" و" يفترض" رغم أن السورة تبدأ بعبارة ألم تر؟ وهذا معناه أن النبي وصحبه قد رأوا الواقعة رأي العين.

– نعم رآها ولكن بعيني رأسه أو بخياله ، وكم من أمور رآها النبي بخياله ويختلف العلماء ، وهم جميعاً مؤمنون بأن القرآن من عند الله ، حول حقيقة وقوع هجوم أبرهة ... وهي طير "الأبابيل" لم ينبئنا القرآن بسرها ولو أنها مفسرة مشروحة في اللوح المحفوظ ، وهو أم الكتاب الموجود في الجنة ... ولا يبقى على وجه أحمد إلا علامة على القلق ...

– مولانا هل تقصد ان النسخة التي لدينا من القرآن الكريم ، والتي جمعها الخلفاء الراشدون على مدى العشرين عاماً التي تلت وفاة الرسول ، تفتقر إلى الكمال إذا ما قورنت بالنسخة الخالدة في اللوح المحفوظ.

– النقص لابد في أنفسنا يا بني ، وفي جهلنا ، وكذلك في الذين دونوا القرآن عن النبي. خذ على ذلك مثلاً عنوان سورة "الفيل" التي بين أيدينا ، فهو في الأصل كلمة " الفيلاس"* التي كان الأحباش يطلقونها على عرش أبرهة ، فلما أسقط آخرها أصبحت "الفيل" ... ورغم ان النبي كان يرفض لقب شاعر فقد كان على درجة عالية

---

devout and equally convinced that the Qur'an was of divine inspiration differ…they tell us that God loosed flocks of birds. hurling them against stones of baked clay , and made the men of the elephant like blades of grass that have been eaten. Devoured…Ahmad asks "sir , are you suggesting that the version available to us , fixed by the first caliphs within twenty years of the prophet's death , is somehow imperfect , compared with the==version that is eternal ?

The teacher pronounces,"The imperfections must lie within ourselves – in our ignorance , and in the records that the first disciples and scribes made of the prophet's utterances. The very title of our sura , for example , may be a mistranscription of Abraha›s royal monarch , Alfilas , which a dropped ending left as *al – Fil* – the elephant…Though he spurned the title of poet, the prophet , especially in these early Meccan verses, achieved intricate effects . But , yes , the version handed down to us , while it would be blasphemy to call it imperfect , is, because of our mortal ignorance …the student feels an abyss is opening within him,a chasm of the problematical and inaccessibly ancient ." Terrorist : 103

* الفيلاس: هو (القُلَّيْسُ) وهي كنيسة بناها أبرهة في صنعاء لتكون بديلاً عن الكعبة. ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي "626هـ/1229م" : 427/3 ، وينظر: حياة الحيوان الكبرى ، الدميري " 808هـ /1405م" : 315/2.

من الشعرية ، خاصة في السور المكية الأولى ، أجل ، إن النسخة التي بين أيدينا من القرآن يعتورها النقص ، رغم ما في ذلك القول من تجديف ، ولكن النقص الذي أقصده هو الذي يأتي من جهلنا الشديد وحاجتنا إلى التفسير الصحيح ... إن أحمد الآن يشعر أن حفرة سحيقة تتشكل في أعماقه ، هوة واسعة مليئة بالشك والتساؤل فيما تركه السلف ، فمن يجيبه ؟))[1].

إنَّ قوة تدين أحمد أعجبت الشيخ رشيد ، فعندما لاحظ تدين أحمد فكر في أن يجنده للقيام بعمليات إرهابية ، إذ كان هذا الشيخ الأصولي المتطرف جزءاً من خلية إرهابية لذا فإنَّ اهتمامه بأحمد كان ذا شقين : كان يعلمه الإسلام المتطرف من جهة ، ويجنده للإرهاب من جهة أخرى .

أما أحمد فإنَّ تدينه كان رد فعل على صورة المجتمع الذي يعيش فيه – كما يصور الكاتب – فيصور هذا المجتمع الذي يتصف بانحدار القيم وعلو المادة والتماهي في العنصرية والغرق والتيه في ثنايا الاستهلاك ، فيكون مدفوعاً إلى التدين الشديد لنفوره من المجتمع الذي يعيشه ، أي أنَّ تدين أحمد يغدو وكأنَّه سلوك انتقامي من واقع المجتمع الذي يعيشه فيواجه هذا المجتمع بالرفض المستند إلى التدين الذي تتصارع فيه المادية والروحية ؛ ولذلك فإنَّ تدينه يغدو إستراتيجية لمقاومة سلطة الواقع والمجتمع ، فهو يضمر إحساساً عنيفاً بالمفارقة ، فهو يعيش تفاصيل الواقع مظهرياً ولكنَّه يخفي إحساساً بوجوب تقويضه ونسفه ؛ ولذلك وقع في شراك الشيخ رشيد.

وفي الجدل الذي تحدثه قدرة الكاتب على تقديم شخصية البطل بثقافة إسلامية في مجتمع مسيحي ، تأخذ المرجعية الدينية في الرواية حضوراً مضافاً ومعمقاً ، إذ تكمن المفارقة في تشكيل الصورولوجيا الدينية عندما يكون الروائي أميركياً إذ يظهر حجم تبادل الأدوار التي تسعى إلى تمويه وجهة النظر وتغليفها بأدوات الأداء السردي الروائي في براعة مزدوجة بين تغييب الأصول والمرجعيات وإظهارها وفي رسم الشخصيات من دون إشعار المتلقي بالموجه القصدي المضمر في الرواية.

---

(1) الإرهابي : 141 ، 142.

وعند الرجوع إلى نصوص أخرى من رواية الإرهابي ، نرى أنَّ الكاتب يقدم صورولوجيا دينية يتجلى فيها الصراع أيما جلاء بين الديانتين المسيحية والإسلام وربما أراد من خلال ذلك أن يعالج هذه النعرات الدينية ، ويدعو إلى التقاء الثقافات والأديان كما سيتوضح ذلك من نصوص الرواية لاحقاً ، ففي النص التالي يقدم أبدايك جدلاً وصراعاً بين تايلنول وأحمد في مسألة الدين[1] : **((تقدم منه تايلنول ، وكان أحمد أنحف منه ، وراح يضغط بإبهامه على تجويف منكبه ، وقال وهو يزيد من ضغطه:**

– أخبرتني جورلين أنك لا تحترم ديانتها ...

– قال له أحمد :

– دينها هو الباطل بعينه ، وعلى كل حال أخبرتني أنها لا تذهب إلى الكنيسة إلا من أجل الغناء مع هذا الكورس الأحمق.

يواصل تايلنول الضغط على هذا المكان الحساس من منكب أحمد بإبهامه الحديدي فيعصف الغضب بأحمد* ويضربه ضربة عنيفة على ذراعه ويمسك به.

ويأخذ الغضب من تايلنول مأخذه ، ويحمر وجهه ، ويرد بوجه متشنج :

– لا تحدثني عن الحماقة ، فلا يوجد من هو أكثر منك حمقاً ومن يعيرك انتباهاً أنت أيها العربي الوضيع ؟ أيها المسلمون السود* ، أنا لا أتحداكم ، ولكنكم

---

(1) " Tylenol takes the more slender boy's shoulder in his hand and digs his thumb in to that sensitive place below the shoulder ball. "she say you disrespect her religion" … "Her religion is the wrong one", Ahmad informs Tylenol , "and any way she said she had no use for it but to sing in that foolish choir". The iron thumb keeps digging , but with a surge of adrenaline Ahmad swats it away , the edge of his hand chopping at the thick branch of muscle.

Tylenol's face darkens and comes closer with a jerk. "Don't you talk to me of foolish – you so foolish nobody give you shit , Arab" Terrorist : 15 , 16.

* ورد في النص الأصلي – النص بلغته الإنكليزية – وينشط لدى أحمد هرمون الأدرينيلاين.

* تتحدث الرواية في مواضع متعددة عن العنصرية المتفشية في المجتمع الأميركي ولكن ومع ذلك فإن كلمة (السود) التي وردت في النص المترجم أعلاه لم ترد في النص الأصلي – النص بلغته الإنكليزية – من الرواية ، وكذلك الحال بالنسبة لكلمة (المسلمون)، وعبارة (أنا لا أتحداكم) لا توجدان أيضاً ولم أجد لهما ذكراً ، فتكون ترجمة النص الأصلي كالتالي : (أيها العرب ليس هناك من هم أكثر بذاءة وقرفاً منكم). وربما

لا شيء ، ما أنتم إلا دواب حقيرة تمشي على الأرض))[1].

إنَّ الدين هنا يفرض نفسه كآيديولوجيا تمرد ، فطبيعة الدين والثقافة السائدة بالنسبة إلى تايلنول لا ترمي إلى تصوير واقع موضوعي ، وإنما تسعى إلى تصوير شعور داخلي ، مثار بمناسبة موضوع خارجي هو " الشرق " . و((إذا كانت القوة سلطة ، فإنَّ التمثيل ، أو إعادة الإنتاج سلطة أخرى أيضاً ، وهذه السلطة مستمدة من مستويات بحثية وثقافية ، تحكمها النزعة الاستعلائية ، والإحساس بالتفوق الجنسي "العنصري" ، فضلاً عن التفوق الثقافي))[2] ؛ لذا فإنَّ تايلنول يشتم أحمد شتائم عنصرية ويعتدي عليه بالضرب ، أما من جانب أحمد فإنَّه يختار طريق الأصولية والتطرف لأنَّهُ يعدُّ الغرب فضاء للكفر والإلحاد والماديات والتفسخ الأخلاقي والانحطاط القيمي .

وإذا كان حضور الصورولوجيا في مرجعياتها الدينية قد تمثل في رواية " جون أبدايك" بالإقصاء والعنف وتلبسهما بالدين الإسلامي ، فإنَّ " جون بارت" في روايته "الرحلة الأخيرة لفلان البحار"The Last Voyage of Somebody the Sailor تبنى صورولوجيا دينية من نوع آخر . إذ جمع فيها كماً هائلاً من المعلومات المتصلة بالشرق في قالب تمتزج فيه أجواء قصص ألف ليلة وليلة وحكايات السندباد المغرقة بالخرافة والخيال بالأحداث التي عاشتها منطقة الشرق في تلك المدة[3] . تم توظيف الصورولوجيا في إحالاتها الدينية على أنَّ العرب عديمو الاكتراث بالدين وهو – أي الدين – بالنسبة لهم مجرد قناع يتقنعون به ليس إلا ، وقد وردت هذه الصورة في أكثر من موضع في الرواية ، كما في المقتبس التالي الذي يصف

يكون هذا التغيير الذي أحدثه المترجم نابع من أسباب آيديولوجية .

(1) الإرهابي : 31.

(2) تفكيك الاستشراق قراءة نقدية على ضوء المذهب الواقعي : د. صلاح الجابري : 110.

(3) ينظر : دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي : 36.

"ياسمين" و "سيمون" في حين كان صوت المؤذن يعلو المنائر[1] : ..." **الصلاة خير من النوم، لقد نمنا ، الصلاة... " ، ويكرر المـؤذن عبارته من على المنارة مرة أخرى : " ... خير من النوم " ، وتتنهد ياسمين قائلة : الحب خير من الصلاة . وهي تقبل صديقها هنا وهناك قبيل الفجر ... وهو يمسك رأسها بين يديه مثل صدى المؤذنين**[2]

وهكذا تظهر المرجعيات الدينية للصورولوجيا وينكشف النقاب عن صورة المسلم السلبية في جُلّ الأدب الأنجلوسكسوني الذي يظهر في أنساقه أنَّ المسلم – العربي خاصة – سيد النفاق وأفعال الشرور ، فتتشكل صورة مغلفة بالدين وتضييع الحقائق.

و((بإيجاز ، يمكن القول إن الوسيلة الفضلى لتعميم الأفكار الخاطئة والمشوّهة عن الشرق كانت في أدب القرون الوسطى ... وبالتالي ، لم يكن الشعب الانجليزي خلال القرون الوسطى أقل تأثراً من أدبائهم ، فقد ترسّخت المعلومات الخاطئة عن الشرق في أذهان شعوب تلك الحقبة كما في عقول الأجيال اللاحقة))[3].

ويمكن أن نلمح أيضاً في مواجهة الآخر الغربي – أبدايك – للذات المسلمة ، صورولوجيا دينية تنبثق منها خصائص وموروثات ورؤى الآخر الغربي ومرجعياته الثقافية – مع غيره من المنتمين إلى جنسه وثقافته – إلى دين الإسلام ، فنلمح في نصوصه موقف المسيحية – في مرجعيات الكاتب الثقافية – من نبوة محمد " صلى الله عليه وآله " إذ ((يظن الكاتب أن القرآن شِعْر كتبه محمد " ص"))[4].

وهذا ما يشير إليه في أغلب نصوصه من مثل قوله[5] : ((**ولا يلبث أن يدرك**

---

(1) " …The prayers is better than sleep… We slept . prayer , the minaret muezzin called again , is better than sleep ! we woke. "love" yasmin sighed , "is better than prayer" and she kissed her friend here and there in the predawn dark.. He held her head between his hands ; like the muezzins echo" The last voyage of somebody the sailor , John Barth : 65.

(2) الترجمة من عمل الباحثة .

(3) تطوّر صورة الشرق في الأدب الانجليزي ، ناجي عويجان ، ترجمة : تالا صبّاغ : 27 ، 28.

(4) الإرهابي : 379 [مقدمة المترجم].

(4) " He identifies the one of them blowing a long born as Gabriel , and the crowded occasion therefore as the same Judgment Day the thought of wich prompted

أن الزحام الشديد في الصورة الأخرى ما هو إلا يوم القيامة الذي استلهمه محمد حين كتب الكثير من أشعاره الآسرة))[1] .

إذ تتشكل ترميزات الصورولوجيا في مرجعياتها الدينية ، وتقوم على المضمون الثقافي الديني النابع من أعماق الذات الغربية في رؤيتها لدين الآخر" المسلم"، ابتداء من الوحدة اللغوية للنص وولوجاً في أعماقه ومضمراته التي تشكل الفكرة الرئيسة الحاملة لكلِّ عناصر النص وأركانه وهي الموقف من نبوة محمد" صلى الله عليه وآله"، إذ يبرز هذا الموقف بصورة واضحة نوعاً ما من الإحالات المحددة للمرتكزات التركيبية للنص وتكويناته الكلامية وغير الكلامية – الظاهرة والباطنة – وتبعاً لذلك تتحقق الفكرة المحورية للنص مستندة على مرجعياتها الدينية الثقافية التي تحاور بعضها بعضاً ، فأبدايك هنا يقتبس من القرآن ولكنَّه يذكره كما لو كان شعراً أتى به النبي ، أو أنَّ النبي هو المتحدث المبتدع للقرآن ، إذ ((يختلف أهل الكتاب – يهوداً ومسيحيين – مع المسلمين حول نبوة محمد . فكما ينكر اليهود إلى اليوم نبوة المسيح الذي ولد منذ ما يقرب من ألفي عام ، تتكرر نفس المواقف حيث تنكر كلا الطائفتين نبوة محمد الذي قام يدعو إلى الإسلام منذ أكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان))[2] ، فالإسلام – بالنسبة للإستشراق – كان مجرد صورة تحريفية ضالة للمسيحية[3].

ونتلمس أيضاً في نصوص أخرى من الرواية ، صورولوجيا دينية ذات بعد ثيماتي ، فثمة استنباط للمعنى وإظهار دلالته وما يشي به[4] : ((**وأحياناً أخرى يجد علامات على ممارسات إسلامية : سجادة صلاة ، ونساء محتجبات ، وصور مؤطرة للأئمة الاثني عشر ، يتوسطهم المهدي المنتظر دون ملامح ظاهرة على وجهه ،**

Mohammed to gusts of his most rapturous poetry" Terrorist : 51.

(1) الإرهابي :73 .

(2) الإسلام والأديان الأخرى نقاط الاتفاق والاختلاف ، لواء أحمد عبد الوهاب : 71 ، 72.

(3) ينظر: إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن قراءة طباقية : 136 .

(3) " Sometimes there are signs of Islamic practice- prayer mats , women in hijabs , framed images of the twelve imams including the hidden Imam with his featureless face , identifying the household as Shia" Terrorist : 177.

مما يدل على أن القوم من الشيعة))[1].

وأيضاً نجد ذكراً للشيعة في هذا النص ، حينما زار الشيخ رشيد أحمد ليلة المهمة التي هيّأه لها[2] : **((يبدو الشيخ رشيد محجماً عن الوداع ، هو أيضاً في وضع الاستعداد ، حلق لحيته وتخلى عن جبته وقفطانه وارتدى البذلة الغربية ... ويلقي نظرة على الحمام ليطمئن بأنه مزود بفوطة سوف يحتاجها أحمد بعد كل وضوء ، ويضع سجادة على الأرض متوجهاً بمحرابها صوب الشرق حيث مكة والبيت الحرام ، ثم يلقي نظرة على الثلاجة فيتأكد من احتوائها على برتقالة وكسرة خبز وعلبة زبادي من أجل إفطار الشهيد – خبز من نوع خاص يسمونه خبز العباس يصنعه الشيعة في لبنان في الاحتفال الديني الذي يسمونه عاشوراء ، يقول الشيخ :**

-إنَّهُ مصنوع من العسل والسمسم وبذور الينسون ، وبه يسري العزم في جسدك ، وتمتلئ بالقوة إذا أشرق الصباح))[3].

إذ بينما تبدو تراكيب الجمل ساكنة إلا أنَّها تتحرك في الأعماق المرتكزة إلى محمولات دينية ثقافية تكمن في ميزة التعريف بماهية المذاهب الإسلامية التي تشكل بنياتها وجزيئاتها المقتطعة الدين الإسلامي عامةً بصورة موحدة متكاملة ، ومن ثَمَّ فهي قابلة لأن تحمل صورة الإرهاب والتخريب الذي تحيل إليه المحكيات النصية السابقة ، فمن خلال هذه النصوص التي يذكر فيها أبدايك مذهب الإمامية " الشيعة" ربما

---

(1) الإرهابي : 219.

(5) " Shaikh Rashid seemed reluctant to leave . He too , Shaven and wearing a Western suit …and making sure that the bathroom contained washcloths and towels for Ahmad's ritual ablutions. Fussily , he pointed out the prayer rug on the floor , its woven – in mihrab giving the eastern direction of Mecca , and emphasized how he had placed in the miniature refrigerator an orange , and plain yogurt , and bread for the boy's breakfast in the morning – very special bread , *Khibz el-Abbas* , the bread of Abbas , made by Shiites of Lebanon in honor of the religious celebration Ashoura. "It is made with honey" , he explained , "and sesame and anise seeds. It is important that you be strong tomorrow morning" Terrorist : 269.

(3) الإرهابي: 326.

نستنبط أنَّ هناك خلط بين المذاهب الإسلامية ، وربما نستنبط أن أبدايك لا يخص بالإرهاب مذهباً إسلامياً معيناً وإنما يريد أن يسقط الإرهاب على الإسلام بصورة عامة ، أو بتعبير آخر ((كأن " الأنا" الغربية لا يمكنها أن تثبت ذاتها إلا عبر نفي " الآخر"))[1]. وليس التحول إلى أنموذج واقعي من الحوار ، يمكن إنتاجه على سبيل النقد والمجاوزة ويتوجه إلى الآخر كما نراه ونتلمسه ونتحسسه وليس كما نتمثله في الذهن ، من دون أحكام مسبقة أو قبليات ذهنية أو أطر مخيالية[2]. فـ ((يصبح التفاهم بين العقلين الغربي والإسلامي أمراً ممكناً وأملاً مشتركاً عندما يقوم كل عقل بمراجعة بديهياته ومقولاته واستقراء واقعه ونقد ذاته بمعزل عن النظرات المصطنعة والإقصاءات المتبادلة))[3].

أما بالنسبة لرواية "مدن الملح" ، فيظهر الروائي العربي "عبد الرحمن منيف" حضوراً مرجعياً دينياً لتشكيل صورة الآخر ، وتبدو الرواية التي اشتغلت وبقوة على مساحة التضاد بين ثنائية الشرق/الغرب ليتماهى جلّ الأداء المتضاد عبر مفاهيم التقدم والتخلف ، أو العلم والجهل ، أو جدل الروح والمادة ، إذ يتحول كل من التكوين الثقافي الغربي والعربي إلى موضوع جدل وتصادم حضاري في ثنايا عمل روائي كبير ومهم ، وتنمو في ظلال النص الروائي جملة مفاهيم مسيحية تنعكس على رؤية الشخصيات المتعددة ، وهي تعكس في جانبها الأبرز عمق إطلاع الروائي "عبد الرحمن منيف" على الفكر المسيحي للآخر ، ولاسيَّما أنَّهُ عاش في بداية حياته في مجتمع لا وجود للمسيحية فيه لكنَّه يجتهد في تقديم صورة الآخر دينياً من زاوية المرجعية الدينية المكونة للشخصية العربية ، إذ يظهر المسيحيون في النص كفاراً بلسان الشخصيات ، وتختلط المسيحية في نظرهم بالغرب حد التماهي ، إذ إنَّ المسيحية تجعل " يسوع" هو " الله " مثلما هو الحال في صورة الثالوث المقدس ، وهو ما يخلق عند المتلقي إدراكاً بحقيقة التوظيف المرجعي من زاويتين المرجعية الدينية

(1) الذات والآخر تأملات في العقل والسياسة والواقع ، محمد شوقي الزين : 68.

(2) ينظر : المصدر نفسه : 70.

(3) الذات والآخر تأملات في العقل والسياسة والواقع : 68.

المسيحية التي يدرك سماتها الروائي من جهة وكيف وصلت وفسرت من قبل المتلقي العربي البسيط الذي يتحدث في الرواية من جهة أخرى : ((**ومن جديد بدأ الرجل يسأل وأحد الأميركيين يترجم . فلما وجدهم صامتين قال المترجم إنَّ " زميله يبحث في معتقدات الشعوب وتطور الأديان" ويريد أن يعرف أية معتقدات سائدة . خرج ابن نفاع منفعلاً غاضباً وهو يصرخ:**

– الآن تأكدنا أنهم كفار ، كلهم كفار ، وكافر كل من يجلس معهم))[1].

وكذلك الحال في هذا النص على سفر الأمير " فنر" ، ابن السلطان خريبط إلى لندن مع هاملتون : ((**قال هاملتون للسلطان ذات ليلة :**

– الطريقة الأفضل ، يا صاحب الجلالة ، أن يسافر ، لأنه إذا تغير المكان يتغير الإنسان . وفنر في هذه السن بحاجة لأن يتعرف على البلدان الأخرى ، وأن يرى العالم.

أبدى السلطان تخوفه من الفكرة ، واعتبر أن الأمر لم يصل إلى هذا الحد من الضرورة ، قال وهو يهز رأسه :

– نسفره هنا أو هنا ، يا الصاحب . يروح للقنص ، أو يسيّر على جماعة من جماعتنا ، أو يروح يحارب.

– الأفضل أن يسافر إلى بلدان أخرى ، لتتغير نظرته ويكتشف العالم ، لأن هذه الطريقة تغيره...

– ومن الأفضل أن يكون إلى جانبي ممثل عن جلالتكم ، وسيكون هذه المرة فنر..

وبعد تردد لم يطل وافق السلطان ، خاصة وأنَّ هناك مشاكل متعددة ، وقد طال انتظار حسمها.

قال عمير عندما عرف بسفر فنر :

---

(1) التيه ، عبد الرحمن منيف : 279 ، 280.

- **كنا خايفين عليه من كافر،هالحين* أخذوه لديار الكفر))**[1].

يمكن تفسير ثيمة النص المحورية بصورة واضحة فهي ترتكز صراحةً بصورة ظاهرية على التركيبات الكلامية المكونة لها ، ومن غير مساحة معينة للإضمار بحيث يمكن أن تدرك على أنها مسلمات ثقافية دينية ثابتة مستوعبة ومختزنة بصورة متماهية في الوعي الجمعي المتشكل بين الذات والآخر والذي يشع من البنيات التركيبية للنص التي من الممكن أن نجزأها إلى جزأين : يتضمن الجزء الأول مؤشر الصورولوجيا في مرجعياتها الثقافية الدينية ، و يتضح في وصف الذات المسلمة للآخر على أنه كافر، فتكون العلاقة بين طرفي الثنائية كالآتي : نسبة الدين للذات ، ونفيه عن الآخر. أما الجزء الثاني فيتضمن حالة الصدام والتأزم التي تنشأ وتنبني على الجزء الأول لتتحدد العلاقة بينهما عبر المحمولات الدينية الثقافية التي تشير إليها لفظة " الكفر" و"الكافر".

وفي مسألة كفر الآخر المسيحي – الغربي – نجد أنَّ الأطر المرجعية " لجون أبدايك" تقترب مع "عبد الرحمن منيف" لتصبح مشتركة وتغدو الاختلافات داخلها ذات طبيعة تعود إلى إرث ثقافي ديني ، كما في هذا النص على لسان " أحمد" بطل رواية الإرهابي[2] : **((يتذكر أحمد كلمة " نجس" التي وردت في الموعظة فترتعد فرائصه ، بما اقترف من إثم لمشاهدة هؤلاء الكفار السود يعبدون إلهاً لا وجود له يعبدون تمثالاً بثلاث رؤوس))**[3] .

إنَّ بطل الرواية " أحمد عشماوي" يستحضر عمقاً ثقافياً دينياً للآخر ليشكل من

---

* يستعمل منيف اللهجة العامية الدارجة في الوسط الشعبي في كثير من المواضع في روايته "مدن الملح" ، وربما كان ذلك لضبط دقة رؤية الكاتب وحرصه على الإيصالية والتعمق في الوصف والتوغل في مقاربته للتعبير عن الواقع الذي يغني عن التعبير في استعماله الفصيح .

(1) تقاسيم الليل والنهار : 76 ، 77.

(1) " The unexpected word "impure" returns from the sermon ; Ahmad's insides tremble with the impure trespass of his witnessing these black unbelievers at worship of their non – God , their three – headed idol" Terrorist : 61 , 62.

(3) الإرهابي : 87.

خلاله صورة هذا الآخر مباشرةً ، فصورة التمثال بثلاث رؤوس هي صورة أراد عن طريقها أحمد أن يخلق مقاربة دينية مباشرة تتشكل عبرها صورة الآخر بما هو مرعب وغريب وشاذ في إطار ثقافي ديني متأصل في ذاته .

وعندما نطالع النص الآتي من رواية منيف ، عندما أراد هاملتون البريطاني أن يعلن إسلامه : ((**ثم جاءت تأكيدات دحيم بأن الرجل على وشك الدخول في دين الإسلام ، ويجب أن نساعده ؛ قال عويد لنفسه بنوع من السخرية المرة جماعتنا أهل دنيا نحوشهم هذي الايام للدين بالعصا ، وينهزمون ، وهذا جاي من تلفات دنيا ويريد يصير مسلم ؟ ما ندري نصدق من ولا من لكن بتوالي الليل تجينا العلوم ... وبعدها نشوف**))[1].

وكذلك في النص الآتي : ((**أعلن هاملتون إسلامه ، وردد وراء العجرمي الشهادتين ، وبارك له السلطان إسلامه بكثير من الحميا والانفعال ... بعد أن عاد إلى العوالي ، عاد باسم جديد : عبد الصمد ، ولم يعد يعرف إلا بهذا الاسم ... قال شمران العتيبي في سوق الحلال :**

-أبشروا يا أهل السوق ، الانكريز صارو مسلمين ، وباكر واللي عقبه راح عيون أولادكم تصير زرق ، واللي ما يصدق هذا هو العجرمي يروح وينشده))[2].

لا يحتاج القارئ للنصوص السابقة أن يتأمل طويلاً قبل أن يحيل النص إلى مرجعياته الثقافية ، عبر مقاربة تعتمد المفارقة في دلالات نص منيف في إسلام هاملتون ، دلالاته التي يسعى إلى الإيحاء بها وعبر مرجعيات دينية في كون أن ثمة شيئاً مستوراً في نظرهم يتمظهر عبر التحايلات الدينية التي يقوم بها الآخر "هاملتون" ، وليس إسلامه في آخر المطاف سوى محاولة لإضفاء المصداقية على حسن نواياه ، ولاسيَّما أنَّ الكاتب يذكر في إحدى نصوص روايته أنَّ هاملتون

(1) تقاسيم الليل والنهار : 119.

(2) تقاسيم الليل والنهار : 347 ، 348 ، 353.

((مسيحي وزنديق ، ولا يتردد في أن يجرب أدياناً أخرى أيضاً))[1]،

لذا تمثلت الصورة الذهنية ببناء تصور عن الآخر في مخيال يحتكم إلى شبكة من التمثلات والاستيهامات ،((فلا يرى الآخر في غيريته المقبولة والمعترف بها وإنما يدرك أطيافه وأشباحه وظلاله في الواقع . وبالتالي لا تتعامل مع الآخر كما " يمتثل" أمام الرؤية المباشرة والقراءة الحية والعقل المتحسس والمتحمس للغيرية وإنما كما نتمثله ونرسمه في مخيالنا وننسج حوله حبائل من الأحكام المتعدية والتصورات القَبْليّة والاستيهامات الخاطئة التي تفتح واسعاً مصراع الرهبة والإقصاء))[2].

وليس هذا غريباً في أمر هذا التفاعل بين الذات والآخر ، إذ غالباً ما يكون هناك جوانب إشكالية ، تنبثق ((من أن الوقوف أمام الآخر – بما أنه وقوف أمام الاختلاف ومواجهة للمغايرة – هو موقف كثيراً ما تتكبد فيه الذات شعوراً بالنقص . فالمختلف هو ما تفتقر إليه الذات ، هو ما لا تملكه ، أي أن الذات في مواجهة الآخر إنما تواجه نفسها منقوصة ، تنظر في مرآة حاجتها وعوزها. الآخر حضور يحتد فيه شعور الذات بذاتها . وتزداد رغبتها بالاكتمال عبر الامتزاج به أو بما يرمز إليه . ومؤدى هذا كله هو أن وقفة الذات أمام الآخر ، باختلافه الثقافي – الحضاري هي وقفة مشبعة بالقلق))[3]، لذا فإنَّ الكاتب هنا يصور هذه الشخصية – هاملتون – في مرجعياتها الدينية والثقافية ، تتحرك من موقع الثبات إلى فاعلية التحول الذي ينفتح على مديات لا محدودة من الأسئلة فتبدو شخصية بأبعاد يصعب تحديدها ، لذا فان الثيمة الرئيسة في النص تتسق تماماً مع المؤدى الفكري الذي يجنح إليه الكاتب ، فكان تناوله لها نمطياً بعض الشيء.

ولكن في نمط آخر من الصورولوجيا – في رواية موسم الهجرة – للطيب صالح تبدو الشخصية الموظفة في النص تتحرك في فضاء دلالي مدعوم بالمادة الثقافية للمرجعية الدينية التي تدعم الموقف الذي يقدمه النص ، بحيث تظهر الشخصية

---

(1) المصدر نفسه : 64.

(2) الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع ، محمد شوقي الزين : 67.

(3) مقاربات أدبية في رؤية الذات والآخر ، سعد البازعي : 12.

متسقة ومتماهية في النص بصورة إيجابية ، يقول مصطفى سعيد " بطل الرواية" وهو يتحدث عن مستر روبنسن وزوجته : ((**كان مستر روبنسن يحسن اللغة العربية ، ويعنى بالفكر الإسلامي فزرت معهما جوامع القاهرة ، ومتاحفها وآثارها . وكانت أحب مناطق القاهرة إليهما ، منطقة الأزهر. كنا حين تكل أقدامنا من الطواف ، نلوذ بمقهى بجوار جامع الأزهر ، ونشرب عصير التمر هندي ، ويقرأ مستر روبنسن شعر المعري ... مات بالتيفوئيد ودفن في القاهرة في مقبرة الإمام الشافعي . نعم ، اعتنق الإسلام**))[1].

عند تحليل النص السابق في ضوء العلاقة بين ثنائية الذات والآخر، يظهر الآخر في منحى أو في صورة دينية مطابقة للذات تماماً ، الأمر الذي يبدو أنه يحيلنا إلى فكرة التطابق والتماثل لا التناقض بينهما وفي ضرورة للتعاطي والتفاعل مع ذلك الآخر.

وعند العودة إلى رواية مدن الملح ، وعند سبر أغوار النص الآتي ، والبحث في بنياته الداخلية عن المرتكزات المهيمنة للصورولوجيا وجمع استنتاجاتها في بوتقة تركيبية متجانسة ومتضامنة تتمثل لنا الثيمة المهيمنة التي يمكن إستخلاصها من النص الصوري في مرجعياته الدينية :

((**قال كأنه يحدث نفسه :**

– ومع ذلك فان العادات والتقاليد في الشرق تختلف عن أوربا ، عن أماكن أخرى ، ولذلك ما حصل في تلك الأماكن لا يعني انه سيحصل هنا .

تساءل فنر بمكر لا يخفى :

– صحيح أن التقاليد تختلف ، لكن الديانة المسيحية ، كما أعرف ، يا مستر هاملتون ، تحرم تعدد الزوجات أليس كذلك ؟ ...

– نعم ، لا تجيز المسيحية تعدد الزوجات ...

تنفس بعمق ، ثم أضاف بمكر :

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال ، الطيب صالح : 135 ، 136.

-وتمنع الطلاق أيضاً))[1].

فعند استكناه واستخلاص الجذر الجوهري والنواة الأساسية التي يتمحور حولها النص يتمثل لنا- أي النص- بحضوره الديني والثقافي في رؤيته للآخر ، كما أنّه يعكس في جانبه الأبرز كما أسلفنا مادة اطلاع الروائي " عبد الرحمن منيف" على الفكر المسيحي الآخر ، ليقدم عبرها صورولوجيا دينية تشتغل على منطقة التضاد بين الذات والآخر ، إذ يبدو التوظيف للحوار بين الأمير " فنر" و" هاملتون" في النص ، هو المرجعية الدينية الثقافية ، فالمرجعية المحركة للشخصيتين في النص تبدو واضحة تحال إلى المتن المقدس وهو القرآن الكريم والإنجيل ، عبر عملية التناقض – للزواج والطلاق – يستدرك الهوامش النصية أمام المتون المقدسة بالنسبة للديانتين " الإسلام والمسيحية" أي من حيثياتها المرجعية إلى مركز التوظيف النصي.

إذن ((لا يمكننا هنا إغفال قصد المؤلف في رسم شخصية منفتحة على الآخر لا تمانع في الاطلاع على دينه))[2].

لذلك فإنَّ ما يحمد للكاتب اختيار شخصيتين " فنر وهاملتون" تنتميان لديانتين مختلفتين " الإسلام والمسيحية" ، وانفتاح شخصية كل منهما على الآخر ، في تعايش يجسد قيم الدين لكل منهما ، ويتبنى مرجعية تناقض الثقافة.

(1) بادية الظلمات : 90.

(2) صورة الآخر في كتاب الأمير (لواسيني الأعرج) ، ماجدة حمود : 175.

المبحث الثاني

الصورولوجيا التاريخية :

لا شك في أنَّ العلاقة بين الأدب والتاريخ عريقة وقديمة قدم الأدب والتاريخ ، إذ ظل التاريخ المصدر الأول للكتابات الأدبية على مر القرون واستمر هذا التقليد ولا يزال حاضراً في الكتابات الأدبية الحديثة والمعاصرة ، إذ شمل ذلك مختلف الأجناس الأدبية في توظيفها للمرجعيات التاريخية ، ليكون الأدب عنوانات إرجاعية تحيل إلى التاريخ وتوظف أحداثه ويبني عليها تخيله الروائي ، فقد سعت الرواية إلى قراءة التاريخ عبر تخييلها قراءات نقدية ، فهي تستوحي حقائق الماضي بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه عبر استيحاء التأملات والمصائر والتوترات حتى يصبح الماضي في قلب الحاضر ، إذ يقوم التاريخ بإعطاء الأحداث الواقعية المثبتة بالأدلة والبراهين ، أما الأدب فإنَّه يقوم بصوغ هذه الأحداث والوقائع بطريقة مغلفة بطريقة صوغ الأديب الجمالية وانطباعاته،((فهي نصوص أعيد حبك موادها التاريخية ، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي ، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية ، ثم اندرجت في سياقات مجازيّة ، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها إلى مادّة سرديّة . وما الحبكة إلا استنباط مركّز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدّد المعالم))[1]، إذ إنَّها ((دينامية دمجية تشكل قصّة موحّدة وتامة من أحداث متنوعة))[2]، فصياغة الحبكة تميل إلى تغليب حدود التقلبات التاريخية على الدلالات المباينة للأحداث المروية[3] . وبهذا فإنَّ المرجعيات التاريخية للنص تكوّن المعلومات المقدمة بهيأة فعل ورد فعل ، أما الذي يحدث في الأدب فإنَّه يجعل هذه المعلومات والحقائق ذائبة فيه ومندمجة معه كمكون من مكوناته من غير أن يخفيها ، فهي موجودة كامنة في أعماقه ، وتبدو ظاهرياً في متونه ، وبصورة عامة ومن هذه النقطة ندرك أنَّ الاختلاف بين الأدب

(1) التخيل التاريخي السرد ، والإمبراطورية ، والتجربة الاستعمارية ، د. عبد الله إبراهيم : 6.

(2) الزمان والسرد ، الحبكة والسرد التاريخي ، بول ريكور ، ج2 ، ترجمة : سعيد الغانمي وفلاح رحيم : 28.

(3) ينظر : الذاكرة ، التاريخ ، النسيان ، بول ريكور ، ترجمة : د. جورج زيناتي : 379.

والتاريخ ، هو أنَّ التاريخ يقوم بتحليل" الفعل أو السبب " إلى " رد فعل أو نتيجة " ، أما الأدب فيقوم بتصوير هذه الحقائق ودمجها بصور عميقة الإيحاء في مادته التخييلية ، ولذلك فهما وجهان لعملة واحدة ، إذ نجد أنَّ جوهر التاريخ قد امتزج بجوهر الأدب ، فحقيقة الأحداث والشخصيات التاريخية امتزجت بحقيقة الأدب المعبر من خلال الكلمات ، إذ يتم استحضار المرجعيات التاريخية في لحمة الروايات فيصوغ الكاتب رواياته بصورة مقاربة للتاريخ ، بحيث تكون المرجعيات التاريخية حاضنة لها مما يجعلها تدور في مدارات الأدب ودلالاته الثقافية المستمرة بهدف تجلي الوعي في الخطاب الثقافي ، فنجد الكاتب يتماهى مع التاريخ بمختلف مراحله وحقبه ، باستغلال الإطار المرجعي التاريخي لاستلهام الموروث السردي وتوظيفه لمثل هذه الإحالات التاريخية التي مؤداها أنَّ هموم الواقع رهينة هذا التاريخ ، فهذه المرجعيات التاريخية لا تراد لذاتها ، وإنما وظفت لأبعاد أخرى تشي بمشكلات الوقت الراهن.

لقد أدّى توظيف الصورولوجيا – بوصفها جزءاً من الأدب – في مرجعياتها التاريخية إلى التعامل مع التاريخ بربط الماضي بالحاضر ، وتقديم صورة الآخر بكيفية يمكن من خلالها الاتكاء على الماضي واستحضار وقائعه واتخاذه منطلقاً ، وهكذا وعبر هذا الربط بين المرجعيات التاريخية والمستقبليات المعاصرة نتوصل إلى بعد ثيماتي ، وهو أنَّ التاريخ ستار شفيف يطلُّ منه الروائي على الحاضر ومشكلاته انطلاقاً من عمليات التنميط في أغلبها الأعم ، فهو يستلهم الوقائع التاريخية ويستعين بها ليخلق الإيهام بالواقع ، ويجعل الماضي حاضراً ، ويحمل الأحداث التاريخية لبناء صورة الآخر دلالة آنية معتمداً على الإيحاء إلى كهوف التاريخ واستحضارها ، فتدور الصور المنمطة جميعها حول أبرز المنعطفات التي شهدها الشرق والغرب الملتهبات طوال التاريخ ، ومن تضافر عدد من الآيديولوجيات " الأنساق" وتشابكها وانجدالها في المفارقة بينهما.

وبالعودة إلى نقطة البداية التاريخية مرة أخرى ، يرسم الإطار الصوري الذي يتحكم بمصير هذه الثنائية " الشرق والغرب" ، فيبقى يدور داخل أطر الثقافة ولا

يغادرها ولا يجنح إلى استشراف آفاق المستقبل ، فيبقى مرتداً إلى الماضي ، فهو عامة مجموعة من الإحالات والاقتباسات والرمزيات الآيديولوجية ، ولكن ((في الكتابة نحن في حرب ضد التمويه أو التشويه ، ومن أجل التنوير وابتكار الحقيقة . إنها درعنا الواقي وسلاحنا الراقي ، من أجل المعرفة))[1].

وبشكلٍ عام فإنَّ ثمة علاقة جدلية بين التاريخ والأدب – ولاسيَّما السرد – تتولد هذه العلاقة عبر إيحاءات النص واشتغالاته وتوالد معانيه ، فبالإحالة إلى المرجعيات التاريخية ، يتشظى النص وتنبذر معانيه وتتفاعل أنساقه وتتجلى إيحاءاته ، وتتشكل صوره الداخلية المتحركة ، ليصبح النص بمقتضاها فضاءً لتفاعل المعاني والآيديولوجيات وتوالدها المستمر واللانهائي ، إذ إنَّ ((القصدية التاريخية وحدها تصير ذات تأثير تمارسه من خلال إدماجها في موضوعها المقصود مصادر الصياغة القصصية النابعة من الشكل السردي للخيال))[2] ، فتقدم الرواية الوظائف المرجعية – ومن ضمنها المرجعيات التاريخية – التي اضطلع بها الكاتب ، ويؤدي ذلك إلى اصطباغ الرواية بصبغة مرجعية واضحة ، كما في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف التي تقوم في حيثياتها المرجعية على دخول الآخر " الغربي" إلى البلاد العربية "الشرق" بسبب " النفط" ، مما جعل الرواية ((بحثاً تاريخياً في ثوب رواية))[3] ، فقد ((وضع في النص عدداً من الإشارات التي وظيفتها أن تحوّل القارئ من سيره في عالم الخيال إلى الواقع التاريخي))[4]، زيادة على أنَّ منيفاً قال مؤكداً أنَّهُ قد قرأ كمّاً كبيراً بالنسبة لرواية مدن الملح ، لا لكي يستخدمه وثيقةً ، وإنما من أجل أن يبتعد وبمسافة كافية لإعادة صياغة التاريخ بخطوط موازية وليس كوقائع فعلية حصلت[5] ، ولذلك فإنَّ روايته ((أفادت من مرجعية تاريخية واضحة المعالم في النص الذي يشير

(1) الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع : 271.

(2) الزمان والسرد : 149/3.

(3) رؤى التاريخ في الرواية العربية ، د. عبد الله أبو الهيف ، الموقف الأدبي ، ع377 ، حزيران 2002 : 55.

(4) عبد الرحمن منيف 2008 ، فيصل دراج ، وآخرون : 238.

(5) ينظر : الكاتب والمنفى ، عبد الرحمن منيف : 307.

إلى عدد من المعطيات الزمنية والمرجعية التي توضح منابع مرجعياتها))[1]. ومن المهم أيضاً الأخذ بعين الاعتبار حياة منيف وجذوره ، إذ كان أبوه سعودياً من نجد ، كذلك فإنَّ منيف قضى جزءاً من حياته وهو يعمل كخبير في مجال اقتصاد النفط ، خاصة في سوريا والعراق ، ولهذا فإنَّهُ على خلاف كثير من المؤرخين خاصة الغربيون منهم ، استطاع الاعتماد على تجربته الشخصية في هذا العمل الأدبي[2] ، ومن هنا نستطيع القول إنَّ منيفاً بدأ يخرق المرجعية التاريخية ليعيد بناءها فنياً وذلك بإضفاء ظلال كثيفة من الرمز والتنويعات على هذا المرجع[3].

ومن خلال هذه التجربة التاريخية التي يقوم سردياً بتمثيلها يتكون العالم الخاص بروايته ، فحين نلقي الضوء على هذا النص : ((**إن الصراع المسيحي الإسلامي لم ينته ، وإن الحروب الصليبية لا تزال مستمرة ، ولذلك فإنه بمقدار ما يكره الافرنسيين ويخافهم ، لا يطمئن للانكليز**))[4].

نجد خلف غلالة هذا النص عملية تمثيل عميقة الدلالة معتمدة على المرجعية الثقافية للتنازعات التاريخية بين الشرق والغرب المتمثلة بالحروب الصليبية ، ومن تمثيلات هذا الصراع بين هذه الثنائية تبدو إشارة إلى أنَّ التوتر بين الشرق والغرب تمتد جذوره إلى قوى تاريخية تتجاوز النقاشات الآيديولوجية الراهنة ، إذ تشوب العلاقة بينهما صراعات وحروب دينية ، فضلاً عن ما أسهم به الاستعمار من تغذية هذا التوتر ، إنَّهُ ((صراع لا حدود له عمقه كل هذا التاريخ ومداه مستقبل لا ينتهي من الرفض والثورة))[5].

إنَّها تتصل بروابط تاريخية فيما بينها وبين أسلافها وحاضرها وماضيها ،

---

(1) الملحمية في الرواية المعاصرة ، د. عبد الحسين العتابي : 52.

(2) ينظر : عبد الرحمن منيف 2008 : 241.

(3) ينظر : البناء الفني في خماسية مدن الملح دراسة في شعرية التأليف ، الدكتور حسين حمزة الجبوري : 26.

(4) بادية الظلمات : 17.

(5) الشخصية في شعر أدونيس المرجع / الحضور / التحولات ، حازم هاشم منخي ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2010 م : 52.

فالمستويات الدلالية تضفي على النص أبعاداً خصبة من المعاني التي تصل الأدب بالتاريخ ، فيغدو وكأنَّه يقوم بمهمة الحاشية على المتن ، فهو سرد شارح للنصوص التاريخية.

وقد وجد المؤرخون الأوربيون أنفسهم أمام ظاهرة تاريخية فذة ممثلة في الحروب الصليبية ، لم يسبق لها مثيل في تاريخ أوربا ، إذ إنَّ العصور الوسطى الباكرة لم تشهد حرباً يمكن مقارنتها بالحروب الصليبية من حيث مداها الزمني أو مسرحها الجغرافي أو أعداد الذين شاركوا فيها[1].

أما من جهة العرب فإنَّ هذه الحروب هي النقطة الأولى لبداية الاستعمار ، ((ويرى بعض المؤرخين أن الصراع المسيحي الإسلامي في اسبانيا كان ، مع أسباب أخرى ، أساساً لتبلور الفكرة الصليبية في ما بعد وانطلاق الحروب الصليبية التي دامت مئتي عام ، وكان لها تأثير عميق في ثقافات المجتمعات الشرقية والغربية وتقاليدها وعاداتها ، وأحدثت انعطافاً تاريخياً بالنسبة إلى البلاد العربية والإسلامية))[2].

وهكذا كوّن كلٌّ من الطرفين نظرته إلى الآخر مع بدء الحروب الصليبية واستمرت هذه الصورة بينهما تتكون وتغتني وتزداد تنوعاً سلباً وإيجاباً ، وأخيراً وبأشكال متعددة مع الاستعمار " مباشراً ، أو حماية ، أو وصاية ، ...الخ " ، ولم يتسن لأي منهما أن يكوّن صورته عن الآخر في مناخ يؤهله لرؤية إيجابياته كما يرى سلبياته ، ومن ثم تحقيق التوازن في النظرة والتقويم ، فكانت الأنا والآخر لدى كلٍّ من الطرفين متوترة ، مستفزة من الآخر ، معادية منذ اللحظة الأولى لمعرفته ، وزاد الأمور تعقيداً والنظرة تشوشاً التأثر بأقوال الدعاة من رجال دين وسياسيين ووجهاء وقادة عسكريين واجتماعيين وأصحاب مصالح لدى كل من الطرفين ، فكانت إسهاماتهم في رسم صور غير بريئة وغير موضوعية وغير حيادية ، ومن ثم بقي الجهل هو العامل الحاسم

(1) ينظر : دراسات في تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب (العصور الوسطى) ، الدكتور محمد مؤنس عوض : 165.

(2) الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين ، حسين العودات : 218.

الذي رسم ملامح الصورة لدى كل من الطرفين[1].

ومثل حضور العصر العباسي مساحة مهمة في رواية " الرحلة الأخيرة لفلان البحار" لجون بارت عبر تقديمه بتنويعات مختلفة تشير إلى مدى عمق تأثير هذه المرجعية التاريخية للذات " العربي" بالنسبة للآخر " الغربي" ، فهو أبرز عصر للدولة العربية الإسلامية وقد مثله بارت في روايته باستحضاره للشخصية التاريخية " هارون الرشيد" ، وما حظيت به هذه الشخصية من شهرة وذيوع الذكر ، الشهرة التي امتزجت في نسجها الحقيقة مع الخيال واختلطت الوقائع مع الأساطير فامتزجت المرجعيات التاريخية بالمرجعيات الفوكلورية المتمثلة في قصص ألف ليلة وليلة والسندباد متعدد الشخصيات في روايته ، وما تعبر عنه هذه الليالي العربية من طبيعة خيالية جامحة ، وهذا ما نراه في رواية جون بارت التي نقتبس منها هذا النص الذي تظهر فيه حماية هارون الرشيد لياسمين وغيدا القاهرية[2] : **فقد كانت مربية ومدبرة القصر للؤلؤة بغداد ...ما جرى في الحقيقة ، والله أعلم بقصتها وما حولها فهي غيدا القاهرية ولم تكن غيرها بالتأكيد ، وهي تشترك بطولتها مع الأخريات ، من سيدتي ياسمين إلى هارون الرشيد نفسه** [3] .

إنَّ وجود هكذا شخصية تاريخية عربية يجعلنا نستشعر بالصورولوجيا في معطياتها التاريخية الثقافية التي يستعملها جون بارت في تشكيل نصه ، بحيث يجعل من النص مختلطاً بين مركزية صوت الذات الغربية في دمجها لتاريخ الآخر الشرقي بالفنتازيا ، وبين التحديد التاريخي في صورة الآخر بمعنى وجود هذا التاريخ بوجه عام بوصفه حضوراً : حضور الآخر الشرقي ، العربي وتشكيله ظاهرة قصدية تعبر عن الأنا الغربية ، وتشكل نمط العلاقة مع الآخر التي تتأطر بالغريب والعجيب والشاذ .

---

(1) ينظر : المصدر نفسه : 246.

(2) " She was nursemaid and governess to the pearl of Baghdad … it so happens that who Allah's great story is really all about is none other than this same Jayda , The cairene . Cairene Jayda is its hero , and all the other , from milady Yasmin to Haroun al Rashid himself "The last voyage of somebody the sailor :154.

(3) الترجمة من عمل الباحثة.

ويمكننا استحضار مرجعية تاريخية للصورولوجيا في نص من رواية " مدن الملح" ، رؤية المس ماركو للشرق ووجهة نظرها فيه : ((**كانت تقول باستمرار ، وربما لنفسها بالدرجة الأولى ، وتحب أن يسمع الآخرون : يجب ألا نخدع بما نراه على السطح ، فالشرق أعمق مما يبدو ، وأخطر مما يفترض الكثيرون ، لأن ما يعتمل فيه من التاريخ والتقاليد والأساطير بمقدار ما يعيقه ويثقل عليه ، فإنه يمده أيضاً بطاقة على المقاومة والاستمرار ... وربما التجدد**))[1].

إذ يبدو وكأنَّ الإحالات التاريخية هنا تختفي أو يخفت الإعلان عنها ، إلا أنَّ النص لا يكف عن الإشارة إلى الإحالات التاريخية فهي جمل سردية توحي إلى نوع إشاري يشي بانتمائها إلى مرجعيات تاريخية وعليه يكون النص قد استحضر التاريخ ولكن بطريقة غير مباشرة ، طريقة ربما تمنح القدرة أكبر على استعادة التاريخ وإضفائه جمالية أكبر إلى النص و إلى مستويات أبعاده .

أما بالنسبة لرواية " الإرهابي" فإنَّ المرجعيات التاريخية التي يستعملها الكاتب التي يشير فيها إلى الحضارات العربية القديمة في توظيف متميز في إطار مرجعي يستقي من تاريخ مصر القديم وكذلك اليمن ، معلنة في النص عن حضورها إعلاناً واضحاً ، بحيث استعمل الكاتب استشهاده بهذه المرجعيات التاريخية أعلى حالات التصريح مستدعياً بذلك حاضنتين تاريخيتين تسبقها نقطة حديثه عن " والد أحمد" المصري ، أو "الشيخ رشيد" اليمني ، وهي شاهد على هذه الإحالات التاريخية التي تنفتح على ذاكرة القارئ وقدرته على تتبع خيوط المرجعيات التاريخية ، مما يفتح النص على فضاءات ومستويات تربط كل معلومات النص بتدليل تاريخي يحيلنا إلى علاقة تربط بين النص السردي والتاريخ[2] : ((**جاء أحمد نفسه إلى هذه الدنيا نتيجة زواج**

---

(1) تقاسيم الليل والنهار : 99.

(2) " Ahmad himself is the product of a red – haired American mother , Irish by ancestry , and an Egyptian exchange student whose ancestors had been baked since the time of the pharaohs in the muddy rice and flax fields of the overflowing Nile. The complexion of the offspring of this mixed marriage could be described as dun , a low – luster shade lighter than beige ; that of his surrogate father , Shaikh Rashid , is a waxy white shared with generations of heavily swathed Yemeni warriors"

بين أمريكية حمراء الشعر ، إيرلندية الأصل ، وطالب مصري جاء إلى الولايات المتحدة ضمن احد برامج التبادل الطلابي منذ أيام الفراعنة وبشرة أجداده تتعرض للشمس وهم يعملون دون كلل في حقول الأرز والكتان التي تغمرها مياه النيل الفائض ويمكن وصف البشرة التي نتجت عن ذلك الزواج المختلط بأنها أقرب إلى اللون البني ، أو درجة من درجات اللون الأسمر الفاتح تقترب من لون الصوف الطبيعي. وأما الشيخ رشيد ، الذي لقنه الإسلام ، فبشرته بيضاء بياض الشمع ، وهو لون يتقاسمه مع أجيال من محاربي اليمن القدامى))[1].

إذ استعان الكاتب في رسم صورة الفراعنة من مرجعيات تاريخية تدلل على ثقافته وانفتاحه على حضارة الآخر الشرقي بالنسبة للذات الغربية ، فشكلت الصور التي رسمها للحضارة العربية القديمة خريطة عامة لتأطير الشخصية العربية في الرواية ، فترميزاته التي تربط بين " الشيخ اليمني رشيد" – الذي يريد أن يجعل من أحمد إرهابياً – ومحاربي اليمن القدامى ، وكذلك بين عمل الفراعنة واقتحام " عمر عشماوي " – والد أحمد – للمجتمع الأميركي ومحاولة إثبات وجوده فيه ، كل هذه الإحالات ((تبدو موظفة بطريقة تندرج تماماً مع هدف النص والرؤية الفكرية المحركة بدءاً من جدل الصراع بين صورة الأنا والآخر توافقاً واختلافاً ومروراً بالثوابت الإنسانية المشتركة))[2] التي قد تجعل من صورة هؤلاء الفراعنة في سياقها التاريخي نوعاً من المثاقفة والالتقاء الفكري المنفتح على كل الثقافات والحضارات فيصبح دلالة على التقارب والالتقاء بين الشرق والغرب ، ولذلك ربما يهدف من خلال العرض لهذه المرجعيات التاريخية الثقافية – الهدف المقصود في النص – الجمع بين مفارقة Paradox وهي إما استعلاء الذات الشرقية بتاريخها حيث محاربي اليمن القدامى _ على سبيل المثال _ وذكر الفراعنة وما يتركه من نتائج في نفسية أحمد ، فحرص على الإفادة من بعض هذه الصور التاريخية وعرضها وكأنَّها من ابتكار الشخصية في الرواية ، مما جعل

Terrorist : 13.

(1) الإرهابي : 27.

(2) الشخصية في شعر أدونيس المرجع / الحضور / التحولات : 60.

هذه المرجعيات التاريخية تغدو وكأنَّها هي الخيط الرابط للأحداث في الرواية ، وكأنَّها محاولة منه لتقديم صورة شبه حقيقية لبطل الرواية العربي " أحمد عشماوي" – من خلال والده المصري وأستاذه اليمني – فيتحول إلى رؤية تنفتح القراءة النصية عليها، وإما أن يكون الهدف هو الدونية والإنتقاص بربط تفكير أحمد وأستاذه بمراحل زمنية قديمة من الحضارات الشرقية حيث المهارات اليدوية والأعمال المباشرة بالزراعة والحرب ، وهي صورة تعكس نوعاً ما العداوة القائمة للمادية الأميركية ، إذ ((تكتسب الثيمات المختزلة في الثقافة قوة معرفية هائلة بحكم قيمتها التاريخية والآيديولوجية ، وتصبح مصدراً للتأمل المعرفي ، ورمزاً يعبر عن علاقة الوعي بالآيديولوجيا))[1].

أما في نص من نصوص رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" فإنَّه يعتمد أساساً على مجموعة من المرجعيات التاريخية الثقافية للآخر الغربي ، وقد أدى حضورها وتقاطعها داخل النص السردي إلى تحقيق بعد تاريخي ثقافي ، وفك شبكة من العلائقية المنسوجة بين التاريخ والسرد : ((**والكتب .. على ضوء المصباح أراها مصنفة مرتبة . كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب علم الحيوان . جيولوجيا . رياضيات . فلك . دائرة المعارف البريطانية ، غبون . ماكولي . طوينبي . أعمال برناردشو كلها . كينز . توني . سميث . رونسن ، اقتصاد المنافسة غير الكاملة . هبسن ، الامبريالية . روبنسن ، مقالة .. عن الاقتصاد الماركسي . علم الاجتماع . علم الاجناس . علم النفس طوماس هاردي . طوماس مان . أي جيم ور ، طوماس مور ، فرجينيا وولف . وتغنشتاين . أينشتاين . برايرلي ناميير . كتب سمعت بها وكتب لم أسمع بها . دواوين لشعراء لا أعلم بوجودهم . يوميات غردون . رحلات غلفر كلينغ . هوسمان . تاريخ الثورة الفرنسية ، طوماسي كارليل . محاضرات عن الثورة الفرنسية ، لورد أكتن . كتب مجلدة بالجلد . كتب في أغلفة من الورق . كتب قديمة مهلهلة ... مجلدات ضخمة في حجم شواهد القبور . كتب صغيرة مذهبة الحوافي في حجم ورقة الكتشينة . توقيعات . إهداءات . كتب في صناديق كتب على الكراسي . كتب**

(1) قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف:34.

على الأرض ... أوون . فورد . ستيفان زفايغ . أي جي بروان لاسكي. هازلت . أليس في أرض العجائب . رتشاردز ... غلبرت مري . أفلاطون . اقتصاد الاستعمار ... بروسبرو وكالبان . الطوطم والتابو . داوتي لا يوجد كتاب عربي واحد . مقبرة . ضريح . فكرة مجنونة . سجن . نكتة كبيرة . كنز . افتح يا سمسم...))[1].

إنَّ هذا النص من رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " الذي يحتوي على صورولوجيا تاريخية – للآخر الغربي – بنسقيات متعددة ، وهو يبدو واحداً من أكثر النصوص إثارة ورمزية في هذه الرواية ، فإذا كانت الإحالات التاريخية بطبيعتها مثاراً خصباً للتفسيرات المتعددة والاجتهادات المختلفة للصورولوجيا التاريخية ، فإنَّ صور مثل هذا النص عند روائي مثل الطيب صالح – ضمن إطار سيرته الذاتية – والثيمات التي يتألف منها ، من شأنها أن تبعث على المزيد من السيرورات الدلالية في النص ، إذ عن طريق بسط موقع تفاعل هذه الأنساق وآليات الإيحاء في نسيج هذا النص يتكشف لنا مدى الجهد المبذول في تقصي المرجعيات التاريخية للآخر الغربي وإحالاتها المدهشة من حيث المغزى والرموز التي تؤدي الدور الهام المسند إليها هذا النص ، وهي أنَّ المرجعيات التاريخية للآخر الغربي – الصورولوجيا التاريخية – لها أهمية لا يمكن تجاهلها إلا على حساب فهمنا لذلك " الآخر" ، وأنَّ في صورة " الذات" ما يتصل اتصالاً وثيقاً ببعض الرؤى الأساسية التي تتشكل منها صورة " الآخر" في مرجعياتها التاريخية ككل ، كل هذه المضامين تجد مبرراتها من خلال إطار النص نفسه ، كما في الإطار الأشمل للثقافة العربية ككل . وهذا الإطار الاندماجي والتلاحمي بين الذات والآخر" المثاقفة " ، لا يخلو من بعض الصور العدائية الذهنية المسبقة نوعاً ما التي تأتي تالية بالطبع للإطار الرئيس الذي تشكله التوجهات الرئيسة للكاتب ، وهو ما يمكن تسميته بـ((شظوية العمل وتجزؤه))[2] ، إذ إنَّ هذه الرواية تعنى بالتمزق والانشطار الذي يبدو من خلال ما يعانيه الفرد وهو عالق بين نقيضين :

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 164.

(2) مقاربات أدبية في رؤية الذات والآخر : 49.

حضارة الغرب ، والأصالة الذاتية[1]. وهذا ما تؤكده خالدة سعيد من أنَّ رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" تهدف إلى ((سبر عميق دراماتيكي لهذه التجربة لأنها تدور على اشد المستويات حميمية ، وترسم مأساة روح عنيفة ، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق))[2].

فبالعودة إلى تكملة النص السابق من الرواية ، نرى أنَّهُ حري لمن يتأمله أن يجد فيه بعض الذاتية التي تنشر ظلالها عليه بما يتصل به من رموز وما يثيره من إيحاءات في داخل النسق السردي المهيمن ، من ذلك مثلاً مؤلفات مصطفى سعيد – بطل الرواية – التي يذكرها في النص ((**اقتصاد الاستعمار ، مصطفى سعيد . الاستعمار والاحتكار ، مصطفى سعيد . الصليب والبارود مصطفى سعيد . اغتصاب أفريقيا مصطفى سعيد ... الامبريالية ... مقبرة ، ضريح ... نكتة كبيرة . كنز . افتح يا سمسم**)) فيغدو وكأنه – أي الشرق – ((ملحق اقتصادي – ثقافي بالغرب))[3]. وهذا ما ارتآه " فوكوياما" حينما قال إنَّ غاية التاريخ الإنساني هي الوصول الفعلي إلى النظام المعروف تماماً في الغرب وأكد أنَّ الشعوب والحضارات تسير في موكب هائل باتجاهه[4].

ولكننا نرى أنَّ الطيب صالح يتصدى لهذه الإشكالية عن طريق القبول المجتزأ ، أو ما يمكن إدراجه ضمن علم الاستغراب الذي يعد ((الوجه الآخر والمقابل والنقيض من الاستشراق))[5]، فإذا كان الاستشراق هو دراسة الذات " الشرقية" ورؤيتها من قبل الآخر "الغربي" ، فإنَّ الاستغراب يهدف إلى فك العقدة التاريخية بين الذات والآخر وحل مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الآخر على جميع الأصعدة

(1) ينظر : موسوعة السرد العربي ، د. عبد الله إبراهيم : 566.

(2) حركية الإبداع ، خالدة سعيد : 223.

(3) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ، أدونيس : 9/3.

(4) ينظر : نهاية التاريخ والإنسان الأخير ، فرنسيس فوكوياما ، ترجمة : د. فؤاد شاهين ، د. جميل قاسم ، رضا الشايبي : 310.

(5) مقدمة في علم الاستغراب ، د. حسن حنفي :29.

والمستويات حتى يصبح الآخر الدارس هو المدروس[1] ؛ لذلك فإنَّ النص يبدو أنَّه يحمل في مضانه أيضاً دراسة للحضارة الغربية " الآخر" من قبل مصطفى سعيد الذات التي تنتمي إلى الحضارة الشرقية في شعور حيادي يعبر عن قدرة الأنا على رؤية الآخر بعيداً عن التحيز قريباً من الموضوعية . وبشكل عام تبدو المدلولات الذاتية متقلصة أو متضائلة بالنسبة لسياق النص السابق الذي يشي أنَّهُ يبحث عن التمازج والتلاحم الثقافي بين الأنا والآخر ، ومن هذه المرجعية التاريخية التي اعتمدها الكاتب تكتسب الثقافة والوعي الجمعي قيمتهما.

(1) يُنظر : المصدر نفسه والصفحة .

المبحث الثالث

الصورولوجيا الاجتماعية :

ثمَّة علاقة جدلية متنامية بين الأدب وعلم الاجتماع تؤدي إلى نسق معرفي يعرف بالمنهج الإجتماعي في دراسة الأدب الذي يبحث في التحليل الاجتماعي للأدب، فـ((النص ككل هو من صياغة المبدع ، أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي الآيديولوجي))[1] ، فأقطاب التحليل النفسي – ابتداءً من فرويد Freud ومروراً بيونغ Jung وانتهاءً بالقراءة النفسية عند لاكان Lacan يراعون ما تتكشف عنه السيرة الذاتية للكاتب أو الشاعر من إشارات مردها المجتمع . وبالعودة إلى الوراء يبدو لنا أنَّ أفلاطون كان أول ناقد يهتم بالناحية الاجتماعية بوصفها معياراً لاستحسان الشعر ، وهذه نظرة اجتماعية للأدب ، أما مدام دوستال فتعد من أوائل المنظرين لهذا الاتجاه من خلال كتاب لها باللغة الفرنسية أكدت فيه أنَّنا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه في معزل عن الظروف الاجتماعية التي أدت إلى ظهوره ، وقد مثلت الماركسية بوصفها مذهباً فلسفياً واتجاهاً فكرياً ومنهجاً تحليلياً لدى الكثير من نقاد الأدب في روسيا القاعدة الأساسية المعتمدة في محاولاتهم الرامية إلى التحليل الأدبي والتحليلات الاجتماعية والأدبية ، التي أضفت على الأدب صفة تقربه من الآيديولوجيا التي تعد أداة للتوجيه أو السيطرة على الجماهير ، وبهذا فإنَّ الأدب في نهاية المطاف ما هو إلا تمثيل للبنى الفوقية في المجتمع ، أي جزء من البنى الاقتصادية والاجتماعية[2] ، وهكذا فإنَّ الاتجاه الاجتماعي يعد بمثابة الترياق في الطرح الأدبي ، إذ ((إنَّ أي خطاب – نظري أو أدبي – هو تحريف للواقع على المستوى الدلالي والسردي والمقصود هو إظهار هذه التحريفات))[3] ، لذا فهو يعمل على صوغ العناصر الفنية مما تمتلكه من خلفيات واقعية.

(1) النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، د. حميد لحمداني : 27.
(2) ينظر : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، د. إبراهيم محمود خليل : 66 ، 67 ، 68.
(3) النقد الاجتماعي ، بييرزيما ، تر: عايدة لطفي : 124.

وقد ارتبط المنهج الاجتماعي أساساً في ظهوره بالحديث عن الرواية ، كما أنَّ نظرية الرواية لم يكن لها أن تتبلور أو تظهر إلى الوجود إلا بفضل هذا المنهج[1] ، وترجع الجذور الأولى في ذلك إلى هيجل الذي ربط بين الظهور الروائي والتغيرات الاجتماعية ، ثم اتضحت ملامحه بعد ذلك لدى فردريك انجلز الذي دعا إلى ضرورة تعدد وجهات النظر المتناقضة في الرواية[2] ، فالدراسات الاجتماعية حول الرواية أكثر بكثير من التحليلات الاجتماعية النقدية للنصوص الشعرية ، إذ تمثل الرواية اتجاهاً معاكساً للشعر الذي كثيراً ما يتجه إلى العالم النفسي أو إلى اللغة نفسها ، فالرواية تجمع وصف الحياة النفسية " الداخلية " للفرد ليس فقط بتصوير الأوساط الاجتماعية بل أيضاً بتحليلات اجتماعية لهذه الأوساط[3] ، وبهذا تشكل المرجعيات الاجتماعية الحضور الأبرز في النصوص السردية ، وبالنتيجة تؤدي الصورولوجيا الاجتماعية دوراً لافتاً ومؤثراً في الطرح السردي ، لكونه يفهم عندما يرتبط بالنظام السوسيولوجي ككل لما له من احتفاء بالذاكرة الثقافية التي اختزنها الوعي الثقافي .

إذ يمكننا علم الاجتماع من إدراك الفوارق بين الثقافات بحيث نرى العالم الاجتماعي من وجهات نظر غير ما لدينا خاصة إذا تمكنا من فهم أسلوب حياة الآخرين بطريقة صحيحة وفهماً أفضل لطبيعة ما يواجهونه من مشكلات تؤدي بالنتيجة بعلم الاجتماع إلى تزويدنا بالتنوير الذاتي وتعميق فهمنا لأنفسنا وتعزيز مقدرتنا على التأثير في مستقبلنا[4]. وبهذا يعمل ((دائباً على اجتراح لغة تقارب أو اندماج جديدة))[5] لنظرية تغيير اجتماعي نقدي ، فتتأطر الصورولوجيا الاجتماعية من خلال أسلوب الكاتب الذي ينبع من إحالات سوسيولوجية مختلفة آيديولوجية

(1) النقد الروائي و الآيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي : 55 .

(2) ينظر : تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي ، سلسلة بيت الحكمة ، ع9 ، 2009 : 13.

(3) ينظر : النقد الاجتماعي : 123.

(4) ينظر : علم الاجتماع ، أنتوني غِدِنْز ، تر: الدكتور فايز الصُيّاغ : 53.

(5) معاني الحياة الاجتماعية نحو علم اجتماع ثقافي ، جفري ألكسندر ، تر: عبد الرحمن سالم ، فاضل جتكر : 322.

وسياسية واقتصادية ودينية متداخلة فيما بينها ، ولكن قد تعلو النبرة الآيديولوجية الذاتية في أغلبها بحيث تطمس الصورة الحقيقية للآخر ، سواء أكان هذا الآخر العربي بالنسبة للغربي أم العكس ، مما يؤدي بالصورولوجيا الاجتماعية إلى أن تكون منمطة ومقولبة ومكررة عبر التاريخ بين ثنائية الشرق والغرب " الأنا والآخر" ، وهذا التنميط لا يرمي إلى تفتيت الخلافات بل العكس ، فهو يفضي إلى خلق نزاعات بصورة متنامية بمرور الحقب الزمنية ، فتكون الإحالات أو المرجعيات الاجتماعية في غالبيتها الأعم مؤطرة لعمل الكاتب ودوره التفسيري في نصوصه الأدبية عبر سياقات اجتماعية مختلفة تتأصل جذورها في الظاهرة الأدبية التي يكون السرد جزءاً منها ، فيتماهى الكاتب فيها إلى درجة ان تصبح وسيلة لتجسيد وتحقيق الهدف أو المضمون في العمل السردي ، إذ إنَّ ((الأدب عادة والرواية خاصة مجال هام للآيديولوجيا وعملها . فالأدب في أشكاله المختلفة يحول اللغة ويشكل أنساقاً جديدة وأصيلة منها ، واللغة كمادة للأدب والرواية هي – بالتحديد – المكان الذي يستطيع كل واحد أن يقدم نفسه من خلالها ، والتعبير عن ذاته وتمثيل أدواره ، وإبداع صور عن نفسه والآخرين والعالم الذي يعيش فيه))[1] وبهذا فإنَّ ثمة ملاحظة وهي أنَّ الصورولوجيا الاجتماعية للآخر تنطلق من قناعات معينة في مضمار الذات مقابل هذا الآخر المختلف اجتماعياً وآيديولوجياً ، وهذه الرؤية تنطلق من خلال النصوص السردية وما تومئ إليه من إيحاءات تؤكد هذه الجدلية أو الصراع بين الذات والآخر ، فتستنهض بحضورها الكامل في الكتابة لتكوين ذاكرة من خلال الإيحاءات السوسيولوجية وارتباطها بالعمل الروائي بطريقة متراكمة ، فتظهر الصورة النمطية من خلال ارتباط السرد بمرجعياته الاجتماعية التي تكون قابعة في أعماق النص ، كاشفة عن بنية متكاملة متجانسة من القيم الآيديولوجية التي يمكن أن تكون مبثوثة فيه بصورة غير مباشرة.

ومن خلال هذا الإطار تتبدى إشكالية تحليلية ثنائية " الشرق والغرب" أو " الذات والآخر" ، ومن ثَمَّ تتعدد تجلياتها لتكوين مفهوم نظري " للذات" على المستوى المعرفي

(1) علم اجتماع الأدب ، الأستاذ الدكتور محمد سعيد فرح والأستاذ الدكتور مصطفى خلف عبد الجواد : 58.

والثقافي مقابل الغيرية التي هي ((تصنيف استبعادي يقتضي إقصاء كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة ، سواء كان النظام قيماً اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية ، ولهذا فهو مفهوم مهم في آليات الآيديولوجيا))[1] التي تكون المرجعيات الاجتماعية جزءاً منها ، ((فالآيديولوجيات تقتحم النص باعتبارها مكوناته الأولية ، لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية))[2] ، لذا تبدو تجليات العلاقة بين طرفي ثنائية الشرق والغرب في الأغلب الأعم متنافرة ، وقد تميل إلى التوافق في بعض الأحيان ، ولكن بحضور الآخر تتكون العلاقة الاجتماعية التي هي بدورها " صورولوجيا اجتماعية " ، إذ تتكئ على الفروق بين " الذات والآخر" وما يصاحبها من آيديولوجيات اجتماعية ، من دون أن تلغي الذاتية " نحن" في مواجهة الآخر " هم" ، فجدلية " الأنا والآخر" خاضعة تؤطرها إحالات ثقافية واجتماعية مهيمنة تشكل نفسية كل من الطرفين حينما يستقبل الثقافة الوافدة التي قد تقرب بين الطرفين أو تباعد بينهما إلى ما يسمى بـ " صِدام الحضارات" الذي تحدث عنه "هنتنجتون" فقال إنَّ ((العالم لا يمكن أن يكون واحداً وفي الوقت نفسه مقسماً بين " شرق" و" غرب" أو " شمال" و" جنوب" ، ... العالم إما واحد أو اثنان أو 148دولة ، وربما عدد لا محدود من القبائل والجماعات العرقية والقومية ... ومدى التشابه أو الاختلاف بين الحضارات متباين كذلك إلى حد كبير))[3].

غير أن أفكار هنتنجتون واجهت اعتراضاً من إدوارد سعيد الذي انتقد أطروحته ((التي لم ترق إلى مستوى النظرية لأن صاحبها اتبع منهاجاً خاطئاً وتحليلاً دافعه سياسي ، وأن منهجه مستقى من آراء ومصادر ثانوية وصحافية وسطحية ، وليس مبنياً على واقع الحضارات والخلافات))[4] ، وقد رأى بعضهم أنَّ ((في المثاقفة يتم انحسار الخصوصيات الثقافية ، وتكون ثقافة الغرب هي نموذج الثقافات ، فتبتلع ثقافة

(1) دليل الناقد الأدبي ، د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي : 21.

(2) النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي : 26.

(3) صدام الحضارات .. إعادة صنع النظام العالمي ، صامويل هنتنجتون ، تر: طلعت الشايب : 60-72.

(4) حوار الحضارات بين الواقع والطموح ، قراءة احمد الحسين ، الموقف الأدبي ، ع372 آيار 2002 : 164.

الأطراف داخل ثقافة المركز ، ولهذا فإنَّ الثقافة الغربية تعمل على اختراع مفاهيم مثل التفاعل الثقافي وحوار الحضارات ، والتبادل الثقافي ، وهي مفاهيم تنتهي إلى طمس الهوية والعقائد))[1].

إلا أنَّ في المثاقفة نوعاً من الوعي المميز بقيمية الإنسان ، وبمقارنة النماذج الحضارية مع بعضها يكون أكثر نفعاً من أجل التعرف على الخصائص المشتركة وقواعد التطور مما يكوّن في النهاية ثقافة بشرية وتاريخاً إنسانياً مشتركاً[2] ، الأمر الذي يؤدي إلى أن تظهر الصورولوجيا في مرجعياتها الاجتماعية محتفظة بقيمتها داخل الثقافة المترسبة في الوعي.

وتترسب الصورولوجيا الاجتماعية داخل الثقافة والوعي عبر النصوص الروائية بأبعاد ثيماتية لتتحول إلى دلالات ورموز ثقافية ومرجعية أو شفرات تتعدد التأويلات حولها ، ومن ذلك ما نجده في هذا النص من رواية " أبدايك" من صورولوجيا ذات مرجعيات اجتماعية أثناء مقارنته التي يجريها بين المرأة الشرقية والمرأة الغربية على لسان بطل الرواية " أحمد" مقدماً موقفه الآيديولوجي الخاص[3] : ((**كان أبي يعرف**

---

(1) الغرب في الرواية العربية الحديثة ، جمال مباركي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الحاج لخضر باتنة : 79.

(2) ينظر : الشرق والغرب صدام أم انسجام؟ ، رحيم زاده ، مهدي أميروف ، تر: أنور محمد إبراهيم : 45.

(3) "My father well knew that marrying an American citizen , however trashy and immoral she was , would gain him American citizenship , and so it did, but not American know-how, nor the network of acquaintance that leads to American prosperity … Ahmad sees his mother as an aging woman still in her heart a girl … their manner said , and this too was American , this valuing of sexual performance over all family ties . The American way is to hate one's family and flee from it. Even the parents conspire in this , welcoming signs of independence from the child and laughing at disobedience. There is not that bonding love which the prophet expressed for his daughter Fatimah : *Fatimah is a part of my body ; whoever hurts her , has hurt me , and whoever hurts me has hurt God*. Ahmad does not hate his mother ; she is too scattered to hate , too distracted by her pursuit of happiness… from Ahmad's standpoint she looked and acted younger than a mother should. In the countries of the Mediterranean and the Middle East , women withdrew into wrinkles and a proud shapelessness ; an indecent confusion between a mother and a mate was not possible. Praise Allah , Ahmad never dreamed of sleeping with his mother , never undressed her in those spaces of his brain where satan thrusts vileness upon the dreaming and the daydreaming. In truth , insofar as the boy

أن الزواج من مواطنة أمريكية على فسقها وتفاهتها سيجلب له الجنسية الأميركية . نال ما كان يبتغي ، ولكنه لم يؤت حظاً من البراعة في استمالة الأميركيين ، والدخول في علاقات المجتمع المتشابكة التي هي مفتاح النجاح ... لا يرى أحمد أمه إلا كهلة متصابية تسعى وراء المتعة الحرام ... تسير على الطريقة الأميركية التي تغلب الشهوة على ما عداها من روابط الأسرة . يكره الأميركيون الأسرة ويهربون من مسؤولياتها الجسام . حتى الوالدان يتآمران على هذا البناء الذي صنعاه بأيديهما حين يرحبان بأول إشارة يدل بها الابن على رغبة الاستقلال ، لا يعيران تمرده اهتماماً يذكر. لا توجد في الثقافة الأميركية رابطة عميقة بين أفراد الأسرة كما عبر عنها النبي في علاقته بابنته فاطمة : فاطمة مني ومن آذاها فقد آذاني ومن آذاني فقد آذى الله*. أحمد لا يكره أمه ، هو لا يراها إلا قليلاً ؛ لأنها مشغولة دائماً بسعيها وراء اللهو ... كان أحمد يراها متصابية تفتعل الشباب كما لا ينبغي لأم أن تفعل. في بلاد الشرق يرضى النساء بالتجاعيد ، وتَسْتَعن بها على حياتهن الجديدة المتدثرة بالفضيلة . لا يسمح لهن بالخلط بين دور الأم ودور العاشقة . يشكر أحمد الله* لأن أمه لم تكن قط طيفاً في أحلام يقظته أو منامه . تفكيره في أمه على ذلك النحو معناه أنها لم تكن النموذج الذي يحتذيه))[1].

ولا يغفل القارئ في النص أعلاه دور الصورولوجيا في تحليلها السيسيولوجي ، فجون أبدايك ، لا يهتم كثيراً بالتمييز بين النص والواقع ، بل هو ينتقل من مكونات النص إلى مكونات الواقع من دون اكتراث بذلك ، إذ يرسم في النص صورولوجيا

---

allows himself to link such thoughts with the image of his mother" Terrorist : 35 , 168 , 169 , 170.

*هناك جمل وتعبيرات وجدتها في النص الأصلي ، وقد قام بحذفها المترجم في المقطع الأخير من النص المقتبس إبتداء من عبارة :Praise Allah وإلى نهاية الإقتباس ، وربما كان ذلك الحذف تحفظاً لأسباب دينية أو إجتماعية .أما فيما يخص السطر الأخير من الإقتباس المترجم فإن ترجمته يجب أن تكون كالآتي :"وفي الحقيقة لم يكن الصبي ليسمح لنفسه بأن يرتبط بمثل تلك الأفكار والصور عن أمه" .

(1) الإرهابي : 53 ، 211 ، 213.

اجتماعية ثقافية ينظر إليها في ذاتها كأنَّها تحمل قيمية خاصة لمجرد أنها صورولوجيا اجتماعية في النص على غرار ما هو موجود في الواقع ، وينظر إليها بوصفها واجهة تعرض فيها المشاكل السيسيولوجية بين الذات والآخر ، في حين أنَّ هذه الصورولوجيا الاجتماعية تستنبط من النص الروائي آيديولوجيا الكاتب أو موقفه أو ما يمثل رؤيته للآخر.

ولهذا فإنَّ الأبعاد الثيماتية في النص تتخذ صورة ميكانيكية واضحة لأنَّ محتوى النص يرجع إلى عناصر واقعية مباشرة ، ففي المقارنة الصورية التي يعقدها الكاتب بين المرأة الشرقية والأخرى الغربية في أبعادها الاجتماعية ، تصبح اللغة السردية في النص مرمّزة بدورها فيبدي لنا هذه الكفاية في كينونة المرأة الشرقية التي يظهرها مؤطرة بوعي أو من دون وعي منها بتفاعلات الحياة الاجتماعية المتجذرة في الثقافة ، إذ تبدو في تفحص أصغر المؤشرات السيسيولوجية من قبل الكاتب.

وقد اتبع " منيف " في النص التالي من روايته خطاً مقارباً للخط الذي سار عليه " أبدايك " في نظرته التقابلية للواقع الآيديولوجي الذي يكشف المفارقات الاجتماعية بين حياة المرأة الشرقية والأخرى الغربية ، فالكاتب يفسر الإشارات في اللغة السردية للنص ، التي توحي إلى أنَّ ثقافة الشرق تقوم على المحرمات والأخرى الغربية على المباحات : ((**وأليانور ، حين تكون في الولايات المتحدة ، وحتى في بريطانيا ، غيرها حين تكون في موران. يتذكر أنها في موران كانت مجرد لعبة ، كانوا يتبعونها – وقد لاحظ ذلك باستغراب – كأنثى ، كجسد ، وهي رغم الحرج الذي أحست به ، تحولت إلى قطة أليفة ، لا تعرف سوى الابتسام وجمع الهدايا ومجاملة أي إنسان تواجهه. هنا امرأة أخرى : أكثر شجاعة ، وأشد حضوراً ... هنا كانت تتدثر بتلك الملابس المحتشمة ، وكانت لا تصهل بتلك الضحكة العذبة ، وكأنها خائفة أو مربوطة. في سان فرانسيسكو ، في نيويورك ، في لندن ، امرأة مختلفة : تتحرك بثقة ، تلبس ما تراه مناسباً ، تضحك ، وتنكت أيضاً**))[1].

(1) بادية الظلمات : 414.

يبدو النص عبارة عن مجموعة من الرمزيات الآيديولوجية المفارقة بين موران "الشرق" والولايات المتحدة أو بريطانيا " الغرب" ، أي أنَّ النص المجتمعي والثقافي يتسع اتساعاً نسقياً هائلاً في مفارقة التنوع الثقافي الشرقي للآخر الغربي ، فيصبح النص بمقتضى هذه الصورولوجيا الاجتماعية فضاءً لتفاعل المعاني التي تهدف إلى تبيان السيرورات الدلالية التي تختلف في مرجعياتها وخلفياتها الاجتماعية في النص ، إذ تجعل منها عملاً مؤسسياً تحكمه في أغلب الأحيان الخصوصية الثقافية والاجتماعية ، التي تركز على العقائد والمبادئ والقيم والعادات والأعراف والتقاليد الخاصة لكل شعب من الشعوب ولكل أمة من الأمم ، مشيراً إلى الاختلاف الاجتماعي الجدير بالوعي.

ونجد لنص "منيف" السابق صورولوجيا اجتماعية ذات مقاربة واضحة مع نص من رواية "جون بارت" ، إذ تظهر المرجعيات الاجتماعية في تشكيل صورة الذات الشرقية ثقافياً في كيفية التعامل مع المرأة في المجتمع الشرقي ضمن مجموعة من المفاهيم التي تنعكس على الصورولوجيا الاجتماعية عامة ، إذ يكون اختيار السندباد للمرأة بوصفها سلعة في المفهوم الشرقي على وفق مواصفات وشروط معينة ، إذ يتم رفضها وقبولها بحسب شكلها وجمالها واستعدادها لتربية الأولاد ، وللإيضاح هذا جزء من قصص السندباد[1] : **اختياره للمرأة المحظوظة لتحمل أطفاله وتأنسه بحيث لا يمكن ان يلجأ إلى أعماق البحار المالحة ... فاستعرض نساء المدينة المؤهلات للزواج ، فنبذ الأولى لأنها ذات شخصية تبزُّ جمالها ، ونبذ الثانية لأن جمال يبزُّ**

(1) "As to the choice of that lucky woman herself , whose office it would be to bear his children and in all ways so entertain and the delight him that never again would boredom tempt him to the salty bosom of the deep : he reviewed the most eligible young women of this city , and after rejecting this one because her character fell short of her beauty , and that one because her beauty was not the equal of her character , and this third because thought excellent in both those respects she was of too willful and sharp a temper , and this fourth because she was on the contrary too docile and empty – headed to because she was on the contrary too docile and empty – headed to be interesting , he narrowed the field of his courtship to three and finally to tow candidates high- breasted young verging so comparably excellent of face" The Last voyage of somebody the sailor : 260

شخصيتها ، أما الثالثة فهي حادة الطبع وسليطة، وأما الرابعة فهي ساذجة فجاء قراره أن يختار ثلاث عذراوات ، واكتفى باثنين على أن تكونا ذواتي أجساد مغرية وحسن ظاهر... (1)

وهكذا يستعرض جون بارت رجالاً من أمثال السندبادات المتعددة في روايته ونساء في مجتمع أبوي ذكوري شرقي بصور شبقية من دون علائق وروابط حقيقية بين الرجل والمرأة.

ونرى في نصين آخرين من رواية " مدن الملح " صورولوجيا اجتماعية تنطلق إلى تفكيك البنية الثقافية للمجتمع الشرقي والغربي : ((**أما دنيس إيجلتون فقد بقي في بريطانيا . وحول بقائهِ تتناقض الروايات ، لكن أكثرها ترجيحاً أنه اختلف مع زوجته . فالزوجة لا تريد أن تعود ، وقد هددت بالطلاق إذا أجبرها على العودة. ولأنه يحبها فقد طلب أن تسمح له الوزارة بالبقاء فترة إضافية ريثما يسوي هذه المشكلة**))(2).

وكذلك في النص الآخر من الرواية نفسها يواجهنا مخيال قاتم في التصور السيسيولوجي للشرق من قبل الآخر " الغربي" من خلال نظرة " دورثي" زوجة "هاملتون" : ((**أما زوجته ، دورثي ، فقد كانت لديها أسبابها الواضحة للسفر " لا أريد لابننا أن يولد في هذا المكان الموحش ، والذي يسبب للإنسان مرضاً لا يفارقه طوال حياته . أريد للطفل أن يولد في مكان طبيعي ، وبظروف لا تجعله معقداً أو حاقداً على أبويه " وهاملتون الذي وافق على رأي زوجته ، وبدأ يعد نفسه للسفر تذكر طفولته في ذلك المكان النائي. صحيح أن الذكريات تبدو غائمة مشوشة وبعيدة أيضاً ، لكنها تركت آثارها على حياته ، وها هو الآن يواصل دفع ضريبة الميلاد ، كما يقول لنفسه خاصة في لحظات الندم**))(3).

---

(1) الترجمة من عمل الباحثة.

(2) تقاسيم الليل والنهار : 224.

(3) المصدر نفسه :91.

إنَّ الصورولوجيا تضع المتواليات الدلالية والإشارية التي تخص الشرق في النصين السابقين في منزلة سفلى وتراها وساطة لوساطة ، وسقوطاً في الإحالات الاجتماعية غير السوية : يسبب للإنسان مرضاً لا يفارقه طوال حياته ، أو أن يجعل من نشأة الإنسان بأن يكون معقداً وحاقداً على أبويه ، فتنتمي هذه الإحالات الاجتماعية الغريبة السالبة للشرق ، وتسبب الفجوة بين الشرق والغرب المتوازيين والخارج كل منهما بالنسبة للآخر، وهذا الالتواء والتعقيد قد تم ترتيبه في مضامين محددة بصورة عميقة وضمنية لمجمل الصورة بين الذات والآخر التي تتأطر في النصين السابقين بمرجعيات ثقافية اجتماعية ، وبنظرة حضارية تقابلية متفاوتة بين "شرق" متخلف و"غرب" متقدم من وجهة نظر " دورثي و وزوجة دنيس" اللتين عايشتا الآيديولوجيا الشرقية التي انتهت بهما إلى صِدام سوسيولوجي بين الشرق والغرب ، فانماز هذا الصدام بنمطية رؤى الصورة بين الذات والآخر في مرجعيات اجتماعية يتم إخضاعها لوحدة في التصور بين الطرفين ، فإذا كان الكاتب واعياً بهذه النمطية فإنَّ النص يعلن عن موقف محدد ربما من دون رقابة الكاتب فتنفلت منه مؤكدة أنَّها تحتفظ بدورها في بنيته الذهنية وتمارس تأثيرها في غفلة عن الكاتب نفسه.

وكذلك نجد أنَّ أبدايك يتبنى عدداً من أنماط الصورولوجيا في مرجعياتها الاجتماعية المحاطة بالإيحاءات والتعقيدات في العلاقة بين الشرق والغرب ليلحقها بلغة ذات رموز ثقافية شرقية ، فنجده يصور العلاقة بين عمر عشماوي " والد أحمد" وتيريزيا "والدته" ، إذ تقول تيريزيا عن زوجها[1] : **((... وكان يلوذ بالصمت كلما أثرت الموضوع معه ، ويعطيني إحساساً بأني أتكلم فيما لا يعنيني . وكان يقول : إن المرأة عليها خدمة الرجل لا امتلاكه ، وكأنه كان يتلو من كتاب مقدس . وعلى ذلك**

(1) " …and whenever I'd try to raise the subject he'd clam up , and look sore , as if I was pushing in where I had no business. "A woman should serve a man , not try to own him , he'd say , as if he were quoting some kind of Holy writ. He'd made it up. What a pompous , chauvinistic horse's ass he was , really. But I was young and in love – in love mostly with him being , you know , exotic , third – world , put upon , and my marrying him showing how liberal and liberated I was…" Terrorist:86.

النحو كان قاطعاً وجازماً ، كان مغروراً إلى أبعد حد ويحب مصر إلى أبعد حد ، أما أنا فكنت صغيرة وغارقة في حبه ، أحببت فيه الغرابة ، وأحببت فيه انتماءه للعالم الثالث وسعيه لإثبات وجوده في أميركا وأردت أن أبرهن على أني كنت أتمتع بعقل متفتح حين قبلت الزواج من شرقي مثله ...))[1].

يقدم جون أبدايك في هذا النص صورولوجيا اجتماعية للعلاقة بين الشرق والغرب عبر تشغيل جدلية يحتويها النص السابق وهي : الذكورة " الشرق" والأنوثة " الغرب" وصداماتها التي تجعل من مؤثر الصورولوجيا قاتماً ينتهي إلى نتائج ملتوية وملتبسة تتراكم في النص ، وكأنَّه يريد أن يقول إنَّ الشرق شرق والغرب غرب ولا يمكن الإندماج بينهما ، فالشرقي لا يستطيع الانسلاخ عن شرقه وجذوره وآيديولوجياته وقيمه الاجتماعية ، وإنَّ هناك هوة شاسعة واختلافاً حضارياً كبيراً بين ثنائيات متعددة من القيم لكل منهما.

ونلمح صورولوجيا اجتماعية أخرى عند الطيب صالح ، تعبر عن ثنائية الشرق والغرب وتختزل أيضاً مجموعة لا تنتهي من الثنائيات الأخرى التي تضع الشرق والغرب على طرفي نقيض : **((مصطفى سعيد قال لهم : إني جئتكم غازياً . عبارة ميلودرامية ولاشك . ولكن مجيئهم ، هم أيضاً ، لم يكن مأساة كما نصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملاً ميلودرامياً سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى وسمعت منصور يقول لرتشارد : لقد نقلتم إلينا مرض اقتصادكم الرأسمالي . وماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزفت دماءنا وما تزال ؟ وقال له رتشارد : كل هذا يدل على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا . كنتم تشكون من الاستعمار ، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر . يبدو أن وجودنا ، بشكل واضح أو مستتر ، ضروري لكم كالماء والهواء . ولم يكونا غاضبين. كانا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان على مرمى حجر من خط الاستواء ، تفصل بينهما**

(1) الإرهابي : 122.

هوة تاريخية ليس لها قرار))[1].

نجد في هذا النص أنَّ الصورولوجيا بين " منصور ورتشارد" جاءت كاشفة للفضاء الاجتماعي الذي يقع ضمنه طرفا الثنائية والمنظومات الآيديولوجية التي قامت عليها آليات تقديم صورة الآخر فكلمات الشخصين جاءت لترسم المسار الذي يؤسس للعلاقة بين الطرفين ، إنَّ قول رتشارد : " كل هذا يدل على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا" مؤشر على موقف مسبق من الشرق هو جزء من الصورة ويقوم هذا الموقف على أنَّ حياة الشرق غير منظمة ولا تخضع لمنطق أو عقل ، أما الجزء الآخر المضمر من الصورة هو أن الآخر رتشارد هو الذي يمتلك المنطق والعقل ، والذي يدلل على ذلك قوله " ضروري كالماء والهواء " ، فهذه العبارة تختزل وجهة نظر ثقافة نحو ثقافة أخرى . فضلاً عن أنَّ النص جاء مشيراً إلى الأبعاد التاريخية التي توحي إلى العلاقة المأزومة بين الغرب والشرق المنغلق كل منهما على نفسه " ويضحكان على مرمى حجر من خط الاستواء ، تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار" .

وفي نص آخر من رواية منيف نجد صورة قائمة بين الذات والآخر في عمقها الثقافي الاجتماعي ، وهو يصور الآخر " الغربي" في وجوده في المجتمع العربي "الشرق" : ((**ظلت الأمور مضطربة وقلقة لبضعة أسابيع ، بعد أن أقيم المعسكر ، وأصبح الاميركان يقضون وقت الظهيرة ... كل يوم في الشمس مبطوحين على وجوههم ، لا تستر أجسادهم سوى سراويل قصيرة . كانوا يفعلون ذلك غير مبالين بالناس حولهم من صبية ورجال ، وكأن الواحد منهم داخل خيمة. بدا الأمر شديد الغرابة ، وقد أثار من الحنق والغضب الشيء الكثير ، حتى ابن الراشد الذي كان يدافع عن عبدالله ، ويبذل محاولات متعددة معه ، ويؤكد له أن الناس لا يقبلون أن يروا الرجال على هذا الشكل ، انتهت محاولاته إلى الفشل . وإذا كان الرجال قد استمروا بالمرور قرب المعسكر ، وكذلك الصبية ، فإن النسوة اللواتي تعودن الذهاب**

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 76.

إلى العين ، وجلب الماء ، توقفن تماماً ، واعتراهن ذعر حقيقي))[1].

وهنا تظهر الصورولوجيا صداماً اجتماعياً بين الشرق والغرب ، وهذا الصدام يكون أداة لنقد تصرفات الرجل الغربي المتناقضة في هذا النص مع تصرفات الرجل الشرقي . ونجد شيئاً قريباً من هذا في نص من رواية الإرهابي الذي يصور فيه جون أبدايك وجهة نظر " أحمد" [2]: **((ومن المماشي الخشبية الباهتة التي تقوم مقام أرصفة المشاة تحدق جموع الناس في شاحنته البرتقالية المخططة كأن ظهورها حدث غريب ، ينظرون وهم في ملابس الشاطئ ، وعلى مناكبهم فوط التنشيف ، وعلى سيقانهم سراويل قصيرة بالية ، وعلى صدورهم قمصان طبعت عليها شعارات تشير إلى السعي وراء المتعة ، أو السخرية من الحياة ، مثلهم كمثل لاجئين اضطروا إلى مغادرة الديار دون أن يمنحوا الوقت لجمع أثقالهم . يرتدي أطفالهم قبعات مسرفة في الضخامة من البلاستك وتخلى أجدادهم عن كل تفكير في الكرامة ، فجعلوا من أنفسهم مسخرة في ارتدائهم لملابس ذات ألوان زاهية ونقوش غريبة. يلهو البعض ، وقد ظهرت على أجسامهم سفعة الشمس وكثرة الأكل ، بالسخرية المقصودة من الذات ... يتحدى الأجداد منهم دواعي الذوق ، ويرتدون الملابس المزخرفة ، ويدبون على الأرض بخطى قلقة كأنهم يعرفون أن ما بينهم وبين الموت**

---

(1) التيه : 83.

(2) " From the bleached boardwalks that do for sidewalks , clusters of people stare at his high square orange truck as if its appearance is an event ; They look , in their medley of bathing suits and beach towels and tattered shorts and T-shirts imprinted with hedonistic slogans and jibes , like refugees who were given no time to gather their effects before fleeing. Children among them wear towering hats of plastic foam , and those who might be their grandparents, having forsaken all thought of dignity , make themselves ridiculous in clinging outfits of many colors and= =patterns. Sunburned and overfed , some sport in complacent self – mockery the same foam carnival hats as their grandchildren wear …The guts of the men sag hugely and the monstrous buttocks of the women seesaw painfully as they tread the boardwalk in swollen running shoes. A few steps from death" Terrorist :190, 191 . .

ليس إلا خطوات قليلة))[1].

يقدم المحكيان السابقان من روايتي" مدن الملح " و" الإرهابي " مقارنة ذات قرابة واضحة في الصور والمواقف الاجتماعية ، فالأمر يدور حول قصد الباث " الكاتب" الذي يمكن أن يعرفه "المتلقي" إجمالاً بحيث يرتبط الجانب المقصدي من الصورولوجيا الموظفة في النص بالجانب المعرفي الاجتماعي والثقافي لأفعال الآخر ، وكيفية الاحتكاك التواصلي مع الذات ، ليحصل دمج حقيقي بين الصورولوجيا والقصد الاجتماعي الموظف لها ، ويتماثل الظاهر والمضمر في تحديد النصوص السابقة الذي يريد الباث إسناده الى أعراف متقاطعة بين الذات والآخر ، فالمؤشرات المكثفة تفتح من قبل الكاتب على صورولوجيا اجتماعية ثقافية استطاع أن يختصر صورها الإيحائية في النص ، فيلتقط الكاتب فيها – سواء كان منيف أم أبدايك – الفوارق التي تتخطى لغة العقل ، فتحضر هنا صورة نمطية اجتماعية مؤداها صدام آيديولوجي اجتماعي ، وهكذا نجد أنَّ الكاتبين يبنيان عدداً من الأنماط المتشابهة التي تحاط بالإيحاءات والتعقيدات الملتحقة بلغة رمزية اجتماعية متناقضة بين الثنائية .

ويبدو " منيف" في النص الآتي من روايته ، كأنَّه يصرح بموقفه الآيديولوجي وهو يقارن الرجل الشرقي والرجل الغربي في صورولوجيا ذات إحالات اجتماعية ، وهو بصدد مناقشة المفارقة التلقائية التي تظهر بين الشرق والغرب ، التي تبدو أنَّها تحتفظ للغرب بالمتن وتدفع بالشرق إلى الهامش : ((**العمال الخائفون المرتبكون الذين أثاروا سخرية الاميركان ثم قهقهاتهم في البداية ، هم الذين بنوا المدينتين . هم الذين ثبتوا الألواح الخشبية البيضاء ببراغي قوية ، وهم الذين حملوا العوارض الحديدية الثقيلة ووضعوها فوق الألواح ثم شدّوا بعضها إلى بعض ، وهم الذين ثبتوا الزجاج وعاكسات الشمس ، ثم قاموا بالطلاء ... كان العمال وهم يعودون إلى المكان الذي خصص لهم في الجهة الغربية ، يمشون مثل قطيع ... كانوا يريدون ان يصلوا بأسرع وقت إلى خيامهم ... أن يغيبوا في نوم عميق لكي لا يعودوا إلى تذكر أو**

(1) الإرهابي : 236.

استعادة تلك الحركات البلهاء والابتسامات الساخرة والنظرات التي كانت تلاحقهم وتراقبهم في كل خطوة من خطواتهم))[1].

ويتحدد معيار الصورولوجيا الاجتماعية في المحكي السابق في النمط الغالب للإشارات المتراكمة في النص التي تقوم على الدونية للشرق والاستعلائية للغرب ، ومن خلال التوفيق بين النمط الغالب والإحالات النصية الدالة عليه نحصل على الصورة الدلالية للذات والآخر ، الموظفة توظيفاً اجتماعياً التي تحمل معنىً لا يستهان به حيث الصياغة الكمية والنوعية لمفهوم القوة والغلبة وشيوع النمطية المتكررة كمؤشر أساسي لوظائف الصورولوجيا المهيمنة البارزة في السياقات المؤسسة للنص والمجال الاجتماعي الذي يلحق به ، فكانت صورة الآخر الغربي في هذا النص بامتلاكه الرؤية القادمة من عمق الوعي والسيطرة المفعمة بالرموز الخاصة بالفوقية الغربية والدونية الشرقية .

(1) التيه : 196 – 203.

المبحث الرابع

الصورولوجيا النفسية :

هناك علاقة وطيدة بين علم النفس والأدب ، مما أدى إلى نشوء ما يمكن أن يسمى " علم نفس الأدب " يختص بدراسة شكل النص الأدبي ومضمونه ، فيصفه ويصف كل سلوك إنساني يتمثل فيه ككل ، ومن ثم دراسة هذه الموضوعات في ضوء ما نعرف من اللاوعي ووظائف الشخصية.

إنَّ علم النفس في مواقفه من الأدب يراعي أموراً متعددة منها مراحل نمو الإنسان وتكون شخصيته، وما يعترض تكوينه من تقدم وانحسار وكبت وانعتاق وتفتح وانغلاق، وكل ما يمت بصلة لهذه الشخصيات من العلاقات العاطفية والأسرية والمحيط الاجتماعي على وفق مراحل نمو الإنسان ، ومهما قيل عن أنَّ علم النفس يمتد في جذوره إلى أفلاطون في تأثير المحاكاة العاطفي على حراس الجمهورية الفاضلة ، وفي رد أرسطو أنَّ المحاكاة تفضي إلى التطهير النفسي للمشاهد أو المتلقي ، إلا أنَّ التحليل النفسي في النقد والأدب برز فعلياً مع سيغموند فرويد[1] . فقد كان فرويد مولعاً بكل أنواع الأدب وقرّاءً كبيراً وصاحب قراءة نافذة وثقافة عالمية متنوعة وأكثر عمومية من نظيرتها في فرنسا[2] ، وقد رأى فرويد ((في العمل الأدبي موقعاً أثيراً ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض ، ولابد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره . وفرويد هو الذي ابتكر مصطلح اللاوعي Unconsciousness الذي تقوم فكرته على أن المرء يبني واقعه بناء على رغباته المكبوتة ... والأدب والفنون عامة ، في رأي فرويد شكل من أشكال التعبير عن هذه الرغبات المكبوتة وصورة من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن))[3] .

وقد أدت نظريات فرويد إلى نشوء عدة مدارس أدبية متأثرة به كالرومانسية ،

---

(1) ينظر : دليل الناقد الأدبي : 333 ، وينظر : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك : 56.

(2) ينظر : التحليل النفسي والأدب ، جان بيلمان نويل ، تر: حسن المودن : 13.

(3) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك : 56.

والرمزية ، واللاعقلانية أو السوريالية[1]. فنشأ ما يمكن تسميته ((المقاربة النفسانية للحقل الأدبي))[2].

من خلال ما تقدم نستطيع القول إنَّ الطب النفسي استفاد من الأدب استفادة كاملة، فكل ما يقال عن العقد النفسية مشتق من الأساطير اليونانية إليكترا وأوديب والسادية والمازوشية على سبيل المثال ، واستعمال فرويد لأبطال هذه الأساطير ومسرحيات شكسبير ناقش الكثير من الاضطرابات النفسية المختلفة من الغيرة والاكتئاب والانتحار وحب المحرمات وإيثار الذات بطريقة محببة إلى النفس ، وكل هذه أدلّة على أنَّ تشريح النفس الإنسانية بوساطة الفنانين كان سابقاً لتخصص الطب النفسي[3] ، إذ إنَّ الطب النفسي لم يكن مسؤولية الطب، وإنما مسؤولية الحكماء والفلاسفة ورجال الدين[4] ، إلا أنَّه مع فرويد أصبح العمل الأدبي والفني عامة "وكذلك الأحلام والكوابيس والأعراض العصابية" يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية متخيلة كانت أم وليدة عالم الفانتازيا ، وبتوفر عائق يحول بين هذه الرغبة و الإشباع : كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي وأعراف القوم وتقاليدهم . وهكذا يحول " الرقيب" بين الرغبة وبين إشباعها سواء كان " الرقيب" هو الوازع الديني ، أم الأخلاقي ، أم الاجتماعي . فتستقر الرغبة الحبيسة في مملكة اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب " الإنسان عامة " و تجد متنفساً لها ويسمح لها الرقيب بأن تشبع نفسها خيالياً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية وتخفي موادها عن الأنا الواعية[5].

(1) ينظر : المفكرة النقدية : 172.

(2) التحليل النفسي والأدب : 10.

(3) ينظر : آفاق في الإبداع الفني رؤية نفسية ، د. أحمد عكاشة : 106.

(4) المصدر نفسه : 105.

(5) ينظر: دليل الناقد الأدبي : 333 ، 334.

ويحدد فرويد الآليات التي يلجأ إليها اللاوعي للتعبير عن الرغبات المكبوتة* لدى الأديب ، ومن هذه الآليات :

1-التكثيف : بأن تحذف أجزاء من مواد اللاوعي ومن ثم خلط عناصر عدة ببعضها لتأليف وحدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة.

2-الإزاحة : بإبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى لا تستهجنها الأعراف الاجتماعية السائدة.

3-الرمز : وهو تمثيل المكبوت وعرضه – الذي غالباً ما يكون موضوعاً جنسياً – من خلال موضوعات غير جنسية تشابه المكبوت وتوحي به.

وبهذا يكون العمل الأدبي متمظهراً في اتجاهين أحدهما خفي والآخر ظاهر[1] ، فيقدم الأثر الأدبي وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه ، والكيفية التي يدرك بها الوسيط والروابط التي يقيمها معه ، بحيث يكون الأديب في أثره الأدبي ماسكاً بالنصوص وبالثقافة معاً ، فتتكون شبكة التفسير التي ينبغي أن تفك سنن الظواهر الإنسانية التي تبدو متباعدة عن بعضها ((فتحليل العمليات اللاشعورية مدعو إلى التدخل في كل مكان يشتغل فيه " الخيال" ، يعني الانفعالات وعمل التخييل ، وبشكل أوسع عمل التمثيل والمؤثرات الرمزية))[2].

وبشكل عام ((فإنَّ الجملة المستترة أضحت " أو الأصح أنها لا تقدم إلا " محكياً ظاهراً يكون أحياناً جدّ مختلط ، لكنه معروف دوماً بالإمكان تفسيره ... لأنه في النظام النفسي ، كل شيء يكون محدداً بدقة ، فلا مجال للصدفة ، ويكفي القيام بإعادة المعطى لكن مع اعتبار الندبة التي تتعلق بالتخمين))[3].

---

* ليس بالضرورة أن يتعلق الأمر بالكبت في معناه الجنسي الشائع ، ذلك لأنَّ المعنى الجوهري للكبت ، من المنظور النفساني ، يعني أن شيئاً ما قد تم إبعاده . ينظر : الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي ، حسن المودن : 74.

(1) ينظر : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك : 56 ، 57.

(2) التحليل النفسي والأدب : 15.

(3) المصدر نفسه : 27.

وبهذا ((فإنَّ الفن لدى فرويد هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات ، وعالم الخيال الذي يحققها ... والفنان كالعصابي ينسحب من الواقع غير المشبع إلى عالمه الخيالي ، ولكنه على عكس العصابي يعرف كيف يسلك طريقه راجعاً من عالم الخيال ، وأكثر من ذلك أن يثبت أقدامه في الواقع))[1].

وتتداخل مع القراءات النفسية للنصوص الأدبية قراءات المناهج النقدية الأخرى وتتعالق معها كالبنيوية ، والسيميائية ، والسيسيولوجية ، وتقيم معها صلات تفرضها طبيعة التقصي لأهداف النص ، وتقره طبيعة التفاعل بين اتجاهين نقديين أو أكثر[2]. وخاصة تداخل المنهج السيسيولوجي بالمنهج السيكولوجي ، بحيث تكون في أغلبها منظومة واحدة من الرموز العلمية التي تمتص جميع معطيات الواقع ولا تدع شيئاً من هذه المعطيات خارجها ، بحيث تربط الأثر الأدبي بالعوامل التي خصصت عالم الأديب سواء أكانت عوامل نفسية أم اجتماعية في آن واحد[3].

أما بالنسبة لعلاقة القراءة النفسية للنص بالقراءة السيميائية ، فهي أنَّ اللغة أداة تعبير ، وهي الوسيلة التي ترسم النص إلا أنَّ المهم هو المحتوى ، وهو بذلك – أي النص – يشتمل على المعرفة النفسية الكامنة في دواخله مما يؤدي بالمحلل أن يندفع إلى المزيد من محاولات استنطاقه وحل رموزه ، ويسعى كذلك إلى ما يمكن تسميته مجازاً " شفرة النص النفسية " مقابل ما تسعى إليه السيميولوجيا في علامتها التي ((توجد بين الدال والمدلول ، فهي جوهر نفسي ذو وجهين))[4] . ومن هنا نلحظ التشابه بين أدوات النفسيين وأدوات السيميائيين في تحليل النص ، وذلك من خلال البحث عن علامات دالة في النص ، وإذا كان المحلل السيميائي يبحث عن هذه

---

(1) الأسس النفسية الإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة) ، د. شاكر عبد الحميد : 54.

(2) ينظر : القراءة النفسية للنص الأدبي العربي ، الدكتور محمد عيسى ، مجلة جامعة دمشق ، م19 ، ع(1+2) ، 2003.

(3) ينظر : علم النفس والأدب معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان ، د. سامي الدروبي : 93.

(4) السيميائيات أو نظرية العلامات ، جيرار ولودال ، تر: عبد الرحمن بو علي : 60.

العلامات الناظمة للنص الأدبي ، فكذلك المحلل النفسي في سعيه إلى تحليل الكلام في النص[1].

وكذلك قد ((تسهم البنيوية في الكشف عن بنية نفسية محددة في النص ، مما يؤدي إلى اتساع الدائرة التأويلية في التحليل النصي))[2].

وبشكل عام فإنَّ التحليل النفسي هو بمثابة عامل يساعد على فهم أوسع للنص من ناحية قضايا اللاشعور والخفايا النفسية وغيرها مما هو مكبوت ، فيغدو النص الأدبي أشبه بالمرآة للكاتب بلغة لا شعوره التي تصب الدلالات والعلامات الناظمة في نصوصه ، ((ولئن ركز التحليل النفسي في النقد والأدب على المؤلف فإن التطورات الحديثة أشارت إلى أهمية حالة القارئ / الناقد / المحلل النفسية وتأثره بما يقوم بتحليله وكذلك تأثيره على هذه المادة . فعملية التحليل النفسي منها والأدبي ليست عملية بريئة محايدة ، وإنما هناك تفاعل نشط متبادل بين المؤلف والنص والقارئ))[3].

و((ليس مطلوباً من الناقد أن يكون عالم نفس كي يسمح له أن يمارس أدوات التحليل النفسي ، صحيح أن هنالك إشكالية في استخدام معطيات العلوم النفسية ، فعالم النفس ليس ناقداً للأدب ، كما أنَّ ناقد الأدب ليس عالم نفس إلا أنَّ هذه الإشكالية غير مقتصرة على المنهج النفسي وحده ، بل نجدها في معظم المناهج التي تتبنى أدوات فكرية وآيديولوجية واجتماعية وغير ذلك))[4].

وبصورة عامة تبقى العلاقة وطيدة بين علم النفس والأدب ، فيغدو علم النفس أقرب العلوم الإنسانية إلى الأدب فكلاهما يستمد من الآخر الصلات الخفية والدوافع اللاشعورية ، فنفس الكاتب أو روحه هي التي ((تصنع الأدب وكذلك يصنع الأدب النفس ... والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع

(1) ينظر : القراءة النفسية للنص الأدبي العربي : 38.
(2) القراءة النفسية للنص الأدبي العربي : 46.
(3) دليل الناقد الأدبي : 334.
(4) القراءة النفسية للنص الأدبي العربي : 32.

الحياة))[1]. فالأديب يتيح لنا من خلال نصوصه رؤية ما حجبته عنا ضرورات الحياة من نفوس البشر الذين نعيش بينهم ونتعامل معهم ... فيمزق في آثاره النقاب الذي يخفي نفوس أفراد البشر[2].

ولذلك فإنَّ ((التحليل النفسي في رأي بعض علماء النفس علم قائم على الفهم لا التفسير ومن هنا كان اتجاهه غير علمي ، ويصبح الحكم عليه عن طريق الإيمان به وليس عن طريق البرهان والتحقيق))[3].

وفيما يخص موضوع البحث في الصورولوجيا، فإنه تم اعتبار الصورة Image بمعناها الحسي إحدى مكونات الوعي أو الشعور ، فتتم معاملة الصورة في سياق هذا الاستعمال بوصفها تمثيلاً عقلياً لخبرة حسية مسبقة فيكون هذا التمثيل بمثابة النسخة الأخرى لهذه الخبرة ، وهذه النسخة تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وإدراكها بوصفها ذاكرة بهذه الخبرة ، ومن ثمَّ تمّ نقل هذا المعنى الخاص للصورة واستعماله بعد ذلك في مجال علم النفس المعرفي ، إذ تم النظر إليها بوصفها صورة ذهنية في الدماغ ، فتكون قابلة للتكيف أو التحكم ، والصورة الذهنية تمتد لتشمل مصطلحاً آخر شديد الصلة بها وهو مصطلح الخيال " Imagination " ، ومن أكثرها شيوعاً : الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد مثل " صورة الصين في أذهان الشعوب الغربية" على سبيل المثال[4].

والتصور بوصفه فعلاً معناه أن تخلق أو تبتكر صورة " يتصور To imagine " يستعمل بشكل مترادف مع الفعل " يتخيل To image " الذي يتضمن حالات التهويم وتطاير الوهم " Flights of fancy " ، أو الصور السريعة الاختفاء والتلاشي خلال التخيل ، وهذا يعني أنَّه على الرغم من التداخل بين الصورة " أو التصور" والخيال إلا أنَّ تصور شيء ما ليس هو بالضرورة نفس النشاط العقلي الذي يحدث أثناء عملية

(1) التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل : 1.
(2) ينظر : علم النفس والأدب : 61.
(3) الإبداع الفني رؤية نفسية : 129.
(4) ينظر : الأسس النفسية للإبداع الأدبي : 173.

الخيال[1].

نستنتج من ذلك أنَّه قد تكون الصورة حقيقية وقد تكون خيالية إلا ((أن الخيال الخاص بالجماهير ، كخيال كل الكائنات التي لا تفكر عقلانياً ، مهيأ لأن يتعرض للتأثير العميق . فالصور التي تثيرها في نفوسهم شخصية ما أو حدث ما أو حادث ما لها نفس حيوية وقوة الأشياء الواقعية ذاتها))[2].

ويناقش ريكور في مقالته"e'trangete" مشاكل متعددة للذات في علاقتها بالآخر ويكتب عن ظاهرة الغرابة والتحديات التي تواجهها الذات أو الآخر على حد سواء ، ويميز ثلاثة عناصر من الظواهر التأويلية والتمثيلية والمعاناة بينهما وهي :

1.إن الغرابة من جسدنا "الذات"، إذ يتضمن ذلك الجسم بيولوجياً وكذلك العالم النفسي العقلي ، أي العقل .

2.الغرابة من "الآخر" الذي يشبه الذات ويماثلها ولكنه في الوقت نفسه خارجي بالنسبة لها .

3.الغرابة من الضمير "Gewissen" وهو يمثل الجزء الأعمق للذات في دواخلها الذي يعبر عن نفسه بالغريب والشاذ "صوت الضمير" .

وعبر هذا التمييز يمكننا ملاحظة وجود علاقة بين طرائق مختلفة من التصرف والمعاناة بين الذات والآخر ، وبالتالي فإن القدرة على فعل شئ هو في الوقت نفسه القدرة على ممارسة السلطة على الآخر على مستوى التمثيل والسرد ، وهذا التفسير والتأويل يسمح بالتمديد للأساليب التقليدية للصورولوجيا لتفسير ظاهرة متعددة الجوانب للغرابة التي نواجهها في الأعمال الأدبية ، إذ يمكن تطبيقه في تحليل الكثير من الجوانب الآيديولوجية والطوباوية– من العالم الخيالي –بين الثقافات في الدراسات الأدبية ، الأمر الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى صوغ دلالات عميقة من الصورولوجيا [3].

---

(1) ينظر : المصدر نفسه : 174 – 175.

(2) سيكولوجية الجماهير ، غوستاف لو بون ، تر: هاشم صالح : 86.

(2) Comparativist Imagology and the phenomenon of strangeress,p:4. [الترجمة من عمل

ومن هنا تكون الصور الواقعية مؤثرة على المخيلة بالكيفية التي تعرض بها هذه الصور عن طريق التكثيف إذا جاز التعبير بحيث تبدو أنَّها ((تشبه إلى حد ما حالة النائم الذي يتعطل عقله مؤقتاً ويترك نفسه عرضة لانبثاق صورة قوية ومكثفة جداً))[1]. وعبر كل ما سبق نستدل على أنَّ الصورولوجيا يتم تمثيلها في الذاكرة الجمعية الثقافية عبر أنساق وأنظمة عقلية وخيالية مترابطة فيما بينها ، قادرة على إثارة صورولوجيا نفسية ، ثابتة أو دينامية متحركة تتمثل بين الأنا والآخر ، وهذه الصورولوجيا النفسية قد تكون لها إحالات واقعية أو غير واقعية مختزنة في اللاوعي الثقافي .

ونتيجة لما سبق يكون المجال الأدبي – السردي– مشحوناً بالصور النفسية التي تثير العاطفة والعقل في تراوحها بين الخيالي والواقعي ، يعمل النص على استظهارها بعمليات تمثيلية على وفق منظور يرتبط بالمغزى الذي يشير إليه الكاتب ويحدده اعتماداً على الوقائع أو الخبرات الذهنية المسبقة ، لتظهر استجابة النص واضحة كرد فعل شعوري ولا شعوري للمنبهات المتعلقة بالكاتب عبر تشكيل الصورولوجيا في مرجعياتها النفسية في تنبيهاتها المباشرة أو البعيدة غير المباشرة ، التي تكون المفتاح الأساس لتفكيك النص ، واستخراج تماهيات هذه الصورولوجيا النفسية المختلطة في أنساقها و محتواها بين الأنا والآخر على وفق المواقف الذهنية والنمطية المسبقة التي يتم إثراؤها من الأنا والآخر ، فتبقى متداخلة ومتفاعلة داخل النظام التمثيلي لكل منهما.

ومن خلال هذا المبحث سنحاول – وبصورة عامة – الإحاطة بالقراءة النفسية لمرجعيات الصورولوجيا في النصوص الروائية بمفهومها العام انطلاقاً من العلاقة التي تربط علم النفس بالأدب – ولاسيَّما السرد في أبعاده السيكولوجية – عبر سبر أغوار نصوصه ومضمراتها في تشكل الرؤية النفسية بين الأنا والآخر ، ومن حيث إنَّ السرد

الباحثة]

(1) سيكولوجية الجماهير:86.

الروائي يعتمد على :

1- تيار الوعي " stream of consciousness " الذي يتشكل عن طريق المونولوجات الداخلية ، واستنباط الدوافع والحركات المؤيدة له في النص السردي.

2- وأيضاً فكرة اللاوعي الجمعي " collective unconscious " الذي ينبني على إحالات تشكل ظاهرة مستمرة في الحياة الاجتماعية[1].

ويمكننا البدء برواية " موسم الهجرة إلى الشمال" لأنَّ التحليل النفسي يبدو أنَّهُ الأكثر نجاعة والأكثر شمولية في فهم مكنونات هذه الرواية ومرموزاتها.

إذ إنَّ الشرق في رواية الطيب صالح جنوب ، والغرب شمال ، وهي واقعة تكفي بحد ذاتها للدلالة على مدى ارتجاجية مفهوم الشرق والغرب وبعده عن مطابقة الواقع[2]. وعند التوغل في نصوص هذه الرواية نلمح صورة للآخر بمرجعيات نفسية كما في النص الآتي عند وصول مصطفى سعيد" بطل الرواية" إلى القاهرة : **((وصلت القاهرة ، فوجدت مستر روبنسن وزوجته في انتظاري ، فقد أخبرهما مستر ستكول بقدومي . صافحني الرجل وقال لي : كيف أنت يا مستر سعيد ؟ فقلت له : أنا بخير يا مستر روبنسن. ثم قدمني إلى زوجته وفجأة أحسست بذراعي المرأة تطوقني ، وبشفتيها على خدي . في تلك اللحظة ، وأنا واقف على رصيف المحطة ، وسط دوامة من الأصوات والأحاسيس ، وزندا المرأة ملتفان حول عنقي ، وفمها على خدي ، ورائحة جسمها ، رائحة أوربية غريبة ، تدغدغ أنفي ، وصدرها يلامس صدري ، شعرت أنا الصبي ابن الاثني عشر عاماً بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي ، وأحسست كأن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذي حملني إليه بعيري ، امرأة أوربية ، مثل مسز روبنسن تماماً ، تطوقني ذراعاها ، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي . كان لون عينيها كلون القاهرة في ذهني ، رمادياً ، أخضر ،**

(1) ينظر : قراءة في العلاقة مابين الأدب ودراسات علم النفس، حيان نيوف ، الحوار المتمدن ، ع627 ، 2003م.

(2) ينظر : شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ، جورج طرابيشي : 143.

يتحول بالليل إلى وميض كوميض اليراعة ... ويوم حكموا عليّ في الأولد بيلي بالسجن سبع سنوات ، لم أجد صدراً غير صدرها ، أسند رأسي إليه. ربتت على رأسي وقالت : لا تبك يا طفلي العزيز ، لم يكن لهما أطفال ... كنت وقتها مشغولاً بنفسي فلم أحفل بالحب الذي أسبغاه عليّ . كانت مسز روبنسون ممتلئة الجسم ، برونزية اللون ، منسجمة مع القاهرة ، كأنها صورة منتقاة بذوق ، لتناسب لون الجدران في غرفة ... لعلها كانت تعلم أنني أشتهيها ، لكنها كانت عذبة ، أعذب امرأة عرفتها تضحك بمرح ، وتحنو عليّ كما تحنو أم على ابنها))[1].

ومن خلال هذه الصورة الغريبة في المحتوى الظاهر في الملفوظ السردي نجد أنَّها ذات إحالات نفسية تبحث عن الدلالات العميقة في اللاشعور أو اللاوعي؛ لوضع صورة قيمية تفك سنن هذه العلاقة الملتبسة بالمسز روبنسون " المرأة الغربية ".

إنَّ هذه الصورة المختلطة في رؤية " مصطفى سعيد" للآخر " مسز روبنسن" تشير إلى أنَّه كان تلميذاً نابهاً على مقاعد المدرسة الفرويدية ، فالتباس علاقته بالمرأة الغربية المسز روبنسن ، مردّه أنَّه كان سادياً ، وأنَّ عصابه Neurosis كان بالأحرى حضارياً ، إذ إنَّه يتمنى في غور لا وعيه أن يدمر عين الحضارة ، إلا أنَّ هذا الحنين فيه من الحقد بقدر ما فيه من الحب[2] ، فهو يحمل معه لا إيروس Eros وحدها ، القوة التي تختزل الحب سواء في موضوعه الجنسي أم موضوعه الاجتماعي عندما يتجرد من موضوعه الجنسي ، بل كذلك تاناتوس Thanatos التي تمثل النزعة التدميرية والنزعة المميتة ، حيث كل ما يتمثل داخل الإنسان من التدمير والكراهية والحقد ، لا غريزة الحب وحدها بل كذلك غريزة الموت[3] ، وهاتان الغريزتان على الرغم من تضادهما إلا أنَّهما قد تتضافران ويلتقي فعلهما في الموضع الواحد فيكون مصدراً مهدداً بالتدمير بقدر ما تتمحور عليه الشهوة الجنسية[4] ، فتكون علاقة مشوشة

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 33 ، 34 ، 35.

(2) ينظر : شرق وغرب رجولة وأنوثة : 144.

(3) ينظر : التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان ، البروفسور عدنان حب الله : 12.

(4) ينظر : شرق وغرب رجولة وأنوثة : 151.

بداية رجولة غازية ومدمرة ، وصدرها العامر بالحنو والأمومة يرده طفلاً صغيراً لا حول له ولا قوة لا على الإيروسية ولا على التدمير[1] ، فالوقائع النفسية غير المدركة التي تدور بين مجموعة من التحولات الغامضة المصبوغة بالرغبة " الحب" أو النفور" الكره " هي التي تحدد النشاط الفكري العميق للأنا مقابل الأنا الآخر ، التي تبرز عن طريق تمثيلات الكلام في النص السابق ، أي أنَّ الذات الشرقية " مصطفى سعيد " منشطرة على نفسها إلى قسمين: وعي" شعوري" ولا وعي" لا شعوري" ، وفي هذا الانشطار يكمن ضَلال الذات في موضوع الرغبة والانتقام ، فهي تتوه في أوهام ما هو مكبوت من مشاعرها تجاه الآخر " الغربي " ، ويلعب الخيال دوراً في متاهة الذات ، إذ يفتح أمامها حقلاً تضل به عن ذاتها ، وتتوهم إمكانية تعدي حدودها في الانتقام والتدمير ، ويغذي كل ذلك نوع من التشويش النابع من واقع نفسي يرفض الالتزام بالواقع الخارجي ، ويبدو ذلك واضحاً في التناقض الحاصل في هذه العلاقة المشوشة التي تجعل من الذات الشرقية رجولة غازية ومدمرة " تاناتوس" Thanatos ، أو تجعل من الآخر– بالنسبة للذات – المسز روبنسون عامرة بالحب والحنو والأمومة " إيروس" Eros ، والفارق بينهما يعود إلى الانقسام الذاتي ، كون الرغبات اللاواعية " اللاشعورية " لا تهدأ في محاولة للوصول إلى إمكانية الفهم أو التعبير ، مما يجعل الذات في حيرة من أمرها في نظرتها للآخر، وفي تساؤل عما تريده من دون الإمكانية في تحديد موضوع الرغبة "الحب أو الكره" سوى الاستمرار في دوامة من المتاهات عبر تماهيات الذات في الاستناد إلى مواقع خيالية توهمها.

أما سبب رؤية مصطفى سعيد القاهرة بعينيّ المسز روبنسون وربطها بها فذلك : ((لأن القاهرة الخديوية كانت يومئذ شريكة لندن في حكم السودان ... إذ كانت حاضرة متروبولية وشريكة لبريطانيا في حكمها على السودان ، مع أنها كانت بالنسبة إلى لندن عاصمة لمستعمرة ومحكومة من قبل نفس الأجنبي والذي يفترض أنها شريكته))[2].

(1) ينظر: المصدر نفسه : 153.

(2) شرق وغرب رجولة وأنوثة : 151 ، 153.

إنَّ هذا الأسلوب الرمزي يعيد التعارض بين الطرفين المتناقضين " الشرق والغرب" ويبلور في تمثيل مجازي التأزم بين الشرق والغرب الذي يبقي على حالة التوتر واستمرارها من خلال الفروق المتمثلة بالتوتر الثقافي بين الأنا والآخر وقضية الهوية والتضارب في الرؤى التي تؤدي إلى الثأر والانتقام.

وإذا كنا قد رأينا صورة مشوشة ملتبسة للآخر ملتحمة بالذات في مرجعياتها النفسية عند الطيب صالح ، فإنَّنا سنرى في رواية جون بارت صوراً تخيلية فنتازية بنزعاتها الحسية الغرائبية ، التي تحمل إضاءات نفسية تحيلنا إلى مكنونات اللاوعي الجمعي للآخر الغربي مقابل الأنا الشرقية في النصوص السردية، ففي ((رواية بارت المشار إليها يتضح جانب مهم من جوانب الاستشراق يمكن بمقتضاه القول بأننا إزاء خطاب أدبي بالمعنى الذي حدده الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو ووظفه إدوارد سعيد في دراسته ... ففي رواية بارت يلتقي الجناح المعرفي العلمي من الاستشراق ، أي ذلك القائم على البحث والتحقيق ، بالجانب الخيالي أو الفنتازي ، يلتقيان ليرفد أحدهما الآخر على نحو ليس جديداً بقدر ما هو مكثف وواسع النطاق))[1].

رواية "بارت" هي عمل تابع للإستشراق الكلاسيكي بالمعنى الإمبريالي ، والعنصري ، والتحيز الجنسي ، شرق الأساطير الإستعمارية الذي يحدده الناقد إدوارد سعيد ، حيث الأراضي الفنتازية والشخصيات غير العقلانية ذات العمائم ، وكل ذلك ينم عن فن التمثيل الإيمائي[2]، إذ تبدأ الرواية بشخصية واقعية : الصحفي سيمون بهلر "دورست ، ميرلاند" من القرن العشرين ، حيث يرى نفسه في بيت السندباد في القرون الوسطى العربية منتقلاً إلى بغداد وجزيرة سرنديب الأسطورية ، ويخطب ابنة السندباد "ياسمين" ، ويعيش مغامراته متنقلاً مع السندباد في رحلاته السبع ، في قدرة من الكاتب على خلق العوالم الدنيوية الأخرى مازجاً الواقعي بالخيالي .

ومن خلال ما نستشفه من هذه الرواية ، نستند إلى ما وضعه فرويد من

---

(1) دليل الناقد الأدبي : 36.

(2) The Sloop of Araby,Jonathan Raban,The New york times,February3,1991. [الترجمة من عمل الباحثة]

أطروحته في " الإبداع الأدبي والحلم المستيقظ " : من أنَّ الانتقال غير المحسوس للحلم الليلي إلى اللعب ، ومنه إلى الدعابة وإلى التخيل ، وإلى الحلم المستيقظ ، ومن هذا أخيراً ، ومن ثمَّ إلى الأعمال الفنية الحقيقية ليجعل المرء يفكر بأن الإبداع يعد جزءاً من الديناميكية نفسها ، وبهذا فإنَّه يتضمن البنى الاقتصادية نفسها بما تتضمنه من ظواهر التسوية والإرضاء المستبدل الذي يسمح بإنشائه على كل حال تأويل الأدب ونظرية العصاب النفسي ، فيسمح بإعادة وضع اللذة الجمالية في ديناميكية المجموع الثقافي[1]. فـ((كل تلك الأحلام والعجائب ، إضافة إلى قصص الغرائب التي أتى بها الرحالة الغربيون إلى ديارهم ، اقتحمت أدب الغرب ... لقد دخلت بعض هذه الأفكار الشرقية إلى الأدب الانجليزي واستمرت خلال الحقبة الانجلوسكسونية. وقد ساهمت روايات الغرب حول الشرق التي نقلها الحجاج والرحالة في خلق صور خيالية ومشوّهة فضلاً عن معتقدات الانجلوسكسونيين القديمة في كل ما هو بطولي وعجائبي وخرافي))[2].

ومن خلال مزج الخيال بالواقع يبدو أنَّ الكاتب يريد أن يؤكد أنَّ هذه الصورة للشرق مازالت مستمرة وممتدة ، فهو لا يزال يمارس سحره وغرائبيته إلى اللحظة الراهنة، فالشرق ((حالة وعي تكونت في الغرب تكويناً نصياً استحال واقعاً أو صورة واقعية خرجت من بطون الكتب))[3].

الشرق – بحسب إدوارد سعيد – بالنسبة للآخر الغربي ((يوحي بأماكن نصف خرافية ونصف معروفة ، لا تزيد في بعض الأحيان عن أسماء مجردة ، وبمخلوقات شائهة وشياطين وأبطال ، وبألوان الرعب والملذات والشهوات ووجدت المخيلة الغربية في هذه الذخيرة غذاءً لا يكاد ينفد ... أضف إلى ذلك أن قدراً كبيراً من الكتابات التي كانت تعتبر بحوثاً استشراقية متخصصة في أوربا كان يسخر الأساطير الآيديولوجية

(1) ينظر : التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة ، بول ريكور ، تر: منذر عياشي ، فصول ، ع65 ، صيف 2004 : 75.

(2) تطور صورة الشرق في الأدب الانجليزي : ناجي عويجان ، تر: تالا صباغ :18 ، 19.

(3) الاستشراق : 215.

لخدمته ، حتى حين كانت المعرفة تتقدم بخطى حقيقية فيما يبدو))[1].

وعند توغل الصورولوجيا في قراءتها النفسية ، أعماق اللغة في نصوص رواية جون بارت ، وابتداءً من العنوان " الرحلة الأخيرة لفلان البحار The last voyage of somebody The sailor " هو عنوان حول فكرة الشرقي الذي لا يؤتمن جانبه على الإطلاق ، فضلاً عن شخصيات السندباد المتعددة ، مثل السندباد البحري ، وسندباد الشاطئ ، والسندباد "أحدهم" أو " فلان" Somebody كما في عنوان الرواية ، كلها تصب في رسم شخصية الشرقي المسلم العابث المغامر ، وعن جميع الرحلات التي قام بها السندباد يأتي " جون بارت " بقصص مهولة عن مغامرات السندباد مع بحّارة آخرين ، فهو يلاقي الأخطار في جزر نائية كالجزيرة التي يسكنها طائر الرخ* في تداخل بين الأسطورة والصورولوجيا في مرجعياتها النفسية ، ونظراً لما تتضمنه الأسطورة من طبيعة خيالية فإنَّها تتقارب مع الصورة في تشكيل الخيالات ، وتمكن الكاتب من الاعتماد على سيناريو معين في استعماله للأسطورة والصورة بطريقة متوازية بينهما في مغامرات السندباد طلباً للثروة الثمينة التي تتكون من اللؤلؤ والمرجان والتوابل والذهب والفضة ، كما في النص التالي الذي يتحدث عن ياسمين وخطيبها والتاجر الذي تقدم لخطبتها[2]:

وقد يعكر نفسه الليلة ، قالت ، وهي ترقب ذلك الشخص على الخصوص : ابن

---

(1) المصدر نفسه : 129.

* كثير من الأساطير تأتي مضمنة في الحكايات الفلوكلورية ومنها أسطورة طائر الرخ التي جاءت متضمنة في حكايات ألف ليلة و ليلة وقصص السندباد البحري ، وقد ذكر الدميري أَن طول جناحه الواحد عشرة آلاف باع ، وكذلك ما ذكره من حجم بيضته التي يصل قطرها إلى خمسين متراً ، أما أصل ريشة هذا الطائر فقد ذكر أنَّها تسع قربة ماء ، وهي دلالة على عظم حجم الطائر ، ينظر: حياة الحيوان الكبرى : 456/1 .

(2) " Then he might trouble himself tonight ,she said , to notice That fellow more particularly : Ibnal-Hamra , a wealthy merchant of The city " it went without saying" and …her prospective new fiance , with whom Sindbad was negotiating her marriage price …prince's vizier" as an unfeeling scoundrel, Though in his Sindbad would Yasmin" . The Last voyage of some body The sailor : 66, 68.

الحمرا ، ذلك التاجر الثري في المدينة ... وخطيبها الجديد المأمول ، الذي فاوضه السندباد على الدوام على مهر الزواج ... وما مكنّه أن أنكر الأمير جبّـال " وزير الأمير " على أنه نذلٌ لا إحساس عنده ، ولكن لو كان في محله السندباد قد يتصرف تصرفاً لايختلف عن تصرفه ، وعلى هذا النهج تصرفت ياسمين [1].

وربما كان يسكن أياماً في جزيرة لا يستطيع أن يرى طريقاً للخروج منها ، بعد تحطم سفينته وسط هرير الأمواج العالية ، سوى roc طائر الرُخ يتعلق به لينفذ من الأهوال في هذه الجزيرة أو تلك ، والخروج متجهاً إلى بلدة والوصول إلى " البصرة " ثم إلى " بغداد" مانحاً أمير المؤمنين " هارون الرشيد" تلك الثروة الثمينة ، ويبدأ حكاياته المهولة عن رحلاته الست ، جامعاً جواريه وغلمانه في بيته المترامي الأطراف[2]:

أنت تعرف ما جرى فيما بعد ، فقد هبط الرخ إلى الوادي المحفوف بالصخور والمسافر معه المعلّق في الهواء الممتن له الحاسر الرأس من عمامته ، اكتشف أن أرضية الوادي منثورة بماس أكبر من الثعابين ، ولا يوجد مخرج منه إلاّ الدخول إلى معبد البيضة ولا يوجد شيء آخر نعلم أنه لو كانت حياة التأمل خربة دائماً ، أنني تأخرت كثيراً لإعادة ربط نفسي بالرخ طارت عالياً بإحدى قطع لحم الضأن التي رماها الباحثون عن الماس من قمة الجرف لترصع بالماس كحيلةٍ تؤثر على الطيور فتحملها عالياً . وكنت أرثي نفسي (وعمامتي بيدي) من الهبوط المروع في كل مرة

---

(1) الترجمة من عمل الباحثة.

(2) " what happened next you know-how the roc descended in to a cliff bound valley and her passenger , airsick but grateful , unturbaned himself from her , only to discover that the vally floor was strewn equally with large diamonds and much larger serpents , and that there was no more exit from it than there had been entrance to the temple of the Egg.Nor any less though life's tuition is always ruinous , inexorably we learn. Too late now to retie myself to my roc ; she had flown off with one of those sides of mutton thrown down by diamond hunters from the cilfftop to be studded with gems on impact and carried aloft again the birds . Even as I lamented (turban in hand) that my. Dreadful new landing place had not even a decent tree from which I might hang myself before the serpents ate me alive… Had it struck me , I'd have been squashed as flat as millet cake and my troubles ended. It struck the valley floor instead , and diamonds stuck in the fat of it like lardoons … They then picked out the diamond from the suet" The last voyage of somebody The sailor : 77.

على مكان جديد ، ولا حتى شجرة لائقة أعلق بها نفسي قبل أن تبتلعني الأفعى أو تضربني . وأود أن لو تم سحقي مثل كعكة الدخن المسطحة وانتهت مشاكلي ، و لكنها ضربت قاع الوادي بدلاً من أن تضربني ، وقد التصق الماس في القطع الكبيرة من شرائح اللحم ... ثم بعد ذلك التقطوا الماس من الشحم واللحم[1] .

وجون بارت يمنحنا صورة المجتمع العربي العباسي، وتتركز الصورة باتجاهين هما " الجشع" في كسب الثروات و" الشبق الجنسي" ، فصور المجون والليالي الملاح في كرع الخمور والرقص على أنغام السنطور والدفوف التي هي من مهمات الجواري الفاضحات – بحسب رأي جون بارت – في مجتمع متفسخ ينصرف إلى البذاءة في أوسع معانيها[2]: **لم يكن هناك أية علامة حتى عن حيوانات أخرى : إلا يأس السندباد، ونباتات ، وفاكهة تحدها المياه العذبة ليبقى كل منا على قيد الحياة إلى أجل غير مسمى . ولكن رفيقي بقي يتساءل : من دون الخمر والأصدقاء المبتهجين والجواري من النساء بسلاسلهن الفضية على الكواحل النحيلة ... مثل بعض الشباب وسيدة متميزة في هذه الغرفة . وقد كنت معزولة لمتعة القباطنة في غرفته ... وهل ستنكر امرأة بأن الاغتصاب هو الاغتصاب في أي ظرف من الظروف ؟ وحتى الآن لم يكن لها مضجع مريح وأغطية أسرة نظيفة وحمامات معطرة وأوامر لطيفة لفعل هذا وترك ذاك**[3] .

إنَّ هذه الصور التي تصدر عن الدال " الآخر الغربي" عن طريق السياقات والإشارات اللغوية التي يطلقها الكاتب في رؤيته للمدلول "الشرق" ، وما له من دلالات

---

(1) الترجمة من عمل الباحثة.

(2) " There was no sign even of other animals : only Sindbad , despair , and vegetation . fruit and fresh water a bounded , enough to keep both of us alive in definitely and unconstipated .But my companion kept asking : without wines and convivial friends and slave girls with silver chains on slender ankles … like a certain young and privileged lady in this room , I was sequestered for the captains pleasure in his cabin... what woman will deny that rape is rape in whatever circumstances ? and yet her were no soft berths and clean linens and perfumed baths and gentle orders to do this and that" The last voyage of somebody the sailor : 76 , 155.

(3) الترجمة من عمل الباحثة .

ومعاني حددها السياق الذي أنشأه له الدال ، هي رموز لأحوال هذا "الآخر الغربي" في عمقها ومرجعها النفسي ؛ وذلك لأنَّ المنتج للرموز له علاقة جوهرية ومباشرة مع كنه ذاته أو نفسه على اعتبار أنَّه يدل على حالة النفس التي يعبر عنها ، حيث العلاقة بين النفس والأشياء المحيطة والانفعالات وما يتشكل عبرها من ترميزات وإحالات دلالية تكسب المدلول" الشرق" معاني عاطفية ولا عقلانية ينشأها الدال" الآخر الغربي".

ومن هنا نجد تجمع معاني متعددة تتداعى إلى الذهن حينما يذكر الشرق ، لذا فإنَّ الصورولوجيا في مرجعياتها النفسية في النصوص السابقة من رواية " الرحلة الأخيرة لفلان البحار" تكشف عن غياهب اللاشعور ، وتمتد جذورها إلى اللامحدود واللامتناهي من المغامرات الفنتازية ، الأمر الذي يؤكد الرغبات الدفينة والطاقات اللبيدية في دلالات الرموز والإيحاءات ، وهذا ما أراد سعيد إبرازه حينما قال: ((إن الشرق من حيث وجد في وعي الغرب ، كان لفظة تنامى لها فيما بعد حقل واسع من المعاني ، والتضمينات ، وأن هذه جميعاً لم تكن تشير بالضرورة إلى الشرق الحقيقي بل إلى الحقل المحيط باللفظة))[1].

ومن ثم فإنَّه يكتسب معنىً عاطفياً ولاعقلانياً أيضاً من خلال نوع من التحول الشعري الذي يؤدي إلى الأصقاع الخاوية والمجاهل الغامضة البعيدة إلى معانٍ محددة بذاتها ، ولاشك في أنَّ الجغرافيا والتاريخ الخياليين يساعدان الذهن في تكثيف الأحاسيس التي تهول المسافة وتعميقها والاختلاف بين ما هو قريب منه وما هو بعيد عنه[2].

لذا فهو شرق خيالي لا واقعي على الإطلاق ، إنَّه شرق الفتنة والاستيهامات والرغبات الدفينة والمكبوتة التي تهدي في بوحها هرباً من الواقع ، إنَّه الشرق المرادف والموازي لكل ما هو غريب وغامض ومولع وعميق بالحكايا والأساطير الخيالية الغامضة والمستعصية الفهم ، الشرق السحري القادم من عوالم ألف ليلة وليلة الغرائبية

(1) الاستشراق : 215.

(2) ينظر : الاستشراق : 117 – 118.

هذه الحكايا العجيبة المدهشة التي أيقظت المخيلة ، وأطلقت العنان للأحلام باتجاه تلك الفضاءات الشرقية البعيدة الغامضة.

الشرق بقي بالنسبة للثقافة الغربية وفي الأغلب الأعم تكويناً هلامياً يعكس متغيرات الثقافة الغربية وإن ظلت له ثوابت وأنماط مستقرة من التفكير والتخيل ، ومن أبرز هذه الثوابت أنَّ الشرق نقيض الغرب سواء بالمعنى السلبي الذي يكون هو الغالب، أم الإيجابي ، كما في تصور أنَّ الشرق جنة أرضية للحلم عند الرومانطيقيين غالباً[1].

لذا فإنَّ أطياف الشعور واللاشعور تتبلور في المتخيل الغربي نحو " الشرق" على هيأة كاريزما بقدرة خارقة وجاذبية وفتنة وسحر وواقع نفسي يتوهج بالتماعات هذا الرمز "الشرق" الذي يجمع بين عالمي الوعي واللاوعي.

وعند الإنتقال إلى رواية "الإرهابي" Terrorist نلحظ تشظي الصورولوجيا في مرجعياتها النفسية إلى أنماط أخرى من الوعي والشعور تبدو أقرب إلى الواقعية منها إلى الغرائبية كما في النص الآتي الذي يعكس جزءاً من التكوين النفسي في شخصية أحمد عشماوي[2] : **((إن أحمد في هذه المرحلة من تطوره الفكري ، يعتبر أن ما تقدمه الجامعات من هذه العلوم التي ذكرت جزءاً من الثقافة الغربية الإلحادية ، ولا يرغب في المزيد منها مكتفياً بما درسه ولم يستطع تجنبه ... خشي أحمد أن يكون المزيد من التعليم عاملاً على إضعاف عقيدته . جرب الشك في المرحلة الثانوية فخشي أن يزداد شكاً كلما استزاد من دروس الجامعة ، هو الآن على الطريق المستقيم ولا يريد أن يعرف طريقاً آخر))**[3].

تبدو الاختلافات بين الذات والآخر محددة إذن بنمط معين من الثقافة ، وهذه

---

(1) ينظر : دليل الناقد الأدبي : 37.

(1) " I just thought , boys like you – bright , obedient – go for more education. people have suggested it , sir , but I don't fell the need yet . more education , he feared , might weaken his faith . Doubts he had held off in high school might become irresistible in college" Terrorist : 216.

(3) الإرهابي : 116- 266 .

الأنماط الثقافية تنعكس على مقصدية الفكرة المهيمنة وتفك سننها ، فهي صورولوجيا ذات إحالات نفسية تتناسب مع الأهداف التي ينشدها النص والمتصلة باختياراتها ضمن تشكيلة صورة الإرهابي المسلم ، وكيفية صوغ تصرفاته في تطابق مع القيم التي يؤمن بها ، التي من خلالها يستمد ترسيمة لا واعية لكل أنشطة حياته ، ومن هنا كان اعتبار أنَّ الوحدات الدراسية هي الإلحاد بعينه ، وذلك بغية إدراك منطقها الداخلي في نفسية أحمد وما تتركه من التطابق والتماثل بين المعنى الواضح والمعنى العميق الضمني غير المباشر في اللاشعور ، والآثار التي تنجز عنه في تكوين شخصية الإرهابي ، على أنَّ هذا الاستعمال النفسي للصورولوجيا في أنماطه النسقية لم يكن من ابتداع الكاتب ، وإنما هو موجود نوعاً ما ، ولكن لا يتأطر بفكرة الكلية المتجانسة والمنسجمة والمطلقة بصورة عامة.

ومن خلال اشتغال النص التالي من رواية " مدن الملح " على الصورولوجيا النفسية التي يكون النص فيها مابين الترميز ومحكيه بحيث تجتمع العناصر اللاشعورية والمكبوتة وتتمفصل مع الواقع في رؤيته للآخر " الغربي" : **((كانت الأحاديث عن هذه المجموعة من الشياطين تبدأ محايدة عامة ، ثم لا تلبث أن تصبح ذات ألوان واضحة شديدة القسوة ، ويشترك فيها أكثر الرجال ، فتعطى لكل واحد من هؤلاء صفة تصبح اسماً ، وهذه الصفات والأسماء التصقت بهم بسرعة فائقة ... " فالغراب" أو " ابن الملعونة" هو الاسم الذي سقط على ذاك الذي جاء أول الأمر ، والذي تسمى فيما بعد باسم عبد الله . أما الآخرون فالأكحل والبطين والجربوع ، والأفصع والمغزل والدجاجة وأبو الحصين ، وغير ذلك من الأسماء ... كان هذا بعض ما يحصل في محاولة للتغلب على الكرب والمخاوف ، أو لنسيان هذا الهم الذي يكبر ويزداد كل يوم))**[1].

وهنا تتحد خصوصية المفارقة وتلتحم بفضاء السخرية ، لا لتعبر عن ابتذاله وركاكته ، وإنَّما لتؤسس من خلاله رؤية جدية تعكس واقعاً دراماتيكياً مخيفاً و مؤلماً

(1) التيه : 84 ، 85 ، 86.

حتى تغدو هذه السخرية بحد ذاتها مفارقة Paradox تضمر أزمة ومرارة على عكس ما تظهر. وهي تتمفصل مع الواقع ، وهذا التمفصل هو نوع من الوضع التحويلي يرمز إلى سماكة الواقع وتعقيده بين الذات الشرقية والأخرى الغربية ، وما يثيره هذا الواقع من اضطراب بالنسبة للذات الشرقية.

ويتم استحضار صورولوجيا في مرجعيات نفسية ثقافية في رواية " الإرهابي" تبدو قريبة من الواقع صاغها الكاتب برؤية تدل على الثراء المرجعي للكاتب في عمقه السيكولوجي الذي يشمل رؤيته للذات الشرق أوسطية – والعربية على وجه الخصوص – وذلك من خـلال تمثيلات الكلمات في النص الآتي وهو يتكلم عن تشـارلي اللبناني

الأصل[1] : **((تشارلي متزوج من سيدة لبنانية نادراً ما يراها أحمد . تطوف أحياناً بمحل الأثاث بعد أن تنتهي من عملها في مكتب الضرائب القريب. يرى في ثيابها العربية وبنطلونها مسحة رجولية ، وفي بشرتها الزيتونية ، وحاجبيها الكثيفين ما يميزها من نساء الكفار . في صورة الزفاف يجلس تشارلي إلى مكتبه بينما تقف هي مبتسمة بين طفلين وعلى رأسها وشاح أبيض يخفي شعرها كله. لا يتكلم تشارلي عن زوجته ، ولكنه يتكلم عن النساء على وجه العموم ، لاسيما اللاتي يظهرن في إعلانات التلفاز))**[2].

(1) " Charlie is married , to A lbanese woman Ahmad sees rarely , coming into the store toward closing hour , at the end of her own day' s work ,which was performed in a legal office where tex froms are filled out for those who cannot do it for themselves, and where paper intercessions are made with the governments of the city , the state , and the nation as each exacts its tribute from all citizens. there is a mannish air to her western dress and pants suits , and only her olive complexion and thick , untrimmed eyebrows distinguish her from a kafir . Her hair bushes out to several inches all around her head , but in the photograph charli keeps on his desk she is wearing an extensive head scarf that conceals every hair , and smiles above the faces of two small children . He never speaks of her , yet speaks of women often , especially the women who appear on television commercials" Terrorist : 170 , 171.

(2) الإرهابي : 213 ، 214.

وهكذا يمكننا أن نتصور أنَّ لا شعور الكاتب يستثمر لغة النص لتحريك المكبوت والاندماج في الرؤية التي يضعها الكاتب في الظل ، إلا أنَّه يغذيها ويلونها ليتم ظهورها التي من خلالها ينجلي البحث عن المفارقة في الانطباعات بين الذات والآخر وهي تعمل بإحالاتها السيكولوجية على الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية التي تمتلكها الذات الشرق أوسطية ، فيتركز الانتباه على اللاشعور عند الذات ويصيخ السمع بكل قواه المضمرة ليمنحها الوساطة الضرورية للسير بها من النص إلى الواقع ، فتكون أشبه بميكانيكيات انفعال لا شعوري يقوم باختزال الصورولوجيا إلى مرجعيات نفسية تبرز كيفية تعامل الرجل الشرقي مع المرأة في مجتمعه ، ولكن تبدو بنوع من التعميم الذي يجعلها وكأنها نوع من القوانين التي تحكم اللاشعور من قبل الذات الشرقية ، وهذا يؤدي إلى إدراك لترابطات المدلولات وأصداء الدوال التي تتضاعف مشكلة الصورولوجيا في تراكيبها النفسية المضمرة في الرؤية بين الذات والآخر من خلال رموزها الاجتماعية المطبوعة بطابع غير اعتباطي بصورة مكثفة مختزلة في استدلالاتها النفسية الناشئة بين متواليات النص.

وهناك ترميز للصورة بين الذات والآخر بإحالاتها النفسية في نص آخر من الرواية نفسها على لسان أحد الزائرين الأجانب : ((**كتب زائر أجنبي : وأغرب شيء في هذه البلاد أن الناس لا يتكلمون ، إنهم كالسلاحف ، يغرقون في قواقعهم ويصمتون ، ووحدها عيونهم التي تتكلم. وحين تتكلم العيون فإنها تقول أشياء خطيرة ، أقرب إلى الحرائق . حتى الباعة في الدكاكين ، إذا وافقوا على أن يبيعون حاجة تطلبها ، فإنهم يشيرون إليها ، طالبين ، دون كلمة ، أن تأخذها بنفسك. ولا يمدون أيديهم لتضع فيها الثمن ، يشيرون إلى الطاولة ، وعليك أن تتمثل لكل ما يطلبون. ومن أغرب الأمور التي صادفتها أنني كنت أمد يدي لكي يضع فيها البائع بقية الفرق بين القطعة النقدية التي دفعتها وثمن السلعة ، فنحّى يدي ، ووضع النقود على الطاولة ، كان يعتبر أن ما يفعله طبيعياً إلى أقصى حد**))[1].

(1) بادية الظلمات : 490.

يشتغل المقطع السابق على صورولوجيا نفسية يتم فيها استحضار صورة الشرقي في الذاكرة الجمعية للآخر الغربي عبر أنساق وأنماط تتمحور حول " الصمت " الذي يكون كنقطة تركيز تقوم بتجميع الفوارق والاختلافات وما تتركه من صدى نفسي بين الذات والآخر ، وتكون صورولوجيا نفسية يتم إسقاطها بشكل سالب متمظهر في رؤية صدامية ، فيغدو أنَّ كل من " الأنا والآخر" يعيش انفصاماً سيكلوجياً وانفصالاً مزدوجاً على المستوى الذاتي بسبب التمزق النفسي الصِدامي وتقاطع الذهن والوجدان واللاشعور في صراع الأنا والآخر ، مما يجعل " الصمت" بؤرة مركزة ومتنامية للصراع الذي يحدث في وعي الذات مقابل الآخر في عمليات دينامية وحركات كشف مستمرة للدلالات الملتبسة التي تدخل القارئ إلى نسيج من الرموز والإيحاءات المتمركزة في لا شعوره في نظام من التكثيف اللغوي الذي يكون المشهد الرئيس للنص.

الفصل الثاني

توظيف الصورولوجيا للتقنيات السردية

توطئة

تتطلب دراسة الصورولوجيا أهمية بالغة في توظيفها للمعطيات الفنية والجمالية التي من ضمنها التقنيات السردية في آلياتها وعملياتها النقدية والإجرائية ، أي بمعنى آخر تقديم المادة الثقافية والإنسانية التي تحملها الصورولوجيا عن طريق عالمها الرمزي وما يحمله من جماليات فنية وتخييلية ، للسعي وراء مضامين جديدة للصورولوجيا المحملة بمؤثرات المرجعيات الثقافية التي سبقت الإشارة لها في الفصل الأول ، في حضور جديد يسهم في رسم الملامح بين ثنائية الذات والآخر في تماهي وتداخل بين الواقعي والرمزي ، أو الثقافي والفني ، ينطلق عبر توظيف الصورولوجيا في النص من عمقه السردي لتتقارب فيه الحدود المنظورة وغير المنظورة بين الصورولوجيا والتقنيات السردية ، فلكلِّ تقنية سردية خصائصها الجمالية والفنية التي تسهم – من وجهة النظر هذه – في المزاوجة بينها وبين الصورولوجيا، وبهذا فإنَّ الذي يعنينا هو حضور التقنيات السردية ووسائلها التعبيرية في الصورولوجيا ، وما نستشفه منها وهي تتخذ المظاهر السردية وتنصهر في آلياتها وبنياتها تاركة أثر الصورة بين الذات والآخر ونسيج العلاقة بينهما .

وعبر هذا الفصل من الدراسة سنحاول أن نسبر أغوار العلاقة بين الصورولوجيا والتقنيات السردية عبر خمسة محاور هي :

1- صورولوجيا المكان الروائي .
2- صورولوجيا الزمن الروائي .
3- صورولوجيا الشخصيات الروائية .
4- صورولوجيا التناص الروائي .
5- صورولوجيا الجسد الأنثوي .

المبحث الأول

صورولوجيا المكان الروائي :

يكتسب المكان الروائي أهمية كبيرة في دراسة الصورولوجيا زيادة على أهميته الفنية وكونه الحيز الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات ، فيتحول إلى فضاء محمل بكل الخصائص والسمات المرجعية للصورولوجيا وما يمكن أن يحدث من علاقات إيجابية أو سلبية بين الذات والآخر ، أو ما تعبر به هذه الثنائية عن وجهة نظرها ووجهة نظر الكاتب ، لذا ((أصبح المكان مفتاحاً من مفاتيح إستراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي ، ومنطقة رخوة يلج منها القارئ إلى تضاريس النص الروائي بقصد تفكيكه واستنطاقه))[1] ، ولأنَّ الأدبية تقوم على إعادة إنتاج وصوغ للمرجعية الواقعية[2]، تصبح " النظرة الواقعية بين الذات والآخر أو الصورولوجيا " من خلال توظيفها لعدد من التقنيات السردية ومن ضمنها المكان الروائي أدبيـة بامتياز ، و((تكون أدبية بما تفعله رؤية الأديب إلى العالم في أثناء تناولها جانباً من جوانب ذلك العالم))[3]. ومن هنا تنبع أهمية الفضاء المكاني في تشكيل الصورولوجيا وذلك يعتمد على المدى الذي استوعب به وعي الكاتب ، فمن خلال الفضاء المكاني لا يقوم الكاتب بنقل آلي للطبيعة وإنَّما يعبر عما يراه بطريقتهِ وفكرهِ وينظر إلى الواقع بمنظار أدبي يتلاءم وخبراته الأدبية مع الأشياء التي تحيط بهِ من خلال إيحاءاتهِ بها في عالم الرواية وهواجس السرد الحكائي مما يجعله يؤثر في أفق توقع المروي له والإسهام في توجيه فعل القراءة . فيمكِّن المكان عبر تحولاتهِ وما يحدث له وفيه من قراءة الصورولوجيا وأشكال حضورها بكلِّ ما تحمل من أبعاد دينية واجتماعية وتاريخية ونفسية ، فيأتي تشكيل الصورولوجيا في المكان الروائي معبراً عن تصادم الأنا " الشرق " بالآخر " الغرب " وبأشكال مختلفة ، إذ يبين المكان الروائي الصورة الرؤيوية التي تقدمها النصوص السردية ، ذلك الصدام والصراع اللذان يأتيان من ثنائية " الواقع والخيال " ،

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً ، خالد حسين : 6.

(2) ينظر : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم : 74.

(3) في مدار النقد الأدبي ، الثقافة ، المكان ، القص ، د. علي مهدي زيتون : 113.

واختراق المكان يكون على أساس الأنساق التي يفرضها واقع القيم الاجتماعية السائد بين الأنا الشرقية والأخرى الغربية ؛ لذلك يبدو الفضاء المكاني مقيداً بشروط الصورولوجيا بين ثنائية الشرق والغرب ومحكوماً بالفرز الذي يفرضه الواقع بحيث يكشف معنى الاختلافات وما ينطوي عليه من تناقض واضح تروم من خلاله الصورولوجيا تعرية ذلك الصدام ، وكشف مستوياتِهِ في علاقته مع الآخر وموقفه منه والوعي بالسياق الحضاري والسياق الآيدويولوجي الذي تولد النص الروائي في إطاره ، فيصبح المكان أساسياً لتصورنا لأنفسنا وللواقع ، كما أنَّه لازم لتحديد معالم الهوية ، أي بمعنى آخر أنَّ الذات والآخر عبر الفضاء المكاني تنكشف وتتبلور وتنصقل ، فيغدو ((المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس ، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر))[1].

زيادة على أنَّ المكان يمثل الفضاء الأشمل للنص الذي تدور الأحداث فيه ، وتتحرك الشخصيات في دوائرها المتقاطعة وتنمو وتتحول ، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً وبكل أبعادهِ الواقعية والمتخيلة بالجوانب التاريخية والزمنية للنصوص السردية وشخوصها بحيث تنتج عنه تفاعلات المنظومة السردية المنتظمة في الرواية . يتشكل المكان الروائي وتتضح أبعاده من التأثيرات الاجتماعية والفكرية وليس العكس ؛ لأنَّ الواقع يبقى خارجياً ما لم تجر فيه أفكار يضع الإنسان من خلالها أبعاداً للمكان تعبر عن حقائق تتداخل معها أفكار وممارسات المجتمع[2] ، لذلك تشكل الرواية مادة مهمة نستنتج من خلالها وعي الكاتب بالواقع وكيفية مباشرته له[3] ، فتتشكل المادة السردية بطريقة إدراكية من منطلق رؤية خاصة وزاوية محددة آيديولوجية كانت أو نفسية زيادة على المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم بوساطتِهِ

(1) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي : 31.

(2) ينظر : المكان في الرواية ، ياسين النصير ، مجلة آفاق عربية ، ع8 ، 1980م : 78.

(3) ينظر : حركية الإبداع : 204.

روايته وموقفهِ الذي يختار أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من أحداث الرواية والقارئ[1] ، مما يعطي للمكان دلالات رمزية واسعة [2].

ويبدو الوصف الوسيلة الأساس في تصوير المكان ، فهو ((محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات ، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً ، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً))[3] ، ومن خلال الوصف يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها فيغدو المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية[4] ، وكما أنَّ الوصف يؤدي وظيفة إيهامية ، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة إلى عالم الرواية التخييلي بحيث يشعر القارئ أنَّهُ يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ، ويعطي انطباعاً بالحقيقة وتأثيراً مباشراً بالواقع[5] ، وخاصة في محاولة الروائيين الإيهام بمصداقية الأحداث وواقعيتها وإعطائها أسماء حقيقة ، فيتحول إلى عملية وعي نفسية تعيد إنتاج الصور في المكان الذي هو جزء أساس من البنية الكلية للرواية.

ولا يكون وصف المكان في حقيقتهِ إلا ((صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء كانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة ، وهي مرتبطة بمنظور الراوي ، أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات ، ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية ، وبالأهداف التي يريد تحقيقها))[6]. ولابد من إحياء العلاقات المكانية واختراق الشخصيات الروائية لها لكي ينتقل المكان من محض مكان إلى فضاء روائي ؛ لأنَّ الفضاء هو أمكنة الرواية كلها وما ترتبط بهِ هذه الأمكنة من الحوادث ومنظورات الشخصيات حتى أنَّ الروائي الذي يقصر

(1) ينظر : بناء الرواية : 119.

(2) ينظر: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، الأستاذ الدكتور صالح ولعة : 54.

(3) بناء الرواية : 110.

(4) ينظر : نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، أوستن وارين ، تر : محيي الدين صبحي : 288.

(5) ينظر : بناء الرواية : 81.

(6) بناء الرواية العربية السورية ، سمر روحي الفيصل : 262.

حدثهُ على مكان واحد مغلق لابد أن يخلق في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى ، بحيث يصعب القول إنَّ الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد وإن بدا ظاهرهُ مغلقاً عليه وحدهُ[1].

ومن الممكن أن نقف عند تمييز إدوين موير بين رواية الشخصية ورواية الحدث لنرى انعكاس المكان على ذلك ، فهو يؤكد بأنَّه لا توجد روايات الشخصية البحتة ولا روايات من الطابع الدرامي البحت وإنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك غلبة بارزة وكافية دائماً ، كما أنَّ العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان ، إذ يقدم الكاتب لنا في الأولى تحديداً عابراً للمكان وتنبني أحداثه كلها في نطاق الزمان ، أما في الثانية يفترض الزمان ، فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً يُوزّع دائماً ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق المكان[2].

حتى يتولد لدينا إحساس ((بامتلاء المكان امتلاءً بالغاً غير عادي في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية))[3] ، على أنَّ القول بمكانية الحبكة لا يلغي الحركة الزمانية فيها ، كما أنَّ زمانيتها لا يعني أنَّه ليس لها وضع مكاني ، مما يجعل الأمر مرة أخرى يتصل بالعنصر الغالب[4].

ومن بعد هذا التوصيف لمفهوم المكان وأهميته في الرواية فإنَّ طبيعة الموضوع الذي تقوم عليه الدراسة يحتم علينا التعرف على كيفية توظيف الصورولوجيا لتقنية المكان الروائي وكيفية تحرك شخوص الروايات ضمن هذه الأمكنة ، وكيفية تشكيلها حركة الأحداث التي تنبني عليها الدراسة.

ويبدو حضور المكان جلياً في تقديم الصورولوجيا في الروايات الأربع التي تعتمدها الدراسة عبر تمترس تفاصيل الأمكنة بكل أبعادها الواقعية والمتخيلة بوصفها بناء ينماز

(1) ينظر : بناء الرواية العربية السورية : 256.

(2) ينظر : بناء الرواية ، إدورين موير ، تر : إبراهيم الصيرفي : 61 . 62.

(3) المصدر نفسه : 84.

(4) ينظر: المصدر نفسه : 63.

بخصوصية التعبير عن المفارقات الاجتماعية والثقافية والدينية فيبرز حضور المكان في تتابع الأحداث وتواليها بين الذات والآخر.

وتتحدد أنواع المكان الروائي وتتكشف أنساقه في الروايات الأربع عبر الأمكنة الواقعية والافتراضية ، ووصف هذه الأمكنة يمثل القاعدة الأساسية التي ينبني عليها المكان الروائي بعدما تخترقه الشخصيات وتتفاعل معه ، فيبرز نسيج المكان ويتميز بحسب ما هو موجود في الروايات " موضوع الدراسة " ، إذ نلحظ في هذا البحث توظيف الصورولوجيا لتقنية المكان الروائي الموضوعي أو الواقعي بحيث يشكل حضورها قضايا وأبعاداً متعددة ذات صلة وثيقة به ، وباندماج الصورولوجيا وأبعادها في فضاء المكان الواقعي أو الموضوعي تتبلور رؤية الذات إلى الآخر وبالعكس بصورة حراكية تتشابك مع النص في مستويات تشكل المفاصل الرئيسة لنسيج الصورولوجيا في النص الروائي ، فيكون للمكان وفق منهجه البلزاكي الواقعي في الرواية سطوة في عرض قضايا متعددة في رؤية الذات للآخر أو العكس ويكون التعامل مع المكان الواقعي ((بوصفه بؤرة للنص وبطلاً له))[1] ، مما جعل الرواية تستمد من الأمكنة الواقعية كل ما يملؤها لتشكيل مكانها الخاص [2].

ولعل رواية " مدن الملح " و" موسم الهجرة إلى الشمال " و" الإرهابي" Terrorist خير نموذج على المكان الواقعي في النص الروائي ، إذ تبدو الأمكنة الواقعية في هذه الروايات الثلاث مشحونة برموز الصورولوجيا بحيث تتجاوز الأمكنة وظائفها بوصفها إطاراً مرجعياً للأحداث إلى رموز الصورولوجيا التي تتصل بمكونات الواقع الموضوعية ، ويمكن تناول الصورولوجيا عبر توظيفها الأمكنة / الرموز التي مثلت أساساً الجدلية بين ثنائية " الشرق والغرب " التي يمكن فك شفراتها المغلقة عبر الأديان ، والصور الاجتماعية ، أو التاريخية، أو النفسية ، وهذه الأمكنة الرمزية تثير أفكار الشخوص الروائية المتناقضة التي تتموضع بين" الأنا والآخر" ، ومن ثم تستحيل إلى أمكنة رمزية لأنَّها تعبر عن قلق الشخصيات الدائم وصراعاتها المستمرة التي تتجلى في ثنائية " الشرق والغرب " ، فرسمت

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة : 367.

(2) ينظر : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، صلاح صالح : 22.

هذه الفضاءات المكانية الواقعية من خلال لغة رمزية تتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن الذي يتنامى مع الحدث ؛ لذلك كانت هذه الروايات بمثابة المفارقات حيث انشطار فضاءات الأمكنة وهي تصور " الأنا والآخر " في تراوحهما بين السكون والتنازع وتصوير الصدام أو الصراع على مختلف المستويات المتمثلة بالمادة والروح والقيم والعقائد وغيرها.

وسنقتصر على أبرز الأمكنة الواقعية التي يتشكل فيها حضور الصورولوجيا وما تستند عليه من خلفية قيم الألفة والمعاداة ، ففي رواية " مدن الملح " نجد وصفاً مكانياً لفضاء مدينة " موران " عند عبد الرحمن منيف ، وكذلك رواية " الإرهابي " نجد وصفاً مكانياً لفضاء مدينة " نيوبروسبكت " عند جون أبدايك ، وهذا الوصف المكاني للمدينتين ينطلق من بعد الصورولوجيا بين الذات " الشرق " والآخر " الغرب " ويتلون بتلون هذه الثنائية ، ومكونات المدينة سواء كانت " موران " أم " نيوبروسبكت " اتجه النظر إليها انطلاقاً من باطن الشخصيات والتعبير عما يجول في الذهن من ارتسامات حول الفضاء المكاني للمدينتين الذي يغطيه الشحوب ، فبالنسبة لمدينة موران ((يصور لنا عبد الرحمن منيف فضاء مدينة موران من خلال وجهة نظر الأجانب الطارئين على المدينة ، فمدينة موران تتغير وتذوب وتفقد كل صلة بما كانت عليه))[1].

وهذا الإحساس بالتغير المضطرد يعبر عنه " روبرت يونغ " الذي كلف ببناء المدينة : ((**أصبحت شبيهة ببعض الطيور الأفريقية : مزركشة جداً لكن دون جمال ؛ الطراز القديم إلى جانب الطراز الحديث جداً اللبن إلى جانب الزجاج العاكس ... موران القائمة الآن يمكن أن تنتقل أو تزول بعد عدد من السنين ... لأن كل شيء ليس في مكانه :الأبنية والبشر...**))[2].

فإذا كانت لكل مدينة معالم وسمات تميزها ، بحيث تصبح مدينة أليفة يشعر فيها الإنسان بالراحة والهناء ، فإنَّ موران – وقد فقدت كل معالمها – وتحولت إلى مدينة قبيحة

(1) المكان ودلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمن منيف : 94.

(2) بادية الظلمات : 283.

لأنَّها خليط عجيب من أشتات لا صلة بينها ؛ لأنَّ الذين شيدوا هذا الفضاء العجيب ليسوا من سكان المدينة نفسها وإنَّما هم من الأغراب ، وبذلك يستمد الوجود ممكنات وجودهُ من وجود آخر [1].

أما مدينة " نيوبروسبكت " التي هي مدينة في الولايات المتحدة ، ولكنَّها مدينة يقيم فيها العرب بكثرة مع فئات من الزنوج واليهود ، إذ يتمثل حضور هذه المدينة في الرواية بكشف التباينات الاجتماعية والفكرية ومستوى الوعي المعيشي بينها وبين بقية المدن الأخرى في أميركا ، الذي يعكس التباين بين الذات والآخر ومدى انعكاس هذا كله على شخصيات الرواية ، مما يؤدي إلى انعدام قيم الألفة للمكان ، بحيث تغدو هذه المدينة " نيوبروسبكت" منظوراً قائماً على فكرة الاغتراب النفسي في شخصية بطل الرواية " أحمد عشماوي " ، وهو يعاني من شعور مستمر بالغربة في وسط المجتمع الذي يعيش فيه لأنه مختلف عن مبادئه ومعتقداتهِ.

وبهذا تكون أبرز دلالات العلاقة مع المكان التي تظل حاضرة بالنسبة للمدينة _نيوبروسبكت – هي حالة الاغتراب المكاني لأحمد والمتماشية مع اغتراب داخلي، فيكون وجوده في المدينة التي نشأ فيها لا مكان اختياري بقدر ما هو حاجة للانتقام والتعويض عن المثل المفقودة وتساؤلاتها المتشعبة والحائرة التي تكشفها شخصية أحمد التي تبحث عن الانعتاق والخلاص النهائي – في نظره – من هذا الحاضر الذي يزيد في اغترابه ؛ لذلك تتحول هذه المدينة من مكان مفتوح أليف إلى مكان مغلق معادي ، وركام من الأشياء التي لا تعبأ بمن فيها ، وما يدلل على ذلك التعبير الوصفي للمدينة الذي استعمله الكاتب، وخاصة عند إشارته إلى أبرز مَعْلَم في المدينة وهو بحيرة الركام " Lake of rubble "،

(1) ينظر : المكان ودلالته في رواية مدن الملح : 95.

فمباني المدرسة الثانوية[1] : ((**تعلو جدرانها الندوب وتطفح بالاسبستوس المفتت ، وحتى الطلاء بدأ ينهار. تقع المدرسة على حافة بحيرة من الركام**))[2].

وقد تردد هذا الوصف " بحيرة الركام " مرات متعددة وفي أماكن متعددة من مدينة نيوبروسبكت[3] : ((**وعند الطرف الشرقي من بحيرة الركام ، حيث مواقف السيارات الواقعة على مقربة من أمواج متلاطمة من طوب متهدم ..**))[4].

وهكذا يطغى على المدينة طابع الشحوب بالأبنية والآثار الحضارية فضلاً عن الشوارع المتهالكة ، والقتامة المنقسمة بين قتامة الفضاء المكاني وقتامة الأفعال في ذلك الفضاء المكاني من وجهة نظر الذات العربية – أحمد – على العكس تماماً من دلالات الاسم الذي تحمله هذه المدينة وتعرف به : New prospect"، وهي لفظة تحمل معنى دلائل النجاح والرفاهية وآفاق المستقبل، وهذا التضاد والتناقض بين واقع المدينة وأسمها الذي تدعى به هو كالتضاد والتناقض بين المادية "الغربية" والمعنوية "الشرقية" ، مما يجعل المكان" نيوبروسبكت" عنصرا فعالا في إثراء الصورة بين الذات والآخر وهي تغذي الصورولوجيا بوجهة النظر التي تحملها ذات الكاتب في تصورها للآخر، وبالعودة إلى نقاط الإنطلاق في وصف موجودات ومحتويات المدينة، وعلى سبيل المثال بينما يسير أحمد وجورلين سوياً في أحد المشاهد نجد الوصف التالي

(1) "Now the building ,rich in scars and crumbling asbestos, …sits on the edge of a wide lake of rubble " Terrorist :11 .

(2) الإرهابي : 25.

(3) " On the eastern edge of the lake of rubble , where becalmed parking lots alternate with choppy waves of knocked –down brick " Terrorist :14

(4) الإرهابي : 29.

للمدينة[1] : ((**تزداد المجاورة حولهما فوضى أكثر وأكثر ، فالأشجار تفتقر إلى العناية، والمنازل إلى الطلاء. اما بلاط الرصيف فمنها السائل ، ومنها المتكسر لامتداد جذور الأشجار من تحته. وتنتشر القمامة بأفنية المنازل على الرغم من صغر مساحتها. وتبدو البيوت كالأسنان التي فقد بعضها فلا تنتظم صفوفها ، وإنما يقل فيها جانب عن جانب . وعلى الرغم من إحاطة الفجوات بين المنازل بالأسوار الغليظة المتصلة إلا أنها تقطعت أو ألصقت بالأرض تحت وقع أقدام خفية لا تحب الأسوار وتريد اختصار المسافة**))[2].

ووصف المدينة والبيوت بهذه التوصيفات تبعث في النفس قدراً من الاضطراب والتوتر والبشاعة من هذه التفاصيل المكانية ، كما أنها تعكس الفقر المادي والمعنوي لهذه المدينة التي يقطنها العرب بكثرة والتي تختلف عن باقي المدن الأميركية ، وتكثر هذه التوصيفات للمدينة حتى تبرز بوضوح في الرواية.

ومدينة " نيوبروسبكت " كما هي مدينة " موران " مدينة وهمية غير موجودة ((وأغلب الظن أن ابدايك يقصد منطقة باترسون التي يكثر بها الأمريكيون العرب))[3] ، كما أنَّ مدينة " موران " يرمز من خلالها منيف إلى دول الخليج والانقلاب المفاجئ الذي حلَّ بها، فـ ((أحياناً ، تؤدي تسمية الأماكن الجغرافية بأسمائها المطابقة للواقع ، وتعمّد حجب

(1) "The neighborhood grows shaggier around them ; bushes are untended , houses unpainted , sidewalk squares in places tilted and cracked by tree roots underneath ; the little front yards are speckled with litter . The rows of houses lack a few , like teeth knocked out , The gaps fenced in but the thick chain –link fencing cut and twisted under the invisible pressure of people who hate fences, who want to get somewhere quick." Terrorist :71

(2) الإرهابي : 99.

(3) الإرهابي : 377 [المترجم] .

التسمية عن أماكن أخرى ، إلى محمولات ومدلولات ، يمكن للدارس وللقارئ أيضاً أن يسير بها إلى مراميها الأكثر بعداً والأكثر عمقاً))[1].

إنَّ المدينة بحد ذاتها تحيل إلى سكون فضائي يتسم بالانفتاح لأنَّها مكان مفتوح انطلاقاً من حركة الناس ونشاطاتهم ، بَيْد أنَّ الثيمات النصية في الروايتين " مدن الملح " و"الإرهابي" تشير دلالاتها إلى أنَّها جاءت بصورة معاكسة بجغرافيتها وإحالاتها المتعلقة بالذات وبالآخر ، إذ تكشف لنا الصورولوجيا أحوال مدينة " موران " أو مدينة " نيوبرسبكت" بحيث تغدو هاتان المدينتان عوالم معادية من المتاهة والضياع في التصادم التقليدي المستمر.

وفي هاتين المدينتين ، نلحظ تقاطباً مكانياً بين الكنيسة والمسجد في " نيوبروسبكت"، وبين مدينة " حران العرب " ومدينة " حرّان الاميركان " في المدينة والفضاء الأشمل لهما "موران" التي تمثل الدائرة الكبرى للمكان.

تقع أحداث كثيرة في مدينتي " حران العرب " و" حران الأميركان " وهما مدينتان متقابلتان ، ومدينة " حران الأميركان " مكان مفتوح أوجده " الآخر " الغربي في فضاء الشرق – الصحراء العربية – وهو فضاء يعكس تفاوتاً جذرياً وتصادماً في مختلف أنماط التفكير والأوضاع الاجتماعية والثقافية ، ((والبارز في أدب عبد الرحمن منيف أنه يركز على حضور الفضاء الغربي في الشرق ، بعدما كان الروائي العربي يرحل إلى الغرب ليصف لنا عن كثب فضاءاته بكثير من الإعجاب والاندهاش))[2] ، وهذا ما لاحظناه بالنسبة لروايته "مدن الملح" إذ يتعالق عنوانها مع فضائها ويختزله.

إنَّ المدينة بوصفها فضاءً مفتوحاً تقدم نفسها مشبعة بأبعاد سوسيولوجية وحضارية وثقافية ، ومن خلال هذه الأبعاد ينعكس التعارض بين مدينة " حران العرب " ومدينة " حران الأميركان" ، ويقف " باشلار " على مسألة التعارض بين الأمكنة فيرى أنَّ ((تعارضاً

(1) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر : 51.

(2) الغرب في الرواية العربية الحديثة : 313.

هندسياً بسيطاً يصبح مشوباً بالعدائية))[1]، وأنَّ ((التعارض الشكلي لا يستطيع أن يظل ساكنا))[2].

إذا نظرنا إلى " حران العرب " نجد البيوت الطينية والطرقات غير المنتظمة وعدم وجود الكهرباء أو الأسواق الحديثة إذ كانت بيوتها ((**مثل الدمامل في اليد أو مثل الرَّقع في ثوب كبير قديم**))[3] ، كما أنَّ دكاكينها بنيت ((**من بقايا الصناديق الخشبية الكبيرة وألواح الزنك ، إضافة إلى مجموعة من الحجارة غير المنتظمة**))[4] ، وكانت تقع " حران العرب " على البحر ، والبحر فضاء مكاني مفتوح متعدد الدلالات وهو عند عبد الرحمن منيف فضاء مفتوح للغرب الغازي للشرق ، كما أنَّ للغرب خبرة بالبحر وقوانينه وأسراره فطوع الغرب البحر لإرادته[5] ، يقول هاملتون البريطاني للأمير " الشرقي " فنر : ((**البحر يا صاحب السمو ، ليس المياه والزرقة والأمواج ، إنه فلسفة كاملة ، تبدأ بالخوف ثم التأمل وأخيراً بالتواصل**))[6].

وفي الجهة المقابلة تقع " حران الأميركان " المدينة الناشئة والمتضادة مع " حران العرب " : ((**شوارع متصالبة عريضة وأخرى ضيقة ، ولكن باستقامة حادةّ ، وكلها دكتها الآلات الملعونة الثقيلة ، ثم فرشت بمواد سوداء لزجة**))[7].

إنَّ هذا التعارض بين المدينتين يشير إلى ((الفوضى العارمة التي ميّزت تلك المرحلة الانتقالية الخطيرة من تاريخ الصحراء ، وصاحبه تعارض هندسي كشف عن الهوة العميقة

(1) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، تر: غالب هلسا : 191.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

(3) التَّيْه : 368.

(4) المصدر نفسه والصفحة .

(5) ينظر : الفضاء ولغة السرد ، صالح إبراهيم : 21.

(6) بادية الظلمات : 7.

(7) التيه : 196.

بين الأميركيين والعرب على المستوى الحضاري العام))[1] ؛ لأنَّ الفوضى العارمة في الأولى والتنظيم المتناهي في الثانية يعكس انفتاح حالة جديدة من الوعي عبر تقاطع الذات بالآخر ، فبالنسبة للذات الشرقية يعني أنَّها لم تستطع على المستوى النفسي قلب التراتب القائم داخل ثنائية " حران العرب / حران الأميركان " مما يجعلها خاضعة للتشيؤ الذي يخلع عنها الإحساس بإنسانيتها مقابل ما تمتلكه الذات الأخرى " الغربية " من نظرة دونية لها ، إنَّه الاستلاب الذي تتضاءل فيه الذات حين تجد نفسها أمام آخر أكثر تنظيماً ورفاهية بينما تعيش هي في واقع غاية في البؤس والشح فضلاً عن النظرة الدونية التي توشحها من قبل هذا الآخر، وهكذا يتقاطع حلم المدينة – المكان – بين الذات والآخر فتبدو الذات مجروحة من النظرة الدونية التي يتعامل بها الآخر إذ : ((**قدروا أن وراء هذا الحزن أسباباً جعلتهم هكذا فحزنوا مرة أخرى ، ثم شعروا بالخوف أيضاً ، لكنهم مع ذلك تجرؤوا وقالوا أشياء ما كانوا ليقولوها لو لم يستبد بهم هذا الحزن كله ... لماذا يعيشون هم هكذا والأميركيون بشكل آخر ؟ لماذا يحرّم عليهم الاقتراب من بيوت الأميركيين أو مجرد النظر إلى برك السباحة أو الوقوف لحظات في ظل شجرة من الأشجار ؟**))[2].

وهكذا فإنَّ الكاتب يجعل من مدينة " حران الأميركان " مصدر معاناة للذات الشرقية ، وهذا الواقع الجديد يكون فيه للمكان وظيفة للشخصيات ونسق للأحداث بحيث تكون هذه المدينة كالمرايا التي تعكس أحداث هذا الصراع ، أما مدينة " حران العرب " فكانت تبدو هامشاً للذات المغيبة ، بحيث كان فضاء المدينة بالنسبة للذات وعاءً لذلك التمزق والضيق بأزقتها وشوارعها البالية ، فتمثل إحداهما الفضاء المكاني الغني الذي يشغله الآخر الغربي كما تمثل الأخرى الفضاء المكاني المتخلف المعدم المسكون بالذات الشرقية.

وعند الرجوع إلى رواية الإرهابي نلحظ أيضاً أنَّ هناك تقاطباً وتضاداً بين المسجد والكنيسة ، إذ ينتظم المكان في فضاء مدينة " نيوبروسبكت " في دائرتين رئيستين تتمثل الأولى في المسجد الذي يلتقي فيه " أحمد " بـ " الشيخ رشيد " ، ويأخذ الفضاء المكاني الذي

(1) الفضاء ولغة السرد : 67.

(2) التيه : 577.

يحيط بالمسجد طابعاً وصفياً فمن خلال توصيف الأمكنة التي تحيط بالمسجد نستدل على الموقع الغامض أو غير الملائم للمسجد[1] : ((**يقع المسجد في شارع مليء بالمحلات ، فوقه محل تجميل أظافر ، ومكتب صرافة ، ليس من السهل الوصول إليه من أول مرة.**

_ ونصحك أمام هذا المكان المجهول أن تبحث لك عن مهنة ؟))[2].

وهذا يظهر المسجد بصورة غامضة حين تحضر مواقف محورية مؤثرة في حركة السرد ، فقد ((يكون المكان الصغير المغلق بؤرة نحو الأحداث والخيط الذي يمسك بتطور " الدراما" وتصاعدها والمكان الضيق قد يحتوي في بعض الأحيان أبعاداً أخرى غير حقيقية تستدعيها مخيلة الشخصية فهو في إحدى حالاته قد يشكل المكان الذي يعيد الفرد فيه توازنه ويرمم تكوينه النفسي ليخرج ثانية إلى عالم الصراع الاجتماعي الفسيح))[3] ، وعلى هذا الأساس يكون المسجد مكاناً لبداية تحول رؤية بطل الرواية " أحمد عشماوي " للآخر الغربي ، كما أنَّه يأخذ أهمية في حياة أحمد من زاوية ارتباطه بذكريات والده " المصري المسلم " وما تركته هذه الذكريات من أثر في داخله مما يستدعي عنده وبإلحاح ضرورة تمسكه بالمسجد الذي يحيل إلى دين أحمد ، وما يريد أن يتوصل إليه الكاتب من تأثير هذا الدين في تغيير شخصية أحمد إلى شخصية الإرهابي والأثر النفسي الذي ينعكس عليه.

أما الدائرة الأخرى من فضاء مدينة " نيوبروسبكت " فتتمثل " بالكنيسة " التي تشكل مكاناً هاماً لامتداد شخصية الآخر " جورلين صديقة أحمد " حينما تدعوه إلى القداس في الكنيسة ، فيتم استحضار الكنيسة وتوظيفها من خلال توصيفها ومن ثم مقارنتها بالمسجد – من قبل أحمد – بحيث يمكننا أن نكشف العلاقة الدلالية المتضادة بين" أحمد " و" جورلين"

(1) "- It is on a street of stores , above a beauty shop and a place where they give you cash . It is not easy to find , The first time .

-And the imam of this hard-to- find place told you to switch to the voke track " Terrorist: 38

(2) الإرهابي : 57.

(3) المدينة في الرواية العراقية 1940- 1980 ، أحمد حيال جهاد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد : 42.

التي تمثل الآخر الغربي ، والاختلاف القائم بينهما وفق منظومة من المفاهيم والمعتقدات المتضادة بحسب ما يصور النص الآتي بحيث يشكل حاجزاً بينه وبين الآخر[1] : ((**كان السخام يغطي أحجار الكنيسة الواقعة بجوار بحيرة الركام ، ... تألقت عينا أحمد بالدهشة إذ لم يجد البخور على جنبات النوافذ المتسخة. تقع عيناه على لوحات يرتدي شخصوها ملابس شرق أوسطية، ويسيرون في موكب يؤمه إله مزعوم عاش حياة قصيرة على ظهر الأرض ثم رحل ... تذكر أحمد المسجد بسجاجيده السميكة ، وقبلته المنحوتة في الجدار يكسوها الطوب الأحمر ، وعبارة " لا إله إلا الله " التي تتردد في جنبات المسجد ، يترنم بها المصلون يوم الجمعة في السجود والركوع ، في طابور انتظموا فيه كانتظام حبات العقد. ليس بالمسجد مكان للنساء كما حدث في الكنيسة ، حيث ترفل النساء في ثيابهن الربيعية الزاهية التي انحسرت عن أجسادهن الناعمة**))[2].

في النص السابق تحضر الكنيسة في أوجه متعددة في حياة أحمد ، فجورلين صديقته تنتمي في ديانتها إلى هذه الكنيسة ، فتتحول الكنيسة في نظره إلى مكان يراقب من نافذته حياة الآخر " جورلين " وأوجه التشابه بين الديانتين ، ومن جهة أخرى تم استحضارها على أنَّها مكان معادٍ يكتظ بأجساد الكفار ، فيكون لقاؤه مع جورلين في الفضاء المكاني للكنيسة إطلاقاً لعنان معتقداته وأفكاره القريبة من هواجسه وقلقه من وجهة نظر الكاتب ، ليكون ذلك بداية انطلاقه للمهمة المنوطة به في الرواية وهي تفجير النفق في المدينة.

(1)" The soot-stained ironstone church beside the lake of rubble is filled inside with pastel cotton dresses and sharp –shouldered polyester suits . Ahmad' s eyes are dazzled , and find no balm in the stained –glass windows, depicting men in parodies of Middle Eastern dress enacting incidents in their supposed Lord's progress through his brief and inglorious life to worship a God known to have died …all seem to Ahmad more like amovie theatre before the movie starts than a holy mosque , with its thick muffling rugs and empty tiled mihrab and the liquid chants , *la ilaha illa Allah* , emitted by men fragrant of their menial Friday labors and , in their rhythmic unison of obeisance , crammed together as closely as the segments of aworm . the mosque was a domain of men; here , women in their spring shimmer, their expansive soft flesh " Terrorist:49,50 .

(2) الإرهابي : 71.

فإذا كان المكان يعاش على مستويات متعددة ولا يمكن أن نفصله عن رؤية الشخصيات التي تعيش فيه ، فإنَّ الصفات التي يظهر بها " المسجد " في النص الروائي تضعنا في صورة العلاقة التي تنشأ بين أحمد والمسجد الذي يتسم بالروحانية والنظافة والنقاء والإيمان الحقيقي لشخصياته ، واقتصاره على الرجال من دون النساء – بحسب وجهة نظر جون أبدايك – مما يجعل هذا الوصف يسهم في تحديد صورة العالم الذي يريد أن يعيش أحمد تحولاته أو نهايته ؛ لذلك يبقى " المسجد " عالماً أليفاً ومغلقاً على ذاته بسبب طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكمهُ.

وعندما يصف الكاتب زيارة أحمد للكنيسة ومراقبته ما يحدث من طقوس فيها وما تُحدِثه رؤية هذه الطقوس من ردة فعل نفسية ، فهو يصف الرهبان المتلفعين بزيِّهم ، وما يتمتمون به من صلواتهم ، لكن زيارة الكنيسة لم تؤثر في داخله سوى في بعض مشاعر السلام الداخلي لاسيَّما أنَّهُ رأى تشابهاً في أسماء الأنبياء أو غير ذلك – كما سيتبين ذلك لاحقاً في الدراسة – ولكن تبقى مسألة الأنا والآخر طافية من جديد ، لكلٍّ منهما فضاؤه المكاني ، لـ " جورلين " فضاؤها المكاني ، ولـ " أحمد " كذلك[1] : ((**... أشكرك على مجيئك ، لم أكن أتخيل انك ستأتي من الأصل.**

_ كنت مهذبة معي وكنت فضولياً بدوري. فمن الحكمة أن نعرف أعداءنا.

_ أعداؤكم ؟ من ؟ لم يكن لك أعداء هناك.

_ اخبرني معلمي في المسجد أن الكفار أعداؤنا ، واخبرنا الرسول أن جميع الكفار سوف يهلكون.

---

(1) " …Thanks for coming , Ahmad . I never thought you would .

-You have been gracious to me , and I was curious . It is helpful , up to a point , to know the enemy .

-Enemy ? Whoa . you didn't have no enemies there.

-My teacher at the mosque says that all unbelievers are ers must be destroyed

-Oh, man .How' d you get this way? " Terrorist: 68

ـ يا رجل !! وكيف تؤمن بمثل هذا التفكير))[1].

نستشف من هذا وعي الكاتب بالفضاءات المتخيلة من انعكاس الفضاءات الواقعية وهو يقصد بالفضاء المكاني على أنَّهُ قيمة لا تتجرد من فعل " الأنا " أو " الآخر " والأحداث التي تجري على أرضية هذه الأمكنة وما تُعنى به قيمة المكان في تشكيل الرواية التي تطلُّ من خلال فضاءاتها المكانية المتخيلة على الواقع وترصده وتصوره تصويراً فنياً ، فيستدعي الكاتب في هذا الفضاء المكاني سواء كان المسجد أم الكنيسة ، ذاكرته ورؤياه الحلمية ، فيتبين لنا من خلال هذا التجاذب المكاني بين أحمد وجورلين أنَّ الفضاء المكاني أصبح انشغالاً مركزياً لكليهما لذلك يحاول كل منهما إلغاء فضاء الآخر وإقصاءه [2] : **((ويحس أنها تريد أن تتفوق عليه ، قد تهاجم قناعاته إذا استجاب لتساؤلاتها ... الشر قائم في أعماقها ...))**[3].

لاحظنا من خلال ما تقدم تضاداً في الأمكنة الروائية في رواية " مدن الملح " في مدينة موران بين مدينتي "حران العرب / حران الأميركان " ، وفي رواية " الإرهابي " بين " المسجد/ الكنيسة " إذ يغدو كل فضاءين مكانيين ، قطبين متناقضين يستحوذان على حركة الشخصيات فيهما ، وقد تعدى هذا التقابل المتضاد طبيعته المكانية ؛ لأنَّهُ تضاد ثقافي وآيديولوجي تشربته الأمكنة وحولته إلى صورولوجيا المكان الروائي المغلف بالتعصب وسوء الفهم بين الذات والآخر.

ونلحظ تضاداً مكانياً ولكن من نوع آخر يتمثل بوجود الذات في قلب فضاء الآخر، وجود الذات الشرقية البسيطة في " بادن بادن" في ألمانيا في رواية " مدن الملح " ، كما يتمثل أيضاً في بيت مصطفى سعيد في لندن في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " ، إذ تحمل الذات " الشرقية " آيديولوجياتها وأنساقها الثقافية لتحدد مكانها في قلب الفضاء المكاني

---

(1) الإرهابي : 95.

(2) " He feels , close to the edge of betraying his beliefs, just in responding to her questions She has a wicked streak " Terrorist :70

(3) الإرهابي: 98.

للآخر " الغربي " ، فبالنسبة لرواية " مدن الملح " نلحظ ذلك في النص المقتبس الآتي : **((فقبل أن ينقضي الشهر على إقامة السلطان ، وقعت أحداث عديدة جاء صاحب القصر ، وجاء مندوب عن بلدية بادن بادن. وجاء أيضاً عدد من الشرطة ، إضافة إلى حصول مظاهرة أمام القصر.**

فصاحب القصر اجّر قصره (لملك وعروسه ولم يؤجره إلى قبيلة من الغجر) ... كان يهدّد أن يقيم دعوى عاجلة لإخلاء القصر والتعويض عن الأضرار الجسيمة التي لحقت به... حتى جاء مندوب البلدية ، مع قائمة لا نهاية لها من الممنوعات ، تحت طائلة العقوبة : يمنع بصورة قاطعة ذبح أية حيوانات في القصر. يمنع إيقاد النار. يمنع الجلوس في الشارع. يعاقب على الضجيج وإقلاق الراحة ، كما يعاقب على التلصص وإزعاج الجوار ... انتم الآن في ألمانيا وتخضعون للقوانين الألمانية ... دائماً انتم الشرقيون تتظاهرون بالبساطة أو الغباء ، لكي تتهربوا من القوانين ... لدينا من الشكاوي والوقائع ما يكفي لإحالتكم جميعاً إلى المحكمة ، وهذه وحدها تجعلكم تقضون بقية حياتكم في ألمانيا ، لكن نفضل لكم العودة إلى أوطانكم ! ... وعصر اليوم ذاته تظاهر الجوار : عشرات السيارات المليئة بالشبان والشابات ، تمر أمام القصر ، وكل من فيها يرتدي طرطوراً أو قناعاً ، وقد خطط عدد منهم وجوههم بألوان سوداء أو حمراء ، ومع أبواق السيارات يصرخ الشباب ويقومون بأداء إشارات الاستهزاء ، ولم يتردد بعضهم في إلقاء زجاجات فارغة))[1].

إنَّ هذه التحولات التي أُسقطت على المكان التي وصلت آثارها إلى سكان المنطقة وتخريب بيئة القصر " المكان المغلق " يمكن أن نضعه في إطار الفضاء المكاني المفتوح للآخر " الغرب " ، وكأنَّ تخريب المكان تخريب للنظام القيمي لمجتمع الآخر وعاداتهِ . إذ نلاحظ أنَّ النص السردي يشكل مفارقة آيديولوجية بامتياز في لبِّ الفضاء المكاني للغرب ،

(1) المُنْبَت : 66 . 68.

و ((المكان إذ حوّل على هذا النحو ، لم يكن علامة الديمومة إنما دل على التخلخل النفسي العميق الذي تعرضت له الشخصيات))[1].

فتكون الآيديولوجيا أو القيم الآيديولوجية بين الذات الشرقية والأخرى الغربية ظاهرة ومضمرة في تشكلها ومقارنتها بين فضاءين مكانيين " الشرق والغرب " ، وما يصاحبه من طبيعة التحول الذي طرأ على الأنا والفرق الجذري الذي حلَّ بين حيزها المكاني الأصلي والحيز المكاني للآخر " الغرب " الذي تحول إلى مكان معادٍ ، أي بين فضائها المكاني الأول والفضاء المكاني الآني ، وكل فضاء مكاني يتحرك في إطار توجه مغاير ومباين للفضاء المكاني الآخرتبعاً للنسق الثقافي الذي يرتبط بكل منهما . و" الأنا " في إطار ذلك التباين تستند إلى فضائها المكاني الأول وهي تعلن ذلك الانتماء ربَّما بصورة مباشرة وترفض الحيز المكاني الجديد ، فتأتي أفعال الذات " الذبح ، والإيقاد ، والجلوس في الشارع ... " في سياق النص ، وكأنَّها محاولة لإعادة هيمنة الفضاء المكاني الأصلي للذات لأنَّه يرتبط بمحمولات وانساق ثقافية واجتماعية خاصة لديها ، والكاتب هنا يتطرق بشكل مباشر في عرضه لهذا التحول في الأمكنة ، وهو في عرضه للفضاء المكاني الأول المتواري – فيما يبدو في النص – يكتفي بإيراد بعض التلميحات البسيطة التي تكون دالة وكاشفة عن هذا المنحى في التضاد الثقافي والآيديولوجي كأن يشير مثلاً إلى ذبحهم الذبائح في حديقة القصر وبشكل يومي أو متكرر ، ولذلك نجد النص الروائي يلح على الإشارة إلى فضاء مكاني خاص بآيدولوجياته له ديمومة في الذات " الشرقية " من جانب ، ومن جانب آخر يشير النص إلى رفض الفضاء المكاني الآني _ الغرب – وتوظيف الحيز المكاني وتباينه يعد جزئية مهمة لما له من تقديم للصورولوجيا مختلف ومتباين ، وهو يظهر الذات الشرقية بأفكار وقيم و آيدويولوجيات يبدو فيها الشرخ الحضاري والنتوء عن السياق العام للغرب ، وهي أخيراً تشير إلى تجذر قيمها التي تحملها في حيزها المكاني الأول حد التأصل والقداسة ، يتجلى ذلك في طريقة تقديم عناصر المشهد الروائي في بداية الاقتباس السابق ، ويستمر هذا التوجه في عرض الأفكار والأنساق المرتبطة بالفضاء المكاني الأول " الأصل "

(1) الفضاء ولغة السرد : 53.

التي تتأطر بالجزئية التي شكل وجودها سبباً أساسياً في تواجدهم في هذا الفضاء المكاني المغلق المعادي لهم ، وما يظهره هذا المكان الذي بدا أشبه بسجن من تحولات الذات مقابل الإطار النسقي العام لمكان الآخر"الغرب" ، وذلك من خلال الرفض والتظاهر من قبل الآخر الغربي والطرد الذي يثبت هذا التحول الذي يرصده النص عبر المكان الروائي.

وبصورة عامة فإنَّ النص المقتبس السابق يشير إلى هذين الفضاءين المكانيين بنحو يدلل وبشكل صريح على مساحة التحول من حيز مكاني قديم " الشرق " إلى حيز مكاني جديد " الغرب " ، وما يتضمنه من مغايرة في الأمكنة هشمت إلى حد بعيد حدود المكان الأول بحيث تحول إلى ظل باهت وإن بقي تأثر الذات به مستمراً.

وتتكامل تجليات التضاد المكاني في بيت مصطفى سعيد في لندن فضلاً عن عنوانها الذي يعد ((لافتة معبرة عن الحركة والانتقال من الجنوب إلى الشمال ومن لندن إلى السودان ومن الشرق إلى الغرب وبالتالي جاء العنوان عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص))[1] ، فيمكننا أن نترجم إلى لغتنا عنوان الرواية فنقول موسم الهجرة إلى الغرب[2].

ويتركز الوجود الكثيف، والمسيطر، والكلي الحضور للمكان الروائي في بيت مصطفى سعيد في لندن ، فيحضر الحيز المكاني لهذا البيت ناقلاً مهماً للصورولوجيا ، إذ تتمحور فكرة الرواية بأكملها حول ثيمة الثأر والانتقام من الغرب عبر مجموعة من الفتيات الغربيات " البريطانيات" متخذاً من الفحولة الجنسية والشبقية وسيلة لهذا الانتقام الذي يتخذه " مصطفى سعيد" ليعبر به عن حساباته الشعورية واللاشعورية مع الاستعمار البريطاني الذي فرض سيطرته ونفوذه على بلده السودان ، فيحضر المكان بمدلولات نفسية أكثر منها واقعية، يتتبع الكاتب عبر هذا المكان خطوات الذات والآخر فتتجلى دلالات المكان في رصد الأثر النفسي الذي يتركه المكان وهو يحمل الهوية الشرقية في فضاء مكاني غربي :

(1) دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، أ. كلثوم مدقن ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة، الجزائر ، ع4 ، مايو 2005 : 145.

(2) ينظر : شرق وغرب رجولة وأنوثة : 142.

((... وفي لندن أدخلتها بيتي ، وكر الأكاذيب الفادحة ، التي بنيتها عن عمد ، أكذوبة أكذوبة. الصندل والند وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل ، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام ، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن ، ... حقول الموز والبن في خط الاستواء ، والمعابد القديمة في منطقة النوبة ، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق السجاجيد العجمية والستائر الوردية ، والمرايا الكبيرة على الجدران ، والأضواء الملونة في الأركان. ركعت وقبلت قدمي وقالت : أنت مصطفى مولاي وسيدي وأنا سوسن جاريتك))[1]، إنَّ مصطفى سعيد ((مقاتل قرر أن تكون غرفة نومه ساحة حربه))[2] ، كما أنَّهُ ((كان فناناً في خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد . غرفته كانت أكثر من ملهى شرقي ، كانت معبداً عربي الديكور ، إفريقي الطقوس ... فهو عربي إفريقي معاً ... في شخصيته جمع نقيضين العراقة التاريخية والوثنية البدائية ... وعنده تجد الهاربات من حضارة الصقيع والحديد كل ما يمكن أن يحلمن به : جنوباً وشرقاً ، شمساً وجذوراً ، غابة وصحراء ، قارة وتاريخاً إلهاً أفريقياً ومولى عباسياً))[3].

إنَّ النص المقتبس السابق من الرواية ، قدم لنا مشاهد وصفية للمكان – بيت مصطفى سعيد – وهو مكان أليف في قلب الفضاء الغربي ، تحول إلى ساحة حرب وانتصارات بالنسبة للذات " مصطفى سعيد" ، وهذه المشاهد الوصفية لا تخلو من هجاء للمكان " أكذوبة ، أخاديع " التي هي كأنما عدة الحرب ، لذا فإنَّ الصورولوجيا هنا وظفت المكان الروائي على أنَّه فضاء للغير أو للآخر " الغرب " ، فضاء المواجهة والحرب أو هو المكان بوصفه منفىً للآخر – المرأة الغربية في توهمها لأفعال الحرية التي تكتمل في نظرها بالالتحام مع الغيرية وما تبرزه هذه الغيرية من تضاد مع الذات الغربية التي تهرب من

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 173 . 174.

(2) شرق وغرب رجولة وأنوثة : 154.

(3) المصدر نفسه : 157 – 158.

فضائها الأصلي لأنَّه أصبح بالنسبة لها فضاءً معادياً ، فضاءً مادياً حديدياً يجعلها تبحث عن فضاءات روحية ، أمكنة شرقية ، في عملية استيعاب لا واعية لفضاء الشرق والآخر الشرقي ، ونفور وإقصاء لفضائهن الأصلي بهدف البحث عن ذاتهن في هذا الفضاء الجديد وفي متغيرية المكان وما يمتلئ به من تحول فكري ووعي جديد ، فتضطلع الذات الشرقية " مصطفى سعيد " بدور الوسيط والمؤسس " باختلافه المهووس بهاجس النسق الذكوري الشرقي وما يحمله من سيطرة وتسلط " لهذا الفضاء المكاني الجديد ، الفضاء المكاني الذي يُبرز فيه انتماؤه وهويته : ((**وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيمياوية، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب. غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى. ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة. كنت اعرف كيف أحركها**))[1] ، فيقف مصطفى سعيد ((أمام قطبين قطب الداخل وتمثله " أنا البطل " وقطب الخارج تمثله " أنا الآخر " – العشيقات – فيه أحسن البطل بالدلالة الكاملة لصراع الداخل مع الخارج ، في اغترابه في صراعه وعدائه تولد من مكان الأنا والأنا الآخر ، ثنائية القريب والبعيد ، ... ولكل من مكان الداخل ومكان الخارج انفتاح وانغلاق وانسداد))[2]. كما أنَّ إسقاط قيم حضارية معينة على الأمكنة يجعلها مرغوبة تتصف بالانفتاح أو مرفوضة تتصف بالانغلاق وغرفة مصطفى سعيد في لندن كانت مغلقة مفتوحة في الوقت نفسه فهي مفتوحة على العالم الخارجي لندن ، لكنَّها أعطت معاني الغربة والبرودة والعدوانية ، ومفتوحة على نفسية البطل بوصفها المكان الوحيد الذي يحقق عبره أمانيه بحرية مطلقة وهي مكان مغلق مقيد الحرية ؛ لأنَّه خارج هذا المكان _الغرفة _ يمثل دور الأستاذ المحترم والمؤلف البارع فلم تكن لندن الفضاء الخارجي المفتوح سوى مكان للانغلاق والانسداد[3].

وتوصيف غرفة مصطفى سعيد يضيف إلى الفضاء المكاني في النص قواماً كثيفاً ويجعل الذهن مركزاً على فضاء الغرفة ، كلوحة الرسام التي يمدها بما تحتاج من ضوء

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 41.

(2) دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال : 150.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 151.

وظل وألوان بطريقة نستشعر بها الجدلية بين مادة الفضاء المكاني والوعي به وبين الفضاء المكاني ذاته بوصفه تعقيداً يثير التساؤلات المأزومة التي تربط جدلية الذات " الشرق " بالآخر "الغرب" وما يبوح به الفضاء المكاني ((وهذا لا يشير – بالضرورة – إلى أن العالم المقدم أو المشكل من خلال النص الروائي ، عالم بديل أو موازٍ للعالم الواقعي الملموس ، وإنما هناك حالة من الفعل والانفعال ، لا يمكن وصفها أو تحديدها بسهولة ، فهي لا تعكس الواقع بشكل مباشر ، وإنما تشكل رؤيـة جدلية تتكون من الفني المرجعي))[1].

كذلك نلحظ تشكيل المكان لفضاءات دلالية ولكن بصور فنتازية هذه المرة ، تنبع من العالم التخيلي لرواية: " The Last Voyage of Somebody The Sailor " وهي تنمُّ عن رؤية الآخر " الغرب " للذات " الشرق " عبر فضاء مكاني يتصف بواقعية سحرية ، أي بعبارة أخرى يمكن أن ندرجه ضمن تقنية الواقعية السحرية " Magic Realism " التي تقوم على ثلاثة ارتباطات : العجائبية والسوريالية والأسطورة[2].

وتحضر هذه الأمكنة في رواية جون بارت ، ربما كما عند غالبية الأدباء الأنجلو سكسونيين في استنادهم إلى روايات الرحالة الأوائل التي اعتمدت على الخيال أكثر منها على الواقع التي أسفرت في نهاية المطاف عن تيار أدبي نقل صورة خاطئة وسلبية عن هذه الرقعة من العالم[3]. وهو يضع لأمكنة روايته أسماء مدن عربية واقعية وكذلك أسماء متخيلة مثل " بغداد ، والبصرة ، والقاهرة ، وجزيرة الزبرجد ، وجزيرة الرخ ... " لها دلالاتها عند الكاتب في تكوين صورولوجيا رمزية تربط ربطاً حقيقياً بين الأمكنة الواقعية والخيالية ، فضلاً عن استعمال الكاتب توثيق حقبة تاريخية عربية معينة وهي العصر العباسي ، إذ ((يمكن للغة السرد أن تحمل – داخل جو العجائبي – ظلالاً تراثية وأخرى تاريخية))[4].

---

(1) في السرد الروائي ، عادل ضرغام : 22.

(2) ينظر : الواقعية السحرية في الرواية العربية ، حامد أبو احمد : 24.

(3) ينظر : تطور صورة الشرق في الأدب الانجليزي : 9.

(4) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيماطيقا السرد) ، محمد سالم محمد الأمين الطلبة : 248.

وكان استعماله لهذه الأمكنة في روايته بلون من السوريالية القريبة في غرابتها من عوالم الحلم ، وما هو خارج عن المألوف المتأطر بدلالات الواقعية السحرية التي هي ((نموذج أدبي فريد جمع بين القديم والحديث : القديم ممثلاً في العجائبي " قصص ألف ليلة وليلة ... " والحديث ممثلاً في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي))[1] فيلجأ الكاتب إلى نوع من العقلنة للعالم السحري المتمثل في ألف ليلة وليلة ربما انسجاماً مع موقفه الفكري من الشرق.

ولا يمكن النظر لهذه الرواية من خلال دلالة واحدة وعزل بقية الجزئيات عن بعضها ولاسيَّما أنَّ عوالمها التاريخية وتوظيفها للتراث العربي جاءت متشابكة مع بعضها مما يجعلها رواية تجمع بين الواقع والتاريخ والأسطورة والخيال في تشكيل مكاني يحصل فيه الاختلاط والامتزاج والتداخل بين تلك العوالم فتكون قراءة المكان الواقعي من دلالات : تاريخية وعجائبية وأسطورية ، وتوظيف الكائنات الأسطورية كالرخ " roc " تتجلى في رواية جون بارت ، وهذا يدل على أنَّ تشكيل المكان الأسطوري والغرائبي هو المشروع الأساس الذي يتكئ عليه الكاتب في روايته للتعبير عن صورولوجيا تجعل من التراثي والأسطوري مكاناً يتسم بحرية النظرة واتساعها ، إذ لا تسمح به الأمكنة الواقعية لوحدها ، لذلك يضطر الكاتب إلى تحويل الواقع إلى ضرب من الفنتازيا التي يكون فيها قوة لحضور المكان لأنَّه المؤشر الأول في سير الأحداث ، ومن خلاله يجد الكاتب متنفساً ليدمج كل تلك الأحداث التي تبدو شبه أسطورية ، ولأن الرواية اعتمدت هذه الفكرة فقد بقيت تدور في ذاكرة الأمكنة متفحصة الأشياء بمشاهد بانورامية في صور ذهنية لأحداثها المتتالية التي تقع بين الواقع والخيال حتى يبدو أنَّ الكاتب يريد من خلال ذلك تحقيق الصورة الذهنية ما بين ماضي الشرق ، وأسطوريته ، وواقعه الذي يعيش ، فيسعى الكاتب إلى توكيد هذه البانورامية متوسلاً صوره الذهنية التي يستمدها من أسسها الغربية ، وهو يحاول فرض هيمنتها على متون الرواية ، طارحاً مجموعة من التراكمات للفضاءات المكانية حيث الواقع الذي يسبح في مدارات خيالية مقدمة بظواهر أسطورية وعجائبية " يوتوبيات " ، إذ ((تظهر اليوتوبيات من وقت لآخر في

(1) الواقعية السحرية في الرواية العربية : 7.

أدبنا القديم ، ففي ألف ليلة وليلة يتجلى عالم مثالي))[1] ، وهي عامة تقوم على فكرة بناء عالم خيالي ليس له وجود إلا ضمن قوانين خاصة وظروف استثنائية خارجة عن نواميس الطبيعة ، وهذا ما يجعلها تنطوي تحت الغرائبية والعجائبية لأنَّها تتأسس على واقع متخيل[2] . فتكون في رواية بارت جزئيات مفعمة بالغرائبية والمفارقات المكانية والزمانية فكان حضور الصورولوجيا من خلال توظيف الكاتب للمكان برؤى تخيلية معقدة ينصهر فيها الحقيقي في اللاحقيقي ، والمتوقع في اللامتوقع ، بحيث يظهر المكان عبر الصورولوجيا بأبعاده الاجتماعية والدينية والتاريخية والنفسية بطريقة من البنى المرجعية المتراكمة في آليات تشكيلها وتقنياتها السردية.

وقد تمثل الدلالة الغرائبية للمكان نوعاً من التكنيك الروائي الذي يمارسه الكاتب في الهروب من الأمكنة الواقعية إلى الأمكنة العجائبية ؛ لإخفاء معالم الواقع التي يصبح البوح بها في الفنتازيا أكثر جرأة وصراحة.

وننقل بعض هذه الأمكنة في هذه السطور من الرواية التي تعتمد على الأمكنة الواقعية مثل " مكة ، والبحر الأحمر ، والنيل والسويس " وتمزجها بأمكنة خيالية لا منطقية وتستثمرها وتوظفها لأبعاد معينة من الصورولوجيا في رؤيتها للشرق ، وهي تستدعي ذلك الخيال بنوع من الاستفادة من حضور الأمكنة الواقعية وإعادتها بشكل موازٍ أو مقابل للغرابة والطلسمية للأجواء المكانية وهي تقترب من الواقع وتبتعد ، إذ أنَّ تشكيل المكان في النص المقتبس التالي يتحدث عن رحلة الحجاج إلى الحج في مكة عبر النيل والسويس مروراً بالبحر الأحمر ووجود القراصنة والخوف منهم بالقرب من جزيرة الزبرجد[3] : **... لبدء رحلة الحج بالسن المحددة للحجاج إلى مكة المكرمة وبرفقة بعض الأشخاص المرشدين من**

(1) السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002 ، د. سناء شعلان : 60.

(2) ينظر : المصدر نفسه : 61.

(3) " … Set out to make The hajj The holy pilgrim age to Mecca In The Company of Some like – minded fellow gold smiths we traveled over land from The sacred Nile … to The city of Suez , where we joined ashipload of pilgrims bound down The RedSea … before it was waylaid by two boat loads of fisher men – pirates The nearby islands of Zabargad … " The last voyage of somebody The Sailor : 154.

شركة كولد سمث ، حيث سافرنا عبر أراضي النيل المقدس ...إلى مدينة السويس ، حيث التحقنا بسفينة تحمل الحجاج مارة بالبحر الأحمر ... قبل أن يُنصب لنا كمين من قبل قاربين محملين بالقراصنة قرب جزيرة الزبرجد(1).

وهذا يحتمل دلالات متعددة تختلط فيها أمكنة واقعية بأمكنة أسطورية وخيالية ، ووجود المكان الواقعي " مكة " في مفاصل تلك الأحداث ليس إلا دلالة واعية على حقيقتها المقدسة، وولوج هذه التشكيلة من الأمكنة الواقعية إلى عوالم وأمكنة أخرى غرائبية وبمضامين مجهولة ربَّما هو محاولة من الكاتب لإعادة بعث المكان في صورة ملتصقة بالسحرية ، فتتخذ من خلال موقعها في سياق النصوص أدواراً أخرى كأن توحي بتطابق الواقع بالخيال فتقدم الأمكنة الخرافية كأنها حقائق وأمكنة واقعية ملتصقة بالشرق.

ويمكننا في المقطع الآتي الإلمام ببعض التحولات المكانية في الذهنية الغربية وهي تمزج بين الواقع والخيال ، فمن جانب هناك حديث عن بغداد بوصفه مكاناً واقعياً ثم ما أعقب ذلك من طفرة بالانتقال إلى الأمكنة الممتزجة بغرائب الليالي العربية : (2).

في جزر ما مثل قشم على بحر فارس وبحر لارفي ، كانت تباع الغنائم تلك بثمن بخس من النهابين المتوحشين الذين لا يتجرؤون على بيعها مباشرةً ، ففي مدينة بغداد تباع بجملة وبرخص حين كان موزعها احد رجالات السندباد المشهورين ... وكان " عمر اليوم " يأتي باللؤلؤ من شواطئ مهجورة ، وتسومه ياسمين بثمن يفوق أية ماسة يأتون

(1) الترجمة من عمل الباحثة.

(2) " In Qeshm and certain other islands of The Bahr Faris and Bahr Larwi , Such goods were cheaply bought wholesale from Their barbarous interceptors , who dared not retail Them directly. In Baghdad They were readily and dearly sold when Their distributor happened to be aman of Sindbad's reputation … A mere seashell fetched home from some desert shore by Umar al – Yom she would prize above any diamond from The valley of Rocs and Serpents , regretting only That she could not voyage with him to find such treasures " The last voyage of somebody The Sailor : 358 – 359.

بها من وادي الرخ وجزر الثعابين ، ومما عز عليها أنها لم تسافر مع " عمر اليوم " لإيجاد هذه الكنوز[1].

في النص السابق تتجسد الواقعية السحرية في الملامح الشكلية لهذه الأمكنة الخيالية الغرائبية ، فتبدو وكأنها معادل موضوعي للواقع ، فتوحي بظاهرة أخرى معادلة للواقع تثير الخوف والفزع الغرائبي من بعض الأمكنة كوادي الرخ أو جزيرة الثعابين بحيث يصبح الشرق فضاء لهذه الأفكار الماثلة في الذهن وهنا تكمن الخصوصية في توظيف الكاتب الأمكنة برؤية تعبر عن الصورولوجيا وهي تحمل دلالات الأمكنة وأسماءها.

(1) الترجمة من عمل الباحثة.

المبحث الثاني

صورولوجيا الزمن الروائي :

لقد اهتم كثير من النقاد بدراسة الزمن السردي ، وقد انطلقت معظم كتاباتهم من مفاهيم مشتركة تمحورت على تتابع الزمن الفيزيولوجي " الطبيعي " بمرتكزاته الثلاثة : "الماضي، والحاضر، والمستقبل" ، ومن ثمَّ انعكاس هذا التتابع في الأعمال الأدبية ؛ لذلك يهتم هذا المبحث من الدراسة بتقنية الزمن الروائي من منظور الصورولوجيا ، ومثل هذه الدراسة " الصورولوجيا / الزمن الروائي" في اعتمادنا فيها على النصوص السردية في الروايات الأربع نقارب فيها بشكل أو بآخر حصاد رؤية الذات الشرقية للأخرى الغربية والعكس ، إذ يمكن اعتبار الزمن الروائي في الصورولوجيا ملمحاً توظيفياً زيادة على أنَّهُ يبدو من الممكن قراءة أي تنبيه زمني على أنَّه إشارة إلى الصورولوجيا التي نغوص فيها على نحو ما في حبكة الروايات الأربع ، وبهذا يشكل الزمن الروائي ثقلاً أساسياً في استحضار الصورولوجيا ، فهي تنتهك الترابط الزمني وتتلون بتلونه ، إذ يعكس الزمن الروائي علاقات الصورولوجيا بدينامية مطردة للأحداث ، إذ يعبر تداعي الصورة بين الذات والآخر نفسياً وفكرياً عبر نسق الأحداث وتصاعدها عن تجزئة الزمن في وعي الكاتب وتطويعهِ وتسخيره في العمل الروائي ، واعتماد الاسترجاع والاستباق على سبيل المثال بدينامية تؤدي دورها الفاعل في استحضار الصورولوجيا عبر تطابق الذكريات أو التوقعات مع الأحداث الآنية أو عدم تطابقها ، كل هذا الطرح من منظور يرى أنَّ الزمن يدخل في تشكيل الصورولوجيا في الروايات بحيث يغدو الزمن توظيفاً للصورولوجيا فيُمَكِّن للحديث عن اتجاهاتها وروابطها عبره كتقنية سردية.

ويمكن على هذا الأساس فهم الصورة بين الذات " الشرق " والآخر " الغرب " على أنَّها جزء من استعمالات الفضاءات الزمانية التي تقيمها على أساس من الفعل بين الأنا والآخر، فتتحول الفضاءات الزمانية إلى جزء من أهداف الصورولوجيا عبر استخدامها في تحقيق الصورة بين الأنا والآخر. بهذه الطريقة نحن نزمّن الصورولوجيا وندخل مكوناً جديداً إلى آلياتها ، وهذا المنحى الذي يدمج فضاءات الزمن في حدود الصورولوجيا يقودنا إلى ما له علاقة بميول الكاتب وما يقدمه من رؤى تدور في محاور نظرة الأنا للآخر والعكس ،

فيتحول الفضاء الزمني إلى مكمن لأداءات الصورولوجيا فتتشكل سلاسل من الفضاءات الزمانية التي تتسع في أطوار تندمج في رؤية الذات والآخر، وما يدور في هذه الرؤية من احتماليات التشفير وانغلاق العلاقة بينهما وانفتاحها ، ومن هذا الاندماج الذي يؤثث العلاقة بين القناتين " الصورولوجيا / الزمن الروائي " ، وبالتركيز على المفاصل الزمنية الرئيسة في تشكيل الصورولوجيا ، يمكن أن يتحقق انسجام لقالب من رؤية الذات " الشرق " للآخر " الغرب " يشترك فيهما معاً.

ويمكن أن يعد الزمن العنصر الأساس المميز للنصوص الروائية ؛ إذ إنَّ أغلب المنظرين عدّوا الرواية فناً زمنياً قائماً على الإيقاع يلتقي مع فن الموسيقى عامة والموسيقى السمفونية بوجه خاص بخلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت[1].

وزمن الرواية هو مجموعة من تداخلات وتفاعلات بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة ، ومن أبرز هذه المستويات التي يمكن تتبعها وقياسها وصولاً إلى الإيقاع العام للرواية هي :

1. **زمن القصة** " **الرواية**" : وهو ما وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخييلاً ، وهو يحدد بنقطة وينتهي بنقطة وينماز بطول محدد فعلياً أو إعتبارياً إذ إنَّه قد يكون مرتبطاً بالواقع أو بالتخييل[2] ، وهذا الزمن يظهر في المادة الحكائية ، ((وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية ... تجري في زمن ، سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل ، كرنولوجياً أو تاريخياً))[3].

(1) ينظر : زمن الرواية ، محمود أمين العالم ، مجلة فصول ، م12 ، ع1 ، 1993م ، وينظر : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، د. عبد الملك مرتاض : 225 .

(2) ينظر : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، عبد الحميد المحادين : 61.

(3) تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين : 89.

2. **زمن الخطاب** : وهو تجليات تزمين الزمن الأول على وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع والدور الذي يلعبه الكاتب في عملية تخطيب الزمن[1] ، ((أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً وخاصاً))[2].

على أنَّ ((الزمن في الخطاب يختلف عنه في القصة ، فزمن القصة يكون متوازياً أي من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد ، ولكن حين تحويل هذا إلى خطاب فإن الخطاب لا يكون إلا متوالياً ، مهما تجزأ أو تكسر ، بينما هو في القص يكون متوازياً ، إذا كانت الأحداث متزامنة ، إلا أن التقنيات تتكفل بإبراز التوازي في إطار خطية الزمن . وتبرز أعقد مشكلات زمن الخطاب في أنه يتعلق بأشياء غير زمانية ، وتشكل بفواعل معقدة ، وتنشأ العلاقات بين زمن الخطاب وزمن القصة من خلال منطق يبحث عن تفسير أو تتبع أو توصيف على اقل ما يمكن))[3].

وهكذا يختلف زمن القصة عن زمن الخطاب أو زمن الحكي ولكن تبقى ((مقولة الزمن تحكم الجنس الروائي ، على مستوياته جميعها ، من نشأة الرواية إلى الأزمنة المتتالية لتجليات الجنس ، تحولاته من الزمن في داخل الرواية إلى علاقة زمن القص بزمن الحكاية المروية ، وعلاقاته بالزمن التاريخي ، في عكسهِ لرؤية الكاتب أو فلسفتهِ للزمن))[4] ، التي تستجيب الرواية لها في نهاية المطاف ، مما يجعل من الممكن ((تفكيك الحبكة في وحدات مصغرة))[5] ، وتكسير التسلسل الزمني في استخدامات زمنية خاصة وتحويل الخط السردي إلى " كاتالوج " حقيقي من حيث استخداماته وأشكاله الكرونولوجية ، الأمر الذي يؤدي من

(1) ينظر : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف : 61.

(2) تحليل الخطاب الروائي : 89.

(3) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف : 62.

(4) تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، د. أمينة رشيد : 7.

(5) الفضاء الزمن اقتراب سوسيولوجي ، كانديدو بيريث جاييجو ، تر : محمد أبو العطا ، فصول ، م12 ، ع2 ، صيف 1993 : 64.

ثم إلى الوصول إلى كرونولوجية تامة للرواية[1] ، فطريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف تشكيل بنية النص وتقنيات بنائه مما يؤدي إلى ربط شكل النص الروائي ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن ، إذ إنَّ تحكم المؤلف بالزمن الروائي يؤدي إلى بلورة البنية النصية ، فعجلة الزمن متغيرة في علاقاتها بالموضوع الروائي ، ففي رواية الشخصية مثلاً يكون الزمن عديم الأهمية لسبب هو أنَّه لا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً ، أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات والأحداث[2].

من هنا نلحظ أنَّ إرادة المؤلف تسهم في إخراج الأحداث عن مسارها وتضخيمها ما أمكن ذلك ، إذ إنَّ المؤلف يشرع في وضع الأوتاد الزمنية إلى أقصى حد ممكن ، فتتطلب الرواية نهجاً استكشافياً قريب الشبه بمجال الرؤية أو بصورة أوضح تستلزم نهجاً مشابهاً للمحادثة التي تتداخل في نظرة الآخرين أو نظرة العالم[3]. وبما أنَّه لابد أن تكون للرواية نقطة بداية تبدأ منها ، فإنَّ الروائي هو الذي يحدد نقطة البداية هذه كما يحدد حاضره ويضع بقية الأحداث على الخط الزمني من ماض ومستقبل ، ومن ثم يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة وهو يتأرجح ويتذبذب في زمنه بين الحاضر والماضي والمستقبل[4].

وسنتبنى في دراستنا لهذا المبحث التصنيف الثلاثي الذي وضعه الباحث الفرنسي " جيرار جينيت G. Genette " نظراً لعلاقات التماثل والاختلاف التي قد تربط زمن الخطاب أو الكتابة بزمن القصة أو المحكي ، وهي : الترتيب ، والسرعة السردية ، والتردد ، إلا أنَّ الدراسة سوف تقتصر على المستويين الأوليين فقط تلافياً للإطالة ، وسيكون تبنينا لهذين المستويين بصورة موجزة من دون التوغل في تقسيماتها الفرعية وإنَّما فقط ما سينصب عليه اهتمامنا من هذه المحاور الزمنية بوصفها محاور دلالية تستقطب شبكة معقدة ومركبة

(1) ينظر: الفضاء . الزمن اقتراب سوسيولوجي : 64 .

(2) ينظر : بناء الرواية ، أدوين موير : 97 ، 100.

(3) ينظر : الفضاء . الزمن اقتراب سوسيولوجي : 67.

(4) ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم : 29.

من دلالات وترميزات الصورولوجيا داخل الروايات ، وكيف أنَّ الزمن يعد أحد المحاور الرئيسة لقراءة الصورولوجيا وتجسيداتها المختلفة ، وهذان المستويان هما :

أولاً : مستوى الترتيب Order :

وفي هذا المستوى يختلف ترتيب الوقائع في الحكاية عن ترتيبها الزمني في الخطاب ، فتتولد اختلالات زمنية ناشئة من عدم تطابق نظام السرد مع نظام الحكاية ، وتنماز هذه الاختلالات الزمنية بالمدى والاتساع ، كما يمكنها أن تكون مفصلة كما هو الشأن بالنسبةِ للاسترجاع Analepsis والاستباقprolepsis[1] ، ((فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي على وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب ، على أنَّ استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية ؛ لأنَّ تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث ، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية))[2].

وتحدد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة ، ومن ثم ينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل فينظر إلى الماضي والمستقبل اعتماداً على نقطة البداية التي يختارها الراوي ويحدد بها الحاضر السردي ، ومن هذه النقطة ينطلق على خط الزمن السردي متجهاً إلى الأمام أو متوقفاً بالعودة إلى الوراء وتبقى هذه المراوحة بين أبعاد الزمن من قبل الراوي والتي يحددها عبر نقطة بدء الحكي في الحاضر السردي . وتحسب هذه المفارقة بالشهور والسنوات التي استغرقها أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في

(1) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، جيرار جينيت ، واين بوث وآخرون ، تر: ناجي مصطفى : 124.

(2) بنية الشكل الروائي : 119.

النص[1] ، ((فكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع ، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة))[2].

وبهذا فإنَّ الروائي يكون باستطاعته أن يعبر أجيالاً وقروناً بحركة من يده من غير أن يحطم الخيال[3].

وفي ظل معطيات الاستباق والاستذكار تتكون رؤيا واضحة وصحيحة ، فيرى باشلار ((أن الذكرى لا تعلّم دون استناد جدلي إلى الحاضر ... فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة ، إننا حين نتذكر ، بلا انقطاع ، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى))[4] ، في حين تكون ((أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية ، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله ، وهذا ما يجعل من الاستشراف ، حسب فينريخ ، شكلاً من أشكال الانتظار))[5]. ويكون الاستباق أقل انتشاراً من الاستذكار[6] ، إلا أنَّهما يشتركان في كونهما يسعيان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث في تجاوز للتسلسل المنطقي الزمني للمتواليات الحكائية ، ومن جهة أخرى يختلفان من حيث البنية والوظيفة ، إذ يظهر الاستباق بصورة إشارات سريعة تشغل حيزاً لغوياً قصيراً في السرد لا يتجاوز الصفحتين أو الثلاث صفحات ، في حين يشغل المقطع الاسترجاعي حيزاً أكبر قد يمتد إلى فصول بوصفه ينير الماضي ويمنحه الاستمرارية[7].

---

(1) ينظر : الزمن في الرواية العربية ، الدكتورة مها حسن القصراوي : 190.

(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني : 74.

(3) ينظر : عالم القصة ، برناردي فوتو ، تر: الدكتور محمد مصطفى هدارة : 195.

(4) جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، تر : خليل أحمد خليل : 47.

(5) بنية الشكل الروائي : 132 . 133.

(6) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : 124.

(7) ينظر : الزمن في الرواية العربية : 220.

وفي نماذجنا الروائية في توظيفها لهاتين المفارقتين في رصد مختلف لثيماتها التي تنهض على أساس صورولوجيا متعالقة بين عدة جوانب نفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية ، نلحظ أنَّ رواية " Terrorist " تنهض في جُلِّ أحداثها على الارتداد السردي عبر الاسترجاع أو الاستذكار ، ذلك أنَّ أبرز زمن تاريخي تدرجه الرواية في هذا الصدد هو " أحداث 11 سبتمبر 2001 " ، إذ ((خلق هذا الانتقام المذهل للسلفيين الإسلاميين ... صدمة سياسية في الولايات المتحدة))[1] ، فتشكل هذه السنة منعرجاً رئيساً في تاريخ الولايات المتحدة كانت من الشدة أن وظف الأدباء هذه الأحداث في أعمالهم ، وفي ارتباط غالبية أحداث رواية " الإرهابي " في هذا التاريخ عبر الاسترجاع سبباً ، كأنَّ الكاتب يدفعنا فيه إلى التمعن في الأحداث التي حصلت ، فيبدو أنَّ الاسترجاع في هذه الرواية يشكل محوراً مهماً قد ينشئ ثنائية مع زمن القص ، فنلاحظ تقاسم ذكريات الماضي مجريات أحداث الحاضر الروائي.

أما رواية " مدن الملح " فتبدو أنَّها تنماز بعكس ما وجدناه في رواية " الإرهابي " تماماً، فهي في أغلب أحداثها تتصف ـ ولاسيَّما ما يخص الصورولوجيا في علاقتها بالزمن ـ بالقفز والاستباق الزمني ، إذ ((يتدفق السرد محاولاً القبض على الأحداث الكثيرة ، المتنوعة، السريعة والمتناقضة في آن . كأن سيره المتسارع صوب النهاية ضروري للقبض على هذه الأحداث))[2] ، فهي تشير إلى زمن اكتشاف النفط ، فحوادث حاضر القص – إذن _ تتحدد بهذه المدة ، فيغدو ((عدم الارتداد ذاك هو محاولة للسيطرة على " زمن القص ". وقد نتج عن ذلك غياب شبه كلّي " لزمن الوقائع " ... الحاضر المتدفق ألغى الماضي كليّاً ، أو كاد! لا عودة إلى الوراء !))[3].

في حين يبدو لنا أنَّنا لا نلحظ أي طغيان للاستباقات على الاستذكارات أو العكس في روايتي " موسم الهجرة إلى الشمال " و " الرحلة الأخيرة لفلان البحار " ، إذ يكون تفكك

(1) الشرق الملتهب الشرق الأوسط في المنظور الماركسي ، جلبير الأشقر ، تر : سعيد العظم : 56.

(2) الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف : 107.

(3) المصدر نفسه : 107 .

الزمن في الروايتين ما بين وحدات يتأرجح فيها السرد بين الماضي والحاضر ، إذ نرى في بدايات " موسم الهجرة إلى الشمال " كيفية استباق الأحداث في حديث مصطفى سعيد للراوي عن كيفية موت الفتيات الانجليزيات اللاتي تعرف إليهن ، وعن محاكمته ، ومن ثمَّ تأتي هذه الأحداث في نهايات الرواية برؤية أكثر تفصيلية على هيأة استذكارات . أما بالنسبة لرواية "الرحلة الأخيرة لفلان البحار " فإنَّها كذلك تقوم على مغامرات السندبادات في الرحلات السبعة وما يصادفونه من غرائب وأهوال تأتي ما بين استباقات واسترجاعات ، إلا أنَّ ما يميز الزمن عامة في هاتين الروايتين هو الاعتماد على ((الحركة النفسية للزمن))[1] ، إذ نلحظ كيف أنَّ رواية موسم الهجرة ((صورت لنا اللقاء بيننا وبين الحضارة الأوربية من خلال أزمة الجنس))[2] ، وقد نوقشت هذه الأزمة على أنَّها أزمة اجتماعية ونفسية أي أزمة حضارية[3]. أما رواية " جون بارت " فقد نوقشت في صورها الذهنية والفنتازية عن الشرق في غير موضع من الدراسة ولاسيَّما مبحث " الصورولوجيا النفسية " .

على أنَّ هناك ملاحظة زمنية تستوقفنا في رواية موسم الهجرة ، وهي ذكر السنة التي ولد فيها بطل الرواية " مصطفى سعيد " : ((مصطفى سعيد ، من مواليد الخرطوم ، 16 أغسطس عام 1898 ...))[4].

فزمن ميلاد مصطفى سعيد هو زمن مقارب لزمن الاحتلال البريطاني للسودان "1896" ، مما يدل على أنَّ هناك تداخلاً وتشابكاً بين الزمن الطبيعي الفيزيولوجي وزمن الحكي ، فتتبين لنا ماهية الصورولوجيا في فضاء زمني مستمر عبر هذه المؤشرات مما يدل على أنَّ الرواية من هذه الناحية ـ كما في " مدن الملح " و" الإرهابي " ـ خاضعة ومرهونة بمقاييس زمنية محددة ، وكأنَّ هذه المقاييس الزمنية لا تقبل خطأ أو انحرافاً مما يجعلها

(1) في أدبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العالي : 104.

(2) أزمة الجنس في الرواية العربية ، د. غالي شكري : 318.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 319.

(4) موسم الهجرة إلى الشمال : 25.

محوراً مثالياً للصورولوجيا وتطور أحداثها من ناحية الكرونولوجيا الزمنية ، إذ ((يصير الرصد إشغالاً أو ترصيعاً داخل الزمن))[1].

وبالعودة إلى مستوى الترتيب ، وبالبدء في رواية " الإرهابي " ، وعند التأمل في المقطع السردي التالي من الرواية ، نجد أنَّ الزمن يتمخض عن أحداث " 11 سبتمبر 2001" ، فيعمل السارد على شبه تصفير للحاضر وجعله نقطة ارتكاز يتقابل على طرفيها زمن" 11 سبتمبر" وزمن المابعد وهو " أحد أيام شهر يوليو " حيث انعطاف أحمد وتشارلي إلى طريق مدينة " جرسي " وهما في طريق العودة إلى نيوبروسبكت[2] : **((وفي أحد أيام يوليو ، في طريق العودة ، يأمر تشارلي أحمد أن ينعطف إلى طريق مدينة جرسي ... ويبدى تشارلي ملاحظة :**

_أجمل شيء أننا لا نرى برجي مبنى التجارة العالمي ... كان منظراً مستفزاً خارجا عن السياق ، أو لا ينتمي للمدينة.

ويعلق أحمد :

_ كنا نراهما حتى من خلال تلال نيوبروسبكت.

_ نصف سكان نيوجرسي كانوا يرون هذين البرجين اللعينين. أغلب الذين ماتوا كانوا من سكان نيوجرسي.

---

(1) الفضاء ، الزمن اقتراب سوسيولوجي : 65.

(2) "One July day , on the way back to the store , Charlie directs him to swing into Jersey City …It's nice ,,Charlie observes , to see those towers gone …They were ugly-way out of proportion. They didn' t belong.

Ahmad says, Even from New Prospect , from the hill above the falls , you could see them.

Half of New Jersey could see the damn things . A lot of the people killed in them lived in Jersey.

I pitied them. Especially those that jumped . How terrible , to be so trapped by crushing heat that jumping to certain death is better . Think of the dizziness , looking down before you jump ". Terrorist :186,187

_ قلبي مع الجميع ، خاصة الذين قفزوا من النوافذ ، وكان المنظر بشعاً ، تخيل نفسك وقد حوصرت بين ألسنة اللهب ، وليس أمامك غير الموت قفزاً ، تخيل ما يصيبك من دوار وأنت تهوي))[1].

نجد أنَّه بين الـ " قبل " والـ " بعد " يتمخض الزمن في أحداث سبتمبر ، فيركز الراوي على حكاية " انفجار البرجين " بزمنها السردي في استرجاع خارجي تتداخل فيه شخصيتا "أحمد ، وتشارلي" في وجدانيهما وهما يصفان الحاضر الذي يعيشانه ويجعلانه نقطة ارتكاز يتقابل على طرفيها " زمن ما قبل انفجار البرجين " و" زمن ما بعد الانفجار" الزمن الحاضر الذي تتحقق فيه رؤية إدراكية ، وهي أنَّ الأمر عولج في زمنه الطبيعي من قبل الإرهاب الإسلامي ، وسيعالج على الوتيرة نفسها في زمن الحكي على يد " أحمد عشماوي " ، فالاسترجاعات التي استخدمها السارد عبر التذكر تبدو في الأغلب الأعم مستمرة في سرد لأحداث واقعية تكررت في مشاهد كثيرة من الرواية[2] : **((... المساكين الذين كانوا في برج التجارة العالمي ، كانوا يتصلون بزوجاتهم ويقولون لهن إنهم يحبونهن))**[3].

يظهر المشهد وكأنَّهُ لم يمض عليه وقت طويل ، كما يبدو أنَّ صورة الذات المسلمة قابعة تحته ، فيبدو الهدف من هذا الاشتغال السردي عبر الاسترجاع هو التأكيد على اللبس الذي يحصل في دواخل شخصية أحمد برؤى تعكس وعي الكاتب بهذا الاشتغال ، فيحقق الروائي عبر تقنية الاسترجاع حضوراً مهيمناً للصورولوجيا في الحكي عن طريق ربطه برؤية أحمد[4] : **((_ أنه مجتمع . يخاف من كبر السن ! الكفار يخشون من الموت ...**

---

(1) الإرهابي : 231 . 232.

(2) " … Those poor young men up there on the top stories , calling their wives on cell phones to tell them they loved them " Terrorist :32

(3)الإرهابي : 49.

(4) " It is a socity that fears getting old ... Infidels do not know how to die

No , … Who does ? …

They know that paradise awaits the righteous " Terrorist :174

ـ ومن ذا الذي يريد الموت ؟ المؤمنون الحقيقيون لا يخشون الموت ؛ لأنهم يعرفون أن الجنة في انتظار الأتقياء))[1].

إذ نستنتج الفوارق في رؤية الكاتب " الراوي " ورؤية بطل الرواية ، فضلاً عن أنَّ كثافة التذكر في النصوص ظلت تشكل الاهتمام الأوسع في النصوص لتشتيت الزمن عبر توجيه السرد إلى الماضي انطلاقاً من الحاضر ، وعلى الرغم من أنَّ الشخصيات تتحرك في زمن الذاكرة / الماضي إلا أنَّ التخلخل السردي للزمن يبقى ينطلق من حالة الاسترجاع ليظل الماضي متصلاً بالحاضر فتتكشف فاعلية التداخل الزمني.

ونلمح حضور الاسترجاع في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، في تضخيم واضح للإشارات المتأتية من الذات على هيأة أفعال زمنية مرتدة إلى الماضي : **((ـ أليس صحيحاً أنك في الفترة ما بين أكتوبر 1922 وفبراير 1923 ، في هذه الفترة وحدها على سبيل المثال ، كنت تعيش مع خمس نساء في آن واحد ؟**

ـ بلى.

ـ وانك كنت توهم كلاً منهن بالزواج ؟

ـ بلى.

ـ وانك انتحلت اسماً مختلفاً مع كل منهن ؟

ـ بلى

ـ انك كنت حسن ، وتشارلز ، وأمين ، ومصطفى ، ورتشارد ؟

ـ بلى

(1)الإرهابي : 217.

ـ ومع ذلك كنت تكتب وتحاضر عن الاقتصاد المبني على الحب لا على الأرقام ؟ ...))[1].

إنَّها **((صورة مريعة لرجل ذئب تسبب في انتحار فتاتين وحطم امرأة متزوجة وقتل زوجته ، رجل أناني ، انصبت حياته كلها في طلب اللذة))**[2].

إنَّ في بداية الاقتباس الروائي مدخل زمني محض يحدث مداخلة زمنية بين الزمن النفسي وزمن الحكي ، يريد الراوي من خلاله ربطنا بين زمن ماضٍ ينزع إلى استرجاعات ترتد إلى أيام إقامة مصطفى سعيد في لندن ومحاكمته بسبب موت الفتيات وقتله الأخيرة التي كان قد تزوجها ، والزمن الحاضر الذي يعيشه في بلده السودان ، هذان الزمنان اللذان يتمازجان عبر الاسترجاع لينصهرا في بوتقة واحدة ((تقطع المجرى الخطي للحياة باستعمالها مضارع القص واستحضار الماضي في نوع من الثبوت للحظات الزمن في الذاكرة))[3] ، فلحظة الماضي تحددت عبر أفعاله الزمنية المذكورة آنفاً التي تؤدي دوراً رئيساً في إثارة النوازع الكامنة للزمن النفسي عند الذات والآخر في تدبيج بمعطيات الماضي وولوجه في الوقت الآني ، مما يؤدي إلى حدوث الخلط الزمني عبر استرجاع الماضي وانفتاحه على الزمن الحاضر.

وفي نص آخر من رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، نجد أنَّ هناك منظومة لحدث يحيلنا إلى نقطة الصراع بين الذات والآخر ، وذلك أثناء استذكار مصطفى سعيد لحياته مع زوجته جين موريس التي قتلها : **((ذات مساء داكن في شهر فبراير. درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر. المساء مثل الصباح ، مثل الليل داكن مكفهر ، لم تشرق الشمس طيلة اثنين وعشرين يوماً. المدينة كلها حقل جليد ... وأنا دمي يغلي وفي رأسي حمى في ليلة مثل هذه تحدث الأعمال الجسيمة. هذه ليلة الحساب. مشيت من المحطة إلى الدار**

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 46.

(2) المصدر نفسه : 43.

(3) تشظي الزمن في الرواية الحديثة : 35.

احمل المعطف على ساعدي ، جسمي ساخن والعرق يتصبب على جبهتي ، كان الجليد يقرقع تحت حذائي وأنا اطلب البرد. أين البرد ؟))[1].

نرى عبر هذا الاسترجاع كيفية استعمال الذات الشرقية المتمثلة بـ " مصطفى سعيد " للزمن بأن يذكره في أحداثه المتوترة والمتنامية في ذروتها مع الآخر " جين موريس " . وهو يستخدم الزمن الفيزيولوجي " مساء داكن ، شهر فبراير " في تمثيل متناقض بين دواخل هذه الذات الشرقية التي تمور وتغلي والفضاء الذي يحيط بها في أقصى حالات انجماده " وهو فضاء الآخر الغربي" ، إنَّها إيحاءات ودلالات تصدر من نوع من ترميز الصورولوجيا الذي يدخل في النسق الزمني إذا اعتبرنا أن ذكر الزمن ينتمي إلى محورين زمنيين :

(A) المساء الداكن (المساء مثل الصباح مثل الليل داكن مكفهر).

(B) شهر فبراير.

(A) مساء داكن ⟷ (B) شهر فبراير

(لم تشرق الشمس منذ 22 يوماً)

في الشكل السابق دمجنا بين المحورين (A) و(B) فهما يمثلان وحدة واحدة . ففي المحور (A) يتم رصد التفصيلات الزمنية التي تنطوي على السوداوية مع حالة من الستاتيكية والسكونية والثبات ، وفي المحور (B) يظهر كأنه تأكيد لهذه الحالة في شهر معين ومحدد وثابت لحدث متنامٍ ومتصاعد في حركة اهتياج إلى حد الذروة ، فيبدو الشكل السابق كأنَّما هو خطة تشتمل على حالة تامة شاملة من السكون والثبات غير قابلة للتغيير، وهي تنبع من السرد مشكّلةً في نهاية المطاف نقطة انطلاق صورية لوحدة زمنية متكاملة رصدت عبرها تناميات الأحداث بين الذات والآخر في تلاحمات زمنية اندماجية تعطينا فرصة لتلخيص موضوع النص السابق على أنَّه نظام من الترميزات والتشفيرات في نهايات حبكة الرواية ، وهي تبدو كأنَّها قيم بهيأة ثوابت في الرواية ربما تبين شيئاً من موقف الكاتب

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 193 – 194.

الآيديولوجي وهو ((أن التزاوج بين حضارة أوربا الصناعية وبين مجتمعاتنا الزراعية المتخلفة لن يؤدي إلى غير العقم والموت والجريمة !))[1].

فتكون علاقة " الشرق / الرجل " بـ " الغرب / المرأة " في وصف دائري يعكس زمناً مغلقاً ومكاناً مغلقاً.

وتتشظى الصور الخيالية أو الفنتازية عبر تشكيل وقائع زمنية استرجاعية في رحلة من رحلات السندباد يختار لها الروائي " جون بارت " زمناً فيزيولوجياً هو" شهر رمضان " : **قال السندباد على همّةِ أولئك الضيوف المتسولين : يا سادة ، يا كرام : أفراد أسرتي ، وأصدقائي القدامى والجدد ، كنا قد صمنا ليالي رمضان مع شلة ... ونادى السندباد "ياسمين" لتأتي بكأس الخمر. ومضى بقوله إن الموتى كثر ، تمكنت ، وأنا جائع ، أن اخفي ما في " زاهر" عن الأنظار ، بعد كرعي والتهامي ما فيها من طعام وشراب ودفنت الأموات واحداً تلو الآخر ، بدءاً بأبي الحصين الحاسر الرأس إذ لا عمامة عليه ، وبمساعدة الوفي مصطفى ...**[2] .

يشتغل الكاتب على تقنية الاسترجاع التي تزاوج بين زمنين " الحاضر : المتخيل " و"الطبيعي : شهر رمضان" ، فيشير بمسحة التذكر التي تبدو أنَّها ((متمردة على الترتيب العقلي للزمانية))[3] إلى رجل يضم في أهابه العالم الإسلامي بكل أركانه وبما يجمعه في

---

(1) في أدبنا القصصي المعاصر : 102.

(2) " Now , my friends : who who has heard my sea tales has not long since learned That once a castaway has been duly cast , his first concern must be in the matter of swallowing and being swallowed, and his second(inseparable from the first) with minding the distinction between things spoken, Things unspeaking , and Things unspeakable ? yet not afew of my costrandees , in The teeth of experience , so to speak , finding Themselves on a beach so bestrewn with The Cargo … This time Sindbad's daughter merely lifted her Cup to her lover , and he his to his … I also hid my share of Zahir's provisions well out of view , … I kept my own Counsel , bided my time , and helped bury my erstwhile companions one by one , beginning with The turbanless Abu Hosayn , until none remained Save myself and faithful Mustafa …" The last voyage of somebody The Sailor : 463 – 464.

(3) مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) ، عبد القادر بن سالم : 91.

شخصيته من أفعال متناقضة كما نراه في النص السابق في صورولوجيا لم تكن بمعزل عن الزمانية لأنَّها محتوى يقع ضمنها.

أما بالنسبة لتقنية القفز أو " الاستباق " فإنَّ أبرزها يقع في رواية " مدن الملح " ، وتتركز ((فيما يخص النفوذ الأجنبي فالمرحلة الأولى تنقضي في ظل النفوذ البريطاني. والمرحلة الثانية تشهد تعاظماً لهذا النفوذ مع تدفق أموال النفط . اما المرحلة الثالثة فتشهد على الانقلاب الخطير في موازين القوى العالمية وعلى سيطرة الولايات المتحدة الأمريكية سيطرة كاملة على المنطقة))[1].

ويشير حسن بحراوي إلى أنَّ السرد الاستشرافي يعد ((بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الروائي ، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث ما .. كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Announce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات))[2].

وفي النص الآتي نلحظ تحريك الزمن في جريان الأحداث وامتدادها إلى لحظات مستقبلية عبر الدور الذي يلعبه الآخر " هاملتون " البريطاني في سلطنة مـوران:((**هاملتون يرقب المشهد كله ، متحرراً من أي التزام. يريد أن يمزج التاريخ بالجغرافيا على نحو فريد... بعد أن عرف كل ذلك تجمعت لديه صورة لما يجب أن يفعل**))[3].

ومن ثم وبعد تعاظم النفوذ البريطاني في المنطقة آنذاك لجأ بعض الزعماء والملوك إلى الأمريكيين[4] ، ونرى كيف أنَّ الذات الشرقية تبرر هذا التعامل مع الآخر " الأمريكي " في هيأة استشرافات مستقبلية بقول أحدهم : ((**الآن تحكم العالم قوتان : أمريكا وروسيا. والذي يفكر في المستقبل ليس أمامه إلا هاتان القوتان ، وما دامت روسيا كافرة ملحدة ،**

(1) الفضاء ولغة السرد : 111.

(2) بنية الشكل الروائي : 132.

(3) تقاسيم الليل والنهار : 120.

(4) ينظر: أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمن منيف : 158.

وما دامت ضد الدين فنحن مع أمريكا !))[1]. يتضح أنَّ بناء النصوص السابقة يتأسس على أساس تقنية استشراف الزمن إلى درجة يبدو فيها أنَّ الإشارات الزمنية تريد التنسيق والتقريب بين الزمن السردي والزمن الواقعي، وهي تزج بنا إلى أزمة التبعية الشرقية "للآخر" الغرب في خلل تعاني منه الذات الشرقية في تعاملها مع الآخر الغربي ، ويتضح ذلك من استدعاء الراوي لأحداث يستشرف وقوعها وكأنَّه يستند إلى حقائق ملموسة يشهدها في وقته الآني في استباق زمني يعبر عن رؤية مستقبلية.

ثانياً : مستوى المدة Duration :

المدة أو السرعة السردية هي التي يمكن أن تلخص حياة إنسان في بضعة أسطر ، والمدة نفسها من الحكاية قد توجز وقد تمطط في المحكي بحسب العلاقات المسماة الإبطاء أو الإسراع التي عن طريقها تتحدد السرعة السردية[2].

وقد وضع جينيت لهاتين الصيغتين القانونيتين " الإبطاء والإسراع " أربعة أنواع من السرعة السردية :

أ . **المشهد Scene** : حيث يطابق زمن المحكي زمن الحكاية : ز. م = ز.ح

ب . **التلخيص أو الخلاصة Summary** : حيث تقدم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة ، وصيغته : ز. م < ز.ح

ج . **الحذف Ellipsis** : إذ يتعلق الأمر بمدة من الحكاية مسكوت عنها تماماً من طرف المحكي ، وصيغته هي : ز. م = O ز.ح = n

د . **الوقفة pause** : وذلك بالتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار بحيث يستمر خطاب السارد وحده ، وصيغتها : ز.م = n ، ز.ح = o[3]

---

(1) بادية الظلمات : 195.

(2) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : 125.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 127.

ومن بين هذه الأنواع الأربعة فإنَّ تقنيتي إبطاء السرد وهما : الوقفة والمشهد هما الأبرز فيما يخص موضوع الدراسة ، والوقفة تقنية سردية تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأنَّ السرد قد توقف عن التنامي مفسحاً المجال أمام السارد ليقدم تفاصيل جزئية على مدى صفحات[1].

وتتجلى الوقفة في النص الوصفي الآتي من رواية " الإرهابي" Terrorist ، التي تتخلل سير أحمد في شاحنته مع وجود ليفي ، حيث المهمة المنوطة به من تفجير نفق "لنكولن" في المدينة [2] : ((**حشود من البشر والسيارات تسعى لعبور جسر واشنطن . وعلى الناحية اليسرى يجري نهر أوفربك على أنغام هبات النسيم إلى جهته المقصودة في هاكنساك. وتصل الشاحنة إلى بوابة نيوجرسي الإلكترونية ، أقيمت على أرض مستنقعات استَغل كل شبر منها استطاعوا تجفيفه تنقسم البوابة إلى قسمين ، قسم يتجه إلى اليسار حيث مخرج نفق لنكولن... وبينما تتهادى حشود السيارات من الطرق الرافدة في الجنوب والغرب ، يعرف أحمد من مكانه المرتفع ، مبنى طويل مبني بأحجار سمراء وأخرى بيضاء ، ثلاثة قناطر مستديرة تشتمل كل قنطرة على حارتين ، ولافتة مكتوب عليها "الشاحنات تتجه إلى اليمين ". ويرى شاحنات أخرى أقل شأناً وأصغر حجماً سيارات شحن صغيرة بنية وصفراء ومتعددة الألوان ، وجرارات لمقطورات تنفث الدخان وتطلق الأصوات النحيفة وهي**

(1) ينظر : إشكالية الزمن في النص السردي ، عبد العالي بو طيب ، فصول ، م12 ، ع2 ، صيف 1993 : 50.

(2) "...as the bulk of the traffic continues east toward the George Washington Bridge.On the left,the Overpeck River crinkles in the breeze as it flows toward the Hackensack.The truck is on the New Jersey Turnpike,above swampland being exploited in every scrap that can be drained. The Turnpike branches;the leftward branch leads to the Lincoln Tunnel exit…As the roadway descends,mobs of other vehicles are being funneled in from feeder roads south and west. Ahmad sees above the car roofs their eventual common destination, a long face of tawny stonework and white tiles framing three round archways for two lanes each. A sign says TRUCS TO RIGHT. Other trucks –brown UPS,yellow Ryder, motley tradesmen s pickups,tractor trailers chuffing and squealing as they tug forward their mammoth loads of fresh produce of the Garden state on its way to the kitchens of Manhattan-press right, working their way a few feet at a time,and braking".Terrorist:292-296

تشق طريقها ، بحمولتها الضخمة من المنتجات الطازجة من مزارع نيوجرسي في طريقها إلى مطابخ مانهاتن ، تتجه قسراً ناحية اليمين ، تسير ببطء ممل ، وتتوقف))[1].

في المقطع السابق وقفات وصفية توقف السرد في حين يقوم الوصف بمهمته ، وتجعلنا ننتظر الحدث الرئيس في الرواية ، أو الحدث الذي تنبني عليه الرواية : تفجير نفق " لنكولن" من قبل الذات المسلمة "أحمد" ، وقد تم تقديم هذه الوقفات الوصفية بصورة مباشرة عن طريق عدة جمل إسمية توحي بالثبات : "حشود من البشر والسيارات ...، وعلى الناحية اليسرى ...، وبينما تتهادى ...، وغيرها ، أو بصورة غير مباشرة بوساطة الفعل : يرى ، يعرف ، الأمر الذي يؤدي إلى تجاذب مجريات الحدث في شكل رتيب حسب طبيعة وقوعه في الفسح الزمنية التي تجعل من إنسيابية الحدث الرئيس متقطعة ليتجلى لنا عن طريق الوقفة البعد النفسي للذات مقابل الآخر ، والتقاطع مع ذلك الآخر من حيث انفعالات الذات ومواقفها وما يؤثر فيها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، وتجسيد الذات ومواقفها ومحاولة تمييزها عن الآخر:" أُستُغِل كل شبر منها إستطاعوا تجفيفه " ، وهذا الإنفصال عن الآخر يعطي لأحمد حافز مهم لتصرفاته التي ترتبط بأفق رؤيته الذاتية من حيث الإنسلاخ عن واقعه وقيم مجتمعه الذي يعيش فيه ، ورفضه لهذا الواقع ولهذا المجتمع .

أما بالنسبة للمشهد الذي يتمحور حول الأحداث المهمة التي تشكل العمود الفقري للنص الحكائي ، فهو يفصل في الأحداث ويركز عليها بكل دقائقها[2].

ويتجلى ذلك في الحوارات المكثفة بين جاك ليفي وأحمد عشماوي "الذات والآخر" أثناء قيادة الشاحنة التي تحوي على المتفجرات ، إذ تكثر الحوارات بينهما ، ومرد ذلك محاولة كشف هذه الرحلة التي استغرقت ساعات قليلة بتفصيلاتها الدقيقة ، وكثرة هذه الحوارات في المشهد يبرز دورها في توظيف الصورولوجيا ، ومن هذه الحوارات[3] : ((**_ سيدي .. إذا**

(1) الإرهابي : 353–357.

(2) ينظر : إشكالية الزمن في النص السردي : 139.

(3) " Sir, if you make any move to break the wires or interfere with my driving , I will set off four tons of explosives …I have no such intentions,,Mr . Levy tells him , in the falsely relaxed voice with which he advises failing students , defiant students " Terrorist : 289 , 290

قمت بأي حركة لتحطيم الأسلاك أو التدخل في قيادتي ، فسوف أطلق العنان لأربعة أطنان من المتفجرات ...

_ ليس عندي أية نية في فعل أي شيء. يخبره السيد ليفي بصوت منخفض يزعم به الهدوء ، نفس الصوت الذي ينصح به الطلاب الراسبين في مدرسة سنترال الثانوية ، أو الطلاب الذين يتحدون سلطة المدرسة...)) [1] .

إنَّ المشهد الزمني وهو يتخلل النص الصوري الذي يمثل مسألة حياة أو موت بالنسبة للذات " أحمد" والآخر" جاك " يجعل من الصورولوجيا في المحكي السابق مسرحاً محورياً للأحداث من جانب نظرة الآخر للذات المسلمة والتنازع بين الطرفين بتفاصيل ودقائق الحدث المحوري والرئيس الذي تنبني عليه الرواية.

وهكذا يمكننا القول إنَّ الزمن الروائي يقدم لنا تشكيلاً من الصورولوجيا عبر الأحداث الروائية المفترضة وهو بلا شك يعكس الصور الذهنية المترتبة في ذاكرة الكاتب وهي تتواصل مع الرواية في ترتيبات زمنية محددة ، وهذا ما يفسر طغيان الاسترجاعات على سبيل المثال على الاستباقات أو غير ذلك من التقنيات الزمنية في مواضع محددة وهي تكمل بعضها .

(1) الإرهابي:349.

المبحث الثالث

صورولوجيا الشخصيات الروائية :

إنَّ الشخصيات الروائية زيادة على كونها العمود الفقري للرواية لأنَّها هي التي تقوم بالأحداث بوصفها ((تمظهراً سردياً تجسده لغة الراوي لينهض بمهمة صناعة الأحداث السردية انطلاقاً من صفات ورؤية خاصة به))[1] ، كذلك فهي تحتل موقعاً هاماً في بنية الصورولوجيا ، وتأتي هذه الأهمية من الدور الذي تؤديه الشخصيات الروائية في تحديد الصورة بين الذات والآخر وكل ما تحمله هذه الصورة من آيديولوجيات وتمظهرات ثقافية واجتماعية ودينية ونفسية ... الخ ، فتغدو وحدة لا تتجزأ من الصورولوجيا في تشابكهما ودخولهما في علاقات وروابط تحدد الملامح النهائية للنص في صوره سواء كانت هذه الصور سلبية أم إيجابية ، فتبدو الشخصية تابعاً للصورولوجيا مما يؤدي إلى تحكم طبيعة الشخصيات في رسم الصورولوجيا بكل أبعادها المتعالقة ، وإعطائها الدلالات والترميزات المحتملة بين الذات والآخر ، إذ يؤدي موقف الكاتب من الصورولوجيا دوراً في رسم الشخصيات وتحديد وظائفها السردية وأدوارها المنوطة بها مما يؤدي من ثَمَّ إلى تعدد أصناف الشخصيات في ثبوتها وتغيرها بحسب الأدوار التي تؤديها وفي تماهٍ تام مع الصورولوجيا ، فيبرز ظهور الأحداث النفسية والذهنية الكامنة في عقل الشخصيات.

وبذلك تعد الشخصية الروائية وسيلة الكاتب لتجسيد الصورولوجيا ، ويتبين موقفه نوعاً ما عبر عدد من الشخصيات الروائية ، وبعبارة أخرى فإنَّ ((التقنيات مجرد وسائل ، يلجأ إليها لخلق الشكل الفني ، أي أنَّها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية سياسية لها ، وقيمتها تبرز من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع عبر حمل وعي ورؤية الشخصيات التي يخلقها المبدع في قصصه))[2] ، إذ إنَّ الكاتب باستطاعته أن ((يركب عدداً من الكتل الكلامية بصورة غير مصقولة واصفاً نفسه ، مطلقاً عليها اسماً وجنساً ، كما يختار لها ملامح

(1) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : 190.

(2) النقد الثقافي المقارن : 366.

معقولة، ويجعلها تتكلم بوساطة فواصل مقلوبة ، هذه الكتل الكلامية هي شخصيات))[1] ، وفي تدبيجها بالصورولوجيا ، تصبح الصورولوجيا في توظيفها للشخصيات بؤرة تشد إليها التقنيات السردية في الرواية جميعاً ، فيظهر الصدام والصراع الكامن في نفوس الشخصيات وتبرز العلاقة المتكافئة بين الصورولوجيا والشخصيات في البناء الروائي كون غالبية الأحداث تقررها الشخصيات ، مما ينعكس سلباً وإيجاباً على الصورة بين الأنا الشرقية والأخرى الغربية في ردود أفعال تتفاوت بحسب التكوين الفكري والنفسي والثقافي بين هذه الشخصيات.

وبينما احتفى التقليديون بالشخصية وصنوفها نقدياً بحسب أطوارها عبر العمل الروائي من شخصيات رئيسة وثانوية أو مدورة ومسطحة وغيرها ... ، جاء الكتّاب الحداثيون وعلى رأسهم أصحاب مدرسة الرواية الجديدة ليتبنوا موقفاً مغايراً من الشخصيات الروائية ومنهم رولان بارت ، الذي ذهب إلى أنَّ الشخصية الروائية مجرد ((نتاج عمل تأليفي))[2] ، أي أنَّها مجرد كائنات وهمية لا وجود لها ، والراوي هو الذي يقوم بعملية تقريبها إلى أرض الواقع ؛ ولذلك شهدت الرواية تحولات ((فلم يعد هناك اهتمام بوصف ملامح الشخصية الجسدية ، وإنَّما أصبحت هذه الملامح تتكون عبر الأحداث ، وتدخل هذه الأحداث في سياق العمل ذاتهِ ، وتذوب الشخصية في سياق الأحداث ، وهو ما يفيد في اختزال الكثير من الوصف والسرد))[3].

ومن خلال الاستقراء للروايات المعتمدة في هذا البحث ، فقد جرى تمييز النوعين النقديين في موقفهما من الشخصية الروائية ، فعندما يقدم جون أبدايك في روايته " الإرهابي" أو الطيب صالح في روايته " موسم الهجرة إلى الشمال " الشخصيات الروائية يعمدان – وكما هو الحال في الروايات التقليدية – إلى تقسيم الشخصيات على رئيسة تدور عليها معظم الأحداث الروائية ، وثانوية تسهم في تطوير هذه الأحداث ، كما أنَّهما يعتمدان على

(1) أركان القصة ، أ.أم. فوستر : 37.

(2) بنية النص السردي : 50.

(3) الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر ، محمود الضبع : 77.

الوصف الداخلي والخارجي لملامح هذه الشخصيات في سياق البناء الروائي ، ولهذا فإنَّ دراستنا ستعتمد في تقسيم شخصيات هاتين الروايتين على :

1. شخصيات رئيسة .

2. شخصيات ثانوية[1].

أما بالنسبة لروايتي " مدن الملح " و" الرحلة الأخيرة لفلان البحار" فالدراسة لم تلحظ أي تقديم مركزي للشخصيات ولا تحتل هذه الشخصيات من الرواية أكثر من مساحة معينة وعبر وصفها يأتي دورها لينتهي سريعاً ، ((وهو دور ليس خاص بالشخصية ، وإنما يخص الوعي العام للكاتب وللعمل الروائي ، وللأفكار التي يتأسس عليها العمل))[2] ؛ لذا لا نستطيع في هاتين الروايتين " مدن الملح " و" الرحلة الأخيرة لفلان البحار " أن نشير إلى شخصية محددة على أنَّها الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث الروائية، إذ((تحتوي رواية مدن الملح على عدد كبير من الشخصيات ، منها المهمة التي تأخذ دوراً مهماً في الأحداث ، ومنها الثانوية التي تلعب دوراً اقل أهمية أو أنها تقوم بدور التذكر أو أدواراً هامشية أخرى ولكن كل هذه الشخصيات تشكل معاً هذا العالم الواسع الذي ترسمه الرواية))[3] ، فليس هناك أية شخصية مركزية في الرواية ، ومنيف نفسه يفسر هذا التحول في رواياته بقوله : ((إن بطل الرواية الفرد ، الذي يملأ الساحة كلها ، وما الآخرون الذين يحيطون به إلا ديكوراً لإبرازه وإظهار بطولاته ، إن هذا البطل الوهمي الذي سيطر على الرواية العالمية فترة طويلة ، آن له أن يتنحى ، وأن لا يشغل إلا ما يستحقه من مكان وزمان))[4].

---

(1) ينظر : نظرية الأدب :229.

(2) الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر : 78.

(3) الشخصية في رواية " مدن الملح " ، د. نبيه القاسم ، موقع الكاتب الفلسطيني د. نبيه القاسم.

(4) الكاتب والمنفى : 70.

إنَّ الكثير من الشخصيات في " مدن الملح " تظهر وتختفي بعد أن تقوم بدورها ولا تذكر أبداً ، وبهذا أصبحت الرواية عبارة عن بانوراما كبيرة متناسقة متكاملة تتوالى فيها الأحداث وتتداخل وتتباعد ومثلها الشخصيات التي تقوم بأدوارها ، ويبقى المشترك الوحيد بين العشرات من هذه الشخصيات أنَّها كلها تسير نحو مستقبل مجهول نحو النهايات ونحو التَيه في بحر من الظلمات ، وتراكم الشخصيات وعددها الكبير وتوالي الأحداث وانتشارها في الاتجاهات والأمكنة عبر الأزمنة غير المحددة هو ما يميز رواية مدن الملح[1].

ومن الشخصيات الروائية في رواية " مدن الملح " شخصية المستشرق البريطاني "هاملتون" ، إذ يظهر كل تأملاته حول بلده والصحراء وسكانها ، وتبرز هذه التأملات في مونولوجات كثيرة له يسبر بوساطتها الكاتب أغوار شخصية هاملتون " الآخر" ، إذ يصف واقع التحول في حياة الشخصية الغربية في لحظته الآنية ، فهي تبدو شكلاً من أشكال رفض هذه الشخصية الغربية الطارئة على حياة الآخر الشرقي ، ومن هذه المونولوجات حديثه مع نفسه بشأن الصحراء العربية وسكانها " الشرق " : ((**الصحراء كالمرأة ، بمقدار ما تبدو هادئة ، بسيطة ، لينة وجميلة ، فإنها بحاجة إلى الفهم والتعاطف ، لأن لها وجوهاً لا حصر لها. حين تغضب أو تجن تبدو وكأن ليس لها علاقة بما كانته من قبل... إنها هي ذاتها ولا تشبه نفسها أبداً. تتغير كل لحظة ، تتكون في كل لحظة ، عالم في مرحلة التكوين المستمر ... وبشر الصحراء هم النبات الحقيقي لهذه البيئة ، وأحد مظاهرها وتجلياتها ، إذ رغم البساطة والانكشاف الكامل ، فإنهم طبقات من الحراشف القاسية المتينة تراكم بعضها فوق بعض بحيث يصعب معرفتها من النظرة العابرة ، أو إقامة صلة معها من خلال التملق ...**))[2].

نرى أنَّ شخصية " هاملتون" تشكل نمطاً آيديولوجياً يمكن الكشف عنه عبر هذا المونولوج الداخلي ، إذ يكشف ما يدور في ذهنه من خلال هذه العودة إلى الذات " ذاته "، فالكشف عن الأبعاد الداخلية للشخصية من شأنه أن يكشف عن البعد المضمر المتحكم في

(1) ينظر : الشخصية في رواية " مدن الملح " ، د. نبيه القاسم.

(2) تقاسيم الليل والنهار : 69 . 70.

طبيعة النص ، ويكمل رسم اللوحة العامة للشخصية التي لم تكتمل ولم تتضح بصورة كلية في رسمها الخارجي ، فيتكون لدى المتلقي نوع من المعرفة بطبيعة هذه الشخصية وصنفها عبر هذا المونولوج الممسرح والأفكار التي تعرض مباشرة من دون تدخل أو وساطة جنوحاً إلى الصورة بين الأنا والأنا الآخر عبر تقنية الشخصية الروائية .

وكذلك الحال في رواية " الرحلة الأخيرة لفلان البحار " ، لم يكن الاهتمام فيها يتركز على البطولة الفردية أو المركزية في الرواية بحيث تستقطب حولها باقي الشخصيات والأحداث ، فشخصيات السندبادات المتعددة ، وسيمون، وياسمين ، وغيدا القاهرية ، وهارون الرشيد، وجعفر البرمكي ، وغيرها عشرات الشخصيات التي تسهم في سيرورة أحداث الرواية ، على أنَّ شخصية " هارون الرشيد " و" جعفر البرمكي " من أكثر تجليات التداخل بين المستويين الواقعي والفنتازي، أي بمعنى آخر أنَّ سحرية السرد تقفز على الواقع وتندمج ضمنه وتجعل من ملامحه اليومية في تعالق وتفاعل مع التأريخ المؤرشف[1]، فهاتان الشخصيتان اللتان تنتميان إلى عالم الواقع أو التاريخ تبديان انزياحاً عنه إلى عالم الفنتازيا يحاول الراوي عبره ومن خلاله صياغة شبكة من المجازات والرموز والدلالات التي تتدافع وتطغى على كل ما هو واقعي وتنفيه في فضاء جغرافي له جوده السحري والغرائبي وهو الشرق " البلاد العربية"[2] **: كان هذا من ضمن بند من بنود أحكام " هارون الرشيد " وأمام " ابن الحمرا " وهو متشنج إلى درجة أنه كان يصرخ في رفيقه : إن أموالي لا تقع ضمن أموال السندباد كما أن بنت السندباد تقول أن لا شيء أنقى وأطهر مني ... لكن السندباد**

(1) ينظر : شواغل سردية ، أ. د ، ضياء غني العبودي : 18 .

(2) " This by no means simple article of Haroun's pronoun cement kuzia danced out directly in front of Ibn al – Hamra , with such perspiring eloquence That That plum – phizzed fellow was moved to Cry , " My whole investment in Serendib Limited says That Sindad's daughter is no more Virginal Than myself " ? …

But Sinbad nodded and declared to Jafar al – Barmaki " what you hear is The very tongue of prophecy. I accept The terms of Sayyid Ibn al – Hamra's wager " The last vyageof somebody The sailor : 538 – 539.

يومئ برأسه ويعلن لجعفر البرمكي : أنت تسمع هكذا هراء ، وأنا أقبل مدة رهان السيد ابن الحمرا[1].

إنَّ هذه صورة شخصيات واقعية مقتطعة من مجتمع عباسي ممزوجة بشخصيات وأحداث خيالية غرائبية ، ظاهرها مغامرات لكن دواخلها في أغلبها تكون ثلباً لشخصيات رئيسة في ذلك المجتمع ، إذ تلازم هذه الشخصيات – من وجهة نظر غربية – دلالات الشر والخطر والفتنة في لغة مكثفة تعتمد التشفير ، معتمدة على الإصغاء إلى صوت الشخصية النابع من أعماق ذاتها . وبشكل عام فإنَّه على الرغم من عدم مركزية الشخصية في الروايتين ((إلا أن الشخصية تستطيع أن تفرض الاهتمام بها ، مهما كان دورها صغيراً أم كبيراً من خلال فاعليتها في النص والعلاقات التي تقيمها مع باقي الشخصيات ومع عناصر النص الأخرى حيث تفرض وجودها وتمنع إمكانية حذفها وتجاهلها))[2] ، وهذا يعني أنَّ الشخصية الروائية تبقى ذات أهمية في حبكة السرد ومرآة عاكسة لأحداثه المتوالية في إمكانية تشكيلها لأنماط كاشفة للمضمرات الآيديولوجية ومن بينها الصورة بين الذات والآخر بلغة رمزية ثقافية .

أما في روايتي " موسم الهجرة إلى الشمال " والإرهابي " ، فنلاحظ أنَّ الكاتبين عنيا برسم الشخصيات وإيجاد شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية تسهم في سيرورة الأحداث والاعتناء ببناء الملامح الداخلية والخارجية لهذه الشخصيات ، وكأنَّما يريد الكاتبان عبر ذلك الرسم الدقيق لهذه الشخصيات الرئيسة والثانوية مسوغاً لتهيئة المتلقي لاستقبال ما يرتبط بهذه الشخصيات من أحداث لها علاقة بطبيعة هذه الشخصيات وملامحها سواء كانت هذه الملامح على المستوى الظاهري أم على مستوى العمق النفسي ، نظراً لما تتطلبه الصورولوجيا في هاتين الروايتين من تكليف الشخصيات الرئيسة والثانوية في نقل أيقونات الصورولوجيا وجعل سيرها محكوماً بهذه الدوامة لتكوين صورة متكاملة وواضحة تجعل من الشخصية الروائية محوراً رئيساً بالدرجة الأولى ، وذات فاعلية مركزة في حركة نمو العمل

(1) الترجمة من عمل الباحثة .

(2) الشخصية في رواية " مدن الملح " ، د. نبيه القاسم.

الروائي والاستحواذ على مواطن الفاعلية والتطور فيه ؛ ولذلك جرى تمييز نوعين من الشخصيات في هاتين الروايتين كما أسلفنا وبحسب موقعها ووظيفتها :

1. الشخصية الرئيسة :

تكون الشخصيات الرئيسة عديمة الثبات على حالة معينة ، متغيرة بحسب الظروف التي تحيطها في الأحداث السردية وهي التي تقود الأحداث وتدفعها إلى الأمام ، فهي شخصيات لها عمق واضح وأبعاد مركبة وتطور مكتمل ، بحيث تكون قادرة على إدهاش المتلقي إدهاشاً مقنعاً لمرات متعددة[1]، كما أنَّها تتكشف ((تدريجياً خلال القصة وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع الحوادث))[2].

وينطبق هذا التعريف بوضوح على شخصية " أحمد عشماوي " العربي المسلم ، إنَّ شخصية أحمد في مدينة " نيوبروسبكت " بدت محددة بأبعاد فكرية ونفسية ودينية في موقفها من الآخر منذ الصفحات الأولى من الرواية والكشف عن موقف الأصولية والتطرف الذي تبنته في قضية الصراع مع المجتمع الأميركي ، هذا الموقف الذي بدا واضحاً حتى في تعامله مع والدته الأميركية الايرلندية الأصل بحسب ما رأينا في مواضع من الدراسة ، لقد أوضحت شخصية " أحمد " موقفها من الآخر منذ أول ظهور لها في سياق الحكي[3] : ((**وقف أحمد يحدث نفسه : هؤلاء الشياطين يريدون أن يبعدوني عن إلهي**))[4].

وشخصية أحمد شخصية غير ثابتة على موقفها وتتغير بتغير الأحداث بين الشك واليقين إلى ما قبل نهاية الرواية حيث يراجع إصراره ويتبدل موقفه ، ولذا فإن شخصية أحمد

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي:212 .

(2) فن القصة ، محمد يوسف نجم :104 .

(3) "DEVILS, Ahmad thinks . *These devils seek to take away my God* " Terrorist:3

(4) الإرهابي : 17 . 22.

شخصية رئيسة لها صراعاتها النفسية الخاصة ، وقد مرت هذه الشخصية بمراحل من الاضطراب والشك إلى اليقين والاتزان ومن ثم إلى الشك والتراجع ، ذات وجهات نظر متقلبة على طول مسار الحدث الدرامي في تواصل ناجح حيث الإحالات التي تتكاثر بشكل متناغم ، وفي طابع من التغير والاستمرارية في هذا التغير المفعم بأفكار الصورولوجيا.

وبالنسبة للملامح الخارجية لشخصية " أحمد" فإنَّهُ لم يكن لها رسم تفصيلي متكامل في مشهد واحد ، بل إنَّ الكاتب كان يستعمل أسلوب الإضاءات المتفرقة في رسم ملامح الشخصية ، فكلما اقتضى الموقف السردي قدم الكاتب إضاءة تكشف جانباً من ملامح هذه الشخصية ، منها[1] : **((زاد طوله في السنة الأخيرة أكثر من ثلاثة بوصات إضافة إلى الستة أقدام الأولى ... يضطرب جسده الطويل تحت قميصه الأبيض ، وسرواله الجينز الأسود الضيق ...))**[2].

وفي موقع آخر[3] : **((لا ادري كيف ترتدي قميصاً نظيفاً أبيض كل يوم كما يفعل وعاظ الكنائس ؟ كيف تطيق أمك " كيّ " كل هذا كل يوم ؟))**[4].

وهذه الملامح الخارجية كلها تسهم في رسم أبعاد شخصية أحمد ، فهي إشارات غير كلامية تشكل مرسلات مقصودة بالإمكان التقاطها حيث لغة الجسد التي تلتحم مع الأفعال والكلمات التي تتجمد إلى ترميزات يحتفي بها ويكشف أمرها ، إذ يحمل اللون الأبيض لقميص أحمد دلالة الطهر والنقاء الذي يلازم الروحية التي تمثل الند للمادية ، ومن ثم فإنَّ هذه المادية مرتبطة بالمجتمع الذي يعيش ضمنه أحمد ، أميركا " الغرب" ، الأمر الذي

(1) " In the year past he has grown three inches , to six feet…His long body tingles under his clothes-white shirt , narrow-legged black jeans …" Terrorist:4,5

(2) الإرهابي :15 .

(3) " You didn't care, you wouldn't pretty yourself up with a clean white shirt every day , like some preacher . How's your mother stand doing all that ironing ? " Terrorist: 9

(4) الإرهابي : 23.

يحيلنا إلى الفكرة التي تبنى عليها الرواية . وكذلك الملامح الداخلية لشخصيته ، تكشف عن أفكاره وما يعتمل في نفسه عندما كان يبدي ازدراءه – على سبيل المثال – من شخصية جاك ليفي مرشده التربوي[1] : **((يعبر أحمد عن مله من حديث ليفي بهزة من منكبيه ، ويدرك ليفي أنه استنفد طاقة الشاب كلها من التعاطف والاهتمام لاسيَّما عندما آنس منه صمتاً))**[2].

إذ تبدو الشخصية وكأنها في حوار صامت مع ذاتها أو مع شخصية أخرى غير مرئية يكشف أمامها ما يدور في عقله وما تعتمل به نفسه ، إذ التراتبية القائمة من مفارقة التأزم والتعارض بين الثنائية ، التي تؤدي من ثم إلى المسارات الخاصة بصورة الأنا والأنا الآخر، فالمظاهر غير الكلامية من حركات وإيماءات تمتزج وتندس مع الردود والأفعال ، وتساهم في معناها لتملأ الثغرة المتروكة لنا بالصورولوجيا في أدلة غير كلامية .

أو حينما كان " أحمد " يكشف عن أفكاره المستقبلية [3] : **((يود لو يرى نفسه وهو يقود شاحنة كبيرة عبر متاهة من الإجراءات المعقدة إلى بر الأمان وسره أن يجد في قوانين قيادة الشاحنات صلة قريبة بالطهارة الدينية التي ينشدها))**[4].

إنَّ هذا المونولوج يكشف عن دواخل شخصية أحمد والأفكار التي تعتمل في ذهنه ، فتبدو وكأنَّها تعرض مباشرة من دون تدخل ، وبلغة مكثفة موجزة تحتفي بالثيمة التي تتمحور حولها الرواية حيث المعنى الذي نستلهمه وهو يبرز أمامنا ، وبذلك فإنَّ أبدايك هنا جعل من شخصية أحمد باعتمالاتها الداخلية والخارجية جزء لا يتجزأ من صورة الآخر بأنماطها التي تغوص منقسمة بين أعماق الكاتب والشخصية .

---

(1) " Ahmad shrugs; Levy sees that he has exhausted the young man's quota of cooperation and courtesy " Terrorist:41

(2) الإرهابي : 62.

(3) " He is pleased to find in the trucking regulations a concern with purity almost religious in quality " Terrorist : 75

(4) الإرهابي : 103.

ومن الممكن عد شخصية " جين موريس " زوجة " مصطفى سعيد " من الشخصيات المحورية لأنَّها غريبة الأطوار متنوعة الأبعاد لا تلتزم السكون والثبات ولا سيما فيما يتعلق بالصورة بين الذات والآخر – موضوع البحث– : ((**وحملني القطار إلى محطة فكتوريا وإلى عالم جين مورس**))[1] ، هي العبارة التي يكررها مصطفى سعيد بشكل لافت على طول المسار السردي للأحداث وهما يلتقيان في المستوى نفسه من الالتواء والتعقيد :((**وكنت أحس إحساساً داخلياً أنها رغم تظاهرها بكراهيتي ، كانت مهتمة بأمري، حين يجمعني وإياها مجلس تراقبني بطرف عينها ، وتحصي جميع حركاتي وسكناتي وإذا رأت مني اهتماماً بفتاة ما سارعت إلى إساءتها والقسوة عليها ... كانت حين أتجنبها تغريني وحين أطاردها تهرب مني**))[2]. فيبدو التعمق في كنه هذه الشخصية تيهاً لا مخرج منه : ((**تزوجتها في مكتب التسجيل في فولام... حين قالت أمام المسجل : أنا جين ونفرد مورس اقبل هذا الرجل مصطفى سعيد عثمان زوجي الشرعي في السراء والضراء في الفقر والغنى في الصحة والمرض . فجأة أجهشت بالبكاء وأخذت تبكي بحرقة ... وجاء المسجل وربت على كتفها ثم صافحني قائلاً : زوجتك تبكي من شدة السعادة ... يبدو أنها تحبك حباً عظيماً. اعتن بها أنا متأكد ستكونان سعيدين. وظلت تبكي إلى أن خرجنا من مكتب التسجيل. وفجأة انقلب بكاؤها إلى ضحك قالت وهي تقهقه بالضحك : يا لها من مهزلة ...**))[3].

يعد المحكي السابق بؤرة ومركزاً داخلياً للشخصية يعمق البحث في أبعادها النفسية ويدفعها نحو الدينامية ، وهذا الخط التراجيدي غير الثابت في سير الأحداث لا يخلو كما هو واضح من تأثيرات الصورولوجيا ، كما أنَّها تعكس المظلة الثقافية التي يفسر عبرها الكاتب سلوكه وسلوك جين موريس " الآخر الغربي " : ((**وكانت الحرب تنتقل معنا إلى الخارج. ونحن في حانة صرخت فجأة : ابن العاهرة يغازلني. وثبتُ على الرجل وأخذت بخناقه واخذ**

(1) موسم الهجرة الى الشمال : 185 .

(2) المصدر نفسه :38 .

(3) المصدر نفسه : 188 – 189.

بخناقي واجتمع علينا الناس ، وفجأة سمعتها تقهقه بالضحك وراء ظهري. وقال لي احد الرجال الذين جاؤوا يفصلون بيننا : يؤسفني أن أقول لك أن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس. هذا الرجل لم يكلمها بكلمة. يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف. وتحول غضبي إليها ، فذهبت إليها وهي ما تزال تقهقه فصفعتها فأنشبت أظافرها في وجهي. ولم استطع جرجرتها إلى البيت إلا بعد مجهود وألم عظيمين))[1].

إنَّ الصورولوجيا في النصوص السابقة تقدم عبر الشخصية الروائية بناءً دراماتيكياً يبني جسراً شائكاً عبر الذات الشرقية والأخرى الغربية ويضيف متراكماً من المشكلات والأزمات الحضارية في الخطاب الثقافي الذي يحاول أن يبرز التضاد والتنوع بين الخلفيات الثقافية ، فتجيب النصوص المقتبسة التي تحمل أنماطاً من الازدواجية التي توازي الأسلوب المباشر بلغة رمزية ثقافية بإقامتها المقابلة والمغايرة بين مصطفى سعيد وجين موريس وتحيل كل من الشخصيتين إلى مسار عكسي ضد الأخرى إيذاناً بالتأزم بين الذات والآخر، فثمة قيمة استيهامية على الأفعال الخاصة بالشخصية ، تجعل من فكرة اللقاء بين الأنا والآخر في نمط قالبي موحد.

كان ذلك على مستوى التصرفات والأفعال بالنسبة لشخصية " جين موريس " ، أما بالنسبة لملامحها الشكلية التي تتصف بها : **((وجه مستطيل لامرأة واسعة العينين حاجباها ينعقدان فوقهما. الأنف يميل إلى الكبر والفم يميل إلى الاتساع والتعبير على الوجه شيء يصعب وصفه في كلمات. تعبير رهيب محير ، الشفتان الرقيقتان مطبقتان كأنها تعض أسنانها والفك مائل إلى الأمام بكبرياء ...))**[2].

إنَّ هذه الأوصاف الخارجية لشخصية موريس تسمح بإخبارنا عن أمور تابعة لهذه الشخصية لا تقل أهمية عن أفعالها وحواراتها الداخلية والخارجية ، فالحركات والشكل الخارجي يحيلنا إلى الثيمة المؤدلجة التي يبتغيها الكاتب عبر تحليل هذه المركبات الإشارية

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 192.

(2) المصدر نفسه : 184 – 185.

في الخطاب ، ومجموع هذه المركبات والأوصاف الداخلية والخارجية التي عرضها السارد تمثل صورة رمزية للغرب عبر صورة هذه المرأة التي بدت موظفة بدقة متناهية لاعتمالاتها النفسية والفكرية ، فالمعلومات المقدمة حول جين موريس في المحكيات السابقة دلت على الانسجام بين الملامح الخارجية والملامح النفسية الداخلية ، فبدت وكأنَّها ترميزات دالة على آيويولوجياتها الاجتماعية والفكرية ، وهي تعكس الشرخ الحضاري والاجتماعي بينها وبين مصطفى سعيد ، ودمج الأوصاف الخارجية لشخصية جين موريس بأعماقها النفسية يتجلى في رصد ردود أفعالها واستجلائها مما أدى بالنتيجة إلى هذا التلاحم بين المظهر الخارجي والعمق النفسي للشخصية ، وقد انعكست على تصرفاتها وأفعالها فبدت صورولوجيا ذهنية مصنوعة بدقة ممتزجة بأوصاف هذه الشخصية.

2. الشخصية الثانوية :

وهي شخصية سكونية ونمطية وثابتة وغير متفاعلة مع تطور الحدث السردي إلا أنَّها جاهزة الوعي والتيار الفكري[1].

زيادة على أنَّها ((ذات بعد واحد وتدور في أدق أشكالها على فكر أو صفة ، إذ عادة يستذكرها القارئ بسهولة بعد قراءة الرواية ، فهي تبقى كما هي في ذاكرته ، وذلك لان كل الظروف لم تغيرها))[2].

وعلى هذا فهي شخصية تدور حول فكرة واحدة ولا تمتلك تلك التحولات التي تمتلكها الشخصية الرئيسة ، ولكن على الرغم من ذلك لها أدوارها في تأسيس الأحداث الروائية وتسويغها ، فعلى سبيل المثال تتضح أبعاد هذه الشخصية في مجموعة الفتيات الغربيات في " موسم الهجرة إلى الشمال " _ عدا جين موريس _ ويمكن إيضاح بعض ذلك من خلال المحكي الآتي الذي يصف فيه إحدى الفتيات " شيلا غرينود " : ((**خادمة في مطعم في سوهو ، بسيطة حلوة المبسم ، حلوة الحديث، أهلها قرويون من ضواحي هل ... جذبها**

(1) ينظر : الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : 191.

(2) البناء الفني في روايات عبد الخالق الركابي ، رحيم علي جمعة ، مجلة أقلام ، ع2 ، 1999 : 102.

عالمي الجديد عليها ... ووقفت وقتاً تضحك لخيالها في المرآة ويدها تعبث بعقد العاج الذي وضعته كأنشوطة حول جيدها الجميل . دخلت غرفة نومي وخرجت منها تحمل جرثومة المرض في دمها . ماتت دون أن تنبس ببنت شفة))[1].

إنَّ هذا المقطع السردي يكشف لنا جوانب كثيرة من طبيعة الشخصية كما يمكن من اكتشاف ما تنطوي عليه نفسية هذه الشخصية ، فملامحها الخارجية ليست ملامح مجردة قائمة بذاتها وإنَّما هي مرآة تكشف أغوارها النفسية والفكرية ، فهيئتها ومظهرها هو مرآة لجوهر أفكارها وفلسفتها الإنسانية ، فيترتب على ذلك إضمار النص لغير ما يظهره ، إذ يتحول الفعل الإيجابي من الإعجاب نحو السلب الذي يعود بنا إلى فكرة التأزم والتمزق والانشطار العميق بين الشرق والغرب ، ومثل هذه الشخصيات على الرغم من سطحيتها يبقى حضورها في مسرح الأحداث يشكل إضاءة مقصودة واضحة بالنسبة لبنية الرواية المحملة بوجهة النظر الخاصة بالكاتب ، وكذلك بالنسبة لشخصية " تشارلي شهاب " اللبناني في رواية الإرهابي ، شخصية ثانوية تأتي ضمن محكيات الرواية بصورة نمطية ، وهي على الرغم من أنَّها لا تشكل تنامياً في الأحداث الروائية إلا أنَّها كانت تضيء جوانب من المتواليات السردية وتضيف وتبرز موقف الذات الشرقية – من وجهة نظر الكاتب – التي هي على ما يبدو أنَّ الشرقي لا يؤتمن جانبه إطلاقاً ، ويتضح ذلك من المقتبس الروائي الذي يبرز كيفية خيانة " تشارلي شهاب " لـ " أحمد عشماوي " [2] :

((_ أظن أن أول شيء من هذه الأشياء هو أن تشارلي قد لقي حتفه.

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 45.

(2) " Well, I guess the main thing is , Charlie's dead

Dead ?

Beheaded, in fact . Gruesome, hah ? He'd been tortured before they did it . the body was found yesterday morning , dumped in the Meadows , by the canal south of Giants Stadium . they wanted it found . There was a note attached to it , in Arabic . Evidently Charlie was CIA undercover and the other side finally figured it out… " Terrorist:290

_ مات ؟

_ أو حزت رأسه في الواقع. شيء رهيب ! صح ؟ لقد نكلوا به قبل أن يقطعوا رأسه. وجد البوليس جثته صباح الأمس ملقاة بين أشجار في قناة جنوب استاد* العمالقة ... وجدوا خطاباً باللغة العربية بجوار الجثة.

من الواضح أن تشارلي كان جاسوساً لدى السي آي إيه ، واكتشف أمره عند زملائه فقتلوه ...))[1].

يحمل النص السابق إشارات كلامية مقصودة توحي نوعاً ما بالخيانة التي تحدث بين العرب ، ومن خلال النص السابق و كل ما سبقه من نصوص روائية ، يمكننا القول إنَّ تتبع العلاقة بين الصورولوجيا والشخصية في المحكي الروائي يُظهر كيفية الاحتكاك المباشر بين الصورولوجيا والشخصية الروائية لتؤسس لنفسها مكاناً داخل الثقافة الجمعية يعبر عن علاقة الوعي بالآيديولوجيا ، ويرينا عن كثب أنماط هذا الاحتكاك بين البنى الذهنية المتكونة في العقل الثقافي وبين البنى النصية التي تبدو من ترسباتها ، فمشاهد رسم الشخصيات من شأنها أن تكشف عن أفكار الشخصيات ونفسيتها التي يبدو انطلاقها من المنظور النفسي والذهني بوصفه نسقاً مؤسساً للصورة بين الذات والآخر ، منصباً في الشخصية الروائية.

* في النص الإنكليزي : بين أشجار قرب قناة جنوب مدرج العمالقة .

(1) الإرهابي : 350.

المبحث الرابع

صورولوجيا التناص الروائي :

تنفتح الصورولوجيا على التعالقات النصية في الخطابات المتعددة فتتداخل فيها ، وتتمازج معها مشكلة نوعاً من التوظيف لصورولوجيا التناص الروائي في ترميزاته الثقافية عبر قراءة لانساق النصوص ظاهرها ومضمرها ، مما يجعل ، بلا ريب تشكل الصورولوجيا بخطابات متغايرة وبأنماط متنوعة عبر مجموعة من التفاعلات والتداخلات النصية. إنَّ هذا التداخل في حدود الخطاب الروائي يجعلنا نقف على اختلاجات الصورولوجيا التناصية ، وتنوع أنساقها الآيديولوجية ، واحتوائها على عدد من المرجعيات الدينية والتاريخية والاجتماعية من شأنها أن تؤسس الدلالات والإحالات المتعددة المتأتية من انعقاد مجموعة من العلاقات النصية والسياقية والتنصيصات المرجعية في أشكالها الثقافية وفي صور ممتزجة مع النص الأصلي ومتراشحة منه في استحضار الصورولوجيا ، وتحيين لفعلها داخل العمل الروائي الذي يولد صوراً متعددة بين الأنا والأنا الأخر.

وبذلك يمكن عد التناص تقنية موظفة للحفر الصوري بين ثنائية الشرق والغرب في النصوص ، وإعادة إنتاج دلالاتها وترميزاتها ضمن المدونة الروائية في دمج لأحداث مستقرة في الذاكرة الجمعية التي تمثل المكون الأكبر للخطابات الأدبية ومن ضمنها الروائية ، فيكثف المؤلف في استحضاره تقنية التناص وتوظيفها للصورولوجيا من تنويع المرجعيات الثقافية للتناص ضمن إحالات وتفاعلات نصية تستدعي المعلن والمكبوت ؛ لينفتح نص الصورولوجيا في طابعه التناصي على التعدد الدلالي والمرجعي في صوره الايجابية والسلبية . وهكذا يمكّن التناص التداخل المرجعي محيلاً النص الروائي إلى بانورامية منمنمة بالصورولوجيا في مرجعياتها المختلفة جاعلاً سلطة النص الواحد مرتمية في فضاءات النصوص الجامعة الذائبة في التنوعات والتناقضات والألوان المتعددة من الصورولوجيا في أنساقها المسكوت عنها.

ومن المعروف أنَّ جوليا كرستيفا هي ((أول من وضع مصطلح " التناص L'intertextualit'e " عام 1966 ، منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين الروسي . M.Bakhtine ، لكن بعض النقاد العرب يترجم المصطلح إلى " التناصية " ، وهم يضعون التناص في مقابل كلمة intertexte الفرنسية وما يشابهها بالانجليزية ، معتمدين على تطور المعنى لاحقاً ، نحو معنى التفاعلية))[1].

وترى كريستيفا أنَّ النص الأدبي خطاب يخترق وجوهاً متعددة من العلم والآيديولوجيا والسياسة ، ويواجهها ويعيد صهرها ، ومن حيث هو خطاب متعدد يقوم النص باستحضار كل ما هو محمل الدلالية ويأخذه من نقطة معينة من لا تناهيها[2].

ثم تقرر بأنَّ النص إنتاجية ، وهو ما يعني :

1. أنَّ علاقة النص باللسان الذي يتموقع داخله ، هي علاقة إعادة توزيع.

2. أنَّه ترحال للنصوص وتداخل فيما بينها ، بحيث تتقاطع في الفضاء الواحد وتتنافى في ملفوظات متعددة مقتطعة من نصوص أخرى ، وملفوظات سيق عبرها في فضائه من فضاء النصوص الخارجية التي تندمج تحت اسم " الاديولوجيم " الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي وما تمنحه من معطياته التاريخية والاجتماعية[3].

ويرى إدوارد سعيد : ((أن النقد لا يمكنه أن يدعي أن مهمته مقصورة على النص وحسب ، حتى لو كان نصاً أدبيا عظيماً. ويجب عليه أن يرى نفسه مقيماً ، مع خطاب آخر، في فضاء ثقافي موضع نزاع كبير))[4].

ويرسم سعيد الأطوار الأربعة التي تمر بها أيّة نظرية أو فكرة مهاجرة وهي :

---

(1) علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ، عز الدين المناصرة : 138.

(2) ينظر : علم النص ، جوليا كريستيفا ، تر : فريد الزاهي : 13 . 14.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 21 . 22.

(4) العالم والنص والناقد ، ادوارد سعيد ، تر : عبد الكريم محفوظ : 86.

1. موضوع أصلي متكون من مجموعة الظروف الأولية التي صادف أن ولدت فيها الفكرة ، أو راجت من خلالها في الخطاب.

2. ثمة مسافة تعترض سبيل الفكرة التي تنتقل من موضع سابق إلى زمان ومكان آخرين، في خضم ضغوط شتّى.

3. القبول والرفض الذي تواجهه الفكرة المزدرعة ودرجة الاحتواء والتساهل والدمج في المجتمعات الجديدة.

4. التحوير الذي تتعرض له الفكرة بشكل كامل أو جزئي جراء استعمالاتها الجديدة أي عبر ما تتموقع به من مكان وزمان جديدين[1].

ذلك أنَّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق معها تحويلاً وتضميناً وخرقاً، وهو في ذلك ينقسم على بنيات نصية تتصل " بعالم النص " لغة وشخصيات وأحداثاً " بنية المتفاعل النصي " التي تستوعبها بنية النص فتصبح جزءاً منها[2]. ويكون التفاعل النصي ذاتياً حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع بعضها ، أو يكون تفاعل نصي داخلي حينما تتفاعل مع نصوص كتاب عصرهِ ، كما أنَّه يكون خارجياً حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص ظهرت لكاتب في عصور بعيدة [3]، وبهذا فـ ((إن النص لا يمكن أن يكون مغلقاً أبداً ، فهو مفتوح على ما يحيط به ويتداخل معه وعليه فالتناص ضروري للنص ، لأنه يعقد الصلات المتفاعلة من داخله وخارجه ، وبذلك فهو سمة من سمات النص))[4].

وللتناص أنواع وتقسيمات متعددة بتعدد آراء النقاد ((غير أننا نعتقد أن أهم هذه الأنواع إنما تقع في نوعين رئيسيين ، تندرج فيهما أنواع أخرى من التناص ، وهما التناص الظاهر

(1) ينظر : العالم والنص والناقد : 277.

(2) ينظر : انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين : 94.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 98 . 99.

(4) التناص في شعر محمود درويش ، حازم هاشم منخي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2005 : 227.

أو الصريح والتناص الخفي أو المضموني))[1] ، إذ يمكن _ على سبيل المثال _ إدراج التناص المضموني المضمر ضمن التناص الخفي ، ذلك أنَّ هذا النوع من التناص لا يظهر إلا عبر تحليل المدلولات العميقة للنص[2]، وكما أنَّ التناص يتعدد ويتنوع كذلك في آلياته التي تنقسم على آليات رئيسة ومنها آليتا " الحوار والامتصاص " و " التمطيط والاختصار " ، وأخرى ساندة ومنها " الاجترار" ، وسنقتصر في هذا المبحث من الدراسة على هذه الآليات فقط ، إذ إنَّ ما يهمنا وحسب هو كيفية توظيف الصورولوجيا لتقنية التناص في كونه تقنية سردية ، ولذلك سنتناوله بشكل موجز يتلاءم وهذا المبحث من الدراسة .

تمثل آلية الحوار ((محاورة نص لنص آخر فيكون منتج النص اللاحق محاورا ومستمعا لمنتج النص السابق في آن واحد))[3] ، في حين أنَّ آلية الامتصاص تأتي بالمرحلة التالية من قراءة التناص ((وهو ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل وإياه بوصفه حركة وتحولا لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد))[4]، أما النوع الثاني فتمثله آليتا " التمطيط والاختصار" ، إذ تمثل آلية التمطيط ((افتراض أن لكل خطاب محورا تتفرع منه أجزاء النص وتقوم عليه مستوياته))[5]، أما آلية الاختصار فيكون عملها بعكس عمل آلية التمطيط وقد عدت الإحالة من أنواع الإيجاز[6] ، فيما تمثل آلية الاجترار تعامل النص الجديد مع النص الذي تقدمه بصيغة الاحتذاء الكلي من دون حذف أو إضافة [7].

ومن هذا المنطلق المختصر لمصطلح " التناص " وأنواعه وآلياته ، وعبر ربطه بالصورولوجيا _ موضوع دراستنا _ يمكننا القول : إنَّ الخطاب السردي لرواية " الإرهابي"

---

(1) التناص في شعر محمود درويش ، :17 .

(2) ينظر: التناص في الشعر الأموي، بدران البياتي،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة الموصل،1996: 133.

(3) المصدر نفسه :54.

(4) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس:253.

(5) التناص في الشعر الأموي:42.

(6) ينظر: التناص في شعر محمود درويش:20.

(7) التناص في الشعر الأموي:26.

Terrorist ضمنه الكاتب واستلهم فيه جملة من النصوص المستوحاة من الحقل الديني الإسلامي المحيل إلى القرآن الكريم مستخدماً آلية الاجترار في غالبية نصوصه حيث الاحتواء الكامل للنص القرآني وفي تناص ديني بشكل لافت ، ولكن هذه الآلية في رواية "أبدايك" تمتزج مع آلية التمطيط التي تؤدي إلى تأويلات بحسب مبتغى الكاتب بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي الغرض المقصود منها ، فـ " أبدايك " وهو يستقي الآيات القرآنية في نسيج خطابه الروائي يستحضر آيات كاملة من آي القرآن معتمداً على النسخة المترجمة ، أو أن يقتطع جزءاً منها ثم يصهره في آلية الامتصاص الممزوجة بآلية التمطيط ضمن النسيج الروائي في عدد من التناصات الدينية المباشرة وغير المباشرة الموظفة في تداخلها لإغناء السياق الروائي وتقريب هدفه ، لعل من أبرزها ما ورد في خضم مناقشة لآية من سورة آل عمران[1] : **((﴿ وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّمَا نُمْلِي لَهُمْ خَيْرٌ لِّأَنفُسِهِمْ إِنَّمَا نُمْلِي لَهُمْ لِيَزْدَادُوا إِثْمًا وَلَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ ﴾[2] وقد زعم أحمد أن الآية تنطوي على سادية في تقريعها للكفار... وأكثر من ذلك سأل أحمد إمامه سؤالاً أغضبه :**

_ ألم يكن من الأفضل أن يهدي الله هؤلاء الكفار إلى الإيمان أو على اقل تقدير يشملهم برحمته بدلاً من أن يبتهج لآلامهم وشقائهم ؟ ...

- وهل تأخذك الشفقة بالصراصير حين تسعى بعيدا عن البالوعات وتحت

(1) " ...from the third sura *: Let not the infidels deem that the length of days we give them is good for them ! We only give them length of days that they may increase their sins ! and a shameful chastisement shall be their lot* . Ahmad dared ask his teacher if there wasn't something sadistic in the taunt , and in the many verses like it . He ventured , Shouldn't God's purpose , as enunciated by the prophet , be to convert the infidels? In any case, shouldn't he show them mercy , not gloat over their pain ? ...

The cockroaches that slither out from the baseboard and from beneath the sink-do you pity them ? ..." Terrorist : 76

(2) آل عمران : 178.

الأحواض؟))[1].

إنَّ الكاتب استدعى الآية الكريمة في النص السابق ضمن آلية الاجترار ممزوجة _ كما أسلفنا _ بآلية التمطيط ليعدل بها إلى دلالات الضغينة التي تكنها الذات المسلمة للآخر وما ينتج عن هذه الضغينة من قتل وتخريب ..

ونلمح شيئاً مقارباً من ذلك في نص آخر من الرواية نفسها كان قد استدعى الكاتب فيه الآية القرآنية بصورة غير مباشرة [2]: **((_ لا اعرف ، شيء معناه أن من ينقض العهد إنما ينقضه على نفسه ، وسوف يتولى الله عقابه.**

_ قرأت شيئاً كهذا في القرآن الكريم ، في سورة الفتح))[3].

إنَّ المعنى الذي يقدمه الكاتب في نصه يستخدم فيه تناصاً مع سورة الفتح عبر توظيف آلية الامتصاص التي تؤدي إلى المعنى الذي ينشده الكاتب وبصورة غير مباشرة ، إذ إنَّ الإشارة هنا إلى الآية القرآنية التي وردت في سورة الفتح: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَىٰ نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا ﴾ [4].

وقد أشار إليها مترجم رواية الإرهابي " أحمد الشيمي " في هوامش الفصل الخامس من الرواية ، كما أنَّ الربط صريح وواضح بين الفعل الذي قامت به الجماعة الإسلامية وبين مضمون الآية .

---

(1) الإرهابي : 104 . 105.

(2) " Oh , I don't know . Same old same old , to the effect that he who breaks his oath punishes himself . God will not deny him his recompense .

It sounds like the Qur'an , the forty-eighth sura." Terrorist : 290

(3)الإرهابي: 350.

(4) الفتح : 10.

وثمة تناص ديني نلمحه في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " ، إذ نجد نصوصاً دينية لكنها مسيحية هذه المرة وبصورة غير مباشرة موظفة في النص كجمل ذائبة فيه لتعميق المعنى المراد وتكثيفه عبر توظيف الكاتب لآلية الحوار في استدعاء للألفاظ الدينية المسيحية ، التي تتحرك في ثنايا النص السردي بهيأة صور مستعارة متداخلة مع آلية التمطيط حيث انحراف المعنى لما هو منشود : ((**إن إلههم صلب ليحمل وزر خطاياهم. إنه إذن مات عبثاً. فما يسمونه الخطيئة ما هو إلا زفرة الاكتفاء بمعانقتك يا اله وثنيتي. أنت الهي ، ولا اله غيرك** " ... **كانت مؤمنة حين قابلته. كفرت بدينها وعبدت إلها كعجل بني إسرائيل**))[1].

وكذلك في نص آخر متن الرواية أيضاً عن الشخصية نفسها " إيزابيلا سيمور " : ((**قال إنَّها كانت زوجة لجرّاح ناجح ، أماً لبنتين وابن. قضت احد عشر عاما في حياة زوجية سعيدة ، تذهب للكنيسة صباح كل احد بانتظام ، وتساهم في جمعيات البر. ثم قابلته واكتشفت في أعماقها مناطق مظلمة كانت مغلقة من قبل. وبالرغم من كل شيء تركت له رسالة تقول فيها : إذا كان في السماء اله ، فانا متأكدة أنه سينظر بعين العطف إلى طيش امرأة مسكينة ، لم تستطع أن تمنع السعادة من دخول قلبها ، ولو كان في ذلك إخلال بالعرف وجرح لكبرياء زوج. ليسامحني الله ويمنحك من السعادة مثل ما منحني**))[2].

إنَّ هذه العبارات المسيحية المتناثرة في النصين السابقين واستعمال المعتقدات المرتبطة بالمؤسسة الكنيسية يحاول عبرها " الطيب صالح " تحقيق الهدف المقصود ، وهو الربط بين سلطة التفكير الآيديولوجية والحضارية للآخر الغربي وسلطة الكنيسة وأفكارها الدينية ، كل هذا في معادلة قابعة تحت صورولوجيا تناصية دينية أدت دورها في تجسيد المعنى المطروح فيها عبر الإشارات المهيبة التي تزخر بالقداسة الدينية المسيحية المتواجدة في الاقتباسين السابقين وفي صور عاطفية خصبة.

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 132.

(2) المصدر نفسه : 167.

كذلك نلحظ في مجموع الروايات المعتمدة في الدراسة توظيف الصورولوجيا لتناص اجتماعي وتداخل في أيقوناته بشكل ملحوظ منسجم مع الآيديولوجيات والمواقف والمضامين التابعة لكل من الأنا " الشرق " والأنا الآخر " الغرب " في تناص اجتماعي داخلي تآلفي من حيث المعنى بين روايات البحث ، إذ ظهرت بعض المداخلات والتعالقات الآيديولوجية بين الروايات التي تتخذ بدورها طابع الانغلاق الاجتماعي والحضاري وعدم الانفتاح أو الانسجام بين الشرق والغرب.

وقد تمثلت عملية التفاعل النصي بالدرجة الأساس بالوقوف على حالة اجتماعية وهي زواج الرجل الشرقي من المرأة الغربية من الوجهة الآيديولوجية المترسخة في الثقافة الجمعية، في تداخل بالفكرة والسياقات بين روايات البحث بتفاعل نصي يغدو وكأنه تراكمات بنية ضمن بنية نصية أخرى مؤطرة في أطر ثقافية واجتماعية محددة، إذ إنَّ ((العلاقة " العامودية " للنص بسياقه تضاعف العلاقة " الأفقية " للكاتب بقارئهِ ويقيم هذا الأخير حواراً مع نص مؤلف ما كان المؤلف قد بدأ ، مع أعمال معاصريه أو سابقيه ... في حين أن المعنى " اللساني " يتعلق بالتنظيم الخطي للمتتالية اللفظية))[1].

فتغدو النصوص الروائية في انسجام فكرتها بين الروايات بمثابة ترميزات للبوح والكشف عن آيدويولوجيات أساسية تستوقفنا في تكويناتها الحضارية والنفسية والذهنية بين الأنا والآخر.

إنَّ تتبعنا للصورولوجيا التناصية الاجتماعية فيما يتعلق بالتقاء قطبي الرجل الشرقي والمرأة الغربية وضمن آليتي الحوار والتكثيف المندمجة في إطار التناص المضموني المضمر ، يجعلنا نضع أيدينا على مجموعة من النصوص الروائية ، أبرزها ما جاء في روايتي " موسم الهجرة إلى الشمال " و" الإرهابي " ، ففي الأولى نرى كيف كانت الرابطة الزوجية بين مصطفى سعيد وجين موريس رابطة مريرة جاءت على هيأة خطيئة تراجيدية وانتهت بالموت والجريمة : ((**هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة. أخرجت السكين من غمده**

(1) التناصية ، ليون سميغل ، آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، دراسات أدبية ، تر: د. محمد خير البقاعي: 97 . 98.

... نظرت في عينيها فنظرت في عيني وتماسكت نظراتنا واشتبكت ، فكأننا فلكان في ساعة نحس ... وأحسست بدمها الحار يتفجر من صدرها))[1].

كما أنَّ زواج " عمر عشماوي " من " تيريزا مولوي " في رواية الإرهابي انتهت بالانفصال[2] : **((كان زواجنا كارثة ، كنا أنا وهو مخبولين عندما قررنا الزواج ، كان كل منا يعتقد أنَّ لدى الآخر أسباباً مقنعة لهذا الفعل))**[3].

وكانت ثمرة هذا الزواج مراهق أصولي متطرف[4]: **((بالطبع لا اكره جميع الأمريكيين، ولكن الطريقة الأمريكية هي طريق الكفار، ومصير الكفار الهلاك ما في ذلك ريب))**[5].

إنَّ التناص الداخلي في النصوص السابقة من الروايتين هو تناص مع الآيديولوجيات والمواقف المتجذرة والمتأصلة لدى كل من الأنا " الشرق " والآخر " الغرب" في عمقها واستمرارها ، ومثل هذه الصورولوجيا التناصية الاجتماعية في تحاورها وتعالقها المضموني بين ثيمات النصين السابقين تكشف خطورة الصدام الاجتماعي والآيديولوجي ، فتأتي الأحداث الروائية بصورة ليست بعيدة عن الواقع وإنَّما هي أكثر التصاقاً به ؛ لذلك فإنَّ هذه التناصات تعكس فلسفة الشخصيات في محتواها الآيديولوجي ، وهي تسير بالأحداث الروائية، مما يجعلنا نستنبط عبر الصورولوجيا التناصية في بعدها الاجتماعي نية الكاتب وقصده عبر بثه آيديولوجيات اجتماعية محددة ، زيادة على أنَّهُ يبدو نقداً سلوكياً يريد ربطه بالواقع المعاش للمجتمعات الذي ينعكس في مرآة الخطاب الآيديولوجي.

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 194 . 196.

(2) " … He and I were crazy , thinking we ought to marry. We each thought the other had the answers ," Terrorist : 89

(3) الإرهابي :121.

(4) " I of course do not hate all Americans . But the American way is the way of infidels . It is headed for a terrible doom " Terrorist : 39

(5) الإرهابي : 59.

وتتواتر نماذج صورولوجيا التناص التي تتمحور حول الحكاية الفلوكلورية ، معتمدة في غالبيتها آلية امتصاص النص الفلوكلوري التراثي وتمدده في بنية النص الروائي الجديد ونظراً إلى الدور الذي تلعبه هذه الحكايات في حياة الشعوب وتاريخها ، فإنَّ الأمر يؤدي بالنتيجة إلى انعكاس الصورولوجيا على حياة هذه الشعوب ، إذ يمكننا القول إنَّ ((هناك توظيف رمزي ... هناك " امتلاء" بالمعنى الذي يأخذ فيه فرويد هذه الكلمة من أجل الحديث عن الحلم " استجابة لرغبة " ، وعن كلمات ، ومتتاليات لتركيب سيناريو من المهم تتبع منطقه))[1] ؛ لأنَّ الخيال الصوري – النمطي لا يستحوذ على نص أجنبي أو سيناريو معد مسبقاً لكتابة سيناريو آخر ، وبذلك يجب تتبع آلية التناصية وبمساعدة علاقة القوة التي توجد بين الثقافات ، إذ إنَّ نصوص الثقافة المنظورة والتي تخدم السيناريوهات هي في أغلبها تشكل مرجعيات ثقافية وسلطات تخضع الكاتب الذي يختارها لردود فعل ثقافية[2].

وفي رواية " الرحلة الأخيرة لفلان البحار " The Last Voyage of Somebody ، ينزع جون بارت إلى الاستلهام من المعين الرمزي والأسطوري لحكايا ألف ليلة وليلة العربية لإثراء تجربته السردية في استدعاء لشخصيات حكايات ألف ليلة وليلة ومنها شخصية ياسمين والسندباد في ((إجلاء لظاهرة التواصل الشكلي الروائي مع التراث ... باعتباره تقنية سردية))[3]. ويمكن إبراز تجليات من الصورولوجيا التناصية في المقتبس النصي الآتي من الرواية [4]: **وكذلك قام السندباد بشجب ياسمين المحبوبة لا لأنها ابنة أمها المنحرفة**

(1) الأدب العام المقارن ، دانييل . هنري باجو ، تر : د. غسان السيد : 106.

(2) ينظر : المصدر نفسه والصفحة .

(3) النقد الثقافي المقارن : 368.

(4) " … And sweet Yasmin he had come to excoriate (in his fits) not only as her sluttish mother's daughter but as one who , being no kin of his , deserved no better of him than any kichen wench. Brokenhearted , she would fling herself upon his bosom with appeals to his better nature and protestations of innocence and daughterly love , and I would see= =in his eye a certain glint That I had first seen in The eyes of The pirate fishermen of Zabargad . Then The fit would pass , together with his memory of it ; he would be surprised and pleased to find his darling daughter embracing him , and would wonder solcitously at her tears , which were of pity more for him Than for herself … for yasmin in particular ,therefore , unable as she was to see as I could the next episode of this tale , it was sweet to imagine that her father was cured at last of his disfiguring affliction and that

فحسب وإنما لأنَّها لا تمت له بصلة ، فهي ليست سوى جارية في المطبخ فبقيت كسيرة القلب ، تلقي بنفسها في حضنه متوسلة ضارعة ، تستجلب البراءة والحب حين يكون في أحسن أحواله ، وفي النهاية ، يرمق في عينيه ألقاً كما نراه في أعين البحارة القراصنة من بلدة زبرجد. وحينما تنتهي هذه النوبة من الجنون مصحوبة بذكرياته لها ، ما يدهشه إذ يرى ابنته الحبية تطوقه ولدهشته ، أيضاً ، أنه يرى دموعها وهو ممسوس ، وكانت دموع الشفقة عليه لا دموع الرفق على حالها.كما أن ياسمين لم تستطع أن ترى علاجاً لأبيها من هذه الحالة المجنونة لديه ، فلا يمكنها أن تشوه سمعته أو تسيء إليها بهذه الشحنات الجنونية ، كما أن أم ياسمين أضحت بريئة كما كانت هي[1] .

إذا ربطنا النص السابق وما جاء به على لسان الراوي متحدثاً عن السندباد في حالاته المتقلبة الفجائية ، يبدو لنا أنَّ الكاتب في استعماله امتصاص الحكاية الفوكلورية يقر لصورة الشرق بالارتداد إلى زمن البدايات التاريخية ، لتتشكل بؤرة التعالق النصي بين رواية بارت والليالي على النحو الذي يتوافق مع توجهاته ومقاصده ، وفي حلة حديثة / تاريخية تعبر عن لا بوح الكاتب ، لتتجسد في قصص ألف ليلة وليلة العربية وسيلة للصورولوجيا يحقق بها رؤياه بصور خفية ورمزية في ثيمة تحطم أركان المجتمع والعلاقات المشينة بين السندباد والنساء وفي التعامل معهن سواء كانت الزوجة أو الابنة ... الخ. وهو يعود ـ أي الكاتب ـ إلى لحظات البدايات التاريخية في تمعن للحاضر المعيش وبذلك فهو عبر هذه الحكايا التراثية وما تختزنه فيها يجمع بين الماضي والحاضر ، فطوع هذه الحكايا العربية لصورولوجيا تمزج نظام الواقع ونظام الفنتازي والغريب في تشريح صوري تتقاطع فيه النصوص ، فهو يحاور نصوصاً غائبة تحيلنا إلى الليالي العربية ، ولا ينقلها خاماً وإنَّما عمل على صياغتها على نحو جديد باثاً فيها رؤياه التي يشكلها عن الآخر " الشرقي " في الرواية.

---

she and I would be slandered no more with those mad charges , of which I had assured her that her mother was as innocent as herself " The Last Voyage of Somebody The Sailor :359- 360.

(1) الترجمة من عمل الباحثة .

نلحظ من ذلك أنَّ أهمية الحكاية الفلوكلورية للصورولوجيا التناصية تكمن في كونها تشكل صوراً إيحائية للمعنى المسكوت عنه وتحويلها النص الى بؤرة إشعاعات دلالية ، زيادة على ما تشكله الحكاية الشعبية التراثية من حضور في الثقافة الجمعية وانعكاسها في اللاشعور الجمعي ، وما تمتلكه من مجال درامي رمزي بإمكانه التفاعل مع التجربة والشفرات التي يعينها الكاتب ، مما يجعل لاستدعائها تالياً معبراً عن الانفتاح على صورولوجيا تناصية تفاعلية عبر تداخل وتفاعل في رحلة الحضارات والثقافات عبر التاريخ.

المبحث الخامس

صورولوجيا الجسد الأنثوي :

تتبدى مركزية الجسد في الخطاب المعاصر عبر الاهتمام الكبير به وبنحو لافت على مستويات الحقول المعرفية كافة ، فهناك اهتمام كبير به في الخطاب النفسي والاجتماعي والفلسفي والبيولوجي والاثنولوجي والاقتصادي والتربوي والأنثروبولوجي فضلاً عن الخطاب النقدي[1] ، إذ إنَّ الأدب ولاسيَّما السرد يعتني عناية بالغة بالجسد الأنثوي ويحوله من منتج طبيعي إلى منتج ثقافي له تجليات متعددة.

وقد عني السرد النسوي بتوظيف الجسد بوصفه الوجود المادي الحقيقي للإنسان واستحضر الجسد الأنثوي في حالته الفطرية والمصنعة ، تأسيساً على أنَّ الأنثى هي الأقدر في الحديث عن جسدها كونه يرتكز على خبراتها في تعرف أبجدية جسدها وفي مواجهة للسرد الذكوري الذي أوغل في الحديث عن جسد الأنثى ، وردَّاً على الواقع الثقافي الذي دفع الأنثى في كثير من الحالات إلى إخفاء أنوثتها[2].

لذا أضحى الجسد الأنثوي جسداً ثقافياً على مستوى الإنجاز الروائي ، وكان استثمار هذا الجسد ((جلياً بين نمطين أولهما ذكوري سعى للاقتراب من العالم الأنثوي بمكوناته البيولوجية والجسدية والنفسية والاجتماعية ، والثاني أنثوي سعى إلى اعتبار الكتابة عن الجسد الأنثوي متأرجحة بين كونها موضوعاً كما هو في الحالة الذكورية وبين الانتقال بالجسد إلى اعتباره هوية أنثوية مطموسة ينبغي إبرازها))[3] ، مما جعل الجسد موضوعاً مثيراً لنقاشات فكرية ولغوية تم استغلالها في دراسات متعددة.

---

(1) ينظر : الجسد في الرواية العربية المعاصرة ، سعد الوكيل ، أطروحة دكتوراه ، جامعة عين الشمس ، كلية الآداب ، 2001م : 25.

(2) ينظر : ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر ، رشا ناصر العلي : 444 . 446.

(3) الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة بحث في أنثروبولوجيا الجسد ، الأستاذ الدكتور جمال بو طيب : 187.

وانطلاقاً من المفهوم التأطيري العام للجسد رأينا أنَّ البحث المتنوع في تقنيات الصورولوجيا المختلفة في الخطاب الروائي يستدعي خطاباً ينبش في المسكوت عنه فيعيد بناء الأسئلة وتشكيلها وخلخلة الممنوع والمحرم ليحتفي نص الصورولوجيا بكل الأسئلة المتحولة والمتجددة النابعة من دوغمائية الخطاب الأيديولوجي ، وليجسد خطاب المختلف والمدنس والهامشي بتقويض الآيديولوجيا السائدة وانتهاكها.

وعلى هذا الأساس يمكن عد البحث في تمظهرات الجسد الأنثوي تقنية موظفة من الصورولوجيا بامتياز ، إنَّ تركيز الكاتب على جغرافية الجسد وأجزائه جاعلاً منه فضاء بالمعنى البورنوغرافي الحسي له تأثيراته المختلفة التي تقبع تحت وطأة الثقافة الاستهلاكية. ليغدو مكوناً رمزياً للصورولوجيا تبوح به عبر رموز وتشفيرات لكلٍّ منها دلالات معينة ، مما يؤسس قيام البناء الثقافي والنفسي والاجتماعي على البناء البايلوجي في تضافر للمسارات بينهما والبحث في هوية الجسد الأنثوي _ بين الذات والآخر _ في المتخيل السردي عبر تحطيم الكاتب اللغة ، وانتهاكها للتعبير عن الرغبة الحسية الدقيقة وبصور نمطية تعكس الإذعان الآيديولوجي الذي تهيمن عليه قيم الذكورة ، فضلاً عن أنَّها تشي برموز و إحالات يصعب الإفلات منها ، مما يجعل من الاهتمام بالصورولوجيا الجسدية من أبرز المداخل لفك شفرات النص بوصفه المفتاح الذي نلج عبره إلى البؤرة والمركز المهيمن في المتخيل الروائي حيال العلاقة الأزلية التي تربط الذكر بالأنثى التي تغني الكاتب بمادة كثيفة توقفه على آيديولوجيات مختلفة من المعطى الثقافي الذي يجعلنا نرى ((ما هو حادث مع الجسد المؤنث إذ ظلت الثقافة تكتب عليه وتحفر فيه وتنقش بلاغتها " وفطنتها " بحيث صار هذا الجسد حاملاً وناقلاً ومبلغاً لكل هذه التمثلات البلاغية ، ويفعل ذلك باستسلام وقبول كامل كحال الصفحة البيضاء التي تخلص في تقديم الرسالة دون تدخل أو تحريف أو اعتراض))[1].

(1) ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)) ، عبد الله محمد الغذامي : 72.

ولا يظهر الجسد الأنثوي في موقع معين إلا وكان بمثابة كتاب مفتوح جاهز للقراءة[1]. لذا أصبح الجسد الأنثوي ((قيمة ذهنية معلقة في فضاء اللغة وفضاء التاريخ))[2].

إنَّ هذا المعطى الثقافي يدفعنا إلى إعادة النظر في شفرات الجسد اللانهائية ، وهو ما نقف على معناه من خلال مجموعة الروايات التي تقوم عليها الدراسة ، إذ نلحظ الاختلاف في شفرات الجسد على مستوى الروايات الأربع ، إذ يتشكل وعي الصورولوجيا بالجسد الأنثوي على نحو خاص يتعلق بارتباطات استعارية آيديولوجية ثقافية ، إذ تكون هذه الاستعارات الثقافية للجسد وكما يتراءى لنا :

1. في خماسية " مدن الملح " يكون مفهوم الجسد معبراً عن الحرية بالمفهوم الذي تعيشه " الذات الغربية " ، وما تعانيه " الذات الشرقية " من مركب نقص تجاه مفهوم الحرية الذي تمتع به " الذات الغربية " ، حيث القيم الحضارية والثقافية الشرقية التي روضت نفسها على كتمان ذاتها.

2. في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " ، تعبر به " الذات الشرقية " عن هاجس النقمة والانتقام تجاه " الذات الغربية " ، حيث يكون الجسد وبتلاحم مفهوميه الطبيعي والثقافي وسيلة ذلك الانتقام.

3. في رواية " الإرهابي " Terrorist يكون الجسد مرآة عاكسة لقوة تدين " الذات الشرقية " حيث امتناعها عن المحرم والممنوع ، ومن ثمَّ ما تعكسه قوة التدين هذه من صور منمطة جاهزية عن شخصية الإرهابي والمخرب.

4. " في رواية الرحلة الأخيرة لفلان البحار" The Last voyage of Somebody The Sailor يعكس الجسد المستوي الحضاري والثقافي " للذات الشرقية " في تعاملها مع

(1) ينظر : ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)) : 72.

(2) المصدر نفسه : 38.

ماهية الجسد الأنثوي وفي صور قابعة تحت آيديولوجيات وقيم المجتمع الذكوري الشرقي والذات الأنثوية المستلبة فيه.

وبذلك نجد أنَّ كل كاتب يحاول عبر " الجسد الأنثوي " أن يثبت ما يصبو إليه ليحقق مبتغاه.

عند الولوج في المقتبس النصي الآتي من رواية " مدن الملح " سيتضح لنا مفهوم الصورولوجيا للجسد ، في رحلة إحدى الشخصيات العربية إلى سان فرانسيسكو : ((**تحدث عن كل شيء وبالتفصيل : عن ليالي سان فرانسيسكو ، والتي لم تقتصر فقط على التجول في الشوارع أو الوقوف على ذلك الجسر العظيم في فم الخليج والنظر إلى شعلة الضياء التي تشكل المدينة وتحدد ملامحها. وتحدث أيضاً عن النساء الصغيرات اللواتي تعرف عليهن : شقراوات ، جمالهن يسلب العقل ولا يمكن للإنسان أن ينساه ، أما في الفراش، الفراش المعطر الدافئ ، فإن الواحدة منهن قادرة على أن تجعل أكبر رجل في أحضانها كالطفل الصغير ، كلهن مدربات ، مليئات بالقوة والحيوية ، ولكن لا يشبعن ولا ينمن. كما لا يتركن أحداً يشبع أو ينام ليس فقط في سان فرانسيسكو وإنما في اغلب المدن التي زارها أيضاً**))[1].

إنَّ فضاء النص يجعل من الجسد الأنثوي الغربي بؤرة يتركز فيها مفهوم الحرية "بمفهومها لدى الآخر الغربي" ، إذ إنَّ الجسد الأنثوي الغربي في هذا النص هو عالم خاص يؤدي الاقتراب منه إلى التخلص من الكبت وبلوغ عالم التحرر على وفق البنى العرفية والبنى الاجتماعية ، فيعمل النص اعتماداً على تقنيات السرد والوصف على إعطاء أشد التمثلات حضوراً وتمركزاً في الذهن حول الجسد الأنثوي الغربي.

أما في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " فإنَّ الكاتب قد اعتمد في أغلب نصوصه على الوصف الجرئ مجرداً العناصر المكونة للمنظومة الفكرية التي تتداخل فيها عوامل سيسيولوجية وثقافية وسيكولوجية تمتزج في السرد مشكلة خطاباً ثقافياً يعكس عند تشظي

(1) الأخدود : 231.

السرد وتفكيكه ماهية الجسد الأنثوي الغربي في مرآة الذات الشرقية ، من ذلك ما يعبر به النص الآتي من الرواية عن إحدى الشخصيات الأنثوية " آن همند " : ((**... وقد عرفتها وهي دون العشرين ، فخدعتها وغررت بها وقلت لها نتزوج زواجاً يكون جسراً بين الشمال والجنوب ، وحولت جذوة التطلع في عينيها الخضراوين إلى رماد ... كانت صيداً سهلاً ... في غمرة الوهم والسكر والجنون أخذتها فقبلت لأن الذي قد كان بيننا كان منذ ألف عام.**

وجدوها في شقتها في هامستد ميتة انتحاراً بالغاز ورسالة تقول فيها : مستر سعيد لعنة الله عليك))[1].

وهكذا نجد أنَّ الطيب صالح في روايته هذه يستخدم مفهوم الجسد وسيلة معبرة عن الانتقام والصراع والصدام في كل مستوياته بين الشرق والغرب : ((**نعم يا سادتي ، إنني جئتكم غازياً في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ**))[2].

انتقام صادر عن الذات الشرقية يتكشف عنه ما تنطوي عليه من وعي للجسد في علاقته بالآخر المغاير لها.

هذا على مستوى رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " ، أما عند الانتقال إلى رواية "الإرهابي" فإنَّنا نلحظ أنَّ " جون أبدايك " يستخدم الجسد الأنثوي لأجل إبراز قوة تدين أحمد هذا التدين الذي يخلع عليه من ثمَّ صفات التطرف والعنف والإرهاب حتى يبدو وكأن صفة الإرهاب هي سمة لازمة لكل مسلم ملتزم بدينه وهي صورة نمطية منفرة للذات المسلمة يحاول الكاتب إبرازها في خطابه الثقافي ، ويمكن ملاحظة ذلك عبر " مفهوم الجسد" في النص المقتبس الآتي [3]: ((**ولكن المفاجأة تعقد لسان أحمد. لقد كان يعتقد أن تكون**

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 86 ، 170 ، 175.

(2) المصدر نفسه : 117.

(3) " Date ? Ahmad thinks . He has already figured out the surprise Charlie has for him : it will be a hassock , like the one he delivered , stuffed with money , an end–of– Summer bonus …Ahmad does , in the little lavatory next to the water cooler , scrub the day's grime from his hands and splash water on his face and neck before making his way toward the=

مفاجأة تشارلي مصلية جديدة ، أو مكافأة مالية بمناسبة نهاية الصيف. ويمضي إلى الحمام فيغتسل قبل أن يشق طريقه بخطوات صامتة إلى الطابق الأعلى ... ويخفق قلبه وتشم أنفه رائحة دخان سجائر ممنوعة ، وتلتقط أذنيه صوتاً ليس بغريب :

_ أحمد ! لم يقل لي إنه أنت.

_ جورلين ؟ أهو أنت ؟ لم يقل لي احد شيئاً !

وتقبل الفتاة السمراء من خلف أضواء المصابيح الخافتة وقد ظهر دخان سيجارتها التي أودعتها طفاية السجائر في الحال ، وتقف هنالك مثل تمثال برونزي تميل في تؤدة وهي تطالع الدهشة في عيني أحمد التي تتجه إلى تنورتها القصيرة الحمراء وقميصها الضيق ذي الياقة البيضاوية المنخفضة عند الصدر ...

-جورلين ، لا تخلعي ثيابك وتفقدين احترامك لدي ، على أي حال لا أريد أن أمارس الجنس حتى أتزوج الزواج الشرعي من امرأة مسلمة صالحة كما يأمرني بذلك القرآن.

_الزوجة الصالحة هناك في بلادكم العربية التي لم تزرها قط يا حبيبي))[1].

=stairs , … his heart beats and his nose is touched by forbidden cigarette smoke and his ears by a familiar voice : Ahmad ! they didn't tell me it would be *you* .

Joryleen ? Is that you ? they didn' t tell me anything .

The black girl steps out from behind the low-lit lamp- shade , under which the smoke from her cigarette, suddenly doused in an ashtray improvised from a candy bar's tinfoil wrap , stands up like a piece of sculpture , slowly twisting . As his eyes adjust he sees that she is wearing a red vinyl miniskirt and tight blake top with a low oval neckline …

Joryleen, you keep thos e clothes on. I respect you the way you used to be , and anyway don't want to be devirginated, until a lawful marriage to a good Muslim woman, like the Qur'an says " Terroris : 216,217,220

.

(1) الإرهابي : 267 - 270.

ومن أنماط رؤية الصورولوجيا لمفهوم الجسد التي تبحث فيما هو كامن وراء الخطاب السردي ، ندخل إلى النص الآتي من رواية " الرحلة الأخيرة لفلان البحار " [1]:

وعندما كنا في هدوء ، سمعنا الباب يفتح قليلاً ، ورأينا سيمون قد فتحه ، ثم تحرك نحونا وغطانا بالجزء المتسربل من قفطانه على عجل " فأدخل المصباح المشتعل إلى الداخل تماماً ، فاحضر على الأرضية ، طستاً ومنشفة ، ومن ثم أغلق الباب. وانهض الرجل نفسه إلى الأعلى ، فمن الأحسن ان يركع إلى الجنب ويعيد استمتاعه بما لديه فالضوء كافٍ الآن ليستعرض أمامه : جسد ياسمين ، الداكن الهاجع كامل الأوصاف ، عارٍ إلاّ من أساور فضية كانت على كاحليها الممشوقتين ، اما ذراعها فكانت فوق رأسها مثلما فعلت " ديزي مور " من قبل عام 1944 ، واسترخت فوق ثيابنا المتكورة ، واما نهداها اللذان كانا أكثر امتلاءً من نهدي " ديزي " النحيفين وقد رفعا جرّاء الذراعين المرتفعين ... [2].

يبدو لنا من خلال النص السابق وهو يستغرق في الأوصاف الجسدية الجريئة وعبر خطاب ذكوري ثاوٍ في اللاوعي قابع في النظرة النمطية للجسد الأنثوي في المجتمعات

---

(1) " When we had quieted , we heard The door open slightly and saw (" Simon " did , at least , and moved to cover us with some free part of his caftan but was clasped fast) The lit lamp handed just inside and set on The floor , then a water – basin and a towel , and finally a chamberpot and the door closed. The man raised himself off top , the better to kneel beside and resavoir what he had just light enough now to survey : Yasmin's body , dusky,recumbent,perfect naked but for silver bracelets on both slim ankles ; arms overhead , as Daisy Moore's had been in 1944 , and relaxed upon our mounded clothes; breasts ampler than skinny Daisy's , lifted by her upraised arms ; knees bent slightly and thighs still parted , like the lips between , from our coupling. " The Last Voyage of Somebody The Sailor : 149.

(2) الترجمة من عمل الباحثة ، وقد حذفت بعض أجزاء الترجمة تحفظاً لإسباب إجتماعية .

المتمايزة ، إذ إنَّ ((النظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها))[1].

هذه النظرة التي على ما يبدو أنَّها تبين الموقف الاجتماعي الشرق أوسطي من الأنثى في أنَّها مجرد وسيلة من الوسائل المسخرة للرجل ، وهي وجهة نظر ربما تحكمها آيديولوجية الكاتب تجاه المجتمع الشرقي ((الذي يحتقر شخصية المرأة بقدر ما يفتتن بجسدها، ويدنسها بقدر ما يقدسها))[2]، نظراً للإعتقاد الذي يبدو سائداً في الشرق الأوسط عامة والبلدان الإسلامية خاصة في كون الأنثى تجلب العار لعائلتها وخاصة بالمعنى البورنوغرافي[3]، فيكون الرمز لمفهوم الجسد هنا تعبيراً عن هاجس ثقافي راهن في مجتمع شرقي ذكوري، فتمكَّن الكاتب أن يتوغل " عبر الجسد " في فضاءاته الشرقية مستفيداً من تمظهرات الجسد سواء كانت اجتماعية أو واقعية أو خيالية ، وقد جعل الكاتب من صورة جسد ياسمين في النص السابق جزء من صورة غلاف الرواية في تشكيلة أيقونية تتكون من مجموعة صور تتراوح ما بين سفن السندباد في البحار ، وقصور الشرق وثرواته وكنوزه، وجزء من صورة ياسمين في النص السابق في اشتغال أيقوني يساند الفعل الدلالي في الرواية .

(1) الهيمنة الذكورية ، بيار بورديو ، تر : د. سلمان قعفراني : 27.

(2) مقاربات حوارية ، معجب الزهراني : 43.

(3) Reading and Teaching gender issues in electronic literature and new media art,Maya Zalbidea Paniagus,Doctoral dissertation,University of Madrid,2011,p:206 . [الترجمة من عمل الباحثة]

الفصل الثالث

تحوّلات الصورولوجيا وحالات فهم الآخر

توطئة

تتركز ثيمة الروايات الأربع بالدرجة الأساس في مرحلة التشويه السلبي الذي يستمد عناصره من العدائية تجاه الآخر والحط من مكانته على جميع الأصعدة والمستويات ، ومن ثمَّ يتحول هذا النوع من التشويه بالدرجة الثانية وبحسب ما هو موجود في المتون المدروسة إلى مرحلة التشويه الإيجابي الذي ينبني على الانبهار الغربي من الشرق بوصفه نوعاً من الآداب والفنون والخيالات الجامحة المتمثلة في الذهنية الغربية ، كما ينبني كذلك على الانبهار الشرقي من الحضارة الغربية وما تتضمنه هذه الحضارة من عمران وتكنولوجيا تقنية وغيرها ، ومن ثمَّ تشهد هاتان المرحلتان : التشويه السلبي والتشويه الإيجابي ، تحولات أخرى واضحة في المتون المدروسة ، تتمثل في الانتقال إلى مرحلة ثالثة بالنسبة لكثافة وجودها والاستقرار فيها ، وهي مرحلة التسامح ، وبناء صورة الآخر على أسس واقعية معتدلة بعيدة عن الطوباوية والخيال والتنميط ، وهو ما ينشده موضوع الدراسة " الصورولوجيا " وينبني عليه . إنَّ ذلك يجعل من تحولات الصورولوجيا وحالات فهم الآخر متغيرات وليست ثوابت تؤثر في صورة الذات في مرآة الآخر والعكس ، ومن ثمَّ فإنَّ هذه التحولات تفرز لنا تراتبية النص الصوري عبر المتون الروائية التي ندرسها ، فيحاول هذا الفصل من الدراسة أن يتتبع هذه التراتبية وهذه التحولات في الصورولوجيا التي تقوم على تغير وإعادة صياغة الأنماط من أجل فهم هذا الآخر ، وينقسم على ثلاثة متغيرات ، تترتب بحسب كثافة حضورها في المتون المدروسة ، وهي :

1- مرحلة التشويه السلبي .

2- مرحلة التشويه الإيجابي .

3- مرحلة التسامح .

المبحث الأول

مرحلة التشويه السلبي

يتحدد مفهوم التشويه السلبي في الصورولوجيا في الفارق بين نظرتنا للآخر ونظرة الآخر إلينا من ناحية أنَّ الآخر المباين والمغاير يستهدف بالاستئصال والعدائية للحط من مكانته على جميع الأصعدة والمستويات الأنطولوجية والثقافية ، لذا فإنَّ الصورولوجيا من ناحية التشويه السلبي تستند إلى نوع من الرُهاب والفوبيا التي يمثلها الآخر بالنسبة للذات ، إذ إنَّ الرُهاب ((يؤدي إلى اعتبار الواقع الأجنبي متدنياً مقابل تفوق الثقافة الأصلية... ويؤثر الوهم الخادع ... في الثقافة الأصلية))[1] ؛ ليكون التفوق العرقي هو السمة المميزة للحالة البشرية والنظير الذي يجسد المركزية الاثنية على مستوى التركيز على الذات التي تحفظ الروح الفردية ، فيكون من نتائج هذا التفوق العرقي المعمم وجود نواحٍ عميقة من الإحساس بالدونية والاعتراف بعوامل القصور والتشكك في الذات ونقدها[2] ، وهذا التفوق ((ما لبث أن أضفوا عليه طابعاً مصطنعاً باستمرار حيث قارنوه بقدرة الإنسان في السيطرة في سائر الحيوانات ، وبالتالي أرجعوه الى إرادة الكائن الأعظم التي لا سبيل إلى تقصيها))[3] ، فتكون الصورولوجيا محملة بالتعبئة النفسية والرتابة ((حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق على الآخر ، وغالباً ما تعززها العلاقات العدائية مع الآخر عبر التاريخ ، مما يؤدي إلى تشكيل صورة سلبية عن الآخر " المعادي" نظراً للمشاعر العدائية وسوء الفهم ، لذلك لن يسمح بسماع صوت هذا الآخر ، ولن يتاح له حرية التعبير عن ذاته ، وإذا سمح له فبشكل مشوّه ، كي يبرز الأديب الواقع الثقافي الأجنبي في مرتبة أدنى من ثقافته المحلية ، وبذلك تعدّ الصورة السلبية وليدة علاقات متوترة ، تضع الآخر ضمن إطار واحد مشوه تشويهاً سلبياً))[4] ، فيتمظهر التشويه السلبي

---

(1) الأدب العام المقارن ، تأليف دانييل – هنري باجو ، تر: د. غسان السيد : 108.

(2) ينظر: الشرق في الغرب ، جاك غودي ، تر: د.محمد الخولي :10 .

(3) المصدر نفسه :11.

(4) صورة الآخر في التراث العربي : 27 .

باعتبار أنَّ الآخر هو الند والضد المخالف للذات مما يعطي لهذا الآخر صفات تجعله يحاول عبرها تغريب هذه الذات وإقصاءها وتهميشها وممارسة كل أنواع النبذ والعدوان والازدراء والكراهية تجاه الآخر ، فتكوّن الصورولوجيا معادلة من الصور العدائية بين الذات والآخر قابعة تحت مجموعة من الصفات السلبية زيادة على الإقصاء والتهميش بينهما في وعي يتسم بالنمطية ويمضي في دوائر مغلقة.

ويمكن تقسيم هذا المبحث بحسب الاقتباسات الروائية التي تحمل في ثناياها تشويهاً سلبياً على أنماط متنوعة من صورولوجيا التشويه السلبي الموزعة في أدوارها بين الذات والآخر ، إلا أنَّها تأتي متمركزة بالدرجة الأولى في نمطين أساسيين ، أبرز نصوصهما في روايتي "موسم الهجرة إلى الشمال" و "الإرهابي " ، و هما :

1- صورولوجيا المرأة الغربية .

2- صورولوجيا رُهاب الإسلام "الإسلام فوبيا".

عند استحضار نصوص من رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" نلحظ انعكاس الصورولوجيا في صورها السلبية الشائهة في قضية اجتماعية تتمحور حول شخصية المرأة الغربية ونظرة الذات الشرقية " الرجل الشرقي" إليها ، ((وأكثر ما ظهر من نتائج غير مقنعة أو غير موضوعية نتيجة لهذا العامل كان في رسم المرأة الغربية ، فكانت عند الكثير من الأدباء ، وليس الروائيين فحسب ، غير ملتزمة ، بل متحللة وربما ساقطة ، أو على الأقل سهلة المنال لمن يريد ، وغالبية هؤلاء الذين يريدونها وينالونها في الأعمال الروائية والقصصية هم أبطالها العرب))[1].

وهذا ما نجده متجذراً ومتأصلاً في الثقافة الجمعية للشرق ، على أنَّه ((من النادر جداً أن نجد ضمن الشخصيات النسوية الغربية في تلك الأعمال امرأة سوية أو متزنة أو شريفة ، حتى حين تكون زوجة عربي مثلاً))[2] ، على أنَّ ما يجدر بالملاحظة هو وجود الاختلاف النوعي بين واقع المرأة في الدول المتقدمة وواقعها في المجتمعات المتأخرة ، فالمرأة في المجتمع الغربي تمتلك زمام نفسها ، وجسدها ملكها الخاص

(1) الراوية العربية المعاصرة والآخر دراسات أدبية مقارنة ، د. نجم عبد الله كاظم : 70.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

تتصرف فيه على وفق ميولها الخاصة وقناعاتها وتتحمل كل ما ينجم عن ذلك من مسؤولية[1] ، فيشار إليها من هذا الجانب و((لا يشار إلى الجوانب العديدة الأخرى من شخصية المرأة كإقبالها على العمل وتحملها المسؤولية شأنها شأن الرجل ، بالإضافة إلى ثقافتها وصدقها وبعدها عن الخديعة والمكر وما شابه هذا من خصال حميدة يعرفها من أتاحت له الظروف العيش في أوربة مدة كافية والتعرف إلى أهلها عن كثب))[2] ، وقد قدم الناقد جورج طرابيشي بعض التفسيرات لسلوك الرجل الشرقي مع المرأة الغربية ، هذه السلوكية التي مفادها أنَّ الرجولة في الحضارات الشرقية الأبوية تتمثل في السيطرة على وفق التقاليد بينما تتمثل الأنوثة في الخضوع ، فتكون هذه المعادلة سبباً في شعور الرجل الشرقي بأنَّ سيطرة الاستعمار الأوربي على وطنه سلبته رجولته على الصعيدين السياسي والثقافي ؛ ولذا يؤدي هذا الشعور – بوعي أو من دون وعي منه – إلى الانتقام من الغرب عبر إقامة علاقات جنسية مع الغربيات مؤكداً لنفسه أنَّ أوربا هي الأنثى الحقيقية[3] ، فتكون ((علاقة الرجل الشرقي بالمرأة الغربية من حيث إنَّ " الشرق" في شخصه يأخذ بثأره من " الغرب" المتمثل في شخصها))[4] ، وقد تكون هذه الصورة نتيجة للنظام الآيديولوجي المختلف بين الذات والآخر ، فتؤخذ صورتها على وفق قوالب جاهزية سلبية منمطة هابطة إلى الانحدار القيمي والأخلاقي ، وهذا ما ينعكس في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" ، عند قراءتنا على سبيل المثال للنص الآتي من الرواية من خلال حديث مصطفى سعيد عن زوجته جين موريس : ((**... كانت ماجنة بالقول والفعل ، لا تتورع عن فعل أي شيء ، تسرق وتكذب وتغش ... وكنت اعلم أنها تخونني. كان البيت كله يفوح بريح الخيانة. وجدت مرة منديل رجل ، لم يكن منديلي. سألتها فقالت : انه منديلك. قلت لها : هذا المنديل ليس منديلي ، قالت: هبه ليس منديلك. ماذا أنت فاعل؟ ومرة**

(1) ينظر : الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، د.عبده عبود : 396.

(2) صورة المرأة الأوربية في روايات د. شكيب الجابري ، د. أحمد سيف الدين ، مجلة جامعة دمشق ، م18 ، ع1، 2002 : 5 .

(3) ينظر: شرق وغرب رجولة وأنوثة : 10.

(4) المصدر نفسه : 58.

وجدت علبة سجائر ومرة وجدت قلم حبر ، قلت لها أنت تخونينني. قالت : أفرض أنني أخونك. صرخت فيها : أقسم إنني سأقتلك. ابتسمت ساخرة وقالت : أنت فقط تقول هذا ما الذي يمنعك من قتلي؟ ماذا تنتظر؟))[1].

وعلى هذا النحو نرى أنَّ المرأة الغربية في الخطاب الثقافي هي مجرد كائن وضيع لا تمتلك زمام السيطرة على أخلاقها وتغلب ميولها على قيمها ، وهي صورولوجيا سلبية شائهة – كما أسلفنا – قابعة في غالبيتها العظمى في الوعي الجمعي للشرق ومتجذرة في ثقافته في تمركزه حول ذاته ، الذي يجعل من تشكيل الصورولوجيا للآخر في حالة إقصاء ونفي عبر صورة المرأة الغربية محاولاً إبراز تناقض الأفعال والسلوك الثقافي بين الذات الشرقية والأخرى الغربية.

ويمكن في هذا الصدد الانتقال إلى الطرف الآخر من الثنائية الضدية ، وتبيين صورة المرأة الشرقية في ذهنية الرجل الغربي على وفق مفهوم التشويه السلبي عبر المقتبس الآتي من رواية بارت[2] : **إنك أنجس النساء ، لذا قررت أن أطلقك ثلاثاً. ومن هذه اللحظة أنت لست زوجةً ، وإنما أنت إحدى عبيد حريمي ، وكذلك أبنتك ... خصصت ركناً في الدار ، فما عليك إلا الطاعة في كل الأمور ، ومن هنا تأتين إلي متى أشاء ، وأرسل في طلبك بواسطة القاهرية هذه ، أخرجي من هنا ، وانصرفي من ناظري!** [3] .

وإذا كانت المرأة الغربية على وفق منظور التشويه السلبي مجرد كائن وضيع ، فإنّ المرأة الشرقية على وفق المنظور ذاته تتحدد بدونيتها ودورانها حول مركزية آخر ذاتها " الرجل الشرقي"، إذ إنَّ ماهيتها محددة بصورة جاهزية في تنميطها واحتلالها موقعاً دونياً في المجتمع الشرقي بنوع من النمذجة الثابتة ، أو التفكير النمطي المقولب.

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 186 ، 193.

(2)"Foulest of females!... I divorce thee!I divorce thee!Idivorce thee!From this moment you are my wife no longer consign the pair of you to her wardship:you shall obey her in all things and henceforth come to me only as it shall please me to send for you through her .Begone now out of my tub and out of my sight! " The last voyage of somebody the sailor : 364 .

(3) الترجمة من عمل الباحثة .

وعند التوغل في خريطة السرد الروائي في رواية " الإرهابي " نلمح كذلك تشويهاً سلبياً في نظرة الآخر الغربي للإسلام ، إذ ((تركت أحداث سبتمبر 2001 بصمتها على الضمير الغربي ، مما أرق الفكر والإبداع ، لذلك من الطبيعي أن يزداد طرح إشكالية " الأنا" و" الآخر" ... ، فقد زاد حرص الذات العربية على تأكيد هويتها ، والدفاع عنها في مواجهة تهمة الإرهاب ، التي ألحقها الآخر الغربي بها ، بعد أن شاع لديه الرُّهاب منها أي " الإسلام فوبيا " فاستمر في اختزال " الأنا " العربية في صورة نمطية مشوهة كانت قد بدأت بالظهور منذ بداية الاحتكاك بينهما في القرن الثامن عشر))[1]، الأمر الذي أدى بالنتيجة إلى أن تلعب تلك التعميمات الزائدة عن المعقول من مثل: الشرق ، الإسلام ، الإرهاب ... ، دوراً متزايداً في صبغ الآخر بالصبغة اللاهوتية المانوية المعاصرة [2] ، فعلى الرغم من أنَّ " أبدايك" يبدو في غير موضع من الرواية أنَّهُ يتعاطف مع بطل روايته " أحمد" ويؤيده في وجهة نظره المتعلقة بالمجتمع الأميركي المعاصر ، ((فموقف أبدايك مما آلت إليه أميركا في عصرها الحديث تحت ضغط الاستهلاك وهيمنة الشركات وانهيار القيم ، إلى غير ذلك هو ما تعلنه غير رواية ومقالة لأبدايك ، فهو موقف معروف ومعلن))[3] ، إذ يقدم الروائي صورة قاتمة ومظلمة لواقع الحياة الأميركية المعاصرة من ضغط الاستهلاك ، وعلو القيمة المادية ، والغرق في أسس العنصرية والتماهي فيها ، وانحطاط القيم الأخلاقية وتفشي الأنماط السوقية ، يقول أبدايك على لسان جاك ليفي مرشد مدرسة سنترال الثانوية[4] : ((**تراهم في المماشي يستظلون بالأشجار في أيام لم تكن تسمع**

---

(1) إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية) ، د. ماجدة حمود : 7.

(2) ينظر: إدوارد سعيد ... والأدب الثقافي المقارن: قراءة طباقية :144.

(3) العرب من زوايا أميركية (7) إرهابي أبدايك ، سعد البازعي ، المجلة الثقافية ، ع172 ، 2006، Monday 25 th ، September .

(4) " You could see them on the walks , in the shade , there wasn't all this guitar music and women clergymen and talk about same – sex marriages then. The young people in the library talk out like they're in their own living rooms, it's the same at the movies , there are no manners any more , television has ruined everybody's markie in Albuquerque, the disrespectful way the other passengers wear shorts and what look like pajamas on the plane:Television has made people at home now every where, not caring how they look, women absolutely as fat as she wearing shorts, they must never look in=

الضجيج الذي يصدره الجيتار ، أو حديث رجال الدين ونسائه عن زواج المثليين . اليوم ترى الشباب يتحدثون في المكتبة عن كل شيء بصوت مسموع كأنهم في بيوتهم . ضاعت القيم حتى في الأفلام السينمائية . دمرها جهاز التلفاز فلم يترك منها شيئاً . وعندما تستقل هي وجاك الطائرة إلى نيو مكسيكو لزيارة ماركي في البير كوركي ، كانت ترى الركاب يرتدون السراويل القصيرة التي تظهر منها سيقانهم بطريقة معيبة ، أو يرتدون شيئاً يشبه البيجامات الفضفاضة مما لا يتسق مع المقام. لقد جعل التلفاز الناس يشعرون أنهم في بيوتهم أينما وجدوا ، لا يشعرون بالفرق بين الحشمة والوقار . ترتدي النساء السراويل القصيرة ويجلسن أمام التلفاز فتسمنّ ، وتتحول أجسامهن إلى كتل من اللحم المكتنز كانت هرميون – أخت زوجة جاك ليفي المرشد التربوي – محظوظة حين حصلت على وظيفة مهمة في واشنطن مع اللاعبين الأساسيين في الإدارة الأميركية . ولكن الطريقة التي تتحدث بها عن رئيسها في العمل تدعو للضحك ، مخلصنا !! ... تذكرك بتلكم الراهبات والقساوسة الذين تتكشف شخصياتهم عن قسوة في القلب ، وإفراط في المجون ، وقول لا يعضده عمل كما تعرف من اعتدائهم الجنسي على الأطفال الذين وثقوا بهم والتمسوا عندهم الهداية إلى الكاثوليكية الصحيحة . ما فائدة الإضراب عن الزواج والزهد واعتزال الناس إذن ؟ أليس من الخير ان يتزوج المرء ويفعل ما يفعله الناس في هذه الحياة ؟ أليس هذا كافياً للتحرر من دواعي الكبت والإحباط ، والتخلص من الأفكار الرومانسية المضحكة؟..))[1].

وعلى الرغم من النقد الذي يمرره " أبدايك" على لسان شخصيات روايته ، وتعاطفه

=the mirror. and Hermione has been fortunate too, landing an important Washington job with one of the administration's key players , but it's ridiculous the way she goes on about her boss- the savior of us all , to hear her tell it. You get spinster mentality from stopped – up hormones , like those nuns and priests who turn out to be so cruel and wanton , not believing any of what they've been preaching , to judge from their actions , molesting these poor trusting little children trying to by good Catholics. getting married and learning the sorts of thing men do , the way they smell and behave , at least is normal : it releases frustrations and quenches ridiculous romantic ideas" Terrorist : 123 , 138.

(1) الإرهابي : 164 ، 165 ، 180.

مع بطل الرواية " أحمد عشماوي" ، إلا أنَّنا نلمح ومنذ الوهلة الأولى في الرواية ، صوراً نمطية تتضمن أفكاراً مسبقة تتقارب مع العنصرية ، نلمح ذلك وكما أسلفنا في عنوان الرواية الإرهابي " Terrorist " ، وكذلك الاسم الذي أطلقه على بطل الرواية ، ووصفه له بالمعنى العرقي والعنصري ، فبطل روايته ((إرهابي لأنه يقرأ القرآن آناء الليل وأطراف النهار حتى ليظن القارئ الأوربي أن القرآن هو السبب وراء النزعة الإرهابية التي يتبناها الشاب وتلك الرغبة في الموت دون سبب معقول))[1].

حتى أنَّ صورة الغلاف تمثل انعكاساً لصورة شاب على الأرض وهو يبتعد والصورة ضبابية مظلمة ذات تقاسيم غير واضحة.

إذن هناك علاقة جدلية بين اللغة والوعي لا تتوقف ، فهو وإن حاول تجاوز النمطية المعهودة في تقديم الصورولوجيا إلا أنَّه لم يبرأ منها ، فـ((من المستحيل تجنب ألا تظهر الصورة " المقدمة عن الآخر" في هيئة نفي له ، سواء أكانت الصورة مقدمة على المستوى الفردي من قبل الكاتب أم على المستوى الجماعي من قبل الأمة ، فالكاتب ، صدى لروح الأمة وأفكارها ... إذ لا يكون التعبير عن الذات إلا بنفي الآخر أو تشويهه!!))[2].

ويمكننا أن نلحظ تشويهاً سلبياً كذلك في المقتبس التالي من رواية " الإرهابي" عن " أحمد عشماوي" ، إذ يمثل هذا النص تشويهاً سلبياً في مشاربه الثقافية الآيديولوجية وبصورة معممة على الذات المسلمة ككل ، فيما يتعلق بالتفجير الإرهابي لنفق " لنكولن" [3]: **((غداً يتصدر اسمه عناوين الأنباء الرئيسة في قناة السي أن أن وغيرها. غداً يذاع النبأ فيرقص الشرق الأوسط طرباً لفعلته ... فليلق الله طاهراً**

---

(1) الإرهابي[مقدمة المترجم] : 10.

(2) صورة الآخر في التراث العربي : 13.

(3) " Later would come the headlines , The CNN reports filling the Middle East with Jubilation , making the tyrants in their opulent Washington offices tremble…An icy trickle high in his abdomen reaches his bowels at the thought of meeting the otherself … Now he , the fatherless , the brotherless, carries forward God's inexorable will ; Ahmad hastens to deliver Hutama, the crushing fire. More precisely, sheikh Rashid once explained, Hutama means *that which breaks to pieces*" Terrorist : 281-287.

من أدران المادية . يشعره اللقاء القريب بالقلق ، الله أقرب إليه من حبل الوريد ... هو الآن ذلك اليتيم المحروم الأخ ، يحمل مشيئة الله التي لا تلين في قلبه ، وقد أمره الله أن يشعل الحطمة ، نار الله الموقدة ، كي تطلع على أفئدة الكفرة))[1] .

ينجلي لنا بوضوح ما يحمله المقتبس السابق من نية مسبقة للتشويه السلبي العدائي " الفوبيا" تجاه الذات العربية المسلمة وفي تكرار لهذه المفاهيم النمطية القالبية بقصد أو من دون قصد لتصبح متون هذه الرواية في صورها السلبية المعممة المنفردة عند العربي المسلم جزءاً من الفلسفة والوعي الغربي الراهن ، مما يهيئ أجواء من الخوف والكراهية تجاه الذات المسلمة التي تم سلخها من آدميتها ، حتى يبدو أنَّ ((العربي مرادف للخطر الذي يهدد التوازن السلمي في العالم))[2] ، وهذا الشذوذ والانسلاخ الإنساني والفصام السيكولوجي في صوره النمطية الجاهزية يجعل الذات العربية المسلمة تضطلع وبنوع من التعميم بدور المخرب والإرهابي ، مؤسسة لصورة "الإسلام فوبيا" وما خلقه من جو مشحون بالتوتر والتشنج في الوعي الجمعي بين الأنا والآخر حيث ارتباط الإرهاب " في نظر الآخر الغربي" ارتباطاً عضوياً بالإسلام وتحديد ماهيته وموقفه من الآخر الغربي ، الأمر الذي خلف آثاراً عميقة بين الإسلام والغرب ، ليبدو أنَّ دوافع الرواية المنبثقة من تداعيات الصراع الحضاري والثقافي والسياسي بين الشرق الإسلامي والغرب هو المعطى الأساس لتشكيل مسارات الرواية ، لكنَّه ليس الوحيد إذ تتداعى جملة اتجاهات تاريخية وفلسفية وأدبية في خلق المقاربة الفكرية التي تسهم في تنضيج صورة الآخر في الرواية ، وهو ما تؤكده عتبة الغلاف وعنوان الرواية كما تبين لنا ذلك ، إذ إنَّ الاثنين يشيران إلى تشكيل ثقافي موجه بمفهوم التشويه السلبي الذي يتفاوت في الإعلان عن نفسه وفي الإضمار داخل الرواية.

وحضور التشويه السلبي بمفهومه الثقافي الديني في رواية " الإرهابي" ينجلي أيما

---

(1) الإرهابي : 340 ، 345.

(2) العرب على الجانب الآخر من البحر : نحن وهم في الرواية الغربية ، د. لمياء باعشن ، المجلة الثقافية ، ع208 ، 2007.

جلاء في المقتبس التالي فالصورة السلبية التي تؤول النص ، وتحمل في الرواية "الفتوى" الدينية ، وهي نسق نصي مرجعي ذو قدرة وتأثير عاليين مسؤولية الفعل السياسي الديني في ثنايا الرواية ، وهو في اشتغاله على النص يستلهم نصوصاً دينية و يعيد تشكيلها في سياق مواجهة فتاوى قتل الغربيين أو النصارى التي يصدرها رجال الدين ، وتشكيل قناعة " أحمد " في مواجهة المجتمع الذي يعيش فيه، وهذا النص من الرواية ، يأتي على لسان جاك ليفي المرشد التربوي، عند تخرج أحمد من الثانوية[1] : ((**ينهض قس كاثوليكي ليبارك الخريجين النصارى، وينهض إمام مسلم ليبارك الخريجين المسلمين ، وينهض حبر يهودي ليبارك اليهود. يقف الإمام المسلم في قفطانه وعمامته البيضاء التي أحكم وضعها على رأسه ، ويرتفع صوته باللغة العربية مما دفع الحضور إلى صمت مطبق . ثم لا يلبث أن يترجم ما قاله إلى الانجليزية** ﴿أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَّابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِّثْلُهُ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا

(1) " The benediction is offered by a catholic priest and , as sop to the Muslim community , an imam. A rabbi and Presbyterian had delivered the invocations , both of them , for Jack Levy's money , at excessive length. The imam , in a caftan and tight turban of an electrically pure whiteness , stand at the lectern and twangs out a twist of Arabic as if sticking adagger into the silent audience. Then , perhaps translating , he offers up in English , "Knower of the Hidden and the manifest ! the Great ! the most High ! God is the creator of all things ! He is the one ! the conquering ! He sendeth down the rain from Heaven : Then flow the torrents in their duemeasure , and the flood beareth along a swelling foam. And from the metals which are molten in the fire for the sake of ornaments or utensils , a like scum ariseth . As to the foam , it is quickly gone : and as to what is useful to man , it remaineth on the Earth . To those who graduate today , we say , rise above the foam , the scum, but dwell instead usefully upon the Earth . To those whom the straight path leads in to danger , we repeat the words of the prophet : "say not of those who are slain on God's path they are Dead ; nay , they are living ! levy studies the imam – a slight , impeccable man embodying a belief system that not many years ago managed the deaths of , among others , hundreds of commuters from northern New Jersey. From the higher vantages in new prospect , crowds gathered to see smoke pour from the two World trade Towers and recede over Brooklyn , that clear day's only cloud. When levy thinks of embattled Israel and of Europe's pathetically few remaining synagogues needing to be guarded by police day and night , his initial good will toward the imam dissolves : the man in his white garb sticks like a bone in the throat of the occasion"Terrorist:111,112. .

الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللّهُ الأَمْثَالَ ﴾[1] **ونقول للذين يتخرجون اليوم : ارتفعوا فوق الزبد والغثاء ، وامكثوا في الأرض ، وللذين تصيبهم المصائب لأنهم اختاروا الطريق المستقيم ، نقول لهم ما قالـه النبي :** ﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ [2] **وهنا يتأمل ليفي حديث الرجل ويفهمه ، رجل نحيل هزيل يتحدث بلسان العصمة، ويمثل منظومة كاملة من المعتقدات كانت منذ سنوات سبباً في موت بضع مئات ، ضمن آلاف أخرى ، من موظفي شمال نيوجرسي الذين كانوا يذهبون إلى أعمالهم في نيويورك . حينئذٍ نثرت مدينة نيوبروسبكت سكانها على الأماكن العالية ليروا الدخان الكثيف المتدفق من برجي مبنى التجارة العالمي ، متئداً في سيره حتى حط فوق مدينة بروكلين ، فتحول النهار إلى ظلمة حالكة .**

يتذكر جاك ليفي إسرائيل التي لا تنام تحسباً لشيء قد يأتي به الغيب في أية لحظة ، وتذكر معابد اليهود القليلة في أوربا يحرسها البوليس ليل نهار تحسباً لكراهية قد تتمخض عن حادث. تذكر ذلك كله ، فذهب ما كان يضمره للإمام من حسن النية ، ولم ير شيئاً غير أن وجود الإمام في زيه الأبيض ، وعمامته الضخمة، مثل قطعة العظم الغريبة التي انحشرت في حلق المناسبة))[3].

يجمع الكاتب في النص أعلاه بين صور نمطية للعلاقة بين الذات والآخر يعبر فيها في حدود نظرته للأنساق الثقافية المحركة لنصه ، وهو في توظيفه للأنماط المشوهة سلبياً واستعماله للنصوص الكريمة وتمثيله للشخصية الدينية في نصه موحياً إلى دلالات مؤدية إلى توالد أرومة عنصرية واضحة.

فصورة المسلم بشكل عام والعربي بشكل خاص ، تتسم بحضور ثابت في الوعي الغربي صيغت قسماته منذ أمد بعيد ، يمتد إلى أيام الحروب الصليبية ، وينتهي بالصورة الأكثر معاصرة في حقبتنا الراهنة ، على وقع التحذيرات من صدام حضاري

(1) الرعد : 17.
(2) آل عمران : 169.
(3) الإرهابي : 150.

وشيك مع عالم المسلمين وخطرهم الدائم[1] ، بما يمثلون من ((هجرة غير مشروعة ، وتخلف حضاري ، وشخصية متعصبة ، وانغلاق أصولي جارف))[2] ، ثم ((الباعث بعد ذلك أحداث أيلول عام 2001 الإرهابية ، وما نجم عنها من تداعيات خطيرة قادت في بعض جوانبها إلى ما يعرف بالحرب على الإرهاب ... ساهمت على امتداد نصف القرن الأخير في تكوين صورة يتم المطابقة الدائمة فيها بين المسلم وبين كل السمات المكروهة والسلبية في أنماط الشخصية ترسمها المنهجية المتحيزة ، إن الربط المستمر بين الإرهاب وبين الإسلام ، أو بين الإسلام والاستبداد ورفض الديمقراطية ... من الطبيعي أن يجعل الفرد بشكل عام يتقبل الصياغات الإعلامية اليومية ، بما أوجد عنده حالة خوف من الإسلام والمسلمين بشكل رهاب وفوبيا ، تتسلل باستمرار إلى الوعي))[3].

فيقدم الكاتب صورولوجيا التشويه السلبي في سردٍ لا غموض فيه معرياً الصورة التي تقدمها بعض وسائل الإعلام والثقافة في الغرب عند المسلمين.

ويمكننا بجلاء أن نتبين كيف جرى تمييز العالم الإسلامي من العقل العربي وخاصة في عقل الولايات المتحدة عن مناطق أخرى في العالم يمكن تطبيق تحليل الحرب الباردة فيها ، إذ إنَّه مع تقدم أحداث الحادي عشر من سبتمبر أصبح الإسلام الأصولي والمتطرف الذي يعلنه المسلحون ويعتقدون فيه ، موضع جدل ويتمتع بمساحة واسعة من النقاش على مستوى العالم ، الأمر الذي أدى في النهاية إلى وصف الإسلام بالإرهاب ، مع أنَّ ((الحركة التي تدعى هذه الأيام بالأصولية ليست هي النموذج الإسلامي الوحيد. هناك نماذج أخرى متنورة ومتسامحة يمكن أن تساعد على إلهام الانجازات العظيمة للحضارة الإسلامية في الماضي ، ونحن نأمل أنَّ هذه النماذج سوف تنتصر مع مرور الوقت))[4]. إنَّ أحداث سبتمبر وارتباطها العضوي

(1) ينظر : الأقليات المسلمة في الغرب مشكلة التعايش والاندماج – السويد أنموذجاً ، إبراهيم العبادي : 211.

(2) تغطية الإسلام ، إدوارد سعيد ، تر: د. محمد عناني : 30.

(3) الأقليات المسلمة في الغرب مشكلة التعايش والاندماج : 212.

(4) الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أمريكية : برناد لويس ، إدوارد سعيد : 30.

بالإسلام حدت به إلى أن يكون بيئة خصبة لصراع أو صدام الحضارتين الإسلامية والغربية ، لذا فإنَّ من وجهة نظرهم أنَّ خطب وفتاوى رجال الدين في الإسلام نارية وسياسية غالباً ما تحرض على الكراهية والحقد كما تمثل ذلك لنا في رواية " أبدايك" بين إمام المسجد " الشيخ رشيد" و" أحمد" ، مما أدى إلى نشوء صورة نمطية سلبية شائهة عن الإسلام ، ولكن ((ما علينا سوى أن نتذكر الإسراف العاطفي الذي انطوى عليه تناول الصحافة الحرة لشخصيات متدينة غير ليبرالية مثل البابا يوحنا بولس الثاني لنتبين مدى العدوانية العوراء التي تضمنها الموقف ضد الإسلام))[1].

فقد مارست الكنيسة في العصور الوسطى العنف والقتل تجاه كل المتدينين بغير دينها ، وأقامت محاكم للتفتيش هنا وهناك وأحرقت وقتلت جماعات كبيرة من الناس ، وهذا النهج سار عليه المتطرفون من المسلمين فمنعوا كل عقيدة تخالفهم ، بل قاموا بتكفير المسلمين ، بينما الإسلام دين يدعو إلى التأمل الصحيح للوصول إلى الحقائق.

إنَّ العقل العلمي والتاريخي في أوربا صعد منذ القرن السابع عشر ضد العقل المسيحي الأصولي المهيمن ومن خلال صراع هائل معه ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالعقل العلمي والفلسفي في الساحة العربية والإسلامية ، أيضاً سوف ينهض من خلال صراع داخلي عنيف ومثمر مع العقل الإسلامي الأصولي[2] ؛ لأنَّ منظومة الدين الإسلامي تقوم على الانفتاح على الأمم الأخرى والتبادل الحضاري معها.

ومن خلال ما رأيناه في النص السابق من رواية " الإرهابي" في تقديمه للصورولوجيا ضمن مفهوم التشويه السلبي نستطيع أن نتفق مع الرأي القائل إنَّ الكاتب ((يؤكد الوشائج المتينة المبنية بين اللغة والواقع السياسي ... فكل ما يمت لدراسة الإسلام بصلة وخاصة في العالم الغربي المعاصر مشبع بالأهمية السياسية ، إلا أنك تكاد لا تجد أي كاتب حول الإسلام سواء كان خبيراً أو مثقفاً غير مختص يعترف بهذه الحقيقة فيما يقول أو يمارس . لأنه يفترض أن الموضوعية تتأصل راسخة في صلب الإنشاء المثقف حول المجتمعات الأخرى ، رغماً من التاريخ الطويل للقلق السياسي

(1)الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أمريكية : 59.

(2) ينظر : الإسلام ، أوربا ، الغرب ، محمد أركون : 10.

والأخلاقي والديني الذي تنطوي عليه كل المجتمعات الغربية والإسلامية في ما يختص بالآخر الغريب والأجنبي))[1].

إذن في هذا النص تم تقليص المسلمين وخاصة العرب كونهم مادة الإسلام ، ثم تقليصهم إلى ((رجال دين بدائيين حمقى))[2] ، وأنَّهم مظهر من مظاهر الرعب والحرب التي يشنها الإرهابيون ضد الحضارة الغربية. فجون أبدايك من خلال تقديمه لهذه الصورولوجيا المشوهة تشويهاً سلبياً ، اقتضى بنقل المفهوم الشيطاني – للشخصية الدينية المسلمة – في المستوى الفضائي للرواية ، إلى إدماج ذاتي ضمن نظرية انشطارية بين ما هو وعي " شعور" مدرك ، ولا وعي " لا شعور" غير مدرك.

وتتجسد صورة للاستشراق – استشراق سلبي – في رواية " مدن الملح" ، هذا الاستشراق المرتبط بالأنثروبولوجيا والمحمل بالصور النمطية السلبية والخيالية والرؤى التي يتعارض ويتناقض فيها عالمان أحدهما طبيعي وروحاني وهو "الشرق" والآخر مادي وثقافي وهو "الغرب" ، وخلف غلالة هذه الرؤية تتمثل الأعماق الدلالية للنصوص الآتية : ((**وأبوه الذي لا يزال يحن إلى الشرق ، ويتمنى من أعماقه أن يكون أبنه امتداداً له ، ليس بحاجة إلى هذه المبررات للاقتناع . قال له ، ولا يزال هاملتون يتذكر ذلك بوضوح :**

– خلق الشرق ليكون ملعباً لخيولنا وفرساننا !

يقول هاملتون : قال أبي الكلمة الأخيرة بطريقة لذيذة ، حملت معها كل إرث الأجداد . وكنت فخوراً ، لأني من خلال اللغات التي اخترتها ، اخترت الشرق. وعرفت أني خلقت لمهمة عظيمة ، ولابد أن أؤديها بنجاح.

" والشرق " ، كما أصبح يردد ليس مكاناً جغرافياً ، أو مجرد ديانات وطقوس ، إنه كتلة من العناصر مزجت بطريقة فذة ، وربما تدخلت ، أو غلبت فيها الصدفة ، لكي يكون عصياً على الفهم الأول أو السهل ، الشرق بدء الحياة ، وربما نهايتها ، إذ بمقدار الفرح الذي يفيض أيام الخصب ، فانه مستودع لجميع عذابات الإنسان

(1) الإسلام الأصولي : 74.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

وهمومه وأحزانه ، لأنه ذاكرة البشرية ، وهو بؤرة تناقضات الحياة أيضاً . والشرق بقدر ما يبدو هادئاً راضياً يحمل في أعماقه قوة البراكين وجنونها . طفولة البشرية وشيخوختها بتآخ يذكّر بالجد الذي يمسك بيد الحفيد يريد ان يطلعه ويعلمه سر الحياة ... في الشرق لا يكابرون. يعتبرون أنفسهم شيئاً من الطبيعة ، امتداداً لها ، أو شكلاً آخر من أشكالها ، ولذلك ينظرون إلى الحياة والموت نظرة تختلف عن نظرة الغربيين. يعتبرون الموت الوجه الآخر للحياة))[1] يمكننا أن نفهم من خلال النص السابق عالم "الشرق" من وجهة نظر غربية "هاملتون و والده" ، وهي نظرة قد تنطلق من وعي أو من غير وعي لمسارات الشرق وأساليب حياته ، فتقوم الصورة هنا على تحسس الفوارق بين الثنائية وتضع خطاً فاصلاً بينهما، ((**ومثلما لا يستطيع الإنسان أن يرد المطر أو أن يحجب الشمس ، فإنهم غير ميالين ، أو لا يتصورون أنهم بحاجة إلى مقاومة الطبيعة أو تحديها. إنهم منسجمون معها ، وأول خطوة هي في أن يفهمونها ، ثم بعد ذلك ، أن يتآلفوا معها ، حتى تصبح جزءاً منهم ويصبحوا جزءاً منها ... وهم كثيرو الشك بكل ما تقوله لهم ، بل ويصابون بالجنون ، ولا يستردون وعيهم مرة أخرى إلا برائحة الدم ، ولابد أن يثأروا ... هؤلاء البدو لا يعرفون سوى شيء واحد : المال. المال يدير رؤوسهم ، يجعلهم أطوع وأسرع من الماء على منحدر ، ويحولهم إلى فم لا يعرف غير كلمة واحدة : نعم ، فإذا امتلكوا المال أصبحوا كالكلاب على العظام لا احد يستطيع أن يقترب منهم ، لا يتركونها ، ولا يعرفون كيف يتصرفون بها ، وأخيراً ، بعد أن يقلّبوا الأموال في أيديهم مئات المرات ، بعد أن يضعوها تحت الوسائد ، وقريباً من الصدور ، فإنهم يتركونها تتسرب تماماً كما تتسرب المياه من اليد ، لا يفعلون أكثر من شراء بندقية جديدة ، أو يتزوجون امرأة ثانية ، أو يولمون لمن يعرفونهم ولمن لا يعرفونهم ، لكي يأكلوا أكثر مما يطيقون ... ولذلك فإن الأموال لا تحل مشاكلهم ، إنها تفسدهم ، تجعلهم أناساً غير نافعين لا للعمل ولا للحرب))**[2] ، فما نلحظه هو تمييز عرقي وثقافي بين

(1) تقاسيم الليل والنهار : 114.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

ثنائية الشرق والغرب ، يكون نتيجة لعوامل بيولوجية وخصائص سيكولوجية محددة ، و((**قيل لي : إن الشرقيين يتهيبون الزواج في البداية . إنهم يترددون ، وتتملكهم الحيرة ، وقد يؤجلون الزواج مرة بعد أخرى ، في محاولة للهرب ، لكن بعدما يكتشفون كم كان سهلاً وجميلاً ومثيراً ، فإنهم يستمرئون الزواج الثاني ، ثم أي زاوج لاحق ، وقد لاحظت ان الذين يتزوجون مرتين من السهل عليهم أن يتزوجوا مرات أخرى ، ودائماً لديهم الأسباب الكافية على الأقل لإقناع أنفسهم! ... وفي مذكراته كتب هاملتون : البدائية حالة متكاملة ، ولا يمكن أن تتجزأ . وهذه الصفة تنطبق على الصغير والكبير ، الحاكم والمحكوم ... إن الشعوب البدائية جديرة بالدراسة ، لأنها لا تعكس الصفات الأولى ، وربما الأساسية ، في الإنسان فقط ، وإنما تحدد أيضاً نمطاً من العلاقات والصيغ أصبحنا نجهلها ، لأننا ابتعدنا عنها كثيراً ، ومن هنا ضرورة أن ينخرط الإنسان في هذا المجتمع أكثر فأكثر من أجل أن يصل إلى أعماقه ، وأن يفهمه بدقة ، لكي يتوقع ويستنتج ما يمكن ان يتمخض عنه**))[1].

في النصوص الروائية السابقة تكمن خطوط عريضة من أنثروبولوجيا الفن الروائي الذي يقوم بإعادة صياغة النص في نسق ثقافي يهدف إلى رصد التأزمات الإنسانية للذات وللآخر ، والموروث الثقافي التابع لكلٍّ منهما ، عبر اشتغال الكاتب على جبلة الآخر " الغربي" وطبيعته الخاصة التي هي جزء من الثيمة الرئيسة للنصوص ألا وهي الصدام وعدم التوافق بين الشرق والغرب ، فجاءت النصوص حاملة في طياتها ونسيجها إنثروبولوجيا الشرق في تفصيلات وتشكيلات متعددة ، واستخدام ثيمات مؤطرة بممارسات وآيديولوجيات ثقافية ، يوظفها الكاتب ويؤصل من خلالها البعد الدلالي الذي يبتغيه ، وهو: همجية الذات الشرقية وتخلفها ، واستعلاء الآخر الغربي وتفوقه فيتوطد في المحكيات السابقة أسلوب يبحث في المفارقات القريبة من الصيغ الجاهزة . نستنتج عبر ما تقدم من أنَّ النتائج التي توصل لها هاملتون ووالده التي جاءت بفعل العوامل البيئية كالصحراء مثلاً ، أو عوامل نفسية ، أو غيرها

(1) بادية الظلمات : 100 ، 130 ، 161.

هي التي أدت إلى إنتاج هذه التوليفة من أنماط السلوك العدائية والهمجية أو أنماط السلوك الصراعي الذاتي للشرقي ، فضلاً عن ما تحمله وجهة نظر هاملتون " الغرب" على هوامش اللغة المحكية في النصوص السابقة من معنى الاستعلاء سواء فيما يتعلق بالسمات الثقافية أم القيمية التابعة له ، وتغليبه لا إرادياً للثقافة وللقيم التي يمارسها ويتبناها ، إذ إنَّ تحيزه يدور أساساً في التفكير النمطي والنمذجة الذهنية الموهومة التي تجعله يسبغ هذه الخصائص بصورة ثابتة دائمية على " الشرق" ، حيث التعبير عن مشاعر العداء عن طريق هذه النماذج والأنماط والقوالب الجاهزية بأن" الشرقي" يمتاز بإسقاط رغباته وفورات مزاجه ولحظات غضبه أنى شاء ، وهو الأكثر تشدداً وتزمتاً في مواقفه الدينية أو غيرها من المواقف الحياتية ، حيث النزعة التسلطية والإنغلاق ، ويتأطر كل ذلك على وفق إطار من التفكير التعميمي والتنميطي المقولب في كون الآخر " الشرقي" بالنسبة لهاملتون ، غريباً ، وبربرياً ، ومنحطاً أخلاقيا ، ومتخلفاً عقلياً ، فهو نابع من تقييم الشرقي بمعايير ترتكز على ثقافته التي يمتلكها هو، التي تتراوح على طرفي النقيض وتضع الحواجز بينهما .

لذا تتبين صور نسقيه نمطية في هيأة صورولوجيا سطحية تحال إلى مسلمات فيما يتعلق مثلاً بالطبيعة البشرية ، وكيف أنَّ هذه المسلمات تتحكم بالإنسان الشرقي وتجعله مخلوقاً لا عقلانياً بالأساس ، وفي إطار هذه الأنساق الثقافية في الصورولوجيا يتم تأسيس النمط الذي يشير إلى بدائية الإنسان الشرقي ، إذ ((إن سلوك الإنسان لا يتشكل بالحساب النفعي ولكنه بالقيم النهائية غير العقلانية))[1] ، وبهذا فإنَّ الأحكام القيمية التي يصدرها الآخر الغربي مؤداها أنَّ الشرق هو مجتمع في طور الطفولة ، فهم "لا يكابرون يعتبرون أنفسهم شيئاً من الطبيعة ، امتداداً لها" ، إذ ربما ((يكون هذا الموقف أكثر مواقفه خطورة وتدليلاً على بدائية " الشرق" من وجهة نظره ... البدائي يتحرك " متناغماً " مع الطبيعة لا يحاول تطويعها أو توظيفها . هو لا يرى الموت نهايةً . لا يحاول أن يفعل " أشياء" مهمّة قبل موته مادام الموت حياة أخرى ... أن يتساوى الموت والحياة ، في نظره ، معناه ألاّ يمتلك الرغبة أو الحافز ، وتالياً القدرة ،

(1) الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربي : 335.

على " الفعل" في الحياة!))[1] ، ولاشك في أنَّ مفهوم " الآخر" يتأسس على مفهوم " الجوهر" إذ إنَّ هناك سمة أساسية جوهرية هي التي تحدد الذات وتجعلها مختلفة عن الآخر ومن ثمَّ لا تنتمي إلى نظامها ، فإذا كان الشرق كما في معالجة إدوارد سعيد للاستشراق هو الآخر بالنسبة للغرب ، فإنَّ الغرب سيرصد كلَّ السمات التي يختلف بها الشرق عن الغرب بوصفها سمات دونية وربما غير آدمية. إلا أنَّ المفارقة تكمن ضمن خطاب الذات والآخر بالجوهر نفسه أي أنَّ السمة أو السمات المائزة التي تجعل الشرق شرقاً ليس لها علاقة بأي شكل من الأشكال بالكيفية التي يعامل الغرب آخره الشرق ، وهذه هي مفارقة الآيديولوجيا عامة [2].

لذا نرى أنَّ هاملتون يعمل على دراسة الشرق دراسة إثنولوجية* توصل من خلالها إلى نتائج ((تنمط الشرق وتحكم عليه قطعياً بالتخلف ولا تفتح الباب لرؤية أخرى))[3] ، وكأنَّه يفسر الشعور بامتياز الآخر " الغربي" بما يشبه اللاشعور الجمعي المترسب في الوجدان .

لذا كان التوجه الأصلي للأنثروبولوجيا التي تتعاضد مع الإستشراق من نواحيهما السلبية إلى ما يسمونه البدائية ، إذ كان ذلك يتمثل لديهم في دراسة الثقافات الأكثر عتاقة استناداً إلى المسلمة القائلة إنَّ هذه الثقافات تقدم للمحلل الأشكال الأولية للحياة الاجتماعية والثقافية التي لا يمكن أن تصبح إلا أكثر تعقيداً بقدر ما يتطور المجتمع . ولأنَّ البسيط أيسر إدراكاً من المعقد ، فضلاً عن النظرة المتمثلة بكون الثقافات البدائية لم يطرأ عليها تعديل أو طرأ عليها القليل ، بحيث يكون تماسها مع الثقافات تماساً

(1) أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمن منيف ، صالح إبراهيم : 283.

(2) ينظر : دليل الناقد الأدبي : 22.

* تعد الأثنولوجيا من أقرب العلوم إلى طبيعة الأنثروبولوجيا ، بالنظر إلى التداخل الكبير فيما بينهما من حيث دراسة الشعوب وتصنيفها على أساس خصائصها ، وميزاتها السلالية والثقافية والاقتصادية ، بما في ذلك من عادات ومعتقدات ، وأنواع المساكن والملابس ، والمثل السائدة لدى هذه الشعوب . ولذلك تعد الأثنولوجيا فرعاً من الأنثروبولجيا ، يختص بالبحث والدراسة عن نشأة السلالات البشرية ، والأصول الأولى للإنسان . ينظر : دراسة الأنثروبولجيا المفهوم والتاريخ ، بيرتي ج بيلتو ، تر: كاظم سعد الدين : 21.

(3) أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمن منيف : 283.

محدوداً جداً[1] ، فنرى أنَّ الآخر " الغرب" يستند في تفسير بعض الظواهر الاجتماعية في " الشرق" إلى دعوات التماهي بالطبيعة بحيث يتم تفسير حياتهم الاجتماعية بمرجعيات الطبيعة والروحانيات ، بل إنَّه يفسر السلوك الاجتماعي للذات ككل من نظرة الآخر .

وتظهر النزعة الجدلية الصراعية حينما يفسر هاملتون بعض الظواهر المتعلقة بالآخر الشرقي بنوع من اللامبالاة التي يمتلكها هذا الآخر ، بصيغة التعميم التي رأيناها في النصوص السابقة ، فيجعلها تشير إلى مرجع متأصل في إحالاته المشوهة تشويهاً سلبياً .

وقد نجد أنَّ الصِدام بين الشرق والغرب بصوره الثقافية المتعددة غالباً ما يكون أداة لنقد الآيديولوجيات الاجتماعية بين الذات " الشرقية" والأخرى " الغربية " ، فمن خلال السرد في النص السابق لهذه العلاقة وتوابعها الثقافية والاجتماعية ينتقد روبرت يونغ – أحد الشخصيات في رواية مدن الملح – المؤسسة الثقافية للشرق التي تحتكم للعرف والتقاليد ((**يتمثل برموز محددة فإذا سقطت هذه الرموز يسقط معها كل شيء...**))[2]، فتتحول إلى قوانين غير مرئية يحملها الأفراد حتى الممات ولا يستطيعون الخروج عليها ، وهذا يعني أنَّ صِدام الحضارتين " الشرقية والغربية " جاء كاشفاً للمؤشرات المقتصدة التي تحمل معنى المفارقات في الآيديولوجيات الثقافية بينهما ، وطبقاً لهذا الاستقراء ، نستنتج أنَّ هاملتون " الآخر الغربي " يدرك بشعوره الاستعلائي أنَّ مصالحه تملي عليه البقاء والتعايش مع الطرف النقيض أو الضد " الشرق" ، فتتبلور تبريرات آيديولوجية لهذا الآخر " الغربي" في ذاته الاستعلائية التي تمثل " الذات" الفاعلة أمام " الآخر" المنفعل ، فتكون هذه التبريرات ثقافية أو غيرها .. ومهما كانت التبريرات يبقى التأزم قائماً بين الذات والآخر .

كما نستنتج أنَّ مفهوم منيف عن الإستشراق من خلال ما تقدم في النصوص المقتبسة من رواية " مدن الملح" ، مقارب لما نجده في كتاب " الاستشراق" ،

---

(1) ينظر : مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، دنيس كوش ، تر: د. منير السعيداني : 90.

(2) بادية الظلمات : 264.

فالاستشراق – على وفق سعيد – ((أسلوب غربي للسيطرة على الشرق ، واستبنائه ، وامتلاك السيادة عليه)) [1] وبالنتيجة ليس استيهاماً أوروبياً فارغاً حول الشرق ، إنما هو جسد مخلوق من النظرية والتطبيق ، ما برح ، لأجيال متعددة ، موضع استثمارات مادية كبيرة[2] ، كما أنَّه أداة لتعميق التمييز بين الفوقية الغربية والدونية الشرقية فيبدو النص السابق وكأنه تفكيك للإستشراق من ناحيته السلبية تعكس ماهيته الذهنية الغربية في خلفياتها الآيديولوجية ، إلا أنَّ الإستشراق في نهاية الأمر((حقيقة ثقافية وسياسية))[3] ؛ لأنَّهُ ليس مجرد موضوع أو ميدان سياسي ، ينعكس بصوره السلبية في الثقافة والبحث ، والمؤسسات كما أنَّهُ ليس مجرد مجاميع من النصوص المنتشرة حول الشرق أو أنَّهُ ممثلاً لمؤامرة إمبريالية ، وإنَّما هو توزيع للوعي إلى نصوص جمالية ، وبحثية ، واقتصادية ، واجتماعية ، وتاريخية ، وفقه لغوية ، كما أنَّهُ إحكام لسلسلة كاملة من المصالح التي لا يقوم الإستشراق بخلقها وحسب ، وإنَّما الحفاظ عليها بوسائل: الاكتشاف البحثي ، والاستبناء فقه اللغوي ، والتحليل النفسي ، والوصف الطبيعي والاجتماعي . فهو إرادة ، بدلاً من كونه تعبيراً عن إرادة[4] .

عبر ما تقدم يمكن القول إجمالاً : إنَّ هذا المبحث من الدراسة قد عمل على استجلاء طبيعة القوالب النمطية السلبية التي تنسجها العينات الروائية في تصادم الذات بالآخر ، وفي تكوينات هذا الصدام عبر الصورولوجيا في تحولاتها من ناحية التشويه السلبي ، وهي تتغير وتتبدل وتتجدد متخذة أشكالاً متعددة تظهر في كلِّ الأحوال الصفات الازدرائية والانتقاصية التي تحيط كل من " الأنا " و" آخر الأنا " بغلالة تحمل الجوانب السلبية التي استنبطناها من النصوص الروائية التي تجعل المتلقي يستصعب تمييز آدمية كل منهما لدى الآخر في صورولوجيا انفعالية سلبية بعيدة عن الموضوعية.

---

(1) الاستشراق :38.

(2) ينظر: المصدر نفسه :42 .

(3) المصدر نفسه :47 .

(4) ينظر: المصدر نفسه : 46-67.

المبحث الثاني

مرحلة التشويه الإيجابي :

تنماز الصورولوجيا بمجموعة من الرؤى والأنماط المتقابلة في ترجمتها لثنائية الشرق والغرب سواء كانت إيجابية أم سلبية ، ومن هذه الرؤى والأنماط التشويه الإيجابي أو الهوس " الانبهار" ، حيث تكون نظرة الذات نظرة انبهار واستغراب وهوس بالآخر المختلف ومنجزاته وحضارته ، فالهوس هو أن ((يعد الواقع الأجنبي ، بالنسبة للكاتب أو الجماعة ، متفوقاً حتماً على الثقافة الناظرة ، الثقافة الأصلية. هذا التفوق يؤثر جزئياً أو كلياً في الثقافة الأجنبية المنظورة))[1] ، وهذه الرؤية تبدو رؤية عفوية ساذجة مصحوبة بالكاريزما ، أو متشكلة من وعي نسبي بالفوارق التي تميز الغرب عن الشرق ، فيكون ((من نتيجة ذلك بالنسبة للثقافة الأصلية أن الكاتب أو الجماعة تعدها أقل مستوى . في موازاة التفضيل الايجابي للأجنبي...ويقوم تقديم الأجنبي على" وهم " أكثر مما يقوم على صورة))[2] ، ويؤدي رسم صورة الآخر على حساب الصورة الحقيقية له إلى نوع من التشويه يمكن تسميته بالتشويه الإيجابي[3].

ويوجد للانبهار بالأخر – بحسب تزفيتان تودوروف – شكلان يتوقفان على انتماء هذا الآخر إلى الثقافة التي تكون بوجه عام أعلى أو أدنى من ثقافة الذات الأخرى وهما :

1- المالنتشية : وهي الكلمة الأسبانية المشتقة من كلمة " مالنتشي" الشهيرة التي تعني الولع الأعمى بالقيم الغربية ، وهي ظاهرة مؤكدة في كل الثقافات التي تشعر بالنقص تجاه الثقافة الأخرى[4]. إنَّ هذا النوع من الانبهار يؤدي – وكما يقول آرثر

(1) الأدب العام المقارن : 107.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

(3) ينظر : صورة الآخر في التراث العربي : 28.

(4) ينظر : تفاعل الثقافات ، تزفيتان تودوروف ، مجلة فصول ، م12 ، ع2 ، صيف 1993 : 220.

إيزابرجر* – إلى أن ((تنشر معتقدات ايديولوجيتنا على نحو مستتر ، وفي نفس الوقت نقوض الثقافات الأخرى التي يزعم الأميريكيون أنها هشة ، ويؤدي ذلك – في نهاية المطاف – إلى ضرب من الميوعة blandness ، وهيمنة مراكز التسويق التجارية الكونية " لتطويع وتشكيل" الحياة في كل أرجاء الكوكب الأرضي))[1]. وهو نوع من الإمبريالية الثقافية التي يتم انجذاب الناس إليها من غير شعور أو إدراك ، إذ إنَّ ((المفهوم الذي يقول إن الأوربيين يمثلون نظاما يكاد يكون مختلفا للكائنات ، لم يكن مجرد نزعة للتركيز العرقي على الذات ، ولا مجرد محصلة لنرجسية دفاعية . لقد جاء مستندا الى منجزات عصر النهضة الأوربية والثورة العلمية ومرحلة التنوير ومن ثم جاء التشديد على المعرفة وعلى العقل – وهو مفهوم بدأ يذيع في تلك المرحلة _ وكذلك على القوة ثم التجارة))[2] ، إذ كانت هذه المنجزات حديثة العهد إلا أنَّهم يعودون بجذورها الى التراث الذي تناهى إليهم من الإغريق والجرمان ، أي بعبارة أخرى كانت ثمة ميزة تستولي عليهم ظل أمدها واستدام أجلها إلى درجة بحيث وصلت إلى حد التفوق البيولوجي ، إذ إنَّ الأسس التي حددت وأطرت هذا التفوق لم تكن موضع تدبر وتفكير عميق ، كما أنَّ المؤرخين الغربيين ومن نسج على منوالهم من علماء الإنسانيات والاجتماع ، فضلاً عن بعض العلماء الشرقيين كثيراً ما أساؤوا فهم العلاقة بين الشرق والغرب مستندين إلى الآثار المدمرة للتوسع عبر البحار ، وما أحرزه العلم والتكنولوجيا وخاصة بمجيء المرحلة الصناعية في أوروبا[3].

وبذلك إن الرؤية الإنبهارية بحسب مفهوم ريكور في مقالته "e'trangete"هي شكل من أشكال الخيال الإنتاجية بمضامينه الإجتماعية والنفسية والتقاليد الثقافية المعبرة عن ذاكرة السرد في مجموعة إجتماعية معينة "يوتوبيا" ، وتكون على النقيض من " الآيديولوجيا" وتشكل جدلية معها ففي حين تسهم الآيديولوجيا في تشكيل وصيانة

---

* كاتب أميركي.

(1) النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، آرثر إيزابرجر ، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي :107.

(2) الشرق في الغرب :11.

(3) ينظر: المصدر نفسه : 12 .

ما يسمى بالهوية السردية وتمنع من ظهور أشكال مرضية من اليوتوبيا ، تقوم اليوتوبيا بوصفها نقد للآيديولوجية بفهم الصور الأدبية بوساطة نوع من الغرابة والإنتاجية وهو ما يعرف بطوباوية الخيال[1].

2-**التصوير الهمجي الطيب** ، أي الثقافات التي تحظى بالإعجاب لمجرد بدائيتها وتخلفها وتأخرها التكنولوجي ، وهو الموقف الذي مازال قائماً إلى يومنا هذا ونتعرف عليه بوضوح في الخطاب البيئوي المتحيز للعالم الثالث[2].

كل ذلك يجعل من الوعي الجمعي بين الذات والآخر يقوم على صورولوجيا ذات رؤى انبهارية واستعجابية واستغرابية في مخيال يتسم بالمثالية المطلقة في الأغلب الأعم ، وكمثال على التشويه الإيجابي – المالنتشية – نستحضر نصاً من رواية" مدن الملح" على لسان إحدى الشخصيات : **((وبدأت أتجول مع الجماعة والمرافقين في مدينة اتلانتاستي ، ثم في المناطق المجاورة ، ورأيت المدينة الكبيرة بأبنيتها الهائلة والطرقات والحدائق والسيارات فقد شعرت بخوف من نوع آخر. أو شعرت أننا صغار مثل النمل مقابل العظمة الأمريكية والقوة الأميركية...أميركا ، يا أخ عظمة لا توازيها أية عظمة أخرى))**[3].

يفرز الاقتباس السابق رؤية انبهارية تلوح بالاختلاف الصارخ بين الشرق والغرب على جميع الأصعدة والمستويات ، على أنَّه الانبهار المقترن بالخشية والتوجس الذي يجعل من الذات الشرقية صغيرة مثل النملة أمام القوة والعظمة التي تمتلكها الذات الأخرى " الغربية " ، وفي الوقت نفسه يتجلى فيها نقد الشرق لذاته المستلبة عبر انبهاره بالحضارة الغربية الأمريكية ، مما يجعله متخيلاً له قيمته الآيديولوجية داخل الذاكرة الجمعية.

وتتضافر قرائن نصية للصورولوجيا في رواية " الإرهابي" أيضاً ، عاكسة للتشويه الإيجابي الهوسي الانبهاري في النص الآتي الذي ينقل لنا كلام " تشارلي شهاب"

---

(1)Comparativist Imagology and the phenomenon of strangress,p:3 . [الترجمة من عمل الباحثة]

(2) ينظر : تفاعل الثقافات : 220.

(3) الأخدود : 214 ، 216.

اللبناني في عقده المقارنة بين الشرق " العراق" والغرب " أمريكا"[1] : ((**هل نضع الفئران والأرانب بجوار* الأفيال ؟ وهل نضع العراق ، بحجمها الصغير ، بجوار الولايات المتحدة الأمريكية ؟ الأفضل لك أن تسعى لتحسين مستواك**))[2].

إنَّها رؤية انبهارية مؤدية إلى حالة من الاستلاب للذات الشرقية وتبعيتها للأخرى الغربية ، وتشكيلها ركناً أساسياً من بنية الوعي ، فالقرائن الدلالية الكامنة في النص السابق والتشبيهات التي أتى بها كلَّها تدل على استلاب الذات الشرقية " تشارلي" ، ونبذها لفضائها الشرقي وانجذابها إلى الفضاء الغربي مشكلاً عبر ذلك صورة انبهارية بالغرب " أمريكا" مقترنة بالكبر والعظمة.

ويتمثل حضور نص مقارب لنص " أبدايك " في رؤية الآخر ثقافياً على وفق رؤية انبهارية في رواية " منيف" ، إذ نلمح ذلك في رسائل العربي الذي سافر إلى أميركا ، ففي رسالته الثالثة من " سان فرانسيسكو" ، نطالع النص الآتي : ((**لولا الشوق إليكم وإلى الأهل والوطن لقال الإنسان هذا مكاني ، صحيح انه يحتاج إلى الوقت لكي يتعود ، لكن في هذه المدينة العملاقة ، والمتنوعة الأصول والأعراق ، مع اتقان اللغة الانكليزية ، يمكن للإنسان ان يعيش لفترة غير قصيرة ، في المدينة وحواليها . إنها تشبه الجنة التي وعد الله بها عباده المتقين . البنايات التي لا يستطيع الإنسان ان يرى نهاياتها ، والشوارع التي لا يمكن لغريب أن يسير فيها دون خوف، والجسور المعلقة والبحر الهائج...**))[3].

ومن هذا المنطلق تكتسب العناصر الثقافية المترسبة داخل الثقافة والوعي الجمعي قيمتها ، إنَّها صورة موازية للنص من رواية أبدايك " الإرهابي" تماماً ، إنَّ العربي المسافر هنا في أميركا يبدو مبهوراً بالعمران والطبيعة الأميركية ، إلى درجة أنَّه

---

(1) " You don't hold rats and rabbits to the some standard as lions and elephants. You don't hold Iraq to the same standard as the U.S Bigger , you better be better" Terrorist : 157.

* موجود في النص الأصلي – بلغته الإنكليزية – كلمة " الأسود" التي أسقطها المترجم في ترجمته : هل نضع الفئران والأرانب بجوار الأسود والأفيال؟ .

(2) الإرهابي : 203.

(3) الأخدود : 214.

يستحضر عمقاً ثقافياً دينياً مباشر ليشكل فيه صورة الآخر على وفق مفهوم التشويه الإيجابي الانبهاري ، وهو ذلك المتعلق بما بعد الموت أيضاً ، فصورة الجنة هي صورة غيبية متخيلة لم تر في أرض الواقع لكنَّه يخلق مقاربة دينية مباشرة في تشكيل صورة الآخر انبهارياً بما هو جميل ومبهر يخرج في إطار ثقافي ديني موروث ممثلاً بجنة الخلد.

كل ما تقدم من صور الانبهار أو التشويه الإيجابي كان على المستوى الأول "المالنتشية" بحسب تزفيتان تودوروف ، أما الآن سوف نرى الانبهار الذي يكون على المستوى الثاني في رأيه ألا وهو التصور الهمجي الطيب الذي يمثله لنا " الطيب الصالح" في روايته خير تمثيل في المقتبس الآتي الذي يتحدث عن إحدى الفتيات الغربيات : ((**وفي عينيها عطف مسيحي. وجاءت لحظة أحسست فيها أنني انقلبت في نظرها مخلوقاً عارياً ، يمسك بيده رمحاً ، وبالأخرى نشاباً ، يصيد الفيلة والأسود في الأدغال . هذا حسن. لقد تحول حب الاستطلاع إلى مرح ، وتحول المرح إلى عطف... وسألتني : ما جنسك ؟ هل أنت أفريقي أم آسيوي ؟**

قلت لها : أنا مثل عطيل. عربي أفريقي))[1].

في النص السابق نرى أنَّ الوعي الجمعي للآخر الغربي في تصوره للشرقي العربي يتركز في صورة عطيل ، فيشبه مصطفى سعيد نفسه بعطيل " إحدى الشخصيات الشرقية للكاتب وليم شكسبير" حتى تتمكن الذات الأخرى " المرأة الغربية " من التعرف على مصطفى سعيد عبر الرموز الثقافية أو الشفرات إلى تأويلات محددة في كون أنَّ الآخر الغربي يجمع في صورة عطيل النمطية بين الحلم والوهم والحقيقة في تصوره للذات العربية بمعناها الثقافي والسيكولوجي حيث البدائية والطيبة والهمجية والعدوانية إذ إنَّ ((مصطفى سعيد وعطيل عربيان أفريقيان قتلا زوجتيهما بدافع ما ، هو الانتقام لدى الأول والغيرة لدى الثاني))[2] ، مما يعبئ العواطف الإنسانية متوجهاً بالصورولوجيا إلى العواطف لا إلى العقول ، مؤسسة لنفسها مكاناً داخل الثقافة

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 49 ، 50.

(2) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي ، د.سمير الخليل :179.

الجمعية الغربية ، عاكسة صورها الذهنية الانبهارية والانجذابية نحو الشرق ، حيث تكون العلاقة بين هذه المرأة الغربية وبين مصطفى سعيد علاقة مزيفة مآلها الانهيار لأنَّها مبنية على أسس انبهارية ، إذ ((إن كل فتاة من أولئك ترى في مصطفى سعيد صورة عطشها إلى مناخات استوائية وشموس قاسية ... فهو بالنسبة لهن شهوة جامحة قادمة من خط استواء إن موقفهن منه كان موقفاً حضارياً ، فهو ليس إنساناً يمكن أن يتبادلن معه علاقة عاطفية كاملة ، انه كائن شاذ وغريب حيوان أفريقي))[1] ، فكانت موضوعة الانبهار بالرجل الشرقي رمزاً يعبر عن علاقة الوعي بالآيديولوجيا وأرضية يستند عليها النص لتبيان الصورة الملتوية بين هذه الثنائية من نواحيها الاجتماعية والآيديولوجية .

وفيما يأتي كذلك انبهار غربي آخر فيما يخص الشرق ، إنَّه الانبهار الغربي من حكايات ألف ليلة وليلة الشرقية العربية التي تحمل في مضامينها ((شرقاً يغص بالأساطير البطولية والأحداث العجائبية والجمال الغريب وأموراً اعتبرها الانجلو سكسونيون من أرض الواقع))[2] ، إذ يتبلور لها سحر خاص يغنيها بامتدادات لا توفرها كثير من الكلمات في أية لغة من اللغات ، إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان والزمان ... والحلم والخيال[3]، و((من دلالات سحر الشرق ولياليه الأسطورية العابقة بكل خصائص البذخ واللذة الغرائبية التي قدمت بها تعبيراً عن أعلى مستويات التراث العباسي في شكليه الحاكم والمحكوم أو ما استطاع القارئ الغربي أن يشكله من تصور موغل في الإعجاب عبر تحويل النص الفلكلوري في ألف ليلة وليلة إلى منجز ثقافي إنساني عام يتحرك من نظرة غربية إلى الشرق العربي الإسلامي وخصوصياته وثقافته))[4]، فهي ليست مجرد توريات دلالية أو محاكاة موضوعية للمضامين فحسب ، إنَّها توريات ثقافية لتمرير رؤى آيديولوجية وعلامات ثقافية جاء بها التوظيف الأدبي

(1) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي :183.

(2) تطور صورة الشرق في الأدب الانجليزي : 21 .

(3) ينظر: النقد الثقافي المقارن ، حفناوي بعلي : 251.

(4) الشخصية في شعر أدونيس المرجع/الحضور/التحولات : 76.

ليشكل عبرها عمقاً معرفياً لإعادة إنتاج الحياة اليومية ، ومن هنا تزايدت الحاجة إلى الدراسات الأنثروبولوجية والدراسات الثقافية واكتشافاتها المعرفية[1] ، إذ ((يتم ذلك بطرائق ذات طبيعة ثقافية واجتماعية ، وعلى الرغم من أنّ عدداً كبيراً من الأنثروبولجيين الثقافيين المحدثين ... يؤكدون على ضرورة الكشف عن علاقة الثقافة بالطبيعة البيولوجية والنفسية للإنسان بغية صياغة نظرية متماسكة عن الثقافة))[2] ، كل ذلك يتم على الرغم من تصريحاتهم واعترافاتهم بفضل ألف ليلة وليلة ، وأنَّ آدابهم كانت منقوصة إلى أن حصل نوع من التثاقف الحضاري من الاطلاع على ثقافة الشرق[3] ، فنص الليالي العربية ((لعله النص الأكثر إثباتاً لهوية الشرق في نظر الغرب ، لما تفرد به من خصوصيات عززت تصديره إلى الغرب))[4] ، وهذا الانبهار الغربي بالليالي ربَّما يكون كامناً في بحثهم عن المتغيرية وعن الآخر المخالف لهم وكأنَّه يضيء مناطق من حب الاستطلاع والبحث عن المتغيرية في نفوسهم ، فنسج الكثير من أدبائهم وكتابهم قصصهم وحكاياتهم من هذه الحكايات ((سواء عن طريق الاقتباس الحرفي ، أو عن طريق الاستلهام))[5] ، وقد استفاد " جون بارت" من قصص ألف ليلة وليلة في نسج روايته[6]: **تلك كانت كلمات الملك شهريار ذاتها ... في الواقع ، كلماته الأخيرة، ففي عمر الخامسة والثمانين، والقصة تمضي هكذا... وقد كانت الملكة شهرزاد تقف بجواره ، وهي بعمر الثامنة والستين حينها، فهي جدّة بمرّات عديدة مضاعفة ...** [7].

---

(1) ينظر : مشروع الحداثة الشعرية في العراق في إطار النقد الثقافي ، كريم شغيدل مطرود ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، 2012م : 34.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

(3) ينظر: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن ، د. ياسمين فيدوح :247.

(4) المصدر نفسه والصفحة .

(5) المصدر نفسه والصفحة .

(6) " Thos were king Shahryars very words" I declare to her "In fact his last words. Age eighty – five , the story goes…Queen Scheherazade was standing by sixty – eight herself by then and a grandmother several times over…" The Last Voyage of Somebody the Sailor : 3.

(7) الترجمة من عمل الباحثة .

إنَّ اعتماد " جون بارت" في روايته على مرجعية الليالي العربية والتفاعل النصي معها هو بحد ذاته يعكس – كما أسلفنا – جانباً من جوانب الانبهار الغربي من هذه القصص وما تعكسه من جوانب ثقافية واجتماعية شرقية ، فكانت بخيالها الخصب وسحرها الفياض مفاتيح أساسية لمعرفة الشرق في الذهن الغربي . إذ يؤدي هذا الانبهار إلى ((التعبير عن التناقض المطلق مع الغرب. الغرب المتناقض ، والشرق هو غرب معكوس : ليس العقل ولكن العاطفة ، والغرابة ، والقساوة ، وليس التقدم أو الحداثة ، وليس اليومي القريب ، ولكن الماضي الساحر ، جنة ضائعة أو جنة مستعارة))[1].

وبتعبير آخر فإنَّ الانبهار الغربي من ليالي شهرزاد وشرقها الدافيء أدى بالكاتب إلى توظيفها بحسب مبتغاه ، وبدرجات من الصور السلبية التي تعاني منها الذات الشرقية بحسب ما رأينا في كثير من المقتبسات النصية من الرواية على طول دراستنا البحثية هذه ، فاستعان بالليالي وأجوائها الشرقية لبثِّ أفكاره في النص الصوري الذي يمزج بين فتنة الليالي بالانبهار بكل ما هو غريب وخيالي ومن ثروات الشرق وكنوزه وبين استلاب الذات الشرقية في صورها الذهنية.

إنَّ الآلية ذاتها تنطبق على الغرب من وجهة نظر شرقية ، كما تنطبق على كل الثنائيات الضدية المتغايرة بصورة جذرية ، إنَّ الشرق ((لا ينظر إلى الغرب في واقعيته ووجوده العيني ، أي بوصفه مخترقاً بالتناقضات والمفارقات والاختلافات ، بل يصبح قوة منتجة للأساطير والكليشيهات والتصورات المغلوطة ، ويغدو بالتالي كياناً متخيلاً . حين يتحول الغرب الواقعي إلى غرب متمثل ، فإن كل أشكال التنميط تصبح ممكنة و متخيلة))[2] ؛ لأنَّها تعكس الصدام الحضاري على مختلف أصعدته ومستوياته السلوكية والاجتماعية والفكرية التي تشير إلى نوع من الاستغراب ليس من الناحية العلمية البحثية ، وإنَّما من ناحية ((أن الاستغراب حقل لتشكل الصور والتمثلات حول

(1) الأدب العام المقارن : 112.

(2) الغرب في المتخيل العربي :13.

الغرب بوصفه آخر للثقافة العربية الإسلامية " ولثقافات أخرى كثيرة بالطبع " ... فالاستغراب هنا ليس ما يمارسه الباحثون إذ يتجهون إلى الغرب ، وإنما ما يمارسه الناس وتحمله الثقافة بوعي ودون وعي))[1] ؛ ليصبح مشابهاً ومقابلاً تماماً للإستشراق.

ويمكن أن نجد في النص التالي من رواية " مدن الملح " ما يقارب وجهة النظر تلك ، إذ تكمن فيه صورولوجيا غرائبية متخيلة في نظرة الذات الشرقية للأخرى الغربية، لكن ليست الذات الشرقية الحضارية كما في بطل رواية الطيب صالح " مصطفى سعيد" ، وإنَّما هي الذات البدوية البسيطة وهي تنظر نظرة غرائبية لهذا الآخر الغربي الذي دخل بلادها : ((**وابن الراشد الذي بدا مستعداً أول الأمر لأن يدافع عن هؤلاء ، ويؤكد بطرق شتى أن الأمير أرسلهم ، وأنهم أصدقاء جاؤوا للمساعدة ، لم يعد متحمساً للدفاع . أكثر من ذلك أكّد للذين سألوه عن هؤلاء الأجانب ، كيف ينامون وكيف يتصرفون حين يكونون وحيدين ، أكد أن لهم تصرفات عجيبة للغاية ، وأن لهم رائحة خاصة. وما الإسراف باستعمال العطور وإشعال البخور إلا لكي تغيب هذه الرائحة. كما أكّد أنهم لا ينامون في ليلة من الليالي قبل أن يكتبوا أشياء كثيرة وربما كانوا يسحرون ... أما في الصباح فإنهم يصلّون بطريقة عجيبة ... إذ يبدؤون برفع أيديهم وأرجلهم في الهواء ، ويحركون أجسامهم كلها ذات اليمين وذات اليسار ، ولا يتوقفون إلا بعد أن يزخّهم العرق ويبدؤون باللهاث .. دوّر تحت الفراش ، تحت الرمل ، يا أبو محمد ، يمكن تركوا وراءهم بلايا مسحورة ...لأن الجن سكنها من يوم ما وصلها الكفار ودخلوها**))[2].

تتجلى الصورولوجيا في ارتحالاتها في النص السابق وهي تعكس صورة الغربي في المخيال العربي ، فهو ينقل واقعاً بعناصره الطبيعية والمرئية ، ويجعل هذا الواقع – بالنسبة إلى الذات البدوية " الشرق" – في تحول واندماج إلى مستوى فوق الطبيعي وجعله ظاهرة غريبة ، وثيمة السحر واللعنة والقرين المستمدة من الأساطير تجعل هذه

(1) دليل الناقد الأدبي : 38.

(2) التّيه : 50 ، 51.

النصوص تنتمي إلى العجائبية والأوتوبيوغرافي في الوقت نفسه ، والكاتب يبدأ نصه بسرد عادي وطبيعي ثم ينتقل إلى حدث غير طبيعي – في نظرهم – ثم المحاولة إلى إيجاد تفسير عقلاني لما حدث عن طريق تبني ثيمة القرين والسحر وغيرها ، وبصورة عامة فإنَّ الكاتب يبدو في هذا النص أنَّه يستعير صورولوجيا انبهارية تخيلية مبنية على هوامش توحي إلى تمرير رسالة ، فهي تظهر النظرة الحضارية التقابلية أو التصادم الحضاري التقليدي القائم على التمركز الأثني* بصورة جلية وهو يتحدث عن مدة بعينها ، فتظهر الصورة بين الذات والآخر الرؤية الحضارية المتفاوتة ، إذ إن هناك جدلية وتفاوتاً بين هذين الفضاءين المتقابلين .

وعند تقصي مساحات لنصوص أخرى في رواية " مدن الملح " ، نلحظ صورة أخرى انبهارية تبدو وكأنَّها عين سحرية وهي تعكس الصدام الحضاري بين الذات العربي – البدوي – والآخر الغربي ، وذلك من خلال الخوف والعجز المطلق أمام تكنولوجيا الغرب والاختلاف الجذري بين حضارة أساسها القيم الروحانية والطبيعية وأخرى مادية حديدية : ((**لا يعرف أبداً الشعور الذي سيطر على الناس وهم يراقبون هذه الكتل الصفراء الضخمة تتحرك وتدوي ثم تتوقف عند حدود المعسكر ... إذ ما كانت الآلات تتوقف وتنفتح منها كوى ومصاريع ، يخرج رجال معفرون ، وينظرون إلى ما حولهم ، حتى خيم الذهول والصمت : أين كان هؤلاء الرجال ؟ كيف استطاعوا الدخول إلى هذه الآلات والخروج منها ؟ وهل هم رجال حقيقيون أو عفاريت ؟ ولماذا كانوا هناك وماذا يفعلون ؟ وهذه الكتل الحديدية الصفراء هل يمكن لإنسان أن يقترب منها ويظل سالماً ؟ وماذا تفعل وكيف تتصرف وهل تأكل مثل الحيوانات أم لا تأكل أبداً ؟ ... إنها لحظات من المراقبة الدقيقة الحادة ، تخللتها المخاوف والدهشة ... كان كل شيء عجيباً في هذا المكان النائي ... والكثير من الحنق ، الذي تخللته الشتائم ، بدأ صوت صويلح يهدر : أولاد الحرام يتراكضون مثل**

* يقصد به التوجس والشك تجاه الأجانب مقروناً بالميل إلى تقييم ثقافات الآخرين بمعايير ترتكز على ثقافة الجماعة الأولى نفسها أي بمعايير متحيزة لا موضوعية وتلازم التفكير التنميطي . ينظر : الأقليات المسلمة في الغرب مشكلة التعايش والاندماج : 92.

العفاريت ... وهذه البلايا تتراكض ، تتناطح ، تشبّ فوق بعضها ، فوق الناس ، وصوتها يهدر ويصمّ ... هذه البلايا إذا ما قتلتنا اليوم تقتلنا باكر))[1].

في هذا النص الأوتوبيوغرافي السِيري تسعى الصورولوجيا ذات الحمولة الانبهارية إلى تصوير الهزة والانقلاب ، الذي تعرضت له رتابة الصحراء العربية واستحضار الدلالات الخصبة والاستيهامات اللاشعورية المتمثلة بطابع الرفض والاختلاف الجذري بين الذات والآخر ، فكان اختلاق الكاتب لهذه التحولات في تشويهها الانبهاري عن وعي بكيفية غير بريئة ، وهذه التمثيلات الواعية من قبل الكاتب في النص تنشد التمظهر والتعريف بنفسها في تمثيلها للذات في لا وعيها ومرارتـها الواضحة مقابل الآخر التي يمكن من خلالها تصور الفارق الحضاري العنيف ، وهو يظهر نفسه ويسمع صوته في النص إما عن طريق الصور بمعنى تمثيلات الأشياء أو عن طريق تمثيلات الكلمات في لغة النص ، التي لا تتجرد من مدلولاتها التي تمثل الذات بطريقة استيهامية لا واعية تتقدم في شكل سيناريو يجسد الذات بحركة دينامية مستلبة مع الآخر ، أما عبارة " البلايا" فهي مهما بدت غريبة تبدو مناسبة لتعيين إيحاءات المعنى المسكوت عنه داخل النص السردي المحمل بالتعبئة الانفعالية التي تلغي أي تقريب بين الذات والآخر ، إنَّها تحولات انبهارية مختزلة إلى صور واقعية بنوع من الكشف الكتوم لكثير من شبكات الدلالة ولذلك نلحظ مجموعاً من الأسئلة وتراكماتها في النص وهي تبحث وتتحرى وتتساءل وتشكك وتعبر عن رغبة عميقة في الفهم والمعرفة.

وعلى ذلك النحو وعبر أبعاد النصوص الروائية للبحث يمكننا أن نختتم ما خرجنا به من استقراء للصورولوجيا بين الشرق والغرب في ثيماتها الانبهارية .

(1) التيه : 190 ، 197 ، 198.

المبحث الثالث

مرحلة التسامح :

يكون مفهوم التسامح في الصورولوجيا محكوماً بالتحديد الماهوي القائم على تهفيت التشويه السلبي " الرهاب" والتشويه الإيجابي " الهوس" ، إذ يتعين في المثاقفة والحوار الذي يتحدد في التماثل – لا التطابق – والاشتراك مع بقية أفراد النوع الإنساني الذي ينتمي إليه الفرد والمشترك معه في الماهية نفسها ، فينظر على وفق منظور التسامح في الصورولوجيا ((إلى الواقع الأجنبي ويحكم عليه بصورة ايجابية ، ويدرج ضمن الثقافة الناظرة التي تعد هي بدورها ايجابية ومكملة للثقافة المنظورة . التسامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقي والثنائي))[1].

وبهذا يكون تركيز الصورولوجيا على ضرورة الاحترام المتبادل بين الذات والآخر المختلف ثقافياً ودينياً وعرقياً من دون إقصاء أو إلغاء أو تهميش ، وفي تصور موضوعي غير انفعالي وتعصبي ، إذ إنَّ ((ثقافة التسامح تحتاج إلى نضج فكري ومعرفي ، يقوم على التأمل والتمثل لثقافة الآخر ! لا استيرادها وتقليدها ، وبالتالي يحتاج إلى حوار دائم بين الذات والآخر بعيداً عن العقد النفسية "الهوس، الرهاب"))[2].

إذ يتميز التسامح عن الهوس والرُهاب في أنَّه :

1- في الوقت الذي يعيش فيه الهوس على الاستعارات فإن التسامح يعيش على المعارف ، والمعارف المتبادلة ، والتبادلات النقدية ، وحوارات الند للند ، فالمثاقفة الآلية التي يفرضها الهوس تتعارض مع " حوار الثقافات " الحقيقي الذي يطوره التسامح.

2- وفي الوقت الذي يفترض في الرُهاب إبعاد الآخر وموته الرمزي ، فإنَّ التسامح يحاول فرض الطريق الصعب ، الموجب ، عبر الاعتراف بالآخر الذي يعيش

(1) الأدب العام المقارن : 108.

(2) صورة الآخر في التراث العربي : 28.

إلى جانب الأنا ، وفي مقابلها ، لا متفوقاً ولا متدنياً ، ولكنَّه يكون متميزاً لا يستغنى عنه[1].

وبالإمكان تمييز مستويين من التفاعل مع الآخر :

1- **التفاعل بين الدول .**

2- **التفاعل بين الثقافات .**

ويمكن للاثنين أن يوجدا في وقت واحد[2] ، وما يهمنا في دراستنا هو التفاعل بين الثقافات ، حتى يغدو بالاستطاعة تكوين معادلة تهجينية يكون الهدف منها تفكيك الهوية المغلقة على وفق منظور التسامح ؛ لأنَّ ((التسامح نظر إلى الآخر واكتشاف بأنه "وجه" وذلك لأن النظر إلى الآخر يؤدي ، دون شك ، إلى عودة إلى الذات ، والنظر إلى الذات لم ينس التحول عبر الآخر))[3]. كما يستدعي التسامح ((الانفتاح واحترام الخصوصيات والاختلاف والتخفيف من التبشير العقائدي والأدلجة والمصلحية مما يضر كثيراً أو قليلاً بوجود الآخر))[4]. إذ إنَّ الهوية تتولد من إدراك الاختلاف والتثاقف جزء لا يتجزأ من الثقافة[5] ، كما أنَّ الهوية تمتلك عناصر ثابتة موحدة ، وعناصر متحركة متحولة عبر الزمن لكن أية هوية في العالم كله ليس بإمكانها أن تمحو نفسها لصالح هوية أخرى ، ومن هنا تأتي أهمية الاعتراف بالهويات المتعددة وبحق الاختلاف بين الذات والآخر[6] ، و((يفترض أن التفاعل الثقافي ، يتم بين ثقافات وهويات متعددة ، بندية تامة ، مع الاعتراف بالنسبة والتناسب الواقعي. لكن التزوير التاريخي والثقافي ، بدأ مع الأنثروبولوجيا حين أسمت ثقافة الإبادة الجماعية ، والمثقافة بمفهوم فولكلوري ، هو : ثقافة عليا أمريكية ، وثقافة دونية هندية حمراء ،

---

(1) ينظر : الأدب العام المقارن : 108.

(2) ينظر : تفاعل الثقافات : 225.

(3) الأدب العام المقارن : 109.

(4) صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الراوية العربية ، د. عبد الله أبو هيف ، مجلة جامعة دمشق ، م24 ، ع3-4 ، 2008.

(5) ينظر : تفاعل الثقافات : 225.

(6) ينظر : النقد الثقافي المقارن : 374.

أبادت الهنود الحمر واقتلعت الشعب الفلسطيني من أرضه))[1].

ومن مخرجات المثاقفة في عصرنا الراهن : العولمة أو عولمة الذات Globalization، التي هي وجه من وجوه التعددية الثقافية التي تعدها الأغلبية خاصية للإقصاء والإزاحة والتهميش ونسف الهوية ، حيث تبعية الذات للآخر الغربي – الذي أنتجها – في منظومته الآيديولوجية والثقافية والفكرية ، وتكوين نمط ثقافي يسعى الى السيطرة على ثقافة الآخر البربري والمتخلف ودورانه حول مركز" الفوقية الغربية " حيث الرقي والتفوق ، الأمر الذي يؤدي إلى تنازع بين الهوية الذاتية والهوية الثقافية ، ((فالعولمة تنهج طريقا لا توازن فيه ولا إنصاف . فآثارها تتفاوت في وقعها على الشعوب والمجتمعات كما أن نتائجها لا تكون حميدة على جميع التجمعات البشرية التي تصيبها))[2] ؛ ولذلك فإنَّ من الطبيعي جداً أن لا تعالج المسألة بطريقة طوباوية ، بتفكيك الاستعمار ثقافياً وأدبياً وبأدوات العولمة ذاتها بطريقة طباقية لا تطابقية على وفق منهج إدوارد سعيد ، عبر((صياغة العلاقات بين الإمبريالية والثقافة))[3] ، فقد عززت الإمبريالية خليط الثقافات والهويات بمستوى كوني ، إلا أنَّ أسوأ هباتها وأكثرها اتساماً بالمفارقة الضدية ، هي أنَّها حملت الناس على الاعتقاد بأنَّهم سود وبيض ، أو أنَّهم غربيون وشرقيون[4]، إلا إنَّه ((ليس بوسع أحد أن ينكر الاستمرارية الملحة للتراثات العريقة واللغات القومية ، لكن الخوف ، يأتي من الإلحاح على انفصاليتها و تمايزها. إنه لأعظم نفع أن نفكر بمحسوسية وتعاطف ، طباقياً ، بالآخرين ، من أن نفكر بأنفسنا فقط . وعلينا أن لا نكرر باستمرار أن ثقافتنا وبلادنا هي الأولى ، أو أنها ليست الأولى))[5].

وكما يذكر جوتيه – أحد رواد نظرية التفاعل الثقافي وصاحب فكرة الأدب

---

(1) النقد الثقافي المقارن : 372.

(2) علم الاجتماع :144.

(3) الثقافة والامبريالية ، إدوارد سعيد ، تر: كمال أبو ديب :173.

(4) ينظر: المصدر نفسه :391 .

(5) المصدر نفسه : 392 .

العالمي weltliteratur – أنَّه لا يمكن التنازل عن الخصوصية ، بل بالعكس تماماً ، يجب التعمق فيها لكي نتمكن من اكتشاف الصفة العالمية بداخلها ، كما أنَّه في الوقت نفسه لا يجب الرضوخ أمام الثقافة الأخرى وإنَّما يجب النظر إليها بوصفها تعبيراً آخر عن العالمية والعمل على إدماجها[1] ؛ لأنَّ ((معرفة الآخر تؤدي إلى إثراء الذات والعطاء هنا يعني الأخذ))[2] ، وعلى هذا الأساس نتوصل إلى خلاصة يتعين عبرها ((الإلحاح على قضية تبدو لنا في منتهى البداهة ، وهي أنه حين نتحدث عن الآخر، فإننا لا نقصد كيانا كليا ، أو إن الذات تتماهى مع ما يشابهها . فالآخر – والأمر يتعلق هنا بالغرب – باعتباره اختلافا ثقافيا يشكل جزءا من نظرتنا للذات ، سواء تقدم إلينا بوصفه شريكا متساويا أو في هيئة غاز ، أو تاجر أو مبشر أو باعتباره كيانا متغطرسا أو مهادنا ، إلخ . فالآخر حال في المجال الوجودي للهوية . إنه يمثل ، وبشكل مفارق ، موضوع إغراء ومنبعا للحيطة والحذر))[3] .

وبشكل عام تكمن أهمية التسامح والتعدد في الثقافات في تنظيم السياسات الاجتماعية للمجتمعات المتعددة الثقافات بإيجابية التعايش والتبادل والاحترام للخصوصيات فيما يتعلق بالاختلافات الدينية والأثنية والثقافية بما يساعد على التسامح والتفاهم المتبادل[4].

ومن هنا يكون طرح الصورولوجيا على وفق هذه الرؤية نوعاً من المغايرة الإيجابية المعتدلة بين الذات وآخرها على تنوع معتقداته وأعرافه ضمن أفق مفتوح على العالم عبر جذور مشتركة بين الحضارات والثقافات ؛ لتعود بالنفع على الإنسانية في بحثها عن ذاتها عبر احتفائها بالآخر بعيداً عن الإكراه والتماهي في التماثل والتطابق.

وهذا ما تهدف له دراسة الصورولوجيا – كما هو معروف – من تصحيح للصور المشوهة والبحث عن المحطات المشتركة بين الذات والآخر ؛ ولذلك فإنَّ جزءاً من

---

(1) ينظر: تفاعل الثقافات : 226 .

(2) المصدر نفسه : 227 .

(3) الغرب في المتخيل العربي ، محمد نور الدين أفاية :12.

(4) ينظر: الأقليات المسلمة في الغرب :107.

مهمتنا البحثية هو البحث عن المحطات المشتركة بين أكبر الأديان التوحيدية على وجه الأرض ، وهي " المسيحية والإسلام " ، وهذا ما نفهمه من لفظة " التسامح" في العقيدة ((فالتسامح هنا أهم عناصر المجتمع المدني ، وهو لا يعني المساومة على الشريعة ، أو جعل الدولة بلا هوية دينية))[1].

كما أنَّ ((المكون الإسلامي لا غنى عنه في تحديد هويتنا الثقافية ، ولكن شريطة أن ينأى بنفسه عن التعصب الديني والمذهبي ، وعن نزعات التكفير والعنف ، وأن يلتزم بمبدأ حرية الاعتقاد عملاً بقوله تعالى : ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لَا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾[2]... إن إسلاماً مستنيراً كهذا لن تكون له مشكلة مع أتباع الديانات الأخرى ولاسيما المسيحية))[3].

وقد جاء ذكر " الآخر" في النصوص الكبرى للمسيحية والإسلام : ((وكما تريدون أن يعاملكم الناس فكذلك عاملوهم))[4] ، وكذلك ما جاء في القرآن الكريم : ﴿وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ وَمُهَيْمِنًا عَلَيْهِ فَاحْكُم بَيْنَهُم بِمَا أَنزَلَ اللَّهُ وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَهُمْ عَمَّا جَاءَكَ مِنَ الْحَقِّ لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَٰكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُمْ فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾ [5].

إذ إنَّ البنية الثقافية التي تتعامل مع مفرداتها وجزئياتها بنوع من الجزم والإطلاق والدوغمائية ، هي مولّدة لظاهرة العنف ، وبالتأكيد أنَّ من جذور العنف التطرف ورفض الآخر وعدم قبوله فكراً ووجوداً ، ولمواجهة هذه العوامل وتأثيراتها يتطلب العمل

(1) العلمنة والدين الإسلام والمسيحية الغرب ، محمد آركون : 32.

(2) البقرة : 256.

(3) مفهوم الآخر من منظور عربي معاصر : 67.

(4) إنجيل لوقا : 31/6 أو انجيل متي : 12/7.

(5) المائدة : 48.

على تفكيك هذه البنى الثقافية والمعرفية.

ومن هنا فإنَّ الحياة الإنسانية عامة ، لا يمكن أن تستقر على أسس عادلة للعلاقات مع بعضها كأمم ومجتمعات متعددة ثقافياً وحضارياً ودينياً من دون مشاركة جميع الأديان الكبرى التي يعتنقها الإنسان ، وتؤثر في رؤيته وتصوره لذاته وللآخر. وتتأكد هذه الحاجة في إطارنا الإسلامي ، لكون النزعات الإرهابية والدموية التي تمارس أعمالها ضد الإنسانية باسم الإسلام وقضاياه العقدية والثقافية هي التي تمتهن القتل والتفجير وسفك الدماء كآليات لتمكين الإسلام – كما يدعون – في الأرض ؛ لذلك يجب أن تواجه بالعمل على تحرير الإسلام ثقافةً ومجالاً حضارياً ومعرفياً من نزعات الإرهاب والقتل والغلو.

إذ إنَّ النسق الثقافي الذي لا يؤمن بنسبية الحقيقة ، ويتعاطى مع نفسه بوصفه مالكاً وقابضاً وحده على الحقيقة ، هذا النسق الإطلاقي يترجم نفسه عبر نبذ الآخر المختلف ومصادرة حقوقه بالاختلاف في التصور والرأي والموقف . وهذا الانغلاق والانكفاء الثقافي والمعرفي يفضي إلى الكثير من المشكلات والأزمات في دوائر الحياة المختلفة ، فهو من الخيارات المأزومة التي تحمل علة الإخفاق في أحشائها ؛ لأنَّها لا تراعي متطلبات العصر وحاجاتنا إلى التفاعل مع منجزات الحضارة الحديثة ومكاسبها[1].

وتتجلى الملامح المشتركة فيما يخص آفاق الحوار الإسلامي – المسيحي ضمن التصور الآتي :

1- **الإله** : إنَّ الإسلام دين التوحيد الخالص ، ولهذا فإنَّ المسلم يعترف بصحة كل قول وحديث يؤكد توحيد الله ويدعو إليه ، ومن أمثلة ذلك ما نجده في الأسفار ويأتي مصداقاً لما يقرره القرآن ، ففي الوصية الأولى لموسى ولبني إسرائيل[2] :((أنا الرب إلهك . لا يكن لك آلهة أخرى أمامي. لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما

(1) ينظر : حوار الأديان وقضايا الحرية والمشاركة ، محمد محفوظ : 123 ، 125 ، 126.

(2) الإسلام والأديان الأخرى نقاط الاتفاق والاختلاف : 30.

... لا تسجد لهن ولا تعبدهن. لأني أنا الرب إلهك إله غيور))[1].

وفي إنجيل يوحنا : ((كيف تقدرون أن تؤمنوا وأنتم تقبلون مجداً بعضكم من بعض. والمجد الذي من الإله الواحد لستم تطلبونه))[2]. وفي القرآن الكريم : ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رَّسُولٍ إِلَّا نُوحِي إِلَيْهِ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدُونِ ﴾[3]. وأيضاً قوله تعالى : ﴿إِنَّمَا إِلَٰهُكُمُ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَسِعَ كُلَّ شَيْءٍ عِلْماً ﴾[4]. لذا فإنَّ ((بين المسيحيين والمسلمين يوجد إمكان حقيقي للتفاهم الديني المتبادل في العبادة المشتركة للإله الواحد))[5]. ونلمح هذه الفكرة في رواية " جون بارت" ، وللإيضاح بهذا الشأن نترجم الموضع المطلوب من هذا النص[6]: **إلهي عفوك! أنا هنا أصرخ لأجل الذكريات الأخيرة ، جنباً إلى جنب مع اليأس الذي تحمله عبارة : لا بد أن تعاني ، أظهر لي الطريق إلى الخلاص الذاتي . المسيحي ، واليهودي ، والمسلم يشتركون بفكرة واحدة هي أن الإله واحد، على الرغم من أن الصور له تختلف ، ولذا فإنني أنقب الشاطئ بحثاً عن الأخشاب المتراكمة التي تصلح أن تكون صليباً**[7].

وهي صورة فكرية عن الإسلام بالمقارنة مع المسيحية واليهودية حول الإله الواحد لا شريك له.

2-الأنبياء : ويلفت نظرنا هنا نص يقدمه " جون أبدايك" في روايته حينما تدعو جورلين أحمد للحضور إلى القداس في الكنيسة ، فيرى أحمد وجود بعض التشابه في أسماء الأنبياء مثل اسم إبراهيم ونوح وغيره من الأنبياء ، وكذلك في الأحداث التي

---

(1) سفر الخروج : 2/2-5.

(2) انجيل يوحنا : 44/5.

(3) الأنبياء : 25.

(4) طه : 98.

(5) الإسلام والمسيحية ، د. ألسكي جورافسكي ، سلسلة عالم المعرفة :215 .

(6)" Allah pardon me ! I here cried out , for this latter memory , together with Despairs phrase *bound to suffer* , showed me the way to self – salvation. Christian , Jew , and Muslim agree that the Lord is one,though His images differ, and so I combed the beach for drift-timbers fit for a crucifixion ." The last voyage of somebody the sailor:187.

(7) الترجمة من عمل الباحثة .

يذكرها القرآن ، يقول القس في الكنيسة[1] : ((**ينبئنا الكتاب المقدس أن فريقاً خرج من صف الشعب الذي كان موسى يقوده طوال الطريق من مصر. دخولاً صحراء النقب ، وشمال الأردن ، وعادوا وقالوا – بحسب الإصحاح الثالث عشر من سفر العدد – قد ذهبنا إلى الأرض التي أرسلتنا إليها وحقاً إنها تفيض لبناً وعسلاً وهذا ثمرها. غير أن الشعب الساكن في الأرض معتز والمدن حصينة عظيمة جداً ... وقد رأينا هنالك الجبابرة بني عناق من الجبابرة فكنا في أعيننا كالجراد ، وهكذا كنا في أعينهم... وقال الرب لموسى حتى متى يهينني هذا الشعب وحتى متى لا يصدقونني بجميع الآيات التي عملت في وسطهم؟ المن من السماء كان آية ، الماء الذي انبجس من صخرة حوريب كان آية ، صوت الرب المتكلم في حوريب من وسط النار كان آية ، أعمدة السحب بالنهار كانت آية ... وبالرغم من هذه الآيات كان الشعب لا يزال بعيداً عن الإيمان أرادوا أن يعودوا إلى مصر ، ويعيشوا تحت رحمة ذلك الفرعون. كانوا يفضلون الشيطان الذي يعرفونه على الرب الذي لا يعرفونه . أرادوا العودة لعبادة ذلك العجل الذهبي... إنها العقيدة . لم يكن لديهم عقيدة . ها هو سبب تسميتهم بالجماعة الشريرة المتذمرة ، وهذا هو سبب الوباء الذي حل ببني إسرائيل ، وسبب هزيمتهم في المعارك ، وسبب العار والخزي الذي حل بهم . كان**

(1) " Her'es the reason ; God gives it in Deuteronomy , chapter thirty – two , verse fifty – one : Because ye trespassed against me among the children of Israel at the waters of Meribah – Kadesh , in the wilderness of Zin , because ye sanctified me not in the midst of the children of Israel …Its all in here , my friends . Everything you need to know is right spang in here. The Good Book tells how a scouting party went out from the people Moses was leading all that way out of Egypt , They went into Negev and north to the Jordan and came back and said , according to the thirteenth chapter of Numbers,that the land they had explored floweth with milk and honey , but nevertheless the people be strong that dwell in the land , and the cities are walled , and very great , and furthermore – *furthermore* , they reported – the children of Anak are there , and thay are *giants* next to which we were in our own sight as grasshoppers , and so we were in their sight…still , the people had no faith . They wanted go back to Egypt and that friendly pharaoh. They preferred the devil they knew to the God they didn't . They still had a soft spot for that golden calf… "*Faith*" They didn't have *faith* … Abraham , the father of the tribe , had faith when he lifted up his knife to sacrifice his only son , Isaac. Jonah had faith in the belly of the whale … Jesus on the cross had faith…" Terrorist:53,54,56,59 .

أبوهم إبراهيم لديه عقيدة حين استل سكينة وشرع يضحي بابنه الوحيد إسحاق*. وكان يونس لديه عقيدة وهو في بطن الحوت... وكان ليسوع عقيدة وهو على الصليب...))[1].

لذلك[2]: **((لم يكن اسما إبراهيم ونوح غريبين على سمع أحمد وبصره . فقد ذكرهما القرآن الكريم في سورة آل عمران : ﴿قُلْ آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ عَلَيْنَا وَمَا أُنْزِلَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾** [3] **وهؤلاء الذين يجلس بينهم هم أيضاً من أهل الكتاب ﴿قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ شَهِيدٌ عَلَى مَا تَعْمَلُونَ * قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ مَنْ آمَنَ تَبْغُونَهَا عِوَجاً وَأَنْتُمْ شُهَدَاءُ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾**[4]))[5].

إنَّنا نلمح من خلال نص الرواية المتقدم ، إنَّ أبدايك يؤسس إلى الفكرة الدينية التسامحية التي تتفاعل فيها خصائص نصه للوصول إلى أصل مرجعي واحد – نقطة ارتكاز موحدة للأديان نستدل عليها من عقد بطل الرواية " أحمد" المقارنة بين كلام القس المسيحي وما هو مذكور في القرآن الكريم ، لما تتميز به الأديان التوحيدية من

---

* في التوراة يأمر الله النبي إبراهيم بذبح ابنه إسحاق وليس إسماعيل كما ورد في القرآن الكريم . ينظر: الإرهابي : 377.

(1) الإرهابي : 77-83.

(2) " Abraham , Noah : These names are not totally strange to Ahmad. The prophet in the third sura affirmed : *We believe in God , and in what hath been sent down to us , and what hath been sent down to Abraham , and Ishmael , and Isaac , and Jacob , and the tribes , and in what was given to Moses , and Jesus , and the prophets , from their lord. We make no difference between them.* These people around him are too in their fashion people of the Book. Why disbelieve ye the signs of God ? why repel believers from the way of God " Terrorist:62 .

(3) آل عمران : 84.

(4) آل عمران : 98-99.

(5) الإرهابي : 87 -88.

أوجه التداخل والتقارب في بعض عناصرها ومنطلقاتها الأساسية ، إذ تسعى الى التركيز على الصلة التي تربط بين الدين والثوابت التي تمثل مشروعاً واحداً متكاملاً ؛ ولذلك فإنَّ الصورولوجيا على وفق منظور التسامح في روايته ، التي لا ((تلبث أن تومئ هامسة إلى مغاراتها الموغلة في المعنى لتنفرج أبوابها عن رصيد ثقافي ومعرفي كبير يشير دون أن يصرح ويشتغل على مساحات النص المفتوحة إلى أقصى مدياتها))[1] مؤسساً عبر ذلك أرضية مشتركة تتلاقى فيها الثقافات والأديان ، هكذا يبدو لنا الرصد الديني التسامحي في نصوصه هذه ((مغرقاً في جدله موحياً في دلالاته))[2].

وفي نص من رواية الإرهابي ، تنكشف الفكرة المحورية عبر إضاءات إيجابية معتدلة قريبة من الحقيقة بعيدة عن النمط الجاهز للآخر " العربي"[3] : ((**وهل نسيت رجالنا ونساءنا الذين اخترعوا هذه الفيروسات ، وهم أكثر ذكاءً بطبيعة الحال من هؤلاء القلة من العرب المتعصبين. نحن اخترعنا الكومبيوتر وليس هم يا هرميون.**

_ولكنهم اخترعوا الصفر ، وهم ليسوا في حاجة إلى اختراع الكومبيوتر حتى يقضوا علينا به . الوزير يسميها حرب التحكم الاوتوماتي أو الحرب السيبرانية . هذا ما وصلنا إليه شئت ام أبيت ، الحرب السيبرانية))[4].

إنهم " اخترعوا الصفر" ، من خلال هذه العبارة نرى أن هذا النص يتكئ على صورولوجيا معتدلة في إطارها العام ، في محاولة لإضفاء معنى ثقافي وحضاري للآخر – العربي – بالنسبة لجون أبدايك ؛ لذلك فإنَّ الكاتب في هذا النص شكل توضيحاً للإطار الثقافي العربي وتمثيله ، ومن ثم امتداد هذه الوظيفة التمثيلية لخلق

---

(1) الشخصية في شعر أدونيس المرجع/ الحضور/ التحولات : 18.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

(3) " You're forgetting all the clever men , and women too , that design these firewalls or whatever. Surely they can Keep ahead of a few fanatic Arabs – it's not as if they invented the computer like we did.

"No , but they invented zero , as you may not know . they don't need to invent the computer to wipe us out with it. The secretary calls it cyberwar. That's what we're in like it or not, cyberwar" Terrorist : 133.

(4) الإرهابي : 175.

مكونات جديدة طبقاً لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها هذان العالمان للتقليل من الصدامات التي ترتحل فيهما من دون هوادة ، وهذا التعدد في الدلالات " في إضفاء المعنى الحضاري والثقافي على الشرق " يؤدي إلى أبعاد خصبة من المعاني التي تصل الطبيعي " الأنا" بالثقافي " الآخر" ، وكان الاستناد على الصورولوجيا ضمن منظور التسامح هنا بوصفه خلفية توجه سلوك ومسارات الذات والآخر ، فكانت صورة سردية في سياقات ثقافية لها أسبابها .

وبصورة عامة فإنَّنا يبدو لنا أنَّ رواية " الإرهابي" تحمل في طياتها جانباً من التسامح أو الاعتدال ، يتمثل في أنَّه يمكن تفادي العنف والإرهاب والتوصل إلى تفاهم بين الذات والآخر على الرغم من التعدد الآيديولوجي والثقافي ، إذ إنَّ المرشد الدراسي الأمريكي " جاك ليفي" يسهم في منع وقوع عملية تفجير " نفق لنكولن " من دون تدخل مكتب التحقيقات الفيدرالي FBI ، حيث إنَّ جاك تعاطف مع أحمد وتفهمه ، زيادة على أنَّ أحمد تراجع وفهم خطأه وتوصل إلى أنَّ الله لا يريد الهلاك ، فهو خالقه ومقدر الموت[1] : ((**النور في الركن يتغير ، والمرور يتباطأ ، ويضطر إلى التوقف. إن**

(1) " However , the light at the corner changes and the traffic slows and the truck has to halt. Mr. Levy , moving faster than Ahmad knew he could , dodges through the lanes of stopped traffic and reaches up and raps commandingly on the passenger's window… Ahmad reaches over and pushes the unlock button. Better have him inside next to him , The boy hastily reasons , than outside where he com raise on alarm…

"I can't believe you're seriously intending to kill hundreds of innocent people"

"Who says unbelief is innocent ? Unbelievers say that. God says , in the Qur'an , *Be ruthless to unbelievers*. Burn them , crush them , because they have forgotten God. They think to be themselves is sufficient . They love this present life more than the next…

You really can buy into all this ? God as supreme torture ? God as the king of genocide ? … Ahmad thinks… yet in the same sura , The Event" God asks , *We created you : will you not credit us? Behold the semen you discharge : did you create it , or we ?*

God dose not want to destroy : it was he who made the world. The pattern of the wall tiles and of the exhaust – darkened tiles of the ceiling – countless receding repetitions of squares like giant graph paper rolled into a third dimension – explodes out ward in Ahmad's mind's eye in the gigantic fiat of creation , one concentric wave after another , each pushing the other farther and farther out from the initial point of nothingness , God having willed the great transition from non – being to being. This was the will of the Beneficent , the Merciful , *ar – Rahman* and *ar- Rahim* , the living , the patient , the Generous , the perfect , the light , the Guide. He dose not want us to desecrate His=

السيد ليفي يتحرك بسرعة عبر الحارات والسيارات ، ويصل إلى الشاحنة ... لم يكن من طبيعة أحمد أن يغمط معلميه حقوقهم من الاحترام ، فهو يفتح الباب ، لن يتركه واقفاً خارج الشاحنة...

– لا أصدق انك تنوي قتل المئات من الأبرياء ؟

– ومن قال إن الكفار أبرياء ؟ الكفار يقولون ذلك ، ولكن القرآن أمرنا أن نكون أشداء عليهم . أمرنا أن نحرقهم بالنار ، ونسحقهم تحت أقدامنا ؛ لأنهم نسوا الله ، ويريدون الاكتفاء بأنفسهم من دونه في هذه الحياة الدنيا ، ولأنهم يحبون هذه الحياة الدنيا أكثر من حبهم للآخرة .

– وتريد قتلهم الآن ؟ أليس ذلك غاية في القسوة والخطر ؟ ... هل تصدق ان الله أداة لتعذيب البشر؟ المعذب الأكبر؟ ملك أفعال الإبادة الجماعية بلا منازع؟ ...

يخاطب أحمد نفسه : ... وفي السورة نفسها يتوجه إلينا الخالق بالسؤال :

﴿نَحْنُ خَلَقْنَاكُمْ فَلَوْلَا تُصَدِّقُونَ * أَفَرَأَيْتُم مَّا تُمْنُونَ * أَأَنتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ نَحْنُ الْخَالِقُونَ * نَحْنُ قَدَّرْنَا بَيْنَكُمُ الْمَوْتَ وَمَا نَحْنُ بِمَسْبُوقِينَ﴾ (1).

الله لا يريد الهلاك ، إنه خلق العالم ومقدر الموت تتبدى أحجار الجدران والسقف الذي أعتمه الزمن ، أشكال مريعة لا حصر لها في خيال أحمد ، شيئاً عملاقاً كأنه موجة تدفع أخرى بعيداً عن النقطة التي يتمركز في جوفها العدم ، إلى حيث الوجود الرحب . قضت إرادة الحي القيوم الكريم الذي لا يعتوره نقص ، النور الهادي . وكذلك أمرنا ألا ندنس قدسية خلقه بإرادة الموت لأنه شاء الحياة))(2).

فقد حاول أيضاً في روايته إبراز التوصل إلى تفاهم بين الثقافات وركز على العلاقة بين المدرس الأميركي " جاك" وطالبه " أحمد" : ((لعله يعطي أمثولة للمتلقي

=creation by willing death. He wills life" Terrorist : 288 , 294 , 295 , 306.

(1) الواقعة : 57–60.

(2) الإرهابي : 346 – 370.

تفيده في حياته!))[1].

إذ إنَّهما ((ينتميان لحقيقة كونية واحدة ، إذ يجمعها إيمان بإله واحد ، يتعايش الناس في ظلاله بعيداً عن الهويات القاتلة المتعصبة))[2]. فالانتماء الديني لن يفسد التواصل الإنساني خاصة حين يتخلى الإنسان عن تعصبه ويحترم الآخر، نظراً لما تحمله الأديان التوحيدية من المبادئ المتماثلة من تسامح وعدم استعمال العنف ؛ لتحقيق مستويات سامية من الحياة البشرية بعيداً عن فهم الدين بأنَّه حالات من الاستلاب والاغتراب الذاتي ؛ لأنَّ القيم الإيجابية التي تمتلكها هذه الأديان وارتباطها بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية تؤدي إلى تحسين العلاقة بين الذات والآخر ، فالدين يرجئ التفاهم والحوار بحيث يتعامل كل من الذات والآخر مع بعضهما بمعزل عن الممارسات المتطرفة والاقتراب من القيم الإنسانية المتعددة في سياقات ثقافية متنوعة ، ليتأكد ويترسخ التفاهم والتحاور بين المجتمعات البشرية في قبول الآخر في وجوده وكينونته ، ويرتقي كل من الذات والآخر الى مراتب متكيفة في سيرورة الحياة ومنظوماتها القيمية ضمن مجهود ثقافي مطلق تنطوي عليه الأديان التوحيدية .

ويمكن العثور على صورولوجيا إيجابية معتدلة مرسومة في نصوص من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" ، فيما يخص نظرة الغربي للشرقي ، مُشكِّلة لنا صورولوجيا تسامحية نلمح من خلالها صورة الاستشراق من جوانبه الايجابية ، فيما يخص مسز روبنسن وزوجها في رسالة كتبتها إلى الراوي مجهول الاسم : ((**الإهداء في أسفل الصورة : " إلى موزي العزيز – القاهرة 1913/4/17 " يبدو أنها كانت تدلله بهذا الاسم ، فهي في رسالتها أيضاً تشير إليه باسم " موزي" ... رغم كل شيء فإن حب مسز روبنسون له لم يتزعزع . إنها حضرت المحاكمة من أولها إلى آخرها ، وسمعت كل شيء ، ومع ذلك فإنها تقول في رسالتها إلي : لا أستطيع أن أعبر عن مدى امتناني لأنك كتبت لي عن موزي العزيز. لقد كان موزي أعز شخص بالنسبة**

(1) صورة الآخر في كتاب الأمير (لواسيني الاعرج) ، ماجدة حمود ، الموقف الأدبي ، ع469 ، 2010م : 177.

(2) المصدر نفسه والصفحة .

لي ولزوجي . مسكين موزي . إنه كان طفلاً معذباً . ولكنه أدخل على قلبي وقلب زوجي سعادة لا حد لها ... إنني اشغل نفسي بتأليف كتاب عن حياتنا – ركي وموزي وأنا – كانا رجلين عظيمين ، كل بطريقته . كانت عظمة ركي في قدرته على جلب السعادة للآخرين ... وكان لموزي عقل عبقري ، ولكنه كان متهوراً ... وانا أحس ان الحب والواجب يحتمان علي أن أعرف الناس بقصة هذين الرجلين العظيمين سيكون الكتاب في الواقع عن ركي وموزي ، فأنا لم أفعل شيئاً يستحق الذكر. سأكتب عن الخدمات الجليلة التي أداها ركي للثقافة العربية ، مثل اكتشافه لكثير من المخطوطات النادرة وشرحها والاشراف على طبعها. وسأكتب عن الدور العظيم الذي لعبه موزي في لفت الأنظار هنا إلى البؤس الذي يعيش فيه أبناء قومه تحت وصايتنا كمستعمرين . وسأكتب بالتفصيل عن المحاكمة وأزيل ما علق باسمه من غبار))[1].

نرى في هذا النص اكتمال الرؤية المثالية في عمقها الثقافي للصورة بين الذات والآخر ، وربما يمكن أن نضيف إلى هذه الرؤية المثالية بعض التساؤلات التي ترجح أن الكاتب هنا ربَّما قصد هذه الرؤية إيحاءً منه إلى أنَّ الاستشراق في بعض وجوهه كان إيجابياً ، ولم يكن سلبياً بصورة معممة ، ((ولا ضير على المرء إذا اعترف بما لخصمه من مزايا وايجابيات ، إذ إن ذلك ربما يكون حافزاً لنا على النهوض والاستعداد من جديد، وقبول التحدي الذي تفرضه علينا – نحن المسلمين – ظروف العصر))[2]، فيمكننا ذلك من رؤية الإستشراق من وجهات نظر متعددة ، فإذا فهمت الذات بشكل صحيح الماهية التي ينضوي عليها الآخر، فإنَّ الذات على الأغلب سوف تكتسب وعياً مباشراً وفهماً عميقاً لطبيعة ما تواجهه من مشكلات ، ومن ناحية أخرى فإنَّ الإستشراق قدم مساعدات عملية وإيجابية في كثير من الأصعدة والمستويات .

ونلمح على وفق منظور التسامح في الصورة بين الذات والآخر نصوصاً من رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" أيضاً ، تشي بنوع من عبق الندية والغيرية الذي

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 175 ، 176 ، 177.

(2) الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري ، دكتور محمود حمدي زقزوق : 60.

تتطلع له الذات بصورة معتدلة ، فنجد أنَّ " الطيب صالح" في النص الآتي من روايته يلغي تقريباً المتن والهامش – الشرق والغرب – معاً ، ويجمع بينهما على صعيد الندية والتكامل ، فيقول على لسان الراوي مجهول الاسم في وصفه للمجتمع الغربي : ((**الوجوه هناك ، كنت أتخيلها ، قمحية أو سوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم أعرفهم . هناك مثل هنا ، ليس أحسن ولا أسوأ . ولكنني من هنا ، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا ، نبتت في دارنا ولم تنبت في دار غيرها . وكونهم جاؤوا إلى ديارنا ، لا أدري لماذا ، هل معنى ذلك أننا نسم حاضرنا ومستقبلنا إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة ... وسنتحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون وإذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا**))[1].

لذا فعند معالجة القضية التي يتضح موقفها من السياقات الكلامية للنص السابق من التكامل والتبادل بين الذات والآخر، فإنَّه ستتضح لنا الحالات التي تتولد بينهما فلا تكون العلاقة بينهما علاقة " إقصاء وحضور" أو" إثبات ونفي" ، وتصبح درجة التكافؤ ضمن إطار التسامح هي الأكثر حيوية لكونها تؤثر على توازن أنساق الوعي الثقافي وواقعيته بين الطرفين واستكشاف الظروف التي تقع علاقات الاستغلال في ظلها ، فتتمثل القضية الهامة في أن ندرك فاعلية كل طرف على أنَّه حالة متوازنة ضمن الأنساق المؤسسة ثقافياً وآيديولوجياً وذات أهمية محورية على وفق منظور التسامح . وعلى هذا الأساس يصبح للتكافؤ بينهما معنى أساسي، فهو يعني أنَّ التفاعل الذي يحصل بين الطرفين يؤدي الى الاستنارة الذاتية ، واشتراك كل من الطرفين في مجموع القيم الثقافية هو الذي يحقق هذا التكامل وتعميق فهم الذات لذاتها ، فإذا تحدثت الذات بلغة الآخر فإنَّ ذلك لا يتضمن اعتبار هذه اللغة التزاماً للآخر وإنَّما يمكن اعتبار أنَّ ذلك يزيد من وجود قدر من تبادل الحضارات والثقافات ، ويتطلب تبادل الثقافات في الواقع معرفة الدور الثقافي وتحديده لكل من الأنا و الآخر ، فكان هذا النص في هيأة بياض يجسد المسكوت عنه في قلب النص عبر أبعاد الصورولوجيا التي تبدو أنَّها

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : 63.

تتجرد من وظيفتها النمطية والهامشية لتمثل لنا دلالات مهمة فتبدو وكأنها كثافة المؤشر التي يحتفي بها الكاتب.

ونرى في نص آخر من رواية " موسم الهجرة الى الشمال " صورة معتدلة في كلام الكولونيل همند والد " آن همند" في محاكمة مصطفى سعيد : ((**قال إنه يعتبر نفسه إنساناً متحرراً ليس عنده تحيز ضد أحد. ولكنه رجل واقعي ، وقد كان يرى أن زواجاً مثل ذلك لن ينجح . وقال أيضاً إن ابنته آن وقعت تحت تأثير الفلسفات الشرقية في أكسفورد... وهو لا يستطيع أن يجزم إذا كان انتحارها بسبب أزمة روحية انتابتها ، أو لأنها اكتشفت خداع مستر مصطفى سعيد لها. كانت آن ابنته الوحيدة، ... ومع ذلك يقف أبوها وسط المحكمة ويقول بصوت هادئ إنه لا يستطيع أن يجزم . هذا هو العدل وأصول اللعب ، كقوانين الحرب والحياد في الحرب . هذه هي القوة التي تلبس قناع الرحمة**))[1].

تتبدى لنا عند الولوج في ثنايا النص السابق لتحليله ضمن إطار التسامح بين الذات والآخر ، مسألة أساسية وهي معرفة إلى أي حد يمثل العالم الدلالي والسردي للنص صورولوجيا معتدلة في أعماقها الثقافية والآيديولوجية ، وإلى أي مستوى يمكن للنص أن يرتبط بالبنى التسامحية في اختزالاتها الثيماتية التي تمثل الوضع الثقافي للشخصية الغربية أو الأوساط الاجتماعية الغربية ككل في محاولة إلى الابتعاد عن الصور النمطية والاتساق المستوعب للصور الواقعية ، وهذه هي الخطوة المميزة – على ما أرى – لغالبية نصوص رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح ، إذ جعل من الروح العقلانية لسلوك الشخصية دوراً هاماً للنظرة بين الذات – العربي – والآخر – الغربي – في النزاعات الآيديولوجية ، بحيث تفقد طابعها الفوقي وتتموضع على مستوى التجربة الاجتماعية الساعية لاكتشاف صورولوجيا حقيقية بعيدة عن النمطية والعدائية في أغلب إحالتها المرجعية.

والحال يطال شخصية " المس ماركو " في تأملاتها نحو الشرق ، فتبدو إيجابية في نظرتها ، فهي ترى أنَّ الشرق ((**أعمق مما يبدو، وأخطر مما يفترض**

(1) موسم الهجرة إلى الشمال: 85 – 86.

الكثيرون ، لأن ما يعتمل فيه من التاريخ والتقاليد والأساطير ، بمقدار ما يعيقه ويثقل عليه ، فانه يمده أيضاً بطاقة على المقاومة والاستمرار ... وربما التجدد . وبداية فهم الشرق أن نعيش فيه لا أن نتعامل معه برفض أو كراهية ، وأن نتعلم لغاته ، لكي نفهم كيف يفكر وكيف يعبّر. فاللغة أساس فهم الآخر وبداية حوار حقيقي))[1].

نلحظ أنَّ نظرتها الايجابية للشرق تكمن وفق رؤية معينة محابية للقواعد السائدة المتجذرة في الثقافة ، إذ ترتبط هذه الرؤية بإمكانية الاختلاف الحضاري وخصوصياته ورفض الاحتكار وتباين وجهات النظر والتحاور والاعتراف بحق الآخر ، وإمكانية التفاعل معه للتوصل بطريقة ما إلى ما هو مشترك بين الحضارات ، فكانت نظرتها للشرق مرتبطة بالميل إلى الصورة القريبة من الواقع ، أي الشرق نفسه من حيث هو شرق مرتبط بناحية العقل والاستدلال الذي يوجه الصورة بحسب ما يمليه العقل وحده بعيداً عن الخيال والنمطية ، فالفرق نفسه الذي يجعل للغرب معناه ومدلوله موجود كذلك للشرق في تركيب الطبيعة البشرية في رأيها ، فلا يتلخص الشرق في الفوضى والتخلف والوحشية والغرائبية . وهكذا نجد صيغة مفهوم التسامح في الصورولوجيا موجودة في نظرة المس ماركو التي تثبت ذلك في سياقات ثقافية مختلفة ، مضمرة في النص السابق وظاهرة ، يبرز الكثير منها بوضوح حين تقترن بصفات تجعل من الشرق ذا قيم واقعية متعددة بالمعنى الذي تتميز به كل لفظة من خصائص المؤسسة الثقافية التي تجعل من التقابل بين الثنائية " الشرق والغرب " أمراً مقيداً بالواقع الذي لا يصل إلى حد التناقض المطلق بينهما ، فيترتب في ذلك وجود نزعة للتفاهم وحوار الند بالند بالتكافؤ ، وأنَّ الحدود الفاصلة بين الطرفين ليست طوباوية ، وأنهما يكملان بعضهما ، لكي يتمكن كل من الشرق والغرب من أن يظل في نطاق دائرته الخاصة به بصورة إيجابية بحيث لا تكون كينونة كل منهما قائمة على إلغاء كينونة الآخر وإقصائه في نزعات أنوية أو غيرية قاتمة أو مغالى بها.

(1) تقاسيم الليل والنهار: 97.

واستدراكاً نقول : إنَّه بالإمكان تعزيز صورولوجيا حقيقية لاسيما إذا أردنا أن نربط الفن بالواقع ، الواقع الفاعل والايجابي الذي يعززه الإعلام الحقيقي والقراءة والثقافة والاطلاع بعيداً عن الخيال والنمطية والتعصب .

الخاتمـــــة

الخـاتـمـة

- ازداد اهتمام الدراسات المقارنة في الوقت الراهن بدراسة صورة الآخر في الآداب القومية المختلفة ؛ لما تحمله تلك الصورة من دلالات تشكل مصدراً من مصادر سوء الفهم بين الأمم والشعوب بما تقدِّمه من رؤية غير موضوعية للذات وللآخر في الوقت نفسه .
- كانت هذه الدراسات من الأنشطة المفضلة للمدرسة الفرنسية لما تتميز به من دراسة النصوص بوصفها وثائق والخلط بين مجال الأدب ومجال التاريخ.
- إنَّ سبب اعتراض رينيه ويلك – مؤسس المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن– على هذا النوع من الدراسات هو الخوف من أن تتحول دراسة الأدب من وجهتها الأدبية والجمالية والاقتراب إلى العلوم الوضعية.
- ورغبة في فهم الذات والآخر ، فإنَّ علم الصورة يعدُّ من أحدث المجالات وأبرزها في الأدب المقارن ، وقد أكدت الدراسات والبحوث أهميتها في الأدب المقارن.
- إنَّ الصورة الأدبية هي الوعي الأدبي بالأنا مقارنة بالآخر ؛ ولذلك فهي تجمع التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي وبقية العلوم الإنسانية الأخرى زيادة على الخيال الاجتماعي ، وتقدم ضمن سيرورة من التأديب الذي يجعل مضمونها أدبياً.
- إنَّ الصورة في أغلب الأحيان تكون بعيدة عن الموضوعية ؛ لأنَّ الأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فقط وإنَّما تنقل صورتها الذاتية أيضاً ، فتأتي في تقديم واقع ثقافي واجتماعي وآيديولوجي وخيالي معين للآخر بحسب رغبة الذات في التموضع خلاله.
- تكمن أهمية الصورولوجيا في أنَّها توسع أفق الثقافة والتفكير وتصحح فهمنا للآخر ، زيادة على أنَّها تعمق فهمنا لذواتنا وتضعها في موضعها الصحيح مقابل الآخر.

- إنَّ شيوع النمط في الصورة يجعلها تتحول إلى صورة جامدة تصلح لكلِّ زمان من دون أن يطرأ عليها أي تغيير وبذلك تقترب من التشويه والأطر الثابتة.
- تتضافر الصورولوجيا مع الطرح الثقافي المرجعي الذي يقدمه النص بغية تشكيل النص الصوري بين ثنائية الأنا والآخر في الخطاب المسرود.
- يمثل الحضور المرجعي للثقافة الدينية في الصورولوجيا نقطة مفعمة ودالة بالإشارات والإحالات إلى الخلفيات الثقافية ، ويمثل توظيف الكتب الدينية المقدسة فيها أبرز عناصر الصورولوجيا الدينية بين الذات والآخر.
- مثّل حضور العصر العباسي في إحدى العينات الروائية الأميركية حضوراً بارزاً ، مما يشير إلى مدى عمق تأثير هذه المرجعية التاريخية للذات "العربي" بالنسبة للآخر " الغربي" ، لاسيّما هارون الرشيد لما حظيت به هذه الشخصية من الشهرة وذيوع الذكر ، وقد امتزجت بالخيال ونسجت حولها الأساطير، فامتزجت المرجعيات التاريخية بالمرجعيات الفلوكلورية والأسطورية في طبيعة خيالية جامحة.
- تكون الإحالات الاجتماعية للصورولوجيا في أغلبها نابعة من الموقف الآيديولوجي للكاتب ، مما يؤدي إلى التنميط الذي يفضي إلى خلق النزاعات المستمرة بمرور الحقب الزمنية.
- تتكئ الصورولوجيا الاجتماعية على الفروق بين الذات والآخر وما يصاحبها من آيديولوجيات اجتماعية وثقافية مشكلة ما يسمى بـ" صدام الحضارات" الذي يزداد أو يقل بحسب الثقافة الوافدة.
- إنَّ توظيف الصورولوجيا للمعطيات الفنية والجمالية ومن ضمنها التقنيات السردية يمثل أهمية بالغة في رسم الملامح بين الذات والآخر للتداخل بين العالمين الواقعي والرمزي أو الثقافي والفني ، إذ تدخل الصورولوجيا وهي محملة بمؤثرات المرجعيات الثقافية إلى عالمها الرمزي وما يحمله من جماليات فنية وتخييلية.
- تنكشف أنساق الصورولوجيا في المكان الروائي سواء كان واقعياً أم افتراضـياً

غرائبياً ليأتي معبراً عن المفارقات التي تشكلها الأنا في مرآة الآخر والعكس.

- يتسم المكان الافتراضي الغرائبي بحرية النظرة وتوسيع أفقها بصورة أكثر مما هي عليه في الأمكنة الواقعية ، مما يعطي للكاتب حرية أكبر في البوح والتعبير والصراحة في تشكيل مادته.
- يعكس الزمن الروائي الصور الذهنية المترتبة في ذهن الكاتب وهذا ما يفسر طغيان مستوى زمني معين على آخر.
- من الممكن قراءة أي تنبيه زمني كالإشارات التاريخية والتواريخ على أنَّهُ إشارة إلى الصورولوجيا لأنَّها تنتهكه وتتلون بتلونه.
- إنَّ أسطرة الزمن أيضاً لها تأثير فاعل ومؤثر في الصورولوجيا بين الأنا والآخر ولذلك لا يمكن إهمال الزمن الأسطوري.
- تعبر الشخصية الروائية عن الصورولوجيا بطريقة مؤثرة وفاعلة لأنَّها عبر سماتها الجسدية والحركية وتوصيفاتها تشرف على تشكيل صورة الآخر وأبعاده الثقافية والنفسية والاجتماعية.
- إنَّ التداخل بين مستوى الشخصيات الواقعية التاريخية ومستوى الشخصيات الفنتازية يعبر عن شبكة من المنجزات والرموز والإحالات التي تتدافع فيما بينها لتشكيل الصورولوجيا ودلالاتها.
- تنفتح الصورولوجيا على التعالقات النصية وتتداخل فيها مشكلة نوعاً من التوظيف التناصي للصورولوجيا عبر قراءة أنساق النصوص قراءة داخلية وخارجية.
- بما أنَّ الجسد الأنثوي جسد ثقافي على مستوى الخطابات الروائية لذا جاء استثماره على مستوى الصورولوجيا استثماراً يستدعي تقويض الآيديولوجيات السائدة وانتهاك هذه اللغة والبحث في تمظهراتها وتشكيل صورها.
- يساعد الجسد الأنثوي على فك الشفرات والرموز التي تبوح بها الصورولوجيا عبر تلاعب الروائي باللغة للتعبير عن رؤيته للثقافة المنظورة.
- تكون تحولات الصورولوجيا وحالات فهم الآخر على هيأة متغيرات لا ثوابت ،

إذ تقوم على تغيير وإعادة صياغة النمط من أجل فهم الآخر ، تبدأ بمرحلة التشويه السلبي على وفق كثافة حضورها ، منتقلة إلى مرحلة التشويه الإيجابي، ومن ثم إلى مرحلة التسامح وبناء صورة الآخر على أسس واقعية بعيدة عن الطوباوية والتعصب والخيال وهو ما ينشده موضوع الدراسة .

- تتمظهر مرحلة التشويه السلبي على اعتبار أنَّ الآخر هو الندّ والضدّ المخالف للذات فتحاول هذه الذات إقصاء الآخر وتهميشه وإلغاءه ، أي بعبارة أخرى اعتبار الثقافة المنظورة متدنية أمام الثقافة الناظرة.
- يتمركز التشويه السلبي في المتون المدروسة بالدرجة الأساس حول بؤرتين رئيستين أساسيتين هما : صورولوجيا المرأة الغربية ، وصورولوجيا الإسلام فوبيا.
- إنَّ المجتمع الأبوي الذكوري الشرقي الذي يتمثل في معادلة السيطرة والخضوع هو من جعل صورة المرأة الغربية مشوهة تشويهاً سلبياً ، فضلاً عن أنَّ تسلط الاستعمار الغربي وسيطرته على الشرق ، قد أدى بوعي أو من دون وعي من الرجل الشرقي في الأغلب الأعم إلى اعتبار أنَّ المرأة الغربية ومن ورائها الغرب ككل هو الأنثى الحقيقية ، أوقد يكون سبب التشويه السلبي في صورة المرأة الغربية هو نظام القيم المختلف بين الشرق والغرب .
- إنَّ أحداث سبتمبر تركت بصمة واضحة على مستوى الشرق والغرب أدت في نهاية المطاف إلى تشويه الإسلام تشويهاً سلبياً وظهور " الإسلام فوبيا" الذي استمر في اختزال الذات العربية المسلمة في صور نمطية جاهزة مشوهة.
- يتمحور التشويه الايجابي حول نقطتين أساسيتين : المالنتشية التي تعني الولع الأعمى بكلِّ ما هو مغاير للثقافة الأصلية ، أما النقطة الأخرى فهي التصور الهمجي الطيب للثقافات التي تحظى بالإعجاب فقط لأنَّها بدائية ومتخلفة ، وهو موقف مستمر وموجود إلى اللحظة الراهنة.
- إنَّ الانبهار الغربي بحكايات الليالي العربية وما تعكسه من جوانب اجتماعية وثقافية شرقية هي بحدِّ ذاتها بؤرة خصبة للصورولوجيا ومعرفة

للشرق في الذهنية الغربية.

- على وفق منظور التسامح تنظر الثقافة الناظرة إلى الثقافة المنظورة بصورة معتدلة وتعد إيجابية ومكملة للثقافة الناظرة.
- رأى البحث مستويين من تفاعل الذات مع الآخر : التفاعل بين الدول ، والتفاعل بين الحضارات والثقافات ، وبعبارة أخرى التمييز بين الغرب الاستعماري والغرب الحضاري على اعتبار أنَّ " الآخر" هو وجه من وجوه الذات ؛ لأنَّ النظر إلى الآخر هو عودة إلى الذات وتحولها عبر الآخر.
- إنَّ التسامح والانفتاح واحترام الخصوصيات يؤدي إلى إثراء الهوية الثقافية ؛ لأنَّها تتولد بالدرجة الأساس من إدراك الاختلافات ، واعتبار أنَّ التثاقف جزء لا يتجزأ من الثقافة ، وأنَّ معرفة الآخر تؤدي إلى إثراء الذات وإغنائها.
- التسامح هو أبرز عناصر المجتمع كما أنَّهُ لا يعني المساومة على الشريعة أو إلغاء الهوية الدينية ، وإنَّما فقط ينأى بنفسه عن الأصولية الدينية والعنف عبر التمسك بمبدأ حرية معتقدات الآخر.
- إنَّ قيام صورولوجيا حقيقية معتدلة بين الذات والآخر يعتمد على واقع فاعل وإيجابي يعززه الإعلام والثقافة والإطلاع بعيداً عن النمطية والتعصب .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس
- **الروايات:**

- TERRORIST , John Updike , Alfred A.Knopf , New York , 2006.
- THE LAST VOYAGE OF SOMEBADY THE SAILOR , John Barth , Doubleday , New York , 1991.

- الإرهابي ، جون أبدايك ، ترجمة : أحمد الشيمي ، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ط1 ، 2009م.
- مدن الملح الأخدود ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط12 ، 2008م.
- مدن الملح بادية الظلمات ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط12 ، 2008م.
- مدن الملح تقاسيم الليل والنهار ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط12 ، 2008م.
- مدن الملح التَيه ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط12 ، 2008م.
- مدن الملح المُنبَت ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط12 ، 2008م.
- موسم الهجرة الى الشمال ، الطيب صالح ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1997م.

- **الكتب:**

- Ethnic-psichology and Imagology.Syntheses and Researches, Luminita Mihaela Iacob,Iasi,Polirom,2003.
- General and Compared literature,Daniel Henri Peaugeaux,Iasi,Polirom,2000.
- Identity and Alterity.Imagology studies,Vol.Nicolae Bocsan,Valeriu Leu,1Resita,Ed.Banatica,1996.
- Political and Electoral marketing,Bogdan Teodorescu,Bucharest Ed SNSPA,2001.
- The Phlosphy of images, Jean Jaques Wunenberger,Iasi,Polirom,2004.

- الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين – عرض تاريخي ، حسين العودات ، دار الساقي ، بيروت ، ط1، 2010م.
- آفاق في الإبداع الفني رؤية نفسية ، د. أحمد عكاشة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1،2001م.
- الأدب العام والمقارن ، دانييل هنري باجو ، ترجمة : غسان السيد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995م.
- الأدب المقارن ، محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، لبنان ، ط5 (د.ت) .
- الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، عبده عبود ، جامعة البعث ، حمص، 1991م.
- أركان القصة ، أ. أم . فوستر ، ترجمة : د.كمال عياد جاد ، دار الكرنك للنشر والتوزيع والطبع ، القاهرة ، (د.ت) ، 1960م.
- أزمة الجنس في القصة العربية ، د. غالي شكري ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت (د.ت) .
- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربي ، ألفن جولدنر ، ترجمة : علي ليلة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2004م.

- الإستشراق – المفاهيم الغربية للشرق ، إدوارد سعيد ، ترجمة : د.كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1991م.
- الإستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري ، د. محمد حمدي زقزوق ، كتاب الأمة، ط1، 1404هـ .
- الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة) ، د. شاكر عبد الحميد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992 م.
- الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أميركية ، برناند لويس وإدوارد سعيد ، دار الجيل بيروت ، ط1 ، 1949م.
- الإسلام ، أوربا ، الغرب ، رهانات المعنى وإرادات الهيمنة ، محمد أركون ، ترجمة : هاشم صالح ، دار الساقي ، ط2، 2001م.
- الإسلام والأديان الأخرى – نقاط الاتفاق والاختلاف ، لواء أحمد عبد الوهاب مكتبة التراث الإسلامي القاهرة (د.ت) .
- الإسلام والمسيحية ، د. أليكسي جورافسكي ، عالم المعرفة (215) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1996م.
- إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، د. ماجدة حمود ، عالم المعرفة (398)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2013م.
- إشكالية الترجمة في الأدب المقارن ، د. ياسمين فيدوح ، دار صفحات للدراسة والنشر، سورية – دمشق ، 2009م.
- اصطلاحات الأصول ، علي المشكيني ، مطبعة قم ، ط5 ، 1413هـ .
- الأقليات المسلمة في الغرب مشكلة التعايش والاندماج : السويد إنموذجاً ، إبراهيم العبادي ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ط1 ، 2010م.
- انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء، ط12 ، 2001م.

- بناء الرواية ، إدوين موير ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية ، القاهرة ، (د.ت) .
- بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، سيزا أحمد قاسم ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1984م.
- بناء الرواية العربية السورية (1980- 1990) ، سمر روحي الفيصل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995م.
- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2000م.
- تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي ، سلسلة بيت الحكمة ، بغداد ، ط1 ، 2009م.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء 1989م.
- التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان ، البرفسور عدنان حب الله ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2004م.
- التحليل النفسي والأدب ، جان بيلمان نويل ، ترجمة : حسن المودن ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997م.
- التخيل التاريخي – السرد والإمبراطورية ، والتجربة الاستعمارية ، د. عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، دار الفارس للنشر الأردن ، ط1 ، 2011م.
- تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، د. أمينة رشيد ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م.

- تطور صورة الشرق بالأدب الإنجليزي ، ناجي عويجان ، تر: تالا صبآّغ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ،2008م.
- تغطية الإسلام ، إدوارد سعيد ، ترجمة : د. محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005م.
- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4 ، (د.ت) .
- تفكيك الإستشراق قراءة نقدية على ضوء المذهب الواقعي ، د. صلاح الجابري ، المركز العالمي للدراسات الكتاب الأخضر – بنغازي – ليبيا ، ط1 ، 2005م.
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، عبد الحميد المحادين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ،1999م.
- تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، د. نادر كاظم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2004م.
- التناصية ، آفاق المفهوم والمنظور ، ليون سمفيل ، ترجمة : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1998م.
- الثابت والمتحول – بحث في الإبداع والإتباع عند العرب 3– صدمة الحداثة ، أدونيس، دار العودة – بيروت ، ط1، 1978م.
- الثقافة والإمبريالية ، إدوارد سعيد ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1997م .
- ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر ، رشا ناصر العلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2010م.
- ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)) ، عبد الله محمد الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1998 م.
- جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط3 ، 1992م.

- الجسد في الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة بحث في أنثروبولوجيا الجسد ، أ.د. جمال بو طيب ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد– الأردن ، ط1، 2013م.
- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد، 1980م.
- حركية الإبداع ، د. خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1982م.
- حوار الأديان وقضايا الحرية والمشاركة، محمد محفوظ ، دار مدارك للنشر ، بيروت ، 2012م.
- حياة الحيوان الكبرى ، كمال الدين الدميري ، تح : إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر ، دمشق ، ط1 ، 2005م.
- دراسات في تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب (العصور الوسطى) ، محمد مؤنس عوض ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1 ، 2003م.
- دراسة الأنثروبولوجيا – المفهوم والتاريخ ، بيرتي ج بيلتو، ترجمة : كاظم سعد الدين ، سلسلة عالم الحكمة ، بغداد ، ط 1 ، 2010م.
- دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح) دراسة في شعرية التأليف السردي ، د. حسين حمزة الجبوري ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، ط1 ، 2004م.
- دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط4 ، 2005م.
- الذات والآخر – تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع ، محمد شوقي الزين ، منشورات ضفاف ، بيروت – لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2012م.
- الذاكرة ، التاريخ ، النسيان ، بول ريكور ، ترجمة : د. جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2009م.
- الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر ، محمود الضبع ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2010م.

- الرواية العربية المعاصرة والآخر دراسات أدبية مقارنة ، د. نجم عبدالله كاظم ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد – الأردن ، ط1 ، 2007م.
- الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي ، حسن المودن ، منشورات الاختلاف الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2009م.
- الزمان والسرد – التصوير في السرد القصصي ، بول ريكور ، ترجمة : فلاح رحيم ، دار الكتب الجديدة المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2009م.
- الزمن في الرواية العربية ، د. مها حسن قصراوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2004م.
- السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة – في الأردن ، من عام 1970 إلى 2002، د. سناء شعلان ، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي (د.ت) .
- سيكولوجية الجماهير ، غوستاف لوبون ، ترجمة : هاشم صالح ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 1991م .
- السيميائيات أو نظرية العلامات ، جيرار دولودال ، ترجمة : عبد الرحمن بو علي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية – اللاذقية ، ط2 ، 2011م.
- شرق وغرب رجولة وأنوثة – دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ، جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1977م .
- الشرق في الغرب ، جاك غودي ، ترجمة : د. محمد الخولي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2008م .
- الشرق الملتهب – الشرق الأوسط في المنظور الماركسي ، جلبير الأشقر ، ترجمة : سعيد العظم ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2004م.
- الشرق والغرب صدام أم انسجام ؟ ، رحيم زادة ، مهدي أميروف ، ترجمة : أنور محمد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د.ت) .
- شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين ، سلسلة كتاب الرياض 83 ، دار اليمامة الصحفية ، الرياض، 1421هـ .

- شواغل سردية دراسات نقدية في القصة والرواية ، أ. د. ضياء غني العبودي ، دمشق، ط1 ، 2013م.
- صحيح البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري ، دار الفكر، استانبول ، (د.ت).
- صدام الحضارات .. إعادة صنع النظام العالمي ، صامويل هنتنجتون ، ترجمة : طلعت الشايب ، ط2 ، 1999م.
- صورة الآخر في التراث العربي ، د. ماجدة حمود ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1،2010م.
- صور أدبية في الحضارة الإسلامية دراسات في صورة الآخر وفي قصص بنت الهدى، أ. د. ماجدة حمود ، المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية بدمشق ، 2003م.
- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة : د. عبد الستار جواد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986م.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2، 1985م .
- عبد الرحمن منيف2008، فيصل دراج ، محمود درويش ، ماجدة حمود وآخرون ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2009م.
- عالم القصة ، برنار دي فوتو ، ترجمة : د. محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب القاهرة ،1969م.
- العالم والنص والناقد ، إدوارد سعيد ، ترجمة : عبد الكريم محفوظ ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2000م.
- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي مقاربات نقدية ، د. سمير الخليل ، تموز ، دمشق ، ط2 ، 2012م .

- علم اجتماع الأدب ، أ. د. محمد سعيد فرح ، أ.د. مصطفى خلف عبد الجواد ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة – عمان ، ط1، 2009م.
- علم الاجتماع (مع مدخلات) ، أنتوني غِدِنز ، ترجمة : د. فايز الصُيّاغ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ،2005م .
- علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ، عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2002م.
- العلمنة والدين ـ الإسلام المسيحية الغرب ، محمد أركون ، ترجمة : هاشم صالح ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ط 3 ،1996م.
- علم النص ، جوليا كرستيفيا ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991م .
- علم النفس والأدب – معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان ، د. سامي الدروبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، (د.ت) .
- الغرب في المتخيل العربي ، محمد نور الدين أفاية ، منشورات الثقافة والإعلام – الشارقة ، ط 1 ، 1996م.
- الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، صالح إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 2003م.
- فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ط7 ، 1979م.
- في أدبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1989م.
- في السرد الروائي ، عادل ضرغام ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010م.
- في مدار النقد الأدبي ، الثقافة – المكان – القص ، د. علي مهدي زيتون ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2011م .
- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، د. عبد الملك مرتاض ، عالم المعرفة (240) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998م.

- قراءة النص وسؤال الثقافة – استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى ، د. عبد الفتاح أحمد يوسف ، عالم الكتب الحديث إربد – الأردن ، جدارا للكتاب العالمي ، عمان الأردن ، (د.ت) .
- قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ط1 ، 2012م.
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، صلاح صالح ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1997م.
- الكاتب والمنفى ، عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط4 ، 2007م.
- مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب ، أ. د. حفناوي رشيد بعلي ، دروب للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2011م.
- مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد) ، محمد سالم محمد الأمين الطلبة ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1، 2008م.
- معاني الحياة الاجتماعية نحو علم الاجتماع ثقافي ، جفري ألكسندر ، ترجمة : عبد الرحمن سالم ، فاضل جكتر ، أكاديميا أنترناشيونال ، بيروت ، 2009م.
- معجم البلدان ، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت الحموي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1979م.
- معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، طبع التعاضدية العالمية ، تونس ، ط1 ، 1986م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1985م .
- المفكرة النقدية ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون ، الثقافة العامة ، بغداد ، 2008م.

- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، دنيس كوش ، ترجمة : د. منير السعيداني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2007م.
- مقاربة الآخر – مقارنات أدبية ، د. سعد البازعي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1999م.
- مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، د. ماجدة حمود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1995م.
- مقاربات حوارية ، معجب الزهراني ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت – لبنان ، ط1،2012م.
- مقدمة في علم الاستغراب ، الدكتور حسن حنفي ، الدار الفنية ، القاهرة ، 1991م.
- المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف ، أ. د. صالح ولعة ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن ، ط1 ، 2010م.
- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) ، عبد القادر بن سالم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001م.
- الملحمة في الرواية العربية المعاصرة ، د. عبد الحسين سعد العتابي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 2001م.
- موسوعة السرد العربي ، عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2005م.
- نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويليك ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، 1972م.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، جيرار جينيت ، واين بوث وآخرون ، ترجمة : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، سور الأزبكية ، ط1 ، 1989م.
- النقد الاجتماعي ، بيير زيما ، ترجمة : عايدة لطفي ، دار الفكر للدراسات والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1991م.

- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، د. إبراهيم محمود خليل ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ط1 ، 2003م.
- النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1990م.
- النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة ، آرثر إيزابرجر ، ترجمة : وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003م.
- النقد الثقافي المقارن في الخطاب الأردني الفلسطيني ذاكرة المستقبل وآفاق العالمية ، أ. د. حفناوي بعلي ، إربد عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتاب العالمي ، عمان ، ط1، 2008م.
- نهاية التاريخ والإنسان الأخير ، فرانسيس فوكاياما ، ترجمة : د. فؤاد شاهين ، د.جميل قاسم ، رضا الشايبي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1993م.
- الهيمنة الذكورية ، بيار بورديو ، ترجمة : د. سلمان قعفراني ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1، 2009م.
- الواقعية السحرية في الرواية العربية ، حامد أبو أحمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2009م.
- الوجيز في الأدب المقارن ، بيير برونيل ، إيف شيفريل وآخرون ، ترجمة : د. غسان السيد ، ط1، 1999م.

• الرسائل والأطاريح:

- Decolonising The Mind? National Identity and Hestorical Consciousness in Cameroonian history textbooks,Kati Anttalnen,Master's Thesis in Education,University of Oulu,2013.

- Reading and Teaching gender issues in electronic Zalbidea Paniagua, Doctoral dissertation,university of Madrid,2011.

– التناص في شعر العصر الأموي ، بدران البياتي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 1996م .

– التناص في شعر محمود درويش ، حازم هاشم منخي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ،2005 م .

– الجسد في الرواية العربية المعاصرة (الموقع ، التعبير ، المفهوم) ، سعد الوكيل ، أطروحة دكتوراه ، جامعة عين الشمس ، كلية الآداب ، 2001م.

– الرواية والزمن دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية ، يحيى عارف الكبيسي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1991م.

– الشخصية في شعر أدونيس (المرجع / الحضور/ التحولات) ، حازم هاشم منخي ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2010م .

– صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري ، سلاف بو حلايس ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة لخضر – باتنة ، الجزائر ،2009م.

– الغرب في الرواية العربية الحديثة ، جمال مباركي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة لخضر – باتنة ، الجزائر ، 2009م .

– المدينة في الرواية العراقية 1940– 1980، أحمد حيال جهاد ، رسالة ماجستير، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، 1999م .

– مشروع الحداثة الشعرية في العراق في إطار النقد الثقافي ، كريم شغيدل مطرود ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، 2012م.

- **المجلات والدوريات:**

- Comparativist Imagology and The phenomenon of strangeress, Malgorazata Swiderska, Comparative Literature and Culture,Issue7,December 2013
- Jihad and The Novel,James Wood , New Republic,July3,2006
- The Sloop of Araby , Jonathan Raban,The New York Times, February3,1991
- Up dike's other America, Robert Stone,The New York Times, June18,2006

- إدوارد سعيد ... والنقد الثقافي المقارن : قراءة طباقية ، عز المناصرة ، مجلة فصول، ع 64، صيف 2004م.
- إشكالية الزمن في النص السردي ، عبد العالي بو طيب ، مجلة فصول ، م 12 ، ع2، صيف 1993م.
- البناء الفني في روايات عبد الخالق الركابي ، رحيم علي جمعة ، مجلة أقلام ، ع2 ، 1999م.
- بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج ، د. صالح مفقودة ، و أ. نصيرة زوزو ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة ، الجزائر ، ع 4 ، ماي ، 2005م.
- التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة ، بول ريكور ، ترجمة : منذر عياشي ، مجلة فصول ، ع65 ، صيف ، 2004م.
- تفاعل الثقافات ، تزفيتان تودوروف ، مجلة فصول ، م12 ، ع 2 ، صيف ، 1993م.
- حوار الحضارات بين الواقع والطموح ، أحمد الحسين ، مجلة الموقف الأدبي ، ع372، آيار 2002م.
- دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، أ . كلثوم مدقن ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة – الجزائر ، ع 4 ، ماي ، 2005.

- رؤى التاريخ في الرواية العربية ، د. عبد الله أبو الهيف ، مجلة الموقف الأدبي ، ع377 ، حزيران 2002م.
- زمن الرواية ، محمود أمين العالم ، مجلة فصول ، م 12 ، ع1 ، 1993م.
- صورة الآخر في الأدب العربي المعاصر ، عبده عبود ، الموقف الأدبي ، ع 477، 2011م.
- صورة الآخر في كتاب الأمير (لواسيني الأعرج) ، ماجدة حمود ، الموقف الأدبي ، ع 477 ، 2011م.
- صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية ، د. عبد الله أبو هيف ، مجلة جامعة دمشق ، م24 ، ع 413 ، 2008م.
- صورة المرأة الأوربية في روايات د. شكيب الجابري ، د. أحمد سيف الدين ، مجلة جامعة دمشق ، م 18 ، ع1 ، 2002م.
- العرب على الجانب الآخر من البحر : نحن وهم في الرواية الغربية ، د. لمياء باعشن المجلة الثقافية ، ع 208 ، 2007 م.
- قراءة في العلاقة ما بين الأدب ودراسات علم النفس ، حيان نيوف ، الحوار المتمدن ، 627 ، 2003 م.
- القراءة النفسية للنص الأدبي العربي ، د. محمد عيسى ، مجلة جامعة دمشق ، م 19، ع(1+2) ، 2003م.
- الفضاء – الزمن اقتراب سوسيولوجي ، كانديدو بيريث جاييجو ، ترجمة : محمد أبو العطا ، مجلة فصول ، م 12 ، ع 2 ، صيف 1993م.
- المكان في الرواية ، ياسين النصير ، مجلة آفاق عربية ، ع 8 ، 1980م.

- **مواقع الإنترنت:**

- Ali and Nino by Kurban Said in Term of Imagology , Medeg Muskhelishvili .
- Imagology :History and Method , Joep Leerssen .
- Imagology Reference marks , Horatiu Gorun,University constantin Brancusi of Targu Jiu .
- موقع الكاتب الفلسطيني الدكتور عباس رحيلة .